

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEKSTİL VE MODA TASARIMI ANASANAT DALI
TEKSTİL VE MODA TASARIMI PROGRAMI**

**GIYSİ TASARIMINDA SÜRREALİST ETKİLERİN
YANSITILMA SÜRECİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Aşlı Tania SÜNGÜOĞLU**

**Danışmanı
Yrd.Doç.Dr. Altan ORAN**

İstanbul – 2013

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

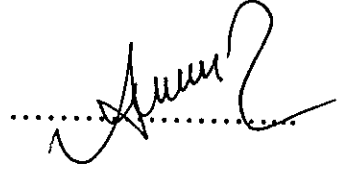
Tekstil ve Moda Tasarım Anasanat Dalı Tekstil ve Moda Tasarım Programı Yüksek Lisans öğrencisi **Aslı Tanrı Süngüoğlu** tarafından hazırlanan “**Giysi Tasarımında Sürrealist Etkilerin Yansıtılması Süresi**” adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : **11.09.2013**

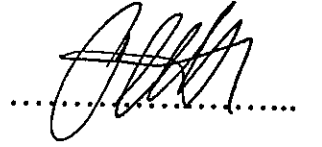
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Altan ORAN
Dan.-HAL.Üniv.Tekstil ve Moda Tas.ASD Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi: Prof.Dr. Esin Sarıoğlu
HAL.Üniv. Tekstil ve Moda Tas.. Öğr.Üyesi



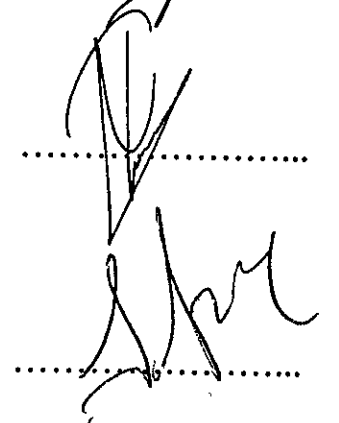
Jüri Üyesi: Doç.Dr. Hülya Tezcan
HAL.Üniv.Tekstil ve Moda Tas.ASD Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi: Prof.Dr.Şebnem Temir
HAL.Üniv.Tekstil ve Moda Tas.ASD Öğr.Üyesi (Yedek)



Jüri Üyesi:Yrd.Doç.Dr.Şenay ALSAN
HAL.Üniv.Tekstil ve Moda Tas.ASD Öğr.Üyesi(Yedek)



ÖNSÖZ

Modanın örtünme ihtiyacı ile başlayıp, estetik kavramıyla yön bulan yolculuğu içerisinde en çok etkileşimde olduğu alanlardan biri sanat akımlarıdır. Görselliğin ön planda olduğu moda olgusu içerisinde, değişen çağla beraber yenilenen sanat akımları, değişmekte olan estetik algılarına bir kaynak niteliği taşımaktadır. Sürrealist sanat akımı, modanın dışında bir çok tasarım alanına esin kaynağı olmuştur. Sürrealizm, kavram olarak düşsel bir dünyayı hedef göstererek aykırı kavramları, süregelen anlayışın yerine oturarak varolan kalıplaşmış düşünceyi bozmaya yöneliktir. Bu durumun görsel olarak yansıtılması diğer tüm alanlar gibi, modanın da kendi içindeki yapısına göre değişkenlik göstermektedir.

Bu araştırmada, sürrealist etkilerin hangi düşünce ve yöntemlere dayandırılarak moda olgusu içerisinde uygulandığı ve sürreal bir tasarım sürecinde teorik ve uygulama olarak hangi aşamalardan geçildiği incelenmiştir. Bu yöntemler ve süreç örnek alınarak, kişisel bir tasarım uygulaması yapılmış, bu sayede yaratım sürecinin daha yakından incelenmesi amaçlanmıştır.

Araştırma boyunca akademik ve manevi destekleriyle yanımda olan Haliç Üniversitesi öğretim görevlisi Yrd.Doç.Dr Altan ORAN'a, uygulama aşamasında yardımlarını esirgemeyen arkadaşlarım Özlem MİNAZ, Murat TUTAR ve Melda KÖSER'e, modelleme ve grafik aşamalarında yardımcı olan Ozan BAYAR'a, tasarımımın fotoğraflanması aşamasında modelliğimi yapan Günnur YAVUZ'a teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul,2013

Aslı Tania SÜNGÜOĞLU

İÇİNDEKİLER

1.GİRİŞ	1
2.GERÇEKÜSTÜCÜLÜK KAVRAMININ AÇILIMI.....	2
2.1. Gerçeküstücülük (Sürrealizm).....	2
2.2. Dadaizm ve Gerçeküstücülük.....	5
2.3. Sürrealist Eylemler	7
2.4. Gerçeküstücü Resim	9
2.4.1. Sürreal Resmin Öncüleri	11
2.4.1.1. Marc Chagall	11
2.4.1.2. Giorgio de Chirico	12
2.4.1.3. Max Ernst	14
2.4.1.4.Joan Miro.....	16
2.4.1.5. Salvador Dali	18
3. SÜRREALİZMİN MODAYLA ETKİLEŞİMİ	20
3.1. Sanat ve Moda İlişkisinde Sürrealizm	20
3.1.1. Moda ve Sanat	20
3.1.2. Moda ve Gerçeküstücülük	25
3.1.3. Modada Gerçeküstü Etkileşimler	26
3.1.3.1. Başkalaşım (Metamorfoz)	26
3.1.3.2. Figür.....	33
3.1.3.3. Soyutlaştırma ve Deformasyon	45
3.1.3.4. Yer Değiştirme	47
3.1.3.5. Materyaller.....	50

3.1.4. Sürreal Mimari ve Moda Etkileşimi	55
3.1.4.1. Sürreal Mimari.....	55
3.1.4.2. Modada Sürreal Mimari Etkileri.....	57
3.1.5. Sürreal Tasarımda Göz Yanılsamaları.....	58
3.1.6. Fantastik Oluşumlar.....	63
3.1.7. Sürrealist Moda Sergileri.....	74
3.1.8. Sürrealist Moda Tasarımcıları	77
3.1.8.1. Elsa Schiaparelli	77
3.1.8.2. John Galliano.....	79
3.1.8.3. Jean Paul Gaultier	80
3.1.8.4. Issey Miyake.....	82
3.1.8.5. Rei Kawakubo	83
3.2. Günümüzde Sürreal Giysi Tasarımı	86
4.SÜRREAL GIYSİ TASARIMINDA YARATIM SÜRECİ.....	93
4.1.Tasarım ve Moda Kavramlarının İrdelenmesi.....	93
4.2. Sürreal Tasarım Yöntemleri	94
4.2.1. Keşif.....	95
4.2.2. İlham Panosu	95
4.2.3. Hikaye.....	96
4.2.4. Taslak/Eskiz.....	98
4.2.5. Artistik ve Teknik Çizimlerin Oluşturulması	99
4.2.6. Tasarımın Uygulanması ve Fotoğraflanması.....	106
4.2.7. Kullanılan Kumaş ve Materyaller	113
4.2.7.1. Çivi	115

4.2.7.2. Poliüretan Suni Deri	116
4.2.7.3. Halat.....	117
4.2.7.4. Yer Döşemesi	119
4.2.7.5. Yapay Kuş Tüyü.....	120
4.2.7.6. Polyester Heykel.....	121
SONUÇ	122
KAYNAKLAR.....	124
ÖZGEÇMİŞ	127

ŞEKİLLER	SAYFA NO
Şekil 2.1. : “Yıkım” Sergisi, 2011	9
Şekil 2.2. : “Yıkım” Sergisi, 2011	9
Şekil 2.3. : Şekil 2.3. : Marc Chagall, Doğumgünü, 1915	12
Şekil 2.4. : Giorgio de Chirico, Bir Sokağın Melankoli ve Gizemi,1914	14
Şekil 2.5: Max Ernst, Dostlarla Buluşma, 1922.....	16
Şekil 2.6. : Joan Miro, Harlequin Karnavalı,1924-25	18
Şekil 2.7. : Salvador Dali, Savaşın Yüzü, 1940	19
Şekil 3.1. : Joseph Cornell, Sewing Machine, 1931.....	28
Şekil 3.2. : Oscar Dominguez, Elektro Seksüel Dikiş Makinesi, 1934.....	29
Şekil 3.3. : Marx Ernst, The Hat Makes the Man, 1920	30
Şekil 3.4. : Man Ray, Le Violon d’Ingres, 1924	31
Şekil 3.5. : Karl Lagerfeld, 1982–1983 yılında Chole için tasarlamıştır.,	32
Şekil 3.6. : Elsa Schiaparelli, Nota-Elbise, 1937	33
Şekil 3.7. : Alix (Madame Gres),Grecian Column Grown, Harper’s Bazaar New York,17	
Şekil 3.8. : Issey Miyake, Draped Gowns, 1984.....	35
Şekil 3.9. : Salvador Dali, Gövdenin Gece ve Gündüz Giysileri, 1936.....	36
Şekil 3.10. : Elsa Schiaparelli, Shocking Life, 1938, Harper’s Bazaar.....	37
Şekil 3.11. : Gaultier’in Madonna için tasarladığı korse	38
Şekil 3.12. : Yves Saint Laurent, Algeria, 1936.....	39
Şekil 3.13. : Larry Shox, Celestial Eye Suit, 1985.....	40
Şekil 3.14. : Hunert de Givenchy, Dudak Ceket, 1927	41
Şekil 3.15. : Elsa Schiaparelli, Black-Suede Gloves, 1938.....	42
Şekil 3.16: Jean Cocteau, Keten Kruvaze Ceket, 1937.....	43

Şekil 3.17. : Francois Lesage'nin, Hand Belt, 1986.....	43
Şekil 3.18. : Moschino, 1988 İlkbahar / Yaz koleksiyonu etek tasarımı.....	44
Şekil 3.19. : Pierre Cardin, Men's Shoes, 1986	45
Şekil 3.20. : Rei Kawakubo / Come des Garçons, Huncbank, 1997 İlkbahar / Yaz.....	46
Şekil 3.21. : Rei Kawakubo / Come des Garçons, 1995 Sonbahar / Kış Koleksiyonu	47
Şekil 3.22. : Else Schiaparelli, Şapka Tasarımları (Pirzola Şapka, Ayakkabı Şapka, Mürekkep Hokkası Şapka), 1937 (Kaynak: WOOD, Ghislaine , Surreal Things, 2007)	48
Şekil 3.23. : Karl Lagerfeld, Chair Hat and Opholstered Dress, 1985.....	49
Şekil 3.24. : Karl Lagerfeld, Corset Hat, 1985–86.....	50
Şekil 3.25. : Issey Miyake, 1980, Venedik Bienali,Poliüretan Büstiyer, 1983	53
Şekil 3.26. : Alexander McQueen ve Givenchy korseler, Sonbahar-Kış 1994.....	54
Şekil 3.27. : Hüseyin Çağlayan, Korse, 1995 Sonbahar-Kış	55
Şekil 3.28. : Adelle Lutz, Urban Camouflage Clothing, 1986.....	57
Şekil 3.29. : Krizia, Ionic Column Bathing Suit, 1982	58
Şekil 3.30. : Rene Magritte, 1937	59
Şekil 3.31. : Salvador Dali, Face-Chalice Profiles Pin	60
Şekil 3.32. : Elsa Schiaparelli,1937	60
Şekil 3.33. : Elsa Schiaparelli, Tear Illusion Dress and head Scharf, 1937	62
Şekil 3.34. : Coco Chanel, İstiridye Şapka, 1938.....	63
Şekil 3.35. : Coco Chanel, İstiridye Şapka, 1938.....	64
Şekil 3.36. : Krizia, 1980, Karl Lagerfeld, İlkbahar / Yaz 1991,Christian Lacroix–1988.....	64
Şekil 3.37. : Elsa Schiaperelli ve Salvador Dali, Organze Dress with Painted Lobster,193765	
Şekil 3.38. : Salvador Dali, Lobster Telefone, 1935	66
Şekil 3.39. : Charles James, Siren-Crustacean Dress, 1982.....	67
Şekil 3.40. : Yves Saint Laurent, Sardine Dress, 1983	68

Şekil 3.41. : Paul Delvaux, Gün Doğumu, 1937.....	69
Şekil 3.42. : Thierry Mugler, “Flora (Bouquet)”, 1981–82.....	70
Şekil 3.43. : Yves Saint Laurent, Bouquet, 1980, Moschino	70
Şekil 3.44: Soldan sağa; Germanine Vittu, Head of Lettuce Hat, 1942, Eric Bragaard, Salad Hat, 1968 Emme, Head of Cabbage Hat, 1957 (Kaynak: Richard Martin, 1996, s.124).....	71
Şekil 3.45. : Elsa Schiaparelli, Jacket with Butterfly Buttons, 1938.....	71
Şekil 3.46. : Alexander McQueen, 2000.....	72
Şekil 3.47. : Bert Stern, Moda Fotoğrafı, 1965.....	72
Şekil 3.48. : Jean Paul Gaultier, 1999-2000 Sonbahar / Kış	73
Şekil 3.49. : Thierry Mugler, Sonbahar / Kış 1997.....	73
Şekil 3.50. : Elsa Schiaparelli, “Skeleton Dress”, 1938.....	78
Şekil 3.51. : John Galliano, Sonbahar-Kış 2000–2001, Sonbahar-Kış 2004–2005	80
Şekil 3.52. : Jean-Paul Gaultier 2010 İlkbahar koleksiyonu, Spine Corset	81
Şekil 3.53. : Issey Miyake, 1995.....	83
Şekil 3.54. : Rei Kawakubo, 2010 Sonbahar/Kış Koleksiyonu	85
Şekil 3.55. : Rei Kawakubo, 1997 İlkbahar/ Yaz Koleksiyonu	85
Şekil 3.56. : Agatha Ruiz de la Prada ,İlkbahar/Yaz Koleksiyonu, 2009	87
Şekil 3.57. : New York Metropolitan Costume Institute sergisi, Tribute to Alexander McQueen,2011.....	88
Şekil 3.58. : Thierry Mugler, İlkbahar/Yaz koleksiyonu,2007	89
Şekil 3.59. : Jean Paul Gaultier, Mylène Farmer için tasarladığı sahne kostümü, 2009.....	90
Şekil 3.60. : Gareth Pugh, İlkbahar Yaz Koleksiyonu,2007	91
Şekil 3.61. : Dominic Jones, Sea Creatures Collection, 2011	92
Şekil 4.1. : İlham Panosu.	96
Şekil 4.2. : Aksesuar eskizi.	98
Şekil 4.3. : Omuzluk ve bileklik eskizi.	98

Şekil 4.4.: Tasarımın önden görünüşünün modellenmesi.....	100
Şekil 4.5. : Detayların gösterimi.	101
Şekil 3.6. : Detayların gösterimi.	101
Şekil 4.7. : Tasarımın arkadan görünümü.	102
Şekil 4.8. : Korse teknik çizimi, ön kısım.	103
Şekil 4.9. : Korse teknik çizimi, arka kısım.	104
Şekil 4.10. : Kuyruk teknik çizimi.	105
Şekil 4.11. : Sürreal kıyafet tasarımı.....	107
Şekil 4.12. : Sürreal kıyafet tasarımı.....	108
Şekil 4.13. : Sürreal kıyafet tasarımı.....	108
Şekil 4.14. : Sürreal kıyafet tasarımı.....	109
Şekil 4.15. : Sürreal kıyafet tasarımı.....	110
Şekil 4.16. : Sürreal kıyafet tasarımı.....	111
Şekil 4.17. : Sürreal kıyafet tasarımı.....	112
Şekil 4.18. : Sürreal kıyafet tasarımı.....	113
Şekil 4.19. : Sürreal kıyafet tasarımı.....	113
Şekil 4.20. : Metal çivi örneği.....	115
Şekil 4.21. : Poliüretan suni deri örnekleri.....	117
Şekil 4.22. : Halat örnekleri.	118
Şekil 4.23. : Yer döşemesi örneği.	119
Şekil 4.24. : Yapay kuş tüyü örneği.....	120
Şekil 4.25. : Polyesterden heykel.....	121

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Aslı Tania SÜNGÜOĞLU
Anabilim Dalı : Tekstil ve Moda Tasarımı
Programı : Tekstil ve Moda Tasarımı
Tez Danışmanı : Yrd. Dç. Dr. Altan ORAN
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Ağustos 2012

GİYSİ TASARIMINDA SÜRREALİST ETKİLERİN YANSITILMA SÜRECİ

ÖZET

Sürreal sanat akımından etkiler taşıyan tasarımların yaratım sürecinin analiz edilmesi, sürrealist yöntemlerin algılanması açısından önem taşımaktadır. Sürreal bir tasarımı gerçekleştirmeden önce gerçeküstücülük kavramının çıkış noktası ve düşünce sistemi irdelenmelidir. Gerçeküstücü ilk sanat eserleri, tasarımcılarının bakış açıları dahilinde değerlendirilmeli ve uygulanan yöntemler incelenmelidir. Sürrealizmin kavram olarak doğru algılanması ve akımın çıkış tarihinden günümüze işleyiş sürecinin kavranması, gerçeküstücü etkilerin moda tasarımı sürecinde nasıl yansıtıldığını anlama konusunda temel oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Gerçeküstücülük, Moda, Tasarım, Sanat akımları.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Aslı Tania SÜNGÜOĞLU
Field : Textile and Fashion Design
Program : Textile and Fashion Design
Supervisor : Ass.Prof.Dr. Altan ORAN
Degree Awarded and Date : Master – August 2013

THE REFLECTION PROCESS OF SURREALIST EFFECTS ON CLOTHING DESIGN

ABSTRACT

Analysing the creating progress of designs which are effected by surreal art movement, has an important role on percieving surrealist procedures. Before creating a surreal design, starting point and thought process of surrealism should be examined. The first surrealist artworks should be considered trough designer's aspect, and methods should be inspected. Percieving surrealism as a concept and conceiving the process of the movement from past to present, is a basic ground on realizing how to reflect surreal influences in fashion design.

Keywords: Surrealism, Fashion, Design, Art movements.

1.GİRİŞ

Gerçeküstücülük, tamamen algıya dayalı bir düşünce yöntemi ve sanat akımı olması dolayısıyla tartışmalara ve tepkilere her zaman açık olmuştur. Gerçeküstücü düşüncenin yayılmasında öncü isimlerden olan gerçeküstü kuramcı Andre Breton, yaptığı psikolojik çözümlerle bu akımın temel noktalarını belirginleştirmiştir.

Sürrealizm, yapısındaki bilince ve bilincin ötesindekilere dayalı oluşumuyla görsel çağrışımı yüksek bir sanat akımıdır. Bu yüzden plastik sanatlar ve tasarım alanında çoğu tasarımcının kaynağı olmuştur. Sürreal giysi tasarımı alanında ilk eserlerini veren Elsa Schiaparelli gibi tasarımcılar, genellikle sürreal akımı benimseyen diğer sanatçılarla etkileşim içinde olmuşlar ve bu çevreden gelmişlerdir. Bir çok ressam, şair, tasarımcı ve mimarın tarzını oluşturmasında önemli etkileri olan sürrealizm, özellikle ilk duyulmaya başladığı dönemin şartları altındaki aykırı duruşu ile giysi tasarımına bulunmaz bir ilham kaynağı olmuştur.

Sürrealist moda tasarımcıları, bu algının ötesini hedefleyen anlayışı yansıtabilmek için kumaş dışındaki malzemelere yönelmiş, formları ve cinsiyet algılarını yıkıp yeni baştan inşa edebilmek için modada varolan tüm kalıpların dışına çıkmışlardır. Giyside kullanılması hayal bile edilemeyecek malzemeleri, tıpkı kumaşı işler gibi işlemiş, sürreal dünya içerisinde genel estetik kurallarını bambaşka noktalara taşımışlardır.

Günümüzde, gerçeküstücülük akımına öncülük eden isimlerin eserleri hala moda tasarımında kullanılmakta ve yeniden yorumlanmaktadır. Çağın geçmiş senelerin akımlarına olan ilgisi, günümüzde sürrealist resim sergilerinin sıklaşmasına da etki etmiştir. Gerçeküstücü bilinç, sergiler ve hayatımızda büyük yer eden sosyal medya ve iletişim araçlarının yoğun kullanımıyla günden güne artmakta, görselliğin ve estetiğin daha ön planda olduğu bir dünyada giderek kendine daha sağlam bir yer edinmektedir. Günümüz tasarımcılarının ellerinde şekillenmeye başlayan gerçeküstücü izler, sürreal moda tasarımı alanında göreceğimiz heyecan verici tasarımların bir habercisi olarak akımı günümüzde hala güncel tutmaktadır.

2.GERÇEKÜSTÜCÜLÜK KAVRAMININ AÇILIMI

2.1. Gerçeküstücülük (Sürrealizm)

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 yönlere 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. (www.kaynakportal.com, 08.01.2013)

Sürrealizmin sözlük anlamı “gerçeküstü”dür. Gerçeküstücülük, bilinçaltımızdaki gizli psikolojik dünyayı serbest çağrışımla anlatmak gayesindedir.

Sürrealizmin öncülerinden Fransız yazar ve şair Andre Breton, gerçeküstücülüğü şu şekilde tanımlamıştır:

“Biz ortaya çıkmadan önce bu sözcüğün hiçbir geçerliliği olmadığı kuşku götürmediğinden, bizim onu anladığımız çok özel anlamda (bağlamda) SÜRREALİZM kelimesini kullanma hakkımıza karşı çıkanlar son derece sahtekar bir yaklaşımda bulunuyorlar. Bu nedenle, sözcüğü ilk ve son defa tanımlıyorum: SÜRREALİZM, (isim).Kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel olarak, yazılı bir sözcük aracılığıyla ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız halinde psişik kendiğilinden oluş (felsefe, özdevim). Estetik veya ahlaki kaygılardan muaf olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin dikte edildiği bir düzlem.Sürrealizm, daha önceleri ihmal edilmiş birtakım çağrışım biçimlerinin fevkalade gerçekliğine, rüyaların mutlak kudretine, tarafsız düşünce oyunlarına yönelik inancı esas alır. Diğer tüm psişik mekanimaları ilk ve son olarak yıkma ve hayatın temel sorunlarını çözümlmek adına bunların yerine kendisini koyma eğilimindedir.” (Breton, 1929)

Sürrealizm akımı, kendinden önceki Dadacılık gibi, modern sanatla ilgili bütün “izimleri” insan hayatının hiçbir dönemiyle ilgisi olmayan yapay çabalar olarak reddediyordu. Sürrealistlerin amacı, insanın doğal dünyası olduklarına inandıkları fantezi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak, sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmaktı.

Sürrealizm (Gerçeküstücülük), iki dünya savaşı arasındaki yılların kültür çevresi içinde, çağdaş duyarlılığı derinlemesine etkileyen bir düşünce akımı olarak ortaya çıkmış ve yirminci yüzyılın ilk yarısında; etkisiyle, uluslararası yaygınlığı ile, başkaldırma tutumuyla, sayısız nitelikleriyle ve en atılgan öncü araştırmalara dayanan yapıtlarıyla dikkat çeken bir akım olmuştur.

Gerçeküstücülük temelde, 1910’ların ortalarında usçuluğu yadsıyarak karşı-sanat anlayışı doğrultusunda çalışan ilk dadacıların yapıtlarından kaynaklanır. Sürrealistler, geçmişte Avrupa sanatını ve siyasal yaşamını yönlendiren usçuluğun, I. Dünya Savaşı gibi bir felaketle doruğa ulaşan bir yıkıma yol açtığına inanıyor ve bu tür usçuluğa karşı tavır alıyorlardı. Gerçeküstücü terimini ilk kez şair Apollinaire 1917’de bir oyununu tanımlamak için kullanmıştı. 1924’te Manifeste du Surrealisme’i (Gerçeküstücülük Bildirgesi) hazırlayan akımın sözcüsü şair ve eleştirmen Andre Breton’a göre gerçeküstücülük bilinç ile bilinçdışını bütünleştiren bir yoldu ve bu bütünleşme içinde düşsel dünyayla gerçek yaşam “mutlak gerçek” yada “gerçeküstü” anlamda içiçe geçiyordu. Sigmund Freud’un kuramlarından esinlenen Breton için bilinçdışı, düş gücünün temel kaynağı, “deha” ise bu bilinçdışı dünyasına girebilme yeteneğiydi. (<http://tr.wikipedia.org>, 10.01.2013)

Sürrealizm, Dadaizm’in akla, mantığa ve yerleşik kurallara isyan görüşünden hareket eden; bilinçaltının karmaşık dünyasını sanata aktarmayı amaçlayan bir akımdır. Sürrealist sanatçılar, bilinçaltı düşüncelerinin sanata aktarılmasında Freud’un ‘psikanaliz kuramı’ndan geniş ölçüde etkilenmiş ve yararlanmışlardır.

Freud’a göre, insanın bilinçaltında gizlenmiş kuşkuları, eğilimleri, arzuları, rüyalarda bütün çıplaklığı ile kendini gösterir; sürrealistler bunu ‘düşüncenin gerçek faaliyeti’ olarak görürler. Bu düşünceye göre, gerçek sanat eserleri bu faaliyetin yazılmasıyla ortaya çıkabilir. Bilinçaltı, sanatın gerçek kaynağıdır. Aklın ve mantığın kontrolünde yazılan eserler sahtedir.

André Breton, sürrealizmle ilgili düşüncelerini şu sözlerle açıklar: "Sürrealizm, bugüne kadar ihmal edilmiş olan bazı çağrışım biçimlerinin yüksek gerçekliği, rüyanın büyük kudreti, düşüncenin karşılıksız oyunu hakkındaki inanişaya dayanıyor. Sürrealizm, diğer bütün ruhsal mekanizmaları tamamen ortadan kaldırmayı ve hayatın başlıca sorunlarının çözümünde onların yerini almayı amaç edinir." (<http://www.beyince.net>, 12.01.2013)

Breton'un tanımına göre;“ Kendimizi yazılı, sözlü yahut da her türlü başka şekilde ifade ettiğimiz saf psişik bir kendiliğindenlik (otomatizm); düşüncenin aklın her türlü denetiminden uzak, ve tüm estetik ya da ahlaki kaygıların dışında derhal ifadesi, düşüncenin gerçek manada işleyişidir." bir başka tanıma göre ise: "imgelemin ve ifadenin psişik vasıtalarla (otomatizm, rüya, bilinçdışı haller ile) aklın denetiminden kurtarılması yöntemlerinin bütünüdür." (Passeron, 2000, s.266)

1922’de Dadacı hareketten ayrılan Breton, Paul Eluard, Louis Aragon ve Benjamin Peret çeşitli otomatik yazı yöntemleri üzerinde deneylerini sürdürdüler ve “gerçeküstü” dünyanın düşsel imgelerini geliştirmeye başladılar. Bu şairlerin dizelerinde sözcükler, mantıksal bir sıra izlemek yerine bilinçdışı psikolojik süreçlerle biraraya geldiği için, insanı irkiliyordu.

Gerçeküstücülük, 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 Sürrealistler, etkinlikleri süresince hiçbir zaman Breton’un istediği doğrultuda bir bütün oluşturamadılar. Yaklaşık 1925’ten sonra grup içinde farklı siyasal görüşler belirdi, bu da topluluktan çıkarılmalara ya da ayrılmalara yol açtı. Amaçlanan birliğe ve otomatizm kavramına önem verilmesine karşın, dönem sanatçılarının hepsinin yapıtları birbirinden öylesine farklıydı ki, ortak bir gerçeküstücü üsluptan, hatta bakış açısından söz etmek neredeyse olanaksızdı. Her sanatçı kendini çözümlemede kişisel bir yol bulmuştu. Bazısı bilinçdışını usun denetiminden arındırarak açığa çıkarma çabasındaydı; bazısı da gerçeküstücülüğü kişisel fantezileri araştırmada bir boşalma noktası olarak kullanıyordu. (wikipedia.org)

Sürrealizm akımı, kendinden bir önceki Dadacılık gibi modern sanatla ilgili bütün ‘izm’leri insan hayatının hiçbir dönemiyle ilgisi olmayan yapay çabalar olarak

reddediyordu. Sürrealist'lerin amacı, insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantezi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak, sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmaktı. Sürrealistler, konuyla ve konunun etkisiyle Kübizm'in, Fütürizm'in, özellikle de Ekspresyonizm'in ilgilendiğinden çok daha fazla ilgileniyorlardı. İnsanları ölçülü ve hesaplı davranışlarından ayartmak amacıyla bir yandan o davranışlar üzerine terbiye ve siyaset kurallarına aykırı demeçler yağdırıyorlar, bir yandan da akılcılık dışı düşüncenin hazlarını öğretmeye çalışıyorlardı.

Paris'te 1933, 1936, 1938 ve 1947'de önemli Sürrealist sergiler düzenlendi. 1926'da Paris'te bir de Sürrealist galeri açılmıştı; 1937'de açılan Gradiva Galerisi'ni Breton'un kendisi yönetiyordu. Değişik yıllarda Sürrealizm'e 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 Sürrealist 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 Sürrealist yayın organlarında basılarak, uluslararası bir yaygınlık kazandı. Özellikle 1930'larda Sürrealizm New York, Londra, Brüksel ve başka yerlerde ortaya çıkan yerel kollarıyla uluslararası boyutlara ulaştı.

Daha sonra gelen II. Dünya Savaşı ise Sürrealizmin genellikle ürkütücü olan bulgularını gölgede bıraktı. Bu akımın değer verdiği pek çok şeyin, fırtına bulutları birikirken, Paris'in ve Batı'nın kendini avuttuğu ustalıklı ve aşırı ölçüde sevimli yapıtlardan farklı olmadığı anlaşıldı.

2.2. Dadaizm ve Gerçeküstücülük

Gerçeküstücülük, özellikle Edebiyat ve plastik sanatlarda etkin ürünler vermiştir. "Fantezi, düş 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.” (Sönmez, 2011, s. 96)

Gerçeküstücü ve Dada akımları birbirinin tamamlamanın yanı sıra farklı yönelişler içerisine girmişlerdir. Gerçeküstücülük, dadacılık gibi modern sanatla ilgili bütün ‘izimleri’ 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 dış istekleri ortaya çıkararak, böylece insanların özgürleşmesine yardımcı olarak ulaşabileceğini düşünüyordu.” (Weyers, 2005, s.27)

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.

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 görünmeyen ya da söylenmeyen güçlü bir ifadesidir. (Parlak, 2006, s. 26)

2.3. Sürrealist Eylemler

Gerçeküstücülüğün bilinen, ‘resmi’ tarihi, André Breton ile başlar ve onun ölümü ile biter. Bu ölümün, Paris 68 isyanlarının patlama döneminin hemen öncesine gelmesi, bazı sanat tarihçilerinin işini kolaylaştırır ve modernizmin ölümü ile onun en sivri, ele avuca gelmez, gayri meşru çocuğu olan gerçeküstücülüğün ölüm tarihleri eşitlenir.

Fakat; gerçeküstücülüğün henüz tam yazılmamış bir de ‘gayri resmi’ tarihi vardır ve bu tarihe küre çapında yaşayan gerçeküstücü toplulukların pratikleriyle her gün yeni çentikler atılmaktadır. Erken mezar kazıcıları şu noktayı kaçırmaktadır: gerçeküstücülük, modernizm’in ötesinde, Batı uygarlığının temeline karşı topyekün bir reddiyedir. Onu oluşturan elementlerin kökleri Breton’dan çok eskiye, söylencelere, gizli batini cemaatlere, bilinmeyen dillere, şifrelere, korsan ütopyalarına dayandığı için ölümsüzdür; her ‘opus magnum’ gibi zamanın altını içinde parıldamaya devam eder.

Breton’un 1966 Eylül’ündeki ölümünün ardından, hareketin eskilerinden Jean Schuster, artık bir hareket olarak gerçeküstücülüğün sona ermesi gerektiğini savunan bir bildiri yayımlar. Paris Gerçeküstücü Topluluğu’nun 1968 ayaklanmasındaki eylemlerinin başını çeken, yeni kuşaktan Vincent Bounoure ise, bu bildiriye çok sert bir yanıt vererek, hareketin yok edilemezliğini savunur. Prag ve Chicago’daki önemli gerçeküstücü toplulukların Bounoure’a verdiği destek ile, 80’li yıllara kadar hakim olacak; merkezleri Paris, Chicago ve Prag’da olan üç gerçeküstücü topluluğun başını çektiği yeni bir süreç başlar. Yayımlanan Sürrealist Uygarlık başlıklı antoloji ve çıkartılan Sürrealist Bülten ile Breton’un mirasına ve hareketin geleneğine sıkıca bağlı yeni bir enerji oluşturulmaya çalışılır.

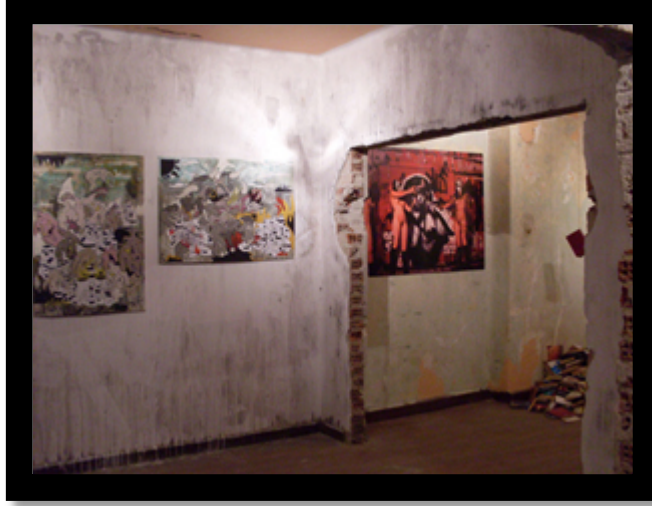
80’li yıllarla birlikte, kürenin farklı noktalarında, üç merkezde yoğunlaşmış olan gerçeküstücü toplulukların çizgisi dışına taşan, yeni sınır ihlallerine soyunan gruplar ortaya çıkar. 1986 yılında kurulan Stockholm Sürrealist Topluluğu’nun başını çektiği bu ‘yeni’ gruplar, Cobra’dan Sitüasyonist Enternasyonal’e kadar, hareketin içinden ya da etki alanından türemiş olan bütün avangard girişimlerin deneyimlerini gerçeküstücüğe katan bir çizgi oluştururlar. Bu yeni süreçte, psikocoğrafya araştırmalarından deneysel müziğe, performanstan video sanatına uzayan yöntemler, hareket içerisinde yeni kanallar açılmasına ve hareketin zamanın ruhuna

bağlanmasına katkıda bulunur. Fransa, Çekoslovakya ve Birleşik Devletler’de yeni ve alternatif otonom gerçeküstücü topluluklar oluşur. Londra ve Japonya (Nagoya)’da, Stockholm grubuna bağlı seksiyonlar kurulur. Atina ve Madrid’teki gerçeküstücü topluluklar politik aktivizmi temel alan bir rotaya kayarlar ; hatta Madrid grubu görsel estetik formların artık üretilmemesi gerektiğini savunur.

Amerika kıtasının keşfinin 500. yıldönümünde, geleneksel ve yeni dalga gerçeküstücü topluluklar, sömürgeciliğin ağır mirasını ve Batı uygarlığını mahkûm eden bir bildirinin yayınlanması için yan yana gelirler. Böylece, Breton’un ölümünün ardından, gerçeküstücü hareketin küresel varlığını duyuracak olan, yeni bir atılım başlatılmış olur. Bu uluslararası kollektif deklarasyonlar, Irak’a yapılan Amerikan saldırılarından, Sırp hükümetinin Sürrealist/ liberter sendikacıları tutuklamasına kadar uzanan konularda, günümüze dek devam eder.

Portekiz gerçeküstücülüğünün öncüsü Mario Cesariny’in anısına Mart 2007’de düzenlenen Cesariny’ye Kartpostal adlı sergi, 21. Yüzyılın ilk uluslararası ve toplu gerçeküstücü etkinliği olur. Sergiye dünyanın çeşitli ülkelerinden katılımlar olur; oluşum halindeki Türkiye sürrealist hareketi de sergide yer alır. Ardından Londra Sürrealist Eylem Grubu üç adet uluslararası festival düzenler. Bunların ikisine artık S.E.T. (Sürrealist Eylem Türkiye) adını almış olan, Türkiye’nin gerçeküstücü grubu da katılır.

2011 yılı Mayıs ayında ise, İstanbul’da Destruction/ Yıkım 2011 sergi-etkinlikleri gerçekleşir. Sergide altı ülkeden gerçeküstücü toplulukların çalışmaları da yer alır. Performansların, film gösterimlerinin yanı sıra; Yaşayan Gerçeküstücülük başlığı altında bir forum düzenlenir. Türkiye, İsveç ve Yunanistan’dan gerçeküstücüler, güncel önerilerini dile getirirler ve deneyimlerini paylaşırlar. (E-Skop,2013)



Şekil 2.1. : “Yıkım” Sergisi, 2011

(Kaynak : Skop Sanat Tarihi ve Eleştiri Dergisi, 2011)



Şekil 2.2. : “Yıkım” Sergisi, 2011

(Kaynak : Skop Sanat Tarihi ve Eleştiri Dergisi, 2011)

2.4. Gerçeküstücü Resim

Sürrealist adıyla ortaya çıkan sanatçılar birçok modern ressamın resimdeki biçimsel niteliklere verdiği önemin aksine, resmin konusuna, anlattığı şeye önem vermişlerdir. Sürrealist resmin, düş türünden anlamsız bir hikayeyi anlatmasını ve seyircide şaşkınlık yaratacak, onu sarsacak bir etkinlikte olmasını isterler.

Sürrealistler geçmişteki bazı sanatçılara da bağlanmışlardır. Sözgelisi, Hieronymus Bosch, Guiseppe Arcimboldi gibi resim sanatına büyük ölçüde resim

düşsel fanteziyi sokmuş olan ressamı, Rimbaud, Marquis de Sade, Lewis Carroll, Lautreamont gibi edebi kuralları zorlamış, engin fanteziler ile ün yapmış yazarları kendi habercileri saymışlardır.

Bunların yanısıra modern çağın ünlü naif resim ustası Henri Rousseau da Sürrealistlerin babalarından biri sayılmıştır.

Birbiriyle ilgisiz görünen biçim ve nesnelere biraraya getirmek, bir bütün içinde sunmak, bunları bazen perspektif bir derinlik içine yerleştirmek yada düz bir yüzeyde şaşırtıcı bir biçimde toplamak, Sürrealistlerin belli başlı eğilimlerindedir. İkel toplumların sanatı, büyüsel nedenlerle bu açıdan zengin görünüşte olduğu için, Sürrealistler bu ilkel sanat dünyalarından, özellikle okyanus adalarının sanatından çok etkilenmişlerdir. Birbiriyle ilgisiz nesnelere bir bütün içinde toplamak, bu nesnelere birbirlerinin niteliklerine dönüşmesini sağlayacaktır. Bu, Sürrealizmin metamorfik biçim değiştiren niteliğidir. Bu nitelikte eserler Ernst (1891-1976), Arp (1887-1966), Picasso, Duchamp (1887-1968), Klee (1879-1940), Miro (1893-1983), Masson (1896-1987), Delvaux gibi ressamların çalışmaları arasında görülür. (Jonston, 1984)

Özellikle Yves Tanguy (1900-1955)'nin eserlerinde benzer biçimler, bir çöl mekanı içinde fantastik bir dünyanın yaratıklarıymışcasına engin bir hayali yansıtırlar.

Resimdeki modern gerçeküstücü akımı değerlendirmedeki güçlük anlaşılabilir. Resmin bizi düşünceye yönelten ve ağır ağır anlamaya başladığımız birşey olduğunu hissedebiliriz; bu, onun şaşırtıcılığından değil, gücündendir. Gerçeküstücü tekniğin, bir öyküyü anlatması veya ahlaksal bir olguyu vurgulamasıyla, kendine amaç olarak kullanımı arasında fark vardır.

Sürrealist sanatın dünyası, bilinçaltının karanlık dünyasıdır. Donuk bir ışık altında uzayıp giden boşluklar, ölü kentler, kararmış ağaç kütükleri, fosilleşmiş kuşlar, teller, hurda yığınları, makine insanlar, manken ve heykeller sürrealist resimlerde en çok rastlanan motiflerdir. Bilinçaltı öğretisine ve psikoanaliz incelemelerine yabancı olmayan biri, bu motifleri sürekli bir gerilim içinde yaşayan günümüz insanının korkulu rüyaları olarak yorumlayacaktır. Sürrealistler bilinçaltı dünyasını sanata yansıtırken, geleneksel sanatın biçim-dilini değiştirmeyi gereksinmezler. Hatta böyle bir değişikliğe karşı çıkarlar. Çünkü bilinçaltı

dünyasının, bilinçli bir sanat etkinliğiyle değil, akıl ve iradenin işe karışmadığı bir otomatizm içinde ortaya çıkabileceğine inanırlar. (Gombrich, 1992)

Sanatçının abartılan yaratma gücü, Max Ernst'e göre "bir masal, yaratma mitosunun duygusal bir kalıntısı"dır. Dali ise sanatın "her türlü modernizm"e karşı korunması gerektiği kanısındadır. Metafizik resmin öncüsü Chirico da bu düşüneyi onunla paylaşır ve günümüz sanatçılarına, eski ustalarının yolundan şaşmamalarını söyler. Bu sanatçıların tutucu yanları ilk bakışta yapıtlarından belli olur. Bilinçaltı makenizmasının ürünü oldukları bu yapıtlar, mantık dışı, olmayacak çağrışımlarla dolu oldukları halde, Rönesans sanatçılarını anımsatan şaşmaz bir el ustalığı gösterirler.

2.4.1. Sürreal Resmin Öncüleri

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.

2.4.1.1. Marc Chagall

1839'da Rusya'da Vitebsk'te doğdu; 1985'de St-Paul-de-Vence'de öldü. Aynı kentte ve St. Petersburg'da resim öğrenimi gördü. 1908'de Bakst aracılığıyla ilk kez Post-Empresyonizmle ilişki kurdu ve ilk karakteristik resimlerini yaptı. 1917'de Ekim İhtilalinden sonra Vitebsk'e sanat komiseri olarak atandı. 1922 Berlin, 1923'te Paris'teydi. 1941-7 arası ABD'de yaşadı. İlk retrospektif sergisini 1933'de Basel'de açtı. (Lynton, 1991, s. 382)

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 yapıtlarında hep mutluluk ve aşklar konularını işlemiştir. Resimlerindeki dinsel ve popüler kaynakların dışında, devamlı işlediği mutluluk teması olasılıkla Sürrealistlerin Chagall konusundaki suskunluklarının sebebidir. Çünkü Sürrealistler, 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.



Şekil 2.3. : Şekil 2.3. : Marc Chagall, Doğumgünü, 1915

(Kaynak: <http://eu.art.com>, 20.03.2013)

2.4.1.2. Giorgio de Chirico

1888'de Yunanistan, Volo'da doğdu, 1978'de Roma'da öldü. Atina Akademisi'nde ve Münih'te sanat öğrenimi gördü. Paris'te Carra ile birlikte Metafizik Resim'i kurdu. Sürrealistler, Chirico'nun ilk resimlerini beğendiler, ancak yirmili yıllarda Rönesans temeline dayalı bir klasisizm uğruna tutkulu fantezilerini terketti ve modern sanattaki klasik-karşıtı eğilimleri suçladı. (Lynton, 1991, s. 383)

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'nın 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 terkedişini 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 birşeyler 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.



Şekil 2.4. : Giorgio de Chirico, Bir Sokağın Melankoli ve Gizemi,1914

(Kaynak: tr.wikipedia.org, 06.01.2013)

2.4.1.3. Max Ernst

1981’de Rhineland’daki Brühl’de doğdu, 1976’da Paris’te öldü. Bonn Üniversitesinde öğrenim gördü. Sanat eğitimi almadığı halde resme başladı. 1914-18 savaşıdan ileri derecede etkilendi. Savaşın sonra Köln’deki Dada grubunun liderliğini yaptı. 1922’de Paris’e taşındı ve burada Sürrealist otomatizm kuramını geliştirmekte olan Breton ile tanıştı. (Lynton, 1991, s. 385)

Ernst, Paris’e 1922’de tam olgunluğa erişmiş bir sanatçı olarak gelmişti. Yapıtları Breton’a özellikle çekici gelen iki ögeyi birleştiriyordu. Bu yapıtlar hem Chirico’nun düş dünyasına olumlu bir tepkiden kaynaklanıyor, hem de yöntem olarak Breton’un yenilikçi akımının 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.

1921-22 yıllarına gelindiğinde Ernst, ‘frotaj’ (cilalama) denemeleri yapıyordu. Döşeme ve başka yüzeyler üzerine kağıt koyup ovularak elde edilen dokularla imgelemin yeni görüntüler yaratmasına olanak sağlayan bir teknikti bu. Ernst birkaç yıl bu deneylerini sürdürdükten sonra, imgelemini 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, açıkca 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. Değerleri altüst eden bir şaşırtıcılık vardır bu resimde: bir sanat yapıtına böyle mi ad verilir? Çerçeveye iliştilen oyuncak bahçe kapısı oraya uygun mudur? Bütün bunlar bir çerçevenin içine alınmaya değer mi? İnsan bu durumda bir bülbülün iki çocuğu nasıl tehdit edebileceğini ve üçüncü figürün kim olduğunu sormayı neredeyse unuttur.

Ernst resim romanlarında kuşkularımızın değişik doğrultulara yöneltilmesine yol açar. Başka sanatçılar, artarda 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 biraraya getirmiştir. Kendisi bazen değişik görüntülerden parçaları biraraya 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 kuşkulanmaya başlarız.

Ernst, resimlerinde daha soyut çalışarak fotoğraf makinesinin kaydettiği hava akımlarından, tual üzerinde sallanan bir tenekeden sızan boyaların oluşturduğu çizgilere kadar değişik kaynaklar ve yöntemler kullanmıştır. Çoğu zaman bu resimlerin ressamla kullandığı kullandığı görsel ve fiziksel malzeme arasında yaratıcı bir diyalogu belgelediği izlenir. Ernst'in resimleri çok sayıda görüldüğünde, bir girdaba düşülmüş gibi olunur (resim 6-7-8-9).

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 dünyaya malolmuştur.



Şekil 2.5: Max Ernst, Dostlarla Buluşma, 1922

(Kaynak: www.tualim.net, 13.03.2013)

2.4.1.4. Joan Miro

1983'te Barcelona'da doğdu. İlk kişisel sergisini 1918'de Barcelona Dalmaur Galerisinde açtı. Yaşamının büyük bir bölümünü Paris'te geçirdi ve burada sürrealistlerle (özellikle şairlerle) tanıştı. 1926'da Ernst ile Diaghilev'in Romeo ve Juliet operasının dekorlarını hazırladı. (Lynton, 1991, s. 394)

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 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 ögesiydi. 1925'te Sürrealistlerin ilk sergisine *Çiftlik* tablosuyla katıldı; ama kendisi o tarihte üslubunu çok daha yalınlaştırmıştı. Artık tualini söylemek istediği şeyleri üzerine yerleştireceği küçük yada büyük bir yüzey olarak görüyordu. Tuale lekeler sürüp, bu lekeleri dağıtıyor, böylece ona görsel bir gerçeklik kazandırıyordu. (Sezer, 1991)

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 herşeyden çok dikkatimizi çeker. Bu teknik bize Malevich'in 'Süprematist' resimleri anımsatsa da, bunlar dışa dönük, kozmik mekanı 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 yararlanmışır. 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 2.6. : Joan Miro, Harlequin Karnavalı,1924-25

(Kaynak: ressamilar.gen.tr, 20.03.2013)

2.4.1.5. Salvador Dali

1904'de Katalonya'nın Figueras kentinde doğdu, 1989'da aynı yerde öldü. 1924'te Madrid Akademisinde öğrencilik yaptı, ancak 1925'te aşırı davranışları nedeniyle okuldan atıldı.

Miro ile Ernst'in otomatizmle birlikte kişisel temaları da işaretler ve semboller aracılığıyla dile getiren resimlerinden başka, Sürrealizmde bol ayrıntıya yer veren ve doğrudan doğruya bilinçaltını yansıtan bir resim türü daha vardı. Bunların en

incelmiş ve en inandırıcı örneklerini bir başka İspanyol ressamı olan Salvador Dali yapmıştır. (Lynton, 1991)

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 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 kahkasıyla 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. (Gordon, 1984)



Şekil 2.7. : Salvador Dali, Savaşın Yüzü, 1940

(Kaynak: www.istanbulsanatevi.com)

3. SÜRREALİZMİN MODAYLA ETKİLEŞİMİ

3.1. Sanat ve Moda İlişkisinde Sürrealizm

3.1.1. Moda ve Sanat

Moda ve sanat olguları çoğu zaman bir arada anılmaktadır. Kurumsallaşmış modern bir moda olgusunun ortaya çıktığı 19. yüzyılın ikinci yarısından günümüze değin moda ve sanat etkileşimi birçok çalışmanın konusu olmuştur. Moda tasarımcıları kimi zaman kendilerini diğer zanaat erbabından ve terzilerden ayırarak sanatçı olduklarını, tecimsel bir zanaat dünyasına değil de yüksek sanat dünyasına ait olduklarını iddia etmişlerdir. Bu moda tasarımcılarından en bilinenleri ilk moda tasarımcısı olarak anılan Charles Frederic Worth ve modanın kralı olarak tanınan Pual Poiret'dir. C. F. Worth hiçbir zaman sanatçıların bulunduğu ortamlarda bulunmamasına karşın kıyafetlerine etiketler koyarak bir sanatçının eserini imzalayarak o eserdeki varlığını kanıtlaması gibi onları imzalamıştır.

Paul Poiret ise hem kıyafetlerine isimler koymuş, hem moda tasarımcısının kıyafeti üstündeki fikri mülkiyet hakkı için mücadeleler vermiş hem de gündelik hayatında bir sanatçı gibi davranmış ve sanat çevresi ile yakın ilişkiler kurmuştur (Troy, 2003).

Moda tasarımcıların sanat dünyası ile diğer bir şekilde kurduğu ilişki şekli ise sanat akımlarının içinde yer almak ya da kıyafetlerini sanat akımlarının ilke ve yöntemlerine göre tasarlamak olmuştur. Kurumsallaşmış modern bir moda sistemi ile kast edilen olgu üretim alanında terzilerin, moda tasarımcılarının, küçük ya da büyük ölçekli üretim yapan firmaların; tüketim alanında yeni ürünlere karşı bir talep oluşturan ve bu ürünleri hiçbir yasal kısıtlama olmaksızın tüketebilen tüketicileri gerektirmektedir (Lipovetsky, 1994). Yanı sıra, modern moda sistemi bu ikisi arasındaki dengeyi sağlayacak, terzi ve moda tasarımcılarının bu moda sistemine hangi şartlar altında girebileceğini organize edecek bir örgütün ve bunların tüketiciler arasında tanınırlığını sağlayacak bir medya ağının varlığını çağrıştırmaktadır

(Kawamura,2005). Bu nedenle modern ve kurumsallaşmış bir moda sisteminin ortaya çıkması için Fransız Devrimi ile sınıflar arasındaki sosyal dolaşımın kolaylaştığı ve sınırların ortadan kalktığı, C. F. Worth'un kendi moda evini kurarak burada kendi kreasyonlarını satmaya başladığı, moda alanında varlık göstermek isteyen moda tasarımcıları ve firmaların denetim ve kabulünü organize eden La Chambre Syndicale de la Couture et de la Confection pour Dames et Fillettes (Kadınlar ve Kızlar için Couture ve Konfeksiyon Sendikası)'nin kurulduğu ve bunların yanında Delinator, McCall's, The Ladies Home Journal gibi birçok yüksek tirajlı moda ve kadın dergisinin yayımlanmaya başlanıp moda dergiciliğinin öneminin giderek arttığı 19. yüzyıl sonunu beklemek gerekmiştir. 19. yüzyıl sonu aynı zamanda modern sanatın başlangıcı olarak da işaret edilmektedir.

19. yüzyılın sonlarında ve 20. Yüzyılın başlarında sanatçılar toplumsal, teknolojik ve bilimsel gelişmeler sonucu yapısal bir değişime uğrayan gündelik hayat karşısında yeni görme ve temsil etme arayışına girerken moda tasarımcıları da benzer bir dönüşüm yaşamıştır. Bu dönüşüm iki alan için kalın çizgilerle ayrılmış değildir. Moda ve sanat kimi zaman birbirini doğrudan etkilemiş, modern sanat akımları içindeki sanatçılar kıyafetleri ve kumaşları bir sanat ortamı olarak kullanmış; kimi zaman da moda tasarımcıları ve sanatçılar arasında çeşitli işbirlikleri kurulmuş, aynı çevre içinde birbirileri ile işler yapmışlardır.

Moda ve sanat arasındaki etkileşim iki kategoride incelenebilir. Bu kategorilerden birincisi, tasarımcıların bu dönem içinde, tasarımlarını çeşitli modern sanat akımlarının ilkelerine bağlı kalarak ürettiği, bu akımların bir parçasıymış gibi hareket ettiği ya da dönemin şartları içinde değişen estetik beğeniye yönelik bazen birbirinden haberdar bazen birbirinden ayrı biçimlerde yapısal olarak benzer üretimler yaptıkları doğrudan etkileşimlerdir. Diğer kategori ise, moda tasarımcıları ve sanatçıların aynı ortamı paylaşarak, birbirine çeşitli tanıtım ve sunum destekleri verdikleri, iki dünyanın birbirinin dinamiklerini kullandığı sosyal, ekonomik ve sanatsal verimlerin moda tasarımcısı kimliğinin bir uzantısı olarak lanse edildiği dolaylı etkileşimlerdir. (Özüdoğru, 2011)

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". 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.

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”.

Moda tasarımcıları insan bedenine uygun biçim dilini arayış aşamasında, sanatın yaratıcılığında 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.

Sonraki yıllarda Expresyonist 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 gerçekliği idi. Moda tasarımcıları ve sanatçılar hem aynı dönemin insanları hem de arkadaşlarıdır.

Dönemin düşünce yapısını oluşturan değerler, çoğu kez aynı ölçütlerde vurgulanıyordu. 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 yapıtlarına hiç benzemeyen türde yapıtlar ortaya çıkartmışlardır.

Avant-garde, değerleri sorgulayıcı yapısı ve yaklaşımıyla politik tavrı bir sanat türüdür. “20.yy’da sanat ve sanatçının toplumdan yabancılaşmasına yol açan koşullar içinde birçok sanat türü ilerilik 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.

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.

Günümüze kadar önemli etkileri süren, tarih boyunca, sanat ve moda arasındaki temel alış verişi sağlayan, klasik sanatın dışında, özellikle kübizm, 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. (Parlak, 2006)

3.1.2. Moda ve Gerçeküstücülük

Sanat akımlarının moda tasarımıyla doğrudan etkileşimlerinin belki de en keskin örneklerinden biri sürrealizm ve moda arasındaki yakın ilişkidir. Sürrealizmde, çeşitli sanat dallarını icra eden birbirinden farklı tarzda ve alandaki sanatçılar ortak noktada buluşmuş, birbirlerinden etkilenmiş, ortak eserler vermişlerdir. Gerçeküstücülüğün rüyasal anlatımı, diğer dallar için olduğu kadar görsel sanatlar için de sınırsız bir dünya oluşturduğundan, moda olgusunun “sergilenme” ve “şov” amaçlı yanı sıra sanatla beraber yoğrulduğunca, surrealist akım ve moda mükemmel bir şekilde iç içe geçmiştir.

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. 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.(Parlak, 2006)

3.1.3. Modada Gerçeküstü Etkileşimler

Moda alanında Gerçeküstücü yaklaşımların hissedilmeye başlamasının en önemli sonucu, batı giysi tarzının ve konstrüksiyonun genel 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.

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.

3.1.3.1. Başkalaşım (Metamorfoz)

Başkalaşım, yani metamorfoz, sürreal tasarımların yaratım sürecinde büyük bir rol oynamıştır. Özellikle kadın bedeninin obje ve nesnelere ilişkilendirilmesiyle ortaya çıkan başkalaşım sürecinin mecazi bir anlatımla yansıtılması gerçeküstücü tasarımcılar tarafından fazlaca işlenmiş bir yöntemdir.

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.

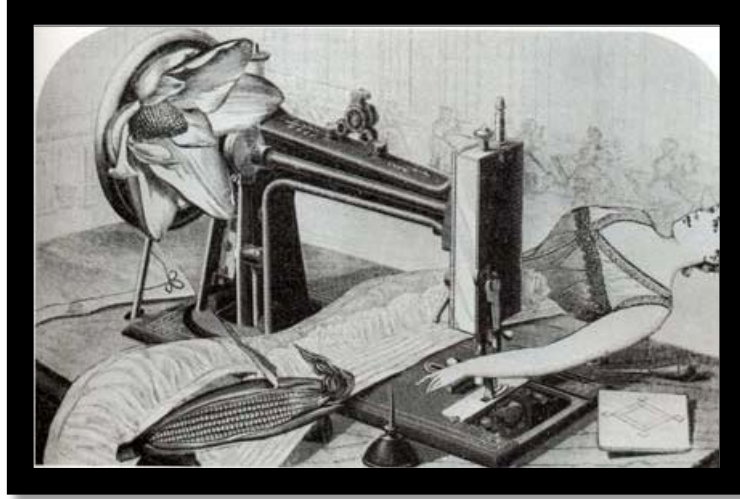
Modanın en bilindik objesi olan dikiş makinesi icat edildiği andan itibaren büyük bir güce sahip olmuştur. Gerçeküstücü sanatçılar içinde dikiş makinesi önemi tartışılmaz bir nesne olarak yerini almış ve birçok nesneyle bir arada kullanılarak farklı rollere büründürülmüştür. Özellikle kadın imgesiyle 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 kazınmıştır. Makinenin yaptığı iş dişi kabul edilmiş, sonuçta ortaya çıkan iş ise moda yani temelde dişi bir ürün olmuştur." (Martin, 2006)

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. (Parlak,2006)



Şekil 3.1. : Joseph Cornell, Sewing Machine, 1931

(Kaynak: www.insideamakersmind.blogspot.com, 10.01.2013)

Sanatçının çalışmasında dikiş makinası, elbiseli kadını dikmektedir. Fonda ise kadınların çalıştığı üretim bandı, çiçekler ve 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 3.2. : Oscar Dominguez, Elektro Seksüel Dikiş Makinesi, 1934

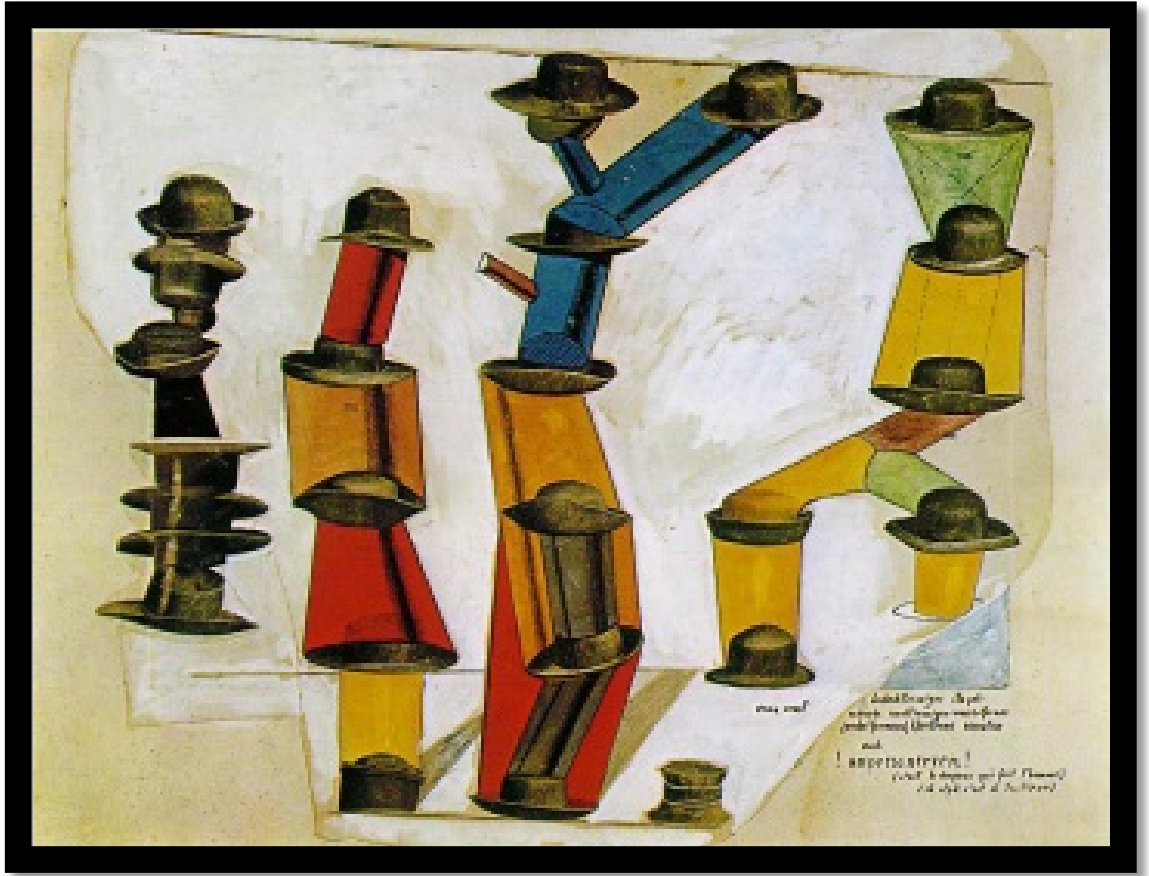
(Kaynak: www.onesurrealistaday.com, 10.01.2013)

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.

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.

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, psişik (ruhsal) bir sembol olarak ele alınmıştır.



Şekil 3.3. : Marx Ernst, The Hat Makes the Man, 1920

(Kaynak: www.wikipaintings.org, 10.01.2013)

Gerçeküstüler Freud'un sembol analizlerini net ve doğru bulmasalar da, 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, özellikle de 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.

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.

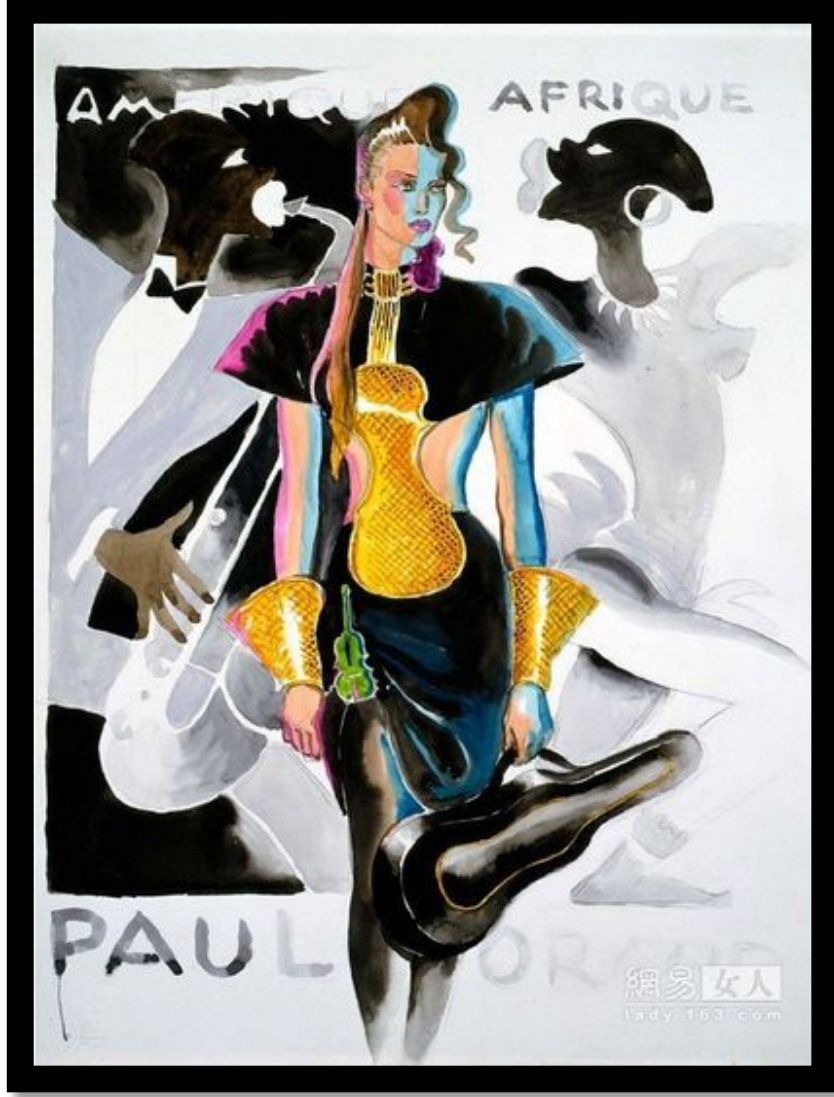


Şekil 3.4. : Man Ray, Le Violon d'Ingres, 1924

(Kaynak: www.wikipaintings.org, 10.01.2013)

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 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 3.5. : Karl Lagerfeld, 1982–1983 yılında Chole için tasarlamıştır.,

(Kaynak: www.fashion.163.com, 10.01.2013)

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. Ella Schiaparelli, 1937 bahar koleksiyonunda, müzik notalarından çıkışlı 'Nota-Elbise' yi tanıtmıştır. (Parlak,2006)



Şekil 3.6. : Elsa Schiaparelli, Nota-Elbise, 1937

(Kaynak: MARTIN, Richard , Fashion and Surrealism, New York, 1996, s. 25)

3.1.3.2. Figür

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

Surrealistler, klasik heykelerde 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.

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

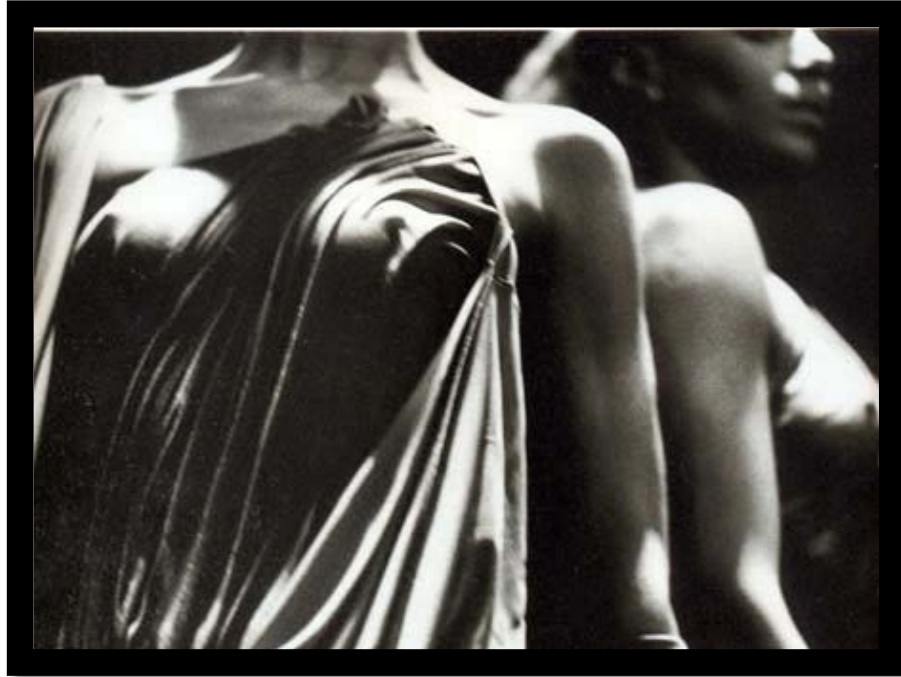
1937'de Paris Uluslar arası sergide, başrolü oynayan moda tasarımcılarından biri olan Madame Alix Gres, tasarımında heykel görünümündeki cansız mankene, şık bir kumaş ile giydirmiştir. Fotoğraflarını Man Ray çekmiş ve 'Grecian Column Grown' adını vererek Harper's Bazaar 'da yayınlanmıştır.



Şekil 3.7. : Alix (Madame Gres),Grecian Column Grown, Harper's Bazaar New York,17 Eylül 1937 (Kaynak: MACKRELL, Alice , Art and Fashion The Impact on Fashion and Fashion on Art 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.

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

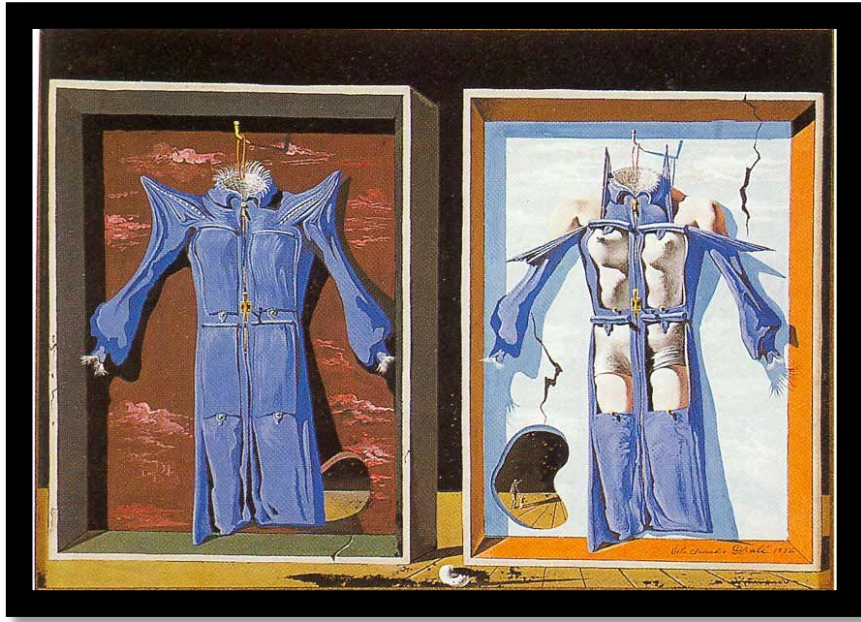


Şekil 3.8. : Issey Miyake, Draped Gowns, 1984

(Kaynak: MARTIN, Richard , Fashion and Surrealism, 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 1928lerde cansız manken figürünü tablolarında kullanmışlardı. Jean'ın 'Yıldız Falı' tablosunda, terzi mankeninden yaralanarak, moda ile insan bedeni arasındaki ilişkiye değinmiştir.

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 Mademe Chanel ve Madam 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.

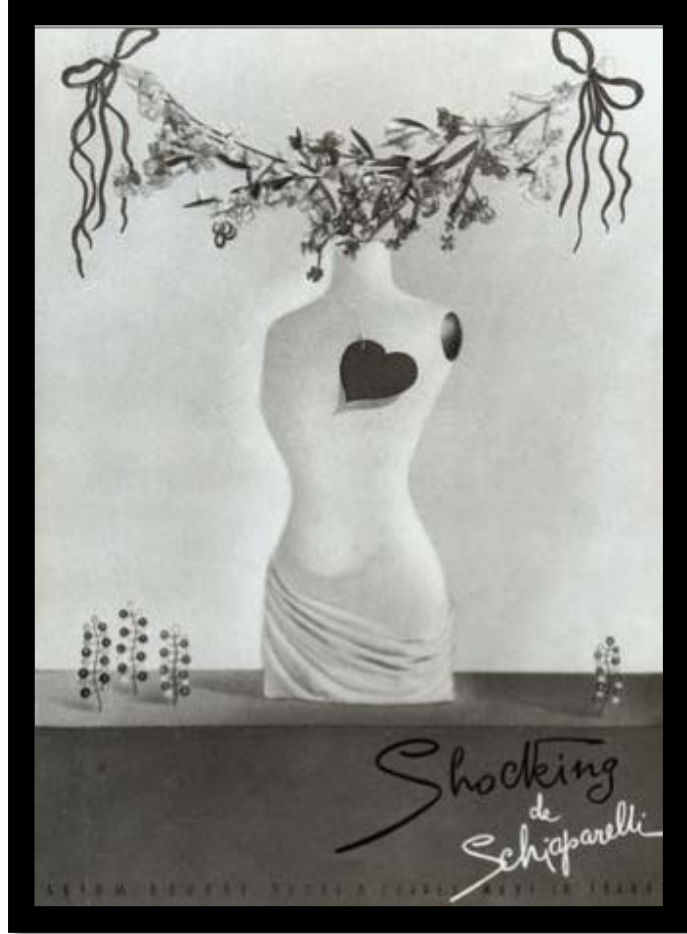


Şekil 3.9. : Salvador Dali, Gövdenin Gece ve Gündüz Giysileri, 1936

(Kaynak: www.wikipaintings.org)

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

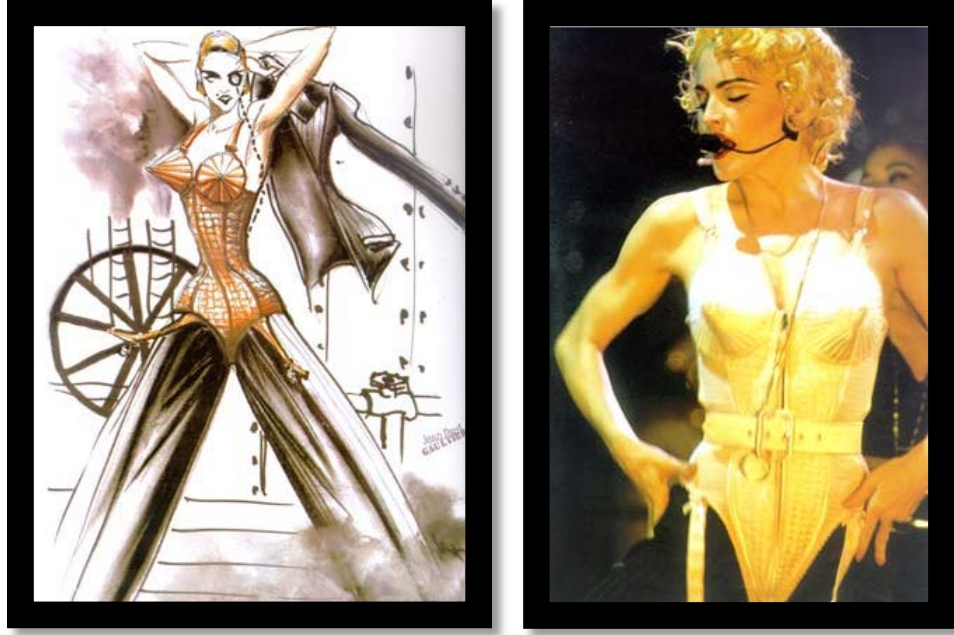
vücudunu temsil etmektedir. 1938 yılında parfüm için çekilen reklâm filminde şişe elbise formuna dönüşmüştü ve üzeri deki kalpte yaşayan bir bedeni anlatmaktadır.



Şekil 3.10. : Elsa Schiaparelli, Shocking Life, 1938, Harper's Bazaar

(Kaynak: www.art.com, 10.01.2013)

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



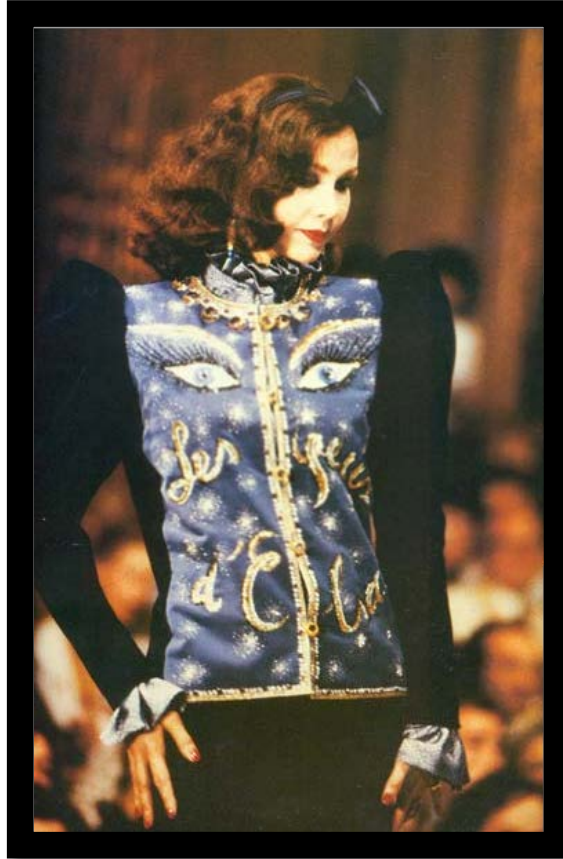
Şekil 3.11. : Gaultier'in Madonna için tasarladığı korse

(Kaynak: www.neeu.com, 10.01.2013)

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

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 karşılaşabilir. 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.

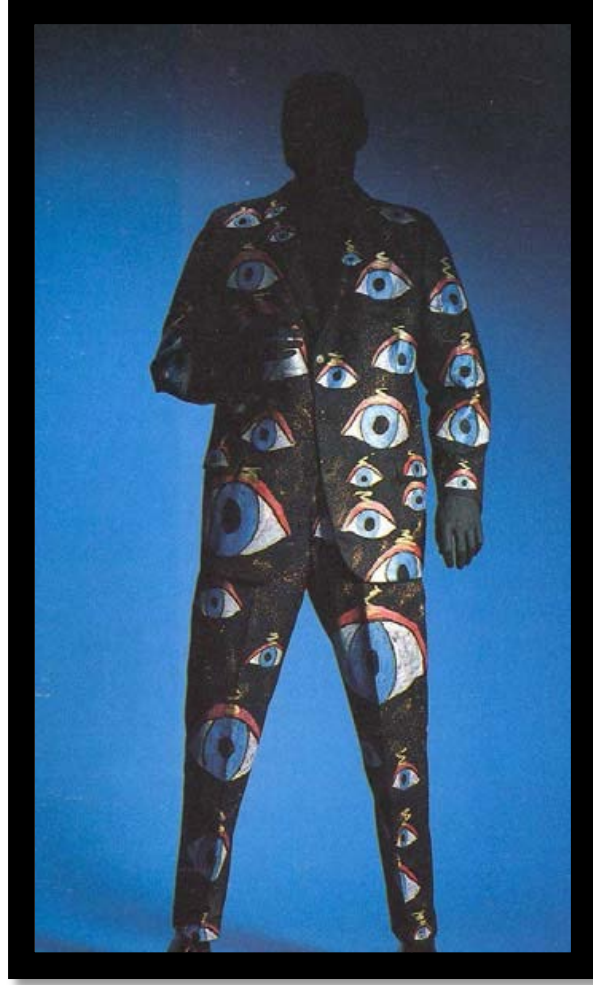
Giysi tasarımlarında da en sık kullanılan imge göz olmuştur. Gerçeküstücü bakışın moda ya yansımasını, bize en iyi anlatan Schiaparelli ve Saint Laurent olmuştur. Giyim eşyası üzerindeki göz imgesi; gerçek ve yansıtılanın, görünen ve yapay olanın birbiri arasında geçişler yaşadığı bir kesişme noktasıdır.



Şekil 3.12. : Yves Saint Laurent, Algeria, 1936

(Kaynak: www.lizchristine.net, 10.01.2013)

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 görmede hem de bilinçsiz rüyada tasvirlerle anlatılmıştır.



Şekil 3.13. : Larry Shox, Celestial Eye Suit, 1985

(Kaynak: MARTIN, Richard , Fashion and Surrealism,1996, s. 70)

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



Şekil 3.14. : Hunert de Givenchy, Dudak Ceket, 1927

(Kaynak: MARTIN, Richard , Fashion and Surrealism, 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 3.15. : Elsa Schiaparelli, Black-Suede Gloves, 1938

(Kaynak: WOOD, Ghislaine , *Surreal Things*, 2007)

Moda tasarımcılarının bazıları da 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.



Şekil 3.16: Jean Cocteau, Keten Kruvaze Ceket, 1937

(Kaynak: www.dressingvintage.com, 10.04.2013)

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 3.17. : Francois Lesage'nin, Hand Belt, 1986

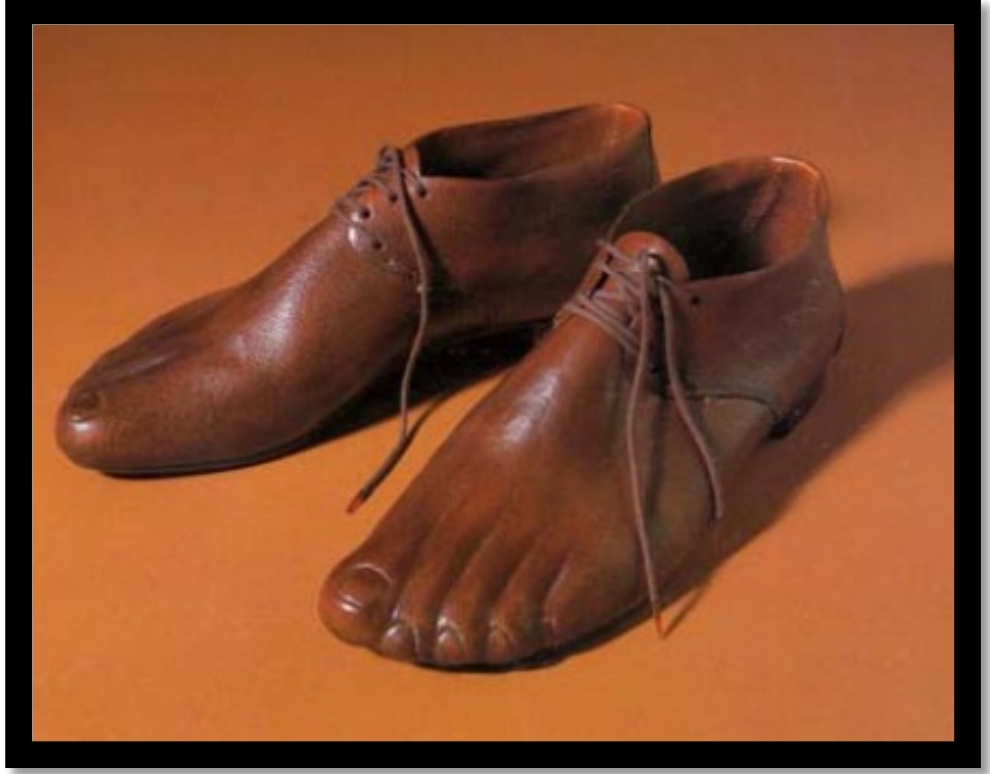
(Kaynak: WOOD, Ghislaine , Surreal Things, 2007)



Şekil 3.18. : Moschino, 1988 İlkbahar / Yaz koleksiyonu etek tasarımı

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

Gerçeküstücülükte ayaklar ise hem özgür hem de çok farklı anlamlarda kullanıldı. Ayak izlerinin somut ve soyut anlamda kullanılması, Gerçeküstücülüğün 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 çokşey borçludur. Giyim eşyasını önce 'resim' gözler önüne sermiş sonra moda, sanatın izinden gitmiştir. (Parlak,2006)



Şekil 3.19. : Pierre Cardin, Men's Shoes, 1986

(Kaynak: WOOD, Ghislaine , Surreal Things, 2007)

3.1.3.3. Soyutlaştırma ve 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 kazandırılacak heykelsi formları, hacmi, balon etkiyi incelemiştir.

Günümüz tasarımcıları deformasyon mantığını kullanarak birçok farklı çalışma gerçekleştirmişlerdir. Çok farklı malzemelerle gerçekleştirilen çalışmalar beklenilenin ötesinde giysi işlevselliğin 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 giyimin 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 yansıtmıştır.(Parlak,2006)



Şekil 3.20. : Rei Kawakubo / Come des Garçons, Huncbank, 1997 İlkbahar / Yaz

(Kaynak: www.design-rewiew.net, 11.01.2013)



Şekil 3.21. : Rei Kawakubo / Come des Garçons, 1995 Sonbahar / Kış Koleksiyonu

(Kaynak: www.design-rewiew.net, 11.01.2013)

3.1.3.4. Yer Değiştirme

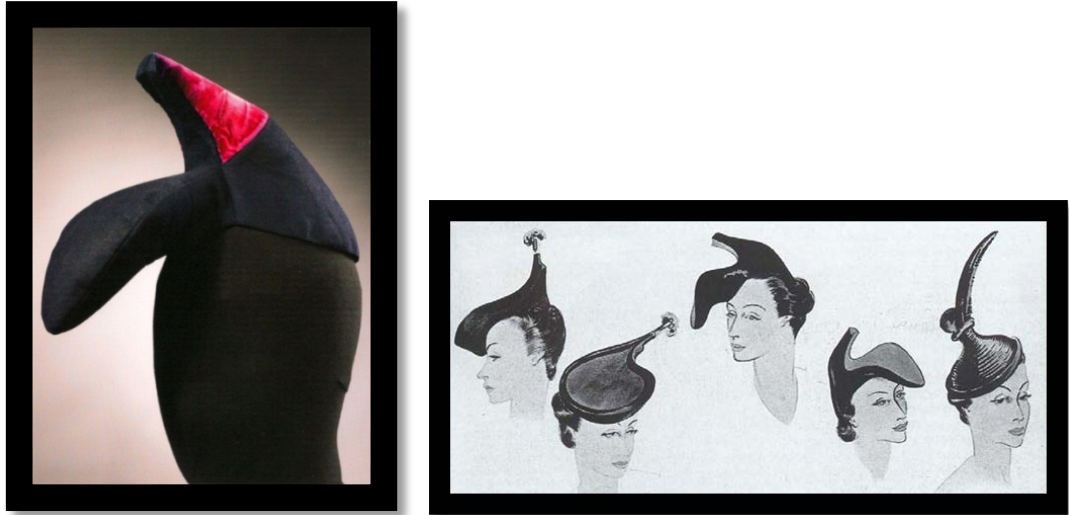
Gerçeküstücü nesnelere, gerçekte buldukları yerlerden çok daha farklı yerlere taşınıp ele alınmışlardır. Marcel Duchamp 1914'te Paris'te bir marketten metal bir şişe rafı satın almış, bu raf Gerçeküstücü sanatçılarca farklı platformlarda kullanılmıştır. Günlük hayatta bulunduğu, asıl çevresinden alınıp,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

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, gerçeküstücüler tarafından yeni anlamlar kazandırılmıştır.

Gerçeküstücülük ve moda denilince ilk akla gelen Elsa Schiaparelli'dir ve en ünlü tasarımlarından biri de '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.



Şekil 3.22. : Else Schiaparelli, Şapka Tasarımları (Pirzola Şapka, Ayakkabı Şapka, Mürekkep Hokkası Şapka), 1937

(Kaynak: WOOD, Ghislaine , Surreal Things, 2007)

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.

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 3.23. : Karl Lagerfeld, Chair Hat and Upholstered Dress, 1985

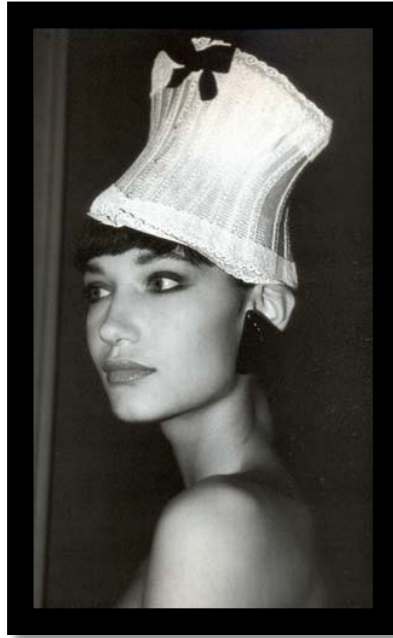
(Kaynak: WOOD, Ghislaine , Surreal Things, 2007)

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 fıfır 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. (Parlak, 2006)



Şekil 3.24. : Karl Lagerfeld, Corset Hat, 1985–86

(Kaynak: www.reveal.co.uk, 11.01.2013)

3.1.3.5. Materyaller

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 tülü malzeme bir araya getirilerek şaşırtıcı sonuçlar alınmıştır. Özellikle o dönemde insan yapımı elyafların moda sektöründe kullanımı popürlüğünü artırmış ve yeni buluşlara neden olmuştur. Seri üretimde insan yapımı ipliklerin güvenilirliğı 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 popürlük 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.

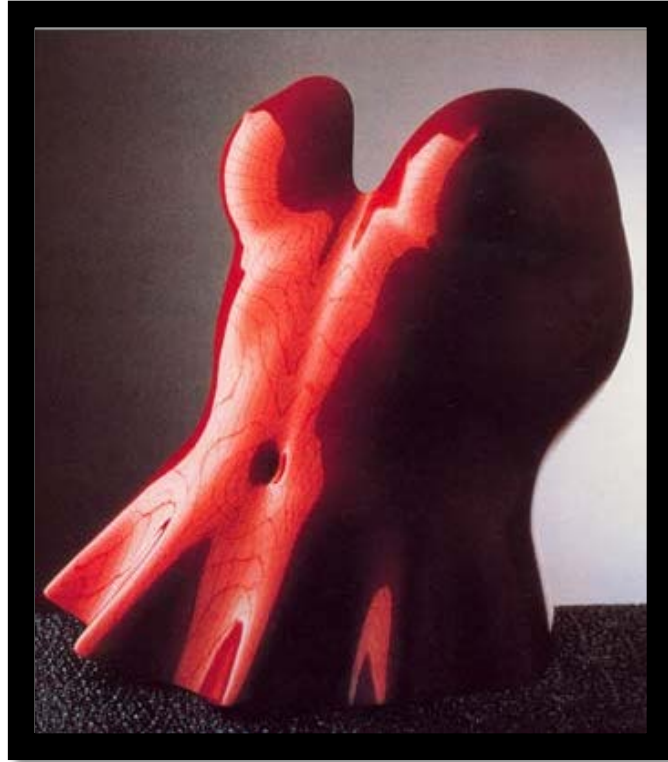
İlk günlerde insan yapımı iplikler ucuz ve tükenmez olması sebebiyle maliyetli doğıal malzemelerin yerini almış ve kullanılrlığı gittikçe artmıştır. 20. yüzyılın ortalarıyla birlikte sentetik kumaşlar eşsiz dokumaları ve çeşitli üstün fonksiyonları nedeniyle beğenilmeye başlamışlardır.

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. Selifona benzer, cam görünlü bir kumaş kullanarak, transparanlık etkisi yaratıp; sert ve yumuşağı bir araya getirmiş; kumaş konusundaki her türlü gelenekselliğın 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.

Schiaperelli'yi diğer moda tasarımcılarından ayırıp göze çarpmasını sağılayan 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 yapılmış şapkalardan 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 deyimiyle 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 görüldüğünü söylemiştir. Kumaşlara fil palyaço ve at baskısı yapılmıştır. Broşlar fosforesandır. El çantaları balon şeklinde olup açıldıklarında müzik çalmaktaydı. “(Ewing, s.117)

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.(Parlak,2006)

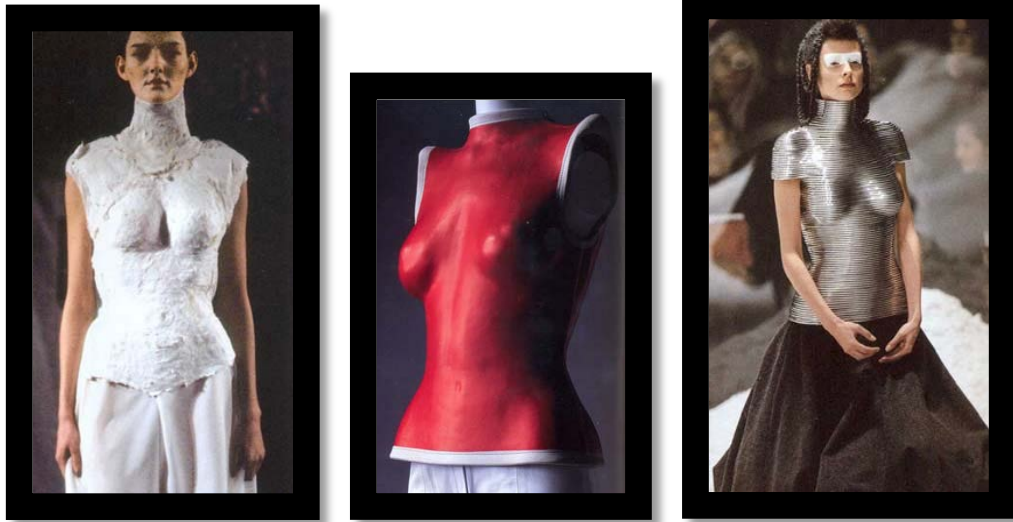


Şekil 3.25. : Issey Miyake, 1980, Venedik Bienali,Poliüretan Büstiyer, 1983

(Kaynak: www.reveal.co.uk, 11.01.2013)

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 gofrenlenmiş 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.

Günümüz popüler tasarımcılarından Alexander McQueen ve Hüseyin Çaçlayan da farklı bir bakış açısıyla tasarımlarında ilginç malzemeler kullanarak farklı çözümlere ulaşmışlardır.(Parlak,2006)



Şekil 3.26. : Alexander McQueen ve Givenchy korseler, Sonbahar-Kış 1994

(Kaynak: www.styleyourvision.blogspot.com, 11.01.2013)



Şekil 3.27. : Hüseyin Çağlayan, Korse, 1995 Sonbahar-Kış

(Kaynak: www.styleyourvision.blogspot.com, 06.01.2013)

3.1.4. Sürreal Mimari ve Moda Etkileşimi

3.1.4.1. Sürreal Mimari

Mimari, sürrealistlerin en çok eserler verdiği, etkileşimde olduğu, kullandığı alanlardan birisidir. Mimarının “formlarla oynama, formları yaratma, inşa etme” temeline dayalı mantığı, gerçeküstücülere bulunmaz bir kaynak olmuştur.

Sürrealistler, bir yandan mimarlığın mevcut kataloğunu aşındırmaya; bir yandan da bu kataloğa alternatifler üretmeye çabalarlar. Modern mimarlığın neden olduğu ‘boşluğa’ ve ‘yoksunluğa’ karşı; mimarlığı arzuların ve zamanın biriktiği, yüklediği, metamorfoza uğrattığı bir yer olarak kavramak isterler. Psişik ve tarihsel bir yoğunlaşma noktası olarak görürler. Mimarlığın “öteki yüzünü” ararlar: onu poetik deneyimin nesnesi haline getirerek; ve var olmayan mimarlıkları keşfederek.

Serbest bırakılmış arzuların tezahürü olacak kadar “şeffaflaşmış”¹ bir mimarlığı düşlerler. Bu, aynı zamanda rasyonalizmin yok ettiği sembolleri yeniden

uyandıracak; mitlere bağlanacak bir mimarlıktır. Bu mimarlık, yepyeni bir dünyayı kuracaktır: arzuların akışına göre değişen, formsuzlaşmış, zamansızlaşmış bir dünyayı.

Sürrealistler mimarlığı ‘bozmaya’, onu ‘aşındırmaya’ çalışırlar.(Tschumi,1978,s.111) Bu çalışma, kimi zaman doğrudan modern mimarlığa, kimi zaman da mimarlığa -onun süregelen epistemolojisine, yerleşmiş mantığına- bir saldırıdır. Mimarlık onlar için, bir yandan egemen olan gerçeklik rejiminin sürdürücüsüdür (Bataille), öte yandan poetik analoginin nesnesidir: mevcut anlamlar ağından çözülmeyi, zihinde sınırsızca yeniden anlamlandırılmayı bekleyen bir nesnedir. Düşlerin, hayallerin ateşleyicisidir. Sürrealistler, bir yandan mimarlığın muğlak taraflarını ararlar; bir yandan onu ters-yüz etmek, aksini göstermek, başkalaştırmak isterler. Yeni, bilinmeyen mimarlıklar hayal ederler.

Mimarlığı kolajlarla keser, bozarlar. Onu harabeye çevirirler; alay konusu yaparlar; onun karanlık taraflarını gösterirler: örneğin mahzen, labirent, mezar... Mimarlığın sabitleşmiş tüm biçim ve kalıplarına savaş açarlar. ‘Evde olmayı’ yeniden mümkün kılmanın, ‘ev’i yeniden bir mitolojik konfigürasyon haline getirmekle mümkün olabileceğini düşünürler. Chagall, “fevkalade olanı ileten, gizemli olanı destekleyen, duyumsal olanı yükselten” bir mimarlık düşler. Paul Delvaux, “sembolik ve kutsal olana ilişkin alternatif bir mantık”tan bahseder. Paul Nash, “akılın ötesindeki mimarlığı”, mimarlığın “mimarlıksızlaştırılmasını” (dearchitecturalisation) arzular. Dali, tuğlaların ve çimentonun da esrarengiz güçlerle sağlamlaştırılacağı bir yapılı çevre ister. Eluard, evlerin de birgün, “tıpkı eldivenler gibi tersyüz olacağını” hayal eder. De Chirico’nun düşü de başka türlü bir mimarlıktır: “akıldan ayrılışın mimarlığı”, “tüm kültürel önkoşullardan ayrılmış bir mimarlık”. (Skop, 2011)

¹ Metin boyunca sözü edilen “şeffaflaşma”, Breton’un “elmas” metaforuyla anlattığı “şeffaflaşma”dır: akıl düzeninden tamamen bağımsızlaşmış; bu düzenin ardındaki gizemli evrensel düzenin tezahürü olmuş bir üretim.

3.1.4.2. Modada Sürreal Mimari Etkileri

Mimari ve moda arasındaki etkileşim, mantık olarak sürreal mimarinin yaratım yöntemleriyle benzerlik göstermektedir. Mimarideki spesifik nesnelere, sürreal bir giysi tasarımında deforme ve ya kolaj halinde karşımıza çıkabilmektedir. Mimarinin klasik ve kusursuz formları, gerçeküstücü bir giysi tasarımı içerisinde kimi zaman deforme edilerek, kimi zaman da insan bedeniyle ilişkilendirilerek kullanılmıştır.

Mimari yapılar, gerçeküstüçüler 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.(Parlak,2006)



Şekil 3.28. : Adelle Lutz, Urban Camouflage Clothing, 1986

(Kaynak: MARTİN, Richard, 1996, s. 128)



Şekil 3.29. : Krizia, Ionic Column Bathing Suit, 1982

(Kaynak: MARTİN, Richard, 1996, s.131)

3.1.5. Sürreal Tasarımda Göz Yanılsamaları

Gerçeküstücü ressam ve tasarımcılar, mucizeler arayarak ve hayalleri gerçek kılarak mükemmelliği sorgulamışlardır. İllizyon ve göz yanılsamaları 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 çerçevenilmiş 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.



Şekil 3.30. : Rene Magritte, 1937

(Kaynak: MARTİN, Richard, 1996, s.44)

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



Şekil 3.31. : Salvador Dali, Face-Chalice Profiles Pin

(Kaynak: BAUDOT, François,1997, s. 31)



Şekil 3.32. : Elsa Schiaparelli,1937

(Kaynak: MARTİN, Richard, 1996, s.44)

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 tuvalle 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 Dress', 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.



Şekil 3.33. : Elsa Schiaparelli, Tear Illusion Dress and head Scharf, 1937

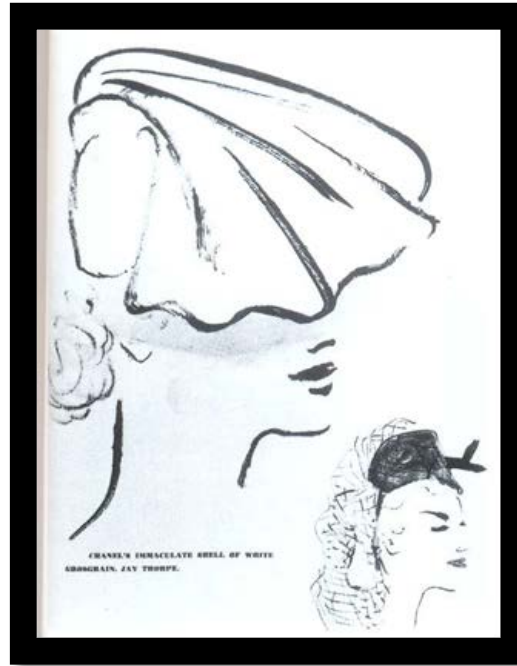
(Kaynak: MARTİN, Richard, 1996, s.44)

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. (Parlak, 2006)

3.1.6. Fantastik Oluşumlar

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 çizgililiğini 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 3.34. : Coco Chanel, İstiridye Şapka, 1938

(Kaynak: MACKRELL, Alice, 2005, s. 137)



Şekil 3.35. : Coco Chanel, İstiridye Şapka, 1938

(Kaynak: MACKRELL, Alice, 2005, s. 137)



Şekil 3.36. : Krizia, 1980, Karl Lagerfeld, İlkbahar / Yaz 1991, Christian Lacroix–1988

(Kaynak : MC DOWELL, Colin, London, 1996, s. 210, 211)

Gerçeküstücülerin yayınladığı, “La Revaluation 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.

Andre Breton, İlk Gerçeküstücü Manifestosunda yer alan özdevinimli parçaları ‘poison soluble’ (çözülebilir balık) olarak adlandırmıştır. İlkelleştirilebilir, sessiz, gizemli, davetkâr özellikleriyle, denizaltı dünyası Gerçeküstücülerde hayranlık uyandırmıştır”.

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



Şekil 3.37. : Elsa Schiaparelli ve Salvador Dali, Organze Dress with Painted Lobster,1937

(Kaynak: MARTİN, Richard, 1996, s.44)

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.

Dali'nin ıstakoz 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 (İstakoz telefon) dur. Gerçeküstücülükte hiçbir şey görüldüğü gibi değildir ve Dali için ıstakozun seksüel bağlantıları vardır.



Şekil 3.38. : Salvador Dali, Lobster Telefone, 1935

(Kaynak: BAUDOT, François, İtalya, 1997, s. 46)

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



Şekil 3.39. : Charles James, Siren-Crustacean Dress, 1982

(Kaynak: BAUDOT, François, İtalya, 1997)

Gerçeküstücülerin deniz yaşamına bakışı, günümüz modasında Cinzia Ruggieri'nin 'Ahtapotlu elbise' sine 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 sinsi 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.



Şekil 3.40. : Yves Saint Laurent, Sardine Dress, 1983

(Kaynak: www.fashion163.com, 10.01.2013)

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'.



Şekil 3.41. : Paul Delvaux, Gün Doğumu, 1937

(Kaynak: www.wikipaintings.org)

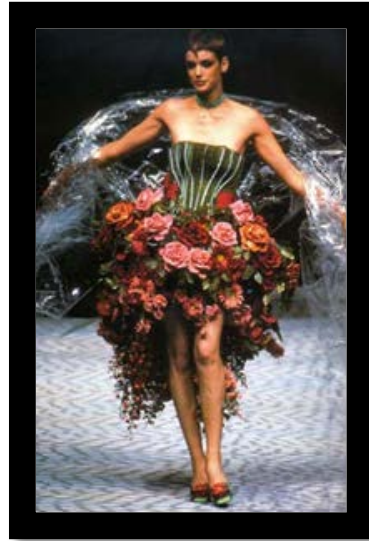
Moda dünyasına Delvaux'un incir yaprağı şeklinde bir elbiseyle, yaratılış öncesi çıplaklığı ve ağacı bağdaştırmıştır. Ağaç imgesini birçok tasarımcı, kadın vücuduna benzeterek, doğal güzelliğinde dişiliği yansıtan kurgular yapmışlardır. “Doğal ve anaç bir rol üstlenen ağaç-kadın, yapraklarla kaplı yapısıyla 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'ın, Manolo Blahnik'in ‘Yaprak Ayakkabılar’ını fotoğraflaması ile sergilenir.

‘Chou’ pelerinin de ışıltılı bir şekle bürünmüştür. Doğanın uçuşan ve üretken görünümü her zaman dışı 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. (Parlak, 2006)



Şekil 3.42. : Thierry Mugler, “Flora (Bouquet)”, 1981–82

(Kaynak: Richard Martin,1996, s. 170)



Şekil 3.43. : Yves Saint Laurent, Bouquet, 1980, Moschino

(Kaynak: Richard Martin,1996, s. 176)

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



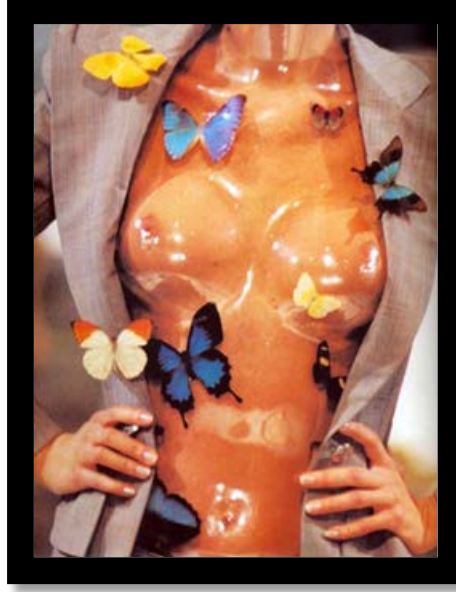
Şekil 3.44: Soldan sağı; Germanine Vittu, Head of Lettuce Hat, 1942, Eric Bragaard, Salad Hat, 1968 Emme, Head of Cabbage Hat, 1957

(Kaynak: Richard Martin, 1996, s.124)



Şekil 3.45. : Elsa Schiaparelli, Jacket with Butterfly Buttons, 1938

(Kaynak: Richard Martin, 1996, s. 172)



Şekil 3.46. : Alexander McQueen, 2000

(Kaynak: www.fashion163.com, 11.01.2013)

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 3.47. : Bert Stern, Moda Fotoğrafi, 1965

(Kaynak: www.fashion163.com, 11.01.2013)



Şekil 3.48. : Jean Paul Gaultier, 1999-2000 Sonbahar / Kış
(Kaynak: WILCOX, Claire, London,2001, s. 27)



Şekil 3.49. : Thierry Mugler, Sonbahar / Kış 1997
(Kaynak: KOTA, Harold., New York, 2002, s.71)

3.1.7. Sürrealist Moda Sergileri

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

1937 yılında Paris’de düzenlenen Exposition Internationale de grek heykellerinden etkilenecek 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 esrarengiz insan benzeyişinden öte, anlam katmanlarını ortaya çıkarır; manken mistik bir ilham perisi, insanın imgelerini harekete geçirendir.

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 etkilenecek oluşturulan 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 sütünü 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 sanatçılarda, çeşitli aksesuarlarla donatılmıştı

1984 yılında, New York'daki Metropolitan sanat müzesinde özellikle Yves Saint Laurent'ın 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 II Tempo e la Moda Bienalinde doruğa ulaşmıştır. Rönesansın köklerinde, 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: II 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 Schiaparelli'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 grup 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

3.1.8. Sürrealist Moda Tasarımcıları

3.1.8.1. Elsa Schiaparelli

Elsa Schiaparelli, 1890 yılında Roma'da doğan İtalyan bir tasarımcıdır. Felsefe öğrenimi gördükten sonra New York'a taşınmış, ve burada felsefe dersleri verirken moda ile tanışmıştır. New York'ta edindiği çevresinin yardımıyla dönemin çoğu sanatçısıyla tanışma fırsatı bulmuş, 1920'li yıllarda Paris'e taşınmıştır. 1928'de ilk dükkanını Rue de la Paix'de açmış, 1954'e kadar da açtığı modaevinin başında durmuştur. 30'lu ve 40' lı yıllarda o zamana kadarki moda dünyasını oldukça değişik boyutlara sürüklemiştir. Bu dönemde verevine kumaş kesimini keşfeden tasarımcı, vücudu saran modellerle gece elbiselerine ayrı bir form kazandırmış, aynı zamanda votka kullanımını aksesuara çevirmiştir. Tasarımda avantgarde, formlarda kadının özgürlüğünden ve sanatta görülen sürrealist akımdan yana olan anti- konformist bu tasarımcı, neon_pembesinin moda olabileceğini göstermiş, şapka-ayakkabı gibi efsane modelleri ve Salvador Dali'den ilham alarak yarattığı 'Tear Dress' ile akıllara kazınmıştır. Yaptığı bir çok tasarım tema bazlıdır. (Mardi, 2013)

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.

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 tamamlamıştır.

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.(Parlak,2006)



Şekil 3.50. : Elsa Schiaparelli, “Skeleton Dress”, 1938

(Kaynak: www.bysuchandsuch.com, 20.02.2013)

3.1.8.2. John Galliano

1960 yılında Gibraltar'da doğan ve çocukluğu İspanya'da geçen Galliano için renkli Akdeniz kültürü, koleksiyonlarına tükenmez ilham kaynağı olmuştur. Londra'daki Central Saint Martins'de moda okudu. Eklektik tasarımlarıyla moda otoritelerini "dekonstrüktif" terimiyle tanıştıran Galliano, sanat eseri gibi algılanan koleksiyonlarıyla uzun süre ticari başarı yakalayamadı. Paris'e yerleştikten sonra lüks markalar için tasarım yapan Galliano bugün Christian Dior'un kreatif direktörlüğü yanısıra, kendi markasıyla koleksiyonlarını üretmeye de devam etmektedir.

Galliano'nun, sanatı ve "kendisine benzeyen insanların" varlığını keşfetmesi tasarım eğitimi aldığı Central Saint Martins moda okulunda olmuştur. 1984 senesinde mezun olurken hazırladığı 'Les Incroyables' isimli koleksiyonunda Fransız devriminden ve part-time kostüm tasarımcısı olarak çalıştığı National Theatre'da sergilenen 'Danton' isimli tiyatro oyunundan esinlenmiştir. Tasarımcı, içi dışına tersyüz edilerek giyilebilen ceketleri, romantik organdi kumaştan yapılmış bluzleri, paramparça edilmiş camlarla ve rengarenk kurdelelerle süslediği bu ilk koleksiyonuyla, moda otoritelerini 1980'lerde henüz çok yabancı oldukları "dekonstrüksiyon" terimiyle tanıştırmıştır.

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. 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. (Parlak,2006)



Şekil 3.51. : John Galliano, Sonbahar-Kış 2000–2001, Sonbahar-Kış 2004–2005

(Kaynak: www.style.com, 06.01.2013)

3.1.8.3. Jean Paul Gaultier

1952 yılında Fransa’da doğumlu tasarımcı, moda hayatına 1970 yılında Pierre Cardin’in moda evinde asistanlık yaparak başlamıştır. İlk erkek koleksiyonunu 1984’te sergileyerek, erkekler için tasarladığı eteklerle sansasyon yaratmıştır. 1987 yılı koleksiyonunda, rock yıldızlarından etkilenerek erkeklere 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.

1988 yılında Gaultier etiketi ile tüm koleksiyonlarını oluşturmaya başlamıştır. Gençlik pazarı için tasarlanmış düşük fiyatlı satış politikası ile kendi markasını genişletti. Ayrıca, 1997 yılında tartışmalı Fransız Luc Besson filmi The Fifth Element'in kostümlerini de tasarlamıştır.



Şekil 3.52. : Jean-Paul Gaultier 2010 İlkbahar koleksiyonu, Spine Corset

(Kaynak: www.strazor.com, 20.02.2013)

3.1.8.4. Issey Miyake

1938 yılında Japonya'nın Hiroşima kentinde doğan tasarımcı, Tokyo'da grafik tasarımı alanında eğitim almıştır. Eğitiminden sonra Paris ve New York'ta bir süre yaşadktan sonra, 1970 yılında Tokyo'ya dönerek Miyake Design Studio isimli tasarım atölyesini açmıştır.

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.



Şekil 3.53. : Issey Miyake, 1995

(Kaynak: <http://jadegilchrist.blogspot.com/>, 11.01.2013)

Miyake'nin pliseleri kullanarak yaptığı çalışmalar pek çok tasarımcıya ve sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Özellikle yaptığı çalışmalarla dikkat çeken Yasumasa Morimura, pliseler üzerinde vücut kolajlarından 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.(Parlak,2006)

3.1.8.5. Rei Kawakubo

142 yılında Tokyo'da doğan tasarımcı, Keio Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Edebiyat eğitimi almıştır. Moda eğitimi almamış olmasına rağmen, ilgisi nedeniyle mezuniyetinden sonra 1967 yılında bir tekstil fabrikasına girmiş ve aynı zamanda serbest moda tasarımcısı olarak çalışmaya başlamıştır. 1973 yılında Comme des Garçons isimdeki şirketini açmış, 1975 yılında ise Tokyo'da ilk butikini açmıştır. Önceleri sadece kadın kıyafetleri çalışan tasarımcı, 1978 yılında

koleksiyonuna erkek tasarımları da eklemiştir. Bundan üç yıl sonra, Paris'te koleksiyonlarını sergilemeye başlamış ve 1982 yılında yine Paris'te bir butik açmıştır. (<http://en.wikipedia.org/>,11.01.2013)

'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.



Şekil 3.54. : Rei Kawakubo, 2010 Sonbahar/Kış Koleksiyonu

(Kaynak: www.flurmagazine.com, 11.01.2013)



Şekil 3.55. : Rei Kawakubo, 1997 İlkbahar/ Yaz Koleksiyonu

(Kaynak: www.flurmagazine.com, 11.01.2013)

Kawakubo'nun tasarımlarında sıkça kullandığı yöntemlerden bir tanesi deliklerdir. Doğu felsefesinde önemli bir yeri olan insan doğası ve ruh hallerinin 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. (Parlak,2006)

3.2. Günümüzde Sürreal Giysi Tasarımı

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 çılgın 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.

Günümüzde hala sürrealizmden etkilenecek tasarımlar yapan ve bu tasarımları yeni çağın moda algısı içersinde yansıtan tasarımcılar bulunmaktadır. Sürreal sanat akımının resim, edebiyat, moda, mimari alanlarından verilen ilk eserleri günümüzde hala tasarımcılara ilham kaynağı olmakta, hatta bu eserlere direk gönderme içeren, bu eserlerin devamı niteliği taşıyabilecek dizaynlar ortaya çıkmaktadır.

Yeni nesil tasarımcıların büyük çoğunluğu, bir çok farklı sanat akımıyla beraber sürrealizmi de kullanarak günümüzün moda algısını ileri bir boyuta taşımaktadırlar. Sürreal tasarımın gelişme sürecinde, günümüzde hala aykırı etkilerini

taşıyan bu tasarımlar, sürrealist tasarımcılara ilham kaynağı olarak sürreal tasarımı besleyen kaynakların en önemlilerinden olmuşlardır. Yıllar içinde değişen dünya vizyonu içersindeki yeni moda algısıyla sürrealizmin temel taşlarının birleşiminden, varolan anlayışın ötesinde tasarımlar uygulanabilmektedir.



Şekil 3.56. : Agatha Ruiz de la Prada ,İlkbahar/Yaz Koleksiyonu, 2009

(Kaynak: www.vogue.it, 11.01.2013)

Agatha Ruiz de la Prada tasarımında,metamorfoz ve deformasyon iç içe kullanılmış, şemsiye vücut kısımlarıyla bağdaştırılıp algı üzerinde bir “yeniden yaratma” uygulanmıştır. Şemsiyenin üzerindeki yağmur damlalarının tersten dikilmiş olması ve latex benzeri, akışkan bir hissiyat veren kumaştan hazırlanmış olan çoraplar algıyı bozarak rüyasal bir anlatım ortaya çıkartmıştır.

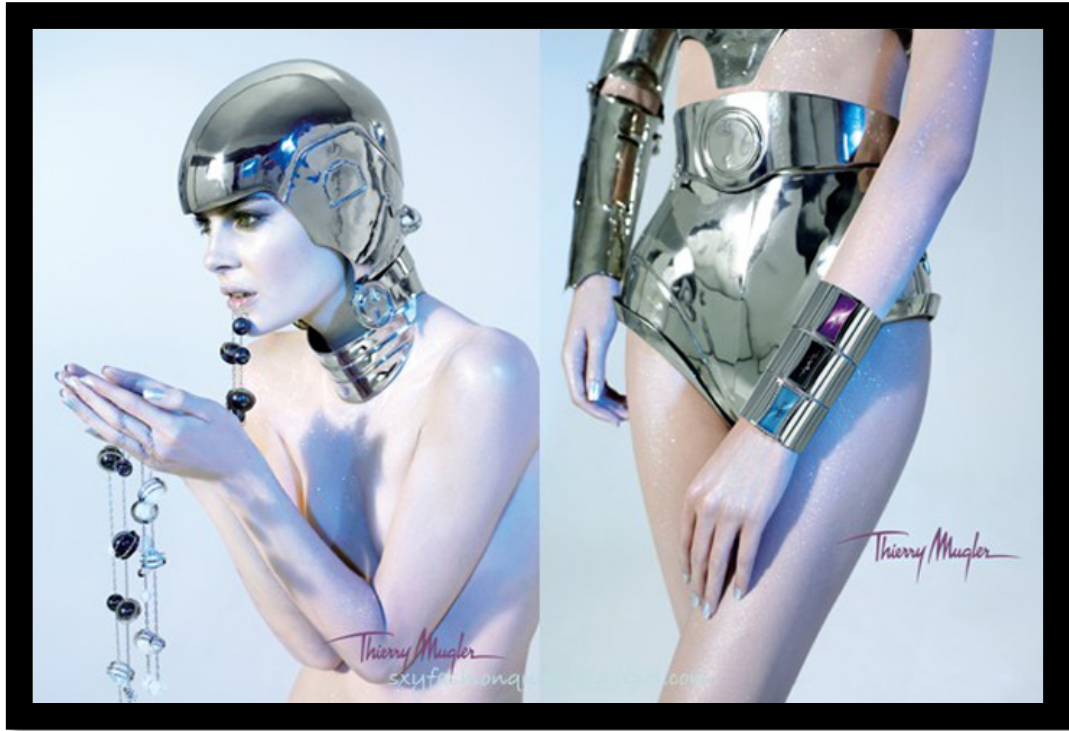


Şekil 3.57. : New York Metropolitan Costume Institute sergisi, Tribute to Alexander McQueen,2011

(Kaynak: <http://apolloyournextdoorboy.blogspot.com>, 11.01.2013)

New York Metropolitan Costume Institute sergisi için genç tasarımcıların Alexander McQueen anısına yaptıkları sürreal tasarımlardan oluşan serginin en dikkat

eken tasarımlarından biri, sürreal tasarım yöntemlerinden deformasyona net bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın bedeninde doğurganlığı temsil eden kalalaların formunu bozarak, deforme ederek, adeta ikinci bir beden kalıbıyla tasarlanması, kıyafetin uçlarında ve başında kullanılan ve yele görünümü veren at kıllarının olması, ve kıyafeti tamamlayan lejyoner başlığıyla kullanılan modelin kaslı beden yapısı, güçlü ve savaşçı bir kadın imgesi yaratmaktadır.



şekil 3.58. : Thierry Mugler, İlkbahar/Yaz koleksiyonu,2007

(Kaynak: <http://beta.lebook.com/>,11.01.2013)

Thierry Mugler'ın aksesuarların yoğunlukla kullanıldığı 2007 yılında sergilenen koleksiyonunda dikkati çeken yoğun futuristik ve sürreal etkiler olmuştur. İlk bakışta bir uzay ağı etkisi veren, robotik görünümlü korseler, insan vücudunun yeni ve soyut bir parçasıymış hissiyatı veren metal bileklik ve kolluklar ve parlak metalden başlıklar, insanlığın gelecekte bir görüntü ile makinalaşmış bedeninin günümüzdeki izdüşümü olarak yansıtılmıştır.



Şekil 3.59. : Jean Paul Gaultier, Mylène Farmer için tasarladığı sahne kostümü, 2009

(Kaynak: <http://en.vogue.fr/>,11.01.2013)

Jean Paul Gaultier'in 2009 yılında bir sahne kostümü olarak tasarladığı, vücudun kas yapısının birebir kumaş üzerine baskı, ipler ve plastik malzemelerle hazırlanarak yansıtıldığı kostüm, günümüzde sürrealizmin modada hala çok büyük etkilerinin olduğunun en net örneklerinden biridir. İlk bakışta derisi yüzülmüş bir kadın bedenini andıran bu kıyafet, giyinme-örtünme- moda mantığına etkili bir gönderme içermekle beraber, bütünü algıladığımızda verdiği rahatsızlığa rağmen detayların büyüleyici etkisiyle “gerçeküstü” bir görsel yaratmaktadır.



Şekil 3.60. : Gareth Pugh, İlkbahar Yaz Koleksiyonu,2007

(Kaynak: <http://designboom.com/>,11.01.2013)

Tasarımlarını “ aydınlık ve karanlık arasındaki mücadele” olarak tanımlayan tasarımcı Gareth Pugh’un hemen hemen tüm tasarımlarında sürreal etkilere rastlamak mümkün. 2007 yılında sergilediği bu koleksiyonunda, deneysel formlar ve hacimleri klasik figürler üzerinde uygulayarak, çağın ötesinde futuristik görünümlerle sürreal öğelerin güzel bir sentezini ortaya çıkarmıştır.



Şekil 3.61. :Dominic Jones, Sea Creatures Collection, 2011

(Kaynak: <http://itsfine-levine.blogspot.com>, 11.01.2013)

Takı tasarımcısı Dominic Jones, 2011 yılında sergilediği deniz canlılarını konu alan koleksiyonuyla sürreal bir etki yaratmıştır. Sürrealistler, deniz altının ve deniz canlılarının bilinmeyen, ve ışıklarıyla insana hem büyüleyici hem tehdit edici gelen görselliğini tasarımlarına çokça konu edinmişlerdir. Tasarımcının hazırladığı takılarda kullanılan deniz canlıları, simgesel anlatımın bütünlüğü gerekçesiyle gerçek canlılardan seçilmiş, direk olarak uygulanmıştır. Deniz canlılarının pullu derileri, kaygan ve vantuzlu yüzeylerinin doğal parlaklığı mücevheratın parlaklığıyla bağdaştırılmış, yine kadın vücudunun en estetik kısımlarından kabul edilen boyunda yoğunlaşarak gerdanlık gibi kullanılmıştır.

4.SÜRREAL GİYSİ TASARIMINDA YARATIM SÜRECİ

4.1.Tasarım ve Moda Kavramlarının İrdelenmesi

Tasarım, bir planın, bir nesnenin ya da bir inşaat süreci içinde(mimari çizimler, mühendislik çizimleri, iş süreci...vb.) yaratılmasıdır. Genellikle uygulamalı sanatlar ve görsel sanatlar, mühendislik, mimari, peyzaj ve diğer yaratıcı işler çerçevesinde ele alınır. Hem bir isim hem bir fiil (tasarlamak) olarak kullanılır. Tasarlamak, yeni bir obje veya ürün (makine, mobilya, endüstriyel ürün vb.), mekan ve alan(yapı, peyzaj) için bir plan yaratma ve geliştirme sürecine işaret eder. Tasarı ise hem son plan veya taslak (bir çizim, modelleme vb.); ya da bir plan veya taslağın sonucu (üretilen bir obje, ürün, mekan ve alan) için kullanılır. Fakat günümüzde tasarımın birçok alanı vardır. Görsel sanatlar içinde en bilinenlerinden grafik tasarım olmak üzere, mimari tasarım, mühendislik, peyzaj tasarımı, endüstriyel tasarım ve moda tasarımını örnek gösterebiliriz. (<http://tr.wikipedia.org/>, 21.05.2013)

Moda tasarımı (gerçek adı ; "Moda, kreasyon" dur) toplumun farklı kesimlerinde, özellikle genç neslin yenilik ihtiyacını, daha doğru bir ifadeyle yenilikçilik (inovasyon) ; {yenileşim} arayışını karşılamak üzere oluşan endüstriyel tasarım alanıdır. (www.tasarim.im, 24.05.20013)

Moda tasarımında, tasarımı son haline ulaştıracak olan bir işlemler, basamak basamak ve sırasına göre uygulanır. Tasarımla ilgili fikirler; çağrışım, odaklanma, bozma, farklı açılardan görme gibi durumlarda ortaya çıkabilir. Tasarımın kabataslak belirlenmesinden sonraki aşamalarda ise, tasarımın kullanım alanlarına göre işlevselliğinin belirlenmesi, tasarımın eskizleri, kullanılacak materyallerde karar kılınması ve uygulanabilirlik sağlandıktan sonra tasarımın işlenmesi gerçekleştirilir.

4.2. Sürreal Tasarım Yöntemleri

Gerçeküstücü akımın etkisi altında yapılan, “Sürreal Moda” kavramını ortaya çıkaran tasarımların, akımın alışlagelmişin dışındaki tarzını yansıtabilmesi için izlenen yol, öncelikle akımın iyice anlaşılıp analiz edilmesiyle başlamaktadır. Sürrealist akımda sıkça adı geçen tüm tasarımcı, ressam, şair ve yazarlar birbirleriyle etkileşim içinde olmuşlar, farklı kategorilerde faaliyet göstermelerine rağmen ortak ürünler ortaya koymuşlardır. Bu da gösteriyor ki, sadece görsel sanatlar alanındaki eserler değil, sürrealist tüm eylem ve oluşumlar, sürreal bir tasarıma esin kaynağı olabilmektedir.

Tasarım genel anlamda, bireyin vizyonuna göre farklılık gösteren yapısıyla genel kuramların birleşmesinden ortaya çıkmaktadır. Ancak tasarıma stilini veren, genel kuramlar üzerinden gidilmesine rağmen onu kişiselleştiren basamaklar bireyin algısı ve yorumudur. Gerçeküstü bir tasarımda ise, “gerçeklik” algısının genel görüşe göre ortak sayıldığı bir düzlemde bakıldığında, “gerçeğin insandaki izdüşümü” olarak tanımlanan sürrealizmin bireysel olarak dışavurumu çok kişisel, bireye özgü olarak yorumlanabilmektedir. İnsan psikolojisiyle direk etkileşim içinde olan gerçeküstücülük tasarımıyla buluştuğunda, bireyin gündelik algısının dışında kalan, bilinçaltı ve bilinçdışı kapsayan çok geniş ve çok net anlamlandırılmayan bir alanın malzemeler ve simgeler yoluyla anlatımı haline gelmektedir.

Bir tasarımı hayata geçirirken izlenen yolun sırası değişiklik gösterse de temelde aynıdır. Sürreal tasarımların genellikle içlerinde gizli olan göndermeler, semboller, benzetmeler ve soyutlamalarla mesajı direk olarak veren tasarımlar olması, yaratım sürecinde etkileri gözlenen bir çok kaynağın yanı sıra, zihinsel olarak bireyin içinden geçtiği yaşam döngüsündeki hikayesinin bilinmeyen etkilerini de yansıtmaktadır. Sürreal bir tasarımın yaratım sürecindeki basamakların irdelenmesi, tasarımın genel algıda yansıttığının ötesinde bir anlatıma ulaşılmasını sağlamaktadır.

Sürreal bir tasarımın yaratım sürecinde izlenecek yöntemler, başlangıçtan son aşamasına göre kategorize edilerek değerlendirilebilir.

4.2.1. Keşif

İlk aşamada tasarımın ana hatları üzerinde yoğunlaşarak, fikrin şekillenmesini sağlayacak temeller üzerinde bir keşif çalışması yapılarak tasarımın çizgisi belirlenir.

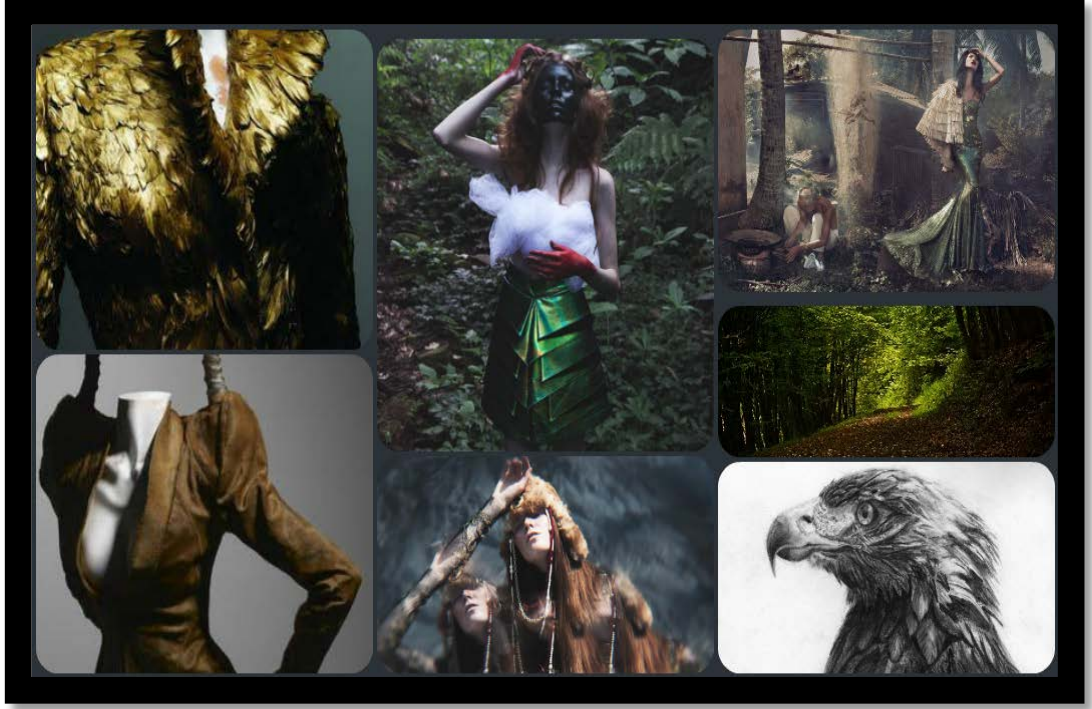
Sürrealist akım etkilerini taşıyan bir tasarımın da ilk aşamasında, sürrealist akımın özümsemesi ve irdelenmesi gerekmektedir. Gerçeküstüçülük kavram olarak özümsendikten sonra, daha önce sürrealizm ve modayı birleştiren tasarımcıların eserleri incelenir ve analiz edilir. Bu aşamada karşılaşılabilecek herhangi bir görsel, tasarım, resim, doku, belirlenecek olan konseptte ışık tutabilir. Sürrealist akıma dahil olmuş başka sanat dallarından verilen eserler de direkt olarak bir tasarıma konu olabilir.

Sürrealizmi bireyin algılayışı ve akımın bireydeki çağrışımları doğrultusunda oluşmaya başlayan tasarım taslakları, fikirler ve yardımcı görsel malzemeler bu aşamada toplanarak bir kompozisyon oluşturmak üzere derlenebilir.

4.2.2. İlham Panosu

Konsept araştırması yapılırken tasarımcı, giysi tarihinden, kavramlardan, moda akımlarından, kostümlerden, değişik kültürlerin giyim tarzlarından, mimariden, sahne sanatlarından, bitki ve hayvanların renklerinden, dokularından ve formlarından kısacası seçebileceği herhangi bir şeyden yola çıkarak yeni fikirler ve tasarımlar ortaya çıkarmaktadır (Carr ve Pomeroy, 1992; Seivewright, 2007).

Tüm bu sıralanan öğelerden görsel nitelikte olanlar, bir kolaj ve ya pano haline getirilerek algılanması ve üzerinde düşünülmesi pratik bir hale getirilir. Bir ilham panosu, tasarımcının dikkatini çeken ve konseptini belirleyen her türlü görseli, hatta doku ve ya renk açısından ilham vermiş olan bir obje ve ya kumaşı, herhangi bir materyali de içerebilir. Tasarımın hikayesini ve konseptini belirleyecek olan aşamaya ulaşmakta ilham panosu görsel algıya hitap etmesi sebebiyle önemli bir yer tutar.



Şekil 4.1. : İlham Panosu.

Araştırma, keşif ve analiz sürecinin ardından taslağı oluşmaya başlayan tasarımım için hazırladığım ilham panosunda, tasarım sürecince bana form doku, kumaş, hikaye açısından ilham veren görselleri bir araya getirerek bir kolaj hazırladım. Çeşitli kaynaklardan derlediğim bu görseller, ayrı ayrı incelendiğinde veya bir arada değerlendirildiğinde, tasarımda yararlanılabilecek bir kesite erişim kolaylığı sağlaması açısından tasarım aşamasında önemli bir yer tutmaktadır.

4.2.3. Hikaye

Her tasarımın çıkış noktasını ve iskeletini belirleyen bir hikayesi vardır. Dizaynın verdiği hissiyatı tanımlayan, konseptin ilk önce zihinde görülmesini sağlayan bu aşamada görsele aktarmak üzere düşsel bir kompozisyon kurulması, tasarımın içinde varolacağı kendine özgü bir dünya yaratılması da mümkün olabilmektedir.

Yapmış olduğum tasarımıda, üzerinde çalışmak istediğim konsepti belirledikten sonra tasarımıımı bu kompozisyon içerisinde hayal ederek, tasarımıı canlandırarak ve hayata geçirecek bir anlatım içerinden ilerledim.

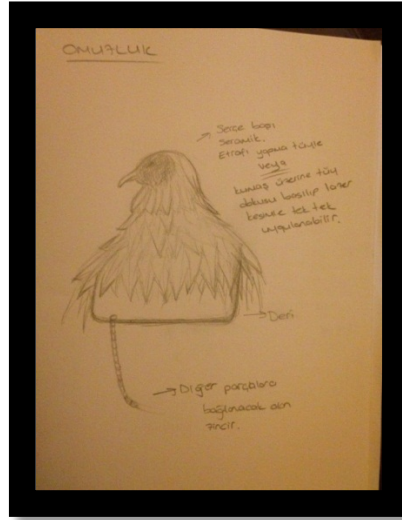
"Gerekiticiilere göre, fantezi dünyasında macera ve cazibeyi ağıştırdığı için orman, gizemli yapısı ile mükemmel bir kaynak olmuştur." (Parlak,2006)

"Gerekitici bir dşuneyle kadın bedeni kuşa benzetilmiş ve zarif bir şekilde dnuişim sağlanmıştır. Kadın güzelliğini vurgulamak için kuş tüylerinden yararlanılarak şapka ve elbise tasarımları yapılmıştır." (Parlak,2006)

Surrealistlerin bu akımı moda ile bağdaştıran bu iki kilit noktalarından yola çıkararak, tasarımıımı fantastik bir dünya kurgusu içerisinde şekillendirmeye başladım. Mekan olarak yırtıcı ve diğerlerine göre daha gcsüz olan hayvanların bir arada yaşadığı bir orman kullandım.Eski medeniyetlerde yırtıcı kuşların evcil hayvan olarak beslenmelerinden ve pençelerinin omzu zedelememesi için hayvanın altına yerleştirdikleri deri parçalardan ilham aldım. Kadın ve yırtıcı kuş imgesini fiziksel bir bütünlükten öte, daha ruhsal bir düzlemde birleştirerek vurgulamak istedim. Surrealizmin ilk bakışta oluşturduğu rahatsız edici etkisini bir kuş başı imgesiyle btnleştirdim. Form açısından birbirinden farklı kesimler dşunerek, bunların hepsini birbirine bağlantılı halde tasarlayarak bir akıcılık oluşturmayı amaçladım. Vücudun tek kısmına yoğunlaşıp hareketi tek kısımda vermeyi tercih ettim. Gerekitici görsellerin insan içerisinde bıraktığı rüya hissiyatını bu şekilde kendi içinde hem keskin, hem de akıcı hatlarla ve imgesel ögelerle vermeye çalıştım.

4.2.4. Taslak/Eskiz

Tasarımı oluşturma evresine geçmeden önce çizimlerle yapılan ön çalışmaya eskiz ya da taslak denir. Tasarıma başlamadan önce yapılacakları tasarlamak, bir ön hazırlık yapmak amacıyla yapılan eskizler, kağıda yapılan deneme çizimlerini, karalamaları, bilgisayar destekli çizimleri içerir. Eskizler çeşitli malzemeler kullanılarak hazırlanabilir.



Şekil 4.2. : Aksesuar eskizi.



Şekil 4.3. : Omuzluk ve bileklik eskizi.

4.2.5. Artistik ve Teknik Çizimlerin Oluşturulması

Moda tasarımında, kumaşın insan vücutuna uyumu ve nasıl duracağının iyi bilinmesi model geliştirme de önemlidir. Tasarımcı, model geliştirirken tasarımlarının tarzı, tasarım yaptığı vücut türü ve vurgulamak istediği detaya göre, uygun bir moda figürü çizmektedir. Moda Tasarımcılar tasarımlarını somutlaştırmada iki farklı çizim kullanmaktadır. Bunlardan ilki ölçülü olarak yapılan ve üretim detaylarının gösterildiği “teknik çizim” ikincisi ise abartılı bir görsel anlatım ve sunumun hedeflendiği, “artistik çizim”dir (Burke, 2006).

İlerleyen teknolojiyle birlikte, kağıt üzerinde elle yapılan artistik çizimlere bir çok alternatif gelmiştir. Bilgisayar teknolojisinin yaygınlaşmasıyla beraber 3D (Üç boyutlu) modelleme ve bilgisayar ortamında iki boyutlu çizim, renklendirme gibi imkanlar yaygınlaşmıştır. Hazırlanan tasarımın model üzerinde gerçeğe en yakın duruşunu görmeyi mümkün kıldığından, üç boyutlu modelleme özellikle tercih sebebi olmaktadır.

Hazırladığım eskizlerle ön çalışma yaptıktan sonra, tasarımın son halini üç boyutlu modelleme yöntemiyle hazırladım. Giysi modellerinin bilgisayar programında üç boyutlu hale getirilmesinden sonra, uygun kumaş veya materyallerin dokusundaki yüksek çözünürlüklü görsellerle kaplanarak oluşturulan bu yöntemi, sürreal bir tasarımda kullanacağım malzemeleri daha iyi tahlil etme ve yansıtmaya açısından tercih ettim.



Şekil 4.4.: Tasarımın önden görünüşünün modellenmesi.



Şekil 4.5. : Detayların gösterimi.

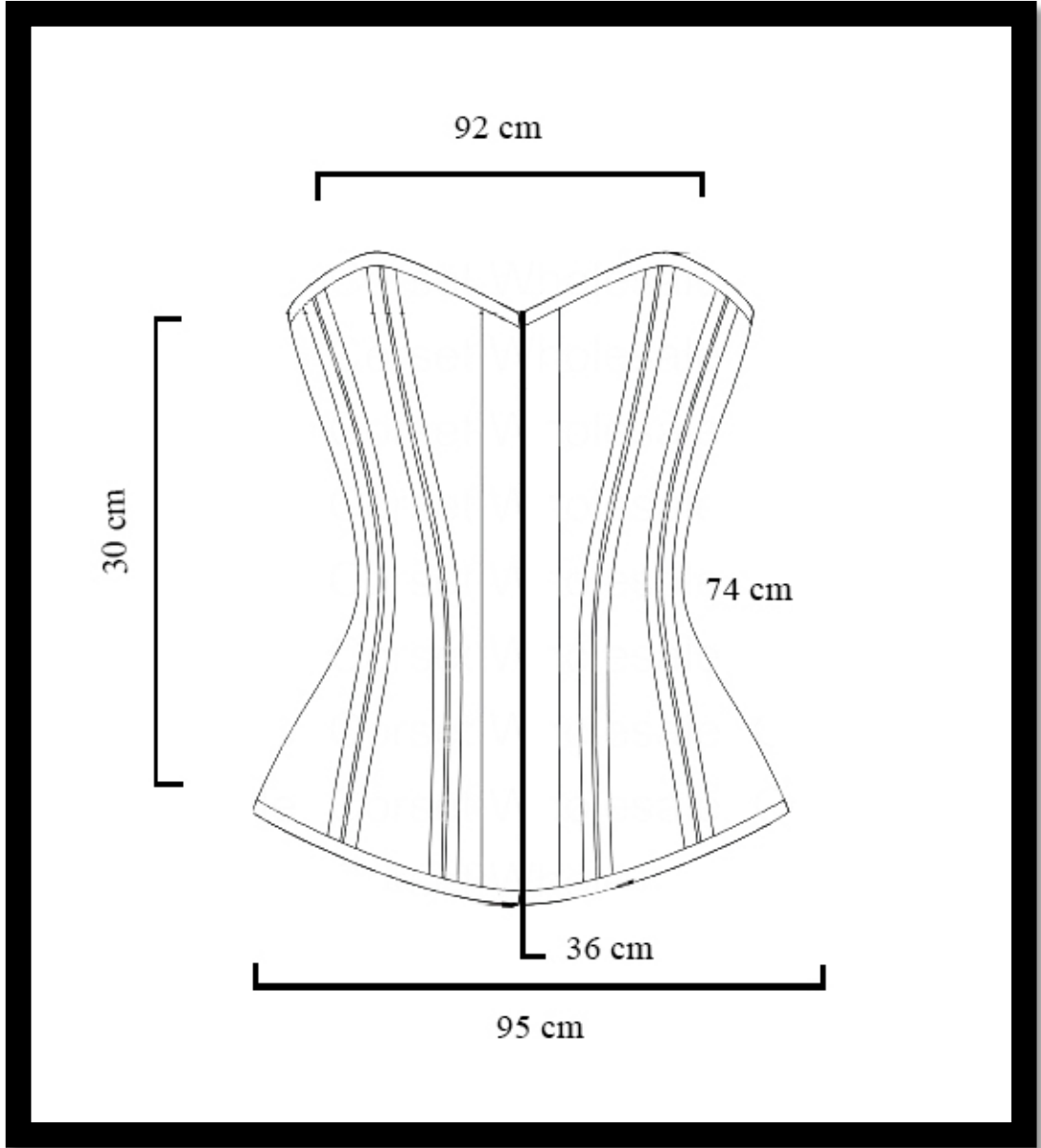


Şekil 3.6. : Detayların gösterimi.

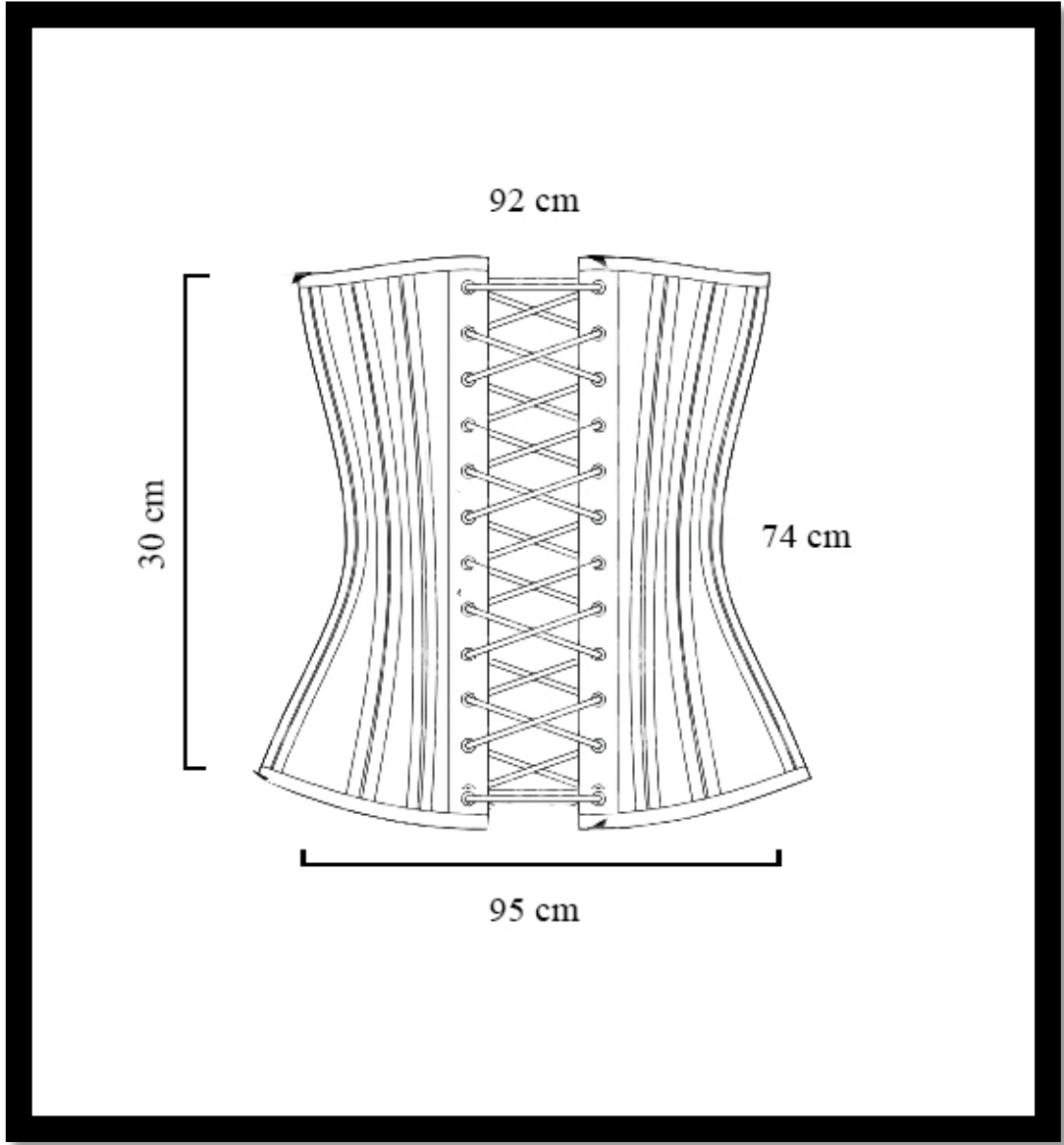


Şekil 4.7. : Tasarımın arkadan görünümü.

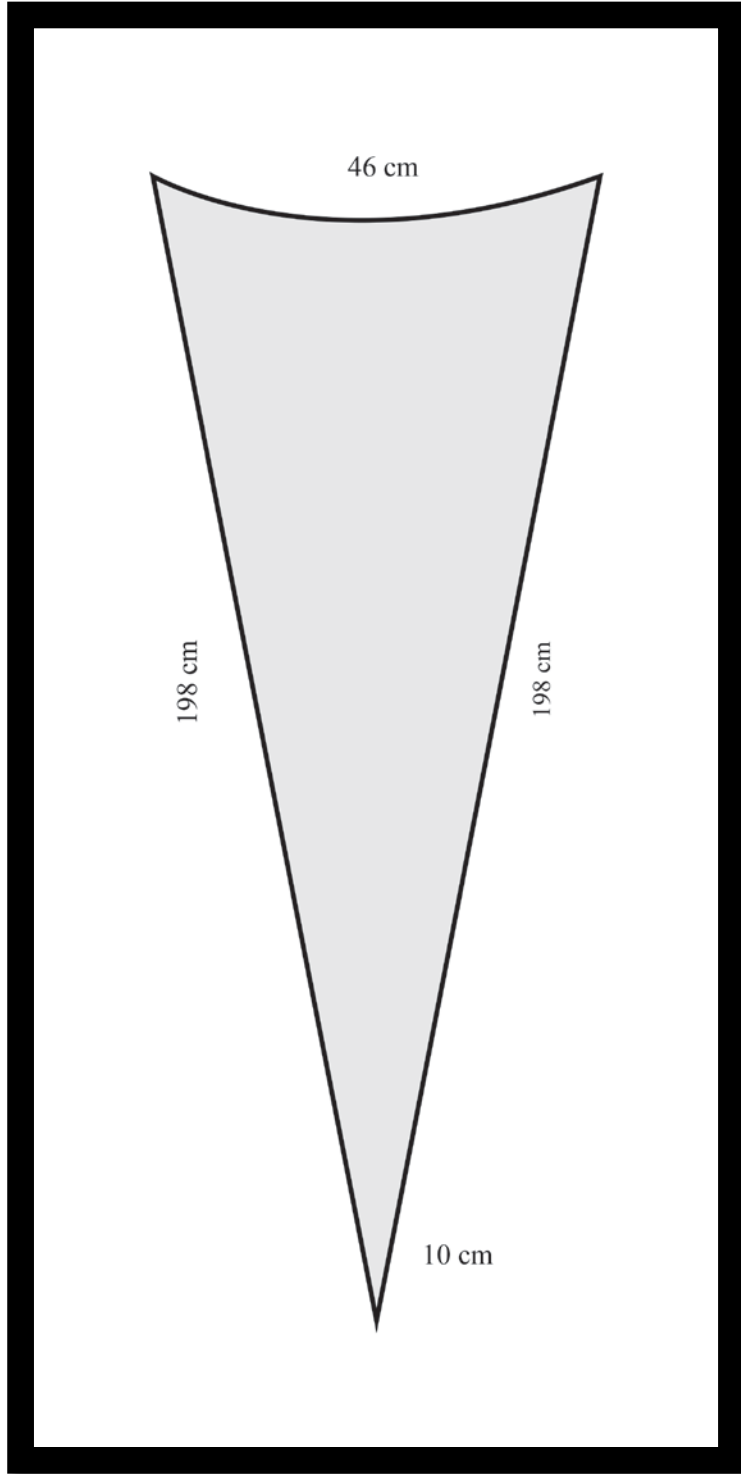
Artistik çizimlerde çarpıcı, göze hoş görünen bir sunuş amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda silüetlerde deformasyon yapılmakta ve giysilerin silüete giydirilmesinde abartılı çizgiler kullanılmaktadır. Bu durum modelist ve işçiler tarafından, giysiye ait model ve dikiş detaylarının anlaşılmasında zorlaştırmıştır. Bu zorluğu ortadan kaldırmak için teknik çizimler tercih edilmiştir (Varol:2004).



Şekil 4.7. : Korse teknik çizimi, ön kısım.



Şekil 4.8. : Korse teknik çizimi, arka kısım.



Şekil 4.9. : Kuyruk teknik çizimi.

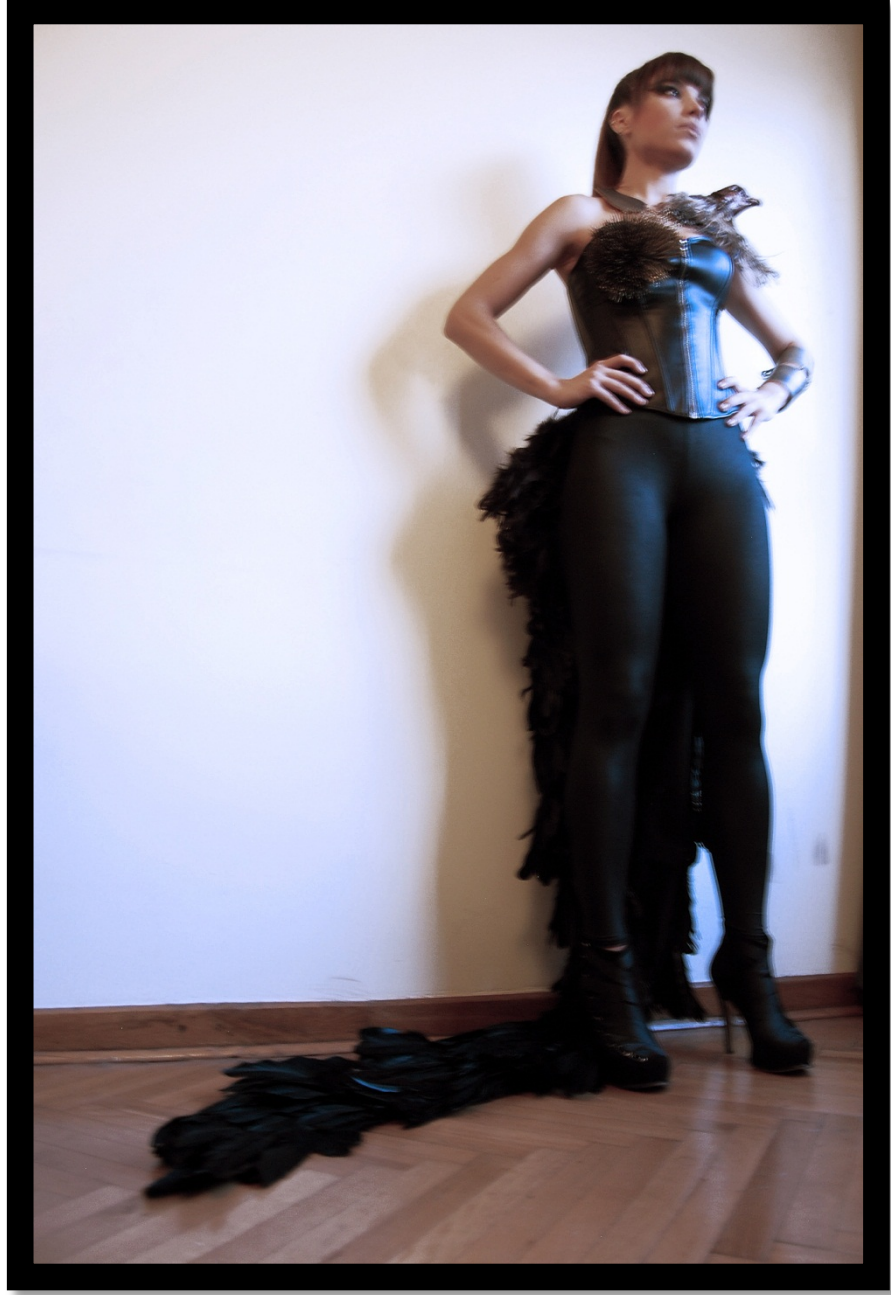
4.2.6. Tasarımın Uygulanması ve Fotoğraflanması

Tasarımın son hali belirlendikten, gerekliyse detaylar ve değişiklikler uygulanıp artistik ve teknik çizimleriyle son şekli verildikten sonra, uygulama ve dikim aşamasına geçilmektedir. Bu aşamada, tasarımın özelliklerine göre belirlenen kumaş ve materyallerin, verilmek istenen form ve etki doğrultusunda dizayna uygun şekilde uygulanabilirliği için doğru dikiş ve süsleme tekniklerinin kullanılması önemlidir.

Sürreal tasarımlarda kumaşla birlikte veya kumaş yerine kullanılabilen malzemeler oldukça çeşitlidir. Kıyafetlerde kullanılmasına alışık olmadığımız bir çok materyal, sürreal bir giysi tasarımında çok farklı şekillerde karşımıza çıkabilmektedir. Kumaş dışındaki malzemelerin yapısal özelliklerinin doğru ağılanması, kullanım şeklinin ve kıyafete uygulama yöntemlerinin belirlenmesi, giysiye istenilen formun sorunsuz şekilde aktarılması konusunda önem taşımaktadır.

Tasarımda dikilebilir kumaş dışında kullandığım polyester kuş büstü, çivi ve kuş tüylerini kumaşlarla beraber kullanabilmek ve istediğim formda tutabilmek için ek malzemelerden yararlanarak dikiş teknikleri dışında tutturma, iğneleme, bağlama ve destek parçalardan yararlanma gibi yöntemler kullandım. Ana parçaların kalıpları çıkarıldıktan ve dikim işlemine tabi tutulduktan sonra, diğer detay ve parça materyallerini, ağırlık ve malzeme esnekliğini hesaplayarak oluşturmak istediğim forma uygun olacak şekilde ekledim.

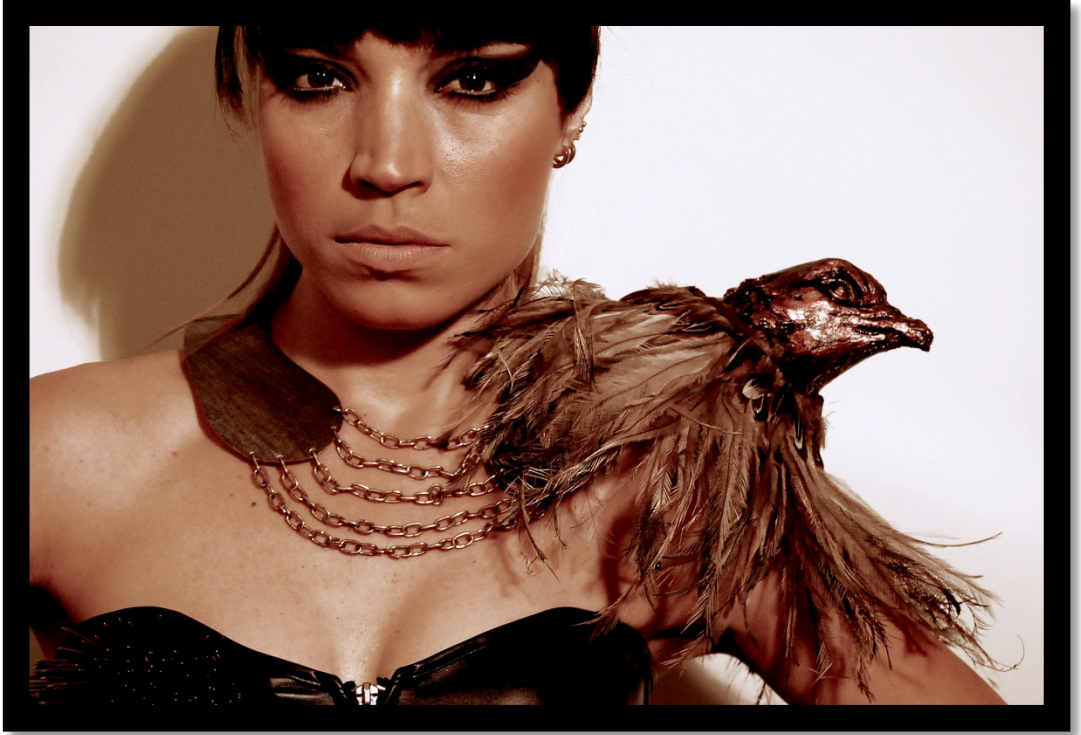
Tasarım, dikim ve süsleme işleminden geçtikten sonra, tasarım için belirlenen konsept doğrultusunda fotoğraflanması, tasarımın hikayesi ve ulaşacağı hedef kitlesi açısından önem taşımaktadır. Sürreal bir algı içerisinde kadını orman ve kuşla bağdaştırdığım tasarımda, kompozisyonu tamamlayacak fiziksel özelliklere sahip bir model ve duruş kullanmayı uygun buldum. Kullandığım modelin kaslı yapısı ve maskülen tavrı, yırtıcı bir kuş, orman ve amazon temalarını tamamlayarak kıyafetin konseptini vurgulamaktadır.



Şekil 4.10. : Sürreal kıyafet tasarımı.



Şekil 4.11. : Sürreal kıyafet tasarımı.



Şekil 4.12. : Sürreal kıyafet tasarımı.



Şekil 4.13. : Sürreal kıyafet tasarımı.



Şekil 4.14. : Sürreal kıyafet tasarımı.



Şekil 4.15. : Sürreal kıyafet tasarımı.



Şekil 4.16. : Sürreal kıyafet tasarımı.



Şekil 4.17. : Sürreal kıyafet tasarımı.



Şekil 4.18. : Sürreal kıyafet tasarımı.

4.2.7. Kullanılan Kumaş ve Materyaller

Tasarımcının tasarladığı ürünü oluşturma aşamasında tasarımına uygun kumaş ve malzemeyi seçmesi önemlidir. Bir kumaşın tasarıma uygunluğu, işleme kolaylığı, fiyat, kolay bulunabilirlik, kalite ve zamanla ilişkilidir. Tasarımcının kumaş ve malzeme konusundaki donanımı, ürünü oluşturma sürecinde, doğru bir yön çizmesine olanak sağlamaktadır (Jones, 2009).

Ürünün amacına uygun kumaş seçimi önemlidir. Kumaşın karakteristik özellikleri tasarımcıya, onu hangi modellerde kullanacağına dair bilgi vermektedir. Denim kumaşın dayanıklı olması nedeni ile jeanlerde ve işçi kıyafetlerinde kullanılması, teflon kaplı kotonun ise spor giyimde ve yağmurluklarda kullanılması buna örnek olarak gösterilebilir (Seivewright 2007;Keiser ve Myrna, 2003).

Tasarımın, “estetiğe hakim ve görselliği iyi dengelenmiş” çizim aşamasından sonra kumaş ve aksesuar bir araya getirilerek ürüne dönüştürülme süreci başlamaktadır. Tüketici için kumaşın dokusu ve kalitesi kadar rengi de önem taşımaktadır. Kumaş ve renk açısından yanlış tasarlanmış bir giysi doğru bir tasarım olarak sonuçlanmamaktadır (Gürsoy, 2010).

Tasarımda kumaş seçimi kadar fonksiyonel ve süsleme amaçlı malzemelerin seçimi ve kullanılması da önemlidir. Giysi tasarımında kemerler, düğmeler, fermuarlar, aplikeler, farklı renklerdeki şeritler, danteller, el yapımı çiçekler, boncuklar, pullar fonksiyonel ve süsleme amaçlı kullanılan malzemelere örnek olarak verilebilir (Varol:2004).

Sürreal tasarımlarda, kullanılan malzeme çeşitliliği ve bu malzemelerin kumaş ve diğer süsleme örnekleri gibi her zaman dikim ve uygulama kolaylığı sağlamayacak nitelikte olmamaları, belirli dikiş ve ekleme yöntemleri dışında çözüm üretmeyi gerektirmektedir.

Tasarımda kullandığım materyallerin ve kumaşların incelenmesi, yapılarının, dokularının ve kullanım yöntemlerinin araştırılması tamamlandıktan sonra dizayn içindeki kullanımı belirlenmiştir.

4.2.7.1. Çivi

Evlerimizdeki basit onarım işlerinden marangozluk, döşemecilik ve inşaat işlerine kadar pek çok alanda kullanılan çivi ve vidaların yüzlerce değişik tipi vardır; ama biçimleri ne kadar farklı olursa olsun hepsinin kullanım amacı bir şeyi bir yere tutturmak ya da iki parçayı birbirine birleştirmektir.

Çiviler genellikle demir, çelik, pirinç, bakır, çinko gibi metallere ya da tahtadan yapılır; kesitleri de yuvarlak, yassı, oval ya da kare olabilir. Cam çivisi, lambri çivisi gibi başsız birkaç özel örnek dışında, her çivinin bir başı ve sivri bir ucu vardır. Yalnız "U" biçiminde bükülmüş olan çatal çivilerin iki ucu da sivridir. 19. yüzyılın başlarına kadar çiviler elle yapılıyordu. O tarihten sonra metal şeritleri enlemesine keserek çivi yapabilen makineler bulundu. Bu makinelerle yapılan çivilerin boyu kesilen şeridin enine eşit oluyordu; daha doğrusu hangi boyda çivi yapılacaksa makineye o genişlikte metal şerit veriliyordu. Aynı yüzyılın ortalarına doğru Fransızlar tel çivi yapmaya başladılar. Makinede sürekli ilerleyen belirli kalınlıktaki bir telin istenen uzunlukta kesilmesiyle üretilen bu yuvarlak kesitli çiviler kısa sürede bütün marangozluk işlerinde kullanılır oldu ve kesme çivilerin yerini aldı. Tel çivilerin uzunluğu milimetre (ya da inç) cinsinden ölçülür; kalınlıkları ise özel bir numarayla belirtilir.



Şekil 4.19. : Metal çivi örneği.

Bu numaralar çivinin kalınlığıyla ters orantılıdır; çivi incelidikçe numara büyür. Bazen paslanmayı önlemek için çivilerin üstü çinko ya da başka metallerle kaplanır; bazen de çiviler doğrudan doğruya paslanmaz metalden yapılır. Örneğin gemi yapımında kullanılan çiviler genellikle bakırdan, çatı kaplamalarında kullanılanlar bakır ya da çinkodandır. (<http://www.msxlabs.org>, 27.07.2013)

Tasarımda yaklaşık olarak 250 gr civarı kullandığım çivilerin, miktar olarak fazlaştığında ağırlık olarak oldukça artması, direk olarak korsenin üzerine uygulandığı takdirde kumaşa esneme ve düşme yaptığını gözlemledim. Buna çözüm olarak, çivileri öncelikle bir büstiyer üzerine geçirerek uyguladıktan sonra, büstiyeri bir bütün halinde korsenin göğüs kısmına dört kenarından dikerek ağırlığı dengeli bir şekilde tutarak sabitledim ve sarkmaları giderdim.

4.2.7.2. Poliüretan Suni Deri

Hammadde ve üretim teknolojisinde sağlanan gelişmeler sonucu, son 10 yılda deri yerine sıklıkla kullanılmaya başlanan suni deri imalatında Poliüretan (PÜ) Kaplama Suni Deri ve Polivinilklorit (PVC) Kaplama Suni Deri kullanılmaya başlanmıştır. Poliüretan ürünler Polivinilklorit ürünlere oranla pahalı olmakla beraber, daha sıhhi ve ekolojik olmaları, nefes alabilirlik, yumuşaklık, teknik değerler ve görünüm yönlerinden doğal deriye çok yakın özellikler taşımaları nedeniyle tercih edilmektedir. Poliüretan kaplama suni deri ürünleri; ev ve ofis döşeme, mont, kaban, fantezi giyim, pantolon, gömlek vb giyim ve ayakkabı alanlarında tercih edilmektedir.

Hammadde ve üretim teknolojisinde sağlanan gelişmeler sonucu, son 10 yılda suni deri imalatında Poliüretan kullanılmaya başlanmıştır. Poliüretan ürünler Polivinilklorit ürünlere oranla pahalı olmakla beraber, daha sıhhi ve ekolojik olmaları, nefes alabilirlik, yumuşaklık, teknik değerler ve görünüm yönlerinden doğal deriye çok yakın özellikler taşımaları nedeniyle tercih edilmektedir. Poliüretan kaplama suni deri ürünleri; ev ve ofis döşeme, mont, kaban, fantezi giyim, pantolon,

gömlük gibi giyim ve ayakkabı alanlarında tercih edilmektedir.(<http://www.sunideri.gen.tr>, 27.07.2013)



Şekil 4.20. : Poliüretan suni deri örnekleri.

Deri görünümüne en yakın kumaş olması, dikim ve şekil alma kolaylığı nedeniyle tasarımımın korsesini yapmak üzere seçtiğim suni deri, vücudu sarması ve ışığı yansıtarak daha parlak, canlı bir görünüm vermesi açısından da tercih sebebi olmuştur.

4.2.7.3. Halat

Üç veya daha fazla telden örülmüş kalın ip. Çelik veya keten, naylon vb. maddelerden yapılabilir. Halat yapımında kullanılan en sağlam lifler, sisal keneviri ve meyve vermeyen muz ağaçlarından elde edilir.

Halat yapımı, lifin türüne bağlı olmaksızın aynı sistemle yürütülür. İlk önce örmeye hazırlık olarak lifler uzatılıp birleştirilir. Lifler bobinlere sarıldıktan sonra

bunu eğiren bir makinadan geçirilerek halat telleri yapılır. Son safha, telleri halat haline sokmaktır. İstenilen kalınlığa göre örme işlemi yapılır. Halatın kalınlığı tel sayısına bağlıdır.

Son zamanlarda sun'î lifler, tabii liflerin yerini almaya başladı. İkinci Dünya Savaşı öncesinde sun'î lif olarak ilk defa naylon kullanıldı. Naylon halatlar fazla elastikiyete sahiptir. Diğer sun'î lifler dakron ve polyethylene lifleri dahildir.

Halatlar insanların çok eskiden beri ürettiği ürünlerden biridir. İlk zamanlarda ağaçları bağlamak, ağ yapmak ve derin vadiler üzerinde köprü yapmak maksadıyla kullanıldı.

Halat, insanların denize açılmalarından beri denizcilerin ana teçizatlarından biridir. Bazı milletler halatı, kalasları gemilerinin iskarmozlarına bağlamada kullanmıştı. Uzun deniz yolculuklarının başladığı dönemde gerek yelkenleri germede, gerekse demirlemede esas malzemeydi. Hatta modern nükleer gemilerde bile malzemeleri bağlama ve demirleme için kullanılmaktadır.

(<http://halat.nedir.com>, 20.07.2013)



Şekil 4.21. : Halat örnekleri.

Doğal ve işlenmemiş görünümü, sağlamlığı ve dokusu sebebiyle korsenin sırtında ip olarak halat kullandım. Halatın, yapımı ve hammaddesi sebebiyle ormanı ağrıştırmasını göz önüne alarak, tasarımda kullandığım konseptte daha uygun bir görünüm sağlayıp bütünlük oluşturmayı amaçladım.

4.2.7.4. Yer Döşemesi

Mineflo yer döşemesi iç mekan malzemesi olarak zemine uygulanır. Zemine doğal ahşap ve taş deseni modelleriyle estetik görünüm sağlar. Günümüzde mineflo zemin kaplaması yavaş yavaş yerini parkelere burakmış gibi görünse de ticari zemin kaplamalarında hala revaçtadır.



şekil 4.22. : Yer döşemesi rneği.

Tasarımda tamamlayıcı olarak kullandığım aksesuarların yapımında kullanmak üzere seçtiğim bu malzemeyi, sert ancak kolay şekil alabilen yapısı ve neme, suya karşı dayanıklılığı, dolayısıyla boyanabilirliği sebebiyle tercih ettim.

Doğal taş görünümlü bu malzemenin üzerine akrilik yaldızlı boya uygulayarak dokusunun etkisini arttırmayı amaçladım.

4.2.7.5. Yapay Kuş Tüyü

Ev ve mekan dekorasyonu, eşya, aksesuar gibi alanlarda süsleme olarak kullanılan yapay kuş tüyleri; naylon ince ipliklerden aslına uygun şekilde boyanarak üretilmektedir.

Tasarımda aksesuar ve kuyruk kısımlarında kullandığım yapay kuş tüylerini, özellikle etek kısmında sıralı olarak st üste dikerek doku oluşturmayı amaçladım. Tasarımın konseptini net bir şekilde yansıtan kuş tüyleri, dizaynın hikayesini belirleyen etkenlerle birebir uyum içinde olması sebebiyle hazırladığım giyside geniş bir yer tutmaktadır.



şekil 4.23. : Yapay kuş tüyü rneği.

4.2.7.6. Polyester Heykel

Tasarımda kullanılmak üzere hazırlanan heykelin, vücutta ve kıyafet üzerinde taşınacak olması nedeniyle hafif olması gerekmektedir. Heykelin ağırlığının taşınabilir şekilde olması için ana malzeme olarak polyester ve cam elyafı kullanılabilir.

Tasarımdaki heykelin yapımında ilk aşama, konstrüksiyon üzerine kil uygulanarak yapılan ön çalışmada heykelin modellenmesiyle başlamıştır. Daha sonra, alçı kalıp tekniği ile figürün negatif ve pozitif kalıplanması yapılmıştır. Fiberglas, jelkobot ve cam elyaf tekniğiyle figürün iç kalıba dökülmesinden sonra, çelik macun ile figür sıvanmış ve zımpara ile şekil verilmiştir. Son aşama olarak çeşitli tekniklerle birkaç kat boya uygulanarak figürün bronz görünümünü oluşturacak şekilde renklendirilmesi yapılmıştır.



Şekil 4.24. : Polyesterden heykel.

SONUÇ

Sürrealizm, bilinç ile bilinç dışını birleştiren, ancak gerçek dışı anlamında değil, gerçeğin insandaki izdüşümü mantığından yola çıkan bir sanat akımıdır. Köklerinin dayandığı çağa göre sıradışı ve zamanının sanat anlayışı çerçevesinde daha “rahatsız edici” olarak tanımlayabileceğimiz bu akım, edebiyattan sinemaya, resime, mimariye ve tasarımın hemen hemen tüm dallarına etki etmiştir.

Tasarım mantığı, dış dünyayı algılama biçimimizle doğru orantılı olarak, günümüze kadar gelen öncü sanat akımlarının görsel olarak aklımızda yer eden yansımaların izlerini taşır. Bu bağlamda, her tasarımda bir veya birden fazla sanat akımının izine rastlamanın mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Akımların, görsel algı üzerinde yarattığı “ kaynağa dayandırma” olgusu , zihnimizde taslak olarak geliştirdiğimiz tasarımları ne kadar sıradışı olsa da tanıdık ve bilindik bir çerçeve içerisinde hayata geçirmemize ve yansıtmamıza olanak tanır. Bu, tasarımın toplum ve çevrelerce kabullenilmesini kolaylaştırır, zıtlıklar arasındaki kenarları keskinleştirir ve tasarımın özgün yanlarını sivrilterek ortaya çıkarır.

Moda tasarımı ve sanat ilişkisinde resim oldukça önemli bir yer kaplamaktadır. İkisinin de görselliğe hitap etmesi, desen-doku ilişkisindeki yakınlıklar ve esinlenmeler, beslendikleri doğa, çevre, toplum, buldukları çağ gibi ortak kaynakların bir sonucu olarak resim sanatı, insanların örtünme ihtiyacından estetik kaygıya dönüşen tekstil sektörünü çağlar boyunca etkilemiştir. Bu alanda şüphesiz, en ilginç ve sıradışı sonuçları sürrealizm akımından etkilenen tasarımlar vermiştir.

Gerçeküstücü giysi tasarımı, giysinin insan formunu baz alan kalıplarından uzaklaşarak ,sürrealizmin kavram olarak yapısında barındırdığı formlar üzerinde oynama etiğini en açık ve net biçimiyle yansıtan tasarım alanıdır. Kumaş, yapısal özelliklerinden dolayı insan vücudunu kavrayan ve şeklini alan bir materyaldir. Sürrealist tasarımcılar, bu standardı kırarak, çeşitli katlama yöntemleri ve türlü materyallerden yardım alarak bu insan vücudu formunun dışına çıkmış, moda algısında yeni bir boyut kazandırmayı başarmışlardır. İnsana rüya hissi veren, gerçek dışı gibi görünen ancak her biri bilinçaltının yansıması olan bu tasarımlar, kumaş üzerine resimsel değeri olan dijital ve ya serigraf baskıları, deforme edilmiş hayvan

veya eşya figürlerinin minyatürlerinin giysi üzerinde aksesuar olarak kullanılmasını, tekstil alanında yeri olmayan metal, demir, sunta, alçı gibi materyallerin kullanılmasını kapsayan oldukça geniş bir yelpazenin ürünü olarak estetik algıyı büyük bir değişime zorlar.

Sürrealist sanat akımının felsefe ve psikolojiye dayalı temelleri, akımın doğru algılanması açısından dikkatlice irdelenmesi ve analiz edilmesini gerektirmektedir. Moda alanında sürreal yaklaşımlarla uygulama yapan bir tasarımcının, sürrealist düşünme ve uygulama yöntemlerini derinlemesine bir araştırma ile sindirdikten sonra adımlarını belirlemesi gerekmektedir.

Bu araştırmada yapılan giysi tasarımındaki sürreal etkilerin yansıtılma sürecinin incelenmesi; gerçeküstücü akımın algılanması ve özümsemesi, bu akım dahilinde gerçekleştirilmiş etkinliklerin, akıma öncülük edenlerin ve çıkış noktalarının araştırılması, bu alanda yapılmış tasarımların analiz edilerek kullanılan yöntemlerin öğrenilmesi, son olarak da sürreal bir tasarım gerçekleştirilerek bu tasarımın yaratım sürecinin nasıl işlediğine dair bir kaynak niteliği taşıyacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Alexandrian, Sarane, *Surrealist Art (World of Art)*, Thames & Hudson,1985
- Baudot , Francois, *Fashion & Surrealism*, Assouline Publishing, 2002
- Baudot, François. , *A Century Fashion*, Thames and Hudson, London, 1999
- Beksaç, Engin. , *Avrupa Sanatına Giriş*, Engin Yayıncılık-Sanat Kitapları Dizisi, İstanbul, 3.Basım, 2000
- Blum, Dilys E. , *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, Yale University Press, 2003
- Bolton, Andrew, *Alexander McQueen: Savage Beauty*, Metropolitan Museum of Art,2011
- Breton, Andre, *Sürrealist Manifestolar*, Altıkkırbeş Yayınları, İstanbul, 2009
- Brommer, Gerald. , *Discovering Art History*, Devis Publications, U.S.A., 1981
- Callan, Georgina O'Hara. , *The Thames & Hudson Dictionary of Fashion and Fashion Designer*, Thames & Hudson, Italy, 2002
- Dereboy, Elif Jülide, *Moda & 100 Yılın Moda Tasarımcıları*, Özel Güzel Sanatlar Stilizlik-Moda / Moda Dizisi, İstanbul, 2008
- Dereboy, Elif Jülide. , *Kostüm & Moda Tarihi*, Özel Güzel Sanatlar Stilizlik Ltd. Şti., Ankara, 2004
- Durozoi, *History of the Surrealist Movement*, University Of Chicago Press, 2004
- Demir Parlak, Sevda, *Giyim Modasında Gerçeküstücü Yaklaşımlar*, Yüksek Lisans Tezi, 2006
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, Cilt. 1, İstanbul, 1997
- Fogg, Marnie, *Fashion: The Whole Story*, Prestel, 2013
- Fukai, Akiko. , *Fashion*, Taschen, Italy, 2002

- Garcons, Commes de, *Fashion: Rei Kawakubo*, Taschen; Mul edition, 2012
- Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995
- Hopkins, David, *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2004
- Jones, Sue Jenkins, Güncel Yayıncılık, İstanbul, 2009
- Klar, Alexander, *Surreal People*, Victoria & Albert Museum, 2007
- Kyoto Costume Institute*, Taschen, Germany, 2002
- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004
- Martin, Richard, *Fashion and Surrealism*, Rizolli, 1990
- Martin, Richard. , and Koda, Harold. , *Haute Couture*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1995
- Mc Dowell, Colin. , *Fashion Today*, Pfaidon Press Lmt. Hong Kong, 2000
- Neret, Gilles. , *Salvador Dali*, Taschen ve Remzi Kitabevi, Germany, 2005
- Passeron, René. , *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000
- Seeling, Charlotte, *Fashion: 150 Years of Couturiers, Designers, Labels*, hf ULLMANN, 2012
- Waldberg, Patrick. , *Surrealism*, Tahmes and Hudson, London, 1997
- Waquet, D. ve LAPORTE, W. *Moda*, Dost Kitabevi Yayınları / Kültür Kitaplığı Dizisi, Ankara, 2011
- Wilcox, Claire. , *Radical Fashion*, Victoria & Albert Museum, London, 2001
- Wood, Ghislaine, *The Surreal Body: Fetish and Fashion*, Victoria & Albert Museum, 2007
- Wood, Ghislaine, *Surreal Things*, Victoria & Albert Museum, 2007

Wölflinn, Heinrich, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011

İnternet:

Elektronik Makale ve Yayınlar

Özüdoğru, Şakir, *Modern Sanat Akımları ve Moda*, 2011, İdil Dergisi, Erişim Tarihi: 24.03.2013

http://www.academia.edu/2460969/Modern_Sanat_Akimlari_ve_Moda

Ertürk, Nilay ve Erdoğan, İrem, *Bir Moda Tasarımcısının Koleksiyon Hazırlama Süreci ve Simay Bülbül Örneği*, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Derneği, Sayı 29, Erişim Tarihi: 12.06.2013, <http://akademikbakis.org/29/20.htm>

Merrill, Christopher, *The Leading Surreal Light : CONVERSATIONS: The Autobiography of Surrealism*, By Andre Breton, Los Angeles Times, 1993, Erişim Tarihi: 10.07.2013

http://articles.latimes.com/1993-07-18/books/bk-14159_1_surrealism-andre-breton-philippe-soupault

Yazarsız Alıntılar

E- Skop Sanat Tarihi Eleştiri Elektronik Dergisi (2011) Erişim Tarihi: 12.06.1013

<http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-yasiyor-postmodern-zamanlarda-gercekustucu-devrim/419>

Wikipedia İnternet Ansiklopedisi, Erişim Tarihi: 07.04.2013

tr.wikipedia.org

Awwwards Recognition & Prestige for Web Designers, Erişim Tarihi: 11.04.2013

<http://www.awwwards.com/20-spectacular-and-surreal-dresses.html>

National Galleries Scotland, Erişim Tarihi: 07.07.2013

<http://www.nationalgalleries.org/education/projects/fashion-manifesto-for-another-world/metamorphosis/>

ÖZGEÇMİŞ

01.11.1988 yılında İzmir’de doğdu. Orta öğrenimini İzmir’de, liseyi Bodrum’da bitirdi. 2009 yılında Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Moda ve Tekstil Tasarımı bölümünden mezun oldu. Lisans öğrenimi sırasında Erasmus öğrenci değişim bursu ile University of Lapland (Finlandiya) da sekiz ay Moda Tasarımı eğitimi aldı. 2008 yılında Atölye Örümcek/Tangara Takı’da takı tasarımcısı olarak çalıştı. 2011 yılında Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Moda ve Tekstil Tasarımı Yüksek Lisans Programına katıldı. Sarar Giyim, Collezione ve Mitra Tekstil firmalarında asistan tasarımcı olarak çalıştı. 2009 yılından beri serbest illüstratörlük ve tasarımcılık yapmaktadır.