

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**İNSAN, MODA ve KENTSEL MEKAN
İLİŞKİLERİNİN İRDELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Elif BEYHAN**

Anabilim Dalı : Disiplinlerarası

Programı : Kentsel Tasarım

HAZİRAN 2010

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**İNSAN, MODA ve KENTSEL MEKAN
İLİŞKİLERİNİN İRDELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Elif BEYHAN
(519070008)**

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 07 Mayıs 2010

Tezin Savunulduğu Tarih : 02 Haziran 2010

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Cengiz GİRİTLİOĞLU (İTÜ)

**Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Nilgün ERGUN (İTÜ)
Öğr. Gör. Dr. Özge CORDAN (İTÜ)**

HAZİRAN 2010

Canim Anneme,

ÖNSÖZ

19. yüzyılda bilim ve teknoloji adına gerçekleşen gelişmelerin en önemli sonuçlarından biri de moda kavramının, varolan tanımlarının dışına çıkarak hızla her şeyi kendi içine alan bir değişimin merkezi haline gelmiş olmasıdır. 20. yüzyılın sonlarından itibaren günümüzdeki tavrını kazanmaya başlayan moda, kısa süreler içerisinde belli bir grup için geçerli olan ve tüketim gereksinimleri ve sınıflardan bağımsız olarak sürekli bir yenilik içindeki halini almıştır. Günümüzde metropol kentlerdeki bireylerin kimlik arayışları ile hiç durmadan kimlik göstergeleri üreten moda, yarattığı dönüşümlerle, ait olduğu dönem ve o dönemin toplumsal dinamiklerinin ürünü olan mekanla çok yönlü bir ilişki kurmaktadır. “Her yerde” olan modanın, birey ve toplumun ötesinde kentsel mekan üzerindeki hakimiyeti bu çalışmanın temelini oluşturmuştur. Mekan – insan – moda kavramlarına, çok çeşitli kaynaklarda, pek çok konu başlığı altında, farklı şekillerde ayrı ayrı değinilirken, sayılı kaynak bu kavramları ilişkilendirerek irdelenmiştir. Moda olgusunu insan ve kentsel mekan üzerinde incelemeye yönelişim, modaya olan ilgimin ötesinde, İstanbul Teknik Üniversitesi’nde Kentsel Tasarım Programı kapsamında aldığım ve bana geniş bakış açısı vererek beni disiplinler arası araştırma yapmaya yönlendiren yüksek lisans dersleri boyunca biçimlenmiştir.

Bu tezin yazılması boyunca, insan, moda ve mekan ilişkileri gibi geniş bir bağlama sahip bir çalışmanın kapsamını belirlerken, araştırmalarım sırasında sonsuz sabır ve ilgisini esirgemedi, bilgi ve birikimleriyle beni yönlendiren ve dahası eğitim hayatım boyunca üzerimde büyük emeği geçen, hem bir “tasarımcı” hem de bir “plancı” olarak nasıl bir duruş taşınması gerektiğini kendisinden gözlemlediğim değerli hocam Prof. Dr. Cengiz Giritlioğlu’na teşekkürlerimi sunuyorum.

Ayrıca tüm hoca ve meslektaşlarıma, tezimin her aşamasında beni yalnız bırakmayan sevgili arkadaşım Nergis Bayramoğlu’na ve beni her zaman destekleyen biricik annem Nevin Yaşar’a teşekkürler. Hep yanımda olmanız dileğiyle.

Temmuz 2010

Elif BEYHAN
(Şehir Plancısı)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
ÖZET.....	xvii
SUMMARY	xix
1. GİRİŞ	1
1.1 Tezin Amaç ve Hedefi.....	1
1.2 Kapsam.....	6
2. KİMLİK, MEKAN ve MODA KAVRAMLARI.....	7
2.1 Giyim ve Moda.....	7
2.2 Kimlik nedir?.....	9
2.2.1 Toplum ve kimlik.....	10
2.2.2 Kentsel mekan ve kimlik.....	11
2.2.3 Mimari ve kimlik	12
2.2.4 Moda ve kimlik	14
2.3 İnsanın Moda ve Mekanla Kurduğu İlişkilerin Tanımlanması	16
2.3.1 İnsan ve mekan.....	17
2.3.2 İnsan ve moda	23
2.4 Kentsel Mekanda Modanın Temsil Düzlemindeki Durumu	24
2.5 Moda Kuramlarında Toplumsal Yapı ve Mekansal Yapı ilişkileri	26
3. TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİNDE MİMARLIK, SANAT, KENT ve MODA İLİŞKİSİ.....	33
3.1 Tarihsel Gelişim Sürecinde Sanat ve Mimari	33
3.1.1 18. yüzyılda sanat ve mimari	33
3.1.2 19. yüzyılda sanat ve mimari	36
3.1.3 20. yüzyılda sanat ve mimari	41
3.2 Tarihsel Gelişim Sürecinde Kent	50
3.2.1 18. yüzyılda kent	50
3.2.2 19. yüzyılda kent	53
3.2.3 20. yüzyılda kent	59
3.3 Tarihsel Gelişim Sürecinde Moda.....	66
3.3.1 18. yüzyılda moda	66
3.3.2 19. yüzyılda moda	68
3.3.3 20. yüzyılda moda	72
3.3.3.1 20. yüzyılın ilk yılları.....	72
3.3.3.2 I. Dünya Savaşı ve sonrasında moda (1914-1929).....	76
3.3.3.3 Büyük bunalım ve savaş yıllarında moda (1930-1946).....	81
3.3.3.4 Yeni Dünya Dönemi (1946-1959).....	83
3.3.3.5 Devrimler, çatışmalar, protestolar (1960-1969).....	85
3.3.3.6 Postmodern Yıllar (1970-2010).....	87

3.4 Tarihsel Gelişim Sürecinde Modanın Toplum ve Mekansal Yapı ile İlişkileri	87
3.4.1 18. yüzyılda modanın toplum ve mekansal yapı ile ilişkileri.....	87
3.4.2 19. yüzyılda modanın toplumsal ve mekansal yapı ile ilişkileri	98
3.4.3 20. yüzyılda toplum, mekan ve moda ilişkileri	123
4. ÇAĞDAŞ MODA ve KENTSEL MEKAN İLİŞKİSİ.....	135
4.1 Çağdaş Moda ve Kentsel Mekan Evriminde Temel Etkenler	135
4.1.1 Göç ve şehirleşme	135
4.1.2 Yabancılaşma	139
4.2 Postmodernizm, Mekan ve Moda ilişkisi	141
4.2.1 Postmodernizm üzerine	141
4.2.2 Meta estetiği, moda ve metalaşan mekan.....	145
4.3 Günümüzde Kent Mekanları ve Kullanıcıları Arasındaki Etkileşim	146
5. SONUÇ.....	149
KAYNAKLAR.....	155

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 5.1 : Dönemler içerisinde moda olgusunun değişim ve ilişkileri	150
Çizelge 5.2 : Dönemler içerisinde modanın mekan üzerindeki etki ve ilişkileri.....	151
Çizelge 5.3 : Dönemler içerisinde mimarlık, sanat, kent ve modadaki değişim	153

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Semiyotik Üçgen Modeli, Lang, 1988	13
Şekil 3.1 : St. Basil Katedrali'nin 1800'lerdeki görünüşü, Rusya.....	34
Şekil 3.2 : Tuna üzerinde Melk Manastırı, Prandtauer'in çizimi	34
Şekil 3.3 : Melk Manastırı kilisesinin içi, Prandtauer, Beduzzi ve Munggenast'ın tasarımı	35
Şekil 3.4 : Viyana'da Belvedere Şatosu, Hildebrandt'ın çizimi, 1720–1724.....	35
Şekil 3.5 : Viyana'daki Belvedere Şatosunun girişi ve merdiveni, Hildebrandt'ın çizimi, 1724, 18. yüzyılın bir oyma resminden	36
Şekil 3.6 : Horatio Greenough'ın beyaz mermerden George Washington heykeli (1832–40)	37
Şekil 3.7 : Jacques Louis David, Marat'nın öldürülmesi, 1793.....	38
Şekil 3.8 : Yunan üslubun dirilişi, Dorset House, Cheltenham, J. B. Papworht, İngiltere.....	38
Şekil 3.9 : 19. yüzyılın bir kamu binası: Parlamento, Londra. C. Barry ve A. W. N. Pugin'in tasarımı, 1835	39
Şekil 3.10 : Yeni–Gotik bir konak: Twickenham'da Strawberry Hill, Walpole, Bentley ve Chute'nin yapıtı.....	39
Şekil 3.11 : Kırdaki Piknik, Manet	41
Şekil 3.12 : Brüksel'de Rue de Turin 12'deki evin merdivenleri, Victor Horta	42
Şekil 3.13 : Rockefeller Merkezi, New York City	43
Şekil 3.14 : 'Üslupsuz' bir ev, Frank Lloyd Wright, Oak Park, Illinois.....	44
Şekil 3.15 : Bauhaus, Dessau, Almanya, Walter Gropius, 1923	47
Şekil 3.16 : Çılgılık, Edward Munch, 1895'de yayımlanan taş baskı	47
Şekil 3.17 : 1741'den sonra sergilenen Wiltshire'da Stourhead bahçeleri.....	51
Şekil 3.18 : Filarete'in Sforzinda için yıldız planı.....	51
Şekil 3.19 : Claude Nicolas Ledoux tarafından projelendirilen Chaux Şehri perseptifi, 1775 civarları, L'Architecture consideree sous le rapport de l'art, des moeurs, et de la legislation (1804)	52
Şekil 3.20 : Gustave Dore'nin tasviriyle Sanayi Devrimi sonrası Londra	54
Şekil 3.21 : Garden City, Ebenezer Howard, 1898.....	55
Şekil 3.22 : Garden City ve Yeşik Kuşak, Ebenezer Howard, 1898.	56
Şekil 3.23 : Haussmann'ın Paris projesi, bloklar ve yeni yollar.....	56
Şekil 3.24 : Haussmann'ın Paris Projesi'yle gelen aksiyel yollar	57
Şekil 3.25 : Honmann'ın Karlsruhe planı	57
Şekil 3.26 : James Silk Buckingham'ın tasarladığı Victoria'nın Planı, 1849.	58
Şekil 3.27 : Weissenhofsiedlung, 2004 hava fotoğrafı	60
Şekil 3.28 : Siemens İşçi Sitesi hava fotoğrafı	60
Şekil 3.29 : Helmut Jacoby tarafından çizilen Milton Keynes kent merkezinin kuşbakışı görünümü	61
Şekil 3.30 : Milton Keynes'in esnek grid yollardan oluşan ulaşım planı.....	62

Şekil 3.31 : 18. yüzyılda kadın kıyafetinin en önemli parçaları büstiyer, korse ve kat kat iç etekler	66
Şekil 3.32 : Watteau, ‘Parkta bir eğlenti’, 1718 dolayları	67
Şekil 3.33 : 18. yüzyılda saç modeli örneği ve 18. yüzyılda erkek giyim–kuşam örneği.....	67
Şekil 3.34 : 18. yüzyılın sonlarında kullanılan palto, yelek ve Napolyon Şapkası....	68
Şekil 3.35 : 19. yüzyılda kadın kıyafetlerindeki Yunan etkisi ve özgürleşme.....	68
Şekil 3.36 : 19. yüzyılın sadeleşen etekler ve 19. yüzyılda topuz saç modeli örneği	69
Şekil 3.37 : Madame de Recamier, Jacques Louis David.....	70
Şekil 3.38 : 19. yüzyılda Romantizm’in etkisiyle geri gelen çan etekler ve korseler	70
Şekil 3.39 : 19. yüzyılda erkek giyiminde pantolon ve şapka örnekleri.....	71
Şekil 3.40 : Dönemin çeşitli spor etkinliklerinde kullanılan kıyafet örnekleri.....	72
Şekil 3.41 : 19. yüzyıl sonlarında ‘bisikletli’ kıyafeti ve 19. yüzyıl sonunda etek örnekleri.....	72
Şekil 3.42 : 1900’lerin başında değişen kadın iç giyimi.....	74
Şekil 3.43 : 1900’lerde daralan, sadeleşen ve iki parça halinde çalışan kadın giyimi	74
Şekil 3.44 : 1908’de Paul Iribe tarafından çizilmiş Paul Poiret tasarımları.....	75
Şekil 3.45 : 1913’de Poiret’in Wanamaker dükkanındaki doğu kostümlerinin etkisindeki tasarımının ilanı	75
Şekil 3.46 : 1900’lerde erkek figürü	76
Şekil 3.47 : Minaret Oyunundan Poiret’in tasarladığı bir kostüm, 1923.....	77
Şekil 3.48 : 1920’lerde modada benimsenen kadın figürü	78
Şekil 3.49 : 1923’de Chanel’in etek, ceket ve kısa saç modeli.....	79
Şekil 3.50 : 1920’lerin sonunda kadın giyimi ve kullanılan çanta ve ayakkabılar	80
Şekil 3.51 : 1930’larda dışarda giyilmeye yönelik kıyafet örneği	82
Şekil 3.52 : Grand Theatre’in içi, Bordeaux, Victor Louis’in tasarımı, 1772–80.	89
Şekil 3.53 : Earl of Burlington’ın tasarımıyla inşaa edilen toplantı odaları, York, 1731–2.	89
Şekil 3.54 : Londra Haymarket Tiyatrosu’nda maskeli balo, Giuseppe Grisoni, 1724.	90
Şekil 3.55 : Erken 18. yüzyılda Plaza de los Toros’da boğa güreşi, Seville.....	90
Şekil 3.56 : Galler Prensi Frederick, Mall’da yürürken, Londra	92
Şekil 3.57 : La Promenade des Remparts de Paris	93
Şekil 3.58 : “Spring Gardens’a Elveda”, Vauxhall şarkı kitabının kapak resmi, H. F. Gravelot’un 1737’deki tasarımının üzerine George Bickham tarafından çizilmiştir.....	94
Şekil 3.59 : 1742’de William James tarafından tasarlanmış Rotunda’nın içi, Ranelagh Bahçeleri, Chelsea. Antonio Canaletto tarafından resmedilmiştir.....	95
Şekil 3.60 : 1826’da G. Jappelli tarafından tasarlanmış Café Pedrocchi’nin içi, Padua, A. Tosini’nin litografisi	97
Şekil 3.61 : Dublin, Capel Caddesi, Essex Köprüsü’ndeki dükkanlar, James Walton’un yağlı boyasından detay, 1790.	97
Şekil 3.62 : Panorama Pasajı, Paris.....	101
Şekil 3.63 : Choiseul Pasajı, Paris, 1829.	102
Şekil 3.64 : 1780–4’de Victor Louis’in tasarımıyla yenilenen Palais Royal’in avlusunun genel görünüşü	103

Şekil 3.65 : “La Sortie du Numero 113”, Palais Royal, Paris. Opiz’in sulu boya çalışmasından detay, 1815.....	103
Şekil 3.66 : Palais Royal bahçelerinden bir görünüş	104
Şekil 3.67 : Pazar giysileriyle işçi sınıfından bir çift, Fransa, 1857–60 dolayları. Kadının giysileri dönemin modasına uygun değilken erkeğin giysileri dönemin moda biçimlerini yansıtmaktadır.....	106
Şekil 3.68 : Warwick Kontesi’nin hizmetçileri, İngiltere, 1898.....	107
Şekil 3.69 : Farklı tarzlarda şapkalar takan çöp toplayıcıları, Fransa.....	109
Şekil 3.70 : Yol tamiri işçileri, İngiltere, 1892.....	110
Şekil 3.71 : Farklı tarzlarda silindirik şapka takan ustabaşılar, İngiltere, 1861.....	114
Şekil 3.72 : Alternatif giysileriyle bir orta sınıf kadını, İngiltere, 1864.....	115
Şekil 3.73 : Boyun bağlarıyla Wisconsin Üniversitesi 1876 mezunları.....	115
Şekil 3.74 : Hasır şapka, kravat ve takım elbise ceketi ile orta sınıf kadını, İngiltere, 1893.....	116
Şekil 3.75 : Giysi reformu: Bloomer kostümü, ABD, 1862–67.....	117
Şekil 3.76 : Reform giysisi uyarlamasıyla bir yüzyıl kadar sonra ortaya çıkan ceket–pantolon takımını önceleyen giyim reformcusu, ABD, 1866–70.....	117
Şekil 3.77 : Diz hizasında kemerli tunikten oluşan beden eğitimi giysileriyle geç dönem 20. yüzyıl giyim tarzlarını önceleyen kız öğrenciler,İskoçya, 1888.....	118
Şekil 3.78 : Bir reklamda gösterilen bisiklet kostümü, İngiltere, 1897.....	120
Şekil 3.79 : Bir stüdyoda, bisikleti, diz hizasında pantolon etek ve modaya uygun karpuz kollu bir gömlekten oluşan bisiklet kostümüyle fotoğrafı çekilen kadın bisikletçi, Fransa, 1895 dolayları.....	120
Şekil 3.80 : Yamalı pantolonu ve cinsiyet sembolü olarak kıvrılmış eteğiyle kömür madeni işçisi genç kız, İngiltere, 1873.....	121
Şekil 3.81 : I. Dünya Savaşı sırasında, savaş gereçleri üreten fabrikalarda çalışan kadınlar, İngiltere, 1916.....	127
Şekil 3.82 : I. Dünya Savaşı sırasında, savaş gereçleri üreten fabrikalarda çalışan kadınlar, İngiltere, 1916.....	128
Şekil 3.83 : Eldiven, şapka ve çantasıyla dönemin standard aksesuarlarıyla resmedilmiş editoryal fotoğraf, Vogue, 1947.....	130
Şekil 3.84 : Vogue’dan 20. yüzyılın sonlarındaki yetki sahibi kadın imajını barındıran takım elbise reklamı, Donna Karan, 1997.....	131
Şekil 3.85 : Kravat parodisi, Ralph Lauren reklamı, 1995.....	132
Şekil 3.86 : 19. yüzyılın “alternatif” giyim tarzının kurdele boyunbağını ve şapkasını birleştiren androjen moda, Yves Saint Laurent, 1996.....	133

İNSAN, MODA VE KENTSEL MEKAN İLİŞKİLERİNİN İRDELENMESİ

ÖZET

Moda, insan ve toplumla çok yakından ilişkilidir. Birey olarak var olmak ve bell bir toplumsal gruba aidiyet modanın temel tetikleyici unsurudur. Mekan ise onu yaratan ve kullanan toplumun ve ait olduğu dönemin dinamiklerinin bir ürünü olarak açığa çıkmaktadır. Tarihsel süreçte, mekan ve toplum arasındaki ilişki ve örgütlenmelere bakıldığında, sanayi sonrası dönem ile birlikte ortaya çıkan yeni moda olgusunun hakimiyeti görülmektedir. Postmodern çağ olarak tanımlanan dönemle birlikte, medyalaşma içine giren herşey belli bir modayı ifade etmiştir. Medya ve iletişim sistemlerinin gelişimiyle kentler ve insanlar arasındaki sınırlar kalkmış ve tüm değerler dünyanın ortak kullanımına sunulur olmuştur. Küreselleşmenin getirdiği bu tektipleşme riskine karşı hiç durmadan çözüm üreten moda, ekonomik sistemin öncü bir olgusu haline gelmiştir.

Aynı zamanda, moda, kentsel tasarımın konusu olan mekanı, tüm unsur ve anlamlarıyla sürekli değiştirmekte ve bu değişimi takip edecek gelişmeleri de zorunlu kılmaktadır. Çalışma kapsamında ele alınan tarihsel süreçte modanın yarattığı değişimin, ilk olarak insana özgü yaşam biçimleri ve bu yaşam biçimlerini yansıtan giyim biçimlerinde, daha sonra ise kentsel mekanda gerçekleştiği görülmektedir. Günümüzde etkisi altına aldığı herşeyi dönüştüren moda, içine girdiği alanları rasyonelize ederken, süreksiz ve değişken tavrıyla irrasyonelliği de getiren bir paradoks olarak tanımlanmaktadır. Kentsel mekan ve modanın 18. yüzyılın sonlarındaki gelişmelerle başlayan ilişkisi, 20. yüzyılın sonuna gelindiğinde, modanın çok yönlü karmaşık bir kavram haline gelmesiyle, bu paradoks çerçevesinde şuursuz bir yapı sergilemekle birlikte, dönüştürme gücü ile kentsel tasarım süreçlerine ele alınması gereken bir potnsiyel olarak karşımıza çıkmaktadır.

EXAMINATION OF THE RELATIONSHIP BETWEEN PEOPLE, FASHION AND URBAN SPACE

SUMMARY

Fashion is closely related to human and society. The basic motive behind fashion is to exist as an individual and belong to a special specific group. As for place, it comes off as a product of the society that creates and uses it and the dynamics of the era that it belongs to. In historical process, when examining the relationship and organization between place and society, the domination of a new fashion case that is generated with the postindustrial period can be seen. Along with the era that is identified as the postmodern age, everything getting into the medialization expressed a certain fashion. With the development of media and communication systems, the boundaries between cities and people are disappeared and all the values started to be used jointly. By producing solutions against the risk of this monotypification brought by the globalization, fashion became a pioneer case of economic system.

At the same time, fashion constantly alters the place that is subject to urban design together with all of its elements and meanings and also necessitates the developments that will follow these alterations. The variation created by fashion in historical process that is approached in the extent of the study, materializes firstly in humanly ways of life and dress forms that reflects these ways of life, afterwards in urban space. Nowadays, fashion that transforms everything under its influence, is identified as a paradox that irrationalize with its transient and inconsistent manner, while rationalizing the extents that it gets into. The relationship of urban space and fashion starting with developments in the end of the 18th century, from the end of 20th century, along with the fashion's conversion into a multi-faceted and complex concept, displays an unconscious structure as part of this paradox and also with its transformation power, it is a strong potential that should be dealt in urban design processes.

1. GİRİŞ

1.1 Tezin Amaç ve Hedefi

20. yüzyılda moda ve mekan arasındaki ilişki, daha önce olduğundan daha farklı bir yapı ortaya koymaktadır. Modernizmin sonuçlarının yanı sıra kapitalizmin bir çok toplumu etkilemesi ve geçerli hale gelmesi ile, daha önce sınıf ayrımlarını ifade eden göstergeleri olan moda, farklı bir sisteme oturmuştur. Bu farklılaşma kendini en fazla 20. yüzyılın sonlarında göstermeye başlamakla beraber nedenleri 19. yüzyıldaki önemli gelişmelere dayanmaktadır. Bu gelişmeler, sınıf modasından daha büyük bir alana yayılan tüketici modasına geçişin altyapısını oluşturmuştur.

Modanın kendi içinde önemli bir farklılaşma gerçekleştirip süre gelen tanımlarının dışına çıkması ve her alanın içine girmeye başlaması, 19. yüzyılda gerçekleşen bilim ve teknoloji alanındaki gelişmelerin en önemli sonuçlarından biri olmuştur. Avrupa’da Reform ve Rönesans ile başlayıp 19. yüzyılda dünyada geniş bir etki alanı olan Aydınlanma düşüncesi, pek çok alandaki değişimlerle beraber estetik kültürün de geçerli olduğu zaman, mekan ve insan topluluğunun nitelik ve niceliğinin farklılaşmasına yön vermiştir. Bu nedenle, toplum bilimleri ile ilgilenen pek çok düşünür, 19. yüzyıldan itibaren farklılaşan bir moda kavramından bahseder. 19. yüzyıla kadar geçerliliğini koruyan tanımlar, sınıf modasını detaylarıyla ele alırken, 19. yüzyıldan başlayarak moda, tüketim toplumlarında kendini gösteren daha karmaşıklaşmış bir olgu olarak tarif edildiği çalışmalarda yer almaktadır.

20. yüzyılın moda kavramı ise, yaygınlık gösterdiği alanların çeşitliliği ile tüketici modasından fazlasını ifade eden yeni bir olgu olarak ele alınmaktadır. Yeni moda kavramı, 20. yüzyıl boyunca artan bir etki ile yayılıp, insan grupları içinde kısa süreli geçerlilik sağlayan ve çoğunluk gösteren durumların toplamı ya da belli bir dönemde belli toplumsal gruplara özgü davranış biçimleri olarak ele alınmıştır. 20. yüzyılın sonlarında ve günümüze gelirken, moda, toplumsal gerçekliklere aykırı, tüketim gereksinimlerinden ve sınıflardan bağımsız işleyen tavrı ile kendini gösterdiği alanlarda, nedeni ve sonucu kestirilemeyen ve belli kalıplara oturtulamayan bir olgu

haline gelmiştir. 20. yüzyılın başında, yeniliği zorlayan ve çelişkili olan karakteriyle moda, pek çok düşünürü, bu farklılaşmasının modernleşmenin bir sonucu olduğu çıkarımına götürmüştür.

Toplum bilmi düşünürlerinin görüşü, 19. yüzyıl sanatçısı Baudelaire'in de "Paris Sıkıntısı" adlı yapıtında şiirlerinde yer verdiği gibi, modern metropol kentlerde, hayatın hızla değişen değerleri, karmaşası ve bir yandan değişim içinde kaybolan bireyin kimlik arayışlarının söz konusu olduğunu belirtmektedirler. 19. yüzyıl üzerine yapılan çalışmalarda, moda, metropol kentler ve bu kentlere ait yapılı çevre ile dolaysız ilişkilendirilmiştir. Bu ilişki, 19. yüzyıldan itibaren geçerli olmaya başlayan tüketici modasının öncelikle metropol kentlerde ortaya çıkması ve metropollü bireylerin kimlik gereksiniminin diğer kentlere göre daha fazla olması üzerinedir.

Modern metropol kentlerde, sınıf ayırımının yerine alt ve üst kültür gruplarına özgü farklılıklar geçmiş ve hem yapısal hem de altyapısal ihtiyaçlar, yaşamsal, ekonomik ve politik faaliyetlere göre belirenmişlerdir. Bu faaliyetler, 20. yüzyılın sonlarına doğru yaygınlaşan ve değişime uğramış bir moda sisteminin etki alanına girmiştir. Modanın bünyesine girdiği alanlarda gerçekleştirdiği dönüşümler, öncelikle metropol kentlerin çok parçalı toplumsal yapısı tarafından üretilmiş, daha sonra ise tüketime dayalı sistemin hakim olduğu her yerde kendini göstermiştir. Bireyin kimlik arayışını, biçimsel pratiklerin de ötesinde karşılayan ve yeni yaşam tarzları ve eğilimleri belirleyen modalar, başta metropol kentlerde belirip hızla yayılmaya başlamıştır.

Postmodern olarak tanımlanan dönemde medyalaşmayı ve yayılmayı başaran herşey belli bir modayı ifadelemiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısında bir çok alanda gerçekleştirilen yenilikler ile iki dünya savaşının da sonuç ve etkilerinin silinmesine gidilmiş, Birleşmiş Milletler'in kurulması ile görünürde daha barışçıl olan bir dünya kurgulanmaya çalışılmıştır. Fakat bu yeniden yapılanma sürecinde, dünya düzeni, teknolojik gelişimi artırma amaçlı bilgi erişimi ile herşeyi ekonomik fayda amacına odaklamıştır. Başta insanlığın uzaya açılması ve iletişim sistemlerinin yanı sıra ulaşım sistemlerindeki gelişmeler ile bir çok alanda küreselleşmeye gidilmiş ve bunların sonucunda kent çeperleri ortadan kalkmıştır. 20. yüzyılın sonuna gelindiğinde yalnızca kentin ve kente ait alanların sınırları ortadan kalkmamış, insanla ilişkili tüm alanların sınırları belirsizleşmiştir. Medya ve iletişim

sistemlerinin sağladığı sınırsız bilgi erişimi sonucunda kentler ve insanlar, dünyanın diğer kısmı ve insanları tarafından gözlemlenebilir ve yaygınlaşan farklı biçimler tüm dünyanın kullanımına sunulabilir olmuştur. Her şeyin yaygınlaşarak ortak kullanıma girmesi, bir yandan çeşitliliği artırırken diğer yandan da küreselleşmenin neden olduğu “bir örnek olma” riskini de beraberinde getirmiştir. Bu riske karşı bir seçenek olarak etkisini artıran yeni alternatif modalar, tek tipleşmeye karşı sınırsız çözümler getiren açık bir sistem ortaya koymuştur. Modanın ön plana geçtiği günümüz sistemde, estetik yenilenmenin artan hızı, ekonomik ve politik öngörülerini geçersiz kılacak bir noktaya gelmiş ve moda, ekonomik sisteme yönelik bir olgu olmaktan çıkıp ekonomik sistemin kendisi haline gelmeye başlamıştır.

Modanın en üst ölçekteki yansımaları öncelikle kentler, daha sonrasında ise mimari üzerinde görülmüştür. Ulaşım ve iletişim ağlarının gelişimi ile dünyanın diğer barınma alanlarıyla etkileşimi artan metropol kentlerinin devamlı değişen yapısı, yeni yaşam alanları, alışkanlıklar ve alt kültürler oluşturmuştur. Sürekli değişen beğeni ve ilgi alanları ve yaşam alışkanlıkları hem göstergesel hem de gerçeklik düzleminde herşeyi yeni baştan tanımlamış ve büyük ölçüde modern düşüncenin tıkanıklığına yol açmıştır. Moda, bir yandan medya ve iletişim araçları ile metropol kentlerden çıkıp dünyanın diğer barınma alanlarına yayılırken, diğer yandan metropol kentler içinde çok yönlü bir yapı içine girerek farklı yaşam alanları ve alışkanlıkları olan çeşitli sosyal grupların gereksinimlerini de karşılamıştır. Bundan dolayı, 20. yüzyılın postmodern olarak tanımlanan ikinci yarısından itibaren moda, postmodern düşünceyi içine alarak ilerlemiştir. Modern düşüncenin getirdiği akılcı yeniliklere bağlı gelişmeler son bularak yerine sürekli değişimi zorlayan veya belirli bir tipe uygunluk yönünde geçmişe ait nitelikleri yeniden estetize ederek ortaya koyan çift yönlü bir moda anlayışına bırakmıştır.

Öncelikle insana özgü yaşam biçimlerine ve bu yaşam biçimlerini yansıtan giyim şekillerine yansıyan modanın ikilemleri, devamında mimariye de yansımıştır. Değişen biçim ve işlevleriyle moda ihtiyaçlara yönelik farklılaşan ve çeşitlenen mimari yapılar, insanlar üzerindeki etkilerini, yine moda aracılığıyla sürdürme yönünde ilerlemiştir. Modern mimarlığın modayı reddeden tavrı, gelişimini yenilikçi ve akılcı akımlar doğrultusunda devam ettirmiştir. Postmodern düşünce hareketine yönelen mimarlık bilgi kuramı, bu akımlara şüphe ile yaklaşarak mimarlık disiplininin sahip olduğu otoriteyi sorgulamaya girişmiştir. Mimarlığın modern

düşünce içinde kalıplaşmış ilkeleri, etkinliğini giderek kaybetmeye başlamıştır. Bu süreçte, insanla olan ilişkilerini toplumsal değişimlerin yanı sıra küresel gündemlere yönelik devamlı yenilemek durumunda kalan mimarlık, özellikle insanın moda ile etkileşimini çoğaltmaya ve bu şekilde süre gelen yeni sistemi güçlendirmeye başlamıştır. Moda, gücü temsil etme güdümlü simgeleri nedeniyle, kendini gösterdiği alanlar içinde belki de en fazla postmodern mimarlık ve kentsel tasarım ve onların öğelerinden çıkar sağlamıştır.

Modanın, sistem içindeki üstü kapalı rolünün açığa çıktığı konumlar, her dönemde o dönemin modasını sergileyen ve belirleyen toplumsal rekreasyonun gerçekleştirilmesine yönelik ortak kullanım alanları ve mekanlar olmuştur. Postmodern olarak tanımlanan dönemde aidiyet duygusu giderek çelişkili hale gelen insan, ortak kullanım alanları ve kentsel mekanlar aracılığıyla, modanın sunduğu sınırsız çeşitlilik ile yenilediği kimliğini kitleler içinde sergileme imkanı bulmuştur. Hatta bireylerin bulunduğu ve göreceli bir şekilde yer aldığı kent, kentsel alan ve mekanlara olan aidiyet duygusu moda aracılığıyla artmıştır.

Bireyin moda aracılığıyla sergilediği kimliklerin öz kimliği kamufle etmesi durumu, mimarlığın biçimi işlevden tam anlamıyla bağımsızlaştırarak işlevsel niteliğini gizleyebilir hale gelmesi ile eşdeğer bir durum ortaya koymaktadır. İşlevsel kaygıyı ikinci plana alan ve kendilerine özgü yeni mekan anlayışları ve yan işlevler oluşturan yeni biçimler, daha çok ortaya çıktıkları dönemin estetik değerlerine yönelik belirlenmeleri sebebiyle belli bir mimari akımdan çok, ortaya çıktıkları dönemin modasını temsil etmektedirler.

20. yüzyılda meydana gelen tüm düşünce akımları ve yaşam pratikleri çok çeşitli olsalar da modanın farklılaştırma ve değiştirme süreçleri ile gelişimlerini sürdürmüşlerdir. İnsanla ve yaşam pratikleriyle doğrudan ilişkili olan mimarlık ve kentsel tasarım disiplini, bu farklılık ve çeşitleri yansıtan modalar doğrultusunda gelişim göstermiştir. Tüm bu gelişimlerle biçimlenen mekan, toplumsal faaliyetlerle kurduğu ilişkilerde, artık, yeniden yapılandırılan ve yapılandıran, işlevlendirilen ve işlevlenen, hatta yıkılan ve yıkan bir olgu haline gelmiştir. Modanın önemini vurgulayan estetik elitizm, mekansal imajın geçerliliği ve ekonomik değeri ile bağlantılı olarak tasarımına dair tüm olgular üzerinde etkisini göstermiştir.

Mimarlığın üst yapısını oluşturan mekan, strüktür, malzeme ve biçimlerde öncelikli olarak kendini gösteren moda, mimarlığın alt yapısındaki imgesel derecelere dek etkili olmuştur. Bünyesine girdiği herşeyi sürekli değişim ve çeşitlenmeye odaklayan moda, kendi içinde süreksiz ve geçici bir olgu olmasına rağmen, değişimlerin çok hızlı bir biçimde olduğu modern çağdan itibaren insan ve mekanla kurduğu ilişkide süreklilik koşulu olarak etkinlik göstermiştir. Bu paradoksta, mekan tasarımı ve modanın 19. yüzyıldaki gelişmelerle değişen ilişki biçimi, 20. yüzyılın sonunda modanın çok yönlü ve karmaşık bir sistem haline gelmesi nedeniyle şizofrenik bir yapı göstermektedir.

Günümüze gelindiğinde moda, geçmiş ve gelecek, estetik ve anti-estetik, soyut ve somut gibi birbirine zıt kavramları aynı anda bir biçim üzerinde temsil etmesi nedeniyle kavramsal bir paradoksa dönüşmüş, kendine özgü belirleyici kalıpları eritmiştir. Dolayısıyla moda olgusu, kentsel mekan içerisinde tek bir teorik çerçeve içerisinde ele alınmamakta ve herhangi bir paradigmayı temsil etmemektedir.

Bu durumda mekan tasarımında moda gibi alegorik bir ilişkinin araştırıldığı bir çalışma kesinlik taşıyan bir çerçevede sonuca ulaşamayacağından analizleri ve ortaya koyduğu ilişkiler ile geleceğin mimarlık ve kentsel tasarımına ışık tutacak bir hipotez olarak ele alınmalıdır.

Moda ve modaya bağlı kavramlar ile mekan arasındaki ilişki, insan üzerinden kurulabildiği gibi doğrudan da oluşturulabilir. Risk ve potansiyellerinin belirlenmesiyle ortaya konulan moda ve mekan ilişkisi çalışmasında, kesinlik taşıyan sonuçlara varmaktan çok, konu üzerinde tartışma ve öngörülerini besleyecek analizler yer almalıdır. Bu hedef, mimari ve kentsel mekanda moda olgusunu araştırmanın yöntemini belirlemedir.

Moda ve mekan tasarımı arasındaki ilişki, daha önceki çalışmalarda mimarlık alanında olduğu gibi moda endüstrisi ve giyim modaları bağlamında ele alınmıştır. Ancak moda ile ilgili kuramsal çalışmaların büyük bir kısmı, birey ve moda ilişkisinde modanın etkilerini ele almış ve mekanla olan etkileşimlere dolaylı olarak değinmiştir. Moda sosyologlarının dönemlere göre moda süreçleriyle ilgili farklı değerlendirmeleri ile sanatsal akımlar ve mekanlaşma pratiklerinin günümüze kadar olan gelişimi karşılaştırılacak olunursa, moda ve mekan tasarımı arasındaki ilişkilerin

gelişimi ortaya konularak geleceğin kentsel tasarımı, insan–mekan–biçim–moda bilinci ile gelişimini sürdürecektir.

1.2 Kapsam

Çalışma kapsamında 20. yüzyılın sonu ve günümüze ait dinamikler içinde pek çok faktöre bağlı olarak değişen, dönüşen ve dönüştüren moda olgusu tanımlanmış, kentsel mekan ve toplumla kurduğu ilişkiler ele alınmıştır. Çalışmanın sonunda yapılacak değerlendirmenin, moda ve kentsel mekan arasındaki ilişkilerin ilerleyen zamanlarda oluşturacağı risk ve potansiyellerin tartışılmasına zemin oluşturulması amaçlanmıştır. Öncelikli olarak yapılan kimlik, mekan ve moda tanımları, moda gibi çok yönlü bir kavramın çalışma içerisindeki çerçevesini belirlemek üzere ele alınmıştır. Modanın, toplum, mekan ve mimari ile ilişkileri incelenmesiyle temsil ettiği durumlara bağlı olarak bu kavramlar çerçevesinde nasıl bir rol aldığı araştırılmıştır.

Çalışmanın kurgusu içerisinde 18. yüzyıldan başlayarak tarihsel gelişim sürecinde mimarlık, sanat, kent ve modada yaşanan değişimlere yer verilerek her bir dönem içerisinde modanın toplumsal ve mekansal yapı ile çeşitlenen ve değişen ilişkileri değerlendirilmiştir. Yapılan saptamalar, kesinlik içeren sonuçlar sunmaktan çok, kentsel mekanda moda etkisinin gelecekte ortaya koyabileceği durumların sorgulanmasını sağlama amacına yöneliktir.

2. KİMLİK, MEKAN ve MODA KAVRAMLARI

2.1 Giyim ve Moda

Moda insan ruhunda temellenen bir davranış biçimidir. Şöyle ki aynı türden hareketlerin tekrarıyla insanda aynı hareketleri yapma eğilimi doğar. Bu da alışkanlık dediğimiz davranışın meydana gelmesine neden olur. Bütün canlılarda bulunan bu davranış, onların dünyaya ve çevreye uyumunu sağlar. İnsanda ise alışkanlık bunun dışında ona tüm kültür ve uygarlık dünyalarını açar. Bir bakıma, insan olarak sahip olduğumuz her şey, yememiz, içmemiz, giyim kuşamımız, tüm sosyal davranışlarımız alışkanlıklarımızın ürünüdür. Ancak alışkanlığın insan yaşamında bir alternatifi de vardır. Aynı türden hareketlere karşı insanın duyduğu bıkkınlık duygusu ve buna dayalı olan yenilik itkisi, duyarlık alanına eğildiğimizde bu yeniliğin, duyarlığın yenilenmesi biçiminde ortaya çıktığını görürüz. Böyle bir duyarlık yenilenmesi moda olarak kendini gösterir (Tunalı, 2002: 93). Özetle insanların yaşamlarında yer verdikleri geçici yenilikler olarak tanımlanan “moda”, duyarlık yenilenmesi ile oluşmaktadır.

Moda (mode) Latince, “oluşmayan sınır” anlamındaki “modus”dan gelmekte, ortaçağda Fransa’da La Mode olarak kullanılmıştır. İngilizcede “fashion” karşılığındaki moda, adet, usul, biçim, şekil, tarz, üslup; davranış, kibar sınıf hayatı, üst tabaka, yüksek zümre manalarını içermektedir (Barbarasoğlu, 2009).

Moda; farklılaşmanın ve değişimin çekiciliğini, benzerlik ile uyumun çekiciliğiyle birleştiren çoğunlukla toplumsal bir formdur (Simmel, Frisby, 2003: 41).

Modanın genel anlamı, belli sosyal oluşumlardaki değişikliklerin bir kısmının ötekilerine nazaran daha fazla kabul görmesi ve dikkate alınmasını belirten moda (infashion) ve demode (outmoded) olmak üzere birbirine zıt iki terim tarafından tespit edilmektedir (Blumer, 1968).

Yaygın olarak kıyafet anlamında kullanılmakla beraber, moda, resim, müzik, ev dekorasyonu, felsefe, psikolojik ve sosyal bilimler, politik doktrinler vs. gibi çok

çeşitli ve devamlı değişiklik gösteren sosyal yaşamın her alanıyla ilgilidir (Blumer, 1968).

Moda insan ve toplumla ilişkilidir. Birey olarak var olmak ve ait olmak ikilemi modanın temel tetikleyici unsurudur.

Modanın ne zaman başladığı konusunda iki farklı görüş bulunmaktadır. Birincisi modayı kıyafet çeşitliliği olarak tanımlamakta ve modanın elde edilen kıyafet çeşitliliği bulgularına bağlı olarak en eski çağlardan beri var olduğunu savunmaktadır. Fakat bu görüşte modanın günümüzdeki temel karakteristiği olarak sayılan belli bir biçimin bütün sınıf ve tabakalarca giyilebime özelliği yerini bulamamaktadır. İkinci görüş ise modanın başlangıç tarihi olarak Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilalinin kabulünden ileri gelmekte, 1789 yılına kadar daha çok saray çevresinde devam eden giyim zevkinin ihtilalin eşitlik ve hürriyet ortamından istifade ederek toplumun bütün katmanlarında etkili oluşuna dayanmaktadır (Barbarasoğlu, 2009).

“Fransız Devriminden itibaren moda geleneksel bir giyimin alt tabakalar tarafından taklidinden doğmamaktadır. Artık moda, “yeni olan”dır, bütün alışkanlıkları altüst edendir, insanı “modern”leştirendir.” (Blumer, 1968)

Sanayi Devriminin getirdiği sonuçlar, modanın yenilik ve ilerlemeye dayanmak zorunda olan yapısı için yeni imkanlar sunmuş olması göz önüne alındığında, teknik ile moda arasındaki bağlantı daha net olarak ortaya çıkmaktadır:

- 1.Nüfus hızla artmıştır.
- 2.Batı dünyasında hayat seviyesi yükselmiştir. Hayat seviyesindeki artış ile istikrarlılık ve süreklilik sağlanmıştır.
- 3.Batı dünyasında tarım hakim ekonomik faaliyet olmaktan çıkmış sanayi ve hizmet sektörü önem kazanmıştır.
- 4.Kırdan şehre göç ve yeni nüfusun fabrika sisteminde çalışması Batı dünyasının bir şehir toplumu haline gelmesini sağlamıştır.
- 5.Sürekli teknolojik gelişmenin kural haline gelmesini sağlamıştır.
- 6.Gelir dağılımında değişiklikler olmuştur.

7.Ekonomik faaliyet aile içi bir faaliyet olmaktan çıkarak ülke çapında ve uluslararası bir ihtisaslaşmaya yönelmiştir.

8.Toprak dışındaki üretim araçlarının–yani sermaye–sahipliğinin ya da bu araçlarla ilişkinin belirlediği yeni sosyal ve mesleki sınıflar doğmuştur (Blumer, 1968:119–120).

Sanayi Devriminin getirdiği bu sonuçlar modanın yaygınlaşmasına yönelik ele alındığında, tekstildeki gelişmeler ile kumaş daha kısa zamanda daha ucuza maledilmiş, dolayısıyla kumşın sadece ihtiyaç gidermek üzere tüketilmesi ortadan kalkarak alt sınıflar için de zevk ve beğeniye dayalı bir tüketimin gerçekleşmesine imkan vermiş olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, hayat seviyesinin yükselmesi, nüfusunun büyük bir bölümünün şehirlerde yaşamaya başlaması, Fransız İhtilali ile ortaya çıkan burjuva sınıf ve bu sınıfın ne sarayın ne de halkın giyimine benzer giyinmek istememeleri ve elbise tasarımcılığının bir meslek olarak kabul görmesi modayı etkilemiştir. Her ne kadar moda için “yüksek kültür”e dair olduğu gibi bir tanım verilse de, hazır giyimin başlamasıyla beraber modanın günümüzde geldiği nokta, demokratikleşme kavramıyla beraber toplumunun bütün tabakaları için bahsedilebilir olma durumudur (Barbarasoğlu, 2009).

İlk olarak insanın temel ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik örtünme ve daha sonrasında ise barınma biçimlerinde beliren moda, insanın mekanlaşma pratikleri paralelinde gelişen bir olgu olmanın yanı sıra estetik kültüre özgü biçimleri yenilemektedir.

2.2 Kimlik nedir?

Kimlik bir bilinç sorunu, daha doğrusu kişinin kendi hakkında bilinçsizce oluşan algılayışının bilince çıkmasıdır (Assmann, 2001:130). Birey olarak kendini tanıma ve ne olduğuna karar verebilme gibi, bir grubun kendini toplum olarak anlaması söz konusudur. Birey ve toplum kavramları aralarındaki parça–bütün ilişkisiyle birbirleriyle etkileşim halindedir.

Kimliğin iki boyutu arasında (kişisel ve ortak) paradoksal gözükten özel bir ilişki vardır. Bunu görünüşte birbiri ile çelişen iki tezle formüle etmek gerekmektedir:

1. Ben dışarıdan içeriye doğru oluşur. Her bireyde, ait olduğu gruptaki etkileşim ve iletişime katılımı ve grubun kendisini algılayışını benimsediği oranda ortaya çıkar. Yani grubun biz–kimliği, bireyin ben–kimliğinden önce gelir ya da: kimlik sosyal veya “sosyo–genetik” bir olgudur.

2. Ortak kimlik ya da biz kimliği, bu ‘biz’i kuran ve taşıyan bireylerin dışında yoktur. Sadece bireysel bilgi ve bilincin ürünüdür (Assmann, 2001:131).

Toplum bütün ile, bireyi ise parça ile nitelediğinde, birinci tezde bütün parçadan daha önemli iken, ikinci tezde parçanın bütünden daha önemli olduğu görülmektedir. Parçaların birlikteliğinden oluşan bütün, her parçayı etkilerken, kimliğini bütünün içindeki rolüyle kazanan parça ise bütünün kurucusu ve dolayısıyla bütün de parçanın bağımlısı olmaktadır.

Bireyleşme ve sosyalizasyon süreçleri, kültürel bir takım belirlenimler ile hayata geçerler. Bireysel ve kişisel olarak ayrışan kimliğin bu iki yönü de içinde yaşanan dönemin kültürü, dili, kavramları, değerleri, olguları ve normları tarafından belirlenen ve etkilenen bir bilincin ürünüdür. Kimlik, bilincin varlığı aşması, varlığı varoluşa dönüştürmesidir denilebilir.

Kimlik kavramı gerçekte kişinin bütünlüklü aidiyet dairesine gönderme yapmaktadır. Bireyin kişisel olduğu kadar grupsal ve kolektif “nereli” olduğunu da açıklamakta, bir başka deyişle, kendiliğimizi ve ötekini tanıma ve bunları sürdürme bilinçliliğine göndermede bulunmaktadır (Calhoun, 1994:10).

Smith’e göre kimlik, bireysel ya da kolektif düzeyde, kendilerinin ne olduğunu düşünen insanların gerçekte kim olduklarını ve bunun kültürel olarak nasıl inşa olunduğunu ifade etmektedir. Farklılık ise, değişik insan kimliği ve deneyim biçimlerini birbirinden ayırtetmeyle ilişkilidir (Smith, 2005).

Kimlik kavramı birçok alanda kendini çeşitli şekillerde tanımlamış ve bunun sonucunda kendi içerisinde bileşenlerini oluşturmuştur.

2.2.1 Toplum ve kimlik

“Ben” kimliği ve “biz” kimliği arasındaki fark birinin doğal, ötekinin kültürel bir yapı olmasında değil, ben kimliği, kişinin bedeninin doğal, elle tutulabilirliğine dayanırken biz kimliğinin buna dayanmaması ve özünde sembolik bir biçimlendirme olmasıdır. Sosyal beden, görülebilir, elle tutulabilir bir gerçeklik

değil, bir imge, bir hayali büyüklük ve bir sosyal yapı olarak kendi gerçekliğini oluşturmaktadır (Assmann, 2001).

Toplumdan ayrı olarak birey düşünülebilirken, bireyden soyutlanarak toplumu düşünmek, toplum kavramının yanı sıra bireysel kimliği inkar etmek demektir. Bireysel bilinç, ortak benliğin ya da biz bilincinin ‘taşıyıcısı’ olan toplumun oluşumunu sağlar. Dolayısıyla birey ve toplum birbirinden ayrılması zor olan iki kavramdır (Assmann,2001).

Toplumlar, yaşam biçimlenişi ve kimlikleri ile, kentin kullanıcıları olarak kent oluşumuna katkıda bulunmaktadır. Kentin kültürel, sosyal ve mimari yapısı toplumsal yapısı ile eş zamanlı olarak belirlenmektedir.

2.2.2 Kentsel mekan ve kimlik

Kimlik olgusu, mekanın spesifik formunun, belirli yaşam biçimlerini ve onların farklı kültürel konumlarını yansıtan bir ayna olmasıyla mekansal olanla da tanımlanmaktadır (Urry, 1999). Bu noktada mekansal alan, aynı zamanda belirli aidiyetlerin, belirli statü, sınıf ya da yaşam duruşu içinde olanların kendilik değerlerine göre biçimledikleri, kendilikleri yansıtan yerler olmaktadır.

Relph’e göre, mekana kimliğini veren özellikler ise, temelde, mekanın fiziki yapısı, içerdiği sosyo–kültürel boyut ve kullanıcı katılımı ile gerçekleşen aktivitelerdir. Yine, mekanda deneyimlenen kalıcı aynılıklar ve birliktelikler de kentsel mekana kimliğini veren özelliklerdir. Kentsel mekanın kolektif bellek oluşturmaya dair en ayırıcı husus ise, mekanın barındırdığı canlılık ve belirli mimari kodları içermesidir. Bu bağlamda kentin mekansal kimliğinin en çarpıcı bir şekilde okunabildiği yerler, kente ölçek veren ve herkes tarafından benimsenen değerlerin izlerini taşıyan bir dizi kentsel ortak mekanlar olmaktadır (Relph, 1976).

Mekan içinde deneyimlenen yaşamsal pratikler, aslında, farklılık imgelerinin oluşmasında etken olmaktadır. Kimlik ve bu kimliğin oluşup ifade edildiği mekanlar arasında sıkı bir bağ bulunmakta ve bireyler kimliklerini bu mekanlarda çoğunlukla başka insanlarla ve gruplarla etkileşerek kurmaktadır. Birey kimliğini kurarken kendini başkalarıyla karşıtlık içinde algılayabilir ya da başka kimlikleri baskı altına da alabilir. Belirli mekanlar, bireyin öteki kimliklerle arasındaki farklılıkların bilincine varmasını engelleyebileceği gibi, bu bilinci artırıcı bir rol de oynayabilir (Işık, 1994).

Kentler, içlerinde barındırdıkları sosyal–kültürel doğaları itibariyle farklılık ve heterojenlik algıları yüksek farklılaşmış gruplar ile kimlik ve farklılık algılarının keskinleşmesine yol açarlar. Aristoteles Politika adlı eserinde, kentlerin farklılıkları olan insanların bir arada yaşadığı yerler olduğunu, aksi takdirde kent olamayacağını belirtir. Modernitenin özünde de, aralarındaki belli bir sosyal sözleşme ile bir arada bulunan, sınıf, sosyal kesim gibi farklılıkları olan insanların bütünsel bir sosyal düzen oluşturdukları varsayımı bulunmaktadır. Aynı şekilde, kamu, halk gibi terimler de birbirleriyle bir çeşit bütünselme içerisinde olan farklı sınıfların oluşturduğu insan topluluklarını belirtmekte ve bütün sosyal sınıf ve tabakaları içermeleriyle kamusal alanda ve mekanda sınıfsal çatışmalarla sürekli yeniden düzenlenen bir “sivil” durumu tanımlamaktadırlar (Kurtuluş, 2005).

Bu bağlamda kentler, çoğunlukla, sınıf, statü ve kimlik belirleme gibi farklı misyonlar edinmektedirler. Kentler, karmaşık ve heterojen yapılarıyla pek çok farklı kültür ve kimliği üretme gücüne sahiptir. Dolayısıyla kent ve kentlilik bu kozmopolitlik sonucunda ortaya çıkan farklı kültürel tablosu ile karakterize olmaktadır. Kentler, toplumsal pratiklerin süregeldiği, kimliklerin iktidar ve yerle kesişerek farklı/tümleşik coğrafyalar ürettiği özgül mekanlar olarak, sürekli değişen, dönüşen bir kimliğe karşılık gelirler (Göksu, 1999).

Bu sürekli değişim, toplumun yapısında, kimlik oluşumunda doğrudan etkili olan kültürel ve yapısal özelliklerin deviniminden ileri gelmektedir. Tarihsel süreç içerisinde bir yandan toplumların oluşturdukları kentleşme toplumların tarihsel yapısını şekillendirirken, bir yandan da zaman içerisinde biriken yaşam deneyimlerinin kent uygarlığında varlığını devam ettirmesi ile bu tarihsel izler kent kimliğinde kalıcı bir yer edinmektedir (Özer, 1993).

2.2.3 Mimari ve kimlik

Mimari kimlik, bina ve yakın çevresi için mimar veya kullanıcı tarafından oluşturulan ayırtedici özellikler ile belirlenmektedir (Hacıhasanoğlu, 1996).

Mimari kimliği incelerken nesnelerin biçiminin soyutlanarak nasıl anlam kazandığını araştırmak gerekir. Moles, bir nesnede mevcut olabilecek bilgiyi estetik ve anlamsal olmak üzere ikiye ayırmaktadır:

1. Estetik bilgi: Duyguları ve gizli hisleri ortaya çıkaran dönüştürülemeyen bilgi,

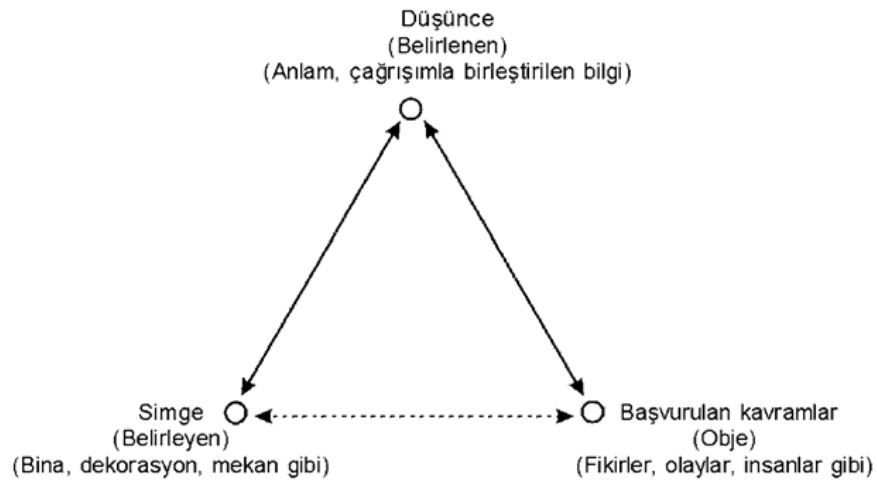
2. Anlamsal bilgi: İşaretler aracılığıyla yorumlanabilen, temsili sunuşları içeren bilgi.

Weber, anlamın, biçimin ötesinde birşeylere dayandığını, nesnenin veya mekanın konseptinde yeraldığını belirterek; biçimin anlamla ve anlamın da belirli ifadelerle sınırlandırılmayacağını açıklamaktadır (Weber, 1995).

Rapoport, bireylerin çevrelerini bilişsel şemalarına dayalı olarak anlamlandırdığını, ortamın anlamının, bireyin davranışını yönlendirdiğini belirtmekte ve anlam konusundaki çalışmaları üç temel prensibe dayandırmaktadır:

1. Dilbilimin kurallarına dayandırılan semiyotik modellerin kullanıldığı yaklaşımlar,
2. Sembollerini incelemeye yönelik yaklaşımlar,
3. Sözsüz iletişime dayalı olarak geliştirilen yaklaşımlar (Rapoport, 1982)

Lang, semiyotik yaklaşımı, simge, düşünce ve başvuru kavramlarının birbirleriyle ilişkilerini gösteren semiyotik üçgenle ifade etmektedir. Bu modelde, yapısal çevre (bina, dekorasyon, mekan gibi) belirleyen, bu yapısal kurgu ile birleştirilen anam ve düşünceler de belirlenendir. Belirleyen ve belirlenen, başvuru kavramların genellikle farklı olmasından ötürü bir birey veya gruptan diğerine farklılık göstermektedir (Lang, 1988).



Şekil 2.1 : Semiyotik Üçgen Modeli, Lang, 1988

Lawrence, bir binanın hissedilebilen ve ölçülebilen olarak ekonomik, değişim, estetik, kullanım değerlerinden; iletişimsel olarak duygusal ve sembolik değerlerinden bahsetmektedir (Lawrence, 1989).

Laswell ise, güçlü bir eserin görkemini göstererek korku stratejisi veya ilgileri kendine toparlayarak hayranlık stratejisi olmak üzere iki yöntemle bildiri sunduğunu belirtmektedir (Knox, 1982).

Mimari eser, fiziksel sınırlarının dışındaki "öteki"lere bir birliktelik tanımlaması yapmasının ötesinde, ayrıca toplumsal olarak bir yönetim gücünün veya da toplum içindeki güç sahibi bir bireyin kendini ve gücünü ortaya koyduğu bir sembol olarak da ortaya çıkar. Kamu yapıları, tarih canlandırmacı heykeller ve büstler gibi mimari eserler, toplumu oluşturan bireylerin beraberliklerini ve köklerini sürekli hatırlatan yardımcı kimlik tanımlayıcılarıdır. Mekan, bireysel ihtiyaçlara bağlı olduğu kadar, yönetim gücünün hedeflerine göre de biçimlenmekte, mimari ürün, gücün ispatlandığı ve koyulan kuralların öğretildiği bir eylem alanı olabilmektedir. Politik gücün mekanı, toplumu bir arada tutmak için kullanışmasının yanı sıra, köklerini silip toplumun belleğinden çıkartmaya yönelik kullanması da olasıdır (Dovey, 1999).

2.2.4 Moda ve kimlik

Dış görünüme göre karar vermeyenler, olsa olsa sığ insanlardır. Dünyanın gerçek gizemi, görünmeyende değil, görünür olandadır. Oscar Wilde

Toplumun farklı kesimlerinde belli bir giyim tarzına yüklenen farklı anlamlar söz konusudur. “Tarz”ı oluşturan giysilerin, kozmetiklerin, saç modellerinin ve takıların, hatta taşıyanın vücut formu ve nasıl taşıdığının çok farklı şekillerde anlamlandırılması, “gösteren–gösterilen” ilişkisindeki toplumsal değişkenlik ile açıklanabilir. Yani, kıyafeti taşıyan ve onu seyreden toplumsal kimliklerine ve toplumdaki simgesel araçları ne şekilde kullandıklarına göre geniş kapsamlı bir değişkenlik söz konusudur (Davis, 1997).

Bireyler, bireysel kimlikleri ve benzer giysiler giyen farklı toplumsal gruplara aidiyet ile gelen toplumsal kimlik arasındaki ilişkiyi yorumlamak, kişiler arasındaki dinamikleri yorumlamak, toplumsal ayırım ve sınırları belirlemek, kişisel geçmişe ilişkin anlatılar kurmak ve bunları dönüştürmek için moda söylemlerini kullanırlar (Thompson ve Haytko, 1997).

Giysiler, 19. yüzyılın sonlarında, büyük kitlelerin ulaşabildiği ilk tüketim malları olarak önemli bir anlam taşırlar. Toplumsal kısıtlamalardan kurtulmada ve gerçekte olduğundan daha fazla toplumsal ve ekonomik kaynağa sahip görünmekte bir aracı

olan giysiler, toplumsal statüyü “belirsizleştirme”ye yardımcı olurlar. Giysiler, öncelikle ulaşılan toplumsal statüyü savunma, onu gösterme ve kendine özgü giyimi olan belirli toplumsal gruplara aidiyeti güçlendirme araçları olarak kullanılmışlardır. Şapka gibi aksesuarlar, tarih içerisinde bu amaca yönelik kullanımlara iyi bir örnektir (Crane, 2000).

Bunun yanı sıra, tarih içerisinde giysiler toplumsal bir denetim biçimi olarak kullanılmış, insanlar toplumsal kimliklerini gösteren özel biçimlerde giyinme ihtiyacı duymuşlardır. 19. yüzyılda yeni üniforma türleri ve mesleki giysiler, yok olan geleneksel giysi biçimlerinin yerini aldıkça giysilerin bu yönü giderek belirginleşir (Crane, 2000:93).

Toplum içerisindeki bireylerin kendileri hakkında “iletmek istediği” ve “gerçekten ilettiği” özellikler ve yaklaşımlarının biçimlenişini yansıtan toplumsal kimlik, sanılanın aksine, değişmez bir karışım değil, pek çok etkenle (Toplumsal ve teknolojik değişim, yaşam çevrimindeki biyolojik eksilmeler, ütöpik düşler, zaman zaman yaşanan felaketler) sonsuz bir evrim içerisinde olan bir kavramdır. Moda, bütün bu değişimden gelen kimlik istikrarsızlıklarını hedef alır ve kendi oluşumu için kaynak olarak kullanılır. Modanın sürekli yeni anlamlar yüklediği giysiler, günümüzde toplumsal kimlikleri çevreleyen zıt değerleri (gençliğe karşı yaşlılık, erkeklığe karşı kadınlık, çift cinsiyetliliğe karşı tek cinsiyetlilik, işe karşı oyun, uyumculuğa karşı isyan) ifade ettikleri için tüketiciler için anlamlıdır (Davis, 1997). Moda, bu gerilimlerin üzerine eğilip onları yeni tarzlarla somutlaştırarak toplumsal kimliklerin yeniden tanımlanmasına aracı olmaktadır.

Tarih içerisinde giyimde ve giyime yüklenen anlamlarda meydana gelen değişimler, kamusal alanda kendini sunan farklı toplumsal grupların aralarındaki ilişki ve gerilimlerdeki değişimi gösterir. Çeşitli toplumsal sınıfların, mesleklerin, bölgelerin ve ülkelerin insanların farklı dönemlerdeki genel giyim tarzlarını gösteren kostüm tarihi, farklı giysi ve aksesuarların, sınıf sınırlarının aşılması veya belli statülerin korunmasında oynadıkları role ilişkin bilgi edinme açısından özellikle faydalıdır. Belirli bir kentin, ve bölgenin geçmişine dair kostüm tarihleri, alan çalışmalarından elde edilen veriler kadar yararlı olabilmektedir (Crane, 2000).

2.3 İnsanın Moda ve Mekanla Kurduğu İlişkilerin Tanımlanması

Varolan dünya, insan tarafından gerçeklik ve temsil düzlemi olmak üzere ayrıştırılarak tanımlanmış ve yorumlanmıştır. İnsanın, duyuları yoluyla aldığı iletiler öncelikle doğayı anlamlandırma sürecinde bu sınıflandırmadan faydalanmasını gerektirmiştir. Ussal süreçte gerçeklik düzlemi somut olanı, temsil düzlemi ise soyut olanı ifade etmektedir. Temsil dünyasının uzlaşma yoluyla belirlediği değerlerin bütünü ise kültürü oluşturmaktadır.

Temsil her dönemde bireysel, toplumsal ve evrensel ölçekte insana yönelik olgu ve olayların nedeni, aracı ve amacı olmuştur. İnsanın kendini tanımlaması, ifade etmesi ve kimliğini belirlemesi öncelikle temsil düzleminde kurulmaktadır. Temsilin tarihi süreçlerdeki dönüşümü insanın ürettiği tüm sistem, biçim ve yapıların süreklilik ve süreksizliklerini belirtmektedir. Yaşam dinamiklerinin temsil düzleminde meydana getirdiği durumlar insan-mekan ve insan-moda ilişkilerinin de temelini oluşturmaktadır. Bu ilişkilerin yanı sıra toplum hayatı, insanın belirli bir kültürün parçası olmasını gerektirmekte, ilgili olduğu temsil alanlarının sınırlarını belirlemekte ve genişletmektedir. Bu nedenle, öz kimliğin yanı sıra toplum hayatındaki kimlikler de temsilin parçası haline gelmiştir.

Gerçeklik düzleminde olduğu gibi temsil düzleminde de gü her şeyin kendini gerçekleştirmesi ve sürekliliğini sağlaması yolunda önkoşul olmuştur. İnsanla ilgili her şey her dönemde bünyesinde belli bir gücü barındırmak zorunda olmuştur. İnsanlık tarihini oluşturan olgu, olay ve değişimlerin temelinde belli bir süreçteki güç temsili evrilmesi ya da yerini başkasına bırakması yatmaktadır. Modanın süreçler içindeki gelişimi, güçlü olanı (idolleştirileni) yansıtmaya amacıyla başlayıp, ekonomik, politik ve sosyal güç temsillerinin dönüşümü ile farklılık göstermiştir.

Temel güç temsillerinden biri olan kimlik, bulunduğu toplumda geçerli güç fenomenlerini bünyesine katabildiği oranda güçlü bulunmaktadır. Ancak 20. yüzyılda oluşan parçalı toplumlar içinde bu fenomenler kısa bir süre için geçerli olabilmekte, güncel eğilimler doğrultusunda anlam ve güç aşımına uğramaktadır.

2.3.1 İnsan ve mekan

İnsanın temel gereksinimleri beslenme, barınma ve örtünme ile başlamaktadır. Barınma ihtiyacını karşılamaya yönelik ilk primitif barınaktan itibaren mekan, insan ve insanla ilişkili herşeyi doğrudan etkilemiştir.

İnsan ve mekan ilişkisi, insanoğlunun varoluşundan günümüze dek, beslenme ve örtünme biçimlerinin de belirleyicisi olarak etkinliğini sürdürmüştür. Bir metafor olarak mekan anatomisi, öncelikle insan anatomisi ve insanın değişip çeşitlenen gereksinimleri doğrultusunda geliştirilmiştir. Benzer çevresel koşullara sahip coğrafyalarda mekanlaşmada farklılaşma, çoğunlukla antropolojik (içgüdüsel) farklılıklar doğrultusunda oluşmuştur. Mekanlaşmada gelişim ve farklılık göstermeyen toplumlarda, mitler ve mitoslar aracılığıyla yaygınlaşan antropolojik kültür, estetik unsurları ancak teolojik temsil alanlarında genelleyebilmiştir. Bu tip toplumlarda mekan organizasyonu, doğa koşulları ile içgüdüsel gereksinimler doğrultusunda gelişmiş, estetik unsurlar, mit ve mitosların simgeleri ile ikonografik detaylarından ibaret olmuştur.

Estetik unsurların mekanlaşma deneyimine yansıması ise antropolojik kültürün toplumsal yapı tarafından kimlik oluşturma amacıyla farklılaştırılması yoluyla oluşan estetik kültür ile mümkün olabilmıştır. Böylece önceden genelleşmiş mekan anlayışı, estetik bulunan unsurlar ile farklılaşıp çeşitlenmiştir. Çeşitlilik içinde daha fazla kabul gören ya da dikkat çeken mekana ait biçim de genelleşerek estetik kültüre eklenmiştir. Fenomenolojik düzlemde bu aşamada bir üçüncülük ilişkisi (fenomolojide birşeyin kendini başka birşey üzerinden göstermesi ya da tanımlaması) bulunmaktadır. Bu ilişkide mekan fenomeni, işlevsel özellikleri ile değerlendirilmenin dışında, insan yaşamına, estetiğin unsurlarından biri olarak girmiştir. İnsan, mekanla kurduğu ilişkiyi estetik kültür yoluyla da kurmaya ve değerlendirmeye başlamıştır. Mekan ve mekana ait unsurların estetiğin konusu haline gelmesi ile mekan üretimi, sanatın da bünyesine katarak zanaat olmaktan çıkmış bulunmaktadır.

İnsanda mekan anlayışının gelişimi, her dönemde ve her yerde toplumsallaşmaya paralel olarak ilerlemiştir. Bir arada yaşama gereksinimi ile toplumsallaşma, insanlar arası dayanışmayla belirlenmiş norm ve yasaların gereksinimini ortaya çıkarmıştır. Mekan da bu normlaşma ve yasalara tabi oluşuyla mimarlığın disiplinerliğini ortaya

koymuştur. Aslında, mimarlık, bir disiplin haline geldiği andan itibaren, mekanı yaratan ve tasarlayan, mimari olmuştur. Mimarlığın bir disiplin haline gelişinde, Aydınlanma Dönemi'nde etkisini gösteren bilgilenmenin katkısı da önemlidir. Bilim ve teknolojiadaki gelişmeler mimarlık pratiğini doğrudan teorilere götürmüş, teoriler mimarlık bilgi-kuramını oluşturmuştur. Mimarlık sadece geometri, matematik ve plastik sanatlar değil sosyal bilimleri de bünyesine katarak gelişimini sürdürmüştür. Bunların sonucunda uzmanlaşma, mekan üretiminin mutlak koşulu haline gelmiştir. Mimarlık antik çağdan beri insan tarafından örgütlenirken, toplumsallaşma ile birlikte insanları ve sosyal eylemlerini örgütlemeye girişmiştir. Modernleşme sürecini yaşayan sanayi sonrası toplumlarında, yeni olana geçişte toplumsal adaptasyonu sağlama rolünü de üstlenmiştir.

İnsan ve mekan ilişkisinde kutuplaşma ile geline n noktayı David Harvey şu şekilde değerlendirmiştir:

Modernistler mekanı toplumsal amaçlar uğruna biçimlendirilecek bir şey olarak görürken, postmodernistler için mekan, belki zamandışı ve hiçbir çıkar gözetmeyen bir güzelliğin kendi içinde bir amaç olarak elde edilmesi hariç herşeyin üzerinde yükselen bir toplumsal amaçla zorunlu hiçbir bağı olmayan estetik hedef ve ilkelere göre biçimlendirilecek bağımsız ve özerk birşeydir.

Harvey, modernleşme sonrasında mekan üretiminin insan-mekan ilişkisini tersyüz ettiğini dile getirmektedir. Harvey'e göre:

Le Corbusier, Mies van der Rohe, Wright ve benzerlerinin ürettikleri teorik çerçeve toplumsal gelişimi sağlamayı hedefleyen bir rasyonalizasyonun kaygılarını taşımaktadır.

Bu kaygıları, politik temsillerin, toplum üzerinde denetim kurmanın biçimsel kurgularına indirgenmiş olsa da Harvey, genel anlamda çabaların toplumsal refah hedeflerine katkıda bulunduğunu kabul etmektedir. Postmodernistler ne kadar insana yaklaşmayı amaçladıysa da mekan üretimleri piyasa güdümlü olması nedeniyle özel tüketime yönelmiş kısa vadede insandan uzaklaşmıştır. Postmodern mimarlık da ekonomi politikanın insanlar üzerinde denetim kurmasına aracılık etmiştir.

Mekan ve uzam, dünya üzerindeki tüm nüfuslarda toplu hareketlerin, sosyal ve bireysel eylemlerin odak noktası olmuştur. Politik temsillerin mekansal dışavurumları çoğunlukla toplum üzerinde güç ve denetim kurmanın biçimsel

kurguları olmuştur. Mimarlık tarihi boyunca, gerek kentsel ölçekte gerekse mimari ölçekte olsun mekansal oluşumlar, bulundukları nüfusa ait sosyal, ekonomik ve politik eğilimlerin temsilidir. Sosyal eğilimlerin ve bu temsillerin, 20. yüzyıla özgü bir durum olarak kontrol dışı farklılaşması, toplumu bilinçle örgütlenme rolünü kısmi olarak üstlenen mimara, insan-mekan ilişkilerini sürekli araştırması sorumluluğunu yüklemiştir.

Bernard Tschumi (2001), 1975 yılından itibaren yazdığı mimari görüşlerini bir araya getirdiği “Mimarlık ve Kopmalar”da şunu belirtmiştir:

Mimarlık tasarıma yönelik durumlarla ilgili birşey değil topluma yönelik geleneksel ve gerici ifadeleri altüst edebilecek, mimari stratejiler doğrultusunda organize edebilecek yeni durumların tasarlanmasıdır.

Mimari trendlere karşı çıktığı yapının bütününde Tschumi, mimarlığın, sosyal olgularla iletişimi olmaksızın sürdürülebilir olamayacağını savunmakta; mimarlığı, içinde bulunduğu dünya, toplum ve zaman koşulları doğrultusunda yeniden örgütlenen bir disiplin olarak tanımlamaktadır. Bu noktada Tschumi mimarlığın da toplum tarafından örgütlendiğini kabul etmektedir.

Bocock’un da ifade ettiği gibi, modern kentler, belli bir tarihselliğe ve coğrafyaya göre şekillenmiş kurumları, üretim ve yeniden üretime dayalı sosyal ilişkileri, yönetsel icraatları, farklı iletişim formları, medya ve benzeri arasındaki etkileşimle oluşmuş mekânsallığı içermektedirler (Bocock, 1997). Dahası, modern kentler, birer temsiliyet ve de temsiliyetin mekanlarıdır. Chaney ise, kentin, kent olarak algılanmasının, fiziki ve mimari örgütlenmesinden çok, taşıdığı kültürel temsiliyet ve derinlikle ilişkili olduğunu belirtir. Zira kent, uzam ve alan (space and place) ekseninde varlık kazanmış bir kültürel örgütlenmeyi ifade eder. Kentin mekansal coğrafyası, kültürün (ticari, tarımsal, dini, kamusal vs.) farklılığına temel teşkil eder. Gündelik hayatın pratik ilişkileri de kent kültürünün örgütleniş sürecinde, yeni kimlikel formların inşasını olanaklı kılar (Chaney, 1999).

Gündelik hayat bu mekanlar üzerinden kurulur ve buralarda ortaya çıkan dil, söylem ve temsil siyasetleri, aynı zamanda gündelik hayatın teatral tarzda mekansal olan üzerinden yeniden kurulmasını sağlar. Kentsel mekanlar, modern temsil, gösterge ve işaretlerin diline yatkınlık göstermeleri açısından adeta, modernliğin kutsal mekanları gibidirler.

Örneğin alışveriş merkezleri sadece nesnelerin tüketim mekanı değildirler, ya da restoranlar, eğlence yerleri müdavimlere salt karın doyurma ya da salt eğlence hizmeti vermez; aynı zamanda, sınıf, statü, ırk, etnisite, cinsiyet vb. sosyal belirleyicilere dair işaret ve sembolleri de bünyelerinde taşırlar. Zengin, burjuva, beyaz, erkek vb. ayrıcalıklı konumlar üzerinden toplumsal hiyerarşileri yeniden kurarlar. Müdavimler, sınıfsal, statüsel konumlarını yansıtabilmek ya da öykündükleri statülere yükselmek için ödünç semboller toplamak için buralarda toplaşır. Mekanın tüketimi, salt maddi, nesnel bir şeye karşılık gelmez, aksine, tüketimci kapitalizmin yükselişiyle birlikte büyük ölçüde simgesel, göstergesel bir boyut da kazanmış olur (Baudrillard, 1997). Özellikle, tüketim toplumunun yükselişi, boş zaman çağının hükümlanlığı, kamusal mekanların önemini artırdığı gibi, buralar, sermayenin bildik mantığı özelinde yeniden yapılırlar.

Featherstone da, globalleşme, postmodernizm ve kimlik sorununu ele alırken, kent mekanlarının kamusal yönlerine işaret etmekte ve buraların geçmişte Avrupa kamusunun inşasında önemli işlevler gördüğünü belirtmektedir. Ona göre, Avrupa kamusu daha çok, periyodikler, gazeteler, klüpler ve sınırsız tartışma için biraraya gelmiş bireylerin olduğu kahvehaneler gibi sosyal kurumlardan meydana gelmiştir. Gazete ve dergiler için yazan ve yeni yeni oluşan okuyucular için romanlar üreten edebiyatçılar, edebiyat eleştirmenleri ve bağımsız uzmanlar 18. yüzyılın ortalarında, buralarda, köklü bir şekilde geliştiller (Featherstone, 1997:27-28). Dolayısıyla, kamusal alanın doğuşu, kültürel alanın gelişmesiyle birebir gelişmiştir denebilir.

Avrupa kamusu'nun oluşumunda kent mekanlarının önemine değinen bir başka teorisyen de E.Wilson'dur. Wilson, "Görünmez Flaneur" adlı makalesinde, kent mekanlarının yeni sosyalitelere ve yeni kamusalılıklara karşılık gelecek şekilde dönüştüklerini belirtir. Ona göre, şehrin kamusal görünümü, özellikle kentliler için, daha çok eğlence yerleridir (tiyatrolar, kafeler, sinemalar, oteller, salonlar vs.). Eğlence türü yerlerin çoğalması, gezmek, dolaşmak, izlemek ve yemek için serbest zamanı olan yeni bir kamusal insanı ortaya çıkarmıştır. Kamusalılığın bu yeni türü, özellikle, kafe, lokanta, bulvar, pasaj, büyük mağaza ve otellerde yaşanmaktadır. Bu yerler, her şeyin alınıp satılabildiği, her şeyin serbest olduğu, bir ev ya da salon havası verilmeye çalışılan "metalaşmış mekanlar" dır. Kafe ve bulvarlar, özel alandan dışlanmışlar ya da bunun dışında olanlar için bir tür "ev" olabilmektedir (Wilson, 1987).

Kamusal mekanlara, özellikle de kafe kamusalılığına, işçi sınıfı perspektifinden bakan Haine ise, 19. yüzyılda Fransa’da işçi sınıfı kültürünün oluşmasında Paris kafeleri’nin büyük rolünden söz eder (Haine, 1996). Benzer şekilde Rosenzweig de, yine 19. yüzyılda Worcester (Amerika’da) da emek ilişkilerinin değişmesi ve dinlenme faaliyetlerindeki dönüşüm ile işçilerin gittikleri içki salonlarının yaygınlaşması arasında bir paralellik kurar. Rosenzweig, bu içki salonlarının bir yandan kapitalist düzene boyun eğilen, diğer yandan da direnilen kültürel mekanlar olduklarına işaret eder. Ona göre, içki salonları, özellikle de, göçmenlerin/göçmen işçilerin “alternatif bir değer sistemini koruyabildikleri” ve 19. yüzyıl sonunda ABD’de kent yaşamının zorluklarına karşı koymak için oluşturdukları birer protest mekandırılar.

Mekanın toplumsal inşa süreçleri, eril ve dişil kategorilerle yakından ilişkilidir. Gerçekte, toplumsal yaşamdaki eril-dişil hiyerarşiler mekan organizasyonuna yansımakta ve kimi mekanlar, toplumsallık süreçlerini cinsiyetçi ön kabullere yaslamakta ve erkeklik ve dişiliği kendi bağlamlarında yeniden inşa etmektedirler. Toplumsallığın kurulduğu tüm süreçler, yapılar, kurumlar vs. hangi gelişmişlik düzeyinde olursa olsun, bir şekilde cinsiyetçi kategorilere yaslanır. Toplumsallık, mekansallık, iktidar ve güç ilişkileri cinsiyetçi kategoriler üzerinden inşa olur.

Toplumsal cinsiyetçi hiyerarşiler, gerçekte, toplumsallaşma sürecindeki kadın/erkek rol farkındalığına bağlı olarak oluşur ve mekanın üretimi ve mekan üzerindeki ilişkiler, pratikler vs. toplumsal cinsiyetçi temelde kurulur. Cinslerin toplumsal düzlemde görünürlüğü, cinsiyet kimliğinin toplumdaki yeri, önceliği, mekansal ayrışımı vs. toplumsal koşullarca tayin edilir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet, kültür ve tarihsel durumlara göre değişen, toplumsal mücadele ve müzakereler yoluyla anlamsal sınırları tayin edilen bir içerim taşıır (Henderson, 1994:120).

Kent mekanları, modernliğin yükselişi ile birlikte özel alandan çıkan kitleler için kentin kalbinde yeni bir barınak olarak belirmişlerdir. Eski toplumlarda daha doğal ve karmaşık niyetlere içkin olmayan bu mekanlar, modernliğin, endüstriyel çalışma düzeninin, bireyciliğin, yabancılaşmanın bir sonucu olarak giderek önem kazanan ve kitlesel yığılmaların mekanları olarak modern gündelik yaşamın merkezi kurumları arasında yer almışlardır. Bu mekanlar, fiziksel oldukları kadar, sosyal ve kültürel yönden de bir derinliği temsil ederler. Bunların her biri, kendi çapında, dil, söylem, temsil, kimlik, statü, imaj, prestij, simge ve gösterge üretir, bunları dolaşıma açar,

bunlar üzerinden belli bir kültürel form, alt kültür, mekansal cemaat vs. inşa ederler. Bu yönleriyle, her bir mekan temsil ettiği kodlar gereği, kent aurası içinde, bir hiyerarşi yaratır, bu hiyerarşi kendilerine yönelen müdahimlerle birlikte yeni bileşimlere kapı aralar. Bu yönleriyle, mekanlar, ürettikleri ve yaslandıkları imgeler/semboller üzerinden aidiyet matrisleri, mekansal ayrışma/dışlama mekanizmaları, grupsal özdeşlikler ve kişisel temsiliyetler inşa ederler.

Dolayısıyla, kentsel mekanlar, türlü yaşamsallıkların içinde inşa olduğu, kolektif deneyimlerin, sınıf, statü, cinsiyet, ırk, etnisite vb. sosyal karşılaşmaların yaşandığı, kaçışlar, unutuşlar, avuntular, spontanelik, özgürlük vb. temalara içkinlik taşıyan çoklu birer kültürel havzayı andırırlar. Buralar aynı zamanda, iktidar ve itaat gösterme gibi güç ilişkilerinin farklı bir tonda yer aldığı, beden, temsil, gösteriş, cinsiyet vb. hiyerarşi yaratan ögeler sayesinde insanların pozisyon aldıkları, sosyal benlik temsillerine girdikleri, dolayısıyla, sosyal karşılaşmalardaki örtülü iktidar dilinin çözöldüğü mekanlar olma özelliği gösterirler.

Bu açıdan bakıldığında kent mekanları üzerinden o kentin ortak yaşam kültürünün gizlerini yakalamak, kolektif deneyimlerinin izini sürmek, gündelik yaşamın imgesel boyutlarına dair veriler toplamak olası gözükür. Zira insanları bu mekanlarda bir araya getiren şey, taşıdıkları ve sundukları toplumsal işlevler, ayrıştırıcı ve bütünleştirici sosyalite bağlamlarıdır. Kent yaşamının gizemi, kent sakinlerinin kolektif bilinçaltı, gizli dünyalarının simgesel kodları, bu mekanların temsil gücünde bulunabilmektedir. Bu mekanlar, kentin tarihine tanıklık ettikleri gibi, toplumun ruhsal dünyası, estetik kaygıları ve bilinç haritasına da ayna tutarlar.

Günümüzde toplumun yeni bir örgütleniş biçimi olarak mimarlık, insanın değişen gereksinimleri doğrultusunda yeni tanımlara ulaşmaktadır. Bu nedenle insanla ilgilendiği kadar, insan eğilimlerini yansıtan bir olgu olan moda ile ilişkilenebilir ve öne çıkmaktadır. Moda ile mekan arasındaki ilişki, daha önceden insan üzerinden dolaylı olarak kurulmaktaydı. Mimarlığın disiplin haline gelişi ile insan ve toplum için önem taşıyan gerçeklerin yanı sıra modaları oluşturan soyut olgular da mimarlık içinde yer edinmiştir.

Moda, önemli bir temsil aracı olarak mekan içinde yer edinmeye başlamıştır. Mekanın temsil aracı olan moda ile kurduğu ilişki, temsilin insanlık tarihi boyunca üstlendiği rollerin değişmesine paralel olarak gelişmektedir. Çünkü moda, insan–

temsil ilişkisinin bir ürünüdür. Mimarlık ve kentsel tasarım da, modayı kullanmak kaydıyla insan–temsil ilişkisinin ürünü olmaktadır.

2.3.2 İnsan ve moda

Meta estetiğinin sürekli yenilenmesi şeklinde karşımıza çıkan moda, hayatın her alanında etkin olarak ve insan hayatını her yönüyle biçimlendirerek çok geniş bir alanda yaygınlık göstermektedir. Duyarlık yenilenmesi, moda olayı ve estetik yenileme, belirli bir görünüş alanında gerçekleştirilen değişimi göstermenin ötesinde, yeni bir elbiseye uygun yeni bir çorap, ayakkabı, çanta, takılar ve aksesuarlar örneğinde olduğu gibi aralarında sıkı bir bağ bulunan tüm görünüş alanlarında meydana gelen bütüncül bir değişimi ifade eder. Bununla beraber, yeni görünümdeki insan yeni ev eşyasıyla perde, koltuk, halı v.b. içinde yaşadığı çevreyi de yenileme ihtiyacı duyar. Bu şekilde işleyen bir yaşam tarzı olarak moda, giysilerden saç modellerine, ev gereçlerinden taşıt araçlarına, kullanılan dilden bu dildeki sözcüklere ve hatta insanın yürüyüşüne kadar yansıyan geniş ve ortak bir davranış ve hareket biçimini gösterir (Tunalı, 2002).

Moda ile ilgili bir çok tanım içinde kabul gören ortak görüş modanın, uslama ve yaşam dinamikleri etkisiyle zaman içinde oluşturduğu estetik kültürün bir parçası olduğudur. Moda, estetik kültürün yeni biçimler ile yenilenmesini sağlamaktadır. Yeni biçimlere olan ihtiyacın birinci nedeni yaşam dinamiklerinin gereksindiği ya da değiştirdiği koşullara uyum ve aykırılık koşullarını sağlama yoluyla farkedilir olmaktır. İkinci neden ise idolleştirilmiş olana yaklaşımdır. Sahip olmadığı belli bir gücün temsilini kendi bünyesinde sergileme insanın her dönem ihtiyaç duyduğu bir durum olmuştur. Bu nedenle, geçici ya da sürekli olarak belirlenen belli bir biçim, güç simgesi haline gelip idolleştiği andan itibaren insanın bünyesine katmak istediği birşey haline gelir. Kimlikli olma ve belirlenmiş kimliği faredilir kılma gereksiniminin olduğu her zamanda ve alanda ortaya çıkan moda, insanın üretip tükettiği görsel göstergelerin bütünüdür. Moda, simgesel olanın farklılaşma (aykırılık) ya da genelleştirme (bütünsellik) sağlama yolunda soyutlanması aşamasında ortaya çıkan imajlar ve bu imajları yansıtan somut biçimlerin üretilmesidir.

Aslında moda, insanla kurduğu ilişkiyi sadece metalar aracılığıyla kurmaz; insan davranışları ve düşünceleri üzerinde de yansımalarını bulur. Belli bir zaman

döneminin belli gruplar ya da bireyler tarafından nasıl algılandığı ve yorumlandığı moda haline gelen göstergelerle tanımlanır. Moda, en fazla, belli bir kimliği sergilemenin en görünür biçimlerini sunan giyim eşyaları ve mimari üzerinde görülmektedir.

Modanın mimarlıkla buluşması, insanların kendilerini ve toplum içinde yer almak istedikleri konumu bedenleri ve eşyaları aracılığıyla ifade etmelerinin yanı sıra mekanları aracılığıyla da sergilemesiyle başlamaktadır. Modanın etkisini gösterdiği alanlar, kentleşme sürecini tamamlamış toplumlarda oluşmaktadır. Bu alanları oluşturan toplumsal statünün yanı sıra, cinsiyetin, kişisel ve çoğul temsiliyete bağlı ayrımların en belirgin göstergeleri ya da gizleyicileri, modaya ilişkin metalar ve bu metaların sergilenme alanlarına özgü tarzlarla simgesel sınırlarını belirlemiş ve yıkmıştır. Moda, estetik kültürün bir parçası olmasına rağmen, süreçler içinde anti-estetik unsurları yeniden kullanıma sokarak estetik kültüre ait değerleri de sürekli farklılaştırmaktadır. Estetik kültür kent yaşamının, kent yaşamı da estetik kültürün ürünüdür.

2.4 Kentsel Mekanda Modanın Temsil Düzlemindeki Durumu

Kentsel mekan ve moda, içerdikleri imgelerin estetik bir ürün ortaya koyması ile benzer kavram ve aşamalar ortaya koymaktadırlar. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren moda sistemi ve mimari ve kentsel tasarım disiplini, yeni kimliklerin biçimlerini üretme iddialarında ortak bir tavır göstermişlerdir. Modanın, mekan tasarımında olduğu gibi kurgulanmış bir kimliği yansıtmaya yönelik oluşturduğu biçimler insanlar tarafından iyi, güzel ya da faydalı olarak değerlendirilmektedir. Modada fayda çoğunlukla güzellik tarafından gizlenen bir olgudur. Mimarlık ve kentsel tasarımda bu değerlendirme ele alındığında, güzellik biçimle, fayda ise işlevle ilişkilidir. Moda ve mimarlık alanında, güzellik, biçim, fayda kavramları ve bunlar arasındaki bağlantılar üzerine çözümlemeler estetik, fenomenoloji ve ontoloji içinde ele alınmaktadır.

Mimarlık ve kentsel tasarım içerisinde moda, biçimsel, işlevsel ve teknik akımların ötesinde daha kapsamlı bir temsil alanına sahiptir. Moda, tasarımcının imgeleminden, oluşturduğu kuram, yarattığı ürün, çalışma alanı ve yaşam biçimine dek etkili olabilecek güce ulaşmaktadır. Bu güç, tasarlanan yapı ve mekanın hem belli bir kimliğe yönelik imaj kurgusunda, hem de bu kurgunun mimari çiziminin

grafiksel anlatımına ve metalar dünyasında yapılarını ortaya koyuşuna dek fazlasıyla etkili olabilmektedir. Çünkü dönemsel modalar toplumsal yapıyı yeniden biçimlendirdip dönüştürdüğü gibi dönemin mimari ve kentsel tasarımına da yansımaktadır. Belli bir dönemin kentleşmiş alanları ve mimari yapıları bu dönemin modalarının etkisi sona erdiğinde de kurgulandıkları, yapıldıkları ve kullanıldıkları dönemleri temsil etmekte, hatırlatmakta ve moda döngüsü içinde yeniden bu dönemin modasını kullanıma açabilmektedir.

Geçmiş ve gelecek arasında dönüşümlü geçiş sağlayan kentsel simgeler olan mimari yapılar ve yapıları çevreler, günümüzde popüler hale geldikçe kültürel belleğe işlenmektedirler. Sosyolog Ayşe Öncü, kente ait değerlerin, küresel tüketim kültürü merceğinden yeniden keşfedilmesi ile, turizm endüstrisi tarafından estetize edilerek cep kitapçıları, broşür ve televizyon ekranlarından uluslararası turizm piyasalarına sunulduğunu vurgulayarak benzer bir duruma işaret etmektedir (Öncü, 2005). Bu kentler, sahip oldukları mimari yapıların “fotojenik olma” oranıyla kullanıcılarına ait olmaktan çıkıp moda ile aynı işlevi gören küresel tüketim kültürünün bir parçası haline gelmektedirler. Kente ait simgelere yeni imajlar kazandırarak kentin pazarlanabilir bir tüketim metasına dönüştürülmesi modanın en başta giyim eşyaları olmak üzere estetik kültürü yapıtlara dönüştürüp aynı işlevi yüklemesi ile benzeşmektedir.

“Fashion Systems” adlı kitabında Roland Barthes, moda ile ilişkin kodları tanımlarken, moda ile ilişkin görsel göstergelerin bütününde uzamsal ilişkilerin olduğunu anlatmaktadır. Barthes’a göre modayla ilişkili tüm materyaller, biçimler, çizgiler, yüzeyler ve renkler ile uzamsal, kelimeler ve mantık ile sözdizimsel ilişkiler içerir. Ortaya çıkan ilk yapı plastik, diğeri ise sözeldir. Barthes, modayı işitsel ve sözel olarak retorik olması nedeniyle dilbilim sınırları içinde, görsel materyallerde ise biçimsel dönüşümün göstergeleri bağlamında ele almıştır (Barthes, 1990).

Barthes’ın yöntemi ile yaklaşıldığında, moda sistemi içinde ikili karşıtlıkların aynı anda ve aynı göstergede taşınmasıyla çok anlamlılık ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla moda göstergeleri alegorik anlamlar içerebilmekte ve imge–simge–imaj arasındaki ilişkinin dönüştürülmesi ile yeni imajlar edinerek etkilerini yitirmeden tekrar gündeme gelebilmektedirler. Bu bakış açısıyla kentsel tasarım ve mimarlığa yaklaşıldığında, mekan ve yapı simgeselleşme yoluyla güçlü bir gösterge haline gelmekte ve kendi imajını bulmaktadır. Herhangi bir mekan ve mimari yapı, moda ile dahil olduğunda taşıdığı estetik değer ve işlevinin ötesinde, çoğunlukla ekonomik

sisteme yönelik anlamlar taşıyabilmektedir. Barthes'ın ele aldığı moda ile ilgili görsel kodlarda da olduğu gibi bu mekan ve yapıların görsel kodları bireysel veya kitlesel düzeyde dönemsel geçerliliği olan durumlardır.

Jean Baudrillard ve Robert Bocoock'un çalışmalarında tüketim şartları içerisinde semboller ve göstergeler arasında birbiriyle iç içe geçmiş bir ilişki kurulmaktadır (Baudrillard, 1998), (Bocoock, 1997). Postmodern düşünce içinde oluşan imaj kurgusunda nesnel olan sanal olarak özdeşleşip kimlik kazanmaktadır. Semboller, mimari yapıların da dahil olduğu tüketim için nesnelerin estetik değerlerinin yanı sıra özlem duyma gibi duygusal gereksinimler aracılığıyla çeşitli soyut anlamlar yüklerler. Postmodern dönemde, sürekliliği temsil eden mimari yapı ve kentsel mekanlarda imajın süreksiz olmasından dolayı mekansal imaj, genellikle süreklilik sağlayıcı unsurlarla güçlendirilmektedir.

Baudrillard'a göre bir biçim kendine özgü belirleyici unsurlar tarafından üretilmek yerine bir modelden yola çıkılarak üretilmeye başlandığı anda moda söz konusu olmaktadır. Moda anlamsız olanı anlamlandırma süreçlerini ekonomik sistemin getirdiği düzen içerisinde gerçekleştirirse de ekonomi ve göstergeler arasında doğrudan bir ilişki oluşturmamakta, anlamı boşaltılmış simgelere "rastgele" anlamlar yüklemektedir (Baudrillard, 2002). Bu durum, günümüzde firmaların simgelerini mimari yapılar aracılığıyla sergilemesi ve marka kimliklerini simgeleyen bu yapıların popüler hale gelerek çevrelerini değiştirmesinde de görülmektedir.

Kant estetiği, postmodern düşünce içinde süre gelmiş olan, eleştirel ortamlarda işlevin, moda ile ilgili metalarda ise faydanın biçimden ayrıştırılması estetik yargı çözümlemesi bağlamında formüle etmiştir. Kant estetiğine göre, fayda gözetmeden ulaşılabilecek bir yargı olan estetik haz, farkındalık ile oluşan belli mantık sınıflandırmaları sonucunda belirlenen faydadan önce gelmektedir (Tunalı, 1996).

2.5 Moda Kuramlarında Toplumsal Yapı ve Mekansal Yapı ilişkileri

Kentsel tasarım ve mimarlığın insanla kurduğu ilişki, sosyal olguların analizini gerektirmektedir. Toplum ve yapı çevre arasındaki bağlar kimlik kavramı üzerinden kurulmaktadır. Kimlikli mekan tasarımı süreçlerinde ele alınan mekansal imaj, mekanı hem farklılaştırmaya hem de genelleştirmeye çalışmasıyla bütünsel bir kimlik oluşturmaya gözetmemektedir. Sosyal dinamikler, mekanın çok kimlikli

yapısı içinde, dönemsel olarak gelen bir kimliğin oluşturulmasını, baskınlaşmasını, yeniden tanımlanmasını veya silinmesini etkilemiştir. Modayı yaratan insanın mekanla kurduğu ilişkilerin değişken ve çok katmanlı yapısı, kimlik kavramıyla ilgilenen sosyologlar tarafından ele alınmıştır.

Sosyolojide, belirli bir kimliği sergilemenin en görünür biçimleri öncelikle moda endüstrisi içinde tanımlanmıştır. İnsan için, giyim modaları, öncelikle sosyal yapı içinde kendini temsil ve ifade aracı olmuştur. Moda 19. yüzyılda kent ve kent içindeki sınıf kültürlerinin çeşitlenmesine bağlı olarak insan bedeninden kent ölçeğine sıçramıştır. Moda, simgesel belirleyiciliği ve gerçek niteliğinin gizleyicisi olarak toplumsal pratiklerin sahnesi olan mimari yapılar ve kent dokusunda da kendini göstermeye başlamıştır. 19. yüzyılda başlayıp 20. yüzyılda yoğunlaşan moda kuramları içinde, sosyal yapı ve moda sistemi arasındaki ilişkilene modelleri, mimarlık teori ve pratiklerinin modaya tabi değişimi için de geçerli olabilmektedir. 20. yüzyılda sayıları hızla artan, sürekli değişen mimari biçimler ve yeni mekan tanımları ise, kuramsal olarak tanımlanamaz hale gelen modanın gösteri alanları haline gelmiştir.

Moda gibi bünyesinde farklı anlamlar barındıran bir kavramın kentsel tasarım ve mimari de hangi bağlamda ele alınabileceğinin belirlenmesi, kavramın altyapısının araştırılması ile başlamalıdır. 19. yüzyıldan itibaren ortaya konulan modellerle, modanın kuramlaştırılması çalışmaları incelenecek olunursa, çıkarımların çoğunun mekan tasarımı ve bünyesindeki kavramlar ile dolaylı olarak ilişkilendirildikleri görülür.

Günümüzün mekanı, toplumsal yapı içinde ulaşmak istediği amaçları mekansal imaj aracılığı ile sergilemektedir. Tasarımcı tarafından kurgulanan mekansal imaj, toplum ve toplumu oluşturan bireylerin eğilimlerini gösteren modaları gözetmektedir. Modanın mekana yansımalarını tartışmak için, 18. yüzyıldan itibaren tarihsel süreç içerisinde kimlik kavramı ile bütünleşen modanın kavramsal düzlemde incelenmesi gerekmektedir.

19. yüzyıl içerisinde geçerli olan ve en bilinen moda kuramı Simmel'in sınıflar arası yukarıdan aşağıya geçiş modelidir. Simmel, "idolleştirme" ile ilerleyen modanın üst sınıflar tarafından oluşturulup alt sınıfların onları taklit etmesi eğilimiyle yayıldığı döngüsel bir sistemden bahseder. Modanın cisimlenişi aşamasında bir diğer eğilim

ise “bireysel farklılaşma”dır. Simmel, diğre pek çok form gibi modanın da hem belli bir toplumsal çevreyi bir arada tutma, hem de o çevreyi diğerlerine kapalı hale getirmek gibi ikili bir işlevi olduğunu belirtir. Bu noktada Simmel, modanın sınıf ayrımlarını belirginleştiren bir yapıda izlediğini öne sürmektedir (Simmel, 2004). Farklılığa olan ihtiyacı karşılamasıyla modayı çekici kılan bu ikili işlev, modanın etkisindeki mekanlarda da geçerlidir. Moda ile karakterize edilen çevrenin kendi içerisindeki tek tipliliği yaygınlaştığı andan itibaren farklı olmaktan çıkmakta , bu da değişiklik gereksinimi getirmektedir.

Modernite kavramını ilk olarak ortaya atan düşünür olan Charles Baudelaire, modayı “ideal” beğenisinin bir belirtisi olarak yorumlamaktadır. Baudelaire, “Modern Hayatın Ressamı” adlı eserinde, kendisinden daha sonra Simmel’in de belirteceği gibi modanın kaynağını moderniteden aldığı düşüncesini savunmaktadır (Baudelaire, 2004). Modernite, modern kentlerin sürekli değişen ve hareket halindeki topluluklarının kullanımına yönelik mekanlarında yeni yaşam biçimleri oluşturmasıyla yayılmakta ve yarattığı “büyülü dünya” modern yaşam koşulları içerisinde yalnızlaşan insanı bireyselleşme arayışı içine sokmaktadır. Bireysel tercihlerini modanın getirdiği farklılaşma ile ortaya koymaya başlayan kentli burjuva sınıf, modayı üst ve alt sınıflara ileterek Simmel’in tariflediği modelin dayandığı sınıflar arası ayrımları günümüzde belirsizleştirmektedir. Moderniteye bağlı bu gelişmelerin bir diğer yüzü de modaların gösteri alanları olan ortak kullanım alanlarının ve mekanlarının öneminin giderek artması olmuştur.

Baudelaire ve Simmel’in birbirine paralel görüşlerinde moda, akıldışı ve yapay olması nedeniyle çekicidir. Modanın modernleşme sonucunda aldığı yüz, estetik kaygıları arttırırken anti–estetik olanı da kendi içerisinde barındırıp insanların yaşam biçimi ve üretim ve tüketim eğilimlerini yönlendirmektedir. Modern metropoller ise, içindeki kültürel altyapı ve çeşitlilik ile modanın bu çok yönlü yüzünün ortaya çıktığı kentlerdir. Metropol kentlerdeki yaşam biçimleri insanları, bedenini, davranışlarını, kullandığı eşya ve mekanları özelleştirerek kendini kimliklendirmeye yöneltmektedir.

Baudelaire, modern sanayi ile çeşitlenen malların sergillendiği pasajlar ile bu malları estetize eden modayı ilişkilendirerek modayı ilk mekanlaştıran düşünür olmuştur. Pasajlar, metropolleşen kentlerde modern yaşamın öncüleri olan gruplarına özgü yaşam biçimlerinin kendini gösterdiği mekanlar olmuşturlardır. Baudelaire’in “flaneur”

olarak adlandırdığı bu insan grupları, modern kent yaşamı içerisinde bohem yaşam biçimi, moda olan tutkusu ve bireyselliği ile ön plana çıkan, kentin yeni oluşmakta olan yapıları çevresini mekan edinen ve bohem yaşam biçimini estetize ederek yeni yaşam biçimleri oluşturan öncülerdir. Modernizmin gelişi ile birlikte içinde bulunduğu topluma yabancılaşan flaneur, entellektüel, gözlemci ve yenilikçi olması sebebiyle modayı takip edip baştan yaratan insan grubunu temsil etmiş ve öncelikle 19. yüzyıl Paris’inde olmak üzere modanın estetize ettiği malların sergilendiği pasajları mekan edinmişlerdir (Baudelaire, 2004).

Baudelaire’in tanımlarında, 19. yüzyılda modernitenin ürettiği yeni yaşam biçimlerinde flaneur burjuva sınıfını, dandy aristokrat sınıfını, bohemler ise işçi sınıfını temsil etmektedir. Baudelaire’in bu sınıflandırmasında yaşam tarzları ele alındığında flaneur pasajları, dandy opera, tiyatro ve kütüphane binalarını, bohemler ise kafeler, barlar ve sokakları mekan edinmiştir (Baudelaire, 2004). Baudelaire’in ortaya koyduğu kent mekanları içerisinde moderniteyi benimsemeye çabalamakta olan insan gruplarını tanımlayan bu üç yaşam biçimi, mekanlar ve kentsel uzamların yansımalarıyla ortaya koydukları tarzlar aracılığıyla modayı ilk kez mimari ve mekanlaşma ile ilişkilendirmektedir. Modern kent içinde sürekli yenilenen formların sergilendiği pasajlar gibi insanlar üzerinde etkisini arttıran yapılar, metropol kentlerde hitap ettiği insan grupları ve bu insan gruplarına ait estetik değerler ile bütünleşmeye başlamıştır.

Walter Benjamin, “zeit geist” tanımını ortaya atarak 19. yüzyıl içerisinde meydana gelen yeniliklerin yeni çağın temelini oluşturduğunu belirtmektedir. Zeit geist, yüzyılın yeni yaşam biçimleri, modası ve mekanlaşmasını tanımlamaktadır. 19. yüzyılın başkenti Paris’te Baudelaire’in belirttiği yaşam biçimlerinin mekanlaşması olan pasajların tipolojisini ele alan Benjamin, demir ve camın yapay yapı maddesi olarak kullanımının endüstrileşmenin yükselişe geçtiği bu dönemde yaygınlaşmasından ve dolayısıyla bu yapılarla birlikte onlara özgü biçim ve malzemelerin de öne çıktığından bahsetmektedir. Benjamin, demir ve cam kullanımının yapı ve mekan tasarımında bir moda oluşturmalarının pasaj ve galerilerin yükseliş dönemine denk gelişine değinmektedir (Benjamin, 2002):

“Demirle birlikte mimarlık tarihinde ilk kez yapay bir yapı maddesi ortaya çıkar. Demirin gelişme temposu, yüzyıl boyunca gittikçe artar... Konutların yapımında demir kullanmaktan kaçınılır ve demir pasajlar, sergi salonları, istasyon binaları gibi

insanların yalnızca gelip geçtikleri mekanlarda kullanılır. Bununla eş zamanlı olarak camın mimarlıktaki kullanım alanı genişler. Ancak camın bir yapı maddesi niteliğiyle daha yoğun bir kullanım düzeyine varmasının toplumsal koşulları, yüzyıl sonra gerçekleşir.”

19. yüzyılda modanın sergilendiği pasajlara özgü yapı tipolojisiyle başlayarak mimarlıkta konstrüktif ilke sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Mimarlık içerisinde bu modanın kenidini gösterdiği ilk yapılar olan pasajlar, metaldaki çeşitlenmenin sergilendiği mekanlar olurken, ilerleyen zamanlarda bu yapısal modayı takip eden dünya fuarları metaldaki sürekli değişen yeniliklerin sergilendiği mekanlar olmuşlardır (Benjamin, 2002).

Çağın üç düşünürü olan Simmel, Baudelaire ve Benjamin, parçalı metropol kültürü içindeki yaşam biçimlerinin mekana yansımalarıyla modanın organik dünya ile zıtlık oluşturduğunu belirtmektedir. Bu zıtlık, moda metaların sergilendiği ve yeni yaşam biçimlerinin yayıldığı mekanlardaki malzeme ve biçimlerde de görülmektedir. 19. yüzyılda endüstrielleşme ile moda metaların çeşitliliği artarken, demir ve camın sağladığı konstrüktif olanaklar yaygınlaşmış ve dolayısıyla hem moda metalar hem de mekan endüstriyel estetiğin etkisinde kalmıştır. Modanın özü olmaya başlayan meta fetişi, moda olgusu üzerinden tasarlanan mekanlarda kendini göstermiş ve bu mekanlar, artık modayı üreten, sergileyen, örgütleyen, yayan, tüketen ve artık organik bağı olmayan bir yapı kazanmıştır.

Giedion ise, 19. yüzyılda oluşan yeni biçimlerin büyük kentlerdeki sosyal grupların etkileşimi ile iletişim gereksinimleri ve endüstriyel genişlemenin talepleri yönünde olduğunu belirtmiştir. Demir konstrüksiyon ve cam kullanımının sağladığı strüktürel gelişmeler, borsa binaları, çok katlı mağazalar ve fuarlar 19. yüzyıl mimarisini karakterize etmektedir. Giedion, 19. yüzyılın, tüketim alışkanlığını arttırmaya yönelik geniş hacimler sağlayan büyük mimari yapılar ile kendini ifade ettiğini savunmuştur. Giedion’a göre, özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu yapılarda kullanılmaya başlanıp her yerde yaygınlaşmaya başlayan demir konstrüksiyon, çağın ruhunu insanlığa ileten bir aracı görevini görmüştür (Giedion, 1967). Mekan tasarımının görünen biçimlerinin ardındaki ekonomik ve sosyal değişkenler ile belirlenen yüzü, 20. yüzyılda daha da çok belirginleşmiştir. 20. yüzyılda sosyal yapıdaki değişimin hızına paralel olarak, geçerli olduğu kısa dönemlerde belirip hızla yok olan stiller söz konusudur.

Giedion, bu stillerin modern sonrası dönemde, politik ve sosyo–ekonomik koşulların yanı sıra çok yönlü güçler tarafından değiştirilen anlam ve değerlere sahip olduğunu belirtmekte ve 20. yüzyılın cephelerinin bir çok zıt stili aynı anda taşıyarak sundukları görüntünün ardında mekansal işlevleri gizleyen bir “kıyafet” olduğunu belirtmektedir (Giedion, 1967).

19. yüzyıl sosyoloğu olan Simmel’in moda felsefesi, modayı giyim davranışları, para ekonomilerinin dinamikleri ve sosyal sınıflara özgü estetik tercihlerin ötesinde modern metropol üzerinden çözümleyerek modayı mekanlaştırmıştır (Simmel, 2004). Simmel’i takip eden Bourdieu, Le Play, Adorno ve Benjamin’in moda üzerindeki görüşleri de meknalaşmanın olduğu her yerde ve her dönemde farklı tanımda ve yapıda bir moda olacağı üzerinedir.

20. yüzyıla gelindiğinde Simmel’in 19. yüzyıl için ortaya koyduğu sınıflar arası yukarıdan aşağı geçiş modeli geçerliliğini yitirmiş ve bu dönemin sosyoloğu olan Bourdieu’nun tanımladığı karmaşık yapıya bürünmüştür. Bourdieu, soyut veya somut belli bir yapıyı tarif eden her türlü uzamın, çeşitli toplumsal grupların bir yanışması olduğunu dile getirmekte ve toplumsal gerçekliğin yapımının değişmez biçimlerinin üretilmesi sürecinde, bu gerçekliklerin, mekansal tanımlanmaları için kullanılan yapılar tarafından gizleneceğini savunmaktadır (Bourdieu, 1999). Bourdieu’ye göre toplumsal statü ve sınıflar arasındaki ilişkilerin giderek belirsiz hale gelmesiyle belli sınıflandırmaların yapılması olanaksız hale gelmekte ve bu belirsizlik modaya benzemektedir (Bourdieu, 1999):

“Toplumsal uzam içinde eyleyiciler, beğenilerine uygun olarak bir arada iyi duran ve yakışan, daha doğrusu konumlarına uyan farklı simgeler, giysiler, besinler, içecekler, sporlar, dostlar seçerek kendilerini sınıflandırır. Daha doğrusu: uzam içinde kullanılabilir mallar ve hizmetler, toplumsal uzamda işgal ettikleri konuma türdeş bir konumu bu uzam içinde işgal eden malları seçer.”

Moda sosyolojisi içerisinde, David Chaney, Fred Davis, Diana Crane, modanın Adorno’nun kültür endüstrisi kavramıyla belirttiği gibi alegorik anlamlar taşıyan karmaşık örüntüler oluşturduğunu belirtirler. Simmel sonrası çalışmaların önemli bir kısmı, modanın estetik kültür ilişkilenmelerinde giderek şizofrenik bir karaktere büründüğüne işaret etmektedir.

Adorno'nun kültür endüstrisi kavramı, estetiğin konusu olabilecek tüm disiplin ve sanatlarla ilişkilidir (Adorno, 2003):

“Kültürel endüstrinin fizyonomisi bir yanda verimliliği arttırıcı, fotografik katılık ve kesinliğin karışımından öte yanda, bireysel kalıntılar ve yine rasyonelleştirilip uyumlu kılınan romantizmden oluşur.”

Sentetik bir unsur olarak kültür endüstrisi, bireysel olanların taklitlerini sunmakta ve birey, kendini tanımlayan değerlerin çokluğu içerisinde kaybolmuş ve kültür gibi yalnızca kendisi ile açıklanamaz hale gelmiştir. Adorno'nun kültür endüstrisi kavramı ile değinmeye çalıştığı nokta, bireyin yapay kimliklere olan ihtiyacının artması ve insanla ilgili her şeye en azından bir kimlik iliştilmesi gerekliliğinin doğmuş olmasıdır (Adorno, 2003).

Moda konusunda detaylı çalışmaları olan sosyolog Diana Crane, 19. yüzyıl modasının dönemin benimsenen belli dış görünüşlerinin ayrıntılı olarak tanımlanmış standartlarından oluşurken çağdaş modanın, sanayi sonrası toplumların çok parçalı doğasıyla birlikte daha belirsiz ve çok yönlü bir hal almış olduğunu ve güncel modanın giyim ve tüketim nesnelerinden daha soyut alanlara da sıçradığını belirtmektedir. 20. yüzyılda bir çok alanda gerçekleşen değişimler sonucu yaygınlaşan tüketim kültürüyle birlikte, 19. yüzyıla hakim olan sınıf modasından yeni yüzyılın çok parçalı kültürlerine yönelik tüketici odaklı modaya geçiş olmuştur. Günümüzde çoğunlukla medya tarafından ön plana çıkarılan imgeler geçici süreler içerisinde belirli bir grup tarafından güç simgelerine dönüşmekte fakat bu biçimlerin süreksizliği yenilenmelerini gerektirmekte ve böylece yeni biçimlerin oluşturulup kullanılması kitlesel bir bağımlılığa dönüşmektedir (Crane, 2000).

Çağdaş modanın günümüzdeki yapısını ele alan sosyologların pek çoğu moda olgusunu belli bir modelle açıklanamaz olmasının ötesinde, toplumun çok parçalı gruplarının sosyal, ekonomik ve politik eğilimlerinin analizinin çok yönlü olması ile modanın değişkenliğine değinmektedirler. Estetik kültür, hızla değişen dünya değerlerine uymaya ve yenilenmeye koşullandırılmış ve bağımsız pek çok sisteme bağlı bir değişken haline gelmiştir.

3. TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİNDE MİMARLIK, SANAT, KENT ve MODA İLİŞKİSİ

3.1 Tarihsel Gelişim Sürecinde Sanat ve Mimari

3.1.1 18. yüzyılda sanat ve mimari

Sanat tarihinde, Avrupa'daki Rönesans ve Manierist dönemi izleyen ve 1580–1750 yılları arasında oluşan Barok sanat anlayışından söz edilmektedir. Barok üslup, kendi bünyesi içerisinde, Avrupa'da belli bir dönemin sanatı olmanın da ötesinde bir anlam taşımaktadır. Barok üslup, bir üslup aşaması olarak, her klasik dönemin ardından, sanattaki bir biçimlenme şekli olarak görülmektedir. Bu üslup aşaması, klasiğin sağlam, açık ve keskin hatlı formlarının esnekleşmesi ve biçimlerin bir kompozisyon içinde eriyerek birbiri ile kaynaşmasıdır. Klasiğin sakin ve statik figürü barokta hareketlenmekte, durgunluk ve sükunet, Barok üslupta gürültüye dönüşmektedir. Barok üsluplu eserler, imparatorluklar gibi çok karışık unsurların kompozisyonudur. Örneğin M.Ö. III. yüzyıl ile M.Ö. I. yüzyıl arasındaki Helenistik–Antik sanat, Geç Gotik sanatı, Hindistan'daki V. yüzyıldan XV. yüzyıla değin devam eden ayrıca Osmanlı İmparatorluğu'nun XVII. ve XIX. yüzyıllarındaki sanat anlayışı ile Rusya ve Çin'de görülen şişkin kubbeler ve süslü ve saçaklı mimari, hep barok üslubunu yansıtmaktadır (Turani, 1992).

Barok sıfatı, başlangıçta düzgün olmayan incileri nitelemek için kullanılırken, kalsik Rönesans üslubu sonrasında, biçimsiz sedef ve incilere benzeyen deniz kabukları benzeri bezemelerden oluşan bzu bir süsleme için küçültücü anlamında kullanıldı.

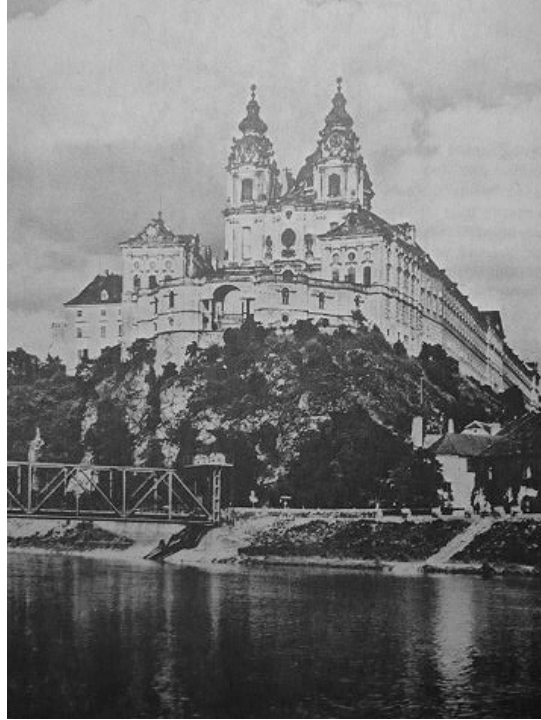
Bruno Zevi, barok üslubu şu şekilde tanımlamıştır(Zevi, 1990: 52): “Barok, mekan, kural, uyuşum, temel geometri ve statik durum özgürlüğüdür; o simetrinin özgürlüğü ve iç mekan ile dış mekan arasındaki karşıtlıktır.”

Avusturya'da Tuna üzerindeki Melk Manastırı Zevi'nin tanımına iyi bir örnektir. Sıradışı kubbesi ve kuleleriyle nehre doğru inen manastır, tepenin üzerinde görkemli bir görüntü sergilemekte ve süslemelerin gerekli yerlerde ölçülü bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Ama içeriye geçince, her türlü ölçünün bir yana itildiği

görülmekte, heyecanlı ve süslü bir şekilde her köşede “cennetin mutluluğu”nın büyük bir coşkuyla betimlendiği farkedilmektedir.



Şekil 3.1 : St. Basil Katedrali'nin 1800'lerdeki görünüşü, Rusya

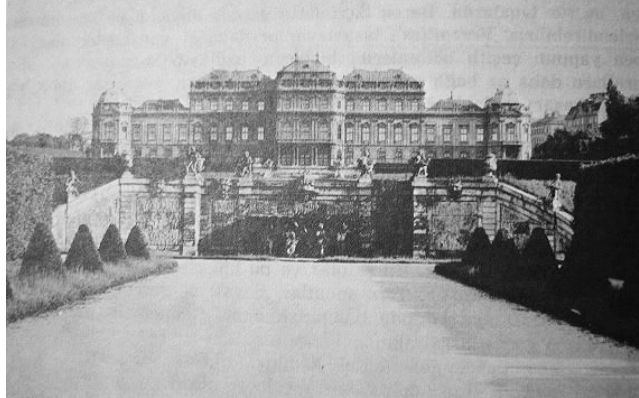


Şekil 3.2 : Tuna üzerinde Melk Manastırı, Prandtauer'in çizimi



Şekil 3.3 : Melk Manastırı kilisesinin içi, Prandtauer, Beduzzi ve Munggenast'ın tasarımı

Avusturyalı mimar Lucas von Hildebrandt'ın (1668–1745), Marlborough müttefiki prens Savoyalı Eugene için Viyana'da yaptığı şato bir tepede bulunmakta ve çeşmeler ve budanmış çalılı teraslardan oluşan yeşil bir bahçe üzerinde hafiften yükselmektedir. Yapı, bütününde Hildebrandt'ın değişik süslemeleriyle bezenmiş olsa da tam anlamıyla duru ve açık bir çizgiye sahiptir.



Şekil 3.4 : Viyana'da Belvedere Şatosu, Hildebrandt'ın çizimi, 1720–1724

Gombrich, bu şato gibi dönemin yapılarının içine girildiğinde kendini gösteren hayal dolu süsleme üslubunu şöyle değerlendirmektedir:

“...Bu bina içlerini, ev sahibinin verdiği bir davet veya ziyafet sırasında, parlak avizeler altında zamanın şen şakrak giysileriyle erkek ve kadınların gelip merdiveni çıktıkları günde, yani bu bina içerisini gerçek işlevleriyle görmeye çalışmazsak, onları gereğince değerlendiremeyiz. O vakitlerin karanlık, köhne ve pis yollarıyla, prensin evinin ısl ısl, büyülü dünyası

arasındaki karşıtlık, işte o zaman tüm sertliğiyle kendini göstermiş olmalıdır.”



Şekil 3.5 : Viyana’daki Belvedere Şatosunun girişi ve merdiveni, Hildebrandt’ın çizimi, 1724, 18. yüzyılın bir oyma resminden

Avrupa’da 1700 dolayları, elbette yalnız mimari için değil, ama özellikle mimari için en büyük dönemlerden biri olmuş, inşaa edilen şatolar ve kiliseler yalnızca birer yapı olarak tasarlanmamıştır. Bu dönemin tüm tasarıları hayali ve gerçek dışı bir dünya etkisini yaratmaya çalışıyorlar gibi durmaktadır. Gombrich’e göre, kentler tiyatro sahnelerine, uzanıp giden kırsal alanlar bahçelere, dereler çağlayanlara dönüştürülüyor, sanatçılar imgelemlerine kapılıp gidiyor, çoğunun daha tasarıları gerçekleşmeden parası bitiyordu. Ama bu sıradışı yaratıcılık atılımının gerçekleştirmeyi başardığı şeyler, Katolik Avrupa’nın birçok kentinin ve manzarasının görünümünü değiştirmeyi başardığı görülmektedir (Gombrich, 1999).

3.1.2 19. yüzyılda sanat ve mimari

19. yüzyıl, sanatı ve toplumu değişime uğratacak önemli toplumsal olaylara sahne olmuştur. 1789 Fransız Devrimi, 1830 ve 1848 ayaklanmaları, 1870 savaşı ve gelişmekte olan sanayinin neden olmaya başladığı bunalımlar, bu dönemdeki toplumsal olayların en belirginleridir.

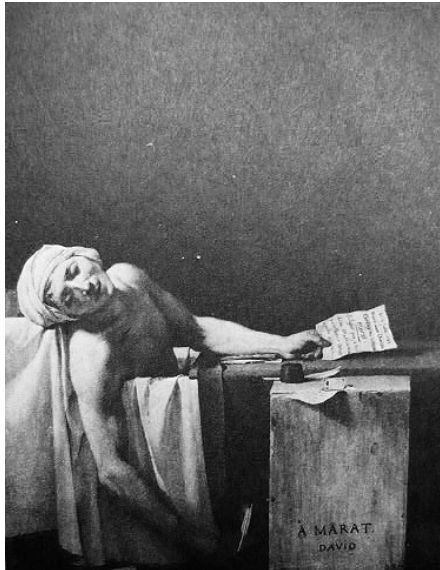
1789 Fransız Devrimi, Yunan ve Roma şehir devletlerinde görülen demokrasiyi, Avrupa’ya uzun bir dönem sonrasında ancak bu yüzyılda taşıyabilmiştir. 19. yüzyıl başında sanayi devrimi henüz devam etmekteyken, Neoklasizm bir dönemin sonunu getirmiş, ve bu dönemde yeni sosyal ve politik ideolojilerin temeli atılmıştır. Barok ve Rokoko akımlarına tepki olarak, Neoklasizm, tüm Avrupa’yı etkisi altına almaya

başlamıştır. Resimde, ışığın getirdiği etkilerden uzak, perspektif ve derinlik aramayan, arka plana ağırlık veren bir teknik görülürken, heykelde, Yunan ve Roma heykellerinin örnek alındığı, beyaz mermerle klasik heykellere benzer tarzda yeni eserlerin yapıldığı görülmektedir.



Şekil 3.6 : Horatio Greenough'ın beyaz mermerden George Washington heykeli (1832–40)

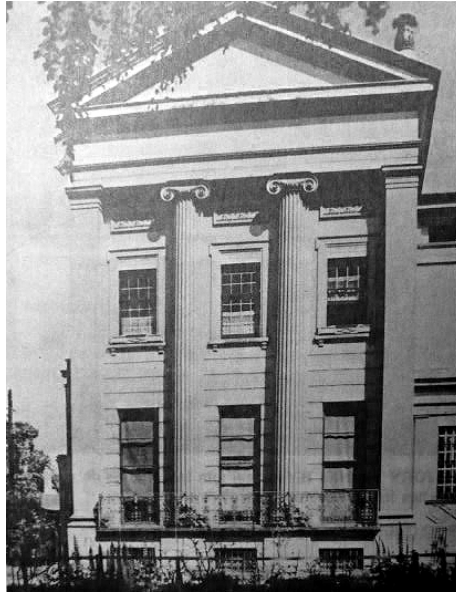
Fransız Devrimi, tarihsel betimlemelere ve kahramanlık konusu işleyen resimlere karşı bir ilgi oluşturmuştur. Bu Neoklasik üslubun başlıca ressamlarından olan Jacques Louis David'e göre o yılların olayları, Yunan ve Roma tarihinin olayları kadar dikkate değer bir nitelikte olduğu görülmektedir. Devrimin yöneticilerinden olan Marat, bir genç kadın tarafından banyoda öldürülünce, David, Marat'yı, dava uğruna can veren bir şehit olarak resmetmiştir (Gombrich, 1999).



Şekil 3.7 : Jacques Louis David, Marat'nın öldürülmesi, 1793.

19. yüzyılın kentsel batı toplumu, kendisine ait uygarlığa adapte olup, ondan yeni bir kültür üretemeyecek düzeyde, içinde bulunduğu şartlara ve çevresine yabancılaşmış durumdaydı. Nitekim taşradan gelip yerleşenler için geleneksel kültür anlayışını sürdürmek mümkün olmadığı gibi, yerleştikleri şehrin eski ve yeni sakinleri ile birlikte, aktüel değer ve gerçeklere göre ileriye yönelik ortak bir kültürün temellerini atmak da imkansızdı. Eskiden kalma burjuva nüfus ise, yeni uygarlığın ortaya çıkardığı değerlere karşı, kararlı ve inatçı bir direniş içerisindeydi. Böylece kültürel simge üretimi söz konusu olduğunda, en kolay ve rahat yol, işi diriltmecilik (revivalism), seçmecilik–eklemecilik (eclecticism) gibi özgün, otantik olmayan, tarihçilik yöntemlerine bırakmaktı (Özer, 1986:138).

Fransız Devrimi'nden sonra Barok ve Rokoko mimar ve süslemecilerinin geleneği bir kenara itilip geçmişle özdeş tutulması bu üslupların krallığın ve soyluluk şatolarının üslubu olmasından ötürüdür. 'Yunan olanın diriltilişi' ve bu üslubun biçimlerine göre tasarlanan yapılar, bir bakıma, devrim insanlarının kendilerini "yeni doğmuş Atina'nın özgür yurttaşları" saymasından ileri gelmektedir. Tabloları da binaları kadar bu dirilişi ve beğeniyi yansıtmakta, ne karmaşık bir perspektif, ne de çeşit çeşit renk kullanımı söz konusudur; temel etkiye gerekli olmayan tüm ayrıntılar ayıklanmıştır.

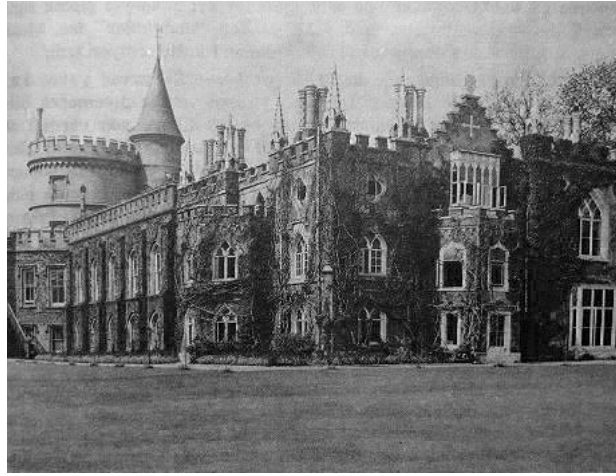


Şekil 3.8 : Yunan üslubun dirilişi, Dorset House, Cheltenham, J. B. Papworht, İngiltere

Avrupa’da Yunan üslubunun yeniden dirilişinin yanı sıra İnanç Çağı dönemine geri dönüşü özlemleyen Romantik yaklaşımli sanatçıl原因ın tavrını yansıtan Gotik bir diriliş de söz konusudur. İngiltere’de Londra Parlamento binası, eski yapı 1834’deki yangın sonucunda yok olunca onun yerine Gotik üslupta yapılmış olup ne yapmacık bir biçimde eski, ne de yeni buluşlarla doludur (Gombrich, 1999).



Şekil 3.9 : 19. yüzyılın bir kamu binası: Parlamento, Londra. C. Barry ve A. W. N. Pugin’in tasarımı, 1835



Şekil 3.10 : Yeni–Gotik bir konak: Twickenham’da Strawberry Hill, Walpole, Bentley ve Chute’nin yapıtı

Bu dönemde en uç noktalarını yaşayan taklitçilik Antikitenin monümantal kentsel öğelerini de izlediği gibi kopya etmeye, imitasyon bir tarih geliştirmeye kadar uzanmıştır. Bu taklitçilik, yıkıntıların bile estetik amaçla taklidine kadar varmıştır.

Viollet–le–Duc’ün önerisinde Gotik üsluba ait örneklerden seçilip, birbirine eklenmiş parçalarla ideal bir katedral tipi yaratılmaya çalışılmakta; Viyana’da Votivkirche’de bu anlayış gerçekleştirilmekte; Propileler’de Mısır ve Yunan tapınaklarından değişik

bir kompozisyona gidilmekte; Sacre–Coeur’de Bizans Mimarisi ile Romanesk üslubun acaip bir birleşimi ortaya konmuş olmaktadır.

19. yüzyıl ortalarında, insan düşüncesine ışık tutan idealler aranmış ve Romantizm başlamıştır. Esasında Romantizm, Rönesans’ta başlayan insanlaşma ve kişi olma sürecinin sonucudur. Romantizm, Fransız Devriminin verdiği büyük umutların, büyük hayal kırıklığıyla ve sanatçının koruyucusunu kaybetmesinin verdiği yalnızlık duygusuyla her türlü insana dair duygunun ifade edildiği ve özellikle sıradan insanın iç konuşmalarının sanat yapıtlarında yer bulduğu bir dönemdir. Yalnız kalan sanatçı bu tarihten itibaren “deha” olmaya adaydır. İç alemde aranan farklı kişilik olma ihtiyacı, kendi farklılığını gündelik hayatta ve çevrede göstermekle mümkün olacaktır (Hauser, 1984).

Gombirch’e göre bu dönemde ‘sanat koruyucusu’nun geçici heveslerinden bu kadar pahalıya kazanılan bağımsızlık bir yarar da sunmaktaydı; sanatçı, bireyselliğini ifade etmede sanatın en iyi araç olduğu görmüştü. Gombrich bu durumu şöyle örneklendirmektedir:

“Bir kadının, giyinişiyle, kişiliğini ifade ettiğini söylediğimizde, yaptığı seçmenin, onun beğeni ve hayal gücünü gösterdiğini belirtiyoruz demektir. Şapka alan bir kadını gözlemleyelim ve niye birini seçip, bir başkasını seçim dışı bıraktığını bulmaya çalışalım. Onun seçimi onun kendini nasıl gördüğüyle ve başkalarının onu nasıl görmelerini istemesiyle ilgilidir. Kadının üniforma giydiğini düşünün. Belki hala bir ‘ifade’ olanağı kalır, ama kuşkusuz çok sınırlı bir olanaktır bu. İşte bunun için üslup bir üniformadır.”

Sanayi Devrimi ile birlikte el sanatlarındaki gerileme, yeni orta sınıfın doğuşu, ucuz ürünlerin “sanat” diye alınması, dönemin sanatçıları ile halk arasındaki güvensizliği arttırdı. Halk için sanatçı, ciddi bile denemeyecek bir iş için kendisinden saçma ücretler isteyen bir sahtekardı. Sanatçılar ise halkı daha da şaşkına çevirip kafalarını karıştırmayı bu duruma tepki olarak benimsemiş, kendilerini ayrı soydan insanlar sayar hale gelmişlerdir. Gür saç ve sakal büyütmüş, kadifeden yada fitilli kumaştan kıyafetlerle gezinmiş, geniş kenarlı şapkalar kullanıp uçarı boyun bağları takmışlardır (Gombrich, 1999).

Dönemin ünlü Romantik sanatçılarından Baudelaire gibi rugan pabuçlarına bir damla çamur sıçratmadan kentin sokaklarında bir gezgin, aylak olmakla çevrenin içinde

yaşanıyordu. Baudelaire sanatçılara şok ediliği tavsiye ediyordu. Sanatçının bu çeşit yalnızlığı kalabalık içerisindeki yalnızlıktı (Benjamin, 1998).

19. yüzyılın ikinci yarısında Barbizon okulu sanatçıları akademik resim geleneğine ve Romantizm'in savunduğu 'sanat, sanat içindir' düşüncesine karşı çıkarak Gerçekçilik akımı dahilinde açık havada, doğayı gözlemleyerek kır resimleri, sıradan insan ve çalışan insan görüntüleri resmettiler. Barbizon sanatçıları çevreye bakmış ve var olanı resmederek 'sanat toplum içindir ve doğadan öğrenilir' tezini 'sanat, sanat içindir' tezine karşı tez olarak geliştirmişlerdir. Eduard Manet "Kırda Piknik" ve "Olympia" resimlerini yaptığı zaman, resimlerinin şaşırtıcı ve protest tavırları yüzünden karşılaştığı tepkiler ile kendine haklı bir ün kazanmıştır. Klasik çıplak kadın figürünü, güncel kıyafetler giyen erkek figürleriyle ve geleneksel Venüs pozunu Paris'in tanınmış fahişesi olarak resmetmesi sanatla çevreyi bütünleştirdiği ve geleneksel yorumların dışına çıktığı yaklaşımlar oldu (Laneri, 1995).



Şekil 3.11 : Kırda Piknik, Manet

3.1.3 20. yüzyılda sanat ve mimari

20. yüzyılda dönemin getirdiği yenilik ve ilerlemelerle doğru orantılı olarak çeşitlenme gösteren yenilikçi sanat tavırları oldukça yoğunluk kazanmış, kısa aralıklarla pek çok çeşitli akım bir sonrakinin de temellerini atarak sanat gündeminde yer etmiştir. Bu yüzyılda üretilmiş olan sanat yapıtları, sadece yapıtın içeriğini sorgulamakla kalmamış, yapıtta kullanılan malzeme ve yapıtın yer aldığı çevre de ele alınarak yaşamın özünde yer alan doğallık incelenmiş ve bu doğallık ortaya koyma

abası doğmuştur. Özellikle 2. Dünya savaşından sonra hız kazanıp geleneksel sanata karşı çıkan bu yenilikçi sanat tavrıları, resim ve heykel gibi salt sanatların arasındaki kesin sınırı da ortadan kaldırmıştır. 20. yüzyıl sanatında yoğunluk kazanan bu yeni düşünce, topluma karşı sorumluluk duygusu taşıyarak gücünü toplumdan almasıyla yapıcı bir tavır sergilemiştir. İnsan ve doğa arasına giren endüstri çağının da yolunu açan bu düşünce, insanlık tarihindeki önemli dönüm noktalarından birisini de oluşturmuştur. Endüstri devrimi ile birlikte doruğa ulaşan , endüstri ağı ve sanatçısı için, artık içinden çıkılmak istenecek kadar yoğunluk kazanan bu görüşler, insanoğlu için tekrar doğaya yöneliş, belki bir kurtuluş olarak düşünülebilir (Lynton, 1991).

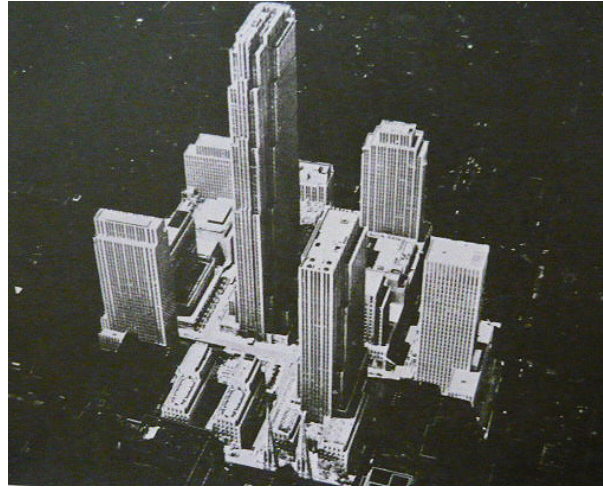
19. yüzyılın sonunda gelişen ve 20. yüzyılın ilk birkaç yılında da varlığını sürdüren Art Nouveau, geçmişteki biçimleri reddeden, ‘yeni’yi arayan çabalar sonucunda sanatın birçok dalında ve özellikle de mimari de etkili olmuştur. Endüstrileşmenin olumsuz etkilerinin hissedilmesiyle İngiltere’de başlatılan karşı hareket Sanat–Zanaat Birliği akımının ilkelerini takip eden Art Nouveau’nun amacı, malzeme kullanımında doğruluk, makinenin yerine geçtiği sanatçının el işçiliğe saygı, seri imalat sonucu ortaya çıkan çirkin ürünlere karşı uygulamalı sanatlarda iyiye, kaliteliye, güzele ve doğruya götüren bir değişim isteği ve çabası olarak özetlenebilir. Birbirini izleyen bu akımlar 19. yüzyılın ikinci yarısında egemen olan Victoria döneminin s slemeciliğine karşı bir tepki ortaya koymaktadırlar (Aslanoğlu, 1982).

 lkel ağaç yapılarından gelişen Yunan  slupları Rönesans’tan bu yana mimari süslemeye örnek oluştururken, yeni malzemeler ve süs motifleri deneyen mimarların yarattığı Art–Nouveau’da demiryolu istasyonlarında ve sanayi yapılarında doğan yeni demir ve cam mimarisinin tek başına bir süs üslubu oluştuması söz konusudur.



şekil 3.12 : Brüksel’de Rue de Turin 12’deki evin merdivenleri,
Victor Horta

Demir yapının yeni teknik olanaklarıyla süslemeyi birleştiren Art Nouveau deneyleri gibi gerek mimari de, gerekse süsleme de, yeni bir üsluba varma girişimleri 20. yüzyıl mimarisini doğuracaktır. Yeni ve eski bütün üslup ve süsleme arayışından kurtulan genç kuşağın mimarları, ‘güzel sanat’ olarak mimari kuramlar yaratmak yerine, yeni bir biçimde, bir binayı ‘işe yarama’ yönüyle ele almaya başladılar. Modern mimarlar, bütün süs motiflerini kaldırarak, yüzyıllardır süre gelen gelenekle olan ilişkileri gerçekten koparıyorlardı. Bu yönelim, özellikle geleneklerin teknik gelişmeye daha az engel oluşturduğu Amerika Birleşik Devletleri’nde ortaya kondu. Tasarlanan büyük gökdelenlerde Avrupa geleneklerinden alınan süslemelerin ve motiflerin kullanılması tutarsız olurdu.



Şekil 3.13 : Rockefeller Merkezi, New York City

Geleneksel görünümünden tümenden farklı bir evi halka kabul ettirecek mimarlar bu dönemde önemli bir yer edinmişlerdir. Frank Lloyd Wright bir evde önyüzün değil, odaların önemli olduğunu kavramıştır. Wright’a göre eğer ev rahatsa, içi iyi organize edilmişse ve sahibinin de gereksinimlerine karşılık verebiliyorsa, dıştan da hoş bir görünümü olacaktır. Bu görüş, geleneksel sağlam simetri gerekliliği olmak üzere, mimariye ilişkin tüm eski alışkanlıkları yok sayabilmiştir. Wright’ın Chicago yakınlarında yaptığı ilk ev, Wright’ın bir evin bir organizma gibi o evi kullananların gereksinimlerine ve çevresel özelliklere göre yapılması gerekliliği savından yola çıkarak, alışıldık tüm yardımcı öğeleri, silmeleri ve saçak silmelerini içermeyen, her öğenin tasarımın gereklerine yanıt verecek bir işlev kazandığı bir yapıdır (Gombrich, 1999).



Şekil 3.14 : ‘Üslupsuz’ bir ev, Frank Lloyd Wright, Oak Park, Illinois

Daha sonra verilecek adı ile Modern Mimari, hepsi birer çözüm arayışı olan farklı bir çok yönelimi bir araya getirmeyi başardı. Resimde post-kübist araştırmaların tükenmesi, birinci dünya savaşı trajedisinden sonra yeni bir birleşik değerler sistemi arayışı, savaş sonrası büyük yeniden yapılanma programları, bireysel ve kitlesel davranışın bilimsel olarak araştırılması bu yönelimlerin başlıcalarıdır.

Bu dönemde mimari ortamı etkileyen faktörler, Benevolo’ya göre üç başlıkta aşağıdaki gibi özetlenebilir:

1)

18. yüzyılın ortasında sanayi devrimi süreçleri, nüfus artışı, sanayi üretim sistemlerinin makineleşmesi ile birlikte İngiltere’de başlayarak belli bir hızla Avrupa’nın diğer devletlerinde de görülmeye başlandı. Sanayi devriminin getirdiği bu süreçler 13. yüzyıldan sonra ilk kez Avrupa’daki temel kent sisteminin nitelik ve niceliklerini değiştirdi.

Kırsal kesimden kente yapılan göçlerin de etkisiyle nüfus artışı Avrupa kentlerinin hızla büyümesine sebep oldu. 18. yüzyıl sonunda Londra’nın nüfusu bütün eski kentlerin nüfusunun üzerinde bir sayı olan 2.500.000’a ulaştı. Endüstri kenti olan Manchester’ın 1760’da 12.000 olan nüfusu 19. yüzyılın ortasında 400.000’e çıkmıştı. Bunun yanı sıra, toprak yeni kapitalist bir düzen doğrultusunda işlenmekte, yeni kanallar, yollar ve 1830 itibarıyla de demiryolları yapılıyordu. Daha önce su yolları boyunca yer alan ana caddeler etrafında konumlanan sanayi, artık ciddi bir değişim yaşayan kırsal kesimdeki kömür ocakları çevresinde yoğunlaşmaya başladı. Limanlar ise yelkenli gemilerin yerine geçen buharlı gemilere göre organize edildi.

Hem halkın hem de eğitimli kişilerin zihinlerinde yenilik kavramı bütün bu maddi değişikliklerle beslenip büyüyordu. Çoğunlukla ‘yeni’ kavramı olumlu ya da olumsuz olmak üzere uç noktalarda yorumlanıp ya tamamen benimseniyor ya da tümüyle reddediliyordu. Dickens’ın ‘İki Şehrin Hikayesi’nin başında yer alan geçmişe yönelik yargı bu durumun genel bir yorumu olarak görülebilir:

“Bu en iyi zamandı, en kötü zamandı, akıl çağıydı, delilik çağıydı, inanç çığırtıydı, aydınlık mevsimiydi, karanlık mevsimiydi, umut ilkbaharıydı, umutsuzluk kışıydı, önümüzde herşey vardı, önümüzde hiçbir şey yoktu, hepimiz doğrudan cennete gidiyorduk...”

2)

Diderot ve d’Alembert’in Encyclopedie’si ile başlayarak Avrupa kültür mirası akılcı ve gerçekçi bir yöntemle yeniden inceleniyordu. Rönesans’ın görsel kültürünün iki temel ögesi olan perspektif düzen ve klasik örneklerle uyumluluk kenara itildi. Matematikteki ilerlemeler ve optik ve makine teknolojileriyle birlikte alan yüzeylerinin ölçekli görünümü elde edilmeye başlanmış ve jeodezi ve haritacılıkta ilerleme kaydedilmiştir. 1815 yılından itibaren Cassini ailesi tarafından büyük Fransa haritası yayınlanmaya başladı.

Paris’in üzerinden geçen meridyenin 1792–1798 yılları arasında ölçülmesi ve bu ölçümün bölünmesiyle metre, yeni bir ölçü birimi olarak ortaya kondu ve 1801’de Fransa’da zorunlu resmi ölçü birimi haline getirilerek zamanla diğer devletler tarafından da kullanılmaya başlandı. 1785 yılı itibariyle Amerika Birleşik Devletleri’nde enlem ve boylamlara göre düzenlenen ızgara sistemle yeni araziler planlanmaya başlandı. Bu tür gelişmeler, tarihte geometrik tasvir ile algılar dünyası arasında kurulmuş olan ilişkiyi yıktı. Görüş açısı içindeki şekillerin kontrolüyle uğraşan perspektif, üç boyutlu mekanı, iki boyutta tasvir eden Monge’un tasarımı geometrisinin içinde eritildi. Astronomik bir ölçümden ortaya çıkan metre, insan vücudu ölçülerinden ileri gelen geleneksel ölçü birimlerin yerini alarak mesafe ölçümü ile insan hareketleri arasındaki ilişkiyi yok etti.

Şekil ve biçimler üzerine alınan kararlar ve görselliğin gündelik hayat ve kültürdeki rolü, bütün bu gelişmeler ile birlikte değişti. Avrupa’da yapının geçmişin katkılarıyla uyum ve barışı yakalayışı 18. yüzyılın sonunda kalmış, artık araştırmaların ve

yeniliklerin ilgisinden çıkmıştı. Yeni araştırmalar diğer alanlara yönelirken yapı, uyumlu fakat simgesel bir unsur içermeyen arka plan olarak bırakılmıştır.

3)

Mimari ve şehir planları arasındaki ilişki, 18. yüzyılın sonunda ortaya çıkan Aydınlanmanın getirdiği eleştiri ve devrimin kurumsal mekanizmalarına başkaldırıdan oluşuyordu. Kentler, kasabalar, parklar, yollar, kanallar, köprüler, ekim alanları, atölyeler, maden ocakları, limanlar ve askeri alanların mekansal tasarımı büyük ölçüde Ortaçağ'ın sonunda oluşturuldu. Rönesans ve Barok dönemleri kendi görsel kültürleriyle bu mekanları bazı güçlüklerle değiştirip genişletti ve temizledi. Fakat artık hepsi, kendi kurumsal ve toplumsal bütünlükleriyle eski düzen olarak kalmıştı.

Yakın zamanda yapılan anıtsal projelerde, özel girişimlere oranla tepeden gelen kontrol daha az etkili olduğu görülmektedir. Paris'te XIV. Louis, Vendome meydanındaki yapıların cephelerini inşaa ettirdi ve ardından 1699'da kralın heykeli, arkasında binalar yapılıncaya kadar merkezde kalacak şekilde yerleştirildi. Kent yönetimi ise Royal Caddesi'nde başka bir çok yapının da cephelerini inşa etme, sonra da bunları toprağı işgal ettikleri gerekçesiyle 1757'den beri kira ödeyen sahiplerine önceden belirlenmiş bir fiyata satma görevini üstlendi. Rivoli Caddesi'ndeki yapıları pek çok farklı inşaatçı yaptı. Ancak hepsi de, Percier ile Fontaine'in 1806 yılında çizdiği cephe tasarımının aynısını yapmaya zorunlu tutuldu. (Benevolo, 2008)

Alman mimarı Walter Gropius'un kurduğu Dessau'daki Bauhaus mimarlık okulu, sanat ve tekniğin, 19. yüzyıldaki gibi birbirine yabancı kalması gerekmediğini, aslında iksinin birbirinden yararlanabileceğini göstermek için yapılmıştır. Bauhaus'un savunduğu İşlevcilik kuramına göre, eğer bir şey yalnızca yapıldığı amaca göre çizilmişse, güzellik kendiliğinden gelecektir.



Şekil 3.15 : Bauhaus, Dessau, Almanya, Walter Gropius, 1923

Mimaride, atak buluşların ve yeniliklerin değeri oldukça yaygın bir biçimde benimsenirken resim ve heykel sanatında durum farklı olmuştur. Döneminde ‘aşırı modern’ karşılanan bu eserlerde geliştirilen biçimler ve renk kalıpları, bugün uygulamalı sanatın en sıradan ürünleri haline gelmiştir.

İfadecilik’de (Ekspresyonizm), Avrupa’da sanatta ‘doğaya bağlılık’ ve ‘ülkusal güzellik’ arayışları sırasında yitirilen ifade gücü, açık bir yapı ve yalın, dolaysız bir teknik söz konusudur. Edward Munch ‘Çığlık’ adını verdiği taş baskıda, ani bir heyecanı, bir bunaltı çılgınlığını ifadeci bir yöntemle ele almıştır. İfadecilerin sanatta, uyum ve güzellik üzerine diretmenin dürüst olmadığına inanıyor ve zerafet ve törpüleme çabasından kaçarak kent soylularını şaşırtmayı ve onların anlayışını sarsmayı hedeflemişlerdir (Gombrich, 1999).



Şekil 3.16 : Çığlık, Edward Munch, 1895’de yayımlanan taş baskı

Bu ekspresiv dönemin, sanayi sonrası toplumsal kargaşanın, mimari gibi diğer görsel sanatlarda da belirgin farklılıklar yaratması kaçınılmaz olmuştur. Önceleri mimari

dilde yaşanan protestoların, doğuda Iakov Chernikov, batıda Le Corbusier'in konstrüktif tavrı, makina ve endüstri devriminin yüceltilmesi, plastik sanatlarda Dada, ekspresyonist ve konstrüktivist tavırlar ile desteklenmiş ve yine sanat ve mimari paralel bir çizgide aynı tavrı izlemiştir. Bu dönem 19. yüzyıl mimarlığı ile karşılaştırıldığında, 19. yüzyıl mimarlığının estetiği "klişe cephecilik"te aradığı görülürken, modern mimarlıkta estetiğin başlıca, konstrüktiv heykeldeki özellik ve niteliklerin mimari ölçeğe uygulanması ile ortaya konduğu görülmektedir. Bunun sonucunda canlı, dinamik, anti-simetrik dengelerde estetik aranmıştır (Kortan, 1983).

Modern resim ve heykelde görülen soyutlama, diğer bir deyişle soyut sanatın somut şekillerle anlatılması da geometrik şekillerle olmuştur. Piet Mondrian, Theo ve Doesburg, Kasimir Malewitch'te olduğu gibi tasarımın konusu saf, yalın geometrik biçimlere yönelmiş (De Stijl) ve bu anlayış, daha sonra, Le Corbusier'in "pürizm" ilkelerinin esasını oluşturmuştur. Mimarlıkta bu soyutlama ve köklerini Platon estetiğinden alan pürizm ilkelerinin etkileri, Ludwig Meis van der Rohe'de doruk noktasına ulaşmıştır. De Stijl, sanatçıların resim sanatlarının özünü 'salt sanat'ta arayıp, sanatın gelişmesini de bu saltlaşma (pürizm) doğrultusunda buldukları gibi, Meis van der Rohe de kendisinin olan "Less is More" (Az, çoktur) ilkesi doğrultusunda giderek mimarlıktaki saltlaşmanın-pürizmin son aşamasına ulaşmıştır (Kortan, 1983).

De Stijl grubunun üyesi olan Mondrian, bir ağaç dizisi ile başladığı soyutlama dizisine tamamen yatay ve dikey doğrular ve yüzeylerden oluşan, dinamik, dengeli kompozisyonlarıyla soyut bir sistem kuruyordu. Bauhaus gibi tasarımcı olan De Stijl okulu sanatçıları da sanatla zanaatı, sanatla tekniği birleştirecek örnekler vererek, fonksiyona yönelik tasarımlar gerçekleştiriyorlardı. İnsan ergonomisine dayalı olarak tasarlanan nesneler günlük kullanıma yönelikti. Yeni yaşamın gereklerine uygun olarak yeni yaşam alanları tasarlanıyordu. Geleneksel sanatlar teknolojiye uygun hale getirilerek, nesnelerin endüstriye uygun üretilibilmeleri sağlanıyordu (Gürsoytrak, 2003).

Modern sanat bir yandan betimlemeci sanatı yadsıyan bir tavırla her türlü çevreye dahil imgeyi dışlayarak, yepyeni, otonom, kendi kendisinin nedeni olan tablo nesneler yaparak yüksek beğenin entellektüel hazzına seslenirken, diğer taraftan da modern hayatın kaçınılmaz nesne ve mekanlarını üretti. Sanatı gündelik hayatın bir

parçası haline getirmeye çalışan modern düşünce, gündelik hayatı yeni tasarımlarla estetikleştirerek, sanatla hayatın bütünleştiği bir ütopyanın peşindeydi. Modern sanat gelecekçi yaklaşımıyla çevreyi sanki yoktan varedecekmiş gibi bir düşünceyle tasarlıyordu. Çevrenin evrensel ölçekte yeniden tasarlanması geleceğin ve aynı zamanda günün de tasarlanmasıydı. Modern düşünce, yeni biçimler, düşünceler, kullanılan gündelik hayat nesneleri, binalar, kentler, sokaklar ve yeni sosyal ilişkileri kurgulayarak insanlık için yeni bir hayat tasarlamış ve 20. yüzyıla damgasını vurmuştur (Gürsoytrak, 2003).

Modern resimin iki ucu olarak nitelenebilecek Pablo Picasso ve Marcel Duchamp 20. yüzyılı en çok etkileyen sanatçılardan olmuşlardır. Picasso eserlerinin başkalaşımıyla, Duchamp ise modern sanat kavramının bir reddedilmesi olarak da değerlendirebilecek tek bir yapıtla günümüzde halen tartışılmaktadır.

Picasso resim yapan devinim tanımına 20.yüzyıl resim akımlarının tümünden daha çok uygun olmakla beraber, ressam olarak zamanı aceleyle resmetmesiyle hız fırçasına yansır ve betimlemeleri tuvalin hareketsiz uzanımını aşar. Duchamp'ın yapıtlarında ise uzam oluşup gelişerek güldürücü ve felsefi bir makineye dönüşür. Böylece devinimin karşısına gecikmeyi, gecikmenin karşısına ironiyi yerleştirir. Picasso'nun eserlerinde modern doruk noktasında ifade edilirken, Duchamp'ın olumsuzlanmalarında ve bulgularında modern ötesi çağın; postmodernin başlangıçları yer almaktadır. Ayrıca Duchamp, fütüristlerin tersine, mekanikliğe karşı bir tutum sergilemekte ve fütürizm duygudan yana iken Duchamp düşünceden yana bir duruş ortaya koymuştur (Paz, 2000).

Duchamp kendini sürekli olarak yineleme fikrinden uzak dururken Andy Warhol için bu tam tersi olmuş ve eserlerinde tekrar tekrar aynı şeyi yapma fikri bir saplantı halini almıştır. Warhol 1962'de Campbell çorba konservelerinin dizi resimleri yaparak resim hakkındaki görüşleri büyük bir ustalıkla alt üst etmeye başlamıştır. Warhol'un çalışmasında her hangi özgün bir eser yerine yer alan röprodüksiyonlar, Warhol'un hep aynı şeyin, ayrılık, sıkıcılık ve hepsinden önemlisi yineleme, bilincin yapılarını ve değişimlerini gösterdiği düşüncesinden ileri gelmektedir (Paz, 2000).

Yapıtları birickliklerinden arındırarak yapıtların bir tüketim nesnesine dönüşmesini engelleme girişimi, 1960'lı yılların sonuna doğru New York ve Avrupa sanat dünyasında beliren, bir çok kavramsal sanat yapıtının bir nesne olarak değil, yalnızca

birer fikir olarak ortaya konmaları, kavramsal sanatın başlıca amaçlarından biri olmuştur. Lawrence Weiner “Benim bir yapıtım hakkında bilginiz varsa, ona sahipsiniz demektir. İnsanların kafasının içine girip o bilgiyi yok etmem olanaksızdır.”, Robert Barry ise 1968 yılında “Dünya, az ya da çok ilginç nesnelerle dolu, daha fazla nesne eklemek istemiyorum.” demiştir (Gablik, 2000: 204).

Sanatta postmodernizm, bir akım olmaktan çok bir eleştirel tutum olarak belirmiştir. Kuralsızlığın temel yaklaşım olduğu postmodern sanatta, bir kurama sahip olmaksızın kuralsızlığın getirmiş olduğu ortamda sanatçının gerçek özgürlüğüne sahip olacağı düşüncesi yer almaktadır. Bunun yanı sıra, postmodern sanatın en genel karakteristiği sanatın alınıp satılan bir metaya dönüşmesine karşı çıkmasıdır. Bu bağlamda postmodern sanat olarak değerlendirilen sanatlar; pop-art, Amerikan pop sanatı, kavramsal sanat, süreç sanatı, Mail Art, Body Art, fluxus performans, video sanatı, hiperrealizm başlıkları altında yeni ifade biçimleriyle, sanatı ve insanı sorgulamaya devam etmektedirler.

3.2 Tarihsel Gelişim Sürecinde Kent

3.2.1 18. yüzyılda kent

Barok üslupta bulunan organiklik, dönemin her bir yapısının kentin mevcut düzeniyle uyumlu bir öge olarak tasarlanmasını getirmiştir. Döneme ait en önemli ögeler özellikle saray ve bahçelerde görülmüştür. Bunların dışında kent merkezlerinde ilk büyük projeler olarak uygulanan meydan ve akslar ortaya çıkmıştır (Çubuk, 1997).

Bu yüzyılın şehirciliği, 17. yüzyıldan beri süregelen görüş ve perspektiflere dayalı bir kentsel organizasyondur. Anıtların değerlendirilmesi, cephelerin plastik uyumu, kentsel dekorun esas ögesi olan bahçe ve kentsel peyzaj ögesi olarak su kullanımı önem kazanmıştır. Şehircilik, asırların çizdiği çizgiden giderek yaşam koşullarının değişmesiyle açığa çıkan, kentin çözmesi gereken sorunları irdelemiştir.

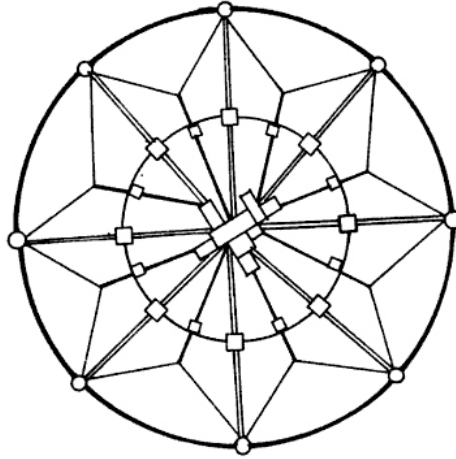
18. yüzyılda Burlington ve Pope İngiltere’sinin park veya bahçelerdeki beğeni ölçütü, budanmış sonsuz çalılarıyla, yollarıyla, çevre kırlara dek yayılan Versailles tarzındaki geleneksel parkların aksine doğanın güzelliklerini yansıtarak uyumlu doğa sahneleri oluşturmalıydı. Wiltshire’daki Sourhead bahçeleri İngilizlerin “manzaralı

bahçe” örneği olarak, gölüyle, köprüsüyle ve Roma yapılarını andıran öğeleriyle doğal güzelliği yansıtmaktadır (Gombrich, 1999).



Şekil 3.17 : 1741’den sonra sergilenen Wiltshire’da Stourhead bahçeleri

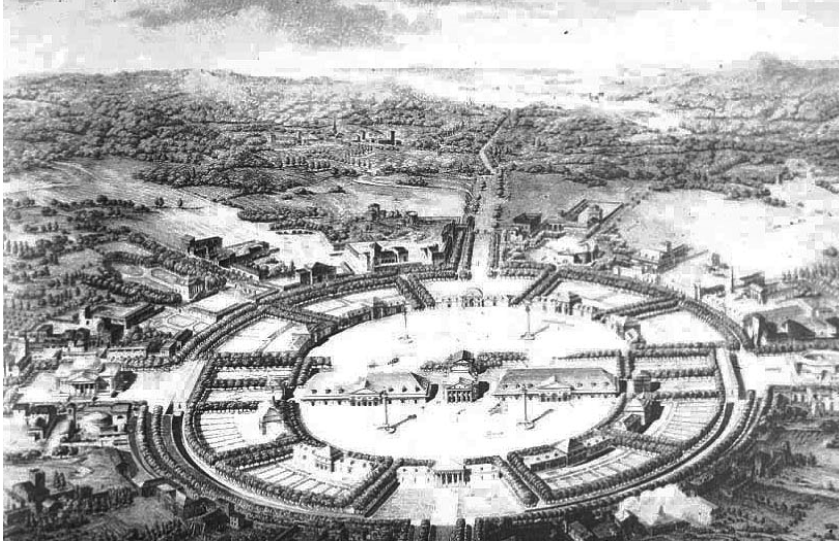
Barok şehircilik, mekansal ilüzyon, gölgelerin kromatizmi ve peyzaj bütünlüğü ile devrimci bir anlama sahiptir. Yıldız plan örneğinde de olduğu gibi, Barok şehircilik yol çizimleri ve tekniği ile de farklılaşmıştır.



Şekil 3.18 : Filarete’in Sforzinda için yıldız planı

18. yüzyılda işçilerin çalışma ve yaşam alanlarını idealleştirme ve rasyonalleştirme çabaları söz konusu olmuştur. Fransa’da kraliyet yönetimi altında Ledoux tarafından 1775 yılında projelendirilen Chaux şehri, krallığın tuz işçileri için endüstri kenti olarak tasarlanmıştır. Ağaçlarla çevrili çevre yolu merkezden dışa yayılan bulvarlar ile merkeze bağlanarak kentin oval biçimini oluşturmuştur. Kentte memurlar, metal ve odun gibi malzeme ihtiyaçlarının sağlanması üzerine büro çalışanları ve işçiler olmak üzere üç farklı sosyo-ekonomik sınıf yer almıştır (Spiro, 1991). Toplumu

makina gibi ele alan, iş gücünü arttırmaya yönelik yaklaşım çerçevesinde, Chaux, 18. yüzyılın katı bir hiyerarşiye sahip endüstri kenti modeli olmuştur.



Şekil 3.19 : Claude Nicolas Ledoux tarafından projelendirilen Chaux Şehri perspektifi, 1775 civarları, L'Architecture consideree sous le rapport de l'art, des moeurs, et de la legislation (1804)

1720'den sonra Barok'u izleyen Rokoko'nun etkisi, ağırlıklı olarak dekorasyon ve süslemede gözlenmektedir. Fakat kentsel strüktürde doğrudan yer almayan, etkileri sadece süsleme sanatı olarak kalan Rokoko'nun bezemeci tavrının oluşumuna kadar hüküm sürmüştür.

18. yüzyıl sonlarına doğru Fransız toplumunu alt üst eden Fransız Devrimi gerçekleşmiştir. 18. yüzyıl, makineleşme konusunda gerçekleştirilen başarılarla teknik çağın başladığı ve insanlık için büyük yeniliklerin sağlandığı dönemdir. Örneğin, 1776'da İngiltere'de James Watt buharlı makineyi kullanarak kömür üretimini dört katına çıkarmıştır. Böylece iplikçilik, dokumacılık ve maden endüstrisi gibi alanlarda, yeni makineler sayesinde verimli bir üretim sağlanmıştır. Bu üretimde en önemli faktörlerden biri de işgücü olmuştur. 17. yüzyıla kadar sanatkarların ürünü olan üretime, 18. yüzyılda yeni bir öge olarak işçi katılmış ve bu süreç 18. yüzyıl sonlarına doğru sanatkarların önemini azaltmıştır. Bu makineleşme sürecinin, Avrupa'da hem mimari ve yerleşme karakteristiğine hem de giyim-kuşam ve moda önemli etkileri olmuştur.

3.2.2 19. yüzyılda kent

Gerçekte 19. yüzyıl, Asya, Afrika ve Avustralya'da kolonizasyon politikalarının sonucu bir büyük kentsel yayılma çağı olmuştur. Bu sırada, çağdaş Amerikan kenti doğmuştur. Esas olarak da 19. yüzyıl şehircilik sorunu, arazi spekülasyonu ve kent merkezlerinin gelişmesi ve geniş kırsal alanların kentsel yerleşme alanları haline gelmesi ile kendini göstermiştir (Gombrich, 1999).

Sanayi devriminin Avrupa kentine girmesi, iki bin yıllık kentsel tarihi barındıran kent olgusunda önüne geçilemeyen bir deformasyon sürecini başlatmıştır. Yeni imalathaneler çoğalmış, kentin yeni çehresi ilk kez olarak kentlinin gözü önüne serilmiştir. Bu yüz hüzünlü ve çirkin bir yüzdür. Bu çirkin sanayi kentinin yüzü, hem tutucular, hem ilericiler, hem de aristokratlar tarafından tamamen reddedilmiş ve bu bir çözümsüzlüğün de başlangıcı olmuştur. Kentin gerektiğinde yorumlanabilecek kendine özgü bir mantığı yok olmuş, hiçbir anlamı olmayan mekanik süreçler tarafından yönlendirilmeye başlamıştır.

Sanayi devrimine kadar kent, belirli, ölçülebilir ve istikrarlı bir olgu olarak birleştirici ve sezgiye dayalı bir tasarıma indirgenebilmekteydi. Her mimar aynı duyarlılıkta hareket ettiği için bütünün birliği planlamasız da sağlanabilmekteydi. Buna karşın bu dönemde ortaya çıkan belirli nicelikler, nüfus, ev sayısı, cadde uzunluğu vs. çok daha fazla önem kazanmıştır. Bu dönemde Londra, Paris ve Viyana öylesine büyümüşlerdir ki bir bakışta bu kentleri algılamak imkansız hale gelmiştir.



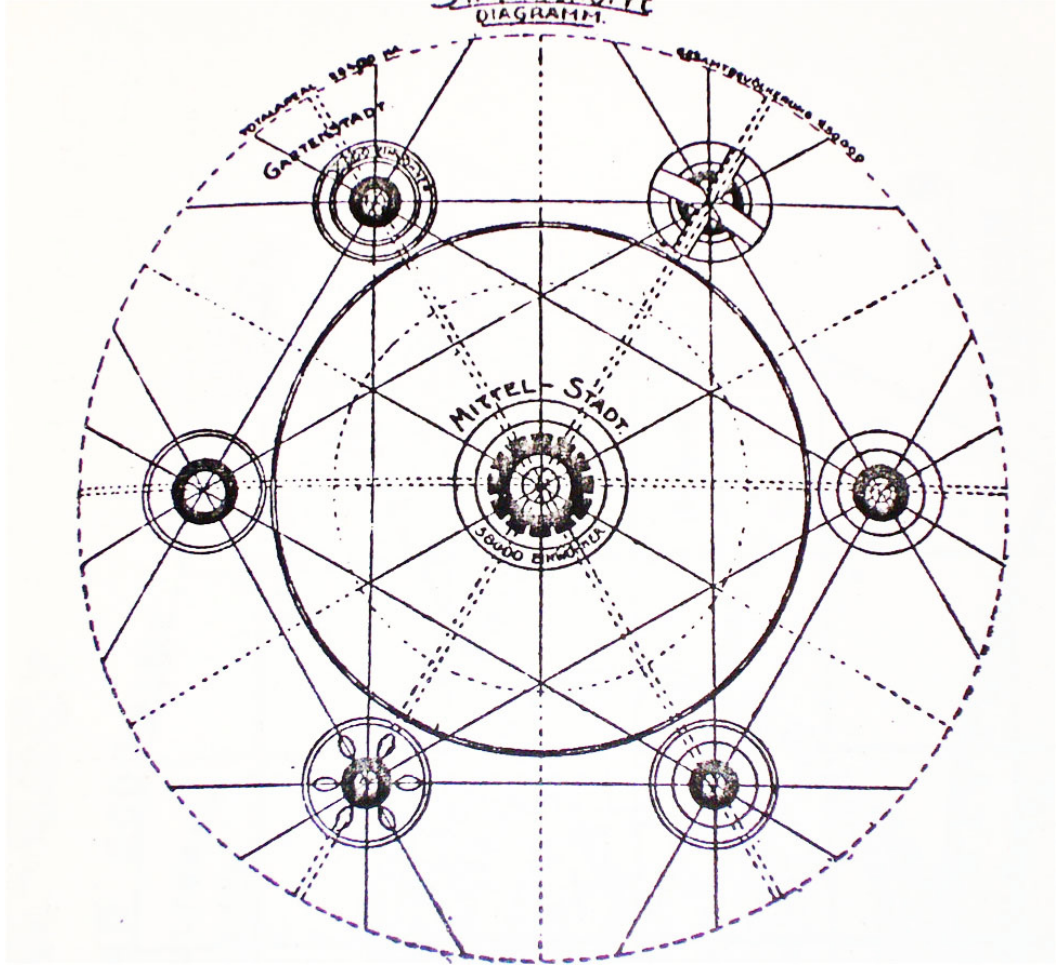
Şekil 3.20 : Gustave Dore'nin tasviriyle Sanayi Devrimi sonrası Londra

19. yüzyılın ilk yarısından sonra artık kent mekanı, kentli için o zamana kadar edindiği tüm öğretilerden çok farklı, anlaşılması zor, tanıdık öğelerden yoksun ama bir o kadar da yeni olduğu için ilginç ve çekici bir sitemdir.

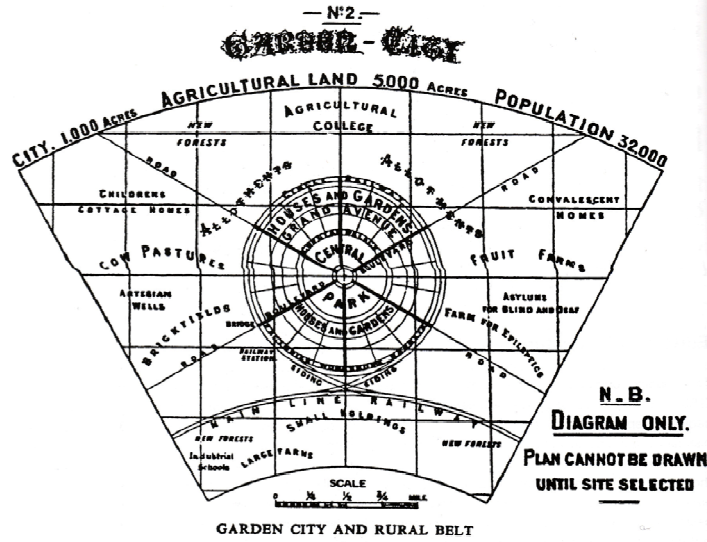
18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başında yeni teoriler ortaya konmuş ve şehircilik bir sentez olarak yerine oturtulmuştur. 19. yüzyıl şehirciliği sanayi devriminin ortaya koyduğu ekonomik olaylarla belirlenmiştir. Çeşitli biçimlerde ortaya çıkan sanayi devrimi, pek çok sorunlar yaratmış ve kentlerin özgün sistem ve ilkelere göre tasarlanmasını organize etmiştir. Yine de bu durum, 19. yüzyılda esas olarak, planlama ve sorunların aciliyeti, iradi bir planlama, idari yönetim ile bilimsel ve estetik şehircilik arasında net zıtlıklar ortaya çıkmasına engel olamamıştır.

Yeni ulaşım vasıtaları, yeni makineler, iş organizasyonu ve teknik gelişmeler yüzyılın ikinci yarısında, olumsuz biçimde kenti kökten değiştirmiştir. Kentin ne kendisi ne de organizasyonu bu değişime ve yeni işlere henüz hazır olmadığı için ayak uyduramamıştır. Sanayileşme plan gerektirirken, beşeri ve sosyal öğeler düzen isterken, planlama ve sosyolojik ilgi hemen ortaya çıkmamıştır. Ancak şehirciliğin, esas öğelerini katalize edecek yeni değerler ortaya çıkmış ve şehircilikte yeni düşünce akımı ve fikir yönlenmesi olmuştur.

İletişim ve ulaşım sistemlerindeki gelişmelere paralel olarak kent merkezlerinin finans merkezlerine dönüşmesi ile banliyölerin oluşumu ile metropol kent sınırlarının genişletilmesi anlayışı (decentralization, sub-urbanization), 19. yüzyılda kent planlama teorilerinde yer alan merkez dışı kent yayılımları ile sanayileşmiş toplumların kentleşme biçimi olarak yaygınlaşmıştır. Dönem içerisinde ortaya çıkan “Garden City”, “Green Belt City” gibi farklı anlayışlar, daha çok metropol kent merkezlerindeki konut ağırlıklı yoğunluğu dağıtmayı hedeflemiştir.



Şekil 3.21 : Garden City, Ebenezer Howard, 1898.



Şekil 3.22 : Garden City ve Yeşik Kuşak, Ebenezer Howard, 1898.

Şehircilik Avrupa’da yaşanan yeni reformlar arasında özellikle Fransa’da önemli bir rol oynayarak en etkili iktidar araçlarından biri haline gelmiştir. Haussmann’ın Paris projesi bu konuda uygulanmış en büyük proje olarak tarihe geçmiştir. Öncelikle yol sistemini ele alan Haussman, bir yandan yeni yol ağları kurulması ile çevre topraklarının kentleştirilmesini sağlarken bir yandan da eski semtlerde yeni yolların açılması ve bu yeni yollar boyunca yer alan binaların yeniden yapılması projelerini uygulamaya sokmuştur (Benevolo, 2008).

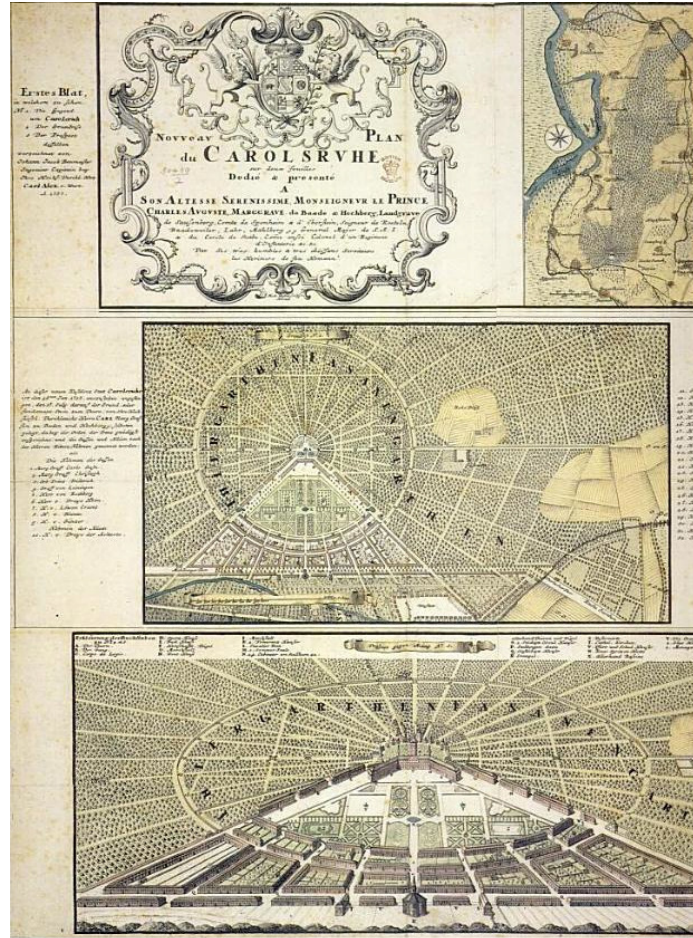


Şekil 3.23 : Haussmann’ın Paris projesi, bloklar ve yeni yollar



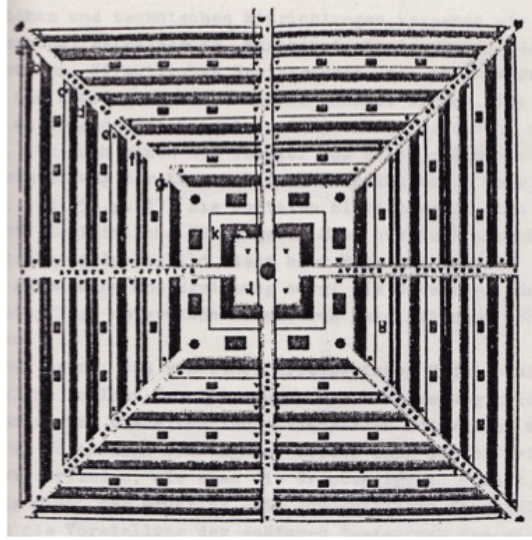
Şekil 3.24 : Haussmann'ın Paris Projesi'yle gelen aksiyel yollar

Dönemin karakteristik yerleşmelerinden biri, Karlsruhe'dir. Kent, sarayı merkez olarak kabul edip, sarayın etrafına radyo konsantrik bir planlama fikri ile gerçekleştirilmiştir. Kentte her biri saraya doğru yönlendirilmiş olan dokuz cadde mevcuttur. Yolların her birinin ayrı önemi olup, tüm kompozisyon prensin gücünü simgelemektedir .



Şekil 3.25 : Honmann'ın Karlsruhe planı

1849'da J. S. Buckingham'ın sanayinin ihtiyaçlarına cevap vermek üzere tanımladığı kent (Victoria), 4050 hektarlık bir etki alanının onda biri üzerinde 10.000 nüfusu barındıracak şekilde tanımlanmıştır. Ana meydandan uzaklaştıkça gelir durumunun da azaldığı bu sistemde zenginler, meydanın etrafında kare formda yer alırken, dar gelirliler, şehir dışına yerleştirilip çalışacakları fabrikalar da etrafına yerleştirilmiştir. Katı bir sınıf anlayışına dayansa bile, Buckingham'ın fikri yine de işçilere belirli bir yaşama imkanı, strüktürel yapısı gittikçe deforme olan şehirlere, kendince bir gelişme şansı sağlama amacına yönelik olmuştur.



Şekil 3.26 : James Silk Buckingham'ın tasarladığı Victoria'nın Planı, 1849.

19. yüzyılda, şehir planlama, büyük ölçüde “kent mimarlığı” olarak işlev görmüş, Hausmann'cı akımın Avrupa ve Amerika'daki uygulamaları, bir yandan Güzel Kent hareketini doğururken, bir diğer yandan Howard'ın Garden City denemeleri banliyöleşmenin planlanmasında kullanılmıştır. Bu dönemde kent planlama, mimarlığın kapsayamadığı süreçlerin zorunlu kıldığı bir alan olarak ele alınmıştır. Bunun sebebi, artık bu dönemde öncelikli olanın, süreçlerin ürünlerini biçimlendirmek değil, süreçlerin kendilerini denetleme gerekliliğinin olmasıdır. Kapitalizmin çağında, kentin biçimlenişiyle, kentin üretilişi arasındaki ilişki dolaylı hale gelmiş ve dolayım özünde kent planlama olmuştur. Artık kapitalizm açısından bu dolayım; kent planlama olmadan mekana biçim vermenin mümkün olmadığı bilinmektedir.

Kentleşme dönemlerinin karakteristikleriyle ve modern dönem öncesi şehircilikte, en iyi kentsel biçimi bulma olgusu, onu daha verimli kılma, kentsel olan şeylere biçim

verme veya kentsel olana kendi biçimini kazandırmanın organizasyonu olarak ortaya konmuştur. Kent planlamanın bu döneminde, kentsel tasarıma yeteri kadar yer verilmemiş ve daha çok planlamanın mimarlıkla ilişki kurması beklenmiştir. Bu dönemde, kentsel tasarım, kentsel sanatın bütün boyutları ile erken kentsel tasarım olarak belirmiştir (Çubuk, 1997). Kent mimarlığı olarak ele alınabilecek erken dönem kent planlaması, özetle, kenti fiziksel bir nesne olarak ele almış, toplumsal sorunların fiziksel bağlamının biçimlendirilmesi düşüncesi ile uygulanmıştır. Ancak fiziksel planlama, modern kentin daha karmaşık olan toplumsal çelişkilerini çözmekte yetersiz kalmıştır. Böylece akılcı-kapsamlı (geleneksel) planlama, 1930'lardan itibaren, planlamayı kentin iktisadi ve sosyal boyutlarına doğru genişleterek, Güzel Kent Hareketinin yerine etkin kent yaklaşımını benimsemiştir (Baş, 2006).

3.2.3 20. yüzyılda kent

Problemlerin kent mekanında görselleşmesi, yeni arayışların oluşmasına, modernizmin gerçek prensiplerinin oluşturulmasına sebep olmuştur. Form arayışında Art Nouveau ile başlayan bilinçli tepkiler, Bauhaus'un kuruluşu ve savunduğu görüşlerin tüm kentsel yapıyı etkileyecek bir felsefe haline gelmesine kadar geçici çözümler üretmiştir.

Gropius'un kurduğu Bauhaus ile Le Corbusier, Meis van der Rohe ve Alvar Aalto gibi bir grup tasarımcı işbirliğine girmişler ve Avrupa'nın yüzyıllardan beri tanık olduğu en özgün deneyleri gerçekleştirmişlerdir. Bu olay, Avrupa'nın sanat kültürünün doruğunu oluşturmuştur. Bu yolla, hem Avrupa'ya özgü geleneksel bağların koparılması, hem de bütün dünyada modernleşmenin düşünsel temelini atılması başarılmıştır. Modern sanatta kendi normlarını oluşturan bu felsefe üzerine kurularak kent mekanında reformist öğelerin, kontrastların, alışlagelmışlikten uzak, geçmişten çok geleceği hedef alan net formların tanımlanmasını amaç edinmiştir. 1924'te Stuttgart'ta uygulanan Weissenhofsiedlung'da Adolf Loos'tan, Le Corbusier'e kadar dönemin ileri gelen tüm öncü modern mimarlarının birlikte uyguladığı yerleşim birimi buna örnek oluşturmaktadır (Özer, 1986:246).



Şekil 3.27 : Weissenhofsiedlung, 2004 hava fotoğrafı

Berlin’de 1929–31 yılları arasında uygulanan Siemens İşçi Sitesi (Mimarlar: Hans Scharoun, Walter Gropius, Hugo Haering, Fred Farch, Otto Bartning), rasyonalizmin çeşitli nitelileri ile birlikte sosyal meslek alanında yapılan araştırmaların sonuçlarını da sinesinde barındıran bir makro örnektir.



Şekil 3.28 : Siemens İşçi Sitesi hava fotoğrafı

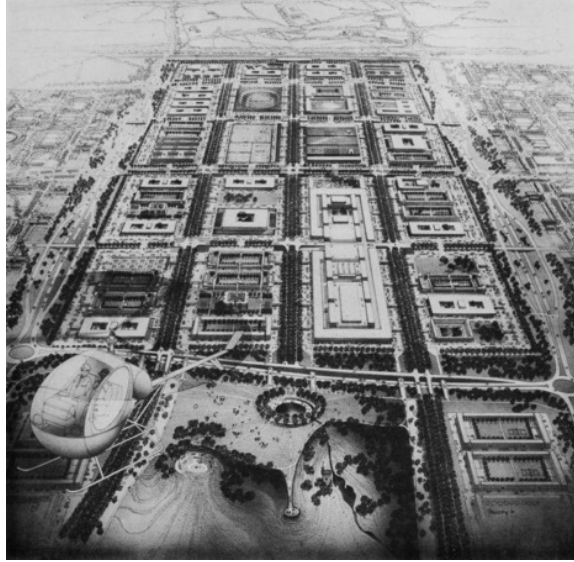
Bahçe Şehir ideolojisinin yanı sıra, 1880’lerden 1920’lere kadar, sosyal reform öncüleri, hızla gelişen kentlerde arazi yönetiminde grid formu uygun bir yerleşme sistem olarak görmüşler ve buna paralel olarak Berlin ve New York’ta geniş avlulu ve kapalı bloklar 1890’lardan itibaren uygulanmaya başlanmıştır.

1930’lardan itibaren, Amerikan konsepti olan grid sistem içerisinde büyük kapalı yapı adalarının kent planlamasında kullanımı, Uluslararası Modern Mimarlık

Kongresi olan CIAM sonucunda ortaya çıkan teorilerle uyumlu bir yön izlemiştir. 1932 yılında yapılan ve kongreler arasında önemli bir yeri olan İlk Atina Kartası, modern şehirciliğin ilkelerinin belirlendiği kararlar içermiştir. Öncelikle kent formu biçimlendirilirken en önemli etmenin trafik akışının sağlanması için getirilecek olan tasarımlar olduğu ele alınmış ve mevcut şehirlerin modern ulaşım teknolojileri ile uyumlu hale getirilmesinin gerekliliği tartışılmıştır (Spiro, 1991).

İlk Atina Kartası kapsamında, kentlerin bölgeleri oluşturan politik, sosyal ve ekonomik bütünün bir parçası olduğu belirtilerek, kentsel gelişmelere yön veren nedenlerin sürekli değişimlere bağlı olduğu ortaya konmuş ve kentsel alanda bölgeleme ilkesiyle yer alması gerekli görülen barınma, dinlenme, çalışma ve ulaşım olmak üzere dört temel kentsel işlev belirlenmiştir (Gökgür, 2005).

Detaylı bir şekilde çalışılarak ele alınmış olan Modernist grid şehirlerden Milton Keynes, 1967’de kurulmuş ve İngiliz Yeni Şehirleri’nin sonuncusu olmuştur. 1km²’lik alanları çevreleyen taşıt yollarından oluşan ve esnek ve topoğrafya ile uyumlu olmaya çalışan bir grid sistem ile tasarlanan Milton Keynes, Bahçe Şehir’in tablosal yeşil etkisini gridin rasyonelliği ile birleştiren bir ideolojiye sahiptir.



Şekil 3.29 : Helmut Jacoby tarafından çizilen Milton Keynes kent merkezinin kuşbakışı görünümü

şehircilik ürünü olan planlamanın başarısız kaldığı, boşluklar bıraktığı alanda ve fiziksel mekanda, iki boyutlu planlamanın cevap veremediği kentsel sorunlara üçüncü boyutta çözümler getirmek, kenti insan ve insan ölçeği ile ilişkilendirmek ve planlama ve mimarlık ara kesitinin oluşturmak üzere bir düzenleme aracı olarak ortaya çıkmıştır.

Devletin kent mekanı ve mülkiyeti üzerindeki kapsamlı denetiminin sürdürülemeyeceğinin kabulü ile birlikte mekan üretim biçimleri de değişerek modernizmin evrensel tutumuna tepki olarak çeşitliliği, farklılığı, yerel ve geleneksel değerleri ön plana çıkaran bir mekan biçimlendirme anlayışı hakim duruma geçmiştir. Demokrasi, katılım, esneklik konularındaki eleştiriler ile birlikte özellikle ortaçağ kentine öykünen, bütünlüğü ve çeşitliliği aynı anda sağlayan dokular yaratabilmek, yeni “kentsel tasarım” yaklaşımlarının başlıca amacı olmuştur. Bu kapsamda, kentsel tasarım, planlama, mimarlık ve ilişkili diğer disiplinlerin bulunduğu bir alan haline gelmiştir (Baş, 2006).

Modernist planlama pratiğinin, mekana ilişkin karar verme süreçlerinin, özellikle mekana bakışının eleştirilmeye başlanması ile birlikte, pek çok alanda ortaya çıkan postmodern kategoride ele alınabilecek eleştirilerle birlikte planlamadan ayrı, mekana bakışı ve ele alışı değiştirmeyi öngören yaklaşımlar ortaya çıkmış, bunlar daha sonra kentsel tasarım projelerinin temeli ve felsefi arka planı olarak nitelendirilmiştir.

İlk dönemlerinde “kent mimarisi” olarak ele alınan kentsel tasarımın bu sürecini Girouard, “pitoresk gelenek” olarak adlandırır. Modern sonrası şehircilik döneminde kentsel tasarım, modern şehircilik yaklaşımlarının mekanı sağlıklılaştıran ve tek tipleştiren yaklaşımlarına karşı, özellikle Gordon Cullen, Christopher Alexander ve Kevin Lynch gibi kuramcılarının, kent mekanı üzerinde yaptıkları ampirik çalışmaları ile “kentin görselliği” ve “fiziksel yapılanma biçimi” üzerine geliştirdikleri eleştirel yaklaşımlar ile temel bulmuştur. Bu yaklaşımlar, postmodern çerçevedeki eleştirilerin izlerini taşımakta ve daha çok, kentsel mekanın tarihi ve yerel özellikleri ile insan ölçeğine vurgu yapmaktadır (Özgür, 2004).

Modern sonrası şehircilik döneminde plancılar, özellikle rasyonalist planlamanın yer aldığı postmodern dönemin kritik kentsel mekanların sadece iki boyutlu planlanmasını değil, üç boyutlu tasarımının da gerekli olduğunun bilinciyle

ilerlemişlerdir. Bu olumlu gelişmeye rağmen, yine de bu dönemde, “tasarım fikri” birçok plancıya uzak bir terim olarak ortaya çıkmıştır. Ancak bu süreçte kent planlamasında görünen en önemli olgu, dengelenmiş bir kamu sektörü yaklaşımından kentsel mekanın şekillenmesindeki potansiyeline geçiş ile, çoğalarak gelişme kuralına uygun bir disiplin dalı olarak çevresel planlama ve tasarım kavramında yerini almış olmasıdır.

Dünyada, özellikle, gelişmiş kapitalist ülkelerde, 1980’lerden itibaren yaşanan küreselleşme süreci ile birlikte kentlerde çok ciddi ekonomik, sosyo-kültürel, mekansal ve politik değişimler söz konusu olmuştur. Küreselleşme süreci ile birlikte kentlerin birbiriyle yarışan bir özellik kazanması, bu sürecin kentler üzerindeki en önemli etkisi olmuştur. Dolayısıyla, günümüz planlama ve kentsel tasarım yaklaşımları, bu gelişmelere ayak uydurabilecek yeni yaklaşımlar, araçlar ve yöntemler geliştirmekle meşguldürler. Günümüzde, planlama sisteminin modernleştirilmesi ve çağdaş planlama yaklaşımı çerçevesinde, stratejik planlama anlayışı ile eylem projelerini bütünleştirilerek, kentsel sistem ve problemler çözülmeye çalışılmaktadır. Böyle bir yaklaşım sonucu olarak, kentsel projeler, belirlenen hedeflere tamamlayıcı ve araç olarak; rekabet ortamında sürdürülebilirlik, entegrasyon ve yarışmacılık gereklerine cevap vermeleri nedeniyle önem kazanmıştır.

1980’lerden itibaren yerel yönetim yapılanmalarının ve hakim paradigmaların geçirdiği dönüşümlere paralel olarak kentsel tasarımın, planlama pratiği içindeki rolü de değişmiştir. Planlama pratiği, serbest piyasa koşulları içinde özel sektör ile kamu alanı arasında uzlaşma sağlamaya çalışan bir yapılanmaya girmiştir. Bu durum, planlamanın karar alma süreçlerinde, üst ölçekteki politikaların belirlenmesi aşamasında rol almasına yol açmıştır. Bununla birlikte, yerel yönetimler açısından dünya ile bütünleşen, ekonomik ve sosyal gelişmenin yönlendirildiği, ekolojik açıdan sürdürülebilir kentler var etme kaygısının artmasıyla, planlamanın üst ölçekte bir karar alma mekanizması olma konumu güçlenmekte; eşgüdüm ve katılım açısından yerel dinamikler de önem kazanmaya başlamaktadır.

Kentlerin mevcut ekonomik sistem içinde varlıklarını sürdürebilmeleri ve konumlarını güçlendirebilmeleri için hem gelecek açısından güçlü ve esnek politikalara hem de bu politikaların desteklediği belirli bir yaşam niteliği sunmaya gereksinimleri artmaktadır. Bir uygulama aracı olarak kentsel tasarım, üst ölçekli

kararların mekana aktarılmasında farklı proje türleri, ölçekleri ve alanlarında eylem olanağı sunması ile önem kazanmakta, yerel yönetimlere operasyonel esneklik sağlamaktadır. Dolayısıyla, kentsel tasarım, kamu elinde özel sektörün de katılımının sağlandığı bir uygulama ve eylem aracı olarak görülmeye başlanmıştır. Bu kimliği ile özel sektörün kamu tarafından denetlenmesini de kolaylaştırmaktadır.

Günümüzde, kentsel tasarım, bütünsel ve üst ölçeklerde düşünmek ve üretmek sorumluluğunu taşımaktadır. Gelişme süreci içerisinde kentlerin çok parçalı yapısı, kentsel bütünü algılamamızı engellemektedir. Kent parçalarına ölçek ve yaklaşım olarak konsantre olan çözümler, kentsel yaşam adına bir çıkış yolu olamasada, bütünden parçaya geçişte ya da parçayı oluşturmada bütünsellik, kentte kentsel tasarıma yeni roller vermektedir. Yeni yaklaşımlar, kentsel tasarımda bütünsel yaklaşımın önemini vurgulamakla birlikte, kente, kavramsal anlamda vizyon ve strateji önerip üst ölçek yönlendiriciler sunmada uzman sistem olarak rolünü ortaya koymaktadır. Artık, stratejik planlama çerçevesinde, kentsel tasarımın rolünü, çok disiplinli bir yaklaşım içinde, teknik, sosyal ve stratejik kararlar üreten bütünleştirici bir rol olarak tanımlanabilmektedir (Konuk, 2001).

Kentsel tasarımın, günümüz kentlerinde, en belirgin özelliği, makro ölçekte politika, kavram, vizyon ve strateji üreten yapısıdır. Bu özelliği, üst ölçek yönlendiriciler sunma açısından, kentsel gelişme için, yönlendirici bir sorumluluk olarak üstlenilmektedir. Günümüzde, ayrıca, kentsel gelişmenin yönlendirilmesinde, yeni bir denge aracı olarak büyük kentsel projeler yoluyla, kentleri yeniden bulmaya yardım edecek bir planlama ve mimari anlayışın getirilmesi, kentsel tasarım çerçevesinde değerlendirilmektedir.

Bu bağlamda ele alındığında, stratejik planlama ile kentsel gelişmeyi yönlendirmek ve kentsel tasarım kararlarını mekana transfer ederek tasarım kalitesi-sürdürülebilirlik-ekonomi-yönetişim-sosyal denge birlikteliğini sağlamak temel hedef olmaktadır. Bunun yanı sıra, kentsel tasarım, bir ürünle sonuçlanmasına karşın bir süreç olarak işlemektedir. Kentsel tasarımcı ise, bu süreç içerisinde, kavramlar, politikalar, vizyon ve stratejiler sunarak mekan yönlendirmede, ürüne ulaşmada ve yaşanacak süreci yönlendirmede tasarlayıcı rolündedir.

3.3 Tarihsel Gelişim Sürecinde Moda

3.3.1 18. yüzyılda moda

Barok dönemde, Rönesans'taki denge kavramının ve uyumlu ölçülerin aksine büyük bir hareketlilik söz konusudur. Mimari olsun, heykel ve resim olsun, moda olsun, barok eserler son derece detaylı, süslü ve azametli bir biçim sergilemişlerdir.

18. yüzyılın ilk yarısında modada Barok stil giysilerde kendini göstermiştir. Kaynağını Fransa'dan alan bu modada, kadın giysilerinde ruff yakalar, arka eteklerde uzun kuyruklar, kubbe şeklinde kabarık etekler, bol miktarda fırfır ve ağır kadife pelerinler yer almıştır.



Şekil 3.31 : 18. yüzyılda kadın kıyafetinin en önemli parçaları
büstiyer, korse ve kat kat iç etekler

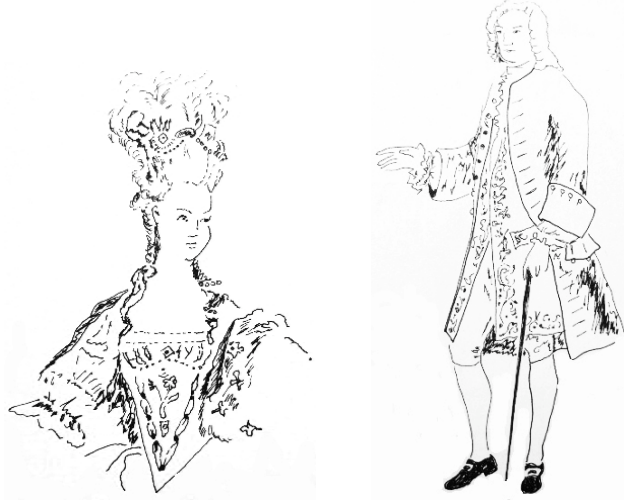
Rokoko dönemine gelindiğinde süslemeye fazla önem verilmiş ve giysiler oldukça abartılı hale gelmiştir. Mobilya ve kumaşlarda genellikle görülen şekiller deniz kabukları, kurdeler, fiyonklar ve tül formları olmuştur. Dönemin önemli ressamlarından olan Watteau, Boucher, Fragonarol ve Mine, Lebrum Sarayının neşeli havasını giyim–kuşamıyla birlikte tablolarında işlemişlerdir.

Watteau, tablolarında Fransız soylularının Barok dönemin beğenisini izleyen, neşe ve eğlencede ifadesini bulan, zarif renkler, incelmış süslemeler ve ipekten parıltılı elbiseler giyen insanlarla dolu Rokoko modasını yansıtmıştır (Gombrich, 1999).



Şekil 3.32 : Watteau, ‘Parkta bir eğlenti’, 1718 dolayları

Kadınların kıyafetlerinin en önemli parçaları büstiyerler, korseler ve kat kat kabarık iç etekler olurken yine bu dönemde, kadınlarda mücevher ve tüylerle süslenen takma saç ve yastıklarla takviye edilen saç modelleri kullanılmıştır. Erkekler ise tüm Avrupa’da hangi sınıftan olursa olsun insan saçından veya hayvan tüylerinden yapılmış peruklar takmışlardır.



Şekil 3.33 : 18. yüzyılda saç modeli örneği ve 18. yüzyılda erkek giyim–kuşam örneği

18. yüzyılın özellikle ikinci yarısında, erkek giyiminde yakadan düğmeli ama iliklenmeyen ve kolları geniş kapaklı olan paltolar yaygınlaşmış, bu paltonun da altına paltonun boyuna yakın yelekler giyilerek ‘Napolyon Şapkası’ kullanılmıştır.



Şekil 3.34 : 18. yüzyılın sonlarında kullanılan palto, yelek ve Napolyon Şapkası

Fransa’da XVI. Luis döneminde, Avusturya’dan gelen kraliçe Marie Antoinette’in gösterişsiz eşyaları, saraydaki arabesk ve el oyması eşyalara yeğlediğinden gösterişsiz mobilyalar oymalı mobilyaların yerini almış ve böylece stillerde bir reform gerçekleşmiştir.

Fransız İhtilali ile sanatta 1793–1800 yılları arasında bir duraklama olmuş ve ihtilalin etkileri modaya da yansımış, elbiselerdeki süsler azalmış, etekler düzleşerek, beden gösterişsizleşmiş ve belde milli renklerden yapılan kuşaklar kullanılmıştır.

3.3.2 19. yüzyılda moda

Avrupa’da Napolyon’nun kendisini imparator ilan etmesi, 19. yüzyıla ayak basarken, beraberinde moda da yeni düşünceler, yeni fikirlerin gelmesine neden olmuştur. Bu dönemde, giyimde ani fikirler doğrultusunda sadeleşme görülmüştür. Giyimdeki denge ve oranda değişimler, hem kadın hem de erkek kıyafetlerinde eski Yunan ve Roma kıyafetlerinin özellikleri ile “özgürleşme” görülmektedir. Bu dönemin giyimi, bugün bile kullanılan belirgin çizgileri yaratmıştır.



Şekil 3.35 : 19. yüzyılda kadın kıyafetlerindeki Yunan etkisi ve özgürleşme

18. yüzyılın sonlarında kazılar sonunda ortaya çıkan Pompei şehri harabeleri modaya antik Yunan sitilinin sadeliği şeklinde önemli bir yansıma yapmıştır. Ampir, yani imparatorluk tarzı, ev dekorasyonundan, mimariye ve giysilerde etkili olarak bu döneme damgasını vurmuştur. Yunan heykellerindeki gibi korsesiz, bel hattı göğüs altına kadar çıkan, uzun, beyaz elbiseler imparatoriçe Josephine tarafından giyilerek yaygınlaşmıştır (Vassilliev, 2004).

19. yüzyılda Paris, modanın merkezi olmuş, diğer ülkelerde, küçük değişikliklerle birlikte çizgilerde hep Paris modası hakim olmuştur. Parisli moda önderleri şeffaf müslin giysiler giyip, saçlarını Eski Yunanlılar gibi taramışlar, ayaklarına sandaletler giymişlerdir. 18. yüzyılın sonu 19. yüzyılın başında kat kat ve çemberli olan iç etekler, yerlerini daha sade tek katlı olan iç eteklere bırakmış ve eski korseler pamuklu kumaştan üretilerek sadeleştirilmiştir. Bu dönemde saçlar da sadeleşmiş, kabarık saçların yerini arkadan toplanmış topuzlar almıştır.



Şekil 3.36 : 19. yüzyılın sadeleşen etekler ve 19. yüzyılda topuz saç modeli örneği

Fransa’da Napolyon’un imparatorluk kurmasıyla birlikte giysilerde başlayan bu modaya Ampir adı verilmiştir. Bel çizgisinin yukarıda olmasıyla belirlenen bu moda, Fransız ressamı Jacques Louis David’in yorumuyla tablolarında konu olarak bu dönemde Paris, Floransa ve Venedik’te ortaya çıkan bir çok moda dergisinde, David’in portrelerinde çizdiği modellere yer verilmiştir.



Şekil 3.37 : Madame de Recamier, Jacques Louis David

19. yüzyılın ilerleyen yıllarında, bel çizgisi giderek doğal yerine gelmiş, Romantik dönemin yeni çizgisi kararlı ve sessizce ortaya çıkmıştır. Kadınlar, sıkma bel görünümüne önem vermiş, belli ince gösteren korseler ve çan etekler kullanmışlardır. 1832'den sonraki yıllarda genç kadınların akşam giysileri çoğunlukla dekolteli olup yakalar omuzları açıkta bırakacak kadar açık, etekler bol ve zengin olup iç eteklerle kabartılmıştır.

Orta sınıf kadınları şehirlerde günlük kullanım için çeşitli ipek, kadife ve müslin (yaz için) elbiseler giyerken, kırsal kesimde pamuklu elbiseler giymişlerdir (Delpierre, 1990).



Şekil 3.38 : 19. yüzyılda Romantizm'in etkisiyle geri gelen çan etekler ve korseler

19. yüzyılda tüm sınıflardan erkekler bir ceket ve pantolondan oluşan hemen hemen aynı giysi çeşitlerini giymeye başlamışlardır (Steele, 1989).

Moda tarihçileri genellikle 19. yüzyıl erkeklerinin modadan uzak durduklarını, sönük ve muhafazakar bir görünüşü yeğlediklerini öne sürerler. Aslında erkek modası da düzenli olarak değişmiş ve toplumsal sınıf iradesine malzeme sağlayan bir çok ceket, pantolon, boyun bağı, kravat ve şapka çeşidi ortaya çıkmıştır (Delpierre, 1990).

19. yüzyılda erkek giyiminde ilk kez, bileğin altına inen uzun pantolonlar, zamanın şık ve moda öncüsü olarak bilinen erkeği “Beau Brummel” tarafından giyilmiştir. 1820’lerde gömleğin üstüne önden düğmelenen ve arkadan bağlanan yakalar takılmaya, kuyruklu paltolar giyilmeye başlanmış ve bu model tüm Avrupa’ya yayılmıştır. Yüzyılın başlarında, erkeklerde aksesuar olarak bastonlar, kravat ve papyonlar oldukça gözdedir. Önceleri, Napolyon şapkası, daha sonraları silindir şapkalar kullanılmaya başlanmıştır.



Şekil 3.39 : 19. yüzyılda erkek giyiminde pantolon ve şapka örnekleri

Sanayi devriminin getirdiği teknik gelişmeler, üretim ve iş organizasyonu zaman kavramını önemli kılmış ve bu dönemde erkeklerde küçük cep saatleri moda olmuştur. Ayrıca “Monokl” denilen tek camlı gözlük, en önemli erkek aksesuarı olarak kullanılmıştır.

19. yüzyılda, sanayi devrimiyle gelen yeni kent çehresinden uzaklaşma arzusuyla deniz kenarı, şehir dışı tatillere çıkmak, yüzmek ve yürümek moda olmuştur. Gelir

düzeyi yüksek olan kesim biniclik, avcılık ve yat gezileri yaparken, geliri daha az olanlar kriket, golf ve hokey gibi spor etkinliklerini gerçekleştirmişlerdir.



Şekil 3.40 : Dönemin çeşitli spor etkinliklerinde kullanılan kıyafet örnekleri

1880’lerde bisikletin çıkması, onu rekreatif etkinliklerin en temel parçası haline getirmiştir. Bu etkinliklerinin artması ile bunlar için gerekli giysiler dikilmeye başlanmış, mecmualarda mayo resimleri, deniz kıyafetleri görülmeye başlanmış, erkeklerin elbiseleri de daha rahat hale gelmiştir. 1850’lere kadar kubbe şeklinde kabarık olan etekler, şehir dışı yürüyüşlerinin moda olmasıyla birlikte, yürüyüşü kolaylaştırmak için sadeleşerek çan şeklini almış ve kısalmıştır.



Şekil 3.41 : 19. yüzyıl sonlarında ‘bisikletli’ kıyafeti ve 19. yüzyıl sonunda etek örnekleri

3.3.3 20. yüzyılda moda

3.3.3.1 20. yüzyılın ilk yılları

Edward dönemi ile başlayan ve iki dünya savaşı dönemini kapsayan 1900 ve 1939 yılları arası modada sansasyonel bir değişim dönemi olarak göze çarpmaktadır. Bu

dönemde sınıf engelleri ortadan kalkarak geleneklerin sarsılmasıyla sanat, edebiyat, mimari ve müzikte heyecan verici yeni stillerin doğmasının yanı sıra, beşeri faaliyetleri gösteren bir alan olan moda da bütün bu değişiklikleri yansıtmıştır.

1900'lerin başlarında, teknolojide elektrikli ışığı, telefon, sinema, motorlu araçlar gerçeğin bir parçası iken bir yandan da sosyal değişim için sürekli bir mücadele verilmekte, kadınların oy haklarını kazanmak için hapsedilmeye bile razı oldukları bir süreç söz konusudur.

Genç kadınlar arasında, yürüyüş, tırmanma bisiklet, binicilik, yelkencilik, tenis, kriket, otomobil sürme gibi sporların popüler olmasıyla daha rahat giysilere gerek duyulmuş ve beli ve kalçaları rahatlatan daha esnek kanatlı korseler giyilmeye başlanmıştır. Klasik ampir çizgisini hatırlatacak şekilde beller yükselmeye ve elbiseler daralmaya başlamıştır (Rouse, 1989).

Moda önderi kadınların gardıroplarına bakıldığında, paltolar, pardesüler, bluzlar, kürkler, tüylü şapkalar, eldivenler, yelpazeler, sabah için sokak giyimleri, öğleden sonra ziyaretleri için, araba ya da atlı araba seyahatleri için giysiler, akşam yemeği için, öğleden sonra ya da akşam resepsiyonları için kıyafetler, opera ve baleler için kıyafetler, hatta avlanma, yelkenli ile denize açılmak için bile kıyafetlerin bulunduğu görülmektedir. Bu kıyafetlerin giydirilmesi, çıkarılması, bakılması ile ilgilenmek çok vakit alıcı olduğu için kişisel hizmetçi ve yardımcılarının bulunduğu bilinmektedir.

Bu dönemin modasının özü en büyük Fransız Haute Coutre sanatçısı olan Paul Poiret tarafından şekillendirilmiş, devrimsel olarak nitelenen stilini kendi moda evini 1903'te açarak ve yanında Erte ve Dufy gibi büyük modacılar yetiştirerek üretmeye başlamıştır. Bu dönemle birlikte moda, Avrupa'dan başlayarak dünyaya yayılmaya, heyecan vermeye ve tutku haline gelmeye başlamıştır.

1909'da St. Petersburg'u emperzayo Serge Diaghilev, Avrupa'da büyük bir Rus sanatı patlaması yaratan Paris'te ilk Balet Russes sezonunu tanıtmış ve Paris egzotik oryantalizmin etkisine girmiştir. Parisli tasarımcı Paul Poiret oryantal modanın yeniden canlanmasında öncü olmuş, kadınları dar korselerden kurtararak onları geniş şalvarlar, zengin tunikler ve o dönemde çok moda olan türbanlar giydirerek, Osmanlı haremelerine göndermeler yapmıştır (Vasilliev, 2004, Rouse 1989).

1900'lerde geçmişe göre elbiseler kalçaya daha çok oturmakta ve buna göre de daha az ve ince çamaşır giyilmesi ihtiyacı doğmuştur. Poiret, sunduğu yeni elbise

modelleriyle kadınları elbiselerinin içine giydikleri, onları alabildiğine sıkı korse den vazgeçirmiş, böylece korseler ve büstiyerlerin küçülmesi ve yerine jartiyer kullanılmaya başlanmasıyla, kadın estetiğinde kum saati figüründen vazgeçilerek ince ve düz bir görünüme önem verilmeye başlanmıştır.



Şekil 3.42 : 1900'lerin başında değişen kadın iç giyimi

Bu dönemde Poiret, bir giyim sanatı okulu açmış, moda şovları düzenleyerek ilk defa giysilerin sunulmasında canlı manken kullanmıştır. Günümüzde onun tasarladığı kıyafetler, 'entellektüel sadelik, strüktürel detaylılık' olarak tanımlanmaktadır.



Şekil 3.43 : 1900'lerde daralan, sadeleşen ve iki parça halinde çalışan kadın giyimi



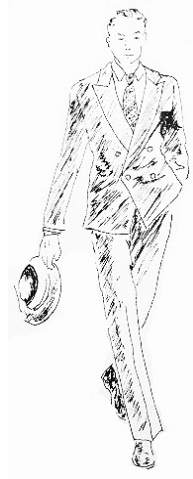
Şekil 3.44 : 1908’de Paul Iribe tarafından çizilmiş Paul Poiret tasarımları



Şekil 3.45 : 1913’de Poiret’in Wanamaker dükkanındaki doğu kostümlerinin etkisindeki tasarımının ilanı

Fütürizm, savaş öncesi dönemin diğer coşkulu gelişmeleri arasında en önemli avantgarde hareket olarak belirmiştir. Edebiyat ve plastik sanatlar alanlarında çağın teknolojisi ve hızını benimseyen Futurist hareketin amacı, bütün geleneksel, modası geçmiş ve burjuva tarzlarını saf dışı etmek olmuştur. Modern çağın temposunu sanat ve hayatta adapte etme bakış açısıyla modada daha dinamik, renkli, geometrik, asimetrik tasarımlar gerçekleştirmeye başlamıştır (Lehnert, 2000).

Bu dönemde erkeklerin görünüm ve kıyafetlerinde pantolonların daralması, ceketlerin arkası uzun önü kısa hale gelmesi, beyaz gömlek, papyon veya kravat kullanımıyla keskin hatlar korunarak, belli bir sadeleşmenin getirildiği görülmektedir.



Şekil 3.46 : 1900’lerde erkek figürü

1915’ten sonra I. Dünya Savaşının etkileri moda üstünde de görülmeye başlanmış, insanlar üniforma tipi giysiler giymişlerdir.

3.3.3.2 I. Dünya Savaşı ve sonrasında moda (1914-1929)

Ağustos 1914’te başlayan I. Dünya Savaşı Avrupa’yı ekonomik ve sosyal yönden sarsmış, harp öncesinin giysileri unutulmuş, kirli ve zor işler olan tren sürücülüğü, fabrika işçiliği, elektrikle ilgili işler, cam temizleme ve çiftlik işleri yapma durumunda kalan savaş sonrası kadını, bu işler için en rahat giysi olan pantolonu giyimlerine eklemeye başlamıştır. Ekonomik gereksinme ile daha önceki bol kumaşlı elbise modellerine giden kumaş masrafı fazla olduğu için elbiseler bu dönemde iyice küçülüp kısalmıştır.

Savaş yıllarında kentlerde yollar bakımsızlaşmış, insanlar işlerine gitmek için çoğunlukla otobüsü tercih etmiş, böylece yolların çamur ve kirinden giysilerini koruyabilmek için hem erkeklere hem de kadınlara hitabeden geniş yakalı, apoletli, kemerli ve su geçirmeyen trençkotlar moda olmuştur. Savaşın etkisiyle bütün kıyafetlerde üniformaya benzer bir tavır görülmüştür. 1917’de Vogue mecmuasında, Fransız hükümetinin, savaş sonuna dek Opera’da, Odeon’da ve Comedi Française’de (eğlence yerleri, sanat merkezleri) mücevher ve gece kıyafetlerinin yasaklandığı ve halktan yeni kıyafetler almamalarını rica ettiği belirtilmektedir.

Askerler savaş bittiğinde evlerine döndüklerinde eski işlerindeki yerlerinde kadınların ya da askere gitmemiş erkeklerin çalıştığını görmüş, kadınlar daha atılgan olmuş ve daha bağımsızlaşmış, fabrika ve ofislerde her türlü işte erkeklerle birlikte

çalışmaya başlamıştır. Görüş açıları değişen kadın tipi artık eskisi gibi giyinmeyi redetmiş ve bütün bu gelişmeler dünya modasında bir kırılma noktası yaratmıştır.

Worsley dönemin kadınların değişen tercihlerinin yarattığı harareti ortamı şu şekilde iletmiştir (Worsley, 2000: 75):

“Popülaritesini yitirmiş korseler kadın özgürlüğüyle çakısmaktaydı. Londra’da kadın hakları savunucusu bir grup kadın şemsiyeleri ve çantalarıyla polisle çatışıp hapishaneye atıldılar. Roma’da papa kısa kesim aksam elbiselerini erkeklerin önünde giyimini yasakladı. Amerikalı kadınlar, yüzerken, erkek kostümleri giydikleri için tutuklandılar.”

1918’den itibaren giysiler ihtiyaç karşılamanın yanında değişik modellere girmeye başlamış böylece moda, ekonomik durumun düzeltilmesi, sosyal yaşantının düzene girmesi ile tekrar gündeme gelmiştir. Zamanın sanatçıları yeni moda akımlarının doğmasında ve yayılmasındaki rolü üstelenmiş, Londra, Paris ve Broadway’de sanatçılar halkın ilgisini çeken giysiler giymişlerdir. Basılamaz olan moda mecmuaları tekrar basıma girmiş, Callot’tan, Poiret’ten, Vionner’den ve Lanvin’den giyinen kadınların bu tasarımcıların giysileri içindeki resimlerini yayınlamışlardır. Tiyatrocular ve dansçıların modaya önderlik etmesiyle insanlar modayı sahneden izlemiş ve uygulamaya başlamıştır.



Şekil 3.47 : Minaret Oyunundan Poiret’in tasarladığı bir kostüm, 1923.

Fransa, İngiltere ve Avusturya savaş sonrası fakirleşip Almanya iflas ederken Amerika savaştan öncekinden daha zengin çıkmış, bu da Amerikalıları tüm sosyal

modalara öncelik veren taraf kılmıştır. Bu dönemde İngiliz dergisi Vogue, Amerikan sosyal hayatı, Amerikan arabaları, Florida’da inşaa edilmiş Venedik sarayları, Amerikan mimarların evleri, Amerika’nın gezilecek yerleri ile ilgili haberlerle dolmuştur. Amerika’dan turistler, İngiltere’ye kitaplar, sanat ve bazen toptan evler almak için gelmişler, hatta Lancashire’da Agecraft salonu ve Essex’de Great Lodge tuğla tuğla taşınarak Amerika’da yeniden inşaa edilmiştir.

Karanlık savaş yıllarından sonra herhangi bir alanda ilham ve enerji kaynağı olan herşey yakalanarak, Paris’te moda haline getirmeye başlanmıştır. Lord Carnorvon, Luxor’da Tutankamon’un yağmalanmış türbesini keşfettiğinde bu sosyal olayın gazetelere resimlerinin çıkması ile tarihi Mısır’ın birden bire moda olduğu buna örnek verilebilir.

Savaş sonrasında en güçlü dikim evleri (Coutre-Houses) ve en meşhur modacıları Worth, Doucet, Lanvin, Paguin ve Poiret’tir. Bu moda evlerince hazırlanan giysiler, artık savaş öncesinin, kadınları kum saati gibi gösteren genel figüründen tamamen vazgeçilmiş bir silüet ortaya koymuşlardır. Bu sürecin takibinde, 1922’den sonra güzellik birden bire iş haline gelmiş, ince görünüm önem kazanmış, insanlar artık rutin spor ve güzellik egzersizleri yapmaya başlamıştır (Lehnert, 2000).



Şekil 3.48 : 1920’lerde modada benimsenen kadın figürü

Lanvin, Worth ve Paguin’in öncülük ettiği yeni elbise şekli, göğüs altından kemerli, kolların altında bir araya gelen pilileriyle düz bir silüet belirlemiş, bu tarz modern yaşamın gereklerine uyan, rahat, pratik ve ekonomik olarak nitelenmiştir.

Chanel, kadınları boyları alışılmıştan kısa olan pilili etek, yelek ve örgü ceketler içinde çizmiş, 1920’lerde sokakta kısa etekli ve düz katlı elbiseler giymiş kadınların

Chanel'den giyindiğinin hemen anlaşıldığı belirtilmiştir. 1918'den sonra kadınlarda yavaş yavaş görülmeye başlayan kısa saç, 1923'de Chanel'in etkisiyle yaygın bir moda haline gelmiş, aynı zamanda kendi tasarladığı pantolonları giyerek Chanel, özellikle orta ve üst sınıf kadınları pantolon giymeleri adına cesaretlendirmiştir.



Şekil 3.49 : 1923'de Chanel'in etek, ceket ve kısa saç modeli

Bu dönemde insanların denize girmeyi bir ihtiyaç olarak görmeye başlaması ile deniz giysileri gündeme gelmiş fakat tüm vücudu örten deniz giysilerinin çıkarılıp özel bir giysinin kabul görmesi çok zor olmuştur. Kadın çıplaklığının o dönemde endişe verici bir olay olduğu görülmektedir. Belçika'da denize giren kadınların uzun çorap giymelerini zorunlu kılan yasa 1905'e kadar yürürlükte kalmış fakat sonra triko mayoların devri başlamıştır.

1920'lerin sonlarında korseler iyice kalkmış, Kadınlar için rahatlığı hedefleyen elastik iç çamaşırları üretilmeye başlanmıştır. Aynı zamanda etek boyları diz altına çekilmiş, ayakkabıların topukları yükselmiş ve günlük hayatta çanta kullanımı gerekli görülerek, portföy zarf çantalar ve zincir saplı çantalar kullanılmıştır.



Şekil 3.50 : 1920’lerin sonunda kadın giyimi ve kullanılan çanta ve ayakkabılar

Bu dönemde moda’nın yarattığı ve dönüştürdüğü heyecanlar onu bir sanat dalı olarak benimsetmeye başlamış, müzik ve mimari ile beraber düşünülür olmuştur. Fütürist tasarımlarla savaşta yanıp yıkılan çevre yeniden tasarlanmaya başlanmış, Bauhaus okulunun ressamaları, mimarları, tasarımcıları değişen yeni çağın teknolojisine, gündelik yaşamına, düşünce sistemlerine göre çevrenin baştan sona yeniden düzenlenmesinde önemli etkiler yaratmışlardır (Lehnert, 2000). Sonia Delanuay, Kazimir Malevich, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Iyonel Feininger, Oscar Schlemmer, Marcel Breuer, Herbert Bayer, Gerhard Marchs, George Much, Walter Gropius, Adolf Loos, Van der Rohe, ve Le Corbusier gibi ressam, grafiker, tasarımcı, sahne tasarımcısı, seramikçi, iç mimar, tipograf, tekstilci, Bauhaus’un önde gelen eğitimcileri arasında yer almışlardır (Tunalı, 2002).

Gündelik hayattaki giysilerde kısıtlamalar olmasına rağmen tiyatro ve bale kostümlerinin tasarımlarında batı sanat ve moda anlayışının etkilerinin hissedilişine Lehnert şu örnekle işaret etmektedir (Lehnert, 2000: 31):

“Bauhaus’un öğretmenlerinden Oskar Schemmer’in “Triadic Balet” gösterileri için tasarladığı giysiler dönemin yenilikçi ve yaratıcı bakış açısının, yeni estetik anlayışının müjdeleyiciler. Gerçek insanlar dairesel, kubik, küresel ve konik formlarla karikatürize edilmiş kostümler içinde rollerini oynamışlardı.”

3.3.3.3 Büyük bunalım ve savaş yıllarında moda (1930-1946)

1930’larda dünyadaki kargaşa ve ekonomik kriz ile birlikte modada yeni bir döneme girilmiştir. Krizde fakirleşen halkın yanı sıra, bundan büyük ekonomik fayda sağlayarak açığa çıkan yeni güçler doğmaya başlamıştır.

Bu dönemde kıyafetlerde, bundan önceki yıllardaki modalara yeni bir şey getirilmemiştir. Yağ, şeker ve elbisenin kuponla alındığı bu yıllarda elbise, sadece ihtiyaç karşılamak için giyilmiş, “lüzümsüz”, sadece süs olan metalden vazgeçilmiştir.

1920’lerde kadınlar “salon”larda yaşarken, 1930’ların kadınları evin dışına çıkıp çalışmış ve dışarıya bağlı ev ihtiyaçlarını karşılamaya başlamıştır. Kadınlar dışardaki işlerini hallederken bisiklet kullanmalarıyla beraber bu dönemde bisiklete binebilecekleri rahat şortlar ve pantolonları iyice benimsemişlerdir.

I. Dünya Savaşı sırasında ailelerin parçalanması, pek çok genç erkeğin savaşta ölmesi, çalışma ve göç nedeniyle genç kadınların ailelerinden ayrılıp büyük yerleşim yerlerinde pansiyonlarda yalnız yaşamaya başlaması ve savaş esnasındaki nihilist duygular, kadınların süregelen evlilik, aile ve cinsel ahlak değerlerini sorgulanmasına zemin hazırlamıştır. Savaş sonrasında pek çok genç erkek kolonilere iş aramaya gitmiş ve bir ailenin sürdürülmesi için gerekli finansal ve duygusal ortamı oluşturmaları zorlaşmıştı (Rouse, 1989: 147).

1935’den itibaren gündüz kıyafetlerinde, asker görünümünde kadın giysileri görülmeye başlanmış, kadınlar, epoetli kıyafetleriyle sokaklarda savaşın varlığını göstermişlerdir. 1930’ların sonuna doğru vatkalar ve topuklar iyice yükselmiş, ceket ceplerine çeşitli renklerde mendiller yerleştirilmiştir.



Şekil 3.51 : 1930’larda dışarda giymeye yönelik kıyafet örneği

Amerikalı tasarımcılar için alternatif bir kariyer, bu dönemde gücü giderek artan Hollywood film endüstri için kostüm tasarımı olmuştur. Sinemanın büyüğü dönemin modasına damga vurmaya başlamıştır. Ginger Rogers ve Fred Astaire’nin gerçek dışı ahenkli danslarıyla beraber çok sayıda eğitilmiş dansçı kızın muhteşem gösterileri akın akın seyirci toplamaya başlamıştır (Yapp, 2005).

1920’lerin ince uzun görüntüsü bir kenara bırakılıp kadın silüetinde göğüs çıkıntısı, bel girintisi ve kalça genişliğiyle, fakat doğal bir incelikle dışı görüntü, dönemin ünlü sinema sanatçılarının da etkisiyle yeniden moda olmuştur. Etek boyları uzayarak gündelik hayatta bedene oturan ceket ve diz altında etek giymek giderek yaygınlaşmıştır. Yirmilerin oğlansı saç kesimleri de yine bir kenara bırakılıp, saçlar olabildiğince uzatılmış ve özenle şekillendirilmiştir (Vassiliyev, 2004).

1930’larda Sürrealist Salvador Dali’nin yakın arkadaşı Elsa Schiaparelli’nin yaptığı sürrealist desenler modada humor (ince alay) anlayışının yaratmıştır. Avant-garde sanatçı, gazete baskısı desenli fularlar, ayakkabı şeklinde şapkalar, Dali’nin antropomorfik kabine ve çekmeceler resmine benzer şekilde bedeni ceplerle süslenmiş elbiselerle giyside görünümün zerafet ve güzelliğin ötesine geçtiği göstergeler dönemini başlatmıştır. Daha sonra bu anlayış postmodern göstergeler arasında yer almıştır.

1945 yılına kadar her yere II. Dünya Savaşı hakim olmuş, silah ve cephane hariç her şeyin kıt olduğu bir dönem söz konusu olmuştur. Elektrik, hava gazı, yiyecek,

giyecek ve her türlü ihtiyaçtan yoksun kalan insanlar 5 yılı korku hakimiyetinde geçirmişlerdir. Savaş bittiğinde arkasında dünyayı sarsan üç büyük gerçek bırakmıştır: Soykırım, Hiroşima ve soğuk savaş (Yapp, 2005).

Savaşın etkisi kadınların daha güçlü erkeksi bir görünüme yöneltmiş, üniformamansı ceketlerin omuzlarında geniş vatkalar kullanılarak bel kemerle sıkılmış, apoletli pardesüler giyilmiştir.

3.3.3.4 Yeni Dünya Dönemi (1946-1959)

Kırkılı yıllarda yaşanan yıkımın ardından dünyada yeni bir denge oluşurken aynı zamanda birbirine zıt olan, hep daha büyük, daha kaliteli ve daha göz kamaştırıcı tüketim mallarıyla piyasayı kaplayan bir kapitalizmin hüküm sürdüğünü Batı ve Stalin dönemi ile komünizmin yer aldığı ve her türlü saldırıya amansızca karşı koymaya hazırlanan Doğu gibi bir ikilem söz konusu olmaya başlamıştır (Yapp, 2005).

Savaş sonrası dönemde Paris ve Milano, haute couture dünyasında başı çekmelerine rağmen Amerika'nın varlığı Avrupa'nın her yerinde kendini hissettirmiş, ellili yıllarla birlikte gençler arasında Amerikan giyim tarzı benimsenmeye başlanmıştır. Gençler, saçlarını Amerikan tarzı kestirip tenis ayakkabıları, süveterler ve bol pantolonlar giymelerinin yanı sıra Thunderbird ya da Chavrolet gibi Amerikan arabalarını kullanmaya öykünmüşler, Camel sigara ve Coca Cola gibi Amerikan tüketim ürünlerini tercih etmeye başlamışlardır (Yapp, 2005).

Christian Dior'un 1947'de "New look" isimli yeni görünüm koleksiyonunu sunması ile savaş sonrası, savaş sırasında çekilen yoksulluk ve malzeme eksikliğinin üzerine metrelerce kumaş harcanmasını gerektiren bu yeni, fakat Viktoryen Dönemi hatırlatan giyim stili moda olmuştur. Bu dönemde Dior gibi moda evleri ise ürün yelpazelerinde hazır giyim, parfüm, çorap, çanta, diğer aksesuarlar ve kadın iç giyimine de yer vererek büyüyen güçler haline gelmekteydiler.

Savaş sırasında ordulara üniforma üreten Amerikan hazır giyim sektörü ise savaştan sonra sivil giyime ağırlık vermeye başlamış ve Paris olmadan da bu işi yürütebileceğini kanıtlayarak uygun ölçülerde beden kalıpları geliştirmiş ve üst sınıf müşterilerin de tercihi olmuştur. Böylece Amerika giyimde sınıf modasından tüketici modasına doğru bir yolun çizilmesini başlatmıştır.

1950’li yılların en önemli özelliği dünyanın “Gençlik” kategorisinde yeni bir kültürle tanışması olmuştur. Tarihte ilk kez kendilerine ait bir müzik, bir moda ve dil edinen gençlerin ayrıca kendi buluşma yerleri oluşmaya başlamış, Avrupa’da kafeler, Amerika’da meşrubat içilen barlar gençlik mekanları olmuştur.

İngiltere’de toplumsal ve ekonomik huzursuzluk bir gençlik alt kültürü biçiminde ifade bulmuş ve 1950’lerde İngiliz gençliği açık ve kolay bir şekilde ayırt edilebilen ve genelde “Teddy boys” olarak adlandırılan gruplar kurmuşlardır (Young, 1999). Müzikte ise İngiltere’de, çalınmış bir biçim ve yasak kimlik için odak noktası olarak bir çeşit boşlukta yer edinilmiş ve yabancı ve fütüristik bir görünüme sahip olan yeni İngiliz kahvehanelerinden duyulmuştur (Hebdige, 2004).

1950’lerde İngiltere’de ortaya çıkan ilk gençlik alt kültürleri beatler, hispterler ve tedler gelecek yıllarda belirecek Modlar, Dazlaklar, Hippieler, Reggae ve Rastalar ve Punk gibi alt kültür kimlik gruplarının habercisi olmuşlardır (Hebdige, 2004). Giyimlerindeki anti-moda yaklaşımlarla yeni moda akımları yaratan bu alt kültürler, çağlar boyunca yukarıdan aşağı inen moda (zaman zaman alt sınıf modaları üst sınıflara ilham kaynağı olmuşsa da bu anlamda hiç olmamıştır), 1950’lerde ilk kez aşağıda yayılıp sonra yukarıya ilham kaynağı olarak tüm dünyaya yayılmıştır.

Orijinali kanvas ketenden dayanıklı işçi elbisesi olan Jeanler, 1930’larda boş zamanlarda giyilirken 1950’lerde Amerika’dan Avrupa’ya ithal edilerek çok popüler giysiler arasında yer almaya başlamışlardır. Bunun en önemli sebebi, giyenlere özgürlük ve rahatlık hissi vermesi olmuş ve işçi sınıfına ait, resmi bir içeriği olmayan jeanler, gençlerin sisteme isyanlarını sembolize eden bir rol oynamışlardır (Lehnert, 2000).

1950’li yılların gençleri, 1940’larda Fransa’da ortaya çıkan varoluşçu felsefeden etkilenmişlerdir. Varoluşçular, insanın hayatını tesis etmesinin kendi iradesinde olduğunda iddia ediyorlar, gençler arasında bu, geleneksel değerlerin, ailenin ve burjuva alışkanlıklarının var olmalarını engelleyememesi olarak yorum buluyordu. Jean Paul Sarte, Simone de Beavior ve Albert Camus bu yeni hayatın farkında olmanın felsefesini savunan kişiler olarak siyah giyimleri, özellikle siyah polo yakalı süveterleriyle kendilerini ifade etmişlerdir (Lehnert, 2000).

Deniz tatilleri, plajlar artık tatil alışkanlıklarının bir parçası haline gelmiş, yüzme bir spor olarak yüzyılın başından beri gündelik hayatın içine girmiştir. Ancak güneşte

tenin bronzlaşması alt sınıf ve çalışan insanları çağrıştırdığı için hoş karşılanmayan bir görünüm iken Chanel'in yanık tenin insanları daha dinamik, sağlıklı ve genç göstereceğini söyleyerek tüketicilerine plajda güneşlenmelerini tavsiye etmesiyle bu dönemde moda haline gelmiştir (Lehnert, 2000).

1950'lerin sonuna gelindiğinde savaş sonrasının abartılı kabarık elbiselerinin modası geçmiş, yerine daha minimal çizgilerle detaydan arınmış bir silüet çıkmıştır. Audrey Hepburn, Grace Kelly, Jean Seberg gibi aktristler, dönemin ince ve masum ifadeli kadın görünümünün sembolü olmuşlardır.

3.3.3.5 Devrimler, çatışmalar, protestolar (1960-1969)

İkinci Dünya Savaşından sonra yaşanan ırkçılık, Güney Afrika'da katliam, Küba'da Castro Devrimi, Domuzlar Körfezi Fiyaskosu gibi büyük ayaklanmalar ve siyasi kargaşalar söz konusu olmuştur. Sivil toplum hareketinin yarattığı dinamizm, altmışlı yıllarda Amerika'nın her yanına yayılmıştır.

1960'lar boyunca dünya, yirmili yaşlarının başındaki genç kadın ve erkeklerin yaptıkları gösterilerle otoriteleri sarsışına tanık olmuş ve Beatles'ın "All you need is love" (tek ihtiyacımız aşk) şarkısı "Flower Power"; Çiçek Gücü akımının sembolik şarkısı haline gelmiştir. 1960'lardan önce hiç bu kadar şöhret getirmemiş olan müzik ile birlikte müzisyenlerin aykırı giyimleri gençler tarafından taklit edilmiş, gençlik modası Paris yerine yeni pop müzik ilahları ile belirlenmiştir.

Yves Saint Laurent 1960'larda beat ve bisikletçi tarzlarını sokaklardan alıp sosyeteye taşımış ve bu dönemde Hollandalı sanatçı Piet Mondrian'ın geometrik stilinden etkilenmiş elbiseler, Andy Warhol'un pop art tarzı desenlerinden esinlenilmiş koleksiyonlar yaratmıştır.

Mary Quant, modayı yeni bir çağa sokacak ve kısa sürede yayılacak mini etek akımı ile genç giyim tarzının sembolik yaratıcısı olmuştur. Gençler, savaş sonrası yıllardan beri içten içe değişmeye başlamış, kendilerine ait giyim tarzı arayışlarını çeşitli şekillerde ifade etmeye çalışmışlar ve bunun sonucunda 1960'lar gençlik kültürüne güç ve kuvvet veren dinamikleri oluşturmuştur. Sadece gençler arasında değil, toplumun her katmanında davranış şekillerinde görülen değişimler gibi, 1960'larda özgürlük yanlısı hareketlerin çığ gibi büyüdüğü bir atmosfer söz konusu olmuştur (Worsley, 2000).

Londra'da Kings Road'daki butiklerde ortaya çıkan mini etek, moda merkezi olma niteliğini Paris'ten İngiltere'ye kaydırmıştır. Bütün sosyal sınıflar artık bu tarz dükkanlardan alışveriş yapmaya başlamış ve gençlik ve varolana başkaldırı ortak noktaları olmuştur. Mini etek bütün dünyaya kısa sürede yayılarak kadınlarda mini etek giyebilmek için dönemin meşhur mankeni Twiggy'e benzemek adına ağır diyetler yapma dönemini de başlatmıştır (Worsley, 2000).

1960'lar, gençliğin etkisinin yanı sıra, bilim ve teknolojiadaki gelişmeler, uzay yolculuğu heyecanı ve tasarımın tüm alanlarında yeni ve sentetik malzemelere ilgi ile yeni doğumların yeni deneyimlerin zamanı olmuştur.

Kadın giyimine büyük pratiklik getiren önemli bir değişiklik de bu dönemde pantolonların popülaritesinin artması olmuştur. Ancak hala resmiyette pantolon giymi kadınlar için bu dönemde bir yasaktır. 1960'ların sonunda pek çok kurum için bayanların standart giyiminin nasıl olacağı konusunda düzenlemeler getirilmiştir (Rouse, 1989).

1960'ların sonlarında alternatif yaşam tarzları ve giysileriyle Hippiler döneme damgasını vuran anti-modalardan bir diğeriyle moda tarihinde yerlerini almışlardır. Hippie görünümü düzene karşı hareketin işaretlerinden oluşmuş, hippiler genel geçer tüm moda giyim tarzlarını reddederek, üçüncü dünya ülkelerinin ezilmiş halklarının, çingenelerin giysilerinden parçaları birleştirerek kendi giyim akımlarını oluşturmuşlar, nakışlı Afgan kuzusu kabanlar, hırkalar, el örgüsü, bluzlar, çiçekli uzun etekler giymişlerdir. Ancak Hippilerin yarattığı bu farklılık kısa sürede modacıların ve hazır giyim endüstrisinin dikkatini çekmiş, etnik tarzlar yeniden tasarlanarak podyumlarda moda mecmualarında yerlerini aldılar (Hebdige, 2004).

Yine bu dönemde ortaya çıkan ve birbirinden bir hayli farklı olan mod, rocker ve skinhead gibi değişik eğilimleri olan gençlik tarzları söz konusu olmuştur (Young, 1999).

1960'lara gelinceye kadar erkek ve kadın giyimi ayırımındaki ilişkiye yönelik çabalar ile süregelen değişim etkinliklere eşit katılımı ve kadınlar ile erkekler arasında sürekli bir diyalogu uygulayan üniversite gençliği arasında gelişen karşıt kültürün oluşumuna rastlamıştır. 1960'lı yılların ortalarına gelindiğinde her iki cinsiyetten politik açıdan aktif gençler, baştan aşağı görünümelerini biçim açısından erkeklere özgü olan giyimleri ile birbirine benzetmeye başlamışlardır. Bu zamanda genç

erkekler, toplumsal rollerini yadsımak amacıyla cinsiyet açısından yansız bir davranış sergilemiş ya da erkeğe özgü normatif biçimlerden saçları uzatarak uzaklaşmışlardır (Gottienner, 2005).

Dolayısıyla 1960'ların sonlarından itibaren alt kültürlerin giderek ilerlemesi ile önceki dönemlerin “sıkıcı” sayılabilecek giysilerinin ötesine geçen bir çok renkli ve günümüze uzanan bir döneme geçiş yapılmıştır. Bu dönem başkalarının aklının dayatmalarına karşı çıkılan postmodern dönemin başlangıcı olmuştur.

3.3.3.6 Postmodern Yıllar (1970-2010)

Dünyada ve modada bir çok değişikliğin yaşandığı bu dönemi onar yıllık periyotlara ayırarak incelemek postmodern göstergeleri saptayabilmek için uygun olmayacaktır. Dolayısıyla araştırmayı sonuca götürebilecek çağdaş moda ve mekan ilişkileri altında değişimleri incelemek daha doğru görülmüştür.

3.4 Tarihsel Gelişim Sürecinde Modanın Toplum ve Mekansal Yapı ile İlişkileri

3.4.1 18. yüzyılda modanın toplum ve mekansal yapı ile ilişkileri

Simmel, 18. yüzyılı, özünde iyi ve bütün insanlarda ortak olan insan doğasının engellenmeden gelişmesi adına, insanların, devlette ve dinde, ahlakta ve ekonomide tarihsel olarak gelişmiş bütün bağlardan kurtulmalarını teşvik eden gelişmelerin yaşandığı bir dönem olarak tanımlamıştır.

Barok dönemde kentsel mekanı kullanım anlayışı, ortaçağ ve Rönesans'daki ortak kullanım alanı anlayışından farklı gelişmiştir. Turnuva, dans ve tiyatro gibi etkinlikler 17. yüzyılın ortalarında ortaya çıktıktan sonra hızla bütün Avrupa'ya yayılan saray parkları ve salonlarında düzenlenmiştir. Bu durum, bu mekanların etrafını çevrelercesine inşa edilmiş olan Barok saray ile dış dünya arasına bir perde oluşturmuştur (Habermas, 2000).

18. yüzyılda Avrupa'nın özellikle büyük şehirlerinde toplum-mekan ilişkisi çeşitlenmeye başlamış, şehirler büyüdükçe krallıkların doğrudan denetimlerinden bağımsız, çeşitli sosyallik ağları gelişmeye başlamıştır. Geleneksel sınıf sisteminde ilk değişim hareketlerinin başlaması ve sınıfsal ayrımın eski dönemlere göre giderek zayıflamasıyla bu dönemde şehirlerde farklı kesimlerden gelen ve birbirine yabancı olan bireylerin buluşabilecekleri yerler de gelişmeye başlamıştır. Bu sosyal

gelişimlerin bir yansıması olarak, şehirler içinde devasa parklar yapılmaya başlanmış ve cadde ve sokakların gezinti yapmaya uygun halde düzenlenmesine yönelik ilk çabalar gösterilmiştir. Bunlarla birlikte, kahvehanelerin ardından kafe ve pasajlar sosyal merkezler haline gelmiş ve bütün bu mekanlar sadece üst sınıflara yönelik olmaktan çıkıp, farklı sosyal sınıfların bir araya getiren kullanımları içinde barındırmıştır. Dolayısıyla 18. yüzyılda, sadece dar bir elit kesimin kullandığı mekanlardan geniş bir toplumsal yelpazeyi içeren mekanlara yönelinmiştir (Sennett, 1996).

Sennett, şehirlerin bu dönemdeki canlı sosyal hayatını sahne içinde insanlar hem aktör, hem de izleyici olduğu bir tiyatro sahnesine benzetmekte ve mekan üzerinden toplumsal ilişkilerin gelişmesine dikkat çekmektedir.

18. yüzyıl başında Cours la Reine’de faytonlarla gezen ya da Tuileries bahçelerinde yürüyüş yapan modaya uygun giyimli insan kalabalıkları Avrupa şehirlerinde yeni bir oluşumun işareti olmuşlardır. Bu gruplar, “kibar halk” (polite society), “kibarlar zümresi” (beau monde) veya “kaliteli insanlar” (people of quality) olarak adlandırılmışlardır. Sosyete olarak adlandırılacak bu insanlar, beraber aktiviteler yapan, birbirini eğlendiren, belli bir modaya göre giyinen, gezintiler yapan, sohbet eden, kibar davranan ve evlerini de belli bir üslupla dekore eden bir topluluktur (Girouard, 1987).

Girouard, 18. yüzyıl sosyetesini herhangi bir resmi varlığı ya da yasal gücü olmayan ve üye olmayan pek çoklarının aralarına katılmak için son derece istekli olduğu topluluklar olarak tanımlamıştır. Bu tanım, Simmel’in moda kuramındaki yukarıdan aşağıya geçiş modeliyle eşdeğer bir çerçevededir. Yüzyılın mekansal gelişme ve sosyal değişimlerinden yola çıkarak, 18. yüzyılda başlayan ve günümüz modasının başlangıcını oluşturan sınıflar arası hareket, yeni kentsel mekan kullanımı anlayışlarıyla tetiklenmiştir denebilir.

Faytonlu ya da yayan olarak yapılan gezintilerin ötesinde, kentsel mekanda önemli ritüeller gerçekleştirmeye başlayan sosyete, dönemin Avrupa kentlerinin önemli elemanları haline gelmişlerdir. Tiyatrolar, opera evleri, keyif bahçeleri, toplantı salonları, koşu meydanları, kahvehaneler, dükkanlar, komşuluk birimleri ve sonuç olarak tümüyle yerleşim birimleri oluşturmuşlardır (Sennett, 1996).

Fransız sosyetesinin üyeleri dans etmekten ve kart oynamaktan keyif almış ve bu aktiviteleri özel ya da ortak kullanım alanlarında gerçekleştirmeleri beraberinde pek çok kentsel yapılanma gelmesinde etkili olmuşlardır. Tiyatrolar çoğunlukla dans veya tiyatro binası içinde ayrılmış büyük odalarda, sahnede veya oditoryumda düzenlenen maskeli balolar amacıyla kullanılmıştır. Bordeaux’ daki Grand Theatre, içlerinde bir kafe olan ve balo odası olarak kullanılan fazlasıyla şık suit odalarıyla 18. yüzyılın en görkemli tiyatrosu olmuştur. İngiltere’de ise toplanma adı verilen (assemblies) eğlenceler 18. yüzyılda fazlasıyla popüler olmuşlardır. Fransa’dan gelen eğlence anlayışına dayanan toplanmalar, İngiliz kentlerinde toplantı odaları olarak bilinen ve bulundukları kentin önemli bir parçası olan yapıların oluşumunu da beraberinde getirmiştir (Girouard, 1987).



Şekil 3.52 : Grand Theatre’ın içi, Bordeaux, Victor Louis’in tasarımı, 1772–80.



Şekil 3.53 : Earl of Burlington’ın tasarımıyla inşaa edilen toplantı odaları, York, 1731–2.

Maskeli ve şık kostümlü toplanmalar olarak bilinen maskeli balolar, dönemin “ahlakçılar”ı tarafından çok hoş karşılanmamış olsalar da 1718’den başlayarak 1730’lar boyunca Londra Haymarket Opera Evi’nde pek çok görkemli maskeli balo düzenlenmiştir. 18. yüzyılın ortalarından itibaren, toplantı odaları ve tiyatrolar kentli halk tarafından giderek benimsenmiş ve her türlü gösterişin sergilenebildiği önemli toplanma mekanları haline gelmiştir (Girouard, 1987).



Şekil 3.54 : Londra Haymarket Tiyatrosu’nda maskeli balo, Giuseppe Grisoni, 1724.



Şekil 3.55 : Erken 18. yüzyılda Plaza de los Toros’da boğa güreşi, Seville.

Hipdrom ve koşu sahaları gibi yarış alanları ise toplumun her sınıfından insanın bir araya gelebildiği toplanma alanları olmuş ve halkın yarış merakı, moda-ya uygun sosyete için tribünler ve bu tribünlerin altında eğlenceler için ayrılmış odalar gibi 18. yüzyılda kendine özgü pek çok önemli yapı üretmiştir.

Cours la Reine gibi gezinti yerleri, günün belli saatlerinde kalabalıklarca ziyaret edilmiş ve 17. yüzyılın sonundan başlayarak 18. ve 19. yüzyıl boyunca kentlerin sosyal hayatında önemli bir rol oynamıştır. Cours la Reine, kraliçe ve saray mensuplarının geçit töreni yapacakları bir alan olarak düzenlenmiş olsa da zamanla daha geniş bir çerçevede kullanılmıştır. Aynen Tuileries’de olduğu gibi, at arabası ile gezen ve zamanın modasına uygun giyimli insanlar da parka kabul edilmeye başlanmıştır (Girouard, 1987). Gezinti yerleri, yürüyüş yolları ve araba yolları gibi tüm sosyal sınıflar tarafından kullanılan alanlardan kendi sınırlarıyla ayrılmış ve daha çok gösteriş yapmak için dolaşılan ve geçit törenleri düzenlenen alanlar olmaları, çoğunlukla elit kesim ve elit kesimin kıyafet ve davranış göstergelerini kullanarak sınıf atlamaya çalışan gruplar tarafından kullanılmalarını ileri getirmiştir.

18. yüzyılda geçit törenlerinin toplum için pek çok önemli fonksiyonu olmuştur. Telefon ya da hızlı posta gibi servislerin olmadığı bu dönemde, geçit törenlerine katılarak insanlar, yeni insanlarla tanışıp, en son haberleri almış ve “o anda şehirde olduğunu” diğerlerine göstermişlerdir. Dolayısıyla geçit törenleri, insanların gösteriş yapmak için geldiği bir eğlence biçimi olmuştur: İnsanlar geçit törenlerine görmek ve görülmek için katılmışlardır.

Temel olarak, geçit törenlerinin düzenlendiği gezinti alanları, sosyetenin kendi kimliğini oluşturduğu mekanlar olmuşlardır. Bu mekanlara kendini bütünüyle ait hissedenler tam bir güvenle dolaşmış, diğerleri ise buralara ait olup olmadıklarını görmek için gelmişlerdir. Bu grupların tamamen dışında kalan, kabul edilebilir bir sunum ve görünüme sahip olmayan ziyaretçiler ise ya karşılaştıkları tepkiler yüzünden hevesleri kırılmış ya da diğer kullanıcılar tarafından parktan uzaklaştırılmışlardır (Girouard, 1987).

Modaya uygun giyinmiş ve üst sınıflara hitap eden fahişeler, gezinti alanlarının sınıfsal çerçevesinin dışında kalmalarına rağmen bu parkların adetlerinden biri olmuşlardır. Modanın ve sosyetenin saygıdeğer hanımları, onların varlığına karşı çıkmamış, fakat onların varlığını tam olarak da kabul etmemişlerdir. Girouard bu durumu şöyle açıklamıştır: “Fahişeler ordadır, çünkü sosyetenin erkeklerinin önemli bir kısmı onları orda istiyordur.”

İngiltere’de St. James’s Park’daki Mall, Tuileries’e benzemekte ve 18. yüzyılda İngiliz sosyetesini tarafından Fransız üslupları taklit ederek gezinti alanı olarak

kullandıkları ve temelde 17. yüzyılda moda olan, bir sopa ile tahta topun yerden kaydırılmasıyla oynanan “pall mall” oynamak üzere tasarlanmış bir mekandır (Girouard, 1987).



Şekil 3.56 : Galler Prensi Frederick, Mall’da yürürken, Londra

18. yüzyılda moda olan gezinti alanları, etraflarındaki mahallelerin de popüler olması eğilimini beraberinde getirmiştir. Örneğin Cours la Reine, sosyeyi Paris’in batı yakasında yaşamaya yöneltmiştir. 18. yüzyıl boyunca Paris giderek genişlerken, Parizyen bulvarlar da giderek daha canlı bir görünüm kazanmıştır. 1750’lerden bir çizim, faytonlarıyla veya yayan olarak gezinti yapan modaya uygun giyimli sosyetenin, gezinti alanlarının etrafında kafelerin açılmasına ve müzisyenlerin, sokak satıcılarının ve kaçınılmaz olarak dilencilerin görülmeye başlanmasına itici kuvvet olduklarını göstermektedir. Çizimin yansıttığı dönemde, bulvarlar hala kentin tüm sosyal katmanlarına hitap eden bir yapıya sahip değildirler. Fakat 1775’den itibaren bulvarlar kentli halkın bütün kesimleri için eğlencelerin düzenlendiği alanlar haline gelmeye başlamışlardır (Girouard, 1987).



Şekil 3.57 : La Promenade des Remparts de Paris

Özenle tasarlanmış ve halkın kullanımına açık keyif bahçelerinin ilk örnekleri Londra’da görülmüş ve hızla benzer örnekleri diğer şehirlere yayılmıştır. Vauxhall’daki Spring Gardens (Bahar Bahçeleri), belli bir düzende ekilmiş ağaçları, yiyecek ve içecek satılan büfeleri ve bir aşağı bir yukarı gezinen, sohbet eden, müzik aletleri çalan insanlarıyla o dönemde Avrupa’nın her yerinde bulunabilecek keyif bahçelerine verilebilecek iyi bir örnektir (Cranz, 1997).

18. yüzyılda Vauxhall’un bu kadar çekici olmasının altında, doğa, sanat ve eğlenceyi bir araya getirmiş olması yatmaktadır. Bu dönemde burayı ziyaret edenler, dönemin göz alıcı kıyafetleri içerisindeki zarif hanımlar, rahipler, çıraklar, fahişeler, dükler, memurlar, bekçiler, satıcılar, kapkaççılar ve dolandırıcılardan oluşmakta, bu çeşitlilik ortama canlılık getirmekte ve kendilerini ayırmak istediklerinde sosyetik olarak tabir edilebilecek dönemin üst sınıf ziyaretçileri, park içerisindeki yarı özel olan kulübelerine çekilebilmişlerdir (Cranz, 1997).



Şekil 3.58 : “Spring Gardens’a Elveda”, Vauxhall şarkı kitabının kapak resmi, H. F. Gravelot’un 1737’deki tasarımının üzerine George Bickham tarafından çizilmiştir.

18. yüzyılın ortalarından itibaren, Vauxhall’ın yakaladığı başarıdan esinlenerek, Londra’nın pek çok yerinde, her ölçüde, pek çok farklı sosyal katmana hitap eden ve farklı mimari üslupları yansıtan keyif bahçeleri tasarlanmaya başlanmıştır.

Vauxhall’dan sonra İngiltere’de gözde olan Ranelagh bahçeleri, dairesel biçimiyle ve kubbeli çatısıyla dikkatleri üzerine çeken Rotunda’yı içinde barındırmakta ve etrafını çevreleyen yürüyüş yolları ve ortasında bir çin pagodası bulunan ve içinde sandallarla dolaşılan küçük bir göl bulundurmaktadır (Girouard, 1987). Dönemin yazarı Horace Walpole bu yer için şu sözleri demiştir: “Buraya ayak bastığınızda, bir prense veya bir düke denk gelmemek imkansızdır.”

Dönemin macera romanları yazarı İskoçyalı yazarı Smollett, bu yer için hayranlığını şu sözleriyle göstermiştir: “Dahiane ve büyüleyici bu yer, öğle vakti güneşine özenen binlerce altın lamba ile aydınlanmakta; seçkinlerle, zenginlerle, neşelilerle, mutlu ve güzel olanlarla dolup taşmakta; altın renkli kumaşlar, işlemeler ve değerli taşlarla ışıldamakta.”



Şekil 3.59 : 1742’de William James tarafından tasarlanmış Rotunda’nın içi, Ranelagh Bahçeleri, Chelsea. Antonio Canaletto tarafından resmedilmiştir.

Tarih boyunca şehirler ürünler ürettiği gibi fikirler de üretmiştir. 18. yüzyıldan itibaren, kentlerin bilginin toplanıp dağıtılması ve bu bilgiler üzerinden fikirlerin üretilmesi gibi rolleri giderek artan bir öneme sahip olmuştur. Bu roller, özünde kentlerde gerçekleştirilen temel aktivitelere dayansa da, 18. yüzyılda, üst sınıfın oluşturduğu modaya uygun sosyetenin sosyal aktiviteleri başta gelmek üzere, kentlerde boş zaman aktivitelerine yönelik mekanların artması da konu üzerinde önemli bir rol oynamıştır.

18. yüzyılda bilgi, ticari ve idari amaçlarla toplanırken, okullar geleceğin yönetici sınıfını yetiştirmek için kurulmuştur. Fakat, herşeyden önce, kentler, her çeşit insanın bir araya gelip birbirine karıştığı ve birbirini etkilemeye başladığı mekanlar olmuşlardır.

18. yüzyıldan başlayarak, kahvehaneler, içlerinde barındırdıkları çok çeşitli aktivitelerle, bilimin ilerlemesinde önemli bir rol oynamışlardır. 15. yüzyılda İran ve Arabistan’da içilen kahve, 16. yüzyılda bütün Osmanlı İmparatorluğu’na yayılmış, 17. yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise çoğunlukla Levanten bağlantıları olan insanlar tarafından Batı Avrupa’ya tanıtılmış ve 18. yüzyılın başlarında Londra’da yaklaşık 500 tane kahvehane açılmıştır. Kahvehanelerin İngiltere’de olağanüstü başarılı olmasının altında yatan önemli sebeplerden biri, 18. yüzyılda giderek önemi artan günlük gazeteleri, haber postalarını ve bültenleri müşterilerin okumaları için sağlamış olmalarıdır. Kısa bir süre içerisinde, kahvehaneler, bütün Avrupa’da

haberlerin dağıtılıp tartışıldığı mekanlar haline gelmişlerdir. Bunun yanı sıra, kahvehaneler sadece kahve sunmakla kalmamış, çay ve çikolata da satmış ve pek çoğu yemek ve alkollü içecek seçeneklerini ve geceyi geçirmek üzere konaklama imkanını da içlerinde bulundurmuşlardır.

Paris'te isimleri kafe olarak kısaltılmış olan bu mekanlar, 18. yüzyılın başlarında yaklaşık 300 tane iken bu sayı, 18. yüzyılın sonlarında 1800, 19. yüzyılın başlarında ise 4000'e çıkmıştır. Aynen Londra'nın kahvehanelerinde olduğu gibi, Paris'te de kafeler kendilerine özgü karakteristikler kazanmış, fakat Paris kafelerinin en büyük farkı kadınların da bu mekanlarda kabul görmesi olmuştur. Café Procope, sanatçılar ve yazarların gittiği en popüler kafe iken, Café Militaire'e memurlar, Café de Baucherie's'e aktör ve aktrisler, Café du Prophete Elie'ye maliyeciler ve Palais Royal'de yer alan Café des Aveugles'ye ise yazarlar, satranç oyuncuları ve Palais Royal'in fahişelerini ağırlamıştır (Girouard, 1987).

Bütün bu özelliklerinin ötesinde, kafe ve kahvehaneler, farklı sosyal altyapısı olan insanların bir araya gelip iletişim kurduğu mekanlar olmuşlardır. 1780'lerde, Parisli sosyete, yoğun politik tartışmaların yapıldığı Paris kafelerinde buluşurken, onların taşralı eş değerleri, Devrim ayaklanmalarına katılmak üzere Paris'e gelmeye başlamışlardır. Fransız Devrimi esasen, Paris'in farklı yerlerinde ve taşrada yaşayan, çeşitli sebeplerden ötürü hükümetten soğumuş olan, aşırı devrimci zanaatkarlar, atölye işletmecileri ve esnaf tarafından başlatılmıştır. Bu kesim, Paris'e geldiklerinde, Palais Royal'in bahçesinde ve kentin kafelerinde toplanmışlar, yapılan konuşmaları dinlemiş, bu konuşmalara katılmış ve Dantons ve Desmoulins gibi kafe entellektüelleri ile bağlantı kurmuşlardır (Girouard, 1987). Böylece, kentler büyüdükçe bir araya gelmeye başlayan, hükümetten memnun olmayan aydınlar sınıfı ve yine hükümetten soğuyan işçi sınıfının beraber oluşturdukları patlayıcı potansiyel, ilk defa Fransız Devrimi ile ortaya konmuştur.



Şekil 3.60 : 1826’da G. Jappelli tarafından tasarlanmış Café Pedrocchi’nin içi, Padua, A. Tosini’nin litografisi



Şekil 3.61 : Dublin, Capel Caddesi, Essex Köprüsü’ndeki dükkanlar, James Walton’un yağlı boyasından detay, 1790.

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İngiltere sadece keyif bahçeleriyle değil, dükkanların tasarım ve kalitesiyle de Avrupa’nın diğer ülkelerine öncü olmuştur. İngiltere’de dükkanlarda çoğunlukla kullanılan sırlı cam ve geniş vitrinler, sergilenen ürünlerin sokaktan daha iyi algılanmasını sağlamıştır (Sennett, 1996).

Paris’in merkezinde yer alan ve üzerindeki binalar zamanla yenilenmiş olsa bile ortaçağ Paris’inin sokak ölçülerini koruyan dar, gürültülü ve kirli alışveriş sokaklarının bu geniş vitrinlerden pek faydalanabilecek olanağı olmamıştır. Paris’in

bu sokaklarını ziyaret eden kullanıcılar, yayalar için kaldırımların olmayışı yüzünden, ezilmemek için veya sıçrattıkları çamurlardan ötürü at arabalarından sakınarak yürümek zorunda kalmışlardır. Bu sokakların dükkanlarında cam kullanılmamış, açık tezgahlarda ürünler sergilenmiş, fakat bu durum dükkanların çok soğuk olmasına sebep olmuştur (Girouard, 1987).

Bu gelişmeler çerçevesinde 18. yüzyıl şehirleri, büyük parkları, insanların “kendilerini sergiledikleri” gezinti alanları ve caddeleri, moda metaların sergilendiği dükkanları, kafeleri, restoranları, tiyatro ve operalarıyla, şehre gelen çeşitli tabakalardan yabancıları buluşturan ve geçmiş döneme göre daha canlı bir kamu hayatına sahne olmuştur (Gürbilek, 2001).

18. yüzyılın genelinde modanın tavrı, giyinme, süslenme ve barınma biçimlerindeki sınıf modası olmuştur. Giyim–kuşam biçimleri yüzyıllardır süre geldiği gibi toplumsal gerçeklikleri yansıtmış ve moda yüksek kültür grubu kimliğini gösteren somut biçimler içeren bir estetik kültür ürünü olmuştur.

18. yüzyılda modanın mekanla kurduğu ilişkiler ele alındığında mekan tarafından yönlendirilen bir karakter sergilediği görülmektedir. Kentsel mekan ve mimaride moda çoğunlukla erk sahibi gruplar ve iktidar tarafından kontrollü bir biçimde belirlenmiş olsa da kapitalizmin öncü etkileri 18. yüzyılın sonlarında kendini hissettirmeye başlamıştır. 18. yüzyıla kadar çoğunlukla baskın bir siyasi otoritenin egemenliğinde olan kent yaşamı, bu dönem sonrasında değişmeye başlayan ekonomik dengelerin etkileriyle çeşitli değişikliklere uğramıştır. 18. yüzyıldan itibaren sanayi ve kapitalizminin gelişmesi, üretim – tüketim ilişkilerini yeniden tanımlamış ve kent yaşamındaki kamusal ilişki formlarını ve ortak kullanım alanlarını etkilemiştir.

3.4.2 19. yüzyılda modanın toplumsal ve mekansal yapı ile ilişkileri

Sanayi kapitalizminin gelişmeye başladığı 19. yüzyılda, Avrupa’nın büyük kentlerinde artan bir hızla açılan fabrikalar, kırsal kesimdeki iş gücünün köylerden kentlere doğru hareketlilik kazanmasını da beraberinde getirmiştir. Bu durum, kentlerdeki mevcut yerleşmelerin yeni yerleşimci kitlelere hizmet vermekte yetersiz kalmasına sebep olarak kentlerin dışında çeşitli yerleşim birimlerinin ortaya çıkışını tetiklemiştir. Dolayısıyla, artık, kentlerin merkezlerindeki ortak kullanım alanları bütün kentliler yerine burjuva adı verilen bir grup yeni zenginin kullanım alanı haline

gelirken, kentlerin çeperlerinde oluşan yeni yerleşim bölgelerinde oturan işçi sınıfının sosyal hareketleri ise bir mahalleden ötekine ya da bir yerleşim biriminden diğerine geçmekle gerçekleştirmeye başlamıştır. Bir mahalleden diğerine yapılan bu geçişler de genellikle alışveriş gibi gündelik ihtiyaçların karşılanması amacıyla yönelik bir biçimde olmuştur(Sennett, 1996).

19. yüzyılda kent yaşamının heterojen bir yapı gösteren bu çeşitliliği içinde bireysellik kavramının gelişimi de önem kazanmıştır. Bireyler, 18. yüzyıl öncesinde, belli bir feodal sistemin veya belli bir toplumsal sınıfın üyesi olarak ilişkiler kurarken, 18. yüzyıldan sonra toplumsal sınıflar arasındaki duvarların alçalmaya başlaması ve kentlerin kozmopolitleşen yapısı ile yeni kamusal ilişki formlarını doğurmuştur (Sennett, 1996).

Bocock, bu dönemde, kentsel yaşamın deneyim ve dürtü çeşitliliği içinde, “başkaları” ile genişleyen bir iş bölümünün gerektirdiği düzenin sağlanabilmesi için gerekli olan parasal değiş tokuşun, insanın araçlaştırılması üzerine kurulmuş olduğunu ve “soğuk ve kalpsiz” ortamda başka bir ilişki seçeneğine yer vermediğini belirtmektedir (Bocock, 1997).

Harvey’e göre bu durum, bireylerin modern hayatın zorluklarına karşı girdikleri koşuşmalı hayatlarında gösterge, semboller, moda ya da “bireysel ilginçlikler” aracılığıyla yapmacık bir bireysellik oluşturma hareketi yaratmıştır (Harvey,1997).

Moda, 19. yüzyılda kent ve kent içindeki sınıf kültürlerinin çeşitlenmesine bağlı olarak insan bedeninden kent ölçeğine sıçramıştır. Moda, simgesel belirleyiciliği ve gerçek niteliğinin gizleyicisi olarak toplumsal pratiklerin sahnesi olan mimari yapılarda ve kent dokusunda kendini göstermeye başlamıştır.

19. yüzyıl içiresinde geçerli olan ve en bilinen moda kuramı Simmel’in sınıflar arası yukarıdan aşağıya geçiş modelidir. Simmel, “idolleştirme” ile ilerleyen modanın üst sınıflar tarafından oluşturulup alt sınıfların onları taklit etmesi eğilimiyle yayıldığı döngüsel bir sistemden bahseder. 20. yüzyılın başlarında moda olgusunu inceleyen Simmel, modanın, 19. yüzyılın görece daha özgün sınıf kültürüne sahip olan toplumsal sınıfları içinde üstlendiği rolleri betimlemiştir. Simmel’in moda değişimi modelinin temelinde, modanın önce üst sınıf ve daha sonra da orta ve alt sınıflar tarafından benimsendiği düşüncesi bulunmaktadır (Simmel, 2004).

Bu süreç alt sınıfların üst statü gruplarının giyimini kullanarak statülerini yükseltmeye çalışmaları ile moda olan giyimin bir toplumsal yayılmaya dönüşmesi şeklinde açıklanmaktadır. Üst sınıfta moda olan belli bir tarz, işçi sınıfına ulaşınca çekiciliğini yitirip moda olma sürecini tamamlar ve bu döngü içerisinde üst sınıf yeni bir modayı benimseyerek yeniden alt gruplardan kendini ayırır. Modanın cisimlenişi aşamasında bir diğer eğilim ise “bireysel farklılaşma”dır. Simmel, diğ e pek çok form gibi modanın da hem belli bir toplumsal çevreyi bir arada tutma, hem de o çevreyi diğerlerine kapalı hale getirmek gibi ikili bir işlevi olduğunu belirtir. Bu noktada Simmel, modanın sınıf ayrımlarını belirginleştiren bir yapıda izlediğini öne sürmektedir (Simmel, 2004). Farklılığa olan ihtiyacı karşılamasıyla modayı çekici kılan bu ikili işlev, modanın etkisindeki mekanlarda da geçerlidir. Moda ile karakterize edilen çevrenin kendi içerisindeki tek tipliliği yaygınlaştığı andan itibaren farklı olmaktan çıkmakta , bu da değişiklik gereksinimi getirmektedir.

Modernite kavramını ilk olarak ortaya atan düşünür olan Charles Baudelaire, modayı “ideal” beğenisinin bir belirtisi olarak yorumlamaktadır. Baudelaire, “Modern Hayatın Ressamı” adlı eserinde, kendisinden daha sonra Simmel’in de belirteceği gibi modanın kaynağını moderniteden aldığı düşüncesini savunmaktadır (Baudelaire, 2004). Modernite, modern kentlerin sürekli değişen ve hareket halindeki topluluklarının kullanımına yönelik mekanlarında yeni yaşam biçimleri oluşturmasıyla yayılmakta ve yarattığı “büyülü dünya” modern yaşam koşulları içerisinde yalnızlaşan insanı bireyselleşme arayışı içine sokmaktadır. Bireysel tercihlerini modanın getirdiği farklılaşma ile ortaya koymaya başlayan kentli burjuva sınıf, modayı üst ve alt sınıflara ileterek Simmel’in tariflediği modelin dayandığı sınıflar arası ayrımları günümüzde belirsizleştirmektedir. Moderniteye bağlı bu gelişmelerin bir diğer yüzü de modaların gösteri alanları olan ortak kullanım alanlarının ve mekanlarının öneminin giderek artması olmuştur.

Baudelaire ve Simmel’in birbirine paralel görüşlerinde moda, akıldışı ve yapay olması nedeniyle çekicidir. Modanın modernleşme sonucunda aldığı yüz, estetik kaygıları arttırırken anti-estetik olanı da kendi içerisinde barındırıp insanların yaşam biçimi ve üretim ve tüketim eğilimlerini yönlendirmektedir. Modern metropoller ise, içindeki kültürel altyapı ve çeşitlilik ile modanın bu çok yönlü yüzünün ortaya çıktığı kentlerdir. Metropol kentlerdeki yaşam biçimleri insanları, bedenini, davranışlarını,

kullandığı eşya ve mekanları özelleştirerek kendini kimliklendirmeye yönelmektedir.

Baudelaire, modern sanayi ile çeşitlenen malların sergillendiği pasajlar ile bu malları estetize eden modayı ilişkilendirerek modayı ilk mekanlaştıran düşünür olmuştur. Pasajlar, metropolleşen kentlerde modern yaşamın öncüleri olan gruplarına özgü yaşam biçimlerinin kendini gösterdiği mekanlar olmuşlardır. Baudelaire'in “flaneur” olarak adlandırdığı bu insan grupları, modern kent yaşamı içerisinde bohem yaşam biçimi, moda ile olan tutkusu ve bireyselliği ile ön plana çıkan, kentin yeni oluşmakta olan yapıları çevresini mekan edinen ve bohem yaşam biçimini estetize ederek yeni yaşam biçimleri oluşturan öncülerdir. Modernizmin gelişi ile birlikte içinde bulunduğu topluma yabancılaşan flaneur, entellektüel, gözlemci ve yenilikçi olması sebebiyle modayı takip edip baştan yaratan insan grubunu temsil etmiş ve öncelikle 19. yüzyıl Paris’inde olmak üzere modanın estetize ettiği malların sergilendiği pasajları mekan edinmişlerdir (Baudelaire, 2004).



Şekil 3.62 : Panorama Pasajı, Paris.



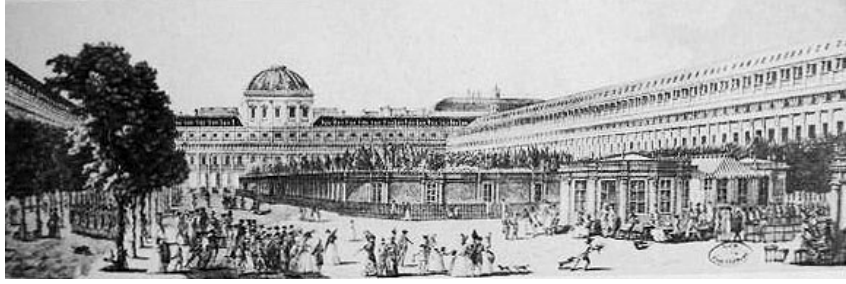
Şekil 3.63 : Choiseul Pasajı, Paris, 1829.

Baudelaire'in tanımlarında, 19. yüzyılda modernitenin ürettiği yeni yaşam biçimlerinde flaneur burjuva sınıfını, dandy aristokrat sınıfını, bohemler ise işçi sınıfını temsil etmektedir. Baudelaire'in bu sınıflandırmasında yaşam tarzları ele alındığında flaneur pasajları, dandy opera, tiyatro ve kütüphane binalarını, bohemler ise kafeler, barlar ve sokakları mekan edinmiştir (Baudelaire, 2004). Baudelaire'in ortaya koyduğu kent mekanları içerisinde moderniteyi benimsemeye çabalamakta olan insan gruplarını tanımlayan bu üç yaşam biçimi, mekanlar ve kentsel uzamların yansımalarıyla ortaya koydukları tarzlar aracılığıyla modayı ilk kez mimari ve mekanlaşma ile ilişkilendirmektedir. 19. yüzyılda modern kent içinde sürekli yenilenen formların sergilendiği pasajlar gibi insanlar üzerinde etkisini arttıran yapılar, metropol kentlerde hitap ettiği insan grupları ve bu insan gruplarına ait estetik değerler ile bütünleşmeye başlamıştır.

Üstü kapalı pasajlardaki açık tezgahlar, harcayacak parası olan müşteriler tarafından ziyaret edildiği sürece Paris, Londra ve Prag örneklerinde olduğu gibi başarılı olmuştur. Paris'de dönemin meşhur kapalı çarşısı Palais Royal ve ona komşu pasajlar, yan yana sıralanmış kitapçı, oyuncakçı, baskıcı ve tuhafiyeci gibi çeşitli ürünlerin satıldığı dükkanları içlerinde barındırmışlardır (Girouard, 1987).

18. yüzyılın ortalarından itibaren Londra'da yaygınlaşan sırlı camlı ve geniş vitrinli dükkanların benzerleri, Avrupa'nın çeşitli yerlerine yayılmış, Paris'te ise ancak 19. yüzyılın başlarında bu tarz dükkanlar görülmeye başlanmıştır. Bu yıllarda Paris'te, Palais Royal'ın ve bahçesinin ticari gelişimi, onu Avrupa'nın alışveriş merkezi ve en unutulmaz ve eğlenceli mekanlarından biri haline getirmiştir. 1780 yılında, Duc de Chartes tarafından Palais Royal büyük bahçesiyle beraber yenilenmeye alınmıştır. 1784 yılında tekrar kullanıma açılan Palais Royal, Parislilerin fazlasıyla ilgisini

çekmiş ve yapılan yenilemeler büyük bir başarı olarak yorumlanmıştır. Yenilenme sonucunda Palais Royal'e, büyük avlunun ve bahçenin üç köşesini çevreleyen arkadlı bir kapalı çarşı formu verilmiş ve içerisinde İngiliz tarzı vitrinleri olan dükkanlar ve onların üstündeki üçer kat boyunca konaklama kullanımına yer verilmiştir. Avluya sıra ağaçlar ekilmiş, farklı noktalarına havuzlar yapılmış ve avlunun ortasına konser, balo ve çeşitli şovlar amacıyla kullanılacak olan tepeden aydınlatılmış ve uzun kolonlarla desteklenen salon yapılmıştır (Girouard, 1987).

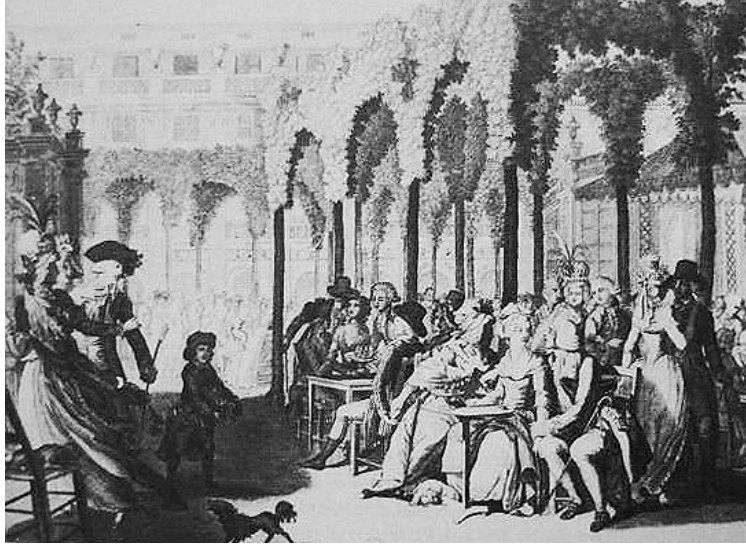


Şekil 3.64 : 1780–4’de Victor Louis’in tasarımıyla yenilenen Palais Royal’ın avlusunun genel görünüşü

Fransız Devrimi boyunca Palais Royal’ın avlusunda toplanan Paris halkı başkaldırmaya teşvik edici konuşmalar dinlemiş ve burdan ayaklanmalara katılmak üzere kente dağılmışlardır. Devrim sürecinde, Palais Royal ve kafeleri gelişmelerin haber alındığı ve konuşma ve tartışmaların yapıldığı bir merkez olmuştur. Dönemin hiç bitmeyen politik coşkusu, kullanıcıların giderek değişen giyim kuşamı ve tavırlarıyla Palais Royal’de birleşmiştir (Girouard, 1987).



Şekil 3.65 : “La Sortie du Numero 113”, Palais Royal, Paris. Opiz’in sulu boya çalışmasından detay, 1815



Şekil 3.66 : Palais Royal bahçelerinden bir görünüş

Walter Benjamin, “zeit geist” tanımını ortaya atarak 19. yüzyıl içerisinde meydana gelen yeniliklerin yeni çağın temelini oluşturduğunu belirtmektedir. Zeit geist, yüzyılın yeni yaşam biçimleri, modası ve mekanlaşmasını tanımlamaktadır. 19. yüzyılın başkenti Paris’te Baudelaire’in belirttiği yaşam biçimlerinin mekanlaşması olan pasajların tipolojisini ele alan Benjamin, demir ve camın yapay yapı maddesi olarak kullanımının endüstrileşmenin yükselişe geçtiği bu dönemde yaygınlaşmasından ve dolayısıyla bu yapılarla birlikte onlara özgü biçim ve malzemelerin de öne çıktığından bahsetmektedir. Benjamin, demir ve cam kullanımının yapı ve mekan tasarımında bir moda oluşturmasının pasaj ve galerilerin yükseliş dönemine denk gelişine değinmektedir:

“Demirle birlikte mimarlık tarihinde ilk kez yapay bir yapı maddesi ortaya çıkar. Demirin gelişme temposu, yüzyıl boyunca gittikçe artar... Konutların yapımında demir kullanmaktan kaçınılır ve demir pasajlar, sergi salonları, istasyon binaları gibi insanların yalnızca gelip geçtikleri mekanlarda kullanılır. Bununla eş zamanlı olarak camın mimarlıktaki kullanım alanı genişler. Ancak camın bir yapı maddesi niteliğiyle daha yoğun bir kullanım düzeyine varmasının toplumsal koşulları, yüzyıl sonra gerçekleşir.”
(Benjamin, 2002)

19. yüzyılda modanın sergilendiği pasajlara özgü yapı tipolojisiyle başlayarak mimarlıkta konstrüktif ilke sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Mimarlık içerisinde bu modanın kenidini gösterdiği ilk yapılar olan pasajlar, metalardaki çeşitlenmenin

sergilendiği mekanlar olurken, ilerleyen zamanlarda bu yapısal modayı takip eden dünya fuarları metaldaki sürekli değişen yeniliklerin sergilendiği mekanlar olmuşlardır (Benjamin, 2002).

Giedion ise, 19. yüzyılda oluşan yeni biçimlerin büyük kentlerdeki sosyal grupların etkileşimi ile iletişim gereksinimleri ve endüstriyel genişlemenin talepleri yönünde olduğunu belirtmiştir. Demir konstrüksiyon ve cam kullanımının sağladığı strüktürel gelişmeler, borsa binaları, çok katlı mağazalar ve fuarlar 19. yüzyıl mimarisini karakterize etmektedir. Giedion, 19. yüzyılın, tüketim alışkanlığını arttırmaya yönelik geniş hacimler sağlayan büyük mimari yapılar ile kendini ifade ettiğini savunmuştur. Giedion'a göre, özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu yapılarda kullanılmaya başlanıp her yerde yaygınlaşmaya başlayan demir konstrüksiyon, çağın ruhunu insanlığa ileten bir aracı görevini görmüştür (Giedion, 1967). Mekan tasarımının görünen biçimlerinin ardındaki ekonomik ve sosyal değişkenler ile belirlenen yüzü, 20. yüzyılda daha da çok belirginleşmiştir. 20. yüzyılda sosyal yapıdaki değişimin hızına paralel olarak, geçerli olduğu kısa dönemlerde belirip hızla yok olan stiller söz konusudur.

Moda konusunda detaylı çalışmaları olan sosyolog Diana Crane, 19. yüzyıl modasının dönemin benimsenen belli dış görünüşlerinin ayrıntılı olarak tanımlanmış standartlarından ve sınıf modalarından oluştuğunu belirtmekte ve yüzyılın çeşitli ortak kullanım alanlarında sergilenen farklı sınıf modalarına ve hem bu modaların hem de bu mekanların değişimine değinmektedir.

19. yüzyılın sanayi kenti toplumlarında, modaya uygun tarzlar üst sınıflar için yaratılırken bu tarzların işçi sınıfının katmanlarına yayılımı, bu katmanlarla ortak kullanım alanları arasındaki ilişkiye ve aile kaynaklarının bireyce kullanım oranına göre çeşitlilik göstermiştir. 19. yüzyılda meydana gelen ekonomik ve toplumsal değişiklikler, işçi sınıfının giyim tercihlerini etkilemiş, yüzyılın sonlarına doğru giysiler işçi sınıfının bazı katmanlarının ortak kullanım alanlarıyla olan ilişkilerinde meydana gelen değişiklikleri göstermek amacıyla kullandığı yeni bir popüler kültür biçimi halini almıştır (Crane, 2000).

Dönemin kadın giyim tarzları Fransa kökenli olmasından dolayı fransız burjuva ev kadınlarına biçilen bir takım ideal rollerle yüklüdür. Bu roller, toplumsal bir denetim biçimi olarak, moda kadın giysilerinde süslü ve kısıtlayıcı bir karaktere sahip

olmalarıyla kodlanmıştır. Bu modadaki bedeni sıkı korseler, eteklerin altına giyilen geniş crinoline'ler (dolgunluğu arttırmak için eteğin altına yerleştirilen bir dizi kasnak) ve eteklerin uzun kuyrukları dönemin giyiminin kısıtlayıcı ve kullanışsız yapısının en belirgin örnekleridir. Kadın sağlığı açısından zararları olan bu kıyafetlerle sokakta yürümek, merdiven çıkmak gibi sıradan mekan kullanımları bile engellenmektedir. Moda kıyafetlerin bu doğası, mekan kullanımında daha aktif olan işçi sınıfı kadınlarının günlük faaliyetlerine uymamıştır (Crane, 2000).

Steele, 19. yüzyılda egemen moda giyim tarzını, “genç atletik bir kadından çok modanın varlık sebebini oluşturan ve moda önderleri olan olgun kadınların orta yaşlı, büyük göğüslü özelliklerine uygun endamlı , korseli bir silüet” oluşturduğunu belirtmektedir (Steele, 1989).

19. yüzyılın dekoratif ve kullanışsız olarak yorumlanabilecek giyim tarzları, ev ya da evin dışında çalışması beklenmeyen üst sınıf kadının rolünü yansıtırken, toplumsal yapının diğer konumlarında yer alan kadınlar için bu giyim tarzları pek çok noktada bir sorun teşkil etmiştir. Orta sınıf ev hanımları üst sınıf kadınlarına yönelik olan modaları taklit etmiş olsa da ekonomik olarak kısıtlamalar yaşamış, işçi sınıfı ev hanımlarının modayla ilişkileri ise 19. yüzyılının ortak kullanım alanlarından dışlanmış olmaları ve eve hapsedilmişlikleri yüzünden pek bilinmemektedir. Bunun yanı sıra orta ve işçi sınıfının çalışan bekar kadınlarının toplum içerisindeki rolleri, modanın çizdiği ideal kadın rolüyle çatışmaktadır (Crane, 2000).



Şekil 3.67 : Pazar giysileriyle işçi sınıfından bir çift, Fransa, 1857–60 dolayları. Kadının giysileri dönemin modasına uygun değilken erkeğin giysileri dönemin moda biçimlerini yansıtmaktadır.

Bu dönemde moda olan metalar işçi sınıfının alt katmanları arasında yoğun bir yayılma göstermediği halde, dönemin sonlarında bu konuları ele almaya başlayan Simmel, işçi sınıfının modayı üst ve orta sınıftan sonra gecikmeyle de olsa takip ettiğini savunmuştur. Crane, Simmel'in bu çıkarımlarını, muhtemelen orta sınıflarla temasta bulunan ve şehir sokaklarında kendini gösterme eğilimi olan işçi sınıfı mensuplarının; erkek ve kadın zanaatkarlar, ofis ve alışveriş mağazalarında ya da hizmetçi olarak çalışan bekar işçi sınıfı kadınlarının giysi çeşitlerinden yola çıkarak yaptığına işaret etmektedir.

19. yüzyılda Avrupa'da işçi sınıfı kadınlarının giyim tercihleri yaşadıkları yerle yakından ilişkili olmuştur. Örneğin Parisli kadınlar, Paris çevresinde yaşayan kadınlardan, onlar ise kırsal kesimde yaşayan kadınlardan daha çok orta sınıf modasına göre giyinmiştir. Ayrıca gelir düzeyine bağlı etkilerden çok mesleki statüyle ilgili etkiler giyim davranışlarını daha çok etkilemiş, vasıflı işçiler vasıfsız işçilere göre daha çok giyim eşyasına sahip olmuştur (Crane, 2000). Orta sınıf giyim eşyalarını benimseyen bu vasıflı Fransız işçi sınıfı erkekleri ve eşleri, çoğunlukla orta sınıfla sıkça temasa geçen esnaf ve zanaatkarlar olmuşlardır. Bourdieu'nun teorisine göre ele alındığında, işçi sınıfı ile orta sınıf arasındaki bu temaslar orta sınıf giyim pratikleriyle bir toplumsallaşma biçimi oluşturmuştur.



Şekil 3.68 : Warwick Kontesi'nin hizmetçileri, İngiltere, 1898.

Bu dönemde modaya uygun giysiler, çalışan işçi sınıfı kadınları için başlıca tüketim malları olmuş, gelirlerinin önemli bir kısmını giyime harcamışlar ve genellikle evli işçi sınıfı kadınlarının görünümünden kendilerininkini ayırmışlardır. Bu kadınlar modaya uygun giyinmeyi ve kent içerisindeki sosyal faaliyetlere katılmayı gerekli

görmüşler, bu da 19. yüzyılda sosyal katmanlar arasında yukarı doğru bir hareketlilik başlamasına sebep olmuştur (Smith, 1994).

19. yüzyılda eve hapsolmuş ve görece düz giysiler içindeki işçi sınıfı ev kadınlarının, dışarda ortak kullanım alanlarındaki etkinliklerde sıkça vakit geçiren genç, bekar, çalışan kadınlar kadar göze çarpmadıkları ortadadır. İşçi sınıfı ev kadınlarının görünüşü, genelde aileleri içindeki konum ve görevlerinin, eve mahkum olmuşluklarının ve ortak kullanım alanlarından görelî dışlanmışlıklarının bir göstergesidir.

İşçi sınıfı içerisinde lüks mal üretimiyle uğraşan esnaf, orta sınıfla kurdukları iş ilişkileri ile farklı bir toplumsallaşma yaşayarak orta sınıfın moda giyim tarzlarını iş başında öğrenerek taklit etmişleridir. Frederic Le Play ve çalışma arkadaşlarının işçi sınıfının farklı katmanlarından alınan 81 Fransız aileyle 19. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleştirdikleri örnek olay incelemelerinde kaleme alınan bir örnekte Paris'teki kalifiye işçilerden bir terzinin sınıfına göre çok iyi giyimli olduğu belirtilmiştir:

“Bu terzi, Paris'teki terziler arasında adet olduğu üzere orta sınıf giysileri giyer... Burjuva sınıfına özgü pratiklerle ilişkileri, terzileri daha zarif bir görünüşe bürünmeye ve giyim zevklerini geliştirmeye zorlamıştır... Boş zaman uğraşları üst sınıflardaki sefahate düşkün genç erkeklerinkinden farklı değildir ve insanların şarkılar söylediği partiler, Seine Nehri'ndeki kano yarışları ve tiyatro gösterilerinin sergilendiği toplantılar gibi sanatsal hazlar aradıkları genellikle fark edilir... Terziler entelektüel uğraşları da arar; birçoğu özellikle tarihi konularda ucuz kitaplar okurlar ve az çok doğru bu nosyonlar, zihinsel politik uğraşları için gerekli zemini hazırlar.” (Le Play, 1862)

Bourdieu'nün kuramına göre, 19. yüzyılda işçi sınıfı erkeklerinin beğenileri, estetik olarak hoş bulunandan çok, kullanışlı ve sağlam olanın tercih edilmesiyle bu sınıfın “zorunluluk kültürü” niteliğine dayanmaktadır (Bourdieu, 1984).



Şekil 3.69 : Farklı tarzlarda şapkalar takan çöp toplayıcıları, Fransa.

1875'ten önce Paris'teki kalifiye işçiler, diğer şehirler ve kırsal alandaki işçilerin aksine geleneksel işçi sınıfı kıyafetlerinden yavaş yavaş vazgeçmeye başlamışlardır. İşçi sınıfı içerisinde, özellikle ırgatların ve çiftçilerin orta sınıfın modalarına uyan daha az giysisi bulunmaktadır. Bu durum, bu işçilerin o dönemde çok daha geleneksel bir yapıya sahip ve yalıtılmış olan kentin “özel alanlarında” yaşamış olmalarına bağlanabilir (Craine, 2000).

Calhoun, 19. yüzyılının ortalarında, Paris'in toplumsal çevresi ele alındığında, taşranın ve kırsal çiftçi topluluklarının toplumsal çevrelerine göre çok daha “modern” olduğu belirtmektedir. Yüzyılın sonlarına doğru, okuma yazma oranının yükselmesi, gazetelerin sayısının artması ve benzeri toplumsal değişimi etkileyen faktörlerle beraber bu durum değişmeye başlar. Taşrada, burjuvanın ortak kullanım alanlarından çok farklı olmayan, işçilerin gittiği kafeler, üye oldukları dernekler, topluluklar ve klüpler gibi işçi sınıfı ortak kullanım alanları görülür (Calhoun 1994).

Bu durum, hem kentlerdeki hem de kırsal kesimdeki işçi sınıfı üyelerinin toplumun diğer katmanlarında görülen davranış tarzlarını ve mekan kullanımını yavaş yavaş sergilemeye başlamasıyla kırsal mekanı terk edilmişlikten çıkarıp kırsal kesimin yeni kültür biçimleri ve ortak kullanım alanlarıyla temasa geçmesini sağlamıştır.

Brew'e göre, 1870'lerdeki demokratikleşme sürecinin göstergelerinden biri de toplumun farklı katmanlarındaki bireylerin aynı tarz moda ürünlerine erişmiş

olmalarıdır. “Şehirde yaşayan erkeklerin, gelir düzeyi en düşük sınıftakilerin bile, birer takım elbisesi vardır.” (Brew, 1945:444)



Şekil 3.70 : Yol tamiri işçileri, İngiltere, 1892.

19. yüzyıl boyunca yaşam standartlarının yükselişi, artan beklentiler ve bilgiye erişim olanakları ile birlikte işçi sınıfı erkekleri ortak kullanım daha aktif olmuşlardır. Bu süreçte işçi sınıfı kendi yurttaşlık bilinçlerine varmış, ve toplumsal statülerinin algılanışının değişimini yeni giyim tarzlarında göstermeye başlamışlardır. Kentsel mekana daha çok katılarak çeşitli temaslar ile toplumsal ağlarını genişletmiş ve yeni kültür biçimlerinden etkilenmeye daha açık hale gelmişleridir (Erickson, 1996).

Goulene, 1870 yılında gerçekleşen işçi isyanı olan Paris Komünü, İşçilerin politik olarak bir mücadele içine girdiklerini gösterdiğini, bu grev ve isyanların, politik görüşlerin paylaşıldığı işçilerin kulüp ve kafe gibi ortak kullanım alanlarının yaygınlaşmasıyla beraber ilerlediğini belirtmektedir (Goulene, 1974).

Le Play'in çalışmasında yer alan 1886 yılına ait bir incelemede taşrada önemli değişiklikler olduğundan söz edilmiştir (Le Play, 1862): “Her çeşit kafe, konser, basın, ucuz yayın, fotoğraf, grup ve dernek en önemsiz kasabayı bile istila etmişti.”

19. yüzyıl sanayi kenti insanları arasında kırlarda gezintiye çıkmak önemli rekreatif faaliyetlerden biri olmuştur. Paris'teki işçi sınıfının orta sınıf giyim modalarını taklit etmesindeki önemli etken olan kentteki sosyal faaliyetlere dahil olma isteği, Le Play'in çalışmasında kalifiye bir şal dokumacısının belirtilen boş zaman

aktivitelerinde görülmektedir (Le Play, 1862): “Şal sektöründe, bir çok diğer sektörde olduğu gibi, işçiler nadiren dışarı çıkarlar; genellikle yürüyüşe çıkmak isterler ama kendilerini toplum içinde bu faaliyete uygun olmayan giysilerle gösterdiklerinde duyacakları utanç onları bu etkinlikten alı koyar.”

Le Play’in çalışmasındaki bu yorumdan da anlaşılacağı üzere, dönemin ortak kullanım alanlarında bireyin görünüşünün yabancıların eleştirel bakışlarına konu olduğu ve dolayısıyla bu dönem boyunca giysilerin ortak kullanım alanlarında büyük önem taşıdığı anlaşılmaktadır.

Fransız Devrimi ile gelen yasalar kadınların toplum içindeki hareketlerini kısıtlamış ve devrim süresince Fransa’da güçlü bir feminist hareket ortaya çıkmasına rağmen kadınlar başarılı olamamıştır. Fransız Devrimi’nin öncüleri giyimi bir özgürlük ve bireysellik ifadesi olarak değerlendirmiştir, fakat bu durum kadınlar için geçerli olmamıştır. Devrim, erkeklerin haklarını arttırırken, kadınları bu hakların tamamen dışarda bırakmıştır: “Devrim ve idealleri erkeklerindir” (Ribeiro, 1988: 141), (Crane, 2000).

Fransa’da kadınların evinin dışında faaliyet gösterme olanakları, asgari eğitim düzeyi ve yalnızca birkaç mesleğin yüzyıl boyunca erkeklerin maaşlarının neredeyse yarısında olan maaşlarla kadınlara açık olmasıyla sınırlı kalmıştır (Goulene, 1974). P. J. Proudhon, Jules Michelet ve Auguste Comte gibi dönemin başlıca Fransız entelektüelleri, kadınların fiziksel, ahlaki ve entelektüel açıdan erkeklerden geri ve yalnızca evliliğe uygun varlıklar oldukları yönündeki inancı desteklemişlerdir (Rendall, 1985).

Sanayileşmenin önemli bir etkisi, Avrupa ve Amerika’daki orta ve üst sınıf kadınlarını ekonomiye aktif katılımdan uzaklaştırması olmuştur. Pek çok yerde kamusal alana katılımları sınırlanan ya da reddedilen kadınlar, giyimlerine göre tanımlanmış ve orta ve üst sınıf kadınlarına “aristokratik aylaklık” uygun görülmüştür. Kadın giyimi, erkek egemen uğraşılardan dışlanmışlıklarını ve eşlerine ve erkek akrabalarına ekonomik bağımlılıklarını simgelemiştir. Böylece, Viktoryen giyim, dönemin bağımlı ve itaatkar kadın rolünün korunmasına yol açan bir toplumsal denetim biçimi olmuştur (Crane, 2000).

Bu dönemde Paris kökenli olan moda tarzlar, Avrupa’nın diğer kesimlerinde ve Amerika’daki kadınlar tarafından da benimsenmiştir. Elbiseler pek çok farklı

parçalardan ve fazlaca kumaştan oluşmakta, üzerlerindeki süslemeler ise incelikli ve komplike olarak yer almıştır. Bu giysiler, bedeni sıkan ve her türlü hareketi engelleyen bir doğaya sahiptir. Her aktivite, seyahat, sabah, at arabası, opera, balo, özel toplantı, ev işi, ev, çay partisi giysileri ve yazlık giysiler gibi belirli giysi türünü gerekli kılmış ve sürekli gardırop değişikliği yapılmasını gerekli kılmıştır (Brew, 1945).

Amerikalı feministlerin ifadesiyle “ayrık alanlar ideolojisi” dönemin kendini tümüyle ev içi rollerine adanması beklenen orta sınıf kadınları üzerinde geçerli olmuştur. Fransa’daki genç ve bekar orta sınıf kadınlarının kadın akrabalarının refakati olmaksızın dışarı çıkmalarına ya da kadın arkadaşlarıyla buluşmalarına “namuslarının” korunması gerektiği gerekçesiyle izin verilmemiştir. Bunun yanı sıra, İngiltere ve Amerika’da kadınlar, özellikle de bekar kadınlar ev dışında daha fazla özgürlük ve olanağa sahip olmuşlardır. Yüzyılın ortalarında, Amerika’daki bekar bir kadın ele alındığında Fransa’daki benzerinden çok daha bağımsız olduğu görülmektedir (Crane, 2000).

Amerikalı genç kadınlar, toplum içinde o dönem “cesur ve kışkırtıcı” olarak nitelenebilecek davranışlar sergilemiş ve erkek arkadaşlarıyla yanlarında refakatçi olmadan dışarı çıkabilmişlerdir (Banner, 1984). 19.yüzyılın Amerikalı kadınları eşlerini seçme ve ilgilerini çeken faaliyetlere katılma özgürlüğüne sahip iken, bir Fransız tarihçi dönemin Fransız kadınlarını şu şekilde tarif etmiştir: “Evlendirmek üzere yetiştirilen, aile sınırları içine hapsedilen, medeni ya da mesleki hayatın kolektif sorumluluklarını taşımalarına bile izin verilemeyen kadınların çoğu dar bir ufka sahip olmuştur.” (Moses, 1984: 36)

İngiltere ve Amerika’nın kadınlara bakışındaki değişiklikte bu ülkelerde bekar kadınların fazla olması etkili olmuştur. İngiltere’de 1851 sayımıyla bekar kadınların bir hayli fazla olduğu ortaya çıkmış ve bu durum yüzyılın ortalarında tartışma konusu olmuştur. Bekar kadın sayısının yüzyılın ikinci yarısı boyunca artmasında büyük ölçüde erkeklerin kadınlara göre daha çok göç etme eğilimi göstermeleri etkili olmuş ve orta sınıfta bu artış işçi sınıfına göre daha belirgin olmuştur. Amerika’da ise kadınlardan çok erkeklerin batıya göç etmesi ile benzer bir sorun doğu ve güney eyaletlerinde de yaşanmıştır. Ayrıca iç savaş boyunca erkeklerin evde ve işteki yokluğu yine benzer bir etki yaratmış, kadınların pek çok meslekte erkeklerin yerini

almaya başlamasını getirerek kadınların özgürleşmesini hızlandırmıştır (Massey, 1994).

Freeman ve Klaus'a göre, İngiltere ve Amerika'da kadınların eğitim ve çalışma durumunu iyileştirmeye yönelik hareketlerin büyük bir bölümü, erkeklerin çekilmesiyle yoksullaşan hanımefendilerin bu kötü durumlarına gösterdikleri tepki biçiminde gelişmiştir (Freeman ve Klaus, 1984).

19. yüzyılın ortalarında İngiltere ve Amerika'da kendini "eğitim, spor, reform ve işgücünde gösteren", "Yeni Kadın", "güçlü ve bağımsız kadın"dır (Banner, 1984: 175). Fransa'da ise orta sınıf kadınlarına tanınan yasal haklarda ve iş olanaklarında benzer yöndeki değişiklikler ancak 1890'larda başlamış ve Amerika ve İngiltere'ye nazaran daha az sayıda kadın bu değişikliklerden faydalanabilmiştir (Silverman, 1991).

19. yüzyıla egemen bakış açısı cinsel kimlikte belirsizliklere izin vermemiş ve her iki cinse de mensup olanların cinsiyetleri için belirlenmiş ve uygun görülmüş tutum ve davranışlarda herhangi bir evrime ya da değişikliğe olanak tanımamıştır. 19. yüzyıl ideolojisinin belirlediği sabit cinsel kimliklere göre kadınlar ve erkekler arasında fiziksel, psikolojik ve entellektüel açıdan büyük farklılıklar bulunduğu düşüncesi bu yüzyılda pantolonun kadınlar tarafından giyilmesi konusunu da tartışmalı kılmıştır (Crane, 2000).

Byrde, 19. yüzyılın ilk yarısının modasına elbiseler hakim iken, yüzyılın ortalarından itibaren dönemin erkek giyim tarzında lider olan İngiltere'de doğan ve sayfiye yerlerinde ve deniz kenarında kullanılmak üzere erkek ceketlerinin taklidi olan bol ceketler, erkek yakalı bluzlar, papyonlar ve hasır şapkalar ile kullanılmaya başlandığını belirtmektedir (Byrde, 1992).

19. yüzyılda şapkalar, toplumun bütün katmanlarında ve hem sokakta hem de evde özel anlamlar taşımışlardır. Sokağa şapkasız çıkmanın kabul görmeyen bir durum olmasının yanı sıra, işyeri, ofis ve evde de çeşitli şapka biçimleri bütün gün kullanılmıştır. Sonenscher şapkaların 19. ve 20. yüzyılın başlarında ortak kullanım alanlarında giyildiğini ama taşıdığı anlamları, ev dışı faaliyetlerin yanı sıra ev içi faaliyetlerde de kullanılmasıyla vurgulamaktadır (Sonenscher, 1987:14–15): "Bir şapkanın mülkiyeti, söz konusu kamu yaşamının belirli alanlarına girişi idare eden kodların onaylanmasıdır."



Şekil 3.71 : Farklı tarzlarda silindir şapka takan ustabaşılar, İngiltere, 1861.

19. yüzyılda erkek giyimi giderek belli kalıplara oturmaya başlarken, kravat dönemin erkeklerinin toplumsal konumunun ve amacının ilanı olmuştur. Kravat, onu takanın mensup olduğu toplumsal grup, üyesi olduğu kulüp, sportmenliği, eğitim durumu gibi geçmişine ilişkin bilgilerinin göstergesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Alternatif kadın giyim tarzında da en sık kullanılan eşyalardan biri olan kravat, erkek gardırobundaki fonksiyonuyla ilgili anlamlar taşımıştır (Gibblings, 1990).

Kadınlarda kravat, bir bağımsızlık ifadesi olmakla beraber, çoğunlukla alternatif yaşam tarzlarına sahip kadınlarca kullanılmıştır (Crane, 2000). Elizabeth Gaskell, 1840'lı yıllarda bir İngiliz kasabasında geçenler üzerine kurguladığı Cranford adlı romanında, görgülü bir yapısı olan bekar kadın karakterlerinden birinin giyimini bir kravat ve jokey kepine benzeyen küçük bir bone takmış olarak betimlemiştir (Gaskell, 1994). Bu dönemin orta ve üst sınıf kadın fotoğraflarına bakıldığında sıkça rastlanan kravatın taşıdığı farklı anlamlar görülebilmektedir. 1864'te bir sahil fonunun önünde fotoğraflanan İngiliz kadınının üstünde bir kravat, kabarık bir etek, dönemin erkek ceket tarzından uyarlanmış bir ceket ve hasır bir denizci şapkası vardır. Wisconsin Üniversitesi'nin 1876 mezunlarının fotoğrafında görülen ve sayı olarak erkeklere yakın olan kadınların hepsinin birkaç farklı türde boyun bağı takmış olmaları oldukça anlamlıdır (Crane, 2000:136).



Şekil 3.72 : Alternatif giysileriyle bir orta sınıf kadını, İngiltere, 1864.



Şekil 3.73 : Boyun bağlarıyla Wisconsin Üniversitesi 1876 mezunları.

19. yüzyılın sonlarına doğru tablolarla kravatlı kadınlar yer almaya başlamıştır (Hollander, 1994). Portreler fotoğraflardan daha resmi bir anlam taşımakta ve tablolarla kravatın yer alması, kadınlarda kravat kullanımının toplum tarafından giderek daha çok kabul gördüğünü göstermektedir (Crane, 2000).

Fransa’da sportif faaliyetlerde bulunan ve seyahat eden orta sınıf kadınları ve ofis ve mağazalarda çalışan işçi sınıfı kadınları kişiye özel dikilmiş takım elbiseleri sıkça

kullanmış, kırsal kesimde yaşayan kadınlar bile takım elbise ceketini benimsemişlerdir (Chaumette, 1995).



Şekil 3.74 : Hasır şapka, kravat ve takım elbise ceketini ile orta sınıf kadını, İngiltere, 1893.

Kadınların erkek giyim eşyalarını kendi kostümlerine dahil etme sıklıkları, alınan bu eşyaların erkeksi çağrışımlarını yitirmemeleri olgusu ve bu giyim davranışı türünün sınıf sınırlarını aşma biçimi; bu eşyaların kadın statüsünün ve 19. yüzyılı kasıp kavuran kadın statüsü konulu tartışmaların sembolik ifadesini oluşturduklarını gösterir (Crane, 2000:142).

Kadınların giyim reformu adına yapılmış en tanınmış önerme, 1850’lerde Amerika’da Amelia Bloomer tarafından ortaya konan ve “Türk Pantolonu” üzerine giyilen kısa bir etekten oluşan “Bloomer” kostümüdür. Fakat kostümün, egemen bakış açısının getirdiği kalıpları yıkan bir önerme olması nedeniyle ortak kullanım alanlarında kostümü giyen kadınlar genellikle erkeklerden oluşan büyük kalabalıkların ilgisini çekmiş, halkın şiddetine uğramış ve bir kaç ay sonra bir çok “kadın eylemci” kostümü ortak kullanım alanlarında giymeyi bırakmıştır. Buna karşın, giysinin sağlıklı olması, fiziksel hareket olanağını arttırarak kadınları erkeklerden bağımsız hareket etmeye yönlendirmesi, dönemin kadın modasından bağımsızlığı temsil etmesi ve ekonomik, kullanışlı ve rahat olmasıyla Amerikan toplumunun değerlerine uyması sebebiyle kostümü savunmayı sürdürmüşlerdir. Bloomer kostümü cinsler arasında ortaya konmuş olan tüm sınırları yok ettiği gerekçesiyle “ayrık alanlar ideolojisi”ne karşı bir tehdit unsuru olarak yorumlanmıştır (Lauer ve Lauer, 1981).



Şekil 3.75 : Giysi reformu: Bloomer kostümü, ABD, 1862–67.

19. yüzyıl kadınlarının sokaklarda ya da evlerde egemen modaya göre giyinmeleri gerekmiş fakat, özellikle İngiltere ve Amerika’da kadınlar belirli türdeki ortak kullanım alanlarında, edindikleri alternatif kostümlerle, giyimle gelen sembolik sınırları belirsizleştirebilmişlerdir (Crane, 2000).



Şekil 3.76 : Reform giysisi uyarlamasıyla bir yüzyıl kadar sonra ortaya çıkan ceket–pantolon takımını önceleyen giyim reformcusu, ABD, 1866–70.

Yüzyılın son otuz yılı boyunca, okullar, üniversiteler, sayfiyeler gibi kadınların dönemin egemen giyim standartlarından sıyrıldıkları ve giyimleri aracılığıyla alternatif kimlikler keşfettikleri kentsel mekan ve kullanımlarının sayısında artış olmuştur (Crane, 2000). Amerikalı giyim reformcuları, pantolon üzerine giydikleri etekleriyle sokağa çıktıklarında ve bloomer kostümünü genel kullanım için önerdiklerinde eleştiri alırken, aynı dönemde okullar, üniversiteler ve sanatoryumlarda beden eğitimi üniforması olarak kullanılan ve bloomer kostümüne

çok benzeyen bir kostüm kabul görmüş, fakat bu kostüm şehir sokaklarında giyilmemiştir (Warner, 1993).



Şekil 3.77 : Diz hizasında kemerli tunikten oluşan beden eğitimi giysileriyle geç dönem 20. yüzyıl giyim tarzlarını önceleyen kız öğrenciler,İskoçya, 1888.

19. yüzyılda, ortak kullanım alanlarında giyim davranışını yöneten kurallar mekan, sosyal sınıf ve cinsiyete bağlı olan detaylardaki farklılıklarla belirginleşmiştir. Örneğin kadınlar, pantolonlu kadın giysilerini okyanusta yüzerken kullanabilirken, sahilde yürüyüş yapmak için kullanamamıştır. Yüzyılın ikinci yarısında başta bisiklet olmak üzere kadınlar için yeni spor imkanlarının doğması, sembolik sınırların ortak kullanım alanlarında tekrar tanımlanması ile yeni ifade biçimleri kazanmasını gerektirmiştir. Bu durum, ortak kullanım alanlarında giyilen alternatif giysilerin daha tecrit edilmiş alanlarda meydana gelen daha radikal değişikliklerin ifadesi olduğunu göstermektedir (Crane, 2000).

1890’larda bisikletin tamamıyla yeni bir spor olması ve bu nedenle bir erkek faaliyeti olarak tanımlanmaması kadın giyim davranışları üzerinde etkili olmuştur. Ayrıca her ne kadar bisiklete binen üst sınıf kadınları belli kamusal parklarda bisiklet kullanmaya çalışmış olsalarda, bisiklet kullanımının mahremiyet içinde gerçekleştirilmesi zor bir faaliyet olması, bisikletin rahat kullanılması için geniş bir alan ve şehir yolları gerektirmiştir. Bisikleti diğer boş zaman faaliyetlerinden ayıran bir diğer temel özelliği ise bisiklete binerken dönemin modasına uygun giysilerin kullanımının neredeyse imkansız olmasıdır (Crane, 2000). İngiltere’de bisikleti kullanan ilk kadınlar, bisiklete binmek üzere küçük binek arabalarla Londra parklarına bırakılan sosyeteden kadınlar olmuşlardır (Rubinstein, 1977).

Bunun yanı sıra, kadınlar için boş zaman faaliyeti olarak spor ve fiziksel egzersiz, 20. yüzyıla kadar neredeyse sadece üst ve orta sınıflarla sınırlı kalmıştır. Kadınların

dönemin sporlarını yaparken giydikleri kıyafetleri belirleyen çoğunlukla spor yapılan ortak kullanım alanının doğası olmuştur. Örneğin eğer spor evin yakınında ya da sosyal kulüplerde yapılıyorsa kadınların, dönemin orta sınıf kadın giyimi standartlarına uygun bir şekilde giyinmeleri zorunlu olmuştur. Bu durum, dönemin popüler tenis, kroket, buz pateni ve golf gibi oyunlarının sportif bir faaliyetten çok sosyal bir faaliyet olarak görülmüş olmasıdır. Dolayısıyla, 1870’lerde, kadınların bu sportif faaliyetler için, diğer toplumsal olaylar için ortak kullanım alanlarında nasıl giyiniyorlarsa öyle giyinmeleri beklenmiştir: Yerde sürünen uzun etekler, dar korseler, arkası kabarık etekler ve geniş şapkalar. Fakat spor, üniversite, okul gibi kurumlarda veya daha tecrit edilmiş olan kırsal kesimde yapılıyorsa kadınların kullandıkları kostümler daha çok erkek giyim eşyalarından oluşmuştur. Kadın üniversiteleri, ortak kullanım alanlarında erkek sporu yapan kadınların kaba ve o dönemde “ahlaksız” oldukları düşünülmesinden ötürü kadınlara beyzbol gibi erkek sporlarını kimseye görünmeden yapabilecekleri alanlar sağlamıştır (Bulger, 1982).

Okullarda kadınların kullandıkları beden eğitimi kostümleri, sadece beden eğitiminde giymeye yönelik olmaları, ortak kullanım alanlarda giyilmelerine izin verilmemiş olması ve öğrencilerin halk tarafından görülebileceği yer ve durumlarda etek kullanmış olmaları dikkate değerdir. Bununla beraber, dönemin önde gelen moda dergileri beden eğitimi kostümleri üzerine yazılar yayımlamış, nasıl dikildiklerini açıklamış ve yüzyılın sonlarında bir beden eğitimi kostümü patronu kullanıma bu dergilerde ek olarak verilmiştir (Warner, 1993).

Lencek ve Bosker, sayfiye yerlerini “zenginlerin yeni giyim ve davranış tarzlarını denemeye geldikleri moda laboratuvarları” şeklinde betimlemişlerdir (Lencek ve Bosker, 1989: 27). 1860’larda diğer ortak kullanım alanlarda kabul görmeyen kısa pantolonlar ve bloomerlar kadın mayolarında kullanılmış ve böylece yüzme kostümü üst ve orta sınıf kadınlarının farklı koşullarda uygunsuz sayılabilecek davranışlarını sergilemelerine izin verilen alanlardan bir diğeri olmuştur (Crane, 2000). Bu dönemde, deniz, normal giyim ve ahlak standartlarının geçerli olmadığı, bütün sınırları zorlayan bir alan olarak tanımlanmış, kara ve deniz arasındaki keskin ayrım, kadınların kostümelerini değiştirmek ve denize girmek için kullandıkları, su kenarındaki tekerlekli tahta kulübelerle belirginleşmiştir (Adburgham, 1987).

1890’larda kadınlar sayfiye yerlerinde daha kısa etekler giymeye başlamışlar fakat, 1890’ların ortalarında ayak bileği hizasında bir eteği şehirde giyen ilk kadın,

saldırgan ve gürültücü kalabalıkların hedefi olmuştur (Banner, 1983). İngiltere’de günlük kullanımda bloomer giyen az sayıda kadın olmasına rağmen, kadınlar bisiklete binecekleri sırada her bir bacağı çevreleyerek pantolon biçiminde düğmelenebilen özel bir etek çeşidi giymişlerdir. Bu tür kostüminin şehir parklarının dışında ve kırsal kesimde kullanımları bu dönemde özellikle işçi sınıfı içinde dikkate değer bir dirençle karşılaşmıştır (Gernsheim, 1963). Rahat sayılabilecek kıyafetler içindeki kadın bisikletçiler, gittikleri her yerde, özellikle de şehir merkezlerinde alaycı kalabalıklarla ve bazen de şiddetle karşılaşmışlar ve bisikletin kullanıldığı bölge ne kadar fakirse insanları da o kadar öfkeli olmuştur (Rubinstein, 1977).



Şekil 3.78 : Bir reklamda gösterilen bisiklet kostümü, İngiltere, 1897.



Şekil 3.79 : Bir stüdyoda, bisikleti, diz hizasında pantolon etek ve modaya uygun karpuz kollu bir gömlektten oluşan bisiklet kostümüyle fotoğrafı çekilen kadın bisikletçi, Fransa, 1895 dolayları.

Bir Fransız giyim tarihçisi olan Monier'e göre bisikletin özgürleşmenin sembollerinden biri haline gelmesi, kadınların kullandıkları spor giysilerine karşı tutumu tamamen değiştirmiştir. Monier, aynı zamanda, bu şekilde ünlü olan bisikletin günümüzde de, giyime, kadınların giydikleri pantolonlara, kadınların özgürleşmelerine ve ortak kullanım alanlarındaki özgürlüklerine ilişkin modern düşüncenin uyandığı anı belirleyen bir nesne olarak görüldüğünü belirtmektedir (Monier, 1990). Bunun yanı sıra 20. yüzyıla gelindiğinde, 1911'de Fransız modacıların sportif amaç gütmeyen, tüm ortak kullanım alanlarında kullanılmak üzere sıradan faaliyetler için pantolon–etek tasarımları, karşı görüşte olanları yeniden ayaklandırmış, bu da hala sıradan bir kadının pantolon giyip sokağa çıkması kabul görmediğini göstermektedir (Gernsheim, 1963).

Spor ve beden eğitimi faaliyetlerinde bulunma olanağı neredeyse hiç bulunmayan işçi sınıfı kadınları ise dönemin Viktoryen giyim davranışları ve kalıplarını daha farklı ortak kullanım alanlarında çığnemişlerdir. Çalıştıkları ya da işe alındıkları kamusal alanların çoğunlukla orta sınıfa göre daha “görünmez” olan kömür madenleri gibi kırsal kesimdeki ya da kıyılardaki ücra yerlerde olması bu kadınların pantolon ve diğer erkek giyim eşyalarını kullanmalarına fırsat vermiş ve aynı zamanda bu kadınların görgü kurallarına orta sınıf kadınlarıyla aynı ölçüde uymaları beklenmemiştir (Crane, 2000).



Şekil 3.80 : Yamalı pantolonu ve cinsiyet sembolü olarak kıvrılmış eteğiyle kömür madeni işçisi genç kız, İngiltere, 1873.

19. yüzyılda ve daha öncesinde kadın giysileri güçlü, hegomanik cinsiyet anlayışına göre kodlanmış olmasının yanı sıra, orta sınıfın ve işçi sınıfının çalışan kadınları gibi

19. yüzyılın cinsiyet ideallerine göre marjinal sayılan kadınların pantolon ve benzeri, kadınlar için uygunsuz sayılan giysileri ve boş zaman faaliyetlerinin gerçekleştirildiği plajlar ve spora ayrılmış olan yerler gibi kamusal alanlar, kent sokaklarında kabul görmeyen giyim tarzlarının kullanımını kolaylaştırmıştır (Crane, 2000).

19. yüzyılda ortaya çıkan karşıt giyim tarzları, varolan sembolik sınırları yıkarak yeni sınırlar yaratmıştır. Dönemin egemen olan giyim tarzları, varolan toplumsal sınıfları korumak için tasarlanmış olup alt orta sınıf ve işçi sınıfı için nispeten ulaşılamaz olmuştur. Ayrıca bu tarz, sınıf sınırlarını belirleyerek bunu ortak kullanım alanlarına da yansıtmada çok etkili olmuştur. Yeniden üretimi ve tasarımı daha ucuz ve basit olan alternatif stiller ise bu sınıf sınırlarını aşmıştır.

Crane, 19. yüzyılda çoğu kez bilinçli olarak alınmış kararlardan çok alışkanlığa bağlı olarak gerçekleştirilen ve sözsüz olarak ortaya konan bir davranış ile toplumsal statünün etkili bir şekilde ifade edildiğine değinmektedir. Böylece, sözsüz sembollerin istikrarlı olmayışları nedeniyle bu sembollerin olası manipulasyonu ile sözlü sembollerin manipulasyonunun hızlandırılması söz konusu olmuştur.

19. yüzyıldan başlayarak alternatif giyim tarzı, toplumsal değişime eşlik edip onu hızlandırarak, kullanılan sembollerin anlamlarıyla toplumsal rol ve yapıların değişen tanımlarını yavaş yavaş birbirine uyarlayarak ilerleyen bir süreci örnekler (Cassell, 1974).

Bütün bu farklı araştırmalar ve söylemler, giysilerin 19. yüzyılda toplumun bütün katmanlarındaki hemen hemen herkes için daha ulaşılabilir hale gelen ilk tüketim malları olduklarını ve statüler arasındaki nüans farklarını gözle görülebilir bir biçimde göstermede aracı olarak özel bir anlam yüklendiklerini göstermektedir.

Çağın üç düşünürü olan Simmel, Baudelaire ve Benjamin, parçalı metropol kültürü içindeki yaşam biçimlerinin mekana yansımalarıyla modanın organik dünya ile zıtlık oluşturduğunu belirtmektedir. Bu zıtlık, moda metaların sergilendiği ve yeni yaşam biçimlerinin yayıldığı mekanlardaki malzeme ve biçimlerde de görülmektedir. 19. yüzyılda endüstriyelleşme ile moda metaların çeşitliliği artarken, demir ve camın sağladığı konstrüktif olanaklar yaygınlaşmış ve dolayısıyla hem moda metalar hem de mekan, endüstriyel estetiğin etkisinde kalmıştır. Modanın özü olmaya başlayan meta fetişi, moda olgusu üzerinden tasarlanan mekanlarda kendini göstermiş ve bu

mekanlar, artık modayı üreten, sergileyen, örgütleyen, yayan, tüketen ve organik bağı olmayan bir yapı kazanmıştır.

3.4.3 20. yüzyılda toplum, mekan ve moda ilişkileri

20. yüzyılda kapitalizmin yalnızca üretim ve tüketim ilişkilerini düzenleyen ekonomik sistem olmaktan çıkarak, gündelik hayatı organize eden kültürel bir gerçeklik haline gelmiştir. 20. yüzyılın ilk yıllarından başlayarak değişmeye başlayan üretim–tüketim ilişkilerinin kentlerdeki gündelik hayat pratiği üzerinde önemli etkileri olmuştur. Tüketim, “yaşamsal ihtiyaçların karşılanması” anlamını geçerek bir kimlik tarifleme aracına dönüşmeye başlamış ve bunun sonucunda gündelik hayatın her alanı, tüketim aktivitesiyle çevrelenmeye başlamıştır.

Bu süreçte, kamusal ilişkiler ve kentsel mekan da biçimsel ve işlevsel olarak önemli bir dönüşüm geçirmişlerdir (Baudrillard, 1997). Bu çağda, bireysel kimliğin ifadesinin tüketim ürünleriyle özdeşleştirilmesi, bireysel ve toplumsal ilişkilerin de “kendiliğindenlik”lerini kaybetmesini getirerek kamusal ilişkinin kurulduğu kentsel mekanların da dönüşümünü beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla kent yaşamında kentliler, daha çok tüketime yönlendirmek için kent sahnesine konan oyunun hem seyircileri, hem de oyuncularını olarak daha çok tüketen birer araç haline gelmişlerdir.

20. yüzyılda Simmel’in 19. yüzyıl için ortaya koyduğu sınıflar arası yukarıdan aşağı geçiş modeli geçerliliğini yitirmiş ve bu dönemin sosyoloğu olan Bourdieu’nun tanımladığı karmaşık yapıya bürünmüştür. Bourdieu, soyut veya somut belli bir yapıyı tarif eden her türlü uzamın, çeşitli toplumsal grupların bir yanışması olduğunu dile getirmekte ve toplumsal gerçekliğin yapımının değişmez biçimlerinin üretilmesi sürecinde, bu gerçekliklerin, mekansal tanımlanmaları için kullanılan yapılar tarafından gizleneceğini savunmaktadır (Bourdieu, 1999). Bourdieu’ye göre toplumsal statü ve sınıflar arasındaki ilişkilerin giderek belirsiz hale gelmesiyle belli sınıflandırmaların yapılması olanaksız hale gelmekte ve bu belirsizlik modaya benzemektedir:

“Toplumsal uzam içinde eyleyiciler, beğenilerine uygun olarak bir arada iyi duran ve yakışan, daha doğrusu konumlarına uyan farklı simgeler, giysiler, besinler, içecekler, sporlar, dostlar seçerek kendilerini sınıflandırır. Daha doğrusu: uzam içinde kullanılabilir mallar ve hizmetler, toplumsal uzamda

işgal ettikleri konuma türdeş bir konumu bu uzam içinde işgal eden malları seçer.”

Moda konusunda detaylı çalışmaları olan sosyolog Diana Crane, 19. yüzyıl modasının dönemin benimsenen belli dış görünüşlerinin ayrıntılı olarak tanımlanmış standartlarından oluşurken çağdaş modanın, sanayi sonrası toplumların çok parçalı doğasıyla birlikte daha belirsiz ve çok yönlü bir hal almış olduğunu ve güncel modanın giyim ve tüketim nesnelerinden daha soyut alanlara da sıçradığını belirtmektedir. 20. yüzyılda bir çok alanda gerçekleşen değişimler sonucu yaygınlaşan tüketim kültürüyle birlikte, 19. yüzyıla hakim olan sınıf modasından yeni yüzyılın çok parçalı kültürlerine yönelik tüketici odaklı modaya geçiş olmuştur.

19. yüzyılın sonlarına doğru, giysilerin giderek ucuzlaması üst sınıfların oluşturdukları modaların alt sınıflar için daha kolay erişilir hale gelmesini sağlamıştır. Giysiler geniş kitlelere ulaşan ilk tüketim malı olmuştur (Crane, 2000).

Modanın kadınlar için her zaman toplumsal bir gündemi olmuş ve giyim davranışları daima toplumsal olarak güdülenmiştir. 19. yüzyılda, modanın toplumsal gündemi muhafazakar ve kadının rolüne uygun görülen bir görünümdeyken 1920’lerde ve 1960’larda, modanın gündemi liberal ve kadının görünüşü toplumda meydana gelen genel değişikliklere uyumlu olarak yeniden şekillenen bir biçimi izlemiştir (Roberts, 1994).

20. yüzyılda, endüstriyel düzenin Büyük Bunalım öncesinde dengelenmesiyle, kabul edilebilir görünümleri erkek – kadın giysi ayrımını zorla kabul ettirmiştir. Bohemler, dandy erkekler ve oy hakkı peşinde koşan kadınlar durulsa da Paris’in haute couture tasarımcıları kadınların ortak cinsiyet giyim tarzını burjuvalar arasında stilize bir biçimde canlı tutmuşlardır. Oy hakkının alınmasıyla birlikte bir çok kadın meslek sahibi olmaya başlarken bunlardan biri olan Fransız kadın tasarımcı Coco Chanel, daha etkin toplumsal rolünü yansıtan pantolonlarıyla her mekanda görünüp sık sık fotoğraf çekirmiştir. 1920’lere gelindiğinde Paul Poiret, Chanel, Patou, ve Le Long gibi couture tasarımcıları, kadınlar için pantolonu modaya sokmuşlar, “garçonnes görünüm” olarak etiketlendirdikleri akımı (uyarlanmış takım elbise, beyaz gömlek, erkek kravatı) yaygınlaştırmışlardır (Gottiener, 2005).

Böylece I. Dünya Savaşı’ndan sonra, 19. yüzyılda görülmüş olan, kravatlar, erkek şapkaları, erkek ceketleri ve yeleklerden oluşan alternatif stil ile egemen giyim tarzı

arasındaki belirgin karşıtlık tamamen ortadan kalkmıştır. 19. yüzyılda orta yaşlı “aylak” kadınlar ideal kadın olarak yükselmişken, 20. yüzyılda liberal genç kadınlar (Fransızların dişi oğlan anlamında “la garçonne” olarak adlandırdığı) onların yerine geçmiştir. Erkek çocuklarına benzeyen görünümleriyle, bağımsızlıklarını simgelemiş ve 19. yüzyılın egemen tarzları ile alternatif giyimi beraber kullanarak, birinin kadınsılık ve kırılganlık imgelerini, diğerrinin ise iddialı ve atletik imgelerini birleştirmişlerdir. Böylece 19. yüzyılda alternatif giyim olarak görülen belli tarzlar, 20. yüzyılın temel kadın giyiminin parçalarına dönüşmüştür (Gibblings, 1990).

20. yüzyılda her bütçeye uygun hazır giyimin yaygınlaşmasıyla, giysiler ekonomik değerlerini yavaş yavaş yitirmiş, ancak sembolik değerlerini korumuştur. Ucuz giysilere ulaşma olanağı, dar gelirlilerin esasen zenginlere satılan stilleri taklit etmektense kendi kimliklerini algılama biçimlerini ifade eden kişisel tarzları bulabilecekleri ya da yaratabilecekleri anlamına gelmiştir. Geçmişte işçi sınıfının alışılmış sokak tarzı belgelendiği halde işçi sınıfı içinde çeşitli alt kültürleri temsil eden sokak tarzlarındaki hızlı artış yalnızca son elli yıl içinde meydana gelmiştir (Crane, 2000). Kuramsal olarak moda, toplumun bütün katmanlarındaki bireylere açıktır; hem kimliklerini ifade eden tarzlar yaratmalarına hem de giyim firmalarının yarattığı stilleri benimsemelerine olanak sağlar.

Bell, sanayi sonrası toplumsal kimlik kuramında, artık toplumsal kimliğin ekonomik statüye tamamen bağlı olmadığını ve ekonomik ve siyasal alanların dışında yeni kimlikler kurmak için büyük bir özgürlük bulunduğunu savunmaktadır. Bu kuram, 19. yüzyıl boyunca bireylerin çalışarak geçirdikleri zamanın azalıp, boş zaman faaliyetlerine ayırdıkları zamanın artmasına dayanarak kimliğin boş zamanın geçirildiği alanlara göre daha farklı bir biçimde kurulduğunu öne sürmektedir (Bell, 1976).

Kazanç sağlayan işe adanmayan ve boş zaman olarak adlandırılan zamana erişimin kolaylaşması, bireyin çalışma, ailevi zorluklar, siyasi ve dini otoritenin dayattığı kuramsal normlar ve kısıtlamalardan dolayı olarak kurtulmasını sağlamıştır. Bu durum, boş zamana, bireysel ve toplumsal kimlik duyusunun geliştirilebileceği bir zaman olma niteliği kazandırmıştır (Dumazdier, 1989).

Yaş, ırk, etnik köken, cinsiyet ve cinsel tercihlere yönelik toplumsal bağlar boş zamanın geçirildiği alanlarda daha belirgin olup, kullanılan giysiler toplumun

tümüyle değil, belirli gruplarla ve kültürel ilgi alanlarıyla özdeşlikleri geliştirmeye yönelik olmuştur (Holt, 1997).

Bu kuramlar, bireysel kimliğin inşasında, ekonomik ihtiyaçların giderilmesinin ve üst sınıflara öykünmenin ikinci planda kalıp modaya uygun giysiler gibi kültürel malların tüketiminin zamanla daha önemli bir rol aldığını öne sürmektedirler.

Bocock’a göre:

“İşte ya da oyunda tarz, eğlence, heyecan, sıkıntıdan kaçış, kendi ve başkaları için çekici olma; ‘üstün’ toplumsal statü gruplarının yaşam biçimlerini ve tüketim modellerini taklit etmekten çok başlıca yaşamsal kaygılar haline gelir ve postmodernlikteki tüketim modellerini etkiler.”
(Bocock, 1993:81)

Crispel, kimliğe yönelik postmodernist tutumlar ele alındığında, tüketime eğilimin, hem aynı toplumsal sınıf içerisinde hem de sınıftan sınıfa büyük bir fark gösterdiğini ve yaşam tarzlarının sınıf statüsünden daha belirgin bir rol oynadığını dile getirmiştir. Pazar araştırmalarında eğitim, gelir gibi aynı demografik niteliklere sahip tüketicilerin, aynı boş zaman faaliyetlerini ya da giysileri seçmediklerinin görülmesi bu durumu desteklemektedir (Crispel, 1992).

Partington’un postmodernist tüketicinin rolünün modanın çok yüzlü yapısını desteklediğini şu sözleriyle belirtmektedir (Partington, 1996:212):

“Postmodernist tüketicinin iyi bir kod çözücü olması beklenir. Böylece belirli bir kişiliği ifade etmek için hem alternatifler arasında ayırım yapabilir hem de seçtiği metalarla özdeşleşebilir.”

Günümüzde moda, bir zorunluluktan ziyade tüketicilerin tercihine bırakılarak çeşitli seçenekler arasından yaptıkları seçimlerle kendilerine özgü bir görünüş kurmalarına yöneliktir. Moda çerçevesinde bireyler, “kültür bağımlıları” ya da “moda kurbanları” olarak değil, yaptıkları seçimlerle kendi kimliklerini ve yaşam tarzlarını algılama biçimlerini yansıtan tüketiciler olarak değerlendirilirler. Bireylerin farklı kaynaklardan alarak oluşturdukları giyim tarzları, bazı müzik ve yazın türlerinde de olduğu gibi farklı toplumsal gruplar için anlamlı ya da anlaşılmaz olabilmektedir (Crane, 2000).

Birinci Dünya Savaşı boyunca, pek çok ortak kullanım alanında işçi sınıfı kadınları bu mekanlarda alışılmış giyim standartlarından muaf tutulmuş ve yeni giyim davranışları sergilemişlerdir. İngiliz kadınları, erkek üniformasının ceketi, kravatı ve kepiyle beraber giydikleri uzun etekleri ile İngiliz silahlı kuvvetlerinde hizmet vermişlerdir. Erkekler savaşta iken, sivil hayatta erkeklerin egemen olduğu meslekleri, çoğunlukla bu mesleklerin ayrılmaz bir parçası olan üniformalarla birlikte ele geçirmişlerdir. Örneğin, savaş gereçlerinin üretildiği fabrikalarda çalışan kadınlar, branda bezinden yapılmış bir pantolon ve iş önlüğünden oluşan tulumlar giymişlerdir (Ewing, 1975).



Şekil 3.81 : I. Dünya Savaşı sırasında, savaş gereçleri üreten fabrikalarda çalışan kadınlar, İngiltere, 1916.

Yine savaş zamanı çiftçilik yapan İngiliz kadınları kot kumaşı işçi tulumu, pantolon ya da dar potur üstüne etek giymişlerdir. Memurlar işçi sınıfı kadınların pantolon giymesini yeğlemiş, bu nedenle yalnızca şapkaları ve ceketleri göz önünde bulundurulduğunda “erkek gibi” görünen demiryolları kadın müfettişleri bu giysilerin altına etek giymişlerdir (de Marly, 1986).



Şekil 3.82 : I. Dünya Savaşı sırasında, savaş gereçleri üreten fabrikalarda çalışan kadınlar, İngiltere, 1916.

Birinci Dünya Savaşı sırasında ağır sanayi işlerinde çalışan işçi sınıfı kadınlarının pantolonlu özel kadın uniformaları ya da bloomer'dan üretilmiş, kabarik golf pantolonları giymeleri gerekmiştir. Fakat pantolonlu bu kostümler burjuvazi karşısında başarı sağlayamamış ve dolayısıyla bu dönemde pantolon, fabrika sınırlarını aşmayan bir olgu olarak kalmıştır (Crane, 2000).

Viktoryen dönemin kültürünün erkek otoritesiyle bağdaştırdığı pantolon, dönemin kadın giyimine yönelik tutumlarındaki farklılıkları gösterir. Üst ve orta sınıf kadınları, cinsiyetin giymiyle ifadesine ilişkin kültürel normlara işçi sınıfı kadınlarından daha çok uymaları gerekmiştir. 19. yüzyıl boyunca, üst sınıf kadınları sayfiye yerleri gibi tecrit edilmiş kamusal alanlarda bile yalnızca bloomer kostümünde olduğu gibi eteklerinin altına saklayarak pantolon giymişler, işçi sınıfı kadınları ise pantolon giyme konusunda daha istekli davranmışlardır (Crane, 2000). Bu sınıfların kadınlarını pantolon giymine ikna etmeye çalışan giyim reformcuları, toplumda pantolon giyen kadınların erkek otoritesini ele geçirmeye çalıştıkları yargısının oluşmasından dolayı genelde başarısız olmuşlardır (McCrone, 1988).

Kadınların vücudun üst kısmına giyilen erkek giysilerini kullanmaları 19. yüzyılın ortalarından sonlarına kadar olan süre içerisinde giderek daha fazla kabul görmeye başlarken pantolon giymeleri, ancak 20. yüzyılda kabul görebilmiştir. Giyim normlarındaki bu değişikliklere, üst ve orta sınıf kadınları arasında boş zaman

faaliyetlerinin gerçekleştirildiği tecrit edilmiş ortak kullanım alanlarında, işçi sınıfı kadınları arasında ise işyerinde öncülük edilmiştir. Fransa’da Montparnasse ve Montmarte’daki sanatçıların ve fotoğrafçıların modelleri haline gelen işçi sınıfı kadınları, Paris’in sokaklarında ve kafelerinde olmasa da, I. Dünya Savaşı’nın sonlarına doğru sıklıkla pantolon giymeye başlamışlardır. İçlerinden bazılarının “moda öncüleri” olarak faaliyet gösterdiği bu işçi sınıfı kadınları, şehirli bohem alt kültürlerinden ileri gelmişlerdir (Klüver ve Martin, 1989).

1920’lerde üst sınıf kadınları arasında pantolonu yaymaya çalışmış olan Fransız modacı Chanel, yeterince başarılı olamamıştır. Fransız kadınlar erkek giysilerini kendi giyimlerine dahil etmeden önce, göğüs ve bel hatlarını gizleyip saçlarını kısa kestirerek kadın bedenini “erkekleştirme”yi tercih etmişlerdir (Delbourg–Delphis, 1981). Kadınların erkek berberlerine giderek saçlarını çok kısa, küt, alagarson, eton tarzı erkek modellerinde kestirmelerine toplumun genel tepkisi olumsuz olurken, giyim normlarındaki değişiklikler çok yavaş meydana gelmiş ve kısa saç Fransız kadınların cinsel ve bireysel kimliklerine ilişkin yoğun tartışmaların odak noktası haline gelmiştir (Crane, 2000).

1930’lardaki Büyük Bunalım, hem toplumsal hem de ekonomik bir kriz olmuş ve bireysel kimliğe, özellikle de cinsel kimliğe ilişkin büyük bir endişe yaratmıştır. Bu dönemde, erkekliğe ve kadınlığa dair egemen görüşler ve standartlar değişim sürecine girmiştir (Fisher, 1987).

1930’ların sözlü tarihi ele alındığında, şapkasız, eldivensiz ya da çorapsız dışarı çıkmanın yaz mevsiminde bile doğru olmadığını düşüncesinin yaygın olduğu görülmektedir (La Memoire de Paris, 1993). Bu dönemde, Fransa’da pantolonlar zengin kadınlar tarafından tatil yerlerinde giyilmiş, şehirlerde ise, kent sokaklarına uygun giysilere ilişkin normların çok sert olmasından ötürü nadiren kullanılmıştır. II. Dünya Savaşı sırasında ise yeni giysi çeşitlerinin kıtlığı ve savaş şartları nedeniyle pantolonlar kadınlar tarafından sıkça kullanılmış, ama şehir yaşantısında tam anlamıyla kabul görmeleri ancak 1950’lerin ortalarında başlamıştır (Deslandres ve Müller, 1986).



Şekil 3.83 : Eldiven, şapka ve çantasıyla dönemin standard aksesuarlarıyla resmedilmiş editoryal fotoğraf, Vogue, 1947.

Pantolonlar, işçi sınıfı kadınları arasında savaş zamanında, üst ve orta sınıf kadınları arasında ise ancak 1960'ların sonlarında, Fransız moda tasarımcılarının koleksiyonlarında belirtmeye başlamalarının ardından yaygın kullanılır olmuştur (Wilson, 1987). ABD'de, iki dünya savaşı arasındaki dönemde, üst ve orta sınıf kadınları çiftlikler ya da tatil yerleri gibi tecrit edilmiş alanlarda pantolon giymişlerdir. Dude (ABD'nin batısındaki çiftliklerde tatil yapan doğululara ya da şehirlilere verilen isim) çiftlikleri, üst ve orta sınıfın popüler tatil yerleri haline gelmiş ve bu çiftlikler, bu sınıfların kadınlarının kot iş tulumlarıyla tanışmışlarını sağlamıştır (Crane, 2000).

Öncelikle işçi sınıfı kadınları arasında geniş kabul görmüş olan pantolon, 1950'lerde ABD'de, moda dergilerinin spor giyime yönelik baş köşelerinde yer almaya başlamış ve kadınlar arasında hızla hem işte hem de boş zaman faaliyetlerinde çok popüler olmuştur. Bu akım başlangıç aşamasında, ağır sanayide çalışan işçi sınıfı kadını imgesiyle, II. Dünya Savaşı ile pekişmiştir (Olian, 1992). Bu dönemde eskisinden çok daha fazla kadın sanayi sektöründe çalışmış ve bu işlerde kadınlar, çoğu kez birbirlerine uyumlu malzemelerden yapılmış günlük pantolon, bluz ve siperlikli kepten oluşan üniformalar veya blucin ya da tulum giymişlerdir (Crane, 2000).

20. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, orta sınıfın profesyonel ve iş kadınlarının erkeksi bir görünüme bürünmelerine tam anlamıyla izin verilmemiş ve bu kadınların çalışma ortamlarındaki giysilerinde kadınlık öğelerini korumaları beklenmiştir. İlk olarak

1920’lerde ortaya çıkan kısa etekli iş takımı, izleyen yıllarda nispeten az değişikliğe uğramıştır (Steele, 1989).

Orta sınıfın anonim şirketlerinde, kadın yöneticilerin pantolon giymesine ilişkin yargılar, her ne kadar bu kadınlar boş zaman faaliyetlerinde genellikle blucin ya da diğer pantolon çeşitlerini giymeyi tercih etmiş olsalarda korunmuştur. Bu kadınlar, işyeri giyim standartlarına uygun olarak, takım elbise ceket ve eteğini, erkek gömleklerine benzeyen bir gömlek ya da ipek bluzu içeren ve aslında 19. yüzyılın alternatif giyim tarzının mat ve muhafazakar renk ve kesimlerindeki çağdaş uyarlamalarını kullanmışlardır (McDowell, 1987). Fakat 20. yüzyılın sonlarından başlayarak günümüzde de bu kostümler, artık muhafazakar olmaktan çok yıkıcı kostümler olarak değerlendirilmektedirler (Kimble ve Damhorst, 1997).



Şekil 3.84 : Vogue’den 20. yüzyılın sonlarındaki yetki sahibi kadın imajını barındıran takım elbise reklamı, Donna Karan, 1997.

Kravat, 19. yüzyılın sonlarında kadının özgürleşmesini simgelerken, ve erkeğin 19. yüzyıldaki toplumsal statüsüne karşı mücadele verme isteğinin sembolü olurken kravatın artık nerede ve kim tarafından kullanıldığına göre farklılık gösteren anlamları oluşmuştur. Günümüzde kravat, toplum içerisinde, reklamlarda, moda dergilerinde ve filmlerde kadınlar için bir bağımsızlık sembolü olarak kullanılmaktadır. Üst sınıf kadınlarını hedef alan moda tasarımcılarının oluşturduğu lüks kostümlerde kravat, zaman zaman kadın otoritesini vurgulamak veya onun parodisini yapmak amacıyla kullanılır. Bir Ralph Lauren reklamında, kadının kravatı iki erkek arkadaşının kravatlarının aksine eğri bağlanarak kravat ciddiye alınmayarak belli bir tavır oluşturulmuştur.



Şekil 3.85 : Kravat parodisi, Ralph Lauren reklamı, 1995.

Bunun yanı sıra, orduda olduğu gibi hem kamu kesiminde, hem de havayolları ve demiryollarında olduğu gibi özel sektörde çalışan işçi sınıfı kadınlarının üniformalarında sıklıkla rastlanan kravatlar, belirtilen bu çağrışımların ötesinde bir anlam taşımakta, belirli bürokrasi ve örgüt hiyerarşilerinde yer alan kadınların bu kurumlardaki genel asimilasyonunu yansıtmaktadırlar (Crane, 2000).

Crane, alternatif giyim tarzı ve giyim reformu hareketleri sürecinde, orta sınıf kadınlarının önceden tanımlanmış kimliklerine yabancılaştıklarının yeterli göstergeleri bulunduğunu ifade etmektedir. Bu kadınların “Orta sınıf çalışan kadınlar” şeklindeki yeni bir sosyal sınıfın üyeleri olarak kimliklerinin toplum içerisinde kabul edilmesi gibi istekleri söz konusu olmuştur. Bir yandan da, ortak kullanım alanlarında düşmanlık veya alay şeklinde karşılına çıkan toplumsal denetimin derecesi sembolik ters çevrimi yumuşatmış, ve sonuç olarak ceket ve kravatın etek yerine pantolonla beraber kullanılması kabul edilir olmuştur (Crane, 2000).

Simmel’in moda kuramı çerçevesinde 19. yüzyılda cinselliğin ve bireysel kimliğin ifadesine ilişkin kültürel normlara uyumlu olarak giyimde ve fiziksel görünüşte meydana gelen değişim ve yenilikler klasik moda değişimi modelini izlemiştir. Bu yenilikler modacılar tarafından önerilmiş, gösteri dünyasının önde gelenlerinin kullanması ile popülerleştirilmiş ve öncelikle üst sınıf kadınları ve de üst sınıfa dahil olmayı isteyen kişiler tarafından benimsenmiştir. Buna karşın, giyimde ve fiziksel görünüşte meydana gelen üst ve orta sınıf normlarındaki farklılaşmaları temsil eden

değişiklikler daha çok, orta sınıfın ve işçi sınıfının marjinal kadınları arasında, çoğunlukla tecrit edilmiş ortak kullanım alanlarında başlamıştır.

Hem orta sınıf hem de işçi sınıfı kadınları, giyimin erkeksi eşyalarını sergiledikleri ortak kullanım alanlarından, egemen kültüre karşı isyanlarını ifade etmek amacıyla öte, belirli faaliyetleri kolaylaştırmak amacıyla faydalanmışlardır. İngiltere ve ABD, alternatif kadın rolleri ve bu rollere göre gelişen alternatif giyim davranışları için Fransa'ya göre daha uygun ortamlar sağlamışlardır (Crane, 2000). 19. yüzyılda modaya nispeten uymayan veya tamamen aykırı olan giysi çeşitlerinin 20. yüzyılın egemen tarzı haline gelmeleri ironiktir.



Şekil 3.86 : 19. yüzyılın “alternatif” giyim tarzının kurdele boyunbağını ve şapkasını birleştiren androjen moda, Yves Saint Laurent, 1996.

Çağdaş modanın günümüzdeki yapısını ele alan sosyologların pek çoğu moda olgusunu belli bir modelle açıklanamaz olmasının ötesinde, toplumun çok parçalı gruplarının sosyal, ekonomik ve politik eğilimlerinin analizinin çok yönlü olması ile modanın değişkenliğine değinmektedirler. Estetik kültür, hızla değişen dünya değerlerine uymaya ve yenilenmeye koşullandırılmış ve bağımsız pek çok sisteme bağlı bir değişken haline gelmiştir.

Günümüzde çoğunlukla medya tarafından ön plana çıkarılan imgeler geçici süreler içerisinde belirli bir grup tarafından güç simgelerine dönüşmekte fakat bu biçimlerin süreksizliği yenilenmelerini gerektirmekte ve böylece yeni biçimlerin oluşturulup kullanılması kitlesel bir bağımlılığa dönüşmektedir.

Moda sosyolojisi içerisinde, David Chaney, Fred Davis, Diana Crane, modanın Adorno'nun kültür endüstrisi kavramıyla belirttiği gibi alegorik anlamlar taşıyan karmaşık örüntüler oluşturduğunu belirtirler. Simmel sonrası çalışmaların önemli bir kısmı, modanın estetik kültür ilişkilenmelerinde giderek şizofrenik bir karaktere büründüğüne işaret etmektedir.

Adorno'nun kültür endüstrisi kavramı, estetiğin konusu olabilecek tüm disiplin ve sanatlarla ilişkilidir:

“Kültürel endüstrinin fizyonomisi bir yanda verimliliği arttırıcı, fotografik katılık ve kesinliğin karışımından öte yanda, bireysel kalıntılar ve yine rasyonelleştirilip uyumlu kılınan romantizmden oluşur.” (Adorno, 2003)

Sentetik bir unsur olarak kültür endüstrisi, bireysel olanların taklitlerini sunmakta ve birey, kendini tanımlayan değerlerin çokluğu içerisinde kaybolmuş ve kültür gibi yalnızca kendisi ile açıklanamaz hale gelmiştir. Adorno'nun kültür endüstrisi kavramı ile değinmeye çalıştığı nokta, bireyin yapay kimliklere olan ihtiyacının artması ve insanla ilgili her şeye en azından bir kimlik iliştilmesi gerekliliğinin doğmuş olmasıdır (Adorno, 2003).

4. ÇAĞDAŞ MODA ve KENTSEL MEKAN İLİŞKİSİ

4.1 Çağdaş Moda ve Kentsel Mekan Evriminde Temel Etkenler

Kökenleri 18. yüzyıl ortalarına kadar uzanan, 20. yüzyılda iyice belirginleşen bazı toplumsal olaylar, düşünce sistemleri ve bunlara bağlı olarak ortaya çıkan gelişmeler ve değişimler çağdaş moda ve mekan ilişkisini temelden etkilemiştir. Bütün bu değişimlerin temelinde yatan tetikleyici unsur Rönesans ve Reform’la harekete geçen Aydınlanma düşüncesi ile gelmiş ve göç, şehirleşme ve yabancılaşma ile devam etmiştir.

4.1.1 Göç ve şehirleşme

Temelinde aklın egemen olduğu bir hareket ve düşünce sistemleri bütünü olan modernleşmenin tetikleyici unsuru olan Aydınlanma hareketi, bireyin en güçlü yeteneği olan akıl ve düşünceyi öne çıkararak geleneksel toplum ve bilgi yapılarının ortadan kalkmasına neden olmuştur. Bu temel anlayışa bağlı olarak ortaya çıkan modernite fikri, aynı zamanda günlük hayatı geleneksel değerler ve yapılar üzerine inşa edilmekten çıkartarak teknolojik gelişmeler, bilimsel keşifler ve sanayileşme gibi önemli değişikliklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu değişikliklerle geleneksel, tarımsal üretim ve küçük çaplı el sanatlarına dayalı durağan bir yapıdan sanayileşmiş, şehirleşmiş, okur – yazarlık oranının arttığı, kitle iletişim araçlarının geliştiği dinamik bir yapıya geçiş, modernleşme olgusunun ortak özellikleri olarak belirmiştir.

Toplumda belirgin bir farklılaşma ve uzmanlaşmayı da beraberinde getiren modernleşme, toplumun eski değerlerinden soyutlanıp yeniden tasarlanması biçiminde bir etki göstermiştir. Modernleşmenin temelinde yatan şehirleşme, modern üretimin gereğini de ortaya çıkarmıştır. Bu değişen değerler sistemi içinde geleneksel olan diğer her şeyin değişmesine bağlı olarak giyim anlayışlarında da kökten değişimler ortaya çıkmıştır. Modernleşmenin sağladığı gelişmelerle moda, saray ve burjuvazinin tekelinde çıkıp geniş kitleleri etki alanına dahil etmiştir.

Göç, insanlık tarihi boyunca, çeşitli nedenlerle ve çeşitli şekillerde ama mutlaka bireylerin ve toplumların yaşam biçimlerinde bir kırılma noktasını oluşturan bir olaydır. Göç hareketleri insan yaşamının her alanını etkilediği gibi giyim davranışlarını da etkilemekte ve moda açısından ele alındığında 19. yüzyıl sonlarından başlayarak devam eden kırsal bölgelerden, küçük kasaba ve şehirlerden metropollere yapılan göçler büyük bir önem taşımaktadır (Chambers, 2005).

Tarımsal ve geleneksel zanaatlar ile üretim modelinden endüstriyel üretim modeline geçişte ortaya çıkan sanayi şehirleri, iş gücü ihtiyacının karşılanması için önemli ölçüde göç almıştır. Kırsal nüfusun büyük çoğunluğunun şehirlere kayması ile şehirleşme oranı artmış ve göç eden genç bireyler yeni bulundukları ortama aidiyetlerini gösterme amacıyla, yaşam alışkanlıklarından, önce giyimi değiştirerek geleneksel, etnik kıyafetlerini terk edip modanın kurallarına uygun giyinmeye gayret göstermişlerdir.

1851 yılında Isac Singerin patentini aldığı dikiş makinesinin icadının ardından 1958’de John Barran’ın kesme makinesinin icadıyla (Wilson, 1985: 72) giyim üretiminde endüstri alanına kayma başlamıştır. Avrupa’da 20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan iki büyük dünya savaşı esnasında giyim fabrikaları sürekli orduya malzeme yetiştirmek amacıyla çalışırken savaş sonrası ortaya çıkan refah yıllarında, kadın giyimine daha çok yönelerek yüzyılın sonlarında kitleleri etkileyecek üretim teknolojilerine ve tasarımlara ulaşmayı başarmıştır. Endüstrileşme yarattığı yeni istihdamla daha önce tarım alanında çalışan köylüleri şehre çekerek yeni bir sınıf oluşmasına neden olmuştur.

Metropol şehirler her zaman para ekonomisinin merkezi olmuş ve tüm piyasa için yapılan bir üretim modeli ve buna bağlı çalışma sistemi ile pek çok insanın günleri ölçüp tartma, hesaplama, rakamsal belirleme ve nitel değerleri, nicel değerlere indirgeme mesaisiyle dolmuştur. Paranın hesaba dayalı doğası, hayatın öğeleri arasındaki ilişkileri kendi çerçevesinde ele alarak özdeşliklerin ve farklılıkların belirlenmesine bir kesinlik ve anlaşmalara ve sözleşmelere bir netlik getirmiştir (Simmel – Frisby, 2003). Simmel, sanayileşme ile cep saatlerinin yaygınlaşmasını bu kesinliğin dışsal bir boyutu olarak örneklendirmektedir.

Metropollerde farklı çıkarlara sahip bir çok insanın bir araya gelmesiyle bu insanların birbirleriyle olan ilişkileri son derece karmaşık bir organizma içerisinde yer

bulmaktadır. Şehirlerin en üst düzeydeki iktisadi iş bölümünün merkezleri haline gelmesi, aynı mekan içerisindeki birey sayısının artması ve müşteri kapmak için girilen rekabet uzmanlaşmayı getirmiştir. Bireyin sistem içerisindeki uzmanlığı onu sistemin vazgeçilmez parçası yaparak kent içerisindeki yerini belirler. Simmel, şehir hayatında, insanın doğayla girdiği mücadelenin, insanlar arası bir kazanç mücadelesine dönüştüğünü ve üreticinin, “baştan çıkmış müşteride sürekli yeni ve farklı ihtiyaçları ortaya çıkarmanın yolunu bulmak” gibi bir çaba içerisine girdiğini belirtmektedir. Bu süreç, kamusal ihtiyaçların farklılaşmasına, incelik kazanarak zenginleşmesine ve kişisel farklılıkların artmasına sebep olmuş ve birey, toplum içerisinde ilgi çekmek için çevrenin farklılıklara ilişkin duyarlılığından yararlanmaya başlamıştır. Simmel’e göre bu durum, insanın kasıtlı bir şekilde “farklı” olmaya teşvik edilmesiyle, bireylerin, “yapmacık tavırlar, ani değişkenlikler gibi metropole özgü aşırılıklara” yönelmesi biçiminde gelişmektedir (Simmel–Frisby, 2003).

Farklı olma diğerleri arasından çarpıcı bir şekilde sıvrılma ve böylece dikkat çekerek bir nebze de olsa öz saygı kazanmasını belli bir konumu doldurduğunu hissetmesinin sadece dolaylı bir yoludur. Metropol şehirlerde insanlar arasındaki ilişkilerin kasabalara göre daha kısa ve seyrek olmasıyla insanlar gerçekleştirdikleri kısa temaslar sırasında kendilerini en iyi şekilde anlatma çabalarının bir parçası olarak çarpıcı ölçüde karakteristik görünme ihtiyacı duyarlar. Bu nedenle şehirlerde giyim – kuşam kendini anlatma çabasındaki bireyin en önemli iletişim araçlarından biri haline gelmiştir.

Büyük şehirlerde iş bölümünün bireylerden giderek daha da tek yanlı olan faaliyetler beklemesi ile birey, tek yanlı bir uğraşta ilerleme kaydettiği ölçüde kişiselliğini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Nesnel kültürün genişlemesiyle bireyler bütün içinde göz ardı edilebilir bir niteliğe indirgenmeye başlarlar. Simmel’in, bu durum hakkındaki görüşü şu şekildedir (Simmel, Frisby, 2003: 92):

“Metropol, kişisel olan her şeyi yutarak büyüyen bu kültürün bütün çıplaklığıyla binalarda, eğitim kurumlarında, tüm mekanlara hakim olan teknolojinin yarattığı harikalarda, sunduğu nimetlerde, topluluk hayatı oluşumlarında, devlet kurumlarında dayanılmaz ölçüde billurlaşmış ve gayri şahsileşmiş bir tin söz konusudur. Öyle ki kişilik bunun etkisi altında kendini ikame ettiremez...”

Kent içerisindeki toplumsal gruplar üzerinde sosyo–ekonomik analizler yapabilmek için bu grupların kent içerisindeki mekanlaşma eğilimlerini gözlemleyerek ortaya koymak gerekir. Günümüz metropollerinde sürekli bir değişim içerisindeki yapı çevre, hem aidiyet duygusunun temeli olan alışkanlıkları yıkmakta, hem de bu gruplara özgü yeni yaşam biçimlerine, davranış, tüketim ve estetik eğilimlerine hitap edecek yeni aidiyet alanları oluşturmaktadır.

Yapılı çevrenin değişimiyle kent içerisinde çeşitli sınıfsal ve kültürel yapıların yaşam alışkanlıklarında da değişim ve çeşitlenme söz konusu olmaktadır. Yapılı çevredeki bu çeşitlenmenin kontrollü ve düzenli gelişmesi için planlı kentleşme gerekmektedir. Küreselleşme ile birlikte giderek dikkatlerin üzerinde yoğunlaştığı şehir planlama disiplini, kültürel ve sınıfsal değişimler ve bu değişimlerin mekanla ilişkisinde çok önemli bir role sahiptir.

Oluşan yeni kentler içinde tüm yapısal ve toplumsal uzamlar heterojen bir hale gelerek yayılma eğilimi göstermesi sebebiyle şehir planlama süreci başta toplumsal uzamların yeniden oluşturulmasını hedeflemiştir. Yapılı çevrenin sürekli olan değişimi ve yayılımı, belli ekonomik, sosyal ve teknolojik gelişmelerin doğal eğilimlerinin planlama ile kontrol altına alınarak düzenlenmesi yoluna gidilmiştir. Öncelikle Avrupa’da başlayarak daha sonra Amerika’da yayılan planlama anlayışı, daha çok metropol kentlerin ekonomik, siyasi ve sosyal olarak denetleme amacını gütmektedir.

İletişim ve ulaşım sistemlerindeki gelişmelere paralel olarak kent merkezlerinin finans merkezlerine dönüşmesi ile banliyölerin oluşumu ile metropol kent sınırlarının genişletilmesi anlayışı (decentralization, sub–urbanization), 19. yüzyılda kent planlama teorilerinde yer alan merkez dışı kent yayılımları ile sanayileşmiş toplumların kentleşme biçimi olarak yaygınlaşmıştır. Dönem içerisinde ortaya çıkan “Garden City”, “Green Belt City” gibi farklı anlayışlar, daha çok metropol kent merkezlerindeki konut ağırlıklı yoğunluğu dağıtmayı hedeflemiştir.

20. yüzyılın ortalarında gelindiğinde ise iki büyük dünya savaşı sonrası gerçekleşen yıkımın yeniden yapılanmayı gerektirmesi, modernleşme projelerinin yükselişe geçtiği ortamı hazırlamıştır. Bu süreçte değişen ve belli bir kesimin tarihi ve kültürel alışkanlıklarını yitirdiği kentlerde, üst sınıf merkez dışına kayarken, oluşmakta olan yeni merkezlere şehir kültürüne özgü değer, alışkanlık ve biçimleri de taşımışlardır.

Bu geçişin en önemli sonuçlarından biri de modanın yaşam biçimleri ile birlikte merkez dışı kentlere sıçraması olmuştur.

David Chaney, toplumsal yapı ve yaşam biçimleri üzerine yürüttüğü çalışmalarında banliyölerin kendine özgü yaşam tarzlarının etkisiyle modanın kent merkezlerinin dışında gösterdiği yaygınlık ve etkileri belirlemiştir.

Chaney, şehir merkezi dışına kayan yerleşmelerin tüketici kültürü gelişimi açısından iki farklı sonucunun olduğunu belirtmektedir (Chaney, 1996):

“Bunlardan birincisi, şehir merkezlerinin etkileyici sergileme ve eğlence merkezleri olarak gelişmesi, taşra şehirleri ve uydu kentlerden gelen insanların odak noktası haline gelerek, mağazalar ve eğlenceye yönelik mekanların öneminin artmasıdır. Diğeri ise şehir dışında evi olanların, modanın baş döndürücü isteklerini karşılayabilmek için boş zaman etkinliklerinin tek alternatifi olan eve yönelmesi ile konut harcamaları ve evle ilgili malların satıldığı mağazaların artmasıdır.”

4.1.2 Yabancılaşma

Günümüzde modanın bu kadar yayılmış olmasını sağlayan başlıca nedenler, bireysel veya kitlesel düzeyde oluşturduğu yabancılaşmanın oluşturduğu gereksinimlere dayanmaktadır. Modanın hem nedeni hem de sonucu olabilen yabancılaşma, insanın kendisinin, bulunduğu çevrenin ve sosyal yapının değerlerinin farklılaşması veya yok olması sonucunda ortaya çıkmaktadır.

Giddens’in modernliğin dinamizmi olarak gördüğü “zaman ve uzamın birbirinden ayrılması” durumu, zamana bağlı değerlerden bağımsızlaşmayı ve dolayısıyla toplumsal pratiklerin yeniden düzenlenmesini ifade etmekte ve postmodern olarak genellenmiş durumlara denk gelmektedir (Giddens, 1998). Giddens, ait olduğu yerden ve geçmişinden bağımsızlaşan bireyin değişen dünyaya adapte olabilmek için kimliğini yeniden oluşturması zorunluluğunu anlatmaktadır. Günümüzde medya, sanal gerçeklikler üretmesi ile kimlik ve yaşam biçimlerinin adaptasyonu ve değişiminde fazlasıyla etkili olmaktadır.

Medyanın yapay görselliği ile gizlenen yabancılaşmanın arttığı 20. yüzyılın ikinci yarısı, postmodern anlayışın öncülüğünü aldığı düşünce akımlarının hakim olduğu dönem olarak ele alınmaktadır. Yabancılaşma sonucu modanın gelişebileceği ortamı sağlayan medya aracılığıyla insanlar yabancılaşmayla başa çıkma çabasına

girişmişlerdir. Moda, medya üzerinden sunulan mekan ve uzamlarla bir yandan mimarlığı da etkilemektedir.

Mimarlık ve şehircilik teorilerinde postmodern anlayış, postmodern düşünce sistematüğinden farklı anlam, gösterge ve amaçları taşısa da moda ve medya aracılığıyla ekonomik sistemin içinde yer almaları yüzünden bu sistematik tarafından kapsamaktadırlar. Bunun sonucunda ortaya konan mimari ve kentsel tasarım, insan ölçeğini gözardı eden abartılı oranlar kazanmış ve abartılı form ve parçacıl mekan organizasyonları ile tüketim anlayışını arttırmaya ve belli güç odaklarına fayda sağlamaya yönelik bir denetim amacı taşır hale gelmişlerdir (Harvey, 1999). Harvey bu anlayışı kent planlama üzerinden şu şekilde örneklendirmektedir (Harvey, 1999: 84):

“... kent planlamasını kolaj çalışmasına indirgeyen post-modern kent tasarımcılarının merkezi olanı parçalayarak toplumu heterojen ve kolay denetlenebilir parçalara bölme amacındaki şehircilik anlayışında da hakimdir.”

Harvey, postmodern mimar ve kent tasarımcısının, farklı müşteri gruplarıyla kişiselleşmiş biçimde iletişim kurması ile farklı durumlara, işlevlere ve zevk kültürlerine yönelik ürünleri sipariş üzerinden hazırlamak gibi bir görevi kolaylıkla üstlenebildiklerini ve bu farklı zevk kültürlerinin bu noktada bir iletişim aracı olduğunu dile getirmektedir. Bu mimari ve kentsel kurgu anlayışı ile belli mekan ve kent parçalarının popülerleştirilmesi (yani mekan modalarının yaratılması) ile belli toplum tabakaları, bu kent parçalarında soylulaştırmanın (gentrification) gerçekleştirilmesini beraberinde getirmektedir. Harvey, bu sorunun, ortaya konulan mimarinin zevk kültürleri ve toplulukların isteklerini farklılaşmış nüfus ve piyasa gücü aracılığıyla ne ölçüde ifade edebildiğine bağlı olarak büyüdüğünü ifade etmektedir (Harvey, 1999).

Moda, 20. yüzyılın ilk yarısında şehir dışı yerleşmelerle ilgili gelişmelere ve toplumsal farklılaşmalarla, postmodern düşüncenin hakim olduğu ikinci yarısında ise kapitalist düzenin getirdiği gerçeklerden yabancılaşmaya bağlı olarak yayılmış ve aidiyet duygusunun yerine yersizlik ve zamansızlık gibi duygular getirmiştir. Her iki dönemdeki gelişmelerin etkileriyle günümüzde moda, başta kent kültürünün hakim olduğu alanlar olmak üzere ekonomik sistem kadar güçlü bir şekilde kontrol dışı

olarak yayılmakta ve bünyesine girdiği her şeyi kendi dönüştüren bir olgu haline gelmiştir.

4.2 Postmodernizm, Mekan ve Moda ilişkisi

4.2.1 Postmodernizm üzerine

Postmodernizmi ele alırken “post” ekinden gelen “bir sonralık, bir başkaldırı boyutu taşıdığı”nı ve herhangi bir tanıma indirgenemeyecek bir karışıklığa ve düzensizliğe sahip olsa da, postmodernizmin öncelikle modernlikle bir hesaplaşma anlamına geldiğini belirtmek gerekir (Zeka, 1990: 10).

20. yüzyıl sonunun hakim yaşam tarzı olan postmodernizmi Frederic Jameson, 2. Dünya Savaşı sonrası, çok uluslu şirketlerin dünyanın ekonomik ve kültürel sistemini kontrol etmeye başladığı ve toplumsal organizasyonun arkasındaki itici gücün sürekli tüketim olduğu yıllarda başlamış olarak tanımlamaktadır. Jameson, uzay ve zaman algılayışımızın postmodernizm altında yeniden şekillendiğini, zamanın süregelen bir şimdiki zaman içinde dağılıp gittiğini, geçmişten gelen her şeyin tarihsel bağlamından koparıldığını, ve esas anlamından ayrılarak metalaşmış çevremizin dağınık yapısına katıldığını belirtmektedir. Bütün bunların sonucunda gerçekleşen tarihsel bir bellek yitimi ve geçmiş bilgisinin yokluğunu Jameson, şizofrenin anımsama yetisizliğine ve sonuçta kimlikssel bir bütünlük oluşturma yeteneğinin yitimine benzetmektedir (Springer, 1998: 47-48).

Jameson postmodern uzamın, sersemletici ve yönsüzleştirici oluşuna örnek olarak gösterdiği Los Angeles'taki Bonaventure Hotel'de çıkışın nerede olduğunu, lobinin karmaşık planı içinde bulmanın güçlüğüne vermektedir. Jameson bu aptallaştırıcı alan kullanımını, şirket kontrolünün tam olarak nerede bulunduğunu belirlemek için girişilecek her çabanın labirentimsi karmaşayla gizemli hale gelen çok uluslu kapitalizm mantığının postmodern mimarideki karşılığı olarak tanımlar (Zeka, 1990).

Postmodernizmin çoğulculuk, çok kültürlük, özgünlük özellikleri, diğer öne çıkan özellikleriyle de bağlantılı bir biçimde yerellik ve özgüllüklerin korunması için tek düze standartların dayatılmasına karşı bir duruş sergilemektedir. Böylece postmodernizm ile çoğulculuğa kapı açılarak tarih, gelenek, retorik, renk, konvansiyon, heykel ve hatta süsleme içeri alınmıştır. Bunun yanı sıra, postmodern

bakış açısı bilgiye yönelik heterojen görüşlerin çoğulculuğunu kabul etmesi ile yaklaşımlarında bilgiye ayrıcalıklı bir yer vermemektedir (Giddens, 1994: 10).

Harvey, postmodernizmin ürünleri üzerine şu yorumu yapmaktadır (Harvey, 1997: 21):

“Belki bir fikir birliğinden söz edilebilir: tipik bir Postmodernist ürün, şakacıdır, kendi kendiyile dalga geçer, hatta şizoiddir. Aynı zamanda, yüksek modernizmin gösterişsiz kendine yeterliliğine, ticareti ve meta biçimini arsızca kucaklayarak tepki gösterir. Kültürel geleneğe karşı tavrı saygısız bir pastij görünümündedir, kasıtlı olarak amaçlanmış derinlik yokluğu, her tür metafizik ağırbaşlılığın altını oyar. Bu bazen acımasız bir sefalet ve sarsma estetiğine açılır.”

Modernizm, doğrusal değişmeye ve mutlak doğrulara olan inançla toplumsal düzenin rasyonel biçimde planlanmasıyla ve bilgi ile üretimin standartlaştırılmasıyla özdeşleştirilirken, postmodernizm, kültürel söylemin yeniden tanımlanmasında heterojenliği ve farklılığı özgürleştirici güçler olarak öne çıkartarak modernizme karşıt bir duruş sergilemektedir.

Harvey, postmodernizmin modernizm karşıtı bir hareket olarak ortaya çıkıp gelişimini şu şekilde dile getirmektedir (Harvey, 1997: 53):

“1960’lı yılların karşı kültür hareketleri ve modernizm karşıtı akımları, hayata gözlerini işte bu bağlamda açtılar. Kurumsallaşmış iktidar, yekpare tekeller, devletler ve başka biçimler tarafından üretilen, bilimsel olarak temellendirilmiş teknik-bürokratik rasyonalitenin baskıcı özelliklerine düşman olan bu karşı kültürler, kendine özgü bir politika zemininde, müzik, giyim, dil ve yaşam tarzında anti-otoriter davranış kalıpları, put kırıcı alışkanlıklar ve günlük yaşamın eleştirisi aracılığıyla bireyselleştirilmiş kendini gerçekleştirme alanları üzerinde duruyorlardı... Her ne kadar, en azından kendi terimleriyle düşünüldüğünde, bir başarısızlık olarak nitelenmesi gerekirse de, yine de 1968 hareketinin, daha sonra ortaya çıkacak olan postmodernizme dönüşünün kültürel ve politik habercisi olarak görülmesi gerekir.”

Postmodernizm, kültürdeki yeni biçimsel özelliklerin doğuşunu çoğu zaman artırmalı bir biçimde modernleştirme ile, tüketim ve medya toplumunu, çok uluslu kapitalizm denilen yeni toplumsal yaşamla ve yeni bir ekonomik düzenle ilişkilendiren dönemleştirici bir kavramdır (Jameson, 2005).

Baudrillard , çağımızın tüketim gerçekliği üzerine şu şekilde değinmiştir (Baudrillard, 2004: 16):

“... Nesneler çağında yaşıyoruz. Söylemek istediğim nesnelerin ritmine ve onların hiç kesintisiz ard arda gelişlerine göre yaşadığımız, geçmiş uygarlıkların tümünde dayanıklı nesneler, araçlar veya binalar kuşaklarca insandan daha uzun yaşamışken, bu gün onların doğmasını, gelişmesini ve ölmesini izleyen bizleriz.”

Postmodern döneminin en belirgin özelliği, bilgi, eşya, beden, doğa, duygu, sanat vb. her şeyin bir değişim değerine sahip olarak metaya dönüştürülmesidir. Tüketim, kapitalizmin ekonomik büyüme kısır döngüsü içinde postmodern toplumun kültürel biçimi olmuş ve tüketim toplumu, tüketim kültürü, kitle kültürü ve popüler kültür postmodern toplumun kültürel yapısını ifade eden kavramlar haline gelmişlerdir.

Aynı zamanda, postmodernizm, modernizm ile Avrupa seçkin burjuva kültürünü tüm modernleşme yolundaki toplumlara dayatılmasına bir tepkidir. Lyotard şöyle ifade etmiştir (Callinicos, 2001: 248):

“Seçmecilik (eclecticism), çağdaş genel kültürün sıfır noktasıdır. Kişi reggae dinler western seyrederek, öğlen yemeğinde McDonald’s hamburgeri, akşam yemeğinde yerel bir mutfaktan yer, Tokyo’da Paris parfümü kullanır. Hong Kong’da geçmişe yönelik kıyafetler giyer, bilgi ve televizyon oyunu konusu olmuştur.”

Büyük ölçüde kültürel alan içerisinde gelişen postmodernizm kavramı, gittikçe yaygınlaşıp daha birçok alanı kapsar hale gelmiştir. Yalnızca postmodern resim, mimari, kentsel tasarım, edebiyat ve sinemadan değil, aynı zamanda postmodern felsefe, postmodern politika, postmodern ekonomi, postmodern aile, hatta postmodern kişiden söz edildiği görülmektedir. Bu durum sanayi toplumlarının yeni bir nitelendirmeyi gerektirecek kapsamlı bir dönüşümden geçtiklerini göstermektedir. Böylece yalnız postmodern bir kültürden değil, giderek postmodern olan bir toplumdan bahsetmek mümkün olmaktadır.

Habermas ve Giddens gibi sosyal bilimciler sanayi sonrası dönemdeki yeni gelişmeleri modernitenin ileri bir aşaması olarak değerlendirmektedirler. Habermas bu gelişmeleri, modernlik projesi hala devam ederken modernliğin temeli olan Aydınlanma düşüncesinin yeniden yorumlanması gerektiğini şeklinde ele almaktadır. Giddens ise mevcut durumu ileri ya da yüksek modernlik kavramlarıyla açıklayarak modernliğin devam ettiği yönünde bir karara varmaktadır.

Tüketim toplumu olgusunun gündeme gelmesinde önemli bir faktör de emeğin ikincilleşerek tüketici fonksiyonunun öne çıkmasıdır. Tüketiciler, artık tüketicilik yetileri üretim potansiyellerinden daha önemli hale gelen ve baştan çıkarma, halkla ilişkiler, reklam, çeşitlendirilen gereksinimler gibi yeni mekanizmalar kümesi aracılığıyla etkili bir biçimde entegre edilmeleriyle ele alınmaktadırlar. Dolayısıyla tüketim toplumu kavramı ile öncelikli olarak ifade edilmek istenen olgu, tüketim toplumunun tüm bireyleri ile tüketime yönelmiş ve kafalarını tüketmeye takmış olan bir toplum tasarımı gündeme getirmesidir (Touraine, 2002).

Kültür endüstrisi, eleştirel teori düşünürlerine göre, insanı geçmiş dönemdeki baskı yöntemlerine ve pratiklerine oranla çok daha ince ve etkin yöntem ve pratiklerle hükmettiği görüşündedirler. Bu durum kendini en fazla tüketim alanında göstermekte ve bütün tüketicileri kapsayacak çapta bir takım kategorilendirmeler yapılmaktadır.

Tüketim toplumu, metaların mübadele ve orijinal kullanım değerlerinin ortadan kaldırılmasıyla ortaya çıkmaya başlamıştır. Tüketimcilik evresinde pazardan alınan malların “yarar işlevi” gölgelenirken, “gösterge işlevi”nin baş köşeye geçmektedir. İmrenilen, elde edilmeye çalışılan, alınan ve tüketilen göstegelerdir. Metaların özgün kullanım değerlerinin ortadan kalkması ile metaların ikincil ve yapay yeni değerlerine kavuşmaları eş zamanlı olarak gerçekleşmektedir. Bu işe metalara geniş bir kültürel çağrışımlar ve yanılsamalar silsilesini üstlenebilecek ölçüde geniş bir özgürleşme getirecektir. Özellikle reklamlar bu durumu sömürmeye muktedir olup, sabun bulaşık makinesi, otomobiller gibi çeşitli sıradan tüketim mallarını romantik sevdâ, egzotiklik arzusu, güzellik, doyum bilimsel ilerleme, iyi hayat imgeleri ile ilişkilendirilir (Touraine, 2002).

Kimi kuramcılara göre tüketim toplumunun kendisi, modernliğin sınırlarının dışına çıkmayı gerektirecek kadar modernlik ötesine göndermede bulunmaktadır. Bauman'a göre postmodern dönemin en ayırıcı unsuru ve en popüler betimlemesi tüketici toplumu içinde bulunmaktadır. Bauman’a benzer bir karara toplum kuramcısı olan Alain Touraine’de varmaktadır: “Tüketim toplumuna giriş, herhangi bir toplumsal değişmeden çok, daha güçlü bir biçimde modernlikten çıkış anlamı taşır, çünkü modernliği en iyi tanımlayan, tutumların edimcilerin modernleşme sürecindeki yerleriyle, yani önde ya da arkada altta ya da üstte olmasıyla belirlenmesidir” (Touraine, 2002: 115).

4.2.2 Meta estetiği, moda ve metalaşan mekan

Meta estetiği, geleneksel gleri, din, eğitim ve sanat gibi dikkate alarak ve onları bir noktaya kadar szgeten geçirerek, medya ile bağlantısını kurarak, belki de her gün milyonlarca insanın kolektif hayal gücünü belirleyen modern toplumdaki en etkili glerden birisi haline gelmiştir. Para ise genelleştirildiği ve sonra geliştirildiği biçimiyle, bir yandan değerin ve estetiğin bir ifadesi olarak hizmet ederek değişik şeyleri kıyaslanabilir ve ölçülebilir hale getirmektedir (Haug, 1997).

Bir tüketicisi, metaya yaşamı için bir araç olarak değer verirken, diğerisi bu ihtiyaçları bir değer aracı olarak görmektedir. Kullanım değerisi ile değişim değerisi arasındaki bu çelişki, bireyler arasında da yaygınlaşarak metanın formunu; yani onun kullanım biçimini sürekli değiştirme eğiliminin belirmesine ve görünümün değişmesi dolayısıyla değerinin de değişmesine sebep olur (Haug, 1997).

Satış ve alış sisteminde estetik imge, metanın vaat ettiği kullanım değerisi, satışın bağımsız bir değişkenisi olarak ortaya çıkararak estetik sürecin bağımsız üretimini getirir. Bu bağlamda duyular, ekonomik olarak fonksiyonel olan özne ve nesnenin göz kamaştırıcılığında, ekonomik fonksiyonunun bir aracı haline gelmektedir. Böylece, metanın görüntüsünü kontrol edenler, gözü kamaşan halkın duyularına hitap ederek bir açıdan onları da kontrol altına almış olurlar (Haug, 1997: 25).

Statü elde etme çabası, bireyleri alışverişlerinde gerçek ihtiyaçlarının ötesinde kullanım değerinin üstünde değişim değerisi yüksek metalara yöneltmektedir. Böylece en temel kullanım değerisi olan eşyalar, konut, giyecek, içecek, ayakkabı, kap kacak vb. şeyler sürekli yeni tasarımlarla zenginleştirilerek değişim değerleri yükseltilmektedir. Form değişiklikleri, yüzeydeki süslemeler, malzemedeki farklılıklar, üretim sürecindeki yapılanmalar metanın kullanım değerine estetik değer katarak değişim değerinin artmasında etkili araçlar olurlar (Haug, 1997: 26).

Dolayısıyla meta estetiği gelişen teknoloji ve endüstrileşme sürecinde giderek artan bir önem kazanmıştır. Günümüzde, rtnme ve barınma gibi maddi fonksiyonların yanı sıra giyim ve moda eşyaları kullanım değerinin tamamen üstünde bir değişim değerisi göstergesi haline gelmiştir. Modernitenin diğer nitelikleriyle de beslenen meta estetiği aslında tam olarak modanın kendisi olarak ele alınmaktadır. Moda olan nesne ya da kullanım, yayılmasına paralel bir hızla paralel bir hızla geri çekilmekte, dolayısıyla kullanımının yaygınlaşması moda olma özelliğini yitirmesi demektir. Bu

nedenle devingen modanın ölçütü, nesne eskimemişken ve aslında kullanım değeri kaybolmamışken hızla yenilenme ihtiyacının doğmasıdır.

Mekanın meta imgesi çerçevesinde yeniden kuruluşu, George Simmel'in, Walter Benjamin'in, ve David Harvey'nin ele aldığı gibi, kapitalist modernitenin etkisiyle gerçekleşmektedir.

Foster'a göre, günümüzde tasarlanan mekanlar, kentlilerin biraraya geleceği ortak kullanım alanları olmaktan ziyade, görkemli birer gösteri sahası, turistik büyülenme sahaları gibi görünmektedir. Daha önceleri sermaye mekansal imgeler yaratırken, günümüzde tasarlanan bir çok ortak kullanım alanında, imgeler sermaye haline gelecek ölçüde birikmektedir. Foster, kültür merkezleri, konulu eğlence parkları, spor merkezleri, kentin kurumsal canlanışına hizmet edecek şekilde, "kenti alışveriş etmek", gösteri izlemek ve yapay bir mekan hissi duymak için elverişli hale getirecek şekilde tasarlandığını belirtmektedir (Foster, 2004).

Foster, farklı formların, işlevlerin ve "kentsel egonun" en yüksek birimi olan Izgara Plan, 70 bloğun yan yana gelmesini sağlarken, gökdelenlerin, aynı şeyi katlar düzeyinde gerçekleştirdiğini belirten Koolhaas'ın, Le Corbusier gibi, Izgara Planı "batı uygarlığının en cüretkar kehaneti" olarak tanımladığına yer vermektedir. Böylece Foster, günümüzde birbiriyle rekabet halinde olan, "hem sevdiğimiz hem de nefret ettiğimiz çelişkiler" ve "hem düzenli, hem akışkan katı bir kaos" kentinin ortaya çıktığını vurgulamaktadır (Foster, 2004: 66).

4.3 Günümüzde Kent Mekanları ve Kullanıcıları Arasındaki Etkileşim

Kentlerin insanların toplumsal yaşamı üzerindeki etkileri önemlidir. Wirth'in de değindiği gibi, kent sadece evlerin ve işyerlerinin arttığı bir yer değil, bu anlamda dünyanın bir çok uzak topluluklarını daire ve ağ şeklindeki farklı alanları, insanları ve etkinlikleri bir arada toplayan, dönüştüren, ekonomik, politik ve kültürel yaşamın merkezini başlatan ve kontrol eden bir yerdir (Wirth, 1964). Bu özellikler, kent içinde içinde geçirilen yaşam deneyimleri ile tamamlanır ve anlam kazanarak biçimlenirler. Benzer bir yaklaşımla Lefebvre kenti, insan etkileşiminin ve medeniyetin anlamlarının nesilden nesile aktarma işini arttıran bir kap olarak öngörmüş, kentin insanları özgürleştirip, karar alma ve yeni yönler belirlemelerini sağladığını belirtmiştir (Lefebvre, 1991). Bu yaklaşıma paralel olarak da Weber

kentlerin mekansal yönünün toplumsal süreçler tarafından tanımlandığını savunmaktadır (Weber, 1995).

Kentleri anlamak için mekansal biçimlerin oluşturulması ve dönüştürülmesine ilişkin mekanizmalarını kavrayarak kente, içinde toplumsal süreçle mekansal biçimlerin sürekli etkileşim halinde olduğu bir sistem olarak ele almak gerekmektedir. Bu etkileşim kent kurgusunun zaman içerisindeki değişimini de içermektedir. Mumford, doğal mekanı dönüştürmenin ve inşa etmenin, yaratılmış kentsel mekanı oluşturan çevrenin ve sosyal formların katmanları olduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla kent, sosyal ve mekansal bir olgu olarak görülebilir zamansal bir boyuta sahiptir, zamanın bir ürünüdür (Mumford, 1940). Bu yaklaşıma paralel olarak normatif teorilerin inceleme alanında tasarımın, insanlar arasındaki ilişki biçimlerini nasıl etkilediği ele alınmaktadır.

Fiziksel mekanın özellikleri, bireyler arasındaki etkileşim biçimlerini ve ilişki derecelerini etkilemektedir. Açık kamusal kent mekanlarında fiziksel ve mekansal belirleyiciler, bu sosyal etkileşim yapısını kişinin tercihlerinden daha geniş bir yelpazede sunmaktadır. Bununla beraber bir toplumsal mekanda nasıl bir ilişki derecesi ve sıklığı beklendiği ise mekan kullanıcısının kimliğine ve isteklerine bağlıdır.

Zukin, kamusal alanı, daha geniş bir açıdan bakarak bu mekanları oluşturan ve kullanan çeşitli kamusal ya da bireysel çıkarların (taleplerin) algılandığı sürekli değişen bir durum olarak değerlendirmiştir. Birbiri ile yakından bağlı ve birbirini güçlendiren kamusal kültür ve kamusal alan kavramlarını ele alan Zukin'in belirttiği gibi, kamusal kültür ve kamusal alan sosyal olarak kurulmuşlardır (Zukin, 1995). Şehirlerdeki kamusal hayatı deneyimlediğimiz mekanlarda, dükkanlarda, parklarda ve sokaklardaki günlük hayatı oluşturan pek çok sosyal karşılaşma tarafından üretilirler.

Zukin kamusal kültür ve kamusal mekan'ın birbirini güçlendiren ikili kavramları üzerine yoğunlaşmıştır. Zukin'in belirttiği gibi, kamusal kültür ve kamusal alan şehirlerde ve hayatı deneyimlediğimiz sokaklarda, dükkanlarda ve parklarda günlük hayatta gerçekleşen pek çok sosyal karşılaşmanın ürünü olarak ortaya çıkan toplumsal oluşumlardır. Bu mekanları kullanma hakkı, bunları belli şekilde

kullanma, onlara bize aitmiş gibi yatırım yapma, bize ait olduklarını iddia etme, sürekli değişen bir kamusal kültür ortaya çıkarmaktadır (Zukin, 1995).

İnsanın temel gereksinimlerinden biri olan ilişki kurmak, dış mekan yaşantısının gerçekleşmesine, mekansal kurgunun ilişki kurma bağlamında beklentilere cevap verebilmesine bağlıdır. İnsan çevre ilişkisi kültürel, fiziksel ve algısal değişkenlerin karşılıklı etkileşiminin bir sonucudur. Sosyal ve özel yaşantılar mekansal yakınlıklarıyla birbirlerini destekleyerek kentsel yaşantının ve mekansal çeşitliliğin oluşmasını sağlamışlardır.

Harvey, kentin yüklendiği mekansal biçim ile kentteki toplumsal süreçlerin bağdaştırılması gerekliliğini belirtirken “Mekansal Bilinç” kavramını vurgulamaktadır (Harvey, 2003). Burada mekansal bilinç ile kastedilen, bireyin kendi yaşam öyküsündeki mekan ve yerin rolünün anlaşılması, etrafında gördüğü mekanlarla ilişkilendirilmesi, bireyler ve toplum arasındaki işlemlerin onları ayıran mekan tarafından nasıl etkilendiğinin anlaşılmasıdır. Mekansal bilinç, bireyin kendisiyle, çevresi, bölgesi arasındaki mevcut ilişkiyi anlamasını sağlamaktadır.

Sosyal aktiviteler, insanların hareket etmeleri ve aynı mekanda bulunmaları sonucunda kendiliğinden oluşurlar. Dolayısıyla, kamusal alanlarda daha iyi koşullar sağlandığında sosyal aktiviteler ve isteğe bağlı aktiviteler dolaylı olarak desteklenmektedir.

Kostof, açık kamusal alan kullanımındaki bir paradoksa değinerek bir yandan toplum ve bireylerin bu mekanları diledikleri zaman ve diledikleri süreyle ve özgürce kullanırken, hakim otorite de kendi görüşlerini topluma yaymak ve halkı kontrol etmek için aynı açık kamusal mekanları kullandıklarını belirtmektedir (Kostof, 1999).

Harvey’in de vurguladığı gibi; kenti anlamak için uygun kavramsal çerçeve hem toplumsal hem de mekansal bilinci kapsayacak şekilde olmalıdır. Toplumsal davranış kentsel ve mekansal biçimlenme ile ilişkilendirmek gerekmektedir. Bir mekansal biçim yaratıldığında, onun toplumsal süreci geliştireceğini ve belirlemeye eğimli olacağını kabul edilmelidir. Bu kurguyu ortaya koyabilmek için, toplumsal süreçleri ve mekansal biçimlenmeleri birleştirebileceğimiz kavramları oluşturmamız gerekmektedir. Özetle sosyal yapı ve kent mekanlarındaki etkileşimi doğru şekilde ortaya koyabilmek için mekanizmalarını ve bu ilişkileri iyi incelemek gereklidir.

5. SONUÇ

Moda, öncelikle insanla daha sonra ise mekan fenomeni üzerinden kent ile ilişki kurmaktadır. Sınıflandırılmayacak kadar fazla güç temsillerinin göstergelerini içeren yapay bir olgu olması, insan ve mekan ile kurduğu ilişkileri de yapay kılmaktadır. İnsanın içgüdülerinde yer alan güç isteği, farklı dönemler içerisinde etkinliği olan sembolik unsurlarla kendini göstermiştir. Modanın ortaya çıkma ve yayılma nedeni gücün modanın içerisinde giren sembolik unsurlar aracılığıyla sergileme ihtiyacının sonucudur. Modanın insanla kurduğu ilişki, temsil ettiği güçlerin karşılığını bulduğu mekan üzerinden etkili bir şekilde kurulabilmektedir. Çünkü mekan, teolojik, antropolojik, politik, sosyal ve ekonomik gücün temsillerini en üst düzeyde sergileme kapasitesine sahip bir olgudur. Böylece mekan, her dönemde güç ve iktidar mekanizmalarının en önemli kontrol ve iletişim aracı olmuştur.

Mekan, kullanıcılarının yükledikleri anlamlar doğrultusunda, belli bir gücün göstergelerini sunan nesneler ile olan ilişkilerini de yönlendirmektedir. Mimarlık ve daha sonra kent planlamasının bir disiplin haline gelmesi, batı toplumlarında Aydınlanma olarak tanımlanan bilimsel bilginin sağladığı gelişmeler doğrultusunda gerçekleşmiştir. Aydınlanma, bilimsel mekanizmaların gücü ile dünya düzeni içerisinde kendi yerini edinmeyi hedefleyen tüm toplumları etkileyerek sonucunda belirlediği ilkeler dünyanın büyük kısmında geçerli olmuştur. Batı toplumlarının sahiplendiği modernizm aslında, modernleşmenin sağladığı gelişmeler ile sanayileşmeyi başaran tüm toplumlarda etkilerini göstermiştir. Sanayi sonrası toplumlarda kapitalizm ile belirlenen ilkelerle yaygınlaşması, sanayileşmenin getirdiği teknoloji ve sistemlerin gücü olan parayı, bu toplumların sürdürülebilirliğinin temel koşulu haline getirmiştir. Estetik kültüre ait tüm değerlerin dünyanın her yerine ulaşabilmesi sonucunda sistem içerisinde kullanıma açılması ile başlayan yeni dünya süreci küreselleşme olarak tanımlanmıştır. Küreselleşme, sürekli değişim gösteren ve gelişimini bu değişimler vasıtasıyla tanımlayan bir süreçtir.

Bu çalışma kapsamında bağlamı Aydınlanma'nın küreselleşme ile buluştuğu bir dönemin ürünü olarak belirlenen moda, bu süreçlere ilişkin veriler çerçevesinde ele alınmıştır. Çalışmada sunulan gelişim ve değişimlerin ilk yankılarının duyulduğu 18. yüzyıldan başlanarak, bu dönüşüme asıl kaynaklık eden 19. yüzyıl ile devam edilmiştir. 19. yüzyılın oluşturduğu kültürel ve ekonomik çerçeve, nesnel dünyaya ait anlamların, toplumsal eğilimlerin belirlediği bir takım kodların örnekleriyle ortaya konmuştur. Çalışma kapsamında, bu kodlarla tanımlanan güç temsillerinin mekan ve moda metaları aracılığı ile daha büyük bir oranda ve hızda giderek nesnelleştiği örnekler üzerinden görülmüştür.

Çizelge 5.1 : Dönemler içerisinde moda olgusunun değişim ve ilişkileri

Moda	19. yüzyıla kadar	19. yüzyıldan sonra	20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren
Tanım	Sınıf modası	Tüketici modası	Bireysel ve kitlesel eğilimlere göre çeşitlenen
Yaygınlık	Giyinme, süslenme ve barınma biçimleri	Metalar ve yaşam biçimleri	İnsanla ilgili her alan
Sosyal Kapsam	Toplumsal gerçekliği yansıtan	Toplumsal gerçekliği gizleyen	Toplumsal gerçekliği dönüştüren
Gösterge	Somut	Somut ya da soyut	Aynı anda somut ve soyut
Gösterilen	Yüksek kültür grubu kimliği	Alt ve üst kültür gruplarının belirlediği kimlikler	Birey ve kültür gruplarından bağımsız
Estetik Değer İçeriği	Güzellik	Güzellik ve ekonomik yarar	Estetik $\equiv$ Anti-estetik
Estetik Kültürle İlişki	Estetik kültürün parçası	Estetik kültürü dönüştüren	Estetik kültürü yenileyen

Günümüze kadar olan süreçte, modanın toplumsal ve mekansal yapı ile ilişkilerine yönelik yapılan değerlendirmeler hızla değişen sembolik anlamların, bu anlamları çeşitlendiren moda olgusu ile birlikte mekansal tasarımı da değiştirmeye başladığı

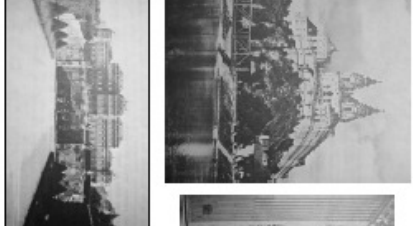
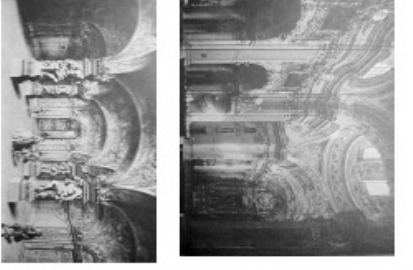
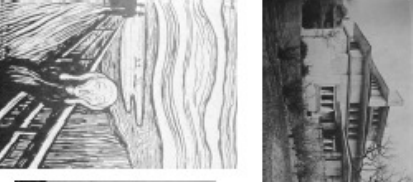
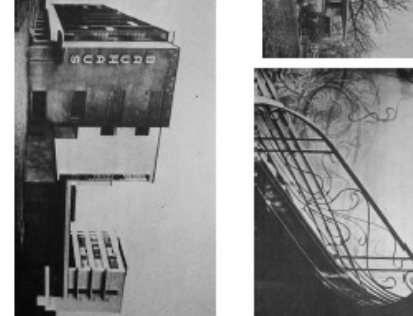
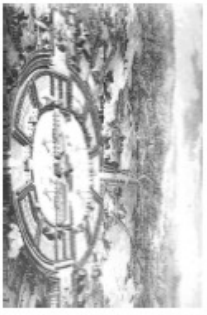
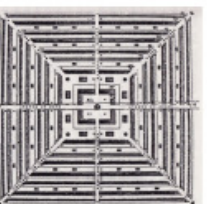
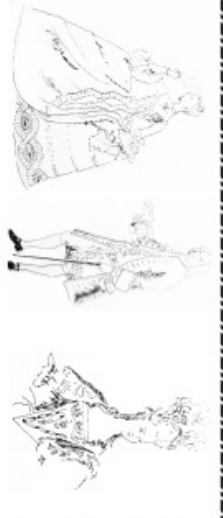
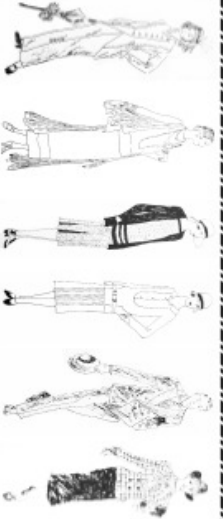
görülmektedir. Kent üzerinde modanın ürettiği sembolik anlamların, metalar ve mekanlar üzerinde kendini göstermesiyle insan kullanımına sunulup, anlam aşımına uğradığı ve kendini yenileyerek tekrar sunduğu görülmüştür. 20. yüzyılda kapitalizmin ortaya koyduğu tüketim toplumu, ürettiği anlamları sürekli tazeleyen moda sisteminin kurgusunu oluşturmaktadır. Ekonominin insanlar üzerinde kurduğu hakimiyet ile eş değer olarak, modanın da ekonomi ve toplumlar üzerinde hakimiyet kurarak onları kendine dahil etmeye başlaması, bu kurgunun en belirgin getirisi olmuştur.

Çizelge 5.2 : Dönemler içerisinde modanın mekan üzerindeki etki ve ilişkileri

Moda	19. yüzyıla kadar	19. yüzyıldan sonra	20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren
Mekanla İlişki	Mekan tarafından yönlendirilen	Mekanı üretmeye ve tüketmeye başlayan	Mekanı oluşturup dönüştüren
Mimarlık ve Kentleşme içerisindeki Konum	Erk sahibi ve iktidar tarafından belirlenen	Kentleşme, sanayileşme ve kapitalizme bağlı olan	Küreselleşme ve medya kültürünün etkisiyle veya bu etkiye tepki olarak
Mekana Etki	Kontrollü	Ekonomik yarara bağlı	Belirsiz
Mekandaki Yaygınlık Süreçleri	Belirgin	Azalan belirginlik ve süreklilik	Süreksiz
Mimari Biçimdeki Konum	Gerçek kimliğin sunumu	Kurgulanmış kimliğin yansımaları	Çok kimlikli (Şuursuz)

20. yüzyıldaki değişmelerle birlikte fikirsel karşıtlık oluşturan modern ve postmodern söylemlerin insanlığa getirdiği çelişki, modayı diğer bütün güç sistemlerinden de daha etkili kılmıştır. Fikirsel karşıtlıklar içerisinde etkinliğini sürdüren moda, birbirine zıt olan tüm düşünce, anlam, kavram, yapı ve sistemden beslenen bir güç haline gelmiştir. İçine dahil olduğu her alanı kendi bünyesine katarak güçlenen moda, 20. yüzyılın sonunda her biçimin öznesi konumuna yerleşmiştir.

Çizelge 5.3 : Dönemler içerisinde mimarlık, sanat, kent ve modadaki değişim

	18. yüzyıl	19. yüzyıl	20. yüzyıl
Mimarlık & Sanat	 	 	 
Kent	 	 	 
Moda			

20. yüzyıl öncesinde, belli güçlerin kurguladığı kodları nesnelere yansıtan moda, 19. yüzyılın sonundan başlayarak, 20. yüzyıl içerisinde gerçekleştirdiği dönüşüm sonucunda nesnel dünyayı imaja, imajları nesnel dünyaya katmak gibi çok yönlü bir açılım kazanmıştır. Bu çift karakterliliği ile bünyesine girdiği her şeyi kısa süreli ve tutarsız araçlar haline getirmiştir. Çağımızda bu araçlar içerisinde insanla en etkin iletişimi kuran öncelikle medya, sonrasında ise mekan olmaktadır. Hızlı bir değişim ve tutarsızlıkla etkilediği mekana, sahip olduğundan farklı anlamlar yüklemesiyle, kentsel tasarım ve mimarinin de bünyesine girmiş olduğu çıkarılmaktadır.

KAYNAKLAR

- Adburgham, A.**, 1987. *Shops and Shopping*, Barrie and Jenkins, London.
- Adorno, W.T.**, 2003, Kitle, Melankoli, Felsefe, Cogito Dergisi, Sayı:36, Yaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Altman, I., Chemers, M. M.**, 1980. *Culture and Environment*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Assmann, J.**, 2001. *Kültürel Bellek*, (Çev. A. Tekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Barbarosoğlu, F. K.**, 2009. *Moda ve Zihniyet*, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Baş, Y.**, 2006: Planlama - Mimarlık ilişkisi Yeniden Tanımlarken, *Planlama Dergisi*, sayı: 4, s. 8-9.
- Baudelaire, C.**, 2004. *Modern Hayatın Ressamı*, (Çev. Ali Berktaş), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J.**, 1997. *Tüketim Toplumu*, Ayrıntı Yayıncılık, İstanbul.
- Baudrillard, J.**, 1998. Foucault'yu Unutmak, (Çev. Oguz Aydemir), Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.
- Baudrillard, J.**, 2001. *Tam Ekran*, (Çev. B. Gülmez), Yapı kredi Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J.**, 2004. *Tüketim Toplumu*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bell, D.**, 1976. *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Basic Books, New York.
- Benevolo, L.**, 2008. *Avrupa Tarihinde Kentler*, (Çev. Nur Nirven), Literatür Yayıncılık, İstanbul.
- Benjamin, W.**, 1993. *Son Bakışta Aşk*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W.**, 2002. *Pasajlar*, (Çev. Ahmet Cemal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Blumer, H.**, 1968: Fashion. In D.L. Sills, *International Encyclopedia of the Social Sciences*, Vol. 5, pp. 341-345.
- Bocock, R.**, 1997. *Tüketim*, (Çev. İrem Kutluk), Dost Kitabevi, Ankara.
- Bourdieu, P.**, 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Routledge and Kegan Paul, Londra.
- Bourdieu, P., vd.**, 1999. *The Weight of the World: Social Suffering in Contemporary Society*, Stanford University Press, Stanford, CA.
- Calhoun, C. J.**, 1994. *Social Theory and the Politics of Identity*, Blackwell Publishing, Oxford.
- Callinicos, A.**, 2001. *Postmodernizme Hayır*, (Çev. Sebnem Pala), Ayraç Yayınevi, Ankara.
- Chambers, L.**, 2005. *Göç, Kültür, Kimlik*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

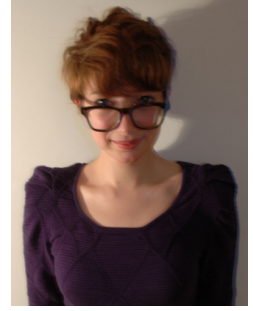
- Chaney, D.**, 1999. Yaşam tarzları, (Çev. İrem Kutluk), Dost Yayıncılık, Ankara.
- Crane, D.**, 2000. Moda ve Gündemleri: Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik, (Çev. Özge Çelik), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Cranz G.**, Urban Parks of the Past and Future, Associate Professor of Architecture, University of California at Berkeley, <http://www.pps.org>.
- Çubuk, M.**, 1997. Kentsel Tasarım Formasyonu ve Eğitimi Sunuş Bildirisi ve Sonuç Metni.
- Davis, F.**, 1997. Moda, Kültür ve Kimlik, (Çev. Özden Arıkan), Yapı Kredi Yayınları İstanbul.
- de Marly, D.**, 1986. Working Dress: A History of Occupational Clothing, Holmes and Meier, New York.
- Delpierre, M.**, 1990. Fashion: An Illustrated History, Holmes and Meier, New York.
- Dovey, K.**, 1999. Framing Places, Mediating Power in Built Form, Routledge, London.
- Erickson, B. H.**, 1996: Culture, Class and Connections, *American Journal of Sociology*, vol: **102**, s. 217-251.
- Foster, H.**, 2004. Tasarım ve Suç, (Çev. Elçin Gen), İletişim Yayınevi, İstanbul.
- Freeman, R. ve Klaus, P.**, 1984: Blessed or Not? The New Sprinters in England and the United States in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries, *Journal of Family History*, vol: **9**, s. 394-414.
- Gablik, S.**, 2000: Kaygı Nesneleri Kültürel Muhalefet Tarzları, (Çev. Kemal Atakay), Sanat Dünyamız, sayı: 75, Yapı Kredi Kültür Yayınları, İstanbul.
- Gaskell, E.**, 1994. Cranford, Penguin Books, London.
- Gernsheim, A.**, 1963. Fashion and Reality, 1840-1914, Faber and Faber, London.
- Giedion, S.**, 1967. Space Time and Architecture: The Growth of a New Tradition, Harvard University Press, Cambridge.
- Giddens, A.**, 1994. Modernliğin Sonuçları (Çev. E. Küdil), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Giddens, A.**, 1998. Modernliğin Sonuçları, (Çev. Ersin Kusdil), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Giddens, A.**, 1999. Toplumun Kuruluşu, Bilim ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Girouard, M.**, 1987. Cities and People: A Social and Architectural History, Yale University Press, USA.
- Goffman, E.**, 1963. Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings, The Free Press, New York.
- Gombrich, E.H.**, 1999. Sanatın Öyküsü, (Çev. Erol-Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Gottienner, M.**, 2005. Postmodern Göstergeler, (Çev. Cengiz ve Diğerleri), İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Gürbilek, N.**, 2001. Vitrinde Yaşamak, Metis Yayınları, İstanbul.

- Gürsoytrak H.**, 2003. Sanat ve Çevre, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 7.Ulusal Sanat Sempozyumu Bildirileri, Eskişehir.
- Habermas, J.**, 2000. Kamusallığın Yapısal Dönüşümü, (Çev. T. Bora), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Hacıhasanoğlu, O.**, 1996. Kimlik Sorunu, Mimarlığın Evrensel ve Yerel Boyutları. Uluslararası 8. International Yapı ve Yaşam' 96 Building and Life, Kongre Kitabı, Mimarlık ve İletişim, Bursa.
- Hall, E. T.**, 1966. The Hidden Dimension, Doubleday, New York.
- Harvey, D.**, 1997. Postmodernizmin Durumu, Metis Yayınları, İstanbul.
- Harvey, D.**, 1999. Postmodernliğin Durumu, (Çev. Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul.
- Harvey, D.**, 2003. Sosyal Adalet ve Şehir, Metis Yayınları, İstanbul.
- Haug, F. W.**, 1997. Meta Estetiğinin Eleştirisi, Spartaküs Yayınları, İstanbul.
- Hauser, A.**, 1984. Sanatın Toplumsal Tarihi, (Çev. Yıldız Gölönü), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hebdige, D.**, 2004. Alt Kültür Tarzın Anlamı, Babil Yayınları, İstanbul.
- Hollander, A.**, 2000. Seeing Through Clothes, Penguin Books, USA.
- Holt, D. B.**, 1997: Recovering Bourdieu's Theory of Tastes from Its Critics, *Poetics*, vol: 65, s. 267-281.
- Işık, O.**, 1994. Değişen Toplum / Mekan Kavrayışları, Toplum ve Bilim, Birikim Yayınları, İstanbul.
- Jameson, F.**, 2005. Kültürel Dönemeç, (Çev. Kemal İnal), Dost Kitabevi, Ankara.
- Knox, P. L.**, 1982. The Social Production of the Built Environment, Ekistics: The Problems and Science of Human Settlements, Greece.
- Konuk, G.**, 2001. Kentsel Tasarım ve Kente Yeniden Bakmak, 1. Uluslar Arası Kentsel Tasarım Sempozyumu, s. 91.
- Kortan, E.**, 1983. Le Corbusier Gözüyle Türk Mimarlık ve Şehirciliği, Yeni İnci Matbaacılık, Ankara.
- Kostof, S.**, 1991. The City Shaped, Thames and Hudson, London.
- Kurtuluş, H.**, 2005. Yeni Kentsel Ayrışmalar, Kapalı Yerleşmeler ve Özelleştirilen Kentsel-Kamusal Mekan : İstanbul Örneği, Değişen Dönüşen Kent ve Bölge, ODTÜ Mimarlık Fakültesi ve TMMOB ortak yayını, Ankara.
- Laneri, J.**, 1995. Resim ve Tabu: Olympia Örneği, Sanat ve Tabular, 2. Uluslararası Sempozyum Bildirileri.
- Lang, J.** 1987. Creating Architectural Theory, The Role of the Behavioral Sciences in Environmental Design, Van Nostrand Reinhold Int. Ltd., New York.
- Lang, J.**, 1988. Symbolic Aesthetics in Architecture: Toward A Research Agenda, Environmental Aesthetics, Cambridge University Press, Cambridge.
- Lauer, J. C. ve Lauer, R. H.**, 1981. Fashion Power: The Meaning of Fashion in American Society, Prentice-Hall, New Jersey.

- Lawrence, R.J.**, 1989: Structuralist Theories in Environment - Behavior - Design Research: Applications for Analyses of People and the Built Environment, *Advances in Environment, Behavior and Design*, Vol.2, pp. 37-70, Plenum Press, New York.
- Lefebvre, H.**, 1991. The Production of Space, Blackwell, London.
- Lehnert, G.**, 2000. A History of Fashion, Könemann, Germany.
- Lynton, N.**, 1991. Modern Sanatın Öyküsü, (Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Massey, D.**, 1994. Space, Place and Gender, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- McDowell, C.**, 1987. McDowell's Directory of Twentieth Century Fashion, Frederick Müller, London.
- Mumford, L.**, 1940. The Culture of Cities, Secker and Warbung, London.
- Örer, G.**, 1993. İstanbul'un Kentsel Kimliği ve Değişimi. İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 179s. İstanbul.
- Özer B.**, 1993. Yorumlar, Kültür-Sanat-Mimarlık, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Özgür, F. E.**, 2004: Uygulama Alanları: Amerika ve Türkiye'de Kentsel Tasarım, *Mimarist, Üç Aylık Mimarlık Dergisi*, sayı: **14**, s. 93.
- Partington, A.**, 1996: Perfume: Pleasure, Packaging and Postmodernity, *The Gendered Object* içinde, s. 204-218, Manchester University Press.
- Paz, O.**, 2000: Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu, (Çev. Cem İleri), *Sanat Dünyamız*, sayı: **75**, Yapı Kredi Kültür Yayınları, İstanbul.
- Rapoport, A.**, 1982. The Meaning of the Built Environment, The University of Arizona Press, Tucson.
- Rapoport, A.**, 1990. The Meaning of Built Environment: A Nonverbal Communication Approach, The University of Arizona Press, Arizona.
- Relph, E. C.**, 1976. Places and Placelessness, Pion, London.
- Riberiro, A.**, 2003. Dress and Morality, Berg Publishing, Oxford, New York.
- Rouse, E.**, 1989. Understanding Fashion, Blackwell Science Ltd. London.
- Sennett, R.**, 1996. Kamusal İnsanın Çöküşü, (Çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz), Ayrintı Yayınları, İstanbul.
- Simmel, G., Frisby, D.**, 2003. Modern Kültürde Çatışma, (Çev. Tanıl Bora), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Simmel, G.**, 2004. Modern Kültürde Çatışma, (Çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sonenscher, M.**, 1987. The Hatters of Eighteenth Century France, University of California Press, Berkeley.
- Springer, C.**, 1998. Elektronik Eros, (Çev. Hakan Güneş), Sarmal Yayınları, İstanbul.
- Steele, V.**, 1989. Paris Fashion, Oxford University Press, New York.

- Smith, D. S.**, 1994: A Higher Quality of Life For Whom? Mouths To Feed And Clothes To Wear in The Families of Late Nineteenth-Century American Workers, *Journal of Family History*, Vol.19, pp. 1-33.
- Thompson, C. J., Diana H.**, 1997: Speaking of Fashion: Consumers' Uses of Fashion Discourses and the Appropriation of Countervailing Cultural Meanings, *Journal of Consumer Research*, vol. 24, pp. 15-42.
- Tunalı, İ.**, 1996. Estetik, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tunalı, İ.**, 2002. Tasarım Felsefesine Giriş, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Turani, A.**, 1992. Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Turani, A.**, 2003, Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Touraine, A.**, 2002. Modernliğin Eleştirisi, (Çev. Hülya Tufan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tschumi, B.**, 2001. Architecture and Disjunction, The MIT Press, Massachusetts.
- Urry, J.**, 1999. Mekanları Tüketmek, (Çev. Rahmi G. Ögdül), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Vassiliev, A.**, 2004. Avrupa Modasının Üç Yüzyılı, Sakıp Sabancı Müzesi Sergi Katoloğu, İstanbul.
- Weber, R.**, 1995. On the Aesthetics of Architecture: A Psychological Approach to the Structure and the Order of Perceived Architectural Space, Avebury-Ashgate Publishing Group, England.
- Wilson, E.**, 1987, Adorned in Dreams: Fashion and Modernity, University of California Press, Berkeley.
- Wirth, L.**, 1964. On Cities and Social Life: Selected Papers, The University of Chicago Press, Chicago.
- Worsley, H.**, 2000. Decades of Fashion, Könnemann, Köln.
- Yapp, N.**, 2005: Fotoğraflarla 20. yy. Sosyal Tarihi, 10. Cilt, Literatür Yayınları, Könnemann, Germany.
- Young, T. H.**, 1999. Punk: Bir Alt Kültürünün Oluşumu, Dost Kitabevi, Ankara.
- Zeka, N.**, 1990. Postmodernizm, Kıyı Yayınları, İstanbul.
- Zevi, B.**, 1990. Mimariyi Görmeyi Öğrenmek, (Çev. D.Divanlıoğlu), Birsan Yayınları, İstanbul.
- Zukin, S.**, 1995. The Cultures of Cities, Cambridge, Massachusetts, Blackwell Publishers Inc., Oxford.

ÖZGEÇMİŞ



Ad Soyad: Elif Beyhan
Doğum Yeri ve Tarihi: Ankara, 06.12.1984
Lisans Üniversite: İstanbul Teknik Üniversitesi Şehir ve Bölge Planlaması Bölümü