

## 1960 YILINDAN GÜNÜMÜZE TEKSTİL/LİF SANATINDA FORM VEKAVRAM OLARAK GİYSİ<sup>1</sup>

Gülseren HAYLAMAZ<sup>2</sup>

Doç Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR<sup>3</sup>

DOI Nr. 10.5281/zenodo.7311701

### ÖZET

Tekstil, bedeninin sınırlarıyla estetik, görsel ve kavramsal dilini oluşturarak giysi formunuyapılandırmaktadır. Giysi formu, tarih boyunca sanatta, modada sanatçı ve tasarımcıların estetik,kavramsal, kültürel anlamda kendilerini ifade edebildikleri araçlardan biri olmuştur. 1960'lı yıllardan günümüze sanata ait çeşitli yönelişler çerçevesinde ortaya koyulan giysi formları tekstilin dolayısıyla giysinin çağdaş sanatta edindiği konumu vurgulamaktadır. Bedenden soyutlanarak ortaya koyulan giysi formları, giysinin geleneksel rolünden ayrılışını, kavramsal boyutunun ortaya çıkışını temsil etmektedir. 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra görülen sanat akımları ve toplumsal gelişmeler tekstilin sanat nesnesine dönüşümünü ve busanatın biçimsel değişimini beraberinde getirmiştir. Bu çerçevede günümüzde plastik olanakları ile sanatsal bir ifade aracı olan tekstilin giysi formu üzerinden temsil edilişi, çağdaş tekstil/lif sanatında üç boyutlu formlara geçişi ifade etmektedir. 1960 yıllarından itibaren tekstil ve lif sanatçıları giysi sanatı, lif sanatı ve giyilebilir sanat alanında kavramsal yapıtlar ortaya koymuşlardır. Çalışma 1960 yıllarından günümüze tekstil/lif sanatında giysi formu üzerinden ortaya koyulan eserlere dikkat çekerek çağdaş sanat disiplinlerinde meydana gelen değişimlere paralel olarak giysinin form ve kavram olarak yeni bir biçimde algılandığı, yorumlandığı yaklaşımları irdelemeyi amaçlamaktadır. Bu amaç çerçevesinde, plastik olanakları ile sanatsal bir ifade aracı olan tekstilin giysi formu üzerinden temsil ettiği kavramlar, tekstil malzeme ve tekniklerinin yanısıra, lif sanatında farklı materyal ve tekniklerle üretilen giysi formunda eserler incelenmiştir. Konunun çerçevesini oluşturmak amacıyla sanat tarihinde oluşan gelişmeler kronolojik sırayla aktarılmıştır. Bu kapsamda ortaya koyulan araştırmada, giysiyi form ve kavram olarak değerlendiren sanatçıların yapıtları hakkında literatür taraması yapılmış, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan eser analizine başvurularak bulgular yorumlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Tekstil Sanatı, Kavram ve Form, 1960 Sonrası Sanat

### DRESS AS A FORM AND CONCEPT IN TEXTILE/FIBER ART FROM 1960 TO THE PRESENT

### ABSTRACT

Textile structures the form of clothing by creating an aesthetic, visual and conceptual language with the boundaries of the body. Clothing form has been one of the means by which artists and designers in art and fashion can express themselves aesthetically, conceptually and culturally throughout history. Clothing

<sup>1</sup> Bu makale, 1960 Yılından Günümüze Tekstil Sanatında Giysi Formu ve Giysinin Sanat Nesnesine Dönüşümü başlıklı sanatta yeterlilik tezinden üretilmiştir.

<sup>2</sup> Öğr. Gör., Ege Üniversitesi Moda ve Tasarım Yüksekokulu, Moda Tasarımı Bölümü [gulseren.haylamaz@ege.edu.tr](mailto:gulseren.haylamaz@ege.edu.tr) , İzmir/Türkiye, ORCID ID: 0000-0002-4682-1184

<sup>3</sup> Doç., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü [s.kozbekci@deu.edu.tr](mailto:s.kozbekci@deu.edu.tr) , İzmir/Türkiye, ORCID ID: 0000-0003-1031-9667

forms, which have been put forward within the framework of various artistic trends from the 1960s to the present, emphasize the position that textiles and thus clothing have acquired in contemporary art. Clothing forms, which are presented in isolation from the body, represent the departure of clothing from its traditional role and the emergence of its conceptual dimension. Art movements and social developments seen after the second half of the 20th century brought about the transformation of textile into an art object and the formal change of this art. In this context, the representation of textile, which is an artistic expression tool with its plastic possibilities, through the form of clothing, expresses the transition to three-dimensional forms in contemporary textile/fiber art. Since the 1960s, textile and fiber artists have produced conceptual works in the field of clothing art, fiber art and wearable art. The study aims to examine the approaches in which clothing is perceived and interpreted in a new way as form and concept, in parallel with the changes in contemporary art disciplines, by drawing attention to the works that have been revealed through the form of clothing in textile/fiber art since the 1960s. Within the framework of this purpose, besides the concepts, textile materials and techniques represented by textile, which is an artistic expression tool with its plastic possibilities, in the form of clothes produced with different materials and techniques in fiber art were examined. In order to form the framework of the subject, the developments in the history of art are conveyed in chronological order. In this research, a literature review has been made about the works of artists who consider clothing as a form and concept, and the findings have been interpreted by applying to the work analysis, which is one of the qualitative research methods.

**Keywords:** Textile Art, Concept and Form, Art After 1960

## 1. GİRİŞ

Sanat hareketleri içerisinde farklı disiplinlerde ortaya konulan yapıtlarda insana dair duyguların anlatımında ifade aracı olarak bedeni saran tekstillerin, giysilerin kullanıldığı görülür. Hayatın içinde inançlardan cinselliğe, gündelik yaşamdan politikaya, göç, kimlik ve insanilişkilerine kadar birçok olguyu sembolize eden giysiler, sanatçının eserinde anlatımı güçlendiren görsel, plastik öğeler haline gelmiştir (Haylamaz, Kozbekçi Ayranpınar, 2019: 483). İnsan figürü sanatın hemen her döneminde tekstil ve giysiyle birlikte betimlenmiştir. Tekstilin ve giysinin ifade aracı olarak ön planda olduğu eserler, döneminin toplumsal yaşantı ve düşünce tarzını günümüze yansıtmaktadır.

“Giysi”, hammaddesi lif olan tekstilin, bedeni kuşatıp kapladığında ortaya çıkan formudur. Bu nedenle giysi bedenle örtüşen bir yapıdadır. Temel sanat ilkelerinden biri olan “form” kavramı, bedenle ilişki halinde olan giysinin oluşumunda önemli bir role sahiptir ve aynı zamanda giysinin dönemsel açıdan belirleyici bir özelliğidir. Çeşitli kaynaklardan form konusu araştırıldığında, bazen biçim olarak da adlandırıldığı görülmektedir. Genel anlamıyla, bir nesnenin, algılanan tüm maddi öğelerinin, kendine özgü bir düzen oluşturan bütünü olarak tanımlanmaktadır (Bulat, 2007: 73).

Kumaş kıvrımları ve kullanılmış giysiler bedene referans veren işaretleri barındırır. Beden ve bilinç arasında iç içe geçen giysi, beden ve benliğin birlikte katlanması olarak bir metafor olarak düşünülebilir. Kumaşın kıvrımları, katlanmaları, kendi üzerine dönmesi, düğümlemesi gibi bedeni saran ten de kırışır, içindeki kütleye uyum sağlar ve karmaşık formlar alabilir. Dokunma duyusu organı olmaktan öte, bedenimizi çevreleyen ten, giysi ile bütünleşen bir yapıdır. Giysi ve diğer beden süsleme çeşitleri Kaja Silverman’ın yazdığı gibi insanbedenini kültürel olarak görünür kılar. Bu nedenle, son yıllarda giysi konusu üzerine yapılan sosyolojik araştırmaların, insan bedeninin incelenmesini içerecek şekilde değişmesi şaşırtıcı değildir. Beden günümüzde biyolojik bir veri olarak değil, çoklu anlamlar üreten bir yapı olarak ele alınmaktadır (De la Haye, 1999: 3). Aydın’a göre, insan dünya aracılığı ile kendini gerçekleştiren ve var eden bir varlıktır. Aynı zamanda dünyaya yönelen, dünya ile etkileşimsel bir ilişki kuran, bu etkileşim sonucu tepki veren, değişen ve dönüşen, dünyadaki değişime ve harekete katılan, değişime uyum gösteren, bu uyuma bağlı olarak öğrenen ve alışkanlık geliştiren bir varlıktır. Beden ise algılayan, yaşayan, öğrenen, katlanan, hatırlayan ve sürekli olarak dünyaya yönelen bir varlıktır (Aktaran; Aydın, 2020: 88).

Warwick ve Cavallaro, giysiyi "benlik ve öteki arasında düzgün bir hat çizmeyi amaçlayan" bir

"sınır" ve "bireyi diğer bedenlere bağlayan" ve "biyolojik varlığı topluma bağlayan" bir "sınır" olarak tanımlarlar (Warwick ve Cavallaro, 1998: xvii). Bedenin formu ile sınırları çizilen giysi, çağdaş sanat disiplinlerinde kavramsal bir ifade aracına dönüşmüştür. Sanat tarihinde, felsefede beden ve giysi birlikte ele alınmış, 1960'lardan itibaren kavramsal anlatımlarla birlikte giysi, bedenden soyutlanarak sanatsal ifadelerde yerini almıştır. Yılmaz'ın da belirttiği gibi 1960'larda pop, op, minimal, kavramsal, çevresel, yoksul, fluksus ve oluşum gibi adlar altında birden çok eğilim ya da akım Amerikan merkezli olarak neredeyse aynı anda sahneye çıkmıştır (Yılmaz, 2006: 195). Çalışmada tekstil/lif sanatında giysi formu üzerinden ortaya koyulan eserlere dikkat çekilerek çağdaş sanat disiplinlerinde meydana gelen değişimlere paralel gelişen giysinin form ve kavram olarak yeni bir biçimde algılandığı, yorumlandığı yaklaşımlar irdelenecektir. Bu çerçevede tekstil sanatının disiplinlerarası bağlamda tarihsel ve düşünsel alt yapısının ortaya koyulması amacıyla 1960 sonrası sanat ortamı genel hatlarıyla aktarılacaktır.

## 2. 1960 SONRASI SANAT ORTAMI

Sanatta giysi formuna yönelimin artış gösterdiği özellikle 1960 sonrası dönem, 19. yüzyılın sonlarında temelleri atılan, 60'lı yıllara kadar belirleyici olan modernizm ve devamında gelişen postmodernizm ile şekillenmiştir.

Modern düşüncenin genel hatlarıyla 17. yüzyıldan 19. yüzyıla uzanan süreçte şekillendiği kabul edilir. Modernizm olarak bilinen kültürel eğilim bu modernlik sürecinin ürünüdür. Temelleri 19. yüzyılın sonlarında atılan modernizm, 20. yüzyılın ortalarına kadar belirleyici olmuştur (Yılmaz, 2019: 19). Modernist sanat anlayışında toplumun ya da insanın aynası olmak yerine sanatçının bakış biçimi, algılaması ve yorumlaması önem taşımaktadır (Şaylan, 2009: 93). Merkez üssü Avrupa olan fovizm, dışavurumculuk, kübizm, neo-plastizm, süprematizm, geleceçilik, dadacılık gibi birbirinin peşi sıra ortaya çıkan akımlar 1900'lerin hemen öncesi ve sonrasında birlikte yaşamaya devam eden sanat hareketleridir (Yılmaz, 2006: 195). Bütün bu yaklaşımlar Şaylan'ın da ifade ettiği gibi sanatçıların özgünlüğünü ve otonomisini yansıtan algı ve yorum farklılıklarını temsil eder (Şaylan, 2009: 94). Modern sözcüğü, Tunalı'nın belirttiğine göre 20. yüzyıldan itibaren çağı sanatsal, düşünsel, kültürel ve sosyopolitik olarak belirleyen bir temel kategoridir. Modern sözcüğünün böyle kuşatıcı ve belirleyici bir kategori olmasında en büyük etken, aynı çağ içinde gelişen pozitif doğa bilimleri ve bunları belirleyen rasyonalist anlayıştır. Yazara göre 17. ve 18. yüzyılda İngiliz Locke, Fransız Voltaire ve Alman Kant tarafından temellendirilmiş olan 'Aydınlanma', insanı, bilim ve felsefe mantığını, dünya ve toplum anlayışını kökten değiştirmiştir (Tunalı, 2020: 206).

Modernizmin sanatçının özneye ve bireysel üslupçuluğa atfettiği öneme karşılık postmodernizm 'orjinallik' ve 'özgünlük' gibi belli başlı modernist ilkelere karşı çıkan yaklaşımları bünyesinde toplar (Antmen, 2019: 277). Tunalı modernizmden postmodernizme geçişi şöyle açıklar:

*"1874'te Paris'te empresyonistlerin açmış oldukları sergiye yapılan ağır eleştirilere karşı şair Charles Baudelaire'in sergiyi savunurken söylediği "Bu yapıtlar moderndir." savıyla literatüre girer. Empresyonizm, ekspresyonizm, fütürizm ve kübizm ile yola çıkan bu sanat, non figüratif ve süprematizm ile minimalist bir yönde 'art antiart'a kadar ilerler ve 'modern sanat' genel kavramı altında günümüz 'kültür endüstrisi' içindeki yerini alır. Ancak genelde tüm sanatlarda, örneğin resimde, heykelde, edebiyatta ve özellikle mimaride hüküm süren bu aydınlanmacı, rasyonalist, minimalist, pürist sanata karşı, giderek teoride ve uygulamada güçlüleştirilme tavrı kendini gösterir. Bu tavrı, sanatın akılcı, tek boyutlu anlayışıyla yitirmiş olduğu, insanın duygu, düşünce, inanç ve hayal gücü gibi kısaca tüm tinsel varlık öğeleriyle oluşturduğu polifonik, çoksesli sanat dilini yeniden yaratmak ister. Şimdi bu anlayış yeni bir isim alır: postmodernite."* (Tunalı, 2020: 206)

Postmodern olarak nitelendirilen süreçte görünen sanatsal yaklaşımlar bütünü, belli bir mecraya bağlı olmaksızın, resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı ifade biçimleriyle yeni bir kavramsal sanat anlayışı yaratmış, tek bir sanat dalının -örneğin resmin- diğerlerine egemenliğine son vererek, disiplinler arası ve çoğulcu bir anlayış getirmiştir (Antmen, 2019: 277). Sarup,

postmodernizm teriminin 1960’larda New York’ta yaşayan sanatçılar ile eleştirmenler arasında ortaya çıktığını, 1970’lerde Avrupalı kuramcılarca benimsendiğini belirtir. Onlardan biri, Jean François Lyotard, Postmodern Durum olarak başlandırdığı ünlü kitabında, modern çağın meşrulaştırıcı söylemlerine (“Büyük Anlatılar”a), bilim sayesinde insanlığın özgürleşim yolunda ilerlediğine, en önemlisi de evrensel anlamda geçerli bilgiyi geliştirip insanlığa öğretecek, alabildiğine farklı bilgilerden bir birliği felsefenin yeniden ayağa kaldırabileceği düşüncesine saldırıya varan bir sertlikle karşı çıkmıştır (Sarup, 2019: 188). Lyotard (1924-98)’a göre Postmodernizm, toplumsal, politik, entelektüel ve sanatsal olmak üzere çeşitli biçimlerin hepsinde, herkesçe kabul edilen otoriteye gösterilen genel bir kültürel tepki gibi düşünülmelidir (Sim, 2012: 218).

Antmen postmodern sanatçıların toplumsal konulara yönelim süreçlerini şöyle açıklar: *“Toplumsal zeminde yaygınlık kazanmış stereotiplerin, klişelerin, alışkanlıkların, değeryargılarının gizlediği alt anlamları adeta ‘okumaya’ yönelen postmodern sanatçılar, toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır. Amerikalı sanat eleştirmeni Hal Foster’a göre postmodern sanatçı bu nedenlerle bir tür “gösterge manipülatörü”dür.”* (Antmen, 2019: 277)

Postmodernitenin yeni açılımlarla modernitenin tek boyutluluğunu aştığını belirten Tunalı’ya göre insan, moderniteyle içine kapatıldığı aklın dar kalıplarını, bunların bir göstergesi olan geometrik formları parçalamış ve özgürleşmiştir. (Tunalı, 2020: 209). Sarup, postmodernizmde kilit konuları şöyle sıralar; sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların silinişi, seçkin kültür ile popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü, biçimsel derlemeciliğin (seçmeciliğin) yükselişi, kodların karışarak kırılmaşması. Ayrıca postmodernizmde, vurgunun içerikten biçime ya da biçime kayışı; gerçekliğin imajlara dönüşümü, kendi içinde süreklilik arz eden tek tek anlarda zamanın parçalanışı, dile getirilmesi gereken konulardır. Yazar, postmodernizmin son yıllarda gösterdiği gelişimle birlikte, ayrım gözetmeden her şeyi “metinleştirme” ye dönük bir harekete yöneldiğini belirtir (Sarup, 2019:188). Tunalı postmodernitenin, duyarlılık, inanç, hayal gücü, güdü ve itilimlere sahip bir insan anlayışıyla varlığa yöneldiğini ve bu radikal tavrıyla moderniteye karşı bir tepkiyi ortaya koyduğunu vurgular:

*“Öyle ki postmodernite, şimdi sanat objesini mimetizmin genel anladığı gibi yalnızca bir doğa varlığı olarak değil, aynı zamanda insan çevresine katılan endüstri ürünleri olarak da anlar ve onları sanatın insansal-tinsel obje alanı içine alır. Bu yolla da insansal çevreyi kapsambakımından genişletir, dünyayı insanlaştırarak onu doğa ile özdeş olmaktan kurtarır. Böyle bir iletişim içinde dünya, şimdi bir fizik dünya, bir endüstri dünyası olmaktan çıkar, insanın tüm tinsel güçleri ve hayal gücü ile yarattığı, doğaya alternatif tasarımsal-dijital, bu anlamda sanatsal, estetik bir dünya olur.”* (Tunalı, 2020: 207)

Yazara göre, böyle bir dünyayı hazırlayan 20. yüzyılın ilk çeyreğinde doğan Bauhaus’un sanat-zanaat entegrasyonu anlayışıdır. Lif sanatının da doğuşunu simgeleyen Bauhaus’un getirdiği anlayışa göre dünya, insanın ona yüklediği duygu, düşünce, hayal gücü ve itilimleriyle, sanatsal ve estetik bir dünya olur. Bu durumun Tunalı’ya göre estetikte anlamı, bir estetik değer olan güzelliğin bir yaşam pratiği olan işlevsellik ile bütünleşmesidir. Böyle bir dünya anlayışının arkasında felsefede görülen ve pozitivist felsefeye aykırı olan varoluşçuluk, yapısalcılık ve anlam bilim teorisi olan hermeneutik gibi öğretiler bulunur (Tunalı, 2020: 207, 208). Şaylan, bütün bu öğretilerin postmodernizmin örtük olarak düşünsel arka yapısını oluşturduğunu aktarır. Postmodernizm 1960’lardayaygın ve etkin biçimde modern sanat ve estetik anlayışına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde pop-art, sanatın seçkiciliğine ve yaratıcılığın özgün olması gerekliliğine karşı çıkan, hızla büyüyen ve büyük bir popülerite kazanan bir akım olmuştur (Şaylan, 2009: 114).

Modernitede ve Postmodernitede bireyin yaratım süreçlerinde farklılık gözlenir. Tunalı, geometrinin

egemen olduğu Moderniteye karşılık, postmodernitede bireyin özgür yaratıma yöneldiğini vurgular. Bunun yanında akla dayalı bir kavramda homojenite, yeknesaklık, disiplin, sert bir sistem anlayışı, matematik dedüksiyon, teknik, makineleşme ve bunların oluşturduğu bir evrensellikten bahsedilirken, bireysel duyarlılığına bağlı kavrayışlarda ise bireyler arası farklılıklar vardır. Bu nedenle, bütün insanlar aynı akıl kategorilerine sahip oldukları için, akla dayalı tüm yaratma ve yargılarda birleşirler ama duyarlık söz konusu olduğunda bireyler farklı olduklarına göre, yaratmalarında ve yargılarında birbirinden ayrılırlar (Tunalı, 2020: 209). Çağdaş sanayi toplumunda insanın yalnızlığı ve çaresizliği postmodern sanatçılar tarafından ele alınmış, Şaylan'ın da belirttiği gibi özellikle gelişmiş, zenginleşmiş toplumların içinde bulunduğu bu durum postmodern düşünürler tarafından sık sık öne sürülen bir husus olmuştur (Şaylan, 2009:120). Diğer taraftan Tunalı teknolojinin insanı nedenselliğe ve mekanizme karşı yabancılaşmaya sürüklediğini, bu durumun aşırı özneliliğin kaynağını oluşturduğunu belirtir. İnsan yabancılaşma duygusu ile nedensel-mekanist bir dünya karşısında sanatla bir denge kurma çabasına girmiştir (Tunalı, 2020: 209). Yaşadığı çağla hesaplaşma tavrını sergileyen Dadahareketi bireysel yapıtlar veya tavırlar şeklinde gelecekle ilgili umutsuzluğunu ortaya koyar. Yılmaz, dışavurumculuk, kübizm, gelecekçilik, inşacılık gibi sanat anlayışlarının kendi içlerinde, genelde ortak bir görünüm sunduklarını, dadacıların biçimin temel alındığı bir biçimden ziyade, bir tavır-duruş ile ilgilendiklerini belirtir (Yılmaz, 2006:109).

Dadaizm, 1916 da Romen şairi Tristan Tzara, Alman şairi Richard Hülsenbeck, ressam Hans Arp ve Macar ressamı Marcel Janco tarafından Zürich'te Birinci Dünya Savaşı ölümlerinin ve yıkıntılarının yarattığı şok içinde bir kabare girişimi olarak kurulur. Bu oluşum, geleneksel ahlak, sanat, kültür ve yaşam değerlerini yıkmak ve onların yerine yeni değerler ortaya koymayı amaçlar. Alay olsun diye de bu harekete, çocukların oyuncak tahta atı anlamına gelen 'dada' adını vermişlerdir (Tunalı, 2020: 233). Dadaizm, sanatın dayanağı olan estetizmi geçersiz kılmış, sonrasında ise postmodern sanat her şey sanat olabilir yargısını ortaya çıkarmıştır (Gürses, 2021:58). Çağa ait düşünce sistemleri, anlayışlar çağın sanatını belirler ve yön verir. Ready made'den arte povera'ya, enstelasyon'a art-antiart'a kadar meydana gelen gelişim sürecini Tunalı 'yenilik' ve 'şimdi burada olma' kavramlarıyla ilişkilendirir. Sanat sürekli 'yeni' ifade formları arar. Kısa bir sürede 'yeni' olanın eskimesi ve onun yerine başka bir 'yeni' nin gelmesi sanatın 'kalıcılık' ve 'ölümsüzlük' niteliğini ortadan kaldırır (Tunalı, 2020: 239). Pop Art'la birlikte her gün yenilenen ve işlevselliğin ön planda olduğu tüketim ürünleri sergileme mekanlarında yerlerini almaya başlar.

1960'larda felsefeyle, özellikle dil felsefesiyle yakından ilgilenen birkaç sanatçı ortaya çıkmıştır ki, bunlar da kavramsal sanatın temsilcileridir. 'Kavramsal sanat' deyiminin 1960'ların ortalarından itibaren güçlü bir şekilde dillendirilmesi ve yaygınlaşmasında öncelikle Sol LeWitt (1928-2007) ve Joseph Kosuth (d.1945) gibi sanatçılar ile Sanat ve Dil grubunun büyük emekleri vardır (Yılmaz, 2006: 215, 216).

### 3. 1960 YILINDAN GÜNÜMÜZE TEKSTİL/LİF SANATINDA GİYSİ FORMU

1960 yılından günümüze tekstil sanatında gerçekleşen dönüşümlerle birlikte tekstil ve lif sanatçıları giysi sanatı, giyilebilir sanat ve lif sanatı alanında kavramsal yapıtlar ortaya koymuşlardır. Giysi beden sınırlarında oluşan, kişiyi diğerlerinden, bireyi toplumdan ayıran bir yapıdır. Bedenimizle duyumsadığımız giysinin hammadde tekstil, insan hayatının her döneminde bedene temas halindedir ve nitelikleri doğrultusunda birçok yan anlamlar edinmiştir. Duyumları ruh-beden ayrımının bir uzamı olarak gören Dewey, 'duyum'un kısmi ve sınırlı bir içeriğe sahip olan kavramdan çok daha geniş bir muhtevayı kapsadığını iddia eder. Zira duyum, fiziksel ve duygusal şok dahil hemen hemen her şeyi içerir. Kavramlar hayatın duyu organları vasıtasıyla oluşması gibi, organik bir varlığın hayatına ait safhalarına ve görünümüne işaret eder. Deneyimde doğrudan vücut bulan ve kendi anlamını açıklayan duyumlar, duyu organlarının işlevini ifade eden tüm

manalara sahiptir. Başka bir ifadeyle duyular, canlı varlıkların kendi dünyalarına doğrudan katılacakları yegane organlardır (Türer, 2021: 43).

Tekstil sanatına yönelik temellerin atılmasına öncülük eden dokuma sanatçısı Anni Albers (1889-1994) kumaş ve giysinin duyumsanmasına dair düşüncelerini şöyle tarif eder; “Ellerimizle ve gözlerimizle kolayca anladığımız şeyi aynı zamanda bedenlerimizle de duyumsarız. Kumaş ister düğümlü, dokunmuş, ister dikilmiş olsun, çoğunlukla kişisel düzeyde, giyinme, örtünme gibi amaçlarla vücuda yakın temas biçiminde duyumsanır.” (Albers, 2000: 49) Albers’e göre; bir kumaşın yapısı veya örgüsü, yani ipliklerin birbirlerine bağlanma türleri, hammadde seçimi kadar o kumaşın fonksiyonunda belirleyici bir faktördür. Aslında, ikisi arasındaki karşılıklı ilişki, birbirlerinin özelliklerini desteklemekte, engellemekte ya da değiştirmektedir ve aralarındaki bu ince oyun dokumacılığın özüdür (Yaşar, 2019: 136).

Avrupa’da, tapestry adı verilen resimli dokumalarla başlayan tekstilin sanat yolcuğu,

20. yüzyıldan itibaren, Dünya’da değişen kültür /sanat hareketleri ve toplumsal yapı nedeniyle dokumanın yanı sıra, farklı teknikler ve malzemelerin de kullanımıyla farklı bir kimliğe bürünmüştür. Bu kimlikte tekstiller, kimi zaman estetik görünümünün ön plana çıktığı, beğenilere hitap eden bir şekle bürünürken, kimi zaman da, farkındalık yaratmak için kavramsal bir boyutta karşımıza çıkabilmektedir (Önlü, 2018: 773). Sanatın tanımının, anlamının, öneminin ve amacının değiştiği bir dönem olan 20. yüzyılda ilk değişiklik, tüm sanat dünyasını etkileyen Avangard hareket sırasında gerçekleşmiştir. 1925’te, güçlü bir etkiye sahip tapestry örnekleri (ArtDeco, Art Nouveau, DeStijl) Paris’teki Salon d’Automne’de (Uluslararası Dekoratif Sanatlar Sergisi) sergilenmiştir. İlerleyen yıllarda Bauhaus okulu, önce sanatsal teoriler ortaya atarak, ardından bir eğitim sistemi olarak belirleyici bir rol oynamış ve büyük bir etkiyi temsil etmiştir (Orban, 2013: 258).

Lif sanatçıları yapıtlarında 1960’lı yıllardan başlayarak, kimlik, toplumsal cinsiyet, kültür, ekoloji, gelenek, evcimenlik gibi meseleleri irdelemiş, 1980’li yıllardan itibaren Çağdaş Sanat’la doğrudan etkileşime geçmeye başlayarak günümüzde kendini bir sanat formu olarak kurmuştur. Lif sanatında, sanatçı tekstile ait malzeme, teknik ve yöntemlerin güçlü ifade olanakları sayesinde giysi formu üzerinden estetik, plastik ve duygusal ifadeleri aktarmaktadır. 1980’ler ve 1990’lar diğer sanatsal hareketlerde olduğu gibi, lif sanatında da yeni yöntemlerin, felsefelerin gelişmiş olduğu bir dönemdir ve bu dönemde tekniklerin, formların, estetiğin ve kültürel kaynakların sanat eserlerine, hassasiyetle dahil edildiği görülür.

Tekniklerin ve sanatsal formların çok kültürlülüğü temsil ettiği dönemde lif sanatına dair atıfta bulunulan öğelerin çoğu, özellikle Asya ve Yerli Amerika kültürleri olmuştur. Lif sanatındaki bu yeni görüntüler genellikle göstergebilim yoluyla sunulan anlamları iletmiştir (Twist, 2012:15). Diğer taraftan, Asya kültürünü yansıtan Japon giysilerinin lif sanatındaki yerine bakıldığında, özellikle kimononun, kendine özgün kesimi ve konstrüksiyonu ile Japon geleneğine uygunluğu ya da batı düşüncesine uygunluğu göz ardı edilerek iki boyutlu tekstiller ve üç boyutlu giysiler arasında kavramsal bir arabulucu rolü oynadığı görülmektedir (Kozbekçi Ayrancı, 2010: 269).

Tekstil sanatında yapı, yüzey ve form üzerine eserler ortaya koyan sanatçılardan bahsetmeden önce tekstil sanatının lif sanatına evrilmesinde büyük önem taşıyan Bauhaus Sanat ve Tasarım okulunun önemine vurgu yapmak gerekir. İngiltere’de başlayan Arts and Crafts hareketinden Avrupa ve Amerika’nın da etkilenmesi ve uygulamalı sanatlar akımının kabul görmesi, Almanya Bauhaus akımının oluşmasına katkı sağlamıştır. Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu Arts and Crafts hareketinden farklı olarak makineleşmeye karşı durmamıştır. Nedensel ve mekanik bir dünyada yaşamak durumundave zorunda kalan insanı özgür bir varlık yapan ve nedensellik dışı bir yaşama ancak sanatın götüreceğini belirten Tunalı, insan ve makine karşıtlığı (antagonizm) sorununa radikal bir çözüm önerisini Bauhaus’un genel sanat felsefesinde ve sanat uygulamalarında bulabileceğimizi vurgular (Tunalı, 2020: 223). Bu amaç doğrultusunda Almanya’da Weimar’da 1919 yılında mimar Gropius’un başkanlığında Adolf Loos, Mies van der Rohe gibi mimarların

katılımıyla Bauhaus Enstitüsü kurulur. Bu, sanat akademisiyle uygulamalı sanat okulu sentezinden oluşan, o zamana kadar var olamayan bir kurumdur. Tunalı'nın aktardığına göre Gropius, Bauhaus enstitünün amacını şöyle ifade eder; “Biz, her şeyin tek bir biçimde olacağı geleceğin yeni yapısını hep birlikte yaratıyoruz – mimarlık, heykel ve resim-, bu tek biçim milyonlarca el işçisinin elleri ile göğe yükselecek, yeni, gelecek olan bir inancın simgesi olacak”. Bu anlayış, endüstriyi ve sanatı, faydalı ve güzelibütünleştirmeye yönelik yeni, çağdaş bir anlayıştır. Bauhaus'tan kaynaklanan bu anlayış, kısa bir sürede klasik estetik kurallarını sarsmaya ve bunların yerine yeni bir fonksiyonel estetik getirmeye yeter. Bu yeni anlayışın temelinde ‘endüstriyel tasarım’ düşüncesi bulunur (Tunalı, 2020: 223, 224).

Bauhaus'u Amerika Birleşik Devletleri'ne taşıyan öncü usta sanatçılar, Constantine'e göre, 1940 ve 1950'lerin resimli tapestry'lerini üretirken desenler ve malzemeleri değişime uğratmışlardır ve “doğal ve yapma malzemeler, canlı renkler, net biçimli desenler ve yapısalıktangüç alan dokularla ilgilenmişlerdir” (Aktaran; Acar, 2013: 52). Acar'ın belirttiği gibi bu süreçle birlikte 1960'lı yıllarda, özgür ve yenilikçi bir tavırla ilkel güdülerden ilham alınarak tapestry'de malzeme ve dokular yüceltilmiş ve biçim resmin önüne geçmeye başlamıştır (Acar, 2013: 52). Jean Lurçat, 1962 yılında Lausanne Tapestry Bienali'ni başlatarak, 1920'li yılların çağdaş tapestry anlayışının yeni bir ivme kazanmasına öncülük etmiştir. Bu girişim; malzemeler, teknikler ve formlarda yapılan açılımlarla çağdaş lif sanatının gelişiminde olumlu bir adımdır. 1963 yılında ilk kez New York'ta Museum of Contemporary Craft'ta düzenlenen Woven Forms başlıklı deneme ve araştırma sergisiyle olağan dışı, organik tekstil formları sanat izleyicilerine sunulmuştur. Bu ilk sergiye katılan sanatçılar Amerika Birleşik Devletleri'nde yetişen Sheila Hicks, Alice Adams, Lenore Tawney, Dorian Zachai ve Claire Zesler'dir. Serginin katalogunda kuratör Paul Smith lif sanatını dokuma açısından ele alarak şunları belirtmiştir:

*“Dokumada iki boyutun ötesine geçip, üç boyutta üretimi sağlamak olağan dışı bir şeydir. Dokuma sadece dokulu şekiller üretmek için malzemeyi büküp, katlamak değildir. Bu, düzlemsel sınırları oluşturmaktan ziyade, asılan çalışmanın uzaya eklenmiş onunla bütünleşmiş olarak kavranması için yapılan bir eylemdir.”* (Adamson, 2007:156'dan Aktaran; Acar, S. 2013.s. 53)

1960'ların ikinci yarısından itibaren Buic ve Abakanowicz, yünü, sisali, at kılını, paçavraları, iplik yaparak duvara değil ortaya asılan, boşlukta izleyiciyle her açıdan iletişim kuran devasa üç boyutlu çalışmalar gerçekleştirmeye başlamışlardır (Acar, 2013: 54). Magdalena Abakanowicz, Sheila Hicks, Ruth Asawa, Claire Zeisler gibi sanatçıların dokuma resim sanatına(tapestry) ait gelenekten uzaklaşmış öncü eserleriyle, yeni malzeme kullanımları, tezgahı aşan teknikleri ve bireysel ifadeleri tekstil sanatına getirilen farklılıkları yansıtmıştır (Arabalı Koşar, 2016: 5). Ayrıca 1960'tan itibaren sanatta “yeni dönem” süreciyle birlikte, sanatın malzemeye yaklaşımının özgürleşmesi ve sanatın kavramsala giden bir çizgide evrilmesiyle tekstil çoğulcu bir sanat disiplininin önemli bir parçası haline gelmiştir. 1967 yılında gerçekleştirilen 3. Lozan Bienali'nde eserlerin jüri tarafından seçildiği ilk sergi olduğu ve çalışmaların açıkça lif sanatı kategorisinde değerlendirildiği kaynaklarda aktarılır (Yaşar, 2018: 259).

1960 sonrası lif sanatı ve diğer sanat disiplinleri arasındaki katı sınırlar ortadan kalkmaya başlarken, özellikle resim, heykel, mimari gibi disiplinlerin lif sanatındaki etkileşimleri güçlenerek gerek malzeme gerekse disiplinlerarası teknik alışverişleriyle bir alanın diğer alandan beslenerek değişim gösterdiği bir sanatsal ortam oluşmaya başlamıştır (Arabalı Koşar, 2017: 2038). Magdalena Abakanowicz ikinci nesil lif sanatçılarından dönemin öncüleri arasında yer almaktadır. Alan ve malzeme sınırlamalarını ustaca kullanarak savaş sonrası yılları tanımlayan eserler ortaya koyarken; oval şekiller, yarıklar ve uzantılardan oluşan dokumalar ile kendi deyimiyle tapestry'nin olağan kullanımının imhası ile nefes kesici ve heybetli heykel yorumlamalarına gitmiştir (Aktaran; Meriç, Kozbekçi Ayranpınar, 2019: 419). Abakanowicz'in eserleri başladığı günden itibaren Lozan Tapestry Bienalleri'nde sergilenmiştir. Sanatçının deneysel yaklaşımı, öncü yapıtları literatüre önemli katkılar sağlamıştır.

Reichardt, “Magdalena Abakanowicz, Museum of Contemporary Art” kitabında Siyah Giysi yapıtını yorumlar:

“Duygusal olduğu kadar rahatsız edici görünen Abakanlar, gitgide daha ve daha devasa hale gelir. Özellikle aralarında uzun etekler ve pantolonlar üzerine pelerinler veya ceketler hissini veren giysiler bütün Abakanların en büyüğüdür. Bunlar, üç dokuma parçadan oluşur: biri ceketin sırtını, diğeri ikisi de kenarlardaki iki parçayı oluşturur. Hepsisi, devasa palto askısını andıran metal bir yapı üstüne sabitlenmiştir. Hantal ve ezici etkisiyle, devasa başsız bir çiftçiyle donakalmış bir ağacın melezini andırır. Neredeyse tek renkli doku ve yüzeyleriyle onlar yoğunluğun karşıtlıklarından oluşurlar.” (Aktaran: Gürlü, 2016: 112)



**Şekil 1.** Magdalena Abakanowicz, 1969, “Black Garments”, metal destekli sisal dokuma,300x180x60cm.

Etkileyici tekstil sanatı üreticisi olan Abakanowicz, eserlerinde dokumanın yapısıyla, malzemenin gücünden de yararlanarak anıtsal boyutlara kadar pek çok eser üretmiştir (Şekil 1). Abakanowicz’in izinden giden, Gunta Stölzl gibi sanatçılar ruhlarını özgür kılarak kendilerini malzeme ve tekniğin deneysel yolculuğu içinde bulmuşlardır. Yaptıkları çalışmalarla yeni kabul görmüş tekstil sanatının sınırlarının çok ötesine gitmişler, devasa büyüklükte tekstil heykeller oluşturmuşlardır. Abakanowicz’in eserleri aynı zamanda, sanatçının kendi iç dünyasını ortaya koyan kavramsal çalışmalardır (Önlü, 2018: 772). Polly Ulrich, “Material Difference” adlı eserinde sanatçı Abakanowicz’in şu ifadesine yer vermiştir; “Lifi dünyamız üzerinde organik birdünya kurmanın temel ögesi olduğu kadar çevremizin en büyük gizemi olarak da görüyorum. Tüm yaşayan organizmaların oluşumu, bitkilerin dokusu ve bizlerin sinir yapılarımızın, genetik kodlarımızın, damar kanallarımızın, kaslarımızın vs. inşası liftendir. Lifi anlayarak sırrı çözeriz” (Aktaran: Usluca Erim, 2019: 268).

Abakanowicz ile birlikte çalışmalarına başlayan geçmişin Yugoslavya’ında yetişmiş Hırvat kökenli Jagoda Buic, önemli lif sanatçılarından biri olarak karşımıza çıkar. Yetiştığı coğrafyanın



dokuma geleneğinden güç alan Buic, lif sanatında üç boyutlu ifadelerin ortaya koyulmasında öncü olan sanatçılardan birisidir (Acar, 2013: 51-59).

Lif sanatında, geleneksel teknikler, toplumsal ve politik amaçla yorumlandığında topluma mesajını iletmek isteyen kadınlar için temel bir güç kaynağı olmuştur. Klasik bir giysi formu olduğu için kimonoyu kullanan feminist sanatçı Miriam Schapiro, bir Japon Edo dönemi kimonosundan ilham almıştır (Şekil 2). “Anatomy of Kimono” (1976) yapıtı, uzunluğu yaklaşık 16 metre ve on panelin birleşiminden oluşan anıtsal bir yerleştirmedir. Parlak renkli, çeşitli desenlerde kumaşları, mendilleri, metinleri ve dantelleri, boyalarla birlikte ‘famaaj’ (femmage) adı verilen “kolaj tekniği ile birleştirmiştir. Sanatçının politik ve sanatsal tutkularını bir araya getirdiği eserinde, fonksiyonel bir nesne olan kimonoyu kadınla özdeşleşen tekstil malzemelerini kullanarak oluşturmuştur (Schapiro, 1995: 75).



**Şekil 2.** Miriam Schapiro, Anatomy of a Kimono, 1976, tekstil ve akrilik, 203 cm x 15m 90 cm, Bruno Bischofberger Koleksiyonu, Zürih (Schapiro. 1995: 75).

Tekstil ve lif sanatı üzerine çalışmalarında özellikle giysi üzerinden ifadelerde bulunan Brooks Harris Stevens, 2020 yılı itibariyle, lif yapıtlarında giysi, arazi ve mimarinin onarılması konuları üzerine odaklanmıştır. Avrupa ve ABD’de tekstil uygulamaları üzerine dersler vermiş olan Stevens, disiplinler arası çalışma yöntemiyle duygularını ve düşüncelerini tekstille ilişkili çeşitli malzemeleri ve teknikleri birlikte kullanarak ifade etmektedir. Günlük yaşamda sıklıkla atılan, yanlış kullanılan ve gözden kaçan değerler üzerine odaklanan Stevens, kullanılmış giysilerde, doğada ve inşa edilmiş yapılarda tamir eylemini uygulayarak kendini ifade etmektedir. Gözlemlediği çeşitli kültürel ritüelleri çalışmalarına yansıtan sanatçı, toplumlara yerleşmiş ritüellerin tekstilin ilk oluşumu kadar eskiye dayandığını ve bu durumun kendisine zengin bir ilham kaynağı sunduğunu belirtir. Nesnelerin tekrar tekrar yapımının sonu gelmeyen bir keşif ve algı olduğunu kabul eden sanatçının sanat üretiminde süreci önemseydiği de görülür. Stevens çalışma şeklini şöyle ifade eder:

*“Malzemeleri, yapılarını ve simbiyotik ilişkilerini keşfederken zorluklarla karşılaşıyorum. İster sentetik ister doğal elyaf olsun, kendimi çeşitli malzemeleri keşfetmeye zorluyorum. Materyaller ve deneyimlerim arasındaki ilişkiyi geliştirmek için kişisel iç görüye güveniyorum, çünkü materyaller birbirleriyle yalnızca teknik aracılığıyla bir ilişkiye giriyor, bir kavramın keşfi ile birleşiyor.*

*Materyallerin ilişkilerini ve bunların ifade edilmesini sağlayan teknikleri keşfederek aile dinamiklerini ve aile yapısı içindeki ilişkileri keşfetmeye çalışıyorum.”(URL 1)*

Stevens, 1980'lerin feminist hareketiyle büyümüştür. Poise sergisinde, giysiyi oluşturan parçaları birleştirip bir bütüne ulaşıncaya kadar geçirdiği süreci fotoğraf ve video kaydı ile belgelemiştir, kişisel sergisi sunumunda fotoğraf ve video tekniklerinden yararlanmıştır (Şekil 3).



**Şekil 3.** Brooks Harris Stevens, 2011, Poise, Kişisel Sergisinden Görünüm, Gallery Spencer Lofts, Chelsea, Massachusetts.

Erica Spitzer Rasmussen'in eserleri, süreç ve malzeme odaklı oluğu kadar hikaye, anlatan yönüyle de önemlidir. Kadın bedeninin sınırlarında oluşan çeşitli giysi formları (ceket, elbise, yelek, kimono, yaka, korse) sanatçı için atalardan gelen miras, kalıtsal hastalıklar, hamilelik, annelik, kadınlık ve erkeklik, seyahat ve ölüm konuları çerçevesinde birer metafordur(URL3).



**Şekil 4.** Erica Spitzer Rasmussen, 2009, “Cesaret Yelekleri” El yapımı kağıt ile karışık teknik (pamuk, jüt, deve kılı, tarla otu, akrilikler, altın varak, mum, hayvan dişleri, kemik, salça, ofis klipsleri, nakış ipliği ve insan saçı), 71 x 147 x 28 cm.

Rasmussen, Vestments of Valor serisinde kendi bedeninden kalıp alarak form verdiği el yapımı kağıt yelekler üzerinde, pamuk, jüt, deve kılı, tarla otu, akrilik, balmumu, altın varak, hayvan dişleri, kemik, salça, metal klips, iplik gibi malzemeler kullanmıştır (Şekil 4). Bu üç giysi formundan ilki (sol) 15. yüzyıl İtalyan savaş zırhının çağdaş bir ifadesidir. İkincisi (ortada), daha fantastik, Japonya ve İngiltere'nin çağdaş giysilerini temsil eder. Üçüncü giysiyi (sağ), Ghana avcılarının korunmak için saç veya diş gibi parçaları üzerine ekledikleri av tuniklerinden etkilenerek oluşturmuştur (URL 2).

## SONUÇ

Giysiler en eski çağlardan buyana bedeni çevreden yalıtın, koruyan bir sınırdır. Estetik olarak moda ve zamana uygunluğunun yanında sosyal işlevi yerine getiren bir tasarım ürünüdür. 1960 sonrasında giysinin bedenden soyutlanarak sanatın içinde yer alışı görülen yoğunluk, akademisyenlerin, araştırmacıların ve sanatçıların bu olgu hakkında araştırmaya yönelmelerinde en önemli etken olmuştur. Yirminci yüzyılın başlarında moda ve tekstil tasarımı Art Nouveau, Fütürizm, Rus Avangardı, Dada, Sürrealizm, Bauhaus gibi hareketlerde önemli bir rol oynamıştır. Bununla birlikte giysinin bedensiz yorumlanması giysinin kavramsal yanını çarpıcı olarak gözler önüne serer. Giysiler farklı coğrafyalara, kültürlere ait insanları ve bu insanlara ait duyguları, onların varlıklarını ya da yokluklarını ortaya koymaktadır. Elbise kimono, gömlek gibi temel giysi tiplerinin yapıtlarda kimi kez belli bir kültürü, topluluğu kimi zaman da kadın kimliğini temsil etmesi için kullanıldıkları görülmektedir.

Çağdaş sanatta giysinin beden ve çevre arasında iç içe geçmiş ilişkisinde, dünya ile duyuşal ilişkinin kurulmasında bir metafor olarak kullanıldığı görülür. Giysiye yeni bir bakış açısının getirildiği eserlerde vücudun dokusuyla dış dünyanın dokusu iç içe geçmiştir. 1960'lı yıllarla birlikte lifin plastik yapısını öne çıkaran çağdaş üretimler söz konusudur. Lif sanatında tekstile ait malzeme, teknik ve yöntemlerin güçlü ifade olanakları sayesinde giysi formu üzerinden eserler ortaya konulmaya başlanır. Özellikle 1980'ler ve 1990'lar lif sanatında yeni yöntemlerin, düşünce sistemlerinin gelişmiş olduğu bir dönemdir ve bu dönemde tekniğin ve formun sınırlarının zorlandığı görülür. Önlü'nün de belirttiği gibi sanatta meydana gelen dönüşüm, tekstillerde kullanılan malzeme ve teknikleri bir amaç değil, bir araç haline getirmiştir. Bu süreçte yaratıcılık her zamankinden çok daha fazla işbaşında olmuş, yaratım sürecinde, ortaya konulmak istenilen fikri izleyiciye en doğru şekilde yansıtmak amaç haline gelmiştir. Yeri geldiğinde, fikri doğru yansıtabilmek için denenmemiş malzemelere ve tekniklere yönelinmiş, fotoğraf ve video-art gibi farklı disiplinlerle işbirliğine gidilmiştir (Önlü, 2018: 780).

Postmodern dönemde beden, kimlik, göç, üretim ve tüketim gibi kavramları irdeleyen sanatçılar giysi formu ve giysi nesnelere aracılığıyla kişisel ve toplumsal düşüncelerini dile getirmeye çalışmışlardır. Tekstil ve lif sanatı üzerine çalışmalarında özellikle giysi üzerinden ifadelerde bulunan sanatçılar giysilerin, insanların yaşamları, düşünceleri, bedenleri hakkında anlattığı kavramlara dikkat çekmişlerdir.

Giysi formu çağımızın anlayışıyla sanatçılar tarafından ele alındığında bireyi, kimliği, hafızayı ifade eden yapıya dönüşmekte, kavram ve form olarak sanatçının ifadesini aktarmaktadır. Günümüz tekstil sanatında giysi formuyla yola çıkan sanatçıların yapıtlarında life, ipliğe, kumaşa veya tekstil dışı malzemelere bağlı olarak oluşturdukları teknikler kavramsal içerik ile bütünleşmektedir. Diğer taraftan disiplinler arası teknik ve malzemelerin olanaklarını bedenin sınırlarında yorumlayan sanatçılar estetik ve kavramsal ifadelerini eserleri üzerinden

yansıtmaktadırlar.

## KAYNAKLAR

- Acar, S. (2013). "Tapestry" Geleneğinden Lif Sanatına Geçiş Sürecinde Jagoda Buic ve Sanatsal Çalışmaları" *Yedi*, (9), s. 52, 51-59. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/21842/234839>
- Albers, Anni (2000). *Selected Writings On Design*. London: Wesleyan University Press.
- Antmen, Ahu (2019). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 10. Basım, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arabalı Koşar, Sevim Tuğba (2017). "Çağdaş Sanat Disiplinleri Arası Etkileşimlerde Lif Sanatı", 2017, *İdil Dergisi*, Cilt 6, Sayı 35, Volume 6, Issue 35.
- Arabalı Koşar, Sevim Tuğba (2016). *Lif Sanatında Hacmin Etkilerine Farklı Yaklaşımlar, Sanatta Yeterlik Tezi*, dan. Prof. Nerin Önlü, Dokuz Eylül Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı, İzmir.
- Aydın, A. (2020). "Merleau-Ponty'nin Bedenlenme Fenomenolojisi: Bilinç ve Beden Bütünlüğü", *Kilikya Felsefe Dergisi*, (1), 77-90.
- Bulat, Mustafa (2007). "Form ve Kompozisyon", *Sanat Dergisi*, S. XII, 73-78, Erzurum.
- De La HAYE, AMY, Elizabeth Wilson (1999). *Defining Dress- Dress as Object, Meaning and Identity*, Manchester and New York: Manchester University Press.
- Gürler, Zeynep (2016). "Duvarın İzin Verdiği Kadar", *Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını, Ulusal / Hakemli e-Dergi, CİLT 01, Sayı 01, S, 103-124*.
- GÜRSES, İşveren Nur (2021). *Çağdaş Sanat Bienalleri ve Küratörlük*, İstanbul: Urzeni Yayınları.
- Haylamaz, Gülseren. Kozbekçi Ayrancılar, Selda (2019). "Sanatta İfade Aracı Olarak Giysi" *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 2019, Sayı 38, Temmuz 2019, ss. 477-488.
- Kozbekçi Ayrancılar, Selda. (2010). 17. 18. Yüzyıl Döneminde Osmanlı Kaftanları ve Japon Kimonoları Üzerine Karşılaştırmalı Çözömler, *Sanatta Yeterlik Tezi*, dan. Prof. Suhandan Özyay Demirkan, Dokuz Eylül Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Anasanat Dalı, İzmir.
- Meriç, Derya. Kozbekçi Ayrancılar, Selda (2019). "Gelenek-Gelecek İlişkisinin 21. Yüzyıl Tekstil Sanatına Kavramsal Açısından Yansımaları", *Ulakbilge*, 37 (2019 Haziran): s. 417-428. doi: 10.7816/ulakbilge-07-37-03
- Orban, Anna-Mária (2013). *Amprunte Culturale In Arta Fibrelor (Fiber Art)*, Romania, Bükreş: Editura, Muzeului National al Literaturii Române. <https://docplayer.net/53739496-Anna-maria-orban-amprunte-culturale-in-arta-fibrelor-fiber-art.html> Erişim Tarihi: 10/02/2022
- Önlü, Nesrin (2018). "Sanat Objesi Olarak Tekstiller, Yaratıcılık ve Yaratım Süreci", *Uluslararası Sanat ve Toplum Sempozyumu*, Van, 18-20 Ekim 2018, ss. 759-781.
- Sarup, Madan (2019). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, 6. Basım, çev. Abdülbaki Güçlü, Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Schapiro, Miriam (1995). "Women's Work: A Lineage, 1966-94", *Art Journal*, Spring, 1995, Vol.

54, No. 1, ss. 71-85.

Sım, Sruart (2012). “Jean -François Lyotard (1924-98)”, Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar, 2. Baskı (Yayına Hazırlayan; Chris Murray), İstanbul: Sel Yayıncılık.ss. 218-223.

Şaylan, Gencay (2009). *Postmodernizm*, (4. Baskı), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Usluca Erim, Özge (2019). “Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Tekstil”, İdil Journal of Art and Language, cilt 8, sayı 54, ss. 263-273.

Tunalı, İsmail (2020). *Estetik Beğeni / Çağdaş Sanat Felsefesi Üstüne*, Ankara: Fol Kitap.

Türer, Celal (2021). *Pragmatik Estetik*, Ankara: Fol Kitap.

Twist, Rebecca (2012). *Fiber Arts Now*, Forest Grove: Pacific University Library

Yaşar, Neslihan (2018). “Lif Sanatının Amerika’daki İzleri: Sergiler ve Etkinlikler”, Çukurova Üniversitesi II. Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu, (256-264).

Yaşar, Neslihan (2019). “Bauhaus’dan Black Mountain Koleji’ne Anni Albers Dokumaları”, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. ISSN: 1302-6879 Van/Türkiye.

Yılmaz, Mehmet, (2019). *Heykel Mekandaki Yumru*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, Mehmet (2006). *Modernizimden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Warwick, A., Cavallaro, D. (1998). *Fashioning The Frame: Boundries, Dress and the Body*, Oxford: Berg Publishers.

## İnternet Kaynakları

(URL 1) <https://www.textileartist.org/brooks-harris-stevens-mindful-mending/> (Erişim tarihi 20/05/2022)

(URL2)<https://ericaspitzerrasmussen.files.wordpress.com/2017/01/surface-design-journal-2012.pdf> (Erişim tarihi 20/05/2022)

Şekil 1: <http://www.abakanowicz.art.pl/abakans/BigGarmentscycleAbakans.php.html> (Erişim tarihi 20/05/2020)

Şekil 2: <https://dantedimarioblog.wordpress.com/2017/05/03/miriam-schapiro-anatomy-of-a-kimono/> (Erişim tarihi 20/05/2022)

Şekil 3: <https://www.textileartist.org/brooks-harris-stevens-mindful-mending/> (Erişim Tarihi: 13/03/2022)

Şekil 4: <https://ericaspitzerrasmussen.files.wordpress.com/2017/01/surface-design-journal-2012.pdf> (Erişim Tarihi: 10/02/2022)