

## Batılı Hegemonik Moda Karşısında Etnik Moda ve Rifat Özbek Tasarımları

### Ethnic Fashion and Rifat Özbek Designs Against Western Hegemonic Fashion

Selçuk Gündüz<sup>1</sup>

#### Öz

Sosyal bilimlerde moda taklitçilik ve alt sınıf- üst sınıf gibi paradigmlar etrafında ele alınmış fakat gelinen konjunktürde modanın sadece bu yaklaşımlarla ele alınmasının yeterli olmadığı anlaşılmıştır. Modanın Batı ile özdeşleşmiş olması, onun aynı zamanda neyin moda olduğu üzerinde bir tahakküm oluşturmaya neden olmuştur. Bu aynı zamanda Batılı moda hegemonyası karşısında batılı olmayan tasarımcılar için bir kimlik oluşturma ve ayırt edilebilirlik kaynağı sağlamıştır. Bu açıdan tasarımcıların kişisel yaratıcılıklarını ve geleneksel unsurlarını tasarımlarına nasıl yansıttığı önemli bir sorun olmuştur. Türk modacı Rifat Özbek'in tasarımları bu anlamda geleneksel ile batılı olanın bulunduğu en iyi örneklerden biri olarak gösterilebilir. Eklektik bir stil anlayışı ile kültürel mirası batılı formlarla sunan Özbek, özgün bir isim olmayı başarmıştır. Bu çalışmada Batılı moda hegemonyası ve onun karşısında bir akım olarak ortaya çıkan etnik moda anlayışı tartışılmış ve sonrasında Avrupa'da etnik ve egzotik moda anlayışı ile isim yapmış Rifat Özbek özelinde etnik moda anlayışı örneği sunulmuştur. Daha sonra geleneksel bilgi ve kültürel mirasın etnik moda anlayışı içerisinde önemi anlatılarak geleneksel bilgi ve kültürel mirasın korunması noktasında birtakım önerilerde bulunulmuştur.

**Anahtar sözcükler:** Batılı hegemonik moda, etnik moda, geleneksel moda, geleneksel bilgi, kültürel miras, Rifat Özbek.

#### Abstract

In social sciences, fashion has been handled around paradigms such as imitation and lower class-upper class, but in the current conjuncture, it has been understood that it is not enough to deal with fashion only with these approaches. The fact that fashion is identified with the West has also caused it to dominate what is fashionable. It also provided a source of identity and distinctiveness for non-Western designers in the face of Western fashion hegemony. In

<sup>1</sup>Araş. Gör. Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Halkbilimi Bölümü, Ankara/Türkiye, [selcukgunduz@hacettepe.edu.tr](mailto:selcukgunduz@hacettepe.edu.tr), ORCID: 0000-0000-9756-0829.

\* Geliş tarihi/Received: 10.05.2022 - Kabul tarihi/Accepted: 11.06.2022

this respect, how designers reflect their personal creativity and traditional elements in their designs has been an important issue. In this sense, the designs of Turkish fashion designer Rifat Özbek can be shown as one of the best examples of where the traditional and the western meet. Presenting the cultural heritage with western forms with an eclectic sense of style, Özbek has managed to become a unique name. In this study, the Western fashion hegemony and the ethnic fashion concept that emerged as a movement against it were discussed, and then an example of ethnic fashion understanding was presented in the case of Rifat Özbek, who made a name for himself with his ethnic and exotic fashion understanding in Europe. Then, by explaining the importance of traditional knowledge and cultural heritage in the understanding of ethnic fashion, some suggestions were made on the point of protection of traditional knowledge and cultural heritage.

**Keywords:** Western hegemonic fashion, ethnic fashion, traditional fashion, traditional knowledge, cultural heritage, Rifat Özbek.

## Giriş

Moda çok geniş bir kavram olmasına rağmen hakkında yazılan alanyazın bir o kadar dardır. Birçok sektör ile iç içe olmasına rağmen çoğunlukla göz ardı edilen moda fenomeni hakkında ise bir o kadar farklı tanımlar da yapılmıştır. Birçoğunun modanın sistematik bir şekilde bir sektöre dönüşmesinin 19. Yy.'da sanayileşme sonrası başladığı konusunda hemfikir olduğu modanın ne olduğu ve bir fenomen olarak ortaya çıkışında etkili olan faktörlerin neler olduğu konusunda birçok fikir ortaya atılmıştır. Moda genellikle giyim kuşama özdeşleştirilir fakat giyim modanın bir ürünüdür, moda ise daha soyut bir olguya işaret eder ve daha kapsamlı bir anlam içerir. Dekorasyon ürünleri, günlük hayatta kullandığımız araçların da bir modası vardır. Fakat yine de moda genellikle giyim ve görünüş tarzlarına ilişkin olarak kullanılır. Kawamura (2014: 17) modanın açık bir şekilde ne olduğunu anlamak için moda ile giyim arasındaki farklı anlamak ve yine modanın bir kavram olarak moda ve bir pratik ya da olgu olarak giyim modası şeklinde anlaşılması gerektiğini ifade eder.

Modanın en çok tartışıldığı alanların başında sosyoloji gelmektedir ve burada modanın ne olduğu ve dinamiklerini nelerin oluşturduğu gibi sorulara cevap arandığı görülür. Moda çalışmaları tarihine bakıldığında modanın genelde üç paradigma etrafında ele alındığı görülmektedir. Kimi araştırmacılar modayı taklit kavramıyla açıklarken kimi demokratik toplumun göstergesi olarak kimi araştırmacılar da sınıf ayrımının bir ifadesi olarak ele almıştır.

Taklit olarak moda söylemi sosyal olarak alt katmanlarda olanların

üst katmanlardakilere özendiği, onlar gibi olmak istedikleri ve buna göre imtiyazlı gruba girebilmek için üst katmanlarda yer alan grupları taklit ettikleri teorisine dayanır. Taklidi olumlayan tartışmaların yanında bir de taklidin hiçbir zaman aslın yerini tutmayacağını, giyenin giyimi moda dönüştüren gücü olan toplumdaki konumu olduğu dolayısıyla modanın alt ve üst sınıf ayrımını sürekli üreten bir olgu olduğunu ifade eden alt sınıf- üst sınıf tartışmaları çerçevesinde ele alınmıştır. Demokratik toplum söylemini savunanlar ise modanın farklı gruplar arasında eşitleyici bir mekanizma işlevi gördüğünü çünkü taklidin aynı zamanda eşitsizliğin azalması, sınıfların lağvedilmesi anlamına geldiğini ifade eder (Kawamura, 2014: 42-53). Diğer yandan modanın bir iletişim biçimi olarak kodlar taşıdığı ve bireyin medeni hâli, ekonomik durumu, cinsiyeti, yaşı vb. gibi bireyin sosyal kimliği hakkında bilgi verdiği (Enninger, 2010: 96) belirtilmiştir.

Güncel araştırmalar moda kaynaklarının çeşitlendiğini ve moda değişiminin doğası itibariyle daha karmaşık hâle geldiğini ifade eder. Kısa ömürlü modalar ve akımlar çok farklı kaynaklardan alınır olmuştur. Bazı moda dünyalarında, moda değişimi belli bir düzene bağlı olmaksızın gerçekleşirken, diğerlerinde esasen tarzların kademeli evrimi ya da döngülerin yinelenmesi yoluyla meydana gelmektedir.

Gelinen noktada moda ile ilgili çalışmalar daha interdisipliner bir biçime kavuşmuş ve bu sayede moda çalışmaları yeni bakış açılarıyla ele alınmıştır. Kaiser (2012: 28) dünyada tek bir moda anlayışının olmadığını, ırk, etnik köken, sınıf, cinsel kimlik gibi değişkenlere bağlı çok farklı görüşlerin olduğunu ve bunların da insanların bireysel olarak çok az bir kontrolünün olduğu bir kültürel söylem içerisinde yer aldığını ifade eder. Bir başka ifade ile modada bir merkezîyetçilikten bahsedilemeyeceği ve farklı moda anlayışlarının geliştiği söylenebilir.

Son otuz yılda moda, çağdaş toplumların parçalı hâle gelmesine toplumsal gruplar arasındaki ilişkilerin daha da karmaşıklaşmasına ve farklı topluluklar arasındaki temasların artmasına paralel olarak giderek çeşitlendiği bir evrim sürecine girmiştir. 1960'lara kadar moda uygun tarzların yaratımı ve yayılımı oldukça merkezîyetçiydi. Birçoğu artık giysilerden çok diğer ürünlerden kâr sağlayan moda kurumlarının niteliğindeki değişikliklere bağlı olarak, halkın toplumsal sınıflar arasındaki ve sınıflar içindeki bölünmesi 3 farklı moda kategorisinin oluşmasına yol açmıştır. Bunlar: Lüks tasarımcı modası, endüstriyel moda ve sokak

tarzları (Crane, 2003: 221-22).

Lüks tasarımcı modasının Batının kontrolünde olduğu pekâlâ söylenebilir. Moda zaten her zaman Batı ile özdeşleştirilmiş bir olgu olmuştur. Moda, yenilikçi ve yaratıcı olmalı ve bu da ancak Batı'da sürdürülebilirdir. Eicher, moda fenomeni içinde bir Batı karşısında 'diğerleri' denklemini kurar. Eicher (2001: 17), modanın her şeyden önce değişim ile ilgili olduğunu ve bu değişimin aslında hemen bütün kültürlerde olduğunu çünkü insanın doğuştan yaratıcı ve değişken olduğunu aktarır. Buna karşın yazar, modern dünyaya ait olmayan diğer kültürlerden insanlarla karşılaştığında genelde onların gelişmeyen bir dünyadan geldikleri düşünülmemekte ve bunun üzerinde bir kategorizasyon yapıldığını ifade eder. Şüphesiz ki Batının egzotik ve yabancı olanı bir moda dönüştürmesi alt sınıfın üst sınıfa imrenmesi şeklinde bir teoriyi savunan taklitçilik anlayışıyla savunulamaz. Zira bu sefer alt sınıf üst sınıfa çıkmaya çalışmamakta, tam aksine üst sınıf alt sınıfa ait olan kültürel imgeleri, motifleri bir metaya dönüştürerek moda olarak sunduğu ve alıcısının 'egzotik' olana sahip olduğu bir durum söz konusudur.

Çalışmada etnik tarzdan ne anlaşıldığı Yu vd.'nin (2001: 310) Asyalı modacılar üzerine yaptığı çalışmadaki bir kıyafeti etnik yapanın ne olduğuna dair ortaya koyduğu özellikler kıstas alınmıştır. Buna göre bir elbiseyi etnik yapan nitelikler arasında motif, desen, kesim, kumaş türü, renk, elbisenin nasıl giyildiği ve aksesuarlar gibi özellikler bulunmaktadır. Rifat Özbek'in tasarımlarında da desen, motif ve renk gibi unsurlar sık kullanılmaktadır. Özbek'in sosyal platformlar ve gazetelere verdiği röportajlarda kendi tarzını nasıl tanımladığı da kriter olarak alınmıştır.

Modada etnik tarz moda çalışmaları içinde önemli fakat çoğunlukla göz ardı edilen bir alan olmuştur. Moda hem Batı içinde hem de dünyanın geri kalanında çok kültürlü duruma uyum sağlamaya devam ettikçe moda teorileri arasında yeni gelişmelerin ortaya çıkmasına neden olan etnik stil özellikle zengin ve çeşitlilik gösteren bir çalışma alanı olarak kalmaya devam edecektir (<https://fashion-history.lovetoknow.com/clothing-around-world/ethnic-style-fashion>).

## 1. Batılı moda hegemonyası ve etnik moda

Moda ve Avrupa her zaman birlikte anılır olmuştur. Medya, edebiyat ve diğer bütün kurumlar bize modanın merkezinin Batı olduğunu dikte eder.

Kaiser (2012: 34) bunu bir hegemonya olarak ifade eder. Bu hegemonik süreç hangi 'saç tipinin' daha iyi olduğundan, birçok etnik kimliğe sahip toplumlarda neyin 'ulusal kıyafet' olacağına ya da Batı Merkezli 'takım elbisenin' erkek modasının tek simgesi olacağına kadar her şeye karar vermektedir. Bu hegemonik anlayış sadece belli bir alanda değil cinsel kimlikten ulusal kimliğe kadar birçok olgu içerisinde sürer. Bu aynı zamanda gücün ne olduğu sorusudur. Nitekim güç kompleks bir yapıdır ve çeşitli ifade biçimlerine sahiptir (Kaiser, 2012: 35).

Batının bu gücü elde edişi sömürgecilik faaliyetleri ile başlamıştır. Sanayi sonrası Afrika'nın Avrupalı devletler arasında pay edilmesiyle başlayan kolonizasyon süreci, Avrupalı ülkelerin kolonilerindeki insanı ve kültürünü merak etmesi ve buraları keşfe çıkmasıyla yeni bir boyut kazanır, fakat bu faaliyetler sadece merakla kalmaz, aynı zamanda bu ülkelerden 'ödünclenen' ve Avrupa'ya götürülen birçok olgu, Avrupa'nın sömürgeleri üzerinde kurduğu hegemonyayı sembolize etmiş ve bütün dünyaya yaymıştır. Bu 'egzotik' ülkelerden aldıkları Avrupa için bir güç sembolü olduğu gibi aynı zamanda bir gösteriş biçimine dönmüştür. Batı Avrupa'nın bu ülkelerden alarak kendisinde imgeleştirdiği alanlardan biri giyim olmuştur. Kolonilerinden aldığı kültürel olguları moda dönüştürerek giyim üzerinden bir lükse dönüştürmüş, egzotik olan Avrupalı için gösteriş ve zenginlik göstergesi olmuştur. Yabancı ve egzotik olan kültürel imge ve motifler alınan kültür içinde durağanlık olarak görülürken Batı için bir dinamizme dönüşmüştür.

Crane' e göre (2003: 89), eğer değişkenlik moda olgusuna içkin bir parça ise Japon kimono sisteminde ya da Hindistan Sâri sisteminde de moda vardır. Ancak insanların nasıl giyindiği üzerine yapılan Batılı olmayan etnografik örnek olay çalışmaları "moda" terimi yerine genellikle "giysi" "kültürel/etnik giysi" ya da "kostüm" terimlerini kullanırlar, çünkü moda tek başına değişimle değil, bunun yanında onu uygulamakla yetkili kimseler tarafından üretilen kurumsallaşmış, sistematik değişimle ilgilidir. Bu tip bir moda sistemi, en azından şimdilik, sadece Batı'da bulunur. Bir yayılma mekanizması içermeyen bir sistemin yokluğunda herhangi bir giysi tarzı kendi giyim sistemiyle sınırlı kalır.

Kaiser (2012: 176), hegemonik modanın, Batılı ve geri kalan arasında, gelenek ve modernite arasında, kentsel ve kırsal, küresel ve yerel arasında, aralarındaki bağlantılardan ziyade modern batı düşüncesinde ikili

karşılıklı muhalif düşünmenin nasıl sınırlar oluşturmak için kullanıldığını açıklar.

Flügel (1950 [1930], 129- 130; aktaran Jansen, 2014: 4) durağan giyim ile moda kıyafetler arasındaki dikotomiye ortaya koymuştur. Flügel'e göre geleneksel olan durağan giyim çok az değişir ve onun değeri bir dereceye kadar değişmeden kendisini korumasıdır. Buna karşın moda kıyafetler zaman içerisinde çok çabuk değişmektedir ki bu hızlı değişim onun varlık sebebidir. Durağan kıyafette yapılan herhangi bir değişim veya yenilik geleneksel olanda bir kırılma yarattığı için hoş karşılanmaz. Durağan kıyafetin bütün olayı tamamen değeri yeniliğinde ve bunu sağlamadığında anti-moda olarak değerlendirilebilecek modanın karşısındadır. Flügel moda olan kıyafetlerin batı medeniyetini domine ettiğini ve Avrupa medeniyetinin en belirgin karakteristiği olduğuna vurgu yapar.

Moda, tarihsel olarak tüm dünyada yerleşmiş olmasına rağmen, Avromodern hegemonik bir moda söylemi, Avrupa burjuvalarını ve üst sınıf kadın kıyafetlerini yeni ve şimdiki zamanın merkezine çekmiş, diğer (batılı olmayan) uluslar/kültürler/mekânlar statik olarak, egzotik ve hepsinden önemlisi, aşağı olarak betimlenmiştir (Kaiser 2012, 173).

Buna göre Batılı moda hegemonyası bir 'öteki' yaratarak ondan bekleneni de ortaya koyar. Batılı moda sürekli değişim, yenilik ile temsil edilirken öteki moda anlayışından beklenen ise kendi kültürel kodlarını içinde barındıran bir moda anlayışı ve belki de bir başka ifade ile 'durağanlık' beklemektedir ki Batı modası sürekli bir dönüşüm içinde olabileceken, öteki moda anlayışı ayırt edilebilir birtakım özelliklere sahip olabilecektir. Etnik moda bu anlamda üreten için bir kimlik arayışı olmakta zira Batı Modasında ancak bu şekilde yer bulabilmektedir. Enninger (2010), giyim in iletişimsel bir dilin in olduğunu ve kodlar içerdiğini ifade eder. Bu anlamda Batılı için bu hegemonik moda anlayışının kendisini ötekinden ayıran çizgileri yarattığı gibi aynı zaman da sembolik olarak bir güç ve statü taşıır. Nitekim tarih boyunca dışarıdan gelen ve yabancı olan Batı için zenginlik olarak algılanmıştır.

Batılı Moda Hegemonyası karşısında benzer bir gerilimi yaşayan Hint modası için Khaire (2011: 366) tasarımcıların Hint unsurlarını çok fazla kullandıkları takdirde yerel kalacaklarını, Batılı tarza ağırlık verdikleri takdirde ise kendilerini öne çıkaran tarzlarını kaybedeceklerinden bu dengeyi kuracak bir yöntem geliştirmek zorunda kaldıklarını aktarır.

Benzer bir yorumu Rus modasını yorumladığı makalesinde Bartlett (2011: 118) de yapmaktadır. Yazara göre Batılı moda ile diğerleri arasında oluşan bu dikotomik yapı Batılı olmayı etnik moda üretmeye itmiştir.

Bu tür bir Batılı moda hegemonyası başta Asya ülkeleri olmak üzere dünyanın geri kalanını kendi kültürel kodlarını modağa dönüştürmesine neden olmuş ve bu da Geleneksel Moda/ Etnik Moda anlayışının gelişmesine neden olmuştur. Batılı Moda sisteminin içinde varlık gösteremeyen tasarımcılar bu doğrultuda geleneğe ait giyim modasını Avrupa modası ile buluşturmaya çalışmış, bu aynı zamanda bir kimlik oluşturmak ve uzlaşmak isteyen Batılı olmayan modacılar için bir kapı açmıştır.

Ortaya çıkan bu dikotomik tasarım dünyasında bir anksiyete oluşmasına neden olmuştur. Bu noktada tasarımcıların nerede durduğu ve gelenek ile modern nasıl buluşturduğu önemli bir sorudur. Küresel moda arenasında kendilerini bu ikilem içinde bulan tasarımcıların gelenekten nasıl faydalandığını kişisel yaratıcılık sorunu olarak değerlendirmek gerektiği söylenebilir. Şahin'e göre (2015), günümüzde gelenekçi yaklaşımlar, modanın bitimsizlik üzerine kurulu doğal hâlinin çevresinde gelişen sektörel gerçeklik ile örtüşmemektedir. Bu bağlamda yazar, tasarımcıların, müzeler ve arşivler gibi değişik kaynaklardan esinlenebileceğini ancak gelenekten beslenme noktasında kültürün değişken bir olgu olduğunu ve çağın kendi gelişim sürecinde çeşitli etkenlere bağlı olarak kendiliğinden farklılaştığının göz önünde bulundurulması gerektiğini ifade eder.

Sandra Niessen (2003; akt. Jansen, 2014: 10) yararlı bir akıl yürütme sunar. Batılı olan / batılı olmayan ikiliğe odaklanarak, Batılı olmayan toplumların küresel (batı egemenliği) söylemine katılmak için modern ve gelişmiş (batı standartlarına göre) görünme ihtiyacını hissederken, aynı zamanda kendilerini farklılaştırma ve kendine özgü bir kültürel kimliğe sahip olmak ihtiyacını hissettiğini savunmaktadır.

Moda tasarımcıları ve moda markaları, bu küresel moda arenasında kendilerini ayırt etmek için ulusal kimliklerini vurgulamaya başlamış ve ulusal kimlik başarılı bir markalaşma stratejisi hâline gelmiştir; bu sayede tasarımcı ve markalar, ulusal kimliğin işaret ve simgelerini kullanarak ürünlerine değer katmaktadırlar (Manlow, 2011: 87; Melchior, 2011: 183).

Türkiye'de Zeynep Tosun, Dice Kayek, Gönül Paksoy, Dilek Hanif,

Cemil İpekci, Zuhâl Yorgancıoğlu vb birçok tasarımcı da bu yolu benimsemiş ve kendi kültürel kodlarını kullanarak Batılı bir anlayışla yeni bir kimlik oluşturma çabası içerisine girmiştir. Dikiş teknikleri, kumaş ve kimliğe vurgu yapan en önemli unsur motif ve desenler de bu etnik moda anlayışını sembolize eden unsurlar olmuştur. Yine Rifat Özbek de bu moda anlayışı ile isim yapmış etnik moda anlayışını tasarımlarında kullanan gelenekten beslenen isimlerden biridir.

## 2. Rifat Özbek tasarımları

Batılı olmayan modacılar hem bir kişilik oluşturmak için hem de batıların, kendilerinden olamayan modacıları bir çıkmaza sürüklediğinden etnik tasarımlar üretmektedirler. Rifat Özbek de tasarımlarıyla hem etnik olanı hem de batılı olanı buluşturarak bir nevi eklektik bir anlayış sergileyerek iki farklı stil arasında bir köprü kurmaya çalışmaktadır. 1980'ler ve 90'larda İngiliz Moda Konseyi tarafından iki kez yılın modacısı seçilen Özbek'in moda anlayışı hakkında New York Times'da çıkan bir yazıda (Özbek, The Turkish Textile Designer Rifat Özbek's Greatest Influences, 2016), Rifat Özbek tasarımları aynen şu şekilde tarif edilmektedir: "Dođu ile Batının buluştuğu estetik".

Rifat Özbek modern ve etnik çizgileriyle tanınan ünlü bir tasarımcıdır. Değişik kültürlere ait işlemler, renkler, motif ve desenleri tasarımlarında ustalıkla kullanmaktadır. Özbek'in ilham kaynaklarının başında Türk kültüründen beslendiği söylemek yanlış olmaz. Bu noktada Anadolu coğrafyasında kullanılan geleneksel giyim kuşam ve geleneksel dokumalardan ve bu dokumalarda kullanılan motif ve bezemelerinden beslenerek yerel olanı giysi ve ev aksesuarlarında kullanmıştır. Özbek, Milano, Paris gibi birçok moda merkezinde defileler düzenlemiş ve başarısı tescillenmiş bir tasarımcıdır.

Gürsoy (2010: 41) tasarımcıların modanın sektörünün önemli aktörleri olduklarını, modanın sürdürülmesi, yeniden üretimi ve yayılmasında etkin bir role sahip olduğunu ifade eder ve devamında tasarımcıların modağa kişilik verdiğini ve onların tasarımlarının modağa nesneleştirdiğini ifade eder. Yazar, "her tasarımcının mutlaka okunabilir, seçilebilir ve izlenebilir bir el yazısı ve karakteri olması" gerektiğini ifade eder.

Tasarımcılar modağa güncel zamana uygun ve arzu edilir bir



biçimde kişilik verirler. Tasarımcının kendine ait bir imzası olmalı, ortaya çıkarılan ürünün kime ait olduğu tahmin edilebilir olmalıdır. Buna göre tasarımcılar özgün bir kimlik yakalamak için de bütün kültürel, tarihi, güncel kaynakları taramalıdır. Yeni moda anlayışının kendilerinden istenilene verebilmeleri için geniş bir vizyona sahip olmalarının yanında kendi kültürel mirasına da hâkim olmalıdır, zira mevcut konjonktürde tasarımcılarda beklenen aynı zamanda tasarımlarının ulusal kimlikleri de yansıtmasıdır. Elbette ki tasarımcıların bunu yaratıcılık ile yapması elzemdir. Nitekim inovasyon ve değişim modanın temel özelliğidir.

Etnik moda tasarımının Türkiye'deki en tanınır tasarımcılarından Rifat Özbek, tasarımlarına kültürel bir kimlik kazandırmakla beraber yaratıcılığını da kullanarak geleneksel olanı özellikle kumaş, motif ve desenleri Batılı moda çizgileriyle sunarak ortaya eklektik bir moda anlayışı koymaktadır. Özbek (2009) bir röportajında kostüm üretmediğini, etnik motifleri, desenleri kullandığını fakat bunları modern kalıplara oturttuğunu ifade etmiştir. Özbek, çeşitli kültürlerden aldığı etnik motif, desen ve kumaşın modern kalıplar üzerine ya da 60'lar, 70'ler gibi belli dönemlerin kalıpları üzerine oturttuğunu ifade etmiş ve ancak bu sayede bir tasarım ortaya çıktığını, aksinin ise bir kostüm olacağını ifade etmiştir. Buna göre denilebilir ki Özbek, etnik modayı, tasarımcı yaratıcılığı ile batılı kalıplar ya da bir başka ifade ile modernizm ile buluşturarak tasarımlarına kişilik ve özgünlük kazandırmıştır. Rifat Özbek'in tasarımları gelenekten beslenen güncel moda uyumlu yaratıcılık ve yeniliğin bulunduğu tasarımlardır.

Kullandığı kumaşlar ile dikiş tekniklerini de ortaya çıkarılan ürüne göre gelenekten alan Özbek modasının lüks bir moda bir başka ifade ile haute couture olduğunu söyleyebiliriz. Veblen'e göre (2007: 112) hepimiz, daha ucuz bir taklidine göre, güzellik ve işe yararlık açısından zahmetli bir biçimde elle işlenmiş bir giyim kuşam nesnesini daha tercih edilir buluruz. Lüks olan aynı zamanda 'zor' ulaşılabilir olmalı ve ürünün kendisi de bir çaba ile ortaya çıkmalıdır. Diğer bir deyişle, kullanılan malzemelerin elde edilmesi ya da üretilmesi zahmetli olmalıdır.

Rifat Özbek'in giysi ve ev dekorasyonunda kullanılacak yastık tasarımlarında geleneksel kumaş ve motifleri kullanıyor olması da tasarımlarına biçtiği değeri gösteren unsurlardır. Zira bir şey ne kadar zor üretiliyorsa o kadar değerlidir. Özbek tasarımlarında özellikle ikat, suzeni ve yama işi tekniklerini kullandığını ifade etmiştir. İkat tekniği genel olarak

kumaşın, boyanması istenmeyen belirli yerlerinin ip veya mum yardımı kapatılarak, dokuma öncesinde boyandığı özel bir tekniktir (Amanjani 2018). Suzani tekniği ise kapalı iğne ile kumaşın yüzeyinin renkli ipliklerle işlendiği bir teknik olup genellikle bu teknik için saten veya ipek kumaşlar daha uygundur (Baykasoğlu ve Gilik 2020). Özbek de tasarımlarında genellikle ipek tercih etmektedir:



**Görsel 1:** İkat ve Suzani tekniklerinin kullanıldığı Rifat Özbek tasarımlarından bir örnek (<https://www.instagram.com/yastikbyrifatozbek/>)

Tasarımlarındaki bazı modellerin dokumalarının gelenekten gelen ustalar ile geleneksel teknikler ile üretiliyor olması, Özbek tasarımlarını lüks yapan niteliklerindedir.

Sanayileşme ile gelen yüksek teknolojinin en çok etkisini gösterdiği alanların başında tekstil gelmektedir. Eskiden geleneksel yöntemlerle uzun saatler ve hatta günler harcanarak ortaya çıkarılan giyim-kuşam yüksek teknoloji araçlarıyla seri üretim çıktısı hâline gelmiş fakat bu eski ve geleneksel olanın itibarını da arttırmıştır. Zira geleneksel yöntem ve tekniklerle üretilen artık zor ulaşılabilir olmuş bu da geleneksel tasarımların fiyatının seri üretim ürünlerine göre daha yüksek olmasına

neden olmuştur. Bugün geleneksel üretim yollarıyla ortaya çıkarılan ürünler artık lüks değeri taşımaktadır.

Rifat Özbek'in de tasarımların da geleneksel dokuma tekniklerini kullanarak lüks tasarımlar meydana getirdiği söylenebilir. Bu ürünler arasında kıyafetlerden yastık ve şapkalara kadar çeşitli tasarımlar yer almaktadır. Seri üretimden ziyade el ile dokunulan, emek verilen ürünler zor bir şekilde ortaya konulduğundan daha değerlidir. Nitekim Özbek tasarımlarında da zaman zaman geleneksel dikiş ve dokuma teknikleri kullanılmaktadır. Özbek'in verdiği bir röportajda kendi markası olan 'Yastık' için tasarladığı yastıklarının kimi modellerinin dokumasının Bayburt'ta yaptırıldığını ifade etmiştir. Ustalarının Bayburt'ta olduğu için orada yaptırıldığını söyleyen Özbek, yöresel olanı kullandığını ve Türk kültürünü tasarımlarına yansıttığını (Özbek, 2014) ifade etmiştir. Yine yastıklarında geleneksel bir dokuma tekniği olan tel kırma tekniğini kullandığını da belirtmiştir. Tek kırma tekniği gümüşle kaplanmış iplik ve yassı bir iğne yardımıyla yapılan bir işleme tekniğidir (Begiç ve Öz, 2019). Özbek'in Yastık markası için yarattığı tasarımlarda Suzani ve İkat tekniği ile dokunmuş kumaşlar da yer almaktadır. Farklı coğrafyalara ve kültürlere ait kültürel kodları tasarımlarında buluşturan Özbek'in eklektik tasarımların en başarılı örneklerini sunduğu söylenebilir:



**Görsel 2:** Suzeni ve ikat tekniklerinin kullanıldığı Rifat Özbek tasarımlarından bir örnek  
(<https://www.instagram.com/yastikbyrifatozbek/>)

Modadaki değişikliklerin genellikle önceki tarzlardan türetildiği ya da aynı tarzın düzenli aralıklarla tekrarlandığı değişimleri içerdiği yönünde yorumlar yapılmıştır (Crane, 2003: 202).

Modernist sanatçı- zanaatkârın belirli bir tarzın gelişimine ve ince işçiliğine bağlılığının yerine; postmodernist moda sanatçısının birçok öncel metinden alınan ayırık öğelerin tutarlı bir varlık oluşturup oluşturmadıklarına bakmaksızın bir araya getirilmeleri olan kolaja karşı ilgisi olmuştur. Postmodernistler farklı dönemleri ve ortamları yan yana getirerek önceki tarzları yeniden yaratmışlardır (Crane, 2003: 206). Rıfat Özbek modası da farklı öğelerin, anlamların ve dönemlerin bir araya getirilerek oluşturulduğu tasarımlardır. Bu anlamda Rıfat Özbek tasarımlarının postmodernist olduğu ve eklektik bir stile sahip olduğu söylenebilir:



**Görsel 3:** Rıfat Özbek'in Anadolu renk ve desenlerini kullandığı bir tasarım(<https://www.instagram.com/yastikbyrifatozbek/>)

Her şeyden önce farklı coğrafyalara ait geleneksel motif, desen ve kumaşları batılı kalıplar ve çizgiler ile sunması ve birçok farklı yapı ve unsuru tasarımlarında buluşturması eklektik bir moda anlayışının başarılı bir sunumu olarak değerlendirilebilir. Özbek (2019) sadece desen ve motif değil farklı bölgelere ait kumaşları da tasarımlarında buluşturmaktadır:





**Görsel 4:** Rıfat Özbek'in Anadolu renk ve desenlerini kullandığı bir tasarım  
(<https://www.instagram.com/yastikbyrifatozbek/>)

İnovasyon ve yaratıcılık aslında modanın ve tasarımın en önemli ve temel özelliğidir. Rıfat Özbek tasarımlarında yerel, etnik ve geleneksel olanın batılı formlarla buluşması inovasyon ve yaratıcılığın başarılı bir uygulaması olarak görülebilir. Özbek'in tasarımları aynı zamanda kültürel zenginliği, farklı formları, kumaşları çeşitli etnik motif ve desenlerle buluşturarak eklektik bir stil oluşturmuştur.

Daha önce de ele alındığı gibi modanın özü olan yenilik, aynı zamanda modernitenin ve post modernitenin özgün koşuludur. Değişim arzusu, modanın çok iyi vurguladığı endüstriyel kapitalizmdeki kültürel yaşamın karakteristik özelliğidir (Kawamura, 2014: 52).

Rıfat Özbek'in Türk kültürel mirasını tasarımlarına yansıtması aynı zamanda onun tasarımlarına bir ulusal kimlik kazandırarak kendisini açıkça ulusal tarihe ve geleneğe yerleştirmektedir. Bu aynı zamanda Özbek tasarımlarının otantik bir hava kazanmasını ve uzun ömürlü olmasını sağlamıştır. Böylece Özbek tasarımları diğerlerinden 'ayrı edilebilir' olmaktadır.

## Sonuç ve Tartışma

Moda denildiğinde aklımıza ilk olarak Batı, modernlik ve endüstrileşme gelmekte, bunun karşısında ise Batılı olmayan, egzotik olan, Orta Doğulu olan ve nesilden nesile aktarılan 'gelenek' durmaktadır. Geleneksel olan, modernin dolayısıyla da Batının karşısındadır. Kaiser'e göre bu düşünce içinde olmamızın sebebi hegemonik Batı modasıdır.

Hegemonik Batı modası, karşısında bir öteki oluşturarak ne giymemiz gerektiğine neyin moda olup neyin olmadığına karar verir. Buna göre sokakta ne giyeceğimizi ortaya koyarken onu üretmemize ise izin vermez. Bu yüzdendir ki Batılı modacılar dışında dünya pek modacı tanımaz, olanlar ise moda piyasasında bir şekilde ancak kendi kültürlerine ait olanlarla görünürlük kazanabilirler. Bu da ancak kültürel mirasın kullanılarak çağa uygun tasarımlara dönüştürülmesi ve modaya uygun hâle getirilmesi ile gerçekleşir. Gelenekte olanın batılı çizgi ve kalıplarla sunulması etnik moda/geleneksel moda olarak tanımlanır. Bu batılı olmayan modacıların kimlik arayışı için bir yöntem olarak ortaya çıkar. Buna göre etnik moda anlayışı aynı zamanda yerli modacıların ister istemez girmek zorunda olduğu bir kapıdır. Etnik Moda, Batılı hegemonik moda karşısında bir kimlik oluşturmak isteyen tasarımcıların başvurduğu bir yöntem olarak gelişmiştir.

Batılı olmayan modacılar, Batılı moda hegemonyası karşısında varlık gösterebilmek ve bir kimlik oluşturmak üzere kültürel mirası tasarımlarında kullanılmıştır. Melchior (2011: 180), yerel kıyafet geleneğinin kültürel özgüllük dokunuşlarıyla çağdaş küresel modaya uyum sağlayacak şekilde yeniden yapılandırıldığını ve yeniden yaratıldığını aktarır.

Moda geçici olandır ve her zaman değişim ve yenilikle ilgilenir. Bu nitelikler modanın dinamizmini oluşturmaktadır. Tasarımcıların yeni olanı yaratması, değişime ayak uydurması ise her zaman tam anlamıyla bir yenilik değildir. Hatta öyle ki modacıların bir süre sonra yeni tasarımlarını da yine eskileri üzerine inşa ettiği ve modanın da tam olarak kendini tekrar eden bir döngü içinde olduğu bilinen bir konudur.

Modadaki değişikliklerin genellikle önceki tarzlardan türetildiği ya da aynı tarzın düzenli aralıklarla tekrarlandığı değişimleri içerdiği yönünde yorumlar yapılmıştır (Crane, 2003: 202) Moda değişimin bir başka çeşidi

döngüseldir, geçmişte başarıyla kullanılmış öğelerin çeşitlemelerinden ve yeniden düzenlemelerinden oluşur (Milbank, 1985).

Kimi tasarımcıların ise bu noktada geniş bir kaynağa, kültürel ve etnik motiflerin yer aldığı kataloglara sahip oldukları ve tasarımlarındaki bu değişimi yine kültürde yer alan geleneksel olanla harmanlayıp bunu tasarımlarına yaratıcılıklarıyla yansıttıkları söylenebilir.

Bu çalışma moda içinde yer alan geleneksel/etnik ve moda olan giyim, ya da batılı olan ile olmayan arasındaki dikotomiye ele almıştır. Kültürel unsurlar, kendilerine ait coğrafyadan, sosyal ve tarihsel bağlamdan koparılıp yeniden düzenlenip, yeniden yaratılıp yeni modellere adapte edilmektedir. Jansen (2014: 9), tasarımcıların kendi ulusal miraslarından seçtikleri unsurların, sadece belirli bir estetiğe yol açan “boş” stilistik alıntılar olmadığını, sembolik anlamlara işaret eden ve ulusal (moda) kimliklerin inşasına katkıda bulunan görsel bir dilin parçası olan stilist alıntılar olduğunu belirtir.

Rıfat Özbek özelinde değerlendirdiğimiz bu süreçte geleneksel olanın ve kültürel mirasın moda tasarımcıları için özellikle de Batı hegemonyası karşısında Batılı olmayan modacılar için bir çıkış kapısı olduğu ortaya konulmuştur. Batılı Moda hegemonyası kendisi ve öteki arasına koyduğu çizgi ile Batılı olmayana başka bir seçenek bırakmayarak etnik moda akımının doğmasına neden olmuştur. Diğer yandan etnik moda aynı zamanda tasarımcıların bir kimlik ve özgünlük oluşturmaları sürecinde kendi geleneklerinden ve kültürel mirasından beslenerek Batılı Moda hegemonyası karşısında varlık gösterebilmelerinin tek çıkar yolu olmuştur.

Buna göre Özbek'in tasarımlarında da yerelin, geleneksel olanın kullanıldığı ve kültürel mirasın Özbek tasarımlarında yeniden bir ifade biçimi bulduğu söylenebilir. Bu noktada kültürel mirasın ancak modernite ile uyum içinde olarak ya da başka bir ifade ile günümüz modasına adapte edilerek yaşatılabileceği de bir gerçektir. Bu noktada geleneksel dokuma tekniklerinin kullanılması, geleneğe ait motif ve desenlerin kullanılabilmesi için kültürel mirasın korunması da etnik modanın sürdürülebilirliği açısından önemli bir noktadır.

Geleneksel bilginin taşıyıcısı dokuma ustalarının bilgilerini aktarabilmeleri bu geleneğin devamının sağlanması açısından önem arz etmektedir. Geleneksel bilgi, genellikle kültürel veya manevi kimliğinin bir

parçasını oluşturan, gelenek içinde geliştirilen nesilden nesile aktarılan ve sürdürülen yaşayan bir bilgi kaynağı olarak (WIPO, 2019) tanımlanmaktadır. Bu noktada geleneksel bilginin muhafazası önemlidir. Bu anlamda Unesco kapsamında 2003 SOKÜM sözleşmesinin ve WIPO'nun geleneksel bilginin korunması hususundaki yaklaşımı dikkate alınmalıdır. Buna göre Türk giyim kültürünün hâlihazırda hazırlanan şehir bazlı katalog sayısının ve yine giyim-kuşam müzelerinin açılarak daha nitelikli bir vizyona kavuşması gerekmektedir. Tasarımcıların kolayca ulaşılabileceği Türk kültüründe çeşitli yüzeylerde kullanılan (çini, kilim ve halı desenleri, geleneksel giyimlerde yer alan motifler vb.) tüm motiflerin yer aldığı ve tasnif edildiği katalogların hazırlanmasının tasarımcılara büyük kolaylık sağlayacağı açıktır.

Yine geleneksel dokuma ustalarına ulaşılması, korunması gerekmektedir. Bu kapsamda geleneksel bilginin belleği ve yaşatıcısı durumundaki ustaların koruma altına alınması hususunda AREGEM'in YİH (AREGEM, 2019) kapsamında yapacağı çalışmalar önem arz etmektedir.

Yaşayan kültürel miras ve etnografya müzelerinin içerisinde yer alan Giyim-Kuşam bölümlerinin büyütülmesi, sayısının artırılması ve bu müzelerin bünyesinde halkbilimcilerin de yer aldığı profesyonel bir ekip kurularak saha araştırmaları ile oluşturulacak envanter ve listelerin genişletilmesi çalışmalarına ağırlık verilmeli ve Anadolu'nun motif havuzu oluşturulmalıdır. Üniversitelerin Güzel Sanatlar, Moda ve Tasarım gibi bölümlerinde konuya ilişkin bilgilendirmeler yapılmalıdır.

WIPO'nun vurguladığı gibi geleneksel bilginin geleneksel kullanım bağlamının dışında ekonomik bir boyutu da vardır. Kültür ekonomisi, geleneksel bilgi belleğinden beslenerek meydana getirilen kültürel ürünlerden oluşmaktadır (Özdemir, 2018: 9). Buna göre WIPO'nun da desteklediği şekilde pozitif bir koruma yönteminin (WIPO, Intergovernmental Committee on Intellectual Property and Genetic, 2012) geliştirilmesi hem bu kültürel mirasın korunması hem de kültürel mirasın ekonomik bir değere dönüştürülmesi noktasında önem arz etmektedir. Kültürel bellek ve miras üzerinden beslenen kültür ekonomisi aynı zamanda sürdürülebilir bir ekonomik kalkınmanın (Özdemir, 2012: 17) da kaynağıdır.

Moda şirketleri ve çeşitli yerel moda endüstrisi kuruluşları, son derece rekabetçi uluslararası moda pazarında özgünlük yaratmak için ticari



bir strateji olarak moda kıyafetlerin tasarımında kültürel farklılığı ve ulusal kimliği vurgular (Mechior, 2011: 183). Buna göre Batı Modası karşısında bir varlık gösterecek bir Türk modası yaratmak üzere kültürel kimliği ortaya koyan kültürel miras ve geleneksel bilginin muhafazası ve bu yolda çalışmaların yapılarak Türk tasarımcılar için kaynak oluşturulması önem arz etmektedir.

Sonuç olarak bu çalışma Rıfat Özbek özelinde kültürel mirasın bugünün gerekliliklerine ve konjonktürüne yaratıcılık ve inovasyon bağlamında uyarlandığında değer üreten bir olgu olduğunu ortaya konmuştur. Böylece bir yandan kültürel mirasın çeşitli platformlarda yaşatılması sağlanırken sürdürülebilir kalkınmanın da bir kaynağı hâline getirilmektedir.

## Kaynaklar

- Amanjani, S. (2018). *Bir Çözgü Boyama-Desenlendirme Tekniği Olarak. 'İkat' ve Çağdaş Uygulaması*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik tezi, Marmara Üniversitesi.
- AREGEM. (2019, 06 12). *Yaşayan İnsan Hazineleeri Ulusal Envanteri*. aregem.kulturturizm.gov.tr:<http://aregem.kulturturizm.gov.tr/TR-19>.
- Bartlett, D. (2011). Moscow on Fashion Map: Between Periphery and Centre. *Studies in East European Thought*, 63(2), 111-121.
- Baykasoğlu, N., & Gilik, A. Burdur İli Suzeni (İlme-Kasnak İşi) İşlemeciliği. *Folklor Akademi Dergisi*, 3(4), 311-327.
- Begic, H. N., & Ceren, Ö. Z. (2019). Geleneksel El Sanatlarımızdan Elazığ" Palu Çakması" nın Sürdürülebilirliği Üzerine Bir Çalışma. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 29(2), 181-190.
- Binark, E. (2016, 07 04). Haute Couture Nedir? <https://modakariyeri.com/haute couture-nedir/>.
- Crane, D. (2003). *Moda ve Gündemleri: Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik*. (Ö. Çelik, Çev.) Ayrıntı.
- Enninger, W. (2010). *Giyim*. (Çev. Özdemir, N.). Milli Folklor, 92-96.
- Fotografar: <https://www.instagram.com/yastikbyrifatozbek/> (Erişim tarihi: 20.05.2022).

- Gürsoy, A. (2010). *Giyim Kültürü ve Moda*. Türkiye Tekstil Sanayi İşverenleri Sendikası.
- Jansen, M. A. (2014). Tradition or Fashion? Comparing National Fashion Identities in Morocco and the Netherlands. *Fashion Colloquia AMFI* (s. 1-12). Amsterdam.
- Kaiser, S. B. (2012). *Fashion and Cultural Studies*. Berg.
- Kawamura, Y. (2014). *Moda-loji*. Ayrıntı Yayınları.
- Khaire, M. (2011). The Indian Fashion Industry and Traditional Indian Crafts. *The Business History Review*, 85(2), 345-366.
- Manlow, V. (2011). Creating an American Mythology: A Comparison of Branding Strategies in Three Fashion Firms. *Fashion Practice*, 3(1), 85-109.
- Melchior, M. R. (2011). From Desing Nations to Fashion Nations? Unpacking Contemporary Scandinavian Fashion Dreams. *Fashion Theory*, 15(2), 177-200.
- Özbek, R. (2009, Mayıs 01). Dünyayı Yönetenler. (İ. Cem, Röportajı Yapan).
- Özbek, R. (2014, Mayıs 04). *Yastıkta Tasarım Şıklığı*. (A. Yıldız, Röportajı Yapan).
- Özbek, R. (2016, Mayıs 06). *The Turkish Textile Designer Rifat Ozbek's Greatest Influences*. (M. Roberts, Röportaj Yapan).
- Özbek, R., & Karaman, E. (2019, Ocak 06). Rıfat Özbek Kimdir? (B. Bağış, Röportajı Yapan).
- Özdemir, N. (2012). *Kültür Ekonomisi ve Yönetimi*. Hacettepe Yayıncılık.
- Özdemir, N. (2018). Geleneksel Bilgi ve Kültür Ekonomisi. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 18(1), 1-28.
- Şahin, Y. (2015). Tarihin Tekerini Geriye Döndürmek: Moda Tasarımında Geleneği Yorumlama Sorunsalı. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (13), 25-32.
- Veblen, T. (2007). *The Theory of the Leisure Class*. Oxford University Press.

WIPO. (2012, 04 27). Intergovernmental Committee on Intellectual Property and Genetic. [www.wipo.int: https://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/en/wipo\\_grtkf\\_ic\\_22/wipo\\_grtkf\\_ic\\_22\\_inf\\_8.pdf](https://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/en/wipo_grtkf_ic_22/wipo_grtkf_ic_22_inf_8.pdf).

WIPO. (2019, 06 04). *Traditional Knowledge and Intellectual Property*. [www.wipo.int:https://www.wipo.int/pressroom/en/briefs/tk\\_ip](https://www.wipo.int/pressroom/en/briefs/tk_ip).

Yu, H. L., Kim, C., Lee, J., & Hong, N. (2001). An Analysis of Modern Fashion Designs as Influenced by Asian Ethnic Dress. *International Journal of Consumer Studies*, 309-321.