

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEKSTİL ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

GİYİM MODASINDA GERÇEKÜSTÜCÜ YAKLAŞIMLAR

Sevda DEMİR PARLAK

Danışman
Doç. Dr. Fatma METE

İZMİR – 2006

Yemin Metni

Yüksek Lisans Tezi Projesi olarak sunduğum "Giyim Modasında Gerçeküstücü Yaklaşımlar" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

... ./... ./.....

Adı SOYADI

Sevda Demir Parlak

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Anabilim / Anasanat Dalı Yüksek Lisans / Doktora / Sanatta Yeterlik öğrencisi 'nin konulu tezi / projesi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin olduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ/PROJE VERİ FORMU**

Tez/Proje No: **Konu Kodu:** **Üniv. Kodu**

.Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır

Tez/Proje No: **Konu Kodu:** **Üniv. Kodu**

.Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: Demir Parlak

Adı: Sevda

TeziniProjenin Türkçe Adı: Giyim Modasında Gerçeküstücü Yaklaşımlar

TeziniProjenin Yabancı Dildeki Adı: Surrealistic Approaches in Garment Design

TeziniProjenin Yapıldığı

Üniversitesi: Dokuz Eylül Üniversitesi

Enstitü: Güzel Sanatlar Enstitüsü

Yıl: 2006

Diğer Kuruluşlar:

TeziniProjenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 153

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 80

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Doç. Dr.

Adı: Fatma

Soyadı: Mete

Ünvanı:

Adı.

Soyadı

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1-Giysi
- 2-Tasarım
- 3-Sanat
- 4-Moda
- 5-Tasarımcı

ingilizce Anahtar Kelimeler:

- 1-Clothing
- 2-Design
- 3-Art
- 4-Fashion
- 5-Designer

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını istiyorum

Evet

Hayır

ÖNSÖZ

Modanın değişmeyen kuralı sürekli değişimdir. Moda trendlerindeki değişim ve yenilenme kaynaklarının giysi tasarımlarına aktarılmasındaki farklı yorumlar bugün moda da en son geldiğimiz noktayı açıklamaktadır. Son yıllarda giyim modasındaki en son gelişmelere baktığımızda pek çok haute couture ve prêt-à-porte tasarımcısının çalışmalarında alışılmışın dışına çıkma, insanı düşünmeye sevk etme, şaşırtma gibi yaklaşımlarla sosyal durumlar ve cinsiyet konularında son derece izoterik (içrek) veya gerçeküstücü yorumlarla ürünlerini tasarladıkları görülmektedir.

Birçok kaynaktan beslenen moda son yıllarda, özellikle sanat akımlarından etkilenerek yön değiştirmeye başlamış, modern sayılan sanat akımları birbirlerini etkileyerek sanat ve kültür hayatımıza katkıda bulunmuşlardır. Moda tasarımcıları ve sanatçılar arasındaki güçlü bağlantılar, moda ve sanat ilişkisini belirlemiştir. Modaya kültürel mirasları, çağdaş yorumları ve sıradışı yaklaşımlarıyla günümüz giyim modasına şekil ve yön vermektedir.

Bu çalışmada giyim modasını etkileyen modern sanat akımlarından gerçeküstücü sanat akımı derinlemesine incelenmiş, giyim modasına yansımaları ve çağdaş moda tasarımcılarının bu konudaki çalışmaları araştırılmıştır. Modanın alışlagelmiş gelişimini sekteye uğratan bu akım, modaya yeni bir yön vererek yenilikçi tavrıyla avan-garde modanın oluşmasına kaynaklık etmiştir. Yapılan bu çalışmanın esas gerekçesi son yıllarda giyim modasına yön veren bu yeni yaratma arayışlarını ve yöntemlerini keşfetmek ve analiz etmektir.

Araştırmalarım sırasında, moda ve sanat ilişkisi çerçevesinde giyim modasını yönlendiren sanat akımları ile ilgili; çeşitli makalelere, Türkçe yada yabancı kitaplara, modayı yakından takip eden mağazalara ve ayrıca çeşitli internet sitelerine başvurdum. Sanat akımı olarak gerçeküstüçülüğe yönelik oldukça çok yazılı kaynak olmasına rağmen, gerçeküstüçülüğün modaya yansımalarına yönelik çok az sayıda yazılı kaynak bulunmaktadır. Bilgi ve birikimleriyle beni yönlendiren Sayın hocam Doç. Dr. Fatma Mete'ye, üzerime emeği geçen tüm hocalarıma ve meslektaşlarıma - ve ayrıca beni her zaman destekleyen sevgili eşime, canım oğlum Efe'ye ve aileme, yardımını esirgemeyen arkadaşım Öğr. Gör. Selda Kozbekçi'ye teşekkür ederim.

ÖZET

Modada etkilenme kaynaklarından bir tanesi sanatsal çalışmalar olup bu etkilenme çoğunlukla görseldir. Ancak son yıllarda modern sanat ve gerçeküstücülük gibi avan-garde yaklaşımlardaki gelişmelerle birlikte, moda giyim tasarımının alışılmış kalite değerleri tamamen değişmektedir.

Moda tasarımında avan-garde ve gerçeküstücü yaklaşımlar, modanın alışlageldik gelişimini değiştiren yeni yöntemler olarak karşımıza çıkıyor. Gerçeküstücü yaklaşım, sosyal durumlar, vücut ve cinsiyet konuları üzerine ya son derece izoterik (içsel) veya çarpıtılmış yorumlar içeren tasarımlar üretir.

Bu çalışmanın amacı, günümüz yüksek modasında gerçeküstücü yaklaşımların kullanımını araştırmaktır. Bu çalışmada gerçeküstücülükte en çok etkilenen Hautue Couture ve Tasarımcı Markalarının koleksiyonları tarandı ve analiz edildi. style.com firstview.com ve wgsn-edu.com. da yer alan bu tasarımcı koleksiyonları İlkbahar-Yaz 2000'den İlkbahar-Yaz 2006'ya kadar tarandı ve bir veri tabanı oluşturuldu. Bu veri tabanından seçilen her bir koleksiyon görsel analizi gerçekleştirildi. İncelenen toplam yüz atmış moda markası arasından özellikle dokuz tasarımcının çalışmalarından gerçeküstücü yaklaşımının etkin kullanımı tespit edildi.

ABSTRACT

The fashion system has historically looked to art as a source of inspiration and the greater part of this inspiration has been purely visual. However, in recent years, with the advent of Modern Art and avant-garde approaches, such as surrealism, the formal qualities of fashion design has changed a lot.

Avant-garde and surrealistic approaches to fashion design are ways of disrupting the orderly evolution of fashion. Surrealistic approach produce designs that are either highly esoteric or oblique comments on social conditions and gender issues.

The purpose of this study was to examine the use of surrealistic approaches in current high fashion. In this work, the collections of Haute Couture and Ready-to-Wear designers, most influenced by Surrealism have been surveyed and analysed. These designer collections appearing on style.com, firstview.com and wgsn-edu.com from SS 2000 to SS 2006 served as the dataset. A supporting visual analysis of each selected collection within the dataset was also conducted. Among this dataset of one hundred sixty fashion labels, nine were found to have engaged in the use of surrealistic approach in their fashion design.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	II
TUTANAK.....	III
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ VERİ FORMU.....	IV
ÖNSÖZ.....	V
ÖZET.....	VI
ABSTRACT.....	VII
İÇİNDEKİLER.....	VII
ŞEKİL LİSTESİ.....	XI
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MODA - SANAT İLİŞKİSİ VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK (SÜRREALİZM)

I.1. MODA VE SANAT.....	3
I.2. FÜTÜRİZM (GELECEKÇİLİK) VE MODA.....	7
I. 3. POSTMODERNİZM VE MODA.....	16
I.4. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK (SÜRREALİZM).....	22
I.4.1. Kavram Olarak Gerçeküstücülük	23
I.4.2. Gerçeküstücülüğün Amacı ve Kapsamı	24
I.4.3. Gerçeküstücülük ve Dada.....	26
I.4.4. Gerçeküstücü Düşünce Yöntemleri.....	27
<i>Psikanaliz</i>	27
<i>Otomatizm</i>	28
<i>Oneirizm</i>	28
I.4.5. Sürrealist Sergiler.....	29
I.4.6. Gerçeküstücü Sanat Akımının Öncü Sanatçıları.....	30
<i>Marc Chagall</i>	31
<i>Giorgio De Chirico</i>	32
<i>Joan Miro</i>	33
<i>Max Ernst</i>	35

<i>Louis Aragon</i>	37
<i>André Breton</i>	38
René Magritte.....	38
<i>Pablo Picasso</i>	39
<i>Hans Arp</i>	40
<i>Salvador Dali</i>	41
<i>Gerçeküstücü Diğer Sanatçılar</i>	44

İKİNCİ BÖLÜM

GERÇEKÜSTÜCÜ ÇAĞDAŞ MODA TASARIMCILARI

II.1. ÖNCÜLER	46
II.1.1. Elsa Schiaparelli.....	46
II.1.2. Coco Gabrielle Chanel	51
II.1.3. Vivien Westwood	54
II.1.4. John Galliano.....	57
II.1.5. Jean Paul Gaultier	59
II.1.6. Issey Miyake	62
II.1.7. Rei Kawakubo	66
II.1.8. Yohji Yamamoto.....	68
II.1.9. Moschino	71
II. 2. GERÇEKÜSTÜCÜ EĞİLİMLİ DİĞER TASARIMCILAR	73
II. 3. GERÇEKÜSTÜCÜ MODA SERGİLERİ	76

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODA VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK (SÜRREALİZM)

III.1. GİYİM MODASINDA GERÇEKÜSTÜCÜ TEMASAL YAKLAŞIMLAR	80
III.1.1. Mecaz ve Metamorfoz.....	81
III.1.2. Vücut Ve Kısımları.....	89
III.1.3. Deformasyon.....	105

III.1.4. Yer Değiştirme	110
III.1.5. İllizyon.....	120
III.1. 6. Doğal Ve Suni Dünyalar.....	123
III.2. FORM VE MALZEME İLİŞKİSİ.....	134
SONUÇ.....	144
KAYNAKLAR.....	148

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Giagoma Balla, Erkek Takım Elbisesi, 1923.....	9
Şekil 2: Sonia Delunay, 1924.....	10
Şekil 3: Paco Rabanne, 1967.....	12
Şekil 4: Mary Quant, Football Minidress, 1967.....	13
Şekil 5: André Courrèges, 1968.....	13
Şekil 6: Jean Paul Gaultier, 1996.....	14
Şekil 7: Jean Paul Gaultier, 1992.....	15
Şekil 8: Hüseyin Çağlayan, 1999–2000.....	16
Şekil 9: Issey Miyake, Flower, 1990 İlkbahar-Yaz.....	19
Şekil 10: Issey Miyake, 1978.....	20
Şekil 11: Yohji Yamamoto, 1996 Kış Koleksiyonu ve Yohji Yamamoto, 1990.....	20
Şekil 12: Issey Miyake, Origami Pleat, 1989 İlkbahar-Yaz.....	21
Şekil 13: Jean Paul Gaultier, Couture Man, 1996–97 Sonbahar-Kış.....	22
Şekil 14: Man Ray, Güzel Hava, 1939.....	31
Şekil 15: Giorgio De Chirico, 1937, Vogue (Amerika).....	33
Şekil 16: Joan Miro, Sürülmüş Toprak, 1923–4.....	35
Şekil 17: Max Ernst, Evli Kadının Tuvaleti, 1940.....	37
Şekil 18: René Magritte, Yatak Odasında Felsefe, 1947.....	39
Şekil 19: Pablo Picasso, Plajda Oturan Yüzücü, 1929.....	40
Şekil 20: Hans Arp, Muse'nin Amforası, 1959.....	41
Şekil 21: Dalvador Dali, Belleğin Israrı, 1931.....	42
Şekil 22: Salvador Dali, 1939, Vogue.....	43
Şekil 23: Salvador Dali, Kürelerin Galetea'sı, 1952.....	44
Şekil 24: Oscar Dominguez, Avcı, 1933.....	44
Şekil 25: Francis Picabia, Palyaçolar, 1925–8.....	45
Şekil 25: Elsa Schiaparelli, Circus, 1938.....	50
Şekil 26: Edouardo Benitto, 1938, Vogue	53
Şekil 27: Vivien Weswoot, Vivie la Cocotte, Sonbahar-Kış 1995, Marly to Love, Sonbahar-Kış 1996.....	55
Şekil 28: Vivienne Westwood ve Malcom McLaren, 1977.....	56
Şekil 29: Westwood Pret a Porte 1995–96 Kış Koleksiyonu.....	57
Şekil 30: John Galliano, Sonhar-Kış 2000–2001, Sonbahar-Kış 2004–2005	58
Şekil 31: Jean Paul Gaultier, 1987 - Barbes, 1984.....	61

Şekil 32: Jean Paul Gaultier, Geishas in Technicolor, 1999 -2005 İlkbahar/Yaz.....	61
Şekil 33: Issey Miyake, A-POC, 1999.....	64
Şekil 34: Issey Miyake, Baskılı Plise Elbiseler, 1994–98.....	65
Şekil 35: Rei Kawakubo 1994.....	67
Şekil 36: Yohji Yamamoto, Sonbahar-Kış 1991.....	71
Şekil 37: Moschino, İlkbahar-Yaz 1997.....	72
Şekil 38: Yves Saint Laurent, 1988 ve 1969-1970.....	74
Şekil 39: Yves Saint Laurent, Sonbahar-Kış 1969, İlkbahar-Yaz 2001.....	74
Şekil 40: Alexander McQueen, 1996–97 Sonbahar-Kış, 1996 İlkbahar-Yaz, 2005 İlkbahar-Yaz.....	75
Şekil 41: Thierry Mugler, Harley Davidson şort ve büstiyer.....	76
Şekil 42: Joseph Cornell, 1931	82
Şekil 43: Oscar Dominguez, Elektro Seksüel Dikiş Makinesi, 1934.....	83
Şekil 44: Max Ernst, Let There Be Fashion, 1919.....	84
Şekil 45: Marx Ernst'in, The Hat Makes the Man, 1920	86
Şekil 46: Valentine Hugo, 1941.....	87
Şekil 47: Man Ray, Le Violon d'Ingres, 1924.....	87
Şekil 48: Karl Lagerfeld, 1982–1983 yılında Chole için tasarlamıştır.....	88
Şekil 49: Christian Lacroix, Violin Dress, 1985.....	88
Şekil 50: Elsa Schiaparelli, Nota-Elbise, 1937.....	89
Şekil 51: Alix (Madame Gres), Grecian Column Grown, Harper's Bazaar, New York, 17 Eylül 1937.....	90
Şekil 52: Salvador Dali, Shades of Nigt Descending, 1931.....	91
Şekil 53: Issey Miyake, Draped Gowns, 1984.....	91
Şekil 54: Marcel Jean, Yıldız Falı, 1937.....	92
Şekil 55: Salvador Dali, Gövdenin Gece ve Gündüz Giysileri, 1936.....	93
Şekil 56: Jean Paul Gaultier, Conical Bust Top, 1984.....	93
Şekil 57: Rene Magritte, Mack Sennett'e Saygı, 1934.....	94
Şekil 58: Elsa Schiaparelli, Shocking Life, 1938, Harper's Bazaar.....	95
Şekil 59: Jean Paul Gaultier, Bayan farfüm afişi, 1993.....	95
Şekil 60: Gaultier'in Madonna için tasarladığı korse.....	96
Şekil 61: Yves Saint Laurent, Algeria, 1936.....	97
Şekil 62: Larry Shox, Celestial Eye Suit, 1985.....	98
Şekil 63: Man Ray, Gözlemevi Zamanı-Âşıklar, 1935–38 (1936, Harper's Bazaar'da yayınlanmıştır).....	99

Şekil 64: Salvador Dali, Mae West dudaklarından gerçeküstü bir daire 1934–35....	99
Şekil 65: Salvador Dali, Dudak Kanepe, 1937.....	100
Şekil 66: Hunert de Givency, Dudak Ceket, 1927.....	100
Şekil 67: Elsa Schiaparelli, Black-Suede Gloves, 1938.....	101
Şekil 68: Jean Cocteau, Keten Kruvaze Ceket, 1937.....	102
Şekil 69: Francois Lesage'nin, Hand Belt, 1986.....	102
Şekil 70: Marc Jacobs, Trompe L'oeil Beaded Dress, 1986.....	103
Şekil 71: Moschino, 1988 İlkbahar / Yaz koleksiyonu etek tasarımı.....	103
Şekil 72: Rene Magritte'in 1935 yılında The Red Model adlı eserinden etkilenerak 1945 yılında Marchal Duchamp ve Enrico Donati'nin birlikte yapmış oldukları çalışma.....	104
Şekil 73: Pierre Cardin, Men's Shoes, 1986.....	105
Şekil 74: Vivienne Westwood, Yüksek Topuklar, 2000 İlkbahar / Yaz Koleksiyonu.....	105
Şekil 75: Jean Arp, 1933, Human Concretion.....	106
Şekil 75: Georgina Godley, 1986	107
Şekil 77: Claude Montana, 1984	107
Şekil 78: Rei Kawakubo / Come des Garçons, Huncbank, 1997 İlkbahar / Yaz	108
Şekil 79: Rei Kawakubo / Come des Garçons, Huncbank, 1997 İlkbahar / Yaz	109
Şekil 80: Rei Kawakubo / Come des Garçons, 1995 Sonbahar / Kış Koleksiyonu.....	109
Şekil 81: Elsa Schiaparelli, Şapka Tasarımları (Pirzolo Şapka, Ayakkabı Şapka, Mürekkep Hokkası Şapka), 1937.....	111
Şekil 82: Kirsten Woodward, Eğilmiş İbrik, 1986.....	111
Şekil 83: Karl Lagerfeld, Chair Hat and Opholstered Dress, 1985.....	112
Şekil 84: Paul Flato, Corset Bracelet, 1939.....	113
Şekil 85: Karl Lagerfeld, Corset Hat, 1985–86.....	113
Şekil 86: Jean Paul Gaultier, Des Robes quis se Derobent, 2001 İlkbahar / Yaz.....	114
Şekil 87: Rei Kawakubo / Come De Garçons, 2004-2005 Sonbahar/Kış.....	115
Şekil 88: Salvador Dali, Antromorphic Cabinet, Venus de Milo with Drawers, 1936.....	116
Şekil 89: Elsa Schiaparelli, Desk Suit, 1936.....	117

Şekil 90: Doline Dritsas, Renkli İpek Çekmece Elbise, 1984.....	117
Şekil 91: Elsa Schiaparelli, 1939, The Metropolitan Museum of art, New York.....	118
Şekil: 92: Yves Saint Laurent, Rococo aynalı ceket, 1978–79.....	118
Şekil 93: Adelle Lutz, Urban Camouflage Clothing, 1986.....	119
Şekil 94: Krizia, Ionic Column Bathing Suit, 1982.....	119
Şekil 95: Rene Magritte, 1937	121
Şekil 96: Salvador Dali, Face-Chalice Profiles Pin, 1949, Elsa Schiaparelli, 1937.....	121
Şekil 97: Elsa Schiaparelli, Tear Illusion Dress and head Scharf, 1937.....	123
Şekil 98: Coco Chanel, İstiridye Şapka, 1938.....	124
Şekil 99: Krizia, 1980, Karl Lagerfeld, İlkbahar / Yaz 1991, Christian Lacroix–1988.....	125
Şekil 100: Elsa Schiaparelli ve Salvador Dali, Organze Dress with Painted Lobster, 1937.....	126
Şekil 101: Salvador Dali, Lobster Telefone, 1935.....	127
Şekil 102: Charles James, Siren-Crustacean Dress, 1982.....	127
Şekil 103: Yves Saint Laurent, Sardine Dress, 1983.....	128
Şekil 104: Paul Delvaux, Gün Doğumu, 1937.....	129
Şekil 105: Thierry Mugler, “Flora (Bouquet)”, 1981–82, Christian Lacroix, “Rose Hat”, 1986.....	130
Şekil 106: Yves Saint Laurent, Bouquet, 1980, Moschino.....	130
Şekil 107: Soldan sağa; Germanine Vittu, Head of Lettuce Hat, 1942, Eric Braagaard, Salad Hat, 1968, Emme, Head of Cabbage Hat, 1957.....	131
Şekil 108: Elsa Schiaparelli, Jacket with Butterfly Buttons, 1938.....	132
Şekil 109: Alexander McQueen, 2000.....	132
Şekil 110: Jean-Charles De Castelbajac, Eagle Dress, 1986, Bert Stern, Moda Fotoğrafı, 1965	133
Şekil 111: Jean Paul Gaultier, 1999-2000 Sonbahar / Kış, Thierry Mugler, Sonbahar / Kış 1997.....	134
Şekil 112: Elsa Schiaparelli, Bug Necklace, 1937–38.....	135
Şekil 113: Elsa Schiaparelli, Düğme çeşitleri, 1938.....	137
Şekil 114: Else Schiaparelli, Astroloji Koleksiyonu, 1938.....	138
Şekil 115: Else Sciahapereli, 1937–38.....	139

Şekil 116: Paco Rabanne, 1967.....	140
Şekil 117: Issey Miyake, 1980, Venedik Bienali, Poliüretan Büstiyer, 1983	141
Şekil 118: Alexander McQueen, Sonbahar-Kış 1994, The Overlook, 1999 Sonbahar- Kış, Givench için tasarlamış top, Sonbahar-Kış 1999.....	142
Şekil 119: Hüseyin Çağlayan, Korse, 1995 Sonbahar-Kış.....	143

GİRİŞ

Son yıllarda yaratıcı yenilikçi ve orjinal giysi tasarımlarının hazırlanmasında alışlagelmiş kuralların dışına çıkılarak, çok farklı “avan-garde” tasarımlar yapılmaktadır. Avan-garde terimi, ilk etapda kitleler tarafından hemen kabul görmeyen, algılanması ve anlaşılması güç bir fenomeni ifade eder. Giyim modasına avan-garde ve gerçeküstücü yaklaşımlar modanın alışlagelmiş gelişimini, kesintiye uğratan yaklaşımlardır. Genellikle modaya yeni giren moda tasarımcıları tarafından ya da güçlü imajlar yaratmak adına çok radikal yenilikler öneren moda tasarımcılarının başvurduğu bir yöntemdir.

“Giyim Modasında Gerçeküstü Yaklaşımlar” adlı tez çalışmasında, modanın imgelerine mecaz anlamlar yükleyen giyimin ve modanın doğasının dışında bir bakış açısı sergileyen gerçeküstücü sanat akımı üzerinde durulmuştur. Bu yaklaşımda kavramsal düşünceler eşliğinde şekillenen moda ürünlerinin sanat yapıtları şeklinde yorumlanabileceği vurgulanmaktadır.

Bu araştırmada son yıllarda modaya yön veren postmodernizm, fütürizm gibi avan-garde yaklaşımlar arasında özellikle giyim modasında gerçeküstücü yaklaşım üzerinde durulmuştur. Gerçeküstücü yaklaşımla yapılan tasarımlarda çeşitli tasarımcılar tarafından farklı yaratma yöntemlerine başvurulmuştur. Bunlardan belli başlıları, giysinin genel anlamını değiştirme, cinsiyet değiştirme, cinsiyetler arası sınıfları kaldırma, tekrar tanımlama, şarttırma, mecaz ve yerdeğiştirme olarak gruplandırılabilir.

Bu çalışma üç bölüme ayırarak incelenmiştir. Birinci bölümde; günümüze kadar moda alanında önemli etkileri süren, tarih boyunca sanat ve moda arasındaki temel alışverişi sağlayan avan-garde sanat akımları en genel hatları ele alınmıştır. Özellikle birbirleriyle olan sıkı bağları nedeniyle; Fütürizm, Gerçeküstüçülük ve bir anlamda modern sanat akımlarını aynı platformda değerlendirerek harmanlayan postmodernist yaklaşımlar irdelenmiştir.

Bu araştırmanın İkinci bölümünde, ilk etapta 1920'lerden günümüze gerçeküstücü yaklaşımla giysi tasarlayan belli başlı moda tasarımcıları literatür bazında derinlemesine araştırıldı, daha sonra 2000'den günümüze haute couture ve hazır giyim tasarımcı markalarının koleksiyonları çeşitli moda kaynaklarından taranarak gerçeküstü yaklaşımlı koleksiyonlar analiz edildi. Öncü gerçeküstücü çağdaş moda tasarımcıları ele alınarak, tasarım stratejileri ve yaklaşımları irdelenmiştir. Gerçeküstücü sanat akımından etkilenerek sanatçılarla yaptıkları işbirliği sonucu dönemin modasını şekillendirmişlerdir. Gerçeküstücü eğilimli diğer moda tasarımcılarının giyinme olgusuna yaklaşımları ele alınmıştır. Yapılan ortak çalışmalar arasında dünya modasına damgasını vuran birçok moda şovu ve moda sergilerine değinilmiştir.

Üçüncü bölümde; giyim modasında gerçeküstücü tasarım yaklaşımları temalar, gruplar şeklinde ele alınmıştır. Form ve malzeme ilişkisine değinilmiştir. Moda ve sanat ilişkisi çerçevesinde, giysi formları irdelenerek moda tasarımcılarının gerçeküstücü bakış açısıyla ürettikleri tasarımlar ele alınmıştır. Genel giysi estetik normlarına meydan okuyan alışılmış moda ürünlerinin tam tersine radikal olan tasarımlar incelenmiştir.

Modern sanat akımları, birbirlerini aynı zamanda da modayı etkilemişlerdir. Her sanat akımı ayrı bir inceleme konusu olabileceğinden konuyu dağıtmamak için, moda ve yan ürünleri olan; aksesuar, dokuma teknikleri ve kumaş desenleri gibi başlıklar bilinçli olarak araştırma kapsamı dışında tutulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODA - SANAT İLİŞKİSİ VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK (SÜRREALİZM)

I.1. MODA VE SANAT

İlk çağlardan günümüze kadarki süreçte, moda hızlı bir ivmeyle yükselişini sürdürmüştür. Başlangıçta modaya farklı anlamlar yüklenmiş olsa da, zamanla modanın açılımları ve kapsamı genişlemiştir. Toplumsal yapıların değişime uğramasıyla birlikte, moda ve giysi tasarımları doğrudan etkilenmiştir. Her dönemin düşünce ve ekonomik yapısı moda endüstrisini yönlendirmiştir.

Yaratma eylemi, her zaman canlı kalarak farklı çağlarda, farklı biçimlerde ve anlatım süreçlerinde şekillenmiştir. Endüstri devrimiyle birlikte modern sanat çatısı altında günümüze değin varlığını sürdürmüş ve sürdürmeye de devam etmektedir.

“Moda ilk çağlardan beri sosyal, psikolojik, estetik bir fenomendir ve bugüne de bu özellikler çerçevesinde gücünü katlayarak ulaşmıştır. İnsan yaşamının her evresinde, moda bu gelişime ayak uydurmuş, böylece moda kavramı, giysi tasarımı olarak algılanma başarısını da yakalamıştır”¹

Günümüz modern yaşamını şekillendiren etmenleri arasında sanat ve moda çok daha özel bir yere sahiptir. Sanatı ve modayı besleyen kaynakların yansıması olarak moda ürünleri oluşmaktadır.

“Modanın bir toplumsal olgu olarak yaşadığımız dünyaya damgasını vurduğunda yalnızca ekonomik ve siyasal dönüşümlerin payını dikkate almak eksik bir değerlendirme olmaktadır. Psikolojik etmenlerin, insanoğlunun belki de doğaya öykünmesinden kaynaklanan süslenme dürtüsünün yanı sıra iletişimin ve yer değiştirebilme olanaklarının artmasının da modanın çığır açmasında etkili olduğu yadsınamaz bir gerçektir.”²

¹ Suhandan Özay, “20. Yüzyılın Sonunda Moda Adına Hatırlananlar”, **Antik & Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi**, Millenyum Sayısı, Sayı: 56, Ocak 2000, s. 127

² Enis Batur, “Gelenek ve Gelecek Arasında Moda”, **Gergedan Yeryüzü Kültürü Dergisi**, Sayı:1, İstanbul, 1987, s. 84–85

Günümüzde moda ürünlerinin oluşum aşamasında, insanların güzel giyinme arzularıyla birlikte, renk, çizgi ve şekil önemli rol oynamaktadır. Moda kendi kurallarını belirlemesi nedeniyle, sanata benzemektedir. Diğer taraftan birçok moda tasarımcısı sanatçılarla birlikte çalışmakta ve kendilerini sanatçı olarak kabul etmektedirler. Günümüz moda ürünleri ve moda şovları daha çok tiyatral sunumlar şeklinde tasarlanmaktadır. Bu gösterilerde genellikle giyilemeyecek ürünleri sanat işleri olarak sunulmaktadır. Haute Couture ve moda ürünleri sanatın yeni biçimleri olarak görünmekte ve asıl olarak insan vücuduyla ilgili yeni fikirler yaratmakla ilgilenmektedirler.

Moda, "öncelikle insan vücuduna dair yeni fikirlerin yaratılmasını konu alan sanat biçimleri olarak ortaya çıkar ve devamlı olarak zamana uygun yeni giyim stilleri üretir. Giysi tasarımında birincil değerdeki renk, çizgi ve biçimin dışında, oran, denge, uyum, vurgu, silüet, desen ve doku gibi temel tasarım prensipleri tasarımcının yaratıcılığı ile birleşerek görsel ve fonksiyonel bir değere, ürüne dönüşmektedir".³

Moda tasarımcıları insan bedenine uygun biçim dilini arayış aşamasında, sanatın yaratıcılığından ve sanat eserlerindeki betimlemelerden yararlanmışlardır. Modanın yenilikçi bir kavram olduğu kanısında olan tasarımcı, yaratıcılığın ön plana çıktığı sanat akımlarındaki anlatım diline başvururlar.

Günümüze değin birçok sanat akımı modanın değişkenlerini farklı biçimlerde etkilemiştir. Klasisizm, Romantizm, Barok ve Rokoko gibi klasik sanat akımlarının karakteristik özellikleri ve zenginliklerini moda tasarımcıları, özgün bir ifadeyle, kumaş desenlerine ve giysi kesimlerine yansıtmışlardır.

Klasik sanat anlayışından sonra gelişen modern sanatın başlangıcına neden olan Empresyonist sanat akımı, moda tasarımcılarının yaratılarına önemli derecede katkıda bulunmuştur. Modern sanatçıların öncü ve yenilikçi cesaretleri giysi tasarımlarında reformlarına neden olmuştur.

³ Fatma Mete, "Türk Tekstil-Hazır Giyim Sanayilerini Bir Türk Moda-Sanayi Dönüştürme Stratejisi, Orijinal Tasarım ve Orijinal Marka üretimlerine Geçiş", **2004 Türkiye 4. İktisat Kongresi Tebliği**, İzmir, 2004, s. 9

Sonraki yıllarda Exprestyonist sanat anlayışıyla ilgilenen moda tasarımcıları giysi tasarımlarında hareketli bir dönem başlatmışlardır. Etkileyici biçimleri ve zengin renk armonisi Fovizm'i hatırlatmaktadır. Henri Matis'in özel araştırmaları (agresiv hırçın, saldırgan) grafik yorumları ve tutkuları birçok moda tasarımcısına yeni ufuklar açmıştır.

Avangard sanat hareketlerinin 20. yüzyılın başlarında gelişmesiyle birlikte, moda sanata, sanatta modaya yaklaşıma başlamıştır. Toplumsal bir gelişim rehberliği olarak değerlendirilen avangard sanatla birlikte sanatçılar ve moda tasarımcıları birbirlerinden etkilenerek farklı çalışmalar imza atmışlardır. *"Sanatla moda arasında kurulan yakınlığın en önemli nedeni, dönemin gerçekliğiydi. Moda tasarımcıları ve sanatçılar hem aynı dönemin insanları hem de arkadaşları. Dönemin düşünce yapısını oluşturan değerler, çoğu kez aynı ölçütlerde vurgulanıyordu".*⁴

20. yüzyılın başlarında tasarımların oluşumlarını etkili olan yeni bir fenomen ortaya çıkmıştır. 'Eskiye ara verilmesi ve yeninin aranması' olarak çıkan bu fenomen yankılanarak tüm dünyayı etkisi altına almıştır. Modaya dair geleneksel fikirler modanın sanat dünyasındaki değerini azaltmıştır. Sanat ve moda hakkında çok az yazılı belge bulunmasına rağmen bu iki dünya birbirine yakınlaşmaya devam etmiştir. Kimliklerinin ve yaratıcı potansiyelleri açısından, sanat ve modanın birbirlerini yansıtmaktadırlar. Bu iki dünyanın işbirliği yapabilmesi için, öncelikle kendi öz kimliklerini bir yana bırakıp yeni bir yönde ve kimlikte birleşmeleri gerekmektedir.

Avant-garde terimi insanların hayatına girmeye başladığı dönemden itibaren en doğru tanımı yapılarak kullanılmıştır. *"20. yüzyılın ortalarında sadece 'öncü' anlamına gelen bu kavram zaman içinde yeni bir görsel dil yaratmak peşinde olan tüm deneysel çalışmaları kapsayacak bir terim olmuştur. 1960'lı yıllarda avantgard tasarımlar ve yaşam stilleri ile bolca karşılaşmaya başlamaktayız. 1960'ların ikinci yarısından başlayarak 1970'leri kapsayan Kavramsal Sanatın savunucuları, gösterge bilim, feminizm ve popüler kültürden yararlanarak geleneksel sanat*

⁴ Valerie De Givry, " Sanatın Yakın Dostu Moda", **P Sanat Kültür Antika**, Sayı: 12, Kış 98–99, s. 21

yapıtlarına hiç benzemeyen türde yapıtlar ortaya çıkartmışlardı.”⁵

Avan-garde, değerleri sorgulayıcı yapısı ve yaklaşımıyla politik tavırlı bir sanat türüdür. “20.yy’da sanat ve sanatçının toplumdaki yabancılaşmasına yol açan koşullar içinde birçok sanat türü ilerlilik örneği olarak görülebilir; diğer taraftan özellikle de Dada akımından sonra avangard’ı kesin amaçlar doğrultusunda bir tavır olarak benimseyen sanatçı ve akımlar genellikle biçimciliğin ve metafizik yaklaşımların karşısında olmuştur. Avangard sanatları, I.Dünya Savaşı öncesi ve sonrası dönemdeki sanatlar ve II. Dünya Savaşı sonrası ve günümüze kadar olan dönemde yer alan sanatlar olarak ayrılmaktadır.”⁶

20. yüzyıl sanatının biçim aldığı süreç, 1910’lu yıllar ile 1930’lu yıllar arasındaki zaman dilimidir. Bu dönemde batı sanatında çok hızlı bir etkinlik ve ilerleme gözlemlenmektedir. 1920’lerde moda modern sanatlar yönünde kararlı bir adım atmıştır. Açık çizgiler ve işlevsellik çağın mimarisi, resim, tasarımlarının tipik özelliği olmuş ve ayrıca dönemin modasını yansıtmıştır. Şimdi modern sanat olarak sınıflandırılan şey köklerini o zamandan almaktadır.

“Bauhaus mimarisi günümüzde yapım ve tasarım konularında rakipsiz kalabilmiştir, takip eden modalarda özellikle, 1920’lerin modası temel olarak değişmiştir. Düz açık çizgiler, kesin tasarım ve işlevsellik estetik bireysellik birleşmiş sayısız varyasyonları sağlamış, günümüze kadar günlük giyimde belirginliğini muhafaza etmiş ve hayatta kalabilmiştir - günümüzde Christian Dior ve John Galliano’nun kreasyonlarında gördüğümüz gibi. 20 yy’nın başlarında var olan pahalı modaların hatırlatıcıları, dekor ve göz kamaştırıcılığa yönelmişlerdir, diğer bir taraftan sadece haute couture şovlarında gözükmüşlerdir. Fakat bu elbiseler giyilebilir elbiseler olarak tasarlanmamışlardır. Sanatsal oyunculuk ya da teşvik eden fikirler mağazalardaki moda üzerinde çok az bir etkiye sahiptir. Buna rağmen 1920’lerin modasının etkileri günümüzde çoğu günlük moda üzerinde doğrudan veya dolaylı olarak etkilidir.”⁷

Günümüze kadar önemli etkileri süren, tarih boyunca, sanat ve moda arasındaki temel alış verişi sağlayan, klasik sanatın dışında, özellikle kübizm,

⁵ A. Antmen, “Yirminci Yüzyıl Sanatı”, **Sanat Kültür Antika**, P, Sayı: 16, İstanbul, 2000, s. 67

⁶ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, Cilt. 1, İstanbul, 1997, s. 164

⁷ Gertrud Lehnert, **A History of Fashion in the 20th Century**, Könemann, Germany, 2000, s. 20

fütürizm ve çoğunlukla da gerçeküstücülük (sürrealizm) sanat akımının başlamasıyla meydana gelmiştir. Fütürizm ve gerçeküstücülük dışındaki (klasik) sanat akımları, görsel olarak işlenmiş ve günlük yaşantı için tasarlanmıştır. Fütürizm, Gerçeküstücülük ve Post Duchamp (Duchamp sonrası) gelişen sanat akımları, moda tasarımcılarına sanatçı bir kimlik kazandırmıştır. Modern süreçte giysi tasarımcıları, giysi ile birlikte zaman, mekân, gelecek veya gerçeküstü kavramları birlikte ele alarak, giyinme olgusuna sanatın işlevini yüklemişlerdir.

Henri Matisse ve Paul Poiret; Man Ray, Salvador Dali ve Elsa Schiaparelli; Roy Lichtenstein ve Gianni Versace; Tony Cragg ve Karl Lagerfeld; Damien Hirst ve Miuccia Prada'dan Mona Hatoun ve Issey Miyake'ye kadar, her iki dünyanın önde gelen sanatçıları birbirlerine katkıda bulunarak sanat ve moda alanında en radikal yenilikleri meydana getirmişlerdir.

I.2. FÜTÜRİZM (GELECEKÇİLİK) VE MODA

Fütürizm, 20. yüzyılın başlarında savaş öncesi dönemim en yenilikçi sanat hareketlerinden bir tanesidir. İtalya'da gelişen ve ilk tarihsel avante-garde hareketi olarak yorumlanmıştır. Hareketin amacı tüm geleneği, burjuva ve geçersiz olarak kabul ederek, teknoloji, hız ve tüm ilerleme çeşitlerini modern olarak görmektir.

Geleceğin sanatı olan fütürizm, geleneksel kuramlarla yaratıcılığın kısıtlanmasına karşı çıkan düşünce tarzı doğrultusunda, modern yaşamın ritmi, hız, makine ve teknolojinin sarhoşluğuyla büyülenmişti.

“Çağdaş yaşamın hareketliliği ve endüstri toplumunun gücüne tutkun olan fütüristler, gelecek zamana geçişte teknolojinin yüceltilmesi için çalışmayı öngörmektedirler.”⁸

Fütüristlerin tüm çabaları, sanata yeni bir bakış açısı kazandırmak, kültür ve sosyal yaşantı içinde özgünlük ve yenilik getirci bir kavrama dönüştürmekti. Yalnız yazın, resim, heykelde değil, aynı zamanda, mobilya, giyim, kuşam, yiyecek, müzik,

⁸ Engin Beksaç, **Avrupa Sanatına Giriş**, Engin Yayıncılık-Sanat Kitapları Dizisi, İstanbul, 3. Basım Ocak-2000, s. 123

fotoğraf ve daha birçok alanda manifesto yayımlamıştır. Fütüristlerin felsefesine göre, hayat gerçekleriyle sanatı bir araya getirerek, yeniçağın temposuna ayak uydurmaktır.

İlk yenilikçi çalışmalara imzasını atan, “İtalyan şair F. T. Marinetti’nin edebi hareketi olarak, Kübizm’den hemen sonra ortaya çıkan, sanatın mantığını dramatize eden ilk modern hareket olan fütürizm nesnelere kesip küçük parçalara ayırır. Fütüristler asimetriği, renk çatışmalarını ve hareketli şekilleri yan yana kullanarak karmaşıklık yaratmaya merak duyarlar. Moda dünyasındaki Sonya ve Robert Delaunay, çalışmalarında karmaşık şekillerin ve motiflerin kurgularını tekrar açığa vurdular ve o zamanın alelade kesim ve renklerine karşı çıkarak bunu giyim sahasına açıkça uyguladılar”.⁹

Modern çağa yenilikçi bakış açısıyla yola çıkan bazı fütürist sanatçılar moda alanında birçok çalışmaya katkıda bulunarak fark yaratırlar. Bu isimlerden bir tanesi olan, Giacomo Balla 1914’deki manifestosunda, erkek giyimindeki kasvetli, sıkıcı hantal giysilerin renkli, dinamik asimetrik değişken giysilerle yer değiştirilmesini talep etmiştir. Balla giysilerin insan doğasını ve görüntüsünü etkilediğine inanmaktaydı. Daha sonra manifestosunu şu şekilde değiştirmiştir. “Övülen savaş fütüristlik giyimi erkekleri daha canlı, daha dinamik hale getirmemiş aksine onları daha fazla savaş yanlısı yapmıştır. Bu yeni giyim biçimi ne o zaman ne de daha sonra kurulmamıştır.”¹⁰

Balla, 1912’den günümüze İtalyan fütürizminin öncülerindendir, kendi tasarladığı yelek ve elbiseleri giyerek değişik bir sunum yöntemi geliştirmiştir. Artistik yöntemleri günlük hayatın içine sokmak Balla’nın amacı olmuştur. Çeşitli kroki ve çizimler kullanarak, erkek giyiminde alışılmadık ürünler tasarlamıştır. Tasarımlarında renkler ve şekiller rasgele seçilmemektedir. Balla organik renkler ve geometrik yapılar yardımıyla insan vücudu ve giysilerin bir araya getirilebileceğine inanmaktadır.

⁹ <http://www.courses.nus.edu.sg>, **Art and Fashion**, 21.04.2006

¹⁰ Lehnert, a.g.e., s. 17



Şekil 1: Giagoma Balla, Erkek Takım Elbisesi, 1923

(Kaynak: LEHNERT, Gertrud. , **A History of Fashion In the 20th Century**,
Könemann, Germany, 2000, s.17)

Günümüzde fütürist akımın tersine geleneksel değerlere sahip çıkan ve modern yorumlarla geleneksel öğeleri güncelleyerek popüler kılan bir çok moda tasarımcısı bulunmaktadır.

Teknolojik gelişmeler insanı ürküten yapısıyla hızla ilerlemeye devam ederken şiir ve sanatta kendini gösteren Fütürizm (gelecekçilik) akımı, moda alanında da kendini hissettirmeye başlar. Teknoloji karşısında yabancılaşma kaçınılmaz bir gerçek olarak karşımıza çıkmaya başladığında, yaşamı kuralcı hale getiren giysilerin değişim zamanı gelmiştir. O günlerde modada hakim olan renksizlik, kasvet, ciddiyet, durağan çizgiler yeni arayışlar sonucu yerini modern çağa uygun giyim estetiğine bırakmıştır. Gelecekteki kaygıyı ortadan kaldırmak için daha canlı, renkli bir giyim kuşam estetiğine ulaşmak zorunluluğu doğar. Fütürist giysiler; kısa sürede üretilen, parlak, renkli, dinamik çizgili, vücudumuzda sürekli yeni tarz yaratmaktadır. Sürekli devinimi simgeleyen ve onu destekleyerek akımın karakteristik renkleri; uranüs pembesi, gamma moru, kobalt mavisidir.

“Yine Fütürist tasarımlarda renkler, kırmızının en kırmızısı, morun en moru, yeşilin en yeşili, en derin sarı, turuncu kullanılarak, bu renkleri uyaracak dinamik modeller tasarlanarak, üçgenler, koniler, helezonlar, elipsler, daireler vb. formlarla kesimler asimetrik çizgilerle birleşmeli; ceketin sol manşeti ve sol yanı dairelerle, sağ tarafı karelerle oluşturarak aynısını yelek, ceket, çorap vb. giysilerde de çalışılmalıdır”.¹¹

Sonya Delaunay, erkek ve kadın giysilerinde uç fütürist denemeler uygulamıştır ve başarılı bir çizgi izlemiştir. Sonia Delunay, Robert Delunay ile evlendikten sonra, eşinin sanat anlayışından etkilenerek, giysi, kumaş ve mobilya tasarımları yapmıştır. Rober Delunay fütürist giysi tasarımlarında ‘*simultaneous*’ anlayışından yararlanarak, geometrik formlar, dairesel yapılar ve saf renkler kullanmıştır. Ayrıca Delunay’ın tasarımlarının üzerinde, arkadaşlarının yazdığı şiirleri baskı deseni ya da nakış olarak görmek mümkündür.



Şekil 2: Sonia Delunay, 1924

(Kaynak: LEHNERT, Gertrud. , **A History of Fashion In the 20th Century**, Könenmann, Germany, 2000, s. 30)

¹¹ “Fütürist Manifesto 1931”, **Gergedan Yeryüzü Kültürü Dergisi**, İstanbul, 1987, Sayı:1, s. 98

“Fütüristler, giysilerin rahat ve pratik olmasını öngörürler. Yani dinamik, saldırgan, enerjik, vahşi, uçucu (uçma, yükselme, koşma hissini uyandıran) delidolu, coşkulu, ışık saçan (yağmurda bile ışıması için) fosforlu vb. gibi model değişiklikleri üfleme yolu ile yapılabilir olmalıdır. Böylece isteyen giysilerini duyguların akışına göre değiştirebilmelidir. Toplumda her zaman var olan gelecek kaygısı, merakı ve özlemi modacıları da yakından etkilemiş ve podyumlarda bambaşka kadın imajının oluşmasına yani fütürizmin atağa geçmesine yol açmıştır. 1960’lı yılların başında Fransa’da Courreges ve Ungaro; İngiltere’de Quant, gençlere yönelik modern bir modayı ortaya atmışlardır. 1964 yılında ise Courreges uzay çağı koleksiyonunu hazırlamıştır. Bu modacıları Paco Rabanne ve Thierry Mugler hazırlamış olduğu koleksiyonlarla izlemektedirler.”¹²

Fütürist akımı moda tasarımcılarını birinci dünya savaşı öncesinde ki akımın doğduğu yıllardan, 1960’lı yıllara ve günümüze yakın dönemler içerisinde de etkilemektedir. Tasarımcılar gerek giysi formları, materyal seçimleri ve tasarımlarında kullandıkları renklerle fütürist akımı giysi tasarımlarında yorumlamaktadırlar.

“İnsanoğlu var oldukça toplumda gelecek kaygısı, merakı, özlemi de var olacaktır. Bu düşünce toplumu oluşturan bireylerin yanı sıra moda tasarımcılarını da etkilemekte ve bu fenomen, tasarımlarında kadın bedeninin yeniden şekillendirilmesinde etkili olmaktadır. 1960’lı yıllarda teknolojiye ki gelişmeler, uzay çalışmalarının başlaması; 1961 yılında Yuri Gagarin’in, 1963 yılında Valentina Tereshkova’nın uzaya gitmesi, ilk uzay yürüyüşünü 1965 yılında Rus kozmonot Aleksei Leonov’un gerçekleştirmesi, 1967 yılında renkli televizyon yayınının başlaması, 1969 yılında Concorde uçaklarının ilk uçuşu, Amerikalı astronotlar Neil Armstrong ve Edwin Aldrin’in aya ayak basması gibi olaylar modacıları harekete geçirmiş ve fütürist tasarımlarla moda dünyasında devrim yaratacak yenilikler getirmelerinde etkili olmuştur. Mary Quant’ın 1965 yılında mini eteği yaratması o dönem için avangard sayılabilecek bir tasarımdı. Yine aynı yıl Marc Bohan mini kısa mantosu Dr. Zhivago filminin etkisiyle popüler oldu.”¹³

¹² Kamuran Karadülger, “Giyimde Fütürist Yorumlar”, **Ege Üniversitesi Tekstil Konfeksiyon Dergisi**, Yıl: 95, Sayı: 2, İzmir, s. 21

¹³ <http://www.designerhistory.com> , **Events of the 20th Century**, 31.12.2004



Şekil 3: Paco Rabanne, 1967

(Kaynak: **Fashion, A History from the 18th to the 20th Century**, The Collection of the Kyoto Costume Institute, Taschen, Germany, 2002, s. 580)

Fütürizmin etkisiyle çalışmalarına farklı açılar kazandıran diğer bir tasarımcıda Paco Rabanne'dır. Yenilikçi bir yorumla tasarımlar yapmaya başlayan tasarımcı, özellikle farklı materyaller kullanarak, geometrik şekiller ve geometrik çizgilerle yarattığı efektler dönemi önemli ölçüde etkilemiştir. Plastik, alüminyum plakalar ve metal teller kullandığı malzemelerden bazılarıdır. *"İnorganik metali, kumaş gibi düşünerek, kumaşın sarmaladığı bedeni metal plakalarla kuşatarak tenin yumuşaklığına karşı olan zıtlığa dikkati çekmektedir."*¹⁴

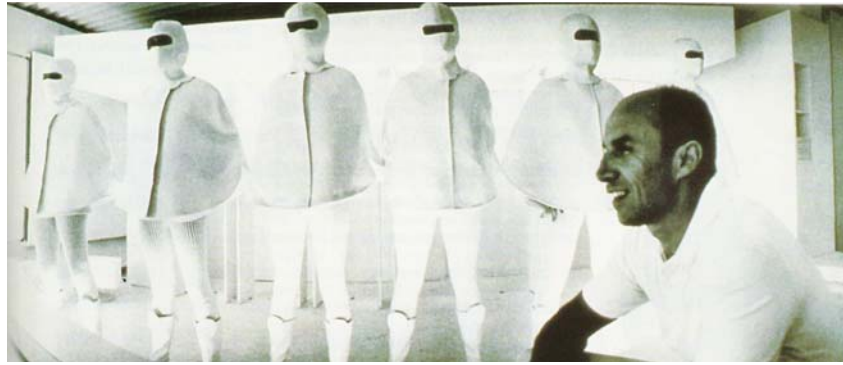
¹⁴ **Fashion, A History from the 18th to the 20th Century**, The Collection of the Kyoto Costume Institute, Taschen, Germany, 2002, s. 580



Şekil 4: Mary Quant, Football Minidress, 1967

(Kaynak: LEHNERT, Gertrud. , **A History of Fashion In the 20th Century**, Könemann, Germany, 2000, s. 65)

Mary Quant'da Fütürizm'in etkisinde kalarak devrim sayılan mini eteğin yaratıcısıdır ve yine aynı dönemde başarılı çalışmalara imza atan André Courrèges ile rekabete girmişlerdir.



Şekil 5: André Courrèges, 1968

(Kaynak: LEHNERT, Gertrud. , **A History of Fashion In the 20th Century**, Könemann, Germany, 2000, s.69)

André Courrèges'in astronot stili tasarımları o dönemlerde büyük ilgi görmüştür. Patentini aldığı deri ceket tasarımı, mini etek, dizlere kadar çıkan botları ve kısa pantolon tasarımları ile uzay modasını hayata geçirmiştir. Courrèges, saf, yalın, fonksiyonel tasarımlarıyla birlikte moda dünyasına fütüristik görünüm kazandırmıştır. Daha çok beyaz, pembe, turkuaz, buz mavisi renkler ile sade, yalın desenler kullanarak (geniş çizgiler, kareler, soyut çiçekler) şüphe götürmez ve devrimsel bir anlayışla moda dünyasını da yeni bir tarz yaratmıştır.



Şekil 6: Jean Paul Gaultier, 1996

(Kaynak: **Fashion, A History from the 18th to the 20th Century**, The Collection of the Kyoto Costume Institute, Taschen, Germany, 2002, s. 617)

Jean Paul Gaultier'de farklı malzemeleri biraraya getirerek tarzını ve farkını ortaya koymuştur. *"Tasarımında yapay, parlayan elastik materyal ile gerçek teni anımsatan bir görüntü yakalamaya çalıştığı koleksiyonları ile dikkati çekmektedir."*¹⁵

"The Guardian'a göre avangard devam etmektedir ki bu noktada İngiliz tasarımcıların başta geldiği konusunda fikir birliği içindedirler. Londra avangardın

¹⁵ Gerda Buxbaum, **Icons of Fashion The 20th Century**, New York, 1999, s. 61

yetiştığı zemin olmuştur, aynı zamanda da fütüristik buluşların, yeniliklerin ve temel fikirlerin buluştuğu yerdir. Gazetelere göre Jean Paul Gaultier avangard'ı diğer Fransız modacılarından daha fazla Londra'da gerçekleştirmiştir.”¹⁶



Şekil 7: Jean Paul Gaultier, 1992

(Kaynak: BUXBAUM, Gerda. , **Icons of Fashion The 20th Century**, New York, 1999,. s.139)

Günümüz başarılı dünya modacıları arasında yerini alan Türk tasarımcı Hüseyin Çağlayan İngiltere'de eğitimini tamamlayarak yenilikçi olarak tanımlanmaktadır. “*Moda otoritelerince çağımızın yaratıcı avangard tasarımcıları arasında görülmektedir. Tasarımlarında, teknolojinin devrimsel özelliğini giysilerin formunda ve fonksiyonelliğinde işlemekte, ilham kaynağını beden ve onun çevresiyle olan ilişkisinden almaktadır. Çağlayan'ın tasarımları minimal görünmekte fakat düşünce alanında maksimal bir boyut sergilemektedir. Tasarımlarında, mimari, aerodinamik, beden formu ve kimlik kavramlarını işlemektedir. Tasarımlarında ki*

¹⁶ Agnés Roocamora, **High Fashion and Pop Fashion: The Symbolic Production of Fashion in Le Monde and The Guardian. Fashion Theory**, Yıl: 5, 2001. Sayı: 2, s. 123–142

büyüleyici karışımı, mimari etkiler taşıyan modüler, fonksiyonel, çevreyle uyum içinde ki giysiler ve kadın bedenine olan duyarlı yaklaşımlarıyla özetlenebilir.”¹⁷



Şekil 8: Hüseyin Çağlayan, 1999–2000

(Kaynak: BUXBAUM, Gerda. , **Icons of Fashion The 20th Century**, New York, 1999. s. 170)

I. 3. POSTMODERNİZM VE MODA

Postmodernizm akımı 1960'lı yılların başında sosyologlar tarafından telafuz edilen bir terim olarak görülmeye başlanmış ve on yıl sonra da mimarlık tarihi alanında çalışmalarda bulunan kişiler tarafından etkin bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Postmodern sözcüğü sanat tarihi sözlüğüne 1970'li yılların sonunda girmiştir.

Postmodernizm, içerikten çok görüntüyle ilgilidir. Kültürlerin yan yana gelerek aynı işlevi paylaşabilirler. Her şey herhangi bir sentezin konusu olmaksızın, yan

¹⁷ Bradley Quinn, " A Note: Hussein Chalayan, Fashion and Technology", **Fashion Theory**, Cilt 6, Sayı: 4, United Kingdom, 2002, s.359–363

yana durabilir. Geleneksel olanla yeni olan yanyanadır ve zaman, özelliklede tarih kavramı geçersizdir. Gerçek ve hayal gücü birbirine karışır.

Başlangıçta eleştirmenler postmodernizmi, gelip geçici moda akımlardan biri olarak değerlendirmişlerdir. *“Belli bir sistem önerisi olmayan, bütün gücünü modernizme yönelttiği eleştirilerden alan bir tutumun, kalıcı ve etkili bir sanat, felsefe akımı olabileceğine ihtimal verilmiyordu. Ancak postmodernizm, özellikle mimarinin kendisine kazandırdığı görselliğin etkisine dayanarak, yayılma ve en azından tartışılma olanağını buldu. Sonra da yalnızca sanat ve edebiyatta bir tavır olmanın ötesinde, dönemsel özelliklerle kolayca birleşen bir hayat tarzı, düşünüş biçimi olarak tanımlanabilecek bir etki gücü kazandı; toplumsal koşullardaki değişime paralel olarak, popüler giyim kuşamın, gündelik davranış biçimlerinin, toplumsal hareket ve politika karşısında takınılan tavrın içeriği halini aldı. Farklı konularda süren birçok tartışmayı yan yana koymak, nasıl uygun gelirse öyle seçme ve derleme yapmak, farklı imajları karıştırmak (“serbest kolajlar yapmak”), anlam zenginliğini aramak adına düşünsel berraklığa karşı “birkaç odak noktasının bireşimini aramak”, “ya o, ya da bu” demek yerine “hem o, hem de bu” diyebilmek, soyut tanımlar olmaktan çıkıp, gündelik yaşamı tanımlamaya elverişli formüller değeri kazandı.”¹⁸*

Postmodernler Pop'art, Kavramsal Sanat ve 1960'lı yılların öteki yenilikçi hareketlerinden yola çıkarak ve modernleri küçümseyerek yeni türler, temalar ve üsluplar yaratmaya eğiliminde olmuştur. Modernizme karşı basit tepki ile başlamış, deneysel yöntemleri, geleneksel ve geçmişe geri dönüşü reddedilmesini esas almıştır.

*“Postmodernizmin bilimsel sanatla popüler kültür arasındaki eski ayrılıkları ortadan kaldırmış olduğudur. Bundan böyle karma sanat biçimleri geçerlidir. Sanat eleştirisi sosyolojinin, antropolojinin, dilbiliminin ve felsefenin verilerinden yararlanır.”**

Birçok alanda olduğu gibi moda endüstrisi de Postmodern akımından etkilenmiş ve daha oyuncu bir kimliğe bürünmüştür. 1980'li yılların tasarımlarında

¹⁸ <http://www.evrenselbasim.com.>, 30. 02. 2005

* **Sanat Dünyamız**, “Avant-garde 1945–1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramlar”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, Sayı: 59, s. 98, özümşenerek aktarılmıştır.

tek bir stil kullanılmamakla birlikte, tarihin çeşitli dönemlerinden alınan uyumlu parçalar yeni tarzda kombinlenmiş ve modern bir görünüm elde edilerek farklı bir şekilde yorumlanmıştır.

1980'li yıllar Postmodern akımının yükselmesine sahne olurken diğer taraftan, Japon moda tasarımcıları da dünya modasını etkileyen başka bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır.

Günümüzde postmodern ve moda denilince ilk akla gelen Japon moda tasarımcılarıdır. *“Japon avangardını Paris modasına kabul ettiren Miyake, Kawakubo ve Yamamoto postmodern olarak tanımlanmaktadırlar. Postmodern kabul edilmelerine rağmen Miyake kendisini postmodern olarak görmemektedir. Fakat postmodernizmin geleneksel görüşlerin değişmesine neden olmasından dolayı takdir ettiğini ifade etmektedir. Onun bu düşüncesinde etkili olan, geçici bir toplumsal heves durumuna dönüşen ve geçici heves uyandıran her şeye karşı olan genel tepkisidir.*

Fransız modasına kendini kabul ettiren Japon avangard moda tasarımcıları, bu uzun ve zor zaman dilimine başlamadan önce Paris modasını iyi gözlemlemiş ve yapısını çözmüş olmaları büyük önem taşımaktadır.

Fransız modasının hegemonyası moda sisteminin bir işlevidir. 17.yüzyıla dayanan moda kültürünün üstünde yükselen Fransız moda sistemi 19. yüzyılın ortalarında kadın terzisi olan Charles Frederick Worth ile ortaya çıktı.”¹⁹

¹⁹ Yuniya Kawamura, The Japanese Revolution in Paris Fashion, **Fashion Theory**, Cilt. 8 Sayı: 2, United Kingdom, 2004, s.195



Şekil 9: Issey Miyake, Flower, 1990 İlkbahar-Yaz

(Kaynak: FUKAİ, Akiko. , **Fashion**, Taschen, Italy, 2002, s. 664)

“Fransız modası 21. yüzyılda yarı devletsî kurallar altında kadın giyim modasının (Haute Couture), kurumsallaştırmıştır. Oluşan bu moda sisteminin yaratıcı sanatçıları ve onların yaratıcılarını modağa uygun olarak nasıl meşru kıldığını göstermek için Kawamura, modağa, yaratıcılarına ve üreticilerine bir kültür üretimi teorik yaklaşımını öncelikle uyarlamaktadır. Yuniya Kawamura’nın çalışmasının Japon tasarımcıların Haute Couture’nin geleneksel müşteri ağının bir çoğunu kaybetmekte olduğu 1970’den 2003’e kadar olan dönemde Fransız moda sistemine yaptıkları girişin bir analizidir. Bu tasarımcılar sistemle üç türde bağı tanımlarlar; Kenzo’nun kararlı “Fransızlaştırması”, ile yaptığı tamamen bir özümseme olayı, avangard’ın ekzotikliği (Issey Miyake, Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo). Bu yabancı tasarımcıların bütünleşmesi Fransız sisteminin nasıl uyarlama ve değışime karşı dayandığını göstermektedir.”²⁰

²⁰ y. a.g.e., s.195



Şekil 10: Issey Miyake,1978

(Kaynak: SEELING, Charlotte. , **Fashion The Century Of Designer 1990–1999**, Köneman Press, Germany, 2000, s. 438)

Japon moda tasarımcıların tasarım felsefelerini özetlemek gerekirse; 'basit', 'hafif', 'asimetrik' Japon moda tasarımcılarının batı modasına getirdikleri üç önemli sıfat olarak dikkati çeker.



Şekil 11: Yohji Yamamoto, 1996 Kış Koleksiyonu ve Yohji Yamamoto, 1990

(Kaynak: FUKAI, Akiko. , **Fashion**, Taschen, Italy, 2002, s. 684
MC DOWELL, Colin., **Fashion Today**, Pfaidon Press Lmt.Hong Kong, 2000, s. 220)

“Giysinin ne ifade ettiğini ve ne için var olduğunu sorgulayan Japon tasarımcıları için önemli olan görünüş değil tasarımın ardındaki histir. Tasarımcılar insan vücudunu ve onun ihtiyaçlarını birinci sıraya koyan bir yaklaşımla tasarım yapmışlardır. Amaçları hiç bir zaman 'moda' yaratmak ya da geçici bir trend yaratmak değil, insan gereksinimlerine ve beklentilerine daha iyi cevap verecek fonksiyonel tasarımlar yapmaktır. Bilinen anlamıyla estetik, güzellik, süs kaygıları yoktur

Japon tasarımcılar, modanın sınırlarını genişlettiler, giysilerin simetrik görünümüleriyle oynayarak yeniden biçimlendirdiler, tek renkli giysileri tanıttılar ve sarmalanmış giysi formlarıyla bunları bedeninin formuna ve hareketlerine uygun hale getirdiler. Bütün eski moda tanımlamalarını yok ettiler. Diğer Batı'lı moda tasarımcıları tarafından belirlenmiş moda kuralları ile karşılaştırıldığında şüphesiz ki çok farklı ve yeni kalıyorlardı.”²¹



Şekil 12: Issey Miyake, Origami Pleat, 1989 İlkbahar-Yaz

(Kaynak: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, **Issey Miyake, Making Things**, Scalo, Paris, 1999, s. 70)

²¹ Kawamura, a.g.e., s.201

Japon tasarımcılarının yükselişine karşın diğer moda tasarımcıları da önemli hamlelerde bulunarak etkin tasarımlarla ön plana çıkmışlardır. Özellikle İngiliz moda tasarımcıları başta gelmektedirler. Londra avangardın ünlü isimlerinden bir tanesi olan Jean Paul Gaultier, yarattığı yenilikler ve çözümlerle tarzını ortaya koyarak fark yaratmaktadır.



Şekil 13: Jean Paul Gaultier, Couture Man, 1996–97 Sonbahar-Kış

(Kaynak: CHENOUNE, Farid. , **Fashion Memoir Jean Paul Gaultier**, Thames & Hudson, İtalya, 1993, s. 32)

I.4. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK (SÜRREALİZM)

Gerçeküstücülük, yirminci yüzyılın başlarında Avrupa'da ortaya çıkan bir sanat akımıdır. İki dünya savaşı arası zaman diliminde, çağdaş duyarlılığı derinlemesine etkileyen bir düşünce akımı olarak kültür çevresini farklı yönler doğru itmiştir. Yirminci yüzyılın ilk yarısında, uluslararası yaygınlığı, başkaldıran tutumu ve sayısız nitelikleriyle dikkat çeken bir akım olarak, öncü birçok başarılı eserin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

I.4.1. Kavram Olarak Gerçeküstücülük

Gerçeküstücülük, farklı kaynaklarda benzer şekillerde tanımlanarak kapsamını ortaya koymaktadır. Orhan Hançerlioğlu'nun Felsefe sözlüğünde "Sürrealizm, ruhsal özdeyişle sanat yapma temeline dayanan çağdaş bir sanat akımıdır. Savaşın getirmiş olduğu toplumsal bunalımları bilimsel olarak çözmekten doğan bir umutsuzlukla, tümüyle us'a aykırı bir felsefi düşünce temeline dayanır."²² şeklinde tanımlanmaktadır.

Ansiklopedi, Philos: "Sürrealizm şimdiye kadar var olan çağrışımların belirli şekillerinin hayalin sınırsız gücü ve düşüncenin ilgisiz oyunu içerisinde, üstün gerçeğinin ihmal edilmesi inancına dayanmaktadır. Diğer bütün psişik mekanizmaların sürekli yok olmasına ve hayatın temel problemlerinin çözümünü içerisinde yerlerini almasına sebep olmaktadır."²³

Passeron Sürrealizm için; "Sürrealizm saf psişik otomatizmdir. Düşüncenin gerçek işlevlerini sözlü veya yazılı olarak ya da başka bir yolla ifade etme girişimi, herhangi bir moral ya da estetik ön koşullandırmaya bağlanmadan, mantık kontrolü da olmaksızın düşüncenin yönlendirilmesidir".²⁴ der.

Gerçeküstücü (Sürrealizm) terimi 1917'de Fransız nesir yazarı, şair ve sanat eleştirmeni Apollinaire, bir oyununu tanımlamak için kullanmıştı. "Guillame Apollinaire tarafından Parade balesi (Jean Cocteau, Erik Satie ve Pablo Picasso'nun tarafından) ve kendi sürrealist ayrımı 'Les Momelles de Tiresios' la ilgili olarak icat edilmiştir. Apollinaire terimin anlamını belirsiz bırakmış olsa da yalnız realistik etkileri aşan bir ifade formunu (sürreal) değil, aynı zamanda süprizlerle ilgili güçlü bir elemanı anladığı görülmektedir."²⁵

"27.1.1925 tarihli deklarasyonda Gerçeküstücüler kendilerini; Sürrealizm ne ifadenin yeni ve daha kolay bir yolu, ne de şiirin metafiziğidir. Zihnin ve temsil ettiği her şeyin tüm olarak serbest kalmasını sağlayan bir yoldur... Sürrealizm bir şiir

²² Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s. 136

²³ Patrick Waldberg, **Surrealism**, Tahmes and Hudson, London, 1997, s. 11

²⁴ René Passeron, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s. 267

²⁵ Alice Mackrell, **Art and Fashion The Impact on Fashion and Fashion on Art**, BT Batsford, London, 2005, s.135

çeşidi de değildir. Kendi üzerine dönen zihnin haykırmasıdır. diyerek tanımlarlar.”²⁶

I.4.2. Gerçeküstücülüğün Amacı ve Kapsamı

Gerçeküstücülük temel olarak, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra 1910'ların ortalarında savaşın yol açtığı yıkım karşısında, akılcı tutuma karşı tavır alarak, bilinç dışının düşsel dünyasına yönelmeye başlamışlardı. İlk dadacıların yapıtlarından kaynaklanan, geçmişte Avrupa sanatını ve siyasal yaşamını yönlendiren usçuluğu yadsıyarak karşı-sanat anlayışı doğrultusunda şekillenir.

*“Sürrealizmin temel meselesi aklın sınırlayıcılığından kurtulup içimize bakabilmek ve kendimizden bile sakladığımız duyguları izlerimizi, anılarımızı, yaratılarımıza yansıtılabilmektir. Kısaca kendimizi özgürce ifade edebilmektir.”*²⁷

Gerçeküstücülük hiçbir ortak kuram ya da birlik olmaksızın, sanatçıların bireysel tavırları doğrultusunda kendi kendine gelişen bir sanat akımı olmuştur. Gerçeküstücülerin amacı, insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantezi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak, sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmaktır.

Akımın sözcüsü şair ve eleştirmen André Breton, güçlü liderliği ve diktatörce organizasyonu nedeniyle 'Sürrealizmin papası' olarak tanınmıştır. İlk sayılarını Pierre Naville ve Benjamin Péretin, dördüncü sayısından sonra da André Bretonun yönettiği La Révolution Surréaliste dergisinde önceleri yalnızca edebi olan sürrealist sanat hareketine daha sonraları resim ve sinema başta olmak üzere, farklı dallardan birçok sanatçı da katılmıştır.

Breton, 1924'te Manifeste du Surrealisme'i (Gerçeküstücülük Bildirgesi) hazırlamış ve ilk kez yayınlarak akımın temel ilkelerine değinmiştir. Gerçeküstücülük, nedenlerin kontrolsüz biçimde, tüm estetik ve moral zihin meşguliyetlerinden öte düşüncelerin dikte edilmesidir. *“Sürrealizm 'yaşamı değiştirmeyi' ve 'dünyayı dönüştürmeyi' amaçlar ve ona konusunu hayallerden, rüyalardan, bilinçsiz düşüncelerden, vizyonlardan ve takıntı ve fantezilerden alır.*

²⁶ Nazan Sönmez, "Resimde Sürrealizm (Gerçeküstücülük)", **Sanat Yazıları** 8, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara, 2001, s. 98

²⁷ Zehra Uçar, "Düş Gezginleri Arasında", **Art Déco**, Sayı: 111, İstanbul, Haziran-2002, s. 86-87

Otomatizm, meditasyon ve mistisizm aracılığıyla, Sürrealistler arzunun altında olanlar keşfederler. Bu iç benliğimizin otomatik sesidir.”²⁸

“Gerçeküstücülük, bilinç ile bilinçdışını bütünleştiren bir yoldu ve bu bütünleşme içinde düşsel dünyayla gerçek yaşam ‘mutlak gerçek’ ya da ‘gerçeküstü’ anlamda iç içe geçiyordu. Andre Breton, Sigmund Freud’un Psikanaliz kuramlarından esinlenmiş ve bilinçdışı, düş gücünün temel kaynağı, ‘deha’ ise bu bilinçdışı dünyasına girebilme yeteneğiydi şeklinde özetlemiştir. Geliştirdiği sanatsal yaratının kaynağının bilinçaltı süreçlerden kaynaklandığı savını, kendiliğinden yaratma eylemi biçiminde bilinçaltının dışa aktarım aracı olarak ortaya koyduğu otomatize yaratım eylemiyle birleştirerek Sürrealist yaratıcılığın da temelini atmıştır. Sürrealizm temel olarak bu eylemi kabul etmiş ve bilinçaltı ve bilinçaltında meydana gelen oluşumların dışa vurumu yaratıcılığının ana eylemi haline getirmiştir. Freud tarafından geliştirilen Psikanaliz metodun büyük ölçüde etkisinde kalan Sürrealist sanatın kaynağında bilinçaltı görünüm, içgüdüler, arzular, tutkular ve değişik ruh halleri önem taşımaktadır. Bu sebeple de, Sürrealist sanatçılar için sanat eserlerini teşkil eden geleneksel bilgi ve gözlemlerden çok, bilinçaltının dışa vurum aracı olan otomasyon temel etkindir. Somut ve doğal biçimler ve görüntüler kullanmasına ve soyutlamaya girmemesine rağmen ortaya konulan görsel bütün alışılmışlığın dışında ve görülmesi mümkün olmayan, rüyalar ve dalınç hallerinin yansıması olarak şekillenen sahnelerdir.”²⁹

Yayınlanan ilk bildirgeden sonra, birçok sürrealist sanatçılar kongresi yapılmıştır. Andre Breton 1925 yılında "Revue Surrealiste" de yazdığı yazısında şöyle açıklıyordu: “Sürrealizm, saf psikolojik iradesizlik olup, bunun vasıtasıyla, sözlü, yazılıya da tamamen başka bir biçimde, gerçek düşünce fonksiyonunun anlatımı tasarlanır. O, her türlü düşüncenin kontrolünden uzak, her çeşit estetik ya da ahlaki koşulların dışında hareket eder. Sürrealizm, şimdiye dek ihmal edilmiş düşünce yapısı sırasının üstün gerçeğine, fikrin mutlak gücüne, düşüncenin menfaatsiz oyununa inanmaya dayanır, Sürrealizm diğer bütün ruhbilim teorilerini çürütmeye uğraşır ve kendini onların yerine, en gerçek problemlerin çözülüşü için koymak ister.”³⁰

²⁸ Mackrell, a.g.e. , s. 136

²⁹ Beksaç, a.g.e. , s.124

³⁰ Nobeit Lytnton, **Modern Çağın Sanat Görüşü**, (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitapevi Yayınları, İstanbul, 1982, s. 612

I.4.3. Gerçeküstücülük ve Dada

Gerçeküstücülük, özellikle Edebiyat ve plastik sanatlarda etkin ürünler vermiştir. *“Fantezi, düşün ve imgelemin üst gerçekliğini açarak, sanatı 20. yüzyıl uygarlığının düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmayı amaçlar. Yirminci yüzyılda yeniliğin öncüsü olarak Kübizmin yerini alan Sürrealist Akım, kendinden önceki modern sanatlarla ilgili tüm çabaları insan yaşamı ile ve özellikle psikolojisi ile ilgili olmadığından reddeder.*

...Schwitters'in Sesli Şiirler'i Hurda Montajları, Marinetti'nin Özgür Sözcükle'i, Russolo'un Gürültü Resitalleri. Marcel Duchamp'ın bıyık takılmış Mona Lisa'sı, Picabia'nın Mürekkep Lekeleri gibi en akla hayale gelmeyen nesnelere yararlanmak, uygulamada sonucu rastlantıya bırakmak Dada Akımı'nın getirdiği yeniliklerdir. Sürrealist teknikler ve yaratıcı yaklaşımlardan çoğunun Dada hareketi çerçevesinde özellikle bulunmuş olduğunu söyleyebiliriz.”³¹

Gerçeküstücü ve Dada akımları birbirinin tamamlamanın yanı sıra farklı yönelişler içerisine girmişlerdir. Gerçeküstücülük, dadacılık gibi modern sanatla ilgili bütün 'izmleri' insan hayatının hiçbir dönemiyle ilgisi olmayan yapay çabalar olarak reddediyordu. Sürrealizm tümüyle psikolojik bir olayken, Dada ise sanatı inkar eden niteliğiyle negatif bir tutumla, yıkıcı bir sanat anlayışı içerisindedir.

“Paris'te, geleneksel sanat biçimlerine karşı çıkmakla birlikte, anarşik ve yıkıcı dürtüleri reddeden dadaizm içinde doğan grup, yeni bir toplumsal ütopya arayışına daha yakındı ve komünist ideolojiyi temel alıyordu. Komünizmin toplumsal ve siyasal hedeflerine, Freud'un ruh çözümlemesini temel alarak ve bilinç dışı istekleri ortaya çıkararak, böylece insanların özgürleşmesine yardımcı olarak ulaşabileceğini düşünüyordu.”³²

Gerçeküstücü akımın felsefesini ve dadacılıktan farkı gerçeküstücülük akımı gerçekliği değişime uğratan devrimci girişimdir. Gerçeküstücülük, gerçekliğe ilişkin herhangi bir kuramı çıkış noktası almaz, özgürlüğe ilişkin bir öğretiyi de değildir. Gerçeküstücülüğün asıl ilgilendiği gerçeklikle yüz yüze çarpışmada insanoğlunun kendi yazgısını kendi belirleme gücünü etkin kılmaktır.

³¹ Sönmez, a.g.e. , s. 96

³² Frank Weyers, **Salvador Dali**, Lelen und Werk, Könnemann, İtalya, 2005, s. 27

Dadaizm'den Gerçeküstücülüğe geçişte, nesne önemli bir denge unsuru olarak anlamlandırılmıştır. Gerçeküstücüler, nesnelere farklı açılardan ele alınarak yeniden anlam kazandırılmış ve sıradan olmaktan kurtarılmıştır. Sıradan olan bir nesnenin sanat tarafından kutsallaştırılması, sanatın kibirli ve her şeyden uzak bir şey olduğu düşüncesini çürütmektedir. Gerçeküstücü teorinin temel sanat anlayışı, nesne bir kişiyi ya da bir şekli temsil etmektedir ve gözle görünmeyenin ya da söylenmeyenin güçlü bir ifadesidir.

I.4.4. Gerçeküstücü Düşünce Yöntemleri

Gerçeküstücü sanat hareketinin öncü sanatçıları eserlerini oluştururken, başta psikanaliz olmak üzere otomatizm ve onerizm gibi yöntemlere başvurmuşlardır.

Psikanaliz

Sigmund Freud tarafından geliştirilen Psikanaliz kuramı, Gerçeküstücü düşüncenin temel kaynağını oluşturmuştur. Ruhsal bir tedavi yöntemi ve ruhsal bilim öğretisidir. Psikanalistlerin başlangıçta olduğu gibi bugünde büyük çoğunluğu hekimdir. Psikanalist hastasını anlamsız ve gereksiz takıntı ve saplantılardan, korku ve kaygılardan olduğu kadar, kişiliğinin gerçekleşmesini engelleyen iç ruhsal çatışmalardan ve çevresi ile gelişmiş bir uyum içinde yaşamasını güçleştiren ilişki sorunlarından kurtarmaya çalışır. Sadece rahatlamasını değil kişiliğinin düzelmesini ve gelişmesini de amaçlar.

Psikanaliz, bir kişilik kuramıdır. Kişiliğin, bilimsel bir gözlem ve inceleme yöntemidir; özellikle istekler, güdüler, dürtüler, düşler, hayaller gibi kişiliğimizin dinamik yönlerini tanıma açısından güvenilir bir araştırma tekniğidir. *“Bilinçle bilinçaltını yüzleştirerek süper ego, ego ve id arasındaki dinamik ilişkileri (moral kişilik, her günkü kişilik ve içgüdüsel kişilik arasındaki bağlantıları) ortaya çıkarmak yoluyla etkisini gösterir”*.³³ Kişilik gelişmesinin, erken çocukluk dönemlerine ait

³³ Passeron, a.g.e. , s.267

saplantılar ve kompleksleri, duygusal çarpıklıkları tanıma ve inceleme açısından psikanaliz, araştırmacılara büyük olanaklar sunmaktadır.

Ayrıca psikanaliz, bilimsel bir psikoloji kuramıdır. Bu, elde edilen bilgilerin, insan davranışını, evlilik ve akrabalık gibi insan ilişkilerinin sonuçlarını önceden kestirme olanağını vereceği anlamına gelir. Kişilik gelişimi ile ilgili yeterli bilgileri toplayan ve gerekli gözlemleri yapabilen bir psikanalist, o kişinin gelecekte belirli koşullar altında ne tür tepkiler gösterebileceğini önceden söyleyebilir. Bu nokta pozitif bilimlerin sağladığı bir özellik hatta bir üstünlük olarak sayılabilir.

Otomatizm

1924'te yayınlanan Birinci Manifesto'da Breton, Gerçeküstücüler şöyle tanımlamaktadır: '*saf psişik otomatiz*'. Bununla sözlü, yazılı olarak ya da daha başka bir yoldan düşüncenin gerçek işlevi ortaya konmaya çalışılır. Mantıksal denetimin olmadan ve önceden herhangi bir estetik ya da moral hazırlık yapılmaksızın oluşan düşünce yöntemidir. Bu tanımlama aynı zamanda Gerçeküstücülerin gözünde otomatizm'in ne demek olduğunu da açıklamaktadır. Davranış psikolojisiyle uğraşanların deyiminden doğrudan doğruya çıkardıkları anlam sabır değildir. Soluk alma gibi doğuştan, yürüme gibi edinilmiş reflekslerle ya da alışkanlıklarla ilgisi yoktur. Bu bir bakıma uyur-gezerlerin '*ayaktaki otomatizmi*' ne yakındır. Erişkinlerin çocuksuluğa bürünmesi olarak da tanımlanabilir.

"Otomatik yazı' (ve bunun resim ve heykel otomatizmine doğru genişletilmesi) Bretona göre 'Sürrealizmin iki ana yaklaşımından biri' olmuştur. Bu yaklaşımın Psikoloji ile ilgisi pek yoktur. Yani bu Görüşe göre otomatizm, mekanik davranışlarla yapılan bir dönüş değil, fakat zorunlulukla elde edilebilen daha yüksek bir davranış biçimine ulaşma çabasıdır".³⁴

Oneirizm

"Psikolojik açıdan, alkol zehirlenmesi gibi bulanık durumların özelliği olan bir dizi halusünasyon içeren bir anlamda kullanılır. Ancak Gerçeküstücülerde bu değinim daha geniş bir kapsamı vardır: Düşlerin ve uyanırken görülen düşlerin

³⁴ y.a.g.e., s.266

uyanık bir mantığa uygun düşmeyen ve imgelerin duygusal etkiler altında kalan tüm olguları, Onerizm'in tanımı içine girer. Özel bir nitelik, bir imgeye hatta algısal bir imgeye, düş dünyasına ait olma niteliğini kazandırır. 'Uyku dönemi' 1922 sırasında Sürrealistler istemli olarak kendilerini bir 'Düş Dalgası' na kaptırdılar. Breton'a göre Sürrealist sanatın iki önemli yönteminden bir Onerizm'dir. 'The Secret Life of Salvador Dali' de Dali, düşlerindeki imgeleri yatağın karşısındaki tuvale nasıl yinelediğini anlatmaktadır. Hiçbir gerçek Sürrealist, düş anlatımı sorunundan çekinmemiştir.³⁵

I.4.5. Sürrealist Sergiler*

Akımın ortaya çıktığı dönemlerde açılan ilk uluslararası gerçeküstücü sergilerde birçok sanatçı yer almıştır. Büyük ilgi gören ilk sergiyi diğerleri takip etmiş ve önemli pek çok yapıtı toplumla buluşturarak kültürel anlamda yenilikçi bir adım daha atılması sağlanılmıştır.

Gerçeküstüçülük, yöntemli bir araştırma ile deneyi ön planda tutuyor, insanın kendi kendisini irdeleyip çözümlemesinde sanatın yol gösterici bir araç olduğunu vurguluyordu. Breton bu kuram çerçevesinde güçlü bir 'birlik' oluşturulmasını istiyordu. Ama 1925'te Paris'te açılan ortak sergiye karşın Gerçeküstüçüler, etkinlikleri süresince hiçbir zaman Breton'un istediği doğrultuda bir bütün oluşturamadılar.

Paris'te 1925, 1933, 1936, 1938 ve 1947 yıllarında önemli Gerçeküstücü sergiler düzenlendi. 1926'da Paris'te bir de Gerçeküstücü galeri açılmıştı.

1929'da kurulan New York Modern Sanat Müzesinin yöneticisi Alfred Barr'ın derlediği iki önemli kitap yayımlandı; 'Kübizm ve Modern Sanat', 'Fantastik Sanat', 'Dada ve Sürrealizm'. Gerek bu müze gerekse orada düzenlenen sergiler ve onlarla ilgili yayınlar, modern sanatın herkesçe benimsenen, nerdeyse resmi tarihinin bile oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Modern Sanat, Avrupa'nın pek çok ülkesinde gördüğü desteği yitirirken, hatta yasaklanırken, New York'taki müzenin topladığı resimler, modern başyapıtların sürekli olarak sergilenmesini sağladı. Bunun yanısıra, ödenekli ve özel galerilerdeki gelişmeler, 1930'larda Avrupalıların

³⁵ y.a.g.e. , s.266

* Lynton, a.g.e. , s.170-174

Amerika'ya akını, New York'un zamanla modern sanat merkezi olarak Paris'in yerini almasına yol açtı.

1936'da düzenlenen sergi üç boyutlu Gerçeküstücü sanat konusunda yeni serüvenler için esin kaynağı olmuştur. Bu sergi, Paris'te Charles Ratton'un evinde düzenlenen Sürrealist Objeler Sergisidir.

1937'de açılan Gradiva Galerisi'ni Breton'un kendisi yönetiyordu. Değişik yıllarda Gerçeküstüçülere yakınlık duyan başka galeriler de açıldı. Bu akıma katılan sanatçılardan bazıları kişisel sergiler açtılar, bu sergilerin çoğu için de Breton, Aragon ya da bir başka Gerçeküstücü yazarlar katalog açıklamaları yazdılar. Buna karşılık, bu yazarların kitaplarını da, çoğu zaman sözü edilen ressamın resimlediler. Bu amaçla yapılan çalışmaların resimleri, desenleri ve baskıları sık sık Gerçeküstücü yayın organlarında basılarak, uluslar arası bir yaygınlık kazandı. Özellikle 1930'larda Gerçeküstüçüler, New York, Londra, Brüksel ve başka yerlerde açılan sergiler ve bu yerlerde ortaya çıkan yerel kollarıyla uluslararası boyutlara ulaştı.

1.4.6. Gerçeküstücü Sanat Akımının Öncü Sanatçıları

Yapıtlarında nesnelere alışılmamış biçimlerde betimleyen Gerçeküstücü sanatçılar, çoğunlukla düşlerin gizli dünyasını dile getirmeye çalıştılar. Bazen de nesnelere kendi doğal ortamlarından çıkartarak şaşırtıcı, düşsel bir ortama taşıdılar.

“Sürrealist sanatın iç dünyası, bilinçaltının karanlık dünyasıdır. Donuk bir ışık altında uzayıp giden boşluklar (Yves Tanguy), ölü kentler kararmış ağaç kütükleri, fosilleşmiş kuşlar, teller, hurda yığınları (Max Ernst), makine, insanlar, manken ve heykeller (Dali, De Chirico) sürrealist resimlerde en çok rastlanan motiflerdir. Sürrealistler bilinçaltı dünyasını sanata yansıtırken, geleneksel sanatın biçim dilini değiştirmeye gerek duymazlar, hatta bu değişikliklere karşı çıkarlar. Bilinçaltı dünyasının, bilinçli bir sanat etkinliğiyle değil, akıl ve iradenin işe karışmadığı bir 'otomatizm' içinde ortaya çıkabileceğine inanılmaktadır. Dali, sanatın 'her türlü modernizm'e karşı korunması gerektiği fikrindedir. Metafizik resmin öncüsü Chirico

ise bu düşünceyi onunla paylaşır ve günümüz sanatçılarına, eski ustaların yolundan şaşmamalarını öğütlemektedir.”³⁶

Gerçeküstücülüğün ilk iki öncüsü Chagall ve Chirico'dur. Yüzyılın ilk yarılarında bunlardan birisi Rusya'dan, ötekisi de İtalya'dan sanatta heyecan verici olayların gerçekleştiği Paris'e gelmişlerdir.



Şekil 14: Man Ray, Güzel Hava, 1939

(Kaynak: PASSERON, René. , **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s. 234)

Marc Chagall*

Rus Sanatçı Chagall, 1910 yılında kazandığı bir bursla Paris'e gitti. Resimleri çocukluk çağının ilkel dinsel imgeleriyle doludur ve anti-realistik fantaziye karşı alaycı bir hoşgörü taşır. Savaş çıktıktan sonra Chagall, Vitebsk'e döner ve evlenir. Mutluluk ve aşk gibi konular, o dönem resimlerinde tekrar karşımıza çıkmaktadır. Kentin Üzerindeki Âşıklar (1913–18), Büyük Sirk (1956), Âşıklar (1923), Eiffel

³⁶ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu., **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi A.Ş., İstanbul, 1993, s. 22, 23

* Passeron, a.g.e., s. 139, özümşenerek aktarılmıştır.

Kulesi'nin Evli Çifti (1928 ve 1939) ve Köpek ile Kurt Arasında (1944) isimli yapıtlarında hep mutluluk ve âşıklar konularını işlemiştir. Resimlerindeki dinsel ve popüler kaynakların dışında, devamlı işlediği mutluluk teması olasılıkla Sürrealistlerin Chagall konusundaki suskunluklarının sebebidir. Çünkü Sürrealizm mutluluğu anlatmayı pek sevmezler. Aynı zamanda köy yaşamını ve köylüleri yansıtan resimleri, örneğin çaldığı aletle tek bir vücut olan çalgıcının resmi, sahici halk sanatının tat ve büyüünden bir şeyler korumayı başarmıştır

Giorgio De Chirico*

Sanat öğrenimini Münih'te tamamlayan ve burada Böcklin'in, Max Klinger'in ve Alman Romantizminin etkisi altına giren sanatçı, İtalya'da kısa bir süre kaldıktan sonra 1911–15 yılları arasında Paris'e yerleşti. Montparnasse'deki stüdyosu onun muammalı ve yalnız ruhunu açıkça ortaya koyar. Zamanın Bilmecesi (1912), İtalya Hatırası, Şairin Bir Öğleden Sonra Melankolisi (1923) adlı tablolarında gizli bir anıyı araştırdığı sezilmektedir. Batmakta olan bir Akdeniz güneşinin ışıkları, bu resimlerdeki gölgeleri uzatırlar. Ancak sanatçı bu arayışına bir yanıt bulamamıştır. Tedirgin Edici Esin Perileri (1917), pittura metafisicasi'nin Big Interiors'u diğer yapıtları arasındadır. Bunlardan sonuncusunu 1915'te gittiği Ferrara'da yapmıştır. Chirico yaklaşık 1919'larda içinde bulunduğu korkunç melankoliyi silip atarak kendisine daha banal gelen grande peinture'ler yapmaya başladı. Breton ve Aragon sanatçının bu terk edişini küçük gördüklerini ifade ettiler. Önceki üslubunu bu keskinlikle bıraktığı için adını kara listelerine bile aldılar. Hebdomeros(1929) adlı romanı Chirico'nun dehasının kanıtıdır. Ne var ki, Anılar gibi daha sonra yazdığı kitaplar sanatçının hala bu dehanın farkında olmadığını göstergesidir. Ancak psikanaliz hakkında bir şeyler bilen herhangi bir kimse, bu kendi-kendinin farkında olmayış karşısında şaşırılmaz.

İki ünlü öncüden birleşmeleri istendi ancak Chagall bunu reddetti. Chagall bir yandan bilinci, bir yandan da bilinçsizliği betimlediğini söyler. Dogmatik gerçeküstücüler, insanları gönül rahatlıkları dışında ürkütmekte direnmeleri nedeni ile pek dengeli değildirler. De Chirico, bir süre için isteksizce onlara katılmıştır. Giz dolu ve kasvetli yapıtlarının propagandacı nitelikten çok şiirsel bir niteliği vardır.

* y.a.g.e., s.140, özüm senerek aktarılmıştır.



Şekil 15: Giorgio De Chirico, 1937, Vogue (Amerika)

(Kaynak: The Collection of the Kyoto Costume Institute, **Fashion A History from the 18th to the 20th Century, Volume II: 20th Century**, Taschen, Köln, 2005, s. 480)

Joan Miro *

1920'den başlayarak, Gerçeküstücülerle ilişki kuran İspanyol ressamı Joan Miro (1893–1983) beklenmedik biçimler ve renkler kullandı. Resimlerinde yer alan kadın, kuş, yıldız gibi kendine özgü biçimlerdeki motiflerle düşsel görüntüler yarattı. Bu büyülü motiflerle çocuksu bir dünya kurdu.

Sürrealist akıma katılıp Amerika'da etkili olmuş bir başka sanatçı da Miro'dur. Miro, hayatını İspanya ile Paris arasında bölmüştü. İspanya İç Savaşı ve onun

* y.a.g.e. , s.209, 210, özüksenerek aktarılmıştır.

ardından II. Dünya Savaşı, Miro'nun hayatının düzenini bozuncaya kadar, Miro 1920'lerde ve 30'larda yazları İspanya'da, kışları ise İspanya'da geçiriyordu. Paris öncesi çalışmalarında, ayrıntıların saplantı düzeyinde bir yoğunlukla kullanıldığı görülür. *Çiftlik* tablosunda, binanın çatlakları, çevreye dağılmış araç-gereçler, bahçedeki küçük evin içindeki eşyalar, bitkilerin biçimleri, hayvanlar ve toprağın kendisi, bütün bunların altı çabuk bir hatırlama tutkusuyla çizilmiş gibidir. Boş ve mavi bir gök de aynı şiddetle tabloyu yanıtlar. Bunların hepsi Kübizmden alınmış birtakım öğeleri de içeren bilinçli bir yerleştirme sayılabilir. Böyle bir resmin aslına bağlılıktaki bu kararlılığı, insana Rousseau'yu anımsatabilir; ama Miro eğitimden geçmiş bir ressamdı, gerçekliği bu ölçüde abartması, tümüyle bilinçli olarak seçtiği bir üsluptu.

Paris'te Sürrealizme yakınlık duymasının nedeni, bu akımdaki şiir ögesi idi. 1925'te Sürrealistlerin ilk sergisine "Çiftlik" tablosuyla katıldı; ama kendisi o tarihte üslubunu çok daha yalınlaştırmıştı. Artık tuvalini söylemek istediği şeyleri üzerine yerleştireceği küçük ya da büyük bir yüzey olarak görüyordu. Tuvale lekeler sürüp, bu lekeleri dağıtıyor, böylece ona görsel bir gerçeklik kazandırıyor. Daha sonra çoğu *Çiftlik* tablosunda ilk örnekleri verilen işaretler ve simgeler ekliyor, bunlar da lekelerin derinliği olmayan yüzeyinde boşlukta sallanıyorlardı. Burada belli bir insanın iç odaklanmasının el verdiği kendine özgü dili ve cümle yapısıyla dile getirdiği bir açıklamayı algılasak da, bütün bu olayların sürati her şeyden çok dikkatimizi çeker. Bu teknik bize Malevich'in 'Süprematist' resimleri anımsatsa da, bunlar dışa dönük, kozmik mekânı ve ressamın evrensel saydığı, kişisellikten arınmış gerçeği yansıtan resimlerdir. Ayrıca, önceleri zor görünse de, Miro'nun işaretlerle kurduğu dil, resimleriyle bir yakınlık kurulup onun sıradan, fakat aynı zamanda da insancıl ilgilerinin ortaya çıkmasıyla kendi kendini anlatır. Eğer Malevich'in beyaz yüzeyi uzayı betimliyorsa, Miro'nun yüzeyi de çok iyi bildiğimiz bir duvarı, işaretleri de çoğu zaman hepimizin kişisel hayatıyla ilgili duvar karamalarını betimler. Miro'nun resimleri kendiliğinden ortaya çıkmış ve genellikle çabuk yapılmış izlenimi veren resimlerdir. Bu özellikleriyle Breton'un aradığı '*bilinçaltının en bozulmamış biçimde resme aktarılması*' niteliğine en çok yaklaşan türün örnekleri oldukları için, Breton, Miro'yu Sürrealistlerin arasına çağırmaktan büyük bir mutluluk duymuştur. Ama Miro pek ender olarak otomatizmden yararlanmıştı. Daha sonra değişik türdeki yapıtları, onun uzun ve titiz bir çalışmayı gerektiren kompozisyon ve

tasarımlarla daha çabuk ortaya çıkarılmış yapıtlar arasında rahatça bir çalışma yolunu benimsediğini gösterir.



Şekil 16: Joan Miro, Sürülmüş Toprak, 1923–4

(Kaynak: PASSERON, René. , **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s. 210)

Max Ernst*

Ernst, Paris'e 1922'de tam olgunluğa erişmiş bir sanatçı olarak gelmişti. Yapıtları Breton'a özellikle çekici gelen iki öğeyi birleştiriyordu. Bu yapıtlar hem Chirico'nun düş dünyasına olumlu bir tepkiden kaynaklanıyor, hem de yöntem olarak Breton'un yenilikçi akımın Sürrealizm'e başlıca katkısı saydığı yapıştırma resim tekniğini kullanıyordu. İlişkilerinde bazı sorunlarla karşılaşmakla birlikte Breton, Ernst'e her zaman büyük saygı duymuştur. Breton, 1929'da Ernst'in 'günümüzün çalışan en görkemli saplantılara sahip beyni olduğunu yazmıştı. Ernst ise yalnız otomatizmin görsel karşılıklarını ve Sürrealist yazın örneklerindeki benzer, birbirinden kopuk imgeleri bulmakla kalmamış, aynı zamanda ayrıntılı düş resimleri yapmış, elde ettiği şaşırtıcı devingenlikle de hem kendisinin, hem de görsel Sürrealizmin ufuklarını genişletmiştir.

* Passeron, a.g.e. , s.160–166, özüm senerek aktarılmıştır.

1921–22 yıllarına gelindiğinde Ernst, ‘*frotaj*’ (cilalama) denemeleri yapıyordu. Döşeme ve başka yüzeyler üzerine kâğıt koyup ovularak elde edilen dokularla imgelemin yeni görüntüler yaratmasına olanak sağlayan bir teknikti bu. Ernst birkaç yıl bu deneylerini sürdürdükten sonra, imgelemine resimde de harekete geçirecek başka teknik ustalıklar elde etti. 1924’te Paris’te, Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk adlı kabartma resmi yaptı. Bu yapıtın resim bölümü, anlaşmazlığına ve düşselliğine rağmen, açıkça Rönesans’ın izlerini taşımaktadır; fakat Ernst buna Dada’ya özgü eklentiler katmıştır. Bu özellik, resimdeki drama herhangi bir anlamlı yorum bulmayı güçleştirir ve karşımıza değişik gerçeklik türleri çıkarmak gibi, Kübistlere özgü bir oyunla bizi şaşırtır. Resmin iç çerçevesine gösterişsizce yazılan başlık da, başka bir şaşırtma ögesidir.

Ernst resim romanlarında kuşularımızın değişik doğrultulara yöneltilmesine yol açar. Başka sanatçılar, ardarda görüntüler getirerek anlaşılır bir öykü anlatan ağırbaşlı, çoğu zaman da duygulu resim-romanlar çiziyorlardı. Ernst’inkilerde ise öykü yoktu. Çevrilen her sayfa bizi şaşırtarak anlam kıvılcımları bulmaya ve bunlar arasında bir bağ kurmaya zorlar. Bu anlamın cinsellik, ölüm ve kimliğin yitirilmesi gibi hiç eskimeyen insan sorunları üzerinde odaklanması doğaldır. Ernst bu romanlardaki görüntüleri, 19. yüzyıldan kalma bazı dergi ve kataloglardan alıp değiştirerek bir araya getirmiştir. Kendisi bazen değişik görüntülerden parçaları bir araya getirir, bazen de aldığı bir görüntüye bir iki parça eklemekle yetinir. Sonuç her zaman şaşırtıcıdır. Görüntüler normal okuma alışkanlığımıza aykırı niteliktedir. Çok geçmeden ayrıntılar üzerinde titizlikle durup bize açık seçik bilgi veren Ernst’in yararlandığı asıl ressamdan bile kuşulanmaya başlarız.

Ernst, resimlerinde daha soyut çalışarak fotoğraf makinesinin kaydettiği hava akımlarından, tuval üzerinde sallanan bir tenekeden sızan boyaların oluşturduğu çizgilere kadar değişik kaynaklar ve yöntemler kullanmıştır. Çoğu zaman bu resimlerin ressamla kullandığı görsel ve fiziksel malzeme arasında yaratıcı bir diyalogu belgelediği izlenir. 1940’da bu verimli ve ele avuca sığmayan sanatçı Amerika’ya gitti. II. Dünya Savaşı’ndan sonra hem kendisi hem de sanatı, başta Fransa, Amerika ve anayurdu Almanya olmak üzere bütün dünyanın malı olmuştur.



Şekil 17: Max Ernst, Evli Kadının Tuvaleti, 1940

(Kaynak: PASSERON, René. , **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s.166)

Louis Aragon *

Breton, Eluard ve Soupault ile birlikte ön sırada yer alan Sürrealistlerden biri olarak karşımıza çıkar. Dadaist toplantılarına katılmış, Chirico'nun 'mezarı başında' bulunmuştur. *Traité du Style* (1928) adlı yapıtı, Sürrealizmin temel kitaplarından biridir. Plastik sanatlar üzerine kaleme aldığı diğer bir önemli denemsi, kolaj sanatının bir çeşit manifestosu olarak tanımlayabileceğimiz *La Peinture au Défi* adlı kitapçığıdır.

* y.a.g.e. , s.119–120, özüm senerek aktarılmıştır.

André Breton *

Arkadaşları tarafından olduğu kadar düşmanları tarafından da Sürrealizmin papası sayılan Breton, büyük bir şairdir. Zengin bir düz yazıya sahip olması, lirik güçle kusursuzluğu birleştirmiştir. Sürrealizm manifestolarında Breton'un kişiliği o denli kendini duyurmuştur ki, Sürrealizmle Breton'un düşünceleri eşanlı olarak kabul edilmiştir. Sürrealizmle ilgili birçok yazı yazmıştır. İlk Sürrealizm manifestolarında (1924) Breton, önceden edinilmiş deneyimlere dayanarak otomatik yazı tasarımını (otomatizm) başlatmıştır. Sürrealist sanatın gelişimi üzerindeki düşüncelerini belirleyen kilometre taşları, kitabı genişleten ek yazılarıdır. Yayınladığı dergilerle, sanat yaşamı boyunca Sürrealist Sanata yön vermiştir.

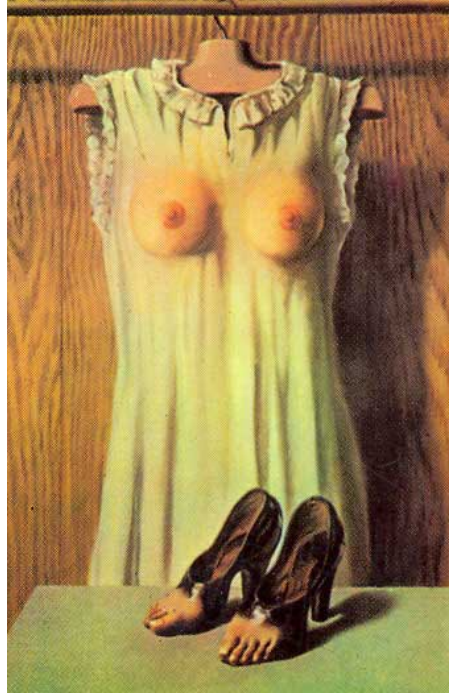
René Magritte *

Gerçeküstüçülük Akımı'nın Belçika'daki en önemli temsilcisi olan René Magritte akıl ile akıl dışı arasındaki çizgiyi yok eden resimler yaptı. 1925'te ilk Sürrealist çalışması olan Kayıp Jokey'i yaptı ve bu stile dört elle sarılarak bazen bir resmi bir günde bitirdiği oldu. Bu andan itibaren Magritte'nin izleyeceği yol saptanmıştı. Ruh dünyasından esinler elde etti ve onları soğuk, serinkanlı bir teknikle tuvale aktardı. Hayal gücü oneirizmin ve zekânın çeşitli arışımlarına bağımlı olarak çok sayıda evreden geçti ve bu sırlarda bazı belirli temaların sanatına egemen olduğu görüldü.

Sanatı konusunda Magritte, aşkı ve tutkusu yönünden mutlu bir ressamdır. Çok zor anlarda bile zarif bir biçimde, yatak odasının bir köşesinde hünerli bir çabayla ve karakteristik küçük kentli yaşamından uzak kalarak resimlerini yapmayı sürdürmüştür.

* y.a.g.e. , s.133, özümşenerek aktarılmıştır.

* y.a.g.e. , s.189–196, özümşenerek aktarılmıştır.



Şekil 18: René Magritte, Yatak Odasında Felsefe, 1947

(Kaynak: PASSERON, René. , **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s.193)

Pablo Picasso*

Tüm yaşamı boyunca Picasso, resmin en ileri olanaklarıyla deneyim sahibi olabilme fırsatını buldu. Pek çok karakterde eser vermiş v aynı zamanda Sürrealist bir öncü olmuştur. Resimlerinde, resimsel niteliklerin düşünce iletimlerinden daha çok önem taşıdığı dışavurumcu değerler taşımaya karşın, bu yapıtlar sonuna dek şiddet, mizah ve düşsel özellikler taşır. Üç özellik Sürrealizm'in temel nitelikleri arasına yer almaktadır. Sürrealizmi kuralları kesin bir akım olarak ele aldığımızda, Picasso hiçbir zaman bir Sürrealist değildir. Ancak Sürrealizm çok geniş çaplı bir hareket olduğu için sanatsal yönleri de çeşitlenmektedir. En iyi dönemlerinde Picasso, Sürrealizmin resimsel şiire onerizmin sokulması yolundaki ilkelerine uymuştur. Uzun yaşamının sonuna kadar Breton'un hayran olduğu bu sanatçının yapıtlarında bu özelliği rahatlıkla görebiliriz.

* y.a.g.e. , s.225–230, özüm senerek aktarılmıştır.



Şekil 19: Pablo Picasso, Plajda Oturan Yüzücü, 1929

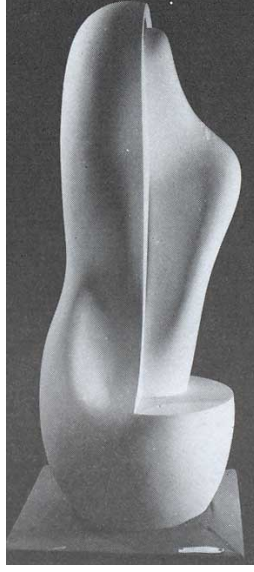
(Kaynak: PASSERON, René. , **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s.227)

Hans Arp

1887'de Strasbourg'da doğan Arp, Weimar Akademisi'nde ve Paris'te Acedemia Jülian'da öğrenimini yapmıştı. 1912'de Münih'te Kandinsky'yi arayıp buldu.

Hans Arp, objeleri rastlantı yasalarına göre düzenleyerek ve muhtelif renkli kâğıtları birbirlerine yapıştırarak resimler yapıyordu. Renklendirilmiş, birbirleri üzerine tutturulan tahtalardan yapılan biçimlerle meydana getirilmiş rölyeflerinde, Arp 1917'de heykel sanatına yaklaşıyordu.

1917 yılında ilk tahta rölyeflerini yaptı. Çalışmaları anıtsal niteliğe ulaşırken oluşturmuş olduğu küçük heykelleri boşluktaki biçim ve hacimleri çizilen hareketlere ve resimli öykülere oranla daha zengin bir yaşam sunabildiğini gösterir.



Şekil 20: Hans Arp, Muse'nin Amforası, 1959

(Kaynak: PASSERON, René. , **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s.120)

Salvador Dali

Sürrealizmde bol ayrıntıya yer veren ve doğrudan doğruya bilinçaltını yansıtan resim türünde, en incelmış ve en inandırıcı örneklerini İspanyol ressam Salvador Dali yapmıştır. “*Salvador Dali'nin yaşamıyla eserleri ayrılmaz bir bütün olmuştur. 'Her sabah uyandığımda büyük bir şenlik yaşarım: Salvador Dali olduğum için.'* Ün ve altına düşkün Katalan ressam Dali, yaşamı boyunca çok resim yaptı, çok da konuştu. En sevdiği konuşma konularından biri nasıl dahi olunacağıydı. Reçetesi şöyleydi: ‘Artık gerçeği kavradın, Salvador; dahi gibi davranırsan, sonunda dahi olursun!’

Dali'ye göre resim sanatını, ‘soyut resim, akademik gerçeküstücülük, dadacılık ve bütün öteki karmaşacılıkların yarattığı ölüm tehlikesinden’ kurtarması alnında yazılıydı.³⁷

“1927’de dergiler aracılığıyla Sürrealizmle tanıştı. Bu büyük bir keşifti. Kan Baldan Tatlıdır (1927) adlı resmi yaptı. Geometrik olarak karelere bölünmüş olan bu resim, Dali'nin zihnini tedirgin eden bazı objeler örneğin ölmüş eşek (Çürüyen Eşek) gibi de içeriyordu. Sürrealistlerle tanışmadan önce Un Chien Andolou'nun kurgu

³⁷ Gilles Neret, **Salvador Dali**, Taschen ve Remzi Kitabevi, 2005, Germany, s.7

planını hazırladı. Bu film 1929'un Eylül'ünde Paris'te büyük bir skandal yarattı. Miro bu vatandaşını Sürrealistlerle tanıştırdı. Dali merak uyandıran davranışları ve önüne geçilmez kahkahasıyla onları şaşırttı. 1930'a doğru Dali, Sürrealizmin önde gelen simalarından biri oldu. 1929 yılında açılan Paris'teki ilk sergisi, Andre Breton tarafından sunuldu. Dali, kışkırtıcı, yapmacıklı idi ve muhteşem bir konuşmacıydı. Bu, daha sonra büyük resimlerini yaptığı dönemdir: Aydınlatılmış Zevkler, İç Karartıcı Oyun, İsteğin Bulunduğu Yer(1929), Düş, Belleğin Devamı(1931). Bu yapıtlarda ele alış tarzı akademiktir, fakat işlenen ayrıntılar son derece olağanüstü ve ince olduğundan bunları tanımlamak da olanaksızdır. Daha az tanınmış, ama bitirilmemiş bir resim olan Çocuk Kadına İmparatorlara Layık Abide (1929), bir bakıma Dali'nin o zamanki deneyimlerini özetlemektedir. Burada uzaysal değerlerin birbirleriyle karıştırıldığı bir yöntem uygulanmaktaydı. Ayrıntılar biriken cinstendi.



Şekil 21: Salvador Dali, Belleğin Israrı, 1931

(Kaynak: WEYERS, Frank. , **Salvador Dali**, Lelen und Werk, Könnemann, İtalya, 2005, s. 29)

Dali, bazı tablolarında, gerçek dünyanın şaşırtıcı ve tutarsız parçalarını birbirine karıştırarak, bize, görünürde bu çılgınlığın bir anlamı olması konusunda unutamayacağımız bir izlenim vermektedir.

Bir bakıma lirik özellik taşıyan La Femme visible (1930), L'Amour et la mémoire (1931) ve La Conquête de L'irraionnel (1935) gibi yazılarında Dali; otomatik yazı'nın "pasif" durumuna eklenmek üzere "paranoyak-kritik yöntem" adını verdiği bir yöntem öneriyordu. "Resimdeki tüm hevesim" diyordu Conquête de

L'irraionnel'de, "maddeyi en emperyalist dikkatle teslim etmektir". Dali paranoya-kritisizm'i "Kuruntu fenomenlerinin kiritik yorumlanmasına dayanan spontan bir irrasyonel algı" olarak tanımlamaktaydı. Oneirik bir görüntü vermek yerine Dali, gerçeğe hayalin sınır çizgisi üzerine durmayı yeğlemekteydi.

Bir Sürrealist olarak Dali'nin en orijinal yönler, görünürde hırslı oburluğu, oral erotizmi, ucuz ve alaycı mizahı, dana eti ve ıstakoza aşırı düşkünlüğü ile kamember peynirine olan hayranlığı olarak özetlenebilir.³⁸



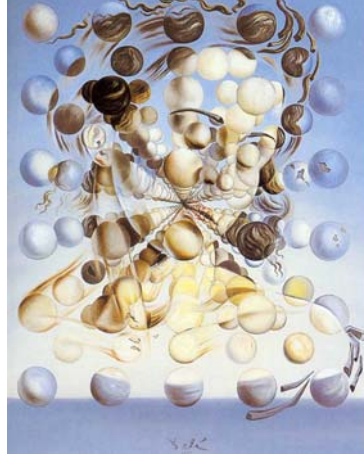
Şekil 22: Salvador Dali, 1939, Vogue

(Kaynak: <http://www.style.com>, 30.05.2005)

"Dali, 'eleştirel paronaya' anlayışını geliştirerek gerçeküstücülüğe önemli katkıda bulundu. Düşüncelerini ve bunları nasıl gerçekleştirdiğini açıklayan sayısız denemesi gerçeküstücü dergilerde yayınlandı. Dünyaca ünlü olmasını sağlayan kişisel resim üslubunu bu dönemlerde verdi."³⁹

³⁸ Passeron, a.g.e. , s.144–150, özümşenerek aktarılmıştır

³⁹ Frank Weyers, **Salvador Dali**, Lelen und Werk, Könemann, 2005, İtalya, s. 23



Şekil 23: Salvador Dali, Kürelerin Galetea'sı, 1925

(Kaynak: NERET, Gilles. , **Salvador Dali**, Taschen ve Remzi Kitabevi, Germany, 2005, s. 69)

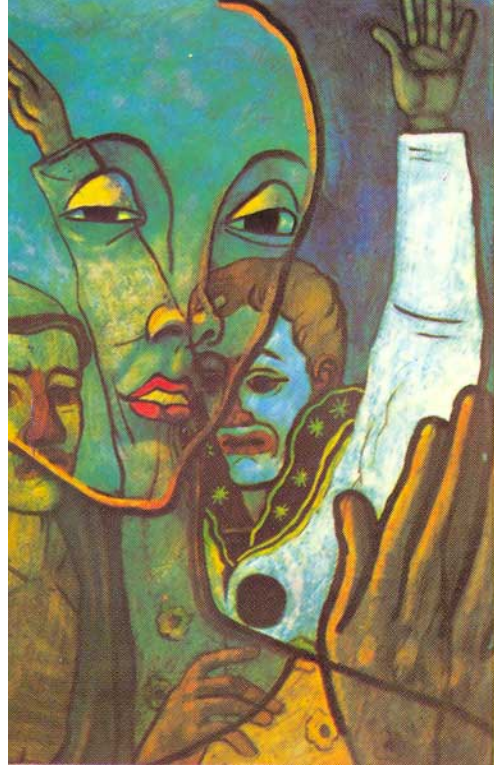
Gerçeküstücü Diğer Sanatçılar

Akımın önde gelen diğer sanatçıları arasında; Marcel Ducamp, Man Ray, Francis Pıcabia, Pier Alechinsky, Jim Amaral, Evelyne Axell, Karol Baron, Hans Beelmer, Victor Brauner, Pol Bury, Paul Delvaux, Robert Desnos, Ernst Fuchs, Peggy Guggenheim, Maurice Henry, Paul Klee, Andre Masson, Oscar Dominguez, Benjamin Peret, Joseph Sıma, Roland Topor, Paul Wunderlich, Mac Zimbaca'da yer alır.



Şekil 24: Oscar Dominguez, Avcı, 1933

(Kaynak: PASSERON, René. , **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s. 156)



Şekil 25: Francis Picabia, Palyaçolar, 1925–8

(Kaynak: PASSERON, René. , **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s. 225)

İKİNCİ BÖLÜM

GERÇEKÜSTÜCÜ ÇAĞDAŞ MODA TASARIMCILARI

Gerçeküstücülük moda dünyasına kararlı ve hızlı bir giriş yapmıştır. 1930 ve 1940'lı yıllarda, en temel Gerçeküstücü figürler moda dünyasına, moda reklâmcılığına ve vitrinlere girerek çığgın bir dönem başlatmıştır. Gerçeküstücülük, modanın imgelerini alarak giyimin ve modanın doğasına, mecaz anlamlar yüklemiştir. İlk kuşak Gerçeküstücüler, günlük gerçekliklerle yenilikçi sanatı birleştirerek yeni bir moda tarzının habercisi olmuşlardır.

Gerçeküstücü stili yaygınlaştıran en önemli kaynaklar; moda dergileri ve reklâmcılık olmuştur. Fransız, İngiliz ve Amerikan süreli moda yayınları bu sanat hareketini başlangıcından itibaren Gerçeküstücü stilin, fotoğraf, grafik ve tasarımdaki benimsenme dönemini yansıtmışlardır. Dönemin ünlü dergileri; Harper's Bazaar, Vogue ve Flair gerçeküstücü stile büyük ilgi duyarak geniş ölçüde yer vermişlerdir. Bu sayede gerçeküstücü sanatçılar ve tasarımcılar giderek ün kazanmışlar ve tüm dünyayı etkilemişlerdir.

Gerçeküstücü mekân, motif ve hatta resimler bugün dahi moda gösterilerinde ve moda dergilerinde sık sık yer almaktadır. Gerçeküstücülük bir bildiri olmaktan çıkmış, ticari bir meta haline gelmiştir.

II.1. ÖNCÜLER

Moda tarihinde sanat ve modanın etkileşimi çok sık bir şekilde karşımıza çıkmıştır. 1930'lu yıllardan günümüze kadar birçok moda tasarımcısı Gerçeküstücü sanat akımından etkilenerek sanatçılarla yaptıkları işbirliği sonucu dönemin modasını şekillendirmişlerdir. Yapılan ortak çalışmalar arasında birçok moda şovu ve moda sergisi yer almaktadır.

II.1.1. Elsa Schiaparelli

Modaya yeni bir yön vermiş, olağandışı fantastik modanın oluşmasına neden olan ayrılıkçı hareketin öncüsü olmuştur. Schiaparelli, 1927–1954 yılları arasında

sürdüdüğü kariyerinde, seçkin, cesur, sıra dışı kıyafetler tasarlamış ve bu tasarımlarında sanattan etkilendiğini hep göstermişti.

Saygın ve tanınmış Roma'lı bir ailenin çocuğu olarak 1890 yılında dünyaya gelen Elsa Schiaparelli, asi ve özgürlükçü bir ruha sahiptir. Evlendikten sonra moda tasarımını bırakmıştır. Evliliği bittikten sonra Schiaparelli kızıyla birlikte New York'tan ayrılmıştır. Mesleki hayatının büyük bir bölümünü, kayıtsızca bohem bir hayat yaşadığı Paris'de geçirmiştir.

“1922’de Paris’de izlediği ilk defile Poiret’dir ve onda hayranlık uyandır. Poiret’in şefaf icatları, Schiaparelli Poiret’den aldığı fikirleri ve başarısındaki katkılarını onaylayarak Poiret’i ‘Modanın Leonardosu’ olarak tanımlar. Poiret avan-garde sanatlarla işbirliği yapan ilk moda tasarımcısıdır. Avan-garde’in görsel bir kültür olarak 20.yy’da Paris’de ilerlemesi kısmen onun çabaları ile olmuştur. Sürrealizmin lideri olan yazar ve eleştirmen Fransız Andre Salmaon, ‘Poiret’nin modern sanata karşı düşmanca tavırlara son verdiğini’ söylemiştir.

Poiret’in teşvikleri iki dünya savaşı arasında modayı yöneten ve Sürrealizmin içine dalan Schiaparelli ve Chanel için model oluşturur. Onlar fikirlerini uyarlayabilecekleri yeni ve heyecan verici bir tuval bulurlar ve Surrealist sanatı giyime çeviriler.”⁴⁰

Elsa Schiaparelli moda tarihinde en fazla zıtlık yaşayan karakterlerden birisidir. Ona göre moda sanattı ve çağdaş güzel sanatlarla özellikle resimle olan bağlantıları koparılamazdı. Gerçeküstücülük onun için en önemli ilham kaynaklarından birisi olmuştur. Schiaparelli, Gerçeküstücüler’in imgelerini ödünç almakla kalmayıp, daha da önemlisi onların eserlerinde barındırdıkları mizah ve varolan ruhu da benimsemiştir. Gerçeküstücü ve Kübist sanat akımlarından etkilenecek, model ve desenlerini içeren el örgüsü kazakları tasarlayarak, modaya egzotizmi getirmiştir. El örgüsü kazaklardan birisini, bir öğle yemeği esnasında giydiği zaman Amerikan mağazalarından bir alıcının dikkatini çekmiş ve sipariş almıştır. Çabucak yapılmış bir çizimden ortaya çıkan bu ilk tasarım, bir ‘Trompe L’oeil’ kazağıdır. Kazağın üretimini zor şartlarda yapmış fakat büyük başarı sağlamıştır.

⁴⁰ Mackrell, a.g.e. , s.135

“Yazar Anita Loos ve diğerlerinin tanıtlarıyla, trompe l’oeil kazağı uluslararası bir ün kazanmıştı. Kazağı tanımlarken tasarımcı, kazağın anlattığı şeyle ilgilenmediğini söylüyordu: “Dadaizm ve Fütürizm’in herkes tarafından konuşulduğu bir dönemde; sandalyelerin masa gibi görüldüğü; masaların ayak taburesi gibi görüldüğü; bir resmin ya da şiirin ne anlama geldiğinin sorulmadığı bir dönemdi.” Ama bu hikâye ustalıklarla anlatılmıştı, çünkü her ne kadar Schiaparelli Paris’teki sanatçıların ve yazarların içinde yer almamış olsa da, o zamanın sanatının etkili gücünün farkındaydı. Improvizyonel yaratıcılığı elbette geçmişteki modanın izlerini taşıyordu; 1928’de tasarımları, sanat, hüner ve kıyafet açısından büyük başarı yakalamıştı. Schiaparelli’nin birçok tasarımında da sihirbazlığın gizli bir etkisi bulunmaktadır. Trompe l’oeil kazak ise bir icat, bir tutku ve bir kerelik bir heyecandı. Corneille demiştir ki, “hepimiz Fransızların yeniliklere olan düşkünlüğünü biliriz.” Schip’in kazağı, Duchamp’ın şişe rafı gibi bir yenilikti ve tarihte özel bir anı ifade ediyordu.”⁴¹

Süveterlerden spor giyim dalına geçmiş ve daha sonra akşam elbiseleri tasarlamıştır. 1934’te Londra’da Upper Grosvenor Caddesinde bir dükkân açarak, gerçeküstücü yaklaşımla hazırladığı tasarımlarını satışa sunmuştur. 1936’da Paris’de bir mağaza daha açtı ve Dali’nin pembe ayısı ile Mae West’in dudak koltuğuyla dekorasyonunu tamalamıştır.

Schiaparelli 1930’lu yıllarda çok miktarda Hollywood yıldızını giydirmiştir. Bunlar arasında, Marlene Dietrich, Claudette Colbert, Lorman Shearer, Lauren Bacall, Bloria Swanson, Michelle Morgan, Constance Bennette ve Simone Simon bulunmaktadır. 1934 yılında ünlü yıldız Mae West’in vücut ölçülerini baz alarak pembe rengi ile çizdiği, ‘Schoking’ adlı parfümü piyasa sürmüştür.

Elsa, Poiretle çalışmadan önce Jean Cocteau, Jean-Michel Frank, Etienne de Beaumont ve Christian Berard gibi ressam, dekoratör ve çizerlerle çalışarak, kumaşlar tasarlamıştır. Etienne de Beaumont, Elsa Schiaparelli ile 1938’de takı tasarımı konusunda çalışmıştır.

⁴¹ Richard Martin, **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 200

Gerçeküstücü sanatçılarla yaptığı çalışmalara kısaca değinecek olursak, Cocteau'nin çizimleri yardımıyla tasarladığı gece paltosu başlayabiliriz. Salvador Dali ile işbirliği yaparak birçok farklı çalışma ortaya koymuştur. Dali'nin eşi Gala için tasarladığı siyah elbiseyi, Mae West'in dudaklarından esinlenerek kırmızı dudak figürleriyle işlenmiştir. Bu elbiseyi tamamlayan ayakkabı şeklindeki şapkayı, Gala'nın eşi Dali'nin kafasına ayakkabısını şapka olarak takarken, görüntülediği bir fotoğraftan yola çıkarak tasarlanmıştır. Schiaparelli, 'Ayakkabı Şapka' dan (Şekil 81) sonra, Dali'nin başka bir Gerçeküstücü kompozisyonunda yer alan pirzola işli bir takım'dan esinlenerek 'Pirzola Şapka'yı yaratmıştır.

1937'de İstakoz elbisesini tasarladı; bu elbisenin üzerinde, maydanoz dalları üzerine yerleştirilen kocaman bir İstakoz resmi görülmekteydi. Fotoğraflanan elbisenin tüller içinde romantik görünümü, alt kısmındaki İstakoz resmi ile birleştirilmiştir. Elbisenin beyaz eteğinde, Dali'nin ikonik diye tabir ettiği İstakoz, kısıkaçları aşağıya doğru bakan şekilde görülmektedir. (Şekil 100)

Yine Schiaparellinin 'Tear Dress' (yırtık elbise) adlı tasarımının kumaşını Dali tasarlamıştır. Kumaşa defalarca yırtılmış görünümü verilmiş ve çok çılgın bir fikir olarak karşılanmıştır. (Şekil 97) Moda tarihi içinde bu örnekten sonra sadece Rei Kwakubo bu egsantrikliği ve cesareti göstermiştir.

1937–38 yılları arasında Schiaparelli'nin ressamlarla olan ilişkisi ve işbirliği sonucunda birçok ilginç koleksiyon oluşturmuştur. 1938 yılında kır hayatı ve böcekleri işleyen doğallığıyla 'Pagan', cıvı cıvı yapısıyla 'Harlequin' ve özellikle de pembe-mavi çocuk dünyasını yarattığı 'Circus' (sirk) adlı neşeli koleksiyonlar hazırlamıştır. Sirk koleksiyonunu oluşturan tasarımlar arasında; dar ceketler, ters görümlü ceket, çapraz kürk çizgi motifleriyle kaplı bir giysi, çadır duvaklar, balon ve palyaço baskıları, akrobatların giydiği işlenmiş bolerolar, fil ve at figürleri yer almaktaydı.



Şekil 25: Elsa Schiaparelli, Circus, 1938

(Kaynak: SELİNG, Charlotte. , **Fashion The Century of The Designer 1900–1999**,
Könemann, 2000, Germany, s. 148)

Gerçeküstücü sürpriz etkileri desteklemek için kariyeri boyunca, ham ipek, gazete baskısı, rayon, selefon ve plastik zip kullanmıştır. “*Kullandığı kumaşlar, bir ağaç kütüğünü, gazete sayfalarını, gezegenleri ya da Fransız ordusu bayraklarını anlatmak için tasarlanmıştır. Tasarımları, kimi zaman Botticelli'nin ‘Venus’ ünden, kimi zaman Man Ray'in kelebek fotoğrafları koleksiyonundan, kimi zaman Goya'nın tablolarından, yorumlanmış imgeler taşıyordu.*

Schiaparelli'nin eserleri geçmişin izlerini taşıyordu. Fransız İhtilali dönemi Fransası, 14. Louis yönetimi. Ama öte yandan modern kadını da unutmuyordu. Plastik fermuarlar, son moda kumaşlar ve bilim kurgu isimleri: Riboulding, Rhodophane. Tasarladığı kostümleri giyenler arasında, sanat koleksiyoncuları, aktrisler, kozmetik devi H. Rubenstein gibi isimler bulunmaktaydı.

Yıllar boyunca, Schiaparelli ve çalışmaları büyük ilgi gördü ve dönemin en önemli moda ve sanat fotoğrafçılarına konu oldu. Horst P. Horst, Schiaparelli'yi, 18. yüzyıl Venedik uşağından esinlenerek tasarlanmış bir kostümüyle görüntülerken, Man Ray, onu, bir zamanlar kariyerinin en başarılı eseri olarak adlandırdığı siyah-beyaz gece elbisesiyle fotoğrafladı. Edward Steinchein, koşuşturma halini canlandıran bir modeli, Schiaparelli'nin ‘Speakeasy Silüeti’ diye tanımladığı kıyafetle

görüntülerken, Andre Durst, Schiaparelli'nin 'Mutlu Dul' adını verdiği şapkalarını, Vogue dergisi, Haziran 1937 kapağında sergiledi. George Huene ise, Schiaparelli'nin ilk mayo tasarımı sayılacak yüzme kıyafetlerini görüntüledi.

Schiaparelli'nin eserlerine baktığınızda, modern tasarımcıların da en azından onun taklidi sayılacak eserler vermesini dilersiniz. Tasarladığı eşsiz güzellikteki, göz alıcı ve modern kıyafetler, dün olduğu gibi bugün de bu özelliklerini korumaktadır ve hiç şüphe yok ki, modayı seven ve sanata teşekkür etmenin bir yolunun da onu üzerinde taşımak olduğu fikrini savunan kadınlar olduğu sürece Schiaparelli popülerliğini sürdürecektir.”⁴²

II.1.2. Coco Gabrielle Chanel

Bir stilin yaratıcısı, dünya moda tarihine ismini altın harflerle kazıtan Coco, yani Gabrielle Chanel, 1971 yılında Ocak ayında Paris'in ünlü Ritz otelinde hayata veda etti. 1883'te Saumur'da doğan ve annesi ölünce babası tarafından bırakıldığı yetimhanede yedi yıl yaşayan Coco, teyzesinin evine taşınarak terzi olarak terzilik öğrendi.

İşe şapka yapmakla başladı. Ama bu şapkalar Parisli kadınların kullandığı türden süslü püslü abartılmış modellerden hayli farklıydı. Genellikle sade, hatta köylü kadınlarının pazara ya da kiliseye giderken taktıkları türdendi. Chanel 1910'da Paris'te şapka ve kadın giysileri satan küçük bir dükkân açmıştır. Dükkânında alternatif bir giyim tarzı sunmuş, çalışan insanlarla bir arada bulunarak onların iş kıyafetlerinden etkilenmiş; böylece denizci ceketleri, süveterler ve dümdüz etekler tasarlamıştır. Onun bu sadelik anlayışı daha sonra yaratacağı giysilerin de ana fikrini oluşturuyordu. Bir kaç sene içinde ilk elbiselerini üreterek Deauville ve Biarritz'de butikler açacak kadar başarı elde etti.

Chanel'in ilk giysileri devrim niteliğindedir. Oldukça ucuz ve basit materyaller kullanmıştı. Geleneksel ya da spor erkek giysilerinden yola çıkarak tasarlamıştı. En önemlisi de bu giysiler kadına benzersiz hareket özgürlüğü sağlamıştı. Ayrıca Chanel, kostüm mücevherlerinin kullanımını da teşvik etmiştir. Müşterilerini, 'hep atmak, hep çıkarmak gerek, hiçbir şey ilave edilmemeli, sadelikten ve bedenlerin özgürlüğünden daha güzel bir şey olabilir mi?' diye uyarırdı, 1916 yılında ilk butiğini

⁴² <http://www.aperture.org> , 18.02.2005

açan Coco, savaş yıllarında kapadığı atölyesini savaş ertesini açtıktan sonra başladığı pret-a-porte sayesinde binlerce kadını giydirdi. Vogue dergisi onun için 'yaptığı işin en iyi yanı, moda tarihine yaptığı büyük katkı, kolay, yaşama uygun giysilerdir.' demiştir.

O, Birinci Dünya Savaşından sonra 'Kadın Bağımsızlık Hareketi'nin en güçlü figürü olmuştur. O dönemde Batı'da kadınlar eşitlik ve siyasi haklar için savaş vermişler, bu savaş en 'şık' ifadesini kadınların dış görünümünde ve giyimlerinde bulmuştur. Coco Chanel tekstil endüstrisinde de bir devrim yaratmış, erkek iç çamaşırı yapımında kullanılan ancak onların çok kaşındırıcı bulunduğu ve hakettiği değeri göremeyen jarse kumaşı alıp, kadın giyiminde kullanmıştır. Chanel jarseyi kullanmakla vücudu özgür kıldığını ve yeni bir görüntü yakaladığını söylemiştir.

1920'lerde giyinmenin en pratik yolu Chanel'in öncülüğünü yapmış olduğu örgü ceketler, kazaklar ve pilili etekler giymek olmuştur. Chanel'in kazakları ve yerden 20–25 cm. yükseklikteki pilili etekleri, içten pilili tweed ceketleri çok moda olmuştur.

Onun getirdiği yeniliklerin en radikallerinden biri de, inci ve diğer değerli taşların yerine sahte mücevherler yapması olmuştur. Bu takılar kısa zamanda çok popüler olmuştur. Daha sonra uğurlu sayısı 5, onun efsanevî parfümüne isim olmuş ve bu kez de parfümeri sektöründe devrim yaratmıştır.

*"Gerçeküstücü modadaki uygulamalarının tek başına Else Schiaparelli'nin yaptığı düşünülse, Coco Chanel sanat ve modayı Paris'de biraraya getirmiştir. Coco Chanel Picasso'nun Diaghilev, Igor Stravinsky, Jean Cocteau, Christian Berard, Edvardo Garcia, Marcel Vertes, ve Salvador Dali'nin de arkadaşıydı. Chanel, Cocteau'nun Antigone oyunu (1922), Diaghilev ve Cocteau'nun Le Train Bleu (1924, Blue Train), Stravinsky balesi Apollon Musagetes (1929), Cocteau'nun oyunu Oedipe roi (King Oedipus) (1937) ve Dali'nin Rus Balesinin Monte Carlo'daki Bacchanale balesi (1939) için kostümler hazırlamıştır. Chanel'in sürrealizme cesaret etmesi kaçınılmazdı ve 1930'un sonlarında sanat ve moda arasında büyüleyici bir karşılıklı etkileşim getirmiştir."*⁴³

⁴³ Mackrell, a.g.e. , s.137

Sürrealizmin grafik ustalarından biri olan Eduardo Benito, Coco Chanel ve Else Schiaparelli arasında moda tasarımcısı rekabeti başlatmıştır. 15 Temmuz 1938'de American Voque dergisi kapak çalışması, Benito'nun çiziminden oluşmaktadır. Çizimde, Chanel imzalı siyah dantel gece elbisesiyle, Schiaparelli'nin krep gece elbisesi yer almaktadır. 1930'larda moda illistrasyonu sürrealizmle özel bir ilişki yaşamış, terzilik ticareti ile ilgili ana görsel kayıtlar moda dergilerinden ibarettir. Özellikle Herpe's Bazaar ve Voque dergilerinde, Sürrealizmin moda illistrasyonunda kendini başarılı biçimde ifade etmesini sağlamıştır.



Şekil 26: Edouardo Benitto, 1938, Vogue

(Kaynak: MACKRELL, Alice. , **Art and Fashion The Impact on Fashion and Fashion on Art**, BT Batsford, London, 2005, s. 140)

Schiaparelli ve Chanel iki moda tasarımcısı olarak birbirlerinin çalışmalarını takip etmişler ve birbirlerinden etkilenmişlerdir. Diğer tarafından Dali, Bérard ve Cocteau, Chanel için tekstil motifleri tasarlamış ve genelde Schiaparelli ile birlikte eskizler yapmıştır, onun için kumaş ve mücevher tasarlamıştır.

Chanel, 1939 yılında emekli olma kararı almış ancak 1953 yılında savaş sonrası hâkim olan moda akımlarından rahatsız olmuş ve bir kez daha 'ben burdayım' diyerek moda dünyasına geri dönmüştür. 1959 yılından itibaren ünlü 'Chanel Tayyör' dünyada adeta üniforma haline gelmiştir.

Ölümünden sonra, Chanel görünümlü giysileri yetenekli tasarımcı Phillippe Guiborge üretmeye başlamış, ardından, 1983 yılında ünlü modacı Karl Lagerfeld, Chanel Evi'ni devralmıştır. Engin kültürüyle tanınan Lagerfeld, yeni bir tarz yaratmak yerine sonsuz bir saygı duyduğu Coco'nun tarzını devam ettirmiştir.

II.1.3. Vivien Westwood

Vivienne Westwood, 08 Nisan 1941 yılında Glossop, Derbyshire'da doğdu. 17 yaşında Londra'ya gitti. Fikirlerini, Londra, 430 Kings caddesindeki mağaza vitrinlerini dekore ederek sundu. Zamanla moda konusunda değişen düşüncelerini, yalnızca mağaza vitrinlerinde değil aynı zamanda mağaza içi dekorasyonda da gösterdi.

"1970 ortalarında Zandra Rhodes ve Vivienne Westwood'un moda tasarımlarında Londra'da ortaya çıkan, kasten şok yaratma amacı güden anarşik stil Punk'ın müjdecisi olarak görülebilir. Sürrealist ruh Punk- Stil çağın mükemmelliği, Vivienne Westwood'un iş ortağı Sex Pistols adlı Punk – Rock grubunun menejeri Malcolm McLaren'di.

Westwood, McLaren'le birlikte 1970'de 'Led it Rock' butiğini açtı. Onu takiben Too Fast to Live, (yaşamak için çok hızlı, ölmek için çok genç) Too Young to Die (1972), Sex (1974), Seditonaries (1976) olarak adlandırıldı ve finalde World's End (1981) (Dünyanın Sonu) . Fetişizm ve esaretle ilgilenen yeni neslin ilgilendiği mekân oldu, Westwood'un deri ve kauçuk giysi ve T-shirt'lerinde görüldüğü gibi Schiaparelli gibi gelenekleri yerinden sarsan ve onlarla mücadele eden ve endişe ve kaygıları yansıtan sanatsal vizyonuyla avangard fikirlerini moda üzerinde ifade etmiştir.

Punk Yıllarında Westwood: İnsanların görünümünü değiştirdi. 'Punk üzerine mesihe ait gibiydim, sisteme aynı yolla birinin çomak sokmasını görmek. Fikirler olmaksızın yıkım olmayacağını fark ettim. Herşeye zarar vermeyi istemek yeterli

değildi.' dedi".⁴⁴ 1976'da Punk'ın gelmesiyle, Westwood'un Pirate Koleksiyonu bunu takip etti. 1983'ün Martında Pirate Koleksiyonu ile Paris defilelerine başladı.



Şekil 27: Vivienne Westwood, Vivie la Cocotte, Sonbahar-Kış 1995
Marly to Love, Sonbahar-Kış 1996

(Kaynak: KRELL, Gene. , **Fashion Memoir Vivienne Westwood**, Thames Hudson, İtalya, 1997, s. 63,64)

Westwood'un 1990 yılındaki 'Half-dressed City Gent' (yarım giyimli şehir erkeği) koleksiyonunda erkek ve kadın kıyafetleri arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak gerçeküstücü bir yaklaşım sergilemiştir. Çok bol erkek gömleğini, pembe kilot ve taytla kombinlemiş, üzerine erkek organı grafitisi yapılmış ve bayan mankenler tarafından sunulmuştur.

Ağustos 1984'de Hanae Mori, Calvin Klein, Claude Montana and Gianfranco Fere ile birlikte 'En İyi Beş Tasarımcı' olarak Mary Quant'dan sonra Tokyo'ya davet edilen ilk İngiliz oldu. Westwood, 1989'da Fairchild Yayınlarının Genel Müdürü ve modanın baş kaynağı olarak gösterilen 'Women's Wear Daily' in editörü Mr John Fairchild tarafından dünyanın en iyi altı tasarımcısından biri gösterildi ve bu altı

⁴⁴ y.a.g.e. , s.146 – 147

tasarımcı arasındaki tek kadındı. 1990 Temmuzunda, Floransa'da, Piti Uomo ile bağlantılı olarak ilk eksiksiz, mükemmel Erkek Giyim Koleksiyonunu bir defile ile sundu.

Vivienne Westwood, İngiltere'nin en tanınmış ve takdir gören moda tasarımcılarından biridir. 30 yıldan fazladır, uluslararası modaya önemli katkılarda bulunmuş ve 1990 ve 1991 yıllarında 'Yılın İngiliz Modacı' ödülünü almıştır. Ayrıca 1992'de, Vivienne Westwood'a, yaptığı çalışmalardan ötürü, modaya önemli ve seçkin katkıları dolayısıyla 'İngiliz Kraliyet Onur Nişanı' verildi.



Şekil 28: Vivienne Westwood ve Malcom McLaren, 1977

(Kaynak: FUKAİ, Akiko. , **Fashion**, Taschen, Italy, 2002, s.606)

Tasarımcının son çalışmaları, erken punk dönemlerinden itibaren tarihe yolculuğun işlendiği bir koleksiyonu içermektedir ve Westwood'un modaya katkıda bulunduğu bu tasarımlar dinamizmi ifade etmektedir. 1970'lerin Sex Pistols Grubu'nun üyeleri tarafından giyilen giysilerden etkilenecek şekilde hazırlanmış olduğu koleksiyonlar, 80'li yıllara damgasını vuran "Mini-crini" ve "Pirate" koleksiyonları, 1993 defilesinde Naomi Campbell'ın giydiği ayakkabılar, Linda Evangelista tarafından giyilen gece elbiselerini içermektedir.



Şekil 29: Westwood Pret a Porte 1995–96 Kış Koleksiyonu

(Kaynak: SELİNG, Charlotte. , **Fashion The Century of The Designer 1900–1999**, Könemann, 2000, Germany, s. 464)

II.1.4. John Galliano *

John Galliano 1960 yılında Gibraltar' da doğmuştur. 1966 yılında Londra ya taşınmış ve akademik eğitimini İngiltere' de 'Saint Martin's School of Art' sanat okulunda tamamlamıştır. 1984'de mezuniyet projesi olarak tasarlanan 'İnanılmazlar' adlı koleksiyon, Londra'da Browns kruasyon mağazasının vitrinlerini süslemiştir. Bu sunumun getirdiği büyük başarıyla, 'Afganistan Batı'nın fikirlerini reddediyor' adlı koleksiyonu hazırlamıştır.

John Galliano güçlü ve kişilikli koleksiyonlara imza atmıştır. 1985'de 'Ludic Game' koleksiyonu, Londra hazır giyim fuarında satılmıştır. 15. ve 16. yüzyılın romantik izlerini taşıyan koleksiyonda, bütün parçalar birbiriyle kullanılabilir ve ters yüz edilerek bir şekilde tasarlanmıştır. Kruatörün sık sık kullandığı diğer oyunlar da

* <http://www.Johngalliano.com/html>, 27.08.2004, özüm senerek aktarılmıştır.

bu koleksiyonda ortaya çıkmaya başlamış: Uzun elbiseler basit eteklere dönüşebiliyor; pantolonlar ise ceket olarak kullanılabilir. Moda dünyasında büyük bir ilgiyle karşılanan koleksiyonun da Galliano, gerçeküstücü bir yaklaşım izleyerek fark yaratmıştır. Yarattığı elegans ve yumuşak vizyona sahip kadın imajıyla günümüzün popüler tasarımcılarından biri olmuştur.

Galliano'nun gerçeküstücü yaklaşımla hazırladığı diğer koleksiyonlarda farklı oyunlar ve elbiselerin yeni tanımları görülmektedir. Onun farklı bakış açısıyla gerçekleşen tasarımları günümüzde dahi oldukça uçuk olarak değerlendirilmektedir.



Şekil 30: John Galliano, Sonhar-Kış 2000–2001, Sonbahar-Kış 2004–2005

(Kaynak: <http://www.style.com.>, 21-04-2006)

Kreasyonlarındaki orijinalliğiyle, 1987'de British Fashion Council tarafından verilen 'Yılın tasarımcısı' ödülüne layık görülmüştür. 1990 yılında bir defile için gittiği Paris'de yaşamaya karar vermiş ve başarılı adımlarla çalışmalarını, uluslar arası podyumlara taşımış.

Haziran 1995' ten Ocak 1997' ye kadar Givenchy için hazır giyim ve haute couture koleksiyonlar hazırlamıştır. Bu süreç zarfında Givenchy ruhunu yakalamış ve modern çizgisini bu tarza eklemiştir.

John Galliano, markasının güçlü imajını halen sürdürebilmesini disiplinli çalışmasına ve seçiciliğine bağlamaktadır. Galliano'ya göre hazırladığı her koleksiyon bir öncekinden daha güçlü bir konseptte sahip olmalıdır ve bu nedenle esinleneceği unsurlarda da daha seçici olmak durumundadır.

Haziran 1997 yılında, Christian Dior'un yeni tasarımcısı olarak ünlü Dior müessesine modern ve sihirli çekiciliğe sahip kadın anlayışını getirmiştir. Şu anda aynı enerji ve duyarlılıkla hem John Galliano markasının hem de Dior'un koleksiyonlarını hazırlamaktadır. 2001 Sonbahar/Kış 'High-tech Romance' isimli koleksiyonunda yüksek modernizmle, romantizmin kombinasyonunu sunmuştur.

II.1.5. Jean Paul Gaultier

1952 yılında Paris'de doğan Jean Paul Gaultier, sırasıyla Pier Cardin, Jacques Esterel ve Jean Patau içi çalışmıştır. 1970 yılında Cardin'in asistanı olarak kendi adına ilk koleksiyonunu hazırlamıştır. 1979 yılında 'Jean Paul Gaultier' ismiyle kendi markasını kurmuştur. Sezondan sezona günün eğilimlerine göre, görsel dünyanın yeniliklerini keşfederek başarıyı yakalamıştır.

İlk erkek koleksiyonunu 1984'te sergileyerek, erkekler için tasarladığı eteklerle sansasyon yaratmıştır. 1987 yılı koleksiyonunda, rock yıldızlarından etkilenecek erkekler için farklı giysi stilleri sunmuştur. 1990'larda Madonna'nın dünya turu için tasarladığı kostümlerle Gaultier, yaratıcılığını tüm dünyaya kanıtlamıştır. 1995 yılında Marc Caro ve Jean-Pierre Jeunet tarafından yapılan 'La Cite des Enfants Perdus' filmi için erkek kostümleri tasarlamıştır.

“Jean Paul Gaultier, 90'ların başında çevre ve dünyayı korumak, insan ve teknoloji kaynaklı yaptırımlarla gittikçe yok olan doğal yaşamı canlandırmak adına 'The Salvation Army' ve 'Green Peace' önderliğinde oluşan 'Recycle' yani 'Yeniden Yapılandırma' adı altındaki koleksiyonunu hazırlamasıyla toplumsal hareketi podyumlara taşıyan ünlü birkaç modacıdan biri olmuştur. Eski giysileri, antika örtüler ve dantelleri, ufak değişikliklerle yeniden yorumlayıp, dekoratif öge olarak kullanarak, çöpe atılmaktan kurtarmış ve yeniden kullanıma kazandı.”⁴⁵

Gaultier klasiklerini şu şekilde özetleyebiliriz: *“Denizci kazağı ve İskoç eteği Gaultier'in imajına tamamen eklenmiş olsa da, birçok giysi bu kadar popüler olmadı. 80'lerin akımında çok modern olarak değerlendirilen bankacı kostümünün tenis çizgilerinde olduğu gibi. Kadın için erkek kıyafeti, kombinezon-pantolonu, romantik redingot, kaban, 3/4 ceket ya da korse elbise ona çok şey borçludur. Paletindeki renkler sınırsızdır. Tiyatrodan ve neşeden bahseder, mavileri derin suları düşündürür, sarıları özel metallerde kayar gider, kavverengileri çok lezzetli yemekler gibi insanın ağzının suyunu akıtır. Maddesel olarak, tafta, tül, krep-jorjet gibi eski kumaşları sever, Haute Couture'den taşıdığı elastik ya da sentetik karışımları biçkisiz modernize eder. Naylonu, pamuğu, yünü ve ipeği likrayla karıştırarak yenilikler yapar. Viskoza yüceltir, neopreni şiddetli şehir kombinasyonları için evcilleştirir. İtalyan tarzı ilmikleri sofistikedir. Dekoratif jakarları payetler, aynalar ya da broderilerle süsler. İrlanda tarzı üstleri vücuda yapışan kombinezonlarla, elbiselere dönüştürür. Emprimeleri barok ya da hafif beneklidir. Bir gün dinamik sportif şeritleri smokinlerine, elbieselerine, pantolonlarına taşır. Biraz sonra, grafik hiçbir çizgiyi içermeyen küçük bir elbise yapması mümkündür. Ticari dalgalanmadan çok uzaktadır artık. Stilistin en önemli özelliklerinden biri, taşınan giysinin değişimini hissedebilmektir. Biçimlerin, renklerin, maddelerin karışımıyla içimizde birikenleri kurumsallaştırır. Her koleksiyonu bir süprizdir.”⁴⁶*

⁴⁵ <http://www.designerworldwide.com/archives/designershows/jeanpaulgaultier/recycle..>, 02.03.2004

⁴⁶ Patrick Cabasset, “% 200 Gaultier Benzersiz Bir Başarının Öyküsü”, **L'Officiel**, Sayı: 3, Ocak 2001, s. 74



Şekil 31: Jean Paul Gaultier, 1987 - Barbes, 1984

(Kaynak: FUKAI, Akiko. , **Fashion**, Taschen, Italy, 2002, s.614
KOTA, Harold. , **Extreme Beauty: the Body Transformed**, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2002, s. 61)



Şekil 32: Jean Paul Gaultier, Geishas in Technicolor, 1999
2005 İlkbahar/Yaz

(Kaynak: KOTA, Harold. , **Extreme Beauty: the Body Transformed**, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2002, s. 41
[http://www. Wgsn-edu.com](http://www.Wgsn-edu.com), 03.05.2005)

II.1.6. Issey Miyake

Miyake 1938'de Hiroshiana'da doğdu. Tama Üniversitesinde grafik eğitimi aldı. 1964'de Parise gitmiş ve burada moda tasarımlarına başlamış. 1966'da Laroche katılmış, Gvench'nin yanında çalışmak için 1968'de buradan ayrılmış, 1969'da New York'a gitmiş ve burada Geoffrey Beene'le iki yıl geçirmiş 1970'de Tokyo'da Miyake Design Stüdyo'yu (MDS) kurmuş. 1971'de ilk sunumunu New York'da yaymış ve ikincisini de 1973'de Paris'de düzenlemiş. Miyake ilk mağazasını 1971'de Tokyo'da açmıştı.

“Miyake'de tasarımlarını Vogue ve Bloomingdale'de yayınlama fırsatı buldu. Miyake New York'a içinde Sashiko mantoları ve Japon dövmelemelerine benzer tarzda T-shirt'ler içeren bir koleksiyon ile gitmiştir. 1973 yılında hazır giyim Paris'te ilk defa kurumsallaştığında ve resmi olarak moda ticaret kuruluşunun (La Fédération Française de la Couture, du Prêt-à Porter des Couturiers et des Créateurs de Mode) bir parçası haline geldiğinde Didier Grumbach Miyake'yi Nisan 1973'te yedi farklı kişi ile sergi açmak için Paris'e davet edildi. Japon avangard olayını Paris'te başlatan bu üçlüye çoğunlukla “Büyük Üçlü” denilirdi. Medya da bu üçlünün tesadüfi olmayan, planlanmış ve eş zamanlı ortaya çıkışı nedeniyle birlikte anılmaktadır. Yamamoto, Kawakubo'nun tasarımlarına atıfta bulunarak güçlü bir yarışın başladığını ve bunu olimpiyat oyunu olarak değerlendirmektedir.”⁴⁷

Miyake, 70'li yıllarda vücudu tamamen saracak tek bir parça kumaş kavramını oluşturmuştur. Miyake özellikle 1980'li yıllarda uluslararası moda sahnelerinde tanınmaya başlamıştır. Araştırmalarını materyal ve üretim şekilleri üzerine yoğunlaştırarak çok başarılı verilere ulaşmıştır. 1990'lı yıllarda 'herkesin giyebileceği giysiler' yaratma hayalini gerçekleştirdi. Miyake'nin moda yaşamındaki en önemli anahtar başarıları simgelerini şu şekilde sıralayabiliriz; 1960'lı yıllar 'Mayıs', 1968'ler ve 70'ler de 'Bir Parça Kumaş' veya 'Doğu Batı Buluşması'.

“1993 yılında ki Pleats Please çalışmasını rüzgâr tarafından şişirilip nazik bir şekilde salınan ve bunların içine kollarını sokan ve bedenlerine giyinenler, tenleri üzerinde paralel pililerin yumuşak dokusunu hissettikleri ve bedenlerini olağan üstü gördükleri giysilerden oluşan bir koleksiyon olarak tanımlamaktadır.

⁴⁷ Kazuko Sato, & Herve Chandès, **Issey Miyake Making Things**, Scalo, Paris, 1999, s.202

Kadınların özgürlüklerini kazanmaları, bu koleksiyonun geliştirilmesinde yardımcı olduğunu ifade eden Miyake, o dönem derin değişimlere tanık oldu ve kendi kişiliklerini ortaya koymak isteyen kadınların sayısı büyük oranda arttığını da vurgulamaktadır. Bunun yanı sıra giysilerin varoluşları onları yapanların kadar, onları giyenlere de borçlu olduklarını düşünmektedir. Pleats Please, kadınların durumlarının evrimi için bir yanıt olduğunu da düşünmektedir.”⁴⁸ (Şekil 12)

Issey Miyake'nin en önemli özelliği; yeni malzemeleri, kumaşları, dokuları sürekli araştırarak sorgulaması ve bulunduğu ilginç buluşlar sayesinde, 'giysi' değil 'vücut örtüleri' tasarlamaktadır. Miyake hiçbir zaman belli bir teknolojiye, belli bir kumaşa, belli bir dokuya, belli bir akıma bağlanmamış; sürekli 'olasılıkları' ve 'gelecek'in malzemelerini araştırmıştır. (Şekil 116)

“Miyake'nin altın kurallarından birisi artık kumaşı minimuma indirmektir. Batı'da giysilerin formlarını bulmaları için kumaş kesilir, dikilir; kumaşa pensler, biyeler yapılır. Doğu'da ise kumaştan en az kesimle maksimum verime ulaşma düşüncesi vardır. 'Just Before' projesi, iç giyim kumaşı üreten eski bir makinadan metrelerce tüp şeklinde dokunmuş kumaş üretme üzerine kurulmuştur. Bu tüpü istediğiniz boyda, istediğiniz şekilde, istediğiniz yerden keserek istediğiniz elbiseye ulaşabilirsiniz. Bu projenin bir sonraki adımı A-POC (A piece of cloth, bir parça kumaş) projesidir. A-POC projesinde bu defa dokunmuş kumaş üzerinde kesim yeri çizgileri işaretlenmiştir. Atkı, kemer, şapka, çorap... İstediklerinizi kesip çıkarabilirsiniz ve hiç bir parça da çöpe atılmaz. Mimimum kesim ve mimimum işlem... Tıpkı kimonodaki gibi...

⁴⁸ Sato&Chandes, a.g.e. , s. 203



Şekil 33: Issey Miyake, A-POC, 1999

(Kaynak: SATO Kazuko, & CHANDES Herve, Issey **Miyake Making Things**, Scalo, Paris, 1999, s.5)

Miyake'nin en devrimci, en ses getiren koleksiyonu, tasarımlarında boydan boya pliseli kumaşlar kullandığı, 1989 yılının 'Pleats' koleksiyonudur. Pliseler sayesinde koleksiyon, makasla sınırları çekilmiş; dikilerek bu sınır pekiştirilmiş bildiğimiz giysilerden değil; esnek, hafif, kullanıcının bedenine göre şekillenen, tanımsızlıkla yeniden tanımlanmış giysilerden oluşmaktadır. Pleats çok basit, ama aynı zamanda da çok dâhice bir buluştur. İşte bu dâhiyane tasarım; bilinen, tanımlanmış tüm renkleri, tüm dokuları bir kenara atarak kumaşların fonksiyonlarına ve varoluş nedenlerine bakarak inşa edilmiştir. Pleats, yani pliseler, değişkeni

giyenin vücudu olan bir denklemdir. Öncelikle esnektir ve değişkene göre farklı noktardan geçerek, farklı hacimler tanımlar. Miyake'nin daha sonra yarattığı Pleats Please koleksiyonu ile pliseler iyice esnemiştir. Miyake bu defa pliseleri bir düzlem, yaratıcılık için birer zemin olarak kabul eder. 1996'da Miyake, pliseleri işlerini beğendiği sanatçılara birer tuval gibi sunar. Böylece 'Konuk Sanatçılar Serisi' oluşur.”*

Miyake'nin pliseleri kullanarak yaptığı çalışmalar pek çok tasarımcıya ve sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Özellikle yaptığı çalışmalarla dikkat çeken Yasumasa Morimura, pliseler üzerinde vücut kolâjlarından oluşan baskılar yapmıştır. Giyildiği zaman giyenin hareketleriyle vücutlar birbirine karışıp birbirlerini bütünlemede ve iki boyutlu grafikten çıkıp giyenin vücudu ile hareket eden bir heykele dönüşmektedirler.



Şekil 34: Issey Miyake, Baskılı Plise Elbiseler, 1994–98

(Kaynak: SATO Kazuko,& CHANDES Herve, Issey **Miyake Making Things**, Scalo, Paris,1999, s.53)

* <http://www.designophy.com/>, 02.03.2004, özüm senerek aktarılmıştır.

II.1.7. Rei Kawakubo

1942'de Tokyo'da doğdu, Tokyo Keio üniversitesinden mezun oldu. 1964'de mezun olduktan sonra Japon tekstil firması Asahi Kaasei'e girmiş, iki yıl sonra free lance tasarımcı olarak çalışmaya başlamıştır. 1969'da Comme des Garçons firmasını oluşturmuş, 1978'de erkek giysi çizgisine başlamıştır. 1970'lerin sonlarında ve 1980'lerin başlarında Paris'de Non Traditional giysilerle çok büyük dikkat çekmiş ve başarı kazanmıştır.

'Moda' yerine 'anti-moda'! Kavramıyla anılan Rei Kawakubo, 1981 yılında Paris'deki ilk defilesiyle, seksi giysilerin 'moda' olduğu bu dönemde şok etkisi yaratır. *"Kawakubo, tasarımlarıyla 'moda' kelimesini, Batı dünyasının 'güzellik' anlayışını sorgulamaktadır. Kawakubo feminenlik, seksilik, kadınlık kavramlarına getirilmiş kemikleşmiş sıfatları; anti-estetik, asimetrik, kara, güve yeniği, şekilsiz, bir kolu eksik, postallarla giyilen, upuzun kollu, çift taraflı, delik deşik kazaklar; ters dikilmiş cepler, soldan sağa iliklenen düğmelerle reddeder. Bu reddediş, temellerini minimalizmden alır. Kawakubo tüm gereksiz detayları atıp kalanın güzelliğini doğru dokularla sunar. Tasarımcının mimarlıktan, özellikle Le Corbusier'den etkilendiği söylenebilir. Kawakubo'ya göre mimarlık ile giysi sütrüktürleri arasında güçlü ilişkiler vardır. İlk işleri de yüzeylerden çok hacme yoğunlaştırılmış olmuş, sütrüktürünü açıkça gösteren monokrom- siyah ağırlıklı- giysilerden oluşur. Kawakubo aslen moda tasarımı eğitimi almadığından hiçbir kötü alışkanlık edinmeden- pile, drape, kup gibi teknik ön kabullere bağlı kalmadan, tasarım yapmaya başlamıştır. Yani önyargısızdır. Bol delikli tasarımlarında kullanıcıya giysiyi birkaç farklı şekilde giyme özgürlüğü tanır. Giysilerini belli bir kullanıcı kitlesi, belli bir kadın profili için değil onları giyebilecek güvene sahip her insan için tasarlar. Kawakubo'nun tasarımlarındaki gelenekten ayrılış sunuşa da yansır. Comme des Garçons ürünlerini satan dört mağazanın bulunduğu Kyoto Bal binasının sahibi Isamu Nakazawa, Kawakubo farkını müşterilerine sadece hangi ceketin hangi etekle giymelerini önermek yerine boynun neresi, kolu neresi olduğunu açıklamak olarak belirtiyor."*⁴⁹

Kawakubo'nun tasarımlarında sıkça kullandığı yöntemlerden bir tanesi deliklerdir. Doğu felsefesinde önemli bir yeri olan insan doğası ve ruh hallerinin

⁴⁹ <http://www.designophy.com/>, 02.03.2004, özüm senerek aktarılmıştır.

endüstri çağındaki birer yansıması olarak aktarılmaktadır. 'İnsan hata yapar!' felsefesine karşın, Kawakubo ve Yamamoto hata gibi görünen ama bilinçli olarak hatalar tasarlamışlardır. Dokuma makinesinin bir vidasını gevşeterek kasıtlı delikleri, tasarımlarında Japon asimetri geleneğini birleştirmiştir.

Kawakubo'nun tasarım sürecinde çalışanlarıyla birlikte hareket ederek herkesin tasarımlara katkıda bulunabileceğini düşünmektedir ve çalışanlarını radikal bir biçimde, deneyselliğe davet etmektedir. Ekip ruhuna önem veren tasarımcı, tüm çalışanlarından kendisini anlamalarını beklemektedir. Bu nedenle aynı dili konuşan, özenle seçilmiş bir takım oluşturmuştur.



Şekil 35: Rei Kawakubo 1994

(Kaynak: FUKAİ, Akiko. , **Fashion**, Taschen, Italy, 2002, s.661)

"Japon moda kreatörü Kawakubo'yu 'kavramsal veya dini bir hareketin lideri' olarak tanımlamaktadır. Japon tasarımcıları sadece tasarımcı olmalarından çok birer sanatçı olarak düşünölmektedirler. Kawakubo'ya sanatçı gözüyle bakılmasına şöyle tepki vermiştir. 'Moda bir sanat değildir'. Sanatı tek bir bireye satarsınız. Moda diziler

halinde gelir ve daha çok toplumsal bir olaydır. Ayrıca daha bireyseldir onunla kişiliğinizi ifade edersiniz. Aktif bir dâhil olmadır. Sanat ise pasiftir.’

İlk defilesinden sonra, defilesini izleyen ve koleksiyonundan etkilendiğini ifade eden bir halkla ilişkiler uzmanı ona kendisinin halkla ilişkiler görevini üstlenmek istediğini bildirir. İlk defilelerine olan bazı tepkilerin karışık ve eleştirici olmasına rağmen, aynı zamanda Fransız moda dünyasını sarsacak kadar etkileyicidirler ve Miyake’inde yer aldığı Fransız Moda Federasyonu listesine Yamamoto ve Kawakubo’da dâhil edildiler. Gazetelerin tasarımcılara olan eleştirileri ve yorumlarıyla nasıl heyecanlanıp motive oldukları hayret verici olsa da aynı zamanda da korkutucudur ki defile sonrasında koleksiyona büyük bir talep olmuştur. Kawakubo Paris’te 1982 yılında ilk mağazasını açar. Bununla yükselen Yen ile birlikte artan maliyetlerle başa çıkabilmek ve de Fransa’da yapılmıştır, etiketini almak için Fransa’da üretime başlamak onun stratejisidir. Kawakubo, Miyake ve Yamamoto Paris’te düzenlenen hiçbir defileyi kaçırmadılar. Miyake bu defilelerin önemini şöyle açıklamaktadır, senede iki defa defile düzenlemek doktora check-up yaptırmak gibidir ki bu kontrolün Tokyo’da değil de Paris’te yapılması gerekmektedir.”⁵⁰

II.1.8. Yohji Yamamoto

1943 senesinde Tokyo’da doğmuş olan Yohji Yamamoto’yu annesi büyütmiştir. Babasını kaybettiği için çocukluğundan beri annesi matem elbiselerini hiç çıkarmamıştır ve beklide tasarımcının renk tercihi o günlerde başlayarak siyah tutkunu olmuştur. Çalışmalarında siyahla birlikte, koyu ve pastel tonları tercih etmektedir. Japonların geleneksel cafcacılı elbiselerine koyu renklerin dinginliğini katmaktadır.

“Yohji, sıradan bir terzi kadın olarak gördüğü annesinin mesleğinden nefret eder. Sürekli zengin müşterilerinin kaprisleriyle uğraşan annesinin güç koşullar altında çalışmasına fazlasıyla üzülmemektedir. Nitekim hukuk eğitimi gördükten sonra annesine yardımcı olmak ister. Böylece bir moda okulu olan Bunka College’a kaydını yaptırır. “Mesleğin temelini, tekniklerini öğrenmek” tir amacı. [...] Zaman geçtikçe Parisli büyük modacılar a özenir. Şans ondan yanadır ve 1969’da bir Paris

⁵⁰ Kawamura, a.g.e., s. 201

*yolculuğu kazanır. Birkaç günlüğüne gittiği şehirde, tam 8 ay kalır. "Flore ya da Deux Magots kahvelerinin terasında oturup gençleri izledim. Courreges ve Yves Saint Laurent'ın kreasyonlarını ve hazır giyimin ilk örneklerini böyle keşfettim. Benim için çok önemli anlardı. Sonra Tokyo'ya döndüm. Özgün çalışmalarımı yaratmadan önce anneme yardım ettim. Her zaman şöyle düşünmüştümdür: Renkten de önce, elbiseyi diyeceğiniz kumaş gelir. Önce kumaşın sesini dinlerim ben, renkte ancak ondan sonra karar kılarım. Dokumalar büyüldür ve kalın olsun, ince olsun elde dokunmuş ya da sentetik olsun, hepsini severim. Renk de çok önemli dir; çünkü her renk her kumaşta kullanılmaz. Bazı kumaşların kabul etmediği renkler vardır. Biz moda tasarımcılarının mutlaka bilmesi ve öğrenmesi gereken bir konudur bu.”**

1970 yılında kadın tasarlamaya başlar ve 1972 yılında, kendi şirketini kurarak ilk koleksiyonunu hazırlamıştır. Yamamoto özgün tasarımlarında biri olan ‘Y’ hattı olarak tanımladığı üslubu öne sürmüştür. Annesinin terzi olmasından dolayı il zamanlar onun tarzından etkilenmiştir. Mezun olduktan sonra ise özgün tasarımlar yaratmaya başlamıştır. 1977 yılında ilk koleksiyonunu Tokyo'da sunmuştur. 1981 yıllarda Paris'te ilk sunduğu ilk defilede eleştirilenlerden çok olumlu eleştiriler almıştır. Tasarımlarını ‘yoksulluk’ estetiğinden etkilenerek yapmıştır. Dünya modasında üst kademelerine atlamasında onun 1983 teki Paris İlkbahar/yaz koleksiyonu neden olmuştur.

*“Avrupa terzilik geleneğini bir temele oturtmasına karşın Yamamoto tarzını daha çok Japon kökenli olmasına borçludur. Örneğin ilk kez 1984'te tanıtılmış olan erkek dizaynı takım elbiselerde ve gömleklere onun imzasını taşır. Asimetrik olarak kesilmiş kimono ve rahip yakalan onun kadın dizayn Lo Lo birçoğunun temelini oluşturur. Onun sombre palette siyah, denizci mavisi ve beyaz arada sırada portakal, badem, menekşe rengine ve yeşil geçişleri modanın şu anki zorlamalarının dışına çıkmak için önceden tasarlanmış bir girişimi gösterir ve kalıcı stiller yaratmıştır.”**

Modaya getirdiği en büyük yeniliklerden bir tanesi, hammaddelere yönelerek koyu rengi tercih etmesi ve koleksiyonlarında kıvrılan ırmakları andıran ipek kumaşları kullanarak oluşturduğu drapelerdir.

* <http://www.designophy.com/>, 02.03.2004, özüm senerek aktarılmıştır.

* François Baudot, **A Centruy Fashion**, Thames and Hudson, London, 1999, s. 322, özüm senerek aktarılmıştır.

“1981'de Fransa'da ‘hırpani giyim’ ve ‘serseri görünümler’i sergileyen bir koleksiyon sunar. Son derece kaliteli ve pahalı kumaşlardan, yırtık pırtık giysiler yaratır. Kullandığı renklere gelince, siyahlarını, koyu mavilerini ve grilerini çok ender de olsa gelincik kırmızılarının ışığı aydınlatmaktadır. Parisliler, bu renksizliğe ve Yohji'nin dikiş kurallarını alt üst eden minimalist çizgisine çabuk alışır. Ünlü Japon modacı, konuşmasının arasında sık sık ‘Dünyadaki en değerli şey, özgürlüktür’ diye tekrarlıyor. Zaten elbiselerinde de asla rahatlıktan vazgeçemiyor. Vücutun üzerinden doğal bir şekilde kayan, akıp giden parçalar tasarlıyor.

Modaya adım attığı andan itibaren eli büyük endişesi egzotik bir etiket olarak hatırlanmak olan Japon modacı, ülkesinin şatafatlı kumaşlarını kullanmaktan uzak durdu. O nedenle hammaddelere yönelerek, koyu renkleri tercih etti. Her koleksiyonunda kıvrılan ırmakları andıran ipek kumaşları kullanmakta geri durmadı. Son bir yıldır ise kökleriyle barıştı ve kimonolarla brokarlarında çizgisine dâhil etti.”⁵¹

Asimetri, siyah ve hata tutkunu olan Yohji Yamamoto, son yıllarda Adidas koleksiyonlarını tasarlamaktadır. Yamamoto'nun 'Yamamoto+Noir' serisi Avrupalı genç tasarımcıları da etkilemiştir. Onun sayesinde siyah renge olan talep artarak, kullanımı sıklaşmıştır. Siyah tutkunu oluşunun yanısıra Yamamoto'nun en çarpıcı özelliklerinden birisi tasarımlarını katman katman kumaşlar ve drapeli giysilerle iki boyutluluktan kurtarıdır.

⁵¹ Baudot, a.g.e., 322



Şekil 36: Yohji Yamamoto, Sonbahar-Kış 1991

(Kaynak FUKAİ, Akiko. , **Fashion**, Taschen, Italy, 2002, s.685)

II.1.9. Moschino

Moda tasarımcısı Franco Moschino İtalya'nın Milano şehri yakınlarında doğmuştur. Kariyerine sanat okuluna devam ederken 1971 yılında Giorgio Armani'ye eskiz çizerek başlamış ve 11 yıl yanında çalışmıştır. Bu zaman içerisinde Begget'or ve Genny için Armani koleksiyonları hazırlamıştır. Aynı zamanda Gianni Versace için 5 yıl boyunca illistrasyon çizimleri yapmıştır (1972–1977), (1978–1983) yılları arasında Cadette isiminde bir İtalyan firmasının 11 sezon boyunca koleksiyonlarını hazırlamıştır. 1983' te ilk şirketi olan 'Moonshadow SpA' firmasını kurmuş ve Milan Fuarında ilk bayan koleksiyonunu sergilemiştir. 1986 yılında Milano'da 'Plazzo Reale' de ilk erkek koleksiyonunu sergilemiştir. 1988 yılında 'Cheap & Chic' adı altında yeni bir alt marka kurmuş ve markanın ilk tanıtım defilesi yapılmıştır. 1990 yılında 'Stop the Fashion System' (moda sistemini durdurun) sloganıyla sansasyon yaratmıştır. 1992 yılında uyuşturucu kullanımına karşı ve hayvan haklarıyla ilgili protesto bildirisinde bulunarak toplumsal olaylardaki hassasiyetini dile getirmiştir. 1994'te ilk ekolojik koleksiyon olma özelliğini taşıyan

giysilerinde, doğal liften dokunmuş kumaşları ve doğal renkleri kullanarak bir ilke daha imza atmıştır.

Moschino karizmatik, düşünsel ve saygısız tavrı ile pop kültürüyle ilgilenmiştir. Moda hazır giyim endüstrisine sürekli isyan eden, kaprisli tasarımcı Moschino'nun sergilediği bu agresiflikler, başarısını sıkıntıya sokmuştur. Buna rağmen erken ölümü bile firmasının büyümesini ve moda dünyasında yerini almasını engellememiştir. Moschino Couture, Cheap & Chic ve Moschino Jeans markalarıyla Moschino şirketler grubu Rosella Jardini önderliğinde varlığını sürdürmektedir.



Şekil 37: Moschino, İlbahar-Yaz 1997
Franco Moschino'un New York'daki vitrin tasarımı

(Kaynak: SELİNG, Charlotte. , **Fashion The Century of The Designer 1900–1999**,
Könemann, 2000, Germany, s.534

MC. DOWEL, Colin. , **Fashion Today**, Phaidon Press Lmt., Hong Kong, 2000, s.

198)

II. 2. GERÇEKÜSTÜCÜ EĞİLİMLİ DİĞER TASARIMCILAR

Günlük gerçekliklerle yenilikçi sanatı birleştiren moda tasarımcıları 1930 ve 40'larda gerçeküstücü eğilim göstermişlerdir. En temel Gerçeküstücü figürler moda dünyasına, moda reklâmcılığına ve vitrinlere girmiştir.

Moda dünyasında Schiaparelli'nin dehasına ve yaratım gücüne sahip oldukları düşünülen iki moda tasarımcısı, Yves Saint Laurent ve Cristóbal Balenciaga'dır. Saint Laurent'nin geçmişin modası ile bugün arasındaki geçişi belirtecek tarzda çalışmalar gerçekleştirmiştir. O dönemlerde etkileyici çalışmalar hazırlayan Balenciaga ve Laurent'ın koleksiyonlarını Schiaparelli satın almıştır. Daha sonra ünlü modacılar Schiaparelli için tasarım eskizleri hazırlamışlardır. Bu eskizler 1984 te Paris Palais Galliera da yapılan Hommage á Else Schiaparelli sergisinde gösterilmiştir.

Saint Laurent, Schiaparelli gibi 1960 ve 1980 arasındaki tasarımlarında resimle ilgilenmiş sanat ve modanın yüce füzyonunu yapmıştır. 1983'te Yves Saint Laurent'e itafen hazırlanan sergide bu konu özellikle vurgulanmıştır. *“Metropolitan sanat müzesinin düzenlediği Yves Saint Laurent redrosepektif sergisi yalnız bir giysi koleksiyonu değildi. 25 yıl boyunca Saint Laurent tam anlamıyla Jean Cocteau'nun 'her manzara veya natürmortta ressam her zaman kendinin portresini yapar' sözünü örnek almıştır.*



Şekil 38: Yves Saint Laurent, 1988 ve 1969-1970

(Kaynak: WATSON, Linda. , **20th C Fashion 100 years of style by decade and designer, in association with Vogue**, Carlton Books Limited, London, 2003, s. 348
MARTIN, Richard, KODA, Harold. , **Haute Couture**, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1995, s.113)



Şekil 39: Yves Saint Laurent, Sonbahar-Kış 1969
İlkbahar-Yaz 2001

(Kaynak: KOTA, Harold. , **Extreme Beauty: the Body Transformed**, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2002, s.57)

1996'da bir röportajda, Richard Martin, coutturier'lerin sanata yaklaşımını tartışmaya açmış ve Saint Laurent sergisinin neden bu kadar öncü olduğunu ve Saint Laurent'in nasıl bu kadar kabul edilebilir bir tasarımcı olduğunu saptamıştır. Ona göre, Saint Laurent'in modası sanatla aynı algıya sahipti".⁵²

Özellikle 1950'lerde terzilik teknikleri ve dikişte mükemmelliği olan diğer büyük tasarımcılardan biriside Cristobal Balenciaga'dır. Yaratıcı silüetleri eşsiz, vücut ve elbise formları, renk uyumlarıyla birlikte onun tasarımları sanat eseri niteliği taşımaktadır. Ayrıca onun yarattığı elbiseler vücudu modellendirmek için iç çamaşır ve takviye gerektirmediği için kullanım rahatlığı sağlamaktadır. Bu nedenle Balenciaga yüksek moda ustası olarak bilinmektedir.

Sonraki nesil tasarımcılardan Alexander McQueen ve Thierry Mugler etkin çıkışlar yaparak moda sahnelerinde yerlerini almışlardır. Moda tarihinin yeniden yorumlanmasına neden olan tasarımcılar giysiler için yeni bir dil yaratmışlardır. Hazırladıkları birçok koleksiyonu moda şovu olarak sunmuşlar ve performans sanatını ortaya koymuşlardır. Sanat ve moda arasındaki etkileşime yorumlarıyla katkıda bulunmuşlardır.



Şekil 40: Alexander McQueen, 1996–97 Sonbahar-Kış, 1996 İlkbahar-Yaz, 2005 İlkbahar-Yaz

(Kaynak: CALLAN, Georgina O'Hara. , **The Thames & Hudson Dictionary of Fashion and Fashion Designer**, Thames & Hudson Italy, 2002, s. 161
Collezioni Accessori 2005 Spring-Summer, Logos Publishing Srl, İtalya, Ekim 2004, Sayı: 38, s.70)

⁵² Mackrell, a.g.e. , s. 147, 153



Şekil 41: Thierry Mugler, Harley Davidson şort ve büstiyer

(Kaynak: MC. DOWEL, Colin. , **Fashion Today**, Phaidon Press Lmt., Hong Kong, 2000, s.406)

II. 3. GERÇEKÜSTÜCÜ MODA SERGİLERİ *

Gerçeküstücülük akımı, moda dünyasında kendini göstermeye başlamasıyla kapsamını genişleterek, uluslararası moda sergilerin de etkin rol oynamıştır. Moda tasarımcıları ve sanatçılar tarafından Gerçeküstücü bakış açısıyla yorumlanmış çalışmalar, büyük bir ilgiyle karşılanmıştır.

1937 yılında Paris’de düzenlenen Exposition Internationalle de grek heykellerinden etkilenerek oluşturulmuş çalışmalar sergilenmiştir. Bu sergide, Étienne Kohlemann’ın tasarladığı Pavillon d’Élégance enstelasyonu başrolü oynamıştır.

Sanatçı; Paris modasını dramatize etmek için artistik sürrealist ruh haliyle çalışır. Yüzsüz figürler inceden inceye jestler, son dönem kadın elbiseleri ve aksesuarlarını süsler. Dudakları heykeldeki drapelere benzer biçimde donmuştur ve gösterdiklerine karşın katı sahnelerin çiçekleri gibidirler. Dağınık ışıklandırmalar mistik bir atmosfer yaratırlar, daha çok sürrealist yazılarda uyandırılır. Bu atmosfer

* Mackrell, a.g.e. , s. 38, 154, 155 özüm senerek aktarılmıştır.

esrarengiz insan benzeyişinden öte, anlam katmanlarını ortaya çıkarır; manken mistik bir ilham perisi, insanın imgelerini harekete geçirendir.”⁵³

Moda tasarımcılarından, 1930’larda ilk açtığı Alix adlı mağazasıyla ün yapan ve Madame Gres olarak bilinen Germanie Émilie Krebs, aynı sergide etkili bir çıkış yapmıştır. Marka stilini Antik Yunan’dan etkilenerek oluşturan tasarımcı, beyaz ipek jarse kumaşı doğrudan model üzerinde drapaj yaparak klasik bir heykel görüntüsü vermiştir. (Şekil 50)

Bu serginin ardından 1938’de Paris’de düzenlenen Exposition Internationale du Surréalisme sergisi düzenlenmiştir. Andre Breton, Paul Edward ve Marcel Ducamp’ın organize ettiği sergide, Fransada yaşanan tüm sürrealist ressamların katkılarıyla, mankenler süitini temsil etmiştir. İzleyici, Paris sokaklarında bir gece yürüyüşçüsünü sunan moda evi mankenlerinin ‘Mannequins De La Maison’, sıralandığı bir koridorda yürümeye davet edilmiştir. Mankenler, her biri yapay kadının yeni seksüel veya sosyal rollerini öneren, gerçeküstücü sanatçılarca, çeşitli aksesuarlarla donatılmıştı

1984 yılında, New York’daki Metropolitan sanat müzesinde özellikle Yves Saint Laurent’in retrospektif sergisinin de aralarında olduğu çağdaş giyim ve moda üzerine belirli sergiler sahnelenmiştir.

Fashion and Surrealism sergisi 1987–1988 yılları arasında, Londra’da Victoria ve Albert Müzesi’nde ve New York’da Fashion Institute of Technology’da gerçekleşmiştir. Serginin ardından çıkarılan bir kitap ‘modanın metafor anlamının Sürrealist görsel dilin yüreğinde’ olduğu yazılmıştır. Kitabın bir diğer gözden geçirilmesinde Coco Chanel’in yeni özgür kılınmış kadın için ve Bauhaus tasarım okulu’na bağlı kalarak ‘Form fonksiyonu izler’ doğrultusunda moda elbiseler tasarladığı belirtilmiştir. Gerçeküstücü bakış açısını çalışmalarında sıkça hissettiğimiz moda tasarımcısı Schiaparelli’nin avangard sanatçılar Dali ve Cocteau’dan ilham alarak ve onlara işbirliği içinde moda yaratmasına değinilmiştir.

Moda ve Sanat arasındaki ilişkinin araştırılması 1996’da Floransa’da yapılan Il Tempo e la Moda Bienalinde doruğa ulaşmıştır. Rönesansın köklerinde,

⁵³ Mackrell, a.g.e. , s. 38

Valentino'nun kırmızı giysileri Uffizi'de Michelangelo'nun sıcaklığına ulaştı; Helmut Lang ve Jenny Holzar moda ve güzeli elektronik bir dille anlattı; Miuccio Prada ve Pamien Hirst canlı keçi, tavşan ve tavukların olduğu hayvanat bahçesini önerdi; Jill Sander ve Mario Merz sonbahar yapraklarının üflendiği bir rüzgâr tüneli yarattı.

'Looking at Fashion' başlıklı katalogun amacı çağdaş deneyimlerle ana konularını araştırmaktır: Il Tempo et la Moda 7 büyük sergiden oluştu: Sanat / Moda; New Persona / New Universe; Visitors; Habitusi ağabeyto, ağabeytare: Elton John Metamorphosis; Emilio Pucci ve Secret Love Sanat / Moda sergisi 1997'de New York'ta Soho Guggenheim Museum'da sahnelendi. Fütüristlerin öne sürdüğü kostüm fikirlerini ileri sürmüştür, Sonia Delauney'in giysi ve tekstilleri, Salvador Dali ve Elsa Schiapparelli'nin Sanat / Moda birlikteliği, Man Ray'in moda işleri.

Bienal'de geriye dönen Ingrid Sischef, küratör yardımcısı şöyle bir şey belirtmiştir: 1982'de Artforum kapağına Issey Miyake'yi koyduğumda Bienalin kapsamı genişledi ve sanat dünyasında nasıl bir şok yarattığını ifade edemem. Dünyaların birbirine ve birbirlerinin stratejilerine baktıklarına inanıyorum. Muccio veya Helmut veya Rei ile bir sanatçı olmak üzerine değil, fakat birbirine ve stratejilerine bakmakla ilgiliydi.

Bienalden bu yana, pek çok müze ve sanat galerisi modayı kucakladı. Sanat dünyası ile olan özel ilişkileriyle tanınan iki moda tasarımcısı Gianni Versace ve Giorgio Armani idi. Sunum ve betimleme gücünü anlama üzerine sezgisel yetenekleri ile her ikisi de dönemlerinin duyarlılığının ahengi içindeydiler ve bunların tanımlanmalarına yardımcı oldular. Versace'nin sergileri New York Metropolitan Müzesinde 1997-98'de ve Londra Victoria and Albert Müzesinde 2002-2003'te yapıldı. Versace'nin bu müzelerle sanat kaynaklarına olan sayısız araştırmaları nedeniyle uzun birliktelikleri oldu. Aralarında Vivienne Westwood'unda olduğu 2004'de Victoria and Albert Müzesinde bir sergisi oldu. Diğer moda tasarımcıları gibi geçmişle meşguldü Versace. Metropolitan'da özellikle Bizans sanatını çalıştı, Victoria and Albert'de ise "sessiz bir örgenci gibiydi." Bir stajyer gibiydi. Sergi, Versace'nin sanat ilhamlarına bağlı bölümler içeriyordu. Bizans sanatındaki metal kalıplardaki ağır kabuklar, 20.yy'ın başındaki zarif akıcı tasarımlara Warhol'un Marilyn Monroe ve James Dean baskılarına. Warhol'un yanı sıra, Picasso ve Lichtenstein'i de topladı ki onların baş döndürücü tasarımlarına önemli etkileri vardı.

Versace becerikli bir sanat koleksiyoneriydi. Etkileyici bir kütüphanesi ve resim koleksiyonu yer almaktadır.

Versace'nin ayırt edilen bir stili vardı: parlak bir coloristti, desen, doku ve kumaşları karıştırabiliyordu. Geç 20.yy modasına ona katkılarından biri olan hemen tanınan bir imaj yarattı.

İtalyan modasının bir diğer devi Giorgio Armani, New York'da Guggenheim Müzesinde, 2000-01'de Bilbao'da ve 2003-04'de Londra Royal Academy of Arts'da onure edildi. Işık, ses ve mimari elemanlar, tasarımcı Robert Wilson tarafından kuruldu ve Londra'nın buluşma yeri Armani'nin tematik gurp kreasyonunun olduğu sanat enstalasyonu oldu. Sanat ve moda birbirini pek çok düzeyde etkiledi. Büyüleyici uyarlanmış mankenler, hareket duyguları ile Beuys benzeriydiler. Armani'nin el çantalarının görünümü sürrealist etkiliydi. Arkasında Marcel Duchamp ve Salvador Dali'nin enstelasyonlarının benzerlerinin olduğu bir gölgeli duvardan çekilmişlerdi. Serginin minimalizm bölümü Armani'nin ayrı renklerden, örneğin Ad Reinhardt ve Mark Rotko'nun resimlerinden aldığı olağanüstü tonları açığa çıkarıyordu.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODA VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK (SÜRREALİZM)

Teoriye dayalı olan Gerçeküstücülük sanatı sözlü ve yazılı anlatımla başlamıştır. Betimlemeler açısından zengin olan sanat, Dadanın öğretileriyle Freud'un kuramları doğrultusunda şekillenmiştir. Gerçeküstücülük tarihi boyunca sözcükler moda sanatında etkili bir role sahip olmuşsa da, önceliklerini nesnelere paylaşmaya başladığı andan itibaren gerçek anlamına ulaşmıştır.

Gerçeküstücülük, *“içinden çıktığı toplumun yalnız sanatsal değerlerini değil, yerleşik tüm değerlerini düşünce biçimine değin uzanan yelpaze içinde bir uçtan bir uca yadsır.”*⁵⁴

Güzel sanatlar alanında çalışmaların başlamasıyla, Gerçeküstücü akım 1930'larda Paris'in kültür hayatını derinden etkileyerek, en önemli yeri almıştır. Moda sanatında sahne almaya başlayan akım, gerçeküstü düşünce yönü ile moda ve tasarım dünyasında devrim yaratır. Moda tarihinde etkili bir sanat hareketi olarak yerini koruyan gerçeküstücülük, günümüze değin güncelliğini kaybetmeden gelebilmiştir.

III.1. GİYİM MODASINDA GERÇEKÜSTÜCÜ TEMASAL YAKLAŞIMLAR

Moda alanında Gerçeküstücü yaklaşımların hissedilmeye başlamasının en önemli sonucu, batı giysi tarzının ve konstrüksiyonun genel giysi estetik normlara ve geleneklere meydan okuması denilebilir.

Giyinmenin estetik gelişimini sanat ile birleştiren moda tasarımcıları, giyinme olgusuna sanatın işlevini yükleyerek giyim modasını yepyeni yaratılarla zenginleştirmişlerdir. Farklı malzemelerle yola çıkan gerçeküstücü tasarımcılar, belirli temalarda yoğunlaşarak moda ürünlerinin karakteristik tarzını değiştirmişlerdir.

⁵⁴ **Gergedan**, “Sürrealizmin Özel Sayısı”, Toplum Kültür Yayınları, İstanbul, Sayı: 6, Yıl: 1987, s. 68

Gerçeküstücülük, doğası gereği şekillerin yerlerini değiştirmeye ve illizyonlar yaratmaya eğilimlidir. Değiştirici gerçeküstücü teknik, nesnenin geleneksel çağrışımını bir kenara atarak nesnenin genel yapısını değiştirerek, rolünün ve kimliğinin farklılaşmasına neden olmuştur.

Gerçeküstücü temaları 6 genel başlıkta toplayarak inceleyebiliriz. Mecaz ve metamorfoz, vücut ve kısımları, deformasyon, yer değiştirme, illüzyon, doğal ve suni dünyalar gibi temaları sıkça işleyen gerçeküstücü moda tasarımcıları, güçlü hayal gücüne dayanan çalışmalar yaparak moda tarihinde yerlerini almışlardır.

III.1.1. Mecaz ve Metamorfoz

Modayı oluşturan her türlü kavram mecaz teması için kaynak olmaktadır. Özellikle yaşamımızda var olan nesnelere kadın arasındaki ilişki ele alınmıştır. Gerçek veya hayali kadın imgesiyle nesnelere arasındaki kurduğu ilişki Gerçeküstücü mecazın temel ilkesidir. Dikiş makinesi, cansız manken, şapka ve müzikal enstrümanları gibi nesnelere kadın arasında bağlantı kurular mecaz ve metamorfoz anlatım biçimi işlenerek moda ürünlerine dönüştürülmüştür.

Gerçeküstücü düşünme yönteminde en önemli kuram; bilinçaltının doğuştan gelen nitelikleri, mantığın kontrolü altındaki niteliklerden üstün olma özelliği taşımaktadır. Bu özelliğinden dolayı gerçeküstücülüğün rastlantı ve yan yana gelme olgusunu bir anlatım biçimi haline getirmişlerdir. Çünkü Gerçeküstücüler, beklenmedik, sıra dışı, şansa bağlı olanı öne sürerler. Gerçeküstücü sanatçıların eserlerini anlamaya çalışırken, bilinçaltımızla eserin adından çıkardığımız çıkarımları bütünleştirmeliyiz.

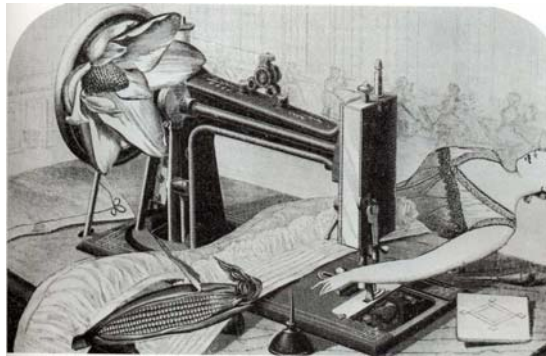
Modanın en bilindik objesi olan dikiş makinesi icat edildiği andan itibaren büyük bir güce sahip olmuştur. Gerçeküstücü sanatçılar içinde dikiş makinesi önemi tartışılmaz bir nesne olarak yerini almış ve birçok nesneyle bir arada kullanılarak farklı rollere büründürülmüştür. Özellikle kadın imgesiyle birlikte sıkça kullanılmıştır.

Isidore Ducasse'nin 'Comte de Lautreamont' adlı eserinde güzelliği tanımlayarak destansı anlatımlarla betimlemelere yer vermiştir. Gerçeküstücülerin hayal gücü ve moda olan gereksinimleri, eserde bir dikiş makinesi ve şemsiyenin

kesim tezgâhı üzerindeki birlikteliğinden anlaşılmaktadır. Nesnelerin gizli yönlerine dikkat çekmeye çalışmışlardır. “Kesim tezgâhı, el değmemiş beyazlığıyla kimi zaman bir yatak, ya da muayene masası olarak yorumlanmıştır. Aynı zamanda, tezgâh, erkeği sembolize eden şemsiye ile kadınsal sayılan işleri ve dolayısıyla kadını temsil eden dikiş makinesinin karşılaştığı yerdir. Bunun yanında, dikiş makinesi, o yüzyılın başlarında, tekstil endüstrisinde çalışan kadınları da temsil ediyor olabilir. Üçüncü olarak da, dikiş makinesi, kadının evde elbise dikmesini ve bu sayede evdeki çalışkanlığını sembolize etmektedir.

...Lautreamont dikiş makinesini kadının temel bir sembol olarak akıllara kazımıştır. Makinenin yaptığı iş dişi kabul edilmiş, sonuçta ortaya çıkan iş ise moda yani temelde dişi bir ürün olmuştur.”⁵⁵

Gerçeküstücü dünyada dikiş makinesinin teknolojisi, modernleşme devrimini yansıttığından dolayı sanatçılar için cazip bir nesne haline gelmiştir. Kolaj resimleriyle bir tarz yaratan Amerikalı ressam ve tekstil tasarımcısı olan Joseph Cornell, 1930'larda isimsiz bir kolaj çalışması yaparak dikiş makinesi ve kadın arasında bir bağlantı kurmuştur. Cornell, o dönemlerde New York'ta bulunan Traphagen Ticari Tekstil atölyesinde çalışmaktaydı. Dikiş makinesini, imalat ve fantezi yaratma aleti olarak algılamıştır. Dikiş makinesinin giysi ürettiği olması kadının doğurgan yapısı ile özdeşleştirilerek vurgulanmıştır. Cornell'in 1931'de yaptığı, dikiş makinesinin doğurganlığından kastettiği kolaj çalışması Harper's Bazaar dergisinde 1937 Şubat sayısında yayımlanan ve dikişle alakalı iki resimden biriydi.



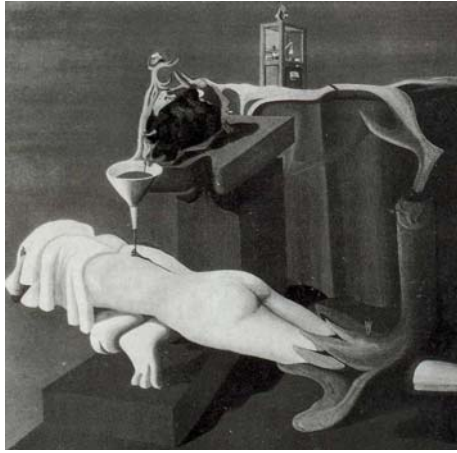
Şekil 42: Joseph Cornell, 1931

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s.12)

⁵⁵ Martin, a.g.e. , s. 12

Sanatçının çalışmasında dikiş makinesi, elbiseli kadını dikmektedir. Fonda ise kadınların çalıştığı üretim bandını ve çiçeklerle mısır bulunmaktaydı. “Cornell’in, Lautreamont’un güzelliği anlattığı mecazını anımsatan bu çalışması, modanın hem işlenmemiş hem de psikolojik öğeler taşıyan malzemelerden elde edildiğini anlatmaktadır.

Cornell gibi birçok Gerçeküstücü sanatçı kadın imgesiyle dikiş makinesini özdeşleştirmiştir. Dikiş makinesi, Gerçeküstücülüğün bir imgesi olarak yer almış ve farklı objelerle kullanılarak mecaz anlatıma başvurmuşlardır. Louis Aragon’un ve Andre Breton’un ‘Here Lies Giorgio de Chirico’ (Giorgio de Chirico burada yatıyor) eserinde, küçük bir dikiş makinesi Pisa Kulesi’nin küçük bir maketi önünde yer almaktadır. Salvador Dali’nin 1934’te New York’taki Julien Levy Galerisi’nde (Amerika’da açılan ilk ve eleştirel Gerçeküstücü sergilerden) açmış olduğu sergisinin katalog kapağıdır. Man Ray’in üzeri kumaşla sarılı paketi, Oscar Dominuez’in kadın ve doğurganlığı, dikiş makinesinin üretimiyle bağdaştırdığı, ‘Elektro Seksüel Dikiş Makinesi’ diğer benzer örnekler arasında yer almaktadır.



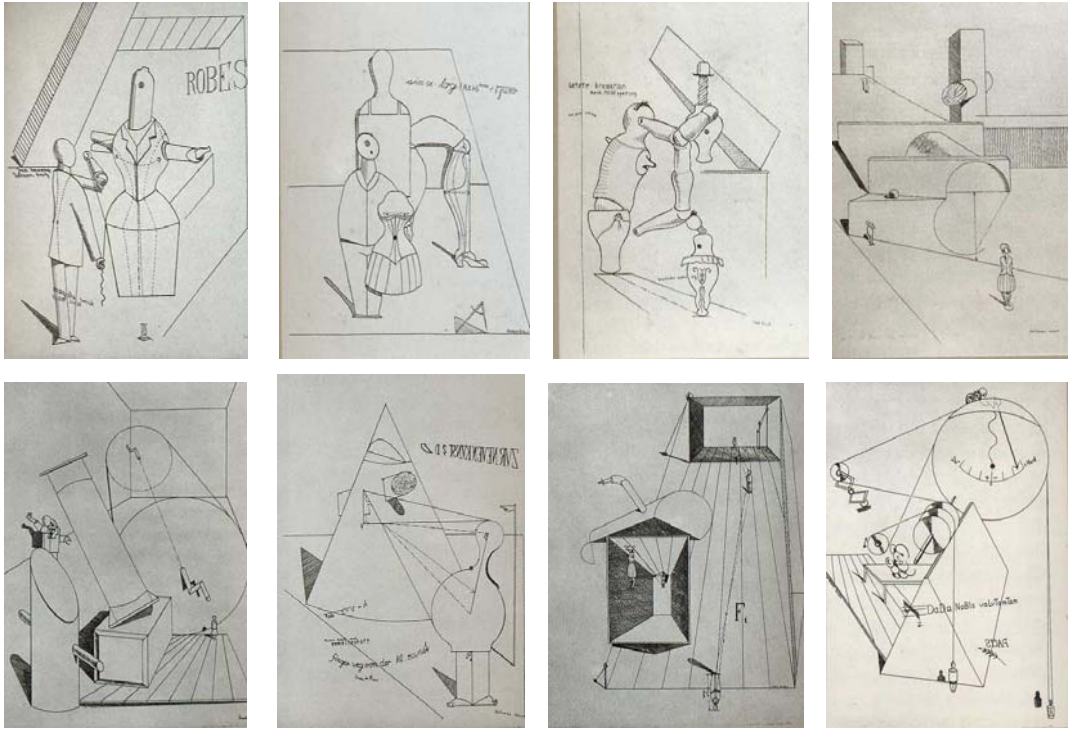
Şekil 43: Oscar Dominguez, Elektro Seksüel Dikiş Makinesi, 1934

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc. New York, 1996, s.14)

Dali’de dikiş makinesine resimlerinde sıkça yer veren sanatçılardan bir tanesidir. Bir tablosunda İncil’deki bir hikâyeden alıntı yaparak, dikiş makinesiyle kadını birlikte resmetmiştir. “*Dali’ye göre, Tanrı-Yaratan, erkek bir güç kaynağıydı ve sadece Tanrılık sıfatına sahip değil, yaratan, birleştiren ve kontrol eden erkekti. Erkeği erkek yapan kıyafetidir tanımına karşın, Gerçeküstücüler kendi alternatiflerini*

ortaya koydular: dikiş makinesi kadın üretir. Ayrıca, kadının içinde saklı olan güzellik ve Gerçeküstücülerin güzellikle bağdaştırdıkları tüm diğer güçler, vücudun ve kıyafetin sanki birbirine dikilmesi ile meydana gelmişti. Erkek ve makine sayesinde ekilen ve biçilen kadın, sanki üzerinde giysisiyle doğmaktaydı.”⁵⁶

Gerçeküstücü akım ile modanın ilişkisini gösteren ilk eser Max Ernst tarafından 1919 yılında yapılmıştır. “Let There Be Fashion” adlı taşbasması resim; moda çizimlerinden oluşan bir seri şeklindedir ve Ernst’in sanat yaşamı için çok önemli bir yere sahiptir. İtalyan sanatçının tarzını yansıtan resimde, Giorgio de Chirico’ya olan yakınlığını ve insan figürlerinden etkilenecek ortaya çıkan manken figürleri görülmektedir. De Chirico, akımın öncüsü olmakla beraber, cansız kadın tasvirini yaratan sanatçıdır. Modanın İnsanları anlatan en iyi yöntemlerden biri olduğunu düşünen Chirico, bu nedenden dolayı manken figürüne özel bir ilgi duymuştur. Sanatçının savına göre manken figürü kişiye özel olanla standart olanı yansıtırken hem bireyi hem insan türünün tümünü temsil eden çizgiler taşımaktadır.



Şekil 44: Max Ernst, Let There Be Fashion, 1919

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc. New York, 1996, s.14)

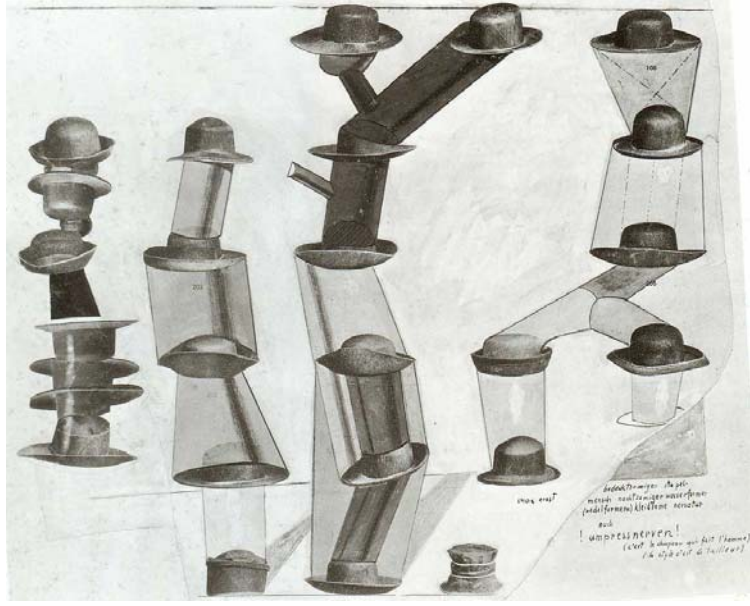
⁵⁶ y.a.g.e. , s. 14

Şekil ve süs kavramlarıyla oynayan “Ernst, ‘Let there be fashion’ı (Bırak aydınlık olsun) ‘Let there be light’ in (Bırak moda kendini göstereyin) yerine koyarken, moda söz konusu olduğunda, şekil ve süsün eşdeğer olduğunu unutmamıştır. Sanatı kesin bir dille reddetmesi ve modada gerçek olmayana yansıtma isteği, moda için yeni ve değişen bir anlayış getirmiştir.

...Manken figürlerinin, makinelerin, sözde denklemlerin, insanlaştırılmış elbiselerin mekanik görüntüleri, Ernst’e, Dada’nın mekanik resimlerine benzeyen, ama Gerçeküstücüler tarafından tercih edilen daha insanlaştırılmış ya da antropomorfik bir sanat yaratma şansı tanımıştır. Goya’nın manken imgesi, yeni bir yüzyıla insanoğlunu temsil eden bir figür olarak girmiştir. “Let there be fashion”un kesin ölçümleri ve antropomorfik hesaplamaları, moda için başka bir anlayış ve mecazi bir anlam imkanı katmıştır. Vitruvian teorisi ve Rönesans perspektif olarak, insan ve insanın nesnelere bakışını, ölçme ve görüntülemenin merkezine koymuş olsa da Ernst, her tür hesaplamayı, manken figürü ile kıyaslayarak yapmıştır. Sanatçıyı bir terzi, mankeni ise elbise kalıbı olarak nitelemiştir. ‘Down with Art’ı ortaya koyarken, Ernst moda için yaratıcı enerjisini güzel sanatların taklit ederek elde etmesini eleştirdi. Bu duruş, her ne kadar sembolik bir tepkiden başka bir şey değilse de, Ernst’i takip eden sanatçıların eserlerini ‘Low Arts’ (Sıradan Sanat) formatında icra etmelerini sağladı.”⁵⁷

Marx Ernst’in 1920 yılında yaptığı ‘The Hat Makes the Man’ (erkeği erkek yapan şapkadır) adlı kolaj çalışmasında, şapka çeşitlemesi yer almaktadır. Resim, yapıştırılmış kâğıt üzerine, erkek şapkası reklâmlarından alınan parçalarla, ticaretteki tekdüzeliği sanat yoluyla anlatmakta. Şapka çeşitlemesi, Freud’un erkeği şapkasına göre tanımlaması, psikik (ruhsal) bir sembol olarak ele alınmıştır.

⁵⁷ y.a.g.e. , s. 14



Şekil 45: Marx Ernst'in, The Hat Makes the Man, 1920

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc. New York, 1996, s.18)

Gerçeküstüler Freud'un sembol analizlerini net ve doğru bulmasalarda, onun birçok psikoanalitik yapılandırmasını, anlam zenginliği yakalamak için çalışmalarında kullanmışlardır. Ernst popüler bir tasvir ve ifade kullanarak moda eşyasının çarpıcılığından yararlanıp, insanoğlunu mecazi ve metafizik aynı zamanda geçirdiği başkalaşım açısından tanımlamıştır.

Müzik ve özellikle müzikal enstrümanlar Gerçeküstücü imgelemede önemli bir rol almış ve kadına benzetilerek yorumlanmıştır. Diğer taraftan De Chirico 'müzik sınırlarla çevrilidir' sözüyle, Gerçeküstücü dürtülerin müzik tarafından yeterli ve tam olarak anlatılamayacağını vurgulamıştır.



Şekil 46: Valentine Hugo, 1941

Salvador Dalí, Flamenco Dancer, 1950

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 23)

Man Ray'in 'Le Violon d'Ingres' fotoğrafında, kadın vücudu nesneleştirilerek bir müzik enstrümanı şeklini almıştır. Kadın vücudu, yaylı bir çalgı olarak birçok Gerçeküstücü sanatçının modeli olmuştur.



Şekil 47: Man Ray, Le Violon d'Ingres, 1924

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 23)

Müzik soyut ve fiziksel bir forma sahip olurken, insanı çağrıştıran soyutlamalar da Gerçeküstücü sanatta, özgür giysi modelleri yaratmaya yardımcı olmuştur.

İnsan vücudunu şekil olarak bir çalgı aletiyle özdeşleştiren modacılar farklı çalışmalar yapmışlardır. Örneğin; Karl Lagerfeld'in Chloe için, Christian Lacroix'in de Jean Patou için yaptığı çizimlerde insan vücudu bir enstrümana dönüşmüştür.



Şekil 48: Karl Lagerfeld, 1982–1983 yılında Chole için tasarlamıştır

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 23, 34)



Şekil 49: Christian Lacroix, Violin Dress, 1985

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 24)

Müzik sonsuz ve gizemli olanı, görür ve gerçek olanı anlatmak için başvurulan bir mecaz türüdür. Duyular arası geçişle birlikte romantik bileşim sağlayarak, kadın imgesi işlenmiştir. Elsa Schiaparelli, 1937 bahar koleksiyonunda, müzik notalarından çıkışlı 'Nota-Elbise' yi tanıtmıştır



Şekil 50: Elsa Schiaparelli, Nota-Elbise, 1937

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 25)

III.1.2. Vücut Ve Kısımları

Gerçeküstücülerin insan bedenine benzer bulma arayışları üç nesneyle yanıt bulmuştur. Bu üç vücut örneği; heykel, cansız manken ve insan anatomisi şeklindedir. Vücut figürü değişime uğratarak, moda ve güzel sanatlar alanında farklı çalışmaların yapılmasını sağlamıştır.

“Surrealistler, klasik heykellerde olduğu gibi insan bedenine benzerliği, manken ve giysi formlarında aramışlardır. Doğa'da bulunan formların sanata aktarılmasını göstermek için ve figürleri temsil için moda ve sanatların sağladığı imkânlarla bu karşılaştırmalı beden setleri elde edilir.”⁵⁸

⁵⁸ Mackrell, a.g.e. , s. 138

Gerçeküstücü sanatın hem heykel sanatına hem de moda etkisi ile gerçek ve yapay olan arasında kurulan ilişkinin yönü değiştirmiştir. Pygmalion, Freud ile çarpıcı bir şekilde bir araya gelmiş ve sonuç, giysinin doğruluğu ile çıplak beden arasındaki ilişkinin dikkat çekici bir analizi olmuştur.

1937’de Paris Uluslar arası sergide, başrolü oynayan moda tasarımcılarından biri olan Madame Alix Gres, tasarımında heykel görünümündeki cansız mankene, şık bir kumaş ile giydirmiştir. Fotoğraflarını Man Ray çekmiş ve ‘Grecian Column Gown’ adını vererek Harper’s Bazaar ‘da yayınlanmıştır.



Şekil 51: Alix (Madame Gres), Grecian Column Gown, Harper’s Bazaar, New York, 17 Eylül 1937

(Kaynak: MACKRELL, Alice. , **Art and Fashion The Impact on Fashion and Fashion on Art**, BT Batsford, London, 2005, s. 139)

Alix’in bu çalışmasından esinlenen ressam A.M. Cassandre, 1947 yılında, bedenden tamamen ayrılmış ama yaşayan, canlı bir kumaş imgesi yaratmıştır. Benzer olarak Salvador Dali’de 1931 yılında, ‘Shades of Night Descending’ adlı resminde klasik drapenin betimlenmesini resmetmiştir. Manzarayı yaşayan ve hareket eden biçimde dökümlü kumaşın görüntüsü olarak kabul eder.



Şekil 52: Salvador Dalí, Shades of Night Descending, 1931

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 55)

Günümüz moda tasarımcılarından Issey Miyake 1984 yılında, 'Draped Gowns' adlı tasarımında, Helenistik heykel torsundan etkilenerek yapmıştır ve tasarımında ıslak bir görünüm vermiştir.



Şekil 53: Issey Miyake, Draped Gowns, 1984

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 54)

1938’de cansız mankenlerin sanatta sıklıkla kullanılması yeni bir olgu değildi. Ressam ve şair olan Marcel Jean gibi birçok sanatçı yaklaşık 1928’lerde cansız manken figürünü tablolarında kullanmışlardı. Jean’ın ‘Yıldız Falı’ tablosunda, terzi mankeninden yaralanarak, moda ile insan bedeni arasındaki ilişkiye değinmiştir.

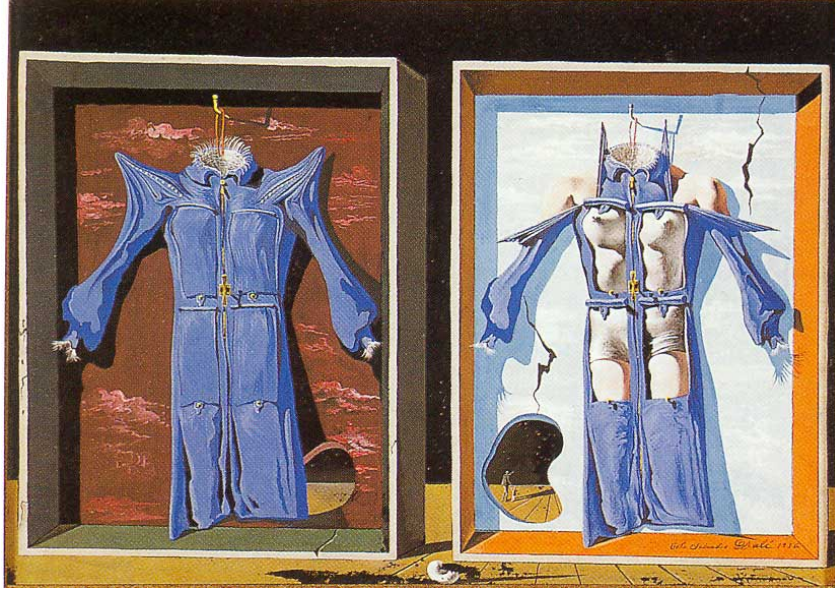


Şekil 54: Marcel Jean, Yıldız Falı, 1937

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 72)

Dali giyinme ve soyunmayı sembolize eden tasarımını 1936 yılında karısı Gala için tasarlamış ve ‘Gövdenin Gece ve Gündüz Giysileri’ adını vermiştir. “*Dali bu giysi için şunları söylemiştir; ‘Bu giysinin bir tür ten, bir zarf, giderek zırh ya da bir pencere olduğunu herkes fark edemez; fermuarlarıyla birlikte sunulur, anahtarın çevrilmesiyle ardına dek açılabilir.’ Ne olursa olsun, bu giyside Dali’nin tasarladığı öteki giysiler gibi son derece erotikti. Ünlü sanatçı, yaptığı bir söyleşide, modanın insan yaşamının değişmez trajedisi olduğunu söyleyecekti. Belki Madame Chanel ve Madame Schiaparelliyle çalışmayı çok sevmesi de bu kaynaklanıyordu. Dali’ye göre giyinip kuşanma kavramı insanın yaşadığı en büyük travma olan doğumun bir sonucuydu. Modayı tarihin trajik değişmezlerinden görüyordu: Podyumda yürüyen mankenler, savaşın yaklaştığını duyuran ölüm meleklerine benziyorlardı.*”⁵⁹

⁵⁹ Neret, a.g.e. , s.142



Şekil 55: Salvador Dali, Gövdenin Gece ve Gündüz Giysileri, 1936

(Kaynak: NERET, Gilles. , **Salvador Dali**, Taschen ve Remzi Kitabevi, Germany, 2005, s.43)

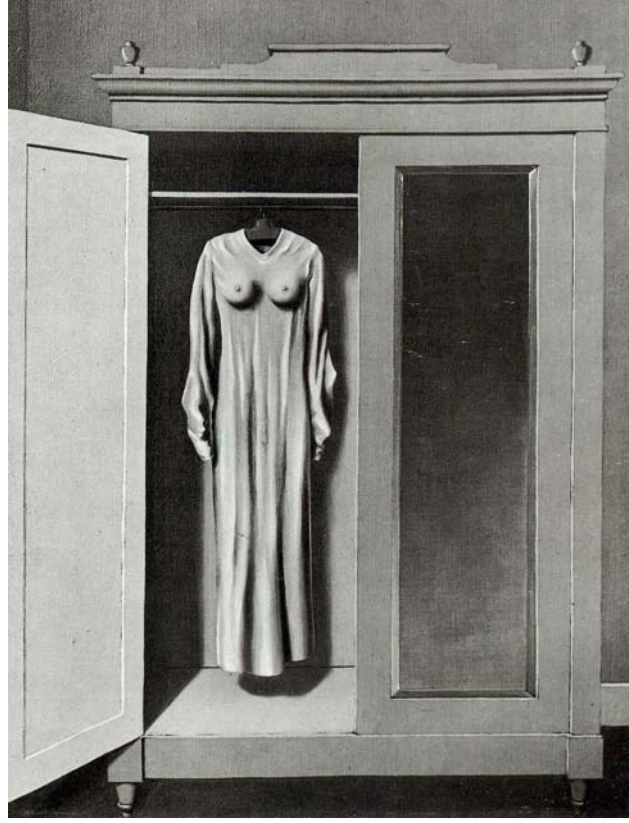


Şekil 56: Jean Paul Gaultier, Conical Bust Top, 1984

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 69)

“Magritte’in ‘Mack Sennett’e Saygı’ eserinde giyimin gerçek ve düşsel yüzü gösterilmekteydi. Eserdeki fikir aslında 1949 da gösterilmiş olan ünlü bir reklâmdan alıntılar taşıyordu. Magritte, giyimin, bedeni sergileme ve saklama işi olduğu

*çelişkisini ortaya koymuş, özellikle kadın giyiminde, beden ve giysinin uyum içinde olmasının karşılıklı etkileşim sonucunda ortaya çıktığını savunmuştur.*⁶⁰

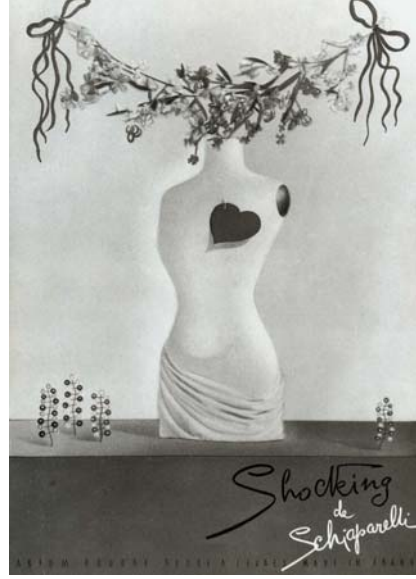


Şekil 57: Rene Magritte, Mack Sennett'e Saygı, 1934

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 75)

Elsa Schiaparelli'nin kadın vücudu temasını 'Shocking Life' (Şaşırtan Hayat) adlı parfümü şişesi tasarlarken işlemiştir. Minik bir manken vücudu şeklinde olan parfüm şişesi, standart insan vücudu biçimine sahipti ve film yıldızı Mae West'in vücudunu temsil etmektedir. 1938 yılında parfüm için çekilen reklâm filminde şişe elbise formuna dönüşmüştü ve üzerindeki kalpte yaşayan bir bedeni anlatmaktadır.

⁶⁰ Martin, a.g.e. , s. 51



Şekil 58: Elsa Schiaparelli, Shocking Life, 1938, Harper's Bazaar

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 62)

Schiaparelli'nin çalışmasına benzer bir çalışmayı, Jean Paul Gaultier gerçekleştirmiştir. Parfüm şişesi ve Madonna'nın şov giysisinde korseyi işlemiştir.



Şekil 59: Jean Paul Gaultier, Bayan farfüm afişi, 1993

(Kaynak: BUXBAUM, Gerda. , **Icon of Fashion The 20th Century**, Prestel Verlag, New York, 2005, s. 139)



Şekil 60: Gaultier'in Madonna için tasarladığı korse

(Kaynak: SELİNG, Charlotte. , **Fashion The Century of The Designer 1900–1999**, Könemann, 2000, Germany, s. 432, s. 490)

Gerçeküstücüler için ana düşünce vücudun yorumudur. İnsan anatomisi ve bedenün küçük parçalar bölünerek, yerlerinin değiştirilmesiyle oluşturulan kompozisyonlar tipik örneklerdir. Özellikle bedenün kısımları arasında; gözler, eller ve dudaklar sıkça işlenen imgeler arasında yer almaktadır.

Rene Magritte Paul Eluard'ın kısa şiirinden övgüyle bahseder: *“Kapkararlık gözlerde, en parlak gözler saklanırlar. Gerçeküstücülerin ‘göz’e olan tutkunluğu, gözün açık ya da kapalı durumdaki kompleks yapısı, körlük ve keskinlik gibi özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Göz hem gören hem de görülmeye değer olan şeydir. Daha sonraları, Freud’un etkisinde kalmış Gerçeküstücü edebiyat ve resminde de göz imgesine rastlansa da Magritte ve benzeri bazı ressamlar, tamamen Freud etkisinde bir göz imgesine karşı çıkmışlardır. Yine de, Salvador Dali ve Bunuel’in ‘Un Chien Andalou’ eserinde görülen kesilmiş göz, net bir şekilde ‘özerk’ bir organın psikoseksüel açıdan yorumlanmasının örneğidir. Göz, vücudun diğer organlarından daha özerk bir yapıdadır ve hem bir nesne olarak gözlenebilir hem de bir özne olarak hayal gücüne karışabilir. Çoğu zaman sert bir bakışa sahip, bazen Cyclopların gözlerini anımsatır halde, çeşitli desteklerle kaldırılmış ya da sakatlanmış, hem gören hem de görünen bir halde sergilenirdi.”*⁶¹

⁶¹ y.a.g.e. ,s. 51

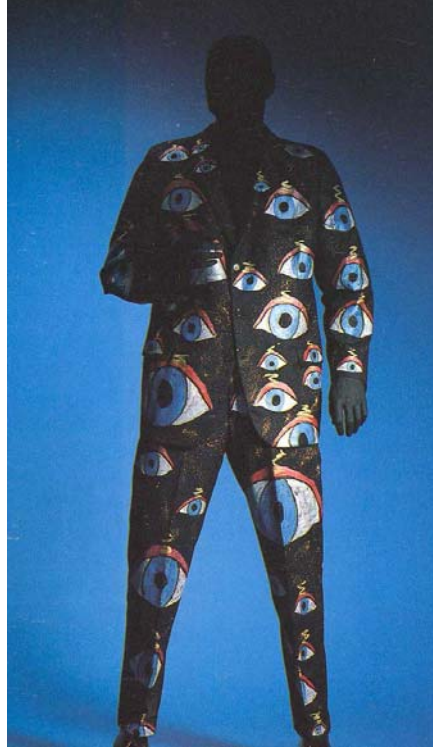
Giyisi tasarımlarında da en sık kullanılan imge göz olmuştur. Gerçeküstücü bakışın moda ya yansımasını, bize en iyi anlatan Schiaparelli ve Saint Laurent olmuştur. Giyim eşyası üzerindeki göz imgesi; gerçek ve yansıtılanın, görünen ve yapay olanın birbiri arasında geçişler yaşadığı bir kesişme noktasıdır.



Şekil 61: Yves Saint Laurent, Algeria, 1936

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 71)

Schiaparellinin çalışmalarından etkilenen Yves Saint Laurent, 1930 yılında tasarladığı 'Les Yeux d'Elsa' adlı elbise tasarımında göz imgesini işlemiştir. Larry Shox 'Celestial Eye Suit' adlı tasarımında, göz motifini yorumlamıştır. Sembolik görme fonksiyonu ile gerçeküstücü göz, Man Ray'in 'Yok Edilemez Madde' ve Larry Shox'un 'Kutsal Göz Takımı' çalışmalarında hem bilinçli görmeye hem de bilinçsiz rüyada tasvirlerle anlatılmıştır.



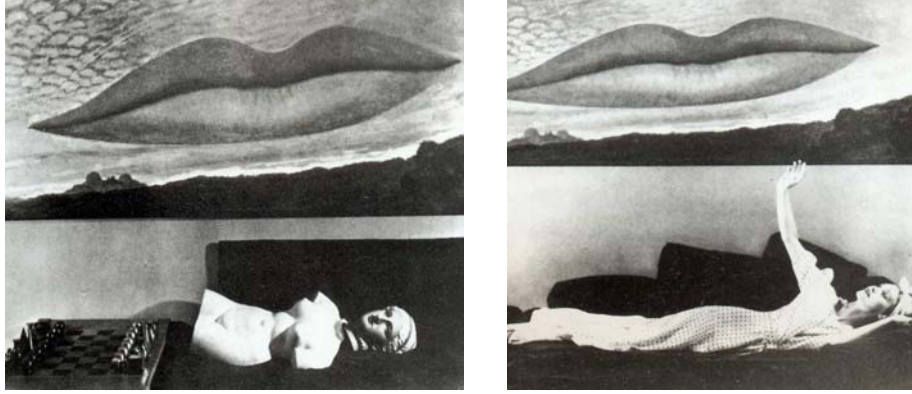
Şekil 62: Larry Shox, Celestial Eye Suit, 1985

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 70)

Gerçeküstücülük duyarlığı ve sembolizmi çok geniş bir anlam zenginliğine sahiptir. Büyülenmenin farklı bir yapısını ve en şehvetli sembol olan dudaklar, kadının şeytani müstehcenliğini ve erotik vasfını yansıtır. Dudaklar değişmeyen ve büyük bir sembol olarak, herhangi bir nesne ya da imgenin üzerinde bir yerde gösterilir, bu da Gerçeküstücülerin sabit fikrini temsil etmektedir. 1929'da yayınlanan İkinci Gerçeküstücü Manifesto'da ilk kez tanıtılan 'dudaklar' imgesi, Man Ray, Schiaparelli, Charles James ve Yves Saint Laurent'in eserlerinde uzun süre işlenmiştir. Giyim eşyasına benzetilen dudak figürü hem dekoratif hem de betimsel bir anlam kazanmıştır. Gerçeküstücülük 1929'larda ironik bir şekilde dudak izini anımsatan gölgeler kullanırken, daha sonraları dudak imgesini dekoratif amaçlı kullanarak gerçek dudak şekilleriyle uç tasarımlar yaratmıştır.

İnsan dudağını konu alan, gerçeküstücü modanın en önemli örneklerinden biri Man Ray'in 'Gözlemevi Zamanı-Âşıkları' çalışmasıdır. Bu eser birçok moda reklâmında kullanılmıştır. Dali ise 'Dudak Kanepesi' tasarlamış ve Schiaparelli, bu

koltuğu, Place Vendome butiğinde sergilemiştir. James'de dudak şeklinde bir koltuk tasarladı ve Saint Laurent ile Hunert de Givency, bu tarz dizaynların yüzeylerini süslediler. Saint Laurent'in 'Dudak Ceket', 'Gözlemevi Zamanı-Âşıkları' çalışmasını takip eden dudakla ilgili diğer eserlerdir.



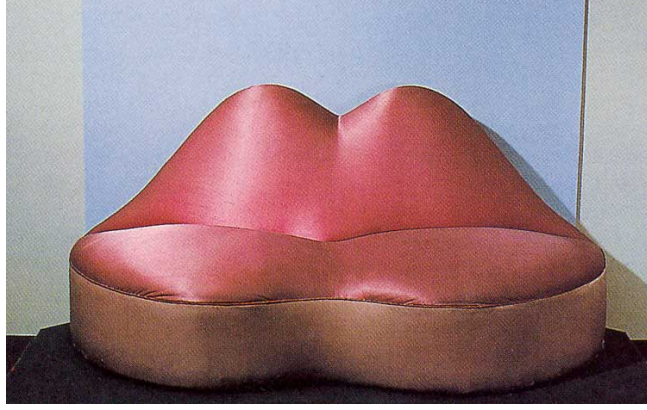
Şekil 63: Man Ray, Gözlemevi Zamanı-Âşıklar, 1935–38 (1936, Harper's Bazaar'da yayınlanmıştır)

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 85)



Şekil 64: Salvador Dali, Mae West dudaklarından gerçeküstü bir daire 1934–35

(Kaynak: Gilles Neret, **Salvador Dali**, Taschen ve Remzi Kitabevi, Germany, 2005, s. 40)



Şekil 65: Salvador Dali, Dudak Kanepe, 1937

(Kaynak: NERET, Gilles. , Salvador Dali, Taschen ve Remzi Kitabevi, Germany, 2005, s. 40)



Şekil 66: Hunert de Givency, Dudak Ceket, 1927

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 99)

Gerçeküstücüler kadın bedeninin her parçasını olan el; yaratıcı, eğilimiyle seksüel ve fonksiyonel eğilimiyle, fantezi kurmaya da en elverişli imge olmuştur. El bazen bir pençe şeklinde gösterilmeye çalışılmış, bazen bir düğme ilikleyerek işlevsel olmuştur. Schiaparelli'nin pençeyi anımsatan parmak izleri ve tırnakları, 'Black-Suede Gloves' unda uzun eldivenlere benzer bir halde yer almıştır.



Şekil 67: Elsa Schiaparelli, Black-Suede Gloves, 1938

(Kaynak: <http://www.style.com>, 04. 04. 2005)

Moda tasarımcılarının bazılarda elleri giyside kemer olarak ele almışlardır. Schiaparelli'nin Cocteau tarafından işlenen gece ceketinde, bel kısmı elle kavranarak dolanan bir kemerle kapatılmıştır. Ceketin görüntüsüyle, giysinin gerçek kullanıcı arasında bir uyumsuzluk yaratmaktaydı. Diğer taraftan tasarımcı, vücudun parçalarını figürlerle ilişkisi içinde yerine koyması kafa karışıklığı yaratsa da belin geçerli yerleşimini yapmaktadır. *"Schiaparelli bu tasarımı, Maison Lesage'nin altın nakışa dönüştürdüğü, Cocteau'nun imgesini kullanarak kaba gri ketenle yaptı. Keten ve altın nakışın birlikteliği daha önce duyulmamıştı ve bu sanat ve modanın birlikteliğinin dönemin geleneklerini alt üst etmesinin bir diğer illüstrasyonuydu. 1937 Nisanında Harper's Bazaar'da Cocteau Schiaparelli'nin harfi harfine nasıl 'Theatre de La Mode' ifadesini getirdiğini yazar".*⁶²

⁶² Mackrell, a.g.e. , s. 143



Şekil 68: Jean Cocteau, Keten Kruvaze Ceket, 1937

(Kaynak: BAUDOT, François. , **Fashion Memoir Elsa Schiaparelli**, Thames Hudson, İtalya, 1997, s. 29, 30)

Schiaparelli gibi el imgesini benzer tarzda ele alarak işleyen diğer tasarımcılardan Francois Lesage'nin 'Hand Belt' ve Marc Jacob'ın 'Trompe L'oeil Beaded Dress' adlı tasarımlarını örnek gösterebiliriz. Onlarda elbisenin belinde el şeklinde kemerler yapmışlardır. El figürü, gerçek anlamı ve görevini çağrıştıran anlamıyla Gerçeküstücü açıdan ele alınıp bambaşka anlamlar kazanmaktadır.



Şekil 69: Francois Lesage'nin, Hand Belt, 1986

(Kaynak: BAUDOT, François. , **A Century of Fashion**, Thames & Hudson, London, 1999, s. 24)



Şekil 70: Marc Jacobs, Trompe L'oeil Beaded Dress, 1986

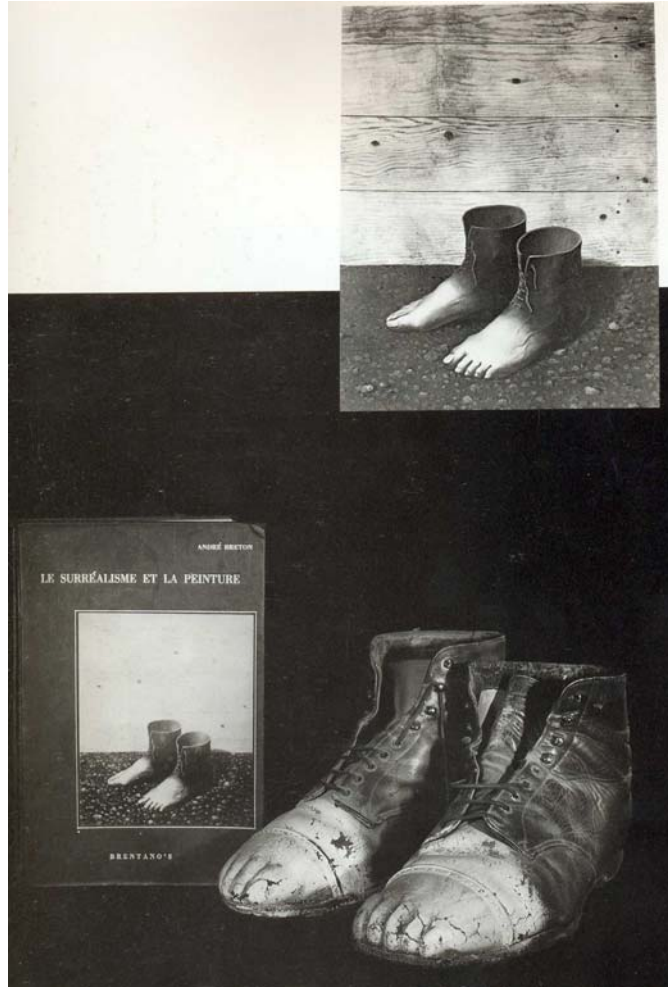
(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 91)



Şekil 71: Moschino, 1988 İlkbahar / Yaz koleksiyonu etek tasarımı

(Kaynak: CALLAN, Georgina O'Hara. , **The Thames & Hudson Dictionary of Fashion and Fashion Designer**, Thames & Hudson Italy, 2002, s. 168)

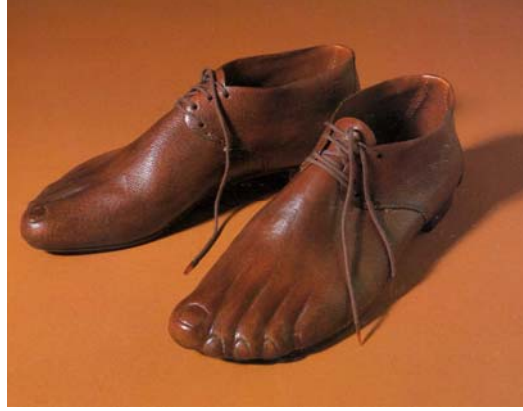
“Gerçeküstüçülükte ayaklar ise hem özgür hem de çok farklı anlamlarda kullanıldı. Ayak izlerinin somut ve soyut anlamda kullanılması, Gerçeküstüçülüğün bedensellik ilkesini çağrıştırmaktadır. Michel Foucault, Rene Magritte’in ‘The Red Model’ eserindeki ayakkabıları, benzerlik ve gerçeği ifade etme açılarından ele almıştır. Pierre Cardin’in bay ayakkabılarındaki gerçeğe benzerlik Anne-Maria Bretta da eksik olabilir ama Magritte’e her ikisi de çok şey borçludur. Giyim eşyasını önce ‘resim’ gözler önüne sermiş sonra moda, sanatın izinden gitmiştir.”⁶³



Şekil 72: Rene Magritte'in 1935 yılında The Red Model adlı eserinden etkilenecek 1945 yılında Marchal Duchamp ve Enrico Donati'nin birlikte yapmış oldukları çalışma

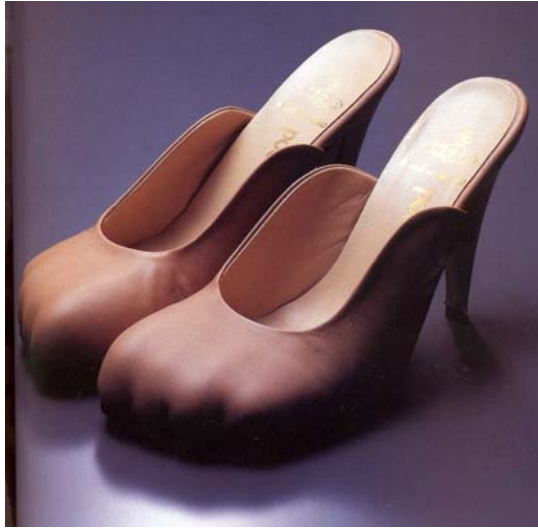
(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 96)

⁶³ Martin, a.g.e , s. 53



Şekil 73: Pierre Cardin, Men's Shoes, 1986

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 97)



Şekil 74: Vivienne Westwood, Yüksek Topuklar, 2000 İlkbahar / Yaz Koleksiyonu

(Kaynak: FUKAİ, Akiko. , **Fashion**, Taschen, İtalya, 2002, s. 607)

III.1.3. Deformasyon

1980'li yıllarda moda tasarımcıları, geleneksel vücut tanımından sıyrılarak, deformasyon yoluyla soyut bir şekil arayışına girmişlerdir. Özellikle Dali ve Magritte'nin çalışmalarındaki sembolik şekiller onlar için önemli bir kaynak olmuştur.

Georgina Godley bu konseptle ilgili çalışmalarında, vücut üzerine yerleştirilen çarpıtılmış, heykelsi yapıları vurgulamıştır. Giysiye erotik bir anlam katan bu yaklaşıma benzer bir yaklaşım giysi tasarlayan tasarımcı, Claude Montana'dır. Giysiye kazandırılabilen heykelsi formları, hacmi, balon etkiyi incelemiştir.

*“Georgina Godley'nin ‘Endamlı İç çamaşırı’ ve ‘Endamlı Elbise’si, vücut şeklinden yola çıkarak tasarlanmış bedenlerdi. Tamamen soyut ve canlı hissi uyandıran bir bedeni elbise şekline uyarlama denemesi, modayı mizahla bir araya getirdi. 1985’te Olivier Guillemain’in elbiselerinde ve Claude Montana’ın 1984 kreasyonuna ait bir paltonun kolunda gördüğümüz, modanın tıpkı sanat gibi soyutlamalara çok uygun olduğudur.”*⁶⁴



Şekil 75: Jean Arp, 1933, Human Concretion

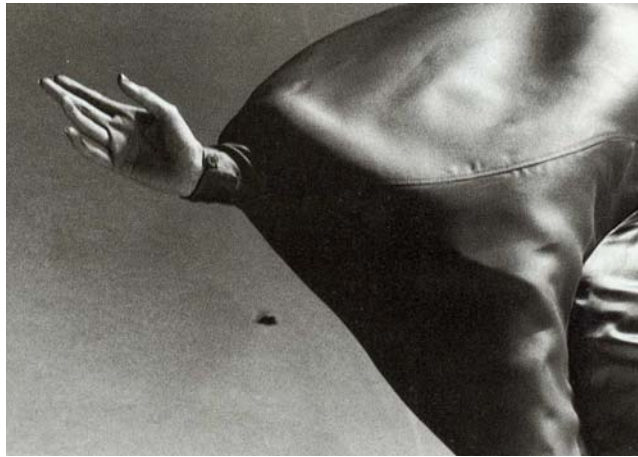
(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 28)

⁶⁴ y.a.g.e. , s. 17



Şekil 76: Georgina Godley, 1986

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 29, 31)

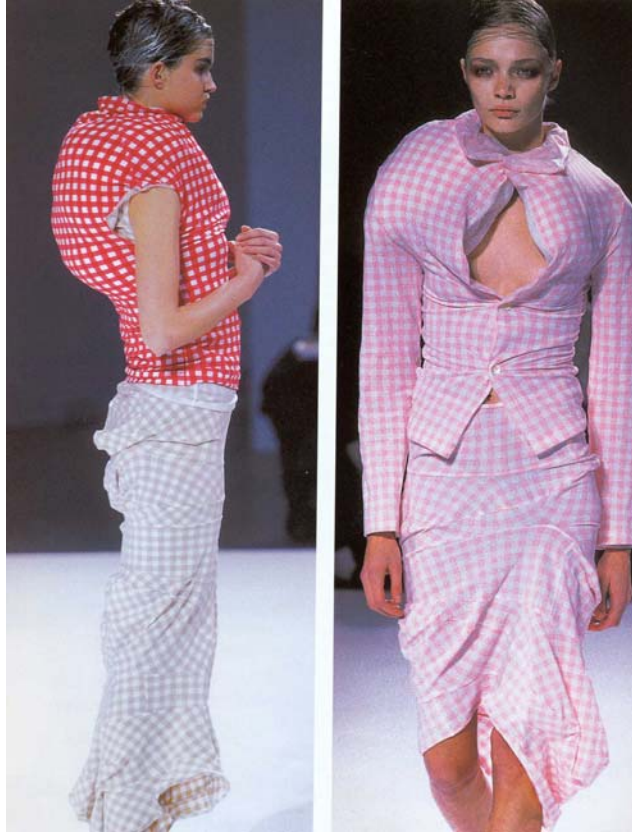


Şekil 77: Claude Montana, 1984

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 30)

Günümüz tasarımcıları deformasyon mantığını kullanarak birçok farklı çalışma gerçekleştirmişlerdir. Çok farklı malzemelerle gerçekleştirilen çalışmalar beklenilenin ötesinde giysi işlevselliğın yanında estetik kaygıları da beraberinde getirmiştir. Martin, bu konuyla ilgili açıklamasında; 'Kıyafet, hem gerçek hem de hayali olanla iç içe ama umulmadık değildir. Moda ve giyimın aynası, artık Gerçeküstücüler tarafından kırılmıştı.' demiştir.

Rei Kawakubo'nun bu konseptte ait yorumları hayli şaşırtıcı olmuştur. Birçok sezonda belli belirsiz bir şekilde vücudu analiz etmiş ve bunu çalışmalarına yansıtılmıştır.



Şekil 78: Rei Kawakubo / Come des Garçons, Huncbank, 1997 İlkbahar / Yaz

(Kaynak: SELİNG, Charlotte. , **Fashion The Century of The Designer 1900–1999**, Könnemann, Germany, 2000, s. 509)



Şekil 79: Rei Kawakubo / Come des Garçons, Huncbank, 1997 İlkbahar / Yaz

(Kaynak: FUKAI, Akiko. , **Fashion**, Taschen, İtalya, 2002, s. 658, 659)



Şekil 80: Rei Kawakubo / Come des Garçons, 1995 Sonbahar / Kış Koleksiyonu

(Kaynak: FUKAI, Akiko. , **Fashion**, Taschen, İtalya, 2002, s. 655)

III.1.4. Yer Değiştirme

“Gerçeküstücü nesnelere, gerçekte buldukları yerlerden çok daha farklı yerlere taşınıp ele alınmışlardır. Marcel Duchamp 1914’te Paris’te bir marketten metal bir şişe rafı satın almış, bu raf Gerçeküstücü sanatçılarca farklı platformlarda kullanılmıştır. Günlük hayatta bulunduğu, asıl çevresinden alınıp, kullanımında, boyutunda, anlamında değişiklik yapılmış, yeni tasarımıyla bambaşka bir nesne olmuştur.”⁶⁵

Moda, hem yer değiştirme elverişliliği açısından hem de görsel ve düşünsel açıdan sunduğu imkânlar doğrultusunda geniş bir perspektife sahiptir. Bu nedenle moda tasarımcıları bu konsepti hemen benimseyerek farklı tasarımlarda kullanmışlardır. Bilinçaltımızın nesnelere yüklediği anlamlardan sıyrılarak bambaşka şeyler ifade etmeye başlamıştır. Yer değişim konseptinin ilk örneklerini şapka tasarımlarında uygulayarak günün modasına göre sıra dışı şapkalar tasarlayan modacılar, elbise tasarımında sınırlı olanaklara sahip olduklarını düşünmüşlerdir. Kültürlere göre statü ve mevkiinin sembolü olan şapkaya, gerçeküstüçüler tarafından yeni anlamlar kazandırılmıştır.

Gerçeküstüçülük ve moda denilince ilk akla gelen Elsa Schiaparelli’dir ve en ünlü tasarımlarından biride ‘Ayakkabı Şapka’ dır. *“Salvador Dali’nin taslağını çizdiği, Schiaparelli’nin ise asıl çizimi ile son halini almış Ayakkabı Şapka, Gerçeküstücü tiyatro kaynaklıydı. 1932 yılında Port Lligat’a yaptığı gezi sırasında Dali, uydurma ve Gerçeküstücü bir objenin yanında fotoğraflanmıştı. Ayakkabının ait olduğu yer ve amacıyla oynamış; böylece ayakkabı hem şapka hem de apolet işlevi görmekteydi. Son olarak, Gala ve Dali, Schiaparelli’nin Ayakkabı Şapkasıyla fotoğraflanmış, böylece değişim sadece ayaktan başa değil, kocadan eşe de geçmişti: fotoğrafta görülen ayakkabıyı kim giyebilirdi ki?”⁶⁶*

⁶⁵ y.a.g.e. ,s. 107

⁶⁶ y.a.g.e. ,s. 107



Şekil 81: Else Schiaparelli, Şapka Tasarımları (Pirzolo Şapka, Ayakkabı Şapka, Mürekkep Hakkası Şapka), 1937

(Kaynak: NERET, Gilles. , **Salvador Dali**, Taschen ve Remzi Kitabevi, Germany, 2005, s. 40)

Ünlü 'Ayakkabı Şapka' birçok tasarımcıya model olmuş ve yeni fikirler için ilham vermiştir. Eğilmiş ibrik ya da kızarmış patates olarak tasarlanan şakaları 1980'lerde Kirsten Woodward ve Stephen Jones tasarlanmış ve geleneksel malzemeler kullanılarak üretimi gerçekleştirilmiştir.



Şekil 82: Kirsten Woodward, Eğilmiş İbrik, 1986

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 117)

Temelinde mizah olan bu yeni akımla, şapkanın yerini alan bir nesne ya da nesne şeklini almış şapka sembolik bir rol oynamaktadır. Karl Lagerfeld minyatür bir sandalyeyi şapka olarak tasarlayarak, hem mobilya ve gelenekler, hem de sandalyenin yer değiştirmesi sonucu ilginç bir manzara ortaya çıkmıştır.



Şekil 83: Karl Lagerfeld, Chair Hat and Upholstered Dress, 1985

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 122)

Şapkanın dışında giyim eşyalarının kullanım yerleri değiştirilerek tema işlenmiştir. *“Karl Lagerfeld, belde kemer yerine eldivenleri kullandı. John Galliano, pantolon şeklinde bir ceket, Jean –Charles de Castelbajac, eteği gömlek haline getirdi ve baş ve ayakta yer değişim konseptini işlemiş oldu. Eskiye ait ve bir iç giyim eşyası olan korse, Paul Flato tarafından bilezik olarak tasarlandı ve görünür bir giyim eşyası oldu. (1939) Korse ayrıca Lagerfeld tarafından bir şapka, Jean-Paul Gaultier tarafından ise elbise olarak tasarlandı. Modanın içinde yer alan bu yer değişim örnekleri, giyim eşyasının hem işlevini hem de yerini değiştirdiğinden çok ilgi çekici idiler. Sarhoş bir parti davetlisi, kafasına bir abajur giyebiliyor; ama bu şapka gerçek bir işlevsellik yansıtmıyordu; Gerçeküstücü bir şapka sahibi ise, ayakkabıyı şapka olarak başına giyiyor; bu görünüş çok daha baş döndürücü kışkırtıcılığa sahip oluyordu. Yani, Gerçeküstücü bir giyim eşyası, bir miktar gerçeklik yansıtmalıydı. Schiaparelli'nin Pirzola Şapkası, kadın şapkası tasarımının bir kurgu ürünüydü, ama gerçekliğinin kabulü için, sanki restoranda servis edilmeye*

hazır havasına sokulmak adına, pirzola sapının ucuna beyaz-deri bir fırfır takılmıştı. Karl Lagerfeld'in Pasta Şapkaları, lezzetli görünmeleri için güzelce süslenmiş, suni görünmek yerine, nefis bir pasta imajını veriyorlardı. Gerçeküstücü objeler dünyasında, birbirine benzer nesnelere uygunsuz beraberlikler yaşıyor; bu nesnelere yeniden değerlendirilmesinden, özellikle vücuda giyilen nesnelere, moda sayesinde payını alıyordu.”⁶⁷



Şekil 84: Paul Flato, Corset Bracelet, 1939

Kaynak: Richard Martin, **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc. New York, 1996, s. 114



Şekil 85: Karl Lagerfeld, Corset Hat, 1985–86

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s.115)

⁶⁷ y.a.g.e. , s. 108



Şekil 86: Jean Paul Gaultier, Des Robes quis se Derobent, 2001 İlkbahar / Yaz

(Kaynak: KOTA, Harold. , **Extreme Beauty: the Body Transformed**, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2002, s. 82)

Rei Kawakubo giysideki alışılmış görüntülere meydan okuyan tasarımlar yapmıştır. Erkek takım elbisesi bayan giyimi, giysinin arkası ön, önünü ise arka olmuştur. Ayrıca kolları uzatarak ve omuzun dışındaki başka bölgelere yerleştirerek deformasyon konseptine uygun çalışmalar yapmıştır.



Şekil 87:Rei Kawakubo / Come De Garçons, 2004-2005 Sonbahar/Kış

(Kaynak: <http://www.wgsn-edu.com>, 23.04.2006)

Mobilya ve giysi eşyasındaki yer değişime Dali'nin 'Çekmeceler Şehri' en iyi örnektir. Dali tılsımlı bir imge olan kadını vücudunu çekmeceli bir dolap olarak düşünerek, anlatımında bir çeşit kinaye kullanmıştır. O, her zaman yaşayan varlıkların ve yaratılan nesnelerin yabancılaşmasıyla alakadar olmuştur. Her çekmece kadın bedenine ait bir kokuya karşılık gelmiştir. Bu konudaki diğer çalışmaları; 'Venus de Milo with Drawers' heykeli ve 'Antromorphic Cabinet' karakalem resmidir.



Şekil 88: Salvador Dali, Antromorphic Cabinet, Venus de Milo with Drawers,1936

(Kaynak: NERET, Gilles. , **Salvador Dali**, Taschen ve Remzi Kitabevi, Germany, 2005, s. 44, 45)

Schiaparelli'nin 'Desk Suit' ceketinde, Dali'nin kadın vücuduna yüklediği erotizm ve vücudun kibirli yapısı anlamını işlemeye çalışmıştır. Schiaparelli elbisesinde, sanatsal anlamı muhafaza ederek, çekmecelerin bazılarını cep şeklinde, bazılarını ise mobilya parçası olarak kullanıp, belli belirsiz yanılsamalar yaratmıştır. Ayrıca çekmece kollarını düğmeden yaparak yenilik ve işlevselliği bir arada kullanmıştır. Bu tasarım, Gerçeküstücü bir tarzda, Cecil Breaton tarafından fotoğraflandırılmıştır.



Şekil 89: Elsa Schiaparelli, Desk Suit, 1936

(Kaynak: BAUDOT, François. , **Fashion Memoir Elsa Schiaparelli**, Thames Hudson, İtalya, 1997, s. 70)

Dali'nin orijinal erotik ve gösterişli 'Çekmeceli Vücut' imgesine benzeyen bir diğer tasarım, Doline Dritsas tarafından yapılmış ve 'Renkli İpek Çekmece Elbise' adını vermiştir.



Şekil 90: Doline Dritsas, Renkli İpek Çekmece Elbise, 1984

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 120)

Ayna imgesini moda sanatında giyime taşıyan tasarımcı Elsa Schiaparelli'dir. Schiaparelli'nin tasarladığı ceketin önünü kapatan kilitler ayna şeklindedir.



Şekil 91: Elsa Schiaparelli, 1939, The Metropolitan Museum of art, New York

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 38)

Yves Saint Laurent'ın tasarımında ise ayna, resim olarak giysinin arkasına monte edilmiştir. Aynayı bir düşsel ve yanıltıcı yansımalar kaynağı olarak yorumlayan tasarımcılar, tasarımlarına gizemli ve derin anlamlar yüklemişlerdir.



Şekil 92: Yves Saint Laurent, Rococo aynalı ceket, 1978–79

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 29, 38)

Mimari yapılar da gerçeküstücüler tarafından işlenerek giysi tasarımlarında yerini almıştır. “Klasik yapılardan özellikle ‘sütun’, tasarımın her çeşidinde yer almıştır. Schiparelli’nin galalar için tasarladığı gece maskelerinde, maskenin gözlerin önünde tutulmasını sağlayan dikey parçasının, kolonlardan etkilenecek tasarlandığı söylenmektedir. Chirico’nun 1929 yılında Balet Russes için yaptığı tasarımlar, klasik bir tapınak kolonu şeklindeki insan figürleridir. Adelle Lutz’un, bir David Byrne yapımı olan ‘Gerçek Hikâyeler’inde insan figürleri klasik mimariden yola çıkılarak tasarlanmış, aynı zamanda modern ‘tuğla yüz’ şeklini de almıştır.”⁶⁸



Şekil 93: Adelle Lutz, Urban Camouflage Clothing, 1986

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 128)



Şekil 94: Krizia, Ionic Column Bathing Suit, 1982

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 131)

⁶⁸ y.a.g.e. ,s. 109

III.1.5. İllizyon

Gerçeküstücü ressam ve tasarımcılar, mucizeler arayarak ve hayalleri gerçek kılarak mükemmelliği sorgulamışlardır. İllizyon ve göz yanılmaları yöntemini kullanarak mükemmelliği hem gizlemiş, hem de göstermişlerdir. Değiştirici gerçeküstücü teknik, nesnenin geleneksel çağrışımını bir kenara atarak nesnenin genel yapısını değiştirir, rolünün ve kimliğinin farklılaşmasına neden olur.

İlk örneklerini Gerçeküstücü akımın önemli temsilcilerinden biri olan Dali'nin çalışmalarında görmek mümkündür. Dali tablolarında elleri sıkça kullanmıştır. Eller genellikle gerçek görünümünden farklı olarak yorumlanmıştır; şişman, sıska, upuzun. Eller, vücudun diğer kısımlarıyla birleştiğinde dinamik bir form kazanmaktadır. *“Ortaya çıkan şekil ise Dali'ye göre psikoseksüel bir anlam taşıyordu. Gerçeküstücü heykeltıraş Jean Arp'ın, 'Burun-Yanaklar', ve 'İnsan Taşı' ve ressam Yves Tanguy'un 'Yayların çarpımı' eserlerinde, Dali ve Magritte'in sahip olduğu hikâyeci ve sembolik şekiller yoktu ve modayı hemen etkilemediler.*

Rene Magritte, 'Sihirli Ayna'sında, gerçekliği bir hayal ürünü olarak yansıtmıştır. 'Kopya edilmez' eserinde bulunan ayna, içinde çerçevelenmiş gerçekliği yansıtmaktadır. 'İnsan olmak-Ben' resminde, pencere ve çerçeve bir araya gelmiş, Gerçeküstücü gözüyle gerçeği anlatan öğelerle tamamlanmıştır. Magritte'in absürd dünyanın pasif gözlemcileri ve algıladığımız dünyayı farklı şekilde değerlendirmesi, çerçeve içinde şaşırtıcı ayna resimlerine dönüşmüştür.”⁶⁹

⁶⁹ y.a.g.e. , s. 17



Şekil 95: Rene Magritte, 1937

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 44)

Elsa Schiaparelli ceket tasarımının arkasında göz imgesini andıran ve aslında bir vazodolu çiçek olan resim ile bir illüzyon sağlamıştır.



Şekil 96: Salvador Dali, Face-Chalice Profiles Pin, 1949
Elsa Schiaparelli, 1937

(Kaynak: BAUDOT, François. , **Fashion Memoir Elsa Schiaparelli**, Thames Hudson, İtalya, 1997, s. 31

MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc. New York, 1996, s. 204)

“Salvador Dali ve Jean Cocteau'nun yaratılarıyla ortaya çıkan kumaş tasarımları, Schiaparelli tarafından kullanılmıştır. *Dali ve Schiaparelli 1930'ların en ikonik elbiselerinden iki tanesinde daha birlikte çalıştılar; birisi 1937'deki 'Organze Dress with Painted Lobster' diğeri de 1938'deki 'Tear Dress' dir.*

Sürrealistler 'Yerine Geçme İllizyon' teması 'Tear Dress' de zirveye ulaşmıştır. 1932'nin başlarında Janet Flanner *The New Yorker*'da Schiaparelli'nin bir kadın giysisinin modern bir tuvale eşdeğerde olduğunu yazar. 'Tear Dress' elbisesi Dali'nin 1936'daki bir resminden 'Three Young Surrealist Women Holding in Their Arms the Skin of an Orchestra' ilham almıştır. Burada yırtılmış kumaş soyulmuş deriden ayırt edilmez, bu yüzden beden ve giysi arasındaki parametreler çözülemez. Lüks ipek krepten bir giysi en resmi ortamlarda giyilme işlemlerinde sahipken, Schiaparelli 'nin Circus koleksiyonunda 'Tear Dress' paçavra ve şiddetli illizyonu vermektedir.

Philadelphio Sanat Müzesinin koleksiyonunda yer alan 'Tear Dres', yırtılmış hayvan etinin illizyonu ile baskılıdır, trompe-l'oeil efekti 3. boyut vermiştir. Bugün beyazlaşmış olan soluk mavi kumaş üzerinde, deri yarılmış ve soyularak alt kattaki macentayı ortaya çıkarmıştır, asılmış olan parçalar üzerine kürk gibi görünecek biçimde baskı yapılmış, sonraki giysi bir hayvan derisinin ters yüz edilmiş halidir.”⁷⁰

⁷⁰ Mackrell, a.g.e. , s. 114



Şekil 97: Elsa Schiaparelli, Tear Illusion Dress and head Scharf, 1937

(Kaynak: BUXBAUM, Gerda. , **Icon of Fashion The 20th Century**, Prestel Verlag, New York, 2005, s. 43)

1937’de Dali ve Schiaparellinin ortak çalışmaları sonucu ‘Tear-Illusion Dress’ (Gözyaşı-Yanılsama Elbisesi) ortaya çıkmıştır. Pelerinin üzerinde gerçek yaşlar, elbisede ise sahte yaşlar bulunmaktaydı. Pelerin ile elbise arasındaki ilişkiyi, algılanan ve kavranan arasındaki anlaşmazlığı yansıtmaktaydı.

III.1. 6. Doğal Ve Suni Dünyalar

Gerçeküstücüler, psikolojik ve entelektüel tutumun yanı sıra provakatif tutumda olan doğal dünya temasını ele alarak başarıyla işlemişlerdir. Denizkızları, balıklar ve deniz kabuklarını içeren, su ve deniz yaşamı favori motiflerindedir. Gerçeküstü sanat akımının öncü sanatçılarından olan Max Ernst’in İki ciltlik kolaj romanı *Une Semaine de bonte* (A week of kindness=kibarlık hatası), 1934’de

Paris’de yayınlanmıştır. İkinci cildin kapak resmindeki Eau başlığıyla kadın, deniz kabuğu ve baş bir araya gelerek, ‘deniz’ Gerçeküstücü bir çerçevede kişileştirilmiştir.

Dönemin ünlü modacılarında Coco Chanel resimden çok etkilenerek, nadir Gerçeküstücü tasarımlarından biri olan istiridye şapkasını tasarlar. Sürrealizmin öncü grafik sanatçılarından biri olan Marcel Vertes’in çizdiği deniz kabuğu Chanel’e ilham verir. Tasarımında dokuyu ve akıcılığı verebilmek için beyaz ipekli grogren bir kumaş seçer. Deniz kabuğunun organik çizgilerini sağlamak için de üzerine kordlar yerleştirir. Bu şık şapka, ‘Chanel’s Immaculate Shell of White Grosgrain’ başlığı ile Harper’s Bazaar’ın 1938 Ocak sayısındaki moda sayfasında yer alır.



Şekil 98: Coco Chanel, İstiridye Şapka, 1938

(Kaynak: MACKRELL, Alice. , **Art and Fashion The Impact on Fashion and Fashion on Art**, BT Batsford, London, 2005, s. 137)



Şekil 99: Krizia, 1980,
Karl Lagerfeld, İlkbahar / Yaz 1991,
Christian Lacroix–1988

(Kaynak: MC DOWELL, Colin. , **Hats Status, Style and Glamour**, Thames and Hudson, London, 1996, s. 210, 211)

Gerçeküstücülerin yayınladığı, “*La Revalution Surrealiste'nin (1 Aralık 1924) ilk sayısının kapağında bir balık resmi vardı. 1945-46'nın sonlarında sürrealizm sergisinin duyurusunda bir balık stilize edilerek uzatılmıştır. Bir balık ve denizkızı, birbirlerinin özelliklerine sahip olarak illüstre edilmişlerdir.*”⁷¹

“*Andre Breton, İlk Gerçeküstücü Manifestosunda yer alan özdevinimli parçaları 'poison soluble' (çözülebilir balık) olarak adlandırmıştır. İkkelleştirilebilir, sessiz, gizemli, davetkâr özellikleriyle, denizaltı dünyası Gerçeküstücülerde hayranlık uyandırmıştır.*”⁷²

1930' larda Gerçeküstücüler balık imgesini ele alarak etkileyici bir çıkış yapmışlardır. Birçok tasarımcının balık formundan yola çıkılarak gerçekleştirdiği tasarımlar moda dünyasında yerini almıştır.

Dali ve Schiaparelli, ortak çalışmasıyla 1937'de tasarlanan en ikonik elbiselerinden biriside 'Organze Dress with Painted Lobster'dır. Doğal dünya

⁷¹ Mackrell, a.g.e. , s. 137

⁷² Martin, a.g.e. , s. 140

temasında seçtikleri hayvan, ıstakozdu ve elbisenin ön tarafına stratejik olarak yerleştirilerek elbisenin önemli bir parçası olmuştur ve erotik gerilimi artırmıştır.



Şekil 100: Elsa Schiaparelli ve Salvador Dali, Organze Dress with Painted Lobster, 1937

(Kaynak: BAUDOT, François. , **Fashion Memoir Elsa Schiaparelli**, Thames Hudson, İtalya, 1997, s. 46)

“Harper’s Bazaar’da yer alan bu ıstakoz elbise, dönemin birçok Gerçeküstücü motifinde etkisini göstermiştir. İstakozun tarih öncesi imajı ve yeni sayılabilecek ‘yemek’ sıfatı (denizden sofraya geçirdiği yer değişimi de) onu önemli bir sembol haline getirmiştir. Aslında, Neptün teması, Gerçeküstücülerin ve müşterilerinin hayallerini süslemiş; Comte de Noailles villasında yapılan bir maskeli

baloya ve sonraki sene Comtesse de Noailles'in giydiği bir balo kıyafetine ilham kaynağı olmuştur. ⁷³

Dali'nin istakoz motifini telefon ve incir yaprağıyla bağdaştırdığı en ünlü işlerinden ikisi, New York Dream -1935'de Man Finds Lobster in Place of Phone (Telefon kulübesinde bulunan ıstakoz) ve Lobster Telefone 1935 (Istakoz telefon) dur. Gerçeküstüçülükte hiçbir şey görüldüğü gibi değildir ve Dali için ıstakozun seksüel bağlantıları vardır.



Şekil 101: Salvador Dali, Lobster Telefone, 1935

(Kaynak: BAUDOT, François. , **Fashion Memoir Elsa Schiaparelli**, Thames Hudson, İtalya, 1997, s. 45)

İstakoz imgesinden esinlenen Amerikalı Charles James'de, Schiaparelli'ye kibar bir hürmet ifadesi olarak ıstakoz şeklinde bir elbise tasarlamıştır.



Şekil 102: Charles James, Siren-Crustacean Dress, 1982

(Kaynak: MARTİN, Richard ve KODA, Harold. , **Hatue Couture**, Metropolitan Museum of Art, New York, 1995, s. 147
BAUDOT, François. , **A Century of Fashion**, Thames & Hudson, London, 1999, s. 119)

⁷³ y.a.g.e. , s. 139

“Gerçeküstüçülerin deniz yaşamına bakışı, günümüz modasında Cinzia Ruggieri'nin 'Ahtapotlu elbise' sinde ve Adam Kurtzman'ın 'Manta Şapka'sında gözlenmektedir. Yves Saint Laurent'in bakışı ise daha sofistikedir. 'Sardalye Elbisesi'nde balık pullarının üst üste payet biçiminde işlenmesiyle sanki denizkızı daha sinsî bir görünüm kazanmıştır. Rene Magritte'in 'Aşkın Şarkısı'nda insana ait bir duyguyu, hem balık hem insana benzer, ikisinin de birbirine karıştığı melez bir yapıyla ifade eder. Balık gövdesi, insan bacaklarıyla birleştirilmiş; bir aşk denizinde çırpınmaktadır. Christian Lacroix'in 'İstiridye Şapkası' üzeri şeritli bir külah biçimindedir ve hem kumaş burulmuş hem istiridye kabuğunun hatları verilmiştir.”⁷⁴



Şekil 103: Yves Saint Laurent, Sardine Dress, 1983

(Kaynak: MARTİN, Richard ve KODA, Harold. , **Hatue Couture**, Metropolitan Museum of Art, New York, 1995, s. 94)

Gerçeküstüçülere göre, fantezi dünyasında macera ve cazibeyi çağrıştırdığı için orman, gizemli yapısı ile mükemmel bir kaynak olmuştur. Ormanı farklı bir gerçeklik içinde yansıtan sanatçıların çalışmaları şu şekildedir; Magritte'in 'Keşif' eseri ve Ernst'in 'Caresse Crosby'nin Portresi', Paul Delvaux'un 'Gün Doğumu'.

⁷⁴ y.a.g.e. , s. 140



Şekil 104: Paul Delvaux, Gün Doğumu, 1937

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 161)

Moda dünyasına Delvaux'un incir yaprağı şeklinde bir elbiseyle, yaratılış öncesi çıplaklığı ve ağacı bağdaştırmıştır. Ağaç imgesini birçok tasarımcı, kadın vücuduna benzeterek, doğal güzelliğinde dişiliği yansıtan kurgular yapmışlardır. *“Doğal ve anaç bir rol üstlenen ağaç-kadın, yapraklarla kaplı yapısıyla huzurlu ve sakin bir toprak anadır. Resmin hayal ettiğini, moda da Vivien Westwood'un 'Ağaç Mont'unda ve Cinzia Ruggieri'nin 'Yaban Ot Elbisesi'nde sergiler. Modanın anımsattığını, fotoğraf, beden ve çevrenin başkalaşım geçirmesinde görür ve ortaya Maurice Tabar'ın 'Yürüyen Ağaç'ındaki ağaç ve kadının tek vücut olması imgesi çıkar. Canlanan bitkiler, moda fotoğrafçısı Michael Roberts'in, Manolo Blahnik'in 'Yaprak Ayakkabılar'ını fotoğraflaması ile sergilenir.*

Nihai güzelliğin bir ifadesi olan kadın, çiçeğe de benzetilmiştir. Dişi güzellik, çiçeğin doğal güzelliği şeklinde yansıtılmış; kadın, Christian Lacroix'in 'Gül Şapka'sında, Thierry Mugler'in 'Begonya Elbise'sinde ve Christobal Balenciaga'nın 'Chou' pelerinin de ışıltılı bir şekle bürünmüştür. Doğanın uçuşan ve üretken görünümü her zaman dişi bir güzellik olarak görülse de, bu konsept, Gerçeküstücüler için benzetmeler, rüya yorumları, mantık dışı dişilik sembolleri yaratma, güzeli doğal olanla anlatma açısından önemliydi. Çoğu Gerçeküstücü birer kadın düşmanı olsa da; kadının güzelliği çiçek ile anlatılmıştı.”⁷⁵

⁷⁵ y.a.g.e. ,s. 141



Şekil 105: Thierry Mugler, "Flora (Bouquet)", 1981–82
Christian Lacroix, "Rose Hat", 1986

Kaynak: Richard Martin, **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc.
New York, 1996, s. 170, 172



Şekil 106: Yves Saint Laurent, Bouquet, 1980, Moschino

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International
Publications Inc., New York, 1996, s. 176
SELİNG, Charlotte. , **Fashion The Century of The Designer 1900–1999**, Könemann,
Germany, 2000, s. 535)

1937 yılında Schiaparellinin başlattığı organik kadın şapkacılığını, 1950 de Bill Cuuningham, marul, lahana ve diğer yeşillikleri ironik şekilde anlamlandırarak birçok farklı şapkaya dönüştürmüştür.



Şekil 107: Soldan sağa; Germanine Vittu, Head of Lettuce Hat, 1942
Eric Braagaard, Salad Hat, 1968
Emme, Head of Cabbage Hat, 1957

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 124)

Gerçeküstücüler için 'dönüşüm' sembolü olan kelebek, Ernst'in 'Ve Kelebek Şarkı Söylemeye Başlar' adlı eserinde, kelebeğin ölüm anını işlenmiş, kötü bir sonu vurgulanmış ve dünyadan gökyüzüne uzanan bir değişimi anlatmıştır. Moda da kelebek, sembolik bir yaşamı simgelemiştir. Schiaparelli tasarımlarında sık sık kelebek temasına yer vermiştir. Kelebek eldivenler, şapkaların üzerinde uçan kelebekler ya da bir ceketin düğmelerinde sembolizmi ifade eder ve canlı beden hissi veren bir tarz sergilemiştir.



Şekil 108: Elsa Schiaparelli, Jacket with Butterfly Buttons, 1938

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 171)



Şekil 109: Alexander McQueen, 2000

(Kaynak: SELİNG, Charlotte. , **Fashion The Century of The Designer 1900–1999**, Könemann, Germany, 2000, s. 478)

Gerçeküstücü bir düşünceyle kadın bedeni kuşa benzetilmiş ve zarif bir şekilde dönüşüm sağlanmıştır. Kadın güzelliğini vurgulamak için kuş tüylerinden yararlanılarak şapka ve elbise tasarımları yapılmıştır.



Şekil 110: Jean-Charles De Castelbajac, Eagle Dress, 1986
Bert Stern, Moda Fotoğrafı, 1965

(Kaynak: MARTİN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996, s. 184, 175)



Şekil 111: Jean Paul Gaultier, 1999-2000 Sonbahar / Kış
Thierry Mugler, Sonbahar / Kış 1997

(Kaynak: WILCOX, Claire. , **Radical Fashion**, Victoria & Albert Museum, London, 2001, s. 27

KOTA, Harold. , **Extreme Beauty: the Body Transformed**, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2002, s.71)

III.2. FORM VE MALZEME İLİŞKİSİ

Gerçeküstücü yaklaşımla oluşturulan moda ürünlerinde, tasarımcılar çok çeşitli malzemeleri biraraya getirerek alışılmışın dışında teknikler kullanmışlardır. Gelişen teknolojiyle birlikte, geleneksel malzemelerin yanında yeni olan ve akla gelebilecek her türlü malzeme bir araya getirilerek şaşırtıcı sonuçlar alınmıştır. Özellikle o dönemde insan yapımı elyafların moda sektöründe kullanımı popülerliğini artırmış ve yeni buluşlara neden olmuştur. Seri üretimde insan yapımı ipliklerin güvenilirliği nedeniyle kullanımın artması hazır giyim endüstrisinin gelişmesini desteklemiştir. 1935 yılında, Dr W.H. Caroters naylonu keşfetmiş, ilk insan yapımı iplik, Du Pont şirketiyle birlikte önce Amerika'da ve dolayısıyla tüm dünyaya yayılmaya başlamıştır. Du Pont firması naylon çorapları piyasaya sürmüş ve çok çabuk popülerlik kazanmasıyla, insan yapımı iplikler giyimde de kullanılmaya

başlanmıştır. Imperial Kimyasal Sanayi (ICI) 1946 yılında pazara polyesteri sunmuş, Du Pont firması ise, 1958 yılında ilk esneyebilen lycrayı sunmuştur.

İlk günlerde insan yapımı iplikler ucuz ve tükenmez olması sebebiyle maliyetli doğal malzemelerin yerini almış ve kullanılabilirliği gittikçe artmıştır. 20. yüzyılın ortalarıyla birlikte sentetik kumaşlar eşsiz dokumaları ve çeşitli üstün fonksiyonları nedeniyle beğenilmeye başlamışlardır.

1930'ların başlarıyla birlikte Elsa Schiaparelli insan yapımı elyafları giyimde denemiş fakat onun girişimleri oldukça radikal karşılanmıştır. Yeni ve sıra dışı malzemeleri zevkle kullanarak, el yapımı iplikleri tanıtmıştır. Selaфона benzer, cam görünümlü bir kumaş kullanarak, transparanlık etkisi yaratıp; sert ve yumuşağı bir araya getirmiş; kumaş konusundaki her türlü gelenekselliğin dışına çıkmıştır. Lyons'daki House of Colcombet, Schiaparelli için gazete desenli bir kumaş dokumuş; kâğıt ve mürekkep etkisinde ama yumuşak bir kumaş meydana gelmiştir. Tüm bu yeni kumaşları tamamlayacak ilginç takılar ve aksesuarlar tasarlanmıştır. Plastik takılar; kuş kafesi şeklinde çantalar, seramik sebzeler, kolye şeklinde aspirinler Schiaparelli'nin aksesuarı arasında bulunmaktadır.



Şekil 112: Elsa Schiaparelli, Bug Necklace, 1937–38

(Kaynak: SELİNG, Charlotte. , **Fashion The Century of The Designer 1900–1999**, Könnemann, Germany, 2000, s. 155)

Schiaparelli'yi diğer moda tasarımcılarından ayırıp göze çarpmasını sağlayan zamanına göre yaratıcılığındaki geniş yelpaze olmuştur. "Gazetelerden kesilerek elde edilen kolajlar bluzlar, atkılar ve plaj giyimleri için kumaş tasarımlarında kullanılmışlardır. Bunun için ilhamı Kopenhag balık pazarında çalışan kadınların taktığı gazete kâğıdından yapıma şapkalarından almıştır. Kuzey Afrika'dan bornozlar Rusya ve Peru'dan nakışlar onun yarattığı modanın temeli olmuştur. Kaba kendir bezi elbiseler için kullanılmış ve Amerikan bezi kadın elbiseleri için kullanılmıştır. Ağaç kabuğu kamış, cam giysiler için kumaşlarla ilişkilendirilmiştir. Schiaparelli kumaşları incelemek üzere İngiliz ve İskoç fabrikaları ziyaret etmiştir. O Skye adasında dokunmuş İskoç kumaşlarını kullanmıştır. Viyella için geniş yelpazede malzemeler ve giysiler tasarlamıştır. O Shocking diye adlandırılan parlak pembeyi kendi ticari markası haline getirmiştir.

Onunla birlikte fanteziler sınır bilmemiştir. O kendi deyimiyile havai fişek basamaklarını sıralamıştır. Akşam elbiseleri için İskoç kumaşını kullanmıştır. Asma kilitler kemerleri bağlamıştır. Düğmeler hayvan maskeleri, minyatür gitar, kâğıt ağırlık, kuş tüyü ve lolipoplardan oluşmaktaydı. O düğmelerin ne olarak görünmesi gerektiği gibi göründüğünü söylemiştir. Kumaşlara fil palyaço ve at baskısı yapılmıştır. Broşlar fosforesandır. El çantaları balon şeklinde olup açıldıklarında müzik çalmaktaydı. Bir şapkası ayakkabı şeklinde olup Shocking pembe topuklara sahiptir. Ve moda lideri Reginald Fellowes onu giymiştir. Diğer bir başkası ise kuzu külbastı taklidi olup fırfırla tamamlanmıştır, bu Schiaparelli'nin kendi seğıimidir ."⁷⁶

⁷⁶ Elizabeth Ewing, Alice Mackrell, **History of 20th Century Fashion**, BT Bastsford, London, s.117



Şekil 113: Elsa Schiaparelli, Düğme çeşitleri, 1938

(Kaynak: MARTİN, Richard **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc. New York, 1996, s. 171)

Kullanılan yeni malzemelerin yanında geleneksel olan fikirleri modern bakış açısıyla yeniden yorumlayan Schiaparelli 1938'deki Astroloji Zodyak koleksiyonunda güneş ışığı nakışları gibi cafcacılı motifler tasarlamıştır. Bu fikir, Schiaparelli'nin mor ipek kadife ceket deneyiminden doğmuştur. İnce biçimde yaldızlı metal aplike ağır bir nakış kullanılarak, payetler ön tarafa doğru kavis yapmış ve mavi-pembe kıymetli taş cam süslemesi uygulanmıştır. Tasarımın genel çerçevesi iki büyük güneş şeklindeki düğmeden oluşmaktadır. Schiaparelli'nin kişisel tarzı genellikle düğme gibi detaylarda görülmekte, basit moda elbiselerde büyük etkiler uyandırmaktadır.



Şekil 114: Elsa Schiaparelli, Astroloji Koleksiyonu, 1938

(Kaynak: BAUDOT, François. , **A Century of Fashion**, Thames & Hudson, London, 1999, s. 89)

The Collection of the Kyoto Costume Institute, **Fashion A History From The 18th To The 20th Century Volume II: 20th Century**, Taschen, Köln, 2005, s. 472)

Schiaparelli'den önce de yeni malzemeler moda tasarımında kullanılmıştı, fakat belki de Schiaparelli kadar özgün ve cesur değillerdir. Modanın Sanat olduğuna inanan Schiaparelli kullandığı farklı malzemelerle oluşturduğu yeni tekniklerin yanında, yeni ve etkileyici kadın silueti üzerinde de durmuştur. Gerçeküstücü yaklaşımda, vücut ve kısımları adlı temanın tasarımcılar tarafından oldukça yoğun bir şekilde işlendiğini yukarıda bahsetmiştik.

“1928’de Schiaparelli’nin gelmesiyle birlikte insanlar erkeksi görünüşün saflığından ve şekil bozan çizgilerden yorulmuşlardır, Schiaparelli o zaman içinde kilit rol oynayan bir görüşün sesi olmuş ve şunu bildirmiştir, ‘elbisenin mimari olması gerektiği, vücudun hiçbir zaman unutulmaması gerektiğini, bina içerisindeki çerçeveler gibi kullanılması gerektiğini’ hissettiğini bildirmiştir. Vücuda ne kadar çok önem gösterilirse elbise o kadar iyi canlılık kazanır. Uyum Yunanlıların kurduğu şekilde sağlanmalıdır. Şekille iyileştirilmelidir. Omuzlara kadar kaldır ve göğüslere kadar geri götür. Beli onun unutulmuş orijinal yerine kaldır. Bu Schiaparelli’nin bir

felsefesi idi. Dünya böyle bir değişime hazır ve 30 'ların modası onun beyan ettiği her şeyi yapmıştır.

O genellikle kareli ve takviye edilmiş omuzların yaratıcısı olarak kredilendirilmiştir. İlk defa 1933'te Vogue'da gösterilmiştir. Bu Christian Dior'un 1947'deki 'New Look' akımının ortaya çıkmasına kadar sürekli olarak yaygın olabilmiş ve savaş öncesi ve savaş dönemi modasının göze çarpan özellikleri olmuştur. Bu moda her yerde görülmüş fakat o baş teşvikçi olmuştur. Omuz destekleri sadece dikilmiş elbiseler değil mağazalarda satılan bütün elbiselerle kullanmakta, bütün elbiselere eklenmek üzere hazır olmaktadır. Kollar omuzlarda toplanmakta böylece leg-o-mutton görünüşüyle takviyelere uyumlu hale getirilmektedir. Böyle omuzlar daha önce algılanmayan bir üstünlüğe sahip olmuşlardır, bel ve kalçaların narinliğini ortaya çıkarmıştır. Onlar ayrıca, muhtemelen zevklerine göre pratik bir uygulamaydı, büyüyen hazır giyim ticareti için cennetten gelen bir kutsamaydı, çünkü mevcut olan hazır giyim giysilerin omuzlara sıkışma sorununu daha fazla çözmekteydi. Yeni yapay genişlik ve takviyeleme bireysel farklılıkları da içermekteydi ve üreticiye giysilerinin terzi tarafından üretilmiş görünümü kazandırma imkânını getirmekteydi ve özel dikim görünümü sağlıyordu.⁷⁷



Şekil 115: Else Sciahapereli, 1937–38

(Kaynak: MARTİN, Richard ve KODA, Harold **Hatue Couture**, Metropolitan Museum of Art, New York, 1995, s. 81)

⁷⁷ Ewing, Mackrell, a.g.e. , s. 115

1930'lu yılların ünlü tasarımcılarından Chanel'in görüşleri Schiaparelli'nin görüşlerinden çok farklı olmamıştır. Chanel modern ve bağımsız kadınlar için çalışmış onlar için basit, işlevsel, güncel ve modern kadının yaptıklarını temsil eden elbiseler üretmiştir. Chanel'in moda tasarımına olan yenilikçi yaklaşımı, jarse gibi daha ziyade çalışan kesim için kullanılan ucuz malzemeleri lüks moda ürünlerinde kullanmak olmuştur.

Paco Rabone'da normalde giyside daha önce hiç kullanılmayan, giysiyle hiçbir ilgisi olmayan, alışılmadık metaryellere giyside yer vermiştir. Metal ve plastik malzemeleri kullanarak tasarladığı giysiler o dönemde oldukça popüler olmuştur. Eserleri pek çok müzede sergilenmekte, ancak tam olarak ne 'moda tasarımcısı' ne 'endüstri ürünleri tasarımcısı' ne de 'heykeltraş' olarak kategorize edilebilmektedir.



Şekil 116: Paco Rabanne, 1967

(Kaynak: BUXBAUM, Gerda. , **Icons of Fashion The 20th Century**, New York, 1999, s. 35)

1930'lu yıllardan günümüz modasına doğru yaklaştığımızda, son 20 yılda dikim tekniklerindeki değişim özellikle avangard tarzda yapılan ürünlerde meydana gelmiştir. Kenarların ham bırakılması, giysilerin bilinçli biçimde yapımını veya yapı çözümlemesini ortaya çıkarma amacıyla ters yüz edilmesi, 1980'lerde Japon moda

tasarımcılarının getirdiği yeniliklerdendir. Yarattıkları yeni akımlar, tavizsiz tutarlılıkları ve kararlılıklarıyla oldukları noktaya yükselterek Japon tasarımını bir sonraki yüzyıla taşıyacak olan genç tasarımcıları yetiştirmektedirler.

“Tasarladıkları şekilsiz, bitmemiş giysiler, Kawakubo'nun güve yeniği kumaşları, Miyake'nin bir ucu açık bırakılmış pliseleri, Yamamoto'nun daha önce sakınılan siyahı kat kat, üstüste, cesurca kullanışı kimilerine göre 'anti-estetik' olarak değerlendirilirken, tasarım açısından ise dâhiyane, farklı, yenilikçi ve radikal olarak nitelendirilmiştir.”⁷⁸

Birçok farklı malzemeyi kullanarak giysi yapabilinen Miyake özellikle, metal, plastik, lamine, kâğıt, silikon, bambu, deri'de denemeler yapmıştır. Bu tip malzemelerden denemeler yapmasındaki asıl hedef, vücutla kumaş arasındaki boşluğu doldurmaktır. *“Termoplastik, sentetik kumaşlarla bunu yapmak mümkündür. Çünkü termoplastik sentetik kumaşlar her şekle girebilir, kıvrılabilir, pilili olabilir veya buruşuk kumaşlar ısıtılarak, biçimlendirilebilir, şekil verilebilirdi.”⁷⁹*



Şekil 117: Issey Miyake, 1980, Venedik Bienali
Poliüretan Büstiyer, 1983

(KAYNAK: **Issey Miyake, Making Things**, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Scalo, Paris, 1999, s.42, 43)

⁷⁸ <http://www.designophy.com/>.30. 01. 2005

⁷⁹ Braddock & O'Malley, a.g.e. s.21

Japon tasarımcılar tarafından yaratılan bu kıyafet formları batıda bir devrim yaratarak, pek çok kullanım şekli mümkün kılınmıştır. İleri teknolojik imkânların kumaş yüzeylerinde yarattığı birçok yenilik olmasının yanında; iplik cinsi ve örgü, bitim işlemleriyle, kumaşın akışkan ve dökümlü gösterilebilmesidir. Issey Miyake'de bu özelliklere dikkat eden tasarımcılar arasında yer alır. *“İster buruşuk ya da gofrelenmiş olsun, ister pilili, bütün kumaşlarda ürperti ve titreşim hissediliyor. Hepside yaprak kadar hafif olan bu kumaşlar formlarını, doğadaki öğelerden ya da en arı geometrik biçimlerden alıyorlar.”*⁸⁰

Günümüz popüler tasarımcılarından Alexander McQueen ve Hüseyin Çaçlayan da farklı bir bakış açısıyla tasarımlarında ilginç malzemeler kullanarak farklı çözümlemelere ulaşmışlardır.



Şekil 118: Alexander McQueen, Sonbahar-Kış 1994
The Overlook, 1999 Sonbahar-Kış
Givench için tasarlanmış top, Sonbahar-Kış 1999

(Kaynak: KOTA, Harold. , **Extreme Beauty: the Body Transformed**, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2002, s. 76, 84
FUKAİ, Akiko. , **Fashion**, Taschen, Italy, 2002, s.609)

⁸⁰ Sato,& Chandès, a.g.e. , s. 78



Şekil 119: Hüseyin Çağlayan, Korse, 1995 Sonbahar-Kış
(Kaynak: FUKAI, Akiko. , **Fashion**, Taschen, Italy, 2002, s.686)

SONUÇ

Moda olgusu birçok kaynaktan beslenerek kendini geliştirmiş ve hızla yükselmiştir. Giyim kültürünün moda olgusuna dönüşmesinin de, insanın bedenini şekillendirme, değiştirme ve güzel gösterme duygusunun yoğunluğu, moda kavramı olarak adlandırılmasında etkili olmuştur. İnsanın temel gereksinimlerinden biri olan giyim kuşam, her dönemde farklılık göstermiş ve bugün gelinen nokta şaşırtıcı aynı zamanda da etkileyici olmuştur.

Moda tasarımcıların belki de en çok ilham aldıkları kaynaklardan biri de plastik sanatlar ve sanatçılarla olan kopmaz bağlarından kaynaklanan esinlenme sürecidir. Moda tasarımcıları yaşadıkları dönemin sosyo-kültürel olaylarından, ekonomik gelişmelerden, sanatsal faaliyetlerden her dönem esinlenerek, onları bilgi, tecrübe ve estetik beğenileriyle harmanlanıp hayata geçirmişlerdir.

Son yıllarda avan-garde olarak adlandırılan yenilikçi ve orijinal giysi tasarımları dikkat çekmektedir. Giyim modasında avan-garde ve gerçeküstücü yaklaşımlar var olan moda anlayışına yenilikçi bir tavır getirmiştir. Gerçeküstücü yaklaşım 1930'lu yıllarda moda dünyasına kararlı bir giriş yapmış ve günlük gerçekliklerle yenilikçi sanatın birleşmesine olanak sağlamıştır. Moda'nın imgelerine yeni mecaz anlamlar yüklenmiştir.

Gerçeküstücülük, teoriye dayalı bir sanat akımıdır ve betimlemeler açısından oldukça zengindir. Dada'nın öğretileriyle Freud'un kuramları doğrultusunda akılcı tutuma karşı tavrı olarak, bilinç dışının düşsel dünyasına yönelmiştir. Sigmund Freud'un psikanaliz metodunun büyük ölçüde etkisinde kalan Gerçeküstücü sanatın kaynağında bilinçaltı görünümler, içgüdüler, arzular, tutkular ve değişik ruh halleri önem taşımaktadır. Amaç; insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantezi, düş ve imgelerin üst gerçekliğini açarak, sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmaktır. Gerçeküstücülük, bilinç ile bilinçdışını, düşsel dünyayla gerçek yaşamı bütünleştiren bir yol olmuştur.

Gerçeküstücülük hiçbir ortak kuram ya da birlik olmaksızın, sanatçıların bireysel tavırları doğrultusunda kendi kendine gelişen bir sanat akımı olmuştur. Gerçeküstücülük, içinden çıktığı toplumun yalnız sanatsal değerlerini değil, yerleşik

tüm değerlerini ve düşünce biçimini yadsımaktadır. Teorik açıdan dayandığı nokta ve ilk tanımına rağmen gerçeküstücülük, yerini yeni form ve fikirler besleyerek sağlamlaştırmıştır.

Gerçeküstücü sanatın ilk ifadesi, sade ve katı bir tarzdadır; ilk Fütüristler ve diğer sanat reformcuları gibi kısa ömürlü olmuştur. Bunu takibeden tarzı ise daha esnek ve gösterişlidir. İlk kuşak, manifestocu gerçeküstücülerinkine benzer bir özgüvenle, gerçeküstücülüğün havasını, film, moda ve ticari medyada atmasına izin vermiştir.

Moda alanında sahne almaya başlayan gerçeküstücülük, bütün eski moda tanımlamalarını yok ederek, sınırları zorlayan ve tamamen yeni silüetleri ön plana çıkaran bir devrim yaratmıştır. O güne kadar alışılmış giyim tarzının ve konstrüksiyonun genel giysi estetik normlarını değiştirmiştir.

Gerçeküstücü yaklaşımı tasarımlarında kullanan moda tasarımcıları, giyinmenin estetik gelişimini sanat ile birleştirerek, giyinme olgusuna sanatın işlevini yüklemişlerdir. Giysi tasarımında ki iki temel yaklaşım; görsel tasarım yaklaşımı (gerçek gördüğün şeylerin aksetilmesi, var olan şeylerin yorumlanması) ve gerçeküstücü yaklaşım (bilinçaltının, rüyaların, düşüncelerin yorumlanması) olarak yorumlanabilir.

Moda tasarımcıları gerçeküstücü yaklaşım doğrultusunda farklı malzemeler kullanarak, yeni yöntemler geliştirmişler ve çalışmalarında belirli konseptleri işlemişlerdir. Tasarımcılar, konseptleri değişik açılardan ele alarak moda ürünlerinin karakteristik tarzını değiştirmişlerdir.

Bu çalışmada yapılan araştırmalar sonucu, gerçeküstücü yaklaşım doğrultusunda ortaya çıkan yeni konseptleri şu şekilde sıralayabiliriz; mecaz ve metamorfoz, vücut ve kısımları, deformasyon, yerdeğişim ve illizyon, doğal ve suni dünyalar.

Giyimin genel anlamını değiştiren konseptler:

- Belirli bir amaç ve kullanım alanına yönelik olarak tasarlanmış bir giysinin bambaşka bir anlamda ve yerde kullanımı. Örneğin, bir safari giysisinin şık bir gece

kıyafetine dönüştürülmesi ya da Kawakubo'nun yaptığı gibi moda eskiliği getiren ve varlık yerine yokluğu ifade eden, yoksul kıyafeti andıran lüks giysi ürünleri üretmek.

- Farklı objelerin (genellikle giysiyle hiçbir ilgisi olmayan) giyside çeşitli dekoratif unsurlar olarak kullanılarak giysiyle ilişkilendirilmesi. Örneğin, reçel kavanoz kapaklarının bilezik olarak kullanımı ya da tuvalet rezervuar ipinin bir kemer olarak kullanımı gibi

-Cinsiyeti değiştirme, cinsiyetler arası sınırları kaldırma; Erkek için tasarlanmış bir giysinin kadına uyarlanması veya tam tersi kadın için tasarlanan bir giysinin erkeğe göre uyarlanması. Westwood'un tasarımları bu konseptte en iyi örnek olabilir. Ayrıca Kawakubo'nun çalışmalarında olduğu gibi kadının cinsel yönünü ön plana çıkartmaktansa, onu geri plana atma. Kawakubo bu konudaki görüş açısını şu cümlelerle açıklıyor: "Günümüz yeni kadını için tasarlanacak elbiselerin geleneksel formlarını kırmalıyız. Güçlü ve yeni bir imaja ihtiyacımız var, geçmişe geri dönüş değil!"

-Tekrar tanımlama / Mecaz; farklı objeleri giysiyle ilişkilendirerek yeniden yorumlanması. Örneğin, tencere, tava gibi objelerin küpe veya giyside çeşitli dekoratif unsur olarak kullanımı (Galliano'nun son dönem çalışmalarında olduğu gibi).

-Şaşırtma / Mecaz; Gaultier'in çalışması bu konsept için güzel bir örnek olacaktır. Önü şık bir balo elbisesi olarak görülürken, arka kısım neredeyse çıplak fileden bir çorap ve çiçek iliştilererek hortumlarla tamamlanmıştır.

-Vücut ve kısımları temasında gerçeküstücüler için ana düşünce, vücudun yorumudur. Özellikle kadın bedeni küçük parçalara bölünerek, yerlerinin değiştirilmesiyle oluşturulan kompozisyonlar tipik örneklerdir. Gözler, eller ve dudaklar sıkça işlenen imgeler arasında yer almış ve bazen bir koltuğa dönüşmüş bazende giysinin bir parçası olarak işlenmiştir.

-Yerdeğiştirme; giysi parçalarının yerdeğişimi. Önün arka olması, kolun eteğe takılması veya ayakkabının şapka olması şeklinde görülmektedir. Jean Paul Gaultier

ve Vivien Westwood gibi yenilikçi tasarımcılar da geleneksel iç çamaşırları olan korse ve jartier kemerlerini, modern dış elbise şekline dönüştürmüşlerdir.

-Müzik ve özellikle müzikal enstrümanlar gerçeküstücü imgelemede önemli bir rol almış ve kadına benzetilerek yorumlanmıştır. Bu koseptle ilgili Elsa Schiaparelli, Karl Lagerfeld ve Christian Lacroix çalışmalar yapmıştır.

Bu yaklaşımı uygulayan belli başlı moda tasarımcılarının gerçeküstücü yaratma yöntemleri, stratejilerini konu alan daha detaylı yapılacak bir araştırma konusuna, bu çalışmanın esas teşkil edeceği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Türkçe Kaynaklar

BEKSAÇ, Engin. , **Avrupa Sanatına Giriş**, Engin Yayıncılık-Sanat Kitapları Dizisi, İstanbul, 3. Basım, 2000

CAUQULEİN, Anne. , (Çev. Özlem Avcı) **Çağdaş Sanat**, Dost Kültür Kitaplığı 20; Sanat: 3, Ankara, 2005

CRANE, Diana. , (Çev. Özge Çelik), **Moda ve Gündemleri**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003

ÇİVİTÇİ, Şule., **Moda Pazarlama**, Asil Yayıncılık, Ankara, 2004

DAVIS, Fred; **Moda, Kültür ve Kimlik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997

DEREBOY, Elif Jülide. , **Kostüm & Moda Tarihi**, Özel Güzel Sanatlar Stilistik Ltd. Şti., Ankara, 2004

FREUD, Sigmund; **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, Cilt. 1, İstanbul, 1997

HAKKO, Cem. , **Moda Olgusu**, Erler Matbaası, İstanbul, 1982

HANÇERLİOĞLU, Orhan. , **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993

İPŞİROĞLU, Nazan, İPŞİROĞLU, Mazhar. , **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi A.Ş., İstanbul, 1993

LYTNTON, Nibert. , **Modern Çağın Sanat Görüşü**, (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1982

PASSERON, René. , **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000

SÖZEN, Metin. , TANYELİ, Uğur. , **Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 4. Basım, İstanbul, 1996

NERET, Gilles. , **Salvador Dali**, Taschen ve Remzi Kitabevi, Germany, 2005

WEYERS, Frank. , **Salvador Dali**, Lelen und Werk, Könemann, İtalya, 2005

TURANİ, Adnan. , **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, 4. Basım, İstanbul, 2003

Yabancı Kaynaklar

AGAINS, Teri. , **The End of Fashion-How Marketing Changed the Clothing Business Forever**, Harper Collins Publisher, USA, 1999

BAUDOT, François. , **A Centruy Fashion**, Thames and Hudson, London, 1999

BAUDOT, François. , **Fashion Memoir Elsa Schiaparelli**, Thames Hudson, İtalya, 1997

BOUCHER, François., Harry N. Abrams, **20,000 Years Of Fashion**, Inc, Publisher, Newyork, 1987

BREAWARD, Christopher., **Fashion**, Oxford University Pres: 1, İngiltere, 2003

BROMMER, Gerald. , **Discovering Art History**, Devis Publications, U.S.A., 1981

BUXBAUM, Gerda. , **Icons of Fashion The 20th Century**, New York, 1999

CALLAN, Georgina O'Hara. , **The Thames & Hudson Dictionary of Fashion and Fashion Designer**, Thames & Hudson, Italy, 2002

CHENOUNE, Farid. , **Fashion Memoir Jean Paul Gaultier**, Thames & Hudson, İtalya, 1993

COSTANTINO, Maria. , **Fashion Files Designers**, BT Batsford Ltd, London, 1997

ELLEN, Jay Diamond. , **The World Fashion**, Fairchild Publications, New York, 1997

EWING, Elizabeth. , MACKRELL, Alice. , **History of 20th Century Fashion**, BT Batsford, London, 2005

FUKAI, Akiko. , **Fashion**, Taschen, Italy, 2002

Fashion, A History from the 18th to the 20th Century, The Collection of the Kyoto Costume Institute, Taschen, Germany, 2002

Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, **Issey Miyake, Making Things**, Scalo, Paris, 1999

KAWAMURA, Yuniya., The Japanese Revolution in Paris Fashion, **Fashion Theory**, Cilt. 8 Sayı: 2, United Kingdom, 2004

KRELL, Gene. , **Fashion Memoir Vivienne Westwood**, Thames Hudson, İtalya, 1997

KOTA, Harold. , **Extreme Beauty: the Body Transformed**, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2002

HARRIS, Jennifer. , **5000 Years of Fashion**, British Museum PRESS; London, 1993

LEHNERT, Gertrud; **A History of Fashion**, Könemann, Germany, 2000

LEOPOLDA, Stazione. , **Exeess Fashion and The Underground in The 80's**, Tipographia Rumor Spa Press, İtalya, 2004

JANSON, H.W. , **History of Art**, Harry Abrahams Inc. , New York, 1995

JONES, Sue Jenky. , **Fashion Design**, Laurence King Publishing, 2002

JONES, Terry. , MAIR, Avril. , **Fashion Now**, Taschen, Paris, 2002

MACKRELL, Alice. , **Art and Fashion The Impact on Fashion and Fashion on Art**, BT Batsford, London, 2005

MARTÍN, Richard. , **Fashion and Surrealism**, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1996

MARTÍN, Richard. , and KODA, Harold. , **Haute Couture**, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1995

MENDES, Valerie. , De La Haye, Amy; **20th Century Fashion**, Thames & Hudson Ltd, London, 1999

MC DOWELL, Colin. , **Fashion Today**, Pfaidon Press Lmt. Hong Kong, 2000

MC DOWELL, Colin. , **Hats Status, Style and Glamour**, Thames and Hudson, London, 1996

SELING, Charlotte. , **Fashion The Century of The Designer 1990-1999**, Könemann, Germany, 2000

SATO Kazuko,& CHANDES Herve, Issey **Miyake Making Things**, Scalo, Paris,1999

WALDBERG, Patrick. , **Surrealism**, Tahmes and Hudson, London, 1997

WATSON, Linda. , **20th C Fashion 100 years of style by decade and designer, in association with Vogue**, Carlton Books Limited, London, 2003

WILCOX, Claire. , **Radical Fashion**, Victoria & Albert Museum, London, 2001

QUINN, Bradley. , "A Note: Hussein Chalayan, Fashion and Technology", **Fashion Theory**, Cilt 6, Sayı: 4, United Kingdom, 2002

Sürelî Yayınlar

ANTMEN, A. , "Yirminci Yüzyıl Sanatı", **Sanat Kültür Antika**, P, Sayı: 16, İstanbul, 2000, s. 67

BATUR, Enis. , "Gelenek ve Gelecek Arasında Moda", **Gergedan Yeryüzü Kültürü Dergisi**, Sayı:1, İstanbul, 1987

CABASSET, Patrick. , "% 200 Gaultier Benzersiz Bir Başarının Öyküsü", **L'Officiel**, Sayı: 3, Ocak 2001

CRANE, Diane. , "Fashion Design and Social Change Women Designers and Stylistic Innovation", **Journal of American Culture**, 22 No1, Spr, 1999

Collezioni Accessori, 2005 Spring-Summer, Logos Publishing Srl, İtalya, Sayı: 38, 2004

Fütürist Manifesto 1931, **Gergedan Yeryüzü Kültürü Dergisi**, İstanbul, 1987, Sayı:1

Gergedan, "Sürrealizmin Özel Sayısı", Toplum Kültür Yayınları, İstanbul, Sayı: 6, Yıl: 1987

GİVRY, Valerie De. , " Sanatın Yakın Dostu Moda", **P Sanat Kültür Antika**, Sayı: 12, Kış 98–99

KARADÜLGER, Kamuran. , "Giyimde Fütürist Yorumlar", **Ege Üniversitesi Tekstil Konfeksiyon Dergisi**, Yıl: 95, Sayı: 2, İzmir

SÖNMEZ, Nazan. , "Resimde Sürrealizm (Gerçeküstüçülük)", **Sanat Yazıları 8**, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara, 2001,

Sanat Dünyamız, “Avant-garde 1945–1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramlar”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Sayı: 59, 1996

METE, Fatma. , “Türk Tekstil-Hazır Giyim Sanayilerini Bir Türk Moda-Sanayi Dönüştürme Stratejisi, Orijinal Tasarım ve Orijinal Marka üretimlerine Geçiş”, **2004 Türkiye 4. İktisat Kongresi Tebliği**, İzmir, 2004

ÖZAY, Suhandan; "20. yüzyıl sonunda moda adına hatırlananlar", **Antik Dekor** Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi, Antik A.Ş. Yayınları, Sayı: 56, İstanbul, Ocak 2000

UÇAR, Zehra. , “Düş Gezginleri Arasında”, **Art Déco**, Sayı: 111, İstanbul, Haziran–2002,

Diğer Kaynaklar

Erişim: 21.04.2004, <http://www.johngalliano.com>, html

Erişim:18.02.2005, <http://www.aperture.org>.html

Erişim: 21.04.2006, <http://www.courses.nus.edu.sg>, **Art and Fashion**, html

Erişim: 31.12.2004, <http://www.designerhistory.com>. , **Events of the 20th Century**, html

Erişim:02.03.2004,<http://www.designerworldwide.com/archives/designershows/jeanpaulgaultier/recycle>.,html

Erişim: 30. 02. 2005, <http://www.evrenselbasim.com>, html

Erişim: 21-04-2006, <http://www.style.com>, html

Erişim: 23.04.2006, <http://www.wgsn-edu.com>, html

Erişim: 25.04.2006, <http://www.firstview.com>, html