



EL DOKUMASI KUMAŞLARLA

GİYİLEBİLİR SANATA YÖNELİK

ÖNERİLER

Yüksek Lisans Tezi

Ayşenur SAKÖNDER

Eskişehir 2024

**EL DOKUMASI KUMAŞLARLA GİYİLEBİLİR SANATA YÖNELİK
ÖNERİLER**

Ayşenur SAKÖNDER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tekstil ve Moda Tasarımı Anabilim Dalı

Danışman: Nilay ERTÜRK

Eskişehir

Eskişehir Teknik Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Ocak 2024

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ayşenur SAKÖNDER' in '‘EL DOKUMASI KUMAŞLARLA GİYİLEBİLİR SANATA YÖNELİK ÖNERİLER’' başlıklı tezi 19/01/2024 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek ‘‘Eskişehir Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği’’ nin ilgili maddeleri uyarınca, Tekstil ve Moda Tasarımı Anabilim dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

Unvan Adı Soyadı

İmza

Üye

: Prof. Dr. Nilay ERTÜRK

Üye

: Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Seçil TEKİN
AKBULUT

Üye

: Dr. Öğr. Üyesi Asuman YILMAZ
FİLİZ

Prof. Dr. Semra KURAMA

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

12/02/2024

DANIşMAN ONAYI

Danişmanlığını yürüttüğüm Yüksek Lisans ğrencisi Ayşenur SAKÖNDER, EL DOKUMASI KUMAşLARLA GYLEBLR SANATA YNELK NERLER başlıklı tez çalışmasını tamamlamıştır. Hazırlamış olduğu tez tarafımca incelenmiş ve öğrencinin tez savunma sınavına alınması bilimsel ve etik açıdan uygun grlmştir.

Tez Danişmanı

Prof. Dr. Nilay ERTÜRK

ÖZET

EL DOKUMASI KUMAŞLARLA GİYİLEBİLİR SANATA YÖNELİK ÖNERİLER

Ayşenur SAKÖNDER

Tekstil ve Moda Tasarımı Anabilim Dalı

Eskişehir Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ocak 2024

Danışman: Prof. Dr. Nilay ERTÜRK

Endüstri devriminin başlangıcı ve gelişim süreci içerisinde sanayi kuruluşlarında pek çok anlamda yenilikler ortaya çıkmıştır. Bu kuruluşların başında gelen tekstil endüstrisi düşünüldüğünde üretim yöntemi ve uygulamaları kapsamında tasarım yöntemleri, kumaş tercihleri ve diğer materyal kullanımlarının çeşitlenmesinde artışlar görülmüştür. Üretim bandındaki teçhizat kapsamındaki ‘‘makineleşme’’ kavramı daha donanımlı hale gelerek üretimdeki hızlılığın artması sonucunda kalite oranındaki verim azalışa geçmiştir. Tekstil endüstrisindeki ‘‘makineleşme’’ ile gelen ‘‘seri üretim’’ kavramının belli başlı etkileri, hızlı üretim yöntemi ile ürünlerdeki kalite verimliliğinin düşmesi ve çevreye salınan atık miktarındaki hacmin genişlemesi, olarak bilinmektedir. Sözü edilen bu bilgiler ışığında, daha yavaş bir üretim süreci planlaması ve el işçiliği yöntemleri doğrultusunda tasarımların ortaya çıkarılmasının önemini göstermek ve desteklemek adına zanaat, tekstil ve moda olgularının uygulama yöntemlerinin sentezlenmesi, araştırmanın gerçekleştirilme nedenlerini oluşturmaktadır. Tekstilde kumaş oluşturma yöntemlerinden biri olarak bilinen dokuma yöntemi ile birbirinden biçim ve malzeme yönü itibariyle binlerce estetik açıdan farklılıklar barındıran yüzey tasarımlarının yapılabildiği bilinmektedir. Sözü edilen yüzey tasarımları sanatsal tasarım uygulamaları kapsamında değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda, ‘‘El Dokuması Kumaşlarla Giyilebilir Sanata Yönelik Öneriler’’ adlı tez araştırmasında, dokumacılık ve giyilebilir sanat alanlarının etkileşimleri doğrultusunda bir adet giyilebilir sanat eserinin hazırlanması amaçlanmıştır. Bu amaçla dokuma kumaş tasarımları ile elde edilen dört farklı giyilebilir sanat nesnesi önerilmiştir. Üretilen eserin dokuma kumaş yüzeyi belli bir tema doğrultusunda dokunmuş yüzey tasarımlarından oluşmaktadır. Giyilebilir sanatın konu ve temaları işleyiş şekli itibariyle mevcut yüzey uygulamalarındaki kavramsal ve düşünsel öğeler üzerinde incelemelerde bulunulmuştur. Çalışma bu kapsamda ele alındığında, üretilen giyilebilir sanat nesnesinin belirlenmiş bir temanın içeriği hakkındaki imgesel mesajları verdiği düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Sanat, Tasarım, Dokuma, Giyilebilir sanat.

ABSTRACT

RECOMMENDATIONS FOR WEARABLE ART WITH HANDWOVEN FABRICS

Ayşenur SAKÖNDER

Department of Textile and Fashion Design

Eskişehir Technical University, Institute of Graduate Programs, January 2024

Supervisor: Prof. Dr. Nilay ERTÜRK

The onset and evolution of the industrial revolution have led to numerous innovations in industrial organizations. In particular, the textile industry, as one of the leading sectors, has witnessed increases in design methods, fabric preferences, and diversification of material usage within the scope of production methods and applications. The concept of "mechanization" within the equipment on the production line has become more sophisticated, resulting in a decrease in efficiency in the quality ratio due to the increase in production speed. The principal effects of "mechanization" and the accompanying concept of "mass production" in the textile industry are known to be the decline in product quality efficiency through rapid production methods and the expansion of the volume of waste released into the environment. In light of these considerations, the synthesis of craft, textile, and fashion practices becomes essential to demonstrate and support the importance of planning a slower production process and the emergence of designs through handcrafted methods. The weaving method, known as one of the fabric creation techniques in textiles, allows for the production of surface designs with thousands of aesthetic variations based on form and material. These surface designs are evaluated within the context of artistic design applications. In this context, the thesis research titled ‘Recommendations for Wearable Art with Handwoven Fabrics' aims to prepare a wearable art work in line within the interactions of weaving and wearable art fields. For this purpose, four different wearable art objects obtained with woven fabric surface designs have been proposed. The woven fabric surface of the produced artwork consists of surface designs woven in accordance with a specific theme. The study, when considered within this framework, suggests that the produced wearable art object conveys imaginative messages about the content of a predetermined theme.

Keywords: Art, Design, Weaving, Wearable art.

TEŞEKKÜR

‘‘El Dokuması Kumaşlarla Giyilebilir Sanata Yönelik Öneriler’’ konulu tez araştırmasını hazırlamamda emeği bulunan pek çok isim bulunmaktadır. Tez araştırması süreci boyunca bana mesleki anlamda bilgi ve tecrübelerini esirgemedi ve fikirlerime her zaman anlayış ile yaklaşmış olan değerli danışman hocam Prof. Dr. Nilay ERTÜRK’ e, değerli yorum ve katkılarıyla tez savunma jüri üyeliğinde bulunmuş olan Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Seçil TEKİN AKBULUT ve Dr. Öğr. Üyesi Asuman YILMAZ FİLİZ hocalarıma, doğduğum tarihten şu yaşıma kadarki geçirdiğim hayat yolculuğumda her halimde yanımda olarak sevgilerini her zaman hissetmiş olmamdan ve tez yazım sürecimdeki sunmuş oldukları olanaklardan dolayı anneme, babama ve abime, ulaşmak istediğim hedeflerde güler yüz ve iyi dileklerini eksik etmemiş olan meslektaşlarım ve arkadaşlarıma, üç yıl süren yüksek lisans eğitim sürecim içerisinde resmi evrak işlerim için talepte bulunduğum Lisansüstü Eğitim Enstitüsünün Öğrenci İşleri bölümündeki çalışanlarına, sağduyulu davranışlarından dolayı, en içten teşekkürlerimi sunarım.

Ayşenur SAKÖNDER

12/02/2024

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Teknik Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı” yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Ayşenur SAKÖNDER

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	I
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	II
DANIŞMAN ONAYI	III
ÖZET	IV
ABSTRACT	V
TEŞEKKÜR	VI
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	VII
İÇİNDEKİLER	VIII
TABLolar DİZİNİ	IX
GÖRSELLER DİZİNİ	X
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	XI
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	2
1.1.1. Alt problemler	4
1.2. Araştırmanın Amacı	5
1.3. Araştırmanın Önemi	5
1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları	6
2. SANAT VE TASARIM	7
2.1. Sanat Olgusu	7
2.1.1. Sanat eserleri ve oluşum süreçleri	11
2.1.2. Sanat eserlerinde malzeme ve üretim biçimleri	16
2.2. Tasarım Olgusu	17
2.2.1. Bauhaus sanat ve tasarım hareketi	20
3. TEKSTİL VE GİYİLEBİLİR SANAT	28
3.1. Dokumacılık	28
3.2. Dokumacılıkta Tapestry Geleneği	29
3.3. Lif Sanatı	33
3.4. Tekstil Sanatı	42
3.5. Giyilebilir Sanat' ın İçeriği ve Özellikleri	47

3.6. Tekstil Sanatçılarının Giyilebilir Sanat Eserleri	52
3.6.1. Issey Miyake	52
3.6.2. Rei Kawakubo	55
4. TASARIM SÜRECİ	63
4.1. Tasarımda Süreç Analizi Ve Genel Özellikleri	58
4.2. Covid-19 Salgın Süreci.....	62
4.3. Covid-19 Salgın Sürecinin “Covid-19 Pandemisi” Temalı Giyilebilir Sanat Eseri Üzerindeki Etkileri.....	70
4.4. “Covid-19 Pandemisi” Temalı Giyilebilir Sanat Eserinin Oluşumunda Etkili Olan Dokuma Kumaş Yüzey Araştırmaları.....	74
4.5. “Covid-19 Pandemisi” Temalı Giyilebilir Sanat Eserinde Kullanılan Malzemeler Ve Özellikleri	110
4.6. “Covid-19 Pandemisi” Temalı Giyilebilir Sanat Eserinin Üretim Süreci 	127
5. YÖNTEM	133
5.1. Araştırmanın Modeli	133
5.2. Verilerin Toplanması	133
5.3. Verilerin Analizi	134
6. BULGULAR	136
6.1. “Covid-19 Pandemisi” Temalı Giyilebilir Sanat Eserinin Dokuma Yüzeyleri Ve Özellikleri.....	143
6.2. “Covid-19 Pandemisi” Temalı Giyilebilir Sanat Eserine Öneri Olarak Sunulan Artistik Giysi Tasarımları.....	167
7. SONUÇ	162
KAYNAKÇA	164
ÖZGEÇMİŞ	

TABLÖLAR DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 4.1. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-1	79
Tablo 4.2. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-2	81
Tablo 4.3. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-3	83
Tablo 4.4. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-4	85
Tablo 4.5. Uygulamanın görünüm özellikleri-1	87
Tablo 4.6. Uygulamanın görünüm özellikleri-2	88
Tablo 4.7. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-5	89
Tablo 4.8. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-6	91
Tablo 4.9. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-7	93
Tablo 4.10. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-8	95
Tablo 4.11. Uygulamanın görünüm özellikleri-3	97
Tablo 4.12. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-9	98
Tablo 4.13. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-10	99
Tablo 4.14. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-10	100
Tablo 4.15. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-12	101
Tablo 4.16. Uygulamanın görünüm özellikleri-4	102
Tablo 4.17. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-13	103
Tablo 4.18. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-14	104
Tablo 4.19. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-15	105
Tablo 4.20. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-16	106
Tablo 4.21. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-17	107
Tablo 4.22. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-18	108
Tablo 4.23. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-19	109
Tablo 4.24. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-20	110

Tablo 4.25. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-21	111
Tablo 4.26. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-22	112
Tablo 4.27. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-23	113
Tablo 4.28. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-24	114
Tablo 6.1. Boyanmış rattan desenli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-1	143
Tablo 6.2. Boyanmış rattan desenli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-2	144
Tablo 6.3. Boyanmış rattan desenli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-3	145
Tablo 6.4. Boyanmış rattan desenli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-4	146
Tablo 6.5. Boyanmış rattan desenli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-5	147
Tablo 6.6. Boyanmış rattan desenli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-6	148
Tablo 6.7. Boyanmış rattan desenli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-7	149
Tablo 6.8. Boya desenli tahta çubuklu dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-1	150
Tablo 6.9. Boya desenli tahta çubuklu dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-2	151
Tablo 6.10. Boya desenli tahta çubuklu dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-3 ...	152
Tablo 6.11. Boya desenli tahta çubuklu dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-4 ...	153
Tablo 6.12. Boya desenli tahta çubuklu dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-5 ...	154
Tablo 6.13. Boya desenli tahta çubuklu dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-6 ...	155
Tablo 6.14. Gelinlik teline sarılmış doğal rafya muz lifli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-1	156
Tablo 6.15. Gelinlik teline sarılmış doğal rafya muz lifli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-2	157
Tablo 6.16. Gelinlik teline sarılmış doğal rafya muz lifli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-3	158
Tablo 6.17. Gelinlik teline sarılmış kâğıt iplikli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-1	159

Tablo 6.18. Gelinlik teline sarılmış kâğıt iplikli dokuma kumaş yüzeyinin

özellikleri-2 160

Tablo 6.19. Boyanmış kâğıt iplikli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri 161



GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2.1. Sanayi Devrimi' nde fabrikalaşma süreci	19
Görsel 2.2. Sanayi Devrimi sürecinde bir tekstil fabrikası içi	20
Görsel 2.3. Bauhaus Okulu	22
Görsel 2.4. Josef Albers, Bauhaus Hazırlık Kursu, 1928-1929	22
Görsel 2.5. Black Mountain Koleji, Joseph Albers' in çizim dersinden bir görüntü	24
Görsel 2.6. Bauhaus, Wiemar, doğrama atölyesi, 1923	25
Görsel 2.7. Joseph Albers ve öğrencilerinin ders esnasındaki bir görüntüsü	26
Görsel 2.8. Bauhaus Okulu' nda bir atölyede öğrenciler, Dessau	26
Görsel 2.9. Joseph Albers' in çizim dersinden bir görüntü	27
Görsel 2.10. Bauhaus Okulu'nda bir atölye görüntüsü	28
Görsel 2.11. 1925-1926 Bauhaus Okulu, marangozluk atölyesi, Dessau	29
Görsel 2.12. Bauhaus Okulu' nda bir kostüm partisi şenliği	29
Görsel 3.1. Temel dokuma yüzey görünümünde atkı ve çözgü elemanı	32
Görsel 3.2. Anonim, Saf Seccade, 19. yüzyıl sonu, yünlü dokuma, özel koleksiyon	33
Görsel 3.3. Babil Kulesi gobleni, Tomasz Śliwiński/Wawel kalesi koleksiyonu	33
Görsel 3.4. La Dame à la Licorne, Orta çağ serisi, Flanders, 1495-1505	34
Görsel 3.5. Akhmim, Mısır' dan Theodore' un başını gösteren dokuma asılı, yün goblen, 500-600	34
Görsel 3.6. İsimsiz Flaman dokumacılar, bir manzaradaki avcılar, 1517-1595, yün ipek	35
Görsel 3.7. Anonim, bir manzaradaki avcılar, 1575-1595	36
Görsel 3.8. Ed Rossbach, tapestry, 1964	37

Görsel 3.9. Ed Rossbach, 1968	38
Görsel 3.10. Jean Lurçat, ‘‘Avustralya’’ duvar halısı, yün-pamuk, 1960-1961, Fransa	39
Görsel 3.11. Gunta Stölz, dokuma, ilk Bauhaus Sergisi için dokunan ‘‘Düğümlü Zemin Halısı’’, 1923	40
Görsel 3.12. Gunta Stölz, dokuma, ‘‘Yarık Goblen Kırmızı/Yeşil’’, 1927/1928, pamuk-ipek-keten, 150x110 cm	40
Görsel 3.13. Gunta Stölz, dokuma, ‘‘Beş Koro’’, 1928, pamuk-yün-suni ipek	41
Görsel 3.14. Gunta Stölz, dokuma, Wall Hanging, 1924, yün-ipek-mercerize pamuk-metalik iplik, 174x108 cm	41
Görsel 3.15. Anni Albers, gazete-ip-elyaf, 6,5x6 cm	42
Görsel 3.16. Anni Albers, ‘‘Kesişen’’, pamuk-suni ipek, 40x41,9 cm	42
Görsel 3.17. Anni Albers, ahşap üzerine monte edilmiş kumaş üzerine dokuma kumaş, 1963	43
Görsel 3.18. Anni Albers, ‘‘Açık Mektup’’, 1958, pamuk, 58,4x61 cm	43
Görsel 3.19. Anni Albers, ‘‘Resimli Dokuma’’	43
Görsel 3.20. Otti Berger, 1930’ ların ortaları, pamuklu yüzey, 9,5x24,1 cm	44
Görsel 3.21. Otti Berger, 1930’ ların ortaları, pamuklu yüzey, 9,5x24,1 cm	45
Görsel 3.22. Otti Berger, ‘‘Düğümlü Halı’’, 1929	45
Görsel 3.23. Dokuma tezgâhı üzerinde görevli elemanlar	47
Görsel 3.24. Anni Albers, 1926	50
Görsel 3.25. Anni Albers, dokuma yüzey	50
Görsel 3.26. Magdalena Abakanowicz, 1966, ‘‘Beyaz Rölyef’’, keten-pamuk- sisal	50
Görsel 3.27. Magdalena Abakanowicz, 1964, ‘‘Beyaz (Güneş ve Ay)’’, keten- sisal-yün	51

Görsel 3.28. Magdalena Abakanowicz, 1967, ‘‘Assemblage Noir’’, keten-sisal-yün-çuval bezi	51
Görsel 3.29. Magdalena Abakanowicz, ‘‘Güneş (Güneşin Arkasında)’’, 1962, keten ve yün	51
Görsel 3.30. Issey Miyake, 1995, ilkbahar hazır giyim defilesi, kadın elbiseleri	57
Görsel 3.31. Issey Miyake, 1995, sonbahar defilesi, pilili kreasyon, Paris	58
Görsel 3.32. Issey Miyake, 1995, ilkbahar/yaz Rhythm Pleats serisi, kadın elbisesi	58
Görsel 3.33. Issey Miyake, 1991, kadın elbisesi	59
Görsel 3.34. Issey Miyake, 1990, kadın elbisesi	59
Görsel 3.35. Rei Kawakubo, 1997, Dress Meets Body isimli ilkbahar koleksiyonu, kadın elbisesi	60
Görsel 3.36. Rei Kawakubo, 2016/2017, sonbahar kış defilesi	61
Görsel 3.37. Rei Kawakubo/Comme des Garçons: Art of the In-Between Sergisi, The Met, 2017, -1	62
Görsel 3.38. Rei Kawakubo/Comme des Garçons: Art of the In-Between Sergisi, The Met, 2017, -2	62
Görsel 3.39. Rei Kawakubo/Comme des Garçons: Art of the In-Between Sergisi, The Met, 2017, -3	62
Görsel 4.1. Covid-19 pandemisi	68
Görsel 4.2. Covid-19 pandemi dönemi, sağlık çalışmaları	69
Görsel 4.3. Covid-19 pandemi dönemi, sosyal mesafe kuralı	70
Görsel 4.4. Covid-19 pandemi dönemi, insan ruh halleri-1	72
Görsel 4.5. Covid-19 pandemi dönemi, insan ruh halleri-2	72
Görsel 4.6. Covid-19 pandemi döneminde sanat	73

Görsel 4.7. Mustafa Horasan, Yağlı Boya Portre, ‘‘Yüz Her Şeydir’’	74
Görsel 4.8. Simay Bülbül, ‘‘Fanustaki Çocukluk’’	75
Görsel 4.9. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, örnek deneysel dokuma kumaş, ön yüzey ayrıntı çekimi-1	79
Görsel 4.10. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, örnek deneysel dokuma kumaş, arka yüzey ayrıntı çekimi-2	80
Görsel 4.11. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, örnek deneysel dokuma kumaş, ön yüzey ayrıntı çekimi-3	81
Görsel 4.12. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, örnek deneysel dokuma kumaş, arka yüzey ayrıntı çekimi-4	82
Görsel 4.13. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, örnek deneysel dokuma kumaş, ön yüzey ayrıntı çekimi-5	83
Görsel 4.14. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, örnek deneysel dokuma kumaş, arka yüzey ayrıntı çekimi-6	84
Görsel 4.15. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, örnek deneysel dokuma kumaş, ön yüzey ayrıntı çekimi-7	85
Görsel 4.16. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, örnek deneysel dokuma kumaş, arka yüzey ayrıntı çekimi-8	86
Görsel 4.17. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, doğal ortamda çekimi yapılan deneysel dokuma kumaş tasarımının tüm yüzey görünümü-1	87
Görsel 4.18. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, deneysel dokuma kumaş tasarımı tüm yüzey görünümü-2	88
Görsel 4.19. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, deneysel dokuma kumaş tasarımı tüm yüzey görünümü-3	89

Görsel 4.20. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, örnek deneysel dokuma kumaş, ön yüzey ayrıntı çekimi-9	90
Görsel 4.21. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, deneysel dokuma kumaş tasarımının arka yüzey görünümü-10	91
Görsel 4.22. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, örnek deneysel dokuma kumaş, ön yüzey ayrıntı çekimi-11	92
Görsel 4.23. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, örnek deneysel dokuma kumaş, arka yüzey ayrıntı çekimi-12	93
Görsel 4.24. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, örnek deneysel dokuma kumaş, ön yüzey ayrıntı çekimi-13	94
Görsel 4.25. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, örnek deneysel dokuma kumaş, arka yüzey ayrıntı çekimi-14	95
Görsel 4.26. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, örnek deneysel dokuma kumaş, ön yüzey ayrıntı çekimi-15	96
Görsel 4.27. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, örnek deneysel dokuma kumaş, arka yüzey ayrıntı çekimi-16	97
Görsel 4.28. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, deneysel dokuma kumaş tasarımı tüm yüzey görünümü-1	98
Görsel 4.29. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, deneysel dokuma kumaş tasarımı tüm yüzey görünümü-2	99
Görsel 4.30. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, örnek deneysel dokuma kumaş örneği-17	100
Görsel 4.31. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, örnek deneysel dokuma kumaş örneği-18	101
Görsel 4.32. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, örnek deneysel dokuma kumaş tasarımı tüm yüzey görünümü-1	102

Görsel 4.33. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, örnek deneysel dokuma	
kumaş tasarımı tüm yüzey görünümü-1	102
Görsel 4.34. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, el dokuma tezgahında	
hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-1	103
Görsel 4.35. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, el dokuma tezgahında	
hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-2	104
Görsel 4.36. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, el dokuma tezgahında	
hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-3	105
Görsel 4.37. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, el dokuma tezgahında	
hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-4	106
Görsel 4.38. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, el dokuma tezgahında	
hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-5	107
Görsel 4.39. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, el dokuma tezgahında	
hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-6	108
Görsel 4.40. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, el dokuma tezgahında	
hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-7	109
Görsel 4.41. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, el dokuma tezgahında	
hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-8	110
Görsel 4.42. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, el dokuma tezgahında	
hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-9	111
Görsel 4.43. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, el dokuması tezgâhında	
hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-10	112
Görsel 4.44. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, el dokuması tezgâhında	
hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-11	113
Görsel 4.45. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, el dokuması tezgâhında	
hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-12	114

Görsel 4.46. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, yorgan ipliği	115
Görsel 4.47. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, zımparalanmış tahta çubuklar	115
Görsel 4.48. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubuklar-1	117
Görsel 4.49. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubukların ayrıntı çekim-2	117
Görsel 4.50. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubuklar-3	118
Görsel 4.51. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubukların ayrıntı çekimi-4	118
Görsel 4.52. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubuklar-5	119
Görsel 4.53. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubukların ayrıntı çekimi-6	119
Görsel 4.54. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubuklar-7	120
Görsel 4.55. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubukların ayrıntı çekimi-8	120
Görsel 4.56. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubuklar-9	121
Görsel 4.57. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubukların ayrıntı çekimi-10	121
Görsel 4.58. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubuklar-11	122

Görsel 4.59. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubukların ayrıntı çekimi-12	122
Görsel 4.60. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, plastik rattan malzemesi	123
Görsel 4.61. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış rattan malzemesi-1	124
Görsel 4.62. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış rattan malzemesi- 2	125
Görsel 4.63. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış rattan malzemesi-3	126
Görsel 4.64. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış rattan malzemesi-4	127
Görsel 4.65. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış rattan malzemesi-5	128
Görsel 4.66. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış plastik rattan malzemesi-6	129
Görsel 4.67. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, rulo halinde gelinlik teli	130
Görsel 4.68. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, kâğıt iplik rulosu	130
Görsel 4.69. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, gelinlik teline sarılmış kâğıt iplik şeridi	130
Görsel 4.70. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış kâğıt iplik şeridi	131
Görsel 4.71. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış kâğıt iplik rulosu	131
Görsel 4.72. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, farklı boyutlardaki muz lifi şeritleri	132

Görsel 4.73. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, gelinlik teli şeritleri	132
Görsel 4.74. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, gelinlik teline sarılmış doğal rafya muz lifi rulosu	132
Görsel 4.75. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, manuel dokuma makinesi	133
Görsel 4.76. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, manuel dokuma makinesinin gücü telleri-	133
Görsel 4.77. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, manuel dokuma makinesinin çerçeveleri-1	134
Görsel 4.78. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, manuel dokuma makinesinin çerçeveleri-2	134
Görsel 4.79. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, manuel dokuma makinesinin tuş sistemi	134
Görsel 4.80. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, çözgü ipliklerinin gücü tellerinden geçirilmesi işleminde kullanılan tahar çekeceği	135
Görsel 4.81. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, çözgü ipliklerinin düzeltilmesi amacı ile kullanılan tarak	135
Görsel 4.82. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, atkı ipliklerinin sarıldığı mekikler	135
Görsel 4.83. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, atkı ipliği masurası	136
Görsel 4.84. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, çözgü ipinin çekildiği duvara sabitlendirilmiş demir düzenek	136
Görsel 4.85. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, manuel dokuma makinesine aktarılan çözgü ipliklerinin ilk hali	136
Görsel 4.86. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, manuel dokuma makinesine aktarılan çözgü ipliklerinin plastik tarak yardımı ile düzeltilme işlemi sonrası	137

Görsel 4.87. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, manuel dokuma makinesine aktarılan çözümlü ipliklerinin plastik tarak yardımı ile düzeltilme işlemi sonrası	137
Görsel 4.88. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, atkı bölümünün hazırlık aşamalarında kullanılan materyaller	137
Görsel 4.89. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, manuel dokuma makinesi üzerinde armür planlarının tuş sistemi ile hazırlanması	138
Görsel 6.1. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış rattan malzemesinin desenlendirilmiş hali-1	143
Görsel 6.2. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış rattan malzemesinin desenlendirilmiş hali-2	144
Görsel 6.3. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış rattan malzemesinin desenlendirilmiş hali-3	145
Görsel 6.4. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış rattan malzemesinin desenlendirilmiş hali-4	146
Görsel 6.5. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış rattan malzemesinin desenlendirilmiş hali-5	147
Görsel 6.6. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış rattan malzemesinin desenlendirilmiş hali-6	148
Görsel 6.7. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış rattan malzemesinin desenlendirilmiş hali-7	149
Görsel 6.8. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış tahta çubukların desenlendirilmiş hali-1	150
Görsel 6.9. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış tahta çubukların desenlendirilmiş hali-2	151

Görsel 6.10. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış tahta çubukların desenlendirilmiş hali-3	152
Görsel 6.11. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış tahta çubukların desenlendirilmiş hali-4	153
Görsel 6.12. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış tahta çubukların desenlendirilmiş hali-5	154
Görsel 6.13. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış tahta çubukların desenlendirilmiş hali-6	155
Görsel 6.14. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, gelinlik teline sarılmış doğal rafya muz liflerinin desenlendirilmiş hali-1	156
Görsel 6.15. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, gelinlik teline sarılmış doğal rafya muz liflerinin desenlendirilmiş hali	157
Görsel 6.16. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, gelinlik teline sarılmış doğal rafya muz liflerinin desenlendirilmiş hali-3	158
Görsel 6.17. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, gelinlik teline sarılmış kâğıt ipliklerin desenlendirilmiş hali	159
Görsel 6.18. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, gelinlik teline sarılmış kâğıt ipliklerin desenlendirilmiş hali-2	160
Görsel 6.19. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış kâğıt ipliklerinin desenlendirilmiş hali	161
Görsel 6.20. Moodboard	162
Görsel 6.21. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, covid-19 pandemisi temalı giyilebilir sanat ürünün ön görünümü	162
Görsel 6.22. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, covid-19 pandemisi temalı giyilebilir sanat ürünün ön-çapraz görünümü-1	163

Görsel 6.23. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, covid-19 pandemisi temalı giyilebilir sanat ürünün ön-çapraz görünümü-2	163
Görsel 6.24. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, covid-19 pandemisi temalı giyilebilir sanat ürünün yan görünümü	164
Görsel 6.25. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, covid-19 pandemisi temalı giyilebilir sanat ürünün ön-çapraz yakın görünümü	164
Görsel 6.26. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, covid-19 pandemisi temalı giyilebilir sanat ürünün ön-yakın görünümü	165
Görsel 6.27. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, covid-19 pandemisi temalı giyilebilir sanat ürünün sol-yakın görünümü	165
Görsel 6.28. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, covid-19 pandemisi temalı giyilebilir sanat ürünün arka görünümü	166
Görsel 6.29. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, covid-19 pandemisi temalı giyilebilir sanat ürünün arka-yakın görünümü	166
Görsel 6.30. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, öneri-1	167
Görsel 6.31. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, öneri-2	167
Görsel 6.32. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, öneri-3	168
Görsel 6.33. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, öneri-4	168

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

MÖ	: Milattan önce
PDF	: Portable Document Format
TDK	: Türk Dil Kurumu
Vb.	: Ve benzeri
YÖK	: Yükseköğretim Kurulu
Yy	: Yüzyıl



1. GİRİŞ

Örtünme, insanlık tarihinin yaşam serüveni içerisinde bireylerin zorunlu bir ihtiyacı olarak görülmüştür. İlk çağ medeniyetlerinde yaşamış insanların bitkisel ve hayvansal liflerden elde ettiği yüzeyler ile giyinme ihtiyacını karşıladığı bilinmektedir. Giyinme ihtiyacı, insanın çevresel dış etkenlere karşı kendisini koruyarak muhafaza etmesini sağlaması bakımından ortaya çıkmıştır. İlk çağ dönemlerinde insan ve hayvan gücü ile yaşam işlev kazanmaya çalışırken modern dünyaya geçiş sürecinde kol gücünün yerini makine gücü almaya başlamıştır.

18. Yüzyılda başlayan sanayi devriminin getirileri olarak boy gösteren makineleşme, teknolojik ilerlemeler ve fabrikalaşma ile insanların yoğun emek ve uzun zaman alan üretim sistemi seri bir üretime dönüşmüştür. Sanayi devriminin pek çok farklı endüstri disiplinini hem doğrudan hem de dolaylı bir şekilde etkilediği bilinmektedir. Moda ve tekstil endüstrisi de disiplinler içerisinde büyük ölçüde etkilenen alanlardan biri olarak görülmektedir. Bu etkilenmeler pedallı ve elektrikli dikiş makinelerinin ve örme, dokuma ve iplik makinelerinin icat edilmesi sonucunda meydana gelmiştir.

Moda ve tekstil endüstrisinde bir kumaş oluşturma tekniği olan dokuma, insanların günlük yaşamlarında kullanmış oldukları giyim eşyalarının üretiminde sıklıkla tercih edilen bir kumaş üretim tekniğidir. Dokuma kumaş üretimi yalnızca tekstil endüstrisinde uygulanabildiği gibi moda endüstrisinde de uygulanan bir tekniktir. Moda endüstrisi gelişen teknolojik yeniliklerden yarar sağlayarak sürekli farklılaşmaktadır. Bu yenilenme, öncü fikirlerin doğmasına katkı sağlayacak değerde açığa çıkan tasarım, üretim, gösterim ve sunum bölümlerinde etkin olmaktadır. Moda endüstrisinde dokuma kumaş ile üretilen işlevsel tekstil ürünlerinin yanında sanatsal nitelikte tekstil ürünlerinin üretimi de yapılmaktadır. Bu ürünler giyilebilir sanat alanı çevresinde üretilmektedir.

Tez araştırmasında, 19. ve 20. yüzyıldaki çağdaş tekstil tasarımcılarının dokuma kumaş eserlerinin literatür incelemeleri doğrultusunda giyilebilir sanat alanında materyal olarak dokuma yüzeylerinin kullanılabileceği fikri benimsenmiştir. Dokuma kumaş tekniği ile binlerce farklı yüzey elde etmenin mümkün olması ile deneysel tasarım yöntemleri doğrultusunda inovatif kumaş yüzeyleri geliştirilmiştir. Giyilebilir sanat alanındaki “form” unsuru göz önünde bulundurularak geliştirilen kumaş yüzeyleri aracılığı ile dört adet artistik giysi tasarımı önerisinde bulunulmuştur.

Hazırlanan tezin kapsamında detaylı bir literatür taraması yapılarak elde edilen veriler incelenmiş ve araştırmacının kendine ait yorumlarıyla sentezlenmiştir. ‘‘El Dokuması Kumaşlarla Giyilebilir Sanata Yönelik Öneriler’’ konulu Yüksek Lisans tezi toplamda yedi bölümden oluşmaktadır.

Tezin birinci kısmı giriş başlığı altında toplanmıştır. Giriş başlığı; araştırmanın problem durumunu, alt problemler dizisini, amacını, önemini ve sınırlılıklarını kapsamaktadır.

Tezin ikinci bölümünde; sanat ve tasarım olguları literatür özelinde incelenmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde; tekstil ve giyilebilir sanat alanları hakkında ilgili görseller üzerinden bilgilendirmeler yapılmıştır.

Tezin dördüncü bölümünde; tekstil ve moda tasarımı disiplindeki ürün tasarımı süreci ve üretimi yapılan giyilebilir sanat eserinin tasarım sürecine yer verilmiştir.

Tezin beşinci bölümünde; araştırmanın yöntem ve modeli, verilerin toplanıp analiz edilmesi ile şekillendirilmiştir.

Tezin altıncı bölümünde; araştırmanın sonucunda elde edilen bulgular sıralanmıştır.

Tezin yedinci bölümünde ise sonuç kısmı yer almaktadır. Sonuç kısmında ulaşılan tüm bilgilerin değerlendirilmesine yer verilmiştir.

1.1. Problem Durumu

Günümüz moda ve tekstil endüstrisinin üretim anlayışı incelendiğinde insan hayatının istek ve ihtiyaçları doğrultusunda üretimlerin yapıldığı görülmektedir. Örtünme eyleminin ortaya çıkması sonucunda ‘‘giysi’’ ve ‘‘giyinme’’ kavramları dolaylı olarak insanın yaşamı içinde varlık bulmaya başlamıştır. Sanayi devrimi ile gelen teknolojik yenilikler ve teknik olanaklar sayesinde moda ve tekstil endüstrisinin tasarım ve üretim faaliyetleri genişlemiştir. Bu durum sebebi ile giyinme eyleminin oluşma amacı ‘‘ihtiyaç’’ sebebinin olmasının yanında yenilenme arzusu durumuna bağlı olarak da kavram hacmi genişlemiştir. Bu genişleme doğrudan moda kavramını besleyen bir durumdur. İnsanların giyim anlayışları moda ve tekstil ürünlerinin işlevsel ve ergonomik yönleri kapsamında sorgulanmaktadır. Alıcıları oluşturan hedef kitlenin ürünlerden en büyük beklentisi gün içinde rahatlık sağlama ve günlük rutin işlerinin yapılmasına kolaylık sunmalarıdır.

İşlevselliğin egemen olduğu günlük giyim alanında arzu edilen bir diğer durum ise ‘‘el işçiliği’’ odağında tasarım ve desenlemelerin orijinal ve birbirinin tekrarı olmayan ‘‘özgün’’ ölçütlerde daha fazla üretilmesini sağlamaktır. Bu ürünler ‘‘zanaat’’ adı verilen kavram çatısı altında toplanmaktadır. Zanaat ürünlerine değer katan en önemli özelliğin başında ürünlerin yapım aşamalarında ortaya konulan ince el işçiliğinin uzun yıllar boyunca kullanılabilmesinin sağlanması gelmektedir.

Günümüzün moda ve tekstil endüstrisi incelendiğinde zanaat ekseninde el emeği ile imal edilen ürünlerin miktarı seri olarak üretilen ürünlerin miktarına göre oldukça düşüktür. İnsanların günlük yaşamları içinde ilk sırada tercih ettikleri giyim alanı ‘‘hazır giyim’’ alanıdır. Hazır giyim alanında en fazla kullanılan üretim yöntemi ‘‘seri üretim’’ yöntemidir. Seri üretimin tekstil fabrikalarındaki müşteri talebine göre artması sonucunda daha hızlı ve kolay bir üretim anlayışının benimsenmesi sağlanmaktadır. Bu durum sebebi ile ürünlerde birtakım etkiler gözlemlenmektedir. Bu etkiler ürünlerde kimyasal lif oranının fazla kullanılması sebebi ile düşük kalitede ürünlerin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Kalite oranının düşük olması ile de ürünlerin kullanım ömürlerinde azalmalar meydana gelmektedir. Dikeç ve Arslan’ a (2022, s. 1) göre, endüstri inkılabının etkisiyle tekstil sektörünün seri imal metodu ile çalışmaların hızlanmasına paralel olarak zanaata dayalı el işi ürünlerinin sanatsal tavrılardan uzaklaşarak azaldığı belirtilmektedir.

Tüm bu sebepler kapsamında, zanaat temelli uygulamaların üretimde daha fazla ön planda tutulması ile önlerinin açılmasının önemi ortaya çıkmaktadır. Kullanılacak olan malzemeler ve üretim biçimleri düşünüldüğünde tasarımcılar hem alıcılara hitap edecek şekilde hem de kendilerine has özellikte ürün tasarımları yapabilmektedirler. Seçilen kumaş türleri ve malzemelerin doğal liflerden oluşması önem arz etmektedir. Tekstilde önceleri kumaş oluşturma teknikleri sınırlı üretim anlayışına sahip iken git gide kademeli olarak hem anlamsal yönleri hem de dışsal yönleri genişleyerek farklılaşmaya başlamıştır (Akça-Tokatlı ve Erzurumlu, 2016, s. 194). Günümüzün moda ve tekstil endüstrisi incelendiğinde zanaat ekseninde geliştirilmeye çalışılan ‘‘el işçiliği’’ sayesinde özgün tasarım ve üretim anlayışının etkisi doğrultusunda moda ürünleri de imal edilmektedir. İmal edilen ürünler ağırlıklı olarak lif sanatı ile üretilerek giyilebilir sanat alanında uygulanmaktadır. Dikeç ve Arslan’ a (2022, s. 3) göre geleneksel tekstil üretim tarzlarının dışında lif sanatı kavramı, çağcıl ve estetik kullanımları barındırmaktadır.

İmal edilen ürünlerin fikir mekanizmasını genişletmek, teknik yapımlarındaki üretim metotlarını arttırmak, yeni üretim metotlarının çeşitliliğini sağlamak ve kendine has özellikte öncü desen tasarımları ile sanat temelli ürünlerin yapılmasının önemi üzerinde durulmuştur. Haylamaz ve Kozbekçi-Ayranpınar' a (2019, s. 25) göre 20. yüzyıldan ileriye doğru giysi kavramı insan vücudundaki görevi dışında ayrı bir estetik konusu adı altında değerlendirilmiştir.

Hazırlanan bu tez çalışmasında günümüz hazır giyim sektöründeki zanaat türlerinin eskimeye yüz tutması, tekstil tasarımı tekniklerinden biri olan dokumacılığın değerinin kaybolmaya başlaması ve dokuma kumaş tasarımlarının yalnızca işlevi olan giysilerde kullanımının sağlanmasının yanında sanatsal giysi eserlerin de kullanılabilirliğinin arttırılmaya çalışılması, araştırmanın problemini oluşturmaktadır.

1.1.1. Alt problemler

- Üretilen dokuma kumaş yüzeylerindeki desenler 24 çerçeveli dokuma makinesinde dokunmak için elverişli midir?
- Dokuma kumaş yüzeyleri önceden belirlenmiş soyut kavramlar ve temalar ile temsil edilebilir mi?
- Dokuma kumaş yüzeylerinde farklı özellikli materyaller kullanılabilir mi?
- Dokuma kumaş yüzeylerindeki dokunan materyaller farklı biçimlere dönüştürülebilir mi?
- Dokuma makinesinde üretilen dokuma kumaş yüzeylerde raslantısal desenler tasarlanabilir mi?
- Dokuma kumaş yüzeyleri oluşturabilmek için deneysel tasarım yöntemi ile desen raporları oluşturulabilir mi?
- Dokuma kumaş yüzey uygulamalarında güzel sanatlar alanında kullanılan materyal çeşitliliğinden faydalanılabilir mi?
- Giyilebilir sanat alanında giysi üretimi için dokunacak kumaş yeterli sanatsal ifade gücünü kapsamakta mıdır?

Listelenen sorulara yanıtlar aranmaya çalışılmıştır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Hazırlanan tez araştırmasının temel amacı, dokuma kumaş yüzeyleri ile hazırlanan kumaşların giyilebilir sanat alanında kullanımının sağlanmaya çalışılmasıdır.

Bu kullanım kapsamında moda ve tekstil tasarımında iki bölüm olan dokuma ve giyilebilir sanat alanlarının farklı ve ortak noktaları belirlenmiş ve her iki alanın birbirleri ile kurdukları etkileşim incelenmeye çalışılmıştır.

Bu amaç doğrultusunda, tekstil tasarımında dokuma alanı için yenilikçi, alternatif ve çağdaş tasarım metotları geliştirilmiştir. Bu sayede dokumacılığın kavramsal değeri sorgulanarak yeni dokuma kumaş yüzeyleri elde edilmiştir. Sanatın bir kolu olan giyilebilir sanat alanına özgü tamamen el işçiliği kapsamında hazırlanan deneysel tasarım metodu ile bir adet giyilebilir sanat eserinin hazırlanması gaye edinilmiştir. Ayrıca hem ülkemizdeki hem de dünyadaki tekstil tasarımcılarının yapmış oldukları dokuma eserlerinin ve giyilebilir sanat ürünlerinin incelenmesi ile söz konusu tez çalışması için geliştirilecek olan yeni dokuma yüzey tasarımlarına rehberlik edilmiştir.

Sayılan tüm sebepler kapsamında ‘‘El Dokuması Kumaşlarla Giyilebilir Sanata Yönelik Öneriler’’ başlıklı tez araştırması ortaya çıkarılmıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Hazırlanan tezin kapsamında tekstilde kumaş oluşturma alanında temel yöntemlerin başında gelen dokumacılığın sanatsal açıdan estetik yönleri bir giyilebilir sanat giysisi üzerinden ifade edilmeye çalışılmıştır. Tekstil endüstrisinin geçmiş yüzyıllardan günümüzdeki gelişimine kadar varlığını sürdürmeyi başarmış olan dokumacılığın bilindik ve alışlagelmiş standart kabuğu düşünsel açılardan evriltilmeye çalışılmıştır. Dokumacılık alanında yapılan tasarımların kavramsal ve soyut yönlerinin geliştirilmeye çalışılması hazırlanan tez araştırmasının önemini oluşturmaktadır. Giyilebilir sanat alanında üretilen giysinin yüzeylerine uygulanan tekstil teknikleri estetik bir dil ile değerlendirilmiştir. Ayrıca, geçmiş dönemlerde yapılan sanatsal dokuma kumaş yüzeylerinde kullanılmayan materyalleri kullanıma sunarak yüzeylerin estetik olarak görünüm özelliklerini zenginleştirmek giyilebilir sanat alanının tez kapsamındaki bir diğer önemini vurgulamaktadır.

Dokuma alanının bilinen standart materyal kullanımını ve desen türlerini geliştirmeye çalışmak ve giyilebilir sanatın form anlayışı ile dokuma yüzeylerin form sınırlarını gündelik bağlamının dışına çıkartıp sanat nesnesi konumuna getirmek, yapılan araştırmanın önemini vurgulayan bir diğer durumdur.

Hazırlanan bu tez konu itibariyle literatürde yapılan diğer çalışmalardan farklı olarak dokuma kumaş yüzeylerinde kullanılan materyaller ve bu materyalleri dokuma yüzeylerde kullanım tarzı yönü ile ayrıcalıklı kılmıştır. Ayrıca hazırlanan bu tezin konuyu ele alış şekli ve işleyişi itibariyle de alanda yapılacak olan diğer çalışmalara ışık tutacağı öngörülmektedir.

1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

- Hazırlanan giyilebilir sanat nesnesinin teması gerçek yaşamda karşılaşılan somut durumlar ile sınırlandırılmıştır.
- Hazırlanan dokuma kumaş yüzeylerindeki tematik özellikler düşünsel bağlamda soyut kavramlar ile sınırlı tutulmuştur.
- Çalışmada ‘‘sanat’’ kavramı ‘‘giyilebilir sanat’’ alanı ile sınırlandırılmıştır.
- Giyilebilir sanat nesnesinin tasarım anlayışı ‘‘deneysel tasarım yöntemi’’ ile sınırlandırılmıştır.
- Dokuma kumaş yüzeylerinin desen biçimleri tasarımcının kendi deneysel tasarım yöntemleri ile sınırlandırılmıştır.
- Hazırlanan dokuma kumaş yüzeylerindeki şekiller ve desenler tasarımcının kendi hayal gücü ve özgün tasarım fikirleri ile sınırlandırılmıştır.
- Kumaş yüzeylerinde tercih edilen renkler, ara renkler sınırlandırılmıştır.
- Hazırlanan dokuma kumaş yüzeylerinin hazır giyim sektörünün günlük giyim anlayışındaki işlevsellik ve giyilebilir sanatın formsuz giyim anlayışının karşılaştırılmasından doğan sentez ile sınırlandırılmıştır.
- Hazırlanan giyilebilir sanat giysisinin form anlayışı giyilebilir sanat alanının form anlayışı ile sınırlandırılmıştır.
- Dokuma kumaş yüzeyinin boyutunun en ölçüsü değişken olup boy cinsinden değeri 155 cm ile sınırlıdır.
- Tasarımcının geliştirdiği modeller giysi kalıp tekniği olarak cansız manken üzerinde uygulanan drapaj tekniği ile sınırlı tutulmuştur.

2. SANAT VE TASARIM

2.1. Sanat Olgusu

Sanat kavramı, hayal gücü ile hislerin birleşiminden doğan bir olgudur. Sanatın ortaya çıktığı ilk çağlardan günümüze kadarki gelinen süreçte sanat kavramının tam olarak hangi anlama karşılık geldiğinin tanımı net bir şekilde yapılamamıştır. Sanatın ilk ortaya çıkışının mağara duvarlarına çizilen tasvirler sonucu olduğu bilinmektedir. Mağara tasvirlerinin estetik kaygılar dolayısı ile çizilmediği evvel ve yaşanmış olan durumların sadece sahip olduğu gerçekliği ile ifade edilmesi amacını taşımaktadır (AÜKAA, 2004). Bu durum farklı çağlara geçildikçe sanatın, estetik anlamda sürekli olarak kendi kavram ve varlık sınırlarını genişletmiştir. Sanatın giderek kendinde böyle bir özelliği barındırmasında öznelliğe sahip olmasının payı olduğu düşünülmektedir.

Sanat olgusunun tanımının ne olduğu hakkında ilk çağlardan modern zamana kadar pek çok düşünür ve sanatçının birbirinden değişik fikirleri olmuştur (Ürük, İpek, Kamacıoğlu, Uzgören ve Çağlar, 2021, s. 220). Sanatın yorumlanmasındaki ölçütlerden bazılarının güzellik ve beğeni olduğu, geçmiş yüzyıllardaki pek çok düşünürün ortak fikri olagelmıştır. Yazarların ve sanatçıların bu görüşleri etrafındaki yazılı metinleri günümüze kadar ulaşmayı başarmıştır. Kimi düşünürler “ahlak” ve “iyi” kavramlarının estetik hazzı kapsamına alarak sanatı biçimlendirdiğini savunmuşlardır. Bu sayede sanat hakkında yazılıp çizilen söylemlerin doğrultusunda sanatın çeşitli tanımlamaları ortaya çıkmıştır.

Sanatın öznel yapısı itibariyle üzerinde yapılan tanımlamalar sanat kavramının anlamsal ve soyut şekilde algılanmasının sınırlarını genişletmiştir. Geçmiş yüzyıllarda yaşamış ve sanatın farklı kollarında eser icra etmiş sanatçılar, düşünürler ve yazarlar sanat hakkında birbirinden farklı görüşler öne sürmüşlerdir. Bu alanların en önemli isimlerinden biri de Lev Nikolayeviç Tolstoy’dur. Tolstoy “Sanat Nedir?” adlı kitabında sanatın en ince ayrıntısına değin görüşlerini açıklamıştır. Tolstoy’a göre sanatın ortaya çıktığı ilk esna bir sanat eserini üreten kişinin hislerinin katılımcılara tesir ettiği esnadır (Tolstoy, 2019, s. 50). Sanatın icra aşamaları süreci gözlemlendiğinde hayatın ve hayat üzerinde bir varlığı olan doğanın izlerini, etkilerini ve gerçekliklerini ifade etmektedir (Tepe-Yılmaz, 2014, s. 93).

Aristoteles, sanat olgusunu araştırma amacı ile kaleme aldığı Poetika adlı eserinde şu dizelere yer verir;

İster bir sanatçı yetisi, isterse alışkanlığa dayanan bir ustalıklı olsun, bazı sanatlar renk ve figürler aracılığıyla taklit eder. Bazı sanatlar ise ses aracılığıyla taklit eder; buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit ya ritim ya söz ya da harmoni aracılığıyla gerçekleştirilir (Aristoteles, 2019, s. 14).

Güzel sanatlar plastik, işitsel ve ritmik adı altında toplamda üç ana kol üstünde toplanmaktadır (Dinçeli, 2017, s. 589). Güzel sanatların içerik kapsamına resim, heykel ve mimarlık alanları dahil edilmektedir. Sanatın bir diğer kolu olan işitsel sanatlar, müzik ve edebiyat alanlarından oluşmaktadır. Ritmik sanatlar koluna ise tiyatro, dans, bale ve opera girmektedir. Sanatın kapsam alanının bu denli çok geniş bir yayılıma hâkim olmasında kendi bünyesindeki alan çeşitliliğinin fazla olması düşünülmektedir. Bu alanlar kendi aralarında etkileşim halinde olan bir mekanizmaya sahiptir. Güzel sanatlar kategorisi kapsamındaki sanat dallarının sanatı temsil edişi ve anlatmak istediği konuları işleyiş şekilleri birbirinden farklılık göstermektedir (AÜKAA, 2003). Her bir dal kendi içinde sanatı farklı dil ve anlatımlar ile ifade etmektedir. Bazen bir şiirin sesli okunmasındaki duygulu söyleyiş, bir tiyatro metnindeki melodik anlatım, bir besteye konu olan hikâye ve bazen de bir giyilebilir sanat nesnesinin anlatmaya çalıştığı hisler bambaşka duygulara sahne olabilmektedir.

Sanatın tam olarak hangi kavramsal ifadelerle karşılık geldiği ve direkt belli bir açıklama tarifinin olmaması geçmiş dönemlerden günümüze kadar yanıtlanamayan bir sualdir (Aktaş, 2009, s. 192). Sanatın bu denli çok derin anlamları içinde barındırıyor olması, eser kazandırdıkça zihinsel, teorik ve kavramsal yönde değer kazanmakta olduğu düşünülmektedir. Bu değerler eserlerdeki malzemelerin seçimi ve uygulama yöntemlerinden, eserin izleyiciler ile buluşmasına kadarki geline tüm süreçleri kapsamaktadır. Sanat olgusu kendisini arındıran azaltan veya arttıran bir kimliktir. İlk ortaya çıktığı dönemlerden günümüze varıncaya kadar sürekli bir devinim halinde süregelmiştir. Sanat ve tasarım olgularının düşünsel alanının genişlemesi ile pek çok yeni sanat biçimleri kabul görmektedir (Keleşoğlu ve Uygungöz, 2014, s. 16). Sanatçılar sanatı kavram olarak genişletmek için çalışmalar yapmışlardır.

Bu alışmalar farklı sanat akımlarının etkisi altında kalmaları, multidisipliner olarak diğerk sanat ve tasarım alanları ile ortaklaşa çalışmaları, toplumda yaşanan önemli olaylar ve alınan önemli kararlar neticesinde şekillenebilmiştir. Sanatçı evvel zaman dilimlerindeki dönemleri ve düşünce sistemlerini sorgulayarak anlamlandırarak ve sentezleyerek yeni oluşumları ortaya çıkarmaya çalışmaktadır (Bulut, 2018, s. 72). Sanatçının bu tutumu yeniliğiy arayan ve fikirlerinin sürekli devinim halinde kalması için çaba sarf eden bir özelliğey sahip olduğuy göstermektedir. Bu özelliğey sayesinde sanatçı, çok yünlü düşünebilme, eleştirel göz ile bakabilme, yorumlama ve fikir üretme yetilerini arttırmakta olduğı düşünülmektedir. Sanatçının kendine has bakış açısı elde etmesinde asıl olan aşamalardan biri de kendinden önce düşünülmüş, tasarlanmış ve üretime geçirilmiş sanatsal tasarım ürünlerini tasarım ilke ve öğelerine göre incelemek, onları bulunduğı yüzyılın normlarına göre değerkendirmek ve hangi sanat üslubu ile üretildiklerini bilmek, önemli bir konumda görülmektedir. Önceki dönemlerde ortaya çıkan sanat eğilimlerinin işleyiş şekli itibariyle yerini, günümüzde kişisel söylemlerin ve fikirlerin aldığı söylenebilmektedir (AÜKAA, 2003). Bu durum sanat olgusu üzerine yapılan incelemelere karşı oluşan bireysel görüşlerin değerk kazanarak çoğalmasının yanında sanatın belirli eğilimlere sıkıştırılmadan daha özgür bir dil ile yapılan söylemlere dönüşümünü de başlatmıştır. Sanatçının “sanat” değeri taşıyacak bir ürünü ortaya çıkarmayı hedeflediğı yol, çok katmanlıdır. Bu katmanlar deneyimler sonucunda daha kalıcı bir hal almaktadır. Deneyimlerden kastedilen görsel hafızanın geliştirilmesi, sanat tarihi araştırmaları sonucunda analiz yapabilmesine ve belli miktarda zanaat bilgisi yeterliliğeyne sahip olmasıdır.

Sanatsal hükümler her insanda farklı sezgiler barındırması itibariyle kişiden kişiye değerişiklik göstermektedir (Yılmaz, 2012, s. 66). Buradan sanatın bireysel duygular ile algılanarak oluşturulan ve kavranan bir yapıya sahip olduğuy ulaşılabilir. Sanat, kişisel temennileri ve çıkarımları kapsamına alarak kendi benliğinin iskeletini çizmektedir. Soyut anlam itibari ile düşünülecek olunduğuynda sanat eserlerinde çoğunlukla duygular ve yaşanmışlıklar sembolize edilmektedir.

Daha net olarak söylemek gerekirse, gerçekleşmiş somut olaylar, gelecekte beklenenler ve hedefler sanat eserleri aracılığı ile temsiliyet sınırlarını genişletebilmektedir. Sanatın geçmiş dönemlerden günümüze değin en temel amacı, bireylerin yaşadığı olay veya durumları kendi sezgileri ve dürtüleri ile ifade etmeye çalışmaları olmuştur (Sevim, Hisarcıklılar ve Feyzioğlu, 2012, s. 42). Bu sayede, sanatın özneliliğı barındırmasının birbirinden farklı perspektiflerin doğmasına yardımcı olduğı düşünölmektedir. Böylelikle sanatın toplumda ve yakın çevrede ortaya çıkan veya devam eden olay ve durumları kendi bakış açısı ile değerdendirilmesi sonucunda derinleşecektir.

Keleşoğlu ve Uygungöz' e (2014, s. 12) göre sanatçı yapıtını icra etmesi noktasında yalnızca bir fiil amacı çerisinde kalmadan bir fikri uyandırmak amacının da olduğunu belirtilmektedir. Sanata çok geniş bir pencereden bakılıp değerdendirildiğinde kavramsal yönünün ne kadar engin olduğı anlaşılabilmektedir. Sanatı sanat yapan asıl şeyin, duyguların aktarılmasının istendiğı izleyici, seyirci veya hedef kitleye eser icra eden sanatçının kendi duygu, sezgi ve hislerini bütünüyle aktarma çabası olduğı düşünölmektedir. Bu suretle sanatçının asıl görevi bir malzemeden yeni bir oluşum ortaya çıkarmanın da ötesinde düşünce köprüsü inşa etmektir. Bu durum ise ancak ve ancak hedef kitlenin eser yorumlama ve inceleme idrakine sahip olması ile ortaya çıkabilecektir. Sanat eserleri, sanatçısının manevi derinliklerinin eserlerin üretim aşamalarında oluşturup sunum gösterimleri sırasında temsil bulması ile ortaya çıkmaktadır (Gökçe, 2016, s. 1235). Sanatçı icra edeceğı her bir esere kendi içsel bilgi birikimlerini aktarabilmektedir. Bu sayede her bir sanat eseri, kendi sanatçısının öz kimliğini yansıtabilen bir nesne konumunda görölebilmektedir.

Sanat öz itibari ile sübjektif ve düşsel özelliklere sahiptir. Eser kendi sanatçısının bilgi belliginin hangi kuvvette olduğunu temsil etmektedir. Üretimden izleyicilere ulaşmasına kadarki geçen tüm evreler, sanatçının kontrolü altında yönetilmektedir. Eserler bir temsiliyet göstergesi konumunda tutulabildiğı gibi aynı zamanda herhangi bir oluşum nedenine bağlı kalınmadan yalnızca sanat için de yapılabilir. Bu noktadan bakıldığında sanat eserlerinin yalnızca tek bir yapılma amacı yoktur. Modern düşünce yaklaşım biçiminde sanat, yalnızca kendi çevresindeki bilgiler ile sınırlandırılmadan bilimin öğretilerinden de yararlanmaktadır (AÜKAA, 1997, s. 127).

Bu sayede, sanatçı yalnızca tek bir malzemeden anlamsal sınırları çok geniş olacak bir ölçekte eserler ortaya çıkarabilmektedir. Bunun yanında birbirinden sayı, cins, renk ve boyut farklılıkları açısından bambaşka kimya ve fiziki yapıya sahip eserler de üretebilmektedir. Böylelikle sanat eserlerinin sanatçısının vereceği yön ile hangi anlama karşılık geleceği ortaya çıkmaktadır. İnsan zihni tasavvur etme, hayal kurma, kurgulama ve gerçekleri çok farklı bir boyutta biçimlendirme yetilerine sahiptir. Bu sayede sanatçının sınırsız ve soyut düşünme yetileri ile eserlerinin fikir üretim evresini oluşturabilen kişi olduğu düşünülmektedir. Sanatçı, şahsi sanat yapıtında anlattıklarını, katılımcılar tarafından da aynı şekilde hissedilip algılanarak anlaşılmasını gaye edinmektedir (Karabulut, 2013, s. 56). Sanat eserlerinin ortaya çıkarılmasındaki en önemli nedenlerden bir tanesi de sanatçının kendi hayal ve zihin gücüyle soyut veya somut nitelikteki eserlerini seyircilere aktarma çabası içerisinde bulunmasıdır.

Sanatı doğru tanımlayabilmek için her şeyden önce onu bir haz aracı olarak görmekten vazgeçmek, onu insan yaşamının koşullarından biri olarak görmek gerek. Sanatı böyle görmeye başlarsak, onun insanların birbirleriyle ilişki kurmalarının araçlarından biri olduğunu da görürüz. Her sanat yapıtı, onu algılayan kişiyle o yapıtı üretmiş ya da üretmekte olan arasında, yapıtaki sanatsallığı algılamış ya da algılayacak olanlar arasında belli bir ilişki kurar (Tolstoy, 2019, s. 48).

2.2.1. Sanat eserleri ve oluşum süreçleri

Sanat insanların doğumlarından ölümüne kadarki yaşadıkları zaman dilimi içerisinde soyut sanat nesnelere sıkıştırılmadan insanın yaşamı boyunca sahip olduğu somut ürünlerde de her zaman var olmayı başarmıştır (Tolstoy, 2019, s. 52). Günümüz sanat anlayışının ana merkezinde estetik görünümün değerini arttırarak eser oluşturma yerini önceden taslak maksadıyla hazırlanarak bir fikri açıklamak ve ifade etmek üzerine inşa edilen eserler almıştır (Bulut, 2018, s. 72). Günümüzün teknolojik donanımlarının üst düzeyde gelişerek devam ediyor olması ve iletişim hızının pek çok araç vasıtası ile kurulabiliyor olması sanatın çok fazla sayıda insana ulaşmasının imkanını arttıran etkenlerin başında gelmektedir.

20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat ve tasarım alanındaki kırılmalar ve gelişimlerin ardından sanat nesnelerinin sınırlarının pek çok yönden evrilmesi ile kuralların dışında bağımsız bir yol tuttuğu bilinmektedir (Dinçeli, 2017, s. 595).

Dünyada yaşanan önemli olaylar, salgın hastalıklar, siyasi ayaklanmalar, kazanılan zaferler ve devrimler sanatçının zihin süzgecinden geçmektedir. Olayları algılaması, olaylardaki önemli kırılmaları ve mesajları kendi bakış açısı içerisinde değerlendirmesi ve eserlerinde konu olarak işlemesi yorum farklılığına dayanmaktadır. Güncel sanat alanı içinde sayılan bu durumlar sanatçının yaklaşım tarzları ile temsil bulmaktadır. Keleşoğlu ve Uygungöz' e (2014, s. 12) göre sanatçı yapıtını icra etmesi noktasında yalnızca bir fiil amacı içerisinde kalmadan bir fikri uyandırmak amacının da olduğu belirtilmektedir. Güncel sanat bir diğer adıyla kavramsal sanat, içerik itibariyle bir fikri açıklamak, olmuş ya da olması muhtemel olaylara eleştirel anlamlar yüklemek veya da farkındalık uyandırmak maksadına sahip olduğu bilinmektedir.

Sanat nesnelerinin bir özelliği olan “orjinallik” kavramı üzerinde sanat çevresinin farklı görüşleri mevcuttur (İpek ve Selçuk, 2018, s. 899). Bu görüşlerin birbirine zıt olması eserlerin gözlemlenerek değerlendirilmesine ve yorumlama farklılıklarından dolayı çıkan anlam zenginliklerine katkı sağlamaktadır. Sanat eserlerinin asıl gayesi, özgünlüğü yakalamaktır. Birbirine benzer konuların nesnelerde işlenmiş ya da işlenecek olması durumu kopyalanmış veyahut tekrara düşmüş bir kimliğe sahip olması anlamına da gelmemektedir. Sanat nesnelerinin asıl amacı benzer konuların farklı bir üslup ile anlatılmasıdır. Yeni bir tasarım ve söylem dili oluşturabilmesinin yanında alternatif tasarım ve estetik biçim kazandırma yöntemleri ile de üretilecek nesnelerin özgün değerleri arttırılabilmektedir.

Demir'e (2022, s. 171) göre, teknolojik buluşların bireylerin hayatında temin ettiği hizmetler ve olanakların bireylerin hayatında sürdürdüğü durumlara karşı şüpheci, meraklı ve modernist bir tutum ile yaklaşma yönü öne sürülmektedir. 20. ve 21. yy.'daki teknolojik gelişmeler sayesinde “dijitalleşme” kavramı da yenilenerek gelişme kaydetmiştir. Dijital kamera ve telefonların gerçeğe yakın çekim yapabiliyor olması, grafik ve medya yazılım programlarının farklı sürümlerinin üretilmesi vb. gelişmeler meydana gelmiştir. Radyo, televizyon, sinema, güzel sanatlar, müzik, grafik ve moda tasarımı, iletişim, basın ve yayın türündeki pek çok meslek alanı dijital metotlar ile çalışmalarını sürdürmektedir. Sanatsal faaliyetlerde grafik yazılım ve üç boyutlu çizim programları sayesinde dijital sanat ve tasarım uygulamaları yapılabilir.

Sanatın öznel bir yapıya sahip olmasından dolayı üretilen eserler de hiç şüphesiz birbirinin tekrarı niteliğinde, birbirine bire bir benzer görünümde olması hem sanatçılar tarafından hem de izleyiciler tarafından beklenen bir durum değildir.

Çünkü sanat, gerçekleri değiştirerek eserlere yeni anlamlar yüklemektedir. Bu durum dolayısıyla sanatta gerçekler üreticisinin bireysel fikirleri karşısında eritilerek yeni kimlikler kazanabilmektedir. Bu sayede gerçekler kurgulanarak yeni bir görüntü izlenimi ile kendisine yön bulabilmektedir. Her sanat yapıtının belirli bir çıkış noktası bağlamında seslendiği ve duyurmaya çalıştığı konular dizisi mevcuttur (Aktaş, 2009, s. 198). Bu konular dizisi somut ve soyut olabildiği gibi toplumda veya dünyada güncel olarak önem arz eden olayları da kapsamına alabilmektedir. Konular çoğunlukla özlem, doğa, vatan sevgisi, gurbet acısı, pişmanlık, aşk, korku, öfke, endişe ve taşkınlık gibi dram ve sevinç kaynaklı olabilmektedir. Sanatçı bazen önceden belirlediği temaları konu olarak işleyebildiği gibi tecrübelerini, yaşamışlıklarını, öngörülerini, hedeflerini, yaşadığı toplumdan beklentilerini ve tüm insanlığa duyurmak istediği mesajları da eserlerinde konu olarak işleyebilmektedir.

Estetik nesneler öz olarak öznel bir kimliğe sahip olduğu için yapım süreçleri incelendiğinde tasarım nesnelerinin yapım süreçlerindeki yöntemler doğrultusunda sonradan tamamlanma veya düzenlenme gibi birtakım işlemlere tabi tutulmadan direkt yapımcısı tarafından tüm işlemlerin nihai şekli verilmektedir (Yılmaz, 2014, s. 95). Sanat, öz olarak özgür bir ruha sahiptir. Bu özgürlük bağlamında yine de belirli bir yol güzergahında ilerleyerek eserler üretime kavuşturulmaktadır. Ortaya çıkarılan eserlerin yapım evreleri belli bir sürecin sonunda şekil bulmaktadır. Bu evrelerde iken sanatın nasıl üslup kazanacağı, hangi üretim metotlarına bağlı kalınarak üretileceği ve materyal donanımı açısından hangi çeşitliliğe sahip olacağı durumları, önem teşkil etmektedir.

Sanat yapıtlarının bir özelliği de oluşumlarındaki varoluş manasının sürekli yenilenen ve genişleyen bir bünyeye sahip olmasıdır (Aktaş, 2009, s. 193). Çünkü sanat eserlerinin oluşumları tamamlandıktan sonra kazandığı bir özellik de zamandan ve mekândan bağımsız bir şekilde farklı anlamlara gelebilmesidir.

Bu durumun daha iyi anlaşılması için bir sinema filmi ve kaleme alınmış bir romanın içindeki olaylar, durumlar, karakterler, karakterlerin özellikleri, olayların geçtiği dönemin siyasi ve sosyo-ekonomik durumları, dönemin toplumsal gerçekleri ve bu gerçeklerin insan ilişkilerindeki yansımalarının farklı tesirlerde bulunmaları, örnek olarak verilebilmektedir.

Sanat eserleri duyu organlarımız ile kavrayabildiğimiz maddi bir bütünlük arz ederek yapılış amacını bünyesinde barındırmaktadır (Gökçe, 2016, s. 1232). Sanat eserleri bir oluşumun ardından duyu organlarımız vasıtası ile algılayabildiğimiz süreçleri kapsamına almaktadır. Bu süreçler sanatçısının mesleki eğitiminin yeterliliği, sanatçı kişiliği, kültürel bilgi birikimi, eser üretim deneyimleri ile ortaya çıkmaktadır. Eserler içeriğini yüzey özellikleri ile temsil edebilirken aynı zamanda izleyicilerin akletmesi ve düşünce sarf etmesi ile anlamlandırılmasını da amaçlayabilmektedir. Bu sebep ile sanat eseri her zaman açık bir dil kullanımını tercih etmeyebilir. Bu yüzden ki üretilmiş her sanat eseri kolay bir şekilde hemen izleyicinin zihninde vuku bulmaz. Karaçalı' ya (2018, s. 173) göre, sanat ve tasarım eğitiminin kapsamında öncelikli öğrenim adımı ve bütünlük öğretimi yolu olarak temel tasarım ve temel sanat konusu olduğundan bahsetmektedir. İyi bir temel tasarım bilgisi, renk analizi, edebi bir dil, açık fikirli görüş ve çok merkezli düşünme alt yapısı ile sanat eserleri değerlendirilebilmektedir. Sanat ve tasarım alanındaki meslek branşlarında verilen tasarım eğitimi sürecinin branşa ait pek çok açıdan bilgi taşıdığı belirtilmektedir (AÜKAA, 2001, s. 94).

Sanat eserlerinin tavır ve üslup özelliklerinin belirli bir denge içerisinde tutulması eserlerin sonuçlanmasındaki edinimleri olumlu yönde etkilemektedir (AÜKAA, 1997, s. 144). Eserler konu itibarı ile eğer ki bir olay örgüsü içerisinde anlatılıyor ise izleyicilerin hikâyeyi tam olarak idrak edebilmeleri gerekmektedir. Bu idraki sağlayabilmeleri için izleyicilerin empati, entelektüel bilgi birikimleri, psikolojik ve sosyolojik açılardan durum değerlendirmelerini yapabiliyor olmaları ehemmiyetlidir.

Sanat nesneleri kendi doğdukları coğrafyanın, bölgenin veyahut da çevrenin sesi ve aynası olarak gelişim gösterip belirli bir nesne formuna dönüşebilmektedir (Eliri, 2014, s. 66). Sanatçı bağlı olduğu çevre ve bu çevreye ait pek çok durum, yapının üretim periyoduna tesir etmektedir (Atan, Uçan ve Renkçi, 2013, s. 3).

Sanat nesneleri sanatçısından ve onun yaşadığı toprakların izlerini anlam ve biçim olarak ifade etme gücünü kendi içinde barındırmaktadır. Sanatçı, eserinin konusunu, temasını, vermek istediği mesajları, anlatmak istediği durumları, anları ve dile getirmek istediği sorunları hem soyut olarak hem de gerçekçi bir zemine oturtarak üretim yapabilmektedir.

Geçimli ve Köksal' a (2022, s. 769) göre sanat ve tasarım olgularının anlamsal açılarının evrilmesinde toplumda ortaya çıkmış oluşumların tesirinin bulunduğu aktarılmaktadır. Sanatçının asıl görevlerinden biri de hiç kuşkusuz maddi hayatın getirileri karşısında kayıtsız kalmamasıdır. Bu sebep ile sanatçının toplumun aynası ve sözcüsü rolünde olduğunu söylemek muhtemeldir. Sanatçı kendi öz kültürüne, doğduğu coğrafyaya ve yaşamını sürdürdüğü çevreye karşı büyük bir duyarlılık gösterme çabası içerisindedir. Sanat nesnelerinin yapım evrelerine katkı sağlayan pek çok çevresel ve içsel etkenler bulunmaktadır (Karabulut ve Daşdemir, 2020, s. 233). Yapımı için, konuları, üslubu ve gösterimi itibarıyla pek çok etkenin tesiri altında kalmaktadır. Öyle ki sanat eserlerinin doğru bir şekilde anlaşılması için ortaya çıkarıldığı çağın iyi bir şekilde bilinmesinin yanı sıra kendinden önceki dönemler hakkında da belli oranda bilgilere sahip olunması gerekmektedir. Sanatçının kendi öznel fikirleri, ruhi durumları, mizacı, yaşam tarzı, yetiştiği kültür ve sanatsal kişiliğinin hepsinin birleşen atmosferiyle eserler değerlendirilmelidir.

Sanat eserlerinin esasındaki amacı, kapsamındaki süjelerin yaşanan hakiki hayattaki süjelerden seçilerek düzenlenmesi ve estetik üsluplar ile şekillendirilmesi temeline dayandırılmasıdır (Büyükdüvenci, 2006, s. 48). Eserler gerçek hayatı olduğu gibi tüm gerçekliği ile aktarmadan sanatçının önceden planladığı kurgular ile biçimlendirmesi süreçlerini çevrelemektedir. Bu çevreye dahil olan konular, iletiler, temalar, mesajlar ve öğretiler hayatın gerçek sorunlarına değinerek toplumu doğruya yönlendiren bir pozisyon tutarak düzenlenebilmektedir. Bir sanat yapıtına doğru bir şekilde davranılması için gerekli olan kriterler, yapıtlardaki sanatsal tavırlara menfaatsiz olarak erişim sağlanması, duyuşal ve hissi beklentiler içerisinde bulunulmasıdır (Görmez ve Karakuş, 2021, s. 115).

Sanat nesneleri onu izleyen, anlamak için zekâ yoran ve gözlemleyen fert veya fertleri etkileyebilmekte ve onlara bir takım ruhsal ve hissi tesirlerde bulunabilmektedir (Yılmaz, 2012, s. 64).

Sanat nesnelerinin insanlara hayatı daha bilinmeyen yönleriyle görebilmelerine ve farklı yönleriyle anlayabilmelerine imkân sunmaktadır. Sanat eserlerinin herhangi bir dış etken ile sınırlandırılmaması onların yüzyıllar boyunca halk nezdinde anılmasına, değer görmesine ve toplum nihayetinde varlık göstermesine vesile olan bir sebeptir (Akdoğan, 2001, s. 225). Sanat eserleri sanatçısının kendine has hayal dünyasını, tasarım metotlarını, görsel algı düzeyini, entelektüel bilgi birikimini ve aydın fikirlerini oluşumuna katmaktadır. Bu suretle esinlenme, etkilenme, örnek alma ve öykünme ile eserler yapım aşamalarında şekillendirilebilmektedir.

Sanat yapıtlarının bir nesne statüsüne dönüşüm sürecinden sonra artık gün yüzüne çıkmış olan yapıt, onu üreten bireyden sıyrılarak ayrı bir değerde varlık bulmaktadır (Akdoğan, 2001, s. 225). Üretim aşamasından geçip bir varlığa dönüşerek değer kazanan sanat yapıtları, sanatçısının sanat anlayışından izler taşıyan kimlikli bir yapıya bürünmektedir. Başlangıç ve yapım evrelerinden son ürün haline gelene kadarki süreler boyunca sanatçı kendi sanat kişiliğini, deneyimlerini, öngörülerini, araştırmalarını, gözlemlerini ve analizlerini kendi oluşturduğu ürün taslakları ile çerçevesinin sınırlarını çizmektedir. Sanat nesnelerinin meşakkat unsuru ile onlara biçilen paha, değer ve önem derecesi arasında doğru orantı bulunmaktadır (Balkır, 2020, s. 34). Üretim aşamasındaki eserler malzemedan başlayıp bitmiş ürünün fotoğraflanmasına kadarki geçen süre zarfında türlü yollardan ve heyecanlardan geçmektedir. Eser sahibi ince eleyip sık dokuyarak ve büyük bir özveriyle çaba sarfederek eserini üretme çabası içine girerek eserlerin hangi anlamlara geldiklerinin çözümlemelerini sağlamaktadır.

2.2.2. Sanat eserlerinde malzeme ve üretim biçimleri

1960' lı yıllardan sonra sanat alanında ortaya çıkarılan yapıtların biçim anlamındaki malzeme çeşitliliğinde ve içerik olarak konuya yaklaşım tarzında değişimler gözlemlendiği bilinmektedir (Kavrayan, 2019, s. 66). 20. Yüzyıl' ın ortalarından sonra başlayan sanat alanındaki yenilikler, eserlerin oluşum nedenleri, konuya yaklaşım üslupları, malzeme seçimlerindeki tercihler, malzemeleri eserde uygulayış biçimleri, konu seçimlerine karşı zihinsel yaklaşımlar bağlamında sanat yapıtları üretilmiştir.

Bu sanat yapıtları kimi zaman önceden üretilmiş hazır bir nesne olabildiği gibi kimi zaman da sanatçıların kendi özgün fikirleri ile oluşturulan belirli bir temaya bağlı sanat yapıtları da olabilmektedir.

Günümüzdeki sanat anlayışları içerisinde kendine yer edinmeyi başarmış bulunan aktüel sanat alanı, pek çok alternatif üretim biçimlerini de beraberinde getirmiştir (Bulut, 2018, s. 69). Bu üretim biçimleri malzemenin kendi şekil özelliklerine bağımlı olabildiği gibi bağımsız bir şekilde de uygulanmaktadır. Bu durumu bir örnek üzerinden açıklamak gerekirse hazır nesnelerin sanat yapıtları gözü ile değerlendirilmesi ve üzerlerinde herhangi bir manipölasyon yapılmadan son ürün haline getirilmesi bu ürünlerin eser niteliğinde sergilenmesini sağlamaktadır. Çellek' e (2003, s. 4) göre, sanat öğretimi kapsamında bireylerde alternatif çözüm yolları hesaplama ve üretkenliği sağlama yolu ile sanatsal oluşum yetisini arttırmanın önemine dikkat çekilmektedir.

Çınar' a (2022, s. 140) göre, sanat öğretilerinin sanatı icra edecek insanlara pek çok uygulama parametreleri açısından yetilerini iletlediği vurgulanmaktadır. Sanat eserlerinin kolay anlaşılabilen, üzerinde değerlendirme ve tartışmanın yapılabilmesinin belli bir düzeyde sanat eğitimi almış kişiler ile mümkün olabileceği sanat çevrelerinde yankı bulmaktadır. Fakat sanatın anlatım dilinin zenginleşmesine bağlı olarak artık az malzeme kullanımı ile de "kavram" üzerine yoğunlaşarak ortaya koyulan eserlerin varlığı literatür incelemeleri sayesinde görülebilmektedir. Sanat nesnelerinin üretimlerinde kullanılan materyal elemanlarının gelişmesi yapılacak olan yeni üretimler üzerinde de gelişim sağlamaktadır (Karaçalı, 2018, s. 29). Malzemelerdeki söz konusu gelişmişlik durumunun artması sanat nesnelerindeki düşünce gücünün sınırlarının genişlemesine olanak sağlayan bir durum olmaktadır. Sanat eserlerindeki malzeme türü ve malzemeyi kullanım yönü pek çok yenilikçi sanat hareketinde değişik üslup tarzı ile temsiliyet ve sunumları gerçekleşmektedir (Karaçalı, 2018, s. 30). Bu sayede sanat olgusunun kavram ekseninin genişlemesi anlam mekanizmasının da genişlemesini sağlamaktadır. Sanat kendinden önceki dönemlerde kullanılan materyaller ile sınırlı kalmadan döneminin sunduğu olanaklar ile materyal kullanımı ilişkisini geliştirmeye çalışmaktadır (Karaçalı, 2018, s. 29).

Sonuç itibariyle bu durum yalnızca üretilen fikirlerin farklı yüzeyler üzerine aktarılmasındaki süreçlerin kapsamı alanı dışında malzemelerdeki yenilikçiliği ve öncü yaklaşımları da merkezine almaktadır.

1960'lı yıllardan sonra sanat eserlerinde görülen anlamsal ve biçimsel yapılandırılmalar daha çok "yenilikçi tasarım üretimi" perspektifinde değerlendirilmiştir. Sanatçıların uygulama esnasındaki malzeme ile kurduğu bir iletişim söz konusudur. Bu iletişimin gerçekleşmesi için sanatçının kullanacağı malzemeyi iyi tanınması ve konuya uygunluk sağlayacak şekilde aktarmasına bağlı olarak değiştiği düşünülmektedir. Sanatçı yalnızca eserin maddesel boyutu için ter dökmek ile kalmaz eserin zihinsel boyuttaki süreçlerinin yapıtının özü olduğunun bilinci içerisinde eserlerini hazırlamaktadır. Sanat yapıtlarından herhangi bir faydalanma amacı beklentisi içerisinde kalınmadan sanatçılar sanatsal tahayyülleri eserlerde ortaya çıkarmaya çalışmaktadır (Sevim, Hisarcıklılar ve Feyzioğlu, 2012, s. 44). Form, şekil, materyal, tasarım yöntemi ve sunum şekli bir sanat eserinde estetik heyecanı açığa çıkarmak da rol üstlenen unsurlar olarak bilinmektedir.

Çağdaş sanat ürünlerindeki materyal kullanımları sanatçının kendi tercih sebepleri doğrultusunda katılımcılar üzerinde pozitif anlamda etkiler bırakmaktadır (Karaçalı, 2018, s. 33). 1960'lı yıllardan başlayarak sanat ve tasarım alanında günümüze kadar pek çok yenilikçi tasarım anlayışları geliştirilmiştir. Bu anlayışlar en çok malzeme çeşitliliği ve ürün geliştirme süreçlerinde görülmektedir. Çıkan son ürünler, izleyici ve katılımcılar ile buluşturulmasındaki sergileme ve sunumlara kadar titiz ve özenli çalışmalar ile hazırlanmaktadır.

2.2. Tasarım Olgusu

Üstüner' e (2017: s. 49) göre, makine gücünün küresel boyutta büyük bir ilerleme kaydetmesi sonucunda, tasarım alanındaki yeni akımların ortaya çıkmasına katkıda bulunduğu belirtilmektedir. Bu durumun bir gerçeği olarak sanat, tasarım ve zanaata dayalı alanlardaki birtakım yeniliklerin ortaya çıkmasına katkıda bulunulmuştur. Karabacak ve Dilmaç' a (2021, s. 32) göre 18. ve 19. asırda oluşum gösteren sanayi devrimi, tasarıma ait kavramların genişlemesini sağlamasının ardından zanaat içerikli işleyiş ve ilerlemeleri sekteye uğrattığı belirtilmektedir.

Makine gücünün doğrudan üretime olan katkısı sebebi ile el emeğine olan ilginin kırılmasının ardından gün be gün gelişen seri üretim yöntemi yeni oluşumlarda kendisini göstermiştir.

Bayazıt' a (2004, s. 9) göre, II. Dünya Savaşının ardından tasarım olgusuna yönelik yaklaşımların toplumda ortaya çıkan tasarım ile ilgili yanlışlıklar ve aksaklıklara alternatif bir yol olarak görüldüğü vurgulanmaktadır. II. Dünya savaşının sonlanması ile sanayiye bağlı endüstrilerin üretim ve hizmet sektörlerindeki yeni uygulama ve işleyiş yöntemlerine sahip olmalarından sonra gelen hızlandırılmış üretim, tasarım alanında pek çok değişikliği sağlamıştır. Tunalı' ya (2020, s. 34) göre, 20. yüzyılda dünyadaki sanayinin yönetim anlayışındaki değişim ve gelişimlerin beraberinde sağladığı fonksiyonellik, teknik ve yararlılık kavramları daha çok görünürlük kazanmıştır.



Görsel 2.1. *Sanayi Devrimi' nde fabrikalaşma süreci*

Akbulut' a (2014, s. 29) göre, I. Dünya harbinin ardından sanat öğrenimleri alanında zanaat kavramının daha da yaygınlaşması ile Bauhaus okulunda birtakım girişimlerin boy gösterdiği bilinmektedir. Bauhaus okulunda görülen zanaat, sanat ve tasarım alanlarının etkileşimleri bu duruma kaynak olarak gösterilebilmektedir. Bauhaus okulunda öğrenim görüp ardından "usta" unvanı ile eğitimliye başlayan hocaların güzel sanatlar ve uygulamalı sanatlar içinde eğitimde yeni metotlar geliştirerek pek çok sanat hareketine öncülük yapmış oldukları bilinmektedir. Ülger' e (2014, s. 199) göre, sanayiye bağlı iş kollarının elde ettikleri üretimlerin yalnızca fonksiyonel içeriklerinin yeterli olmayacağı, bunun yanında sanatsal perspektiflerinin de olması gerektiği vurgulanmaktadır. Çünkü, tasarlama eyleminin ürün haline getirilmesindeki yolda kişisel zevk ve dürtüleri uyandıracak etkilerin var olması önemli görülmektedir.



Görsel 2.2. *Sanayi Devrimi sürecinde bir tekstil fabrikası içi*

Tasarım kavramı, TDK sözlüğünde “zihinde canlandırılan biçim; tasavvur” ve “bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı; tasar çizim, dizayn” olarak açıklanmaktadır (TDK). Tasarım kelimesinin kökeni designare kelimesinden gelmektedir (Tunalı, 2020, s. 21). Tasarım belirlenmiş bir düzen, şekil ve form aracılığı ile ürün sunan bir eylemdir. Tasarım kavramı ait olduğu nesnenin yapısal ve biçimsel özelliklerine göre farklı manalara gelebilmektedir (Nas, 2022, s. 88). Bu açıdan bakıldığında tasarlanacak nesne, tasarımcının yönteminin nasıl belirlenmesi ve kurgulanması gerektiği hakkında “tasarım” kavramına farklı manalar yükleyebilmektedir. Tasarlama periyodu, istikrarı, sürekliliği, detaylı tarama ve gözlem gibi pek çok parametreyi kapsamına dahil ederek eylemin planlanmasının devam ettirilmesini sağlamaktadır (Alp, 2009, s. 52).

Nas’ a (2022, s. 87) göre, tasarım nesnesi kavram ve fiil olarak incelendiğinde, birbirlerinden geniş bir açıya sahip oldukları belirtilmektedir. Tasarım kavramı, insan hayatının neredeyse her alanında kendisini gösterebilen bir yapıdadır. İnsanların gündelik rutinlerinden, çalışma şekillerine, ev yaşantılarına ve kişisel faaliyetlerine kadar tasarım bir eylem olarak insan hayatına etki etmektedir. Tasarım eylemleri, bir giysi, endüstriyel bir obje ve evlerin iç mimarisine kadar uzanan bir etki gücüne sahiptir. Buradan da anlaşıldığı üzere tasarım kendini ifade ediş stiline göre değişim göstermektedir.

Bayrakçı' ya (2011, s. 8) göre, tasarım nesnesi fonksiyonel anlamı itibarıyla görünümünde yalnızca salt fonksiyonu temsil etmesi beklenmeden bir ürün amacıyla değerlendirilmesinde, başka etkenlerinde açıklayıcısı olarak görülebilmesinin önemine açıklık getirilmesi beklenmektedir. Tasarımcının görevleri içerisinde ürün ortaya koyma zaman dilimi içerisinde ‘‘tasarım’’ kavramının beslendiği pek çok alan ile ilgili içerikler, tasarım periyoduna sözü edilen durumları aktarabilmelidir (Ülger, 2014, s. 197).

2.2.1. Bauhaus sanat ve tasarım hareketi

1919 yılında Almanya’ da kurulan Bauhaus Okulu, sanat ve tasarım alanında yenilikçi eğitim anlayışı ile tanınmaktadır. Bauhaus okulunun kuruluş ve gelişim süreçlerine bakıldığında, özellikle okuldaki eğitim veren hocaların tasarım kavramındaki metot, malzeme ve uygulama aşamalarındaki yeni yaklaşımlar ileri sürmeleri ve öğrencileri bu aşamalarda yalnız bırakarak kendi düş güçleri doğrultusunda ürün geliştirmelerinin beklendiği bilinmektedir. Alp’ e (2009, s. 53) göre, Bauhaus sanat ve tasarım hareketinin ön planda tuttuğu ana slogan, ürünlerin oluşum gayesine göre planlanmasından dolayı estetik unsurunu da varlığına entegre edeceği belirtilmektedir.

Tasarım kavramının teknik özellikleri incelendiğinde temel tasarım kurallarının var olduğu görülmektedir. Tasarımın kendi öz varlığının oluşumunda belirli kurallar mevcuttur. Bu kuralların hepsini içinde barındıran alan ‘‘temel tasarım’’ olarak bilinmektedir. Temel tasarım eğitiminin kökleri Bauhaus Okulu’nda meydana gelmiştir. Temel tasarım eğitimi, bir tasarım nesnesinin yapım sürecinde yol gösterici bir metot olarak kullanılmaktadır. Kendine has, orijinal ve alternatif seçeneklere sahip belirleyici unsurlar temel tasarım eğitimi içerisinde kazandırılması gerekli görülen nitelikler olarak bilinmektedir (Pazarlıoğlu-Bingöl, 2018, s. 41).



Görsel 2.3. *Bauhaus Okulu*

Bingöl' e (2018, s. 42) göre, temel tasarım eğitiminin içeriğindeki deneysel tasarım metodunun bireylere sunmuş olduğu subjektif bakış açısı ve süreç analizinin çıkan son ürünün üreticisine ait bir orijinal değer olarak görüldüğü belirtilmektedir. İnce ve Işır-Yarkataş' a (2017, s. 103) göre günümüz bilgi çağında bilgiye ulaşmaktan daha çok bilgiye götüren yollardaki kazanılan tecrübeler, gözlemler ve araştırmaların sorgulayıcı ve araştırmacı bir kişilik ile sağlanabileceği belirtilmektedir. Temel tasarım eğitiminin tasarım metodları arasında önemli bir yere sahip olan deneysel tasarım metodu, ürün geliştirmeyi sağlarken pek çok kez deneme-yanılma ve rastlantısal çalışmaların yapılmasına olanak sunarak özgünlüğü yüksek uygulamaların çıkmasına katkı sunmaktadır. Temel tasarım eğitiminde her branşa göre verilen içerik ve kurallar sabit iken branşın türüne göre materyal ve yöntem farklılaşabilmektedir (Akbulut, 2014, s. 37). Materyal seçimi olarak bakıldığında kullanılacak ürünün hangi amaç etrafında üretileceği düşünüülerek karar verilmektedir.



Görsel 2.4. *Josef Albers, Bauhaus Hazırlık Kursu, 1928-1929*

Görüldüğü gibi sanayi devriminin gelişmesi ile daha fazla önem kazanan ‘‘tasarım’’ kavramının zaman içerisinde pek çok yaklaşımın etkisi ile içeriğindeki anlamsal özellikleri değişime uğramıştır. 1919 tarihinden 1933 tarihine kadar değişik merkezlerde okul açan Bauhaus, endüstri kavramı ile estetik kavramını buluşturmayı başaran bir okul statüsünde olmuştur (Yaşar, 2019, s. 133). Werkbund eğiliminin kurucularından Peter Behrens’ in bir dönem yardımcısı olan Walter Gropius 1919 tarihinde Almanya’ da Bauhaus’ u kurmuştur (Sönmez, 2021, s. 3). Bu sayede idealist bir kimliğe sahip reformcu mimar Walter Gropius’ un önderliğinde, Bauhaus Okulu’nun 20. yüzyılın başlarında ilk temelleri atılmaya başlanmıştır. Gropius kendi öngörüsü sayesinde ‘‘estetik’’ ile ‘‘işlev’’ in etkileşimlerini sağlama görevinde bulunmuştur (Buçukoğlu, 2020, s. 71). Bu sebeple, Gropius, sanat ve zanaat kavramlarının bütünleşik bir zeminde buluşturulmasını sağlama yolunda çaba sarf etmiştir (Bulat, Bulat ve Aydın, 2014, s. 109). Tüm bu sebepler dahilinde, Walter Gropius, Bauhaus’ ta eğitim gören bireylerin ve eğitim veren hocaların müşterek bir şekilde öğrenim modelinin içinde yer aldığı kolektif bir sistemi yapılandırma gayreti içinde olmuştur (Ertan ve Sansarcı, 2021, s. 44). Bauhaus ve benzeri kurumlar başta olmak üzere sanat ve tasarım alanlarının etkileşimlerinin önünün açılmasının ardından sanat ürünlerine olan bakış açısının sadece görüp ve izlemenin ötesinde konumlandırılmış ve insanların gündelik hayatlarında kullanabilecekleri işlevsel yapıya bürünmeleri kanısı başarı kaydetmiştir (Demirel, 2017, s. 41).

Bauhaus ekolünün günümüz sanat ve tasarım dünyasında örnek tasarım metodu olarak görülüp ele alınmasında dönemin sanatçı kökenli hocalarının payının olduğu bilinmektedir. Bu yüzden, Bauhaus ruhunu anlamak için öncelikle okulun hocalarının eğitim stratejilerini detaylı bir şekilde incelemek gerekmektedir. Eğitim veren sanatçı kökenli hocaların büyük bir bölümü sadece belirli bir alanda çalışmalar yapmak ile yetinmeyip ‘‘tasarım’’ kavramının içinde olan diğer pek çok sanat dalı ile ilgili çalışmalar da ortaya yapmışlardır. Mimarlık, ressamlık, dokumacılık, grafikerlik, fotoğrafçılık, heykeltıraşlık ve öğretmenlik Bauhaus okulundaki eğitimcilerin mesleklerinden belli bir kısmını oluşturmuştur.

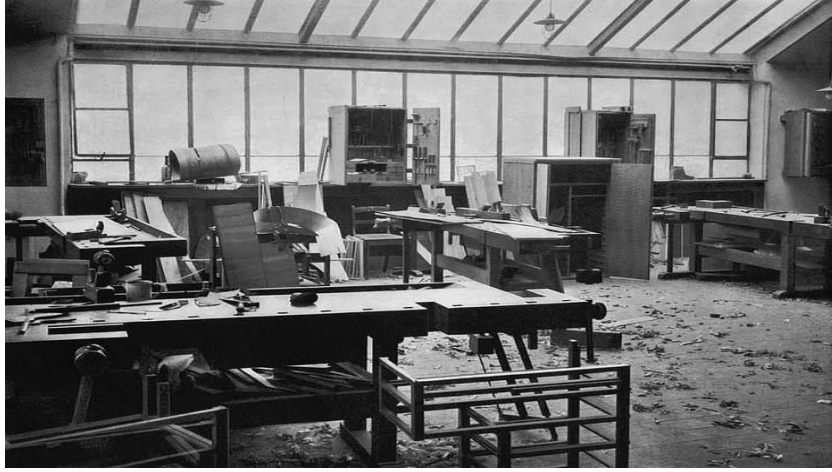
Hocaların çok yönlü tasarım becerileri sayesinde dönemin öğrencilerine büyük oranda katkı sağladıkları bilinmektedir.

Dönemin atölye ve dersliklerinde çekilmiş fotoğraflar, hocalar ve öğrencilerin kolektif çalışma ilişkilerini gözler önüne sermektedir.



Görsel 2.5. *Black Mountain Koleji, Joseph Albers' in çizim dersinden bir görüntü*

Bauhaus Okulundaki hocaların en göze çarpan özelliklerinin başında hiç şüphe yok ki disiplinli bir çalışma sistemi gelmektedir. Okuldaki eğitimcilerin ve öğrencilerin giyinme şekilleri ve arkadaşlık ilişkileri incelendiğinde birlik duyguları sayesinde bu özelliklerin okulda etkin bir düzeyde olduğu görülebilmektedir. Derin araştırmalar sonucu alanlarında yetkin bir düzeye ulaşılması durumu, diğer alanlardan beslenmelerinin sunduğu bir katkı olarak görülebilmektedir. Bauhaus' ta ki hocaların bu denli sanata ve sanatın da içinde barındırdığı tasarıma yönelik ilgi düzeyleri ve kuramsal araştırmalarının olmasında sadece kendi sahip oldukları yeteneklerin yanında ailelerinin yaşantıları ve yetiştikleri çevrenin olanakları dahilinde gelişme gösterdiği ilgili literatür incelendiğinde görülebilmektedir. Bu dönemde yetişmiş sanatçılar kuramsal çalışmalar, güzel sanatlar alanına kazandırdıkları yeni yöntemler ve literatür araştırmaları ile hizmet etmiş oldukları bilinmektedir. Aslına bakıldığında, Bauhaus okulunun temel alt yapısının güçlü olmasının asıl nedeni olarak, köklerindeki doğa ve teorik araştırmalarının yapılmış olması öngörülebilmektedir. Doğanın hayatın içinde var olan bir gerçeklik olması sanatçıların çalışmaları için bir çıkış noktası ve bir kaynak görevi olarak görülmüştür.



Görsel 2.6. *Bauhaus, Weimar, doğrama atölyesi, 1923*

Okulun temel alt yapısının verildiği sınıflardaki materyal donanımlarının yeterli düzeyde olması da öğrencilerin öğrenme isteklerinin artmasına katkı sunan bir durum olmuştur. Okuldaki verilen derslerin çoğunluğu okulun sanatçı hocaları tarafından açılmış ve öğretilmiştir. Dersler öğrencilere çok yönlü bir eğitim programı ile verilmiştir. Pratik ve kuramsal verilen eğitimlerin yanında öğrencilere pek çok ders seçeneği de sunulmuştur. Bauhaus’ ta uygulamalı ve teorik eğitimler birbirine entegre bir yapıda organize edilerek verilmiştir. Geleneksel tasarım algılarının sınırlarının genişletilmesi sayesinde deneysel bazlı tasarımlar yapılmıştır. Bu sebeple, okuldaki üretilmiş işlerde soyut sanatın izlerini görmek mümkündür. Bauhaus’ ta tasarım ürünü geliştirme süreçlerinin günlük yaşama entegre olması öncelikle zihinde canlandırılıp ardından kuramsal olarak müzakere edilerek üretilmesi temeline dayandırılmıştır (Konak, 2016, s. 155). Ekol, yalnızca eğitime hizmet etmekle kalmamış halka yönelik çeşitli iyileştirme hareketleri içerisinde de bulunmuştur (Buçukoğlu, 2020, s. 70).



Görsel 2.7. *Joseph Albers ve öğrencilerinin ders esnasındaki bir görüntüsü*

Bauhaus okulunun hoca-öğrenci ilişkilerindeki en baskın duygular dayanışma, güç birliği, kolektif çalışma enerjisi ve hocaların eğitim metotlarına bağlılıkları, dönemin fotoğrafları incelendiğinde gözlemlenen durumlardır. Okuldaki çok disiplinli eğitim stratejisi, uygulandığı dönemin eğitim sistemi incelendiğinde görülebilmektedir. Öğrencilerin birbirleriyle olan ilişkilerindeki arkadaşlık bağları, yapılan diğer gözlemler arasındadır.



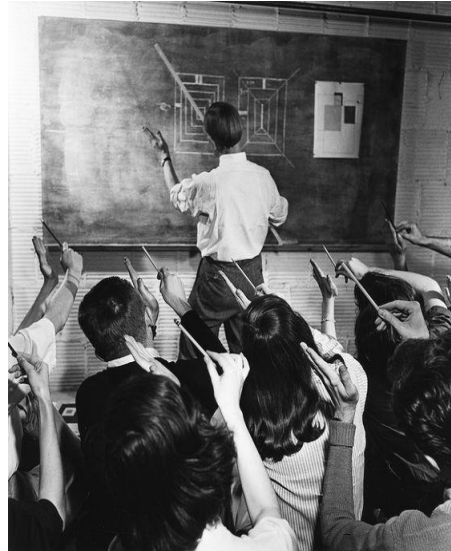
Görsel 2.8. *Bauhaus Okulu'nda bir atölyede öğrenciler, Dessau*

Bauhaus okulunun tasarım fikir alt yapısında pek çok farklı fikir hareketleri mevcuttur. Bu tasarım fikir hareketleri dünyanın çeşitli ülkelerinde ortaya çıkmıştır. Bu fikir hareketlerinden bir tanesi de Werkbund topluluğudur.

Werkbund, bünyesinde pek çok mesleki kuruluşun var olduğu ıslahatçı bir dernektir (Yaşar, 2019, s. 133). Werkbund birliğinin amacı, el emeğine dayalı, estetik kaygılar ile üretilmiş eserlerin değerlerini yükseltmek olduğu bilinmektedir (Erkol-Bingöl, 2019, s. 56). Bauhaus, kendi kurulduğu dönemin içindeki mesleki birlikler sayesinde uzun yıllar etkisi devam edecek bir ekol olmasına güç katmıştır. Bauhaus çağdaşları, direkt öncü bir tasarım portföyü ileri sürmeden savundukları fikirlere destek ve önceki tasarım hareketlerinden güç alarak kendi tasarım portföylerini oluşturmuşlardır.

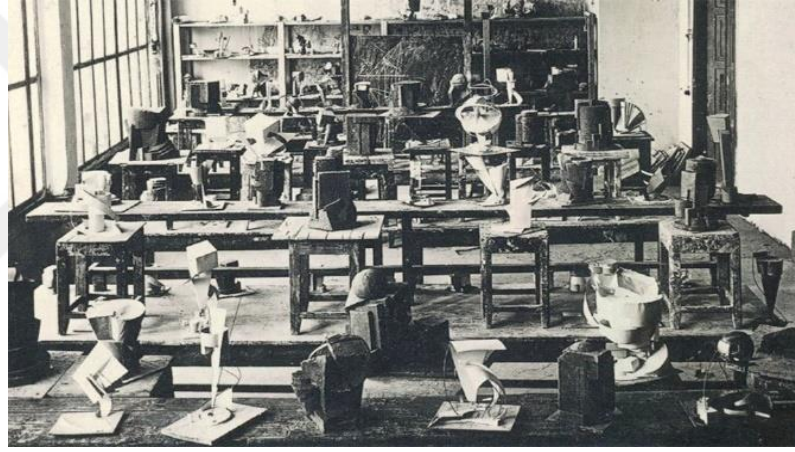
Okulun endüstriyel ürünlerine estetik kavramının entegre edilmeye çalışılması fikri, dönemin önemli sanatçıları tarafından öncü bir konumda tutulmaya çalışılmıştır. Yine Bauhaus hareketinin kurulduğu dönem olan 19. yy.' da tasarım alanını geliştirmek amacıyla bazı çalışmalara imza atılmıştır. Yapılan çalışmalar pratik olarak uygulamalı ve yazınsal olarak kitap yazımı ve bildiri şeklinde topluma arz edilmiştir. Bu çalışmalara kaynaklık eden destek sağlayıcılar dönemin önemli görülen sanatçı ve tasarımcıları tarafından hazırlanan kitap yazımları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bauhaus tahsil anlayışı başta temel sanat eğitimi, mesleki temel sanat eğitimi ve proje çalışmaları ders planı ile öğrencilere sunulmuştur (Bunulday, 2021, s. 496). Bauhaus okulunda öğretiler, eğitim gören bireylere mecburi olmayan eğitim anlayışı ile tamamen bireylerin talepleri etrafında biçimlenerek verilmiştir (Dede, 2017, s. 1758).



Görsel 2.9. *Joseph Albers' in çizim dersinden bir görüntü*

Öğrencilere sunulan eğitimin modeli otoriter tutumlardan uzak bir konumda olmuştur. Bu tutum sayesinde öğrencinin kendi hayal dünyalarının önlerinin açılması sağlanmıştır. Okulun 1923-1924 tahsil dönemine değin, öğretim programlarında ve ürün yapımlarında sorgulayıcı tutum oluşturulmak istendiği bilinmektedir (Yaşar, 2019, s. 134). Okul sorgulayıcı, eleştirel ve araştırmacı yönleri ile kendi portföyünü topluma sunmayı başarmıştır. Bauhaus okulunun baskılara maruz kalmasından dolayı okulun öğrencilerinin deneysel çalışmalara yönlendirilmeleri aslında okulun yaşadığı dönemsel zorlukların bir haykırışı veyahut da bir baş kaldırısı olarak yorumlanabilir. Bu yetilerin öğrencilere kazandırılmasının en büyük ve yararlı çıktılarından biri olarak da geleneksel tasarım anlayışlarının üzerine ucu açık ve sürekli yeniyi arzulayan deneysel tasarım anlayışı gösterilebilmektedir.



Görsel 2.10. *Bauhaus Okulu'nda bir atölye görüntüsü*

Bauhaus okulu, tarihinde pek çok atölyeye ev sahipliği yaparak ‘‘atölyeleşme’’ kavramını ön planda tutarak eğitimler verildiği bilinmektedir. O dönemde atölyeler büyük bir dayanışma içerisinde faaliyet göstermiştir. Atölyelerde birlik ve beraberlik kavramı ortak amaçlar doğrultusunda öğretmen ve öğrenciler arasında sağlanmaya çalışılmıştır. Okulun bu tavrı, atölyelerde verilen zanaat eğitimlerinin gelişimlerini sağlayarak ilerlemelerine yardımcı olduğu öngörülebilmektedir.



Görsel 2.11. 1925-1926 Bauhaus Okulu, marangozluk atölyesi, Dessau

Dönemin fotoğrafları incelendiğinde eğitmenler ile öğrencilerin disiplinli kolektif çalışma değerlerinin yüksek bilinçte oldukları görülmektedir. Dayanışma ve beraberlik duygularının çevrelediği sağlam bir alt yapı zemininde temel sanat eğitimi başta olmak üzere diğer atölye derslerinin verilmiş olduğu ön plana çıkmaktadır. Bauhaus okulunda eğitim gören öğrencilerin yalnızca teorik ve pratik eğitimlerinin yanı sıra yorum güçlerinin artmasına katkı sunan sanatın diğer pek çok alanı ile de bire bir ilgilendikleri bilinmektedir. Tiyatro oyunları, müzikal gösteriler ve enstrüman çalma, bu alanlara örnek olarak gösterilebilmektedir.



Görsel 2.12. Bauhaus Okulu' nda bir kostüm partisi şenliği

1920’li tarihlerde Bauhaus okulunun kuruluşundan kapanma devresine kadarki süre zarfında öncü zihniyetlere sahip olmasından dolayı faşist saldırılar altında mücadele göstermiştir (Buçukoğlu, 2020, s. 71). Baskılar sonucunda son devresinde tasfiye edilen Bauhaus’taki eğitimciler yurt dışına çıkarak tasarımlarını göstermek ve sunmak amacı içinde olmuşlardır (Akengin ve Başbuğ, 2019, s. 141).

Bu sebeple, Bauhaus akımının kuruluş yeri olan Almanya ülkesi dışında sınırlarını diğer Avrupa ülkeleri ve Amerika kıtasına kadar genişletmesi sayesinde okulun değerleri hem sentezlenmiş hem de başkalaşma evrelerine uzanmıştır (Yorgancıoğlu, 2008, s. 8). Modern zaman dilimi içerisinde de Bauhaus ekolünün asrın yaşam standartlarına paralel bir biçimde döneminin isteklerine karşılık verebilen bir yaklaşım sergilemesine destek çıkılması belirtilmektedir (Kanmaz, 2015, s. 132).

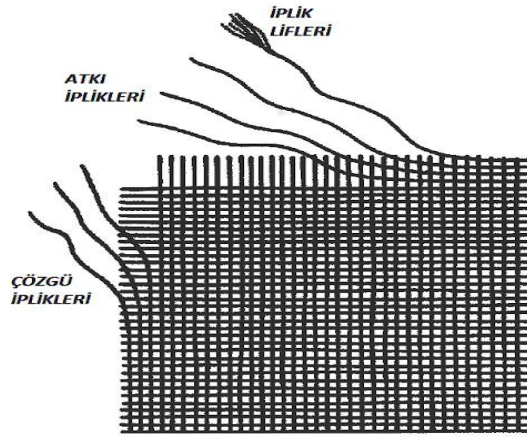
3. TEKSTİL VE GİYİLEBİLİR SANAT

3.1. Dokumacılık

Tekstilin hammaddesi olan lifin eğirilmesi ile iplikler elde edilmektedir. Tekstil yüzeylerinin oluşması lifler ile başlayıp kumaş haline getirilerek daha sonraki metot adımları takip edilmektedir (Esi, 2017, s. 648). M.Ö pamuk, yün, keten ve ipek liflerinin bulunduğu bilinmektedir. Gürcan-Akbaş ve İmre' ye (2019, s. 102) göre tekstilin hammaddesi olan liflerin açığa çıktığı tarih ve dönem, bilinmezliğini korumaktadır. Soydan' a (2013, s. 1288) göre, dokuma yönteminin tarihsel kökeni hakkında kesin bilgilerin bütünüyle mevcut olmadığı aktarılmaktadır. Araştırmalar, arkeolojik kazılar ve buluntuların yapılması ile insanlık tarihi boyunca elde edilen kaynaklar ile sınırlı kalmıştır.

Esi' ye (2017, s. 644) göre, dokuma kelimesinin ilk olarak Mısır, Mezopotamya ve Anadolu uygarlıklarında kullanıldığı bildirilmektedir. Yıldız' a (2022: s. 258) göre, tarih içerisinde dokumacılığın başlamasının hayvan ve bitkilerden elde edilen liflere dayandığı açıklanmaktadır. Bireylerin yaşadığı ilk dönemlerdeki giyinme gereksiniminin karşılanmasında bitkilerden elde edilen materyaller ve hayvanlardan alınan kürkler sayesinde insan bedeninin dış etkenlere karşı muhafaza edildiği bilinmektedir (Gezer, 2022, s. 457).

Dokuma yüzeylerin kumaş haline getirilmelerinde atkı ve çözgü iplikleri adında temelde iki adet iplik kullanılmaktadır (Usluca-Erim, Gezicioğlu ve Beşen-Yalçın, 2021, s. 19). İki ana ögeden oluşan dokuma yüzeyi için ilk olarak çözgü elemanı hazırlanır, daha sonra dokuyan kişiye bağlı olarak atkı elemanı ile yüzeyde bir kumaş görüntüsü elde edilme süreci başlar. Çözgü elemanının aşınma ve sürtünmelere karşı dayanım gücünün yüksek olması beklenen bir özelliktir. Bu yüzden çözgü çekilirken olabildiğince sıkı ve gergin bir şekilde ipliklerin hazırlanması gerekmektedir. Dayanım gücü, aynı zamanda atkı atımındaki hızlılığı ve sürekliliği sağlama bakımından önemli bir husus olarak görülmektedir. Dokumanın oluşumu, içerisindeki iki adet ipliğin birbirleri üzerinde bağlantı kurmaları sonucunda gerçekleşmektedir (Usluca-Erim, 2019, s. 264).



Görsel 3.1. Temel dokuma yüzey görünümünde atkı ve çözgü elemanı

Dokuma kumaşların bireyler tarafından kullanılmasının temeldeki özellikleri muhafaza etmek ve vücudu gizlemek olarak bilinmektedir (Yıldız, 2022, s. 258). Anadolu uygarlığında dokumaların kullanım işlevine bakıldığında dış çevredeki değişen hava koşullarına karşı himaye etmek maksadının olduğu bilinmektedir (Akpınarlı ve Üner, 2019, s. 135). İlk çağ devirlerinde yaşamış olan insan topluluklarının kumaş elde etmelerindeki amacın işlevsel gereksinimlerden doğduğu görülebilmektedir.

Gümüş ve Gümüş' e (2016, s. 562) göre dokumacılık faaliyetinin bireylerin sahip oldukları en eski uğraşlardan biri olduğu bildirilmektedir. Dokumacılığın yararcı ve zorunlu bir gereksinimi karşılama durumunun 19. ve 20. yy.' da dokuma tezgâhı ve makinelerinin icat edilmesi ile büyük bir evrilme sürecine girildiği bilinmektedir. Dokumacılığın, insan hayatı içerisindeki fonksiyonel kabuğunun kırılmasının ardından dini semboller, önemli olaylar ve durumlar, hikayeler, "sanat" kavramı ile etkileşim kurarak ifade edilmeye çalışılmıştır. Uğurlu' ya (2020, s. 27) göre, dokumacılığın bilinen en önceki tarihlerinde sanat ile etkileşiminin varlığı belirtilmektedir.

3.2. Dokumacılıkta Tapestry Geleneği

Tapestry, figür ve desen çizimlerinin tekstildeki dokuma yöntemi ile üretilmesi sonucunda elde edilen bir tekstil sanatı türüdür. Zaimoğlu' ya (2011, s. 145) göre, tapestry dokumalarının geçmişi incelendiğinde kökeninin ilk çağlara dayandığı söylenmektedir. Önceleri tapestry dokuma eserlerinde ressamlar tarafından yüzey çizimlerinin hazırlanıp tasarımcılar tarafından dokunarak kumaş haline getirildiği bilinmektedir.

Tapestrylerin ebatlarının belirgin ölçekte abartılı hazırlanmaları fazla süreler harcanmasını gerektirdiği için genellikle zengin ve ihtişamlı hayata sahip olan kitlelerce kullanılmış oldukları bilinmektedir (Erzurumlu-Jorayev, 2019, s. 49). Tapestry dokumalarının kumaş yüzeyine getirilme aşamalarının zahmetli olmasından dolayı çoğunlukla yüksek sınıf üyeleri tarafından kullanılagelmiştir. Dokumalar, teknik açıdan malzemede yün ve uygulama için tezgâh türünde ise el tezgâhları tercih edilmiştir. Tapestry eserleri incelendiğinde, atkı ipliğinin çözgünün görünürlüğünü azaltmasıyla yüzeydeki şekillerin belirgin hale gelmekte olduğu gözlemlenmektedir (Zaimoğlu, 2011, s. 145).

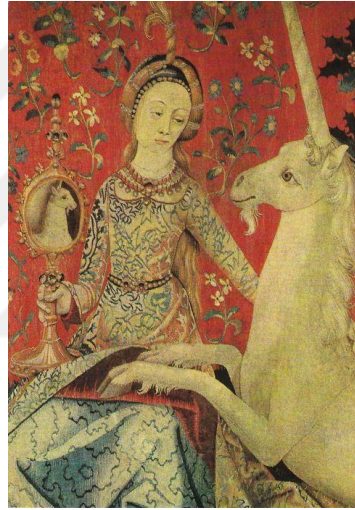


Görsel 3.2. Anonim, *Saf Seccade*, 19. yüzyıl sonu, yünlü dokuma, özel koleksiyon



Görsel 3.3. *Babil Kulesi* gobleni, Tomasz Śliwiński/Wawel kalesi koleksiyonu

Karaca ve Yaşar' a (2021: s. 134) göre tapestrylerin ilk ortaya çıkış sürecindeki kullanım amaçlarına bakıldığında, üşümekten dolayı muhafaza etmek, sesi kontrol etme ve gizemli bentleri koruma gibi fonksiyonel özelliklerinin olduğu bilinmektedir. Tapestryler yalnızca sanat eseri görevinin ötesinde seferler için örtme, gizleme ve sığınak görevleri maksatı ile de faydalanılan bir araç olduğu bilinmektedir (Hamidova, 2012 s. 128). Tapestrylerin ilk dönemlerde insan hayatı içerisinde sanatsal değerden uzakta yalnızca bir ihtiyaca karşılık olarak geldikleri görülebilmektedir. Tapestryler, günümüzde bilinen dokuma yüzeyinin en temel tekniği olan düz dokuma tekniği ile icra edildiği bilinmektedir. Ayrıca tapestryler birden fazla kelime ile ifade edilebilmektedir. Bunlardan en bilinenleri ‘‘duvar halısı’’ ve ‘‘dokuma resim’’ dir.



Görsel 3.4. *La Dame à la Licorne*, Orta çağ serisi, Flanders, 1495-1505



Görsel 3.5. *Akhmim, Mısır' dan Theodore' un başını gösteren dokuma aslı*, yün goblen, 500-600

Erzurumlu-Jorayev' e (2019: s. 48) göre, tapestry dokuma eserlerindeki kavramsal etkilerin ifade edilmesinde rol oynayan unsurların dokuyan kişi ve malzemelerin ebatının olduğunu belirtmektedir. Tapestrylerin temaları mitolojik tasavvurlar, inanç ve yaşam gibi imge ve mecazi anlamları kapsayan bir aralığı kapsamına almıştır (Akdemir, 2016, s. 223). Dış yüzey görünümü olarak tapestry ürünleri büyük boyutludur. Desenler, insan ve hayvan figürleri, doğa betimlemeleri ve insanların günlük yaşam akışı içindeki durumları resmedilmektedir. İnsanın kendi yaşamı içerisindeki önemli gördüğü yaşam ve ölüm gibi kavramlar dokuma resimler aracılığı ile aktararak günümüzün tekstil sanatı içerisinde varlığını sürdürmektedir.



Görsel 3.6. *İsimsiz Flaman dokumacılar, bir manzaradaki avcılar, 1517-1595, yün ipek*

Acar' a (2013, s. 52) göre, 18. yüzyıldaki üretimdeki teknolojik gücün ortaya çıkmasının ardından büyük ebatlı, üst seviye el işçiliği gözetken, yapımı için uzun vakitlere gereksinim duyulan tapestryler' e karşı ilgi ve yararlanma talebi düşüş göstermiştir. Teknolojinin hemen her sektörde hızlı ve kolay üretim yöntemlerini uygulaması durumu tekstil ve kendi kategorilerindeki alanları da etkilemiştir. Tekstil sanatının kapsamına aldığı tapestrylerin yüksek el işçiliği doğrultusunda zanaatkar kişi veya kişilerce üretilmeleri gerçeği, 19. ve 20. yüzyıl çağları için yalnızca eski dokuma sanatı olarak görülmüştür. Bu yüzden tapestrylerin çağdaşlaşma yolundaki ilk adımları sanayi devrimi sonrası tekstil sanatı içindeki kavramsallığın irdelenmesi sayesinde gelişmeye başlamıştır.



Görsel 3.7. *Anonim, bir manzaradaki avcılar, 1575-1595*

Hamidova' ya (2012, s. 127) göre, tapestry dokumalarının yalnızca kumaş yüzeyinden ibaret görülmeden sanatsal bir kimliğe sahip olmasında pek çok parametrenin etkisinin olduğu vurgulanmaktadır. Geleneksel tapestry dokumalarının yerini daha deneysel ve özgün dokumalara bırakmasındaki en büyük payın dönemin sanat ve tasarım kavramlarını etkileşimli bir yapı haline getiren sanat hareketleri ve aydın vasıftaki sanatçılar olduğu bilinmektedir. Bu sebeple dokuma resim sanatının “anlam” a dönük içeriğinde ve biçimsel olarak üslup özelliklerinde değişimler gözlemlenmiştir. 20. yüzyılın başlarında tapestry geleneğinde bir takım teknik ve malzeme anlamında değişimler ortaya çıkmıştır.

3.3. Lif Sanatı

Tekstil olgusunun yalın olarak sanat nezdinde değerlendirilmesi, 1962 tarihinde Jean Lurçat aracılığı ile tertiplenen Lozan Tapestry Bienalleri doğrultusunda boy göstermiştir (Gürcan-Akbaş ve İmre, 2019, s. 104). Lif sanatının doğuş nedenine bakıldığında batı ülkelerindeki kitlesel üretim anlayışının aksine doğru bir başkaldırı niteliğinde olduğu bilinmektedir (Karaca ve San, 2021, s. 183). Lif sanatı yavaş ve belirli tasarım metodu kurallarından bağımsız olarak uygulanan standart ölçütler doğrultusundan uzak bir arayış içerisindedir. Bu arayışta sanatçılar ilk olarak yüzeyin tamamını üretilip devamında “form” unsurunu elde etmeye çalışmaktadır. Sanatçının takdirine göre birbirinden bağımsız manipülasyon işlemleri de yapılabilmektedir. Lif sanatı çalışmalarındaki temel amaç somut bir ürün oluşturmaktır. Bu ürünün cansız bir manken üzerinde veya canlı bir manken üzerinde vücut bulması istenmektedir. Nesneler vücuda yerleşene kadar aslında birer yapıt gözü ile görülüp ardından taşıyıcı ile etkileşime geçtiğinde sanat yapıtı olarak değerlendirilmektedir.

20. Yüzyılda gelişmeye başlayan lif sanatının kavramsal olarak tekstil çalışmaları üzerinde etkisinin varlığı bilinmektedir (Haylamaz ve Kozbekçi-Ayranpınar, 2019, s. 28). 20. yüzyıldan önceki yüzyıllarda daha çok gelenekselleşmiş motifler, desenler ve malzemelerin kullanılması sağlanmakta idi. Teknolojik yeniliklerin sanat ve tasarım kavramlarını pek çok açıdan etkilemiş olması ile tekstil sanatında anlam ve biçim yönünden farklılaşmalar görülmüştür. Yıldızbaş ve Alp' e (2023, s. 515) göre 20. yüzyıl ve devamında gelen periyotlarda sanat gerçeğindeki modern kabullerin görüldüğü ve sorgulamaların yapıldığı belirtilmektedir. Sanayiden çıkan materyallerin kullanılması ile özellikle dokumacılıktaki malzeme skalasının çeşitlenmesinde artış görülmüştür.

20. yüzyılın sanat perspektifindeki eğilimlerin ve yönelimlerin çoğunlukla materyal seçimleri ve uygulama biçimleri ile geleneksel tekstil sanatının rolü eriyerek yerini lif ve tekstil sanatlarının sentezinden doğan yeni biçimlendirmeler almıştır (Yıldızbaş ve Alp, 2023, s. 516). Bu dönemde lif sanatı kapsamındaki ürünlerde “biçim” kavramı eserlerde üzerinde durulan tasarım unsuru olarak görülmüştür. Sanatçıların ve tasarımcıların eserlerinde “biçim” e karşı tavır daha çok özgünlüğü elde etmek amaçlı olmuştur. Tapestry geleneğinden modern tekstil sanatına uzanan süreçteki oluşumlarda gösterilerin ve tasarım alanında öncü isimlerin etkilerinin olduğu bilinmektedir (Akdemir, 2016, s. 222).



Görsel 3.8. *Ed Rossbach, tapestry, 1964*



Görsel 3.9. *Ed Rossbach, 1968*

Erim' e (2019, s. 264) göre, tekstil sanatçılarının ürettikleri çalışmalar bilindiği manalarının dışında sanat eseri gözü ile oluşturmaları sonucunda tekstil tasarım uygulamalarının plastik sanatlar kategorisinde değerlendirilmeleri sağlanmıştır. 1960'lı tarihler lif sanatını kapsamına aldığı pek çok zanaat iş kolunu tekrardan gündeminde tutarak eski popülerliğini yakalamayı başarmıştır (Halaçeli, 2011, s. 33). 20. yüzyılda faaliyet içinde olan lif sanatının gelişme kaydetme süreci içerisinde yeniden talep gören ve canlılığını kazanan zanaat dalları günümüzde de halen öğretilen ve geliştirilen alanlardır.

Tekstil sanatları 1960' lı yıllardan sonra plastik bir sanat dalı olarak kabul görerek fikirlerin ifade aracı olarak sunulmasına imkân tanımıştır. Bu açıdan bakıldığında lif sanatı ile üretilmiş eserlerde tasarımcılar malzeme odaklı ürün geliştirmenin yanında kavramsal temalar da kullanarak ürünün kendisinin bir ifade aracı olmalarını da sağlamışlardır. Lif sanatı ile üretilmiş tekstillerin tasarım teknikleri incelendiğinde deneysel desen raporlarının ağırlıkta olduğu görülmektedir. Lif sanatı çalışmalarında birbirinden farklı tasarım biçimlerinin metot olarak kullanıldığı bilinmektedir (Karaca ve Yaşar, 2021, s. 132). Tasarım biçimlerinde daha yenilikçi bir bakış açısının geliştirilmesinin sağlanması adına tekstil sanatçıları yüzey tasarımlarında boşluklu, aralıklı, renk ve doku anlamında farklı dengeler kurarak tapestry dokumalarında yenilikçi bir tavır yakalamaya çalışmışlardır. Geleneksel tapestry dokumalarının çağdaş tekstil sanatı içerisine dahil olma sürecinde en önemli isim olarak Jean Lurçat' ın görüldüğü bilinmektedir.

Çok yönlü bilgi ve zanaat becerilerine sahip olduğu bilinen Lurçat' ın dokuma yüzeylerinde soyut kavramları renklerle ve sembollerle yansıtmaya çalışmıştır. Soyut kavramları soyut betimlemelerle anlattığı eserleri günümüze kadar ulaşabilmiştir.



88321 (composite image)
02/05/2012

Görsel 3.10. Jean Lurçat, "Avustralya" duvar halısı, yün-pamuk, 1960-1961, Fransa

William Morris' in önderliğinde sanayi üretimlerinin artması sonucunda nitelik değeri bakımından düşük ürünlerin ortaya çıkması ile el emeğine dayanan yöntemler uygulanmaya başlamıştır (Erzurumlu-Jorayev ve Kaplanoğlu, 2023, s. 183). Bauhaus Okulu, yeni tasarım yöntemlerinin uygulanmasının en çok görüldüğü kurum olarak bilinmektedir. Okul kuruluş ve gelişim yılları içerisinde öğrenci olarak eğitim almaya başlayan ve daha sonrasında eğitimci olarak görev yapan birden fazla tasarımcı yetiştirmiştir.

Zanaat-sanat ve tasarım kavramlarının sentezlenmesine yönelik çalışma faaliyetleri ve düşünce sistemi inşa etme ilkeleri doğrultusunda tasarımcılar hedef belirlemişlerdir. Bu hedeflerin başında araştırmacı yaklaşım ile yeni tasarım yöntemleri keşfetmeleri ve özgün yüzeyler elde etmeleri gelmektedir. 14 yıllık eğitim döneminde Bauhaus' un, en gözde ve kurulduğu yıldan kapanış zamanına kadar eğitim veren tek atölyesinin dokuma atölyesi olduğu bilinmektedir. Özcan ve Özlem' e (2020, s. 3) göre 1960' lı tarihlerde geleneksel ürünlerindeki sınırlandırmaların kaldırılması ile sanatsal ürünlerin pek çok açıdan yenilikçi çizgiye doğru yöneldiğinin esas alındığı belirtilmektedir. Bu çizgini oluşmasındaki paylardan biri olarak dönemin dokuma atölyesinde hocaların yeni düşünsel yaklaşımlar bulmaları ve geliştirmelerinde teçhizat olanağı bakımından armürlü ve jakarlı dokuma tezgahlarına sahip oldukları gösterilebilir.

20. yüzyıldaki tekstil sanatlarındaki reformist yaklaşımların sıklıkla görüldüğü yerlerin başında gelen Bauhaus' ta ki, öğrenci ve eğitimciler araştırmacı zihniyete sahip olmalarından gelen teorik ve yüzey estetiğindeki sorgulayıcı girişimleri ile eserler üretmişlerdir. Dokuma sanatı alanında en bilinen tasarımcılardan Gunta Stölz, Anni Albers ve Otti Berger' e ait yüzey çalışmaları teknik ve görünüm özellikleri bağlamında incelenmiştir.



Görsel 3.11. Gunta Stölz, dokuma, ilk Bauhaus Sergisi için dokunan 'Düğümlü Zemin Halısı', 1923



Görsel 3.12. Gunta Stölz, dokuma, 'Yarık Goblen Kırmızı/Yeşil', 1927/1928, pamuk-ipek-keten, 150x110 cm

Bauhaus' un dokuma başta olmak üzere, belirli atölyelerinin ilerlemesinde Gunta Stölz' ün rol aldığı bilinmektedir (Keser, 2016, s. 169). Gunta Stölz Bauhaus yıllarında araştırmacı yönünün kuvvetli olması ve materyal bilgisinin yüksek olması ile tanınan bir tekstil tasarımcısı olmuştur. Okulun dokuma atölyesinin sorumluluğunu da belli bir dönem üstlenmiştir. Ayrıca okulda öğrenci olarak başlayıp ilerleyen yıllarda hocalık unvanı ile eğitim vermiş tasarımcılardan biri olduğu bilinmektedir.

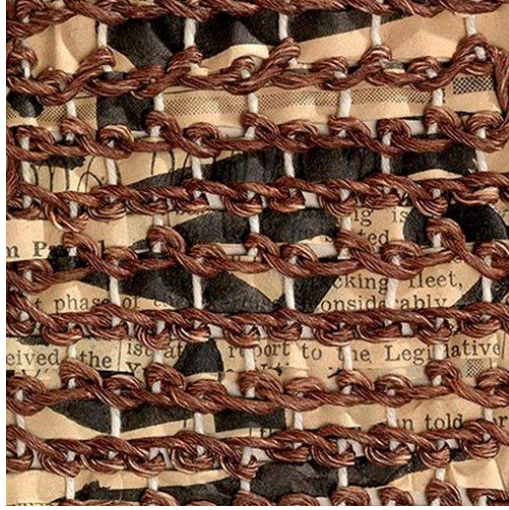


3.13. *Gunta Stölz, dokuma, ‘Beş Koro’, 1928, pamuk-yün-suni ipek*

Bıyıklı ve Saatçioğlu’ ya (2021, s. 25) göre Gunta Stölz’ ün, dokuma ürünlerinde malzemeleri pek çok farklı açıdan yorumlaması ile asıl gayesinin fonksiyonel yaklaşımların olduğu belirtilmektedir. Tasarımcı teknik olarak atkı ve çözgü ipliklerini temel tasarım ilkelerinin ‘’denge’’ ilkesini gözeterek simetrik bir yüzey elde etmesini amaçladığından söz edilebilir. Temel tasarımın bir ögesi olan ‘’renk’’ ögesinin ağırlıklı olarak yüzeyde egemen olan geometrik şekillerin görünürlüğünü ortaya çıkartmak adına birbirine geçişli renk düzenlemeleri yerine her bir şekil kendi içinde kendi rengini ifade etmekte olduğu söylenebilir.



Görsel 3.14. *Gunta Stölz, dokuma, Wall Hanging, 1924, yün-ipek-merserize pamuk-metal iplik, 174x108 cm*



Görsel 3.15. *Anni Albers, gazete-ip-elyaf, 6,5x6 cm*



Görsel 3.16. *Anni Albers, "Kesişen", pamuk-suni ipek, 40x41,9 cm*

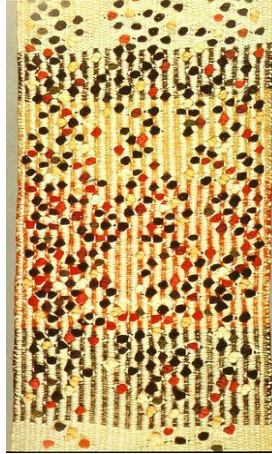
Anni Albers' in ürettiği dokuma yüzeyleri incelendiğinde geleneksel tapestry, bir diğer adıyla "dokuma duvar halısı"nın dışındaki üretim anlayışından teknik ve yüzey estetiği olarak daha çağdaş ve yorumlanabilir özelliklere sahip oldukları düşünülebilir. Tasarımcı, Görsel 3.16.'da iplik elemanlarının dalgalı, yüzeyden bağımsız duran ve dokulu şekiller olarak yansıtıldığı söylenebilir.



Görsel 3.17. *Anni Albers, ahşap üzerine monte edilmiş kumaş üzerine dokuma kumaş, 1963*



Görsel 3.18. *Anni Albers, ‘‘Açık Mektup’’, 1958, pamuk, 4x61 cm*



Görsel 3.19. *Anni Albers, ‘‘Resimli Dokuma’’*

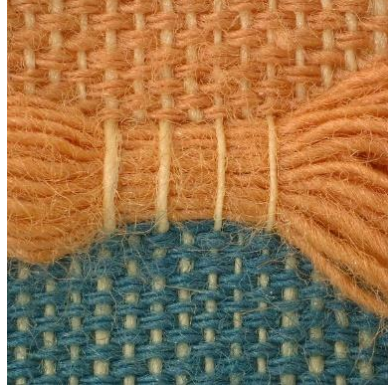
Erzurumlu-Jorayev ve Kaplanoğlu’ ya (2023: s. 176) göre Tepestry dokuma eserler üretildikleri çağı yansıtan ve dönemine ışık tutan özellikleri barındırmaktadır.

Görsel 3.19.' da görüldüğü gibi Anni Albers endüstri inkılabının getirdiği teknolojik yenilenmelerin olduğu bir çağda dokuma çalışmalarına devam etmesinde modernist sanat yaklaşımlarının eserlerindeki etkisi görülebilmektedir. Düzensiz gibi görünen ipliklerin yüzeyde tasarımcının hayal gücüne bağlı olarak serbest dağılımı söz konusudur. 1920' li yıllara kadar devam eden geleneksel tapestry dokumalarının biçim ve malzemeyi kullanışından farklı olarak Anni Albers "Resimli Dokuma" çalışmasında çözgü ve atkı ipliklerinin etkileşimlerinden bir bütüne ulaşmaya çalışması görülebilmektedir.

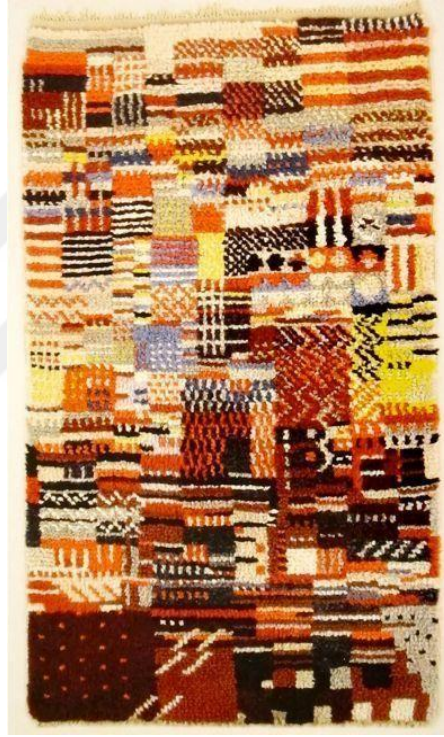


Görsel 3.20. *Otti Berger, 1930' ların ortaları, pamuklu yüzey, 9,5x24,1 cm*

Budun-Gülas' a (2023, s. 56) göre, Otti Berger, bilindik kumaş yüzeylerinin üretimi yerine materyal kullanımında faydacılık gözetilen bir üretim anlayışı ile yüzeyler elde etme gayesinin olduğu ifade edilmektedir. Tasarımcının diğer dokuma yüzey çalışmaları incelendiğinde olabildiğince düzenli ve dokuma tekniği anlamında matematiksel hesaplamaları araştırmacı yönü ile oluşturduğu yapılan incelemeler arasındadır. Berger' in devamlı ve tekrarlı bir yüzey görünümü elde etmeye çalıştığı söylenebilir. Görsel 3.20.' de görüldüğü üzere ipliklerin serbestçe yüzeyde görünürlüğüne olmasının ip atlamaları yapılarak boğumlu küçük yapıların elde edilmesini oluşturduğu düşünülebilir.



Görsel 3.21. Otti Berger, 1930' ların ortaları, pamuklu yüzey, 9,5x24,1 cm



Görsel 3.22. Otti Berger, "Düğümlü Halı", 1929

20. yüzyılın ardından sanatın teknik ve materyal hususunda belirli kalıplara sıkıştırılmaması gerektiği üzerinde düşünülen bir döneme başlanılmıştır (Özcan ve Özlem, 2020, s. 7). Özellikle alışılmışın dışında lif materyalleri olarak kâğıt, metal, at kılı, selefön ve plastik gibi endüstri kökenli yapay materyaller kullanılarak çağdaş lif sanatı geliştirilmiştir. Sanatçı kökenli tekstil tasarımcıları, malzemenin kendisini ön planda tutmasını çoğunlukla deneysel tasarım yöntemlerinin dokuma yüzeylerde yer alması ile oluşturdukları yapılan yüzey incelemeleri doğrultusunda görülmektedir.

Dokuma sanatını yalnızca duvarda asılan dekoratif bir ürün olmasının daha da ötesine taşıyan Bauhaus okulunda, ‘‘tasarım’’ kavramının teknik kısmına dayalı yüzey araştırmaların yapıldığı bilinmektedir. Erim, Gezicioğlu ve Yalçın’ a (2021, s. 18) göre Bauhaus’ ta dokumacılığa yaklaşım tarzı yalnızca estetik bir göz zevkini barındırmasının ötesinde fonksiyonel birtakım özellikleri de taşıması gerekliliği belirtilmektedir. Dönemin dokumacılık alanındaki büyük paylarının olduğu bilinen üretken, araştırmacı ve çok yönlü düşünce yapısına sahip tasarımcıların çağdaş lif sanatının gelişmesindeki etkileri bilinmektedir. Bıyıklı ve Saatçioğlu’ ya (2021, s. 16) göre Anni Albers, Gunta Stölz ve Otti Berger’ in orijinal ve reformist görüş tarzını benimsenmeleriyle Bauhaus dokuma atölyelerinde yeni bir üretim dalgası oluşturdıkları belirtilmektedir.

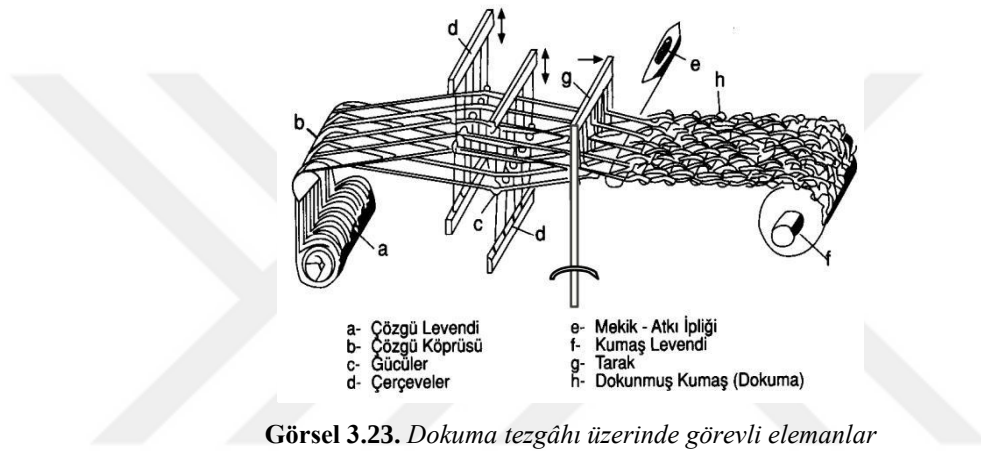
Bauhaus okulunda görevli tekstil sanatçıları tapestry çalışmalarında daha önce denenmemiş materyallerden istifade etmişlerdir (Acar, 2013, s. 53). Kâğıt, tahta ve bakır, tasarımcıların kullandıkları malzemeler olarak bilinmektedir. Görüldüğü gibi geleneksel tapestry dokumalarında görülen sınırlı malzeme tercihinin dışında malzeme kullanımındaki çeşitlilik artmıştır. Bauhaus’ un sanat, zanaat ve tasarım kavramlarının birleşimi sayesinde ürün tasarımlarının yapılması, serbest yüzey tasarımlarının yapımına elverişli olarak daha yenilikçi bir yol izlenmesini sağlamıştır.

3.4. Tekstil Sanatı

Yakın dönem dokuma tarihi incelendiğinde, sanayi inkılabı ile ‘‘zanaat’’ ve ‘‘tasarım’’ kavramlarının tekrardan sorgulanmasına etkide bulunduğu görülmektedir. Özellikle Avrupa ülkelerinde varlık bulan çeşitli sanat hareketlerinin de etkisi ile üretilen ürünlerin tasarım yöntemlerindeki farklılıklarda ortaya çıkmıştır. En önemli sanat ve tasarım hareketinin baş mimarlarından olan Bauhaus ile uygulamalı öğretiler ve güzel sanatlar disiplinlerinin birbirlerine entegre edilme faaliyetlerinden doğan inovatif ve reformist yaklaşımlar 19. ve 20. yüzyıldan sonra tekstil sanatları içerisinde varlık bulmuştur. Özellikle tekstil tasarımı ile sanatsal anlayış doğrultusunda deneysel metotların kullanılarak yenilikçi üretimlerin yapıldığı literatürde yer edinmiş ürün çalışmaları ile gözlemlenmektedir.

Bir dokuma kumaş yüzeyinin uygulama aşamaları çözgü ipliği tercihi, makineye aktarım ve tahar uygulama işlemleri doğrultusunda gerçekleşmektedir (Başaran ve Akçam, 2020, s. 333).

Çözü, bir düzenek üzerinde ipliklerin döndürölerek gergin bir şekilde sarılması işlemidir. Aynı zamanda bir dokuma yüzeyinin oluşturulmasındaki ilk işlemidir. Çözü işleminin sarılması sonrasında dokunacak tezgâha aktarılan ipliklerin çözü leventine sarılır, tahar planlarına uygun gelecek şekilde hazırlanmış çerçevelerin içinde yer alan gücü tellerinden tahar çekeceğı yardımıyla art arda çekilerek dizilir. Gücü tellerinden geçirilen her bir iplik dokuma tarağı aracının aralıklarından kumaşın istenilen incelik ve kalınlık katına sahip olacağı şekilde sıra sıra geçirilir. Mekiğe sarılmış atkı iplikleri ile tasarımcı, dokuma kumaş tasarımı uygulamalarına başlar.



Halaçeli-Metlioğlu' ya (2015, s. 42) göre, dokuma kumaş yapımının esinlenme, boya, zemin biçimlendirme, materyal ve plan metodu noktasında pek çok parametreye bağılı olduğu belirtilmektedir. Sözü edilen parametreler tasarımcının hayal gücü ve dokuma bilgi birikimine bağılılık duymaktadır. Esinlenme aşaması kumaşa hazırlık evresinin ilk basamağını oluşturmaktadır. Esinlenme doğrultusunda tema veya alt temaların belirlenmesi, materyal tercihinin yapılması, desenlemeler ve doku işlemlerinin raporlanması doğrudan nihai son ürünün bitimine kadar dikkate alınmaktadır. Bir diğer husus, dokunacak kumaş yüzeylerinin hangi tip dokuma özelliğine sahip makineler veya tezgahlar aracılığı ile kullanılacak olmasıdır. Çünkü çerçeve sayısına bağılı olarak makine veya tezgahların boyutları değişkenlik göstermektedir. Dokuma kumaş elde etme biçiminde jakarlı ve armürlü planlar vasıtası ile üretimler gerçekleştirilmektedir (Başaran ve Akçam, 2020, s. 329). Deneysel tasarım uygulamalarına çok fazla elverişli olmasından dolayı çağdaş dokuma kumaşlarının çoğunluğunda jakarlı makineler tercih edildiğı bilinmektedir.

Halaçeli-Metlioğlu' ya (2015, s. 90) göre, dokuma kumaş planlamaları içerisinde materyal, zemin dokusu ve teknik bölümlerinin orijinal bir ürün elde edilmesinde önemli rol üstlendikleri aktarılmaktadır. Dokuma kumaş yüzeylerindeki desenlendirmeler ve kumaşın boyut özelliklerine etki eden form ve şekil unsuru dokuma için tercih edilen teçhizatın gelişmişlik düzeyi ile ilişkilidir. Dokuma teçhizatındaki çerçeve sayısı ne kadar çok fazla ise desen üretimi o kadar çok çeşitlilik göstermektedir. Her bir çerçevenin içindeki gücü tellerinin sayıca miktarı da üretilecek desenlerin oluşumunu etkileyen bir diğer unsurdur. Bu durumların var olması bir dokuma kumaş tasarımının desen çeşitliliğini arttırmaktadır. Bu yüzden çerçeve ve gücü tellerinin üretimi planlanan desen türüne bağlı olarak yüksek olması önerilmektedir. Ancak bu sayede dokuma sanatının estetik algısı genişleyebileceği öngörülmektedir.

Tekstil merkezli yapılan sanatsal çalışmalarda amaç sadece görsel doyum kazandırmanın ötesinde ürünlerin özündeki mesajların seyircileri aydınlatması sağlanmaya çalışılmaktadır (Kurtuldu, 2014, s. 283). Tasarımcılar çoğunlukla bir konu veya bir kavramı dokuma yüzeylerde ifade etmeye çalışmaktadırlar. Olabildiğince denenmemiş materyal kullanımını sağlamayı ve desen biçimlerindeki çeşitliliği arttırmayı göz önünde bulundurmaktadırlar. Modernist düşünme dokuma kumaş elde etme süreci içerisinde neredeyse her işlem basamağında başvurulmuş bir konumda görülmektedir (Halaçeli-Metlioğlu, 2015, s. 49).

Gelenek haline dönüşmüş materyal, renk ve desenler özelinde düşünüldüğünde çağdaş dokuma tasarımcısının olabildiğince inovatif tasarım anlayışını ürünlerinde göstermeye çalışması beklenmektedir. İnovatif tasarım anlayışına sahip olmak için numune dokumaların denemelerinin yapılması gerekmektedir. Halaçeli-Metlioğlu ve Durmaz' a (2018: s. 236) göre inovatifliğin sadece dürtüler ile gelebilen bir durum olmadığı farklı metotların gerçekleştirilmesi sonucunda da olabileceği vurgulanmaktadır. Bazı çalışmalarda tasarımcılar farklı üsluplarla sahip oldukları hislerinden hareket ederek hayat kesitlerinden belirli parçalar sunmaktadırlar (Yağmur, 2017, s. 441). Tasarımcılar kendi içlerinde yaşadıkları duygulara ve olaylara kayıtsız kalmadan onları somut nesnelere aktarmaktadırlar. Bu anlamda tasarımcılar kendi yaşamlarındaki durumları oluşturdukları nesnelerde yansıtabilecek ölçüde bir sembol olarak ortaya çıkarmış olabilmektedirler.

Tekstil tasarım ürünleri, yaşanmış hikâye ve olaylar, kazanılan deneyimler ve gözlemler kapsamında düşünüldüğünde her tasarımcıdan kendi tasarım üslubunu yansıtmayı beklenmektedir. Tasarımcıların içinde bulunduğu bu durum, kendi öznel fikirlerini yapıtlarda uygulayacakları bir alan sunmaktadır.

Tekstil içerikli sanat ürünlerinde tercih edilen materyallerin görünümüleri üreticinin arzusuna göre şekil kazanmaktadır (Kurtuldu, 2014, s. 283). Sanatçılar üretecekleri yapıtlarda kullanacakları malzemeleri ilgilendikleri temalara göre seçmektedir. Bazen boyut oranı büyük olan sert malzemeler tercih edilebildiği gibi boyut oranı birbirinden farklı malzemeler de tercih edilebilmektedir. Tekstil sanatı ürünlerinde daha önce denenmemiş malzemeleri kullanmak ve malzemelere farklı şekiller kazandırmak tasarımcı tarafından arzu edilen bir diğer durumdur. Malzemelerin yüzeylerine fiziksel biçim kazandırma işlemleri tasarımcıların malzemeye yükledikleri anlamlar doğrultusunda şekil alabilmektedir.

Tekstil sanatının yalnızca kendi alanı içinde sınırlı kalmayıp diğer sanat branşlarından da faydalanması sayesinde içerik ve biçim olarak kendi metodlarına bağlı kalmadan kolektif çalışma sistemleriyle ürün üretmesi sağlanmaktadır (Sarı, 2017, s. 70). Tekstil sanatının anlamsal ve görsel dilinin zenginleşmesinde rol oynayan faktörler çeşitlidir. Bu faktörlere diğer disiplinler ile olan kolektif çalışmalar ve birbirlerine ilham kaynağı olma durumları gösterilebilmektedir. Tekstil sanatları kapsamında üretilecek ürünler farklı estetik öğeler kazandıkça sanat eseri olma durumları artış göstermektedir. Bu sayede tekstil malzemelerinin işlevsel yerini soyut ve eleştirilebilir nitelikteki özellikler almaktadır.

Öncü tekstil sanatçılarının dokuma sanatının gelişmesi adına malzeme-biçim ve tema-biçim noktalarında önemli ve başarılı çalışmalara imza attıkları ilgili literatür incelemeleri sayesinde görülmektedir. Tekstil sanatçıları 1960' lı yıllar ve sonrasında dokuma kumaş yüzey tasarımlarında inovatif ve reformist yaklaşımlar sergilemişlerdir. Kumaş boyutlarındaki alışlagelmişin dışındaki yüzey ölçüleri, malzemeleri kullanım biçimleri ve resimsel şekiller kazandırmaları kapsamındaki çalışmaları doğrultusunda sanatsal kimlikli tekstil ürünleri oluşturmuşlardır. Dokuma kumaş alanındaki önemli isimlerden Anni Albers ve Magdalena Abakanowicz adlı tekstil sanatçılarının bazı çalışmalarına yer verilmiştir.



Görsel 3.24. *Anni Albers, 1926*



Görsel 3.25. *Anni Albers, dokuma yüzey*



Görsel 3.26. *Magdalena Abakanowicz, 1966, 'Beyaz Rölyef', keten-pamuk-sisal*



Görsel 3.27. *Magdalena Abakanowicz, 1964, "Beyaz (Güneş ve Ay)", keten-sisal-yün*



Görsel 3.28. *Magdalena Abakanowicz, 1967, "Assemblage Noir", keten-sisal-yün-çuval bezi*



Görsel 3.29. *Magdalena Abakanowicz, "Güneş (Güneşin Arkasında)", 1962, keten ve yün*

3.5. Giyilebilir Sanat'ın İçeriği ve zellikleri

Giyilebilir sanat alanı, sanat ve tasarım temelli eğitim veren pek çok branş ile disiplinler arası çalışmalar içerisinde olan moda tasarımının bir alanıdır. Literatür incelendiğinde giyilebilir sanatın en çok modacılar tarafından kullanılan bir alan olduğu görülmektedir. Giyilebilir sanatın çoğunlukla moda ve tekstil tasarımı alanında kullanılmasının yanı sıra diğer sanat dalları içinde de aktif bir şekilde faaliyet gösterdiği bilinmektedir. Bu alanlar arasında güzel sanatların bir dalı olan seramik sanatı, tekstil mühendisliği ve moda tasarımı alanlarının multidisipliner çalışmalarını kapsayan giyilebilir teknolojiler örnek olarak gösterilebilmektedir. Bunun yanı sıra üniversitelerin moda tasarımı bölümünde okuyan lisans ve lisansüstü öğrencilerin de öğrenim gördükleri belirli dönemlerde proje dersi adı altında sözü edilen alan ile ilgili giysi tasarımları yapmakta oldukları bilinmektedir.

İnsan hayatı kapsamındaki giysi kavramı ilk doğduğundaki görevini genişleterek zamanla halkın çevresindeki pek çok faaliyetin sembolü olarak görülmeyi başarmıştır (Pamuk, 2020, s. 5345). Dolayısıyla giyinmenin başlı başına örtünerek korunmanın yanında simgesel bir aidiyet unsurunu da kendi içine dahil etmeyi başarmış olduğu söylenebilmektedir. Dokuma tezgahlarının modernleşmesi, farklı iplik kullanımlarının artması, dikiş makinesinin icadı ve sanayi devrimi ile gelen ‘‘seri üretim’’ kavramının ortaya çıkması giysi kavramının anlam ve işlev sınırlarının genişlediğini göstermektedir. Giyilebilir sanat akımı onu üreten kişi veya kişilerin bireysel ve özgün fikirlerini ortaya çıkarmalarında bir araç görevinde tutulup akımın içeriğindeki zgr tutumlar kapsamında ele alınarak konumlanmaktadır (Yetmen, 2012, s. 81). 1960’lı ve 1970’li yıllara bakıldığında giyilebilir sanatın soyut anlamsal değerlerinin somut ürün tasarımları ile ortaya çıkarılmaya çalışıldığı bilinmektedir (Oskay, 2019, s. 288).

Giyilebilir sanatın amacı biricik ve özgün eserler üretmektir. Eserlerin hazırlık aşamalarındaki evreler aslında bu hareketin özünün kendisini yansıtmaktadır. Bu z kullanılan malzemeler, desenlerin kompozisyonları, form arayışları, temel tasarımın ilke ve ögeleri ve eser sunucusunun duygularını içine alan bütünlüklü bir yapıdır. Giyilebilir sanat merkezli üretilmiş olan ürünler temelde birtakım değerleri kendi içinde barındırmaktadır (Bayburtlu, 2020, s. 70). Bu değerler bahsi geçen kavramın üretilme amacı, ele alınış ve sunulma şekline varana kadarki tüm süreçler ile bütünleşmiş bir yapıya sahiptir.

Martinez' e (2012, s. 168) göre, estetik odaklı kıyafet oluşturmak için kumaş yüzeylerindeki materyallerin biçim ve doku gibi unsurları ürünlerde orijinal kimlik elde edilmesini sağlamaktadır. Giyilebilir sanat ürünlerinin yapımı için belirli bir görsel veya yapım standardı gözetilmemektedir. Belirlenmiş beden ölçüleri, kalıpları, üretim metotları ve estetik unsurları bulunmamaktadır. Tasarımcı, adeta bir yapıt ortaya çıkarır gibi tema ve alt temalarını kurgulayarak belirlediği bir konu etrafında sanatını icra etmeye başlamaktadır. Tasarımcı ürününün yapım aşamalarının her farklı basamağında yeni düşüncelerden etkilenebilir ve ilham kaynaklarını belirli bir miktarda genişletebilmektedir. Burada tasarımcı için asıl önemli görülen ele aldığı konuyu izleyicilere aktarabilmesi ve özgün olmayı başarabilmesidir.

Giyilebilir sanat ürünleri giysi üzerindeki birtakım devrimlerin gerçekleşmesiyle kendisini ortaya çıkarmaktadır (Alpat, 2019, s. 200). Bu sayede giysilerin biçimlerindeki farklılıklar, yüzey oluşturma yöntemlerindeki çeşitliliğin sağlanmasına etki etmektedir. Giyilebilir sanat ürünlerinin ferdi fikirlerin etkisiyle meydana çıkmalarının yanı sıra bu fikirlerin sadece tek taraflı bir mekanizma ışığında belirmeden diğer sosyal mekanizma unsurlarından da belirli ölçekte etkilenmekte oldukları bilinmektedir (Özhan, 2018, s. 336).

Giyilebilir sanat, somut olarak maddesel duruşunun yanında soyut anlamda da kavranmaya dayalı bir özelliğe sahiptir (Değerli, 2018, s. 1415). Akımın bu yönü onu günlük giyim türlerinden ayıran en önemli özelliklerden biri olarak görülebilmektedir. Giyilebilir sanat eserlerinde somut bir yüzey biçimi elde edilmesinden önce bir olay veya kavramdan yola çıkılarak tasarım yönteminin çizilmesi eserlerdeki “anlam” a odaklanılmasını sağlamaktadır. Bu sebepten dolayı eserlerin ortaya çıkış amacı, önceden zihinde belirlenmiş fikirlerin veya duyguların taşıyıcısı konumunda tutulmalarıdır.

Giyilebilir sanat eserlerinin yapılış yöntemleri çok geniş bir yelpazede toplanmaktadır. Söz konusu bu sanat içinde deneysel ve geleneksel tekstil yöntemleri, dokuma ve örme sanatı yöntemleri, lazer kesim ve drapaj gibi pek çok tasarım yöntemi kullanılmaktadır. Giyilebilir sanat ürünlerini icra eden tasarımcı ilk önce kendi hayal gücünü kullanarak tasarım planlamalarına başlamaktadır. Bu tasarım planlamaları önce akılda bir kurgu etrafında oluşup ardından yüzey araştırmaları ile şekil bulmaktadır. Ardından tema ve alt temaların belirlenmesiyle tasarımcı malzeme seçimi araştırmalarına başlamaktadır.

Daha sonra tasarımcının hazırladığı model tasarımları için çeşitli form arayışları düşünülmektedir. Giyilebilir sanatın düşünsel boyuttaki tasarım anlayışında ‘‘form’’ ve ‘‘biçim’’ sınır tanımazlığı sadece kumaş kullanımı ile sınırlı kalmamaktadır. Materyal çeşitliliği tasarımcının tasarım zihniyetlerini değiştirmeye, geliştirmeye ve uygulama alanında çok yönlü pratikler elde etmesine imkân sağlamaktadır. Eserlerde kullanılan materyallerin içeriklerindeki doku farklılıkları eserlerin anlam değerlerine kazanç sağlamaktadır. Bu kazançların sağlanması seri üretimin hızlı akışının biraz olsun törpülemesine katkı sunmaktadır. Buradan hareketle materyal çeşitliliğinin kapsamı sınırlı olmadığı için tasarımcıların da zihin arşivlerindeki tasarım yöntemlerinin genişlemesine yarar sağladığı görülmektedir.

Giyilebilir sanat hareketinin ilk ortaya çıktığı süre zarfındaki sanatın içindeki kadın figürü yine geçmiş tarihlerdeki kadının sanat içinde yer alma mücadelelerine sahne alarak ilerleme kaydetmeyi başarmıştır (Atalay-Onur, 2020, s. 234). Bu durum giyilebilir sanat akımının içinde yer alan çeşitli ideolojik görüşlerin eserlerde konu olarak yer bulmasına katkı sağlamıştır. Giyilebilir sanat hareketi içerik itibarıyla ilk ortaya çıktığı zaman dilimlerinde sanatın içinde görülen bazı yanlış anlayış kalıplarına karşı geliştirdiği eleştiriler ile gündeme gelmiştir (Atalay-Onur, 2020, s. 233). Ayrıca, söz konusu bu hareketin getirdiği yapıcı eleştiriler giyilebilir sanatın tekstil sanatına da yeni bir yön çizmesinin zeminini hazırlamıştır. Giyilebilir sanatın içeriğindeki anlamsal değerler ideolojik bir yaklaşımın fikrini sunmak, dönemsel olayların izini sürmek, yer yer toplumsal mesajlar vermek ve toplumun aksayan yönlerine eleştiri getirmek olarak bilinmektedir. Bu değerler yaşanan çağın yaşayış tarzlarına göre değişkenlik gösterebilmektedir.

Giyilebilir sanat ürünlerinde biçim olarak ürünlerin sergilenmeye hazır olmasının yanı sıra sergilemek için taşıyıcı unsurun insan vücudu aracılığıyla seçilmiş olması durumu söz konusu bu ürünlerin yaşayan bir canlı nesneye dönüşmesine katkı sunan bir araç olduğunun göstergesi olabilmektedir (Küçükbaş, 2021, s. 2). Giyilebilir sanat ürünlerinin sanat eseri gözüyle değerlendirilmesine katkı sunan yönü, bu eserlerin taşıyıcılarının canlı insan bedeni vasıtasıyla seçilerek giysiye yaşama imkânı sunmasıdır (Yetmen, 2012, s. 77). Giyilebilir sanat ile üretimi sağlanan eserler, hem onu sergileyen vücudun sahibi ile hem de onun üreticisi ile fikirsel ve düşünsel bağlantılar içerisinde olabilmektedir (Öngen, 2016, s. 1240).

Sanatçılar giyilebilir sanat eserlerinin aktüel kıyafetlerden düşünsel anlamda uzaklaşmalarını istemelerinden dolayı canlı bireylerin bedeni üzerinde sunmak yerine cansız beden üzerinde sunmayı tercih etmektedirler (Günay, 2012, s. 52). Giysilerin bu sayede sanat eseri kıvamına yaklaşmakta oldukları gözlemlenebilmektedir.

Sanatsal giysiler onu üreten kişi veya kişilerden birtakım izler taşıyarak onu taşıyan beden ile etkileşimini ifade edebilmektedir (Ok, 2016, s. 66). Geçmiş dönemlerden yaşadığımız zaman dilimine dek sanatçılar ve tasarımcıların büyük bir kesimi yaşadıkları çağın olaylarına kayıtsız kalmayarak ürettikleri eserlerde bu olayların etkilerini dile getirmişlerdir. Sanatçılar bu etkileri hem bir eleştiri diliyle hem de destek diliyle yansıtmaya çalışmışlardır.

Giyilebilir sanat akımı ile sanat ve moda kavramlarının geçmiş zaman dilimlerinde teknik ve biçim anlamındaki iş birlikleri sayesinde gelişim göstermiştir (Avcıoğlu ve Sayar, 2021, s. 2128). Giyilebilir sanatın bünyesinde var olan sanat olgusu giysilerin sanatsal ifade edilmesinde etkili bir rol üstlenmektedir. Bu anlamda ifade edildiğinde giyilebilir sanat anlamsal olarak soyut ve özgürlükçü bir dil ile varlığını tamamlayabilmektedir.

Bayburtlu' ya (2017, s. 157) göre, aktüel hayat kapsamında yeri olan fonksiyonel giysilerin estetik anlamları ifade etmesinin sanat nesneleri aracılığı ile etkileşim halinde gerçekleşebileceği belirtilmektedir. Günlük hayat içerisinde insanların kullanımları doğrultusunda farklı biçim ve görsellikte üretimleri sağlanan giysilerin yalnızca ihtiyaç olarak satın alınmalarının yanında sanatsal özelliklere sahip olmalarından dolayı da tercih edildiği bilinmektedir. Bu sayede günlük hayatta fonksiyonel özellikleri sebebiyle tercih edilen giysilerin anlamları daha da genişleyebilmektedir. Çoğunlukla özel günler, davetler, konserler, açılışlar, TV programları, dans gösterileri, klip ve moda çekimleri kapsamında tercih edilen giysilerde sanatın form unsuruna olan etkisi görülebilmektedir. Giyilebilir sanat üslubu ile oluşturulmuş giysiler yalnızca belirli mekanlarda sergilenmek yerine sokaktaki insanların gündelik hayatlarında giyebilecekleri kullanım olanağına da sahip olmayı başarmıştır (Oskay, 2019, s. 287).

Giyilebilir sanat alanında üretilen ürünler soyut ifade biçimleri sayesinde onu taşıyan kişi ile bütünleşmiş bir yapıya bürünmektedir (Öngen, 2016, s. 1240). Bu sayede, giyilebilir sanat eserlerinde asıl verilmek istenen etkinin bir ihtiyaca bağlı kalınmadan üretilmeleri ve bu üretimlerdeki tasarım anlayışlarının imgesel ve soyut birtakım kurallara bağlı olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır.

Hazır giyim üretiminde ise seri üretime dayalı bir üretim anlayışı kabul görmektedir. Bu anlayışa göre tek seferde binlerce aynı tür ürünler üretilmektedir.

Yetmen' e (2012, s. 79) göre, giyilebilir sanat alanının moda sektöründeki gibi standart bir yapım zihniyetinin bulunmaması sebebiyle "moda" kavramına kıyasla bir başkaldırı sunan ekol olarak bilinmektedir. Giyilebilir sanat, modanın hızlı ve seri üretim yöntemine karşı durmasında en belirgin rol oynayan etken, özünde bir ihtiyaca yönelik olmayan giysi üretimidir. Bu yönü ile bakıldığında söz konusu sanat anlayışında belirli bir hedef kitlenin olmayışı ihtiyaç unsurunu da devre dışı bırakmaktadır. Çünkü beklenti amacı içerisinde olmadan ürünler imal edilmektedir. Modanın seri üretim yöntemi de bu doğrultuda düşünüldüğünde her iki alanın üretim yönteminin amaçladığı hedefin ayrıştığı görülebilmektedir.

Giyilebilir sanat yöntem ve seslendiği hedef kitle bakımından hazır giyim üretiminden ayrılmaktadır. Giyilebilir sanatın uygulama yöntemlerinde günlük yaşamda kullanılamayacak ölçüde hazırlanan kumaş veya alternatif malzemelere dayalı yapılar mevcuttur. Çünkü bu akımdaki giyim anlayışı işlevsel giyim anlayışının ötesine geçerek üzerinde zihin yorulacak bir sanat nesnesi haline getirilmesi gaye edinilmektedir. Deneysel yöntemlerin geliştirilmesinde rol alan Japon tekstilcilerin yaptıkları el emeği ile özgün biçim verme işlemlerinin dokumacılık alanında önemli bir konumda olduğu bilinmektedir (Halaçeli-Metlioğlu, 2015, s. 91). Giyilebilir sanat alanı üzerinde çalışmış olan dünyaca ünlü Japon tekstil tasarımcılarının kendi koleksiyonlarında malzemeyi kullanım tarzları ve doku çalışmaları ile sanatsal giysi ürünleri üretmiş oldukları bilinmektedir.

3.6. Tekstil Sanatçılarının Giyilebilir Sanat Eserleri

3.6.1. Issey Miyake

Issey Miyake modayı sanat ile buluşturarak yenilikçi ve fütüristik bir tasarımcı kimliğine sahip olmayı başarmış Japon moda tasarımcısıdır. Issey Miyake’ nin çocukluğundaki yaşamı ve moda kariyeri incelendiğinde kendisinin nasıl bir tasarımcı zihniyetine sahip olduğu görülebilmektedir. Issey Miyake’ nin moda tasarımı zihniyetini net ve anlaşılır bir tasarım dili ile kendi ürünlerinde görmek mümkündür. Çünkü tasarımcı, modayı sanatın dili ile vermeye çalışırken farklı tasarım tekniklerini karmaşa bir görünümde olmadan sade bir anlatım ile ele almaktadır. Tasarım alanında çok başarılı bir kariyer elde etmeyi yakalamış olan Issey Miyake çoğunlukla giysi tasarımlarında kumaşın hacim ve şekil unsurlarını yapı bozumuna uğratmaya çalışmış olduğu bilinmektedir.

Tasarımcının ürünleri incelendiğinde en çok karşılaşılan doku türlerinden biri olarak pilise tasarım yöntemi görülebilmektedir. Kumaşı adeta tuval üzerinde bir resim çizme edasıyla kullanıp gündelik giyim stilleri dışında estetik biçimleri ön planda tutarak sanatın etkilerini yansıtmaya çalışmıştır. Tasarımcının modanın sürekli devinim halindeki sezonlarına bağlı kalarak değişen yönünün aksine bir çizgide giysilerindeki tasarım zihniyetini modanın hızlılığına karşı durarak ‘‘zamansızlık’’ kavramı ile ele almaktadır.



Görsel 3.30. Issey Miyake, 1995, ilkbahar hazır giyim defilesi, kadın elbiseleri

Issey Miyake' nin 1995 yılında bir hazır giyim defilesindeki pilise tasarım yöntemi ile sanatsal üslupta hazırlanmış iki adet kadın elbisesi görülmektedir. Görsel 3.30.' daki kumaşın tasarım yöntemi düşünüldüğünde giyilebilir sanat ürünlerinin ilk aşamasındaki kumaş yüzeyinin oluşturulması aşaması ile benzerlik taşıdığı görülmektedir. İlk önce yüzey oluşturularak ardından form işlemleri uygulanmıştır. Bu sebep ile giyilebilir sanat ölçeğinde üretilmiş bir eser gözü ile de değerlendirilebilmektedir.



Görsel 3.31. Issey Miyake, 1995, sonbahar defilesi, pilili kreasyon, Paris



Görsel 3.32. Issey Miyake, 1995, ilkbahar/yaz Rhythm Pleats serisi, kadın elbisesi



Görsel 3.33. *Issey Miyake, 1991, kadın elbisesi*

Görsel 3.33’ te görüldüğü gibi Issey Miyake’ nin 20. yüzyıldaki bir ürünü pilise tasarım yöntemi ile hazırlanmıştır. Form unsuru açısından incelendiğinde kumaşın üzerindeki simetrik şekillerin varlığı ortaya çıkarılmaya çalışıldığı için “form” unsuru ön plana çıkarılmadan “biçim” in hâkim olduğu söylenebilmektedir.



Görsel 3.34. *Issey Miyake, 1990, kadın elbisesi*

Görsel 3.34.’ te verilen örnekte Issey Miyake’nin kumaş yüzeyinde pilise tasarım metodu ile oluşturduğu yüzey çalışmasının elbise formuna getirildiği görülmektedir.

Tasarımcının temel tasarım öğelerinden biri olan ‘‘renk’’ öğesini, temel tasarım ilkelerinden biri olan ‘‘denge’’ unsurunu gözeterek kullanmasını ve kumaşın yüzeyindeki ‘‘form’’ etkisini öne çıkarmasını arzuladığı söylenebilmektedir.

3.6.2. Rei Kawakubo

Rei Kawakubo, forma yönelik tasarım yönteminde moda ile sanatı etkileşim haline getirmesi ile öncü bir moda tasarımcısı olarak bilinmektedir. Kawakubo alışlagelmiş giyim anlayışındaki avangard çizgide tasarladığı koleksiyonları sergileme biçimi ve vitrin sunumu kapsamında ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Tasarımlarındaki ‘‘form’’ öğesini heykelsi duruşlar ile özgün silüet şekillerinde üretmiş olduğu tasarımları incelendiğinde görülebilmektedir. Moda tasarımı endüstrisinde Kawakubo, ‘‘anti-moda’’ karşıtı giysi tasarlama yöntem dilini geliştirmeye çalışan moda tasarımcılarından biri olmayı başarmıştır.



Görsel 3.35. Rei Kawakubo, 1997, *Dress Meets Body* isimli ilkbahar koleksiyonu, kadın elbisesi

Rei Kawakubo' nun "Dress Meets Body" isimli ilkbahar koleksiyonunda yer alan bir kıyafet görülmektedir. Kıyafet pöti kareli bir kumaş ve kumaşın içine yerleştirilmiş dolgu malzemeleri ile kadın silüetine yeni bir boyut katarak koleksiyon ürünlerinde yeni bir söylem dilini geliştirmiş olduğu bilinmektedir.



Görsel 3.36. *Rei Kawakubo, 2016/2017, sonbahar kış defilesi*

Rei Kawakubo' nun Görsel 3.36' da tek renkte kumaşların tercih edildiği giysisinde, oldukça gösterişli bir form üslubu görülmektedir. Sözü edilen tarihte gösterimi yapılan defiledeki dikkat çeken giysilerden bir tanesi olduğu bilinmektedir.

Metropolitan Sanat Müzesinin her yıl ev sahipliği yaptığı The Met Gala isimli etkinliğin Mayıs 2017' de düzenlediği ve ünlü Japon moda tasarımcısı Rei Kawakubo'nun tasarımlarının gösterime açıldığı Rei Kawakubo/Comme des Garçons: Art of the In-Between temalı sergiye ait fotoğraflara Görsel 3.37., Görsel 3.38. ve Görsel 3.39.' da yer verilmiştir.



Görsel 3.37. Rei Kawakubo/Comme des Garçons: *Art of the In-Between* Sergisi, The Met, 2017, -1



Görsel 3.38. Rei Kawakubo/Comme des Garçons: *Art of the In-Between* Sergisi, The Met, 2017, -2



Görsel 3.39. Rei Kawakubo/Comme des Garçons: *Art of the In-Between* Sergisi, The Met, 2017, -3

4. TASARIM SÜRECİ

4.1. Tasarımda Süreç Analizi ve Genel Özellikleri

Tasarım kavramının keşfedilmesi endüstri inkılabı ile insan gücünün yerini alan makine gücü sonrasındaki kol emeğine olan ilginin azalıp kalitesi düşük nesnelerin üretilmesi ile meydana gelmiştir (Nadasbaş ve Önemli, 2019, s. 190). Sanayi devriminin başlamasının bir getirisi olarak görülen makineleşme, ülkelerdeki bazı sektörlerde üretim ve tüketim unsurlarını etkilemiştir. Bu sektörlerin içinde yeri olan tekstil endüstrisi, üretimindeki hızlilik dolayısıyla ‘seri üretim’ yöntemini ortaya çıkarmıştır. Seri üretim, ürünlerin birbirine benzer özelliklerde üretilme yöntemidir. Teknolojik unsurların da gelişerek ilerleme kaydetmesi sonucunda fabrikalar, firmalar ve özel atölyeler seri üretim yöntemini benimsemiştir. Sektörlere yerleşen seri üretim yönteminin bazı dezavantajları söz konusudur. Bunlar; ürün çeşitliliğinin az, kalite miktarının düşük ve çevreye bırakılan atık miktarının çok fazla olması durumları ile bilinmektedir.

Tasarım, somut bir nesne oluşumuna getirilmeden önce zihinde planlama işlemlerinden geçirilmesi ile ortaya çıkmaktadır (Emiroğlu ve Ağaç, 2023, s. 59). Tasarım ilk önce akılda başlar ve daha sonrasında planlı bir yol haritasının belirlenmesi ile fikir geliştirildikçe anlamsal hacmi genişler. Tasarım, belirlenmiş bir hedef doğrultusundaki somut nesne iken tasarım işlemi ise elde edilmesi planlanan somut nesnenin gerçekleştirilmesi gereken işlem basamaklarının tümünü içine almaktadır (Gürcüm ve Üner, 2016, s. 47). Tasarım kavramı, kendi içinde bölümlere ayrılmış bir periyot diliminde pek çok basamaktan sonra belirgin bir hale kavuşmaktadır. Tasarımcı ürününü hazırlaması gereken zaman diliminde sunması ve göstermesi için farklı kategorilerde aşamalı olarak planlanma yapmaktadır.

Tasarım, içeriğinde pek çok parametreyi barındıran tecrübeleri ve esinlenmeleri kapsamına alan uzun soluklu işlemlerdir (Gürcüm ve Yurt, 2016, s. 634). Tasarım var olan bir fikrin veya daha önce akla gelmemiş olan bir fikrin derinlemesine düşünülüp planlı bir süreç analizi ile geliştirilmesi işlemlerini kapsamaktadır. Planlı süreç analizi içerisinde tasarımcının mesleki deneyimleri ve yetkinlikleri, deneysel tasarım yöntemi ile üretilmiş çalışmaları, gözlemleri, teknik incelemeleri, yazınsal araştırmaları ve kendi imgesel düşüncelerinin tümü tasarım ürününün elde edilmesinde etkili olmaktadır.

Tasarım periyodu, bizzat araştırma sahibinin bireysel ve özgün düşünce sistemleri doğrultusunda ilerleme ortamı oluşturan bir özelliktedir (Erdoğan, 2011, s. 15).

Tasarım süreci araştırmacı statüsündeki tasarımcının kendi tasarım metotları, üretim biçimleri ve sunum şekilleri doğrultusunda hazırlanmaktadır. Tasarım sürecinde tasarımcı elde ettiği farklı deneyimleri oluşturacağı eskizlere ve çizimlere aktarabilmektedir. Tasarım süreci geniş bir zaman dilimine yayılarak gerçekleştirilmektedir. Tasarımcının gözlemleri, akademik araştırmaları, kültürel zenginlikleri ve sosyal yaşamı içindeki insan ilişkileri bu sürece etki edebilmektedir.

Tasarımın çıkış konumu olan ilham kaynağı, ayrıntılı taramalar neticesinde kendine has bir planda ortaya çıkmaktadır (Gürcüm ve Çiftçi, 2017, s. 2). İlham kaynağının seçimine geniş bir zaman zarfında karar verilerek bütün yönleriyle ayrıntılandırılarak araştırma sonunda gerçekleşmektedir. Tasarımcının ilham kaynağı seçimi, nihai olan son üründe kendisini göstereceği için özgün olması için çaba gösterilmektedir. İlham kaynağı ne kadar özgün olursa tasarım ürününün dikkatleri üzerinde toplaması ve aynı kategoride hazırlanmış diğer tasarımlardan sıyrılıp belirginleşebileceği düşünülmektedir.

Bir nesnenin planlanma süreci içerisinde ilham varlığı zengin bir içeriğe sahip iken planlanma kurgusunda ise sınırlar önceden işlem basamaklarına istinaden belirlenmektedir (Gürcüm ve Kartal, 2021, s. 550). Esin kaynağı bir tasarım ürününün ortaya çıkmasını sağlayan ilk aşamada gerçekleşmektedir. Esin kaynakları tasarımın yapılacağı disipline göre değişim gösterirken seçimleri hakkında herhangi bir sınırlandırma gözetilmemektedir. Doğadan bulunan bir materyalin dokusu, canlılar alemindeki renkler ve şekiller, insan hayatındaki kavramlar, eğilimler, duygu durumları, toplumdaki önemli olaylar ve olayların sonuçlarının yankılarının hepsi ilham kaynakları olarak görülebilmektedir. Esin kaynağının ne tür bir konuda tercih edileceği tasarlanacak ürün için gereklidir. Çünkü nihai üründe esin kaynağının sahip olduğu biçim, form ve görsel düzenlemeler ve sunum aşamalarındaki özelliklerin belirgin bir duruma getirilmesi açısından önemli görülmektedir.

İmgesel düşünme işlemi, belirli bir metot dahili içerisinde devinim halinde sürekli yenilik kazanılarak yol katedilmesi sürecidir (Çağlar ve Varol, 2021, s. 4). Tasarımcılar çoğunlukla bir kavramdan ya da bir somut nesneden esinlenerek kendi tasarım kurgularını oluşturmaktadırlar.

Esinlenme süreç içerisinde çalışmanın başlangıç aşamasında gerçekleşebildiği gibi sonlanışına kadar da devam edebilmektedir. Esinlenme tasarımcının kendi hayal gücü dürtülerinin açığa çıkması ile zenginleşmektedir. Hayal gücünün etkili bir şekilde kullanımı ile tasarımcı araştırmasını farklı açılardan derinlemesine bir şekilde ele alabilmektedir. Tasarımcı önceden tespit etmiş olduğu tarama konusu için bilgi derleme, kurgulama ve alternatif yöntem üretme mantığı ile hareket etme gibi standart bir takım hazırlık ve tamamlama işlemlerine sahiptir (Erdoğan, 2012, s. 3). Tasarım nesnesinin fiziksel bir ürün konumuna erişmesinden önceki işlem basamaklarında tasarımcı yoğun tempolu ve aktif bir süreç içerisinde kendini bulur. Tasarımcı pozisyonundaki kişi veya kişiler birden fazla alternatif seçimler, ortaya atılan varsayımlar, ikinci ve üçüncü tasarım planlamaları ve olası durumlara karşı alınacak tedbirler karşısında teknik ve malzeme seçimleri yapmaktadır.

Tasarlama fiilinin ilk oluşum evresinden bitmiş nihai nesneye kadarki yaşanan süreçler fiili icra eden bireysel fikirler ve toplumbilimsel edimler gibi pek çok parametreyi içine almaktadır (Kaya, 2020, s. 179). Tasarım ürününün oluşumuna tasarımcının entelektüel bilgi birikimi, kültürel bilgi düzeyi, diğer disiplinler ile olan bağlantıları, çevre gözlemleri ve uygulamalı deneysel tasarımları nihai son ürününün netliğinin kazanmasında etkili olan faktörler olarak bilinmektedir. Esin kaynağı bir tasarım ürününün ortaya çıkmasını sağlayan ilk aşamada gerçekleşmektedir. Esin kaynaklarının seçiminde herhangi bir sınırlandırma gözetilmemektedir. Esin kaynakları tasarımın yapılacağı disipline göre değişim göstermektedir. Doğada bulunan bir materyalin dokusu, canlılar alemindeki renkler ve şekiller, insan hayatındaki kavramlar, eğilimler, duygu durumları, toplumdaki önemli olaylar ve olayların sonuçlarının yankılarının hepsi ilham kaynakları olarak kullanılmaktadır. Bu sebeple, esin kaynağının nasıl bir konuda tercih edileceği tasarlanacak ürün için önemli görülmektedir.

Tasarımcının hedeflediği çalışmasının yapımında etkilendiği ve esinlendiği bir konunun netlik kazanması gerekmektedir (Ağaç ve Dağ, 2021, s. 255). Esin kaynağı tasarımcının kendisi tarafından bizzat belirleneceği gibi bir takım çalışması içerisinde bulunuyor ise grup halinde de belirlenebilmektedir. Esin kaynağı seçiminde çok yönlü bir bakış açısı içerisinde durumlar analiz edilmektedir.

Tekstil tasarımına yönelik taramalar pek çok etki unsurunun içerik özelliklerini sunma olanağı vermektedir (Tanyer ve Başaran, 2021, s. 1733). Tekstil tasarımında nihai ürününün belirli üretim planlanma aşamaları mevcuttur. Öncelikle hayalde canlandırılan fikirler ve eskizler bilgisayar ortamında veya el çizimleri ile kağıtlara aktarılır ardından malzeme ve aksesuar araştırmaları yapılır. Cansız manken veya nesneler üzerinde provalar yapılarak ürünlerin yapım aşamalarındaki yanlış yöntemler ve eksiklikler bulunmaya çalışılır.

Koleksiyon hazırlama işleminde tasarımcının pek çok becerisinin sergilenmesi ve uygulamalı olarak gösterilmesi gerekmektedir (Coşkun, 2022, s. 88). Tasarımcının kendi oluşturacağı tasarım, kendi aydın fikirlerini, mesleki ustalıklarını, iş disiplini, profesyonel kariyerindeki tüm deneyimlerini aktardığı uygulamalı bir içerik olarak görülmektedir. Tasarımcı için bu zaman dilimleri kendisine keşfetme ortamı sunmaktadır. Eskizler, uygulamalı numune üretimleri, deneme-yanılma yolu ile elde edilen deneysel ürünler, renklendirilmiş artistik çizimler, moodboardlar ve sürecin nasıl bir ilerleme mantığının olduğunu gösteren bir süreç analizi dosyası sunumu ile gerçekleştirilmektedir. Koleksiyon ortaya çıkarmada daha önce üretilip sunumu gerçekleştirilmiş olan ürünleri takip eder nitelikte olmasının dışında üreten kişinin kendine has tasarım dürtülerinin etkin bir biçimde kesintisiz süregelmesi beklenmektedir (Mehrali, 2015, s. 72). Koleksiyon oluşturmada odaklanılan asıl durum, önceki oluşturulan koleksiyonlardan farklı olarak tasarımcının nasıl bir kurgu planlaması içerisinde olacağı ve kurgu planlamasının içeriğindeki ürünlerin tasarlanmasının ardından nasıl bir konsept ile sunulacağı kapsamında düşünülmektedir.

4.2. Covid-19 Salgın Süreci

2019 tarihinin aralık dönemi içinde Çin'in Wuhan kentinde oluşan covid-19 virüsü dünyanın pek çok kıtasına yayılarak büyük bir bulaşıcı rahatsızlık durumunu meydana getirmiştir (Birkandan, Kılıç ve Kutsal, 2020, s. 272). Wuhan kentinde bir erkekte görülmesiyle başlayan covid-19 hastalığı Orta Asya'dan başlayarak Avrupa ve ardından neredeyse dünyanın tüm ülkelerinde yayılım gösterdiği bilinmektedir. Söz konusu bu hızlı yayılım sebebiyle vaka sayıları gün be gün tırmanışa geçmiştir.

Yurt içi ve yurt dışı uçuşların durması, insanların dışarı çıkma sürelerine kısıtlamaların getirilmesi, sosyal aktivitelerin uygulanmaması, toplu taşıma seferlerinde az sayıda insana yolculuk yaptırılması, tüm toplu alanlara, özellikle sağlık merkezlerine maske zorunluluğunun getirilmesi ve tüm eğitim kurumlarında yüz yüze eğitimden çevrimiçi uzaktan eğitime geçilmesi, covid-19 pandemisinin başlangıç aşamasında alınan zorunlu tedbirlerden yalnızca bir kısmını kapsamına almaktadır.

Salgın sürecindeki zaman diliminde, iletişim kurmak amacıyla sanal ortamın çevrimiçi olanaklarını kullanıp geliştirmeye yönelik çalışmalar içinde bulunulmuştur (Özlem, 2020, s. 886). Vakaların giderek artması, özellikle şehir hayatında yaşamakta olan insanların hayatlarını baştan aşağıya değişime uğratmıştır. Bu durum, insanların çok uzun süreler boyunca aynı mekân içinde durmalarına, yüz yüze akraba, arkadaş ve yakın çevreleri ile iletişimlerini azaltmalarına, mesleklerini icra ettikleri ortamlara gidememelerine ve kendi uğraş alanlarından uzaklaşmalarına sebep olmuştur. Covid-19 salgınından dolayı sağlanan korunma yollarından biri olan karantina, toplumlarda ruhsal birtakım aksaklıklara yol açarak ve insanların soyutlanarak asosyal bir duruma gelmelerine zemin hazırlamıştır (Tatlidil ve Ayrancı, 2021, s. 612).

Salgının başlangıcı ve ciddiyetinin zirveye ulaştığı zamanlarda halkların büyük çoğunluğunda yüz yüze iletişim kurmanın mümkün olmamasının da etkisiyle insanların çoğunluğunda içine kapanıklık, bireysellik ve benmerkezcilik gibi duygu durumları ortaya çıkmıştır. Bu sebeple artık toplantılar ve diyaloglar yüz yüze yapılmadan sanal ortamlarda online olarak gerçekleştirilmiştir. Sanallaşma ciddi bir şekilde yeni iletişim platformlarının kurulmasına katkı sağlamıştır. İnsanların sosyal yaşam hakları salgın dönemi içerisinde zorunlu önemlerin alınması sonucunda kısıtlılık periyoduna girmiştir (Şen ve Kayabaş, 2022, s. 78). Salgının yayılımının genişlememesi için devlet yönetimi ve halk sıkı iş birlikleri içerisinde kollektif şuur ile hareket etmiştir. Devletin yayımlamış olduğu salgının seyri hakkındaki en güncel bilgiler, basın-yayın aracılığı ile halka duyurulmuştur. Televizyon reklamları ve çeşitli sosyal medya platformları üzerinden salgına karşı alınacak tedbirlerin kuralları ilan edilmiştir.

Bu süre zarfında toplumun önde gelen sanatçıları, araştırmacıları ve yazarları toplumu salgına karşı bilinçlendirmek ve salgına karşı alınacak önlemlere karşı duyarlı olmak adına televizyon gibi medya organlarının açık oturumlarında söz sahibi olmuşlardır.



Görsel 4.1. Covid-19 pandemisi

Covid-19 pandemisine kadarki gelinen sürecin 30 yıl içerisindeki en büyük buhran dönemi olması konusu gündemde tutulmaktadır (Tuncer, 2020, s. 55). Covid-19 salgınının biyolojik olarak insan vücuduna tesir etmesinin yanında psikolojik olarak insan zihninde pek çok olumsuz etkilerde de bulunduğu bilinmektedir. Kişilerin demografik özellikleri, yaşadığı coğrafi şartlar ve kültürel özellikleri pandemi döneminin bireyler üzerinde aynı derecede hissedilmemesini sağlamıştır.

Covid-19 pandemi periyodu kapsamında toplumların sağlık açısından güvenilirliğini sağlamak amacıyla devletler vaka sayılarının durumuna göre çeşitli önlemler almışlardır (Turhan, 2022, s. 367). Devletlerin salgının yayılmasını önlemek maksadıyla almış oldukları tedbirleri hiçe sayarak ve görmezden gelerek ülkeler içinde yaşayan bireylerin isyanları ve ayaklanmaları görülürken kimi ülkelerde de salgına sebep olan söz konusu hastalığa yakalanma ve başka bir bireye de bulaştırma durumunun yaşanmasından duyulan korku nedeni ile bireylerin büyük oranda devlet yönetimi tarafından alınan tedbirlere uyum sağlama noktasında hem fikir oldukları bilinmektedir.

Salgın süreci içerisindeki bireylerden en çok talep edilen eylemler, toplu yerlerde maske kullanımı ve sosyal mesafe kurallarına uyulması olmuştur. Özellikle kısıtlamaların birer birer kaldırılmaya başlaması ile insanların bazılarında ‘‘korku’’ duygusunun egemen olduğu gözlemlenmiştir. Korku duygusunun getirdiği endişe, tedirginlik, panik ve kaygı durumlarının yol açtığı kuruntulu haller sonucunda bireylerde depresyon belirtileri görülmeye başlamıştır. Salgın döneminin zorluğuna en çok maruz kalan insan grubu olan tıp personelleri vermiş oldukları çetin mücadelede çeşitli zorluklara göğüs germeyi başaramışlardır (Şen ve Kayabaş, 2022, s. 79).

Salgın devam ederken bir yandan aşı çalışmaları hem ülkemizde hem de dünyanın belli ülkelerinde başlayarak hız kesmeden devam etmiştir. Salgın ile mücadelede bir yılı geride bırakmadan dünyadaki bazı ülkelerde insanlar üzerinde aşılama girişimleri yapılmıştır. Ülkemizde de ilk aşılama salgın döneminden bir yılı geride bıraktıktan sonra gerçekleştirilmiştir. Aşılama çalışmaları farklı yaş gruplarına belirli zaman aralıklarıyla uygulanmıştır. Pandemi döneminde salgının seyri belirli periyotlarda değişim göstermiştir. Devlet tarafından duyurulan sıkı önlemlerin uygulanması ile yüksekte seyreden vakaların önüne geçilmeye çalışılmıştır. Ve alınan sıkı önlemler sayesinde vakalar büyük oranda düşüş göstermiştir.

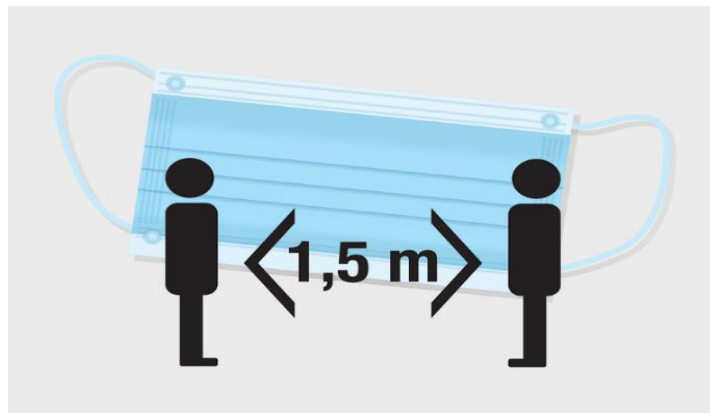


Görsel 4.2. Covid-19 pandemi dönemi, sağlık çalışmaları

Covid-19 salgınının ortaya çıkıp yayılması ile dünyadaki belli başlı standartlar çabuk ve bir o kadar da sarsıcı bir biçimde çöküntüye uğramıştır (Yiğit, 2021, s. 11). Pandeminin dünyayı etkisi altına aldığı süreç içerisinde insanoğlunun yaşamında köklü değişimler yaşanmıştır.

Bu değişimler etkisini insan yaşamındaki maddi ve manevi tüm boyutları ile göstermiştir. Başta sağlık olmak üzere, ulaşım, eğitim, kurumsal ofisler, akademiler, turizm hizmetleri, kültürel organizasyonlar, konaklama, seyahat, spor müsabakaları ve alışveriş merkezleri gibi kalabalık ortamlar, insanlara tesir eden alanları oluşturmaktadır. ‘‘Sosyal mesafe’’ tabiri bu dönemde halkın dilinde en popüler ve en aşına olunan kelimeler arasına girmiştir. İnsanların sosyal hayatlarında, evlerinde ve hatta özel hayatlarında dahi sosyal mesafe kuralları bu dönem de etkisini göstermiştir. Sosyal mesafe kurallarına uyum sağlanması ile insan yaşamı yeni normallere uygun bir şekilde sürdürölmeye çalışılmıştır. Bu nedenle yeni normal düzenlemeler ölkemizde ve dünyanın pek çok ölkesinde hayata geçirilmeye başlamıştır. Sözü edilen ‘‘yeni normal’’ kavramı ile insanlar yeni kabuller elde etmeye başlamıştır.

Salgının ortaya çıkması ile halk topluluklarının kendilerini koruma önemleri çeşitlenmiş ve bir takım yeni savunma kuralları dolaylı olarak ortaya çıkmaya başlamıştır (Gürsu, 2020, s. 3). Sağlık bakanlığının resmi kaynaklarında yayımlanan vatandaşların salgına karşı nasıl önlemler alması gerektiğine dair yazılı metinler aracılığı ile ölkemizdeki insanlar bilgilendirilmiştir. Ve sağlık alanındaki uzman hekimlerin de çeşitli açık oturumlarda, seminerlerde, çevrimiçi bağlantılarda kendi önerileri ve kendi özel sosyal medya hesaplarında yayımlamış oldukları tavsiyeleri sayesinde salgına karşı neler yapıp neler yapılamayacağı açıklanmıştır. Virüsün insanlara bulaşmasının engellenmesinde her birey için geçerli olan üç ana kural açıklanmıştır. Bunlar; maske, mesafe ve temizlik. Buradaki ‘‘temizlik’’ kavramı bireylerin kişisel hijyen durumlarını temsil etmektedir.



Görsel 4.3. Covid-19 pandemi dönemi, sosyal mesafe kuralı

Covid-19 salgını yalnızca insan topluluklarının yaşam mekanizmalarına tesir etmek ile kalmayıp onların beşerî her türden kapsamına aldığı faaliyetlere doğrudan nüfuz etmiştir (Kavas, 2021, s. 797). Covid-19 salgını insan yaşamını tehdit eden problemleri ortaya çıkarmasının yanında insanların devamlılık gösteren hayat standartları içinde bir kriz ortamı oluşturmuştur. Bu kriz ortamı, en başta ülkeleri ekonomik açıdan dara düşürmesi ile gündeme gelmiştir. Cadde ve sokaklarda bir anda kapanan dükkân kepenkleri, işyerlerini kapatmak zorunda kalan esnaflar ve daha sayılamayacak pek çok meslek erbabının iş yerlerindeki sermayesinin durma noktasına gelmesi, tam kapanmanın başlaması ile ortaya çıkan olumsuz sonuçları oluşturmuştur.

Ekonomik dengelerin bozulmasının ardından doğarak gelen eğitim ve entelektüel gelişim standartlarında düşüşler gözlemlenmiştir. Sosyal izolasyonun sağlanmasının insanları bireyselleştiren yönü, bir nevi onları karamsarlığa ve umutsuzluğa sürüklemiştir. Bu yüzden yalnızlaşan insan gün geçtikçe farklılaşan korkulara maruz kalmış ve günden güne artan kaygı bozuklukları da beraberinde gelmiştir. Elbette ki her birey, salgının etkilerine aynı oranda maruz kalmadan pandemi dönemini atlatmıştır. Kökten uca birtakım değişimler bu dönemde şehir hayatında egemen olmuştur. Bu kadar yeniliklerin ve değişimlerin ani olarak boy göstermesi beraberinde bazı kırılmaları da getirmiştir. Bu kırılmalara en çok hayatın içinde aktif olarak yer alan bireylerin kısa süreler içinde değişen psikolojik durumları, örnek olarak verilebilir. Hayatları boyunca haftalarca veya aylarca kendi evlerinde çok uzun süreler boyunca kalmaları, sarsıcı etkilere sebep olmuştur. Gün içerisinde rutinleşmiş işleri devamlı yapmak, insanlardan uzak durup temas etmeden yaşamak ve insanlar ile iletişimin sağlanması için teknolojik araç gereçleri çok uzun süreler kullanmak pandemi döneminde sıkça karşılaşılan durumların başında gösterilebilir. Aslında her ne kadar teknoloji ile daha da sıkı bağlar kurulmuş olsa da çok uzun süreler boyunca bilgisayar, televizyon, telefon gibi iletişimi sağlayan elektronik ekipmanlar aracılığı ile ekran ışığına maruz kalmak farklı sağlık problemlerini de beraberinde getirmiştir. Bu durumlara göz rahatsızlıkları, boyun düzleşmesi, beden hareketsizliği sebebi ile hızlı kilo artışı ve psikolojik durumlardaki duygu durum bozuklukları örnek olarak verilebilir.



Görsel 4.4. Covid-19 pandemi dönemi, insan ruh halleri-1



Görsel 4.5. Covid-19 pandemi dönemi, insan ruh halleri-2

Söz konusu bu zaman dilimi içerisinde çevrimiçi platformlar, insanların birbirleri ile iletişimde kalmalarını aktif bir şekilde tutmuştur. Dünyamızın ve içinde bulunduğumuz yüzyılın vazgeçilmez bir iletişim ağı olan internet, bu dönemde en etkili iletişim kurmayı milyonlara ulaştırma görevinde tutmuştur.

Salgının başlamasından itibaren ve gelişim evrelerine değin seminerler, sunumlar, konferanslar, sergiler, TV açık oturumları, müzik ve müzisyen toplulukları, kamu kuruluşlarının ve lisansüstü eğitim enstitülerinin akademik evreleri ve özel kurslar bünyesinde daha pek çok eğitim-öğretim faaliyetleri kapsamında yapılan sınavlar, iş görüşmeleri, mülakatlar, çekilişler ve toplantılar internet ortamında online olarak gerçekleştirilmiştir. Pandemi döneminde yüz yüze görüşmelerin yerini alan çevrimiçi görüşmeler dijitalleşmenin toplum nezdinde ön planda olması ile ilgi odağı haline gelerek daha fazla erişime açılıp kullanılmasını sağlamıştır.

Pandemi döneminin zorunlu bir getirisi olan çevrimiçi bağlantılar, sanatsal iş kollarında da çoğunlukla tercih edilmiştir (Öztürk ve Erol, 2022, s. 475). Bu dönemde ülkemiz ve dünyadaki pek çok ülkede kültür sanat etkinlikleri kapsamında programlar düzenleyen fuarlar, müzeler, sanat galerileri, tiyatrolar, sergiler ve söyleşiler yüz yüze platformlarda sunum yapma imkanını kaybetme noktasına gelmişlerdir. İşte tam da burada etkinliklerin ve programların sanatçılara ve sanatsever halka uzak kalmasının önüne geçilerek çevrimiçi iletişim programlarında sanatı halk ile buluşturmak adına çalışmalar yapılmıştır. Pek çok konser ve tiyatro etkinlikleri seyircisiz bir şekilde çalışmalarını sürdürmeye çalışmıştır. Buradan görülüyor ki sanat, bir şekilde kendine bir çıkış yolu olarak varlığını devam ettirmeye çalışmıştır. Sanatın birleştirici ve bütünleştirici gücü sayesinde yarım ve tam kapanma süre zarfı içerisinde sanatçılar ve sanata gönül vermiş insan grupları faaliyetlerine devam etmeye çalışmışlardır.

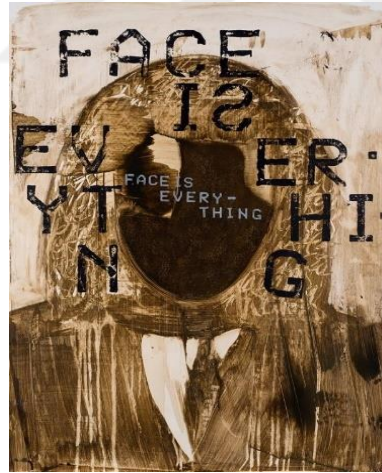


Görsel 4.6. Covid-19 pandemi döneminde sanat

Koronavirüsün sebep olduğu pandemi döneminin etkileri bir sanat faaliyeti olan kamusal sanat faaliyetlerinde de kendisini göstermiştir (Gözüm ve Erdoğan, 2021, s. 42). Koronavirüs salgını süreci pek çok meslek kuruluşunda salgının tehlikesini ve önemini göstermek ve halka duyurmak amacı ile çeşitli sanat faaliyetlerinde konu olarak işlenmiştir. Karikatür, mural ve resim sanatında pandeminin önem ve boyutu halka sunulmuştur. Hem kendi ülkemizin sanatçıları hem de dünyadaki diğer sanatçıların yapmış oldukları eserler literatürdeki yayınlarda veya dijital arama motorlarında rahatlıkla bulunabilmektedir.

Özellikle kamusal sanat alanında pek çok eser üretilmiştir. Sanat ortamının yalnızca bina içlerinde ve yalnızca belli mekanlarda gerçekleştirilen faaliyetleri kapsamadığı pandemi günlerinde sanatçıların üretmiş oldukları eserler ile görülebilmektedir. Covid-19 salgınının tesirde bulunduğu alanlardan biri olan sinema endüstrisi de pandemi dönemi içerisinde canlı izleyiciden yoksun bir şekilde online mecralar aracılığıyla çalışmalarına devam etmiştir (Akdemir-Dilek, 2021, s. 788). Sinema alanı gibi diğer kültür-sanat, sanat-tasarım ve müzik alanları uygulamalı faaliyetlerini halka sunmak için medya organları ile bağlantılar kurmuşlardır.

2020 yılında 20 sanatçının katılımıyla açılan ‘‘Maske/Çağrışımlar’’ isimli sanat ve tasarım sergisi covid-19 salgın sürecinin başlangıcından son bulunuşuna dek insan hayatında olmazsa olmaz bir nesne olarak görülmüş olan ‘‘maske’’, sanatçıların estetik yorumları ile üretime kavuşturulmuştur. Sergide her bir sanatçının sergi temasına yaklaşımı farklı açılardan ele alınmıştır. Covid-19 pandemi sürecindeki sanatın konu işleyişi, üretim metodu ve sergileme durumlarını göstermek adına sözü edilen serginin içinden iki sanat eseri yorumlanmaya çalışılmıştır.



Görsel 4.7. Mustafa Horasan, Yağlı Boya Portre, ‘‘Yüz Her Şeydir’’

Mustafa Horasan, ‘‘Yüz Her Şeydir’’ temalı ürettiği yağlı boya portre çalışması ile covid-19 pandemi döneminde insan hayatına bir anda giren ‘‘maske’’ nesnesinin ortaya çıkardığı duygu durumlarını tercüme etmeye çalışmıştır. Sanatçının ‘‘maske’’ kavramının merkezinde odaklandığı ana duygu, insan hayatını sosyal hayattan soyutlayan kısıtlayıcı ve sınırlayıcı özellikleridir.

Salgın sürecinde maske ile kapanan yüzlerin aslında pek çok duyguyu örtmesi yansıtılan bir diğer durum olarak düşünülmektedir. İnsan yüzünün her bireydeki anlamının farklı türde olmasının betimlenmesi adına, portredeki yüz organı tek bir renk ile çok şekil verilmeden tasvir edilmeye çalışılmıştır.



Görsel 4.8. Simay Bülbül, ‘‘Fanustaki Çocukluk’’

Simay Bülbül, ‘‘Fanustaki Çocukluk’’ temalı ürettiği maske, çocukların oynadığı oyuncak türlerinden biri olan legolardan oluşmaktadır. Sanatçının ‘‘maske’’ kavramını ele alış şekli konuya yaklaşım tarzına eğilişi ileilmektedir. Sanatçının ‘‘maske’’ kavramının merkezinde odaklandığı ana duygu, çocukların karantina süreci içerisinde açık havada, kendi yaşlıları ile oyun oynacağı zamanlarını yaşamaları gerekirken bir anda kapalı ortamlara hapsolmalarını, çocukların birbirinden farklı büyüklükte ve renkte değişen legoları ile temsil etmeye çalışmıştır. Covid-19 pandemi sürecindeki yetişkin insanlar gibi çocukların da uzun süreler boyunca evlere bağlı bir yaşam sürmeleri, sanatçının temaya kendi bakış açısı ile eğilmesi sonucunda şekil bulmuştur.

Sanatın konusu ve konuyu ele alış biçiminde sanat icracısının nefes aldığı çağın kapsamında verilmek istenilen mesaj ve açıklanmak istenilen konu sergileme biçimindeki farklılıklar ile gösterilebilmektedir (Aypek-Arslan ve Kurtoglu, 2022, s. 579). Sanatın biçim anlayışı değişken ve canlı bir yapıya sahiptir. Bu yüzden sanatçıların pek çoğu birbirinden zaman, yer ve mekân gibi unsurlardan bağımsız kalarak kendilerine özgü bakış açılarını yapıtları için kullanacakları tasarım uygulamalarında gösterebilmektedirler.

4.3. Covid-19 Salgın Sürecinin ‘‘Covid-19 Pandemisi’’ Temalı Giyilebilir Sanat Eseri Üzerindeki Etkileri

Sanat eğitimi, çevresinde tahavvül eden dış etkenlere bağılı olarak bir devinim halinde sürekli yenilenerek ve farklılık göstererek ilerlemektedir (Karagöz ve Mamur, 2022, s. 79). Sanat, duygular ve hayaller ile beslenmesinden dolayı özünde sübjektif nitelikler barındırmaktadır. Bu sayede sanatçısının zihinsel süreçlerinin bir yansıması olarak eserler ortaya koyulabilmektedir. Literatürün incelenmesi ile elde edilen verilerde geçmiş yüzyıllardaki bazı sanat eserlerinin üretiminde dönemin içinde yaşanan toplumsal olaylar, siyasi söylemler, ülkenin içinde bulunduğu kaos ortamı, insan hak ve özgürlükleri ve devrimlerin etkilenilen durumları kapsamına aldığı gözlemlenmiştir. İlk olarak 2019 yılının kasım ayı içerisinde görülen ve insanlığın yaşamını tehdit etmesi ile dünya genelinde büyük bir paniğe sebebiyet veren covid-19 pandemisi, sanat eğitimi ve sanat eseri üretimini doğrudan ve dolaylı olarak etkilemiştir.

Covid-19 salgınının başlaması ile çeşitli uygulamaya dönük sanatsal içerikli faaliyetler durma noktasına gelerek yüz yüze ortamlarda aktif bir şekilde icra edilememiştir (Tüzel, 2020, s. 89). Kültür ve sanat endüstrisi ve kendi kapsamındaki iş kolu kategorileri de dahil olmak üzere, covid-19 salgınının başladığı ve zirvede bulunduğu zaman dilimi içerisinde en fazla tesirde bulunduğu endüstrilerden bir tanesi olmuştur (Özarslan, 2021, s. 373). Dönemin içinde ortaya çıkan duygu yoğunlukları sebebi ile sanat eserlerinin içerik olarak konuları ve temaları çeşitlilik arz etmiştir. Genellikle umut etmek, karamsarlık, endişe, kriz ortamı, mücadele ve azim gibi hem pozitif hem de negatif kavramlar etkisini göstermiştir. Ayrıca bu çoklu duygu durumları sanatçıların yapıtları için farklı bakış açıları geliştirmelerine zemin hazırlamıştır.

Karantina zaman diliminde sanat alanındaki iş kolları yüz yüze görüşmeler yerine çevrimiçi görüşmeler aracılığı ile çalışmalarına devam ederken estetik faaliyetlerin uygulamalarında yeni, alternatif ve daha önce denenmemiş yeni yapım tarzları keşfedilmiştir (Aypek-Arslan ve Kurtoğlu, 2022, s. 580). Karantina sürecinin bu yönü düşünüldüğünde insanların sosyal ve iş hayatları için bazı yenilikleri ve kolaylıkları da beraberinde getirdiği gerçeğini gözler önüne sermektedir.

Sanat geçmişten günümüze içinde bulunduğu topluma öncülük eden, uzun soluklu süregelen sorunların çözümü için çıkış yolu sunmayı görev edinen ve en kötü yıkılış ve harabiyet zaman dilimlerinde dahi insan gruplarını aydınlatmayı amaçlamıştır (Onat, 2021, s. 221). Dünya tarihinde yaşanan pek çok farklı alandaki durumlar karşısında sanatçılar kendi özgün bakış tarzlarını ve yenilikçi fikirlerini gösterebilmişlerdir (Kılıç-Doğan ve Şener, 2022, s. 196). Sanatçılar geçmişten bu yana toplumdaki dengeleri değiştirecek önemli olaylar karşısında yapıcı ve alternatif fikirler sunarak toplumlara yol göstermeyi başarmışlardır. Sanatçı yaşadığı devrin açığa çıkardığı koşullardan etkilenebilir ve bu etkilenme doğrultusunda farklı durumlar eserlerinde konu olarak işlenebilir (Çamlıtepe, 2022, s. 5). Sanatçıların eserlerindeki konu çeşitliliği kimi zaman kendi istekleri doğrultusunda olabildiği gibi kendi istekleri dışında gelişen zorunlu birtakım değişiklikler doğrultusunda da şekillenebilmektedir. Bu zorunlu değişiklikler yakından tanık oldukları dramatik ve trajik içerikli olay örgüleri olabilmektedir. Toplumdaki diğer statülere sahip insanlardan farklı olarak sanatçıdan öncü ve reformist fikir yaklaşımlarını sunması beklenmektedir. Sanatsal faaliyetlerin sergilenmesinin insan hayatının sosyal konumu dahilinde irdelenmesi ile doğrudan bir etkileşimin sonucunda sanatın kendi varlığındaki gelişiminde artışın olduğu bilinmektedir (Kahraman, 2020, s. 85). Bireylerin hayat sürdürdüğü topluluklarda ortaya çıkıp büyük yankı uyandıran bulaşıcı rahatsızlıklar, çağın belli devirlerinde yaşamış olan bazı sanatçıların eserlerinde konu olarak işlenmiştir (Yabalak, 2020, s. 495).

Sanatçılar bulundukları dönemin mevcut maddi ve manevi durumlarından etkilenebilmektedir. Bu durumlar pek çok farklı konuları kapsamına alabilmektedir. Konular; salgın hastalıklar, doğal afetler, savaşlar, ülke içi toplumsal sorunlar, siyasi çalkantılar gibi toplumu derinden sarsan olaylar olabilmektedir. Dünya tarihinde insan sağlığını tehdit eden çok büyük salgın hastalıklar ortaya çıkmıştır. Bu salgınlar sars, veba, İspanyol gribi, cüzzam, kolera, sıtma, frengi ve son yıllarda ülkemizde de çok fazla can kaybına sebep olan covid-19 salgını örnekler arasında sayılabilmektedir. Sözü edilen bu salgın hastalıklar sanatçıların kaleminden çok farklı gözlemler ile kendi yapıtlarına aktarılmıştır.

Yüzyıllar boyunca süre gelen dönemler içinde bulaşıcı hastalıklar sanatçılar tarafından farklı açılardan gözlem yapılarak ve yorum geliştirmeleri sayesinde sanat alanında yer bulmuştur (Başar, 2022, s. 66). Salgın hastalıkların etkilerinin toplumlarda ne ölçüde hissedildiğinin ve ne kadar derin izler bıraktığının bilinmesi adına sanatçılar salgınları kendi eserlerinde konu olarak işlemeleri ile salgınların ciddiyetini gözler önüne sermeyi başarmışlardır.

Covid-19 pandemisini konu edinen yapıtlarda görülen kavramsal ifadeler birlik, psikolojik çöküş, paranoya, mücadele ve yalnızlık anlamlarını içermektedir (Başar, 2022, s. 71). Covid-19 salgınının insanlarda bir takım duygu durumlarının uzun süreli olarak hissedilmesine sebep olmuştur. Bu duyguların çoğunluğu olumsuz ve negatif içeriklere sahiptir. Uzun süre iletişimsizliğin getirmiş olduğu yalnızlık, insanların çalışma durumlarının sekteye uğraması ile kendi evlerinde aylarca durmalarından dolayı bıkkınlık ve bitmişlik, insanların kendi ev içlerinde dahi diğer aile üyelerinden mesafe olarak uzakta durmaya başlamaları ile psikolojik durumlarının ruhsal çöküntüye sebep olmaları örnek olarak gösterilebilir.

‘‘El Dokuması Kumaşlarla Giyilebilir Sanata Yönelik Öneriler’’ konulu tez araştırması, 2020 yılında ülkemizde ortaya çıkmış olan covid-19 salgınında tez araştırmacısının yaşamış olduğu ruh hallerini ve duygu durumlarını aktarma amacını taşımaktadır. Covid-19 salgın döneminin olumsuz etkilerine uzun bir dönem maruz kalan tez araştırmacısının üretmiş olduğu giyilebilir sanat nesnesinin kumaş yüzeyinin her bir bölümünde belirlediği duygu durumlarını ifade etmeye çalışmıştır. Araştırmacı, ele aldığı soyut kavramları yansıtmaya amacı içerisinde bulunarak covid-19 pandemi dönemini tekstil tasarımcısı perspektifinden yorumlama gayreti içinde olmaya çalışmıştır.

4.3. “Covid-19 Pandemisi” Temalı Giyilebilir Sanat Eserinin Oluşumunda Etkili Olan Dokuma Kumaş Yüzey Araştırmaları



Görsel 4.9. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, örnek deneysel dokuma kumaş, ön yüzey ayrıntı çekimi-1

Görsel 4.9’ da ki dokuma kumaş yüzeyinin çözgü bölümündeki ipliğin ve atkı bölümündeki malzemelerin cinsleri birbirlerinden tamamen farklıdır. Çözgü bölümü, tek bir iplik çeşidi ile hazırlanmıştır. Atkı bölümünde ise birbirinden farklı dokuda, renkte, cinsten, kalınlıkta ve boyutta kumaş parçaları kullanılmıştır. Atkı ipliğindeki desenler birbirlerinden farklı özellikler taşımaktadır. Yüzey tasarımındaki tercih edilen malzemeler deri, kot, saten, yünlü dokuma ve simli penye kumaştır. Görsel 4.9’ da ki yüzey tasarımı şekil ve doku yönleriyle incelendiğinde kumaş parçalarının farklı yüzey görüntülerine sahip olması bakımından karışık bir şekilde kullanılmaları ile deneysel yöntemli dokuma kumaş tasarımı oluşturulmasına katkı sunduğu görülmektedir.

Tablo 4.1. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-1

Tezgâh türü: 24 çerçeveli dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan iplik
Atkı ipi: Parça kumaş
Örgü türü: Deneysel
En/boy oranı: 20x25



Görsel 4.10. *Ayşenur SAKÖNDER, 2022, örnek deneysel dokuma kumaş, arka yüzey ayrıntı çekimi-2*

Görsel 4.10.’ da ki kumaş yüzeyi Görsel 4.9.’ da ki kumaş yüzeyinin arka bölümüdür. Kumaşın ön ve arka yüzeyleri karşılaştırıldığında ön yüzeyin atkı malzemelerini daha görünür kıldığı ve ön planda tuttuğu arka yüzeyin ise çözgü bölümündeki ipliklerin yüzeydeki görünürlüğü bakımından baskın gelmesi sonucu atkı ipliklerinin yüzeydeki görünüm oranını azalttığı gözlemlenmiştir. Görsel 4.10’ da ki çözgü iplikleri ise atkı iplikleri üzerindeki yoğunluğunu çizgisel şekiller ile belirginleştirmiştir. Ön yüzeydeki atkı ipliklerinin hacimsel değeri arka yüzeydeki atkı ipliklerinin hacimsel değerine kıyasla daha fazla olduğu görülmektedir. Benzer şekilde ön bölümdeki malzemelerin doku görünümü arka bölüme göre daha çok görünür ve dokunulduğunda hissedilebilir özelliktedir.



Görsel 4.11. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, örnek deneysel dokuma kumaş, ön yüzey ayrıntı çekimi-3

Görsel 4.11.' de ki kumaş yüzeyinin çözgü bölümündeki ipliğinin ve atkı bölümündeki malzemelerin cinsleri birbirlerinden tamamen farklıdır. Çözgü bölümü, tek bir iplik çeşidi ile hazırlanmıştır. Atkı ipliğinde birbirinden farklı dokuda, renkte, cinsten ve kalınlıkta iplikler kullanılmıştır. Atkı ipliğindeki desenlerin desen raporları birbirlerinden farklıdır. Yer yer aynı desenler tekrar ettirilerek farklı tür malzemeler ile dokunmuştur. Malzemelerin dokunmasında tercih edilen malzemeler; kâğıt iplik, boyanmış kâğıt iplik, renkli polyester iplik, kort ip ve yün iptir. Yüzey tasarımındaki atkı iplikli katmanlı yapılar incelendiğinde deneysel tasarım yöntemine sahip oldukları görülebilmektedir.

Tablo 4.2. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-2

Tezgâh türü: 24 çerçevesiz dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan iplik
Atkı ipi: Kâğıt iplik, boyanmış kâğıt iplik, pamuk/polyester-polyester/yün karışımli iplikler, kort ip
Örgü türü: Deneysel
En/boy oranı: 20x25



Görsel 4.12. *Ayşenur SAKÖNDER, 2022, örnek deneysel dokuma kumaş, arka yüzey ayrıntı çekimi-4*

Görsel 4.12.' de ki kumaş yüzeyi görsel 4.11.' de ki kumaş yüzeyinin arka bölümüdür. Kumaşın ön ve arka yüzeyleri karşılaştırıldığında ön yüzeydeki kumaş dokularının arka yüzeydeki kumaş dokularına göre daha belirgin olduğu görülmektedir. Çözümlü ipliğinin kumaşın en alt bölümünde kalması sonucunda yüzeye dokunulduğundaki malzemelerin hissedilebilirliğinin arka bölüme oranla daha fazla olduğu gözlemlenmiştir. Bu yüzden her iki yüzey dokusallık bağlamında değerlendirildiğinde ön yüzey daha aktif arka yüzey daha pasif konumdadır. Görsel 4.11.' de ki çözgü ipliklerinin atkı iplikleri üzerine gelmesi sonucunda Görsel 4.10.' da ki desen türlerini görünüm olarak değiştirmiştir. Her iki yüzeydeki desen türlerinde ve malzemelerdeki renklerin görünümünde değişimler gözlemlenmiştir. Görsel 4.10.' da daha pastel ve kontrast yönü ile mat renklerin hâkim olduğu ve Görsel 4.11.' de ise parlaklık yönü ile daha açık ve solgun renklerin ortaya çıktığı görülmektedir.

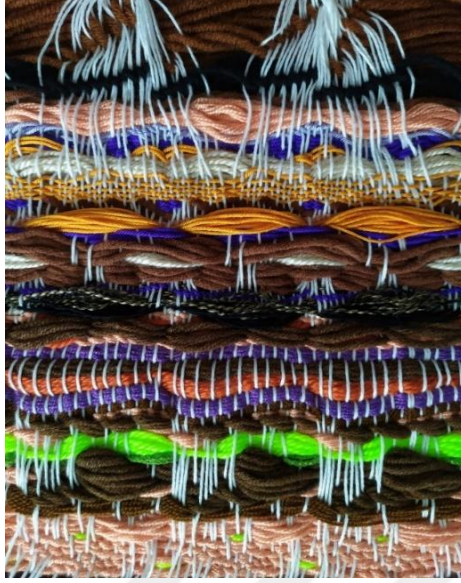


Görsel 4.13. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, örnek deneysel dokuma kumaş, ön yüzey ayrıntı çekimi-5

Görsel 4.13.' de ki kumaş yüzeyinin çözgü bölümünde ve atkı bölümünde kullanılan ipliğin malzemelerinin cinsleri birbirlerinden tamamen farklıdır. Çözgü bölümü, tek bir iplik çeşidi ile hazırlanmıştır. Atkı ipliğinde birbirinden farklı dokuda, renkte, cinsten ve kalınlıkta malzemeler kullanılmıştır. Atkı bölümünde yapılan desenlerin tasarımı birbirlerinden farklıdır. Bazı desenler tekrar ettirilerek farklı renklerde dokunmuştur. Görsel 4.13.' de ki yüzey tasarımı şekil ve doku yönleri ile incelendiğinde kalın, katmanlı, yer yer orantılı ve orantısız olarak dokunduğu görülmektedir. Hazırlanan dokuma kumaşın yüzeyindeki bazı desenlerde çözgü ipliklerinin kullanılmadığı görülmektedir. Ön yüzeydeki atkı bölümünde kullanılan malzemelerin çözgü ipliğinden bağımsız yalnızca atkı ipliklerini görünür kılması yüzeyin deneysel bir kimliğe kavuştuğunu göstermektedir.

Tablo 4.3. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-3

Tezgâh türü: 24 çerçeveli dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan iplik
Atkı ipi: Pamuk/polyeser-polyester/yün, boyanmış rattan iplik
Örgü türü: Deneysel
En/boy oranı: 20x25



Görsel 4.14. *Ayşenur SAKÖNDER, 2022, örnek deneysel dokuma kumaş, arka yüzey ayrıntı çekimi-6*

Görsel 4.14.' de ki kumaş yüzeyi Görsel 4.13.' de ki kumaş yüzeyinin arka bölümüdür. Kumaşın ön ve arka yüzeyleri karşılaştırıldığında ön yüzeyin desen düzenlemelerinin arka yüzeye göre daha sistematik olduğu görülmektedir. Ön yüzeydeki desenlerin arka yüzeydeki görünümü çözgü ipliklerinin yüzeyde daha baskın olmasından dolayı farklı doku etkilerini ortaya çıkarmıştır. Desenlerin görünürlüklerinin değişime uğraması sonucunda iki farklı yüzey ortaya çıkmıştır. Ön yüzeydeki bazı desenler yüzeyde çözgü ipliğini hiç göstermezken arka yüzeyde çözgü ipliklerinin yüzeye daha baskın geldiği görülmektedir. Yine aynı şekilde ön yüzeydeki kimi desenler yüzeyde hacim olarak çok fazla yer kaplarken arka yüzeyde hacim olarak daha az yer kaplamaktadır. Ön yüzeydeki atkı iplikleri sık sık ve aralıksız olarak dokunmuştur. Görsellere uzak noktadan bakış ile dokumaların sıklık değerlerinin, hacimlerinin ve kullanılan malzemelerdeki renk farklılıklarının düzensiz ve dengesiz dağılımı sonucu çıkan etkiler resimsel bir görüntü yansıtmaktadır. Bu durumun ortaya çıkması deneysel tasarım yönteminin bir sonucu olarak değerlendirilebilmektedir.



Görsel 4.15. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, örnek deneysel dokuma kumaş, ön yüzey ayrıntı çekimi-7

Görsel 4.15.' de ki kumaş yüzeyinin çözgü bölümündeki ipliğin ve atkı bölümündeki malzemelerin cinsleri birbirlerinden tamamen farklıdır. Çözgü bölümü, tek bir iplik çeşidi ile hazırlanmıştır. Atkı ipliğinde birbirinden farklı dokuda, renkte, cinsten ve kalınlıkta malzemeler kullanılmıştır. Atkı ipliğindeki desenlerin tasarımı birbirlerinden farklılık göstermektedir. Atkı bölümünde kullanılan iplikler birden fazla değişik malzemeden faydalanılarak seçilmiştir. Bu malzemeler kâğıt iplik, doğal rafya, muz lifi ve yün ipliklerdir. İpliklerin sert yapıda olmalarından dolayı desenlerin arasında yer yer boşluklu görünüm oluşmuştur. Yüzey tasarımının kumaş bütünündeki derinlikli ve sıkışık desenlerin birbirlerinden kopuşları bir kumaş görüntüsü vermeden dokunmuştur. Hazırlanan kumaş yüzeyindeki malzemelerde sanatsal ifadeler ile farklı boya türlerinin kullanılması çağdaş dokuma kumaş tasarımı oluşturulmasına katkı sağlamıştır.

Tablo 4.4. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-4

Tezgâh türü: 24 çerçeveli dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan iplik
Atkı ipi: Parça kumaş
Örgü türü: Deneysel
En/boy oranı: 20x21



Görsel 4.16. *Ayşenur SAKÖNDER, 2022, örnek deneysel dokuma kumaş, arka yüzey ayrıntı çekimi-8*

Görsel 4.16.' da ki kumaş yüzeyi görsel 4.15.' te ki kumaş yüzeyinin arka bölümüdür. Kumaşın ön ve arka yüzeyleri karşılaştırıldığında ön yüzeydeki atkı ipliklerinin daha ön planda olduğu, malzemelerin hacim ve doku değerlerini daha baskın olarak ortaya çıkarttığı görülmektedir. Arka bölümde ise çözgü ipliklerinin atkı malzemeleri üzerindeki kurduğu hakimiyetin daha fazla olması, malzemelerin hacim değerlerini azaltmıştır. Bu durum sonucunda malzemelerin görünürlüğünde de bir düşüşün olduğunu göstermektedir. Arka yüzeydeki çözgü ipliklerinin çizgisellik değerine bakıldığında ise ön yüzeye oranla daha fazla olduğu görülmektedir.



Görsel 4.17. *Ayşenur SAKÖNDER, 2022, doğal ortamda çekimi yapılan deneysel dokuma kumaş tasarımının tüm yüzey görünümü-1*

Tablo 4.5. *Uygulamanın görünüm özellikleri-1*

Boy oranı: 115 cm
Fotoğrafçılık alanı: Moda fotoğrafçılığı
Çekim konsepti: Doğal ortam/sarmaşık kaplı duvar



Görsel 4.18. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, deneysel dokuma kumaş tasarımı tüm yüzey görünümü-2

Tablo 4.6. Uygulamanın görünüm özellikleri-2

Boy oranı: 115 cm
Fotoğrafçılık alanı: Moda fotoğrafçılığı
Çekim konsepti: Dış mekân/duvar yüzeyi



Görsel 4.19. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, örnek deneysel dokuma kumaş, ön yüzey ayrıntı çekimi-9

Görsel 4.19.’ da ki kumaş yüzeyindeki çözgü ipliğinin ve atkı bölümündeki malzemelerin cinsleri birbirlerinden tamamen farklıdır. Çözgü bölümü, aynı tür ipliğin iki farklı rengi ile hazırlanmıştır. Atkı ipliğinde birbirinden farklı dokuda, renkte, cinsten ve kalınlıkta iplikler kullanılmıştır. Atkı ipliğindeki iplikler tasarımcının deneme yanılma tasarım yöntemi ile dokuduğu bölümü oluşturmaktadır. Atkı atımlarındaki atılış biçimindeki farklı teknikler, üzerinde manipülasyon işlemi uygulanmış ipliklerin kullanımı ve bazı bölümlerde bir kumaş türü olan tül kullanımı ile resimsel bir izlenim yakalanmak istenmiştir. Dokuma kumaş tasarımı anlayışının estetik anlayışında yenilikler ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu sebep ile birbirinden hem nicelik hem de nitelik farkları doğrultusunda ayrılan malzemeler bir arada kullanılarak bütünsel bir yapı inşa edilmeye çalışılmıştır.

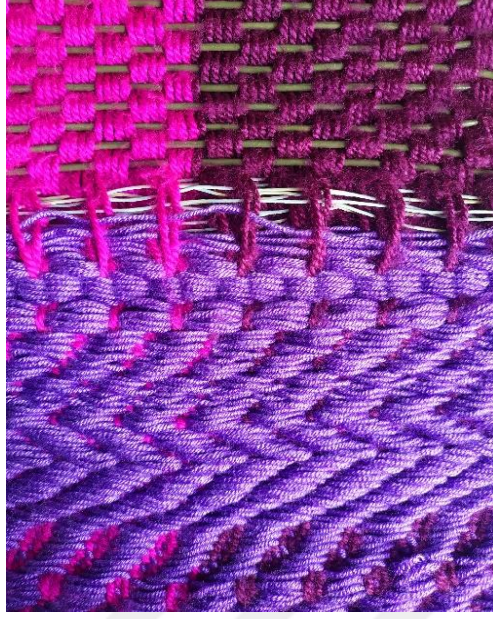
Tablo 4.7. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-5

Tezgâh türü: 16 çerçeveli dokuma tezgâhı
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Yün iplik
Atkı ipi: Çok çeşitli tekstil malzemeleri
Örgü türü: Deneysel
En/boy oranı: 29x18



Görsel 4.20. *Ayşenur SAKÖNDER, 2022, deneysel dokuma kumaş, arka yüzey görünümü-10*

Görsel 4.20’ de ki kumaş yüzeyi Görsel 4.19.’ da ki kumaş yüzeyinin arka bölümüdür. Kumaşın ön ve arka yüzeyleri karşılaştırıldığında ön yüzeyde kullanılan atkı malzemelerinin kısa, aralıklı ve sık atılan atkı atımlarından dolayı oluşan doku yoğunluğu sebebiyle deneysel tasarım yöntemleri tekrarlı, tekrarsız ve ip atlamaları şeklinde oluşturulmuştur. Fakat kumaşın arka bölümündeki atkı ipliklerinin görünümünün çok az olduğu görülmektedir. Atkı iplikleri belli başlı yerlerde görünmektedir. Atkı ipliklerinin hacim değerleri ve dokusal yapıları arka bölüme göre ön bölümdeki kadar etki göstermemektedir. Ön bölümde kullanılan malzemelerin çeşitliliği arka bölümde etkisini göstermeyerek düz ve ayrıntısız bir görünüm ortaya çıkarmıştır. Desen türlerinin farklılık göstermesinden dolayı atkı ipliklerinin kumaşın arka bölümünün belli kısımlarında görünürken diğer kısımlarında çözgü ipliklerinin altında kalarak yüzeyde hiçbir görünürlüğü ortaya çıkmamıştır.



Görsel 4.21. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, örnek deneysel dokuma kumaş, ön yüzey ayrıntı çekimi-11

Görsel 4.21.' de ki kumaş yüzeyinin çözgü ipliği ve atkı bölümündeki malzemelerin cinsleri birbirlerinden tamamen farklıdır. Çözgü bölümü, aynı tür ipliğin iki farklı rengi ile hazırlanmıştır. Atkı ipliğinde birbirinden farklı dokuda, renkte, cinsten ve kalınlıkta iplikler kullanılmıştır. Atkı ipliği bölümünde ise pek çok farklı nicelikte ve nitelikte desenler dokunmuştur. Atkı ipliğindeki iplikler tasarımcının deneme yanılma tasarım yöntemi ile dokuduğu bölümü oluşturmaktadır. Her bir desenin ifade ettiği anlam birbirinden farklılık göstermektedir. Aynı iplik ile birden fazla desen hazırlanmıştır. Dokuma kumaş tasarımında çok fazla kullanılmayan malzemelerin de kullanımı sağlanmıştır. Hem klasik dokuma hem de yenilikçi dokuma kumaş tasarımı anlayışının kolektif bir sunum halinde kullanılmasına örnek bir zemin oluşturulmaya çalışılmıştır.

Tablo 4.8. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-6

Tezgâh türü: 16 çerçeveli dokuma tezgâhı
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Yün iplik
Atkı ipi: Çok çeşitli tekstil malzemeleri
Örgü türü: Deneysel
En/boy oranı: 25x21



Görsel 4.22. *Ayşenur SAKÖNDER, 2022, örnek deneysel dokuma kumaş, arka yüzey ayrıntı çekimi-12*

Görsel 4.22.' de ki kumaş yüzeyi Görsel 4.21.' de ki kumaş yüzeyinin arka bölümüdür. Kumaşın ön ve arka yüzeyleri karşılaştırıldığında ön yüzeydeki atkı ipliklerindeki malzemelerin dokusallık ve hacim değerlerinin arka yüzeyden daha fazla olduğu görülmektedir. Ön yüzeydeki atkı malzemelerinin düzenli tekrarlamalar sonucunda dokunması bütünlüklü bir görünüm arz etmiştir. Arka yüzey görünümündeki baskın gelen bölüm çözgü ipliği bölümüdür. Bu sebeple atkı malzemeleri çözgü ipliklerinin altında gizli kalarak yüzeydeki egemenliğini kaybettiği görülmektedir. Arka yüzeyde ise ön yüzeyden farklı olarak çeşitli desenler oluşturulmuştur. Desen türlerindeki çeşitliliğe bağlı olarak kumaşın arka yüzeyinde atkı ve çözgü ipliklerinin görünürlükleri değişim göstermiştir. Bu bölümde atkı iplikleri yer yer görünürlük kazanırken kumaş yüzeyinde çözgü ipliklerinin görünürlüğü daha baskın gelmiştir.



Görsel 4.23. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, örnek deneysel dokuma kumaş, ön yüzey ayrıntı çekimi-13

Görsel 4.23.' te ki kumaş yüzeyinin çözgü ipliği ve atkı malzemelerinin cinsleri birbirlerinden tamamen farklıdır. Çözgü bölümü, aynı tür ipliğin iki farklı rengi ile hazırlanmıştır. Atkı ipliğinde birbirinden farklı dokuda, renkte, cinsten ve kalınlıkta iplikler kullanılmıştır. Atkı ipliği bölümünde ise pek çok farklı nicelikte ve nitelikte desenler dokunmuştur. Düzenli desen tekrarlamaları, ip atlamaları, geometrik düzenlemeler, düzensiz doku modelleri ve doku uyumsuzluklarının yüzeydeki ahenklerinin bütünlüklü görünüşleri dokuma kumaş tasarımında yapılan gözlemler arasında yerini almaktadır.

Tablo 4.9. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-7

Tezgâh türü: 16 çerçeveli dokuma tezgâhı
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Yün iplik
Atkı ipi: Çok çeşitli tekstil malzemeleri
Örgü türü: Deneysel
En/boy oranı: 29x24



Görsel 4.24. *Ayşenur SAKÖNDER, 2022, örnek deneysel dokuma kumaş, arka yüzey ayrıntı çekimi-14*

Görsel 4.24.' te ki kumaş yüzeyi Görsel 4.23.' te ki kumaş yüzeyinin arka bölümüdür. Kumaşın ön ve arka yüzeyleri karşılaştırıldığında ön yüzeydeki atkı ipliğinde kullanılan malzemelerin hacim ve dokusallık değerlerinin yüzeyde egemen olduğu görülmektedir. Kullanılan malzeme çeşitliliğinin sunmuş olduğu görsel zenginlik karmaşık bir görüntü sunarken düzenli atkı atımları da yine bir anlamda düzenli bir tasarım modeli oluşturmaktadır. Dokuma kumaş tasarımının arka bölümünde atkı ipliklerinin belirli bölümleri görünmektedir. Arka bölüm dokusal yönden incelendiğinde ön yüzeye göre daha az hacme sahip olduğu ve dokunan yüzeylerin arka yüzeydeki görüntüsünün daha az yer kapladığı görülmektedir. Bu durumun sebebi ise armür planlarındaki atkı atımlarına göre desenlerin değişmesi sonucunda, dokunan kumaşların ön ve arka bölümlerindeki farklılıkların olmasıdır.



Görsel 4.25. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, örnek deneysel dokuma kumaş, ön yüzey ayrıntı çekimi-15

Görsel 4.25.' te ki kumaş yüzeyindeki çözgü ipliği ve malzemelerin cinsleri birbirlerinden tamamen farklıdır. Çözgü bölümü, aynı tür ipliğin iki farklı rengi ile hazırlanmıştır. Atkı ipliğinde birbirinden farklı dokuda, renkte, cinsten ve kalınlıkta iplikler kullanılmıştır. Yapılan yüzey tasarımının ilk bölümünde gri renkte kâğıt iplik diğer bölümünde boyanmış plastik market poşeti, bir diğer bölümünde ise yine aynı ipliğin pamuk-polyester karışımı kahverengi ipliği ile dokuma kumaş tasarımı yapılmıştır. Son bölümde ise uzun ip atlamalı desenler uygulanmıştır.

Tablo 4.10. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-8

Tezgâh türü: 16 çerçeveli dokuma tezgâhı
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Yün iplik
Atkı ipi: Çok çeşitli tekstil malzemeleri
Örgü türü: Deneysel
En/boy oranı: 28x24



Görsel 4.26. *Ayşenur SAKÖNDER, 2022, örnek deneysel dokuma kumaş, arka yüzey ayrıntı çekimi-16*

Görsel 4.26.' da ki kumaş yüzeyi Görsel 4.25.' te ki kumaş yüzeyinin arka bölümüdür. Kumaşın ön ve arka yüzeyleri karşılaştırıldığında ön yüzeyde tekrarlı ve sıralı atkı atımları sayesinde desenlerin oluşturulduğu görülmektedir. Arka yüzeyde ise atkı atımlarının tüm yüzeyi kaplamadığı ve yüzey üzerinde etkide bulunmadığı görülmektedir. Ön yüzeyin tekrarlı dokumaları ve raslantısal ip atlamaları, çizgisel ve geometrik şekiller ile ifade bulmuştur. Ön yüzeyin sayılan bu yönleri arka yüzeydeki çözgü ipliklerinin daha baskın gelmesi sonucunda görülmemektedir. Ön yüzeyde atkı ipliklerinin çözgü iplikleri üzerine daha baskın gelmesi ve arka yüzeyde çözgü ipliklerinin atkı iplikleri üzerine daha baskın gelmesinin sonucunda zıt şekiller ortaya çıkmıştır.



Görsel 4.27. *Ayşenur SAKÖNDER, 2022, deneysel dokuma kumaş tasarımı tüm yüzey görünümü-2*

Tablo 4.11. *Uygulamanın görünüm özellikleri-3*

Boy oranı: 97 cm
Fotoğrafçılık alanı: Moda fotoğrafçılığı
Çekim konsepti: Dış mekân/duvar yüzeyi



Görsel 4.28. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, örnek deneysel dokuma kumaş örneği-17

Görsel 4.28’ de ki kumaş yüzeyindeki çözgü ipliğinin ve atkı malzemelerinin cinsleri birbirlerinden farklıdır. Çözgü bölümü, tek bir iplik çeşidi ile hazırlanmıştır. Atkı ipliğinde birbirinden farklı dokuda, renkte, cinste ve kalınlıkta malzemeler kullanılmıştır. Ardışık ve sıralı dokunarak düzenli bir görünüm dahilinde hem aynı hem de farklı desenlemeler ile dokuma desenleri uygulanmıştır. Düzenli tekrarlamalar sayesinde akışkan, dalgalı ve simetrik yüzeyler elde edilmiştir.

Tablo 4.12. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-9

Tezgâh türü: 24 çerçevesiz dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan iplik
Atkı ipi: Farklı türde iplikler
Örgü türü: Deneysel
En/boy oranı: 40x8



Görsel 4.29. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, örnek deneysel dokuma kumaş örneği-18

Görsel 4.29.' da ki kumaş yüzeyindeki çözgü ipliğinin ve atkı malzemelerinin cinsleri birbirlerinden farklıdır. Çözgü bölümü, tek bir iplik çeşidi ile hazırlanmıştır. Atkı ipliğinde birbirinden farklı dokuda, renkte, cinste ve kalınlıkta malzemeler kullanılmıştır. Atkı ipliklerinde daha çok benzer olmayan iplik renkleri art arda dokunmuştur. Desenler karışık bir düzenleme içerisinde yan yana dokunmuştur. Her bir farklı desen için ayrı renkler kullanılmıştır. Bu durumun sebebi desenlerin şekil özelliklerinin daha belirgin ve dikkat çekici olmasının sağlanmaya çalışılmasıdır. Atkı ipliğindeki aynı desen içerisindeki iplikler çözgü ipini gizleyip sadece atkı ipini gösterirken aynı zamanda çözgü ve atkı iplikleri de eşit miktarlar da desenlerde yer almışlardır.

Tablo 4.13. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-10

Tezgâh türü: 24 çerçeveli dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan iplik
Atkı ipi: Farklı türde iplikler
Örgü türü: Deneysel
En/boy oranı: 41x18



Görsel 4.30. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, örnek deneysel dokuma kumaş örneği-19

Görsel 4.30.' da ki kumaş yüzeyindeki çözgü ipliğinin ve atkı malzemelerinin cinsleri birbirlerinden farklıdır. Çözgü bölümü, tek bir iplik çeşidi ile hazırlanmıştır. Atkı ipliğinde birbirinden farklı dokuda, renkte, cinsten ve kalınlıkta iplikler kullanılmıştır. Lif cinsi olarak pamuk ve polyester karışımli iplikler tercih edilmiştir. Kumaş yüzeyinin bazı bölümlerinde ip atlamaları yapılarak deneysel görünümler elde edilmeye çalışılmıştır.

Tablo 4.14. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-11

Tezgâh türü: 24 çerçevesiz dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan iplik
Atkı ipi: Farklı türde iplikler
Örgü türü: Deneysel
En/boy oranı: 40x10



Görsel 4.31. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, örnek deneysel dokuma kumaş örneği-20

Görsel 4.31.' de ki kumaş yüzeyindeki çözgü ipliğinin ve atkı malzemelerinin cinsleri birbirlerinden tamamen farklıdır. Çözgü bölümü, tek bir iplik çeşidi ile hazırlanmıştır. Atkı ipliğinde birbirinden farklı dokuda, renkte, cinsten ve kalınlıkta malzemeler kullanılmıştır. Bu malzemeler, doğal rafya muz lifine sarılmış beyaz gelinlik teli, rattan iplik ve makrome ipektir. Malzemeler belirli bir desenlemenin dışında daha çok resimsel, boşluklu ve serbest kıvrımlar ile dokunmuştur. Atkı ipliklerinin sık sık dokunmaması sayesinde malzemelerin aralarındaki mesafelerde boşlukların ortaya çıkmasını sağlanmıştır. Yer yer ip atlamaları ile malzemelerin kayboluşu gösterilmeye çalışılmıştır.

Tablo 4.15. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-12

Tezgâh türü: 24 çerçeveli dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan iplik
Atkı ipi: Farklı türde iplikler
Örgü türü: Deneysel
En/boy oranı: 38x30



Görsel 4.32. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, örnek deneysel dokuma kumaş tasarımı tüm yüzey görünümü-1



Görsel 4.33. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, örnek deneysel dokuma kumaş tasarımı tüm yüzey görünümü-2

Tablo 4.16. Uygulamanın görünüm özellikleri-4

Boy oranı: 55 cm
Fotoğrafçılık alanı: Moda fotoğrafçılığı
Çekim konsepti: Dış mekân/duvar yüzeyi



Görsel 4.34. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, el dokuma tezgahında hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-1

Bu çalışmanın yapımında beş farklı çeşitte iplik türü kullanılmıştır. Çözü bölümünde pamuk-polyester karışımı yavru ağız renkli iplik, atkı bölümünde ise mor, kahverengi, simli pembe ve koyu pembe renkli iplik çeşitleri kullanılmıştır. Atkı iplikleri hem boşluklu hem de sıkı bir biçimde çözgü iplikleri üzerine atılmıştır. Yüzeyde geometrik iplik düzenlemeleri yapılmıştır. Tek bir çözgü ipliği yüzeyinde birden fazla örgü türünün oluşturulması ile tekrarlı atkı atımlarının ötesinde kimi yerde sıralı kimi yerde aralıklı mesafelerin bırakılması sonucunda deneysel dokuma kumaş örnekleri sunulmuştur.

Tablo 4.17. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-13

Tezgâh türü: 32 kanallı ahşap el dokuma tezgâhı
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Pamuk-polyester karışımı iplik
Atkı ipi: Beş çeşit iplik
Örgü türü: Deneysel
En/boy oranı: 31x45



Görsel 4.35. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, el dokuma tezgahında hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-2

Bu çalışmanın yapımında beş farklı çeşitte iplik türü kullanılmıştır. Çözü bölümlünde pamuk-polyester karışımı kahverengi iplik, atkı bölümünde ise mor, pembe, simli pembe ve yavru ağzı renkli pamuk-polyester iplik çeşitleri tercih edilmiştir. Tezgah yüzeyinde yapılan kumaş tasarımındaki atkı ipliklerinin iplik atımlarının oluşturduğu görünüm birbirlere farklıdır. Kumaş yüzeyinin en alt bölümünden en üst bölümüne doğru gidildiğinde atkı ipliklerinin aralarındaki boşluklar artmaktadır. Bu durum hazırlanan dokuma kumaşın yapısı analiz edildiğinde ortaya çıkmaktadır.

Tablo 4.18. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-14

Tezgâh türü: 32 kanallı ahşap el dokuma tezgâhı
Tahar planı: Düz tahar
Çözü ipe: Polyester iplik
Atkı ipe: Farklı türde iplik
Örgü türü: Deneysel
En/boy oranı: 31x45



Görsel 4.36. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, el dokuma tezgahında hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-3

Bu çalışmanın yapımında iki farklı çeşitte iplik türü kullanılmıştır. Çözü bölümlünde pamuk-polyester karışımı yavru ağız renkli iplik, atkı bölümünde ise mor renkli pamuk-polyester iplik çeşidi kullanılmıştır. Atkı ipliklerinin iplik atımları kumaş yüzeyinde boşluklu ve simetrik görünüm ortaya çıkarmıştır. Yapılan dokuma kumaşın düzenli aralıklar ile boşluklu yapıları oluşturmaya çalışması, dokuma kumaşın yapısı analiz edildiğinde ortaya çıkmaktadır. Kumaşın ön ve arka yüzeyleri birbirlerine benzer özellikler taşımaktadır. Bu durumun sebebi ise atkı atımlarındaki aralıkların fazla olması ve atkı bölümünde uygulanan desenlerin karmaşadan uzak sadeleştirilmiş desenlerden seçilmesidir.

Tablo 4.19. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-15

Tezgâh türü: 32 kanallı ahşap el dokuma tezgâhı
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Pamuk-polyester karışımı iplik
Atkı ipi: Tek çeşit iplik
Örgü türü: Deneysel

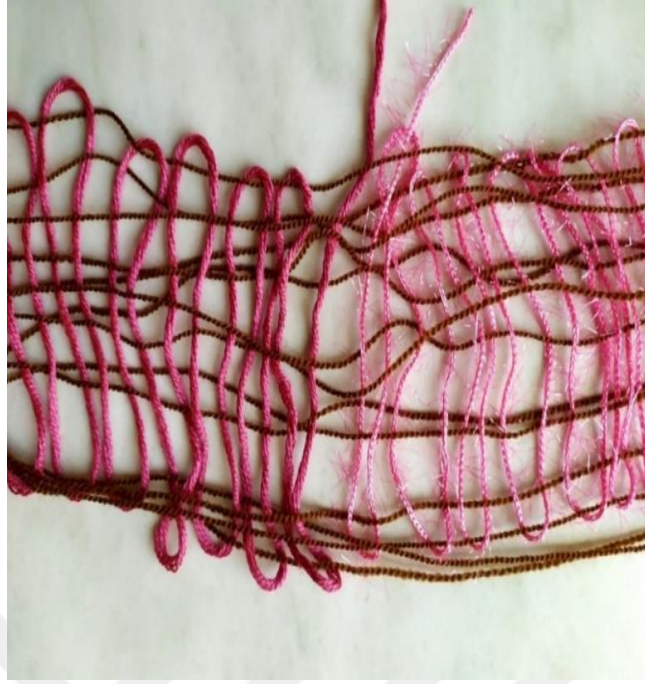


Görsel 4.37. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, el dokuma tezgahında hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-4

Bu çalışmanın yapımında beş farklı çeşitte iplik türü kullanılmıştır. Çözü bölümünde pamuk-polyester karışımı kahverengi kalın iplik ve atkı bölümünde ise pamuk-polyester iplik çeşitleri kullanılmıştır. Atkı ipliğinde tercih edilen iplik çeşitlerinin doku farklılıkları kumaş yüzeyinin dokusal ve hacim değerlerine etkide bulunmuştur. Dokuma kumaşın üst bölümündeki tasarım şekli sık ve aralıksız bir deseni simgelerken dokuma kumaşın alt bölümüne doğru sıklık değerlerinin azalması ile düzenli yapıdan kopuk, boşluklu, asimetrik ve serbest görünüm vasıflarını kendisine kazandırmıştır.

Tablo 4.20. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-16

Tezgâh türü: 32 kanallı ahşap el dokuma tezgâhı
Tahar planı: Düz tahar
Çözü ipi: Yün iplik
Atkı ipi: Farklı türde iplikler
Örgü türü: Deneysel



Görsel 4.38. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, el dokuma tezgahında hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-5

Bu çalışmanın yapımında üç farklı çeşitte iplik türü kullanılmıştır. Çözü bölümlünde pamuk-polyester karışımı kahverengi iplik ve atkı bölümünde ise pamuk-polyester iplik çeşitleri kullanılmıştır. Atkı ipliğinde tercih edilen iplik çeşitlerinin doku farklılıkları kumaş yüzeyinin dokusal ve hacim değerlerine etkide bulunmuştur. Atkı ipliklerinin iplik atımları kumaş yüzeyinde boşluklu görünüm ortaya çıkarmıştır. Hazırlanan dokuma kumaş derinlikli, sıkışık ve peş peşe sıralanmadan özgür ve aralıklı yapıların oluşturulması ile elde edilmiştir. Bu benzerliğin oluşmasına etken olan durum ise atkı ve çözgü ipliği bölümündeki iplik sıklıklarının eşit mesafede tutulmasıdır.

Tablo 4.21. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-17

Tezgâh türü: 32 kanallı ahşap el dokuma tezgâhı
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Polyester iplik
Atkı ipi: Farklı türde iplikler
Örgü türü: Deneysel

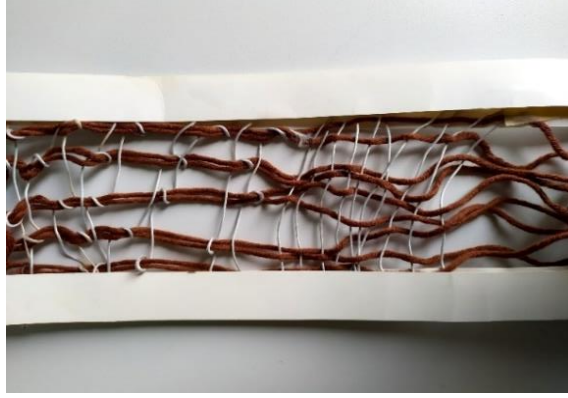


Görsel 4.39. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, el dokuma tezgahında hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-6

Bu çalışmanın yapımında beş farklı çeşitte iplik türü kullanılmıştır. Çözü bölümlünde pamuk-polyester karışımı kahverengi ince yapılı iplik, atkı bölümünde ise simli ve pamuk-polyester iplik çeşitleri kullanılmıştır. Atkı ipliği bölümünde tercih edilen iplik çeşitlerinin doku farklılıkları kumaş yüzeyinin dokusal ve hacim değerlerine etkide bulunmuştur. Dokuma kumaşın üst bölümündeki tasarlanma şekil suretiyle sık ve aralıksız bir deseni simgelerken alt bölüme doğru dokuma kumaş sıklık değerlerinden ayrılarak dökümlü, düzenli yapıdan kopuk, düzensiz ve serbest görünüm vasıflarını kendisine kazandırmıştır. Yapılan dokuma kumaşın bütünden kopuşu teknik yapısı bozulmaya uğratarak kumaş yapısı analiz edildiğinde görülebilmektedir. Desen türlerindeki doku ve boyut farklılıklarının olması deneysel tasarım yöntemi ile kumaşın tasarlandığının bir göstergesi konumunda tutulmuştur. İstenilen uzunlukta kumaşın çözgü iplikleri serbest bırakılıp sarkıtılarak yüzey özelliklerinin değişikliğe uğratılması ile sağlanmaya çalışılmıştır.

Tablo 4.22. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-18

Tezgâh türü: 32 kanallı ahşap el dokuma tezgâhı
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Polyester iplik
Atkı ipi: Farklı türde iplikler
Örgü türü: Deneysel



Görsel 4.40. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, el dokuma tezgahında hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-7

Bu çalışmanın yapımında iki farklı malzeme çeşidinin etkileşimi, raslantısal tasarım yönteminin izlenmesiyle elde edilmeye çalışılmıştır. Çözümlü ipliği bölümünde kullanılan gelinlik telinin beyaz renkte seçilmesi ile atkı bölümündeki kahverengi ipliğin yüzeyde tutunmadan duruyormuş algısı verilmeye çalışılmıştır. Kullanım yönü açısından birbirlerinden farklı tür özelliklere sahip malzemelerin bir arada dokunması ile bütünleşik bir görünüme sahip olabilirlikleri gösterilmeye çalışılmıştır. Görsel 4.40.' ta görüldüğü üzere, atkı bölümünde kullanılan iplik türü yumuşak bir yüzeye sahiptir. Çözümlü ipliği bölümünde kullanılan iplik türü atkı bölümünde kullanılan malzemeye göre sert ve mukavemeti güçlüdür. Birbirine zıt özelliklere sahip olan bu malzemelerin kendilerine has teknik özellikleri dokuma sırasında ortaya çıkmaktadır. Bu durum, söz konusu dokuma kumaş yüzeyinde gelinlik telinin büküm verilebilme özelliği sayesinde pamuk-polyester karışımı iplik ile sıkıştırılarak tutulmuştur. Pamuk-polyester karışımı iplik ise gelinlik teline tutunarak yüzeyde serbest ve dalgalı görünüm oluşturmuştur.

Tablo 4.23. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-19

Tezgâh türü: 32 kanallı ahşap el dokuma tezgâhı
Tahar planı: Düz tahar
Çözümlü ipli: Beyaz gelinlik teli
Atkı ipli: Pamuk-polyester karışımı iplik
Örgü türü: Deneysel



Görsel 4.41. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, el dokuma tezgahında hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-8

Bu çalışmanın yapımında iki farklı malzeme çeşidi kullanılmıştır. Çözü ve atkı bölümündeki malzemeler aralıklı ve boşluklu görünüm oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Çözü ipliğindeki gelinlik telinin sert ve tutucu özellikleri sayesinde, üzerine gelen atkı ipliğini tutarak iki farklı malzemenin bütünleşik görüntüsü yüzeyde hakimiyet kazanmıştır. Bu sebeple, çözgü ve atkı ipliği bölümünde farklı yapı malzemelerin kullanılması ile deneysel ölçekte dokuma kumaş uygulaması ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Tablo 4.24. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-20

Tezgâh türü: 32 kanallı ahşap el dokuma tezgâhı
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz gelinlik teli
Atkı ipi: Polyester iplik
Örgü türü: Deneysel



Görsel 4.42. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, el dokuma tezgahında hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-9

Bu çalışmanın yapımında iki farklı çeşitte iplik kullanılmıştır. Atkı bölümündeki efektli iplik ile tekrarlı bir desen tasarımı yapılmıştır. İpliğin pek çok farklı rengi içermesi ve parlaklığa sahip olması kumaş görünümünde iç içe geçmiş karışık bir izlenim verirken bir taraftan da kumaş yüzeyine canlılık katmıştır. Çözü ve atkı bölümünde kullanılan malzemeler yapı ve kalınlık olarak birbirlerinden farklılık gösterirken tasarım ilkeleri kapsamında değerlendirildiklerinde atkı ipliklerinin eşit aralıklı iplik atımları sayesinde aralarında denge kurdukları görülebilmektedir. Bu iplikler uygulanan dokuma yöntemleri ile boşluklu alanların ortaya çıkarılmasını sağlamıştır.

Tablo 4.25. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-21

Tezgâh türü: 32 kanallı ahşap el dokuma tezgâhı
Tahar planı: Düz tahar
Çözü ipi: Pamuk-polyester iplik
Atkı ipi: Sim iplik
Örgü türü: Deneysel



Görsel 4.43. *Ayşenur SAKÖNDER, 2022, el dokuma tezgahında hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-10*

Bu çalışmada iki farklı çeşitte malzeme kullanılmıştır. Söz konusu dokuma kumaşın desen tasarımı boşluklu ve aralıklı bir görünüme sahiptir. Bu sayede yüzey bilinen dokuma kumaş tasarımı anlayışının ötesinde serbest bir görünüme sahip olmuştur. Birbirine eklemli ve sıkışık yapıdaki desen anlayışının ötesinde, çalışmada esnek ve mesafeli dokuma tasarımı anlayışı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Tablo 4.26. *Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-22*

Tezgâh türü: 32 kanallı ahşap el dokuma tezgâhı
Tahar planı: Düz tahar
Çözüğü ipi: Pamuk-polyester karışımı iplik
Atkı ipi: Pamuk-polyester karışımı iplik ve tel
Örgü türü: Deneysel



Görsel 4.44. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, el dokuma tezgahında hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-11

Bu çalışmanın yapımında kullanılan iplikler düzenli ve aynı sıklıkta dokunarak hazırlanmıştır. Hazırlanan çalışmanın ince ve uzun boyutta olması kullanılan malzemelerin kendi yapısal özelliklerinden kaynaklı olmasıdır. Dokunan iplikler bir yapı görüntüsü sunmaktadır. Bu yapı kumaş tasarımının özgünlüğünü yansıtmaktadır. Atkı bölümündeki ipliklerin dokuma sıklığı ve tercih edilen ipliğin inceliği işlevsel olarak üretilen dokuma kumaş tasarımının ötesinde, ipliklerin bir sanat nesnesi haline dönüştürüldüğünü göstermektedir.

Tablo 4.27. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-23

Tezgâh türü: 32 kanallı ahşap el dokuma tezgâhı
Tahar planı: Düz tahar
Çözüğü ipi: Pamuk-polyester karışımı iplik
Atkı ipi: Pamuk-polyester karışımı iplik
Örgü türü: Deneysel



Görsel 4.45. Ayşenur SAKÖNDER, 2022, el dokuma tezgahında hazırlanan deneysel dokuma kumaş örneği-12

Bu çalışmanın yapımında aynı tür ipliğin iki farklı renk çeşidi kullanılmıştır. Atkı ipliğinde düzenli ve tekrarlı dokuma tasarımı yöntemi tercih edilmiştir. Tercih edilen dokuma tasarımı yönteminde atkı iplikleri çözgü ipliklerini kapatarak yüzeyde görünmemelerini sağlayarak yüzeyde oluşan doku farklılıklarındaki değişimler incelenmeye çalışılmıştır. Tek bir kumaş yüzeyinde aynı desenin farklı görünümlere ulaşabileceği ve tekrardan ilk dokunduğu hale geri dönebileceği yüzey üzerinde araştırılmıştır. Kumaşın yüzeyinde aynı desenin farklı görünümü kumaşın üst bölümündeki aralıksız ip tekrarlamaları sayesinde görülmektedir.

Tablo 4.28. Uygulamanın kumaş yapısının özellikleri-24

Tezgâh türü: 32 kanallı ahşap el dokuma tezgâhı
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Pamuk-polyester karışımli iplik
Atkı ipi: Pamuk-polyester karışımli iplik
Örgü türü: Deneysel

4.5. ‘Covid-19 Pandemisi’ Temalı Giyilebilir Sanat Eserinde Kullanılan Malzemeler ve Özellikleri



Görsel 4.46. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, yorgan ipliği*

Görsel 4.46.’ da ki gösterilen iplik %100 pamuk beyaz renkli yorgan ipliğidir. Yorgan ipliği hazırlanan dokuma kumaş tasarımının çözgü bölümünde kullanılmıştır. Çözgü ipi düz tahar yöntem ile dokuma tezgahında uygulanmıştır. Yorgan ipinin çözgü bölümünde tercih edilmesindeki ana sebep, dayanıklı ve sağlam bir yapıya sahip olmasıdır. Tasarımcının istediği boy ölçüsünde çözgü ipliği tezgâh üzerinde çekilmiştir.



Görsel 4.47. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, zımparalanmış tahta çubuklar*

Görsel 4.47.' de ki malzeme, hazırlanan dokuma kumaş tasarımının atkı bölümünde kullanılan bir malzemedir. Bu malzeme eşit uzunluklarda kestirilmiş tahta odun çubuklardır. Tahtalar boyanmamış, kıymıksız ve zımparalanmış özelliktedir. Tahta çubukların hangi miktarda kullanılacağı önceden tasarımcı tarafından örnek dokuma kumaş tasarımları hazırlama aşamasında iken belirlenmiştir. Tahta çubuklar üzerinde uygulanması belirlenen temaların hangi anlamlara karşılık geldikleri üzerlerindeki boyama işlemlerinde kullanılan renkler ile ifade edilmeye çalışılmıştır. Malzeme üzerindeki renk uygulamaları belirlenen her bir desen grubunun her bir temasını yansıtmaya amacı içerisinde tutulmuştur. Belirlenen temaların her biri insanlara ait duygu türlerinden seçilmiştir. Soyut anlamlara tekabül etmelerinden dolayı tahta çubuklar üzerinde kavramlar tasarımcıda uyandırdıkları hisler ölçüsünde sınırlandırılmıştır. Tahta çubuklar üzerinde yalnızca kimyasal bazlı akrilik boyalar kullanılmıştır. Kullanılan boyalar kendi katı ve kıvamlı halleri ile kullanımlarının yanı sıra aynı zamanda su ile daha da akışkan hale getirilmeleri sayesinde de kullanımları sağlanmıştır. Akrilik boyalar malzemeler üzerine hem fırça hem de el yardımı ile sürülerek uygulanmıştır. Tahta çubukların hazırlanan dokuma kumaş tasarımında kullanılma sebebi, tasarımcının pandemi döneminde aylarca dış çevreden uzakta kalarak binaların içinde yaşamını geçirmesi olmuştur. Tasarımcı pandemi dönemi boyunca aynı ortamda hem özel hem de sosyal yaşamının görevlerini yerine getirmesi sebebi ile en çok maruz kaldığı yapıların ve nesnelerin ev içindeki ve kapalı dış mekanlardaki duvarlar olduğunu tespit etmiştir. Tasarımcının maruz kaldığı bu durumlar dolayısıyla, pandemi dönemindeki duygu durumunu yansıtacak etkileri tema olarak belirlemiştir. Tasarımcı, tahta çubuklar üzerinde pandemi döneminin kendi hayatına etkide bulunduğu tesirleri akrilik boyalar aracılığı ile aktarmaya çalışmıştır.



Görsel 4.48. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubuklar-1



Görsel 4.49. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubukların ayrıntı çekimi-2

Görsel 4.48. ve 4.49.’ da ki tahta çubuklar akrilik çikolata renk boya ile boyanmıştır. Kahverengi çubuklar için belirlenen tema ‘‘yalnızlık’’ temasıdır. Toplamda on adet tahta çubuk boyanmıştır. Belirlenen temaya uygun bir şekilde boyalar, ele eldiven giyilerek tahta çubuklara sürülmüştür. Tahta çubuklar üzerinde yer yer boşluklar bırakılmıştır. Boşlukların bırakılma sebebi ise o dönemde yaşanan yalnızlığın gelgit şeklinde sürmesidir. Boyalar tahta çubukların yüzeyinde dalgalı ve silik görüntüler oluşturmuştur. Çikolata renkli akrilik boyanın seçilme sebebi ise yalnızlık temasının tasarımcıya ifade ettiği duyguları yansıtmaya özelliğine sahip olmasıdır. Tasarımcı, yalnızlık kavramının uyandırdığı hislere göre renkleri soğuk ve koyu renklerden seçmiştir.



Görsel 4.50. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubuklar-3*



Görsel 4.51. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubukların ayrıntı çekimi-4*

Görsel 4.50. ve 4.51.’ de ki tahta çubuklar açık nane yeşili su bazlı kumaş boyası ve akrilik bodrum mavi renk boyalar ile boyanmıştır. Boyanan çubuklar için belirlenen tema “ortak hedef” temasıdır. Toplamda on adet tahta çubuk boyanmıştır. Belirlenen temaya uygun bir şekilde ele eldiven giyilerek boyalar tahta çubuklara sürülmüştür. Tahta çubukların boyanış biçimlerine göre dalgalı ve geçişli alanlar ortaya çıkarılmıştır. Dalgalı ve geçişli alanların tahta çubuklar üzerinde uygulanmasına tema kavramının içerdiği aynı yön doğrultusundaki ortak hayaller, umutlar ve beklentilerin tasarımcıya aksetmesi etkili olmuştur. Nane yeşili ve mavi renklerin seçilme sebebi ise ortak hedef temasının tasarımcıda ifade ettiği duygular olmasıdır. Tasarımcı ortak hedef kavramının uyandırdığı hislere göre renkleri açık ve canlı renklerden seçmiştir. Bu yüzden iki rengin birlikteliklerinin tüm çubuklarda aynı şekiller ile ifade edilmesi sonucunda “ortak hedef” teması ortaya çıkmıştır.



Görsel 4.52. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubuklar-5



Görsel 4.53. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubukların ayrıntı çekimi-6

Görsel 4.52. ve 4.53.' te ki tahta çubuklar sırasıyla akrilik pas rengi, su bazlı kumaş boyası vanilya sarı, akrilik açık kahve, akrilik koton beyaz, akrilik bodrum mavi, metalik mürdüm, su bazlı açık nane yeşili kumaş boyası, akrilik antik bakır ve akrilik şampanya boyaları ile boyanmıştır. Çubuklar için belirlenen tema “kısıtlanma” temasıdır. Toplamda on adet tahta çubuk boyanmıştır. Belirlenen temaya uygun bir şekilde ele eldiven giyilerek boyalar tahta çubuklara sürülmüştür. Tahta çubukların yüzeyi üzerine, boşluk bırakılmadan mevcut temayı yansıtacak şekilde boyalar sürülmüştür. Boşlukların bırakılmama sebebi ise o dönemdeki dışarı çıkma yasağı ve insanların grup halinde biraraya gelememesidir. Sözü edilen akrilik boyaların seçilme sebepleri ise “kısıtlanma” temasının tasarımcı için ifade ettiği duygular olmasıdır. Tasarımcı kısıtlanma kavramının uyandırdığı hislere göre renkleri hem koyu hem de açık renklerden seçmiştir. Tahta çubuklar üzerine sürülen her bir boya belli bölümlere ayrılmıştır.

Ayrılan bölümlerdeki her bir renk belirlenen tek bir renk ile sınırlandırılmıştır. Bu durumun amacı, renklerin birbirlerine karışmamasını sağlamaktır. Farklı renk çeşitlerinin kendi aralarında boya geçişlerinin olmaması için farklı akrilik renk ile boyanmıştır. Bu etkinin tahta çubuklar üzerinde uygulanma amacı, mevcut dönemde yaşanan kısıtlamaların sembolize edilme isteğidir.



Görsel 4.54. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubuklar-7



Görsel 4.55. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubukların ayrıntı çekimi-8

Görsel 4.54. ve 4.55.' te ki tahta çubuklar su bazlı kumaş boyası vanilya sarı, metalik altın, akrilik çikolata ve akrilik aztek altın renkli boyalar ile boyanmıştır. Çubuklar için belirlenen tema ‘‘umut’’ temasıdır. Toplamda on adet tahta çubuk boyanmıştır. Belirlenen temaya uygun bir şekilde boyalar ele eldiven giyilerek tahta çubuklara sürülmüştür.

Tasarımcı “umut” kelimesinin uyandırdığı izlenimlere göre açık ve parlak renk seçimlerinde bulunmuştur. Tasarımcıya “umut” kavramının “yeniden doğuş” ve “aydınlık” kavramlarını çağrıştırıyor olması renk seçimlerini doğrudan etkilemiştir. Covid-19 pandemi dönemindeki vaka sayılarının gün be gün tırmanışa geçmesi ve ölüm oranlarının artması ile insanların yaşama sevinçlerinde düşüş gözlemlenmiştir. Bu durumun sebep olduğu bazı hisler; yılgınlık, pes etme ve çaresizlik olarak bilinmektedir. Böyle bir ortamın havasını soluyan insan veya insan grupları pandemi döneminin zorluklarını, mücadelelerini bırakmadan umutlarını diri tutmaları sayesinde kazanabilmişlerdir. Bu durumlar sebebi ile tüm çubuklarda renklerin aynı şekil anlayışı ile ele alınması sonucunda “umut” kavramı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.



Görsel 4.56. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubuklar-9



Görsel 4.57. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubukların ayrıntı çekimi-10

Görsel 4.56. ve 4.57.’ de ki tahta çubuklar akrilik pembe, akrilik gül kurusu ve akrilik mor renkli boyalar ile boyanmıştır. Çubuklar için belirlenen tema “birlik ve beraberlik” temasıdır. Toplamda on adet tahta çubuk boyanmıştır. Belirlenen temaya uygun bir şekilde boyalar ele eldiven giyilerek tahta çubuklara sürülmüştür. Mevcut dönemdeki covid-19 salgınına karşı insanların bireysel aldığı tedbirlerin yanında kollektif bir anlayış ile de tedbirler almış olmaları belirlenen temanın seçimine doğrudan etki etkide bulunmuştur. Bu dönemde insanlar birbirlerine manevi anlamda kenetlenerek salgına karşı zorlu bir mücadeleye girmişlerdir. Tasarımcı “birlik ve beraberlik” kelimesinin uyandırdığı izlenimlere göre renkleri açık ve canlı renklerden seçerek belirlemiştir. Tüm çubuklarda renklerin aynı şekiller ile ifade edilmesiyle birlik ve beraberlik kavramı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.



Görsel 4.58. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubuklar-11



Görsel 4.59. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış tahta çubukların ayrıntı çekimi-12

Görsel 4.58. ve 4.59.’ da ki tahta çubuklar akrilik çikolata ve akrilik beyaz sedef boyalar ile boyanmıştır. Kahverengi çubuklar için belirlenen tema ‘’ayrılık’’ temasıdır. Toplamda on adet tahta çubuk boyanmıştır. Belirlenen temaya uygun bir şekilde boyalar ele eldiven giyilerek tahta çubuklara sürülmüştür. Mevcut dönemde insanların aileleri, arkadaş çevreleri ve mesailerini paylaştıkları kişiler ile arasına görüşme kısıtlamalarının girmesi sonucunda uzun soluklu bir ayrılık süreci başlamıştır. Başlayan bu dönem ile birlikte insanların çevrelerindeki en yakın kişi veya kişiler ile temas etmeden yaşamalarının git gide insanları birbirlerinden mesafe bakımından ayırmasına sebep olmuştur. Tasarımcı ‘’ayrılık’’ kelimesinin kendisinde uyandırdığı izlenimlere göre koyu ve mat renk tercihinde bulunmuştur. Tüm çubukların yüzeyinde benzer efektli boyama anlayışının uygulanarak ifade edilmesi sonucunda ayrılık teması ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.



Görsel 4.60. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, plastik rattan malzemesi*

Görsel 4.60.’ ta kullanılan açık bej rengi malzeme çeşidi rattan malzemesidir. Açık bej rengi rattan malzemelerin tercih edilme sebebi ise kalın, sert ve belirli miktarlarda büküm verilebilir özelliklerde olmalarıdır. Rattan iplikler yapılan dokuma kumaş tasarımı çalışmasının bazı bölümlerinde akrilik boyalar ile boyanmış yer yer de kendi doğal yapısı korunarak dokunmuştur.



Görsel 4.61. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış rattan malzemesi-1*

Görsel 4.61.' de kullanılan malzeme açık bej rengi rattan malzemedir. Açık bej rengi rattan malzemelerin tercih edilme sebebi ise kalın, sert ve belirli şekillerde büküm verilebilir özelliklerini barındırıyor olmalarıdır. Tasarımcının kendi isteği doğrultusunda belirli bir miktarda gri su bazlı kumaş boyası, akrilik açık kahve ve metalik mürdüm renkleri ile boyanmıştır. Belirlenen temaya uygun bir şekilde ele eldiven giyilerek rattan iplikler boyanmıştır. Boyanmış rattan iplikler için belirlenen tema “kayıp” isimli temadır. “kayıp” duygusu kavram olarak ele alınarak iplikler boyanmıştır. Bu yüzden koyu renklere sahip akrilik boyalar tüm rattan malzemelerde kullanılmıştır. “Kayıp” kelimesinin kavram olarak ayrılık ve yokluk anlamlarını içinde taşıyor olmasından dolayı rattan malzemelerin üzerlerinde kesikli ve soyuk pek çok şekil yer almaktadır. Tema ile ilişkilendirilen yönü burada görülebilmektedir.



Görsel 4.62. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış rattan malzemesi-2*

Görsel 4.62.’ de kullanılan malzeme açık bej rengi rattan malzemedir. Açık bej rengi rattan malzemelerin tercih edilme sebebi ise kalın, sert ve belirli miktarlarda büküm verilebilir özellikte olmalarıdır. Tasarımcının kendi isteği doğrultusunda malzemeler, su bazlı açık nane yeşili ve vanilya sarı, akrilik pas rengi, akrilik elmas, akrilik beyaz sedef, akrilik aztek altın, akrilik mavi inci ve akrilik gül kurusu boyalar ile boyanmıştır. Ele eldiven giyilerek belirlenen temaya uygun bir şekilde rattan malzemeler boyanmıştır. Boyanmış rattan malzemeler için belirlenen tema “birlik ve beraberlik” temasıdır. Salgına karşı alınan somut önlemlerin yanında insanlar hem yakın çevreleri ile hem de diğer insanlar ile temas etmekten kaçınarak dayanışma duygusu içerisinde olmuşlardır. Bu sebep ile “birlik ve beraberlik” duygusu kavram olarak ele alınarak malzemeler boyanmıştır.



Görsel 4.63. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış rattan malzemesi-3*

Görsel 4.63.' te kullanılan malzeme açık bej rengi rattan malzemesidir. Açık bej rengi rattan malzemelerin tercih edilme sebebi ise kalın, sert ve belirli miktarlarda büküm verilebilir özellikte olmalarıdır. Tasarımcının kendi isteği doğrultusunda belirli bir miktarda akrilik çikolata rengi ile boyanmıştır. Ele eldiven giyilerek belirlenen temaya uygun bir şekilde rattan malzemeler boyanmıştır. Boyanmış rattan malzemeler için belirlenen tema ‘‘ayrılık’’ temasıdır. Covid-19 salgın sürecinin başlangıcından sonlanışına değin aileler, akrabalar, yakın arkadaş grupları ve iş yeri mesai arkadaşlıklarının iletişimleri yüz yüze canlı ortamda kesintiye uğramıştır. Tüm bu durumlar ‘‘ayrılma’’ eyleminin sonucunda ortaya çıkmıştır. ‘‘Ayrılma’’ eyleminin yoğunluk ve süreklilik kazanması doğrultusunda ayrılıklar normalleşerek insan ilişkileri bir dönem aksamış ve kopma seviyesine ulaşmıştır. İnsanların en fazla maruz kaldığı bu duygu hali çalışmada rattan malzemeleri üzerinde uygulanmıştır.



Görsel 4.64. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış rattan malzemesi-4*

Görsel 4.64.' te kullanılan malzeme açık bej rengi rattan malzemesidir. Açık bej rengi rattan malzemelerin tercih edilme sebebi ise kalın, sert ve belirli miktarlarda büküm verilebilir özellikte olmalarıdır. Tasarımcının kendi isteği doğrultusunda malzemeler, belirli bir miktarda su bazlı vanilya sarı, açık nane yeşili ve metalik mürdüm kumaş boyası renkleri ile boyanmıştır. Ele eldiven giyilerek belirlenen temaya uygun bir şekilde rattan malzemeler boyanmıştır. Boyanmış rattan malzemeler için belirlenen tema “birlik ve beraberlik” temasıdır. Salgın sürecindeki ayrılıkların gün yüzüne çıkarmış olduğu “dayanışma” ve “sosyal birlik” kavramları doğrultusunda “birlik ve beraberlik” kavramı sözü edilen malzemeler üzerinden ele alınmıştır. Kavramın tasarımcıda uyandırdığı anlamlar doğrultusunda boyalar farklı oranlarda ve karışık bir biçimde malzemeler üzerine sürülerek belirlenen temaya uygun olacak şekilde tasarımcı tarafından hazırlanmıştır.



Görsel 4.65. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış rattan malzemesi-5*

Görsel 4.65.' te kullanılan malzeme açık bej rengi rattan malzemesidir. Açık bej rengi rattan malzemelerin tercih edilme sebebi ise kalın, sert ve belirli miktarlarda büküm verilebilir özellikte olmalarıdır. Tasarımcının kendi isteği doğrultusunda belirli bir miktarda akrilik bodrum mavi ve akrilik mavi inci rengi ile boyanmıştır. Ele eldiven giyilerek belirlenen temaya uygun bir şekilde rattan malzemeler boyanmıştır. Boyanmış rattan malzemeler için belirlenen tema “ortak hedef” temasıdır. Salgın dönemi içindeki insanların çoğunluğunun hayat tarzı git gide birbirlerine benzemeye başlamıştır. Çünkü evlerine kapanan insanların kısıtlanan yaşamlarının kalitelesinde düşüşler gözlemlenmiştir. Yalnızca günlük yapılan rutin işler, evden çalışma, online mesailer ve daha birçok buna benzer ihtiyaç ve istekleri karşılayacak yerlerin online olarak hizmete geçmesi ile yaşamın sınırları daralmıştır. İnsan hayatı içerisinde yaşanan bu durumlar “ortak hedef” kavramı doğrultusunda rattan malzemeleri üzerinden ele alınmaya çalışılmıştır.



Görsel 4.66. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış plastik rattan malzemesi-6*

Görsel 4.66.' da kullanılan malzeme rattan malzemesidir. Hazırlanan malzemeler için belirlenen tema ‘‘umut’’ temasıdır. Malzemeler metalik altın renkli boya yardımı ile boyanarak hazırlanmıştır. Temanın anlamını en iyi bir şekilde yansıtmak için açık, canlı ve parlak renk tercihinde bulunulmuştur. Rattan malzemesinin tercih edilmesindeki ana sebepleri, sert ve boyanın malzeme üzerindeki tutucu özellikleri oluşturmuştur. Seçilen rattan malzemesinin kendi doğal yüzeyi üzerine uygulanan boya işleminde tercih edilen renk, açık tonda olduğu için malzemenin boyanmış son hali parlak ve ışıltılıdır.



Görsel 4.67. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, rulo halinde gelinlik teli*



Görsel 4.68. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, kâğıt iplik rulosu*



Görsel 4.69. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, gelinlik teline sarılmış kâğıt iplik şeridi*

Görsel 4.69.' da iki farklı türde malzeme kullanılmıştır. Bu malzemeler gelinlik teli ve kâğıt ipliktir.

Gelinlik telinin üstüne kâğıt iplik el yardımıyla istenilen miktarlarda sarılmıştır. Gelinlik telinin sert ve büküm verilebilir yapısı, dokuma kumaş tasarımında kullanılması için bir tercih sebebi olmuştur. Söz konusu bu malzeme için belirlenmiş tema ‘‘umut’’ temasıdır.



Görsel 4.70. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış kâğıt iplik şeridi



Görsel 4.71. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boya işlemi uygulanmış kâğıt iplik rulosu

Görsel 4.71.’ de kullanılan iplik beyaz kâğıt ipliktir. Boyanmış kâğıt iplikler, beyaz kâğıt ipliğin pek çok farklı akrilik boyalar ile boyanması sonucunda hazırlanmıştır. Temanın anlamını en iyi şekilde yansıtmak için açık, koyu, ferah ve canlı renkler tercih edilmiştir. Kullanılan renkler açık nane yeşili kumaş boyası, metalik mürdüm ve akrilik gül kurusu renklerdir. Kâğıt ipliğin tercih edilme sebebi boyayı emmesi, kalın, sert ve dayanıklı bir yapıya sahip olmasıdır. Boyanmış kâğıt iplikler için belirlenen tema ‘‘birlik ve beraberlik’’ temasıdır.



Görsel 4.72. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, farklı boyutlardaki muz lifi şeritleri*



Görsel 4.73. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, gelinlik teli şeritleri*



Görsel 4.74. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, gelinlik teline sarılmış doğal rafya muz lifi rulosu*

Görsel 4.74.’ te iki farklı türde malzeme kullanılmıştır. Bu malzemeler gelinlik teli ve doğal rafya muz lifidir. Gelinlik telinin ve doğal rafya muz lifinin kullanım tercihine etken olan sebepler sert ve dayanıklı yapılara sahip olmalarıdır. Belirli uzunluklarda kesilen gelinlik telinin her tarafına doğal rafya muz lifi elle düzgün ve aralıklı bir bölümü kalmamak sureti ile sarma işlemi sayesinde uygulanmıştır. Tellerin el ile eğilip bükülmesi sonucunda, istenilen şekilde tellere hacim verilmiştir. Söz konusu bu malzeme için belirlenen tema ‘‘kısıtlılık’’ temasıdır. Covid-19 salgın sürecindeki sokağa çıkamamak ve kalabalık ortamlarda bulunamamaktan dolayı getirilen yasaklar neticesinde insanların sosyal yaşamlarında kısıtlanma durumu boy göstermiştir. Bu sebep ile ‘‘kısıtlılık’’ duygusu kavram olarak ele alınarak malzemeler boyanmıştır.

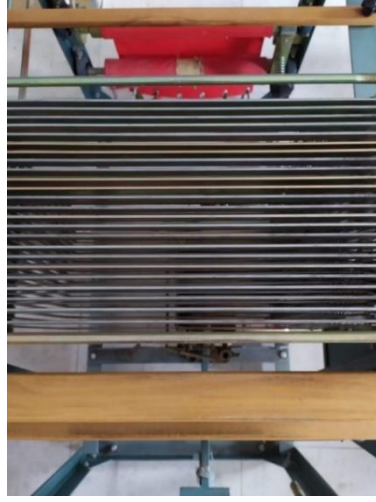
4.6. ‘‘Covid-19 Pandemisi’’ Temalı Giyilebilir Sanat Eserinin Üretim Süreci



Görsel 4.75. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, manuel dokuma makinesi



Görsel 4.76. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, manuel dokuma makinesinin gücü telleri



Görsel 4.77. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, manuel dokuma makinesinin çerçeveleri-1*



Görsel 4.78. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, manuel dokuma makinesinin çerçeveleri-2*



Görsel 4.79. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, manuel dokuma makinesinin tuş sistemi*



Görsel 4.80. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, çözgü ipliklerinin gücü tellerinden geçirilmesi işleminde kullanılan tahar çekeceği*



Görsel 4.81. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, çözgü ipliklerinin düzeltilmesi amacı ile kullanılan tarak*



Görsel 4.82. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, atkı ipliklerinin sarıldığı mekikler*



Görsel 4.83. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, atki ipliği masurası*



Görsel 4.84. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, çözgü ipinin çekildiği duvara sabitlendirilmiş demir düzenek*



Görsel 4.85. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, manuel dokuma makinesine aktarılan çözgü ipliklerinin ilk hali*



Görsel 4.86. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, manuel dokuma makinesine aktarılan çözgü ipliklerinin plastik tarak yardımı ile düzeltilme işlemi



Görsel 4.87. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, manuel dokuma makinesine aktarılan çözgü ipliklerinin plastik tarak yardımı ile düzeltilme işlemi sonrası



Görsel 4.88. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, atkı bölümünün hazırlık aşamalarında kullanılan materyaller



Görsel 4.89. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, manuel dokuma makinesi üzerinde armür planlarının tuş sistemi ile hazırlanması*

5. YÖNTEM

Bu bölüm, ‘‘El Dokuması Kumaşlarla Giyilebilir Sanata Yönelik Öneriler’’ başlıklı tez çalışmasının araştırma yönteminin planlanma aşamalarını içermektedir. Bu aşamalar; araştırmanın modeli, verilerin toplanması ve verilerin analizi olarak üç ana başlık altında toplanarak açıklanmıştır.

5.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, içerik kapsamındaki konusu ve konuyu işleyiş şekli itibariyle bilimsel araştırma yöntemlerinden biri olan nitel araştırma modeli ile gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırma, özgül durumları ayrıntılı bir biçimde ele alan geniş kapsamlı bir bilimsel çözümleme yöntemidir (Saban, 2007, s. 469). Araştırmada asıl hedef, durumların bireysel perspektif değerlendirmeleri, çözümlemeleri ve yorumlamaları dolayısı ile nasıl aktarılmaya çalışılması gerektiğidir (Tutar, 2023, s. 352). Nitel araştırmalar ile hazırlanan bir çalışmanın hazırlık süreçleri, farklı içerik ve biçimlerde şekillendirilebilir, değiştirilebilir, farklı metotlar ile yeniden sentezlenebilir unsurlara sahiptir (Karataş, 2017, s. 72). Araştırmanın yöntemi için nitel araştırma modelinin tercih edilme sebebi; sosyal bilimlerde yapılan araştırma konularını kapsamına alan bir tez içeriğine sahip olmasıdır.

5.2. Verilerin Toplanması

Bu bölümde verilerin toplanmasına ilişkin bilgiler sunulmuştur. Veriler pek çok farklı türde veri toplama aracı ile sağlanmıştır. Tez çalışmasının teorik ve uygulama bölümlerinin yazılma süreci içerisinde öncelikle kapsamlı bir kaynak araştırması ile alanyazın taranmıştır. Alanyazın araştırmalarının hazırlanmasının önemli ilk basamağı sağlam bir kaynak incelemesinin etkin bir şekilde yapılmasını kapsamaktadır (Uğuz-Arsu ve Tekindal, 2021, s. 103). Araştırmanın başlangıç aşamasında, YÖK Tez ve Google Akademik arama motorları üzerinden PDF formatındaki kaynaklara ulaşılmıştır. Ulaşılan her bir kaynağın link adresi, veri tabanı ve erişim tarihi sıralı bir şekilde Word 2016 Microsoft Office programında listelenerek oluşturulmuştur. Daha sonrasında PDF formatlı kaynaklar hem çevrimiçi ortamda hem de çıktı olarak alınıp okunarak incelenmeye başlanmıştır.

Toplanan tüm veriler, kitaplar, e-dergiler, kongreler, e-arşivler, sempozyumlar, e-kitap, bildiri, rapor, internet üzerinden ulaşılan araştırma ve derleme makaleler ve tezlerin taranarak incelenmesi sonucunda elde edilmiştir.

5.3. Verilerin Analizi

Toplanan verilerin analizi betimsel analiz yöntemi ile irdelenmiştir. Betimsel analiz; ilgili alanyazındaki verilerin dizgeli, anlaşılır bir dil ile kurulan ve kanıtlanabilirlik açısından güvenilirliğinin önemli görüldüğü bir nitel araştırma veri çözümlemesidir (Ültay, Akyurt ve Ültay, 2021, s. 190). Betimsel analiz yöntemi, farklı kategoride bilgi tarama yöntemleri doğrultusunda geniş kapsamlı olarak elde edilen bilgilerin değerlendirilmesidir (Öner Badurlar, 2009, s. 336). Verilerin analiz edilmesinde betimsel analiz yönteminin tercih edilme sebebi; tez çalışması için belirlenen konu aralıklarının sosyal bilimler alanında yapılan araştırmaları kapsamına alması ve araştırmanın teorik bölümü olan kavramsal çerçevede verilerin sunulduğu konu başlıkları ile ilgili uygulamalı ürün tasarımlarının yapılmış olmasıdır. Uygulamalı ürün tasarımlarının özgün olması ile, pek çok açıdan yorumlanabilir, sorgulanabilir ve farklı bireysel düşünce örnekleri ve tasarım planlamaları ile yenilenebilir özellikleri içermesi de diğer tercih sebepleri arasında gösterilebilmektedir.

Nitel veri analiz yönteminde bilgilerin çözümlenme süreci çalışmanın oluşum gösterdiği noktadan gelişim gösterdiği ve daha sonraki süreçlere değin yapılmaktadır (Neuman, 2020, s. 806). Elde edilen veriler sonucunda hazırlanan tez araştırması giriş, sanat ve tasarım, tekstil ve giyilebilir sanat, tasarım süreci, yöntem, bulgular ve sonuç olmak üzere yedi ana başlık altında hazırlanmıştır. İlgili alanyazın taraması doğrultusunda ulaşılan veriler doğrudan ve dolaylı alıntılar halinde yazılarak araştırmacının bireysel yorumlamaları, incelemeleri ve değerlendirmelerine uygun olacak şekilde başlıklar altında kaleme alınmıştır. Her bir başlığın altına yazılmış olan metinlerin bazı bölümlerinde gerektiği taktirde tablo ve resimlerden yararlanılarak çalışmanın niteliği güçlendirilmeye çalışılmıştır.

Araştırmacı tarafından hazırlanan “Covid-19 Pandemisi” temalı çalışmanın öncesinde uygulamalı olarak üretilmiş dokuma kumaş yüzeyleri, açıklamalar, tablo sunumları, görseller ve moda çekimleri aracılığı ile desteklenerek sunulmuştur.

Tablo ve görsellerin boyutları PowerPoint ve Word Microsoft Office programları üzerinde düzenlenmiştir. Araştırmacının ağırlıklı olarak deneysel tasarım yöntemi doğrultusunda tek tip dokuma makinesi ve farklı tipte dokuma tezgâhları üzerinde hazırladığı örnek dokuma kumaş yüzeylerinde kullanılan malzeme türleri ve boya türleri açıklanmış, tasarım yöntemleri, desen araştırmaları ve her bir dokuma kumaşın yapım aşamaları çözümlenmiştir.

“El Dokuması Kumaşlarla Giyilebilir Sanata Yönelik Öneriler” başlığı altında üretilen “Covid-19 Pandemisi” temalı giyilebilir sanat nesnesi gözlemler ve değerlendirmeler ile elde edilen bulgular sonucunda dokumacılık ve giyilebilir sanat alanındaki önemi açıklanmıştır.



6. BULGULAR

El dokuması kumaşlarla giyilebilir sanata yönelik öneriler başlıklı tez çalışmasının bulgular bölümünde Covid-19 Pandemisi temalı giyilebilir sanat eserinin her bir dokuma kumaş yüzey tasarımı içerik ve biçim özellikleri ile detaylı bir biçimde açıklanmıştır. Her bir dokuma kumaş yüzey tasarımı bir adet görsel ve bir adet tablo ile desteklenmiştir.

Hazırlanmış olan çalışmanın uygulamalı içeriğinin yapımının başlangıç noktasında bir yol haritası belirlenmiştir. İlham kaynaklarının hangi amaç ile neden seçildiği ve kullanılacak malzemelerin temalar ile olan bağlantısının ne kadar güçlü olduğu üzerinde uzunca düşünülmüştür. Tasarımcı ilk olarak covid-19 pandemisi ana temasının alt temalarını belirlemiş ve daha sonra sırasıyla belirlenen temaya uygun olarak hangi tür çözgü ipliği üzerinde hangi atkı malzemelerinin dokunacağına karar verip desen tasarımlarını organize etmeye başlamıştır. Dokuma kumaş yüzeyler 24 çerçeveli manuel dokuma makinesinde hazırlanmıştır.

“Covid-19 Pandemisi” temalı tez çalışması için hazırlanan dokuma kumaş yüzeyleri tasarımcının kendi hayal gücü ve sanatsal ifade pratikleri ile şekillenmesi sonucunda üretime kavuşturulmuştur. İplikten kumaşa dönüşümün gerçekleşmesi ile elde edilen dokuma kumaşlar, gelenekselleşmiş dokuma kumaş desen tasarımı anlayışının ötesinde çağdaş dokuma kumaş desen tasarımını geliştirmeye ve dönüşüme uğratmaya çalışmıştır. 155 cm uzunluğunda üretilen dokuma kumaş yüzeyi ile giyilebilir sanatın form anlayışı çerçevesinde ve cansız manken üzerinde drapaj yöntemi doğrultusunda bir adet giyilebilir sanat eseri üretilmiştir.

Giyilebilir sanatın form dışı giysi üretimi anlayışı kapsamında yüzeydeki malzemeler saçaklı, salaş ve düzensiz kompozisyon görüntüsü ile temsil edilmeye çalışılmıştır. Sert ve büküm verilemeyen özelliklere sahip olan malzemelerin beden üzerindeki duruşları incelenmiştir. Soyut kavramlar ve gerçek yaşamın izleri dokunan kumaş yüzeylerinde kullanılan malzemeler ile ifade edilmiştir. Üretime kavuşturulan dokuma kumaş yüzeylerinin temalarının kavramsal yönlerinin tasarımcıda uyandırdığı duygular iletilmeye çalışılmıştır.

6.1. “Covid-19 Pandemisi” Temalı Giyilebilir Sanat Eserinin Dokuma Yüzeyleri ve Özellikleri



Görsel 6.1. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış rattan malzemesinin desenlendirilmiş hali-1

Görsel 6.1.’ de hazırlanan yüzey tasarımının temasını “kayıp” kavramı temsil etmektedir. “Kayıp” temasının seçilen malzeme üzerindeki ifadesi akrilik boyaların rengi ve sürülüş biçimi ile verilmiştir. Dokuma yöntemi tercihine bağlı olarak deneysel yöntemin benimsenmesi sebebiyle tasarımcı kendi hayal gücü sınırları dahilinde desen raporu hazırlamıştır. Hazırlanan desen raporundaki en önemli esas, “kayıp” kavramını dokuma kumaş yüzeyinin iki elemanı olan çözgü ve atkı iplikleri aracılığı ile verilmesi olmuştur. Görselde 6.1.’ de de görüldüğü üzere atkı ipliğindeki malzemelerin yüzeyindeki boyaların azalan ve çoğalan renk efektleri, büyük boya soyulmaları ve farklı renklerin iç içe geçmesi sonucunda “kayıp” teması yüzeyde ifade edilmeye çalışılmıştır.

Tablo 6.1. Boyanmış rattan desenli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-1

Tezgâh türü: 24 çerçeveli dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan ipliği
Boya çeşitleri: Gri su bazlı kumaş boyası, akrilik açık kahve ve akrilik metalik mürdüm rengi
Atkı ipi: Boyanmış rattan malzemesi
Örgü türü: Deneysel
En/boy oranı: 10x45



Görsel 6.2. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış rattan malzemesinin desenlendirilmiş hali-2

Görsel 6.2.' de hazırlanan yüzey tasarımının temasını “birlik ve beraberlik” kavramı temsil etmektedir. “Birlik ve beraberlik” temasının seçilen malzeme üzerindeki ifadesi akrilik boyaların rengi ve sürülüş biçimi ile verilmiştir. Dokuma yöntemi tercihine bağlı olarak deneysel tasarım yönteminin benimsenmesi sebebiyle tasarımcı kendi hayal gücü sınırları dahilinde desen raporu hazırlamıştır. Hazırlanan desen raporundaki en önemli esas, “birlik ve beraberlik” kavramını dokuma kumaş yüzeyinin iki elemanı olan çözgü ve atkı ipliklerinin etkileşimi ile verilmesini sağlamaktır. Tasarımcı için “birlik ve beraberlik” kelime anlamı ile “güç”, “aidiyet”, “emektaşlık” ve “uyum” u çağrıştırmaktadır. Tasarımcı temanın çağrıştırdığı bu kavramlar ışığında tasarımın temel ilke ve öğelerini temel alarak kendine has tasarım anlayışı çerçevesinde deneysel tasarım yöntemi ile rattan malzemelere boyama işlemleri uygulamıştır.

Tablo 6.2. Boyanmış rattan desenli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-2

Tezgâh türü: 24 çerçeveli dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan ipliği
Boya çeşitleri: Su bazlı açık nane yeşili, su bazlı vanilya sarı, akrilik pas rengi, akrilik elmas, akrilik beyaz sedef, akrilik Aztek altın, akrilik mavi inci ve akrilik gül kurusu
Atkı ipi: Boyanmış rattan malzemesi
Örgü türü: Tema etkileşimli desen
En/boy oranı: 2x50



Görsel 6.3. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış rattan malzemesinin desenlendirilmiş hali-3

Görsel 6.3.' te hazırlanan yüzey tasarımının temasını ‘‘ortak hedef’’ kavramı temsil etmektedir. ‘‘Ortak hedef’’ temasının seçilen malzeme üzerindeki ifadesi akrilik boyaların rengi ve sürülüş biçimi ile verilmiştir. Dokuma yöntemi tercihine bağlı olarak deneysel tasarım yönteminin benimsenmesi sebebiyle tasarımcı kendi hayal gücü sınırları dahilinde desen raporu hazırlamıştır. Hazırlanan desen raporundaki en önemli esas, ‘‘ortak hedef’’ kavramını dokuma kumaş yüzeyinin iki elemanı olan çözgü ve atkı ipliklerinin etkileşimi ile verilmesini sağlamaktır. Tasarımcı için ‘‘ortak hedef’’ kelime anlamı ile beraberlik, dayanışma, azim, mücadele ve kollektif bir dayanışma doğrultusunda ilerleme halini çağrıştırmaktadır. Tasarımcı temanın çağrıştırdığı bu kavramlar ışığında tasarımın temel ilke ve öğelerini temel alarak kendine has tasarım algısı çerçevesinde deneysel tasarım metotları ile rattan malzemelere boyama işlemi uygulamıştır.

Tablo 6.3. Boyanmış rattan desenli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-3

Tezgâh türü: 24 çerçeveli dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan ipliği
Boya çeşitleri: Akrilik bodrum mavi ve akrilik mavi inci
Atkı ipi: Boyanmış rattan malzemesi
Örgü türü: Tema etkileşimli desen
En/boy oranı: 10x43



Görsel 6.4. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış rattan malzemesinin desenlendirilmiş hali-4

Görsel 6.4.' te hazırlanan yüzey tasarımının temasını ‘‘umut’’ kavramı temsil etmektedir. ‘‘Umut’’ temasının seçilen malzeme üzerindeki ifadesi akrilik boyaların rengi ve sürülüş biçimi ile verilmiştir. Dokuma yöntemi tercihine bağlı olarak deneysel yöntemin benimsenmesi sebebiyle tasarımcı kendi hayal gücü sınırları dahilinde desen raporu hazırlamıştır. Hazırlanan desen raporundaki en önemli esas, ‘‘umut’’ kavramını dokuma kumaş yüzeyinin iki elemanı olan çözgü ve atkı ipliklerinin etkileşimi ile verilmesidir. Umut, kelime anlamı ile ‘‘beklenti’’, ‘‘arzu’’ ve ‘‘emel’’ kelimeleri ile geleceğe yönelik istek bildirimleri sunmaktır. Bu sebeple tema, renklerin malzeme üzerindeki uygulanış biçimi ile ifade edilmeye çalışılmıştır. Görsel 6.4’ te görüldüğü üzere atkı ve çözgü iplikleri kendi aralarında bir etkileşim içerisindedir. Bu etkileşim dokuma raporunun oluşturulma yöntemi ile verilmiştir. Dokuma raporunda tasarımcı tarafından tercih edilen dokuma yöntemi deneysel tasarım yöntemi ile uygulanmıştır.

Tablo 6.4. Boyanmış rattan desenli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-4

Tezgâh türü: 24 çerçeve dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan ipliği
Boya çeşitleri: Metalik altın
Atkı ipi: Boyanmış rattan malzemesi
Örgü türü: Tema etkileşimli desen
En/boy oranı: 11x35 cm



Görsel 6.5. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış rattan malzemesinin desenlendirilmiş hali-5

Görsel 6.5.’ te hazırlanan yüzey tasarımının temasını ‘birlik ve beraberlik’ kavramı temsil etmektedir. ‘Birlik ve beraberlik’ temasının seçilen malzeme üzerindeki ifadesi akrilik boyaların rengi ve sürülüş biçimi ile verilmiştir. Dokuma yöntemi tercihinine bağlı olarak deneysel yöntemin benimsenmesi sebebi ile tasarımcı kendi hayal gücü sınırları dahilinde desen raporu hazırlamıştır. Hazırlanan desen raporundaki en önemli esas, ‘birlik ve beraberlik’ kavramını dokuma kumaş yüzeyinin iki elemanı olan çözgü ve atkı ipliklerinin etkileşimi ile verilmesidir. Malzemeler üzerinde farklı renklerde akrilik boya kullanılmıştır. Renkler belirlenen temaya uygun olarak seçilmiştir. Tasarımcı kendi eli ile rattan iplikler üzerinde boyaları temaya uygunluk sağlayacak ölçüde sürme işlemleri uygulamıştır. Her bir boyanın birbirleri içine entegre oluşu, karmaşayı, dağınık görüntüyü ve çoklu renk birlikteliğini göstermektedir. Malzemelerin birbirleri üzerine binmesi ile birlikten bütüne uzanan bir görüntü ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda boyanan her bir rattan iplik bir araya gelerek tek bir bütün şeklinde görünmesi ile sözü edilen temayı ifade ettiği düşünülmektedir.

Tablo 6.5. Boyanmış rattan desenli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-5

Tezgâh türü: 24 çerçeveli dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan ipliği
Boya çeşitleri: Su bazlı vanilya sarı, açık nane yeşili ve metalik mürdüm kumaş boyası
Atkı ipi: Boyanmış rattan malzemesi
Örgü türü: Tema etkileşimli desen
En/boy oranı: 2x36 cm



Görsel 6.6. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış rattan malzemesinin desenlendirilmiş hali-6

Görsel 6.6.’ da ki hazırlanan yüzey tasarımının temasını “ayrılık” kavramı temsil etmektedir. “Ayrılık” temasının seçilen malzeme üzerindeki ifadesi akrilik boyaların rengi ve sürülüş biçimi ile verilmiştir. Dokuma yöntemi tercihine bağlı olarak deneysel tasarım yönteminin benimsenmesi sebebiyle tasarımcı kendi hayal gücü sınırları dahilinde desen raporu hazırlamıştır. Hazırlanan desen raporundaki en önemli esas, “ayrılık” kavramını dokuma kumaş yüzeyinin iki elemanı olan çözgü ve atkı ipliklerinin etkileşimi ile verilmesidir. “Ayrılık” kelimesinin tasarımcıya çağrıştırdığı kavramlar arasında “koyuluk”, “bireysellik”, “karamsarlık” ve “ümitsizlik” vardır. Bu yüzden tasarımcı olabildiğince koyu ve mat renk tercihinde bulunmuştur. Desen raporu temaya bağlı kalınarak çözgü ipliklerinin desenlendirilmesini doğrudan etkilemektedir. Görsel 6.6’ da görüldüğü gibi “ayrılık” teması desen dokunmaya başlandıkça çözgü ipliklerindeki iplik atımları da azalmaya başlamıştır. Sözü edilen tema renk unsuru olarak atkı ipliğindeki malzemedede, miktar unsuru olarak çözgü ipliğindeki malzemedede ifade edilmeye çalışılmıştır.

Tablo 6.6. Boyanmış rattan desenli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-6

Tezgâh türü: 24 çerçeveli dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan ipliği
Boya çeşitleri: Akrilik çikolata
Atkı ipi: Boyanmış rattan malzemesi
Örgü türü: Tema etkileşimli desen
En/boy oranı: 9x43



Görsel 6.7. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış rattan malzemesinin desenlendirilmiş hali-7

Görsel 6.7.' de hazırlanan yüzey tasarımının temasını “ortak hedef” kavramı temsil etmektedir. “Ortak hedef” temasının seçilen malzeme üzerindeki ifadesi akrilik boyaların rengi ve sürülüş biçimi ile verilmiştir. Dokuma yöntemi tercihine bağlı olarak deneysel tasarım yönteminin benimsenmesi sebebiyle tasarımcı kendi hayal gücü sınırları dahilinde desen raporu hazırlamıştır. Hazırlanan desen raporundaki en önemli esas, “ortak hedef” kavramını dokuma kumaş yüzeyinin iki elemanı olan çözgü ve atkı ipliklerinin etkileşimi ile verilmesidir. “Ortak hedef” kelime anlamı ile “niyet”, “direniş”, “istikamet” ve “aynı doğrultu” anlamlarını barındırmaktadır. Tasarımcı temanın çağrıştırdığı bu kavramlar ışığında rattan ipliklere boya işlemleri uygulamıştır.

Tablo 6.7. Boyanmış rattan desenli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-7

Tezgâh türü: 24 çerçeveli dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan ipliği
Boya çeşitleri: Akrilik çikolata ve akrilik beyaz sedef
Atkı ipi: Boyanmış rattan malzemesi
Örgü türü: Tema etkileşimli desen
En/boy oranı: 10x43



Görsel 6.8 Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış tahta çubukların desenlendirilmiş hali-1

Görsel 6.8.' de hazırlanan yüzey tasarımının temasını ‘birlik ve beraberlik’ kavramı temsil etmektedir. ‘Birlik ve beraberlik’ temasının seçilen malzeme üzerindeki ifadesi akrilik boyaların rengi ve sürülüş biçimi ile verilmesidir. Dokuma yöntemi tercihiyle ilgili olarak deneysel tasarım yönteminin benimsenmesi sebebiyle tasarımcı kendi hayal gücü sınırları dahilinde desen raporu hazırlamıştır. Hazırlanan desen raporundaki en önemli esas, ‘birlik ve beraberlik’ kavramını dokuma kumaş yüzeyinin iki elemanı olan çözgü ve atkı ipliklerinin etkileşimi ile verilmesidir. Atkı bölümünde kullanılan malzemeler tahta çubuklardır. Tahta çubuklar belirlenen temayı yansıtır nitelikte olacak şekilde açık ve canlı renkteki boyama manipülasyonları ile hazırlanmıştır.

Tablo 6.8. Boya desenli tahta çubuklu dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-1

Tezgâh türü: 24 çerçeveli dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan ipliği
Boya çeşitleri: Akrilik pembe, gül kurusu ve mor renk
Atkı ipi: Boyanmış tahta çubuk
Örgü türü: Tema etkileşimli desen
En/boy oranı: 10x38



Görsel 6.9. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış tahta çubukların desenlendirilmiş hali-2

Görsel 6.9.’da hazırlanan yüzey tasarımının temasını ‘yalnızlık’ kavramı temsil etmektedir. ‘Yalnızlık’ temasının seçilen malzeme üzerindeki ifadesi akrilik boyaların rengi ve sürülüş biçimi ile verilmiştir. Dokuma yöntemi tercihine bağlı olarak deneysel tasarım yönteminin benimsenmesi sebebiyle tasarımcı kendi hayal gücü sınırları dahilinde desen raporu hazırlamıştır. Hazırlanan desen raporundaki en önemli esas, ‘yalnızlık’ kavramını dokuma kumaş yüzeyinin iki elemanı olan çözgü ve atkı ipliklerinin etkileşimi ile verilmesidir. Görsel 6.9’da görüldüğü üzere çözgü ipliklerinin arasına dahil olan atkı ipliği bölümündeki tahta çubukların koyu renk ile boyanması temanın kavramsal yönünü ifade etmiştir. Ayrıca çözgü bölümündeki tercih edilen ipliğin ve atkı bölümündeki tahta çubukların renkleri arasındaki açık-koyu dengesi ile zıtlık yakalanarak tema ile bağlantı kurulması sağlanmaya çalışılmıştır.

Tablo 6.9. Boya desenli tahta çubuklu dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-2

Tezgâh türü: 24 çerçeveli dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan ipliği
Boya çeşitleri: Akrilik çikolata
Atkı ipi: Boyanmış tahta çubuk
Örgü türü: Tema etkileşimli desen
En/boy oranı: 11x40



Görsel 6.10. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış tahta çubukların desenlendirilmiş hali-3

Görsel 6.10.' da hazırlanan yüzey tasarımının temasını ‘‘kısıtlılık’’ kavramı temsil etmektedir. ‘‘Kısıtlılık’’ temasının seçilen malzeme üzerindeki ifadesi akrilik boyaların rengi ve sürülüş biçimi ile verilmiştir. Dokuma yöntemi tercihine bağlı olarak deneysel tasarım yönteminin benimsenmesi sebebiyle tasarımcı kendi hayal gücü sınırları dahilinde desen raporu hazırlamıştır. Hazırlanan desen raporundaki en önemli esas, ‘‘kısıtlılık’’ kavramını dokuma kumaş yüzeyinin iki elemanı olan çözgü ve atkı ipliklerinin etkileşimi ile verilmesidir. Tahta çubukların üzerine sürülen her bir renk devam ettirilmeden farklı bir renge geçişinin olması ile sözü edilen tema yansıtılmaya çalışılmıştır.

Tablo 6.10. Boya desenli tahta çubuklu dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-3

Tezgâh türü: 24 çerçevesiz dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan ipliği
Boya çeşitleri: Akrilik pas rengi, açık kahve, koton beyaz, bodrum mavi, metalik mürdüm, antik bakır ve akrilik şampanya, su bazlı kumaş boyası vanilya sarı ve açık nane yeşili
Atkı ipi: Boyanmış tahta çubuk
Örgü türü: Tema etkileşimli desen
En/boy oranı: 15x42



Görsel 6.11. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış tahta çubukların desenlendirilmiş hali-4

Görsel 6.11.' de hazırlanan yüzey tasarımının temasını ‘‘ortak hedef’’ kavramı temsil etmektedir. ‘‘Ortak hedef’’ temasının seçilen malzeme üzerindeki ifadesi akrilik boyaların rengi ve sürülüş biçimi ile verilmiştir. Dokuma yöntemi tercihine bağlı olarak deneysel tasarım yönteminin benimsenmesi sebebiyle tasarımcı kendi hayal gücü sınırları dahilinde desen raporu hazırlamıştır. Hazırlanan desen raporundaki en önemli esas ‘‘ortak hedef’’ kavramını dokuma kumaş yüzeyinin iki elemanı olan çözgü ve atkı ipliklerinin etkileşimi ile verilmesidir. Tasarımcıya mevcut temanın çağrıştırdığı kavramlar ‘‘dayanışma’’, ‘‘azim’’, ‘‘kararlılık’’ ve ‘‘kuvvet’’ tir. Tahta çubuklar üzerine el yardımıyla iki farklı renkte akrilik boya sürülmüştür. Tahta çubuklar üzerindeki yer yer boşluklu alanlar tahta çubuğun kendi orijinal rengini gösteren alanları kapsamaktadır.

Tablo 6.11. Boya desenli tahta çubuklu dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-4

Tezgâh türü: 24 çerçeveli dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan ipliği
Boya çeşitleri: Su bazlı açık nane renkli kumaş boyası ve akrilik bodrum mavi
Atkı ipi: Boyanmış tahta çubuk
Örgü türü: Tema etkileşimli desen
En/boy oranı: 11x35



Görsel 6.12. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış tahta çubukların desenlendirilmiş hali-5

Görsel 6.12.' de hazırlanan yüzey tasarımının temasını ‘‘umut’’ kavramı temsil etmektedir. ‘‘Umut’’ temasının seçilen malzeme üzerindeki ifadesi akrilik boyaların rengi ve sürülüş biçimi ile verilmiştir. Dokuma yöntemi tercihiyle ilgili olarak deneysel yöntemin benimsenmesi sebebiyle tasarımcı kendi hayal gücü sınırları dahilinde desen raporu hazırlamıştır. Hazırlanan desen raporundaki en önemli esas, ‘‘umut’’ kavramını dokuma kumaş yüzeyinin iki elemanı olan çözgü ve atkı ipliklerinin etkileşimi ile verilmesidir. ‘‘Umut’’ teması atkı ipliği bölümündeki malzemelerin koyu-açık renk tonlarındaki parlayış ile ifade edilmeye çalışılmıştır.

Tablo 6.12. Boya desenli tahta çubukların dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-5

Tezgâh türü: 24 çerçeveli dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan ipliği
Boya çeşitleri: Vanilya sarı su bazlı kumaş boyası, metalik altın, akrilik çikolata ve akrilik Aztek altın renkli boyalar
Atkı ipi: Boyanmış tahta çubuk
Örgü türü: Tema etkileşimli desen
En/boy oranı: 11x42



Görsel 6.13. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış tahta çubukların desenlendirilmiş hali-6

Görsel 6.13.' te hazırlanan yüzey tasarımının temasını “ayrılık” kavramı temsil etmektedir. “Ayrılık” temasının seçilen malzeme üzerindeki ifadesi akrilik boyaların rengi ve sürülüş biçimi ile verilmiştir. Dokuma yöntemi tercihine bağlı olarak deneysel tasarım yöntemin benimsenmesi sebebiyle tasarımcı kendi hayal gücü sınırları dahilinde desen raporu hazırlamıştır. Hazırlanan desen raporundaki en önemli esas, “ayrılık” kavramını dokuma kumaş yüzeyinin iki elemanı olan çözgü ve atki ipliklerinin etkileşimi ile verilmesidir. Atkı bölümünde kullanılan tahta çubukların yüzeylerindeki akrilik boyalar sözü edilen temayı yansıtır biçimde şekillendirilmeye çalışılmıştır. Yüzeydeki dalgalı, boşluklu ve silik görünüm “yıpranmışlık” hissini uyandırdığı düşünülerek tema ve malzeme ilişkisi uygulanan desenleme yöntemi ile kazandırılmaya çalışılmıştır.

Tablo 6.13. Boya desenli tahta çubuklu dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-6

Tezgâh türü: 24 çerçeveli dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan ipliği
Boya çeşitleri: Akrilik çikolata ve akrilik beyaz sedef
Atkı ipi: Boyanmış tahta çubuk
Örgü türü: Tema etkileşimli desen
En/boy oranı: 11x37



Görsel 6.14. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, gelinlik teline sarılmış doğal rafya muz liflerinin desenlendirilmiş hali-1*

Görsel 6.14.’ te hazırlanan yüzey tasarımının temasını “kısıtlanma” kavramı temsil etmektedir. “Kısıtlanma” temasının seçilen malzeme üzerindeki ifadesi akrilik boyaların rengi ve sürülüş biçimi ile verilmesidir. Dokuma yöntemi tercihi bağli olarak deneysel tasarım yönteminin benimsenmesi sebebiyle tasarımcı kendi hayal gücü sınırları dahilinde desen raporu hazırlamıştır. Hazırlanan desen raporundaki en önemli esas, “kısıtlanma” kavramını dokuma kumaş yüzeyinin iki elemanı olan çözgü ve atkı ipliklerinin etkileşimi ile verilmesidir. Atkı bölümünde kullanılan malzemeler beyaz gelinlik teli ve doğal rafya muz lifidir. Gelinlik teli sıkı bir şekilde doğal rafya muz lifinin üzerine gözükmeyecek şekilde sarılmıştır. Belirlenen tema ile hazırlanan malzemeler arasında kurulan ilişki malzemelerin hazırlanış yöntemi ile açıklanmaya çalışılmıştır.

Tablo 6.14. *Gelinlik teline sarılmış doğal rafya muz lifli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-1*

Tezgâh türü: 24 çerçeveli dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan ipliği
Atkı ipi: Gelinlik teline sarılmış doğal rafya muz lifi
Örgü türü: Tema etkileşimli desen
En/boy oranı: 4x39



Görsel 6.15. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, gelinlik teline sarılmış doğal rafya muz liflerinin desenlendirilmiş hali-2*

Görsel 6.15.' te hazırlanan yüzey tasarımının temasını “kısıtlanma” kavramı temsil etmektedir. “Kısıtlanma” temasının seçilen malzeme üzerindeki ifadesi akrilik boyaların rengi ve sürülüş biçimi ile verilmiştir. Dokuma yöntemi tercihinine bağlı olarak deneysel tasarım yönteminin benimsenmesi sebebiyle tasarımcı kendi hayal gücü sınırları dahilinde desen raporu hazırlamıştır. Hazırlanan desen raporundaki en önemli esas, “kısıtlanma” kavramını dokuma kumaş yüzeyinin iki elemanı olan çözgü ve atkı ipliklerinin etkileşimi ile verilmesidir. Atkı bölümündeki kullanılan malzemeler beyaz renkli gelinlik teli ve doğal rafya muz lifidir. Doğal rafya muz lifleri tasarımcı tarafından el ile tel üzerinde döndürülerek sarılmıştır. Bu uygulama yönteminin amacı, telin sarılarak doğal rafya muz lifi içerisinde kaybolmasını sağlamaktır. Bir diğer amaç ise, sözü edilen temaya ait kavramın anlamının yansıtılması adına “kısıtlanma” kavramının doğrudan somut bir biçimde yüzeye aktarılmaya çalışılmasıdır. Oluşturulan dokunun yer yer belli kısımlarında beyaz gelinlik teli gözükmemektedir. Bu uygulamanın yüzeye aktarılmasının esas amacı pandemi döneminde dünyadaki ve ülkemizdeki olağan hayat akışının bir anda bozulmaya uğraması ile insanların iş ve özel hayatlarına kısıtlılık getirilmesi durumudur.

Tablo 6.15. *Gelinlik teline sarılmış doğal rafya muz lifli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-2*

Tezgâh türü: 24 çerçeveli dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan ipliği
Atkı ipi: Gelinlik teline sarılmış doğal rafya muz lifi
Örgü türü: Tema etkileşimli desen
En/boy oranı: 2x36



Görsel 6.16. *Ayşenur SAKÖNDER, 2023, gelinlik teline sarılmış doğal rafya muz liflerinin desenlendirilmiş hali-3*

Görsel 6.16.' da hazırlanan yüzey tasarımının temasını “kısıtlanma” kavramı temsil etmektedir. “Kısıtlanma” temasının seçilen malzeme üzerindeki ifadesi akrilik boyaların rengi ve sürülüş biçimi ile verilmiştir. Dokuma yöntemi tercihine bağlı olarak deneysel tasarım yönteminin benimsenmesi sebebiyle tasarımcı kendi hayal gücü sınırları dahilinde desen raporu hazırlamıştır. Hazırlanan desen raporundaki en önemli esas “kısıtlanma” kavramını dokuma kumaş yüzeyinin iki elemanı olan çözgü ve atkı ipliklerinin etkileşimi ile verilmesidir. Atkı bölümünde kullanılan malzemeler beyaz gelinlik teli ve doğal rafya muz lifidir. Beyaz gelinlik teli üzerine doğal rafya muz lifi sıkı bir şekilde sarılarak hazırlanmıştır. Bu uygulamanın yapılmasındaki temel amaç, malzemelerin tema ile ilişkilendirilmesini sağlamaktır. Görselde görüldüğü üzere atkı bölümündeki malzemeler birbirleri üzerinde birikmiş bir görüntü sunmaktadır. “Kısıtlanma” kavramı ile “sınırlandırma” ve “daraltma” anlamları malzemelerin öbek halinde birbirleri üzerine yığılması ile gösterilmiştir. Çözgü bölümündeki iplikler atkıdaki malzemeleri sıkıştırarak daraltma eylemi ile, sözü edilen temanın ifade edilmeye çalışıldığı düşünülmektedir.

Tablo 6.16. *Gelinlik teline sarılmış doğal rafya muz lifli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-3*

Tezgâh türü: 24 çerçeveli dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan ipliği
Atkı ipi: Gelinlik teline sarılmış doğal rafya muz lifi
Örgü türü: Tema etkileşimli desen
En/boy oranı: 6x42



Görsel 6.17. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, gelinlik teline sarılmış kâğıt ipliklerin desenlendirilmiş hali-1

Görsel 6.17.’ de hazırlanan yüzey tasarımının temasını ‘‘umut’’ kavramı temsil etmektedir. Dokuma yöntemi tercihine bağlı olarak deneysel tasarım yönteminin benimsenmesi sebebiyle tasarımcı kendi hayal gücü sınırları dahilinde desen raporu hazırlamıştır. Hazırlanan desen raporundaki en önemli esas, ‘‘umut’’ kavramını dokuma kumaş yüzeyinin iki elemanı olan çözgü ve atkı ipliklerinin etkileşimi ile verilmesidir. Atkı bölümünde iki farklı türde malzeme kullanılmıştır. Bu malzemeler beyaz renkli kâğıt iplik ve beyaz renk gelinlik telidir. Gelinlik teli üzerine kâğıt iplik tasarımcının belirlediği aralıklar ile sarılmıştır. Sarım işleminin ardından atkıda dokunmaya hazır hale getirilen malzemeler temaya uygunluk sağlayacak şekilde önceden hazırlanan desen raporu ile uygulanmıştır. Tema ve malzeme ilişkisi bağlamında ‘‘umut’’ kavramının tercih edilen beyaz renkteki malzeme seçimlerinde yansıtıldığı düşünülmektedir.

Tablo 6.17. Gelinlik teline sarılmış kâğıt iplikli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-1

Tezgâh türü: 24 çerçeveli dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan ipliği
Atkı ipi: Gelinlik teline sarılmış kâğıt iplik
Örgü türü: Tema etkileşimli desen
En/boy oranı: 8x42



Görsel 6.18. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, gelinlik teline sarılmış kâğıt ipliklerin desenlendirilmiş hali-2

Görsel 6.18.' de hazırlanan yüzey tasarımının temasını ‘‘umut’’ kavramı temsil etmektedir. Dokuma yöntemi tercihiyle ilgili olarak deneysel yöntemin benimsenmesi sebebiyle tasarımcı kendi hayal gücü sınırları dahilinde desen raporu hazırlamıştır. Hazırlanan desen raporundaki en önemli esas, ‘‘umut’’ kavramını dokuma kumaş yüzeyinin iki elemanı olan çözgü ve atkı ipliklerinin etkileşimi ile verilmesidir. Atkı bölümünde tercihte bulunulan malzemeler beyaz renkte kâğıt iplik ve gelinlik telidir. Malzemelerin tema ile etkileşimi incelendiğinde ‘‘umut’’ kavramının tasarımcıya çağırışım yaptırdığı ‘‘güç’’ ve ‘‘sabır’’ kavramları ile kâğıt iplik ve gelinlik tellerinin dayanım güçlerinin yüksek olması ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. ‘‘Umut’’ temasının tasarımcıda uyandırdığı diğer kavramlar ışık ve ışığın saçtığı aydınlıktır. Işığın beyaz renkli oluşundan dolayı ‘‘umut’’ kavramının malzemelerin dış görünümünde temsil edildiği düşünülmektedir.

Tablo 6.18. Gelinlik teline sarılmış kâğıt iplikli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri-2

Tezgâh türü: 24 çerçeveli dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan ipliği
Atkı ipi: Gelinlik teline sarılmış kâğıt iplik
Örgü türü: Tema etkileşimli desen
En/boy oranı: 5x33



Görsel 6.19. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, boyanmış kâğıt ipliklerinin desenlendirilmiş hali

Görsel 6.19.' da hazırlanan yüzey tasarımının temasını “birlik ve beraberlik” kavramı temsil etmektedir. “Birlik ve beraberlik” temasının seçilen malzeme üzerindeki ifadesi akrilik boyaların rengi ve sürülüş biçimi ile verilmiştir. Dokuma yöntemi tercihine bağlı olarak deneysel tasarım yönteminin benimsenmesi sebebiyle tasarımcı kendi hayal gücü sınırları dahilinde desen raporu hazırlamıştır. Hazırlanan desen raporundaki en önemli esas, “birlik ve beraberlik” kavramını dokuma kumaş yüzeyinin iki elemanı olan çözgü ve atkı ipliklerinin etkileşimi ile verilmesidir. “Birlik ve beraberlik” kelime anlamı ile “bağlılık”, “bütünlük”, “genişlik” ve “sağlamlık” kavramlarını kendi içinde barındırmaktadır. Çözgü ipliklerinin grup halinde bir araya toplanması ve atkı ipliklerindeki aynı tür malzemelerin aynı desen tasarımı ile dokunması sonucunda belirlenen temanın yansıtıldığı düşünülmektedir.

Tablo 6.19. Boyanmış kâğıt iplikli dokuma kumaş yüzeyinin özellikleri

Tezgâh türü: 24 çerçeveli dokuma makinesi
Tahar planı: Düz tahar
Çözgü ipi: Beyaz yorgan ipliği
Boya çeşitleri: Açık nane yeşili kumaş boyası, metalik mürdüm ve akrilik gül kurusu boyalar
Atkı ipi: Boyanmış kâğıt iplikler
Örgü türü: Tema etkileşimli desen
En/boy oranı: 10x43



Görsel 6.22. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, "Covid-19 Pandemisi" temalı giyilebilir sanat eserinin ön çapraz görünümü-1



Görsel 6.23. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, "Covid-19 Pandemisi" temalı giyilebilir sanat eserinin ön çapraz görünümü-2



Görsel 6.24. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, ‘‘Covid-19 Pandemisi’’ temalı giyilebilir sanat eserinin yan görünümü



Görsel 6.25. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, ‘‘Covid-19 Pandemisi’’ temalı giyilebilir sanat eserinin ön-çapraz yakın görünümü



Görsel 6.26. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, “Covid-19 Pandemisi” temalı giyilebilir sanat eserinin ön-yakın görünümü



Görsel 6.27. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, “Covid-19 Pandemisi” temalı giyilebilir sanat eserinin sol-yakın görünümü



Görsel 6.28. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, “Covid-19 Pandemisi” temalı giyilebilir sanat eserinin arka görünümü



Görsel 6.29. Ayşenur SAKÖNDER, 2023, “Covid-19 Pandemisi” temalı giyilebilir sanat eserinin arka-yakın görünümü

**6.1. “Covid-19 Pandemisi” Temalı Giyilebilir Sanat Eserine Öneri Olarak Sunulan
Artistik Giysi Tasarımları**



Görsel 6.30. *Ayşenur SAKÖNDER, 2024, öneri-1*



Görsel 6.31. *Ayşenur SAKÖNDER, 2024, öneri-2*



Görsel 6.32. *Ayşenur SAKÖNDER, 2024, öneri-3*



Görsel 6.33. *Ayşenur SAKÖNDER, 2024, öneri-4*

7. SONUÇ

20. yüzyıldaki sanayi devrimi, getirmiş olduğu yenilikler ve kazanımlar doğrultusunda pek çok endüstriyi etkilemiştir. Bu endüstrilerin başında gelen tekstil ve moda endüstrisi kapsamındaki üretim biçimi, malzeme, teknik donanım, üretim felsefesi ve sunum aşamalarının süreçlerinde alternatif çözüm yolları ve kolaylıklar da beraberinde üretimlere nüfuz etmeyi başarmıştır. Tekstil endüstrisi içerisinde bir kumaş elde etme yöntemi olarak bilinen dokumacılık alanındaki üretimlerin geleneksel üretim yöntemleri ve malzeme birikiminin yanında artık endüstrideki teknolojik ilerlemeler sayesinde özgün, nitelikli ve denenmemiş olanı elde etmek amaçlanmıştır. Dokumacılığın tarihine bakıldığında insan hayatında ilk kullanım amacının öncelikli olarak korunmak iç güdüsünden geldiği yapılan araştırmalar doğrultusunda bilinmektedir. Endüstriyel sıçramalar ve teknolojik ilerlemeler yönünde, tasarım ve üretim hedefleri daha kapsamlı ve yayılcı bir hale getirilmiştir. Dokumacılığın sanat ile kurduğu etkileşimler ve multidisipliner çalışmalar doğrultusunda dokuma faaliyetlerinde göze hitap edilebilir ve estetik yönü kuvvetli tasarımların üretilmesiyle sanat alanında da bir etkileşim sağlayabileceği anlaşılmıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra doğan giyilebilir sanat kavramının temelinde yer alan moda-sanat ve tekstil-sanat ilişkisi kapsamında bütünlüklü bir çerçevede üretimlerin yapıldığı görülmüştür. Giyilebilir sanat alanı kapsamında ağırlıklı olarak tekstilde yüzey uygulamalarına sanat olgusunun kaynaklık etmesi ile tekstilde yüzey geliştirme sanatsal bir ifade aracı içerisinde konumlanmıştır. Tekstil yüzeylerinin yalnızca fonksiyonel özelliklerinden daha fazla anlama karşılık gelmesinin sanat olgusu ile sağlanabildiği ortaya konulan yazınsal ve eyleme dönük uygulamalı çalışmalar ile ortaya konulmuştur. Giyilebilir sanat anlayışı ile ürün tasarımları hazırlayan moda tasarımcılarının hayatları incelendiğinde pek çok farklı alanın eğitimini aldıkları ve bu alanları moda ile sentezleyerek üretim yaptıkları bilinmektedir. Kimi tasarımcıların güzel sanatlar alanına ait fotoğrafçılık, grafik tasarımı, seramik, resim ve heykel alanları hakkında bilgi ve tecrübeleri olduğu gibi sosyal bilimler alanındaki edebiyat, tarih gibi disiplinler ile de geçmiş dönemlerde irtibat halinde oldukları araştırmalar dahilinde gözlemlenmiştir.

Tasarımcıların güzel sanatlar ve mimarlık alanlarındaki yetkin kişiler ile yakın iş birlikleri ve kolektif çalışmaları, hayal gücü sınırlarının daha derinleşmesini sağlayarak giysi tasarımlarına aktarabildikleri yapılan gözlemler doğrultusunda bilinmektedir. Tasarımcı ve sanatçılar giysi tasarımlarını hazırlama aşamalarını kapsamına alan tasarım süreçleri içerisinde diğer alanlar ile ilgili bilgilerini tasarımlarına yansıtmaktadırlar. Giyilebilir sanat alanındaki giysi tasarımları incelendiğinde çoğunlukla ideolojik mesajların tasarımın genel kurallarından biri olan ‘‘form ‘’ ögesinin sınır tanımaz biçimi ile kullandığı görülmektedir. Geçmişten günümüze doğru üretilmiş eserler ve ürünler gözlemlendiğinde duyguların ve fikirlerin somut bir biçime dönüştürülmesindeki amacın sanatçıların kendilerine özgü estetik anlayışlarının bir kabulü olarak ortaya çıkarılmış oldukları söylenebilmektedir.

‘‘El Dokuması Kumaşlarla Giyilebilir Sanata Yönelik Öneriler’’ başlıklı tezin uygulama kapsamında ilk olarak atkı bölümünde kullanılacak malzemeler farklı türde boyalar ile manipüle edilerek önceden belirlenen temalara göre desenler üretilmiştir. İkinci olarak dokunmak için hazır hale getirilen malzemeler, temaları tasvir edecek şekilde yüzey desenlerine paralel olarak dokuma makinesinde dokunmuştur. Dokunan kumaş üzerinde kesme, dikme ve birleştirme gibi herhangi bir manipülasyon işlemine tabi tutulmadan dokuma makinesi üzerinden alınmıştır. Üçüncü olarak ise cansız manken üzerinde drapaj yöntemi ile heykelsi form yaklaşımları uygulanmıştır. Bir adet uygulamalı giyilebilir sanat eseri üretilmiştir. Her bir modelin dokuma kumaşının yüzeyinin sabit tutulması amaçlanıp form özelliği bakımından belirleyici olması sağlanmaya çalışılarak 4 adet giyilebilir sanat eseri önerisinde bulunulmuştur. Sözü edilen giysi modellerinin artistik çizimleri Procreate adındaki dijital çizim programı üzerinde hazırlanması ile oluşturulmuştur.

Dokuma ve sanatın birleşiminden doğan sanatsal dokuma kumaş tasarımlarının günlük giyim açısından kullanımının dışında ‘‘estetik’’ kavramının merkeze alınması ile bir adet sanat eseri oluşturulmuştur. Giysilerin yalnızca giyilmek gibi sabit ve sınırlı bir çizgisinin olmadığı, kumaş yüzeylerinin biçim ve form öğeleri aracılığı ile sanatsal objelere dönüşebileceği gösterilmiştir. Giysilerin sanatsal bir değerde görülmesi ile aslında giysilerin sahip olduğu bir dilin varlığının açıklandığı düşünülmektedir. ‘‘Covid-19 Pandemisi’’ temalı giyilebilir sanat eseri, deneyimlenerek yaşanmış gerçek bir durumun tasarımcıda hissettirdiği birbirinden farklı duyguları kavramlar ile ifade etmiştir.

KAYNAKÇA

- Acar, S. (2013). 'Tapestry' geleneğinden lif sanatına geçiş sürecinde Jagoda Buic ve sanatsal çalışmaları. *Yedi*, (9), 51-59.
- Ağaç, S. ve Dağ, D. (2021). Kapsül koleksiyon tasarım süreci-örnek bir çalışma, *STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 2 (3), 254-269.
- Akbulut, D. (2014). Tasarımda temel etkileşim: temel tasarım eğitiminde bütünleşik ortak zemin. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (13), 23-40.
- Akdemir-Dilek, B. (2021). Pandemi sürecinde dijital platformlar ile değişen seyir deneyimi üzerine izleyici araştırması. 3. *Uluslararası İletişim ve Teknoloji Kongresi*, İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi, s. 788.
- Akça-Tokatlı, Ü. ve Erzurumlu, Ö. (2016). Tekstilde yapı oluşturma yöntemlerinin sanat alanında ifade aracı olarak kullanımı. *Yıldız Journal Of Art And Design*, 3 (2), 193-213.
- Akdemir, N. (2016). Tekstil sanatında gelenekselden çağdaşa biçimsel değişim. *Art-e Sanat Dergisi*, 9 (17), 221-232.
- Akdoğan, B. (2001). Sanat, sanatçı, sanat eseri ve ahlak. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 42 (1), 213-245.
- Akengin, Ç. ve Başbuğ, Z. (2019). Temel sanat eğitiminde buluş yoluyla öğretim yaklaşımının önemi. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (1), 133-143.
- Akpınarlı, F. H. ve Üner, İ. (2019). Geleneksel tekstillerin özellikleri ve çeşitleri. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (34), 133-145.
- Aktaş, Ş. (2009). Edebi metin ve özellikleri. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 15 (39), 187-200.
- Alpat, E. (2019). Moda ve sanat bağlamında Roberto Capucci örneği ve giyilebilir sanat. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (43), 195-215.
- Alp, K. Ö. (2009). Uygulamalı sanatlar eğitiminde tasarım, yapı, işlev, estetik ve algı sorunu. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6 (1), 48-59.
- Anadolu üniversitesi kurumsal akademik e-arşivi. (1997). *Sanatta biçim içerik sorunu*.
- Anadolu üniversitesi kurumsal akademik e-arşivi. (1997). *Üniversitelerimizde sanat ve tasarım eğitimi*.
- Anadolu üniversitesi kurumsal akademik e-arşivi. (2001). *Temel eğitimde, temel sanat-temel tasarım birlikteliği*.
- Anadolu üniversitesi kurumsal akademik e-arşivi. (2003). *Sanat eleştirisinin kendine özgü dinamiği üzerine*.
- Anadolu üniversitesi kurumsal akademik e-arşivi. (2003). *Sanat ve eleştiri üzerine*.
- Anadolu üniversitesi kurumsal akademik e-arşivi. (2004). *Arındırma ve yeniden yapılandırma yöntemi ve gerekçesi olarak temel sanat ve tasarım*.
- Aristoteles. (2019). *Poetika*. (Çev: Tunalı. İ). İstanbul. Remzi Kitabevi.

- Atalay-Onur, D. (2020). Giyilebilir sanat akımı ve kadın sanatçıların etkileri. *Akdeniz Sanat*, 14 (26), 231-243.
- Atan, A., Uçan, B. ve Renkçi, T. (2013). Çağdaş sanat ve tasarımda manipülasyon etkileri. *Uluslararası Sanat, Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu*, Sakarya: Sakarya Üniversitesi, s.s. 65-70.
- Avcıoğlu, N. ve Sayar, S. (2021). Sürrealizm sanat akımının giysi tasarımlarında kullanılması. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 20 (80), 2127-2136.
- Aypek-Arslan, A. ve Kurtoğlu, S. (2022). Pandemi döneminde sanat ortamlarının dönüşümü. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 12 (3), 577-586.
- Balkır, S. (2020). Sanat-sanatçı ve bir meta nesnesi olarak sanat eseri. *Journal of Arts*, 3 (1), 31-44.
- Başaran, F.N. ve Akçam, Ş. (2020). Tahar ve armür düzenlemelerinin dokuma tasarımına etkileri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13 (70), 327-339.
- Başar, S. (2022). Pandemi ve sanat. *Görünüm*, (12), 63-72.
- Bayazıt, N. (2004). Tasarımı keşfetme: tasarım araştırmalarının kırk yılı. *İTÜDERGİSİ/a*, 3 (1), 3-15.
- Bayburtlu, I. (2017). Giyim tasarımında estetik açıdan gerçeküstü algı. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16 (31), 153-162.
- Bayburtlu, I. (2020). Tasarım ve sanat sınırında heykelsi örme giysiler. *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi*, (4), 66-88.
- Bayrakçı, O. (2011). Göstergebilimsel araştırma alanı olarak ürün tasarımı. *Tasarım+Kuram*, 7 (11), 1-13.
- Birkandan, A., Kılıç, M. ve Kutsal, D. (2020). Covid-19 salgını sürecinde İstanbul’ da ki sanat müzelerinin erişilebilirliği: sosyal medya ve dijital uygulamalar üzerinden bir değerlendirme. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (22), 271-289.
- Budun-Gülas, S. (2023). Zamanın ötesinde bir tekstil tasarımcısı: Otti Berger. *Bodrum Journal of Art and Design*, 2 (1), 40-58.
- Buçukoğlu, M. S. (2020). Bauhaus tasarım okulu ve iki kadın grafik tasarımcı: Irmgard Sörensen-Popitz ve Ivana Tomljenovic-Meller. *Sanat-Tasarım Dergisi*, (11), 69-78.
- Bulat, S., Bulat, M. ve Aydın, B. (2014). Bauhaus tasarım okulu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18 (1), 105-120.
- Bulut, Ş. (2018). Güncel sanatı (kavramsal) anlamaya çalışmak. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 4 (1), 69-76.
- Bunulday, S. (2021). Bauhaus’ ta eğitim: El sanatlarından endüstriyel üretime, bireyselden kolektif yaratıma. *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, 1 (23), 492-505.
- Büyükdüvenci, S. (2006). Sanat ve değer. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (2), 47-50.

- Coşkun, G. (2022). Tekstil koleksiyon hazırlama sürecinde aktif öğrenme yaklaşımının kullanımına yönelik örnek bir uygulama. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 11 (89), 87-105.
- Çağlar, S. ve Varol, E. (2021). Moda tasarımı öğrencilerinin tasarım biliş türlerinin belirlenmesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 11 (1), 1-22.
- Çamlıtepe, M. (2022). Pandemi sürecinde dijital teknolojilerin performans sanatları ve müzik pratiklerine etkisi üzerine. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 4 (1), 1-10.
- Çellek, T. (2003). Sanat ve bilim eğitiminde yaratıcılık. *Pivolka*, 2 (8), 4-11.
- Çınar, P. (2022). Tasarım alanında sanat eğitimi sektör çalışanlarıyla değerlendirmek. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (29), 137-151.
- Dede, B. (2017). Amerikan sanat ve tasarım okullarında Bauhaus ruhu. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (17), 1751-1763.
- Değerli, N. (2018). 21. yüzyılda giyilebilir sanatın öncü moda tasarımcıları. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7 (51), 1413-1426.
- Demirel, M.R. (2017). Weimar Cumhuriyeti kültür politikaları ve altın yirmili yıllar. *Akademik Sanat*, 2 (4), 30-42.
- Demir, H. (2022). Metaverse ağında sanat ve tasarım: kullanıcı arayüz tasarımı ve kullanıcı deneyimi tasarımı. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 15 (90), 169-182.
- Dikeç, B. ve Arslan, S. (2022). Dokuma geleneğinin sanata evrilme süreci. *Uluslararası Sanat, Tasarım ve Sürdürülebilirlik Sempozyumu ve Sergisi*, Ankara, 432-444.
- Diñçeli, D. (2017). Sanat ve tasarım etiği. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6 (30), 585-617.
- Eliri, İ. (2013). Sanat eseri ve ona yüklenen mana sorunsalı. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 6 (12), 64-73.
- Emiroğlu, S. ve Ağaç, S. (2023). Bir hazır giyim firmasında tasarım süreçlerinin iyileştirilmesi yönelik örnek uygulama. *STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 4 (6), 57-69.
- Er-Bıyıklı, N. ve Saatçioğlu, K. (2021). Bauhaus dokuma atölyesi' nden bir kesit: Anni Albers, Otti Berger, Gunta Stölz. *Yedi*, (26), 15-29.
- Erdoğan, D. (2011). *Bir moda tasarımcısının koleksiyon hazırlama süreci ve Simay Bülbül örneği*, Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Erkol-Bingöl, İ. (2019). Bauhaus' dan önce: Deutscher Werkbund ve Osmanlı İmparatorluğu. *Mimar. İst*, (65), 56-62.
- Ertan, G. ve Sansarcı, E. (2021). Bauhaus ekolü ve grafik tasarım alanına yansımaları. *JIA JOURNAL Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat Dergisi*, 4 (6), 41-52.
- Erzurumlu-Jorayev, Ö. (2019). Tapestry sanatı ve Türkiye' de gelişim süreci. *Sanat-Tasarım Dergisi*, (10), 47-54.

- Erzurumlu-Jorayev, Ö. ve Kaplanoğlu, L. (2023). Jean Lurçat ve tapestry dokumalar üzerindeki etkisi. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 8 (2), 173-198.
- Esi, B. (2017). Türk tekstil endüstrisi ve gelişimi. *Journal Of Awareness*, 2 (3), 643-664.
- Geçimli, M. ve Köksal, K. (2022). ‘‘Sanat ve Tasarım’’ anahtar sözcüklü araştırmaların bibliyometrik analizi. *Turkish Studies-Social Sciences*, 17 (5), 769-786.
- Gezer, Ü. (2022). Başlangıcından 16. Yüzyıla kadar, Türk dokuma sanatındaki üslup, desen, motif ve sembollerin tarihine bakış. *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi*, 5 (Özel Sayı 3), 455-477.
- Gökçe, J. (2016). Kendilik nesnesi olarak sanat yapıtı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5 (24), 1227-1236.
- Görmez, A. ve Karakuş, M. (2021). Sanat eserlerinin yaratılma süreci. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 18 (2), 111-122.
- Gözüm, İ. G. ve Dalgakıran-Erdoğan, A. (2021). Kentsel mekânda sokak sanatı olarak duvar resimlerinin işlevi-korona kahramanları mural yarışması örneği. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 11 (24), 33-44.
- Gümüş, K.S. ve Gümüş, D. (2016). Türk dokuma sanatında sözlük denemesi: Aksaray-Taşpınar halıları sözlüğü örneği. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (55), 560-572.
- Günay, A. (2012). Giyside sanatsal yaklaşım. *Akdeniz Sanat*, 4 (7). 51-54.
- Gürcan-Akbaş, K. ve İmre, M. H. (2019). Lif sanatının tarihsel süreç içerisindeki devinimi ve dikiş teknikleri kullanılarak gerçekleştirilen lif sanatı uygulamaları. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 4 (7), 101-119.
- Gürcüm, B. ve İbrahim, Üner. (2016). Tekstil tasarımında kavramsal tasarım adımlarının uygulanması: bir örnek kumaş koleksiyonu. *Art-e Sanat Dergisi*, 9 (17), 26-52.
- Gürcüm, B. ve Çiftçi, A. (2017). Tekstil tasarımında yaratıcılık ve esinlenme. *The Journal of Academic Social Science Studies*, (54), 1-19.
- Gürcüm, B. ve Kartal, S. (2021). Tekstil tasarımında esin kaynaklarını yansıtmaya yöntemleri. *Journal of International Social Research*, 14 (77), 545-557.
- Gürcüm, B. ve Yurt, N. (2016). Tekstil ürünlerinin kavramsal tasarım metoduna göre tasarlanması yaklaşımı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5 (22), 603-640.
- Gürsu, İ. (2020). Pandemi sürecinde bilgilendirme tasarımı. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6 (1), 1-13.
- Gür-Üstüner, S. (2017). Tekstil tasarım tarihine genel bir bakış. *Sanat-Tasarım Dergisi*, (8), 49-56.
- Halaçeli, H. (2011). Dokuma-sıkıştırma-rezerve boyama tekniği ile kumaş yüzeylerinde üç boyutluluk araştırmaları. *Tekstil ve Mühendis*, 18 (84), 32-37.
- Halaçeli-Metlioğlu, H. (2015-a). Dokuma kumaş tasarımında yaratıcılık için bir yöntem önerisi. *Yedi*, (13), 41-50.

- Halaçeli-Metlioğlu, H. (2015-b). Günümüz dokuma kumaş tasarımında deneysel yüzey araştırmaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5 (2), 88-112.
- Halaçeli-Metlioğlu, H. ve Durmaz, H. (2018). Tasarımda problem çözme eylemi kapsamında dokuma kumaş tasarımında örnek bir uygulama. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27 (1), 223-237.
- Hamidova, Ü. (2012). Orta çağ tapestry dokumaları. *I. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu*, Antalya: Akdeniz Üniversitesi, s.s. 127-129.
- Haylamaz, G. ve Kozbekçi-Ayranpınar, S. (2019). Sanatta ifade aracı olarak giysi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 38, 477-488.
- İnce, M. ve Işır-Yarkataş, Ö. (2017). Tasarım çalıştayları (workshopları) ve çağdaş tasarım eğitiminde önemi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7 (2), 101-122.
- İpek, A. N. ve Selçuk, S. Ü. (2018). Sanat eserinin kendinden başka referansı yok mudur? *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 6 (15), 898-908.
- Kahraman, M. (2020). Covid-19 salgınının kültür ve sanat organizasyonlarına etkisi. *Yıldız Journal Of Art And Design*, 7 (1), 84-99.
- Kanmaz, E. (2015). Bir eğitim kurumu olarak Bauhaus' un günümüz görsel tasarım eğitimine getirileri. *Journal Of Educational Science*, 3 (4), 117-136.
- Karabacak, P. ve Dilmaç, S. (2021). 1851 yılı ve sanayi devrimi sonrası endüstride seri üretim bağlamında tasarımın rolü. *STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 2 (2), 31-39.
- Karabulut, N. (2013). Sanat eserinin kavranması. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17 (2), 53-58.
- Karabulut, N. ve Daşdemir, F. (2020). İmge, imgelem ve imgeleme kavramları bağlamında sanat eserinin oluşumu. *Ekev Akademi Dergisi*, (82), 231-244.
- Karaca, G. ve San, G. (2021). Eserin-zaman-mekândan bağımsız ve biricik olarak sergilenmesi. *Sanat Dergisi*, (38), 176-195.
- Karaca, H. ve Yaşar, N. (2021). Mekâna özgü lif sanatı eserleri. *Turkish Journal of Fashion Design and Management*, 3 (3), 131-148.
- Karaçalı, B. (2018-a). Çağdaş sanatın dili-malzemenin sözü. *Sanat-Tasarım Dergisi*, (9), 29-35.
- Karaçalı, B. (2018-b). Temel sanat/tasarım olgusu-yeni yaklaşımlar. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8 (1), 170-185.
- Karataş, Z. (2017). Sosyal bilim araştırmalarında paradigma değişimi: nitel yaklaşımın yükselişi. *Türkiye Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), 68-86.
- Kaya, Ö. (2020). Moda tasarımında yaratıcı sürecin önemi. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 5 (10), 175-183.
- Kavas, B. (2021). Pandemi Döneminde Sinema ve Yeni Medyanın İmkanları. 3. *Uluslararası İletişim ve Teknoloji Kongresi*, İstanbul: Arel Üniversitesi, s. 797.

- Keleşoğlu, B. ve Uygungöz, M. (2014). Sanat ve tasarımda anaformik görüntüler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7 (7), 1-17.
- Keser, N. (2016). İplik sanatı: sanat alanına kabul edilme mücadelesi ve çağdaş bir sanat dalı olarak yükselişi. *HUMANITAS-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (8), 165-179.
- Kılıç-Doğan, A. ve Şener, N. (2022). Kamusal alanda sanatın dijitalleşmesi ve mekân algısı. *Star Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 3 (4), 187-197.
- Konak, C. (2016). Bauhaus okulu ve eğitimi anlayışı. *Kesit Akademi Dergisi*, 2 (3), 154-162.
- Kurtuldu, E. (2014). Tekstil malzeme ve aksesuarlarının sanatsal çalışmalara dönüşmesi. *Uluslararası Dönüşüm Temalı Sanat ve Tasarım Kongresi*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, s. 280-285.
- Küçükbaş, M. (2021). Giyilebilir sanat alanında seramik malzemenin yeri ve bir seramik takı uygulaması. *Al Farabi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (4), 1-15.
- Martinez, E. (2012). Moda tasarımında sanatsal ifade önerisi olarak alternatif malzemeler: seramik elbiseler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3 (3), 162-181.
- Mehrali, N. (2015). *Moda akımlarının, giysi koleksiyonu oluşum sürecine etkisinin araştırılması*, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Nadasbaş, S. ve Önemli, S. (2019). Moda tasarımı sürecinde doğrudan (biçimsel) analogi yönteminin kullanımı ve alternatif örnekler. *Ulakbilge*, 7 (33), 185-204.
- Nas, E. (2022). Ürün tasarımında kültürel sürdürülebilirlik ve özgün değer. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24 (Özel Sayı), 81-99.
- Neuman, W. (2020). *Toplumsal araştırma yöntemleri nicel ve nitel yaklaşımlar*. (Çev: Ö. Akkaya). Ankara: Siyasal.
- Ok, M. (2016). Giyilebilir sanat bağlamında 'ruff yaka'. *Yedi*, (16), 65-73.
- Onat, N. (2021). Bir iletişim aracı ve sanat disiplini olarak pandemi döneminde fotoğraf. *STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 2 (3), 220-226.
- Oskay, N. (2019). Örme giysi tasarımında postmodern sanata yönelik eğilimler. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 14 (2), 277-298.
- Öner-Badurlar, İ. (2009). Türkiye' de Carry Trade yatırım stratejisi ve belirleyicileri arasındaki ilişki: 2001-2007. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10 (1), 53-74.
- Öngen, A. (2016). Geleneksel tekstil teknikleri ışığında günümüzün giyilebilir sanat algısı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5 (24), 1237-1254.
- Özarslan, Z. (2021). Yaratıcı ve kültürel endüstriler ve covid-19 pandemi döneminde Türkiye' de kültür ve sanat sektörlerinin durumu. *Alternatif Politika*, 13 (2), 371-408.

- Özcan, N. ve Alp, K.Ö. (2020). Güncel sanatta tekstil heykellerin temsil niteliği. *Art-e Sanat Dergisi*, 13 (25), 334-342.
- Özhan, S. (2018). Saçaklama tekniği ve pazen kumaşa uygulanması. *Kalemişi-Türk Sanatları Dergisi*, 6 (12), 333-345.
- Özlem, E. (2020). Pandemi sırasında ve sonrasında kültür-sanat. *TRT Akademi*, 5 (10), 882-887.
- Öztürk, Y. ve Erol, M. (2022). Pandemi ve müzelerin geleceği: katılım sınırları, olanaklar ve güncel yaklaşımlar. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 12 (2), 465-480.
- Pamuk, B. (2020). Çeyiz sandığını, giyilebilir sanat ile anlatmak: sandık sarısı koleksiyonu. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 16 (32), 5341-5358.
- Pazarlıoğlu-Bingöl, M. (2018). Hacmin odağında temel tasarım uygulamaları. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 12 (22), 39-62.
- Saban, A. (2007). Lisansüstü öğrencilerin nitel araştırma metodolojisine ilişkin algıları. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (17), 469-485.
- Saç-Kavrayan, Ç. (2019). Çağdaş sanat ve kimlik: Grayson Perry eserleri üzerinden bir inceleme. *İnsan ve İnsan*, 6 (19), 63-77.
- Sarı, S. (2017). Giyilebilir sanat ve beden sanatında dijital tekstil tasarım uygulamaları. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (38), 69-85.
- Sevim, O., Hisarcıklılar, E. ve Feyzioğlu, N. (2012). Bir estetik duyuş analizi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16 (3), 41-57.
- Soydan, S. (2013). Derleme sözlüğünde dokumacılık mesleği ile ilgili söz varlığı. *Electronic Turkish Studies*, 8 (4).
<https://www.ajindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423932988.pdf> (Erişim tarihi: 27.12.2023)
- Sönmez, G. (2021). Bauhaus tipografisinin dünya ve Türkiye ekseninde grafik tasarıma etkisi. *Akademik Sanat*, (12), 1-11.
- Şen, M. ve Kayabaş, H. (2022). Covid-19 pandemi sürecinin sağlık çalışanlarının müzik beğenileri üzerindeki etkileri. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 8 (1), 77-84.
- Uğurlu, A. (2020). Türkiye’ de geleneksel el dokumacılığı eğitimi. *Arış Dergisi*, (17), 22-43.
- Uğuz-Arsu, Ş. ve Tekindal, M. (2021). Nitel araştırmalarda anlatı araştırmasının tanımı, kapsamı ve süreci. *Ufku Ötesi Bilim Dergisi*, 21 (1), 85-124.
- Ülger, E. (2014). “Tasarım” kavramı üzerine felsefi meditasyonlar. *Felsefe Dünyası*, (60), 179-217.
- Ültay, E., Akyurt, H. ve Ültay, N. (2021). Sosyal bilimlerde betimsel içerik analizi. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, (10), 188-201.

- Ürük, Z. F., İpek, B., Kamacıoğlu, B., Uzgören, G. ve Çağlar, S. (2021). Art/Icle: Sanat ve Tasarım Dergisi, 1 (2), 215-248.
- Usluca-Erim, Ö., Gezicioğlu, F.Y. ve Beşen-Yalçın, M. (2021). Üç boyutlu sanatsal dokumalar/dokuma heykeller üzerine bir araştırma. *Social Science Development Journal*, 6 (25).
- https://www.researchgate.net/publication/353050135_UC_BOYUTLU_SANATSAL_DOKUMALAR_DOKUMA_HEYKELLER_UZERINE_BIR_ARASTIRMA
(Erişim tarihi: 26.12.2023)
- Usluca-Erim, Ö. (2019). Sanatsal bir ifade aracı olarak tekstil. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8 (54), 263-273.
- Tanyer, S. ve Başaran, F. (2021). Tekstil tasarım süreci ve tasarımcının rolü. *STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, s. 1726.
- Tatlidil, Ü. ve Ayrancı, S. (2021). Yeni koronavirüs pandemisinin tekstil sanatı çalışmalarına yansımalarının bir incelemesi. *Kesit Akademi*, 7 (29), 609-627.
- Tekin-Karagöz, C. ve Mamur, N. (2022). COVID-19 salgın sürecinde görsel sanatlar öğretimi: görsel sanatlar öğretmenlerinin deneyimleri üzerine bir durum çalışması. *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 9 (1), 78-97.
- Tepe-Yılmaz, S. (2014). İnsan etkinliği olarak bilim ve sanat. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (6), 90-99.
- Tolstoy, L. (2019). *Sanat nedir?* (Çev: M. Beyhan). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Tunalı, İ. (2020). *Tasarım felsefesi*. (I. baskı). Ankara: Fol
- Tuncer, F. (2020). Öngörülemez bir küresel düzen ve covid-19: Covid-19 karikatürleri ile yeni düzen okuması. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 19 (COVID-19 Special Issue), 42-58.
- Turhan, M.S. (2022). Örgütsel ekoloji ve covid-19 pandemisi: Türkiye’ de kültür, sanat, eğlence, dinlence ve spor sektörlerinin değerlendirilmesi. *Ş. Karabulut (Ed.), Bilimsel Açından Yönetim-Strateji-Organizasyon Konuları*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Tutar, H. (2023). Nitel araştırma deseni belirleme ölçütleri ve gerekçelendirilmesi. *Kastamonu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 25 (1), 334-355.
- Türk Dil Kurumu. <https://sozluk.gov.tr/>.
- Tüzel, B. (2020). Covid-19 salgını sürecinde el sanatları geleneği deneyimleri. *Milli Folklor*, 16 (127), 87-100.
- Yabalak, H. (2020). Sanatçının esin kaynağı olarak salgın hastalık ve hastalığın resim sanatına yansımaları. *Yüziüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (Salgın Hastalıklar Özel Sayısı), 493-538.
- Yağmur, Ö. (2017). Düşünce 3 boyutlu tasarıma yönelik bir uygulama: heykeli giymek. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 7 (3), 438-445.

- Yaldızbaş, K. N. ve Alp, K. Ö. (2023). 21. yüzyılda güncel lif sanatı ve enstalasyon örnekleri. *Art-e Sanat Dergisi*, 16 (31), 514-537.
- Yaşar, N. (2019). Bauhaus' dan Black Mountain Koleji' ne Anni Albers dokumaları. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (44), 131-152.
- Yetmen, G. (2012). Giyilebilir sanat. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 5 (1), 76-93.
https://www.researchgate.net/publication/337051523_GIYILEBILIR_SANAT_WEARABLE_ART.
(Erişim tarihi: 10.03.2022)
- Yıldız, D. (2022). Dokumanın tarihsel süreçte başlangıcı ve gelişimine genel bir bakış. *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi*, 5 (1), 256-293.
- Yılmaz, A. (2012). Sanat bilincinin dili olarak estetik. *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 9 (33-34), 63-75.
- Yiğit, E. (2021). *Prekaryanın görünmeyen özneleri: pandemi döneminde sanatçılar*. İstanbul: A4 Ofset Matbaacılık.
- Yorgancıoğlu, D. (2008). Yirminci yüzyılın ilk yarısında Bauhaus fikirlerinin Amerika kıtasındaki yolculuğu. *Türkiye' de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus Sempozyumu*, İstanbul: Marmara Üniversitesi, s. 1-11.
- Zaimoğlu, Ö. (2011). Tapestry (Goblen) dokumaları. *Arış Dergisi*, (5), 144-151.
- http-1:** <https://www.sektorumdergisi.com/sanayi-devriminin-gelisim-sureci/> (Erişim tarihi: 13.12.2023)
- http-2:** <https://almanlaryapmis.com/almanya-sanayi-devrimi/> (Erişim tarihi: 13.12.2023)
- http-3:** <https://www.sanatlaart.com/bauhaus-okulu-nedir-bauhaus-sanat-akimi/> (Erişim tarihi: 13.12.2023)
- http-4:** <https://arthistoryteachingresources.org/2018/03/learning-and-unlearning-using-hands-on-bauhaus-exercises-in-art-history-classes/> (Erişim tarihi: 13.12.2023)
- http-5:** <https://tr.pinterest.com/pin/161074124166366922/> (Erişim tarihi: 30.12.2022)
- http-6:** <https://www.pencil.com/museum.php?p=893462641480> (Erişim tarihi: 30.12.2022)
- http-7:** <https://tr.pinterest.com/pin/368873025731492675/> (Erişim tarihi: 06.02.2023)

http-8:

https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fd33wubrfki0l68.cloudfront.net%2F73e0319465708270b401ad5dad6c5ac382f1359%2Fc844f%2Fimg%2Ffig9.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.getty.edu%2Fresearch%2Fexhibitions_events%2Fexhibitions%2Fbauhaus%2Fnew_artist%2Fhistory%2Fmasters_apprentices%2F&btnid=mdurxWRUB8ZQjM&vet=10CBIQxiAoAmoXChMIgPuP6auf_AIVAAAAAB0AAAAAEAg..i&docid=eHuJ_d0DOW0U6M&w=1800&h=2305&itg=1&q=bauhaus%20at%C3%B6lyeler&ved=0CBIQxiAoAmoXChMIgPuP6auf_AIVAAAAAB0AAAAAEA_g

(Erişim tarihi: 13.12.2023)

http-9: <https://tr.pinterest.com/pin/3518505934288497/> (Erişim tarihi: 06.02.2023)

http-10: <https://www.architectural-review.com/essays/exhibitions/vkhutemas-the-soviet-bauhaus>

(Erişim tarihi: 30.12.2022)

http-11: <https://topophile.net/savoir/au-bauhaus-queelles-pedagogies-par-lionel-richard/>
(Erişim tarihi: 30.12.2022)

http-12: <https://tr.pinterest.com/pin/321092648444246476/> (Erişim tarihi: 30.12.2022)

http-13: <https://tekstilsayfasi.blogspot.com/2019/11/kumas-sikliginin-bulunmasi.html>
(Erişim tarihi: 27.12.2023)

http-14: <https://tekstilbilgi.net/dokuma-kumas-teknolojisi.html> (Erişim tarihi: 27.12.2023)

http-15: <https://tr.pinterest.com/pin/733523858074412473/> (Erişim tarihi: 29.12.2023)

http-16: <https://tr.pinterest.com/pin/42010209010415881/> (Erişim tarihi: 29.12.2023)

http-17: <https://www.textile-forum-blog.org/2018/02/metamorphism-magdalena-abakanowicz/>

(Erişim tarihi: 29.12.2023)

http-18: <https://www.textile-forum-blog.org/2018/02/metamorphism-magdalena-abakanowicz/>

(Erişim tarihi: 29.12.2023)

http-19: <https://www.textile-forum-blog.org/2018/02/metamorphism-magdalena-abakanowicz/>

(Erişim tarihi: 29.12.2023)

http-20: <https://www.textile-forum-blog.org/2018/02/metamorphism-magdalena-abakanowicz/>

(Erişim tarihi: 29.12.2023)

http-21: <https://argonotlar.com/duvarlarin-resimli-tarihi/>
(Erişim tarihi: 22.12.2023)

http-22: <https://culture.pl/en/article/the-wawel-tapestries-woven-treasures-of-renaissance-art>

(Erişim tarihi: 22.12.2023)

- http-23:** <https://tr.pinterest.com/pin/1004936104334611157/> (Erişim tarihi: 22.12.2023)
- http-24:** <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Coptic-Coptic/564230/Akhmim%2C-M%C4%B1s%C4%B1r%27dan-St.-Theodore%27un-ba%C5%9F%C4%B1n%C4%B1-g%C3%B6steren-dokuma-as%C4%B1l%C4%B1%2C-c.500-600-%28y%C3%BCn-goblen%29.html> (Erişim tarihi: 22.12.2023)
- http-25:** <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2014/making-a-tapestry> (Erişim tarihi: 24.12.2023)
- http-26:** <https://culture.pl/en/article/the-wawel-tapestries-woven-treasures-of-renaissance-art> (Erişim tarihi: 24.12.2023)
- http-27:** https://arthive.com/it/publications/3989~The_women_of_the_Bauhaus_5_names_you_should_finally_learn (Erişim tarihi: 26.12.2023)
- http-28:** https://arthive.com/it/publications/3989~The_women_of_the_Bauhaus_5_names_you_should_finally_learn (Erişim tarihi: 26.12.2023)
- http-29:** <https://tr.pinterest.com/pin/322288917082169541/> (Erişim tarihi: 26.12.2023)
- http-30:** <https://tr.pinterest.com/pin/181551428720687724/> (Erişim tarihi: 26.12.2023)
- http-31:** <https://www.thetextileatlas.com/craft-stories/anni-albers> (Erişim tarihi: 26.12.2023)
- http-32:** https://arthive.com/it/publications/3989~The_women_of_the_Bauhaus_5_names_you_should_finally_learn (Erişim tarihi: 27.12.2023)
- http-33:** <https://tr.pinterest.com/pin/810999845423237106/> (Erişim tarihi: 26.12.2023)
- http-34:** <https://www.thetextileatlas.com/craft-stories/anni-albers> (Erişim tarihi: 26.12.2023)
- http-35:** <https://tr.pinterest.com/pin/633387433886669/> (Erişim tarihi: 26.12.2023)
- http-36:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488834> (Erişim tarihi: 26.12.2023)
- http-37:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488834> (Erişim tarihi: 26.12.2023)
- http-38:** <https://docplayer.biz.tr/158262925-Volume-12-issue-65-august-issn-doi-number.html> (Erişim tarihi: 26.12.2023)

- http-39:** <https://bigumigu.com/haber/japonyanin-moda-dunyasina-armagani-issey-miyakenin-50-yillik-tasarim-yolculugu/>
(Erişim tarihi: 09.12.2023)
- http-40:** <https://bigumigu.com/haber/japonyanin-moda-dunyasina-armagani-issey-miyakenin-50-yillik-tasarim-yolculugu/>
(Erişim tarihi: 29.12.2023)
- http-41:** <https://news.artnet.com/art-world/issey-miyake-has-died-84-2157737>
(Erişim tarihi: 09.12.2023)
- http-42:** <https://tasarimparki.com.tr/portfolio/issey-miyake-modanin-yaratıcı-cocuğu/>
(Erişim tarihi: 09.12.2023)
- http-43:** <https://agnautacouture.com/2015/06/22/issey-miyake-pleats-please-a-poc/>
(Erişim tarihi: 09.12.2023)
- http-44:** <https://agnautacouture.com/2015/06/22/issey-miyake-pleats-please-a-poc/>
(Erişim tarihi: 09.12.2023)
- http-45:** <https://tr.pinterest.com/pin/4855512070630121/> (Erişim tarihi: 10.12.2023)
- http-46:** <https://vogue.com.tr/trend/comme-des-garconsdan-giyilebilir-sanat> (Erişim tarihi: 10.12.2023)
- http-47:** <https://www.theguardian.com/fashion/2017/may/05/rei-kawabuko-fashion-met-gala-interview>
(Erişim tarihi: 09.12.2023)
- http-48:** <https://www.flickr.com/photos/mssusanb/37130395534> (Erişim tarihi: 09.12.2023)
- http-49:** <https://www.elle.com/fashion/news/a44950/comme-des-garcons-met-costume-exhibit-photos/>
(Erişim tarihi: 08.03.2023)
- http-50:** <https://www.speakeragency.cm.tr/blog/pandemi-sonrasi-uluslararası-iliskiler-ve-kuresel-riskler>
(Erişim tarihi: 08.03.2023)
- http-51:** <https://www.florence.com.tr/korona-asisi> (Erişim tarihi: 08.03.2023)
- http-52:** <https://pixabay.com/tr/vectors/sosyal-mesafe-mesafe-a%C4%9F%C4%B1z%C4%B1k-5132346/>
(Erişim tarihi: 08.03.2023)

http-53:

https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fcdnuploads.aa.com.tr%2Fuploads%2Fsirkethaberleri%2FContents%2F2022%2F05%2F25%2Fthumbs_b_c_5c873acd50b03c0ff1dff3d9edbf9a97.jpg&tbnid=5lqw0c3SQmrYMM&vet=12ahUKEwjG8uDmo7WDAxVnZ_EDHVDBBg8QxiAoAHoECAAQGg..i&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.aa.com.tr%2Ftr%2Fsirkethaberleri%2Fsaglik%2Fkovid-19-etkisini-azaltirken-ruhsal-bozukluklar-birakti%2F673106&docid=lULz78kVrxMBqM&w=863&h=486&itg=1&q=pandemi%20ve%20psikoloji&ved=2ahUKEwjG8uDmo7WDAxVnZ_EDHVDBBg8QxiAoAHoECAAQGg

(Erişim tarihi: 29.12.2023)

http-54:

<https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fimage.cnnturk.com%2Fi%2Fcnnturk%2F75%2F740x416%2F6480232dae0a8f14d4019f64.jpg&tbnid=gyHWykygfmpmIM&vet=12ahUKEwiypefqpLWDAxUWdfEDHfrdBCKQxiAoC3oECAAQMA..i&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.cnnturk.com%2Fhaberleri%2Fpandemi&docid=KrPKTiSFyuoPkM&w=740&h=416&itg=1&q=pandemi%20ve%20psikoloji&ved=2ahUKEwiypefqpLWDAxUWdfEDHfrdBCKQxiAoC3oECAAQMA>

(Erişim tarihi: 29.12.2023)

http-55:

https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fartdogistanbul.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2022%2F04%2Fcemal-resit-rey-konser-salonu-6.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fartdogistanbul.com%2Farr-konser-salonu-nisan-programi%2F&tbnid=V52Pyi6RbyCY5M&vet=10CBYQxiAoCGoXChMIuJyd4Y_X_QIVAAAAAB0AAAAAED4..i&docid=TU75DI72NrgOrM&w=1920&h=1080&itg=1&q=pandemi%20k%C3%BClt%C3%BCr%20sanat%20konser&ved=0CBYQxiAoCGoXChMIuJyd4Y_X_QIVAAAAAB0AAAAAED4

(Erişim tarihi: 08.03.2023)

http-56: <https://eventnews.online/2020/09/21/baksi-muzesinde-yorumlar-ve-cagrisimlarla-maskeler/>

(Erişim tarihi: 02.12.2023)

http-57: <https://eventnews.online/2020/09/21/baksi-muzesinde-yorumlar-ve-cagrisimlarla-maskeler/>

(Erişim tarihi: 02.12.2023)

ÖZGEÇMİŞ

ORCID ID : 0000-0003-4110-5418

Adı Soyadı : Ayşenur SAKÖNDER

Yabancı Dil : İngilizce

Eğitim Geçmişi:

- 2021-2024, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü, Moda Tasarımı Anabilim Dalı
- 2016-2020, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü
- 2015-2016, Anadolu Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, İngilizce Dil Bölümü
- 2011-2015, Akyazı Nilüfer Hatun Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi, Giyim Üretim Teknolojisi Bölümü, Dal: Kadın Giyim Modelistliği

Mesleki Geçmişi:

- 2023, Moda Tasarımcısı, Otom Oto Tekstili, SAKARYA
- 2023, Satış Danışmanlığı, Barrels And Oil, SAKARYA
- 2018, Üretim Stajyerliği, Aydın Örne San. Ve Tic. A.Ş., SAKARYA
- 2017, Modelist Asistanlığı, Modaevi, SAKARYA

Yayınlar:

- Ertürk, N. ve Sakönder, A. (2022). Temel tasarım ilkeleri kapsamında seçilmiş tekstil malzemeleri ile dokuma kumaş yüzey tasarımları. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 12 (105), 569-580.

Sanatsal Faaliyetler:

- 2023, Kolektif Sergi, Moda ve Tekstil Tasarımı/Giyilebilir Sanat, Öykülü Giysiler Sergisi, Odunpazarı/ESKİŞEHİR