

MODERN SANAT AKIMLARI VE MODA

Arş. Gör. Şakir ÖZÜDOĞRU¹

ÖZET

Moda ve sanatın birçok bağlantısı vardır. Modern moda olgusunun ortaya çıktığı 19. yüzyılın ikinci yarısında günümüze bu bağlantılar birçok çalışmanın konusu olmuştur. Moda tasarımcıları kimi zaman kendilerini diğer zanaatla uğraşan kişilerden ve terzilerden ayırarak kendilerini sanatçı olarak sunmuşlar; zanaatla ilgili olan tecimsel bir dünya yerine yüksek sanat dünyasına ait olduklarını iddia etmişler; kimi zaman da modern sanat akımlarının içinde yer alıp bu akımların ilke ve dinamiklerine bağlı kalarak giyim ürünleri üretmişlerdir.

Bu makalede, 20. Yüzyılın başlarında ortaya çıkan modern sanat akımları ile moda arasındaki etkileşim konu edilecektir. Bu akımlardan Kübizm, Gerçeküstücülük, Fütürizm ve Konstrüktivizm moda ile doğrudan etkileşim içinde olmuştur. Kübist sanatçılar nasıl tuvalin düzlüğüne yönelmiş ve doğanın birebir temsilinden, doğadaki geometrik formların araştırılmasına meyil etmişlerse; bu dönemde ortaya çıkan kıyafet tasarımlarında da hacimli kıyafetlerden süssüz, kumaşın sadece bir yüzey olarak kullanıldığı, insanın bedeninin geometrik parçalarla örtüldüğü tasarımlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Gerçeküstücü sanatçılar prova mankenlerini ve kıyafetleri bir sanat ortamı olarak kullanmışlar; özellikle moda tasarımcısı Elsa Schiaparelli gerçeküstücülüğün ilkelerini birebir tasarımlarına uygulamıştır. Fütürizm ve Konstrüktivizm akımı içinde yer alan sanatçılar bir toplumu yeni baştan inşa etmeye çalışmışlar, bu nedenle yepyeni kıyafet önerileri getirmişlerdir. Çalışmada modern sanat akımları ile moda arasındaki etkileşimler örneklenerek açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Modern Sanat, Moda, Moda ve Sanat Etkileşimi.

¹ Anadolu Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, sharcho@gmail.com

MODERN ART MOVEMENTS AND FASHION

ABSTRACT

There are lots of connections between fashion and art. From the 19th century to today, by separating themselves from other handicraftsmen and tailors fashion designers presented themselves as artists and they claimed that they belonged to the world of high art instead of belonging a mercantile world which is related to handcrafting; and in other cases they became a part of the art movements and produced fashion products by applying modern art movements' principles and dynamics to their designs.

In this study, the interaction between art movements occurred during the first decades of the 20th century and fashion was subjected. From these art movements Cubism, Surrealism, Futurism and Constructivism was related to fashion directly. Cubist artists directed their pictorial research to the flatness of canvas and geometrical forms which shape the world; analogously in cloth designs of this period, the surface of the cloth was used by purging from decoration and the human body was covered by geometrical pieces of fabric. Surrealist artists used mannequins and clothes as an art medium; additionally fashion designer Elsa Schiaparelli applied the principles of Surrealism to her cloth designs. The artists participated in Futurism and Constructivism attempted to construct a new society; therefore they offered very fresh ideas for cloth design. The interactions between these art movements and fashion were investigated throughout the study by samples.

Keywords: Modern Art, Fashion, Interaction between Fashion and Art.

GİRİŞ

Moda ve sanat olguları çoğu zaman bir arada anılmaktadır. Türkiye’de moda tasarımı eğitimi veren bölümler güzel sanatlar fakültelerinin çatısı altında bulunmakta, bu yerlerde modanın tecimsel yanı ikinci plana atılmaktadır. 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). Yani 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. Sanat tarihçisi H. H. Arnason (1988)'a göre modern sanatın başlangıcı İzlenimcilere kadar geri gitmektedir. Ona göre modern sanatı başlatan eser Edouard Manet'nin 1863 yılında yaptığı *Kırda Öğle yemeği* isimli tablosudur. Modern sanatın ortaya çıkmasında organizasyonel olduğu kadar gündelik hayattaki gelişmeler de çok önemli bir yer tutmaktadır. Sanayi Devrimi'nin ardından kentlere göç hızla artmış, kentler birer cazibe merkezi hâline gelmiştir. Kentlerdeki nüfusun artışı yanında bitimsiz bir devimini ve denetlenemez bir hızı getirmiştir. Serhat Günaydın (1997)'in işaret ettiği gibi bu devininim ve hız moda alışkanlıkların hızla değişmesine neden olduğu gibi estetik beğeni değerlerini de değiştirmiştir.

Sanayi Devrimi'nin ardından ortaya çıkan estetik beğeni değişiminin bir diğer nedeni de sanatın artık kökleşmiş kurumların elinden çıkarak özerkleşmesi ve sanatçının tüccarla benzer bir konuma gelmesidir. Charles Baudelaire (2003)'in ünlü *flanêur* kavramı aslında bu dönem ortaya çıkan sanatçı tipini karikatürize etmektedir. *Flanêur*, değişen dünyayı anlamaya çalışan, yenilikleri takip eden, Paris'in okuma salonlarına ve sanat galerilerine aşina olduğu kadar varoşlarını, avam eğlencelerini, matinelere de bilen dönemin geçişken sınıf ilişkileri arasında ne burjuva ne işçi sınıfına ait işsiz bir entelektüel sanatçı tipidir. Bu dönemin sanatçıları Paris'in sokaklarını arşınlamış, garları, katedralleri, genelevleri, dans salonlarını, bulvarları ve pasajları yeni bir bakış ve yeni yöntemlerle resmetmişlerdir. Piyasa koşullarının belirsiz ve kaygan olduğu dönemin şartlarında her yeri, her şeyi, herkesi gözlemlemek bir çeşit alıcı arama biçimi, tecimsel dengeleri gözetleme ve keşfetme işidir. Walter Benjamin (1993)'e göre *flêneur*'un kimliğinde aydın pazara çıkmaktadır, hâlâ koruyuculara sahiptir ancak aynı zamanda pazarla da tanıştığı bir geçiş dönemi yaşamaktadır. Bu dönemde sanatçı bohem olarak belirmiştir ve ekonomik durumu belirsiz olduğu gibi politik işlevi de belirsizdir. Ernst Ficscher (1985: 50)'in de belirttiği gibi, önceleri zanaatçı belirli bir alıcının ısmarladığı işe göre çalışmaktayken, kapitalizmin yayılmasıyla sanat bir meta, sanatçı da bir meta üreticisine dönüşmüştür. “Bir takım adsız yoğaltıcıların bileşimi olan kamu” denen pazar ise sanatçıyı mücadelesinde yalnız bırakmakta ve neredeyse hiçbir yol gösterici olmadan hareket etmesini gerektirmektedir. Böylece sanatçı akademi ve Salon gibi yıllanmış kurumların boyunduruğundan kurtulmuş, ancak bu sefer pazarın belirsizliği ile yüz yüze gelmiştir.

Toplumsal ve gündelik hayattaki değişimlerin yanında modern sanatın ortaya çıkmasında fotoğrafın ve dönemin diğer teknolojik gelişmelerinin de etkisi olmuştur. Sanat tarihçisi Ernst Gombrich (2004)'e göre fotoğrafın icadından önce kendisine saygısı olan herkes en azından bir portresini yaptırmaktadır. Ancak fotoğrafın icadı portreye olan bu talebi azaltmıştır. Geç 18. yüzyıl ve erken 19. yüzyıla kadar birinin

portre resmine sahip olması yükselen sınıf içindeki yerini simgelerken, fotoğrafın icadından sonra dileyen herkes buna sahip olabilmeye başlamıştır; böylece sanatçılar alternatif yollar denemek zorunda kalmışlardır (Sarvas ve Frohlich, 2011). Yine bu dönemde günümüzün felsefi, bilimsel ve sosyolojik yaklaşımlarının temellerini atan savlar ortaya atılmıştır. Sosyolojinin, antropolojinin, evrim teorisinin, ideoloji çalışmalarının, görelilik kuramının ve madde-enerji dönüşümü savlarının bu dönemde ortaya çıktığının altının çizilmesi gerekmektedir.

Sanatçıların yaşadığı benzer bir dönüşümü moda tasarımcıları da geçirmiştir. Aslında bu döneme değin moda tasarımcısı kavramı kullanılmamıştır. Moda tarihçileri ilk moda tasarımcısı olarak Charles Frederic Worth'u işaret etmektedirler (Troy, 2003; Cwathorne, 1998; Crane, 2003). Worth'tan öncesinde yetenekli terziler müşterilerinin isteklerine göre kıyafetler üretmekte ya da kombinasyonlar oluşturmaktadırlar. Fransız Devrimi'nin ardından yetişecek olan nesil bunları fazlasını yapmak zorunda kalmıştır. R. Arnold (2009)'a göre bundan sonra moda tasarımcıları yeni modalar ortaya koyan yaratıcı özneler değil, yenilik ve ilgiye karşı artan talebi karşılayacak kişiler olmalıdır. Aynı zamanda Sanayi Devrimi, el emeği ile üretim yapan, ürünlerinin kısıtlı bir çevreye yüksek fiyatlarla satabilen ve localarda örgütlenen zanaatkarların bocalamasına neden olmuş, bunları zaman içinde tasarım, girişimcilik, pazarlamacılık işlerinin her biri ile uğraşan kişilere dönüştürmüştür. Burjuvazinin yükselen taleplerini ve aristokrasinin beklentilerini aynı anda karşılayabilen, tasarımlarında kullanacağı kumaşları, kıyafetlerinin biçimlerini, kesimlerini, renklerini kısacası üretimin başlangıcından sonuna her ayrıntıyı ilk belirleyen ve burjuva kadına kendi ortaya koyduğu tarzları öneren ilk kişi Charles Frederic Worth olmuştur. Diana Crane (2003: 179)'in belirttiğine göre, "Worth'un konumu, ondan diğerlerinin yarattığı tasarımları taklit etmesi beklenmediğinden bir kadın ya da erkek terzisinin konumundan üstündür" ve terzilikten öte giyim üretimine birçok yenilik getirmiştir. Bunların en önemlisi sezonluk giyim kavramını yaratması ve kıyafetleri canlı mankenler üstünde sergileme geleneğini başlatması olmuştur. Worth, sanayi devriminin bir sonucu olarak beliren zanaatçının artık sadece kendi işi ile uğraşmasının dışında iyi bir pazarlamacı, ekonomist, sanatçı ve stratejist olması gerekliliğini hakkıyla yerine getirmiştir. Ona atfedilen esas yenilik tasarımlarında değil, bütün dünyaya dağıtılabilen modelleri üretmeye getirdiği yaratıcı bakış açısıdır (Troy, 2003).

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. Bu çalışmanın konusu olarak ele alınan dönem 19. yüzyılın sonundan İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan süreci kapsayan ve modern sanat akımlarının art arda ortaya çıkarak dünyayı etkisi altına aldığı dönemdir. Sözü edilen dönemde 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.

Bu makalenin konusu olarak doğrudan etkileşimler kategorisi ele alınmıştır. Bunun için moda ile sanat arasında doğrudan etkileşimlerin gözlenebildiği dört modern sanat akımı ve bu akımların yaygınlaştığı dönemde ürün veren moda tasarımcıları ve aynı dönemde üretilen kıyafetler incelenmiştir. Bu dört sanat akımı sırasıyla Kübizm, Gerçeküstücülük, Fütürizm ve Konstruktivizmdir. Aynı dönem içinde, 1860'larda seri üretime karşı ortaya çıkan Sanat ve Zanaat Hareketi ve 1900'lerin başında Avusturya'da kurulan Viyana Sesasyonu giyimin modernleşmesinde sanat ve modanın keşiştiği önemli akımlar olmasının yanında sanatçıların doğrudan giyim hakkındaki fikirlerini sundukları iki akım olmuştur; ancak iki akım da çok kısıtlı bir entelektüel çevrede sınırlı kalmış, akımların sona ermesinin ardından yarattıkları etki azalmıştır. Makalenin kapsamı modern sanat akımları ile sınırlandırıldığından, bu akımlara ayrıca değinilmemiştir.

Kübizm ve Moda

Kübizm ve moda arasındaki etkileşim dönemin ekonomik, sosyal ve teknolojik gelişmelerinin ve toplumsal dönüşümlerinin ışığında vuku bulmuştur. Kübist sanatçılar bu gelişim ve dönüşümlerin yansımalarını tuval üstünde ete kemiğe büründürürken, moda tasarımcıları insan bedenini saran hacimler ve yüzeyler çerçevesinde bu gelişim ve dönüşümlerin sunduğu yeni yaklaşımları deneyimlemişler, ortaya çıkan sorunlara çözümler aramışlardır. İki alandaki süredir giden arayışların benzer bir görsel yapı etrafında toplandığını söylemek olasıdır.

Bu döneme özgü olarak moda tasarımında ortaya çıkan en büyük yenilik kişiye özel üretimin esas olduğu *haute couture*'un doğuşu olarak gösterilmektedir

(Troy, 2003); ancak bazı araştırmacılar *haute couture*'un yanında sanayi devrimi ile ortaya çıkan ve 19. yüzyılın son çeyreğinde giderek yaygınlaşan hazır giyim üretiminin de aynı öneme sahip olduğunu iddia etmektedirler. Nancy L. Green (1994), giyim üretiminin standartlaşmasını ve hazır giyim sanayinin gelişmesini modern moda sistemi için bir devrim olarak nitelirmektedir. Dikiş makinesinin geliştirilmesi, savaşlar nedeniyle antropometri biliminin gelişmesi, üretimin sivil atölyelere kayması olguları hazır giyim gelişmesinde önemli adımlar atılmasını sağlamış; zanaatsal üretime dayalı ve kişiye özel olarak üretim yapan *haute couture* sektörü ile hazır giyim sektörü arasında bir rekabet doğmuştur.

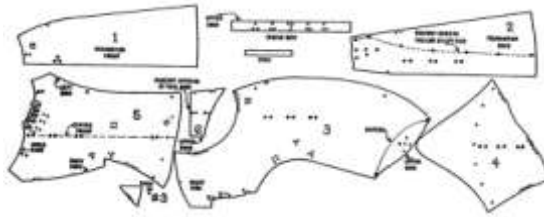
19. yüzyılın sonlarında kadınların gündelik hayata katılımı da giyim alışkanlıklarını değiştirmiştir. Bu dönemde sokakta varlıklarına pek rastlanmayan kadınlar çeşitli spor ve hobi kulüplerinde spor kıyafetleri ile görünmeye başlamıştır. Ayrıca, otomobil ve bisikletin gündelik hayata katılmasıyla bu araçların kullanımı için tasarlanmış basit giysiler gerekmiştir (Watson, 2007). Bütün bu gelişmelerin yanında gündelik hayatın hızlanması ve kadınların hakları için başlattığı feminist mücadeleler sonucu abartılı, süslemelerden arınmış, sağlığa zararlı korseden ve hareketi zorlaştıran hacimli kıyafetlerden gündelik hayat içinde hareket kolaylığı sağlayan modern siluete geçiş yaşanmıştır.

Modern siluetin ortaya çıkması ile sadeleşen giysi konstrüksiyonu ve kübist sanatçıların eserleri arasında paralellikler kurmak mümkündür; ancak bu paralellikler ne sanatçıların doğrudan hazır giyimden ne moda tasarımcılarının doğrudan kübist sanatçılardan etkilenmesinin sonucudur. Bunları iki alanda ürün veren yaratıcı kişilerin ortak bir zamana ve bu zamanın ruhuna getirdikleri yorumlar ve aşmaları gereken zorluklarda kesiştikleri çözüm yolları olarak ele almak daha doğru olacaktır.

Kübizm ile moda arasında kurulabilecek bir paralellik hazır giyim sektörünün standartlaşmış beden ölçülerini referans olarak üretimde kullandığı kalıplar ve kübist sanatçıların dünyayı geometrik formlar olarak temsil etme gayretidir. Hazır giyim sanayisi tarafından kullanılan kalıplarda beden geometrik düzenlemeler olarak ele alınmakta, giysi yapısı insan bedenine oturacak şekilde çeşitli geometrik düzenlemelerle oluşturulmaktadır (Şekil 1). Uzun süren savaşlar nedeniyle Fransa'da zor zamanlar geçiren tekstil sektörünü canlandırmak için alınan önemlerden bir tanesi de hazır giyim üretiminin artırılması, diğer ülkelere ihracatın desteklenmesidir. Dönemin giyim otoritelerinden Allilaire'ın tekstil sektörünün canlandırılması için getirdiği önerilerden bir tanesi kübist bir sanatçının ağzından çıkmış gibidir. Allilaire, giyim ürünlerinin üniforma, iş kıyafeti, spor kıyafeti gibi belirli kategoriler altında üretilmesi gerektiğini savunmuş; bu kıyafetlerin de cepler,

manşetler, yakalar gibi belirli öğelerinin mekanik bir biçimde ve standart olarak üretilip kıyafetlere monte edilebileceğini iddia etmiştir (Green, 1994).

Kübist sanatçılar dünyanın birebir temsilinden uzaklaşarak, doğanın geometrik şekillerden meydana geldiği iddiasından yola çıkmış, resimlerinde doğayı geometrik formlar olarak resmetmek için çaba harcamışlardır. Kübist ressam G. Braque'nin 1908 yılında L'Estaque kırsalında yaptığı bir dizi manzara resmi bu tip bir uzamsal araştırmayı örneklemektedir (Şekil 2). Ressamın eserlerinde formlar mümkün olduğunca sadeleştirilmiş; kayalar, yeşil alanlar ve binalar üst üste yığılarak tuvalin bitimine değin taşınmıştır. Tuval yüzeyinde gözün hareket edebileceği herhangi bir boşluk bırakılmamış, konturlar belirsizleştirilerek nesneler arasında geçişler sağlanmıştır. İlerleyen çalışmalarında ressam uzamsal araştırmalarına devam ederek izleyiciyi resmin uzamsal kompozisyonu ile optik bir mücadele gitmeye zorlamıştır. Allilaire'ın insan bedeninin saran giysinin öğeleri ile kurduğu mekanize edilmiş geometrik ilişki, Braque'ın resimlerindeki geometrik uzam araştırmalarını ve parça bütün ilişkisini çağrıştırmaktadır. Denebilir ki, kübist sanatçılar doğadaki geometrik özünü keşfine çıkarken, hazır giyim üreticileri de insan bedenini sarabilecek standart geometrik formları araştırmışlardır.



Şekil 1: Butterick tarafından yapılan bir etek ve gece elbisesi kalıbı, 1919



Şekil 2: George Beraque – L'Estaque Evleri, 1908

Dönemin kübist sanatçıları ve moda tasarımcıları arasında kurulabilecek bir diğer paralellik de iki alandaki renk kullanımının farkı nedenlerle de olsa aynı dönem içinde azalmasıdır. Kübizmin ortaya çıktığı 1907 yılından Birinci Dünya Savaşı'na kadar süren analitik kübizm döneminde kübist sanatçılar eserlerinde genellikle resmedilen nesnenin gerçek renginden farklı bir renk kullanmışlar ya da nesnenin her yanını sadece gerçek rengine boyamışlardır; yanı sıra, nesneleri parçalamışlar ve açık koyu dengesini resmin plastik değerini vurgulamak için kullanmışlardır. Bu dönem kübist resimlerde öne çıkan renkler yeşil, gri ve kahve tonları ile sınırlıdır. Sanat tarihçisi Ahu Antmen (2008) bunun nedeninin biçim ve espas arayışları için renklerin bilinçli olarak geri plana itilmesi olduğunu söylemektedir. Birinci Dünya Savaşı yıllarında giyim de tek renkliliğe yönelmiştir. Savaşa giden erkeklerin boşluğunu doldurmak için gündelik hayatta aktif roller almaya başlayan kadınlar kir tutması için kıyafetlerinde siyah ya da koyu tonlarındaki renkleri tercih etmişler; üst sınıftan olan ya da savaş bölgesinin dışında yaşayan kadınlar da savaşın yasını simgelemesi amacıyla tek renk kıyafetlere bürünmüşlerdir (Gerçek, 2006). Pratik ve sembolik amaçlarının dışında kıyafetlerdeki bu renk tercihinin diğer nedenleri de savaş nedeniyle kumaş ve boya stokunda yaşanan sıkıntılardır (Champsaur, 2004). Sanat ve moda alanlarındaki bu paralellik tamamen farklı nedenlerle belirmiş olsa da benzer bir görsel yapı sunmuştur.

Kübizm ve dönemin kıyafetleri ile örtüşen bir diğer unsur ise kübist eserlerin izleyiciyi ve hazır giyimin giysiyi giyeni konumlandırma biçimleridir. Kübizm, tek bir izleyicinin bakış açısından resmetmeye dayalı olan geleneksel perspektifi yıkarak, bir nesnenin değişik bakış açılarından görünen yüzeylerini tuval üstüne aktarmıştır. Bu yaklaşım resmin izleyicisi için çoklu bir görüş imkânı sunmakta,

‘dördüncü bir boyut’ kavrayışı getirmektedir (Antmen, 2008: 46). Konunun resmedildiği bakış açılarının çoğalması, ressamın bakış açısının baskınlığını ortadan kaldırmaktadır. Aynı zamanda, A. Antmen’in sözünü ettiği ‘dördüncü boyut’ izleyiciyi çoklu görünümünün karşısında bırakarak kendine has bir konum seçmesini olanaklı kılmaktadır. Hazır giyimde de üretilen giysiyi giyecek kişiler için benzer bir durum söz konusudur. C. Kidwell ve M. Christman’ın tanımlamasıyla, hazır giyim devrimi, bir giysiyi ‘biri için üretmek’ten, ‘herhangi biri için üretme’ye ve nihayetinde ‘herkes için üretmeye’ dönüştürmesidir (Aktaran: Green, 1994: 727). Kübist resim, resmi ressamın bakış üstündeki iktidarından nesnelerin yüzeyel ilişkilerinin araştırıldığı bir konuma taşımış ve sunduğu farklı açılardan bakış imkânı ile izleyiciyi bu ilişkileri keşfetmeye çağırmıştır. Hazır giyim ise, giysiyi giyecek olan kişiyi anonimleştirmiş; C. F. Worth’un ortaya koyduğu tasarımcının müşterinin imajını belirleme olgusunu ortadan kaldırarak onu birçok ürün arasında seçim yapmaya itmiştir.

Kübizmin resim sanatına getirdiği en önemli yeniliklerden biri de resim dışı unsurların resimde kullanılmaya başlanması ve ilk kolajların ortaya çıkmasıdır. Kübist resim ve kolajlarda formlar belirsizdir; nesneler birbiri ile ilişki halinde resmedilir. Bir müzik aletinin bir parçası, müzisyen ve masa ile birleşiktir. Benzer biçimde resme nesneler bütün formları ile yerleştirilmez, nesnenin bir ya da birkaç yüzü diğer nesnelerle ilişkili bir biçimde kompozisyona dâhil edilir. Kübist resimlerde izleyici bir hız duygusuna kapılır. Geometrik şekillerin düzenlenmesi ve formların ressam tarafından çözümlenmesine bir hız duygusu eşlik eder. Richard Martin (1999)’in örneklediği, 1920’li yıllarda tasarlanan birkaç kıyafette de benzer dinamikleri gözlemlemek olasıdır. 1926 yılında tasarlanan bir günlük elbise sözü edilen kübist özelliklerin hepsini barındırmaktadır (Şekil 3). Bu elbisede bir gömlek görünümü, bir bluz görünümü ve etek birleştirilmiştir. Bir gömlek parçası gibi duran üst kısım asimetriktir. Eteğe oval boşluklar açılarak pililer ile doldurulmuştur. Elbiseyi baştanbaşa saran eşarbin elbisenin bir parçası olup olmadığı belli değildir. Kumaşın deseni kübist formlar olan kareler, daireler ve üçgenlerden oluşturulmuştur.



Şekil 3: 1926 yılında tasarlanmış bir gündelik elbise

Değinilen görsel benzerliklerden yola çıkılarak, kübizm ve moda arasındaki ilişkinin billurlaştığı giyim unsurunun ünlü moda tasarımcısı Coco Chanel tarafından 1926 yılında tasarlanan “küçük siyah elbise” olduğu söylenebilir. Chanel’in bu tasarımı hazır giyim ve *haute couture*’un arasında durmaktadır. Giysi konstrüksiyonu mümkün olduğunca sadeleşmiş, gerektiğinde uzatılıp kısaltılabilen geometrik şekillerin düzenlemesine indirgenmiştir. Bedenin çevresini saran hacimden tamamen uzaklaşmış, giysi bedene oturan kumaşlara indirgenmiştir. Malzeme seçimi o günde değin sadece erkek iç çamaşırlarında ve spor kıyafetlerinde kullanılan, *haute couture* tasarımcılarının asla kullanmadığı, giyimde kolaylık sağlayan jarsedir. Kübist ressamlar da çalışmalarında resmetmede ve boyamadaki kusursuzluk yerine, resmi bir araştırma zemini olarak görerek, kendi ilkeleri çerçevesinde kuracakları kompozisyonlara önem vermişlerdir. Küçük siyah elbisedeki renk seçimi tek renk, siyahtır. Ayrıca bu elbise kolaylıkla hazır giyim üretim yöntemleri ile üretilebilecek biçimde tasarlanmıştır. Son olarak küçük siyah elbise diğer aksesuarlarla kombine edilebilmekte; elbisenin kalıbı temel alınarak kollarında, yakasında ve etek boyunda sayısız değişiklik yapılabilmektedir (Şekil 4). Bu yanıyla bir giyim kolajı yapmak için temel oluşturmaktadır. Bütün bu özellikler

göz önüne alındığında, Chanel'in küçük siyah elbisesini kübizmin ortaya çıkardığı kübist bir görsel kültürün içinde değerlendirmek olasıdır.



Şekil 4: littleblackdress.com'da yer alan küçük siyah elbise çeşitlemeleri

Günümüz tasarımcılarından Christian Francis Roth, Ronaldus Shamask, Rei Kawakubo gibi tasarımcılar Kübizmin dinamiklerini kullanarak çeşitli kıyafetler tasarlamaya devam etmektedirler. Ancak R. Martin (1999)'in belirttiği gibi Kübizm ve moda arasındaki ilişki görsel bir benzerlikten ötedir. Moda tasarımcıları ve Kübist sanatçılar farklı ortamlarda çalışarak benzer bir dünyayı ve bununla birlikte ortak bir görsel kültürü paylaşmışlardır. Kübist ressamlar tuvalin düzlüğünü keşfederken moda tasarımcıları geniş hacimli elbiselerden kumaşın düzlüğüne yönelen kıyafetler tasarlamışlardır. Bunun yanında iki alanda da geometrik şekiller kullanılarak formların belirsizliği vurgulanmıştır. Bu nedenle moda ve Kübizm arasındaki etkileşimin Kübist bir görsel kültürün ürünü olduğu söylenebilir.

Gerçeküstücülük ve Moda

Gerçeküstücülük ve moda etkileşimi kültürel, sosyal ve estetik bir etkileşim olmasının yanı sıra Gerçeküstücü sanatçılarla bazı moda tasarımcıları arasında sıkı ilişkiler gelişmiş, zaman zaman ortak eserler üretilmiştir. Moda tasarımcısı Elsa Schiaparelli kariyeri boyunca Gerçeküstücülük akımının içinde yer almış, bu akımın ilkelerine göre tasarımlar yapmıştır. Coco Chanel de Gerçeküstücü sanatçılarla

birlikte işler yapmış, onların tiyatro ve film projelerinde yer alarak kostümler tasarlamıştır. Diğer bir taraftan, Gerçeküstücü sanatçılar giyimi, dikiş makinesini ve prova mankenlerini kimi zaman sanatsal çalışmaları için birer ortam olarak kullanmışlardır.

Gerçeküstücü sanatçılar Fransız şair Kont Lauréamont'nun 'bir dikiş makinesi ve şemsiyenin bir kesim tezgâhı üstünde bir araya gelme ihtimali' sözünü büyük bir coşkuyla selamlamışlar, Gerçeküstücü metaforun merkezine bu rastlantısallığı ve belirsizliği koymuşlardır (Martin, 1989: 11). Rüyalara, geçmişin çağrışımlarına, çocukluk hayallerine, uyuklama hâline ve bilinç kaybına yönelen Man Ray, Salvador Dali, Joseph Conrad gibi sanatçılar için dikiş makinesi, prova mankenleri, kıyafetler ve insan bedeni Gerçeküstücü metaforlar yaratmak için birer sembol işlevi görmüştür. Gerçeküstücüler için kadın bedeni ilhamın, olağanüstünün ve şiirselliğin kaynağı olmuştur (Conley, 1996). Gerçeküstücü sanatçılar insan bedeninin benzeri olan üç nesneye yönelmişlerdir; bunlar cansız manken, güzel sanatlarda kullanılan heykel ve insan anatomisidir. Bu tip bir kullanımın moda ile iç içe geçtiği iki çalışma örnek gösterilebilir. Joseph Cornell'in 1931 tarihinde bir moda ve kadın dergisi olan Harper's Bazaar için yaptığı çizimde, kadın bedeni hem dikiş makinesini kullanan hem onun tarafından üretilen bir nesne olarak resmedilmiştir (Şekil 5). Bu çizimde bir yanda dikiş makinesinde kadın emeği sembolize edilirken, bir yandan bu makineden çıkan kıyafetin kadını ürettiği vurgulanmaktadır. Gerçeküstücü sanatçı Man Ray'in moda dergileri için ürettiği fotoğraflarda gerçeküstücü bir estetikle kadın bedeni ele alınmıştır. Sanatçı bu fotoğraflarda kadın bedenini sorunsallaştırmış, D. Tashjian (1995)'in belirttiğine göre, modanın kadın bedenini bir cinsellik nesnesine dönüştürerek ona uyguladığı şiddeti görselleştirmiştir. Yazara göre Ray'in fotoğrafları bedenin bazı parçalarını sunup, bazı parçalarını gizleyerek pornografik olan ve erotik olan arasında belirsiz bir bölgede konumlanmaktadır. Sanat alanından bir moda ürüne dönüşen bir eser ise Rene Magritte'nin 1935 yılında yaptığı Kırmızı Model isimli tablodur (Şekil 6). Bu tabloda göz yanılsaması yaratmak amacı ile bir ayakkabı formu ayak formuna dönüştürülmüştür. Resimde ayakkabının dokusu canlı bir ayak gibi sunulmuştur. Benzer bir metamorfoz yıllar sonra iki moda tasarımcısı tarafından tekrar edilmiştir. 1985 yılında Pierre Cardin ayak formunda ayakkabılar üretmiş, 2000 yılında Vivienne Westwood ayak formuna dönüşen terlikler üretmiştir.



Şekil 0: Rene Magritte – Kırmızı Model, 1935

Gerçeküstücü sanatçıların başvurduğu diğer bir moda unsuru cansız mankenlerdir. Cansız mankenlerin Gerçeküstücüler için değerini anlamak için Gerçeküstücülüğün manifestolarını yazan Andre Breton’un işaret ettiği “tekinsiz” kavramına değinmek gerekmektedir. Sanat tarihçisi H. Foster (2011: 33)’a göre bu kavram A. Breton tarafından psikanalizin kurucusu Sigmund Freud’tan ödünç alınmıştır ve kriterleri şöyledir:

“(1) Gerçekle hayali arasında ayrım yapamama, ki bu Breton’un her iki manifestosunda da tanımlanan haliyle gerçeküstücülüğün temel hedefidir; (2) canlıyı cansızı birbirine karıştırma; ki bunun örnekleri, hepsi de gerçeküstücü repertuarın olmazsa olmaz imgeleri olan balmumundan figürler, bebekler, mankenler ve otomatlarda görülür; (3) göstergenin göndergeye el koyması ya da ruhsal gerçekliğin fiziki gerçekliğe el koyması ki gerçeküstü burada yine çoğu kez, bilhassa Breton ve Dali tarafından sembolik olanın göndergesel olanı gölgede bırakması ya da bir öznenin bir gösterge ya da belirtiden büyülenmesi olarak tecrübe edilir ve çoğunlukla tekinsizin yarattığı etkiyi yani kaygıyı yaratır.”

Cansız mankenler Gerçeküstücüler için tekinsize açılan kapılardan bir tanesidir. U. Lehmann (1998: 89)'ın işaret ettiği gibi, cansız manken 'her türlü sanatsal ve erotik manipülasyona olanak sağlamakta'; böylece tekinsiz deneyimini kolaylaştırmaktadır. Tekinsiz kavramının cansız mankenlerdeki en iyi örneğini Gerçeküstücü gruba 1930'larda dâhil olan Alman sanatçı Hans Bellmer'in 1934 ve 1935 yıllarında yaptığı, poupée'ler olarak isimlendirdiği bebeklerde rastlanmaktadır (Şekil 6). Tahta, metal, alçı gibi değişik malzemelerden üretilen bu bebekler metamorfoza uğramış kadın bedenleridir. H. Foster (2011: 129-130)'a göre Gerçeküstücülüğün tekinsizle olan bütün bağıını ortaya koymaktadırlar:

“Bu poupée'ler pek çok bakımdan buraya kadar tasvir edildiği şekliyle gerçeküstücünün hulasasını barındırır: Yani canlı ve cansız figürlerin tekinsiz şekilde birbirine karışması; iğdiş edici ve fetişistik formların müphem kavuşmaları; erotik ve travmatik sahnelerin zoraki tekrarları; sadizmle mazoşizmin, arzunun, ayrışmanın ve ölümün çetin çapraşıklıkları.”



Şekil 6: Hans Bellmer – Pupiess, 1934

H. Foster'ın belirttiği gibi, Gerçeküstücüler için cansız mankenler o kadar elverişli bir ortamdır ki, 1938 yılında açılan Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi'nde neredeyse bütün Gerçeküstücü sanatçılar birer cansız mankeni sanat ortamı olarak kullanarak eserler üretmiştir.

Moda alanına ait olan unsurları eserleri için birer ortam olarak kullanan sanatçıların yanında bazı moda tasarımcıları tasarladıkları aksesuar ve kıyafetleri Gerçeküstücülüğün yöntemlerini kullanarak yapmışlardır. Bu tasarımcılardan en öne çıkan Gerçeküstücü sanatçılarla sürekli işbirliği içinde olan ve ömrünün sonuna kadar Gerçeküstücülüğün kopmayan tasarımcı Elsa Schiaparelli'dir. V. R. Pass (2011), tasarımcının moda dünyasına girdiği ilk yıllar olan 1920'ler ve devamında 1930'larda tasarladığı kazaklar ve Gerçeküstücü ressamların çalışmalarında gerçeklik ve gerçekdışı arasındaki belirsizliğe, iç içe geçişe işaret etmek için kullanılan yöntemler arasındaki benzerliğe dikkat çekmektedir. Salvador Dali, Yves Tanguy, Max Ernst gibi Gerçeküstücü ressamlar göz yanılması izleyiciyi gerçeküstü bir dünyaya çekmek için bir yöntem olarak kullanmışlardır. Rüyaların, sanrıların ve fantastik unsurların yer aldığı bir dünyayı tuvallerinde olabildiğince gerçekçi ve ayrıntılı olarak resmetmişler; böylece izleyiciyi sanatçının bilinçdışı ile karşı karşıya bırakarak bir tür tekinsizlik deneyimi yaşamasını sağlamışlardır. E. Schiaparelli de 1920'lerin sonları ve 1930'larda benzer bir yöntemi ürettiği kazaklara uygulamıştır. Tasarımcı 1927 yılında Ermeni kadınların kullandığı özel bir yöntemle ürettiği kazaklarda siyah zemin üstüne beyaz örgülerle sanki kazağın boynunda bir eşarp varmışçasına örgüler yapmıştır. 1930'lardaki koleksiyonlarında ise benzer bir yol izlemiş, bir koleksiyonunda kazaklara genellikle denizcilerin ve işçi sınıfından erkeklerin yaptırdığı dövmeler aynı yöntemle işlenmiştir. Aynı yıllara ait diğer bir koleksiyonda insan iskeleti kazağın görünen tarafına taşınarak bir göz yanılması meydana getirilmiştir. Schiaparelli'nin şok edici bir tasarımı da X-Ray kazaklar olarak bilinen transparan ve sentetik bir kumaş kullanarak yaptığı, iç çamaşırları gösteren kazaklardır. Erkek ve kadın kimliğini sorgulaması, kıyafeti örtünme işlevinden arındırması ve insan bedeninin kıyafet dışında sanki bir kıyafetmiş gibi taşınmasıyla Gerçeküstücülerin cansız mankenlere yaptığını tasarımcı insan bedenine uygulamıştır.

Schiaparelli'nin başvurduğu diğer bir Gerçeküstücü yöntem de yer değiştirmedir. Yer değiştirme "Gerçeküstücü nesne" kavramı etrafında tanımlanmıştır. Bu kavram herhangi bir yerde bulunmuş ya da herhangi bir yerden alınmış bir nesnenin işlevinden ve gündelik bağlamından kopararak yeni anlamlarla donatılmasına işaret etmektedir. Schiaparelli'nin 1937 yılında ürettiği ayakkabı şapkalar bunun en bilinen örneklerindendir. Bu tasarımlarda ayağa giyilen bir giyim eşyası başa taşınarak nesnenin anlamı ve bağlamı tamamen değiştirilmiş;

uzun bir dönem boyunca sosyal statü sembolü olarak kabul edilen şapka için tanımsız bir alan oluşturulmuştur. Tasarımcıdan sonra bu yöntem modada sıkça başvurulan bir yöntem hâline gelmiştir.

Gerçeküstücü sanatçıların esin kaynaklarından biri de deniz ve deniz canlılarıdır (Martin, 1989). Onlar için deniz altının bilinmeyen dünyası fantazmagorik bir unsurdur. Salvador Dali ve Elsa Schiaparelli'nin 1937 tarihli ortak tasarımı olan Istakoz Elbise bu esinin en iyi örneklerindendir (Şekil 7). Istakoz dışı kabuklu dolayısıyla sert; içi ise yumuşak olduğu için bir geçiş, karşıtlık ve gizem barındırmaktadır. Istakoz elbisede, bir istakoz motifi kadının vajinasının üstünden başlayarak vurguyu bu bölgeye çekmektedir. O güne değin böyle bir canlının bir elbisenin üstünde hiç kullanılmaması bu duruma yabancı olanlar için bir şok etkisi yaratmakta ve tekinsiz deneyimini güçlendirmektedir.



Şekil 7: Elsa Schiaparelli ve Salvador Dali – Istakoz Elbise, 1937

Gerçeküstücülük ve moda her zaman yakın ilişki içinde olmuş, Gerçeküstücü ilkeleri uygulamak için cansız mankenler ve insan bedeni Gerçeküstücü sanatçılar tarafından bir sanat ortamına dönüştürülmüştür. Elsa Schiaparelli sayesinde Gerçeküstücülük modada bir esin kaynağının ötesine taşınarak bütün dinamikleri ile kıyafet tasarımına uygulanmıştır. Tasarımcı, Shocking Life isimli eserinde kıyafet tasarımını bir sanat olarak gördüğünü, kıyafet tasarımının bir meslekten çok tutkuyla bağlanılacak bir sanat olduğunu söylemiştir (Aktaran: Martin, 1989). Gerçeküstücülük kıyafet, aksesuar ve moda sunumu için yeni yollar açmış, günümüzde tazeliğini koruyarak moda tasarımcılarının ürünlerini sanat ve moda arasındaki bir sınırdaki tutmasına olanak sağlamaktadır. Günümüz tasarımcılarından Issey Miyake, Rei Kawakubo, Karl Lagerfeld, Christian Lacroix, Alexander McQueen gibi tasarımcıların ürünlerinde Gerçeküstücülüğün izlerine rastlanmaktadır.

Fütürizm ve Moda

Fütürizm ve moda, Fütürist sanatçıların amaçlarından biri olan dünyayı değiştirme ekseninde bir araya gelmiştir. Fütüristler dünyayı değiştirme amacı ile yola çıkmışlar, bu amaç için sadece sanatla değil, mimari müzik ve moda gibi görünen ve duyulan her şey üstüne çeşitli manifestolar kaleme almışlardır. Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Rusollo, Giacomo Balla ve Gina Severini (2001), 1910 yılında Fütürist resmi konu edindikleri manifestoda modern giyimin kıvrımlarının ve çizgilerinin armonisinin Fütürist duyarlıktaki önemini vurgulamışlardır. Onların giyim anlayışlarına göre kıyafet süslerden ve gösterişten arındırılmalı, sağlık ve rahatlık unsurları dikkate alınarak tasarlanmalıdır. Modern kıyafet hayatın dinamizmine ve hızına dikkat çekmeli, bunun için asimetrik ve dinamik kumaşlardan meydana gelmelidir (Braun, 1995).

Giacomo Balla fütürist modanın babası olarak bilinmektedir. Sanatçı kıyafet üstüne çeşitli manifestolar kaleme almıştır; bunlardan 1914 yılında yazılanında erkek giyiminin sıkıcı, kasvetli öğelerinden kurtulmak gerektiğini ve bunlar yerine hareketli renkli öğelerin geçmesi gerektiğini dile getirmiştir (Balla, 2004). Aynı yıl tasarladığı erkek ceketinde bu talebini asimetrik bir kesim üstüne geniş geometrik formlar yerleştirerek hayata geçirmiştir. Ceketinde o güne değin alışılmış olan cep ve yaka yoktur. 1923 yılında tasarladığı bir takım elbisede ise fütüristik modanın özellikleri karakterize edilmiştir (Şekil 8). Bu takımda da asimetrik kesimler, hareketli ve renkli geometrik formlar giyeni bir hareket hâlinde gösterecek biçimde organize edilmiştir. Stern (2004)'e göre, G. Balla giysi tasarımında öne çıkardığı canlı renklerle ve asimetrik kesimlerle kıyafeti giyenin anatomisini parçalayarak Fütürist resimdeki gibi dinamik bir etki yakalamıştır.

Fütürist sanatçılar, kıyafet tasarımında alüminyum, cam, metal, ahşap gibi alışılmışın dışında malzemeler kullanmışlardır; bu malzemeler arasında fosforlu malzemeler, çeşitli beden boyama teknikleri ve kolajlar da bulunmaktadır. Yanı sıra, Fütüristler giyim için günümüz akıllı giysilerine öncülük eden çeşitli fikirler de öne sürmüşlerdir. G. Balla (2004) bir manifestosunda dönüşen giysiyi tanıtmıştır. Bu giysiyi giyen kişi teknolojinin yardımıyla bir düğmeye basarak hava koşullarına göre giysinin kollarını uzatabilecek ya da kısaltabilecek, ruh hâline göre giysinin rengini değiştirebilecektir. Sanatçının teknolojiyi giysi tasarımı ile birleştirdiği bir diğer çalışması da ışık saçan kravattır. Bu kravata için bir selüloz kutu, bu kutunun içine de bir lamba ve pil yerleştirilmiştir; kravata mekanizma monte edilmekte, böylece halk önündeki konuşmalarda lamba yanmakta ve kravata ışık saçmaktadır. Giyenin ruh hâline ya da izleyenlerin ilgisine göre değişebilen giysiler tasarımcı ile onun tasarladığı giysiler arasında bir köprü oluşturarak giysi-tasarımcı ve giysiyi giyen arasında bir “açık yapıt”a dönüşmektedir (Stern, 2004).



Şekil 8: Giacomo Balla – Erkek Takım Elbisesi, 1923

İkinci nesil Fütürist sanatçılardan biri olan Tullio Crali de kıyafetler tasarlamıştır. T. Crali'nin tasarımlarında fütüristik öğeler, G. Balla'nın tasarımdakilerden farklı bir biçimde formüle edilmiştir. Sanatçının 1932 yılında tasarladığı “Sentetik Ceket” cepsiz ve yakasızdır; yaka yerine sadece sol klapa bırakılmış ve bu klapa vurguyu kendine çekmek için siyaha boyanmıştır. Ceket parlak renkler de olup cepsiz ve yakasız olmasından dolayı oldukça basitleştirilmiş hatlara sahiptir. T. Crali'nin tasarımları fütüristik dinamizmi insan bedeninin hatlarında yakalamaya çalışmakta, G. Balla'nın aksine renkler ve geometrik formların ötesinde fütüristik öğelerin kıyafete nasıl uygulanabileceğine ışık tutmaktadır.

Fütürizmin etkisinde kıyafet tasarımları yapan diğer bir sanatçı çalışmalarını Fransa'da sürdüren Sonya Delaunay'dır. Sanatçıya göre moda sanatsal bir anlatım biçimidir, bir söyleşisinde moda ile ilgilenmediğini, “ışık ve rengi kumaşlara uyguladığını” söylemiştir (English, 2007: 45). S. Delaunay'ın eşi ile birlikte sürdürdükleri renk araştırmaları, renk karşıtlıkları üstüne kurulu Simultaneizm akımı ile sonuçlanmış; S. Delaunay bu akımın etkisinde kıyafet tasarımına yönelmiştir. Sanatçı tasarladığı kıyafetlerde gerek farklı dokulardaki kumaşlar, gerek karşıt renkler gerekse de önerdiği yeni kesimlerle insan bedenini hareket hâlinde gösteren bir dinamizmin peşinde olmuştur (Stern, 2004). 1923 yılında S. Delaunay tarafından tasarlanan bir cekette kırmızı ve yeşil karşıtlığı vurgulanmış, farklı dokulu kumaşlar birbiri ile yan yana kullanılmış ve manşet ve yakalar ceketten çıkarılarak dinamik bir görünüm yakalanmıştır (Şekil 9). Sanatçının sanat ve tasarım alanlarını kıyafet üstünde birleştirdiği çalışmaları da şiir-elbiselerdir. Bu elbiselerde Tristan Tzara, Paul Soupault gibi dönemin ünlü şairlerinden alınan şiirler kıyafete metindeki harfleri dekoratif tipografik öğelere dönüştürülerek uygulanmıştır. Beden hareket ettiği zaman elbiselerin üstündeki metin ve renkler akıcı bir görünüm elde ederek iç içe geçmektedir.



Şekil 9: Sonia Deleunay, Bir ceket tasarımı, 1923

Fütürizm bir akım olarak çok uzun soluklu olmasa da sanat ve moda dünyalarında etikleri hâlâ devam etmektedir. Emilio Pucci, 1960’lı yıllarda sade, geometrik şekillerden oluşan kıyafetler yaparak Fütürizme bir saygı duruşunda bulunmuş; yine aynı yıllarda uzay çalışmalarının artması, aya ayak basılması moda dünyasını bir gelecek arayışı içine itmiş Andre Courreges uzay modasını yaratmıştır. Bir başka tasarımcı Paco Rabanne plastik, alüminyum ve metal gibi malzemelerle bedeni saran kıyafetler üretmiştir. Günümüz tasarımcılarından Hussein Chalayan’ın kıyafetlerinde teknoloji ve giysi arasındaki ilişkilerin sorgulandığı, beden ve bedenin çevresi ile ilişkileri üstüne geliştirilen işlevsel form arayışları dikkat çekmektedir.

Emily Braun (1995: 34)’a göre Fütürist idealler etrafında şekillenen moda “yeniye sunup eskiyi reddetmiş, endüstri ve sanat arasındaki ilişkiyi bulanıklaştırmış” ve tarza sosyal ve estetik bir anlam yüklemiştir. Fütüristler yazdıkları manifestolarda hayatın hızına dikkat çekmişler, makine çağını heyecanla kucaklayarak terziliğin yerine seri üretimi koymuşlardır. Ancak Fütüristlerin giysi tasarımları kendi dönemlerinde uç tasarımlar olarak kalmış, yakın çevreleri ve kendileri dışında kimse bunları kullanmamıştır. İleriki yıllarda Fütürizmin giyim

üstüne olan biçimsel ve işlevsel önerileri teknolojinin gelişmesiyle bir bir hayata geçmiş, Fütürizmin etkisinde tasarımlar yapan moda tasarımcılarının sayısı artmış ve bu tasarımcıların tasarladığı kıyafetler geniş bir tüketici kitlesine hitap eder olmuştur.

Konstrüktivizm ve Moda

Konstrüktivist sanatçılar da Fütürist sanatçılar gibi sanatın birçok alanı ile ilgilenmiştir. Konstrüktivizm uzun bir süre Rusya'da Bolşevikler tarafından gerçekleştirilen Ekim Devrimi'nin resmi sanatı olmuş ve bütün gündelik hayatı yeniden inşa etmek etrafında gelişmiştir. Konstrüktivist sanatçılar, eserlerini bireysel olarak üreten ve bu eserleri galeri ve müzelerde sergileyen sanatçılara savaş açmışlar, sanatçının görevini yeni toplumun en küçük detayından en geniş organizasyonuna inşası sürecinde yer almak olarak belirlemişlerdir (Shiner, 2004). Ekim Devrimi'ni destekleyen bu sanatçılar gündelik kullanım eşyalarının insan psikolojisi üstünde önemli etkileri olduğuna inanarak, bu inanç doğrultusunda gündelik kullanım nesnelerini değiştirerek ya da sıfırdan yeni nesneler üreterek Devrimin gündelik hayatı değiştirme amacına ulaşmasını hızlandırabileceklerini düşünmüşlerdir (Stern, 2004). Gündelik hayatın yeni görünümünü oluşturma misyonu içinde kıyafet tasarımı büyük bir yer kaplamaktadır. İçlerinde Vladimir Tatlin, Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova, Luibov Popova'nın da bulunduğu sanatçılar grubu tekstil üretiminde ve kıyafet tasarımında doğrudan yer almışlar, Devrimin ihtiyaçlarını karşılamak üzere giysiler tasarlamışlardır.

Ekim Devrimi'ni takip eden yıllarda Rusya'da tekstil endüstrisi çökme aşamasındadır; üretim dağınık atölyelerde, çok eski teknolojilerle yapılmaktadır. Devrimin sanayileşmeye verdiği önem doğrultusunda 1920'li yıllarda tekstil endüstrisindeki aksaklıkları gidermek ve yeni Rusya için kıyafetler üretmek için çeşitli komiteler oluşturulmuş, merkezler kurulmuş ve bu merkez ve komitelerde sanatçılar görevlendirilmiştir. Sovyet Rusya'da kıyafet tecimsel bir ürün değil Devrimin sembolü hâline gelmiştir. Sanatçılardan, işçilerin gündelik hayatlarına ve çalışma koşullarına uygun olacak şekilde süsten arındırılmış, yalın ve burjuvazi değerlerinden uzak kıyafetler tasarlamaları istenmiştir (Gerçek, 2006).

Konstrüktivizmin kurucularından olan sanatçı Vladimir Tatlin, Devrim'in ardından sanatçıları üretime katılmaya, işçiler için işlevsel kıyafetler tasarlamaya çağırmış; sanatçının kendisi de konstrüktivist görüşleri çerçevesinde kıyafeti giyenin sorunlarına pratik çözümler üreten tasarımlar yapmıştır. V. Tatlin'in tasarımlarında renkler sadece kiri gizlemeye yönelik olup kıyafetin biçimi bedeninin bütün parçalarına özgür hareket etme imkânı tanıyacak şekilde düzenlenmiştir; cepler ise herhangi bir estetik ölçüt göz önüne alınmadan kolların uzunluğuna göre kıyafetin

dış yüzeyine yerleştirilmiştir. Sanatçı bu kıyafetleri “güzel” olarak değil, “sıcak ve hijyenik giysiler” olarak tanıtmıştır (Stern, 2004: 49). Sanatçının kıyafet hakkında ortaya attığı diğer bir yeni fikir ise modüler kıyafetlerdir. Bu kıyafetlerde kıyafeti giyen kişi yaptığı işe göre kıyafetin takılıp çıkarılabilen parçaları ile kıyafeti düzenleyebilmektedir.

Konstrüktivist sanatçılar Varvara Stepanova ve Luibov Popova da, V. Tatlin gibi, sanatçıların üretimde doğrudan yer alması gerektiği görüşünü savunmuş, bir tekstil fabrikasında çalışmaya başlamışlardır. Onlara göre Devrimin kıyafeti, modayı takip etmeye yönelik bir kıyafet değil, işçiler için çalışırken işlevsel, makine çağının dinamizmini yansıtacak biçimde ve burjuvazi değerlerinden arınmış olacaktır. V. Stepanova (2004: 172), 1923 tarihli manifestosunda yeni kıyafeti şu şekilde tanımlamaktadır:

“Bugünün kıyafeti hareket halinde görülmelidir –bunun dışında kıyafet yoktur; nasıl makine ondan yapması beklenen iş dışında tasavvur edilemezse ... dikişlerin kendileri - kesimin başlıca öğesi olan – kıyafete biçim verir. Giysinin nasıl görüneceğini vurgularlar; bağlarını vb. nasıl bir makinede benzer şeyler görünebilirse...”

Sanatçı aynı manifestoda üç tip kıyafet belirlemiştir. Bunlar bir kalıp temel alınarak iş koşullarına göre değişebilecek iş giysisi (prozodezha), pilotlar, cerrahlar gibi özel işlerde çalışanların ihtiyaçlarını karşılayabilecek olan özel kumaşlardan üretilmiş özel giysi (spesodezhda) ve sporcular için üretilecek olan spor giysisidir (sportodezhda). Sosyalistler aynı kıyafetleri giyen kitlelerin aynı toplumun üyesi olduklarını daha yoğun olarak hissedeceklerini, böylece kitlelerde topluluğa ait olma hissinin uyanarak bireyciliğin önüne geçilebileceğini düşünmüşlerdir (Stern, 2004). V. Stepanova’nın ortaya attığı üretim giysisi fikri, giysiyi giyeni etrafındaki diğer insanlarla aynı görünüme büründürerek insanlar arasındaki farkı ortadan kaldırmakta ve ideolojik bir işlev görmektedir. Spor giysisi ise sanatçıya göre yeni toplumun dinamik yapısını vurgulamalı ve işlevsel olmalıdır. V. Stepanova (2004: 173) üç giysiyi de şu unsurlarla açıklamıştır: “basitlik, pratiklik ve giyimdeki kolaylık”.

V. Stepanova ve L. Popova, giysi tasarımının yanı sıra desen tasarımında da görev almış, tasarladıkları desenlerde burjuvaziye ait olarak gördükleri çiçek motifli baskıları reddederek, dinamizmi vurgulayan üçgenler, kareler, dikdörtgenler gibi geometrik şekilleri kullanmışlardı. B. English (2007: 49-50)’e göre, V. Stepanova’nın kullandığı genellikle iki renkli ve birbirini tekrar eden desenler “sadece doğada bulunabilen organik biçimlerin evrensel ritminin etki ettiği bir biçimsel sanat değildir, aynı zamanda iyi yağlanmış makinelerin sistematik çalışmalarının etkisini” de taşımaktadır.

V. Stepanova ve L. Popova'nın radikal önerilerinin yanında, Ekim Devriminden önce başarılı bir haute couture tasarımcısı ve Paul Poiret'nin arkadaşı olan Nadezhda Lamanova da Devrim sonrası dünya için kıyafetler tasarlamıştır. Lamanova bu tasarımlarında Rus folklorundan aldığı öğeleri stilize etmiş, Rus halkının kolektif bilincini işçiler için resmi kıyafetlere ve gece kıyafetlerine dönüştürmüştür. V. Stepanova ve L. Popova'nın kişilerin işlerine göre şekillenecek üretim giysisin karşısına, giyenin silüetine ve bedenine göre düzenlenecek kişisel giysi fikrini yerleştirmiştir.

Konstrüktivist sanatçılar tekstil endüstri için kıyafet ve desen tasarımının yanında tiyatro için sahne ve kostüm tasarımı yapmışlardır. Ekim Devrimi'nin ardından Ulusal Tiyatroların müdürü olan Vsevolod Meyerhold, 'Biyomekanik' olarak adlandırılan yeni bir tiyatro biçimi geliştirmiştir. Bu tiyatrodaki mekanik çağın gereklerini karşılamak için bedeninin mekanize olan bütün hareketleri denenmiş, geleneksel tiyatronun aksine aktörlerin bedenleriyle 'zaman içinde gelişen bir sanat' ortaya koyulmuştur. Bu bağlamda sahne tasarımı da arkada iki boyutlu boyanmış manzara ve düz bir zeminden üç boyutlu, dinamik bir hareket alanına dönüşmüştür. V. Meyerhold ve V. Stepanova 1922'de sahnelenen Tarelkin'in Ölümü isimli oyun için birlikte çalışmıştır. Bu oyundaki kostümler bedeninin parçalarını yansıtan küçük parçalara ayrılmıştır. L. Popova'nın aynı yıl Bağışlayıcı Aldatılan isimli oyun için tasarladığı kostümler de Konstrüktivist ilkeleri yansıtmaktadır. L. Popova, kostümleri aktörler için üniformalar, işçiler için ise prototip kıyafetler olarak tasarlamıştır. Aktörler ancak işaretlerle birbirinden ayrılabilir (Clark, 1998). Tiyatro için yapılan bu kıyafetler, diğer taraftan yeni kurulan dünyanın propagandasını yapmakta, sanatçılar için kıyafetlerin ilk deneme alanını oluşturmakta ve tiyatro oyunları sayesinde halka tanıtılmaktadır (Adaniska, 1987).

Konstrüktivist sanatçıların tasarımlarını büyük işçi kitleleri için seri üretimin esaslarını temel alarak gerçekleştirmişler; sanatı kitle için üretim yapılacak bir alan olarak gömüşlerdir. Bu bağlamda tasarladıkları kıyafetler de yeni kurulacak dünyanın kitlesel tüketim nesneleridir; kapitalist toplumlardaki her sezon değişen moda olgunun karşısına her daim aynı kalacak evrensel bir giysi fikrini koymuşlardır. Ancak 1930'lu yıllarda Sovyet Rusya'nın diğer ülkelerle girdiği ilişkiler sonucunda halkın talebi değişmiş, insanların beklentisi her daim aynı kalacak kıyafetler giymek yerine; yere, zamana ve ortama göre farklılaşan kıyafetleri içine alan bir moda olgusuna doğru kaymıştır.

Sonuç

Birçok yazar modanın başlangıcı olarak 13. yüzyılın sonu ve 14. yüzyılı işaret etmelerine karşın kurumsallaşmış modern bir moda sisteminin kurulması için Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi'nin ortaya çıkması gerekmiştir. Modern moda sistemi, modanın üretimden tüketime, tanıtımdan örgütlenmeye geçmişin zanaata dayalı yapılanmasını tamamen değiştiren bir olguya işaret etmektedir. Bu olgu, 19. yüzyılın ortalarında kendini gösteren üretim ayağında moda tasarımcılarının, küçük ya da orta çaplı firmaların ve terzilerin, tüketim ayağında Fransız Devrimi ile sınıflar arası geçişlerin sağlandığı ve herkesin tüketime katılabildiği esnek bir sosyal sistemin, tanıtım ayağında moda dergilerinin ve moda tasarımcılarının kıyafetlerinin tanıtıldığı ileride defilerinin atası olarak anılacak olan partilerin ve örgütlenme ağında sektöre kimlerin hangi koşullarda girebileceğini ve çalışma koşullarını belirleyen bir sendikanın bulunduğu bir ağıdır. Sözü edilen dönem, sanat için de yeni gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde ilk modern sanat akımı olarak kabul edilen İzlenimcilik ortaya çıkmış, onu Dışavurumculuk, Dadaizm, Gerçeküstücülük, Fütürizm, Konstruktivizm gibi birçok sanat akımı izlemiştir.

Modern moda olgusu ve modern sanat akımları doğrudan bir etkileşim içinde olmuşlardır. Moda ve kübizm benzer bir görsel kültür içinde benzer arayışlarda bulunmuştur. Moda tasarımcıları ve kübist sanatçılar farklı ortamlarda çalışarak benzer bir dünyayı ve bununla birlikte ortak bir görsel kültürü paylaşmışlardır. Kübist sanatçılar tuval üstünde doğayı geometrik şekiller olarak çözümlemeye çalışırken, hazır giyim uygulamalarıyla bedeni çeşitli parçalara bölerek herkes için uygulanabilecek hazır kalıplar üretmeye çalışılmıştır. Yani sıra, Kübist ressamın hacim, perspektif, derinlik gibi kompozisyon öğelerinden uzak durmuşlar, bütün çalışmalarını iki boyutlu bir yüzey üstünde gerçekleştirdiklerini vurgulamışlardır. Benzer olarak moda tasarımcılarının kıyafetlerinde de bu dönemde geniş hacimli kıyafetlerden düz yüzeylerden meydana gelen kıyafetlere geçildiği görülmüştür. Yine, Kübist ressamın resimlerini kolaj tekniğini kullanarak üretirken, moda tasarımcıları kolajlar biçiminde bir araya gelmiş kıyafetler üretmiştir. Moda ve kübizm etkileşimini dönemin görsel kültürünü paylaşan ve bu görsel kültürde yeni arayışların peşinde olan insanların ortaklaştığı kimi çözümler olarak değerlendirmek olanaklıdır.

Moda ve Gerçeküstücülük etkileşimi iki yönlü olarak gelişmiş, bazı gerçeküstücü sanatçılar çalışmalarında moda ürünlerini ve cansız mankenleri birer sanat ortamı olarak kullanmışlar; bazı moda tasarımcıları da tasarımlarını Gerçeküstücü yöntemlerle yapmışlardır. Bu tasarımcılardan Elsa Schiaparelli doğrudan akımın içinde yer almış, birçok tasarımını Gerçeküstücü ilkeler etrafında oluşturmuştur. Gerçeküstücü tasarımlarda metaforlar, biçim değişimleri, beden

parçalarının abartılması ve yer değiştirilmesi önemli yer tutmaktadır. Gerçeküstücülükten etkilenen tasarımlar arasında deniz ve deniz canlılarından yola çıkılarak oluşturulmuş tasarımlar da öne çıkmaktadır. Tasarımcılara sunduğu olanaklar, yeniliğe ve deneye yatkın olması nedeniyle Gerçeküstücülük moda tasarımcıları tarafından sıkça başvurulan bir sanat akımı olmuştur. Elsa Schiaparelli sayesinde Gerçeküstücülük modada sadece bir ilham kaynağı değil, bütün dinamikleri ile moda tasarımına yansıyan bir akıma dönüşmüştür. Gerçeküstücü yöntemler kıyafet, aksesuar ve moda sunumu için yeni yollar açmışlar, günümüzde hâlâ tazeliklerini koruyarak sanat ve moda arasındaki ince çizgide durmaktadırlar. Issey Miyake, Rei Kawakubo gibi Japon kökenli moda tasarımcılarının çalışmalarında, Karl Lagerfeld, Christian Lacroix gibi haute couture tasarımcılarının kıyafetlerinde Gerçeküstücü yöntemlere rastlanmaktadır.

Moda ve Fütürizm etkileşimi yeni bir dünya kurmak isteyen, makine estetiğine ve hıza tapan bir grup sanatçı arasında cereyan etmiştir. Fütüristler modayı dünya görüşlerini ifade etmenin araçlarından biri olarak görmüşlerdir. Erkek takım elbisesinin sıkıcılığından kurtulmak isteyerek, asimetrik olarak tasarlanmış kıyafetlerde türlü renkler kullanmışlar, o güne değin hiç alışılmamış kıyafet önerileri getirmişlerdir. Son dönemde teknolojinin gelişmesiyle sıkça gündeme gelmeye başlayan akıllı tekstil ürünlerinin ilk prototiplerini de fütüristler üretmiştir. Günümüz tasarımcılarından Paco Rabanne, Hussein Chalayan, Francesca Rosella gibi tasarımcıların çalışmalarında Fütürizm akımından beslenmektedir.

Konstrüktivizm, Fütürizme benzer olarak yeni bir dünyanın inşa edilmesi gerektiğini iddia etmiş ve yeni dünyanın inşasında sanatçıların birer teknisyen gibi görev almasının önemini vurgulamıştır. Konstrüktivist sanatçılar grafikten mimarlığa, tekstilden dergi tasarımına çok geniş bir yelpazede ürünler vermiştir. Moda anlayışları, kişileri sürekli bir tüketimin içine çeken sezonluk moda anlayışının karşısına işlevselliği öne çıkaran kıyafetler koymak olmuştur. Ancak, bu kıyafetler sadece küçük bir azınlık arasında popülerlik kazanmış, Sovyetler Birliği'nin diğer ülkelerle ilişkiler kurmaya başlamasının ardından, halk sezonluk modaya geri dönmüştür.

KAYNAKÇA

- Adaniska, Natalia. "Constructivist Fabrics and Dress Design". The Journal of Decorative and Propaganda Arts 5 (1987): 144-159.
- Antmen, Ahu. 20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.
- Arnason, Hjørvardur H. History of Modern Art. New Jersey: Prentice Hall, Inc., 2003.
- Balla, Giacomo. "The Antineutral Dress". Against Fashion. Haz. Radu Stern. Londra: The MIT Press, 2004.
- Baudelaire, Charles. Modern Hayatın Ressamı. Çev. Ali Berktaş. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Benjamin, Walter. Pasajlar. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Bonnie, English. A Cultural History of Fashion in the Twentieth Century: From the Catwalk to the Sidewalk. New York: Berg, 2007.
- Boccioni, Umberto ve diğerleri. "Futurist Painting: Technical Manifesto of 1910". Futurist Manifestos. Haz. Umbro Apollonio. Boston: MFA Publications, 2001.
- Braun, E. "Three Manifestoes". Art Journal 54.1 (1995): 34-41.
- Champsaur, Florence B. "French Fashion during First World War. Business and Economic History 2 (2004): <http://www.langinnovate.msu.edu>.
- Clark, Judith. "Kinetic Beauty: the Theatre of the 1920s", Addressing the Century, 100 Years of Art and Fashion. Haz. Peter Wollen ve Fiona Bradley. Londra: Hayward Gallery Publishing, 1998. 79-87.
- Conley, Katharine. Automatic Woman, The Representation of Woman in Surrealism. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Crane, Diana. Moda ve Gündemleri. Çev. Özge Çelik. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003.
- Cwathorne, Nigel. "The House of Worth – Fathers of Couture". Key Moments in Fashion. Haz. Nigel Cwathorne. Londra: Hamlyn, 1998. 8-17.
- Fischer, Ernst. Sanatın Gerekliği. Çev. Cevat Çapan. Ankara: Kuzey Yayınları, 1985.
- Foster, Hall. Zoraki Güzellik. Çev. Şebnem Kaptan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.

Gerçek, Merve. Fransız Devrimi'nden İtibaren, Sanayi Devrimi, I. Ve II. Dünya Savaşları ve Sovyet Devrimi'nin Avrupa Kadın Giyimi Üzerindeki Etkileri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006.

Gombrich, Ernst H. Sanatın Öyküsü. Çev. Erol Erduran ve diğer. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.

Green, Nancy L. "Art and Industry: The Language of Modernization in the Production of Fashion". French Historical Studies 18.3 (1994): 722-748.

Günaydın, Serhat. "İzlenimcilik". Sinema Akımları. Haz. Deniz Derman ve diğerleri. Ankara, Med Campus A126 Proje Yayınları, 1997. 80-105.

Kawamura, Yuniya. Fashion-ology. New York: Berg, 2005.

Lehmann, Ulrich. "Stripping Her Bare: the Mannequin in Surrealism". Addressing the Century, 100 Years of Art & Fashion. Haz. Peter Wollen ve Fiona Bradley. Londra: Hayward Gallery Publishing, 1998. 88-96.

Lipovetsky, Gilles. The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy. Çev. Catherine Porter. Princeton: Princeton University Press, 1994.

Martin, Richard. Fashion and Surrealism. Londra: Thames and Hudson, 1989.

Martin, Richard. Cubism and Fashion. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999.

Pass, Victoria R. Strange Glamour: Fashion and Surrealism in the Years between World Wars. Yayınlanmamış Doktora Tezi. New York: Rochester Üniversitesi, 2011.

Risto, Sarvas ve Frohlich, David M. From Snapshots to Social Media – The Changing Picture of Domestic Photography. Londra: Springer, 2011.

Shiner, Larry. Sanatın İcadı. Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

Stern, Radu. Against Fashion: Clothing As Art, 1850-1930. Londra: The MIT Press, 2004.

Stepanova, Varvara. "Present Day Dress – Production Clothing". Against Fashion Clothing as Art, 1850-1930. Haz. Radu Stern. Londra: The MIT Press. 172-173.

Tashjian, Dickran. A Boatload of Madman: Surrealism and the American Avant-Garde, 1920-1950. New York: Thames and Hudson, 1995.

Troy, Nancy. Couture Culture. Cambridge: The MIT Press, 2003.

Watson, Linda. (2007). Modaya Yön Verenler. Çev. Güneş Ayas. İstanbul: Güncel Yayıncılık, 2007.