



T.C.

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı / Moda ve Tekstil
Tasarımı Programı

LİF SANATINDA ORGANİK FORM ARAYIŞLARI

Ebru Özge ÖZPOLAT KÖŞKLİ

Yüksek Lisans Tezi

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Arzu ALTINÇELİK TEKE

İstanbul, 2025

LİF SANATINDA ORGANİK FORM ARAYIŞLARI

Ebru Özge ÖZPOLAT KÖŞKLİ

Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

2025

“Ebru Özge ÖZPOLAT KÖŞKLİ” tarafından hazırlanmış ve 29/04/20025 tarihinde sunulmuş “LİF SANATINDA ORGANİK FORM ARAYIŞLARI” başlıklı tez Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak **oy birliği** ile kabul edilmiştir.

Dr.Öğr.Üyesi Arzu ALTINÇELİK

TEKE

Danışman

Tez Savunma Sınavı Jüri Üyeleri:

Dr. Öğr. Üyesi Arzu ALTINÇELİK
TEKE

Kuyumculuk ve Mücevher
Tasarımı Bölümü,

Altınbaş Üniversitesi

Prof. Dr. Nurcan PERDAHÇI

Kuyumculuk ve Mücevher
Tasarımı Bölümü,

Altınbaş Üniversitesi

Doç. Dr. Çimen BAYBURTLU

Kuyumculuk ve Mücevher
Tasarımı Bölümü,

Marmara Üniversitesi

Bu tezin Yüksek Lisans Tezi olarak bütün şartları sağladığını beyan ederim.

Bu tezdeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik davranışlara uygun olarak edinildiğini ve sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca, bu kuralların ve davranışların gerektirdiği şekilde, bu çalışmada, orijinal olmayan tüm materyalleri ve sonuçları tamamen alıntı yaptığımı ve referans gösterdiğimi de beyan ederim.

Ebru Özge ÖZPOLAT KÖŞKLİ

İmzası

XXXXXX

ÖNSÖZ

Bu tez, doğa ile sanat arasındaki ilişkiyi lif malzemesi üzerinden sorgulayan, organik form arayışları ekseninde şekillenen çok katmanlı bir araştırma sürecinin ürünüdür. Malzemenin dokusuyla başlayan arayış, biçim ve anlamı birlikte düşünmeye yönelten, estetik ve düşünsel bir yolculuk haline gelmiştir.

Bu sürecin en başından itibaren, yalnızca akademik bir rehber değil, aynı zamanda sanatsal düşünce yapımı geliştiren bir yol göstericisi olan değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Arzu Altınçelik Teke'ye en derin teşekkürlerimi sunarım. Kendisinin eleştirel bakış açısı, detaylara verdiği önem, yönlendirici ve destekleyici yaklaşımı, tezimin hem kuramsal çerçevesini hem de sanatsal yönünü daha güçlü inşa edebilmemi sağlamıştır. Yoğun akademik temposuna rağmen her zaman ulaşılabilir olması ve yapıcı geri bildirimleri, bu süreci benim için verimli ve ilham verici kılmıştır.

Lisans eğitimim boyunca, düşünsel ufku genişletmemde ve sanatsal vizyonumu oluşturmamda büyük bir etkisi olan, bana yalnızca bilgi değil aynı zamanda ilham da veren kıymetli hocam Dr. Öğr. Üyesi Özcan Uzkur'a gönülden teşekkür ederim. Onun katkıları, sanata olan yaklaşımımı yeniden şekillendirmiştir.

Akademik sürecin tüm zorluklarına rağmen, desteğini her koşulda hissettiren, sevgileriyle bana güç veren aileme teşekkür etmeyi bir borç bilirim. Onların inancı, bu yolculuğun en sağlam dayanağı olmuştur.

Bu çalışma, sadece lif sanatı üzerine yapılmış bir tez değil; aynı zamanda, sabırla örülmüş bir düşünce, duyarlılıkla biçimlenmiş bir sanat anlayışının yansımasıdır.

ÖZET

LİF SANATINDA ORGANİK FORM ARAYIŞLARI

ÖZPOLAT KÖŞKLİ, Ebru Özge

Yüksek Lisans, Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı, Altınbaş Üniversitesi

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Arzu ALTINÇELİK TEKE

Tarih: 04/2025

Sayfa: 135

Tarihin erken dönemlerinden itibaren insan yaşamında önemli bir yere sahip olan tekstil, zaman içinde hem teknik hem de sanatsal bağlamda evrimleşmiştir. Bu çalışma, tekstil temelli bir sanat disiplini olan lif sanatını, organik form arayışı çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Doğal ve yapay malzemelerin senteziyle ortaya çıkan lif sanatı, özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren kültürel, toplumsal ve teknolojik dönüşümlerle birlikte farklı ifade biçimlerine bürünmüştür.

Tez kapsamında, lif sanatının tarihsel kökenleri ele alınmakta; Endüstri Devrimi'nin tekstil üzerindeki etkilerinden başlayarak Bauhaus Okulu'nun modern sanatla olan etkileşimine, Arts and Crafts ve Art Nouveau gibi akımların katkılarına kadar uzanan bir analiz sunulmaktadır. 1980 sonrası teknolojik gelişmelerin malzeme çeşitliliği ve sanatçı yaklaşımına etkisi değerlendirilerek, geleneksel el sanatlarının çağdaş yaklaşımlarla nasıl yeniden üretildiği örneklendirilmektedir.

Organik form kavramı, doğadan ilham alan kıvrımlı, asimetrik ve akışkan biçimler olarak açıklanmakta ve lif sanatında hem biçimsel hem kavramsal bir arayış olarak öne çıkmaktadır. Keçe, makrome, dokuma gibi tekniklerle çalışan sanatçılar, çevreye duyarlı malzeme tercihleri ve kültürel referanslarla çağdaş lif sanatının sınırlarını genişletmektedir. Bu

çerçeve de güncel sanatç ı lar ın ü re tim le ri ö r ne k len mi ş ; a y r ı c a ç a l ı ş m a d a y e r a l a n b i r e y s e l u y g u l a m a l a r a d a y e r v e r i l m i ş t i r .

Bu tez, o r g a n i k f o r m l a r ı n e s t e t i k , i ş l e v s e l v e k a v r a m s a l b a ğ l a m d a l i f s a n a t ı n d a k i y e r i n i s o r g u l a r k e n , a y n ı z a m a n d a d o ğ a i l e s a n a t a r a s ı n d a k u r u l a n i l i ş k i y i y e n i d e n t a n ı m l a m a a m a c ı t a ş ı m a k t a d ı r .

Anahtar Kelimeler: L i f S a n a t ı , O r g a n i k F o r m , D o ğ a l v e Y a p a y M a l z e m e l e r , Z a n a a t , 20. Y ü z y ı l S a n a t ı .



ABSTRACT

THE SEARCH FOR ORGANIC FORM IN FIBER ART

KÖŞKLİ ÖZPOLAT, Ebru Özge

M.A., Plastic Arts Department, Altınbaş University,

Supervisor: Dr. Öğr. Üyesi Arzu ALTINÇELİK TEKE

Date: 04/25

Pages: 135

Textile, which has held a significant place in human life since the early periods of history, has evolved over time in both technical and artistic contexts. This study aims to examine fiber art, a textile-based art discipline, within the framework of the search for organic form. Emerging through the synthesis of natural and synthetic materials, fiber art has transformed into various modes of expression, particularly since the mid-20th century, in response to cultural, social, and technological changes.

Within the scope of this thesis, the historical roots of fiber art are explored; an analytical framework is presented that spans from the effects of the Industrial Revolution on textile production to the interaction of the Bauhaus School with modern art, including contributions from movements such as Arts and Crafts and Art Nouveau. The impact of post-1980 technological developments on material diversity and artistic approach is evaluated, illustrating how traditional crafts are reinterpreted through contemporary perspectives.

The concept of organic form is described as curvilinear, asymmetrical, and fluid shapes inspired by nature, emerging as both a formal and conceptual pursuit within fiber art. Artists working with techniques such as felting, macrame, and weaving expand the boundaries of contemporary fiber art through environmentally conscious material choices and cultural

references. Within this framework, the practices of current artists are exemplified, along with personal applications included in the study.

This thesis aims to question the role of organic forms in fiber art from aesthetic, functional, and conceptual perspectives, while also redefining the relationship between nature and art.

Keywords: Fiber Art, Organic Form, Natural and Synthetic Materials. Craft, 20th Century Art.



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	vi
ABSTRACT	viii
TABLO LİSTESİ.....	xiii
ŞEKİL LİSTESİ	xiv
1. GİRİŞ.....	1
1.1 KONUyla İLGİLİ TANIMLAMALAR	2
1.1.1 Lif Nedir.....	2
1.1.2 Organik Malzemeler	4
1.1.3 Organik Form.....	6
2. LİF SANATI.....	7
2.1 TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE LİF SANATI KÖKENLERİ.....	8
2.2.1 Tapestry.....	8
2.2 ENDÜSTRİ DEVRİMİ.....	12
2.2.1 Endüstri Devrimi Sürecinin Tekstile Etkisi	14
2.2.2 20. Yüzyıl Sanat ve Zanaat Hareketlerinin Tekstile Etkisi	19
2.3 BAUHAUS OKULU VE LİF SANATI SÜRECİNE ETKİSİ.....	33
2.3.1 II. Dünya Savaşının Lif Sanatına Etkisi.....	37
2.3.2 Lif Sanatının Erken Örnekleri, Öncü Kuramlar, Öncü Sergiler	40
2.3.3 Lif Sanatında Öncü Sanatçılar ve Yapıtları	44
2.3.3.1 Olga de Amaral	44
2.3.3.2 Lenore Tawney.....	46
2.3.3.3 Magdelana Abakanowiz.....	47
2.3.3.4 Claire Zeisler	49

2.3.3.5 Jagoda Buic	52
2.3.3.6 Sheila Hicks.....	53
2.3.3.7 Ed Rossbach.....	56
2.4 1980 SONRASI TEKNOLOJİK GELİŞMELERİN SEÇİLMİŞ ÖRNEKLER ÜZERİNDEN LİF SANATINA YANSIMASI.....	58
3. ORGANİK FORM KAVRAMI VE ÖNEMİ	65
3.1 LİF SANATINDA MALZEME SEÇİMİ VE ORGANİK FORMLAR.....	68
3.2 LİF SANATINDA KULLANILAN TEKNİKLER	70
3.2.1 Dokuma.....	70
3.2.2 Örmek/Örgü	72
3.2.3 Keçe	74
3.2.4 Makrameler/Düğümleme	76
3.3 LİF SANATINDA ORGANİK FORM ÖRNEKLERİ SANATÇILAR VE ÇALIŞMALARI.....	78
3.3.1 Adriana Meunier.....	78
3.3.2 Ann Mechelinck.....	79
3.3.3 Barbara Long.....	80
3.3.4 Janna Syvanoja.....	82
3.3.5 Junko Oki	83
3.3.6 Kinga Földi	84
3.3.7 Naoko Serino.....	86
3.3.8 Naomi Safran-Hon	87
3.3.9 Soojin Kang.....	88
3.3.10 Tina Marais	90
3.3.11 Chiharu Shiota.....	91

4. KONU KAPSAMINDA ÜRETİLEN BİREYSEL ÇALIŞMALAR	93
4.1 ÜRETİLEN ÇALIŞMAYA İLİŞKİN METİN: ‘‘GİZLİ YÜZEY’’	93
4.2 ÜRETİLEN BİREYSEL ÇALIŞMALAR ‘‘GİZLİ YÜZEY SERİSİ’’	94
5. SONUÇ	100
REFERANSLAR	102



TABLO LİSTESİ

Sayfa

Tablo 1.1: Lif Çeşitleri (Coşkun, 2022:6) Tekstil Lifleri ve Özellikleri. İstanbul: Tekstil Yayınları.	3
Tablo 1.2: Liflerin Genel Özellikleri (Coşkun, 2022:7) Tekstil Lifleri ve Özellikleri. İstanbul: Tekstil Yayınları.....	4



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1: Peter Paul Rubens, The Triumph of the Eucharist (1625). Katolik İnancında Ekaristiya'nın Yüceltilmesini Konu Alan Duvar Halısı Tasarımı.	10
Şekil 2.2: Anonim Sanatçı, Deer Hunt (Geyik Avı) (Hunting Tapestries, t.y.).	11
Şekil 2.3: T. Jingle, Tekstil Fabrikasında Güç Tezgahları (t.y.).	16
Şekil 2.4: James Hargreaves, İplik Eğirme Jenny'si (1764).	17
Şekil 2.5: Richard Arkwright, Su Çerçevesi (1769).	18
Şekil 2.6: Samuel Crompton, İplik Katırı (1779).	19
Şekil 2.7: William Morris, Arts and Crafts Tekstil Çalışması (t.y.).	20
Şekil 2.8: Alphonse Mucha, Zodiac (1896).	22
Şekil 2.9: Anonim Sanatçı, Art Nouveau Tarzında Tekstil Deseni (t.y.).	23
Şekil 2.10: Jean Patou, Tasarımı Elbise (1920'ler).	24
Şekil 2.11: Salvador Dalí, The Persistence of Memory (1931).	28
Şekil 2.12: Gunta Stölzl, Bauhaus Dokuma Tasarımı (t.y.).	30
Şekil 2.13: Kurt Schwitters, Untitled (1940). Kâğıt Üzerine Kumaş ve Kâğıt Kolaj.	31
Şekil 2.14: Claes Oldenburg, Typewriter Eraser, Scale X (1999).	32
Şekil 2.15: Anni Albers, Dokuma Kompozisyonu (t.y.).	35
Şekil 2.16: Gunta Stölzl, Dokuma Tasarımı (t.y.).	36
Şekil 2.17: Otti Berger, Dokuma Deseni (t.y.).	36
Şekil 2.18: Magdalena Abakanowicz, Hurma (War Games Serisinden) (1990–2000).	39
Şekil 2.19: Sue Fuller, String Composition #46 (1960).	41
Şekil 2.20: Magdalena Abakanowicz, Composition of White Forms (1962).	42
Şekil 2.21: Olga de Amaral, Estela I (2019).	45
Şekil 2.22: Lenore Tawney, Cloud Series I (1981).	47

Şekil 2.23: Magdalena Abakanowicz, Abakan Red (1969).	49
Şekil 2.24: Claire Zeisler, Red Preview (1969).	50
Şekil 2.25: Jagoda Buić, White Reflections (1970–1975).	53
Şekil 2.26: Sheila Hicks, Pillar of Inquiry / Supple Column (2013–2014).	55
Şekil 2.27: Ed Rossbach, Happy Days (1991).	57
Şekil 2.28: Gottfried Semper, Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten (1860). Tekstil Yüzeylerinden İlham Alınarak Mimari Süslemeler İçin Geliştirilmiş Desen Çalışmaları.	60
Şekil 2.29: Jun'ichi Arai, Untitled (İsimsiz Çalışma) (1990'lar). Bilgisayar Destekli Jakar Dokuma ve Metalik İpliklerle Katmanlı Yüzey Efektini Oluşturulmuş Tekstil Çalışması.	61
Şekil 2.30: Mitsuo Toyazaki, Social Plants (1988).	62
Şekil 2.31: Machiko Agano, Untitled (2004). Balık Misinası, Paslanmaz Çelik Tel Ve Kozo Kâğıdı.	63
Şekil 3.1: Fırat Neziroğlu, I've Left from My Mind (2012).	71
Şekil 3.2: Claire Zeisler, Red Preview (1969).	73
Şekil 3.3: Andrea Graham, Keçe-İslak Keçe (2014).	76
Şekil 3.4: Joan Babcock, Makraome Kuş Figürü (t.y.).	77
Şekil 3.5: Adriana Meunie, İsimsiz (t.y.). Doğal Lif ve Kumaş Uygulaması.	79
Şekil 3.6: Ann Mechelinck, Moss Series I (2023).	80
Şekil 3.7: Barbara Long, As Good as Gold (2022). Havlu Üzerine Altın İplik.	81
Şekil 3.8: Janna Syvänoja, İsimsiz (2010). Geri Dönüştürülmüş Kâğıt ve Çelik Tel.	83
Şekil 3.9: Junko Oki, An Anemone (2020). Keten, Pamuk ve İpek.	84
Şekil 3.10: Kinga Földi, İsimsiz Lif Heykeli (t.y.).	85
Şekil 3.11: Naoko Serino, Untitled (t.y.). Jüt Lifi Üzerine Şekillendirme Tekniği.	86
Şekil 3.12: Naomi Safran-Hon, İsimsiz Çalışma (2024). Tuval Üzerine Akrilik, Dantel, Çimento, Dikiş İğneleri ve Arşiv Mürekkep Püskürtmeli Baskı.	88

Şekil 3.13: Soojin Kang, İsimsiz Lif Yerleştirmesi (t.y.).	90
Şekil 3.14: Tina Marais, Le flux de l'or bleu (Mavi Altının Akışı) (2018–2022). Geri Dönüştürölmüş Kot Kumaş.	91
Şekil 3.15: Chiharu Shiota, Uncertain Journey (2016). Kırmızı İpliklerle Mekâna Özgü Yerleştirme, İstanbul Modern, İstanbul.	92
Şekil 4.1: Ebru Özge Özpölat Köşkli, Gizli Yüzey I (25 × 25 cm).	94
Şekil 4.2: Ebru Özge Özpölat Köşkli, Gizli Yüzey II (25 × 25 cm).	95
Şekil 4.3: Ebru Özge Özpölat Köşkli, Gizli Yüzey III (25 × 25 cm).	96
Şekil 4.4: Ebru Özge Özpölat Köşkli, Gizli Yüzey IV (25 × 25 cm).	97
Şekil 4.5: Ebru Özge Özpölat Köşkli, Gizli Yüzey V (25 × 25 cm).	98
Şekil 4.6: Ebru Özge Özpölat Köşkli, Gizli Yüzey VI (25 × 25 cm).	99

1. GİRİŞ

İnsanoğlu doğayla kurduğu ilişkiyi tarih boyunca çeşitli yollarla ifade etmiştir. Bu yolların en köklülerinden biri olan tekstil, sadece gündelik yaşamın pratik ihtiyaçlarını karşılamakla kalmamış; aynı zamanda bireysel ve toplumsal anlatıların taşıyıcısı olmuştur. Tekstilin, zaman içerisinde işlevsel bir malzemeden sanatsal bir dile dönüşmesi, lif sanatının ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Bu dönüşüm, yalnızca teknik bir gelişim değil; estetik, kültürel ve düşünsel katmanlar içeren çok yönlü bir evrim sürecidir.

Lif sanatı, geleneksel el sanatlarından ve dokuma kültüründen beslenerek gelişirken; çağdaş sanatın kavramsal zenginliğiyle yeni ifade biçimlerine ulaşmıştır. Malzemenin doğal ya da yapay olması, sanatçının form arayışını yönlendiren bir unsura dönüşmüş; özellikle organik formlar, bu arayışın en güçlü dışavurumlarından biri olmuştur. Doğadan esinlenen kıvrımlı, düzensiz, akışkan biçimler; yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda simgesel ve çevresel anlamlar da taşımaktadır.

Bu çalışma, lif sanatında organik forma yönelik eğilimleri tarihsel, teorik ve uygulamalı bağlamda incelemeyi amaçlamaktadır. Endüstri Devrimi'nin dönüştürücü etkisinden Bauhaus'un yenilikçi vizyonuna, sanat-zanaat ayrımının yeniden tartışıldığı 20. yüzyıl akımlarından günümüz sanatçılarının üretimlerine kadar uzanan geniş bir perspektif sunulmaktadır. Tez aynı zamanda kişisel uygulama süreciyle, bu tarihsel ve kavramsal çerçeveyi özgün bir sanat üretimine dönüştürmeyi hedeflemektedir.

1.1 KONUYLA İLGİLİ GENEL TANIMLAMALAR

1.1.1 Lif Nedir

Tekstilin temelini oluşturan lif, genel olarak bitkiler, hayvanlar veya sentetik malzemelerden elde edilen, uzun ve ince yapıda olan bir madde olarak tanımlanmaktadır. Sanat ve tekstil alanında, özellikle doğal lifler önemli bir rol oynamaktadır. Pamuk, yün, ipek gibi doğal lifler, tekstil sanayisinin temel hammaddeleri arasında yer alırken, bu liflerin kalitesi ve özellikleri, üretim süreçleri ve kullanılan materyallerle doğrudan ilişkilendirilmektedir. (Zulkadir, 2014:52, Karademir, 2014:112).

Lif, uzunluğu enine oranla çok daha fazla olan, kıvrılabilen, elastik yapısıyla çekme ve kopmaya direnç gösteren, kolayca boyanabilen tekstil hammaddelerini ifade etmektedir (Kaya ve Yazıcıoğlu, 1992:14). İlk dönemlerde örtünme ve barınma gibi temel ihtiyaçları karşılamak için kullanılan liflerin, bitkisel ve hayvansal kaynaklardan elde edildiği ve doğal halleriyle değerlendirildiği görülmektedir. Ancak bilim ve teknolojinin ilerlemesiyle birlikte, sentetik ve kimyasal liflerin üretimiyle lif çeşitliliği artırılmıştır. Zamanla değişen ihtiyaçlar, liflerin kullanım alanlarını genişlettiği ve bunun da liflerin çeşitliliğini ve özelliklerini daha önemli hale getirdiği gözlemlenmektedir.

Lifler, zaman, mekân, ihtiyaçlar, moda, teknoloji ve sanayinin etkisiyle sürekli olarak çeşitlenip gelişmektedir. Genel bir sınıflandırma yapıldığında, lifler doğal ve sentetik olmak üzere iki ana gruba ayrılmaktadır. Lif sanatında önemli bir hammadde olarak değerlendirilen liflerin çeşitleri aşağıda Tablo 1.1’de gösterilmiştir.

Bir lifin tekstilde kullanılabilmesi için, iplik haline getirilebilmesi, yeterli uzunluğa sahip olması, çekme dayanıklılığı göstermesi, uzayabilme kabiliyeti, elastikiyet ve kullanım sırasında maruz kalacağı basınca dayanabilme gibi temel özelliklere sahip olması gerekmektedir (Kaya ve Yazıcıoğlu, 1992:15). Liflerin beklenen işlevleri yerine getirebilmesi için belirli özellikler taşıması önemlidir. Bu özellikler genellikle fiziksel, kimyasal ve biyolojik özellikler olarak sınıflandırılmaktadır. Liflerin genel özelliklerine yönelik bu sınıflandırma Tablo 1.2’de sunulmuştur.

Liflerin tanımı ve özellikleri, sanat ve tasarım alanında da büyük bir öneme sahiptir. Özellikle tekstil tasarımında, liflerin estetik ve fonksiyonel özellikleri, sanat eserlerinin

yaratımında belirleyici bir rol oynamaktadır. Sanatçılar, lifleri kullanarak çeşitli dokular ve formlar oluşturarak, bu sayede hem görsel hem de dokunsal deneyimler sunmaktadır (Gürcüm ve Yıldırım, 2014:78). Liflerin kullanımı, sanat eserlerinin estetik değerini artırmanın yanı sıra, sanatçının ifade biçimini de zenginleştirmektedir (Bal ve Tuna, 2021:22). Bu bağlamda liflerin, birçok sanatçının organik form içeren çalışmasında ön plana çıktığı görülmektedir.

Tablo 1.1: Lif Çeşitleri (Coşkun, 2022:6) Tekstil Lifleri ve Özellikleri. İstanbul: Tekstil Yayınları.

Doğal Lifler	Yapay Lifler
1. Bitkisel Lifler	1. Doğal Polimerlerden Elde Edilen Lifler (Rejeneratif)
- Tohum lifleri (pamuk)	- Bitkisel kaynaklı: Selüloz lifleri (bakır ipeği, nitrat ipeği, viskos, rayonlar), Protein lifleri, Alginat lifleri, Lateks lifleri
- Salk lifleri (keten, kenevir, jüt, rami)	- Hayvansal kaynaklı: Protein lifleri
- Yaprak lifleri (sisal, Manila kendiri)	
- Meyve lifleri (Hindistan cevizi)	2. Sentetik Polimerlerden Elde Edilen Lifler
	- Poliamid lifleri: Nylon 6,6, Nylon 6, Nylon 11, Nylon 6.10, Yeni poliamid lifler
2. Hayvansal Lifler	- Polyester lifleri: Polyeten tereftalat lifleri, Poly 1.4 cyclohexylene-dimethylene tereftalat
- Deri ürünü lifler (yün, tiftik, tavşan vb.)	- Polivinil türevi lifler: Poliakrilonitril, Polivinil klorit, Polivinil alkol, Politetraflor etilen, Poliviniliden dinitril, Polistiren lifleri
- Salgı ürünü lifler (doğal ipek)	- Poliolefin lifleri: Polyeten, Polypropilen lifleri
	- Poliüretan ve diğer organik sentetik lifler: Poliürea, Polibenzimidazole lifleri
3. Madensal Lifler	3. Anorganik Asıllı Lifler
- Asbest	- Cam, Alüminyum silikat, Metal, Karbon lifleri

Tablo 1.2: Liflerin Genel Özellikleri (Coşkun, 2022:7) Tekstil Lifleri ve Özellikleri. İstanbul: Tekstil Yayınları.

Fiziksel Özellikler	Biyolojik Özellikler	Kimyasal Özellikler
- Lif uzunluğu	- Lif mikrobiyolojisi	- Liflerin asitlere, alkalilere, oksitleyici maddelere ve tuzlara karşı gösterdiği kendine özgü dayanıklılık
- Lif inceliği	- Mikroorganizmalardan zarar görme durumları	
- Lif mukavemeti		
- Liflerde esneklik, uzama kabiliyeti ve kalıcı uzunluk		
- Liflerde kıvrım, büküm		
- Liflerde yumuşaklık ve sertlik dereceleri		
- Liflerde eğilme ve bükülme kabiliyetleri		
- Liflerde parlaklık		
- Liflerde yoğunluk ve özgül ağırlık		
- Liflerde emme ve nem çekme		
- Liflerde nem miktarı		
- Liflerde yabancı maddeler		
- Liflerde ısı yeteneği		
- Liflerde yanma özellikleri		
- Liflerde optik özellikler		

1.1.2 Organik Malzemeler

Organik malzemeler, özellikle doğal polimerlerden elde edilen lifler, tekstil ve diğer endüstriyel uygulamalarda önemli bir yere sahiptir. Bu lifler, bitkisel ve hayvansal kaynaklardan elde edilen çeşitli türlerde sınıflandırılmaktadır. Bitkisel kaynaklı lifler arasında selüloz lifleri, protein lifleri ve ananas yaprağı lifleri bulunmaktadır. Selüloz lifleri, özellikle bakır ipliği, nitrat ipliği, viskos ve rayon gibi türlerde yer almaktadır. Doğal

kaynaklardan elde edilerek çevre dostu bir alternatif sunmaktadır. (Yıldırım et al., 2015; Kalaycı et al., 2016). Selüloz liflerinin özellikleri, hafifliği, dayanıklılığı ve biyolojik olarak parçalanabilir olmaları gibi avantajlar içermektedir. Bu da onları sürdürülebilir tekstil üretimi için cazip kılmaktadır (Yıldırım et al., 2015).

Protein lifleri, bitkisel kaynaklardan elde edilen diğer bir önemli lif grubudur. Örneğin, soya fasulyesi protein lifleri, yumuşaklık, parlaklık ve UV dayanımı gibi özelliklere sahip olduğu bilinmektedir (Yıldırım et al., 2015). Bu lifler, tekstil endüstrisinde kullanıldığı gibi, gıda ve sağlık sektörlerinde de önemli bir yer tutmaktadır. Ayrıca, ananas yaprağı lifleri gibi tarımsal atıklardan elde edilen lifler, sürdürülebilir tekstil üretiminde kullanılmakta ve çevresel etkileri azaltma potansiyeline sahip olmaktadır (Kalaycı et al., 2016).

Hayvansal kaynaklı lifler ise, genellikle protein lifleri olarak bilinmekte ve bu lifler, yün, ipek ve diğer doğal protein kaynaklarından elde edilmektedir. Hayvansal protein lifleri, yüksek mukavemet ve esneklik gibi özelliklere sahiptir, bu da onları tekstil endüstrisinde tercih edilen bir malzeme haline getirmektedir (Yıldırım et al., 2015). Örneğin, balık asalağı salgısı lifleri, α -keratin içeren diğer doğal protein liflerinden farklı olarak, yüksek kopma mukavemeti ve esneme kabiliyeti sunmaktadır (Kalaycı et al., 2015). Bu tür lifler, hem çevresel sürdürülebilirlik hem de yüksek performans gereksinimlerini karşılamak için önemli bir alternatif olarak öne çıkmaktadır.

Organik malzemelerin kullanımı, çevresel sürdürülebilirlik açısından da büyük önem taşımaktadır. Doğal polimerlerden elde edilen liflerin kullanımı, fosil yakıtların ve sentetik malzemelerin kullanımını azaltarak, çevresel etkilerin minimize edilmesine yardımcı olmaktadır (Yıldırım et al., 2015; Kalaycı et al., 2016). Ayrıca, bu liflerin biyolojik olarak parçalanabilir olmaları, atık yönetimi açısından da avantaj sağlamaktadır. Örneğin, bitkisel kaynaklı liflerin geri dönüşümü, tarımsal atıkların değerlendirilmesi açısından önemli bir fırsat sunmaktadır (Kalaycı et al., 2016).

Organik malzemeler, özellikle doğal polimerlerden elde edilen lifleri kullanmak hem çevresel sürdürülebilirlik hem de performans açısından önemli bir potansiyele sahip olmaktadır. Bitkisel ve hayvansal kaynaklardan elde edilen bu lifler, tekstil endüstrisinde ve diğer birçok alanda yaygın olarak kullanılmakla beraber, gelecekte daha fazla araştırma ve geliştirme ile daha da yaygınlaşması beklenmektedir.

Organik malzemelerden elde edilen lifler hem sürdürülebilirliği hem de estetik ve işlevselliği bir araya getirmesiyle dikkat çekmektedir. Doğal liflerin işlenmesi, geleneksel el sanatları ile çağdaş sanatı buluşturarak zengin ve çeşitli ifade biçimlerine olanak tanımaktadır. Sanatçılar, bu malzemeleri şekillendirmek ve dönüştürmek suretiyle hem estetik hem de kavramsal derinliği olan eserler ortaya koymaktadır. Lif sanatında kullanılan organik malzemeler, doğanın dokusu ve yaşam döngüsünü sanata yansıtmakta, böylece sanat ve ekoloji arasındaki ilişkiyi güçlendirmektedir.

Takip eden bölümde, organik form kavramı ele alınacaktır.

1.1.3 Organik Form

"Organik" terimi, farklı alanlarda çeşitli anlamlar taşımaktadır. Ancak genelde canlı bir varlığın parçası veya ondan oluşmuş bir şeyi ifade etmektedir. Organik maddeler, genellikle canlıların yapısında bulunan ve karbon atomu içeren maddelerdir. Plastik sanatlarda organik terimi, doğadan esinlenen ve doğal formları temsil eden iki ana başlıkta ele alınmaktadır: organik form ve organik malzeme. Organik malzemeler, ahşap, kâğıt, ip, insan sıvıları, kemikler gibi doğal maddeleri içermektedir. Organik formlar ise kıvrımlı, yuvarlak hatlara sahip, asimetrik ve düzensiz şekilleri barındırmaktadır. Bu formlar, doğadaki canlı ve cansız varlıkların dış yapılarının bir yansıması olup insanlarda sıcaklık ve dokunma isteği uyandırmaktadır.

Plastik sanatlarda organik formlar, genellikle doğaya ait olma duygusunu yansıtmaktadır. (Serin, 2013: 5-6). Bu formlar, kaligrafik anlayışla ilişkili olarak resimde plastik elemanlar olarak da ifade edilmektedir. Organik form, bazen mimaride de karşılaşılan, geometrik olmayan şekiller için kullanılmakta ve doğanın bir yansıması olarak betimlenmektedir. Bu formlar, genellikle daha sıcak ve dokunulabilir olarak algılanmaktadır (Kayapınar, 2006:42).

Botanik bilimi ve mimaride karşımıza çıkan organik form kavramı, birçok sanat alanında da kullanılmaktadır. Plastik Sanatlar, Moda ve Lif Sanatı da Organik Form kavramından etkilenmektedir. Tarihsel süreç içerisinde birçok sanatçının bu formlardan ilham alarak eserler ürettiği görülmektedir.

2. LİF SANATI

Lif sanatı, estetik ve işlevselliği bir araya getiren, kültürel kimlikleri yansıtan ve toplumsal değerleri koruyan bir sanat dalıdır. Bu sanatın tarihsel süreç içerisindeki evrimi, kullanılan teknikler ve malzemelerle birlikte, sanatın çok disiplinli bir alan haline gelmesine katkıda bulunmaktadır. Lif sanatı, günümüzde hem geleneksel hem de modern uygulamalarla zenginleşerek, kültürel mirasın korunmasında ve yaşatılmasında önemli bir rol oynamaktadır (Kosar, 2019:13; Akhan, 2020:125).

Lif sanatı terimi, küratörler ve sanat tarihçileri tarafından II. Dünya Savaşı'ndan sonra sanatçı-zanaatkarın çalışmalarını tanımlamak için kullanılmaktadır. 1960'lar ve 70'lerin lif sanatında uluslararası bir devrime yol açtığı görülmektedir (Baizerman, 2004). Bu tarihlerle birlikte lif yapılarının dokumanın ötesinde, düğümleme, sarma, pileleme, bağlama, iç içe geçirme ve hatta örme yoluyla yaratıldığı gözlemlenmektedir. Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'daki sanatçılar, asılabilen veya serbest duran, "iki veya üç boyutlu, düz veya hacimli, çok katlı veya minyatür, nesnel olmayan veya figüratif ve temsili veya fantezi" eserler geliştirmek için kumaşın niteliklerini araştırmışlardır (Lunin, 1994:698). İngiltere'de 62 Tekstil Sanatçıları Grubu'nun kurulması, güzel sanatlar bağlamında tekstile olan ilginin artmasıyla aynı zamana denk gelmektedir. Aynı dönemin kadın hareketi, kadınların ev ortamındaki tekstili geleneksel kavramı ile ilişkilendirerek lif sanatının yükselişine katkıda bulunmuştur. Bu süreçte dönemin öncü rolü oynayan lif sanatçılarının çoğunun kadınlardan oluştuğu görülmektedir (Langreiter, 2012:183).

1980'lerden beri, lif sanatı çalışmaları postmodernist fikirlerden etkilenecek giderek daha kavramsal hale gelmektedir. Bu süreçle beraber lif sanatçılarının, malzemeler ve teknikler üzerine gerçekleştirdikleri deneysel çalışmalara ek olarak, lifin yumuşaklığı, geçirgenliği, dökümlülüğü vb. gibi malzemeye özgü yapıları kullanarak, "toplumsal cinsiyet feminizmi; evcimenlik ve kadın çalışmalarıyla ilgili tekrarlayan görevler; politika; sosyal ve davranış bilimleri gibi konuları odak noktasına alan kültürel sorunlarla yüzleşen işler" ortaya koydukları görülmektedir (Marcus, 2004:2).

Yine bu sürece paralel olarak geniş bir araştırma ve uygulama alanı sağlayan çağdaş lif sanatlarının içinde geleneksel el sanatlarının kullanılarak malzemenin sınırlarını zorlayan organik formların ön plana çıktığı birçok çalışma ortaya konulduğu gözlemlenmektedir. Bu

bağlamda tez çalışması kapsamında bir sonraki başlık ve alt başlıkları dahilinde günümüz Lif Sanatına referans olan tarihsel süreç içerisindeki kökenleri incelenmiştir.

2.1 TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE LİF SANATI KÖKENLERİ

Lif sanatına referans oluşturan dokuma ve tekstil sanatları, insanlık tarihinin en eski dönemlerinden itibaren varlık göstermektedir. Bu sanat biçimleri, toplumların kültürel değerlerini, inançlarını ve günlük yaşamlarını yansıtan önemli bir ifade aracı olmuştur. Başak Özdemir Uysal (1980-)’ın çalışmasında belirtildiği gibi, dokuma yöntemleri, sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılarak toplumların kültürel değerlerini taşımakta ve tarihi bilgileri aktarmaktadır (Uysal, 2021:191).

Lif sanatının tarihi, aynı zamanda tarımsal üretimle de yakından ilişkili olmakla beraber pamuk gibi lif bitkilerinin yetiştirilmesi, bu sanatın gelişiminde önemli bir rol oynamıştır.

Lif sanatının tarihi, sadece tarımsal üretimle değil, aynı zamanda sanatsal ve estetik değerlerle de şekillenmektedir. Buna paralel olarak lif sanatının gelişiminin teknolojik yeniliklerle de desteklendiği görülmektedir. Bu sanatın en önemli kültürel referanslarından birisi olarak ‘Tapestry’ kabul edilmektedir.

Tapestry kelimesi, "ağır kumaşla örtmek, halı gibi döşemek" anlamına gelen tapisser kelimesinden (Harper, Douglas, "tapestry", Online Etymology Dictionary), daha sonra Latince tapes (gen:tapetis) aracılığıyla "ağır kumaş" anlamına gelen tapisserie kelimesinden türetilerek, bu kelime Yunanca τάπης (tapēs ; gen: τάπητος , tapētos) "halı, kilim" kelimesinin Latinleştirilmiş hali olmakla birlikte, kelimenin en eski belgelenmiş biçimi, Linear B hece alfabesiyle yazılmış Miken Yunancası □□□ , ta-pe- ja'dır ("The Linear B word ta-pe-ja". Palaeolexicon. Word study tool for ancient Languages.).

2.1.1 Tapestry

Tapestry; çözgü ve atkı ipliklerinin özel tekniklerle bir araya getirilmesiyle oluşturulan, genellikle büyük boyutlu ve resimsel kompozisyonlar içeren tekstil yüzeyleridir. Sanatsal dokuma olarak da tanımlanabilecek bu teknik, hem işlevsel hem estetik hem de anlatımsal özellikler taşıyan bir ifade biçimidir.

Lif sanatı, insanlığın doğadan elde ettiği lifleri kullanarak dokuma ve iplik üretmeye başladığı dönemlere kadar uzanmaktadır. Antik Mısır, Mezopotamya ve Anadolu’da lifler, hem pratik hem de dekoratif amaçlarla kullanılmakta olup bu süreç, Tapestry’nin de temelini oluşturmaktadır. İlk Tapestry örnekleri, genellikle bitki liflerinden yapılmış sade dokuma ürünlerinden oluşmuştur. Tapestry, özellikle Orta Çağ’da ve Avrupa’da büyük bir önem kazanmakla birlikte, bu dönemde kiliseler, kraliyet sarayları ve soylular, duvar halılarını zenginlik, prestij ve kültürel değer göstergesi olarak kullanmışlardır. 1300’lü yıllardan itibaren, Fransa ve Flandre bölgelerinde kraliyet himayesi altında dokuma atölyeleri kurulmuş ve dini sahnelerin yanı sıra mitolojik ve av sahnelerini betimleyen görkemli duvar halıları yaygınlık kazanmıştır. Bu eserler, mekânın yalıtımı kadar ruhani atmosferini de güçlendirmek amacıyla kullanılmıştır. Tapestry, bu dönemde yoğun el işçiliği ve karmaşık desenlerle birleştirilerek sanatın daha rafine bir dalına dönüşmektedir (Bullock, 1978:103; Dishongh, 1974:29,91).

Tapestry sanatı, tarih boyunca çeşitli kültürlerde önemli bir yer tutmuş ve estetik, işlevsel ve sembolik anlamlar taşımaktadır. Tapestry, genellikle dokuma tekniği ile üretilen büyük tekstil eserleri olarak tanımlanır ve bu eserler, hem görsel hem de duygusal bir anlatım sunmaktadır. 15. yüzyılda Fransa’nın Arras kentinde tapestry dokumacılığı büyük ün kazanmış, bu nedenle İngilizce’de tapestry için “Arras” kelimesi kullanılmıştır. Ardından Belçika ve Hollanda gibi bölgelerde yaygınlaşarak üç boyutlu görsel etkiler kazanan örnekler ortaya çıkmıştır. Rönesans döneminde Papa XVIII. Leo, Raphael’i Brüksel’e göndererek duvar halıları için tasarımlar üretmesini istemiş ve bu, sanatta bir devrim olarak kabul edilmiştir. Raphael’in desenlerini hazırladığı ve *Pieter van Aelst*’in dokuma sürecini yürüttüğü “Act of Apostles” (Havarilerin Eylemleri) serisi, klasik resim sanatı ile dokuma sanatını birleştiren öncü bir örnek olmuştur. Bu eserler sayesinde Brüksel, Avrupa’nın tapestry merkezi hâline gelmiştir. Raphael’in çalışmalarında özellikle üç boyutlu mekân algısı dikkat çekmiş; mekânın tasvirlerde bir anlatım unsuru olarak kullanılması modern sanatın mekânsal kurgusunun da temelini oluşturmuştur. Sanatçıların bu dönemde üç boyutlu derinlik ve mekân etkisine önem vermesi, dokuma sanatını klasik resim estetiğiyle buluşturmuş ve bu durum *Truimp of The Eucharist* gibi eserlerde en çarpıcı hâliyle yansıtılmıştır (Şekil 2.1). Raphael’in çizimlerine dayanan bu eserlerde tekstil etkisinden çok İtalyan resim anlayışının izleri görülmektedir.



Şekil 2.1: Peter Paul Rubens, *The Triumph of the Eucharist* (1625). Katolik İnancında Ekaristiya'nın Yüceltilmesini Konu Alan Duvar Halısı Tasarımı.

Kaynak: [Museo del Prado, t.y.].

Tapestry'nin kökenleri, 15. yüzyılda Flandre bölgesine kadar uzanmakta olup, yerel dokumacıların sınırlı bir renk paleti ile muazzam görsellikte eserler yaratabilmesi dikkat çekmektedir (Kuleeva et al., 2021:274). Bu sanat formu, sadece dekoratif bir unsur olmanın ötesinde, tarihsel olayları, mitolojik hikayeleri ve sosyal mesajları yansıtmak işlevi de görmektedir (Gavrilova & Elfond, 2021:35).

Tapestry'nin tarihsel gelişimi, farklı dönemlerde ve coğrafyalarda çeşitli tekniklerin ve malzemelerin kullanılmasına bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Örneğin, 16. yüzyılda İspanyol ve İtalyan sanatçılar, Flandre'den gelen etkilerle birlikte kendi özgün stillerini geliştirmekte oldukları bilinmektedir (Ferreira et al., 2014:3). Bu dönemde, özellikle dini ve mitolojik temalar, tapestry'lerde sıkça işlenmektedir. Tapestry'nin üretiminde kullanılan doğal boyalar, zamanla birlikte değişmiş ve bu da eserlerin estetik değerini artırmaktadır (Baroni et al., 2022:5). 16. yüzyılda tapestry, kalelerin duvarlarını kaplayarak ısı yalıtımına katkı sağlayan bir unsur olmaktan çıkmış, aynı zamanda görsel zenginlik sunan dekoratif bir öğeye dönüşmüştür. Bu dönem eserlerinde İncil'den sahneler, savaş ve avcılık temaları gibi anlatılar öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, 1400–1450 yılları arasında üretildiği düşünülen

Deer Hunt (Geyik Avı) isimli yapıt, Rönesans'ın erken dönemlerine ait önemli bir örnektir (Şekil 2.2).



Şekil 2.2: Anonim Sanatçı, *Deer Hunt (Geyik Avı)* (Hunting Tapestries, t.y.).

Kaynak: [Mobilier National, t.y.]. *Tapisseries de Chasse*.

Günümüzde, tarihi tapestry'lerin korunması ve restorasyonu için modern bilimsel yöntemler kullanılmakta, bu da sanatın sürekliliğini sağlamaktadır (Guglielmi et al., 2023:7).

Tapestry tekniği, sürekli atkı ipliklerinden oluşan düz dokuma sistemiyle farklılık göstermektedir. Atkı ve çözgü ipliklerinin karakter ve yapıları farklıdır. El aletleriyle sıkıştırılan atkılar, çözgü üzerinde kabarak doku yüzeyine egemen olur. Görsel olarak çözgü iplikleri genellikle görünmez ancak dokumanın birleşim yerlerinde hissedilir. Tapestry, dokuma yoluyla resim yaratmanın eski ama güçlü bir örneği olup, yavaş ve emek isteyen sürecine rağmen dekoratif gücü, estetik kapasitesi ve anlatı özelliği ile öne çıkmaktadır. “Dokuma resim; tekstil malzemesi ve yapım yöntemleri kullanılarak oluşturulan, duvar resminin bütün niteliklerini içeren, duvarla birlikte yaşayan, fresko, mozaik gibi en eski duvar resmi tekniklerindendir.” (Arıgil, 1999:66).

Tapestry'nin günümüzdeki uygulamaları, geleneksel tekniklerin yanı sıra modern tasarım anlayışları ile de birleşmektedir. Bali gibi bölgelerde, tapestry'ler hem geleneksel hem de çağdaş estetik anlayışlarıyla harmanlanarak yeni formlar kazanmaktadır (Suandhari,

2023:10). Bu durum, tapestry sanatının evrensel bir dil oluşturma potansiyelini ortaya koymaktadır. Ayrıca, bu sanat formunun dijitalleşme süreci, sanatçıların eserlerini daha geniş kitlelere ulaştırmalarına olanak tanımakta ve böylece tapestry'nin küresel bir fenomen haline gelmesine katkıda bulunmaktadır.

Tapestry sanatı, aynı zamanda sanatçılar için bir ifade biçimi olmanın yanı sıra, toplumsal sorunlara dikkat çekmek için de kullanılmaktadır. Örneğin, çevresel sorunlar veya sosyal adalet temaları, tapestry'lerde işlenerek izleyicilere güçlü mesajlar iletilmektedir (Lennard et al., 2020:32). Bu bağlamda, tapestry'nin sadece estetik bir nesne değil, aynı zamanda toplumsal bir yorum aracı olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçılar, bu eserler aracılığıyla izleyicilerle etkileşim kurmakta ve toplumsal değişim için bir platform oluşturmaktadır (Jones, 2013:745).

Tapestry sanatı, tarih boyunca çeşitli kültürel ve sosyal işlevler üstlenmiş, günümüzde ise hem geleneksel hem de modern yaklaşımlarla varlığını sürdürmektedir. Bu sanat formu, sadece görsel bir estetik sunmakla kalmayıp, aynı zamanda derin anlamlar ve toplumsal mesajlar taşımaktadır. Tapestry'nin korunması ve gelecek nesillere aktarılması, kültürel mirasın sürekliliği açısından büyük önem taşımaktadır (Costantini et al., 2020:7). Tapestry'nin bu çok yönlü yapısı, onu sanat dünyasında özel bir yere yerleştirmekte ve farklı disiplinlerle etkileşim kurmasını sağlamaktadır (Oxenham & Behie, 2015).

2.2 ENDÜSTRİ DEVRİMİ

Endüstri Devrimi, 18. yüzyılın sonlarından itibaren başlayan ve üretim süreçlerinde köklü değişiklikler yaratan bir dizi teknolojik, ekonomik ve sosyal dönüşümü ifade etmektedir. Bu devrim, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişi simgelemekte ve bu süreçte buhar gücü, mekanizasyon ve fabrikalaşma gibi yenilikler ön plana çıkmaktadır. İlk Endüstri Devrimi, özellikle İngiltere'de tekstil endüstrisinde büyük değişimler yaşanmak suretiyle başlamış olup, bu süreçte dokuma makineleri ve buhar makinelerini kullanmak gibi yenilikler, üretim verimliliğini artırarak ekonomik büyümeyi hızlandırmıştır (Ashton, 1948). Bu dönemde, iş gücünün büyük bir kısmının kırsal alanlardan şehir merkezlerine göç etmesi, kentleşme olgusunu da beraberinde getirdiği görülmektedir (Hobsbawm, 1968).

İkinci Endüstri Devrimi, 19. yüzyılın sonlarına doğru elektrik, demiryolu ve telekomünikasyon gibi teknolojik gelişmelerin ortaya çıkmasıyla gerçekleşmiştir (Mokyr,

1990). Bu dönemde, seri üretim yöntemleri ve montaj hatları, üretim süreçlerini daha da hızlandırarak, maliyetleri düşürmüştür. Özellikle Henry Ford (1863-1947)'un otomobil üretiminde uyguladığı montaj hattı, bu devrimin simgelerinden biri haline gelmektedir (Ford, 1922). Bu yenilikler, yalnızca üretim süreçlerini değil, aynı zamanda iş gücü dinamiklerinde de değişim yaşanmasına sebep olmuştur. Bu süreçte işçilerin daha önce hiç olmadığı kadar organize bir şekilde çalışmaya başlayarak, sendikalaşma hareketlerinin güçlendiği görülmektedir (Braverman, 1974).

Üçüncü Endüstri Devrimi, 20. yüzyılın ortalarında bilgisayar ve otomasyon teknolojilerinin gelişmesiyle başlamaktadır (Toffler, 1980). Bu dönemde, bilgi teknolojileri ve elektronik sistemler, üretim süreçlerine entegre edilip verimlilik artışı sağlanarak, iş gücünün niteliği değişmiştir. Bilgisayarların üretim süreçlerine girmesi, veri analizi ve yönetimi konularında devrim niteliğinde değişiklikler yaratarak, işletmelerin karar alma süreçlerini hızlandırmıştır (Brynjolfsson ve McAfee, 2014). Bu devrim, aynı zamanda küreselleşme ile de bağlantılı olup; dünya genelindeki ticaretin artması, uluslararası iş gücü hareketliliğini de beraberinde getirdiği görülmektedir (Friedman, 2005).

Günümüzde, Endüstri 4.0 olarak adlandırılan dördüncü sanayi devrimi, dijitalleşme ve otomasyonun daha da ileri bir seviyeye taşınması ile karakterize edilmektedir (Schwab, 2016). Bu süreç, siber-fiziksel sistemlerin, nesnelerin internetinin (IoT) ve yapay zekanın üretim süreçlerine entegrasyonunu içermektedir (Soylu, 2018:1). Endüstri 4.0, işletmelere daha akıllı ve esnek üretim yöntemleri sunarak, müşteri taleplerine daha hızlı yanıt verme yeteneği kazandırmaktadır (Kagermann et al., 2013). Bu dönüşüm, aynı zamanda iş gücünün yeniden yapılandırılmasını gerektirmekte ve yeni mesleklerin ortaya çıkmasına yol açmaktadır (Bessen, 2019).

Endüstri Devrimi'nin toplumsal etkileri de oldukça geniş kapsamlı olmakla birlikte, bu süreç, işçi sınıfının oluşumuna, sosyal hareketlerin güçlenmesine ve toplumsal eşitsizliklerin artmasına neden olmuştur (Marx, 1867). Aynı zamanda, kadınların iş gücüne katılımı da bu dönemde artarak, kadın iş gücünün sanayileşme sürecinde önemli bir rol oynamasına olanak sağlamıştır (Tilly, 1996). Ancak, bu dönüşüm süreci, çevresel sorunları da beraberinde getirerek sanayileşme ile birlikte doğal kaynakların aşırı kullanımı ve çevre kirliliği gibi sorunlar ortaya çıkarmıştır (Carson, 1962).

Endüstri Devrimi, insanlık tarihinin en önemli dönüm noktalarından biri olarak kabul edilmektedir. Bu süreç, ekonomik, sosyal ve teknolojik alanlarda köklü değişiklikler yaratmış olup, günümüzdeki modern toplumların temellerini atmaktadır (Landes, 1969; Sussman, 2018). Endüstri Devrimi'nin sanata ve tasarıma etkileri, özellikle makinelerin yaygınlaşmasıyla, üretim yöntemlerinin standartlaşması ve seri üretimin artmasıyla kendini göstermektedir. Geleneksel el yapımı üretim tarzının, makinelerin gücüyle yer değiştirmesi, tasarım anlayışında büyük bir dönüşüme yol açmıştır. Bu dönemde, sanat ve tasarımda artan mekanizasyon ve seri üretimle birlikte işlevsellik ve estetik arasında bir denge kurulması amaçlanmıştır. Art Nouveau gibi hareketler, doğadan ilham alarak organik formlar ve süslemelerle tasarım anlayışını estetik açıdan zenginleştirmeye çalışmış, ancak bir yandan da Endüstri Devrimi'nin getirdiği yeni malzeme ve üretim tekniklerini kullanmak yoluyla sanatı günlük yaşamla daha fazla ilişkilendirmiş olduğu görülmektedir.

Endüstri Devrimi, ekonomik ve sosyal alanlarda köklü değişimlere yol açarken, bu dönüşümün en belirgin yansımalarından biri de tekstil endüstrisinde görülmektedir. Endüstri Devrimi sürecinin tekstile etkisi, bu gelişmeler doğrultusunda detaylı şekilde sonraki başlık altında ele alınacaktır.

2.2.1 Endüstri Devrimi Sürecinin Tekstile Etkisi

Endüstri Devrimi süreci, tekstil endüstrisinde köklü değişikliklere yol açarak, üretim yöntemleri, iş gücü dinamikleri ve malzeme kullanımı açısından önemli etkiler yaratmaktadır. İlk Endüstri Devrimi, 18. yüzyılın sonlarında buhar gücünün ve mekanizasyonun yaygınlaşmasıyla başladığı bu süreçte dokuma makineleri gibi yeniliklerin, tekstil üretiminde verimliliği artırdığı görülmektedir (İlhan, 2019:810). Özellikle, bu dönemde geliştirilen makineler, üretim hızını artırarak, daha fazla ürünün daha kısa sürede üretilmesine olanak tanımıştır. Bu durum, tekstil ürünlerinin maliyetlerini düşürerek, geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır (Gökalep et al., 2019:73).

İkinci Endüstri Devrimi, 19. yüzyılın sonlarında elektrik ve seri üretim yöntemlerinin devreye girmesiyle birlikte tekstil endüstrisinde daha da büyük değişimlere yol açmıştır. Bu dönemde, fabrikalarda otomasyon sistemleri kullanılmaya başlanmış ve iş gücü, makinelerle entegre bir şekilde çalışmıştır (Teoman, 2024:5). Özellikle, montaj hatları ve otomatik dokuma makineleri, üretim süreçlerini hızlandırarak, iş gücünün verimliliğini artırmıştır. Bu

değişimle birlikte, iş gücünün niteliğinin de değiştiği ve işçilerin makinelerle uyumlu bir şekilde çalışmayı öğrenmek zorunda kaldığı görülmektedir (Bayram & Köse, 2022:72).

Günümüzde, Endüstri 4.0 olarak adlandırılan dördüncü sanayi devrimi, tekstil endüstrisinde dijitalleşme ve otomasyonun daha da ileri bir seviyeye taşınmasını sağlamaktadır. Örneğin, tekstil fabrikalarında akıllı makineler, üretim süreçlerini izleyerek verimliliği artırmakta ve hataları minimize etmektedir. Bu durum hem üretim kalitesini artırmakta hem de maliyetleri düşürmektedir (Aytar, 2019:79). Ayrıca, Endüstri 4.0, müşteri taleplerine daha hızlı yanıt verme yeteneği kazandırarak, tekstil sektöründe rekabet avantajı sağlamaktadır (Kasa & Arslan, 2020:1810).

Tekstil endüstrisinde Endüstri 4.0'ın etkileri, sürdürülebilirlik açısından da önemli bir boyut kazanmaktadır. Sürdürülebilir üretim yöntemleri, çevresel etkilerin azaltılması ve kaynakların daha verimli kullanılması amacıyla geliştirilmektedir (Çirkin & Özdağoğlu, 2021:1534). Örneğin, doğal boyar maddelerin kullanımı ve geri dönüşüm süreçleri, çevresel etkilerin azaltılmasına katkı sağlamaktadır (True & Türel, 2017:319). Bu bağlamda, tekstil endüstrisinde sürdürülebilirlik hem üretim süreçlerinin hem de ürünlerin yaşam döngüsünün iyileştirilmesi açısından kritik bir öneme sahip olmaktadır.

Endüstri Devrimi süreci, tekstil endüstrisinde köklü değişiklikler yaratmış ve bu değişiklikler, üretim yöntemleri, iş gücü dinamikleri ve sürdürülebilirlik açısından önemli etkiler doğurmuştur. Gelecekte, dijitalleşme ve otomasyonun daha da yaygınlaşmasıyla birlikte, tekstil endüstrisinin evrimi devam edecektir. Bu süreç hem ekonomik hem de çevresel açıdan sürdürülebilir bir geleceğin inşasında önemli bir rol oynamaktadır.

Endüstri Devrimi (1760-1840) sırasında, tekstil üretimi ev endüstrisinden, işçilerin yalnızca tarama, eğirme ve dokuma makinelerinin asla durmamasını sağlamak için bulunduğu, oldukça mekanize bir endüstriye dönüşmüştür. Bu süreçte maliyetleri düşürme amacıyla hareket eden uzun bir mucitler dizisi, makine üretimi yapan fabrikalarının her zamankinden daha ucuz, daha hızlı ve daha güvenilir olmasını sağlamıştır (Şekil 2.3).



Şekil 2.3: T. Jingle, *Tekstil Fabrikasında Güç Tezgahları* (t.y.).

Kaynak: [Jingle, t.y.].

1733 yılında John Kay (1704-1779)'in dokuma tezgahında uzunlamasına iplikler (çözgü) boyunca ipliği yatay olarak (atkı) çekmek için kullanılan uçan mekiği icat etmesiyle, süreç büyük ölçüde hızlanmıştır. Bir çekiçe işlenmiş malzemenin üzerine vurulan mekik, daha geniş tekstillerin yapılmasına da olanak sağlamıştır. Sonraki süreçte daha hızlı dokuma aşamasına ayak uydurmak adına daha fazla ipliğin eğrilebilmesi için eğrilme katırı icat edildiği görülmektedir. Yalnızca bir ipliği eğirebilen geleneksel eğirme çarkı yerine icat edilen, birden fazla ipliği bir arada eğirebilen eğirme katırı aynı zamanda birkaç kişinin işini etkili bir biçimde yaparak üretim maliyetlerinin de düşmesini sağlamıştır. Bu durumda Endüstri Devrimi'nin diğer birçok alanında olduğu gibi, manuel işçilikten makine işçiliğine geçişi sağlayan faktörlerden en önemli biri de daha fazla para kazanma olgusu olduğu görülmektedir.

Endüstri Devrimi sırasında tekstil endüstrisini ileriye taşıyan birçok mucit ve makine olmakla birlikte bunların en önemlileri şunlardır (Cartwright, 2023):

- a. James Hargreaves'in Dönen Jenny'si (1764)
- b. Richard Arkwright'ın Su Çerçevesi (1769)
- c. Samuel Crompton'ın İplik Eğirme Katırı (1779)

- d. Edmund Cartwright'ın Güç Tezgahı (1785)
- e. Eli Whitney'in Pamuk Cin'i (1794)
- f. Richard Roberts'ın Roberts Tezgahı (1822)
- g. Richard Roberts'ın Kendi Kendini Harekete Eden Katır (1825)
- h. Elias Howe'un Howe Dikiş Makinesi (1844)

James Hargreaves (1720 - 1778), 1764'te Lancashire'da eğirme makinesini (makineyi) icat etmiştir (1770'te patentli alınmaktadır). Temelde birden fazla iğ içeren bir eğirme çerçevesi olan makine, aynı anda sekiz pamuk ipliği eğirmektedir ve bu nedenle üretimi önemli ölçüde hızlandırmış ve işçilik maliyetlerini düşürme potansiyeliyle işletme sahiplerini etkilemiştir. Hargreaves kısa sürede makinesini geliştirerek tek bir makinenin aynı anda 120 iplik eğirebilmesini sağlamıştır. Bu evrim, geleneksel bir eğirme çarkına kıyasla bir makinenin daha yüksek maliyetini (bir şiline karşı 70 şilin) fazlasıyla telafi etmiştir. 1788'e gelindiğinde ise, Britanya genelindeki fabrikalarda 20.000'den fazla eğirme makinesi kullanıldığı görülmektedir (Şekil 2.4).



Şekil 2.4: James Hargreaves, *İplik Eğirme Jenny'si* (1764).

Kaynak: [LWL-Industriemuseum, t.y.].

Lancashire'lı bir peruk üreticisi olan Richard Arkwright (1732-1792), 1769'da patentli alınan bir cihaz olan ilk *su çerçevesi*'ni icat etmiştir. Arkwright'a, beş yıllık bir süre boyunca makinede kullanılacak doğru malzemeleri ve onu verimli bir şekilde çalıştıran dişlileri

mükemmelleştirmesine yardımcı olan, ayrıca daha hantal olan kol ve kayış sistemini değiştiren saat üreticisi arkadaşı John Kay (1704-1764) (uçan mekik mucidi John Kay ile karıştırılmamalıdır) hayati derecede yardımcı olmuştur. Ekonomi tarihçisi R.C. Allen'ın belirttiği gibi, “Saat üreticileri olmadan su çerçevesi tasarlanamazdı”(Allen, 204). Britanya, saat yapım teknolojisinin ön saflarında yer almaktadır ve bu, erken tekstil makinelerine öncülük eden sürecin neden başka ülkelerde değil de burada başladığını bir kez daha açıklamaktadır.

Arkwright'ın su çerçevesi (Şekil 2.5), silindirlerin bir zamanlar parmakların ve başparmakların yapmakta olduğu işi gerçekleştirebilen bir pamuk eğirme makinesidir. Zaman içerisinde çok daha ince ve güçlü iplik ürettiği için eğirme makinesinden daha üstün olmuştur. İlk versiyonu tek bir atla çalıştırılmakta olup aynı anda 96 iğ eğirebilmekteydi. Arkwright'ın Cromford'daki Derwent Nehri üzerindeki fabrikasında, tam olarak geliştirilmiş makine bir su çarkıyla çalıştırılmaktaydı. Bu sayede, elle çalıştırılan makinelerden daha sorunsuz ve kesintisiz bir şekilde üretim sağlanabilmektedir.

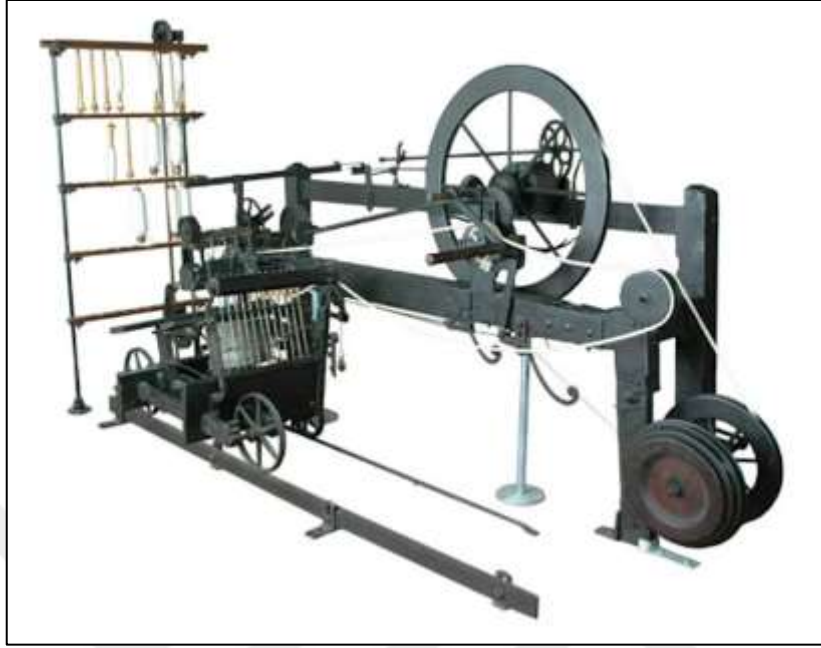


Şekil 2.5: Richard Arkwright, *Su Çerçevesi* (1769).

Kaynak: [Science Museum Group, t.y.].

Samuel Crompton (1753-1827), 1779 yılında Hargreaves'in *jenny*'si ile Arkwright'ın daha ince ve daha düzgün iplik üreten su çerçevesinin geliştirilmiş bir kombinasyonu olan *eğirme*

katırı 'nı icat etmiştir (Şekil 2.6). Makine 46 metreye (150 ft) kadar uzunlukta ip ölçülebilmekle birlikte, mevcut iğ sayısını büyük ölçüde artırmıştır.



Şekil 2.6: Samuel Crompton, *İplik Katırı* (1779).

Kaynak: [Science and Industry Museum, t.y.].

Endüstri Devrimi süreci, tekstil endüstrisinde köklü değişiklikler yaratarak, üretim yöntemleri ve iş gücü dinamikleri açısından önemli etkiler doğurmuş olduğu görülmektedir. Bu sürece paralel olarak sanat ve zanaat hareketleri üzerinde de etkisi günümüze kadar gelen süreçte hala devam etmektedir.

2.2.2 20. Yüzyıl Sanat ve Zanaat Hareketlerinin Tekstile Etkisi

20. yüzyıl, modern dünyayı şekillendiren önemli sosyal, politik ve kültürel hareketlerle şekillenmektedir. 20. yüzyıldaki sanat ve zanaat hareketleri, tekstil endüstrisi üzerinde hem estetik hem de üretim süreçleri açısından belirgin bir şekilde kendini göstermiş olup önemli etkiler yaratmıştır. Bu dönemde, sanat ve zanaat arasındaki sınırlar giderek belirsizleşmiş; sanatçılar ve zanaatkarlar, iş birliği yaparak yeni tasarım anlayışları geliştirmişlerdir. Özellikle Arts and Crafts hareketinin, el işçiliğine ve geleneksel üretim yöntemlerine dönüşü teşvik ederek, tekstil tasarımında önemli bir etki yarattığı görülmektedir (Levine, 1987). William Morris (1834-1896) gibi figürler, bu hareketin öncüsü olmuş ve doğal malzemelerin

kullanımı ile estetik kaygıları birleştirerek tekstil ürünlerinde yenilikçi tasarımlar ortaya koymuşlardır (Saler, 1999) (şekil 2.7).



şekil 2.7: William Morris, *Arts and Crafts Tekstil Çalışması* (t.y.).

Kaynak: [Saler, 1999].

Arts and Crafts hareketi, 19. yüzyılın sonlarında İngiltere'de ortaya çıkmış olan ve Sanayi Devrimi'nin getirdiği mekanizasyon ile seri üretim anlayışına bir tepki olarak gelişen bir sanat ve tasarım akımıdır. Bu hareket, el işçiliğine, doğal malzemelere ve geleneksel üretim yöntemlerine dönüşü teşvik ederek, sanat ve zanaat arasındaki sınırları yeniden tanımlamaktadır (Crawford, 2003:5). William Morris (1834-1896) gibi önemli figürler, bu hareketin öncüsü olmuş ve tasarımlarında estetik ile işlevselliği birleştirerek, tekstil ürünlerinde yenilikçi yaklaşımlar geliştirmişlerdir (Buchholz et al., 2014:278). Morris, el yapımı ürünlerin değerini vurgulayarak, sanayi üretiminin soğuk ve ruhsuz doğasına karşı bir alternatif sunmuştur.

Arts and Crafts hareketinin tekstil üzerindeki etkileri, hem estetik hem de üretim süreçleri açısından belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. Bu dönemde, tekstil tasarımında doğal motifler, geleneksel desenler ve el yapımı teknikler ön plana çıkmaktadır. Morris'in tasarımlarında sıkça görülen çiçek ve bitki motifleri, bu hareketin estetik anlayışını yansıtmaktadır (Guridi et al., 2021:7). Ayrıca, bu hareket, tekstil ürünlerinin sadece işlevsel değil, aynı zamanda sanatsal bir ifade biçimi olarak da değerlendirilmesine olanak

tanınmaktadır. Bu bağlamda, tekstil ürünleri, sanat eserleri olarak kabul edilmeye başlanarak bu durumun, sanat dünyasında önemli bir değişim yarattığı görülmektedir (Rani et al., 2021:1).

20. yüzyılın başlarında, Arts and Crafts hareketinin etkileri, modernizm akımı ile birleşerek daha da genişlemiştir. Bauhaus okulu gibi modernist hareketler, sanat ve zanaatın birleşimini savunarak, fonksiyonel ve estetik açıdan yenilikçi tekstil tasarımları üretmişlerdir (Hameed et al., 2021:20). Bu dönemde, sanatçıların geleneksel formları sorgulamak ve soyutlamaya yönelmek amacıyla hareket ettikleri görülmektedir. Tekstil tasarımında, modernizmin etkisi, daha sade ve işlevsel tasarımların ortaya çıkmasına yol açmıştır (Kettle et al., 2020:75). Bu durumun, tekstil endüstrisinde hem üretim teknikleri hem de tasarım anlayışında köklü değişikliklere neden olduğu gözlemlenmektedir.

Arts and Crafts hareketi, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rolleri ve kadınların sanat dünyasındaki yerleri üzerinde de önemli bir etki yaratmıştır. Kadın sanatçılar, bu hareket aracılığıyla kendilerini ifade etme fırsatı bulmuş ve tekstil sanatında önemli bir yer edinmişlerdir (Wu, 2023:1). Örneğin, May Morris (1862-1938) gibi sanatçılar, tekstil tasarımında kadınların rolünü güçlendirerek bu alanda kalıcı izler bırakmıştır. Bu durumun, kadınların sanat ve zanaat alanındaki katkılarının daha geniş bir kitle tarafından tanınmasına olanak sağladığı görülmektedir (Peppler et al., 2020:127).

Arts and Crafts hareketi, tekstil endüstrisinde köklü değişiklikler yaratmış ve bu değişiklikler, estetik anlayışın yanı sıra üretim süreçlerini de etkilemiştir. Sanatçılar ve zanaatkarlar arasındaki iş birliği, yeni tasarım anlayışlarının gelişmesine katkıda bulunarak tekstil ürünlerinin hem işlevsel hem de estetik birer nesne olarak değerlendirilmesine olanak tanımıştır. Bu süreç, günümüzde de devam etmekte olup, tekstil tasarımında yenilikçi yaklaşımların ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır.

Arts and Craft hareketi sonrası yine dikkat çeken diğer bir akım Art Nouveau'dur. Art Nouveau, 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve sanatta, mimaride ve tasarımda önemli bir akım olan bir estetik harekettir. Bu hareket, özellikle doğal formlardan ve organik hatlardan ilham alarak, akıcı çizgiler ve karmaşık detaylarla karakterize edilmektedir. Art Nouveau, sanat ve tasarımın birleşimini vurgulayarak, el işçiliği ve dekoratif sanatların önemini ön plana çıkarmaktadır. Bu akım, sadece mimari bir stil olmanın ötesinde, grafik tasarım,

mobilya ve tekstil gibi çeşitli sanat biçimlerine de nüfuz ederek, dönemin kültürel ruhunu yansıtan bütünsel bir estetik deneyim yaratmıştır (Grishina, 2024:2205; Arlanova et al., 2018:1).

Art Nouveau'nun kökleri, sanayi devriminin getirdiği toplumsal, teknolojik ve sanatsal değişimlerin bağlamında incelenebilmektedir. Sanayileşmenin ilerlemesiyle birlikte, sanatçılar ve mimarların yeni malzemeler ve teknikler keşfetmeye başladığı ve bunun da geleneksel formlardan uzaklaşarak yenilikçi tasarımlara öncü olduğu görülmektedir. Özellikle demir ve cam kullanımı, mimari tasarımda daha fazla esneklik ve yaratıcılık sağlamıştır. Bu malzemelerin binalara entegrasyonu, Art Nouveau'nun işlevselliği sanatsal ifade ile birleştirme felsefesini somutlaştırmaktadır (Arlanova et al., 2018:2).



Şekil 2.8: Alphonse Mucha, *Zodiac* (1896).

Kaynak: [Mucha Foundation, t.y.].

Horta'nın yanı sıra, Alphonse Mucha (1860-1939) gibi diğer önemli sanatçılar da hareketin gelişimine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Mucha'nın grafik tasarımları, karmaşık desenleri ve kadın figürleriyle tanınmakta olup, Art Nouveau ile özdeşleşmektedir (Şekil 2.8). Onun çalışmaları, sadece hareketin estetik niteliklerini sergilemekle kalmayarak, aynı zamanda dönemin kültürel ve sosyal değişimlerini de yansıtmaktadır. Bu bağlamda, modern

kadının yükselişi ve günlük yaşamda güzelliğin kutlanması gibi temalar, Mucha'nın eserlerinde belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır (Özaltun, 2022:583; Belova, 2021:56).

Art Nouveau'nun etkisi, Avrupa'nın ötesine geçerek, Amerika ve Asya gibi çeşitli bölgelerde mimari ve sanatsal uygulamaları etkilemiştir. Örneğin, Havana, Küba'da, erken 20. yüzyıldan kalma binalarda Art Nouveau'nun izleri görülebilmektedir. Bu kültürel etkileşim, hareketin uyarlanabilirliğini ve çeşitli kitlelerle rezonans kurma yeteneğini vurgulayarak, onun küresel sanat anlatısındaki yerini pekiştirmektedir (Martí, 2015:1).

Art Nouveau'nun 20. yüzyılın başlarındaki düşüşü, minimalizm ve işlevselliği tercih eden modernizmin yükselişiyle örtüşmektedir. Ancak, Art Nouveau'nun mirası günümüzde hala kullanılmakta ve çağdaş sanatçılar ile mimarlar, bu hareketin doğa, uyum ve el işçiliği ilkelerinden ilham almaktadır. Hareketin sanat ve yaşamın entegrasyonuna verdiği önem, estetik güzellik ile pratik işlevselliği değerli kılan bütünsel bir tasarım yaklaşımını teşvik etmektedir (Grishina, 2024:2206).

Art Nouveau, organik formlar, yenilikçi tasarımlar ve doğayla derin bir bağlantı ile karakterize edilen önemli bir sanat ve mimarlık tarihidir. Etkisi günümüzde de hissedilmektedir; çünkü yeni nesil sanatçılar ve tasarımcılar, sadece işlevsel değil, aynı zamanda güzel ve anlamlı mekanlar yaratmaya çalışmaktadır. Hareketin kültürel sınırları aşabilme ve çeşitli bağlamlara uyum sağlama yeteneği, onu çağdaş sanatsal manzarada kalıcı bir şekilde önemli kılmaktadır (Grishina, 2024; Martí, 2015).



Şekil 2.9: Anonim Sanatçı, *Art Nouveau Tarzında Tekstil Deseni* (t.y.).

Kaynak: [Misirowski & Dirlam, 1986].

Art Nouveau hareketi, 19. yüzyılın sonlarından itibaren 20. yüzyılın başlarına kadar etkisini sürdürmekte ve tekstil tasarımında da kendini göstermektedir. Bu hareket, doğadan ilham alan organik formlar ve akıcı çizgilerle karakterizedir. Tekstil tasarımında, Art Nouveau'nun etkisi, desenlerdeki zarafet ve doğa unsurlarının kullanımı ile belirginleşmektedir (Misiorowski & Dirlam, 1986) (Şekil 2.9). Bu dönemde, tekstil ürünleri, sadece giyim eşyası değil, aynı zamanda sanatsal bir ifade biçimi olarak da değerlendirilmektedir.

Bu süreçte öne çıkan diğer bir akım Art Deco'dur. Art Deco, 1920'lerin sonlarından 1940'ların ortalarına kadar süren bir sanat ve tasarım akımıdır. Bu hareket, mimariden iç mekân tasarımına, moda ve grafik tasarımdan mobilya ve tekstil tasarımına kadar geniş bir yelpazede etkili olmuştur (Baker, 2013). Art Deco, modernizmin estetik anlayışını yansıtırken, aynı zamanda geçmişin geleneksel unsurlarını da harmanlayarak yenilikçi bir stil oluşturmaktadır (Friedman, 2008). Bu akım, geometrik formlar, simetri, cesur renk paletleri ve zengin malzeme kullanımı ile karakterize edilmektedir (Baker, 2013). Art Deco'nun etkilerinin, özellikle Paris'te düzenlenen 1925 Uluslararası Dekoratif Sanatlar Sergisi ile dünya genelinde yaygınlaştığı görülmektedir (Baker, 2013; Friedman, 2008).



Şekil 2.10: Jean Patou, *Tasarımı Elbise* (1920'ler).

Kaynak: [20th Century Designers, t.y.].

Art Deco'nun tekstil tasarımındaki etkileri, bu akımın estetik anlayışının bir yansıması olarak ortaya çıkmaktadır. Tekstil ürünlerinde, geometrik desenler, stilize edilmiş doğal motifler ve

cesur renk kombinasyonları sıkça kullanılmıştır (Gordon, 2017). Bu dönemde, tekstil tasarımcılarının, Art Deco'nun modern ve şık estetiğini yansıtan kumaşlar ürettikleri görülmektedir. Örneğin, ünlü tekstil tasarımcısı Jean Patou (1887-1936), Art Deco stilini yansıtan zarif ve sofistike kumaşlar tasarlamıştır (Gordon, 2017) (Şekil 2.10). Ayrıca, Art Deco'nun etkisi, moda dünyasında da kendini göstermiş olup kadın giyimini, zarif kesimler ve lüks kumaşlarla süslemiştir (Harris, 2010).

Art Deco'nun mimarideki etkileri, yüksek binaların ve kamu yapılarının tasarımında belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu dönemde, New York'taki *Chrysler Binası* ve *Empire State Binası* gibi yapılar, Art Deco stiline en çarpıcı örnekleri arasında yer almaktadır (Curtis, 2015). Bu binaların dış cepheleri, geometrik desenler ve süslemelerle zenginleştirilmiş, iç mekânları ise lüks malzemelerle donatılmıştır (Curtis, 2015). Art Deco, mimarideki bu yenilikçi yaklaşımı ile, modernizmin bir ifadesi olarak kabul edilmektedir (Friedman, 2008).

Art Deco'nun grafik tasarımındaki etkileri de önemli bir yer tutmaktadır. Bu dönemde, afişler, dergiler ve kitap kapakları gibi grafik unsurlar, Art Deco'nun estetik anlayışını yansıtan cesur ve dinamik tasarımlarla süslenmiştir (Harris, 2010). Grafik tasarımcıları, tipografi ve renk kullanımı ile Art Deco'nun karakteristik özelliklerini vurgulamaktadır (Gordon, 2017). Bu bağlamda, poster sanatında Art Deco'nun etkisi, özellikle Fransız sanatçı A.M. Cassandre (1901-1968)'nin çalışmaları ile belirginleşmektedir (Baker, 2013).

Art Deco, 20. yüzyılın en etkili sanat ve tasarım akımlarından biri olarak kabul edilmektedir. Bu hareket, tekstil, mimari, grafik tasarım ve moda gibi birçok alanda önemli değişiklikler yaratmış olduğu ve modern estetiğin gelişimine katkıda bulunduğu gözlemlenmektedir (Friedman, 2008). Art Deco'nun zengin malzeme kullanımı, geometrik formları ve cesur renk paletleri, günümüzde de tasarım dünyasında ilham kaynağı olmaya devam etmektedir (Harris, 2010).

20. yüzyıl başlarında birbirine paralel süreçte ilerleyen ve dönemin sosyo-ekonomik, kültürel ve dinamik yapısından etkilenerek ortaya birçok akım ve hareket çıktığı görülmektedir. Bu akımlardan biri de Dadazim'dir.

Dadaizm, 20. yüzyılın başlarında, özellikle I. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkilerine bir tepki olarak ortaya çıkan radikal bir sanat hareketidir. Bu akım, geleneksel sanat anlayışlarını ve estetik değerleri sorgulayarak, sanatı bir protesto aracı olarak kullanmayı amaçlamıştır.

Dadaizm, sanatın anlamını sorgularken, aynı zamanda sanatın ne olduğu ve ne olabileceği üzerine de derinlemesine düşünmeyi teşvik etmektedir. Bu bağlamda, Dadaizm, sanatın sadece estetik bir nesne değil, aynı zamanda toplumsal ve politik bir ifade biçimi olduğunu vurgulamaktadır (Taşçılar, 2023:2815; Şahin & Kayalioğlu, 2016:183).

Dadaizm'in kökenleri, Zürih'teki *Cabaret Voltaire*'de toplanan sanatçılar ve yazarlar tarafından atılmıştır. Bu topluluk, savaşın getirdiği kaos ve belirsizlik karşısında, burjuva toplumunun değerlerini reddetmekte ve sanatın geleneksel kurallarına karşı çıkmaktadır. Dadaistler, sanat eserlerini hazır nesneler, kolajlar ve performanslar gibi alışılmadık yöntemlerle yaratmaktadır. Bu süreçte, sanatçılar sanatın anlamını ve değerini sorgulayan bir estetik anlayış geliştirmiştir (Sariler & Gürdallı, 2017:463; Geçen, 2020:141). Dadaizm, sanatın sadece görsel bir deneyim değil, aynı zamanda düşünsel bir süreç olduğunu savunarak, izleyiciyi aktif bir katılımcı haline getirmiştir.

Dadaizm'in, sanatın sınırlarını zorlayarak, birçok farklı disiplini bir araya getirmektedir. Resim, heykel, edebiyat ve performans sanatları gibi alanlarda yenilikçi yaklaşımlar sergileyen Dadaistler, sanatın tanımını genişletmiştir. Örneğin, Marcel Duchamp (1887-1968)'in *Fountain* adlı eseri, sıradan bir tuvalet pisuarını sanat eseri olarak sunmuş olup, sanatın ne olabileceğine dair geleneksel algıları sarsmıştır. Bu tür eserler, Dadaizm'in sanat anlayışının özünü oluşturmaktadır; yani, sanatın sadece estetik bir nesne değil, aynı zamanda bir düşünce ve eleştiri aracı olduğunu göstermektedir (Oskay, 2016:507; Renkçi, 2014:61).

Dadaizm'in, sadece sanatsal bir hareket olmanın ötesine geçerek, toplumsal ve politik bir duruş sergilendiği görülmektedir. Dadaistler, savaşın getirdiği yıkım ve insanlık hali karşısında, sanatı bir tür isyan aracı olarak kullanmanın mümkün olduğunu savunmuştur. Bu nedenle, Dadaizm, sanatın toplumsal değişim için bir araç olabileceği fikrini de beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda, Dadaizm, modern sanatın gelişiminde önemli bir dönüm noktası olmakta ve sonraki sanat akımlarını derinden etkilemektedir (Taşçılar, 2023:285; Şahin & Kayalioğlu, 2016:184).

Dadaizm'in etkileri, günümüzde de sanat dünyasında hissedilmektedir. Güncel sanat, Dadaizm'in temellerine dayanan birçok akım ve yaklaşımı içermektedir. Örneğin, kavramsal sanat ve postmodern sanat, Dadaizm'in sorgulayıcı ve eleştirel yaklaşımını devam ettirmektedir. Bu bağlamda, Dadaizm, sanatın sadece estetik bir deneyim değil, aynı

zamanda toplumsal ve politik bir ifade biçimi olduğunu vurgulayarak, çağdaş sanatın temel taşlarından biri haline gelmektedir (Koç; & Kaplan, 2022).

Dadaizm, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve sanatın doğasına dair radikal bir sorgulama süreci başlatan önemli bir akımdır. Bu hareket, geleneksel sanat anlayışlarını reddederek, sanatın toplumsal ve politik bir ifade biçimi olabileceğini göstermektedir. Dadaizm'in etkileri, günümüzde de sanat dünyasında devam etmekte ve çağdaş sanatın gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır (Dalaylı et al., 2023:1; Oskay, 2016:507).

Yine bu süreçte dönemi etkisi altına alan diğer bir akım Sürrealizmdir.

Sürrealizm, 20. yüzyılın başlarında, özellikle I. Dünya Savaşı'nın ardından ortaya çıkan ve sanatın doğasına dair radikal bir sorgulama süreci başlatan diğer önemli bir akımdır. Bu hareket, bilinçaltının, rüyaların ve hayal gücünün sanat üzerindeki etkilerini keşfetmeyi amaçlayarak, gerçekliğin ötesine geçerek, izleyiciyi şaşırtmayı ve düşündürmeyi hedeflemektedir. Sürrealist sanatçılar, doğaya ve varlıklara gerçekdışı özellikler vererek, izleyicinin alışılmış düşünce kalıplarını sarsmayı amaçlamaktadır (Sariler & Gürdallı, 2017:463).

Sürrealizm, 1924 yılında André Breton (1896-1966)'un *Sürrealist Manifesto*'su ile resmen tanımlanmaktadır. Bu manifesto, hareketin temel ilkelerini belirleyerek ve sanatın bilinçaltı ile olan ilişkisini vurguladığı görülmektedir. Breton, sanatın rüyalar ve bilinçaltı imgeleri aracılığıyla daha derin bir anlam kazanabileceğini savunmaktadır. Bu bağlamda, Sürrealizm'in, Dadaizm gibi önceki akımlardan etkilendiği ancak daha sistematik bir yaklaşım geliştirdiği gözlemlenmektedir. Sürrealist sanatçılar, rüyaların mantıksızlığını ve bilinçaltının derinliklerini keşfederek, sanatın sınırlarını zorlamaktadır (Aydoğan, 2020:40).

Sürrealizm, yalnızca resimle sınırlı kalmayıp edebiyat, sinema, tiyatro ve mimari gibi birçok disiplinde etkili olmuştur. Örneğin, Salvador Dalí (1904-1989), Max Ernst (1891-1976) ve René Magritte (1898-1967) gibi sanatçılar, sürrealist estetiği resimlerinde ustaca kullanmıştır. Dalí'nin eserleri, rüya benzeri imgeler ve çarpıcı detaylarla dolu olup izleyiciyi bilinçaltının derinliklerine yolculuğa çıkarmaktadır (Şekil 2.11). Magritte ise, sıradan nesneleri alışılmadık bağlamlarda sunarak, gerçeklik algısını sorgulamaktadır (Kavas, 2023:2).



Şekil 2.11: Salvador Dalí, *The Persistence of Memory* (1931).

Kaynak: [Museum of Modern Art, t.y.].

Sürrealizm, kadın imgesi ve kadın sanatçılar açısından da önemli bir alan oluşturmaktadır. Sürrealist hareket, kadınların sanattaki yerini sorgularken, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerini de eleştirmektedir. Kadın sanatçılar, bu akım içinde kendilerine özgü bir ifade biçimi geliştirerek, erkek egemen sanat dünyasında seslerini duyurmaktadır. Bu bağlamda, kadınların bilinçaltı ve rüya imgeleri üzerinden kendilerini ifade etmeleri, Sürrealizm'in önemli bir parçası haline gelmektedir (Akdağlı, 2020:40; Özkazanç, 2023:226).

Günümüzde Sürrealizm'in etkileri, çağdaş sanatın birçok alanında görülmektedir. Modern sanatçılar, Sürrealizm'in temel ilkelerini benimseyerek, bilinçaltı, rüyalar ve hayal gücü temalarını eserlerinde işlemeye devam etmektedir. Bu durum, Sürrealizm'in sadece bir sanat akımı olmanın ötesine geçtiğini, aynı zamanda sanatın evrimine katkıda bulunduğunu göstermektedir. Sürrealizm, sanatın sınırlarını zorlayarak, izleyiciyi düşündüren ve sorgulatan bir deneyim sunmaya devam etmektedir (Kalebek & Sayar, 2021:2127; Tunç, 2021:2).

Modernizm, 20. yüzyılın başlarında tekstil tasarımında da etkili olan diğer bir akımdır. Bu dönemde, sanatçılar geleneksel formları sorgulamış ve soyutlamaya yönelmiştir. Örneğin, *Bauhaus* Okulu, sanat ve zanaatın birleşimini savunarak, fonksiyonel ve estetik açıdan

yenilikçi tekstil tasarımları üretmektedir. *Bauhaus*'un etkisi, tekstil endüstrisinde hem üretim teknikleri hem de tasarım anlayışında köklü değişikliklere yol açmaktadır (Oja, 2000). Bu okulun sanatçıları, tekstil ürünlerini sadece estetik birer nesne olarak değil, aynı zamanda işlevsel birer araç olarak da değerlendirmektedir (Wang, 2000).

Bauhaus Okulu, modern tarzın öncüsü olarak anılmakta ve 1920'ler ile 1930'larda Almanya'da ortaya çıkmıştır. Endüstri ile sanat arasındaki uçurumu kapatmak amacıyla, 1919'da Walter Gropius (1883-1969) tarafından kurulmuştur. Bauhaus, sanat ve tasarımı birleştiren özgür eğitim sistemiyle 20. yüzyıl sanatı ve tasarım eğitimi için önemli bir model teşkil etmektedir. "Sanat ve teknoloji yeni bir beraberlik" sloganıyla yola çıkan Bauhaus, mimarlık, endüstriyel tasarım ve şehir planlama gibi alanlarda da yenilikler getirmiştir (Droste, 2006:45; Whitford, 1984:102; Stölzl, 2009:78).

Kuruluşundan itibaren Bauhaus, kendisini modern bir hareketin parçası olarak görmüş ve Gesamtkunstwerk ile Art Nouveau gibi akımlardan etkilenmiştir. Sanat eğitimiyle paralel olarak zanaat eğitimi de sunmuş, endüstriyel üretime uygun tasarım anlayışıyla sanatın günlük yaşama entegre edilmesini sağlamıştır. Bauhaus Okulu, Naziler tarafından kapatılmasına rağmen dünya çapında büyük bir etki yaratarak mirasının uzun yıllar boyunca devam ettiği görülmektedir.

Bauhaus'un Dokuma Atölyesi okulun, sanatı işlevsellikle birleştirme anlayışını yansıtmaktadır. Atölye, geleneksel dokuma tekniklerini modern tasarım prensipleriyle bütünleştirerek yenilikçi tekstil ürünleri üretmeyi amaçlamıştır. Bu süreçte, Anni Albers (1899-1994), Otti Berger (1898-1944) ve Gunta Stölzl (1897-1983) gibi sanatçılar, deneysel dokumalarıyla tekstil sanatının gelişmesine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Dokuma Atölyesi'nde yürütülen çalışmalar, lif sanatının oluşum sürecine katkı sağlamış ve tekstilin bir sanat biçimi olarak değerlendirilmesine öncülük etmiştir. Atölye, malzeme ve teknik kullanımında yeni denemeler yaparak sanatsal ve işlevsel tasarımların gelişmesine zemin hazırlamıştır. Özellikle, Gunta Stölzl liderliğinde yapılan çalışmalar, tekstil sanatında soyut kompozisyonların ve yenilikçi dokuma tekniklerinin benimsenmesini sağlamıştır (Şekil 2.12).



Şekil 2.12: Gunta Stölzl, *Bauhaus Dokuma Tasarımı* (t.y.).

Kaynak: [Textile Artist.org, t.y.].

Bauhaus, sanat ve zanaati birleştirmek amacıyla kurulmuş olup, makineleşmenin meydana getirdiği hızlı ve seri üretime karşı çıkarak zanaatin yeniden canlanmasına olanak sağlamıştır. Böylelikle, sanatın müzeler ve galeriler yerine kamusal alanlara taşınmasına öncülük ettiği görülmektedir. Bauhaus'un etkisi, sanatın tüm dallarını kapsayan bir anlayışla devam ederek, 20. yüzyılın tasarım anlayışına yön vermiştir.

20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, popüler kültürün ve tüketim toplumunun etkisinin tekstil tasarımında yeni bir yönelim yaratmış olduğu görülmektedir. Pop Art akımının, renkli ve cesur desenlerin yanı sıra, günlük nesneleri sanatın bir parçası haline getirmekte olduğu bilinmektedir. Bu akım, tekstil tasarımında da kendini göstermekle birlikte, sıradan nesneleri estetik birer ifade aracı olarak kullanılması olanak tanımıştır. Bu dönemde, tekstil ürünleri, sadece işlevsel değil, aynı zamanda sanatsal birer ifade aracı olarak da önem kazanmıştır (Teukolsky, 1999).

1960'lı yıllarda ortaya çıkan sanat akımları, sadece biçimsel bir tepki olmakla kalmayıp, aynı zamanda önceki sanat anlayışlarına yönelik eleştiriler sunarak alternatif teknikler ve malzemeler geliştirmişlerdir. Bu dönemde sanatçılar ve izleyicilerin rolleri yeniden şekillendirilmiş olup sanatın ve sanat eserinin tanımı genişletilmiştir. Bu süreçte Disiplinlerarası sanat, modern sanatın bir parçası olarak ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Bu

sanat anlayışının kökleri, Kübizm’e kadar uzanmakta ve disiplinlerarası sanatın ilk izleri, kolaj tekniğinde görülmektedir. Disiplinlerarası sanat anlayışında, farklı alanlardan malzemelerin bir araya getirilmesi önemli bir yer tutmaktadır. 20. yüzyılda plastik sanatlarda biçim ve içerik anlamında yaşanan dönüşümle birlikte, sanatçılar geleneksel malzemeler dışında, hazır yapım ürünleri, organik ve teknolojik nesneler, tekstil ürünleri gibi sıradan yaşamda yer bulan fakat sanatta kullanılmayan unsurları kullanmaya başladığı gözlemlenmektedir. Bu unsurlar, sanatçılar tarafından günlük hayattan kopararak, yeni anlamlarla sanatsal ifade biçimine dahil edilmiştir. Modern sanat anlayışında, nesneler artık kendi kimlikleriyle ve varlıklarıyla sanat öğelerine dönüştürülmüştür. “Bu sanatçılar, eserleriyle kavramlar ve analizler önererek izleyiciyi bu kavramları anlamaya, çözümlemeye ve kendi düşünceleriyle tamamlamaya çağırmaktadır” (Germaner, 1997: 48). Bu süreçle beraber tekstil, geleneksel olarak işlevsel ürünler veya dekoratif unsurlar olarak kullanılırken, modern çağla birlikte sanat dünyasında da yeni bir anlam kazandığı görülmektedir.



Şekil 2.13: Kurt Schwitters, *Untitled* (1940). Kâğıt Üzerine Kumaş ve Kâğıt Kolaj.

Kaynak: [Sprengel Museum Hannover, 1940].

1960’larla beraber Lif Sanatı, güçlü ve yenilikçi bir sanat biçimi olarak kendini gösterirken, tekstil malzemeleri de plastik sanatlar dünyasında bir ifade aracı olarak yer bulmuştur. Marcel Duchamp’ın sıradan günlük malzemeleri sanat olarak sunmaya başladığı bu

dönemde, klasik anlatımlardan saparak şaşırtıcı örneklerle değişim ve etkileşim vurgulanmaktadır. Bu süreçte, tekstil ve resim uygulamaları üzerinde de teorik anlamda dönüşümler yaşanmıştır. “Post-modern kuramların etkisiyle, sanatsal nesneden çok toplumsal anlamlara odaklanan sanat uygulamaları öne çıkmaktadır” (Eker ve Aslan, 2010:252). Kurt Schwitters (1887-1948), “Yeni sanat eski kültür kalıntıları üzerinde oluşur” diyerek, Avrupa'nın çalkantılı dönemini yansıttığı eserlerinde metaller, otobüs biletleri ve gazete parçaları gibi malzemelerle kumaşları kolaj tekniğiyle birleştirmektedir (Şekil 2.13).



Şekil 2.14: Claes Oldenburg, *Typewriter Eraser, Scale X* (1999).

Kaynak: [National Gallery of Art, t.y.].

Robert Rauschenberg (1925-2008), "Combine Painting" adı verilen eserlerinde mizahi ve alışılmadık nesnelerle birçok maddeyi bir araya getirerek Dadaist yaklaşımı yeniden canlandırmaktadır. Schwitters gibi, Rauschenberg de sanatla yaşam arasındaki uçurumu kapatmayı hedeflemekte ve gündelik nesnelerle sanatsal nesnelerin sınırlarını sorgulamaktadır. Rauschenberg'in *Bed* adlı eserinde, geleneksel değerlerle modern bir ifade biçimi birleşerek sunulmaktadır. Rauschenberg, kâğıt, fotoğraf, metal, kauçuk ve kumaş gibi malzemeleri kullanarak kolajlarını geliştirmiş ve resim yüzeyini iki boyutluluktan, heykelsi hacimli formlara dönüştürmüştür. DeneySEL, öncü ve sanat disipliniinde sınıflandırılması zor bir sanatçı olarak, resimle tekstil el sanatlarını birleştirerek gazete kâğıtları ve kumaşlar

üzerine el baskıları yapmıştır. “Yumuşak heykel” hareketinin öncüsü Claes Oldenburg (1929-2022), 1970’lerde *Soft Art*’a (Yumuşak Sanat) öncülük etmiş ve Amerikan kültürüne ait gündelik sembollerle, fast food, telefon, tuvalet ve daktilo heykelleri gibi sıradan objeleri taklit etmiş olduğu görülmektedir (Şekil 2.14). Oldenburg, yumuşak vinil, alçı, polyester reçine ve kumaş gibi malzemelerle dev heykeller yaratarak, yumuşak ve sert kavramlarını sorgulamaktadır. Andy Warhol (1928-1987)’un film baskı teknikleriyle, Joseph Beuys (1921-1986)’un keçeyi yaratıcı bir ifade aracı olarak kullanması ve Christo Javacheff (1935-2020)’in eserlerinde tekstili güçlü bir ifade aracına dönüştürmesi, 20. yüzyıl sanatında geleneksel tekniklerin yerine geçen deneysel ve disiplinlerarası yaklaşımları simgelemektedir.

20. yüzyıl sanat ve zanaat hareketlerinin, tekstil endüstrisinde önemli değişimlere yol açmış olduğu ve bu değişimlerin, estetik anlayışın yanı sıra üretim süreçlerini de etkilemiş olduğu görülmektedir. Sanatçılar ve zanaatkarlar arasındaki iş birliği, yeni tasarım anlayışlarının gelişmesine katkıda bulunmuş ve tekstil ürünlerinin hem işlevsel hem de estetik birer nesne olarak değerlendirilmesine olanak tanımıştır. Bu süreç, günümüzde de devam etmekte olup, tekstil tasarımında yenilikçi yaklaşımların ortaya çıkmasına zemin hazırladığı görülmektedir.

2.3 BAUHAUS OKULU VE LİF SANATI SÜRECİNE ETKİSİ

1919-1933 yılları arasında Walter Gropius (1883-1969) tarafından Almanya’da kurulan ve modern sanat tarihinin en önemli okullarından bir olan Bauhaus’un amacının sanat ve zanaat arasındaki sınırları ortadan kaldırarak, işlevsel ve estetik açıdan güçlü eserler üretmeyi hedeflemek olduğu bilinmektedir. Bauhaus Tasarım Okulu’nun, çaydanlıklardan binalara kadar geniş bir yelpaze de tasarım anlayışını şekillendirmiş olduğu ve dünya çapında tasarım eğitimini etkilemiş olduğu görülmektedir. Eğitimde, özellikle Temel Tasarım Dersi aracılığıyla büyük bir yenilik getiren Bauhaus, eğitimcilerin ve öğrencilerin seçimindeki yenilikçi ve deneysel yaklaşımlarıyla dikkat çekmektedir (Cross, 1983:43). Atalayer (1994), Bauhaus’u geleneksel güzel sanatlar ve mühendislik okullarının özel bir birleşimi olarak tanımlarken, Huges (1982) onu bir okuldan ziyade toplumsal bir deney olarak değerlendirmektedir. Sanayi Devrimi’nin etkisiyle tasarım eğitiminin, zanaatkar odaklı geleneksel yöntemlerden uzaklaşarak modern eğitim ortamlarına taşınması, bu süreçte Temel Tasarım Eğitimi’nin önemli bir mesleki rol kazanması sağlamıştır (Ranjan, 2005).

Endüstri, sanat, bilim ve tasarımcının tasarım gücü arasında köprü kurabilmek ve farklı disiplinlerin bir arada olması, iş birliğine dayalı bir çalışma yöntemi ve üzerinde uzlaşmış bir bakış açısıyla başarılı olabilmek, tüm dünyada uygulanabilen, her yerde yeniden üretilen bir 'modern tarz' yani 'uluslararası tarz' oluşturmak Bauhaus'un kuruluşunu belirleyen başlıca temalardır. Bauhaus Okulu, birçok yeniliğe ve özelliğe sahip olmakla birlikte, esas değerini bünyesinde barındırdığı sanatçılardan almaktadır. Arts ve Crafts Hareketi ile Art Nouveau akımlarından etkilenen Bauhaus, sanatın sadece estetik değil, toplum için işlevsel bir araç olması gerektiğini savunmaktadır (Borteh, 2019). Okul, sanatla zanaat arasındaki sınıf farkını ortadan kaldırarak, her sanatçıyı birer zanaatkâr olarak kabul etmektedir. Bauhaus'un felsefesi, formun işlevsel olması gerektiği anlayışına dayanmaktadır. Yani, sanatın sadece estetik değil, aynı zamanda işlevsel olması gerektiği vurgulanmaktadır. Bu anlayış, Bauhaus'ta eğitimin temel ilkelerinden biri olarak benimsenmiştir. 1919'da Weimar'da başlayan Bauhaus Okulu, 1925'te Dessau'da yeni bir bina inşa etmiştir. Bauhaus ismi, Orta Çağ'dan gelen “Bau” (yapı) ve “haus” (ev) kelimelerinin birleşiminden meydana gelmekte ve sanat ile zanaatın birleşimini simgelemektedir (Fiedler & Feierabend, 2000: 54). Bauhaus'ta sanat ve zanaat, işlevsel tasarımlar yaratmak amacıyla bir araya getirilmiştir. Okulda, sanatın toplumsal fayda sağlaması gerektiği öğretildiği görülmektedir.

“Sanat toplum içindir” anlayışı, Bauhaus'un dünya çapında yayılmasında etkili olmuştur. Okul, modern sanat anlayışının temellerini atarak tasarımda teknolojinin kullanımını teşvik etmektedir. Bauhaus'un Dokuma Atölyesi, okulun önemli bir bölümü olmuş ve Gunta Stölzl, soyut tasarımlar ve yeni materyaller kullanarak dokuma sanatını geliştirmiştir. Bauhaus'un etkisi, okul kapatıldıktan sonra da sürmüş olup, eğitmenlerin Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'ya dağılmasıyla bu felsefe global ölçekte yayıldığı görülmektedir. Bauhaus'un sergileri, 1923 ve 1929 yıllarında Zurich ve Basle Müzeleri'nde düzenlenmiş ve bu sergilerle tasarım anlayışı dünya çapında tanıtılmıştır (Bauhaus Design School, 2019; Özçınar, 2019:32-39).

Bauhaus Okulu, 20. yüzyılın en etkili sanat ve tasarım okullarından biri olarak, lif sanatı sürecine önemli katkılarda bulunmaktadır. 1919 yılında Almanya'nın Weimar kentinde Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus, sanat ve zanaatın birleşimini savunarak bu bağlamda tekstil tasarımına yeni bir yaklaşım getirmektedir (Vallye, 2020:12). Okul, sanatı

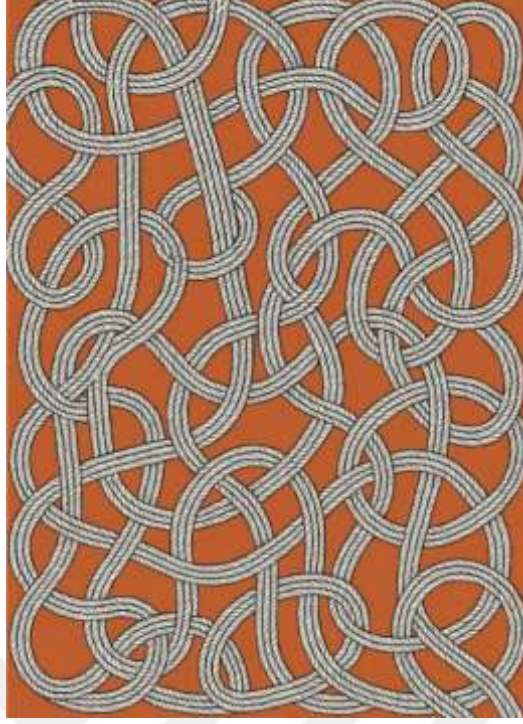
ve teknolojiyi bir araya getirerek, işlevselliği ve estetiği birleştiren bir eğitim modeli geliştirmektedir (Doyle, 2016:45). Bu model, lif sanatı gibi geleneksel zanaat alanlarının modern tasarım süreçlerine entegre edilmesine olanak tanımaktadır (Chen ve He, 2013:78).



Şekil 2.15: Anni Albers, *Dokuma Kompozisyonu* (t.y.).

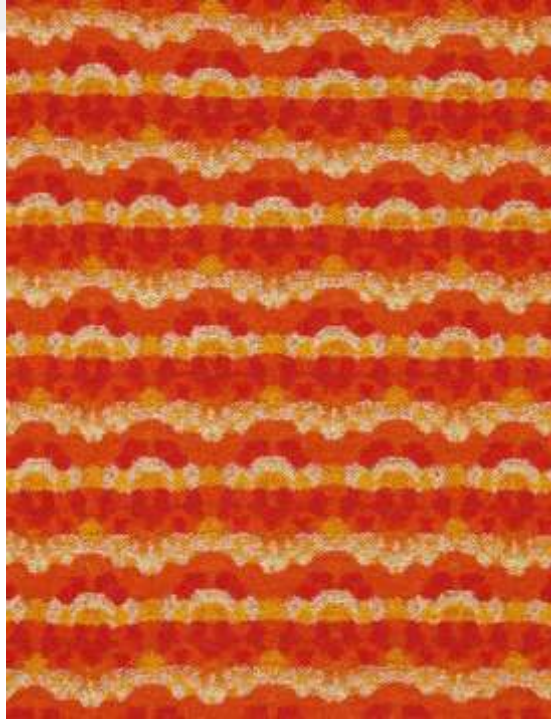
Kaynak: [Long-Sharp Gallery, t.y.].

Bauhaus'un lif sanatı üzerindeki etkisi, özellikle kadın sanatçılar ve tasarımcılar aracılığıyla belirginleşmektedir. Anni Albers (Şekil 2.15), Gunta Stölzl (Şekil 2.16) ve Otti Berger (Şekil 2.17) gibi isimler, Bauhaus'un tekstil atölyelerinde önemli roller üstlenmektedir. Bu sanatçılar, geleneksel dokuma tekniklerini modern tasarım anlayışıyla birleştirerek, tekstil sanatını yeni bir boyuta taşımaktadır (Jiawei, 2024:34). Albers'in çalışmaları, dokuma sanatının estetik ve işlevselliğini vurgularken, aynı zamanda bu alandaki yenilikçi yaklaşımları da teşvik etmektedir (Kim, 2022:56). Bu bağlamda, Bauhaus, lif sanatını sadece bir zanaat olarak değil, aynı zamanda bir sanat formu olarak da yeniden tanımlamaktadır (Biyikli ve Saatçioğlu, 2021:22).



Şekil 2.16: Gunta Stölzl, *Dokuma Tasarımı* (t.y.).

Kaynak: [Textile Artist.org, t.y.].



Şekil 2.17: Otti Berger, *Dokuma Deseni* (t.y.).

Kaynak: [Public Delivery, t.y.].

Bauhaus'un eğitim felsefesi, öğrencilerin yaratıcı süreçlerinde malzeme ile deney yapmalarını teşvik etmektedir. Bu yaklaşım, lif sanatında kullanılan malzemelerin ve tekniklerin keşfedilmesine olanak tanımaktadır (Phillips, 2021:18). Öğrenciler, geleneksel dokuma yöntemlerini modern tasarım ilkeleriyle birleştirerek, yenilikçi ve özgün eserler üretmişlerdir (Berdnik ve diğ., 2019:44). Bu süreç, Bauhaus'un “sanat ve teknoloji arasında yeni bir birlik” oluşturma hedefiyle de örtüşmektedir (Doyle, 2016: 47). Dolayısıyla, Bauhaus, lif sanatının gelişiminde önemli bir katalizör olmuştur.

Bauhaus'un lif sanatı üzerindeki etkisi, aynı zamanda sanatsal ifade biçimlerinin çeşitlenmesine de yol açmıştır. Geleneksel dokuma teknikleri, modern estetik anlayışla birleşerek, yeni tasarım dilleri oluşturulmuştur (Chen ve He, 2013:80). Bu durumun, lif sanatının sadece görsel bir ifade aracı olmasının ötesine geçerek, toplumsal ve kültürel mesajlar iletme potansiyelini de arttırdığı görülmektedir (Motta, 2023:29). Bauhaus'un bu yenilikçi yaklaşımı, günümüzde de tekstil tasarımında etkisini sürdürmektedir.

Bauhaus Okulu, lif sanatı sürecine olan etkisiyle, sanat ve zanaat arasındaki sınırları kaldırarak bu alandaki yenilikçi yaklaşımların gelişimine katkıda bulunmaktadır. Okulun eğitim felsefesi ve sanatçıların yaratıcı çalışmaları, lif sanatının modern tasarım dünyasında önemli bir yer edinmesini sağlamıştır (Vallye, 2020:14). Bu bağlamda, Bauhaus, sadece bir sanat okulu olmanın ötesinde, kültürel ve sanatsal bir devrimin öncüsü olmaktadır.

2.3.1 II. Dünya Savaşının Lif Sanatına Etkisi

II. Dünya Savaşı, sanatı derinden etkileyen bir dönüm noktası olmuştur. Savaşın getirdiği travmalar, sanatçıların yaratım süreçlerini ve eserlerini şekillendirmiştir. Özellikle, savaş sonrası dönemde sanatçılar, yaşadıkları travmaları ve toplumsal değişimleri eserlerine yansıtmışlardır. Bu bağlamda, savaşın getirdiği yıkım ve belirsizliğin, sanatın ifade biçimlerini dönüştürdüğü görülmektedir. Sürrealizm akımı, savaş sonrası dönemde, sanatçıların içsel çatışmalarını ve toplumsal gerçeklikleri yansıtmak için kullandığı bir araç haline gelmiştir (Adams, 2016:45). Savaşın yarattığı travmalar, sanatçıların eserlerinde daha soyut ve deneysel yaklaşımlara yönelmelerine neden olmuştur (Liao, 2023:102).

II. Dünya Savaşı'nın sanata etkisi, aynı zamanda sanatın politikleşmesiyle de ilişkilidir. Sanatçıların, savaşın getirdiği toplumsal adaletsizlikleri ve insan hakları ihlallerini eserlerinde dile getirerek, toplumsal bir bilinç oluşturmaya amaçladığı gözlemlenmektedir

(Gilbert, 2020:25). Bu dönemde, sanat, sadece bireysel bir ifade biçimi olmaktan çıkarak kolektif bir hafızanın ve direnişin aracı haline gelmiştir (Liao, 2023:104). Savaş sonrası dönemde üretilen birçok eser, savaşın yıkıcılığını ve insanlık durumunu sorgulayan temalar içermektedir (Hunt ve Robbins, 2001:310).

Savaşın etkileri, sanatın yanı sıra sanatçıların yaşamlarını da derinden etkilemiştir. Birçok sanatçı, savaş sırasında yaşadığı travmalar nedeniyle psikolojik sorunlar yaşamış ve bu durum, eserlerine yansımıştır (Hunt ve Robbins, 2001:312).

Savaşın sanata etkisi, aynı zamanda yeni sanat akımlarının doğmasına da zemin hazırlamıştır. Savaş sonrası dönemde, soyut sanat ve deneysel sanat akımları, sanatçıların içsel dünyalarını ve toplumsal gerçeklikleri yansıtmak için bir araç haline gelmiştir (Liao, 2023:106). Bu dönemde sanatçıların, geleneksel sanat anlayışlarını sorgulayarak, yeni ifade biçimleri geliştirdikleri görülmektedir (Liao, 2023:08). Örneğin, soyut dışavurumculuk, sanatçıların duygusal deneyimlerini ve içsel çatışmalarını yansıttıkları bir akım olarak öne çıkmaktadır (Liao, 2023:110).

II. Dünya Savaşı, sadece politik ve sosyal anlamda değil, sanat dünyasında da köklü değişimlere yol açmaktadır. Bu dönemde, sanatsal ifade biçimlerinde büyük bir dönüşüm yaşanmakta ve sanatçılar, savaşın getirdiği zorlayıcı koşullara karşı tepkilerini estetik üretimlerle göstermektedir. Savaşın yarattığı zorluklar ve dünya çapındaki yıkım, sanatçılara yeni malzeme ve tekniklerle düşünme fırsatları sunmuştur. Özellikle tekstil sanatı, bu dönemde önemli bir dönüşüm yaşamakta ve geleneksel dokuma tekniklerinden modern ve çağdaş yaklaşımlara doğru bir evrim geçirmektedir.

II. Dünya Savaşı sonrasında, sanatta olduğu gibi tekstil sanatlarında da bir dönüşüm yaşanmıştır. Bu dönemde duvar halısı gibi büyük ölçekli tekstil eserlerini üretmek, sanatçılar için önemli bir ifade biçimi haline gelmiştir. Özellikle Raoul Dufy (1877–1953), Henri Matisse (1869–1954), Pablo Picasso (1881–1973) ve Joan Miró (1893–1983) gibi sanatçıların duvar halısı tasarımlarına katkıda bulunması, bu alanın gelişmesine katkı sağlamıştır. 1960'lı yıllarda Robert Motherwell (1915–1991) ve Le Corbusier (1887–1965) gibi önemli isimlerin de duvar halısı üretiminde yer alması, tekstil sanatlarının modern sanatla bütünleşmesini desteklediği görülmektedir (Özpinar, 2020).

II. Dünya Savaşı'ndan sonra, Avrupa'dan Amerika'ya göç eden birçok sanatçı, tekstil sanatını yeni bir düzeye taşımıştır. Bauhaus okulunun önemli isimlerinin Amerika'ya göç etmesi, modern sanat anlayışının şekillenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu süreçte, "tapestry" (halı dokuma) kavramı, lif sanatına dönüşerek, sanatsal ifadenin önemli bir aracı haline geldiği görülmektedir. Sanatçılar, geleneksel dokuma tekniklerinden farklı olarak, lifleri üç boyutlu formlar yaratacak şekilde kullanmış ve böylece bu alanda devrim niteliğinde eserler üretmektedirler.

Lozan'daki Uluslararası Tapestry Bienali, 1962 yılında lif sanatının uluslararası alanda önemli bir adım atmasına olanak sağlamıştır. Bu bienal, sanatçıların geleneksel dokuma tekniklerinden bağımsız olarak, farklı malzemeleri kullanma fırsatı bulmasına ve lif sanatını daha geniş bir kitleye tanıtmasına olanak sağladığı gözlemlenmektedir. Bienalde öne çıkan sanatçılardan biri, Polonyalı Magdalena Abakanowicz (1930-2017)'tir. Abakanowicz, dokuma sanatını sadece iki boyutlu bir alanla sınırlı tutmamakta, üç boyutlu anıtsal formlar yaratmış ve bu şekilde lif sanatını bambaşka bir boyuta taşımıştır (Şekil 2.18). Bu yaklaşım, sanatta sınırları zorlayan bir etki yaratmıştır.



Şekil 2.18: Magdalena Abakanowicz, *Hurma* (War Games Serisinden) (1990–2000).

Kaynak: [e-flux, t.y.].

Savaş sonrası dönemde, geleneksel malzeme anlayışının dışında, Hırvat sanatçı Jagoda Buic (1930-2023) gibi sanatçılar, halat, kenevir ve yün gibi doğal malzemeleri kullanarak eserler üretmektedir. Bu sanatçılar, sadece görsel değil, aynı zamanda mekânsal etkileşimler yaratan, organik formların ön plana çıktığı çalışmalar ortaya koymuştur. Bu dönemde, sanata olan bakış açısı da değişmektedir; sanatçılar, izleyiciyi daha derin bir şekilde etkilemeye yönelik yeni teknikler geliştirmiştir.

Sonuç olarak, II. Dünya Savaşı ve sonrası dönemde lif sanatı, geleneksel dokuma anlayışından sıyrılarak, modern teknikler ve malzemelerle daha özgün ve etkileyici bir hale gelmektedir. Savaşın yıkıcı etkilerine karşı bir tepki olarak sanatçılar, ifade özgürlüğünü ve yeniliği ön planda tutarak, bu dönemin sanatsal pratiği üzerinde kalıcı izler bırakmışlardır.

2.3.2 Lif Sanatının Erken Örnekleri, Öncü Kuramlar, Öncü Sergiler

Lif Sanatı hem yeni hem de geleneksel bir sanat biçimi olarak tanımlanabilir. Lifli malzemelerin kullanımı, dokunmuş, örülmüş, basılmış ya da farklı şekillerde işlenmiş malzemelerin ortaya çıkışı, tarih boyunca birçok kültürde yer almakta ve işlevsel bir anlam taşımaktadır. Geleneksel olarak, lifli malzemeler işlevsel nesneler olarak kullanılırken, II. Dünya Savaşı'ndan sonra sanatın doğası üzerine yapılan derinlemesine araştırmalarla birlikte lif sanatı, yavaş yavaş bağımsız bir sanat formuna dönüşmüştür. 1950'lerde, çeşitli sanatçı ve zanaatkarların yükselmesiyle, "lif sanatı" terimi bu yeni sanat alanını tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır.

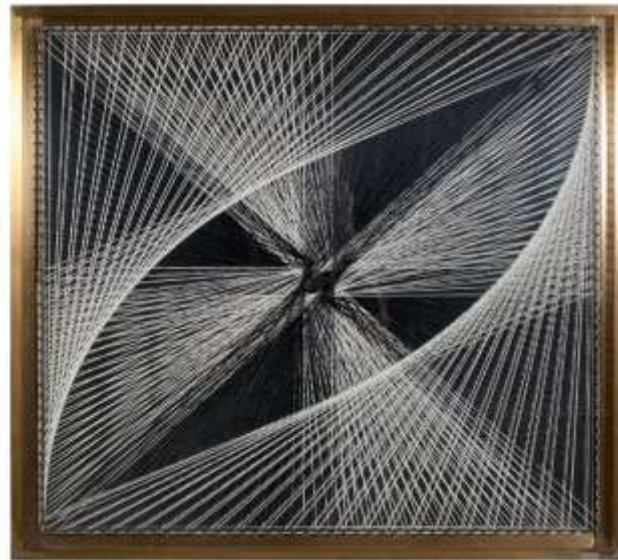
Bauhaus'un kapanmasının ardından ABD'ye göç eden sanatçılar, lif sanatının akademik bir disiplin olarak gelişiminde etkili olmuştur. Özellikle Anni Albers, Yale Üniversitesi'nde dokuma sanatını Bauhaus'un ilkeleriyle birleştirerek yenilikçi bir yaklaşımla öğrettiği görülmektedir. Marli Ehrman'ın Chicago'daki Yeni Bauhaus'taki katkıları ve Trude Guermonprez'in Oakland'daki California College of Arts'ta yürüttüğü çalışmaları, tekstil sanatının özgün bir sanat alanı olarak tanımlanmasında önemli bir rol oynamaktadır (Çınar, 2007: 56).

Ayrıca, Ed Rossbach'ın Berkeley Üniversitesi'nde yürüttüğü deneysel uygulamalar, geleneksel el sanatlarını modern sanatla buluşturarak lif sanatının çok boyutlu yapısını desteklemektedir. Bu süreçte lif sanatı yalnızca teknik bir üretim alanı olmaktan çıkmakta,

aynı zamanda eleştirel ve kavramsal anlamlarla da yüklenmektedir (Constantine & Larsen, 1972: 38).

Jean Lurçat (1892–1966)'ın öncülüğünde ve Pierre Pauli (1916-1970)'nin katkılarıyla, 1961 yılında kurulan The International Center of Ancient and Modern Tapestry (ICAM), Lozan Bienallerinin temellerini atarak, modern dokuma sanatının tanınmasında önemli bir rol oynamaktadır (Ville de Lausanne, 2019). Lurçat, tapestry sanatında yaptığı yeniliklerle tanınmakta ve sanatı, yüzeyde derinlik arayışından çok üç boyutlu yapıtların oluşturulmasına yönlendirmektedir. Dokuma sanatını geleneksel anlayışın ötesine taşıyan Lurçat, sanatı yalnızca doğa betimlemeleriyle sınırlı bırakmayarak, tarihsel ve şiirsel anlatımlar da içeren kavramsal temalarla buluşturmaktadır. Bu yenilikler, fiber art (lif sanatı) olarak bilinen çağdaş dokuma sanatının doğmasına yol açmaktadır (Cotton, 2012).

1950'li ve 60'lı yıllarda Amerika'da düzenlenen öncü sergiler, lif sanatının gelişiminde büyük rol oynamaktadır. 1956 tarihli “Textile USA” ve 1960 tarihli “International Textiles” gezici sergilerinde, yalnızca dokuma değil; örgü, düğüm ve sepetçilik gibi alternatif teknikler üzerinden hacimsel form arayışları ön plana çıkarılmıştır. Bu sergilerde Mariska Karasz, Sue Fuller (Şekil 2.19), Ed Rossbach, Ted Hallman ve Lilli Hoffman gibi sanatçılar önemli katkılarda bulunmuştur (Constantine & Larsen, 1972: 52–55).



Şekil 2.19: Sue Fuller, *String Composition #46* (1960).

Kaynak: [Museum of Modern Art (MoMA), t.y.].

Lozan Bienalleri, 1950'ler ve 1960'lar boyunca, modern sanatın en önemli gelişmelerini yansıtan bir platform haline gelmektedir. Bu bienaller, geleneksel olmayan malzemelerin sanatsal alandaki yerini sağlamlaştırarak, lif sanatı gibi yenilikçi sanat biçimlerinin tanınmasına katkı sağlamaktadır. 1962'deki I. Lozan Tapestry Bienali, Batı Avrupa, Japonya ve Amerika'dan sanatçıların katıldığı büyük bir organizasyon oluşturmuştur. İlk Lozan Bienali'nde, Polonya'dan gelen sanatçılar, savaş sonrası zorluklara rağmen alternatif malzemelerle ürettikleri eserlerle dikkat çekmişlerdir. Magdalena Abakanowicz (1930–2017), "Composition with White Forms" adlı eseriyle bu dönemin en önemli isimlerinden biri haline gelmektedir (Interweave, 2016) (Şekil 2.20).



Şekil 2.20: Magdalena Abakanowicz, *Composition of White Forms* (1962).

Kaynak: [Contemporary Lynx, t.y.].

Lozan Bienalleri, ayrıca Batı Avrupa'dan Doğu Avrupa'ya kadar geniş bir sanatçı yelpazesinde sanatsal etkileşimi arttırmıştır. Bu platformda Jagoda Buic (1931–2022) gibi sanatçılar, doğayı arka plan olarak kullanarak mekâna entegre edilen devasa eserlerle dikkat çekmektedir. Aynı zamanda Wojciech Sadley (1935-), Maria Chojnacka (1934-) gibi isimler, ilk kez Lozan Bienali sayesinde eserlerini uluslararası platformda sergileme fırsatı bulmuşlardır. (Cotton, 2012). Bu yıllarda, Türkiye'den sanatçıların da katıldığı bienaller,

türk sanatının global sanatla entegrasyonunu simgeleyerek, sanatçılar için önemli bir uluslararası deneyim alanı sunmaktadır.

Lif sanatının uluslararası kabul görmesinde yalnızca Lozan Bienalleri değil, aynı zamanda 1963 yılında New York'ta düzenlenen *Woven Forms* sergisi de büyük öneme sahiptir. New York Museum of Contemporary Crafts'ta açılan bu sergide Claire Zeisler, Sheila Hicks ve Lenore Tawney gibi öncü kadın sanatçılar üç boyutlu, heykelsi tekstil işleriyle yer almıştır. Sergi, aynı yıl Zürih'teki Kunstgewerbemuseum'a taşınmış ve Avrupa'da da etkili olmuştur (Porter, 2014: 102).

Hollanda'da 1969 yılında düzenlenen *Perspectief in Textiel* sergisi ise, tekstilin galeriler ve müzeler tarafından sanatsal ifade aracı olarak kabul edilmesinde dönüm noktası oluşturmaktadır. Stedelijk Müzesi'nde açılan bu sergide geleneksel tekniklerin ötesine geçilerek kavramsal yerleştirmelere dayalı tekstil işleri sergilenmiştir (Constantine & Larsen, 1972: 57).

Ayrıca Japonya'daki Uluslararası Kyoto Tekstil Yarışması, Avustralya'daki Tamworth Fibre Textile Biennial, ABD'deki Fiberart International, Romanya'daki TexpoArt ve Hollanda'daki Rijswijk Textile Biennial gibi etkinlikler, lif sanatının farklı coğrafyalarda gelişmesine katkı sağlamak ve tekstil sanatının çok sesli yapısını pekiştirmektedir (Çınar, 2007: 78–81).

Lozan Bienalleri, hem Batı'nın sanatsal ilerlemelerinin hem de geleneksel zanaatların sanatla buluştuğu bir alan olarak, lif sanatının gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır. Bu bienaller, dönemin kültürel ve sanatsal etkileşimlerinin merkezi haline gelirken, fiber art alanındaki yeniliklerin uluslararası alanda tanınmasını sağlamaktadır.

1950'lerden sonra lif sanatı, hem biçim hem de anlam bakımından farklı yönlerde gelişmeye başlamıştır. Bu gelişim süreci, bazı sanatçıların öncülüğünde daha da hız kazanmıştır. Bu sanatçılar lif malzemeleri kullanarak dikkat çeken özgün eserler ortaya koymuşlardır. Sonraki başlıklar altında bu sanatın şekillenmesinde etkili olan önemli sanatçılara ve onların dikkat çeken yapıtlarına tez konusu kapsamında organik form perspektifinden bakılarak incelenecektir.

2.3.3 Lif Sanatında Öncü Sanatçılar ve Yapıtları

2.3.3.1 Olga de Amaral

Olga de Amaral (1932-), Kolombiyalı bir tekstil sanatçısı olup, liflerle yaptığı büyük ölçekli soyut eserleri ve altın/gümüş yaprak kaplamalarıyla tanınmaktadır. 1932 yılında Kolombiya'nın Bogotá kentinde doğan sanatçı, yerel gelenekleri uluslararası sanat akımlarıyla harmanlayarak kendine özgü bir dil oluşturmuştur. 1960'lar ve 70'ler boyunca yaptığı çalışmaları, onu Güney Amerika'nın en tanınan sanatçılarından biri haline getirmiştir. Savaş sonrası Latin Amerika Soyutlaması'nın gelişiminde önemli bir figür olarak kabul edilmektedir (Billeter, 1995).

Olga de Amaral'ın eserlerinde, dokuma tekniklerinin yanı sıra, altın ve gümüş gibi değerli metallerle kaplanmış yüzeyler önemli bir rol oynamaktadır. Sanatçı, geleneksel tekstil malzemelerini kullanarak, özellikle liflerle yaptığı çalışmalarda zengin dokular ve göz alıcı renkler yaratmaktadır. Bu eserler, sadece görsel değil, aynı zamanda kültürel bir bağlamda da anlam taşımaktadır. Latin Amerika'nın kültürel tarihini yansıtan unsurlar, de Amaral'ın sanatını özgün kılmakta ve onu sadece bir sanatçı değil, aynı zamanda bir kültür elçisi olarak konumlandırmaktadır (Brenson, 1995).

Amaral, geleneksel dokuma tekniklerini çağdaş sanatla buluşturarak doğadan ilham alan, organik formlar üzerine kurulu eserler üretmektedir. Çalışmaları, heykel, resim ve mimari unsurları bir araya getirerek mekânla bütünleşen ve yaşayan organizmalar hissi uyandıran yapılara dönüştüğü görülmektedir. Sanatçının formları simetriden uzak, akışkan ve doğanın düzensizliğini yansıtan yapıdadır. Malzeme seçiminde doğal lifler, altın yaprak, pigment gibi elementleri tercih ederek dokularında toprak, taş, yaprak gibi organik yüzeyleri çağrıştırdığı gözlemlenmektedir.

Sanatçının eserleri, özellikle soyut sanatın etkisi altında şekillenmekte olup aynı zamanda Kolombiya'nın yerel sanat ve el sanatlarından ilham almaktadır. Altın ve gümüş kaplamalar, de Amaral'ın çalışmasının estetik gücünü artırarak bu metallerin kültürel simgeleriyle birleştirilmesi, onun eserlerine derin anlamlar katmaktadır (Cotton, 2012). Sanatçı, tekstil sanatına olan yaklaşımını sürekli olarak geliştirerek, geleneksel tekniklerle modern sanat arasındaki sınırları yeniden tanımlamaktadır.

Günümüzde, Kolombiya'nın Bogotá kentinde yaşamaya devam eden Olga de Amaral, çalışmalarına yeni boyutlar eklemeye devam etmektedir. Sanatçı, uluslararası sergilerde yer alarak, Güney Amerika sanatını dünyaya tanıtmaktadır. Eserleri, dünya çapında birçok önemli koleksiyonda yer almakta ve sanatçının etkisi, çağdaş tekstil sanatının önemli bir parçası haline gelmektedir (Becherer, 2002).

Olga de Amaral'ın eserlerinde organik form anlayışı belirleyici bir rol üstlenmektedir. Sanatçının çalışmaları, doğadan alınan ilhamla şekillenerek toprak, taş ve yaprak gibi doğal yüzeyleri anımsatan dokular oluşturmakta ve doğanın düzensiz, akışkan yapısını yansıtmaktadır. Geleneksel dokuma tekniklerini çağdaş sanatın özgür diliyle harmanlayan Amaral, simetriden uzak, ritmik ve organik formlarla mekâna yayılan, adeta yaşayan organizmalar gibi hareket eden eserler üretmektedir. Liflerin doğal hareketinden güç alan bu yapılar, hem doğanın özgün yapısını hem de kültürel kökleri içinde barındırarak izleyiciye güçlü bir görsel ve duygusal deneyim sunmaktadır (Şekil 2.21).



Şekil 2.21: Olga de Amaral, *Estela I* (2019).

Kaynak: [Lisson Gallery, t.y.].

2.3.3.2 Lenore Tawney

Lenore Tawney (1907-2007), lif sanatı, kolaj, montaj ve çizim gibi farklı alanlarda eserler üretmekte olan Amerikalı bir sanatçıdır. Zanaat süreçlerini güzel sanatlar statüsüne yükseltmekle tanınmakta olan Tawney, sanat dünyasında çığır açan bir figür olarak kabul edilmektedir. Çalışmaları, daha önce birbirini dışlayan iki topluluğu birleştirerek, sanatın çeşitli disiplinler arasındaki sınırlarını yeniden tanımlamıştır.

Tawney, Cleveland yakınlarındaki Lorain, Ohio'da İrlandalı-Amerikalı bir ailede doğup, büyümüştür. Sanat kariyerine başlamak için Chicago'ya taşınmış, 1940'lar ve 50'lerde çeşitli kurumlarda sanat eğitimi almış ve dokumacılık sanatını mükemmeleştirmiştir. 1957 yılında New York'a taşınmış ve burada, 1960'lara kadar başarılı bir kariyer sürdürmüştür. Sanatçı, modernizm ve soyut sanatın etkisi altında geliştirdiği tekstil çalışmalarıyla tanınmıştır. 1960'lardan itibaren daha kişisel bir yaratım sürecine yönelmiş, maneviyatına ve içsel arayışlarına odaklanmaya başlamıştır.

Tawney'in eserleri, lif sanatına getirdiği yenilikçi yaklaşımlar sayesinde önemli bir yere sahiptir. Dokuma tekniğini, soyutlamayı ve geometrik formları birleştirerek, izleyiciye görsel bir deneyim sunmaktadır. Bunun yanı sıra, çalışmaları hem geleneksel hem de modern bir dili harmanlamakta, sanat ve zanaat arasındaki sınırları ortadan kaldırarak, tekstil sanatını sadece bir el sanatı olarak değil, bir görsel sanat olarak kabul ettirmektedir (Cotton, 2012).

Sanatçının en dikkat çeken yönlerinden biri, doğa ile olan derin bağları ve spiritüel temaları işlemesidir. 1970'lerden sonra Tawney, maneviyatını ifade etmek amacıyla çalışmaları üzerinde daha çok düşünsel ve sembolik temalarla yoğunlaşmış, eserlerinde bu yeni yaklaşımını ortaya koymaktadır. Bu dönemde, dokuma sanatını sadece estetik bir ifade aracı olarak değil, bir içsel keşif ve dönüm noktası olarak kullanmıştır (Billeter, 1995). Tawney'in etkisi, günümüzde de devam etmekte olup, tekstil sanatını modern sanatla entegre etme çabaları, onu çağdaş sanatçılar için bir ilham kaynağı yapmaktadır.

Lenore Tawney'in eserlerinde organik form anlayışı, hem doğadan esinlenen yapılar hem de spiritüel bir arayışla şekillenmektedir. Sanatçı, dokuma tekniklerini geometrik soyutlamalarla birleştirirken aynı zamanda doğanın akışkanlığını ve düzensiz ritmini de eserlerine yansıtmaktadır. Tawney'nin çalışmaları, keskin simetrilere uzak, serbest ve

doğal formlar etrafında şekillenerek bir içsel keşfin izlerini taşımaktadır. Doğadaki formların kendi içindeki dengesi ve rastlantısallığı, onun liflerle oluşturduğu yüzeylerde organik bir bütünlük hissi yaratmakta; böylece sanatçı, izleyiciyi hem doğa ile hem de kendi içsel dünyasıyla güçlü bir bağ kurmaya davet etmektedir (Şekil 2.22).



Şekil 2.22: Lenore Tawney, *Cloud Series I* (1981)

Kaynak: [Smithsonian American Art Museum, t.y.].

2.3.3.3 Magdelana Abakanowicz

Magdalena Abakanowicz (1930-), Polonya'nın Falenty şehrinde doğmuştur ve 20. yüzyılın önemli kadın sanatçılarından biri olarak tanınmaktadır. Tekstilleri heykelsi biçimlere dönüştürme konusunda öncü isimlerden biri olan Abakanowicz, eserlerinde geleneksel dokuma tekniklerini kullanarak güçlü hacimler ve soyut figürler yaratmaktadır. Polonya Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisi'nde profesörlük yapmakta ve UCLA'da çeşitli görevlerde bulunmaktadır (Cotton, 2012).

Sanatçının erken dönem eserleri, dikdörtgen format ve soyut kompozisyonlarla şekillenirken, 1960'lı yıllarda daha serbest formlar geliştirmeye başlamıştır (Billeter, 1995). Dokumalarında kullanılan sisal, jüt, kenevir ve at kılı gibi organik malzemelerle hacimli, heykelsel yapılar ortaya koymaktadır. Abakanowicz'in eserlerinde, dokuma tekniklerinin

yanı sıra, rölyef yüzeyler, girinti-çıkıntılar ve saçaklar kullanarak organik ile insan yapımı arasındaki sınırı bulanıklaştırmaktadır (Brenson, 1995).

Sanatçı, 1960'ların sonlarından itibaren dokuma tezgâhı kullanmadan büyük boyutlu, hacimli yapıtlar üretmeye başlamıştır. Özellikle "Abakan" serisiyle dikkat çekmektedir. Bu yapıtlar, genellikle büyük kontrastlar içeren, hareketli yüzeyler ve keskin kenarlarla bezeli dokumalardır. Red Abakan (1967-68) ve Yellow Abakan (1969) gibi eserlerinde, heykelsel biçimler, geleneksel dokuma formlarından uzaklaşarak farklı bir ifade biçimi kazanmaktadır (Becherer, 2002).

Abakanowicz'in 1960'ların sonlarından itibaren yaptığı heykel formunda çalışmalarda, dokuma ve yapısal sanat birleştirilmektedir. 1970'li yıllarda yaptığı "Embryology" serisinde, organik şekillerle insan bedenini çağrıştıran biçimler oluşturulmaktadır. Sanatçı, bu dönemde çevresel sanat ve yerleştirmeler gibi kavramlarla ilişkilendirilen eserler üretmektedir (Janeiro, 1995).

Abakanowicz'in eserleri, dönemin sosyal ve politik baskılarından etkilenmekte ve özellikle Polonya'nın Komünist rejimi altında özgürlük düşüncesini ve insan-doğa ilişkisini vurgulamaktadır. Ayrıca, doğaya öykünen ve doğadan malzeme alan çalışmaları, onun sanatındaki organik malzemelerin gücünü ve doğa ile içsel bağı simgelemektedir. Abakanowicz'in eserleri, çevresel sanatta önemli bir yere sahip olmakta ve hem içerik hem de biçim açısından derin anlamlar taşımaktadır (Batorska, 1993).

Sanatçının çalışmaları, sadece görsel değil, aynı zamanda duygusal ve düşünsel bir derinlik de barındırmaktadır. Farklı tekstil teknikleri ve malzemeleriyle yaptığı yenilikçi çalışmalar, onu çağdaş sanat dünyasında önemli bir figür haline getirmektedir. Abakanowicz, tekstil sanatında önemli bir dönüm noktası olmuş ve heykel formunda biçimler aracılığıyla farklı anlatım olanaklarını keşfetmiştir (Özay, 2001).

Magdalena Abakanowicz'in "Abakan" serisi, organik formun dokuma sanatı içinde heykelsi bir boyut kazanan en güçlü örneklerinden biridir. Sanatçı, sisal, jüt ve kenevir gibi doğal liflerle oluşturduğu devasa, amorf yapılarla doğanın düzensiz, akışkan ve kendiliğinden biçimlenen karakterini eserlerine taşımaktadır. "Abakans" çalışmaları, belirgin bir simetri ya da düzen arayışından uzak, doğadaki karmaşık organizmaları ve organik süreçleri çağrıştıran

hacimli formlar ortaya koymaktadır. Bu eserler, lifin doğasından kaynaklanan esneklik ve dokusal zenginlik sayesinde, izleyicide hem doğaya hem de insanın varoluşsal köklerine dair güçlü bir his uyandırmakta; Abakanowicz'in sanat anlayışında organik formun merkezî bir rol oynadığını açıkça göstermektedir (Şekil 2.23).



Şekil 2.23: Magdalena Abakanowicz, *Abakan Red* (1969).

Kaynak: [Tate Modern, t.y.].

2.3.3.4 Claire Zeisler

Amerika'nın Cincinnati, Ohio şehrinde doğan Claire Zeisler (1903-1991), Chicago Kolombiya Koleji'nde eğitim almış ve daha sonra Tasarım Chicago Enstitüsü'nde öğrenim görmüştür. Heykel eğitimi için Alexander Archipenko'dan dersler almış ve 1950'li yıllarda düz dokumalar yapmaya başlamıştır. 1960'ların başlarında tezgâh kullanımını bırakıp, lif heykeller üretmeye başlamıştır. 1962'de ilk kişisel sergisini açmış ve 1963'teki "Woven Form" sergisiyle sanat dünyasında tanınan bir isim haline gelmiştir. Yenilikçi lif eserleri, ona büyük itibar kazandırmış ve lifin serbestçe düşen, dokunmamış şeritleri ile ayrıntılı düğümlenmesi dikkat çekmiştir (Cotton, 2012).

Zeisler'in tezgâhtan düz dokumalardan, lifin serbest duruşlu konstrüksiyonlarına kadar değişen çalışmalarının evrimi, lif sanatının, el sanatlarından güzel sanatlar dünyasına doğru gelişen sınırlarının bir temsilcisi gibidir (Larsen & Constantine, 1972). 1960'lar ve 70'lerde,

liflerle ve tezgâh dışı dokuma alanında yaptığı denemelerle, lif sanatının kullanıma dayalı el sanatına eşdeğer olduğu düşüncesine karşı mücadele etmektedir. Geleneksel dokuma sınırlarından saparak, işlev dışı ya da sanatsal amaçlarla liften heykeller yaratmış ve bu sayede, lif sanatının sadece kadına özgü bir zanaat olarak görülmesi fikrini çürütmüştür (Auther, 2010).

Lif sanatının güzel sanatlar alanı olarak meşrulaşmasında önemli bir rol oynamaktadır. 1960'lar ve 70'ler boyunca feminist akademisyenler, sanatın tarihsel ilkelerinin geçersiz olduğunu ileri sürmüş ve sanatın batılı erkekler tarafından kurulan subjektif ve ayırımcı bir sistem olduğuna dikkat çekmişlerdir (Auther, 2010: xvxx).

Zeisler'in çalışmaları, kadın sanatçılar için yeterlilik örneği oluşturmakta ancak feminist sanat hareketinin politik alanına doğrudan katkı yapmamaktadır. 1960'ların başlarında yaptığı çalışmalar, hacimli yapılarıyla dikkat çekmekte ve 1962'deki *Purple* adlı eseri, düz bir duvar halısı olmasına rağmen, farklı boyutlarda ve dokularda dokunmuş kroşe düzlemleri içermektedir. Zeisler'in 1960'lar ve 70'lerdeki önemli eserlerinden biri de, etrafında gizli bir destek olmadan kendi kendine dik durabilen lif heykelleridir. Bu eserler, lif sanatının önemli bir kilometre taşıdır. (Janeiro & Larsen, 2005: 4).



Şekil 2.24: Claire Zeisler, *Red Preview* (1969).

Kaynak: [Art Institute of Chicago, t.y.].

1969 tarihli *Red Preview* eseri (Şekil 2.24), büyük boyutlu ve katmanlı bir tekstil heykel niteliğindedir. Bu çalışma, sanatsal duruşunun ev hanımının el sanatlarının ötesine geçtiğini ve bir bütün olarak sanatsal anlam taşıdığını ifade etmektedir. Zeisler'in *Red Preview* adlı eserinde, heykelin orta kısmındaki organik biçimler kadınsı bir figürü çağrıştırmaktadır. Uzun bölümler halinde aşağıya doğru inen bu yapılar, alt kısımda karmaşık bir yumak oluşturmakta ve Medusa'nın saçlarını andıran bir biçim oluşturmaktadır.

Zeisler, büyük süet şelalelerini andıran formlarını, kâğıt kesme metotlarıyla yaratmış ve jüt, sisal ve kenevir gibi malzemeleri eserlerinde kullanmıştır. Bu tekniklerle oluşturduğu yapıtlar, primitif kültürlerin yalın formlarından etkilenmiş ve minimal, doğrudan anlatım tercih etmiştir (Larsen, Constantine, 1972: 288-290). Zeisler, 1970'lerde profesyonel sanatçıların heykelle bağlantılı anlatımlara geçişine öncülük etmiştir. Lif sanatını, yeni bir perspektife kavuşturmuş ve seyircilere, formun etrafında dönerek onu tüm açılarıyla algılama fırsatı vermiştir (Janeiro & Larsen, 2005: 4).

Zeisler, kullandığı malzemelerin özgün özelliklerine dikkat ederek, doğal özellikleri açığa çıkarmış ve estetik dengeyi gözetmiştir. Ayrıca, Tawney'in yolunu izleyerek, Amerikan yerlileri ve Hawaii yerlilerinin tekstil düğümlleme tekniklerini hacimli işlerine başarıyla adapte etmiştir. Zeisler'in eserlerinde kullanılan malzemeler, biçimden çok dokuyu vurgulamaktadır.

Zeisler'in eserlerinin büyük boyutları ve 1970'lerde kadın sanatçıların bu tür büyük çalışmaları yapabilecek kapasiteye sahip olmaları, sanatsal cinsiyet önyargılarının kırılmasına neden olmaktadır. Onun sanatında, düğümlleme ve kesme tekniklerinin bir arada kullanılması, özgürce ifade edilen sanatsal değerleri ve biçimsel titizliği yansıtmaktadır.

Zeisler, geleneksel dokuma tekniklerini aşarak doğal liflerle üç boyutlu, serbest biçimli yapıtlar üretmiş önemli bir sanatçıdır. Eserlerinde doğadan ilham alan akışkan ve düzensiz formlar dikkat çekerken, iplik ve sicim gibi malzemelerle oluşturduğu yapılar kök sistemleri ve deniz altı bitki örtülerine benzer organik oluşumları çağrıştırmaktadır. Yerçekimine meydan okuyan sarkıtlar ve zemine yayılan formlar aracılığıyla, doğanın esnek karakterini sanat diline aktarmış; böylece organik formun lif sanatındaki estetik ve kavramsal potansiyelini ortaya koymuştur.

2.3.3.5 Jagoda Buic

Hırvat kökenli Yugoslav sanatçı Jagoda Buic (1930-), Split kentinde doğmuştur. Uygulamalı Sanatlar ve Tasarım Akademisi ile Zagreb Üniversitesi'nde sanat tarihi eğitimi almakla beraber ve Viyana Sanat Akademisi'ni tamamlayarak, sanatçının düşünsel ve estetik altyapısını oluşturmaktadır (Acar, 2013).

Geleneksel Hırvat dokuma tekniklerini çağdaş yaklaşımla birleştirerek, Buic'in sanat pratiğinin temelini oluşturduğu görülmektedir. Özellikle *vutlak* adı verilen Yugoslav tekniğini kullanan sanatçı, dokuma ile mimari arasında güçlü bir ilişki kurulmasına imkân sağlayan üretimlerde bulunmuştur. Buic çalışmalarında yün, sisal ve ipek gibi malzemeleri tercih ederek gri, siyah, kahverengi tonlarını kullanmış olup anıtsal ölçekli eserlerine karakteristik bir kimlik kazandırmıştır. Mildred Constantine (1906–2008) ve Jack Lenor Larsen (1927–2020)'ene göre, “ ‘Tapestry, adını kaybetse de plastik sanatlarla yeniden yerini bulmuştur’ ” diyerek, çağdaş lif sanatının geçirdiği evrimi vurgulamaktadır (Constantine & Larsen, 1972, s. 125).

Uluslararası sergilerde yer alarak önemli müzelerin koleksiyonlarına dâhil olan sanatçı sanatsal etkisinin genişliğini göstermektedir (Acar, 2013). 1967 yılında Lausanne Bienali'nde sergilenmek üzere ürettiği *Triptique Structural* adlı çalışma, *vutlak* tekniğinin belirgin bir örneğini sunmaktadır (Constantine & Larsen, 1972, s. 126).

Sahne sanatlarına ilgi duyarak bu alanda çalışmalarda bulunan sanatçı, disiplinler arası yaklaşımını ortaya koymaktadır. Tiyatro, opera ve dans için sahne ve kostüm tasarımı yaparak, onun tekstili sadece izlenen değil, yaşanan bir sanat formuna dönüştürme arzusunu açmaktadır (Acar, 2013, s. 57). 1997 yılında bir Shakespeare oyunu için tasarım gerçekleştirerek 2010–2011 yıllarında retrospektif sergilerle anılmak Buic'in sanat kariyerindeki önemli dönüm noktalarındandır (Acar, 2013, s. 58).

Günümüzde Fransa ve Hırvatistan'da üretimlerine devam eden Buic, lif sanatına getirdiği özgün yaklaşımlar ile çağdaş sanat tarihinde önemli bir yere sahip olmaktadır. Sanatçının çalışmaları, organik formun hem fiziksel hem de kavramsal boyutlarda nasıl güçlü bir ifade aracına dönüşebileceğini göstermektedir (Şekil 2.25).



Şekil 2.25: Jagoda Buić, *White Reflections* (1970–1975).

Kaynak: [Richard Saltoun Gallery, t.y.].

2.3.3.6 Sheila Hicks

Sheila Hicks (1934-), Hastings, Nebraska’da doğmuş ve Yale Üniversitesi’ni lisans ve yüksek lisans olarak tamamlamıştır. 1957-58 yıllarında Fulbright bursu ile Şili’ye giderek orada başladığı sanat yolculuğuna Meksika, Güney Afrika, Fas ve Hindistan gibi farklı coğrafyalarda devam ettirmektedir. Hicks, özellikle Amerika’nın erken dönem lif sanatçılarından biri olarak kabul edilmekte olup, lif sanatının gelişimine katkıda bulunarak çağdaş tekstil sanatının önemli figürlerinden biridir (Acar, 2013:45).

Sanatçının eserlerinde geleneksel tekstil tekniklerini modern bir estetik anlayışıyla birleştirdiği ve farklı materyallerle deneyler yaptığı görülmektedir. Hicks, eserlerinde genellikle doğal lifler, sentetik karışımlar ve bazen gündelik malzemeler kullanarak soyut, dokunsal ve hacimli yapılar üretmektedir. Bu eserler, hem görsel hem de dokunsal anlamda güçlü bir etki yaratmaktadır. Sheila Hicks, lif sanatının sınırlarını zorlayarak, malzemeyi sadece bir tekstil aracı olarak değil, aynı zamanda sanatsal bir ifade biçimi olarak kullanmaktadır (Constantine ve Larsen, 1972: 125).

Sheila Hicks'in eserleri, geleneksel dokuma tekniklerinden modern ve soyut formlara uzanmakta ve bu eserlerde genellikle geleneksel olmayan nesneler üretmektedir. Özellikle "*The Principal Wife Goes On*" adlı eserinde, geleneksel lif sanatlarının dışına çıkarak, ham ketenler üzerine sarılmış renkli ipliklerle geleneksel olmayan nesneler üretmektedir. Bu çalışmalar, 1960'lar ve 1970'ler boyunca lif sanatçılarının keşfettiği el emeği türündeki eserler olarak kabul edilmiştir. Ancak sanatçı, bu tür çalışmalarına yönelik "dekoratif" eleştirilerine karşı çıkarak estetik ile yenilikçi yaklaşımlarını savunmaktadır (Acar, 2013:47).

Hicks'in çalışmaları, toplumsal ve kültürel öngörülerin dışında kalmakta ve sanatçıyı geleneksel zanaat formlarından bağımsız bir sanatçı olarak tanıtmaktadır. Teknik ve malzeme konusunda yaptığı bilinçli keşifler, ona kendi sanatsal dilini oluşturma imkanı sağlamaktadır. Hicks, resim ve heykel eğitimini alarak bu iki disiplinin etkisiyle, lifin heykel sanatında bir malzeme olarak kullanılabileceğini savunmaktadır. Post-minimalist dönemde lif, soyutlamaya ve deneyciliğe açık bir malzeme olarak tanımlanmakta ve bu bağlamda Hicks, dönemin önemli sanatçılarından biridir (Constantine ve Larsen, 1972:128).

Eserlerinde iplik, yün ve keten gibi malzemelerle oluşturduğu yoğun dokulu yüzeyler ve sarkıt biçimler, doğadaki organik büyüme süreçlerini ve doğal akışkanlığı yansıtmaktadır. Hicks, geleneksel dokuma sınırlarını aşarak lifleri bükerek, düğümleyerek ve serbestçe katmanlayarak mekâna yayılan doğal oluşumlar yarattığı görülmektedir. Sanatçının çalışmalarında renk, doku ve biçim, doğadaki çeşitliliği ve canlılığı çağrıştıran bir bütünlük içinde organik bir estetik anlayışıyla birleşmektedir (Şekil 2.26).

Sanatçı, yalnızca tekstil sanatına değil, aynı zamanda mimari tasarımlarına da katkı sağlamaktadır. Luis Barragán (1902-1988) ve Ricardo Legorreta (1931-2011) gibi ünlü mimarlarla iş birliği yaparak, eserlerini farklı alanlarda oluşturmaktadır. Bu çok yönlü yaklaşım, Hicks'i sadece tekstil sanatçısı değil, aynı zamanda çağdaş sanat dünyasında önemli bir figür haline getirmektedir. Hicks'in eserlerinde, resim, heykel ve tasarım gibi disiplinler arasındaki sınırlar bulanıklaşmış ve sanatçının eserleri, çoklu anlamlar taşıyan eserler olarak değerlendirilmektedir (Acar, 2013:49).

Hicks'in sanatı, sadece bireysel bir estetik arayışı değil, aynı zamanda toplumların dokusal kültürlerine yönelik bir yansıma olarak da değerlendirilmektedir. Onun eserleri, farklı

kültürlerin geleneksel dokuma tekniklerini modern bir bakış açısıyla harmanlayarak, izleyicilerine derin bir görsel ve dokunsal deneyim sunmaktadır. Sheila Hicks'in 1960'lardan itibaren oluşturduğu büyük ölçekli eserleri, sanat dünyasında iz bırakarak birçok kamu binasında yerini almaktadır (Constantine ve Larsen, 1972:127).

Sanatçının 2014 yılında Aziz Louis Sanat Müzesi'nde düzenlenen 50. yıl sergisinde yer alan Minimes dizisi ve diğer eserleri, Hicks'in son elli yıldaki pratiğinin önemli bir kesitini oluşturmaktadır. Sergideki eserler arasında Mavi (1967-1968), ipek malzemelerle düzenlenerek parlak düğümlü modüler düzenlemeler şeklinde yer almaktadır. Hicks'in eserleri, boşluk, mekân, renk ve malzeme disiplinleri arasındaki ilişkiyi sorgulayan bir anlayışı ortaya koymaktadır (Acar, 2013:51).

Hicks'in sanatı, özellikle malzeme kullanımı ve soyutlamadaki cesur yaklaşımıyla, 20. yüzyılın en yenilikçi tekstil sanatçılarından biri olarak kabul edilmektedir. Sanatçı, tekstil sanatını sadece görsel bir deneyim olarak değil, aynı zamanda duygusal ve fiziksel bir etkileşim alanı olarak da tasarlamaktadır (Acar, 2013:55).



Şekil 2.26: Sheila Hicks, *Pillar of Inquiry / Supple Column* (2013–2014).

Kaynak: [The Museum of Modern Art, t.y.].

2.3.3.7 Ed Rossbach

Ed Rossbach (1919-2002), San Francisco, California’da doğan sanatçı, uzun bir süre burada yaşamını sürdürmüştür. Rossbach, eğitim hayatına California Üniversitesi’nde başlayarak burada sanat ve tekstil üzerine yoğunlaşmıştır. Sanatçı, özellikle sanatın fonksiyonel ve estetik yönlerini birleştirerek hem modernist hem de geleneksel bir yaklaşımı benimsemiştir. Rossbach, lif sanatını, hem sanatsal ifade biçimi olarak hem de fonksiyonel objeler yaratma aracı olarak görmektedir ve bu iki yönü harmanlayarak, sanatı daha geniş bir perspektife taşımaktadır.

Ed Rossbach, 20. yüzyılın son çeyreğinde tekstil sanatının önemli figürlerinden biri olarak kabul edilen Amerikalı bir sanatçıdır. Sanatçı, geleneksel dokuma tekniklerini modern sanatın olanaklarıyla birleştirerek, tekstil sanatına yenilikçi bir bakış açısı kazandırmıştır. Rossbach’ın eserleri, soyut formlar, geleneksel el dokuma yöntemleri ve çeşitli malzemelerle yaptığı deneysel çalışmalarla tanınmaktadır. Sanatçı, özellikle lif sanatının sınırlarını zorlayarak, malzeme, form ve işlev arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır ve bu sorgulama, onun sanatsal kimliğini oluşturmaktadır.

Rossbach, eserlerinde dokuma ve tekstil sanatını, daha önce alışılmadık olan malzemelerle birleştirerek deneysel bir yaklaşım sergilemektedir. Sanatçı, genellikle doğal ve sentetik iplikler, kumaşlar, halatlar, naylon ve metal teller gibi malzemeler kullanarak çalışmaktadır. Bu malzemelerin işlevsel olmayan, estetik bir boyut kazanması, Rossbach’ın sanatındaki en belirgin özelliklerden birisidir. Eserlerinde soyut form ve renklerin yanı sıra, malzemenin dokusal etkileri de önemli bir yer tutmaktadır. Rossbach, dokuma sanatını, hem estetik hem de duygusal bir ifade biçimi olarak kullanmaktadır (Stewart, 1983: 58).

Rossbach’ın önemli bir özelliği de, sanatında geleneksel tekniklerin dışına çıkmasıdır. Geleneksel dokuma yöntemlerini ve tekniklerini, zaman zaman yıkıp yerine yeni, soyut ve deneysel formlar koymaktadır. Bu yaklaşımıyla, lif sanatına modern ve yenilikçi bir boyut kazandırmaktadır. Rossbach, yalnızca geleneksel dokumaları değil, aynı zamanda el yapımı sanat eserlerini de yaratmış her eserinde yeni bir ifade biçimi denemiştir (Martin, 1994: 72).

Ed Rossbach, Amerikan lif sanatının öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir ve sanatı, bir estetik ifade biçimi olarak kabul edilmesinin önünü açmaktadır. Özellikle 1960’lar ve

1970'lerde yaptığı yenilikçi çalışmalar, onu döneminin en ilham verici sanatçılarından biri yapmaktadır. Rossbach'ın eserleri hem koleksiyonlarda hem de çeşitli müzelerde sergilenmekte ve günümüzde de önemli bir referans noktası olmaya devam etmektedir. Sanatçının büyük ölçekli dokuma eserleri ve duvar halıları, sanat dünyasında büyük takdir toplamaktadır.

Rossbach'ın katkıları, sadece sanat dünyasında değil, aynı zamanda tekstil eğitimi ve lif sanatına olan ilgiyi artıran alanlarda da önemli olmaktadır. Sanatçının sanata olan katkıları, özellikle lif sanatının estetik anlamda daha geniş bir yelpazeye yayılmasını sağlamaktadır. Sanatçı, tekstilin sadece bir işlevsel araç olarak kullanılmak yerine, aynı zamanda sanatsal bir ifade biçimi olarak kabul edilmesini savunmakta ve bu düşüncesiyle sanat dünyasında iz bırakmıştır (Smith, 2000: 100).

Ed Rossbach'ın eserlerinde organik form anlayışı, malzeme çeşitliliği ve deneysel yaklaşımıyla öne çıkmıştır. Sanatçı, doğal ve sentetik lifleri kullanarak oluşturduğu çalışmalarda, doğadaki düzensiz, akışkan ve kendiliğinden gelişen formları çağrıştıran yapılar ortaya koymuştur. Geleneksel dokuma tekniklerini bozup yeniden inşa eden Rossbach, eserlerinde simetriden uzak, serbest ve doğaya özgü bir dinamizm yaratmıştır. Liflerin doğal hareketi ve malzemelerin özgün dokuları, sanatçının çalışmalarına hem görsel hem de dokunsal bir zenginlik katmış; böylece izleyiciye doğayla özdeşleşen, organik bir deneyim sunmuştur (Şekil 2.27)



Şekil 2.27: Ed Rossbach, *Happy Days* (1991).

Kaynak: [The Metropolitan Museum of Art, t.y.].

2.4 1980 SONRASI TEKNOLOJİK GELİŞMELERİN SEÇİLMİŞ ÖRNEKLER ÜZERİNDEN LİF SANATINA YANSIMASI

II. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte, ülkeler ekonomik koşulları iyileştirmek amacıyla yeniden yapılanmaya gitmiş ve savaş nedeniyle duraksayan sanayi ile teknolojik gelişmelerin kaldığı yerden devam etmesine olanak sağlamıştır. Savaşın ardından gerçekleşen gelişim sürecinde, endüstri alanında yaratılan yeni teknolojilerin, geleneksel üretim yöntemleriyle iç içe geçmiş bir yapı sergilediği görülmektedir.

Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte yeni malzeme ve materyallerin bulunması, tekstil dünyasında farklılıklara yol açmakta; yeni yapı ve tekniklerle, bitim işlemlerinin getirdiği yenilikler sayesinde tekstil ürünleri plastik değerlere ulaşarak farklı bir boyut kazanmıştır (Altınçelik, 2019: 110).

1960'lı yıllarda teknolojiye yaşanan ilerlemelerle birlikte üretilen geliştirilmiş tekstil malzemelerinin sanatçılara daha geniş olanaklar sağladığı gözlemlenmektedir. Bu gelişme, sanatçıların bireysel sanat anlayışlarını yenilikçi materyallerle yorumlayarak izleyiciye daha etkili bir biçimde aktarmalarına olanak tanımıştır. Bu dönemde gerçekleştirilen farklı materyal, teknik ve açılımlar, bugünün sanat ve tasarım anlayışına kaynak oluşturmıştır.

Gelişen teknoloji, sanat dünyasında yeni düşünme biçimlerini tetiklemiş ve üretim tekniklerinde yeni yaklaşımların benimsenmesini sağlamıştır. Bu doğrultuda toplum harekete geçmiş ve çağdaş sanatsal çalışmaların ortaya çıkmasında önemli bir rol oynamıştır (Mamur, 2017: 45).

Tekstil sanatında ise moda, iç mekân ya da fabrikasyon tekstil ürünlerinden farklı olarak, ticari bir amaç taşımadan, daha deneysel ve öznel bir yaklaşımın benimsendiği görülmüştür. Artan araştırmalar sonucunda ortaya çıkan geniş malzeme yelpazesi, hem geleneksel hem de yeni tekstil ve tekstil dışı yapıları bünyesinde barındırdığı görülmektedir.

Bu gelişmelerin etkisiyle tekstil sanatçıları, çevreye duyarlı bir yaklaşım benimsemiş; çalışmalarında çevreye zararı olmayan boyalar, eko-solvent mürekkepler ve dönüştürülebilir malzemeler kullanmışlardır. Aynı zamanda organik ve geri dönüştürülmüş malzemelerin

kullanımı, lif sanatında çevre bilincinin artmasını sağladığı gözlemlenmektedir (Mamur, 2017: 47; Yılmaz, 2015: 1008).

Tekstil teknolojilerindeki bu yenilikler, aynı zamanda sürdürülebilirlik ve çevre dostu üretim yöntemlerinin gelişmesiyle de bağlantılı olmuştur. Organik ve geri dönüştürülmüş malzemelerin kullanımı, lif sanatında çevre bilincinin artmasını sağlayarak sanatçılara doğa ile uyumlu eserler üretme fırsatı sunmuştur. Bu noktada, 1980 sonrası teknolojinin lif sanatına yansımaları, sadece sanatsal yaratım açısından değil, aynı zamanda çevresel ve endüstriyel açıdan da önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur (Yılmaz, 2015: 1008; Kagan, 2008: 315).

Tekstil sanatçıları, gelişen teknolojiden etkilenerek görsel ve plastik niteliklerini temel almış olup endüstriyel, teknik tekstilleri çalışmalarında kullanmışlardır. İşlevsel materyallerin yumuşak, sert, özgür ya da kontrol edilebilir, katlanabilir veya kalıplanabilir özelliklerinin, sanatçılara yeni ifade arayışlarında benzersiz estetik imkânlar sunduğu görülmektedir.

Dokuma, örme, baskı gibi temel tekstil yapı ve tekniklerinin ileri teknolojiyle birleşmesi sayesinde yenilikçi estetik anlayışlar oluşmuştur. Bu durum sanat ve tasarım alanlarında disiplinler arası sınırların sorgulanmasına, malzemenin niteliği ve kullanılan tekniklerin sanat üretimi üzerindeki etkisinin yeniden değerlendirilmesine yol açtığı gözlemlenmektedir (Imre, 2019: 78).

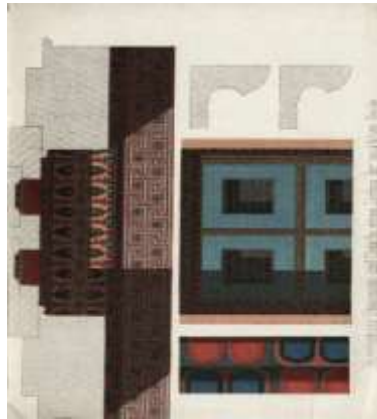
Sentetik tekstillere ileri teknolojilerle yeni işlevler ve görsellikler kazandırılmış; doğal elyaflarla estetik ve teknik uyum sağlanırken, şeffaf, kırılğan ancak dayanıklı yapılar elde edilmiştir. Hafif, ince, elastik, ısı tutabilen veya yansıtıcı niteliklere sahip yeni tekstiller, lüks kumaşlar için vazgeçilmez unsurlar hâline gelmiştir.

Mikrofiber gibi yenilikçi lifler, hafiflik, dayanıklılık ve sıcaklık koruma gibi işlevleri sayesinde hem sanatta hem de günlük giyimde yaygın şekilde kullanılmaya başlandığı gözlemlenmektedir. Fiber optik liflerin kullanımı ile birlikte, tekstil sanatçıları mekâna özgü ışık düzenlemeleri gerçekleştirebilmiş; böylece tekstil sanatının algısal boyutları çeşitlenme fırsatı bulmuştur. Fiber optik teknolojisinin sanata entegrasyonu, estetik ve işlevselliği bir araya getiren yeni yaratım olanakları sunmuştur (Altınçelik, 2019: 113).

Teknolojinin sağladığı olanaklar, lif sanatının üretim süreçlerini de dönüştürdüğü görülmektedir. Geleneksel dikiş teknikleri, bilgisayar destekli tasarım (CAD) yazılımları ve otomatik dikiş makineleri ile birleşerek, sanatçıların daha karmaşık ve detaylı eserler üretmelerine olanak tanımıştır. Bu durum, sanatçıların yaratıcılıklarını artırırken, aynı zamanda üretim süreçlerinde verimliliği de sağlamıştır (Imre, 2019:78).

Bilgisayar destekli tasarım (CAD) ve üretim (CAM) teknolojileri, tekstil alanında büyük bir devrim yaratarak; sanatçıların karmaşık desenler ve varyasyonlar üretmelerini kolaylaştırdığı görülmektedir (Mamur, 2017: 52). Yazılım destekli tasarım araçları, özellikle dijital baskı teknikleriyle birleştğinde, kumaş yüzeylerinde çok katmanlı görsel etkiler oluşmasını sağlamıştır. Baskı teknolojilerinin gelişmesiyle, kumaş yüzeylerine mat ve parlak efektler, katmanlı görünümler kazandırılmış; pigment baskılar ile farklı estetik sonuçlar elde edilmiştir.

1980 sonrası dönemde, teknolojinin lif sanatına yansımaları, tekstil endüstrisindeki büyük teknolojik ilerlemelerle doğrudan ilişkili olmuştur. Bu dönemde, dijital teknolojiler, bilgisayar destekli tasarımlar ve yeni üretim teknikleri, sanatçılara daha önce mümkün olmayan yaratıcı olanaklar sunmuştur. Özellikle bilgisayar destekli tasarım yazılımları, sanatçıların karmaşık desenler ve formlar oluşturmasını kolaylaştırmış; lazer kesim makineleri ve 3D yazıcılar gibi dijital araçlar ise lif sanatının işlenişine yenilikçi bir boyut kazandırmıştır.



Şekil 2.28: Gottfried Semper, *Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten* (1860).
Tekstil Yüzeylerinden İlham Alınarak Mimari Süslemeler İçin Geliştirilmiş Desen Çalışmaları.

Kaynak: [Universitätsbibliothek Heidelberg, 1860].

Bu süreçte Gottfried Semper (1803-1879), tekstil yüzeylerinin mikro yapısal özelliklerinden yola çıkarak, mimaride ağ sistemlerinin modellerinin geliştirilmesine öncülük etmiştir. Semper'in çalışmalarının, teknik liflerin sanatsal ve mimari alanlarda kullanımını destekleyen önemli bir düşünsel altyapı sunduğu görülmektedir (Koşar, 2017: 2044-2046) (Şekil 2.28).

1990'lı yıllarda, özellikle Hollanda'da düzenlenen "Flexible" sergisi gibi etkinlikler, lif sanatında geleneksel malzemelerin yanında plastik ve ileri teknoloji ürünlerinin de kullanılmasına öncülük etmiştir. Bu tür yenilikçi sergiler, lif sanatının çağdaş dünyadaki yerini ve ifade olanaklarını genişletmeye olanak sağlamıştır.

Japonya'da Kyoto bölgesinde geleneksel dokuma tekniklerinin modern teknoloji ile birleşimiyle üretilen sofistike kumaşlar, çağdaş tekstil sanatında önemli bir yer tutmuştur. Nuno Corporation gibi kuruluşlar, geleneksel el işçiliğini ileri teknolojilerle buluşturarak yeni estetik anlayışlar ortaya çıkmasını sağlamışlardır.

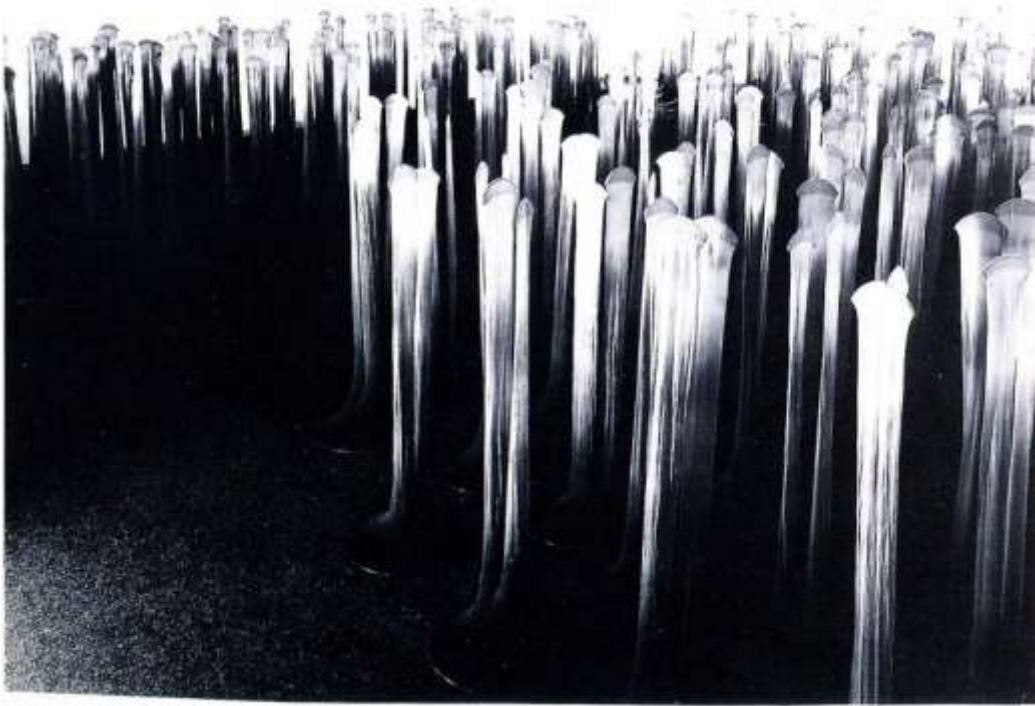
Jun'ichi Arai (1932-2017) gibi sanatçılar, tekstil yüzeylerinde katmanlı ve dinamik yapılar oluşturarak geleneksel teknikleri çağdaş yöntemlerle yeniden yorumlamışlardır. Arai'nin bilgisayar destekli jakar dokuma çalışmaları, tekstil sanatında mekânsal ve yapısal algının dönüşümüne katkıda bulunduğu gözlemlenmektedir (Şekil 2.29).



Şekil 2.29: Jun'ichi Arai, *Untitled (İsimsiz Çalışma)* (1990'lar). Bilgisayar Destekli Jakar Dokuma ve Metalik İpliklerle Katmanlı Yüzey Efektini Oluşturulmuş Tekstil Çalışması.

Kaynak: [New Orleans Museum of Art, t.y.].

Mitsuo Toyazaki (1957-), sanatsal üretiminde bireysel arzular ile toplumsal eleştiriler arasındaki dinamik gerilimi sorgulamakta; iyimserlik ve kaygı gibi karşıt hisleri bir arada işleyerek özgün bir anlatım dili kurmaktadır. Çalışmalarında, tekrar eden modüler yapılar ön plandadır. Toyazaki, kâğıt dokular, solunum maskeleri ve naylon taytlar gibi seri üretilmiş gündelik nesneleri kullanarak mekânları dönüştürmekte; parlak renk uygulamaları ile bu nesnelere yabancı, neredeyse canlı organizmaları andıran yeni bir kimlik kazandırmaktadır. 1988 tarihli *Social Plants* enstalasyonunda, yeşile boyanmış şeffaf naylon formlar aracılığıyla doğadan esinlenen ancak yapaylığı vurgulayan bir sarkıt ormanı etkisi yarattığı görülmektedir (Şekil 2.30). Sanatçı, farklı çalışmalarında ise balık misinası, paslanmaz çelik tel ve kozo kâğıdı gibi malzemeler kullanarak organik, ağ benzeri yapılar oluşturmakta ve mekânla etkileşim kuran geçirgen yüzeyler tasarlamaktadır (Şekil 2.31). Aynı zamanda tekrarlanan mantar ve hastalık temalarıyla, insan yapımı malzemeleri doğal formlara dönüştürerek, Japonya’da tekstil sanatında doğaya yönelik artan hassasiyetin altını çizmektedir (Watanabe, 2002: 134-136).



Şekil 2.30: Mitsuo Toyazaki, *Social Plants* (1988).

Kaynak: [B. Schlink, 1988.].



Şekil 2.31: Machiko Agano, *Untitled* (2004). Balık Misinası, Paslanmaz Çelik Tel Ve Kozo Kâğıdı.

Kaynak: [Smith College Museum of Art, t.y.].

Kyoko Kumai (1943-), sanatsal üretimlerinde doğanın enerjisini ve doğal güçlerin mekânla kurduğu ilişkiyi ifade etmek amacıyla paslanmaz çelik gibi endüstriyel malzemeleri tercih ettiği görülmektedir. Sanatçı, malzemenin kendi doğasına uygun teknikler geliştirerek, özellikle kenetleme ve birbirine dolama yöntemleriyle çeliği hafif, akıcı ve yumuşak görünümlü yapılar haline getirmektedir. Hava akımları, rüzgârın ritmi ve ışığın kırılmaları gibi doğal etkiler, Kumai'nin eserlerinde temel bir anlatım unsuru olarak ön plana çıkmaktadır. Geleneksel tekstil tekniklerini modern malzemelerle yeniden yorumlayan sanatçı, yeni bir estetik dil geliştirmiştir. 1999 yılında ürettiği *Wind Blowing Over the Grass* adlı enstalasyonunda, paslanmaz çelik teller kullanarak doğadaki rüzgâr hareketinin mekân içerisinde soyut bir yansımasını oluşturmuş; böylece doğal formların hafiflik ve akışkanlık niteliklerini sanatsal düzlemde yeniden yorumlamıştır (Şekil 2.32). Bu eser, bugün Yokohama Museum of Art koleksiyonunda yer almaktadır (Takeda, 2010: 85-87).



Şekil 2.32: Kyoko Kumai, *Wind Blowing Over the Grass* (1999). Paslanmaz Çelik Tel.

Kaynak: [Kyoko Kumai Official Website, t.y.].

Bugün, 1980 sonrası teknolojik gelişmelerin etkisiyle lif sanatı, yalnızca estetik bir üretim alanı olmanın ötesine geçmekte; çevresel, sosyal ve kültürel boyutları içeren çok yönlü bir ifade alanına dönüşmektedir.

Lif sanatında teknolojik gelişmelerin bir diğer önemli yansıması, sanatın toplumsal ve kültürel boyutlarıdır. Sanatçılar, teknolojiyi kullanarak toplumsal sorunlara dikkat çekmekte ve bu sorunları eserlerinde yansıtmaktadırlar. Bu bağlamda, lif sanatı, sadece estetik bir ifade biçimi olmanın ötesine geçerek, toplumsal bir mesaj taşıyan bir araç haline gelmektedir (Mamur, 2017.52).

Tekstildeki teknolojik ilerlemeler, aynı zamanda yeni malzemelerin keşfi ve daha verimli üretim süreçlerinin ortaya çıkmasıyla da paralel bir gelişim göstermiştir. Örneğin, sentetik liflerin ve ileri düzey dokuma tekniklerinin kullanımı, sanatçılara daha fazla doku çeşitliliği ve dayanıklılık sunmuştur. Bu süreçte, liflerin şekillendirilmesinde kullanılan teknolojik cihazlar, sanatçıların farklı dokular ve hacimler yaratmalarını mümkün kılmaktadır. Ayrıca, üretim süreçlerinin daha hızlı ve daha verimli hale gelmesi, lif sanatının daha geniş bir kitleye ulaşmasını sağladığı görülmektedir.

3. ORGANİK FORM KAVRAMI VE ÖNEMİ

Organik form kavramı, doğanın karmaşık yapısını ve canlıların varoluşunu anlamada önemli bir yer tutar. Organik form, doğada bulunan canlıların ve cansızların belirli bir düzen ve yapı içerisinde var olmasını ifade eder. Bu kavram, özellikle felsefi ve bilimsel bağlamlarda, canlıların doğadaki yerini ve işlevini anlamak için kullanılır. Örneğin, Immanuel Kant (1724–1804)'ın teleolojik yaklaşımı, organik formların doğadaki işlevlerini ve bu işlevlerin nasıl bir bütünlük oluşturduğunu incelemektedir (Barak, 2020:45). Kant, canlıların belirli bir amaca hizmet ettiğini ve bu amacın doğanın düzeni içinde nasıl yer aldığını açıklamaktadır. Bu bağlamda, organik form, doğanın işleyişine dair bir anlayış geliştirmekte önemli bir rol oynamaktadır.

Organik formun genel özellikleri arasında, canlıların bir bütün olarak işlevsellik göstermesi ve çevreleriyle etkileşim içinde olmaları yer alır. Aristotelesçi biyoloji çerçevesinde, varlıkların oluş süreçleri "dört neden" kuramı ile açıklanır; bu kuram, varlıkların neden var olduklarını ve nasıl oluştuğunu anlamaya yönelik bir çerçeve sunar (Soysal, 2018:112). Bu bağlamda, organik formlar, doğanın karmaşık yapısının bir parçası olarak hem fiziksel hem de biyolojik süreçlerin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır.

Doğadaki organik formlar, bitkiler, hayvanlar ve diğer doğal öğeler aracılığıyla kendini göstermektedir. Bitkiler, fotosentez yoluyla enerji üretirken, hayvanlar bu enerjiyi tüketerek yaşamlarını sürdürmekle birlikte bu döngü, ekosistemlerin işleyişinde temel bir rol oynamaktadır. Bitkilerin ve hayvanların organik formları, doğanın döngüsel yapısının bir parçası olarak, besin zincirinin oluşumunu sağlar. Ayrıca, organik formlar, çevresel değişikliklere adaptasyon yetenekleri sayesinde, ekosistemlerin sürekliliğini sağlamakta önemli bir rol oynamaktadır. Örneğin, bazı bitki türleri, iklim değişikliği gibi çevresel faktörlere karşı dayanıklılık göstererek, varlıklarını sürdürebilmektedirler (Barak, 2020:50).

Hayvanlar da organik formun bir parçası olarak, doğanın dengesini korumada kritik bir rol oynamaktadır. Hayvanların beslenme alışkanlıkları, üreme stratejileri ve habitat seçimleri, ekosistemlerin işleyişini etkileyen önemli faktörlerdir. Örneğin, bazı hayvan türleri, organik atıkları tüketerek doğanın döngüsüne katkıda bulunurlar (Kar et al., 2018:78). Bu tür etkileşimler, doğanın karmaşık yapısının bir parçası olarak, organik formların nasıl bir araya geldiğini ve birbirleriyle nasıl etkileşimde bulunduğunu göstermektedir.

Diğer doğal öğeler de organik form kavramının bir parçası olmakla birlikte, su, toprak ve hava gibi doğal unsurlar, organik formların varlığını sürdürebilmesi için gerekli olan temel kaynaklardır. Bu unsurlar, bitkilerin büyümesi, hayvanların yaşaması ve ekosistemlerin dengesi için kritik öneme sahiptir. Örneğin, su kaynaklarının korunması, organik formların sürdürülebilirliği açısından hayati bir önem göstermektedir. Su hem bitkilerin hem de hayvanların yaşam döngüsünde temel bir rol oynamakla beraber, doğanın organik yapısının korunması için su kaynaklarının yönetimi büyük bir önem taşımaktadır (Soysal, 2018:115).

Organik form kavramı, doğanın karmaşık yapısını anlamada ve canlıların varoluşunu açıklamada önemli bir yere sahiptir. Bitkiler, hayvanlar ve diğer doğal öğeler, organik formların bir araya gelerek oluşturduğu ekosistemlerin temel bileşenleridir. Bu bileşenlerin etkileşimleri, doğanın dengesini ve sürdürülebilirliğini sağlamakta kritik bir rol oynamaktadır. Organik form, doğanın işleyişine dair derin bir anlayış geliştirmeye yardımcı olurken, aynı zamanda çevresel sorunların çözümünde de önemli bir perspektif sunmaktadır (Kar et al., 2018:80).

Organik formlar, sanat ve tasarım alanında derin bir etki yaratarak, tarih boyunca farklı dönemlerde kendini göstermektedir. Doğanın sunduğu organik formlar, sanatçılara ilham kaynağı olmakla beraber, bu formlar estetik bir değer taşımanın ötesinde, işlevsellik ve sürdürülebilirlik açısından da önemli bir yere sahiptir. Sanatçılar, doğanın karmaşık yapısını ve organik formlarını taklit ederek, eserlerinde doğanın güzelliklerini yansıtmaktadır. Örneğin, ebru sanatı, su üzerinde yüzen boyaların hareket ettirilmesiyle oluşturulan bir teknik olup, doğal formların estetik bir şekilde yorumlandığı bir sanat dalıdır (Şak, 2014,:22). Bu tür teknikler, doğanın dinamik yapısını ve estetik değerlerini sanat eserlerine yansıtarak, izleyicilere doğanın güzelliklerini yeniden keşfetme fırsatı sunmaktadır.

Organik formların sanat tarihindeki yeri ve önemi, özellikle modern sanat akımlarıyla daha da belirgin hale gelmektedir. 20. yüzyılda, sanatçılar doğayı ve organik formları, soyut ve deneysel bir yaklaşımla ele almaktadırlar. Örneğin, Henri Matisse ve Pablo Picasso gibi sanatçılar, doğadan ilham alarak geliştirdikleri formlar ve renk paletleri ile sanat dünyasında devrim yaratmışlardır (Çin, 2016:15). Bu sanatçılar, doğanın karmaşık yapısını ve organik formlarını, soyut bir dille ifade ederek, izleyicilerin doğayla olan ilişkisini sorgulamalarına neden olmuştur. Bu bağlamda, organik formlar, sanatın sadece estetik bir ifade aracı olmanın ötesinde, derin bir anlam ve mesaj taşıyan bir iletişim biçimi haline gelmektedir.

Tasarım alanında da organik formların etkisi oldukça belirgindir. Organik formlar, mimariden endüstriyel tasarıma kadar geniş bir yelpazede, tasarımcıların ilham kaynakları olmaktadır. Örneğin, biomimikri olarak bilinen yaklaşım, doğanın tasarım prensiplerinden ilham alarak, sürdürülebilir ve işlevsel tasarımlar geliştirmeyi amaçlamaktadır (Turgut, 2024:34). Bu yaklaşım, doğanın milyonlarca yıl süren evrimi sonucunda geliştirdiği çözümleri, insan yapımı ürünlere entegre etmeyi hedefler. Böylece hem estetik hem de işlevsel açıdan başarılı tasarımlar ortaya çıkmaktadır. Bu tür tasarımlar, organik formların ve süreçlerin insan yaşamına entegre edilmesiyle, çevresel sürdürülebilirlik açısından da önemli bir katkı sağlamaktadır.

Ayrıca, organik formlar, tekstil tasarımında da önemli bir rol oynamaktadır. Doğal boyalar ve ekolojik baskı teknikleri, tekstil tasarımında sürdürülebilir uygulamaların artmasına yol açmaktadır (Özen ve İşmal, 2021:45). Bu tür uygulamalar hem estetik hem de çevresel açıdan duyarlı tasarımlar geliştirilmesine olanak tanır. Organik formların ve malzemelerin kullanımı, tasarımcıların hem geleneksel hem de modern teknikleri bir araya getirerek, yenilikçi ve sürdürülebilir ürünler yaratmalarını sağlamaktadır. Bu bağlamda, organik formlar, sanat ve tasarımın birleşiminde önemli bir köprü görevi görmektedir.

Organik formlar, estetik açıdan değerlendirildiğinde, doğanın sunduğu doğal güzelliklerin ve karmaşık yapının sanat ve tasarım üzerindeki etkilerini gözler önüne serer. Bu formlar, doğanın kendine özgü düzeni ve simetrisi ile birleşerek, sanat eserlerinde ve tasarım ürünlerinde derin bir estetik deneyim yaratmaktadır. Organik formlar, doğanın döngüsel yapısını yansıtarak, sanatçılara ilham kaynağı olur ve bu durum, sanatın doğayla olan ilişkisini güçlendirir (Yağcan et al., 2021:12). Sanatçılar, doğadaki organik formları taklit ederek, izleyicilere doğanın güzelliklerini ve karmaşıklığını sunma fırsatı bulmaktadırlar. Bu bağlamda, organik formlar, sanat eserlerinin estetik değerini artırırken, aynı zamanda izleyicilerin duysal deneyimlerini de zenginleştirmektedir. Duygusal zekâ, sanat eserlerinin izleyici üzerindeki etkisini anlamada kritik bir rol oynamaktadır; çünkü izleyicilerin duygusal tepkileri, eserlerin algılanışını ve değerlendirilmesini doğrudan etkiler (Aslan et al., 2018:55). Organik formlar, doğanın sunduğu duygusal derinliği yansıtarak, izleyicilerin sanat eserleriyle daha güçlü bir bağ kurmalarına olanak tanımaktadır.

Süreklilik, organik formların bir diğer önemli özelliğidir. Doğanın döngüsel yapısı, organik formların sürekliliğini sağlar ve bu durum, sanat ve tasarımda da kendini göstermektedir.

Organik formlar, doğanın sürekli değişen yapısını yansıtarak, sanat eserlerinde dinamik bir estetik yaratmaktadır. (Kuruçaylı ve Sen, 2018:30). Bu dinamik yapı, izleyicilerin sanat eserlerine olan ilgisini artırır ve eserlerin zamanla nasıl evrildiğini gözlemleme fırsatı sunar. Süreklilik, organik formların estetik değerini artırırken, aynı zamanda izleyicilerin doğa ile olan bağını güçlendirmektedir.

Oganik formlar, insanların içgüdüsel olarak çekim duyduğu unsurlardır ve bu durum, sanat eserlerinin izleyiciler üzerindeki duygusal etkisini artırmaktadır. Örneğin, doğada bulunan kıvrımlı hatlar ve asimetrik yapılar, insan psikolojisinde huzur ve dinginlik hissi yaratmaktadır (Eryılmaz ve Bek, 2018:45). Bu tür formlar, sanat eserlerinde kullanıldığında, izleyicilerin duygusal tepkilerini olumlu yönde etkileyebilmektedirler. Organik formlar, doğanın sunduğu estetik değerleri yansıtarak, sanat eserlerinin izleyiciyle olan etkileşimini güçlendirir ve bu etkileşim, sanatın duygusal boyutunu derinleştirir.

Organik formlar, estetik açıdan değerlendirildiğinde, doğanın güzelliklerini ve karmaşıklığını sanat ve tasarım dünyasına taşımaktadır. Doğallık, süreklilik ve duygusal etkiler, organik formların estetik değerini artıran temel unsurlardır. Bu formlar, sanat eserlerinde kullanıldığında, izleyicilere derin bir estetik deneyim sunar ve doğayla olan bağlarını güçlendirmektedir. Organik formlar, sanatın ve tasarımın evriminde önemli bir rol oynayarak, izleyicilerin duygusal tepkilerini olumlu yönde etkiler ve sanatın doğayla olan ilişkisini derinleştirmektedir.

Bu evrimsel süreç, özellikle lif sanatında malzeme seçimi ve organik formların kullanımında kendini göstermektedir. Sanatçılar, doğanın biçimlerinden ilham alarak, organik formları yaratırken, doğal materyallerin ve tekstil teknolojilerinin birleşimiyle bu formları hayata geçirmekte ve böylece sanat ile doğa arasındaki derin bağları görsel bir dile dönüştürmektedir.

3.1 LİF SANATINDA MALZEME SEÇİMİ VE ORGANİK FORMLAR

Lif sanatı, doğal ve yapay malzemelerin birleşimiyle oluşturulan eserlerin yanı sıra, bu malzemelerin organik formlar yaratmadaki rolü açısından da önemli bir alan sunmaktadır. Organik formların doğadan ilham alan yapısı, doğal malzemelerin kullanımına yönelik bir köprü oluşturur ve bu geçiş, sanat eserlerinde hem görsel hem de dokunsal bir uyum sağlar. Doğal malzemeler, lif sanatında geleneksel olarak kullanılan iplikler, kumaşlar ve dokuma

malzemeleri gibi unsurları içerirken, yapay malzemeler ise modern teknolojinin sunduğu çeşitli polimerler ve sentetik liflerdir. Doğal lifler, pamuk, yün, keten ve jüt gibi malzemelerden oluşurken, yapay lifler genellikle polyester, naylon ve akrilik gibi sentetik malzemeleri içerir. Bu malzemelerin her biri, lif sanatında farklı estetik ve işlevsel özellikler sunmaktadır (Yılmaz, 2023:15). Örneğin, doğal lifler genellikle daha iyi bir nefes alabilirlik ve çevresel sürdürülebilirlik sunarken, yapay lifler dayanıklılık ve düşük maliyet gibi avantajlar sağlamaktadır.

Malzemenin organik formları oluşturmadaki rolü, lif sanatında kullanılan malzemelerin fiziksel özellikleriyle doğrudan ilişkilidir. Organik lifler, esneklikleri ve şekil alma yetenekleri sayesinde organik formlar yaratmada büyük bir potansiyele sahiptir. Örneğin, yün lifleri, sıcaklık ve nem değişimlerine karşı duyarlılığı sayesinde, çeşitli şekillerde işlenebilir ve bu da sanatçılara organik formlar oluşturma imkânı tanımaktadır (Selli et al., 2018:25). Ayrıca, doğal liflerin dokusal özellikleri, sanat eserlerine derinlik ve karakter katarken, izleyicilerin duygusal tepkilerini de etkileyebilmektedir. Yapay lifler ise, genellikle daha homojen bir yapıya sahip olmaları nedeniyle, belirli formların ve desenlerin yaratılmasında daha fazla kontrol sağlamaktadır (Kılıçaslan ve Dönmez, 2023:40).

Lif sanatında farklı tekniklerle organik formların yaratılması, sanatçıların malzeme ile olan etkileşimlerine bağlı olduğu görülmektedir. Örneğin, dokuma, örgü, keçe yapımı ve liflerin birleştirilmesi gibi teknikler, organik formların oluşturulmasında yaygın olarak kullanılmaktadır. Dokuma tekniği, liflerin bir araya getirilerek düz veya üç boyutlu formlar oluşturulmasına olanak tanırken, örme tekniği ise daha esnek ve dinamik formlar yaratma imkânı sağlamaktadır (Çiğın, 2020:12). Keçe yapımı, doğal liflerin su ve sabun ile işlenmesiyle elde edilen bir tekniktir ve bu süreç, liflerin birbirine kaynamasını sağlayarak, organik formlar oluşturulmasına olanak tanımaktadır. Bu teknikler, sanatçıların yaratıcılıklarını ifade etmeleri için geniş bir yelpaze sunmakta ve her bir teknik, farklı estetik ve işlevsel sonuçlar doğurmaktadır.

Ayrıca, lif sanatında kullanılan doğal ve yapay malzemelerin çevresel etkileri de göz önünde bulundurulmalıdır. Doğal malzemelerin kullanımı, sürdürülebilirlik açısından önemli bir avantaj sağlarken, yapay malzemelerin çevresel etkileri daha karmaşık olabildiği görülmektedir. Örneğin, sentetik liflerin üretimi genellikle yüksek enerji tüketimi ve çevresel kirlilik ile ilişkilidir (Karaçam et al., 2022:30). Bu nedenle, lif sanatında malzeme

seçimi, hem estetik hem de çevresel sürdürülebilirlik açısından dikkatlice değerlendirilmelidir. Sanatçılar, doğal ve yapay malzemeleri bir araya getirerek hem estetik hem de çevresel açıdan duyarlı eserler yaratma fırsatına sahip olmaktadır.

Bu noktada, malzeme çeşitliliğinin sunduğu olanaklar kadar, lif sanatında kullanılan tekniklerin de organik form yaratımında belirleyici bir rol oynadığı görülmektedir. Bir sonraki bölümde, lif sanatında kullanılan temel teknikler ve bu tekniklerin sanatsal ifade üzerindeki etkileri incelenecektir.

3.2 LİF SANATINDA KULLANILAN TEKNİKLER

Lif sanatında kullanılan teknikler, sanatçılara farklı dokular, formlar ve hacimler yaratma imkânı sunmaktadır. En yaygın tekniklerden biri keçe yapımıdır; bu teknikte, yün lifleri ıslatılarak, sürtünme ve basınç uygulayarak yoğun bir kumaş haline getirilir. Diğer bir teknik ise "löffel" adı verilen, liflerin iğnelerle şekillendirildiği iğneyle keçe yapımıdır. Ayrıca, liflerin dokuma ve örme teknikleriyle birleştirildiği eserler de sıklıkla görülür. Bu teknikler, sanatçılara hem geleneksel hem de modern yaklaşımlar kullanarak özgün eserler oluşturma fırsatı verir.

Bu temel teknikler, lif sanatında hem malzeme kullanımını hem de biçimsel yaratımı etkileyen temel yöntemlerdir; sonraki alt başlıklarda ise bu yöntemlerin sanatçılar tarafından nasıl özgünleştirildiği ve farklı bağlamlarda nasıl yorumlandığı üzerinde durulacaktır.

3.2.1 Dokuma

Dokuma, çözgü ipliklerinin arasından atkı ipliklerinin çeşitli tekniklerle geçirilmesiyle oluşan tekstil yüzeyleridir. Çözgü ve atkı ipliklerinin dik açıyla birbirlerinin altından ve üstünden geçmesiyle oluşturulan yüzey, ya da iki iplik sisteminin belirli kurallar çerçevesinde kesişerek oluşturduğu yapı, dokumanın temel tanımlarındandır (Kayabaşı vd., 2011:58; İmer, 1987:3). Tarih öncesi dönemde, iplik sistemi gerektiren dokuma teknolojilerinin olmadığı bir dönemde, insanlar bitkisel lifleri basit düğümlleme teknikleriyle birleştirirken, hayvansal lifleri ise keçeleştirerek kullanılmaktaydı.. Dokumacılık, elyafın iplik haline getirilebilmesiyle ortaya çıkmıştır (Ergür, 2002:265). İnsanlık tarihinin en eski mesleklerinden biri olan dokuma, zamanla sadece giyim ve barınma amaçlı değil, aynı zamanda dekoratif ve süsleme amaçlarıyla da gelişmiştir (Gürsu, 1998: 17). Dokumanın

temel unsurlarının çözgü ve atkı olduğu görülmektedir. Çözgü, dokumanın yapısal temellerini oluşturan, yere paralel duran ve iskelet işlevi gören ipliklerdir. Atkı ise, bu iskeleti oluşturan ipliklerin üstünden ve altından geçirilerek yüzeyin kimlik kazanmasını sağlayan ipliklerdir. Dokumada bezayağı, dimi ve saten gibi farklı türler bulunur. Bezayağı dokuma, çözgü ve atkı ipliklerinin bir altından bir üstünden geçirilmesiyle yapılan en temel dokuma türüdür. Dimi dokuma, çözgü ve atkı ipliklerinin birbirlerinin üstünden sırasıyla atlamalar yaparak yüzeyde eğimli çizgiler oluşturduğu bir tekniktir. Saten dokuma ise, çözgü ve atkı ipliklerinin bağlantılarının az olduğu, her bir ipliğin tek atlama yaparak belirli noktalarda birleştiği bir türdür (Kayabaşı vd., 2011: 64). Dokumalar, kirkitli, mekikli ve çarpana gibi çeşitli kategorilerde sınıflandırılabilir.



Şekil 3.1: Fırat Neziroğlu, *I've Left from My Mind* (2012).

Kaynak: [Fırat Neziroğlu, t.y.].

Dokuma çalışmalarında, kullanılan malzemeler, yapılacak işin özelliklerine göre farklı atkı ve çözgü iplik türlerini içerebilir. Bu iplik türleri, dokumanın amacına göre seçilmekte, dokuma işlemi için kullanılan araçlar arasında ise tezgâhlar, kirkit, tarak ve çözgü hazırlama aparatları yer almaktadır. Lif sanatında, teknik, malzeme, doku ve biçim gibi çeşitli öğelerle geniş bir çalışma alanı sunan dokuma tekniği, aynı zamanda renkler açısından da büyük bir esneklik sağlamaktadır. Bu sayede, sanatçılar anlatmak istedikleri temayı, duyguyu ve düşüncüyü ifade etmek için farklı renk kombinasyonları ve desen seçeneklerinden

yararlanabilmektedirler. Günümüzde ise sanatçılar, uygulama aşamasında kendilerine özgü teknikler geliştirerek sınırsız bir ifade imkânı bulabilmektedir. Tezgâhtan bağımsız çalışan sanatçılar, teknik sınırlamalardan kurtularak kendi geliştirdikleri yöntemlerle daha özgür ve serbest çalışmalar yapabilmektedirler (Erzurumlu Jorayev, 2018: 44). Ayrıca, dokuma ile yapılan sanat eserleri, mekânlarla birleşerek yerleştirme çalışmaları olarak da kendine yer bulmaktadır. Bu anlamda çalışmalarıyla öne çıkan sanatçılardan biride Fırat Neziroğlu'dur (Şekil 3.1).

3.2.2 Örme/Örgü

Örme, tığ, şiş, iğne gibi basit aletlerle veya makine yardımıyla tek iplik kullanılarak ilmelerin oluşturulduğu yüzeylerin meydana getirilmesidir. Örme, genellikle ipliğin tığ ya da şiş aracılığıyla dantel, oya gibi ürünler haline getirilmesi olarak tanımlanmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 2017: 233). Türk Dil Kurumu'na göre ise örme, tığ, şiş ya da özel makinelerle ilmeklerin bir araya getirilmesiyle yapılan bir işlem olarak tanımlanmaktadır (<https://sozluk.gov.tr/>). Genel anlamda, örme, bir iplikle ilmeklerin oluşturulup, bu ilmelerin birbirleriyle bağlantı kurarak bir yüzey oluşturması işlemidir (Marmaralı, 2014: 1). Ayrıca örme, pamuk, ipek, yün gibi farklı malzemelerle tek iplik sisteminin birbirinin içinden geçerek birleşmesiyle meydana gelen bir dokusal yüzey olarak da açıklanabilir (Oskay, 2012: 42).

Örmenin ne zaman ve nerede ilk kullanıldığına dair kesin bilgiler bulunmamakla birlikte, yapılan araştırmalara göre, MÖ 4000 civarında insanlar, elle örme yöntemlerinde kullanılan şişlerle örme işlemine başlamışlardır. Bu teknik, göçebe toplumlar aracılığıyla ticaret yolları üzerinden Çin, Tibet ve batıda İspanya'ya kadar yayılmıştır. İspanya'dan sonra ise, Avrupa'nın büyük bir kısmına bin yıl süresince yayılmaya devam etmiştir (Segal, 1960). Orta Asya'da bulunan örme buluntularından sonra, en eski örme örnekleri eski Mısır mezarlarında görülmüştür. Örneğin, başparmağı ayırık kırmızı yün örme çoraplar, Londra'daki Victoria Albert Müzesi'nde sergilenmektedir. Ancak, 12. yüzyıla ait Mısır örme parçalarının günümüzde incelenmesi sonucu, bu parçaların örme değil, nalbinding tekniğiyle yapılmış olduğu anlaşılmıştır (Tavman, 2000: 141).

Örme, tarih boyunca her kültürde estetik ve fonksiyonel ihtiyaçları karşılamak amacıyla kullanılmış ve 15-16. yüzyıllarda teknik olarak daha sistematik hale getirilmiştir. 1589

yılında İngiliz rahip William Lee'nin örme tezgâhını icat etmesiyle örme alanında devrim yaşanmış, bu icadın ardından örme makineleri daha da geliştirilmiş ve triko üretiminin maliyeti düşürülmüştür (Abanoz Yarar, 2016: 5). Örme işlemi kullanılan araçlara göre farklı isimlerle anılmakta olup, elle yapılan örme ve araçlı örme olarak iki ana grupta incelenmektedir.

Örme çalışmaları, üretiminde kullanılan araçlar ve malzemelere göre çeşitlenmektedir. Farklı kalınlık ve şekillerdeki şişler, tığlar ve iğneler, örme işlemi için tercih edilen araçlardır. Malzeme olarak, pamuk, ipek, yün gibi doğal ipliklerin yanı sıra sentetik iplikler de kullanılabilir. Ayrıca, iplik dışında farklı kalınlıklarda kesilmiş kumaşlar ya da tekstil dışı malzemeler de örme çalışmalarında yer alabilmektedir.. Renk kullanımı açısından ise, tek renk iplikler yanında renk geçişli iplikler de tek başına ya da birlikte kullanılabilir. Örme çalışmaları, ilmek artırma ve eksiltme işlemlerinin kolaylıkla yapılabilmesi ve esnek yapıları sayesinde biçimlendirme sürecinde büyük avantajlar sağlamaktadır (Akça Tokatlı ve Erzurumlu, 2016: 204). Her dönemde kendine kullanım alanı bulan örme, giyim eşyalarının yanı sıra çeşitli ev eşyalarının yapımında da kullanılmıştır. Ayrıca, örme hem sanatsal bir ifade aracı olarak hem de dekoratif iç mekan ürünlerinin yapımında yer almakta, organik form çalışmalarında da sıkça tercih edilmektedir.



Şekil 3.2: Claire Zeisler, *Red Preview* (1969).

Kaynak: [Art Institute of Chicago, t.y.].

Örme tekniği, yalnızca işlevsel ürünlerin yapımında değil, aynı zamanda sanatçılar tarafından organik form yaratımında da etkin bir biçimde kullanılmaktadır; bu yönüyle, lif sanatında üretimler yapan sanatçıların organik formlar oluştururken sıklıkla tercih ettiği teknikler arasında yer almaktadır (Şekil 3.2).

3.2.3 Keçe

Keçe, yün veya hayvan kürkü gibi doğal liflerin, bazı sentetik liflerle birlikte iğneleme ya da ıslak keçeleşme teknikleriyle birbirlerine bağlanarak oluşturulan yüzeylerdir. Kelime anlamı olarak keçe, yapağı ya da keçi kılının dokunmadan, yalnızca dövülerek elde edilen kaba kumaş olarak tanımlanmaktadır (<https://sozluk.gov.tr/>). Diğer bir tanıma göre ise, yün gibi keratin yapısına sahip hayvansal liflerin, dış tabakasındaki pullu hücrelerin nem, basınç, ısı ve hareket etkisiyle birbirlerine çözülmeden kenetlenmesiyle elde edilen, atkı ve çözgü içermeyen tekstil malzemesine keçe denir (Seyirci ve Topbaş, 1999, s. 577). Keçeleşme, hayvansal liflerin dış hücrelerinin birbirlerine çözülmeden kenetlenmesi süreciyle meydana gelmektedir (Ergenekon, 1999: 43).

Keçenin tarihsel kökenleri ve gelişimi incelendiğinde, dünyanın en eski tekstil malzemelerinden biri olduğu düşünülmektedir. Keçenin bulunması ve kullanımıyla ilgili pek çok efsane bulunmaktadır. Keçe kelimesine dair en eski yazılı kaynaklardan biri, Homeros'un İlyada adlı eserinde yer almaktadır. Bu eserde, "Eyi denenmiş ve deriden kenarlarla çevrelenmiş bir başlık onun saçlarını taçlandırdı, içi yumuşak yün idi, dibine keçe döşenmişti" ifadesi yer almaktadır. Ayrıca Kaşgarlı Mahmut'un Divanü Lugat-it-Türk adlı eserinde, Oğuzca'da keçe için kullanılan "kiviz, küvüz, kidhiz, kiyiz" gibi terimler de bulunduğu görülmektedir (Dölen, 1992: 369). İlk geleneksel keçe örnekleri, M.Ö. 3. ve 4. yüzyıllara tarihlenen Pazırık Kurganlarında bulunan tepme keçeleridir (Çeliker, 2011: 2). Göçebe Türk toplulukları, keçeyi hem günlük yaşamlarında süsleme amaçlı hem de çadır yapımı gibi pratik alanlarda kullanmışlar ve hayvan yünlerini, geleneksel yöntemlerle işleyerek pek çok el sanatında değerlendirmişlerdir (Ergenekon, 1994: 13). Keçe, özellikle ısı izolasyonu sağladığı için, kışın sıcak, yazın ise serin tutma özelliği nedeniyle çadırlar, zemin kaplamaları, iç duvarlar, yataklar, örtüler ve giysiler gibi ev eşyalarında kullanılmıştır (Brown, 2009).

Keçeleşme işlemi, yn elyafının pulcuk yapısının sıkıştırılmasıyla, ıslak ve kuru yöntemlerle gerçekleştirilir (Akça Tokatlı ve Erzurumlu, 2016: 196). Lif sanatı alanında yapılan çalışmalarda, ıslak ve kuru yöntemlerle yapılan keçe örneklerinin yanı sıra endüstriyel keçe kullanımı da yaygın olarak karşımıza çıkmaktadır (Erzurumlu Jorayev, 2018: 39). Islak keçe, hayvansal deri ürünü liflerinin belirli bir sıcaklık, nem, sabun ve fiziksel hareketle eski haline dönmesi mümkün olmayan bir şekilde birleşmesiyle oluşturulmaktadır. Kuru keçe yöntemi ise iğneleme ile gerçekleştirilmekte, ıslak keçe yapımı ise evde ya da küçük atölyelerde yapılabilir ve bu işlemde yn, sabun, sıcak su, eldiven, kabarcıklı poşet, küçük bir sopa ve bambu Amerikan servis gibi malzemeler kullanılmaktadır (eliker, 2011: 11).

Endüstriyel keçeler, sanatçılar tarafından hazır bir tekstil malzemesi olarak kullanılmaktadır. Bu keçeler, kesilebilme, kıvrılabilme ve üzerine nakış veya dikiş uygulama gibi özellikleri nedeniyle sanatçılar için ifade aracı olmuştur (Erzurumlu Jorayev, 2018: 40). Keçenin temel malzemesi yndr; ancak keçeleşme sürecinde, yn ile birlikte diğerk tekstil malzemeleri de yapı oluşturmak için kullanılabilir (Akça Tokatlı, 1998). Keçe retiminde herhangi bir tezgâh kullanılmaz; bunun yerine, seçilen keçe tekniğine bağlı olarak çeşitli araç gereçler kullanılmaktadır. Keçe zerindeki desen ve renklenme işlemleri, yapılan keçe parçalarının birleştirilmesiyle veya doğrudan desen eklenerek eklenerek gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle keçe çalışmalarında çok sayıda renk ve doku kullanımı yaygınlaşmıştır. Günümüzde, keçe, yn ve diğerk doğal liflerin estetik ve çok yönlü özellikleri sayesinde sanatsal bir malzeme olarak değer kazanmıştır. Kolayca temin edilebilen bu malzemeler, duvar kaplamaları, anıtsal eserler, giysi, ev tekstilleri ve heykel gibi çeşitli formlarda kullanılabilir (Leeuwen, 2021). Keçenin şekillendirilmesi, sanatçılara kişisel bir özgürlük sunarak doku, boyut, renk ve desen gibi unsurlar aracılığıyla duygu ve temaların aktarılmasına olanak tanımaktadır. Bugün keçe, giysi, ev eşyaları, dekoratif öğeler ve enstalasyonlar gibi çok geniş bir kullanım alanına sahip olduğu gözlemlenmektedir.

Bu yönleriyle keçe, yalnızca işlevsel bir malzeme olmanın ötesine geçerek, özellikle organik formlar üzerine çalışan lif sanatçıları tarafından sıklıkla tercih edilen teknikler arasında yer almaktadır (şekil 3.3).



Şekil 3.3: Andrea Graham, *Keçe-Israk Keçe* (2014).

Kaynak: [Andrea Graham, 2014].

3.2.4 Makraome/Düğümleme

Makraome, farklı lif türlerinin belirli kullanım amaçlarına göre çeşitli şekillerde düğümlenerek oluşturulan bir yüzey tasarımı tekniğidir. Bu teknik, kökeni tam olarak belirlenememekle birlikte, düğümlemenin antik uygarlıklarda yaygın olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Babiller ve Asurlular, sanat eserlerinde bu düğümleme yöntemini kullanmışlardır (Atay, 1987:455). Makraome kelimesi, kalın ipliklerle yapılan örgü işini tanımlamaktadır (<https://sozluk.gov.tr/>). Ayten Atay'a göre, makrome, araç kullanılmadan, ipliklerin birbirine geçirilerek yapılan ve bu ipliklerin yardımlaşarak oluşturduğu düğümlerle gelişen bir sanat dalıdır (Atay, 1987: 462). Bir başka tanıma göre ise, makraome, dantel benzeri etkilerle güzel desenli tekstiller yaratmak amacıyla düğüm atma sanatıdır (<https://www.sjqquiltmuseum.org/makerspace-blog/Macrame>). Tekstil ve örme sanatlarının ilk adımlarından biri olarak kabul edilen makrome, sicim ya da kalın ipliklerin düğümlenerek farklı şekillerde desenler oluşturulmasıyla gerçekleştirilmektedir (Kayabaşı ve diğerleri, 2011: 74).

Makraome ilk kez insanların bitkileri birbirine eklemek ya da bağlamak amacıyla kullandığı düşünülmektedir. Dünyanın her köşesinde farklı amaçlarla kullanılan düğüm, avlanma,

süsleme, haberleşme, arşivleme ve hatta sihir-büyü yapmak gibi çeşitli işlevlere sahiptir. Örneğin, dokuma saçaklarında, tuğlarda, cepken önlerinde ve kadın giysilerinde, peşli entarilerin çevrelerinde harç olarak kullanıldığı bilinmektedir (Atay, 1987: 455). Makraome yapımında özel bir tezgâha ya da alete gerek duyulmadığı için bu işlem oldukça kolaydır. Ancak, çalışmaların düzenli ve düzgün yapılabilmesi için makraome tahtaları ve çözgü çerçevesi gibi yardımcı malzemeler kullanılmaktadır. Mkraome teknikleri, sarma ve kare düğümlleme gibi iki ana şekilde sınıflandırılabilir. Ayrıca, basit, sarma, kare, zincir, fantezi düğümlerinin yanı sıra, bu düğümlerin alt düğümleriyle yapılan daha detaylı sınıflamalar da mümkündür (Atay, 1987: 472).



Şekil 3.4: Joan Babcock, *Makraome Kuş Figürü* (t.y.).

Kaynak: [Babcock, t.y.].

Makraome çalışmalarında kullanılan malzemeler arasında pamuk sicimi, keten, kenevir, jüt, deri ve iplikten yapılmış kordonlar bulunmaktadır (Colton, 1979: 445). Geçmişte daha çok kalın pamuk iplikler doğal renkleriyle tercih edilirken, günümüzde kullanılan lif türleri ve özellikleri değiştikçe renk seçenekleri de genişlemiştir. Bunun yanı sıra, değerli ya da yarı değerli doğal taşlar, boncuklar, deniz kabukları gibi süsleme malzemeleri de makraome çalışmalarında sıklıkla yer almaktadır. Makraome projelerinde tek renk kullanılabileceği gibi, farklı renklerin kombinasyonu da mümkündür. Ayrıca, doğal liflerle yapılan bazı

Çalışmalarda rn tamamlandıktan sonra renklendirme işlemi de uygulanabilmektedir. Başlangıçta temel ihtiyaçların karşılanması amacıyla yapılan makrome, zamanla estetik ve süsleme amacıyla gelişerek farklı kullanım alanları bulmuştur. Günümüzde modern makrome, geleneksel düğümleme teknikleri ile yeni tekniklerin birleşimiyle lif sanatları arasında önemli bir yer edinmiştir. Makraome ile çanta, kemer, takı gibi giyim aksesuarlarının yanı sıra, hamak, sepet, sarkıt gibi ev dekorasyon ürünleri ve giyilebilir sanat eserleri ile organik form gibi pek çok sanatsal çalışma yapılmaktadır (şekil 3.4).

Bu yönüyle makraome, tekniklerinin sağladığı biçimsel esneklik sayesinde, lif sanatçılarının organik formları özgürce ifade edebildikleri önemli bir üretim yöntemi haline gelmektedir.

3.3 LİF SANATINDA ORGANİK FORM ÖRNEKLERİ SANATÇILAR VE ALIşMALARI

3.3.1 Adriana Meunie

Adriana Meunié (1989-), İşpanyol asıllı bir tekstil sanatçısıdır. Mallorca’da büyüyen Meunié, bugün de çalışmalarını bu adada sürdürmektedir. Stüdyosu Felanitx’te bulunan sanatçı, üretimlerinde yerel doğadan topladığı doğal lifleri ve geleneksel malzemeleri kullanmaktadır. Özellikle yn, carritx (bir tür yerel ot), esparto (Akdeniz bölgesine özgü bir bitki) ve rafia gibi ham maddelerden yararlanmaktadır (Howtheywork.org, 2025).

Meunié’nin çalışmaları, doğal formların yalınlığına ve malzemenin kendi doğasındaki ham estetiğe duyduğu derin bir sayėıyı yansıtmaktadır. Goblen tekniklerinde uzmanlaşan sanatçı, dokular, hacimler ve biçimler aracılığıyla mekânsal deneyimler yaratmakta; eserlerinde izleyiciyi doğayla yeniden bağlantı kurmaya davet etmektedir.

Organik perspektiften bakıldığında, Meunié’nin üretimleri insan müdahalesinden arınmış bir doğallık arayışını temsil etmektedir. Kullandığı malzemelerin işlenmemiş dokusu ve doğadan gelen renk paleti, yapıtlarına içsel bir saflık kazandırmaktadır. Liflerin doğasından gelen düzensizlik ve esneklik, Meunié’nin formlarında akışkan ve yaşayan bir yapı oluşurmaktadır. Sanatçı, doğanın dngselliğini, malzemelerin zamanla değişimini ve mekanla kurdukları ilişkiyi eserlerinde derinlemesine işlemektedir (şekil 3.5).

Adriana Meunie'nin eserleri, ham dokuların sadeliği ve doğadan alınan formların estetik gücü aracılığıyla hem bireysel hem de kamusal alanlarda duygusal ve duyuşsal bir deneyim sunmaktadır. Bu yaklaşımı, çağdaş lif sanatında organik estetik anlayışının güçlü bir temsilcisi olarak onu ön plana çıkarmaktadır (Howtheywork.org, 2025)



Şekil 3.5: Adriana Meunie, *İsimsiz* (t.y.). Doğal Lif ve Kumaş Uygulaması.

Kaynak: [Adriana Meunie, t.y.].

3.3.2 Ann Mechelinck

Ann Mechelinck (19XX–), Belçika doğumlu bir sanatçıdır. 2005 yılında İrlanda'ya yerleşerek çocukluk hayalini gerçekleştirmek amacıyla 2009 yılında sanatsal üretimlerine başlamıştır. Eğitimini McEgan College Macroom'da Sanat, El Sanatları ve Tasarım alanında tamamladıktan sonra, Cork'taki St. John's College'da Profesyonel Resim programını bitirmiştir. 2015 yılında ise Crawford College of Art and Design'da Uygulamalı Sanatlar-Tekstil bölümünden mezun olmuştur.

Mechelinck'in sanat pratiği, doğadan ve insan deneyiminden beslenmektedir. Eserlerinde kayıp, sevgi, yas ve umut gibi duygusal temaları, doğal malzemeler aracılığıyla ifade etmektedir. Halat, kâğıt ve iplik gibi lif bazlı malzemeleri tercih eden sanatçı, eserlerinde

hem fiziksel hem de duygusal bir dokunsallık yaratmaktadır. 2017 yılından itibaren tam zamanlı serbest sanatçı olarak çalışmalarını sürdürmektedir (Ann Mechelinck, 2025).

Organik bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, Ann Mechelinck'in üretimleri doğadaki süreçlerden ve formlardan ilham alan bir yapı sergilemektedir. Kullandığı doğal lifler ve ham malzemeler aracılığıyla, doğanın kırılabilirliği, dayanıklılığı ve sürekli dönüşüm halinde oluşu eserlerinde yansıtılmaktadır. Özellikle düğümlleme, sarma ve örme gibi tekniklerle oluşturduğu yüzeyler, katmanlılık, akışkanlık ve doğal organizasyon prensipleriyle ilişkilendirilmektedir. Mechelinck'in çalışmaları, lif temelli sanat üretiminde doğa ile biçim arasındaki organik ilişkiye yönelik özgün bir yaklaşım sunmaktadır (Şekil 3.6).



Şekil 3.6: Ann Mechelinck, *Moss Series I* (2023).

Kaynak: [Ann Mechelinck, 2023].

3.3.3 Barbara Long

Barbara Long (1960-), İrlanda'nın Cork kentinde yaşayan ve çalışan bir görsel sanatçısıdır. Sanat pratiği, hafıza, kimlik ve mekân kavramlarını merkeze alarak bireysel ve kolektif deneyimlerin izlerini sürmektedir. Long, üretimlerinde tekstil, fotoğraf ve heykel gibi farklı

disiplinleri bir araya getirmekte ve disiplinlerarası bir ifade dili geliştirmektedir (Ruup Form, 2025).

Sanatçı, çalışmalarında kullandığı malzemelerin doğal yapısına ve dokusal özelliklerine özel bir vurgu yapmaktadır. Kumaşların ve yüzeylerin sunduğu dokusal deneyimi, hafıza ve mekânla ilişkilendirerek izleyici ile duygusal bir bağ kurmayı hedeflemektedir. Malzemenin geçmişinden gelen izler, Long'un sanatında zamansal katmanlar oluşturarak, izleyiciye hem bireysel hem de evrensel bir anlatı sunmaktadır.

Doğal malzemenin ifade gücü çerçevesinde değerlendirildiğinde, Barbara Long'un eserleri, organik dokular ve mekanla kurulan bağlar üzerinden anlam kazanmaktadır. Malzemenin taşıdığı yaşanmışlık izleri ve dokusal nitelikler, sanatçının anlatısında hem bireysel hafızayı hem de kolektif belleği görünür kılmaktadır. Bu bağlamda, Long'un sanat pratiği, doğallığın zamansal katmanlarla buluştuğu estetik bir alan inşa etmektedir (Şekil 3.7).



Şekil 3.7: Barbara Long, *As Good as Gold* (2022). Havlu Üzerine Altın İplik.

Kaynak: [Barbara Long, 2022].

3.3.4 Janna Syvänoja

Finlandiyalı sanatçı Janna Syvänoja (1960-), 1982-1993 yılları arasında Helsinki Sanat ve Tasarım Üniversitesi'nde Mobilya ve İç Mekân Tasarımı alanında yüksek lisans yapmıştır. Çalışmalarını Helsinki'de sürdürmekte olan sanatçı, geri dönüştürülmüş kâğıt, haritalar, kataloglar ve sözlükler gibi iletişim odaklı materyalleri sanatsal üretimlerinin merkezine yerleştirmektedir. Syvänoja, bu malzemelerle heykel niteliğinde takılar ve çeşitli boyutlarda sanatsal yapıtlar üretmektedir (charonkransenarts.com, 2025).

Sanatçının eserlerinde, kullanılan her bir materyalin taşıdığı geçmiş ve insanlıkla kurduğu iletişim bağı ön planda tutulmaktadır. Takılar hem bireysel kimliği hem de kolektif hafızayı ifade eden bir araç olarak ele alınmaktadır. Bu anlamda Syvänoja'nın üretimi, organik malzemenin zaman içerisindeki dönüşümüne ve insanla kurduğu ilişkinin sürekliliğine işaret etmektedir.

Organik form anlayışı çerçevesinde analiz edildiğinde, Syvänoja'nın yapıtları malzemenin doğasından gelen estetik ve hikâye niteliğinde katmanları ortaya çıkarmaktadır. Kullanılmış kâğıtların yumuşaklığı ve zamana karşı hassasiyeti, sanatçının eserlerinde hem fiziksel hem de duygusal bir kırılganlık yaratmaktadır. Malzemelerin katmanlanması, doğada bulunan birikim ve döngü süreçlerini yansıtarak, zamansallık kavramına görsel bir ifade kazandırmaktadır. Syvänoja, bu süreç aracılığıyla malzemenin organik yaşam döngüsünü, insan deneyimiyle kesiştiren özgün bir sanat dili geliştirmektedir.

Sanat yaşamı boyunca birçok önemli ödüle layık görülen sanatçı; 2004 yılında Torsten ve Wanja Söderberg Ödülü, 1997 yılında Bayerischer Staatspreis ve 1993 yılında Finlandiya Eğitim Bakanlığı tarafından verilen Genç Sanat Finlandiya Ödülü'nü kazanmıştır. Eserleri, doğal malzemelerin dönüşümü ve yeniden kullanımı üzerine derin bir estetik ve düşünsel perspektif sunarak, çağdaş sanat ortamında kendine özgü bir yer edinmektedir (charonkransenarts.com, 2025) (Şekil 3.8).



Şekil 3.8: Janna Syvänoja, *İsimsiz* (2010). Geri Dönüştürülmüş Kâğıt ve Çelik Tel.

Kaynak: [Janna Syvanoja, 2010].

3.3.5 Junko Oki

Japon sanatçı Junko Oki (1963-), Japonya'nın Urawa şehrinde doğmuş olup, günümüzde Kamakura'da yaşamaktadır. Sanatsal pratiğini özellikle tekstil sanatı ve nakış teknikleri üzerine yoğunlaştıran Oki, geleneksel el işçiliğini çağdaş bir dil ile birleştirerek özgün bir anlatım geliştirmektedir. Sanatçının önemli kişisel sergileri arasında *Gerçekten Vazgeçilmez* (Office Baroque, 2019), *JUNKO OKI* (Office Baroque, 2017) ve *11. Shiseido Sanat Yumurtası* (Shiseido Gallery, 2017) yer almaktadır. Ayrıca, eserleri *Nous – Sewing and Living* (21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, 2016) adlı grup sergisinde de sergilenmiştir (Ocula.com, 2025).

Oki'nin sanat anlayışı, geleneksel Japon el işçiliğinin geçmişten gelen estetiği ile bireysel bir ifade biçimini harmanlamaktadır. 2014 yılında Bungei Shunju tarafından yayımlanan *PUNK* adlı sanat kitabı, sanatçının bu yaklaşımını belgeler niteliktedir. Eserleri, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa'nın koleksiyonunda yer almaktadır.

Organik doku ve yapı ilişkisi temelinde yorumlandığında, Junko Oki'nin üretimi, zamana direnen, yaşanmışlık izleri taşıyan malzemelerin kullanımıyla dikkat çekmektedir. Sanatçı,

doğal kumaşları ve işlenmiş tekstil yüzeylerini bir tür ‘beden’ gibi ele almakta; dikiş izlerini adeta bir tür yara, iyileşme ve dönüşüm metaforu olarak kullanmaktadır. Nakış, Oki’nin eserlerinde sadece süsleme amacıyla değil, aynı zamanda zamana, hafızaya ve insan deneyimine dair bir anlatı kurma biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kumaşların organik yapısı, sanatçının ellerinde yeniden biçimlenerek geçmiş ve şimdi arasında güçlü bir bağ kurmaktadır. Böylece Oki, eserlerinde doğallığın, bozulmanın ve yeniden var oluşun izlerini estetik bir hassasiyetle bir araya getirmektedir (Şekil 3.9).



Şekil 3.9: Junko Oki, *An Anemone* (2020). Keten, Pamuk ve İpek.

Kaynak: [Junko Oki, 2020].

3.3.6 Kinga Földi

Kinga Földi (1983-), Macaristan doğumlu bir tekstil sanatçısıdır. Kariyerine moda tasarımcısı ve tiyatro sahne kostümü tasarımcısı olarak başlayan Földi, zamanla kendini ifade etmenin daha özgür yollarını aramış ve bağımsız heykelsi çalışmalar üretmeye yönelmiştir. Sanatçı, eserlerinde origami temelli “pin-tuck” adı verilen özel bir teknik kullanmaktadır. Bu teknikte, kumaş üzerindeki her kıvrım iğne germe yöntemiyle katlanmakta ve dikilmektedir.

Földi'nin çalışmaları, özellikle ipek kumaşlar üzerine yoğunlaşmakta; iğneyle şekillendirilen bu yüzeyler, organik formları çağrıştıran akışkan yapılar ortaya koymaktadır. Sanatçı, doğadan ilham alarak oluşturduğu bu heykel niteliğinde formlarla izleyicide dokunma, keşfetme ve derinlik algısı yaratmaktadır. Kullandığı malzeme ve teknikler, eserlere hafiflik, hareket ve kırılgan bir dinamizm kazandırmaktadır.

Kinga Földi'nin eserleri, organik perspektif açısından değerlendirildiğinde; doğadaki yaprak katmanları, deniz canlılarının zarif yüzeyleri veya bitki liflerinin doğal hareketleri gibi oluşumlara güçlü bir referans sunduğu görülmektedir. Eserlerinde doğadan esinlenen kıvrımlı ve asimetrik yüzeyler, lif sanatının organik form yaratımındaki olanaklarını başarıyla ortaya koymaktadır (Şekil 3.10).



Şekil 3.10: Kinga Földi, *İsimsiz Lif Heykeli* (t.y.).

Kaynak: [Földi, t.y.].

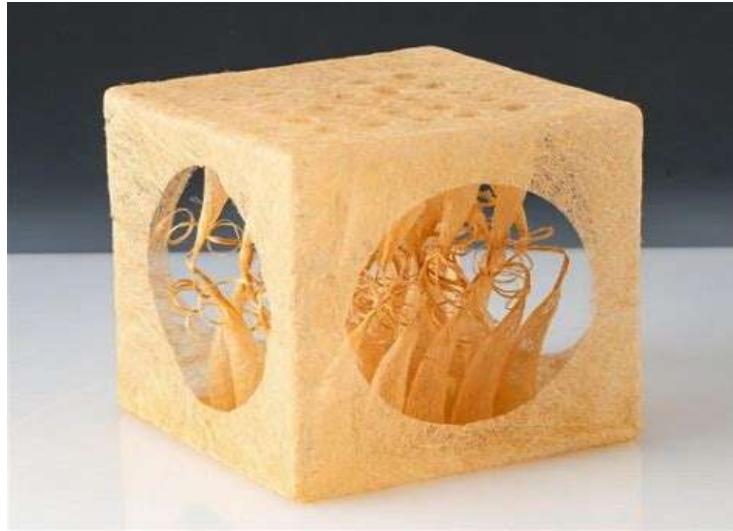
Sanatçının çalışmaları Macaristan ve İtalya başta olmak üzere birçok uluslararası platformda sergilenmiş, eserleri çeşitli sanat dergilerinde yayımlanmıştır. Son kişisel sergisi, 20 Mart – 21 Nisan 2024 tarihleri arasında Budapeşte'deki Goldberger Müzesi'nde gerçekleşmiş; burada sanatçının iğneyle şekillendirdiği kostümlerden büyük ölçekli ipek heykellere kadar uzanan geniş bir üretim yelpazesi sanatseverlerle buluşmuştur (Fiber Arts, Kinga Földi: Origami for Fabric, 2025).

3.3.7 Naoko Serino

Naoko Serino (1962–), Japonya doğumlu bir lif sanatçısıdır. 1984 yılında Kyushu Sangyo Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nden mezun olmuştur. Sanat pratiğinde, özellikle jüt (keten) lifi kullanarak üç boyutlu yumuşak yapılar üretmektedir. Serino'nun çalışmaları, ışık ve havayı içeren geçirgen yüzeyler aracılığıyla doğayla kurduğu derin bağın bir yansımasıdır (Serino, t.y.). Sanatçı, jüt lifini kalıplar üzerine sararak şekillendirmekte ve kuruma süreci tamamlandıktan sonra kalıpları çıkararak kendi kendine ayakta durabilen hafif yapılar oluşturmaktadır (Brown Grotta Arts, t.y.).

Serino'nun eserleri, doğadaki biyolojik formları ve doğal organizasyonları çağrıştıran yapılarıyla dikkat çekmektedir. Jüt lifinin doğal parlaklığı ve esnekliği sayesinde, hücre zarları, damar yapıları ve deniz organizmaları gibi oluşumları anımsatan formlar ortaya koymaktadır. Bu sayede sanatçının çalışmaları, izleyiciye hem görsel hem de dokunsal bir deneyim sunmaktadır (Serino, t.y.; Brown Grotta Arts, t.y.).

Sanatçının eserleri, uluslararası birçok önemli sergide yer almıştır. Bunlar arasında 2013 yılında Helsinki Design Museum'da düzenlenen *Fiber Futures: Japan's Textile Pioneers* sergisi ve 2014 yılında Paris'teki *Cité des Sciences et de l'Industrie*'de gerçekleştirilen *Futurotextiles 3* sergisi bulunmaktadır.



Şekil 3.11: Naoko Serino, *Untitled* (t.y.). Jüt Lifi Üzerine Şekillendirme Tekniği.

Kaynak: [Brown Grotta Arts, t.y.].

Organik perspektiften bakıldığında, Naoko Serino'nun üretimi, doğanın sürekli değişen, evrilen ve kendini yenileyen yapısını yansıtmaktadır. Kullanılan lif malzemeleri ve oluşan geçirgen formlar, doğadaki döngüsellik, hafiflik ve yapısal değişim gibi kavramları sanatsal bir yorumla ifade etmektedir. Serino'nun çalışmaları, doğanın içkin dinamiklerini somutlaştırarak lif sanatında organik formun estetik ve kavramsal potansiyelini ortaya koymaktadır (Şekil 3.11).

3.3.8 Naomi Safran-Hon

Naomi Safran-Hon (1984–), İngiltere'nin Oxford kentinde doğmuş, ancak çocukluk ve gençlik yıllarını İsrail'in Hayfa kentinde geçirmiştir. 2008 yılında Brandeis Üniversitesi'nden Stüdyo Sanatı ve Sanat Tarihi alanlarında *summa cum laude* onur derecesiyle lisans diplomasını almış; 2010 yılında Yale Üniversitesi Sanat Okulu'nda Güzel Sanatlar Yüksek Lisans (MFA) programını tamamlamıştır. 2012 yılında ise Skowhegan Sanat Okulu'nda sanatçı rezidans programını başarıyla bitirmiştir.

Sanat pratiğinde Safran-Hon, özellikle ev, aidiyet, savaş ve yerinden edilme gibi temalar etrafında üretim yapmaktadır. Eserlerinde sıklıkla Hayfa'daki harap durumdaki Wadi Salib mahallesinin fotoğraflarını kullanarak, bu görüntüleri çimento ve dantel gibi malzemelerle birleştirmekte ve karma medya çalışmaları üretmektedir. Empresyonist bir yaklaşım benimsediği bu yapıtlarında, fotoğraf, tekstil ve inşaat malzemelerini bir araya getirerek hem fiziksel hem de duygusal anlamda parçalanmış mekânları ve kırılğan kimlikleri görünür kılmaktadır. Sanatçının çalışmaları İsrail-Filistin çatışması bağlamında bireysel ve kolektif hafızayı sorgulamakta ve mekânsal aidiyetin yıkımı üzerine güçlü bir anlatı sunmaktadır.

Organik perspektiften değerlendirildiğinde, Naomi Safran-Hon'un eserlerinde kullanılan çimento, dantel ve fotoğraf gibi farklı dokuların birleşimi, doğadaki bozunma, yeniden yapılanma ve sürekli değişim süreçleriyle paralellik göstermektedir. Yapıtlarındaki kırılğan yüzeyler, hem doğanın kendi içindeki organik dönüşümünü hem de insanın yaşadığı fiziksel ve psikolojik değişimleri simgelemektedir. Sanatçının üretimleri, malzemenin doğasına sadık kalarak organik biçimler ve yüzeyler yaratırken, aynı zamanda doğallığın kaybı ve yeniden inşa süreçlerini daimî bir tema olarak işlemektedir (Şekil 3.12).



Şekil 3.12: Naomi Safran-Hon, *İsimsiz Çalışma* (2024). Tuval Üzerine Akrilik, Dantel, Çimento, Dikiş İğneleri ve Arşiv Mürekkep Püskürtmeli Baskı.

Kaynak: [Naomi Safran-Hon, 2024].

Safran-Hon'un çalışmaları uluslararası ölçekte çeşitli müze ve galerilerde sergilenmiştir. Amsterdam'daki Brandt Galerisi'nde düzenlenen *Salmat Beton va-Melet: Gown of Concrete and Cement* sergisinde ve Islip Sanat Müzesi'ndeki *Faux Sho* sergisinde eserleri izleyiciyle buluşmuştur. Ayrıca sanatçı, Brooklyn'deki Slag Galerisi tarafından temsil edilmekte olup, 2012 yılında Brooklyn Müzesi tarafından düzenlenen genç sanatçılar programında sergilenecek beş sanatçıdan biri olarak seçilmiştir. Hecht Müzesi tarafından verilen Genç Sanatçı Ödülü'nün de sahibi olduğu bilinmektedir (Wikipedia, Naomi Safran-Hon, 2025).

3.3.9 Soojin Kang

Soojin Kang (1978-), tekstili heykel niteliğinde bir ifade biçimi olarak keşfeden çağdaş bir sanatçıdır. Sanatsal pratiğinde, doğal boyalar ve elle eğrilmiş iplikler kullanarak, organik ve bedensel olanı yapay unsurlarla deneysel biçimde birleştirmektedir. Kang, lif malzemesinin çağrıştırmacı gücünden yararlanarak doğaya özgü formları kavramsal derinliklerle buluşturmaktadır.

Sanatçının 2022 yılında Zürih'teki *JeVousPropose* sergisinde, anterleri andıran şişkin formlar galerinin steril duvarlarına çarparak hem organik hem de dinamik bir atmosfer

yaratmış olduğu görülmektedir. Aynı yıl Londra'daki Ben Hunter Galeri'de düzenlenen *Landscape* sergisinde ise kızıl ipliklerle oluşturduğu devasa larva benzeri yapılarla mekâna yayılan etkileyici kompozisyonlar ortaya koymuştur. Kang'ın çalışmaları, geleneksel tekstil malzemelerinin yumuşak ve besleyici çağrışımlarını dönüştürerek; ham kenarlar, topraksı pigmentler ve düzensiz yüzeylerle doğadaki enerji ve dönüşüm temalarını vurgulamaktadır.

2023 yılında açtığı *To Be You, Whoever You Are* başlıklı sergisinde ise sanatçı, ilk kez insan figürüne yaklaşarak bedenin doğayla olan ilişkisini organik formlar üzerinden yorumlamıştır. Kang'ın, eserlerinde doğadaki dinamik değişim ve evrimsel süreçler, kırılabilirlik ve dönüşüm süreçleri belirgin bir biçimde hissedilmektedir.

Organik perspektiften bakıldığında, Soojin Kang'ın üretimi, lif malzemelerinin esnekliği ve doğal yapısını kullanarak doğadaki düzensiz, akışkan ve dinamik oluşumları başarıyla yansıtmaktadır. Doğal iplikler ve geleneksel boyama yöntemleriyle şekillendirdiği yapıtlar, yaşam döngüsü ve doğayla bütünleşme temasını güçlü biçimde ifade etmektedir.

Soojin Kang, Seul, Kore'de doğmuş olup, halen Almanya'nın Kulmbach kentinde yaşamaktadır. 2009 yılında Central Saint Martins'te Tekstil alanında yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Sanatçının *Fall* adlı eseri, 2017 yılında Londra'daki *Victoria & Albert Museum*'un daimî koleksiyonuna dahil edilmiştir. İlk kişisel sergisini 2017 yılında UNIT 9'da gerçekleştiren Kang'ın daha sonraki önemli kişisel sergileri arasında şunlar bulunmaktadır:

- a. *Forgive Yourself for Everything* (Galerie Khoshbakht, 2024),
- b. *Landscape* (Ben Hunter, Londra, 2022),
- c. *JeVousPropose* (Zürich, 2022),
- d. *Between the Lines* (Movement Lab, Busan, 2019).

Ayrıca sanatçı, *Prophetic Dreams* (Kutlesa Gallery, 2024), *KREATUR* (Reiter Galleries, Berlin, 2022), *Porosity* (021 Gallery, Daegu, 2021), *Örgü* (Spinalto, Mainleus, 2020) ve *CROP* (Sarah Myerscough Gallery, 2019) gibi çeşitli grup sergilerinde eserleriyle yer almıştır (Soojin Kang, 2025) (Şekil.3.13).



şekil 3.13: Soojin Kang, *İsimsiz Lif Yerleştirmesi* (t.y.).

Kaynak: [Kang, t.y.].

3.3.10 Tina Marais

Tina Marais (1977-), Güney Afrika'nın Cape Town kentinde doğmuş olan bir görsel ve tekstil sanatçısıdır. Sanat yaşamını günümüzde Montreal, Kanada'da sürdürmektedir. Doğal çevredeki organik unsurlardan ilham alan Marais, çalışmalarında özellikle su ve kontrast temalarını derinlemesine keşfetmektedir. Sanat pratiği, malzeme, ekoloji ve sosyal yapılar arasındaki karmaşık ilişkileri ele alarak, mekânların ve nesnelerin hafızasına odaklanmaktadır (TinaMarais, 2025).

Kanada'ya yerleşmesinin ardından iklim değışikliği ve insan etkisinin çevreyi nasıl dönüştürdüğünü gözlemleyen sanatçı, bu izlenimleri üretimlerine yansıtmaktadır. Kumaşın doğal esnekliği ve şekil alabilme yeteneğini kullanan Marais, yaşamın, zamanın ve maddenin kıvrımlarını ifade eden dinamik formlar yaratmaktadır.

Doğal süreçlerin sanatsal temsili açısından bakıldığında, Marais'nin eserleri, organik formların hareket, değışim ve dönüşüm temalarıyla iç içe geçtiği bir anlatı inşa etmektedir. Malzemenin sunduğu esneklik, sanatçının doğadan esinlenen bir ritim ve akış hissi

oluşturmasına olanak tanımaktadır. Böylece Marais, doğa ve insan etkisi arasındaki gerilimi estetik bir dil üzerinden aktarmaktadır (Şekil 3.14).



Şekil 3.14: Tina Marais, *Le flux de l'or bleu* (Mavi Altının Akışı) (2018–2022). Geri Dönüştürülmüş Kot Kumaşı.

Kaynak: [Tina Marais, 2022].

3.3.11 Chiharu Shiota

Japon sanatçı Chiharu Shiota (1972-), disiplinlerarası yaklaşımıyla uluslararası çağdaş sanat sahnesinde özgün bir yer edindiği görülmektedir. Başlangıçta resim eğitimi alan Shiota, kısa süre içinde beden, bellek ve mekân kavramlarına yönelerek performans ve yerleştirme sanatına odaklanmıştır. 1996 yılından itibaren eğitimini Almanya’da sürdüren sanatçı, çalışmalarında Japon kültürel mirasını Batı'daki kavramsal sanat anlayışıyla harmanlamaktadır (Müller, 2017).

Shiota'nın en tanınan eserleri, mekâna özgü olarak inşa ettiği büyük ölçekli ip yerleştirmeleridir. Siyah, kırmızı veya beyaz iplerle oluşturulan ağsı yapılar, mekânı tamamen dönüştürerek hem görsel hem de duygusal yoğunluk oluşturmaktadır. Sanatçı, bu iplikleri “düşüncelerin izleri” olarak tanımlayarak bu çizgisel örgü sayesinde geçmiş, kimlik, aidiyet, kayıp ve anı gibi temaları sorguladığı gözlemlenmektedir (Mori, 2018).

Sanatçının çalışmaları lif sanatı bağlamında değerlendirildiğinde; iplik, sadece biçimsel bir unsur değil aynı zamanda kavramsal bir anlatım aracına dönüşmektedir. Kırmızı ip, yaşam

ve bağ metaforunu yansıtırken; siyah ip, bilinçaltı, kayıp ve hafızayla ilişkilendirilir. Bu tercih edilen malzeme dili, çalışmalara hem fiziksel hem psikolojik bir derinlik kazandırmaktadır (Kim, 2020).

Organik perspektif açısından değerlendirildiğinde, Shiota'nın ağı yapıları, doğada rastlanan örüntüleri çağrıştırmaktadır. Örneğin, örümcek ağlarını andıran iplik yerleşimleri; sinir ağları, damar sistemleri ya da bitki köklerinin doğal yapılanmalarıyla biçimsel benzerlik taşımaktadır. Bu bağlamda sanatçının eserleri, doğadaki bağlantılar ve akışkan yapılar üzerine kurulmuş metaforik bir anlatı sunmaktadır. Organik formlarla kurulan bu ilişki, sanatçının doğayla kurduğu sezgisel bağın mekâna ve malzemeye nasıl aktarıldığını da göstermektedir.



Şekil 3.15: Chiharu Shiota, *Uncertain Journey* (2016). Kırmızı İpliklerle Mekâna Özgü Yerleştirme, İstanbul Modern, İstanbul.

Kaynak: [İstanbul Modern, 2023].

4. KONU KAPSAMINDA ÜRETİLEN BİREYSEL ÇALIŞMALAR

4.1 ÜRETİLEN ÇALIŞMAYA İLİŞKİN METİN: ‘GİZLİ YÜZEY’

Bu çalışmada, doğanın özellikle de su altı ekosistemlerinde gözlemlenen organik biçim ve yüzeylerinden yola çıkılarak; içe dönük, çok katmanlı ve çoğunlukla görünmeyen yapılara odaklanılmıştır. Deniz altı yaşamına ait canlıların biçimleri, renk geçişleri, akışkan dokuları ve kendilerini görünmez kılma biçimleri, üretim sürecinin temel ilham kaynağını oluşturmuştur. Bu karmaşık ancak doğa ve çevresiyle uyum içinde olan yapılardan hareketle, doğa, boşluk ve zaman arasındaki ilişkileri sanatsal bir perspektif ile yeniden yorumlanması amaçlanmıştır.

Çalışmalarda ana malzeme olarak tekstil disiplini içerisinde gelen iplik ve çeşitli tekstil materyalleri tercih edilmiştir. Bu malzemelerin esnek, dönüştürülebilir ve çok katmanlı yapı oluşturmaya olanak tanıyan doğası, kavramsal çerçevede ele alınan ‘gizli olanın görünür kılınması’ fikrini destekleyici niteliktedir. İplik, yalnızca biçim oluşturan bir unsur olarak değil; aynı zamanda hafıza taşıyan, iz bırakan ve anlatı kuran bir yapı olarak değerlendirilmiştir. Karışık teknik kullanılarak oluşturulan katmanlı yüzeyler, bu yaklaşımı biçimsel olarak da görünür kılmaktadır.

Yüksek lisans eğitimim sırasında almış olduğum Lif Sanatı dersi, bu çalışmanın hem kavramsal hem de teknik altyapısının gelişmesinde belirleyici rol oynamıştır. Bu ders, tekstil malzemelerine yalnızca bir tasarım elemanı olarak değil, aynı zamanda bireysel ve duygusal ifadeyi taşıyan bir araç olarak yaklaşma pratiği kazandırmıştır. Malzeme ile kurulan ilişki zamanla daha sezgisel ve deneysel bir boyut kazanmış; bu da üretim sürecinin düşünsel ve biçimsel olarak zenginleşmesine katkı sağlamıştır.

Bu seride yer alan her bir çalışma, derinlik, katman ve form üzerinden bir anlatı inşa etmektedir. Gözle görülmeyen fakat hissedilebilen yüzeyler, boşluklar ve geçiş alanları aracılığıyla izleyici ile duygusal ve düşünsel bir etkileşim kurulması hedeflenmiştir. Bu bağlamda, doğada var olan yapılarla insanın iç dünyası arasında kurulan paralellik, serinin temel yönelimlerinden birini oluşturmaktadır.

4.2 ÜRETİLEN BİREYSEL ÇALIŞMALAR ‘GİZLİ YÜZEY SERİSİ’



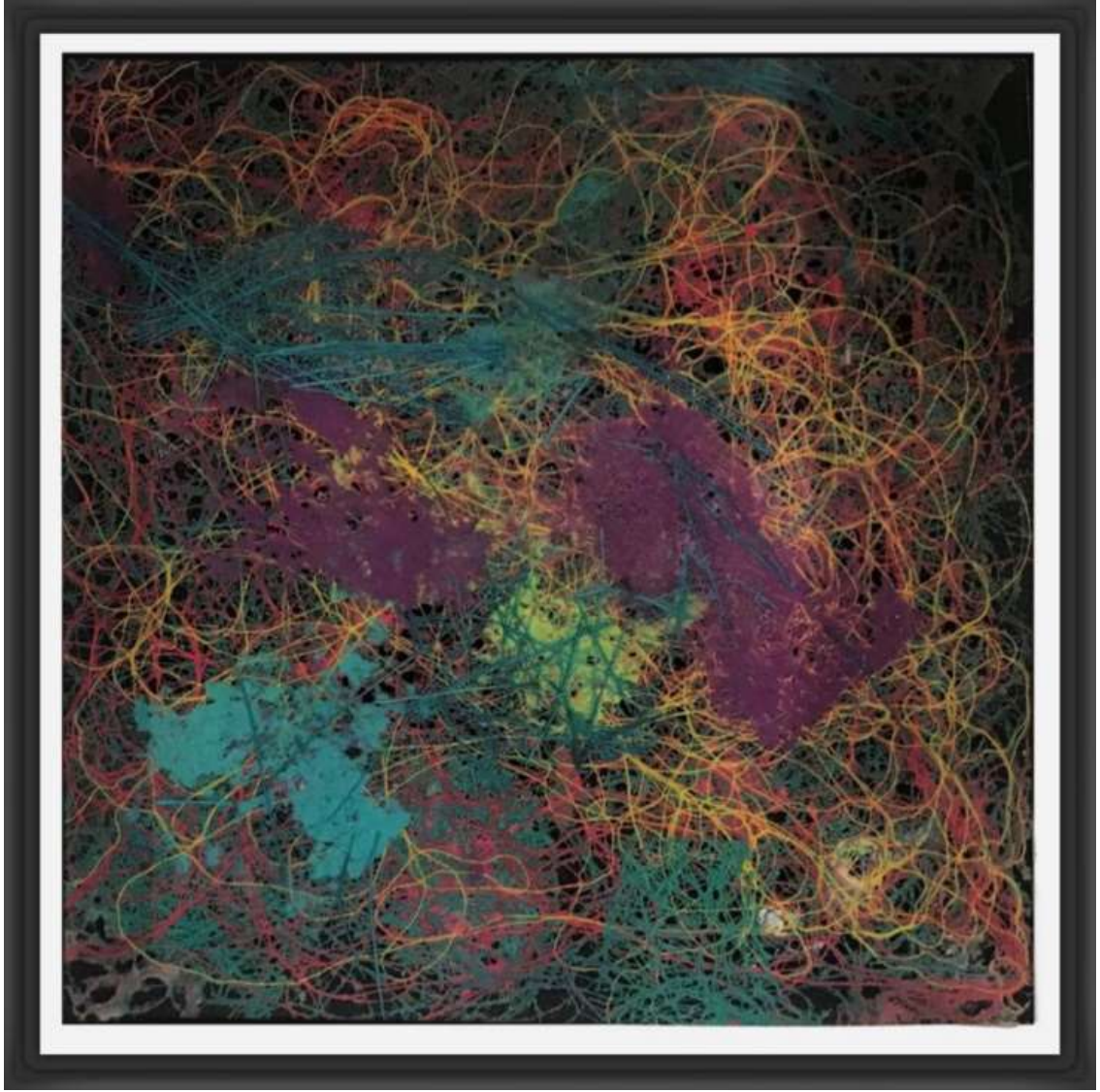
Şekil 4.1: Ebru Özge Özpolat Köşkli, *Gizli Yüzey I* (25 × 25 cm).

Kaynak: [Ebru Özge Özpolat Köşkli Arşivi, 2022].



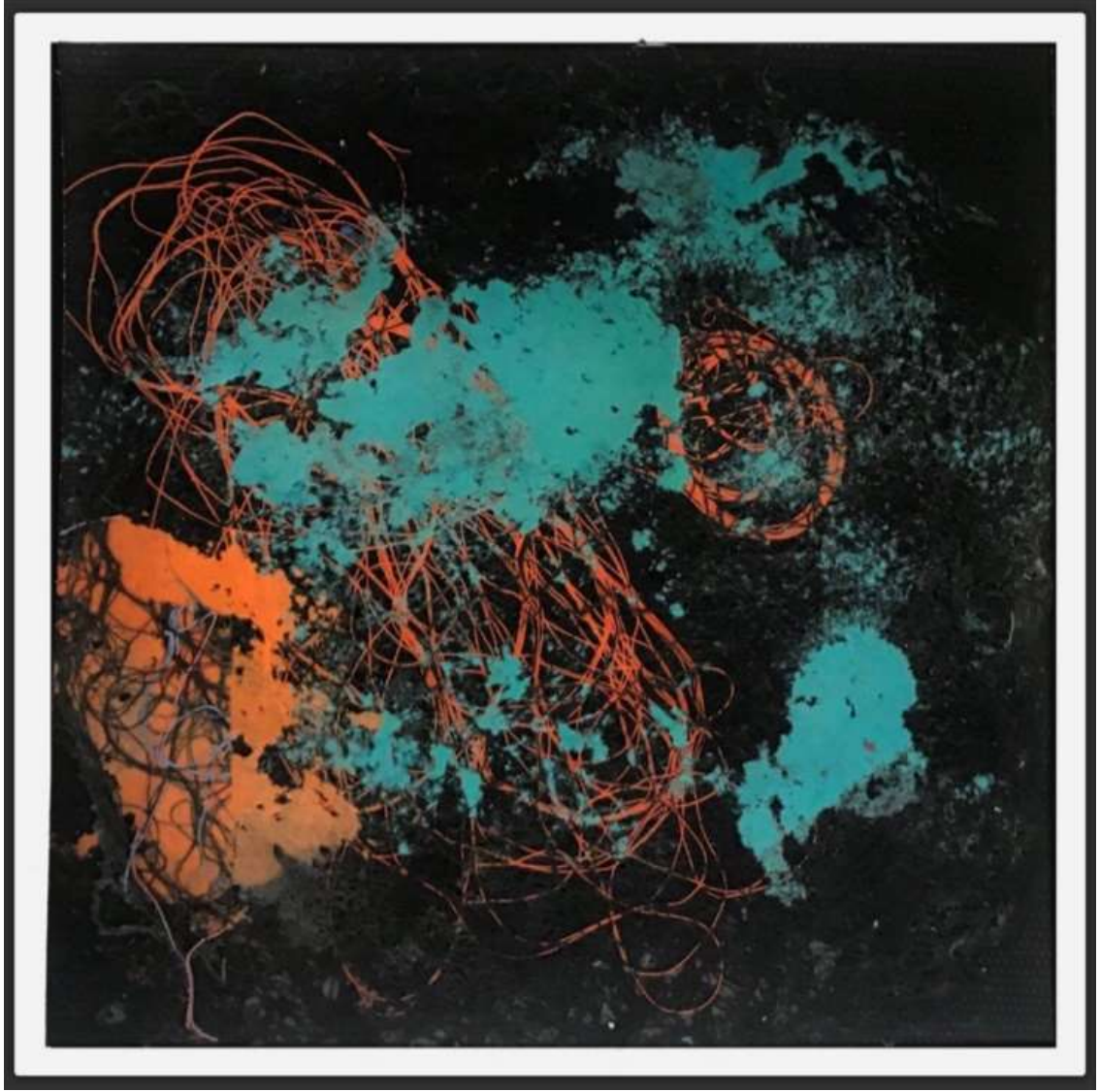
Şekil 4.2: Ebru Özge Özpolat Köşkli, *Gizli Yüzey II* (25 × 25 cm).

Kaynak: [Ebru Özge Özpolat Köşkli Arşivi, 2022].



Şekil 4.3: Ebru Özge Özpolat Köşkli, *Gizli Yüzey III* (25 × 25 cm).

Kaynak: [Ebru Özge Özpolat Köşkli Arşivi, 2022].



Şekil 4.4: Ebru Özge Özpolat Köşkli, *Gizli Yüzey IV* (25 × 25 cm).

Kaynak: [Ebru Özge Özpolat Köşkli Arşivi, 2022].



Şekil 4.5: Ebru Özge Özpolat Köşkli, *Gizli Yüzey V* (25 × 25 cm).

Kaynak: [Ebru Özge Özpolat Köşkli Arşivi, 2022].



Şekil 4.6: Ebru Özge Özpolat Köşkli, *Gizli Yüzey VI* (25 × 25 cm).

Kaynak: [Ebru Özge Özpolat Köşkli Arşivi, 2022].

5. SONUÇ

Lif sanatı hem antik hem de modern bir sanat biçimi olarak kabul edilmektedir. Tarihsel olarak fonksiyonel amaçlarla üretilmiş olan lif eserleri, zamanla estetik bir değere bürünmüş ve bu süreçte sanat dünyasında kendine daha geniş bir yer edinmiştir. 1950'lerden 1970'lere kadar süren dönemde, lif sanatı önemli bir evrim geçirmiştir. Bu dönemde teknik, malzeme ve biçim alanında yaşanan yenilikler, lif sanatının sınırlarını genişletmiş ve onu sanat platformunda tanınan bir biçime dönüştürmüştür.

Özellikle feminist hareketlerin etkisiyle, daha önce kadın işi olarak görülen lif sanatı, cinsiyetçi ayrımlara karşı bir duruş sergileyerek sanatsal ifade biçiminde eşitlikçi bir yaklaşımı benimsemiştir. Bauhaus ve Cranbrook Akademisi gibi sanat okullarında sanat ve zanaat arasındaki çizgilerin silinmesi, kadın ve erkek sanatçıların bir arada yaratım süreçlerine katılmalarını sağlamıştır. Bu dönemin önemli özelliklerinden biri, lif eserlerinin geleneksel tezgâh sınırlamalarından sıyrılarak duvara asılan veya kendi başına duran heykelsi formlar almasıdır. Aynı zamanda kullanılan malzeme çeşitliliği ve teknik arayışları, dönemin yenilikçi ve özgürlükçü yönlerini pekiştirmiştir.

Lif sanatı, sanatsal ifadenin ve toplumsal mesajların öne çıktığı bir alan olmuştur. Dini ve kahramanlık temalarından sıyrılarak, bireysel deneyimleri ve toplumsal konuları ele alan özgür biçimli heykel eserlerine dönüşmüştür.

-Günümüzde lif sanatı, gelişmeye devam etmekte ve sanatçılar, toplumsal sınırlamaları sorgulamaya, anlatımlarını daha kuvvetli bir şekilde dile getirmeye devam etmektedirler. Lif sanatı, her geçen gün yenilikler ve farklı tekniklerle evrilmekte, bu sanat formunun zenginliğini ve derinliğini daha da artırmaktadır. Lif sanatının tarihsel gelişimi ve sanat dünyasındaki yeri, bu sanat biçiminin gelecekteki evrimini ve toplumdaki etkisini anlamak için önemli bir temel sunmaktadır.

Lif sanatında organik formlar, sanatçılara doğadan ilham alarak eserlerini şekillendirme imkânı tanımaktadır. Bu formlar, genellikle doğanın akışkan ve organik yapısını yansıtan, sürekli değişen ve evrilen yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçılar, organik formlar kullanarak eserlerinde doğal dünyadaki hareketi, büyümeyi ve dönüşümü simgelemektedirler. Lif sanatının esnek ve dokusal yapısı, bu tür organik formların yaratılmasında mükemmel bir araç sunmaktadır.

Organik formlar, lif sanatının en belirgin özelliklerinden biri olarak, bazen soyut, bazen de gerçekçi biçimlerde karşımıza çıkabilmektedir. Sanatçılar, doğal varlıkları ve onların yapılarından ilham alarak, doğal şekilleri birebir taklit etmek yerine bu formları daha soyut ve estetik bir dille yeniden yorumlamaktadırlar. Bu organik şekiller, bazen hayvan figürleri, bazen ise bitki veya hücresel yapıları çağrıştıran biçimlere bürünür. Liflerin ve ipliklerin bu tür şekillere dönüştürülmesi, doğanın sürekli evrim halindeki yapısının bir yansımasıdır ve sanatçının yaratıcılığını ifade etme biçiminde önemli bir yer tutmaktadır.

Lif sanatçılarının bu formlarla kullandıkları teknikler, doğadaki canlı varlıkların biçimlerini, hareketlerini ve dinamiklerini taklit etmekten çok, bu unsurları soyutlayarak, izleyiciye yeni bir algı sunma amacını güdmektedir. Bu, sanatçıların biyolojik yaşamın karmaşık ve bazen kaotik yapısına dair estetik bir yorum geliştirmelerine olanak sağlamaktadır.

Özellikle Sheila Hicks gibi sanatçılar, organik formları eserlerinde sıklıkla kullanarak, liflerin dokusal yapısını ve esnekliğini doğanın form ve yapısal bütünlüğünü yansıtacak şekilde şekillendirmiştir. Hicks'in eserleri, doğadan ilham alarak oluşturduğu kıvrımlı ve katmanlı yapılarıyla dikkat çekmektedir. Bu yapılar, organik formların nasıl esneklik ve dinamik bir enerji taşıyabileceğini gösterir. Aynı şekilde, Magdalena Abakanowicz'in devasa organik formlar kullandığı heykelleri de bu bakış açısının bir örneğidir. Abakanowicz, liflerle yaptığı bu formlar aracılığıyla, insan vücudunun ve doğanın birleşimini soyut bir biçimde ele alarak, izleyiciye hem doğanın hem de insanın bedensel ve ruhsal yapısına dair derin bir anlam sunmaktadır.

Sonuç olarak, organik formlar, lif sanatının evriminde önemli bir yer tutmakta ve bu formlar sanatçılara sadece görsel bir ifade biçimi değil, aynı zamanda derin anlamlar taşıyan bir dil sunmaktadır. Lif sanatçıları, organik formlar aracılığıyla doğa ile olan ilişkilerini sorgulamakta toplumsal ve kültürel sınırlamaları aşan anlatımlar yaratmakta ve izleyicilerine yenilikçi bir bakış açısı kazandırmaktadır. Bu süreç, sanatın evrimindeki önemli dönüm noktalarından biridir ve organik formlar, sanatçılara yaratıcı özgürlük tanıyan bir araç olmayı sürdürmektedir.

REFERANSLAR

- Abanoz Yazar, E. (2016). Örne Tasarımında Form ve Desen. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Ana Sanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 5.
- Acar, H. (2013). Jagoda Buic: Lif Sanatı ve Tasarım. Hırvatistan: Split Yayınları.
- Acar, M. (2013). Sanatın Yeni Dili: Sheila Hicks'in Eserlerinde Post-Minimalizm. İstanbul: Sanat Yayınları.
- Acar, S. and AĞCA, G. (2022). An overview of textile and fiber art concepts through an application example of carrickmacross and needle laces. Kesit Akademi, 8(31), 276-299. <https://doi.org/10.29228/kesit.54900>
- Açıkgöz, Ç., Balbay, Ş., & Dal, İ. (2021). Isı enerjisi depolayan faz değişim malzemelerinin üretimi. Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi, 8(1), 173-185. <https://doi.org/10.35193/bseufbd.861767>
- Adams, E. (2016). At the boundary of action and dream: surrealism and the battle for post-liberation france. French Cultural Studies, 27(4), 319-334. <https://doi.org/10.1177/0957155816663360>
- Adams, J. (2016). Art and War: The Impact of WWII on Art Movements. New York: Art Publishers.
- Akça Tokatlı, Ü. ve Erzurumlu, Ö. (2016). "Tekstilde Yapı Oluşturma Yöntemlerinin Sanat Alanında İfade Aracı Olarak Kullanımı", Yıldız Journal Art and Design, Volume:3, Issue:2, 196.
- Akdağlı, S. (2020). Sürrealizm gerçekliğinde kadın imgesi ve sürrealist kadın sanatçılar. Researcher Social Science Studies, 8.1(8.1), 40-56. <https://doi.org/10.29228/rssstudies.41691>
- Akhan, O. (2020). Sınıf eğitiminde hayat bilgisi ve sosyal bilgiler ders kitabı içerisinde yer alan tarih konularının incelenmesi. The Journal of Social Science, 4(8), 658-670. <https://doi.org/10.30520/tjsosci.789155>

- Akkaşoğlu, E. and Karasu, B. (2018). Organik camlar. El-Cezeri Fen Ve Mühendislik Dergisi, 5(2), 512-536. <https://doi.org/10.31202/ecjse.407306>
- Albers, A. (2000). *On Weaving*. Princeton University Press.
- Altınçelik, A. (2019). Lif Sanatında Enstalasyonun Yeri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Altuğ, M. and Yılmaz, Y. (2023). Polilaktik asit (pla) esaslı organik takviyeli kompozitler. <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub131.c734>
- Amaral Studio. (t.y.). *Olga de Amaral weaving process*. <https://www.olgadeamaral.art/>
- Ann Mechelinck Textile Artist, <https://annmechelincktextileartist.com/cv/>, Erişim Tarihi: 17.01.2025
- Arlanova, M., Pavlov, S., & Yablonskii, L. (2018). Restoration of historical mansions built in russian province at the beginning of xx century. Matec Web of Conferences, 193, 04016. <https://doi.org/10.1051/matecconf/201819304016>
- Art Institute of Chicago. (t.y.). *Red Preview*. <https://www.artic.edu/artworks/56108/red-preview>
- Ashton, T. S. (1948). **The Industrial Revolution 1760-1830**. London: Oxford University Press.
- Atalan, D. and Üzümcü, B. (2022). Doğal lifler ve doğal boyar maddeler kullanılarak oluşturulan bir lif sanatı çalışmasının oluşum süreci: suyun ötesinde. Turkish Journal of Fashion Design and Management, 4(3), 207-220. <https://doi.org/10.54976/tjfdm.1128677>
- Atalayer, F. (1994a). Görsel Sanatlarda Estetik İletişim. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Atay, A. (1987). Örücülük, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

- Ateş, F., Tahtasakal, E., & SEVGİLİ, S. (2023). Küresel yapıda grafitik karbon sentezi ve karakterizasyonu. *Journal of Characterization*, 1(1), 37-46. <https://doi.org/10.29228/jchar.69035>
- Auther, E. (2010). *The Woman's Work: Feminist Art and the Transformation of the Art World*. New York: HarperCollins.
- Aydoğan, B. (2020). 1950 öncesi sürrealizm ve müzik ilişkisi: anlaşmazlıklar ve yakınlaşmalar. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 0(29). <https://doi.org/10.26650/sty.2020.002>
- Aytar, O. (2019). Endüstri 4.0 ve bu paradigmanın örgüt yönetimi üzerindeki olası etkileri. *Isguc the Journal of Industrial Relations and Human Resources*, 79-90. <https://doi.org/10.4026/sguc.563063>
- Baizerman, Suzanne (2004). "California and the Fiber Art Revolution". *Textile Society of America Symposium Proceedings*. Retrieved 10.12.2024.
- Baker, C. (2013). **Art Deco: The Golden Age of Graphic Design**. New York: Harper Design.
- Baroni, A., Comite, V., Guglielmi, V., Casanova, M., Redegalli, P., & Fermo, P. (2022). Identification of natural dyes in historical tapestries, a lc-ms/ms approach.. *Journal of Physics Conference Series*, 2204(1), 012065. <https://doi.org/10.1088/1742-6596/2204/1/012065>
- Batorska, E. (1993). *Magdalena Abakanowicz: The Environmental Works*.
- Bayram, F. and KÖSE, Ö. (2022). Covid-19 pandemisinde, endüstri 4.0'in lojistik sektörüne etkisi. *Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 4(1), 72-81. <https://doi.org/10.46482/ebyuiibfdergi.1108286>
- Becherer, K. (2002). *The Evolution of Magdalena Abakanowicz's Textiles*.
- Becherer, K. (2002). *The Evolution of Olga de Amaral's Textiles*.
- Belova, D. (2021). Female images in art nouveau style. *Культура И Искусство*, (10), 56-72. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2021.10.36452>

- Berdnik, T., Клименко, I., & Sayapina, L. (2019). The use of interactive technologies in the training of design students at the don state technical university.. <https://doi.org/10.2991/aebmr.k.200114.070>
- Bessen, J. E. (2019). **AI and Jobs: The Role of Demand**. Boston: Boston University School of Law.
- Bessen, J. E. (2019). **AI and Jobs: The Role of Demand**. Boston: Boston University School of Law.
- Billeter, E. (1995). The Organic Materials in Magdalena Abakanowicz's Work.
- Billeter, E. (1995). The Spiritual Dimension in Lenore Tawney's Work.
- Billeter, E. (1995). The Organic Materials in Olga de Amaral's Work.
- Bilir, S. and Koçkan, P., (2016). “Design Ideation: Interior Architecture Education at Hacettepe University”, 1st International Symposium ‘Education in Interior Architecture’ in the year of German-Turkish Research Education and Innovation, Cambridge Scholars Publishing, pp 166- 170.
- Biyikli, N. and Saatçioğlu, K. (2021). A section from the bauhaus weaving workshop: anni albers, otti berger, gunta stölzl. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, (26), 15-29. <https://doi.org/10.17484/yedi.886237>
- Boucharenc, C.G. (2006). Research on Basic Design Education: An International Survey, International
- Braverman, H. (1974). **Labor and Monopoly Capital: The Degradation of Work in the Twentieth Century**. New York: Monthly Review Press.
- Brenson, M. (1995). The Abakan Series: A New Art Form.
- Brenson, M. (1995). Olga de Amaral: Bridging Local and Global Art Movements.
- Brown, S. (2009). “Fashioning Felt. New York City: Smithsonian, Cooper-Hewitt”, National Design Museum. ISBN 978-0-910503-89-1

- Brown Grotta Arts. (t.y.). *Naoko Serino*. Erişim adresi:
<https://browngrotta.com/artists/naoko-serino>
- Brynjolfsson, E., & McAfee, A. (2014). **The Second Machine Age: Work, Progress, and Prosperity in a Time of Brilliant Technologies**. New York: W. W. Norton & Company.
- Buchholz, B., Shively, K., Peppler, K., & Wohlwend, K. (2014). Hands on, hands off: gendered access in crafting and electronics practices. *Mind Culture and Activity*, 21(4), 278-297. <https://doi.org/10.1080/10749039.2014.939762>
- Bullock, V. R. (1978). *Fiber As Medium: From Craft To Fine Art*. Michigan State University.
- Cartwright Mark (2023), The Textile Industry in the British Industrial Revolution, <https://www.worldhistory.org/article/2183/the-textile-industry-in-the-british-industrial-rev/> , Erişim Tarihi: 17.01.2025
- Carson, R. (1962). **Silent Spring**. Boston: Houghton Mifflin.
- Cebeci, D. (2022). şile bezi dokumacılığının tarihsel yolculuğu. *Social Sciences Studies Journal*, 8(95), 599-610. <https://doi.org/10.26449/sssj.3860>
- Chen, W. and He, Z. (2013). The analysis of the influence and inspiration of the bauhaus on contemporary design and education. *Engineering*, 05(04), 323-328. <https://doi.org/10.4236/eng.2013.54044>
- Colton, V. (1979). “Complate Guide to Needlework”, Montreal: The Reader’s Digest Association Canada, 445. ISBN 0-88850-085-8.
- Constantine, M., & Larsen, J. L. (1972). *Beyond Craft: The Art Fabric*. New York: Van Nostrand Reinhold Company.
- Constantine, M., & Larsen, J. L. (1972). *Beyond Craft: The Art Fabric*. New York: Van Nostrand Reinhold Company.

Contemporary Lynx. (2017). *Magdalena Abakanowicz: The fabric of art*.

<https://contemporarylynx.co.uk/magdalena-abakanowicz-the-fabric-of-art>

Costantini, R., Lennard, F., Alsayednoor, J., & Harrison, P. (2020). Investigating mechanical damage mechanisms of tapestries displayed at different angles using 2d dic. *The European Physical Journal Plus*, 135(6). <https://doi.org/10.1140/epjp/s13360-020-00520-7>

Cotton, C. (2012). *The Handbook of Textile Culture*. London: Thames & Hudson.

Cotton, J. (2012). The Evolution of Fiber Art: The Lausanne Tapestry Biennials (1950-1970). *International Tapestry Art Journal*.

Cotton, L. (2012). The Role of the Lausanne Biennales in Contemporary Textile Art.

Cotton, L. (2012). Latin American Abstract Art in the Post-War Era: Olga de Amaral's Contribution

Cotton, L. (2012). Textile Art and Its Rise to Fine Art Status: Lenore Tawney's Role.

Cotton, C. (2012). *Modern Textiles: Art in a Fiber World*. Chicago: The University of Chicago Press.

Crawford, A. (2003). Arts and crafts movement.. <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.t004452>

Cross, A. (1983). The educational background to the Bauhaus. *Design studies*, 4(1), 43-52.

Curtis, W. J. R. (2015). **Modern Architecture Since 1900**. London: Phaidon Press.

Çelik, G.İ. (2008). İç Mimarlık Eğitim Programlarının Karşılaştırmalı Analizine Yönelik Bir Çalışma,

Çeliker, D. (2011). "Geçmişten Günümüze Türklerde Keçecilik ve Keçe Yapımında Yeni Teknikler", Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E, 08, Kasım 2011, 1308-2698.

Çınar, E. (2007). *Teknolojilerin Lif Sanatındaki Yeri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

- Çirkin, E. and Özdağoğlu, A. (2021). Endüstri 4.0 bünyesindeki otonom robotların sürdürülebilirlik perspektifleri açısından değerlendirilmesi. Erciyes Akademi, 35(4), 1534-1553. <https://doi.org/10.48070/erciyesakademi.997049>
- Daeiri, S. (yıl). *Göç ve Kültürel Kimlik Kavramlarının Lif Sanatındaki Etkisi*. [Üniversite Adı], [Bölüm Adı], [Yayın Yeri].
- Dalaylı, F., Duyan, Y., Sönmez, İ., Güçlü, R., İlik, S., Keskin, S., ... & Uzunalioglu, S. (2023). Yeni medya araştırmaları: dil, imaj, fenomenler, teknoloji, dezenformasyon.. <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub63>
- Demirel, Emre, (2015). “Innovation and Sensual Sustainability From Materials to Cities, The Cities: DETM Conference at the National Institute of Design, Ahmedabad.
- Dishongh, S. (1984). *Fiber, Fabric, Art*. University of North Texas.
- Doyle, S. (2016). Bringing bauhaus back: digital architecture + contemporary craft., 36-42. <https://doi.org/10.35483/acsa.intl.2016.12>
- Dölen, E. (1992). Tekstil Tarihi: Dünyada ve Türkiye’de Tekstil Teknolojisinin ve Sanayisinin Tarihsel Gelişimi, İstanbul, Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fak. Yayınları.
- Droste, M. (2006). *Bauhaus 1919-1933*. Taschen.
- Erdal, B. and Tepe, Y. (2021). Bireylerin duygu durum, içedönük-dışadönük kişilik özelliği ve müzik tercihleri arasındaki ilişkiler. Psikoloji Çalışmaları / Studies in Psychology, 41(2), 549-580. <https://doi.org/10.26650/sp2021-852069>
- Ergenekon, B. C. (1999). Tepme Keçelerin Tarihi Gelişimi-Renk, Desen ve Teknik Kullanım Özellikleri, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Ergür, A. (2002). Tekstil Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Boğaziçi Yayınevi
- Erim, Ö. (2019). Textile as an artistic expression. Idil Journal of Art and Language, 8(54). <https://doi.org/10.7816/idil-08-54-18>

- Erkin, S. (2023). Türk şaman giysilerinin etkisinde lif sanatında doku uygulamaları.. <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub337.c1497>
- Esen, E., (2015). Bauhaus Eğitim Anlayışının Günümüz Temel Tasarım Eğitimine Etkileri,
- Esen, E., Elibol, Gülçin & Koca, D. (2018). Basic design education and bauhaus. Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 8.
- Faruk Atalayer ile 14 Ağustos 2015 tarihinde gerçekleştirilen kişisel iletişim. Anadolu Üniversitesi,
- Ferreira, T., Moreiras, H., Manhita, A., Tomaz, P., Mirão, J., Dias, C., ... & Caldeira, A. (2014). The liturgical cope of d. teotónio of braganza: material characterization of a 16th centurypluviale. Microscopy and Microanalysis, 21(1), 2-14. <https://doi.org/10.1017/s1431927614013440>
- Fırat Neziroğlu. (t.y.). *I've Left from My Mind*, 2012. <https://www.firatneziroglu.co.uk/artwork>
- "Fiber Art and Its Scope | Widewalls". www.widewalls.ch. Retrieved 19 May 2021.
- Fiber Arts, Kinga Földi: Origami for Fabric, 2025, <https://www.fibreartstaketwo.com/articles/foldi> , Erişim Tarihi: 17.01.2025
- flux. (t.y.). *Magdalena Abakanowicz: Presence, Essence, Identity*. <https://www.e-flux.com/announcements/284907/magdalena-abakanowiczpresence-essence-identity/>
- Ford, H. (1922). **My Life and Work**. Garden City, New York: Doubleday, Page & Company.
- Fowler, C. (2014). A sign of the times: Sheila Hicks, the fiber arts movement, and the language of liberation. *The Journal of Modern Craft*, 7(1), 33-51.
- Földi, K. (t.y.). *Portfolio*. Erişim adresi: <https://www.kingafoldi.com/>
- Friedman, T. L. (2005). **The World Is Flat: A Brief History of the Twenty-First Century**. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Friedman, V. (2008). **Art Deco: A Guide to the Style**. London: Thames & Hudson.

Futurotextiles 3. (2014). *Cité des Sciences et de l'Industrie, Paris*.

Gavrilova, E. and Elfond, I. (2021). Reflection of socio-cultural transformations of the renaissance in the decorative and applied arts of the xv-xvi centuries (on the example of the evolution of the european trellis). *Primo Aspectu*, (1(45)), 35-42. <https://doi.org/10.35211/2500-2635-2021-1-45-35-42>

Geçen, F. (2020). Kullanım nesnelerinin kavramsal değişimi ve dada. *Uluslararası Sanat Ve Estetik Dergisi*, 4(4), 141-151. <https://doi.org/10.29228/usved.44265>

Gilbert, M. (2020). *War and Society: The Evolution of Art in Times of Crisis*. London: Historical Press.

Gilbert, G. (2020). View magazine and the mass visual culture of world war ii. *Arts*, 9(2), 41. <https://doi.org/10.3390/arts9020041>

Gordon, M. (2017). **Textiles and the Art Deco Movement**. London: Bloomsbury Publishing.

Gökalp, E., Gökalp, M., & Eren, P. (2019). Hazır giyim ve konfeksiyon sektöründe endüstri 4.0 devrimi: akıllı konfeksiyon fabrikası önerisi. *Ajit-E Online Academic Journal of Information Technology*, 10(37), 73-96. <https://doi.org/10.5824/1309-1581.2019.2.005.x>

Gökalp, E., Gökalp, M., & Eren, P. (2019). Hazır giyim ve konfeksiyon sektöründe endüstri 4.0 devrimi: akıllı konfeksiyon fabrikası önerisi. *Ajit-E Online Academic Journal of Information Technology*, 10(37), 73-96. <https://doi.org/10.5824/1309-1581.2019.2.005.x>

Graham, A. (t.y.). *Felted sculpture*. Erişim adresi: <https://www.andrea-graham.com/>

Gropius, W. (1965). *The New Architecture and the Bauhaus*. The MIT Press.

- Grishina, A. (2024). Historical and cultural aspects of art nouveau style in object design. *International Journal of Science and Research Archive*, 12(2), 2205-2210. <https://doi.org/10.30574/ijrsra.2024.12.2.1374>
- Guglielmi, V., Comite, V., Lombardi, C., Bergomi, A., Boanini, E., Bonomi, R., ... & Fermo, P. (2023). Restoration of a textile artefact: a comparison of cleaning procedures applied to a historical tapestry from the quirinale palace (rome). *Applied Sciences*, 13(4), 2669. <https://doi.org/10.3390/app13042669>
- Guridi, S., Vicencio, T., & Gajardo, R. (2021). Arpilleras parlantes: designing educational material for the creation of interactive textile art based on a traditional chilean craft., 1-11. <https://doi.org/10.1145/3430524.3440657>
- Guridi, S., Vicencio, T., & Gajardo, R. (2021). Arpilleras parlantes: designing educational material for the creation of interactive textile art based on a traditional chilean craft., 1-11. <https://doi.org/10.1145/3430524.3440657>
- Gündüz, L. and KALKAN, Ş. (2023). Influence of alkali resistant basalt fiber strengthened with saturated $Ca(OH)_2$ on cement mortar performance. *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 10(1), 18-32. <https://doi.org/10.35193/bseufbd.1101748>
- Gürsu, N. (1988). *Türk Dokumacılık Sanatı: Çağlar Boyu Desenler*, Redhouse Yayınlar, İstanbul, s. 17.
- Hakan Ertek ile 04 Eylül 2015 tarihinde gerçekleştirilen kişisel iletişim. Hacettepe Üniversitesi, Güzel
- Hameed, U., Hameed, U., & Umer, S. (2021). Craft based assignments of undergraduate textile design students: multiple case study. *International Journal for Innovation Education and Research*, 9(2), 20-33. <https://doi.org/10.31686/ijer.vol9.iss2.2716>
- Harris, J. (2010). **Fashion and Art Deco: The Influence of Art Deco on Fashion Design**. New York: Rizzoli.
- Hobsbawm, E. J. (1968). **Industry and Empire: From 1750 to the Present Day**. London: Weidenfeld & Nicolson.

Hobsbawm, E. J. (1968). *Industry and Empire: From 1750 to the Present Day*. London: Weidenfeld & Nicolson.

Howtheywork.org, Adriana Meunié, <https://howtheywork.org/artist/adriana-meunie/>, Erişim Tarihi: 17.01.2025

Huges, Q. (1982). Before the Bauhaus: The Experiment at the Liverpool School of Architecture and

Hunt, N. and Robbins, I. (2001). The long-term consequences of war: the experience of world war ii. Aging & Mental Health, 5(2), 183-190. <https://doi.org/10.1080/13607860120038393>

(ICAM). Retrieved from <https://www.ville-lausanne.ch>.

Ilies, A., Caciara, T., Marcu, F., Berdenov, Z., Ilies, G., Safarov, B., ... & Kieti, D. (2022). Analysis of the interior microclimate in art nouveau heritage buildings for the protection of exhibits and human health. International Journal of Environmental Research and Public Health, 19(24), 16599. <https://doi.org/10.3390/ijerph192416599>

Imre, Ö. (2019). Lif sanatının tarihsel süreç içerisindeki devinimi ve dikiş teknikleri kullanılarak gerçekleştirilen lif sanatı uygulamaları/the movements of the fiber art in historical process and fiber art practices performed by using sewing techniques. International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, 7(7), 101-119. <https://doi.org/10.29228/ijia.7.76>

Imre, Ö. (2019). Dijital Tasarım Süreçleri. Sanat Araştırmaları Dergisi, 10(1), 76-88.

Interweave. (2016). *Magdalena Abakanowicz and the Fiber Revolution*. [<https://www.interweave.com/article/fiber/magdalena-abakanowicz-fiber-revolution/>]

İç Mimarlık Anabilim Dalı, Trabzon.

- İlhan, İ. (2019). Concept of industry 4.0 in textile manufacturing processes. Pamukkale University Journal of Engineering Sciences, 25(7), 810-823. <https://doi.org/10.5505/pajes.2018.69851>
- İmer, Z. (1987). Dokuma Tekniği I, Mayaş Matbaacılık ve Yayıncılık, Ankara.
- İnci Deniz Ilgın ile 01 Temmuz 2015 tarihinde gerçekleştirilen kişisel iletişim. Marmara Üniversitesi,
- İstanbul Modern. (2023). Chiharu Shiota: Uncertain Journey. İstanbul: İstanbul Modern Yayınları.
- Janeiro, J. (1995). The Aesthetic Shift in Textile Art: Abakanowicz's Contribution.
- Janeiro, D., & Larsen, R. (2005). Fiber Art and Cultural Identity in Contemporary Sculpture. London: Thames & Hudson.
- Janna Syvanoja [charonkransenarts.com,](https://www.charonkransenarts.com/artists/syvanoja.html)
<https://www.charonkransenarts.com/artists/syvanoja.html>, Erişim Tarihi:
17.01.2025
- Japan Society. (2010). *Fiber Futures: Japan's Textile Pioneers*. New York.
- Jiawei, Z. (2024). Bauhaus feminine power and its influence on modern fashion design. International Journal of Research and Innovation in Social Science, VIII(IIIS), 1263-1270. <https://doi.org/10.47772/ijriss.2024.803085s>
- Jones, M. (2013). Traversing no man's land in search of an(other) identity. Journal of Contemporary Ethnography, 42(6), 745-768. <https://doi.org/10.1177/0891241613484356>
- Jorayev Erzurumlu, Ö. (2018). Tekstil Sanat Nesnelerinde Malzeme, Yapı ve Form İlişkisi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Ana Sanat Dalı, Basılmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul.
- Journal of Technology and Design Education, 16, s. 1-30.

- Kagermann, H., Wahlster, W., & Helbig, J. (2013). *Recommendations for Implementing the Strategic Initiative INDUSTRIE 4.0*. Acatech.
- Kagan, S. (2008). Art and Sustainability. Culture in Sustainable Development. International Journal of Cultural Policy, 14(3), 315-332.
- Kalebek, N. and Sayar, S. (2021). Sürrealizm sanat akiminin giysi tasarımlarında kullanılması. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 20(80), 2127-2136. <https://doi.org/10.17755/esosder.842592>
- Kanbir, Ö. (2024). Atmosferik basınçlı plazma uygulamasının metal malzeme yüzeylerinin ıslanabilirliği ve yaşlanma davranışı üzerindeki etkisi. Gazi Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi, 39(3), 1825-1836. <https://doi.org/10.17341/gazimmfd.1183999>
- Kang, S. (t.y.). *Textile installations*. Erişim adresi: <https://www.soojinkang.com/>
- Kasa, H. and Arslan, G. (2020). Endüstri 4.0 kapsamında teorik bir analiz: türkiye örneği. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 19(76), 1810-1826. <https://doi.org/10.17755/esosder.665849>
- Kavas, F. (2023). Japon sürrealizmi bağlamında tetsuya ishida'nın resimlerinde distopik sürrealizm. Odü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi (Odüsobiad). <https://doi.org/10.48146/odusobiad.1136886>
- Kayabaşı, N., Erdoğan, Z., Söylemezoğlu, F. (2011). Türk El Sanatları, Ankara Üniversitesi Uzaktan Eğitim Yayınları, Yayın No:90, Ankara.
- Kayapinar, U. (2006). *Günümüz resminde kaligrafik çağrışımlı organik formların çizgi ve renk açısından irdelenmesi* (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Kazak, Ö. and Sungur, F. (2020). Thuja orientalis bitkisi kozalağından aktif karbon hazırlanması ve sudaki reaktif mavisi 49 giderimi için kullanılması. Eskişehir Teknik Üniversitesi Bilim Ve Teknoloji Dergisi B - Teorik Bilimler, 8(2), 281-292. <https://doi.org/10.20290/estubtdb.651485>

- Kettle, A., Felcey, H., & Ravetz, A. (2020). In the bee hive: valuing craft in the creative industries., 75-93. https://doi.org/10.1007/978-3-030-38599-6_5
- Kim, H. (2022). Re-framing anni albers and bauhaus. *International Journal of Art & Design Education*, 41(3), 414-426. <https://doi.org/10.1111/jade.12423>
- Kim, S. (2020). *Threaded Memories: The Psychology of Textile in Contemporary Art*. Seoul: ArtLink Press.
- KOÇ>, A. and KAPLAN>, M. (2022). Kavramsal sanat ve on kawara. *Art-E Sanat Dergisi*, 15(30), 924-945. <https://doi.org/10.21602/sduarte.1178177>
- Kosar, S. (2019). A different approach to influences of volume in fiber art: transformation of felt to art object. *Idil Journal of Art and Language*, 8(53). <https://doi.org/10.7816/idil-08-53-09>
- Koşar, S. (2021). Geri kazanılmış pamuklu kumaş özelinde tekstil heykele güncel yaklaşımlar. *Odü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi (Odüsobiad)*. <https://doi.org/10.48146/odusobiad.871306>
- Koşar, N. (2017). Mimarlık ve Tekstil Arakesitinde Yüzey Tasarımı. *International Journal of Architecture and Planning*, 5(3), 2043-2051.
- Kuleeva, L., Burova, T., Listovskaya, L., Saifullina, I., & Ibragimova, A. (2021). The art of craft in the interior. *E3s Web of Conferences*, 274, 01029. <https://doi.org/10.1051/e3sconf/202127401029>
- Laffer, C. (1960). *Fiber Arts and Tapestry: 1960 to 1986 in the United States*.
- Landes, D. S. (1969). **The Unbound Prometheus: Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Langreiter, Nikola (2012). "Neues Handarbeiten – Radical? Revolutionary? Guerilla?". In Hannes Obermair; et al. (eds.). *Regionale Zivilgesellschaft in Bewegung - Cittadini innanzi tutto*. Vienna-Bolzano: Folio Verlag. pp. 183–204. ISBN 978-3-85256-618-4.

- Larsen, A., & Constantine, C. (1972). *Art and Craft in Textiles: Revolution and Tradition*. New York: Oxford University Press.
- Lennard, F., Costantini, R., & Harrison, P. (2020). Understanding the role of friction and adhesion in the display of tapestries on slanted supports. *Studies in Conservation*, 66(1), 32-43. <https://doi.org/10.1080/00393630.2020.1761184>
- Levine, R. (1987). The influence of the arts-and-crafts movement on the professional status of occupational therapy. *American Journal of Occupational Therapy*, 41(4), 248-254. <https://doi.org/10.5014/ajot.41.4.248>
- Liao, C. (2023). *Modern Art and Its Transformations Post-WWII*. Boston: ArtWorld Publishing
- Liao, L. (2023). Background of western modern art in the 20th century. *SHS Web of Conferences*, 167, 01008. <https://doi.org/10.1051/shsconf/202316701008>
- Lisson Gallery. (t.y.). *Olga de Amaral – Estela I (2019)*. <https://www.lisongallery.com/artists/olga-de-amaral>
- Long-Sharp Gallery. (t.y.). *Anni Albers: Textile art*. <https://www.longsharpgallery.com/anni-albers>
- Lunin, Lois F. (1990). "The Descriptive Challenges of Fiber Art". *Library Trends*. 38 (4). Board of Trustees, University of Illinois: 697–716.
- Mamur, N. (2017). Teknoloji ve Sanat Etkileşimi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(2), 44-58.
- Marcus, Sharon (2004). "Critical Issues in Tapestry" (PDF). *Tapestry Topics: A Quarterly Review of Tapestry Art Today*. 30 (2): 2–3. Archived from the original (PDF) on 11 August 2014. Retrieved 10.12.2024.
- Marmaralı, A. ve Dönmez Kretzscmar, S. (2004). *Örme Terimleri ve Tanımları*, E:Ü Tekstil Konfeksiyon Araştırma Uygulama Merkezi Yayını, 1. Baskı, İzmir.
- Martí, M. (2015). Patrimonio arquitectónico del siglo xx: el legado art nouveau en la habana.. <https://doi.org/10.31428/10317/5158>

- Martin, S. (1994). *The Modern Textile Art Movement*. New York: Arts Press.
- Marx, K. (1867). **Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie**. Hamburg: Otto Meissner.
- Meggs, P.B. ve Purvis, A.W. (2006). *History of Graphic Design*. Hoboken: Wiley & Sons Inc.
- Misiorowski, E. and Dirlam, D. (1986). Art nouveau: jewels and jewelers. *Gems & Gemology*, 22(4), 209-228. <https://doi.org/10.5741/gems.22.4.209>
- Misiorowski, L., & Dirlam, L. (1986). *Art Nouveau Textiles*. London: Thames and Hudson.
- Mokyr, J. (1990). **The Lever of Riches: Technological Creativity and Economic Progress**. New York: Oxford University Press.
- Mori, T. (2018). *Weaving Emotions: Chiharu Shiota and the Materiality of Memory*. Tokyo: Contemporary Visions Press.
- Motta, M. (2023). Knitting out the touch hunger. *FH*, 1(1), 78-87. <https://doi.org/10.36253/fh-2264>
- Mucha Foundation. (n.d.). *Art Posters*. <https://www.muchafoundation.org/gallery/themes/theme/art-posters>
- Museum of Modern Art. (t.y.). *The Persistence of Memory – Salvador Dalí*. <https://www.moma.org/collection/works/79018>
- Museum of Modern Art (MoMA). (t.y.). *Sue Fuller – String Composition #46*. Retrieved from <https://www.moma.org/artists/2053>
- Müller, H. (2017). *Transcultural Spaces: Japanese Artists in Europe*. Berlin: Kunstverlag.
- National Gallery of Art, Washington D.C. URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.145694.html>
- Newbrawery Arts, Jayne Emerson, 2025, <https://www.newbreweryarts.org.uk/jaynemerson>, Erişim Tarihi: 17.01.2025

- New Orleans Museum of Art. (t.y.). Textile Work by Jun'ichi Arai. Erişim adresi: <https://noma.org/object-lesson-junichi-arai/>
- Ocula.com, Junko Oki, <https://ocula.com/artists/junko-oki/>, Erişim Tarihi: 17.01.2025
- Oja, C. (2000). 4 engineers of art., 59-70. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195058499.003.0005>
- Open Source Publishing, (2015), <http://ospublish.constantvzw.org/blog/education/bauhaus-meets-floss>
- Oskay, B. (2016). Dadaizm sanat anlayışında atik nesne ve hazır nesne kullanımının günümüz sanatın. The Journal of Social Sciences, 3(6), 507-507. <https://doi.org/10.16990/sobider.151>
- Oskay, Nazan. (2012). Örmenin Sanattaki Yeri, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Ana Sanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Oxenham, M. and Behie, A. (2015). The warp and weft: synthesising our taxonomic tapestry.. <https://doi.org/10.22459/tt.05.2015.18>
- Örüm, S. (2020). Yeni floresans özellikli çapraz bağı polifosfazen mikrokürelerin sentezi ve karakterizasyonu. Afyon Kocatepe University Journal of Sciences and Engineering, 20(3), 418-425. <https://doi.org/10.35414/akufemubid.701698>
- Özaltun, G. (2022). Alphonse mucha'nın eserlerinin arkasındaki gizem: art nouveau dönemi sanatçılarının karşılaştırmalı analizi. Journal of Turkish Studies, Volume 17 Issue 3(Volume 17 Issue 3), 583-613. <https://doi.org/10.7827/turkishstudies.57952>
- Özaydın, C. (2018). Investigation of electrical properties of au/organometallic complex/ni mis structure at low temperatures. Afyon Kocatepe University Journal of Sciences and Engineering, 18(3), 1190-1202. <https://doi.org/10.5578/fmbd.67676>
- Özçınar, S. (2019). *Lif sanatında biçim arayışları* (Master's thesis, Dokuz Eylül Üniversitesi (Turkey)).

- Özen, İ. (2018). Eriyik üfleme tekniğiyle üretilmiş, farklı tipte diatomit içeren polipropilen dokusuz yüzeylerin yağ emicilik özelliklerinin incelenmesi. *Tekstil Ve Mühendis*, 25(110), 68-77. <https://doi.org/10.7216/1300759920182511001>
- Özkan, A. and Yıldırım, K., (2016). "Comparison of Conventional and Computer-aided Drafting
- Özkan, B., Güner, M., & Şeker, T. (2020). Hdpe/zno ve hdpe/hidroksiapatit nanokompozitlerin termal ve morfolojik özelliklerinin incelenmesi. *Fırat Üniversitesi Mühendislik Bilimleri Dergisi*, 32(1), 259-266. <https://doi.org/10.35234/fumbd.652773>
- Özkar, M. (2004). Uncertainties of Reason; Pragmatist Plurality in Basic Design Education.
- Özkazanç, Z. (2023). Gazing with animals: auto-portraits of surrealist women artists. *Feminist Tahayyul Akademik Arastirmalar Dergisi*, 4(2), 226-257. <https://doi.org/10.57193/feminta.2023.226>
- Özay, H. (2001). The Influence of Constructivism on Magdalena Abakanowicz's Work.
- Peppler, K., Keune, A., & Thompson, N. (2020). Reclaiming traditionally feminine practices and materials for stem learning through the modern maker movement., 127-140. <https://doi.org/10.7551/mitpress/12091.003.0017>
- Phillips, R. (2021). Communal response(s). designing a socially engaged nature recovery network. *Disegno*, (1-2), 110-140. https://doi.org/10.21096/disegno_2021_1-2rph
- Porter, J. (2014). *Fiber Sculpture: 1960–Present*. Boston: Institute of Contemporary Art.
- Public Delivery. (t.y.). *Otti Berger: Bauhaus weaving pioneer*. <https://publicdelivery.org/otti-berger/>
- Rani, S., Jining, D., & Shah, D. (2021). Embroidery and textiles: a novel perspective on women artists' art practice. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 13(4). <https://doi.org/10.21659/rupkatha.v13n4.37>

- Ranjan, M.P. (2005) Lessons from Bauhaus, Ulm and NID: Role of Basic Design in PG Education,
- Renkçi, T. (2014). Postmodernizmde yeni bir oluşum: durumsal estetik. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 4(1), 61-68.
<https://doi.org/10.7456/10401100/007>
- Research, Issue 62, 239-254.
- Richard Saltoun Gallery. (t.y.). *Jagoda Buic – White Reflections, 1970–1975*.
<https://www.richardsaltoun.com/artists/279-jagoda-buic/works/27968-jagoda-buic-white-reflections-1970-75/>
- Ruşan, T. and Yaşar, N. (2023). Lif sanatı literatürüne girmiş öncü karışık medya uygulamaları. Yıldız Journal of Art and Design, 9(2), 69-79.
<https://doi.org/10.47481/yjad.1184149>
- Ruup Form, Barbara Long, <https://ruupandform.com/artists/82-barbara-long/>, Erişim Tarihi: 17.01.2025
- Saler, M. (1999). Framing the picture., 3-24.
<https://doi.org/10.1093/oso/9780195119664.003.0001>
- Saler, M. (1999). Framing the picture., 3-24.
<https://doi.org/10.1093/oso/9780195119664.003.0001>
- Saler, M. (1999). *The William Morris Reader*. New York: Routledge.
- Sariler, M. and Gurdallı, H. (2017). Space in max ernst paintings. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 7(3), 463-474.
<https://doi.org/10.7456/10703100/009>
- Schwab, K. (2016). **The Fourth Industrial Revolution**. New York: Crown Business.
- Schlink, B. (1988). *Social Plants* [Enstalasyon]. Tokyo: Contemporary Textile Art Catalog.
- Security and Poverty”, The 2013 meeting of the World Society for EKISTICS, Ankara, pp

- Segal, W.C (1960). “Encyclopedia of Textiles”, Second Edisiton by The Editors of American Fabrics Magazine, First Editions. 154-156 U.S.A.
- Serin, E. (2013). *Biyomorfik-Organik formlar ve mekândaki algıları* (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Serino, N. (t.y.). *Naoko Serino Official Website*. Erişim adresi: <https://serino.jp/>
- Semper, G. (1860). *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik* (Cilt 1). Heidelberg: Universitätsbibliothek Heidelberg. Erişim adresi: [<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/semper1860/0575>].
- Seyirci, M. ve Topbaş, A. (1999). “Anadolu’da Keçecilik”. Erdem Halı Özel Sayısı - III, Cilt: 10, Sayı: 30, 577 - 597.
- Smith, J. (2000). *Textile Art and Innovation in the 20th Century*. London: Textiles Art Publishing.
- Smithsonian American Art Museum. (t.y.). *Lenore Tawney – Cloud Series I (1981)*. <https://americanart.si.edu/artwork/cloud-series-i-33495>
- Soylu, A. (2018). Endüstri 4.0 ve girişimcilikte yeni yaklaşımlar. Pamukkale University Journal of Social Sciences Institute. <https://doi.org/10.30794/pausbed.424955>
- Soojin Kang, 2025, <https://www.gathering.london/artists/soojin-kang>, Erişim Tarihi: 17.01.2025
- Sözen, M. Tanyeli, U. (2017). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. Remzi Yayınevi. İstanbul.
- Sprengel Museum Hannover. (1940). *Untitled – Kurt Schwitters*. <https://www.sprengel-museum.de/>
- Stewart, L. (1983). *Ed Rossbach: The Evolution of Textile Art*. San Francisco: Modern Art Press.
- Stölzl, G. (2009). *Gunta Stölzl: Bauhaus Master*. The Museum of Modern Art.

- Suandhari, N. (2023). Perkembangan tapestri di bali. *Gorga Jurnal Seni Rupa*, 12(1), 141. <https://doi.org/10.24114/gr.v12i1.41109>
- Sussman, G. (2018). **The Future of Work: Robots, AI, and Automation**. New York: Springer.
- Şahin, A. and Kayalioğlu, S. (2016). I.dünya savaşı'nın avrupa resim sanatına etkileri. *Gazi Akademik Bakış*, 10(19), 183-183. <https://doi.org/10.19060/gav.321011>
- Tapisseries de chasse*. Erişim adresi: <https://www.mobiliernational.culture.gouv.fr>
- Taşçılar, H. (2023). Sanat ve hayat ilişkisi bağlamında dada'dan neo-dada'ya sanatın dönüşen karakteri. *Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 68(68), 2815-2828. <https://doi.org/10.29228/smryj.68166>
- Tavman, M, B. (2000). “Gelenekselden Çağdaşa Örne”, Türk- İngiliz Kültür Derneği, Kültür Etkinlikleri Programı, Mayıs.
- TextileArtist.org. (t.y.). *History of textile art: Gunta Stölzl (1897-1983)*. Erişim adresi: <https://www.textileartist.org/textile-artist-gunta-stolzl-1897-1983/>
- Teoman, S. (2024). Endüstri 5.0 kapsamında insan merkezli tedarik zinciri yapılandırmasına yönelik stratejik ve teknolojik çerçeve analizi. *Doğuş Üniversitesi Dergisi*. <https://doi.org/10.31671/doujournal.1372249>
- Teukolsky, R. (1999). Primitives and post-impressionists., 192-233. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195381375.003.0006>
- The Museum of Modern Art. (t.y.). *Sheila Hicks – Pillar of Inquiry / Supple Column, 2013–2014*. <https://www.moma.org/collection/works/189088>
- The Metropolitan Museum of Art. (t.y.). *Happy Days, 1991 – Ed Rossbach*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490804>
- Tilly, L. A. (1996). **Women, Work, and Politics: The Political Economy of Gender Inequality**. New York: Routledge.

Tina Marias, https://www.tinamarais-com.translate.goog/profile/a-propos?_x_tr_sl=fr&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=sc, Erişim Tarihi: 17.01.2025

Toffler, A. (1980). **The Third Wave**. New York: Bantam Books.

Toffler, A. (1980). **The Third Wave**. New York: Bantam Books.

True, E. and Türel, H. (2017). Analysis of a public place in the view of project for public spaces' the place diagram. *Ege Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi*, 54(3), 319-326. <https://doi.org/10.20289/zfdergi.387931>

Tunç, H. (2021). Investigation of the spatial productions of surrealist through concepts. *Tasarim + Kuram*. <https://doi.org/10.14744/tasarimkuram.2020.38278>

Triumph of the Eucharist Tapestries. Erişim adresi: <https://www.getty.edu/art/collection/>

Unlu, D. (2020). Biyoyakıt bütanolün metal organik kafes (mof) içeren karışık matrisli uio-66/pva membranlar kullanılarak pervaporasyon prosesi ile dehidrasyonu. *Gümüşhane Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*. <https://doi.org/10.17714/gumusfenbil.615234>

Uysal, B. (2021). Dokuma yönteminin sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılması: martha lachman ve gül bolulu özelinde bir inceleme. *Uluslararası Sanat Ve Estetik Dergisi*, 6(6), 191-219. <https://doi.org/10.29228/usved.51608>

Uzatici, A. and Canbolat, Ö. (2019). Farklı sarımsak yağı dozlarının, korunga otunun in vitro gaz üretimi, rumen fermantasyonu ve metan üretimi üzerine etkisi. *Ankara Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi*, 66(3), 289-296. <https://doi.org/10.33988/auvfd.492584>

Yaldızbaş, K. and Özlem, K. (2023). 21. yüzyılda güncel lif sanatı ve enstalasyon örnekleri. *Art-E Sanat Dergisi*, 16(31), 514-537. <https://doi.org/10.21602/sduarte.1268051>

Yar, A. (2020). Gnp katkılı hibrit pvb-teos nanofiberlerin üretimi ve karakterizasyonu. *Türk Doğa Ve Fen Dergisi*, 9(1), 101-106. <https://doi.org/10.46810/tdfd.726874>

- Yıldırım, L. (2019). Farklı kültürlerdeki rezerve boya/baskı teknikleri üzerine kavram ve terimler. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, (21), 93-103. <https://doi.org/10.17484/yedi.484984>
- Yılmaz, B. (2015). Lif Sanatında Sürdürülebilirlik Yaklaşımları. Tekstil ve Konfeksiyon Dergisi, 25(6), 1006-1012.
- Vallye, A. (2020). Bauhaus.. <https://doi.org/10.1093/obo/9780190922467-0031>
- Ville de Lausanne. (2019). The International Center of Ancient and Modern Tapestry
- Ville de Lausanne. (2019). *The History of the International Tapestry Biennials*. Lausanne: ICAM.
- Wang, Y. (2000). Scientific and technical cultural images. Research Journal of Textile and Apparel, 4(1), 52-58. <https://doi.org/10.1108/rjta-04-01-2000-b006>
- Wikipedia, Naomi Safran-Hon, <https://annmechelincktextileartist.com/cv/>, Erişim Tarihi: 17.01.2025
- Wingler, H. M. (1969). *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. The MIT Press.
- Whitford, F. (1984). *Bauhaus*. Thames & Hudson.
- Wu, H. (2023). Application research of huizhou ancient village woodcarving decorative art in cultural and creative design. AD, 6(8), 112. <https://doi.org/10.31058/j.ad.2023.68015>
- Wu, H. (2023). Application research of huizhou ancient village woodcarving decorative art in cultural and creative design. AD, 6(8), 112. <https://doi.org/10.31058/j.ad.2023.68015>
- Zaimoğlu, Ö. (2011). Tapestry (Goblen) Dokumaları. *Arış Dergisi*, (5), 144-151.
- Zhambaeva, T. (2023). Tapestry art in buryatia: experience and perspectives. Vestnik of Saint Petersburg University Arts, 13(2), 344-360. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.208>