T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

TEKSTİL VE MODA TASARIMI ANASANAT DALI

Sanatta Yeterlik Tezi

ÖRME GİYİM TASARIMINDA HEYKELSİ FORM OLUŞTURMA VE ÖRNEK KOLEKSİYON HAZIRLAMA

Hazırlayan

Tutku Ceren AKÇAM

Danışman

Doç. Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR

İZMİR / 2023

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “Örme Giyim Tasarımında Heykelsi Form Oluşturma ve Örnek Koleksiyon Hazırlama” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

02 / 11 /2023

Tutku Ceren AKÇAM

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 12 / 10 / 2023 tarih ve 30 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin 32. maddesine göre Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı öğrencisi öğrencisi Tutku Ceren AKÇAM'ın sunduğu **"Örme Giyim Tasarımında Heykelsi Form Oluşturma ve Örnek Koleksiyon Hazırlama"** konulu tezi incelenmiş ve aday 02 /11/ 2023 tarihinde, saat 11:00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ……. Dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

Doç. Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR

ÜYE	ÜYE
Prof. Sedef ACAR	Doç. Gökçen ERGÜR
ÜYE	ÜYE
Doç. Dilek YURT	Dr. Öğr. Üyesi Gülşen Şefika EKMEKÇİ

ÖZET

Eğrisel iplik kıvrımı olan ilmeklerin birbirine bağlanması tekniği olarak tanımlanan örme, yüzey ve form tasarımını eş zamanlı sağlayabilen bir tekstil yapısıdır ve giysilerin üretiminde yüzyıllarca kullanmıştır. Araştırmada tespit edilen örme giyim tasarım ve üretim desenlerinden biri domestik üretici kadın kültürüdür. Buna göre, makine teknolojilerinin gelişmesiyle ticari potansiyelini kaybeden el örmesi giyim, yetersiz ekonomik girdilere sahip ailelerce hane içi giyim giderini düşürmek amacıyla sürdürülmüştür. Ev içi emeğine dayanan el örmeciliğinin ana üreticisi kadınlar olmuştur. Nesilden nesile aktarılan bu teknik beceri, yerel ve evcil çağrışımlara sahip bir üretici kadın kültürü yaratmıştır. Kadınlar arasında artan örmecilik faaliyetleri örme giyim becerilerinin gelişmesini sağlamıştır. Tezin amacı örmenin yaratıcı biçimlendirme olanaklarından faydalanarak heykelsi forma sahip giysi tasarımı ve koleksiyonu hazırlamaktır. Bu doğrultuda el örmesi giyimin tarihsel ölçekte geçirdiği evreleri derlemek, çağdaş konumdaki eğilimlerini tespit etmek, moda pratiğinde heykelsiliğin ölçütsel tanımını geliştirmek, örme tekniğinin heykelsi giysi tasarımında oynadığı rolü ve yöntemlerini analiz etmek, örme giyimde boyutsal estetik ve heykelsi tasarım anlayışına yeni bir öneri sunmak hedeflenmiştir.

Tezin kapsamı el örmeciliğinde giyilebilir biçimlerdir. Bu doğrultuda araştırma el örmesi giyimin tarihsel gelişimi, güncel durumu ve tasarım olanaklarını kapsamaktadır. Tez el örmesi giyimde atkı örmeciliği ile üretilenler ile sınırlıdır. Araştırmada makine örmeciliğine, giyilemeyen örme biçimlere ve çözgü örmeciliğine dair hususlara el örmesi giyime hizmet ettiği ve katkıda bulunduğu ölçüde değinilmiştir. Araştırmanın odak noktası örme giyimin çağdaş tasarım eğilimleri içerisinde yer alan heykelsi formlardır. Kapsam ve sınırlılıklar çerçevesinde uygulama çalışması atkı örmeciliğine dayanan el örmesi ile üretilmiştir ve giysi tasarımında heykelsi form arayışındadır. Çalışmanın çağdaş form-geleneksel teknik ilişkisi kurgusuna dair bir model olması, örmenin plastik potansiyelinin farkedilmesi, giyilebilirlerin biçimsel bağımsızlığı ve antik tekniklerin sürdürülmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Örme, Örme Giyim, Heykelsi Form, Heykelsilik, Form Tasarımı.

ABSTACT

Knitting, which is the technique of connecting loops with curvilinear yarn bends is a textile structure that can provide surface and form design simultaneously and has been used in the production of clothing for centuries. One of the knitwear design and production patterns identified in the research is the domestic producer women's culture. According to this, hand-knitted clothing, which lost its commercial potential with the development of machine technologies, was continued by families with insufficient economic inputs in order to reduce household clothing expenses. The main producers of hand knitting, which is based on domestic labor, have been women. This technical skill, passed down from generation to generation, has created a culture of productive women with domestic connotations. Increasing knitting activities among women have led to the development of knitwear skills. The aim of the thesis is to prepare a clothing design and collection with a sculptural form by taking advantage of the creative shaping possibilities of knitting. In this regard, it is aimed to compile the stages that hand-knitted clothing has gone through on a historical scale, identify contemporary leaning, develop measuremental description of sculpture in fashion practice, analyze the role and methods of knitting technique in sculptural clothing design and present a new proposal to the understanding of dimensional esthetics and sculptural design in knitted clothing.

The scope of the thesis is wearable forms in hand knitting. In this regard, the research covers the historical development, current situation and design possibilities of hand-knitted clothing. The thesis is limited to those produced by weft knitting in hand-knitted clothing. In the research, issues related to machine knitting, non-wearable knitted styles and warp knitting were mentioned to the extent that they serve and contribute to hand-knitted clothing. The focus of the research is sculptural forms within the contemporary design trends of knitted clothing. Within the scope and limitations, the application study is produced by hand knitting based on weft knitting and seeks a sculptural form in clothing design. It is thought that the study will be a model for the contemporary form-traditional technique relationship, realize the plastic potential of

knitting, and contribute to the formal independence of wearables and the continuation of ancient techniques.

Keywords: Knitting, Knitwear, Sculptural Form, Sculptural, Form Design.

ÖNSÖZ

Giysilere dair görsel hafızalarımızdaki form kütüphaneleri geleneksel giyilebilir biçimlerin üzerine temellenmiştir. Görsel belleğin alışık olmadığı giyilebilir biçimlerin tasarlanmasına yönelik her çaba yeni form paradigmaları doğurmuştur. Yeni görsel değerler dizisi moda tasarımındaki biçimsel bunalımların aşılmasını sağlamıştır. Bu sebeple giysi formlarının sınırlarını zorlamak moda evrenindeki biçimsel tekrarları aşabilecek en güçlü yaratıcı performansdan birisidir.

Form, 3 boyutlu gerçekliğiyle kaçınılmaz bir şekilde heykele ilişkindir. Heykel ile giysi boyutsal anlamda benzer duyusal izlenimler bırakır. Her ikisi de 3 boyutlu yaratım deneyimine dayanır ve etrafında dolaşılabilen biçimler yaratır. Giysileri pazar kaygılarıyla sınırlayan, "beden yontusu"na hapseden, endüstri çerçevesine oturtan sınırlamalar olmasaydı heykel ile daha fazla ortak yanı bulunacaktı. Tezin konusu, bu sorgulamaların doğurduğu "Bunu biraz olsun yapabilir miyim?" fikri ile şekillenmeye başladı.

Giysilerin tekstilin beden etrafından şekillenen formu olması, tekstil yapılarının biçimsel olanaklarını konuya dahil eder. Örme, ilmeğin hareketli doğası sayesinde yüzeyden yükselerek bükeyler oluşturabilir, hacimsel alanı genişletebilir, eş zamanlı şekilde hem yüzeyi hem formu meydana getirebilir. Bu imkanlar beden ile giysi arasındaki boşluğun tasarlanabilmesini dolayısıyla formun yeniden ele alınabilmesini sağlar. Örmenin yaratıcı olanakları el örmeciliğinin zanaat ideolojisi ile çevrelenen kültürel hatırasıyla buluştuğunda, çalışmaya tekstil mirasını çağdaş tasarım evrenine taşımayı sağlayan bir önem ekler.

Çok katmanlı tez çalışmasında beni destekleyen, yönlendiren ve katkılarını esirgemeyen danışman hocam Doç. Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR'a,

Tez süreci boyunca katkılar sunarak tezin yön bulmasını sağlayan tez izleme jüri üyelerim Prof. Sedef ACAR ve Doç. Gökçen ERGÜR'e,

Akademik eğitim hayatım boyunca bana destek olan, yardımını esirgemeyen ve “Tohum” fikrini aklıma düşüren Doç. Dr. Esra VAROL’a,

Uygulama çalışmasının üretimine destek veren zanaatkar örücüler Şadıman AKÇAM ve Gülbahar RUŞAN’a,

Akademik yaşamım boyunca bana sürekli yabancı dil desteği veren sevgili arkadaşım Sinem GÜRSEL’e,

Bana olan sabırları ve destekleri için sevgili kız kardeşlerim Selva Selen RUŞAN ve Direm Damla RUŞAN’a,

Süreci yıllar alan zorlu günlerde beni hep yüreklendiren, sabırla dinleyen, sakinleştiren ve yoluma devam etmemi sağlayan eşim Harun AKÇAM’a,

teşekkür ederim.

Tezimi, kültürel ve biçimsel sınırları aşmaya çalışan özgürlükçü tasarımcılara adıyorum.

Tutku Ceren AKÇAM

2023

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ ii

TUTANAK iii

ÖZET iv

ABSTACT v

ÖNSÖZ vii

İÇİNDEKİLER ix

ŞEKİLLER LİSTESİ xi

KISALTMALAR xxxii

GİRİŞ 1

1. BÖLÜM

ÖRME GİYİMİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE GÜNCEL DURUMU

1.1. El Örmeciliğinin Tarihi 6

1.1.1. II. Dünya Savaşı Sonrası Dönemde Tasarım Olanaklarında Genişleme. 65

1.2. El Örmesinin Çağdaş Giysi Tasarımındaki Yeri 110

1.2.1. Moda Tasarımı Koleksiyonlarında El Örmeleri 119

2. BÖLÜM

ÖRME GİYİM TASARIMINDA HEYKELSİ FORM

2.1. Giysi Tasarımında Form 148

2.2. Giysi Tasarımında Heykelsi Form 156

2.2.1. Giysi Tasarımında Heykelsi Form Oluşturma Teknikleri 171

2.3. Örme Giyim Tasarımında Heykelsi Form 186

3. BÖLÜM

ÖRME GİYİM TASARIMINDA HEYKELSİ FORM OLUŞTURMA VE ÖRNEK KOLEKSİYON HAZIRLAMA UYGULAMA ÇALIŞMASI

3.1. Tasarım Problemi ve Ölçütleri 225

3.2. Tasarım Yöntemi ve Süreci 227

3.2.1. Metaforlar: Tohum ve Beden 230

3.3. Koleksiyon Görselleri 231

SONUÇ 260

KAYNAKÇA 264

ÖZGEÇMİŞ

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. İlmek (Ray, 2012: 35). 6

Şekil 2. Atkılı örme kumaş yapısı (Udale, 2008: 27). 7

Şekil 3. Şiş örmeciliği (Kooler's, 2012: 44). 8

Şekil 4. Antik Mısır rölyefinden örme tasviri, M.Ö. 30 (Değirmenci, 2019: 25). 9

Şekil 5. Suriye'nin Dura şehrinde bulunup M.Ö. 200–256 yılları arasına tarihlenen nalbinding parçası, Yale Üniversitesi (https://artgallery.yale.edu/collections/objects/5962 Erişim Tarihi: 10.12.2020). 10

Şekil 6. Mısır'da bulunup yapımı MS 250-420 aralığına tarihlenmiş çorap çifti, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Black, 2012: 10). 11

Şekil 7. Mısır'da bulunup yapımı MS 1000-1400 aralığına tarihlenmiş örme çorap, Metropolitan Müzesi (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/140005393?img=3 Erişim Tarihi: 11.12.2020). 12

Şekil 8. Mısır'da bulunup yapımı 12-13. yüzyıl aralığına tarihlenmiş örme parçası, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Black, 2012: 11). 13

Şekil 9. Mısır'da bulunup yapımı 14-15. yüzyıl aralığına tarihlenmiş örme parçası, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Black, 2012: 14). 14

Şekil 10. Las Huelgas Manastırı'ndaki örme yastık yüzü (https://www.quora.com/Are-there-any-guys-doing-crochet-work-or-knitting-considering-I-have-never-seen-any Erişim Tarihi: 10.12.2020). 18

Şekil 11. "Visit of the Angel" Buxtehude Altarı, Almanya (Rutt, 1989: 49). 19

Şekil 12. İspanyol ayin eldivenleri, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (http://collections.vam.ac.uk/item/O107792/pair-of-gloves-unknown/ Erişim Tarihi: 10.12.2020). 20

Şekil 13. Tudor şapkaları, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Black, 2012: 20-21).....21

Şekil 14. 1640 İngiltere'sinden bir çift çizme çorabı, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Black, 2012: 24).....22

Şekil 15. I. Charles'ın örme giysisi, Londra Müzesi (Ginsburg, 1995: 151).....23

Şekil 16. 17. Yüzyıl örme bebek ceketi, İngiltere, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O108312/jacket-unknown/ Erişim Tarihi: 10.12.2020) 24

Şekil 17. 18. Yüzyıl örme kadın ceketi, İngiltere, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Black, 2012: 32).....25

Şekil 18. Örme erkek yeleği, 1780, İngiltere, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Black, 2012: 33). 26

Şekil 19. Örme ceket, 1899, İngiltere, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Black, 2012: 34). 27

Şekil 20. Örme ceket, 1893, İngiltere, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Black, 2012: 35). 27

Şekil 21. Shetland'ın batı yakasında gezici örmeci kadın, 1950'ler (https://www.janettebudge.com/a-taste-of-my-fair-isle-knitting-talk/ Erişim Tarihi: 30.01.2022). 29

Şekil 22. Senufo yerlilerine ait örme ritüel kostümü, Côte d'Ivoire, Batı Afrika, 20. Yüzyıl, Kanada Tekstil Müzesi, Toronto (https://collections.textilemuseum.ca/collection/11209/ Erişim Tarihi: 04.03.2022). 30

Şekil 23. Gansey kazaklar (http://www.northfolk.org.uk/ganseys/shering.html Erişim Tarihi: 15.10.2021).....31

Şekil 24. Örmeci kadınlar, Shetland Adaları (https://kddandco.com/2009/08/10/tea-and-knitting/ Erişim Tarihi: 30.01.2022).....32

Şekil 25. Shetland Adaları Ticaret broşürleri, 1920'ler, Shetland Müzesi ve Arşivi (Black, 2012: 58).....34

Şekil 26. Fair Isle kazak, 1997, İskoçya, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Black, 2012: 59). 35

Şekil 27. Aran örme kazak (Starmore, 1997: 29).....36

Şekil 28. 1838 yılı basımı "The National Society's Instructions on Needlework and Knitting" kitabından örme öğrenim materyali, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Black, 2012: 118).....37

Şekil 29. Örme polka ceketi çizimi (Black, 2012: 124).....38

Şekil 30. 1920'li yıllara ait örme spor giyim dergisinden örnek (Black, 2012: 102). 42

Şekil 31. Perry Ellis Sportswear Inc. Şirketine ait kadın spor giyim örneği, el örmesi, Metropolitan Sanat Müzesi, New York (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/95173?ft=hand+knitting&offset=0&rpp=40&pos=39 Erişim Tarihi: 02.11.2021). 42

Şekil 32. Tillotson'un örme tasarımı yayınlarından bir örnek (Rutt, 1989: 144). 44

Şekil 33. Tillotson'un örme redingot tasarımı (Black, 2012: 126). 45

Şekil 34. 1920'li yıllara ait örme giyim dergisinden bir örnek (Black, 2012: 160).....46

Şekil 35. Schiaparelli'nin trompe l'oeil kazağı,1927 (Fogg, 2014: 264).....47

Şekil 36. 1930lu yıllara ait örme giyim dergileri (Brown, 2013: 12). 48

Şekil 37. Marilyn Monroe'nun kazaklı giyimi (Black, 2012: 165). 49

Şekil 38. "Her Excellency's Knitting Book" kitabı (Black, 2012: 137). 49

Şekil 39. II. Dünya Savaşı Dönemi Örmecileri, 1939, İngiltere (Black, 2012: 145).....50

Şekil 40. Savaş Dönemi Örme Broşürü (Tynan, 2011: 45). 51

Şekil 41. 1940'lı yıllara ait el örmesi kazak, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O108415/jumper-unknown/ Erişim Tarihi: 02.11.2021).....52

Şekil 42. "Molyneux" adlı, Beatrice Bellini tasarımı The Womens Home Industries üretimi el örmesi kazak, 1950liler, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O108607/molyneux-jumper-bellini-beatrice/ Erişim Tarihi: 27.02.2022).....53

Şekil 43. John French'in Stitchcraft dergisi için yaptığı örme giyim çekimi (Black, 2012: 127). 57

Şekil 44. John French'in örme giyim çekimi (Black, 2012: 156). 57

Şekil 45. Ev İş Dergisi'nden örnek sayfalar, Ekim 1946 (Ev İş Dergisi 1946: 5-6).....58

Şekil 46. Ev İş Dergisi'nden örnek sayfalar, Ocak 1947 (Ev İş Dergisi, 1947: 12). 58

Şekil 47. 1952 yılına ait Vogue Knitting dergisini kapak sayfası (https://www.worthpoint.com/worthopedia/vintage-vogue-knitting-book-41-1952-314504292 Erişim Tarihi: 27.02.2022). 59

Şekil 48. Altın Eller Ansiklopedik Kadın Dergisi, Kasım 1970 sayısından örnek sayfalar (Altın Eller Ansiklopedik Kadın Dergisi, 1970: 22-23).....60

Şekil 49. Burda Dergisi'nin 1990 Temmuz sayısından örnek sayfa (Burda Dergisi, 1990: 99). 60

Şekil 50. Altın Eller Ansiklopedik Kadın Dergisi'nin 1970 Kasım sayısından örnek sayfalar (Altın Eller Ansiklopedik Kadın Dergisi, 1970: 2-3). 61

Şekil 51. Eve Sandford'un hırka tasarımı (Black, 2012: 131). 62

Şekil 52. Çocuk örme giyim kataloğu, Woolcrafts dergisi, 1937 (Black, 2012: 115). ... 63

Şekil 53. Keyhole yaka, manşetli örme kazak (https://www.etsy.com/listing/60304915/1950s-sweater-with-variable-neckline Erişim Tarihi: 22.07.2022) 64

Şekil 54. Mary Quant örme mini elbise tasarımıyla (https://www.vam.ac.uk/articles/the-miniskirt-myth Erişim Tarihi: 10.12.2020). 66

Şekil 55. Örme giyimde mini etek, 1970ler (Rutt, 1989: 118). 66

Şekil 56. 'Skinny rib sweater' modası, Patons Dergisi, 1965. (http://barbaraknitsagain.blogspot.com/2019/03/mary-quant-knitting-patterns.html Erişim Tarihi: 10.12.2020). 67

Şekil 57. Yves Saint Laurent'in 1965 örgü kozası gelinlik tasarımı (Udale, 2014: 8). ... 68

Şekil 58. Mary Maxim iplik firmasının 1957 yılı afişi (Black, 2012: 169). 69

Şekil 59. Mary Maxim iplik firmasının 1957 yılı afiş deseni kazakları (https://www.marymaxim.ca/hoedown-cardigan-pattern.html Erişim tarihi: 07.11.2022). 69

Şekil 60. Artwork'ün el örmesi kazak tasarımı, 1979, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O365703/scribble-jumper-trice-mrs/ Erişim Tarihi: 27.02.2022). 70

Şekil 61. 1993 MTV müzik ödülleri gecesinde örme hırka giyen Kurt Cobain (Turney, 2011: 148). 71

Şekil 62. Vivienne Westwood'un Punk kazağı, 1978, Metropolitan Sanat Müzesi, New York (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/185229 Erişim Tarihi: 27.02.2022). 72

Şekil 63. Burda Moden Dergisi'nin 1976 Mayıs sayısından örme plaj giyim örneği (Burda Moden Dergisi, 1976: 13). 73

Şekil 64. Burda Moden Dergisi'nin 1976 Mayıs sayısından örme plaj giyim örneği (Burda Moden Dergisi, 1976: 97). 73

Şekil 65. Samanyolu Dergisi El İşi Özel Sayısı'ndan örnek sayfa (Samanyolu Dergisi El İşi Özel Sayısı, 1977: 4). 74

Şekil 66. Samanyolu Dergisi El İşi Özel Sayısı'ndan örnek sayfalar (Samanyolu Dergisi El İşi Özel Sayısı, 1977: 42-43). 74

Şekil 67. Dergilerin fantezi yün ile örme giyim önerilerinden örnek (Samanyolu Dergisi El İşi Özel Sayısı, 1977: 24). 75

Şekil 68. Trend modellerin örme kılavuzları ile yayınlanmasına bir örnek (Neue Mode Dergisi, 1978: 45-59). 76

Şekil 69. Dina Knapp tasarımı el örmesi ceket (https://dinaknapp.com/wearable.html Erişim Tarihi: 28.02.2022). 77

Şekil 70. Dina Knapp, "Fungus Jacket", 1974 (https://dinaknapp.com/wearable.html Erişim Tarihi: 28.02.2022). 77

Şekil 71. Jean Williams Cacicedo'nun Transformations adlı tasarımı, yün örme ve deri, 1977 (https://jeancacicedo.com/artwear-2/ Erişim Tarihi: 03.03.2022). 78

Şekil 72. Janet Lipkin'nin Spiral adlı tasarımı, yün örme ve tığ işi, 1973, OMCA Müzesi (http://collections.museumca.org/?q=collection-item/2007561 Erişim Tarihi: 03.03.2022). 78

Şekil 73. Sharron Hedges'in Morpho adlı tasarımı, yün örme ve tığ işi, 1984 (Dale, 1986: 68-69). 79

Şekil 74. Patricia Roberts tasarımı "Roman hırkası", 1982, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://www.vam.ac.uk/articles/the-history-of-hand-knitting Erişim Tarihi: 03.03.2022). 80

Şekil 75. Patricia Roberts'ın "Knitting Patterns" kitabı (https://www.ravelry.compatternssourcespatricia-roberts-knitting-patterns-exclusive-knitwear-designs-for-all-the-familypatterns Erişim Tarihi: 10.05.2023). 80

Şekil 76. Kaffe Fassett'in 'Fas yeleği' tasarımı, Vogue Knitting, 1969 (http://barbaraknitsagain.blogspot.com/2010/07/late-60s-knitting.html Erişim Tarihi: 03.03.2022). 81

Şekil 77. Kaffe Fassett'in tasarımı, 1979, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://www.vam.ac.uk/articles/the-history-of-hand-knitting Erişim Tarihi: 14.04.2022). 82

Şekil 78. Sandy Black'in tasarladığı Fair Isle örme kazak kiti, 1983, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O68250/knitting-kit-black-sandy/ Erişim Tarihi: 27.02.2022). 83

Şekil 79. Sasha Kagan'ın hırka tasarımı, 1993, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://www.vam.ac.uk/articles/interviews-with-knit-designers-and-textile-artists Erişim Tarihi: 26.02.2022). 84

Şekil 80. Martin Kidman'ın Joseph Triko için tasarladığı kazak, 1985, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://www.vam.ac.uk/articles/the-fashionable-sweater Erişim Tarihi: 26.02.2022). 84

Şekil 81. Sally Ann Vancliffe tasarımı el örmesi ceket, 1985, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O142793/brights-jacket-vancliffe-sally-ann/ Erişim Tarihi: 27.02.2022). 85

Şekil 82. Kazak-elbise modeli, Bodymap, 1985, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O83810/harriet-dress-stuart-stevie/ 27.02.2022).....86

Şekil 83. 1980'li yıllardaki örme kadın giyim silüetinden örnek (Burda Moden Dergisi, 1985: 47). 87

Şekil 84. Grafiksel anlatım ile geometrik desen geleneğinin birleşimine örnek (Burda Moden Dergisi, 1981: 83). 88

Şekil 85. Popüler görsel imajların örme giyimde kullanımına bir örnek (Burda Moden Dergisi, 1984: 36).....88

Şekil 86. Aerobik giyim trendinin örme giyime yansımasına bir örnek (Burda Moden Dergisi, 1982: 14).....89

Şekil 87. Fair Isle kazakları etkili Ralph Lauren tasarımı, 1980'lerin ortası, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://www.vam.ac.uk/articles/british-knitting-traditions Erişim Tarihi: 17.03.2023).....90

Şekil 88. Liliane Hughes tarafından Nitwit için tasarlanan el örmesi kazak, 1983, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O365694/jumper-hughes-liliane/ Erişim Tarihi: 27.02.2022). 90

Şekil 89. Kadınca Aylık Örgü Dergisi Aralık 1985 ve Şubat 1986 sayılarının kapakları (Kadınca Aylık Örgü Dergisi, 1985 ve Kadınca Aylık Örgü Dergisi, 1986). 91

Şekil 90. Trend formların örme giyimde önerilmesine bir örnek (Kadınca Aylık Örgü Dergisi, 1986: 12-13). 92

Şekil 91. Örme erkek giyimine bir örnek (Kadınca Aylık Örgü Dergisi, 1986: 54). 92

Şekil 92. Örme dergisinde iplik firmasının reklamı (Burda Moden Dergisi, 1982: 15). 93

Şekil 93. Aksu iplik firmasının düzenlediği örme yarışmasının duyurusu (Kadınca Aylık Örgü Dergisi, 1985: 22). 94

Şekil 94. Örme giyim yarışmasında birincilik ödülü alan model ve örme kılavuzu (Crochet Fantasy Dergisi, 1986: 4 ve 20). 94

Şekil 95. Jean Paul Gaultier'ın Aran örme elbise tasarımı, 1985 (https://www.invaluable.com/auction-lot/a-jean-paul-gaultier-cable-knit-dress-128-c-bf1396beaf Erişim Tarihi: Erişim Tarihi: 10.12.2020). 95

Şekil 96. Artwork firmasının ödüllü kazak tasarımı, 1985, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O1172020/trellis-cardigan-artwork-gottelier-ltd/ Erişim Tarihi: 27.02.2022). 96

Şekil 97. Martin Kidman'in Joseph firması için ördüğü kazaklar, 1987, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O83825/cherub-two-jumpers-kidman-martin/ Erişim Tarihi: 27.02.2022). 96

Şekil 98. Paul Cochrane'in boyutlu örme giyim tasarımı, 1985 (Rutt, 1989: 119). 97

Şekil 99. Rei Kawakubo'nun Comme des Garçon markası için tasarladığı el örmesi kazak, 1982, Victoria ve Albert Müzesi (https://collections.vam.ac.uk/item/O73390/jumper-kawakubo-rei/ Erişim Tarihi: 26.09.2022). 98

Şekil 100. Comme des Garçons'un el örmesi tunik tasarımı, 1992, Metropolitan Sanat Müzesi, New York (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/634533?ft=hand+knitting&offset=0&rpp=40&pos=23 Erişim Tarihi: 28.02.2022). 99

Şekil 101. Artwork firmasının işlemeli kazak tasarımı, 1990, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O62285/jumper-artwork/ Erişim Tarihi: 03.03.2022). 100

Şekil 102. Artwork firmasının tamamı payet işlemeli kazak tasarımı, 1990, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O62284/jumper-artwork/ Erişim Tarihi: 27.02.2022). 100

Şekil 103. Muir and Osborne'un giysi tasarımı, 1996, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O83710/coat-muir-sally-muir/ Erişim Tarihi: 27.02.2022). 101

Şekil 104. Joe Casely-Hayford'un kırsallığa atıfta bulunduğu tasarımı, 1994, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O1175882/slipover-casely-hayford-joe/ Erişim Tarihi: 27.02.2022). 102

Şekil 105. Aran örme tekniklerinin 1990'larda yeniden ele alınışına örnek (Anna Burda El İşi Zevki Dergisi, 1990: 15).....102

Şekil 106. Maison Martin Margiela 2000 Sonbahar/Kış koleksiyonundan (Black, 2012: 185). 104

Şekil 107. Süssüz triko modasının el örmesine yansımasına örnek, 2005 Rowan Dergisi (Bullet, 2005: 27). 105

Şekil 108. Sade triko modasının genç giyime yansımasına örnek, 2005 Rowan Dergisi (Bullet, 2005: 65). 106

Şekil 109. Amerikan tarzının örme giyime yansıması (Yumak Dergisi El Örgüsü Desen Kitabı, 2003: 40). 106

Şekil 110. Vogue Knitting dergisinin 2021-2022 Kış sayısından örme giyim model örneği (Vogue Knitting, 2021: 67). 107

Şekil 111. Türkiye'de iplik firmalarının model önerilerine örnek (Yumak Dergisi El Örgüsü Desen Kitabı, 2003: 7 ve 28). 108

Şekil 112. Lainey Keogh triko elbise tasarımı (https://santafedrygoods.com/designers/lainey-keogh/ Erişim Tarihi: 15.10.2021). 108

Şekil 113. "A Tree Tale" adlı örme giyim ile mimari perspektif ilişkisine dair enstalasyon çalışması, Emdal Color Knit markası (Brown, 2013: 25). 119

Şekil 114. Carol Brown'ın doğaya dair esin panosu ve örme deneme çalışması (Brown, 2013: 41). 122

Şekil 115. Cathrine Evans'ın eskiz defteri (Udale, 2018: 43). 123

Şekil 116. Sarah Burton'un örme giyim tasarımında tasarım geliştirme denemeleri (Brown, 2013: 195). 124

Şekil 117. Tasarımcı Gemma Darby'nin tüp örme hikâye panosu ve sonucunda çıkan tasarımı (Brown, 2013: 46). 124

Şekil 118. Hannah Simpson'ın tüp örme ile oluşturduğu konstrüksiyon (Brown, 2013: 110)..... 125

Şekil 119. Yang Du'nun 'Buda and Past' adlı koleksiyonundan el örmesi tasarımlar (Udale, 2014: 244-245). 127

Şekil 120. Yang Du'nun desen çizimi (Udale, 2014: 249). 127

Şekil 121. Yang Du'nun Nuh'un gemisi temasıyla tasarladığı el örme kazaklar (Udale, 2014: 248). 128

Şekil 122. Siblins'in 'Social Zombie' koleksiyonun tasarımı ve eskizi (Udale, 2014: 195). 129

Şekil 123. James Long'un 2013 Sonbahar Kış koleksiyonunda el örmesi kazak tasarımı (Udale, 2014:85). 130

Şekil 124. Carlo Volpi'nin 'Lipstick Stab Wounds' koleksiyonundan el örmesi tasarımı (Elliot, 2015: 159). 131

Şekil 125. Walter Van Beirendonck'un 'Shut Your Eyes to See' koleksiyonunda el örmesi kazak tasarımı (Udale, 2014: 235). 132

Şekil 126. Liz Collins'in kaşmir, angora, ipek, reflektif silt filmle el örmeciliğiyle giysi tasarımı, 1999 (Elliot, 2015: 217). 133

Şekil 127. Clare Tough'un el örmesi tasarımları (https://createexpectationsblog.wordpress.com/materials-research-maria-blaisse-clare-tough-thea-bjerg-and-issey-miyake/ Erişim Tarihi: 09. 03.2022). 134

Şekil 128. Laura Theiss'in uzaydan gelen yabancıları ele aldığı el örme giysi tasarımları (Udale, 2014: 118).....135

Şekil 129. Laura Theiss'in doğaçlama yöntemiyle gerçekleştirdiği tasarımları (Udale, 2014: 122). 135

Şekil 130. Laura Theiss'in örmeyi motif olarak kullandığı desen tasarımları (Udale, 2014: 122). 136

Şekil 131. Nikki Gabriel'nin yapımcı örme giyim yaklaşım örneği (Udale, 2014: 161). 137

Şekil 132. Lemoîne'in "Ana" adlı süveter tasarımı (Udale, 2014: 125).....137

Şekil 133. Lemoîne'in hırka tasarımı (Udale, 2014: 126). 138

Şekil 134. Lemoîne'in elbise tasarımı (Udale, 2014: 128). 139

Şekil 135. Iris von Arnim'in el örmesi kazak tasarımı (Udale, 2014:75). 140

Şekil 136. Iris von Arnim'in el örmesi kazak tasarımı (Udale, 2014:81). 140

Şekil 137. Kylee Davis'in elde tüp örme ayrıntısı (Udale, 2014: 109).....141

Şekil 138. Nikki Gabriel'in hibrit tasarımı (Udale, 2014: 164). 141

Şekil 139. Sumyu Li'nin 'Delicacy in Motion' adlı koleksiyon eskizi ve el örmesi ürünü (Udale, 2014: 220-221). 142

Şekil 140. Sumyu Li'nin kazak tasarımı (Udale, 2014: 222). 143

Şekil 141. Sumyu Li'nin dokuma ve örmeyi bir arada kullandığı tasarımı (Udale, 2014: 222). 143

Şekil 142. TSE firmasının balıkçı el örmesi kazak tasarımı (Udale, 2014: 226).....144

Şekil 143. TSE firmasının bobble örgüsüyle geliştirdiği kazak tasarımı (Udale, 2014: 231). 144

Şekil 144. Christian Wijnants'ın el örmesi kazak tasarımı, 2007 (Udale, 2008: 43)....145

Şekil 145. Jessica Hope Medlock'un tasarımı (Brown, 2013: 151). 146

Şekil 146. Silüet örnekleri (Mc Kelvey ve Munslow, 2012: 53). 153

Şekil 147. Comme des Garçons markası için Rei Kawabuko Tasarımları: "Body Meets Dress, Dress Meets Body" koleksiyonu, 1997 (Yetmen, 2016: 745).....158

Şekil 148. Fotoğrafçı Ryan Tandya ile Mimar Franciskus Raymond Halim ortak çalışması (https://tr.pinterest.com/pin/7740630600928271/ Erişim Tarihi: 22.08.2022). 159

Şekil 149. Anja Dragan'ın tasarımı, 2013 (https://tr.pinterest.com/pin/3307399717630185/ Erişim Tarihi: 22.08.2022). 160

Şekil 150. Matija Čop'un "Object 12-1" adlı koleksiyonundan (https://design-milk.com/object-12-1-collection-matija-cop/?epik=dj0yJnU9SmFVR256QnB0b09acFFkX01uOEJOYmFWZVNLbF80ZEYmcD0wJm49eGFXU0lnZ1h6c3Vya043Ynpic3BSUSZ0PUFBQUFBR01EeFM4 Erişim Tarihi: 22.08.2022).....162

Şekil 151. Tasarımcı Alba Prat'in 'Synthetic Oceans' koleksiyonundan örnek (https://www.yatzer.com/The-Synthetic-Oceans-of-Alba-Prat Erişim Tarihi: 22.08.2022). 164

Şekil 152. Bea Szenfeld'ın "Haute Papier" adlı İlkbahar/Yaz 2014 koleksiyonundan (https://www.itsliquid.com/bea-szenfeld.html Erişim Tarihi: 22.08.2022).....165

Şekil 153. Boudicca Couture'ün heykelsi kolajı (https://tr.pinterest.com/pin/319051954859497317/ Erişim Tarihi: 10.05.2022). 167

Şekil 154. Yapısal giysi kalıp çalışması (Devetak, 2016: 4).....168

Şekil 155. Issey Miyake'nin 1995 yılına ait 'Pleats Please' koleksiyonundan bir tasarım, Powerhouse Müzesi, Avustralya (https://collection.maas.museum/object/142953 Erişim Tarihi: 23.08.2022).....170

Şekil 156. Jenne Giles'in keçe yapılı giyilebilir form çalışmaları (https://www.jennegiles.com/wearable-art-harlequin-feltworks/1 Erişim Tarihi: 23.08.2022). 172

Şekil 157. Stuart Shepard'ın keçe yapılı giyilebilir form çalışmaları (https://rvamag.com/art/rva-artist-stuart-shepard-combines-sculpture-and-fashion-with-striking-results.html Erişim Tarihi: 23.08.2022).....173

Şekil 158. Örme ve keçeleştirme tekniklerinin birleşimi ile giysi biçimlendirilen tasarım, S. Tuğba Arabalı Koşar, 2021 (Gezicioğlu, vd, 2022: 310). 173

Şekil 159. Dokuma kumaşlarda bölgesel keçeleştirme ile form oluşturma, "Drape", "Giysi Bedenler" sergisi, Sedef ACAR, 2011 (Sedef ACAR'ın arşivinden). 174

Şekil 160. Viktor & Rolf'un 2016 yılı Kış Koleksiyonundan heykelsi dokuma tasarımlar (https://www.livingly.com/runway/Viktor+Rolf/Couture+Fall+2016/Details/iAkRHaqZJk6 Erişim Tarihi:23.08.2022). 175

Şekil 161. Viktor & Rolf'un 2016 yılı Kış Koleksiyonundan tasarımlar (https://www.livingly.com/runway/Viktor+Rolf/Couture+Fall+2016/Details/G1p7HPiHdbs Erişim Tarihi: 23.08.2022).....176

Şekil 162. Quoï Alexander'ın formu dokuma yapısıyla elde ettiği heykelsi tasarımı (https://www.francetvinfo.fr/culture/mode/createurs/designers-apartment-quoi-alexander-et-neith-nyer-deux-createurs-singuliers_3341361.html Erişim Tarihi: 23.08.2022). 177

Şekil 163. Havva Halaçeli'nin rölyef etkili kumaş tasarımı (Halaçeli, 2009:118). 178

Şekil 164. "Cornucopia", El Dokuması, Bakır ve Keten İplik, 2004 (Tekstilde Yeni Vizyonlar, 2005: 67).....178

Şekil 165. Issey Miyake'nin piliseli koleksiyonundan örnek, 2016 (https://www.dezeen.com/2016/01/08/spring-summer-2016-fashion-collection-issey-miyake/ Erişim Tarihi: 14.06.2023). 179

Şekil 166. Issey Miyake'den boyutlu pilise efektlerinin detayları (Acar, vd, 2019: 44). 179

Şekil 167. Berlin merkezli Mashallah Design ve tasarımcı Linda Kostowski'nin kesim yöntemleri ile bağımsız form oluşturma projesi (https://www.dezeen.com/2008/09/29/the-t-shirt-issue-by-mashallah-design-linda-kostowski/ Erişim Tarihi: 23.08.2022).....181

Şekil 168. Feyrouza Ashoura'nın "The Breathtakers" koleksiyonundan kalıp ve dikiş teknikleriyle oluşturduğu bağımsız form tasarımı (https://www.notjustalabel.com/feyrouz-ashoura Erişim Tarihi: 23.08.2022). 182

Şekil 169. Valentino'nun 2010-11 Sonbahar Kış Koleksiyonundan örnek model (https://vintagevirgin.tumblr.com/post/23608070312/paulineway-detail-at-valentino-haute-couture Erişim Tarihi: 15.06.2023). 183

Şekil 170. Laura Hui Shan Li'nin 2012 yılına ait 'Wind Blown' koleksiyonu (https://crashingred.com/fashion-and-style/australia-fashion-week/loreal-melbourne-fashion-festival-2012-national-graduate-showcase/ Erişim Tarihi: 23.08.2022). 184

Şekil 171. İrem Sabanuç'un tasarımı (Sabanuç Gönül, 2017: 109). 185

Şekil 172. "Shift Souls" koleksiyonu, Iris van Herpen, 2019 (https://www.irisvanherpen.com/collections/shift-souls/inside-the-atelier-3 Erişim Tarihi: 10.01.2023). 186

Şekil 173. "Cut and sewn knitwear" yönteminde kalıplar örme kumaşta (Udale, 2014: 19). 187

Şekil 174. "Fully-fashioned knitwear" yönteminde örme giysi kalıpları (Udale, 2014: 16). 187

Şekil 175. Ters ve yüz örgünün bir arada kullanılmasıyla alçak rölyef etkisi (Turner, 2011: 4-38). 192

Şekil 176. İlmek hareketleriyle rölyef etki (Turner, 2011: 108). 192

Şekil 177. Askı ilmeklerinin oluşumu 193

Şekil 178. Askı hareketi ile hacim elde edilen örme yüzeyler 193

Şekil 179. Atlama ilmeklerinin oluşumu 193

Şekil 180. Atlama hareketi ile hacim elde edilen örme yüzey.....194

Şekil 181. Kontrollü ilmek arttırma ve eksiltme ile boyut elde etme (Turner, 2011: 178). 194

Şekil 182. Kontrollü ilmek arttırma ve eksiltme ile boyut elde etme (https://www.youtube.com/watch?v=bsemJ9Y17WQ Erişim Tarihi: 07.09.2022). 195

Şekil 183. Oranlı şekilde ilmek arttırmalı örme formu (Taimina, 2018: 90). 195

Şekil 184. Landahl'ın örme giyimde yüzey ile eş zamanlı form denemesi (Landahl, 2013: 54). 196

Şekil 185. Sandra Backlund'ın örme giyim tasarımlarından örnekler (http://vackert.nu/tag/sandra-backlund/ Erişim Tarihi: 11.12.2022). 198

Şekil 186. "Diamond Cut Diamond" koleksiyonu, Sandra Backlund, 2006 (https://amandacoade.wordpress.com/2013/03/21/sandra-backlund/ Erişim Tarihi: 11.12.2022).....199

Şekil 187. "Don't Walk" koleksiyonu, Sandra Backlund, 2006 (https://ashadedviewonfashion.com/2006/11/21/sandra_backlund-2/ Erişim Tarihi: 11.12.2022).....200

Şekil 188. "Ink Blot Test" koleksiyonu, Sandra Backlund, 2007-08 (https://www.dezeen.com/2007/07/02/ink-blot-collection-by-sandra-backlund/ Erişim Tarihi: 08.01.2022).....201

Şekil 189. "In No Time" koleksiyonu, Sandra Backlund, 2007 (https://www.gettyimages.comdetailnews-photomodel-showcases-an-outift-by-designer-sandra-backlund-on-news-..photo80925805 Erişim Tarihi: 08.01.2022). 202

Şekil 190. "In No Time" koleksiyonundan, Sandra Backlund, 2007 (https://www.dezeen.com/2007/11/12/in-no-time-by-sandra-backlund/ Erişim Tarihi: 08.01.2022). 203

Şekil 191. "Last Breath Bruises" koleksiyonu, Sandra Backlund, 2008-09 (https://ashadedviewonfashion.com/2008/04/10/last-breath-bru/ Erişim Tarihi: 10.12.2022). 204

Şekil 192. "Control-C" koleksiyonu, Sandra Backlund, 2009-10 (https://www.irenebrination.com/irenebrination_notes_on_a/2009/05/under-sandra-backlunds-control.html Erişim Tarihi: 11.12.2022). 205

Şekil 193. "Blank Page" koleksiyonu, Sandra Backlund, 2009-10 (http://concreteflower.se/2010/05/19/i-heart-sandra-backlunds-blank-page/ Erişim Tarihi: 11.12.2022). 206

Şekil 194. "Pool Position" Sandra Backlund, 2009 (https://trendland.com/sandra-backlund-2/ Erişim Tarihi: 11.12.2022). 207

Şekil 195. "Soft Sculpture" koleksiyonu, Chris Ran Lin (https://www.chrisranlin.com/softsculpture Erişim Tarihi: 08.01.2022).....208

Şekil 196. Chris Ran Lin'in "Axes" koleksiyonundan bir örnek (https://www.woolmark.com/fashion/in-conversation-chris-ran-lin/ Erişim Tarihi: 08.01.2022). 209

Şekil 197. "Axes" koleksiyonu, Chris Ran Lin (https://www.chrisranlin.com/axes Erişim Tarihi: 08.01.2022). 210

Şekil 198. "Emotional Sculptures" koleksiyonu, Johan Ku, (https://textileartscenter.wordpress.com/2010/10/04/emotional-sculptures/ Erişim Tarihi: 08.01.2022). 211

Şekil 199. "The Hole" koleksiyonundan bir örnek, Johan Ku, (http://www.shinahchang.com/blog/2014/04/03/not-your-grandmas-knits-johan-ku Erişim Tarihi: 08.01.2022). 212

Şekil 200. "The Hole" koleksiyonu, Johan Ku, (http://www.shinahchang.com/blog/2014/04/03/not-your-grandmas-knits-johan-ku Erişim Tarihi: 08.01.2022). 213

Şekil 201. "Pelt" koleksiyonu, Julia Ramsey (http://www.juliaramseyknitwear.com/pelt Erişim Tarihi: 10.01.2022). 214

Şekil 202. "More or Less" koleksiyonu, Nanna van Blaaderen (https://dctdesigns.com/tag/nanna-van-blaaderen/ Erişim Tarihi:13.12.2022). 215

Şekil 203. "Dense" koleksiyonu, Nanna van Blaaderen (http://the-fuzzy-corner.blogspot.com/2013/03/knits-high-fashion-dense-by-nanna-van.html Erişim Tarihi:13.12.2022). 216

Şekil 204. Sister by Sibling firmasının hazır giyim koleksiyonu, Sonbahar 2013 (https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2013-ready-to-wear/sister-by-sibling Erişim Tarihi: 09.03.2023). 217

Şekil 205. Sister by Sibling firmasının hazır giyim koleksiyonu, Sonbahar 2013 (https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2013-ready-to-wear/sister-by-sibling Erişim Tarihi: 09.03.2023). 217

Şekil 206. Sofia Doglio'nun 2006 yılı koleksiyonu (http://matterofstyle.blogspot.com/2011/01/scuptural-inspiring-knitwear.html?m=1 Erişim Tarihi: 10.04.2023). 219

Şekil 207. "Much Loved" koleksiyonu, Yunan Ma (https://www.notjustalabel.com/yunan-ma-design Erişim Tarihi:13.12.2022). 220

Şekil 208. Katherine Mavridis'in Wool Sculpture çalışması (https://www.theloop.com.au/project/KatherineMavridis/portfolio/australian-wool-innovation-outfit/105524 Erişim Tarihi: 09.03.2023). 221

Şekil 209. Matilda Norberg'in heykelsi örme kazak tasarımı (https://socatchy.net/matilda-norberg-the-finishing-touch/ Erişim Tarihi: 23.04.2022). 222

Şekil 210. İlmek araştırmalarından örnekler. 229

Şekil 211. Model araştırmalarından örnekler. 229

Şekil 212. Model 1'in eskizleri 232

Şekil 213. Model 1 Ön ve Arka Profil, Tutku Ceren AKÇAM. 233

Şekil 214. Model 1 Sağ ve Sol Profil, Tutku Ceren AKÇAM. 234

Şekil 215. Model 1 Çapraz Görünüm ve El Çıkış Ayrıntısı, Tutku Ceren AKÇAM. ... 235

Şekil 216. Model 1 Ön Beden Açılım, Tutku Ceren AKÇAM. 236

Şekil 217. Model 1 Baş Açılım, Tutku Ceren AKÇAM. 237

Şekil 218. Model 1 Doku Ayrıntısı, Tutku Ceren AKÇAM. 238

Şekil 219. Model 2'nin eskizleri 239

Şekil 220. Model 2 Ön ve Arka Profil, Tutku Ceren AKÇAM. 240

Şekil 221. Model 2 Sağ ve Sol Profil, Tutku Ceren AKÇAM. 241

Şekil 222. Model 2 El-Kol Çıkış Alternatifleri, Tutku Ceren AKÇAM. 242

Şekil 223. Model 2 Doku Ayrıntısı, Tutku Ceren AKÇAM. 243

Şekil 224. Model 3'ün eskizleri 244

Şekil 225. Model 3 Sol Parça Ön-Arka-Yan Profil ve Doku Ayrıntısı, Tutku Ceren AKÇAM. 246

Şekil 226. Model 3 Sağ Parça Ön-Arka-Yan Profil ve Doku Ayrıntısı, Tutku Ceren AKÇAM. 247

Şekil 227. Model 3 Ön ve Arka Profil, Tutku Ceren AKÇAM. 248

Şekil 228. Model 3 Çapraz Görünüm, Tutku Ceren AKÇAM. 249

Şekil 229. Model 3 Ön ve Arka Görünüm-2, Tutku Ceren AKÇAM. 250

Şekil 230. Model 4'ün eskizleri 251

Şekil 231. Model 4 Ön ve Arka Profil, Tutku Ceren AKÇAM. 253

Şekil 232. Model 4 Sağ ve Sol Profil, Tutku Ceren AKÇAM. 254

Şekil 233. Model 4 Alternatif Kullanım, Tutku Ceren AKÇAM. 255

Şekil 234. Model 4 Baş Açılımı, Tutku Ceren AKÇAM. 256

Şekil 235. Model 4 Alternatif Kullanım Ön ve Arka Profil, Tutku Ceren AKÇAM. ... 257

Şekil 236. Model 4 Alternatif Kullanım Sağ ve Sol Profil, Tutku Ceren AKÇAM. 258

Şekil 237. Model 4 Ayrıntı, Tutku Ceren AKÇAM. 259

KISALTMALAR

Dr.: Doktor

ITMA: International Textile Machinery Association

ing.: İngilizce

M.Ö.: Milattan önce

M.S.: Milattan sonra

vb: ve benzeri

vd.: ve diğerleri

GİRİŞ

Çağdaş tasarım evreninde geleneksel tekstil mirasından beslenme ve geçmişin yaratıcı birikimini güncel zamanla ilişkilendirmeye dair arayışlar süregelen sanatsal çabalardan birisidir. Antik bir zanaat olan örme, tekstil mirasıyla ilişki kurularak yaratıcı biçimler oluşturulan geleneksel bir tekstil tekniğidir. Hane içi giyim ihtiyacını gidermek üzere hane içinde kadınlar tarafından yürütülen bir üretim aktivitesi olan örme giyim, kolektif bilinçte domestik çağrışımlar barındıran bir sosyal kurguda yer bulmaktadır. Örme giyimin emek ekseninde değersiz bulunabilen kadın emeğine dayanmış olması sosyal hafızalarda uzun süre demode, köhne, değersiz görülmesine yol açmıştır. Buna ek olarak rasyonel makineleşmenin fabrikalarda örgütlediği hızlı ve hatasız triko üretimin karşısında yavaş, modern olmayan, ev gibi domestik bir mekânda yer alan el örmesi giyim, uzun süre ana akım modada karşılık bulamamıştır. Bu çalışmada, örme giyim üretiminin sosyal tarihte yer aldığı domestik ağ, dayandığı kadın emeği ve yarattığı üretici kadın kültürü el örmesi giyimin kültürel bir değeri olarak görülmüş ve bu geleneksel el örmesi becerilerinin çağdaş giysi tasarımında karşılayabileceği yaratıcı olanaklara odaklanılmıştır.

Akademik bir disiplin olarak varlığı nispeten yeni olan modanın içerisinde bir unsur olan örme giyim, araştırma alanı olarak hem giyim hem de tekstil olmak üzere hibrit bir konumda yer almaktadır. Ancak moda ve tekstil araştırmalarında küçük bir rol üstlenmiştir. Tekstil tarihçileri tarafından üzerine pek yazılmayan örmecilik ve örme giyimin literatürü uzun yıllar popüler ve aktüel yayıncılığa dayanmış olsa da artık kendisine akademik araştırma sahasında giderek daha fazla yer açılmaktadır. İlaveten çeşitlilik yeteneğine sahip olduğu yeniden keşfedilerek sergilerde yer alabilmeye, giyim sanayinde yüksek profilli tasarım ürünü olarak sunulabilmeye ve dikkate değer bir alan haline gelmeye başlamıştır (Black, 2005: 6).

Domestik kadın örücülerin baskın olduğu bir alan olan örmenin yüklendiği nostaljik zanaat imajı hala devam etmektedir. Bununla birlikte örmenin söz konusu geleneksel kodunun çağdaş sanatçılarca kasıtlı olarak kullanılmaya başlanması onun plastik potansiyelinin güncel yollarının aranmasını sağlamıştır. Bu sayede sanat

galerileri ve müzelerde yer bulmaya başlayan örme, resim ve heykel gibi sanatsal ifade alanı haline gelmiş ve onu popülerleştirmiştir. Kazanılan popülerlik sanat ve tasarım alanlarında örmeyle daha çok deneysel çalışma yapılmasını sağlamış, bu da ifade olanaklarını genişletmiştir. Bunlar içerisinde özellikle yapı inşası ve yapı sökümü anlayışındaki plastik çalışmalar örmenin heykelsi potansiyelini gün yüzüne çıkarmıştır (Vannier, 2018: 6). Örmenin üç boyutlu yapılar inşa edebilme konusundaki plastik potansiyelinin sanatsal evrendeki keşfi işlevsel biçimlerin tasarımına da etki etmiştir. Giysi tasarımında hali hazırda hacimsel bir estetiğin geliştiği, form geleneklerinin sorgulandığı, düzlemsellikten boyutsal düşünmeye geçiş yapıldığı bu dönemde örme, form inşasındaki potansiyeli ile yapı olanaklarından birisi olmuştur.

Giysilerde alternatif form arayışları çağdaş moda tasarımındaki deneysel çabalardan birisidir. Bu deneysel çabalar örme giyimde de verilmiştir. Alternatif form çabası tasarımcıları üç boyutlu düşünme deneyiminde özgürleştirmiş ve formları heykelsileştirmiştir. Giysi tasarımında heykelsi formun teorisine dair ölçütsel bir tanım geliştirmek adına araştırmada giysi tasarımında form bilgisinin temel nosyonları ele alınarak tartışılmıştır. Buna göre, insan bedeninin temel biçimine uyum, giysi tür sistemlerindeki temel kalıpların takibi ve moda silüete ulaşmak adına biçimin yapısal bir araç olarak kullanılmasının giysi tasarımında form oluşturmada geleneksel refarans noktaları olduğu görülmüştür. Söz konusu referansların dışına çıkmak ve temel nosyonları sorgulamak tasarımcıların giysi formunun sınırlarını zorlamasını sağlamıştır. Neticesinde heykelsi formun, ele alınan temel nosyonların aşılması ile mümkün olabilen biçimsel tasarım anlayışı olduğu tespit edilmiştir. Bu tasarım anlayışında form geleneksel biçim bilgisinden bağımsız ele alınan, özerk ve özgül bir tasarım ögesidir. Giyilebilir biçimlerin form geleneklerinden koparak tasarlanması bağımsız bir heykel formunun ele alınışına benzer bir yaratım deneyimi sunmaktadır. Sonucunda yaratılan biçim kaçınılmaz bir şekilde heykelsileşmektedir.

Trend biçimler, arzu odaklı silüet, giysi tür sistemi ve bedenin özgül biçimine bağımlı kalmadan giysiyi biçimlendirmeye dair alternatif bir düşünce performansı olan giysi tasarımında heykelsi form oluşturmanın örmede bulduğu karşılık yapının kendine özgü özelliklerinden beslenmektedir. İlmek hareketliliği zeminden yükselmeyi,

yüzeyden ayrılmayı, boşluk yaratmayı dolayısıyla bükeyler meydana getirmeyi sağlamaktadır. Örmedeki bu hacimsel hareketlilik giysilerdeki boyutsal düşünme deneyimini desteklemektedir. Ayrıca örme yapısının, yüzey oluştururken onunla eş zamanlı bir şekilde form oluşturulabilen bir tekstil yapısı olması, bütünleşik bir tasarım parametresine sahip giysi tasarımı sürecinin oluşmasını sağlamaktadır. Aynı anda hem malzemeyi oluşturma hem de şekillendirme olanağına sahip olan örme, bir formun uzayda zihinsel olarak izini sürmek ve onu görselleştirmek için oldukça elverişli bir tekniktir. Bu elverişli teknik kontrollü ilmek hareketliliği ile giysinin hacimsel alanını genişletme, yüzeyden yükselerek rölyef etkileri elde etme, planlı ilmek dizeyleri sayesinde yüzeyden bağımsız biçimler oluşturma olanaklarıyla heykelsi düşünceyi beslemektedir. Moda pratiğinde heykelsi düşünce giysi ile beden arasındaki ilişkiyi yeniden düşünme, giysi türlerinin biçimsel baskısını aşma, trend formların dışına çıkma etrafında bir araya gelen üç boyutlu yaratım çabası olarak örmenin sağladığı aksiyonları kullanmaktadır.

Tezin Birinci Bölüm'üde antik bir zanaat olan örmenin tarihsel süreçte geçirdiği evreler derlenmiştir. Tekniğin kökeni, işlev çeşitliliğindeki artış, becerilerin gelişimi, ekonomik statüsündeki değişimler sosyo-kültürel ve teknolojik geliştirmelerle ilişkilendirilerek sunulmuştur. El örmesi giyimin emtia ticaretinden hane-içi giyim ihtiyacına doğru giden dönüşüm panoraması, üretici kadın kültürü, hobi statüsündeki aktüel yayın geleneği ve iplik firmalarının müdahalesi ele alınmıştır. Tüm hususların neticesinde örme giyimde yaratıcı paradigmalar ortaya çıkmış, araştırmada el örmeciliğinde çağdaş tasarım eğilimleri tanımlanmıştır.

Tezin İkinci Bölüm'ünde giysi tasarımında form bilgisinin temel nosyonları tartışılmıştır. Giysi tasarımında heykelsi formun trend biçimler, arzu odaklı silüet, giysi tür sistemi ve bedenin özgül biçimine bağımlı kalmadan giysiyi biçimlendirmeye dair alternatif düşünce performansı olduğu tespit edilmiştir. Giysilerde heykelsi form oluşturma teknikleri derlenmiş, heykelsi tasarım anlayışının örme giyimde bulduğu karşılık, tekniğin sunduğu olanaklar ve tasarımcıların yaklaşımları betimsel olarak analiz edilmiştir. Örme tasarımında hacimli biçimlerin örgü türlerinin kombinasyonları, ilmek ve ilmek gruplarının kontrollü hareketliliği, ilmek matematiği ve iplik özellikleri

ile elde edildiği tespit edilmiştir. İlgili biçimsel aksiyonların formların heykelsileşmesini sağladığı görülmüştür.

Tezin Üçüncü Bölüm'ündeki giysi tasarımı önerisinde, heykelsi form kriteleri tasarım ölçütleri olarak belirlenmiş, tasarım problemleri tanımlanmıştır. Tasarım problemleri örmenin üç boyutlu yaratım olanaklarına dayanılarak yanıtlanmıştır. Tasarım problemlerinin çözümünde metaforlardan beslenerek anlamı inşa edilmiş, kaynak (Tohum-Tohum Kabuğu) ve hedef (Beden-Giysi) arasında örtük biçimsel ilişki kurgulanmıştır.

Tezde örme giyimde heykelsi formun tanımlanması ve tasarım parametrelerinin belirlenmesi için döküman analizi tekniği kullanılmakla birlikte betimsel araştırmaya başvurulmuştur. Kapsam dahilindeki tematik çerçevenin dökümanları derlenerek tartışılmış, tasarım çalışmalarının yazılı ve görsel basın üzerinden elde edilen görsel imajları betimsel olarak analiz edilmiştir.

Araştırma doğrultusunda belirlenen heykelsi form ölçütleri örme giyim tasarım pratiğine uygulanmıştır. Tasarım yöntemi, örtük ilişkilendirmeler ve anlatısal düzlemde kurgulamalarla özgün biçimsel yaratılar oluşturmayı sağlayan metafor yöntemidir. Çalışmada metaforik ilişki kurulan kaynak "Tohum" hedefi ise giysidir. Kaynak ve hedef arasında kurulan ilişki, Tohum-Beden ve Tohum Kabuğu-Giysi arasında kurgulanmıştır. İlişkilendirme tohumun yolculuğu ve heykelsi giysi tasarımı parametreleri arasındaki sembolik metaforlarla sürdürülmüştür. Çalışmadaki tasarım problemleri, metaforlardan doğan örtük biçimsel ilişkilendirmelerin örmenin plastik olanaklarıyla yanıtlanmasıyla çözümlenmiştir.

1.BÖLÜM

ÖRME GİYİMİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE GÜNCEL DURUMU

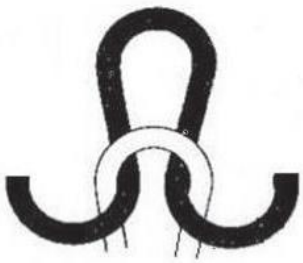
1.BÖLÜM

ÖRME GİYİMİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE GÜNCEL DURUMU

Antik bir zanaat olan örmenin tarihsel süreçte geçirdiği evreleri gözlemlemek, çağdaş tasarım evrenindeki konumuna götüren dönüşümlerin panoramasını sunmaktadır. Tekniğin kökeni, yüklendiği işlev skalası, yöntemlerin çeşitlenmesi, becerilerin gelişmesi, ekonomik fonksiyonunun dönüşümü, tasarım parametrelerinin gelişimi ve ortaya çıkan üretici kültür geniş bir zaman diliminde gelişmiştir. Fakat söz konusu gelişim lineer olmamıştır. Sosyal, kültürel, sanatsal, bilimsel ve teknolojik değişimler örmenin zaman zaman geliştirip ön plana çıkmasına, zaman zaman ise âtıl kalmasına yol açmıştır. Örme giyim, doğrusal olmayan bu ilerleme grafiğinde, kendine özgü bir gelişim göstermiş ve özgün tasarım kodlarını oluşturmuştur. Araştırmanın Birinci Bölümü'nde örme giyimin tarihsel gelişimi ve ilgili gelişimin sonucunda vardığı güncel tasarım eğilimleri derlenmiştir.

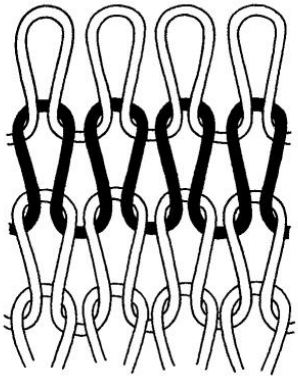
1.1. El Örmeciliğinin Tarihi

Tekstillerde üç farklı yüzey oluşturma yönteminden (dokuma, örme ve dokusuz yüzeyler) biri olan örme, en temel anlamıyla, değişik şekillerde oluşturulan ilmeklerin birbirine bağlanması tekniğidir (Çeken, 2004: 1). Bu teknikte ilmek, tekstil yapısının ana elemanıdır ve tüm yüzeyi tek başına oluşturur. Eğrisel iplik kıvrımı olan ilmek, yüzeyi kendinden önceki ve sonraki ilmekle bağlantı yapması sonucu oluşturmaktadır (Bayazıt Marmaralı, 2004: 1).



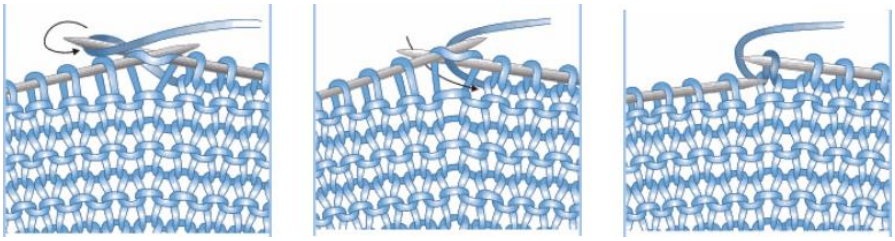
Şekil 1. İlmek (Ray, 2012: 35).

Örme, bir anlamda, ilmekten ilmek geçirme yöntemidir. İlmeklerin bağlanma işlemi yatay ya da dikey doğrultuda yapılabilmektedir. Buna göre örme yapılar atkılı ve çözgülü olarak sınıflandırılmaktadır. Çözgü örmeciliğinde yüzey, birbirine paralel olarak dizilmiş bir grup çözgü ipliğinin dikey yönde ilmeklerle bağlanmasıyla oluşturulmaktadır. Araştırmanın kapsamındaki atkı örmeciliğinde ise yüzey, tek bir iplikten beslenilerek yatay yönde ilmek sıraları oluşturulmasıyla meydana getirilmektedir (Candan, 2000: 8). İki örme metodunun en eskisi atkılı örmedir (Taylor, 1999:108).



Şekil 2. Atkılı örme kumaş yapısı (Udale, 2008: 27).

El örmeciliğinin temel araçları tığ ve şiştir. Tığ örücülüğündeki temel ilke ipliğin tığın gövdesine dolanmasıyla oluşturulan ilmeğin içerisinden, ipliğin yumak yönündeki bölümünün tığın kancalı ucuyla çekilerek geçirilmesidir (Güner ve Işıklar Tansoy, 1990: 5). Tığa göre daha yaygın olan şiş örücülüğüne dayanan el örmeciliğindeki temel ilke, bir şiş üzerinde oluşturulan ilmek dizisinin son elemanının içerisinden, diğer şiş yardımıyla oluşturulan yeni bir ilmeğin geçirilmesi ve ardından eski ilmeğin diğer şişe aktarılarak bu şiş üzerinde yeni bir ilmek dizisinin oluşturulmasıdır. Tek bir ipliğin sürekli ilmeklenerek kendi içerisinden geçirilmesi ile yüzey meydana gelmektedir (Gürcüm, 2013: 348).



Şekil 3. Şiş örmeciliği (Kooler's, 2012: 44).

Örmenin antik bir zanaat olduğu bilinmekle birlikte kökeni belirsizdir. Tekstiller, biyolojik olarak doğada parçalanabilen doğal malzemelerden üretilip toprak altında uzun süre kaldıklarında karbonize olmaktadırlar. Bu sebeple ancak donan ya da çok kuru iklimlerden kalanlar günümüze ulaşabilmektedir. Tekstil tarihi çalışmaları, bir şekilde fosilleşebilmiş ya da karbonizasyonu yavaş gerçekleşmiş ve kazılar ile ulaşılabilmiş tekstil örnekleri üzerinden yürütülen araştırmalardır. Günümüze kalabilen ve ulaşılabilen örme uygulamalarının azlığı, onun kökeni hakkında kesin kanılara varmayı zorlaştırmaktadır (Donofrio-Ferrezza ve Hefferen, 2017: 2).

Koolers, tekstil yapı oluşturma teknikleri içerisinde dokumanın örmeden daha önce ortaya çıktığını, bunun sebebinin de insanlardaki doğa gözlemi ve doğanın taklidi olduğunu söylemiştir. Ona göre dokuma, doğada kuşlar ve örümcekler gibi hayvanların ağ ve yuvalarını oluştururken gerçekleştirdiği bir etkinlik olarak insanlar tarafından gözlemlenmiş ve taklit edilerek insan hayatına erken dönemde girmiştir. Öte yandan örmenin doğada taklidi yoktur. Koolers'a göre ilmek, insan tasarımıdır ve örme tekniğine evrilmeden önce de mevcuttur. Bir tekstil yapı oluşturma tekniğine evrilmeden önce ilmek, gerekli yerleri bağlama ihtiyacı için geliştirilmiş sade ve basit bir çözümdür. Ard arda atılan ilmeklerin karmaşık yapı haline gelmesi ise Neolitik Çağı bulmuştur (2012: 10).

Benzer bir şekilde Cooke de tarihsel zaman ölçeğinde örmenin dokumaya nazaran daha modern bir teknik olduğunu söylemiştir. Dokuma M.Ö. 7000 civarında geliştirilmiş bir teknik iken, örme ise büyük olasılıkla M.S. 3. ila 4. yüzyıllarda geliştirilmiş bir teknik olarak dokumaya göre daha gençtir (2011: 37).

Rutt, çoğu insanın örmenin belli bir tarihte tek bir yerde başladığını düşündüğünü ancak bu varsayımın gerçek olmadığını söylemiştir. Ona göre örme, dünyanın çeşitli bölgelerinde, birbirlerinden bağımsız olarak gelişmiş bir tekniktir. Bununla birlikte Rutt, eğer bir başlangıç noktası belirlenecekse "nalbinding" tekniğinin örmeciliğin atası olan başlangıç tekniği olarak düşünülebileceğini ve bu doğrultuda örmenin Mısır civarında başladığını varsaymanın en makul öneri olacağını söylemiştir (1989: 23). Koolers da ilmekli bir yapı olan nalbinding tekniğinin örmeye geçmeden bir önceki aşama olduğunu düşünmektedir. Ona göre, iplik ilmeklerinin kör bir iğne ile birbirine geçirilmesiyle yapılan esnek, ilmekli kumaş olan nalbinding, balıkçı ağları gibi ağları oluşturmak için kullanılan iğne tekniğinin sofistikeleşmiş hali olabilir (2012: 10). Tavman ve Oskay da örme kumaş yapısına benzeyen ancak değişik bir teknikle örülen "nalbinding" tekniğinin örmenin başlangıcı olabileceğini söylemiş ve bu tekniğin Türkçe'sinin "tek iğneli ağ tekniği" olduğunu aktarmışlardır (2012: 202).



Şekil 4. Antik Mısır rölyefinden örme tasviri, M.Ö. 30 (Değirmenci, 2019: 25).

Geç Roma döneminden kalma örme benzeri yapıların, yüzeysel bir benzerlikleri sebebiyle, uzun zaman el örmeciliğinin en eski örnekleri olduğu düşünülmüştür. Ancak daha sonra bu örneklerin, örmeye oldukça benzeyip tek şişle yapılan nalbinding tekniğiyle yapıldığı anlaşılmıştır (Ginsburg, 1995: 147; Rutt, 1989: 8; Steele, 2005: 308). Arkeolojik kazılarda bulunan en erken döneme ait nalbinding parçalar, kuru iklimlere sahip Suriye ve Mısır'da bulunmuştur. Kazılarda bulunanlar tekniğin baş, el ve ayak giyecekleri için kullanıldığını göstermektedir. Yapının elastikiyeti vücudun bu çok derinlikli uzuvları için uygun bir tekniktir (Black, 2012: 9). Günümüzde örme tekniği şapka, bere, çorap ve eldiven üretimi için kullanılmaya devam

edilmektedir. Cooke, örme tekniğinin bin yıllardır söz konusu pazardaki başarısının, örme eldiven, örme çorap gibi ürünlerin dokuma kumaş yapısı ile karşılanamayan esneme gibi fiziksel özelliklerinden dolayı olduğunu aktarmıştır (2011: 38).

Suriye'nin Dura şehri yakınındaki Salihiye Köyündeki kazıda bulunan kumaş parçası, ulaşılmış en eski nalbinding kumaş örneğidir. M.Ö. 200–256 yılları arasına tarihlenen parça, 3. yüzyıldan kalma bir kiliseden, Rudolf Pfister tarafından 1933 yılında çıkarılmıştır (Rutt, 1989: 28). Nar deseninin seçilebildiği yün kumaş parçasında bordürle eksen oluşturulduğu görülmektedir (Şekil 5).



Şekil 5. Suriye'nin Dura şehrinde bulunup M.Ö. 200–256 yılları arasına tarihlenen nalbinding parçası, Yale Üniversitesi (https://artgallery.yale.edu/collections/objects/5962 Erişim Tarihi: 10.12.2020).

Şekil 6'da görülen çorap çifti 19. yüzyılın sonunda Mısır'da Nil Nehri üzerindeki bir Yunan kolonisi olan eski Oxyrhynchus'un mezarlık alanı kazılarında bulunmuştur. Nalbinding tekniğindeki ürünün üretimi MS 250-420 aralığına tarihlenmiştir. Çorap çiftinin bölünmüş parmak kısımları vardır ve sandalet ile giyilmek üzere tasarlanmıştır (Donofrio-Ferrezza ve Hefferen, 2017: 2). Roma dönemi Mısır'ında çoraplar nalbinding tekniğinde parmaklı üretilmekteydi. Söz konusu çorapların üretiminde kullanılan kancalı iğneler günümüzde hala Mısır köylerinde kullanılmaktadır (Rutt, 1989: 23).



Şekil 6. Mısır'da bulunup yapımı MS 250-420 aralığına tarihlenmiş çorap çifti, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Black, 2012: 10).

Arkeolojik kazılarla bulunan en eski nalbinding parçalar, Suriye ve Mısır'da bulunmuş olsa da Gürcüm ve Aslan, Nalbinding tekniğinin kökeninin İskandinavya'ya dayandığını söylemişlerdir. Buna göre "Nålbinding", iğne anlamına gelen "nål" ve bağlamak, birleştirmek veya dikmek anlamına gelen "binding" olmak üzere iki Norveç sözcüğünün birleşiminden oluşmaktadır. Ayrıca tekniğinin bilinen en yakın benzerinin İskandinavya'da olması ile bu bölgede devam eden gelenekle yakın bağları bulunması durumu desteklemektedir (2021: 1574).

Nalbinding tekniği olarak tanımlanan düğümsüz örgü (knotless netting) ile örme (knitting) yüzeyler arasındaki fark, Nalbinding yüzeylerin örmeye nispeten daha az esneyen, daha fazla mukavemete sahip, kompakt, pürüzsüz oluşudur. Bu sebeple bu eski teknik uzun süre kullanılan dayanıklı nesneler üretmiştir. Öte yandan elastik giysilere yönelik artan talep, üretimdeki ilk iyileşmeye yol açarak bu düğümsüz ağ örgüsü tekniğinin uzun tek iplik kullanabilen örmeye evrilmesini sağlamıştır. Günümüzde her iki teknik de kullanılmaya devam etmekle birlikte örme tekniğinin kullanım hacmi diğerinden çok daha genişlemiştir (Ginsburg, 1995: 148).

Primitif örmeciliğin parmaklarla yapıldığı ve bunun atkı örmeciliği olduğu düşünülmektedir (Ahmad, 2017: 186). Düz ve yuvarlak şişler aracılığıyla örmecilik,

tekniğin giderek geliştiği dönemde ortaya çıkmıştır. Birkaç şiş ile yapılan tüp örmenin ise düz örme ile eş zamanlı olarak ortaya çıktığı görülmüştür. Öte yandan düz şiş örme teknikleri giderek örmecilikte baskın teknik olmuştur (Black, 2012: 7). Ray, iki çubuk kullanılan el örme tekniğinin yaklaşık olarak 3000 yıl önce eldiven, şapka ve çorap üretimi için icat edildiğini söylemiştir (2012: 2).

Nalbinding tekniğinden sonraki aşama olan örme örneklerinin ilki Mısır'daki Kopt çorapları olmuştur (Şekil 7). Pek çok uzman, nalbindingten farklı olarak, örmenin en eski örneklerinin, 1200-1500 civarında Mısır'daki bu örme çoraplar olduğunu konusunda hem fikirdir (Cooke, 2011: 37; Gillow ve Sentance, 2006: 48; Steele, 2005: 308; Wilson, 2001: 93). Ginsburg, örme tekniği ile yapılmış ilk örneklerin küçük boyutlu ve tek renkli olduğunu, günümüze kalabilen sonraki uygulamaların ise çok renkli ipliklerle üretildiğini söylemiştir (1995: 148). Kufi yazı sanatının çeşitli örneklerinin desen olarak örüldüğü Koptik çoraplarda yazılar genellikle bordür içerisine alınmıştır (Rutt, 1989: 35). El örmesinin gelişimi üzerinde kültürel bir etkiye işaret eden çoraplar ilk örme giyim örneği olma özelliği teşkil etmektedir (Donofrio-Ferrezza ve Hefferen, 2017: 2).



Şekil 7. Mısır'da bulunup yapımı MS 1000-1400 aralığına tarihlenmiş örme çorap, Metropolitan Müzesi (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/140005393?img=3 Erişim Tarihi: 11.12.2020).

Rutt, olgunlaşmış örme tekniğine dair en erken ve en temel örneklerin İslam sonrası Mısır'ına ait olduğunu söylemiştir. İslam sanatlarının erginlik aşamasında ortaya

çıkan örme çorap örmeciliğinde de Kufi yazı, geometrik bezeme gibi İslam sanatlarının tipik kompozisyonları görülür (1989: 34-36). Nihayetinde renkli geometrik desen, örmecilikteki en güçlü desen geleneği olmuştur. Örmede geometrik desen oluşturma tekniği yalnızca Antik ve İslami Mısır da değil aynı zamanda Makedonya, İskoçya, Norveç, Bolivya ve Peru başta olmak üzere dünyanın her yanında mevcuttur. Desenlerin ticaret gibi etkileşimlerle yayıldığı düşünülmektedir (Black, 2012: 9). Örmecilikte geometrik desen geleneğinin en güçlü olduğu yer ise, öncül örnekleri içeren Kopt çoraplarının üretildiği İslam sonrası Mısır olmuştur (Rutt, 1989: 36). Şekil 8'de görülmekte olan geometrik desenli kumaş parçası Mısır'da bulunmuş, Fatımi dönemine ait örme örneğidir. Şu an düz örme gibi görünse de aslında yuvarlak olan ve örüldükten sonra iki ucu birbirine dikilen bir giysi parçasıdır (Black, 2012: 10). Mavi ve beyaz renklerdeki geometrik tasarım, İslam sanatlarındaki seramiklerde bulunan renk ve desen kombinasyonlarını yansıtmaktadır (https://www.vam.ac.uk/articles/the-history-of-hand-knitting Erişim Tarihi: 08.12.2021).



Şekil 8. Mısır'da bulunup yapımı 12-13. yüzyıl aralığına tarihlenmiş örme parçası, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Black, 2012: 11).

Örmecilikteki geometrik desen geleneğine bir diğer örnek Şekil 9'da görülen 14-15. yüzyıl aralığına tarihlenmiş beş renkli intersia örme parçasıdır. Mısır'da bulunan parçanın önemi deseninin geleneksel düğümlü halıyı anımsatmasıdır. Neyin parçası

olduğu bilinmeyen örnek çeşitli haçlarla birlikte baklava motifleri içermekte ve kuş, deve veya aslan soyutlaması olduğu düşünülen hayvan motifleri barındırmaktadır. İlgili parçanın muhtemel en eski düz örme parçası olduğu düşünülmektedir. Karmaşık bir tekniğe sahip olması, ortaçağ örmeciliğinin beceri düzeyini göstermektedir (Black, 2012: 14-15).



Şekil 9. Mısır'da bulunup yapımı 14-15. yüzyıl aralığına tarihlenmiş örme parçası, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Black, 2012: 14).

Örmenin Anadolu'daki en önemli ürünü çoraplar olmuştur. Çorap örmeciliğinin temel kaynağı Mısır Kopt çorapları olmakla birlikte, ilerleyen yüzyıllarda tüm Asya'da görülmüştür. Anadolu'da çorapların öncül örneklerinin keçe olduğu ancak akabinde hem keçe hem örme çoraplar üretildiği, bunlar içerisinde örme çorapların baskın mamul olduğu bilinmektedir. Amacına göre, gündelik, tören, çeyiz, yol, asker çorapları olarak ayrılabilen bu çoraplar tiftik, yün, pamuk liflerinden düz, ajurlu ve desenli olarak üretilmektedir (Akpınarlı, 2022: 18). Başlık, konç, bileklik, topuk, taban ve burun kısımlarından oluşan örme çorapların yapısal ve motifsel izleri Orta Asya'dan Balkanlar'a değin izlenebilmektedir. Akçay Kademlioğlu'nun aktardığı bilgiye göre Balkan ülkelerinde söz konusu el örmesi çoraplar, 19. yüzyıldan sonra görülmeye başlamıştır (2022: 11). Gürcüm ve Çiftçi'nin aktardığı bilgiye göre de ilgili çorapların öncül örnekleri Orta Asya'da yaşayan Hunlara ait Pazırık 2. Kurganında yer almaktadır. Kurganda bulunan örnekler, Anadolu ve Balkanlar'da yaygın olarak görülen, konç kısmı koçboynuzu motiflidir (2017: 17).

Örmeciliğin Avrupa'ya nasıl yayıldığı konusunda kesin bir veri bulunmamaktadır. Bununla birlikte Avrupa'nın en erken örme örneklerinin İspanya'da bulunmuş olması, tekniğin Avrupa'ya Arap akınları ile gittiğini düşündürmektedir. Bu doğrultuda örmecilik Arap akınlarıyla önce Kuzey Afrika'ya oradan İspanya'ya ve Güney Fransa'ya yayılmıştır. İngiltere ve İskandinavya gibi Kuzey Avrupa'ya yayılışı ise Ortaçağ'ı bulmuştur (Cooke, 2011: 37-38). Konu ile ilgili olarak Atay, örmenin Avrupa'ya Arap halkı tarafından taşındığı konusundaki diğer görüşlerle hemfikir olmakla birlikte bu yayılımın savaş ve istila ilişkileriyle değil ticaret hareketliliği sayesinde olduğunu belirtmiştir. Buna göre Doğu'da gelişen örme örgüler, Arap tacirler aracılığıyla İspanya'ya getirilmiş, oradan da İngiltere ve İskoçya'ya yayılmıştır. Arap coğrafyasındaki örme çorapların ticaret gemileri güzergahındaki İtalya ve İspanya'da 12. ve 16. yüzyıllar arasında görülmüş olması söz konusu yayılım rotasına işaret etmektedir (1997: 33).

Orta çağ şehirlerindeki arkeolojik buluntulardan ve günümüze ulaşan vergi listelerinden örme eşya kullanımının Avrupa'da 14. yüzyıldan itibaren yayıldığı bilinmektedir (https://www.vam.ac.uk/articles/the-history-of-hand-knitting Erişim Tarihi: 26.02.2022). Konuyla ilgili olarak Donofrio-Ferrezza ve Hefferen, Atay (1987: 33) ile benzer şekilde, örmenin aktif olan ticaret yollarıyla yayıldığını düşünmektedirler (2017: 3). Buna göre tekstil ve giyim ürünleri için bir ticaret yolu olan İpek Yolu, Doğu'nun tekstil yapı ve desenlerinin batıda görülmeye başlamasının temel faktörü olmuştur. Söz konusu ticaretin en aktif olduğu 7. yüzyılda örmenin Avrupa'da görülmeye başladığını söyleyen Donofrio-Ferrezza ve Hefferen, örmeye dair en önemli atılımın Arap işgalindeki İspanya'da olduğunu kabul etmekle birlikte başlangıç noktasının daha eski olabileceğine işaret etmektedirler (2017: 3). Örme tekniğinin Avrupa'ya yayılışı hakkında Gillow ve Sentance'ın ise diğer uzmanlardan farklı görüşleri vardır. Gillow ve Sentance'a göre örme tekniğinin mucidi olan Mısır'lı Kopt halkı erken dönem Hristiyanlardandır ve örme tekniğinin yayılımı Hristiyanlığın yayılışı ile doğru orantılıdır. Buna göre örme tekniği Hristiyan fetihleri ile 16. yüzyılda Peru'ya kadar ulaşmıştır. Sıcak iklim kuşağı ürünü olan örme tekniği soğuk iklim kuşaklarına, ısı konforu sağlayan iplikler ile kullanılarak uyum sağlamıştır. Bu doğrultuda, Orta Asya

ve Avrupa'da koyun ve keçi yünü ile kullanılan örme tekniği Peru ve Bolivya'da alpaka yünü ile kullanılmıştır. Örmenin yayılım gösterdiği her coğrafya, bu tekniği kendi elyafı ile kullanmıştır (2006: 48).

Örmeye dair teknik terminolojinin oluşumu ve gelişimi, örmenin gelişimi ve yayılımı hakkında fikir verebilmektedir. Örme için Avrupa dillerinde Ortaçağ'da kesin bir kelime bulunmamaktadır. Örneğin 16. Yüzyılda Milano'da yaygın olarak kullanılan bir teknik olan örme ile ilişkili olarak, dönemin Kardinal Başpiskoposu Carlo Borromeo'nun (1538-84) Latince düzenlemelerinde "contextus" (ing. interwoven) iç içe geçmiş yün gibi bir anlama gelen kelime kullanılmıştır. Öte yandan söz konusu kelime örme tekniğini değil yalnızca örme eldivenleri tanımlamaktadır. Fransızca "tricot" (triko) kelimesine ise 1660'tan önce rastlanmamaktadır ("Tricot" kelimesinin Almanca "strikke" ile aynı kökten gelen "stick" (çubuk) kelimesinden türediği düşünülmektedir. İskandinav dillerinde de -Norveçce "strikke", Danca "sticke" kelimeleri- Almanca "strikke" kelimesinden gelmektedir). "Knitting", 18. yüzyılda Fransız bilgin Louis Poinsinet de Sivry'nin örme için kullandığı sözcük olarak örmeyi tanımlayan ilk Latince kelime olmuştur. Bu durum Rönesans'a kadar Avrupa yazılı kaynaklarında, örme yapılı ürünler için özel kelimeler olsa da (İtalyanca "maglia"nın örme kazak, ağ, İspanyolca "punto di media" örme çorap iğnesi kelimeleri gibi) örmeye dair bir tanımlama yapılamadığı anlamına gelmektedir. Konu ile ilgili olarak ayrıca Rutt, örmenin aksine dokuma ile ilgili karmaşıklığa sebep olmayacak kadar tarihsel literatür zenginliği olduğunu bunun sebebinin dokumanın hem teknik hem endüstri anlamında çok daha eskiye dayanması olduğunu belirtmiştir. Buna göre hemen hemen her Antik uygarlıkta dokuma ve dokumacılığa karşılık gelen ve ticaret vasıtasıyla birbirlerine aktarılan çokça sözcük mevcuttur. Örmeye dair literatür oluşumu ise dokumaya nazaran oldukça yenidir. Örneğin İngilizce'deki "to knit" kelimesinin pek çok anlamı vardır. Bu anlamlarda biri kaynaştırmak (kırık bir kemiğin kaynaması gibi), bir diğeri şekillendirmek (kaşları şekillendirmek gibi), bir diğeri örme tekniğiyle kumaş yüzeyi meydana getirmektedir. Kelimenin eski İngilizce'deki kökeni bağlamak veya düğüm atmak anlamına gelen "cnyttan" sözcüğüdür. Bu sözcük düğüm anlamına gelen "cnotta" kelimesiyle ilişkilidir. Ancak söz konusu kelime Ortaçağ'da örmeyi tanımlamak için

kullanılmamıştır. Ortaçağ'da İngilizce'de konu ile ilgili kullanılan kelime Sanskritçe örme anlamına gelen "nahyat"dır. Kendi dillerinden kelime türetmeleri yenidir (1989: 4-5).

Ortaçağ Avrupasında el örmeciliği, loncalarla düzenlenen bir meslek dalı olmuştur. 14. yüzyılda Paris'te kurulan lonca, 18. yüzyılın ortaların Strasbourg, Prague ve Vienna'da yer almıştır. Mısır'daki örnekte olduğu gibi bu dönemde Avrupa'da da karmaşık örme teknikleri ile halılar üreten zanaatçılar yaşamıştır. Genellikle aristokratlar ve din adamları tarafından kullanılan örme ürünler, düşük kaliteli ve değersiz parçalar değil, profesyonel örmeciler tarafından üretilen yüksek kaliteli ürünler olmuşlardır (Black, 2012: 15). Örmeciliğin bir meslek loncasının olması, usta ve mamul ilişkisinde kalite standartlarının korunmasını sağlamıştır. Avrupa örme loncasına girmek isteyen bir genç, 3 ile 6 yıl arasında çıraklık dönemi geçirmenin akabinde farklı örgüler öğrenmek amacıyla seyahat etmek zorundadır. Aday, seyahatinin ardından, ustalardan meydana gelen bir komisyonun sınavına girmek ve 13 hafta süren bu sınavda bir kazak, bir bere, bir çift konçlu çorap ve bir örtüyü kendisine ait motiflerle, teknik bir maharetle örerek bunları usta komisyonuna sunmak durumundadır. Aday, örme ustası unvanını ancak söz konusu sınavı başarı ile tamamladıktan sonra alabilmektedir (Atay, 1987: 33). Örmeciliğe dair söz konusu ölçme ve değerlendirme esası, örmeciliğin kalite parametreleri belirlenmiş ciddi bir sanayi dalı olduğunu göstermektedir.

Ortaçağ'da Avrupa'da pek çok örme halı örneği verilmiştir. Doğu toplumlarında yer yaygısı olan halı, Batı'da masa veya yatak örtüsü ile duvar süsü olarak kullanılmış ve ayrıca Avrupa'da üretilenleri Doğu'nun aksine dokuma değil örme tekniği ile üretilmiştir (Rutt, 1989: 90). Alsace, Silezya, Bohemya, Slovakya, Avusturya ve Güney Almanya gibi Almanca konuşulan ülkelerde yaygınlaşan desenli örme halı üreticiliği dönemin ilgili loncasının en karmaşık ve en önemli ürünlerinin üretildiği faaliyet olmuştur. En büyüğü yaklaşık üç metre uzunluğunda ve iki metre genişliğinde olan örme halıların imalatlarında yirmiye kadar farklı renkte yün kullanılmıştır. Karmaşık tasarımlar için modern grafik kağıdına benzer plan taslakları kullanılmıştır. Giyilebilir formlar için doğmuş olan örme tekniğinin, nadir görülen giyim-dışı ürünleri

içerisinde özel bir yere sahip olan örme halıcılığında aynı anda birkaç şişin kullanıldığı düşünülmektedir (Ginsburg, 1995: 150).

Ortaçağ Avrupasında el örmeciliğinin bir diğer örneği İspanya'daki Las Huelgas Manastırı'ndaki kraliyet mezarında yer alan örme yastık yüzleridir. Şekil 10'da görülen yastık İslam, Fransız ve Alman geleneksel zambak, rozet, kale motiflerine sahiptir ve 13. yüzyıl örme becerilerinin ileri örneklerinden birisidir (Black, 2012: 15).



Şekil 10. Las Huelgas Manastırı'ndaki örme yastık yüzü (https://www.quora.com/Are-there-any-guys-doing-crochet-work-or-knitting-considering-I-have-never-seen-any Erişim Tarihi: 10.12.2020).

İspanya'daki örme yastık yüzlerinde teknik, motif, desen ve kompozisyon özellikleri açısından İslam sanatlarının yoğun izlerini görmek mümkündür. Bu durum örmenin Latin Avrupa'ya Arap akınlarıyla geldiğine dair iddiaları kuvvetlendirmektedir. Kufi yazıların örülü olduğu kimi örme yastık yüzü örnekleri Hıristiyanlığın yoğun yaşandığı İspanyol kraliyet ailesinin kişisel eşyalarıdır. Rutt, söz konusu örneklerin Hıristiyan bölgesine yerleşmiş olan Müslüman zanaatkârların işleri olduğunu düşünmektedir (1989: 40-41).

Ortaçağ Avrupasında el örmeciliğinin yaygın kullanımının bir diğer kanıtı ressamların örücü resimleridir. Özellikle 14. yüzyıl İtalyan ve Alman ressamlar pek çok örücü resmetmişlerdir (Şekil 11). Steele, Ortaçağ Avrupasında örmenin genellikle kilise ile ilişkilendirildiğini bu sebeple Erken Rönesans resimlerinin pek çoğunda örgü ören Madonna motifinin görüldüğünü söylemiştir (2005: 308). Rutt, örgü ören Madonna motifinin yoğunlaşmasının nedeninin Meryem'i, kutsal bir kadın karakter olarak,

alçakgönüllü ve domestik bir alana yerleştirmek olduğunu düşünmektedir (1989: 44). Örmecilik, kadın emeğine dayanan bir üretim olarak mütevazılığa ve evcilliğe dair çağrışımlar yapmayı günümüzde de sürdürmektedir.



Şekil 11. "Visit of the Angel" Buxtehude Altarı, Almanya (Rutt, 1989: 49).

14 ve 15. yüzyıllarda gözlemlenen örme ürünlere yönelik talep artışı teknikte gelişmeler yaşanmasını sağlamıştır. Söz konusu gelişim 16. yüzyılın başlarında el örme endüstrisinin büyümesini teşvik etmiştir. Gelişmelerden biri yünlü örme giyim ürünlerine dinkleme işlemi yapılmasıdır. Değirmenlerde yünlü örme ürünler sıcak su ile yoğrulurken üzerlerine kil ya da sabun dökülmüş, ardından çorap, eldiven, bere veya şapka gibi yünlü örme giysiler ahşap formlarda kurutularak istenilen form verilip ütülenmiştir. Bu küçük dinkleme değirmenleri ile örme giysilere kazandırılan keçeli yüzey, dikişlerin atmasına karşı koruma sağlamış ve ürünün dayanıklılığını zayıflatma riski olmadan gevşek iplikleri hafifçe kesmek mümkün olmuştur (Ginsburg, 1995: 149-151).

16. yüzyıl Avrupa örmeciliğine dair iki önemli tip mevcuttur. Birincisi İspanyol yüksek kilisesini temsil eden ayin eldivenleri, ikincisi İngiliz yerel işçiliği temsil eden Londra'nın ortaçağ şapkalarıdır. Ortaçağda ellere eldiven takmak güç ve ağırbaşlılık

sembolü olmuş ve örme eldivenler giderek çeşitlenmiştir (Black, 2012: 16). Önceleri saflık ve temizlik göstergesi olarak beyaz renkli ipek iplikle örülen eldivenler kullanılırken, 1271 tarihli Ordo Romanus XI kararları ile piskoposlara kırmızı gibi canlı renkli eldiven takabilme uygunluğu verilmiştir. Bu tarihten sonraki çoğu mevcut liturjik eldivenler kırmızı olmuştur (Rutt, 1989: 56). Şekil 12'deki, 1500lü yıllara tarihlenip Victoria ve Albert Müzesi'nde bulunan İspanyol ayin eldivenleri, örme teknik ve üretiminin gelmiş olduğu sofistike noktayı göstermektedir. Piskoposların ayin eldivenleri ipek, keten veya daha az sıklıkla yünden örülmüştür ve birçok Katolik ülkesinde hala korunmaktadır (Ginsburg, 1995: 148).

Ayin eldivenlerinin kullanımı 11. yüzyılda Papalığın kullanımı ile başlamışsa da zamanla parmaklardan manşetine kadar her yanı dekore edilerek kullanımı yaygınlaşmıştır. Bu eldivenlerin profesyonellerce üretilmesi 16. yüzyılda Avrupa örme endüstrisinin kurulduğunu da göstermektedir (Black, 2012: 17). Söz konusu örme eldivenleri 18.yüzyıla kadar İspanyol hanedanlıkları ile ruhban sınıfı, 20. yüzyılda ise İspanyol piskoposları giyinmeye devam etmiştir (Rutt, 1989: 56).



Şekil 12. İspanyol ayin eldivenleri, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (http://collections.vam.ac.uk/item/O107792/pair-of-gloves-unknown/ Erişim Tarihi: 10.12.2020).

İspanyol ayin eldivenlerinin aksine İngiliz örme şapkaları yüksek sınıfın kullanımına mahsus değil, yaygın bir şekilde halkın kullandığı bir eşya olmuştur. Latin

Avrupa'daki ruhani, kutsal örme uygulamalarının aksine İngiltere'de örmecilik faydacı bir uygulama olmuştur. El örmeciliği yerel ekonomide önemli bir rol oynamış ve bu durum zamanla bir örme endüstrisi doğmasını sağlamıştır (Steele, 2005: 309).

6. yüzyıldan itibaren lady, lord, kral ve kraliyet ailesi hariç tüm İngiliz erkekler Pazar günleri örme Tudor şapkasının giyinmek zorundaydı. İngiliz yasalarına göre erkekler tarafından giyilen bu şapkalar genellikle kırmızı ve siyahtır. Şapkaların kırmızı kadife şeritle süslendiği örnekler varsa da kadife çok pahalı olduğundan genellikle süssüz örnekleri görülür. Bu şapkaların teknikleri birbirlerinden küçük farklarla ayrılsa da genel üretim prensibi aynıdır. Usta zanaatkârlar tarafından üretilen şapkalar yuvarlak bir parça halinde düz dairesel taç, dönem modasına göre kesilen tek veya çift kenarlı birkaç farklı stilde üretilmiştir. Boyamalar profesyonel olmadığından şapkaların renkleri kırmızıdan çok, içerisinde kırmızı olan kahverengi tonlarından oluşmuştur ve genellikle renkleri degradelidir. "Tudor şapkaları" olarak bilinen bu şapka örmeciliği, fiyatı ve üretimi Parlamento tarafından belirlenen bir İngiliz ortaçağ endüstrisidir. Ancak 20. Yüzyıl ortalarından itibaren şapkalar dokuma kumaştan dikilmeye başlanmıştır (Black, 2012: 19).



Şekil 13. Tudor şapkaları, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Black, 2012: 20-21).

İngiltere başta olmak üzere tüm Avrupa'da, 6. yüzyılda başlamakla birlikte 17. yüzyılda artan bir ivmeyle erkek giyim modasında, örme çoraplar oldukça popüler olmuştur. Çorap örme endüstrisinin temeli 6. yüzyıldaki, uzun çorabın şortun bitim yerine tutturulduğu 'hose' adı verilen stile dayanmaktadır. 8. yüzyılın ortalarında erkekler, günümüz pantolon kalıbının atası olan, çorabın şortun bitim yerine dikili olduğu 'half hose' giyinmeye başlamışlardır. Örme çoraplar zamanla bir statü sembolü haline gelmişlerdir. Soylular için metal şiş ve ipek iplik kullanılarak üretilen örme çoraplar, metal veya ipek ipliklerle işlenmiştir. Süslü örme çorap modası zamanla kadın

modasına geçmiştir. Çorapların kadın giyimindeki uzun eteklerden görünmemesi neticesinde etek boyları ayak bilekleri gösterecek kadar kısalmıştır. Şekil 14'de görülen çizme çorabı, örme giyimde fitting ve üç boyutlu şekillendirme konusundaki becerilerin giderek geliştiğini gösteren bir örnektir. Aynı zamanda çoraptaki dekoratif ögelerin sadeleştiği ve 19. yüzyılda tekrar ortaya çıkacak olan çizgili modasının da öncü bir örneğidir (Black, 2012: 22-24).



Şekil 14. 1640 İngiltere'sinden bir çift çizme çorabı, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Black, 2012: 24).

Örme giyime dair erken örnekler el, ayak, bacak ve baş için üretilmiş ürünlerden oluşmaktadır. El, ayak, baş gibi formlara tam oturan, elastik kaplama ihtiyacı örme yapısıyla sağlanmıştır. Bunun akabinde örme, giyilebilirlik ekseninde, bedenin pek çok bölgesi için kullanılmaya başlanmıştır (Ginsburg, 1995: 147). 16. yüzyıl örmenin, önce iç sonra dış giyimde ve diğer giyim ögelerinde görülmeye başlandığı dönemdir. Bu dönemde kazak, cepken, yelek gibi dönemin üst-iç giyim ögelerinin örülmeye başlandığı görülmektedir. Bu iç giysiler boyun çizgisinde veya dış giysiden hafif dışarı çıkacak biçimde örülmüştür (Black, 2012: 31). Şekil 15'de erken

örneklerden biri görülmektedir. Mavi renkli ipek iplikten I. Charles için örülmüş olan giysi damask desenin yer aldığı, incelikli ve usta bir el örmesi giyim örneğidir.



Şekil 15. I. Charles'ın örme giysisi, Londra Müzesi (Ginsburg, 1995: 151).

16. yüzyılda görülen, ilk örme gömlekler üretim merkezlerinin dışındaki ülkelerde bulunmaktadır. Ana üretim merkezleri İtalya, Katalonya ve İngiltere olan bu ipekli örme giyim ürünleri, Avrupa'nın çeşitli bölgelerine ithal edilmiştir. Örneğin Norveç, ilgili dönemde, bir örme loncasına dahi sahip değilken, yüksek sınıfının profesyonel zanaatkarlarca üretilmiş örme gömleklerden giyindiği bilinmektedir. Bunun kaynağı ise yapılan ticarettir. Ginsburg, bu dönemden itibaren, örme giyim ürünlerinin desenli dokuma ürünler gibi ticari bir karşılık bulduğunu ve ticari pazarının oluşmaya başladığını aktarmıştır. İlaveten ucuz ipek ve halihazırda ucuz olan yün ipliklerle üretilmesi, üretiminde dokumaya göre daha ucuz aletler kullanılması ve işçiliğinin yaygın olması örme giyim ticaretini oldukça karlı bir sahaya dönüştürmüştür. Söz konusu karlı ticaret, örme giyim ürünlerinin hızla çevre ülkelere yayılmasını sağlamıştır (1995: 151).

Örme giyimin erken örneklerinde ön, arka ve kol ayrı örülüp dikişle birleştirilmiştir. El örme tekniği çoğunlukla dikey bir dikiş düzeni benimsemiştir. İplik

kalınlığına yakın değerdeki iğneler genellikle metalden yapılsa da bazen ağır örmeleri dikmek için kemik veya tahta araçlar da kullanılmıştır (Ginsburg, 1995: 150). Vücuda dik açıyla örülerek dikişle birleştirilmiş yaka ve kollardan oluşan bu basit formlu giysiler, örme giyimin, çoraplar dışındaki, tarihsel anlamda ilk örnekleridir. 17 ve 18. yüzyılda bu öncü örme giysiler genellikle çocuklar için boyanmamış mat beyaz pamuk iplikten, bir ev giysisi olarak üretilmiştir. Ev dışında kullanımı modern dönemde başlamıştır (Black, 2012: 31). Şekil 16'da görülen T-tipi hırka örme modeli günümüzde hala örülmektedir.



Şekil 16. 17. Yüzyıl örme bebek ceketi, İngiltere, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O108312/jacket-unknown/ Erişim Tarihi: 10.12.2020)

18. yüzyıldan kalma, omuz ölçülerinden kadın giysisi olduğu anlaşılan Şekil 17'deki ceket, Şekil 16'daki bebek ceketiyle benzer kalıp özelliklerinde üretilmiştir. T-tipi ceket kalıbındaki fark, her iki yandaki üçgen oluklu panellerle bele daha da oturan bir form oluşturulmuştur olmasıdır.



Şekil 17. 18. Yüzyıl örme kadın ceketi, İngiltere, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Black, 2012: 32).

Çocukların ve yetişkinlerin bu örme giysileri nasıl giyindiklerine dair bir kanıt yoktur. Tahminler bu örme giysilerin, vücudu sıcak tutmak için bir katman olarak kullanıldığı yönündedir. Aynı zamanda giysilerin görünüşünün mütevazı oluşu, onların kamusal alandan çok özel alan giysileri olabileceğini düşündürtmektedir (Black, 2012: 32). 1780 yılından kalma örme erkek ceketi de beyaz pamuklu oluşu ve sade dekoratif yüzeyi ile benzer konseptte bir giysidir (Şekil 18). Önceki örme giyim örnekleriyle karşılaştırıldığında yaka formu, kol altı, beden fittingi, etek ucu ögeleriyle kalıbının daha profesyonel bir stilizasyonla hazırladığı izlenmektedir. Bu açıdan yelek, örme giyim tekniklerinin giderek geliştiğini göstermektedir. Söz konusu yelek formu resmi erkek giyimini uzun süre domine etmiş, kalıcı bir örnek olmuştur.



Şekil 18. Örme erkek yeleği, 1780, İngiltere, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Black, 2012: 33).

Ginsburg'un 17 ve 18. yüzyıllarda, örmenin eldiven, bere ve çorap örmeciliğinin dışında iç ve dış giyim örnekleri vermeye başlamasının nedeni hakkındaki görüşü: ilgili tarihlerden itibaren çorap gerektirmeyen ulusal erkek kostümlerinin gelişmeye başlamasıyla hızlı ve farklı giysi üretimine ihtiyaç duyulması olduğu yönündedir. Kostüm anlayışındaki değişimler, örmenin geniş yayılımına tanıklık etmesini sağlamıştır. Buna göre tekstil endüstrisinin bu dalının moda gereksinimleriyle bağlantılı olduğu sonucuna varabilir. Rusya, Polonya, Slovakya, Macaristan, Moldavya, Eflak ve Balkan ülkelerinde örmenin gelişmesi örme giyimin kullanımını ve ona yönelik talebi de arttırmıştır (1995: 154).

18. yüzyıl örme giyiminde görülen bir diğer teknik yenilik brokar örgüdür. Ayrıntılı desenler içeren bu ipekli ceketler örme giyim tarihi içerisinde de özel bir öneme sahiptir. Kısa-uzun boy, ön açılımlı-kısmi açılımlı, metal kaplı ipekli-ham ipekli, çok renkli gibi çeşitli özelliklere sahip bu örme ceketler, Avrupa ve Amerika'daki pek çok müzede yer almaktadır. Örneklerin çoğu İngiltere kaynaklıdır ve ekonomik anlamda üst sınıfın ulaşabildiği ürün olma özelliğindedir. Pek çoğu el örmesi olmakla birlikte küçük bir kısmı el örme ile makine örmenin kombinasyonuyla üretilmiştir (Black, 2012:

33). Şekil 19 ve Şekil 20'de örme brokar ceketlerin örnekleri görülmektedir. Her iki örnek de üç ayrı renkte ipek iplikli, ön beden iki parçalı, arka beden tek parçalı, kolları tüp örme ceketlerdir. Her ikisi de esasen dokuma kumaş modasında devralınan motiflerle örülmüştür. Fantezi nakış motiflerinin başarılı örme taklitleri sayılabilecek söz konusu ceketler, 17. yüzyılın sonunda örme tekniği ile yaratıcı uygulamaların başladığını ve desen oluşturma tekniklerinde gelişmeler olduğunu göstermektedir.



Şekil 19. Örme ceket, 1899, İngiltere, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Black, 2012: 34).



Şekil 20. Örme ceket, 1893, İngiltere, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Black, 2012: 35).

18 ve 19. yüzyıllar el örmecilerinin, sanatın değişik alanlarında virtüöz parçalar verdiği dönemlerdir. Bunun önemli örnekleri duvar süsü olarak kullanılan örme halılardır. Bu dönemde, 1657 yılında kurulan "Worshipfull Company of Framework Knitters" organizasyonu, örme duvar halıları gibi sanatsal örmecilik örneklerini sunan önemli bir birlik olmuştur. Söz konusu çalışmalar, örmecilikte desenlendirme tekniklerinin giderek gelişmesine katkıda bulunmuştur (Black, 2012: 36-37). Sanatsal örmecilikteki gelişkin yüzey desenlendirme tekniklerinin gelişimi, örme giyime de yansımıştır.

17. yüzyılda ilk mekanik örme tezgâhları geliştirilmiş ve üretime başlanmıştır. Fakat, bu erken Sanayi Döneminde el örmesi ürünler, mekanik makine ürünlerinden daha değerli kabul edilmiştir (Ginsburg, 1995: 154). Öte yandan 18. yüzyılın sonunda kırsal kesim örme sektörü bir düşüş içerisine girmiştir. Bunda fakirleşen kırsal kesimin, yün gibi hammadde kaynaklarına ulaşamamasının etkisi büyüktür. Örme ürünleri üretememek, üretemedikçe gelir elde edememek bir sarmal halinde fakirliği daha da arttırmıştır (Rutt, 1989: 99-100). Sanayi Devrimi'nden önceki yüzyıllar boyunca, aileye pratik giyim eşyası sağlamanın yanı sıra, geçimlik bir ev işi olan örmecilik, özellikle kırsal alan için temel ek gelir elde etmenin bir yolu olmuştur. Çünkü örme, hafif taşınabilir aletler gerektiren hem kadınlar hem de erkeklerce günlük rutinler arasında gerçekleşebilen bir üretimdir (Black, 2012: 51). Fakat zamanla kırsal bir ev endüstrisinden bir sanayi koluna dönüşmüştür.

Örme sektörü nispeten genç olmakla birlikte, yerli bir sektör olarak örmecilik aktivitesi insanların sosyal tarihinde, ev içi emeğine dayanan bir üretim hali olarak kolektif bilinçte yer edinmiştir. Özellikle kırsal topluluklarda örme, kadınlar arasında ortak yapılan bir aktivite olarak yer almaktadır (Gillow ve Sentance, 2006: 48). Örmecilik, kadınlar arasında ev içi emeğine dayanmış olsa da I. ve II. Dünya Savaşları, Kırım Savaşı, Amerikan İç Savaşı gibi savaşlarda askeri birlikler için çorap, kar maskesi, kazak, kamuflaj gibi kamusal teminler sağlamıştır. 16 ve 17. yüzyıllarda sanayileşmeye kadar evde örgü örmek kabul gören bir kazanç aracı olmuştur. 19. yüzyılın ortalarından itibaren, özellikle kadınları hedef alan küçük örgü makineleri ev kullanıma girmiştir. Gereçleri ne olursa olsun domestik bir aktivite olan örmecilik,

çocuk giysileri, iç çamaşırları, kazak gibi sıcak tutan giysiler, battaniye gibi ürünlerle ailenin ve toplumun ihtiyaçlarını karşılamıştır (Black, 2012: 103).

Erken kırsal dönemde örmecilerin genellikle gezici olduğu görülmektedir. Örmeci çobanlık yaparken, pazara ya da tarlaya gider gelirken kılıflarında taşıdıkları iplik yumağı ve şiş gibi örmeci araçlarla örmecilik yapmıştır. Örmeciliğin, dokumadaki tezgâhın aksine, basit şiş, tığ gibi taşınabilir araç gereçlerle yapılabilen portatif bir eylem olması, onun hem açık havada hem sürekli değişebilen mekânlarda yapılabilmesini sağlamıştır (Black, 2012: 104). 1950'lerde Shetland'da çekilmiş fotoğraftaki gezici örmeci kadın örneğinde olduğu gibi gezici örmecilik modern dönemlere kadar gelen bir uygulama olmuştur (Şekil 21).



Şekil 21. Shetland'ın batı yakasında gezici örmeci kadın, 1950'ler (https://www.janettebudge.com/a-taste-of-my-fair-isle-knitting-talk/ Erişim Tarihi: 30.01.2022).

Köy toplumunun halk gelenekleri içerisinde örmenin sosyal yönünün nasıl karakterize olduğunu iklim ve çevre şartları belirleyebilmektedir. Örme kültürünün özellikle kuzey yarımkürenin daha soğuk kısımlarındaki yaygınlığı buna örnek gösterilebilir. Kuzey ve Doğu Avrupa ile Baltık bölgesi köy toplumları uzak konumları

nedeniyle, tarihsel anlamda uzun süre, bir miktar izole kalmışlardır. Soğuk iklimleri sebebiyle ev gibi kapalı mekânlar içerisinde, sıcak iklim toplumlarından daha uzun süre vakit geçiren bu bölge toplumlarında yerelleşmiş örme kültürleri oluşmuştur. Sonucunda yerel tarım döngü ritüelleri ve önemli aile olaylarını, günlük örme kıyafetlerin (çorap, şapka, kazak, tozluk, vb.) özel versiyonlarıyla kutlayan gelenekler ve ritüeller geliştirmiş, bir "örme folkloru" ortaya çıkmıştır (Black, 2012: 105). Black, örmeciliğin folklorun bir parçası olduğunu ve yerel örmeyi çevreleyen geleneksel desen dağarcığının ilgili toplumun mitolojisine dair motiflerden başka bir şey olmadığını söylemiştir. Ona göre örme giyim pragmatik bir amaca hizmet ediyor olabilir ancak bu durum örmenin nesiller arası aktarılan kolektif bir kültürel aktive olarak üretildiği toplumun görsel gelenekleri ve söylence dünyasını oluşturan somut miraslardan biri olmasına engel olmaz. Geleneksel üreticilerinin kadınlar, geleneksel üretimin yer ve ölçeğinin domestik olması örmenin folklorik yanının uzun vadede korunarak aktarılması anlamına da gelmektedir (2012: 107).



Şekil 22. Senufo yerlilerine ait örme ritüel kostümü, Côte d'Ivoire, Batı Afrika, 20. Yüzyıl, Kanada Tekstil Müzesi, Toronto (https://collections.textilemuseum.ca/collection/11209/ Erişim Tarihi: 04.03.2022).

Shetland Adaları ve İskandinav ülkelerindeki balıkçı ganseyleri kuzey yarımküre örme folkloruna verilebilecek önemli örneklerden biridir (Gillow ve Sentance, 2006: 48) (Şekil 23). Gansey kazakları 19 ve 20. yüzyıl makinede örülmüş olsa da erken örnekleri el örmeciliği ile üretilmiştir. Balıkçılar için Manş Adaları, İskoçya ve Shetland gibi Büyük Britanya Adalarında üretilen bu kazaklar zaman

içerisinde balık ticareti ile önce İskandinavya sonra tüm Avrupa'ya yayılmıştır ve ada halkları için ticari el örme endüstrisine dönüşmüştür. Önceleri kadınlar tarafından yerel ölçekli üretilen bu örme kazakların desenleri söz konusu adalar bölgesinin denizcilik folkloruna dayanmaktadır (Black, 2012: 107). Gansey kazaklar, adeta bir forma haline gelmiş denizci giysisidir. İskoç balıkçı topluluklarının yerel motiflerinin pek çoğunun izlenebildiği kazaklar, folklorik araştırmaların konusu olmuşlardır. Aslında ceketlerinin içerisinde ısı yalıtımı işlevi olan kazaklar, desenleri ve teknik mahirlikleri sebebiyle denizcilerce gittikleri yerlerde ceketsiz giyinilmiş ve böylece sergilenmiştir. 19. yüzyıla gelindiğinde makine ile örülen gansey kazaklar o denli popüler olmuşlardır ki "gansey" uzun süre doğrudan örme kazak anlamında kullanılmıştır (Rutt, 1989: 129-132).



Şekil 23. Gansey kazaklar (http://www.northfolk.org.uk/ganseys/shering.html Erişim Tarihi: 15.10.2021).

Kadın kimliğinin inşasında el örmeciliğinin analizini yapan Abrams, Shetland Adaları örneğini incelemiştir. Buna göre, bölgede ticari faaliyetin merkezinde yer alan el örmeciliği, kadın merkezli bir kültür yaratmıştır. Abrams, Shetland Adalarında 19 ve 20. yüzyılda yünlü el örmesi giyimin ana ekonomik faaliyet haline gelmesinin nedeninin kadınların kilit emek performans sergilemesi olduğunu söylemiştir. Buna göre bölgede örmeci kadınlar örme giyim piyasasını ticarete entegre etmiş ve geniş çevrede

ekonomik ilişkilere dayanan bir kimlik yaratmışlardır. 1920'lerde Galler Prensi tarafından popüler hale getirilen ada desenli kazaklar bölge örmeciliğinin kimliği haline gelmiştir. Günümüzde dahi kadınların ürettiği bu el örgüsü ürünler Shetland'ın kendini dış dünyaya tanıtma araçlarından biridir. Farklı renklerle oluşturulan geleneksel bir örgü tekniği olan Fair Isle'ı kullanarak yüksek kaliteli el örgüsü ürünler üreten kadınlar, denizaşırı pazarlarda çalışmaları için yüksek fiyatlar talep edebilir güçte ve durumdadır. El örmesinin Shetland geleneği ve kültürünün bir sembolü olarak konumlandırılması, o zamandan beri özellikle yankı uyandırmıştır. Bir kadın faaliyeti olan örmecilik, çok dar bir ekonomik temele sahip yer olan adaları kalkındırmıştır. Shetland'da ürünlerin takas edildiği nakitsiz bir ticaret sistemi kadınların karşılıklı bağlantıları üzerine kurulmuş ve örmecilikte kadınların üretici kimliğini daha da şekillendirmiştir (2006: 150-153).

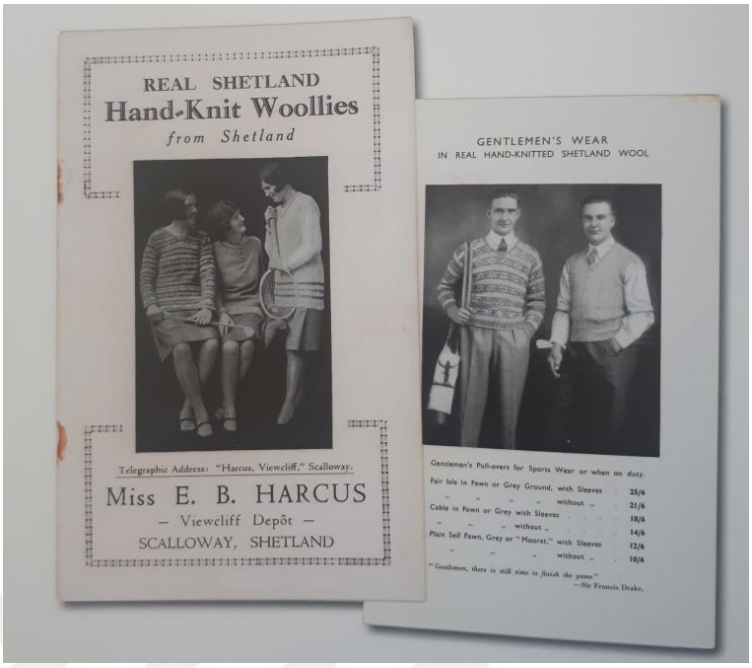


Şekil 24. Örmeci kadınlar, Shetland Adaları (https://kddandco.com/2009/08/10/tea-and-knitting/ Erişim Tarihi: 30.01.2022).

Sanayi Devrimi'nden önceki yüzyıllar boyunca, aileye pratik giyim eşyası sağlamanın yanı sıra, geçimlik bir ev işi olan örmecilik, özellikle kırsal alan için temel ek gelir elde etmenin bir yoluydu. Çünkü örme, hafif taşınabilir aletler gerektiren, kadınlarca günlük rutinler arasında gerçekleşebilen bir üretimdir. Fakat zamanla kırsal bir ev endüstrisinden bir sanayi koluna dönüşmüştür (Black, 2012: 51). Abrams da benzer şekilde örmeci kadınlarla yürüttüğü sözlü tarih görüşmelerinde kadınların örme ile rahatlama ve keyif arasındaki ilişkiyi nadiren ima ettiklerini, kadınların örmecilikteki

temel motivasyonun ekonomiye dayandığını söylemiştir. Buna göre el örmeciliği üretimi, hane ve civarında yapılan, kadın ağlarıyla yürütülen ekonomik bir faaliyettir. Abrams, tüm bunlara dayanarak, örmeciliğin bir kadın kültürü olduğunu söylemiştir (2006: 158-159). Gillow ve Sentance de ilişkili bir şekilde, örmenin ticari bir yanı olsa da bunun domestik sahada yer alan bir kadın zanaatı olduğunu söylemişlerdir (2006: 48). Bu "kadın zanaatı" İngiltere'deki adalarda, nesilden nesile aktarılan bir "kadın folkloru"na dönüşmüştür (Gillow ve Sentance, 2006: 51). Konu ile ilgili olarak Ginsburg Polonya, Bulgaristan, İspanya gibi Avrupa ülkelerinin yerel pazarları ve ayrıca Afrika, Yakın Doğu ve Peru olmak üzere çok geniş bir coğrafyada köylü kadınlar tarafından üretilen el örmesi pazarlarının hala çok yaygın olduğunu belirleterek, ilgili ürünlerin yerel ihtiyaçlar için üretildiğini ancak bazen köylüler için ihracat mamulü olarak konumlandığını belirtmiştir. Yurt içinde üretilen örme kumaşları yerel pazarlarda satışa sunmanın çok eski bir gelenek olduğunu söyleyen Ginsburg bunun Orta Çağ'a kadar uzandığının altını çizmiştir. Ona göre tüm geleneğiyle el örmesi, modern yaşamda varlığını böylece sürdürmeye devam etmektedir (1995: 159).

Kuzey Denizi'nde izole bir İskoç adası olan Shetland Adaları'nda örme 17. yüzyılın başlarında başlamış ve hızlı bir ivme ile gelişmiştir. Çorapların, iç çamaşırlarının, keplerin, eldivenlerin ve formaların örülmesi, balıkçılıktan elde edilen geliri desteklemiş ve toplumda hızla yayılmıştır. Başlangıçta ziyaret gemileriyle ticaret yapan el örgücüler daha sonra ihracat pazarları için sade ürünler üretmişlerdir. 1901 yılına gelindiğinde Shetland halkının üçte ikisi çorap ticaretine dâhil olmuştur. Pazarın gereksinimleri için düzenli olarak yeni tasarımlar sunan Shetland'lı örmeciler giderek Britanya'nın modayı takip eden elit sınıfına üretim yapar durumuna gelmişlerdir (Black, 2012: 56-57). Britanya'ya ithal edilen Shetland örme ürünleri kataloglanarak sipariş ağı oluşturulmuştur (Şekil 25).



Şekil 25. Shetland Adaları Ticaret broşürleri, 1920'ler, Shetland Müzesi ve Arşivi (Black, 2012: 58).

19. yüzyılın sonlarından itibaren Shetland Adaları'ndaki küçük bir ada olan Fair Isle'de uygulanan renkli desenli örgü, dünya çapında tanınmış ve adaların ayırt edici bir diğer örme ürünü haline gelmiştir (Şekil 26) (Rutt, 1989: 176). Çeşitli renklerde yün iplikten yatay motifli şeritlerin haç, elmas ve sekiz köşeli yıldız gibi motiflerle örülmesiyle elde edilen kompozisyonun kökeninin İskandinav ülkeleri örmeciliği olduğu düşünülmektedir. Kraliyet ailesine hediye vermek, Shetland Adalılarının çalışmalarını pazarlamanın yollarından biri olmuştur. 1920'lerde Galler Prensi Edward'ın kendisine hediye edilen Fair Isle kazakla golf oynamasıyla bu kazaklar önce İngiltere'de ardından tüm Avrupa moda trendi oluşmuştur (Black, 2012: 58-59). Esasen 1800'lü yılların ortalarına kadar Fair Isle'da eldiven, çorap, şapka örmeciliği bilinmekte ama dış giyim üretimine dair veriye rastlanmamaktadır. Ancak 1800'lü yılların sonuna doğru, Fair Isle tarzı kazaklar üretilmeye başlandığı tahmin edilmektedir. Bununla birlikte Fair Isle tarzı kazaklara dair öncül örnekler 1900'lü yılların başına denk gelmektedir (Rutt, 1989: 180-181). Muhtemelen kazaklar, adadaki mevcut çorap örmeciliğinin dış giyime uyarlanmasıyla tasarlanmıştır.

El örmesi Shetland Adaları’nda II. Dünya Savaşı'na kadar devam etmiş, ancak daha sonra makine yapımı ürünlerdeki rekabet karşısında gerilemiştir. Bunun üzerine rekabet edebilmek için, 1960'lardan itibaren daha basit renkli el örgüleri yerli makine örgüsüne uyarlanmıştır. Artan üretim ile genişleyen ticaret Fair Isle kazaklarını 20. yüzyılın ortalarından itibaren Amerika Birleşik Devletleri'nde yaygınlaştırmıştır (Black, 2012: 59).



Şekil 26. Fair Isle kazak, 1997, İskoçya, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Black, 2012: 59).

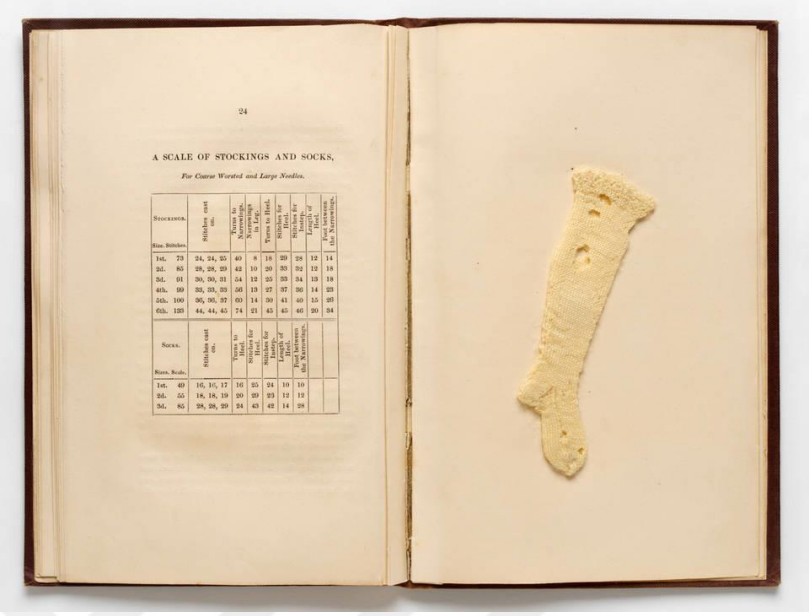
Gansey ve Faır Isle kazakların yanında Britanya Adalarından çıkıp küresel çapta moda olmuş bir diğer örme giyim örneği Aran örmeciliğidir. Beyaz yün ile örülen bu yüzey motifleri, kablo ve baloncuk şeklindeki kabartmalı örgülerle elde edilmektedir (Gillow ve Sentance 2006: 50). İrlanda’nın batı sahillerinde yer alan Aran adalarındaki örmecilik geleneğinin kökenine dair kesin veriler bulunmamaktadır. Bununla birlikte Rutt, Gansey ve Faır Isle kazakları giyinen denizcilerin tüm adalar bölgesindeki limanları sıklıkla gezdiğini ve Aran örmeciliğinin bu gibi ticaret ağlarıyla gezen teknikler sonucu ortaya çıktığını düşünmektedir. Buna göre Aran örmeciliği, Gansey kazaklarının üretimindeki temel teknikler ile Aran adalarındaki tekniklerin birleşmesi sonucunda gelişmiştir (1989: 198). Udale, Aran örme giyim ürünlerinin başlangıçta kalın, işlenmemiş olduğundan doğal yağını üzerinde taşıyan yünlerden örüldüğünü renklerinin de doğal yün renkleri olduğunu aktarmıştır. Aran örmesinin temeli birbirine

yakın örülmüş saç örgülerine dayanmaktadır (Şekil 27). Paneller halinde örülen saç örgülerinden oluşması sebebiyle kabartması yoğun bir örme geleneğidir. Saç örgüsü temelinin yanında bal peteği ve kafes örgü desenlerini de barındırır (2014: 13).



Şekil 27. Aran örme kazak (Starmore, 1997: 29).

Örme, uzun süreler, ev içi üretim aktivitesi olarak nesilden nesile aktarılan teknik bilgi şeklinde öğrenilmiştir. Bununla birlikte, el örmeciliği Elizabeth dönemi İngiltere'sinde büyük bir endüstri haline gelmiş ve yoksulluğu hafifletmek için etkili bir iş olanağı olarak görülmeye başlanmıştır. Bunun neticesinde 16. yüzyılın sonlarında, Lincoln, Leicester ve York'da ilk örmecilik okulları açılarak öğrenim evden okullara kaymıştır. 18 ve 19. yüzyıllar süresince örmecilik, bu okullarda, öğretilmiş ve örme endüstrisine işçi yetiştirilmiştir (Black, 2012: 117). "The National Society's Instructions on Needlework and Knitting" adlı kitap, örme öğreniminin kurumsallaşmasına verilebilecek önemli örneklerden biridir (Rutt, 1989: 103) (Şekil 28). Örme konusunda çıkan ilk öğretici kitap olarak 1838 yılında oluşturulan kitap, öğretmenin dersiyle birlikte takip edilecek bir yardımcı öğrenim materyali olarak tasarlanmıştır (Black, 2012: 119). İngiltere Kilisesi de örmeyi teşvik etmiş, İngiltere ve Galler arazisi boyunca birçok ulusal örme okulları kurmuştur (Rutt, 1989: 103).



24

A SCALE OF STOCKINGS AND SOCKS,

For Coarse Worsted and Large Needles.

Stockings. Size. Stitches.	Stitches cast on.	Turns to Narrowings.	Stitches for Length of Leg.	Turns to Heel.	Stitches for Length of Heel.	Length of Heel.	Length of Foot between the Narrowings.
1st. 73	24, 24, 25	40	8	18	29	28	12	14
2d. 85	28, 28, 29	42	10	20	30	32	12	18
3d. 91	30, 30, 31	54	12	25	33	34	13	18
4th. 99	33, 33, 33	56	13	27	37	36	14	23
5th. 109	36, 36, 37	63	14	30	41	40	15	25
6th. 123	44, 44, 45	74	21	45	45	46	20	34

Socks. Sizes. Scale.	Stitches cast on.	Turns to Heel.	Stitches for Length of Heel.	Length of Heel.	Length of Foot between the Narrowings.		
1st. 49	16, 16, 17	16	25	24	19	10	
2d. 55	18, 18, 19	20	29	23	12	12	
3d. 85	28, 28, 29	24	43	42	14	28	

Şekil 28. 1838 yılı basımı “The National Society's Instructions on Needlework and Knitting” kitabından örme öğrenim materyali, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Black, 2012: 118).

Örme okullarının gelişmesiyle örmecilik ve günlük örme eşya üretimi giderek yaygınlaşmıştır. 19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, fantezi örgü geliştirmek ve bunlarla çeyiz öğeleri üretmek moda olmuştur. Alt ve orta gelir grubundan kadınlar örme ürünleri ev hayatlarını inşa etmek için kullanırken örmecilik üst gelir grubu kadınların günlük hobileri arasına girmiştir. Öyle ki Kraliçe Victoria, prenseslik günlerinden itibaren örgü örmüş, 1837'de taç giydikten sonra örmeye devam etmiştir. İngiltere’de popüler hale gelen örmecilik Avrupa’nın diğer bölgelerinde de kurumsallaşmaya başlamıştır. 18. yüzyılda Almanya'da nakış ve iğne oyası için yayınlanan çizelgeler örme desenleri için hazırlanmaya başlanmıştır (Black, 2012: 119-120).

Jane Gaugain editörlüğünde, 1840'tan itibaren yayınlanan “The Lady's Assistant” dergisi önceleri amatör desen kılavuzları sonraları ise ayrıntılı illüstrasyonlara yer veren örme dergiciliğinin öncül örneğidir. Derginin maliyetli olması geniş kitlelere ulaşmasını zorlaştırmış bunun üzerine Gaugain, daha düşük fiyatlı, çok satan “Miniature Knitting, Netting and Crochet Book” kitabını yayımlamıştır. Toplumda bu ihtiyacı tespit eden Gaugain 1854'te örme desenleri içeren 16 kitap yayınlamıştır

(Black, 2012: 122-123; Rutt, 1989: 112). Gaugain'in kitapları 19. yüzyılda örmecilik ile ilgili yayın artışı sağlamıştır. Söz konusu gelişmenin ardından 19. yüzyılın ortalarından itibaren, farklı pek çok yazar tarafından, örmeyle ilgili çok sayıda el kitabı yayımlanmıştır. "The Ladies Knitting and Netting Book" (1837), "Selections of Knitting, Netting and Crochet Work" (1843) gibi pek çok yayının yanı sıra "Encyclopaedia of Needlework" (1886) gibi üç ayrı dile çevrilip 800,000'dan fazla sayıda satan örme kitapları basılmıştır (Black, 2012: 123; Rutt, 1989: 112). Söz konusu dergi ve kitaplarda yayımlanan motif, desen ve modeller içerisinde toplum içerisinde belirgin tüketime sebep olanları moda olmuştur. Bu örneklerden biri, Gaugain'in "Knit Polka Book" (1847) kitabındaki örme "Polka" ceketidir. Örme polka ceketi dış-üst beden giyiminde, üst sınıflara kadar tırmanabilip moda olabilen ilk örme giyim örneğidir (Black, 2012: 124). Şekil 29'da 1855 yılında "Treasures in Needlework" dergisinde çizimi yayımlanan polka ceketi örneği görülmektedir.



Şekil 29. Örme polka ceketi çizimi (Black, 2012: 124).

19. yüzyılın sonunda matbaanın yaygınlaşması ve okuryazarlığın artmasıyla birlikte, popüler iğne işi ve örme yayıncılığı önemli ölçüde büyümüştür. Daha büyük kitlelere ulaşmak için dergi yayımcıları giderek daha ulaşılabilir fiyatlarla piyasaya çıkmıştır. Temel örme becerilerinin basılı olarak öğretilmesi zamanla bir örme literatürünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Söz konusu dergi ve kitaplar, Amerika Birleşik Devletleri'nde örmecilik konusunda büyüyen bir kitle arasında da

popülerleşmiş, Avrupa tasarımlarının yayılmasını sağlamıştır. Kopyaları çoğaltılarak ülkelerarası yayılan örme kitap ve dergileri arasında telif hakkı sorunları yaşanmıştır (Black, 2012: 124). Örneğin, 1748-1787 yılları arasında Almanya'da Augsburg Albrecht Schmid "Allerhand Mittel zum Stricken und Nieren" (Çeşitli Örgü Modelleri ve İğne İşi), 1802'de Fransa'da "L'art de Tricoter Développé Dans Toute son étendue" (Örme Sanatı Geliştirmenin Tamamı) kitapları yayımlamıştır (Rutt, 1989: 104). Tüm bu yayınlar Avrupa'da örmeciliğinin gelişmesi ve yaygınlaşmasında katalizör işlevi görmüştür.

Elizabeth döneminde el örmeciliğine dair korumacı politikalar makine örmesi trikolara karşı bir düşmanlık atmosferini beslemiştir. Makine örmesine karşı güvensizlik endüstrinin büyümesine dair bir istikrarsızlık doğursa da el örmesinin 18. yüzyılın başlarına kadar popüler örme giyim üretimi etkinliği olmasını sağlamıştır. Söz konusu sağlayıcılık, el örmesi ürün çeşitliliğinin artmasına katkıda bulunmuştur (Donofrio-Ferrezza ve Hefferen, 2017: 6). 18. yüzyılın sonlarından itibaren el örmesi ile makine arasında düşmanlık daha da ilerlemiştir. Donofrio-Ferrezza ve Hefferen, emek yoğun üretim yapan el örmecilerinin makine örmesindeki hıza karşı agresif bir tutum alarak onun yaygınlaşmasını engellemeye çalıştıklarını aktarmıştır. Bu sebeple 18. yüzyılın sonlarından 19. Yüzyılın başlarına değin geçen zaman diliminde, makine örmeciliğine dayanan triko işletmecilik faaliyetleri için zor bir dönem olmuştur (2017: 8).

İç giyim ve dış giyim ürünlerinin evrimi, örme giyimin çağdaş halini almasında önemli bir yere sahiptir. İç giyim ve dış giyim repertuvarı Ortaçağ'dan günümüze değişim göstermiştir. Ortaçağda ceket gibi dış giyim ögeleri, içerisine giyileni kir ve kokularından korumak adına giyinilmiştir. Bu doğrultuda dış giyimin hatlarını iç giyim şekillendirmiştir. Örneğin, kadın gömlek ve yeleklerinin yakalarını esasen içerisine giyilen kombinezon biçimlendirmiştir. Söz konusu iç giyimde keten kumaş yüksek sosyal sınıflar tarafından giyilmiş, alt sınıflar kalın yünlü iç çamaşırları giyinmişlerdir. 16. yüzyıla gelindiğinde modaya uygun dış giyimin altına birçok giysi katmanı giyinilmiştir. Söz konusu katmanların bir kısmı iç giyim ögesi olarak kalsa da bir kısmı zamanla dış giyim ögesine evrilmiştir. Bunların pek çoğu 18. Yüzyıla değin dokuma kumaşlardan üretilmiştir. Öte yandan 18. yüzyılın başlarından itibaren kadınlar, 18.

yüzyılın sonlarından itibaren erkekler için yünlü örme iç giysiler, sağlığa olan ilginin artmasıyla ön plana çıkmıştır. Buna paralel olarak, iç giysileri genellikle elde örülerek yapılmış ve örme modeller yaygın olarak bulunur hale gelmiştir. Daha sonra fanila veya yelek olarak bilinen örme erkek gömlekleri, kısa ve uzun kollu varyasyonlarla üretilmiştir. Örmede yeni teknikler ve yüzey efektleri geliştirildikçe 18. yüzyılın sonlarında erkek pantolonları ve erkek takımlarının bir parçası olarak giyilen daha uzun pantolonlar makinede örülmüş pamuktan veya kesilmiş ipek jarse ile üretilmiştir. Bu örme kumaşlar, geleneksel dokuma kumaşların yerini almaya başlamıştır. Sıcaklık için önemli olan geleneksel erkek örme yelekleri, endüstriyel olarak üretilince basitleştirilerek düz örgü haline gelmiştir (Black, 2012: 68-69).

Bir kazağın modern tanımı, iç giysinin üzerine giyilen bir üst giysiyi belirtir. Fakat 17. yüzyıla ait en eski öncülleri (Şekil 17 ve Şekil 18) önü tamamen açık, kolları sonradan takılan, yakasız örme giysilerdir ve tahminler bunların birer iç giyim ögesi olduğu yönündedir. Modern örme kazaklarsa bir iç giysi değil üst giysidir. Modern kazağın öncül modeli de Elizabeth döneminden beri Guernsey'de denizciler için örülen lacivert 'gansey'ler olmuştur (Şekil 23). Bu kazakların 20. yüzyıl gardırobunda yaygın bir şekilde benimsenmesinde iki önemli konu vardır: sağlık ve açık hava (outdoor) giyim arayışları. Temizliği ve bakımı kolay, gereksiz süslemeden uzak, hareket kabiliyetini kısıtlamayan 'rasyonel kıyafet' anlayışı örme giyimi öne çıkaran unsurlardan birisidir. Dış mekânlarda ya da özetle ev dışında geçirilen zamanın artması açık hava şartlarında ısı konforu sağlayacak tekstile ihtiyaç doğurmuş ve örme kazaklar söz konusu ihtiyaca cevap vermiştir (Black, 2012: 157-158). Sağlıklı yaşam arayışıyla örmeye yönelik ilgiyi arttıran bir diğer gelişme Alman biyolog ve hijyenist olan Dr. Gustav Jaeger'ın yayınladığı "Stondordised Apparel far Health Protection" başlıklı yazı olmuştur. Yazısında cilde doğrudan temas eden giysilerde hayvansal liflerin kullanılmasının sağlık ve hijyen açısından daha doğru olduğunu savunan Dr. Gustav Jaeger'ın adıyla kurulan "Jaeger" firması hem erkekler hem de kadınlar için yünlü örme iç çamaşırı ve giysiler konusunda uzmanlaşmıştır. Konu ile ilgili Dirix, böylece örmenin rasyonel bilimin onayı alarak statüsünü faydacıdan moderne yükselttiğini söylemiştir (2011: 17).

Örme giyime olan ihtiyacın doğma sebeplerinden birisi de spor giyimdir. Sporun giderek benimsenmesi nedeniyle örme ürünler iç giyim ve dış giyimin melezi haline gelerek bir spor giyim kültürü oluşturmuştur. Bunda örmenin dokumadan daha esnek bir yapıya sahip olmasının da payı vardır. Bu iç giyim ve spor giyim 19. yüzyılın ortalarına kadar örme endüstrisinin ana üretim sahasını oluşturmuştur (Black, 2012: 69). Erkeklerin yanı sıra kadınların da spor yaşamına dâhil olmalarıyla birlikte golf, bisiklet, tenis gibi spor dallarına uygun giyim arayışı başlamıştır. Örme, esnek yapılı bir tekstil olarak söz konusu ihtiyacı gidermeye başlamıştır. Hareketi kısıtlamayan, beden ile esneyebilen örme giysilerdeki konfor vurgusu, ilgili dönemde moda olanla uyumlu olmayı dışlasa da yüzyılın temel giyim ögesi olmasının başlangıç noktası olmuştur (Dirix, 2011: 17).

Black kazağın, süveter ya da hırka tarzında, 20. yüzyıl örme giyim modasını anlamak adına bir anahtar olduğunu söylemiştir (2012: 157). Çünkü kazak, iç giyimden dış giyime taşınan bir giyim unsuru olmanın yanı sıra erkek giyimden kadın giyime dönüşen bu sebeple toplumlarda hüküm süren giyim adetlerinin değişimini de gösteren bir örme üründür. Açık hava ve boş zaman aktiviteleri popülerlik kazandıkça, gansey kazakları modellenerek kadınlar tarafından giderek benimsenmiştir (Şekil 30 ve Şekil 31). Ancak söz konusu kazakların yayılımı hızla gerçekleşmemiş, toplumun bir kısmı buna direnç göstermiştir. Örneğin 1878'de Galler Prensesi "'Balıkçıların kıyafetlerini giymek kadınlar için modanın son ucubesidir" şeklinde yorum yaparak, geleneksel kadın giyim formalarının dışına çıkılmasını doğru bulmadığını ifade etmiştir (Black, 2012: 161).



Şekil 30. 1920'li yıllara ait örme spor giyim dergisinden örnek (Black, 2012: 102).



Şekil 31. Perry Ellis Sportswear Inc. Şirketine ait kadın spor giyim örneği, el örmesi, Metropolitan Sanat Müzesi, New York (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/95173?ft=hand+knitting&offset=0&rpp=40&pos=39 Erişim Tarihi: 02.11.2021).

Açık hava giyim arayışları ile kadınların konforlu giysi talebini karşılayan ilk tasarımcı Chanel, söz konusu arayış ve talebe yanıtı örme yapısıyla vermiştir. Önceki yüzyılın kadın kıyafetlerinin aksine külfetsiz ve kolay olan giysiler tasarlayan Chanel, her ne kadar makine örgüsü bir malzeme olan jersey kumaşı önerse de sunduğu yaklaşım tüm örme giyimi etkileyerek, örme giyime popülerlik kazandırmıştır. Chanel tarafından tanıtılan yeni kadın modası, değişerek artan formlarının kullanımı da dahil olmak üzere, 1920'lerin moda gelişmelerinin çoğunun çizgisi haline gelmiştir. Süveter

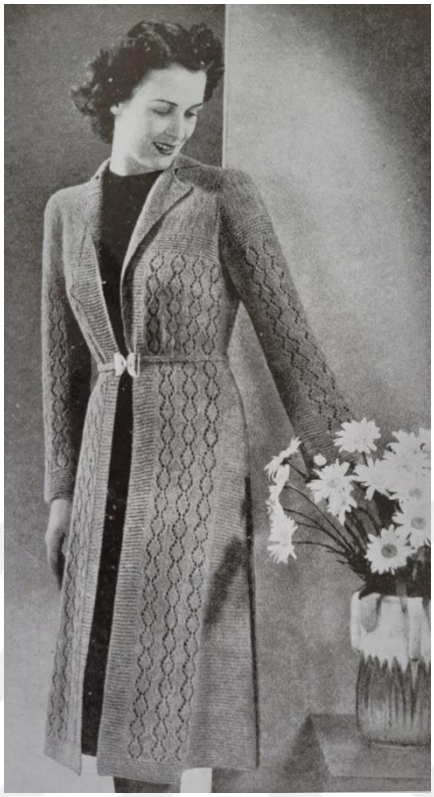
ve kazakları başta olmak üzere, el ve makine örgüsü giyim ürünleri, tüm sınıflarda karşılık bulmuştur. Bulduğu geniş karşılık, 1900'lü yıllar boyunca örme giysilerin modaya uygun gardırobun bir parçası olarak kalmasını sağlamıştır (Dirix, 2011: 17-18).

Değişen yaşam tarzına yönelik giyim arayışlarına örme tekniğinin yanıt vermesinin sağladığı popülerlik mevcut örme yayıncılığını da etkilemiştir. 20. yüzyılın başında, örme yayımcılığında desen broşürüleri iplik firmalarının en önemli pazarlama aracı haline gelmiştir. Mont, kaban, ceket, hırka gibi örme giysilerin modellendiği bu yayınlarda Norfolk ceketi gibi moda ürünler çıkartmışlardır. Söz konusu tasarımların pek çoğu anonim olsa da Marjory Tillotson gibi yayımlar için triko tasarımları yapan bazı tasarımcıların kimlikleri bilinmektedir (Şekil 32). Kadın hareketlerinin yoğun yaşandığı bu dönemde, çalışan kadınların hareket kısıtlayıcı giysilerden kurtulması gerekliliği doğmuştur. Bu gerekliliği örme giyim ile karşılamaya çalışan tasarımcılardan biri olan Tillotson, koleksiyonlar hazırlamıştır. Bunun yayında Tillotson, örme giyim tasarımını kurumsallaştırmak adına örme giyim dikiş-sembol çizelgelerini ve örme giyim giysi-ölçüm şemalarını geliştirerek "The Complete Knitting Book" (1934) kitabını yayımlamıştır (Black, 2012: 125). Yaptığı kitlesel yayınlarla Tillotson, 1910'dan Dünya Savaşı sonrasına kadar, el örmeciliğinde büyük ölçekte etki yapan örme tasarımcısı olmuştur. Etkisi Avrupa kıtasını aşmış ve Kanada'da örme dersleri vermeye gitmiş böylelikle desenlerinin etkisi Amerika'ya da yayılmıştır (Rutt, 1989: 143-144).



Şekil 32. Tillotson'un örme tasarımı yayınlarından bir örnek (Rutt, 1989: 144).

Çoğunlukla örme talimatları içeren dergi ve kitaplara yenilikçi girişimler eklenmeye başlanmıştır. Örneğin, Tillotson'un "The Complete Knitting Book" kitabının dördüncü ve beşinci baskısı "'Fashion Supplement'" (Moda Eki) içermiş ve "pek çok parça ile kombin yapabileceğiniz bu redingot" gibi moda pazarlaması terimleri kullanılmıştır (Şekil 33). Bu gelişme, örme giyimin moda ile bağının organik hale geldiğini göstermektedir.



Şekil 33. Tillotson'un örme redingot tasarımı (Black, 2012: 126).

Büyüyen orta sınıf arasında modaya uygun örme giysiler giyinmeye yönelik talep doğmuştur. Artan talebe yanıt olarak, orta sınıf için bir "boş zaman aktivitesi" olarak konumlanan örmecilik, 20. yüzyılın ilk on yılı boyunca Pazar toplantıları gibi "hobi vakitlerinde" üretilmiştir. Savaş döneminde orduya yardım için örgütlenen örmeciler kazak üretimini ilerletmişlerdir. Kazak modasının tüm sınıflarda hızla yayılması artan sayıda popüler olan düşük fiyatlı örgü kitapçıklarının ve onların desenlerinin yayınlanmasıyla desteklenmiştir. 1920 ve 1930'larında yaygın silüeti garçonne, jazz müzik dinleyici kitlesinin görseller üzerindeki etkisiyle flapper siluetine doğru evrilmiştir. Silüetteki bu değişim "domestik kadın" tarzından uzaklaşılarak daha çocuksu bir tarza gidilmesiyle sonuçlanmıştır (Black, 2012: 161). Dönemin örme giyiminde bu etki izlenebilmektedir (Şekil 34).



Şekil 34. 1920'li yıllara ait örme giyim dergisinden bir örnek (Black, 2012: 160).

1920'lerin sonlarında Elsa Schiaparelli, örme giyime sanatsal bir yaklaşım sunarak, moda literatürüne trompe l'oeil kazak olarak geçen örme kazağı tasarlamıştır. Kazağın boyun kısmında yaka ve fiyonk gibi, kolunda kıvrılmış manşet gibi duran örme desenleri yer almaktadır (Şekil 35). Schiaparelli bu tasarımıyla, gerçekte olmayan ögelerin -yaka, fiyonk, manşet- desenlendirme ile var olduğu yanılsaması yaratarak giysi tasarımında öncü trompe l'oeil örneğini sunmuştur (Ruşan ve Kozbekçi Ayranpınar, 2020: 223). Schiaparelli'nin gerçeküstücü tasarım yaklaşımı el örmesi giyimi, seçkinlerin lüks eşyalar olarak statülerini teyit ettiği bir noktada konumlayabilmiştir. Zanaatkar örmeci Madam Azarian'ın Schiaparelli için ördüğü yün kazaklar "artık modanın zirvesindeki Paris onay mührü sayesinde, modern sanatın gerçek eserlerinden oluşan bir tuvaldi" demektedir (Dirix, 2011: 21).



Şekil 35. Schiaparelli'nin trompe l'oeil kazağı,1927 (Fogg, 2014: 264).

1920'lerde ve 1930'larda, önemli tasarımcılar ve kişiler, süveterin modaya dâhil olmasını etkilemiştir. Örneğin Galler Prensi Edward 1922'de golf oynamak için elle örülmüş bir Fair Isle süveteri giyinmiş, erkek giyiminde renkli bir stil için trend başlatmıştır. 1930'lara gelindiğinde kadın ve erkek gardıroplarında -yuvarlak veya V yakalı uzun veya kısa, reglan veya gömme kollu- örme kazak temel parça olarak yer almıştır. Örme kazaklarda bu popülerlik, onun spor giyim kültüründe yer edinmesinden kaynaklanmıştır. Söz gelimi insanlar golf oynarken, yürüyüş yaparken bu kazakları giyinmiştir. Örme kazakların spor giyim sahasından günlük giyim kültürüne geçişi de bu döneme denk düşmektedir. Örme giyim fittingindeki ilerleme, onu günlük ama şık bir görüntüye ulaştırmıştır. Görünümü rafine hale gelen "Twinset"in (kazak-hırka takımları) kullanımı yaygınlaşmıştır (Black, 2012: 162-165). Triko takımları klasikleştikçe günlük giyimin bir parçası haline gelmiştir.



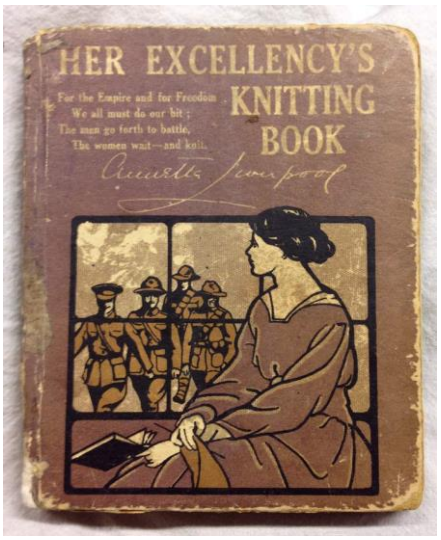
Şekil 36. 1930lu yıllara ait örme giyim dergileri (Brown, 2013: 12).

1930lu ve 1940lı yıllarda film endüstrisi trend belirleme konusunda öncü olmuşlardır. Hollywood aktristlerinin giyimleri kısa süre içerisinde kıtaları aşan bir popülerlik dalgası yaratmıştır. Lana Turner ve Dorothy Lamour gibi aktiristlerin başlattığı 'sweater girls' trendi, basic trikolara olan ilgiyi arttırmıştır. Dar ve kısa kazaklar, dönemin destekleyici iç giyimiyle birlikte, alışık olunan salaş görüntüsünden uzaklaşmıştır. Hollywood sinemasının cazibesiyle pazarlanan stil, vücudu sararak beden hatlarını ortaya çıkarmış ve örme kumaşın yapısının özelliklerinin tam olarak ortaya koymuştur (Şekil 37) (Black, 2012: 165). Hollywood sinemasında görülen örme ürünler, moda ürün geliştirme konusunda el örmeciliğine başvurmayı canlandırılmıştır. Bu ürünler, giysinin esneklik yaratması için ana örgü ipliği ile birleştirilen Latex gibi streç ipliklerle örülmüştür (Donofrio-Ferrezza ve Hefferen, 2017: 14-15).



Şekil 37. Marilyn Monroe'nun kazaklı giyimi (Black, 2012: 165).

Kırım Savaşı'ndan bu yana her büyük çatışmada, orduya giyim desteği sağlamak adına örmecilik öne çıkmıştır. Örmecilik, savaş cephelerinde yer almayan kadınlar için "cephe ardı desteği" gibi bir işleve dayandırılmıştır (Şekil 38). Hatta bu çabalar yardım kuruluşları tarafından koordine edilmiştir. I. Dünya Savaşı süresince örmeci kadınlar, soğuk iklim koşullarındaki ordu için bere, eldiven, atkı, fanila ve özellikle çorap üretmişlerdir (Black, 2012: 136).



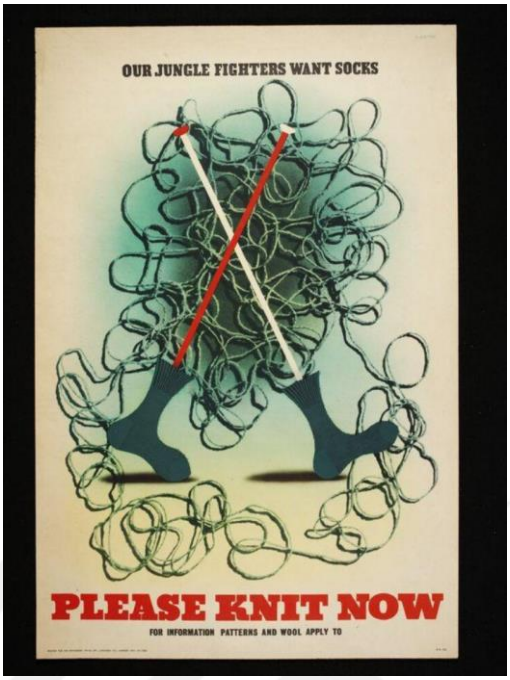
Şekil 38. "Her Excellency's Knitting Book" kitabı (Black, 2012: 137).

II. Dünya Savaşı süresince de benzer performans verilmiş, örmeci kadınlar sığınaklarda örmeye devam etmişlerdir. Örgü örerek orduya giysi üretmek bir görev olmuştur. Bunu daha da örgütlemek adına İngiltere'nin Ordu ve Hava Kuvvetleri Ofisi, kadınlara ithafen "örgü yapabiliyorsan üzerine düşeni yapabilirsin" sloganını yaymıştır (Black, 2012: 137). "For home and country" adıyla bir araya gelen örme organizasyonları oluşmuş ve vatansever duygularla orduya örme giyim ürünleri üretmiştir (Şekil 39).



Şekil 39. II. Dünya Savaşı Dönemi Örmecileri, 1939, İngiltere (Black, 2012: 145).

Savaş dönemindeki örme faaliyetlerine yönelik örme desen yayıncıları ve iplik şirketleri, bu amacı desteklemek için yayınlar yapmıştır. Zafer sloganlarıyla hazırlanan yayınlarda kar maskeleri, çoraplar ve eldivenler dâhil olmak üzere, cephe giyimi için ayrıntılı talimat broşürleri hazırlanmıştır (Şekil 40). Amerikan başkanının eşi Eleanor Roosevelt ve İngiltere Kralı VI. George'un eşi Kraliçe Elizabeth söz konusu yayınlar için poz vermişlerdir (Black, 2012: 137). Tynan, 1941 basımı "Knitting far the Army: Official Guide" yayınında örme ile ilgili olarak "*Örme artık hoş bir hobi değil. Artık kimse örgü örenler hakkında şaka yapmıyor, çünkü örgü şaka değil. Ücret talep etmeyen ve kar beklemeyen sayısız işçi tarafından yönetilen büyük bir savaş endüstrisidir*." yazıldığını aktarmıştır (Tynan, 2011: 43).



Şekil 40. Savaş Dönemi Örme Broşürü (Tynan, 2011: 45).

Savaş döneminde örme faaliyetlerinde artış olsa da hammadde sıkıntısı yaşanmıştır. Örneğin yün 1940'tan 1949'a kadar İngiltere'de karneyle dağıtılmıştır. İlaveten tekstil ve giyim fabrikalarına el konulduğu için sivil giyiminin tedariki hayli düşmüştür. Savaş dönemindeki İngiliz Sivil Giyim Fayda Programı sivil giyiminde kısıtlamalar getirmiştir. Öte yandan, söz konusu kısıtlamalar ev örmeciliğinde genişlemeye neden olmuştur. Bitmiş ürüne ulaşamayan siviller, giysilerini örmüşler ve bu vesileyle örme desenciliğinde gelişmeler sağlanmıştır. Bu dönemde örme, dokuma kumaşın uygun fiyatlı alternatifi olmuştur. Temiz yan dikişlerle birleştirilen "tailormade" trikolar, dokuma giyim modasındaki formlarla tasarlanmış, yakıt tüketiminin az olduğu savaş günlerinde konfor ve sıcaklık için giyilebilir ürünler haline gelmiştir (Black, 2012: 137-138). Söz konusu dönemde gelişen triko takımlar pratik ve evrensel bir stil olarak günümüzde de varlığını sürdürmektedir.

Dönemin 'Yap ve Tamir Et' önerileri arasında, ipliğin yeniden kullanılmak için eski kazakların sökülmesi vardır. Bu yeniden kullanım ve yeniden örme (re-knitting) iplik tedariğinin kısıtlı olduğu savaş döneminde mevcut kaynakların yeniden dolaşıma sokulmasıyla karakter bulmuştur (Donofrio-Ferrezza ve Hefferen, 2017: 18). Şekil

41’de görülen el örmesi kazak savaş sırasında ve karnenin yürürlükte olduğu 1940’lı yıllarda örülmüştür. Bu kazağın çarpıcı tasarımı ve renkleri, yaratıcı örme giyimin kısıtlamalara rağmen rafine stiller yaratabildiğini göstermektedir.



Şekil 41. 1940’lı yıllara ait el örmesi kazak, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O108415/jumper-unknown/ Erişim Tarihi: 02.11.2021).

Ev terziliği ile el örmeciliği, yeniden kullanma ve tamir etme konusundaki yardımcı beceriler, savaş dönemlerinde oldukça artmıştır. Dolayısıyla 1960'lara kadar evde giysilerin örülmesi, toplumsal hafızada, oldukça tanıdık bir görüntü olmuştur (Black, 2012: 143). Savaş döneminde kurulan “Women's Voluntary Services” savaş sonrasında “The Womens Home Industries” adıyla devam etmiş ve savaş döneminde yer edinen el örmeciliği sürdürülmüştür. Kısa sürede yüksek kaliteli moda kıyafetleriyle tanınmış ve 1950'de Birleşik Krallık'taki en iyi mağazalara ihracat yapar düzeye gelmişlerdir. Şekil 42’de 1950’li yıllara ait, Beatrice Bellini tasarımı olup The Womens Home Industries tarafından üretilen el örmesi kazak görülmektedir. Couture tasarımcısı Edward Molyneux, bu tasarımı gördüğünde etkilenmiş ve tasarıma adının verilmesine izin vermiştir (https://collections.vam.ac.uk/item/O108607/molyneux-jumper-bellini-beatrice/ Erişim Tarihi: 27.02.2022).



Şekil 42. "Molyneux" adlı, Beatrice Bellini tasarımı The Womens Home Industries üretimi el örmesi kazak, 1950liler, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O108607/molyneux-jumper-bellini-beatrice/ Erişim Tarihi: 27.02.2022).

Avrupa'daki savaşlar endüstriyi ve modadaki değişiklikleri büyük oranda etkilemiş olsa da üretime çeşitli biçimlerde girdi sağlamıştır. Ordunun giyim gereksinimleri, üretimde kesinti olmamasını sağlamıştır. Örneğin ordunun yünlü iç çamaşırları talebi, fabrikalar için büyük siparişler sağlamıştır. Ayıca ordunun ihtiyacını karşılamak üzere üretim yapmak, giysi formlarını da uzun vadede etkileşmiştir. 19. yüzyılın sonlarında İngiliz askeri servisleri için üretilen örme kazaklar, bugün hala popülerliğini koruyan pratik giysi formlarını ortaya çıkarmıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında da temel giyim yardımı için "British Civilian Clothing Scheme" (İngiliz Sivil Giyim Programı), örme endüstri ile yakın iş birliği içine girerek başta iç giyim ve çorap olmak üzere süveter gibi dış giyim üretimi desteklenmiştir. Ancak ilgili dönemde iç giyim ve çorap hala örme endüstrisinin temelini oluşturmaktadır (Black, 2012: 75). Tüm gelişmelerle birlikte, 1940'lı yıllara değin örme süveter ve kazakların moda evreninde kazandığı konum, savaş ile kaybedilerek domestik ve kadın emeğine dayandığı için sosyal anlamda 'değeri düşük' tanımını geri kazanarak statü kaybı yaşamıştır (Dirix, 2011: 26).

Makine ve teknolojideki gelişmelere paralel olarak Britanya'da örmede kullanılan malzemeler gelişmiştir. Çoraplar ve iç giyim eşyaları gibi örmenin ilk örnekleri, İngiliz ve Avrupa ekonomilerinin temel hammaddesi olan yünden üretilmiştir. Öte yandan kraliyet ve aristokrasi için üretilen lüks örme çoraplar, genellikle, ipektir. Bununla birlikte Avustralya'da yetiştirilen Merinos koyunlarından elde edilen yünler ile İskoçya'da üretilen kaşmir gibi ithal yünler, yündeki kaliteyi oldukça arttırmış, yüksek kaliteli örmelerin ayırt edici özelliği haline gelmiştir. Öte yandan Sanayi Devrimi sürecinde kolonileştirilen Hint pamuğu ile ithal pamuk ana elyaf haline geldikçe yünün de hâkimiyetini kaybettiğini görülmüştür. Endüstri ilerleyip üretim hacmi artınca, artan nüfusa hitap edecek daha ucuz malzemeler üretme arayışı hız kazanmış ve doğal olanları taklit eden ancak daha da önemlisi bakımı yün, pamuk veya ipekten daha kolay yapay lifler yaratmayı hedeflenmiştir. Söz konusu arayışların neticesinde 19. yüzyılın sonunda yapay işlemlerle doğal ahşaptan türetilip 1905'te İngiltere'de Courtaulds tarafından ticarileştirilen ve parlaklığından dolayı suni ipek olarak bilinen rejenere selüloz lifi geliştirilmiştir. 1938'de Amerika Birleşik Devletleri'nde Dupont tarafından üretilip 1940'ta Amerikan halkına 'yok edilemez' çoraplar şeklinde piyasaya sürülen naylon, tamamen laboratuvarda sentezlenen ilk elyaf olmuş ve çorap başta olmak üzere tüm örme endüstrisini oldukça etkilemiştir. Akrilik ve polyester elyaflar gibi diğer sentetikler Orlon, Bri-Nylon, Dacron ve Courtelle gibi modern marka isimleri altında pazarlanarak, İkinci Dünya Savaşı'nın akabinde üreticilerin kitlesel alımları ile sonuçlanmıştır. Örme giyim endüstrisi için söz konusu yapay iplikler önemli bir dönüm noktası olmuştur. Elyaflar bakımı kolay ve makinede yıkanabilir trikolar, bebek giysileri ve iç çamaşırları, daha uzun ömürlü çoraplar, yeni hafif ama dayanıklı spor giyim, tayt, vb. yeni örme giyim dönemini başlatmıştır. Dahası, sentetik elyafların gelişi, özellikle 1970'lerde kesilip dikilmiş takımlar için popüler olan dokulu ve desenli çift jarse kumaşa odaklanan endüstrinde büyümeyi teşvik etmiştir. 1960'larda ve 1970'lerde büyük şirketler, Marks and Spencer gibi çok sayıda büyük mağazaya toplu mal tedarik ederek triko ürünlerini çeşitlendirmiştir (Black, 2012: 76-80).

İkinci Dünya Savaşı esnasında orduya giyim ihtiyacına destek olmak için artan örmeci sayısının sonucunda 1950'liler örme kazağın en parlak dönemi olmuştur. Bedeni

sıcak tutan giysileri örmek savaştan sonra bir ritüel olarak devam etmiştir (Tynan, 2011: 43). Bu dönemde evde el örmeciliğiyle üretilen ya da makinede üretilip hazır satılan kazaklar spor giyim ve günlük giyimde sıklıkla giyilmiştir. Dönemin kadınsı New Look akımının da etkisiyle akşam kazakları payetler veya nakışlarla süslenmiştir. 1960lara gelindiğinde örme giyim sofistike yaşamın olağan görüntülerinden biri olmuştur (Black, 2012: 166-169).

El örmeciliği üretimdeki tutarlılık örme giyim ürünleri için her zaman popülerlik sağlamamıştır. Black, örme giyim ürünleri ile geçim sıkıntısı arasında bir ilişki olduğunu söylemiştir. Ona göre örme ile yoksulluk arasında doğrusal ilişki mağazalarda yer alan popüler dokuma giyime ulaşamamaya bağlı 'mecburen giyinilen örme giysiler' şeklinde kurulur. Örme makinalarının triko endüstrisinde kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte tüketici talebi makine trikolarına kaymış, el örmesi giysilerin kullanımına dair 'demode' ve 'ihtiyaç sahibi' algısı artmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar bu popüler algı devam etmiştir (2012: 113-114). Abrams da benzer şekilde örme ürünlerin yoksulluk ve kadın emeğine işaret ettiğini söylemiş ve durumu örneklendirmiştir: "*Çok az kişi, kendisine verilen el örgüsü bir hediyenin üretici aktörünün yoksul bir ev içinde yer alan üretken kadın kimliğine dayandığını göremez*" (2006: 162). Rutt da örmecilik ile fakirlik arasında bir bağlantı olduğunu, bunun en önemli örneğinin çocuk örmeciler olduğu söylemiştir. 1800lü yıllar boyunca okullarda zorunlu eğitimi verilen örmecilik (Şekil 24) ihtiyaç sahibi ailelerin çocuklarını iş gücü piyasasına dâhil eden bir yaklaşımı da içermektedir. Rutt'un aktardığına göre 4 yaşında iken elleri eğitilmeye başlayan çocuklar henüz oyun çağında tekstil üretime destek vermeye başlamışlardır (1989: 98). Dokuma giyim ürünlerine ulaşamayıp örme ürünler giyinen çocuklar, yoksul kesim imajının tipik görseli haline gelmiştir.

Sanayi sonrası örme üretimi makinalara kaymış olsa da el örmeciliği, en azından iki savaş arası dönemde kültürel yapı içinde önem taşımaya devam etmiştir. Bununla birlikte, el örme üretiminin devamlılığı sıklıkla Sanayi öncesi veya günümüz geçiş ekonomilerinde karşılaşılan bir faaliyet olarak esasen yoksulluk ve kadın emeğine işaret etmektedir (Abrams, 2006: 155). El örmeciliğinin ek gelir elde etme, alım gücünün yetersizliğinden kaynaklanan ev içi giyim üretimi ve/veya ailenin giyim

giderini düşürmenin yollarından biri olması örme ürünlerin, ekonomik yokluğa dair göstergesel bir nitelik edinmiş olmasının sebebi olarak görünmektedir.

Eldiven, çorap, şapka, bere, kazak ve iç çamaşırı gibi örme giyim ürünleri, evde aile için elle yapılan en temel ürünlerden olmuştur. Günlük yaşamın temel parçaları olan söz konusu ürünlerle, örme tekstil yapısının doğal esnekliğinden yararlanılarak vücudun şeklini alan pratik bir gardıroplar oluşturulmuştur. Zamanla bu ürün yelpazesine yenileri eklense de birçok öğe yüzyıllardır temelde değişmeden kalmıştır. Yerel örmeciliğin evrimi, kadınların tedarikçiden tüketiciye doğru değişen rolü ve erkek odaklı finansal bağımlılıklarıyla değişmiştir. Bu durumdan özerkleşebilmeleri 19. yüzyılın ortalarından itibaren basılan örme kılavuz ve talimatları, el işi dergiciliği gibi uzman kadın yayıncılığın büyümesi ile mümkün olabilmiştir (Black, 2012: 104-110).

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, örme giyim modasını yaygınlaştırmak isteyen Scotch Wool Company, Bestway, Bairnswear, Copley, Listers gibi iplik firmalarınca desteklenen pek çok örme kitapçık yayımlanmıştır. Söz konusu yayımlardan sonra iplik firmaları satışlarını arttırmıştır. Örneğin, Listers firması piyasaya sürdüğü örme talimatları kitapçıklarından sonra, her yıl artan miktarda yüksek kaliteli merinos yünü satışı yaparak büyümüştür (Black, 2012: 126).

Önceleri örme eğitimi, ardından örme talimatları, son olarak örme talimatlarına ek olarak konulan model broşürlerinin ardından örme yayımcılığı giderek artan bir şekilde kadınlar için modaya uygun dış giysilere yer vermeye başlamıştır. Ana akım moda yayımcılığına benzer şekilde moda çekimleri yapılmaya başlanmıştır. Bunun profesyonel örneklerinden birisi fotoğrafçı John French'in de dâhil olduğu örme giyim modası çekimleridir. Yaptığı örme giyim çekimlerinde resmi portre pozları kullanan fotoğrafçı söz konusu dergilere de görece bir itibar kazandırmıştır (Black, 2012: 126). Örme giyimin yüksek modaya doğru evrilişinin başlangıcı denilebilecek olan çekimler ana akım Paris haute couture modasından izler taşımaktadır (Şekil 43 ve Şekil 44).



Şekil 43. John French'in Stitchcraft dergisi için yaptığı örme giyim çekimi (Black, 2012: 127).



Şekil 44. John French'in örme giyim çekimi (Black, 2012: 156).

Avrupa ve Amerika'da olduğu gibi Türkiye'de de örme yayıncılığı aktüelleşerek yayılmıştır. Bu dergilerde, dönem trendi olan giysiler kılavuzları ile birlikte yer almıştır. Şekil 45 ve Şekil 46'da İstanbul merkezli yayın olan "Ev-İş Dergisi"nin 1946 yılındaki Ekim ve 1947 Ocak sayısında önerdiği modeller ve onların örme kılavuzları görülmektedir.



Şekil 45. Ev İş Dergisi'nden örnek sayfalar, Ekim 1946 (Ev İş Dergisi 1946: 5-6).



Şekil 46. Ev İş Dergisi'nden örnek sayfalar, Ocak 1947 (Ev İş Dergisi, 1947: 12).

Benzer şekilde, İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında da örme giyim yayıncılığı devam etmiş, Jane Koster ve Margaret Murray bir dizi örme giyim kitabı yayımlamıştır. Örme broşür, dergi ve kitapları, 17. yüzyıldan itibaren kadın dergisi olarak başlayıp moda dergisi olarak karakterize olan moda dergiciliğine doğru

gelişmeye başlamıştır. Ana akım moda dergileri zaman zaman örmeye dair içeriklere yer vermiş olsa da editoryal anlamda örme giyim içeriklerinin yayımlanması zaman almıştır. Domestik bir sahada tutulan örme, uzun süre kurumsal moda dergilerinde yer edinememiştir (Black, 2012: 128-129). 1930'larda yayına başlayan moda dergisi Vogue'un yayımladığı "The Vogue Knitting Book" (daha sonra "Vogue Knitting" adını almıştır) moda bilincine sahip kadınlara yönelik şık örme giyimde uzmanlaşmış bir yayın olmuştur (Şekil 47). Black dergiyi "*1980'lerin başında parlak moda dergileri örmeyi kucaklayana kadar el örgüsünün yüksek moda arenası*" olarak tanımlamıştır (2012: 130).



Şekil 47. 1952 yılına ait Vogue Knitting dergisini kapak sayfası (https://www.worthpoint.com/worthopedia/vintage-vogue-knitting-book-41-1952-314504292 Erişim Tarihi: 27.02.2022).

Türkiye'de de el işi dergilerinin yanı sıra, ana akım kadın dergiciliğinde örme sayfaları yer almıştır. Şekil 48'de "Altın Eller Ansiklopedik Kadın Dergisi"nin 1970 yılına ait Kasım sayısından örnekler bulunmaktadır. Sayıda örmeye ayrılan bu bölümde el örmeciliğinin temel esasları, araç-gereçleri ve ana tekniklerinden bahsedilmektedir.



Şekil 48. Altın Eller Ansiklopedik Kadın Dergisi, Kasım 1970 sayısından örnek sayfalar (Altın Eller Ansiklopedik Kadın Dergisi, 1970: 22-23).

El örmeciliğinin temel esaslarını öğretme temelindeki yayınlar Avrupa merkezli yayınlarda da izlenmektedir. Şekil 49'da Offenburg merkezli yayın olan Burda Dergisi'nin Temmuz 1990 sayısında yer alan eğitim sayfası görülmektedir. Yayında ilmeklerin nasıl atıldığı, örücü aracın nasıl tutulacağı gibi temel bilgiler okuyucuya çizimlerle aktarılmıştır.



Şekil 49. Burda Dergisi'nin 1990 Temmuz sayısından örnek sayfa (Burda Dergisi, 1990: 99).

Orta sınıf büyüyüp kadınlar iş yaşamına girdikçe pek çok dergi için ana hedef olan ev hanımı kadın profili değişmiştir. Çalışan kadına yönelik içerik değişimine giden dergiler, örme özelinde, ‘örme klavuzları’nda ‘triko giyim modelleri’ içeriğine geçmiştir. Öte yandan savaşlarla gelen ekonomik zorluklar sebebiyle örme ev ekonomisine katkı yapabilecek bir alternatif olarak görülüp domestik üretim sahasına geri dönmüştür. Kadınların ev içi uğraşına ayıracak zamanı giderek azalsa da ev ekonomisindeki giyim giderini düşürmenin yollarında biri, en azından aile üyelerinin giysilerini örmektir. Söz konusu maliyet bilincinin yanında Vogue Knitting gibi giderek zenginleşen uzman yayınlar çıkmış ve örme giyim modaya uyum sağlamıştır (Black, 2012: 130-133). Türkiye’de de benzer gelişmeler görülmüştür. “Altın Eller Ansiklopedik Kadın Dergisi”nin Kasım 1970 sayısında, dönem trendi olan kruvaze ceket modeli manken üzerindeki stil önerisi ile birlikte okurlara sunulmuş, kalıp ve kılavuzu ile birlikte yayınlanmıştır (Şekil 50).


Kruvaze yün ceket her modaya uyar

KRUVAZE YÜN CEKET

Şekil 50. Altın Eller Ansiklopedik Kadın Dergisi’nin 1970 Kasım sayısından örnek sayfalar (Altın Eller Ansiklopedik Kadın Dergisi, 1970: 2-3).

Dergilerde genellikle anonim kalan örme tasarımcılarının bilinenlerinden Eve Sandford, Belfast School of Art’ta Moda Tasarımı eğitimi almış ve örme giyim üzerinde kariyer yapmıştır. 1961 yılında Daily Telegraph’da yaptığı ilk yayın spekülasyon yaratmıştır. Sandford yazıda klasik örme modelleri çağ dışı bulduğunu ve örme giyimde casual yaklaşımlara yönelinmesi gerektiğini söylemiştir. Sandford’un örme giyime

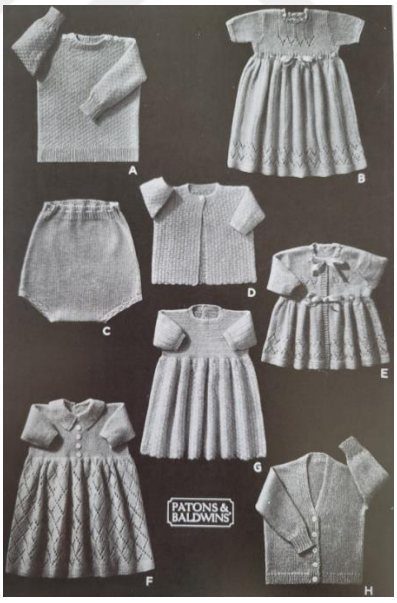
tasarım yaklaşımı couture öykünme şeklinde olmuştur. Sandford'un en çok talep gören tasarımı Chanel stili trikoları olmuştur (Şekil 51). Öte yandan Sandford, Chanel stili triko üretiminin hayli zaman aldığını ve modanın dönüşüm hızı için zahmetli olduğunu eklemiştir (Black, 2012: 131).



Şekil 51. Eve Sandford'un hırka tasarımı (Black, 2012: 131).

1946 yılında Patons & Baldwins iplik firmasında baş triko tasarımcısı olarak atanan James Norbury, 1950'ler ve 1960'lar boyunca örme giyim ürünleri için önemli bir otorite haline gelmiştir. Bir dizi popüler kitap yayınlayan Norbury, konferanslar vermiş ve düzenli olarak BBC'nin, kadın izleyici kitlesi için organize ettiği programlara katılmıştır. Böylece örme için yazılı yayınların akabinde bir televizyon ortamı ortaya çıkmıştır. Örme konusundaki uzmanlığını basın kanalıyla da ortaya koyan Norbury, 1952'de Londra'da "Design in Knitting" (Örmede Tasarım) dersleri vermiştir. Bu derslerde örme tasarımında sanat ve endüstri arasındaki yapay bölünmeyi eleştiren Norbury örme tasarımını kavramsallaştırarak kullanım amacının yanında bir anlam inşası gerekliğini vurgulamıştır. Bunu Fair Isle kazaklarıyla örneklendirmiştir. Ona göre bu kazaklar zanaatkârının ince işçiliğine hayran bırakacak ustalıkla üretilmiştir ancak bu durum söz konusu kazaklara hayranlık duymanın asıl kaynağı değildir. Ona göre asıl hayranlık uyandıran üreticisinin/tasarımcısının kazağa olan kişisel yaklaşımıdır (Black, 2012: 128).

Triko imalatının sanayileşmesinden bu yana el örmeciliği giderek azalmış, günlük üretimden bir zanaat hatta hobi haline gelmiştir. Öte yandan periyodik olarak popüler canlanmalara da tanık olunmuştur. Örneğin 1930'larda Fair Isle kazaklar, Jazz müzisyenlerinin giyinmesiyle birlikte, trend olmuştur. 1940'larda da Hollywood süveterleri popüler hale gelmiş, kadınlarca örülüp giyinilmiştir. 1950'li yıllar el örmesinde, yüne alternatif sentetik liflerin kullanıma yaygın olarak girdiği yıllardır. Bakımı kolay yeni sentetik lifler, el örmecileri için ulaşılabilir fiyatlara düşmüş, naylon ve orlon lifleri kullanılmaya başlanmıştır (Black, 2012: 143-144). 1960'lardan itibaren el örmesi ve triko, kadın ve erkek giyiminde moda endüstrisinin içerisinde, ticarileşmiştir. Çocuk örme giyimine ise moda döngüsü çok az dokunmuş, çocuk giysileri form, desen, renk açısından sabit kalmıştır. Ev içi emeğine dayanan çocuk örme giyim üretimi, 20. yüzyılın sonuna kadar devam etmiştir (Black, 2012: 112). Çocuk örme giyim ürünlerine dair örnekler erken dönem örme dergilerinden çağdaş dönem dergilerine kadar izlenebilmektedir (Şekil 52).



Şekil 52. Çocuk örme giyim kataloğu, Woolcrafts dergisi, 1937 (Black, 2012: 115).

1950'li yıllarda örme, kadınlar için popüler bir uğraş olmaya devam etmiştir. Savaş süresince gelişen beceriler neticesinde savaş sonunda çoğu kadın ileri düzey örmeciler haline gelmiştir. Usta örmecilik, Paris moda evrenindeki tasarımların

örmecilerce kolayca kopyalanabilir olmasını sağlamıştır. Örneğin, İkinci Dünya Savaşının peşi sıra gelişip savaş sonrası modayı yeniden uyandırma amacındaki Christian Dior'un "New Look" akımının örme giyim modalarını da etkilediği görülmüştür. Dior'un kazakları genellikle vizon ve kürk garnili malzeme bolluğu ile bir zenginlik duygusu içermiş, örmede taklit edilmiştir (Donofrio-Ferrezza ve Hefferen, 2017: 21).

1950'li yıllarda kazak stilleri giderek daha sofistike sileütler halini almıştır. Örneğin, sade ikiz takım kazaklar bu yıllarda inci gibi süsleme ögeleri ve desenlerle örülmüştür. Süveterlerin yakalarında keyhole (anahtar deliği, pencere) gibi rafine detaylar eklenmiş, çeyrek uzunlukta kollar gibi yenilikler denenmiştir (Şekil 53) (Donofrio-Ferrezza ve Hefferen, 2017: 22).



Şekil 53. Keyhole yaka, manşetli örme kazak (https://www.etsy.com/listing/60304915/1950s-sweater-with-variable-neckline Erişim Tarihi: 22.07.2022)

1950'lili yıllarda kadın giyiminde görülen sofistikeleşme erkek giyimine de bir moda bilinci getirmiştir. Bu yıllarda üç düğmeli örme hırka ve koordineli polo gömlek, gündelik giyimde dokuma gömlek ve ceketin yerini almıştır. Bununla birlikte örme hırka giyen golfçüler ve golf sahasındaki polo kazaklar, triko kombinasyonları erkek

giyimde bir hafta sonu giyimi çizgisi oluşturmuştur (Donofrio-Ferrezza ve Hefferen, 2017: 22). Tüm bunlarla birlikte örme giyimin kendine özgü tasarım kodlarını oluşturması ve alternatif biçim eğilimlerinin görülmesi savaş sonrası dönemde ön plana çıkmıştır.

1.1.1. II. Dünya Savaşı Sonrası Dönemde Tasarım Olanaklarında Genişleme

İkinci Dünya Savaşı sonrasında, örme giyimin kemer sıkma yıllarının verdiği ekonomik ve sade görüntüsü yavaş yavaş dönüşmüştür. Moda trendlerine artan ilgi sonucunda örme giyimde de trend eğilimleri görülmeye başlamıştır. 1940'ların sonlarında Hollywood süveterleri örülmüştür. 1970'lerin ortalarında bakımı kolay sentetik ipliklerin canlı renkleriyle uzay modası efektleri izlenmiştir. 1980'lerin başındaki grafik tasarım etkisi örme giyimde de görülmüş, triko giyinmek bu dönemde moda olmuştur. Öte yandan bu dönemde endüstrinin 'tasarımcı' odaklı yaklaşımı hane içi örmecilik pazarını daraltmıştır (Black, 2012: 146).

1960lardan 1970lere olan süreçte el örgüsü iplikleri ağırlaşmış, 600 numaralı iğne boyutunda örülmüş oldukça kalın ipliklerle doruğa ulaşmıştır. 19. yüzyıl örmelerinin ince ölçüsü ile karşılaştırıldığında örme, kalın iplikler sayesinde, daha az beceri gerektirir olmuştur. Bunun yanı sıra 1960'larda moda (ana akım modası, altkültür modaları, sokak modaları, vb) çeşitlenmiş ve daha ulaşılabilir olmuştur. 1960'ların sonunda, el örmeciliği sadece büyükanneler ile ilişkilendirilen bir aktivite, ürünleri ise demode sayılır hale gelmiştir (Black, 2012: 149). 1960'lardan sonra el örgüsü, Mary Quant gibi az sayıdaki tasarımcılar haricinde, moda evreninde düşüşe geçmiştir. Bununla birlikte, sanat okullarında tasarım eğitimi almış yeni tasarımcı nesli domestik el örmeciliğine olmasa da örme giyime çağdaş triko tasarımlarıyla yeni yaklaşımlar getirmeye başlamışlardır (Black, 2012: 173). 1960'lar itibariyle, 20. yüzyıl boyunca sürecek olan lüks triko repertuarı oluşmaya başlamıştır. Değerli taş ve boncuklarla işlenmiş hırka modelleri, kaşmir kazaklar, goblen dokumaya benzeyip karmaşık desenleri örmeyi mümkün kılan intersia örgüler ile moda bilincine sahip örme giysiler üretilmiştir (Black, 2012: 166). Makine örmesine dayalı triko tasarımı el örmesi

modellerini etkilemiştir. Örneğin, Quant'ın trikotaj yöntemlerine başvurarak ürettiği mini elbise tasarımları (Şekil 54) el örmesine dayalı örme giyim modellerinde de görülmektedir (Şekil 55) (Rutt, 1989: 118).



Şekil 54. Mary Quant örme mini elbise tasarımıyla (https://www.vam.ac.uk/articles/the-miniskirt-myth Erişim Tarihi: 10.12.2020).



Şekil 55. Örme giyimde mini etek, 1970ler (Rutt, 1989: 118).

Dönemde, nervürlü örgünün elastik özellikleri, vücut şeklinin ortaya çıkmasını sağlamış ve 1960'larda ortaya çıkan ‘skinny rib sweater’ (ince nervürlü dar triko kazak) moda olmuş bu özellik el örmesine de uyarlanmıştır (Şekil 56) (Black, 2005: 12).



Şekil 56. ‘Skinny rib sweater’ modası, Patons Dergisi, 1965. (http://barbaraknitsagain.blogspot.com/2019/03/mary-quant-knitting-patterns.html Erişim Tarihi: 10.12.2020).

Yves Saint Laurent'in 1965 örgü kozası gelinlik, dönemde sıkça başvurulan endüstriyel triko giyime karşı, el örmesine dayanmaktadır (Şekil 57). Udale, makine örgülerine tepki olarak bazı tasarımcıların örmeyi daha sanatsal, heykelsi bir biçimde kullanmaya başladıklarını Laurent'in bu tasarımının da bu yaklaşım bir örneği olduğunu söylemiştir. Yün iplikten el örmeciliği ile üretilmiş olan gelinlik kasıtlı fütürist bir espri içermektedir (2014:8).



Şekil 57. Yves Saint Laurent'in 1965 örgü kozası gelinlik tasarımı (Udale, 2014: 8).

Günlük giyimde el örgüsü modelleri, kendi klasik tarzındansa ana akım modanın paralel yorumlarını yaratmıştır. 1950 ve 1960'lı yıllarda iplik firmalarının ortaya çıkardığı renk çeşitliliği örme desen geleneğini değiştirmeye başlamıştır. Değişim geometrik desen geleneğine alternatif olarak grafiksel anlatımlı desenlerin gelişmesiyle sonuçlanmıştır (Şekil 58 ve Şekil 59).



Şekil 58. Mary Maxim iplik firmasının 1957 yılı afişi (Black, 2012: 169).



Şekil 59. Mary Maxim iplik firmasının 1957 yılı afiş deseni kazakları (https://www.marymaxim.ca/hoedown-cardigan-pattern.html Erişim tarihi: 07.11.2022).

1980'lerde popülerliğinin zirvesine ulaşacak olan grafiksel desen geleneği, el örmesi giyimde kendisini hemen göstermiştir. Canlı renklerde örülen desenli kazak örmeciliği giderek popülermiş, sanatsal grafik tasarımı ile moda tasarımı arasında bağ kurmuştur (Donofrio-Ferrezza ve Hefferen, 2017: 26). Söz konusu akımla ilgili olarak Jane Foster ve Patrick Gottelier'ın kurduğu Artwork firması örme giyim tasarımlarıyla el örmeciliğinde moda trendlerine hızlı yanıt veren bir girişim olmuştur. Basit T-şekilli kazak, tam boy reglan kollu ve yuvarlak yakalı Şekil 60'ta görülmekte olan kazak, renkli soyut grafik deseniyle, geniş çapta taklit edilmiştir (https://collections.vam.ac.uk/item/O365703/scribble-jumper-trice-mrs/ Erişim Tarihi: 27.02.2022).



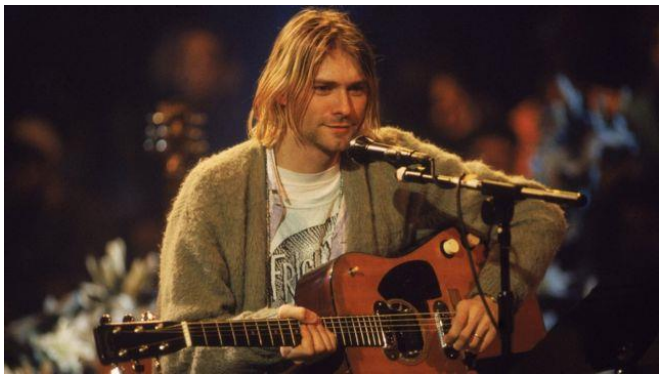
Şekil 60. Artwork'ün el örmesi kazak tasarımı, 1979, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O365703/scribble-jumper-trice-mrs/ Erişim Tarihi: 27.02.2022).

Canlı renklerle örülen grafik desenli kazak modasına balıkçıl yaka eklemlenmiştir. Politikacı Robert Kennedy ve Lord Snowden, İngiltere Prensesi Margaret'in eşi, sunucu Johnny Carson gibi popüler isimlerin balıkçıl yaka kazak ile kamuda görünmelerinin akabinde söz konusu yaka modeli modanın yayılım hızıyla yaygınlaşmıştır. Bu gündelik giyim trendi, erkek giyim pazarında güçlü bir örme giyim nişi oluşturarak hem modayı hem de erkek giyimi ekseninde toplum görünümünü değiştirmiştir. Kazak modası erkek giyimindeki yerini o denli derinleştirmiş ki erkek giyiminin ana unsuru olan dokuma gömlek piyasasının finansal düşüşe geçmesine sebep olmuştur (Donofrio-Ferrezza ve Hefferen, 2017: 26).

Turney, erkek giyiminde örme hırkaları incelemiş ve ikonografisini çözümlemiştir. Buna göre örme hırka, güvenlik, evsellik, erkeklik, 'geek'lik ten oluşan karmaşık bir ikonolojiye sahiptir. Esnek ve rahat giyim konforu sebebiyle örme hırkalar boş zamanlarında yapılan rahat ve daha az ciddi aktiviteler için tercih edilen bir giysi olmuştur. Örme hırka, böylece, 'boş zamanlarda giyilen bir erkek giysisi' göstereni haline gelmiş, 'ciddi'den uzak 'rahatlık halinde'ki erkek imajına kavuşmuştur (2011: 141-142). Konuyu Turney şöyle ifade eder:

> "*İlerici, agresif veya zorlayıcı değildir ve kullanıcı içinde rahat olsa da hırka iktidarsızlık ve kontrol altında hissetmeme ile doludur. Vücudu bir örtü olarak gizler, yapısı yoktur ve sonuç olarak omuzları eğerek vücudu sertten ziyade yumuşak, köşeli bir forma indirerek kullanıcının fiziksel boyunu etkili bir şekilde zayıflatır. Bir hırkada vücut gizlenir ve kullanıcı arka plana kaybolur; kullanıcı pasif hale gelir*." (2011: 142).

Turney bu tespitinin yanı sıra örme hırka giyinmenin "karısının ördüğünü sırtına giyen" gibi erkeğin hem sosyal maskülenitesini hem ekonomik statüsünü düşüren bir yan anlamı olduğunu ekler (2011: 144). Ona göre bu bir paradokstur. Çünkü erkeklerin giysilerini kadınların üretmesi ve/veya temin etmesi, cinsiyetlerarası iş bölümünde tespiti oldukça eskiye dayanan bir gelenektir. Bu nedenle, bir hırkanın bir kadın tarafından bir erkek için örülmesinin, bir manipülasyon ve kontrol eylemi, örücünün isteğini yerine getirme davranışı gibi bir anlam edinmesi sosyal anlamda yeni inşa edilmiştir. Fakat 1980'lerden itibaren, hırkanın genç ve arzu edilen 'yeni' erkeklik biçimlerine yönelik tutumları şekillendirmedeki önemini artmıştır. Örme hırka, resmi /günlük giyilebilirlik cetvelinde zaman-mekân tespiti yapılamayan, bu noktada her ikisinin giyilebilirlik alanına girebilmiş bir giysidir. Bu sebeple "konforlu modern" gibi bir skalada kendisine yer bulmuştur. James Dean, Kurt Cobain gibi hırka giyinen erkek stil ikonları modaya uygun erkek giyiminin ve erkekliğin inşasının merkezi haline gelmiştir (Şekil 61). Hırkanın ikonografisi bu noktada değişime uğramıştır. Bu noktada hırka, entelektüel, romantik ve konformist olmayışın sembolizmine kavuşmuştur (Turney, 2011: 144-148).



Şekil 61. 1993 MTV müzik ödülleri gecesinde örme hırka giyen Kurt Cobain (Turney, 2011: 148).

1970’lerde İngiltere’de ortaya çıkan Punk gençlik altkültürü radikal bir giyim tarzı benimsemiştir. Delikler, sökükler, kasıtlı hatalarla elde örülen süveter ve kazaklar Punk kültürünün örme giyime getirdiği bir yenilik olmuştur (Dirix, 2011: 30). Profesyonel moda dünyasından tasarımcı Vivienne Westwood onların giyiminden etkilenen koleksiyonlar sunmuştur. Wetswood Punk giyim kültürünün yapıbozumcu yaklaşımını örme giyimde yorumlamıştır (Şekil 62).



Şekil 62. Vivienne Westwood’un Punk kazağı, 1978, Metropolitan Sanat Müzesi, New York (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/185229 Erişim Tarihi: 27.02.2022).

1970'ler ve 1980'lerin başında triko tasarımcıları bir dalga halinde çoğalmış ve moda endüstrisinde yer almaya başlamıştır. Ana akım moda dergisi Elle: Comme des Garçons, Joseph Tricot ve Edina Ronay gibi tasarımcıların triko tasarımlarını her ay yayımlamıştır. Bununla birlikte söz konusu yıllar, giyimde kendisini zanaat üretiminin karşısında konumlayan kitlesel üretimin yükseldiği dönemdir. Küçük ölçekli tasarımcı işletmeleri el örme becerilerini bünyesinde barındırsa da asıl büyüyen makine örmeciliği olmuştur (Black, 2012: 150). İlgili dönemde bunlarla birlikte, sosyo-politik bir oluşum olan Hippi hareketi, giyim gibi tekstil ürünlerini pek çok açıdan etkilemiştir. İdeolojik olarak daha basit, daha sade, daha temel bir hayata dönüş olarak tasarlanan hareket, giyimde çevre bilinci yoğun doğal bir tarzı benimsemenin yanında üretimde zanaat becerilerine başvurmayı öncelemiştir. Bu öncelemeyi bir zanaat canlanması takip etmiş, giyimde şiş ve tığa dayanan el örmesi kreasyonlarla sonuçlanmıştır. Dönemde

gelişmekte olan lif sanatıyla birlikte el örmesi popüler hale gelmiştir (Donofrio-Ferrezza ve Hefferen, 2017: 30).

1970'li yıllarda örmenin alternatif alanlarda kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Almanya merkezli Burda Moden Dergisi'nin 1976 yılı Mayıs ayı sayısında el örme ile plaj giyim uygulamaları yer almıştır (Şekil 63 ve Şekil 64).

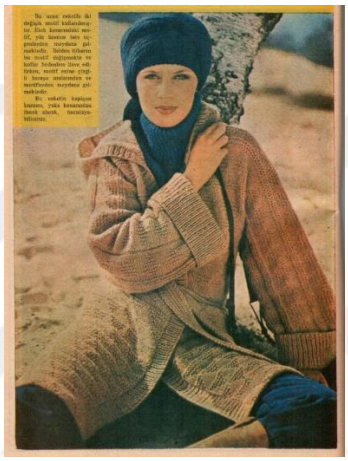


Şekil 63. Burda Moden Dergisi'nin 1976 Mayıs sayısından örme plaj giyim örneği (Burda Moden Dergisi, 1976: 13).



Şekil 64. Burda Moden Dergisi'nin 1976 Mayıs sayısından örme plaj giyim örneği (Burda Moden Dergisi, 1976: 97).

1970'li yıllarda Türkiye örme yayıncılığına ve yayınlardaki örme giyim modellerine bakıldığında Avrupa'daki çağdaşlarından daha farklı modellerin yer aldığı görülmektedir. Mart 1977 tarihli Samanyolu Dergisi El İşi Özel Sayısı'nda yer alan örme modellerin (Şekil 65 ve Şekil 66) Avrupa'lı muadillerinden (Şekil 63 ve Şekil 64) daha yerel ve muhafazakâr giysiler önerdiği görülmektedir. İlgili örnekler, aktüel örme yayınlarının hedef kitlesinin toplumsal yapısı ile giyim normlarını göz önüne alarak model önerdiğini göstermektedir.

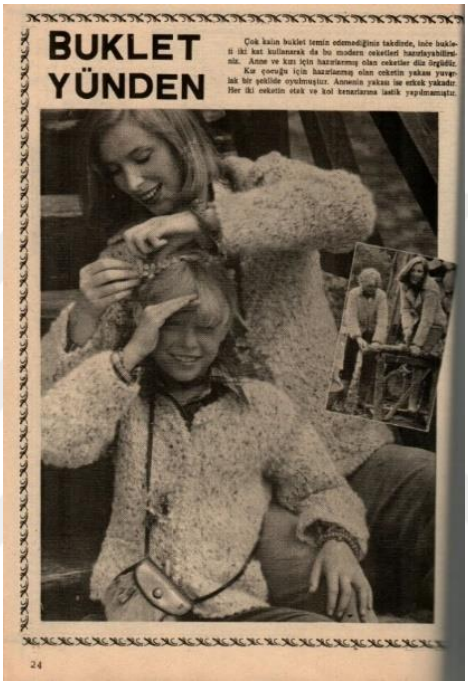


Şekil 65. Samanyolu Dergisi El İşi Özel Sayısı'ndan örnek sayfa (Samanyolu Dergisi El İşi Özel Sayısı, 1977: 4).



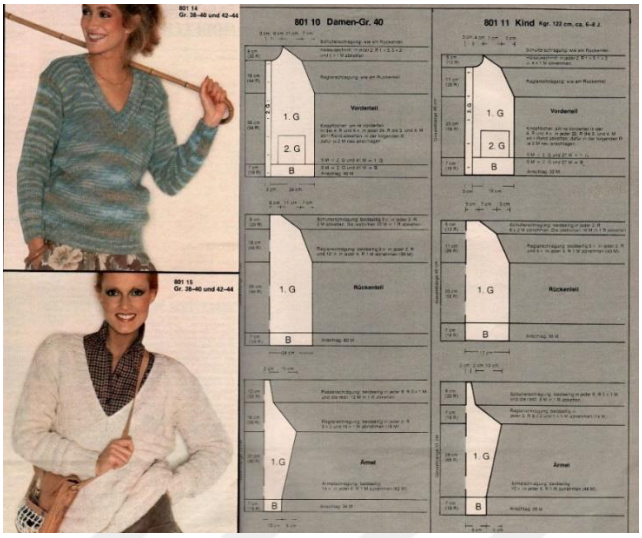
Şekil 66. Samanyolu Dergisi El İşi Özel Sayısı'ndan örnek sayfalar (Samanyolu Dergisi El İşi Özel Sayısı, 1977: 42-43).

Yerel model önerilerinin yanı sıra fantezi ipliklerdeki çeşitlenmenin de model geliştirmede bir başvuru kaynağı olarak sunulduğu izlenmektedir. Angora, pamuk, tiftik, ipek, keten, şönil gibi hazır iplikler yüzey dokusu konusunda farkındalık geliştirmiştir (Ginsburg, 1995: 104). Fantezi ipliklerin sunabildiği dokusal farklılıklar yüzey çeşitliliği sağlamak için başvurulan olanaklardan birisi olmuştur (Şekil 67).



Şekil 67. Dergilerin fantezi yün ile örme giyim önerilerinden örnek (Samanyolu Dergisi El İşi Özel Sayısı, 1977: 24).

Moda eğilimlerinin göz ardı edilmediği örme giyim anlayışı gelişmeye devam etmiş, giysilerdeki biçim eğilimleri örme yayıncılığı aracılığıyla pazarlanmıştır. Dönemin trend modelleri kalıp ve kılavuzları ile birlikte yayınlanmış, ana akım modaya paralel stylinglerle örücülere sunulmuştur (Şekil 68).



Şekil 68. Trend modellerin örme kılavuzları ile yayınlanmasına bir örnek (Neue Mode Dergisi, 1978: 45-59).

El örmesinin çok boyutlu serbest form için sahip olduğu potansiyelin yanı sıra oluşturabileceği çok çeşitli dokular zanaatkar örmecilerin deneysel ürün geliştirmek konusunda girişim yapmalarını sağlamıştır. Örmenin form ve doku konusundaki yaratıcı olanaklarına başvurarak tasarım geliştirmek 1960'larda başlayıp 1970'lerde ve 1980'lerde en popüler örneklerinin verildiği yaklaşımdır (Ginsburg, 1995: 159). Söz konusu yaklaşım örme giyimde yeni bir paradigma ortaya çıkarmıştır. Bu yaratıcı paradigma doku yönünden zengin, form açısından yenilikçi, konsepte dayalı örme giyim tasarımı anlayışını yaratmıştır. Söz konusu anlayış, benzer füzyonlarda olan pek çok modern tasarımcıyı yaratıcı örme giyim çalışmaları için teşvik etmiştir. Bu yeni füzyondaki üreticilerden biri olan Dina Knapp, dokuları, renkleri ve formları kullanarak heykelsi etki elde etmek konusunda bireysel vizyona sahip bir tasarımcı olarak tığ ve şiş işi olmak üzere el örmesini kullanmıştır. Bunun sebebi örmenin ilmek hareketleriyle doku, yüzey ve formu aynı anda elde etmeye imkân sağlayan bir teknik oluşu olmuştur (Dale, 1986: 22-23).



Şekil 69. Dina Knapp tasarımı el örmesi ceket (https://dinaknapp.com/wearable.html Erişim Tarihi: 28.02.2022).

Tasarımcı Dina Knapp'ın 1974 yılında tasarladığı "Fungus Jacket", yoğun dokusu ve hacimli yapısıyla heykelsi nitelikte bir giyilebilir sanat çalışması olmuştur (Şekil 70). Dale, Fungus ceketini, yün ile örülmüş giyilebilir heykel olarak tanımlamıştır (1986: 30).



Şekil 70. Dina Knapp, "Fungus Jacket", 1974 (https://dinaknapp.com/wearable.html Erişim Tarihi: 28.02.2022).

Ortaya çıkan yaratıcı örme giyim paradigmasının bir diğer ismi Jean Williams Cacicedo, giysi tasarımcı ve çağdaş sanatçı olarak çalışmalarında örmenin tasarım olanaklarından sıkça faydalanmıştır (Şekil 71).



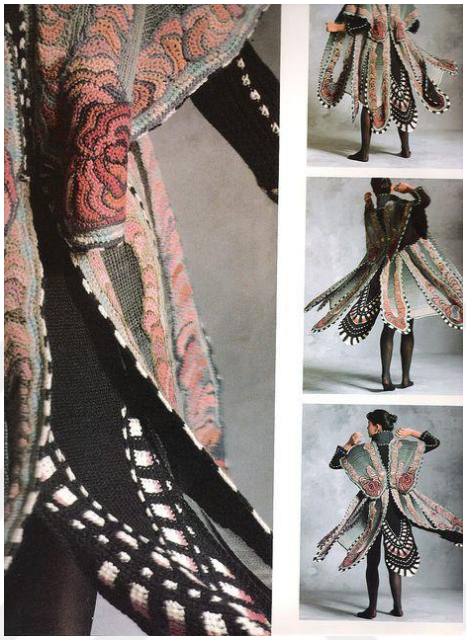
Şekil 71. Jean Williams Cacicedo'nun Transformations adlı tasarımı, yün örme ve deri, 1977 (https://jeancacicedo.com/artwear-2/ Erişim Tarihi: 03.03.2022).

1970'lerde Dina Knapp ve Jean Williams Cacicedo ile birlikte giyilebilir örme sanat çalışmalarının öncü isimlerinden bir diğeri Janet Lipkin, doğal motifleri canlı renklerle örmesi ve eşzamanlı olarak bunları heykelsi formlarla giyilebilir niteliğe kavuşturması ile bilinmektedir. Çalışmalarında makine örmeciliğinden de faydalanan Lipkin, el örmesi ve tığ işini sıkça kullanmıştır (Dale, 1986: 45-53).



Şekil 72. Janet Lipkin'nin Spiral adlı tasarımı, yün örme ve tığ işi, 1973, OMCA Müzesi (http://collections.museumca.org/?q=collection-item/2007561 Erişim Tarihi: 03.03.2022).

Artan giyilebilir örme sanat çalışmaları öncü tasarımlarla devam etmiştir. Sharron Hedges aynı geleneği sürdürmüştür. Hedges'in 1984 tarihli "Morpho" adlı giyilebilir örme çalışması kelebek kanatlarından ilham alınarak tasarlanmıştır (Şekil 73).



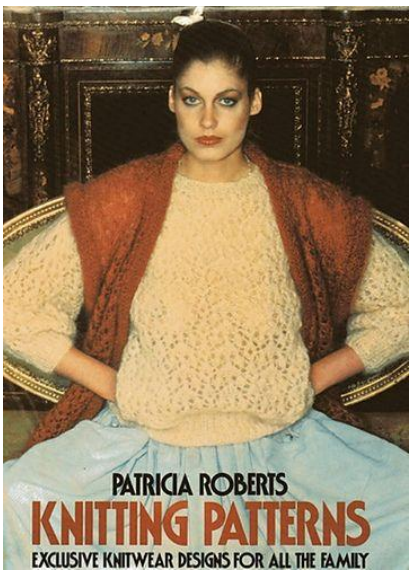
Şekil 73. Sharron Hedges'in Morpho adlı tasarımı, yün örme ve tığ işi, 1984 (Dale, 1986: 68-69).

Bu dönemde yeni nesil İngiliz triko tasarımcısı Patricia Roberts örme giyim dalgasının ön saflarında yer almıştır. Leicester Sanat ve Tasarım Koleji'nde eğitim gören Patricia Roberts, Shetland Adalarında öğrendiği el örme becerilerini geliştirerek 1967'den 1971'e kadar örme kılavuzları yayınladığı Woman's Weekly'de çalışmıştır. Roberts, 1972'de serbest örme giyim tasarımcılığına başlamış ve bildiği geleneksel teknikleri güncel modellere uyarlamaya başlamıştır. İlk tasarımları genellikle eski kalıpların, özellikle Shetland desenlerinin, yaratıcı bir şekilde yeniden yorumlanmasına dayanmıştır. Fakat daha sonra karmaşık ve kendine özgü kumaş teknikleri geliştirerek giysi tasarımlarına katmıştır. 1975 yılından yayınladığı "Knitting Patterns" kitabı örmede olgunlaştığı dönemdir. Kitap el örmesini tasarımla birleştiren yüksek kaliteli bir moda yayını olmuş, tekrar basımlara girmiştir. 1976 yılında kendi mağazasını açan Roberts'ın örme giysi tasarımları Avrupa, Amerika, Doğu Asya ve Avustralya'ya ihraç edilmiştir. Patricia Roberts'ın örme giysi tasarımları, az sayıda ve emek yoğun ürünler

olmuşlardır. Roberts'ın örme giysileri el örmesine dayanmış, hızlı üretilemedikleri ve sınırlı sayıda üretildikleri için pahalı olmuştur. Rutt (1989) Roberts'in el örmeciliğine katkısının alana "örme giyim tasarımı"/"triko tasarımı" olmak üzere sınıf atlatması olduğu söylemiştir (1989: 153-154).



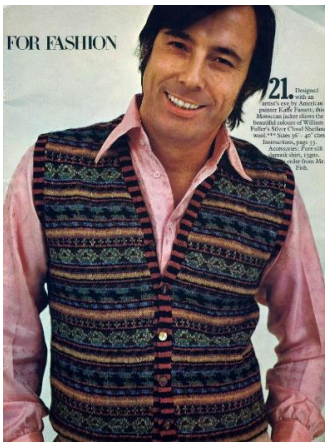
Şekil 74. Patricia Roberts tasarımı "Roman hırkası", 1982, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://www.vam.ac.uk/articles/the-history-of-hand-knitting Erişim Tarihi: 03.03.2022).



Şekil 75. Patricia Roberts'ın "Knitting Patterns" kitabı (https://www.ravelry.compatternssourcespatricia-roberts-knitting-patterns-exclusive-knitwear-designs-for-all-the-familypatterns Erişim Tarihi: 10.05.2023).

Rutt, örme giyim tasarımı sektörünün gelişmesinin nedeninin 1960'lardan itibaren birçok moda okulunun kurulmasında yattığını düşünmektedir (1989: 154). Örme giyim ve triko, tüm sınıflar ve yaş grupları tarafından giderek daha fazla giyilen, rahat gündelik giysiler olmasıyla dönemin ihtiyaçlarına uygun bir alan olarak okullarda yetişen çoğu tasarımcıyı cezbetmeye başlamıştır. Rutt dönemde yaşanan bu örme giyim tasarımı patlamasının zayıf yönünün el örme tekniklerinin ve kaynaklarının bilinmemesi olduğunu söylemiştir. Buna göre tasarım okullarında moda eğitimi alan öğrenciler, kâğıt üzerinde renkli grafik tasarımlar yapmakta fakat onları örme yüzeyi olarak hayata geçirme becerisine sahip değildir (1989: 154).

Örme giyime ve triko tasarımında üreterek iyileşme belirtileri, tasarımcı Kaffe Fassett'in etkisi altında gelişmeye başlamıştır. Boston'daki Güzel Sanatlar Müzesi'nde resim okuyan Kaffe Fassett, natürmort ve portre ressamı olarak ün kazanmıştır. Giysi tasarımcısı arkadaşı Bill Gibb aracılığıyla ziyaret ettiği Holm Mills'te Shetland örmeciliği için üretilen yirmi farklı renkli yünleri keşfetmiş, karmaşık desenli kumaşlara ilgi duymaya başlamıştır. El örmeciliği öğrenen Fassett'in bu yirmi rengi birden kullandığı 'Fas yeleği' tasarımı İlkbahar 1969'da Vogue Knitting'de yayınlanmıştır (Şekil 76). Bunun ardından İtalyan tasarım firması Missoni, Fassett'i triko tasarımcısı olarak görevlendirmiş ve Fassett örme giyim tasarımcısı olarak tanınmıştır (Rutt, 1989: 155).



Şekil 76. Kaffe Fassett'in 'Fas yeleği' tasarımı, Vogue Knitting, 1969 (http://barbaraknitsagain.blogspot.com/2010/07/late-60s-knitting.html Erişim Tarihi: 03.03.2022).

Tipik bir Fassett tasarımı sık desenli ve çok renklidir (Şekil 77). Bir giysinin üzerinde çok sayıda renk tonu kullanmaktır. Rutt, resim eğitimi almış olan Fassett'i örme giyim renk uzmanı olarak tanımlamış, tasarımlarının ayırt edici tarafının renk paletinin tamamını aynı anda kullanması olduğu söylemiştir (1989: 154-155). Bir sanatçı, tasarımcı ve örücü olan Kaffe Fassett, konuyla ilgili çok sayıda kitap yazmıştır. Günümüzde Fassett'in örme tasarımları triko tasarımcıları için referans ilham kaynakları arasındadır. Donofrio-Ferrezza ve Hefferen günümüzdeki bohem, boho-chic gibi tanımlamaları bulunan örme giyim tarzının temelinin Fassett dönemi trendine dayandığı söylemişlerdir (2017: 31).



Şekil 77. Kaffe Fassett'in tasarımı, 1979, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://www.vam.ac.uk/articles/the-history-of-hand-knitting Erişim Tarihi: 14.04.2022).

Fassett'in Shetland örmeciliğini referans alarak geliştirdiği renkli örme giyim tasarımı tarzı, dönemin el örmeciliğini etkisi altına almıştır. İngiliz örme giyim tasarımcısı ve örme araştırmacısı Sandy Black de Shetland örmeciliğinin ana ürünlerinden biri olan Fair Isle kazaklarını ilham aldığı bir tasarım yapmış ve örücüler için onun talimatlarını hazırlamıştır. Alıcıların evde örebilmeleri için talimatlarla birlikte çok renkli yün topları içeren çalışma bir kit olarak İngiltere'de satılmıştır (Şekil 78) (https://collections.vam.ac.uk/item/O68250/knitting-kit-black-sandy/ Erişim Tarihi: 27.02.2022).



Şekil 78. Sandy Black'in tasarladığı Fair Isle örme kazak kiti, 1983, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O68250/knitting-kit-black-sandy/ Erişim Tarihi: 27.02.2022).

Victoria ve Albert Müzesi'nin aktardığı bilgiye göre el örmeciliğinin önde gelen isimlerinden bir diğeri olan Sasha Kagan, 'el örmesinin duayeni' ve 'Galler'in William Morris'i' olarak tanımlanmaktadır. Exeter College of Art ve Royal College of Art'da eğitim gören Kagan, örmeyi annesinden öğrenmiş ve bunu sanat eğitimiyle geliştirmiştir. 1972'de Galler'e taşındığında "Sasha Kagan Trico"yu kurmuş, şirketinin popülaritesinin zirvesindeyken bünyesinde 150 el örmesi ustası çalıştırmıştır. Kitapları "The Sasha Kagan Sweater Book" (1984) ve "Sasha Kagan's Big and Little Sweaters" (1988) 1980'lerde el örmesinin yeniden canlanmasına katkıda bulunmuştur (https://www.vam.ac.uk/articles/interviews-with-knit-designers-and-textile-artists Erişim Tarihi: 26.02.2022).



Şekil 79. Sasha Kagan'ın hırka tasarımı, 1993, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://www.vam.ac.uk/articles/interviews-with-knit-designers-and-textile-artists Erişim Tarihi: 26.02.2022).

1980'lerde el örmesinin yeniden canlanmasına katkıda bulunan isimlerden bir diğeri örücü Martin Kidman, Joseph Tricot koleksiyonları için örmüştür (Steele, 2005: 310). Şekil 80'de görülen Martin Kidman tarafından Joseph için tasarlanan, belirgin kaplan motifli canlı kırmızı el örmesi kazak, 1980'lerin ağır, çarpıcı desenli örme giyim zevkinin tipik örneğidir.



Şekil 80. Martin Kidman'ın Joseph Triko için tasarladığı kazak, 1985, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://www.vam.ac.uk/articles/the-fashionable-sweater Erişim Tarihi: 26.02.2022).

1980'lerin ağır, çarpıcı desenli örme giyim zevkinin tipik örneklerinden bir diğeri, Şekil 81'de görülen cekettir. Sally Ann Vancliffe tarafından tasarlanan ceket,

yün, tiftik ve pamuk ile örülüp deri ile birleştirilmiştir. Ceketi aktris Joan Collins 'Dynasty' adlı televizyon dizisinde giyinmiştir (https://collections.vam.ac.uk/item/O142793/brights-jacket-vancliffe-sally-ann/ Erişim Tarihi: 27.02.2022). Neon renkler hazırlanmış dinamik tasarım, 1980'lerin el örmesinin canlılığını yansıtmaktadır.



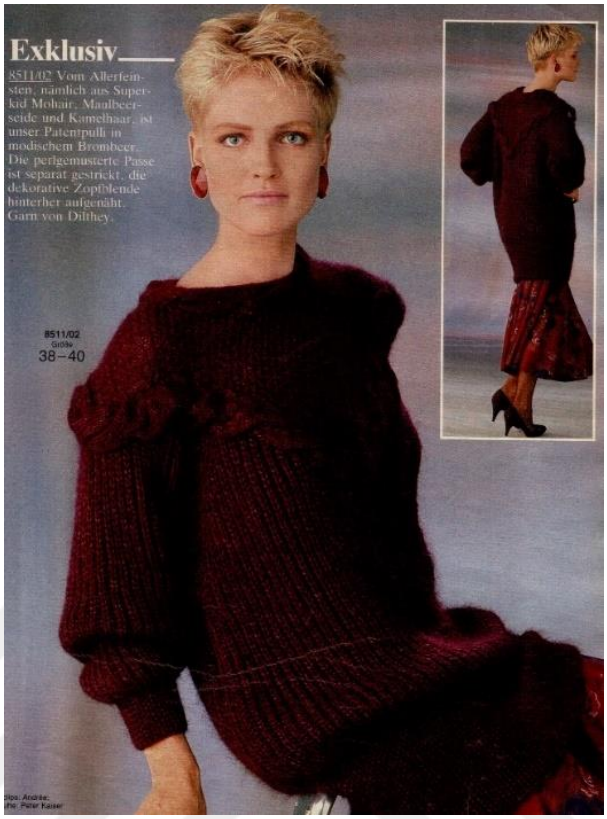
Şekil 81. Sally Ann Vancliffe tasarımı el örmesi ceket, 1985, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O142793/brights-jacket-vancliffe-sally-ann/ Erişim Tarihi: 27.02.2022).

1980'lerde modaya uygun el örmesi kazaklara olan tüketim artmıştır. 1980'lerin geniş kalıpları ile İskandinav desenleri örme giyimde öne çıkan iki öge olmuştur. Geniş kalıpları sayesinde kazaklar, bir tuval boyutlarına ulaşmış ve desenlendirme olanakları çoğalmıştır. Bu dönemde kazaklar o denli büyümüştür ki "kazak-elbise" denilebilecek bir model ortaya çıkmış, bunlar taytların üzerine giyinilmiştir (Black, 2012: 171). Stevie Stuart ve David Holah tarafından Bodymap için 1985 yılında tasarlanan kazak-elbise taytların üzerine giyinilerek kombine edilen örneklerden biridir. Bu kazak-elbise, daha fazla esneklik için üstte ribana, etek ve manşetlerle siyah pamuktan elle örülmüştür (Şekil 82).



Şekil 82. Kazak-elbise modeli, Bodymap, 1985, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O83810/harriet-dress-stuart-stevie/ 27.02.2022).

Tunik trendi, 1980'li yılların geniş omuz, bol üst giyim gibi biçim eğilimleri ile birleşerek el örmeciliğinde kendisini göstermiştir. Şekil 83'te görülen örnek dönem kadın silüetinin tipik örneklerindendir. Parlak fantezi moher yün iplikle örülmüş, Offenburg merkezi Burda Moden dergisinde 1985 yılında örme kılavuzu ile birlikte yayınlanmıştır.



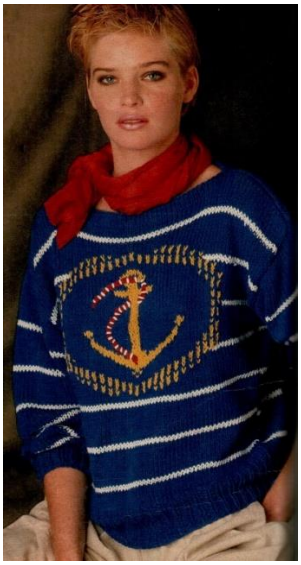
Şekil 83. 1980’li yıllardaki örme kadın giyim silüetinden örnek (Burda Moden Dergisi, 1985: 47).

Resimsel desenleme, 1980'lerin başından itibaren örme giyimde önemli bir özelliktir (Ginsburg, 1995: 104). 1980’li yıllardaki grafiksel anlatımlar örmecilikteki geometrik desen geleneğiyle birleşmiştir. Şekil 84’te bunun tipik örneği görülmektedir. Örnekte, örmenin ortaya çıkışıyla eş zamanlı geçmişe sahip olan geometrik desen geleneği, çağdaş grafiklerle birlikte kullanılmıştır.



Şekil 84. Grafiksel anlatım ile geometrik desen geleneğinin birleşimine örnek (Burda Moden Dergisi, 1981: 83).

1980'li yıllardaki grafiksel anlatımlar popüler görsel imajlarla da birleşmiştir. Şekil 85'te denizcilik motifinin, tüketim odaklı görsel imaj kültürünün bir parçası olarak kazak örücülüğündeki yorumu görülmektedir.



Şekil 85. Popüler görsel imajların örme giyimde kullanımına bir örnek (Burda Moden Dergisi, 1984: 36).

Dönem trendlerinin neredeyse tamamının artizan el örmeciliğine yansıdığı görülür. Örneğin, aerobik sporunun bir giyim trendi haline gelmesinin dahi örme giyimde bir karşılığı olmuştur (Şekil 86). Bu örnekler örme giyimin, ana arter modaya içkin bir alan haline geldiğinin göstermektedir.



Şekil 86. Aerobik giyim trendinin örme giyime yansımasına bir örnek (Burda Moden Dergisi, 1982: 14).

Örmecilik, sosyal bir üretim aktivitesi olarak, göçlerle de yaygınlaşmıştır. Örneğin, ağırlıklı olarak İngiltere'den gelen kolonize edilmiş göçmenlerle kurulan Amerika Birleşik Devletleri'nde, Britanya'dakine paralel bir örme kültürü ortaya çıkmıştır. İngiltere'den Amerika'ya ithal edilen örme çoraplar, Amerika'daki İngiliz kolonisi olan New England'da taklit edilerek çoğaltılmıştır. Black, Amerika'daki bu örme üretiminin, İngiltere'ye olan sömürge bağlarını koparmaya yardımcı olacak ekonomik arayışlar olarak, bağımsızlığa giden süreçte tekstil ve giyim üretiminin yerlileşmesini sağladığını düşünmektedir (2012: 105). Bu dönemde İngiltere'den yapılan örme makinelerinin gizli ithalatı, Amerika'nın triko sektöründe endüstrileşmesini sağlamıştır. Amerika Birleşik Devletleri üzerindeki İngiliz etkisi, tekstiller de dâhil olmak üzere, koloni döneminden sonra da devam etmiştir (Black, 2012: 167). Örneğin 1980'li yıllarda Ralph Lauren, özünde İngiliz tarzında benimsenen kazak ve süveterler tasarlamıştır (Şekil 87).



Şekil 87. Fair Isle kazakları etkili Ralph Lauren tasarımı, 1980'lerin ortası, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://www.vam.ac.uk/articles/british-knitting-traditions Erişim Tarihi: 17.03.2023).

Örme giyimde kültürel etkiler, Fair Isle kazaklarının yeniden yorumlanmasıyla sınırlı kalmamıştır. Bir diğer örnek Şekil 88'de görülmektedir. 1983 yılında Liliane Hughes tarafından Nitwit için alpaka yününden tasarlanan el örmesi kazak Japon Aynu giyiminden ilham alınarak tasarlanmıştır (https://collections.vam.ac.uk/item/O365694/jumper-hughes-liliane/ Erişim Tarihi: 27.02.2022).



Şekil 88. Liliane Hughes tarafından Nitwit için tasarlanan el örmesi kazak, 1983, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O365694/jumper-hughes-liliane/ Erişim Tarihi: 27.02.2022).

Virtüöz uygulamaların yanı sıra ticari örme dergiciliği trend eğilimleri doğrultusunda model önermelerine devam etmiştir. Önerilerin ülkelere göre çeşitli

değişimler geçirdiği, mevcut ülkenin giyim normlarına uyum sağladığı izlenmektedir (Şekil 89).



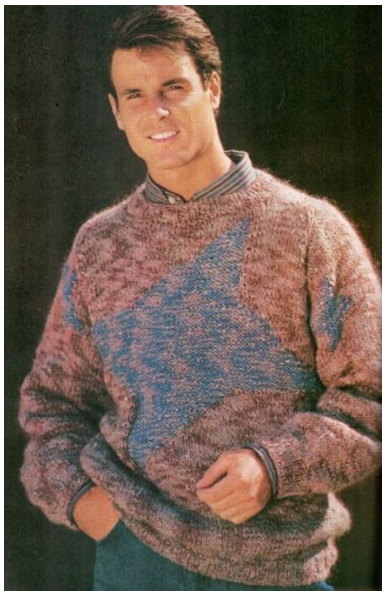
Şekil 89. Kadınca Aylık Örgü Dergisi Aralık 1985 ve Şubat 1986 sayılarının kapakları (Kadınca Aylık Örgü Dergisi, 1985 ve Kadınca Aylık Örgü Dergisi, 1986).

Türkiye'de yayınlanan aktüel örme dergileri "Ayın Modeli" gibi pazarlama terimleriyle trend formları kılavuzlarıyla birlikte yayınlamıştır (Şekil 90). Yayın yılı göz önüne alındığında ilgili kazak modelinin geniş omuz, bol beden gibi biçimsel özellikleri ile grafiksel renkli desenleme hususuyla dünyadaki örme giyim eğilimlerini takip ettiği anlaşılmaktadır.



Şekil 90. Trend formların örme giyimde önerilmesine bir örnek (Kadınca Aylık Örgü Dergisi, 1986: 12-13).

Giyim eğilimlerinin hızla karşılık bulduğu kadın giyimin yanı sıra erkek giyimi de dönemin örme giyim eğilimlerine uyum sağlamaya başlamıştır. Şekil 91'de İstanbul merkezli Kadınca Aylık Örgü Dergisi'nin 1986 yılında önerdiği erkek kazak modeli görülmektedir. Modelde canlı renklerle örülen iri desen trendinin erkek giyiminde bulduğu karşılığın 1980'lerin moda trendleriyle uyumlu olduğu anlaşılmaktadır.



Şekil 91. Örme erkek giyimine bir örnek (Kadınca Aylık Örgü Dergisi, 1986: 54).

Tekstil trendlerinin iplik firmalarınca yönlendirilmesi tüm tekstil yapı tasarımlarında görülen bir durumdur. Bu durum el örme piyasasında da izlenmektedir. El örmeciliği sektörünün model, trend, hammadde önerilerinin yüksek karşılık bulduğu aktüel dergilerinde iplik firmalarının rolünü görmek mümkündür. Bu dergilerde iplik firmalarının reklamları sıkça yer almaktadır (Şekil 92).



Şekil 92. Örme dergisinde iplik firmasının reklamı (Burda Moden Dergisi, 1982: 15).

İplik firmalarının sponsorluğunda yapılan örme yarışmaları iplik firmalarının el örme piyasasını domine etme yöntemlerinden bir diğeridir. Örneğin, Aksu iplik firması 1985 yılında, "Kadınca Aylık Örgü Dergisi" aracılığıyla, "Hünerinizi Gösterin Ödül Kazanın" sloganında bir örme giysi yarışması düzenlemiştir (Şekil 93).



Şekil 93. Aksu iplik firmasının düzenlediği örme yarışmasının duyurusu (Kadınca Aylık Örgü Dergisi, 1985: 22).

İplik firmalarının sponsorluğunda dergilerce yürütülen örme giyim yarışmalarında ödül alan modeller ilgili dergilerde yayınlanmaktadır. Ödüllü modeller kılavuzlarının yanı sıra sponsor markaya ait iplik önerileri ile yer almaktadır (Şekil 94).



Şekil 94. Örme giyim yarışmasında birincilik ödülü alan model ve örme kılavuzu (Crochet Fantasy Dergisi, 1986: 4 ve 20).

1970'lerin zanaat canlanması sırasında yeni nesil tasarımcılar, kısmen seri imalatın tekdüzeliğine ve temel kalitesine tepki olarak, el yapımı üretimini yeniden keşfetmiştir. Bu dönemin İngiliz örme giyim tasarımcıları, örme giyim tasarımında bireysel yaklaşımlarını sunabilecekleri, Amerika ve Japonya başta olmak üzere, uluslararası bir pazar bulmuştur. Örme giyim tasarımında yeni yaklaşımların artması örme giyim pazarını klasik örme giyim ürünleri kullanan üst ve orta yaş grubu ile renkli, desenli, yorum katılmış ve genellikle el örmeciliğine dayanan örme giyim ürünlerinin kullanan genç yaş grubu olmak üzere ikiye bölmüştür. Susan Duckworth ve Sasha Kagan gibi tasarımcılar bu dekoratif örme giyim tasarımı akımının öncüleri olmuştur (Black, 2005: 12).

Giyim modasında 1970'ler ve 1980'lerde ortaya çıkan zanaat canlanması örme kazakları gündeme getirmiştir. Bu doğrultuda örmede geleneksel desenler yeniden canlandırılmış, yeniden renklendirilmiş ve bir dalga ile moda arenasına girmiştir. Örneğin Aran kazakların kabartmalı desenleri, kalın krem ipliklerde ile yükseltilerek tasarımcılarca yeniden yorumlanmıştır. Buna verilebilecek yaratıcı örneklerden birisi Jean Paul Gaultier'ın 1985 yılında tasarladığı aran örme elbise tasarımıdır (Şekil 95). Geleneksel bir örme tekniği olan aran kazakların (Şekil 27) parodisi sayılabilecek olan tasarım, ilgili dönemde örmenin ifade olanaklarında sınırların zorlanmaya başlandığı göstermektedir.



Şekil 95. Jean Paul Gaultier'ın Aran örme elbise tasarımı, 1985 (https://www.invaluable.com/auction-lot/a-jean-paul-gaultier-cable-knit-dress-128-c-bf1396beaf Erişim Tarihi: Erişim Tarihi: 10.12.2020).

1980’lerde artan örme ortamında sanatsal uygulama yaklaşımları da yer bulabilmiştir. Şekil 96’da görülmekte olan Artwork firmasının kazak tasarımı, Design Council Award (Tasarım Konseyi Ödülü) ödülü almıştır. Dikilmeden önce üzerine Neo-klasik temalı baskı desenin yer aldığı el örmesi kazak, dekoratif baskıyla tarihi bir temaya atıfta bulunmaktadır (https://collections.vam.ac.uk/item/O1172020/trellis-cardigan-artwork-gottelier-ltd/ Erişim Tarihi: 27.02.2022).



Şekil 96. Artwork firmasının ödüllü kazak tasarımı, 1985, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O1172020/trellis-cardigan-artwork-gottelier-ltd/ Erişim Tarihi: 27.02.2022).

Benzer şekilde, dönemin örme giyim ustalarından Martin Kidman’ın Joseph firması için Neo-klasik desenler ve çini motiflerini ördüğü kazaklar, dekoratif üslupta tasarlanmış örnekler olarak Victoria ve Albert Müzesi’nde yer almaktadır (Şekil 97).



Şekil 97. Martin Kidman’in Joseph firması için ördüğü kazaklar, 1987, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O83825/cherub-two-jumpers-kidman-martin/ Erişim Tarihi: 27.02.2022).

1980’ler itibariyle örmenin ifade olanaklarının genişlemesine verilebilecek örneklerden bir diğeri Paul Cochrane’in 1985 yılında el örmesi tekniğiyle tasarladığı kazaktır (Şekil 98). Kazak, heykelsi örme giyimin öncül örneğidir. İlmek hareketleriyle boyut kazandırılan el örmesi kazak, örme giyimde kütlesel anlatım yorumlarından biridir. Rutt, örme giysinin bu yorumuyla Cochrane’in bir heykeltraşa dönüştüğü yorumunu yapmıştır (1989: 119).



Şekil 98. Paul Cochrane’in boyutlu örme giyim tasarımı, 1985 (Rutt, 1989: 119).

1980’ler itibariyle örmenin ifade olanaklarının genişlemesine verilebilecek örneklerden bir diğeri Rei Kawabuko’nun dekontrüksiyonist yaklaşımıdır. Siyah yünden el örmesi kazak, dört parçadan üretilmiş, yanlardan, omuzlardan ve çapraz olarak ön ve arkadan dikilmiştir (Şekil 99). Post-punk akımı denilebilecek bir yaklaşımla söküklerin dekoratif potansiyeli kullanılmıştır. Kawabuko yenilikçi asimetrik kesim, aşınmış dokular, yıpranmış kenarlar ve siyah paleti ile on yılın en radikal avangard tasarımcılarından biri olmuştur. Kazağın tasarımda ortaya çıkarttığı dekontrüksiyonist yaklaşımı ile 1980'lerin başında Batı modasının birçok ilkesine meydan okumuştur. Bu örme giyim tasarımı ile Rei Kawakubo, 1970'ler ve 80'lerin başında Batı kıyafetleri için yeni yollar açan etkili Japon tasarımcılar grubundan biri olmuştur. Söz konusu asimetrik kazağı, aşağı pazar üreticileri tarafından hızla 'ödünç alınmış' ve birkaç gün içinde ana

caddelerdeki mağazalarda satılmaya başlanmıştır (https://collections.vam.ac.uk/item/O73390/jumper-kawakubo-rei/ Erişim Tarihi: 26.09.2022).



Şekil 99. Rei Kawakubo'nun Comme des Garçon markası için tasarladığı el örmesi kazak, 1982, Victoria ve Albert Müzesi (https://collections.vam.ac.uk/item/O73390/jumper-kawakubo-rei/ Erişim Tarihi: 26.09.2022).

1980'lerde dekoratif kazaklar gündelik giyim modasının normu haline gelmiştir. 1990'larda ise modadaki hassasiyetler, konfor ve kaşmir gibi lüks elyaf kalitesine dönüşmüş, basit form ve desenlerle rafine tasarlanmış örme giysiler moda olmuştur (Black, 2005: 12). 1990'larda el örmesini sanatsal yaklaşımlarla Yohji Yamamoto gibi moda tasarımcıları tarafından yeniden canlandırılmış, Yamamoto ve Julien MacDonald bu çalışmaları yüksek örme giyime (couture-knitwear) adapte etmişlerdir. Yoshiki Hishinuma, lssey Miyake -iş birliği içerisinde olduğu tekstil mühendisi Dai Fujiwara ile birlikte- örmeye dair eski ve yeni teknoloji yan yana kullanarak trikolarda üç boyutlu yeni form denemeleri yapmışlardır (Black, 2012: 182). Ana akım moda çerçevesinde ise 1990'larda örme giyimin giyim modasında temel yerinin derinleştiği görülmektedir. Bu yıllarda iş yerlerinin giyim kurallarındaki esneme,

rahat giyimin iş yaşamında da devam ettirilebilmesini sağlamıştır. “İş üniforması” olarak adlandırılan takım elbiselerin yerini chino pantolonlar üzerinde giyilen alternatif örme giyim ögeleri almaya başlamıştır. Böylece yükselişe geçen “Casual chic” (rahat şıklık) örme giyim pazarının genişlemesine sağlamıştır. Özellikle şehirli erkek müşteri pazarındaki bu genişlemeyle erkek örme giyim modaları gelişmeye başlamıştır (Donofrio-Ferrezza ve Hefferen, 2017: 46).

1990'ların başında yapısökümcü moda ve grunge akımı, yeni bir tür kaotik örme ve tığ işi ağlarını ortaya çıkarmıştır (Donofrio-Ferrezza ve Hefferen, 2017: 43). Kaotik örme işinin örme giyim tasarımında başarılı örneklerinden biri Şekil 100’de görülmekte olan Comme des Garçons tasarımıdır. Garçons'un Triko serisi altında üretilen bu el örmesi tunik, Kawakubo'nun ağırlıklı olarak siyah bir palet, büyük beden silüetler, asimetri ve bitmemiş detaylar içeren 1980'lerin başındaki koleksiyonlarının bir devamını temsil etmektedir. Dekontrüksiyonist yaklaşımı örgünün her an sökülecek gibi durmasıyla görselleşmiştir (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/634533?ft=hand+knitting&offset=0&rpp=40&pos=23 Erişim Tarihi: 28.02.2022).



Şekil 100. Comme des Garçons’un el örmesi tunik tasarımı, 1992, Metropolitan Sanat Müzesi, New York (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/634533?ft=hand+knitting&offset=0&rpp=40&pos=23 Erişim Tarihi: 28.02.2022).

Sınırlı sayıda üretilen el örmesi lüks kazaklar 1990'larda işleme, payet gibi ögelerin kullanıldığı lüks-dekoratif bir imaj edinmiştir. Aynı yıl Artwork firmasınca tasarlanan el örmesi kazak, kare şeklinde örülmüş parçaların dikişle birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Birimlerin bir kısmına altın renkli boncuklar ve payetler işlenmiştir (Şekil 101).



Şekil 101. Artwork firmasının işlemeli kazak tasarımı, 1990, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O62285/jumper-artwork/ Erişim Tarihi: 03.03.2022).

Benzer bir örnek Şekil 102'de görülmektedir. Sonia Delauney'ın desenlerinden ilham alınarak Artwork firmasınca tasarlanan el örmesi kazak, pembe, altın ve mavi pullarla işlenmiştir (https://collections.vam.ac.uk/item/O62284/jumper-artwork/ Erişim Tarihi: 27.02.2022).



Şekil 102. Artwork firmasının tamamı payet işlemeli kazak tasarımı, 1990, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O62284/jumper-artwork/ Erişim Tarihi: 27.02.2022).

1996 yılında “Muir and Osborne” firmasının kurucu tasarımcıları Sally Muir ve Joanna Osborne, Jane Austen'in romanlarının televizyon uyarlamalarından esinlenerek hazırladıkları tasarımında el örmesi kullanmıştır (https://collections.vam.ac.uk/item/O83710/coat-muir-sally-muir/ Erişim Tarihi: 27.02.2022). İmparatorluk dönemi giysi formunun bir yorumu olan tasarım, İrlanda yününden örülmüş üst korsaj ile tarihsel stillere atıfta bulunmaktadır (Şekil 103).



Şekil 103. Muir and Osborne’un giysi tasarımı, 1996, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O83710/coat-muir-sally-muir/ Erişim Tarihi: 27.02.2022).

Tarihsel stillere atıfta bulunmak dönemde sıkça rastlanan bir giysi tasarımı yaklaşımdır. Tasarımcı Joe Casely-Hayford, geleneksel İngiliz kır kıyafetlerinin replikalarıyla nostaljik koleksiyon hazırlamış, köylülerin ısı konforu sağlamak adına giyindikleri el örmesi kazağı kullanmıştır (Şekil 104). Tasarımcının örme kazağı, oluklu toprağa benzemekte ve toprak rengi ile konsept oluşturmaktadır (https://collections.vam.ac.uk/item/O1175882/slipover-casely-hayford-joe/ Erişim Tarihi: 27.02.2022).



Şekil 104. Joe Casely-Hayford'un kırsallığa atıfta bulunduğu tasarımı, 1994, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://collections.vam.ac.uk/item/O1175882/slipover-casely-hayford-joe/ Erişim Tarihi: 27.02.2022).

Tarihsel stillere atıfta bulunmanın yanı sıra tarihsel teknikler de yorumlanarak varlığını sürdürmüştür. Beyaz ham yün ile örülen Aran örme teknikleri, farklı renklerle daha karmaşık formlarda yeniden ele alınmıştır (Şekil 105).

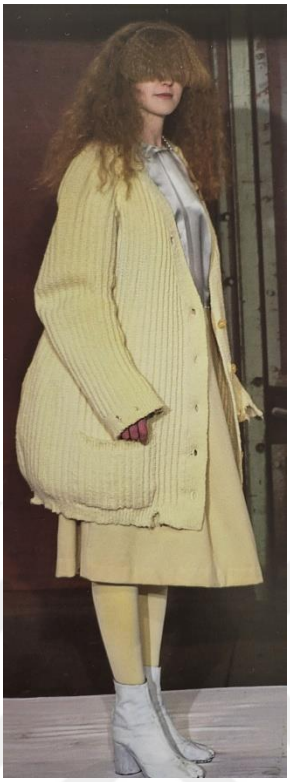


Şekil 105. Aran örme tekniklerinin 1990'larda yeniden ele alınışına örnek (Anna Burda El İşi Zevki Dergisi, 1990: 15).

Örme giyim katalizör ürünü olan kazak, 1980'lerin başında temel bir gardırop öğesi haline gelmiştir. 1980'li yıllarda ağır örme olarak şekillenen kazak, 1990'ların ortalarından itibaren öne çıkan ince örmeler olarak yer almıştır. 1990'ların sonunda moda döngüsü kendisini tekrar ettiğinde büyük ölçekli örmelerde yeniden canlanma

görülmüştür. 2001 yılına gelindiğinde örmelerin daha ağır olduğu ve rahat örme giyimin moda sayfalarına tamamen geri döndüğü görülür (Black, 2005: 28). Milano, Paris, Tokyo ve New York moda haftalarında örme kazak ve süveter gibi günlük giyim ögelerinin podyumların ana bileşeni haline geldiği 2000'li yılların, kendisinden önceki on yıllarda olduğu gibi, ayırt edici bir görünümü yoktur. Stillerin referansları tekil değil çoğuldur. Bu sebeple örme giyim modaları da eklektiktir. Bununla birlikte 2000'li yılların temel gelişimi iplik çeşitliliğin artmış olmasıdır (Donofrio-Ferrezza ve Hefferen, 2017: 47). Tasarımcılar iplik çeşitliliğin sağladığı olanaklara başvurmuş dokusal anlamda bir zenginlik gelişmiştir.

Victoria ve Albert Müzesi'nin 2001 yılında düzenlediği "Radical Fashion" (Radikal Moda) sergisi ana akım modanın biçimsel sınırlarını zorlayan moda tasarımcılarını bir araya getirmiştir. Yer alan tasarımlar, kendi konseptleri içerisinde, örme konstrüksiyonundaki yenilikleri göstermesi açısından önemlidir. Maison Martin Margiela 2000 Sonbahar/Kış ve 2001 İlkbahar/Yaz koleksiyonlarında ölçek kavramını motif olarak alarak deneysel örme giyim tasarım örneği sunmuştur. Tüm parçalar 42 beden yapı ölçeğinden yola çıkılarak hazırlanmış, 'büyük beden' normuna gönderme yapılmıştır. Böylece örme hırka standart dışı bir ölçekle sıra dışı forma ulaşmıştır (Şekil 106). "Radical Fashion"de sergilenen bu tasarımı küçük boyuttaki bir kadın giyindiğinde büyük bir forma ulaşacaktır. Form ve ölçek açısından deneysel olan bu örme giyim yaklaşımının giyilebilirliği sorgulanmış ancak şaşırtıcı bir şekilde giyilebilir bir ürün olmuştur (Black, 2012: 184-185).

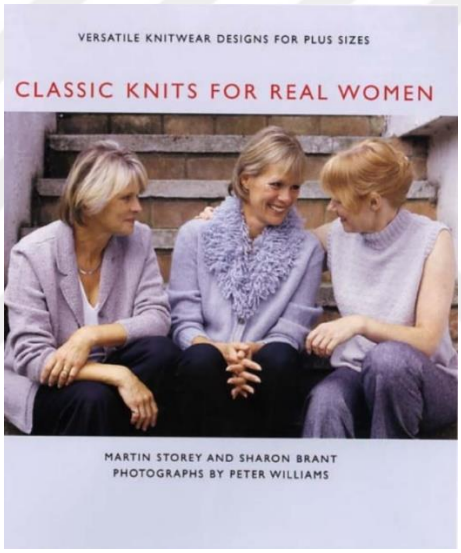


Şekil 106. Maison Martin Margiela 2000 Sonbahar/Kış koleksiyonundan (Black, 2012: 185).

Podyum modası, özellikle görsel olarak daha haber değeri taşıyan parçalar, doğrudan mağazalarda satılan ürünlere dönüşürken değişse de tasarımcıların yeniliklere odaklanma düzeyini görebilmek açısından önemlidir. Tasarım evlerinin ve dergilerin giyim endüstrisindeki diktatörlük gücü azalmış olsa da belirli fikirler tutunur ve ticari olarak başarılı olur. Örneğin, podyum modasında bir yenilik olarak işlenen overloksuz kenarlar, emek-yoğun bitirme işlemlerinden daha ticari olarak uygulanabilir bulunarak giyim modasında hızla yaygınlaşmıştır. Bu sebeple örme giyimde podyum modasını incelemek ana akım modadaki değişimin itici güçlerini gösterir (Black, 2005: 28). Podyum modasındaki ilmekli tasarımlar alt ve orta sınıf örmecilerin üretimlerinde dönüşerek biçimsel değişime uğrasalar da ana akım modasının dikey hareketle aşağıya inmesine sağlamaktadır. Buna ek olarak gelişen iletişim teknolojileri Paris, Milano, Londra'daki uluslararası moda haftalarındaki podyum şovlarını herkes için erişilebilir kılmıştır. Söz konusu erişilebilirlik podyum modalarının hızla aşağı doğru yayılmasını sağlamıştır. İlaveten, 2000'lerin ana eğilimi olan gösterişçi hızlı tüketim, yüksek moda

imajlarının tüm pazar segmentlerine yayılmasını hızlandırmıştır (Donofrio-Ferrezza ve Hefferen, 2017: 52).

2000li yılların başında giysilerin orantıları ve simetrileri daha temiz bir siluet vermek için değiştirilmiştir. Bu durum süssüz örme giyim modasının yeni normlarından birisi haline gelmiştir (Black, 2005: 32). Örme giyim modellerinin örme kılavuzları ile birlikte yayınlandığı Rowan dergisinin 2005 yılı sayısında "Classic Knits For Real Woman" (Gerçek Kadınlar için Klasik Örmeler) sloganıyla söz konusu temiz silüetli, süssüz örme giyim modasının örneği görülmektedir (Şekil 107).



Şekil 107. Süssüz triko modasının el örmesine yansımasına örnek, 2005 Rowan Dergisi (Bullet, 2005: 27).

Yeni örme giyim normu haline gelen süssüz triko modasının etkisi genç giyim kategorisinde de izlenmektedir. 2005 yılı örme dergilerinde yün cinsinden örgü cetveline değin teknik detayların yayınlandığı genç tüketici kazak modellerinde 1980'ler ve 1990'larda görülen çarpıcı renk, desen, model dağarcığının yerine oldukça sade örmeler görülmektedir (Şekil 108).



Şekil 108. Sade triko modasının genç giyime yansımasına örnek, 2005 Rowan Dergisi (Bullet, 2005: 65).

2000'lerde etkili olan global Amerikan modası örme giyime de yansımıştır. Bu doğrultuda örme kazak, hırka ve süveterler denim ile kullanılabilir tarzdadır (Şekil 109).



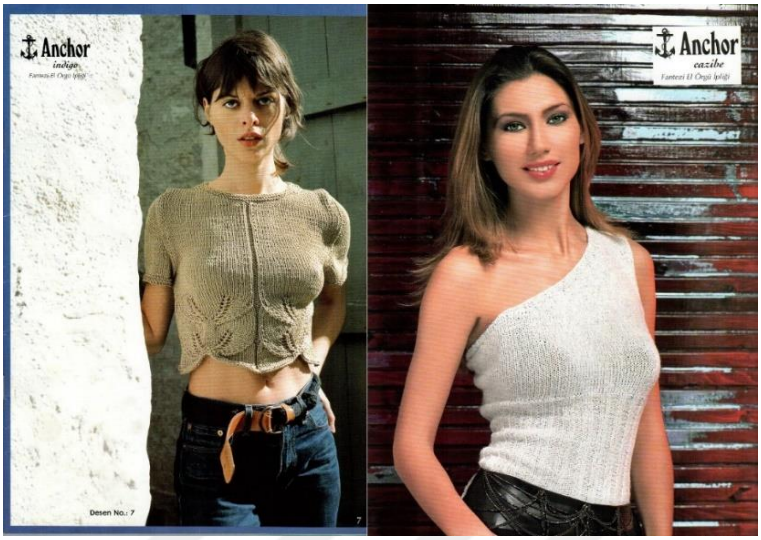
Şekil 109. Amerikan tarzının örme giyime yansıması (Yumak Dergisi El Örgüsü Desen Kitabı, 2003: 40).

Tüm gelişmelerle birlikte iplik firmalarının desteğiyle yürüyen ana akım örme yayıncılığı, el örmesi modellerin seyrini domine etmeye devam etmiştir. Şekil 110'da görülen Vogue Knitting dergisinin 2021-2022 sayısından örme giyim model örneği örmede kullanılan iplik markası ile birlikte önerilmekte ve sezonunda el örmesini yönlendirmektedir.



Şekil 110. Vogue Knitting dergisinin 2021-2022 Kış sayısından örme giyim model örneği (Vogue Knitting, 2021: 67).

Türkiye'de de iplik firmaları el örme piyasasının itici gücü olmaya devam etmektedir. Firmalar ipliklerini, trendlerle uyumlu modeller eşliğinde pazarlamıştır. Bu doğrultuda hem el işi dergilerinde yer almış hem kendi kataloglarını yayınlamışlardır (Şekil 111).



Şekil 111. Türkiye'de iplik firmalarının model önerilerine örnek (Yumak Dergisi El Örgüsü Desen Kitabı, 2003: 7 ve 28).

2000'li yıllarda örme elbiseler tasarımcı Lagerfeld, Chanel ve Givenchy için çalışan tasarımcı Julien Macdonald ve lüks triko tasarımı uzmanı Lainey Keogh aracılığıyla örme giyimde yer etmeye başlamıştır. Örneğin: Pre-Raphaelite çizgisinde 'romantik' ve lüks tasarımlar yapan Lainey Keogh vücudu açığa çıkaran dokular ve tematik fantezi yaklaşımlarıyla gerçekleştirdiği örme elbiseleriyle tanınmaktadır (Şekil 112). Örme elbiseler artık çok çeşitli doku ve formlarla çeşitlenmiştir. Keogh'un tasarımı olan her parça İrlanda'da çevre dostu boyalar kullanılarak elde örülmüş, kazaklar tek tek zanaatkar işçiliğiyle üretilmiştir (Black, 2005: 32).



Şekil 112. Lainey Keogh triko elbise tasarımı (https://santafedrygoods.com/designers/lainey-keogh/ Erişim Tarihi: 15.10.2021).

2010'lu yıllardan itibaren örme giyimde yerel kültürlere ve uygulayıcılara başvurmak adil ticaret girişimlerinin bir parçası olmuştur. Adil ticaret girişimleri anlaşmaları yerli zanatkarlara adil ücretler ödeyerek grubu finanse etmek, yaşam standartlarını daha iyi hale getirmek ve örme uygulamaları dahil olmak üzere geleneksel el sanatları yaşatma prensipleri üzerine kurulmuştur. Özellikle Orta ve Güney Amerika ülkelerindeki örme kültürüne ilgi uyandıran uygulamanın yaygınlaşması amaçlanmaktadır. Yerel etnik gruplarının el sanatlarının yaşatılmasına dair çabalar yerel örme uygulamalarının görünürlüğünü böylece sınır ötesi uygulayıcılara yayılmasını sağlamıştır (Donofrio-Ferrezza ve Hefferen, 2017: 61).

Son otuz yılda örme kumaş ve örme giyim, kes ve dik teknolojisine dayanan pazar üretiminden, temel tasarım seviyesinin yükseldiği bir yaratıcı endüstriye geçmiştir. Örme giyim, genellikle moda koleksiyonlarının ana ürünü olmadığından podyumda düzenli olarak görülmemektedir ancak bazen bir tasarım özelliği veya ifadesi olarak koleksiyonlara dahil edilmektedir. Kitle pazarından niş pazara moda yelpazesinin her noktasında örme giyime farklı yaklaşımlar vardır. Koleksiyonların küçük bir kısmı örme giyim liderliğindedir. Genellikle ana koleksiyonu tamamlamak için veya bağımsız seriler ayrı olarak -kazaklar ve hırkalar- yer almaktadır. Tasarım seviyesinin yüksek olduğu couture koleksiyonlarda örme giyim ürünler genellikle el yapımı, tek seferlik parçalar içermektedir. Bunlar Lacroix, Dior, Comme des Garçons ve Gaultier gibi koleksiyonlarda düzenli olarak izlenebilir (Black, 2005: 28).

Günümüze gelen örme giyim tasarımları artık teknolojik gelişmelerle değişmiş, yüzey ve form anlamında yüksek düzeyde tasarım ayrıntıları içermektedir. Drape cepheliler dâhil olmak üzere üç boyutlu şekillendirme açısından oldukça iddialı bir noktaya ulaşmışlardır. Bununla birlikte, modanın sonsuz giysi çeşitliliği içerisinde örme giyimde kazak temel giysi olarak kalmıştır. Örme giyim tasarımı gelişirken kazak ana varyasyonlarla temel parça olarak kalsa da tasarımcıların repertuarlarını yenilikçi olanaklarla genişletmek için kullandıkları bir ürün olmayı sürdürmektedir. Günümüzde klasik makine yapımı kaşmir kazaklar Prada, Armani, Balenciaga gibi tasarımcıların yüksek moda koleksiyonlarında düzenli olarak yer almaktadır. Büyük boy (oversize) el

örmesi kazaklar da Dior, John Galliano, Alexander McQueen ve Yohji Yamamoto koleksiyonların periyodik olarak yer almaktadır (Black, 2012: 183).

Zanaat işçileri ticari endüstri için hala çok önemlidir: fikirleri endüstriyel üretimi beslemek için tasarım stüdyolarında elle çalıştırılan yarı endüstriyel makineler, el boyamacılığı, işlemeciler ve örmeciler kullanılır (Black, 2005: 28). 2015 yılında itibaren süregelen zanaat hareketi bu eğilimi daha da güçlendirmektedir. Teknoloji ile koopere sanayi ürünlerinin üretimindeki kurumsal sömürüye yönelik gelişen tepki artizan emeğine dayanan el yapımı ürünlere yönelik bir talebin gelişmesini sağlamıştır. "Artisanal Movement", "Maker Movement" gibi atıflarla anılan eğilimin neticesinde el örmesi giyim ürünleri kurumsal zincirler yerine butik mağazalarda satılmaya başlamıştır. Söz konusu eğilimi destekleyen "Buy Local" gibi hareketler tüketimin yerel zanaat ürünlerine yönelmesini amaçlamış ve bunların lokomotif ürünlerden biri de el örmesi giyim ögeleri olmuştur (Donofrio-Ferrezza ve Hefferen, 2017: 53).

Tekstil mirasını çağdaş giyilebilirlere aktarma misyonu, yerel ekonomileri güçlendirme ve yavaş modaya dair çabalar, sanatsal vizyonla yüksek profilli tasarım ürünleri geliştirme tavrı 2010'lardan itibaren el örmeciliğinin lokomotif aksiyonları olmuştur. Söz konusu aksiyonlar, bunları kendisine misyon edinmiş tasarımcıların el örmesini koleksiyonlarına dahil etmesini sağlamıştır. Araştırmada el örmesinin çağdaş moda tasarımındaki mevcut durumu, değer dizgesinde edindiği konum ve tasarım eğilimleri takip eden başlıkta incelenmiştir.

1.2. El Örmesinin Çağdaş Giysi Tasarımındaki Yeri

Örme, tarihi uzun ve ürünleri çok olmasına rağmen, tarihsel örneklerinin pek azının günümüze kalabildiği bir tekniktir. Konu ile ilgili Ginsburg "…*neyse ki yüksek kalitede ürünlerin görülmesine ve günümüz zanaatkarlarına ilham kaynağı olmaya ve koleksiyoncuya meydan okumaya yetecek kadar ürünün hayatta kalabildiği*"ni söylemiştir (1995: 147). Günümüze kalan örneklerle birlikte son 25 yıllık teknolojik değişim ortamında yeni teknolojiler ve yeni lifler örmeyi sade bir disiplinden heyecan verici tekstil ortamına dönüştürmüştür. Bu tekstil ortamında örme giyim ve triko, çağdaş modanın ön saflarında yer edinebilmiştir. Daha önce hiç örme ile çalışmamış birçok

tasarımcı ve sanatçı yapı oluşturmak için örmeyi kullanmış, heykelsi örme konstrüksiyonları oluşturmuşlardır. Sanat ile aralarında olan sınırları yeniden inşa eden yeni nesil moda tasarımcıları geniş bir el örmesi ve endüstriyel üretim yelpazesi sunarak örme giyime güncel, yaratıcı ve sanatta ortak füzyonlarda yürüyen moda tasarımı anlayışı sunmaktadır (Black, 2005: 6). Fakat kendini Sanayi Devrimi ile dönüşerek var eden modanın el örmeciliğini endüstrisine dahil edişi uzun vadede tasarım aktörlerinin anlayış ve yaklaşımlarının değişmesi ile mümkün olabilmiştir.

Sanayi Devrimi ile örmede yaşanan mekanizasyon örme ürünlerin üretilebileceği hız ve maliyette devrim yaratmıştır. Bu durum el örmeciliğine dayanan zanaat endüstrisinden uzaklaşılmasına yol açmıştır. William Morris önderliğindeki Art and Crafts hareketi, onu yerel zanaatların yok edicisi olarak algıladığı için, mekanizasyona karşı çıkan bir tavır alarak tüm el sanatları yeniden canlandırmak, ürünlere sanatsal yaklaşımlarla yeniden ilgi, takdir ve tüketim kazandırmayı amaçlamıştır. Fakat Dirix el örmeciliğinin bir kadın pratiği olması sebebiyle Art and Crafts hareketinde yeterli karşılık bulamadığını söylemiştir. Ona göre, Morris ve ekibinin domine ettiği bu hareket zanaatkarların erkek olduğu, kadınların genellikle tasarım ve yapım becerilerine çok fazla itibar edilmeyen bir dünyanın geleneğini sürdürme çabasındadır (2011: 15). Modern evrende el örmeciliğinin zanaat statüsünden hobi statüsüne geçişi bu dönemde gerçekleşmiştir. Hobi kültürü, kamusal ve özel olmak üzere ikiye ayrılan geleneksel 19. yüzyıl yerel düzenlemelerinden doğmuştur. Bu düzenlemede erkekler işe giderken, saygın orta sınıf kadının evde kalması beklenmiştir. Evdeki kadının çocuk yetiştirme, dekorasyon, nakış ve diğer el sanatları biçimlerini ortalama bir nitelikte yapması beklenmiştir. Geniş bir sosyo-ekonomik çerçevede statüleri olmayan kadınların örme faaliyetleri, alt düzeydeki kültürel ve ekonomik durumuyla çok yakından bağlantılı hale gelmiştir. Statüdeki bu düşmenin ardından 19. yüzyılın ortalarında “makineleşmeyi doğrudan salona getiren” örme makinesinin piyasaya sürülmesiyle durum daha da sorunsallaşmıştır. Sonucunda emtia ekonomisinde hali hazırda değeri düşmüş olan el örmesi ürünlerin sosyal değerleri daha da düşmüştür. Bu sorunlardan bağımsız olarak, 19. yüzyıl modası birçok örme eşyayı içermektedir, ancak bunlar büyük ölçüde aksesuarlar, kombinezonlar, korseler gibi görünmez moda

öğeleriyle sınırlı olmuştur. Atkı, bere, eldiven, çorap gibi örmenin geleneksel ürünleri ise el ve makine örmesinin müşterek katkısı ile yapılmıştır. El örmesinin statüsünün düşmesi aynı zamanda kadınların pasif statüsünü doğrulamıştır. Bununla birlikte, birçok kadına gelir sağlamaya devam etmiştir. Kişisel bir gelir sağlayan parça işi giyim ürünlerinin yanı sıra, yün iplik ve örme teçhizatlarında uzmanlaşmış tuhafiyeler açan kadınlar bu kadın kültürünün devam ettirmişlerdir (Dirix, 2011: 14-17).

Dirix "*Örgü örmek bir beceri veya aktiviteden çok daha fazlasıdır; kültürel anlamla yüklüdür*." diyerek bu kültürel anlamların, yaşlı kadınlar başta olmak üzere, kadınlar ve hane içi üretimle karakterize olduğunu belirtmiştir. Dirix bu nedenle örmenin yüksek moda ile hemen ilişkilendirilen bir şey olamadığını, bahsi geçen sınırlı varsayımlar dahilinde bir noktaya işaret ettiğini düşünmektedir (2011: 13). Söz konusu sınırlı varsayımlar örme ürün imajını bebek patikleri, bereler, ev örtüleri, iyi denemeyecek süveterlerle sınırlamaktadır. Örmenin yüksek moda ile ilişkisi, domestik/sınai üretim gerilimleri çerçevesinde, zor ve değişken olmuştur. Bu değişkenler örme giysilerin statüsünün gerilimli bir alanda tutmakta, kimi ölçekte yükseltirken kimi ölçekte düşürmektedir.

Örmede yaşanan mekanizasyon ve üretimdeki yeniden yapılanmanın sonucu örme giyim ürünlerinin değer skalasında ironik bir çelişki de yaratmıştır: örme kumaşın mekanizasyonu, el örmesinin azalmasına ve ticari amaçlarının neredeyse yok olmasına neden olmuş, bu da el yapımı malın statüsünü yükseltmiştir. 19. yüzyıldan itibaren örme gibi pek çok geleneksel el sanatı bu tür statü değişikliğine tanık olmuştur. Mekanizasyon, özellikle tekstil üretiminde zanaat endüstrisine olan ihtiyacın çoğunu ortadan kaldırmış ama aynı mekanizasyon, organize zanaat ekonomisini neredeyse yok eder etmez, zanaat nesnelerinin statüsünü "nadir" hale gelerek yükseltmiştir. El örmesi giyim ürünleri, modern anlamda rasyonelleşmemiş domestik üretim sahasına ait olmaları sebebiyle hane içindeki kullanım sıklığını kaybetmiş olsa da mali zorunlulukla sıkı sıkıya bağlantılı olan yerli üretimin değil, yeniliğe hazır bir tüketim kültürünün çerçevesine girmiştir (Dirix, 2011: 14).

"Nadir" statüsüyle değer kazanan el yapımı örme giysiler ile makine yapımı örme giysilerin, endüstriyel ölçekte, hedef kitlesi arasında da fark vardır. Makine yapımı kumaşlar, geleneksel lüks kumaşlara az çok sadık kalan seçkin müşterileri değil, Sanayi Devrimi sonrasında ortaya çıkan yeni orta sınıfları hedef almaktadır. Seri üretilen kumaşların önemli ölçüde daha ucuz olması, onların kalitesinde kaçınılmaz bir düşüşle karşılık bulmaktadır. Mamuldeki bu "aşağı" konum, gerçek bir kalite meselesinden ziyade, büyüyen orta sınıflar ve onların sosyal üstlerini kopyalama arzuları hakkındaki seçkinci takıntıları yansıtmaktadır. Zanaat ürünü böylece yalnızca gerçek kalitesiyle statü kazanmakla kalmamış, aynı zamanda bu sosyal hareketlilik döneminde tüketimi değerli bir ticaret noktası ve bir ayrım işareti haline gelmiştir (Dirix, 2011: 14). El örmeciliğine dayanan örme giyim ile makine örmeciliğine dayanan örme giyim arasında farklardan biri de el örmesinin endüstriye karşı zanaata ideolojisiyle çerçevelenmiş olmasıdır. Kitlesel üretimi hatasız programlarla üreten makine örmesi giyim karşısında el örmesi ürünler, çeşitli pazarlarda, yüksek kalitelilikle eş anlamlı kullanılmaktadır (Donofrio-Ferrezza ve Hefferen, 2017: 6).

> "*El yapımı trikodaki işçilik lüks pazarın önemli bir yönüdür. Bu, tasarımcıların renk, şekil ve dokuyla özgün ve uzun süreli moda oluşturmak için tarzını ifade edebilmesini sağlar*." (Jones, 2009: 125).

Konu ile ilgili olarak Rısattı nesnelerin nasıl yapıldığına dair ayrımlar yapmanın önemli olduğunu bunun sebebinin yapım sürecinin bir nesnenin anlamıyla yakından bağlantılı olması olduğunu söylemiştir (2007: 14). Ona göre, üretim faaliyetinin her zaman yetenekli bir el tarafından gerçekleştirildiği zanaat ürünleri, iyi yapılmış, hatasız ve son derece yüksek kalitede olsa bile makineler tarafından yapılan nesnelere kıyasen daha anlamlıdır. Bunun sebebi nesnenin yapım sürecinde farklı kavramsal tutumlar edinmesidir. Bu kavramsal tutumlar tasarım-yapım koordinasyonunun malzeme bilgisi ve teknik beceriye dair bir mirası devralmasıdır (Rısattı, 2007: 14-16).

Geleneksel zanaat metodolojilerinin, uluslararası moda senaryolarında nasıl geliştiği konusunda araştırma yapan Affinito, Maria Conti ve Motta örme giyim tasarımının yeni vizyonlarını incelemiştir (2017: 2760). Eski çağlardan bu yana ev

yapımı, el işçiliği olarak konumlanan örme, geniş bir sanayi sektörünü kapsar konuma ulaşmıştır. Sürekli kendini yenileyen bu endüstriyel senaryoda, tüm üretim süreçleri yenilenmekle kalmayıp yeni profesyoneller yetiştirmek konusunda da dönüşüm yaşanmıştır. Sanayi kökenli profesyoneller yetiştirmek adına sektör, örme giyim işçiliği ve bunun nereden geldiğine dair geleneksel çalışmalara 'göz kırpar'. Öte yandan endüstriyel meslek olarak örme giyim tasarımı eğitimde, eski usta ile yeni profesyonel adayı arasında, didaktik zorluklar mevcuttur. Ancak gene de örmenin ve örme giyimin anlaşılması geleneksel tabanıyla öğrenildiğinde başarılı olmuş, şiş ve tığ ile başlayan öğrenme süreci makine ile değiştirilip tekrarlanarak öğrenilmiştir. Sonucunda örme giyimin, geleneksel olan ve olmayan çoklu bilgi ortamının, "*'sadece bir elbise' ile reddedilemeyecek, 'elbise' ile kesişen bir dizi karmaşık bilginin sonucu*" olduğu görülmüştür. Böylelikle örme giyim, çağdaş maddi kültürün tasarım platformu haline gelir (Affinito, vd, 2017: 2760-2770).

Triko ve örme tekstiller için tasarım yapmak, teknoloji, moda ve estetiğin yanı sıra zanaat ile bir etkileşim gerektirir. Endüstriyel üretim kendisini her ne kadar gelişmiş endüstri teknolojilerine bırakmış olsa da bu ilmekli yapı oluşturma tekniği zanaata yaslanmaktadır (Black, 2005: 9). El örmesi, zanaatın mekanizasyonuna rağmen yerel ekonomilere ve aynı zamanda çeşitli tekstil ürünlerinin işlevlerine katkıda bulunmaya devam etmektedir. Moda tasarımının yüksek pozisyonlarında el örmesi 1970'lerde ve 80'lerde popüler olmuş, Kaffe Fassett gibi renkli el örmelerden ilham alan zanaatkarlar el örmesinin gelişimini tetiklemiştir (Brown, 2013: 15). Neticesinde 1970'lerden beri, genellikle üniversitelerde ve sanat okullarında eğitim alan moda tasarımcıları, doku, renk ve yapı ögelerine yenilik katmak için el örmesinden ilham almaktadır (Steele, 2005: 310). Sanat ve tasarım öğrencilerince alınan ilham, el örmesini, onların profesyonel meslek hayatlarına taşımalarını sağlamaktadır.

Endüstriyel üretim devralmadan önce, İtalya'dan çıktığı şekliyle "tasarım" fikri, nesnelerin elleriyle çalışan bireyler tarafından pratik olarak gerçekleştirilmesinden soyutlanmış bir çaba olarak değil, onların yapımının ayrılmaz bir parçası olarak anlaşılmıştır. Fakat nesnelerin "yapılmış bir şey" olarak sosyal dünyadaki varlıklarının değişime uğraması ve endüstrisinin üretimdeki örgütlenmesinin giderek daha fazla

özelleşmesi tasarımcı ve üreticiyi farklı noktalara konumlamıştır. Bu noktada yapım sürecinde elin varlığı veya yokluğu nesnenin hangi sınıfa (tasarım/zanaat) ait olduğu belirleyen çizgi haline gelmiştir (Rısattı, 2007: 155-157). Tasarım tarihinde uzun süren bu ayrım örme giyimde de izlenmektedir. Tasarımcılar zanaatkar örmecilerle çalışmış fikir tasarımcının üretici el zanaatkarın olmuştur. Pek çok moda tasarımcısı el örmecileri ile çalışmakta ve onların zanaat becerilerini koleksiyonlarının üretimlerinde kullanmaktadır. Örneğin, örme zanaatkarı Jean Moss, Laura Ashley ve Ralph Lauren koleksiyonları için çalışmıştır. Bir diğer örnek örme zanaatkarları Susan Duckworth ve Martin Kidman, Joseph Tricot koleksiyonlarını örmüşdürler (Steele, 2005: 310).

Son yirmi yıla kadar örgü örmek, sanatsal bir faaliyetten çok daha faydacı, geleneksel bir kadınsı beceri olarak görülmüştür. Bir zanaat olarak, geleneksel tasarımların ve desenlerin yeniden keşfedildiği 1970'lerde popülerliğini yeniden kazanmıştır. Bu, zengin bir fikir repertuarı yaratmış ve renk, doku, form ve tasarımda birçok yeni yoruma yol açmıştır. Moda ile iş birlikleri yapılmış ve giderek artan sayıda tasarımcı koleksiyonlarında el örmesini kullanmaya başlamıştır. Oluşan tarz günlük giyime uygun, gayri resmi görünümle çağa uyumlu yeni bir görüntü vermiştir (Ginsburg, 1995: 103-104).

Moda endüstrisindeki erkek giyim ve kadın giyim tasarımcılarından bazıları, örme giyim tasarımına odaklanarak, başarılı üst düzey markalara dönüşmüşlerdir. Bazı durumlarda, önce çorap üretimine başlamış ve ardından ürün skalasını genişletmiş olabilmektedirler. Bazı tasarımcılarınsa ürün yelpazesi dokuma kumaşları da içermekte, ancak bu tasarımcılar temelde örme giyim tasarımlarıyla tanınmaktadırlar. Fakat önemli kısım tasarımcı dokuma kumaş koleksiyonlarına sezona göre örme kumaşlar dahil ederek, örmeyi yan ürün olarak kullanmaktadır. Stella McCartney, Issey Miyake, Burberry, Comme des Garçons, Alexander McQueen, Alexander Wang, Vivienne Westwood, Jean Paul Gaultier, Dries Van Noten ve Kenzo gibi birçok moda markası kendi bünyesinde örme giyim ürünleri tasarlamakta olsalar da koleksiyonları her sezon örme giyim içermemektedir. Bu sebeple bu yönleriyle tanınmamaktadırlar (Udale, 2014: 6). Öte yandan Sandy Black, Susan Duckworth, Marion Foale, Sasha Kagan, Kaffe Fassett ve Patricia Roberts örmenin tasarım olanaklarından faydalanıp bunu el

örmesiyle gerçekleştirmesiyle tanınan tasarımcılardan başlıcalarıdır. Tasarımcıların el örmesiyle sunduğu giysi tasarımlarının ana akım moda podyumlarında yer almasının ardından, örmeye uzun süreler yön verip örmede renk ve dokuların belirlenmesini tekellerine almış, modaya çok az önem veren iplikçiler bu duruma uyum sağlamak zorunda kalmışlardır. Bununla birlikte tasarımcıların önemli kısmı kendi ipliklerini kendileri tasarlamaktadır. İlaveten tasarımcıların örme kitapları piyasaya çıkmaya başlayınca tasarımcı iplik koleksiyonları ortaya çıkmaya başlamıştır (Brown, 2013: 15).

Udale, tasarımcıların son derece kontrollü ince makine örgülerine tepki olarak örmeyi daha sanatsal, heykelsi bir biçimde kullanmaya başlamış olduklarını düşünmektedir (2014: 7). Alexander McQueen ve Jean Paul Gaultier gibi moda tasarımcıları podyum için bir defaya mahsus abartılı gösteriler yaptırmış, Sibling firması Giles Deacon ve McQueen için aşırı kalın el örmeleri üretmiştir (Udale, 2014: 7). Zanaata dayalı becerilerden el örmesiyle üretilen örme giyim tasarımı, birçok çağdaş örnek ile popülerlik kazanmıştır. Özellikle Issey Miyake, Yoshiki Hishinuma ve Yohji Yamamoto ile başlayan “extreme knitting” tasarımcı Sandra Backlund’un heykelsi yaklaşımıyla el örmesi giysi tasarımında yeni bir paradigma ortaya çıkarmıştır. İlmekle araştırma ve deney yapma, teknikleri birleştirerek ve yeni yöntemlerle çalışarak geliştirilmektedir (Brown, 2013: 136). El örmesi geleneksel kullanımı yansıtmaktaysa da yenilikçi tasarımlar, geleneksel tekniklerle geleneksel olmayan uygulamalar yaparak önceki örme algılarımız ile çok az benzerlik gösteren yeni görsellere ulaşmaktadır.

Tasarıma bağımsız ve deneysel yaklaşımlar sayesinde örmenin kreatif olanakları çok çeşitlidir. Örme tekstiller sanat ve iç mekân tasarımında çeşitli olanaklar barındıran bir kanal olma niteliğinin yanı sıra trikolar, çoraplar, iç ve spor giyim endüstrisinden heykelsi nitelikle bağımsız tasarımlara kadar modanın her alanında karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca trendlerdeki, teknolojilerdeki ve tarzlardaki değişiklikler, sosyal faaliyetlerdeki dönüşümler örme giyim alışkanlıklarımız dönüştürmüştür. Örneğin çalışma ofisleri yalıtım ve ısı sistemleri sayesinde iklim kontrollü mekanlardır. İklim kontrolü, mekanları yazın serin, kışın sıcak tutmaktadır. Bu kontrol örme giyimi, trikoları, on iki ay giyilebilir duruma getirmiştir. Çoğu zaman kaliteli bir örme giyim

ögesi özel bir ceketin yerini alabilir hale gelmiştir. İlaveten evden çalışmak, örme giyimi rahat bir seçenek haline getirmiş, üretimdeki payını arttırmıştır (Udale, 2014: 7).

Makine örmesinin endüstrideki hızlı yükselişinin yanında el örmesi de hayatta kalmıştır. Son yıllarda el sanatları pazarındaki gelişmeler neticesinde el örmesine olan talep artmıştır. Yeni ipliklerin geliştirilmesi, zanaatın ünlüler tarafından tanıtımı, sanatçılar arasında geliştirilen işbirlikçi projeler ve disiplinler arası örme grupları el örücülüğünü küresel olarak ön plana çıkarmıştır (Brown, 2013: 15). 21. yüzyıl örme ve trikoda çağdaş bir canlanmaya tanıklık etmiştir. Bir hobi ve/veya zanaat becerisi olarak örme, son birkaç yılda markalaşarak önemli bir yükselişe geçmiştir. Couture becerilerin yer aldığı örme giyim "havalı", "tarz", "trendy", "genç" gibi bundan önceki yüzyıllarda sahip olmadığı yeni dağarcıklar edinmiştir. Edindiği yeni tanımlamalar Prada, Louis Vuitton, Maison Martin Margiela gibi tasarımcıların örmeyi koleksiyonları dahil ederken avangard deneyler yapmaları ve moda editörlerinin bu deneyleri "oldukça yenilikçi" gibi pazarlama terimleriyle sunmaları sayesinde kazanılmıştır. Öte yandan örme ürünler, her zaman, Sonbahar-Kış sezonlarının temel unsurlarından biri olmuştur. Aradaki fark: örmeye yönelik kültürel algıdaki değişim ve bu değişim farkedilebilir bir düzeye ulaşmasıdır (Dirix, 2011: 13).

> "*Bu, örme ve moda arasındaki ilişkiyi pekiştiren kesin bir değişimin gerçekleştiği anlamına mı geliyor? Muhtemelen hayır. Sonuçta bu modadır ve bugün olan şey yarın unutulur. Bu yenilenen ilgi, örme ve trikoların 19. yüzyılın ortalarından beri yaşadığı birçok statü değişikliğinden yalnızca biridir*." (Dirix, 2011: 14).

Örme giyim, Sonbahar-Kış sezonunun temel ögesidir. Örme giysilerin genellikle 'klasik' ya da 'temel' olarak etiketlenmesi, moda açısından uzun süre göz ardı edilmesine neden olmuştur. Konu ile ilgili olarak Dirix görüşünü "*Belki de tam olarak ona o kadar alıştığımız için onu hafife alıyoruz ve varlığını çoğu zaman fark edemiyoruz*." şeklinde ifade etmiştir (2011: 30). Sonbahar-Kış sezonunun temel ögesi olması sebebiyle örme giyim evrenselleşebilmiş bir alandır. Öte yandan, örme giyim kitlesel pazar çağrışımları yapabilse de el örmeciliği moda ve tekstil araştırma ve ürün geliştirmesinde küçük bir rol üstlenmiştir. Bununla birlikte, son birkaç yılda bu tutumda bir değişiklik görülmüş ve örme giyim artık daha fazla gerçekleşen moda sergilerinde

yer almaya başlamıştır. Hem iki hem de üç boyutlu şekil mühendisliği, vücutla olan afinite, yapısal ve desenleme potansiyeli gibi çeşitlilik yeteneği sayesinde günümüzde bir örme ve örme giyim antolojisi oluşmaya başlamıştır. Örme ve örme giyime dair sürdürülen uluslararası fuar organizasyonlarından bazıları el örme ürünleri kapsamayı sürdürmektedir. Örneğin, Paris'te düzenlenip dünyanın önde gelen sergilerinden biri Expofil, yeni elyaf ve iplikler, yeni örme makinaları ve örme ürünlerinin yanında el örmesiyle geliştirilmiş ürünleri de katılımcılara sunmaktadır (Brown, 2013: 6-33).

Udale'in örme giyim tasarımı ile ilgili tespiti: örme giyim tasarımının zıtlıklar barındırdığı, söz konusu zıtlığın örme teknolojileri hızla gelişirken lüks moda ürünlerinin el ile üretilmeye devam etmesinden kaynaklandığı olmasıdır (2018: 37). Buna göre, örme giyim tasarım ürünlerinin gelişimi, temelde, makine teknolojilerinin gelişimlerine bağlıdır. Öte yandan lüks moda giyim ürünleri daima el yapımı ile ilişkilidir. Bu özel ürünlerde yaratıcı tasarım, geleneksel tekniklerin harmanlanmasıyla elde edilmekte, yavaş giysi eğiliminin de etkisiyle, giderek daha fazla takdir görmektedir.

Brown (2013) moda tasarımında el örmesinin en büyük iki avantajının yüzey manipülasyonu ve büyüme üzerinde tam kontrol avantajına sahip olması olduğunu söylemiştir. Ayrıca el örmesi pazarından iplik çeşitliliği de bir diğer avantajdır (2013: 15). Söz konusu avantajlar uzmanları bu alana çekmiştir. Örme tasarımcıları ile sanatçılar, bilim adamları ve mimarlar arasında, yeni konseptler ve ürünlerle sonuçlanan birçok işbirlikçi ve disiplinler arası bağlantı vardır. Yeni fikirlerin gelişiminde bu iş birlikleri hayati önem taşımaktadır (Brown, 2013: 25).



Şekil 113. "A Tree Tale" adlı örme giyim ile mimari perspektif ilişkisine dair enstalasyon çalışması, Emdal Color Knit markası (Brown, 2013: 25).

Klasik örme giyim, ürün olarak mevcut trendlerin yanında oturmak için modayı aşan bir özelliğe sahiptir. Örneğin, modanın trend döngüsü tekrara döndüğünde kazak gibi örme giyim ögeleri çok az dönüşerek varlıklarını devam ettirmektedirler. Bu açıdan bakıldığında örme giyimin kendi klasiklerini yaratabildiği söylenebilir. Deneysel örme giyim ise ilmeklerle deney yapan, buluşsal yüzey ve formlar geliştiren bir yaratıcı endüstri olmuştur. Makine örmeciliği ile üretilemeyen bazı yüzey ve formlar için hala el örmeciliğine başvurulmaktadır. Bu başvuru tasarımcıların kreatif yaklaşımları ile birleşerek örme giyimde yeni moda eğilimleri yaratmaktadır.

1.2.1. Moda Tasarımı Koleksiyonlarında El Örmeleri

Örme giyim; tasarımcının hem teknik hem de estetik taleplerini karşılayabilen, üretimi hızlı, yüksek düzeyde bir 'pratik tasarım' örneği olup bağımsız tasarım yapan bireysel tasarımcıların statik eserlerini içeren izlenebilir bir tasarım alanıdır (Petre, vd, 2006: 185). Moda tasarımında örme giyim tasarımı, örmenin yapısal özelliklerini içeren çeşitli kısıtlama ve olanaklar çerçevesinde, esasları özel bir alandır. Bununla birlikte örme giyim, diğer tasarım alanlarıyla önemli özellikleri paylaşmaktadır. Buna göre örme giyim;

- Genellikle fikirlerin dış kaynaklarını ve fikirlerin yeniden kullanımını veya yeniden yorumlanmasını içerir,

- En erken tasarım aşamalarında ve tasarım süreci boyunca teknik kısıtlamaların dikkate alınmasını gerektirir,

- Birbirine kenetlenen birkaç problem uzayında uzamsal akıl yürütmeyi içerir (Motif veya yüzey deseninin tasarımı, örgü matrisinin kumaş yapısının kısıtlamalarına tabi olması gibi. Örneğin, giysi formunun tasarımı, örme şekillendirme ile ilgili olarak, ilmek hareket olanaklarının ve yapısının kısıtlamalarına tabidir.)

- Pazar ve pazarlama baskılarını içerir (Petre, vd, 2006: 186).

Diğer tasarım alanlarıyla temel problemleri paylaşan örme giyimin doğası, kendine özgü bir matrise sahiptir. Söz konusu tasarım matrisi belirli kısıtlamalar içermektedir. İpliklerin fiziksel sınırlamaları, örme giyim tasarımının üretim kısıtlamalarından biridir. Örneğin, iplik seçimi (ağırlığı ve dokusu) bu matriste bozulmalara neden olabilir. Bir diğer kısıt örme desenlemenin düşük çözünürlüğüdür. Örme kumaşın düşük çözünürlüğü, en basit motif nakillerinin bile bir tür soyutlama veya basitleştirmeyi gerektirme eğiliminde olduğu anlamına gelmektedir. Bu nedenle, ilham kaynaklarının kullanımı, tasarım muhakemesinin yönlerine dair fikir verebilecek çeşitli dönüşümleri içerebilir (Petre, vd, 2006: 185). Kısıtların yanı sıra örme giyim, pratik tasarım olanaklarına da sahiptir. Örneğin, ilmek hareketleri desen, doku ve form oluşturmak için eş zamanlı tasarıma imkân sağlayan bir sistemdir. Söz konusu eş zamanlılık, giysi tasarımı özelinde, tasarım ögelerinin yaygın ayrımından farklı olarak birlikte çözümleme fırsatı sağlamaktadır. Söz konusu durum örme giyimin doğasını tanımlayan önemli tasarım performanslarından biridir.

Ticari örme giyim tasarımcıları yaratıcılığa odaklanmakla birlikte, belirli giysiler için koleksiyon planlarıyla belirlenen ihtiyaçları karşılamaya yönelik çabalarda yoğunlaşmaktadırlar. Tasarı odaklı bireysel giysiler ise form ve yapısal özelliklerinin birincil kaynaklarına dair estetik etkilerin elde edilmesiyle yaratıcı örnekler olarak yer almaktadırlar (Eckert ve Stacey, 2003: 357). Yaratıcı endüstrinin önemli kolu olan moda

tasarımında el örmeciliği, bahsi geçen gruplardan ikincisinde, tasarı odaklı bireysel giysilerde izlenmektedir.

Eckert ve Stacey, örme giyim tasarımcılarının sıklıkla esin kaynaklarını başka yerlerde, alanın dışında, aradıklarını söylemiştir. Buna göre trend odaklı ticari koleksiyonlar düzenleyenlerinin haricindeki bireysel örme giyim tasarımcıları, alan dışı konsept temaları adaptasyon, dönüşüm ve kombinasyon süreçlerinden geçirerek koleksiyonlarını tasarlamaktadır (2003: 357). Eckert ve Stacey'nin: kültürel öneriler ve çağrışımlar sağlayan diğer giysiler, radikal ve soyut dönüşümlerle örme yapısına uyarlanabilecek diğer tekstiller, boyutlu-boyutsuz diğer tasarlanmış ürünler, resim başta olmak üzere sanat eserleri, natürel objeler, sahnelerin görüntülerini barındıran doğal olaylar olmak üzere 6 ana başlığa topladığı ilham kaynakları örme giyim tasarımcılarının başvurduğu başlıca referanslardır. Söz konusu referanslar tasarımcılarca uyarlama, bilinçli sadeleştirme, soyutlama, adaptasyon, modifikasyon, ilişkilendirme, ayırma-parçalama yöntemleriyle örme giyimde görselleştirilmektedir (2003: 358-369).

Yaratıcılık ve inovasyon temelli bir tasarım, araştırma süreciyle başlar. Öncül araştırmalar ilham kaynaklarının tasarımcının kişisel deneyimi ile ele alınmasıyla şekillenir. Moda tasarımına dair bir araştırma sürecinde, araştırma materyallerinin derlenmesi düşüncelerin gelişim süreci için bir odak noktası sağlar. Bu referans materyal renk, doku, stil, form ögeleri için ilham sağlayacak bir tema ile bütünleşerek bağımsız fikirler ürettirir (Mc Kelvey ve Munslow, 2012: 14). Örme ve örme giyim tasarımı da söz konusu araştırma süreçleri başlayan bir süreçtir. Özellikle referans materyaller tasarım sürecinin başında örme giyim tasarımcılarının odak noktasıdır. Örneğin Şekil 114'de Carol Brown'un doğadan alınmış organik dokularla hazırladığı esin panosu ve bu tematik panodaki biçimsel referanslarla tasarladığı örme yüzey tasarımı görülmektedir.



Şekil 114. Carol Brown'ın doğaya dair esin panosu ve örme deneme çalışması (Brown, 2013: 41).

Tasarım sürecinde görsel notlar, tasarım çözümleri için bir sıçrama noktası olarak görülmekte ve düşüncenin yeni biçimler yaratmasına olanak sağlamaktadır. Bu amaçla moda tasarımında eskiz defteri kullanımı rastgele düşüncelerin rasyonelleşmesini, görselleştikçe yeni çağrışımlar ve anlayışlar ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Mc Kelvey ve Munslow, 2012: 18). Konuya dair bir örnek olarak, Şekil 115'te Cathrine Evans'ın örme giyim koleksiyonuna giden görsel araştırma sürecini içeren eskiz defteri görülmektedir. Referans materyal, örnek formlar ve ilham olabilecek dokular eşliğinde örme giyimde yeni biçim denemeleri böylece görselleşmektedir.



Şekil 115. Cathrine Evans'ın eskiz defteri (Udale, 2018: 43).

Süreklilik arz eden deneylerle yeni fikirler üretme, ön araştırma esnasındaki materyal araştırmalarını ürünün yapısına entegre ederek kişiselleştirme imkanlarının tekrarlanarak zorlandığı bir aşamadır. Bu araştırma-geliştirme süreci, içerdiği üç boyutluluk ile biçim araştırma deneyiminin en güçlü olduğu tasarım sürecidir (Mbonu, 2014: 114). Şekil 116'da Sarah Burton'un cansız manken üzerinde biçimsel örme giyim araştırma-geliştirme süreci görülmektedir. Tasarım geliştirme süreci içerisindeki beden yapısının özgül varlığı, form-fonksiyon-malzeme ilişkisine dair araştırmaların yeni problemlerle karşılaşmasına sebep olabilmektedir. Bu sebeple söz konusu proses, çeşitlenmiş problemlerin çözülerek biçimlerin netleştiği aşama olarak görülebilir.



Şekil 116. Sarah Burton'un örme giyim tasarımında tasarım geliştirme denemeleri (Brown, 2013: 195).

Araştırma sürecinde kurulan birincil bağlantılarla, geliştirme sürecinde gerçekleştirilmiş deneylerdeki ikincil bağlantıların sonuçlarının çıktısı ürün geliştirme ile sonuçlanmaktadır. Tüm süreçlerin entegrasyonu örme giyim tasarımında özgün bir ürün ortaya çıkarmaktadır (Şekil 117).



Şekil 117. Tasarımcı Gemma Darby'nin tüp örme hikâye panosu ve sonucunda çıkan tasarımı (Brown, 2013: 46).

Malzemenin etkin bir değere dönüşmesi hedefindeki giysi tasarımında, detayların teknik becerilere dayanarak bir araya getirilmesini sağlayan alt yapının tümü olan konstrüksiyonun geliştirilmesi farklı formların ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Malzeme ve tekniğin etkin kullanımı ile yeni form geliştirilmesine olanak sağlayan giysi konstrüksiyonunun uygulama sürecinin sonucunda tasarım değeri olan strüktür meydana gelmekte ve fikirler yeni biçimsel değerlere dönüşmektedir (Çeğindir, 2021: 6-7). El örmesiyle giysi konstrüksiyonu geliştirme, geleneksel olarak, ilmeklerin kontrollü bir şekilde arttırılıp azaltılması ile konstrüksiyonel parçaların oluşturulması ve ardından dikişle bütünleşik yapıya dönüştürülmesiyle elde edilmektedir. Öte yandan çağdaş tasarım eğilimlerinden biri: geleneksel tekstil yapı oluşturma tekniği olan örmenin, geleneksel olmayan giysi konstrüksiyonlarıyla elde edilmesidir. Gelenekten uzaklaşma çabasındaki deneysel tasarımlar, malzeme ve tekniğin giysi yapısına kişiselleştirilmiş entegrasyonlarla yaklaşılmasını ve konstrüksiyon geliştirmede imkanların çeşitlenmesini sağlamaktadır. Örneğin Şekil 118'de tasarımcı Hannah Simpson'ın tüp örme ile oluşturduğu konstrüksiyon görülmektedir. Örnekte benzer ilmek sayıları ile elde edilmiş tüp örme şeritlerin her biri konstrüksiyonel bir eleman gibi işlev görerek yapıyı meydana getirmektedir. Tasarımda ön beden, arka beden, kol, yaka gibi geleneksel giysi kalıplarıyla biçim elde edilmeyip, bağımsız tüp örmelerin deneysel bir şekilde bir araya getirilmesiyle konstrüksiyon ortaya çıkmıştır.



Şekil 118. Hannah Simpson'ın tüp örme ile oluşturduğu konstrüksiyon (Brown, 2013: 110).

El örmesinin yüksek modaya tırmanmasının neticesinde verilen tasarımlar incelendiğinde 4 ana tasarım olanağına başvurulduğu görülmektedir. Bunlardan biri örmenin sağladığı desenlendirme olanakları ile giyimde grafiksel anlatımlara yoğunlaşan tasarımlardır. Bir diğeri ilmek bağlantılarının matrisleri ve iplik özelliğiyle elde edilen dokusal anlamda zengin yüzeylere sahip doku odaklı eğilimdir. Bir diğer çağdaş eğilim giysi yapısının örmenin yapısal olanakları ile biçimlendirildiği yapımcı yaklaşımlardır. Bir diğer ana tasarım eğilimini ise tezin temelini oluşturan form arayışları oluşturmaktadır. Söz konusu tasarım eğilimi, ilmek hareketlerinin sağladığı hacim olanakları ile karakterize olan 3. boyutta derinleşmiş örme giyim anlayışıdır. Bu anlayış örme giyim tasarımı literatüründe heykelsi örme giyim söylemiyle yer edinmiştir (Ginsburg, 1995: 104; Frisa ve Danese, 2011: 55).

El örmesini çağdaş tasarım vizyonuyla kullanan tasarımcılar, bahsi geçen tasarım eğilimlerinin bir ya da birkaçıyla giysi tasarımına katkıda bulunmaktadır. Desenlendirmeye dayalı tasarım eğilimi, intersiya örmelerin çağdaş örneklerinin verildiği yaratıcı saha olmuştur. İntersiya (Intarsia) atkı örmeciliğinde iki veya daha fazla renk kullanılarak desen oluşturma yöntemidir (Marmaralı ve Kretzschmar, 2004: 57). El örmeciliğine dayanan çağdaş yaratıcı intersiya tasarımlarına örnek olarak baskı tasarımı üzerine eğitim alan tasarımcı Yang Du verilebilir. Tasarımcı baskıda alamadığı dokunsal hissi örme yüzeylerle duyumsadığı gerekçesiyle örmeyle ilgilenmeye başlamış ve kariyerine örme giyim tasarımıyla devam etmiştir. Sıkça el örmeciliğiyle üretim yapan tasarımcının temel yaklaşımı grafiksel anlatımlardır. Resimlerini örerek giysi tasarımına uyarlamakta, desen ağırlıklı bir örme giyim tasarımı yaklaşımı sunmaktadır. Örneğin, Du'nun Mısır'daki bir gıda pazarındaki gezisinden ilham alarak tasarladığı 'Buda and Past' koleksiyonundan bu iki kazak tasarımı yün iplikle elde örülmüştür (Şekil 119) (Udale, 2014: 245).



Şekil 119. Yang Du'nun 'Buda and Past' adlı koleksiyonundan el örmesi tasarımlar (Udale, 2014: 244-245).

Tasarımcı Du'nun el örmeciliğinde intersiya yaklaşıma dair bir diğer örnek şekillerde görülmektedir. Nuh'un gemisi temasıyla çizdiği grafik hayvan başlarının (Şekil 120) desen olarak kullanıldığı koleksiyon (Şekil 121) el örmesiyle elde edilmiştir (Udale, 2014: 249).



Şekil 120. Yang Du'nun desen çizimi (Udale, 2014: 249).



Şekil 121. Yang Du’nun Nuh'un gemisi temasıyla tasarladığı el örme kazaklar (Udale, 2014: 248).

Örme yapısındaki desenlendirme pratiğine başvurulan bir diğer örnek Sibling firmasının koleksiyonlarıdır. Sibling firması gelenekselin mizahi bir şekilde modernize edilmesiyle kendilerine özgü bir örme giyim stili geliştirmiştir. Firma koleksiyonlarını, triko makinaları ile emek yoğun el örmeciliğinin her ikisine başvurarak gerçekleştirmektedir (Udale, 2014: 191). Firmanın ‘Social Zombie’ (Sosyal Zombi) temasıyla hazırlanan koleksiyonu el örmesiyle üretilmiş modellerle sunulmuştur. Örmedeki geometrik desen geleneğinin çağdaş dünyadaki görsel imajlarla birlikte yer aldığı kompozisyon, örme giyimdeki grafik anlatım eğilimine verilebilecek önemli örneklerden biridir (Şekil 122).



Şekil 122. Siblins'in 'Social Zombie' koleksiyonun tasarımı ve eskizi (Udale, 2014: 195).

Örme giyimdeki grafiksel eğilim, çağdaş sanatın desen dinamiklerinden etkilenebilmektedir. Bunun örnekleri tasarımcı James Long'un koleksiyonlarında görülebilmektedir. Tasarımcı Long, erkek örme giyimin uzmanlaşmış bir tasarımcı olarak ağırlıkla ticari makine örmeciliğiyle çalışmaktadır (Udale, 2014:83). Bununla birlikte Long'un koleksiyonları temelde makine örmeciliğine dayanmış olsa da el örmesine de başvurmaktadır. Şekil 123'te görülen kazak deseni çağdaş stilize portre desenlerini hatırlatmaktadır.



Şekil 123. James Long'un 2013 Sonbahar Kış koleksiyonunda el örmesi kazak tasarımı (Udale, 2014:85).

Örme giyimdeki desen tasarımı eğiliminin bir diğer örneği Royal College of Art'da tekstil sanatları eğitimi alıp örmede uzmanlaşmış tasarımcı olan Carlo Volpi'dir. Örme tasarımlarıyla Worshipful Company of Framework Knitters'dan ödül almış, Première Vision'da sergiler açmıştır. El örmeciliğiyle ürettiği koleksiyonlarının yanı sıra el örmeciliği dersleri de vermektedir. Verdiği röportajda kurumsal eğitimin yükselişe geçmesiyle, domestik el işlerinin köhne bulunduğunu ancak buna rağmen el örmesini hiç bırakmadığını söyleyen Volpi, tasarımlarında sıkça el örmeciliğine başvurmaktadır (Elliot, 2015: 155-156). Volpi'nin Şekil 124'te görülmekte olan tasarımı, çağdaş grafiğe bulunduğu atıfın yanı sıra el örmesi giyim tasarımının, alt kültürlerde yer edinerek genç tüketiciye ulaşabilme potansiyelini göstermektedir.



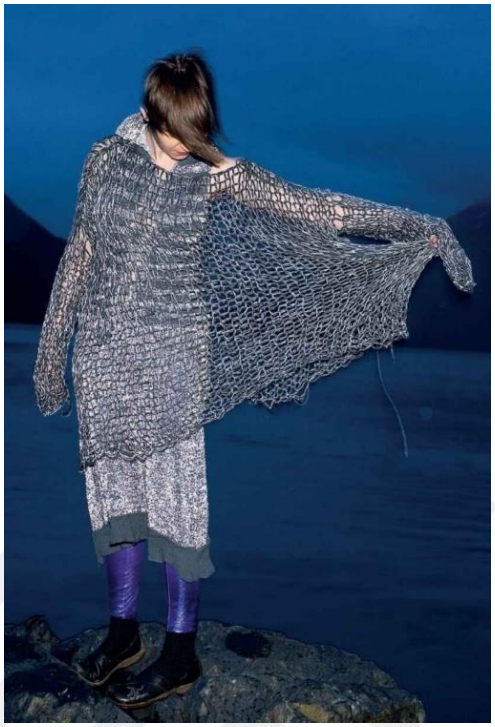
Şekil 124. Carlo Volpi'nin 'Lipstick Stab Wounds' koleksiyonundan el örmesi tasarımı (Elliot, 2015: 159).

Örme giyim tasarımındaki ana eğilimlerin birkaçı bir arada kullanılabilmektedir. Belçika'nın Anvers şehrinde bulunan sanat akademisi Royal Academy of Fine Arts'ın 1985-2006 yılları arasında Moda Bölüm Başkanlığını yürütmüş olan tasarımcı Walter Van Beirendonck, sezonluk moda koleksiyonlarına ek olarak film, bale ve tiyatro kostümleri tasarlamaktadır. Canlı renkleri bir arada kullandığı koleksiyonlarında mutlaka örme giyim ürünleri de yer almaktadır. Tekstil teknikleriyle deneyler yapan tasarımcı, güçlü silüetler oluşturmak için farklı dokuları kullanmaktadır. Her zaman makine teknolojilerinin yanında el örmesine dayanan teknikleri birlikte kullandığını ifade eden Beirendonck, bu yaklaşımın daha kreatif sonuçlar verdiğini düşünmektedir (Udale, 2014: 233-234). Asimetrik özelliklere sahip kazak tasarımı renk-desen ilişkisinin yanı sıra püskül detaylarıyla dokusal anlamda zenginleştirilmiş ve elde örülmüştür (Şekil 125).



Şekil 125. Walter Van Beirendonck'un 'Shut Your Eyes to See' koleksiyonunda el örmesi kazak tasarımı (Udale, 2014: 235).

Tekstil sanatçısı ve akademisyen olan Liz Collins, çağdaş sanat çalışmalarında lif sanatına yönelmiş ve örmeyi sanatından temel teknik olarak kullanmaktadır. Lif sanatı çalışmalarının yanında giyilebilir sanat çalışmaları da gerçekleştirmedir. Sanatçı el örmesi giysi tasarımları da üretmektedir. Makine örmesini de hâkim olan Collins, el örmesini örmeyi öğrendiği günden bu yana el örmesinin gücünü fark ettiğini söylemiştir. Buna göre kurulum gerektirmeyen, basit gereçlerle hızlı bir şekilde tekstil üretilen el örmesi tekniği, kumaşı ve giyilebilir formu eş zamanlı üretebilir kılmasıyla çok önemlidir (Elliot, 2015: 211). Yüzeyin gevşek ilmek bağlantılarıyla elde edildiği tasarımında Collins, ilmeğin hareketli yapısının da katkısıyla giysinin dış sınırlarının değişkenliği temeli üzerine kurgulandığı bir yapı elde etmiştir (Şekil 126).



Şekil 126. Liz Collins'in kaşmir, angora, ipek, reflektif silt filmle el örmeciliğiyle giysi tasarımı, 1999 (Elliot, 2015: 217).

Zengin dokusal yüzeyler, el örmesine dayanan örme giyim tasarımındaki bir diğer eğilimdir. Düzensiz ilmek yapısı, ilmek bağlantılarının matrisleri, temel örgülerin iplik özelliğinden beslenmesi gibi yöntemler kullanılan bu eğilimde, yüzey-yapı ilişkisi birbiriyle bağlantılıdır. Bunun sebebi yüzey oluşturulurken aynı anda yapının meydana gelmesidir. Bu durumda dokusal yüzey, giysinin yapısını etkileyebilmektedir.

> "*Dokular genellikle ürünün üst yüzey niteliği olarak tanımlanmasının yanında giysinin ya da tekstil yüzeyinin yapısal özelliklerini de barındırması sebebiyle bunları yapısal doku olarak adlandırmaktayız. Yapısal dokular aynı zamanda ürünün strüktürel kompozisyonlarında var olan dokulardır. Nesne oluşurken ortaya çıkan dokulardır. Esneklik gibi işlevsel özelliklerin ürüne kazandırılmasında önemli rolleri vardır. Her dokuma ya da örme kumaşın yapısal dokusu mevcuttur*." (Demir Öztürk, 2019: 64).

Yapısal bir doku olan örmenin giysinin biçimini de etkilediği örnek Şekil 127'de görülmektedir. İlmek tekrarlarındaki sıklıkların çeşitliliğiyle elde edilen doku, yapısal olması sebebiyle, tekstili meydana getirirken giysinin biçimini de

oluşturmaktadır. Clare Tough'un koleksiyonundaki bu yüzey-yapı ilişkili dokusal tasarım yaklaşımı, el örmesinin ana akım moda defilelerinde yer bulabilen tasarımlardır (Udale, 2008: 79-80).



Şekil 127. Clare Tough'un el örmesi tasarımları (https://createexpectationsblog.wordpress.com/materials-research-maria-blaisse-clare-tough-thea-bjerg-and-issey-miyake/ Erişim Tarihi: 09. 03.2022).

Örme giyim tasarımındaki doku odaklı yaklaşıma bir diğer örnek Laura Theiss'in yaklaşımıdır. Tasarımcı doğup büyüdüğü Litvanya'nın el örmeciliği geleneğinden etkilenmiş, Central Saint Martins College'da aldığı sanat ve tasarım eğitimini ailesinden öğrendiği örmeyle birleştirmiştir. Theiss'in koleksiyonları büyük oranda karmaşık el örme tekniklerine dayanmaktadır (Udale, 2014: 119). Örmenin hacimsel yüzeyler yaratmak konusundaki imkanları Theiss'in beslendiği tasarım olanaklarından birisidir. Buna göre, ilmek hareketleriyle elde edilen bir hacimsel bir formun birimsel tekrarları tasarımcının dokusal yüzey tasarımının bir parçasıdır. Bunun yanı sıra ilmeklerin manipülasyonu da tasarımcının verimli dokular elde etmesini sağlayan bir diğer yaklaşımıdır (Şekil 128).



Şekil 128. Laura Theiss'in uzaydan gelen yabancıları ele aldığı el örme giysi tasarımları (Udale, 2014: 118).

Theiss, el örmesine deneysel yöntemlerle yaklaşmıştır. Küçük el örmesi parçaları bir araya getirerek giysinin şeklini doğaçlama oluşturması başvurduğu yöntemlerden birisidir (Şekil 129) (Udale, 2014: 119).



Şekil 129. Laura Theiss'in doğaçlama yöntemiyle gerçekleştirdiği tasarımları (Udale, 2014: 122).

Theiss bir koleksiyonunda geleneksel örme yüzeyleri desen olarak alıp bilgisayarda manipüle ederek dijital desenler oluşturmuştur (Udale, 2014: 119). El örmeciliği gibi geleneksel bir üretim pratiğini, dijital desen oluşturma gibi geleneksel olmayan uygulama ile birleştirerek sunduğu tasarım yaklaşımı, kültürel hafızamızda yer etmiş olan örme algılarımız ile benzerlik göstermeyen yenilikçi bir tasarım yaklaşımı olmuştur (Şekil 130).



Şekil 130. Laura Theiss'in örmeyi motif olarak kullandığı desen tasarımları (Udale, 2014: 122).

Örme giyim tasarımındaki çağdaş eğilimlerden bir diğeri, giysinin örmenin yapısal olanakları ile biçimlendirildiği yapımcı yaklaşımlardır. Plastik sanatların yapımcı akımındakine benzer şekilde, giysi inşa edilir. Önemli örneklerinden biri tasarımcı Nikki Gabriel'nin yapımcı örme giyim yaklaşım örneğidir. Tasarımcı Gabriel, başta makine-örme teknikleri üzerine kariyer geliştirmiş ardından el örmeciliği zanaatına yönelmiştir. Güncel çalışmalarının tamamı el örmesine dayanmaktadır. 20 parçalık koleksiyonları ile bir sanat pratiği ve süreç odaklı zanaat stüdyo çalışmalarını sunmaktadır. "The Handknitter's Yarn Guide" adlı kitabın editörlüğünü yapmış, örme giyim tasarımında konstrüksiyon konulu kitabını yazmaktadır. Gabriel'nin örme giyime yaklaşımı kendine özgü bir yapımcılıktır. Buna göre temel geometrik şekillerle hazırladığı modüller bir araya gelerek giysi konstrüksiyonunu inşa eder. Örme parçaların her biri konstrüksiyonel bir elemandır ve bu yapım ögeleri, büyük yapı olan giysiyi meydana getirirler (Udale, 2014: 161). Örme giyim tasarımına getirilmiş bu yapımcı yaklaşım, el örmeciliğinin tasarım olanaklarının güncel füzyonlarla

yorumlandığında çağdaş moda dünyasında yer edinebileceğinin de bir göstergesidir (Şekil 131).



Şekil 131. Nikki Gabriel'nin yapımcı örme giyim yaklaşım örneği (Udale, 2014: 161).

Giysi yapısının kurgusu üzerine odaklanan bir diğer çalışma örneği Le Moine Tricote firmasının tasarımıdır. Le Moine Tricote firmasının kurucusu ve tasarımcısı Alice Lemoîne, kariyerinin başında kendisini el örmesi koleksiyonlar yaratmaya adamaya karar vererek firmasını kurmuştur. Lemoîne'nun örme giysi tasarımları form ve biçim üzerine odaklanılarak deneyler yapmaya odaklanmıştır (Udale, 2014: 125). Pamuk karışımlı, "Ana" adlı el örmesi süveter tasarımının yapısal kurgusu, bağımsız bir sanat nesnesiymişçesine tasarlanmış, yapı-form kurgusu odağında yaratıcı bir örme giyim tasarımı numunesi olmuştur (Şekil 132).



Şekil 132. Lemoîne'in "Ana" adlı süveter tasarımı (Udale, 2014: 125).

Lemoîne'nun el örmesine başvurarak giysi formuna odakladığı tasarımlarından bir diğer örnek şekilde görülmektedir. Merinos yününden örülen tasarım, kol ve beden spiral bir şekilde merkezden dağılarak hırka formunu oluşturmuştur (Udale, 2014: 127). Örme bir giysinin henüz yüzeyi örülürken formunu edinebilmesi, yaratıcı giysi biçimlendirme imkanlarını genişletmektedir. Lemoîne'nun hırka tasarımı (Şekil 133) örme giyimdeki bu yüzey-form tasarım eş zamanlılığının sağladığı imkândan beslenmektedir.



Şekil 133. Lemoîne'in hırka tasarımı (Udale, 2014: 126).

Lemoîne verdiği röportajda sadece el örmesine odaklandığını ve tüm ürünlerini bu artizan emeğiyle ürettiğini, el örmesi ürünlerin ticari potansiyele sahip olduğunu söylemiştir (Udale, 2014: 127). Tasarımcı formda deneysel yaklaşımlar sunduğu çalışmalarının yanında ticari giysi tasarımlarında da el örmesini kullanmaktadır (Şekil 134).



Şekil 134. Lemoîne'in elbise tasarımı (Udale, 2014: 128).

Çağdaş örme modası evreninde, el örmeciliği ile makine örmeciliğini faydacı bakış açısıyla bir arada kullanan pek çok tasarımcı vardır. Bu hibrit tasarım yaklaşımında tasarımcılar her iki üretim faaliyetinin avantajlı yönlerini kullanarak biçimsel yaratıcılıklarını beslemektedirler. Iris von Arnim, zanaatkarlık ve modern teknolojilerin birbirini dışlayan değil tamamlayan üretim yaklaşımları olduğunu düşünen bir tasarımcı olarak tasarımlarında her ikisini de başvurmaktadır. Geleneksel el örmeciliği işçiliği ile modern teknolojiyi koleksiyonlarında bir araya getirerek kullanmaktadır (Udale, 2014:76). Şekil 135'te görülen kaşmir iplikle örülmüş, palmiye ağacı desenli kazak ile Şekil 136'da görülen kabartmalı saç örgü desenli kaşmir süveter Arnim'in el örmeciliğiyle ürettiği örneklerdendir.



Şekil 135. Iris von Arnim'in el örmesi kazak tasarımı (Udale, 2014:75).



Şekil 136. Iris von Arnim'in el örmesi kazak tasarımı (Udale, 2014:81).

Triko tasarımında uzmanlaşmış olan Kylee Davis de el örmesine sıkça başvuran tasarımcılardan biridir. Bir dizi zanaatkar tekniğini birleştirme örnekleri sunmuştur (Udale, 2014: 107). Altta yer alan örnekte giysi makine üretim becerileriyle elde edilmiş ancak ön bedende yer alan süsleme ayrıntısı el örmesi tüp örmelerin birbirine örülmesiyle elde edilip giysiye aplike edilmiştir (Şekil 137).



Şekil 137. Kylee Davis'in elde tüp örme ayrıntısı (Udale, 2014: 109).

Giysi tasarımında el örmesine getirilen bir diğer hibrit yaklaşım Şekil 138'de yer almaktadır. Keten elbise hem makine örmesi hem el örmesi teknikleri bir arada kullanılmıştır (Udale, 2014: 164).



Şekil 138. Nikki Gabriel'in hibrit tasarımı (Udale, 2014: 164).

Makine ve el örmeciliğinin müşterek katkılarıyla tasarım yapan bir diğer uzman Sumyu Li'dir. Örme giyime dair pek çok eğitim almış tasarımcı Sumyu Li, Londra'daki "Worshipful Company of Framework Knitters" başarı ödülü kazanmıştır ve sanatsal örme giyim çalışmalarıyla tanınmaktadır. Ev tipi triko makinasında tasarladığı örme kumaşları dikişle, yüksek kaliteli işçilik ile ürettiği el örmesi kumaşlarla birleştirmektedir. Tasarımları, çoğunlukla, doku ögesinde zengindir ve doku zenginliğini makine örmesinden değil el örmesinden elde etmektedir (Udale, 2014: 221).



Şekil 139. Sumyu Li'nin 'Delicacy in Motion' adlı koleksiyon eskizi ve el örmesi ürünü (Udale, 2014: 220-221).

Sumyu Li, dokusal yüzeyler tasarlarken el örmeciliği geleneğinden çokça beslenmektedir. Şekil 140'da görülen çift katmanlı kazak merinos yününden el ile örülmüştür. Saç örgüsü, lastik örgüsü ve Osmanlı örgüsünün birlikte kullanıldığı tasarım, örgü yönünün manipülasyonu ile farklı bir etki edinmiştir (Udale, 2014: 225).



Şekil 140. Sumyu Li'nin kazak tasarımı (Udale, 2014: 222).

El ve makine örmeciliklerini bir arada kullanmasının yanı sıra Li, farklı tekstil yapılarını aynı ürün içerisinde de kullanarak zengin yüzeyler elde etmektedir. Sumyu Li'nin dokuma, örme ve keçe yapılarını bir ya da birkaçını bir arada kullandığı hibrit çalışmalarında da el örmesini kullanmaktadır. Şekil 141'de görülmekte olan kaban, endüstriyel dokuma kumaş ile el örmeciliğinin bir arada kullanıldığı çok yüzeyli bir tasarım bir örneğidir.



Şekil 141. Sumyu Li'nin dokuma ve örmeyi bir arada kullandığı tasarımı (Udale, 2014: 222).

Belirli hammadde çevresinde üretim yapan firmalardan biri olan TSE, kaşmire dayalı el örmesi ürünler üretmektedir. TSE kaşmire dayalı lüks kadın giyim markası olarak kurulmuştur. Firma dokuma ve örme fark etmeksizin kaşmiri etkili bir şekilde kullanma misyonu ile çalışmaktadır. Zanaat ve teknolojinin birlikte yürütülmesiyle kaliteli giyim ürünleri çıkabildiğini düşünen firma, geliştirdikleri kaşmir ipliklerin el örmeciliğine uygun olduğunu ve oldukça elegan ürünler çıktığını belirtmiştir (Udale, 2014: 229).



Şekil 142. TSE firmasının balıkçı el örmesi kazak tasarımı (Udale, 2014: 226).

TSE firmasının el örmesine dair dekoratif becerileri giysi tasarımında kullandığı görülmektedir (Şekil 143). Form almak ve doku edinmek için pratik bir teknik örmenin hammadde ile kurduğu ilişki, yapı-yüzey ilişkisinin kurgusuna farklı katkılar sağlamaktadır.



Şekil 143. TSE firmasının bobble örgüsüyle geliştirdiği kazak tasarımı (Udale, 2014: 231).

TSE firmasının kaşmir-örme merkezli tasarımlarının yanı sıra belirli hammadde çerçevesinde verilmiş niş örneklerden bir diğer angora-örme giyim tasarımlarıdır. Christian Wijnants 2007 yılı Sonbahar Kış koleksiyonunda ağır örmeciliğe dayalı el örmesi kazak tasarımları yer almıştır. Şekil 144'te angora yününden el örmesi tasarımı görülmektedir. Şekil 143 ve Şekil 144 karşılaştırıldığında benzer dokusal biçimlerin farklı hammaddelerde farklı etkiler gösterdiği anlaşılmaktadır.



Şekil 144. Christian Wijnants'ın el örmesi kazak tasarımı, 2007 (Udale, 2008: 43).

Geleneksel zanaatkarlık becerilerinin çağdaş teknolojilerle birlikte kullanılması tasarıma yönelik çağdaş eğilimlerden birisidir. Şekil 145'te Jessica Hope Medlock'un 3D akrilik makinesinden çıkma yapı ile geleneksel örmeyi birlikte kullandığı çalışması görülmektedir. Konstrüksiyon üç boyutlu akrilik yapıyla meydana gelmiş, örme yüzey buna aplike edilmiştir.



Şekil 145. Jessica Hope Medlock'un tasarımı (Brown, 2013: 151).

Çağdaş örme giyimde yüksek profilli tasarımlar çoğalmaktadır. Çeşitlenerek artan tasarım eğilimleri içerisinde heykelsi formlar, yalnızca örme giyimin özgül alanında değil tüm moda tasarımı evreninde yenilikçi görsel deneyler olarak irdelenmektedir. Araştırmanın odak noktası olan heykelsi örme giyim ölçütsel tanımı, imkanları, olanakları ve örnekleri ile tezin ikinci bölümde kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır.

2.BÖLÜM

ÖRME GİYİM TASARIMINDA HEYKELSİ FORM

2.BÖLÜM

ÖRME GİYİM TASARIMINDA HEYKELSİ FORM

Giysilerde alternatif form arayışları çağdaş moda tasarımındaki deneysel çabalardan birisidir. Söz konusu deneysel çabalar tasarımcıları üç boyutlu düşünme deneyiminde özgürleştirmiş ve formları heykelsileştirmiştir. Araştırmanın İkinci Bölüm'ünde giysi tasarımında heykelsi formun teorisine dair ölçütsel bir tanım geliştirmek adına öncelikle giysi tasarımında form bilgisinin temel nosyonları ele alınarak tartışılmıştır. Elde edilen bulgular ışığında moda tasarımında heykelsiliğin temel ölçütleri belirlenmiştir. Heykelsi tasarım anlayışının örme giyimde bulduğu karşılık, tekniğin sunduğu olanaklar ve tasarımcıların yaklaşımları betimsel olarak analiz edilmiştir.

2.1. Giysi Tasarımında Form

Form, temel anlamıyla bir nesnenin görme ve dokunma organlarıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekliğidir (Sözen ve Tanyeli, 2010: 54). Formun sanatsal literatürdeki içeriği ise hedef işlev ve ifade doğrultusunda bir sanat eserinin anlamlarını ve kullanımlarını etkileyen yapısal birleştirme şeklidir (Barrett, 2022: 17). Işık-gölge, renk, armoni, çizgi ve doku gibi elemanların hepsinin birden oluşturduğu görünüm olan sanatsal form, tüm ögelerin meydana getirdiği maddesel bir düzendir (Keser, 2009: 133). Formu meydana getiren bu düzende tasarım ögelerinin tümü aynı anda bulunabilir veya bunlardan herhangi biri ya da birkaçı form üzerinde yer almayabilir (Özsoy ve Ayaydın, 2015: 135). Tasarım ögelerinden meydana gelen bu maddesel düzen konuyu aktaran bir dış yapıdır. Söz konusu dış yapı, biçimi yoluyla somutlaşmadıkça yani bir forma bürünmedikçe bir tasarı olmaktan öteye gidemediğinden somut bir eserden de söz etmek mümkün değildir. Bu sebeple Özsoy ve Ayaydın, görsel tasarımı tanımlamak için "*bir tasarımın forma dönüşerek somutlaşmış hali"* demenin yeterli olduğunu söylemişlerdir (2015: 130). Bu açıdan bakıldığında formun, sanatsal yaratının temeli olduğunu söylemek mümkündür.

Form, nesnenin yapısını tanımlar ve yapıların geometriyle yakın ilişkisi vardır. Çünkü doğal veya yapay fark etmeksizin tüm nesneler geometrik bir biçime sahiptir. Tanımlanmış geometrik formu en az hatırlatan nesneler bile parçalara ayrıldığında ortaya geometrik formlar çıkar. Bu açıdan form, geometrik şekillerin üç boyutlu halidir. Üç boyutlu gerçekliğin biçimi olan form, nesnenin maddesel varlığı olduğu için, kütle ve hacim olmak üzere iki önemli özelliğe sahiptir. Sanatsal açıdan bakıldığında mekânda yer işgal eden bir kütleye veya hacme tekabül eden heykele ilişkindir. Üç boyutluluk yönlere sahip olduğundan form birçok açıdan görülendir. Bu sebeple görsel tasarımda form tüm açılarıyla birlikte tasarlanır. Tüm yön ve açılarıyla tasarlanan, etrafında gezilebilen üç boyutlu tasarımlarda, kaçınılmaz olarak, formun estetik etkisi diğer ögelerden daha güçlüdür. Bununla birlikte kütle ve hacim tasarının dış yapısı ile birlikte içyapısını aktaran olgulardır. Bu sebeple form meydana getirilirken yalnızca uzay boşluğunu dolduran bir görsel olarak değil aynı zamanda boşluk, iç yapı, dış yapı, renk, doku, kütle, hacim, ağırlık gibi hususlar da tasarıya dahil olur. Özsoy ve Ayaydın, bunu ağaç ile örneklendirmiştir (2015: 139). Bir ağacın yaprakları, kanalları, hücreleri, dokusu yani biçimlerinin toplamı ağacın formunu meydana getirir. Bir ağacın formuna bakınca yalnızca şekli anlaşılmaz onun görünüşü, dış biçimi, iç anatomisi, yapısı, kısaca bütünü anlaşılır. Üç boyutlu sanatsal yaratıda da ağacın tüm yapısının algılanması söz konusudur. Bir diğer husus form kavramının mekân kavramı ile doğrudan ilişkili olmasıdır. Sözgelimi ağaç tüm kütlesi ile bir mekandır, aynı zamanda bir başka mekânda (yeryüzünde) yer alır. Her form mutlaka bir mekânda yer alır (Özsoy ve Ayaydın, 2015: 134-139).

Tasarımın tüm ögelerini bir arada tutan form/biçim olgusudur. Bir diğer deyişle tasarım ögelerin gerçeklikteki alanıdır. Tasarımlar, ögeleri ile maddeleşirken, çevresi sınırlanır ve biçimsel bir görüntü kazanır. Bu sebeple form, sanatsal ifadede ve üsluplaşmada çok etkilidir. Nihayetinde üç boyutlu yaratının formu, onun parçalarının düzeni ve bu düzenlemeyle oluşan dış görünüşünden oluşur. Sanat tarihinde forma yönelik bakış açılarının üsluplaşmaya götürdüğünün örnekleri mevcuttur. Örneğin; doğadaki biçimlere bağlılıkla çalışan sanatçılara Natüralist, biçimi içerik gibi diğer sanat değerlerinin üstünde tutan sanatçılara Formalist, figüratif formlardan uzak duran

sanatçılara Non-figüratif (Soyut) denmektedir (Özsoy ve Ayaydın, 2015: 137-138). Her yüzyılın sanatının biçimsel sorunları, endişeleri, tartışmaları olmuş, kendi formlarını yaratmıştır (Eroğlu, 2013: 27-28).

Forma dair bir diğer önemli husus malzeme ile olan ilişkisidir. Her malzemenin kendine özgü yapısal özellikleri vardır. Bir tasarımın hangi malzemeden yapılacağı, yapının akışını doğrudan etkileyeceğinden, form bakımından oldukça önemlidir (Özsoy ve Ayaydın, 2015: 134-136). Bir eserin dış yapısı -formu- çalışmanın işlevine ilişkin gayesi ve anlatımcı amacı doğrultusunda malzemeleri birleştirme sürecinin sonucudur. Form çizgi, doku, şekil, kütle, hacim, renk gibi tasarım unsurlarından oluşur. Tasarım, sanatçıların/tasarımcıların söz konusu unsurları bir form yaratmak üzere dengeleyerek, vurgulayarak, birleştirerek ve geliştirerek organize etmesi sonucu oluşur (Barrett, 2022: 37). Form, yaratıcı düşüncenin biçimlenerek somut gerçekliğe ulaşmış halidir. Tasarlanan gerçekliğin -ister işlevsel bir nesne ister sanatsal bir obje olsun- üzerinde sürdürülen düşünce perfomansının algılanan ilk görsel ögesidir. Görsel deneyimde yaşanan bu ilksellik formu yaratıcı parametreler içerisinde yukarıya taşımaktadır.

Hafızalardaki form kütüphaneleri görsel belleğin önemli bölümünü oluşturmaktadır. Belleğin yabancı olduğu formlar yeni paradigmalar doğurur. Yeni görsel paradigmalar, biçimsel bunalımların aşılmasını sağlar. Giysilere dair form kitaplıkları geleneksel giyilebilir biçimlerin üzerine temellenmiştir. Geleneksel olmayan, görsel belleğin tanımadığı, alışılmadık giyilebilir biçimlerin tasarlanmasının yeni form paradigmalarını doğurabileceği dolayısıyla moda tasarımındaki biçimsel alışkanlıkların sorgulanmasını sağlayabileceği düşünülmektedir. Giysilerde form tasarımının önemi, moda arenalarındaki biçimsel tekrarları aşabilecek güçlü bir yaratıcı performansa sahip olmasıdır.

Giysi tasarımında form, çeşitli hususların bir araya gelmesiyle tasarlanmakla birlikte temel öge bedendir. Çünkü doğrudan üzerinde çalışılan özne, bedenin kendisidir. Bu sebeple bedenin formu, giysi formunu meydana getiren temel model olmuştur. Giysiler bedeni korumak ve bir ölçüde saklamak için var olsalar da temel referansı kendisi olduğu için beden biçimini takip etmektedir. Konuyla ilgili Zerner

giyimli beden betimindeki beden deneyiminin her zaman az ya da çok ülküsel olarak çığlığa atıfta bulunduğunu, çıplak bedenin anısını canlı tuttuğunu söylemiştir (2021: 114). Eski kayıtlardan dekoratif beden örtüleri yaratmak için bedenden yola çıkıldığı bilinmektedir. Söz konusu örtülerin insan bedeninin temel formu ve onun hareketli yapısına göre biçimlenmesi yüzlerce yıl sürmüş ve günümüzdeki giysi kalıp sistemlerine ulaşılmıştır (Jones, 2009: 78).

Giysilerin temel kalıpları insan bedenin iç ve dış bükeylerinin standardizasyonu ile oluşmuştur. Mc Kelvey ve Munslow giysilerin inşa tekniklerini, temel olarak, tarihsel giysi formları şekillendirdiğini söylemiştir (2012: 72). Moda tarihinin çeşitli noktalarında, vücut şekline uyumun arttığı ve azaldığı dönemler mevcuttur. Bununla birlikte çoğu tasarım beden formuyla uyumludur ve kumaş, bedene yakın durur (Mc Kelvey ve Munslow, 2012: 98). Böylece beden biçimi ekseninde gelişen temel giysi formları, giysilerin inşa yöntemleri olan kalıp tekniklerini, belirli sisteme oturtmuştur. Kalıpların bir araya gelmesi (dikilmesi) ile giysinin şekli oluşmaktadır. Giysinin dış çizgilerini oluşturup, giysinin şekli olarak tanımlanan silüet kontur ve kenar nüansları gibi detaylarla görünür hale gelmektedir (Volpintesta, 2014: 23-31).

Beden biçiminin yanı sıra giysi tasarımında formu belirleyen bir diğer husus moda olgusudur. Modanın estetik uygulamalarıyla birer sanat ve zanaat formu olarak görülebileceğini söyleyen Kennedy, Stoehrer ve Calderin, modanın aynı zamanda dünya çapında milyarlarca dolarlık bir endüstri olduğunu hatırlatıp, yararlı olduğu kadar ve kazançlı nesneler ürettiğinin altını çizmişlerdir (2013: 11). Bu sebeple moda endüstrisinin ve onun yaratılarının temellerini kavramak, onun faaliyet alanlarına ve üslup formülasyonlarının sistemine bakmayı zorunlu kılmaktadır. İhtiyaçların ötesinde hizmet veren bir giysi sistemi olarak modanın estetiğinin nasıl tasarlandığı ile üslup formülasyonlarının nasıl oluştuğu bir pazarlama konusudur (Kennedy, vd, 2013: 13). Moda endüstrisinde tasarımcıların yanı sıra tedarikçiler, sevkiyatçılar, araştırma geliştirme uzmanları, ürün yöneticileri, pazarlamacılar, trend tahmincileri, analistler gibi aktörler mevcuttur. Tüm sistem, üreticinin ölçeğine göre, bir moda koleksiyonunun ticarete entegre edilebilirliğinden sorumludur. Kültürel, sosyal ve ekonomik göstergeler

filtrelenerek tüketicilerin tüketim eğilimleri dar ve geniş ölçüde tahmin edilmekte, koleksiyonlar söz konusu eğilim öngörülerinin çerçevesinde hazırlanmaktadır. Dahası, gerekli görüldüğü takdirde, analistler tasarımları inceleyerek bir trendin/eğilimin ürüne/markaya entegrasyonu için iyileştirme eylem planı hazırlayabilmektedir (Kennedy, vd, 2013: 86). Görüldüğü üzere satış ve pazarlama odaklı endüstri prensibiyle moda estetiği ve üslup formülasyonları, büyük oranda, tüketici taleplerine göre şekillenmektedir. Trend biçimler ve tüketimi öngörülen formlar tasarımlara doğrudan dahil olmaktadır. Söz konusu durum, giysi formunun oluşumuna modanın doğrudan müdahil olduğu anlamına gelmektedir.

Temel tasarım ögesi olarak form (biçim) ve bununla yakın ilişkili olan şekil ile silüet üç boyutlu yaratım deneyimlerini içeren tüm sanat ve tasarım alanlarında olduğu gibi giysi tasarımında da oldukça önemlidir. Bununla birlikte form ile silüet, topluma arz edilen bir sosyal bedenin tasarımını içermesi sebebiyle moda tasarımında uzun süre birbirinin yerine geçmiş unsurlar olmuşlardır. Bu sebeple moda tasarımında forma (biçime) değinilirken silüet unsurunun da anlaşılması, bir ölçüde tartışılması gerekmektedir. Çünkü giysi tasarımında formu meydana getiren bir diğer husus silüet ve arzu edilen silüete ulaşma çabasıdır.

Görme ve dokunma duyularıyla algılanan form (biçim), nesnelerin kendine özgü üç boyutlu gerçekliğidir (Keser, 2009: 133; Sözen ve Tanyeli, 2010: 54). Sanat ve tasarımda tasarıyı aktaran dış yapı, yaratının somut hali olan formdur. Formun yakın ilişki içerisinde olduğu şekil, görsel etkinin oluşmasını destekleyen bir diğer yapısal unsurdur (Özsoy ve Ayaydın, 2015: 131). Nesnelerin iki boyutlu hali olan şekili Volpintesta, "*belirli vücut veya nesnenin dış yüzeyi ya da belirli formun ana hatları*" olarak tanımlamış, bunun moda tasarımında, giysinin ana hattı olan silüet olarak kavramsallaştırıldığını eklemiştir (2014: 20). Moda literatüründe silüet terimi hakkında kesin bir fikir birliği olmasa da giysinin ana hattının görüldüğü tek renkli, iki boyutlu bir resim olarak düşünülebilir (Şekil 146). Silüet ve form, moda tasarımının tarihsel sürecinde birbirleriyle karıştırılmış, birbirlerini ikame edebilecek kavram yanılgıları olarak yer edinmiştir. Oysa silüet giysilerin iki boyutlu lekesel alanını tarif ederken, form üç boyutuyla tüm gerçekliğini ifade etmektedir. Konu ile ilgili Landahl görüşünü

"*Siluet miti, moda tasarımında biçim düşüncesinin tamamen siluetle ilgili olduğu gerçeğine atıfta bulunur (aslında bu bir gerçek değil, sadece bir efsanedir)*" sözleriyle aktarmıştır (2013: 31). Landahl'ın belirttiği gibi, giysinin silüetinin formu meydana getiren unsur olduğuna dair yanılgı, her ikisinin tasarım sürecinde ayrı ele alınmasını engellemiştir.



Şekil 146. Silüet örnekleri (Mc Kelvey ve Munslow, 2012: 53).

Bir moda silüeti giysi tek başına oluşturmaz. Bedenin görünen kısımları, saç, ayakkabı ve aksesuarla birlikte meydana gelir. Tüm bu parçaların nispi oranları ile oluşan görünüm silüetle sonuçlanır. Bir giysi siluetinin meydana getiren en yaygın bileşenler bel ve onun yeri (yüksek, düşük, doğal) veya bunların eksikliği; kalçalar (yüksek, düşük veya vurgulu büyüklükte); yakalar (inşa edilmiş, geniş/ dar veya boyuna yakın/uzak, hacimli veya düz); kollar (dar, bol, hacimli, kısa, uzun); boyun genişliği ve derinlikliği ve göğüs şekillendirmedir (Volpintesta, 2014: 32). Silüeti meydana getiren bu yaygın bileşenler, döneminin tüketim eğilimlerinin birkaçının bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Tüketim eğilimlerinin toplumsal arzu/beğeni etrafında toplanması silüetlerin beğenilen/kabul edilen/arzu edilen biçimlerle tasarlanmasına sebep olmuştur. Bu noktada moda tarihinde uzun süreler giysi formunun moda silüete göre, söz konusu silüete ulaşmak için yapısal bir araç olarak kullanıldığı izlenmektedir.

Siluetler genellikle zaman periyodu içerisinde yavaş yavaş gelişip bir süre aynı kalır. Ardından ani bir dramatik değişime uğrarlar. Değişimin nedenleri genellikle karmaşık olsa da çoğunlukla altında yatan sosyal ve kültürel olayların etkileridir (Mc

Kelvey ve Munslow, 2012: 55). Moda tarihinde silüet: kimlik ve statü gibi toplumsal roller ve arzu odaklı yaklaşımlarla şekillenmiştir. Giysiler, çoğunlukla, arzulanan silüete ulaşmanın aracı olarak şekillenmiş, form söz konusu silüete ulaşmak için bir dış yapı görevi görmüştür. Bu sebeple silüet, giysi tasarımında form geliştirilmesinde belirleyici unsurlardan biri olmuştur. Bir diğer deyişle moda tasarımında form, silüetin gerekliliklerileyle biçimlenmiştir.

Moda tarihi boyunca, insan vücudunda istenen değişiklikleri zorlayarak aşırı silüetler oluşturulmuştur. Bu örnekler bir ürünün etrafında beliren estetik güzellik idealini zorlayan silüetler olarak tarihte yer edinmiştir. Pek çoğu belirli bir dönemin biçimleridir; örneğin, Gotik mimarinin etkileri yüksek şapkalar ve sivri ayakkabılarla karakterize olan bir giyim-kuşam silüeti ortaya çıkarmıştır (Mc Kelvey ve Munslow, 2012: 53). Gotik moda silüet örneğin olduğu gibi, çoğu silüet, döneminin beğeni odaklı sosyal parametrelerine göre şekillenmektedir. Moda tarihinde aşırı silüetler görülmüşse de bu ancak görsel estetiğin aşırı biçimlerinin toplumsal onay aldığı dönemlerde ortaya çıkabilmektedir.

Beden formu, moda sistemi ve silüetin yanında giysi tasarımında formunu etkileyen bir diğer husus malzeme ve tekniktir. Çoğu giysi dokuma, örme, keçe yapısında makine veya insan yapımı tekstiller içerir (Kennedy, vd, 2013: 131). Giysinin tasarımında kullanılan tekstilin yapısı ve malzemesi giysinin formunda belirleyici ögelerdir. Giysi tasarımında strüktürel ve bedene form kazandıran yapıdaki malzemenin kullanımı ile akıcı, dökümlü malzemenin kullanımı arasında yapılan seçim, kumaş ve giysi arasındaki ilişkiyi kurgulayarak yapının inşasında temel rollerden birisini oynamaktadır (Atalay Onur, 2021: 141). Hedef işlev doğrultusunda belirlenen/seçilen/üretilen malzeme ile teknik birlikteliği giysi, kumaş ve beden arasındaki ilişkiyi kurgulayarak tasarımı meydana getirmektedir.

Özetle, geleneksel olarak giysi formu; bedenin temel biçimi, moda olgusu ve endüstrisi, arzu ve beğeni odaklı moda olgusuyla paralel silüet, kumaş yapısının olanakları ve tekstil malzemesinin özellikleriyle biçimlenmektedir. Bu geleneksel biçim oluşturma referansları, aynı zamanda, giysi formunun tasarımında kısıtlamalar ve

sınırlamalar getirmektedir. Öncelikle, modadaki form yaklaşımında beden biçiminin ölçek olarak alınmasına dair gelişmiş olan yaygın düşünce, formun çoğunlukla bedenin geleneksel kalıp sistemleri içerisinde tanımlanmış kısıtları doğrultusunda tasarlanmasına sebep olmaktadır. Bu durum formu, beden biçimiyle sınırlamaktadır.

Bir diğer sınırlama form tasarımındaki bir diğer temel refarans olan moda olgusu ve onun endüstrisidir. Belirli bir dönem içerisinde belirli bir biçime yönelik gösterilen kitlesel ilgi, moda endüstrisinin gözden çıkarmadığı bir eğilimdir. Çünkü satılabilirliğini bu eğilimlere uyumluluğuyla garanti altına almaktadır. Moda endüstrisindeki bu satış odaklılık tasarımcılar üzerinde pazar baskısı oluşturarak onların trend biçimlerin çerçevesinden uzaklaşmamalarına sebep olmaktadır. Bu durum formun, pazar kaygısı ekseninde dolaşarak farklı tasarım olanaklarına ulaşamamasına yol açabilmektedir.

Üç boyutlu yaratım deneyimlerinin hepsinde önemli bir öge olan şekil/silüet giysideki form tasarımını güçlü bir şekilde etkileyerek denetleyen bir diğer hususdur. Denetimini, formun onay almış bir silüetle uyumluluğunu gözetleyerek sağlamaktadır. Silüetin tasarımı, modanın toplum içerisinde arzu edilen beden yaratmak konusunda başvurduğu ana yöntemlerden birisidir. Bu sebeple moda tasarımında form, silüetin gerekliliklerinin izin verdiği ölçüde biçimlenebilmektedir. Bu durum formun bağımsız ele alınmasını kısıtlayan bir unsurdur.

> "*Silüet, onu nasıl yaptığımızı / yarattığımızı değil, gördüklerimizi tanımlar. Kavramın kendisi, eylemi ifadeden ayırdığı için yapmaktan bir adım uzaktadır. ... Bu nedenle, silüet miti, malzeme ve biçim arasındaki içsel ilişkiyi ve biçim düşünme potansiyellerini gizler. Bu da sonuç olarak, eylem-ifade (form-yapma), soyut-somut ve form-materyal ayrımına yol açmaktadır. Bu da moda tasarım sürecinde, özellikle triko açısından, forma bakış açısının daralmasına yol açmaktadır.*" (Landahl, 2013: 31).

Bunlara ek olarak; giysilerdeki tür dizgeleri form oluşumunda bir sınırlama olarak görülmektedir. Pantolon, etek, süveter, vb. türleri bakımından tanımlanan sistem, giysinin işlevi ve aynı zamanda onun şekli hakkında bilgi vermektedir. Örneğin pantolonun iki bacağı, kazakların iki kolu ve bir gövdesi olduğu varsayılır. Bir moda

tasarım süreci genellikle sonucun hangi giysi türüne ait olacağını belirterek başlar. Bu nedenle, giysi tipi sistemi, yaratıcı sürecin henüz başlangıcında düşünce sürecini etkilemekte ve yaratma süreci boyunca bunu yapmaya devam etmektedir. Türlerin taşıdığı temel biçimler, yaratımı etkileyerek bilinmeyen biçimlere karşı açık bir zihni engellemektedir (Landahl, 2013: 29).

Söz konusu biçim oluşturma kısıtlarının dışına çıkmak, ilgili sınırları zorlamak ve giysi tasarımında yeni form arayışlarına girmek; moda tasarımında formun bağımsız bir tasarım ögesi olarak görülmeye ve kullanılmaya başlamasıyla gelişmiştir. İnsanın bedenin temel biçimine paralel uyumlulukta ısrar, giysi türüne dair temel biçimlerden uzaklaşamamak ve moda silüete ulaşmak adına formun yapısal bir araç olmasına dair uzun süren tasarım eğilimlerine alternatif yaklaşımlar çağdaş tasarım evreninin sağladığı olanaklar içerisinde gelişmeye başlamıştır. Giysi tasarımında alternatif form arayışları ve bu doğrultuda formun, siluetten bağımsız bir tasarım ögesi olarak kullanılmaya başlaması ancak 20. Yüzyılın tasarım ortamında mümkün olabilmiştir (Mc Kelvey ve Munslow, 2012: 51). 20. yüzyılda tasarımcılar hacim ve form denemeleri ile anlamlı biçimler oluşturan giysiler yaratmaya başlamış ve yüzyılın sonlarına doğru, yaratıcı tasarımcılarca form, moda tasarımında özgül bir tasarım ögesi olarak görülmeye başlamıştır. Form yaklaşımında bu dönüşümün sonuçlarından biri giysi tasarımında heykelsi formlardır.

2.2. Giysi Tasarımında Heykelsi Form

Bedenin temel biçime sadakat, giysi türcülüğü ve arzu odaklı moda silüetin denetiminden çıkmak, formun bu kısıtlardan bağımsız ele alınmasını sağlayarak giysi tasarımını heykelsi formlara götüren arayışlar olmuştur.

İnsan bedeninin temel biçimine paralel formlara getirilen alternatif arayışlar giysilerin biçimlerinin ve alışılagelen temel silüetin dönüşmesini sağlamaktadır. Beden formunun, giysi aracılığıyla, değiştirilmesi moda tasarımında üç boyutlu düşünmeyi destekleyen deneyimler olmuşlardır. Mc Kelvey ve Munslow, giyside üç boyutlu şekillendirme ve heykelsi formların mevcut insan bedenini farklı biçimlere kavuşturmayı amaçlayan korse gibi iç giyim ögeleri geleneğinden geldiğini söylemiştir

(2012: 72). Giysiyle birlikte bedeni yeniden tasarlamak, giysi ile insan bedeni arasında, öncekilerden farklı bir yaklaşım sunar. Buna göre giysi yapısı, insan bedeninin kısıtlamalarından, bir ölçüde, kurtulmaya başlar. Bu 'kurtuluş' beden ile giysi arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeye sevk ederek yeni formların gelişmesini sağlar.

> "*Giysinin konstrüksiyonu, hacmin kullanım bölgesi ve miktarına göre, insan bedeninin görüntüsünü değiştirerek farklı bir silüet oluşturmaktadır. Giyilebilir nesnelerin görsel etkisinde belirleyici olanın beden ile nesne arasındaki mesafe olduğunu söylemek mümkündür. Diğer bir deyişle, nesnedeki hacim özelliği, nesnenin insan bedenine temas ettiği alan ile dış çizgileri arasındaki uzaklığa göre değerlendirebilir*." (Sabanuç Gönül, 2017: 63).

Tasarımcılar insan formundaki doğal açılara uyabilir ya da vücudu giysi yardımıyla stilize ederek onu yeniden şekillendirebilirler. Bu yaklaşımda giysinin inşasında beden formunu referans almayarak bükeyler oluşturmak ve böylece yenilikçi formlar ortaya çıkarmak olasıdır (Kennedy, vd, 2013: 131). Beden ile giysi arasındaki ilişkinin yeniden düşünülmesine verilebilecek örneklerden biri Rei Kawabuko'nun Comme des Garçons markası için 1997 yılında tasarladığı "Body Meets Dress, Dress Meets Body" adlı koleksiyondur (Şekil 147). Giyside, insanın beden biçimine alternatif formlar tasarlayan Japon tasarımcı bu koleksiyondaki form tasarımına dair Vogue Dergisine "*Konvansiyonu sorgulamak bizim işimiz*." açıklamasını yapmıştır (https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1997-ready-to-wear/comme-des-garcons Erişim Tarihi: 17.08.2022). Bir gelenek biçimini alarak genel kabul görmüş kadın giysi formu konvansiyonunu sorgulayan tasarımcı, giysi formunu, giysinin içerisinde yer alan bedenin kısıtlarından bağımsız ele almaya çalışmıştır. Bu deneme, formu özgün bir şekilde ele alarak üç boyutlu yaratımı heykelsi bir noktaya taşımıştır.



Şekil 147. Comme des Garçons markası için Rei Kawabuko Tasarımları: "Body Meets Dress, Dress Meets Body" koleksiyonu, 1997 (Yetmen, 2016: 745).

Yenilikçi formların ortaya çıkması, beden ile giysi arasındaki ilişkinin yeniden düşünülmesinin yanı sıra, giysi türlerinin taşıdığı temel biçimlerden koparak da elde edilebilmektedir. Form sisteminden kopuş, bir giysi türü olarak kabul edilen standartlardan çıkıp yeni biçimlerin görülebilmesini sağlar. Bu, 1980'lerin başında Paris'te Issey Miyake, Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo gibi Japon tasarımcılarla moda devrimine yol açabilen bir yaklaşım olmuştur. Japon tasarımcılar, batı giyiminde öncülleri olmayan giysiler sergilemiş, yerleşik giysi türleri olduğu düşünülen şeylere yeni bakış açıları getirmişlerdir. Bir giyim sistemi olarak adlandırılan Batı terzilik sözleşmelerinin aksine giysilerin neye benzeyebileceğinin sorgulanmasına yol açan yaklaşım, evrensel kültür hafızalarına yer etmiş giysi türlerinin dışında giyilebilir formların olabileceğine dair uzlaşma sağlamasa da yeni bir paradigma oluşturmuştur (Landahl, 2013: 29-30). Fotoğrafçı Ryan Tandya ile Mimar Franciskus Raymond Halim ortak çalışması giysideki türcü biçimlerin yeniden düşünülmesiyle, kadın giyim kalıp konvansiyonunun aşıldığı bir tasarım olmuştur. Tasarım, standartlaşmış bir giysi

türünün biçimi ile uyum ısrarı gözetmeyip, özellikle Batı moda sisteminde gelenekselleşmiş kalıp sistemlerinin dışında bir giysi formu yaklaşımı sunmaktadır. Söz konusu yaklaşım biçimin ele alınışını bağımsızlaştırarak giysinin formunu heykelleştirmiştir (Şekil 148).



Şekil 148. Fotoğrafçı Ryan Tandya ile Mimar Franciskus Raymond Halim ortak çalışması (https://tr.pinterest.com/pin/7740630600928271/ Erişim Tarihi: 22.08.2022).

Geleneksel terzilikteki kalıp sistemlerine getirilen yeni öneriler de giysi formunun ele alışını bağımsızlaştırma konusunda katkıda bulunduğundan yenilikçi biçimler doğurmaktadır. Tasarımcı Anja Dragan'ın 2013 yılındaki tasarımı, geleneksel ön kapama kalıp sistemlerinin dramatize edilmesiyle form odaklı bir yaklaşım sunmuştur. Dramatizasyon formu heykelsileştirmiş, ön kapamada yenilikçi biçimsel bir tarz ortaya çıkarmıştır (Şekil 149).



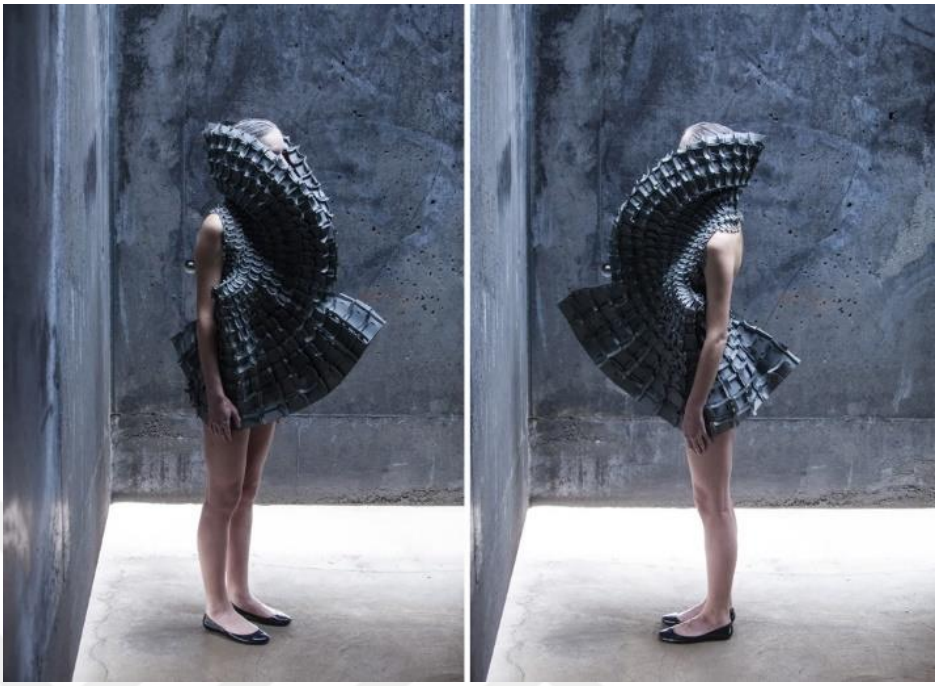
Şekil 149. Anja Dragan'ın tasarımı, 2013
(https://tr.pinterest.com/pin/330739971763018 5/ Erişim Tarihi: 22.08.2022).

Sanatçıların aksine tasarımcıların iyi bir ürün kompozisyonuna dahil etmesi gereken sosyal parametreler mevcuttur. Ürünlerin ekonomik olarak kendi kendine yeterli olma özelliğini korumaları, sosyal parametrelerle uyumluluğuna, büyük ölçüde, bağlıdır. Sanatçının aksine tasarımcının taşıdığı pazar kaygısı, estetik yaşantısı olan giysi tasarımlarına getirilen kreatif yaklaşımları, sosyal parametrelerle, sınırlanmaktadır. Bu durum formun, sürekli trend silüete ulaşmak adına yapısal bir unsur olarak görülmesi ve bağımsız ele alınamaması sonucunu doğurmuştur. Örneğin, giysi tasarımında heykelsi etkiler elde etmesiyle tanınan tasarımcı Madame Grès tasarımlarında insan figürünün arzu edilen şekillerini gözeterek ölçekli manipülasyonlara gittiğini söylemiştir (Swindells ve Almond, 2016: 54). Pazar talepleriyle şekillenen silüetin form üzerindeki denetimden uzaklaşmak, giysi formuna deneysel yaklaşma olanağı sunar. Böylece formun beğenilen/arzu edilen/kabul edilen/talep edilen trend silüete ulaşmak adına yapısal bir araç olarak kullanılma alışkanlığından çıkılır. Bir anlamda; giysi tasarımında sosyal parametrelerle belirlenen

silüetin denetiminden kurtulunması, formun görsel anlatımın bir ögesi olarak bağımsızlaşmaya başlaması anlamına gelir. Bu kurtuluş forma dayalı üç boyutlu yaratım deneyimini özerkleştirir. Bu da tasarımcıyı kaçınılmaz olarak heykelsi düşünme deneyimine sürükler.

Heykelsi silüetleriyle tanınan tasarımcı Alice Palmer, silüetin formu takip ettiğini söylemiştir. Tasarım yaklaşımında önce formu belirlediğini, silüetin ise formu takip ettiğini ifade eden Palmer bunun zorunlu bir yön olduğunu eklemiştir. Buna göre görsel araştırmalar sonucunda zihinde önce form belirmekte, tasar aşamasındaki form silüete devşirilmektedir. Silüetin şekillendiği aşamada heykelin negatif alanının tasarlanması gibi her açıdan düşünme pratiğine gittiğini söyleyen Palmer, görselleştirmeyi yoğun denemelerle elde ettiğini belirtmiştir (Aktaran: Mbonu, 2014: 94).

Tasarımcı Matija Čop'un "Object 12-1" adlı koleksiyonu, kavramsal moda ile heykelsi yaklaşımın birleştiği bir örnektir. Mimariden ve Šibenik katedralini inşa etmek için kullanılan taş malzemeden ilham alan Cop, özgün yapı tekniğiyle giysiyi inşa etmiştir (https://design-milk.com/object-12-1-collection-matija-cop/?epik=dj0yJnU9SmFVR256QnB0b09acFFkX01uOEJOYmFWZVNLbF80ZEYmcD0wJm49eGFXU0lnZ1h6c3Vya043Ynpic3BSUSZ0PUFBQUFBR01EeFM4 Erişim Tarihi: 22.08.2022). Yaratıcı form denemesi neticesinde elde edilen silüet, hızlı moda tüketicisinin tüketim profilinden uzaktır. Tasarımcının arzu edilen silüete bağımlı kalmadan formu bağımsız ele alması, heykelsi biçime ulaşmasını sağlamıştır (Şekil 150).



Şekil 150. Matija Čop'un "Object 12-1" adlı koleksiyonundan (https://design-milk.com/object-12-1-collection-matija-cop/?epik=dj0yJnU9SmFVR256QnB0b09acFFkX01uOEJOYmFWZVNLbF80ZEYmcD0wJm49eGFXU0lnZ1h6c3Vya043Ynpic3BSUSZ0PUFBQUFBR01EeFM4 Erişim Tarihi: 22.08.2022).

Giysi tasarımında heykelsi formun hacim ile güçlü bir bağlantısı/ilişkisi vardır. Volpintesta moda tasarımında hacimi, "bir giysi alanındaki kumaş miktarı veya bu miktarın kapladığı alan" olarak tanımlamıştır (2014: 76). Moda tasarımında hacim, kumaşların özgül yapılarıyla (kalın örgü, yünlü dokuma, vb.), kumaş yüzeyine uygulanan manipülasyonlarla, yardımcı malzemelerle (tela, balen, vatka, biye, tarlatan, vb.), bedenin temel formuna alternatif giysi kalıplarının yapısıyla, dikiş yardımıyla (büzgü, plise, vb) sağlanmaktadır (Yetmen, 2016: 739-740).

> "*Moda tasarımında hacim, dış görünüşü şekillendirmekte olduğu kadar giyen kişinin hareket potansiyeline uygun, rahat ve fonksiyonel kolaylıklar sağlaması gereken giyilme ihtiyacını esas anlamda karşılayan en önemli tasarım öğesidir*." (Yetmen, 2016: 740).

Bir silüeti hızla tanınır hale getiren öge hacimdir. Örneğin, düz ilerleyen bir silüette aniden beliren dairesel bir genişleme, giysinin inşasındaki vurgu yaratır. Vurgu ilkesiyle desteklenen giysi tasarımlarında hacim yaratma sıkça başvurulan bir yaklaşım

olmuştur. Bununla birlikte giysi tasarımında hacmin konum ve miktarı giysinin işlevini etkilemektedir. Bu gerekçeyle hacimli bir form oluşturulurken hareket kolaylığı, sıcaklık, kumaş düşüşü ve ağırlığı, maliyet etmeni tüketicinin konfor ihtiyacı düşünülerek tasarlanmaktadır (Volpintesta, 2014: 80-81). Örneğin aşırı hacim hareketi zorlaştırabilir, tüketicinin hareketlilik için ihtiyaç duyduğu konfor etkilenebilir. Bununla birlikte işlev durum ihlal edilmeden yapılan hacim başvurusu, uzayı yüzeyler sınırlayarak üç boyutlu yaratım deneyimini pekiştirir.

> "*İnsan bedeni kendiliğinden bir yontu (heykel) olduğundan giyinmeden önce de hacme sahiptir. Tasarımcılar, onları (bedenleri) kaplayacak şekiller ile fonksiyon ve hikâye yaratır*." (Volpintesta, 2014: 77).

Tasarımcı Alba Prat'in 'Synthetic Oceans' koleksiyonu Volpintesta'nın açıklamasına verilebilecek örneklerdendir. Tasarımcı özgün birimlerin tekrarı ile elde ettiği dokusal yüzeyi hareket ilkesiyle giderek arttırmış ve üst bedende bir hacim yakalamıştır. Okyanuslara atılan binlerce ton plastik atık sebebiyle organizmaların verdiği hayatta kalma mücadelesi hikayesini görselleştirdiği koleksiyondaki tasarım, beden-hacim-hikâye ilişkisinin örneklerinden birisidir. Söz konusu ilişki, form özelinde, heykelsi bir özelliğe ulaşmıştır (Şekil 151).



Şekil 151. Tasarımcı Alba Prat'in 'Synthetic Oceans' koleksiyonundan örnek (https://www.yatzer.com/The-Synthetic-Oceans-of-Alba-Prat Erişim Tarihi: 22.08.2022).

Bir temayı anlatmak için giysilerde biçim bolluğu, yatay genişleme, dokuda ve boyutta artış, genel görünümün bir bölümünü vurgulayabilir. Bu doğrultuda bedenin orijinaline eklemelerle hacim, insan şeklinin görünümünü değiştirmekte ve moda tasarımında biçim ve bir silüet oluşturmaktadır. Volpintesta'a göre giysi tasarımında hacim sadece uzayı değil, aynı zamanda saf niceliğiyle kullanılan kumaşı da tarif etmektedir. Bu nedenle her zaman boyutu tarif etmemektedir. Bu doğrultuda büzgü, pile, drape ve origami kıvrımları gibi tekniklerle kumaş bol miktarda kullanılarak düşük hacimler elde edilerek giysinin formu oluşturulabilmektedir (2014: 79-81). Tasarımcısı Bea Szenfeld'ın "Haute Papier" adlı İlkbahar/Yaz 2014 koleksiyonunda malzemenin niceliksel olarak yoğun kullanımı ile hacim elde etme ve formu böylece oluşturma yaklaşımı söz konusu duruma verilebilecek örneklerden biridir (Şekil 152).



Şekil 152. Bea Szenfeld'ın "Haute Papier" adlı İlkbahar/Yaz 2014 koleksiyonundan (https://www.itsliquid.com/bea-szenfeld.html Erişim Tarihi: 22.08.2022).

Moda pratiğinde heykelsi düşünmenin ne olduğuna dair daha derin bir anlayış için her iki disiplin arasında karşılaştırma yapmak, bu yaratıcı ortamların ortaklaşan ve ayrılan ögelerini anlamak önemlidir. Giysi tasarımı ve heykel sanatının temel ortaklığı 3 boyutlu yaratım deneyimine dayanmakta olmasıdır. Swindells ve Almond, heykel ile giysinin kimi açılardan aynı özellikleri paylaşmakta olduğunu, her ikisinin de boyutsal anlamda benzer biçimlere sahip olduğunu ve bu sebeple benzer duyusal izlenimler bıraktığını söylemişlerdir (2016: 47). Söz konusu boyutsal benzerlik, her ikisinin de yapım süreçlerinde benzer unsurları göz önüne alarak çalıştığı anlamına gelmektedir. Dolayısıyla moda tasarımında heykelsi düşünmenin felsefi ve pratik yönleri, heykel ve giyside her ikisi için de ortak olan üç boyutlu yaratım deneyimine dayanmaktadır. Bununla birlikte heykel ve giysideki üç boyutlu yaratımlara fenomenolojik bir karşılaşma yapıldığında canlı ve cansız üç boyutluluk olmak üzere iki öge karşımıza çıkar. Bu açıdan bakıldığında; heykel için heykelsi düşünme, formu algılamak, benimsemek ve anlamak için kendi bedenini geride bırakma (zihnini esere odaklama) performansına sahiptir. Canlı olmayan bir şeyin şekli ve maddeselliğine odaklanılır. Moda tasarımında bu pratik yaşayan bir beden için o bedenin içerisinde yaşayabileceği formu algılamak, benimsemek ve anlamak üzerine kurulur. Bu bağlamda moda tasarımı pratiği heykelsi düşünürken, heykel için heykelsi düşünme çerçevesinden bir ölçüde kaçmayı önerir (Swindells ve Almond, 2016: 52).

Sanat ve tasarım araçlarının kazanılmasında insanlar çizgiler, düzlemler, açılar, küreler, koniler, silindirler, eğrisellik, doğrusallık, dışbükeylik ve içbükeylik gibi temel soyut uzamsal kavramlar stoğu edinmişlerdir. Bu uzamsal araçlar sayesinde soyutlama yapılabilinmekte, kavramlar eksiksiz fiziksel biçimlere dönüştürülebilinmektedir. Bu becerileri stüdyoya aktarmak, formları uzamsal bütünlükleriyle tam anlamıyla kavramak, birlikte çalıştıkları malzemelerle dokunma hissi ve yüzey geliştirmek heykeltıraşlar ve moda tasarımcıları tarafından sayısız silüeti veya görünümü birleştirme çabasıyla ortaya konmaktadır. Heykel ve moda düşüncesi ve bunun uygulayıcıları bu açıdan aynı özellikleri paylaşmaktadır. Heykelsi düşünme ve giysi pratiği hakkındaki söz konusu uzamsal kavramların edinilip kullanılması, heykeltıraş ve moda tasarımcısının duyusal motor becerilerinin benzer gelişimine atıfta bulunularak açıklanmaktadır (Swindells ve Almond, 2016: 49-50).

Swindells ve Almond, tüm bunlara ilaveten, uzayda bir insan formunun görsel ve zihinsel olarak izini sürmenin bu iki disiplinin kavramsal olarak birbirlerine yakınlaştıran bir diğer özellik olduğunu eklemişlerdir (2016: 47). Bu durumda, vücudun şekli ile giysi kompozisyonları arasındaki karşılıklı ilişkiyi yeniden tasarlamak, uzayda beden hakkında heykelsi düşünme olanağı sunar ki Kawabuko örneği bunu göz önüne sermektedir (Şekil 147).

Moda tasarımı pratiği heykel sanatının üslup ve yaklaşımlarından doğrudan da etkilenebilmekte ve analojik yaratılar da üretebilmektedir. Tasarımında biçim üretmede analojilerden yararlanma sık başvurulan tasarım yöntemlerinden biridir. Alana ait olmayan biçimleri alana dair amaçla kullanma olan analojide, kendisine kaynak olabilecek evrenlerden formlar öykünülerek alanın kendi medyasına uyarlanır. Görsel analojilerin tasarımlarda kullanımı, tasarımcıların görsel düşünmeyle desteklediği yaratıcılık düzeylerini arttırmaktadır (Yılmaz, vd, 2019: 9). Moda tasarımında heykele öykünme, heykeli zengin bir analoji kaynağı olarak görme, giysinin tasarımında biçim üretme adına yaratıcı yaklaşımlardan birisidir. Zowie Broach ve Brian Kirkby'nin Londra merkezli tasarım ikilisinin markası olan Boudicca tasarımlarında heykelsi bir rölyef-kolaj yaklaşımı benimsenir (Şekil 153). Mulaj yoluyla beden üzerinden alınan kalıplar kesilir ve bunun ardından yapılar beden üzerine kolaj tekniği ile, terzilik

kurallarına uymadan, yerleştirilir. Böylece beden üzerine heykelsi bir enstalasyonun inşası ve sökülmesi süreci sergilenmiş olur. Bu açıdan yapı-bozumcu bir heykeli andırırlar (Swindells ve Almond, 2016: 59).



Şekil 153. Boudicca Couture'ün heykelsi kolajı (https://tr.pinterest.com/pin/319051954859497317/ Erişim Tarihi: 10.05.2022).

Heykelsiliğin ne olduğu hakkında daha farklı bir anlayış ortaya koymak için yaratıcı pratikte üç boyutlu düşünen ve bu düşünme sürecinde moda tasarımıyla ilişki kurulabilen diğer disiplinlerle ara-bağlam aranabilir. Örneğin tarih boyunca moda ile mimari, biçim ve üslup açılarından, her ikisi de vücut için barınak ve koruma sağlamada temel bir rolü paylaştığı için, birbirlerinden beslenmiştir. Buna ek olarak moda, heykel ve mimarinin tümü geleneksel olarak alan ve hacim yaratır. Modada heykelsi düşünce ile kent uzayı arasındaki ilişki, bedenin kinetik yapısıyla birbirlerinden ayrılsa da boşluk ve uzay tasarımı ortaktır. Karmaşık mimari mekânsal nesnelerin çağdaş giysilere dönüşümüne yönelik araştırma yapan Devetak, moda tasarım sürecinin entegre bir parçası olan yaratıcı kalıp kesme uygulama yöntemini kullanmıştır. Devetak, insan vücudunu yaratıcılığın merkez noktası olarak kullanan yaratıcı fikir üretme sürecinde, giysi tasarımında formu hayata geçirme tekniği olan kalıp tekniklerinin olanaklarından faydalanmıştır. Bu çalışmada beden ve giysi kontürü arasındaki boşluğun tasarımı,

yaratıcı bir inşa yöntemi görülmüştür. Temel blokların standart matrisi kullanılarak geliştirilen yaratıcı yapım yöntemi nihayetinde üç boyutlu kâğıt giysi formları oluşturarak heykel çalışmasına dönüşmüştür (2016: 1-6).

Devetak çalışmasındaki yaratıcı inşa süreci geliştirmede, giysiyi "oyma" yöntemini kullanmanın önemli olduğu söylemiştir (2016: 3). Buna göre her bir giysi parçası doğrudan bedenin içten dışa bükülmesinden beslenir. Bu sebeple desenlerin dışarıdan içeriye doğru geliştirilmesi, oyma, nihai giysiyi biçimlendirmek için temel olarak kullanılır. Sonucunda yaratıcı yapı doğrudan gövde üzerinde şekillendirilerek elde edilmiştir (Şekil 154).



Şekil 154. Yapısal giysi kalıp çalışması (Devetak, 2016: 4).

Devetak'a göre, moda tasarımı yeni yapılar inşa etmenin bir yoludur ve yaratıcı sonuçlar geliştirmek için karmaşık formlara sahip ölçekler kullanılabilir. Buna göre merkezi roldeki insan vücudu uzay, hacim ve hareket kavramları üzerinden sorgulanarak yapısallaşabilmektedir. Bu yaklaşımda bedenin çevre ile etkileşimi kütle ve uzayın ilişkisine benzetilir (2016: 1). Aralarında ölçek ve malzeme farkı, yaratımın geçici/kalıcı varoluşu gibi farklar söz konusu olsa da hem mimaride hem moda tasarımındaki form geliştirmede boşluk oluşturma merkezi konuma sahiptir. Söz konusu boşluk için, görsel artikülasyonları sayesinde, her ikisi de sınırlandırılan uzaylarını tanımlar. Mimarlıkta olduğu gibi moda tasarımında da boşluğun maddi değeri dış ve iç uzay olarak kabul edilir. Bunlarla birlikte insan bedeninin uzayda sürekli hareket halinde olması, onu

mimari tasarımdan ayırır. Giysinin içinde hareket ederken insan vücudunun perspektifi sürekli görsel olarak değişir (Devetak, 2016: 2).

Giysinin aktörünün -insanın- kinetik yapıda olması onu heykel ve mimari gibi statik boyutlu yaratılardan ayırır. Giysi yapımı sadece teknik bir disiplindir, ancak tasarım bu disiplinde aktif bir merkezi role sahiptir. Tipik giysi yapımı, hareket etmeyen bir cisim için statik matris oluşturur. Ancak kullanıcı faktörü kinetik yapıdadır. Bu sebeple giysi/yapı ve giysi/(hareketli)beden ilişkileri, bunları eş zamanlı düşünmeyi ve kinetik bir tasarım yapmayı gerektirir. Nihayetinde beden bir elbise askısı değildir ve hareket ile devinim onu diğer üç boyutlu tasarımlardan ayırır. Söz konusu bakış açısına göre, yaratıcı ve kinetik yapı tasarımı açısından giysi tasarımında bedenin dışarıdaki uzaya doğru gelişimi temel alınır (Devetak, 2016: 3). Kinetik giyici aktöre dair bir diğer metafor ise, genişletilmiş bir alan içinde heykelsi-giysinin sabit bir yerinin olmamasıdır (Swindells ve Almond, 2016: 57). Düşünen beden, düşünülen giysisi ile sürekli değişen bir hareket halindedir. Heykelin görsel yapısı izleyici hareket ederken değişmekte iken giysinin görsel yapısı hem izleyici hem kullanıcı hareket ederken sürekli değişmektedir. Giysi beden ve onun hareketleri nedeniyle sürekli form değişikliğine uğrar. Bu sebeple giysinin yapısı, uzayda sabit kalmayarak, sürekli değişir.

Giyside heykelsi formu, insanın kinetisizmi ile birlikte çözümleyen Issey Miyake’nin 'Pleats Please' koleksiyonu moda tasarımında kinestetik heykelsiliğe örnek teşkil etmektedir (Şekil 155). Tasarımcı bu örnekte kinetik yapıyı bir tasarı avantajına çevirmiştir. Miyake'nin tasarımı, iki ve üç boyut arasındaki gerilimden faydalanılarak düşünülmüş ve pili yardımıyla bu gerilimi yansıtan bir tansiyon oluşturulmuştur. Boşluk ve doluluk ile boyut geçişleri yapılmış, manken her yürüdüğünde boyutlar tansiyonla hareket etmektedir (https://collection.maas.museum/object/142953 Erişim Tarihi: 23.08.2022).



Şekil 155. Issey Miyake'nin 1995 yılına ait 'Pleats Please' koleksiyonundan bir tasarım, Powerhouse Müzesi, Avustralya (https://collection.maas.museum/object/142953 Erişim Tarihi: 23.08.2022).

Giysi yapısı, formun ana etmenlerinden biri olsa da giysinin yapısal ögeleri tasarlanırken insan bedeni, kumaş özellikleri, kesim-dikim olanakları göz önüne alınmaktadır. Bunlarla birlikte yapı, canlı insan bedeni için tasarlandığından, kinetik de göz önüne alınır. Bu sebeple giysinin yapısı insan bedenine dair pratik bilginin yanı sıra iskelet-eklem sistemlerine sıkı sıkıya bağlıdır. Tasarımın hareket halinde nasıl performans göstereceği yapı oluşturmanın daimî sorularındandır. Giysinin krokisi ancak tüm yapısal özelliklerin toplamına dair çözümlemelerle ortaya çıkar (Mc Kelvey ve Munslow, 2012: 72). Heykelsi formlar perspektifinde, moda tasarımında bu kinestetik duyarlılık, tasarımcının vizyonunu belirleyen kontrol gücüdür. İnsan formuna dikkat gibi temel hususlar ve bir cismin uzayda nasıl hareket ettiğini (kumaş, iplik, aksesuar, vb.) bilmek tasarımın olanaklarını ve sınırlamalarını gösterdiği için önemlidir. Örneğin, yumuşak bir kumaş, uzayda dökümlüdür ve yapılandırılmış bir giysi formu oluşturmaz (Swindells ve Almond, 2016: 53). Dolayısıyla kumaşın uzaydaki salınımını tahmin gibi devinimleri algılamak ve öngörmek giysinin formunu tasarlamak için mecburidir.

Kumaş; kumaş yapısı, iplik ve hammadde özellikleri, giysinin formunda belirleyici ögelerdir. Kumaşın yapısal özellikleri giysi konstrüktürünün inşasında, inşanın nasıl bir yapıt sağlayacağı konusunda rol oynar. Dolayısıyla heykelsi bir giysi formunun oluşumunda tekstilinin önemi büyüktür. Tasarımcılar, heykelsi form çalışmalarında malzeme ile kurdukları ilişkide tekstillerin yapılarının olanaklarını kullanarak biçime ulaşırlar.

İnsanlar, türetilen metaforik uzantı veya algılanan bir gerçeklikten (ampirik kavramlar) soyut fikirler ve formlar (ampirik olmayan kavramlar) geliştirebilen bir varlıktır ve bunu malzeme üzerinde kurduğu denetimle gerçekleştirir. Bu doğrultuda sanatçıların/tasarımcıların kavramsallaştırma, soyutlama ve form oluşturma yetenekleri malzeme deneyimi ile mekânsal kavramları bir araya getirerek heykelsi düşünmek için bir platform görevi görmektedir. Malzemelere dokunmak ve işlemenin yanında onları bir düzen içerisinde yerleştirmek ve mekânsal alanda kurgulamak heykelsi düşünce uygulamasının plastik kavrayışına katkıda bulunmaktadır. Biçim ve malzemeler aracılığıyla düşünerek bir şeyler yapma sanatı, tasarım, gerçekliğin maddi bir düzenlemesidir. Tasarımcılar maddeye kişiselleştirilmiş bir katılım ekleyerek ürünler oluşturmakta ve düzenlemektedir (Swindells ve Almond, 2016: 47-52). Bir giysi tasarımcısı tekstil plastiğine öznel katkılar ekleyerek giysi düzenlemesi yapmaktadır. Bu bağlamda tekstilleri oluşturma, kullanma ve yerleştirme aşamalarının her birinde tekstilin yapısı önemli roller oynamaktadır.

2.2.1.Giysi Tasarımında Heykelsi Form Oluşturma Teknikleri

Hacimli ve üç boyutlu tekstil yüzeyleri dokuma, örme ve dokusuz yüzeylerle oluşturulmaktadır (Berber ve Başaran, 2018: 59). Dokusuz yüzeyler olarak sınıflanmakta olan tekstil oluşturma üretim yöntemlerinden biri olan keçeleştirme yöntemi ile elde edilen kumaşlar sert tutum özelliğine sahip olduklarından yapısal formlar sağlamaya elverişli tekstillerdir. Nonwoven kumaşlar içerisinde yer alan keçe; dokunmayan ve örülmeyen elyaf esaslı düz ağ yapısına sahiptir. Yün elyafının pullu yapısı sayesinde liflerin birbirlerine tutturulmasıyla üretilirler. Keçe yöntemi kullanılan sanatsal üretimlerde sıklıkla yün elyafının tek başına kullanıldığı görülse de diğer tekstil

malzemeleri ve tekstil dışı malzemeler ile birlikte de yapı oluşturabilmektedir (Akça Tokatlı ve Erzurumlu, 2016: 196). Bu yöntemle üretilen kumaşlar sert olduğundan kullanım alanları diğer kumaşlara göre daha azdır (Bahriyeli ve Özkendirci, 2009: 147). Bununla birlikte yapı odaklı bir giysi formu oluşturmak için elverişlidir ve giyilebilir heykelsi formlar üretmek için tasarımcılar tarafından kullanılmaktadır. Jenne Giles ve Stuart Shepard'ın keçe yapılı giyilebilir form çalışmaları keçe yüzeyin giyilebilir biçim oluştururken, elyafın tıpkı heykeldeki kil gibi kullanılmasıyla, serbest ve katı üç boyutlu biçimler elde etmeye uygun olduğunun örnekleridir (Şekil 156 ve Şekil 157).



Şekil 156. Jenne Giles'in keçe yapılı giyilebilir form çalışmaları (https://www.jennegiles.com/wearable-art-harlequin-feltworks/1 Erişim Tarihi: 23.08.2022).



Şekil 157. Stuart Shepard'ın keçe yapılı giyilebilir form çalışmaları (https://rvamag.com/art/rva-artist-stuart-shepard-combines-sculpture-and-fashion-with-striking-results.html Erişim Tarihi: 23.08.2022).

Yünün elyaf haliyle tekstil yüzeyinin doğrudan oluşturulduğu bir yöntem olan keçenin yanı sıra, dokunmuş ve örülmüş tekstil yüzeylerinin keçeleştirilmesi ile de giysilerde biçimsel yaratımlara gidilebilmektedir. Örneğin, örülmüş yüzeylerin keçeleştirilmesi ile giysi formu tasarlanabilmektedir. Şekil 158'de görülen çalışmada yünün keçeleşme potansiyeli örme tekniği ile birleştirilerek hacimli yüzeyler elde edilmiştir. Keçeleşme ile örme tekniklerinin birleşimi ile elde edilen giyilebilir organik biçimler heykelsi bir form sunmuştur (Gezicioğlu, vd, 2022: 316).



Şekil 158. Örme ve keçeleştirme tekniklerinin birleşimi ile giysi biçimlendirilen tasarım, S. Tuğba Arabalı Koşar, 2021 (Gezicioğlu, vd, 2022: 310).

Yünlü kumaşların keçeleşmesinin tasarım olanağı olarak ele alındığı bir diğer çalışma Sedef Acar'a aittir. Acar'ın geliştirdiği dokuma örme gibi yapılara sahip yün içeren kumaşlarda "Bölgesel Keçeleştirme" yönteminde giysiler formunu, sadece önceden belirlenen bölümlerin keçeleştirilmesi ile kazandırılan boyutsal değişimlerle edinmektedir. 2005 yılından itibaren denemeleri yapılan ve geliştirilen bu teknikle Acar, bir olumsuzluk olarak kabul edilen yünün keçeleşme özelliğini giysi formu oluşturmak için kullanmış ve bilinen terzilik yöntemlerinden farklı bir giysi biçimlendirme yöntemine ulaşmıştır (Acar, 2010: 163). Şekil 159'da görülen örnekte kendisinin tasarladığı atkı takviyeli dokuma kumaşa bölgesel keçeleştirme uygulaması yapılarak giysi biçimlendirilmiştir. Giysi biçimlendirmeye yönelik bu alternatif yaklaşımda, dokuma kumaşların bölgesel şekilde keçeleştirilmesi giysileri biçimlendirmede bir tasarım unsuru olarak kullanılmış, dikiş kullanılmamış ve üç boyutlu etkilerle giysi formu tasarlanmıştır.



Şekil 159. Dokuma kumaşlarda bölgesel keçeleştirme ile form oluşturma, "Drape", "Giysi Bedenler" sergisi, Sedef ACAR, 2011 (Sedef ACAR'ın arşivinden).

En eski kumaş oluşturma yöntemi olan dokuma; birbirine dik açı yapılarak kenetlenmiş atkı ve çözgü iplik sistemlerinden oluşan en yaygın kullanıma sahip tekstil yüzeyi oluşturma yöntemidir (Wulfhorst, 2003: 123). Dokumayla elde giysiler, yalnızca doğal elyafların kullanıldığı ilk çağlardan beri mevcuttur. Suni ve sentetik elyafların gelişmesiyle giysi üretiminde kullanılmaya devam edilen dokumalar, tasarım

detaylarına göre çok çeşitlenmiş, giyim endüstrisinin her alanında kullanılagelmiştir (Taylor, 1999: 80). Dokumalarda çözgü ipliklerinde malzeme seçimi germe ve çekme özellikleri göz önüne alınarak seçilse de atkı ipliklerinin seçiminde sınırlayıcı bir kısıt bulunmamakta, sanatçı ve tasarımcıların malzeme seçiminde özgür olmalarını sağlamaktadır. Bu sebeple tekstil dışı malzemeler de dokuma yapılarda kullanılabilinmekte ve dokuyu meydana getirmeye katkıda bulunabilmektedir (Akça Tokatlı ve Erzurumlu, 2016: 200). Dokuma yapısındaki kumaşlarla giysi formu oluşturma genelde giysi kalıp tekniklerinin olanakları ile oluşturulmaktaysa da yapıya özgü yöntemlerle de giysi biçimlendirilebilmektedir. Viktor & Rolf'un 2016 yılı Kış Koleksiyonundan tasarımlar, giysi formunun dokumanın yapısal özellikleriyle biçimlendirildiği örneklerdir. Bezayağı örgüsündeki kumaş, atkı ipliğindeki kalın malzemelerle hacim kazanmıştır. Kumaşların bedene yakın durduğu geleneksel giysi formlarının aksine beden ile giysi arasındaki boşluk fazladır ve boşluk, bir öge olarak, tasarlanmıştır. Boşluğun tasarımı, giysileri heykelsi forma götürmüştür. Söz konusu örnekte heykelsi form, dokuma tekstil yapısının iplik sistemlerine başvurularak elde edilmiştir (Şekil 160 ve Şekil 161).



Şekil 160. Viktor & Rolf'un 2016 yılı Kış Koleksiyonundan heykelsi dokuma tasarımlar (https://www.livingly.com/runway/Viktor+Rolf/Couture+Fall+2016/Details/iAkRHaqZJk6 Erişim Tarihi:23.08.2022).



Şekil 161. Viktor & Rolf'un 2016 yılı Kış Koleksiyonundan tasarımlar (https://www.livingly.com/runway/Viktor+Rolf/Couture+Fall+2016/Details/G1p7HPiHdbs Erişim Tarihi: 23.08.2022).

Tasarımcı Quoï Alexander'ın farklı örgü teknikleriyle hazırlanan giysi tasarımı konuya verilebilecek bir diğer örnektir. Kol ve ön bedende farklı örgüler kullanılan dokuma kumaş, farklı dokuma sıklıkları ve tok malzeme ile desteklenmiştir. Formun dokuma yapısına başvurularak elde edildiği tasarım, giysilerin temel biçim tradisyonundan uzaktır. Dokuma kumaşın yapısal imkanları ile giysinin formu yeniden ele alınmıştır. Formun yeniden düşünülmesi, giysi biçim geleneğinden uzaklaşılması ve bunun dokuma örgüleriyle sağlanması ile heykelsi dokuma giyim örneği verilmiştir (Şekil 162).



Şekil 162. Quoï Alexander'ın formu dokuma yapısıyla elde ettiği heykelsi tasarımı (https://www.francetvinfo.fr/culture/mode/createurs/designers-apartment-quoi-alexander-et-neith-nyer-deux-createurs-singuliers_3341361.html Erişim Tarihi: 23.08.2022).

Dokuma kumaş tasarımında çeşitli yöntemlerle rölyef etkileri elde edilerek boyutsal çıktılar elde edilebilmektedir. Bu yöntemlerden biri, malzeme özelliğinin tasarım imkânı olarak kullanılmasıdır. Kumaş tasarımında üç boyutlu etkiler kullanılan malzemeye dayanarak elde edilebilmektedir. Örneğin, Havva Halaçeli elastan içeren dokuma kumaşlarda elastanın yaratıcı öge olarak kullanılmasıyla üç boyutlu etkilere ulaşmıştır (Şekil 163). Çalışmada atkı ve çözgüde farklı elastan değerlerinde iplikler kullanılmıştır. Kumaşın esnemesiyle birlikte dokusal değişimler ortaya çıkmıştır (Halaçeli, 2009: 115-118).



Şekil 163. Havva Halaçeli'nin rölyef etkili kumaş tasarımı (Halaçeli, 2009:118).

Kumaşlarda malzeme özelliğinin bir tasarım imkânı olarak kullanılmasına bir diğer örnek tel ile desteklenen formlardır. Kumaşın içerisine tel eklenerek biçimler heykelsileşebilmektedir. Şekil 164'te Yehudat Katz'ın armürlü tezgâhta el dokuma tekniği ile ürettiği çalışması görülmektedir. Çalışmada bakır ve keten iplik birlikte kullanılmıştır. Üç boyutlu objenin yapılandırılmasında kullanılan bakır tel, malzemeye özel bir davranışla esnek ve yapısal bir deneyim sunmuştur (Tekstilde Yeni Vizyonlar, 2005: 67).



Şekil 164. "Cornucopia", El Dokuması, Bakır ve Keten İplik, 2004 (Tekstilde Yeni Vizyonlar, 2005: 67).

Kumaş tasarımında rölyef etkileri dokunmuş/örülmüş yüzeylere yapılan bitim işlemleri ile de sağlanabilmektedir. Doğal liflere dinkleme ve keçeleştirme yöntemleriyle boyut kazandırılması gibi termoplastik yapıdaki yapay liflere termofiksaj işlemleriyle üç boyutlu etkiler kazandırılabilmektedir. Bu kumaşlarda farklı katlama, kırıştırma, buruşturma gibi yöntemlerle hacimsel biçimlendirmeler sağlanmaktadır (Kurtuldu, 2017: 116-117). Örneğin, Issey Mıyake sıcak baskı ile piliselendirme yöntemiyle giysilerde rölyef etkili koleksiyonlar tasarlamıştır. Daha önceki çalışmalarında katlama ve ısıl işlemlere dayalı pilise efektlerini kullanan Miyake, 2016 yılında ise termokromik renklendirici ile yeni bir pişirme yöntemi uygulayarak yeni pilise efektlerini sunmuştur (Şekil 165 ve Şekil 166) (Acar, vd, 2019: 44).



Şekil 165. Issey Miyake'nin piliseli koleksiyonundan örnek, 2016 (https://www.dezeen.com/2016/01/08/spring-summer-2016-fashion-collection-issey-miyake/ Erişim Tarihi: 14.06.2023).



Şekil 166. Issey Miyake'den boyutlu pilise efektlerinin detayları (Acar, vd, 2019: 44).

Dokuma yapısının iplik sistemi, örme yapısının ilmekli bünyesi ve keçe yapısın plastiği ile heykelsi giysi formlara ulaşılmakla birlikte dokuma kumaşlarla giysi formu, sıklıkla, giysi kalıp tekniklerinin imkanlarıyla elde edilmektedir. İki boyutlu eksende biçki sistemi ve kopyalama yöntemiyle, üç boyutlu eksende drapaj yöntemiyle hazırlanabilen giysi kalıbı, modelin geometri ile bir giysiye dönüşmesini sağlayan biçim oluşturma tekniğidir. Giyim sanayinin giysi biçimlendirme için en sık başvurduğu teknik olan kalıp, kendine özgü matrisleriyle giysinin formunun bir numunesini oluşturur (Çeğindir, 2017: 64-65). Yaratıcı kalıp uygulamaları özgün giysi formlarına ulaşmak için sık başvurulan yöntemleri içermekte, heykelsi nitelikle biçimler için olanakları zorlanmaktadır. Berlin merkezli Mashallah Design ve tasarımcı Linda Kostowski'nin ortak çalışması Londra Tasarım Festivali için hazırlanmış tişört tasarımları, yaratıcı kalıp uygulamalarındandır. Vücut taramasıyla elde edilen üç boyutlu datalar, çokgenler halinde grafik edilerek iki boyutlu parçalar halinde kesilmiş ve dikilmiştir. Vücudun dijital bir ikizini yaratma fikrinden yola çıkılarak hazırlanan tasarımdaki kalıp yaklaşımı, kabul görmüş geleneksel kalıp sistemlerinden oldukça farklıdır. Söz konusu yaklaşım tasarımcının hayal gücünü, endüstriyel kalıp sistemlerine bağlı kalmadan çalışmasını sağlayarak, serbest bırakmış ve form anlamında yaratıcı bir sonuç vermiştir. Örnekte geleneksel biçim oluşturma referanslarının dışına çıkmak, form oluşturma pratiğinin bağımsızlaşmasını sağlamıştır. Bir tişört formunun uzlaşılmış biçiminden bağımsız ele alınması, onu moda pratiğinde heykelsi düşünme motivasyonun temel kaynaklarına ulaştırmıştır (Şekil 167).



Şekil 167. Berlin merkezli Mashallah Design ve tasarımcı Linda Kostowski'nin kesim yöntemleri ile bağımsız form oluşturma projesi (https://www.dezeen.com/2008/09/29/the-t-shirt-issue-by-mashallah-design-linda-kostowski/ Erişim Tarihi: 23.08.2022).

Tasarımcı Feyrouza Ashoura'nın "The Breathtakers" koleksiyonundan kalıp ve dikiş teknikleriyle oluşturulan bağımsız form tasarımı, kalıp biçki tekniklerinin ustaca kullanılmasıyla form tasarımının varabileceği özgün noktayı göstermesi açısından önemlidir. İnsan bedeninin evrimsel süreçte dönüşüme uğramasını konu eden tasarımda form bir anlatı nesnedir. Temel biçki sistemi ile drapaj sistemlerini kullanan tasarımcının ürettiği giysi formu, tasarım yaklaşımının merkezini oluşturmuştur. Form heykelde olduğu gibi, moda evreninin temel beden-giysi geleneği ile trend silüet kaygılarından uzak, bağımsız tasarım ögesi olarak biçimlenmiştir (Şekil 168).



Şekil 168. Feyrouza Ashoura'nın "The Breathtakers" koleksiyonundan kalıp ve dikiş teknikleriyle oluşturduğu bağımsız form tasarımı (https://www.notjustalabel.com/feyrouz-ashoura Erişim Tarihi: 23.08.2022).

Geleneksel terziliğin yardımcı malzemeleri giysilere biçim verme özelinde geliştirilen elemanlardır. Bu malzemelere yaratıcı başvurular çağdaş moda tasarımında devam etmektedir. Örneğin tarlatan, elbisenin alt kısmına veya eteklere kabarık görünüm veren bir iç giysidir (Ermert, 2019: 189). Şekil 169'da Valentino'nun 2010-11 Sonbahar Kış Koleksiyonunda tarlatana getirdiği güncel yorumu görülmektedir. Tasarımda, geleneksel terzilikte giysinin içerisine giyilen bir destek ögesi olan tarlatan, giysinin kendisinin konstrüksiyonel elemanı olarak kullanılmıştır. Hacimsel alanın saydamlık değeriyle genişlediği tasarımdaki form önerisi heykelsi dinamiklerle biçimlenmiştir.



Şekil 169. Valentino'nun 2010-11 Sonbahar Kış Koleksiyonundan örnek model (https://vintagevirgin.tumblr.com/post/23608070312/paulineway-detail-at-valentino-haute-couture Erişim Tarihi: 15.06.2023).

Giysi tasarımında heykelsi formlara götüren bir diğer yöntem ise yardımcı malzemeler ile desteklenen yüzey yapılarıdır. Yardımcı malzemelerin kumaş gibi dökümlü materyalleri tok hale getirmeleriyle kalıcı formlar elde edilmektedir. Örneğin şekil hafızası ve güçlendirme yapan tela sıklıkla vurgu noktalarında kullanılarak formun sabit kalmasını sağlar. Tela, balen, vatka, biye, tarlatan gibi hazır giyim sanayisinin yardımcı malzemelerinin yanı sıra çeşitli medyumlarla dökümsüz kalıcı kumaş formlarına ulaşılabilinmekte ve bunlar giysi konstrüksiyonunda, tasarım değerli biçimler olarak, kullanılmaktadır. Örneğin; kauçuk ve plastik, sıvı hale dönüştürülüp kalıplara dökülebilmekte ya da doğrudan bedene uygulanabilmektedir (Şekil 170). Böylece elde edilen formlar haute couture alanında özgün tasarımlarda kullanmaktadır (Jones, 2009: 125).



Şekil 170. Laura Hui Shan Li’nin 2012 yılına ait 'Wind Blown' koleksiyonu (https://crashingred.com/fashion-and-style/australia-fashion-week/loreal-melbourne-fashion-festival-2012-national-graduate-showcase/ Erişim Tarihi: 23.08.2022).

Alternatif malzeme arayışları giysi tasarımında yenilikçi formların ortaya çıkmasını sağlayan bir diğer yaklaşımdır. Bu sayede giyside form oluşturmada geleneksel terzilik yöntemlerinin dışında tekniklerin ve tekstil dışı materyal olanaklarıyla yenilikçi biçimlerin gelişmesi sağlanmaktadır. Bu duruma örnek Şekil 171’deki alternatif malzemeli giysi tasarımı ve ondaki biçim yaklaşımıdır. Saydam ve yarı saydam malzemelerle hacimli form meydana getiren İrem Sabanuç Gönül, giysinin altındaki taşıyıcı bedeni yansıtarak mekân ve ışık ilişkisini kurgulamıştır (2017: 101). Giysi tasarımındaki bu hacimsel anlatım yaklaşımı, formun geleneksel giysi biçimlerinden bağımsız kurgulanmasını sağlayarak tasarımın heykelsileşmesiyle sonuçlanmıştır.



Şekil 171. İrem Sabanuç'un tasarımı (Sabanuç Gönül, 2017: 109).

Geleneksel giysi tasarımı ve onun üretim yöntemlerinin dışında çalışmalar yapan tasarımcı Iris van Herpen, farklı disiplinlerin üretim tekniklerini giysi tasarımında kullanmakta ve alışıldık form bilgisini bu sayede aşmaktadır. 3D yazıcılar ve lazer kesim makinelerini giyim üretimine dahil eden Herpen, bunları el işçiliğiyle destekleyerek giysi formları tasarlamaktadır. Şekil 172'de görülmekte olan tasarımlar geleneksel shibori tekstil baskı tekniğinden ilham alınıp katmanlarla form elde edilen "Shift Souls" koleksiyonundan örneklerdir (Acar ve Sünerli, 2019: 79). Üretimde disiplinlerarası bir yaklaşım sunan tasarımlar, geleneksel giysi tür sistemlerinin dışındaki bağımsız form tasarımlarıyla heykelsi giysi tasarımı örneklerindendir.



Şekil 172. "Shift Souls" koleksiyonu, Iris van Herpen, 2019 (https://www.irisvanherpen.com/collections/shift-souls/inside-the-atelier-3 Erişim Tarihi: 10.01.2023).

Geleneksel malzeme ve tekniklerin yanı sıra alternatif malzeme ve üretim yöntemleri arayışlarının uygulamalarını da içeren giysi formunda heykelsi düşüncenin moda pratiğinde ele alınışının kapsamlı havzalarından biri örmedir. Araştırmanın odağı olan örme giyimde heykelsi formun teknik imkanları, tasarım süreci, yaratıcı parametreleri, olanakları ve yayınlanmış örnekleri ile takip eden bölümde incelenmiştir.

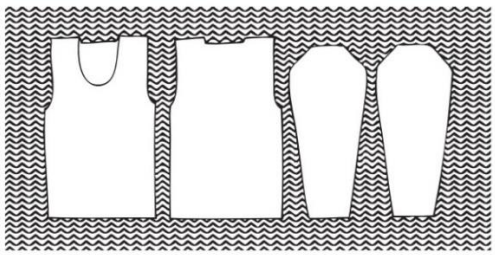
2.3. Örme Giyim Tasarımında Heykelsi Form

İki üst, iki alt bağlantı yerine sahip eğrisel kıvrım olan ilmek (stitch), iplik halkalarının (loop) birbirinin içine geçmesiyle elde edilen bir tekstil birimidir (Wulfhorst, 2003: 153). Örme, ilmek adı verilen bu eğrisel kıvrımların birbirleri içinden geçirilmesi sonucunda oluşan tekstil yüzeyidir. Örme yüzeyi oluşturulurken ilmeklerin bağlanma işlemi yatay ya da dikey doğrultuda yapılabilmekte ve buna göre örme yapılar atkılı ve çözgülü olarak sınıflandırılmaktadır (Candan, 2000: 2-8).

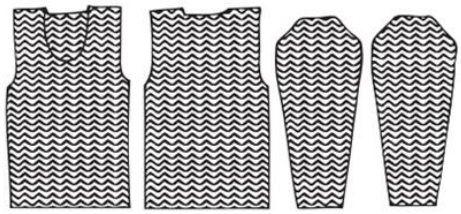
Yardımcı elemanın (iğne, şiş, tığ, vb.) bir tek besleme ipliği üzerinden işlem yaptığı atkılı örmede ilmek oluşturma peş peşe ardışık hareketlerle yapılır. Her bir yardımcı elemanın kendi ipliği ile beslendiği çözgülü örmede tüm iğneler birlikte hareket ettirilir (Wulfhorst, 2003: 157). Makine örmeciliği ve el örmeciliğine dayanan üretim sistemlerinin her birinde, atkılı ve çözgülü olmak üzere, her iki örme sınıfından kumaşlar elde edilebilmektedir. Örme yapılı tekstillerle tasarlanan örme giyim,

örmeciliğin bu iki üretim sistemi ve söz konusu iki sınıfından elde edilen kumaşların kullanıldığı özgün bir giyim alanıdır.

Makine örmeciliğine dayanan örme giyim iki ana üretim kategorisine sahiptir. Bunlardan ilki "Cut and sewn knitwear" diğeri "Fully-fashioned knitwear" dir. "Cut and sewn knitwear" kategorisinde düz ve yuvarlak örme makinelerinde üretilen örme kumaşlar preslendikten sonra kalıplar halinde kesilerek dikilir (Şekil 173). "Fully-fashioned knitwear" kategorisinde ise giysi için gereken boyut ve şekilde çıkan kalıplar şeklinde üretim yapılır. Bu kalıp parçalar, öncelikle, örme yapısını çözülmekten kurtaran overlok makinesinde dikilir. Ardından, dokuma ürünlerdeki gibi, birbirleriyle dikilerek birleştirilir (Şekil 174) (Wilson, 2001: 103-104).



Şekil 173. "Cut and sewn knitwear" yönteminde kalıplar örme kumaşta (Udale, 2014: 19).



Şekil 174. "Fully-fashioned knitwear" yönteminde örme giysi kalıpları (Udale, 2014: 16).

"Cut and sewn knitwear" ve "Fully-fashioned knitwear" olmak üzere makinede örme giyim üretimindeki ana yöntemlerin yanında 1995 yılında International Textile Machinery Association (ITMA) tarafından tanıtılan dikişsiz örme teknolojisi, giysilerin 3 boyutlu şekilde üretilmelerine olanak sağlayan alternatif bir yaklaşımdır. Bu teknoloji 1997 yılında tasarımcı Issey Miyake'nin "A-POC" özel koleksiyonu ile görünür

olmuştur. A-POC yaklaşımında, boru şeklindeki endüstriyel çözgülü örme kumaşa giysiler gömülü bir düzen halinde kullanıcı tarafından kesip birleştirmeye hazır halde yer almaktadır (Udale, 2014: 20).

El örmeciliğine dayanan örme giyim ise örücü araçlarına göre sınıflandırılmaktadır. Temel örücü araçlar olan şiş örücülüğü, tığ örücülüğü, iğne örücülüğü olarak sınıflandırılmakla birlikte elin araç olarak kullanıldığı örme teknikleri de mevcuttur. Primitif örmecilik parmaklarla yapılmış, zamanla gelişen araçlar içerisinde şişler örmede öncül olarak kullanılan yardımcı eleman olmuştur (Ahmad, 2017: 186). Zaman içerisinde gelişen tığ ve iğneler farklı örme yüzeylerin elde edilmesine olanak tanımış ve yayılmışsa da düz şiş örme teknikleri örmecilikte dominant teknik olmuştur (Black, 2012: 7). Hem atkılı hem çözgülü örme kumaşların üretilebildiği bu teknikler, tarihsel süreç içerisinde uzun süre, hanenin giyim ihtiyacını karşılamak ve ek gelir elde etmek için yapılan domestik giyim üretim aktiviteleri olarak kadınlarca yürütülmüştür (Akçam ve Kozbekçi Ayranpınar, 2022: 95). Bununla birlikte, 21. Yüzyıldaki çağdaş tasarım evreninde, moda tasarımcılarının başvurdukları örme yöntemlerinden biri haline gelmiştir.

El örmesinde en yaygın kullanılan yöntem şiş örücülüğüdür. Bir ucu sivri şişler, iki ucu sivri şişler ve yuvarlak şişler olmak üzere 3 farklı türü olan şişler genellikle çelik, plastik, alüminyum kaplama, tahta ve bambudan üretilmektedirler. Bunun yanı sıra ilmekleri bekletme ve çaprazlamada yardımcı şişler ile emniyet iğneleri kullanılmaktadır. Şiş örmeciliğinde pamuk gibi bitkisel lifler; viskoz ipeği, kazein yünü gibi yapay lifler kullanılmakla birlikte baskın kullanıma sahip temel elyaf yündür. Klasik ve fantezi yün iplikler basit, çift, 3 veya 4 bükümlü olabilmekte, ince ve orta kalınlıkta olanları giyim eşyaları üretilmek için tercih edilmektedir. İplik kalınlığı, beden ölçüsü, kullanılacak desenin ilmek ihtiyacı ve şiş kalınlığı ilmek hesaplamalarına dahil edilen hususlardır. Yüz ilmek, ters ilmek, ilmek kaydırma, ilmek çevirme, ilmek atma, ilmek uzatma, ilmek çaprazlama, ilmek kaçırma, ilmek artırma, ilmek eksiltme, ilmek içinde ilmek geçirme teknikleri ile desen ve form meydana gelmektedir (Atay, 1997: 45-63).

El örmesinde yaygın kullanılan bir diğer yöntem tığ örücülüğüdür. Temeli zincir ilmeği olan tığ örmeciliğinde ilmekler birbirlerinin içerisinden çekilerek üretilmektedir. Bu ilmeklerin yan yana dizilmesiyle oluşan sıralar gidiş ve dönüş olmak üzere iki yöne örülebilmektedir. Tığın ilmek sıralarına ve ilmek aralarına farklı kombinasyonlarla batırılması, ilmeklerin ters ve yüz alınması, çift yönlü olabilmesi örgü çeşitliliğini, dolayısıyla potansiyel desen verimliliğini arttırmaktadır. Kısa tığ ile yapılan düz kroşe ve uzun tığ ile yapılan çok ilmekli kroşe olmak üzere ikiye gruba ayrılabilen tığ örmeciliğinde yüz ilmek, ters ilmek, zincir ilmeği, tığ batış şekilleri, ipliğin tığ üzerine dolanışı ve ilmeklerin toplanış şekilleri temel tekniklerdir (Atay, 1997: 329-347).

Tüm örme yapıları el örmeciliği zanaatından geliştirilmiştir. Örme kumaş ve giysileri hızla üretebilmekle birlikte makine örmeciliği ile elde edilemeyen bazı karmaşık örmeler hala el örmeciliği ile üretilmektedir. Bu sebeple moda evreni hala el örmesi ürünlerin cazibesini kullanmaktadır (Jones, 2009: 124). Donofrio-Ferrezza ve Hefferen el örmeciliğine dayanan örme giyim ile makine örmeciliğine dayanan örme giyim arasında farklardan birinin el örmesinin, endüstriyel ürünlere karşı, el sanatları ve zanaata ideolojisiyle anlamlı bir dizgeye sahip olması olduğunu söylemiştir (2017:6). Tasarımlarında el sanatları imkanlarına başvuran moda tasarımcıları örme giyimde doku, desen, yapı ve form odaklı yeni yaklaşımların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Söz konusu yeni yaklaşımlardan birisi heykelsi örme giyim konstrüksiyonlarıdır (Black, 2005: 6).

Tasarımcıların heykelsi giysi formu oluşturmak için örme yapısına neden başvurduklarını anlamak adına örmenin giyimdeki kullanım performansına bakmak önemlidir. Kumaşların özellikleri büyük oranda kullanılan ipliğin hammaddesi, bükümü ve kalitesine bağlı olmakla birlikte iplik özellikleri eş değer kabul edildiğinde örme ve dokuma kumaşların giyim performansları arasında bir karşılaştırma yapılabilir. Örme ve dokuma kumaşların, malzemeleri eş değer kabul edilip yalnızca fiziksel yapı açısından karşılaştırıldığında; ilmekli yapısı nedeniyle örmenin esnek, dokumanınsa stabil olduğu görülür. Söz konusu durum giyim konforu açısından değerlendirildiğinde dokuma kumaşın giyim-konfeksiyon üretimine (pastal atımı, kesim ve dikiş) daha elverişli

olduğu, mukavemetinin yüksek olduğu ancak giyim konforunun düşük olduğu, örmeninse giyim konforu sağladığı ancak konfeksiyon üretime daha elverişsiz olduğu ve mukavemetinin düşük olduğu söylenebilmektedir (Burhan ve Özkendirci, 2009: 141-142).

> "*Örgü, birbirine geçen ilmeklerden oluşur. Bunlar çok rahat hareket edebildiğinden, kumaş da çok rahat eder ve esner. Bulunduğu şekle çabuk uyum sağlar ve üzerine konulan cisimleri yumuşak biçimde sarar. Dokuma kumaşlar ise bilhassa ipliklerin yönünde doğal olarak çok daha az uzar. Çapraz yönde çekildiğinde ise çok rahat esneyebilir. Eğer kumaş çok sıkı dokunduysa bu yönde esnetmek kolay olmaz. Her iki tipte de kumaşın özellikleri lif seçimine iplik tipine ve konstrüksiyon ayrıntılarına büyük bir oranda bağlıdır. Ama genelleme yapacak olursak örme kumaşlar tutumun yumuşaklığı ve dökümlülük bakımından üstündür. Örme kumaşların ilmekleri hareketli olduğundan kolayca buruşmaz ve buruşukluğu da çok çabuk kaybeder*." (Taylor, 1999:107).

Buruşurluk, iki yapının farklılaştığı bir diğer özelliktir. Örme kumaşların ilmekleri hareketli olduğundan kolayca buruşmaz ve mevcut buruşukluğunu da çok çabuk kaybederken dokuma kumaşlar atkı ve çözgüleri sıkı ve sabit olduğundan çabuk buruşurlar. Bu durum giyim konforu açısından değerlendirildiğinde örmenin serbest zaman ve spor giyime uygun olduğu, dokumanın günlük giysilerde kullanımının zahmetli olduğu görülebilmektedir. Kumaşların hava geçirgenliği özelliği bir diğer husustur. Örme yapısında ilmekler havayı tuttuğundan, ağırlığına göre iyi sıcaklık hissi vererek ısı konforu sağlar. Bu durum örmenin hava geçirgenlik özelliğinin yüksek olduğu ve iç giyim ile kışlık giysiler için oldukça elverişli bir yapı olduğu anlamına gelmektedir. Dokumaların ise hava geçirgenliği düşüktür. İlgili durum dokuma kumaşların, örme kumaşa nispeten, giyim için sağlık odaklı bir elverişsizliğe sahip olduğu anlamına gelmektedir (Taylor, 1999:107). Örme kumaşlarda gevşek bükümlü iplik kullanma gerekliliği de bir diğer karşılaştırmalı özelliği meydana getirmektedir. Gevşek bükümlü ipliklerin sıkı bükümlülere göre daha çabuk tüylenmesi, örmenin dokumaya nazaran daha hızlı tüylenmesine sebep olmaktadır (Udale, 2014: 78).

Kumaş yapılarının, kullanım ve üretim konforu dışında, giysi formunu oluşturma dinamikleri açısından karşılaştırmasını yapmak, heykelsi giyimde örme

başvurusunun imkanları hakkında fikir sunar. Birbirine dik açı yapılarak sıkıştırılmış atkı ve çözgü iplik sistemlerinden oluşan dokuma, iki boyutlu yüzey çıktısı verir. Bununla birlikte, dokuma kumaşlarda farklı özelliklere sahip ipliklerin kullanımı ile rölyef etkisi verebilmektedir. Dokumalarda atkı veya çözgü ipliği veya her ikisi ile de kazandırılabilen rölyef etkisi, tipik iplikler yerine farklı lif, alüminyum tel, misina gibi malzemeler kullanılarak oluşturabilmektedir. Ayrıca dokumada sıklık, tansiyon, gerginlik farklarının artırılıp azaltılması yöntemiyle de malzeme boyutsal anlamda farklı bir özelliğe kavuşabilmektedir (Berber ve Başaran, 2018: 59-67). İplik sistemlerine destek sağlayacak tekstil malzemesi eklendiğinde hacimli yüzey sağlanabilmekle birlikte dokuma kumaş, tezgâhta iki boyutlu yüzeyin tasarlanması prensibine dayanmakta ve ancak rölyef etkisi gibi, yüzeye bağlı kabartmalar meydana getirebilmektedir. Dokumaya karşın örmenin üç boyutlu form meydana getirme imkanları oldukça çeşitlidir.

Kullanılan örgü türleri, ilmek hareketleri, iplik türleri ve yardımcı malzemenin özelliğine göre farklı yapılarda örme yüzeyler elde edilebilmektedir (Udale, 2014: 79). Özgün örme tasarımları söz konusu parametrelerin matrisleriyle elde edilebilmektedir. Örme tasarımında yüzeye bağlı ya da yüzeyden bağımsız hacimli biçimler de örgü türlerinin kombinasyonları, ilmek ve ilmek gruplarının kontrollü hareketliliği, ipliğin kalınlık gibi özellikleri ile elde edilebilmektedir.

Ters-Yüz örme yöntemlerinin planlanması ile oluşan örgü türleriyle örmede rölyef yüzeyler elde edilebilmektedir. Şekil 175’te ters ve yüz örgünün dikey, yatay ve diyagonal şeritler, kareler, üçgenler ve çeşitlenmiş kompozisyon şeklinde örülmesiyle elde edilen kabartma efektleri görülmektedir. İplik türü ve kalınlığı ile boyutsallığının artıp azabildiği bu teknikle rölyef etkisi, örmenin temel örgüsü olan yüz ve ters örgünün planlanmasıyla oluşan desenle dahi elde edilebilmiştir.



Şekil 175. Ters ve yüz örgünün bir arada kullanılmasıyla alçak rölyef etkisi (Turner, 2011: 4-38).

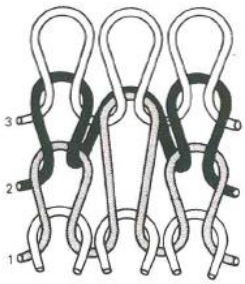
Örmede kontrollü ilmek hareketleri derin rölyef etkileri verebilmenin bir diğer yoludur. Makine örmeciliğinde iğneden ilmek aktarılarak yapılan bu teknik el örmeciliğinde bir grup ilmeğin bir diğer grup ilmekle yer değiştirmesin (çaprazlaması) sonucu elde edilmektedir. Saç örgüsü, aran örgüsü gibi tekniklerdeki bu etki farklı örgü türlerinin bir arada kullanılmasıyla derinlik etkisi daha arttırılarak kabartmalar yüzeyden yükselerek boyutsallaşmaktadır (Şekil 176).



Şekil 176. İlmek hareketleriyle rölyef etki (Turner, 2011: 108).

Askı ve atlama örmede desenlendirme ve kumaş özelliklerini değiştirme amacıyla sıklıkla kullanılan ilmek türleridir. Endüstriyel örmede askı ilmeklerinin oluşumu esnasında iğne (normal ilmek oluşumunun aksine) maksimum yüksekliğe çıkarılmaz. Yükseklik buklenin iğne gövdesine düşmesi için yeterli olmasa da yeni ipliğin iğneye beslenmesi için uygun konumda tutulur. Ardından eski bukle ve yeni iplik bir sonraki ilmek oluşumu aşamasında birlikte düşürülerek kumaşa kazandırılır (Candan, 2000: 17). Askı hareketinin el örmeciliğindeki karşılığına Selanik örgüsü

örnek verilebilir. Bu örgüde şişe dolandırılan iplik örülmeden geçilir ve ancak bir sonraki sırada örülür. Böylece bir sonraki sırada ilmek yüzeye kazandırılır. Yapılan bu askı hareketi yüzeyde hacim elde edilmesini sağlar.

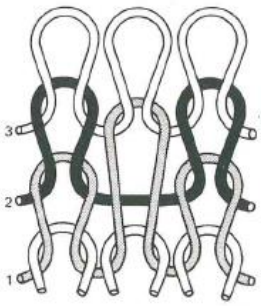


Şekil 177. Askı ilmeklerinin oluşumu



Şekil 178. Askı hareketi ile hacim elde edilen örme yüzeyler

Atlama ilmekleri ise örgü oluşumu esnasında iğnenin hiç yükseltilmemesi sebebiyle iplik beslenememesi durumunda ortaya çıkmaktadır (Candan, 2000: 17). Bu durumda iplik, hareketsiz olan bu iğneyi atlayarak, ilmek yapan diğer iğneye kadar eninde yönde iplik uzantısı oluşturur (Çeken, 2004: 34). Bu hareket örme yüzeylerde çeşitli rölyef etkileri oluşturmaktadır.

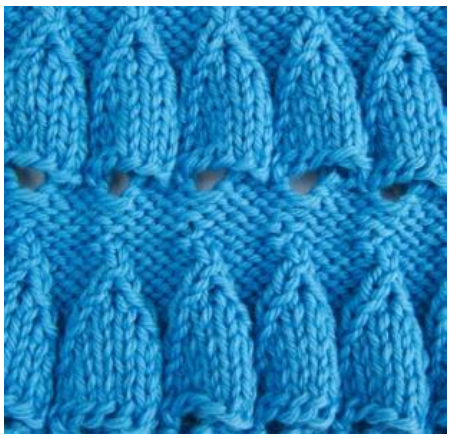


Şekil 179. Atlama ilmeklerinin oluşumu



Şekil 180. Atlama hareketi ile hacim elde edilen örme yüzey

Örmede ilmek arttırma ve eksiltme ile de boyutsal etkiler elde edilebilmektedir. Örneğin Şekil 181'deki kabartmalı yüzey, iki ilmeğin arasına atılan ekstra ilmeklerle elde edilen genişlemenin, her sırada birer ilmeğin kesilerek eksiltilmesi sonucu elde edilmiştir. Şekil 182'deki örnekte ise iki ilmek arasına eklenen fazladan ilmeklerin birkaç sıra örülüp ardından tek ilmekle kesilmesi ile elde edilmiştir. Her ikisinde de ilmeklerin planlı arttırılıp azaltılması yöntemiyle elde edilen yüzeylerin üçüncü boyutta derinleşme olanaklarının oldukça fazla olduğu görülmektedir.



Şekil 181. Kontrollü ilmek arttırma ve eksiltme ile boyut elde etme (Turner, 2011: 178).



Şekil 182. Kontrollü ilmek arttırma ve eksiltme ile boyut elde etme (https://www.youtube.com/watch?v=bsemJ9Y17WQ Erişim Tarihi: 07.09.2022).

İlmeklerin planlı bir şekilde arttırılması ve azaltılması, yüzeyden bağımsız, özgün üç boyutlu biçimlerin ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır. Bu yaklaşımda her bir sırada belirli sayıda ilmek arttırılarak sıklıkta sistemli bir artış yapılır. İstenilen artış oranına ulaşıldıktan sonra ortaya çıkan çap, biçimin pozitif ve negatif alanlarını oluşturur. Örme ile hiperbolik biçimler oluşturan Taimina, bunu oluşturmanın püf noktasının, artan ilmeklerin sabit bir oranını koruyarak onu sıkı ve eşit hale getirmek olduğunu söylemiştir (2018: 22). Sonsuz tasarım olanağı bulunan bu yaklaşımda, ilmek matematiği ile estetik üç boyutlu biçimlere ulaşılmaktadır (Şekil 183).



Şekil 183. Oranlı şekilde ilmek arttırmalı örme formu (Taimina, 2018: 90).

Görüldüğü üzere örme yapısı, yüzey oluştururken, onunla eş zamanlı bir şekilde form oluşturulabilen bir tekstil yapısıdır. Söz konusu durum, örme bir giysinin henüz yüzeyi örülürken formunu edinebilmekte olduğu anlamına gelmektedir (Şekil 184). Bu sebeple giyside form ve yüzey oluşumu, örme söz konusu olduğunda, tek bir tasarım parametresine sahip bir tasarım süreci olarak görülebilir (Landahl, 2013: 5). Yüzey ve form tasarımı sürecindeki bu birliktelik, giysi tasarımcısını bu ögelerin arasındaki yaygın ayrımından uzaklaşarak, onun farklı dinamikleri eş zamanlı çözümlemeyebilmesini sağlamaktadır.

> "*Örme giyim için tasarım pratiğinin özü, tasarımcının yalnızca bir tasarım parametresinin olduğu bir tasarım sürecini kabul etmesinde yatmaktadır, çünkü form, malzeme ve yapım bir temel olarak formla bir araya gelir*." (Landahl, 2013: 11).



Şekil 184. Landahl'ın örme giyimde yüzey ile eş zamanlı form denemesi (Landahl, 2013: 54).

Landahl, örme giyimde form ve yapım arasındaki kesişmenin, tasarıma farklı bir bakış açısıyla yaklaşılması gerekliliği doğurduğunu, örme giyim tasarımının bu sebeple özel bir moda tasarım alanı olduğunu belirtmiştir (2013: 11). Buna göre aynı anda hem malzemeyi oluşturma hem de şekillendirme olanağına sahip olunan örme tekniği, bu gerekçeyle özel bir statüye sahiptir. Bir giysi tasarımcısı örme ürün

tasarlarken, geleneksel süreçte olduğu gibi, önce malzemeyi elde etmek ve ardından bu yüzeyle form oluşturma sürecine girmek durumunda değildir; çünkü form ve malzeme aynı anda oluşturulmaktadır.

> "*Elastik yapısı ve sınırsız plastik olanaklarıyla örme her türden formun kolaylıkla oluşturulmasında en uygun tekstil yapısıdır. Bu yapılarla birçok hacimli heykel çalışması ortaya koyulduğu gibi söz konusu yaklaşım giysilere de yansıtılmaktadır*." (Bayburtlu, 2020: 68).

Örme giyimde heykelsi form, biçime deneysel yaklaşımlarla özgünlük kazandıran çağdaş giysi tasarımı eğilimlerinden birisidir. Bu eğilim: seri üretime geçmesi zor olan formları sofistike teknolojilerin kullanılması ve çeşitli ağırlıklardaki iplik kombinasyonlarının doğru işlenmesiyle karmaşık hacimler geliştiren bir yaklaşıma sahiptir (Frisa ve Danese, 2011: 55). İhtiyaç duyulan tüm yeterlikler el örmesinin teknik imkanları ile karşılanabilmektedir.

İsveçli tasarımcı Sandra Backlund, heykelsi unsurlar içeren el yapımı örme giyim çalışmaları ile tanınmaktadır. Tasarımcı mimari duyarlılığa sahip, kadın beden formunu yeniden şekillendiren örme ürünler tasarlamaktadır. Örme giyimde form ve silüet ögelerinde özgün yaklaşımlar sunan tasarımcı, örme giyimin ısı ve konfor sağlamaya dair geleneksel rolünden uzaklaşmamaktadır (Barron-Duncan, 2013: 452).



Şekil 185. Sandra Backlund'ın örme giyim tasarımlarından örnekler (http://vackert.nu/tag/sandra-backlund/ Erişim Tarihi: 11.12.2022).

Backlund'un tasarımları, sanat ile aralarında olan sınırları yeniden şekillendirme arzusundaki moda yazınında tartışılmaktadır. Backlund'un çalışmaları tartışılırken, çalışmalarına dair tanımlama metni sıklıkla sanattan ziyade zanaat olarak konumlanmaktadır. Bununla birlikte, tasarımlarının bir insan bedeni tarafından giyinilmediğinde de özgül biçimlere sahip olması ile bu biçimlerin çeşitli kavramlara atıfta bulunuyor olması, giysi mimarisi ve kavramsal sanatla ilişkili nesnel bağlantılara sahip olduğu görüşünü kuvvetlendirmektedir. Barron-Duncan, bağımsız sergilendiğinde, Backlund'un giysilerinin birer natürmort kalitesinde olduğunu ancak bununla birlikte, bu stilize tasarımların moda dünyasında giyilebilir oluşlarıyla, sanat nesnesi olma durumundan uzaklaştığını söylemiştir (2013: 453).

Backlund'un 2006 yılı Sonbahar-Kış koleksiyonu "Diamond Cut Diamond" örme giyim tasarımında oldukça hacimsel bir yaklaşım sunmaktadır. Şekil 186'da

görülen örnekler kalın yün ipliğin, örücü şişler yardımıyla, tüp örme (1×1 Ribana) ile örülmesiyle üretilmiştir. İplik kalınlığının katkıda bulunduğu hacim bağımsız parçaların katman olarak kullanılmasıyla artmıştır. Heykel sanatındaki biçim kurgusundaki montaj yöntemine benzer şekilde tüp örme örme parçalar birbirlerine eklenmiştir. Sonucunda giysinin hacimsel alanı genişletilmiş ve böylece heykelsileşmiştir.



Şekil 186. "Diamond Cut Diamond" koleksiyonu, Sandra Backlund, 2006 (https://amandacoade.wordpress.com/2013/03/21/sandra-backlund/ Erişim Tarihi: 11.12.2022).

Backlund'un 2006 yılı koleksiyonu "Don't Walk"'un tamamı kırmızı yün iplik ile elde örülmüştür. Koleksiyonda giysiler ilmek kontrolü ile elde edilen formların yanı sıra drapaj yöntemi ile biçimlendirilmiştir. Giysilerin bir kısmında kontrollü ilmek hareketleri ile oluşturulan birimlerin tekrarları ile hacimli yüzeyler oluşturulduğu görülmektedir. Bu sayede giysilerin bedene temas ettiği alan ile dış çizgileri arasındaki mesafe artmıştır. Oluşturulan mesafeler giysilerin bir kısmında yaka, omuz gibi alışıldık bir kısmında ise alışılmadık bölgelerdedir. Alan ve mesafe kurgusu, boyutlu birimlerle elde edilen hacimsel ritim koleksiyonu heykelsi örme giyimin önemli örneklerinden biri haline getirmiştir (Şekil 187).



Şekil 187. "Don't Walk" koleksiyonu, Sandra Backlund, 2006 (https://ashadedviewonfashion.com/2006/11/21/sandra_backlund-2/ Erişim Tarihi: 11.12.2022).

Backlund'un 2007-08 yılı Sonbahar/Kış koleksiyonu "Ink Blot Test", origamik piramitlerinden dış iskeletleri andıran bir yaklaşıma sahiptir (Barron-Duncan, 2013: 453). Tasarımlar kalın yün ipliğin, tüp örme (1×1 Ribana) türünde örülmesiyle üretilmiştir. İplik kalınlığına dayalı malzeme özelliği tüp örmelerin görüntüsünü derinleştirmiştir. Derinleşen bükeyler yüzey tasarımında yapısal bir görüntü elde edilmesini sağlamıştır. Bunun yanı sıra yaka, beden, kol gibi bilindik giysi parçalarının dramatize büyüklüklerde olması, yeni form önerisi sunmasa da derin yüzey bükeyleri ile birlikte giyilebilir bir origami heykelini anımsatmaktadır (Şekil 188).



Şekil 188. "Ink Blot Test" koleksiyonu, Sandra Backlund, 2007-08 (https://www.dezeen.com/2007/07/02/ink-blot-collection-by-sandra-backlund/ Erişim Tarihi: 08.01.2022).

Backlund'un 2007 yılı özel koleksiyonu "In No Time" daha önceki koleksiyonlarından farklı bir görsel girişimdir. Önceki koleksiyonlarında giysilerin hacimsel alanlarını genişleterek biçimsel çözümler sunan tasarımcı bu koleksiyonunda çok yüzeyli alanlar oluşturarak rölyef etkilerine başvurmuştur. Rölyef etkileri elde etmek için dolgu malzemesi kullanıldığı izlenmektedir (Şekil 190). Bunun yanı sıra düz örgü tüp örme yapıların drapaj tekniğiyle karmaşık yapılar halinde biçimlendirildiği de görülmektedir (Şekil 189).



Şekil 189. "In No Time" koleksiyonu, Sandra Backlund, 2007 (https://www.gettyimages.comdetailnews-photomodel-showcases-an-outift-by-designer-sandra-backlund-on-news-..photo80925805 Erişim Tarihi: 08.01.2022).



Şekil 190. "In No Time" koleksiyonundan, Sandra Backlund, 2007 (https://www.dezeen.com/2007/11/12/in-no-time-by-sandra-backlund/ Erişim Tarihi: 08.01.2022).

Backlund'un 2008-09 yılı Sonbahar/Kış koleksiyonu "Last Breath Bruises" zırh, göğüs plakaları, omuz kanatları ve dalgalı yüzeylerini andırmaktadır (Barron-Duncan, 2013: 452). Koleksiyonda lastik örgülerin çok katmanlı birimler halinde bir araya gelerek hacimsel alanlar oluşturduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra ilmeklerin planlı bir şekilde arttırılıp azaltılmasıyla büzgü etkisi elde edildiği, bu açıdan örme yapısının form geliştirmede kontrollü bir şekilde kullanıldığı izlenmektedir (Şekil 191).



Şekil 191. "Last Breath Bruises" koleksiyonu, Sandra Backlund, 2008-09 (https://ashadedviewonfashion.com/2008/04/10/last-breath-bru/ Erişim Tarihi: 10.12.2022).

Backlund'un 2009-10 Sonbahar-Kış koleksiyonu "Control-C" koleksiyonu, tasarımcının kalın iplikle elde ettiği tüp örmelerin (1×1 Ribana) katman prensibiyle bir araya gelerek hacim planı meydana getirmesinin tipik örneklerindendir. Buna ilaveten omuz yüksekliğinde manipülasyona başvurulmuş, yapı doku ile desteklenmiştir (Şekil 192).



Şekil 192. “Control-C” koleksiyonu, Sandra Backlund, 2009-10 (https://www.irenebrination.com/irenebrination_notes_on_a/2009/05/under-sandra-backlunds-control.html Erişim Tarihi: 11.12.2022).

Backlund'un 2009-10 Sonbahar Kış koleksiyonu “Blank Page” de tasarımcının önceki koleksiyonlarında sıkça başvurduğu teknikleri kullandığı izlenmektedir. Tasarımlar, çoğunlukla, kalın yün ipliğin, tüp örme (1×1 Ribana) tipinde örülmesiyle üretilmiş ve sarmal drape ile biçimlenmiştir. Bununla birlikte eteğin tasarımında askı hareketi kullanılarak piliseli bir yapı oluşturulduğu izlenmektedir. Koleksiyonda görülen bir diğer yenilik örme giyimde sıkça kullanılan süsleme ögesi ponponun, form oluşturmada bağımsız ele alınmasıdır (Şekil 193).



Şekil 193. “Blank Page” koleksiyonu, Sandra Backlund, 2009-10 (http://concreteflower.se/2010/05/19/i-heart-sandra-backlunds-blank-page/ Erişim Tarihi: 11.12.2022).

Backlund'un 2009 İlkbahar Yaz koleksiyonu “Pool Position”, tasarımcının 2007 yılı özel koleksiyonu “In No Time” da sunduğu yaklaşımın olgun versiyonudur. Örme tekniğinde yüzeye bağlı kabartmalar, rölyefler elde etmek tasarımcının 2007 yılında dolgu malzemesi ile desteklediği bir tasarım yaklaşımıdır. 2009 yılı koleksiyonu “Pool Position” da ise dolgu malzemesi kullanılmadığı izlenmektedir. Kabartmalı yüzeyler, iki ilmeğin arasına atılan ilmeklerle genişleyen yüzeyin planlı bir şekilde kesilerek eksiltilmesi sonucu elde edilmiştir. İlmeklerin kontrollü bir şekilde arttırılıp azaltılması yöntemiyle örmede üçüncü boyutta derinleşme sağlanmıştır. Zeminden

ayrılma yüksekliği kademeli bir şekilde arttırılmış, heykel sanatındaki açısal alanlara benzer rölyefler elde edilmiştir. Koleksiyon heykelsi biçime yalnızca örmeye özgün tekniklerle ulaşması açısından önemlidir (Şekil 194).



Şekil 194. "Pool Position" Sandra Backlund, 2009 (https://trendland.com/sandra-backlund-2/ Erişim Tarihi: 11.12.2022).

Tasarımcı Chris Ran Lin'in "Soft Sculpture" koleksiyonu 'Yumuşak Heykel' adıyla atıfta bulunduğu analojiyi izleyicisine sunmaktadır. Koleksiyonun biçimsel olarak heykele öykündüğü tasarımcının koleksiyona verdiği isimden anlaşılmaktadır.

Tüm koleksiyon beyaz yün iplikle, şiş ve tığ ile elde örülmüştür. Bağımsız örülen düz ilmekli yüzeyler (süprem örme) ve tüp örme parçalar ana giysiye dikişle biçimlendirilerek eklenmiştir. Tasarımcı giysinin strüktürünü düz ve tüp örme parçaları, heykel sanatında yığma ile kütle oluşturma gibi, yerleştirerek tasarlamıştır. Tasarımlar bulundukları giysi türlerinin bilindik formlarından (kazak ve hırka) uzaklaşmasa da strüktürel anlamda örme giyime yenilik sunmaktadır (Şekil 195).



Şekil 195. "Soft Sculpture" koleksiyonu, Chris Ran Lin (https://www.chrisranlin.com/softsculpture Erişim Tarihi: 08.01.2022).

Tasarımcı Chris Ran Lin'in bir diğer el örmesi koleksiyonu "Axes" de örme giyim tasarımına heykelsileşme önerisi sunmaktadır. Öneri, giysilerin hacim alanının genişlemesi, kütleselliğin artması ve biçimsel bağımsızlık ile karakter bulmaktadır. Heykelsi form, düz örme parçaların drapaj ile şekillendirilmesi ve terzilik yöntemleri ile dikilmesi ile elde edilmiştir. Bedeni kaplayan fonksiyonel formlar, silüet ve tür

sistemlerinden bağımsız ele alındığında tasarımcıları heykelsi yaratım deneyimlerine ulaştırmaktadır. Formun bağımsız ele alınması ve tasarlanması özgün boyutlu biçimler meydana getirmektedir. Lin'in örneğinde form, temel kol biçkisini ve sosyal silüeti göz ardı ederek tasarlanmış, buna eşlik eden kütlesellikle heykelsileşmiştir (Şekil 196 ve Şekil 197).



Şekil 196. Chris Ran Lin'in "Axes" koleksiyonundan bir örnek (https://www.woolmark.com/fashion/in-conversation-chris-ran-lin/ Erişim Tarihi: 08.01.2022).



Şekil 197. “Axes” koleksiyonu, Chris Ran Lin (https://www.chrisranlin.com/axes Erişim Tarihi: 08.01.2022).

Tasarımcı Johan Ku’nun “Emotional Sculptures” koleksiyonu, Chris Ran Lin’in “Soft Sculpture” koleksiyonunda olduğu gibi, kurulan heykel analojisinin adıyla izleyiciye bildirildiği bir örme giyim koleksiyonudur. Koleksiyon birden fazla kalınlıkta yün iplikle, şiş ve tığ örmeciliğiyle elde örülmüştür. “Extreme Knitting” olarak bilinen jumbo iplik ve yün çilesinin kullanıldığı örme yaklaşımındaki koleksiyon, ipliğin kalınlık ve sert tutum özelliklerinden beslenmektedir. İpliğin yapısal özellikleri giysilerin inşasında, heykelsi bir yapı sağlanması konusunda rol oynamıştır. Bu doğrultuda tasarımcının malzeme ile kurduğu ilişki giysilerin formunda belirleyici öge olmuştur. Artan hacim ve kütlesellik malzemenin kurgusundaki deneysellik ile birlikte klasik heykel gibi ağır, kapalı bir form meydana getirmiştir (Şekil 198).



Şekil 198. "Emotional Sculptures" koleksiyonu, Johan Ku, (https://textileartscenter.wordpress.com/2010/10/04/emotional-sculptures/ Erişim Tarihi: 08.01.2022).

Tasarımcı Johan Ku'nun bir diğer örme giyim koleksiyonu "The Hole" jumbo yün ipliklerle elde örülmüştür. Tasarımların beden biçimini, giysi tür sistemlerini ve sosyal silüetleri referans almadığı görülmektedir. Giysi formunun bu geleneksel referanslardan bağımsız ele alınması koleksiyonu pek çok açıdan heykelsi bir niteliğe kavuşturmuştur. Bununla birlikte koleksiyon, heykelsi örme giyim tasarımı örnekleri içerisinde de yenilikçi formlara sahiptir. Büyük ölçekli, serbest biçimli, ajurlu örmeler beden için neredeyse bir mekân konseptindedir. Giyilebilir mekân biçimine varan form

yaklaşımı örmenin esnek, yumuşak ve konforlu yapısından da beslenmektedir (Şekil 199 ve Şekil 200).



Şekil 199. "The Hole" koleksiyonundan bir örnek, Johan Ku, (http://www.shinahchang.com/blog/2014/04/03/not-your-grandmas-knits-johan-ku Erişim Tarihi: 08.01.2022).



Şekil 200. "The Hole" koleksiyonu, Johan Ku, (http://www.shinahchang.com/blog/2014/04/03/not-your-grandmas-knits-johan-ku Erişim Tarihi: 08.01.2022).

Tasarımcı Julia Ramsey'nin "Pelt" koleksiyonu jumbo iplik ve/veya yün çilesiyle örülmüştür. Koleksiyonda ipliğin kalınlık ve sert tutum gibi yapısal özellikleri giysileri biçimlendirmede ön plandadır. İlmeklerin kazandığı devasa boyut tekstilin yapısını vurgulamaktadır. Tekstil yapısındaki vurgunun yanı sıra örmede malzeme özelliğiyle strüktür kazandırma heykelsi tasarım olanaklarından birisidir. Örnekteki tasarımcının malzeme üzerindeki kontrol gücü yapıyı şekillendiren bir plastik saha olmuş, ilmek gibi esnek bir yapıyla giysi inşa edilmiştir (Şekil 201).



Şekil 201. "Pelt" koleksiyonu, Julia Ramsey (http://www.juliaramseyknitwear.com/pelt Erişim Tarihi: 10.01.2022).

Tasarımcı Nanna van Blaaderen de Ramsey gibi malzeme özelliğinden beslenen heykelsi örme giyim çalışmaları yapmaktadır. Çalışmalarında jumbo iplik ve yün çilesini şiş ile örmektedir. "More or Less" ve "Dense" koleksiyonlarında tasarımcının malzeme ile kurduğu ilişkinin form oluşturmada ana rolü oynadığı izlenmektedir. İpliğin kalınlığı ilmeklerin görünür olması sağlamakta, yapının örme oluşuna vurgu yapmaktadır. Bununla birlikte Blaaderen, "More or Less" koleksiyonunda hacim yapmak üzere yöntemler geliştirerek çalışmıştır. Söz konusu

dokuların boyutları onları formun parçası haline getirmiştir. Bu çok boyutluluk ve hacim, giysileri heykelsileştirmiştir (Şekil 202). Tasarımcının "Dense" koleksiyonu iğneden ilmek aktarma yöntemiyle devasa saç örgüsü görüntüleriyle üretilmiştir (Şekil 203).



Şekil 202. "More or Less" koleksiyonu, Nanna van Blaaderen (https://dctdesigns.com/tag/nanna-van-blaaderen/ Erişim Tarihi:13.12.2022).



Şekil 203. "Dense" koleksiyonu, Nanna van Blaaderen (http://the-fuzzy-corner.blogspot.com/2013/03/knits-high-fashion-dense-by-nanna-van.html Erişim Tarihi:13.12.2022).

Örme giyim tasarımında heykelsi form oluşturmada ilmek hareketlerinden beslenen bir diğer örnek Sister by Sibling firmasının Sonbahar 2013 hazır giyim koleksiyonudur. Yüzey, örme sırasında ipliğin üçüncü bir şiş üzerinde sarılarak halka şeklinde çıkıntı oluşturması ve bunun tekrarlı şekilde yapılarak örmeye bağlanmasıyla elde edilmiştir. Bu ve benzeri şekillerde örme üzerinde çeşitli saçak, hav gibi üçüncü boyutlar elde edilebilmektedir. Sister by Sibling firmasının koleksiyonunda da söz konusu yaklaşım izlenmektedir. İlgili tasarım yaklaşımı giysilerin doku ögesince zengin olmasının yanında hacimsel alanını da genişletmiştir. Zenginleşen hacim alanı, kütlesel bir etki kazanılmasını sağlamıştır (Şekil 204 ve Şekil 205).



Şekil 204. Sister by Sibling firmasının hazır giyim koleksiyonu, Sonbahar 2013 (https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2013-ready-to-wear/sister-by-sibling Erişim Tarihi: 09.03.2023).



Şekil 205. Sister by Sibling firmasının hazır giyim koleksiyonu, Sonbahar 2013 (https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2013-ready-to-wear/sister-by-sibling Erişim Tarihi: 09.03.2023).

Tasarımcı Sofia Doglio'nun 2006 yılı koleksiyonu, heykelsi örme giyim tasarımda rölyef etkisinin önemli örneklerinden biridir. Rölyef etkilerinin birden fazla teknikle elde edildiği görülmektedir. Rölyef etkili kabartma örmelerin bir kısmı iki ilmeğin arasına atılan ekstra ilmeklerle genişleyen yüzeyin kontrollü bir şekilde kesilerek eksiltilmesi sonucu edilmiştir. Bir kısmının ise çok yüzeyli örüldüğü ve ardından giysiye dikildiği izlenmektedir. Bu çok yüzeyli örme parçalar dolgu malzemesi ile desteklenmiştir. Rölyeflerde zeminden ayrılış yükseklikleri farklılık göstermektedir. Desteklenen çok yüzeyli örmeler daha yüksek iken kontrollü ilmek hareketleriyle elde edilen daha alçaktır. Giysi (tunik/elbise) rölyef heykelin referans düzlemi gibi bir işlev görmüş, derinlik alanları ilmekli kabartmalarla sağlanmıştır. Bunlarla birlikte etek ucunda askı hareketi kullanılarak pilise örmeler elde edilmiştir. Yüzeyden yükselen örme dekorasyonu ve bunun organizasyonu giysilerin bir heykel forma ulaşmalarını sağlamıştır (Şekil 206).



Şekil 206. Sofia Doglio'nun 2006 yılı koleksiyonu (http://matterofstyle.blogspot.com/2011/01/scuptural-inspiring-knitwear.html?m=1 Erişim Tarihi: 10.04.2023).

Tasarımcı Yunan Ma'nın "Much Loved" koleksiyonu el örmesine dayanan çeşitli örme yüzeyleri içermektedir. Çok sayıda tüp örme birimi braiding tekniği ile dokunmuştur. Böylece tasarım yapılararası bir yüzey sunmuştur. Bunun yanı sıra, koleksiyondaki örme giysilerde giysi tür dizgelerinin taşıdığı temel biçimlere alternatif öneriler getirilmiştir. İki kol, ön ve arka olmak üzere bir gövde geleneğindeki kazağın taşıdığı temel forma yeni bir seçenek oluşturulduğu görülmektedir. Giysilerdeki temel kol ve temel beden biçimleri tasarıma taşınmamış ve form bunlardan bağımsız ele alınmıştır. Böylece üst beden için giyilebilir serbest bir form tasarlanmıştır (Şekil 207).



Şekil 207. “Much Loved” koleksiyonu, Yunan Ma (https://www.notjustalabel.com/yunan-ma-design Erişim Tarihi:13.12.2022).

Şekil 208’de 2 Mayıs - 30 Haziran 2013 tarihleri arasında Strand Arcade'de düzenlenen Yün Haftası sergisi için Australian Wool Innovation Ltd tarafından yürütülen tasarım görülmektedir (https://www.theloop.com.au/project/KatherineMavridis/portfolio/australian-wool-innovation-outfit/105524 Erişim Tarihi: 09.03.2023). Tasarımcı Katherine Mavridis tarafından tasarlanan örme giysi taşıdığı “Wool Sculpture” adıyla başvurduğu heykel analojisini hali hazırda tarif etmektedir. Tasarımı heykelsileştiren unsur giysi konstrüksiyonunun ele alınışındaki deneyselliktir. Giysi tür dizgeleri giyilebilir biçimlerin kalıpları konusunda endüstriyel bir uzlaşma sağlamışsa da söz konusu tasarımdaki gibi öneriler, geleneğin sorgulanması açısından sanatsal değer taşımaktadır. Tasarımda tüp örme (1×1 Ribana) ve düz örme parçalar pilise tekniğiyle ya da elde katlanarak elde edilip form tasarımında uzamsal araçlar olarak kullanılmıştır. Bu uzamsal araçlar aracılığıyla fiziksel biçim meydana getirilmiştir. Örme tekstillerle beden çerçevesinde tasarlanmış olan form, bağımsız bir sanat formu gibi müstakil yaratım deneyimini yansıtmaktadır (Şekil 208).



Şekil 208. Katherine Mavridis'in Wool Sculpture çalışması (https://www.theloop.com.au/project/KatherineMavridis/portfolio/australian-wool-innovation-outfit/105524 Erişim Tarihi: 09.03.2023).

Matilda Norberg'in kazak tasarımı kalın yün iplikle elde örülmüş bir diğer heykelsi örme giyim örneğidir. İlgili tasarımda: giysi tasarımının geleneksel form yaklaşımındaki tüketilebilir biçim eğilimlerine uyum sağlama yerine maddesel düzenin sanatsal duyarlılıkla ele alındığı görülmektedir. Bu sebeple form, bağımsız bir heykelin biçim değerleri doğrultusunda tasarlanan üç boyutlu eser deneyimini hatırlatmaktadır. Örme tekniğinin ortası boş şekilde çift kat üretilme olanaklarından faydalanılarak dikişsiz bir form oluşturulduğu düşünülmektedir. İplik kalınlığının ilmekli yapıyı vurgulamasıyla birlikte tasarım, giyilebilir örme heykel niteliğine kavuşmuştur (Şekil 209).



Şekil 209. Matilda Norberg'in heykelsi örme kazak tasarımı (https://socatchy.net/matilda-norberg-the-finishing-touch/ Erişim Tarihi: 23.04.2022).

İncelenen örneklerden elde edilen bulgular örmenin giysilerde heykelsi düşünce pratiğine pek çok tasarım parametresiyle katkı sunduğunu göstermektedir. İlmek hareket edebilen, taşınabilen, yer değiştirilebilen, çevrilebilen, çaprazlanabilen, arttırılıp eksiltilebilen devinimli bir yapısal doğaya sahiptir. İlmeklerin hareketli doğası örmenin biçimde aksiyonu yüksek yüzeyler meydana getirmesini sağlamaktadır. İlmek hareketliliği zeminden yükselmeyi/alçalmayı, yüzeyden ayrılmayı, boşluk yaratmayı dolayısıyla hızla bükeyler meydana getirmeyi sağlamaktadır. Örmedeki bu hacimsel hareketlilik giysilerdeki boyutsal düşünme deneyimini desteklemektedir. Tasarımcının zihnindeki kavramsal formun uzamsal aracı haline gelebilmekte, giysi hızla boyut kazanarak biçimlenebilmektedir.

Örme yapısının, yüzey oluştururken onunla eş zamanlı bir şekilde form oluşturulabilen bir tekstil yapısı olması da heykelsi görselleştirmeyi destekleyen bir diğer tasarım olanağıdır. Aynı anda hem malzemeyi oluşturma hem de biçimlendirme olanağına sahip olan örme giysinin hacimsel alanını genişletme, yüzeyden yükselerek rölyef etkileri elde etme, planlı ilmek matrisleriyle yüzeyden bağımsız biçimler oluşturma olanaklarıyla boyutsal düşünceyi beslemektedir.

Yapılan görsel incelemeler heykelsi örme giysilerin moda pratiğindeki heykelsi düşüncenin temel kavramlarını paylaştığını göstermektedir. Giysi ile beden arasındaki ilişkiyi yeniden düşünme, giysi türlerinin biçimsel baskısını aşma, trend formların dışına çıkma, silüet öncelenerek formun bağımsız ele alınmasını engelleme etrafında çerçevelenebilen heykelsi form anlayışı örme örneklerde de izlenmiştir.

3.BÖLÜM

ÖRME GİYİM TASARIMINDA HEYKELSİ FORM OLUŞTURMA VE ÖRNEK KOLEKSİYON HAZIRLAMA UYGULAMA ÇALIŞMASI

3. BÖLÜM

ÖRME GİYİM TASARIMINDA HEYKELSİ FORM OLUŞTURMA VE ÖRNEK KOLEKSİYON HAZIRLAMA UYGULAMA ÇALIŞMASI

3.1. Tasarım Problemi ve Ölçütleri

Moda tasarımında heykelsilik, bir alışkanlık haline gelmiş olan giysi biçimlendirme unsurlarının sorgulanması ve aşılması ile mümkün olabilen çabalar bütünün çıktısıdır. Söz konusu biçimsel alışkanlıklar aşağıdaki gibidir:

Beden Biçimi: Moda pratiğindeki biçim düşüncesi bedenin özne olması algılamasına sıkı sıkıya bağlıdır. Bu sebeple beden, giysinin formunu tasarlarken takip edilen biçimsel referans olagelmiştir. Zerner'in tespiti ile: giyimli beden betimindeki beden deneyimi her zaman az ya da çok ülküsel olarak çığlığa atıfta bulunmakta, çıplak bedenin anısını canlı tutmaktadır (2021: 114). Giysilerin formları, beden biçimini referans almayı gelenekselleşmiş bir şekilde sürdürmektedir. Söz konusu durum giysilerin tasarımını bedenin biçimiyle kısıtlamaktadır. Beden ile giysi arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmek, giysiyi -işlev durumu ihlal etmeden- beden biçimini referans almadan tasarlamak formun bağımsız/özgür/özerk ele alınmasını sağlayarak güçlü bir üç boyutlu yaratım deneyimi sunar.

Moda Olgusu: Belirli bir dönem içerisinde belirli bir biçime yönelik gösterilen kitlesel ilgi, moda endüstrisinin gözden çıkaramadığı bir eğilimdir. Çünkü satılabilirliğini bu eğilimlere uyumluluğu ile garanti altına almaktadır. Moda endüstrisindeki bu satış odaklılık tasarımcılar üzerinde ciddi bir pazar baskısı oluşturarak, onların trend biçimlerin çerçevesinden çok uzaklaşamamalarına, trend formların sularından uzakta yüzmemelerine sebep olmaktadır. Söz konusu durum tasarımda formun ele alınışını deneysel biçim geliştirme pratiğinden uzaklaştırmakta, giysi formu için bir kısıt haline getirmektedir.

Silüet: Silüet ve sileüet tasarımı modanın 'toplum içerisinde arzu edilen beden yaratmak' konusunda başvurduğu ana yöntemdir. Silüeti meydana getiren yaygın

bileşenler, döneminin tüketim eğilimlerinin birkaçının bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Bu sarmalda giysinin formu, arzu edilen silüete ulaşma çabasının izin verdiği ölçüde biçimlenebilmektedir. Bu durumda yapısal bir araç haline gelen form, tasarımda bağımsız ele alınamayan bir öge haline gelmektedir. Silüetin başat rol oynadığı bu tasarım anlayışı, giysi tasarımında form geliştirmede bir sınırlılık meydana getirmektedir.

Giysi Tür Dizgeleri: Giysi tasarımında form oluşturmadaki bir diğer konvansiyonel düşünce giysilerdeki tür dizgeleridir. Türleri bakımından tanımlanan dizgesel sistem, giysinin işlevi ve aynı zamanda onun şekli hakkında bir ön bilgi vermektedir. Bir giysi tasarım süreci sonucun hangi giysi türüne ait olacağını belirterek başlamakta ve yaratıcı sürecin henüz başlangıcında düşünce sürecini etkilemektedir. Türlerin taşıdığı temel biçimler, yaratımı etkileyerek bilinmeyen biçimlere karşı açık bir zihni engellemektedir (Landahl, 2013: 29).

Yukarıda değinilen biçim oluşturma kısıtlarının dışına çıkmak ve/veya en azından ilgili sınırları zorlamak bir tasarım ögesi olan formun konvansiyonlardan koparak bağımsızlaşmasını sağlar. Formu denetleyen hususların aşılması ve biçimsel denetimlerden kurtuluş, modada yeni paradigmalar doğuran düşünsel özgürlüğü beraberinde getirir. Bu sayede form, müstakil bir sanat formu gibi üç boyutlu yaratım deneyimini doğurur.

Tüm bilgiler ışığında çalışmada sunulan giysi tasarımında heykelsi formun tanımı şöyledir: trend biçimler, arzu odaklı silüet, giysi tür sistemi ve bedenin özgül biçimine bağımlı kalmadan giysiyi biçimlendirmeye dair alternatif bir düşünce performansı. Uygulama çalışmasındaki giysi tasarımı önerisi, ilgili tanımdaki kritelerin tasarım ölçütleri olarak tanımlanmasıyla şekillenmiştir. Bu doğrultuda tasar aşamasında giysilere aşağıdaki sorular yöneltilmiştir:

Beden biçiminin ölçek olarak alınması aşılabilir mi?

Trend biçimlerin güvenli sularından uzakta yüzülebilir mi?

Arzu edilen sosyal silüet olmadan giyinilebilir mi?

Giysi tür sistemlerinin dışındaki olası biçimler işlev-durumu ihlal eder mi?

Uygulama çalışması, söz konusu tasarım problemlerine cevapları örmenin üç boyutlu yaratım olanaklarına dayanarak yanıtlamayı ve özgün çalışmayı örmenin imkanları ile gerçekleştirmeyi hedeflemektedir. İlmeklerin hareketli doğası içten dışa-dıştan içe bükeyler meydana getirmeyi sağlayan hacimli yapılar doğurmaktadır. İlmek taşınarak yer değiştirilebilen, çaprazlanarak hareket edebilen, arttırılıp eksiltilebilen devinimli bir yapı birimidir. Bu birimin hareketliliği zeminden istenen ölçüde yükselmeyi ve alçalmayı, istenen birimde yüzeyden ayrılmayı istendiğinde de tekrar bağlanmayı, boşluk yaratarak hacimsel alanda genişleme yaratmayı sağlamaktadır. Örmedeki bu hareket imkanları yalnızca yüzeyi değil onunla eş zamanlı olarak giyilebilir yapıyı da meydana getirmektedir. Yapı ve yüzey tasarımındaki eş zamanlılık, ilmeklerin kontrollü hareketleriyle hacim olanakları ve bükey oluşturmada hız heykelsi tasarım için el verişli yaratım imkanları sunmaktadır. Uygulama çalışması örmenin söz konusu plastik olanaklarını, giyilebilir heykelsi görselleştirmede etkin imkanlar olarak kullanmaktadır.

3.2. Tasarım Yöntemi ve Süreci

Tasarımın yöntemi metaforik metottur. Metafor, bir kavramı başka bir kavrama aktarma aracılığıyla anlamlandırmaya yarayan ve tasarımda sıklıkla kullanılan bir transfer tekniğidir (Özçam, 2018). Tasarım problemlerinin çözümünde metaforlardan beslenmek anlamı inşa etmede ve biçimsel fikir geliştirmede özgün başvuru kaynakları sağlamaktadır.

> "*Metafor, tasarım sürecinde kavramlar arası ilişkiler kurmakta, tasarımı kimliklendirme ve yorumlama etkinliklerinde kullanılan, problemlere estetik, sembolik ve/veya işlevsel boyutta çözüm önerileri üretmeyi sağlayan etkili bir tasarım yöntemidir. Bir anlamı veya tanımı başka bir kavrama, sanki oymuş gibi taşımak olarak*

> *tanımlanabilen metafor, bir konsepti çoğu zaman onunla ilgili olmayan başka bir konsept yoluyla anlamayı sağlar*." (Özçam, 2018).

Metafor ve analoji, birbirlerine yakın kavramsal tasarım yaklaşımlarıdır. Bir metafor, bağlamına göre bir analoji de olabilmektedir. Aralarındaki temel fark, metaforda analojidekine nispeten ilişkilendirmenin daha örtük olması ve sembolik düzeyde anlatısal kurgular yaratmasıdır (Yıldırım ve Gürsu, 2018: 376). Metaforların tasarımda kullanılmasındaki transfer süreci tasarım aşamın erken aşamalarında başlar ve üç aşamada devam eder:

> "*İlk aşamada olasılıklar alanı araştırılarak "kaynaklara" erişim sağlanır. İkinci adımda "hedef" alanlarla benzerlikler belirlenir ve üçüncü olarak da bu unsurlar hedefe "eşleştirilir*". (Yıldırım ve Gürsu, 2018: 377).

Çalışmada metaforik ilişki kurulan kaynak "Tohum" hedefi ise giysidir. Kaynak ve hedef arasında kurulan ilişki, biyolojik bir yaşam formunu ve onun yolculuğunu, metaforik anlamda, giyilebilir yeni yapılar inşa etme ihtimalleri sunmuştur. Yeni form geliştirmede yaratıcı düşüncenin temelini Tohum-Beden ve Tohum Kabuğu-Giysi arasında kurgulanan ilişkilendirme oluşturmuştur. İlişkilendirme tohumun yolculuğu ve heykelsi giysi tasarımı arasındaki sembolik metaforlarla sürdürülmüştür. Çalışmadaki tasarımın problemleri, metaforlardan doğan örtük biçimsel ilişkilendirmelerin örmenin plastik olanaklarıyla yanıtlanmasıyla çözümlenmiştir.

Tasarım süreci ilmek deneyleri yaparak yüzey numuneleri oluşturma ve numunelerle model denemeleri yaparak giyilebilirlik ekseninde veriler elde etmeye dair görsel çözümlemelerle başlamıştır. Elde edilen görsel bilgi girdileri, koleksiyon için belirlenen metaforik tema ile sentezlenerek yorumlanmıştır. "Tohum" temasının kavramsallaştırılarak örme yüzeylerle sentezlendiği aşamada, tasarımlara heykelsi form kriterleri eşlik etmiştir.

İlmeklerle deneyler yapmak, yüzeyi meydana getirecek olan hacimli yapıların örneklerine ulaşmayı sağlamaktadır. Bu sebeple ilmek araştırmaları yapılarak küçük

numuneler elde edilmiştir (Şekil 210). Küçük boyutlu numunelerin büyük boyutlu giyilebilir yapılarla görsel ilişkisini kurmak adına ilmek sayıları arttırılarak geniş yüzeylerde denenmiştir (Şekil 211).



Şekil 210. İlmek araştırmalarından örnekler.



Şekil 211. Model araştırmalarından örnekler.

El örmeciliğinde başat rol oynayan şiş örücülüğü uygulamada başvurulan örücü araç olmuştur. Üçüncü boyutta derinleşen örme yüzeyler ilmek sayılarında artış

yarattığından aynı anda birden fazla şiş kullanılmıştır. Yüzeyden yükselerek rölyef etkileri elde etmek için ilmek ekleme ve ardından kontrollü bir şekilde eklenen ilmekleri eksiltme yöntemlerine başvurulmuştur. Eklenen ilmeklerin, istenen sıraya ulaştıktan sonra tek ilmekle kesilmesi ile hacim oluşturma başvurulan bir diğer yöntemdir. Bunun yanı sıra ilmeklerin arka yüze bağlanan yardımcı ilmekle sıkıştırılması ile de derinlikli yapılar elde edilmiştir.

Uygulama çalışması giyilebilir biçimlerde heykelsilik arayışındadır. Bu sebeple yapılan görsel örme araştırmaları giyinilebilen formlar odağında çözümlenmiştir. Çözümlemeye eşlik eden koleksiyon teması, Tohum, formu biçimlendirecek metafor kaynağı olmuştur.

3.2.1. Metaforlar: Tohum ve Beden

Metaforlara dayanan örtük ilişkilendirmeler tasarım geliştirmede başvurulan yöntemlerden birisidir. Kavramsallaştırma ve metafor kurgulama yaratıcı görselleştirmede tasarımcılara fikir repertuvarı sunmaktadır. Moda tasarım koleksiyonları, çoğunlukla, kendisine kavramsal ilişki kaynağı olabilecek bir konsept tema ile şekillenirler.

“Tohum” taşıdığı bellek, barındırdığı canlılık enerjisi, kabuğu ile kurduğu diyalektik ilişkisi ve yolculuğu ile kapsül koleksiyonun kavramsal temasıdır. Tohum ve beden, farklı yaşam formları olsalar da yakından incelendiklerinde, dolaylı benzerlikler taşırlar. Henüz yaşam formlarının başlagıcında her ikisi de doğanın sunduğu korunaklı mekanlarda, topraklarda ve rahimlerde, şartlar olgunlaşana değin uyurlar. Her ikisi de doğada atalarının belleklerini taşıyarak var olurlar.

Koruyucu-saklayıcı-gizleyici bir form olan tohum kabuğu, içinde bir yaşam barındırıp uygun şartlarda çatlayarak dış etkilere karşı korumasız hale gelen bir hayat sunar. Giysiler de içerisinde yaşayan beden için, onun içerisinde yaşayabileceği formlardır: tıpkı tohum kabuğu gibi. Her tohum kabuğunu kırma arzusundadır: tıpkı bedenler gibi. Kabuk (giysi) tohumun (bedenin) görünen yüzüdür, içindeki yaşamı korur

ve saklar. Beden (tohum) giysisinden (kabuğundan) ancak uygun ortamı bulduğunda çıkar.

“Kabuğundan çıkmak” dış etkilere karşı savunmasız hale gelmeye yol açsa da tohum için de beden için de doğaya karışmanın temel yoludur. “Filizlenen bedenler” kendi tohumlarını üretirler. Çiçeklendiklerinde ise meyve verirler. “Meyveleri” aynı soydan gelse de birbirlerine tıpa tıp benzemez, kendi tohumlarında eski tohumların belleklerini taşımaya devam ederler.

Tohum-beden, tohum kabuğu-giysi arasındaki kavramsal ilişki koleksiyonun tasarım süreci boyunca görsel düşünceye eşlik etmiştir. İki farklı hayat formunun ortak yaşam yolculuğu serbest çağırışımlarla giyilebilir biçimlerde aranmıştır. Bu “arayış”a, giysi form tasarımının geleneksel biçim yaklaşımından “kurtuluş” eşlik etmiştir. Arayışların ve kurtuluşların giyilebilir örme buluşlarına götürmesi amaçlanmıştır.

3.3.Koleksiyon Görselleri

Model 1:

Kapsül koleksiyonda giysilere sorulan ölçüt sorularla eş zamanlı bir şekilde “tohum kabuğu-giysi” arasındaki ilişki kurgulanmıştır. Örneğin Model 1’de, Beden biçiminin ölçek olarak alınması aşılabilir mi? sorusuna yanıt, tohum kabuğunun kapalı formu ile aranmıştır.



Şekil 212. Model 1'in eskizleri

Modelde üst beden tamamen "kabuğun" içerisindedir. Beden ihtiyaç halinde arada bırakılan açıklıktan kolunu çıkarabilir ancak giysi ayrıca iki adet kola sahip değildir. Gene ihtiyaç halinde baş, cırt bant kullanılarak kabuktan çıkarılabilir ancak giysi ayrıca bir yakaya sahip değildir. Tüm hususlarla giysinin formu, beden biçimini referans almama çabası içerisindedir. Giysi tasarımının beden formu ile biçimlendiği alışkanlığın aşılmasına yönelik çaba, kabuğunun içerisinde canlılık enerjisiyle bekleyen

bir tohum metaforuyla kurgulanmıştır. Bedenden bağımsızlaşan giyilebilir form tasarımı, formun özerk ele alınmasını sağlayarak giysiyi heykelsileşmiştir.

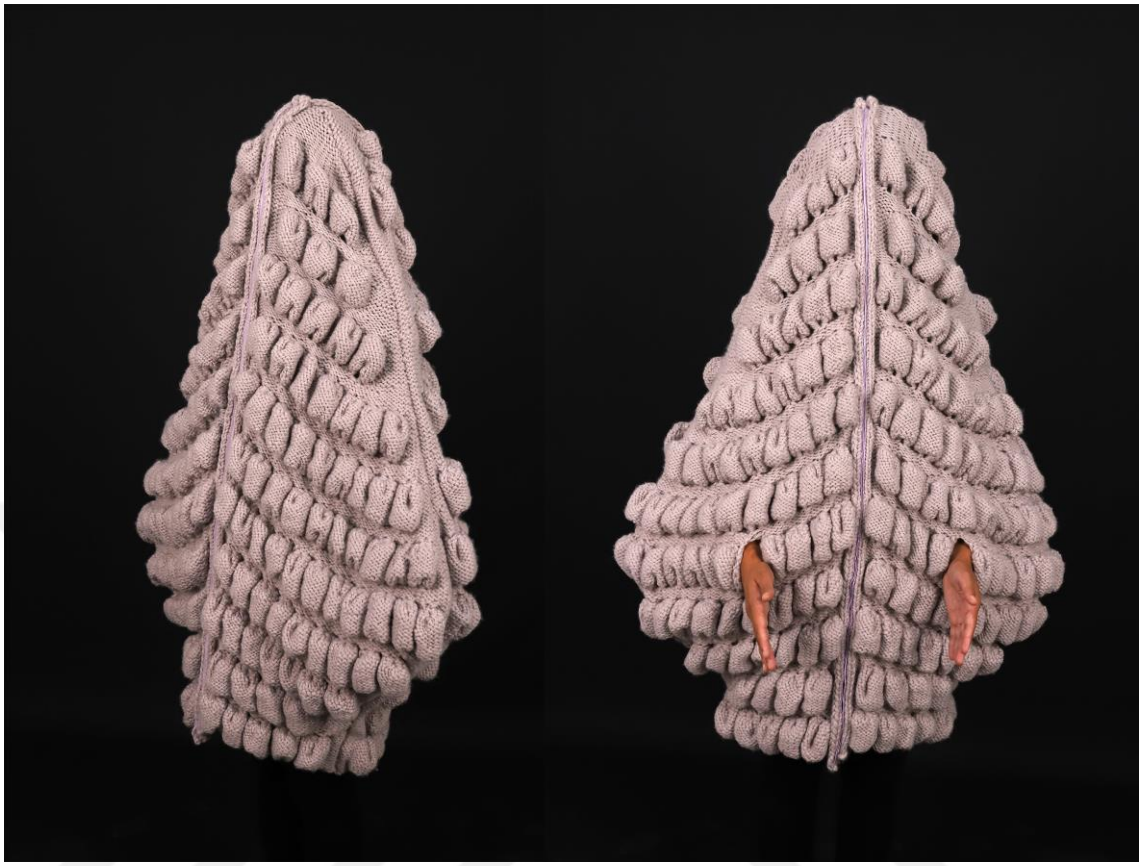
Tasarım, el örmeciliğinde şiş aracıyla üretilmiştir. Model iki ön ve bir arkanın yan dikişte birleştirilmesinden oluşmuştur. Yüzeyden yükselerek rölyef etkileri elde etmek için ilmekler eklenmiş ve ardından eklenen ilmekler, istenen sıraya ulaştıktan sonra tek ilmekle kesilmiştir. Kabartma etkisi tüm yüzey boyunca ritmik şekilde tekrarlanmıştır. Kollar, omuzlar, baş, boyun ve gövde olmak üzere tüm üst bedeni içerisine alan form, tohum kabuğu gibi korunaklı bir kış giysisidir.



Şekil 213. Model 1 Ön ve Arka Profil, Tutku Ceren AKÇAM.



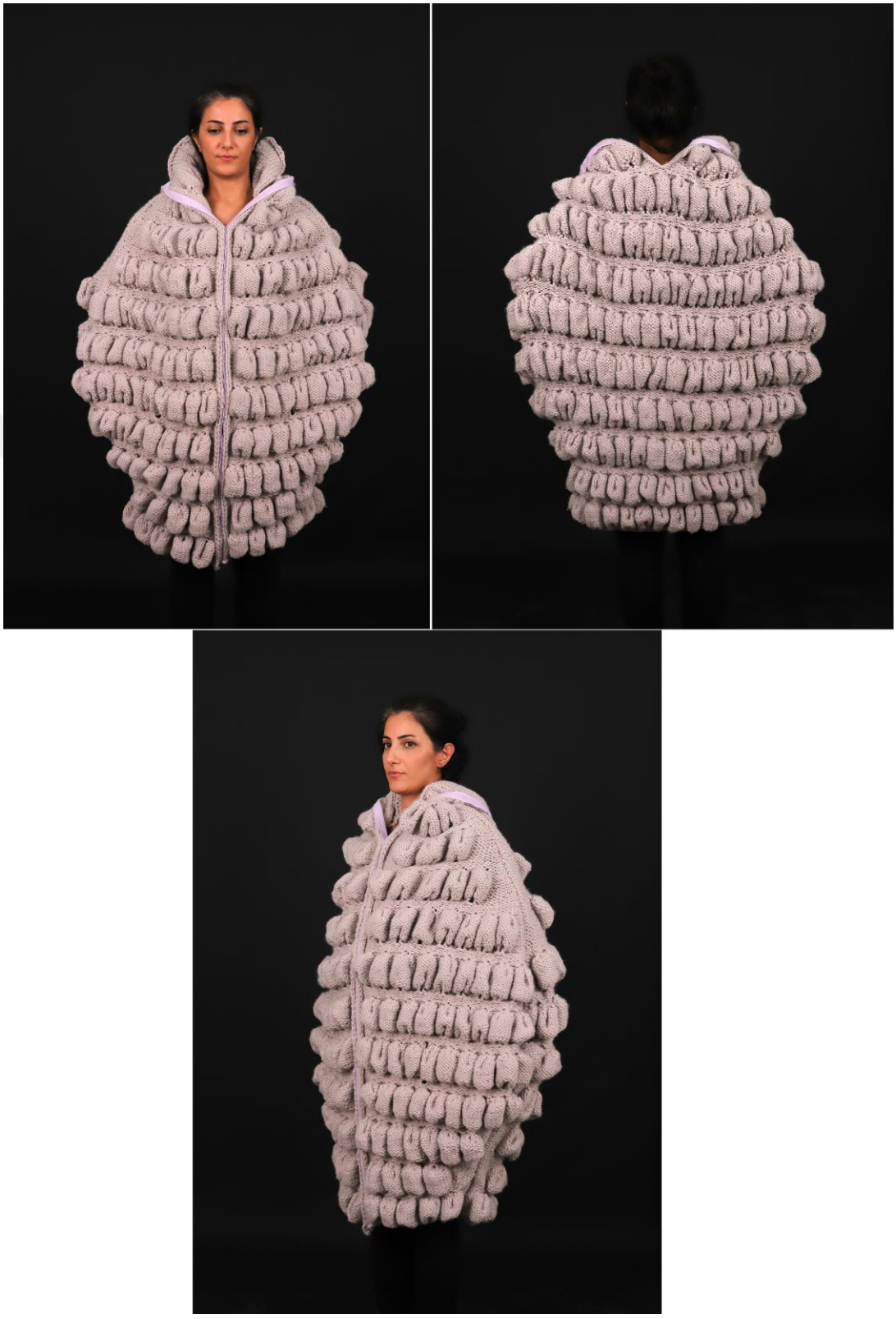
Şekil 214. Model 1 Sağ ve Sol Profil, Tutku Ceren AKÇAM.



Şekil 215. Model 1 Çapraz Görünüm ve El Çıkış Ayrıntısı, Tutku Ceren AKÇAM.



Şekil 216. Model 1 Ön Beden Açılım, Tutku Ceren AKÇAM.



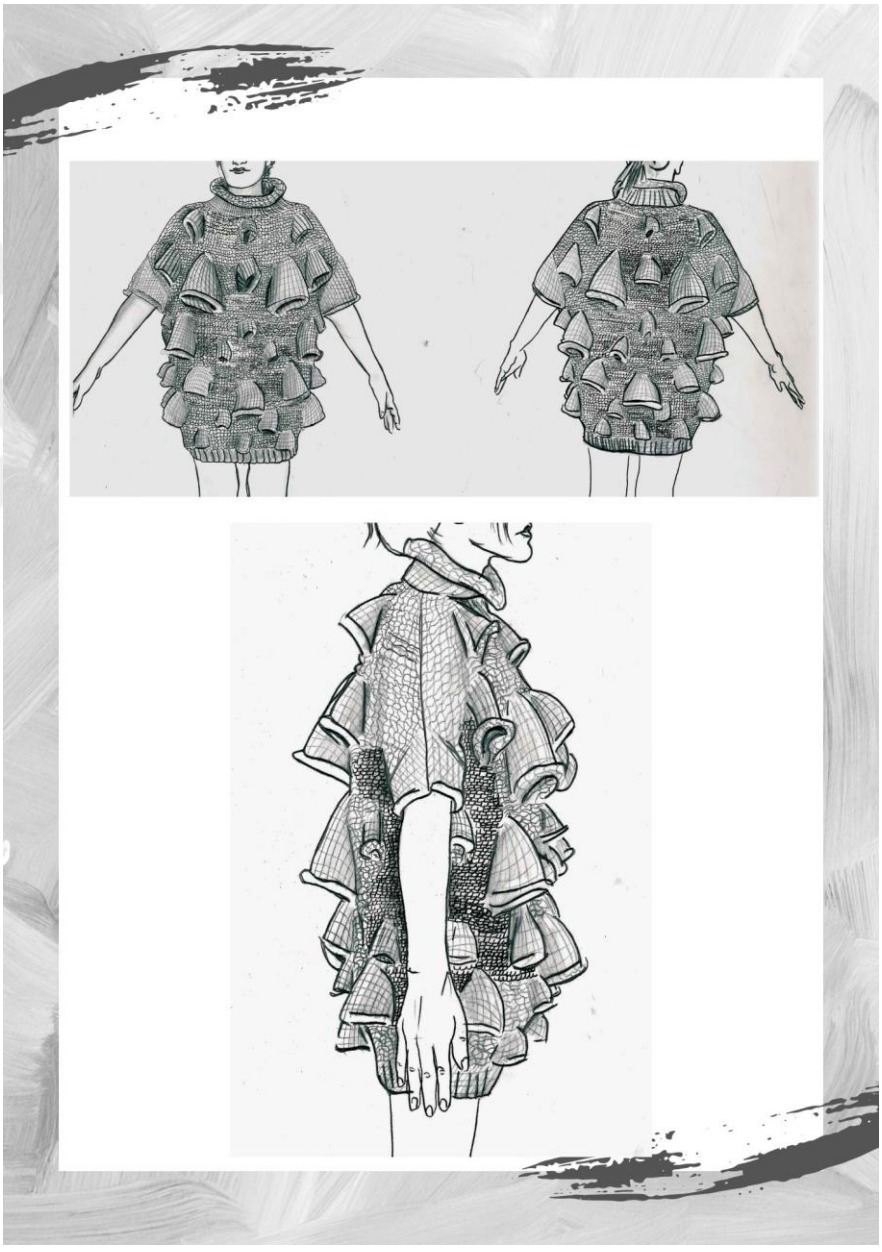
Şekil 217. Model 1 Baş Açılım, Tutku Ceren AKÇAM.



Şekil 218. Model 1 Doku Ayrıntısı, Tutku Ceren AKÇAM.

Model 2:

Kapsül koleksiyonun 2’inci modeli giysi tür sistemindeki kalıp uzlaşımlarının sorgulanması odağında çözümlenen bir giyilebilir biçim önerisidir. Getirilen öneri, tohumun yaşam yolculuğunda gerçekleşen “çatlama” prosesiyle kurgulanmıştır.



Şekil 219. Model 2’nin eskizleri

Tohumun çatlaması, ona içerisindeki ceninin serbest kalması için açıklıklar sağlar. Açıklıklar, beden için giysilerde de sağlanmaktadır. Geleneksel giysi tür sisteminde giysilerdeki açıklıklar baş, kol, bacak için tam organ sayısında açılmaktadır. Bu doğrultudaki geleneksel biçim yaklaşımında açıklıklar, üst giyim ürünü için iki kol dizgesi üzerinden şekillenmektedir. Fakat iki kol tasarımı yerine kullanıcının kolunu istediği açıklıktan çıkarabilmesine dair olası bir biçim önerisi, giysi tür sisteminin dışına, çatlayan tohum kurgusuyla, çıkmaktadır.

Tasarımın üretimi el örmeciliğinde şişlerle sağlanmıştır. İlmek sayısında artış sebebiyle aynı anda birden fazla misinalı şiş kullanmıştır. Model ön, arka ve yuvarlak örülen yakanın birleşiminden oluşmuştur. Giysideki açıklıklar ilmek ekleme ve ardından eklenen ilmeklerin örgünün düz yönünde kontrollü bir şekilde kesilmesiyle elde edilmiştir. Eklenen ilmek sayılarındaki farklılıklar, açıklıkların farklı boyutlarda olmasını sağlamıştır. Boyutsal farklılıklar, işlev gözetilerek kompoze edilmiştir.



Şekil 220. Model 2 Ön ve Arka Profil, Tutku Ceren AKÇAM.



Şekil 221. Model 2 Sağ ve Sol Profil, Tutku Ceren AKÇAM.



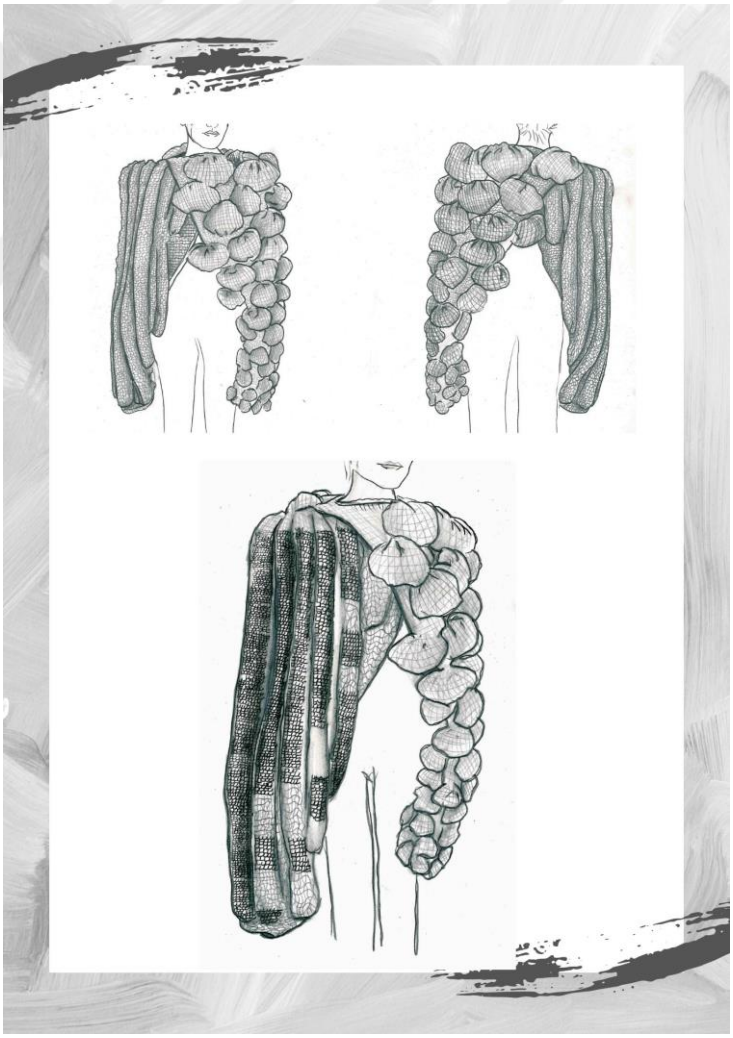
Şekil 222. Model 2 El-Kol Çıkış Alternatifleri, Tutku Ceren AKÇAM.



Şekil 223. Model 2 Doku Ayrıntısı, Tutku Ceren AKÇAM.

Model 3:

Kapsül koleksiyonun 3'üncü modeli Arzu edilen sosyal silüet olmadan giyinilebilir mi? problemini araştıran bir form arayışıdır. Beden üzerindeki arzu nesnesi baskısı, giysilerin formunun idealize silüetlerin romantik versiyonlarıyla biçimlenmesine neden olmaktadır. Sosyal olarak inşa edilmiş silüete bağımlı kalmamak ve formu silüetin biçimsel baskısından bağımsız ele almak onu bu denetim noktasından çıkaracak bir deneyimdir. Bu yanıtla model, sosyal silüete sadakatle değil tohumun yaşam yolculuğundaki kırılma ve kabuğundan çıkarak dönüşme metaforuyla kurgulanmıştır.



Şekil 224. Model 3'ün eskizleri

Çatlayan tohum kabuğunun kırılması, tohumun serbest kalarak yaşam bulmasını sağlar. Arzu odaklı sosyal silüetin kırılışı da formun özerkleşmesini ve bedenin sosyal parametrelerden kopmasını sağlayacaktır. Böylece giysi (kabuk), bedenin (tohumun) arzu edilen silüetinden (şeklinden) çıkarak özgürleşir. Özgür biçime arzu/beğeni/kabul/onay odağındaki sosyal inşalar değil rölyef etkileri yön vermiştir. Form arayışına yüzeyden yükselen birimlerin organizasyonu ile gidilmiştir.

El örmeciliğinde şiş aracıyla üretilen tasarım “kırık” 2 parçadan oluşmaktadır. Giysinin kullanım normu bulunmamaktadır: Kullanıcı ister birini ister diğerini ister ikisini birden bedenine yerleştirerek giyinebilir. Giysinin nasıl giyinileceği kullanıcıya dikte edilmemiştir. “Kırık” parçalar farklı örgülerle boyutlandırılmıştır. Yuvarlak formlu kabartmalar için ilmekler eklenmiş ve ardından eklenen ilmekler, istenen sıraya ulaştıktan sonra tek ilmekle kesilmiştir. Yüzey boyunca sistemli şekilde çapı arttırılan yuvarlak birimler arka yüzde kapatılmıştır. Doğrusal formlu kabartmalar için örmenin arka yüzüne yardımcı ilmek bağlanmıştır. Tüm yüzey boyunca yürütülen bu yardımcı ilmek kabartma etkisi elde etmek için gerekli yerlerde sıkıştırılmıştır.



Şekil 225. Model 3 Sol Parça Ön-Arka-Yan Profil ve Doku Ayrıntısı, Tutku Ceren AKÇAM.



Şekil 226. Model 3 Sağ Parça Ön-Arka-Yan Profil ve Doku Ayrıntısı, Tutku Ceren AKÇAM.



Şekil 227. Model 3 Ön ve Arka Profil, Tutku Ceren AKÇAM.



Şekil 228. Model 3 Çapraz Görünüm, Tutku Ceren AKÇAM.



Şekil 229. Model 3 Ön ve Arka Görünüm-2, Tutku Ceren AKÇAM.

Model 4:

Meyve verme, tohumun nihai yolculuğunun sonu gibi görünse de ironik bir şekilde yeni tohumlara ve yeni kabuklara gebedir. Çünkü meyve, içerisinde kendi tohumunu taşıyarak var olur. Bir yolculuğun sonu diğerinin başlangıcıdır. Meyve (olgun tohum) henüz yolculuğunun başında iken (olmuşken), yeni meyvelerin (uyku halindeki tohumun) belleğini taşır.



Şekil 230. Model 4'ün eskizleri

Trend biçimler de moda dünyasının olgun meyveleridir. Bu olgun meyveler (trend biçimler) tasarımcıları için, tıpkı meyveler gibi tüketim ve yayılım garantili form normlarıdır. Onlar takip edilerek ayrıntıda farklılaşılır. Zihin olası formlardan uzaklaşır. Formu, içinde bulunulan dönemin biçimsel eğilimlerine bakmadan ele almak onu bağımsızlaştırır. Kapsül koleksiyonun 4'üncü modeli trendlerin değil bağımsız rölyef etkilerinin biçime yön verdiği bir tasarım anlayışındadır. Örme yüzey, bir rölyef heykelin referans düzlemi olarak görülmüştür. Örme rölyeflerde zeminden ayrılış yüksekliği işlev gözetilerek belirlenmiş, üst beden boyunca tekrar edilmiştir. Form, trend biçimlerin değil yüzeyden yükselen örme birimlerinin organizasyonu ile vücut bulmuştur. Form tasarımının bağımsızlaşması biçimi heykelsileştirmiştir. Giyilebilirlik, form tasarımına eşlik etmiştir.

Tasarım, el örmeciliğinde şiş aracıyla üretilmiştir. Model tek parça örülmüştür. Yüzeyden yükselen rölyef etkileri arka yüzde yürütülen yardımcı ilmeğin gerekli yerlerde sıkıştırılması ile elde edilmiştir. Rölyef birimler beden boyunca tekrar edilmiş, omuza yaklaştıkça ilmek sayıları düşürülerek bitirilmiştir. Düz devam eden yüzeyin ucuna şerit takılmış, kullanıcıya yüzeyi başa geçirerek büzme ve üst bedeni tamamen kaplama opsiyonu verilmiştir.



Şekil 231. Model 4 Ön ve Arka Profil, Tutku Ceren AKÇAM.



Şekil 232. Model 4 Sağ ve Sol Profil, Tutku Ceren AKÇAM.



Şekil 233. Model 4 Alternatif Kullanım, Tutku Ceren AKÇAM.



Şekil 234. Model 4 Baş Açılımı, Tutku Ceren AKÇAM.



Şekil 235. Model 4 Alternatif Kullanım Ön ve Arka Profil, Tutku Ceren AKÇAM.



Şekil 236. Model 4 Alternatif Kullanım Sağ ve Sol Profil, Tutku Ceren AKÇAM.



Şekil 237. Model 4 Ayrıntı, Tutku Ceren AKÇAM.

SONUÇ

El örmeciliğine dayanan örme giyimde deneysel ürün geliştirmeye yönelik tasarım yaklaşımı yaratıcı paradigmalar ortaya çıkarmıştır. Bu yaratıcı paradigma doku yönünden zengin, form açısından yenilikçi, konsepte dayalı örme giyim tasarımı anlayışını yaratmıştır. Sanatta Yeterlik uygulaması, söz konusu anlayışa benzer füzyonlarda modern yaratıcı örme giyim tasarımı pratiğinin heykelsi tasarım teorisiyle işlenmesiyle elde edilmiştir.

Araştırmada çağdaş yaratıcı örme giyimin tasarım eğiliminlerinden biri olan heykelsi formlar ele alınmış ve bunun giyilebilir biçimlerin form geleneklerinden kopuşuyla elde edilen özgürlük ile mümkün olabildiği görülmüştür. Form tasarımının kazandığı özgürlük alanı giyilebilirlerin biçimlenmesinde özerk üç boyutlu yaratım deneyimi sunmaktadır. Bu doğrultuda, uygulama çalışmasındaki tasarım deneyiminde form, geleneksel biçim oluşturma referanslarıyla değil metaforlardan doğan serbest çağrışımlarla biçimlenmiştir. Formun ele alınışındaki özgürlük, heykelsi ama aynı zamanda giyinilebilen biçimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Giysi tasarımı tekstil plastiğine öznel katkılar eklenilerek formun meydana getirildiği yaratıcı alandır. Bu bağlamda örme tekniğinin yapısal olanakları ve üretim imkanları heykelsi form oluşturmada önemli rol oynamıştır. Araştırmada hacimli örme biçimlerin eş zamanlı bir şekilde giyilebilir form edinebilmesini sağlayan örme tekniğine başvurularak verilen heykelsi örme giyim örnekleri incelenmiştir. İncelenen örneklerden elde edilen bulgular örmenin giysilerde heykelsi düşünce pratiğine pek çok tasarım parametresiyle katkı sunduğunu göstermektedir. Buna göre ilmek hareketliliği zeminden yükselmeyi/alçalmayı, yüzeyden ayrılmayı, boşluk yaratmayı sağlamaktadır. Söz konusu aksiyonlar giysi ile beden arasında boşluklar yaratarak ikisi arasındaki geleneksel ilişkinin sorgulanabilmesini, giysinin hacimsel alanını genişleterek temel silüetlerin aşılabilmesini, yüzeyden yükselerek rölyef etkileri elde edilebilmesini sağlamaktadır. Bu olanaklar giysi tasarımında boyutsal düşünce deneyimini desteklemekte ve biçimlerin heykelsi formlara ulaşabilmesini sağlamaktadır.

Uygulama çalışmasındaki giysi tasarımı önerisinde, moda tasarımında heykelsi form kriteleri tasarım ölçütleri olarak belirlenmiştir. Beden biçimine, trend formlara, sosyal silüetlere ve giysi tür sistemlerine bağımlı kalmamak çözülmeye çalışılan tasarım problemleri olarak tanımlanmıştır. Söz konusu tasarım problemlerine cevaplar örmenin üç boyutlu yaratım olanaklarına dayanılarak yanıtlanmıştır. Tasarım problemlerinin çözümünde metaforlardan beslenerek anlam inşa edilmiş, kaynak ve hedef arasında örtük biçimsel ilişki kurgulanmıştır. Kapsül koleksiyonda giysilere sorulan ölçüt sorularla eş zamanlı bir şekilde "tohum kabuğu-giysi" ile "tohum-beden" arasındaki ilişki kurgulanmıştır. Metaforlarla çalışmak tasarım sürecinde kavramsallaştırma ve kavramları görselleştirmeyi sağlamıştır. Anlatısal düzlemde yapılan metaforik kurgu, biçimsel çağrışımlar sağlayarak işlevsel öneriler tasarlamayı mümkün kılmıştır.

Bedenden bağımsızlaşmak, giysi tür sistemlerine alternatif biçim önerisi geliştirmek, sosyal parametrelerden beslenen silüet ve trend biçimlerin baskısını aşmaya çalışmak giyilebilir formu özgürce ele almayı sağlamıştır. Formun geleneksel biçim oluşturma prensiplerinden bağımsızlaşması, onun metaforlardan doğan görsel çağrışımlarla biçimlenmesini sağlamış, bu durum tanıdık olmayan giyilebilir formları ortaya çıkarmıştır. Üç boyutlu yaratım deneyimindeki özerklik, giyilebilirlerde heykelsi çıktılara ulaşılmasını sağlamıştır.

Uygulama çalışmasındaki heykelsi örme giyim tasarımı deneyimi tekniğin imkanlarından beslenmiştir. Buna göre, örme kontrollü ilmek hareketleriyle hacim alanının kolaylıkla değiştirilmesini sağlamıştır. Zeminden hızla yükselinebilinmekte ve istendiğinde zemine geri dönülebilinmektedir. Bu sayede plastik, negatif-pozitif alan kurgusu yapılan bir heykel gibi şekillenebilmektedir. Giysinin dış sınırları ile beden arasındaki geleneksel ilişki, giysi türcülüğünün biçim baskısı, 2 boyutlu yüzey çıktısıyla çalışma alışkanlığı söz konusu imkanla yeniden ele alınabilinmekte, biçimsel konvansiyon aşılabilinmektedir. Yüzeye bağlı hacimli biçimler örgü türlerinin kombinasyonları, ilmek ve ilmek gruplarının kontrollü hareketliliği, sistemli artış ile eksiltişe bağlı ilmek matematiği ile elde edilmiştir. Yüzey oluşturulurken, onunla eş zamanlı bir şekilde form yapılandırılmıştır. Yüzey ve form tasarımı sürecindeki bu

kesişme, giysi tasarımına dair tasarım ögelerinin eş zamanlı çözümlenebilmesini sağlamaktadır.

El örmeciliğine dayanan örme giyim tasarımı form-fonksiyon ilişkisi açısından tasarımcısına ve üreticisine yüzey-biçim eş zamanlılığı imkanını tanıyarak kolaylık sağlamaktadır. Henüz yüzey oluşturulurken form biçimlendirilmekte, fonksiyon bu bütünleşik tasarım deneyiminde denetlenebilmektedir. Bununla birlikte ilmeğin hareketli bir yapı birimi olması iplik ağırlığına karşı direncini düşürmektedir. Bu sebeple örme yapılı tasarım deneyiminde ağırlık ve ağırlığın taşıyıcı merkezleri hesaplanarak değerlendirilmelidir.

Formun metaforlardan beslenerek yapılandırılması estetik yaşantısı olan üç boyutlu biçimler doğmasını sağlamıştır. Bu biçimlerin nasıl giyinilebileceği form tasarımını takip etmiştir. Bir başka deyişle: form tasarlanmış, giyilebilirlik buna eşlik etmiştir. İşlevin konumlandırılışında izlek kaybına yol açmamaya dikkat edilmiştir. Söz konusu sentez, fonksiyon alternatiflerini ortaya çıkarmıştır. Çünkü alışılmadık formlar alışılmadık fonksiyon-biçimlerin tasarlanmasını doğurmuştur. Bu çıktı, giysilerdeki işlev seçeneklerinin form tasarımının alışıldık sınırlarının zorlanmasıyla elde edilebildiğini göstermektedir.

El örmeciliğindeki çağdaş tasarım yaklaşımları, ürünlerin katma değerinin tasarım vizyonuyla yükselmesini ve böylece talep görmesini sağlayacak girişimlerdir. Bu durum el örmeciliğinin nihai üreticileri olan kadınların üretim ekonomisine dahil olabilmesini beraberinde getirecektir. Domestik kadın örmecilerin emek etkinliklerini aktif gelire dönüştürebilmesini sağlayacak girişimlerin ortaya çıkmasıyla tekstil üretimine dahil olmaları bu emek-yoğun sektörün canlanmasını ve uzun bir geçmişe sahip olan üretici kadın kültürünün sürdürülmesini sağlayacaktır.

El örmesi giyime dair zanaatkarlık becerilerinin çağdaş tasarım evreninde kullanılması bu antik zanaatın sürdürülmesini sağlayabilecek girişimlerdir. Tekniğin bugün ile kurduğu güncel ilişki, onun çağın biçimsel taleplerine yanıt verebilen yeterliklere sahip olduğunu göstererek başvurulmaya devam eden bir tasarım olanağı olarak görülmesini sağlayacaktır. Çalışmanın, örme tekniğine yapılan çağdaş

aksiyonların sürdürülmesine, onun plastik potansiyelinin genişlemesine katkı sağlayacağı umulmaktadır.

Giysilerin formlarına dair süregelen biçim normlarını sorgulamak, onları aşma çabalarının bir parçası olmak ve bunu geleneksel bir tekstil üretim tekniği ile yapmak çalışmanın katkı sunmayı hedeflediği tasarım yaklaşımıdır. Giyilebilir formların çeşitlenerek artması modadaki biçimsel bunalımın aşılmasını sağlamaktadır. Çalışma, bu doğrultudaki form çeşitliliğinin, geleneksel tekniklerin imkanları ile elde edilebilebildiğini göstermektedir. Uygulamada yenilikçi, heykelsi giyilebilir forma ulaşmak gibi oldukça çağdaş bir probleme yanıt, onun çağdaşlığı ile tezat oluşturacak kadar antik ve onun evrenselliğine aykırı bir şekilde domestik bir teknikle aranmıştır. Antik ve domestik el örmeciliği çağdaş bir arayışa yanıt verebilmiş, formu heykelsileştirebilmiştir. Tasarımcıların çağdaş form-geleneksel teknik ilişkisini özgün yaklaşımlarıyla kurgulamalarının giyilebilirlerin biçimsel bağımsızlığına ve antik tekniklerin sürdürülmesine katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

ATALAY ONUR, Duygu (2021). *Moda Tasarımında Teknik Çizim ve Kumaş Rehberi*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.

ATAY, Ayten (1987). *Örücülük*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

BAYAZIT MARMARALI, Arzu (2004). *Atkı Örmeciliğine Giriş*. İzmir: Ege Üniversitesi Tekstil ve Konfeksiyon Araştırma Uygulama Merkezi Yayını.

BURHAN, Bahriyeli ve ÖZKENDİRCİ, Başak Badur (2009). *Tekstil Teknolojisi Ders Notları*. İstanbul: Suvari Matbaa.

BARRETT, Terry (2022). *Sanat Üretimi: Form ve Anlam*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

BLACK, Sandy (2005). *Knitwear in Fashion*. Londra: Thames & Hudson.

BLACK, Sandy (2012). *Knitting: Fashion, Industry, Craft*. Londra: V&A Publishing.

BROWN, Carol (2013). *Knitwear Design*. Londra: Laurence King Publishing.

CANDAN, Cevza (2000). *Düz Örme Teknolojisi*. İstanbul: Dalteks Tekstil ve Konfeksiyon Makinaları İth. İhr. San. Tic. A.Ş.

ÇEĞİNDİR, Neşe Yaşar (2017). *100 Soruda Giysi Mimarisi*. Ankara: Gazi Kitabevi.

ÇEKEN, Fatma (2004). *Örmecilik Esasları*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Yayınları.

DALE, Julie Schafler (1986). *Art to Wear*. New York: Cross River Press.

DİRİX, Emmanuelle (2011). *Unravel: Knitwear in Fashion*. Tielt: Lannoo Publishers.

DONOFRİO-FERREZZA, Lisa ve HEFFEREN, Marilyn (2017). *Designing a Knitwear Collection: From Inspiration to Finished Garments*. Fairchild Books.

ELLIOT, Samantha (2015). *Knit: Innovations in Fashion, Art, Design*. Londra: Laurence King Publishing.

ERMERT, Esra (2019). *Ansiklopedik Giyim-Kuşam ve Moda Sözlüğü*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

EROĞLU, Özkan (2013). *Plastik Sanatlar Sözlüğü*. İstanbul: Tekhne Yayınları.

GILLOW, John ve SENTANCE, Bryan (2006). *World Textiles: A Visual Guide to Traditional Techniques*. London: Thames & Hudson.

GINSBURG, Madeleine (1995). *The Illustrated History of Textiles*. London: Studio Editions.

GÜNER, Tezere ve IŞIKLAR TANSOY, Yüksel (1990). *Triko (Penye ve Jarse) Kalıpları*. Ankara: Dış Politika Enstitüsü Yayınevi.

GÜRCÜM, Banu Hatice (2013). *Tekstil Malzeme Bilgisi*. İzmir: Karadeni Kitap.

JONES, Sue Jenkyn (2009). *Moda Tasarımı*. İstanbul: Güncel Yayıncılık.

KENNEDY Alicia, STOEHRER Emily Banis, CALDERİN Jay (2013). *Fashion Design, Referenced*. Rockport Publishers.

KESER, Nimet (2009). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

KOOLER'S, Anna (2012). *Encyclopedia of Knitting*. Arkansas: Leisure Arts.

LANDAHL, Karın (2013). *On Form Thinking in Knitwear Design*. Unıversıty Of Borås Studıes In Artıstıc Research.

MARMARALI, Arzu ve KRETZSCHMAR, Serap Dönmez (2004). *Örme Terimleri ve Tanımlamaları*. İzmir: Ege Üniversitesi Tekstil ve Konfeksiyon Araştırma Uygulama Merkezi Yayını.

MBONU, Ezinma (2014). *Fashion Design Research*. Laurence King Publishing.

MC KELVEY, Kathryn ve MUNSLOW, Janine (2012). *Fashion Design: Process, Innovation and Practice*. Singapur: Markono Print Media.

ÖZSOY, Vedat ve AYAYDIN, Abdullah (2015). *Görsel Tasarım Öge ve İlkeleri*. Ankara: Pegem Akademi.

RAY, Sadhan Chandra (2012). *Fundamentals and Advance in Knitting Technology*. New Delhi: Woodhead Publishing.

RISATTI, Howard (2007). *A Theory of Craft*. University of North Carolina Press.

RUTT, Richard (1989). *A History of Hand Knitting*. Londra: Batsford Ltd.

SÖZEN, Metin ve TANYELİ, Uğur (2010). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

STEELE, Valerie (2005). *Encyclopedia of Clothing and Fashion*. Thomson Gale.

TAIMINA, Daina (2018). *Crocheting Adventures with Hyperbolic Planes: Tactile Mathematics, Art and Craft for all to Explore*. Boca Raton: CRC Press.

TAYLOR, Marjorie (1999). *Tekstil Teknolojisi* (Çev.: Ali Demir, Melih Günay). İstanbul: Prof. Dr. Ali Demir.

UDALE, Jenny (2008). *Textiles and Fashion-Basics Fashion Design*. Londra: Laurence King Publishing.

UDALE, Jenny (2014). *Moda Tasarımında Tekstil ve Moda*. İstanbul: Literatür Yayınları.

UDALE, Jenny (2018). *Moda Tasarımında Triko*. İstanbul: Literatür Yayınları.

VANNIER, Charlotte (2018). *Unravelled: Contemporary Knit Art*. Londra: Thames & Hudson.

VOLPİNTESTA, Laura (2014). *The Language of Fashion Design: 26 Principles Every Fashion Designer Should Know*. Rockport Publishers.

YILMAZ, Serap, DÜZENLİ, Tuğba, ÇİĞDEM, Abdullah, AKYOL, Duygu (2019). *Tasarım Eğitiminde Biçim Üretme*. Ankara: Gece Akademi.

WILSON, Jacquie (2001). *Handbook of Textile Design Principles, Processes and Practice*. Cambridge: Woodhead Publishing.

WULFHORST, Burkhard (2003). *Tekstil Üretim Yöntemleri* (çev.: Ali Demir, Ahmet Refah Torun). İstanbul: Prof. Dr. Ali Demir.

Tekstilde Yeni Vizyonlar: Gelenekten Tekstil Tasarımına / Yarının Tasarımına Sergi Kataloğu (2005). İzmir: Irmak Tasarım Ofset Ltd.

Basılmamış Kaynaklar:

ACAR, Sedef (2010). *Yünlü Giysi Tasarımında Bölgesel Keçeleştirme Yöntem ve Uygulamaları*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil Anasanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.

AKÇAY KADEMLİOĞLU, Büşra (2022). *Hüseyin Öztürk Koleksiyonunda Bulunan Anadolu ve Balkan El Örmesi Çorapların Tasarım ve Teknik Açıdan İrdelenmesi*. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

DEĞİRMENCİ, Nilhan (2019). *21.Yüzyılda 3 Boyutlu Örme Heykeller ve Heykelsi Örme Çalışmalar*. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

DEMİR ÖZTÜRK, Evrim (2019). *Üç Boyutlu Yüzeylerin Teknik ve Malzeme Açısından Giysi Tasarımı ile Görsel/Dokunsal İlişkisi*. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.

HALAÇELİ, Havva (2009). *Elastan İçeren Dokuma Kumaşlarda Üç Boyutlu Yaklaşımlar*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.

KURTULDU, Elif (2017). *Dokuma Kumaş Tasarımı ve Üretiminde Termoplastik Yapılı İpliklerle Rölyef Etkilerinin Araştırılması*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

SABANUÇ GÖNÜL, İrem (2017). *Giyim Tasarımında Hacimsel Anlatım*. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil Anasanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.

Makaleler:

ABRAMS, L. (2006). “Knitting, Autonomy and Identity: The Role of Hand Knitting in the Construction of Women's Sense of Self in an Island Community, Shetland c. 1850–2000”, *Textile History*, Cilt: 37 Sayı: 2, ss. 149-165.

ACAR, Sedef; MERİÇ, Derya ve KURTULDU, Elif (2019). Pleat Effects With Alternative Materials and Finishing Methods, *Tekstil ve Konfeksiyon Dergisi*, Cilt: 29, Sayı: 1, ss. 41-49.

ACAR, Sedef ve SÜNERLİ, Esra (2019). Tekstil Tasarımı ve Teknoloji Birlikteliğine Güncel Bir Örnek: Irıs Van Herpen, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 34, Şubat 2019, ss. 71-84.

AFFİNİTO, Laura, CONTİ, Giovanni Maria ve MOTTA, Martina (2017). New Vision on Knitwear Design: How the Traditional Craft Methodologies are Evolving into Fashion International Scenarios, *The Design Journal*, Cilt: 20 Sayı:1, ss. 2760-2770.

AKÇA TOKATLI, Ülkü ve ERZURUMLU, Özlem (2016). Tekstilde Yapı Oluşturma Yöntemlerinin Sanat Alanında İfade Aracı Olarak Kullanımı, *Yıldız Journal of Art and Design*, Cilt: 3 Sayı: 2, ss. 193-213.

AKÇAM, Tutku Ceren ve KOZBEKÇİ AYRANPINAR, Selda (2022). Kadın Emeğine Dayanan Bir Ev Endüstrisi: El Örücülüğü. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat Dergisi*. Cilt:7 Sayı:14), ss. 89-103.

AKPINARLI, Feriha (2022). Doğu Anadolu Bölgesi Geleneksel Çorap Örücülüğünde Motif Özellikleri. *Hars Akademi*, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, ss.17-25.

BARRON-DUNCAN, Rachael (2012). Fashioning the Object: Bless, Boudicca, Sandra Backlund. *Fashion Theory*, Cilt:17 Sayı:4, ss. 445-456.

BAYBURTLU, Irmak (2020). Tasarım ve Sanat Sınırında Heykelsi Örme Giysiler. *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi*, Cilt:3 Sayı:4, ss. 66-88.

BERBER Gülşen Şefika, BAŞARAN Fatma Nur (2018). Rölyef Etki Açısından Dokuma Kumaşlarda İplik. *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür-Sanat-Mimarlık Dergisi*, Yıl:1 Sayı:1, Haziran 2018, ss. 57-68.

ECKERT, Claudia; STACEY, Martin (2003). Adaptation of Sources of Inspiration in Knitwear Design. *Creativity Research Journal*. Cilt: 15 Sayı:4, ss. 355-384.

DEVETAK, Tanja (2016). Space In Fashion Design – Ƒ2 (Fabiani Fashion) Case Study. *Republic of MacedoniaSouth East European Journal of Architecture and Design*, Cilt: 2016, ss.1-6.

GEZİCİOĞLU, Fatma Yelda, ARABALI KOŞAR, S. Tuğba ve BEŞEN YALÇIN, Mine. "Örme Yüzeylerin Keçeleştirilmesi ile Oluşturulan Hacimli Etkilerin Sanat Nesnesinden Sanatsal Giysi Formlarına Dönüşümü." *Sosyal Bilimler Arastirmalari Dergi*si Cilt: 12 Sayı:1, Mart 2022, ss.301–18.

GÜRCÜM, Banu Hatice ve ASLAN, Arzu (2021). Örmenin İzlerini Tarihte Aramak: Nalbinding. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt: 10 Sayı: 87, ss. 1573–1591.

GÜRCÜM, Banu Hatice ve ÇİFTÇİ, Aslıhan (2017). Kayseri El Örgü Çorapları Üzerine Etnografik Bir Araştırma. *Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Cilt: 2 Sayı: 4, ss. 10-29.

PETRE, Marian; SHARP, Helen; JOHNSON, Jeffrey (2006). Complexity Through Combination: An Account Of Knitwear Design. *In Design Studies*. Cilt: 27 Sayı:2, ss.183-222.

RUŞAN, Tutku Ceren ve KOZBEKÇİ AYRANPINAR, Selda (2020). Moda-Giyim Tasarımında Trompe L'oeil, *Akdeniz Sanat*, Cilt:14 Sayı:26, ss. 215-230.

SWİNDELLS, Steve ve ALMOND, Kevin (2016). Reflections on Sculptural Thinking in Fashion. *Fashion Practice*, Cilt:8 Sayı:1, ss. 44-62.

YETMEN, Gözde (2016). Moda Tasarımında Temel Tasarım Öğelerinin Önemi. *İdil Dil ve Sanat Dergisi*. Cilt: 5 Sayı:22, ss.735-748.

Kitap İçi Bölüm:

AHMAD, Hafiz Shehbaz (2017). "Introduction of Knitting", *Structural Textile Design: Interlacing and Interlooping* (ed. Yasir Nawab, Syed Talha Ali Hamdani ve Khubab Shake). Boca Raton: CRC Press. ss. 185-195.

COOKE, B. (2011). “The Physical Properties of Weft Knitted Structures”, *Advances in Knitting Technology* (ed. K.F. Au). Woodhead Publishing, ss. 37-47.

ÇEĞİNDİR, Neşe Yaşar (2021). “Giysi Konstrüksiyonuna Giriş”, *Giysi Konstrüksiyonu* (ed. Safiye Sari). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, ss. 4-20.

DİRİX, Emmanuelle (2011). “Unravelling The Status of Knitwear in Fashion: Drop One, Pick up Two, Drop One”, *Unravel: Knitwear in Fashion* (ed. Emmanuelle Dirix). Tielt: Lannoo Publishers. ss. 13-38.

FRİSA, Maria Luisa ve DANESE, Elda (2011). “Knitwear in Italian High Fashion”, *Unravel: Knitwear in Fashion* (ed. Emmanuelle Dirix). Tielt: Lannoo Publishers. ss. 47-57.

TURNEY, Joanne (2011). “Geek Chic and The Significance of The Cardigan in Comtemporary Menswear: Dressing Like Grandad”, *Unravel: Knitwear in Fashion* (ed. Emmanuelle Dirix). Tielt: Lannoo Publishers. ss. 141-150.

TYNAN, Jane (2011). “Knitting For Victory”, *Unravel: Knitwear in Fashion* (ed. Emmanuelle Dirix). Tielt: Lannoo Publishers. ss. 39-45.

ZERNER, Henri (2021). “Sanatçıların Bakışı” *Bedenin Tarihi-2: Fransız Devriminden Büyük Savaşa* (ed. Alain Corbin, Jean-Jacques-Courtine ve Georges Vıgarello). İstanbul: Alfa Basım Yayım. ss. 107-140.

Bildiriler

ÖZÇAM, Işıl (2018). “Tasarım Öğrencilerinin Kimlik Tanımı Oluşturma Sürecinde Metaforların Kullanımı”, IV. Uluslararası Sosyal Bilimlerde Yeni Yönelimler Sempozyumu, 6-7 Temmuz 2018, Tallin/Estonya.

TAVMAN, Mine Biret ve OSKAY, Nazan (2012). “Örmenin Sanattaki Yeri”, The 46th International Congress IFK, Sinaia, Romanya, 6 – 8 Eylül 2012, ss.180–191, 2012.

YILDIRIM Nur ve GÜRSU Hakan (2018). "Tasarım Araçlarının Tasarım Fikir Geliştirme Sürecinde Analoji ve Metafor Kullanımına Etkisi", UTAK 2018 Ulusal Tasarım Araştırmaları Konferansı, Ankara, Türkiye, 12 - 14 Eylül 2018, ss.375-391.

Dergiler

Altın Eller Ansiklopedik Kadın Dergisi, Cilt: 1, Sayı:1, Kasım 1970, İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası A.Ş.

Anna Burda El İşi Zevki Dergisi, Mayıs 1990, Vieux-Thann: İmprimerie & Editions Braun A.Ş.

Burda Dergisi, Temmuz 1990, Offenburg: Verlag Aenne Burda & Am Kestendamm.

Burda Moden Dergisi, Mayıs 1976, Offenburg: Verlag Aenne Burda & Am Kestendamm.

Burda Moden Dergisi, Ekim 1981, Offenburg: Verlag Aenne Burda & Am Kestendamm.

Burda Moden Dergisi, Aralık 1982, Offenburg: Verlag Aenne Burda & Am Kestendamm.

Burda Moden Dergisi, Şubat 1984, Offenburg: Verlag Aenne Burda & Am Kestendamm.

Burda Moden Dergisi, Kasım 1985, Offenburg: Verlag Aenne Burda & Am Kestendamm.

Crochet Fantasy Dergisi, Sayı: 5, Ocak 1986, All American Crafts Inc.

Ev İş Dergisi, Sayı: 114, Ekim 1946, İstanbul: Türkiye Basımevi.

Ev İş Dergisi, Sayı: 117, Ocak 1947, İstanbul: Türkiye Basımevi.

Kadınca Aylık Örgü Dergisi, Aralık 1985, İstanbul: Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik.

Kadınca Aylık Örgü Dergisi, Şubat 1986, İstanbul: Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik.

Nako Örgü Festivali Dergisi, İstanbul: Habertürk Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş.

Neue Mode Dergisi, Ocak 1978.

Passap Electronic 6000 Musterbuch Album de Poınts Pattern Book. Dietikon: MADAG Maschinen- und Apparatebau Dietikon AG.

Samanyolu Dergisi El İşi Özel Sayısı, Mart 1977, İstanbul: Ceylan Yayınları.

Yumak Dergisi El Örgüsü Desen Kitabı, Sayı: 44, 2003, İstanbul: Coast Türkiye El Sanatları Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı: Tutku Ceren AKÇAM (*ayrıca bilinir* Tutku Ceren RUŞAN)

Öğrenim Durumu:

Derece	**Alan**	**Üniversite**	**Yıl**
Lisans	Moda Tasarımı	Anadolu Üniversitesi	2008-2013
Yüksek Lisans	Moda Tasarımı	Anadolu Üniversitesi	2014-2018
Sanatta Yeterlik	Tekstil ve Moda Tasarımı	Dokuz Eylül Üniversitesi	2019-2023

Akademik Unvanlar:

Araştırma Görevlisi, 2021-…: Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı.

Araştırma Görevlisi, 2015-2021: İstanbul Arel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Moda ve Tekstil Tasarımı.

Tezler:

"*Örme Giyim Tasarımında Heykelsi Form Oluşturma ve Örnek Koleksiyon Hazırlama*", Sanatta Yeterlik Tezi, 2023, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir. Doç. Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR danışmanlığında.

"*Gençlik Altkültürlerinin Giyime Etkileri*", Yüksek Lisans Tezi, 2018, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir. Prof. Dr. Nilay ERTÜRK danışmanlığında.

Makaleler:

AKÇAM, Tutku Ceren ve YAŞAR, Neslihan. "*Lif Sanatı Literatürüne Girmiş Öncü Karışık Medya Uygulamaları*". Yıldız Journal of Art and Design, Cilt: 9 Sayı: 2, 69 - 79, Aralık 2022.

SAKARYA, Menekşe ve AKÇAM, Tutku Ceren; "*Örme Giyim Tasarımında Optik Sanatın Etkileri*". Art-E Sanat Dergisi, Cilt: 15 Sayı: 30, 1446 - 1470, Aralık 2022.

AKÇAM, Tutku Ceren ve KOZBEKÇİ AYRANPINAR, Selda; "*Kadın Emeğine Dayanan Bir Ev Endüstrisi: El Örücülüğü*". Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat Dergisi, Cilt:7 Sayı:14 89-103, Haziran 2022.

AKÇAM, Tutku Ceren ve ÖNLÜ, Nesrin; "*Asur Ticaret Kolonileri Çağında Anadolu'da Babil Modası*". Turkish Journal of Fashion Design and Management, Cilt: 4 Sayı: 1, 61 - 72, Şubat 2022.

RUŞAN, Tutku Ceren ve KOZBEKÇİ AYRANPINAR, Selda; "*Moda-Giyim Tasarımında Trompe Loeil*". Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt: 14, Sayı:26, 81-96, Temmuz 2020.

RUŞAN, Tutku Ceren; "*Bir İletişim Dizgesi Olarak Giyim ve Giyime Yönelik Göstergebilimsel Çözümlemelerdeki Değişkenler*". Erciyes İletişim Dergisi, Cilt: 6, Sayı:1, 81-96, Ocak 2019.

ERTÜRK, Nilay ve RUŞAN, Tutku Ceren; "*Moda Endüstrisinin Altkültürel Referanslı Tasarımlarında Metalaşma ve Anlam Kaybı*", İdil Dil ve Sanat Dergisi, Cilt.7, Sayı.42, 163-174, Şubat 2018.

ERTÜRK, Nilay ve RUŞAN, Tutku Ceren; "*Gençlik Altkültürlerine Ait Giyimlerin Göstergebilimsel İncelenişi*", NWSA E-Journal Of New World Sciences Academy, Cilt.13, Sayı.2, 11-31, Nisan 2018.

Kitap Bölümleri:

SAKARYA, Menekşe; ÇAĞLAR, Sema ve AKÇAM, Tutku Ceren; "*3 Boyutlu Tasarım Programının Giyim Üretim Sektöründe Tasarımcı Performansına Etkisi*", Üretim ve Hizmet Sektöründe Tematik Yaklaşımlar: Performans ve Verimlilik Arttırma Önerileri kitabı içinde. 2022. Ankara: Gazi Kitabevi.

RUŞAN, Tutku Ceren ve ÖNLÜ, Nesrin; "*Arts and Crafts Akımı Kumaş Tasarımlarında Osmanlı Motifleri: Mariano Fortuny Örneği*", Gökkuşağı – Sanat, Tasarım, Kuram: Güler Ertan'a Armağan kitabı içinde. 2021. İstanbul: Alternatif Yayıncılık.

Bildiriler:

AKÇAM, Tutku Ceren, "*Moda Tasarımında Geleneksel Saç Örgüsüne Çağdaş Yaklaşımlar*", Uluslararası Zanattan Sanata Kongresi, Uşak Üniversitesi, Uşak, 14-17 Aralık 2021.

ÖNLÜ, Nesrin ve RUŞAN, Tutku Ceren : "*Ticari İlişkiler Kapsamında Bizans ve Sasani İpekli Dokumalarında Ortak Motifler ve Desenler*", Tekstil, Moda, Sanat ve Tasarım Sempozyumu, Aydın Üniversitesi, İstanbul, 19-20 Kasım 2020.

RUŞAN, Tutku Ceren; "*Yüksek Moda Mağazaları ile Sanat Galerilerinin Sergileme Kültürlerindeki Harici Göstergelerin Karşılaştırılması*", Uluslararası Akademik Araştırmalar Kongresi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu, 16-18 Eylül 2019.

ÇAĞLAR, Sema ve RUŞAN, Tutku Ceren; "*Moda Endüstrisinde İnteraktif Ayna Kullanımı ve Simülakr Deneyimleme"* , I.Uluslararası Sanat ve Sanatta Yüksek Teknoloji Kullanımı Kongresi, Gelişim Üniversitesi, İstanbul, 19-20 Nisan 2018.

RUŞAN, Tutku Ceren; "*Kurgusal Sahne Kostümü Tasarımında David Bowie Örneği*", 2. Uluslararası Sanat ve Estetik Sempozyumu, Fırat Üniversitesi, Elazığ, 19-21 Nisan 2018.

RUŞAN, Tutku Ceren; "*Punk Maddi Kültürünün Modern Sanat Akımlarına Yönelik Değerlendirilmesi*", 4. Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu, Alanya Alaattin Keykubat Üniversitesi, Antalya, 3-5 Mayıs 2018.

Sanatsal Faaliyetler:

"*Akdeniz*". Ekim, 2023, 100. Yıldan Mektuplar Uluslararası Posta Sanatı Sergisi, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi, Ankara.

"*Boho Chic*". Ekim 2023, Cumhuriyet'in 100. Yılı Cumhuriyet Bayramı Uluslararası Jürili Moda Tasarım Sergisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.

"*Bozuk Satıh*". Ekim 2023, Cumhuriyetimizin 100. Yılı Uluslararası Çevrimiçi Karma Sergisi, Marmara Üniversitesi Geleneksel El Sanatları ve Tasarım Uygulama ve Araştırma Merkezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Tekstil ve El Sanatları Tasarım Uygulama ve Araştırma Merkezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Uygulama ve Araştırma Merkezi.

"*Salkım*" ve "*Saçak*". Ekim 2023. 100. Yıldan Sonsuza Cumhuriyet Karma Sergisi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

"*Yanılsa*". Ekim 2023, Uluslararası Çevrimiçi Jürili 100. Yıl Cumhuriyet Sergisi. İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

"*Zaman Zaman*". Ekim 2023, Cumhuriyetin 100. Yılı 100 Eser Uluslararası Jürili Karma Sergisi, Selçuk Üniversitesi.

"*Female Dean*". Eylül, 2023, İda 2023 Uluslararası Jürili Karma Sergi, IDA: International Design and Art Journal.

“*Evriliş-I*” ve “*Evriliş-II*”. Mayıs, 2023, Saygı, Gençlik, Sanat ve Tasarım Karma Sergi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Niğde.

“*Son Bahar*”. Mayıs 2023, 19 Mayıs Atatürk'ü Anma, Gençlik ve Spor Bayramı Uluslararası Çevrimiçi Karma Sergisi, Marmara Üniversitesi Geleneksel El Sanatları ve Tasarım Uygulama ve Araştırma Merkezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Tekstil ve El Sanatları Tasarım Uygulama ve Araştırma Merkezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Uygulama ve Araştırma Merkezi.

“*Çelikler Zamanı*”. Şubat 2023, Öykülü Giysiler Sergisi, Oda Art Galeri, Eskişehir.

“*Kızıl Yaprak*”. Aralık 2022, Uluslararası Fluxus Formları Posta Sanatı Sergisi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Niğde.

“*Bağ*”. Haziran, 2022, 2. Uluslararası İletişim ve Sanat Sempozyumu ve Sergisi, Uluslararası İletişim ve Sanat Sempozyumu.

“*Siliniş*”. Mayıs, 2022, 2. Uluslararası Gelenekselden Çağdaşa Sanat Serüveni Karma Sergisi, Uluslararası Bilimler Akademisi.

“*Haritalanma-I*” ve “*Haritalanma-II*”. Mayıs, 2022, 1. Sanat ve Tasarım Günleri "Köprü" Karma Sergisi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Niğde.

İsimsiz. Nisan 2022, II. Ulusal Tekstil ve Moda Tasarımı Jürili Karma Sergisi, Sütçü İmam Üniversitesi, Kahramanmaraş.

“*Sınırlar*”. Nisan 2022, 30 Yıla 30 Eser Karma Sergi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Niğde.

“*Salkım Saçak*”. Mart 2022, Yan Yana Karma Sergi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Niğde.

İsimsiz. Şubat 2022, Tasarımını Anlat Uluslararası Jürili Karma Sergi, Selçuk Üniversitesi.

İsimsiz. Şubat, 2021, I. Ulusal Tekstil ve Moda Tasarımı Jürili Karma Sergisi, Sütçü İmam Üniversitesi, Kahramanmaraş.

İsimsiz. Kasım 2020, 29 Ekim Öğretim Elemanları Karma E-Sergisi, İstanbul Arel Üniversitesi, İstanbul.

"*Zift*" serisi. Kasım 2019, Ata'ya Saygı Öğretim Elemanları Karma Sergisi, İstanbul Arel Üniversitesi, İstanbul.

"*Taş, Beton, Çimen*". Ekim 2019, Başkalaşım Temalı Jürili Karma Sergi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Niğde.

İsimsiz. Mayıs 2019, Buğday Konulu Jürili Karma Sergi, Trakya Üniversitesi, Edirne.