

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**JAPON AVANGARDİ TASARIMCISI REI KAWAKUBO’NUN COMME DES
GARÇONS KOLEKSİYONLARINDA KADININ KORKU UNSURU OLARAK
TEMSİLİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Türkü ŞAHİN

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Programı

HAZİRAN 2019

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**JAPON AVANGARDİ TASARIMCISI REI KAWAKUBO’NUN COMME DES
GARÇONS KOLEKSİYONLARINDA KADININ KORKU UNSURU OLARAK
TEMSİLİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Türkü ŞAHİN
(402131005)**

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Zeynep KUBAN

HAZİRAN 2019

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 402131005 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Türkü ŞAHİN, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “JAPON AVANGARDİ TASARIMCISI REI KAWAKUBO’NUN COMME DES GARÇONS KOLEKSİYONLARINDA KADININ KORKU UNSURU OLARAK TEMSİLİ” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Zeynep KUBAN**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. Çiğdem KAYA**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Hakan ÖZER
Yeditepe Üniversitesi

Teslim Tarihi : **10 Haziran 2019**
Savunma Tarihi : **14 Haziran 2019**

Aileme ve sevgilime,

ÖNSÖZ

Bu çalışma süresince birikimleri ile yolumu aydınlatan değerli danışmanım Prof. Dr. Zeynep Kuban'a ve sevgili Çiğdem Kaya'ya, çalışmamın psikanalitik değerlendirmelerinde bana yol gösteren ve beni cesaretlendiren Evin Kantemir, Feramerz Ayadi ve Zümrüt Bulamur'a teşekkürlerimi sunarım. Tüm hazırlık süreci boyunca elinden gelen hiçbir yardımı esirgemeyen kıymetli aileme, dostlarıma ve biricik sevgilime bu zorlu süreçteki manevi desteklerinden ötürü ayrıca teşekkür ederim.

Aralık 2019

Türkü Şahin
(Moda Tasarımcısı)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
ÖZET.....	xv
SUMMARY	xvii
1. GİRİŞ	1
1.1 Tezin Amacı	6
1.2 Kapsam ve Literatür Araştırması	7
2. SANAT NESNESİ OLARAK MODA.....	11
3. AVANGART MODA.....	23
3.1.Punk.....	24
3.2. Japon Avangardı.....	28
4. JAPON MODA TASARIMCILARI	39
4.1 Fransız Moda Sistemi ve 1980’ler Batı Modası.....	39
4.2 Tokyo’dan Paris’e Japon Moda Tasarımcıları	47
5. REİ KAWAKUBO	61
6. PSİKANALİTİK LİTERATÜR VE CANAVAR DIŞI MOTİFLERİ	75
6.1. Anne Arketipi ve Arkaik Anne	78
6.1.1 Canavar rahim.....	82
6.1.2 Dişli vajina ve fallik anne	89
6.2 Kristeva ve Abject.....	101
6.3 Freud ve Tekinsiz	114
7. DEĞERLENDİRME VE SONUÇLAR	123
KAYNAKLAR	133
ÖZGEÇMİŞ.....	143

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1	: Sonia Delaunay'ın La Coeur à gaz oyunu için kostüm tasarımları 1923	12
Şekil 2.2	: Elsa Schiaparelli Shoe Hat (ayakkabı şapka) 1937-38.....	13
Şekil 2.3	: Hüseyin Çağlayan Sonbahar / Kış 2000-01 Afterwords koleksiyonuna ait görünüm	15
Şekil 2.4	: Hüseyin Çağlayan İlkbahar / Yaz 2007 One Hundred and Eleven koleksiyonu defilesine ait uzaktan kumanda ile açılan elbise .	16
Şekil 2.5	: Hüseyin Çağlayan'ın internet sitesinde satışta olan bazı ürünler	16
Şekil 2.6	: Victor & Rolf Sonbahar/Kış 2015 haute couture defilesine ait bir görünüm	17
Şekil 2.7	: Yohji Yamamoto Sonbahar/Kış 2013-2014 kadın koleksiyonu davetiyesi.	18
Şekil 2.8	: Victor & Rolf İlkbahar/Yaz 2010 haute couture defilesine ait bir görünüm	19
Şekil 2.9	: Victor & Rolf internet satışındaki gündelik ürünlerden bir örnek.	20
Şekil 2.10	: Comme des Garçons, internet satışındaki avangart defile parçalarından bir örnek	21
Şekil 2.11	: Comme des Garçons sınırlı sayıda üretilmiş internet satışındaki defile parçası	21
Şekil 3.1	: Vivienne Westwood Venüs tişörtü 1971-72.	25
Şekil 3.2	: Vivienne Westwood ve Malcolm McLaren baskılı tişörtler 1976.	26
Şekil 3.3	: Westwood ve McLaren Seditinaires giysileri 1976–1980.	26
Şekil 3.4	: Vivienne Westwood 1982 Sonbahar/ Kış Koleksiyonu Nostalgia of Mud koleksiyonuna ait giysiler	27
Şekil 3.5	: Yohji Yamamoto İlkbahar/Yaz 1983 koleksiyonuna ait siyah dekonstrüktif elbise.....	30
Şekil 3.6	: Issey Miyake koza formunda siyah parça 1976.	32
Şekil 3.7	: Yohji Yamamoto'nun markası Y's logosu	34
Şekil 3.8	: Issey Miyake Pleats Please koleksiyonu kampanya.....	34
Şekil 3.9	: Pina Bausch ve Yohji Yamamoto Pina Bausch'un 25. yılı 1998 yılına ait fotoğraf	35
Şekil 3.10	: Martin Margiela Sonbahar/Kış 1997-89 koleksiyonuna ait bej keten elbise.....	37
Şekil 4.1	: Naomi Campbell ve Azzedine Alaïa 1987 fotoğraf Arthur Elgort.....	42
Şekil 4.2	: Thierry Mugler Sonbahar/Kış 1983 koleksiyonuna ait kırmızı elbise.....	43
Şekil 4.3	: Yumuşak renklerde likralı aerobik giysileri ve tozluklar 1980'ler	44

Şekil 4.4	: Claude Montana Sonbahar/Kış 1983 defile görünümü (solda)Vogue Dergisi Eylül 1983 sayısında yer alan moda fotoğrafı ..	45
Şekil 4.5	: Prenses Diana ve Nancy Reagan (soldan sağa) 1985.	45
Şekil 4.6	: Elle dergisi Eylül 1987 Renkli Kenzo takımlar.....	46
Şekil 4.7	: Hanae Mori 1978 yılına ait iki görünüm.	49
Şekil 4.8	: Kenzo 1976 yılına ait moda çekiminden görünüm.....	50
Şekil 4.9	: Kenzo Hans Feurer'e ait moda çekimi 1983.	50
Şekil 4.10	: Issey Miyake ve Fujiwara Dai A- POC 1997.....	54
Şekil 4.11	: Issey Miyake Sonbahar/Kış 2013 Pleats Please kampanyasına ait bir görünüm	55
Şekil 4.12	: Issey Miyake Sonbahar/Kış 1980-81 Red Plastic Bustier (kırmızı plastik korse).....	56
Şekil 4.13	: Yohji Yamamoto Sonbahar/Kış 2015-2016 koleksiyonuna ait siyah elbise.....	58
Şekil 4.14	: Yohji Yamamoto Sonbahar/Kış 1985 koleksiyonuna ait siyah-kırmızı görünüm	59
Şekil 4.15	: Y-3 İlkbahar / Yaz 2019 koleksiyonuna ait bir görünüm	59
Şekil 5.1	: Comme des Garçons delikli siyah kazak ve siyah etek 1982.....	62
Şekil 5.2	: Rei Kawakubo Comme des Garçons Sonbahar/Kış 1983	64
Şekil 5.3	: Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 1997 Body Meets Dress Dress Meets Bodys koleksiyonuna ait parçalar.....	64
Şekil 5.4	: Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2017 koleksiyonuna ait bir görünüm.....	66
Şekil 5.5	: Comme des Garçons Sonbahar / Kış 2012 2 Dimensions koleksiyonuna ait çift renkli elbise	67
Şekil 5.6	: Comme des Garçons İlkbahar / Yaz 2012 White Drama koleksiyonuna ait parçalar	68
Şekil 5.7	: Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2019 koleksiyonuna ait sivri meme vurgulu görünüm.....	68
Şekil 5.8	: Merce Cunningham'ın Scenario dans performansı için kullanılan Comme des Garçons tasarımları (İlkbahar/Yaz 1997 koleksiyonundan).....	70
Şekil 5.9	: Barneys Downtown New York amiral mağazalarından birinin vitrini sol ve sağda Louise Bourgeois ortada Rei Kawakubo yer almakta fotoğraf Tom Sibley.....	71
Şekil 6.1	: Kilden küp Truva.....	79
Şekil 6.2	: Diana (Efesli Artemis) Heykeli M.S. ikinci yüzyıl (solda) Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 2012 koleksiyonuna ait görünüm (sağda).....	80
Şekil 6.3	: Anne ve çocuk Kıbrıs M.Ö. 20-25. yy (solda) Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2017 koleksiyonuna ait bir görünüm.....	81
Şekil 6.4	: Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2017 koleksiyonuna ait bir görünüm.....	81
Şekil 6.5	: Hieronymus Bosch The Garden of Earthly Delights (Dünyevi Zevkler Bahçesi) 1490-1510 Prado Müzesi detay.....	83
Şekil 6.6	: Souls in the Jaws of Hell (cehennemin ağzındaki ruhlar) ahşap sandalye detayı Fransa ortaçağ.....	83
Şekil 6.7	: Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 1997 Body Meets Dress Dress Meets Body koleksiyonuna ait bir görünüm.....	84

Şekil 6.8	: Nola karakteri Brood (Hastanede Dehşet) filminden bir kare 1979.....	85
Şekil 6.9	: Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 2014 Not Making Clothing koleksiyonuna ait pembe mini elbise.....	86
Şekil 6.10	: Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2016 18th Century Punk koleksiyonuna ait karın vurgulu görünüm.	87
Şekil 6.11	: Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 2019 koleksiyonuna ait bir görünüm.....	88
Şekil 6.12	: Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 2019 koleksiyonuna ait görünüm.	88
Şekil 6.13	: Mağara girişi Udayagiri Tepesi Hindistan	89
Şekil 6.14	: Hindistan Ölüm Tanrıçası Kali.....	90
Şekil 6.15	: Scylla Dişli vajina örneği M.Ö. 450 British Museum Londra.	90
Şekil 6.16	: Ay tanrıçası Artemis detay M.Ö. 500 İtalya.	91
Şekil 6.17	: Medusa Apollon tapınağı Didim.	93
Şekil 6.18	: Kuchi-sake onna yarık ağızlı mitolojik karakter Japonya.	94
Şekil 6.19	: Bernini, Medusa 1630, (solda) ve Comme des Garçons İlkbahar 2014 Not Making Clothing koleksiyonuna ait siyah elbise	95
Şekil 6.20	: Comme des Garçons İlkbahar / Yaz 2015 Blood & Roses koleksiyonuna ait kırmızı görünüm.	96
Şekil 6.21	: Comme des Garçons İlkbahar / Yaz 2015 Blood & Roses koleksiyonuna ait kırmızı görünüm.	96
Şekil 6.22	: Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 2017 Invisible Clothes koleksiyonuna ait dişli vajina motifini andıran görünüm.	97
Şekil 6.23	: Comme des Garçons İlkbahar / Yaz 2016 Blue Witches (Mavi cadılar) koleksiyonuna ait bir görünüm fotoğraf Paolo Roversi.	99
Şekil 6.24	: Six Magazine için gerçekleştirilen fotoğraf çekiminden bir kare gürcü ana heykeli ve laleler.....	100
Şekil 6.25	: Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 1997 Body Meets Dress Dress Meets Body koleksiyonuna ait fallik çağrışımlı görünüm.....	101
Şekil 6.26	: Carolee Schneemann'nın up to and Including her limits isimli çalışması 1973-1976	103
Şekil 6.27	: Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 1997 Body Meets Dress Dress Meets Body koleksiyonuna ait kırmızı elbise.....	107
Şekil 6.28	: Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 1997 Body Meets Dress Dress Meets Body koleksiyonuna ait yeşil elbise.....	107
Şekil 6.29	: Jeanne Dunning Blob 1- 1999.....	108
Şekil 6.30	: Jeanne Dunning Blob 4- 1999.....	108
Şekil 6.31	: Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2010 Inside Decoration koleksiyonuna ait bir görünüm.....	109
Şekil 6.32	: Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 2007 koleksiyonuna ait bir görünüm	110
Şekil 6.33	: Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2014 Monster koleksiyonuna ait bir görünüm	111
Şekil 6.34	: Comme des Garçons, İlkbahar/Yaz 2015, Blood & Roses koleksiyonuna ait kırmızı başlıklı kırmızı trençkot.	112
Şekil 6.35	: Comme des Garçons İlkbahar /Yaz 2015 Blood & Roses koleksiyonuna ait bir görünüm	113

Şekil 6.36 :	Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 2015 Blood & Roses koleksiyonuna ait bir görünüm.....	114
Şekil 6.37 :	Cindy Sherman'a ait iki fotoğraf Comme des Garçons Sonbahar/Kış 1993-94 kampanya çekimi	117
Şekil 6.38 :	Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2006 koleksiyonuna ait bir görünüm.....	118
Şekil 6.39 :	Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 2017 Invisible Clothes koleksiyonuna ait bir görünüm.....	118
Şekil 6.40 :	Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2005 koleksiyonuna ait beyaz görünüm.....	119
Şekil 6.41 :	Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2015-16 Ceremony of Separation koleksiyonuna ait bir görünüm.....	120
Şekil 6.42 :	Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2014 Monster koleksiyonuna ait siyah görünüm.....	121
Şekil 6.43 :	Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2011 koleksiyonuna ait iki modelli görünüm.....	121
Şekil 6.44 :	Rei Kawakubo/Comme des Garçons Art of the In-Between sergi fotoğraflarından bir örnek	122
Şekil 7.1 :	Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2018 erkek koleksiyonuna ait bir görünüm.....	124
Şekil 7.2 :	Comme des Garçons, Sonbahar/Kış 2019 erkek koleksiyonuna ait bir görünüm.....	125
Şekil 7.3 :	Yohji Yamamoto Sonbahar / Kış 1998 koleksiyon kampanyasına ait bir görünüm, fotoğraf Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin	127

MODA TASARIMCISI REI KAWAKUBO’NUN COMME DES GARÇONS KOLEKSİYONLARINDA KADININ KORKU UNSURU OLARAK TEMSİLİ

ÖZET

Bu çalışma, moda tasarımcısı Rei Kawakubo’nun giyim markası Comme des Garçons için hazırladığı kadın koleksiyonlarının, istikrarlı olarak annesel bir kadın bedeniyle ilgilendiğini ve kadını korku unsuru olarak ele aldığını ortaya koymaya çalışmaktadır. Japon moda tasarımcıları Rei Kawakubo ve Yohji Yamamoto’nun 1981 yılında Paris’te sergiledikleri ilk defileleri, Batı moda sahnesini salaş, eski görünümlü ve asimetrik giysilerle sarsmıştır. İlerleyen üretim süreçlerinde bu kendilerine has özellikleri koruyan tasarımcılar, Issey Miyake ile birlikte Japon Avangardı başlığı altında anılmaktadır. Çalışmanın amacı, Rei Kawakubo’nun avangart üslubunu ve Japon kimliğini doğru bir biçimde tanımlamaya çalışırken, Comme des Garçons koleksiyonlarının kadın bedeniyle kurdukları ilişkiyi, ortaya çıkardıkları canavar dişi motifleri yardımıyla açığa kavuşturmadır. Bu koleksiyonları değerlendirirken, psikanalitik kuramın giysi, beden ve cinsiyet ilişkisini tanımlamakta doğru bir araç olup olmadığı da sorgulanmaktadır.

Tezin ilk bölümü, Kawakubo’nun Comme des Garçons koleksiyonlarıyla yeniden şekillendirdiği moda ve giysi söylemlerine kısa bir giriş niteliği taşımaktadır. Bu bölümde giysi ve moda olgularına kısaca değinilmiş, bir yandan da tezin amacı, kapsamı ve çalışma süresince faydalanan kaynaklar sunulmuştur. Tezin ikinci bölümünde, Rei Kawakubo ve Comme des Garçons koleksiyonlarının kavramsal yönünü ve moda sahnesindeki önemini açıklayabilmek adına sanat ve moda ilişkisine değinilmiştir. Kavramsallığın önem kazandığı postmodernist yaklaşım Kawakubo gibi birçok moda tasarımcısının çalışmalarında kendini göstermiş olup, bu tasarımcıların kendilerine has bir kimlik oluşturmalarını sağlamış, ticari kapasitelerini genişletmiş ve sanata olan yakınlıkları sayesinde onlara moda çevresinde saygın bir yer kazandırmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, Rei Kawakubo’nun birlikte ele alındığı Issey Miyake ve Yohji Yamamoto’yu da kapsayan Japon Avangardı, avangart moda başlığı altında incelenmiştir. Bu tasarımcıların neden Japon kimlikleriyle ve avangart sıfatı altında değerlendirildikleri, bugüne kadar hazırlanmış birçok çalışmanın ana odağını oluşturmaktadır. Japon Avangardı tasarımcılarını kendilerinden önce gelişen ve bazı açılardan benzerlik gösterdikleri Punk akımıyla ve yine kendilerinden sonra Batı modasını etkilemiş olan Antwerpli moda tasarımcılarıyla birlikte değerlendirmek, avangart modanın ne olduğuyla ilgili daha sağlam bir bakış açısı geliştirilmesine yardımcı olmuştur.

Comme des Garçons koleksiyonlarının tasarım değerini ortaya koymaya çalışırken, hangi sebeple yeni olarak değerlendirildiklerini kavramak da bu çalışma için önemlidir. Paris moda sisteminin nasıl işlediği, Kawakubo’nun bu sisteme nasıl dahil

olduğu ve moda tarihinin kırılma noktalarından biri sayılan giysi yaklaşımıyla döneminin moda anlayışını hangi açılardan sorguladığı, koleksiyonlarının incelemesinde bir hazırlık niteliğı taşımaktadır. Dördüncü bölümde, Kawakubo'dan önce Batı moda sahnesine açılan Kenzo Takada ve Hanae Mori gibi Japon moda tasarımcılarının ve Japon Avangardı'nın kendi ülkelerinde ve Batı'da gerçekleştirdikleri tasarım pratikleri, moda sektöründe elde ettikleri başarı ile birlikte değerlendirilmiştir.

Beşinci bölümde, Rei Kawakubo'nun Comme des Garçons için ve onun dışında gerçekleştirdiğı çalışmalardan bahsedilmektedir. Yine Kawakubo'nun moda tarihinde çığıır açıcı olarak değerlendirilen stilinin gelişim aşamaları, kırılma noktaları ve marka kimliğini tanımlayan unsurlar ele alınmıştır. Altıncı bölümde, ilk olarak Comme des Garçons koleksiyonlarını değerlendirirken faydalanılacak olan psikanalitik kuramlar tanıtılmış, sonra ise alt başlıklar içinde tanıtılan her bir kuramla örtüşen Comme des Garçons tasarımlarının psikanalitik incelemesi yapılmıştır. Bu inceleme ile Comme des Garçons koleksiyonlarının Rei Kawakubo'yu, döneminin diğer moda tasarımcılarından ayıran özgün değerinin, ruhsallığın erken evrelerine ait bilinçdışı referanslar ve canavar diğı motiflerini de kapsadığı ortaya konmaya çalışılmıştır. Psikanaliz terminolojisine ait terimlerin etraflıca açıklandığı bu bölüm, sanat ve mitoloji tarihinden çeşitli örneklerle zenginleştirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Canavar Diğı, Moda Tasarımı, Japon Moda Avangardı, Rei Kawakubo, Comme des Garçons, Moda ve Psikanaliz

REPRESENTATION OF WOMAN AS MONSTROUS FEMININE IN COMME DES GARÇONS COLLECTIONS OF THE JAPANESE AVANT- GARDE DESIGNER REI KAWAKUBO

SUMMARY

Clothing is one of the primary sources reflecting both the individual's and societies' relation with the subconscious. Having an intimate connection with the skin, it's taking part in constituting the boundaries of the physical and psychological self, while being one of the first transitional objects. The aim of this study is to demonstrate that the collections of Rei Kawakubo's avant-garde clothing brand *Comme des Garçons*, offer unconscious representations of the archaic mother and the monstrous feminine.

At the beginning of the 1980's, Rei Kawakubo shocked the Western fashion scene with the asymmetrical, shabby and monochromatic looks she displayed in Paris. Starting from her first show of 1981, she has created a significant style by sticking to her authentic looks for decades, which were new and unusual for European fashion at the time. And the common aspects of her creative production grouped her under the name "Japanese Avantgarde" with two other Japanese fashion designers, Yohji Yamamoto and Issey Miyake. While the Western design scene was dominated by shoulder pads, neon, shiny fabrics, a perfectly clear cut and a general tendency for luxury, the avant-garde and deconstructive looks of the Japanese fashion designers have been interpreted as "Post Hiroshima" or "The Day After" by Western fashion critics (Kawamura, 2014, s. 125). With their unconventional designs, Japanese Avant-garde has questioned the accustomed Western fashion traditions. Their loose, shapeless and asymmetrical garments were a rejection of the slinky dresses, while breaking the bond with the perfectly shaped female body. It can be said that "the legacy of an understated elegance has become an intrinsic characteristic of modern Japanese design" (English, 2011, s. 2).

This revolutionary approach to body and clothing is mostly interpreted as feminist, when discussed under sociological discourse. The name of Kawakubo's brand *Comme des Garçons* (like boys) indeed portrayed a powerful woman, rejecting accepted norms of sexuality, while adopting an unusual approach in women's clothing. On the other hand, when the creative production of Kawakubo is examined from a psychoanalytical point of view, it can be argued that the monochromatic and archetypical silhouettes of the designer not only reflect a "boys-like" style, but also present implications of the early phases of mother-child and object relations, and finally, representations of the archaic mother.

This thesis aims to identify Rei Kawakubo's avant-garde collections and brand identity, by discussing *Comme des Garçons'* womens collections through their connection with the body, which reveals motives of the monstrous feminine. While doing this, the importance of a psychoanalytical reading on fashion studies will be highlighted.

In the first part of the study, fashion's discourse areas are identified briefly as an introduction to Kawakubo's and Comme des Garçons' importance in Western fashion. In the second part, fashion's relation with art has been discussed, in order to define Kawakubo's conceptual approach to clothing, which has helped the brand to gain both an extraordinarily prestigious status in the fashion world and achieve economic success. The artistic practices of fashion from the 1980s onwards, have paved the way for many fashion designers like Kawakubo, to create an authentic identity, achieve a higher position in fashion's hierarchic system, and expand their commercial field.

In the third part, the characteristics of the avant-garde fashion will be interpreted. Works of the Japanese avant-garde involving Rei Kawakubo, Issey Miyake and Yohji Yamamoto, and the reasons they are referred to under their Japanese identity and under the name "avant-garde" will be discussed here. It is also important to examine Japanese Avant-garde's common aspects and differences with Punk fashion, as they are frequently gathered under the same roof. The following avant-garde designers from Antwerp, encouraged by the success of the Japanese designers in Paris, are also usually discussed together with Kawakubo and Yamamoto. That is why it is important to touch upon their particular avant-garde style to constitute a base for a better understanding of the overall avant-garde fashion. It is also relevant to examine the reasons why Kawabuko's collections are considered as a breaking point in the Western fashion system. In the fourth part of the study, the way in which the Paris fashion system works will be discussed, focusing on how Kawakubo and other Japanese designers took advantage of it and how they questioned it. Western fashion trends of the 1980's had a totally different style than those of the Japanese fashion designers. Thus, presenting a brief analysis of 1980's Western fashion is crucial in examining Comme des Garçons' uniqueness. The migration of other Japanese designers like Kenzo Takada and Hanae Mori from Japan to the West, their Japanese identities and their positioning in the Western design scene will also be discussed in this section.

In the fifth part of the study, Rei Kawakubo's design history and approach are discussed in detail. In the sixth section, psychoanalytic terms and theories, that are relevant to this thesis have been explained in detail, exemplifying the monstrous feminine motives in art history and mythology. Object relations, archaic mother, Winnicott's transitional objects and transitional experience, Kristeva's abject, Creed's categorization of the monstrous feminine, Freud's castration anxiety and Uncanny constituted bases for the interpretation of the Comme des Garçons collections. Finally, as the hypothesis of this study, motives of the monstrous feminine have been revealed and examined in several collections of Comme des Garçons through the help of the psychoanalytic theory.

Key Words : Rei Kawakubo, Comme des Garçons, Japanese Fashion Avant-Garde, Fashion and Psychoanalysis, Monstrous Feminine in Fashion

1. GİRİŞ

Giysinin bedenle olan yakın teması, hem bireysel ve toplumsal, hem de cinsel kimliğin inşasında önemli bir rol oynamaktadır. Giysi, kimi zaman ısrarla korunan, kimi zamansa hızlıca yıkılan sembolik sınırların nasıl ve neden değiştiğine dair en açık göstergelerden biri olarak etkin bir rol oynar. Çeşitli toplumsal sınıflar arasındaki ilişkiler, yıkılan ya da yeni oluşan bağlar, giysi ile ilgili söylemlerdeki değişiklikler üzerinden kendini belli etmektedir (Crane, 2000, s. 13). Bu çalışmada incelenecek olan Rei Kawakubo ve markası Comme des Garçons için hazırladığı koleksiyonlar, giysi ile ilgili yepyeni sembolik sınırlar çizerek hem moda alanındaki cinsiyet tanımlarını, hem döneminin moda anlayışını, hem de Fransız moda sisteminin o güne kadar dışarıya kapalı kalmış olan hiyerarşik yapısını değiştirmiştir.

Giysi ve moda kavramları, üzerinde sergilendikleri bedenlerle bir arada değerlendirildiklerinde anlam kazanırlar. Alison Bancroft (2012), modayı görsel ve dilsel olarak faaliyet gösteren bedensel bir pratik olarak ele alır (Bancroft, 2012). Bancroft, bedenle ilişkisi kesilmiş olan giysilerin gerçek bir içerikten yoksun olduğuna ve Freud'un tekinsiz¹ olarak nitelendirdiği bir rahatsız ediciliğe sahip olduklarına dikkat çeker. Giysi bedene iliştilen ayrı bir nesne değildir, ancak giyildiği zaman bir söylemin parçası olur; moda da ancak giyilerek ve başkaları üzerinde gözlemlenerek deneyimlendiği zaman anlamlı bir içeriğe kavuşmaktadır (Bancroft, 2012, s. 2-3). Anne Hollander de (1994) giysinin sözel referanslar ve yönlendirmelerden bağımsız bir biçimde bilinçli düşünce ve söylemlerin altına nüfuz edebildiğine değinerek ruhsallıkla olan ilişkisini öne çıkarır (Hollander, 1994, s.13). Comme des Garçons markasının kadın koleksiyonlarının ruhsallığın erken evreleriyle bir arada inceleneceği bu çalışma kapsamında, giysinin benlik sınırları, bilinçdışı, söz öncesi ve sözsüzlükle ilişkisini değerlendirmek önem kazanmaktadır.

¹ İlerleyen bölümlerde detaylı olarak değerlendirilecek olan tekinsiz, hem tanıdık olanı, hem de tanıdık ve bastırılmış olanın beklenmeyen bir karşılaşmada yabancılaşan yüzünü tarif eder (Freud, The Uncanny 1919).

Flügel (1940) *Psychology of Cloths*'ta, giysinin üç temel işlevi olan örtünme, süslenme ve korunmanın ayırımına değinmiş ve giyinme psikolojisinin temel problemini süslenme ve örtünme eğilimleri arasındaki zıtlığa dayandırmıştır (Flügel, 1940). Antropolojik araştırmaların çoğu süslenmeye öncelik verse de, psikolojik bakış açısıyla değerlendirildiğinde giysinin ilk işlevinin utanma ve ahlakla ilgili bir örtünme olduğu açığa çıkmaktadır. Flügel, teşhirciliğin tüm örtünme tiplerinden önce gelen, ilkel bir içgüdü olduğuna ve insanın en ilkel eğilimlerinden biri olan çıplaklığı sergileme arzusuna bir tepki olarak doğduğuna değinir. Giysiye ihtiyaç duyulmayan iklimlerde yaşayan ilkel insanların bile çağlardan beri çeşitli örtünme biçimleri benimsemeleri bunu kanıtlar niteliktedir ancak bu örtünme, yine de vücudun güzelliğini ve çekiciliğini öne çıkaran bir örtünmedir. Flügel, giysilerin cinsel çekiciliği vurgulamak üzere tasarlanmasının yanında, cinsel organlarla olan benzerliklerini ve taşıdıkları fallik sembolizmi de incelemiştir. Örneğin kravat, ayakkabı, şapka, kolalı yakalar fallik semboller olarak değerlendirilebilecekken, kuşak, çanta ya da jartiyer dişiye ait sembollerdir (Flügel, 1940, s.16-24; Freud, 2010). Çeşitli zaman dilimleri incelendiğinde, giysilerin genital organları apaçık sergileyenlerden, onları üstü kapalı bir biçimde belli eden, ya da bilinçdışı çağrışımlar yapanlara doğru değiştiği görülmektedir. Teşhirciliğin en açık örneklerinden biri, Tudor döneminin penisi vurgulayan ayrı bir parçaya sahip (cod piece), dar, alt beden giysileridir. Orta Çağ'ın, ucu sivrilerek uzayan erkek ayakkabıları (poulen) yine fallik sembolizme örnek olarak verilebilir. Fetişist unsurlar olan ayak, saçlar gibi vücudun biçimsiz bölümleri, ya da naylon çorap, korse, mendil, ayakkabı gibi parçalar da cinsel arzunun nesnesi olabilirler. Bedensel öznenin sınırlarının giysi üzerinden genişletilmesi Flügel'in değindiği bir başka meseledir. Beden, giysi ile birlikte daha geniş bir alana yayılırken, özneye gücünün arttığı ya da var olan ölçülerinin değiştiği hissini verir. Vücudun üzerine yabancı bir nesne yerleştirildiğinde algılanan sınırlar da, öznenin kendi sınırlarından bu nesneninkilere doğru yer değiştirir (Flügel, 1940, s. 26-28).

G. Stanley Hall da giysinin fiziksel sınırlarla olan ilişkisinin benliğin erken gelişim aşamalarındaki önemine değinmiştir. Kendilik duygusu, Hall'a göre kişinin fiziksel sınırlarının farkına varmasıyla başlar. En erken kendilik farkındalığı, yaklaşık bir yaş civarında, ellerin ve parmakların keşfi ile gerçekleşir. Birle iki yaş arasında bunu ayak parmakları, kulaklar, burun ve saçların fark edilmesi takip etmektedir.

Üç ile beş yaş arasında ise çocuk, deri, kemikler, mide ve solunuma odaklanabilmeye başlar. Hall, çocuğun kendilik gelişiminde giysiyi sıradaki keşif unsuru olarak konumlandırır. Şapka, çorap, pantolon, eldiven gibi nesneler, kendilik bilincinin gelişiminde önemli bir rol oynamaktadırlar. Hall'a göre erken çocukluk döneminde özne, başka birçok şey gibi giysilerinin de başkaları tarafından fark edilmesini önemsemektedir. Bu da bedeni örten giysilerin erken yaşlardan itibaren kişinin nasıl düşündüğünün bir parçası olmaya başladığını ortaya koymaktadır (Hall'dan aktaran Lynch ve Strauss, 2007, s. 13-14).

Rei Kawakubo, 1980'li yılların başından itibaren sergilediği *Comme des Garçons* koleksiyonlarıyla Batılı eleştirmen ve kullanıcıya eski görünümlü, mütevazî ve zamansız bir giyim yaklaşımını benimsetmiştir. Batı modasının sınıflar arasındaki ayrımı öne çıkaran lüks görünümlerini reddeden bu yeni stil, modanın sosyal yönünü de bu çalışma için önemli kılmaktadır. Farklı toplumsal sınıflar arasındaki ilişkilerin, yıkılan ya da yeni oluşan bağların şekillenmesinde giysi ve giysiyle ilgili söylemler önemli bir rol oynamaktadır. Endüstri devriminden önce giysiler kişinin en değerli mal varlıklarından biri olmuştur. Yeni giysiler satın almaya gücü yetmeyen alt sınıflar kullanılmış giysiler giymiş, böylelikle giysi, kişinin toplumsal statüsünü sergileyen unsurlardan biri olarak önem kazanmıştır. Giysi, bunun yanında kişinin mesleğini, dini görüşünü ve kökenini yansıtan sosyal bir dil oluşturmuştur. Dönemin kostümünden çok da sapmayan, kendine özgü bazı stilizasyonlar, bölgelerin ve köylerin giysilerini tanımlamış, sanayileşen Batılı toplumlarda ise bölgesel ya da mesleki farklılıkların giysi üzerinden temsili yerini cinsiyet farklarının ve mesleki hiyerarşinin temsillerine bırakmıştır. Mesleğin mülkiyet ve ekonomik özgürlük üzerindeki etkisi, giysinin ayırım alanlarına bir yenisini daha eklemiş ve kurumsal hiyerarşideki kademelere göre üniformaların ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Crane, 2003, s. 14).

İlk önemli moda ve giyim davranışı kuramlarından biri, Simmel'in seçkinlerin toplumsal astları tarafından taklit edilmeleri süreci olarak tanımladığı moda değişimi kuramıdır. Simmel modanın, toplumsal sınıfların nispeten özgün sınıf kültürlerine sahip olduğu XIX. yüzyıl toplumları içinde geliştiğini öne sürmüştür. Simmel'in moda değişimi modelinin merkezinde modanın önce üst sınıflar, daha sonra da orta ve alt sınıflar tarafından benimsendiği düşüncesi yatar. Alt statü grupları, üst statü gruplarının giyimlerini benimseyerek benzer bir sosyal konuma erişmeye çalışırlar ve

stillerin birbirini takip eden gruplar tarafından benimsenmesiyle bir toplumsal yayılma süreci başlar (Simmel'den aktaran Crane, 2003, s.18). Moda kavramının modern, sosyolojik ve ekonomik düşünceye sızması, taklit etmenin, insanın doğası gereği ihtiyaç duyduğu bir eylem olarak değerlendirilmeye başlanmasıyla birlikte gerçekleşmiştir (Godart, 2012, s. 20). Taklidi modanın bir özelliği olarak ele almaksa taklidin oluşabilmesini sağlayan ya da buna izin veren belli bir sosyal sistemin varlığını gerektirmektedir. Taklit, belli bir otoritenin, modern, demokratik bir sosyal yapının eşitliğe ön ayak olması yoluyla gerçekleşir. Orta Çağ ve erken modern Avrupa'da sınıflar arasındaki farkı korumayı amaçlayan giyim kuralları (sumptuary laws), önemli bir rütbe sahibi olmayan ya da alt sınıflara ait kimselerin kendilerinden daha iyi yaşam standartlarına sahip olanlarla aynı şekilde yaşamasını ve giyinmesini yasaklamıştır. Endüstriyelleşme ile birlikte hiyerarşik özelliklerinde azalma olan yeni bir toplum yapısı oluşmuş, zenginlik ve rütbelere daha karmaşık ve esnek bir hal almıştır. Böylelikle insanlar, kendilerine göre daha üst mertebeden kimselerle benzer bir yaşam tarzına sahip olmalarını sağlayacak maddi imkanlara rahatlıkla erişebilir hale gelmişlerdir. Bu da, modanın oluşabilmesi için belli bir sosyal yapı içindeki bir devrim ve değişkenliğin gerekliliğine, öte yandansa modanın sınıf ayrımlarını geri planda bırakarak daha homojen bir toplum yapısına katkıda bulunabileceğine işaret eder. Örneğin Avrupa'da 16. yüzyıla kadar sosyal roller ve statüler, yasalar ve gelenekler tarafından sabitleştirilmiştir. Böyle bir yapı içinde topluma yayılan ve onu etkisi altına alan bir modanın oluşması mümkün olmamıştır. Klasik sosyolojinin de ele aldığı üzere moda, sınıf katmanlarını eşitlemeye yarayan bir mekanizma olarak işler. Çünkü taklit, eşitsizliği, sınıf ve ırk farklılıklarını azaltmaya yardımcı olmaktadır. Alt tabakadakiler, üst mertebedekilerin tutumlarını yavaş yavaş taklit ederek ve özümseyerek onların yaşam tarzına yaklaşmaktadır. Böylelikle sosyal üstünlük, soyluluğa bağlı olmaktan çıkıp, bireyselleşmeye ve demokratik bir temel etrafında şekillenmeye başlar. Bu da, modanın kökeninin endüstriyel kapitalizmin ön ayak olduğu modernitenin kökeninde saklı olduğuna işaret etmektedir (Kawamura, 2005, s. 24-25).

Eicher ve Evenson ise modayı sosyokültürel sistemlere ayırmıştır. Bunlar, krallık bazlı tribal sistem, merkezi otorite altında yüzlerce, belki binlerce insanın yaşadığı emperyal sistem ve ticaretin ana ekonomiyi ve temel aktiviteyi oluşturduğu ticari sistemdir. Dünya globalleşirken her gün daha fazla toplum üçüncü kategoriye dahil

olmaktadır. Tribal ve emperyal sistemlerin işlediği sosyal yapılarda giysi tercihleri, kimliğin kurulmasında ve merkezi otoriteye bağlılığı sergilemekte önemli bir politik rol üstlenmektedirler. Giysideki fiziksel değişimler bu sebeple ruhsal değişimlere de işaret ederler. Ticari sistemin temel özelliği ise bilgisayar ve internet gibi kitlesel iletişim araçlarının yaygın olarak kullanılmasıdır. Bu sistem, kitleler arası yüklü bir bilgi akışını olanaklı kılan, dünya çapındaki ekonomileri ve insanları birbirine bağlayarak, çeşitli pazarlardaki ürün ve fikirlerin paylaşımını hızlandırır (Cliffe, 2017, s. 5-6).

Comme des Garçons tasarımlarının Batı modasında önemli bir kırılma yaratmasını sağlayan unsurlar, belki de en çok Roland Barthes'ın değerlendirmesi içinde anlam kazanmaktadır. Barthes'ın (2013) moda sistemi, giysiyi toplum üzerinde etkili olduğu zamansal uzunluklara göre kategorize eder. Tarih, birbirine eklenilen kısa süreli olaylar, uzun süren dönemler ve asırlar boyunca değişmeyen yapılardan oluşmaktadır. Uzunluğu farklı olan bu olay ve süreçler modanın oluşumunu da farklı şekillerde etkilemektedirler. Hızlı değişimlere gebe olan Batı modası bu ilk kategoriye dahilken, asırlar boyunca aynı kalarak kemikleşmiş bir giyim yapısını koruyan üçüncü kategori arketipsel giysi tiplerini kapsamaktadır. Barthes, Meksika'nın geleneksel giysisi pançoyu ve Japonların kimonosunu bu arketipsel kategoriye yerleştirir. Bu giysiler, medeniyetlerin giysi formlarının değişmeyen bazını oluşturmaktadır. Yıllık değişimler ise basın ve ticaretle olan ilişkileri yüzünden daha önemli olarak değerlendirilseler de, aslında uzun değişimlerin küçük bir yansımasıdır (Barthes, 2013, s.88). Rei Kawakubo, Comme des Garçons koleksiyonlarıyla, Batı giysilerinin sofistike yapısına göre ilkel sayılabilecek ve yüzyıllardır değişmeyen bir giysi formunun Batı moda sahnesinde kalıcı bir yer edinmesini sağlamıştır.

Hollander (1994) de modern giysiyi ve modayı, geleneksel giyim kurallarına karşı çıkan ve onları onaylamayan iki olgu olarak ele almıştır (Hollander, 1994). Hollander'e göre moda, doğası gereği modernidir. Modernlik, kişisel ve toplumsal bir ilerlemeyle ölçülür ve bu ilerleme planlıdır. Ancak değişimin yavaş ve tesadüfen gerçekleştiği durumlar moderniteyi de, modayı da kapsamaz veya tanımlamaz. Her şeyin ötesinde moda bir modern sanat türüdür. Diğer modern sanat türleri gibi döneminin ilerlemelerini uzaktan yansıtır ve temsilidir; yarattığı imgeler tek başına sosyokültürel değişimleri tanımlamaz.

Bu imgeler sıralı olarak incelendiğinde, bir bütün olarak anlam kazanırlar ve hayatın sembolik bir yansımasını oluştururlar. Bunun yanında moda tarihinin en önemli kırılma noktaları, aynı dönemin sıradan giysileriyle bir bağlantı içinde oluşur. Çünkü moda, aynı modern sanat gibi en çok kendi geçmişine kafa tutar ve ondaki çözümleri ortaya çıkarır (Hollander, 1994, s,15).

Modern moda sisteminin geçerli olduğu sosyal yapıların içinde oluşan güncel kavramlardan biri de anti-modadır. Anti-moda kavramı, Punk benzeri altkültürlerin giysilerine yansıdığı şekilde kendini ana akım modaya karşı konumlandırır ve modayı, ona karşı çıkmak için bir referans noktası olarak değerlendirir. Anti-moda akımlarını uzun süre boyunca sınırlayan temel unsurlardan biri, ana akım modaya karşı gelerek tanımlanmaları ve modanın bir yan etkisi olmanın dışına çıkamamaları olmuştur. Diğer bir kısıtlama da, birçok moda ve altkültürün bir arada yer aldığı karışık toplum yapısında, bu tür stillerin çeşitliliğe kurban giderek kolayca ilgi yitimine uğramalarıdır. Anti-moda, sosyal grupların kimlik oluşumu sürecinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Bir altkültürü diğerlerinden ayıran unsurlar, anlamlarla yüklenmiş pratik ve temsillerdir. Kendine has giysi stilleri, özgün müzik zevkleri gibi ayırt edici özellikler taşırlar. Çoğu zaman bunlara, kendine ait politik görüşler ve konuşma biçimleri de eklenir. Hebdige, bunu bir altkültürün çeşitli bileşenleri arasındaki “türdeşlik” olarak nitelendirir ve Punkların bu savı doğruladığını ekler. Sivri saç modelleri, fütursuzca tükürme alışkanlıkları, taraftar dergilerinin formatı, isyankar pozları ve küfürlü giysileri arasında türdeş bir ilişki bulunmaktadır(Hebdige’den aktaran Godart, 2012, s. 31).

Kawakubo’nun Fransız moda sistemine getirdiği en büyük yeniliklerden biri, daha önceleri ancak bu tür altkültürler tarafından benimsenecek kadar bağımsız bir stile moda sektörü içinde her sezon sistematik olarak pratik edilen bir yer vererek, ana akım modayı şekillendirmesini sağlamak olmuştur. Günümüzde kişisel tercihlerin ve altkültürlerin modaya yön verme şansının olduğu bu yeni yapının zeminini Kawakubo ve Japon Avangardı tasarımcılarının hazırlamış olduğu söylenebilir.

1.1 Tezin Amacı

Bu çalışma, Japon moda tasarımcısı Rei Kawakubo’nun giyim markası Comme des Garçons’un kadın koleksiyonlarını psikanalitik bakış açısıyla inceleyerek, kadının korku unsuru olarak temsiline değinmeyi amaçlamaktadır. Bunu yaparken giysi-

beden ilişkisinin ruhsallığa dair önemli kayıtları gün yüzüne çıkardığı ve moda tasarımı çalışmalarının psikanalitik açıdan incelenmesinin, silüet ve koleksiyonların daha zengin bir değerlendirmesinin önünü açacağı ortaya konmaya çalışılacaktır.

Rei Kawakubo, 1981 yılında Paris'te ilk defilesini sergilediğinde ana akım Avrupa modasında lüks kumaşlar, vatkalı ceketler, vücuda oturan dar kalıplar hakimdir. Rei Kawakubo'nun Comme des Garçons markası altında tasarladığı asimetrik, siyah, salaş giysiler Batılı izleyiciyi şaşkınlığa, biraz da hayal kırıklığına uğratmıştır. Comme des Garçons'un alışılmadık bu görünümüleri, ilk başlarda 'fakirliğin estetiği', 'Hiroşima sonrası' gibi benzetmeler yardımıyla tanımlanmışlardır(English, 2011, s.40; Kawamura, 2004, s.125).

Kadını dar, vücuda oturan giysilerden kurtarıp rahatlığa kavuşturan bu tasarımlara giysi-beden ilişkisi çerçevesinde yaklaşıldığında ise daha çok feminizme olan yakınlıkları ve moda aracılığıyla kadını özgürleştirme sürecine yaptıkları katkılar öne çıkarılmıştır. Bu çalışma ise Comme des Garçons'un istikrarlı bir şekilde yinelediği bazı silüetlerin, ruhsallığın erken evrelerine ait canavar dişi ve canavar anne motiflerini sergileyen kendine has bir stil oluşturduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Çalışmada Comme des Garçons koleksiyonları kadın bedeni ile kurdukları ilişki içinde değerlendirilecekleri için çeşitli psikanalitik kuramlara, öte yandan sanat ve mitoloji tarihinde canavar dişiyi örnekleyen görsel betimlere başvurulacaktır. Ruhsallığın bir yansıma alanı olarak ele alınacak olan tasarımlar, malzeme ve renklerin moda sektörüyle olan ilişkilerinin yanı sıra, beden üzerinde yaptıkları çağrışımlarla birlikte incelenecektir.

1.2 Kapsam ve Literatür Araştırması

Metropolitan Müzesi'nin 2017 yılında Kawakubo ve markası Comme des Garçons için hazırladığı *Rei Kawakubo / Comme des Garçons: Art of the In-Between* retrospektif sergisi, tasarımcının koleksiyonlarını ölüm-doğum, özne-nesne, kendi-öteki gibi psikanalitik düaliteler içinde ele alan ilk önemli çalışmadır (Bolton, 2017) ve belli bir seviyede de olsa tasarımcının avangart çalışmalarının ruhsallıkla olan yakın temasına değinmektedir. Bu tez ise nesne ilişkileri, doğum travması, arkaik döneme ait anne fantazileri gibi olgulara, koleksiyonların görsel ve kavramsal altyapısının değerlendirmesinde daha yoğun bir anlam kazandırmayı amaçlamaktadır.

Araştırma için öncelikle Japon moda tasarımcılarıyla ilgili yazılmış kaynaklar toplanmıştır. Bugüne kadar Japon Avangardı ile ilgili yapılan en kapsamlı incelemeler, Yuniya Kawamura (2004) ve Bonnie English'e (2011) ait gözükmetedir. Kawamura'nın, Japon Avangardı tasarımcılarının Fransız moda sistemi içinde edindikleri başarının analizinden, kreatif üretim geçmişlerine uzanan önemli çalışması *The Japanese Revolution in Paris*'e ve moda söylemlerinin önem kazandığı alanları aynı çatı altında buluşturan *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies* isimli kitabına tezin birçok bölümünde referans verilmiştir. Çalışmada, Bonnie English'in Japon Avangardı üçlüsünün tasarım geçmişini etraflıca incelediği *Japanese Fashion Designers: The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto ve Rei Kawakubo*'dan, ayrıca yirminci ve yirmi birinci yüzyıl moda kültürünü değerlendirdiği *A Cultural History of Fashion in the 20th and 21st Centuries: From Catwalk to Sidewalk* isimli kitabından da önemli bir ölçüde faydalanılmıştır. Bunların dışında Patricia Mears, Suzy Menkes, Valerie Steel gibi akademisyen, küratör ve moda yazarlarının makaleleri, röportajları ve moda dergilerindeki yazıları, Kawakubo'nun koleksiyonları ile ilgili toplanan ana kaynakları oluşturmaktadır. Bu kaynakların çoğu, Kawakubo'nun ve Japon Avangardı tasarımcılarının renk, malzeme, giysi konstrüksiyonu ve silüet itibarıyla moda sektörüyle ve sanatla olan ilişkilerini incelemekte ve Japon kimliklerinin tasarım sürecindeki etkisini ortaya koymaktadır. Ancak Türkçe ve İngilizce kaynaklar arasında Comme des Garçons koleksiyonlarını psikanalitik çerçevede ve kadının korku unsuru olarak görsel temsili başlığı altında inceleyen herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Kawakubo'nun kendine has tasarımcı kimliği ve koleksiyonları, psikanalitik bir bakış açısı yardımıyla değerlendirileceği için hem genel psikanaliz literatürü, hem de moda alanında daha önce psikoloji ve psikanalizle ilgili yazılmış olan çalışmalar incelenmiştir. Moda ve giysinin psikolojik özelliklerini ele alan ilk kayda değer çalışma J. C. Flügel'e aittir (Flügel, 1940).

Flügel, *The Psychology of Clothes*'da (giysilerin psikolojisi) çeşitli giysi formlarının bedenle olan ilişkisini, cinsel çağrışımlarını ve neden tercih edildiklerinin gerisinde yatan psikolojik ihtiyaçları tanımlamıştır. Güncel çalışmaların en kapsamlısı ise sanat-moda ilişkisini ve moda fotoğrafçılığını psikanalitik bakış ile inceleyen *Fashion and Psychoanalysis: Styling the Self* olmuştur (Bancroft, 2012). Alison

Bancroft, modayı sanat ve edebiyat gibi yaratıcı süreçlerin şekillendirdiği bir alan olarak ele alırken, moda betimlerindeki cinselleştirilmiş kadın bedeninin açığa çıkardığı bilinçdışı referansları göstermeyi amaçlamıştır. Psikanalitik film kuramcısı Barbara Creed'in canavar kadın tiplerini kategorize eden çalışması *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* ise kadının korku unsuru olarak temsilinin inceleneceği bu çalışmanın görsel ve kavramsal içeriğiyle önemli bir oranda örtüşmektedir (Creed, 1993). Birçok başka disiplinde yer verilen canavar dişi motiflerinin değerlendirmesinde de referans olarak kullanılan bu kitap, tezin psikanalitik literatürünün kayda değer bir kısmını oluşturmaktadır. Bunun dışında Freud'un kastrasyon anksiyetesi ve Tekinsiz, Jung ve arketipler, nesne ilişkileri ve arkaik anne, Winnicott'un geçiş nesnesi teorisi, Anzieu'nün deri- ben kavramı gibi görüş ve teorilerden faydalanılmıştır. Kristeva'nın abject (iğrenç) kavramını incelediği *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* ise koleksiyonların rahatsız edici unsurlarının kadın bedeniyle olan ilişkisinin değerlendirilmesinde sıklıkla başvurulan kaynakların başında yer almaktadır (Kristeva, 2014).

Bu çalışmada, Kawakubo'nun Japon kimliği ve tasarımlarının avangart başlığı altında değerlendirilen özellikleri incelenmiş, Comme des Garçons'un kadın koleksiyonları psikanalitik bir bakış açısıyla yorumlanmıştır. Bu tez kapsamında henüz bir alt başlık olarak bırakılan giysi- ruhsallık ilişkisi ise koleksiyonlardaki annesel beden tasvirleri ve canavar dişi motiflerini açığa çıkarmak üzere ele alınmış, ancak genişletilmemiştir. Giysinin bedenle kurduğu ilişki göz önünde bulundurulduğunda moda tasarımı, bu tezde gerçekleştirilmiş olana benzer psikanalitik değerlendirmeler için oldukça açık bir alan olarak gözükmektedir.

2. SANAT NESNESİ OLARAK MODA

Moda söylemleri 19. yüzyılın sonlarından itibaren daha geniş bir alana yayılmaya; sosyal, psikolojik ve ekonomik teorilere odaklanmaya başlamıştır. Boodro (1990), giysi ve modanın sanat içinde kazandığı önemi 19. yüzyılın sonunda fotoğrafın yaygın bir araç olarak kullanılmaya başlanmasına bağlar ve Empresyonizmin yükselişini, moda ve sanat birlikteliğinde bir dönüm noktası olarak değerlendirir. Empresyonist ressamların orta sınıfın günlük yaşantısını resmetmesi, izleyici ile izlenen arasındaki hiyerarşiyi değiştirmiş, kullanıcının tablolarda betimlenenlerle benzer giysiler giyme imkanı bulması, sanata atfedilen uzak, erişilmez ve yüce olma gibi özelliklerin sorgulanmaya başlamasına sebep olmuştur. Fotoğrafın çoğaltım kolaylığı ise modayı yaygınlaştırarak evrensel bir deneyime dönüştürmüştür (Boodro'dan aktaran English, 2013, s. 57). Yine 1920'li yılların makineleşmiş toplumlarının endüstriyel ve geometrik estetiği, güzel sanatlar, mimari, grafik tasarımı ve uygulamalı sanatların iç içe geçtiği bir yaklaşımı beraberinde getirmiştir. Güzel sanatlar ve uygulamalı sanatların yakınlaşması, 20. yüzyıl moda tarihini şekillendirecek yeni bir estetiğin benimsenmesinin de önünü açmıştır.

Temalarda ve desenlerde ortaya çıkan bu kavramsal estetik, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde birçok moda ve tekstil tasarımı çalışmasını etkilemiş, giysi tasarımındaki bu yeni adaptasyonlar form ve desenlerin geometrikleşmesine sebep olmuştur. Sonia Delaunay, Liubov Popova ve Varvara Stepanova gibi Rus sanatçılar, savaş sonrası dönemin modern görsel estetiğini kıyafete uygulayarak sanat ve tasarım arasında kurulan bağı gündelik hayata taşımışlardır. Dönemin tekstil tasarımında sıklıkla kullanılan bu soyut desenler, avangart, soyut sanatın müzelerde kendine yer bulabilmesinin hazırlık sürecine katkıda bulunmuştur. Sonia Delaunay'ın Dadacı şair Tristan Tzara'nın 1923 yılına ait *La Coeur à Gaz* oyunu (Şekil 2.1) için tasarladığı kostümler, dönemin sanatçı-tasarımcı işbirliklerine örnek verilebilecek önemli çalışmalarından biridir. Müziği Erik Satie'ye, set tasarımı Van Doesburg'a ait olan ve Man Ray'in filmlerine yer veren oyun, Delaunay'ın kostümleri ile modaya disiplinler arası bir sanat pratiği içinde yeni bir anlam kazandırmıştır (English, 2013,

s. 44- 46). Esasen haute couture tasarımcısı olmayan Varvara Stepanova ve Luibov Popova da modernist sanata giysi tasarımı aracılığıyla katkıda bulunmuşlar ve giysiyi de aynı sanat gibi, kitleleri etkileyebilmek için bir araç olarak kullanmışlardır. 1917 devriminden önceki komünistler, modayı burjuvaya ait ve sosyal statü farklarını ortaya koymaktan başka bir işlevi olmayan bir olgu olarak değerlendirirken, Stepanova'nın tasarımlarında benimsenen form anlayışı Konstrüktivist sanatçılarıinkiyle benzer değerler taşımaktadır. Hem kapitalist, hem sosyalist ülkelerde benimsenen, kullanım odaklı bu tasarım yaklaşımı, belli bir derecede de olsa endüstriyel üretimin artmasında, öte yandan sanatsal ve ticari aktivitelerin iç içe geçmesinde etkili olmuştur (English, 2013, s.49).



Şekil 2.1: Sonia Delaunay'ın La Coeur à gaz oyunu için kostüm tasarımları 1923.
[Url-1]

Elsa Schiaparelli, Rus tekstil tasarımcılarıyla aynı dönemde ortaya koyduğu çalışmalarda daha açık bir sanatsal yaklaşım benimsemiştir. Sonia Delaunay gibi sanat temelli bir eğitimden gelen Schiaparelli, giysi tasarımlarında Sürrealist sanatçıların cinsel çağrışımlar yaratan, paradoksal öğelerini öne çıkarmıştır. Schiaparelli'nin Dadacı ve Sürrealist sanatçılarla olan yakınlığı, sanat ve tasarımı harmanlayan yaratıcı bir bakış açısı geliştirmesinde etkili olmuş ve çalışmalarının hepsine sembolik anlamlar yüklemiştir ancak sürrealizm, bilinçdışı ve rüyaların bir dışavurumu ile ilgilenirken Schiaparelli'nin çalışmaları, tasarımcı kimliğinden ödün vermeyen, klasik kalıplı bir giysi bazı üzerine kuruludur vegiysiye olan sanatsal yaklaşımı onu haute couture'den uzaklaştırmamıştır(English, 2013, s. 52-53). *Skeleton Dress* (iskelet elbise) ve *Shoe Hat* (ayakkabıdan şapka) (Şekil 2.2) gibi

işlevselliği geri planda bırakan çalışmaları, belirgin psikanalitik çağrışımlar taşıırken, tasarımlarının geneli, giysinin yapısına fazla müdahale etmeden, desen ve süsleme yardımıyla vücut anatomisini öne çıkarmaya hizmet etmişlerdir. 20. yüzyılın son çeyreğindeki postmodernist eğilimlerle birlikte moda alanında da kendini gösteren yapısökümcülük ise giysinin hem konstrüksiyonunu, hem de anlamını değişikliğe uğratmıştır. Bu yeni yaklaşım, moda sektörü içinde giysinin kavramsal ve temsille ilgili özelliklerinin öne çıktığı yeni bir sürece girilmesine neden olmuş ve modayı postmodernist bir bakış açısıyla ele alan bu çalışmalarda anlambilimsel yaklaşımlar önem kazanmaya başlamıştır. Geczy ve Karaminas’a (2012) göre Barthes’in moda söylemine yaptığı en büyük katkılardan biri, giysinin fiziksel özellikleriyle temsili arasındaki ayrıma değinmiş olmasıdır (Geczy ve Karaminas, 2012, s. 55).



Şekil 2.2 : Elsa Schiaparelli shoe hat (ayakkabı şapka) 1937-38.
[Url-2]

1980’li yılların başından itibaren giysi ve tekstil ürünlerinin görsel sanat dergileri, müze ve sanat merkezlerinde sergilenir olması, giysi ve sanat ilişkisinin geniş bir alana nüfuz etmeye başlamasına ön ayak olmuştur. Issey Miyake’nin Artforum dergisinin 1982 yılı Şubat sayısının kapağında yer alan tasarımları, görsel sanatlarla ilgili bir derginin kapağında yer alan ilk moda çalışması olarak önem kazanmıştır [Url-3] (Şekil 2.3). 1980’li yıllarda, geleneksel haute couture nosyonunu alt üst eden

ve sezon trendlerini yok sayan yeni bir moda anlayışı, tasarlanan ürünlerin işlevi, kullanım alanları ve modayı yansıtır yansıtmadıkları ile ilgili soruları da beraberinde getirmiştir. Bunu takip eden süreçte giysi ile birlikte modanın sunum biçimleri de yapışöküme uğramış, avangart ve sanat ağırlıklı bir moda, mağazacılık, defile sergi gibi alan ve deneyimlerin iç içe geçmesine neden olmuştur. 1990'ların sonunda değışen tanıtım ve pazarlama stratejileri, lüks markaların yeni kreatif arayışlara girmelerine, altkültürlerin sıra dışı stillerine değınmelerine, mağazaya özel ve müşteri odaklı, yaratıcı deneyimlere ağırlık vermelerine yol açmıştır.

Tanınmış markalar, pop-up (kısa süreli) mağazalar açmaya başlamışlar, limited edition (sınırlı sayıda) koleksiyonlar hazırlayıp, bunları seri üretim pazarıyla harmanlamışlardır. 1980'li yıllarda oluşmaya başlayan bu yeni markalaşma stratejileri, 21. yüzyılın başından itibaren iyice önem kazanmış, rekabet piyasası içinde harcama ve yatırım paternlerini değıştirmek zorunda kalan birçok perakende mağazası müşteri odaklı tercihlere yönelmeye başlamıştır.

Müşteriler, markaların sunduğı stilleri kabullenmek ve takip etmek yerine kendi kişisel tarzlarını dayatmaya başladıkça, niş markalara olan talep artmıştır (Moore'dan aktaran English, 2013, s.163, 167). Bu da tasarımcıların sanat çevresiyle yaptıkları işbirliklerini genişletmeleriyle sonuçlanmıştır.

Moda tasarımcılarının interdisipliner çalışmaları, onları diğerk yaratıcı disiplinlere yaklaştıırken, giysinin bir sanat nesnesi gibi ele alındığı tasarımlara ev sahipliğı yapan defileler modanın geleneksel sunum biçimlerine yenilerini eklemiş ve giysinin söylem alanlarını genişlemiştir. Giyilebilir teknoloji üzerine eğilen ve kavramsal çalışmalarıyla moda çevresinde saygın bir yer edinen Hüseyin Çağlayan, mimari, sinema ve moda gibi çeşitli yaratıcı disiplinler arasındaki sınırları eritmiş, onları iç içe geçirmiş ve örtüşebildiklerini göstermiştir.

Giysi, imge, mimari ve teknoloji arasında beklenmedik bağlar kuran tasarımcı, moda ve diğerk tasarım disiplinlerinin birbirinden ayrı olduğı fikrini reddetmiştir. Görsel ve fikirsel, soyut ve somut kavramlar arasında köprü kuran tasarımları, yaratıcılığı alışılmış tanımların dışında konumlandıran, yeni disiplin parametreleri üretmiştir (Evans, Menkes, Polhemus, Quinn, Chalayan, 2005, s. 46).

Çağlayan'ın 1993 yılında sergilediğı bitirme projesi *The Tangent Flows*, üzerine demir tozu serpilip haftalarca gömülü halde bekletilen ipek giysilerden oluşmaktadır.

İlk ticari koleksiyonu *Cartesia*'da (Sonbahar/ Kış 1994) gömülü giysi fikrini yeniden kullanmış ve yırtılmaz kağıttan (Tyvek) airmail clothing konseptini sunmuştur. Bu elbiseler katlandıklarında bir zarfın içine sığabilmektedirler.

Sonbahar/ Kış 2000-01 *Afterwords* koleksiyonunda göç temasını, giyilip taşınabilen mobilyalarla ele alan tasarımcı (Şekil 2.3), İlkbahar/ Yaz 2007 *One Hundred and Eleven* koleksiyonunda ise moda silüetlerinin farklı dönemlerde geçirdikleri değişimi teknoloji yardımıyla sergilemiştir (Şekil 2.4).

Koleksiyon, magnetler, iletken kablolar, devre kartları, mikro kontrolörler ve geleneksel tekstil malzemelerini birleştirirken, performansta sergilenen robotik giysiler, uzaktan kumanda kontrolü ile daha modern formlara dönüşmektedirler (Evans, Menkes, Polhemus, Quinn ve Chalayan, 2005, s.16; Munteán, Plate ve Smelik, 2017, s. 91).

Ancak Çağlayan, giysinin kullanışlılığını ana manifestolarından biri olarak sıklıkla dillendirmektedir. Giyilebilir teknolojiye dair ilgisi defilelerde kavramsal performanslara dönüşürken, satışta olan ürünlerinin çoğu defilede sergilediklerinden farklı olup, yalın, şık ve her bedenden kadına hitap eden niteliktedir [Url-4] (Şekil 2.5).



Şekil 2.3 : Hüseyin Çağlayan Sonbahar/Kış 2000-01 *Afterwords* koleksiyonuna ait görünüm.
[Url-5]



Şekil 2.4 : Hüseyin Çağlayan İlkbahar/Yaz 2007 One Hundred and Eleven koleksiyonuna ait uzaktan kumanda ile açılan elbise.
[Url-6]



Şekil 2.5 : Hüseyin Çağlayan'ın internet sitesinde satışta olan bazı ürünler.
[Url-7]

Yine 1990'lı yılların başında kurulan Victor & Rolf markası da, haute couture şovlarındaki kısırlığı hicveden kavramsal çalışmalarıyla moda ve sanat arasındaki sınırları flulaştırmıştır. Dev yazılar ve abartılı kalıp ölçüleri gibi birçok kışkırtıcı

unsur sergileyen bu tasarımlar, bir sonraki bölümde incelenecek olan Japon Avangardı'nın ve Antwerp Altılısı'nın postmodernist anlayışının moda sektöründe iyice yerleşmesine de katkıda bulunmuştur.

Markanın bir sanat performansı olarak değerlendirilebilecek tek modellenli defileleri, mankenlerin belli bir sıra halinde yürüyerek oluşturdukları devamlılığı alt üst edip, bedenün güncel moda sahnesinde cinsiyetsiz bir nesne olarak ele alınmasının yolunu açmıştır. Sonbahar/Kış 2015 couture koleksiyonu için kübizm çıkışlı heykelsi giysiler tasarlayan Viktor&Rolf, bu defilede modelleri, resim çerçevesine benzer dev objeler içinde podyuma salmışır (Şekil 2.6).



Şekil 2.6 : Victor & Rolf Sonbahar/Kış 2015 haute couture defilesine ait bir görünüm.
[Url-8]

Japon Avangardı tasarımcılarından Yohji Yamamoto'nun defile davetiyeleri de modanın sunduğu kavramsal estetiğin ne kadar geniş bir alana yayılabildiğini örneklemektedir. Yamamoto'nun anlam arayışını ve sanata olan yakınlığını gözler önüne sererken tasarımcı ve marka kimliğini de güçlendiren bu davetiyeler, kağıt ve

metinle yapılan bir anlatımdan dışarı taşan unsurlarıyla her koleksiyonun temasıyla ilgili yeni bir fikir ortaya koymakta ve modanın ne olduğunu sorgulamaktadırlar. Sonbahar / Kış 2007-2008 kadın koleksiyonu davetiyesi *The Red Book* (kırmızı kitap), kitap kapağını andıran kırmızı bir kağıt üzerine basılmış olup, kapitalizm ve moda ilişkisine göndermede bulunmaktadır. 1999-2000 yılına ait bir kadın koleksiyonunun davetiyesini beyaz bir gömlek kolu üzerinde sunan tasarımcı, Sonbahar / Kış 2012-2013 erkek koleksiyonunda ise modanın kısa süreli kullanım ömrüne değinmek üzere davetiyelerini at yarışı sayfalarının üzerine bastırmıştır. Davetiyeler de moda da, at yarışları kadar kısa ömürlüdür. Tasarımcının Sonbahar/ Kış 2013-2014 kadın koleksiyonu davetiyesi ise bir parça ahşap üzerine sarılı iplerden oluşmaktadır ve her giysinin kendine has özllikte iplikler yardımıyla dokunduğunu ya da örüldüğünü hatırlatmaktadır (Yamamoto, 2014, s. 172-186) (Şekil 2.7).



Şekil 2.7 : Yohji Yamamoto Sonbahar/Kış 2013-2014 kadın koleksiyonu davetiyesi. (Yamamoto, 2014, s. 186)

Tasarımcıların kimi zaman işlevi geri planda bırakan bu anlam arayışı, bir satış stratejisi olarak da önem kazanmakta ve markalaşma süreçlerini olumlu yönde etkilemektedir. Victor & Rolf, 2015 yılında hazır giyim üretimine son vermiş, markanın iki tasarımcısı kendi tabirleriyle “daha büyük bir manevi tatmin yaşadıkları

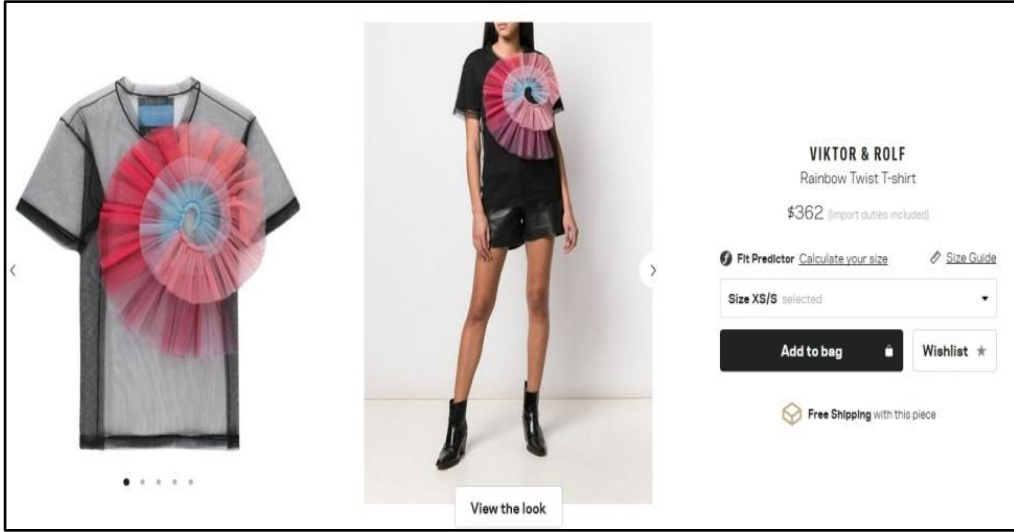
ve lüks segmentteki konumlarını kuvvetlendirecek” haute couture koleksiyonlara yoğunlaşmaya karar vermişlerdir [Url-9].

Moda tasarımcıların kreatif ve teknik donanımlarını sergileyen bu abartılı haute couture giysiler, aynı zamanda tanınmış kişilerin galalardaki giyim tercihlerine yön veren göz alıcı unsurlarıyla tasarımcılar için güçlü bir tanıtım sahası oluşturmakta ve diğer markalarla olan işbirliklerini olumlu yönde etkilemektedirler (Şekil 2.8).

Ayrıca haute couture defilelerinde popülerleşen giysilerin daha giyilebilir olan versiyonları, gündelik ürünler arasında da satışa sunulmakta ve couture giysilere ulaşamayan kullanıcıya, daha klasik ve uygun fiyatlı ürünler sayesinde markanın sunduğu prestijli kimliğe sahip olma fırsatı tanımaktadır (Şekil 2.9).

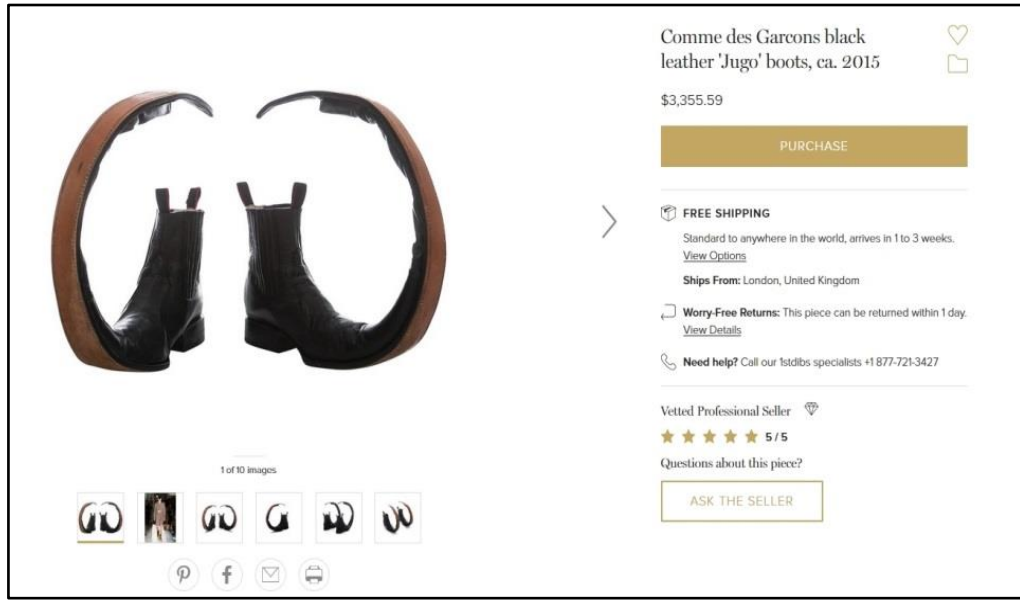


Şekil 2.8 : Victor & Rolf İlkbahar/Yaz 2010 haute couture defilesine ait bir görünüm.
[Url-10]



Şekil 2.9 : Victor & Rolf internet satışındaki gündelik ürünlerden bir örnek.
[Url-11]

Defile mağazacılık ve giysi tasarımında belirgin kavramsal ve ticari değişikliklerin gerçekleşmesi, giyilebilir ve satılabilir moda kavramlarını da sorgulatmış ve yeniden şekillendirmiştir. Sokak modasının ve kişisel tercihlerin söz sahibi olduğu bu yeni yapıda, defilelerde sergilenen kullanışsız giysiler, içerdikleri anlam zenginliğiyle koleksiyonerlerin adeta bir sanat nesnesi gibi sahip olmak istedikleri zevk objelerine dönüşmüşlerdir. Comme des Garçons'un beşinci ve altıncı bölümlerde incelenecek olan *Body Meets Dress*, *Dress Meets Body* koleksiyonundaki giysiler, defilede sergilenen, vücut anatomiyile uyumsuz dolguları, satışa sunulurken de muhafaza etmektedirler ancak bu parçaları isteğe göre çıkartılabilmek mümkündür. Marina Rust, 1997 yılında Vogue dergisinde yazdığı yazısında bu koleksiyondan bahsetmiştir ve markanın New York Soho'daki butiğinde gördüğü bu tasarımların içindeki dolguların çıkarılabilip çıkarılamadığını sorduğunda, bu eklentilerin daha çok entelektüel unsurlar olduğu ve bedeni değil giysiyi öne çıkardıkları cevabı ile karşılaştığına değinmiştir (Mears, 2010, s. 155). Bu cevap, avangart moda ürünlerinin birçok kullanıcı ya da koleksiyoner tarafından, defilede sergilenen haliyle kabul gördüğünü ve arzu edildiğini kanıtlar niteliktedir. Bugün yine Comme des Garçons ve diğer avangart markaların güncel koleksiyonlarındaki birçok parça, defilede sergilendiği haliyle satışa sunulmaktadır (Şekil 2.10 ve Şekil 2.11).



Şekil 2.10 : Comme des Garçons internet satışındaki avangart defile parçalarından bir örnek.
[Url-12]



Şekil 2.11 : Comme des Garçons sınırlı sayıda üretilmiş internet satışındaki defile parçası.
[Url-13]

Kitleler ve kültürler arası etkileşimin artması, farklı giysi kategorilerinin git gide iç içe geçmesine ve farklı kullanım alanlarını birleştiren, yeni bir stilin oluşmasına sebep olmuştur.

Yohji Yamamoto, New York'ta takım elbisenin altına spor ayakkabı giyen iş insanlarını ilk kez gördüğünde ne kadar etkilendiğini ve bunun tasarım sürecine yön verdiğini dillendirmiştir [Url-14]. İnternetin yaygın bir şekilde kitlelerin hayatına nüfuz etmesi, git gide daha hızlı bir tüketim döngüsü yaratmakta, göz önünde olan kimselerin ne giydiği, moda takipçilerinin yönelimlerini etkilemektedir. Bu nedenle, işlevinden ziyade ortaya koyduğu söylemle ön planda olan nesne benzeri giysiler, sektörün diğer alanları içinde de önem kazanmış olup, bu parçaların yaratıcılığı, tasarımcılarının gündelik giyim için tasarladıkları ürünlerinin popülerliğini, markanın satış oranlarını ve yapacakları işbirliklerini de olumlu yönde etkilemektedir. Rei Kawakubo'nun Comme des Garçons markası, kadın ve erkek koleksiyonlarıyla sınırlı kalmayan, renkli cüzdanlardan parfüme ve bilgisayar kılıflarına uzanan geniş bir ürün gamına sahiptir. 2002 yılında kurulan PLAY, markanın avangart parçalarıyla tezat oluşturan gündelik ürünlerden oluşmaktadır. Markanın en çok kazanç sağladığı alt marka olan PLAY, firmanın gelirinin %12'sini oluşturmaktadır olup, farklı gelir gruplarından kullanıcıların Comme des Garçons kimliği ve prestijiyle bağ kurmasına imkan tanımaktadır. Comme des Garçons'un en tanınmış alt markası olan PLAY, markanın üretiminin, Converse ve Speedo gibi spor markalarıyla işbirliği yapacak kadar farklı ve geniş bir alana yayılmasında da rol oynamaktadır [Url-15].

Comme des Garçons koleksiyonları ve defilelerinin kavramsal altyapısı, 20. yüzyıl moda tarihinin gidişatına yön veren moda ve sanat ilişkisini örneklerken, Kawakubo'nun kendi fikir ve duygularını yansıttığı sözsüz manifestoların bilinçdışıyla kurdukları ilişkiyi de öne çıkarmaktadır. Altıncı bölümde incelemek üzere seçilen Comme des Garçons koleksiyonları, hem Kawakubo'nun moda tasarımcısı mı sanatçı mı olduğu gibi tartışmalara konu olan interdisipliner kimliğini şekillendirmiş, hem de tasarımlarının psikanalitik bir çerçevede yorumlanabilmesine imkan sağlayan bir baz oluşturmuştur. Kawakubo'nun yarattığı stili avangart moda başlığı altında incelemek ise Comme des Garçons'un diğer avangart moda tasarımcılarıyla benzeşen ve kendine has özelliklerini ayırtırmaya yardımcı olacaktır.

3. AVANGART MODA

1970'ler ve sonrasında ortaya çıkan işsizlik, gençlik hareketleri, savaş karşıtı hareketler, küresel kıtlık ve doğal afetler, toplumun bilincinde büyük izler bırakmış, bu izler, dönemin postmodernist görsel sanat çalışmalarında açığa çıkmıştır. 1980'li yılların moda tasarımcıları, geleneksel moda tanımlarının dışında yer alan stilleri moda sahnesine sokarak moda kreatörlerinin lüks haute couture giysilerinin devrini kapayan, yeni bir giysi yaklaşımı önermişlerdir. Paris'te beliren Japon moda tasarımcılarının "fakirliğin estetiği" olarak da nitelendirilen stili ve buna benzer avangart giyim yaklaşımları, Avrupa aristokrasisinin bir temsili sayılan modanın, gündelik yaşamı estetikleştirme felsefesini yerle bir etmiştir. Moda artık cinsiyetleri, sosyal grupları ve yaş gruplarını ayırma işlevinin geri planda kaldığı, yepyeni bir yöne kaymış ve bu yeni yaklaşım kişinin giysileri aracılığıyla kendisini kadın, erkek ya da soylu olarak tanımlamasını demode kılmıştır.

Punk modası ve bunu takip eden süreçte Japon moda tasarımcıları Issey Miyake, Rei Kawakubo ve Yohji Yamamoto'nun ortaya koyduğu koleksiyonlar, bu tür kreatif pratiklere örnek teşkil etmektedir. Punk akımıyla paralel olarak gelişen moda ve Japon tasarımcılarının çalışmaları, hem ortak bir sosyal tavır, hem de giysi üzerinde yaptıkları strüktürel deformasyonlarla aynı çatı altında buluşmaktadırlar. Ancak aralarında belirgin farklar mevcuttur. Punk modası provokasyon, görsel teşhircilik ve açık bir cinselliğin vurgulandığı görüntüler altında kendini göstermiştir. Japon moda tasarımcıların koleksiyonlarındaki protest tavır ise daha üstü kapalı ve ölçülü bir anlatım içinde gizlenmektedir (English, 2011, s. 40; Vinken, 2005, s. 64). Rei Kawakubo'nun Comme des Garçons koleksiyonlarının sıklıkla Punk ile kıyaslandığı göz önünde bulundurulduğunda Punk modasını incelemek, hem avangart modayı tanımlamak, hem de Comme des Garçons koleksiyonlarının kendine has kimliğini ortaya çıkarabilmek açısından önem kazanmaktadır.

3.1.Punk

Dekonstrüktivist modanın erken bir manifestosu olan Punk akımı, 20. yüzyılın postmodernist eğiliminin de önemli bir parçasıdır ve yapısökümcülüğü örnekleyen görsel bir tavır olarak Japon Avangardı tasarımcıları ve Antwerp ekolünün yolunu açmıştır. Jacques Derrida'nın yapıçözömcülük kavramı modern sanattan mimarlığa uzanan geniş bir alana dağılmış olup, bir metin ya da ifade biçimini anlam katmanlarına ayırma sürecini tanımlamaktadır. 1990'lı yıllarda moda alanında da kullanılmaya başlanan terim, hem giysinin anlam ve içeriğini, hem de strüktürel yapısını deşifre etmektedir [Url-16]. Punk akımının moda alanındaki öncüsü Vivienne Westwood, 1941 yılında Derbyshire'da doğmuş olup, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki yıllarda büyümüştür. İnsanların bir parça kumaş örebilmek için saatler harcadığı, gıda karnesiyle yemek alınan ve "her şeyi kendin yap" felsefesinin hakim olduğu bir döneminin çocuğudur. Kendi kendine yetme ve tutumluluk, bu yılların etkisini her zaman üzerinde taşıyan Westwood'un hayata bakış açısında önemli bir yer edinmiştir (Westwood ve Kelly, 2016, s. 41; Wilcox, 2004, s. 9) , [Url-16].

1965 yılında tanışan Vivienne Westwood ve Malcolm McLaren'ın yaşayacağı ilişki ise 20. yüzyıl moda tarihini şekillendirecektir. McLaren, Guy Debord'un 1967 yılında yayınlanan *Gösteri Toplumu* kitabından derin bir biçimde etkilenmiştir. Yıkıcı aforizmalar ve aykırı yazılarla dolu olan kitap, sonradan Punk akımının kimliğini şekillendirecek olan birçok fikrin de ilham kaynağı olmuştur. McLaren ve Westwood, tasarımlarında oldukça isyankar bir tavır benimsemişlerdir. Çift, kısa süre içinde üst sınıf Edward dönemi giysilerinin bir parodisi niteliğindeki Teddy- boy sitline eğilmiştir. McLaren 1971 yılında Let it Rock mağazasını açmış, ikili, Let it Rock için bir sürü düz siyah ve çizgili tişört getirmiştir. Westwood, bu ürünlere yırtıklar açmış, düğümler atmış, öte yandan üzerlerine basmak için çeşitli kolajlar hazırlamış, meme uçlarını gösterecek şekilde fermuarlar dikmiş ve çeşitli malzemeler eklemiştir. Örneğin ünlü *Venus* tişörtünün kol evi, bisiklet lastiği parçalarıyla çevrilmiş ve at kılı ile süslenmiştir (Şekil 3.1). Başka bir tişörtün üzerine ise kaynatılmış tavuk kemikleriyle 'rock' yazısı yazılmıştır. Bu yazı ve sloganlar, zaman içinde 'fuck' (sikeyim), 'perv' (sapık) gibi daha protest ve cinsel içeriklerle yüklenmeye başlamışlardır. Moda piyasasına göre nispeten uygun fiyatlara sahip olan bu ürünler, giysiyi politika ve sert bir cinsellikle buluşturan yeni bir ekol oluşturmuştur. 1975 yılında McLaren ve Westwood, iki çıplak kovboyu tema edinen

Cambridge Rapist (Cambridge Tecavüzcüsü) ve *Paedophilia* (pedofili) tişörtleri yüzünden, toplumu uygunsuz görüntülere maruz bırakmak suçuyla yargılanmışlardır. Giysinin politize olması, Punk modasının en önemli unsurlarından birini oluşturmaktadır. McLaren ve Westwood'un mağazasının adı 1974 yılında açık bir şekilde SEX (seks) olarak değişmiştir. Mağaza, herkese açık bir giysi butiği ile sapkın cinsel fantazileri olan bir kitleyi aynı çatı altında buluşturan yeni ve benzersiz bir konsept yaratmıştır. SEX, kısa süre içinde hem Punk gençlerinin, hem müzisyenlerin, hem de sapıklar ve fahişelerin uğrak noktasına dönüşmüştür (Wilcox, 2004, s. 10-12).



Şekil 3.1 : Vivienne Westwood Venüs tişörtü 1971-72.
[Url-17]

McLaren, giysinin müziği pazarlama gücünü ve Punk altkültürün önemli bir parçası olacağını öngörmüştür. McLaren'in menajerliğini yaptığı Sex Pistols sahne almaya başladıktan kısa süre sonra Punk akımı insanların giyim tarzına yansımaya başlamıştır (Wilcox, 2004, s. 13). 1977 yılında mağazanın adının Seditinaires olarak değişmesiyle neticelenen bu yaratıcı süreçte hem Punk akımı hem de Punk modası bir arada gelişen kimliklerini oturtmuşlardır. Kraliçenin dudakları arasında bir çengelli iğnenin yer aldığı ve tam göğüs hizasında iki çıplak meme imajının sergilendiği tişörtler, markanın en ilgi çekici grafiklerinden bazılarını

örneklemektedirler (Şekil 3.. Seditionaires ürünleri, Punk modasının temel yapıtaşlarından biri olan kayış benzeri fetişist detaylarıyla ünlüdür. Bu detaylar, Punk modasından etkilenecek olan yeni moda stillerinde de kendini göstermeye devam edecektir [Url-18] (Şekil 3.3).



Şekil 3.2 : Vivienne Westwood ve Malcolm McLaren baskılı tişörtler 1976.
[Url-18]



Şekil 3.3 : Westwood ve McLaren Seditionaires giysileri 1976–1980.
[Url-19]

Westwood'un kreatif üretimi zaman içinde McLaren'dan bağımsızlaşmaya başlamış, etnik ve primitif temalara doğru kaymıştır. Sonbahar / Kış 1982 *Nostalgia of Mud* koleksiyonunda kültürün primitif toplumlarda yattığı etkiyi vurgulamayı amaçlayan Westwood, bu dönemin renkli takımlarıyla tezat oluşturan büzgülü, solgun ve salaş elbiseler tasarlamıştır. İlk kez dış giyimde iç giyim öğelerine yer veren bu koleksiyonda, 1950'ler stilindeki saten bir büstiyer, elbiselerin üzerine giyilmektedir [Url-18] (Şekil 3.4).



Şekil 3. 4 : Vivienne Westwood, 1982 Sonbahar/ Kış Koleksiyonu
Nostalgia of Mud koleksiyonuna ait giysiler.
[Url-20]

Punk akımı, 1970'ler İngiltere ve Amerika'sının sosyopolitik tablosunun bir yansıması niteliğini taşımaktadır ve global bir özgürleşme sürecinin belli bir coğrafyadaki pratik alanlarından biri olarak değerlendirilebilir. Sosyal ve cinsel söylemlere dair çeşitli mesajlar iletme isteği ve kaygısıyla dolu birçok kadın müzisyen ve dinleyici için Punk, bir kendini ifade alanı olarak işlev görmüştür (Batt, 2014, s.55). Ancak kadınları içine sıklıkla dahil etmiş olan bu misafirperver yapı, dışarıdan oldukça özgür bir alan olarak görünse dahi ataerkil bir sosyal çevrede üretilmiş ve tartışmalı cinsiyet söylemlerinin etkisi altında gelişmiştir. Punk akımının bedensel pratikleri de dolaylı olarak da olsa heteroseksüel bir erkekliğin yapılanmasına ve dominant cinsiyet rollerinin sağlamlaşmasına katkıda bulunmuştur (Downes, 2012, s. 207-208). Dolayısıyla fetişist unsurlar ve belirgin bir cinselliğin sergilendiği Punk modası da kadını özgürleştirmeye yetmemiş, cinsel kimliğini

ataerkil bakışın belirlediği bir konumdan dışarı çıkaramamıştır. Nitekim Westwood'un güçlü stili de toplumun dışlanmış, marjinal kesimlerine kucak açmak ve kadının cinselliğini özgürce yaşamasını desteklemek açısından protest bir tavır sergilese bile geleneksel cinsiyet normlarını sorgulamayan, bilakis fazlasıyla onaylayan bir kadın profili betimlemiştir. Japon Avangardı başlığı altında incelenecek olan Kawakubo, Miyake ve Yamamoto'nun tasarımları ise Batı giysilerinin cinsiyet rolleriyle ilgili normlarını alt üst etmişlerdir. Bu özellik, Japon Avangardı üçlüsünün, fetişist unsurlarla ön planda olan Punk giyim tarzından en belirgin biçimde ayrıldıkları noktalardan biridir.

Punk'ın ters yüz edilmiş, yırtık, sökük kenarlı giysileri, 20. yüzyılın postmodern stilinin moda alanındaki erken bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Punk stilinin "kendin yap!" tavrı, belli bir dönemin sosyokültürel ürünü olmakla birlikte, 1980'ler ve 1990'larda daha da gelişecek global bir estetiğin temelini oluşturmuştur. Postmodernist bir anlatımın parçası olan kirli, salaş, hastalıklı bir görünümü yücelten öğeler, Westwood ve 1970'ler Punk modasının ilk kez sunduğu değerlerdir. Bu yeni tasarım yaklaşımı, moda ve giysi tasarımının geleneksel kalıplarını yıkması ve moda alanına kavramsal bir bakış açısı getirmesi itibarı ile Japon Avangardı ve Antwerp altılısının çalışmalarının da önünü açmıştır [Url-16].

3.2. Japon Avangardı

1970'lerden itibaren bir grup Japon moda tasarımcısı Avrupa moda sahnesinde boy göstermeye başlamıştır. Bu tasarımcıların en eskisi olan Issey Miyake, 1970'li yıllardaki ilk çıkışından itibaren Batı modasının alışık olmadığı yeni bir giyim yaklaşımı benimsemiştir. 1980'li yıllarda Kawakubo ve Yamamoto ile birlikte iyice tanınan ve popülerleşen bu yeni stil, kullanışlılık ve zamansızlıkla ön plandadır. Sezon trendlerinin şekillendirdiği, lüks odaklı Batı modasının sınırları dışına çıkan Kawakubo, Miyake ve Yamamoto, monokromatik, asimetrik ve torba gibi giysilere yer veren avangart stilleriyle farklı bir akımı oluşturmaya ve eleştirmenler tarafından Japon Avangardı olarak değerlendirilmeye başlanmışlardır. Japon Avangardı tasarımcıları hem kadın, hem erkek giyiminde daha bol ve rahat, detaydan ziyade bütüne odaklanan bir giysi anlayışı benimsemişlerdir. Bu üç tasarımcının kreatif üretimi, Punk'ı ve 1990'lı yıllarda kendilerinden sonra gelecek olan Batılı moda

tasarımcılarının çalışmalarını da içine alacak şekilde dekonstrüktif moda tanımı altında değerlendirilmektedir.

Postmodernizmin moda tasarımındaki bir yansıması olan dekonstrüktif eğilimlerin temel özelliği, özne-nesne, doğa-kültür, varlık-yokluk, iç-dış gibi belli bir hiyerarşi içindeki düaliteleri sorgulaması ve yeniden değerlendirmesidir. Dekonstrüksiyonun alaşağı ettiği düaliteler arasında ‘dil-düşünce’, ‘pratik-teori’, ‘edebiyat-eleştiri’, ‘imleyen-imlenen’ kavramları da vardır. Yapısökümcülüğün irdelediği bu zıtlıklar, edebiyat, mimari, grafik tasarımı, film teorisi gibi alanlarla birlikte moda tasarımı da derinden etkilemiş ve gidişatına yön vermiştir. Japon Avangardı tasarımcıların çalışmalarındaki yıkıcı unsurlar da giysinin yapısıyla ilgili olmakla kalmayıp, anlam ve fonksiyonu da yeni bir değerlendirmeye tabi tutmuşlardır (Loscialpo, 2011, s.14-16).

Tekstil tasarımına ve teknolojisine kattığı yeniliklerle tanınan Miyake, fikirsal, formlar ve malzemeye ilgili çığır açıcı tasarımlarıyla çağdaş kadının yaşam biçimine ve giyim anlayışına ciddi katkılarda bulunmuştur. Kawakubo ve Yamamoto’nun moda dünyasının normlarını değiştiren çalışmaları ise anti-estetik farklı bir formu olarak öne çıkmaktadır ve 20. yüzyıl “moda” anlayışında yarattıkları kırılmalar daha derindir. Abartısız giyim üslupları, kültür, kavramsallık ve deneysellik sanatı olduğu kadar moda da adapte edilebildiğini kanıtlamış ve 20. yüzyıl modasının gidişatını değiştirmiştir (English, 2011, s. 6). Geçerli olan giysi normlarına karşı ciddi bir başkaldırıda bulunan bu tasarımcılar, yapının ve kalıbın bozulduğu, dikişlerin bitirilmeden bırakıldığı, yırtık, sökük, aşınmış görünen tasarımlarıyla Miyake’den ayrılmışlardır(Şekil 3.5).

Japon Avangardı tasarımcılarının o dönemin Batılı tasarımcılarından farklı olan ve Japon kimlikleriyle değerlendirilmelerini sağlayan özellikleri, ilk defilelerinden itibaren kendini hissettirmiş, ancak istikrarlı bir biçimde yinelenen, zamana yayılan bir koleksiyonlar bütünü ile sağlamlaşmıştır. Bu tasarımcılar, Batı’nın coğrafi ve entelektüel sınırları içinde kalan kültürel bariyerleri yıkarak global moda sınırlarını yeniden şekillendirmişlerdir [Url-21]. Aslında Batı ülkeleri, Doğu olarak tanımladıkları coğrafyanın sınırları içinde kalan Japonya’nın kültürüyle her daim ilgilenmiştir. Avrupa’da, Japon etkisiyle 19. yüzyılda üretilen sanat eserleri ve objelere ismini veren Japonizm, Batı sanatında modern ve yeni bir üslup oluşturmuştur.

Yine Batı giysilerinde yapı, süsleme ve kalıp itibariyle kimonoyu çağrıştıran birçok parça bulunmaktadır. Paul Poiret'nin 20. yüzyıl başında ürettiği tasarımlarda, Doğu kültüründen alınmış birçok unsur gibi kimono etkisi de yoğun olarak hissedilmektedir. Poiret gibi yüzyılın önemli tasarımcıları arasında yer alan Madeleine Vionnet de tasarladığı rahat ve dökümlü giysilerle kadın vücudunu özgürleştirmeye katkıda bulunmuştur (English, 2011, s. 17-18). Ancak 1970'li yıllardan itibaren Avrupa ve Amerika moda sektöründe boy göstermeye başlayan Japon moda tasarımcıları, Batı modasında bir esin kaynağı olarak değil, 'yaratıcı ünvanı' ile var olan ilk Asyalı tasarımcılar olmuşlardır.



Şekil 3.5 : Yohji Yamamoto İlkbahar/Yaz 1983 koleksiyonuna ait siyah dekonstrüktif elbise.
[Url-22]

Bu üç tasarımcıdan hiç biri, Japon kimliğiyle anılmaktan hoşnut değildir. Kawakubo, bu düşüncesini “Japon olarak sınıflandırılmaktan ötürü mutsuzum. Tüm Japon tasarımcıların taşıdığı ortak hiçbir özellik yok. Yaptığım işler daha önce moda sahnesinde gerçekleştirilenlerden, ya da kültürel süreçlerden esinlenilmiş değildir” diyerek ifade etmiştir. Yamamoto da, benzer şekilde Japon başlığı altında kategorize edilmek istemediğini “Ben Japon bir tasarımcı değilim, sadece tasarımcıyım” diyerek vurgulamıştır. Miyake de bu görüşü diğer tasarımcılarla paylaşır.

“Japon kültürünü anlatmaya çalışmıyorum. Ben her zaman kültürler arasında olmak istedim. Her geçen gün kendimizi belli bir kültürün değil, daha global bir toplumun üyeleri olarak değerlendiriyoruz” diyen Miyake, “Japon ya da Batılı olmayan, yeni bir moda türü” yaratmaya çalışmıştır (Brantley, Marc, O’Brien, ve Koren’den aktaran Kawamura, 2004, s.96). Ancak objektif bir bakış açısıyla değerlendirildiklerinde, tasarımlarının hem Japon kültürüne ait, hem de birbirlerine yaklaşan unsurlar taşıdığı göze çarpmaktadır.

Kawakubo, Yamamoto ve Miyake’nin koleksiyonlarının somut bir ilham kaynağı olan kimono, Batı moda sahnesinde çığır açıcı olarak değerlendirilen çalışmalarının da bazını oluşturmaktadır. Bu tasarımcıların üçü de farklı zamanlarda, çalışmalarında kimonodan etkilenmiş olduklarını dillendirmişlerdir. Öte yandan üçü de, alan ve boşluk duygusunu öne çıkaran bir giysi- beden ilişkisi tanımlamaktadırlar (English, 2011, s.4). Roland Barthes’in semantik değerlendirmesi, kimonoyu tarih boyunca çok az değişikliğe uğrayarak bugüne gelmiş, arketipsel bir giysi tipi olarak ele alır (Barthes, 2013, s.88). Japon Avangardı tasarımcılarının koleksiyonlarının Batı modasının dışına çıkan ve aynı çatı altında gruplandırılmalarını sağlayan belki de en belirgin özellikleri bu değişmeyen, arketipsel silüetleridir (Şekil 3.6). Moda teorisyenlerinin birçoğu, kimono gibi Doğu çıkışlı geleneksel parçaları moda kategorisi altında değerlendirmezler.

Kısa zaman öncesine kadar modanın, Batı’da oluşmaya imkan bulan bir kavram olduğu ve Avrupa’da ortaya çıktığı, yaygın bir görüş olarak kabul görmüştür. Cliffe, kimononun tarihçesinden bahsettiği kitabı *The Social Life of Kimono*’da, Bell (1976), Barthes (1966, 2006), Hollander (1993), Lipovetsky (1994), Baudot (1999), Entwistle (2007), Evans (2003), Kawamura (2006) ve Barnard (2007) gibi birçok teorisyenin moda olgusunu Batı’da konumlandığını vurgular (Cliffe, 2017, s.3). Avrupa’nın, moda söylemlerinin merkezinde yer almasını sağlayan unsurlar ise modanın talep ettiği değişimlere ortam hazırlayan esnek sosyal yapısı ve ekonomik sistemi olmuştur. Bu bağlamda Batı dışında kalan coğrafyalar genellikle durağan, değişime kapalı ve giysi tasarımında yeniliklerin nadiren görüldüğü yerler olarak kaydedilmiştir. Doğu giysi sistemleri, Batı’nın modadaki ilerlemeler olarak değerlendirdiği değişimlere yanaşmamıştır. Çin, Hindistan ve diğer Asya ülkelerinin geleneksel giysileriyle birlikte Japonların kimonosu da yüzyıllardır, form itibarıyla neredeyse aynı kalmıştır (Cliffe, 2017, s.3). Japon Avangardı tasarımcıları,

Barthes'ın arketipsel olarak nitelendirdiği bir giysi tipine, lüks ve değişken bir moda zemininde itibarlı bir yer kazandırmak gibi bir ortak noktada buluşurlar.



Şekil 3.6 : Issey Miyake koza formunda siyah parça 1976.
[Url- 23]

Japon kültüründe giysi, ikinci bir deri, bir kabuk gibi ele alınır. Sadece giysilerin formu değil, giysi- beden ilişkisi de Japon giyim geleneğinde Batı'da olduğundan çok daha farklı gelişmiştir. Bu gelenek, Batı'nın her sezon değişen ve süsleme bazlı yeniliklerinden ziyade form ve beden ilişkisi üzerine kurulu olup, deneyselliğiyle ön plandadır. Beden bazen adeta kumaş tarafından sarılıp paketlenir, bazense giysinin içinde yüzecek kadar belirgin bir boşlukla ondan ayrılır ve giysi, ev gibi kapsayıcı bir işlev üstlenir. Bu yeni manifestoda önemli olan kişinin giyerek kendini sergilediği giysiler değil, içinde yaşadığı ve çalıştığı giysilerdir (Vinken, 2005, s. 70-71). Bu yeni stil, görsel olarak da olsa lüks tüketim unsurlarına yer vermeyen bir yaklaşımı da beraberinde getirmiştir.

Siyah renge moda alanında kazandırdıkları prestij, Japon Avangardını en çok öne çıkaran unsurlardan bir diğeridir. Siyahın ayrıcalıklı bir renk olarak kabul edilmesi, Japon kültürünün Batı'dan ayrılan diğer bir özelliğidir. Siyah, hem Japon Budist rahiplerinin, hem Bunraku tiyatrosunda arka planda kuklaları oynatan kişilerin, hem

de samurayın giysilerinin rengidir. Yamamoto, siyahın Japon kültüründeki yerini “samuray her an kendini hiçliğe atmaya hazırdır ve hiçliğin sureti de, rengi de siyahtır ” metaforuyla anlatmıştır. Ancak Batı giyim geleneğinde siyah renk, Japon Avangardı ortaya çıkana kadar ölümün ve yasın rengi olarak kabul görmüştür. Moda sahnesinde ise Christobal Balenciaga, Christian Dior ve Thierry Mugler gibi tasarımcılar, siyah rengi erotik ve feminen çağrışımları nedeniyle kullanmayı tercih etmişlerdir. Yamamoto ve Kawakubo siyahı, deforme edilmiş, asimetric, bol giysilerle bir arada sunarak kendilerinden önce geçerli olan bu feminen kullanıma meydan okumuşlardır. Siyahın Japon Avangardı tasarımcılarının yeni stilindeki bu yoğun kullanımı, Batı moda sahnesinde ilk başlarda depresyon ve yıkımla ilişkilendirilmiş olsa da, Kawakubo ve Yamamoto’nun koyu ve monokromatik giysilere istikrarlı bir biçimde yer verdiği koleksiyonlar, siyaha sezon trendlerinden bağımsız, entelektüel bir hava ve saygınlık kazandırmayı başarmıştır (Steele, 2010, s. 20-22).

Japon Avangardı tasarımcılarının giysileri sembolik okumalarla doludur. Batı’nın, keskin bir terzilikle öne çıkardığı uzuvları ve cinselleştirilmiş bedeni kimi zaman boşluk içinde yok eden, kimi zamansa kundak gibi saran bu silüetler ruhsallığın gelişimindeki en erken evre olan söz öncesi dönemi yansıtmaktadır. Miyake bu yaklaşımı “Giysiler birçok dil konuşurlar ... ve dışarıdan görünür olmaya ihtiyaçları vardır ... içeridense hissedilmeye” diyerek onaylamıştır (English, 2011, s. 9). Yamamoto, “Dinliyor musunuz? Kumaşın bize öğretecek çok şeyi var ...” “Her zaman aynı şarkıyı söylüyorum, sadece farklı aranjmanlarla” gibi birçok cümle ve benzetmeyle giysi, sessizlik ve söz ilişkisine metaforik göndermelerde bulunmuştur. Yohji Yamamoto’nun markası Y’s, şu ana kadar var olan en kısa moda markası ismi olarak sembolizmle yüklüdür. Hem isminin, hem de soy isminin baş harfi olan “Y”, bir ağacı ve dallarını resmederken, insanın yapacağı tercihlerin şekillendirdiği hayat yolunu da temsil etmektedir (Yamamoto, 2014) (Şekil 3.7). Yine bu çalışmanın ana başlığı içinde yer alan Comme des Garçons koleksiyonları, psikanalitik okumalara imkan sağlayan temsillerle ve sembolik anlatımlarla doludur. Miyake’nin tasarımları, Kawakubo ve Yamamoto’dan fonksiyonellik ve tekstil teknolojisine kattığı yeniliklerle ayrışalar bile benzer temsillerle ve arketipsel bir görsellikle yüklenmiştir. A-POC koleksiyonundan *Pleats Please* koleksiyonuna uzanan birçok görünümün diğer iki tasarımcıyla paylaştığı bol, iri kapüşonlu, uzun ve bedeni

flulaştıran silüetleri, arketipsel betimler olarak ele alınmaya müsaittir. Boşluğun içinde bedeni neredeyse yok ederek giysiye önemli bir kişilik yükleyen bu ortak dil, Japon kültüründe cansız objelere verilen değere olan gizli bir aşinalıkla da ilişkilendirilebilir. Miyake'nin birçok kampanya çekiminde giysiyi ve kumaşı öne çıkaran, 'insansız' silüetler yer almaktadır (Şekil 3.8).



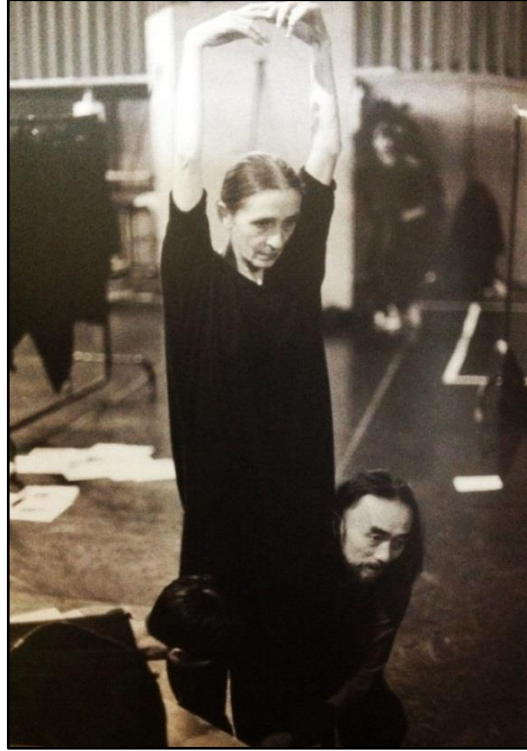
Şekil 3.7 : Yohji Yamamoto'nun markası Y's logosu.
[Url-24]



Şekil 3.8 : Issey Miyake *Pleats Please* koleksiyonu kampanya çekimlerinden bir örnek.
[Url-25]

Bu tasarımcıların her birinin moda tasarımını multidisipliner bir pratik alanı olarak ele almalarının, Japon kimliklerine olmasa dahi, avangart moda başlığı altında buluşan özelliklerine katkıda bulunduğu söylenebilir. Üç tasarımcının da sanatla olan ilişkisi, aynı dönemde hazır giyim ya da haute couture alanında çalışan başarılı

Batı markalarınınkinden daha yoğundur. Miyake'nin 1991 yılında Frankfurt Ballesi'yle *The Loss of Small Detail* (Küçük Detayın Kaybı) eseri için yaptığı işbirliği, Kawakubo'nun Merce Cunningham'ın *Scenario* performansı için hazırladığı giysiler, Yohji Yamamoto'nun birçok opera için tasarladığı kostümler ve modern dans sanatçısı Pina Bausch'la gerçekleştirdiği çalışmalar bir iş projesi olmakla sınırlı kalmamış, kendilerini keşfettikleri deneysel bir üretim alanı olarak da kişisel deneyimlerine ve tasarımcı kimliklerine katkıda bulunmuştur (Bolton, 2017; Yamamoto, 2014) [Url-3] (Şekil 3.9). Bu tasarımcılar sadece defileleri değil, her tür görsel ve fikrîsel alanı tasarım felsefelerini ortaya koymaya hizmet edecek bir fırsat olarak değerlendirmektedirler.



Şekil 3.9 : Pina Bausch ve Yohji Yamamoto Pina Bausch'un 25. yılı 1998 yılına ait fotoğraf.
[Url-27]

Miyake, Kawakubo ve Yamamoto'nun üçü de her ne kadar Japon tasarımcılar başlığı altında anılmaktan mutlu olmadıklarını dillendirseler de, Japon modasının avangart estetiğinin uluslararası bir pazara ulaşmasını sağlamışlardır. Bu tasarımcıların ortak noktası, Batı'nın kemikleşmiş giyim ve moda anlayışını, Japon kültürünün zengin geçmişinden öğeler taşıyan yeni bir estetik ve sosyal dille buluşturarak yeniden şekillendirmiş olmalarıdır [Url-26].

Japon Avangardı tasarımcılarının Paris'te edindikleri başarı, bir grup Belçikalı tasarımcının Antwerp dışına çıkarak, uluslararası moda sahnesine açılmasında da ilham kaynağı olmuştur. 1980'li yılların ortasından itibaren Antwerp Royal Academy of Fine Arts'ta eğitim görmüş radikal, Belçikalı moda tasarımcıları, Japon Avangardı üçlüsünün yolundan giderek Fransız moda sistemi içinde boy göstermeye başlamışlardır (Kawamura, 2004, s. 164).

Altı üyeli grup, Ann Demeulemeester, Dries Van Noten, Walter Van Beirendonck, Dirk Bikkembergs, Dirk Van Saene ve Marina Yee'den oluşmaktadır. Bu tasarımcılar, Royal Academy of Fine Arts Antwerp'ten mezun olduklarında, Rei Kawakubo'nun ilk koleksiyonunun Paris moda sahnesinde yaratmış olduğu etkiden haberleri vardır (English, 2011, s.141- 143).

Antwerp Altılısı, Japon Avangardından daha farklı, yeni ve Batılı bir dekonstrüksiyon benimsemiştir ancak modayı kavramsal olarak sorgulamaları, onları da Miyake, Yamamoto ve Kawakubo ile birlikte avangart moda başlığı altında buluşturmaktadır. Dekonstrüksiyon ve renkle olan ilişkileri, giyim kategorileri ve yalınlık dereceleri kendi içlerinde değişmektedir.

Antwerpli tasarımcıların en avangardı olarak öne çıkan, Antwerp Altılısı'yla aynı yıl mezun olmuş olan Martin Margiela'dır [Url-28]. Margiela, son moda Batı giysilerini parçalarına ayırmış, kol ve cepleri, astar ve işlenmemiş kenarları görünecek şekilde ters yüz etmiştir. Margiela'nın bu tasarımları, aslında yeni malzemelerden yapılmış olsalar bile kullanılmışlık hissi uyandırmaktadırlar.

Tasarımcının dekonstrüksiyon anlayışı, Batı modasının giysi ve kalıp tekniklerine yakın olsa dahi ilk olarak Kawakubo ve Yamamoto tarafından oluşturulan bir kavramsal temelin üzerine kurulmuştur. Ancak dekonstrüksiyon terimi ilk kez Margiela ile birlikte kullanılmaya başlanmıştır (Mears, 2010, s. 189).

Margiela'nın modellere giydirdiği, çıplak bir terzi mankenini andıran giysiler, giysi ve kullanıcı arasındaki ilişkiyi ve hiyerarşiyi tersine çevirmiştir (Şekil 3.10). Bu tasarımlarda adeta beden, mankeni giyer.

Terzi mankeni, gerçek bedenlerin uzun süredir moda adı altında yaklaştırılmaya çalışıldığı klasik ölçü ve oranların da bir temsilidir. İdeal beden olgusunu irdeleyen dekonstrüktif moda, özne-nesne ve iç-dış kavramlarını kalıplaşmış sınırlarından

kurtarmış, özelliğın bir başlangıç noktası olmadığını, zaman ve mekân ilişkisi üzerinden sürekli olarak değıştiğini göstermiştir (Loscialpo, 2011, s. 18).



Şekil 3.10 : Martin Margiela Sonbahar/Kış 1997-89 koleksiyonuna ait bej keten elbise.
[Url-29]

4. JAPON MODA TASARIMCILARI

4.1 Fransız Moda Sistemi ve 1980'ler Batı Modası

Moda kültürü 17. yüzyıla dayanan Paris, 19. yüzyılın ortasında bu birikimi bir moda sistemine dönüştürmüştür. Haute couture modasının 20. yüzyılda kurumsallaşmasıyla birlikte Fransa, Batılı bir moda sisteminin yaratıcısı ve yürütücüsü haline gelmiştir (Kawamura, 2004, s.38). Paris moda endüstrisi 17. Yüzyılın sonunda iyice gelişmiş olup, ülke bu dönemde bir çok kabiliyetli zanaatkar yetiştirmiş, piyasada başarılı tüccar ve esnaflar belirmeye başlamıştır. İlüstrasyonlu mecmualar dönem modasının tanınmasına ve sektörün gelişmesine katkıda bulunurken, Fransa 18. yüzyılda en prestijli moda dergilerini yayınlayan ülke olarak bilinmeye başlamıştır. Modern moda anlayışının ortaya çıkması ise gelişen şehir yaşamıyla paralel olarak gerçekleşmiştir. Fransanın sanatçı ve yazarları, yaratıcı bir dil oluşturan modanın sembolik üretimine kısa süre içinde angaje olmuşlardır (Steele, 2017, s. 2-6). 19. yüzyıla gelindiğinde Paris, hem Avrupa'nın, hem de dünyanın sanat merkezi konumuna erişmiştir. Öte yandan, iyi zevki de geçmişten gelen bir gelenek olarak kültüründe barındırmaktadır. Fransız moda sistemi, bu dönemden itibaren belli bir moda kültürünün kökleşmesinde önemli bir rol oynamıştır. 19. yüzyıl ortasında gelişen bu sistem, bağımsız meslek gruplarının kurumsallaşmasına ve terzilerin moda tasarımcısı konumuna yükselmelerine imkan vermiş, öte yandan ticari kurumların oluşmasını ve terzilerin sosyal olarak yapılanmasını destekleyerek tasarımcılarla üreticiler arasında bir hiyerarşi oluşmasına sebep olmuştur (Kawamura, 2004, s.35).

Bu moda sisteminin temellerini, dünyanın en güçlü ve saygın moda organizasyonu olan *La Fédération Française de la Couture, du Prêt-à-porter des Couturiers et des Créateurs de Mode* (the Federation) oluşturur. Organizasyonun yapısındaki değişiklikler, yeni stillerin ve tasarımcıların sistemle ilişkisini belirlemektedir. Şu an geçerliliğini koruyan moda federasyonun ilk adı, *La Chambre Syndicale de la Confection et de la Couture pour Dames et Fillettes* (kadınlar ve genç kızlar için konfeksiyon ve dikim sendikası) olup 1868 yılında Charles Frederick Worth

tarafından kurulduğunda couture (dikim) ve confection (üretim) kelimeleri arasındaki belirgin ayrım henüz oluşmamıştır. Tasarımcılar ve üretilen ürünler arasında sosyal bir fark, ya da üstünlük de yoktur. Parisli tasarımcılardan oluşan ilk sistem, öncelikli olarak terzilerin çalışma koşullarının güvenliğini garanti altına almakta olup, üyelerini patent ve hak ihlali konularında denetlemekte, koleksiyonların açılışını ve sunulacak modellerin sayısını düzenlemekte ve basınla ilişkilerin yürütülmesine yardım etmektedir (Kawamura, 2004, s. 36, 40). İlerleyen dönemlerde *La Chambre Syndicale*, couture evlerini tek tek değerlendiren bir kuruluştan endüstrinin refahını, yararlarını ve şartlarını bir bütün olarak gözetken, öte yandan hangi moda evinin gerçekten haute couture ünvanını hak ettiğine karar veren düzenleyici bir kuruma dönüşmüştür. 1910 yılında dağılan *La Chambre Syndicale de la Confection et de la Couture pour Dames et Fillettes*, 1911 yılında *La Chambre Syndicale de la Couture Parisienne* ismi altında yeniden yapılanmıştır. Böylelikle, couture ve confection kelimeleri tamamen birbirinden ayrılmış ve couture sistem içinde ayrıcalıklı bir yer kazanmıştır. 1945'ten bu yana ise haute couture ve couturier (yüksek terzi) ünvaları, resmi bir düzenlemeye tabi tutularak Fransız Endüstri Bakanlığı'nın onayı ile verilmektedir. Organizasyon, üretilen işlerin kalitesini gözetirken, bu işle uğraşanların sosyal statüsünü de korumaktadır (Kawamura, 2004, s. 42).

Modanın yapısı, 1960'lar ve 1970'lerde büyük değişikliklere uğramıştır. Yeni açılan butikler, bağımsız stilistler, mağazalar, lüks hazır giyim ve Pret-à-Porter tasarımcıları sektörde kendilerine yer bulmaya başlarken, *Créateurs et Industriels (Tasarımcı ve Sanayici)* 1970'li yılların diğer bir fenomeni olmuştur. Didier Grumbach tarafından ücretli bir düzenlemeye tabi tutulan sistem sayesinde genç tasarımcılar da bir ürüne ya da koleksiyona isimlerini verebilir ve couture tasarımcıları gibi prestijli bir konuma erişebilir hale gelmişlerdir. Bu dönemde türeyen créateur (yaratıcı-tasarımcı) tanımı, hazır giyimin seçkin tasarımcılarını tanımlamaya başlamış ve Prêt-à-Porter (giymeye hazır) sisteminin oluşmasına yardım etmiştir. Genç yeteneklerin koleksiyonları için defileler düzenleyen organizasyon, 1971 ve 1973 yılları arasında bu yeni tasarım ve üretim biçimi ile haute couture'den ayrılmıştır (Kawamura, 2004, s. 52-53).

Çeşitli devrimlerin yaşandığı bu dönemde kadınların yaşam biçimleri değişmiş, haute couture eski yerini kaybetmeye yüz tutmuş, *La Chambre Syndicale Couture Parisienne* hazır giyimin sektörel önemini anlamaya başlamıştır. Hazır giyim

ürünleri arasında belirgin hiçbir fark olmamasına rağmen ‘Prêt-à-Porter’ etiketi, bir markanın tasarımcı elinden çıkmış olduğunun ve lüks kategorisine girdiğinin bir göstergesi olarak bazı hazır giyim markalarına sistem içinde prestijli bir konum kazandırmaya başlamıştır (Kawamura, 2004, s. 53).

1970’li yıllarda, Worth’ten Yves Saint Laurent’e kadar süren yüz yıllık haute couture egemenliği bir sona ulaşmıştır. Kreatif açılımlar artık haute couture’dan değil hazır giyimden gelmeye başlayacaktır. 1981 yılında Kawakubo’nun Paris’te sergilediği avangart koleksiyonu giysi estetiğiyle ilgili yeni bir devir başlatmıştır. Vinken’in üzerinde durduğu post-fashion (moda sonrası) kavramı, Paris modasının egemenliğine meydan okumuş ve yüksek terziliğin diktatörlüğünü yıkmıştır. Moda tasarımcısı, kullanıcı üzerindeki mutlak hakimiyetini kaybetmiştir. İlham kaynakları artık giysiyi giyecek olanlardan da beslenmeye başlayacaktır (Vinken, 2005, s.35). Rei Kawakubo ilk koleksiyonunu sergilediğinde Fransız moda sistemi, Pret-a-Porter kategorisinde dahi bu denli avangart bir anlayışa tam anlamıyla hazır değildir. Ancak zaman geçtikçe yeni bir giyim manifestosu ortaya koyduğu anlaşılan Comme des Garçons, moda tarihinin en etkili markalarından biri olarak sistem içindeki yeri alacak ve birçok başka sebep ve oluşumla bir arada *Chambre Syndicale de la Haute Couture*’ün moda endüstrisindeki tekeline son verecektir [Url-30]. Rei Kawakubo’nun kreatif üretiminin moda tarihindeki önemini değerlendirebilmek için, 1981 yılında Paris’te ilk çıkışını gerçekleştirdiği dönemde Batı modasında hakim olan giysi anlayışını ve stilleri de incelemek gerekmektedir. Bu dönemin Avrupa ve Amerika pazarında baskın olan lüks haute couture ve hazır giyim ürünleri, önemli bir kullanıcı kitlesine hitap etmektedirler. Balmain, Dior, Givenchy gibi geleneksel couture evleri katı strüktürlü ve oldukça süslü gece elbiseleri üretmeye devam ederken, birçok tasarımcı da daha genç, canlı, vücut hatlarını fetişist korselerle destekleyen, ya da kadının iş hayatında edindiği yeni konuma eşlik eden giysilere yönelmiştir (Laver, 2012, s. 273).

1980’li yılların ekonomik büyümesiyle birlikte moda dünyasını güç, seks ve zenginlik imajları domine etmeye başlamıştır. İdeal, sağlıklı vücut betimlerini öne çıkaran lüks tasarımcı ürünleri bu dönemde popülerlik kazanmıştır. Kariyer sahibi kadının cinsellikle ilgili klişelerden sıyrılma çabası, daha iddialı ve çekincesiz bir erotizm benimsenmesiyle sonuçlanmıştır. 1980’lerin en yenilikçi isimlerinden biri Azzedine Alaïa olmuştur. Deri ve giysinin vücuda oturmasını sağlayan elastik

malzemeler kullandığı tasarımlar, bir yandan kusurları örterken diğer yandan vücut hatlarını ortaya çıkarmaktadırlar. Haute couture ile sokak modasını harmanlayan Alaïa, dönemin stil eğilimlerini başarılı bir şekilde örnekleyen, güçlü görünümle ortaya çıkarmıştır. Azzedine Alaïa'nın vücuda yapışan daracık elbiselerinin yanında, Thierry Mugler ve the Boucher'ın lüks kokan kalıpları ve kusursuz kesimleri, Vivienne Westwood'un baskılı korseleri, bu dönemde kadın formunu ve cinselliğini en belirgin şekilde dışa vuran giysiler arasında yer almaktadır (Şekil 4.1, Şekil 4.2).

Yine sezon modasında sıklıkla görülen mini etekli takımlar, kot pantolonlarla birlikte giyilen transparan bluzlar ve göğüsleri sıkıştıran destekli sütyenler, kadın bedenini her zamankinden daha çok erotize etmiştir. Cazibe ve cinsiyet eşitliğini aynı çatı altında buluşturan, cinsel olarak provokatif bir moda anlayışı benimseyen güçlü kadın imajları, birçok moda dergisi tarafından da popülerleştirilmiştir (Arnold, 2001, s. 75; Carnegy,2007, s. 50).



Şekil 4.1 : Naomi Campbell ve Azzedine Alaïa
1987 fotoğraf Arthur Elgort.
[Url-31]

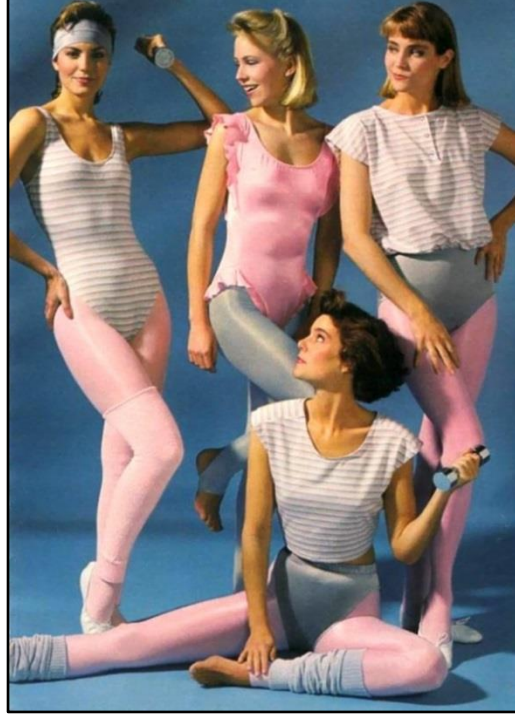


Şekil 4.2 : Thierry Mugler Sonbahar/Kış 1983 koleksiyonuna ait kırmızı elbise.
[Url-32]

Fitnes yapmanın popülerleştiği bu dönemde sağlıklı vücutları vurgulayan likralı kumaşlar, cinselleştirilmiş bir kadın bedeninin açıkça sergilenmesini kolaylaştıran yeniliklerden biri olmuştur (Şekil 4.3). Yine bisiklete binme modasının bir sonucu olarak tek parça streç giysilere olan talep artmış, bu ürünler sadece spor yaparken değil, vücudu saran mini eteklerle tamamlanarak gece çıkarken de giyilmeye başlanmışlardır (Carnegy, 2007, s.49).

Tasarımcılar, 1980’li yıllarda dans ve aerobik gibi popüler alanlardan da etkilenmiş, yine likralı kumaşlardan, kullanımı kolay, rengarenk spor ürünler üretmişlerdir. Bu stil, aynı dönemin daha ciddi iş kıyafetlerine tezat oluşturan ve resmiyetin önüne işlevselliği koyan sportif bir imaj sunmaktadır. Esasen balerinlerin kaslarını sıcak tutmak için kullandıkları tozluklar, spor yapan ve formda kalan bir bedene sahip olma vurgusunu kuvvetlendirdikleri için bu likralı giysilerle birlikte giyilmişlerdir.

Yine el ve ayak bileklerine kadar tüm vücudu kaplayan likralı, parlak tulumlar, geniş bir pazar alanına yayılmışlardır (Fogg, 2014, s. 428-429).



Şekil 4.3 : Yumuşak renklerde likralı aerobik giysileri ve tozluklar 1980’ler.
[Url-33]

Mugler ve Montana gibi birçok tasarımcı da ‘geleceğe dönüş’ temasını akla getiren fütüristik görünümeler ortaya koyan ve kadını bir süper kahraman ya da savaşçı gibi gösteren giysiler tasarlamıştır (Şekil 4.4).

Çizgi romanlarda popülerleşen kadın betimleri, bu yeni silüetin ana kaynaklarından biri olmuştur. Uzunlar ve kaslar, göğüs, bel ve basen bölgesi abartılı bir şekilde tanımlanırken, kadın bedeni tasvirleri “pornografik duruşlarla askeri bir tatbikat” arasında gidip gelmeye başlamıştır (Vinken, 2005, s. 89).

Ronald Reagan’ın 1980’de başkan olarak seçilmesi, para kazanmanın ve iyi giyinmenin popülerleştiği yeni bir döneme girilmesine ön ayak olmuştur. Reaganlar’ın meşhur bağış yemekleri ve çeşitli hayırseverlik etkinlikleri, politikacıların giyim tercihlerinin modayı şekillendirdiği yeni bir alan yaratmıştır. Nancy Reagan, kendisinden önceki cumhurbaşkanı eşi Rosalynn Carter’inkinden çok daha resmi ve özenli bir giyim üslubu benimsemiştir. Politika ve iş yaşamındaki başarıyı, modaya uygun giysi ve aksesuarların eşlik ettiği toplantılarla kutlamak bu dönemde popülerlik kazanmış, siyaset ve modayı birbirine yaklaştırmıştır (Carnegy, 2007, s.8) (Şekil 4.5).



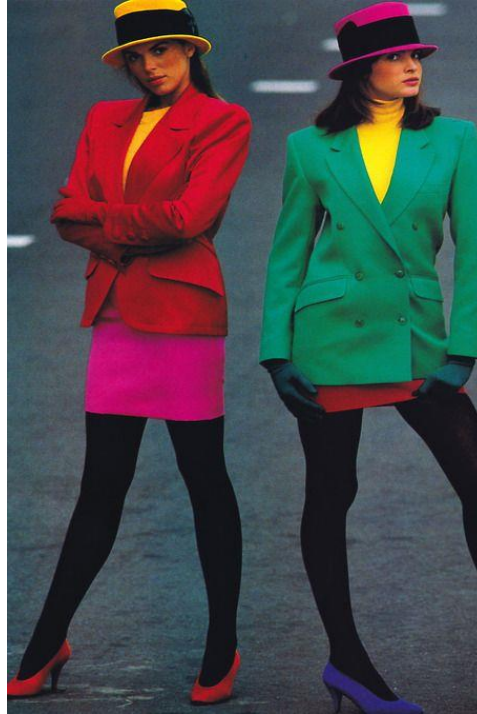
Şekil 4. 4 : Claude Montana, Sonbahar/Kış 1983 defile görünümü (solda)
Vogue Dergisi Eylül 1983 sayısında yer alan moda fotoğrafı.
[Url-34]



Şekil 4.5 : Prenses Diana ve Nancy Reagan (soldan sağa) 1985.
[Url-35]

İş yaşamında etkin bir konuma erişen kadınlar, ofiste ve neredeyse her tür sosyal ortamda rahatlıkla pantolon giyebilir hale gelmişlerdir. Bu dönemde moda ürünleri, özgüvenli bir bireyin psikolojisinin bir yansıması olarak işlev görmeye başlamıştır. Dönemin tanınan feminist tasarımcılarından Katharine Hamnett, 1986 yılına ait koleksiyonunda “Power Dressing” (güç giysileri) tanımını kullanmış, bu yeni tavır, dişil kontrolü ve kadın cinselliğini vurgulayan mini etekli ofis giysilerinde kendini göstermiştir. Yüksek topuklu ya da bağcıklı ayakkabıların eşlik ettiği bu silüetler, birçok lüks markada yeniden popülerleşen klasik Chanel sütünlerinde ve Gaultier’nin kruvaze ceketlerinde de görülmeye başlanmıştır (Arnold, 2001, s.105).

1970’li yılların hırkalarının ve dökümlü eteklerinin yerini sivri hatlı, vatkalı, canlı renklerdeki takımlar almıştır (Şekil 4.6). Bu takım elbiseler, özellikle de mini etekli ceket takımları, sivri topuklu ayakkabılarla birlikte yarattıkları fallik etkiyle kadının iş yaşamındaki hakimiyetini güçlendirmeye hizmet etmişlerdir. Takım elbise giyen genç iş profesyonellerinin (yuppieler) yer aldığı kampanyalarda sadece iş giysilerine değil, şık aksesuarlara da yer verilererek çalışan birey için baştan ayağa kusursuz bir yaşam tarzı tanımlanmıştır. Yuppie modası yüzeysel bir giyim unsuru olmakla kalmamış, o dönemin ruhunu ve yaygın bir sosyal eğilimini yansıtan önemli bir yenilik olarak da kültür tarihinde yerini almıştır (Fogg, 2013, s. 436-437).



Şekil 4.6 : Elle dergisi Eylül 1987 renkli Kenzo takımlar.
[Url-36]

1970’li yıllardan itibaren Avrupa moda sahnesinde belirmeye başlayan Japon moda tasarımcıları, 1980’ler modasının yukarıda bahsedilen eğilimlerine birçok yönden tezat oluşturan tasarımlarıyla bu dönemde iyice tanınmaya başlamışlardır. Bu tasarımcılardan bazıları, sistemin önemli bir yapıtaşı olan lüks kategorisinden ve Batılı giysi normlarından ayrılmayan bir marka kimliğiyle, kimisi ise daha kavramsal, zamansız ve cinsiyetsiz tasarımlarıyla uluslararası moda sahnesinde kendilerine önemli bir yer edinmişlerdir.

4.2 Tokyo’dan Paris’e Japon Moda Tasarımcıları

Paris moda sistemi, 1970’li yıllardan itibaren Batı dışındaki ülkelerden gelen tasarımcı ve stilleri ağırlamaya başlamıştır. Bu dönemde birçok Japon moda tasarımcısı, Tokyo’da kalmak yerine Batı’ya açılmaya karar vermiştir. Bu tasarımcıların bazıları ise diğerlerinden avangart bir üslup ile ayrılmış, önce Miyake, sonra Yamamoto ve Kawakubo olmak üzere üç Japon tasarımcı kendilerine has, yeni bir stil ortaya koymuşlardır.

Japon moda tasarımcılarının Batı açılımı, hem Batı modasında özgün nitelikte birçok yenilikçi yaklaşımın oluşmasını sağlamış, hem de Tokyo’yu bir moda merkezine çevirmekte ve Japon modasının uluslararası çapta tanınmasında önemli bir rol oynamıştır. Japon Avangardı’nın ve genel olarak Japon moda tasarımcılarının dünya çapında sağladıkları başarıları, hem Tokyo’da, hem de Batı’da gerçekleştirdikleri istikrarlı bir hazırlık süreci öncülük etmiştir.

Kenzo Takada, Rei Kawakubo, Issey Miyake ve Yohji Yamamoto, Batı modasında kendine yer edinmiş ilk ve en önemli moda tasarımcılarından. Japon kültürü ve giyim anlayışına özgü unsurlara yer vererek oluşturdukları yeni stil sayesinde Batılı moda eleştirmenleri bu tasarımcıların varlıklarını ve başarılarını tanımıştır.

Üsluplarında Japon kültürüne ait belirgin öğeler taşımalarına rağmen yenilikçi malzeme ve form kullanımlarıyla geleneksel giysi normlarını yıkmaları, uluslararası bir kimliğe kavuşmalarında çok daha önemli bir rol oynamaktadır. Bu tasarımcılar, Paris ve genel olarak Batı moda dünyasının evrensel olarak kabul ettiği güzellik normlarını sorgulamış ve değiştirmişlerdir (Kawamura, 2004, s. 91).

1939 yılında doğan Kenzo ve Miyake, 1960’ların sonundaki sosyal değişimlerden ve hazır giyimin büyüyen potansiyelinden faydalanan ilk kuşak Japon moda

tasarımcılarıdır. 1965 yılında birkaç ay arayla Paris'e gitmişler ve L'Ecole de la Chambre Syndicale de la Couture'de bir sene eğitim görmüşlerdir.

İkisi de Japonya'da mimari, film ve grafik tasarımı gibi çeşitli disiplinler üzerinde etki edecek olan İkinci Dünya Savaşı kuşağının çocuklarıdır (Mears, 2015, s. 97 ; Kawamura, 2004, s. 126). Kenzo, Paris'e gelmeden önce Japonya'da firmalar için tasarım yaparken, Miyake, Kawakubo ve Yamamoto yine ülkelerinde sınırlı bir moda çevresi içinde tanınmaktadırlar.

Bu tasarımcıların hepsi, Japonya'da isimlerini duyurmak için *Fransız Moda Federasyonu* ve Paris moda çevresinin onayının gerektiğini bilmektedirler. Kawamura'ya (2004) göre etnik ve özgün tasarımları, bu tasarımcıların başarısını tek başına açıklamakta yeterli olmaz. Fransız moda sistemi, dünyaya açılmalarında önemli bir kanal olmuş ve Japon moda tasarımcıları bu fırsattan çok iyi bir biçimde faydalanmışlardır (Kawamura, 2004, s. 92).

Paris'teki Japon etkisi, Kenzo Takada'nın 1970 yılında küçük mağazasında gerçekleştirdiği bir defile ile başlamıştır. 1973 yılında Miyake, 1977 yılında Mori, 1981 yılında Yamamoto ve Kawakubo olmak üzere diğer Japon moda tasarımcıları da kısa süre içinde Paris'te boy göstermeye başlamışlardır (Kawamura, 2004, s. 92, 95).

Aslında Japon etkisi, Kenzo'nun çıkış yaptığı dönemin Avrupasında tamamen yeni sayılmaz. Batılı moda tasarımcıları, kendi giysi normlarından şaşmamayacak şekilde Doğu'dan her zaman yeni bir tat, bir ilham kaynağı olarak faydalanmışlardır ancak Kenzo ve onu takip eden Japon tasarımcıların sağladıkları başarı, dönemsel bir etki olmanın çok ötesinde, yeni bir giyim anlayışı ve markalaşma üzerine kuruludur. Japon kimlikleriyle gruplandırıldıkları çeşitli yazılarla birlikte ünleri yayılan tasarımcılar, Paris modasında bir ilham kaynağı olarak değil, modaya hükmeden tasarımcılar olarak varlıklarını kanıtlamışlardır (Kawakuma, 2004, s. 93-94).

Avrupa moda sahnesinde beliren ilk Japon moda tasarımcılarından Hanae Mori, Fransız haute couture üslubunda çalışan ilk Asyalı tasarımcıdır. Mori, 1950'lerden itibaren Japonya'da tanınmaktadır (Kawamura, 2004, s. 92).

1961 yılında Paris'e gitmiş, ilk deniz aşırı koleksiyonunu New York'ta 1965 yılında sergilemiş, 1977 yılında ise dünyanın en prestijli moda organizasyonu *Chambre Syndicale de la Haute Couture* tarafından ilk Asyalı üye olarak kabul görmüştür.

Koleksiyonlarında kimono benzeri ceketler, kelebek motifleri gibi Japon kültürüne ait öğelere yer verdiği gibi, silüet ve konstrüksiyon anlamında Batı giyimini baz alan, klasik bir tarzda haute couture çalışmıştır (Şekil 4.7).

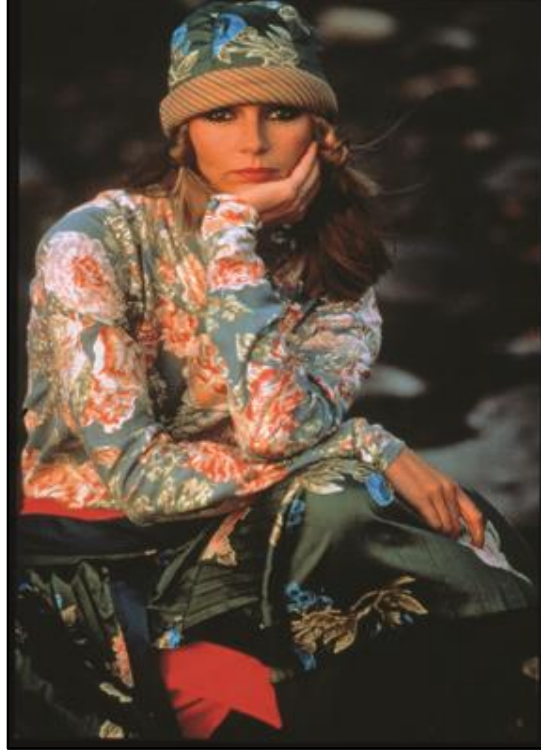
Bu yüzden Batı modası üzerindeki etkisi kendinden sonra gelecek Japon tasarımcılarınki kadar derin değildir. Kenzo'nun 1970 yılında Paris'te sergilediği ilk koleksiyonu ise Mori'nin geleneksel Batı giyimine benzer üslubundan ayrılan ilk koleksiyon olup Japon giysi anlayışına ait öğeleri Batı modasına sızdırmaya başlamıştır.

Folklorik stillerin, canlı çiçek desenlerinin yanı sıra (Şekil 4.8), Japon köylülerinin geleneksel kısa kimonolarını kullanarak 1970'lerin ve 1980'lerin büyük beden parçalarını öncüllemiş (Şekil 4.9), bu yönüyle Yves Saint Laurent gibi Batılı ustalar için eşsiz bir ilham kaynağı olmuştur (Mears, 2015, s. 97) [Url-54].

Kenzo'nun tasarımlarının derin kol evleri, geniş omuzları, elastik belleri, kısa bir süre içinde Paris'in couture koleksiyonlarında da boy göstermeye başlamıştır [Url-37].



Şekil 4.7 : Hanae Mori 1978 yılına ait iki görünüm.
[Url-38]



Şekil 4.8 : Kenzo 1976 yılına ait moda çekiminden görünüm.
[Url-39]



Şekil 4.9 : Kenzo Hans Feurer'e ait moda çekimi 1983.
[Url-40]

Japon ve Batı modasının uzun süre birbirine yabancı kalmasına sebep olan unsurlar arasında, bu iki kültürün giyim sektörlerindeki etkileşim kısırlığının ve temel giysi tekniklerin farklılığının payı olduğu söylenebilir. 1954’li yıllarda ilk kez, az sayıda da olsa Japon öğrenci Paris’e moda okumaya gitmeye başlamışlar, burada drapaj gibi Batı tarzına ait kalıp tekniklerini öğrenmişlerdir. Sonradan Japonya’nın köklü moda okulu Bunka Fashion College’ın müdürü olacak olan Chie Koike, *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne*’de eğitim görmüş, Yves Saint Laurent’le aynı grupta ders alma şansına sahip olmuştur.

Drapajda ustalaşan Koike, Paris’te öğrendiği teknikleri Bunka okulunun öğrencileriyle paylaşmış ve okul o dönemden itibaren müfredatında hem Japon usulü düz kesime, hem de üç boyutlu drapaj tekniğine yer vermeye başlamıştır. Yohji Yamamoto, Hiroko Koshino, Junko Koshino, Isao Kaneko ve Kenzo gibi başarılı moda tasarımcılarının hepsi Bunka Fashion School’dan mezun olmuşlardır. 1920 yılında kadınlar için küçük bir dikiş akademisi olarak açılan okul, 1950’lerde Batı modasına olan ilgiyi fark edip müfredatını yenilemiştir. Bu süreci takiben Bunka Moda okulundan başlamak üzere Japonya’nın çeşitli şehirlerinde defileler düzenlenmeye başlanmıştır. Japonya’nın büyüyen ekonomisi modayı etkilediği için, müfredat 1960’larda yeniden değişmiş ve geliştirilmiştir. Öğrencilerin yeni fikirleri pratiğe dökebilecekleri, açık görüşlü bir ortama sahip olan okul, Doğu ve Batı’yı sentezleyen uygulamaları destekleyen bir kurum olarak Japon moda eğitiminde kendine önemli bir yer edinmiştir. 1960’lı yıllardan itibaren, başarılı öğrencilerini Japonya’nın hazır giyim firmalarında çalışmaya teşvik etmiş ve Japonya’nın bir moda merkezi olmasına dolaylı olarak da olsa katkıda bulunmuştur [Url-41, Url-42].

1973 yılında Paris’te haute couture’dan ayrılan bir Prêt-à-Porter (hazır giyim) organizasyonunun kurulmasının hemen ardından, 1973 yılında Japonya’nın ünlü moda tasarımcıları Tokyo’da bir araya gelerek TD6’yı (Top Designers 6) kurmuşlardır. Bu sırada Miyake, Paris ve New York’taki ilk defilelerini düzenlemekte olup, Kenzo Paris’te tanınmaya başlamıştır. Kısa süreli bir gerilemenin ardından 1982 yılında on iki üyesiyle yeniden yapılanan kuruluşun üyeleri arasında Isao Kaneko, Takeo Kikuchi, Junko Koshino, Yukiko Hanai, Mitsuhiro Matsuda, Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo, Yuki Torii, Hiromi Yoshida, Hiroko Koshino, Yoshie Inaba ve Takao Ikeda bulunmaktadır. Kısa süre içinde Issey Miyake, Kansai Yamamoto ve Junko Shimada da kuruluşa dahil olmuşlardır. Baştan beri amaç,

özgün bir Japon modası oluşturmak olmuştur. Japon moda tasarımcıların Paris'teki ününden faydalanarak Tokyo'yu uluslararası bir moda kentine çevirmek içinse Tokyo çıkışlı bir koleksiyon gerekmektedir. Paris'te öne çıkan Japon moda tasarımcılarını da bünyelerine alan organizasyon, Tokyo Koleksiyonu'nu geliştirmiştir. Tokyo Koleksiyonu ile birlikte 1985 yılında otuz iki tasarımcı bir araya gelerek *Council for Fashion Designers*'ı (CFD) (Moda Tasarımcıları Konseyi'ni) kurmuşlardır. CFD, gelecek vaat eden tasarımcılarla Japonya'nın çeşitli bölgelerindeki tekstil firmaları arasında bir aracı görevi üstlenmiş, böylelikle Japonya'nın moda ve tekstil tasarımında öncü bir ülke olması yolunda önemli adımlar atmıştır. 1990 yılında ise *Incorporated Foundation Japan Fashion Association* kurulmuştur (Kawamura, 2004, s: 104-106) [Url-43, Url-44]. Bu işbirlikleri, Japon Avangardı tasarımcılarının özgünlüğünde ve başarılarında da kendini göstermiştir. Kawakubo, Yamamoto ve Miyake, kavramsal bir moda yaklaşımıyla olduğu kadar Japonya'nın en üst düzey kumaş geliştirme teknolojilerini kullandıkları inovatif tasarımlarıyla da tanınmaktadırlar.

Dört Japon moda tasarımcı Hanae Mori, Kenzo Takada, Issey Miyake ve Kansai Yamamoto 1980'li yılların başında artık uluslararası moda piyasasında iyice bilinmekte ve finansal olarak da başarılı olma yolunda ilerlemektedirler. Hanae Mori'nin iş ağı, 1980lerin başında üç yüz milyon dolarlık bir yapıyla Paris'teki couture evinden Tokyo ve New York'a kadar uzanmaktadır. 1980'lerin başında hala Paris'te yaşayan ve çalışan Kenzo ise büyük beden pantolonlar ve büyük ölçekli ceketleriyle, öte yandan çiçek deseni, kare ve çizgilerin iç içe geçtiği, alıılmamış desen ve kumaşlarıyla önemli bir dünya markasına dönüşmüştür. Kumaş geliştirme üzerine yoğunlaşan bir diğer tasarımcı Issey Miyake ise Japonya'nın önemli kumaş fabrikası Toray Industries ile çalışmış, sadece kumaştan değil, kağıt, plastik gibi malzemelerden giysiler tasarlamış ve bu çalışmalarıyla ünlenmiştir. 1980'lerin başında Comme des Garçons, Yohji Yamamoto, Studio V, Bigi ve Nicole gibi Tokyo'lu tasarımcılar ve üreticiler ise henüz Batı'da fazla tanınmamakta, ancak belli bir çevre içinde gitgide önem kazanmaktadırlar. Paris kadar Amerikalı mağazalar da bu tasarımcıların düzgün kesimli, fonksiyonel tasarımlarını, kaliteli işçiliklerini ve kumaş kullanımlarındaki özgünlüğü fark etmeye başlamışlardır [Url-45].

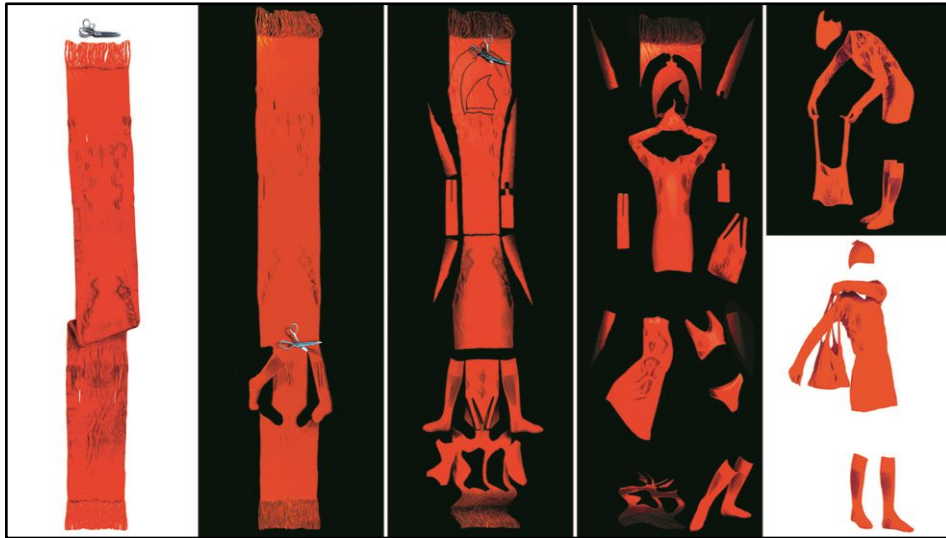
Paris moda sistemi, başta yadırgamış olsa da kendisine oldukça uzak olan bu yeni moda yaklaşımlarını zaman içinde benimsemiş ve bu yolla kendi bünyesi dışında yeni değerlendirme sistemlerinin oluşmasını engellemiştir. Japon tasarımcıların Paris'te edindikleri başarı ve ün ise haute couture'un önemini geri plana itse dahi, bir anlamda Fransız moda sisteminin gücünü desteklemeye katkıda bulunmuştur (Kawamura, 2004, s. 92-93). Fransız moda sisteminin hegemonyasını koruyabilmek için zaman içinde stilistik değişimlere yönelmesi gerekmiştir. İçeriğin durağanlaşması böyle bir yapı için tehlikeli olacağından ötürü sistem her zaman yeni ve farklı stilleri kabul etmiş, ancak fazla radikal olanları dışlamıştır. Tasarımcılar bu sistemin içinde var olabilmek için ona uyum sağlamışlardır. Ancak Fransız moda sistemi, Batı moda ve giysi anlayışını yeniden şekillendiren Japon Avangardı tasarımcılarını görmezden gelmek yerine yaratıcı ve yenilikçi olarak nitelendirip, onlara daha önce sadece Batılı tasarımcıların erişebileceği bir ayrıcalık tanımıştır.

Rei Kawakubo'nun sıklıkla birlikte anıldığı Japon Avangardı tasarımcıları Issey Miyake ve Yohji Yamamoto'nun çalışmalarını daha detaylı bir biçimde gözden geçirmek de, Comme des Garçons koleksiyonlarının kendine has özelliklerinin incelendiği bu çalışma için önem kazanmaktadır. 1938 yılında Hiroşima'da doğan Issey Miyake, 1945 yılında şehre atom bombası atıldığında yedi yaşındadır. Miyake, Japonya'nın savaş sonrası ilk kuşak çocuklarından ve yaratıcılığı bu dönemin gölgelerine bir cevap niteliği taşımaktadır (Holborn, 1995, s. 20). Miyake, 1963 yılında Tama Üniversitesi'nden mezun olduktan sonra ilk koleksiyonu *Nuno to ishi no uta*'yı (giysi ve taşın şiirleri) sergilemiştir. 1965 yılında Paris'e giden Miyake, Guy Laroche ve Givenchy'de asistan tasarımcı olarak çalışmış, 1969 yılında ise New York'a gitmiştir. Miyake, burada çalışırken Japonya'nın potansiyelini görüp ülkesine geri dönmüş ve 1970 yılında Miyake Design Studio'yu kurmuştur (English, 2011, s. 28) [Url-3].

Miyake Design Studio, 1970'li yıllardan itibaren Japon modasının uluslararası bir pazara yayılmasında önemli bir rol oynamıştır. Miyake'nin koleksiyonları sadece Tokyo'da değil, Paris ve New York'ta da sergilenmeye başlanmıştır (Holborn, 1995, s. 36). Hem yeni, hem de geleneksel kumaşlarla deneysel çalışmalar yapan Miyake Design Studio, geniş bir aralığa yayılan tekstil tasarımlarını, hem kavramsal, hem de yalın ve kullanım odaklı giysiler üzerinde öne çıkarmıştır. Miyake, 1976 yılında *a Piece of Cloth* (tek parça giysi) konseptini sunmuştur.

1990'ların sonunda geliştirmeye başladığı A-POC projesi ise bu fikrin bir devamı niteliğindedir. A-POC koleksiyonundaki parçalar, uzun, boru şeklinde süprem kumaştan oluşmaktadır. Bu sistemde bilgisayar tarafından kontrol edilen bir örme makinesiyle kişiye özel olarak kesilen kumaştan birçok farklı model çıkartılabilmektedir. Konseptin amacı, kumaş israfını minimuma indirmek ve tüm artan malzemeyi değerlendirebilmektir. Bu teknikle kullanıcı, kendine ait olan tek parçalık boru biçimindeki kumaştan küçük bir şapka, eldiven, çorap ve etek ya da elbise çıkartabilmektedir (Şekil 4.10). Parça sayısı, kişinin istediği modelin kapladığı alana göre değişmektedir (Kawamura, 2004, s. 134-135).

Miyake, 1993 yılında, bir süredir üzerinde çalıştığı *Pleats Please* koleksiyonu sergilemiştir. Mariano Fortuny'nin, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Delphos Gown tasarımlarında uyguladığı pile tekniğini geliştiren Miyake, bu teknikle form ve tekstürü aynı anda oluşturmaktadır. Bu yeni giysi konseptinde ürünler, bitmiş halinden iki buçuk- üç kat daha büyük kesilerek önce dikilmekte, sonra ise pile formunu veren kağıtların arasında el yordamı ile preslenerek pilelenmektedirler. Giysiler buharlı presten giyilmeye hazır halde çıkarlar. Bu endüstriyel işlem sayesinde kumaşın yapısı ve formu aynı anda oluşturulmaktadır. Yatay, dikey ve zikzak şekilde pilenen kumaşlar, çeşitli efektler ve mimari benzeri formlar oluşturmaktadırlar (English, 2011, s.11-12) (Şekil 4.11).



Şekil 4.10 : Issey Miyake ve Fujiwara Dai A- POC 1997.
[Url-46]

Issey Miyake, tasarımlarını sergilemeye Kenzo ile aynı dönemde başlamıştır. Ancak Miyake, Kenzo'nun canlı renk ve desenleri yerine ikat gibi etnografik desenlere yönelmiştir. Kaba, işlenmemiş görünümleriyle Kenzo'nun yakın olduğu lüks anlayıştan uzaklaşarak Kawakubo ve Yamamoto ile birlikte ele alınacağı Japon Avangardı akımına yaklaşan tasarımcı, zanaat yordamıyla üretilmiş kumaş fikrini öne çıkarmıştır. Ancak öte yandan, Japonya'da en son teknoloji ile üretilen sentetik kumaşları inovatif konstrüksiyon teknikleriyle birleştirerek, uluslararası çapta ünlenmesini sağlayacak koleksiyonlar hazırlamıştır (Mears, 2015, s. 98).

1980'lerin başında, Miyake'nin tasarım yaklaşımı artık iyice oturmuş ve deneysel-sanatsal ve fonksiyonel olmak üzere iki yöne ayrılmıştır. Bu yıllarda Miyake, vücut hareketleri ve formuyla ilgili çalışmalarını bir adım ileriye taşımış ve kumaş dışında plastik, metal, tel ve kağıt gibi malzemelerden giysiler tasarlamıştır. Bu döneme ait olan işlerini "Body Works" (beden çalışmaları) olarak nitelendiren Miyake, bu çalışmaları 1983 ve 1985 yılları arasına Tokyo, Los Angeles, San Francisco ve Londra'da *Bodyworks* başlığı altında sergilemiştir. 1980 yılında beden-giysi ilişkisini irdelediği *Red Plastic Bustier*'i (kırmızı plastik büstiyer) tasarlayan Miyake, uzuvları olmayan bir üst bedeni kırmızı, plastik malzemeden üretmiştir (Şekil 4.12). Miyake'nin bu tasarımı, en yenilikçi fikirlerinden biri olarak giysi tarihinde yerini almış ve *Bodyworks* sergisinin de yapıtaşlarından biri olmuştur (English, 2011, s. 22-25) [Url-3].



Şekil 4.11 : Issey Miyake Sonbahar/Kış 2013 Pleats Please kampanyasına ait bir görünüm.

[Url-47]



Şekil 4.12 : Issey Miyake Sonbahar/Kış 1980-81 red plastic bustier (kırmızı plastik korse).
[Url-48]

1943 yılında Yokohama’da doğan Yohji Yamamoto ise Tokyo’da Keio Üniversitesi’nde hukuk okuduktan sonra Bunka Fashion College’da moda eğitimi görmüştür. 1969 yılında eğitimini tamamlayan Yamamoto, Batı moda dünyasını keşfetmek üzere Avrupa’ya gitmiştir. Burada, dünyaca tanınmış birçok tasarımcının çalışmalarını inceleyen tasarımcı, Japonya’ya döndükten sonra 1972 yılında kendi markası Y’s’i kurmuş ve ilk hazır giyim koleksiyonunu 1977 yılında sergilemiştir. Yamamoto’nun 1981 yılında Rei Kawakubo ile birlikte Paris’te sergilediği ilk defilesi ise hem kendi kariyeri için önemli bir rol oynamakta, hem de Kawakubo ile birlikte ele alındığında Batı moda tarihi için bir kırılma noktası olarak değerlendirilmektedir [Url-49]. Birlikte Issey Miyake’nin stilinden daha farklı bir moda anlayışı oluşturan Yamamoto ve Kawakubo’nun tasarımlarının benzerlik ve farklarını tanımlamak, bir sonraki bölümde incelenecek olan Comme des Garçons koleksiyonlarının kendine has niteliklerini ayırtılabilmeye yardımcı olacaktır.

Yamamoto ve Kawakubo’nun 1981 yılında gerçekleştirdikleri ilk koleksiyonları, birlikte yeni bir moda devrimi yaratmıştır. Bu dönemde henüz net bir biçimde ayırtırılması zor olan üslupları, iki tasarımcıyı Japon başlığı altında gruplandırmanın da kolaylığıyla birlikte, birbirlerinden farklı olan yönlerini geri planda bırakmıştır.

Ancak tasarım yaklaşımlarındaki farklar zaman içinde her tür sınıflandırmanın önüne geçmiş, tasarımcılara birbirinden bağımsız ve özgün bir kimlik kazandırmıştır. Arketipsel silüetlere eşlik eden siyah, asimetrik, salaş ve yırık parçalar, iki tasarımcının koleksiyonlarında da kendini gösteren, ortak unsurlardır. Ancak Kawakubo'nun geleneksel Batı modasıyla birlikte giysi konstrüksiyonunu da alt üst eden yaklaşımının aksine Yamamoto, avangart üslubunu Batılı bir giysi ve kalıp bazının üzerine kurmuştur. Oldukça romantik ve şiirsel silüetler betimleyen Yamamoto'nun Batı giysi tarihinden aldığı krinolin benzeri eteklerin üzerine yerleştirdiği pardesüler, sıklıkla kullandığı yakalı gömlekler ve takım elbiseler, Comme des Garçons'a göre bambaşka bir stil oluşturmaktadır (Mears, 2010, s.157-158) (Şekil 4.13). Kawakubo'nun bir sonraki bölümde incelenecek olan çalışmaları ise geleneksel giysi formlarını alt üst eden obje benzeri yapılara evrilecek, öte yandan renkle olan ilişkisi siyahın yoğun kullanımını geride bırakarak canlı ton ve desenlere önemli bir yer verdiği yeni bir anlatıma doğru kayacaktır.

Yamamoto da Kawakubo ve Miyake gibi ana akım modayı reddetmekte olup, monokromatik, düğmelerin alışıldık kullanım yerlerinden şaştığı, statüsüz ve zamansız tasarımlar ortaya koymaktadır (Loscialpo, 2011, s. 16). Tasarımcı, mükemmel simetriyi güzel bulmadığını birçok kez dillendirmiştir. “Mükemmel olan şeylerde insanın ellerinin terini hissetmezsin. Ben her zaman simetriyi alt üst etmeyi seviyorum” diyen Yamamoto, nezaket, tevazu ve iyilik gibi değerli insani özelliklerin de asimetrik bir dengeden geldiğini düşünmektedir (English, 2011, s.38; Yamamoto, 2014).

Yamamoto, Kawakubo'ya kıyasla siyah renge kariyeri boyunca sadık kalmış ve siyahı koleksiyonlarında dominant renk olarak kullanmıştır. Yamamoto siyahı “aynı anda hem mütevazi, hem de kibirli” bulduğunu söylemiştir. Ünlü moda eleştirmeni Suzy Menkes ise Yamamoto'yu “siyahın şairi” ve moda dünyasının “film noir'ı” olarak tanımlar [Url-50]. Yamamoto'nun koleksiyonlarında sıklıkla rastlanan siyah, uzun elbiseler, yer yer kırmızı renk kullanımlarıyla da kişiselleştirilmektedirler (4.14). English (2011), bu kırmızı öğelerin siyah rengi iyice vurguladığına değinir (English, 2011, s.46). Kawakubo'nun da koleksiyonlarında istikrarlı bir biçimde yer verdiği kırmızı, iki tasarımcı için de giysiyi öne çıkaran bir renk tercihi olmakla kalmayıp, kavramsal bir çerçevede ve bedenle ilişki içinde anlam kazanmaktadır.



Şekil 4.13 : Yohji Yamamoto Sonbahar/Kış 2015-2016 koleksiyonuna ait siyah elbise.
[Url-51]

Yamamoto, tasarımlarında forma anlam ve anı yükleyen varoluşçu bir felsefe benimsemektedir. Koleksiyonlarının hafif tuhaf ve ritüelistik parçaları, kısa süre içinde entelektüel bir kullanıcı kitlesinin favori parçaları haline gelmiştir. Yamamoto, tasarımlarını giyen kimselerin bir beyanı olduğunu düşünmektedir. English'e göre (2011) tasarımcının koleksiyonlarını Sorbonne Üniversitesi'nde sergilemiş olması bu fikri desteklemektedir. Miyake gibi, Yamamoto da geçici ve yeni bir moda stili yaratmakla değil, zamansız bir giyim yaklaşımıyla ilgilenmektedir (English, 2011, s. 46). Batılı moda anlayışının güzel-çirkin, feminen-maskülen, eski-yeni gibi kavramlarını yeniden sorgulayan ve keskin cinsiyet rollerini reddeden tasarımcının hibrid kimliği, Japon ve Batı kültüründen harmanladığı unsurları bir arada barındırırken, postmodernizmin dünya çapında bir kullanıcı kitlesine hitap eden avangart bir yorumu olarak öne çıkmaktadır [Url-49].

Tasarımcının kreatif üretimi, entelektüel kesime hitap eden avangart koleksiyonları, kostüm tasarımları ve çeşitli sanatçılarla işbirlikleri ile sınırlı kalmamıştır. Yamamoto'nun Adidas'la birlikte oluşturduğu spor markası Y-3, bir tasarımcı ve seri üretim markası arasında gerçekleşen en çağdaş ve başarılı projelerden biri olarak değerlendirilmektedir. Japon bir tasarımcının, kökenini Batı'dan alan spor sistemindeki stilistik yönlendirmesi, Y-3 koleksiyonlarında olabilecek en yaratıcı şekilde sonuç vermiştir (Polan ve Tredre, 2009, s. 181) (Şekil 4.15).



Şekil 4.14 : Yohji Yamamoto Sonbahar/Kış 1985 koleksiyonuna ait siyah-kırmızı görünüm.
[Url-52]

Spor giyim ve modayı aynı çatı altında buluşturan Y-3, zamanın ruhunu çok iyi bir biçimde yansıtan bir işbirliği olup dönemine göre modern ve ilerici kabul edilmektedir [Url-14, Url-53].



Şekil 4.15 : Y-3 İlkbahar/Yaz 2019 koleksiyonuna ait bir görünüm.
[Url-54]

5. REİ KAWAKUBO

Rei Kawakubo, 1942 yılında Tokyo’da doğmuştur. Babası, özel Keio Üniversitesi’nin idari kadrosunda yer almakta olan Kawakubo’nun annesi ise İngilizce öğretmenidir. Annesi, Rei ve kendinden küçük iki erkek kardeşini büyüttükten sonra çalışmaya devam etmek istemiş, ancak babası buna karşı çıkmıştır. Bunun üzerine babasını terk eden annesini Kawakubo, “o diğer anneler gibi değildi” diyerek tarif eder. Kawakubo, Keio Üniversitesi’nde hem Asya, hem de Batı sanatı eğitimi veren bir bölümde estetik tarihi okumuştur. 1964 yılında okuldan mezun olan Kawakubo, ailesinin yanından Tokyo’nun bohem sanat ve moda semti Harajuku’ya taşınmıştır (Steele, 2010, s. 18).

Kawakubo, Tokyo’nun 1960’lı yıllardaki tartışmalı üniversite ortamında eğitim görmüştür. Kadının toplum içindeki yeri ve cinsiyet eşitliğiyle ilgili tartışmaların süregeldiği bu ortamı English (2011), Kawakubo’nun kalıplaşmış cinsiyet normları sorgulayan tasarım üslubunda etki eden unsurlardan biri olarak değerlendirmektedir (English, 2011, s.69).

Tasarımcı, mezuniyetinden kısa bir süre sonra bir tekstil firmasının reklam bölümünde, çekimlerde kullanılacak giysileri seçtiği bir işe girmiştir. 1967 yılından itibaren yarı zamanlı stilist olarak çalışmaya başlayan Kawakubo, 1969 yılında kendi markası Comme des Garçons’u kurmuştur. Fransızca bir tanım olan “Comme des Garçons” , ‘oğlanlar gibi’ anlamına gelmektedir ve Kawakubo’nun sevdiği bir Françoise Hardy parçasının sözlerinde geçmektedir. 1975 yılında Tokyo’da ilk koleksiyonunu sergileyen Kawakubo, 1978 yılında bünyesine erkek kategorisini eklemiştir (Steele, 2010, s.19) [Url-16].

Kawakubo, Comme des Garçons’u kurmuş olduğu 1969 yılından 1979 yılına kadarki üretim sürecinde daha çok geleneksel Japon giysilerinden ilham aldığı koleksiyonlar hazırlamıştır.

1979 yılında ise tasarımlarında daha güçlü bir anlatımın ihtiyacını hissedip, kendi tabiriyle “sıfırdan başlamaya” karar vermiştir [Url-16]. Paris, Kawakubo için uzun vadeli bir yatırım olmuştur.

Kawakubo, Batılı satın almacılara ve eleştirmenlere kendini tanıtabilmesi için farklı bir yol izlemesi gerektiğinin farkındadır. Beş kişilik ekibiyle birlikte Paris’e giden tasarımcı, 1981 yılının Nisan ayında Yohji Yamamoto ile arka arkaya olmak üzere ilk defilesini sergilemiştir.

İki tasarımcının bir arada sunmuş olduğu yeni giyim anlayışı, Paris’li eleştirmenlerin bir bölümü tarafından ilk başta anlaşılmasa da, Paris ve Batı modasında yeni bir dönem başlatacaktır. Paris moda federasyonunun bir sonraki sezonki defile listesinde, iki tasarımcının da ismine yer verilmiştir (Kawamura, 2004, s. 128).

Kawakubo, 1981 yılında Yamamoto’yla birlikte sergilediği bu ilk koleksiyondan itibaren, sıklıkla monokromatik (çoğunlukla siyah) ve vücutla giysi arasında belirgin bir boşluk bırakan tasarımlar üretmiştir. Sonbahar/Kış 1982 *Holes* (delikler) koleksiyonundaki bol, asimetrik örmeler ve iri delikli trikolarla Batı moda sahnesini şaşkınlık içinde bırakan Kawakubo, bu delik deşik yapıyı “Comme des Garçons danteli” olarak tanımlamıştır [Url-56] (Şekil 5.1).



Şekil 5.1 : Comme des Garçons delikli siyah kazak ve siyah etek 1982.
[Url-57]

Victoria ve Albert Müzesi arşivinde de yer alan bu koleksiyona ait bir parça, müzenin internet sitesindeki metinde Punk akımı ile ilişkilendirilmiştir [Url- 57]. Birçok eleştirmen, o dönemin modasındaki tüm tavırlarından farklı olan bu silüetleri, modayı etkileyen başka akımların yanına iliştiirmeye çalışmış, ya da “Hiroşima’nın intikamı”, “Hiroşima şıklığı” benzeri sıfatlarla nitelendirmiştir [Url-58].

Birçok kez Yamamoto ve Miyake’nin çalışmalarını da kapsayacak şekilde “ertesi gün giysisi”, “Hiroshima sonrası” ya da “Paris’te yeni bir giysi devrimi” olarak ele alınan bu yeni üslup, “kefen”, “fakirliğin estetiğı” gibi sıfatlarla da tanımlanmıştır (English, 2011, s. 3; Kawamura, 2004 s.125). Kawakubo, kreatif üretiminin ilk yıllarında siyahı ağırlıklı renk olarak kullanmıştır (Şekil 5.2).

Bu dönemde ürettiğı diğeri tasarımları da, genellikle koyu renklerde olmak üzere monokromatiktir. Yamamoto gibi, Kawakubo da siyaha androjen silüetler içinde yer vererek, onu yas ve mistik bir cinsellikle ilişkili kimliğinden kurtarmıştır. Harvard Tasarım Enstitüsü, 2000 yılında siyaha bir renk kimliğı ve prestij kazandıran Kawakubo’ya tasarım dehası ödölünü layık görmüştür [Url-59]. Kawakubo’nun erken dönem çalışmalarında yoğun olarak kullandığı siyaha, biçimsiz, yırtık ve eski görünümlü dokular eşlik etmiştir. Ancak siyaha popülerlik kazandırdıktan sonra yaratıcılık dürtüsü yeni bir çıkış noktası aramış, bu kez kendini daha yoğun ve üç boyutlu deformasyonlarla ifade etmeye başlamıştır. İlkbahar / Yaz 1997 *Body Meets Dress, Dress Meets Body* koleksiyonu bu dönemde ortaya çıkar (Şekil 5.3). Kawakubo’nun eşi Adrian Joffe bu koleksiyonun çıkış noktasını, Rei’nin bir mağazanın önünden geçerken, vitrininin banal, siyah giysilerle dolu olduğunu gördüğünde yaşadığı kızgınlık duygusu olduğunu söylemiştir [Url-60]. Kawakubo ise bu koleksiyonu hazırlamakta üç ayrı yaklaşım ve teknik benimsediğini söyler. Bunlardan ilki, daha önce yapılmış hiçbir şeye benzemeyen bir koleksiyon hazırlamaktır, ki bu Kawakubo’nun genel tasarım yaklaşımıyla ve koleksiyonlarını oluşturma motivasyonu ile örtüşür. İkincisi, pazarda çok sıkıcı ve sıradan giysiler olmasının yarattığı öfkedir. Üçüncüsü ise elastik kumaşlar kullanma isteğidir. Çünkü tasarlayacağı giysiler içinde beden, ancak bu elastisite sayesinde hareket edebilecektir (Mears, 2010, s. 163).



Şekil 5.2 : Rei Kawakubo Comme des Garçons Sonbahar/Kış 1983 koleksiyonuna ait siyah görünüm.
[Url-61]



Şekil 5.3 : Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 1997 Body Meets Dress Dress Meets Bodys koleksiyonuna ait parçalar.
[Url-62]

Bu koleksiyonu takip eden süreçte Kawakubo, ilk koleksiyonundan itibaren kullandığı dekonstrüksiyonları arttırarak kreatif üretiminin olgunlaşma dönemi sayılabilecek obje-heykel benzeri giysiler üretmeye ve daha fazla renk kullanmaya başlayacaktır. 2010’lu yıllarda belirginleşen bu tavır, Kawakubo’nun ilk koleksiyonlarından itibaren gelişen dekonstrüktivist üslubunda yeni bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilir. Kawakubo, İlkbahar/ Yaz 2014 *Not Making Clothing* koleksiyonunda, “Bir çocuk tasarım yapacak olsa neye benzerdi?” sorusundan yola çıkarak dev, üç boyutlu nesleler tasarlamaya başlamıştır. Bundan sonraki birkaç yıl boyunca her koleksiyonunda, bedene giydirdiği dev, heykelsi giysilere yer vermeye devam etmiştir (Şekil 5.4).

Kimi zaman büyük bir daire içinde, kimi zaman sadece kafayı ve bacakları dışarda bırakan tek parçalık, uzun bir yapının içinde yer alan beden, bu sıra dışı giysilerin taşıyıcısı olarak işlev görmektedir. Giysinin, adeta bedene hükmettiği bir beden-giysi ilişkisi tanımlayan bu yaklaşım, Kawakubo’nun erken dönem koleksiyonlarında çok daha üstü kapalı bir biçimde de olsa hep mevcuttur. Ancak Sonbahar/ Kış 2012-13 2 *Dimensions* koleksiyonunda sergilediği iki boyuta indirgenmiş yassı palto ve elbiselerde daha belirgin bir şekilde kendini açık etmeye başlamıştır (Şekil 5.5). Bu koleksiyonlar, en az dev nesneler olarak nitelendirebilecek formlar kadar, renk tercihleriyle de Kawakubo’nun erken dönem çalışmalarından ayrılırlar. Kawakubo hiçbir zaman renkten korkmamış, ya da farklı renkler kullanmaktan kaçınmamıştır. Ancak 2010’lu yıllardaki çalışmalarında renk ve desen, koleksiyonlarının en belirgin unsurlarından biri olarak öne çıkmaktadır.

Kawakubo, Comme des Garçons koleksiyonlarında siyah, koyu ve monokromatik renklerin yanı sıra beyaza da geniş bir yer ayırmıştır. Bu iltimas, İlkbahar / Yaz 1993, İlkbahar / Yaz 2002, Sonbahar / Kış 2005 *Broken Bride*, İlkbahar / Yaz 2012 *White Drama*, İlkbahar/ Yaz 2013 koleksiyonları gibi sadece beyaz parçalardan oluşan, ya da beyazı ağırlıklı bir biçimde kullandığı koleksiyonlarda kendini açık etmektedir (Şekil 5.6). Kırmızı, Kawakubo’nun önemli bir oranda kullandığı ve güçlü tasarım felsefesini destekleyen diğer bir renktir. İlkbahar / Yaz 1997 *Body Meets Dress*, *Dress Meets Body* koleksiyonunda yer alan bazı tek renk parçalar, Kawakubo’nun temel ifade araçlarından biri ve marka kimliğinin temel bir yapıtaşı olarak kırmızıyı öne çıkarmaktadır. Kawakubo için kırmızı, giysi-beden ilişkisini irdelerken kimi zaman giysinin belirli bölümlerinde vurucu bir kontrast olarak, kimi zamansa güçlü

formları destekleyen ana renk olarak kullandığı önemli bir ifade aracı olmuştur. Örneğin, bir sonraki bölümde psikanalitik açıdan incelenecek olan İlkbahar/Yaz 2015 *Blood and Roses* koleksiyonu, neredeyse sadece kırmızı renkteki parçalardan oluşmaktadır ve bedenin içine dair çağrışımlar yaratmaktadır. Kawakubo, pembeye kreatif üretimi boyunca ara ara yer vermiş olsa da, 2010'lu yılların ortalarından itibaren sergilediği koleksiyonlarda bu renge farklı bir kimlik kazandırmıştır. Japonya'nın tanınmış genç kız modası *kawaii*'nin en belirgin özelliklerinden biri olan pembe renk, Kawakubo koleksiyonlarında daha sert öğelerle bir arada, kendine özgü bir dil oluşturmaktadır.

Fashion Institute of Technology Müzesi'nin farklı stillerdeki, pembe tasarımları aynı başlık altında buluşturan *Pink: The history of a Punk, pretty, powerful color* (Punk, sevimli ve güçlü bir rengin tarihi) sergisinde, Kawakubo'nun da Sonbahar/ Kış 2016 *18th Century Punk* koleksiyonundan bir parça yer almaktadır. Serginin küratörü Valerie Steele'e göre Kawakubo, pembe rengi sadece sevimli değil, Punk ve güçlü kılmış olan tek önemli tasarımcıdır [Url-63].



Şekil 5.4 : Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2017 koleksiyonuna ait bir görünüm.
[Url-66]

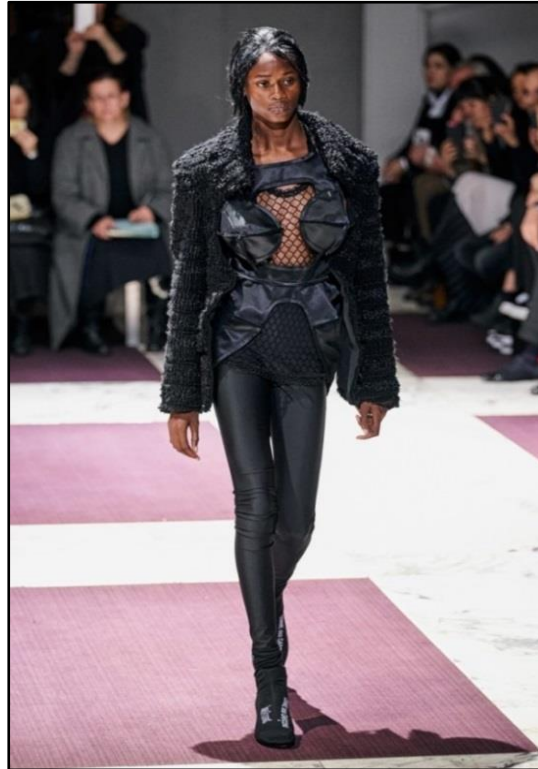


Şekil 5.5 : Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2012
Dimensions koleksiyonuna ait çift renkli elbise.[Url-64]

Kawakubo 2010’lu yıllarda yaklaşık beş yıllık nesne benzeri giysiler ürettiği sürecin ardından yeni bir değişim arayışına girmiş, İlkbahar / Yaz 2019 koleksiyonundan itibaren heykel-giysi temasını geride bırakarak, bedenın bölgesel deformasyonlarını öne çıkardığı bir stile geri dönmüştür. Bu stil, *Body Meets Dress*, *Dress Meets Body* koleksiyonunda ilk kez çarpıcı bir biçimde sergilediğı, beden sınırlarını ihlal eden dolguların daha abartılı versiyonlarını içermektedir. Sonbahar/ Kış 2019 koleksiyonunda ise daha sakin ve bedenle ilişkisi daha geleneksel olan formlar üzerinde, malzeme ve kumaş kontrastlarını öne çıkardığı, daha yalın bir üslup benimsemiştir. Bu koleksiyonda Kawakubo’nun, kariyerinde ilk kez olmak üzere bu kadar sivri bir meme vurgusu kullanmış olduğı dikkat çekmektedir (Şekil 5.7).



Şekil 5.6 : Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 2012
White Drama koleksiyonuna ait parçalar.
[Url-65]



Şekil 5.7 : Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2019
koleksiyonuna ait sivri meme
vurgulu görünüm.
[Url-67]

Rei Kawakubo'nun yıllar boyunca gerçekleştirmiş olduğu kreatif üretim, Comme des Garçons koleksiyonlarıyla sınırlı kalmamıştır. Tasarım ve sanat çevresinde yaptığı işbirlikleri ve kreatif disiplinlere yönelik bütüncül bakış açısı, Kawakubo'nun uluslararası sanat çevresinde saygın bir konum elde etmesine ve tasarımlarının kavramsal niteliğinin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunmuştur. Kawakubo, 1988 yılında Comme des Garçons'u kurduktan 15 yıl sonra, *Six Magazine*'i piyasaya sürmüştür. Yılda iki kez basılan dergi, görsel ağırlıklı olup, çok az yazı içermektedir. Kısa ömürlü derginin sekiz sayısının hepsi, Comme des Garçons koleksiyonlarıyla eş zamanlı olarak piyasaya sürülmüştür. Dergiye katkıda bulunanlar arasında Bruce Weber, Kishin Shinoyama, Gilbert & George ve Minsei Tominaga gibi önemli fotoğrafçı ve sanatçılar da yer almaktadır. Kawakubo, her çalışmasında, esasen kendi hayal gücünden ilham aldığını dillendirmiştir. *Six Magazine* de, dönemin sanatına dair bir referans kaynağı olmanın yanı sıra, Kawakubo ve Comme des Garçons'un moda ve sanat dünyasına yapmış olduğu katkıyı ortaya koyan bir arşiv niteliği taşımaktadır [Url-68].

Tasarımcı, 1997 yılında Merce Cunningham Dance Company'nin *Scenario* isimli dans performansının kostüm tasarımlarını üstlenmiştir. Bu proje, Cunningham'ın bir moda tasarımcısına götürdürmüş olduğu ilk işbirliği teklifidir. Başlangıçta bu teklifi reddeden Kawakubo, *Body Meets Dress, Dress Meets Body* koleksiyonundan sonra fikrini değiştirmiş ve bu koleksiyonda sergilediği biçimsiz giysileri Cunningham'ın avangart performansı için kullanmaya karar vermiştir (Şekil 5.8). Defile parçalarında olduğu gibi, *Scenario*'nun kostümlerinde de, dansçıların basen, omuz, göğüs ve sırt bölgelerinde biçimsiz çıkıntılar oluşturan dolgular yer almaktadır. Bu giysiler, performansın ve dansçıların vücut oranlarını alt üst etmiş, birbirleriyle dans ederken yarattıkları ilişkinin de yönünü değiştirmiştir. Cunningham'ın, müziğin ritmiyle uyumsuz, avangart kareografisi ile örtüşen bu giysiler de, beden anatomisinden ve hareketlerinden sapmalar yaratmakta ve performansın ruhunu tamamlamaktadırlar [Url-69].



Şekil 5.8 : Merce Cunningham'ın Scenario dans performansı için kullanılan Comme des Garçons tasarımları (İlkbahar/Yaz 1997 koleksiyonundan).
[Url-70]

Kawakubo'nun avangart yaklaşımını sanatla buluşturan başka bir proje ise Amerikalı sanatçı Louise Bourgeois'nın eserleriyle bir arada sergilenen çalışmalarının yer aldığı bir vitrin tasarımı projesidir (Şekil 5.9). Barneys alışveriş merkezinde sergilenen bu çalışmalar, Kawakubo ve Bourgeois'nın birbirinden bağımsız yarattıkları ancak benzer psikanalitik çağrışımlar yaratan heykelsi formları aynı çatı altında buluşturmuştur.

Kawakubo ve Bourgeois, sanatçı ve tasarımcı kimlikleriyle birbirlerinden ayrılırlar bile ikisinin de çalışmaları yas, ayrılık ve karşılaşma ile ilgili temsiller içermektedir. Bourgeois'nın daha açık psikanalitik çağrışımlar yaratan sanat çalışmalarıyla bir arada yer verilen bu parçalar, Kawakubo'nun tasarımlarının bir kendini ifade aracı olarak işlev gören yönünü de daha iyi aydınlatmaktadır. Kawakubo "Bir müzisyeni anlamamanın en iyi yolu şarkılarını dinlemekse, beni anlamamanın en iyi yolu da giysilerime bakmaktır" gibi birçok sözüyle koleksiyonlarının iç dünyasını aktardığını dillendirmiştir (Bolton, 2017, s.12).

Döneminin saygın sanatçılarından biri olan Bourgeois'nın çalışmaları da, aynı Kawakubo'nunkiler gibi kendi yaşamından yola çıkmaktadır. Barneys'in Maison Avenue ve Downtown mağazalarının vitrin tasarımcısı Dennis Freedman, Kawakubo ve Bourgeois'nın formlarının benzerliğine değinirken kadın bedeniyle olan haşır neşirliklerini vurgular. Kawakubo'nun ilk koleksiyonundan bu yana sergilediği abartılı ve dekonstrüktif anlatımlarla Bourgeois'nın çalışmalarının birçok açıdan örtüştüğüne değinen Freedman, birbirinden habersiz çalışmış bu iki yaratıcı kişinin aslında ne kadar varoluşsal ve evrensel konularla ilgilendiklerini belirtmiş olur [Url-71].



Şekil 5.9 : Barneys Downtown New York amiral mağazalarından birinin vitrini sol ve sağda Louise Bourgeois ortada Rei Kawakubo yer almakta fotoğraf Tom Sibley. [Url-71]

Kawakubo'nun çalışmaları, sanatla olan yakınlığı ve moda tarihi içindeki özgün kimliği nedeniyle çeşitli tasarım ve sanat müzelerinde de sergilenmiştir. Bunlardan ilki ve en önemlilerinden biri, Fashion Institute of Technology'nin 1987 yılında Madeleine Vionnet ve Claire McCardell ile birlikte Kawakubo'nun da çalışmalarına yer veren *Three Women: Kawakubo, Vionnet, McCardell* sergisidir. Sergide, üç tasarımcı da yüzyılın farklı bir döneminde yeni bir giysi anlayışı önermiş olmalarıyla öne çıkmaktadırlar. Metropolitan Müzesi'nin 2017 yılında düzenlediği *Rei Kawakubo/ Comme des Garçons: Art of The In-Between* retrospektif sergisi ise müzenin 1983 yılında Yves Saint Laurent için düzenlediği sergiden sonra hayatta olan bir tasarımcı için gerçekleştirdikleri ilk retrospektif sergidir [Url-72].

Kawakubo, sanatla olan yakın ilişkisi dışında ticari zekası ve güçlü marka kimliği ile de tanınmaktadır. Eşi Andre Joffe'nin yönettiği Comme des Garçons markası, bugün kazancı oldukça yüksek ve birçok kategoriye yayılmış bir ticari kuruluş olarak da öne çıkmaktadır. Yirmi yedi yaşında Comme des Garçons'u kurduktan sonra Japonya'nın büyük bir bölümünde tasarımları satılmaya başlayan Kawakubo, 1981 yılında Paris'e açılmasıyla birlikte moda sektöründeki yerini iyice sağlamlaştırmıştır. Kendi bünyesinde kurduğu PLAY markası ve Nike gibi dünya markalarıyla yaptığı işbirlikleri, Kawakubo'nun tasarım ve ticaret stratejilerini harmanladığı açılımlara örnek oluşturmaktadır. Mağazalarını açtıkları yerleri de özenle seçen Kawakubo ve Joffe, bakir olan semtlere yeni bir kimlik kazandırmak adına özellikle sanat ve moda piyasası tarafından henüz işgal edilmemiş bölgeleri ele geçirmişlerdir. 1983 yılında Soho'daki Comme des Garçons mağazasını açtıklarında etraflarında sadece sanat galerileri ve bakımsız konutlar yer almaktadır. 1999 yılında Chelsea'ye taşınan mağaza, bu kez, endüstriyel bir fabrikanın grafitili ve penceresiz duvarlarının arkasına gizlenmiştir [Url-73].

Kawakubo'nun 2004 yılında Joffe ile birlikte Londra'da açtığı Dover Street Market (DSM), sanatsal yönüyle öne çıkan, yepyeni bir alışveriş merkezi konsepti sunmuştur. Mağazanın ana fikrini, 1960'lı yıllardan 2000 yılındaki kapanışına kadar Londra'nın altkültür modasının merkezi olan Kensington Market'ten ilham alarak oluşturmuşlardır. Kawakubo, DSM'in küratörlüğünü yaparken, birçok uluslararası tasarımcıya koleksiyonlarını farklı konseptler içinde sergileyerek satma imkanı tanımaktadır. Ortaya çıkan neticeyi Kawakubo "güzel bir kaos" olarak tanımlar. DSM'in içinde yer alan mağazalarda sanat enstelasyonları da sergilenmektedir. Kawakubo'nun vizyoner yaklaşımını pratik bir iş zekasıyla birleştiren avangart mekan, dökme beton zemini, pop-art sanatçı işbirlikleri, gerilla pazarlama taktikleri ve ilginç etkinlikleriyle kısa sürede en prestijli ve kreatif moda merkezlerinden biri haline gelmiştir. Çift, Tokyo'nun Ginza semtinde ve New York'ta da DSM'ler açmıştır. Mağazalar, dünyanın en popüler şehirlerinde, en avangart ve ilgi çekici mağazalar arasında yer almakta olup, her sezon Kawakubo tarafından yeniden tasarlanmaktadır [Url-74 , Url-75].

Kawakubo'nun tasarımlarının çoğu bedensizdir. Tasarımcı, müşterinin görüntüye değil giysisinin hissiyatına odaklanmasını sağlamak üzere aynasız soyunma odaları denemeleri gerçekleştirmiştir. Rei Kawakubo, Tokyo'da ilk Comme des Garçons

butiğini açtığı vitrinde giysilere ve mekanın içinde aynalara yer vermemiştir [Url-75, Url-76]. Kawakubo, Comme des Garçons çatısı altında çalışan birçok duayen tasarımcıya kendi isimleriyle koleksiyon hazırlama şansı da tanımıştır. Bu tasarımcılar arasında en bilineni, Comme des Garçons'un modelisti² olarak çalışmış olan Junya Watanabe'dir. Watanabe, 1992'de Comme des Garçons markası altında kendi koleksiyonlarını çıkarmaya başlamıştır. Yine Comme des Garçons'da yetişen tasarımcılardan Fumito Ganryu'nun *Ganryu* markası ve Kei Ninomiya'ya ait *Noir' by Kei Nomiya* da Comme des Garçons bünyesinde yer almaktadırlar. Chitose Abe ve Junichi Abe çifti gibi bazı tasarımcılar ise Comme des Garçons'tan ayrılıp kendi bağımsız markalarını kurmuşlardır [Url-59].

² Patternmaker kelimesinin Türkçe karşılığı olan modelist ya da kalıpcı kelimeleri, kelimenin İngilizcedeki anlamını tam olarak karşılayamamaktadırlar. Modelist, Türk moda ve tekstil terminolojisinde birçok firmanın bünyesinde yer verdiği, tasarım sürecine pek dahil olmayan sadece kalıp çıkartılan bir işi tanımlarken, uluslararası moda endüstrisinde, özellikle Japon moda tasarımında kalıp, tasarımın da önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Bu yüzden kalıp çıkaran kişi tasarım sürecinde çok daha önemli ve saygın bir yer kaplamaktadır. Rei Kawakubo, moda okumamış olduğu için hayalindekilerini gerçek ürünlere çeviren ekibiyle özel olarak içli dışlı olmaktadır ve kalıp tasarımı Comme des Garçons koleksiyonları için büyük önem taşımaktadır.

6. PSİKANALİTİK LİTERATÜR VE CANAVAR DİŞİ MOTİFLERİ

Rei Kawakubo'nun 1980'li yıllardaki koleksiyonlarında istikrarlı bir şekilde yinelediği dekonstrüktif öğeler ve yoğun siyah kullanımı, zamanla kullanıcı ve eleştirmenin gözünde belli bir stili şekillendirmeye başlamıştır. Kawakubo'yla ilgili değerlendirmeler eğer cinsiyet söylemleriyle ilgiliyse genellikle koleksiyonlarının feminist, cinsiyetsiz ya da androjen olduğu yönünde olmuştur. Kawamura (2004), Kawakubo, Miyake and Yamamoto'nun çalışmalarını “uniseks” olarak nitelendirir. Cinsiyet rollerini toplum kurallarının belirlediğini vurgulayan Kawamura, Japon avangardı tasarımcılarının koleksiyonlarındaki salaşlığın ve vücutla giysi arasına yerleştirilen boşluğun, o dönemin Batı modasının giysi normlarını yıkıp, geleneksel kadın ve erkek giysi formlarına meydan okuduğunu vurgular (Kawamura, 2004, s.132). Keza Kawakubo'nun çalışmalarında ortaya koyduğu değerler feminist ideolojiyle örtüşmektedir. Ataerkil bakışın onayladığı giysi stereotiplerini kabullenmeyen ve alışlagelmiş cinsiyet rollerini yansıtmayan silüet ve formlar, güçlü ve bağımsız bir kadın betimlemektedir (English, 2011, s. 69). Kawakubo, kendisinin feminizm ya da benzeri akımlara dahil olmakla hiçbir zaman ilgilenmediğini belirtmiş olsa da, tasarımlarının “cinselleştirilmiş olmadığını ve şatafatlı giysilere duyulan ihtiyacı karşılamadığını” da dillendirmiştir [Url-77 , Url-60]. Tasarımlarının yanı sıra “güçlü, kendi yoluyla hayatı kazanan ve bağımsız”, “bedeniyle değil aklıyla erkeği baştan çıkaran kadına hitap etmek istediği” gibi söylemleri, Kawakubo'yu feminist düşünceye yaklaştırır (English, 2011, s.73). Tasarımcı, 1988 yılında Nicholas Coleridge'ye verdiği röportajda “vücut hatlarını ortaya çıkarıp erkeklere seksi görünerek değil, onları akıllarıyla cezbederek mutlu olan kadınlar için” tasarım yaptığından bahsetmiştir (Polan ve Tredre, 2009, s.175).

Kawakubo'nun feminist olduğu yönündeki bakış açısı, feminist teorisyen Luce Irigaray'ın düşüncelerinde de kendine bir yer bulmaktadır. Irigaray (1985), kadının gerçek anlamda cinsel kapasitesini kullanabilmesinin, annelik ya da şehvet ikiliğinden birini seçmeyerek ve “anneliğin imtiyazını feminenliğin önüne koymayarak” mümkün olabileceğini savunur (Irigaray, 1985, s. 30).

Kawakubo'nun koleksiyonları psikanalitik bir bakış açısıyla incelendiğinde, annesel bir bedeni alışılmamış, ürkünç, bazense iğrenç öğelerle erotize ettiği canavar dışı betimlerine dönüştürdüğü görülmektedir. Kadının güç kaygısı ve özgürlüğünü ortaya koyma endişesi, 1980'ler modasında geniş vatkalı takım elbiseler ve onun altına giyilen sivri topuklu ayakkabılarda vücut bulurken, Kawakubo bu kaygının cinsiyetini adeta tersine çevirmiştir. Bu bölümde, markasının ismine (oğlanlar gibi) tezat oluştursa da, kadını erkeğe benzetmek yerine oldukça güçlü dişil özellikler sergileyen ürkünç bir kadın tanımladığı ortaya konmaya çalışılacaktır.

Samet'in, Kawakubo'nun 1989 yılı bir koleksiyonu için yaptığı 'Tam olarak neredeyiz? Defilede mi, yoksa psikiyatri kliniğinde mi?' yorumu, negatif ve sarkastik bir bakış açısı benimsiyor olsa da Comme des Garçons koleksiyonlarının giysi, beden ve performans birlikteliği üzerinden ruhsallıkla ilişkisini sorgulayan ilk yaklaşımlardan biri olmuştur (Samet'ten aktaran Kawamura, 2004, s.112). Belçikalı moda tasarımcıları Luc Derycke ve San Van de Veire ise Kawakubo'nun Paris'te sergilediği erken dönem koleksiyonlarındaki parçalanmış giysileri ve beyaz maskeleri, bir moda stilinden çok "geçmiş bir deneyimin, bir anının" ele alınışı olarak nitelendirmişlerdir (English, 2011, s. 141). 2017 yılında New York Metropolitan Müzesi'nde gerçekleşen *Rei Kawakubo / Comme des Garçons: the Art of the In-Between* sergisi ise nihayet Kawakubo'nun Paris çıkışından itibaren gerçekleştirdiği kreatif üretimi kavramsal düalitelerden oluşan başlıklar altında ele almıştır. Bu başlıklar arasında bu çalışmanın inceleme alanıyla da örtüşen *Absence/ Presence* (Yokluk/ Varlık), *High/Low*³ (Yüksek/Alçak), *Then/Now* (Sonra/ Şimdi), *Self/Other* (Kendi/ Öteki), *Object/Subject* (Nesne/ Özne), gibi kavramlar yer almakta olup, sergi öte yandan Kawakubo'nun ölüm, doğum ve bağlanma gibi varoluşsal süreçlere olan ilgisine de değinmektedir [Url-78].

Bataille'daki hayvan/insan, ölüm /erotizm, bayağı/ yüce gibi düaliteler Comme des Garçons koleksiyonlarında kendine geniş bir yer bulmuştur. Bataille, insan ve hayvanı farkları yüzünden birbirini reddeden iki kavram olarak değil, birbirlerini tamamladıkları bir bakış açısıyla ele alır. İnsan ne sadece hayvandır, ne de ondan tamamen farklıdır.

³ Bu başlık Bataille'deki yüce- bayağı kavramlarıyla da örtüşür.

Bataille için insan, hayvan konumundan bir düşüşü temsil eder, çünkü doğayla olan yakın münasebetini artık kaybetmiştir. Yüce ve bayağı ikiliği de Bataille’de, bu ilişki içinde kendine önemli bir yer bulmuştur. İnsan, hayvanı hem haşmetli ve soylu, hem de değersiz ve bayağı olarak görmektedir. Modernitenin üstesinden gelmeye çalıştığı bu çelişki, Kawakubo’nun ele aldığı giysi-beden ilişkisinde yoğun bir şekilde hissedilmektedir.

Kariyeri boyunca tasarladığı koleksiyonlardaki birçok görünümde yer verdiği ilkel yapılar, bağırsak çağrışımlı eklentiler, kan benzeri lekeler, toplum ve sofistike moda sahnesi tarafından dışlanan iğrenç⁴ geri çağırırken, bir yandan hayvanla insan arasındaki yakınlığın Bataille’deki değerlendirilmesine yaklaşmaktadır. Bataille, insanın dini ritüellere, ruhani zevklere ve erotik taşkınlıklara da, bastırdığı hayvani doğasının bir neticesi olarak ihtiyaç duyduğunu savunur (Bataille’den aktaran Pawlett, 2016, s.2).

Rei Kawakubo / Comme des Garçons: Art of the In-Between sergisinin başlıklarından Then/Now (Sonra/Şimdi), Kawakubo’nun yaşamın evreleri ve ritüeller aracılığıyla bugün ve gelecek arasındaki bağı ele aldığı çalışmalara yer vermiştir. Zamansal süreklilik ve doğum, evlilik, ölüm gibi temalar Sonbahar / Kış 2005 *Broken Bride* (Yıkık Gelin), İlkbahar / Yaz 2012 *White Drama* (Beyaz Drama), Sonbahar / Kış 2015-16 *Ceremony of Separation* (Ayrılık Seremonisi) gibi koleksiyonlarda işlenmiş, kadın bedeni, ilkel doğasını öne çıkaran birçok temsille ve ritüellerle bir arada sergilenmiştir [Url-78]. Bataille’e göre erotik zevklerle ölümün rahatsız ediciliği arasında da derin bir bağ vardır (Pawlett, 2016). Ölüm ve ritüeller, Kawakubo’nun erken dönem koleksiyonlarından beri alışlagelmedik, ürkünç bir erotizmle bir arada ele alınan kavramlar olmuşlardır.

Bu bölümün devamında yer alan alt başlıklarda, Kawakubo’nun tasarım yaklaşımındaki erotizm-korku ilişkisini daha detaylı değerlendirebilmek adına çeşitli psikanalitik kuramlardan faydalanılmıştır. Bu kuram ve teoriler ile Comme des Garçons’un kadın koleksiyonlarının annesel bir kadın bedeninin temsilleriyle yüklü olduğu ve anne-çocuk ilişkisinin ilk evrelerinde yaşanan deneyimlerle ilişki içinde ortaya çıkan canavar dişi motiflerine yer verdiği gösterilmeye çalışılacaktır.

⁴ Kristeva ve iğrenç (abject) kavramı, 6.2 numaralı alt başlıkta detaylı olarak ele alınmıştır.

6.1. Anne Arketipi ve Arkaik Anne

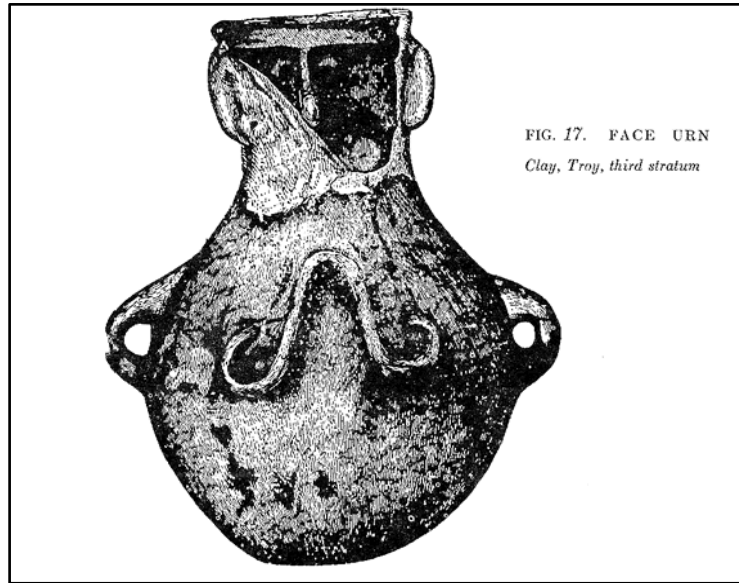
Jung'un geliştirmiş olduğu analitik psikoloji akımının en önemli kavramlarından biri arketiplerdir. Freud'un kişisel bilinçdişı çalışmaları kolektif bilinçdişı görüşünü ekleyen Jung, toplumların ortak bilinç altı üretiminin bireyin psikolojisindeki izdüşümünün önemini ortaya koyarken, bu ortak üretimin ürünü olan arketiplerden söz etmiştir. Anne arketipi, Jung'un dört ana arketipinden biridir. Jung, anne arketipini ve özelliklerini řu şekilde tanımlar:

“Her arketip gibi anne arketipinin de sayısız tezahürü vardır. ... kişisel anne ve büyükanne; üvey anne ve kayıvalide, ilişki içinde olunan herhangi bir kadın, örneğin sütanne ya da dadı, ata ve bilge kadın, daha üst anlamda tanrıça, ... , Bakire Meryem (gençleşmiş anne olarak örneğin Demeter ve Kore), Sophia (anne-sevgili olarak, ayrıca Kybele-Attis tiplemesi, ya da kız-[gençleşmiş anne]-sevgili); ... ; geniş anlamda kilise üniversite, kent, ülke, gök, toprak, orman, deniz ve akarsu; madde, yeraltı dünyası ve ay, dar anlamda doğum ve dölleme yeri olarak tarla, bahçe, kaya, mağara, ağaç, kaynak, derin kuyu, vaftiz kabı, kap biçiminde çiçek (gül ve lotus); büyülü daire olarak (Padma olarak Mandala) ya da Cornucopiatypus (Bereket Boynuzu); daha dar anlamda rahim, her tür oyuk biçim (örneğin vida yuvası); Yoni; fırın, tencere; inek, tavşan, her tür yararlı hayvan. Bütün bu simgeler olumlu, iyi bir anlam ya da olumsuz, kötü bir anlam taşıyabilirler. ... uğursuz simgeler cadı, ejderha (balık ve yılan gibi yutan ve boğan her hayvan), mezar, tabut, derin su, ölüm, kâbus ve umacıdır (Empusa, Lilith⁵ vb.). Anne arketipinin özellikleri "annelik" ile ilgilidir: dişinin sihirli otoritesi; aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri; yararlı içgüdü ya da itki; gizli, saklı, karanlık olan, uçurum, ölümler dünyası, yutan, baştan çıkaran ve zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan” (Jung, 2005, s. 21-22).

Erich Neumann, anne arketipinin tarih boyunca rastlanan çeşitli tasvirlerini pozitif ve negatif özelliklerine ayırarak incelemiştir (Neumann, 1940). Kadınla ilgili sembollerin pozitif olanları, beslenme, bakım, şefkat gibi görünür dişil özelliklerden türerken, negatif özellikleri yansıtılan semboller, arkaik anneye dair korku, dehşet, ızdırap gibi içsel deneyimleri yansıtmaktadırlar. Kültürün çeşitli ürünlerinde betimlenen korkunç diş ve anne örnekleri, genellikle iç dünyayı sembolize eden karakterler taşırlar ve arkaik annenin tasvirleridir. Arkaik anne ise bebekliğin en erken ruhsal evresine ait olan annenin fantazisidir. Arkaik anneye dair bu tasvirler, gerçek dünyada var olmayan, asılsız fantazi ürünlerinde yer alan negatif dişil

⁵ Lilith Comme des Garçons'un Sonbahar / Kış 1992 koleksiyonuna vermiş olduğu isimdir.

özellikleri kapsar. Yaşam, doğa ve üretkenlikle özdeşleştirilen cömert ve koruyucu bir dişiliğin aksine, ölüm, tehlike, yıkım, çıplaklık ve açlık çağrışırlar. Böylelikle dünyadaki yaşamı üreten kadın, aynı anda onu geri alan olarak da konumlanmış olur (Neumann, 1940, s.147-148). Sanat ve mitoloji tarihi incelendiğinde, birbirinden bağımsız birçok toplumun tarihin çeşitli dönemlerinde üretmiş oldukları benzer kadın ve anne motiflerine rastlanmaktadır (Şekil 6.1). Bunların birçoğu, kadının dışarıdan görünen bedensel özelliklerini sergilerken, bazıları da rahim ve taşıyıcılık gibi bedeninin içine ait unsurları öne çıkarmaktadırlar. İlk insan, anne karnını plastik anlamda taklit ederek barınma ve korunma temsilli testiyi üretmiştir. Anne karnının doğrudan bir taklidi olan testi, zaman içinde formsal gelişmeler göstererek stilize bir insan tasvirinin kafa, karın, kulaklar gibi öğelerini kendine ekler. Testiden, rahmin içinde bulunan çocuğa ve bire bir insan heykellerine uzanan üretim, ana karnına düşüşten doğum sonrasına kadarki biyolojik gelişme sürecini temsil etmektedir. Otto Rank'e göre (2017) testinin zaman içinde geçirdiği değişiklik ve işlevine eklediği insan bedenine benzer formlar, "görünüşte amaçsız, ama yine de bir şekilde anlamlı oluş"u sağlamaktadır (Rank, 2017, s. 136-137).



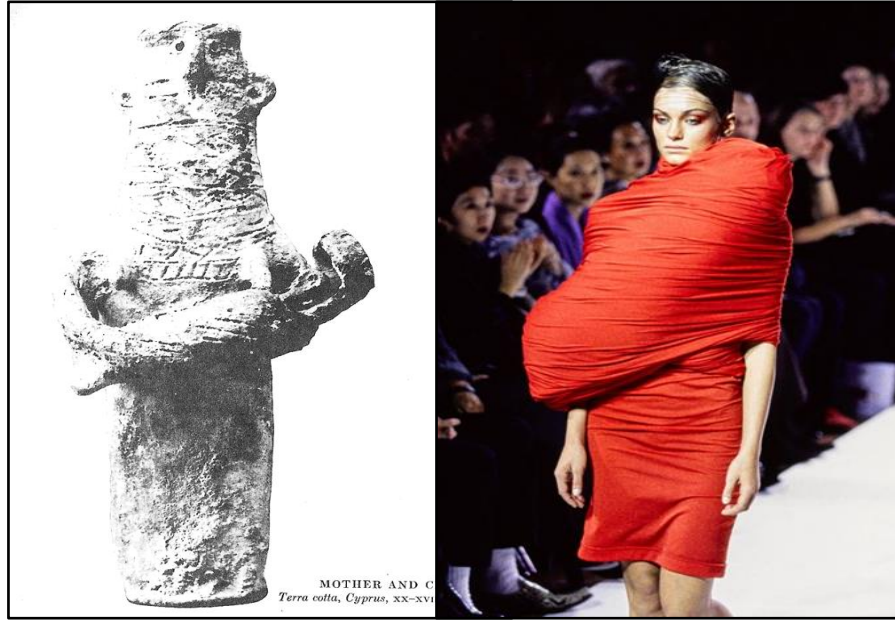
Şekil 6.1 : Kilden küp Truva.
(Neumann, 1940, s. 122)

Anne arketipinin sanat tarihindeki en ilkel ve yaygın örneği ana tanrıça heykelleridir. Kadının doğurma işlevi ve üretkenlik kapasitesi, ilkel insanın her tür doğumu çocuk doğurmakla ilişkilendirmesine sebep olmuştur. Böylelikle kadın, doğa ile paralel özellikleri sayesinde yuvarlak, daire, ay, güneş, dağ, oyuk gibi çeşitli sembollerle

betimlenmeye başlanmıştır. İlkel yaratılara yansıyan dişil özellikler de bu temsile uygun olarak tasarlanmışlardır (Kıyar, 2012, s. 356). Ana Tanrıça imgesi, zamandan ve üretildiği coğrafyadan bağımsız, insan ruhunda var olan bir yapının (arketiplerin) mitoloji ve sanat ürünlerinde temsile bürünmüş halidir (Neumann, 1940, s. 3). Comme des Garçons'un birçok koleksiyonunda yer alan ilkel ve stilize kadın bedeni tasvirleri ya da sadece başın görüldüğü kundak benzeri obje-giysiler, markanın 2010'lu yıllardaki karakterini şekillendirmişlerdir (Şekil 6.2). Bu tasarımlar, sanat tarihi boyunca üretilmiş, bilinçdışının bir yansıması olan ilkel ana tanrıça motifleriyle ve ona varan süreçte ortaya konan rahim içi yaşam, barınma ve korumayı temsil eden testi ve heykellerle benzeşmektedirler(Şekil 6.3). Nerdeyse giysiyle ilişkisi kesilmiş olan bu obje benzeri tasarımlar (Şekil 6.4), annesel bedene ve doğuma dair bir merak içerisinde gözükmekte olup, koleksiyonların daha önceki incelemelerinde ele alınan özne-nesne ilişkisi, benlik sınırları gibi temalarla bağdaşmakta, öte yandan canavar diş motifleri başlığı altında incelenecek olan Comme des Garçons koleksiyonlarına bir giriş niteliği taşımaktadırlar. Aşağıda, arkaik anneyi tasvir eden 'canavar rahim' ve 'dişli vajina' fantazilerinin sanat ve mitoloji tarihinde kendine yer bulan betimleri ve Comme des Garçons koleksiyonlarındaki üretimle benzeşen yanları incelenecektir.



Şekil 6.2 : Diana (Efesli Artemis) Heykeli M.S. ikinci yüzyıl
(Neumann, 1940, Ekler, s. 35) (solda)
Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 2012
koleksiyonuna ait görünüm (sağda).
[Url-80]



Şekil 6.3 : Anne ve çocuk Kıbrıs M.Ö. 20-25. yy.
(Neumann, 1940, Ekler, s. 32) (solda)
Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2017
koleksiyonuna ait bir görünüm.
[Url-79]



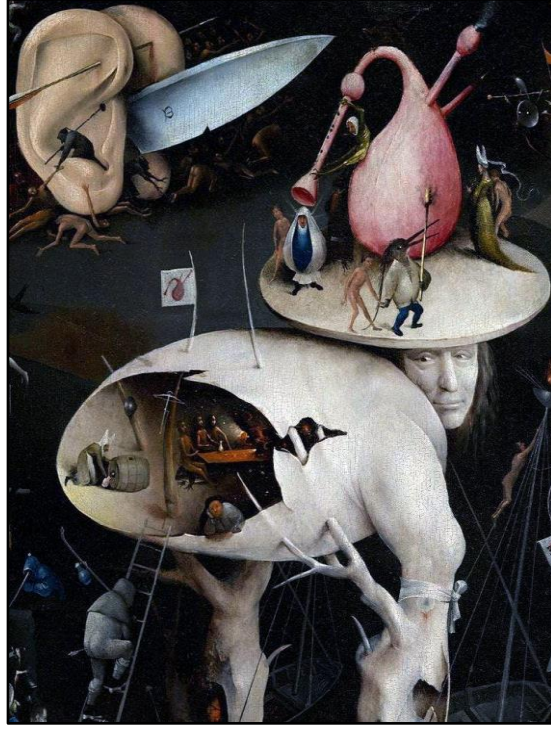
Şekil 6.4 : Comme des Garçons Sonbahar/Kış
2017 koleksiyonuna ait bir görünüm.
[Url-81]

6.1.1 Canavar rahim

Canavar rahim, arkaik annenin korkunç tezahürlerinden biridir. Arkaik anne ise partenogenetik annedir, yaşamın başlangıç ve bitiş noktası olan ilksel ve karanlık oyuğun, yani rahmin taşıyıcısıdır (Creed, 1993, s. 17). Mitoloji, sanat ve dinler tarihi, rahmin cehennem ya da canavar olarak betimlendiği birçok tasvirle doludur. Kapalı, ya da dar alandan çıkmak istenen, ya da suda uzun süre kalınan kaygı rüyalarının birçoğunda, rahim içi yaşam ve doğum canlandırılmaktadır.

Doğum olayının kendisi, insanın tecrübe ettiği ilk endişe olarak anksiyetenin kökenini ve ana duygusunu oluşturur (Freud, 2010, s. 410-414 ; 1919, s. 244). Otto Rank (2017), *Doğum Travması*'nda cadıların yakılması ve tekerleğe bağlanmasından, kör edilmeleri ve denize atılmalarına kadar uzanan en korkunç cezaların bile ilk ve en güçlü haz olarak tanımladığı rahim içi yaşamın özelliklerini taşıdığına değinir (Rank, 2017, s.119). Arkaik anneden ve onun üretici güçlerinden duyulan korkunun sonucunda, Hristiyanlık sanatında da günahlarının cezasını rahim benzeri bir oyuğun içinde çeken insanların olduğu cehennem tasvirlerine yer verilmiştir (Şekil 6.5 ve Şekil 6.6). Üretici arkaik anne, ataerkil ideoloji içinde yapılandırılan ve herşeye hayat veren ilk kara deliğin yani rahmin taşıyıcısıdır veyutucu özelliğiyle dehşet uyandırır. Barbara Creed (1993) korku fimlerinde canavar dişi motiflerini incelediği çalışmasında kadına özgü korku unsurlarını ortaya çıkarırken rahmin, vajina gibi penisle bir arada değerlendirilmeye müsait olmadığından bahseder. Rahim, ancak doluluk ya da boşlukla ilişkilendirilebilmektedir. Dolayısıyla arkaik anne, erkeğin yardımıyla tarif edilmek zorunda kalmayan, erkeksi özellikleri kapsamayan ve tek başına üreyebilen bir dişiye betimlemektedir (Creed, 1993, s.27).

Comme des Garçons'un 1981 yılında Paris'te sergilediği ilk defilesinden itibaren üretmiş olduğu birçok koleksiyon, kadın bedenini rahatsız edici öğelerle donatan görüntülere yer vermiştir. İlkbahar/Yaz 1997 *Body Meets Dress, Dress Meets Body* koleksiyonundan başlamak üzere birçok tasarımı, karın bölgesi üzerinde konumlanan bombeler ve yırtıklardan oluşan, ya da bu bölgeden çıkıyor gibi görünen nesnelerin yer aldığı dişil çağrışımlarla doludur. Kawakubo'nun giysi ve beden sınırlarını zorlayan bu çalışmaları, hem özgün tasarımcı kimliğinin oluşmasında önemli bir rol oynamakta, hem de kadın cinselliğini diğer moda tasarımcılarından çok daha farklı bir biçimde ele alan özgün bakış açısını gözler önüne sermektedirler.



Şekil 6.5 : Hieronymus Bosch The Garden of Earthly Delights (Dünyevi Zevkler Bahçesi) 1490-1510 Prado Müzesi detay. [Url-82]



Şekil 6.6 : Souls in the Jaws of Hell (cehennemin ağızındaki ruhlar) ahşap sandalye detayı Fransa ortaçağ. (Neumann, 1940, Ekler, s.81)

Comme des Garçons'un İlkbahar / Yaz 1997, *Dres Meets Body*, *Body Meets Dress* koleksiyonunda, canavar rahim teması altında ele alınmaya da müsait olan birçok parçaya yer verilmiştir. Koleksiyondaki giysilerin içinde yumru benzeri dolgular yer almaktadır. Bu giysilerin bazıları, dolguların yerleştirildiği noktalar açısından incelendiğinde kadın bedeninin içini ve taşıyıcı özelliğini çağrıştıran unsurlar sergilemektedirler (Şekil 6.7). Andrew Bolton, *Rei Kawakubo / Comme des Garçons: Art of the In-Between* sergisinin metninde, bu parçaların algıda bir bozukluk hissi yarattığına ve moda sektörünün ince belli, düz karınlı, mükemmel vücut idealini yıktığına değinir. Sergide Object/Subject (Nesne/Özne) başlığı altında yer alan koleksiyonun insan formunu yeniden ele aldığından, elbise ve beden sınırlarını flulaştırırken öznenin sınırlarını sorguladığından da bahsedilmiştir [Url-78]. Bu giysilerdeki bombelerin karın ve basen bölgesinde yer alanları, birçok farklı disiplinde yer verilen canavar rahim motifleriyle benzeşmektedir. Cronenberg'in 1979 yılına ait *Brood* (Hastanede Dehşet) filmindeki Nola karakterinin partojenetik (döllenmesiz) olarak gerçekleştirdiği doğum esnasında bedeninde oluşan deformasyonlar, Kawakubo'nun bu koleksiyonundaki giysilerde yer alan biçimsiz bombelerle benzer bir çağrışım yaratmaktadır (Şekil 6.8).



Şekil 6.7 : Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 1997 Body Meets Dress Dress Meets Body koleksiyonuna ait bir görünüm.
[Url-83]



Şekil 6.8 : Nola karakteri Brood (Hastanede Dehşet) filminden bir kare 1979.
[Url- 84]

Creed (1993), Nola'nın doğurduğu çocukların bedende yarattığı ürkünç görüntüyü, erkeğin döllemesi olmadan gerçekleşen bir doğuma ve kadının öfkesini dışa vurmaya yönelik arzusuna bağlar. Filmde partojenetik üreme, hayvani doğayı temsil eder ve kısa ömürlü, sakat, canavar çocukların doğmasına sebep olur. Bu çocukların kendine ait bir kimliği bile yoktur. Annenin duygularıyla paralel olarak hareket ederler. O kızdığı anda kızıp, o sakinleştiğinde dururlar. Ayrı birer özne değil, kadın bedeninin uzantısı olan birer nesnedirler.

Burada partojenetik dölleme ile temsil edilen, dürtüsel olarak hareket eden anneye, yani kadına fazla güç verildiğinde ortaya çıkacak olan korkunç neticedir (Creed, 1993, s. 46-47). *Body Meets Dress, Dress Meets Body* koleksiyonundaki parçaların üzerinde yer alan benzer deformasyonlar, kadının üretkenlik gücünü bedenden taşmak isteyen, biçimsiz ve rahatsız edici yumrular aracılığıyla öne çıkarmaktadır.

Kawakubo, *Not Making Clothing* (kıyafet yapmama) ismini verdiği İlkbahar / Yaz 2014 koleksiyonunda ise “Bir çocuk tasarım yapacak olsa neye benzerdi?” sorusunu irdemiş ve giysiye benzemeyen giysiler yaratmayı amaçlamıştır [Url-78]. Defilede podyuma çıkan modellerin saçları sert, siyah malzemeler yardımıyla biçimsiz parçalara ayrılarak tepeden toplanmıştır. Kuruyarak katılaşmış gibi görünen bu ince uzun parçalar, yüze doğru spontan bir biçimde sarmaktadırlar.

Yine bütün modellerin neredeyse makyajsız sayılabilecek yüzlerindeki tek vurgu, koyu kahverengiye yakın bir rujla renklendirilmiş olan dudaklardadır.

Ruj, yeme eylemi gerçekleştikten, ya da çocuğun ağzı silindikten sonra kenarlara dağılan yiyecek izini andıracak bir şekilde kullanılmıştır. Görünümünden birinde (Şekil 6.9) pembe bir külotlu çorap ve renkli spor ayakkabılar giymiş olan modelin üzerinde pembe, desenli, fırfırlardan oluşan, sevimli bir bluz/elbise yer almaktadır.

Metropolitan Müzesi'nin sergisinde, Child/ Adult (Çocuk/ Yetişkin) alt başlığı altında sergilenen bu parçanın, Japonların kawaii (şirin kız modası) kültürünün oyunbazlığından etkilendiğine ve yaşa göre giyinme normlarını sorguladığına değinilmektedir [Url-78]. Elbisenin ön bedeninde is üç boyutlu, dev bir oyuncak ayı bulunmaktadır.



Şekil 6.9 : Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 2014 Not Making Clothing koleksiyonuna ait pembe mini elbise.
[Url-85]

Sergi metninde çocukluk ve kawaii temaları ile örtüştürülen bu cisim, giysi ve beden sınırlarını flulaştırmakta, hatta bedenin içinden çıkıyor gibi gözükmemektedir. Bu tür bir anlatımın özellikle kadın bedeni üzerinde sergilendiği göz önünde bulundurulduğunda, rahim, annelik ve doğum çağrışımları öne çıkmaktadır.

Annenin bebeğini taşıyan ya da doğuran bedeni üzerinden benliğin sınırlarının sorgulanışı, doğum kadar, canavar rahim ve canavar bebek fantazilerini de akla getirmektedir. Karın bölgesini vurgulayan deformasyon ya da yarık benzeri uygulamalara Comme des Garçons'un birçok başka koleksiyonunda da rastlanmaktadır.

Markanın Sonbahar /Kış 2016 *18th Century Punk* koleksiyonundan bir görünümün karın bölgesi, kırmızı ve siyah renklerin iç içe geçtiği, desenli bir kumaşla vurgulanmış ve bedenin geri kalanından bir yarık oluşturarak ayrılmıştır (Şekil 6.10). 2019 İlkbahar/Yaz koleksiyonunda ise kalça kemiği ve karın bölgesinde konumlanan, öne ve yanlara doğru genişleyen biçimsiz parçalar yer almaktadır (Şekil 6.11).

Bu koleksiyonun ilk görünümü, karın ve dizlerden kesilmiş olan bir ceket ve pantolondan oluşmaktadır. İlerleyen görünümelerde vurgu, yalnızca karın ve basen bölgesini şişiren dolguların gözüktüğü yarıklara doğru kaymıştır. Defilesinin son görünümünde ise bu yarıkların içinde yer alan korkunç deformasyon apaçık gözler önüne serilmiştir (6.12).



Şekil 6.10 : Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2016 18th Century Punk koleksiyonuna ait karın vurgulu görünüm.

[Url-86]



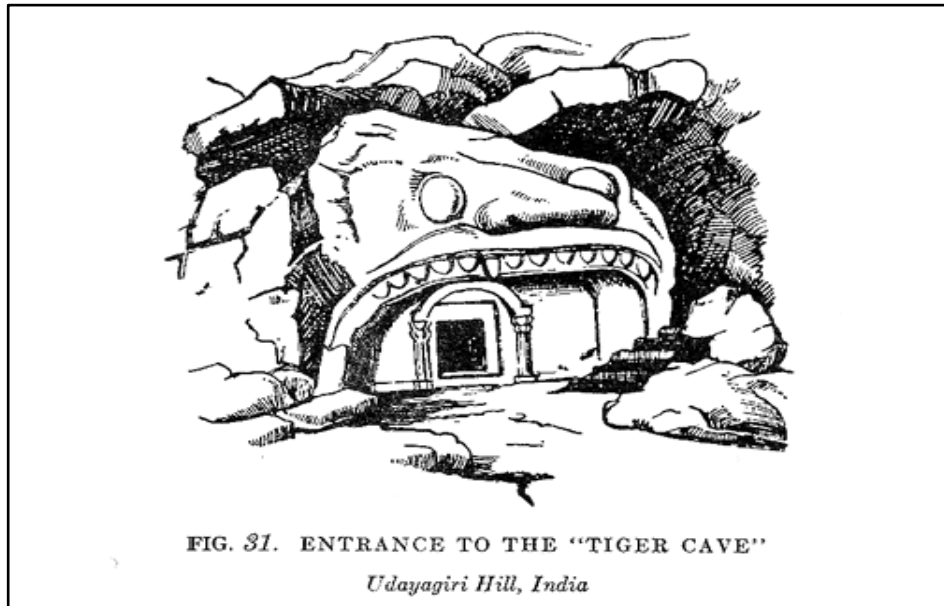
Şekil 6.11 : Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 2019 koleksiyonuna ait bir görünüm.
[Url-87]



Şekil 6.12 : Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 2019 koleksiyonuna ait bir görünüm.
[Url-88]

6.1.2 Dişli vajina ve fallik anne

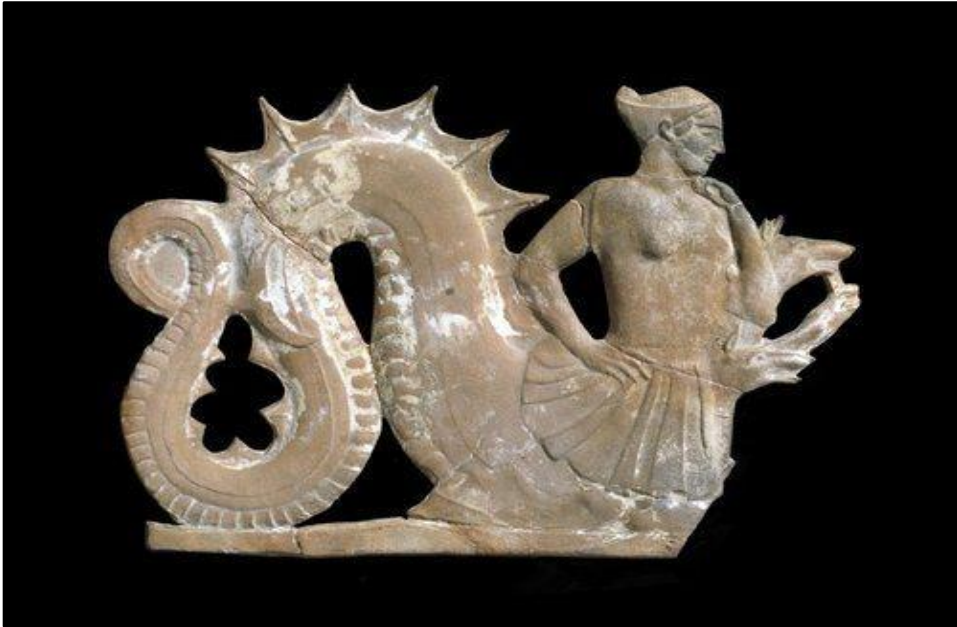
Neumann'ın, “nefesin, sözün ve aklın doğum yeri” olarak nitelendirdiği ağız, bir dişilik sembolü ve rahmin temsillerinden biridir. Kadın arketipinin kötücül yüzü, yıkıcı, korkunç ve ölümcül bir rahim ile tasvir edildiği gibi yutucu bir ağız, ya da dişli bir vajina (vajina dentata) ile de betimlenmektedir. Neumann, *The Great Mother*'da anne arketipinin korkunç tezahürlerini ele alırken hadım eden vajinaya da değinmiştir. Hindistan'daki Udayagiri Tepesi'nde yer alan Tiger Mağarası'nın dişleri bulunan geniş ağzı, hayatın karanlık dünyaya açılan kapısını simgeler (Şekil 6.13). Hint kültüründe erken dönemlerden bu yana varlığını sürdüren ölüm tanrıçası Kali, cinselliği ve vahşeti bir arada sergileyen diğer bir korkunç anne motiftir (Şekil 6.14). Sivri dişleri ve bıçaklarıyla Aztek ölüm tanrıçası, Kuzey Amerika kıızılderililerinin mitolojisinde dişli vajinayı örnekleyen bir başka motiftir. Yine diğer kıızılderili kabilelerinde, et yiyen bir balığın korkunç annenin vajinasında yaşadığı bir efsaneye rastlanmaktadır. Vajinada yer alan dişleri kırabilen kahraman erkek, bu kötü anneyi yener ve korkunç dişiye gerçek bir kadına çevirmeyi başarır. Canavar dişi betimlerinin sık rastlandığı Helenistik dönem öncesi ve erken Yunan kültürü de, benzer, arketipsel bir sembolizmle yüklüdür. Üst bedeni güzel bir kadın, alt bedeni ise üç zebaniden oluşan Scylla ve ay tanrıçası kötü Hecate/ Artemis, bu kültürdeki hadım eden vajina motiflerinin iki meşhur örneğidir (Neumann, 1940, s. 150-152 ve 168-170) (Şekil 6.15, Şekil 6.16).



Şekil 6.13 : Mağara girişi Udayagiri Tepesi Hindistan.
(Neumann, 1940, s. 150)



Şekil 6.14 : Hindistan Ölüm Tanrıçası Kali.
(Neumann. 1940. s. 67)



Şekil 6.15 : Scylla dişli vajina örneği M.Ö. 450 British Museum Londra.
[Url-89]



Şekil 6.16 : Ay tanrıçası Artemis detay M.Ö. 500 İtalya.
(Neumann, 1940, Ekler, s. 125)

Genellikle dişleri olan bir vajina etrafında kurgulanan, zamanı ve yeri çeşitlilik gösteren bu hikayeler, erkeğin, kadın cinselliğini, onu yutup parçalayacak bir tuzak olarak görmesi fantazisi/kokusu üzerine kuruludur. Bilinçdışında üst rahim olarak algılanan ağız, sivri dişler ya da benzeri öğelerle betimlendiğinde zarar verici yani hadım edici özellikleri ortaya çıkarılmış olur. Yine *Kırmızı Başlıklı Kız* masalında, kurdun/büyük annenin büyük ve yutucu ağzı, psikanalitik bakış açısıyla ele alındığında dişli vajinayı örneklemektedir. Bu, cinsiyetinden bağımsız her çocuğun korktuğu, memeyi emme sırasında aldığı zevke benzer bir zevk aldığını düşündüğü (oral-sadistik) annenin sembolik bir temsili/fantazisidir. Hansel ve Gratel'in onları hem besleyip, hem de kendilerini yemekle tehdit eden kanibalistik cadısı, bu motifin bilinen diğer bir örneğidir. Dişli vajinanın ikinci bir açıklaması ise öpidal öncesi döneme ait, iki kimlikli, sembolik olarak çocuğu tamamen saran ve yine sembolik olarak yok eden kimliğidir. Bu motifin her iki çeşidi de öznenin anneye olan arkaik dönem anılarına dayanmaktadır. Çocuğunu yiyen kanibalistik anne ve iki öğeli diyadik anne çocuğu sembolik olarak yutar ve yok eder (Creed, 1993, s. 105- 106, s.109).

Medusa, sanat ve mitoloji tarihinin psikanalitik incelemelerinde, kastrasyon korkusu ve korkunç dişli temalarının birlikte öne çıktığı en meşhur motiflerden biridir (Şekil 6.17). Medusa ve dişli vajina fantazisinin psikanalitik değerlendirmesi, kastrasyon (hadım edilme) anksiyetesi etrafında temellenmektedir. Freud'un kastrasyon anksiyetesi teorisinde, annenin de bir zamanlar kendisi gibi penise sahip olduğunu varsayan erkek çocuk, onun hadım edildikten sonra bu şekle büründüğünü düşünür ve kendisinin de bir gün hadım edileceği fikriyle dehşete düşer.

Freud (1940), Medusa'nın korku dolu bakışının, annesinin hadım edilmediğine inanmak istese dahi, bir penise sahip olmadığını gördüğünde dehşete düşen oğlan çocuğunun korkusunu tarif ettiğini iddia eder (Freud, 1940). Ancak Freud, anne bedenini hadım edilme korkusunun çıkış noktası olarak ele alsa da anneyi hadım edici olarak değerlendirmez.

Annenin uyandırdığı korku pasif bir konumdan gerçekleşir. Korku uyandıran unsur kadının hadım etmesi değil, hadım edilmiş olmasıdır. Dolayısıyla Freudyen kastrasyon anksiyetesinde, kadın genital organının hadım edilmiş olduğu için ürkütücü olması primerdir. Ancak Barbara Creed'in, (1993) vajinanın hadım etme kapasitesinden ötürü korku uyandırdığı fikri Freudyen teoriyi sorgular (Creed, 1993, s.110).

Sanat eserlerinde Medusa'nın saçları genellikle yılanla temsil edilmektedir ve bu fallik çağrışımlar kastrasyon anksiyetesini desteklemektedir. Freud, Medusa'nın penisi temsil eden saçlarının, onun eksikliğini çağrıştırdığı için korkunç algılandığını savunmuştur (Freud, 1940). Creed ise Medusa'yı, mitoloji tarihi boyunca rastlanan dişli vajinayla ilişkilendirir. Creed, Medusa'nın yılan olarak da temsil edilen saçlarını hadım edici unsurlar olarak değerlendirir ve Medusa'nın uyandırdığı korkuyu, hadım edildiği için değil, hadım edeceği için dehşet uyandıran bir vajina etrafında konumlandırır.

Creed'e göre Freud, Medusa'nın başındaki yılanların açık ağzı ve sivri dişlerinin sembolik anlamını görmezden gelmiştir. Oysa ki Medusa'nın başındaki çoklu yılan sembolleri, kadının açıkça hadım ettiği fikrini veren, çoklu kadın genital organlarının temsilleridir (Creed, 1993, s. 111).



Şekil 6.17 : Medusa Apollon tapınağı Didim.
[Url-90]

Japon korku efsanelerinde de sıklıkla, kadının ve annenin korkunç tasvir edildiği canavar dişi motiflerine rastlanmaktadır. Bunların en yenilerinden biri olan *kuchi-sake-onna*, 1970’li yılların sonunda tüm Japonya’da nam salan bir *yokai* (korku miti karakteri) olup, yarık ağızlı, korkunç, ama çekici bir genç kadın tezahürüne bürünmüş bir dişli vajina motifini örneklemektedir (Şekil 6.18).

Michael Foster (2009) Japon korku mitleriyle ilgili kapsamlı çalışması *Pandemonium and Parade : Japanese Monsters and the Culture of Yokai*’de bu motifi incelerken, Barbara Creed’in canavar dişi alt başlıklarından biri olarak yer verdiği dişli vajinaya başvurmuştur. Beyaz sargı beziyle sarılmış ağzının içinde neyi gizlediğinin merakını ve korkusunu aynı anda uyandıran figür, ödipal faz öncesi, bebeği sembolik olarak yutma tehdidiyle karşı karşıya bırakan diyadik anne paradigmasını örneklemektedir.

Maskesini açtığında görünen dehşet verici, yarık ağız ise oral sadistik anneyi temsil etmektedir. Kırmızı ve kanlı ağız bazen dişli olarak da betimlenen *kuchi-sake-onna*, arkaik annenin arzu duyulan ve korkulan dişiği aynı çatı altında buluşturan bir temsildir (Foster, 2009, s. 195-196).



Şekil 6.18 : Kuchi-sake onna yarık ağızlı mitolojik karakter Japonya.
[Url-91]

Comme des Garçons koleksiyonlarında yer alan bazı görünüm, dişli vajina motifiyle de kayda değer benzerlikler taşımaktadır. Markanın İlkbahar/Yaz 2014 *Not Making Clothing* koleksiyonunda, siyah bir elbisenin etek bölümünde, içi dolgulu eklentiler yer almaktadır (Şekil 6.19). Vurgu, tenin görüldüğü boş bir üst bedenden sonra başlayan ve tümü bu şekillerle kaplı olan etekte yani alt bedende toplanmıştır.

Dişli vajinanın birçok kez, kuchi-sake-onna'nın aksine alt bedende yer alan yırtıcı hayvanlardan ya da keskin eklentilerle oluşan temsiller yardımıyla betimlendiği görülmektedir. Alt beden sınırları içinde yer alan bu vurgular, vajinayı da tehlikeli olarak çağrıştırmaya yaramaktadırlar. Bu görünümde de alt bedeni kaplayan bu parçalar, vahşi hayvanlardan ya da keskin, yırtıcı eklentilerden oluşan dişli vajina motiflerine ya da Medusa'nın yılanlarla tasvir edilen saçlarına benzer bir görüntü ortaya koymaktadırlar.



Şekil 6.19 : Bernini Medusa 1630 (solda) ve Comme des Garçons İlkbahar/ Yaz 2014 Not Making Clothing koleksiyonuna ait siyah elbise. [Url-92, Url-93]

Comme des Garçons'un *Blood and Roses* (Kan ve Güller) ismini verdiği İlkbahar/ Yaz 2015 koleksiyonu, kırmızının ana renk olarak kullanıldığı, çeşitli yerlerinden parçalara ayrılmış giysilerden oluşmaktadır. Kawakubo, bu koleksiyondaki çıkış noktasını “kan, canlı olma halidir” ve “herkesin içinde dolaşan şey kandır” yorumuyla tarif etmiştir. Tasarımcının sıklıkla yer verdiği çiçek motifi, Metropolitan Müzesi'nin sergisinde War/Peace (savaş/barış) başlığı altında incelenmiştir. Sergi metninde ise koleksiyonun, çiçeğin karanlık ve rahatsız edici tarafına odaklandığına değinilmiştir [Url-78]. Koleksiyona ismini veren güller ve kan, psikanalitik bir bakış açısıyla ele alındığında kadın cinselliğiyle olan ilişkileri daha belirgin hale gelmektedir. Çiçek, Freud'dan itibaren hem görsel benzerliği yüzünden, hem de üretkenlik özelliğiyle kadın cinselliği ve vajinayla ilişkilendirilmektedir (Freud, 2010). Koleksiyonda yer alan bir görünümde, kırmızı şeritler, sivrilerek içe doğru kapanan bir etek ucu oluşturmaktadır (Şekil 6.20). Bu giysi, formu, rengi ve kadın bedeniyle olan ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda hadım eden dişli vajinanın bir temsili olarak ele alınabilir. Aynı şeritler, koleksiyonun bir başka silüetinde daha dağınık ve küre formu oluşturan bir alt beden tanımlamaktadırlar (Şekil 6.21). Bu giysinin kırmızı ve parlak deri parçalarla oluşturduğu yuvarlak etek bölümü de oldukça vahşi ve güçlü bir alt beden sergilemekte ve dişli vajina motifleriyle benzeşmektedir.



Şekil 6.20 : Comme des Garçons İlkbahar / Yaz 2015 Blood & Roses koleksiyonuna ait kırmızı görünüm.
[Url-94]



Şekil 6.21 : Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 2015 Blood & Roses koleksiyonuna ait kırmızı görünüm.
[Url-95]

Markanın İlkbahar/Yaz 2017 *Invisible Clothes* koleksiyonunda ise karanlık bir baz üzerinde öne çıkarılan beyaz fırfırlar / şeritler (dişler) yer almaktadır (Şekil 6.22). Markanın son dönemdeki başka koleksiyonlarında daha belirsiz bir biçimde kullanılan ve fırfır özelliği ön planda olan bu görünüm, yakanın etrafını saran, beyaz, diş benzeri parçalardan oluşmaktadır. Kolları içine alarak tüm bedeni kaplayan bu siyah giysinin boyun bölgesindeki beyaz parçaların içindense modelin kafası gözükmektedir. Bu görünüm, Kawakubo'nun diğer birçok tasarımıyla bir arada, rahatsız edici bir üretkenliği dışa vuran dişli vajina motifiyle bağdaşmakta, öte yandan doğum olayının kendisini de hatırlatmaktadır.



Şekil 6.22 : Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 2017 *Invisible Clothes* koleksiyonuna ait dişli vajina motifini andıran görünüm.
[Url-96]

Kadının hadım edici özellikleri dişli vajina ile sınırlı kalmamaktadır. Birçok mitolojik hikaye ve sanat çalışmasında konu edinilen korkunç kadınlar, delici ya da zarar verici eklentilerle donatılmışlardır. Sıklıkla hadım eden vajinaya ile karıştırılan yaygın bir diğer motif de fallik annedir ancak fallik anne ve hadım eden kadın imajları birbirinden farklıdır.

Falick anne, cinsel olarak aynı olma durumunu onaylayan, rahatlatıcı, fetişist bir fantazinin ürünü iken hadım eden kadın / anne, cinsel farklılığın korkunç bir fantazisinden türemektedir (Creed, 1993, s. 157-158).

Freud'a göre örümcek korkusunun altında da bilinçdışı fallik anne çağrışımı yatmaktadır (Campbell, 1960, s.73-74). Ancak fallik kadın tezahürleri her zaman dişli vajina gibi hadım edici özelliklere sahip olmak zorunda değildir. Bu motif, erkek çocuğun kadının penisi olmadığı fikrini kabullenememesinin bir neticesi olarak ortaya çıkar. Kadının penise sahip olmamasından duyulan korkunun özünde ise onun hadım edilmiş olduğunu düşünme ve kendisinin de hadım edileceğine dair güçlü bir inanç yatmaktadır. Bu korkunun uyandırdığı dehşet çok büyük olduğunda çocuk, annenin var olmayan penisinin yerine koyduğu hayali nesnelere tutunur (Freud, 1927).

Ancak birçok ataerkil toplumun mitolojisinde kadına eklenen fallik unsurlar, delici özellikleriyle hadım edici olarak da işlev görürler ve bazı canavar dişli motifleri, korkunçluk özelliklerini ataerkil düzenin erkeğe atfettiği güç temsillerinden alırlar. Fallus benzeri cisim ya da eklentiler taşıyan bu figürler, kadının üretici özellikleriyle erkeğe ait güç unsurlarını bir arada sergilemektedirler. Bu fallik ve kötü kadınlar, eğer evcilleştirilmemişlerse agresif, güçlü ve tehlikelidirler. Korku filmlerindeki kötü kadın betimlerinde sıklıkla yer verilen, figürün taşıdığı silah, bıçak gibi fallik unsurlar, önce kadının gücünü göstermek, sonra ise bu gücü onun elinden geri almak üzere kurgulanmıştır (Creed, 1993, s. 156-157). Bazı tasvirlerde sadece dişil, üretken güçleriyle değil, ince, uzun parmakları ve sivri burnuyla da öne çıkarılan cadı, tarih boyunca tüm toplumlarda rastlanan, en yaygın fallik anne örneklerinden biridir. Cadı betimlerinde sıklıkla kadının üretken, mistik doğası ve erkeğin fallik özelliklerine, birbiriyle iç içe geçmiş halde rastlanmaktadır.

Cadının ilk çağlardan beri en önemli rollerinden biri şifacılıktır. Kadının bakım sağlayan ve besleyen annelik rolü ve mistik üretken güçleri, bitkilerden ilaç yapan şifacıların genellikle kadın olmasını kolaylıkla açıklamaktadır. Hristiyanlık öncesi dönemlerde cadılardan şeytanla ve kötülükle olan bağları yüzünden değil, büyülü ve korkunç güçleri olması nedeniyle korkulmuştur. Çağlardan beri birçok kültürde, adet döneminde kehanetle ilgili rüyalar gören bir genç kızın, ileride şaman ya da cadı olacağının varsayılması gibi kadın kanının doğaüstü güçlerle özdeşleştirildiği birçok senaryoya rastlanmaktadır (Creed, 1993, s.74).

Comme des Garçons'un İlkbahar / Yaz 2016 koleksiyonunun ismi *Blue Witch* (mavi cadı) olup, Kawakubo'nun kendi tabiriyle "cadı, güçlü bir kadını temsil etmektedir". Fikirleri ve yaptıkları etrafındakilerden farklı olduğu için insanların cadılardan kortuğuna değinen Kawakubo, Dünya'nın, cadı gibi, mevcudiyetini kabul etmek zorunda kaldığımız varlıklara ihtiyacı olduğunu düşündüğünü söylemiştir (Bolton, 2017, s.190). Koleksiyonda kürk benzeri birçok fetişist unsurla fallik anneyi çağrıştıran görünümlere yer verilmiş olmasının yanı sıra Metropolitan Müzesi'nin sergi kataloğunda yer alan bir fotoğrafta bu koleksiyona ait bir parça, özellikle modelin sivri parmaklarının giysinin içinden çıktığı bir görünüm içinde sergilenmiştir (Şekil 6.23).



Şekil 6. 23 : Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 2016 Blue Witches (Mavi cadılar) koleksiyonuna ait bir görünüm fotoğraf Paolo Roversi.
(Bolton, 2017, s.189)

Kawakubo, Six Magazine'in 1989 yılı bir sayısı için, kreatif direktörlüğünü üstlendiği bir fotoğraf çekimi gerçekleştirmiştir. Fotoğrafçı Brian Griffin ile Gürcistan'ın Tbilis kentinde yaptıkları çekimin en meşhur karelerinden biri, yirmi metrelik Mother Georgia (Gürcü ana) heykelininin kırmızı lalelelerle birlikte yer aldığı fotoğraftır (Şekil 6.24).

Görsel ağırlıklı dergide çekimin nerede gerçekleştiğine dair herhangi bir ipucu bulunmamakta olup, fotoğrafta yer alan dev, alüminyum kadın heykeli zaman ve mekanla ilişkisi kesilmiş gözükmektedir.

Arketiplerin zamansızlığı ve evrenselliğiyle örtüşen bu anlatımda kadının yüzü de görünmemektedir. Arkası dönük figürün elinde bir kılıç yer almaktadır [Url- 97]. Laleler, figürün dişil özelliklerini açıkça desteklerken, kılıcın hadım edici özelliğiyle bir arada kırmızı rengin kan çağrışımı da kuvvetlenmektedir. Burada kılıç, penisin yerine geçen rahatlatıcı fetişist bir unsur olmaktan ziyade, hadım edici özelliğiyle öne çıkmakta ve güçlü, tehditkar bir kadın betimlemektedir.



Şekil 6.24 : Six Magazine için gerçekleştirilen fotoğraf çekiminden bir kare gürcü ana heykeli ve laleler.
[Url-97]

Kawakubo'nun *Blue Witch* koleksiyonu dışındaki Comme des Garçons koleksiyonlarında da yer yer, kadının fallik unsurlar yardımıyla korkunçlaştığı görünümlere rastlanmaktadır. *Body Meets Dress, Dress Meets Body* koleksiyonunda sergilenen bir görünümde, modelin bel bölgesinden çıkan dev, uzun bir cisim alt bedeni ve bacakları takip etmektedir (Şekil 6.25). Fallik kadın ile dişli vajina arasında gidip gelen bu betim, yine fallik bir görüntü yardımıyla da olsa hadım edici,

özelliklere yaklaşmaktadır. Yine de Kawakubo'nun Comme des Garçons markasının maskülen bir kadın tanımlayan ismi ile bağdaşan bu eril unsurlara ayırdığı yer, kadının erkekten ödünç aldığı özelliklerden bağımsız bir biçimde korkunçlaştığı görünümlere kıyasla çok az görünmektedir.



Şekil 6.25 : Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 1997 Body Meets Dress
Dress Meets Body koleksiyonuna ait
fallik çağrışımlı görünüm.
[Url-98]

6.2 Kristeva ve Abject

“Karmaşık bir kuramsal kavram ve çok yönlü bir kültürel kod” olan *abject*⁶, bugün yaygın olarak, Julia Kristeva'nın *Korkunun Güçleri*'nde (2014) tanımladığı haliyle kullanılmaktadır (Kristeva, 2014). İç ve dış arasında kalan, ikisine de dahil edilemeyen bu olgu, özne ile öteki arasında konumlananı tarif etmektedir. Öznenin inşasında kritik bir yeri olan iğrenme dürtüsünün özünde de bu arada kalanı öznenin

⁶ Türkçe'de zillet iğrenç tanımlarıyla kullanılmaktadır. Öznenin dışlamak istediği konumu nedeniyle atık olarak da kullanılmaktadır.

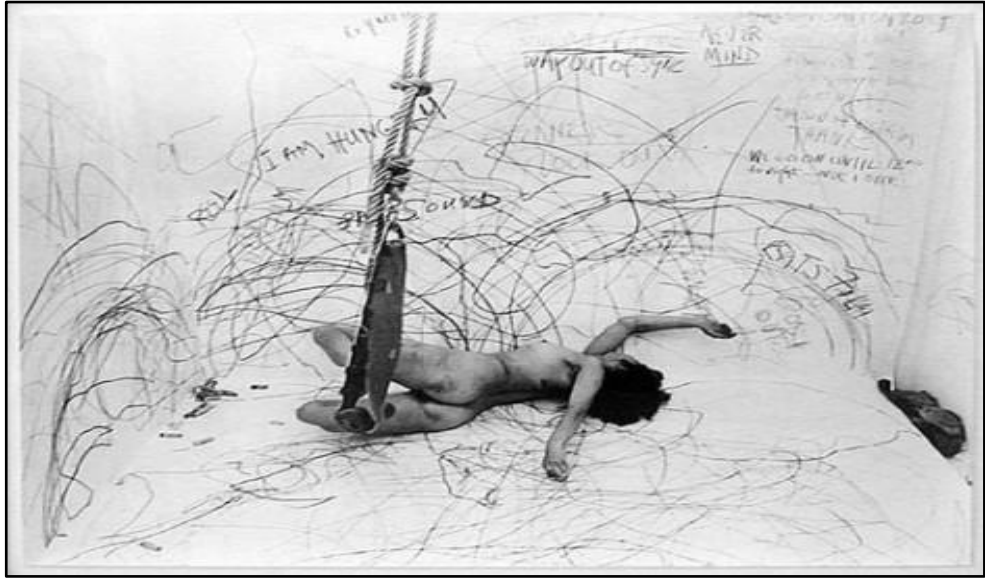
uzaklaştırabilme arzusu yatar. Böylelikle iğrenme, öznenin hem kurulmasında, hem de korunmasında önemli bir rol oynar. İğrenme eylemi, özne ile iğrenilen nesne arasındaki ilişkiyi tanımlamaktadır. İğrençle karşılaşma, özenin benlik duygusunu tehdit eder ancak iğrenç olan, nesneleştirilemez. Bu yüzden iğrenç, onu nesne gibi tam anlamıyla kendinden ayıramayan öznenin sınırlarını ihlal eder. İğrenme eylemi, ruhsal bir deneyimi tarif etse dahi, sosyal ve kültürel yapının tümüne yayılarak geniş bir etki alanına kavuşur. Toplumun oluşturduğu sistemler, kanunlar ve tabular, toplumu iğrençten korumaya yönelik olarak geliştirilmişlerdir (Kristeva ,2014). Kristeva 'Korkunun Güçleri'nde iğrenci şu şekilde tanımlar:

“İğrençlik sapkınlığa benzetilir. Hissettiğim iğrençlik duygusu üstben’de demir atmıştır. İğrenç sapkındır, çünkü bir yasağı, bir kuralı ya da yasayı ne terk eder ne de kabul eder; ama onların yolunu değiştirir, onları yanıltır ve yoldan çıkarır; onları daha iyi yadsımak için kendi hizmetine koşar ve kullanır.” (Kristeva, 2014, s.28)

Güncel psikanalitik teori ve film, edebiyat, sinema gibi yaratıcı disiplinlerde yaygın olarak Kristeva’nın iğrenç kavramı referans alınsa da, Kristeva’ya öncülük eden Georges Bataille’in 1930’lardaki çalışmaları olmuştur. Kristeva’nın psikanalitik bakış açısı, ilksel deneyim ve bastırılanın geri dönüşü ile birlikte el aldığı iğrenci Bataille, daha çok sosyopolitik bir bakış açısı ile değerlendirmiş ve sosyal dışlanmayla olan bağına tartışmıştır. Bataille, ötekileştirilen alt tabakanın, işçi sınıfının ve marjinal grupların nasıl sınırdan kaldığını tartışır. Ritüel ve tabular ise hem Kristeva, hem de Bataille tarafından incelenmiştir. Bataille, modern toplumlarda kutsal-dünyevi, yüce-bayağı gibi düalitelerin toplumdaki eski önemini yitirdiğine değinmiştir. Kutsallığın öneminin yitmesi ise bastırılan bir korkuyla yüzleşme endişesini doğurmuştur. Yönü kutsal olandan sapan korkma eylemi, iğrenci sınır dışı etmeye çalışan endişeyle aynı kökenden gelir. Kristeva ve Bataille’in düşünceleri bu noktada paralellikler taşımaktadır (Arya, 2014, s. 2-3; s. 72-74).

Bataille, *L’art Primitif*’te (1955), sanatın özünün formla ilgili, ancak formsuzluk dürtüsü olduğuna değinir. Deforme etmek ya da formu bozmak görsel sanatlardaki modernist eğilimin karşıt görüşünü temsil etmektedir. Modernist eğilimde sanat eseri, mantık ve düşünce ile birlikte yorumlanır. Bu bakış, görsel olanı duygusal olanın önüne koymaktadır. Görmek, bilgilenmenin ve anlamamanın esas yoludur dedikey olan, yatay olana üstün tutulur. Çünkü dikey ve yatay olan arasındaki fark, düşünebilme ve mantık kurma yetisine sahip olan insanla, koku alma yetisinin ve

dokunsal duyuların yönettiği hayvan arasındaki farka tekabül eder (Batatiile'den aktaran Arya, 2014, s.119-120). 1960'lardan itibaren, modernist yaklaşımla tezat oluşturan yeni bir bakış açısı benimseyen bazı sanatçılar, bedenlerini politik söylemler için bir dışavurum alanı olarak kullanmaya başlamışlardır. Politize edilmiş beden, bu çalışmalarda sanatçıların cinsiyet, etnik köken, ya da fiziksel engeller yüzünden dışlanmış olduklarını sergilemelerinde bir araç olarak işlev görmeye başlamıştır. Öte yandan sanatçıya, kimlik, cinsiyet ve toplumla ilgili felsefi ve politik problemleri keşfetme ve topluma dayatılan kalıplaşmış gelenekleri sorgulama fırsatı da tanımıştır. 1970'li yıllarda devam eden bu süreçte sanatçının bedeni, sanatının içeriği haline gelmiştir (Arya, 2014, s.95, 108) (Şekil 6.26). Bedenin postmodernist bağlamda ele alınışı, özellikle 1980 ve 1990'lı yılların sanat ve estetik görüşünde kendine önemli bir yer bulmuştur. Bu dönemde ortaya konan çalışmalarda beden, bütünlüğünü kaybetmiş parçalar ve fiziksel tortular halinde işlenmiştir. Parça ve uzuvların yer değiştirmesi, iç organların açıkça sergilenmesi gibi bütünlüğü bozan işlemlerle bedenin kontrol edilemezliği vurgulanmış, 1990'lı yıllarda önemli kurumlar tarafından düzenlenen sergiler, abject (iğrenç) kavramını estetik değerlendirmelerin odağına yerleştirmiştir. Resimden enstelasyona, videodan performans sanatına uzanan geniş bir çerçevede sanatçılar, insan bedenini ele almanın yeni yollarını aramış, zihin-fiziksel beden, yüce-bayağı gibi indirgemeci ikilikleri sorgulayan yeni bir estetik tanımlamışlardır (Arya, 2014, s.82).



Şekil 6.26 : Carolee Schneemann'ın Up to and Including her Limits isimli çalışması 1973-1976.

[Url-99]

Kristeva'nın iğrenç kavramı tüm bu sanat pratikleri içinde, kadın bedeniyle ilişkisi açısından kendine önemli bir yer edinmiştir. Feminist sanatçı ve teorisyenler, kimlik, özne, beden, cinsellik, yaşam, mahremiyet, şiddet gibi kavramları irdelerken sıklıkla Kristeva'ya başvurmaktadırlar. Kristeva, ataerkil düzende kadın bedeninin iğrenç olarak konumlandırılmasını, erkek çocuğun, kadın bedeninden dışarı atılmasıyla ilişkilendirir. Kadınlar ve özellikle anne, birçok toplumda simgesel bir önem arz etmektedir. Örneğin, murdarlık ritüellerinin yerleştiği toplumlarda cinslerin net bir sınırla ayırt edilmesi olgusuna da daha sık rastlanmaktadır. Kadınlar bir yandan edilgen olarak konumlandırılırken, öte yandan tüm edilgenliklerine rağmen gizli bir gücü kötüye kullanmaya meyilli olarak görülmektedirler (Kristeva, 2014, s.91). Kadın bedeninin, üretkenlik özellikleri yüzünden ötekileştirildiği göz önünde bulundurulduğunda iğrenç, yukarıda ele alınan canavar dişi motiflerinin hepsini kapsamaktadır. Kadının canavar olarak konumlandırılmasına neden olan, doğurma kapasitesi ve üretici güçleridir (Kristeva, 2014, s, 91). Dışarı atılsalar bile algıda hala içerisi ile ilişkisi kesilmeyen vücut atıkları, iğrencin belirgin bir kategorisini oluşturur ve onu yine kadın bedenine bağlar. Kristeva (2004) bedendeki deliklerle bağlantılı olan kirletici nesneleri dışkısal-akıntısız nesneler ve aybaşı kanıyla bağlantılı nesneler olarak ikiye ayırır. Sperm ve gözyaşı, beden sınırları dahilinde yer almalarına rağmen kirli olarak ele alınmazlar:

“Dışkılar- akıntılar ve dışkıya- akıntıya benzeyen şeyler (çürüme, enfeksiyon, hastalık, ceset vb.) kimliğin dışından gelen tehlikeyi temsil ederler: ben-olmayanın tehdit ettiği ben; dışı tarafından tehdit edilen toplum; ölümün tehdit ettiği yaşam. Oysa aybaşı kanı, (toplumsal ya da cinsel) kimliğin dışından gelen tehlikeyi temsil eder. Bu kan bir yandan toplumsal bir bütündeki cinsler arası ilişkiyi tehdit eder; öte yandan her cinsin kimliğini içselleştirme yoluyla cinsel farklılık açısından tehdit eder” (Kristeva, 2014, s. 92).

Kristeva deri, yaralar ve bedensel kirlilikle ilgili iğrenme duygularını da yine doğum ve anne bedeniyle ilişkilendirir:

“Derideki tümör bedensel bütünlüğü sağlayan kılıfa verilen zarardır, görülebilir ve gösterilebilir yüzeydeki yaradır. Kuşkusuz cüzam, geniş ölçüde toplulukçu ve üstelik göçebe bir yaşam süren bir halkta nesnel olarak zararlara yol açar. Bunun yanı sıra, bu hastalığın biyolojik ve psişik bireyselleşmenin en temel ya da ilk sınırı olan deriyi etkilediğinin de altını çizmek gerekir. Bu bakış açısından hareketle cüzamdan tiksinden ... Kirliliğin mantıksal kavranışında kayıtlı olduğunu söyleyebiliriz. Anne bedeninin içinden (doğurma, adet kanamaları) çürüyen bedene doğru kayma Anne bedenine ve doğum yapmaya gönderme yapılması, doğum imgesinin şiddetli bir dışı atılma edimiyle özdeşleştirildiğini gösterir. Bu

atılma edimiyle doğan beden kendini anne içindeki maddelerden kurtarır. Oysa deri, bu maddelerin izlerini taşımaya devam etmektedir. Doğmuş-beden, artık besleyen değil de zarar veren bir plasentayla kuşatılmış beden fantezisi, işkenceci ve tehditkar bu izler aracılığıyla cüzzamlının gerçekliğiyle buluşur” (Kristeva, 2004, s. 126-127).

İğrenç ve formsuzlaşan beden, 1990’ların sanat pratiklerinde sıklıkla yer verilen evrensel bir konu olmanın yanı sıra, Japon toplumunda erken dönemlerden bu yana kendine geniş bir yer bulmaktadır. Yüzyıllardır kadının toplum ve aile yapısı içinde anne ve eş olarak ikiye bölünmüş olan problemli cinsel kimliği, bu ataerkil yapı içinde kadının iğrenç olarak konumlanmasına neden olmuştur. Bu problemli konum, mitolojiden film ve manga gibi güncel kreatif alanlara uzanan geniş bir kültürel üretimde kendini göstermektedir. Gündelik hayatta, anne ile ilgili kötü konuşmanın, ya da onu görmezden gelmenin tabulaştığı bir derecede kutsallaştırılmış olan annelik, toplumda annenin üretken güçlerine karşı bastırılmış bir öfkenin yerleşmesine sebep olmuştur. İdealize edilmiş bir anneliğin konu edildiği halk hikayeleri arasından zamanla, annenin şeytansı ve korkunç olarak ele alındığı, ya da cinnetle ilişkilendirildiği korku hikayeleri türemiştir. Annesel atıklar, çocuk ve doğumun iğrençle olan ilişkisi, Japon efsanelerinde yüzyıllardır rastlanan ana motifler arasında yer almaktadır (Balmain, 2008, s. 130; Iwasaka, M ve Toelken, B., 1994, 63-64-66). İkinci Dünya Savaşı sonrasında da, edebiyattan sinema ve şiire uzanan geniş bir alanda, kadının fiziksel deformasyonlara uğradığı, çirkinleştiği, sakatlandığı ya da uzuvlarına ayrıldığı imajlara rastlanmaktadır. Metamorfoz geçiren, biçim değiştiren ya da robotlaşan bu kadınlar, hayata dair üretkenlik özellikleriyle değil, ürkülen yönleriyle ve ölümle ilişki içinde sergilenmektedirler (Dumas, 2013, s. 248).

Kawakubo, koleksiyonları boyunca iğrenç öğelere yoğun ve istikrarlı bir biçimde yer vermiş olan az sayıda moda tasarımcısından biri hatta belki de ilkidir. Comme des Garçons’un canavar rahim başlığı altında incelenen İlkbahar/ Yaz 1997 *Body Meets Dress, Dress Meets Body* koleksiyonundaki giysiler, Paris moda eleştirmenlerinin bazıları tarafından yılın en kötü elbisesi seçilmiş, bu parçalarda öne çıkan deformasyonlar için sık sık, hastalıklı ve korkunç bir beden tarif eden “tümör” ya da “kambur” gibi lakaplar kullanılmıştır (Sykes’ten aktaran Kawamura, 2004 s.142) [Url-78]. Vücudun sırt, bel, basen gibi bölümleri üzerine yerleştirilen bu yumrular, iskelet ve kas sistemiyle uyumsuz olup iç ve dış arasındaki sınırlara saldıran tanımsız cisimler oluşturmaktadırlar (Şekil 6.27, Şekil 6.28).

Katı ve kemikleşmiş temsiller içinde yer almayı reddeden ve ona biçilen sınırları ihlal eden bedense, giysiye tepki vermeye başlamakta, hatta onu kuşatmaktadır (Loscialpo, 2011, s. 18). Bu parçaları birçok kez hastalıkla ilişkilendiren tümör ve kambur benzeri tanımlar, Kristeva'nın sonunda yine anne bedenine bağladığı yaralarla, derideki deformasyonlar ve cüzzamla örtüşmektedir. Canavar rahim başlığı altında da ele alınan bu deformasyonların arkaik annenin önüne geçilemez üretkenliğini yansıtan özellikleri, üzerinde sergilendikleri kadın bedenini iğrenç kategorisine de dahil etmektedirler. Doğurabilme yetisi, annenin hayvani doğadan kopamadığını simgeler ve kadını, doğum, çürüme ve ölüm döngüsü içine yerleştirir⁷. Bu özelliğiyle insana ölümlülüğünü ve sembolik düzenin ne kadar hassas olduğunu hatırlattığı için kadın, toplumda iğrenç (abject) olarak konumlandırılır (Creed, 1993, s. 46-47). Anne bedeni ve doğum, yeni dünyaya gelen bedenin, kadın bedeninden dışarı atılmasının vahşiliğini hatırlatmaktadır. Doğum eylemi de annenin derisini yırtarak bir yara oluşturduğu için, bedendeki bir yara ya da hasar, özneye köklerini, yani bir anneden / kadından doğduğunu hatırlatır. Öznenin yara açarak dışa vurduğu öfkesi ise böylelikle, bir anneden doğmuş olmaya karşı duyulan bir öfkeyi temsil eder (Kristeva'dan aktaran Creed, 1993, s. 47-48). Bu koleksiyonda, kadın bedeninin fiziksel sınırlarını zorlayarak hasarlı bir beden oluşturan parçalar, bu yönleriyle annesel bir bedene yaklaşmaktadırlar. Kawakubo'nun *Body Meet Dress, Dress Meets Body* koleksiyonu, 1990'lı yılların kadın bedeni ve iğrence dair benzer anlatımlara dolu birçok başka yaratıcı disiplindeki eğilimlerin moda alanındaki bir yansıması olarak da değerlendirilebilir. Kawakubo'nun bu tasarımları, iğrenç temasını sanat alanında ele alan Jeanne Dunning'in çalışmalarıyla görsel ve kavramsal paralellikler taşımaktadır. Dunning'in fotoğraflarında ele aldığı tiksindirici beden parçaları, öznenin fiziksel sınırlarını sorgulayan bir tavır sergilemektedirler (Şekil 6.29. , Şekil 6.30). Sanatçının kadın bedenine yaklaşımı, ilksel anne, anne bedeninin kontrol edilemez üretkenliği ve rahatsız ediciliğini irdelerken, iğrenç-erotizm ilişkisini de açığa vurmaktadır (Jones, 2007, s.68). İçi sıvı dolu, ten renginde naylon malzemeyle bedeni genişleten dev parçalar, hem derinin altındaki içeriğin dışla olan ilişkisini sorgulamakta, hem de kadın bedeninin önüne geçilemeyen üretken güçlerine dair metaforlar oluşturmaktadır.

⁷ Bu temalar, Art of the In-Between sergisinin kataloğunda, Kawakubo'nun bezner isimler taşıyan koleksiyonlarında ele alınmış olsa da, Kawakubo'nun tüm kreatif üretimi incelendiğinde çok daha geniş bir alana yayılmaktadırlar.

Kadın bedeninin sınırlarının bu biçimsiz parçalarla sorgulanması, Comme des Garçons'un *Body Meets Dress, Dress Meets Body* koleksiyonunda sergilenen deformasyonları andırmaktadır.



Şekil 6.27 : Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 1997 Body Meets Dress Dress Meets Body koleksiyonuna ait kırmızı elbise.
[Url-100]



Şekil 6.28 : Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 1997 Body Meets Dress Dress Meets Body koleksiyonuna ait yeşil elbise.
[Url-101]



Şekil 6.29 : Jeanne Dunning Blob 1-1999.
[Url -102]



Şekil 6.30 : Jeanne Dunning Blob 4-1999.
[Url- 103]

Body Meets Dress, Dress Meets Body koleksiyonunda kendini gösteren yumru benzeri eklentiler, Kawakubo'nun Sonbahar/ Kış 2002 ve Sonbahar/Kış 2010 *Inside Decoration* gibi başka koleksiyonlarında da yer almaktadırlar (Şekil 6.31). İç organ çağrışımlarının daha yoğun olduğu bu parçalar, yine öznenin fiziksel ve ruhsal sınırlarını tehdit etmekte, öte yandan iç ve dış arasındaki kırılmalı ilişkiyi sorgulamaktadır. Kawakubo'nun Sonbahar/Kış 2010 *Inside Decoration* (içeriden süsleme) koleksiyonunun ismi de bu fikri öne çıkarmaktadır.



Şekil 6.31 : Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2010 *Inside Decoration* koleksiyonuna ait bir görünüm.
[Url-104]

Adet kanını ve kadının üretkenliğini çağrıştıran renk kullanımları da, Comme des Garçons'un kadın koleksiyonlarında sıklıkla yer verilen unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır. İlkbahar/Yaz 2007 *Cubisme* (Kübizm) koleksiyonundaki birçok görünümde, Japon bayrağının sembolü olan beyaz alan üzerine yerleştirilmiş kırmızı büyük bir yuvarlak yer almaktadır. Kawakubo'ya göre bu, “tasarımın bugüne kadar var olan en saf formudur” [Url-105]. Koleksiyondaki bir görünümde beyaz bir etek üzerinde yer alan kırmızı yuvarlak, flu, beyaz tüllerin içinden keskin bir biçimde öne çıkmaktadır (Şekil 6.32).

Bulunduğu yer açısından adet kanını ve dişiye ait üreme özelliklerini çağrıştıran bu görünüm, Kawakubo'nun iğrençle olan ilişkisini güçlü renk kullanımları ile yansıttığı tasarımlara örnek teşkil etmektedir. Öte yandan, modelin beyaz pudrayla kaplanmış yüzü ve kollarının görünmüyor oluşu, kadının tedirgin ediciliğini pekiştirmektedir.



Şekil 6.32 : Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 2007 koleksiyonuna ait bir görünüm.
[Url-106]

Comme des Garçons'un *Monster* (canavar) ismini verdiği 2014 Sonbahar / Kış koleksiyonda yer alan birçok silüet, içi dolgulu, bedenin içine girip çıkıyormuş gibi gözüken, ince uzun parçalardan oluşmaktadır (Şekil 6.33). Siyah, kahverengi, ya da bej renginde üretilmiş olan bu parçalar, Kristeva'nın anne bedeniyle ilişkilendirdiği çürüme ya da dışkı fikrini yansıtmaktadır. Kristeva (2014), aybaşı kanı gibi dışkıdan iğrenmeye de annesel özellikler atfeder. Çocuk, ilk dışkılamasından itibaren, anne terbiyesinin büzücü otoritesi altında bu hazzı kontrol etmeyi öğrenir. Beden, kendisini kateden karışımlardan ve çürüyen şeylerden özerk hale gelebilmek için dışkısal maddeleri ölene kadar dışarı atmaya devam eder ve bu dışa atma bir kaybediştir. Beden ancak bu kaybetmeler sayesinde temiz hale gelir. Psikanalitik kuram, anal fazda dışkılama eylemini kendinden bir parça kaybetmek gibi gören

çocuğun denetleyebildiği ilk ayrılma olarak tanımlamaktadır ve bunu, daha arkaik bir ayrılma olan, anne bedeninden ayrılmanın bir tekrarı olarak değerlendirmektedir. Öte yandan çürümüş, cansız, atık beden, yine canlı ile cansız arasındaki sınırları tehdit ederek temel kirlenmeyi tanımlamaktadır (Kristeva, 2014, s. 133-134). Comme des Garçons'un bu koleksiyonundaki birçok parça, renk ya da form itibariyle dışkısal beden atıklarını ya da sindirim organlarını çağrıştırmaktadır. Kadın bedeni üzerinde sergilenen bu betimler, iç organlar, çürüme ve atıklarla ilişkili bir kirenme üzerinden onu canavar dişi kategorisine yaklaştıran bir iğrençlik tanımlamaktadırlar.



Şekil 6.33 : Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2014
Monster koleksiyonuna ait bir görünüm.
[Url-107]

İlkbahar/Yaz 2015 *Blood and Roses* koleksiyonunda yer alan birçok görünüm, kırmızı, parlak malzemelerin hem ana parçalarda, hem de bant ve şeritler halinde kullanıldığı giysilerden oluşmaktadır. Kawakubo'nun birçok başka tasarımında da yer verdiği sivri, keskin bitişler, saçaklar ve bedenden dışarı taşan deformasyonlar, koleksiyonun diğer belirgin öğeleri arasında yer almakta ve bedenin içiyle ilgili çağrışımlar yapmaktadırlar. Koleksiyonda yer alan bir trençkotun kafa büyüklüğünü aşan, kapitone, kırmızı bir başlığı vardır (Şekil 6.34). Derinliği oldukça geniş tutulmuş olan kırmızı başlık, form itibariyle vajinayı çağrıştırmaktadır.

Kırmızı Başlıklı Kız masalının psikanalitik incelemelerinde de bu görünüme çok benzeyen kırmızı başlığın kan ve menstrüasyon çağrışımları, kız çocuğunun bastırılmış ödipal arzularının bir sembolü olarak ele alınmaktadır. Masalda kızı kandırmaya çalışan, sonra da büyük annesinin kılığına girerek yatakta onu bekleyen kurt, erkek cinselliğini, kızın yemek bulmaya gittiği orman ise kız çocuğunun bilinçdışını temsil eder. Kızın kurda kanması ve ikna olma süreci ise kırmızı başlık ile bir arada genç kızın bastırılmış arzularını yansıtmaktadır (Bettelheim, 1976 s., 327-332). Kırmızı başlıklı kızın pelerinine çok benzeyen bu trençkotta, kasların rengine yakın bir pembe tonu ve parlak kırmızı bir arada, vücudun içini dışarı çıkaran bir görünüm yaratmakta ve dişiye ait arzu unsurlarını iyice belirginleştirmektedir. Öte yandan figürün içinde kaybolduğu büyük ve karanlık başlık, içinde gizlenen kadına büyücülük, cadılık gibi mistik özellikler atfetmektedir. Kadın, çağlar boyunca sembolik düzenin azılı bir düşmanı olarak algılanmış, tehlikeli ve kötü güçlerini toplumun düzenini bozmak için kullandığı düşünülmüştür (Kristeva, 1982, s.70). Kıpırmızı bu giysi, tüm bu özellikleri ve bedeninin içiyle kurduğu bağ ile iğrenç kategorisine yaklaşmaktadır.



Şekil 6.34 : Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 2015, Blood & Roses koleksiyonuna ait kırmızı başlıklı kırmızı trençkot.
[Url-108]

Koleksiyonun başka bir görünümünde ise (Şekil 6.35) biçimsiz, boru benzeri parçalar ön bedeni kaplamaktadırlar. Bu parçaların yer aldığı üst bedende ve onun devamında yer alan eteğin üzerinde kan çağrışımlı desenler bulunmaktadır. Bu kırmızı lekeler, üst bedenden aşağı damlıyormuş hissi uyandırmaktadırlar. Bir diğer görünümde ise içi dolgulu, uzun ve kıvrık parçaların giydirildiği bir üst beden yer almaktadır (Şekil 6.36).

Bu parçalar, teni gösterecek şekilde kullanılarak daha belirgin bir organ iç beden çağrışımı yaratmaktadırlar. Bu kırmızı eklentiler ve kan çağrışımlı giysiler, diğer birçok Comme des Garçons tasarımı gibi kadının önüne geçilemeyen üretkenlik güçlerinin ve iğrencin moda sahnesindeki temsilleri olarak değerlendirilebilirler.



Şekil 6.35 : Comme des Garçons İlkbahar/Yaz
2015 Blood & Roses koleksiyonuna
ait bir görünüm.
[Url-109]



Şekil 6.36 : Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 2015
Blood & Roses koleksiyonuna
ait bir görünüm.
[Url-110]

6.3 Freud ve Tekinsiz

Freud'un psikanaliz terminolojisine yerleştirdiği 'unheimlich' (tekinsiz) sözcüğünün etimolojik kökeni, diğer dillerde olduğundan daha derin ve çift katmanlı çağrışımlara gebedir. 'Heimlich' kelimesi aynı anda hem tanıdık ve eve ait olan, hem de esrarengiz, gizli, örtülü anlamlarını taşımaktadır. 'Geheimniss' kelimesi ise Almancada giz, sır anlamına gelmektedir. Böylelikle 'unheimlich' kelimesi eve ait olandan uzaklaşırken, giz örtüsünün kaldırılmasına doğru bir paradoksa açılır. Örneğin 'Heimweh' sıla hasreti anlamına gelmektedir. Ama aynı kökten gelen 'unheimlich' kelimesi, aldığı olumsuzluk eki ile birlikte gizli olanı açık eden bir ürkünçlüğü tanımlar. Freud'un kendi ifadesiyle "tekinsiz, uzun süredir bilinen ve tanıdık olana dayanan bir korkuyu tarif etmektedir" (Freud, 1919, s. 220-222) [Url-111].

Freud, *The Uncanny (Das Unheimliche)* makalesinde Otto Rank'ın, kişinin aynadaki yansımasından duyduğu korkunun, gölgeler, koruyucu cin, ruh inancı ve ölüm korkusuyla da bağdaştırdığına değinmiş ve en sık rastlanan tekinsiz duyguların tetikleyicisi olarak çift ve ikiz kavramlarını öne çıkarmıştır. Rank, ikiz kavramını, ölümün gücünün şiddetli bir inkarına dayandırmaktadır ve ölümsüz olduğuna inanılan ruh, muhtemelen bedenin ilk ikizi olmuştur. Bu tür düşünceler ise çocuğun ve ilkel insanın aklını yöneten, ilksel narsisizm ve kontrolsüz öz sevgiden türemiştir. Ancak, bu aşamanın üstesinden gelindiğinde algılanan ikiz, ölümsüzlüğün güvencesi olan bir ruhtan, “ölümün tekinsiz bir temsiline” dönüşmüştür (Quinodoz, 2017, s.184-185; Freud, 1919, s. 233-236).

Freud (1919) tekinsizlik uyandıran en şiddetli duygulardan birinin de, karşılaşılan kişi/ nesnenin, canlı mı ölü mü olduğunu kavrayamamaktan kaynaklandığını ortaya koymuştur. Bal mumundan bebeklerin ya da bir ölünün canlı gibi görünmesinin tedirginliği, ya da bir canlının yaşıyor olduğundan emin olunamadığında yaşanan endişe bu duyguyu örneklemektedir. Parçalanmış uzuvlar, koparılmış kafa, bilekten kesilmiş bir el ya da kendi kendine dans eden ayaklar, özel olarak tekinsiz bir unsur taşırlar. Bu tür bir tekinsizliğin kökeni ise kastrasyon kompleksine olan bir yakınlığa dayanır. Canlı gömülmenin uyandırdığı dehşeti psikanaliz, aslında hiç de ürkünç olmayan, bilakis şehvet uyandırıcı rahim içi yaşam fantazisinin dönüşmüş bir hali olarak ele almaktadır (Freud,1919, s.244).

Tekinsiz kavramı, canavar dişi teması içinde de kendine önemli bir yer bulmaktadır. Freud, insanın ilk deneyimleri olan anne rahmindeki karanlık, sessizlik ve yalnızlığının tekinsizi tanımlayan üç unsur olduğunu öne sürer. Bilinç dışı korkunun kökenini aldığı yer olan rahim ve ramın içi yaşam, hem en güvenli yer, hem de en tekinsiz ve endişe verici duyguların ana kaynağıdır (Freud, 1919, s. 244). Canavar rahim fantazisinde de rahmin ve dışının üretken gücü, taşıyıcı ve besleyici yanıyla değil, karanlık ve yutucu yanıyla öne çıkmaktadır.

Anneleen Masschelein (2011), tekinsizlik duygusuyla Kristeva'nın iğrenç kavramını bir arada değerlendirir. İğrencin tekinsizden ayrıldığı nokta, tanıdık olanla ilgisi olmayan, çok daha şiddetli bir endişe uyandırmasıdır. Ancak, iğrençte olduğu gibi tekinsizde de özne ve nesne arasındaki sınırlar muğlaktır. İğrenç de tekinsiz gibi tamamen kontrol edilebilir değildir; iğrendirdiği ya da ürküttüğü halde bir yanıyla cezbeder ve keşfedilmek ister.

İkisi de sembolik anlatımdan uzaklaşsalar da tabularda, sanat ve kültür üretiminde gizli mevcudiyetlerini devam ettirirler ve gündelik hayatta iğrenç ya da tekinsiz olarak nitelendirilen durumların ikisi de, ironik bir biçimde sanatsal anlatımlarda çekici bulunmaktadır (Masschelein, 2011, s. 133).

Tekinsiz kavramı, Japon toplumunun kendine has korkunçluk algısının da önemli unsurlarından birini oluşturmaktadır. Foster (2015) *yokai*'yi (Japon korku mitleri) hayali ve gerçek öğeleri bir arada sergilediği için tekinsiz olarak değerlendirir (Foster, 2015, s. 88). Duygusal ya da düşünsel düzeyde tam olarak anlamlı bir yere oturmadıkları için huzur bozucudurlar ve hem tanıdık, hem de yabancı öğeler taşımalarıyla tekinsizdirler. Birçok *yokai*, hayvanlara ait çeşitli unsurlar, insanla hayvanın birleştiği hibrid özellikler ya da insan anatomisinin simetri kaybına uğradığı deformasyonlar sergilemektedir. Uzayan bir boyun ya da dil, tek gözün ya da bacağın eksik olması, geceleri hareket eden yassı bir duvar, ömürlerini doldurduktan sonra hayalet dönüşen gündelik eşyalar gibi birçok tasvir, tanıdık olanın yabancılaştığı bir tekinsizlik duygusu uyandırmaktadır (Foster, 2015, s.88).

Kawakubo, Comme des Garçons'un ilk koleksiyonlarından itibaren tekinsiz unsurlara istikrarlı bir biçimde yer vermiştir. İkiz temasından hayalet benzeri, ruhani figürlere ve form kaybına uğrayan giysilere uzanan birçok sıradışı öğe, bu koleksiyonların kendine has kimliğinin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Kawakubo'nun, Comme des Garçons Sonbahar / Kış 1993-94 koleksiyonu için fotoğraf sanatçısı Cindy Sherman ile yaptığı işbirliği, uzuvları orantısız ve abartılmış, cansız bebek benzeri modellerin yer aldığı bir fotoğraf kampanyasıyla neticelenmiştir (Şekil 6.37).

Shermann'ın çalışmaları bu dönemde meşhur oto portrelerinden farklı bir yöne sapmış, iğrenç (abject) ve grotesk öğeler sergilemeye başlamıştır. Bu çalışmalar cansız manken benzeri öğelere yoğun bir biçimde yer vermekte ve daha önceki işlerinden daha karanlık bir anlatım ortaya koymaktadırlar. Canavar dişi betimleri ve parçalarına ayrılmış uzuvlar, pübik kıllar ve üreme organları, sanatçının yoğun olarak kullandığı öğeler arasında yer almaktadır. Sherman, Kawakubo'nun 1994 Comme des Garçons kampanyasında ise abartılı ölçülerdeki, paylaçomsu figürler aracılığıyla klasik moda fotoğrafının geleneksel normlarını sorgulamıştır [Url-112]. Bu fotoğraflarda yer alan parçalarına ayrılmış, maskeli, tuhaf mankenler, sergiledikleri giysiyi arka planda bırakmaktadırlar. İdeal moda figürü ölçüleri deformasyona

uğratılmış, dönemin popüler kadın betimlerini adeta tiye alan silüetler tasvir edilmiştir [Url-113]. Bu figürler, canlı mı yoksa oyuncak mı oldukları algılanana kadar oldukça rahatsız edici bir his uyandırmaktadırlar. Öte yandan uzuvların abartılı oranları ve formun bozulmasıyla da tekinsiz kavramına yaklaşmaktadırlar.



Şekil 6.37 : Cindy Sherman'a ait iki fotoğraf Comme des Garçons Sonbahar/Kış 1993-94 kampanya çekimi.
[Url-114]

Comme des Garçons koleksiyonları kendi içinde de kalıp parçalarının yerleriyle oynandığı ve uzuvların orantısızlaştırıldığı tasarımlarla doludur. Bugüne kadar yapısökümcü bir giysi anlayışı ve ideal beden tanımlarının sorgulanmasıyla ilişkilendirilen bu ürün ve silüetler, vücut anatomisini bozarken tekinsizlik hissini de beraberinde getirmektedirler. Comme des Garçons'un Sonbahar/Kış 2006 koleksiyonunda eksik bir beden çağrıştıran birçok parça yer almaktadır (Şekil 6.38). İçi boş giysi kollarının öne çıkarıldığı ve ellerin gözükmeyeceği bu silüetler, kollar dirsekte bitiyormuş ve kesikmiş hissi uyandırmaktadırlar. Kawakubo, Sonbahar / Kış 2012 *2 Dimensions* (iki boyut) koleksiyonunda ise iki boyut algısı yaratan palto ve elbiselere yer vermiştir. Giysinin enine doğru genişletildiği benzer deformasyonlar, İlkbahar/Yaz 2017 *Invisible Clothes* (görünmeyen giysiler) koleksiyonundaki birçok parçada da yoğun olarak kullanmıştır (Şekil 6.39). İlerleyen koleksiyonlarında üç boyutlu, heykel benzeri objelere evrilecek olan bu deformasyonlar, iki boyut ve üç boyut / hayal ve gerçek arasında gidip gelen bir belirsizlik yaratması ve formun bozulması itibarıyla tekinsizlik duygusu çağrıştırmaktadırlar.



Şekil 6.38 : Comme des Garçons Sonbahar/Kış
2006 koleksiyonuna ait bir görünüm.
[Url-115]



Şekil 6.39 : Comme des Garçons İlkbahar/Yaz 2017
Invisible Clothes koleksiyonuna
ait bir görünüm.
[Url-116]

Kawakubo, Comme des Garçons koleksiyonlarında ruh ve ikiz temalarına da sıklıkla yer vermiştir. Maske ve benzeri aksesuarlardan renk seçimlerine ve silüetlerin ana hatlarına uzanan birçok tercih, ruhani, hayalet benzeri ve tekinsiz silüetler ortaya koymaktadır. Comme des Garçons'un Sonbahar / Kış 2005 *Broken Bride* (yıkık gelin) koleksiyonunun tamamı beyaz renkte, gelinlikvari giysilerden oluşmaktadır (Şekil 6.40). Yüzde kullanılan pudra, çoraplar ve ayakkabılarda da devam eden beyaz renk, figürlere hayaleti andıran ruhani bir görünüm kazandırmaktadır.



Şekil 6.40 : Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2005 koleksiyonuna ait beyaz görünüm.
[Url-117]

Canlı ve ölü / hayalet arasında gidip gelen tekinsiz görünümler, Sonbahar / Kış 2015 koleksiyonunda, modellerin beyaz yüzünün yer yer simsiyah saçlarla örüldüğü betimler içinde açığa çıkmaktadır (Şekil 6.41). Yine İlkbahar / Yaz 2009, İlkbahar Yaz 2012 ve Sonbahar / Kış 2014 koleksiyonlarında, başı tamamen giysinin içinde bırakan ve belirsiz/ tanımsız olarak nitelendirilebilecek birçok tekinsiz silüet yer almaktadır (Şekil 6.42). Comme des Garçons'un İlkbahar / Yaz 2011 koleksiyonunda ise üç tane ikiz modele yer verilmiştir (Şekil 6.43). Bolton (2017) sergi metninde, birbirine elbise ve saçlardan yapışık halde sergilenen bu görünümlerin psikolojik

olarak zoryayıcı olduğundan ve bir gerilim uyandırdığından bahsetmiş, ancak neden bu hissi yarattıklarına değinmemiştir [Url-78]. Freudyen bakış ile değerlendirildiğinde ise bu ikili kullanım, kötü ikiz ve ruh çağrışımları ile tekinsizlik duygusunu açığa çıkarmaktadırlar. Yine Kawakubo'nun ve Comme des Garçons'un uzun süreli tasarım yaklaşımını ortaya koymaya çalışan serginin kataloğunda, aynı figürün flulaştırılarak netlik kaybına uğradığı ya da ikizler halinde kullanıldığı fotoğraflara yer verilmesi, Kawakubo'nun tekinsizlikle olan yakınlığını ortaya koymaktadır (Şekil 6.44). Keza Kawakubo'nun ölüm, doğum ve ritüellere olan ilgisi, başlı başına, bastırılmış birçok bilinçdışı fantezi/ korku ile birlikte geri çağrılan tekinsizlik hissini açıklar niteliktedir. Öte yandan tekinsiz başlığı altında incelenen tüm bu cansız bebek benzeri görüntüler, hayaletvari silüetler, ikiz modeller ve formu bozulan bedenler, ideal beden ve cinsiyet tanımlarından sapmakta olup, Kristeva'nın iğrenç kavramına da yaklaşmaktadırlar. Kadın bedeni üzerinde sergilenen tekinsiz öğeler, doğası gereği kadının üretkenlik özelliklerine eklenerek canavar dişi motiflerinin oluşmasına katkıda bulunmaktadırlar.



Şekil 6.41 : Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2015-16
Ceremony of Separation koleksiyonuna
ait bir görünüm.
[Url-118]



Şekil 6.42 : Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2014 Monster koleksiyonuna ait siyah görünüm.
[Url-119]



Şekil 6.43 : Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2011 koleksiyonuna ait iki modelli görünüm.
[Url-120]



Şekil 6.44 : Rei Kawakubo/Comme des Garçons Art of the In-Between sergi fotoğraflarından bir örnek.
[Url-121]

7. DEĞERLENDİRME VE SONUÇLAR

Rei Kawakubo, 1981 yılında Paris'te gerçekleştirdiği ilk defilesinden itibaren ortaya koyduğu yeni giysi anlayışıyla Avrupa ve Batı modasını köklü bir biçimde değişikliğe uğratmıştır. Bu yeni üslubun oluşmasında ve itibar görmesinde dekonstrüktif, monokromatik ve karanlık silüetleriyle Yohji Yamamoto'nun, tekstil teknolojisinde ortaya koyduğu yeniliklerle Issey Miyake'nin de önemli katkıları olmuştur. Bu değişimin ana nedenlerinden ilki, bu üç tasarımcının kimono benzeri, bol, asimetrik silüetleri, Batı'nın estetik değerlendirmeleri arasına sokmayı başarmış olmalarıdır. Bu yeni silüetler, moda sahnesinin benimsediği sosyal ve cinsiyetle ilgili normları alt üst etmiş, eski görünümlü, biçimsiz ve karanlık görünümlere arzu edilebilirlik kazandırmıştır. Öte yandan Japon avangardı tasarımcıları, modanın lüks ile olan ilişkisini sorgulamış, salaş ve mütevazı görünümlü giysilerin Paris moda sistemi içinde prestijli olarak değerlendirildikleri bir bakış açısı önererek Batı modasının o güne kadar tanımlamış olduğu katı sınırları esnetmişlerdir.

Kawakubo'nun Comme des Garçons koleksiyonları, diğer Japon avangardı tasarımcıların kreatif üretimiyle bazı açılardan örtüşmekle birlikte kendine has unsurlar taşıyan, oldukça özgün bir stil oluşturmaktadır. Bu koleksiyonlar psikanalitik bakış açısıyla değerlendirildiklerinde, bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde olduğu fark etmeksizin ortaya konan giysi-beden ilişkisinin, nesne ilişkileri, bağlanma, kopma, arkaik anne, tekinsiz gibi kavramlarla örtüştüğü görülmektedir. Bu görüş, çalışmada incelenen koleksiyonların kadın bedeni üzerinde sergilendikleri göz önünde bulundurulduğunda anlam kazanmaktadır. Bebeğin kendini ayrı bir özne olarak konumlandırabilmeye başlama süreci, anne ile olan erken dönem ilişkisi etrafında şekillenir. Özne ilk şefkat, sevgi, okşama, dışlanma, kopma deneyimlerini anne ile olan fiziksel ve ruhsal yakınlığı aracılığıyla yaşamaktadır. Dolayısıyla varoluşuna dair ilk önemli ruhsal temeli oluşturan anneyle ve onun bedeniyle kurduğu bu ilişkidir. Bebek anneyi emdiği, ilk ayrılığını anne bedeni üzerinden yaşadığı ve bu ayrılık üzerinden özneleştiği sürece bu çalışmada tartışılan renk, form ve konstrüksiyon tercihleri kadın bedenine dair söylemler içinde anlam

kazanacak ve arkaik döneme ait motifler ortaya çıkaracaktır. Benzer rahatsız edicilikte öğeler, erkek koleksiyonlarında ele alındığında ortaya çıkan çeşitli stil varyasyonları, dekonstrüktif, ya da teatral görünümle aynı etkiyi uyandırmamakta ve erkeğin cinsel kimliğine eklemlememektedirler (Şekil 7.1). Keza Kawakubo, bu çalışmada incelenen kadın koleksiyonlarında var olduğu savunulan motifleri erkek koleksiyonlarında aynı yoğunlukta kullanmamıştır. Comme des Garçons'un Sonbahar / Kış 2018 ve İlkbahar / Yaz 2019 erkek koleksiyonu gibi sert öğelere yer verdiği çalışmalarında ortaya çıkan karanlık ya da rahatsız edici görüntüler ise erkeğe özgü bir cinsellik açığa çıkarmamakta, bilakis androjen ya da feminen bir erkek profili tanımlamaktadır (şekil 7.2).



Şekil 7.1 : Comme des Garçons Sonbahar/Kış 2018 erkek koleksiyonuna ait bir görünüm.
[Url-122]

Kawakubo, moda tarihinde önemli bir yer edinmesine katkıda bulunan birçok fikri kadın koleksiyonları aracılığıyla hayata geçirmiştir. Tasarımcı, Batı moda sahnesini şaşkınlığa uğratan tümör benzeri deformasyonları ilk olarak 1997 İlkbahar / Yaz kadın koleksiyonunda sergilemiştir. Bu tasarımlar, Merce Cunningham Dance Company'nin *Scenario* performansında iki cins tarafından giyilmiş olsalar dahi, ilk

kez kadın bedeni aracılığıyla tanıtılmışlardır. Yine Kawakubo'nun baştan ayağa kırmızı, yırtık, deri parçalardan ve yoğun dekonstrüksiyonlardan oluşan *Blood and Roses* koleksiyonu gibi birçok tematik çalışmasındaki korkunç ya da iğrenç çağrışımlı görünümleri, aynı sezonun bir o kadar özgün olmakla birlikte daha klasik görünen erkek koleksiyonlarında bulunmamaktadır.

Tasarımcının 2010'lu yıllardaki kadın koleksiyonlarında sergilediği heykelsi dev giysiler, yine erkek koleksiyonlarında yer almamaktadır. Kawakubo'nun kreatif üretim süreci boyunca ana manifestosunu, kadın koleksiyonları ve kadın bedeni üzerinde açığa vurduğu görülmektedir.



Şekil 7.2 : Comme des Garçons, Sonbahar/Kış 2019 erkek koleksiyonuna ait bir görünüm.
[Url-123]

Tezin benimsediği bu bakış açısı, Kawakubo'nun ya da başka bir tasarımcının çalışmaları tek tek incelendiğinde güçlüklerle karşılaşacaktır. Kırmızı renk kullanımlarının ve formla ilgili deformasyonlarının bazıları, tek başına canavar dişi motiflerini açığa çıkarmak için yeterli veri sunmamaktadırlar. Tasarımcının ve çalışmalarının kimliğini açık eden en önemli unsur, kendi içindeki gelişim süreci ve koleksiyonların bir arada oluşturduğu ortak dildir. Bu yüzden bu çalışmalar, ancak birbirini takip eden, yıllar içinde yinelemeler, sapmalar ve eklemelerle adım adım oluşmuş bir bütün olarak incelendiğinde bu tez ortaya çıkmaktadır.

Kawakubo'nun çalışmaları diğer Japon avangardı tasarımcıları Yohji Yamamoto ve Issey Miyake ile birlikte değerlendirildiğinde de ortak bazı arketipsel silüetler ve tekinsiz olarak tanımlanabilecek motifler göze çarpmaktadır. Özellikle Yamamoto, birçok kampanya çekiminde bu tezin ana başlığı olan korkunç dişi motiflerine yer ayırmıştır (Şekil 7.2). Tasarımcıların kendi kişisel geçmişleri ve anne ile olan ilişkileri burada aydınlatıcı olabilir. Kawakubo annesine karşı hissettiği yabancılık duygusunu “Annem diğer annelerden farklıydı, ben hep öteki gibi hissettim” diyerek dillendirmiştir. Yamamoto ise kadınları, özellikle de geleneksel cinsiyet normlarını yansıtan biçimde giyinenleri ne kadar ‘korkunç’ bulduğunu birçok kez dillendirmiştir. Buna ek olarak anneye bakış ve anne-çocuk ilişkisi, toplumsal bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde de bu tezin savunduğu fikirlere katkıda bulunmaktadır. Bebeğin, özellikle de erkek bebeğin anneye kurduğu erken ilişki, tüm hayatını ve aile yapısını, dolayısıyla ailelerden oluşan toplumların kadına bakışını şekillendirmektedir. Japonya, bugünün endüstriyelmiş modern toplumları arasında hala ataerkil bir yapıyı koruyanlar arasında başı çekmektedir. Erkeklerin anne takıntısı, ya da anneden doğru zamanda sağlıklı bir şekilde kopamaması, birçok kültürde ortak bir olgu olsa da, günümüz Japon toplumunda hala anne-çocuk ilişkisinde aşırı bir yakınlığı destekleyen, kendine has özellikler bulunmaktadır (Gössmann'dan aktaran Balmain, 2008, s. 129). Japonların ideal annelik tanımı da güncel koşullara ve yeni, modern bir sosyal yapıya tam anlamıyla ayak uyduramamıştır. Anneliğin dayatılma derecesinde kültüre yerleştirilmiş, aşırı önemsenen konumu, bastırılan bu kompleksin şeytansı, korkunç anne biçimlerinde ortaya çıkmasına sebep olmuş, idealize edilmiş bir annenin konu edildiği hikayelerin arasından zamanla annenin şeytansı ve korkunç konumlandığı korku hikayeleri türemiştir. Gündelik hayatta anne ve annelikle ilgili kötü konuşmanın ya da onu

görmezden gelmenin tabulaştırıldığı bir toplum olan Japonya’da efsaneler, onun korkunç ve dehşet uyandıran gücünü açıkça sergileyen bir dışavurum alanı olarak değerlendirilebilir (Balmain, 2008, s.130). Karl Abraham’a göre mitolojiler toplumların bilinçaltıdır (Abraham, 2017). Kawakubo Japon kimliğinden ısrarla sıyrılmaya çalışsa da, annenin yukarıda bahsedilen şekilde konumlandığı bir toplumda yetişmiş bir çocuk olduğu yine de göz önünde bulundurulmaya değerdir.



Şekil 7.3 : Yohji Yamamoto Sonbahar / Kış 1998 koleksiyon kampanyasına ait bir görünüm fotoğrafı Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin.
[Url-124]

Japonların ruhsallıkla olan genel ilişkisinin Batı’dan farklılığı da Kawakubo ve diğer iki Japon avangardı tasarımcısının ortak silüetlerini tanımlarken önem kazanmaktadır. Japon kültüründe günlük hayatın akışı içinde yeri olan, ancak etrafta görünmeyen bir ruhlar dünyasının olduğu varsayılmaktadır. Erken çağlardan bu yana Japonlar, atalarının ruhlarının kendileriyle birlikte bu dünyada yaşadıklarına ve onları koruduklarına inanmaktadırlar. Gündelik yaşam ruhlarla saygı ile geçer. Doğa üstü yaratıkların hayat dışı ve kötü ele alındığı Hristiyan geleneğinin aksine Japonlar, ruhların hem dünyevi olduklarına, hem de insanların dünyevi yaşamındaki olayların üzerinde etki ettiklerine inanmaktadırlar. Japonya’nın iki köklü inancı Shinto ve Budizm, sekizinci yüzyıldan beri birlikte uygulanıyor oldukları için etkileşimleri çok fazla olup bu dinlerde cansız nesneleri de kapsamak üzere her şeyin bir ruhu

olduğuna inanılmaktadır (Tsai, 2009, s. 277). Kawakubo, Yamamoto ve Miyake'nin Batı modası içinde yeni olarak değerlendirilen bu arketipsel silüetleri, tüm bedeni karanlıkta bırakan bir görüntü sergiledikleri gibi, bu tasarımcıların birçok koleksiyon kampanyasında gündelik hayattan nesnelere kayda değer bir yer ayrılmıştır. Lüks ve mütevazı olan arasındaki hiyerarşiyi sorgulamalarıyla tanınan bu üç tasarımcının moda sahnesinde yeniden şekillendirdikleri beden ve giysi ilişkisi, canlı ve cansız arasındaki ilişkisinin bir temsili olarak ele alınmaya da müsaittir.

Kawakubo'nun daha önce birçok kez Punk başlığı altında değerlendirilen koleksiyonları bu çalışmada farklı bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Daha önceki birçok metinde vurgulandığı üzere tasarımcının koleksiyonları Punk'la paralellik taşıyan birçok öğeye sahiptir. Comme des Garçons'un 1992-93 Sonbahar/ Kış Koleksiyonu *Lilith* (dişî şeytan), 2004-05 Sonbahar/ Kış Koleksiyonu *Dark Romance* (karanlık romans), 2016-17 Sonbahar/ Kış Koleksiyonu *18th Century Punk* (18. yüzyılda Punk) gibi koleksiyonların isimleri de baştan çıkarma ve isyan gibi kavramlara göndermede bulunmakta olup Punk'la ortak unsurlar barındırmaktadırlar. Sonbahar / Kış 2008 *Bad Taste* (kötü zevk) gibi Punk ve fetişist unsurları harmanlayan koleksiyonları, naylon ve polyester gibi ucuz görünümlü kumaşlar aracılığıyla burjuva ve elit kültürün yüksek zevkini de sorgulamıştır. Kawakubo'nun, son yıllarda 'post-fetişist' marka Zana Bayne ile yaptığı işbirliğinde de sado-mazoşizm çağrıştıran fetiş vücut aksesuarları yer almaktadır ve bu ürünler Comme des Garçons butiklerinde satılmışlardır (Busch, 2018, s.117) [Url-78].

Punk'ın bu fetişist tavrı Kawakubo koleksiyonlarında yer yer beliren fallik anne motifleri ile de örtüşmektedir. Kawakubo, hem Punk'ın anarşist yaklaşımını benimsediğı dillendirmiştir, hem de benzer doku ve malzemeleri protest bir tavır içinde sergileyerek ve sezon modasından uzaklaşarak Punk'a yaklaşmıştır (Url-75). Ancak tüm bunlar Kawakubo'yu ve Comme des Garçons koleksiyonlarını Punk'ın yanına iliştmek için yetersiz gözükmektedir. Yukarıda incelenen Comme des Garçons kadın koleksiyonlarda yer verilen kayış benzeri bantlar, sergilendikleri koleksiyonlar içinde sadece birkaç kez kullanılmıştır. Ancak Kawakubo'nun neredeyse tüm koleksiyonlarında yer verdiği canavar dişî motifleri, çok daha geniş bir alana yayılmaktadır. Punk'ın kürk, dar, deri parçaları ve sado-mazoşist çağrışımlı vücut aksesuarları, Kawakubo'nun karanlık bol silüetlerinin ya da son dönemde sergilediğı obje benzeri tasarımların dominansı içinde belirsizce erimekte-dirler ve

tasarımcının kırk yıla yakın üretim geçmişindeki ana üslubun yanında ancak tamamlayıcı bir yan stil olarak değerlendirilebilirler. Öte yandan Punk'ın ortaya koyduğu cinsel yaklaşım psikanalitik bakış açısıyla el alındığında ruhsallığın başka evreleriyle örtüşmektedir. Yoğun ve açık cinsel içerikler, arkaik dönemin bastırılmış fantazilerinden ziyade öznenin kendi cinsel kimliğinin ayırdına vardığı ödipal evre, ya da cinselliğin yoğun olarak dışavurulduğu ergenlik dönemiyle bağdaştırılmaya müsaittir.

Yine de Kawakubo, Sonbahar/ Kış 2020 koleksiyonunda şaşırtıcı bir biçimde, daha önce hiç yaklaşmadığı sivri bir göğüs vurgularına yer verdiği dikkat çekmektedir. İlkbahar /Yaz 2019 koleksiyonu ile ilgili yaptığı açıklamada yeni bir kırılma noktasına geldiğini dillendiren tasarımcı, son dönemde sergilediği erkek koleksiyonlarında da cinsiyet rollerini sorgulayan performatif bir yaklaşım benimsemiş, öte yandan sado mazoşist öğelere daha çok yer ayırmaya başlamıştır [Url-99]. Bu yüzden ilerleyen süreçte tasarımcının Punk ve SDB ile olan ilişkisi ya da koleksiyonlarındaki cinsiyet tanımları yeni bir anlatıma doğru kayma potansiyeline gebe gözükmektedir.

Comme des Garçons'un kadın koleksiyonlarının sergilediği korkunç, tekinsiz ve iğrenç öğelerin yanı sıra, tasarımcının moda sahnesindeki Japon kimliği de iğrenç (Kristeva) çatısı altında kendine yer bulmaktadır. Kawakubo, Paris'te ilk kez boy gösterdiğinde sergilediği giysi anlayışı Batı modası içinde, Japon kimliği ise Avrupalı eleştirmenlerin gözünde yabancı olarak konumlandırılmıştır. Kristeva ve Bataille abject kavramını nitelendirirken sosyal dışlanmalardan da bahsederler (Kristeva, 2014 ; Pawlett, 2016).

Kawakubo, Batılı eleştirmenler tarafından neredeyse her zaman 'Japon' tasarımcı olarak anılmıştır. Öte yandan Batı modasının ilk başlarda yadırgadığı arketipsel ve dekonstrüktif silüetler, birçok eleştirmen tarafından fakirlik ve zevksizlikle ilişkilendirilmiştir. 'Hiroşima şıkı', 'ertesi gün giysisi' gibi birçok yorum, Kawakubo'nun Paris moda sahnesinde alışılmamış tasarım anlayışının yanında, tasarımcı kimliğiyle de öteki / abject (iğrenç) olarak değerlendirildiğine işaret etmektedir.

Çalışma ayrıca, üstü kapalı da olsa giysinin ruhsallıkla olan ilişkisine değinen hipotezler açığa çıkarmaktadır. Giysi, ilk çağlardan bu yana her toplum ve bireyin

bilinçdışıyla olan ilişkisini yansıtan bir nesne, ruhsallığın önemli bir dışavurum alanı olarak işlev görmüştür. Giysinin deriyle olan fiziksel teması, bedenin içerisi ve dışarısı ile olan ilişkisine dair ip uçları taşımakta ve insanın en ilkel nesne kullanımlarından biri olarak anlam kazanmaktadır. Winnicott (2017) bebeğin, anneyi kendisinin bir parçası olarak algıladığı ruhsal evreden, bazı nesneler yardımıyla kendini özne olarak algıladığı bir evreye geçtiğine değinmiştir. Bu nesneler bebeğin hiç yanından ayırmadığı ilk oyuncakları, ya da aynı meme emer gibi ucunu emdiği battaniyesi olabilirler. Bunlar, bebeğin anne memesi kadar kendi parçası sanmamakla birlikte, ayrı bir nesne olarak da değerlendirilemediği bir geçiş konumuna aittirler. Bu evre, bebeğin bu nesneleri emdiği, attığı, geri getirdiği, orda olmaya devam edip etmeyeceğini çeşitli yollarla yokladığı bir oyun alanı oluşturmaktadır. Bu simgecilik aşamasında bebek, fantezi ile gerçeği, iç nesneler ile dış nesneleri birbirinden ayırt edebilmeye başlar. Bebeğin öznel olandan nesnel olana yaptığı bu geçişi sağlayan nesnelere Winnicott, geçiş nesnesi ismini vermiştir (Winnicott, 2017, s.19-21).

Geçiş nesnesi teorisi, giysi-beden ilişkisinin ruhsallıkla ilişki içine oturtulabileceği kuvvetli bir zemin hazırlamaktadır. Winnicott'a göre kişilik oluştuktan sonraki yaratıcılığın temelleri de bu dönemde atılır. Giysi, insanlık tarihi boyunca en çok ve sık değişikliğe uğrayan nesnelerinden biri olup, kişinin yaratıcılığını her gün yeniden kullandığı bir oyun alanı olarak ele alınabilir. Öte yandan her gün çıkarıp yeniden giydiği, ya da değiştirdiği giysi, öznenin ne bir parçası olan, ne de kendinden tamamen ayırabildiği bir geçiş nesnesi olarak da önem kazanmaktadır.

Giysinin ruhsallıkla olan ilişkisi, Didier Anzieu'nün deri-ben kavramında da kendine yer bulmaktadır. Anzieu, annenin ilk okşamaları, söz banyosu gibi temasları içermesiyle ruhsallığın ve nesne ilişkilerinin oluşum kaynaklarından biri olarak deriye önem atfettiği deri-ben kavramını geliştirmiştir. Anzieu (2008)“gelişmesinin erken evrelerinde, çocuğun beninin beden yüzeyini deneyiminden hareketle kendini kendisine ben olarak temsil etmek için kullandığı bir şekillendirmeyi” deri-ben olarak adlandırır (Anzieu, 2008, s. 78). Bedenin içi ve dışı arasında bir sınır işlevi gören, öte yandan öznenin kendini dünyadan ve nesnelerden ayırmasına dair metaforlar üreten derinin güçlü sembolik işlevleri vardır. Derinin zar görevi görürken kazandığı bu metaforik işlevler, iç-dış ayrımını en çok giysilerimiz yardımıyla gösterirler. Sosyal zarları giysi formu içinde temsil eden, sadece bedene sıkıca sarılan giysiler, bandajlar, kefen ya da peçe değildir. Dikilmiş tüm giysiler bedenle

kurdukları bu metaforik ilişki sayesinde deri-beni kültürel yüzeylerle ilişki içine sokarlar (Lee, 2015, s. 76). Bu kültürel yüzeyler, bedensel ve ruhsal öznenin sınırlarını tanımlamakta ve değiştirmekte önemli rol oynamaktadırlar.

Giysi tasarımını anlamlandırma çalışmalarında giysi-beden ilişkisinin ruhsallıkla bir arada değerlendirilmesi, daha zengin giysi ve moda okumaların önünü açarak moda ile ilgili söylemleri geliştirme potansiyeli taşımaktadır. Moda üretiminin psikanalitik bir bakış açısıyla değerlendirilmesi, tarihin çeşitli dönem ve toplumlarında benimsenen giyim yaklaşımlarını yeni bir nedensellik içine oturtarak bugünün giysi tasarımıyla ilgili çalışmalara şekil vermeye de imkan tanımaktadır.

KAYNAKLAR

- Abraham, K.** (2017). *Rüyalar ve mitler* (Gökçe, E. N. Çev.). İstanbul:Pinhan Yayıncılık.
- Anzieu, D.** (2008). *Deri-ben* (N. T. Demiryontan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Arnold, R.** (2001). *Fashion, desire and anxiety: image and morality in the 20th century*. I. B. Tauris Publishers. London and NewYork.
- Arya, R.** (2014). *Abjection and representation: an exploration of abjection in the visual arts, film and literature*. Palgrave Macmillan, New York: NY 10010.
- Balmain C.** (2008). *Introduction to Japanese horror film*. 22 George Square, Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Bancroft, A.** (2012). *Fashion and psychoanalysis: styling the self*. London and New York: I.B.Tauris & Co Ltd.
- Barthes, R.** (2013). *The language of fashion*. Bloomsbury Academic Published in Association with Power Publications, Sydney.
- Bataille, G. Pawlett, W.** (2016) *The sacred and society*. New York: Routledge.
- Batt, A.** (2014). *Bubblegum girls need not apply: deviant women the punk scene, on our terms: the undergraduate journal of the athena center for leadership*. Studies at Barnard College, (2), Iss. 1, 52 – 62.
- Bettelheim, B.** (1976). *The uses of enchantment: the meaning and importance of fairy tales*. New York : Knopf.
- Bolton, A.** (2017). *Rei kawakubo/comme des garçons: art of the in-between*. Yale University Press, New Haven and London.
- Campbell, J.** (1960). *The masks of god: primitive mythology*. Secker & Warburg, London.
- Carnegy, V.** (2007). *Fashions of a decade the 1980's*. New York: Chelsea House Publishers.
- Cliffe, S.** (2017). *The social life of kimono: Japanese fashion past and present*. Bloomsbury Publishing, New York.
- Crane, D.** (2003). *Moda ve gündemleri: giyimde sınıf, cinsiyet ve kimlik* (Ö. Çelik Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Creed, B.** (1993). *The monstrous feminine: film, feminism, psychoanalysis* routledge. New York.
- Davies, R. J., Velkeno, O.** (2002). *The Japanese mind: understanding contemporary Japanese culture*. Singapore: Tuttle Publishing.

- Downes, J.** (2012). The expansion of punk rock: riot grrrl challenges to gender power relations in british indie music subcultures. *Women's Studies*, 41(2), 204-237.
- Dumas, R.** (2013). Historicizing Japan's Abject Femininity: Reading Women's Bodies in "Nihon ryōiki", *Japanese Journal of Religious Studies*, JSTOR, 40, (2), 247-275.
- English, B.** (2011). Japanese fashion designers: the work and influence of issey miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo. New York: NY 10010, USA.
- English, B.** (2013). A cultural history of fashion in the 20th and 21st centuries: from catwalk to sidewalk. Bloomsbury Publishing Plc.
- Evans, C., Menkes, S., Polhemus, T., Quinn, B., Chalayan, H.** (2005). Hussein Chalayan, NAI Publishers.
- Flügel, J. C.** (1940). The psychology of clothes. *The Hogarth Press*, London.
- Fogg, M.** (2014). *Modanın tüm öyküsü* (E. Gözgülü. Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Foster, M. D.** (2009) Pandemonium and parade : Japanese monsters and the culture of yokai, *University of California Press*, Berkeley and Los Angeles, California.
- Foster, M. D.** (2015). The book of yokai : mysterious creatures of Japanese folklore, *University of California Press*. Oakland, California.
- Freud, S.** (1919). The 'uncanny'. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, (XVII), (1917-1919) an Infantile Neurosis and Other Works, 217-256.
- Freud, S.** (1927). Fetishism, in miscellaneous papers 1888-1938. of *Collected Papers*, Vol.5 (London: Hogarth and Institute of Psycho-Analysis, 1924-1950), 198-204.
- Freud, S.** (1940). Medusa's head, die internationale zeitschrift für psychoanalyse und imago. Vol. XXV, 2nd Issue, 273-274.
- Freud, S.** (2010). *The interpretation of dreams*. Strachey, J.(Ed.), Basic Books, United States.
- Geczy A ve Karaminas, M** (2012). Fashion and Art, Berg. Bloomsbury Publishing Plc.
- Godart, F.** (2012). Unveiling Fashion: Business, Culture and Identity in the Most Glamorous Industry, PALGRAVE MACMILLAN.
- Holborn, M.** (1995) Miyake, Benedikt Taschen. Germany.
- Hollander, A.** (1994). Sex and Suits. Alfred A. Knopf, New York, USA.
- Irigaray, L.** (1985). The sex which is not one. *Cornell University Press*, Ithaca, New York.
- Iwasaka, M ve Toelken, B.** (1994). Japanese Death Legends and Vernacular Culture, in Ghosts and the Japanese: Cultural Experience in Japanese Death Legends. University Press of Colorado, *Utah State University Press*.

- Jones, L.** (2007) *Women and Abjection, Margins of Difference: Bodies of Art*
Visual Culture & Gender, Vol. 2.
- Jung, C. G.** (2005). *Dört arketip* (Z.A. Yılmaz Çev.). Metis Yayınları, İstanbul
- Juniper, A.** (2003). *Wabi sabi: The Japanese art of impermanence*. Tuttle Publishing,
North Clarendon Vermont 05759.
- Kawamura, Y.** (2004). *The Japanese revolution in paris fashion, fashion*. Berg, New
York: NY 10010, USA.
- Kawamura, Y.** (2005). *Fashion-ology: an introduction to fashion studies*, Oxford
International Publishers Ltd.
- Kıyar, N.** (2012). Kybele'nin sanat nesnesi olarak kullanılması. *İnönü Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(6).
- Kristeva, J.** (1982). *Powers on horror: an essay on abjection*, Columbia University
Press, New York.
- Laver, J.** (2012). *Costume and fashion: a concise history*. Thames & Hudson Ltd,
London.
- Lee, Y.** (2015). The ambiguity of seamlessness: The skin ego and the materiality of
fashion. *Critical Studies in Fashion & Beauty*, 6(1), 71-93.
- Loscialpo, F.** (2011). *Fashion and Philosophical Deconstruction: A Fashion In-
Deconstruction, Critical Issues*. De Witt-Paul, A, Crouch, M. (Ed.),
(13-29) *Inter-Disciplinary Press*, Oxford, United Kingdom.
- Lynch, A ve Strauss, M. D.** (2007). *Changing fashion: a critical introduction to trend
analysis and meaning*. Berg, Oxford International Publishers Ltd.
- Masschelein A.** (2011). *The unconcept: the freudian uncanny in late-twentieth-
century theory*. State University of New York Press, Albany.
- Mears, P.** (2010). *Formalism and revolution: Rei Kawakubo and Yohji Yamamoto*,
Steele, V., Mears, P., Kawamura, Y., Narumi, H., Japan Fashion
Now(pp. 141-207), Yale University Press, New York.
- Munteán, L., Plate L ve Smelik, A.** (2017). *Things to Remember: An Introduction to
Materializing Memory in Art and Popular Culture Things to
Remember*. Routledge, 1-25.
- Neumann, E.** (1940). *The great mother: an analysis of the archetype*. Princeton
University Press. New York.
- Pawlett, W.** (2016). *George Bataille: the sacred and society*, Routledge, Abington,
UK.
- Polan, B ve Tredre, R** (2009). *The Great Fashion Designers*, Berg. Oxford
International Publishers.
- Quinodoz, J. M.** (2017). *Freud'u okumak* (B. Kolbay, Ö. Soysal Çev.). İstanbul:
Bağlam Yayıncılık,
- Rank, O.** (2017). *Doğum Travması*, (S. Yücesoy Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Steele, Valerie.** (2010). Is Japan still the future? Steele, V., Mears, P., Kawamura, Y., Narumi, H., Japan Fashion Now(pp. 1-139), *Yale University Press*, New York.
- Tsai, P. B.** (2009). Asian Cinema, Fall/ Winter 2009. Adapting Japanese Horror: The Ring. 272-289.
- Vinken, B.** (2005). *Fashion zeitgeist trends and cycles in the fashion system* (M. Hewson Çev.). Oxford International Publishers Ltd.
- Von Busch, O.** (2018). Beyond the in-between: Rei Kawakubo at The met and the clash between eastern and western concepts in fashion studies. *International Journal of Fashion Studies*, 5(1), 111-128.
- Westwood V ve Kelly, I.** (2016). *Vivienne westwood* (Ümitvar S. E. Çev.). İstanbul: Artemis Yayınları.
- Wilcox, C.** (2004). Vivienne Westwood. V&A Publications, London.
- Winnicott, D. W.** (2017). Oyun ve Gerçeklik. (Çev. Tuncay Birkan) İstanbul: Metis Yayınları.
- Yamamoto, Y., Wenders, W., Nouvel, J., Rampling, C., Kitano, T.** (2014). Rizzoli International Publications.
- Url-1** < <https://www.pinterest.cl/pin/537195061774769544>>, erişim tarihi 02.02.2019.
- Url-2** < <https://collections.vam.ac.uk/item/O183849/shoe-hat-hat-elsa-schiaparelli>> erişim tarihi 12.05.2019.
- Url-3** < <http://mds.isseymiyake.com/im/en/work>>, erişim tarihi 11.02.2019.
- Url-4** < <https://www.sabah.com.tr/cumartesi/2014/06/21/yavas-moda-akimini-yaratmaya-calisiyorum>>, erişim tarihi 02.02.2019.
- Url-5** < <https://www.aestheticamagazine.com/moving-architecture>>, erişim tarihi 22.03.2019.
- Url-6** < <https://www.google.com/search?q=chalyan&source=lnms&tbm=isc>>, erişim tarihi 09.02.2019.
- Url-7** < <https://chalyan.com/collections/womens-new-arrivals/products/tuck-waist>>, erişim tarihi 11.05.2019.
- Url-8** < <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/viktor-rolf/slideshow/collection#28>>, erişim tarihi 31.05.2019.
- Url-9** < <https://www.vogue.co.uk/article/viktor-and-rolf-stopping-ready-to-wear-collection>>, erişim tarihi 31.05.2019.
- Url-10** < <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/viktor-rolf/slideshow/collection#28>>, erişim tarihi 31.05.2019.
- Url-11** < <https://www.farfetch.com/au/shopping/women/viktor-rolf-rainbow-twist-t-shirt-item-13627839.aspx?storeid=11053>>, erişim tarihi 10.04.2019.
- Url-12** < https://www.1stdibs.com/fashion/clothing/shoes/comme-des-garcons-black-leather-jugo-boots-ca-2015/id-v_5728731>, erişim tarihi 21.04.2019.

- Url-13**<<https://www.1stdibs.com/fashion/clothing/coats-outerwear/comme-des-garcons-defile-takahashi-graffiti-runway-dress-new/id-v>>, erişim tarihi 08.05.2019.
- Url-14**<<https://www.grailed.com/drycleanonly/history-of-y-3>>, erişim tarihi 11.04.2019.
- Url-15**<<https://entrance.ro/comme-des-garcons-play-and-the-kingdom-of-rei-kawakubo>>, erişim tarihi 11.02.2019.
- Url-16**<https://www.metmuseum.org/toah/hd/vivw/hd_vivw.htm>, erişim tarihi 25.02.2019.
- Url-17**<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/666208>>, erişim tarihi 18.03.2019.
- Url-18**<<https://www.vam.ac.uk/articles/vivienne-westwood-punk-new-romantic-and-beyond>>, erişim tarihi 17.04.2019.
- Url-19**<<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2004.15a,b>>, erişim tarihi 09.02.2019.
- Url-20**<<http://worldsendshop.co.uk/nostalgia-of-mud>>, erişim tarihi 11.05.2019.
- Url-21**<<https://www.ssense.com/en-us/editorial/fashion/a-timeline-of-the-japanese-design-avant-garde>>, erişim tarihi 05.06.2019.
- Url-22**<<https://www.google.com/search?q=yohji+yamamoto+1990&tbm=img>>, erişim tarihi 15.02.2019.
- Url-23**<<https://www.google.com/search?q=miyake+a+piece+of+cloth+1976>>, erişim tarihi 21.02.2019.
- Url-24**< <https://www.google.com/search?q=yohji+yamamoto+logo&source=lnms>>, erişim tarihi 21.02.2019.
- Url-25**< <https://www.isseymiyake.com/en/brands/pleatsplease>>, erişim tarihi 18.02.2019.
- Url-26**< https://www.metmuseum.org/toah/hd/jafa/hd_jafa.htm>, erişim tarihi 19.02.2019.
- Url-27**< <https://wildsidefashion.wordpress.com/2014/02/04/pina-and-yohji>>, erişim tarihi 16.04.2019.
- Url-28**< <https://www.vogue.co.uk/gallery/martin-margiela>>, erişim tarihi 23.04.2019.
- Url-29**<<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/collection-didier-ludot-pf1570/lot.42.html>>
- Url-30**< <https://hypebeast.com/2011/1/adrian-joffe-the-ideacomme-des-garcons>>, erişim tarihi 10.03.2019.
- Url-31**<<https://www.savoirflair.com/fashion/316166/azzedine-alaia-couture-bituary-retrospective>>, erişim tarihi 19.05.2019.
- Url-32**<<https://www.google.com/search?hl=tr&biw=1356&bih=587&tbm=isc>>, erişim tarihi 11.06.2019.
- Url-33**<<https://flashbak.com/legwarmers-lycra-leotards-totally-rad-aerobics-fashions-of-the-80s-374480>>, erişim tarihi 25.05.2019.

- Url-34**<<https://www.google.com/search?sa=G&hl=tr&q=womens+high+fash>>, erişim tarihi 07.04.2019.
- Url-35**<<https://tr.pinterest.com/pin/450500768945234698>>, erişim tarihi 11.02.2019.
- Url-36**<<https://tr.pinterest.com/pin/467600373792376289/?lp=true>>, erişim tarihi 01.06.2019.
- Url-37**<<https://www.nytimes.com/1972/07/12/archives/designer-does-what-he-likes-and-its-liked.html>>, erişim tarihi 11.02.2019.
- Url-38**<<https://www.shrimptoncouture.com/products/1970s-hanae-mori-blue-fan-and-flower-print-cotton-dress>>, erişim tarihi 08.05.2019.
- Url- 39**<<https://tr.pinterest.com/pin/521643569316394890/lp=true>>, erişim tarihi 08.05.2019.
- Url-40**<<https://tr.pinterest.com/pin/280138039295059046>>, erişim tarihi 18.03.2019.
- Url-41**< <http://www.bunka-fc.ac.jp/en/history.html>>, erişim tarihi 08.05.2019.
- Url-42**<<https://www.nytimes.com/1983/08/18/garden/fashion-designers-a-japanese-college-trains-new-wave.html>>, erişim tarihi 13.04.2019.
- Url-43**<<https://www.japantimes.co.jp/community/2003/11/16/general/spring-is-in-the-air/#.XOTRuVJKjIV>>, erişim tarihi 28.04.2019.
- Url-44**<<https://www.japanfashion.or.jp/english/history>>, erişim tarihi 09.05.2019.
- Url-45**<<https://www.nytimes.com/1982/06/27/magazine/fashion-the-rising-prestige-of-tokyo.html>>, erişim tarihi 30.03.2019.
- Url-46**<<https://www.moma.org/collection/works/100361>>, erişim tarihi 23.03.2019.
- Url-47**<<http://www.arcstreet.com/article-issey-miyake-fall-winter-2013-pleats-please-photography-julia-noni-120794269.html>>, erişim tarihi 16.05.2019.
- Url-48**< <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/675703>>, erişim tarihi 08.05.2019.
- Url-49**< <file:///c:/users/downloads/yohjiyamamotodesignerartistthinker>>, erişim tarihi 20.04.2019.
- Url-50**<<https://www.nytimes.com/2000/09/05/style/IHT-fashions-poet-of-black-yamamoto.html>>, erişim tarihi 03.05.2019.
- Url-51**<<http://www.leparadox.com/fashion/yohji-yamamoto-autumn-winter-2015-2016>>, erişim tarihi 19.05.2019.
- Url-52**<<https://tr.pinterest.com/pin/392305817512425876/?lp=true>>, erişim tarihi 08.05.2019.
- Url-53**<https://i-d.vice.com/en_uk/article/pab9xn/there-are-no-rules-how-yohji-yamamoto-is-taking-y-3-to-the-next-level>, erişim tarihi 19.05.2019.
- Url-54**<<https://hypebae.com/2018/6/y-3-yohji-yamamoto-adidas-spring-summer-2019-paris-fashion-week-mens>>, erişim tarihi 19.05.2019.
- Url-55**<<https://www.businessoffashion.com/community/people/rei-kawakubo>>, erişim tarihi 27.05.2019.

- Url-56** <<https://www.newyorker.com/magazine/2005/07/04/the-misfit-3>>, erişim tarihi 19.02.2019.
- Url-57** <<https://collections.vam.ac.uk/item/O1172056/skirt-kawakubo-rei>>, erişim tarihi 15.05.2019.
- Url-58** <<https://observer.com/2017/04/comme-des-garcons-most-jaw-dropping-moments-from-lumps-to-nikes/>>, erişim tarihi 08.05.2019.
- Url-59** <<http://time.com/4757973/met-gala-2017-rei-kawakubo-bio>>, erişim tarihi 19.05.2019.
- Url-60** <<https://www.theguardian.com/fashion/2015/sep/20/rei-kawakubo-radical-chic>>, erişim tarihi 23.04.2019.
- Url-61** <<https://tr.pinterest.com/pin/5046143332/?lp=true>>, erişim tarihi 06.05.2019.
- Url-62** <<https://www.anothermag.com/fashion-beauty/8174/lumps-and-bumps-at-comme-des-garcons-s-s97>>, erişim tarihi 29.05.2019.
- Url-63** <https://garage.vice.com/en_us/article/ev7nyz/pink-exhibit-fit>, erişim tarihi 28.04.2019.
- Url-64** <<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2012-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#27>>, erişim tarihi 19.05.2019.
- Url-65** <<https://girlsguidetoparis.com/paris-fashion-comme-des-garcons>>, erişim tarihi 19.05.2019.
- Url-66** <<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2017-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#5>>, erişim tarihi 08.05.2019.
- Url-67** <<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2019-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#22>>, erişim tarihi 23.05.2019.
- Url-68** <<https://kinfolk.com/a-sixth-sense>>, erişim tarihi 30.03.2019.
- Url-69** <<https://walkerart.org/calendar/2012/dance-works-iii-merce-cunningham-rei-kawakubo>>, erişim tarihi 07.04.2019.
- Url-70** <<https://corp.lastlookapp.com/posts/legendary-collaboration-merce-cunningham-rei-kawakubo>>, erişim tarihi 08.04.2019.
- Url-71** <<https://thewindow.barneys.com/rei-kawakubo-louise-bourgeois-comme-des-garcons>>, erişim tarihi 05.04.2019.
- Url-72** <<https://www.nytimes.com/2017/05/01/fashion/rei-kawakubos-commes-de-garcons.html>>, erişim tarihi 30.03.2019.
- Url-73** <<https://www.nytimes.com/2012/06/05/fashion/05iht-fcomme05.html>>, erişim tarihi 27.05.2019.
- Url-74** <<https://www.britannica.com/biography/Rei-Kawakubo>>, erişim tarihi 08.04.2019.
- Url-75** <<https://www.theguardian.com/fashion/2018/sep/15/a-rare-interview-with-comme-des-garcons-designerrei-kawakubo>>, erişim tarihi 19.05.2019.
- Url-76** <<https://www.dazeddigital.com/fashion/article/35776/1/comme-des-garcons-dover-street-market-staff-interviews-obsessives>>, erişim tarihi 30.03.2019.

- Url-77**<<https://observer.com/2017/04/comme-des-garcons-most-jaw-dropping-moments-from-lumps-to-nikes>>, erişim tarihi 10.02.2019.
- Url-78**<<https://www.metmuseum.org/-/media/files/exhibitions/2017/rei-kawakubo-guide.pdf>>, erişim tarihi 14.04.2019.
- Url-79**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1997-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#57>>, erişim tarihi 20.05.2019.
- Url-80**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2012-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#28>>, erişim tarihi 20.05.2019.
- Url-81**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2017-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection>>, erişim tarihi 16.05.2019.
- Url-82**<<https://www.beforetheflood.com/explore/the-painting>>, erişim tarihi 04.04.2019.
- Url-83**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1997-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#24>>, erişim tarihi 20.05.2019.
- Url-84**<<https://tr.pinterest.com/pin/214202526000267734/?lp=true>>, erişim tarihi 12.04.2019.
- Url-85**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2014-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#6>>, erişim tarihi 08.05.2019.
- Url-86**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2016-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#8>>, erişim tarihi 08.05.2019.
- Url-87**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2019-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#2>>, erişim tarihi 08.05.2019.
- Url-88**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2019-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#30>>, erişim tarihi 20.05.2019.
- Url-89**<<https://www.ancient.eu/image/6385/scylla-terracotta-plaque>>, erişim tarihi 26.04.2019.
- Url-90**<<https://pixabay.com/tr/photos/medusa-didim-apollon>>, erişim tarihi 25.02.2019.
- Url-91**<<https://houseoftorturedsouls.com/urban-legends-kuchisake-onna>>, erişim tarihi 07.03.2019.
- Url-92**<<https://www.wsj.com/articles/SB1000142405297>>, erişim tarihi 10.02.2019.
- Url-93**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2014-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#2>>, erişim tarihi 12.05.2019.
- Url-94**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2015-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#4>>, erişim tarihi 20.05.2019.
- Url-95**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2015-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#9>>, erişim tarihi 22.05.2019.
- Url-96**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#17>>, erişim tarihi 05.05.2019.
- Url-97**<<https://www.calvertjournal.com/articles/show/7249/comme-des-garcons-brian-griffin-soviet-georgia>>, erişim tarihi 23.03.2019.

- Url-98**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1997-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#28>>, erişim tarihi 20.05.2019.
- Url-99**<https://www.moma.org/learn/moma_learning/carolee-schneemann-up-to-and-including-her-limits-1973-76/>, erişim tarihi 31.03.2019.
- Url-100**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1997-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#41>>, erişim tarihi 09.05.2019.
- Url-101**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1997-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#30>>, erişim tarihi 30.05.2019.
- Url-102**< <http://centrevox.ca/en/exposition/jeanne-dunning-2>>, erişim tarihi 17.04.2019.
- Url-103**<<https://bethanruby.wordpress.com/2016/02/07/jeanne-dunning-the-blob-4-1999>>, erişim tarihi 27.02.2019.
- Url-104**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2010-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#13>>, erişim tarihi 18.05.2019.
- Url-105**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2007-ready-to-wear/comme-des-garcons>>, erişim tarihi 18.05.2019.
- Url-106**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2007-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#9>>, erişim tarihi 15.05.2019.
- Url-107**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2014-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#9>>, erişim tarihi 27.05.2019.
- Url-108**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2015-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#12>>, erişim tarihi 27.05.2019.
- Url-109**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2015-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#7>>, erişim tarihi 29.05.2019.
- Url-110**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2015-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#3>>, erişim tarihi 27.05.2019.
- Url-111**<<https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce>>, erişim tarihi 21.02.2019.
- Url-112**<<https://www.dazeddigital.com/photography/article/32147/1/your-ultimate-guide-to-cindy-sherman>>, erişim tarihi 14.04.2019.
- Url-113**<<https://greyartgallery.nyu.edu/2015/12/bridging-the-artcommerce-divide-cindy-sherman-and-rei-kawakubo-of-comme-des-garcons>>, erişim tarihi 24.04.2019.
- Url-114**<<https://wewastetime.com/2012/09/14/comme-des-garcons-fw939>>, erişim tarihi 01.03.2019.
- Url-115**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2006-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#5>>, erişim tarihi 20.05.2019.
- Url-116**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#3>>, erişim tarihi 20.05.2019.
- Url-117**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2005-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#27>>, erişim tarihi 26.05.2019.
- Url-118**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2015-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#4>>, erişim tarihi 13.05.2019.

- Url-119**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2014-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#14>>, erişim tarihi 01.05.2019.
- Url-120**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2011-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#40>>, erişim tarihi 19.05.2019.
- Url-121**<<https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2016/rei-kawakubo>>, erişim tarihi 27.05.2019.
- Url-122**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2018-menswear/comme-des-garcons-homme-plus/slideshow/collection#8>>, erişim tarihi 20.05.2019.
- Url-123**<<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2019-menswear/comme-des-garcons-homme-plus/slideshow/collection#7>>, erişim tarihi 20.05.2019.
- Url-124**<<https://tr.pinterest.com/pin/1790885422629/?lp=true>>, erişim tarihi 08.04.2019.

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Türkü Şahin
Doğum Tarihi ve Yeri : 10 Haziran 1985 İstanbul
E-posta : sahinturku@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2008, İstanbul teknik Üniversitesi, Tekstil Teknolojileri ve Tasarımı Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü

MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

- 2010-2019 Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Moda Tasarımı Bölümü yarı zamanlı öğretim görevlisi
- 2014- 2019 İstanbul Teknik Üniversitesi Moda Tasarımı Bölümü yarı zamanlı öğretim görevlisi