

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEKSTİL ANASANAT DALI

21. YÜZYIL SANATINDA EKOLOJİ VE TEKSTİLİN ETKİLEŞİMİ

Yüksek Lisans Tezi

HAMİDE ÇELİK

İstanbul, 2024

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEKSTİL ANASANAT DALI

21. YÜZYIL SANATINDA EKOLOJİ VE TEKSTİLİN ETKİLEŞİMİ

Yüksek Lisans Tezi

HAMİDE ÇELİK

Danışman: PROF. İDİL AKBOSTANCI

İstanbul, 2024

GENEL BİLGİLER

Ad ve Soyadı	: Hamide Çelik
Ana Sanat Dalı	: Tekstil
Tez Danışmanı	: Prof. İdil Akbostancı
Tez Türü ve Tarihi	: YÜKSEK LİSANS- Ekim 2024
Anahtar Kelimeler	: Tekstil, Ekoloji, Çağdaş Sanat, Ekolojik Sanat, Biyo-sanat, Biyo-Materyal.

ÖZET

Temel olarak tekstil malzemeleri ile oluşturulan, form arayışlarını ve ifade biçimlerini kapsayan tekstil sanatının, güncel sanat içerisinde varlığını sürdüren ekolojik sanat ile olan etkileşimini inceleme amacını taşıyan “21. Yüzyıl Sanatında Ekoloji ve Tekstilin Etkileşimi” başlıklı çalışma; tekstilin ve tekstil sanatının bakış açısını, güncel sanat içerisindeki konumunu ve disiplinler arası alanda ekolojik sanat ile etkileşimini incelemektedir. Bu çalışma kapsamında ekolojik sanat perspektifinden ele alınan tekstile, farklı yönlerden yaklaşılabileceği vurgulanmak istenmiştir. Diğer taraftan tekstilin biçimsel, düşünsel yönleri ile disiplinler arası alandaki varlığına da odaklanılmaktadır. Çalışma kapsamında; öncelikle lif sanatının 1960’larda plastik sanatların bir dalı olarak kabul edilmesine kadar geçirdiği süreçler ve ortaya çıkan hareketler incelenirken, aynı zamanda 1960’lardan itibaren ekolojik sanata zemin hazırlayan sosyal, kültürel, ekonomik, politik ve teknolojik faktörler üzerine yoğunlaşmıştır. Günümüz sanatının bakış açısıyla tekstil ve ekoloji disiplinleri arasındaki ilişki incelenmiştir. 20. yüzyıl sanatının 1960’lar sonrasındaki değişim süreci de incelenerek, çeşitli hareketler, sanatçılar ve sergilerden örnekler sunulmuş ve bu alana ait çeşitli bilgiler aktararak çıkarımlarda bulunulmuştur. Bu tez çalışması, ekolojik yaklaşımlar ile ele alınan tekstilin; bilim ve teknolojiyle etkileşime girmesinin sanat alanına olan yansımalarına odaklanmaktadır.

Sanata ekolojik bir perspektiften yaklaşan, sanat, tekstil ve bilimin etkileşimini araştıran “21. Yüzyıl Sanatında Ekoloji ve Tekstilin Etkileşimi” adlı tez yedi bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümü oluşturan “Giriş”, kısmında çalışmanın içeriğine dair genel bilgilerin yer almaktadır. “Tekstilin Tarihçesi” adlı ikinci bölümde tekstilin tarihine odaklanılarak, tekstilin erken dönemlerinin gelişimi ve evrimi anlatılmıştır. Bu bölümde, özellikle Endüstri Devrimi'nin tekstil üzerindeki bağlantıları ele alınmış, ayrıca Arts and Crafts, Art Deco, Art Nouveau ve Bauhaus gibi sanat akımlarının tekstil üzerindeki etkilerine yer verilmiştir. Bauhaus'un tekstil sanatını nasıl şekillendirdiği de ayrıntılı olarak incelenmiştir. “20. Yüzyıl Sanatı” başlıklı üçüncü bölümde ise, 20. yüzyıl sanatında yaşanan değişimler ile birlikte ortaya çıkan disiplinler arası sanat kavramından ve bu kavram ile birlikte tekstilin ve tekstil malzemelerinin sanat alanında nasıl yer alamaya başladığından bahsedilmiştir. “Çağdaş Sanatta Ekoloji Kavramı” adlı dördüncü bölüm çağdaş sanata dair açıklamaları içermektedir. Aynı zamanda da çağdaş sanat içerisinde var olan ekolojik sanatın ortaya çıkışı ve gelişiminin incelendiği bir bölümdür. “Lif Sanatı ve Ekoloji” başlıklı beşinci bölümde tekstil ve ekoloji arasındaki etkileşim araştırılarak, tekstili ekolojik spektrumdan ele alan sanatçılara, çalışmalara ve projelere yer verilmiştir. Bu etkileşime ait çeşitli yaklaşımlar aktarılırken çoğunlukla ekolojik bağlama uygun çıkarımlara ve eleştirilere yer verilmiştir. “Biyo-Sanat Alanında Çalışan Güncel Sanatçılar” adlı altıncı bölümde ekolojik sanat bağlamında ortaya çıkan ve gelişen biyo-sanatın günümüz sanat alanında nasıl ele alındığı araştırılmış ve bu alanda çalışan güncel sanatçılara yer verilmiştir. Bu bölümde yer alan sanatçıların çalışmalarına; doğa, yaşam , teknoloji, bilim ve tekstil birlikteliği ekseninde yaklaşılarak çeşitli çıkarımlara yer verilmiştir. Sonuç kısmını oluşturan yedinci bölümde ise önceki bölümlerde tartışılan konular temel alınarak ekoloji ve tekstilin etkileşimi doğrultusunda ortaya çıkan çeşitli üretim pratiklerinin sanat alanındaki yerinin yanı sıra, bir çok alanda benimsenen ekoloji temelli düşüncenin gelecekteki üretim yöntemlerini nasıl etkileyeceğine dair çıkarımlara yer verilmiştir.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Hamide Çelik
Field : Textile
Supervisor : Prof. İdil AKBOSTANCI
Degree Awarded and Date : Master's Degree- October 2024
Keywords : Textile, Ecology, Contemporary Art, Ecological Art, Bio-art, Biomaterial.

SUMMARY

The study titled “Interaction of Ecology and Textile in 21st Century Art” deals with the interaction of fiber art, which is basically created with textile materials and covers the search for form and forms of expression, with ecological art that continues its existence in contemporary art. Fiber art, which has a unique language within the field of contemporary art, is examined from the perspective of ecological art in this study and it is emphasized that fiber art can be approached from different aspects. On the other hand, the focus is on the formal and intellectual aspects of the field and its existence in the interdisciplinary field. Within the scope of the subject discussed; While examining the processes and emerging movements of fiber art until it was accepted as a branch of plastic arts in the 60s, he also focused on the social, cultural, economic, political and technological factors that formed the basis of ecological arts since the 1960s. In this thesis, the relationship between textile and ecology disciplines is discussed from the perspective of contemporary art. Within the framework of these frameworks, the change process of 20th century art after the 1960s was examined, examples from various movements, artists and exhibitions from Turkey and the world were presented, and inferences were made by conveying various information about this field. At the same time, this thesis examines textiles with ecological approaches; It focuses on the reflections of interaction with science and technology in the field of art.

The thesis titled "Ecological Approaches to Fiber Art", which approaches art from an ecological perspective and investigates the interaction of art, textiles and science, consists of seven chapters. The "Introduction" section, which constitutes the first part, contains general information about the content of the study. In the second chapter called "History of Textile", the development and evolution of the early periods of textile are explained by focusing on the history of textile. In this section, especially the connections of the Industrial Revolution on textiles are discussed, and the effects of art movements such as Arts and Crafts, Art Deco, Art Nouveau and Bauhaus on textiles are included. How Bauhaus shaped textile art has also been examined in detail. In the third chapter titled "20th Century Art", the concept of interdisciplinary art that emerged with the changes in 20th century art and how textiles and textile materials began to take a place in the field of art with this concept are mentioned. The fourth chapter, "The Concept of Ecology in Contemporary Art", contains explanations about contemporary art. It is also a section where the emergence and development of ecological art within contemporary art is examined. In the fifth chapter titled "Fiber Art and Ecology", the interaction between textile and ecology is investigated and artists, works and projects that deal with textile from the ecological spectrum are included. While various approaches to this interaction are presented, inferences and criticisms appropriate to the ecological context are mostly included. In the sixth chapter titled "Current Artists Working in the Field of Bio-Art", how bio-art, which emerged and developed in the context of ecological art, is handled in today's art field and current artists working in this field were investigated. In this section, the artists' works are discussed on the axis of nature, life, technology, science and textile integrity, and various inferences are included. In the seventh chapter, which is the conclusion, based on the topics discussed, opinions on how the interaction between ecology and textile affects various production practices in the field of art and what effects ecology-based thinking creates in the field of art are included.

ÖNSÖZ

Bu çalışma, tekstil ve sanatın kesişim noktasında yer alan tekstil sanatının ekolojik perspektiften ele alınmasını amaçlamaktadır. Günümüzde karşı karşıya olduğumuz çevresel sorunlar, sürdürülebilirliğin ve ekolojik yaklaşımların her alanda daha fazla önem kazanmasına neden olmuştur. Sanat da bu değişimden etkilenerek, doğa ile uyumlu üretim ve ifade biçimlerine yönelmektedir. Bu bağlamda oluşturduğum çalışmanın, tekstilin ekoloji ile olan etkileşimini inceleyerek, hem sanatın dönüşümünü anlamak hem de ekolojik sorunların sanat aracılığıyla nasıl ifade edilebileceğini göstermek açısından önemli bir noktaya değindiğini düşünmekteyim.

Aynı zamanda oluşturduğum tez çalışması, tekstilin tarihsel gelişiminden başlayarak, 20. yüzyıl sanatındaki değişimlerle birlikte ortaya çıkan disiplinler arası kavramı ile birlikte tekstilin sanat alanına dahil edileme sürecini ele alınmaktadır. Bu çalışma kapsamında tekstile yalnızca biçim ve form olarak yaklaşılmasının dışına çıkarak, çağdaş sanat perspektifinden bir bakış açısının sunulmasıyla; tekstile ve tekstil sanatlarına dair görüşlerin farklı bir yönde şekilleneceğini ummaktayım. Çevre sorunları beraberinde ve ekoloji etkileşimi doğrultusunda ele aldığım sanat kavramının; bilim ve teknoloji birlikteliği doğrultusunda, değişen düşünce sisteminde, sanat ve tekstil alanındaki üretimleri nasıl şekillendirdiğini incelediğim çalışmada bir çok görüşe ve çıkarıma yer verdim. Bu çalışmanın, sanat ve ekoloji arasındaki bağı anlamak ve gelecekteki üretim yöntemlerine dair çıkarımlar yapmak için önemli bir kaynak olmasını umuyorum.

Bu tezin hazırlanmasında bana rehberlik eden ve destek olan danışmanım Prof. İdil Akbostancı' nın yanı sıra en başta annem olmak üzere aileme ve yakın arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım. Onların yardımları ve motivasyonları olmadan bu çalışmayı tamamlamam mümkün olmazdı. Umarım bu tez, tekstile ve tekstil sanatına ekolojik bir perspektiften yaklaşmak isteyenler için yararlı bir kaynak olur ve bu alandaki çalışmaların gelişimine katkıda bulunur.

İstanbul, 2024

Hamide

ÇELİK

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖZET	i
SUMMARY	iii
ÖNSÖZ	v
RESİM LİSTESİ	viii
1.GİRİŞ	1
2.TEKSTİLİN TARİHÇESİ	3
2.1. Erken Örnekler	3
2.2. Tapestry	5
2.3. Endüstri Devrimi	7
2.4. Endüstri Devrimi ile Ortaya Çıka Hareketler (1880-1914).....	9
2.4.1. Arts and Crafts Hareketi	9
2.4.2. Art Nouveau ve Wiener Werkstätte.....	14
2.4.3. Bauhaus Okulu	16
2.4.4. Art Deco	25
3. 20.YÜZYIL SANATI.....	28
3.1. 1960 ve Sonrası Sanat Ortamı	28
3.2. Tekstilin Sanat Alanında Kullanımı	32
3.3. Lif Sanatı Kavramı ve Disiplinler Arası Etkileşimler.....	40
4. ÇAĞDAŞ SANATTA EKOLOJİ KAVRAMI	56
4.1. Çağdaş Sanat	56
4.2. Çağdaş Sanatın Tarihsel Süreci.....	58
4.3. Ekoloji ve Sanat Etkileşimi.....	61
4.4. Ekolojik Sanat Ekseninde Sanatçı Yapıtları.....	63
4.4.1. Ekolojik Alanda Üretim Yapan Erken Dönem Sanatçıları	65
4.4.1.1. Alan Sonfist	65
4.4.1.2. Robert Smithson	67
4.4.1.3. Agnes Denes	69
4.4.1.4. Hans Haacke	72
4.4.1.5. Joseph Beuys	75

4.4.2. Ekolojik Alanda Üretim Yapan Güncel Sanatçılar.....	76
4.4.2.1. Vaughn Bell	77
4.4.2.2. Nele Azevedo	80
4.4.2.3. Berndnaut Smilde	83
4.4.2.4. Basia Irland.....	84
5. LİF SANATI VE EKOLOJİ	86
5.1. Ekoloji ve Lif Sanatı Etkileşimi	86
5.2. Sanatçı Örnekleri	87
5.2.1. Carole Collet - Bio-Lace	87
5.2.2. Aniela Hoitink - Neffa.....	90
5.2.3. Sonja Baeumel - Textured Self	92
5.2.4. Diana Scherer - Rootbound.....	93
5.2.5. Donna Franklin ve Gary Cass - Micro'be	97
5.2.6. Laura Luchtman ve Ilfa Sienbenhaar - Living Colour.....	99
4.2.7. Sacha Laurin - Kombucha Couture	100
5.2.8. Ackroyd ve Harvey - Grass Coat.....	102
5.2.9. Amy Congdon - Biological Atelier.....	103
5.2.10. Pia Interlandi - Mezar İçin Giysi.....	106
5.3. Tekstil ve Ekoloji Üzerine Genel Çıkarım	107
6. BİY0-SANAT ALANINDA GÜNCEL PROJELER	109
6.1. Nergiz Yeşil.....	109
6.2. Damla Yalçın	111
6.4. Neri Oxman	118
6.5. Alanna Lynch	121
7.SONUÇ.....	125
Kaynakça	131

RESİM LİSTESİ

	Sayfa No.
Resim 1. William Morris	12
Resim 2. William Morris	12
Resim 3. William Morris/Morri&Co.	12
Resim 4. William Morris/Morri&Co.	12
Resim 5. Flora by Edward Burne-Jones, Morris and Company 1886–1920.	13
Resim 6. 1923, Marcel Bruer.	21
Resim 7. Gunta Stölzl, Duvar Halısı, 1928.	23
Resim 8. Otti Berger, Duvar Halısı, 1930.....	23
Resim 9. Gunta Stölzl, Jakarlı Kumaş Tasarımı, 1927	23
Resim 10. Michel Dubost , ‘ The Lion Court’ , 1922.....	26
Resim 11. Ms Labrbitray, ‘Raiin’, 1924.....	26
Resim 12. Anonymous, Water Plants, Winter , 1922.	27
Resim 13. Jacques-Emile Rulmann, Young Lady’s Bedroom Decorated, 1924.....	27
Resim 14. Georges Lepape, “Belle Imperia”, 1912.....	27
Resim 15. Robert Rauschenberg, “Bed”,1957, Karışık Teknik.....	34
Resim 16. Robert Rauschenberg, “Hoarfrost Editions: Pull”, 1974, Litografi ve Serigrafi.....	34
Resim 17. Kurt Schwitters , Karışık Teknik, 1941-1951.	37
Resim 18. Joseph Beuys, Yağ Keçe Heykeli, 1964.	37
Resim 19. Christo Javacheff, Paket ,1961.....	37
Resim 20. Eva Hesse, Contingent, 1969.....	38
Resim 21. Robert Morris, Untitled (Pink Felt), 1970.....	38
Resim 22. Marysia Lewandowska, Yerleştirme, 1993.	39
Resim 23. Lucio Fontana, “Concetto Spaziale”, 1959.	39
Resim 24. Wilhelmina Fruytier, Tapestry Dokuma, 1970.,.....	39
Resim 25. Sue Fuller, String Composition, 128 Plastik iplikler, ahşap, kumaş ve metal 914 x 914 x 38 mm,1964.....	44
Resim 26. Lenore Tawney, Waters Above the Firmament’ ,1976.....	44
Resim 27. Magdalena Abakanowicz, “Abakan Red”, Serbest Tapestry.....	44

Resim 28. Sheila Hicks, The Principal Wife Goes On, keten, ipek, yün, sentetik lif, 1969.....	46
Resim 29. Claire Zeisler, 'Breakwater', jüt ve yün, düğümleme, dokuma, 1968.	46
Resim 30. Neda Al-Hilali, Liprice, 1982.....	49
Resim 31. Françoise Grossen, Örgü Heykeller, 1977.	49
Resim 32. Lenore Tawney, Bulut Labirenti , Tuval ve keten, 1983.	50
Resim 33. Larry Kirkland, "Aorora", XI. Lozan Bienali 600x350x700 cm, 1983.....	50
Resim 34. Hideho Tanaka , "Vanishing and Emerging Column P32-1", 1995.	51
Resim 35. Ed Rossbach, Purple Box, örme, kumaş ve gazete kağıdı, 1985.....	51
Resim 36. Dennis Oppenheim, "Cancelled Crop", Hollanda, 1969.	65
Resim 37. Carl Andre, "Scant", New York, 1977.....	65
Resim 38. Alan Sonfist, Zaman Bahçesi (Time Landscape), 1977, New York.	66
Resim 39. Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran, 1970.....	68
Resim 40. Robert Smithson, Asfalt Akışı, 1969.	68
Resim 41. Robert Smithson, Kırk Cam Adası, 1969.	68
Resim 42. Agnes Denes, Buğday Tarlası- Bir Yüzleşme, 1982.	70
Resim 43. Agnes Denes, Yaşayan Piramit, 2023.....	71
Resim 44. , Hans Haacke, Ren Nehri Arındırma Projesi', 1972.....	73
Resim 45. Hans Haacke, Grass Grows, 1967-1969.....	74
Resim 46. Hans Haacke , Bowery Seeds. 1970.....	74
Resim 47. Joseph Beuys, 1982, "7000 Oaks".....	76
Resim 48. Vaughn Bell, "Village Green"(Yeşil Köy), 2008.	78
Resim 49. Vaughn Bell, Anıtlar, Jordan Woods Doğal Alanı, 2014.....	78
Resim 50. Vaughn Bell, "Portable Environments" (Taşınabilir Çevreler), 2003, Bakalar Gallery, Massachusetts College of Art and Design, Boston, MA; outdoor installation at Mt. Ida College, Newton, MA.....	79
Resim 51. Nele Azevedo, 'Minimum Monument, 2018.	81
Resim 52. Nele Azevedo, 'Minimum Monument, 2018.	82
Resim 53. Berndnaut Smilde, Nimbus D'Aspremont, 2012	84
Resim 54. Basia Irland, Cleo reading Tome II, 2012.....	85
Resim 55. Carole Collet , Bio-Lace , 2012.....	89
Resim 56. Aniela Hoitink, Neffa.....	91
Resim 57. Sonja Baeumel, "The Textured Self", 2011.....	93

Resim 58. Diana Scherer / Rootbound, 2016	94
Resim 59. Diana Scherer / Rootbound, 2016.....	95
Resim 60. Diana Scherer / Rootbound, 2016	96
Resim 61. Donna Franklin ve Gary Cass, Micro'be, 2004.	98
Resim 62. Laura Luchtman ve Ilfa Siebenhaar, Living Colour, 2017.....	100
Resim 63. Laura Luchtman ve Ilfa Siebenhaar, ses frekans testi, Living Colour.....	100
Resim 64. Sacha Laurin, 2014.	101
Resim 65. Ackroyd & Harvey, Grass Coats, Londra Moda Haftası, Şubat 2019.....	103
Resim 66. Amy Congdon , Biological Atelier / SS2082 “Extinct”, 2021.....	104
Resim 67. Amy Congdon , Biological Atelier / SS2082 “Extinct”, 2021.....	105
Resim 68. Pia Interlandi, Mezar İçı Giysi, 2013	107
Resim 69. Nergiz Yeşil, LOREM İPSUM II. VI, 2020.....	110
Resim 70. Nergiz Yeşil, LOREM İPSUM II. VI, 2020.....	110
Resim 71. Damla Yalçın, Yaşayan Mekanlar, 2024.....	112
Resim 72. Damla Yalçın, Yaşayan Mekanlar, 2024.....	113
Resim 73 Kirlenme '85', 2023	116
Resim 74. 2014-15, Petri kaplarında gelişen küf, 2500 Petri kabı.....	117
Resim 75. Aguahoja I, 2014-2020.....	119
Resim 76. Aguahoja I, 2014-2020.....	120
Resim 77. Gut Feeling, Alanna Lynch, 2016.	122
Resim 78. Gut Feeling, Alanna Lynch, 2016.	123

1.GİRİŞ

Sanat, insanlık tarihinin en eski ifade biçimlerinden biri olarak, toplumların kültürel, sosyal ve politik dinamiklerini yansıtan bir alan olmuştur. Tarih boyunca çeşitli dönemlerde sanat, farklı malzemeler ve tekniklerle yeniden şekillenmiş, kendini yenilemiş ve zamanın ruhuna ayak uydurmuştur. Günümüzde ise sanat, yalnızca estetik ve ifade arayışlarının ötesine geçerek, ekolojik sorunlar ve sürdürülebilirlik gibi kritik konulara da dikkat çekmektedir. İnsan faaliyetlerinin çevre üzerindeki olumsuz etkilerinin sonucunda ortaya çıkan küresel ekolojik kriz, sanatçıları dünyayla daha derin bir bağlantı kurmaya ve çevresel sorunlara çözümler üretmeye yönlendirmiştir. Bu doğrultuda, sanatın ekoloji ile olan ilişkisi giderek daha fazla önem kazanmış, ekolojik sanat, çağdaş sanatın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Bu bağlamda, lif sanatı gibi tekstil odaklı sanat dallarının, ekolojik düşünceyle nasıl birleştiğini ve bu birleşimin sanat pratiğinde nasıl bir dönüşüm yarattığını incelemek büyük bir önem taşımaktadır.

Ekolojik sanat ile etkileşimde bulunan tekstil sanatı, ekolojik sorumluluğun sanat alanında en güçlü biçimde kendini gösterdiği disiplinlerden biri olmuştur. Tekstilin, günümüz sanatında edindiği ifade biçimine sahip olma sürecinde yaşadığı değişimleri ele alan bu çalışma, öncelikli olarak 1960'larda plastik sanatların bir dalı olarak kabul edilmeye başlayan lif sanatının tarihine değinmektedir. Dönemsel olarak Dokuma Sanatı, Tekstil Sanatı, Lif Sanatı olarak adlandırılan tekstil malzemeleri ya da teknikleri ile üretilen sanat eserleri, gelişip dönüşerek günümüze kadar ulaşmıştır. Tekstilin sanat alanında üretim yöntemlerine yönelik zenginliği, doğal malzeme ile olan ilişkisi ve günlük hayatta kullanılabilme olgusu, tekstili ekolojik düşünceyle uyumlu bir sanat biçimi haline getirmektedir. Bu bağlamda, lif sanatının ekolojik sanatla olan etkileşimi; sanat pratiğinin sadece estetik bir ifade aracı olmadığını aynı zamanda çevresel sorunları gözler önüne seren ve bu sorunlara aktif çözümler bulmaya yönelik fikirler üreten bir yönünde olduğunu gözler önüne sermektedir.

Sonuç olarak tekstil, ekolojik bir perspektiften ele alınarak sanat pratiği kapsamında, çevresel sorunlar doğrultusunda ele alınmıştır. Sanat, tekstil, bilim ve ekoloji birlikteliğinden doğan potansiyelin gelecekteki üretim sistemlerini ciddi bir şekilde etkileyeceği çıkarımına varılmıştır.

Bu alışma, hem sanatçılar hem de akademisyenler için tekstilin ekolojik yaklaşımlar ile nasıl zenginleştirilebileceğini gösteren bir kaynak olmayı amaçlamaktadır. Sanatın ekoloji ile olan ilişkisini ve ekolojik temalı yaklaşımların sanat pratiğindeki etkilerini anlamak, hem yaratıcı süreçlere hem de toplumsal bilinçlenmeye önemli katkılarda bulunabileceği düşünülmektedir.



2.TEKSTİLİN TARİHÇESİ

2.1. Erken Örnekler

Tekstil, insanlığın varlığından itibaren temel ihtiyaçlardan biri olan beslenme gereksiniminin ardından doğan; örtünme, giyinme ve barınma sorununu karşılama doğrultusunda ortaya çıkmış ve varlığını devam ettirmiştir. Latince 'dokuma, örgü' anlamına gelen "texere" kelimesinden gelen tekstil, ihtiyaç doğrultusunda ortaya çıkarken aynı zamanda tarihin en eski sanat dallarından birini oluşturmuştur.

Giyimi meydana getiren dokuma ya da örme tekniklerinin ilk defa nerede, nasıl keşfedildiği hakkında kesin kanıtlara rastlanılmamasına rağmen, Gönül; bir doğa taklidi olarak ortaya çıkan bu tekniklerde, sarmaşık ve buna benzer bitkilerin birbirine dolanmasından feyz alındığını ifade etmektedir.

Taş devrinin başlangıçlarından itibaren insanların, ağaç kabukları, hasır ve saz gibi otları uç uça bağlayarak oluşturdukları iplikler ile en ilkel dokumaları ortaya çıkardığı düşünülmektedir. Devam eden süreçlerdeki gelişimi ise Yağan; *"Neolitik çağ olarak bahsedilen Cilalı Taş Devri'nde ise saz ve benzeri bitkilerin örülerek iplik elde edildiği keşfedilmiştir. Bu keşif sayesinde elde edilen uzun ipliklerden elbise, sepet gibi çeşitli ev eşyası üretildi ve böylece sepetçilik ve örücülük tekniklerinin temeli atılmış oldu."* şeklinde aktarmaktadır (Yağan, 1978, s. 11).

1962 yılına kadar dokumacılıkta en eski medeniyet olarak bildiğimiz Mısır, yerini daha sonra Mezopotamya'ya bırakmıştır. Bu gün ise araştırmalar ışığında dokumanın tarihinin Orta Asya'ya dayandığı düşünülmektedir. 1962 yılında günümüzde Konya'da bulunan, Çatal Höyük 'de yapılan kazılarda Neolitik devire ait olduğu düşünülen dokuma parçaları bulunması, dokumanın tarihinin M.Ö. 6000 lere dayandığını göstermektedir. Dünya tarihinde şimdiye kadar bulunmuş olan en eski dokuma örnekleri olan bu parçaların teknik yönden ileri bir seviyede olması daha ilkellerinin de bulunduğu düşüncesini doğurmaktadır. Araştırmalar doğrultusunda neolitik dönemin sonlarına doğru bazı hayvanların evcilleştirilmesi sonucu, dokumalarda yünün kullanılmaya başlandığı anlaşılmaktadır. Yünün kullanılması ile birlikte dokuma alanında büyük gelişmeler kat edilmiştir ve dokuma bugünkü görünümünü alamaya başlamıştır. *"Yünlü dokumalarda kullanılan ipliklerin, iki el*

arasında ovuşturularak yapıldığı daha sonraki süreçlerde ise yarı yuvarlak bir taş ile diz üzerinde ovuşturularak yapıldığı anlaşılmaktadır” (Yağan, 1978, s. 11).

M.Ö. 2778-2413 yılları arasında Eski İmparatorluk devrinde Mısır’da özellikle keten kumaşlardan oluşan dokumalarda büyük bir gelişim yaşandığı görülmektedir. *“Özellikle mumyaları sarmak için kullanılan kumaşlar üzerinde yapılan incelemeler sonucu keten ipliklerin oldukça ince bir yapıya sahip olduğu gözlemlenmiştir” (Yağan, 1978, s. 16).* Mısırdaki üretilen dokuma kumaşlarda kullanılan ipliklerin inceliğinin neredeyse günümüz teknolojisinde üretilen ipliklere eşdeğer olduğu ileri sürülmektedir. Bütün bu bilgiler ışığında, Mısır’da keten dokumacılığın özellikle de iplik sanayisinin oldukça gelişmiş olduğunu çıkarımı yapılabilmektedir.

Tekstilin erken örnekleri hakkında bilgi edinmek için Mezopotamya bölgesindeki gelişim ve üretimleri incelemek gerekmektedir. Bu sebeple bu bölgede kurulan ve bu bölgeye gelmesiyle birlikte kültürel aktarıma sebep olarak gelişmelere yol açan medeniyetleri kısaca değinmemiz gerekmektedir. Mezopotamya’da bulunan ve tarihinin Orta Asya’ya dayandığı bilinen Sümerler ’inde dokuma yaptığına dair kanıtlara, yine kil tabletlerden , heykellerden ve yazılı belgelerden ulaşıyoruz. Mezopotamya yünlü dokumanın merkezi olarak sayılabilecek bir konumdaydı. Çok eski çağlardan beri y n yetiştiriliyor ve y n i lenebiliyordu. *“ Sümerlerin, koyun yönünden evlerinde ya da imalathanelerde dokuma kumaş yaptıkları hatta halının da bu devirlerde dokunduğu iddia edilmektedir” ( im ek, 1973, s. 61).* Ancak bu konu hakkında kesin tarih verilmemekle birlikte Wolley’s, Sumeriense eserinde; *“Onlar toprağı sürüp tohum atmayı hiç   p e yok ki eski yurtlarında biliyorlardı, çünkü okumayı, yazmayı, resim yapmayı, elbiselik dokumayı, deri işlemeyi ve mabet kurmayı da biliyorlardı”* sözleriyle bu eylemlerin bizim ula tı ımızın daha da ötesine gittiğini açıklamaktadır.

Mezopotamya bir y n dokuma ülkesi olmasına rağmen, Hindistan’dan gelen ham pamuklar Babil tezgahlarında dokunarak çok değerli kumaşlar haline getiriliyordu. Babil dokumalarının eski medeniyetler içerisinde çok önemli bir yeri bulunmakla beraber Babilliler, dünya piyasasının da merkezinde bulunmaktaydı.

Yapılan arkeolojik çalışmalar beraberinde, Çinliler, Farslılar, Hintliler ve Mısırlılar gibi pek çok doğu kültürünün batıdan çok önce tekstil üretim yöntemlerini ke fettiklerini öğreniyoruz. Ancak günümüzde yapılan kazılar ile beraber tekstilin ve dokumanın merkezinin sürekli de i ti inin ve bugün halen merkezinin kesin olarak tahmin edilemediği bilinmektedir.

Bilindiği üzere tekstil ilkel çağlarda örtünme ihtiyacı olarak ortaya çıkarken, zamanla değişip dönüşüme uğramış ve üretme kaygı ile birlikte varlığını sürdürerek, dekoratif öğelere dönüşürken aynı zamanda kişilerin sosyal durumlarının göstergesinin bir temsili haline dönüşmüştür. İnsanlar ve sınıflar arasındaki ekonomik ve kültürel farklılıkların ortaya konmasında etkin bir oynayan tekstil ürünleri, tarih içerisinde giyinme barınma ve dekoratif alanda farklılıklar göstererek anlam ve biçim olarak dönüşüme uğramıştır.

Tekstilin, sanata dönüşme serüveninin ise kişilerin ve toplumların sahip oldukları kültürlerini, diğer sanat dallarında olduğu gibi üretimlerine aktarması ile başladığı söylenebilir. Özellikle tarihte çok köklü bir sanata dönüşen, duvar halıları olarak adlandırılan tapestryler, geçmişte adeta statü göstergesi konumundaydı.

Tekstilde, keçecilik, dokuma ve örme gibi başlıca yüzey oluşturma teknikleri zamanla halkın ve üst kesimdeki kişilerin ihtiyaçlarına ve isteklerine yönelik şekillenirken esas değişim makineleşmenin başlangıcında varlığını göstermiştir. Fakat en çok dönüşüme maruz kaldığı dönem ise Sanayi Devrimi olarak adlandırılmaktadır çünkü hızlı ve seri üretim isteği tekstili alışılmışın dışında olan bir noktaya taşımıştır. Tekstil, Sanayi Devrimi'nin etkileri ile artık el üretimlerinin azaldığı ve seri üretimlerin başladığı bir endüstriye dönüşerek bir başkalaşım yaşamıştır. Aynı zamanda da temellerini Tapestry'nin oluşturduğu ve daha bir çok durum ve olgu ile dönüşerek bizim bu gün lif sanatı olarak adlandırdığımız sanat alanını yaratmıştır.

2.2. Tapestry

“Goblein; İngilizce ve Fransızca sözlük karşılığı duvar halısıdır ve günümüzde duvar halısını tanımlayan sözcük ise ‘Tapestry’ dir. Grekçe ‘tapi’ , Latince ‘tapesium’ dan gelir ve çeşitli teknikleri içeren bir anlamı ifade eder” (Sürür, 1981, s. 14). Tapestry ya da goblen olarak adlandırılan bu duvar halıları, orta çağ ve sonrasındaki dönemde, özellikle Kuzey Avrupa’da yaygın olarak üretilen, kültürel bir çok anlatımı konu alan, resimsel değere sahip sanat eserleri olarak tanımlanabilir.

Tekstillerin dayanıksız ve çözülebilen organik malzemelerden üretiliyor olması ve gerekli şekilde korunamaması sorunlarından dolayı günümüze ulaşan çok az sayıda tekstil ürünü bulunmaktadır. Bu durum ise tekstilin gelişim sürecine ait tarihsel bilgileri kesintiye uğratmaktadır.

“Çatalhöyük’te yapılan kazılar, neolitik çağın yaşam alanlarında yer alan çeşitli duvar resimlerinin izlerini açığa çıkartmıştır. Bu resimlerde görülen dokuma parçaları, uzanmalar tarafından kilim tekniğinin en erken örnekleri olarak yorumlanmıştır” (Akboşancı, 2000, s. 40). Tarih öncesi çağlardan itibaren dünyanın bir çok farklı bölgesinde üretildiği düşünülen dokuma resimlerinin, günümüze ulaşan en eski örneğini; M.Ö. 1417 tarihli Antik Mısır’a ait olan ve Firavun IV. Tutmosis’in mezarından çıkarılan giysi ve tunik parçaları oluşturmaktadır. Kral ya da Firavun mezarlarında bulunmuş olan en eski Tapestry’lerde kullanılan tekniklerden ve sahip oldukları kalite sebebiyle ; bu örneklerin daha önceki tarihlere dayandığı düşünülmektedir. Tapestry dokumacılığının ise Batı Avrupa’ya ulaşmasının , ortaçağ döneminde İspanya’ya gelen Müslüman sanatkarlar aracılığıyla gerçekleştiği varsayılmaktadır.

Böyle bir varsayıma göre , Goblen sanatının Avrupa’ya geçişi İslam egemenliğinden sonra Müslümanlığın Kuzey Afrika’ya yayılışı sırasında Afrika’da İberya yarımadasına geçerek, oradan Avrupa’ya yayılarak , Fransa ve Frlandra’da kurulan Tapestry dokumacılığı ile sonuçlanmış ve ortaçağ sonralında Gotik Tapestry büyük bir yayılma ve gelişme göstermiştir (Sürür, 1981, s. 14).

12. ve 13. Yüzyıllarında, Almanya ve Norveç’te üretildiği düşünülen ilk eserlerden sonra Tapestry’nin gelişim sürecine dair daha net kaynaklara ve örneklerle ulaşılmaktadır. Avrupa’nın bir çok yerinde nitelikli dokuma atölyeleri olmasına rağmen; Paris, Arras, Brüksel, Tournai Tapestry dokumacılığının en önemli merkezlerini oluşturmaktaydı. Duvar halıları fresko ya da mozaik gibi eski duvar resim tekniklerine alternatif olarak gelişmiş olmasına rağmen sadece soyluların duvarlarını süsleme istediğinden doğmamış aynı zamanda duvarlarda ısı yalıtımı sağlamak amacıyla da kullanılmıştır. *“Avrupa’da tapestry üretimi 14. Yüzyıldan başlayarak aynı düzende tam anlamıyla dört yüzyıl devam etmiştir. Ortaçağda büyük bir endüstri haline dönüşen tapestry döneminde binlerce uzman dokumacı yetişerek , önemli sanat eserlerinin ortaya çıkmışlardır”* (Hamidova, 2011, s. 128). Zamanın ünlü ressamı Raffaello ve onun öğrencileri, 1483-1520’de birkaç tapestry için tasarımlar hazırlandığından itibaren tapestryler artık duvar halıları olarak değil sanat eserleri olarak değerlendirilmiş ve resim sanatının yerini almaya başlamıştır. Ortaçağ ve sonrasında tapestrylerin üretiminin yıllar sürmesinin ve altın, gümüş gibi bir çok değerli malzeme ile işleniyor olmasının yanı sıra ait oldukları kişiler tarafından seyahatlerde taşınıyor olmaları onları zenginliğin ve statünün bir göstergesi haline getirmiştir.

17. ve 18. yüzyıllarda eğilimlerde meydana gelen değişiklikler, tapestry sanatını olumsuz etkilemiş duvar halılarının yerini duvar kağıtları almaya başlamıştır. Tapestry sanatının gerilmesindeki en önemli etkenlerden biri ise Fransız Devrimi olmuştur. Güç ve aristokrasi ile ilişkilendirilen bir çok eser yakılarak yok edilmiştir (Akbostancı, 2000, s.44).

Bu gibi etkenlerin dışındaki bir diğer etken ise şüphesiz endüstri devrimi sürecinin başlamış olmasıdır. Etkisinin özellikle tekstil alanında baskın olarak ortaya koyan makineleşme karşısında, emeğe zamana dayanan bu sanat önemini kaybetmiş, yerini daha hızlı ve kolay bir şekilde üretilen seri üretim ürünler almıştır. Yozlaşan üretimlere, emeğe ve zanaata karşı en önemli gelişmeler ise 1881 yılından itibaren Morris'in atölyelerinde yapılan üretimleri kapsamaktadır.

Günümüzde ise Tapestrylerin bu kadar önemli olmasının sebebi, dokunduğu döneme ait bir çok detayı yansıtmaları itibariyle tarihsel nitelikte belgeler olmasıdır. *“Büyük tarihi kahramanlıklar, kırsal hayata ait sahneler, dinsel öğeler, sembolik anlatımlar kadar; üretildikleri ülkeye , şehre aileye ya da döneme yansımalarıyla duvar halıları uygarlığa ışık tutan en önemli kaynaklar arasındadır”* (Akbostancı, Duvar Halıları, 2000, s. 45).

2.3. Endüstri Devrimi

“Endüstriyel devrim terimi, ilk olarak İngiliz ekonomi tarihçisi Arnold Toynbee tarafından tanıtılmıştır. Bu terim, Büyük Britanya’da 1760-1840 yılları arasında yaşanan hızlı endüstrileşme dönemini; teknolojik, sosyo-ekonomik ve kültürel değişimleri ifade eder.” (Sağocak, 2003, s. 1). Sanayi Devrimi'nin ilk olarak İngiltere'de başlamasının birçok sebebi bulunmaktadır. 1760'lara gelindiğinde, yaklaşık 150 yıldır iç barışı koruyan İngiltere, özgür düşüncenin gelişimine olanak sağlamış ve politik, hukuki ve ekonomik açıdan diğer Avrupa ülkelerinin önüne geçmiştir. Bunun yanı sıra kömür, demir ve diğer madenler bakımından oldukça zengin olan İngiltere, demir ve çelik üretimi için de son derece uygun bir ortama sahipti. *“Tarımsal düzenden sanayi düzenine geçişle birlikte insan-doğa ilişkisinin yerini, insan-makine ilişkisi almış, böylece tüccar-sanayici gibi yeni toplumsal sınıflar ortaya çıkmıştır”* (Sağocak, 2003, s. 1). Sanayi devrimi, Batı toplumunda sadece makineleşme alanında bir değişim, dönüşüm yaratmamış aynı zamanda etkileri bugün dahi fark edilen toplumsal ve kültürel anlamda da köklü değişimlere sebep olurken; gelenekselden uzaklaşma gibi sorunlarda doğurmuştur. *“18.yy. sonunda ortaya çıkan endüstri devriminin*

var olması, buhar gücünün keşfi ve bunun çeşitli kullanımları ile birlikte yeni makinelerin üretim tekniklerinin keşfedilmesine dayanır ki, bunların içinde en önemlileri Nashmith'in buhar çekici ve Watt'ın buhar pompasıdır (Sağocak, 2003, s. 3). Endüstri devrim ile kentlerde iş gücü ihtiyacı artmış ve fabrikalarda çalışmak üzere kırsal alandan endüstri kentleri şeklinde kurulmuş olan yaşam alanlarında göçler gerçekleşmiştir. 19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde halkın büyük bir bölümü endüstri kentlerinde çalışan işçilere dönüşmüştür ve İngiltere, Endüstri devrimi'nin merkez noktası haline gelmiştir. Endüstri devrimine sebep olan en önemli etkenler arasında teknolojinin gelişmesine yardımcı bilginin birikmesi ve ticaret olanaklarının çok yönlü olarak gelişmesi görülmektedir. Sanayi Devriminin etkisinin en çok belirdiği alanlarda biri ise tekstildir.

1780'den 1880'e kadar olan dönemde tekstil endüstrisi gelişirken tekstil ürünlerinin de görünümü büyük ölçüde değişti. Tekstilde sanayileşme sürecinin John Kay'ın 1733 yılında seri atışlı mekiği icat etmesiyle başladığı kabul edilir. 1764 tarihinde ise dokumacı James Hargreaves tarafından ilk kullanışlı eğirme makinesi olan "Spinning Jenny"nin üretilmesi ile dokuma üretimi hızlanmıştır (Dölen, 1992, s. 36).

Baskı alanındaki endüstrileşme ise geleneksel kalıp baskının geliştirilmesi ile 1770'li yıllarda Fransa'da görülmeye başlanmıştır. İngiltere'de baskı alanındaki gelişmeler ise 1783'te Thomas Bell'in oyulmuş metal silindirlerden oluşan rulo baskı makinesinin patentini alması ile kendini göstermiştir (Gür Üstüner, 2017, s. 49). 1786 yılında Edmund Cartwright'ın ürettiği, çözümlü ipliklerinin yatay konumda olduğu ilk mekanik dokuma tezgâhı, 1792'de Cartwright'ın pamuk tarama makinesi, 1794'te Eli Withney'in tohumları ayıklama işini kolaylaştıran çırçır makinesi ve Fransa'da ise 1801'de Joseph-Marie Jacquard, "Jacquard" tezgâhı, dokuma kumaşlarda daha karmaşık desenlerin üretilebilir hale gelmesini sağlamış olup, tekstil endüstrisinin hızla gelişmesini katkıda bulunmuştur (Dölen, 1992, s. 36). 1851'de ise John Mercer, pamuklu kumaşlarda dönüm noktası sayılabilecek olan merserizasyon işlemini bulunmuştur. Bu işlem sayesinde pamuklu kumaşlardaki renkler daha canlı bir hal alarak yün ve ketenin soluk renklerinin yerini almaya başlamıştır. Aynı yıl Isaac Merritt Singer tarafından geliştirilen dikiş makineleri ile hazır giyim endüstrisi doğmuştur. Endüstri Devrimi döneminde yaşanan en önemli yeniliklerinden biri ise 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar bitkilerde ya da hayvanlardan elde edilen doğal boyar maddelerin yerini sentetik boyar maddelerin alması olmuştur. 1856'da William Henry Perkin ilk sentetik boyarmadde olan "*anilin moru*"nu bulması ile tekstil endüstrisinde ciddi değişimler yaşanmıştır (Gür Üstüner, 2017, s. 50). "*1884 yılında ise Hilaire de Chardonnet tarafından yapay ipek ipliğinin elde edilmesi ile ham maddesini doğadan sınırlı bir şekilde*

elde eden tekstil endüstrisinde ciddi farklılıklar ortaya çıkmış, tekstilde sınırsız ve özgür üretim gibi düşünceler var olmaya başlamıştır” (Dölen, 1992, s. 168). Sanayileşmenin etkisiyle dokuma tekniklerinde hızlı ve köklü bir dönüşüm yaşanırken, örme süreçlerinin de makineleşmesi kumaş üretiminde yeni bir dönemin başlangıcını işaret etmiştir. (Başer, 1998, s. 5). Örme sektöründe makineleşme, 1589 yılında William Lee tarafından İngiltere’de başlatılmıştır ancak bu teknoloji 1765’te Fransa’da tam otomatik bir hale gelmiştir. 1840’ta yuvarlak örgü makinelerinin ve 1880’de dikiş kapama makinelerinin devreye girmesiyle, çorap üretimi seri üretim yöntemleriyle gerçekleştirilmeye başlanmıştır (Dölen, 1992, s. 334). *“Örme tekniği, dokuma tekniği ile tasarlanması ve üretimi zor olan kumaşların üretimine olanak verdiği için tekstil endüstrisinde önemli bir konuma gelmiştir*” (Başer, 1998, s. 5). İngiltere, sanayi devriminin öncüsü olarak, 1851 yılında uluslararası bir sergi düzenleyerek buluşlarını diğer ülkelere tanıtmayı ve yeni pazarlar yaratmayı amaçlamıştır. Bu amaçla gerçekleştirilen "Great Exhibition" için inşa edilen "Crystal Palace," endüstrileşmenin simgesi olarak kabul edilen demir ve cam kullanımıyla prefabrike mimarinin önemli bir örneği olarak öne çıkmaktadır (Gür Üstüner, 2017, s. 50).

Tekstil tarihindeki en önemli gelişmelerden bir olan endüstri devrimi, makineleşme ve seri üretim alanında yaşanan gelişmelerin yanında tasarıma ve sanata dair düşünce ve üretim yapısında da değişiklikler yaşanmasına sebep olmuş, gelişmelerin önünü açmıştır. Kültürel ve toplumsal yapının yeniden şekillendiği bu süreçte aynı zamanda sanatın ve tasarımın hayattaki yeri de ciddi sorular ile karşılaşmıştır. Düşünce sitemindeki bu sorgulamalar ve makineleşmenin getirdiği sonuçlar doğrultusunda Arts and Crafts ve Bauhaus gibi bir çok önemli akımın var olmasına olanak sağlamıştır.

2.4. Endüstri Devrimi ile Ortaya Çıka Hareketler (1880-1914)

2.4.1. Arts and Crafts Hareketi

Arts and Crafts hareketi, endüstrileşmenin baş gösterdiği İngiltere’de teknolojik gelişme ile üretilen ürünlerin estetik açıdan yoksun olması ve ürünlerin, sanattan ve tasarımdan uzak kişilerce tasarlanması sonucu estetiğin ve sanatın günlük hayatın yanı sıra gündelik eşyalara dahil olması fikrini doğurarak 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmıştır. Bu fikir doğrultusunda makine estetiği, Morris ve Ruskin gibi bir çok sanatçı ve düşünürler

tarafından eleştirilmiştir, geleneksel sanatlara dönüş desteklenmiştir. Arts and Crafts'ın başlıca amacı; adından da anlaşılacağı üzere sanat ve emeğin birleştirilmesiyle üretimler gerçekleştirilmesidir.

Bu dönemde hareketin önde gelen tasarımcıları; Sir Edward Burne-Johns, Dante Gabriel Rossetti, Ford Madox Brown, Philip Webb, Charles Faulkner ve P. P. Marshall ile kurulan, Marshall, Faulkner & Co. adlı ticari bir firma el emeği ile üretilen ürünlerin bir çok insana ulaşmasını sağlamaya çalışmışlardır. Firma; halı, kumaş, duvar kağıdı, mobilya ve cam eşya üretmiştir. Firmanın sahibi olan *“William Morris, el tekniğinin ve el sanatlarının makine ürünlerine karşı daha üstün olduğunu savunarak bu yöndeki üretimleri gerçekleştirmeye devam etmiştir”* (Akbostancı, 1999, s. 164). Dönemin birçok sanatçısı ve el sanatları ustası Morris'in görüşüne katılarak makine kullanımı reddetmiş, el emeği ile gerçekleştirilen üretimlerine devam etmiştir ve 'toplum için sanat' anlayışının doğmasına sebep olmuştur. Bu kapsamda el işçiliği ve zanaatı yeniden canlandırmaya çalışmışlardır.

“Firmada, Ön Rafaeolocular'ın ileri sürdüğü Gotik dönemde resim kadar önemli sayılan goblen, nakış ve dokumacılık gibi el sanatlarının hak ettikleri yere getirilmesi adına uğraştırılmıştır” (Gür Üstüner, 2017, s. 50). John Ruskin, ticari üretimin her yıl biraz daha arttığı bir dönem olan endüstri döneminde sanatsal yaratımda bireyselliği savunuyordu. Bu dönem içerisinde tasarım üretimi standartlarını geliştirmek adına İngiltere'de bir çok adım atıldığı bilinmektedir. Ruskin, sanatçılara ve tasarımcılara ilham ararken doğayı kaynak olarak almalarını önermiştir. Arts and Crafts akımı sırasında bahçeciliğe olan ilgi artmış ve bu durum kumaş desenlerine de yansımıştır. Kraliçe Victoria döneminde (1837-1901), kumaşlar canlı renklerle betimlenmiş egzotik bitkilerle bezenmiştir. Ayrıca, Arts and Crafts hareketi boyunca tekstil ürünlerinde yalnızca bitki motifleri değil aynı zamanda insan figürleri, hayvanlar ve kuşlar da desenlerde sıklıkla yer bulmuştur (Özpınar, 2009, s. 52).

“19. yüzyılın yaklaşık ilk seksen yılında tekstillerde kullanılan desenler çeşitlilik görünmekteydi; kompozisyonlarda, Ortaçağ'dan 18. yüzyıl sonuna kadar Avrupa'da görülen desen anlayışlarını görmek mümkündür. Bunlar arasında Mısır, Çin ve Osmanlı tekstillerinde kullanılan desenlerin etkileri de görülmektedir” (Parry, 1988, s. 31). Arts and Crafts Hareketi, sanatın toplum için erişilebilir olması fikrini benimsemiş olsa da bu düşünceye dayalı üretimlerde zorluklarla karşılaşmışlardır. El işçiliği ile küçük atölyelerde üretilen bu ürünler, yüksek maliyetleri ve üretim sürecinin zorluğu nedeniyle geniş kitlelere ulaşmakta zorlanmış, başlangıçtaki hedefini gerçekleştirememiştir. 1893 yılında

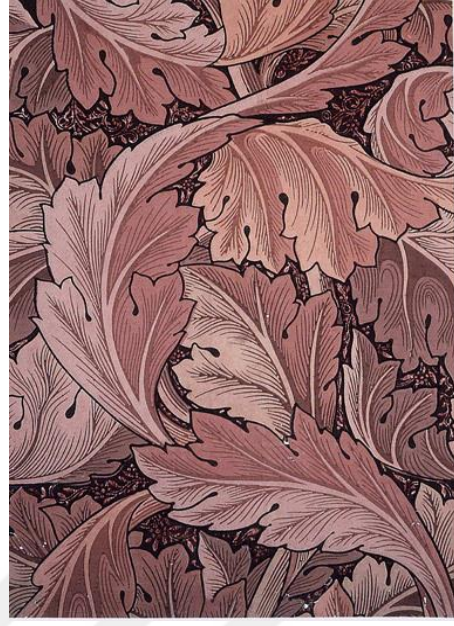
düzenlenen Art and Crafts sergisi, verdiği vaatleri yerine getiremediği için bir çok eleştiriye maruz kaldı. Çünkü üretimlerin tekniğinden ötürü işçiliği ve maaliyeti yüksek olan az sayıda tasarım genellikle üst zümreye hitap ediyordu ve kendi ideolojisinin tersine bir yöne gidiyordu. Buna rağmen makineleşmeye karşı bir baş kaldırı olarak kabul edilen Arts and Crafts hareketi, yarattığı yeni yaklaşımı ile kendinden sonra ortaya çıkan bir çok düşünce ve hareket sistemini etkilemiş ve aynı zamanda da kendi döneminde Avrupa'nın ve Amerika'nın bir çok bölgesinde farklı isimler ile varlığını göstererek etkisini paralel olarak sürdürmüştür. *“İngiltere ve Amerika’da Arts and Crafts veya modern Stil, Fransa ve Belçika’da Art Nouveau, Almanya’da Jugendstil veya Neue Kunst, Avusturya’da Secessionstil, İtalya’da Stil Floreale isimleriyle varlığını kurmuştur”* (Gür Üstüner, 2017, s. 51).

Endüstrinin getirdiği el sanatlarındaki gerilemeleri önlemek ve halkı bilinçlendirmek için bazı ülkeler girişimlerde bulunmuştur. Örneğin İngiltere’de, devlet politikası kapsamında estetiği geliştirmek adına, 1830’larda Goverment School of Design’i kurulmuştur. Yeni standartlar, sanatçıların özgür biçimde üretimler yapması dışında daha çok endüstri ile uyum içinde çalışmalarını amacıyla düzenlenmiştir; Royal College of Needlework ve The Royal College of Art bu amaç doğrultusunda şekillenmiştir. Benzer şekilde, Fransa’da 1832’de kurulan The Société Industrielle de Mulhouse bu hareketlere yönelik önemli örneklerden biridir (Akbostancı,1999, s. 165).

Morris'in makineleşme ile birlikte unutulmaya yüz tutmuş olan el sanatlarına eski önemi vererek, el sanatlarının kendisini bir sanat üretimi olarak ortaya koymasını sağladığı ve bu gün lif sanatı olarak adlandığımız sanat disiplinin temellerinden birini oluşturduğu söylenebilir. ‘Morris ile filozof , sanatçı dostlarının birlikte ortaya koydukları teoriler, 188’de kurulan *“Arts and Crafts’ topluluğu gibi sanatsal loncalar için bir model oluşturmuştur. Tarihselciliği reddeden , el işçiliğine önem veren , doğadaki basit , organik formlara yönelen bu hareket, Art Nouveau ve Bauhaus gibi bir çok hareket üzerinde önemli etkiler yaratmıştır”* (Sağocak, 2003)



Resim 1. William Morris
Kaynak: W&A Pattern William Morris, s.12



Resim 2. William Morris
Kaynak: W&A Pattern William Morris, s.12



Resim 1. William Morris/Morris & Co.
Resim 2. William Morris/Morris & Co.
Kaynak: W&A Pattern William Morris, s.43-55.





Resim 3. Flora by Edward Burne-Jones, Morris and Company 1886–1920.
Kaynak: (*Büyüksöfuoğlu*, 2019, s. 76)

2.4.2. Art Nouveau ve Wiener Werkstätte

19. yüzyılın başlarında sanayide ve bilimde yaşanan gelişmelerinde etkisiyle değişen yaşam koşulları, batı toplumunda hakim olan bakış açısını, algıları ve beğeni kavramını fazlasıyla etkiledi. Topum süslemenin fazlalığına ve ihtişamına doymuş durumdaydı. Bu beklenti sanatçıları, daha yalın daha fonksiyonel tasarımlar oluşturmaya yöneltti. *“Bu dönemde aralarında İngiltere, Fransa, Belçika, Almanya, İtalya, Danimarka, Hollanda ve Amerika Birleşik Devletleri’nden bazı sanatçıların yer aldığı bir grup; Uzakdoğu sanatlarından da etkilenecek yaptıkları çalışmalar ile diğer sanatçılardan ayrılmışlardır. Rahatlatıcı, sade, çizgileri ile Uzakdoğu sanatının en belirgin ögesi olan doğa ve dinamizm kavramı; batı sanatı ile bütünleşerek tamamen kendine özgü yeni bir akımın doğmasına yol açtı”* (Temir, 2001, s. 90).

Akım, ilk olarak kendini 1889’da Paris’te, Fransız Devrimi’nin 100. yılı etkinlikleri kapsamında gerçekleştirilen *“Exposition Universelle”* fuarında hissettirmiştir. *Arts and Crafts’ın görüşlerini benimseyen bu akım, yarattığı yeni anlatım dili ile başta mimari olmak üzere mobilya, tekstil, duvar kâğıdı ve takı gibi uygulamalarda etkili olmuştur. Nesnenin hem biçimi hem de yüzey dekorasyonunda kendini gösteren ayırt edici, akışkan kıvrımları ile ön plana çıkan akımın önemli temsilcisi mimar, iç mimar ve ressam olan Henry Van de Velde’dir* (Jackson, 2002, s. 28, Aktaran: Üstüner, 2017, s.51).

Romantik, bireyci ve estetik değerleri ön planda tutan Art Nouveau’nun kurucusu olarak endüstri yapıları ve demiryolu istasyonlarının, metro durakları ve binaların cam ve demirden oluşan konstrüksiyonlarına yeni bir yaklaşım getiren mimar Victor Horta kabul edilmektedir. En parlak dönemini 1880- 1920 yılları arasında yaşayan *“Nouveau hareketi, hem geriye hem de ileriye bakmayı mümkün kılarken dünyanın bir çok bölgesinde de etkisi görülmüştür. Belçika ve Fransa’da “Art Nouveau”, Almanya’da “Jugendstil”, İngiltere’de “Dekorative Still”, İtalya’da “Stile Liberty”, Avusturya’da “Sezessionstil”, İspanya’da “Modernista” Türkiye’de “Yeni Sanat” ya da “1900 Sanatı”, ABD’de “Modern Style” adıyla anılan bu hareket”, her ülkede değişen kendine özgü estetik dili ortaya çıkmıştır. (Sağocak, 2003, s. 33). İngiltere’de Art and Craft Society’nin başlattığı sergilerde, mobilya, resim, heykel, cam, seramik ve mücevher tasarımında olduğu kadar tekstil alanında da yenilikçi eserler ortaya konulduğu bilinmektedir. Art Nouveau tarzının genel bir tanımını yapmak oldukça güçtür çünkü bu stil sanatçıların kendi tarzları ile birleşerek içerisinde bir çok farklı özellik barındırmaktadır. Ancak akımın en ayırt edici özelliklerini Temir; doğal ve bitkisel formlarının, çiçek ve dal*

motiflerinin, su ineği, kelebek ve kuş figürlerinin, stilize edilmiş nilüfer , şakayık, lale, gül desenlerinin, yumuşak ve kadınsı çizgiler ve drapeli uçuşan kıyafetler ile birleştiği şeklinde ifade eder. Art Nouveau, evrensel bir üslup oluşturma amacıyla yeni malzemeler kullanmaya yönelmiş ve organik süslemelerle işlevsellik arasındaki bağı vurgulamaya çalışmıştır. Endüstriye karşı duran bu sanat anlayışı, kültürel ve toplumsal birliği savunarak yüksek sanatsal idealleri ön plana çıkarmıştır. Ancak hareket, sonunda toplumsal kısıtlamalarla karşılaşmış; şehirlerde sadece üst sınıfa hitap eden, yüksek maliyetli ve pazarda yer bulamayan bir tarz olarak kalmış ve ideallerini gerçekleştirememiştir (Sağocak, 2003, s. 35). Art Nouveau'nun iki farklı dönemde şekillendiğini söylemek mümkündür. İlk dönem, genellikle akla gelen çiçek motifleri ve kıvrımlı hatlarla tanımlanır. Başlangıçta İngiltere'de ortaya çıkmış, ardından en ilginç örnekleri Belçika ve Fransa'da görülmüş, daha sonra Almanya ve İtalya'ya yayılmıştır. İkinci dönem ise çizgilerin daha sade ve geometrik hale geldiği bir evredir ve bu tarz İskoçya'da gelişmiş, buradan da Avusturya'ya etki etmiştir. (Ayaydın, 2015, s. 62). 1893-1903 yılları arasında dokuma tezgahlarında yaşanan yenilikler, üretim çeşitliliği ve hızında önemli artışlar sağladı, bu da tekstil ürünlerinin en hızlı gelişim gösterdiği dönemi başlattı. İskoçya'da yaşayan Mackintosh, bu dönemde sunduğu farklı tasarım yaklaşımlarıyla büyük ilgi topladı. Mimarlıkla sanat hayatına adım atan Mackintosh'un eserlerinde organik formlar ağırlıkta olsa da, "Caz Çağı" olarak bilinen çalışmaları, gri ve siyah zemin üzerine çizilmiş pastel renklerde üçgen, kare ve eşkenar gibi geometrik şekillerin soyut kompozisyonlarıyla öne çıkıyordu. (Termin, 2001, s.93.) Charles Rennie Mackintosh'un tasarladığı Glasgow Sanat Okulu'nda mezun olan Ann Macbeth ise kendi geliştirdiği işleme teknikleri ile dikkat çekerek ve bu dönemin en çok tanınan kadın sanatçısı olarak bilinmektedir. Özellikle ipek işlemenin , çizgisel desenlerle keten üzerine aplike edilmesi metodu ile sergilerde ön plana çıkmıştır. Daha sonraki dönemlerde mezun olduğu okulda eğitmen ve yönetici olan Macbeth ve Mackintosh'un ürettiği eserler , Glasgow okulunun ürünlerine olan ilginin artmasına sebep olmuştur. Bu dönemde yaratıcı şekilde tasarlanmış, fiyatları da herkesin ulaşabileceği ölçüde olan tüm tekstil ürünleri alıcılar tarafından oldukça rağbet görmüştür.

1916' da son Art and Craft Society sergisi açıldı ve 1888 yılındaki ilk serginin iki katı kadar ürün sergileniyordu. Aynı zamanda bu sergi , şimdiye kadar yapılmış olan en büyük ve iddialı sergi olarak ortaya çıkıyordu. Ancak I. Dünya savaşının baş göstermesi hem bu sergi geleneği sonunu hem de toplumsal beklentileri tamamen farklı bir alana çekerek Art Nouveau akımının da sonunu getirmiştir.

Bu hareket eksininde ortaya çıkan bir çok fikir, kurum ve oluşum olduğu görülmektedir. Bunlardan biri ise Avusturya'da 1903 yılında mimar Josef Hoffman ve grafik sanatçısı Koloman Moser tarafından bir tasarım ve zanaat okulu olan "Wiener Werksttte" (Viyana Atölyeleri) olduğu bilinmektedir. Moser, okul atölyelerinde yapılan çalışmalarla sanat ile zanaat arasındaki çizgiyi kaldırarak ikisi arasında bir bağ kurmayı amaçlamıştır. Okul'un 1905 yılında kurulan tekstil bölümü, her türlü dokumaya baskı yapabilecek kapasitede malzeme ve ekipmanla donatılmıştır. Atölyede ortaya çıkarılan her bir ürüne tasarımcısının ve deseninin ismi verilerek tasarımcıya verilen değer ön plana çıkarılmak istenmiştir.

Tekstil rnlerinde, çizgili desenler, kimi zaman halk sanatlarından esinlenilerek yaratılan anlatımlara, geometrik ve mimari motiflere yer verilmiş, bitkisel tekrarlarla kompozisyonlar oluşturulmuştur." 1905 yılından beri kalıp baskı ile üretilen tekstiller, Wiener Werkstatte'in moda bölümünün 1910'da kurulmasında büyük rol oynamıştır. "Atölyenin kurucusu Eduard Josef Wimmer-Wisgirr'in (1882-1961) giysi tasarımları, boru şeklinde olup, farklı desen ve renk kullanımı ile st üste geometrik şekillerin etkisini güçlendirici niteliktedir (Gr stner, 2017, s. 51).

Devam eden süreçlerde ise bu akımın izlerinin dünyanın bir çok yerinde görüldüğü bilinmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nda sarayın döşemelik ve perdelik kumaşlarını üretmek için kurulmuş olan Hereke İpekli Dokuma fabrikasında dokunan bazı örneklerde Art Nouveau akımının etkilerinin görülmesi ve 1925 yılında Fransa'da ortaya çıkan Art Deco akımının da ilham kaynağı olduğu bilinmesi buna örnek olarak gösterilebilir (Termin, 2001, s.94).

2.4.3. Bauhaus Okulu

"1919' dan Weimar'da Walter Gropius tarafından kurulan, 1925'te Dessau'ya ve 1932'de Berlin'e taşındıktan sonra 1933'te Naziler tarafından kapatılan Bauhaus; sanat, zanaat ve sanayide 20. Yüzyıl boyunca gerçekleşen bir dizi radikal dönüşümün habercilerinden, hatta hazırlayıcılarından biri olarak görülür" (Artun & Aliçavuşoğlu, 2009, s. 95).

1919 yılında teknolojik olarak güçlü bir Almanya yaratma idealiyle kurulan Bauhaus ekolu modernizm yolundaki radikal tavrını ortaya koyarak ve halkla bütünleşerek, hem estetik, hem de sosyal amaçlarla hareket etmiştir. Dönemin pek çok sanatsal akımında olduğu gibi estetik, toplumsal bir ideoloji yaratmak için kullanılmıştır. Bu nedenle de Bauhaus ideolojisi, Avrupa'daki birçok otoriter modernleşme hareketinin önemli bir ayağını oluşturmuştur (Artun, 2012, s. 95).

Bauhaus, Modernizm'in kurumsallaşmasında, onay görmesinde büyük savaşlar vermiş, Modernist devrimin tartışmasız en büyük savunucularından olmuştur (Kolektif, 2002, s. 15). Bauhaus'un 14 yıl boyunca devam eden ideolojisi , tasarlanan nesneler ile birlikte insanların düzenlerinin şekillendirilebileceği üzerineydi. Bu düşünce sistemiyle birlikte hayatın içerisinde var olan işlevsellik kavramı, günlük yaşamdaki nesneler ile ilişkilendirilmiştir. Adını, şantiye anlamına gelen ve aynı zamanda Ortaçağ'da inşaat ve duvar ustaları loncasının adı olan *bauhütte* kelimesinden alan *Bauhaus* ; bu kelime anlamına uygun zanaatçılar ve sanatçıların birlikte projeler üretecekleri ortak konum olarak var olduğu söylenebilir. *Bauhaus* kurumu içerisinde zanaat ve biçim ustaları farklı fikirlerini bir noktada buluşturarak, modern çalışmalar ve yapıların ortaya çıktığı, yeni düzenin “modern şantiyesi olarak düşünülmüştür” (Gürcüm & Öneş, 2017, s. 401). Bauhaus'un ana amacı, tıpkı Arts and Crafts akımı ve ardından gelen diğer akımlarda olduğu gibi, tüm sanatları ve zanaatları bir çatı altında toplamak ve bütün bu ilkeler çevresinde üretmektir. Ancak Arts and Crafts'tan farkı ise estetik karşıtı şeklinde yorumlanan sanayileşmenin getirdiği yenilikleri reddetmek yerine, üretimde istenen işleve sahip ürünü elde etmek için endüstriyi bir araç olarak kullanmış olmasıdır. Bu durumda, biçimin bir amaç olmaması gibi, endüstri de amaç değil, araç haline gelmiştir. “Gropius’a göre *Bauhaus* bir okul değil , bir “düşünce” sistemidir. Eğitimin en başlarında öğretimi “sezgi ve yönetme” ve “öznel deneyim ve nesnel kabul” konusuyla son derece ilişkili olan sanatçı litten’den oldukça etkilenmiştir” (Şen, 2010, s. 109).

Bauhaus'un 1919 yılında yayınlanan ilk manifestosunda Gropius 'un, eğitimin amaçlarını, prensiplerini ve yönergesini belirtmiş, zanaat ve sanat arasında kurulacak birlik, bütünlük ve işbirliği için şu cümleler kullanılmıştır:

Bugün sanatlar birbirinden ayrılmış durumda; ancak tüm sanatçıların bilinçli ortak çabasıyla bu durumdan kurtarılabilir. Mimarlar, ressamalar ve heykeltıraşlar bir yapının bileşik niteliğini hem bir bütün olarak, hem de ayrı ayrı parçalarıyla yeniden tanımalı ve kavramaya çalışmalıdır. Yapıları ancak o zaman ‘salon sanatı’ iken yitirdikleri arkitektonik ruhu yeniden kazanacaktır. Eski sanat okulları bu birliği yaratamadı; sanat öğretilmeyeceğine göre, nasıl yapabilirlerdi ki. Bunlar yeniden ilişkilerle birleşmeli. Desen yaratıcısı ile uygulamalı sanatçının sadece çizim ve resimden oluşan dünyası, yeniden inşa eden bir dünya haline gelmeli. Sanatsal yaratıcılıktan zevk alan genç insanlar çalışma yaşamlarına yine bir meslek öğrenerek başlarsa, üretken olmayan ‘sanatçı’ da artık yetersiz sanat etkinliği yerine becerisini zamanlara aktararak bu alanda kusursuzluğa ulaşabilir. Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar, hep birlikte zanaatlara geri dönmeliyiz! ... (Gürcüm & Öneş, 2017, s. 404).

"Biçim işlevi izler" prensibi doğrultusunda üretim yapmayı amaçlayan okulda, marangozluk, metal işçiliği, seramik, cam, duvar resmi, grafik tasarım, sahne dekorasyonu ve dokuma atölyeleri bulunmaktaydı. Bauhaus'taki eğitim ve düşünce yapısı, kuruluş döneminde sanatsal anlamda Art Nouveau ve Alman Ekspresyonizm'inin güzellik ve işlevsellik ilkelerine dayanırken, zamanla De Stijl ve Konstrüktivizm akımlarının etkisiyle daha rasyonel ve işlevsel bir çizgiye evrildi. Bu süreçte, estetiğin işlevle birlikte ortaya çıkması gerektiği savunularak üretim yapılmıştır. Okulda Johannes Itten, Oskar Schlemmer, Paul Klee, László Moholy-Nagy ve Wassily Kandinsky gibi önemli isimler ders vermiştir. Bauhaus'taki eğitim, öğrencilerin farklı atölyelerde deneysel teknikleri öğrenmelerine olanak sağlarken, bu tekniklerin endüstriyel ürünlerle buluşturulması ve bu ürünlere hem işlevsel hem de estetik açıdan yenilikçi çözümler getirilmesi üzerinde yoğunlaşmıştır (Özpınar, 2009, s. 65). Atölye ortamında çalışan öğrencilerle öğretmenler arasında, usta-çırak ilişkisi oluşturulmuştur, bu da öğrenci ve eğitmen arasında diğer okullara kıyasla farklı bir ilişkisinin doğmasını sağlamıştır. Öğrenciler eğitimlerini tamamlama düzeyine bağlı olarak çıkar, kalfa ya da usta gibi unvanlara sahip olmuşlardır.

2.4.3.1. Bauhaus Dokuma Atölyesi (1919-1933)

Bauhaus Okulu'nun en önemli özelliği, tekstilin sanat ve tasarım açısından gelişmesine olanak tanıyan bir dokuma atölyesinin bulunmasıydı. Okul'daki çeşitli atölyeler arasında varlığını en uzun şekilde muhafaza eden bu atölyede , dönemde baskın olan çeşitli sanat akımları ile etkileşim halinde olmuştur. Bu atölyede üretilen çalışmalarda ortaya çıkan akımların izleri görülmesi sanat ve zanaatın bir arada bulunduğunu örneklerinden biridir. Bauhaus'un her atölyesinde olduğu gibi tekstil atölyesinde de 'Biçim ve Zanaat Eğitimi', temel eğitim sürecinin en önemli aşamasıydı. 'Bauhaus'da eğitim felsefesi üzerine yapılan araştırmalarla, Itten, Paul Klee, Vasili Kandiski ve Josef Albers'in sanata dair öğretilerinin Bauhaus dokumalarını oldukça etkilediği söylenebilir (Artun & AliÇavuşoğlu, 2009, s. 423).

Johannes Itten tarafından programı yapılan ve onun 1923 yılında ayrılmasından sonra Josef Albers ve László Moholy Nagy tarafından verilen hazırlık kursunun tamamlanmasından sonra dokuma atölyesini tercih eden öğrenciler atölyeye kabul edilmektedir. Bu hazırlık kursunda, Itten'in geliştirdiği ve sanat dünyasına büyük bir katkısı olduğu kabul edilen renk teorisi üzerine odaklanmanın yanı sıra tasarım üzerine de çalışılmaktadır. Genellikle deneysel üretimler doğrultusunda ilerlendiği için bilinen geleneksel tekniklerle yeni

materyallerin bir araya getirilmesi üzerine çalışılmaktaydı. Dokuma atölyesinde, hazırlık kurslarının ileri seviyeleri uygulanarak, avangard tarz denemeleri ve farklı malzemelerle çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Tüm bu süreçler Bauhaus'un tasarım ilkelerine ve felsefesine bağlı kalınarak yürütülmüştür. Bauhaus Hareketi, 20. yüzyılın ortaları ve sonlarında Walter Gropius ve Mies van der Rohe gibi ünlü mimarların katkılarıyla anılsa da, bünyesinde yer alan dokuma atölyesinin tekstil tasarımına yaptığı önemli katkılar da göz ardı edilemez (Gürcüm & Öneş, 2017, s. 407). Bauhaus dokuma atölyelerinin ilk çalışmaları, resimsel nitelikteki dokumalar ve Klee'nin izlerini taşıyan duvar halıları olmuştur. Zamanla Gropius'un malzeme ve yapı odaklı mimarlık anlayışı, üretilen dokumalarda belirginleşmeye başlamıştır. Anni Albers, Otti Berger ve Gunta Stölzl gibi dokuma sanatçıları da bu yaklaşımdan ilham alarak eserlerini bu doğrultuda şekillendirmiştir. Dessau döneminde, Gunta Stölzl, öğrenci olarak başladığı Bauhaus'ta ustalık mertebesine yükselmiş ve dokuma atölyelerinde öğretmenlik yapmıştır. Stölzl 'ün derslerinde zanaat öne çıkarılırken, yaratıcı süreçlerde sezgiye de büyük önem verdiği belirtilmektedir (Özpınar, 2009, s. 66). Sonraki yıllarda George Muche'nin yönetimindeki atölyelerde, makineleşmenin getirdiği yenilikler ve sorunlar üzerinde durulmuş, dekoratif ve estetik işlev ikinci plana atılarak teknik çalışmalara yoğunlaşmıştır. Atölyeler, selofan ve rayon gibi sentetik maddelerin araştırılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Aynı zamanda atölyeler, makinelerin geniş kitlelere ulaşabilecek ve büyüyen pazarda kendine yer bulabilecek tasarımlar üretme potansiyeli üzerine yoğunlaşan çalışmalar yapılmış ve Bauhaus'un dokuma atölyeleri, makineleşmenin pratik yönlerini araştırarak bir laboratuvar niteliği kazanmıştır. Dokuma atölyelerinin yenilikleri, yalnızca tekstilin doku, yapı ve renk gibi unsurlarında değil, aynı zamanda Anni Albers, Gunta Stölzl ve diğer dokumacıların öğretileri ve yazılarıyla şekillenen modern tekstil anlayışında da kendini göstermiştir (Özpınar, 2009, s. 67). *“Özgürce denemeler yaparak, deneme ve keşfetme ile öğrenme olarak da tanımlanabilen Bauhaus anlayışı, temel tekniklerin öğrenilmesi gerektiğini, iç güdü ile usta olunmayacağını savunuyordu”* (Artun & AliÇavuşoğlu, 2009, s. 423). Bu bağlamda dokuma atölyesinde bir çok deneysel çalışmalar yapılarak yeni teknikler, formlar ve biçimler yaratılma yönüne gidilmiştir. Denemeler sonucu kabullenilen önemli ilkelerden biri , dokumada çalışmasında geleneksel görüşlerin aksine atkı ipliğinin desenlendirmede çözgü ipliği kadar önem taşımasıdır. Başka bir yenilikçi düşünce ise öğrencilerin ürettikleri dokuma çalışmalarında malzeme seçiminde özgür olmalarına izin verilmesidir. Bu yaklaşımla üretilen dokumalar, boyutlu bir görünüm almaya başlamıştır. Bauhaus'ta dokumacılar, sanatla teknolojiyi birlikte ele alarak aslında disiplinler arası çalışmalar ortaya koymuşlardır ve bu çalışmaları ile

modern tekstil tasarımının temellerinin atılmasına sebep olmuşlardır. “Okul, tekstil el sanatlarının süsleme ve dekorasyondan modern tekstil sanatına evrilmesini sağlamıştır. Tekstilin sınırlarını teknoloji ve estetikle genişletmiş ve soyut sanat akımına göre yeniden şekillendirmiş, tekstil üretimine sanatsal bir bakış açısıyla yaklaşılmasını sağlamıştır” (Özpınar, 2009, s. 68).

2.4.3.2. Weimar Dokuma Atölyesi

1919’ den 1925 yıllarına uzanan dönemde dokuma atölyesinde gelenekselin dışına çıkan deneysel dokumaların yanı sıra dokuma yüzeyinin bir tual yüzeyi olarak değerlendirildiği düşünce üzerinden yola çıkılarak, dışa vurumcu ifade yöntemlerini barından çalışmalar ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan düşünce doğrultusunda üretilen çalışmalarda alışlagelmişin dışına çıkmış ve sınırlar zorlanmıştır. Sınırların dışına taşmak, düzensiz kumaş kenarları ve bitmemiş desenlerin ortaya çıkmasına sebep olsa dahi özgürleşen dokuma sanatın gelişmesinde büyük katkılarda bulunmuştur. Ayrıca Bauhaus dokuma atölyesinde ilk on yıllık dönemde bir öğreticinin olmadığı ele alındığında, ortaya çıkan sorunların oldukça anlaşılabilir boyuttadır.

Anni Albers, Sigrid Wortman Weltge ile 1997’de yaptığı bir görüşmede aldığı eğitimden şu şekilde bahsetmiştir: “Tekstil atölyesinde gerçek öğretmen yoktu. Bizim derslerimiz olmadı. Şimdi bana ‘bunu Bauhaus’tan öğrendin diyorlar’. Başlangıçta hiçbir şey öğrenmedik. Ben harika bir öğretmen olan Gunta’dan öğrendim. Birlikte oturur ve yapmaya çalışırdık. Bazen de birlikte yapısal problemleri çözmek için uğraşırdık” (Gürcüm & Öneş, 2017, s. 408).

1921 yılında ise Bauhaus yönetimi dokumacıların gerekli teknik bilgiye sahip olmadıkları sürece bulandaki çalışmaların daha ciddi bir şekilde gelişmeyeceğini düşünerek, Gunta Stölzl ve Benita Otte’yi dokuma ve lif teknolojisi öğrenmeleri için Krefeld’e göndermişlerdir. Bu iki eğitmenin Bauhaus’a getirdiği bilgi ile birlikte öğrencilerin deneysel çalışmalarında ortaya çıkan problemleri çözmeye ve yeni ifade biçimlerini keşfetmede büyük katkısı olmuştur. Aynı zamanda da tasarımda tekniksel anlamda ciddi ilerlemenin kaydedilmesine ve bu sayede ise kaliteli tekstillerin üretilmesine neden olmuştur. Bu dönem dokumacıların çoğu Goblen duvar dokuması tekniklerini deneyimleyip öğretileri doğrultusunda yorumlayarak, kendi duvar dokumalarını üretmişler, böylece döneminin en belirgin tekstil özeliği olan “Bauhaus tarzı dokumalar ortaya çıkmıştır. Dokuma atölyesi ve mobilya atölyesi

ile yürütülen ortak çalışmalar doğrultusunda Bauhaus tarzının ilk prototiplerinin ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu ortaklaşa çalışma Bauhaus'un ikonik tasarımlardan biri olarak bilinen Breuer sandalyelerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Gürcüm & Öneş, 2017, s. 408).



Resim 4. 1923, Marcel Bruer.

Kaynak: Şen Özkahraman, 2010, s.112.

2.4.3.3. Dessau Dokuma Atölyesi

1926 yılında okul çeşitli siyasi anlaşmazlık sebebiyle Dessau'ya taşınmak durumunda kalmıştır. Bu dönem okulun kadrosuna dahil olan İsveçli mimar Hannes Meyer okulun görüşlerine oldukça zıt olan düşünceleri savunuyordu. Toplumcu kolektivist bir bakış açısına sahip olan Meyer, Bauhaus'un savunduğu biçimciliği reddediyor, radikal fonksiyonalizmi savunuyordu ve bunu; “fonksiyon ekonomiye uyar” şeklinde ifade ediyordu. Zıt görüşlerin ortaya çıkması kurumda ciddi gerilimlere yol açarak Gropius 'un istifa etmesi ile sonuçlanmıştır. Gropius 'un okuldan ayrılması ile başlayan yeni dönemde toplumcu görüşlerini programda uygulamaya başlayan Meyer, emek ve ürün bütün toplumun parçasıdır ilkesi ile yeni çalışma yöntemleri belirledi. Uygulama atölyelerinden bölümlere kadar düzenlemeye gidilerek yeni bir tasarım metodolojisi geliştirilmiştir. Meyer'in

değişimleri ile birlikte öğretim ve üretimin hızı artırırken öğrencilerin grup halinde çalışmaları sonucunda endüstriyel sergiler oluşturulmuştur (Yaylalı, 2000, s.5).

Okuldaki bu köklü değişim ile birlikte dokuma atölyesinde de öncelikler değişmiştir. 'Bu dönemde dokuma atölyesinin önem verdiği nokta, deneysel çalışmalardan daha ziyade endüstriye uyarlanabilmesi olası şekilde düşünülmüş ve tasarlanmış olan dokuma yüzeyler olmuştur. Bu değişime rağmen tasarımlardaki özgünlüğü kaybetmemek adına öğrencilerin kişisel denemelerini yapmaları için alan açıldığı da söylenebilir.

Endüstriyel ortama uygun tasarımlar oluştururken, renkleri birlikte kullanmak için daha uygun bir yöntem olarak çok katlı dokumalar bu dönemde oldukça kullanılır olmuştur. Bu teknik , Bauhaus tarzı olarak ortaya çıkan dokumaların belirgin özelliği olan düzenli geometrik şekilli yüzey tasarımların artmasına neden olmuştur. Öğrencilerin kumaş tasarımlarında yenilikçi materyalleri kullanmaları desteklenmiş, özellikle Anni Albers ve Otti Berger kumaş tasarımlarında selofanın kullanılmasına öncülük etmişlerdir (Gürcüm & Öneş, 2017, s. 409).

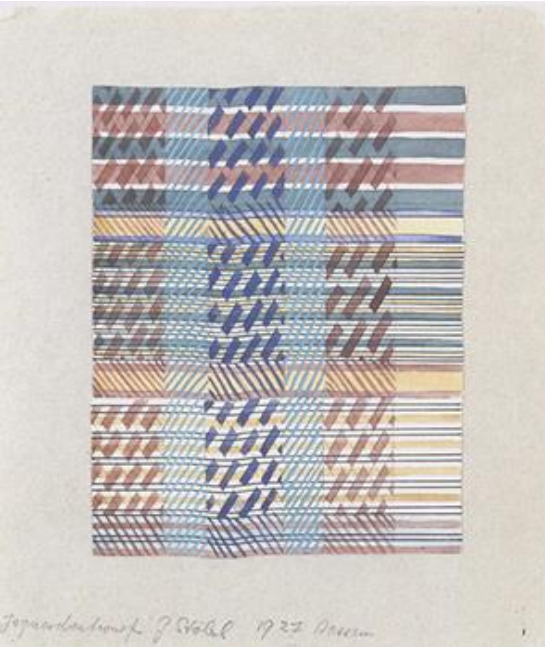
Dessau'daki Bauhaus dokuma atölyesinde, çalışma prensipleri sanatsal ve teknik olmak üzere iki farklı alan altında organize edilmiştir ve bu görevler iki kişi arasında paylaşılmıştır. Sanatsal yönlendirmeyi, Weimar Bauhaus'ta "formların ustası" olarak tanınan George Muche üstlenmiştir, teknik sorumluluklarda ise Gunta Stölzl ona yardımcı olmuştur. 1926'da Muche dokuma bölümünden ayrılınca atölyelerin yönetimi tamamen Gunta Stölzl'e devredilmiştir (Özay, 2001, s. 27). Dessau'daki atölyelere jakarlı dokuma tezgahlarının gelmesiyle birlikte dokuma atölyesindeki üretim çeşitliliği büyük ölçüde artmıştır. Gunta Stölzl, özellikle jakar tezgahlarında yarattığı yenilikçi ve etkileyici desenlerle öne çıkarak yetenekli bir tasarımcı olarak kendini kanıtlamıştır. 1928'de ortaya koyduğu 5 Koro adlı tasarım, üç boyutlu yapısıyla Bauhaus'ta üretilen en özgün ve yaratıcı jakar tasarımlarından biri olmuştur. Bauhaus dokumacıları, geniş teknik bilgi birikimleri sayesinde üretimin her aşamasında aktif rol oynayabilmekteydiler. Ancak Dessau döneminin son iki yılında çevredeki siyasi belirsizlikler daha güçlü endüstriyel işbirliklerinin önüne geçmiş ve bu durum, okulun finansal açıdan zayıflamasına neden olmuştur (Gürcüm & Öneş, 2017, s. 409).



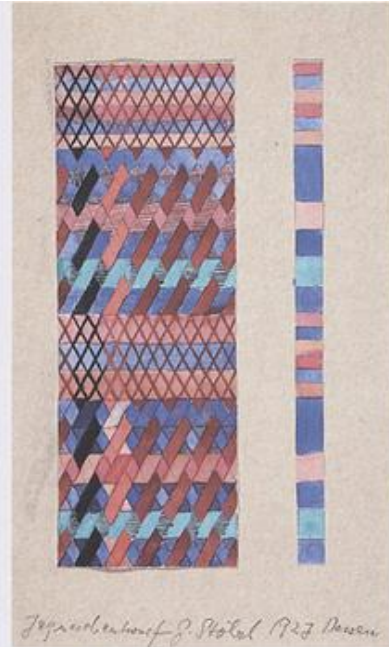
Resim 5. Gunta Stölzl, Duvar Halısı, 1928.
Kaynak: (Özpınar, 2009, s. 67)



Resim 6. Otti Berger, Duvar Halısı, 1930.
Kaynak: Das Bauhaus, Selbstzeugnisse von Meistern und Student, Anstalt Stuttgarts.224



Resim 7. Gunta Stölzl, Jakarlı Kumaş Tasarımı, 1927
Kaynak: Gunta Stölzl Meisterin am Bauhaus
 Dessau Textilien, Textilenwürfe abd Freie Arbeiten, 1915-1983, s. 222.



2.4.3.4. Bauhaus'un Berlin'e Taşınması ve Kapanması

1931'de Nasyonal Sosyalistler Bauhaus'a karşı yürüttükleri yıpranma çalışmasını iyice artırması ile 1932'de okul kapanma süreci için harekete geçti. Ancak Mies van der Rohe Bauhaus'un tüm sorumluluğunu üzerine alarak okulu Berlin'e taşıdı. 1932 yılında akademik faaliyete başlayan okulun eğitim kadrosunda; Kandinsky, Josef Alberts, Egemann, Hilberseimer, Sheper gibi kişiler bulunuyordu. Dessau'daki eğitim sisteminin farklı bir varyasyonu ile eğitime kısa bir süre devam Bauhaus, yeniden aşırı sağcıların saldırılarına hedef oldu. Hitler yönetiminin kanunlarına uymak zorunda kalan Dessau eyalet yönetimi okula sağladığı ödeneye son vererek kurumun kaçınılmaz sonunu yaklaştırdı. Finansal destekten yoksun kalan okul fabrikalardan elde ettiği telif haklarının gelir ile devam etmeye çalışsa dahi baskılarında etkisiyle 1933 yılında kapanmak zorunda kaldı (Yaylalı, 2000, s. 118). Bu gelişmenin ardından Bauhaus ekolüne sahip olan eğitimcilerin, ustaların ve öğrencilerin çoğunluğunun Almanya'yı terk ederek dünyanın farklı yerlerine göç etmesi, okulun ideolojisinin ve ideallerinin yayılmasına sebep oldu. Londra'da yaşayan Gropius, 1937'de Harvard'da dersler vermeye başladı. Moholy-Nagy ise 1937 yılında Chicago'da "New Bauhaus"u kurdu. Bir yıl sonra ise New York Modern Sanatlar Müzesi "Bauhaus 1919-1928" adlı ilk retrospektif sergiyi gerçekleştirdi. Bu çıkışın etkileri yakın zamanda kendini Macaristan, Hollanda, İsviçre, Estonya, Japonya ve Türkiye'de gösterdi. 1957 yılında Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu adıyla kurulan Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi' de bu dönemin etkisi çevresinde doğmuştur (Yaylalı, 2000, s. 118).

Bauhaus'un temel sanat eğitimi günümüzdeki tüm sanat okullarında uygulanmaktadır. Hatta Bauhaus'un ilkleri bazı akademilerde birer dogma haline gelmiştir. Ancak endüstriyel alanda ise üretim açısı bakımında yaşanan sorunlar devam etmektedir. Teknoloji mi bizim yararımıza yoksa biz mi onun yararına çalışıyoruz sorusunun cevabı oldukça kaotik bir hal almaktadır. Teknolojinin olanaklarının zanaatla birleşmesi sonucu doğan tasarım ise bugün, estetiğin ve sanatın ortak paydada buluştuğu bir alan olarak değil popüler kültürün birer ifade aracı olmuş durumdadır. Aşırı üretime ve tüketime dayalı kapitalist sistem ise geleneksel yöntemler ile üretilen el emeğinin hakim olduğu, kültürel değerlere sahip ürünlerden ziyade daha hızlı üretilen yeni ve sentetik, kısacası fabrikasyon ürünleri sürekli arzulanır kılıyor. Bauhaus'un yüksek idealler ile yarattığı tasarım felsefesi her ne kadar günümüzde değişim ve dönüşüme maruz kalsa dahi ideolojisi ve rasyonel fonksiyonalizmin odağında yer alan deneyliliği ile halen bir çok tasarımcıya ilham kaynağı olmayı sürdürüyor.

2.4.4. Art Deco

1925 yılında Paris'te düzenlenen "Exposition des Arts Decoratifs" sergisi , 1909 ve 1930 yılları arasında gerçekleşen tüm eğilimleri bir araya getirerek dönemim tarzına bütünsel bir terim getiriyordu. Bu sergi , savları, çelişkileri ve hatalarıyla Art Deco nosyonunu yansıtıyordu. Sergilenen tasarımlar bir birine oldukça zıt olan imajları bir araya getiriyordu. Gelenekselci yaklaşımın sonucu parlak cilalı gül ağacı mobilyalar, modernizmin savunucusu paslanmaz çelikten sandalyeler, konstrüktivist geometrisiyle kübist gül motifleri' gibi tasarımlar, geleneksel ve modern bakış açısının bir aradalığını sunmaktaydı (Kapucu, 1995).

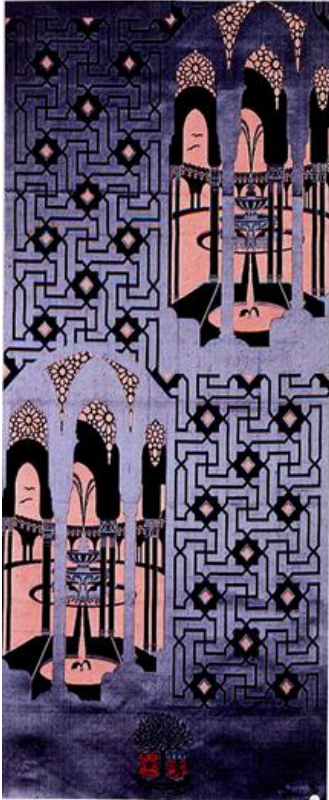
Kökeni Arts and Crafts hareketine uzandığı bilinen ve uygulamalı sanatlar akımı olan Art Deco, Endüstri Devrimi'nin etkileri de devralarak tekstil ve giyim tasarımı alanına yenilikler getirmiş; teknoloji, sanat ve tasarım birlikteliğini savunmuştur. *"Bu görüş ise Bauhaus okulunun ve seri üretime yönelik Modernist tasarımın öncüsü Espirt Nouveau'nun temellerini atmıştır"* (Kapucu,1995). Dekoratif sanat anlamına gelen Art Deco' da; Dışavurumculuk, Kübizm ve Fütürizm ve Konstrüktivizm gibi pek çok farklı akımın izleri görülmektedir. *"Art Nouveau'nun akışkan bitkisel çizgilerinin tersine Art Deco, simetrik bir düzene ve köşeli, doğrusal çizgilere sahiptir. 1940'lara kadar etkisini sürdüren hareket, çiçek desenlerinin ve geometrik desenlerin baskın olduğu iki döneme ayrılmaktadır"* (Hardy, 2006, s.11 Aktaran: Gür Üstüner, 2017, s.52). Farklı disiplinlerden etkilenen bu akımda, stilize edilmiş çiçek buketleri, genç kadın figürleri, zikzak ve yıldırım motiflerinin Amerikan yerli sanatı, antik Yunan ve Doğu sanatı gibi kaynaklardan ilham aldığı düşünülmektedir. Tekrarlanan veya üst üste binen desenler, aerodinamik ilkelere esinlenerek "akan çizgiler" şeklinde oluşturulmuş, makine modernizminin simgesi olan sadelik, düz yüzeyler ve simetri unsurları öne çıkarılmıştır. Ayrıca akımda sıkça görülen diğer öğeler arasında çıplak kadın bedenleri, hayvan motifleri ve güneş ışınları gibi figürler de yer alır (Özpınar,2009,s.64).

1909'da Paris, dans , resim ve müziğin bir aradalığı ile ortaya çıkan ve bir bütünlüğü yansıtan Sergei Daighilev'in Rus Balesi ile tanıştı. Daighilev, programın organizatörlüğünün yanı sıra , posterler , dekorlar ve kostümler ile prodüksiyonun imajını da yaratıyordu. Canlı ve özgür renk paletlerinden oluşan bu imaj savaş ortaya çıkana kadar yalnızca Fransız sahnelerini değil, moda ve dekoratif sanatları da etkilemiştir (Kapucu,1995).

1909'da Paris modasının ve Art Deco akımının öncülerinden olan Paul Poiret, 19032'de yayınlanan anılarında Rus Balesinden son derece etkilendiği ifade etmekteydi. Daighilev'in

Fransa'ya getirdiği oryantal modanın Poiret'in stilini ve renk skalasını etkilediği açıkça gözlemleniyordu. 1911'de École Martine adını verdiği bir sanat okulu kuran Poiret, kadınlara özgürce tasarım yapma fırsatı sunmuştur. Bu okulda sadece moda alanında değil, aynı zamanda ev tekstilleri, döşemelik kumaşlar ve halılar gibi ürünler için de çalışmalar yürütülmüştür. Art Deco'nun geometrik şekilleri ile birlikte, tekstil yüzeylerinde zigzag ve yıldırım gibi motifler de sıklıkla kullanılmıştır (Özpınar,2009,s.64). Martine atölyesinde üretilen tüm bu ürünler, modern yaşam tarzına ve gelip geçici beğeni zevklerine bir yönelişi de ifade ediyordu. Endüstri Devrimi'nin etkilerini taşıyan, birçok üslup ve disiplinin bir araya gelişinden doğan ve iki savaş arası dönemi etkisi altına alan Art Deco'nun, lif sanatı gibi, kendisinden sonra ortaya çıkan birçok akım ve alanın kavramsal oluşumunda etkisi olduğu düşünülmektedir.

Çalışmanın devam eden bölümünde tekstilin tarihsel sürecine etkisi olan tüm bu değişim ve dönüşümlerin nasıl sonuçlandığı ve ilerleyen yıllarda sanat ve tekstil alanı arasında nasıl bir etkileşim olduğu ele alınacaktır. Ancak bu etkileşimlerden bahsetmeden önce dönemi sanatını anlamak adına 1960'ların sanat ortamına değinilecektir.



Resim 8. Michel Dubost, 'The Lion Court' , 1922.

Kaynak: Art Deco Textiles, Alain-Rene Hardy, s.84.

Resim 9. Ms Labrbitray, 'Raiin', 1924.

Kaynak: Art Deco Textiles, Alain-Rene Hardy, s.84.



Resim 10. Anonymous, Water Plants, Winter , 1922.

Resim 11.Jacques-Emile Ruhlmann, Young Lady's Bedroom Decorated, 1924.

Kaynak: Art Deco Textiles, Alain-Rene Hardy, s.69,32.,



Resim 12.Georges Lepape, "Belle Imperia", 1912.

Kaynak: Art Deco Textiles, Alain-Rene Hardy, s.69,32.,

3. 20.YÜZYIL SANATI

3.1. 1960 ve Sonrası Sanat Ortamı

1760 yıllarında Endüstri Devrimi'nin ortaya çıkması ile bilim ve teknolojiye ilerlemeler kaydedilmiş olunmasının yanı sıra 20. yüzyılda savaşlarla sonuçlanan toplumsal ve siyasi durum ve olgular, modernizm kavramının doğmasına ve ilerlemesine sebep olmuştur. Endüstrileşme ile birlikte değişen ve gelişen dünya, kentleşme kavramı, kentte yaşayan insanların sorunları, siyasi ve politik olaylar, sanatçıların bulunduğu çağdan etkilenmesi ile beraber sanatın konusu haline gelmiştir. Modernizme zemin hazırlayan bir diğer durum ise; radikal nitelikteki, 1789'da sosyal ve siyasi bir ayaklanma olarak bilinen Fransız Devrimi'dir. Devrim, halkın özgürlükçü düşünce bağlamında, yüzyıllardır dayatılan kurumlara ve kurallara karşı şiddetli bir başkaldırı sonucu meydana gelmiştir. Toplumsal alanda yaşanan bu başkaldırı, kümülatif bir şekilde ilerleyerek, gelecek yıllarda kültürün bir çok alanında olduğu gibi sanat alanına etkilemiş olup geleneksel sanat anlayışına ve tekniklerine sıkı sıkıya bağlı olmanın reddi olarak kendini ortaya koymuştur. Modern dünyada birbiri içerisine geçmiş modernleşme, modernite ve modernizm kavramlarını açıklığa kavuşturmak öncelik gerektirmektedir. Modernleşme ve modernite kavramlarının kullanımı ve tanımı bir çok düşünür tarafından aynı görüş çerçevesinde kabul edilse dahi modernizm terimi bir çok tartışmaya yol açmaktadır.

Modernleşme , sanayi devrimi ve sonrası ile bağlantılı bir dizi teknolojik, ekonomik ve siyasi sürece gönderme yaparken ; modernite, bu süreçlerin etkileri olarak görülen deneyimin toplumsal koşullarına ve biçimlerine gönderme yapar. Fakat söz konusu modernizm olunca durum daha da karmaşıklaşır. Genel kullanımı ile modernizm , modern olmanın ya da şimdiye ait olmanın bir niteliği ya da özelliği anlamına gelir (Harrison, 2010, s. 34).

Modernizm teriminin sanat alanında kullanılması durumunda ise terimin, sanat alanındaki tarihine ve tanımına ilişkin bilgilerin kesin olmaması gibi sorunları beraberinde getirerek muğlaklığa sebebiyet vermektedir.

Tanımını ve tarihini vermek çok zor olmakla birlikte modernizmin yerleşmesi genellikle, temsil tarzlarında derin bir üslupsal dağılımın yaşandığı 1890- 1930 dönemiyle tanımlanır. Modernizmin karakteristiklerini ve dönemini saptamak zor olduğu gibi modernizme yol açan genel toplumsal ve kültürel güçleri saptamak da aynı şekilde zordur. Pek çok tarihçiye göre modernizm XIX. yüzyılın sonlarındaki hızlı sanayileşme ve şehirleşme, yani sınırsız ilerleme inancı ve artan anomi duygusu gibi paradoksal aşırılıklar doğurmuş derin bir toplumsal parçalanmaya karşı sanatsal bir tepkiydi (Shiner, 2018, s. 345).

Belli aşamalar ile evrimi gerçekleşen, 1800'lü yılların sonuna doğru belirgin bir şekilde izlenimcilik ile etkileşime giren beraberinde kübizm, dada, konstrüktivizm, sürrealizm, fütürizm gibi akımlar ile anılmaya başlanan “modernist” hareket, temelde sanat içerisinde geleneğe olan bağlılığın karşısında durarak, temsile dayalı sorunları ele almış ve böylece sanatın içerisinde barındırdığı özgünlüklerin ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir (Özderin, 2007, s.109). Modern sanat içerisindeki temsil sorununu ve sonuçlarını Danto; *“Sanatta modernizm, öncesinde ressamın insanları, manzaraları ve tarihsel olayları olduğu gibi resmederek, dünyayı onun kendi sunduğu biçimde temsil ettiği bir noktaya işaret eder. Modernizmle birlikte bizatihi temsilin koşulları merkeze oturur; böylece sanatta bir nevi kendi kendinin süjesi haline gelir”* şeklinde ifade etmektedir (2010, s.29). *“Sanatın bir tür “soyut”laşma olan yabancılaşma gereksinimi, öncelikle modernizm gelişim evreleri olarak değerlendirilmiş daha sonra ise modernizm “post”laşması ile birlikte sanatın ilke edindiği yaratıcı içeriği bir çok anlam değişikliğine uğramıştır”* (Özderin, 2007, s.109). Bu anlam değişikliği ile birlikte ortaya çıkan postmodernizmi, modernizmin değerlerinden tamamen kopuk olarak ya da sadece modernizmin devamı şeklinde ifade etmek oldukça eksik bir tanım olacaktır. *“Bir dizi ekonomik toplumsal ve kültürel dönüşümün kesişim noktasında ortaya çıkan postmodernizm, 1979 tarihinde Jean-François Lyotard’ın “Postmodern Durum” adlı incelmesinde öne sürdüğü gibi modern çağın meşrulaştırıcı ‘büyük alıntılarının’ ve insanlığın bilim aracılığı ile ilerlediği modernist inancın sonudur”* (Antmen, 2018, s.275). Bu açıdan bakıldığında postmodernizm, sanatsal modernizmin sonunu gösterdiği öne sürülmektedir. Postmodernizmin doğasına ilişkin pek çok tartışma bulunmaktadır; kimi görüşler postmodernizmi, modernizmin reddi olarak kabul ederken kimi görüşler ise onu modernizmin devamı olarak nitelendirmektedir (Dempsey, 2007, s.296). *“Nitekim postmodernizm Marcel Duchamp’la başlayan ve Dada, Sürrealizm, Neo-Dada, Pop Sanat, ve Kavramsal Sanat’la geliştirilen deneyler yapmayı sürdüren” bir çizgide ilerlemektedir* (Dempsey, 2007, s. 296). Lyotard’a göre Postmodernizm, toplumsal, politik, entelektüel ve sanatsal olmak üzere çeşitli biçimlerin hepsinde, herkesçe kabul edilen otoriteye gösterilen

genel bir kültürel tepki gibi düşünülmelidir. Bürger'e göre ise Post modernizm, “*modern sanatın biçimciliğine, yaşamdan ve gündelik hayattan kopuk olmasına, ticarileşmesine ve kurumsallaşmasına karşı oluşlarında aranabilir. Bu bakımdan, 1960-1980 arası oluşan sanat rejimi, modern sanatın biçimci dilini, estetiğini, malzemesini, konusunu, içeriğini ve felsefesini tamamen değiştiren uygulamalara odaklanmıştır*” (Özcan & Alp, 2020, s. 2).

Tek bir üslup ile aktarılması zor olan Postmodernizm kavramını Antmen ise şeklinde ifade etmektedir;

Modernizm sanatçı özneye ve bireysel üslupçuluğa attığı öneme karşılık postmodernizm ‘orijinallik’ ve ‘özgünlük’ gibi belli başlı modernist ilklere karşı yaklaşımları bünyesinde toplar. Sonuç olarak postmodern olarak nitelendirilen süreçte görülen sanatsal yaklaşımlar bütünü , belli bir mecraya bağlı olmaksızın, resim, heykel, enstalasyon fotoğraf gibi farklı ifade biçimleri ile yeni bir kavramsal sanat anlayışı yaratmış, tek bir sanat dalının – örneğin resmin – diğerlerinin egemenliğine son vererek, disiplinler arası ve çoğulcu bir yaklaşım getirmiştir. 1980’li yıllarda dikkat çekmeye başlayan Postmodern, Yeni Kavramsalılık, sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kuramları eleştirisine uzanan , özünde belli güç ilişkilerinin şekillendiği, toplumsal kodları irdeleyen sanatçıların pratikleri ile şekillenmiştir. Postmodern sanatçılar, toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemi ile oynamayı, onları sahiplenip kendine mal ederek dönüştürmeyi , bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır. Amerikalı sanat eleştirmeni Hal Foster’a göre post modern sanatçı işte bu nedenle , bir tür “gösterge manipülatörüdür” (2018, s,177).

Postmodern sanata ve teoriye eleştirisel bir bakış açısıyla yaklaşan Kuspit, Sanatın Sonu adlı kitabında Postmoderne dair görüşlerini;

“Stella’ya göre “Modern Başlangıçlar” estetik ozmosun etkisini ortadan kaldırmakta, hatta onu tersine çevirmektir; yüksek sanattan sanat olmayan şeye doğru geri gidildiğini gösterir, bu yani sanatın sonu gelmiştir, sanatın postmodern sonu da denebilir buna çünkü postmodernitede sanat , Lowry’in belirttiği gibi bir eğlencedir, böylece sanat , sanatı sanat kisvesi altında toplumsal bir hizmet veren değil , sahiden sanat yapan estetik önemini yitirir” şeklinde aktarır (2022, s. 30).

Kuspit gibi farklı düşünürlerin sanatın sonu ya da ölümü olarak adlandırdığı postmodernist sanat, bilhassa özgürleşip ve bireysellikten uzaklaşarak “mantık” ve “doğru” gibi terimlerin anlamlarının sorgulandığı, gündelik yaşamın bir parçası olma yolunda ilerleyen; dil-bilim, sosyoloji, felsefe ve psikoloji gibi alanlar ile etkileşim halinde olan bir yapıya sahiptir

(Antmen, 2018, s.177). Postmodern sanattaki ozmosun değişmesine yönelik eleştirilerin tam tersi yönünde düşünen “*Duchamp’a göre sanat eserlerinin gündelik ürünlere dönüşmesi yaratıcı edimin özünü oluşturan estetik ozmosu tersine çevirmektir. Estetik ozmos , sanat eserlerinin insanlara bir şeyler anımsatmasını ve ilgi çekmesini sağlar, hatta ve hatta onları yaratır, izleyiciyi eleştirel açıdan vermeye iten bir olguya dönüştürür*” (Kuspit, 2022, s. 30).

Postmodernist sanat anlayışı içerisindeki sanat kavramını yeniden canlandırmak adına post-postmodernizm kavramı ortaya çıkmıştır. Bu anlayış ise “*sanat, eski ve yeninin uzlaşma noktalarını göstererek yetenek olgusu ile birlikte kavramsal düşünselliği gerektiren bir içeriğe sahiptir. Böylece yeniden değer verilen sanatta, eski ustaların maneviyatı ve hümanizmi modern ustaların yeniliği ve eleştirelliği ile birleşmiştir. Onların sanatı postsanatı hiçe sayarak, temelinde modernizm olan “yüksek sanatı” canlandırıyordu*” (Özderin, 2007, s. 113).

20. yüzyılın ikinci yarısında yaşanan kültürel, politik, ekonomik durumlar ve teknolojik gelişmeler toplumsal yapının ve sanatın her alanında farklılıklar yaratarak sanat alanında hem biçimsel hem de düşünsel değişimlerin yaşanmasına sebebiyet vermiştir. Ortaya çıkan bu farklı düşünsel görüşler ve sanat pratikleri beraberinde bir çok tartışmayı da getirmiştir. Kimi düşünürler tarafından sanatın sonu olarak adlandırılan ve günümüzdeki sanatın sadece bu dönemin devamı veya tekrarı olduğuna dair görüşlerin belirtildiği 60’lar sanat ortamı, kendinden sonraki bütün dönemleri etkisi altına almayı başarmış ve sanat alanında kuvvetli değişikliklere sebep olarak 21. yüzyılda yaygın olarak başvurulmuş disiplinler arası gibi bir çok sanat pratiğinin var olmasını sağlamıştır. Disiplinler arası kavramı, farklı alanlardan teorileri, teknikleri ve metotları benimseyip, bu alanların bir aradalığından ortaya çıkan üretimleri kapsamaktadır. Sanat disiplinlerinin kendi arasında kurduğu ilişkiye ek olarak sanat alanı dışındaki; bilim ve teknoloji gibi disiplinlerinde dahil olduğuy etkileşimler 1960 sonrası sanatında ciddi bir yoğunluk kazanmış, farklı alanlar ve disiplinler arasındaki keskin çizgiler ortadan kalkmıştır. Modernizmin ardından var olan post modernizmin geleneksel olan ile güncel olanı bir araya getirme ve yorumlama fikri ile geleneklerle zıtlaşmanın duraklaması, yeni bir sanat anlayışı olan, disiplinler arası kavramının doğmasını sağlamıştır ve böylece sanatın içeriği tekrar ön plana çıkmıştır. Foster gibi kimi düşünürler tarafından var olan imgenin ya da düşüncenin farklı bir biçimde tekrar sunulması,

o imgenin ya da düşüncenin anlamını kaybederek iinin boşaltılması şeklinde ifade edilmiştir (Foster, 2017, s. 266).

Alışıldık kavramların ve geleneklerin farklı disiplinler ile ilişki içerisine girerek yeniden yaratılan olguların her ne kadar geleneği sabote eden, anlamları yerle bir eden ve onlara yeni anlamlar atfeden olumsuz bir yanı olduğu düşünülse de, toplumsal alandaki etkilerinin dışında ele alındığında, sanat alanında büyük ivmelere sebep vermiştir. Disiplinler arası etkileşimde her bir alanın diğer bir alandan beslendiği ve o alanlara katkı sağlayarak sınırlarının dışına çıktığı günümüz sanat anlayışında; sanat disiplinlerindeki yeni ifade olanakları değişime ve dönüşüme açıktır.

Duchamp'ın her türlü endüstride üretilmiş hazır ürünleri sanatta kullanımına olanak sağlamasıyla birlikte, resim-heykel ve hazır nesne arasında kurulan etkileşimin ve hazır nesneye yapıt üzerinden yüklenilen sanatsal işlevin güçlendiği görülmektedir. Bu bir anlamda ilk defa kübist kolaj ile birlikte sanatta yer bulan farklı malzemelerin bir ifade aracı olarak kullanılması ve yeni bir anlam kazanmasına sebep olmuştur. Bu gelişim aynı zamanda 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan "lif sanatı" kavramını hızlandıran önemli bir etken olarak da düşünülebilmektedir (Koşar,2017,s.2039).

3.2. Tekstilin Sanat Alanında Kullanımı

1960'lı yıllarda sanata dair yaklaşımlar, sadece biçimciliğe karşı bir tepki olmayıp, kabul görmüş geleneksel sanata ilişkin kuralları, önermeleri sorgulayarak ve çoğu zaman da reddederek, bunlara alternatif teknikler ve malzemeler önermiştir. Böylece sanat, sanatçı ve izleyici kavramları yeniden yaratılmış, sanatın ve sanat yapıtının tanımını değiştirilmiş ve genişletilmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan, kavramsal sanat, enstalasyon ve performans sanatı gibi akımlar, geleneksel sanat anlayışının karşısında yer alarak sanata olan bakışın değişmesinde büyük rol oynamıştır. Yaşamı, sanatı, toplumsal normları ve daha bir çok şeyi sorgulayan, düşünce temelli bu yeni sanat akımlarında sadece bir nesneden ve teknikten oluşmayan yapıt; yazı, fotoğraf, belge, harita, video, beden ve dil gibi çeşitli yöntemler ve nesneler aracılığıyla sanat üretimi gerçekleştirmeyi hedeflemiştir. Bu sayede de nesneye bağımlı sanat yapıtı fikrinden uzaklaşan yeni sanat, izleyicisi ile arasındaki diyalogu yeniden düzenlemiş ve izleyicinin yapıta düşünsel olarak katılmasını sağlamıştır. İzleyici ve sanat yapıtı arasında sadece estetik kaygı bağlamında bir ilişki kurmanın ötesine

geçerek, zihinsel bir algılama süreci yaratarak yeni bir yaklaşım geliştirmiştir. “*Duchamp’ın hazır-nesne kavramı sayesinde başlayan yeni sanat yapıtı süreciyle, anlam ve kavram plastik formdan daha öncelikli bir konuma gelmiştir*” (Özpınar, 2009, s. 75). Sanat alanında yaşanan değişimler ile beraber ortaya çıkan disiplinler arası sanat kavramının temeli modern ve postmodern sanata dayanmaktadır. Köklerini kübizme kadar götürebileceğimiz disiplinler arası sanatın ilk örneklerini ise kolaj tekniği ile yapılan eserler oluşturmaktadır.

1960’lar ve 1970’lerde ortaya çıkan soyut ve kavramsal sanatın etkisi altında üretimler gerçekleştiren sanatçıların, üretim yöntemleri ve sanata yaklaşımı değişmiştir. Dönemin sanatçıları, kendi alanları dışındaki malzemeleri çalışmalarına dâhil ederek geleneklerin sınırlarını aşmayı başarmışlardır. Tekstil malzemeleri ve teknikleri aslında “*lif sanatçılarından önce, dönemin yenilikçi ressamı ve heykeltıraşları tarafından sanat alanında kullanılmaya başlanmıştır*” (Akçam & Yaşar, 2022, s. 71). Tekstile ve tekstil tekniklerine dair yaklaşımın değişmeye başlaması ile birlikte “*Lif sanatı yeni ve güçlü bir sanat biçimi olarak sesini duyurmasını sağlarken tekstile ait malzemeleri sanatsal bir ifade aracı olarak plastik sanatlar dünyasına yerini almaya başladığı söylenebilir*” (Koşar, 2017, s. 2040). Sanatın değiştiği bu dönemde ortaya çıkmaya başlayan Lif Sanatı kavramı, “*İ. Dünya savaşı sonrası A.B.D’ de adını duyurarak tekstil sanatındaki yeni bir eğilimi karakterize etmiştir. Küresel bir eğilim olarak Bauhaus’la birlikte kökleştiği 1950’li yıllarda bu kavram, tekstil kökenli, el sanatlarını yeniden tanımlamak isteyen Amerikalı sanatçılar tarafından ortaya atılmıştır*” (Koşar, 2016, s. 18). “*Çoğunlukla geleneksel kabul edilen ve hatta el sanatları bağlamında yorumlanan tekstil kavramı, sanat alanında uzun yıllar boyunca emek veren sanatçıların 1960’lı yıllarla birlikte lifin plastik yapısını öne çıkaran çağdaş çalışmalara yönelmelerini ve zor da olsa kendilerine sanat alanında önemli bir yer edinmelerini sağlamıştır*” (Akay, 2010, s.23). Lif sanatı, yeni bir ifade aracı olarak sanat alanında var olmaya başlarken, tekstile ait malzemelerde plastik sanatlarda kullanılmaya başlamıştır. Marcel Duchamp’ın gündelik araç gereçleri bir sanat biçimi olarak sunduğu bu yeni dönemde, klasik biçimlerim dışına taşan farklı örneklerin yaratılması, tekstile ait malzemelerinde sanat alanında kullanılmaya başlamasını sağlamıştır.

Kübist kolajla başlayan plastik sanatlarda karışık tekniklerin kullanıldığı disiplinler arası uygulamalar, gelişim süreci içinde olan lif sanatına ait öncü örnekleri ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Lif sanatının yaygınlaşmaya başladığı 1970’li yıllarda ise sanatçılar, eserlerinde lif-dışı malzemeleri kullanmayı tercih ederek plastik etkilerin ötesine geçmeyi hedeflemişlerdir. Sanatta alternatif malzeme ihtiyacı doğrultusunda gelişen disiplinler arası üretimlerin öncü örnekleri çoğunlukla Amerikalı sanatçılar tarafından geliştirilmiştir.

Amerikalı bir ressam olan Robert Rauschenberg 1955 yılında ürettiği ve yatak örtüsünü tuval olarak kullandığı 'Bed' isimli eseri (*Resim15*) disiplinler arası alanda yapılmış çalışmalar için iyi bir örnek teşkil etmektedir. Hopkins, asamblaj sanatın önemli temsilcisi olan Rauschenberg' in günlük nesnelerin, resmin ve heykelin birbiri içine geçtiği eserlerinde, güzel sanatlar kavramını yeniden yorumladığını ifade etmiştir. Yağlı boyanın ve tekstil ürünün birlikte kullanıldığı bu eser, Constantine ve Larsen'in (1985, s. 17) lif sanatı üzerine yazdığı yapıtında, karışık tekniklerinin kullanıldığı bir eser olarak tanımlanmış olmasıyla lif sanatı literatüründe yer almış ilk çalışma olarak bilinmektedir (Akçam & Yaşar, 2022, s. 72). Karton, kese kağıdı ve kumaş gibi doğal nesneleri bir arada kullandığı eserler de üreten Rauschenberg, ipek ve kese kağıdı üzerine yaptığı, gündelik yaşama ait nesneleri betimlendiği 'Hoarfrost Editions' (*Resim16*) isimli serisinde, kağıt ile kumaşın renk ve doku bakımından yarattığı kontrastı vurgulamıştır. Sanatçı 1975 ve 1976 yıllarından itibaren kare, üçgen ya da daire biçimli kumaş parçalarının üst üste duvara asılmasından oluşan 'Jammer' serisine başlamıştır. Bu seri yan yana asılmış, boşlukta salınan, beş beyaz ipek panelden oluşmaktadır. Tekstilin plastik olanaklarından yararlanan sanatçı bu alanın önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir (Özpınar, 2009, s. 80).



Resim 13. Robert Rauschenberg, "Bed", 1957, Karışık Teknik.

Kaynak:

<https://www.moma.org/collection/works/78712>.

Resim 14. Robert Rauschenberg, "Hoarfrost Editions: Pull", 1974, Litografi ve Serigrafi.

Kaynak:

<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/pull-hoarfrost-edition>.

Tekstilin sanat alanında kullanımlarına ilişkin ilk örnekleri Koşar şeklinde ifade etmektedir;

Yeni sanat eski kültür kalıntıları üzerinde oluşur” sözüyle Kurt Schwitters’ın, Avrupa’nın çalkantılı dönemini yansıtan kültürel ve politik içerikli eserlerinde, metaller, otobüs biletleri, gazete parçaları gibi malzemelerin yanında, kumaş parçalarının da kolaj tekniği içerisinde yer aldığı görülür (Resim 17). Aynı dönem içerisinde Joseph Beuys’un yaratıcılığını ifadede etmek için keçeyi kullanması (Resim18) ya da Christo Javacheff ‘un eserlerinde tekstili güçlü bir ifade aracına dönüştürmesi, (Resim19) 20. yüzyıl sanatında alışılmış ifade tekniklerinin yerini alan deneysel ve aynı zamanda disiplinler arası yaklaşımları yansıtmaktadır (Koşar, 2017, s. 2041).

Tekstilin sanatta kullanımına dair verilebilecek diğer örneklerden biri de post-minimalist heykel çalışmaları ve süreç içeren eserleri ile tanınan sanatçı Eva Hesse olabilir. Sanatçı çalışmalarında lifli malzemeleri dâhil ederek akışkan formlar ve biçimler elde etmektedir. Üretimlerinde plastik, metal, vb. malzemelerin yanı sıra tülbent, lateks ve lifli materyaller kullanmayı tercih ederek organik formlardan oluşan yumuşak ve esnek heykeller oluşturmuştur. Sanatçı heykellerini tekstil kullanarak oluşturmakla, yüzyıllardır süregelen heykel geleneğine karşı çıkarak sınırları ortadan kaldırmayı hedeflemektedir. Sanatçının 1969 tarihinde yaptığı ‘Contingent’ isimli yapıtı, tavana asılmış tülbent, lateks ve cam elyaftan oluşan sekiz parçadan meydana gelmektedir (Resim20). Hesse, bu yapıtıyla sanatın dışında, yan anlamları olmayan bir çalışma yaratmak istediğini belirtmiştir (Özpınar, 2009, s. 74).

Minimalist bir heykeltıraş ve süreç sanatçısı olarak kabul edilen Robert Morris ise bazı üretimlerinde endüstriyel keçe kullanarak tekstili eserlerine dahil etmiştir. Farklı boyutlarda keçe parçaları kullandığı, 1967 tarihli ‘Untitled’ yapıtında, kompozisyon kurma güdüsünün uzağında, bir odak noktası veya düzen olmadan birimleri sadece bir araya getirmiştir (Resim21). Form karşıtı olan yapıtların bazılarında, kestiği keçe parçalarını kanca yardımı duvara asan sanatçı, “biçim verme sürecini yönlendirmeden”, yalnızca sürece odaklanan çalışmalar üreterek, eserin kendi akışı içerisinde ne kadar çok farklı biçim oluşturabileceğini görmeyi hedeflemiştir. 1968 yılında yazdığı bir makalede işlerini “anti-form” olarak tanımlayan Morris, yapıtının biçimini malzemenin ve ortamın doğasına bırakarak müdahale etmekten kaçınmaktadır (Özpınar, 2009, s. 73). Morris bu yapıtlar aracılığıyla aynı zamanda klasik estetik ve form geleneğine de karşı çıkarak sanatta bir yeniliği vurgulamaktadır. Bu dönemde bir çok sanatçı ve heykeltıraş tarafından yaygın bir şekilde kullanılan tekstil malzemeleri, sanatın sınırlarının genişlemesini sağlamanın yanı sıra tekstil ve diğer sanat disiplinleri arasındaki çizgilerin aşılmasına da olanak tanımıştır.

Tekstil malzemelerine eserlerinde sıklıkla yer veren diğer bir sanatçı ise Kavramsal Sanat'ın geç dönemlerine ait üretimler gerçekleştiren Marysia Lewandowska'dır. Sanatçının yalnızca bir perdeden oluşan yapıtı; Fransız sanatçı Pierre Bismuth'un 1994 tarihli Kosuth'a referans veren yapıt olarak bilinmektedir (*Resim22*). *“İngiliz sanatçı Simon Patterson'ın Londra metro haritasıyla yaptığı çalışmalar gibi nesne ile nesnenin fotografik ya da anlamsal temsilini bir arada sunan ve bu ayrımları görünür kılan geç tarihli örnekler, Kavramsal Sanat'ın gelişimin sürdürdüğünü ve Güncel Sanat içinde devam ettiğini göstermektedir”* (Özpınar, 2009, s. 81).

Tekstilin sanatta kullanımına dair verilebilecek diğer örneklerden biri de İtalyan sanatçı Lucio Fontana'nın (1899-1968), 1950'lerin sonlarında ve 1960'lı yılların başlarında yaptığı “Spatial Concept” isimli yapıtları, tekstil ve lif sanatıyla ilişkisi yönünden ele alınabilir (*Resim23*). İtalyan sanatçının delikler ve yırtıklarla oluşturduğu kâğıt ve kanvas tuvaler üzerindeki çalışmaları, resme gerçek bir boşluğun dahil edilmesi, yeni bir sanat formu oluşturma yolunda önemli bir adımken tekstil ve resim arasındaki etkileşimi de ortaya koymaktadır (Bayav & Ayteş, 2011, s. 50). Sanata dair yenilikçi üretimleriyle kendinden sonraki kuşakları etkilemeyi başaran Fontana'nın bu sanatsal tavrı, kariyerine resim ile başlayan fakat daha sonraki yıllarda tapestry dokuma sanatı ile ilgilemeye başlayan Wilhelmina Fruytier'i de etkilemiştir (*Resim24*). 1950'lerde tekstil malzeme ve tekniklerden yararlanarak deneysel çalışmalar yapan Fruytier, beyaz renginin hakim olduğu dokumalarında oluşturduğu dikey boşluklar yaratmıştır (Arabalı Koşar, 2017, s. 2041). Dokumada yaratılan bu boşluk, arkasındaki mekan ya da duvar ile dokuma arasında geçirgen bir yapı yaratmaktadır. Bu da dokumanın sadece bir yüzey olmasından çıkıp bulunduğu ortam ile etkileşime girmesiyle ilişkilendirilebilir bir boyuttadır. Bu yaklaşım doğrultusunda lif sanatının devam eden tarihsel süreci içerisinde sanatçıların, dokumanın ya da tekstilin sadece bir yüzey olmanın ötesine taşıdığı, ona üçüncü bir boyut ya da yeni bir bakış açısı katmaya çalıştığı eserlere sıkça rastlanmaktadır. Bir çok disiplin ile etkileşime girerek ortaya çıkan bu çalışmalar, disiplinler arası sanat kapsamında ele alınarak bir sonraki bölümde detaylıca anlatılmaktadır.



Resim 15. Kurt Schwitters , *Karışık Teknik*, 1941-1951.
Kaynak: <https://www.artic.edu/artworks/119179/untitled>

Resim 16. Joseph Beuys, *Yağ Keçe Heykeli*, 1964.
Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81056>



Resim 17. Christo Javacheff, *Paket*, 1961.
Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/81061?artist_id=1114&page=1&sov_referrer=artist



Resim 18. Eva Hesse, *Contingent*, 1969

Kaynak: (Arabalı Koşar, *Çağdaş Sanat Disiplinleri Arası Etkileşimlerde Lif Sanatı*, 2017, s. 2047)

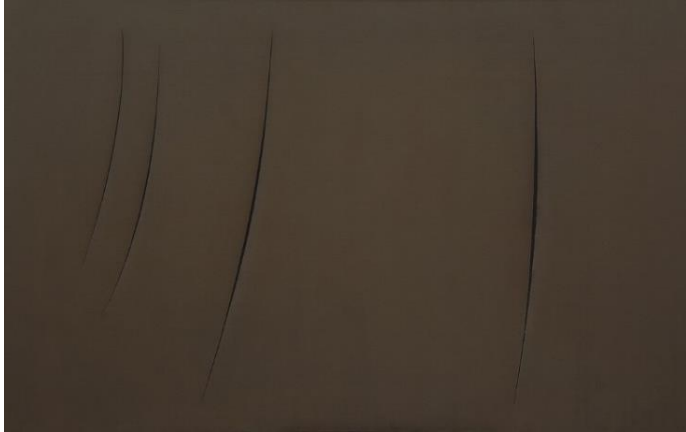


Resim 19. Robert Morris, *Untitled (Pink Felt)*, 1970.

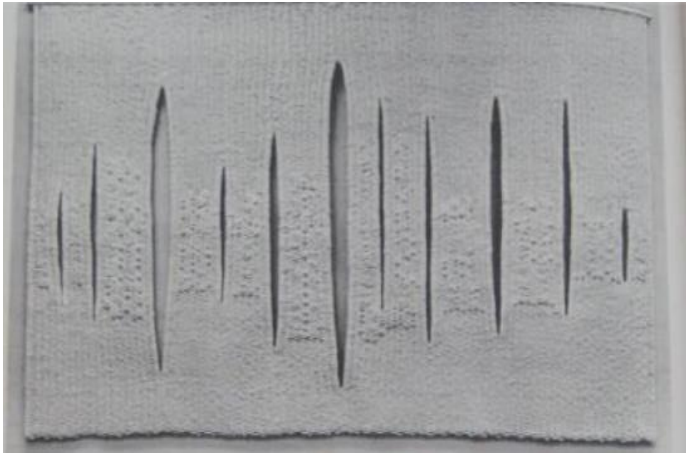
Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/3016>



Resim 20. Marysia Lewandowska, Yerleştirme, 1993.
Kaynak: (Özpınar, 2009, s. 81)



Resim 21. Lucio Fontana, "Concetto Spaziale", 1959.
Kaynak:
<https://www.guggenheim.org/artwork/1334>



Resim 22. Wilhelmina Fruytier, Tapestry Dokuma, 1970.,
Kaynak: (Arabalı Koşar, Çağdaş Sanat Disiplinleri Arası Etkileşimlerde Lif Sanatı, 2017, s. 2044)

3.3. Lif Sanatı Kavramı ve Disiplinler Arası Etkileşimler

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren güzel sanatlar ile dekoratif sanatlar olarak adlandırılan el sanatları arasında var olan keskin sınırlar ortadan kalkmaya başlamıştır. Bunun yanı sıra sanata olan bakış açısının da değişmesiyle birlikte sanatın nerdeyse bütün alanlarında geleneksel tekniklerden ve anlayışlar uzaklaşılma eğilimi baş göstermiştir. Bu anlayışla beraber, resmin sadece tuval ve boyayla, heykelin taş yontmayla ya da dökümle, tekstilin tezgah, iplik ve el işçiliği ile sınırlı olmadığı keşfedilmiştir. Sanat disiplinlerini etkisi altına alan bu görüş, tekstil alanını ve tekstil sanatçıları da etkisi altına almıştır. *“Tekstil sanatçıları, tezgaha bağımlı olmadıklarının, işlevselliğin ve dekoratifiğin önüne geçebilecek işler yaratabilme özgürlükleri olduğunun farkına varmışlardır. Böylece sanat üretmenin yolunun malzeme ve araçlarla sınırlı olmadığını; kavram, anlam ve nitelikte yattığını gösteren işler ortaya koymaya başlamışlardır”* (Özpınar, 2009, s. 89). Tüm sanat disiplinlerinin benzer sorunlara aynı bakış açısıyla yaklaştığı, ortak tekniklerin ve malzemelerin kullanılmaya başlandığı 20. yüzyılda, tekstil sanatçıların da, sanattaki kavramsal yaklaşımı yaratmaya yönelik çalışmalar gerçekleştirdiği bilinmektedir .

Sanat alanında yaşanan bu radikal görüş değişiklikleri ile birlikte bir dönüşüme uğrayan tekstil alanında, 1960'larda, sanat ile tekstil arasındaki ilişkiyi araştıran; *Tekstil Sanatı (Textile Art)*, *Kumaş Sanatı (Art Fabrics)* ya da *Lif Sanatı (Fiber Art)*, gibi kavramlar ortaya çıkmıştır. Bu kavramlar ise beraberinde bugün 'Lif Sanatı' adı verilen sanat alanının doğmasına sebep olmuştur (Koşar, s.18, 2016). *“Mildred Constantine, yeni oluşmaya başlayan tekstil sanatı kavramının ve bu bağlamda üretilen yapıtlarının “duvar halısı” terimiyle karşılanamayacağını kanısına vararak Art Fabric terimini yaratmıştır”* (Özpınar, s.89, 2009).

Lif Sanatı, lifli malzemeler kullanılarak oluşturulan kimi zaman ise tekstil dışı malzemelerin de dahil olduğu, estetik değere sahip, çoğunlukla biçim bağlamında deneysel araştırmaların ve uygulamaların yapıldığı bir sanat alanıdır. Dokuma tezgâhının olanaklarının dışına taşarak üretilen deneysel, yaratıcı ve yenilikçi bir sanat biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Artık geniş bir perspektife sahip olan lif sanatının içerisine, geleneksel üretim tekniklerinin yanı sıra , fotoğraf transferi ve dijital baskı gibi modern teknikler ile tekstil dışı malzemeler olarak görülen kağıt, tahta, film, naylon ve kablo gibi materyallerinde entegre olduğu

görülmektedir. Dönemin sanat anlayışında olduğu gibi lif sanatının da malzemenin, biçimin ve formun temel alındığı çalışmalar gerçekleştirilmiştir.

Bu alanda ilk deneysel yapıtlarını gerçekleştiren, Loja Saarinen, Dorothy Liebes, Gunta Stölzl, Anni Albers, Trude Guermonprez, Marianne Strengell, Luba Kreje gibi sanatçılar, doğal ve sentetik malzemeleri klasik teknikler ile bir arada kullanarak farklı üretimler gerçekleştirmişlerdir. Ancak lif sanatının bir akım ve alan olarak varlığını ortaya koyması 1950'li yıllarda, Lenore Tawney, Charles Edmund Rossbach, Magdalena Abakanowicz ve Sheila Hicks gibi sanatçıların üretimlerine dayanmaktadır (Özpınar, 2009, s.16).

Disiplinler arası küresel bir ortamda Bauhaus'la birlikte kökleştiği kabul edilen Lif Sanatı anlayışının, II. Dünya savaşı sonrası sanatçılar aracılığıyla A.B.D' ye taşınması tekstil sanatında yeni bir eğilimin doğmasına sebep olmuştur (Acar, 2013, s. 53). Lif sanatı, el sanatlarını yeniden yorumlamak isteyen Amerika'da çeşitli sanatçılar tarafından geliştirilmeye başlanmıştır. Lif sanatının, II. Dünya savaşı sonrası A.B.D' de adını duyurması, sanat alanındaki değişen bakış açısını ve yeni eğilimleri sembolize ettiği söylenebilir.

Lif Sanatının gelişimini Constantine şeklinde aktarmaktadır;

1940 ve 1950'lerin Bauhaus çıkışlı usta dokuma sanatçıları resimli Tapestry'lerde kullandıkları desenleri ve malzemeleri değişime uğratarak, doğal ve yapay malzemelerle, canlı renklerle, net biçimli desenler ve yapısallıktan güç alan dokular oluşturmaya başlamışlardır. Böylece, 1960'lı yıllarda, özgür ve yenilikçi bir tavırla ilkel güdülerden ilham alınarak tapestry 'de kullanılan sürecin devamında Amerika Birleşik Devletleri'nin ikinci nesil sanatçılarından bazıları Bauhaus'lu öğreticilerinden aldıkları ilhamı geliştirerek, malzeme ve tekniğin sınırlarını zorlamışlardır (2009, s.1, Aktaran; Acar, 2013, s.53).

Savaş sonrası dönemde, Bauhaus'u ABD'ye taşıyan öncülerden bazılarının Black Mountain Koleji ve Yale Üniversitesi'nde eğitim veren Anni Albers, Chicago'da Yeni Bauhaus'un dokuma atölyesini yöneten Marli Ehrman, Berlin ve Finlandiya'da eğitim alan ve Black Mountain Kolej ile Oakland'daki California Arts and Crafts Koleji'nde eğitim veren Trude Guermonprez gibi sanatçılar olduğu bilinmektedir (Acar, 2013, s.54).

Bu sanatçılar yarattıkları yeni öğretileri, öğrencilere aktarmanın yanı sıra çalışmalarına devam ederek tekstilin sanatsal yönünün gelişmesini sağlamışlardır. Dönemin sanatçılarının tüm bu çabalarına rağmen tekstilin, sanatsal bir ifade aracı olarak var olması ve kabul edilmesi 1960'ların sonrasına dayanmaktadır. *"Bauhaus ve ona bağlı gelişen sanatsal deneyimlerin sonucunda 60'lar da A.B.D' de, ikinci kuşak lif sanatçıları olarak*

adlandırılan; Lenore Tawney, Charles Edmund, Ed Rossbach, Magdalena Abakanowicz ve Sheila Hicks gibi sanatçıların eserleriyle var olmaya başladığı bilinen lif sanatı, 1970'lerde Japonya'da ve sonraki yıllarda ise Avrupa'da gelişim göstermiştir" (Koşar, s.19, 2016). Tekstilin alışılmış işlevsel ve dekoratif özelliklerinin dışına çıkarak sanatsal bir ifade yöntemini ortaya koyan; geleneksel üretim yöntemlerinin yanı sıra teknoloji ve sanayiye ait yansımaları da içinde barındıran bu sanat alanı; fütürizm, soyut, kavramsal ve pop sanattan etkilendiği gibi video sanatı gibi bir çok sanattan ve var olan sayısız kavramlardan esinlenerek disiplinler arası bir sanat olarak var olmaya başlamıştır. Constantine'nin "modernist avangard eğilimin güçlü bir ifadesi" olarak değerlendirdiği lif sanatındaki 1950'li yıllardan 1970'lere kadar süren gelişmeler; üniversiteden, eğitim almış sanatçılar ve genç sanatçılar olmak üzere iki ayrı alanda ilerlemiştir. Genç sanatçıların lif sanatıyla bu kadar ilgilenmelerinin nedenleri arasında tekstil sanatının malzeme, teknik ,biçimsel ve düşünsel açıdan sunduğu özgürlükler olduğu söylenebilir (Özpınar, 2009, s.91). 1940- 1950 tarihleri arasında Amerikan tekstil tasarımını etkisi altına alan kurumun The Cranbrook Academy of Art olduğu söylenebilir.

Cranbrook Academy of Art 1926'da kurulduktan sonra Amerika'nın en önemli sanat ve el sanatı merkezlerinden biri olmaya başlamıştır. Tekstil tasarım tarihi içerisinde de önemli bir yere sahip olan bu kurumun en önemli etkilerinden biri, serbest tekstilleri teşvik etmesidir. Bu etki, Cranbrook'un kurucularının işlevselliğe karşı üretimler yapmak üzere teşvikiyle gerçekleşmiştir (Akbostancı,1999, s.216).

Tekstil sanatının ortaya çıkmasında Cranbrook akademisinin etkilerinin yanı sıra, farklı okullarında etkisi olduğu bilinmektedir. University of Californiya, Chichago School of Architecture ve Institute of Design tekstil sanatının gelişimine yardım eden en önemli kurumlar arasında yer almaktadır. Özellikle 1940'larda dokuma alanında Master of Fine Art programına sahip tek kurum olan University of Californiya'ya 1952'de Ed Rossbach'ın katılması ile tekstilin plastik olanakları üzerine yapılan çalışmaların oldukça güçlendiği ve sanat alanını etkilediği bilinmektedir (Akbostancı,1999, s.217).

Tekstilin bir sanat disiplini olarak kabul edilmesinin temsili olarak görülen tekstil sergilerinin ilki 1950'li yıllarda "American Crafts Council'in desteğiyle Galeri Bertha Shaefer'de açılmıştır. Sergide Mariska Karasz , Trude Guermonprez, Sue Fuller ve Franklin Colvin'in eserleri yer almıştır" (Özpınar, 2009, s.92). "1950 ve 1955 yılları arasında ise The Museum of Modern Art'ın desteği ile birlikte Lenore Tawney, Martha Taipale, Jack Lenor Larsen, Sue Fuller ve Lyn Alexander'in gibi sanatçıların çalışmaları Good Design programı" kapsamında sergilenmiştir (Akbostancı,1999, s.224). Gerçekleşen bu sergiler ile izleyici buluşan

üretimler sayesinde tekstil sanatına bakış açısının değişmeye başlamasıyla birlikte büyük gelişmeler gerçekleşmiştir. Sanatsal tekstillerin ilerlemesine katkı sağlayan diğer bir gelişme ise 1962 yılında Jean Lucart tarafından organize edilen I. Lozan Tapestry Bienali'dir. İsviçre'de düzenlenen Bienal'de tekstil sanatına dair üretimlerin sergilenmesi ile lif sanatının temelleri atılmıştır. Aynı zamanda üretilen yüzeylerde rölyef etkisi sağlayan tekniklerin kullanılması lif sanatında hacim etkileri olgusunun doğmasına sebep olmuştur. Lozan Tapestry Bienali'ne katılan sanatçılara ait eserlerin çoğu, tezgâhta üretilen ve resimsel anlatımların yapıldığı geleneksel tapestry geleneğinin yeniden canlandırılmasını içermektedir. Ancak Bienal'e Polonya'dan katılan Magdalena Abakanowicz, Wojciech Sadley ve Jolanta Owidzka'nın iki boyutun ötesine geçen hacimli üretimleri ve tezgâh dokuma yöntemleri ile öne çıkmaktaydı. Anıtsal eğilimleri ile bu eserler günümüzdeki serbest tekstillerin öncüleri olarak kabul edilmektedir. Eserlerin alışıldık tekniklerinin dışına taşan yüzeysel dokuları ve biçimsel olarak yaklaşımın değiştiğinin açık bir göstergesi olan heykelsi yapıları, dönemin sanat camiasını ve eleştirmenlerini etkileyen önemli unsurlar arasında yer almaktadır. Tapestrylerin geleneksel dikdörtgen biçiminin dışına çıkan, atkı iplikleri yerine tekstil dışı malzemeler kullanarak sıradan yaklaşımları aşmayı hedeflemişlerdir. Ayrıca sanayileşmenin getirilerinden doğan tel, selef, elektrik kabloları, reçine, cam elyafı gibi sıra dışı malzemelerin de kullanılması ile tekstil, çağın sanat biçimini takip eden bir olgu olarak kendisini yeniden üretme sürecine girmiştir (Koşar, S.81, 2019).

Polonyalı sanatçıların bu kadar ilgi çekmesinin iki temel nedeni olduğu söylenebilir. İlk neden olarak Polonya'da savaş sırasında atölyeler yok olmasıyla sanatçıların dokumayı kendileri yapmaya başlamışlardır bu da dokumanın sanatçılar tarafından geliştirilmesi olabilir. Aynı zamanda savaş sonrasında hammadde ve malzeme kıtlığının yaşanması ile Polonyalı 70 sanatçı alternatif materyaller arayışı içine girerek kendi ürettikleri dokumalara yenilikçi yönlerden yaklaşılmayı deneyimlemişlerdir. Yün ve ipek gibi temel malzemelerin bulunamadığı bu dönemde, sanatçılar iplik haline getirilmiş kenevir, pamuk ve urgan-sicim gibi malzemeler kullanma yoluna gitmişlerdir. Polonyalı sanatçılara olan büyük ilginin bir başka nedeni ise bu sanatçıların ülkelerinde güzel sanatların, dokuma ve örgünün aynı çatı altında öğretilmesi sonucun sanat ve tasarım alanlarına hakim olmalarıdır. *"Polonyalı lif sanatçılarının çoğu resim ve heykel bölümü mezunuydu ve tekstil Polonya'da kültürün önemli bir parçasıydı. Deneyisel materyaller denemekten çekinmeyen bu sanatçılara 'Yeni Barbarlar' ismi verildi"* (Cotton, 2012, Aktaran: Özçınar, s.70, 2019).



Resim 23. Sue Fuller, String Composition, 128 Plastik iplikler, ahşap, kumaş ve metal
914 x 914 x 38 mm, 1964.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/string-composition-128>

Resim 24. Lenore Tawney, 'Waters Above the Firmament', 1976.

Kaynak: <https://www.artic.edu/artworks/109686/waters-above-the-firmament>



Resim 25. Magdalena Abakanowicz, "Abakan Red", Serbest Tapestry

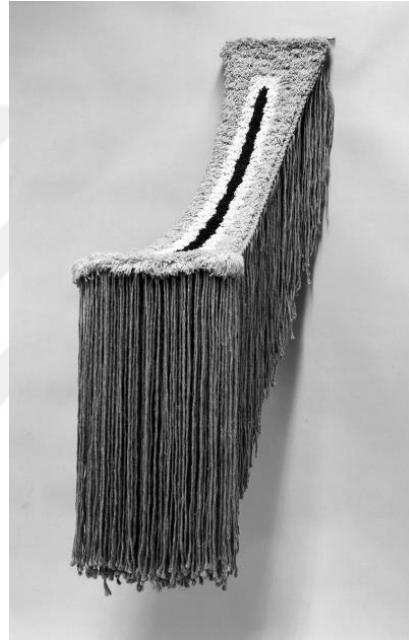
Kaynak: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/magdalena-abakanowicz/audio-description-tour-magdalena-abakanowicz>

Tekstil alanına dair yapılan tüm çalışmaların 1963’ de New York, Museum of Contemporary Crafts’ta gerçekleştirilen ‘Woven Forms’ adlı serginin temellerini attığı söylenebilir. Tekstile sanatına dair deneme ve bir araştırma projesi olarak değerlendirilebilecek bu sergi, tezgaha bağlı olamayan dokumalar , alışıldığı dışında var olan organik formlar ve dokular ile yeni bir sanat dalının doğuşunun göstergesi olarak nitelendirilmektedir. Sergiye Amerika Birleşik Devletleri’nden katılan Sheila Hicks, Alice Adams, Lenore Tawney, Dorian Zachai ve Claire Zaisler gibi sanatçılar ürettikleri özgün eserleri ile tekstil sanatının algısını değiştirmeye yönelik büyük bir adım atmışlardır (Acar, 2013, s.54). Serginin küratörlüğünü üstlenen Paul Smith sergide yer alan eserlere dair şu yorumlarda bulunmuştur:

Dokumada iki boyutun ötesine geçip, üç boyutta üretimi sağlamak , dokuma sadece dokulu şekiller üretmek için malzemenin biçim olanakları üstünde oynamanın yeterli olmadığına göstergesidir. Bu sergide yer alan dokumacılar örülmüş veya dokunmuş olan ipliklerden oluşan heykelsi formlarda, sanatsal ifadenin yeni bir tanımını oluşturmuşlardır (Akbostancı, 1999, s.231).

1963 yılında Amerika Birleşik Devletleri’nde düzenlenen ‘Woven Forms’ sergisinin ardından, New York’taki en önemli modern sanat müzesinden biri olan The Museum Of Modern Art’nın (MOMA) küratörü Mildred Constantine , modern kumaş tasarımının öncülerinden Jack Lenor Larsen ile 1969 yılında ‘MOMA’da Wall Hangings’ başlıklı uluslararası sergiyi düzenlemiştir. Modern sanatın en saygın alanlarından biri olan Moma’da tekstil sergisinin düzenlenmesi , tekstil sanatının modern bir sanat dalı olarak kabul görmesinin en önemli örneğidir. “*Düzenlenen sergide üç farklı kuşaktan yirmi sekiz dokuma sanatçısı bulunuyordu. Bu üç kuşak, yüzyıl başında Avrupa’da doğan Bauhaus’da geleneksel tapestry eğitimi almış sanatçılar, II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa’da doğan sanatçılar, Avrupa’da öğrenim gören dokumacıların eğitim verdiği Amerikalı sanatçılardan oluşmaktaydı*” (Sorkin, 2003, s.34, Aktaran: Acar, 2013, s.54). Avrupa’da doğan ve Bauhaus eğitim almış olan sanatçılardan biri olan Jagoda Buic’in çalışmalarını da bu sergide oldukça ön plana çıkılmıştır. “*Abakanowicz’in öncülüğünde, Buic’in de aralarında bulunduğu Doğu Avrupalı lif sanatçıları, geleneksel materyallerin eksik olması nedeniyle, farklı malzemeler üzerine , Batı’dan çok daha önce , çalışmaya başlamışlar. Böylece çağın sanat anlayışına uygun olan biçimin ön planda olduğu özgün formlar ve tarzlar yakalamışlardır*” (Ginsburg, 1993, s.106). Dokumada kullanıma uygun olan her türlü malzemenin iplik görevi üstlenmesi ile duvara asılmanın ötesine geçen, bulunduğu mekan ile iletişimde bulunan, iki boyutun ayağa kalktığı, üç boyutlu çalışmalar gerçekleştirmeye başlamıştır. Bu değişimle birlikte tekstil ve heykel arasındaki ilişkinin geliştiği söylenebilir. Bu bağlamda, Abakanowicz’in tezgâh dışına taşarak çoğunlukla sisaldan meydana

dokuma biçimleri, Sheila Hicks'in sarma, bağlama ve dikiş yöntemiyle yarattığı eserleri (Resim28), Claire Zeisler'in dökümlü, sarma, dikme ve kesme yöntemleri ile oluşturduğu üretimleri (Resim29), "Froncoise Grossen'in halat ile oluşturduğu üç boyutlu yapıya sahip heykelsi objeleri, Edd Rossbach'ın sentetik malzemeleri, rafya ve gazete kâğıtlarını kullanarak oluşturduğu biçimleri ve paketlenme yöntemleri, Jagoda Buic'in tavandan asılarak sergilenen, iç içe geçen katmanlardan oluşan, dokunmuş ve kimi zaman sökülmüş olan eserleri örnek olarak sıralanabilir" (Koşar, 2019, s.83).



Resim 26. Sheila Hicks, The Principal Wife Goes On, keten, ipek, yün, sentetik lif, 1969.

Kaynak: (Özpınar, 2009, s. 115)

Resim 27. Claire Zeisler, 'Breakwater', jüt ve yün, düğümleme, dokuma, 1968.

Kaynak: (Arabalı Koşar, Lif Sanatında Hacim Etkisine Farklı Bir Yaklaşım: Keçenin Sanat Objesine Dönüşümü, 2019, s. 83)

1960 ve 70'li yıllarda lif sanatının, tekstil kökenli sanatçıların geleneksel dokuma tekniklerini aşarak, oluşturdukları öncü sergiler ile belirmeye başladığı söylenebilir. Bu yıllarda bir çok alanda yaşanan radikal dönüşümlerle yeniden örgütlenen sanat mekanları, bir çok farklı disipline ait sanatçıları yeni sanat mekanlarında bir araya getirmeyi sağlayabilmiştir (Özcan & Alp, 2020, s. 5). Özellikle 1960 sonrası Avrupa görsel sanatlarında yaşanan biçimsel ve kavramsal değişimler, sanatın ve sanat eserinin sorgulanmasına olanak tanımıştır. Sanatın her türlü malzeme ve teknikle üretilebileceği, bağlamsal yapıya uygun olan her şeyin sanat

yapıtı olabileceği görüşü uluslararası sanat alanları ve sanatçılar tarafından kabul görmeye başlamıştır. Ancak sanattaki tüm bu değişimlere ve gelişmelere rağmen lif sanatının , sanat tanımı içine tam olarak yer edinmesi ilerleyen süreçlere dayanmaktadır. *“Mary Jane Jacob lif sanatının, sanat olarak kabul edilebilmesi için, sanat ve kültürün yeniden değerlendirilmesi gerekliliğini savunmuştur”* (Jacob, 1993, s.4, Aktaran: Koşar, 2016, s.23).

1960'lı yılların son dönemi de dahil olmak üzere 70'li yıllara gelindiğinde, dokuma ya da tezgâhız dokuma, dikiş, düğüm, örgü ve diğer tüm yüzey oluşturma teknikleri kullanılarak yaratılan tüm tekstil sanatına ait üretimler, serbest tekstiller olgusu altında ele alınabilir. (Weltge,1993, s.161-168). *“Bu terim, tekstilde dışavurumu ya da sanatı, bellek ve iletimin güçlü bir unsurunu, bir içsel deneyimi, bir diyalog tanımını ve kolektif bir boyutu oluşturmaktadır. Aynı zamanda da güzel sanatlar kurumlarında resim, heykel ve tekstil alanlarında eğitim gören disiplinler arası sanatçıları kapsayan bir lif sanatı hareketini de tanımlamaktadır”* (Koşar, 2016, s.23).

1970'li yıllarla beraber tekstil sanatının anlamla kurduğu ilişkinin daha da güçlenmesinin yanı sıra sanatçılar çeşitli ülkelere yaptıkları seyahatler sonucunda, rezerve baskı, batık ve bağlama boyama gibi yöntemleri keşfetmesi de üretimleri oldukça farklı bir noktaya taşımıştır. Corwin ve Steven, 1970'li yıllarda Amerikan lif sanatında yaşanan en önemli değişimin farklı malzeme arayışı ile ortaya çıktığını ifade etmiştir. Constantine ve Larsen de, bu görüşü destekleyecek şekilde, 1970'lerde alternatif malzeme ve teknik arayışının tekstil sanatında büyük bir kırılmaya sebebiyet verdiğini ve aynı zamanda, artık lif sanatının malzemesinin sadece lifli maddeler olmayacağını belirtmişlerdir. (Constantine ve Larsen, 1985, s. 23 ,Aktaran: Akçam, Yaşar, 2022, s.77) Bu dönem tekstil sanatçılarının teknik ve malzemede yapısal çözümler üzerine çalıştıkları yıllar olmakla birlikte, tekstilin kavramsal ve felsefi boyutlarıyla da dönemin sanatına katıldığı yıllardır. Tekstil malzemelerinin , tekstil sanatçılarının yanı sıra diğer sanatsal disiplinlerle ilgilenen sanatçılar tarafından tercih edilmeye başlandığı görülmektedir. Özellikle lifin kolay şekil alabilme özelliği ve diğer malzemelerle kurduğu ilişkiler nedeniyle önemli bir temsil aracı olarak görülmüştür (Özcan & Alp, 2020, s. 8).

Lif sanatçıları, dokumanın yapısal çözümlerini bir araç olarak kullanmanın daha önemli olduğunu, soyut dışavurumcu bir yaklaşımla hangi biçimlerin kullanılması gerektiğini araştırmışlardır. 1960'ların sonu ve 1970'lerin başlarında özellikle Doğu Avrupa'da kültürel ve politik gelişmelerin insanlar üzerindeki etkileri sebebiyle tekstil dokuma biçimleri daha çok sosyal yapılarda kullanılmaya başlamıştır (Çınar, 2000, s.70).

1960'ların sonlarına doğru dokumaya boyutlu bir görünüm veren ve rölyef tekniklerinin dışında estetik ve biçim bağlamında, hacimli ve üç boyutlu tekstil yapıları yaratılmıştır. Lif sanatına ait bu yeni yaklaşımla birlikte 1970'lerde Amerika'da ve Avrupa'da Sanatsal Tekstil alanına ait bir çok sergi açılmaya başlanmıştır.

Bu sergiler arasında, Los Angeles'ta açılan "Karmaşa Üzerine Düşünceler" (1971), ilk olarak New York'taki American Crafts Museum'da (Amerikan El Sanatları Müzesi) yer alan daha sonra Kuzey Amerika'da on şehir gezen "The Dyer's Art" (1976-79), Stedelijk Museum Amsterdam'da açılan "Structure in Textiel" (1976), New York Museum of Modern Art'ta (Modern Sanat Müzesi) Larsen'ın "Wall Hangings"i, (1968-69), Cleveland Art Museum'da (Cleveland Sanat Müzesi) düzenlenen, kırk dokuz sanatçının yapıtlarının sergilendiği "Fiberworks" (1977), İsviçre, Zürih'te bulunan Museum Bellerive'deki "Soft and Plastic-Soft Art" (1979) sergileri sayılmaktadır (Özpınar, 2009, s.103).

1980'li yıllara gelindiğinde ise çağdaş sanat sergileri ve bienallerin oldukça büyük bir yer kapladığı gündelik hayattan söz edilebilir. Yeni bir sanat düşüncesinin ve kavramının doğduğu, sanatın ve sanat yapıtının yeniden yorumlandığı 1960'lar ve 1970'ler dönemi, 1980'lerde üçüncü kuşak lif sanatçıların ortaya çıkmasını olanak sağlamıştır. Bu dönemde lif sanatına farklı bir bakış açısıyla yaklaşan sanatçıların ortaya çıkması ile birlikte oldukça büyük boyutlarda, dinamik, hacimli, geleneksel teknikler ile çağdaş uygulamaların bir arada bulunduğu üretimler gerçekleştirmeye başlamıştır. Lif sanata yeni bir kimlik kazandığı 1980'lerde, tekstil ve tekstil dışı malzemelerle üretilen büyük boyutlu eserlerin iç mekanların yanı sıra dış mekanlarda da sıkça kullanıldığı görülmektedir. Kolay şekil alabilme özelliği ve sanat disiplinleri arasındaki sınırların kalkmasıyla birlikte , lifli malzemeler resim ve heykel gibi bir çok alanda sıklıkla tercih edilmiştir. Bu değişiklik lif sanatının biçimsel değişiminin bir sonucu olarak görülebilir. Bu üç boyutlu ürünlere örnek olarak Neda Al-Hilali'nin kağıttan şekil vererek ürettiği boyutlu çalışmaları (Resim30) , Shelia Hicks'in dış mekanda sergilenen büyük serbest tekstil üretimleri, John McQueen'in yapraklar ve dallar ile gerçekleştirdiği sepetleri , Françoise Grossen'in örgüden meydana getirdiği heykelsi yapıları (Resim31) ve Masakazu Kobauashi'in içiçe geçtiği resimler görünüme sahip olan pamuk iplikleri gösterilebilir (Constantine & Auther, 2003, Aktaran; Özçınar, 2019, s.60).



Resim 28. Neda Al-Hilali, Liprice, 1982.

Kaynak: <https://www.arts.wa.gov/artist-collection/?request=record;id=4399;type=701>

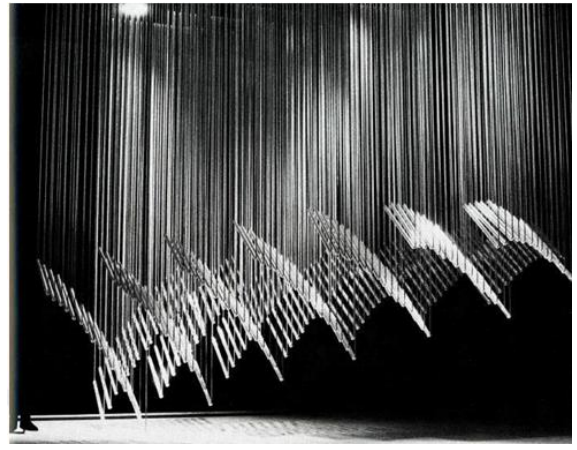
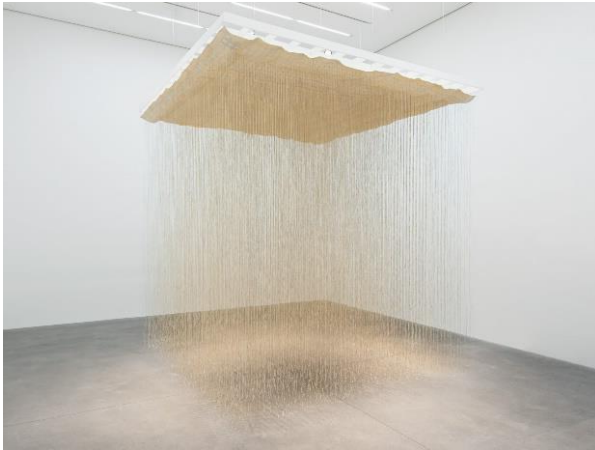
Resim 29. Françoise Grossen, Örgü Heykeller, 1977.

Kaynak: (Özpınar, 2009, s. 99).

Lif sanatının, tezgâhtan bağımsızlaşmalarıyla beraber, yeni malzeme, teknik ve biçim arayışlarının da etkisiyle alışılmışın dışında büyük boyutlara sahip çalışmalar üretilmeye başlanmıştır. Bu çalışmalar bir çok kaynakta ‘Yumuşak Heykel’ (Soft Sculpture) olarak adlandırılmaktadır. O zamana kadar genel kabul görmüş malzemeler ile üretilen heykel kavramını Oldenburg, yumuşak malzemeleri de kapsayabilmesi için genişletmiş ve bu kavram sanat tarihine de geçmiştir (Billeter, 1995, s.32). Bu bağlamda heykel sanatının temel yapı taşlarını inşa eden boşluk ve mekan olgusunun araştırıldığı tekstil nesneleri üretilmiştir. Bu dönemde heykelle ilişkilendirilerek yaratılan çalışmalara en iyi örnek Claire Zeisler’in serbest düğüm tekniğine ile oluşturduğu yapılarıdır (Koşar, 2019, s.83). Artık, tekstil hacmin ötesinde bir boyut elde etmiş; bu üç boyutlu üretim tekstili sadece duvarda aslı olan ve karşısına geçilip izlenilen bir üretim olmaktan uzaklaştırarak etrafında dolaşılabilir, bir çok perspektiflerden algılanabilen bir biçim olma olanağı sağlamıştır.

Tekstilin yüzeyin ötesine geçen biçimlerini Virginia Hoffman, ‘When Will Weaving be an Art Form’ adlı makalesinde; *“Nasıl ki resim şövaleden koptuysa, aynı şekilde dokuma da fiziksel olmanın yanı sıra kavramsal olarak da heykelsi olma adına duvardan kopmak durumundaydı. Dokuma biçimler, hacimli ya da mekânsal alanda var olmalı ve soyut nesneler olmak yerine ortam içerisinde diğer hacimli biçimlerle ilişkide olmalıdır”* şeklinde ifade etmektedir (Hoffman, 1970, s.19, Aktaran: Arabalı Koşar, 2019, s.83).

1980'lerden itibaren serbest tekstil sanatçıları, keçe, dokuma, örme gibi üretim yöntemlerini, baskı, işleme applike yorgan gibi geleneksel süsleme teknikleri, kağıt ve sepet yapımı gibi uygulamaların yanı sıra çağın getirilerinden olan bilgisayar destekli tasarım ile harmanlayarak, boyutlu ya da üç boyutlu heykelsi yapılar, giyilebilir üretimler ve mekanı kendi içerisine hapseden enstalasyonlarla tekstilin disiplinler arası yapıya olan uygunluğunu gözler önüne sermişlerdir (Akbostancı 1999, s.238). Sanat alanında sınırların ortadan kalkması ile serbest tekstiller sadece biçimin ve tekniğin hakim olduğu üretimler olmanın dışına taşarak, çağın sorunlarını kendisine mesele edinen ve kavramsal açıdan da ele alınabilen bir noktada olmaya başlamıştır. Bu yıllarda öne çıkan kimlik, cinsiyet, savaş, göç, ekoloji, birey, beden, mekan ve yeni teknolojiler gibi kavramlar ve temsil alanı gibi konularda tekstil heykelleri bir ifade aracı olarak tercih edilmiştir. Öte yandan tekstil heykellerde, boşluk-doluluk, ışık- gölge , geçişkenlik ve sınırlar, gelenek ve güncel, malzeme-işlev ve estetik gibi güncel kavramlar da oldukça sık işlenmiştir (Özcan & Alp, 2020, s. 339). 1983 yılına gelindiğinde XI. Lozan Bienal'inde "Lif ve Boşluk" temasının işlenmiş olması, tekstil ve heykel arasında kurulan ilişkiyi açıkça göstermektedir. Bu konu kapsamında Bienal'e katılan Lenore Tawney "Clouds" adlı yapıtında (*Resim32*) lif temelli malzemeler kullanarak boşluk kavramını yansıttığı bir enstalasyon oluşturmuş. Lifler ile oluşturulan farklı etkiler sayesinde gerçekte var olmayan bir boşluk yarattığı görülmektedir. Yine aynı yıl Bienal'e katılan sanatçı Larry Kirkland "Aorora" adlı yapıtında (*Resim33*) tavandan asılan iplikler ile oluşturduğu biçimler çevresinde boşluk kavramını yansıtmıştır (Altınçelik, 2019, s. 96).



Resim 30. Lenore Tawney, Bulut Labirenti , Tuval ve keten, 1983.

Kaynak: (Arabalı Koşar , Lif Sanatında Hacim Etkilerine Farklı Yaklaşımlar, 2016, s. 141)

Resim 31. Larry Kirkland, "Aorora", XI. Lozan Bienali 600x350x700 cm, 1983.

Kaynak: (*Altınçelik, 2019, s. 97*)

1980'li yılların sonlarına doğru dördüncü kuşak sanatçıları olarak adlandırılan sanatçılar, lif sanatını daha da ileri götürmüşlerdir. Geleneksel yöntemler tekrar gündeme gelmiş ve gelişen yeni teknolojiler ile birlikte işlevsellikten daha ziyade estetik değeri ön planda olan üretimler gerçekleştirilmiştir. Bu dönemden verilebilecek örnekler arasında, Faith Ringgold'un resimli ve parçalı kumaşlar üzerine yaptığı hikayeli "yorganları, Cynthia Schira'nın bilgisayar teknikleri ile oluşturduğu soyut simgeleri, Peggy Osterkamp'ın optik liflerden meydana getirdiği dokumaları, Lia Cook'un sıkıştırılmış, dövülmüş, boyanmış ve resimlenmiş rayonları, Hideho Tanaka'nın sisal ve paslanmaz çelikten" karışık teknikler kullanarak meydana getirdiği üretimleri (Resim34) ve Rossbach'ın çoğunlukla doğal malzemeler ve kağıt kullanarak ürettiği işlevi olmayan sepetleri (Resim35) sayılabilir (Özpınar, s.22). Tüm bu örnekler, tekstil teknikleri ile üretilen eserlerin sadece duvarda asılan, dekoratif işleviyle ön plana çıkan bir yapı olmaktan uzaklaştırarak; onu, düşüncenin, felsefenin ve teknolojinin yenilikleri ile ilgilenen ve bütün yüklenen değerlerden arınarak kendisini işlevsizleştirdiğinin böylece de dönemin sanat anlayışına uygun olarak şekillendiğinin göstergesidir.



Resim 32. Hideho Tanaka , "Vanishing and Emerging Column P32-1", 1995.

Kaynak: <https://browngrotta.viewingrooms.com/artworks/192-hideho-tanaka-vanishing-emerging-p32-2-1995/>

Resim 33. Ed Rossbach, Purple Box, örme, kumaş ve gazete kağıdı, 1985.

Kaynak: (Yaşar, 2016, s. 9).

Bir çok sanat dalının, malzeme, teknik ve üretim biçimlerinin birbirinin içine geçmiş olduğu 80'li yıllarda, yavaş yavaş erimeye başlayan disiplinler arası sınırların bu dönemde oldukça baskın olarak hissedildiği söylenebilir. *“Heykel tekstilin malzemesini, tekstil resmin doğa taklidini, lif sanatı tekstilin elyafını, kâğıt ve metal tekstilin tekniğini almıştır.”* Bu sebeple bir eser hem lif sanatı düzenleme, resim, heykel ya da enstalasyon gibi bir çok kategoriye dahil olur duruma gelmiştir. Sanat alanında yaşanan bu gelişimlerden etkilenen lif temelli çalışmalar, sanatın bugünkü kapsamlı dünyasında çok yönlü bir yapıya dönüşmüştür (Koşar, 2016, s.36). 1980'lerin sonunda serbest tekstillerde yeni ifade olanakları gelişmesinin sebeplerinde biri de muhtemelen büyük ilerleme gösteren tekstil teknolojileridir. Keşfedilen yeni sentetik materyaller ve dijital baskı gibi yeni teknolojiler sadece lif sanatında değil birçok sanat disiplini tarafından yaygın bir biçimde kullanılmaya ve disiplinler arası ortak bir teknik olarak bir zemin oluşturmaya başlamıştır (Özpınar, 2009, s.23). Bilimin ve bilgisayar teknolojilerinin gelişmesi ile bir çok alanda olduğu gibi lif sanatını da etkileyerek farklı bir sürece dahil olmasını sağlamıştır. Geleneksel tekstil tekniklerini, teknolojik gelişmelerle ortak payda da buluşturan lif sanatı, 1980'li yıllardan itibaren çağına uygun olan tutum oluşturmuş ve disiplinler arası bir yaklaşımı benimsemeye başlamıştır. Bu bağlamda, lif sanatının ortaya çıkmasında ve gelişmesinde duvar halısı ve broderi gibi geleneksel tekstillerin etkileri kadar, Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan teknolojilerin, sanat, mimarlık ve akımların, sergilerin, sanat platformlarının da büyük etkisi olduğu söylenebilir (Özpınar, 2009, s.24).

Tekstilin ve serbest tekstillerin gelişen teknolojiler ile ilişkisini Akbostancı şeklinde ifade etmiştir;

1980'li ve 1990'lı yıllardan itibaren Avrupa , Amerika ve daha bir çok ülkede ileri teknoloji ile üretilen materyaller işlevsel tekstillerde, endüstriyel tekstillerde, serbest tekstillerde ve sanat alanında etkin bir şekilde görülmeye başlanmıştır. Helsinki'den Marjatta Metsovara plastik filmleri ve telleri el dokumalarında kullanarak yeniliğin öncülerinden olmuş, Amerika'dan Ben Rose cam elyafının pigment ve boyaya reaksiyonunu aratırmış, Jack Lenor Larsen ısı ile şekil alan plastik filimler üzerine çalışmalar yapmış, Dorothy Liebes ise yenilikçi yapılar üzerine araştırmalarını DuPont firması ile birlikte sürdürmüştür. Bütün bu tasarımcıların deneysel çalışmaları, yeni yapıların ve malzemelerin keşfinde endüstriye ışık tutmuştur (Akbostancı, 1999, s.177).

Bu dönemde, sanat yapıtında yalınlığa odaklanan Minimalizmin etkileri doğrultusunda lif sanatı alanına ait üretimlerin eski üretimlere kıyasla daha küçük boyutlar tercih edilmeye başlandığı görülmektedir. 1978 yılına kadar Lozan Duvar Halısı Bienali'nin katılım şartları arasında, eserlerin minimum beş metrekare olma zorunluluğunun bulunması 1980 öncesi

üretimlerin genellikle büyük boyutta tercih edildiğinin göstergesidir. “1st International Miniature Textiles Exhibition”ın (“1. Uluslararası Minyatür Tekstiller Sergisi”, 1974) Bienallerde boyutun yirmi santimetre kareye indirilmesi ile benzer etkinliklerin Avrupa ve Amerika'da da yaygın bir şekilde düzenlenmeye başlamasını sağlamıştır. Aynı zamanda sanat ile zanaatın arasındaki tartışmalardan biri olan boyut sorununun ortadan kalkmasına olanak sağlamıştır. Bu etkinliklerin artması, tekstil ve el sanatlarının uluslararası sanat ortamında kendisini göstermesine olanak tanımış ve farklı alanları bir araya getiren bir platform oluşmasına sebep olmuştur (Özpınar, 2009, s.103). *“Tekstil sanatları alanında yaşanan bu olumlu gelişmelerin birçok kuruluşça desteklendiği görülmektedir. 1980’li yılların sonunda Almanya’da önemli bir iletişim ve organizasyon kuruluşu olan Avrupa Tekstil Ağı (ETN – The European Textile Network) ve World Textile Art Organization gibi kurumların düzenledikleri uluslararası sergi, bienal gibi düzenlemeler lif sanatının yayılmasına ve gelişmesine oldukça katkıda bulunmuştur”* (Koşar, 2016 , s.102).

1990'lara gelindiğinde ise keşfedilen yeni teknolojilerin, tekstil alanına ait üretimleri ve serbest tekstilleri giderek daha fazla etkilediği görülmektedir. Yeni teknolojiler sanatçıya uçsuz bucaksız bir düşünme ve üretme sahası sunmasıyla birlikte lif sanatının sınırları oldukça genişlemiştir. Lif sanatçıların, modern ile gelenekselin birlikteliğinden meydana gelen eserlerine teknolojinin olanaklarını da dahil ettiği bu dönemde, teknolojinin gelişmesinin ve bazı sanat alanlarındaki ilerlemenin küresel boyutta etkiler yaratması sayesinde, lif sanatı oldukça hızlı bir gelişme kaydetmiştir. Bu gelişmeler doğrultusunda, geleneksel Lozan Bienalinin adını 1992’den itibaren Uluslararası Lozan Bienali Sergisi: Çağdaş Tekstil Sanatı olarak değiştirilmesi, lif sanatının uluslararası alanda kabul gördüğünün bir kanıtıdır (Schoser, 2003, s.112 , Gürcan Akbaş & İmre, 2019, s.105). Lozan Bienali’nde sergilenen eserler gelensek üretim tekniklerinin ve malzemelerin dışına taşan, endüstrinin getirilerinin yanı sıra sanattaki diğer gelişmelerden de etkilenen üretimler olarak sıra dışı bir noktada bulunmaktadır. 1990'larda lif sanatçıları, ürettikleri yeni projelerde sanatı, izleyici ile temasa geçen, interaktif bir halde kurgulamaya başlamışlardır. Sadece belirli bir deneyimi sunmayan, kimi zaman performans ve enstalasyona dönüşen bu üretimler; bireysellik sınırlarının aşılmasına olanak tanıyan, post modern dünyaya özgü çok yönlü yapıtlar olarak tanımlanabilir. Çağın üretimlerinde yaygın olan eğilimler, sanatçılara sonsuz özgürlük sunarak, yeni biçimlerin ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır (Koşar, 2016, s.38). Sanatçılar, bu dönemde önemli bir konuma sahip olan yenilikçi lif sanatına ait eserler üretirken, ileri teknoloji materyallerin ve tekniklerin tümünü kullanarak üretimleri oldukça güncel bir seviyeye taşımaktadırlar. Serbest tekstil sanatçılarının ileri teknolojilerin

olanaklarını kullanarak deneysel yollarla yeni teknikleri keşfetmesi ve endüstrinin sanatçılar tarafından yaratılan yeniliklere ulaşma isteği; bu iki farklı alanın sürekli olarak birbirlerinden yararlanarak geliştikleri bir alan sunmaktadır.

Tekstilin ve lif sanatının bu kadar çok gelişmesini ve yayılmasını sağlayan en büyük etkenlerden biri şüphesiz çalışmaların, fikirlerin ve sanatçıların karşılaştığı uluslar arası bienaller, sergiler ve çeşitli etkinliklerdir. Tekstilin teknolojik gelişmelere ek olarak diğer sanat disiplinleriyle etkileşime girmesine olanak tanıyan bu etkinlikler, tekstil sanatlarının gelişimine katkı sağlamaktadır. Lif sanatının gelişimi açısından en önemli etkinliklerden biri de; 1993'te Hollanda'nın Tilburg şehrinde Netherland Textile Museum 'da düzenlenmeye başlanan "Flexiable" başlıklı sergidir. Alışıldık geleneksel teknikler ve malzemeler dışında teknolojinin getirilerinden olan plastik ve teknik liflerin kullanıldığını bir sergi olması açısından oldukça önemlidir (Akbostancı, 1999, s.240). Lif sanatçılarının ve lif sanatının gelişiminde önemli bir yere sahip olan diğer buluşma noktası ise; "1987'den itibaren *Japonya'nın Kyoto kentinde düzenlenen*, geleneksel tekniklerle yeni teknolojileri bir arada kullanımına yönelik gelişmeler sağlamayı hedefleyen, *Uluslararası Kyoto Tekstil Yarışması'dır*" (Çınar, 2007, s.75). 20. yüzyıldan 21. Yüzyıla değin yaşanan malzeme, teknik , içeriğe ait değişimlerden etkilenen ve bu değişimler ile şekillenen lif sanatı, günümüzde sanatsal ifade aracı olarak kullanılan bir sanat disiplinidir.

20. yüzyıl tekstil tasarımı ve sanatında zanaat kavramından , modern anlayıştaki sanat kavramına dönüşümün yaşanması bugün ki lif sanatının, temellerinin atılmasına yardımcı olmuştur. Tekstil geleneğini, yeni yaklaşımlarla ve sanayideki gelişmelerle birlikte ele alan lif sanatı, bu süreç içerisinde gelenekten uzaklaşarak, çağın diğer akımları ile etkileşime girerek, başlı başına bir disiplin olarak kendisini var etmeyi başarmıştır (Koşar, S.19, 2016). 21. Yüzyıla gelindiğinde ise teknolojinin devreye girmesiyle giderek farklılaşan üretimler; sanat, teknoloji ve bilim çevresinde meydana gelerek deneysel yönde gelişmiştir. Teknolojinin dahil olduğu üretimlere, "*güneş enerjisini absorbe eden ya da yansıtan malzemelerle kumaş üretiminin yanı sıra, kimyasal maddelere duyarlı ve ortamdaki kirliliğe göre rengini değiştirebilen ya da lif belleğine göre ilk şeklini koruyabilen kumaşlardan meydana gelen çalışmalar örnek gösterilebilir*" (Koşar, 2017, s.2054). Tüm bu farklı teknikler ve malzemeler, özellikle 2000'li yıllarda çağdaş sanata ait üretimlerde ve lif sanatında yeni olasılıkların yolunu açmıştır. Ancak günümüzde geldiğimizde, 90'larda yeni keşfedilen çeşitli kimyasalların, boyaların ve teknolojilerin çevreye ve insanlara verdiği zararlar fark edilmesiyle tercih sıklığı azalmıştır ve daha çok doğal malzemelere yönelim olmasını sağlamıştır.

Francoise Grossen, lif sanatı gelişimi için; “*Önce dikdörtgenleri kırdık, sonra da duvarları yıktık*” ifadesini kullanmıştır. Sheila Hicks ise lif sanatı ile ilgili bir röportajında; lifin, kendi yasaları olduğundan ve bu yasaların yerçekimine meydan okuyabildiğinden aynı zamanda da kendi kurallarını kendilerinin koyabildiğinden bahsetmektedir. Bu her iki anlatımda da lifin kendine ait potansiyelin ötesine geçerek varlığını kurduğunu ve bütün sınırları aştığını vurgulamaktadır. 20. Yüzyıl boyunca yaşanan bu gelişmeler ile birlikte kırılan tezgâhların ve yıkılan duvarların, herkes tarafından kabul görmüş değerleri temelden değiştirdiğini, lif sanatı alanında sanatın egemen olduğu düşünce sisteminin var olmaya başlaması ile de sanat disiplinleri arasındaki sınırların değişim yaşadığını görmekteyiz (Koşar, 2016, s.34).

Dokuma sanatı olarak başlayıp tekstil sanatına evrilen ve 21.yüzyılda ise lif sanatı olarak adlandırılan bu sanat disiplini, döneminde yaşanan bir çok toplumsal ve siyasi durumlardan etkilenerek, diğer sanat disiplinlerinin izlediği yolda paralel olarak ilerleyerek kendisini var etmeyi başarmıştır. Yaşadığı dönüşümlerin ve elbette sanatçıların çabaları ile birlikte plastik sanatlar alanına dahil olmuştur. Uzun yıllar boyunca lif sanatının plastik sanatlara kabulü üzerine çeşitli tartışmalar yürütülmüştür ve sonunda sanat dalı olarak kabul edildiği karara varılmıştır. Ancak günümüze geldiğimizde “Çağdaş Sanat” olarak adlandırılan dönem içerisinde Lif Sanatı plastik sanatlara dahil midir sorusunu sormak oldukça zordur. Çünkü artık “Plastik sanatlar nedir, Sanat nedir, Neye sanat nedir” gibi sorular belirmiş durumdadır. Disiplinler arası sınırların tamamen ortadan kalktığı, neredeyse her şeyin sanat olabildiği bu dönemde “Lif sanatçısı nedir?” sorusunu sormak bile oldukça karmaşıktır. Çağdaş sanat içerisinde üretim yapan bir çok sanatçı disiplinleri aşarak üretimler yapmaktadırlar. Tercih ettikleri medyumlar ve teknikler 20. Yüzyıl sanatında olduğu gibi sadece biçimciliğe hizmet etmekten oldukça uzak olmakla birlikte üretim doğrultusunda ihtiyaç duyulan yöntemler tercih edilmektedir. Bu nedenledir ki heykel eğitimi almış bir sanatçı üretimi doğrultusunda gerektiğinde kumaş, dokuma ya da mühendisliğe ait bir tekniği oldukça farklı bir noktada ele alabilir. Sanat artık bu çağda sadece felsefe, siyaset ya da toplumsal sorunlarla ilişkilendirilmiyor aynı zamanda bilim ve teknoloji ile ilişkilendirilerek oldukça farklı bir noktada varlığını sürdürüyor.

21.yüzyıl sanatından bahsedilen bir sonraki bölümde, “Çağdaş sanat nedir?” sorusunun yanıtı üzerine pasajlara yer verilecektir. İlerleyen bölümlerde ise Çağdaş sanat içerisinde ekolojinin ve lif sanatının konumunun ne olduğu ve bu bağlamda üretilen eserlerin nasıl ele alındığı incelenecektir.

4. ÇAĞDAŞ SANATTA EKOLOJİ KAVRAMI

4.1. Çağdaş Sanat

Değişen ve gelişen dünya düzeni ile birlikte modern ve post- modern sonrası çağda, sanat alanında bir çok farklılık meydana gelmiştir. Birbiri ardına ortaya çıkan bir dizi değişiklik kavramların ve dönemlerin ayırt edilmesinde bir karmaşa yaratmıştır. Kimi düşünür'e göre çağdaş sanat, sadece modern sanatın devamı olup bu dönemi sonsuz tekrarını sunan bir çağ iken kimi düşünür'e göre ise çağdaş sanat, bu iki dönemin birikimi ile kendisini onlardan farklı bir noktaya taşımıştır. Ancak çoğu düşünür ve yazarın fikirlerinin kesiştiği tek ortak noktanın; bu kavramların net olarak birbirlerinden ayırmanın yanı sıra başlangıç ve bitiş tarihlerini belirlemesinin oldukça güç olduğunu kabul etmeleri söylenebilir. Bu anlam kargaşasına açıklık getirmek için çağdaş sanatın ne olduğuna ve nasıl ortaya çıktığına değinmeden önce modern sanat ve çağdaş sanat arasında nasıl bir fark olduğunu ele almak gerekmektedir.

Modern ve çağdaş kavramları arasındaki farklılığı Danto şeklinde ifade etmektedir;

Modern nasıl 'en yakın tarihli' anlamına gelen salt zamansal bir kavram değilse, çağdaş da şu anda cereyan eden her şey anlamına gelen salt zamansal bir kavram değildir" (2010, s.32). " 'Modern' kavramı, şimdi ile 'o zamanki' arasında bir fark bulunduğunu ima ederken ' Çağdaş' ise , en açık anlamıyla , şu an da olmakta olan demektir. Çağdaş sanat da , çağdaşlarımızın ürettiği sanat olsa gerektir. 'Modern' kavramının salt yakın tarihli bir sanata değil üsluba , hatta bir döneme atıfta bulunması gibi , 'çağdaş' kavramı da sırf şu anın sanatından daha fazlasını işaret eder oldu. Bir sanat üslubundan daha çok üslupların kullanılma tarzını işaret ediyor (2010, s.33).

Danto , "aslında çağdaş sanatın 'çağdaş' olduğunu," ancak bunun yalnızca bugün üretilmiş olmakla ilişkili olması dışında, farklı bir yerde olduğunu ileri sürüyordu. (Stallabrass, 2024, s. 151). Çağdaş kavramından farklı olarak aslında geçmişle yakın bir ilişki içerisinde olan modern kavramı, 1880'lerden 1960'lara kadar varlığını sürdürmüş bir üslup gibi görünse dahi; "modern ile çağdaş arasındaki fark yetmişlerle seksenlerin ortasına kadar netleşmediği söylenilebilir. Bu nedenledir ki çağdaş sanat uzun bir süre çağdaşlarımızın ürettiği modern sanat olarak algılandı" (Danto, 2010, s. 34). Yaşanan bu anlam ve kavram karmaşıklığının devamı olarak, bugün dahi bu iki kavram oldukça bir biri içerisinde geçmiş durumdadır. Ancak çağdaş sanatı modern sanattan ayıran en önemli özelliğin; "tarihin

ağırlığından uzaklaşmış olan sanatçıların, istedikleri amaç uğruna ya da hiçbir amaçları olmadan dahi istedikleri biçimde sanat üretmekte özgür olmalıdır” (Danto, 2010, s.38). Bu özgürlük, varlık sorunlarını bir çok yönden sorgulamış ve artık nasıl görünmesi gerektiğine dair dogmalarla bağını koparmış bir sanat fikrinin sonuca ulaşmış haliydi (Stallabrass, 2024, s. 151). Özgürleşen sanatçı ve sanat anlayışı ile birlikte, bir üslup ya da tarz ile ilişkilendirilemeyecek kadar geniş bir alana sahip olması ve hatta belirli bir üslubu olamamasından dolayı bir çok sanatçı ve düşünür tarafından sanatın sonu olarak adlandırılan ve bir çok eleştiriye maruz kalan çağdaş sanatın, “modernizmin aksine çağdaş tarz diye bir üslubunun olmaması kimseyi şaşırtmalıdır” (Danto, 2010, s. 38).

Çağdaş ve modern sanatın ayırt edici farklarını Artun ve Öрге ise şeklinde ifade etmektedir;

Avrupa modernizminin hikayelerinden ve kaygılarından uzaklaşarak ortaya çıkan çağdaş sanat, artık bir atölyede üretilmesi veya ‘beyaz küp’ mekanında sergilenmesi şart olmayan, hatta geleneksel heykel ve resim becerilerini bile gerektirmeyen bir sanat biçimi olarak keşfedilmemiş bir alana adım atıyordu. Aynı dönem içerisinde güzel sanatları popüler kültür ya da kitle kültüründen , veyahut gündelik hayattan ve bedenden ayıran büyük modernist ayırım aşınıyor ve çözünüyordu” (2022, s.27).

Alanlar ve dönemler arasındaki sınırların bulanıklaşmasıyla birlikte bir mecradan diğerine geçmekte özgür olan sanatçı tanımının yanı sıra sanatın tanımı ve sınırları da değişiyordu. Uzun bir dönem boyunca ve hatta günümüzde de çağdaş sanatın ne olduğu üzerinde durulmuş çeşitli düşünceler üretilmiştir. Aslında çağdaş sanatın ne olduğunu anlamak için “Çağdaş sanat nedir sorusundan ziyade çağdaş sanat ne olmalıdır sorusu” sorulmalıdır (Pasaiko, 2009, Aktaran: Artun & Öрге, 2022, s.71). “Çağdaş sanat nedir?” sorusunu sormak akıllara öncelikle “Sanat nedir?” sorusunu da getirmektedir. “Ancak çağdaş olsun ya da olmasın sanatı sanatsal kılanın ne olduğu sorusunu cevaplamak neredeyse imkansızdır” (Artun & Öрге, 2022, s. 71). En açıklanabilir hali ile ise çağdaş sanat; çağına sığmayan , çağının ötesine taşan anlamları ile ilişkilendirilen “çağdaş” terimiyle bağlantılı olmasının yanı sıra gerçekleşen küresel gelişmeler sebebiyle tek bir merkezi bulunmayan, modernizmden farklı olarak geçmişin sanatına karşı bir problem geliştirmeyen ve belki de en önemlisi hazır malzeme kullanımının başlaması ile alışıldık tekniklerden, üsluplardan uzaklaşarak keskin sınırları olmayan bir üretim biçimidir. Bir üsluptan uzak olması ve artık bir sanat eserine ne kadar emek harcanmasının göz önüne alınmasından ziyade düşünceyle ilişkilendirilmesinden dolayı bir çok eleştiriye maruz kalmıştır. Ancak tarihsel süreci ele alındığında sanatın sadece batı odaklı ilerlemesinin dışına taşarak, dünyanın bir

çok bölgesiyle ilişkilendirilmesi ve bir çok farklı kültürün çeşitli sorunlarını gözler önüne serilmesiyle ilişkili olarak oldukça kapsayıcı bir yapısı olmasıyla olumlu bir gelişme kat ettiği söylenebilir.

4.2. Çağdaş Sanatın Tarihsel Süreci

“Tarih boyunca duyguların dışavurumu , temsil , biçim sergileme, kültürler fikirlerin ortaya konulması ve sanatın doğası hakkında düşünmek gibi fikirlerin ortaya çıktığı pek çok sanat kabulleri var olmuştur” (Carroll, 2016, s. 356). Çağdaş sanat da, bu sanat kabullerinden biri olarak varlığını sürdürmektedir.

1940’lı yıllarda avangard düşüncesinin beraberinde getirdiği, geleneksel teknik ve malzemedan uzaklaşarak, hazır malzemenin sanat alanında kullanılmaya başlanması ile birlikte çağdaş sanatın bir nevi temlerinin atıldığı söylenebilir. *“Peter Bürger ‘Avangard Kuramı’ isimli metinde; avangardın faaliyetini “başlangıçta malzemenin ‘hayatını’ öldürmekten, yani, ona anlam veren işlevsel bağlamdan kopartmaktan ibarettir.”* şeklinde açıklar ve avangardın malzeme ile olan ilişkisine odaklanır (Bürger, 2003, s. 136). İşlevinden ve bağlamından uzaklaştırılan sanat, malzeme ile kurduğu ilişkiyi yeniden şekillendirmiştir. Malzemenin ve sanatın oldukça farklı bir şekilde ilişkileneşmesiyle birlikte sanatın çağdaşlık bağlamında dönüşümü gerçekleşmiştir (Karacalı, 2018, s. 29). 1960’lı ve 70’li yıllara bakıldığında üretilen sanat eserlerinin, sadece biçimciliğe karşı bir tepki ile sınırlı olmayıp, aynı zamanda bu dönemdeki sanatçıların, sanat alanındaki dogmatik önermeleri sorgulama eğilimini devam ettirmeye yönelik çalışmalar gerçekleştirdiği de görülmektedir. Yeryüzü Sanatı, Vücut Sanatı, Kavramsal Sanat, Fluxus, Gösteri Sanatı , Süreç Sanatı gibi sanatın farklı biçimlerinin ortaya çıktığı bu dönemde üretimler gerçekleştiren sanatçılar, gelecek kuşaklar için sanatçıyı, izleyiciyi ve sanat nesnesini yeniden anlamlandırmakla kalmayıp, sanat tanımının da değişmesine ve genişlemesine olanak sağlamışlardır (Atakan, 2008, s. 9). Çağdaş sanatı belki de diğer sanat üretim biçimlerinden ayıran en önemli özelliği; öncelikli kaygısının estetik olmamasıdır. Birincil ilişkileneşme biçimi *“izleyici olarak izleyicilere değil sanatın seslendiği kişilere yöneliktir”* (Danto, 2010, s. 224).

Sanat alanında yaşanan bu köklü değişimlerin aslında toplumsal ve kültürel olarak yaşanan gelişmelerin sonucu olarak meydana geldiğini ifade etmek çok güç değildir. Bir sanat yapısı ya da görüşü, *“belli toplumsal ilişkilerle bağlantılı”* olarak meydana gelmektedir (Carroll, 2016, s. 334). Diğer sanat akımlarında olduğu gibi, özellikle 1980’li yılların sonunda

meydana gelen, bir dizi toplumsal durum çağdaş sanatın şekillenmesine katkıda bulunmuştur. “1989 ve sonrasında Doğu ve Batı Almanya arasında var olan sınırın ortadan kalkması, Sovyetler birliğinin dağılması, ticaret bloklarının güçlenmesi, küresel ticaret anlaşmalarının yapılmaya başlanması gibi yaşanan çeşitli küresel olaylar, çağdaş sanat dünyasını şekillendiren önemli arasında yer almaktadır” (Stallabrass, 2024, s. 19). Sanat alanında süregelen Batı-Doğu karşıtlığının zayıflamasıyla birlikte sanat dünyası hızlı bir şekilde yeniden yapılanma sürecine girmiştir. Sanatta yaşanan radikal değişimler ile birlikte dünyanın dört bir yanında çeşitli sanat üretimleri ve etkinlikleri meydana gelmeye başladı. Uzun yıllardır sadece Batı odaklı olan ve farklı ulusların, farklı etnik ve kültürel kökenlere sahip olan pek çok sanatçıların göz ardı edildiği sanat, artık küresel bir boyuttaydı (Stallabrass, 2024, s. 20). Sanat, “çağdaş” olması sebebiyle kültürle aynı zamansallığı paylaşır ve bu da onların ortak bir noktada buluştukları anlamına gelir. “Kültür, dünyayı algılayabilmek, kimlik yaratabilmek, değerlerimizi ve inançlarımızı tanımak için birbirimize anlamlar ilettiğimiz toplumsal bir süreçtir” (Artun, 2013, s. 175).

Sanatın kültürle kurduğu ilişki doğrultusunda, küreselleşen yeni sanat alanında bir çok farklı kökene sahip sanatçının yer aldığı Paris ve Londra’da gerçekleştirilen ilk çok kültürlü sergiyi Stallabrass;

Jean-Hubert Martin’in küratörü olduğu “Yeryüzünün Büyücülerini”, daha başlığında kendini gösteren, o dönemin tabiriyle Üçüncü Dünya sanatçıları egzotikleştirme yaklaşımından ötürü eleştirildi. Üçüncü dünyadan hiçbir sanatçının modern olmaya izni yoktu; onun yerine , ritüel pratik ve nesneler zorlama biçimde sanatçının bireyselliği ve sanat nesnesinin özerkliği ile belirlenmiş bir teşhirde bir araya getirilmiştir. Yine de bu, sanat dünyasının merkezi olan bir metropolde Birinci ve Üçüncü Dünya çağdaş sanatlarını birlikte ve aynı seviyede sunan ilk önemli sergiydi” şeklinde yorumlamıştır (Stallabrass, 2024, s. 21).

Bu dönemde sanat alanında bir çok farklı kültüre mensup sanatçının varlığını göstermesi fikri ortaya çıkmasına ve buna yönelik etkinlikler doğmasına rağmen sanatın küreselleşmesi bilincinin kabul görmesi zaman almıştır. “Yeryüzünün Büyücülerini” sergisinde gerçekleşen söylemler ve serginin aldığı eleştiriler bunu kanıtı niteliğindedir. 1990’ların sanat üzerine en büyük etkisi sanatın ifadesinde ortaya çıktı. Ticari engellerin ortadan kalkmasının yanı sıra kültürel engellerinde yıkılması ve bu gelişmenin yarattığı kültürlerin kaynaşması bir çok kitle tarafından desteklenmiştir. Yeni bir sistemin habercisi olan tüm bu gelişmeler 1990’lar boyunca ve sonrasında varlığını sürdürmüştür. Bu dönemde, bienaller ve diğer sanat etkinlikleri tüm dünya da varlığını gösterdi ve aynı zamanda bir çok bölge de yeni çağdaş sanat müzeleri kuruldu var olanlar ise genişletildi (Stallabrass, 2024, s. 23).

Çağdaş sanatı diğer sanat akımlarından ayıran bir diğer özelliği ise piyasayla kurduğu yakın ilişki olduğu söylenebilir. Medya ve reklam ile olan bağlantısı bulunan küresel dünya sanatı, bir yatırım aracı olmanın yanı sıra kültürel bir aracı rolü de üstlenmiştir (Tunçelli, 2014, s. 69-70). Çağdaş sanat içerisinde yaşanan kültürel çeşitliliğe yönelik gelişmelerin tamamen karşısında bulunan bu piyasa anlayışı bölünmelere sebebiyet vermektedir. Bir tarafta müze duvarları ile milyarlarların malikâneleri için tasarlanmış, maliyetli ve heybetli sanat eserleri bulunurken; diğer tarafta, dünya çapındaki sömürüyü, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ve ırkçılık gibi bir çok konuyu mesele edinen çok sayıda sanat eseri bulunmaktadır (Stallabrass, 2024, s. 153). Sanat alanındaki bu iki uç noktanın bir aradalığından doğan bölünme, 2008 krizinden sonra giderek genişledi. *“Çağdaş sanat , geçici performanslardan, kendini yücelten anlatılara kadar pek çok farklı pratiğin aynı çatı altında rahatça hareket edebildiği bir alan olarak varlığını sürdürmüştü, ancak günümüzde ise bütünlüğü sorgulanmaktadır”* (Stallabrass, 2024, s. 161). Yaşanan tüm olumlu ya da olumsuz gelişmelere, maruz kaldığı çeşitli eleştirilere rağmen bugün bütünlüğü ve gerçekliği sorgulanan çağdaş sanat, diğer tüm sanatlar farklı olarak, amaç ilgi çekmek olsun yahut olmasın, toplumun, kültürün, çevresel olayların politikleştiği noktada bulunarak aslında görünmez olan tüm durumları gözler önüne serme yükümlülüğünü üstlenmiştir. Bugün bir sanatçının oluşturduğu eserdeki anlatının sadece *“var olan bir gerçeği yeniden üreterek ikinci bir kopyasını sunmamasından”* uzak olmasının sebebi aslında sanatı etkileyen tüm bu gelişmeler ile sanatın yüzyıllardır alışlagelmiş algısının değişmesi sonucunda mümkün olmuştur (Gasset, 2021, s. 52). Sanat dünyasında meydana gelen değişimler ile sanatın konusu değişmiştir. Sanat artık ne 20. yüzyıl öncesindeki gibi estetiğe yoğunlaşan bir yapısı ne de 20. yüzyıl boyunca biçimciliğe ve kendine yönelen yapısıyla eleştiriye maruz kalan apolitik bir konumdaydı. Küreselleşen dünya ile birlikte çeşitli kültürlerle ait üretimlerin ve anlatımlarında yanı sıra çevresel sorunlarda sanat alanının sınırları içerisinde bulunmaktadır. 20. yüzyıl boyunca kavramsal sanatla ilgilenen Joseph Beuys’un son çalışmalarında ekolojik sorulara değinmesi bunun bir göstergesi olarak sunulabilir (Atakan, 2008, s. 79).

Sanat tarihinde, çağdaş sanat üretimlerine kadar olan süreçte doğanın rolü genellikle pasif ve geri planda kalmıştır. Ancak çağdaş sanat, doğayı ölü doğa kimliğinden çıkarıp aktif bir özne haline getirerek yeni bir kimlik kazandırmıştır. Bu yeni anlayışı, çağdaş sanatın sıklıkla ele aldığı doğada insanın etkisiyle meydana gelen büyük tahribatlar, bozulmalar ve ciddi zararlarla ilgili endişelerin bir yansımasıdır (Özden, 2023, s. 74).

İnsanlık tarihinde, ekonomide, teknolojide ve elbette sanat alanında yaşanan tüm gelişmeler insan doğasını değiştirmişti. 20. yüzyılın başlarında sezilen bu değişim insanın doğayla kurduğu temel sosyo-ekonomik ilişkinin de belirgin bir dönüşüm geçirdiğini ifade ediyor (Sezgin, 2022, s. 13). İnsan ve doğa arasındaki ilişkinin değişime uğradığı toplumda ortaya çıkan doğa, insan ve teknoloji arasındaki gerilim; sanatın ekolojik yaklaşımla ilişki kurmasına ve sanatçıların doğa ve çevre temelli düşünmesine ve üretmesine olanak sağlamıştır. Bir sonraki bölümde, ekoloji ve sanat arasındaki etkileşimlere değinilerek, disiplinler arası bir sanat pratiği olan bu alanın sanat ve çevre ile kurduğu iletişime değinilecektir.

4.3. Ekoloji ve Sanat Etkileşimi

19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başında bütün değişimlere rağmen sanat doğa ile var olan ilişkisini devam ettiriyordu. Rönesans ile başlayan doğanın sanatın öznesi olarak ele alınması fikri, izlenimcilik ve kübizm gibi pek çok sanat akımında varlığını sürdürmeye devam ediyordu. Gelişen çağlarla birlikte doğanın sadece manzara olarak ele alınması doğanın yansıması olarak kabul görmüyordu aynı zamanda insanın doğa ile kurduğu zihinsel ilişkisi de bir önem taşıyordu. Ancak 1917’de Duchamp’ın sanat yapıtının temelde sadece kendisi ve onu üreten bilinçle ilişkili olduğu anlayışını sunmasıyla birlikte, doğa ve sanat arasındaki beraberliğin son bulduğu söylenebilir. Elbette bu fikrin ortaya çıkmasına, sanayileşme ve insanların doğadan uzaklaşması gibi etkenlerinde katkısı olmuştur. Değişimler sonucu yeni sanat biçiminde artık “*doğaya yerleştirilmiş şövale*” görmek neredeyse mümkün değildi. Sanatın doğayı yansıtmayı (*mimesis*) geri dönüşü olamayacak bir şekilde son bulmuştu (Brown, 2014, s. 5).

İnsanın doğaya müdahalesi yüzyıllar öncesine dayanmasına karşın, Sanayi Devrimi ve sonrası dönemde bu müdahale hızlanarak devam etti ve diğer yüzyıllardan farklı olarak yaşamın her alanını kuşatan bir yapı haline geldi (Sezgin, 2022, s. 10). Sanayileşmenin son hamlesi ile birlikte kentler ciddi bir dönüşüm yaşamıştı ve insanlar gerçekliği artık doğada aramak yerine farklı düzlemlerde aramaya başlamıştı. Yaşanan bu köklü değişimin etkileri ile birlikte sanat eseri artık bir bilgi nesnesi haline gelmişti. Aynı zamanda doğa da 20. Yüzyılın sonunda artık kendisine ihtiyaç duyulmayan bir olguya dönüşmüştü. İnsan doğadan koparak kendine yeni bir yaşam alanı kuruyor, doğayı üretmeyi planlayarak ona ihtiyaç duymadığı gerçeğini gözler önüne seriyordu. Ancak insan ve doğa arasında yaşanan

bu ilişkisizliğin farklı sorunlar ortaya çıkardığı anlaşılmaya başlandı. İnsanın doğadan uzaklaşması aslında doğanın tükenmesinin, insanlığın doğayı tüketmesinin bir sonucuydu olarak karşımıza çıkıyordu (Brown, 2014, s. 5). İnsanın doğaya hükmedebilmesi fikrinin sakıncalı bir yaklaşım olduğu ve dünyadaki her şeyin birbiriyle ayrılmaz bir bütün olduğu anlaşıldığı süreçte doğayı tekrar keşfetme dönemi başladı.

Organik bir toplum yapısını savunan Alman İdealizminin doğa yaklaşımının, Romantizmin temellerini atması, ekolojik düşüncenin de oluşmasında etkili olmuştur ve insanlığı tekrar doğa üzerine düşünmeye itmiştir. Ekoloji teriminin ilk olarak ne zaman kullanıldığı kesin olarak bilinmemesine rağmen, Alman dilbilimci Ernst Haeckel'in tarafından keşfedildiği düşünülmektedir. Ekoloji terimi, Haeckel tarafından ilk olarak 1866 yılında, Darwin'in fikirlerini temel alarak, yazdığı "Genel Morfoloji" adlı kitabında kullanılmıştır. Haeckel bu kitabında, canlı ya cansız tüm türlerin dolaylı ya da dolaysız bir şekilde kurdukları karşılıklı ilişkilerin farklı bir bilim dalı olarak var ele alınabileceğini ifade etmiş ve ekoloji kavramını "*organizmaların çevreleri ile kurduğu ilişkiler bilimi*" olarak adlandırmıştır (Sevgi, 2015, s. 30). Ekoloji teriminin temellerinin atılmasında Haeckel'in çalışmalarının yanı sıra Darwin'in "*Türlerin Kökeni Üzerine*" isimli çalışmasının etkisinin büyük olduğu söylemek mümkündür. Darwin evrendeki bütün canlı ve cansız varlıkların birbirleriyle ve doğayla süregelen bir ilişki içinde olduklarını ve ancak birbiri ile denge içerisinde var oldukları sürece bir uyum yakalanabileceğini belirterek ortaya çıkan ekoloji düşüncesine önemli katkılar da bulunmuştur (Ak, 2021, s. 248). Ekoloji sözcüğü her ne kadar Darwin tarafından geliştirilmesine ve ilk kez Haeckel tarafından kullanılmasına rağmen, literatür de resmiyet kazanması 1930 yılına dayanmaktadır (Porritt, 1980, s. 18).

1930'larda ortaya çıkan ekoloji kavramı, antroposen çağına özgü bir yaklaşım olan; doğaya hükmetme düşüncesi ve doğanın yalnızca bir hammadde olarak görülmesi fikri ile birlikte, insanların doğaya çeşitli müdahallerde bulunması sonucu ortaya çıkan sorunların aciliyeti ve ciddiliğinin kavranmaya başlaması ile beraber önem kazanmış ve bütün alanlarda adından sıkça söz edilmeye başlanmıştır. Ekolojinin sorunsallaştırılıp sanat alanında yer almaya başlaması ise 1960'ların ikinci yarısında mümkün oluyor. 1960'lar da sanatta gelişen bu yeni yaklaşım, insanlar tarafından doğaya verilen zararların hızının giderek artması ve kapsamının da daha büyük boyutlara ulaşmasının dikkat çekmesi ile ilişkili olduğu söylenebilir (Sezgin, 2022, s. 10). 1960'lardan itibaren sadece resimlerde yer almanın dışına çıkan 'manzara' "*gerçek bir mekana dönüşerek*" sanatçıların müdahalesine uğrayan farklı bir sanat biçimi olarak ortaya çıkmıştır. "Arazi Sanatı", "Yeryüzü Sanatı",

“Çevre Sanatı”, “Toprak Sanatı” gibi çeşitli terimler ile adlandırılan bu yaklaşım temelinde, sanatçıların geleneksel sergi mekanına yönelik eleştirisinin yanı sıra bu dönemde gelişmeye başlayan çevreci hareketinde büyük etkisi bulunmaktadır. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren olumsuz etkileri ciddi bir şekilde hissedilemeye başlanan sanayileşmenin gelişiminin ve hızının tehlikeli yönleri üzerine düşünmeye yönelten arazi sanatı, doğaya yönelik bilinci arttırmayı hedeflerken insan merkezci yaklaşımdan bağımsız olarak doğayı özne olarak ele alıp onu kutsayan bir yaklaşım geliştirmiştir. 1960’lı ve 1980’li yıllara kadar uzanan süreçte varlığını sürdüren arazi sanatının, dünya üzerinde yaşanan gelişmelerden bağımsız olduğunu söylemek neredeyse mümkün değildir. Toplum içerisinde değişen düşünceler ile birlikte eşitlik arayışları ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu bağlamda ise iktidar dilinin ve modernizmin simgesi olarak görülen müze ve galeri mekanları eleştirilmeye başlanmasıyla sanatçılar, terk edilmiş binalar, sokaklar ve doğa gibi alternatif mekânlar yönelmeye başlamışlardır. (Antmen, 2018, s. 251) Sanatçıların doğa yerleştirdiği ya da doğaya müdahale sonucu oluşturdukları yapıtlar, temelde kalıcılık amacı taşımamaktadır. Bitmiş eserden daha çok sürecin önem kazandığı bir sanat disiplini olan arazi sanatına ait üretimler, doğa ile bütünleşme fikrini kavrayarak, kimi zaman ardında sadece iz bırakırken kimi zaman ise kalıcı müdahaleler barındırmaktadır (Akkol, 2018, s. 423). 1960’larda çeşitli sebeplerle ortaya çıkan sanat ve doğa ilişkisine değinen arazi sanatının, değişimlere uğrayarak Ekolojik Sanat olarak evrimleştiği söylenebilir. Ancak ekolojik sanatı arazi sanatından ayrılan en önemli özellik, Arazi Sanatı anıtsal bir dil geliştirirken, ekolojik sanat ise politik ve eleştirel bir söyleme sahip olmasıdır. (Çınar, 2019, s. 207)

4.4. Ekolojik Sanat Ekseninde Sanatçı Yapıtları

Ekim 1968’de, New York’ta Dwan Galerisinde gerçekleştirilen “Earth Works” karma sergisi kısa süre sonra sergiye de adını veren “Yeryüzü Sanatı” ya da “Arazi Sanatı” gibi çeşitli isimler ile anılacak olan bir eğilimin başlangıcıydı. Gelecekte ise Ekolojik Sanat’ın oluşmasına zemin hazırlayan bu sergiye, Robert Smithson, Walter De Maria, Dennis Oppenheim ve Micheal Heizer gibi günümüzde çığır açan sanat üretme biçimiyle ilişkilendirilen bir çok sanatçı yer almıştı (Brown, 2014, s. 11).

Bu sanatçılardan bazıları arazi sanatının en önemli örneklerini vermek üzere ciddi miktarda toprak, mineral ve kayayı bir yerden diğer yere taşıdılar. Bu çalışmalar, ortaya çıkan çevresel endişelerin bir sonucu olarak sanat eserini, temelde modernizmin etkilerinden

uzaklaştırma ve doğayla ilişkilendirme amacı ve kaygısı taşımaktan öte bir arayış değildi (Brown, 2014, s. 11). “*Bu sergi kapsamında Oppenheim buğday tarlasında geometrik kesikler yaratmış, Carl Andre ormana bir dizi tahta blok yerleştirmiş, Michael Heizer ormanda kanallar açarak*” aslında doğada kalıcı izler yaratmış ve aslında alışık olduğumuz eylemlerin benzerlerini gerçekleştirerek doğaya karşı müdahalelerde bulunmuşlardır (Zümrüt, 2012, s. 36). Çevresel etkiler beraberinde ortaya çıkan ilk nesil Amerikalı arazi sanatçıların, doğaya müdahalelerde bulunma biçimleri aslında sanayileşmeyi temsil ederek, sömürü düşüncesiyle paralellikler taşımaktadır. İkinci nesil olarak adlandırılan ekolojik sanatçıların düşünceleri ve üretimleri ise farklılık göstermektedir. Ekolojik sanatçılar, doğaya romantik bir düşünce ile yaklaşmaktan ziyade gerçeklere odaklanıp, doğaya verilen zararı kapatmayı ve bu zararı en aza indirmeyi amaç edinmişlerdir (Zümrüt, 2012, s. 36).

Bugün sahip olduğumuz bakış açısı ve bilgiyle, arazi sanatçıların ekolojik bilincini, sanat üretme uğruna tonlarca doğal malzemenin yerini değiştirmelerini ve Dünya’nın üzerinde kalıcı hasarlar yaratmalarını eleştirebiliriz. Ancak bu kişiler, sanatçıların doğaya yaklaşımını ve doğayı algılayışını köklü bir biçimde değiştirerek aslında yeni bir akımın öncülüğünü üstleniyorlardı. Bu öncüler yalnızca sanatın, doğanın herhangi bir yerinde bulunabileceğini ve malzeme olarak da doğanın nesnelerinin ya da kedisinin kullanılabileceğini göstermekle kalmadı aynı zamanda sanatın doğayı ve çevreyi kalıcı olarak dönüştürebilecek nitelikte olduğunu da ortaya koymuşlardır (Brown, 2014, s. 11).

1968 ve 1969’ da erken ekolojik sanatın kökenlerini oluşturan örnekler; Joseph Beuys, Mel Chin, Agnes Denes, Helen ve Newton Harrison, Ocean Earth, Robert Smithson, Alan Sofist ve Mierle Laderman Ukeles gibi sanatçılar beraberinde ortaya çıkmıştır. Bu sanatçılar hem sanat dünyası için hem de ekoloji için önemli adımlar atarak bugün ki ekolojik sanatın şekillenmesinde büyük rol oynamıştır.



Resim 34. Dennis Oppenheim, “Cancelled Crop”, Hollanda, 1969.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/oppenheim-directed-seeding-cancelled-crop-t12402>



Resim 35. Carl Andre, “Scant”, New York, 1977.

Kaynak: (Zümrüt, 1960 Sonrası Süreçte Ortaya Çıkan Ekolojik Sanatın Kavramlar ve Amaçlar Bağlamında Değerlendirilmesi, 2012, s. 33)

4.4.1. Ekolojik Alanda Üretim Yapan Erken Dönem Sanatçıları

4.4.1.1. Alan Sonfist

Ekolojik sanatçı ve peyzaj tasarımcısı olan Alan Sonfist, genellikle şehirlerde bulunan doğal alanlarda projeler gerçekleştirerek şehirde yaşayan kesim ile ilişki kurmayı hedefleyen kamusal projeler gerçekleştirmektedir (Ak, 2021, s. 258). Sonfist'i, arazi sanatçılarından ayıran en önemli özellik, ürettiği toplumsal temelli projeler ile çevre ve insanlar arasında bağ kurmayı amaçlamasıdır. Sonfist'in ürettiği projeler, genellikle insanlığın müdahalesinden önceki doğanın tekrar yaratılması üzerine kurgulanmıştır (Zümrüt, 2012, s. 137). Bunu en iyi yansıtan projelerinden biri ise; ilk ekolojik sanat örnekleri arasında yer alan “Time Landscape” olduğu söylenebilir. Bu eser, New York'un Greenwich Village semtinde insanlar tarafından sömürülen doğal tarihin, tekrar yaratılması üzerine bir çalışmayı içermektedir. Neredeyse kaybolmak üzere olan doğal bitki örtüsünü doğaya ve çevreye geri döndürmeyi

amaçlayan proje; şehir, ekoloji ve sosyal tarih ile ilişkilendirilmektedir (Kirazcı, 2018, s. 3). Sonfist'in diğer önemli çalışmaları arasında ise; 1975'te New York Lewiston'da bulunan "Bakir Toprak Havuzu" adlı projesi sayılabilir. Bu çalışmada, kimyasal bir atık bölgesi olan alana aylarca uygulanan iyileştirme ile birlikte toprağın yeniden canlanması ve alanın ormanlaştırılması hedeflenmiştir (Antmen, 2018, s. 255). Sonfist'in bu projesi diğer projelerinde olduğu gibi insan eliyle yok edilen bölgelerin temelde doğayı geri döndürme girişimi içermektedir.

Sanayileşme ile birlikte yok olmaya yüz tutmuş doğal manzaraları anıtsallaştıran ve insanların doğayı, kültürün ayrılmaz bir parçası algılamalarını amaçlayan projeler geriye dönüp bakıldığında bulunduğu dönem için gerekli ve acil olsa da bugün bu gibi ekolojik yaklaşımlar gerçekliğini kaybetmiş durumdadır. Bu dönemde üretilen çoğu kısa ömürlü olan projeler, doğaya olan katkısının ne olduğu noktasında sorgulanmaktadır. Sonfist, "Time Landscape" projesinde; meşe, ceviz, ardıç ve akçaağaç ektiği bölgede, ekolojiyi tıpkı tarihi bir yapıt ya da tarihi bir eser gibi korumayı hedeflemekteydi. Aynı zamanda yeşillendirilen bölge ile semtin sakinlerinin, bölgenin sömürülmemiş haliyle ilişki kurmasını da amaçlamaktaydı. *"Ancak Sonfist'in önerdiği kurgusal korumacılığı insan olmayanın ekolojisini insani araçlarla kurtarma girişi olması açısından ciddi bir çelişki barındırıyordu. Koruma altındaki bu bakir yaşam biyoçeşitlilikten yoksun, insan eliyle inşa edilmiş yapay bir çevre izlenimi veriyordu"* (Sezgin, 2022, s. 29).



Resim 36. Alan Sonfist, Zaman Bahçesi (Time Landscape), 1977, New York.
Kaynak: (Kirazcı, 2018)

4.4.1.2. Robert Smithson

Arazi sanatının öncü temsilcilerinden biri olan Robert Smithson, çalışmalarını genellikle galeri mekanının dışında oluşturarak ve taşınamayacak boyutta yerleşik eserler üreterek, sanatın ticari boyutunu eleştirmiştir. Sanatçı ayrıca doğayı temsiliyetten uzaklaşarak, bizzat doğa ile iletişim halinde olan bir sanat biçimine yönelmiştir. Smithson, doğayı, bütün olguları ve kavramları şekillendiren temel yapı taşı olarak algılamaya başlamasıyla, modernist sanat anlayışı ile endüstri dünyası arasındaki karmaşık ilişkiler ağını açıklığa kavuşturmak adına yeryüzünü araştırmaya ve doğayı anlamlandırmaya başlamıştır (Atakan, 2008, s. 63).

Smithson'un "*ABD'nin Utah eyaletindeki Tuz Gölü'nde 1970'te gerçekleştirildiği "Sarmal Dalgakıran" adlı çalışması sanatın yeni topografilerinin başlıca örneğidir*". Neredeyse 700 ton toprak, tuz kristalleri ve kayanın bölgeye taşınmasıyla üretilen spiral şeklindeki eser, gölün merkezinde bulunduğu iddia edilen burgaca gönderme yapmaktadır. Smithson'ın bu yapıtının doğada bulunması ve doğa karşısında değişimlere tabi olması dolayısıyla bir süre sonra sular altında kaybolmuştur ancak 2000'li yılların başında yeniden görünür bir hal almıştır. Smithson'ın doğadaki döngüden, yaşamsal entropiden yola çıkarak yarattığı eserin özellikle endüstriyel bir bölgede yer almasının sebebi; insan ve doğa arasındaki diyaloga dikkat çekmek ve doğaya verdiğimiz hasarları gözler önüne sermektedir (Antmen, 2018, s. 252-254). Ancak diğer eserlerde olduğu gibi Smithson' un da ürettiği eser her ne kadar sanayileşmenin bir eleştirisi olarak tasarlansa da, eserin üretilme biçimi bu anlayışla paralellik içermektedir. Bulunduğu ekosistemi doğrudan ve kalıcı şekilde etkileyerek aslında bizlere manipüle edilmiş bir doğa sunmaktadır.

Smithson, "Asfalt Akışı" adlı çalışması da aslında "Sarmal Dalgakıran" adlı eseriyle benzer kaygılar içererek yöntemi dolayısıyla kendisi içerisinde çelişkiler yaratmaktadır. Nüfus yoğunluğunun fazla olmadığı bir tepenin yamacından aşağı doğru dökülen asfaltın zaman içinde yok olacağı ve geriye yalnızca fotoğrafların kalacağı düşüncesi ile üretilen eser, her ne kadar doğanın değişim gücünü vurgulamak istesene içerisinde bir müdahale barındırmaktadır (Atakan, 2008, s. 64). İçerisinde yine aynı çelişkiyi barındıran Smithson'un 1969 yılında tasarladığı iki ton camın arazide yer alan bir kayanın üzerine dökülmesinden meydana gelen "Kırık Cam Adası" adlı projesi ise yaratabileceği sorunlar dolayısıyla hayata geçirilmemiştir. Ekosisteme, kuş yuvalarına, ayı balıklarına ve diğer canlılara zarar vereceği düşüncesiyle çeşitli tartışmalara neden olan projenin durdurulma kararı alınmıştır (Çınar, 2019, s. 207).

Bu döneme ait eserleri her ne kadar düşünce ve pratikte bir biri ile bütünlük sunmasa da gelecek sanatçılar için yeni bakış açıları yarattığını göz ardı etmemek gerekmektedir. Aynı zamanda yakalanamayan bütünlüğün sebepleri arasında, çağın sanatçıların aslında içinde bulundukları çağın dilinden başka bir dile aşına olmamaları olabilir.



Resim 37. Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran, 1970.

Kaynak: <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/robert-smithson-spiral-jetty>

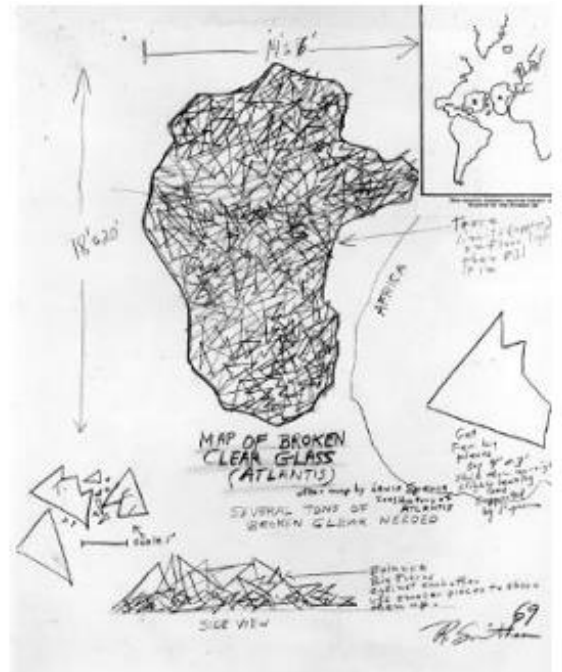


Resim 38. Robert Smithson, Asfalt Akışı, 1969.

Kaynak: <https://holtsmithsonfoundation.org/asphalt-rundown>

Resim 39. Robert Smithson, Kırık Cam Adası, 1969.

Kaynak: (Çınar, 2019, s. 207)



4.4.1.3. Agnes Denes

Ekolojik sanatın önde gelen temsilcilerinden bir olan Amerikalı sanatçı Agnes Denes, üretimlerinde toplum ve sanat arasında bir ilişki kurmanın yanı sıra çevre sorunlarına da değinerek toplumsal bir bilinç yaratmayı hedeflemektedir.

Sanatçının bu bağlamda 1982’de ürettiği, “Buğday Tarlası- Bir Yüzleşme” adlı projesinin hazırlığı aylar sürmüştü. *“Dünya Ticaret Merkezini inşa etmek için ayrılmış toprağın bulunduğu iki dönümlük bir alan üzerine buğday ekilmesi ve küresel ticaret kurumları arasında bir tarım arazisi yaratması”* ile proje oldukça dikkat çekiciydi (Sezgin, 2022, s. 31). Dünya’nın en paha biçilmez gayrimenkulü ile doğanın en birincil mahsullerinden biri olan buğday bu proje kapsamında yüzleştirdi. Sanatçının ifadesine göre bu çalışma, *“ gıda, enerji, ticaret, dünya ticareti ve ekonomiyi temsil ediyordu. Kötü yönetim, atık, dünyadaki açlık ve ekolojik kaygılara değiniyordu.”* Bu proje sonucundan hasat edilen tahıllar, “Minnesota Sanat Müzesi” tarafınca düzenlenen “Dünya Açlığına Son Vermek İçin Uluslar Arası Sanat” adlı sergi ile yirmiden fazla şehre ulaştı. Sergiyi ziyaret eden insanlar buradan aldıkları tohumları yanlarında götürerek dünyanın çeşitli yerlerinde ekmeleri, çalışmanın doğal akış içerisinde devam etmesine olanak tanımıştır (Brown, 2014, s. 14). Aynı zamanda proje, tohumlar ekilirken gönüllülerin yardıma gelmesi ile sanat kapsamında bir topluluk oluşmasının ve ekolojik bilincin insanları bir araya getirmesinin en önemli örneklerinden birini teşkil etmektedir. Yaklaşık üç aylık bir süreçten sonra Denes ve gönüllüleri bu tarladan ortalama 450 kilo buğday hasat etti. 4,5 milyar dolarlık araziden 158 dolar değerinde buğday elde edilmesi aslında projenin oldukça düalist bir yanının olduğunun kanıtıydı. Bu açıdan bakıldığında çalışmanın, bilindik bir doğa kültür-çatışmasının yansıması niteliğinde olduğu söylenebilir (Sezgin, 2022, s. 31) .

Elde edilen hasat sonrası New York Limanına bakan bu arazi, bir milyar dolarlık lüks bir yapıya inşa edilmek üzere geri teslim edilmişti. Sanatçı savunmasız ve yozlaşmış bir bölge olarak yorumladığı Manhattan da, altın sarısı tarlasının kısa süre var olmasına rağmen insanlar üzerinde yarattığı toplumsal bilinç sayesinde hatırlanacağına inanı (Zümrüt, 2012, s. 142).

Bu dönemdeki eserler tıpkı sonraki yıllarda ortaya çıkan yerel çevreye odaklı restorasyon projeleri gibi belli sınır içerisinde korumaya altına aldıkları saf doğayı anıtsallaştırırken, kendilerinden sonrakilerin karşılaştıkları en zorlu konuyu vurgulamayı ihmal ettiler; ekolojik dönüşümün yanında, tarımı giderek daha fazla

kontrol altına alan sosyo-politik ve iktisadi-yasal sistemlerin dönüşümünü (Sezgin, 2022, s. 30).



Resim 40. Agnes Denes, Buğday Tarlası- Bir Yüzleşme, 1982.
Kaynak: <http://www.agnesdenesstudio.com/works7-WFStatue.html>



Resim 41. Agnes Denes, Yaşayan Piramit, 2023
Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi, Fotoğraf Tarihi: Ekim 2023.

4.4.1.4. Hans Haacke

Toplumlardaki adaletsizlikler ve yönetsel eşitsizlik üzerine çalışan Alman kavramsal sanatçı Hans Haacke, aktivist ve politik bir bakış açısıyla yaklaştığı ekolojik sanata, önemli katkılarda bulunmuştur. Tüm doğal sistemlerin insan eliyle dönüşmesi düşüncesinden yola çıkan sanatçı, insan müdahalelerinin doğa ve çevre üzerindeki zararlı etkisini ortaya koyan ve bunlara alternatif çevreci sistemler öneren çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Hans Haacke'nin "Ren Nehri Su Arıtma Tesisi" adlı projesi, sanatçının çevre sorunlarına sadece sanatsal bir anlatımla değil aynı zamanda politik bir yaklaşımla da değindiğini ortaya koyuyor. Almanya'nın Krefeld kentinde bulunan Haus Lange Müzesi için bir proje üretmek üzere davet edilen sanatçı, Ren nehrini kirli sudan arındırmak için bir arıtma tesisi yarattı. Japon balıklarının bulunduğu bir havuza doldurulan nehirden arıtılmış su, teknoloji yoluyla içerisinde yaşamın bulunduğu bir habitatının yaratılabileceğini kanıtlamıştı. Haacke, her yıl Ren nehrine dökülen atık su miktarının kayıtlarını tutmuştu. Elindeki kayıtlar, evsel ve endüstriyel atıkların büyüklüğünü, çeşitlerini ve bu atıklara neden olan şirketlerin adlarını kapsıyordu. Haacke eseri ele aldığı metinde; *"Haus Lange Müzesi kamu çalışanları tarafından yönetilen bir belediye kuruluşu olduğu için, projenin bir ekosistemi onarmaktan ibaret olmadığını ayı zamanda belediyenin nehir kirlenmesindeki rolünü ortaya koyduğunu ve böylece kamuoyunun dikkatinin çevreye verilen zararın politik ve ekonomik boyutlarına dikkat çektiğini"* dile getirdi (Sezgin, 2022, s41).

Bu bağlamda proje, endüstriyel ve evsel atıkların neden olduğu kirlenme ile ilgili sorunlara sadece yerel ve yüzeysel bir bakış açısıyla yaklaşmıyor aynı zamanda sebep olan kurum ve kuruluşlarda ulaşarak gerçekçi ve çözüm odaklı bir bakış açısı sunuyordu. Haacke'nin oluşturduğu bu proje daha önce gerçekleştirdiği, "Grass Grows" ve "Bowery Seeds" gibi daha küçük etkileri bulunan çalışmalarından oldukça farklıydı. 1970 yılında gerçekleştirdiği "Bowery Seeds" projesi, New York'un Bowery semtinde yer alan bir evin çatısına yığıldığı toprağın doğal yollara ile gelen tohumlar sayesinde çimlenmesinden meydana geliyordu ve doğanın kendi varoluşunu kapsıyordu. "Grass Grows" adlı projesinde ise kimyasal kullanmadan galeri mekânın camından gelen ışık ve hava ile filizlenen çimlerden oluşuyordu. Hiçbir dış müdahale olmadan kendiliğın büyüyen çimler aslında yaşam sistemlerinin gelişimini ve insana ait sanat faaliyetlerin anlamını geride bırakıyordu (Sezgin, 2022, s. 39).

Haacke çalışmalarını “Öyle bir şey yap ki doğayla karışsın, sabit kalmasın yerinde, çevresindeki değişikliklere tepki versin... Isıya, sıcaklık değişikliklerine duyarlı bir şeyler yarat, hava akımlarına maruz kalsın yer çekimi gücüne dayansın işleyişi doğal bir şeyler anlatsın.” Şeklinde ifade etmiştir (Kastner, 2005, Aktaran: Zümrüt, Doğa ve Sanat Ekseninde Farklı Yaklaşımlar). Bu yaklaşımı ile Haacke’nin sanata bakış açısının aslında doğaya yönelik bakış açısı ile yakın ilişki kurduğunu görülmektedir. Tıpkı doğadaki her organizmanın yaşamak ve var olmak için diğer yaşamlara ihtiyacı olması gibi Haacke’nin eserleri de var olmak için çeşitli durumlara ihtiyaç duymaktadır. Bu bağlamda sanatçının yaklaşımı; “yaşamak temel olarak başkasının yaşamını yaşamaktır” düşüncesiyle paralellik içermektedir (Coccia, 2021).



Resim 42. Hans Haacke, Ren Nehri Arındırma Projesi’, 1972
Kaynak: (Oğuz, 2015, s. 73)



Resim 43. Hans Haacke, Grass Grows, 1967-1969.

Kaynak: (Çınar, 2019, s. 206).

Resim 44. Hans Haacke, Bowery Seeds.1970

Kaynak: https://slought.org/resources/hans_haacke_on_site_specificity

4.4.1.5. Joseph Beuys

Ürettiği kavramsal çalışmalarının ardından ekolojik sanata yönelen Alman sanatçı Joseph Beuys, Yeşil Hareket'in ve Yeşiller partisinin kuruluş çalışmalarında yer alarak, çevreye yönelik kaygılarını politik bir alana taşımıştır. 20. yüzyılın önemli sanatçılarından biri olarak kabul edilen Beuys, sanatın toplumu şekillendiren ve yönlendiren bir yapıya da sahip olduğunu savunuyordu. Bu bağlamda yarattığı “sosyal heykel” kavramı ile sanatın, toplumsal ve çevresel sorunları dile getirmek için bir aracı olduğunu düşünüyordu (Uysal, 2009, s. 71).

Sanatçının çevre sorunları karşısında duyduğu kaygılar onu, *“her ağacı, her toprak parçasını, henüz kirlenememiş ırmakları, eski kent merkezlerini korumaya ve bütün plansız yenileme projeleriyle”* mücadele etmeye yöneltmişti. Beuys, 1982 yılında Kassel bölgesinde düzenlenen “7. Documenta” sergisi kapsamında Fridericianum Müzesinin önüne 7.000 meşe fidanı ekmiştir. Sanatçı bu projesini, doğayı yeniden yeşillendirme girişiminin bir parçası olarak ele almaktadır. Rastlantısal bir tercih olamayan 7.000 meşe ağacı; yenilenmenin yanı sıra zaman kavramını da simgelemektedir. Meşe, eski Kelt bilginlerinden bu yana kutsal yerleri belirten bir ağaç türü olarak bilinmesiyle ilişkilendirilerek tercih edilmiştir (Atakan, 2008, s. 79). Beuys, Hans Hackee'in aksine galeriyi değil, kenti sergi alanına dönüştürdüğü projesinde, beş yıl boyunca kentin bir çok bölgesine meşe ağacı dikilmeye devam etmiştir. Bu proje kapsamında sanatçının esas amacı; sebep olunan kentsel dönüşümü sorgulatmak ve uzun süren proje kapsamında doğadaki yenilenmede kalıcı bir katkı sağlamak olmuştur (Tan, 2022, s. 33). 7.000 meşenin ilki 1982'de Beuys tarafından, sonuncusu ise 1987'de sanatçının ölümünün ardından, oğlu Wenzel Beuys tarafından “8. Documenta” açılışında ekilmiştir (Uysal, 2009, s. 72).

2007 yılında ise İngiliz sanatçı çift Heather Ackroyd ve Dan Harvey, “Beuys'un Meşe Palamutları” isimli proje ile Beuys'un çalışmasının devam etmesinde katkıda bulunmuşlardır. Sanatsal çalışmalarında genellikle doğal malzemeleri tercih eden Harvey çifti, 2007 yılında Kassel'e giderek Joseph Beuys'un ektiği meşe palamutlarından yerlere dökülenleri toplayıp İngiltere'de kendi atölyelerinde saksılara dikerek “Beuys'un Meşe Palamutları” projesine öncülük etmişlerdir (Brown, 2014, s. 111).

Joseph Beuys'un hayatının son beş yılı boyunca projeye devam etmesi ve projeye ailesinden bireylerin dahil olmasının yanı sıra yaklaşık 20 yıl sonra farklı sanatçılar

tarafından devam ettirilmek istenmesi, aslında Beuys'un her zaman dile getirdiği gibi sanatın kapsayıcı ve şekillendirici rolünü ile ilişkilendirilebilir.



Resim 45.Joseph Beuys, 1982, "7000 Oaks"
Kaynak: (Çınar, 2019, s. 207).

4.4.2. Ekolojik Alanda Üretim Yapan Güncel Sanatçılar

Sanatın her döneminde sanatçının üretimlerinde ele alınan doğanın sanatla ilişkisi bağlamında farklı yaklaşımlar görülmüştür. 1960'larda iklim değişikliği, doğal süreçlerin değişimi gibi ciddi sorunların sanat alanına dahil olması ile dünyada hakim olan insan merkezci yaklaşım, sanat alanında yerini doğa merkezli bir yaklaşıma bırakmıştır. 1960'lardan günümüze kadar uzanan süreçte üretilen projelerin yöntemleri ve pratikleri çeşitlilik göstermektedir. Erken dönem örneklerde çoğunlukla galeri mekanının dışına çıkan ve doğa ile bütünleşen kimi zaman ise kasıtlı olmasa dahi doğada kalıcı izler bırakan eserler üretilirken, daha sonraki dönemlerde üretilen eserlerde ise çoğunlukla ekolojik sorunları galeri mekanına taşıma eğilimi bulundurma yanı sıra yapay koruma alanlarına eleştirel bir dille yaklaşmışlardır. Çevre problemlerini gözler önüne seren çalışmalar, izleyiciye galeri

mekanında farkındalık ve duyarlılık kazandırmaya yöneliktir. Bu metinde arazi sanatı ya da yüzey sanatı olarak adlandırılan sanat pratiğine yönelik değişen yaklaşımları içeren çeşitli sanatçı çalışmalarına yer verilecektir.

4.4.2.1. Vaughn Bell

Mülkiyet hakkı, kamusal alan ve ekoloji gibi kavramların üzerinde çalışan Amerikalı sanatçı Vaughn Bell, çevre sorunlarına, kendi diline özgün mizahi bir bakış açısı geliştirmiştir. Kent ekosistemine uygun biçimde ürettiği kamusal projelerinde, uzman mühendisler ile ortaklaşa çalışarak sanat ile bilimin eş zamanlılığını vurgulamaktadır. Ekoloji ve sanat kapsamında 2008 yılında ürettiği çalışmalarından biri olan “Yeşil Köy” projesinde sanatçı, doğa ve insan arasındaki mesafeyi mizahi bir dil ile gözler önüne sermektedir. Sanatçı bu projesi kapsamında kişiye özel olarak hazırlanılan ve ziyaretçilerin deneyimleyebileceği, tavandan sarkan eve biçimli biyosferler tasarlamıştır. Bu çalışma, doğal çevre üzerinde hem hakimiyet kurma isteğimizin hem de ona olan sorumluluğumuz yarattığı çelişkiye değinmektedir. Birbirine zıt amaçlar taşıyan bu ikilik sürekli olarak bir gerilim yaratarak çatışmalara sebebiyet vermektedir. Tasarlanan yapay biyosferler aslında, 19. Yüzyılda erken dönem sanatçılar tarafından geliştirilen “*kamusal parkların, şehrin içinde yapay bir doğa yaratma ve koruma girişimi, minyatür versiyonlarıdır*”. Sanatçının ifadesine göre biyosferler, içlerinde yapay bir yaşamın yaratıldığı “*yoğun bakım ünitelerine*” benzer bir düşünce yaratırken ve yine sanatçının ifadesine göre, “*orijinal ekolojik sistemin kaba bir benzeri*” olarak doğaya karşı olan yaklaşımımızın bir temsili niteliğindedir (Brown, 2014, s. 202). İnsanların yakından temasa geçtikleri minyatür yaşam alanları, bir yüzleşme ve aynı zamanda doğa ile iletişim kurmak için bir alan da sunmaktadır.

Sanatçı, Kew Kraliyet Botanik Bahçesi'nde yer alan ve bahçecilik uzmanlarıyla ortaklaşa yürüttüğü “Anıtlar” adlı projesinde, bölgede tükenme tehlikesi yaşayan bitki türlerini görünür kılmayı amaçlamaktadır (Özden, 2023, s. 79). Granit taşların üzerine ekilen yosun ve diğer bitki türlerinin zamanla yaşayacağı dönüşüme odaklanan çalışma, aslında nesli tehlikede olan bitkileri anıtsallaştırarak sunarak diğer çalışmalarında olduğu gibi belki de erken dönem işlere atıfta bulunmaktadır. Proje aynı zamanda kendi yaşam döngüsü içerisine bırakılan bitkiler kapsamında süreç sanatını da içinde barındırmaktadır.

Vaughn Bell, “The Portable Environments” (Portatif Çevreler) adını ve verdiği 2002 yılında yapmaya başladığı alışveriş arabalarıyla taşınabilen bahçeler, ormanlar ve seraları içeren

sergi kapsamında; ziyaretçiye eser ile direkt olarak iletişime geçme fırsatı sunmaktadır. Proje kapsamında, beş santimlik el yapımı biyosferler bulunmaktadır. Sergiye gelen kişiler küçük bir ekosistem yaratan teraryumları “evlat edinebilir” ve talimatlara uygulayarak onları yetiştirebilirler (Brown, 2014, s. 202). Bu bağlamda sanatçının projesi; insan, doğa ve sanat ekseninde, bu üç kavramın birbiri ile olan etkileşimini ele almaktadır. Bir noktada da yine insanlar tarafından yaratılan ve bakılan küçük teraryumları ile de doğaya olan yaklaşımımıza ilişkin tezatlığı barındırmaktadır.



Resim 46. Vaughn Bell, “Vilage Green”(Yeşil Köy), 2008.
Kaynak: (Özden, 2023, s. 78)



Resim 47. Vaughn Bell, Anıtlar, Jordan Woods Doğal Alanı, 2014.
Kaynak: (Özden, 2023, s. 78)



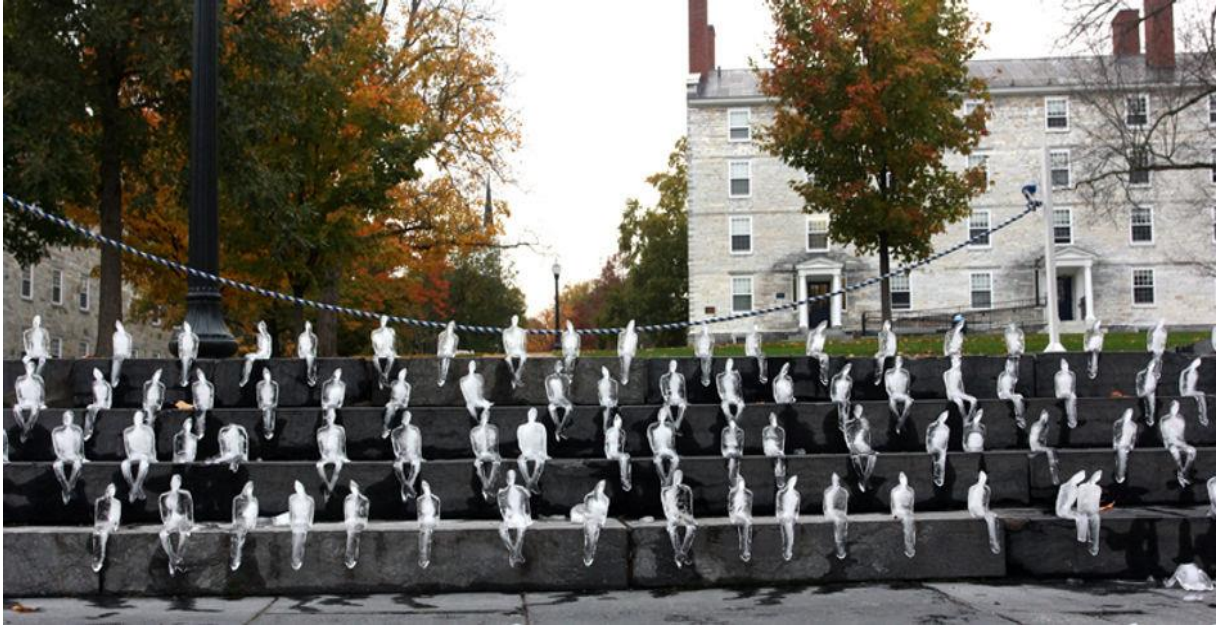
Resim 48. Vaughn Bell, "Portable Environments" (Taşınabilir Çevreler), 2003, Bakalar Gallery, Massachusetts College of Art and Design, Boston, MA; outdoor installation at Mt. Ida College, Newton, MA
Kaynak: (Saygı, 2016, s. 11).

4.4.2.2. Nele Azevedo

Brezilyalı sanatçı Nele Azevedo; Brezilya, Küba, Japonya, Fransa, Almanya, Portekiz ve İtalya gibi çeşitli ülkelerin kamusal mekanlara müdahalelerde bulunarak çalışmalar gerçekleştirmiştir. Kamusal sanat bağlamında değerlendirilen ve iklim krizine yönelik bir anlatım içeren “Minimum Monument” adlı çalışması 2009 yılından itibaren kolektif bir şekilde bir çok ülkede sergilenmiştir (Hazfızoğlu, 2024, s. 6). Enstalasyon, buzdan meydana gelen figürlerin kamusal bir alana yerleştirilmesi ile başlayıp süreç içerisinde, hava durumuna bağlı olarak, eriyip yok olmasıyla sonuçlanmaktadır. Projedeki buz figürlerinin ziyaretçilerin yardımı ile yerleştirmesi ise projeyi interaktif bir noktaya taşımaktadır. Enstalasyon ilk olarak 2009 yılında iklim değişikliğine dikkati çekmek için artık bölgelerden getirilen buzlardan üretilen bin adet figürün Berlin’in Gendarmenmarkt Meydanı’nda bulunan merdivenlerde erişiminin sergilenmesiyle meydana gelmiştir. Büyük bir ilgi gören eser, küresel ısınmanın sorunlarını ciddi bir şekilde ele aldığı düşünüldüğü için dünyanın bir çok ülkesinde tekrarlanmıştır (Türe, 2014, s. 229).

Buzdan meydana gelen eserin yok olma sürecinin izleyicinin zihninde bıraktığı görüntüler ile uyandırdığı etkiler ve düşünceler, çağdaş sanata özgü bir anlatım ile, fikirlerin kalıcılığını yansıtır. Bu bakımdan performans sanatı olarak da nitelendirilebilen Azevedo’nun eseri, çağdaş şehirlerdeki kalıcı anıtın kavrayışına eleştirel dille yaklaşan ve “anti-anıt” kavramıyla oluşturulan kamusal bir projedir. Taşın kalıcılığı yerine buzun geçiciliği, belirli bir konum yerine kentin farklı noktaları, belirli kimseler yerine belirsiz figürlerin kullanımı gibi tercihler eserin “anti-anıt” fikriyle bütünleşmesine olanak tanımaktadır (Dönmez, 2022, s. 49).

Temelde iklim değişikliğini ve küresel ısınmayı ele alan enstalasyonun çeşitli ülkelerde sergilenmesi sonucu esere ziyaretçiler ve toplum tarafından savaşlar, yıkımlar, tüketim gibi farklı anlamlar atfedilmiştir. Enstalasyonun çevresinde ziyaretçiler tarafından kimi zaman güller kimi zaman ise asker fotoğrafları yerleştirildiği görülmektedir (Dönmez, 2022, s. 48). Bu durum, insanların bir esere yaklaşırken kendi öznel deneyimleri ile birlikte onu algıladıklarının kanıtı niteliğindedir.



Resim 49. Nele Azevedo, 'Minimum Monument, 2018.
Kaynak: Galeria 2 Monumento Minimo | neleazevedo



Resim 50. Nele Azevedo, 'Minimum Monument, 2018.
Kaynak: Galeria 2 Monumento Minimo | neleazevedo

4.4.2.3. Berndnaut Smilde

1978 doğumlu Hollandalı görsel sanatçı Berndnaut Smilde, fotoğrafı kullanarak varlığın geçici hallerini belgeleyen çalışmalar üretmektedir. Havadaki ısı, ışık ve nemi özel yöntemlerle kontrol ederek duman makineleri aracılığıyla oluşturduğu bulutlar, geçicilik ve kırılganlığın açık sembolleridir. Bulut imgesi, klasik manzara resminden alınmış bir kesit olarak geçiciliği vurgularken; aynı zamanda geçmiş ve bu gün, dışarı ve içerisi gibi ikilemleri de düşündürmektedir (Karacalı, 2018, s. 33).

Smilde'nin, bulut serisi adını koyu renkli yağmur bulutları anlamı gelen "Nimbus" dan almaktadır. Bu isim, bulutların geçiciliğini, kısa sürede oluşlarını ve yok oluşlarını, dolayısıyla zaman kavramını çağırır. Yapay bulut, eski ve boş mekan içinde kavramsal olarak metnini güçlendirirken, birkaç saniye sonra yok olan görüntünün fotoğraf ile kalıcılığının sağlanması, bulutun etkisini temsil eder (Eruktu, 2020, s. 92). "Nimbus" serisi, gökyüzünü kapalı bir mekana taşımak fikrini mümkün kılmaktadır. Müze, fabrika, kale ve kilise gibi kalıcı yapıların içinde geçici bulut biçimini görmek, kalıcı ve geçici olanı bir arada sunmak oldukça dikkat çekicidir (Yücel, 2019, s. 453). Smilde 'ın, "Nimbus" serisi sanatçının yaratıcı süreci, doğrudan doğanın geçici unsurlarını, bulutlar gibi incelemeye dayanır. Bu geçicilik, insan faaliyetlerinin ve doğal süreçlerin sürekliliği üzerindeki etkilerini düşünmeye teşvik eder. Smilde 'ın çalışmalarında doğanın kısa ömürlü fenomenlerinin sergilenmesi, izleyicilere doğanın hassas dengesini hatırlatır ve ekolojik farkındalığı artırır (Kagan, 2014).

Smilde, insan yapımı iç mekanlarda "yapay" formlar yaratarak, dış mekan unsurlarını içeriye taşıma çabamızın ve bu süreçte çevreyi kendi arzularımıza göre şekillendirme girişimlerimizin nafile olduğunu vurgular. Çevrenin bu tür müdahalelere karşı koyması ve bizim kontrolümüzden çıkması üzerinde duran sanatçı, doğa ve kültür arasındaki zorlu karşılaşmayı gözler önüne serer. Bu temayı, geçmişte geleneksel mekanları sergileme alanı olarak kullanarak daha da pekiştirir (Brown, 2014, s. 104).



Resim 51. Berndnaut Smilde, Nimbus D'Aspremont, 2012
Kaynak: (Brown, 2014, s. 105).

4.4.2.4. Basia Irland

Basia Irland, küresel çapta tanınmış bir yazar, sanatçı ve aktivisttir. Sanat pratiği genellikle su ve ekoloji temaları etrafında şekillenir ve doğal ortamların restorasyonu ve korunması üzerine odaklanır. Irland'ın projeleri, bilim insanları, mühendisler ve yerel topluluklarla işbirliği içinde gerçekleştirilen büyük çaplı nehir restorasyonu projelerini ve yağmur suyu biriktirme sistemlerinin kurulmasını içerir, bu projeler ekolojik kaygılardan doğar. Irland'ın sanat pratiği doğa ile ritüel benzeri bir ilişki içinde gerçekleşir. Sanatçı, doğayı iyileştirmek amacıyla belirlediği bölgelerde botanik uzmanlarıyla işbirliği yapar ve özel olarak seçilen yerel bitki türlerini ile çevreyi tekrar canlandırmayı hedefler. Ona göre, "Eko-sanatçı" terimi, ekosisteme hizmet etmenin bir yolu olarak anlam kazanır ve Irland'ın eserleri, doğanın yapısına ve sürekliliğine katkı sağlamayı amaçlar (Brown, 2014, s. 220).

Irland'ın en dikkat çeken projelerinden biri olan " Çekilme -Yeniden Tohumlanma " projesi, 2007 yılında başlamıştır. Bu proje kapsamında devasa buz kalıplarından yapılmış heykellerin nehirlerde bırakılmasıyla oluşur; bu heykellerin içinde yerli bitkilerin tohumlarıyla yazılmış metinler bulunur. Bu buz kitaplar nehirlerde bırakılır ve eriyerek içerdikleri tohumları serbest kalmasıyla nehir boyunca büyüyen bitkilerin oluşmasına sebep olur.

Böylece, nehir kenarındaki ekosistemlerin yeniden canlanmasına ve doğal habitatların restore edilmesine katkı sağlanır (Irland, 2016). Nehir boyunca büyüyen bitkiler toprağın yerinde durmasına, aşınmış kıyıların onarılmasına yardımcı olur, yerel hayvanlar içinde sığınak yaratır ve karbondioksiti azarlatır (Brown, 2014, s. 220).

Irland'ın çalışmaları, sanatın doğal süreçlerle iç içe geçtiği ve doğal dünyanın iyileştirilmesine yönelik somut katkılarda bulunduğu bir örnektir. Projeleri, ekolojik hassasiyetleri ve doğal dengeyi koruma çabalarını bir araya getirerek sanatı ve çevre bilimlerini etkileşimli bir şekilde kullanır. Sanatçının ekoloji ve sanat bağlamında ürettiği çalışmaları, doğrudan katılım ve işbirliği ile gerçekleştirilen, çevresel farkındalığı artıran ve toplumsal katılımı teşvik eden çalışmalardır. Bu projeler, sanatın doğayı koruma ve onarma potansiyelini göstermekte ve çeşitli toplulukları su kaynaklarının korunması konusunda bilinçlendirmektedir. Aynı zamanda, sadece çevresel sorunları vurgulamakla kalmaz, aynı zamanda bu sorunlara karşı aktif çözümler de sunar ve toplulukları bu süreçlere dahil eder.



Resim 52. Basia Irland, Cleo reading Tome II, 2012.

Kaynak: (Brown, 2014, s. 220).

5. LİF SANATI VE EKOLOJİ

5.1. Ekoloji ve Lif Sanatı Etkileşimi

Temel olarak tekstil malzemeleri ile oluşturulan, form ve biçim arayışlarının yanı sıra ifade yöntemi olarak da kullanılan lif sanatının, ekolojik sanat ile olan etkileşimini inceleme amacı taşıyan 'Lif Sanatında Ekolojik Yaklaşımlar' başlıklı çalışma; lif sanatının diğer disiplinler ile kurduğu ilişkisi içerisinde değişen bakış açısını incelenmektedir. Diğer taraftan insanın doğa ile olan ilişkisini kopma noktasına taşıyan, 19. yüzyıl sonrasında endüstriyel gelişmelerin beraberinde getirdiği; sanayileşme ve teknolojinin yarattığı aşırı tüketim, toprak, hava ve su kirliliği, iklim değişikliği ve biyolojik çeşitliliğin azalması gibi sorunların , sanat ortamına yansması ile mekan kavramının ortaya çıkmasının ekolojik sanata zemin hazırlaması üzerinde durularak, günümüz sanatının bakış açısıyla iki ayrı disiplin olan ekoloji ve tekstil arasında ki bağlantıya değinilmektedir. 1960 sonrası iklim değişiklikleri başta olmak üzere çevre sorunlarının artmaya başlamasıyla birlikte ortaya çıkan ekolojik bilinç, insanın yalnızca doğaya ile bütünleşmesi şeklinde bir düşünce doğurmamış aynı zamanda, sanat ve sanatçı üzerinde de etkisini göstermiştir. Doğanın tahribatına karşı sanatçılar doğayı yaşanır kılmak ve sanat aracılığıyla yeniden insanın doğayı keşfetmesini sağlamak için ekoloji temalı işler üretmeye başlamışlardır (Arıkan, 2017).

Üretim ve tüketim alışkanlıklarımızın sebep olduğu çevresel sorunların etkisi konusunda aciliyet arttıkça, çevreye verilen zararı en aza indirecek çeşitli üretim yöntemleri keşfedilmesi yoluna gidilmiştir. Elbette bilimde ve diğer disiplinlerde var olan gelişmeler sanatın ve tasarımın düşünsel sürecinin yanı sıra üretim sürecini etkilemiş olup ortaya multidisipliner çalışmaların çıkmasına sebep olmuştur. Bu noktada biyoloji, kimya gibi farklı disiplinler ile yakın bir temas içerisine giren tekstilin, biyometaryal, biyopigment, biyotasarım gibi yarattığı bir çok kavram, disiplinler arası sınırların bulanıklaştığı güncel sanat alanı içerisine dahil olurken bilim alanı içerisinde yerini almaktadır. Bilimin, sanatın ve tasarımın arasında kurduğu bu ihtiyaçtan ötürü doğan ilişki multidisipliner üretimler sunarken aynı zamanda bu üç alanın etkileşim halinde gelişmesine ve değişmesine olanak sunmaktadır. Bu bölümde genellikle lifli maddelerden yararlanılarak üretimler yapılan tekstil sanatına, değişen ve gelişen kültür içerisinde biyoloji, kimya ve ekoloji ekseninde yaklaşılırken sanatın yaralı olması bağlamında da ilişki kurularak; bu alanda üretimler yapan sanatçılar ve

tasarımcılar aktarılmış olup çalışmaları, sanatın çevreye yararlılığı kapsamında incelenmiştir.

5.2. Sanatçı Örnekleri

5.2.1. Carole Collet - Bio-Lace

Londra Saint Martins Central'da bulunan Design & Living Systems Lab. (Tasarım ve Yaşayan Sistemler Laboratuvarı) yöneticisi, tasarımcı ve araştırmacı Carol Collet'de, antroposen dönemin sonucu olarak gelecek yıllar içerisinde yaşanması muhtemel olan; iklim krizi ve ham madde kıtlığı konusunu ele alarak sentetik biyolojinin sunduğu imkanlar üzerinden bitki yaşamı ile ilgili çalışmalar ve araştırmalar yapmaktadır. Collet'in yaratmış olduğu Bio-lace adlı çalışması, sentetik biyoloji ve tekstil tasarımını ortak bir noktada buluşturan, tekstil ürünlerinin gelecekteki üretim süreçlerinde ne gibi farklı yöntemler kullanılacağına dair araştırmalar sunan, sanatı, tasarımı, teknolojiyi ve biyolojiyi bir araya getiren disiplinler arası bir projedir (Özgür, 2020, s. 103).

Yakın bir gelecekte dünyanın hızla artan nüfusu için yeterli gıda ve tekstil üretimine ihtiyaç olacağı düşüncesiyle yola çıkan Collet, Bio-lace projesiyle bitkilerin genetik kodlarına müdahale ederek, bitkilerden hem gıda hem de yarattıkları köklerinden tekstil ürünleri elde etmenin mümkün olup olmadığı araştırmaktadır. Bunun sonucunda, gıda üretimini tekstil üretimi ile birleştirerek oluşturulan yeni teknoloji ile karmaşık ve maliyetli tekstil makinelerinin bulunduğu fabrikaların yerini Biolace tesislerinin alacağı düşüncesini sunmaktadır (Kuran, 2018, s. 46). 2050 yılına referans veren proje, sentetik biyoloji ile teknolojiyi bir araya getirerek manipülasyona uğran bitkilerin birden fazla işleve sahip birer fabrika olarak yeniden yaratmak üzere tasarlanmıştır. Bu bağlamda Carol Collet, bitki köklerinin dokumaya programlanarak, membran olarak kullanılabilecek yaşayan materyaller üretilebileceğinden ve aynı zamanda yetiştirilen bu bitkilerin meyvelerin de besin olarak yararlanılabileceğinden bahseder. Bio-lace hibrit teknolojiler üzerine gerçekleştirilen çalışmalardan esinlenilmiş ve tamamen kurgusal olarak tasarlanmış dört bitkiden meydana gelmektedir Bu proje kullanılan bitkiler ve tekstiller; Ultraviyole cilt koruması ve protein açısından zengin, yenilebilir danteller içeren domatesler, fesleğen

bitkisinin köklerinden meydana hem gıda olarak tüketilen, anti-viral, hem de tekstilde kullanılmak üzere hazırlanmış parfümlü dantel, yüksek miktarda antosiyanin ve C vitamini içeren siyah çilek, siyah dantel ve elektronikte kullanılmak üzere mikro biyolojik sensörler üretebilen ve çok mineralli gıda takviyesi olarak kullanılabilecek olan ıspanak bitkisinden elde edilen kökler şeklinde açıklanabilir (Öneş, 2019, s. 45). Bio-lace projesi, 2015 yılında Universal Expo da dahil olmak üzere 30 uluslararası şovda dünya çapında sergilenmiş ve çeşitli yayınlarda yer almıştır (Hemmings, 2007).

Bu proje, tasarımın, sanatın ve bilimin birlikteliğinin doğurduğu ve doğurabileceği oldukça güçlü, sıra dışı bilgilerin ve projelerin gelecekteki üretim sistemlerini ya da yaşam biçimlerini etkileyebileceğine, alışılmış yaşam biçimlerinin top yekûn değiştirilebileceğine dair ciddi referanslar sunmaktadır. İnsan merkezci bakış açısı ile yaklaştığımız varlığını yok sayarak ham madde olarak gördüğümüz insan dışı varlıklar ile sömürdüğümüz doğanın geleceği ile ilgiyi duyduğumuz kaygı ve beklediğimiz iklim krizleri aslında doğru orantılıdır. Küresel ısınma, ham madde sorunu gibi bir çok ekolojik problem, endüstrinin keşfiyle insanlığın yarattığı dünyanın bir sonu olarak meydana gelmiştir. İlk yaklaşımda bizlere ekolojik bir bakış açısını sunduğunu düşündüren proje, aslında insan olmayan varlıkların yok olmasının doğuracağı sonuçlardan kaygılanmak ve doğa ve dünya karşındaki bu sakıncalı tutumumuza farklı bir noktadan yaklaşan fikirler ya da projeler sunmaktan ziyade yine insan merkezci bakış açısı ile bitki genetiklerini değiştirerek, bitkileri sadece su ve güneşe ihtiyaç duyan fabrikaya dönüşme düşüncesi barındırarak sadece insanlığın tüketim ihtiyacı için çözüm sunmaktadır. Yaklaşımlarımız ve tutumlarımız üretim ve tüketim toplumu zihni çerçevesinde devam ettiği sürece, ekolojik krizlerin önüne geçilmesi, ham madde kıtlıklarının sona ermesi gibi düşünceler yalnızca bir hayal olarak kalmaya devam edecek gibi görünüyor.



Resim 53. Carole Collet , Bio-Lace , 2012
Kaynak : <http://www.carolecollet.com/bio/>

5.2.2. Aniela Hoitink - Neffa

Utrecht Sanat Okulu'nda Moda Tasarımı eğitimi alan Hoitink, çeşitli moda şirketlerinde çalıştıktan sonra 2004 yılında kurduğu “Neffa” adındaki araştırma şirketi ile tasarıma biyoloji ve ekoloji alanından yaklaşılarak yarattığı disiplinler arası çalışma yöntemiyle, tekstil ürünlerinin önümüzdeki yıllarda nasıl üretileceğine dair çalışmalar gerçekleştirmektedir.

Teknoloji ve mikrobiyolojiye duyduğu ilgiyi tekstil üzerinden ele alan tasarımcı, miselyumun tekstilde kullanım olasılıklarını araştırdığı bir proje gerçekleştirmiştir. *“Hoitink’e göre miselyum; su iticiliği, antimikrobiyal özelliği ve izolasyon yeteneği ile birlikte cilt üzerindeki yararlı etkileriyle tekstilde kullanmak için mükemmel bir materyaldir.”* Tekstilde sürdürülebilir bir gelecek yaratmak için geleneksel üretim tekniklerine yeni materyaller eklemek yerine, giysi üretim yöntemlerini yeniden düşünmek gerektiği fikrinden yola çıkarak ürettiği projede giysilerin atık bırakma riskinin ortadan kaldırılmasını hedeflemektedir. Esin kaynağı, kendilerini tekrar tekrar çoğaltarak büyüyen yumuşakçalar olan Hoitink, özlemleri sonucunda te petri kaplarında ürettiği daire şeklindeki miselyumu birim kabul ederek tekrarlar halinde kullanmıştır (Öneş, 2019, s. 41). Petri kabında özel bir solüsyon içinde yetiştirilen miselyum gelişimini iki haftada tamamlayarak kullanılacak hale gelmektedir. Bundan sonra başka bir sıvı içinde bekletilen miselyum yapıları Hoitink tarafından tasarlanan üç boyutlu kadın figürü üzerine istenilen şekilde yerleştirilir. Belirli bir süre sonunda miselyum yapıları kendiliğinden birbirine yapışarak kurutulur ve giysi şeklini alır. Bu şekilde ürettiği üç boyutlu giysi, istenildiği taktirde kullanıcı tarafından şekillendirilebilir, uzunluğunu ayarlamak ya da yeni parçalar eklemek mümkün olabilir (Öneş, 2019, s. 40) .

Hollanda Utrecht Üniversitesi ve Myco Design Lab'ın katkılarıyla, Hoitink tamamen miselyumdan oluşan bir giysi tasarlamış ve MycoTEX tarafından üretilen elbise 04-11 Mayıs 2018 tarihleri arasında Utrecht Üniversitesi tarafından düzenlenen “Fungal Futures” sergisinde yer almıştır (Wösten, 2014). Yarattığı proje ile tüketim kültürümüzü sorgulayan sanatçı Aniela Hoitink, tekstile felsefi bir söylemle yaklaşılarak, tekstilin modüler ve dinamik olduğunu ve ihtiyaca göre atıksız bir şekilde yeniden inşa edilebilir ve aynı zamanda tamamen kompost bir yapıda üretilebileceğine dair fikirler sunmaktadır. ‘Neffa’ adlı bu proje mevcut ekonomik sistemde ürettiğimiz atıkların korkunçluğunu giderek daha fazla olmasının ve tek kullanımlık nesnelere olan bağlılığımızın sorgulandığı, ihtiyaç kadar üretimi gerçekleştirilen ve tamamen doğada yok olabilen kumaşlar üreterek yaratmış olduğumuz modern kültüre çevreci bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Sanatın, teknolojinin, tasarımın, biyolojinin ve bilimin birlikteliği sonucu sürdürülebilir dünya adına ciddi adımlar

atılabileceğini, tüketim alışkanlıklarımızın bu gelişmeler ile doğru orantılı olarak gelişebileceğine dair önemli veriler sunmaktadır.



Resim 54. Aniela Hoitink, Neffa
Kaynak: <https://neffa.nl/portfolio/mycotex/>

5.2.3. Sonja Baeumel - Textured Self

Sanat da dahil olmak üzere tasarım, moda ve biyolojik pratikler gibi farklı disiplinler arasında oluşturduğu çalışmalarıyla tanınan Sonja Baeumel, çalışmalarında laboratuvar araştırmalarına, mikropların insan vücudu ve aklı üzerindeki etkileri hakkındaki güncel bilimsel teorilere ve keşiflere dayanan verilere yer verir. Mikropların hayatımızın temel parçaları olduklarını ve onlarla daha yakın bir birliktelik kuracağımız olası bir geleceği keşfetmek için, bu yabancı organizmalarla olan ortaklığımızı ifade etmeye çalışır (Kilimci, 2018, s. 101). Bu sanatsal araştırma projesinin odak noktası dilsel olmayan mikrobiyal iletişimidir. Proje, bilimsel olarak çoğunluk algılama olarak bilinen mikropların dilini araştırıyor. Otuz yılı aşkın bir süre önce başlatılan bu araştırma alanı, popülasyon yoğunluğuna göre mikroplar ve hücreler arası bir sinyalleşme sürecini kullanarak mikropların davranışlarını inceliyor. Biz insanlar, organizmalar arası iletişimi gerçekten anlamak ve deneyimlemek istiyorsak, mikrobiyal yaşam formlarının, bedenlerimiz, fiziksel ve zihinsel yapımız, ile birlikte şekillenen aktörler olduklarını bilmemiz gerekmektedir. Bu, hem mikro kozmosa hem de makro kozmosa daha iyi bakmamızı ve dolayısıyla kendimize daha iyi bakmamızı sağlamaktadır. Dilsel olmayan organizmalar hakkındaki anlayışımızı derinleştirmemizi sağlayacak kritik bir sanatsal üretim olan "Textured Self" (Dokusal Benlik) adlı çalışma, Bakteriyograf Erich Schopf'un işbirliği ile Sonja Baumel'in vücudundan alınan bakteriyel izin, kumaş üzerinde uygun koşullarda çoğaltılarak sergilenmesinden meydana gelmektedir. Elde edilen bilimsel veriler, yeni bir el-örme ve tığ tekniğiyle bire bir boyutlardaki figür silüetine dönüştürülür ve bu yönüyle bilim, sanat ve tasarım arasında bir köprü oluşturur (Ergun, 2021, s. 85).

Sonja Baumel'in yirmi vücut bölgesine odaklanan ve gözle görülmeyen mikro evreni görünür ve dokunulur bir makro evrene çeviren bu çalışma vücutlarımızın farklı yaşam biçimlerinin işbirliği ile var olabilen hibrid bir süper-organizma olduğunu anlatmaya çalışmaktadır. Bu yaklaşım ile 'Dokusal Benlik' adlı çalışmaya, Emanuele Coccia 'ın "Bitkilerin Yaşamı-Karışımın Metafiziği" kitabı üzerinde yola çıkılarak, tüm varlıkların birbirine bağlılığını ve insan ile insan olmayan arasındaki sınırlarının bulanıklığı üzerinden de okunarak daha farklı bir perspektiften yaklaşılabilir.



Resim 55. Sonja Baeumel, "The Textured Self", 2011.
Kaynak: <https://www.sonja-baeumel.at/work/bacteria/textured-self>

5.2.4. Diana Scherer - Rootbound

Amsterdam'daki Rietveld Akademi'de güzel sanatlar eğitimi alan Scherer, insanın doğal çevresi ile ilişkisini araştırıyor ve çalışmaları aracılığıyla bitki kültürü, doğa ve insan arasındaki muğlak sınırları inceliyor. Son birkaç yıldır bitkilerin yer altındaki köklerinin dinamiklerine odaklanan sanatçı, köklerin, gizli yeraltı süreçleriyle yakından ilgilendiği "Rootbound" adlı sanat projesinde, yenilikçi malzeme kullanımlarına dair araştırmalar da sunmaktadır. Scherer, yarattığı proje içerisinde sanatın, tasarımın ve bilimin bilgi ve tekniklerinden yararlanarak multidisipliner üretimler gerçekleştirmektedir.

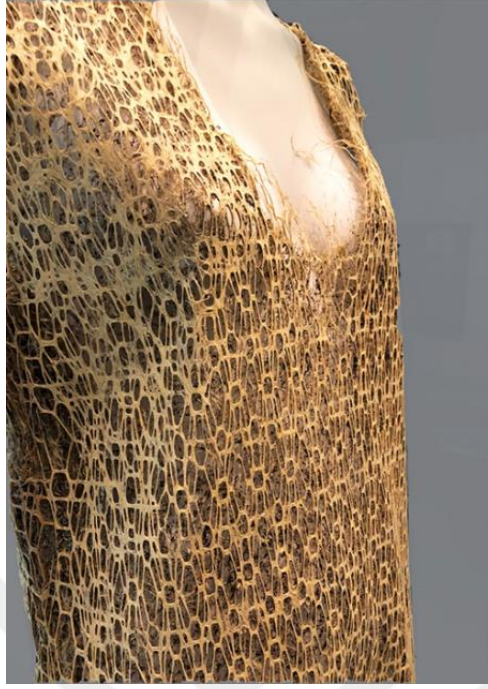
Tekstil benzeri yüzeyler oluşturmak için bitki köklerinin kullanımı ile ilgilenen Diana Scherer, farklı tohum türleriyle deneyler yapmış ve özellikle hızlı büyümeleri ve güçlü kök yapıları

nedeniyle yulaf, buğday ve mısırı tercih etmiştir (Teke, 2022, s. 12). “Proje, toprak altına yerleştirilen biyoplastik bir şablon üzerinde tohumların serpilerek geometrik desenler yaratmak için kök sisteminin manipüle edilmesi esasına dayanır. Hücrelerin, geometrik yapılarından ilham alan bu proje için gerekli olan malzemeler sadece tohum, toprak ve sudur” (Öneş, 2019, s. 49). Kökleri hazırlanan şablondaki desene göre büyüyen ürünün kökleri hasat edilerek kesilir ve kök yapısı kurutulmaya bırakılır. Tasarımcının bu bağlamda yarattığı organik eserlerden biri olan köklerden yapılmış elbise, Londra’daki Victoria & Albert Müzesi’nde "Fashioned from Nature" sergisinde sergilenmiştir (Teke, 2022, s. 13).

Oluşan kök yapısını iplik ile ilişkilendiren Scherer ’in ürettiği tekstil yüzeyler henüz giyim üretimine ve giyimle uygun olmasa dahi, oluşturduğu proje doğa ile kurduğu ilişki ve çevreci tutumuyla sürdürülebilir bir geleceğe işaret etmektedir. Tekstil endüstrisinin doğa ve dünya üzerinde yarattığı tahribatı minimum düzeye indirerek tekstile daha ekolojik bir bakış açısıyla yaklaşan bu proje, geleceğin tekstillerinin hangi yöne evrileceği hakkında veriler sunuyor. Doğanın ve insanın birlikteliğine dikkat çekerken, “Yaşamak temel olarak başkasının yaşamını yaşamaktır” felsefesiyle de ilişkilendirilebilir.



Resim 56. Diana Scherer / Rootbound, 2016
Kaynak:
<https://dianascherer.nl/>



Resim 57. Diana Scherer / Rootbound, 2016
Kaynak: <https://dianascherer.nl/>



Resim 58. Diana Scherer / Rootbound, 2016
Kaynak: <https://dianascherer.nl/>

5.2.5. Donna Franklin ve Gary Cass - Micro'be

“Micro'be”, Batı Avustralya Üniversitesi'nde araştırmacı olan sanatçı Donna Franklin ve Gary Cass tarafından yönetilen, 2006 tarihinde canlı mikropların şaraptan fermente edilmesiyle elbise oluşturulan bir fermente tekstil ya da sanat projesi olarak adlandırılabilir. Bira ve şarap yapımındaki fermantasyon süreçlerini manipüle ederek ve mantarın iplikli yapısından yola çıkılarak kumaş denemeleri ortaya koyan Donna Franklin ve Gary Cass, doğanın nesneleşmesi ve tekstil endüstrisinin geleceğine dair çıkarımların ortaya koyar. İkilinin oluşturduğu Micro'be' adlı proje, malzemelere geleneksel tekstillere kıyasla çeşitli avantajlar sunar. Üreticiye nihai kıyafeti modelleme imkanı verirken, üretim israfını önler ve kesim-dikim işlemlerinde yüksek emek maliyetlerinden tasarruf sağlar. Ayrıca, bu malzemelerin düşük çevresel etkisi ve biyolojik olarak parçalanabilen yapısı önemli bir avantajdır. Doğal yöntemlerle yetiştirilen kumaş, makine kullanımını minimuma indirerek geleneksel karbon üreten tekstil üretimine ekolojik bir alternatif teşkil eder (Berber & Keskin, 2021, s. 152).

‘Şarap yapımında kirlenme (bulaşma) anlamına gelen durum burada farklı bir işlev kazanır, fermantasyon sürecinde selüloz üreten bakteri Franklin'in kullandığı mantar türü ile parçalanır, kumaş olarak kullanılan kısım şarabın içindeki çökeltidir. “*Kumaşın üzerinde yetiştirilmiş mantar elbisede ise, mantar özel besinlerle büyütülmüş ve zamanla beyazdan turuncuya doğru renk değiştirmesi sağlanmıştır*” (Ergun, 2021, s. 32). Cass'in bakterilerle kontamine olmuş ve sönmüş bir şarap fıçısını kaplayan deri benzeri bir tabaka fark etmesiyle oluşturduğu bu proje, Micro'be' tekstili, canlı mantar hücreleri yerine bakteri atığını kullandığı için kavramsal ve biyolojik olarak söylemde farklılık meydana getirir.

Tekstil endüstrisi içerisinde varlığı sürdüren seri üretim ürünlerinin üretimlerinin giderek artması ve bu üretimlerin doğa üzerinde yarattığı tahribat üzerinden yola çıkan Franklin ve Cass, enerji tüketimini ve atık sorunun en aza indirecek ekolojik yaklaşımla bir proje yaratmışlardır. Micro'be, fermente edilmiş bir kumaş ile yalnızca beden ve giysiyle olan geleneksel iletişimin anlamını değiştirmekle kalmaz aynı zamanda canlı malzemelerin tartışmalı doğası hakkındaki düşüncelerinde ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Sanatın ve bilimin yaratıcılıkla birleştirildiği bu projenin, malzemeyi ve üretimi yeniden tanımladığı söylenebilir.



Resim 59. Donna Franklin ve Gary Cass, Micro'be, 2004.
Kaynak: Leonardo Gallery, 2009.

5.2.6. Laura Luchtman ve Ilfa Sienbenhaar - Living Colour

Rotterdam Üniversitesi'nde Laura Luchtman ve Ilfa Sienbenhaar tarafından yürütülen "Yaşayan Renkler" adlı biyotasarım projesinin bir parçası olan çalışmada, ses frekanslarının bakteriyel pigmentlerin büyümesi üzerindeki etkisini ve bu sürecin kontrol edilebilirliği üzerine çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Tasarladıkları biyopigment, kimyasal madde kullanımını ve su tüketimini daha az gibi olumlu taraflarının yanı sıra kumaşlara antibakteriyel özellik de kazandırmayı amaçlamaktadır (Teke, 2022, s. 10).

Sentetik pigmentlere bir alternatif olarak, bakteriler biyopigment üretmek için büyük bir potansiyele sahiptir. Boya fabrikası mantığında büyütülen bakteriler, tekstilleri ve diğer bir çok ürünü renklendirmek için daha sürdürülebilir bir yöntem sunmaktadır. Doğada ana pigment kaynağından biri olan bitki pigmentleri ve fabrikalarda üretilen sentetik boya pigmentleri sınırlı renk paletine sahiptir. Aynı zamanda sentetik boyar maddelerin üretim süreçleri tehlikeli kimyasallar gerektirir ve çevreye zararlı atık madde oluşturur. Çevreye zararı en aza indiren ve insan sağlığına yararlı etkileri nedeniyle biyopigmentler ön plana çıkarak zararlı sentetik boyaların yerini almaya aday olmaktadır. Yaşayan malzemenin tekstil boyarmaddesi olarak kullanımına bir örnek gösterilebilecek bu projede kullanılan bakteriyel pigmentler, anti-oksidan, anti-kanser, anti-biyotik, anti-viral ve anti-bakteriyel gibi birçok klinik özellikleri ile insan sağlığına faydalı olacak şekilde üretilmiştir. *"Üretilen bakteri pigmentleri su içinde çözünür veya çözünmez olabilir, fakat pigmentasyon için oksijen gereklidir, bu yüzden yalnızca aerobik bakteriler pigment üretiminde kullanılabilir"* (Öneş, 2019, s. 33). Pigment üretimi ayrıca ışık, pH, sıcaklık ve besleyici büyüme ortamı gibi çeşitli faktörlere de bağlıdır.

İnsan sağlığına yararlı ve çevreye duyarlı bir şekilde üretilen biyopigmentler, hem doğayı tahrip ederek elde edilen doğal boyar maddelerin hem de çevreye ve insan sağlığına zararlı olan sentetik boyar maddelerin yerini alabilecek konumda iken aynı zamanda da tekstile ve boyama tekniklerine farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Ses frekanslarının bakterilerde daha fazla pigment üretmesine yardımcı olduğunun saptanmış olduğu ve aynı zamanda kolay üretilbilir olan bu proje, endüstri tarafından destek alarak günlük hayatımızın bir parçası olma potansiyelini taşımaktadır.



Resim 60. Laura Luchtman ve Ilfa Siebenhaar, Living Colour, 2017.

Resim 61. Laura Luchtman ve Ilfa Siebenhaar, ses frekans testi, Living Colour.

Kaynak: <https://livingcolour.eu/>

4.2.7. Sacha Laurin - Kombucha Couture

Sürdürülebilir moda içerisinde yer alan çevre dostu bir alternatif olarak yeni tasarımlara önderlik bir başka biyo-çeşitlilikle üretim yapan tasarımcı Sacha Laurin, California merkezli bir canlı kültür, vegan deri tasarım şirketi olan “Kombucha Couture”ün sahibi ve kurucusudur. Tasarımcı fermentasyon konusundaki ilgisi ile yavaş ve organik modayı birleştirerek, bakteri ve mayalardan ilham aldığı sürdürülebilir bir kumaş üretmiştir ve ürettiği bu kumaşları giyim tasarımına dönüştürmeyi hedeflemiştir (Öneş, 2019, s. 57).

Kombucha fermente yeşil çayı yada siyah çay bazlı içeceğini fermente eden jelatinli kültür SCOBY2 ile oluşturduğu yüzeyi “Kombucha Couture” ismini verdiği şirket ile ileri seviyelere taşıyan Laurin, kombucha'yı yaşayan sürdürülebilir, vegan deri olarak betimlemektedir. *“Laurin, kombuchayı tekstillerini, yeniden üretilmiş metaller ve malzemeler ile bambu lifi gibi diğer çevre dostu tekstil ürünleri ile birleştirir. Kombucha Jewelry and Couture’ adını verdiği koleksiyonlarını çeşitli moda haftalarında sergileme şansı yakalamıştır”* (Berber & Keskin, 2021, s. 58). Eylül ‘2015 Paris Moda Haftasında final tasarımcısı olarak koleksiyonunu

sunmuştur. Kombucha'dan ürettiği kumaşlarda ışık ile doku arasındaki uyumu yakalamak için canlı kültürün nefes almasını ve parlak görünmesini sağlayan gıda boyaları ile reaktif boya kullanmıştır. Sonuç olarak, yeni ve biyolojik olarak parçalanabilen ve sürdürülebilir bir potansiyele sahip bakteriyel bazlı tekstiller üretmekten tasarımcı, gelişen üretim tekniklerine bağlı olarak deri, kanvas, ipek görünümünü taklit edebilen kombucha kumaşı üretmeyi hedeflemektedir.

Profesyonel peynir üreticisi olarak kariyerine başlayan Laurin, çalışmalarını sütü bakteri ve mayalarla fermente etmekten yeşil çayı SCOBY'lerle (Maya ve Bakterilerin Simbiyotik Kolonisi) fermente etmeye kadar geliştirerek üretimlerini canlı giysilere dönüştürmeye hedefleyerek ekolojik bir yaklaşım sunmaktadır (Berber & Keskin, 2021, s. 152). Diğer projelerde olduğu gibi Kombucha Couture projesinde temel ilke ham madde israfını önleyerek üretim yapmak, doğada çözünabilir materyaller üretmek ve üretimlerin ardında bıraktığı atığı en aza düşürmektir. Bu ve bu gibi yaklaşımlar temelde insan ihtiyaçlarına yönelik olsa dahi çevreye ve doğaya verilen zararı minimuma indirmesi açısından önemli değerler taşımaktadır.



Resim 62. Sacha Laurin, 2014.

Kaynak: <http://www.kombuchacouture.com/>

5.2.8. Ackroyd ve Harvey - Grass Coat

İklim sanatının üçüncü bir dalı, yaklaşım ve metodolojisinde kapsayıcı ve disiplinler arasıdır. Ackroyd ve Harvey gibi 'hibrit' sanatçılar, genellikle galeriler dışında, bilim insanlarıyla iletişim veya yakın işbirliği içinde çalışırlar. Bu sanatçılar, eserlerinde karmaşık süreçler ve doğal sistemlerle iç içe geçmiş deneyimleri tanımlamaya çalışırlar; belirli bir iklimin şekillendirdiği manzaralar, kaynaklar ve ritimler içinde eserlerini üretirler. Eserleri, sanat nesnesini bir tür sosyal müdahale olarak görür, iklimin soyut, istatistiksel özelliklerini kültürün sürekli konuşmasına dahil etmenin bir yolu olarak değerlendirirler (Little, 2014, s. 241). Sanat, tarih, aktivizm, ekoloji, mimari ve biyoloji gibi birbirinden farklı bir çok disiplini keşiştiren çalışmalar gerçekleştiren İngiltere kökenli Heather Ackroyd ve Dan Harvey ikilisi, 'Grass Coat' (Çim Mont) adlı projeleri ile hızlı ve düşük maliyetli tekstil üretim yöntemlerinin yol açtığı çevre krizlerini vurgulamaktadırlar (Ergun, 2021, s. 65).

Yayınlanan bazı raporlara göre, İngiltere'de her yıl 1 milyon tondan fazla tekstil atığının ortaya çıktığı belirtildi. Sadece bu bağlamda ele alındığında dahi; üretim ve tüketim alışkanlıkları gözden geçirilerek, biyolojik çeşitliliğin çöküşü, iklim krizi, kirlilik, kaynakların tükenmesi ve zayıf toprak sağlığı gibi sorunların çözüme kavuşturulabileceğine dikkat çekmek isteyen Ackroyd ve Harvey aktivist bir yaklaşımla üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. 2018 yılında iklim için acil eylem çağrısı yapan İngiltere kökenli 'Extinction Rebellion' dünyada bilinen adıyla 'Yok Oluş İsyanı' hareketi Londra Moda Haftası'nın 3. gününde kentin sokaklarında yolları kesti. Yok oluş İsyanını duyan ve hemen Londra eylemlerine dahil olan aynı zamanda da bir yerel çalışma grubu kurulmasına yardımcı olan ikili, Londra Moda Haftası'nda bir eylem düzenlemek için 1990 yılında sergiledikleri çim paltoları yeniden ortaya çıkarttılar. Üzerinde tutunabileceği şekilde kumaşların üstünde yetiştirilmiş olan çimler, çimlerin filizlenmesiyle ortaya çıkan canlılığı ve yaşamı temsil etmektedir (Ergun, 2021, s. 65).

Uzun paltolar şeklinde tasarlanan çim montlar, örtünmek kavramı ile ilişkilendirilerek doğanın bizi sarması, bir bütün içerisinde yaşamak şeklinde okunabilir. Modernite ile birlikte fabrikalardan ve binalardan oluşan bu dünya bir nevi kendini doğadan ve çevreden kısıtlamaktadır. Doğanın ham madde olarak görüldüğü bu dünyaya, bencilliğin hakim olmasıyla birlikte gerçekleştirilen bütün eylemler insana yönelik olmakla birlikte çevreyi, doğayı ve insan olmayan bütün varlıkları sömürmek üzerine kurulmuştur. Yarattığımız

Üretim ve tüketim kültürümüze aktivist bir bakış ile yaklaşan Ackroyd ve Harvey oldukça sıra dışı bir üretimle içinde bulunduğumuz dünyayı sorgulamamamızı sağlamaktadır.



Resim 63. Ackroyd & Harvey, Grass Coats, Londra Moda Haftası, şubat 2019

Kaynak: <https://www.ackroydandharvey.com/grass-coats/>

5.2.9. Amy Congdon - Biological Atelier

Londra Central St Martins Sanat niversitesi'nden bir biyo tasarımcı olan Amy Congdan, doku mühendisliği ile gelecekteki tekstil ürünleri ve aksesuarların üretilmesini araştırmaktadır. Congdon'ın Biyolojik Atölye projeleri, biyomateriyalleri kullanarak alışılmışın dışında moda tasarım aksesuarlarının geliştirilmesi üzerine çalışmalar sunmaktadır. Koleksiyonda, organik olarak şekillendirilmiş hibritler oluşturmak için bir arada yetiştirilen hücrelerden yapılan broşlar, bilezikler ve kolyeler yer almaktadır (neş, 2019, s. 68). Projeyi, biyoteknolojik gelecekte tasarımcının, zanaatkarın ve bilim insanının değişen ve bulanıklaşan rollerini, 2080 yılının hayali "Couture" atölyesi aracılığıyla ele alan Congdan malzemelerin üretilmediği, yetiştirildiği, yeni lüks malzemelerin kumaşlardan değil hücrelerden retildeği bir dünya sunuyor. *Congdon çalışmalarını; "yeni lüks malzemelerin*

kumaşlardan değil, hücrelerden yapıldığı bir dünyadan ne tür yeni malzeme hibritleri bekleyebiliriz? Vücudumuzu mevsimsel takılar yetiştirecek şekilde manipüle edebilirsek ne olur?” şeklinde açıklamaktadır (Congdon, 2021).

Tekstil tasarımı, geleceğin biyolojik ürünlerinin yaratılmasında nasıl bir rol oynayacak sorusu üzerinde yoğunlaşan sanatçının üretimleri, vücudumuzu, hayatımızı etkileyen giyilebilir biyo-takılar şeklinde yorumlanabilir. Tekstil alanı sürdürülebilir farkındalığını özellikle biyoloji alanıyla ilişkilendirerek , organizmalardan, bakterilerden, mantarlar ve daha bir çok insan dışı varlıktan yararlanarak ekolojik üretimler gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Bu iki disiplin arasında kurulan diyagram her iki alanında kendi mecralarına farklı açılardan bakmalarını sağlarken aynı zamanda bu alanların kendi içlerindeki gelişimlerini sağlayarak sınırları genişletmektedir. Dolayısıyla tekstil ve biyoloji bir birleriyle etkileşim halindedir. Bu proje gerek yarattığı ideoloji gerek ortaya koyduğu üretimleriyle sanatı , tasarımı, biyolojiyi bir araya getirerek disiplinler arası bir noktada bulunmaktadır.



Resim 64. Amy Congdon , Biological Atelier / SS2082 “Extinct”, 2021.

Kaynak: <https://www.amycongdon.com/biological-atelier-ss-2082-extinct>



Resim 65. Amy Congdon , Biological Atelier / SS2082 “Extinct”, 2021.
Kaynak: <https://www.amycongdon.com/biological-atelier-ss-2082-extinct>

5.2.10. Pia Interlandi - Mezar İçin Giysi

Melbourne'deki RMIT Üniversitesi'nde Moda ve Tekstil okulunda uzman olan Pia Interlandi, 'Mezar İçin Giysi' projesi ile yaşam ve ölüm arasındaki ilişkiye farklı bir perspektiften yaklaşır. İnsanları kendi ölümlerini giydirmeye teşvik eden bir tezle doktorasını tamamlarken ölünün niçin giydirildiğini, kabire ne gibi nesnelerin bırakıldığı şeklindeki konuları ve ritüelleri sorgulamıştır. Interlandi, bu projesinde ekolojik yaklaşım ile doğal materyalleri bir araya getirerek farklı bir sanat formu yaratmaktadır (Ergun, 2021, s. 32). Bu alışılmışın dışındaki yaklaşım ile insanların, doğal döngünün bir parçası olan, yaşam ve ölümün arasındaki ilişki üzerine yeniden düşünmelerini sağlamaktadır. Tasarımlarını çürüme ve ayrışma konuları ile ilişkilendiren Interlandi, fanilik kavramını moda ve ölüm ilişkisi üzerinden ele alırken bu unsurları kucaklamak ve birleştirmek için tasarım dilini kullanmayı tercih etmektedir. Ayrıca, malzemeleri ve nesneleri parçalanıp en küçük moleküllerine indirgeyerek çalışır böylece malzemelerin ve cisimlerin kimyasının nasıl birbirine karıştığını çözümleyerek sürdürülebilir uygulamalar yaratır ve tasarım alanını genişletir. Çürümeyi ve çözülmeyi kucaklayacak şekilde tasarladığı ham ipek ve pamuktan meydana gelen cenaze giysileri ile ölümlerle yakın temas içerisinde bulunan Interlandi, deneyimlerini; Giysi tasarımı alanları olarak, podyum ve mezarlık daha fazla çelişkili olamazdı. Ancak malzeme bilimi ve kavramsal tasarımda uzmanlaştığım öğretimimin dışında, yaratıcı pratiğimin son on yılımı, modaya tipik olarak uygulanan araçlar, yöntemler ve teorik bakış açılarıyla ölümü ele alarak geçirdim. Ölümleri yıkadım. Kafataslarının içini ve ölümden sonra göğüs boşluğuna yerleştirilen sarı biyolojik tehlike torbalarını gördüm. Onlarca yıl önce gömülmüş birinin kalıntılarını kurtarmak için dokuz fit aşağıda bir mezara girdim, onları giydirebilmek ve vücut kısımlarını yeniden birleştirmek için iğne ve iplik kullandım. Ölümünden beş yıl sonra bulunan birinin iskeletini giydirdim “ şeklinde açıklarken ölüm ile kurduğu ilişkiyi de; *“Ölüm vesilesi olmasaydı, çoğu zaman ölümlerle veya aileleriyle görüşmezdim. Biriyle "tanışmanın" garip bir yolu, vücutlarını en son gören ve dokunanlardan biri olmam durumu daha da garip hale getiriyor”* sözleriyle ifade ediyor (Interlandi, 2021).

Topraktaki vücutların ve kumaşların ayrışmasını inceleyen tasarımcı, birinin bedeninin yavaş yavaş çözülmesi durumu ile bugün kullanılan tekstillerin gereğinden fazla dayanıklı olmasıyla kavramsal bir ilişki kurarak yaşamı ve üretimi ekoloji çevresinde ele almaktadır. İnsanın yaşamının bir parçası olan ölümü ve bedeninin nesneleştirildiği bu proje; nesnelerin gerçekliğinin sadece etkileşimleri aracılığıyla ortaya çıktığını öne süren Harman'ın ontolojisi ile genişletilerek, nesnelerin gerçekliğinin sadece ölümle ilişkili olduğu ve ölümün

gerçekliğinin sadece etkileşimler aracılığıyla ortaya çıktığı şeklinde bir okuma ile ilişkilendirilebilir.



Resim 66. Pia Interlandi, Mezar İçi Giysi, 2013

Kaynak: (Ergun, 2021, s. 33)

5.3. Tekstil ve Ekoloji Üzerine Genel Çıkarım

Günümüz dünyası içerisinde yarattığımız, doğadan uzak ve izole dünyamıza hakim olan bencilliğin beraberinde getirdiği ekolojik krizlerle mücadele etme yolunu ararken temelde yine ben merkezci düşünce sistemimiz yatmaktadır. Üretim ve tüketim alışkanlıklarımızı değiştirmek yerine üretim tekniklerini değiştirme yoluna giderek sömürdüğümüz ham maddelerin yerini alacak materyaller keşfetmek için çalışmalar gerçekleştirmekteyiz. Bu çalışmaların kimi çevreci bir yaklaşım ile insan olmayan varlıkların failliğini niteleyen boyutta düşünceler ve üretimler öne sürerken kimi ise yalnızca insan olan varlıkların çıkarları üzerine düşünceler ve üretimler gerçekleştirdiği görülmektedir. Her iki koşulda da ortaya çıkan üretimler temelde sanat, bilim, teknoloji ve tasarımı bir araya getirerek, ekolojik bilinçle gelişmiş üretim teknikleri sunmaktadır. Zorunlu ihtiyaçlar çevresinde bu disiplinler arasında kurulan ilişki, ekolojik bilincin gelişmesine olanak sağlarken aynı zamanda sanata, tasarıma, teknolojiye ve bilime olan bakış açısının değişmesine sebep olarak disiplinler arası çizgilerin muğlaklaşmasına neden olduğu ileri sürülebilir. Bakterilerden, mikroplardan,

organizmalardan, mantarlardan ve çeşitli bitkilerden meydana getirilen üretimler; düşünce sistemi ile sanatla ilişkisi olmasıyla beraber diğer disiplinlerle de yakın temasa geçerek her bir alanın etkileşim içerisinde değişip, gelişmesine sebep olmaktadır. Bu gibi çalışmalar beraberinde gelecekteki üretim tekniklerin oldukça farklılaşacağına dair veriler verirken; sanata, tasarıma ve bilime olan yaklaşımında bugün den uzak olacağına dair de düşünceler sunmaktadır.



6. BİY0-SANAT ALANINDA GÜNCEL PROJELER

6.1. Nergiz Yeşil

Bilim, teknoloji ve sanatın birlikteliği sonucu ortaya çıkan biyo-sanat bağlamından üretimler gerçekleştiren, antroposen çağında insan merkezli bakış açısının yanı sıra tüketim temelli yaşayış biçimini eleştiren Yeşil, çalışmalarında canlı doku, bakteri ve organizmalara yer vererek; öznesinin insan dışı bir varlık olduğu eserler gerçekleştirmektedir. Organizmaların yaşam süreçleri ile meydana gelen eserlerini Yeşil;

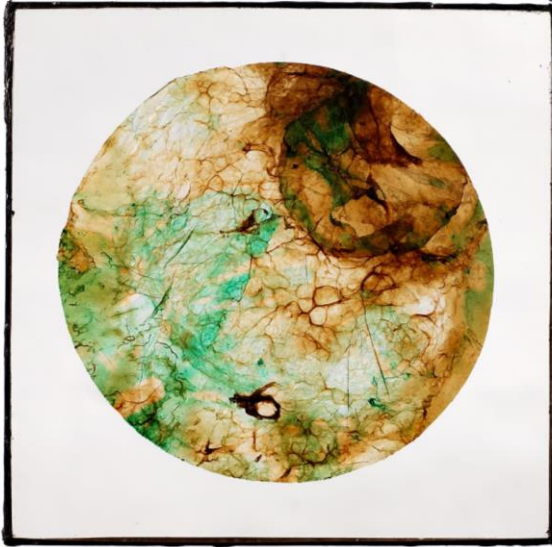
Sanat eseri üretirken sanatçı- mikroorganizma iş birliğinde hiyerarşik bir yapının aksine eşitlikçi bir tutum sergilemeyi önemişiyorum. Sanat pratiğim için mikroorganizmaların çoğu otonom durumda, kendi kendilerini yönetebilen, organizmalar olarak kabul edilmesinden dolayı kolektif üretim demek doğru olacaktır. Hali hazırda doğada var olan bir mikroorganizmanın sanatçı dolayımından, sanatsal üretim nesnesi olması maksadıyla çoğalmasının şartlarının sağlanmasıyla, var edilmesi onu ne kadar yapay yapar? Bakış açısına göre değişen girift bir yapı diyebilirim” şeklinde ifade etmektedir (Biner, 2023).

Çalışmalarında insan olan ve olmayanlar arasında bir ilişki kuran Yeşil’e göre, doğal ve yapay arasındaki ayrımı tartışmak ve araştırmak, insanın doğayla olan etkileşimini açıkça gözler önüne serebilir. Sanatçı yapay ürünlerin aslında doğadan türediğini ve doğayla sürekli olarak bir etkileşim içinde olduğunu belirterek; yapay ve doğal kavramlarının yanı sıra insanın doğa üzerindeki eylemlerini de tartışmaya açar. Spinoza’nın insan doğanın bir parçasıdır düşüncesinden yola çıkarak insan-doğa ilişkisine ek olarak insanın kendi varlığını anlamasını ve doğal düzenle uyum içinde olmasını gerektiğini savunur. Bu bağlamında doğal ve yapay olanı daha uyumlu bir şekilde ele almanın ve insanın çevresel etkilerini daha bilinçli bir şekilde yönetmenin yollarının geliştirilebileceğini vurgular (Biner, Nergiz Yeşil: “İnsanlar ve yapay zeka arasındaki ilişki ve etkileşim, yeni perspektifler ve fikirlerin ortaya çıkmasına olanak tanıyabilir.”, 2023).

Nergiz Yeşil’in 2021 yılında “Gate 27” misafir sanatçı programı kapsamında gerçekleştirdiği “Sıfır Atık Sanatçı Beslenmesi” başlıklı projesi de bireyin çevresel uyumu üzerine yeniden düşünmeye ve tartışmaya yöneliktir. Bu proje kapsamında sanatçı, Gate’nin sunduğu bostan, mutfak ve atölye arasında bir döngü yaratarak eserler üretmeye özen göstermiştir. Bostandaki ürünler ile beslenme ihtiyacını karşılarken, oluşan atıklar ile de bostanı beslemeye devam eden sanatçı doğa ve insan arasında ortaya çıkan senkronizasyon

yaratmıştır. Aynı zamanda artan ya da ayırdığı sebzeler ile de sebze kağıtları üreterek sanat projesini gerçekleştirmiştir. Proje bağlamında çeşitli uzman görüşler ile birlikte “Sıfır atık nedir?” ve “Nasıl kent hayatına uyarlanabilir?” soruları üzerine çalışmıştır. Geri dönüşümden ziyade ileri dönüşüm ve tüketim alışkanlıklarını en aza indirmenin önemini vurgulayan sanatçı, aslında doğa ve insan ilişkisine aslında hem alışık olduğumuz bir noktadan hem de kent hayatı içerisinde bir o kadar da uzaklaştığımız bir noktadan yaklaşmaktadır (Gate27, 2021).

Biyo-sanat ve biyo-tasarım, Yeşil’in perspektifinde, küresel ekolojik sorunlara dikkat çekme ve bireysel sorumlulukları artırma konusunda etkili araçlar olarak görülür. Bu alanlar, toplumu tüketici olarak eleştirerek, yeni tüketici tanımları ve davranış modelleri önerir ve böylece global markaların tüketim biçimlerini dönüştürmeyi hedefler. Yeşil’in yaklaşımı, biyo-sanat ve biyo-tasarımın, çevresel ve toplumsal değişim için güçlü bir etki yaratma potansiyelini ortaya koyar.



Resim 67. Nergiz Yeşil, LOREM İPSUM II. VI, 2020
Kombucha mushroom, food dye, glass, framed with
tiffany stained glass technique
25x25x0,5 cm
Kaynak: Galeri Nevi İstanbul



Resim 68. Nergiz Yeşil, LOREM İPSUM II. VI, 2020
Kombucha mushroom, food dye, glass, framed with
tiffany stained glass technique
25x25x0,5 cm
Kaynak: Galeri Nevi İstanbul

6.2. Damla Yalçın

Biyo-materyaller ve biyo-sanat üzerine çalışarak Türkiye’de sanat ve tasarım alanına katkılar yapmayı hedefleyen bir diğer sanatçı olan Damla Yalçın, Gate27 sanatçı konuk programına katılarak “Yaşayan Mekanlar” adlı bir enstalasyon gerçekleştirmiştir. Genellikle SCOBY ve mantar ile çalışan sanatçı, bu proje kapsamında Sabancı Üniversitesi Mühendislik ve Doğa Bilimleri Fakültesi öğretim üyesi Nur Mustafaoglu ve öğrencileriyle çeşitli deneysel çalışmalar yaparak, yeni reçeteler elde etmiş ve disiplinler arası alanda çalışmayı deneyimlemiştir.

Yalçın proje kapsamında olduğu çalışmayı ve sanata yaklaşımını “Gate27” röportajında şeklinde aktarmaktadır;

Projede ilgilendiğim biyo-materyal olan SCOBY’nin açılımı Bakteri ve Mayaların Semiyotik Kolonisi anlamına gelen Simbiotic Colony of Bacterias and Yeasts. Adından da anlaşılacağı üzere bakteri ve mayalardan oluşuyor. Şeker ve çayı yeni bir yüzey üretmek için fermente ederek kullandığım bu malzeme, gerekli koşullar sağlandığında 2-3 hafta içerisinde sıvı yüzeyinde istediğim kalınlığa gelerek büyüme süreçlerini tamamlıyor. Bulunduğu ortamın sıcaklık ve nem dengesi önemli. Ben de bu malzemenin sınırlarını zorlayarak farklı üretim şekillerini araştırıp deniyorum (Madra, 2024).

Sanatçı bu aktarımı ile aslında mikroorganizmaların, mantarların ve bakterilerin yönettiği ve şekillendirdiği bir sanat biçimi benimseyerek, insanın özne değil de yalnızca müdahale eden bir varlık olarak sanat eserinde rol almasını da gözler önüne seriyor. Yalçın’ın üretimlerinde yer verdiği canlı varlıklar, insan ve insan olmayanlar arasındaki sınırların bulanıklaştırdığı gibi aynı zamanda bir bağ da oluşturmaktadır. Guattari’nin düşünce sistemi beraberinde üretimler gerçekleştirdiğini ileri süren Yalçın, bu bağlamda sanatta olduğu gibi doğada ve evrende de insan odaklı bakış açının dışına çıkıp diğer canlı ve ya cansız varlıkların beraberliğinden bir bütün yaratıldığı fikriyle birlikte, üretimlerini kendisi dışındaki varlıklar tarafından şekillendirmesine izin vermektedir. Bu yaklaşımda yine araştırılan diğer sanatçı çalışmalarında olduğu gibi sanatın öznesinin insan olmaktan uzaklaştığını gözler önüne sermektedir. Ancak Yalçın, oluşturduğu projeleri kendi geçmişiyle de ilişkilendirmektedir. Çocukluğunun geçtiği evin krokisi içerisinde yetiştirdiği SCOBY ile aslında; insanın mekan olan etkileşimi ile SCOBY’nin bulunduğu kapla kurduğu bağ ilişkilendirmektedir (Yalçın, 2023).

Sanatçının proje kapsamında ürettiği çalışmada, çocukluk dönemine ait evin krokisi içerisinde yetiştirilen mantarlara ek olarak; Gate 27'nin krokisinden yola çıkılarak oluşturduğu ahşap konstrüksiyonlardan meydana bir yerleştirmede mevcuttur. Mekânda kurulan bu enstalasyon üç farklı boyutta biçimlenmektedir. Yalçın'ın destekçisi olan firma ORTA firmasının ürettiği kumaşlar ile SCOBY yüzeyler bir arada sergilenerek bir perdeyi andıran bir görünüm elde edilmiştir. Enstalasyonun diğer kısmını ise farklı çaylar ve reçeteler kullanılarak oluşturulan çeşitli SCOBY yüzeyleri bulunmaktadır. Enstalasyonun üçüncü bölümünde ise masa üzerinde SCOBY örnekleri ve kullanılan çaylar sergilenerek, seyircinin denemeler ile yakın temasa geçmesi sağlanıyor (Biner, Yaşayan Mekanlar, 2024).

Sanat pratiğinin ve oluşturduğu çalışmaların yalnızca bir sanat eseri üretme kaygısıyla gerçekleştirmediğini ifade eden Yalçın, üretimlerinde doğayla ve ekolojiyle kurduğu dengenin sadece estetik bir tercih değil aynı zamanda bir sorumluluk bilinciyle geliştiğini aktarıyor (Aytekin, 2024). Bu bağlamda ele alındığında günümüzde ekolojik bağlamda sanat eseri üreten sanatçıların, ürettikleri malzemeler ya da fikirler ile endüstriyi ve günlük hayatı da etkilemek istediklerini görebilmekteyiz. Özellikle üretilen biyometaryaller, tekstil alanında yapılan bir çok çevreye zararlı üretimin yön değiştirmesine katkı sağlayabilir boyutta bulunmaktadır. Biyomalzemeler, moda endüstrisinde karbon ayak izini azaltma ve atık yönetimini iyileştirme açısından büyük faydalar sunar. Doğada biyolojik olarak çözünebilen bu malzemeler, giysi atıklarının çevresel etkilerini azaltma konusunda da büyük önem taşımaktadır.



Resim 69. Damla Yalçın, Yaşayan Mekanlar, 2024.
Kaynakça:Gate27



Resim 70. Damla Yalçın, Yaşayan Mekanlar, 2024.
Kaynakça:Gate27

6.3. Selin Balcı

Türkiye’de biyo-sanat alanında üretimler gerçekleştiren ilk sanatçı olarak bilinen Balcı, İstanbul Üniversitesi Orman Mühendisliği Bölümü’nden mezun olmuştur. Devam eden süreçte ise Amerika Birleşik Devletleri’nde çeşitli üniversitelerde mikrobiyoloji laboratuvarlarında araştırmacı olarak görev yapmıştır. 2008 yılında, West Virginia Üniversitesi’nde Güzel Sanatlar Fakültesi Intermedia Bölümü’nde eğitimini tamamlamış ve 2012 yılında Maryland Üniversitesi’nde yüksek lisans derecesi almıştır (Işıktan, 2022, s. 367). Bilim ve sanatı bir araya getiren çalışmalar gerçekleştirerek disiplinler arası bir sanatçı olan Balcı, çalışmalarını çoğunlukla küf sporlarının yarattığı resimsel yüzeyleri bir araya getirerek oluşturmaktadır. Selin Balcı kendi sanat pratiğini şeklinde tanımlamaktadır;

Ben disiplinler arası bir sanatçıyım. Projelerim geleneksel sanat uygulamalarını bilimsel malzemeler ve küf sporları gibi biyolojik ortamlarla birleştiriyor. Etrafımızdaki görünmez mikroorganizmaları görünür kılıyorum ve mikro dünyayı fiziksel olarak görmemizi sağlıyorum. Projelerimde görüldüğü gibi küf sporlarını havadan, topraktan, bitkilerden, ağaçlardan ve insanlardan izole ediyorum. Bunları sentetik ama yaşanabilir bir ortamda kuluçkaya yatırıyorum ve resim yüzeyindeki canlı organizmaların etkileşimlerine, mücadelelerine ve çatışmalarına tanık oluyorum. Çimlenme sırasında küf sporları renklerini, dokularını ve şekillerini canlı platform olan panellerin yüzeyine fiziksel olarak basıyor. Tamamlandığında, mikroorganizmalar mikro dünyadan makro dünyaya geçiş yapıyor ve fiziksel bir görünüme sahip oluyor. Küf sporları canlı bir boya maddesine dönüşürken soyut bir resim çiziyor (Balcı, 2024).

Küfün yayılma biçimini, insanların eylemleri ve içgüdüleri ile ilişkilendiren sanatçı, küf sporlarını metaforik bir anlatım olarak kullanmaktadır. Sanatçı aynı zamanda eserlerinin yaşamın içerisinde bulunan doğumdan ve ölüme kadar var olan çeşitli süreçleri belgelediğini de ifade etmektedir. Bu bağlamda eserleri, küf ve bakteri gibi çeşitli mikroskopik canlıların süreç içinde geçirdikleri evrimi belgeleyen birer kayıt niteliği taşımasıyla yalnızca sanat alanıyla değil bilim ile de yakından ilişki kurmaktadır.

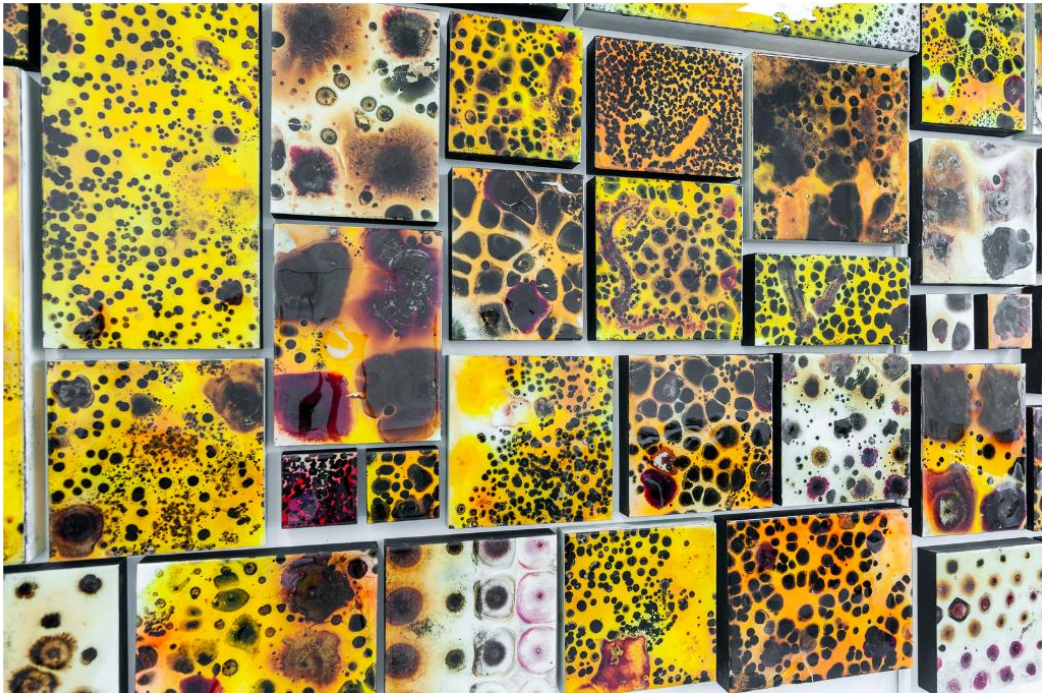
Sanatçının 2011 yılından günümüze kadar üzerinde çalıştığı “Kirlenme Serisi” adlı çalışması; çevreden toplanan küf sporları kullanılarak, görünmeyen mikroorganizmaların görünür hale getirilmesinden meydana gelmektedir. Bu süreç, çevredeki mikrobiyal yaşamın korunması ve yaşadığı değişimlerin belgelenerek bir kayıt oluşturulması açısından oldukça önem taşımaktadır. Bu proje, çeşitli boyutlardaki paneller üzerinde etkileşime geçen mikroorganizmaların oluşturduğu yüzeylerden oluşmaktadır. Daha sonraki süreçte

ise bu paneller, büyük bir resmin parçası olacak şekilde bir arada konumlandırılmaktadır (Balci, 2024).

Sanatçının benzer şekilde mikroorganizmalardan meydana getirdiği “Bordered World” adlı çalışması ise; petri kabında büyüyen küf mantarlarına yer vermektedir. Çok sayıda petri kabının bir aradalığından oluşan ve dünya haritasına benzer şekilde yerleştirilen eser, dünya üzerinde meydana gelen bir çok sorunun temsili niteliğindedir. Sanatçının projesi New York’ta Smack Mellon adlı galeri tarafından ise şeklinde tanımlanmaktadır;

Selin Balci'nin biyo-sanat enstalasyonu Bordered World'de, 2.000 Petri kabı, evrensel hayatta kalma ve egemenlik mücadelesini temsil eden üç boyutlu bir kaleidoskopik dünya haritası oluşturuyor. Her elle "boyalı" Petri kabının içinde, canlı küfler ve mantarlar sınırlı kaynaklar için gözlemlenebilir bir savaşta. Bu mikroskobik kan davası sırasında belirgin sınırlar yavaş yavaş oluşuyor ve yeni koloniler gelişiyor (Balci, 2024).

Sanatçı diğer çalışmalarında olduğu gibi bu çalışmasında da, temelde mikroorganizmaların ve insanların eylemleri arasında biri ilişki kurmaktadır. Mikroorganizmaların kaynakların kıt olduğu ortamlarda hayatta kalma stratejileri ile insanların güdüler arasında bir paralellik olduğunu gözler önüne sererek aradaki bağlantıyı irdelemektedir. Genel olarak çevremizde bulunan fakat görmediğimiz çeşitli mikro varlıkları görünür kılan sanatçı, aslında dünyaya olan insan merkezli bakış açımızın dışına çıkmamızı ve doğa içerisinde var olan görünen ya da görünmeyen, canlı yahut cansız tüm varlıkların temelde bir bütünü oluşturduklarını hatırlatmaktadır. Aynı zamanda diğer biyo-sanat alanında üretim yapan sanatçılar gibi sanat üretme biçimi olarak kendisini devreden çıkararak mikroorganizmalar yer vermiştir. Bu bağlamda günümüz yüzyılında sanata olan bakış açısının ciddi bir anlamda değişmeye başladığı gözlemlenmektedir.



Resim 71 Kirlenme '85', 2023

Epoksi reçine ile kaplanmış levhalarda küf sporları 20'

Kaynakça: <https://selinbalci.com/contamination-series/1/6>



Resim 72. 2014-15, Petri kaplarında gelişen küf, 2500 Petri kabı.
Kaynakça: <https://selinbalci.com/bordered-world/1/1>

6.4. Neri Oxman

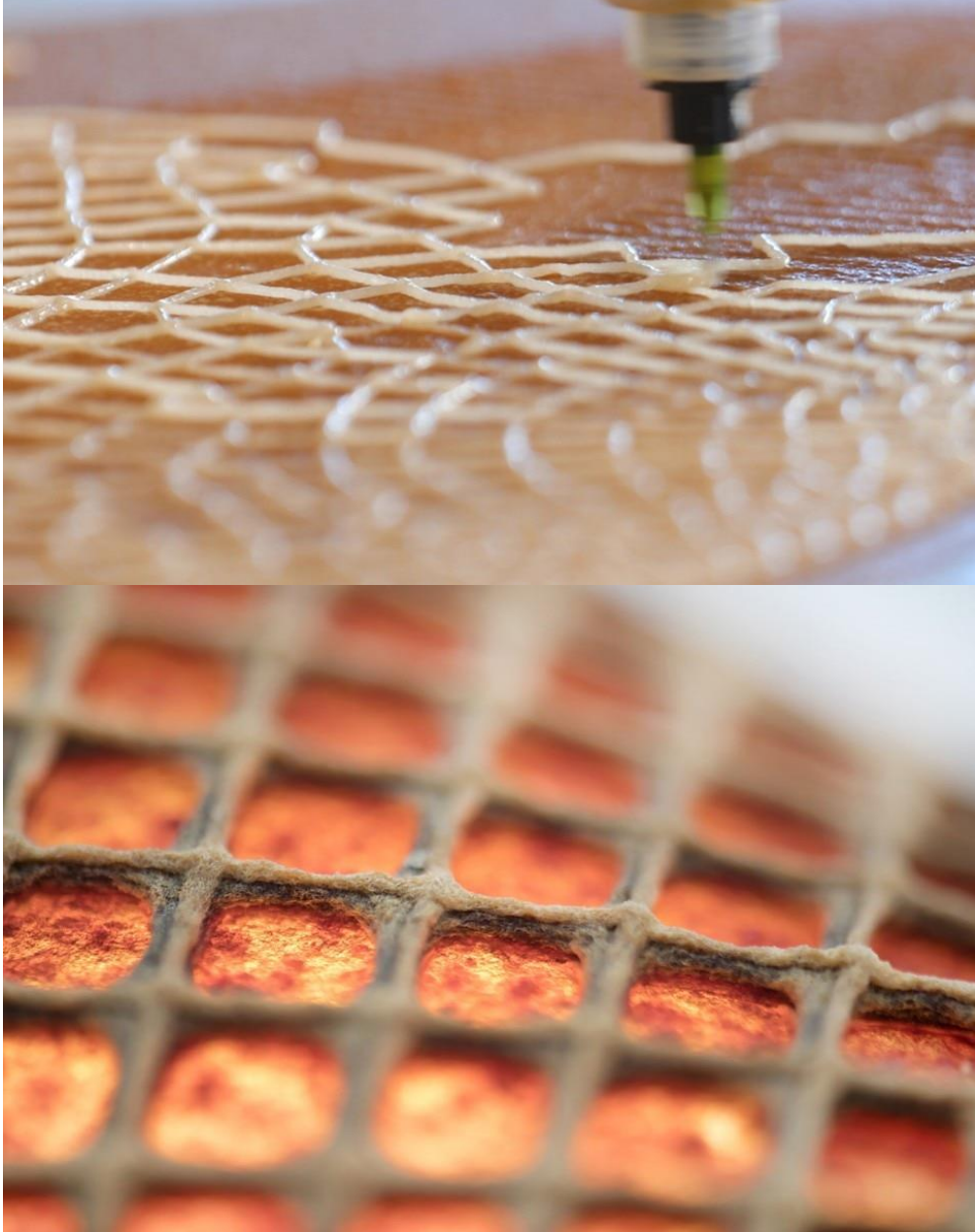
Neri Oxman, teknoloji ve biyolojinin buluştuğu alanlarda gerçekleştirdiği üretimler ile öne çıkan bir tasarımcıdır. Tıp eğitimiyle başladığı akademik yolculuğuna mimarlıkla devam eden Oxman, sanat, bilim, tasarım ve mühendisliği birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak görmektedir. MIT’de profesör olarak görev yapan Oxman, aynı zamanda MIT Media Lab bünyesinde; grafik tasarımcısı, biyomedikal tasarımcısı, bilgisayar mühendisi, malzeme mühendisi, biyolog, mimar ve makine mühendis gibi farklı alanlarda uzman olan kişilerden meydana gelen bir ekibi de bulunmaktadır (Teke, 2022, s. 92). Oxman, ekibi ile birlikte çevresel sürdürülebilirlik bağlamında çalışmalar gerçekleştirerek, geleceğe yönelik yenilikçi yaklaşımlara imza atmaktadır.

Oxman ’ın en önemli çalışmaların biri olan “Aguahoja I” isimli “Biopolymer Pavilion”, doğadan esinlenilerek geliştirilmiştir. Temelde biyolojik üretim yöntemlerini araştırmak amacıyla geliştirilen projede, biyopolimer adı verilen organik maddeler kullanılarak oldukça özgün ve farklı bir yapı oluşturulmuştur. Bu proje, hem teknik hem de kavramsal açıdan ciddi yenilikler sunmaktadır. Karides kabuklarından ve düşen yapraklardan elde edilen maddenin, geliştirilen bir robotik platform tarafından 3D şekilde yazdırılmasıyla meydana gelen ve suyla şekillendirilen Biopolymer Pavilion, sentetik olarak tasarlanmış organizmalar ve doğal pigmentler ile de zenginleştirilmiştir (Yalçın, 2023, s. 81). Suyla şekillendirilen biyopolimer malzemeler, gelecekteki üretim süreçlerine dair yeni olanaklar sunmaktadır. Ayrıca, geliştirilen bu malzeme, doğada kolayca çözünmesinden dolayı oldukça sürdürülebilir bir yapıya sahiptir. Oxman ve ekibi oluşturdukları projeyi şu şekilde açıklamaktadır;

Bu proje, bol miktarda doğal malzeme kullanımıyla aşırı üretimi ve endüstriyel döngüyü köken değiştirdiğimiz bir geleceğe işaret ediyor. Biyopolimerlerle dijital tasarım ve üretimi mümkün kılarak, ekosistemlerin korunmasını ve güçlendirilmesini teşvik eden sistemler geliştirmeyi ve aynı zamanda insanlara tasarım ve üretim alanında yeni bir ufuk sunmayı amaçlıyoruz (Oxman, 2022).

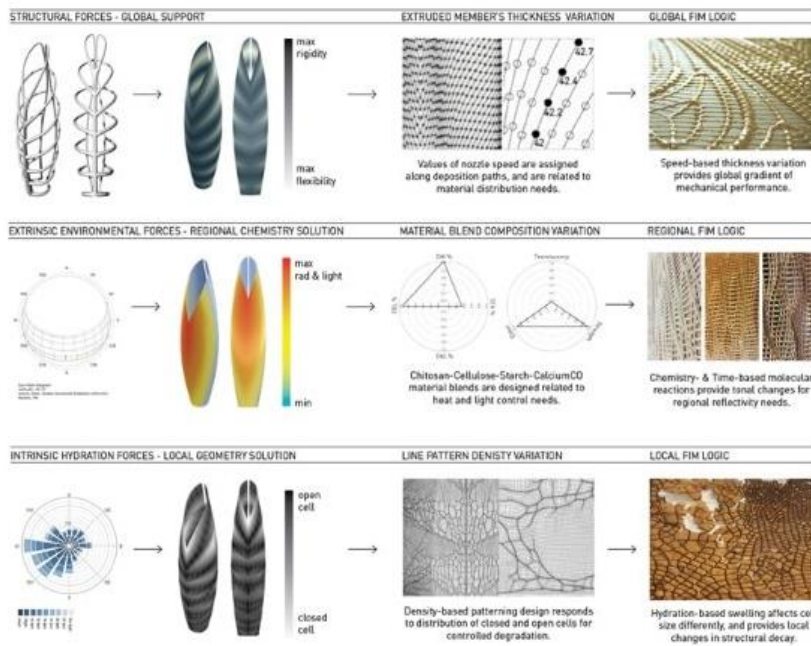
Bu proje, biyolojik organizmaların ve ekosistemlerin karmaşık ilişkiler ağından ilham alarak tasarlanmış bir yapı olarak öne çıkıyor. Neri Oxman’ın “biyo-dijital tasarım” yaklaşımı, doğanın biçim ve desen oluşturma süreçlerini anlamayı ve bu süreçleri taklit ederek tasarım ile teknolojiyi harmanlamayı amaçlamaktadır. Bu enstalasyon, insan yapımı süreçler ya da nesneler ile doğal sistemlerin birbirleriyle nasıl etkileşime girdiğini ve bu etkileşimin nasıl bütünleşebileceğini göstererek, çevremizle bir bütün halinde olarak nasıl daha uyumlu bir ilişki

kurabileceğimizi gözler önüne serer. Ayrıca, biyopolimer gibi doğal kaynaklardan türetilen malzemelerin kolayca çözünebilir olması, gelecek nesillere bırakılacak olan atıkların engellenebileceğini de göstermektedir. Plastik yerine alternatif bir malzeme sunan bu proje, günümüz yaklaşımının aksinde teknoloji ve doğanın bir bütünlük içerisinde var olabileceğini göstermektedir.



Resim 73. Aguahoja I, 2014-2020.

Kaynak: <https://www.domusweb.it/en/biographies/neri-oxman.html>



Resim 74. Aguahoja I, 2014-2020.

Kaynak: <https://www.domusweb.it/en/biographies/neri-oxman.html>

6.5. Alanna Lynch

Biyoloji ve tekstil alanlarında disiplinler arası çeşitli çalışmalar gerçekleştirmiş olan Kanadalı Alanna Lynch, canlı organizmalar ve dokularla doğrudan etkileşim kurarak üretimler gerçekleştirmektedir. Sanatçının araştırmaya dayalı projesi "Gut Feelings", iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm, Lynch'in mikroorganizmalar üzerine gerçekleştirdiği araştırmaların sonuçlarını içeren laboratuvar deneyleri ve yazılı düşünceleri içeren bir alandan oluşmaktadır. Lynch, ayrıca çalışmanın ilk kısmında; kombucha fermantasyon sürecinde ortaya çıkan simbiyotik bakteri ve maya kültürü üzerine yoğunlaşmış ve bu kültürler ile kendi vücudu arasında bir bağ kurmuştur (Yalçın, 2023, s. 114). Araştırması boyunca Lynch, kombucha çayını tüketerek bu mikroorganizmalarla doğrudan bir etkileşime girer. İnsan vücudundaki hücrelerin yaklaşık yarısının bakterilerden meydana geldiğini ve bağırsakta bulunan bakterilerin zihni, duyguları ve davranışları etkilediğini ve bağırsak ile beyin arasında önemli bir bağ olduğunu savunur. Bakterilerin özne-nesne, zihin-beden ve insan- insan olmayan ayrımlarını sorgulama Potansiyeline sahip olduğunu vurgular (Rapp & Lutz, 2017). Bu, Lynch'in çalışmalarında biyolojik süreçlerle insan deneyimini birleştiren radikal bir perspektiften bir bakış açısı sunarken aynı zamanda, insan vücudunun içsel mikrobiyom ile olan karmaşık ilişkisini ve bu ilişkinin sanatsal bir formda ifade edilmesini yansıtır. Projenin ikinci kısmında ise, kurutulmuş SCOBY'lerden yapılmış bir dizi eldiven bulunmaktadır. Genel anlamıyla insanların ellerini bakteri ya da mikroplardan korumak amacıyla üretilen eldivenler, bu proje kapsamında bakteriyelden meydana bir 'kumaştan' oluşturulmuştur. Eldivenlerin bu yapısı, hem kontaminasyon hem de koruma kavramlarını aynı anda barındırarak, sınırların bulanıklığını simgelemektedir (Lynch, 2019). Bu çalışma, hem bilimsel hem de sanatsal perspektiflerden insan-mikrobiyom etkileşimini araştırarak farklı yönlerini yansıtmaktadır. Aynı zamanda da hem sanat hem de bilim alanındaki sınırları aşarak, mikrobiyomun insan vücudundaki rolünü keşfetmeye yönelik derin bir sorgulamayı izleyiciye sunmaktadır.

Diğer biyo-materyal üreten sanatçı ve tasarımcıların dışına çıkan Lynch, gerçekleştirdiği üretimlerin endüstriyel alana hizmet etmesine karşı farklı bir tutum gözetmektedir. Bu yaklaşıma karşı görüşlerini şu şekilde açıklamaktadır;

"Endüstride kullanım için daha ekolojik malzemeler benimsemeyi ve sonra bu ürünleri sürdürülebilirlik sorunlarına bir çözüm olarak pazarlamayı eleştiriyorum. Bu alternatif malzemeleri benimsemek genellikle sadece yüzeysel değişikliklerdir."

“Üretim ve imalat süreçlerinde çok daha geniş çaplı değişikliklere ihtiyaç olduğunu düşünüyorum” (Weigand, Putsch, & Bangel).

Lync, geliştirilen biyo-materyallerin endüstri alanına yer almasının oldukça yüzeysel bir bakış açısı olduğunu ve bu projeleri gerçekleştirirken küresel pazarın çok dışında bir yaklaşıma sahip olduğunu ifade etmektedir. Bu yaklaşım aynı zamanda da biyo-materyallerin endüstride üretilebilir hale gelmesi için bir çok geliştirmeye ihtiyaç olduğunu ileri sürerek bunun için henüz zamana ihtiyaç olduğunu vurgulamaktadır. Çünkü bu üretimler yalnızca insanlığın geleceğini kurtarmaktan öte; var olmak için diğer canlılara ihtiyaç duyduğumuzu gösteren yaklaşımlar sunmaktadır. Bu sebeptir ki bu üretimlerin temeldeki yaklaşımını kavramadan seri üretime geçilmesi, bu üretimlerdeki insan merkezci yaklaşımın ötesine geçmeyecektir. Temelde değişmesi gereken üretim biçimlerinden ziyade düşünce biçimleridir.



Resim 75. Gut Feeling, Alanna Lynch, 2016.

Kaynakça : <http://alannalynch.com/portfolio/gut-feelings-2017/>



Resim 76. Gut Feeling, Alanna Lynch, 2016.
Kaynakça : <http://alannalynch.com/portfolio/gut-feelings-2017/>

Biyo-sanat alanında üretimler gerçekleştiren ve tez konusu bağlamında incelenebilecek diğer sanatçılar arasında ; çeşitli biyometaryaller üreterek hem sanat hem de bilim alanına ait geleceğe yönelik hayali veriler sunan Pınar Yoldaş, ekolojik düşünce çevresinde üretimler gerçekleştiren; Ayşegül Süter, Sibel Horada, Laura Spolan, Anya Gallaccio gibi sanatçı ve tasarımcılar da örnek gösterilebilir.

Bu bölümde biyo-sanat kapsamında üretimlerinde çoğunlukla biyometaryal kullanan sanatçılara yer verilmiştir. Biyomateryaller ise canlı dokuların işlevlerini üstelenen veya bu sistemlerin bir parçası olarak görev yapan hem doğal hem de yapay malzemelerin bütünü olarak adlandırılabilir. Günümüzde biyometaryal bilimi, tıp, doku mühendisliği, biyokimya, fizik, tasarım ve sanat gibi çeşitli alanlarla iş birliği içine girerek hızlı bir şekilde gelişme göstermekte ve gelecekte önemli bir potansiyele sahip bir teknoloji alanı olarak öne çıkmaktadır (Yalçın, 2023, s. 13). Biyolojik kaynaklardan elde edilen ve doğal olarak çözünebilen bileşenler içeren biyometaryaller atık sorunlarına da çözüm sunmaktadır. Yaygınlaşan malzeme bilinci, tüketicilerin sağlık ve çevresel etkileri göz önünde bulundurarak daha sürdürülebilir seçimler yapmalarını teşvik etmektedir. Bu bağlamda oluşturulan bilimsel, sanatsal ya da tasarım içeren çalışmalar, nihayetinde gelecekteki çevreye duyarlı üretim sistemlerine katkı sağlayarak, ticarileşme ve günlük hayata yararlık bağlamında dahil olma potansiyeli taşımaktadır. Bu yaklaşım da sanatın, sadece izleyici-sanat eseri bağlamından oldukça uzaklaştığının, disiplinler arası etkileşim doğrultusunda günlük hayata entegre olarak yararlılık kapsamında ilerlediğinin ve çevresel sorunlara aktif çözümler sunma yönünde geliştiğinin bir kanıtı niteliğindedir.

7.SONUÇ

Bu tez kapsamında temel olarak tekstilin ve tekstil tekniklerinin sanat alanında yer alma sürecinin yanı sıra tekstilin sanatsal ve kavramsal olarak geçirdiği değişimlere odaklanılmıştır. Erken dönemlerden günümüze doğru ele alınan tekstilin, bir plastik sanatlar dalı olarak kabul sürecine ve nihayet 21. yüzyılda ise disiplinler arası bir sanat dalı olarak bir çok sanatçı ve bilim insanı tarafından kullanılmasına değinilmiştir. Değişen ve döşen sanat algısı beraberinde ve çevre sorunlarının sanatı nasıl şekillendirdiği ve tekstilin bu ilişkideki yerine odaklanılmıştır. Bu bağlamda üretilen tekstil temelli sanat ya da bilim olarak adlandırılabilir olan projelerinin, gelecekteki düşünce ve üretim biçimlerini nasıl etkileyebileceği araştırılmıştır. Temel olarak, lifin doğasına özgü nitelikleri ve form olanaklarını bir ifade biçimi olarak kullanan, yaratıcı ve deneysel yapıtları kapsayan lif sanatında kavramsal yaklaşımın varlığını irdelemek amacını taşıyan çalışma, altı ana başlık altında ele alınmıştır. Birinci bölümü oluşturan giriş kısmında, araştırmanın temelini oluşturan genel bilgilere yer verilmiştir.

“Tekstilin Tarihçesi” başlıklı ikinci bölüm, erken dönemlerden 20. yüzyıla uzanan dönemde; dönüm noktası oluşturan kuramlar, akımlar ve yaklaşımlar üzerinden ilerlenerek, lif sanatının ve tekstilin süreçleri üzerine bir araştırmayı kapsamaktadır. Bu bölümde erken dönem tekstil tarihinin ardından, Tapestry olarak adlandırılan dokumaların tekstil tarihi üzerindeki etkilerine değinilmiştir. Tapestry geleneği ile birlikte tekstilin işlevsel yönünden uzaklaştığı bir süreç başlamıştır. Bu dönüşümle birlikte, günümüzde lif sanatı olarak adlandırılan sanat disiplininin temellerinin atıldığını söylemek mümkündür. Devam eden süreç içerisinde gerçekleşen Sanayi Devrimi’nin tekstil alanında köklü değişikliklere sebep olduğu söylenebilir. Bu dönemde hızlı ve seri üretim isteği, geleneksel el üretimlerini geride bırakarak tekstili endüstriyel bir alana dönüştürmüştür. Sanayi Devrimi, sadece makineleşme ve seri üretimle değil, aynı zamanda tasarım ve sanat anlayışında da önemli değişikliklere yol açmıştır. Kültürel ve toplumsal yapıların yeniden şekillendiği bu dönemde sanatın ve tasarımın rolü üzerine ciddi sorgulamalar gündeme gelmiştir. Düşünce sisteminde gerçekleşen sorgulamalar; Arts and Crafts, Art Nouveau, Art Deco ve Bauhaus gibi önemli akımların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Özellikle Art and Crafts akımının öncülerinden biri olan Morris, el sanatlarını bir sanatsal bir ifade yöntemi olarak ele almasıyla lif sanatı temellerinin oluşmasında katkı sağladığı ileri sürülebilir. Dönem

içerisinde oluşan fikirler beraberinde kurulan Bauhaus okulu ise, 20. yüzyıl boyunca sanat, zanaat ve sanayide radikal dönüşümlerin habercisi olmuştur. Bauhaus'un amacı, tüm sanatları ve zanaatları bir araya getirerek bütüncül bir üretim anlayışı geliştirmektir. Bu okulda eğitim gören dokumacılar, sanat ve teknolojiyi bir arada ele alarak disiplinler arası çalışmalara imza atarak ve modern tekstil tasarımının temellerini oluşturmuşlardır. Bauhaus, tekstil el sanatlarının süsleme ve dekorasyondan modern tekstil sanatına evrilmesine katkıda bulunarak, teknolojiyi ve estetiği bir araya getirmiştir. Günümüzde ise sanayileşmenin yoğun etkileri, aşırı üretime ve tüketime dayalı kapitalist bir sistemi doğurmuştur. Geleneksel el emeği ile üretilen kültürel değerlere sahip ürünler yerini, daha hızlı üretilen sentetik ve fabrikasyon ürünlere bırakmıştır. Bauhaus'un yüksek idealler ile yarattığı tasarım felsefesi her ne kadar günümüzde değişim ve dönüşüme maruz kalsa dahi ideolojisi ve rasyonel fonksiyonalizmin odağında yer alan deneyselliği ile halen bir çok tasarımcıya, sanatçıya ve akademik çalışmalara ilham kaynağı olmayı sürdürdüğü söylenebilir.

“20. Yüzyıl Sanatı” başlıklı üçüncü bölümde ise yaşanan ekonomik, siyasi ve toplumsal gelişmelerin sanat alanına olan etkileri ele alınmasının yanı sıra sanat alanında yaşanan gelişmelerin tekstil ile etkileşimi doğrultusunda ortaya çıkan lif sanatı disiplinine odaklanılmıştır. 20. yüzyıl boyunca siyasal ve toplumsal olmak üzere birçok alanda önemli değişimler yaşanmış ve bu dönüşümlerin sanat alanına da etkisi olmuştur. Sanat alanındaki en büyük değişim, geleneğin reddi ile başlamıştır. Özellikle 1960'lar ve 1970'lerde ortaya çıkan soyut ve kavramsal sanat kapsamında üretim yapan sanatçıların yöntemleri ve sanata yaklaşımında köklü değişiklikler yaratmıştır. Bu dönemde sanatçılar, kendi alanları dışındaki malzemeleri de kullanarak geleneklerin sınırlarını aşmayı başarmışlardır. Malzeme ve teknik alanda yaşanan özgürlük sayesinde, tekstil malzemeleri ve teknikleri, lif sanatçılarından önce dönemin yenilikçi sanatçıları tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Bu değişim ve dönüşüm ise disiplinler arası bir dönemin doğmasına ve tekstilin yalnızca kadınların ilgilendiği bir el sanatı olarak algılanmaktan uzaklaşmasına yol açmıştır. Birçok sanatçı ve heykeltıraşın tekstil malzemelerini sanat alanında yaygın bir şekilde kullanmasının, tekstilin diğer sanat disiplinleri ile arasındaki sınırların kalkmasında etkili olduğu söylenebilir. Sanata bakış açısı ile geleneksel tekniklerden ve anlayışlardan uzaklaşma fikri tekstil alanını ve tekstil sanatçıları da etkilemiş; tekstil sanatçıları, tezgaha bağımlı olmadıklarını ve işlevselliğin, dekoratifliğin önüne geçebilecek eserler yaratabilme özgürlüklerini fark etmeye başlamışlardır. Böylece sanat üretiminin, malzeme ve araçlarla sınırlı olmadığını, kavram, anlam ve nitelikte yattığını gösteren eserler ortaya koymuşlardır.

Disiplinler arası bir küresel ortamda, Bauhaus ile köklenen Lif Sanatı anlayışı, II. Dünya Savaşı sonrası sanatçılar aracılığıyla ABD'ye taşınarak tekstil sanatında yeni bir eğilim doğurmuştur. Lif sanatı, el sanatlarını yeniden yorumlamak isteyen çeşitli Amerikalı sanatçılar tarafından geliştirilmeye başlanmış ve bu alandaki değişen bakış açısını sembolize etmiştir. 1960'lar ve 70'lerde lif sanatı, tekstil kökenli sanatçıların geleneksel dokuma tekniklerini aşarak öncü sergiler düzenleyerek ön plana çıkmışlardır. 1960'ların son dönemine ve 70'lere gelindiğinde, dokuma, dikiş, düğüm, örgü ve diğer yüzey oluşturma teknikleri kullanılarak yaratılan tüm tekstil sanatları, serbest tekstil olgusu kapsamında adlandırılmıştır. Yeni bir sanat düşüncesinin ve kavramının doğduğu 1960'lar ve 1970'ler dönemi, 1980'lerde üçüncü kuşak lif sanatçılarının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönemde lif sanatına farklı bir bakış açısıyla yaklaşan sanatçılar, büyük boyutlarda, dinamik ve hacimli eserler üretmeye başlamışlardır. Bu değişim, lif sanatının biçimsel evriminin bir sonucu olarak görülebilir. Tüm bu dönüşümler, tekstil teknikleriyle üretilen eserlerin yalnızca dekoratif işlevi olan yapılar olmaktan uzaklaştırarak; onu düşüncenin, felsefenin, sanatın ve teknolojinin yenilikleriyle ilgilenen ve atfedilen bir çok değerden arınarak kendisini dönemin sanat anlayışına uygun olarak şekillendiğinin göstergesi olarak görülebilir. Tekstil ve lif sanatının bu denli gelişmesini sağlayan en önemli etkenlerden biri de, uluslararası bienaller, sergiler ve çeşitli etkinliklerdir. Bu tür etkinlikler, tekstilin teknolojik gelişmelere ve diğer sanat disiplinleriyle etkileşime girmesine olanak tanıyarak tekstil sanatlarının gelişmesine ve daha çok kimse tarafından tanınmasına olanak sağlamıştır.

“Çağdaş Sanatta Ekoloji Kavramı” başlıklı dördüncü bölümde ise yaşanan gelişmeler doğrultusunda 21. Yüzyıldaki sanat kavramı üzerine odaklanılmıştır. Çağdaş sanatın oluşumu ve süreçleri aktarılmış ve çağdaş sanat içerisinde meydana gelen ekolojik sanata değinilmiştir. Ekolojik sanat başlıklı alt bölüm ise erken ve güncel olmak üzer iki başlık altında incelenmiştir. 21. yüzyılda bilimsel ve teknolojik gelişmeler, toplumu, düşünce sistemini ve sanatı derinden etkilemiştir. Sanat kavramı, artık yalnızca biçim ve üretim yöntemleri ile ilişkilendirilmiyordu. Çağdaş sanat olarak adlandırılan günümüz sanatı artık sınırları ve belirli bir üslubu olmayan, özgürleşen sanatçılara ve seyircilere sahipti. Bu bağlamda günümüz sanatının, batı merkezli sanat anlayışından uzaklaşarak, dünyanın farklı bölgeleriyle ilişkilenen ve çeşitli kültürel sorunları ele alan kapsayıcı bir yapıya kavuşarak, olumlu bir gelişme kat ettiği söylenebilir. Bir çok farklı soruna ve topluma hitap etmesiyle beraber küreselleşen sanat, bir çok toplumsal, çevresel soruna değinir hale gelmiştir. Böylece sanat tarihi boyunca sanatın öznesi olan insan figürünün yerini farklı

yaklaşımlar almaya başlamıştır. Bunlardan biri ise ekoloji olmuştur. Ekolojinin sanatın öznesi konumuna gelmesinde; insanın doğaya hükmedebilmesi fikrinin sakıncalı bir yaklaşım olduğu ve dünyadaki her şeyin birbiriyle ayrılmaz bir bütün olduğu anlayışının kavranmasının ve bu kavrayış doğrultusunda doğayı tekrar keşfetme dönemi başlamasının büyük bir etkisi olduğu söylenebilir. Ekolojinin sanat alanında bir konu haline gelmesi, 1960'ların ikinci yarısında gerçekleşmiştir. Bu dönemde, "manzara" kavramı, yalnızca resimlerde yer almakla kalmayıp, sanatçıların müdahalesiyle gerçek bir mekâna dönüşmüş ve bir sanat biçimi olarak karşımıza çıkmıştır. "Arazi Sanatı", "Yeryüzü Sanatı", "Çevre Sanatı" gibi terimler, çevreyle yakından ilişkili bu yeni sanatı tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır. 1968 ve 1969 yıllarında; Joseph Beuys, Mel Chin, Agnes Denes, Helen ve Newton Harrison, Ocean Earth, Robert Smithson, Alan Sofist ve Mierle Laderman Ukeles gibi sanatçılar erken ekolojik kökenlerini oluşturmuş ve bu alanda önemli adımlar atmışlardır. Bu sanatçılar, hem sanat dünyasına hem de ekoloji alanına önemli katkılarda bulunarak günümüzdeki ekolojik sanatın gelişiminde kritik bir rol üstlenmişlerdir. Günümüz perspektifiyle, arazi sanatçılarının ekolojik bilinci artırma amacıyla tonlarca doğal malzemeyi yerinden değiştirmelerini ve kalıcı hasarlar yaratmalarını eleştirebiliriz. Ancak bu sanatçılar, doğaya bakış açımızı ve algılayış biçimlerimizin köklü şekilde dönüştürerek yeni bir akımın zeminini oluşturmuşlardır. Onlar, sanatın doğanın her yerinde var olabileceğini ve doğal unsurların malzeme olarak kullanılabileceğini göstermekle kalmayıp, aynı zamanda sanatın çevreyi kalıcı bir şekilde dönüştürebilme kapasitesini de ortaya koymuşlardır. Bu döneme ait ekolojik sanat eserleri, düşünsel ve pratik anlamda her ne kadar bir bütünlük sunmasa da, gelecekteki sanatçılar için yeni perspektifler sağlama potansiyelini taşımaktadır. Bununla birlikte, bu bütünlüğün sağlanamamasının sebepleri arasında, sanatçıların bulundukları dönemin diline aşina olmamaları ve doğanın yalnızca bir bölümünü anıtsallaştırarak sunmaları ile de ilişkili olabilir.

Erken dönem örneklerde çoğunlukla galeri mekanının dışına çıkan ve doğa ile bütünleşen kimi zaman ise kasıtlı olmasa dahi doğada kalıcı izler bırakan eserler üretilirken, daha sonraki dönemlerde üretilen güncel eserlerde ise çoğunlukla ekolojik sorunları galeri mekanına taşıma eğilimi bulundurmanın yanı sıra yapay koruma alanlarına eleştirel bir dille yaklaşmışlardır. Çevre problemlerini gözler önüne seren güncel çalışmalar, izleyiciye galeri mekanında farkındalık ve duyarlılık kazandırmaya ve sorunlara aktif çözümler sunmaya yönelik olduğu söylenebilir.

"Lif sanatı ve Ekoloji" başlıklı beşinci bölümde genellikle lifli maddelerden yararlanılarak üretimler yapılan Lif sanatına, ekoloji ekseninde yaklaşıırken, sanatın yaralı olması

bağlamıyla da ilişki kurularak; bu alanda üretimler yapan sanatçılar ve tasarımcılar aktarılmış ve oluşturulan projeler sanatın çevreye yararlılığı kapsamında incelenmiştir.

Bu bölümde incelenen projelerin bir kısmı, tasarım, sanat ve bilimin birleşiminin sunduğu güçlü ve sıra dışı bilgilerin, gelecekteki üretim sistemlerini ve yaşam biçimlerini etkileme potansiyeline işaret etmektedir. Bu projeler, alışılmış yaşam tarzlarının köklü bir şekilde değişebileceğine dair önemli referanslar sunmaktadır. Ele alınan projelerin diğer bir kısmının ise insan merkezci bakış açısı ile yaklaştığımız, varlığını yok sayarak ham madde olarak gördüğümüz insan dışı varlıklar ile sömürdüğümüz doğanın geleceği ile ilgili duyduğumuz kaygı ve beklediğimiz iklim krizleriyle doğru orantılı olduğu söylenebilir. Bu bağlamda oluşturulan projelerin aslında insan olmayan varlıkların yok olmasının doğuracağı sonuçlardan kaygılanmak ve doğa ve dünya karşındaki bu sakıncalı tutumumuza farklı bir noktadan yaklaşan fikirler ya da projeler sunmaktan ziyade; insan dışı varlıkları insanlığa hizmet eden birer fabrika gibi var sayarak, sadece tüketim ihtiyacı için çözüm sunan bir bakış açısının bulunduğu söylenebilir.

Bu bölümde yer alan projeler genelde gelecekte bizi ne gibi üretim yöntemlerinin beklediğine yönelik, kimi zaman ardımızda atık bırakmamaya yönelik gerçekçi proje araştırmaları sunarken, kimi zamansa genetiği değiştirilmiş canlı organizmaları gibi doğaya hükmetme fikri barındıran ve bugün bizlere oldukça farklı gelen araştırmalar sunmakta olduğu görülmektedir. Her iki durumda da ortaya çıkan üretimler; sanat, bilim, teknoloji ve tasarımı bir araya getirerek ekolojik bilinçle gelişmiş teknikler önermektedir. Zorunlu ihtiyaçlar etrafında kurulan bu disiplinler arası ilişki, ekolojik bilincin gelişmesine olanak tanırken, aynı zamanda sanata, tasarıma ve bilime olan bakış açısının değişmesine yol açarak disiplinler arası sınırların belirsizleşmesine neden olduğu söylenebilir. Bakteriler, mikroplar, organizmalar, mantarlar ve çeşitli bitkilerden üretilen projeler, değişen düşünce sistemi sanat ile bir araya gelerek diğer disiplinlerle de etkileşim kurmakta ve her alanın gelişimine katkıda bulunmaktadır. Bu tür çalışmalar, gelecekteki üretim tekniklerinin büyük ölçüde farklılaşacağına dair bulgular sunarken, sanata, tasarıma ve bilime yönelik yaklaşımın da günümüzden oldukça farklı ve gelişmiş bir noktada bulunacağı düşüncesini gündeme getirmektedir.

“Biyo-Sanat Alanında Güncel Projeler” başlıklı bölümde ise biyometaryaller ile üretim gerçekleştiren sanatçılara yer verilmiştir. Sanat eserlerinde biyomalzeme kullanımı, sanatın öznesi konumunda olan insanın yerini bakterilerin ve çeşitli mikro organizmaların almasını sağlamıştır. Bu bağlamda sanatın ciddi bir değişime uğrayarak, özne yönelimli yaklaşımdan

nesne yönelimli yaklaşıma evrildiği söylenebilir. Ekoloji bilinciyle ortaya çıkan; bütünlük teorisinin etkileri sanat alanını olduğu gibi diğer alanları da etkilemiştir. Benzer amaçlar ve düşünceler doğrultusunda ilerleyen bir çok disiplinin etkileşim halinde olması, bu disiplinlerin birbirlerine katkı sağlayarak gelişmelerine olanak sunmaktadır.

Araştırmada yer verilen örnekler ile biyometaryallerin sanat pratiklerindeki rolüne değinilmesinin yanı sıra sanat dünyasının ekoloji kavramıyla olan etkileşimine ve doğayla gerçekleştirilen iş birliklerinin öneminin yansıtılması amaçlanmıştır. Bu örnekler, biyometaryallerin sanatın geleceğinde daha fazla yer alacağına, tasarım, sanat ve bilimin deneysel yaklaşımlar beraberinde birbirlerine ilham vereceğine işaret etmektedir. Ayrıca bu üretim pratiği, izleyicilerin sanat sayesinde doğayla bir bağ kurmasına olanak sağlayarak, doğaya, evrene ve çevre sorunlarına farklı açılardan bakmalarına olanak sağlayacağı düşünülmektedir.

Biyometaryaller beraberinde ortaya çıkan ve sanat üretiminde yaygın olarak kullanılan biyo-tekstiller de sanatın evrimine ve geleceğe yönelik yaklaşımlara dair fikirler sunmaktadır. Sanat, tekstil ve bilim üçgenindeki potansiyel, birçok farklı disiplinden sanatçılar ve tasarımcılar tarafından daha fazla keşfedilmekte ve kullanılmaktadır. Bu eğilimin ve düşünce sisteminin gelişerek günlük hayata da dahil olması öngörülmektedir. Çağımızın sorunlarından biri olan atığa ciddi bir çözüm sunan biyometaryallerin ticarileşerek yaygın bir şekilde kullanılması, doğa ve gelecek nesiller için büyük bir önem taşımaktadır. Ancak çeşitli ekonomik ve sektörel faktörler sebebiyle üretim alanlarındaki kökten değişimin için ciddi çalışmalar ve süre gerektiği ön görülmektedir. Tasarımcıların, sanatçıların, üretici firmaların ve dünya markalarının bu yöndeki yaklaşımlara yönelik çalışmalar geliştirmesi, üretim ve tüketim sistemlerinde küresel bir devrim yaratılabileceğini düşündürmektedir.

Ancak çağımızın sorunlarını doğuran temel sebeplerin üretim sistemlerinden ziyade düşünce sistemimizde bulunduğunu unutmamak gerekmektedir. Araştırma kapsamında incelen bazı projeler, ekoloji kavramına insan temelli bir noktadan sunduğu yaklaşımlar dolayısıyla eleştirilmiştir. Bu bağlamda ulaşılan sonuç, üretim yöntemlerinden ziyade, temel yatan düşünce sisteminin değişmesinin doğa ve insanlık için fayda sağlayacak yenilikçi çalışmalara zemin hazırlayacağı yönündedir.

Kaynakça

- Acar, S. (2013, 09). 'Tapestry' Geleneğinden Lif Sanatına Geçiş Sürecinde Jagoda Buic ve Sanatsal Çalışmaları. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*(9), s. 51-59.
- Ak, K. G. (2021, 5). Sanat ve Doğa İlişkisinde Ekolojik Yaklaşımlar. *Sanat ve İnsan Dergisi*, s. 247-260.
- Akbostancı, İ. (1999). Plastik Sanatlarda Tekstilin Yeri. *Sanatta Yeterlilik Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Akbostancı, İ. (2000). Duvar Halıları. *Tombak*(30), s. 40-45.
- Akçam, T. C., & Yaşar, N. Ş. (2022, 12). Lif Sanatı Literatürüne Girmiş Öncü Karışık Medya Sanatı Uygulamaları. *Yıldız Journal of Art and Design*, 9, s. 69-79.
- Akkol, N. (2018, 7). Değişen Doğa Algısı ve Armağan Etme Bağlamında Ekolojik Sanat. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, s. 422-427.
- Altınçelik, A. (2019). Lif Sanatında Enstelasyonun Yeri. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Antmen, A. (2018). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arabalı Koşar, T. S. (2016). Lif Sanatında Hacim Etkilerine Farklı Yaklaşımlar. *Sanatta Yeterlilik Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Arabalı Koşar, T. S. (2017). Çağdaş Sanat Disiplinleri Arası Etkileşimlerde Lif Sanatı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(35).
- Arabalı Koşar, T. S. (2019). Lif Sanatında Hacim Etkisine Farklı Bir Yaklaşım: Keçenin Sanat Objesine Dönüşümü. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8(53), s. 81-91.
- Arda, Z. (2021). Çağdaş Sanatın Eleştirisi. *Sanat dergisi*, 153-155.
- Arıkan, H. (2017, 1). İnsan ve Doğa Ekseninde Ekolojik Sanat. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, s. 76-87.
- Artun, A. (2012). *Çağdaş sanatın örgütlenmesi : estetik Modernizmin tasfiyesi*. İstanbul : İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2012). *Çağdaş sanatın örgütlenmesi : Estetik Modernizmin Tasfiyesi*.
- Artun, A. (2013). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*. İstanbul: İletişim.
- Artun, A., & AliÇavuşoğlu, E. (2009). *Bauhaus: Modernleşmenin tasarımı / Türkiye'de mimarlık, sanat, tasarım eğitimi ve Bauhaus*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A., & Öрге, N. (2022). *Çağdaş Sanat Nedir?* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. izmir: Karakalem Kitapevi.

- Ayaydın, A. (2015). Art Nouveau Akımına 21. Yüzyıl Perspektifinden Bir Bakış. *Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 59-73.
- Aytekin, N. (2024, 06 17). *Sanatçı Damla Yalçın ile İlham Dolu Bir Söyleşi*. 08 23, 2024 tarihinde Atlas Sustainability & Change Consultancy: <https://atlas-scc.com/tr/sanatci-damla-yalcin-ile-ilham-dolu-bir-soylesi/> adresinden alındı
- Balcı, S. (2024). *Kirlenme Serisi*. 08 26, 2024 tarihinde Selin Balcı: <https://selinbalci.com/contamination-series/1/0> adresinden alındı
- Başer, G. (1998). *Dokuma Tekniği ve Sanatı* (Cilt I). İzmir: TMMOB Tekstil Mühendisleri Odası.
- Bayav, D., & Ayteş, E. (2011, 12 01). 20. Yüzyıl Resim Sanatında Yüzeyin Sınırlarını Aşan Arayışlar. *1*, 35-57.
- Berber, G. Ş., & Keskin, E. (2021). Sürdürülebilir Modada Güncel Bir Yaklaşım: Vegan Deri. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 143-157.
- Biner, İ. C. (2023). *Nergiz Yeşil: "İnsanlar ve yapay zeka arasındaki ilişki ve etkileşim, yeni perspektifler ve fikirlerin ortaya çıkmasına olanak tanıyabilir."*. 08 21, 2024 tarihinde Nftify: <https://nftify.com.tr/nergiz-yesil-insanlar-ve-yapay-zeka-arasindaki-iliski-ve-etkilesim-yeni-perspektifler-ve-fikirlerin-ortaya-cikmasina-olanak-taniyabilir/> adresinden alındı
- Biner, İ. C. (2024). *Yaşayan Mekanlar*. 08 24, 2024 tarihinde Gate27: <https://gate-27.com/tr/yasayan-mekanlar-eser-metni/> adresinden alındı
- Brown, A. (2014). *Güncel Sanat ve Ekoloji*. İstanbul: Akbank.
- Bürger, P. (2003). *Avangard Kuramı*. İstanbul: Sanathayat.
- Büyüksofuoglu, F. (2019). *Tekstil Sanatında Zanaatin Yeri. Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü .
- Carroll, N. (2016). *Sanat Felsefesi*. Ankara: Ütopya .
- Coccia, E. (2021). *Bitkilerin Yaşamı - Bir Karışım Metafizigi*.
- Congdan, A. (tarih yok). *Biological Atelier*.
- Congdon, A. (2021). *BIOLOGICAL ATELIER : AW 2082 'BIO NOUVEAU' COLLECTION*. BIOLOGICAL ATELIER: <https://www.amycongdon.com/biological-atelier-aw-2082> adresinden alındı
- Çakıroğlu, E. (2022). Antroposen Çağında Ekolojik Sanat: David Buckland, Terike Haapoja ve Mel Chin'in Ekolojik Sanat Projeleri. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* , 24-39.
- Çınar, S. (2019, Kasım-Aralık 4). Ekolojik Sanat Projelerinde Okyanus Atıklarının Sanatsal Nesnelere Dönüşümü. *International journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, s. 203-1014.
- Danto. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dempsey, A. (2007). *Modern Çağda Sanat : Üslûplar, Ekoller, Hareketler*. İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.

- Dölen, E. (1992). *Tekstil Tarihi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları.
- Dönmez, G. (2022). *Çağdaş Sanat Uygulamalarında DeneySEL Süreçler. Yüksek Lisans Tezi*. Konya: T.C. Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Ergun, D. (2021, 5). *Canlılık Deneyimleri Kapsamında Biyo Sanat Ve Heykel. Yüksek Lisans Tezi*. Eskişehir: Eskişehir .
- Erukto, B. Ü. (2020). *TEKNİK, ESTETİK VE KAVRAMSAL BAĞLAMDA FOTOĞRAFTA BULUT . İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*.
- Foster, H. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gasset, J. O. (2021). *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Yapıkredi.
- Gate27. (2021, 08). *Nergiz Yeşil*. 08 21, 2024 tarihinde Gate27: <https://gate-27.com/en/nergiz-yesil/> adresinden alındı
- Güner, A. (2019). Küreselleşme ve Çağdaş Sanat. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 245-274.
- Gür Üstüner, S. (2017). Tekstil Tasarım Tarihine Genel Bir Bakış. *Sanat-Tasarım Dergisi*(8), s. 49-58.
- Gürçan Akbaş, K., & İmre, H. M. (2019). Lif Sanatının Tarihsel Süreç İçerisinde Devinimi ve Dikiş Teknikleri Kullanılarak Gerçekleştirilen Lif Sanatı Uygulamaları. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 4(7), s. 101-119.
- Gürcüm, B. H., & Öneş, A. (2017, Ağustos). Bauhaus'ta Bir Dokuma Ustası: Gunta Stölz. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(51), s. 400-418.
- Hamidova, Ü. (2011). Ortaçağ Tapestry Dokumaları. *Akdeniz Sanat*, 7(11), 127-129.
- Harrison, C. (2010, Ekim). *Moderizm Nedir? Artist Modern Dergisi*(113), s. 34-39.
- Hazfızoğlu, N. (2024). Ekolojik Sorunların Sanat Yansıması ve Sue Ceo Eserleri. *Akademik Sanat*(21), 1-15.
- Hemmings, J. (2007, 7). *Carol Collet: Breaking Smart-Textile Stereotypes*. Jessica Hemmings: <https://www.jessicahemmings.com/carol-collet-breaking-smart-textile-stereotypes> adresinden alındı
- Interlandi, P. (2021). *DESIGNING FOR DEATH BY PIA INTERLANDI*. (W. I. Miller, Röportaj Yapan) <https://www.biodesigned.org/pia-interlandi/designing-for-death> adresinden alındı
- Irland, B. (2016). *Reading the River: The Ecological Activist Art of Basia Irland*. *Museum De Domijnen*.
- Işıktan, F. (2022, 06). *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 15(29), s. 356-373.
- Jackson, L. (2002). *Twentieth-Century Pattern Design*. New York: Princeton Architectural .
- Kapucu, B. (1995, Temmuz-Ağustos). Burjuva bilinçaltına çok sesli dışavurumu Art Deco. *Art Decor Dergisi*(28-29), s. 118-124.
- Karacalı, B. (2018, 9). Çağdaş Sanatın Dili Malzemenin Sözü. *Sanat-Tasarım Dergisi*, s. 29.

- Kilimci, P. (2018). Sanatta Mikroskopik Görüntülerin Dünyada ve Türkiye'de Yansımaları. *Doktora Tezi*. İstanbul: Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kirazcı, A. (2018). *Ekolojik Sanat: Yeni Bir Paradigma mı, Evrensel Zorunluluk mu?* İstanbul.
- Kolektif. (2002). *Modern Mimarlığın Öncüleri - Mies Van Der Rohe ve Gökdelen*. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Kuran, İ. (2018). Biyoteknolojinin Entegrasyonu İle Beden-Mekan Etkileşiminin Yeniden Ele Alınması. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Fakültesi.
- Kuspit, D. (2022). *Sanatın Sonu* (5.Basım b.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Little, R. (2014). Art, Place, Climate: Situated Ethics. *Ethics and the Arts*, 235-246.
- Lynch, A. (2019). *Alanna Lynch - Gut Feelings*. 08 27, 2024 tarihinde United Nations System Staff College: <https://www.unssc.org/artwork/gut-feelings> adresinden alındı
- Madra, B. (2024). *Damla Yalçın ile Röportaj*. 08 23, 2024 tarihinde Gate27: <https://gate-27.com/tr/beral-madranin-damla-yalcin-roportaji/> adresinden alındı
- Oğuz, D. (2015). 1960-1980 Arası Değişen Doğa Algısı . *Yedi: Sanat , Tasarım ve Bilim Dergisi*, 67-76.
- Oppenheim, D. (1969). Cancelled Crop,. *Directed Seeding/Cancelled Crop*. Moma, Hollanda. <https://www.moma.org/collection/works/87288> adresinden alındı
- Oxman, N. (2022). *Oxman Project Aguahoja*. 08 26, 2024 tarihinde Neri Oxman: <https://oxman.com/projects/aguahoja> adresinden alındı
- Öneş, A. (2019). Tekstil Tasarımında Kullanılan Biyometaryaller ve Bir Biyo-Tasarım Uygulaması: Kombucha Örneği. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: T.C Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Özay, S. (2001). *Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı*,. Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özcan, N., & Alp, Ö. (2020). Güncel Sanatta Tekstil Heykellerin Temsil Niteliği. *Art-e Sanat Dergisi*, 13(25), s. 334-342.
- Özçınar, S. (2019). Lif Sanatında Biçim Arayışları. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Özden, L. (2023, 11 22). Katılımcılık Bağlamında Sanat Yapıtı Olarak Doğa. *D.Ü Süs ve Tıbbi Bitkiler Botanik Bahçesi Dergisi*, 2(2), s. 62-82.
- Özderin, S. (2007). Modern Süreçten Postmodern "Çağdaş" Sanata Geçiş, "Postestetik Entropi" ve Sanatın Sonu. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 1, 107-116.
- Özgür, N. (2020). Biyomemetiğin Sanat ve Tasarım Objeleri Üzerinden İncelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Özpınar, C. (2009). Lif Sanatında Kavram. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü .

- Parry, L. (1988). *Textile of the Arts and Crafts Movement*. Londra: Thames and Hudson.
- Porritt, J. (1980). *Yeşil Politika*. Ayrıntı Yayınları.
- Rapp, R., & Lutz, C. d. (2017, 06 18). *Nonhuman Agents*. 08 27, 2024 tarihinde Art Laboratory Berlin: <https://artlaboratory-berlin.org/events/gut-feelings/> adresinden alındı
- Sağocak, A. M. (2003). *Tasarım Tarihi Endüstri Ürün Tasarımında 250 Yıl*. Bursa: Vipaş.
- Saygı, S. (2016, 11). Çağdaş Sanatta Doğa Algısı ve Ekolojik Farkındalık. *Sanat Tasarım Dergisi*, s. 7-13.
- Sevgi, O. (2015). Ecology Teriminin Türkçe Karşılıkları Üzerine Bir Değerlendirme. *Avrasya Terim Dergisi*, 27-46.
- Sezgin, E. (2022). *Sanat ve Ekoloji*. İstanbul: İletişim.
- Shiner, L. (2018). *Sanatın İcade*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stallabrass, J. (2024). *Çağdaş Sanat Bir Tatihçe*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sürür, A. (1981). Goblen Halıcılığı. *Türkiyemiz Dergisi*, 33, s. 14-19.
- Şen Özkahraman, M. (2010). Modernizm Öncüsü Bauhaus ve Ürün Tasarımına Etkileri. *Evdeyiz*, 112.
- Şen, M. Ö. (2010). Modernizmin Öncüsü "Bauhaus" ve Ürün Tasarımına Etkileri. *Ev Dekorasyon ve Tasarım Dergisi*(9), s. 108-113.
- Şimşek, A. S. (1973). *Mesucat Öyküleri*. İstanbul: Öztürk Basımevi.
- Tan, Y. (2022, 12 28). Doğanın Sanatta Yansımaları ve Ekolojik Sanat. *Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi*, s. 21-41.
- Teke, A. A. (2022). Biyometaryaller ve Biyo Tasarım Perspektifinden Giyside Deneysel Metaryaller Arayışı. *İletişim ve Sanat*, 1-20.
- Teke, A. A. (2022). Deneysel Giysi Tasarımında Biyomateryallerin Olanakları. *Sanatta Yeterlilik Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil Ana Sanat Dalı.
- Temir, Ş. R. (2001). Tekstilde Art Nouveau Stili- Tasarım ve Tasarımcılar. *Antika, Dekorasyon ve Sanat Dergisi*(64), s. 90-94.
- Tunçelli, O. (2014). Günümüz Sanatında Sanat Eseri ve Değerinin . *Sanatta Yeterlilik Tezi*. Kocaeli: T.C. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Türe, P. D. (2014). Küresel İklim Değişikliğinin Toplumsal Algısında Görsel Sanatların Rolü. *Sanat Tasarım Dergisi*, 224-239.
- Uysal, H. F. (2009). Çağdaş Sanat ve Ekosistem. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: T.C. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü .

- Weigand, D., Putsch, S., & Bangel, E. (-). *INTERVIEW with ALANNA LYNCH*. 08 27, 2024 tarihinde Material Technology Sustainability Design: <https://www.burg-halle.de/gast/process/interview-with-alanna-lynch/> adresinden alındı
- Wösten, P. H. (2014). *Fungal Futures*. Officina Corpuscoli. adresinden alındı
- Yağan, Ş. Y. (1978). *Türk El Dokumacılığı*. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Yalçın, D. (2023). Biyotekstillerin Sanat Pratiklerindeki Yeri. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil Anasanat Dalı.
- Yaşar, N. (2016). Lif Sanatının Öncülerinden Ed Rossbach. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(14).
- Yaylalı, H. (2000, Nisan). Rasyonel Tavrılarıyla 20. Yüzyıl Tasarım Tasarım Tarihine Dmga Vuran Bauhaus Okulu. *Art Decor*(85), 106-120.
- Yücel, B. (2019). Rönesans Döneminden Günümüze Bulut . 444-462.
- Zümrüt, Y. (2012). 1960 Sonrası Süreçte Ortaya Çıkan Ekolojik Sanatın Kavramlar ve Amaçlar Bağlamında Değerlendirilmesi. *Sanatt Yeterlilik Tezi*. İstanbul: T.C Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zümrüt, Y. (2013, 6 2). Doğa ve Sanat Ekseninde Farklı Yaklaşımlar. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(4,53), s. 53-78.