

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEKSTİL VE MODA TASARIMI ANASANAT DALI
TEKSTİL VE MODA TASARIMI PROGRAMI**

**TOKAT YAZMACILIĞI VE SHİBORİ SENTEZİ
İLE ÇAĞDAŞ UYGULAMALAR**

SANATTA YETERLİK TEZİ

**Hazırlayan
Ayşe FİÇİCİOĞLU**

**Danışmanı
Prof. Esin SARIOĞLU**

İstanbul - 2015

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Tekstil ve Moda Tasarım Anasanat Dalı Tekstil ve Moda Tasarım Programı Sanatta Yeterlik öğrencisi Ayşe FIÇICIOĞLU tarafından hazırlanan "Tokat Yazmacılığı ve Shibori Sentezi ile Çağdaş Uygulamalar" adlı bu çalışma jürimizce Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi: 16/06/2015

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu):

İmzası:

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Esin Sarıoğlu
Danışman: Halice Üniv. ASD Öğr. Üyesi



Jüri Üyesi: Prof. Hamide İnal
Baykent Üniv. Tekstil Moda ASD Öğr. Üyesi



Jüri Üyesi: Prof. Sebnem R. Terzioğlu
Niğantaşı Üniv. ASD Öğr. Üyesi



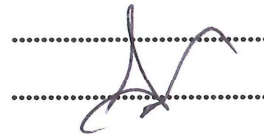
Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Ercan Akdoğan
Çelisi Üniv. Moda Tekstil ASD Öğr. Üyesi



Jüri Üyesi: Prof. Dr. Hülya Teycan
Niğantaşı Üniv. İç Mimarlık ASD Öğr. Üyesi



Jüri Üyesi:
..... Üniv. ASD Öğr. Üyesi (Yedek)



Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Seray Akın
Halice Üniv. Tekstil ASD Öğr. Üyesi (Yedek)



ÖNSÖZ

Uzun yıllardır ilgi duyduğum yazmacılık sanatıyla bilimsel olarak ilgilenmeye başladığımda, yolum beni doğal boyalara, oradan lif sanatına ve büyülediğim shibori dünyasına götürdü. Giysi Tasarımı alanına bu sanatların nasıl aktarabileceği düşüncesi ile başladığım bu yolculuk, Tokat Yazmaları ve Shibori dünyasının görüldüğünden çok fazla derinliklerde ve güzelliklerle dolu olduğunu fark etmemi sağladı. Daha önce ilgilendiğim ve çeşitli çalışmalarımın olduğu Tokat Yazmacılığının aslında araştırıldıkça inanılmaz zenginlikte ve güzelliklerle dolu olduğunu hayranlıkla izledim. Shiborinin çok geniş bir ağa yayılan, sabırla ve inanılmaz emeklerle yapılan, estetik ve sanatsal yanı olan, büyüleyici dünyasını keşfetmeye başladım.

“Tokat Yazmaları ve Shibori Sentezi ile Çağdaş Uygulamalar” konulu tez konumla ilgili olarak Tokat’ta başlayıp Hangzhou, Trabzon, Bursa, şehirlerinde yaptığım araştırmalar, incelemeler ve uygulama süreçlerinde çok keyifli deneyimler yaşadım.

Tez konuma aktarmaya çalıştığım bu bilgi, araştırma ve uygulamaların başta Tekstil ve Moda Tasarımı alanı ile ilgilenen öğrencilerin eğitim süreçlerinde konu ile ilgili olarak bilinç geliştirmesi, bu alanlarda yapılacak diğer araştırmalara kaynak oluşturması ve farkındalık sağlamasını da umut etmekteyim.

Bu bağlamda tez konusunun seçimi, tezin düzenlenmesi ve değerlendirilmesi sırasında bilgi ve deneyimlerini paylaşarak, her koşulda ve dönemde yardımlarını ve sabrını esirgemeyen, beni her zaman cesaretlendiren tez danışmanım sayın hocam Prof.Dr.Esin SARIOĞLU’na en derin şükranlarımı sunarım.

Yazmacılığın tarihsel sürecini incelemem de yol gösteren ve her konuda desteğini esirgemeyen sayın hocam Prof. Dr. Hülya Tezcan’a, başta Lif Sanatı olmak üzere bir çok konuda sağladığı farkındalıklardan dolayı sayın hocam Prof. Dr. Şebnem R. Temir’e çok teşekkür ederim.

Çalışmalarım sırasında yardımlarını esirgemeyen bana her türlü bilgi, malzeme ve imkanlarını sunan yazma ustası Hüseyin Er’e, baskı uygulamasında

yardımlarını esirgemeyen Sayın Önder Ersoy'a, her türlü destek ve yardımlarını esirgemeyen sevgili arkadaşlarım ve meslekdaşlarım Derya Buluç ve Çiğdem Koçak'a, Trabzon Yazmacılığı ile ilgili paylaşımlarından dolayı Sayın Nazmiye Aydın'a teşekkürü bir borç bilirim. Tez yazım sürecinde değerli görüşlerini paylaşan, her zaman, her koşulda yanımda olduğunu bildiğim canım arkadaşım Zeliha Özsüle'ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Özverileri, anlayış ve desteklerini her zaman hissettiğim ailem, canım kızım ve canım oğluma çok teşekkür ederim. Bana tüm çalışmalarım boyunca her konudaki desteğini esirgemeyen ve her zaman yanımda olan sevgili eşim Sayın Türker Fıçıcıoğlu'na en içten teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul, 2015

Ayşe FİÇİCİOĞLU

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

| | |
|---|----------|
| ÖNSÖZ..... | I |
| İÇİNDEKİLER..... | III |
| TABLO LİSTESİ..... | VI |
| ŞEKİL LİSTESİ..... | VII |
| ÖZET..... | XXII |
| ABSTRACT | XXIV |
| 1. GİRİŞ..... | 1 |
| 2. BÖLÜM | 7 |
| 2.1. Yazmacılığın Tanımı ve Tarihsel Süreci | 7 |
| 2.1.1. Yazmacılığın Tanımı..... | 7 |
| 2.1.2. Yazmacılığın (Block-Printing) Tarihsel Süreci | 9 |
| 2.2. Geleneksel Türk Yazmacılık Sanatı..... | 28 |
| 2.2.1. Anadolu’da Yazmacılığın Gelişimi..... | 28 |
| 2.2.1.1. İstanbul Yazmacılığı..... | 39 |
| 2.2.1.2. Kokonali Yazmalar..... | 46 |
| 2.2.1.3. Elazığ Çit Baskıcılığı..... | 50 |
| 2.2.1.4. Malatya Bervanik Baskıcılığı | 52 |
| 2.2.1.5. Bartın Yazmacılığı | 54 |
| 2.2.1.6. Kastamonu Yazmacılık..... | 56 |
| 2.2.1.7. Trabzon’da Çembercilik | 58 |
| 2.2.1.8. İzmir’in Baskılı Çemberleri | 61 |
| 2.2.1.9. Bursa Yazmacılığı | 64 |
| 2.2.1.10. Güney ve Güneydoğu Anadolu Bölgesinde Yazmacılık | 69 |
| 2.2.1.11. Yazmacılıkta Tokat’ın Yeri ve Önemi | 71 |
| 2.3. Tokat Yazmaları ve Yazmacılık Tekniği..... | 80 |
| 2.3.1. Tokat Yazma Motif ve Kompozisyonları..... | 80 |
| 2.3.2. Yazma Yapım Teknikleri | 103 |
| 2.3.2.1. Kalem İşi Yazma | 104 |
| 2.3.2.2. Kalıp -Kalem Yazma | 105 |
| 2.3.2.3. Kalıpla Yazma..... | 109 |
| 2.3.2.3.1. Karakalem..... | 109 |
| 2.3.2.3.2. Elvan İşi..... | 113 |
| 2.3.2.3.3. Daldırma (Batık) Yazma | 115 |
| 2.3.2.4. Serigrafi (İpek Baskı) | 116 |
| 2.3.3. Tokat Yazmacılığında Kullanılan Malzeme ve Teknikler | 118 |
| 2.3.3.1. Kumaş..... | 119 |
| 2.3.3.2. Kalıp | 119 |
| 2.3.3.3. Baskı Masası ve Boya Teknesi | 128 |

| | |
|--|------------|
| 2.3.3.4. Boya..... | 131 |
| 2.3.3.5. Kurutma ve Durulama | 147 |
| 2.3.4. Dünya’da Yazmacılık Sanatı Uygulama Örnekleri..... | 152 |
| 2.2.5. Günümüzde Tokat Yazmacılığı ve Çağdaş Yazmacılık Uygulamaları..... | 167 |
| 3. BÖLÜM | 185 |
| 3.1. Shibori Tanımı ve Tarihsel Süreci | 185 |
| 3.1.1. Shiborinin Tanımı | 185 |
| 3.1.2. Shibori Tarihi | 189 |
| 3.1.2.1. Japonya’da Shibori..... | 190 |
| 3.1.2.2. Dünyada Shibori..... | 206 |
| 3.1.2.2.1. Güney Amerika’da Shibori..... | 207 |
| 3.1.2.2.2. Afrika’da Shibori | 209 |
| 3.1.2.2.3. Hindistan’da Shibori..... | 216 |
| 3.1.2.2.4. Çin’de Shibori | 222 |
| 3.1.2.2.5. Orta Doğu ve Doğu- Güney Asya’da Shibori.. | 229 |
| 3.1.3. Shiboride Kullanılan Kumaş ve Malzemeler..... | 237 |
| 3.1.3.1. Kumaşlar..... | 237 |
| 3.1.3.2. Malzemeler | 238 |
| 3.1.4. Shiboride Boyama Teknikleri..... | 243 |
| 3.1.4.1. Kullanılan Boyarmaddeler | 243 |
| 3.1.4.2. Boyama Süreci | 252 |
| 3.2. Shibori Uygulama Teknikleri | 254 |
| 3.2.1. Binding (bağlama)..... | 255 |
| 3.2.1.1. Kanoko Shibori | 257 |
| 3.2.1.2. Kumo Shibori..... | 266 |
| 3.2.1.3. Miura Shibori | 268 |
| 3.2.2. Stitching (Dikişli)..... | 269 |
| 3.2.2.1. Ori-Nui Shibori (Düz dikiş)..... | 270 |
| 3.2.2.2. Karamatsu Shibori (Dairesel dikişli)..... | 273 |
| 3.2.2.3. Makume Shibori (Blok dikişli) | 277 |
| 3.2.2.4. Tsujigahana Shibori (Stitching and Capping-Dikişli-Kaplamalı) | 281 |
| 3.2.3. Folding (Katlamalı shibori) | 285 |
| 3.2.3.1. İtajime Shibori -Folding ve Clamping (Katlama ve Kalıplama) | 285 |
| 3.2.3.2. Cloth Pleated and Bound (Kumaş Pilileme ve Bağlama).. | 295 |
| 3.2.3.3. Cloth Pleated and Sticing (Kumaş Pilileme ve Dikme) .. | 297 |
| 3.2.4. Pole-Wrapping (boruya sarma)..... | 298 |
| 3.2.4.1. Arashi Shibori | 298 |
| 3.2.5. Mix (Karışık) Shibori Teknikleri | 305 |
| 3.3. Lif Sanatı İçinde Modern Shibori Uygulamaları ve Sanatçıları | 311 |
| 3.4. Giyilebilir Sanat (Wearable Art) İçinde Modern Shibori Uygulamaları..... | 323 |
| 3.5. Günümüz Moda Anlayışı İçinde Modern Shibori Uygulamaları | 343 |
| 4. TOKAT YAZMACILIĞI VE SHİBORİ SENTEZİ İLE ÇAĞDAŞ UYGULAMA ÖRNEKLERİ | 349 |
| 4.1. Yazmacılık Uygulamaları..... | 350 |
| 4.2. Shibori Uygulamaları | 357 |

| | |
|--------------------------|------------|
| 4.3.1. Proje 1..... | 362 |
| 4.3.2. Proje 2..... | 364 |
| 4.3.3. Proje 3..... | 366 |
| 4.3.4. Proje 4..... | 368 |
| 4.3.5. Proje 5..... | 370 |
| 4.3.6. Proje 6..... | 372 |
| 4.3.7. Proje 7..... | 374 |
| 4.3.8. Proje 8..... | 376 |
| 4.3.9. Proje 9..... | 378 |
| 4.3.10.Proje 10..... | 380 |
| 4.3.11.Proje 11..... | 382 |
| 5. SONUÇ | 384 |
| 6. KAYNAKLAR..... | 391 |
| 7. ÖZGEÇMİŞ | 402 |

TABLO LİSTESİ

| | Sayfa No. |
|---|------------------|
| Tablo 3.1: Japonya'da Tarihöncesi ve Tarihi Dönemler | 190 |

ŞEKİL LİSTESİ

| | Sayfa No. |
|--------------------|---|
| Şekil 2.1: | Geleneksel Tokat Yazmaları - Tokat müzesi..... 8 |
| Şekil 2.2: | Hitit sanatına ait çeşitli mühür biçimindeki kalıplar, James Mellaart (Çatal Hüyük Stadt aus der Steinzeit)..... 9 |
| Şekil 2.3: | Çin’de baskı yapılmış kağıt ceket (The American Museum of Natural History)10 |
| Şekil 2.4: | Çin’de baskı yapılmış ipek örtü (The American Museum of Natural History)11 |
| Şekil 2.5: | Tahta baskı ile basılmış yazıt - Japonya 8.y.y. (The Metropolitan Museum of Art gift of Benjamin Strong, 1930)12 |
| Şekil 2.6: | Floral motiflerle baskı-Japonya 8.y.y. (The American Museum of Natural History)13 |
| Şekil 2.7: | Mısır-Arap (Egypto-Arabic) tahta oyma kalıp (The Metropolitan Museum of Art Gift of V. Everit Marcy, 1930).....14 |
| Şekil 2.8: | Fatimi ve Abbasilere ait (Egypto-Arabic) el baskısı keten kumaş, M.S.10.y.y. (The Metropolitan Museum of Art Gift of George D.Pratt, 1931).....14 |
| Şekil 2.9: | Mısır-Arap (Egypto-Arabic) baskılı tekstil, 13.-16.y.y. (Memluk Dönemi) (The Metropolitan Museum of Art Gift of V. Everit Marcy, 1930).....15 |
| Şekil 2.10: | İran duvar örtüsü (baskı) 19. y.y. (The Metropolitan Museum of Art Gift of Jacques of Martin, 1927)15 |
| Şekil 2.11: | Hint yazmasından bir detay (Printed cotton of Asia).....16 |
| Şekil 2.12: | Hindistan’dan tahta baskı örnekleri-iki renkli Field Museum of Natural History.....17 |
| Şekil 2.13: | Hindistan kadın kostümlerinden sarı örnekleri (üstte) ve tahta baskı (block-printing) ile yapılmış sarı örneği-1m x 6-8m18 |
| Şekil 2.14: | Tahta baskılı tekstil-Rusya, 17.y.y. (The Cooper Union Museum)19 |
| Şekil 2.15: | Tahta baskılı tekstil-Rusya, 18.y.y. (The Cooper Union Museum)19 |
| Şekil 2.16: | Kiliseye ait Alman tahta baskı örneği 15.y.y. (The Metropolitan Museum of Art Gift of V. Everit Marcy, 1930).....20 |
| Şekil 2.17: | Evendole basma William Morris tarafından 1883’de tasarlanmıştır. Morris, Co ve Merton Abbey tarafından İndigo boyası ve tahta baskı ile yapılmıştır. (William Morris Gallery, Walthamstow, London)22 |
| Şekil 2.18: | Eyebright-William Morris tarafından tasarlanan indigo-discharge baskılı pamuk-1883 (William Morris Gallery, Walthamstow, London)23 |

| | | |
|--------------------|--|----|
| Şekil 2.19: | Uygur bölgesi giysilerinde baskı tasarımları için kullanılan ahşap kalıplar- Kashgar, Xinjiang Uygur Özerk Bölgesi/ 20.y.y.'ın 2.yarısı-Chinese Ethnic Groups' Art Shangay Müzesi -2014 | 24 |
| Şekil 2.20: | Uygur bölgesinde baskı yapılmış giysi örneği / Bouyei, Zhenning, Guizhou Özerk Bölgesi/ 20.y.y.'ın 2.yarısı - Şhangay Müzesi | 24 |
| Şekil 2.21: | Uygur bölgesinde baskı yapılmış kumaş örnekleri / Zhenning, Guizhou Özerk Bölgesi/ 20.y.y.'ın 2.yarısı - Şhangay Müzesi | 25 |
| Şekil 2.22: | Uygur bölgesinde yiyecek hizmetinde kullanılan kumaşlara uygulanan çok renkli baskı örneği / Kashgar, Xinjiang Uygur Özerk Bölgesi/ 20.y.y.'ın 1.yarısı - Şhangay Müzesi | 25 |
| Şekil 2.23: | Doğu Afrika'da Swahili kültürüne ait bir "Kanga" örneği-Afrika Bölümü- British Museum, Londra: 2013 | 26 |
| Şekil 2.24: | Yerel motiflerle basılmış ve bordürü yapılmış ağaç baskılı bir kumaş kompozisyonu 1901-1902 yıllarında toplanmış bir koleksiyondan örnek. Vlisco Müzesi, Helmond, Hollanda. MacKenzie Ay Ryan fotoğrafları..... | 27 |
| Şekil 2.25: | Zemini boyanmış kumaş üzerine yerel motiflerle köşe ve kenarlara ağaç kalıplarla baskı yapılmış bir kumaş kompozisyonları -A) Mombasa'dan 1901-1902'de toplanmış bir örnek "Khangas Sarongs Echte Batiks" B) Zanzibar'dan 1900-1932'de toplanmış bir örnek "230 Stalen OA Sarongs C) Zanzibar'dan 1898-1915'de toplanmış bir "Stalen Slendangs". Vlisco Müzesi, Helmond, Hollanda. MacKenzie Ay Ryan fotoğrafları..... | 27 |
| Şekil 2.26: | Yazma koleksiyoneri Kenan Özbel..... | 29 |
| Şekil 2.27: | Anadolu'da müslüman kadın ve erkeğine ait zengin geleneksel kostüm ve başlarındaki baskılı yemenileri-Çanakkale çevresinden-1870 | 32 |
| Şekil 2.28: | Haçinli (Saimbeyli) erkek, Tarsus yöresinden Müslüman kadın ve Adana yöresinden Müslüman erkek (sağ) başlarında fesin üzerine bağlanmış geniş çiçek desenli yemeniler | 33 |
| Şekil 2.29: | Üsküdarlı Bulgar Kadını, Manastırlı Rum köylüsü ve Manastırlı Rum köylü kadını- Manastırlı Rum köylü kadınının başındaki çiçeği boyalı çember yemeni | 34 |
| Şekil 2.30: | Hırka-i Saadet'i dışardan ziyarete gelenlere verilen destimâl örneği ve kalıbı | 35 |
| Şekil 2.31: | Hırka-i Saadet'i sarmak için özel olarak basılan destimâl örneği ve kalıbı | 36 |
| Şekil 2.32: | Rumi ve Hatayi kompozisyonları-Vakko | 37 |
| Şekil 2.33: | Kağıt içine konularak satılan bir yazma örneği | 38 |
| Şekil 2.34: | Hurma ağacı motifli bir kalıp (sol) ve motifin gövde kısmı (sağ), "Kandilli, eski İstanbul" | 39 |
| Şekil 2.35: | Kandilli "kalem işi" yazmalardan yıldız çiçekli bir yorgan | 40 |
| Şekil 2.36: | İpek Basmacıları Esnafının Geçidi, Surnâme-i Humayun, 1582, Minyatür Detayı, | 41 |
| Şekil 2.37: | Üsküdar yemeni kalıp örnekleri..... | 42 |
| Şekil 2.38: | Eski İstanbul "Üsküdar" yazması, yorgan yüzü. Boyutlar: 190 x 200cm..... | 43 |
| Şekil 2.39: | Üsküdar yemeni kalıp örnekleri..... | 44 |

| | | |
|--------------------|--|----|
| Şekil 2.40: | Yazma basılmış ve sırma işlemeli Kandilli yağlık (Manchester kumaş)-Tahmini yaşı 180-200 yıllık-50 x 120cm | 45 |
| Şekil 2.41: | Üsküdar yemeni kalıp örnekleri..... | 46 |
| Şekil 2.42: | Kokonolu Yazma ve örneği ve köşe detayı | 47 |
| Şekil 2.43: | Yeniköyden Kokonolu bir yazma-Balkan savaşı dönemi | 48 |
| Şekil 2.44: | Kokonolu bir yazma-Genç kıza çiçekle eğilen bir delikanlı | 48 |
| Şekil 2.45: | Kokonolu bir yazma-Bayan Eliso'ya ait | 49 |
| Şekil 2.46: | Üsküp'e ait bir yazma kalıbı ve arkada yer alan tutamakları | 49 |
| Şekil 2.47: | Elazığ Çit baskısında kullanılan bir göbek (orta) motifinin iç dolgu (solda) ve kontur kalıpları..... | 50 |
| Şekil 2.48: | Elazığ Çit baskısına bir örnek..... | 51 |
| Şekil 2.49: | Sofra örtüsü-Elazığ..... | 52 |
| Şekil 2.50: | Bervanik mavi baskı kalıpları-Malatya | 53 |
| Şekil 2.51: | Bervanik örtüsüne bir örnek (Bervanik ustası Hıdır Oral) Malatya.... | 54 |
| Şekil 2.52: | Bartın yazmasından bir detay | 55 |
| Şekil 2.53: | Beyaz fon üzerine, iri renkli çiçeklerden oluşan bir Bartın yazması ... | 56 |
| Şekil 2.54: | Kastamonu motif örnekleri | 57 |
| Şekil 2.55: | Safiye Kızılkaya bastığı bir sofra bezi önünde elinde bir kalıpla- Kastamonu | 58 |
| Şekil 2.56: | Meral Yol (Erkut) bastığı bir namaz örtüsü bezi önünde elinde bir kalıpla-Trabzon | 59 |
| Şekil 2.57: | Denizde yıkanan çemberler-Meral Yol (Erkut) ve annesi-Trabzon.... | 60 |
| Şekil 2.58: | Münire Sayın'a ait yaklaşık 100 yıllık bir Trabzon yazması (kalıp-kalem) 85 x 85cm-Akçaabat-Trabzon..... | 61 |
| Şekil 2.59: | İzmir işi oyalı çember. (Bunlar kalıp baskılıdır ve dış konturlar koyu renk, burada görülmeyen iç baskıları (dolgular) ise başka renklidir.) | 62 |
| Şekil 2.60: | İzmir işi bir baskılı çemberden detay. | 63 |
| Şekil 2.61: | İçinde "millet" yazısı olan bir çember baskı kalıbı-İzmir. Bu çemberler özellikle İkinci Meşrutiyetten sonra yapılmıştır. (1908) | 64 |
| Şekil 2.62: | Yorgan olarak yapılmış bir yazma örneği-Uluumay Osmanlı Halk Kıyafetleri ve Takıları Müzesi..... | 65 |
| Şekil 2.63: | Yazma bohça örnekleri-Uluumay Osmanlı Halk Kıyafetleri ve Takıları Müzesi | 66 |
| Şekil 2.64: | Yorgan olarak yapılmış bir yazmadan çeşitli kesitler-Uluumay Osmanlı Halk Kıyafetleri ve Takıları Müzesi | 66 |
| Şekil 2.65: | Saatli yazma örneği 100cm x 100cm-Bursa | 67 |
| Şekil 2.66: | Saatli yazmadan detaylı bir kesit-Bursa | 67 |
| Şekil 2.67: | Yoğun desen ve renklerin hakim olduğu Bursa yöresine ait bir yazma örneği - 100 x 100cm | 68 |
| Şekil 2.68: | Kenara basılmamış bordürlü kalıp ile yapılmış üfürük yazma (yemeni)-Bursa | 68 |
| Şekil 2.69: | Gaziantep yöresinden siyah, kırmızı ve sarı renklerin hakim olduğu bir yazma örneği, Boyutlar: 80 x 90cm | 69 |
| Şekil 2.70: | Hatay bölgesinden yazma bir yorgan yüzü. Boyutlar: 200 x 230 cm..... | 71 |
| Şekil 2.71: | Tarihi İpek Yolu üzerinde Tokat, 16-17. yüzyıllarda Anadolu'da İpek Yolu Güzergahı (Tebriz-Bursa: Kuzey Anadolu İpek Yolu) | 72 |
| Şekil 2.72: | Gazioğlu hanının aktif kullanıldığı dönemlerde ki bir fotoğrafı..... | 74 |

| | | |
|---------------------|--|----|
| Şekil 2.73: | Gazioğlu hanının aktif kullanıldığı dönemlerde ki bir fotoğrafı..... | 75 |
| Şekil 2.74: | Tokat ara süsleme kalıbı (2028), Ara kalıbı (2029) ve Bordür kalıbı (2030)..... | 75 |
| Şekil 2.75: | Tokat yemenisinde kullanılan kalılar (89)-Beşli kalıbı (içte beş kere basılır), (90)-Ekleme ucu, (91)-Bordür kalıbı (92)-Usta damgası..... | 76 |
| Şekil 2.76: | “Dokuz dallı” Tokat bölgesi yazmasından bir örnek. Boyutlar: 98 x 105cm..... | 77 |
| Şekil 2.77: | Tokat yazmalarında kullanılan ihlamur ağacından oyulmuş ağaç kalıpları- Tokat Müzesi..... | 78 |
| Şekil 2.78: | Gazioğlu Hanının üst katına çıkılan merdiven duvarlarındaki usta el izleri-Tokat..... | 79 |
| Şekil 2.79: | Gazioğlu Hanının üst katına çıkılan merdiven duvarlarında çoğu günümüzde yaşamayan yazma ustalarının el izleri-Tokat..... | 79 |
| Şekil 2.80: | Tokat Yazma Örnekleri-Tokat Müzesi | 80 |
| Şekil 2.81: | “Dokuz dallı” yada “içi dolu” da denilen Tokat yazmasından bir ayrıntı..... | 82 |
| Şekil 2.82: | “Tokat beşlisi” adlı yazma. Boyutlar: 100 x 105cm | 82 |
| Şekil 2.83: | Tokat yemenisinde kullanılan kalıplar (422)-Beşli kalıbı (içte beş kere basılır), (422/423/425)-Ekleme kalıpları (424)-Usta damgası | 83 |
| Şekil 2.84: | “Dokuz dallı” yada “içi dolu” da denilen Tokat yazmasından bir ayrıntı..... | 84 |
| Şekil 2.85: | “Tokat elmalı yazma”..... | 84 |
| Şekil 2.86: | Tokat Kervansaray’da başlarında yöreye özgü “Tokat elmalı yazma”lı iki genç kız | 85 |
| Şekil 2.87: | Amasya’da başında “elmalı yazma”lı bir genç kız..... | 85 |
| Şekil 2.88: | “Aynalı” veya “Kömüş gözü” olarak adlandırılan Tokat yazması..... | 86 |
| Şekil 2.89: | “Tokat yarım elmalısı” | 86 |
| Şekil 2.90: | “Tokat kirazlısı” | 87 |
| Şekil 2.91: | “Purket yazma” | 88 |
| Şekil 2.92: | “Kaşık sapı yazma” 92 x 100cm..... | 88 |
| Şekil 2.93: | “Kaynana Yumruğu” desenli yazma 80 x 80cm..... | 89 |
| Şekil 2.94: | “Asma Yaprığı” motifi | 89 |
| Şekil 2.95: | “Ev işi” iç ve kenar motifleri | 90 |
| Şekil 2.96: | “Kandilli” yazma iç ve kenar motifleri | 90 |
| Şekil 2.97: | “Kandilli” yazma temsili kompozisyonu | 91 |
| Şekil 2.98: | “Çengelköy” desenli yazma 100 x 100cm..... | 92 |
| Şekil 2.99: | “Çengelköy” desenli yazma 90 x 90cm..... | 92 |
| Şekil 2.100: | “Kilitli Yazma” örnekleri-Bursa yöresi 80 x 80cm..... | 93 |
| Şekil 2.101: | “Kilitli Yazma” kenar motifi..... | 93 |
| Şekil 2.102: | “Drama” elvan baskılı Tokat Yazması, 90 x 90cm- Hüseyin Er atölyesi-2008-Tokat | 94 |
| Şekil 2.103: | “Horoz Kuyruğu” desenli yazma-80 x 80cm..... | 95 |
| Şekil 2.104: | “Kestaneli” yazma motifi | 95 |
| Şekil 2.105: | “Alaplı” yazma..... | 96 |
| Şekil 2.106: | “Fulyalı” yazma iç ve kenar motifleri ve kompozisyonu..... | 97 |
| Şekil 2.107: | Dört ayrı motifle oluşturulan “parçalı” yazma | 97 |
| Şekil 2.108: | Günümüzde serigrafik basılan “Şam Hamamiyesi” örneği-Tokat..... | 98 |
| Şekil 2.109: | “Sinekli Hamamiye” hamamiye, sinek ve bordür motifleri | 99 |

| | | |
|---------------------|---|-----|
| Şekil 2.110: | “Hamamiye” olarak isimlendirilen örtü-125 x 175cm-Tokat yazması..... | 99 |
| Şekil 2.111: | “Hamamiye” olarak isimlendirilen örtü ve iç motif deteyi 125 x 175cm- Tokat yazması..... | 100 |
| Şekil 2.112: | Tokat yöresine ait tülbet yazma ve oyları..... | 101 |
| Şekil 2.113: | Tokat yöresine ait tülbet yazma ve oyları..... | 102 |
| Şekil 2.114: | Desenin kumaş boyunca sürekliliği düşüncesi ile “raportlu“ düzenlenmiş bir ahşap kalıp örneği..... | 103 |
| Şekil 2.115: | Kenan Özbel Koleksiyonundan “Kalemişi” yazma (karak, bohça).. | 105 |
| Şekil 2.116: | “Kalıp kalem” tekniğinde yapılmış bir yorgan yüzü, Boyutlar: 190 x 210cm..... | 106 |
| Şekil 2.117: | Kandilli “kalıp kalem” tekniği ile yapılmış bir çocuk yorganı, (75 yıllık)..... | 107 |
| Şekil 2.118: | “Kalıp kalem” tekniğinde Üsküdar Yazması. Yorgan yüzü, Boyutlar: 180 x 210cm..... | 108 |
| Şekil 2.119: | “Kalıp kalem” tekniğinde Üsküdar yazmasından köşe detayı..... | 108 |
| Şekil 2.120: | Beyaz üzerine siyah basılan “Karakalem” yazma örneği-Hüseyin Er atölyesi-Tokat..... | 110 |
| Şekil 2.121: | Beyaz üzerine siyah basılan “Karakalem” yazma örneği-Hüseyin Er atölyesi-Tokat..... | 110 |
| Şekil 2.122: | Beyaz üzerine siyah basılan “Karakalem” yazma ve baskı kalıbı.... | 111 |
| Şekil 2.123: | Rengi yeşile dönen kireç baskı (söktürme) “Karakalem” yazma örneği-Hüseyin Er..... | 112 |
| Şekil 2.124: | Siyah üzerine beyaz basılan “Karakalem” yazma örneği..... | 112 |
| Şekil 2.125: | Siyah üzerine beyaz basılan “Karakalem” yazma örneği..... | 113 |
| Şekil 2.126: | “Elvan işi” yazma baskı örneği. “analı-kızlı” kalıpların kullanıldığı “drama” yazma..... | 114 |
| Şekil 2.127: | “Elvan işi” yazma baskı örneğinde renklendirme. “analı-kızlı” kalıpların kullanıldığı “drama” yazma..... | 114 |
| Şekil 2.128: | “Batık” tekniği ile renklendirilmiş yağlık..... | 115 |
| Şekil 2.129: | “Batık” tekniği ile renklendirilmiş sırma işlemeli yağlık örneği..... | 116 |
| Şekil 2.130: | Sergrafide her rengin ayrı basıldığı baskı süreci..... | 117 |
| Şekil 2.131: | Serigrafide (ipek baskı) kullanılan film kalıplar..... | 117 |
| Şekil 2.132: | Geleneksel motiflerin kullanıldığı Serigrafı baskı..... | 118 |
| Şekil 2.133: | Yazmacılıkta kullanılan elle oyulmuş ahşap kalıplar..... | 121 |
| Şekil 2.134: | Baskı’da basılacak olan desenin yönünün ters geçirilmesi (Tokat yazısı). Yurdanur Uçar atölyesi-Tokat..... | 121 |
| Şekil 2.135: | Yazma kalıp oymacılığında kullanılan bıçak..... | 122 |
| Şekil 2.136: | Yazma kalıplarının arkasına yapılan “tutamak” yerleri..... | 123 |
| Şekil 2.137: | Yazma kalıpları ve kalıpların yanında yer alan temizleme fırçası..... | 123 |
| Şekil 2.138: | Yazma kalıp ustası merhum Cemalettin Sulugöl anısına düzenlenen bir köşe..... | 124 |
| Şekil 2.139: | Tokat Cezaevi tutukluları tarafından yapılan yazma kalıp ve baskıları Yazmacılık Konferansı-2008-Tokat..... | 125 |
| Şekil 2.140: | Metal Kalıp ve basılmış şekli..... | 126 |
| Şekil 2.141: | Oyulabilen yüzeylere (plastik tabanlıkla) yapılan yazmacılık kalıp yapımı ve bu kalıpla baskı uygulaması..... | 127 |
| Şekil 2.142: | Silgiden yapılan baskı kalıbı..... | 127 |

| | | |
|---------------------|---|-----|
| Şekil 2.143: | Strafordan yapılan yazmacılık kalıp yapımı ve bu kalıpla baskı uygulaması..... | 128 |
| Şekil 2.144: | İçi su dolu teknenin içine yerleştirilen içi keçe kaplı boya teknesi ve boya teknesini içine yedirilen analin boya..... | 129 |
| Şekil 2.145: | Birbirine yakın mesafede bulunan boya tezgahı ve boya teknesi..... | 130 |
| Şekil 2.146: | Zamanla azalan boya teknesine boyanın “yağlanguç” ile ilave edilmesi..... | 130 |
| Şekil 2.147: | Siyah analin boya yapımı için gerekli olan malzemeler: analin boya, göztaş (bakır sülfat), potasyum klorat, çiriş/kiriş..... | 140 |
| Şekil 2.148: | Siyah analin boya yapımı için gerekli olan malzemeler: analin boya, göztaş (bakır sülfat), potasyum kloratın (klorat potas) belirtilen ölçülerde su ile karıştırılması..... | 140 |
| Şekil 2.149: | Siyah analin boya eriğine kiriş katılarak karıştırılması ve kirişin içindeki tortulardan boyanın arındırılması için bez torba içinde süzülmesi..... | 141 |
| Şekil 2.150: | Zemin boya içinde boyanın içinde kumaşların bastırılması ve nemli kumaş üzerine kireç boyanın basılması..... | 142 |
| Şekil 2.151: | Zemine basılan kireç boya ve zamanla kuruyan zemin renginin yeşile dönmesi..... | 143 |
| Şekil 2.152: | Kapalı amonyaklı odalarda bekletilen yazmalar..... | 144 |
| Şekil 2.153: | Geçmişte Gazioğlu Yazmacılar Hanında kaynatılan boya kazanları..... | 145 |
| Şekil 2.154: | Günümüzde Yüzüncü Yıl Yazmacılar Sitesinde boya kazanında kaynatılan yazmalar..... | 146 |
| Şekil 2.155: | Geçmişte Gazioğlu Yazmacılar Hanında yazmaların kurumaları için asıldığı “cerekler”..... | 148 |
| Şekil 2.156: | Kışın sürekli soba yanan odalarda basılan yazmaların asılarak kurutulması..... | 149 |
| Şekil 2.157: | Açık havada yazmaların ayaklı cereklere asılarak kurutulması- Tokat Hüseyin Er Atölyesi..... | 149 |
| Şekil 2.158: | Geçmişte Gazioğlu Yazmacılar Hanında yazmaların yıkama havuzlarında durulanması..... | 150 |
| Şekil 2.159: | Günümüzde Yüzüncü Yıl Yazmacılar Sitesinde bulunan yıkama havuzları..... | 150 |
| Şekil 2.160: | Günümüzde Yüzüncü Yıl Yazmacılar Sitesinde yıkama havuzlarında amonyaklı suda durulan yazmalar..... | 151 |
| Şekil 2.161: | Hindistan’da yapılan el baskısı (block-printing) yatak örtüsü..... | 152 |
| Şekil 2.162: | Ajrakhpur’da yapılan bir el baskısı (block-printing) uygulaması..... | 152 |
| Şekil 2.163: | Ukrayna’da yapılan yazmacılık (block-printing) uygulaması..... | 153 |
| Şekil 2.164: | Mumbai’li block-printing sanatçısı: Pracheen’e ait bir çalışma..... | 154 |
| Şekil 2.165: | Günümüzde Bali’de yapılan baskı kalıpları..... | 154 |
| Şekil 2.166: | Desen tasarımının aydınca kağıda çizilerek zımparalamış ağaca kopyalanması-Hindistan..... | 155 |
| Şekil 2.167: | Her renk için oyularak hazırlanmış ahşap kalıplar-Hindistan..... | 155 |
| Şekil 2.168: | En deneyimli ustalarca basılan dış ana kontür kalıbı-Hindistan..... | 156 |
| Şekil 2.169: | Renkli iç baskı kalıplarının basılması-Hindistan..... | 156 |
| Şekil 2.170: | Baskısı biten kumaşların özel preslerle ütülenmesi..... | 157 |
| Şekil 2.171: | Tavus kuşu deseni ile el baskısı (block-printing) basılan havlu- Hindistan..... | 157 |

| | | |
|---------------------|--|-----|
| Şekil 2.172: | Tavus kuşu desenli tahta baskı kalıplarla (block-printing) yapılmış bir yatak örtüsü-Hindistan | 158 |
| Şekil 2.173: | Hindistanda tahta el baskı (block-printing) ile renklendirme | 159 |
| Şekil 2.174: | Jaipur yakınlarındaki Bagru köyünde yapılan baskı uygulaması (block-printing) | 160 |
| Şekil 2.175: | Siyah ve beyaz Afrika Mudcloth kumaşlardan esinlenerek el baskısı (Block-printing) ile basılan pamuklu kumaşlar. "Harlem Textile Works, NY, NY" | 161 |
| Şekil 2.176: | Gana'da karelere çeşitli geometrik desenlerin el baskısı (block-printing) ile basıldığı Adinkra kumaş-Afrika | 162 |
| Şekil 2.177: | Aynı desenin farklı yüzey varyasyonları. İki farklı desen ve ayrı varyasyonları ile basılmış el baskısı yüzey çalışması | 163 |
| Şekil 2.178: | "Spirit". Pamuk saten kumaşa basılmış bordürü "barok" görünümlü olarak basılmış el baskısı kumaş tasarımı. "Paula Zanger and Paul Fanfarillo" | 163 |
| Şekil 2.179: | Beyaz keten kumaşa siyah el baskısı ile basılarak tasarlanmış bir el çantası. Satu Makkomen (25 x 30 cm) | 164 |
| Şekil 2.180: | "Tango Purple" . Güçlü, parlak renk dokulu mor keten kumaş üzerine, yayılma etkisi ile dikkat çeken siyah el baskılı el çantası tasarımı. Satu Makkonen (25 x 30 cm) | 164 |
| Şekil 2.181: | Tipik İspanyol figürü olan flemenko dansçısı, bir matador ve boğanın el baskı detayla ile ipek kumaş üzerinde tasarımı. Laura-Jane O'Kane (genişlik: 90 cm) | 165 |
| Şekil 2.182: | El baskısı (block-printing) ve dokuması çiçekli kumaş ile yapılmış %100 pamuklu çiçek motifli bluz. (Hindistanda'ki yerel dokuma ve baskı yapan kadınlara destek olmak ve sürdürülebilir tekstili desteklemek için faaliyet gösteren "Piece&co"ya ait bir ürün tasarımı) | 165 |
| Şekil 2.183: | Günümüzde el baskı ile yapılan giysi tasarımları | 166 |
| Şekil 2.184: | El baskılı çocuk yelegeği | 166 |
| Şekil 2.185: | Hüseyin Er | 168 |
| Şekil 2.186: | Sorfa bezi yazma-Hüseyin Er çalışmasından bir örnek | 168 |
| Şekil 2.187: | Elbise olarak basılmış yazmalar-Hüseyin Er çalışmaları | 169 |
| Şekil 2.188: | Elvan baskılı sofrta bezi-Hüseyin Er çalışması | 169 |
| Şekil 2.189: | Karakalem basılan yazmaların içinin fırça ile boyanması-Hüseyin Er çalışmasından bir örnek | 170 |
| Şekil 2.190: | "Kalıp kalem" yazmalar-Eyüboğlu Atölyesinden örnek çalışmalar | 170 |
| Şekil 2.191: | Eyüboğlu Atelyesinde yapılan bir çalışma | 171 |
| Şekil 2.192: | Yazmacılık tekniğinin uygulandığı giysi tasarımı-Esin Sarioğlu | 172 |
| Şekil 2.193: | Baskı teknikleri ile yüzey tasarımı-Esin Sarioğlu | 173 |
| Şekil 2.194: | Baskı teknikleri ile yüzey tasarımı-Kadife kumaş-Esin Sarioğlu | 174 |
| Şekil 2.195: | Yazmacılık tekniğinin uygulandığı giysi tasarımları-Esin Sarioğlu | 175 |
| Şekil 2.196: | Ham ipek üzerine altın varakla basılan yazma bluz-Esin Sarioğlu | 176 |
| Şekil 2.197: | Yazmacılık tekniğinin uygulandığı giysi tasarımları-Esin Sarioğlu | 177 |

| | | |
|---------------------|--|-----|
| Şekil 2.198: | Ozanay Omur çalışmalarından bir örnek..... | 178 |
| Şekil 2.199: | Reyhan Kaya çalışmalarından örnekler-Kadife kumaş üzerine el baskısı..... | 179 |
| Şekil 2.200: | Yazmacılık tekniği ile basılan yüzey ve giysi tasarımı (Giysi fotoğrafları tarihi Tokat Gazioğlu Yazmacılar hanında çekilmiştir)..... | 180 |
| Şekil 2.201: | Ayşe Fıçıcıoğlu çalışmalarından örnekler. Ayancık keteni üzerine el baskısı..... | 181 |
| Şekil 2.202: | Siyah üzerine beyaz karakalem baskı örnekleri (MÜGSF Yaz Akademisi-Özcan Uskur-Workshop örnekleri)..... | 181 |
| Şekil 2.203: | Siyah üzerine beyaz karakalem baskı (MÜGSF Yaz Akademisi-Özcan Uskur- Workshop örnekleri)..... | 182 |
| Şekil 2.204: | Siyah üzerine beyaz karakalem baskı örnekleri (MÜGSF Yaz Akademisi- Özcan Uskur- Workshop örnekleri)..... | 182 |
| Şekil 2.205: | Veliye Martı çalışmalarından bir örnek..... | 183 |
| Şekil 2.206: | Yurdanur Uçar yazmacılık çalışmalarından bir örnek..... | 184 |
| Şekil 3.1: | Yeryüzünde rüzgar, yağmur ve kum tanelerinin doğal basınç ve etkilerinin kanyonlar üzerinde oluşturduğu muhteşem yüzeyler Shibori için birer esin kaynağı olmaktadır. | 188 |
| Şekil 3.2: | Helene Soubeyran'ın çalışmalarından bir örnek-(2009). Musee de Laduz. | 188 |
| Şekil 3.3: | Shosoin'den 7. ve 8. yy'a ait düğümlü shibori halkalarından bir örnek..... | 192 |
| Şekil 3.4: | Kahverengi bürümcüklü ipek üzerine dikişli Shibori örneği.8.y.y.- Tokyo National Museum..... | 192 |
| Şekil 3.5: | Konoko Shibori ile yapılmış yüksek rütbeli kadınlar tarafından giyilen resmi elbise..... | 194 |
| Şekil 3.6: | Ağaç baskı resimde Arimatsu'daki bir shibori dükkanındaki alışveriş betimlenmekte.-Utagawa Hiroshige-1843..... | 196 |
| Şekil 3.7: | Zırh altına giyilen pamuklu, indigo boyalı giysi- Orinui ve Kumo shibori- 18.y.y. Hiroshi Fujimoto..... | 197 |
| Şekil 3.8: | Pamuklu kısa Kimono altı (Han juban)-19.y.y. Arimatsu, Narumi-Japonya..... | 199 |
| Şekil 3.9: | Boy's Heko Obi, Hitojime konoko shibori, ipek-20.y.y.-Japonya ... | 199 |
| Şekil 3.10: | Kenevir ve safran ile boyanmış kimono astarı-Katlama, bağlama ve dikişli shibori, 19.y.y.-Keisuke Serzawa-Japonya..... | 200 |
| Şekil 3.11: | Ken-ichi Utsuki'den yazlık bir yukata kimononun indigo ile boyandığı yanagi (söğüt) shibori, Kyoto-Japonya..... | 200 |
| Şekil 3.12: | Daimonci-yalı güzel Asacu. Konoko, Kumo ve düğümlü shibori tekniklerini içinde barındıran kimonosu ile-Natori Sake Rokkasen dizisinden..... | 201 |
| Şekil 3.13: | Uçikake-Irmak, ilkbahar çiçekleri ve ördek desenleri ile konoko shibiri ile figürlü kırmızı saten kimono-Geç Edo dönemi-Rakuto İhokan Müzesi..... | 202 |
| Şekil 3.14: | Günümüzde Arimatsu'daki yerel sanatçıların geleneksel yöntemlerle yaptığı Shiborili kimono..... | 203 |
| Şekil 3.15: | Kyoto'lu sanatçılar tarafından ipek kumaş üzerine yapılan Hitta Konoko Shibori- 18.y.y.ın sonu 19.y.y'ın başı-Tokyo National Museum..... | 203 |
| Şekil 3.16: | Arimatsu-Narumi Shibori örneği..... | 204 |

| | | |
|-------------|---|-----|
| Şekil 3.17: | “Söğüt Altındaki Güzel” Nişikawa Sukenobo (1671-1751) kağıt üzerine renkli tablosunda shiborili kimono giymiş kadın figürü, 95 x 38cm | 205 |
| Şekil 3.18: | Japonya’da Shibori geleneği yemek yedikleri çubuklarda olduğu gibi hayatın tüm alanında yaygın olarak kullanılmakta | 206 |
| Şekil 3.19: | Dünya haritası üzerinde Shibori uygulamalarının yapıldığı ülkeler | 206 |
| Şekil 3.20: | <i>Amarra</i> -Peru Huari Kültürü, M.Ö. 600-900. Doğal boyalı Camelid lifi, Bezayağı dokuma üzerine basamaklı şekillerle bağlama-20 x 35cm | 207 |
| Şekil 3.21: | Peru’nun çeşitli bölgelerinden bulunmuş antik <i>Amarras</i> örnekleri | 208 |
| Şekil 3.22: | <i>Amarra</i> -Peru Huari Kültürü, M.Ö. 600-900. Doğal boyalı Camelid lifi, Bezayağı dokuma üzerine basamaklı şekillerle bağlamanın ait olduğu tuniğin bütün görünümü | 209 |
| Şekil 3.23: | Antik Afrika <i>adire</i> kumaş kolleksiyunundan örnekler-İpek ve pamuklu üzerine indigo boyama-Gambia-Senegal ve Nijerya | 210 |
| Şekil 3.24: | İndigo ve kolacevizi ile boyanmış pamulu <i>alabere</i> -Gambia-Afrika | 211 |
| Şekil 3.25: | Yün Tajira (duvar halısı-perdesi), 20.y.y. Bağlama resist, Matmata-Tunus-79 x42cm | 212 |
| Şekil 3.26: | Asssaba (Kadınları başörtüsü) 20.y.y.in 1.yarısı-yün bağlama resist, Tunus-79 x 42cm-Andres Moraga koleksiyonu | 212 |
| Şekil 3.27: | Doğal boyanmış rafya-katlama ve bağlama resistin parçalı ve yamalı yerleştirildiği eteğe ait bir parça, Congo-128.5 x 73.5cm..... | 213 |
| Şekil 3.28: | Elde şerit dokumalı, pamuklu tie-dye indigo boyalı Banama kadın örtüsü-20.y.y. -Afrika | 213 |
| Şekil 3.29: | Nijerya’da yapılan tie-dye örnekleri-Afrika | 214 |
| Şekil 3.30: | Yoruba’lı kadınlara ait pamuklu kumaş üzerine, indigo boyalı spiral desenli tie-dye bir örtü örneği, 1977, Nijerya-Afrika | 215 |
| Şekil 3.31: | Erkek türbanı üretimi-katlanmış, eğilip bükülmüş ve bağlanmış resist, Rajasthan-Batı Hindistan, Boyanmamış: 194 x 2cm Boyanmış: 294 x 2cm..... | 218 |
| Şekil 3.32: | Sırtı açık üst (Choli), 20.y.y. Atlas saten ipek, Bandhani (bağlama resist), 34 x 74.5cm- Kutch, Gujarat, Batı Hindistan | 218 |
| Şekil 3.33: | Etek (Ghagra) 20.y.y. Atlas saten ipek, Bandhani (bağlama resist)-90 x 132cm- Kutch, Gujarat, Batı Hindistan | 219 |
| Şekil 3.34: | Himachal’lere ait tie-dye yün ceket-Hindistan | 219 |
| Şekil 3.35: | Gümüş işlemeli ipek <i>Bandhani odhani</i> -20.y.y. | 220 |
| Şekil 3.36: | Elde ipek üzerine yapılmış bandhani elbise tasarımı, Rahul Mishra -Hindistan | 221 |
| Şekil 3.37: | Zagunluk'ta bulunan bebek cesedine sarılı tie-dye yünlü kumaş ve detayı-Bu parça Kuerle'deki Bayinguole Müzesi'nde gösterimdedir. | 223 |
| Şekil 3.38: | Resist boyama çizgili ipek ceket-Northern Dynasties (386-581) 192 x 72cm- Çin National Silk Museum-Hangzhou..... | 224 |
| Şekil 3.39: | Resist boyama yapılmış ahşap kadın heykeli-British Museum | 225 |
| Şekil 3.40: | Cam göbeği ve mavi boyalar içinde sırası ile iki buçuk saat boyunca bekletilerek yapılan bir shibori tekniği ve ayrıntıları | 226 |

| | | |
|--------------------|---|-----|
| Şekil 3.41: | Bağlama ve dikişle yapılan file görünümlü Shibori tekniği ve ayrıntıları | 226 |
| Şekil 3.42: | “Kelebek çiçek” ve “makunui” desenli Shibori örnekleri, 20.y.y.’ın ikinci yarısı, Bai-Yunnan-Çin | 228 |
| Şekil 3.43: | Ortadaki yuvarlağın etrafına yerleştirilmiş nar motifleri ile yapılmış Shibori örneği, 20.y.y.’ın ikinci yarısı, Bai-Yunnan-Çin... | 229 |
| Şekil 3.44: | Kırmızı zemin ve toprak rengi arasındaki altın iplikler geçilmiş dikişli ve katlamalı shibori kuşak 19.y.y. Türkiye | 230 |
| Şekil 3.45: | Doğal boya ve altın şeritli ipek erkek kuşağı-Bağlama ve katlama Shibori 19.y.y. Türkiye | 231 |
| Şekil 3.46: | Doğal boya ve altın şeritli ipek erkek kuşağı-Bağlama ve katlama Shibori 19.y.y. Türkiye | 231 |
| Şekil 3.47: | Batikköynek (Keciköynek) olarak bilinen tarihi giysi örneğinde etek ucu ve kollarda yer alan belli belirsiz bağlama batık motifleri | 232 |
| Şekil 3.48: | Gaziantep bölgesinde maş ve nohutla bağlanan Batık bağlama örnekleri | 233 |
| Şekil 3.49: | Gaziantep bölgesinde yapılan Teyelli batık (Ori-nui Shibori) | 233 |
| Şekil 3.50: | <i>Pelangi-Tığ</i> işi altın metalik saçak ilaveli ipek kuşak yada omuz şalı-20.y.y.- Sumatra-Endonezya | 234 |
| Şekil 3.51: | Bağlama ve dikişli shibori ile yapılmış duvar halısı yada baş örtüsü, 20.y.y. Orta Asya yada Özbekistan | 235 |
| Şekil 3.52: | Bağlama ve dikişli shibori ile yapılmış duvar halısı yada baş örtüsü-20.y.y. Orta Asya | 236 |
| Şekil 3.53: | Yerel dokunmuş ipek kumaş üzerine bağlama ve dikişli shibori ile yapılmış duvar halısı yada baş örtüsü, 20.y.y. Orta Asya | 236 |
| Şekil 3.54: | Elde <i>Yokobiko Konoko</i> (küçük nokta düğümlü) yapımı için kullanılan kanca uçlu iğne | 239 |
| Şekil 3.55: | Dikişle (stitch) yada bağlama (binding) Shibori tekniklerinde kullanılan malzemeler | 239 |
| Şekil 3.56: | Bağlama (binding) Shibori tekniklerinde kullanılan malzemeler | 240 |
| Şekil 3.57: | Katlama ve sıkıştırma-kenetleme (Folding & Clamping) Shibori tekniklerinde kullanılan malzemeler | 241 |
| Şekil 3.58: | Boruya sarma (Pole-Wrapping) Shibori tekniklerinde kullanılan malzemeler | 242 |
| Şekil 3.59: | Shibori uygulaması için gerekli olan çeşitli alet ve malzemeler | 242 |
| Şekil 3.60: | İndigo boya ile shibori çalışma örnekleri | 244 |
| Şekil 3.61: | Safflower’ın (yalancı safran-aspir) sitrik asit ilave edilen su dolu bir kap içinde bekletilerek ince bir kumaşla süzülme işlemi | 246 |
| Şekil 3.62: | Süzülen safflower’dan el edilen boyaya batılan kumaş ve bekletilerek boyanmış ipekli kumaş | 247 |
| Şekil 3.63: | Boyanmış kumaşların boya fikse işlemi için durulanması ve durulma sonu elde edilen renk | 248 |
| Şekil 3.64: | Dr. Kamazaki’nin safflowerdan elde ettiği diğer renkler | 249 |
| Şekil 3.65: | Shibori uygulamasında kullanılan yün boyanın hazırlanışı | 251 |
| Şekil 3.66: | Renk paleti | 253 |
| Şekil 3.67: | Çeşitli objelerle basit bağlama örnekleri-ipek ve keçe | 256 |
| Şekil 3.68: | İndigo boyamalı bağlama tekniği ile yapılan Shibori uygulaması-Çin | 257 |

| | | |
|--------------------|--|-----|
| Şekil 3.69: | İşlem1. Konoko shibori uygulaması için desen kumaş üzerine geçirilir. (Desen eşit aralıklarla nokta şeklinde işaretlenir) İşlem 2. Bağlantı noktaları belirginleştirilerek kalın şiş ucu vb. (sabit tutulan)sivri bir malzemeye geçirilir.-Konoko Shibori..... | 258 |
| Şekil 3.70: | İşlem 3. Belirginleştirilen desen noktasının etrafı birkaç kez iplikle sarılır ve şişin ucundan çekilen bağlantı ucundaki ipler gerilerek bir iki kez daha sarılır ve düğüm atılır. İşlem 4. Desende ipler kesilmeden bağlama tamamlanır-Konoko Shibori | 259 |
| Şekil 3.71: | İşlem 5. Tüm yüzeydeki desenlerin bağlama işlemi yapılır. Bağlanan kumaş önce ıslatılarak boyaya batırılır, sıkılarak kurutulur. Boyayı fikse etmek için ilaçlı su ile durulanır. Kuruduktan sonra iplikler sökülür-Konoko Shibori..... | 260 |
| Şekil 3.72: | Yokobiko Konoko (kare halka noktalar) yapımı için kullanılan ahşap stant ve iğne ucu..... | 261 |
| Şekil 3.73: | Yokobiko Konoko (kare halka noktalar) yapımı için desenin kumaşa geçirilmesi, noktaların iğne ucuna takılması ve düğümlemesi..... | 262 |
| Şekil 3.74: | Yokobiko Konoko (kare halka noktalar) yapımında desendeki tüm noktaların düğümlemesi-Düğümlerin boyamadan sonra sökülerek açılması ile oluşan desen..... | 263 |
| Şekil 3.75: | Hitta Konoko (kare içinde noktalar)..... | 264 |
| Şekil 3.76: | Tatebiki konoko (bağlantılı noktalar)..... | 264 |
| Şekil 3.77: | Te-hitome Konoko (yarım noktalar)..... | 265 |
| Şekil 3.78: | Tsukidashi Konoko (aralıklı noktalar)..... | 265 |
| Şekil 3.79: | İşlem 1. Bağlanacak olan kumaş ucu ve mesafesi ayarlanır ve bağlantı sonundan itibaren iple paralel olarak uca doğru sarılır. İşlem 2. Sarılan uçdan bağlantı sonuna kadar paralel, dönüş yönünde ise kesişerek iple sarılır-Kumo Shibori..... | 266 |
| Şekil 3.80: | İşlem 3. Bağlantı sonu sıkıca sabitlenerek düğüm atılır. İşlem 4. Tüm yüzeyde istenilen aralıklarda bağlama işlemi yapılır-Kumo Shibori..... | 267 |
| Şekil 3.81: | İşlem 5. Bağlanan yüzey ıslatılarak boyaya batırılır ve kurutulduktan sonra açılır- Kumo Shibori..... | 267 |
| Şekil 3.82: | Kumo (örümcek ağı) Shibori örneği..... | 268 |
| Şekil 3.83: | Hira-miura shibori (atki yönünde bağlı küçük şekiller), (sol), Hitta-miura shibori (verev yönde yapılan küçük bağlı şekiller), (sağ)..... | 269 |
| Şekil 3.84: | İşlem 1. <i>Ori-Nui Shibori</i> uygulanacak kumaş parçası kalıp yardımıyla kumaşın kenarından başlayarak çizilir. İşlem 2. Boyanacak kumaşın tüm yüzeyi belirli aralıklarla işaretlenir. | 270 |
| Şekil 3.85: | İşlem 3. Çizilen yerlerden kumaş ikiye katlanarak iğne ile basit el dikişi dikilir. İşlem 4. Dikiş uçları bağlanarak boya almayı engellemek için çok sıkı büzülür. Büzgü sonu boşluk oluşturmayacak şekilde sıkıca bağlanır. <i>Ori-nui Shibori</i> | 271 |
| Şekil 3.86: | İşlem 5. Tüm işaretli yerler büzülerek bağlama işlemi tamamlanır. İşlem 4. Çalışma boyaya batırılır, ipler çözülerek boyanın kurumması sağlanır. <i>Ori-nui Shibori</i> | 272 |
| Şekil 3.87: | <i>Ori-nui Shibori</i> ile yapılan şal tasarımı..... | 273 |

| | | |
|---------------------|--|-----|
| Şekil 3.88: | İşlem1. Katlanan kumaş ortasına iç içe geçen yarım daireler çizilir. İşlem 2. Tüm çizilen yarım daireler el dikişi ile dikilir. (<i>Karamatsu Shibori -Dairesel dikişli</i>)274 | 274 |
| Şekil 3.89: | İşlem 3. Dikiş uçlardan itibaren büzülür. İşlem 4. Büzülen dikiş sonları sıkıca düğümlenir. (<i>Karamatsu Shibori -Dairesel dikişli</i>)275 | 275 |
| Şekil 3.90: | İşlem 5. Düğümleme işlemi tüm yüzeyde uygulanır ve boyaya batırılarak durulanır. (<i>Karamatsu Shibori-Dairesel dikişli</i>)276 | 276 |
| Şekil 3.91: | <i>Karamatsu Shibori (Dairesel dikişli) örneği</i>277 | 277 |
| Şekil 3.92: | İşlem 1. Kumaş üzerine paralel düz çizgiler İşlem 2. Tüm çizilen çizgiler el dikişi ile dikilir. (<i>Makume Shibori -Blok dikişli</i>)278 | 278 |
| Şekil 3.93: | İşlem 3. Dikiş uçlardan itibaren büzülür ve büzülen dikiş sonları sıkıca düğümlenir. İşlem 4. Düğümleme işlemi tüm yüzeyde uygulanır ve boyaya batırılarak durulanır. (<i>Makume Shibori-Blok dikişli</i>)279 | 279 |
| Şekil 3.94: | <i>Makume Shibori (Blok dikişli)</i>280 | 280 |
| Şekil 3.95: | <i>Maki-Nui Shibori (Çapraz dikişli)</i>280 | 280 |
| Şekil 3.96: | <i>Maki-Nui Shibori (Çapraz dikişli)</i>281 | 281 |
| Şekil 3.97: | İşlem 1. <i>Tsujigahana Shibori</i> uygulaması için desen kumaş üzerine geçirilir. İşlem 2. Desen etrafından ince iplikle düz el dikişi geçirilir, dikiş başı ve sonuna düğüm atılır.282 | 282 |
| Şekil 3.98: | İşlem 3. Desen etrafındaki ipler çekilerek büzülür ve uçları bağlanır. Boyanın büzülen desen içine geçmesini engellemek için desen etrafına naylon parça sarılır. İşlem 4. Naylon geçirilen desen etrafı iple sıkıca bağlanır- <i>Tsujigahana Shibori</i>283 | 283 |
| Şekil 3.99: | İşlem 5. Tüm yüzeydeki desenlerin bağlama işlemi yapılır. Bağlanan kumaş önce ıslatılır, boyaya batırılır ve sıkılarak kurutulur. İşlem 4. Boyayı fikse etmek için ilaçlı su ile durulanır. Kuruduktan sonra naylon ve iplikler sökülür- <i>Tsujigahana Shibori</i>284 | 284 |
| Şekil 3.100: | <i>Tsujigahana Shibori</i> örnekleri285 | 285 |
| Şekil 3.101: | İşlem 1. Boyanacak kumaş parçası dikdörtgen kalıbın kenar uzunluğu ölçüsünde uzunlamasına ütü ile katlanır. İşlem 2. Uzunlamasına katlanan kumaş tekrar kare ölçüsünde ütü ile katlanır. <i>İtajime Shibori (Kare)</i>287 | 287 |
| Şekil 3.102: | İşlem 3. Katlanan kumaşın boyayı dağıtmasını engellemek için aynı ölçüde kare kağıt kesilir. İşlem 4. Kalıplar katlanan kumaşın üstüne ve altına dengeli olarak yerleştirilir. En üst ve alta kalıplar yerleştirilir. <i>İtajime Shibori (Kare)</i>288 | 288 |
| Şekil 3.103: | İşlem 5. Kalıp sıkıştırılarak kalın iple sıkıca bağlanır. İşlem 6. Bağlanan kalıplı kumaş kenarlarından boyaya batırılır ve tüm kenarlar eşit süre ve derinlikte boyaya batırılır. <i>İtajime Shibori(kare)</i>289 | 289 |
| Şekil 3.104: | İşlem 7. Kalıp çözülerek boyanın kuruması sağlanır. Daha sonra fikse edici ilaçlı su ile durulanarak kurutulur. <i>İtajime Shibori (Kare)</i>290 | 290 |
| Şekil 3.105: | <i>İtajime</i> (üçgen) Shibori de katlama ve kalıp içine sıkıştırma işlemleri291 | 291 |
| Şekil 3.106: | <i>İtajime</i> (üçgen) Shibori de katlama ve kalıp içine sıkıştırma işlemleri292 | 292 |
| Şekil 3.107: | <i>İtajime Shibori</i> , sıkıştırma sürecinde kullanılan mengeneler292 | 292 |

| | | |
|--------------|---|-----|
| Şekil 3.108: | Üçgen kalıplarla ve farklı renklerle boyanmış <i>İtajime Shibori</i> örnekleri..... | 293 |
| Şekil 3.109: | <i>Sekka Shibori</i> örnekleri | 294 |
| Şekil 3.110: | Katlama ile yapılan bir Shibori örneği | 295 |
| Şekil 3.111: | Elde yapılan katlamalı ve bağlamalı Shibori bağlama standı ve boyanmış çizgili efektli kumaş örneği | 296 |
| Şekil 3.112: | <i>Katano Shibori</i> ’den adapte edilen pilili ve dikişli shibori..... | 297 |
| Şekil 3.113: | <i>Katano Shibori</i> örnekleri | 298 |
| Şekil 3.114: | İşlem1. Boyanacak kumaş parçası kullanılacak borunun çapı ölçüsünde katlanır (dikiş payı ilave edilir). Açık kenarlarından 1cm el dikişi ile dikilir. İşlem 2. Kenarları dikilen kumaş boruya giydirilir. İşlem 3. Boruya geçirilen kumaş eşit aralıklarla boru üzerinde büzdürülür. Büzdürme sonu ve başına kaymayı engellemesi için kalın lastik geçirilir. <i>Arashi Shibori</i> | 299 |
| Şekil 3.115: | İşlem 4. Kullanılacak her renk için ayrı boya ve fırça hazırlanır. Fırça yardımı ile boyama işlemi tamamlanır. Boyama işleminden sonra boyanın tamamen kuruması sağlanır. İşlem 5. Kuruyan çalışma alüminyum folyo ile tüm çevresi ve üst kısmını kapatacak şekilde sarılır. İçi su kaynayan tencerede buharda 30 dakika bekletilir ve soğumaya bırakılır. <i>Arashi Shibori</i> | 300 |
| Şekil 3.116: | İşlem 6. Kurutma işleminden sonra kumaş borudan sökülür ve açılır. <i>Arashi Shibori</i> | 301 |
| Şekil 3.117: | <i>Arashi Shibori</i> uygulamasında kumaşın makine ile sarılması..... | 301 |
| Şekil 3.118: | Kumaşı burkma ve boruya sarma yöntemi ile gerçekleştirilen <i>Arashi Shibori</i> örneği | 302 |
| Şekil 3.119: | Kumaşı katlama ve boru etrafına sarma ile gerçekleştirilen <i>Arashi Shibori</i> örneği | 303 |
| Şekil 3.120: | Ana Lisa Hedstrom’un daha önce denenmemiş çeşitli borular üzerinde uyguladığı <i>Arashi Shibori</i> örnekleri..... | 304 |
| Şekil 3.121: | Hellen Bolland , “ <i>Dragon Tail</i> ”, <i>Arashi Shibori</i> -90 x 180cm..... | 305 |
| Şekil 3.122: | İndigo boyamalı çeşitli bağlama ve dikiş teknikli Shibori örnekleri ile yapılan yüzey tasarımı-Çin | 306 |
| Şekil 3.123: | Dikişli ve bağlamalı shibori kimono | 307 |
| Şekil 3.124: | Yokobiko Konoko ve Ori-nui Shibori çalışmalarının birarada kullanıldığı Kimono-Marubeni Corporation | 308 |
| Şekil 3.125: | Çeşitli shibori teknikleri, ikat ve baskılı kumaşlarla yapılan Kimono tasarımları- Yoichi Sasaoka Koleksiyonu..... | 309 |
| Şekil 3.126: | Monoleena Banerjee’nin indigo boya ve çeşitli shibori teknikleri ile yaptığı resimsel bir çalışma | 310 |
| Şekil 3.127: | <i>Mercan</i> , Fusun Özpulat (2006). Shibori-Reaktif ve asit boyama, ipek, 10 x 10cm..... | 312 |
| Şekil 3.128: | <i>Red Craters</i> , Marjolen Dallinga (2009). Merinos Yünü, el boyaması, ıslak keçe-65 x 60 x 3cm | 312 |
| Şekil 3.129: | Carter Smith tasarımı (2007). Fuller Craft Museum, MA..... | 313 |
| Şekil 3.130: | Hiroshi Murase , Shibori tasarımı | 314 |
| Şekil 3.131: | <i>Rusted Love</i> , Mustafa KULA | 314 |
| Şekil 3.132: | <i>Tendrill Wrap</i> , Jenne Giles | 315 |
| Şekil 3.133: | Ren, Guanghui & Tao Xiaoming | 315 |
| Şekil 3.134: | <i>Earth gold</i> , Gloria Wong | 316 |
| Şekil 3.135: | <i>Dragonfruit</i> , Ligon, Elisa | 316 |

| | | |
|--------------|---|-----|
| Şekil 3.136: | <i>Fan West</i> , Ana Lisa Hedstrom -1979-Arashi Shibori-ipek | 317 |
| Şekil 3.137: | <i>Sweltering Sky</i> , Judith Content (1992) Tai ipeği üzerine Shibori, yorganlama ve applike | 317 |
| Şekil 3.138: | Hwa Park , J. Yünlü örgü kumaş üzerine bağlama ve dikişli shibori çalışmaları | 318 |
| Şekil 3.139: | Silke Bosbach -Metal malzemelerle modern shibori çalışması | 319 |
| Şekil 3.140: | <i>My Father's Tears</i> , Elsa Chartin -pamuklu kumaş-İtajime shibori | 320 |
| Şekil 3.141: | SODS , Ana Lisa Hedstrom , sentetik keçe ve geri dönüşümlü plastik şişe, boyama ve dikişle birleştirme | 321 |
| Şekil 3.142: | <i>Teguma Mandala</i> , Murase Hiroshi , Pamuk kumaş, Tegume Shibori | 322 |
| Şekil 3.143: | <i>Ma and Layered Repeat, Repeat</i> , Lesley Nishigawara , ipek ip ve ipek organze, katlamalı, dikişli shibori ve heat set | 322 |
| Şekil 3.144: | İssey Miyake , Kısmen kırıştırılmış ve boyanmış-Polyester. 1993/94 Sonbahar-Kış Koleksiyonu-Fotoğraf: Tetsuo Yuasa | 323 |
| Şekil 3.145: | <i>Pleats (Pilili)</i> , İssey Miyake | 324 |
| Şekil 3.146: | <i>Pleats Please</i> , İssey Miyake | 325 |
| Şekil 3.147: | Angelina DeAntonis , <i>Apron Dress and Jaguar Coat</i> | 326 |
| Şekil 3.148: | Jiang, Kinor & Xu, Rui , <i>Floated Ichthyolite</i> | 327 |
| Şekil 3.149: | <i>Brun</i> , Katherine Soucie | 328 |
| Şekil 3.150: | Sarah Pearson Cooke -İtajime Shibori indigo boyama kravatlar ... | 329 |
| Şekil 3.151: | <i>Africa Notions</i> , Barbara Rogers , İpek jorjet ve kanguru derisi üzerine shibori boyama | 330 |
| Şekil 3.152: | <i>Eccentric</i> , Suhandan Özay Demirkan , 2012-Fantazi Shibori Ayakkabı Koleksiyonu | 331 |
| Şekil 3.153: | <i>in Blues</i> , Suhandan Özay Demirkan , (2012) Fantazi Shibori Ayakkabı Koleksiyonu | 331 |
| Şekil 3.154: | Yoshiko I.Wada , Shiborili giysi tasarım çalışmaları | 332 |
| Şekil 3.155: | <i>Coco-Cola Kimono</i> , Yoshiko I. Wada | 333 |
| Şekil 3.156: | <i>The Luminous Bardo</i> , Patrica Black , İpek-itajime shibori- Avustralya | 334 |
| Şekil 3.157: | <i>Derams & Realities</i> , Esin Sarioğlu , ipek-shibori | 335 |
| Şekil 3.158: | Esin Sarioğlu , Shibori Bağlama-ipek üzerine pigment boya | 336 |
| Şekil 3.159: | Charter Smith , Arashi Shibori tekniği ile yaptığı Giyilebilir Sanat (Weareble Art) çalışması | 337 |
| Şekil 3.160: | Charter Smith , Arashi Shibori tekniği ile yaptığı Giyilebilir Sanat (Weareble Art) çalışması | 338 |
| Şekil 3.161: | <i>Breath of Spring</i> , Ysabel de Maisonneuve , ipek organze ve ipek krep kumaş, shibori ile gölgeleme | 339 |
| Şekil 3.162: | <i>Circles</i> , Barbara Rogers , İpek saten ve ipek organze üzerine Mokume, şekilli resist ve azoic boya ve boya transferi | 340 |
| Şekil 3.163: | <i>İnternal&External</i> , Ayşe Fıçıcıoğlu , Pamuklu kumaş, Ori-Nui Shibori | 341 |
| Şekil 3.164: | <i>Anadolu Ateşi</i> , Ayşe Fıçıcıoğlu , İpek kumaş, doğal yün boyası, Kumo Shibori | 342 |
| Şekil 3.165: | Cristian Dior, Shiborili etek ve straplez | 343 |
| Şekil 3.166: | Şifon kumaş üzerine shibori formlu giysi tasarımları | 344 |
| Şekil 3.167: | Anca Belbe's , " <i>Insectarium</i> " koleksiyonundan shibori tekniği uygulanmış giysi örneği | 345 |

| | | |
|---------------------|--|-----|
| Şekil 3.168: | Michael Kors , 2014 İlkbahar-Yaz koleksiyonundan shibori tekniği uygulanmış giysi tasarımı | 346 |
| Şekil 3.169: | Michael Kors , 2014 İlkbahar-Yaz koleksiyonundan shibori tekniği uygulanmış giysi tasarımı | 347 |
| Şekil 3.170: | Ori-Nui shibori uygulamalı indigo blu-jean, Fulya Beymen mağazası | 348 |
| Şekil 3.171: | Tommy Hilfiger 2015 Yaz kreasyonundan shibori görünümlü thsirt tasarımı | 348 |
| Şekil 3.172: | Geleneksel motiflerle kireç baskı yüzeyle yapılan giysi tasarımı, Pamuk saten kumaş | 350 |
| Şekil 3.173: | Geleneksel motiflerle karakalem baskı ile giysi tasarımı, Ayancık keteni | 351 |
| Şekil 3.174: | Batik -yazma yüzeyle yapılan giysi tasarımı, Pamuk saten kumaş | 352 |
| Şekil 3.175: | Batik yüzeyle yapılan giysi tasarımı, Pamuk saten kumaş | 353 |
| Şekil 3.176: | Batik-yazma yüzeylerle yapılan giysi tasarımı, Pamuk saten kumaş | 354 |
| Şekil 3.177: | Batik-yazma yüzeyle yapılan giysi tasarımı, Pamuklu kumaş | 355 |
| Şekil 3.178: | Geleneksel motiflerle, kireç baskı tekniği ile basılan yüzeyler kullanılarak yapılan giysi tasarımı, Pamuk saten kumaş | 356 |
| Şekil 3.179: | Ori-Nui ve katlamalı (pleating) shibori ile yapılan yüzey tasarımı | 357 |
| Şekil 3.180: | Çintemani, Ayşe Fıçıoğlu , İpek kumaş, Tsujigahana Shibori | 358 |
| Şekil 3.181: | Ori-Nui shibori ile yapılan giysi tasarımı ve detayı | 359 |
| Şekil 3.182: | İtajime Shibori (Katlama ve Kalıplama) ve Binding Shibori (bağlama) ile yapılan şal tasarımı | 360 |
| Şekil 3.183: | Shibori teknikleri denemeleri | 361 |
| Şekil 3.184: | Shibori teknikleri denemeleri | 361 |
| Şekil 3.185: | “Kelebeğin son arzusu” detay fotoğrafı | 362 |
| Şekil 3.186: | “Karmaşada Dinginlik-1” detayları | 365 |
| Şekil 3.187: | “Karmaşada Dinginlik-2” detayları | 367 |
| Şekil 3.188: | “Birlikte” (together) detayı | 368 |
| Şekil 3.189: | “Birlikte” (together) | 369 |
| Şekil 3.190: | “Angel” | 370 |
| Şekil 3.191: | “Angel” detay | 371 |
| Şekil 3.192: | “Angel” detay | 371 |
| Şekil 3.193: | “Arınma” (purify) | 372 |
| Şekil 3.194: | “Arınma” (purify) | 373 |
| Şekil 3.195: | “Geçitler” (passageways) detay | 374 |
| Şekil 3.196: | “Geçitler” (passageways) | 375 |
| Şekil 3.197: | “Döngü” (loop) detay | 376 |
| Şekil 3.198: | “Döngü” (loop) | 377 |
| Şekil 3.199: | “Gölgelerden ” | 378 |
| Şekil 3.200: | “Gölgelerden” | 379 |
| Şekil 3.201: | “Be a Jellyfish” detay | 380 |
| Şekil 3.202: | “Be a Jellyfish” | 381 |
| Şekil 3.203: | “Gecelerim ve Düşlerim” detay | 382 |
| Şekil 3.204: | “Gecelerim ve Düşlerim” | 383 |

GENEL BİLGİLER

| | |
|---------------------------|---|
| Adı ve Soyadı | : Ayşe FIÇICIOĞLU |
| Anasanat Dalı | : Sosyal Bilimler |
| Programı | : Tekstil ve Moda Tasarımı |
| Tez Danışmanı | : Prof. Esin SARIOĞLU |
| Tez Türü ve Tarihi | : Sanatta Yeterlik - Haziran 2015 |
| Anahtar Kelimeler | : Yazmacılık, Ağaç baskı, Tokat Yazmaları, Block-printing, Shibori, Resist-dye, Batik |

TOKAT YAZMACILIĞI VE SHİBORİ SENTEZİ İLE ÇAĞDAŞ UYGULAMALAR

ÖZET

Tarih boyunca farklı kültürler çeşitli yöntemlerle elde edilen boyamayı, tekstiller üzerinde, doğa ve yaşantıların izlerini gündelik hayata taşıma isteği ile kullandıkları renklere ve dokulara aktarmışlardır. Tekstil ürünlerini çeşitli şekillerde boyama, dünyada Doğu kültürlerinde gelişen bir el sanatı olup, zamanla Batı kültürlerine de yayılıp bir sanat formu olarak kabul edilmiştir.

Kumaşı boyama yöntemlerinden biri olan, ahşap kalıplar kullanılarak kumaş üzerine baskı yapma işlemi, dünyada “block- printing”, ülkemizde ise “yazmacılık” olarak adlandırılmaktadır. Anadolu kültürünün zengin bir parçası olan yazmacılık sanatı yüzyıllarca Tokat’ta yapıldığından, buraya has bir sanat olarak bilinmektedir. “Tokat Yazmaları” Anadolu’da birçok insanımızın günlük hayatının vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Günümüzde yaşama sanatı veren ve kültürümüzün bir parçası olan Tokat Yazmacılığı, kumaşı süsleme ve cazip hale getirme yöntemlerinden biri olduğu için tez konusunun bir parçası olarak seçilmiştir. Ancak en önemlisi zanaat yada el sanatı olarak değerlendirilen yazmacılığın sanatsal ve tasarımsal etkilerinin, en doğru ve etkili olarak aktarılabilceği alanın Tekstil, Moda Tasarımı ve Sanatları alanları olduğu düşünülmüştür.

Tez çalışmasının diğerk bir konusu olan “Shibori” ise tekstil ürünlerini boyama ile şekillendirme yöntemlerinden birisi olan Japonca bir terimdir. Kumaşı boyamadan önce sıkıştırarak süslemenin çok farklı tekniklerini içinde barındıran Shibori, en güzel örneklerini Japonya’da vermiştir. Shibori teknikleri kumaşı iki boyutlu bir yüzey olarak ele almaktansa, katlayarak, buruşturarak yada bükerek ona üç boyutlu bir şekil de kazandıran bir kumaş boyama metodudur.

Günümüzde lif sanatı ve giyilebilir sanat çalışmalarında, bir çok sanatçı ve tasarımcı Shibori tekniklerinin güzelliğinden ve kültürel manasından derin bir şekilde etkilenmişlerdir. Japon’ların Shibori sanatına ve sanatçılara verdikleri önem ve destek, bu sanatın tüm dünyada bilinmesi ve yaygınlaşmasına büyük katkı sağlamıştır. Bu yaklaşım aynı zamanda, bu çalışmanın bir parçası olan Tokat Yazmacılık sanatının özünün bozulmadan yaşatılması, güncelleştirilmesi, gelecek kuşaklara kaynak oluşturmasında da doğru ve etkili bir örnek olarak düşünülmüştür.

Bu tez çalışmasında ana amaç kendi kültürel zenginliğimizin bir parçası olan Tokat Yazmacılık sanatı ile dünyada ve Japonya kültüründe çok yaygın olarak bilinen Shibori sanatının, farklı etkilerle ele alınarak, sentez bir çalışma ile yorumlanmasıdır. Çalışmada her iki geleneksel el sanat dalı, dünyada ve ülkelerinde, geçmiş ve günümüz koşulları ile ele alınarak incelenmiş, aynı yüzey ve giysi tasarımları üzerinde güncel ve çağdaş bir yaklaşımla, sentez uygulama çalışmaları yapılmıştır. Bu bağlamda çalışma sonunda yapılan araştırmalar ve uygulamalardan elde edilen sonuçların, sanatsal ve tasarımsal etkilerinin yanında, farklı disiplinlerce değerlendirilebilir sonuçları ortaya çıkarılmıştır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Ayşe FIÇICIOĞLU
Department : Social Science
Program : Textile & Fashion Design
Thesis Advisor : Prof. Esin SARIOĞLU
Thesis Type and Date : Proficiency in Arts - Jun 2015
Key Words : Printing, Wooden Printing, Tokat Block-Printing, Block-printing, Shibori, Resist-dye, Batik

MODERN IMPLEMENTATIONS BY SYNTHESIZING TOKAT BLOCK-PRINTING AND SHIBORI

ABSTRACT

Throughout history, different cultures traced dyes obtained via various methods on colors and patterns of textiles with the purpose of reflecting impressions of nature and lives into the daily lives. Dying textile products in various forms started to develop in Eastern cultures, then dissipated towards Western cultures, and have been accepted as a form of art.

One of the fabric dying methods -the process of printing on fabrics by using wooden blocks- is named as “block-printing” in the world, and known as “yazmacılık” in our country. Since the art os “yazmacılık”, a rich part of the Anatolian culture, has been practiced in Tokat province for centuries, it is known as an art specific to this province. “Tokat Yazmaları” (Tokat Block-Printing) have become an indispensable part of many people’s daily lives. As the Tokat Block-Printing, a part of our culture, is one of the methods for fabric embellishment and making it attractive, it has been selected as a part of the thesis subject. However, most importantly, it has been considered today that Textile, Fashion Design and Art fields are the fields to which artistic and design effects of printing that is accepted as a craft or handicraft could be transferred.

The other subject of the thesis study, “Shibori”, is a Japanese term for a method of shaping textile products by dyeing. Shibori, which includes many techniques for embellishing fabric by compressing it before dyeing, has yielded its most beautiful samples in Japan. Shibori techniques is a fabric dyeing method that gives it a three dimensional form by folding, crumpling or bending it rather than handling it as a two dimensional surface.

Many artists and designers are deeply influenced with the beauty and cultural heritage of Shibori techniques in fibre and wearable art works. Importance attached to and support provided for Shibori art by Japanese has contributed to recognition and spread of this art all around the world. This approach is also evaluated as a correct and effective example for maintaining art of Tokat Printing without losing its essence, updating and conveying it to next generations.

The main objective of this thesis study is to interpret Tokat Block-Printing art and Shibori, which is broadly recognized in the world and in Japanese culture, through a synthesis study by assessing on the basis of different influences. Both traditional handicrafts were evaluated on the basis of their respective past and current conditions in the world and in our country, and they were implemented on the same surface and garment designs as a synthesis with a contemporary and modern approach. In this context, results obtained via works and implementations at the end of the study yielded outcomes that might be utilized by other disciplines in addition to artistic and design effects.

1. GİRİŞ

Tekstil ve giyim toplumlar için, önemli bir ifade yöntemidir. İnsanların temel ihtiyaçlarından biri olan örtünme ve korunma ile başlayan bu süreç, zamanla güzel görünme, kabul görme, güç, sembol, sınıfsal aidiyet gibi sosyal ve kültürel bir çok dinamiği içinde barındırmıştır. İlerleyen zamanlarda toplumlar kumaşları, renkleri, motifleri ve giyimleri ile birbirinden ayrılmış, onlarla sembolleşmişlerdir. Her kültürün oluşturduğu renkler, motifler ve kompozisyonlar, üretim koşullarındaki farklılıklar onları tanımamıza yardımcı olmuşlardır.

Birçok coğrafyada insanlar tekstiller üzerinde kendi coğrafik, sosyal koşulları çerçevesinde bir çok işlemler keşfetmişlerdir. En bilinen tekstil malzemesi olan kumaş yumuşak dokusu, yayılabilir, büzülebilir ve kıvrılabilir olduğu için farklı işlemleri üzerinde kaldırabilmektedir. Bu özellikleri sayesinde katlanabilir, buruşturulabilir, sıkıştırılabilir, pililenebilir, etrafı sarılabilir, yayılıp kesilebilir, dikilebilir, toplanabilir, applike edilebilir, üzerine çeşitli malzemeler ilave edilebilir. Kumaş dikişler, boyalar ve baskı ile süslenebilir. Dolayısıyla kumaş birçok işlemin üzerinde denenmesine uygun bir malzemedir. Ancak bu yöntemlerden en eski ve kullanımı en yaygın olanı, tarihi bulgu ve kalıntılardan da anlaşıldığı üzere, süsleme amaçlı olarak yapılan boyama ve desenlendirmelerdir.

Kumaş dokunurken desenlendirilebileceği gibi, düz dokuma halinde iken de desenlendirilerek estetik ve dekoratif hale getirilebilir. Renklendirme temeline dayalı desenleme zaman içinde farklı şekiller ve tekniklerin bulunarak geliştirilmesine imkan tanımıştır. Kumaşı baskı ile desenlendirerek süslemek, dokumacılıkla birlikte gelişen, insanoğlunun en eski el sanatlarından birisidir. Kumaş üzerine resim ve kalıpla desen basmak Çinliler, Hintliler, İranlılar, Mısırlılar ve İnkalar tarafından bilinen bir teknik olup, tüm dünyaya yayılmış, zamanla belirli bölgelere has bir sanat olarak kalmıştır.

Dünyada “block-printing”olarak bilinen tahta kalıpla baskı sanatı ülkemizde “Yazmacılık “ sanatı olarak bilinmektedir. Anadolu’da “Yazma”, kumaş üzerine elle resmederek veya tahta kalıplarla basılarak desenlendirilmiş kumaşlara verilen isim”

(Kaya, 1972:31) olarak bilinmektedir. Çit, yemeni, kalemkar yada çember gibi farklı isimlerle ifade edilen yazma, Osmanlı İmparatorluğunda kadın-erkek, müslüman-gayri müslim halkın geleneksel kıyafetlerinin vazgeçilmez ögesi idi.

Anadolu'ya yazmacılık sanatının ne zaman geldiği kesin olarak bilinemese de Çatalhöyük'te yapılan arkeolojik kazılarından, M.Ö. 700'li yıllarda Hitit sanatına ait eserler arasında pişmiş kilden çok sayıda bulunan mühürlerin, ilk yazma kalıpları olduğu tahmin edilmektedir.

Anadolu'da Yazmacılık en güzel örneklerini 16.-18.y.y'larda İstanbul'da vermiştir. Kumkapı, Üsküdar, Yeniköy ve Kandilli sahillerinde boyandıktan sonra, deniz suyu ile yıkanan yazmalar, boya ve desen özelliklerini korumaktaydılar. Yazmacılık sanatının en üst noktaya ulaştığı bölge İstanbul olmasına rağmen, üretim merkezi olması dolayısıyla Tokat'a özgü bir el sanatı olarak bilinmiştir. Osmanlı döneminde Yazmacılık gelirleri Valide sultanlara ayrılmıştı. Onlara ayrılan bu gelirin aksamaması için başka yerlerde yazmacılık yapılmasının yasaklanması ve tarihi İpek yolu üzerinde yer alan Tokat'ın ticari olarak hareketliliği bu el sanatının bu bölgedeki gelişiminin en büyük sebebi olarak düşünülmektedir. Gündelik hayatın bir parçası olan bu sanat dalı, zamanla Tokat'ta bir çok yan dallarında gelişmesine sebep olarak, zanaat ve el sanatlarının da gelişimine büyük destek sağlamıştır.

Anadolu'da yazma, Türk halkının hayatı ile her yönden kaynaşmıştır. Bu sanat dalının ürünleri pek çok insanımızın hayatında sofraya bezi, masa örtüsü, yemeni, mendil, yorgan yüzü, yastık yüzü, seccade, bohça, sofraya altı, peşkir, gibi pek çok çeşitleriyle günlük yaşantının vazgeçilmez eşyası olmuştur

Bu sanat dalının Türk ve Anadolu kültürüne, folklorüne, geleneklerine, sosyal ve ekonomik hayatına yaptığı izler inanılmaz derecede derin ve büyüktür. Ancak günümüzde seri, ucuz üretim ve hızlı tüketim anlayışıyla eski kullanımını yitirmiş, bir anı malzemesi olarak yerini sandıklara terketmek zorunda kalmıştır. Bu sanat dalının önemini yeni nesillerce yeterince özümsememesi, günlük hayatın ihtiyacı olan yazmacılık sanatı ürünlerinin zamanla başka ürün ve ülke kültürleri ürünleriyle karşılaşması gibi, bir çok nedenlerle de yok olma noktasına gelmektedir.

Kumaşı boyama ile süsleme ve desenlendirme yöntemlerinden birisi de tüm dünyada "tie-dye" olarak bilinen kumaşı dikkatlice sabitlemeye ve şekilli boyamayı gerektiren bir resist-boyama tekniği olan "shibori"dir. Japonca bir terim olan shibori resist boyama işlemlerinden sadece biri olan "tie-dye" dışındaki tüm resist boyama şekillerini içinde barındıran çok zengin bir yöntem olarak bilinmektedir. Shiboride

tekstil ürününün boyanmadan önce sadece iplikle, iplik ve iğneyle ve ipliksiz olarak bağlanabildiği üç temel metod vardır. Ancak temel bu metodlar incelendiğinde kendi içinde birçok teknik ve detaylara ayrıldığı ve farklı isimlerle ifadelendirildiği ortaya çıkmıştır. Shibori boyama dışında, kumaşa boyut da kazandıran zengin bir yöntem olup başta Japonya, Çin, Hindistan, Güney Amerika ve Asya kıtasının bazı bölgelerinde yaygınlaşmıştır.

Boyama ve resiste dayalı bir kumaş desenlendirme sanatı olan Shibori’de yöntem aynı anda pek çok farklı kültürde ortaya çıkmış içgüdüsel bir insanlık faaliyeti gibi görünse de, en güzel örneklerini Japonya’da vermiştir. “ Japonya’da iyi, güzel, temiz yapılabilen her iş-güç, her meslek sanattır. Japon kültüründe *Geicutsu* ve *Gigei* diye bilinen genel sanat (sanayi, beceri, hüner, yetkinlik ve marifet) kavramları vardır; ama dildeki *zanaat*, *sanat*, *güzel sanatlar* ayrımı, batı dillerinde olduğu kadar keskin değildir. (Güvenç, 2010:147) Bu açıdan, kumaş boyama Japon kültüründe bir sanat olarak ele alınmış ve dünyadaki en mükemmel örneklerini burada vermiştir.

Zen Felsefesinin etkin olduğu Japon sanatında çatışmaya yer yoktur. “Ancak Japonların en güzel buldukları şeylerde acılık, buruk acı bir tat vardır. Japon sanatlarının güzelliği duyulmak, duyurulmak için değil, içten içe yaşamak, duyumsanmak, bir grupla paylaşılmak içindir. Japon estetiği yalnız duyumsal değil, son derece duygusal bir estetikdir.” (Güvenç, 2010:147) Bu bakış açısı ile Japon’lar Shibori sanatını, diğer kültürlerden farklı olarak ele alarak çok ileri noktalara taşımışlardır. Bu sanat dalına özellikle lif santçılarının dikkatini çekerek, tüm dünyada tanınmasına ve yaygınlaştırılmasına da öncülük etmişlerdir.

Jack Lenor Larsen, *The Dyer's Art (Boyacı'nın Sanatı)*, adlı çalışmasında;

“Bazı kültürlerde dokumanın olduğu gibi, bir çok kültürde de boyamanın, özellikle şekilli resist boyamanın, bir sanat formu olarak kabul edildiği önermesini konu alır. Avrupalılar dokuma kumaşlara ağırlık verirken, Hindistan, Japonya, Endonezya, Orta Asya ve Batı Afrika'nın büyük kumaş gelenekleri aynı ölçüde resist boyamaya önem vermiştir. Bu kültürlerde üzerlerinde batik ve palingi'nin icra edildiği kumaş ya da ikat ipliği kullanma işlemi, tuvalin bir ressam için taşıdığı kadar önemli bir değer taşır.”

ifadesi ile doğuya ait, zanaat dalı olarak değerlendirilen resist boyama ile yapılan çalışmaların, sanatsal nitelikler taşıdığından bahsetmektedir.

1960’lı yıllardan sonra, genç nesillerin doğuyu keşfetmeleri, sanat formları da dahil olmak üzere, yerleşik olan kurumları ve değerleri sorgulamaya başlamaları,

doğu sanatlarının ön plana çıkmasına sebep olmuştur. Sanatçılar shibori, baskı, ikat gibi tekstil ürünlerinin güzelliğinden etkilenerek, yaptıkları işlerin tanımını doğunun zanaatini de kapsayacak şekilde genişletmişlerdir.

“El sanatlarıyla, zanaatla başlamış olan tekstil, tüm alt alanlarında (halı, kilim, dokuma, baskı, boyama, keçe, işleme, örme applike, vb.) bugün sanatçılar tarafından zanaat değil, sanat yapıtı üretmek amacıyla kullanılabilir. Bu yüzden bir yanıla endüstriyel tasarım, bir yanıla zanaat, bir yanıla saf sanattır.” (Saçlıoğlu, Saçlıoğlu, Akbostancı, ve Çini, 2007:47) Belirli bir zaman ve yerdeki keşiflerin ürünleri olan bu çalışmalar günümüzde özellikle tekstil ve moda tasarımında yenilikçi çalışmalar için önemli referanslar taşımaktadır. Geleneksel sanatlar ve halk sanatları hakkında Bedri Rahmi düşüncelerini açıklarken:

“Büyük bir güvenle söylenebilir ki; geleneği ve malzemesi yüzde yüz bu memleketin harcı olan herhangi bir süsleme sanatı parçası tam anlamıyla bir sanat eseridir. Bir Türk çinisi, bir Türk kilimi, bir yazma, bir tahta oyma, sanat eserinde bulunması şans olan bütün özellikleri taşır.” (Eyüboğlu, 1986:129)

Bu anlamda zanaat yada el sanatları toplumların sanat anlayışını değiştirmekte ve etkilemekte olan araçlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Araştırma konusu olarak Japonya’da sanat olarak kabul edilen Shibori ve ülkemizde bir halk sanatı ve zanaatı olarak bilinen Yazmacılık, sanat- zanaat bağlamında da ele alınacaktır.

Sanat çalışmalarında, sentez yada melez uygulamalar başvuru en önemli yöntemlerden birisidir. “Mezlik sanat uğraşına uygun bir tanımlamadır. Farklı çalışma alanlarının, birbirinden tamamen farklı deneyim türlerinin çapraz döllemesini, küreselleşen dünyanın çok dilli doğasını tarif eder. Sanat atomlara ayrılmış sayısız deneyimi biçimlendirmek için çok çeşitli araçları ve bakış açılarını bünyesinde toplayarak çoğu zaman hepsini bir arada kullanır. “ (White, 2013:79) Bugün White ve onun görüşüne sahip pek çok sanatçı ve tasarımcı melez, sentez etkilerle, kendilerini ifade etmeyi tercih etmektedirler. Özellikle tekstil ve moda tasarımı, lif sanatı ve giyilebilir sanat alanlarında bu yaklaşımlarla çok çarpıcı ve yenilikçi çalışmalar yaratılabilir. “

İssey Miyake, yaratıcılığa dayanan çalışmalarında, “Mezleştirmenin öncüsü ve gerçek bir müjdecisi olarak, otuz yıl önce yeni bir dönem başlatmış; yalnızca düşler dünyasının geçici hazlarını yansıtabileceği sanılan, giyim ve kuşam dilini, sokaktaki insanın anlayabileceği düzeye getirmiştir.” (Edgü, 1998:409)

Dünyada moda kimliğini oluşturmuş ülkeler incelendiğinde, kültür ve sanatlardan yararlanma anlayışının etkin olduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu yararlanma, tamamen aynısını aktarma değil, özde saklı olan bir düşüncenin yeniden yorumlanması ve üretilmesi şeklinde olmaktadır. Bu anlamda bu çalışmada yazmacılık sanatının tasarım, yaratıcılık ve uygulama teknikleri açısından araştırılıp incelenerek, uygulama pratiğinin kavranılması gerektiği düşünülmüştür. (Fıçıcıoğlu, 2010:13) Ayrıca yok olma noktasına gelen bu sanatın yüzyıllardır oluşan kültürel birikiminin yeniden canlandırılması, yeni ve güncel alanlara taşınması gerektiği düşünülmüştür. Bu anlayışla, özellikle Tekstil ve Hazır Giyim sektöründe önemli birikimleri olan ve dünya moda sektöründe kendine yer edinmeye çalışan, Türk Modasına yazmacılık sanatının yansıtılması ile bu sanat dalının, yeniden canlandırılabilceği fikri de bu araştırmanın amaçlarından biri olarak düşünülmüştür.

Geleneksel Türk el sanatlarından biri olan Tokat Yazmacılık sanatı ile Geleneksel Japon el sanatlarından biri olan Shibori sentezi ile tekstil ve giysi üzerinde çağdaş uygulamalar, ortaya koyma fikri ise bu çalışmanın ana amacını oluşturmaktadır.

Bu yaklaşımlarla Türk el sanatları içinde, önemli bir yeri olan Tokat Yazmacılık sanatı ve Japon Shibori sanatının tekstil, moda tasarımı ve sanatları alanlarına önemli katkılar sağlayacağı düşünülmüştür. Özellikle lif sanatı (fiber art) ve giyilebilir sanat (wearable art) çalışmaları içinde Yazmacılık sanatı ve Shibori birlikteliği ile yaratıcı çalışmalar yapılabileceği düşünülerek, bu konunun derinlemesine araştırılması ve uygulama pratikleri ile deneme çalışmaları yapılması gerektiği fikri ortaya çıkmıştır. Bu çerçevede Yazmacılık denemeleri Tokat ve Türkiye’de yazmacılık çalışmaları ile tanınan yazma ustası Hüseyin Er ile yapılan çalışmalarla deneyimlenmiştir. Bu çalışmalarla tez sürecinde yapılmak istenilen uygulamalar için gerekli olan teknik bilgilere ulaşılmış, uygulama pratiği kazanılmıştır. Shibori ile ilgili uygulamalar için modern uygulama yöntemleri araştırılmış ve her biri için yüzey denemeleri yapılmıştır.

Tez konusunun incelenmesi için birinci bölümde Yazmacılık Sanatının tanımı, Dünyadaki ve Anadolu’daki gelişimi ve tarihsel süreci ele alınarak, Tokat Yazmacılığının önemi, özellikleri ve teknik ayrıntıları bilimsel olarak araştırılıp, uygulamalı olarak deneyimlenerek, örnekler verilmiştir.

İkinci bölümde ise Shibori ‘nin tanımı, Dünyadaki ve Japonya’daki gelişimi ve tarihsel süreci ele alınarak, Shibori teknikleri uygulamalı olarak aktarılmıştır.

Shibori konusunda ÷lkemizde yazılı kaynaklara ulaşılamaması, bu konuda yaşanan en önemli zorluklardan biri olmuştur. Tez süresince tüm kaynaklar yurt dışından getirilerek incelenmiş, tekniklerin bir çoğu uygulamalı olarak yapılmıştır. Ayrıca Çin'de düzenlenen 9.Uluslararası Shibori Sempozyumu (9.International Shibori Symposium) etkinliğine sergi sanatçısı (exhibition artist) olarak katılmış olup, bir çok çalışma ve uygulama yerinde gözlemlenerek öğrenilmiştir. Dünyanın en büyük ipek müzesi olan "Natal Silk Museum" ve "Shanghai Museum" incelenerek tez konusu için bir çok kaynak elde edilmiştir. Shibori ile elde edilen tüm bu bilgi ve deneyimler ikinci bölümde ayrıntılı olarak aktarılmaya çalışılmıştır.

Tez çalışmasının üçüncü bölümünde ise Tokat Yazmacılığı ve Shibori sentezi ile yüzey ve giysi tasarımı oluşturulması amacı ile yapılan bu deneysel çalışmada, karşılıklı etkilenmeler aracılığı ile yeni olanaklara yol açacak bir çalışma bütünü düşün÷ldü. Bu çalışma sonunda elde edilen bu sonuçların tekstil ve moda tasarımıda sektörel ve sanatsal açıdan yeni çalışmalara referanslar vermesi ve pratikte uygulanabilirliğin ortaya çıkarılması hedeflenmiştir.

2. BÖLÜM

2.1. Yazmacılığın Tanımı ve Tarihsel Süreci

2.1.2. Yazmacılığın Tanımı

Geleneksel Anadolu sanatlarından olan yazmacılık, oyulmuş ahşap kalıpların, çeşitli boyalar kullanılarak, kumaş üzerine basılması veya elle resmedilmesi ile yapılan bir kumaş süsleme sanatı olarak tanımlanmıştır. (Kaya, 1998:7) İngilizce “Block Printing”, Almanca “Zeupdruck”, Fransızca “ L’Estampage “ olarak adlandırılan ağaç baskı sistemi Türkiye’de “Yazmacılık” kelimesi ile adlandırılmaktadır. Anadolu’da “yazma“ ismi, 16.yüzyılda bez parçaları üzerine ustalar tarafından kalem ve fırça ile desenler çizilmesi (yazılması) tekniğinden gelmektedir. Yazma ismi verilmesinin sebebi yazmacılık tekniğine önceleri kalem ile başlanması daha sonra ise bunun kalıp baskıya çevrilmesindedir. Yazmacılık bu sebeple yazmak fiilinden gelmiştir.

“Yemeninin çiçekli motiflerle bezeli olanına verilen ad” (Tez, 2008: 20) olan yazmacılığın tanımını, Celal Esat Arsever şöyle yapar;

”Üstüne boya ve fırça ile renkli bezemeler yapılmış, bez ki bunlardan bohça, yemeni ve yorgan gibi şeyler yapılır. Bu işi yapanlara “yazmacı” denir.” (Arseven, 1975:2230)



Şekil 2.1: Geleneksel Tokat Yazmaları - Tokat müzesi

Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu fotoğraf albümü

Bozis (1975:137), yazmacılığı “kasnağa gerilmiş kumaşa fırçayla resmederek veya ahşap kalıba oyulmuş desenleri pamuklu kumaş üzerine basarak yapılan süsleme sanatıdır.” diye ifade etmektedir.

Türk el sanatları içinde çit, yemeni, çevre, çember deyimleriyle tanıdığımız yazmaya, eskiden “Puşış” dense de, “Yemeni” kelimesi daha çok kullanılmıştır. “Yazma” çokuluslu Osmanlı İmparatorluğu’nda kırsal alanda yaşayan Müslüman ve Hristiyan kadınların ve alt gelir düzeyindeki şehirli kadınların başörtüsü olarak kullandıkları geleneksel kıyafetlerinin vazgeçilmez tamamlayıcı ögesi idi.” (Bozis, 1975:137)

Reşat Ekrem Koçu (1969:246) yazmanın tanımını;

“Kadınların bu baş bağlama da kullandıkları yemenileri, etrafı oyalı düz bir beyaz tülend de olabilirdi, onun içindir ki, basma suretiyle çiçek motiflerle süslenmiş olanlarına bu süsleme sanatına verilen isme nispetle ayrıca “yazma yemeni” denilirdi” diye ifade etmektedir.

Bu sanat dalının ürünleri masa örtüsü, yastık, yorgan yüzü, seccade, bohça, sofraltı, yemeni, peşkir, mendil gibi pek çok çeşitleriyle, Anadolu insanımızın günlük yaşantısının vazgeçilmez eşyası olmuştur.

2.1.2. Yazmacılığın (Block-Printing) Tarihsel Süreci

Yazmacılığın kökenine ilişkin kesin bilgiler olmamasına rağmen, bu sanatın Mısır kökenli ya da orta Asya'dan kaynaklandığını savunanlar vardır. Bu konudaki yazılı kaynaklar ve arkeolojik çalışmalar yazma sanatının bir baskı tekniği olması nedeni ile bizi tarih öncesi çağlarının yontma taş ve bronz dönemlerine kadar götürmektedir. Baskı biçiminin başlangıcı olarak, bu dönemlerde seramik kapkacağın üstüne basit damga ve tahta parçalarıyla yapılmış desen uygulamaları gösterilmektedir. Oyulmuş kalıplar kullanılarak çeşitli boylarda bir yüzey üzerine basma işleminin ilk kez Hititlerce yapıldığı sanılıyor. (Kaya, 1998: 10)

Anadolu'da Çatalhöyük kazılarında ele geçen buluntular arasındaki mühürlerin, baskı ile yapılan yazmacılığın ilk ipuçları olduğu zannedilmektedir. MÖ 700 yılında Hititli sanatçıların pişmiş kilden hazırladıkları mühür damgalarının, ilk basmacılık örnekleri olduğunu düşündürmektedir. Bu konu ile ilgili Reyhan Kaya; “Mühürler üzerinde boya kalıntısı bulunmayışı bunların kumaş baskısında kullanıldığını kuvvetle ispatlar, çünkü bitkisel boyalar kalıp üzerinden kısa bir zaman sonra solarak yok olurlar.” (Kaya, 1972:32) ifadesi ile doğrulamaktadır. Yazmaların bu kalıplarla, bitkisel boyalar kullanılarak yapıldığı belirten Kenan Özbel; “ bunlar helezoni ve dört yapraklı çiçek motiflerden meydana gelmiş olup halen Hitit Müzesinde bulunmaktadır.” (Üçok, 1987: 31) diye de ifade etmektedir.



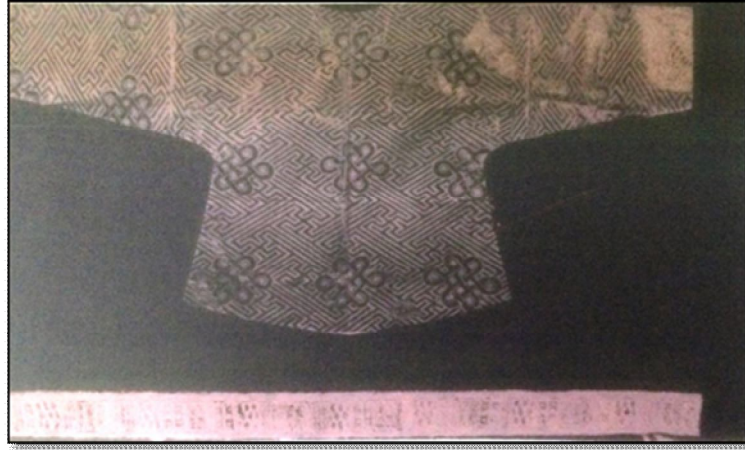
Şekil 2.2: Hitit sanatına ait çeşitli mühür biçimindeki kalıplar, James Mellaart (Çatal Hüyük Stadt aus der Steinzeit).

Kaynak: Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı*, (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 11

Kumaş üstüne resim kalıpla desen basmak Çinliler, Hintliler, İranlılar, Mısırlılar ve Latin Amerika'da İnkalar tarafından bilinen bir tekniktir. Herodot, MÖ

5. Yüzyılda Karadeniz sahillerinde yaşıyan kavimlerin kök boyalarla kumaşlara hayvan figürleri işlediklerini belirtir. Pontuslu tarihçi Stravonise, M.Ö. 1.yüzyılda Yunanlıların Hindistan'dan gelen baskılı kumaşlar kullandığını yazar. (Bozis, 1993:137)

Yazmacılığın eski çağlardan beri var olduğunu savunan Reyhan Kaya ise; “Yunanlı coğrafyacı Strabon'dan (M.Ö.63-19) Yunanistan'da Hint baskısı kumaşların bilindiğini ifade etmekte, Homer ve Vergil (M.Ö.70-19) ve Romalı tarihçi Sicilus (M.Ö. I. yılın sonu) bunlara benzer şekilde, kumaşın değerlendirildiğini anlatmaktadırlar. Mısırlıların wachs, rezervaj (mumla gizleme) tekniğiyle kumaşı önce balmumu ile desenledikten sonra boyadıklarını Romalı yazar Pilinius (M.Ö. 23 - 19) 27 ciltten oluşan ansiklopedik tabiat tarihi (Naturalis Historia) adlı eserinde anlatır. Onun tarafından anlatılan ve harikulade bir yol diye ifade edilen metod, prensip bakımından bugünkü Blaudruck (Mavi baskı) tekniğinin aynıdır. Bu teknikle desenlendirilmiş 3-3, 5 yaşlarında bir çocuğa ait kinder tunika (çocuk entarisi), 1894 tarihinde yukarı Mısır'da Achmim Panapolis'de yapılan mezar kazılarında bulunmuştur. Tahta kalıpla baskı araştırmacısı R. Forrer tarafından bunun M.S. IV. yüzyıla ait olduğu ileri sürülmektedir.” (Kaya, 1988:9) diye ifade etmektedir.



Şekil 2.3: Çin'de baskı yapılmış kağıt ceket (The American Museum of Natural History)

Kaynak: Erickson, J.D. ve Mcilhany, S. (1961). *Block Printing On Tekstiles*, New York: Watson-Guption Yayımıcılık, s.92

Dünyanın en eski medeniyetine sahip olan ve (M.Ö. 3000-M.S.220) tarihleri arasında gelişen Çin uygarlığı dünyada birçok alanda icatlara ev sahipliği yapmıştır. Ağaç baskı kalıbı tekniğinin kökeni incelendiğinde bu konuda da en eski kaynakların Çin'de bulunduğu dair bilgilere ulaşılmaktadır. Yapılan araştırmalarda ağaç kalıpla

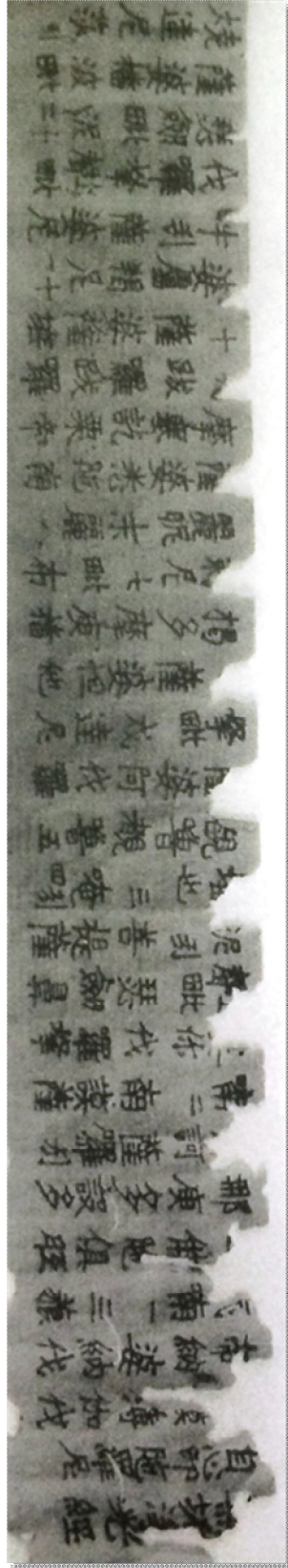
basma tekniğinin 220 yılında orijinali antik Çin’de Uygurlar tarafından uygulandığı , oradan da Doğu Asya’da yaygınlaşmaya başladığı bilinmektedir. İlk örnekleri kağıt üzerine kitap baskısı olarak görülen baskı işi, daha sonrada bir çeşit organza olan çok ince dokunmuş pamuktan tülbentler üzerinde uygulanmıştır. (Erickson ve Mcilhany, 1961: 92)

Günümüze kadar kalmış olan en eski tahta baskı parçaları M.S. 220 yılından önce Çin Han Dynast (Hanedanlığı) döneminden kalan üç renk çiçeklerle baskılı ipekli baskıdır. Bu baskı Asya’da Avrupa’ya gelmeden Hindistan, Japonya ve birçok Uzakdoğu bölgelerinde geliştirilmiştir. Çin’de yapılan baskılar kullanım amaçları bakımından Türk yazmalarına çok benzemektedir. Örneğin bizde yorgan yüzü veya bohça olarak kullanılan desenlerin, aynı şekilde Çin’de de bu amaçla kullanıldığı görülmektedir. (Şekil 2.4)



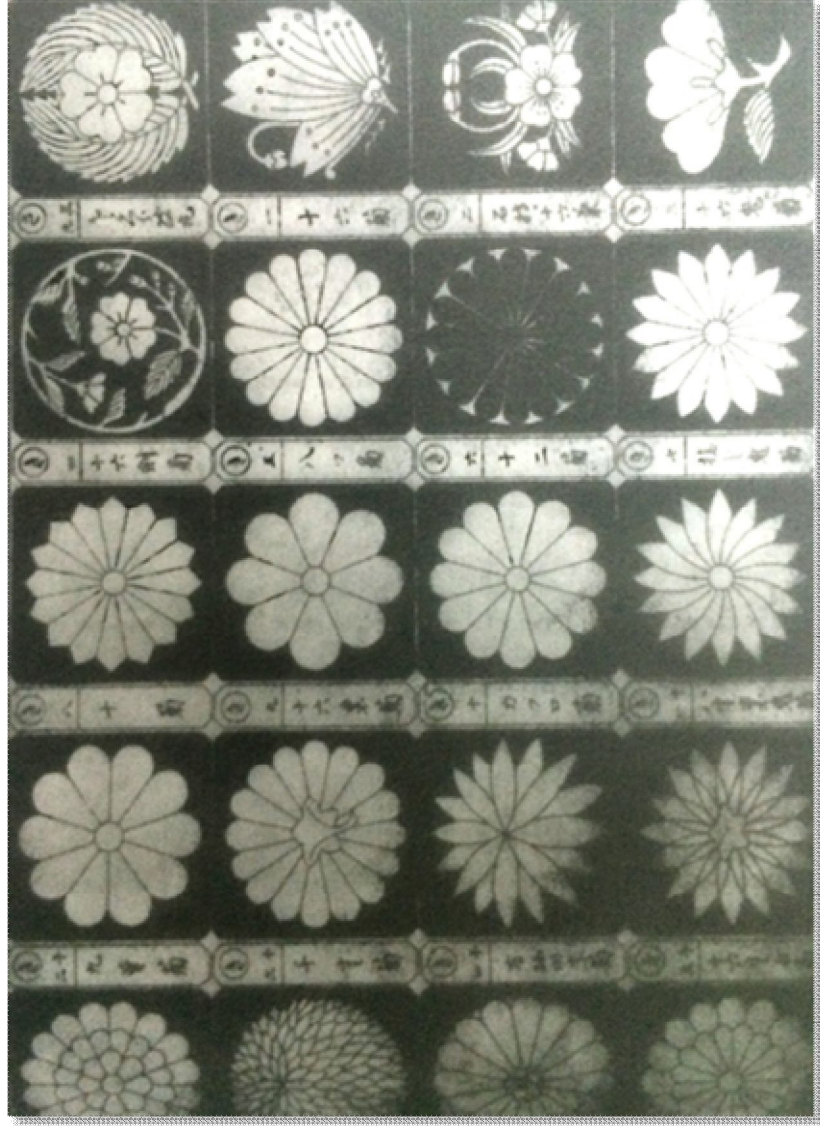
Şekil 2.4: Çin’de baskı yapılmış ipek örtü (The American Museum of Natural History)

Kaynak: Erickson, J.D. ve Mcilhany, S. (1961). *Block Printing On Tekstiles*, New York: Watson-Guption Yayıncılık, s.160



Şekil 2.5: Tahta baskı ile basılmış yazıt - Japonya 8.y.y.
(The Metropolitan Museum of Art gift of Benjamin Strong, 1930)

Kaynak: Erickson, J.D. ve Mcilhany, S. (1961). *Block Printing On Tekstiles*, New York: Watson-Guptill Yayımcılık, s.141



Şekil 2.6: Floral motiflerle baskı-Japonya 8.y.y.
(The American Museum of Natural History)

Kaynak: Erickson, J.D. ve Mcilhany, S. (1961). *Block Printing On Tekstiles*, New York: Watson - Guptill, s.146

Kumaşı fırça ile boyama ve kalıpla basarak desenlendirme 9.yy da Abbasi ve Fatimiler’de de görülür. Kahire müzesinde bulunan tekstillerin çoğunluğu fırça ile boyama ve kalıpla baskı olup, koyu kahve renkli mürekkep ve kamyş kalem ile çizilerek içi yaldızlanmıştır. Arap dokumacılar kumaşların baskısında, tahta mühürleri kullanmışlardır. (Şekil 2.7) Baskılar çoğunlukla, müzedeki parçanın üzerinde görüldüğü gibi tüm yüzeyi kaplayacak şekilde altınla arabesk olarak desenlendirilmiştir. (Kaya, 1988:14)



Şekil 2.7: Mısır-Arap (Egypto-Arabic) tahta oyma kalıp (The Metropolitan Museum of Art Gift of V. Everit Marcy, 1930)

Kaynak: Erickson, J.D. ve Mcilhany, S. (1961). *Block Printing On Tekstiles*, New York: Watson-Guptill Yayıncılık, s.34

İran baskılarının daha çok dekoratif amaçlı olarak yapıldığı görülmektedir. Perde, duvar panoları, sedir örtüleri olarak basılan bu yüzeylerde boşluk olmadığı desenin tüm yüzeyi kapladığı dikkati çekmektedir. Kuvvet ve gücü temsil eden aslan, kartal gibi hayvanların yanında geyik, tavus kuşu ve güvercin desenleri de çok kullanılmaktaydı. (Şekil 2.8) (Erickson ve Mcilhany, 1961:147)



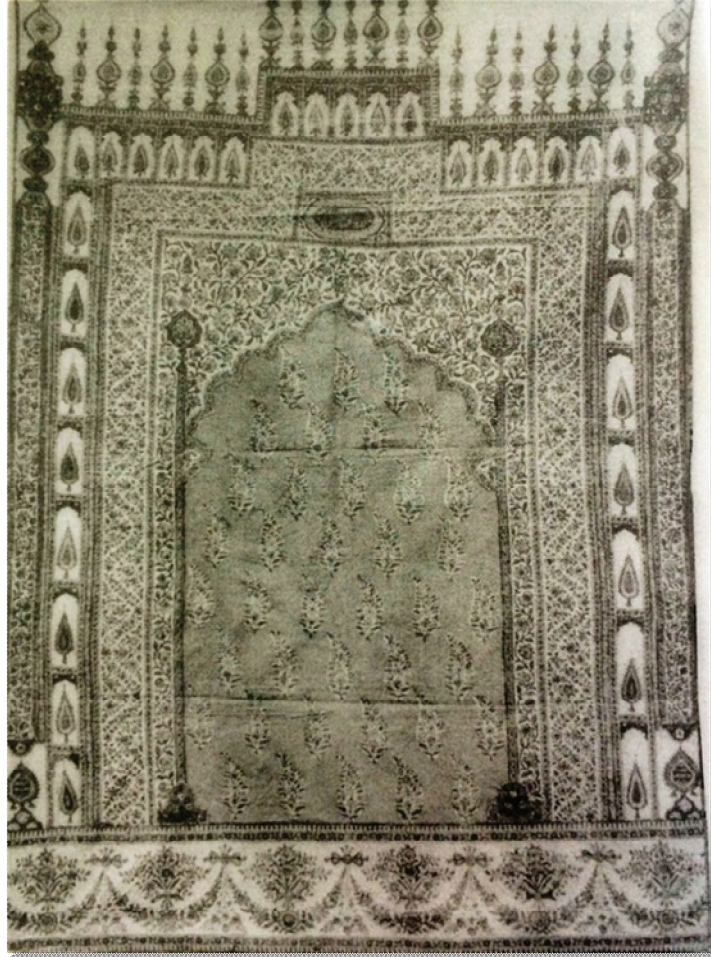
Şekil 2.8: Fatimi ve Abbasilere ait (Egypto-Arabic) el baskısı keten kumaş, M.S.10.y.y. (The Metropolitan Museum of Art Gift of George D.Pratt, 1931)

Kaynak: Erickson, J.D. ve Mcilhany, S. (1961). *Block Printing On Tekstiles*, New York: Watson-Guptill Yayıncılık, s.147



Şekil 2.9: Mısır-Arap (Egypto-Arabic) baskılı tekstil, 13.-16.y.y. (Memluk Dönemi)
(The Metropolitan Museum of Art Gift of V. Everit Marcy, 1930)

Kaynak: Erickson, J.D. ve Mcilhany, S. (1961). *Block Printing On Tekstiles*, New York: Watson-Guption Yayıncılık, s.144



Şekil 2.10: İran duvar örtüsü (baskı) 19. y.y. (The Metropolitan Museum of Art
Gift of Jacques of Martin, 1927)

Kaynak: Erickson, J.D. ve Mcilhany, S. (1961). *Block Printing On Tekstiles*, New York: Watson-Guption Yayıncılık, s.140

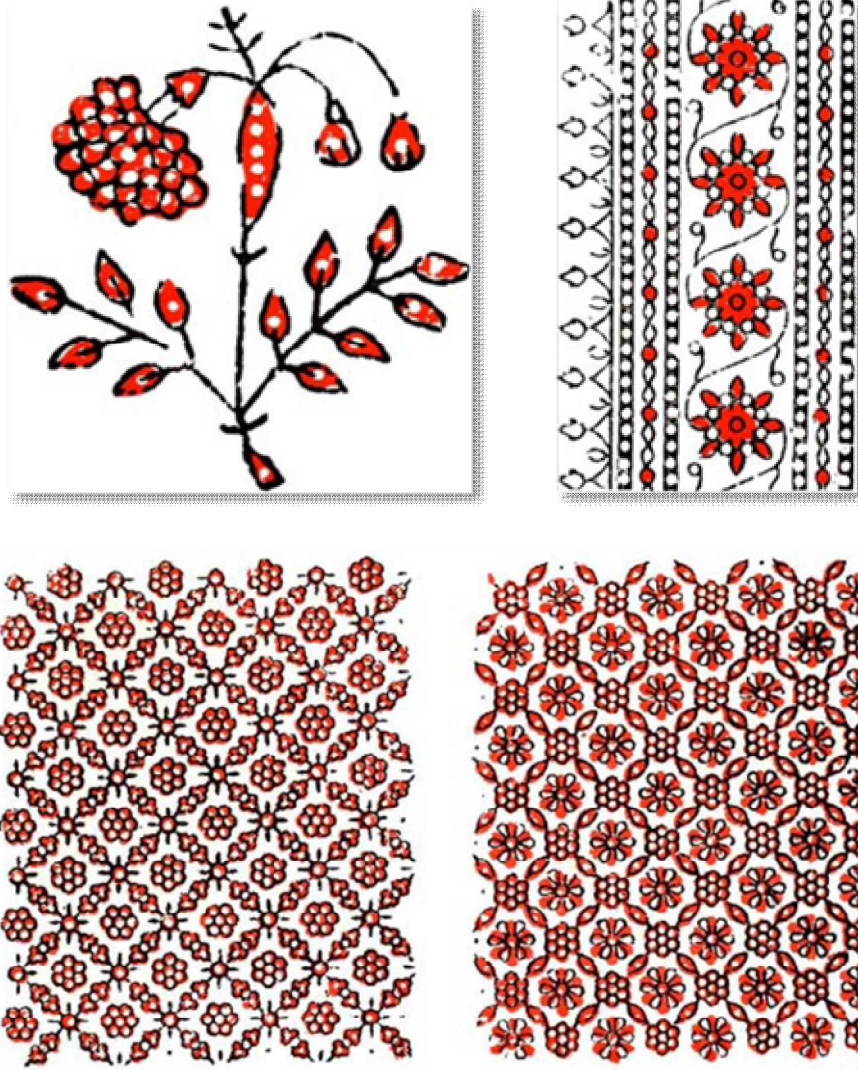
Orta Asya'da, Hindistan'da pamukluların üzerine basma ve boyama farklı şekillerde de yapılmakta idi. Desenler tahta kalıpların kırmızı killi bir toprağa batırılarak basılması ile yapılır ve böylece kumaş bir boya kazanına sokulduğu vakit desenli kısımlar boya almazlardı. Sonradan yıkanmak suretiyle üzerindeki killi toprak giderilirdi ve eğer çok renkli bir yüzey isteniyorsa bu işlem öbür boyamalarla aynen tekrarlanırdı. Bu teknik sadece Hintlilerin değil, aynı zamanda eski Mısır'lıların kullandığı bir teknik olarak bilinmektedir. (Kaya, 1988 :18)



Şekil 2.11: Hint yazmasından bir detay (Printed cotton of Asia)

Kaynak: Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı*, (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.37

Hindistan'da özellikle 12.y.y'da Rajasthan ve Gujarat'da yapılan baskılar çok iyi kalitede olup Hindistan'ın en çok ihraç edilen ürünleri olmuştur. Hindistan tahta kalıpla basma ve boyama konusunda günümüzde hala üretimini geleneksel olarak devam ettirmektedir. Karmaşık ve detaylı tasarımları ile dikkat çeken bu baskılarda kullanılan motiflerden en yaygınları, meyve, çiçek, bitki, ağaç, balık ve kuşlardır.



Şekil 2.12: Hindistan'dan tahta baskı örnekleri-iki renkli Field Museum of Natural History

Kaynak: Lewis, A.B, (1924). *Block Printing From India for Textile*, Anthropolog Design Series No:1, Field Museum of Natural History, Chicago, s.30

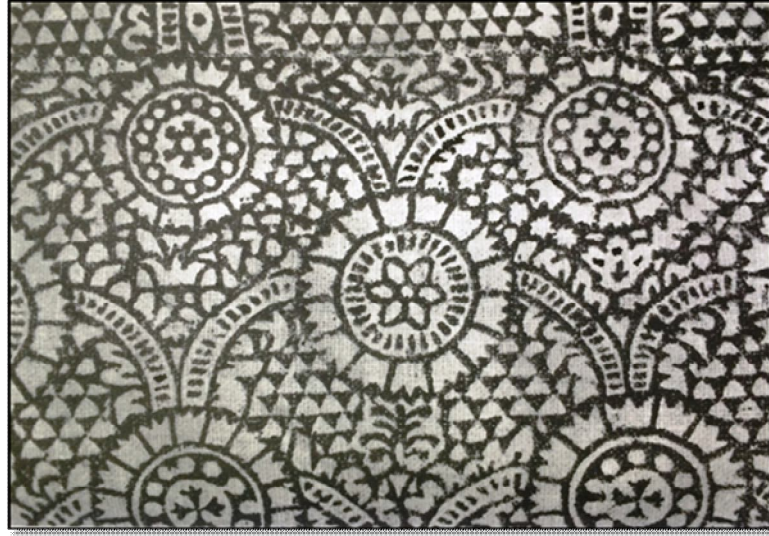
Şekil 2.12'de görüldüğü gibi çok ince desenlerin bile mükemmel bir oyma işlemi ile ahşap yada metal kalıplara aktarıldığı dikkati çekmektedir. Daha çok pamuklu kumaşlara yapılan bu baskılarda kenar, orta deseni ve ana motif olarak en az üç çeşit kalıp kullanılmaktadır. İki sıra form yada iki yada daha çok ayrı rengin değişimi Hindistan baskılarında dikkat çeken unsurlar olarak görülmektedir.

Bu tür kumaş ve tasarımların basıldığı renkli baskı kalıplarının iyi çizimleri George P. Baker tarafından yazılan "Onyedinci ve Onsekizinci Yüzyıllarda Doğu Hint Adaları'nda Calico Resim ve Baskı, " adlı çalışmada görülebilmektedir. (Lewis, 1924:30)



Şekil 2.13: Hindistan kadın kostümlerinden sari örnekleri (üstte) ve tahta baskı (block-printing) ile yapılmış sari örneği-1m x 6-8m

Kaynak: National Museum (2013). Ethnographic Collection-Peoples of the Earth - Kopenhag- Ayşe Fıçıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 2.14: Tahta baskılı tekstil-Rusya, 17.y.y. (The Cooper Union Museum)

Kaynak: Erickson, J.D. ve McIlhany, S. (1961). *Block Printing On Tekstiles*, New York: Watson-Guptill Yayıncılık, s.154



Şekil 2.15: Tahta baskılı tekstil-Rusya, 18.y.y. (The Cooper Union Museum)

Kaynak: Erickson, J.D. ve McIlhany, S. (1961). *Block Printing On Tekstiles*, New York: Watson-Guptill, s.155

Avrupa kıtasında en eski tahta kalıpla baskı kaynağı olarak Arles Piskoposu Aziz Ceacarius'un (M.S.502-543) mezarında açık mavi fon üzerine, beyaz desenli el baskısı bir kumaş gösterilmektedir. Ortaçağın Zeugdruck (tahta kalıpla baskı) uygulamasının kaynağı olarak fresk resim ustası Cennino Cennini o dönemde baskı tekniği için gerekli olan tahta oyma kalıplarından bahseder. Cennini'nin aktardığına göre o dönemde baskı işleminde ana çizgiler kalıp ile basıldıktan sonra diğer renkler

fırça ile kumaş üzerine ilave edilirdi. Daha sonralar bu ilave renklerin de kalıpla basıldığını ve bu tekniğin bizde uygulanan yazma tekniği ile aynı olduğunu Reyhan Kaya kitabında belirtmektedir. (Kaya, 1988:16)



Şekil 2.16: Kiliseye ait Alman tahta baskı örneği 15.y.y. (The Metropolitan Museum of Art Gift of V. Everit Marcy, 1930)

Kaynak: Erickson, J.D. ve Mcilhany, S. (1961). *Block Printing On Tekstiles*, New York: Watson - Guptill, s.139

Avrupa’da tahta kalıp ile basma tekniğindeki ilk gelişmeler 11.-12. y.y.lar arasında ticaret yolu olan aşağı Ren bölgesinde başlar. Bu bölgedeki Hristiyanlaşma hareketleri sonucu manastırların iç süslemelerinde tahta kalıpla basılmış kumaşların kullanıldığı görülmektedir. (Kaya, 1988:22)

Avrupa’da baskı tekniği matbaanın gelişimiyle paralel olarak yaygınlaşmıştır. Saray ve asiller için hazırlanan nakışlı, pahalı ipekli dokuma kumaşların desenleri kopya edilerek, baskı yoluyla üretilmeye başlanmıştır. Avrupa’nın bir çok şehrinde 14.y.y. dan itibaren “fakir sanatı” olarak da anılan baskı atölyelerinde halka yönelik ucuz desenli kumaşların üretimi yapılmaya başlanmıştır. 1397’de “kalıp kesicilik” Nünberg’de meslek olarak tanınır. Kumaş boyama işlemi hem kitap basımcıları, hem kalıp kesicileri tarafından sürdürülür. (Bozis, 1993:138)

Avrupa'da Tekstil endüstrisinin gelişmesinde denizaşırı keşiflerinin başlaması da etkili olduğu bilinmektedir. O dönemde Uzakdoğu seferleri sonunda tüccarlar özellikle doğudan çok zengin desenli tekstillerle dönmüşlerdir. 1498'de Vasco da Gama'nın yeni rotalar bulması ile Hindistan'a gitmesi ve oradan Avrupa'ya yeni bir ticaret rotası doğmasıyla birlikte zengin desenli baskılı - pamuklu Hindistan kumaşları Avrupa'da keşfedildi. Bu kumaşların ticaretine ise, 1600'lü yılların başında Doğu Hindistan şirketinin kurulması ile başlandı ve bundan otuz yıl sonra da Hindistan tekstillerinin ithalatına İngiliz Kraliyet Bildirgesi tarafından da izin verilerek ticaret yolu geliştirildi. Hindistan'dan gelen bu kumaşlar ayrıntılı tarzlarda dekore edilmiş ve boyanmış baskılardan oluşmakta idi. (Bosence, 1985:25)

16.y.y. ortalarında kumaş baskısında kullanılan mavi boya kökü "indigofera tinktoria" Bengal'den İngiltere'ye büyük miktarlarda ithal edildi. (Bozis, 1993:138) Avrupa'da tekstilde baskının gelişiminde büyük önem taşıyan bu kumaşların ithalatı, Avrupa'da ticaretin ciddi derecede azalmasına sebep olduğu için 1700 yılından sonra yasaklandı.

16.yy sonlarında Hindistan'dan gelen bu baskılı kumaşların benzerlerinin üretimi İngiliz William Sherwin tarafından kurulan bir imalat yeriyle, İngiltere'de yapılmaya başlandı. Böylece baskı tekniği ile üretim İngiltere'den Avrupa'da yaygılaşarak birçok imalathaneler açıldı. (Bosence, 1985: 26) 1678'de Jakop der Gon ve Henri Popta tarafından Amsterdam'da ilk basmahane kurulur. 1687'de Fransız Jaques Sabatier Bremen'de, bir kumaş baskı atölyesi açar. İki yıl sonra 1689'da, Augsburglu boyacı Daniel Deschler ile Jermia Neuhofer, Hollanda ve İngiltere basmahanelerindeki casuslukları ile Almanya'nın ilk basmahanesini Augsburg'da kurmayı başarırlar. (Bozis, 1993:138)

1771'de Avrupa'da pamuklu baskı üzerine ilk kitap yazılır. 18.ve 19.y.y.larında pamuklu kumaşların mavi boya kökü ile "alizar" kökboyası kullanılarak el kalıplarıyla basılmasında önemli gelişmeler sağlanır. Avrupa'daki tahta kalıplarla basılan desenlerde genellikle altı ve gümüş renkli ve siyah renkler dokuma kumaşların (brokarları) taklidi olarak göze çarpmaktadır. Desenlerde belirgin olan motifler genellikle meyve (özellikle nar), kuş motifleri ve floral desenlerdir.

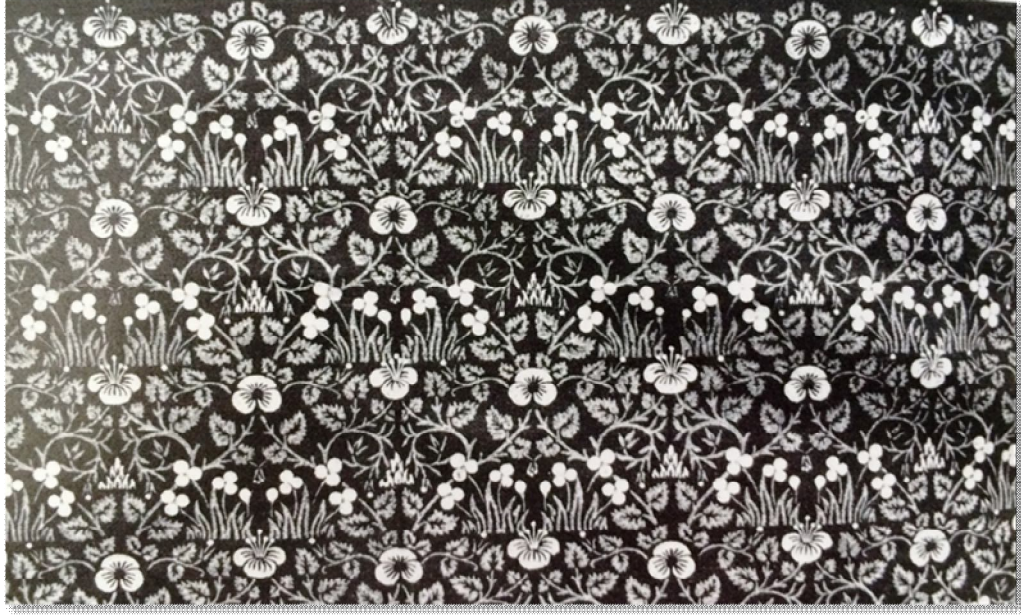
Daha sonraki yıllarda doğunun etkisinin yanında, Avrupa'da gelişen sanat ve sanat akımlarının etkileri kendini baskılarda da hissettirmiş, zengin baskılar yapılmaya başlanmıştır. Özellikle 1873'de William Morris tekstil baskısı konusunda

ciddi çalışmalar başlatmıştır. Sanayileşmeye rağmen yöresel el sanatlarına ve kalıp baskı tekniğinin özgünlüğüne önem veren Morris, tekstil tarihinin önemli öncülerinden ve Estetik Hareket'in öncülerindedir. (Saçlıoğlu, Saçlıoğlu, Akbostancı ve Çini, 2007:42) Özellikle duvar kâğıdı tasarımları, baskılı ve işlemeli tekstil kumaşlar, halılar, vitray ve seramik çalışmalarıyla beğeni toplayan Morris'in çalışmaları "Arts and Crafts" akımının da ilk örneklerinden olmuştur. 1891 yılında Londra Hammersmith'de Kelmscott Basımevi'ni kuran Morris burada yaptığı çalışmalarla baskı ve kitap tasarımına büyük katkılarda bulundu. Yaptığı baskılarda nefret ettiği "Prusya mavisini" yerine çivit otu ve indigo boyalarla ilgili araştırmalar ve denemeler yaptı. Morris'in yaptığı baskı tasarımları ile tekstili yüksek standartlara taşıdı. Harika eski renkler ve çok özel tasarımlarla en kaliteli kumaşlara imza attı. (Bosence, 1985:25) Morris'in kullandığı özel harf karakterleri ve desenler, sonraki nesillere bu alanda esin kaynağı oldu. Basımevi 1898 yılına kadar hizmet verdi.



Şekil 2.17: Evendole basma William Morris tarafından 1883'de tasarlanmıştır. Morris, Co ve Merton Abbey tarafından İndigo boyası ve tahta baskı ile yapılmıştır. (William Morris Gallery, Walthamstow, London)

Kaynak: <https://normsonline.files.wordpress.com/2012/10/william-morris-1883-evenlode-2.jpg>
Erişim Tarihi: 16 Şubat 2015



Şekil 2.18: Eyebright-William Morris tarafından tasarlanan indigo-discharge baskılı pamuk-1883
(William Morris Gallery, Walthamstow, London)

Kaynak: Bosence, S. (1985). *Hand Block Printing & Resist Dyeing*, (1.baskı) Londra: David & Charles Yayınları, s.30

Ağaç baskı tekniğinin, Çin'in çeşitli özerk bölgelerinde de kullanıldığı Şangay Sanat Müzesinde sergilenen "Çin'deki Etnik Gruplar" (Chinese Ethnic Groups' Art Shanghai Museum) sergisinde de görülmektedir. Özellikle Bai, Uygur, Miao ve Boyei özerk bölgelerinde geçmişte olduğu gibi günümüzde de ahşap baskı ile uygulamalar yapılmaktadır. Şekil 2.19'da gösterilen Uygur bölgesinde kullanılan bu ahşap kalıplarla, özellikle giysi tasarımlarında (Şekil 2.19) baskılar yapıldığı müze kayıtlarında yer almaktadır. Şekil 2.21 ve 2.22'de ise yine ahşap kalıplarla mumlama (batik) tekniği ile yapılmış baskılı tekstiller müze de sergilenmektedir.



Şekil 2.19: Uygur bölgesi giysilerinde baskı tasarımları için kullanılan ahşap kalıplar- Kashgar, Xinjiang Uygur Özerk Bölgesi/ 20.y.y.'in 2.yarısı-Chinese Ethnic Groups' Art Shangay Müzesi -2014

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 2.20: Uygur bölgesinde baskı yapılmış giysi örneği / Bouyei, Zhenning, Guizhou Özerk Bölgesi/ 20.y.y.'in 2.yarısı - Şangay Müzesi

Kaynak: Chinese Ethnic Groups' Art Shanghai Museum Catalogue, 2014: s.9



Şekil 2.21: Uygur bölgesinde baskı yapılmış kumaş örnekleri/Zhenning, Guizhou Özerk Bölgesi/ 20.y.y.'ın 2.yarısı - Şangay Müzesi

Kaynak: Chinese Ethnic Groups' Art Shanghai Museum Catalogue, 2014: s.12



Şekil 2.22: Uygur bölgesinde yiyecek hizmetinde kullanılan kumaşlara uygulanan çok renkli baskı örneği / Kashgar, Xinjiang Uygur Özerk Bölgesi/ 20.y.y'ın 1.yarısı - Şangay Müzesi

Kaynak: Chinese Ethnic Groups' Art Shanghai Museum, 2014

1880'lü yılların sonunda Müslüman Zanzibar'lı bir kadının, altı kareden oluşan baskılı mendillerden gösterişsiz bir elbise olarak diktiği “kanga”lar, başta Swahili sahili ve Mombasa’ da yaygınlaşarak, milyonlarca doğu Afrikalı kadınların

sembolü olmuştur. (Ryan, 2013:38) Geçmişte ahşap baskı kalıplarla basılan bu uzun örtü biçimdeki baskılar Avrupa, Hindistan ve Uzakdoğu'dan ithal edilmekte idi. Günümüzde “kanga”lar geçmişten daha fazla kullanılmakta olup, makine baskılı olarak hem ithal edilmekte hem de yerel olarak üretilmektedir.

Baskılı “kanga”larda Swahili dilinde cesur tasarımlar ve yazıtlar yer almaktadır. Bu giysilerin üzerindeki baskılarda sağlık, politika, cinsiyet ve dinsel bir çok mesajlar vardır. Bugün farklı ortamlarda çeşitli şekillerde bağlanan baskılı bu giysiler modern Swahili kültürünün bir sembolü olduğu kadar aynı zamanda bir çok doğu Afrikalı insanlar tarafından da kabul edilmiştir. Sıcak ülkelerde yaşayan insanların giyimlerinde, canlı ve parlak ve olabildiğince zengin renkleri tercih etmesi günümüzde yapılan “kanga”larda hissedilmektedir. Kanga’larda çok canlı renkler ve desenlerin birarada kullanıldığı dikkati çekmektedir.

Zanzibar ve Mombasa’da basılan yazmalar da Şekil 2.24 ve Şekil 2.25’de yer alan örneklerde de görüldüğü gibi gerek teknik, gerekse motiflerde Tokat yazmaları ile büyük benzerlikler taşıdığı dikkati çekmektedir.



Şekil 2.23: Doğu Afrika’da Swahili kültürüne ait bir “Kanga” örneği-Afrika Bölümü- British Museum, Londra: 2013

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 2.24: Yerel motiflerle basılmış ve bordürü yapılmış ağaç baskılı bir kumaş kompozisyonu 1901-1902 yıllarında toplanmış bir koleksiyondan örnek. Vlisco Müzesi, Helmond, Hollanda. MacKenzie Ay Ryan fotoğrafları

Kaynak: Ryan, M.M, (2013). *Tha Global Reach of A Fashionable Commodity: A Manufacturing and Design History of "Kanga" Textiles*, Felsefe Doktora Tezi, USA: Florida Üniversitesi, s.120



Şekil 2.25: Zemini boyanmış kumaş üzerine yerel motiflerle köşe ve kenarlara ağaç kalıplarla baskı yapılmış bir kumaş kompozisyonları -A) Mombasa'dan 1901-1902'de toplanmış bir örnek "Khangas Sarongs Echte Batiks" B) Zanzibar'dan 1900-1932'de toplananmış bir örnek "230 Stalen OA Sarongs" C) Zanzibar'dan 1898-1915'de toplanmış bir "Stalen Slendangs". Vlisco Müzesi, Helmond, Hollanda. MacKenzie Ay Ryan fotoğrafları

Kaynak: Ryan, M.M. (2013). *Tha Global Reach of A Fashionable Commodity: A Manufacturing and Design History of "Kanga" Textiles*, Felsefe Doktora Tezi, USA: Florida Üniversitesi, s.121

2.2. Geleneksel Türk Yazmacılık Sanatı

Yazmacılık insanoğlunun süsleme ve süslenme ihtiyacı ile ortaya çıkmış ve bir halk sanatı olarak Anadolu'da doğup gelişerek birçok yerde yaygınlaşmıştır. Anadolu'nun en eski el sanatlarından birisi olan bu sanat dalı zaman içinde Türk kültürünün kendine özgü sanat anlayışı ile yoğrularak kendine ait bir stil oluşturmuş ve Türk toplumunun vazgeçilmez bir eşyası olmuştur. Bu sanat dalının en güzel örnekleri ile XVII. y.y.'da saray eşyaları arasında da yer aldığı görülmektedir.

Anadolu'da yaygın olarak kullanılan bu el sanatının Anadolu'daki ve İstanbul'daki üretimi ve gelişimi bu bölümde detaylı olarak anlatılacaktır.

2.2.1. Anadolu'da Yazmacılığın Gelişimi

Yazmacılık sanatının Anadolu'ya ne zaman geldiği hakkında kesin bir bilgi yoktur. M.S. 395 de Anadolu, Oğuz Türkleri tarafından Türk sanatının ve kültürünün merkezi olmuştur. Anadolu'da çeşitli sanatsal faaliyetlerinin arasında yazmacılığın da bulunduğu ve Süryani, Ermeni gibi yabancı uyruklu toplulukların Anadolu'da yazmacılık sanatı ile uğraştıkları görülmüştür.

Yıllardır topladığı ve yüzyıllar ötesinden gelen yazmaları bir ressamın resimlerine benzeten ve bugün ilginç örneklerini görme fırsatı yaratan Kenan Özbel yazmacılığın Anadoluda'ki gelişimi için;

“Bazı meşhur seyyahların görüş ve ifadelerine göre, Konya'nın Sile kasabasında mevcut olduğunu ve bilhassa bu kasabanın ortasından geçen, karların erimesiyle akıntısı artan bir derenin bulanık suları, tespit edici bazı maddeleri ihtiva ettiğinden kışın hazırlanan baskı mamullerini yıkamak suretiyle yazmacılığa ait ipuçları tespit ettikleri anlatılmaktadır” (Üçok, 1987:31) diye ifade etmektedir.



Şekil 2.26: Yazma koleksiyoneri Kenan Özbel

Kaynak: Üçok, Y. (1987). Tablo Değerinde Yazmalar, *Cumhuriyet Dergisi*, 76 sayı, s.31

Saklanması, korunması, güç olan bu tekstil ürünlerinin gündelik giyim, kuşam ve ev eşyası cinsleri arasında yer alması, büyük bir kısmının eskitilerek yok olmasına sebep olmuştur. Günümüze ulaşan en eski Türk yazma örnekleri, 16.yüzyıldan kalmıştır. Anadolu’da basmacılık sanatı olarak bilinen yazmacılık; “pamukluların dokunduğu merkezlerde daha çok gelişmiştir. Kuzey’de Tokat, Kastamonu, Zile, Amasra, Doğu’da, Elâzığ, Güneydoğu’da Diyarbakır, Orta Anadolu’da Ankara, Beypazarı ve çevresi, yöresel özellikler taşıyan yazmaları ile tanınırlar. (Tezcan,1996: 26) Anadolu’da bu bölgelerde gelişen yazmacılık, 17.yüzyılda İstanbul’da en yüksek düzeye ulaşmıştır.

Atlaslar Atlası adlı kitabında Hülya Tezcan yemeni olarak da adlandırılan yazmacılığın Anadolu’daki gelişimi için ; “Pamuklular arasında adı geçen bir dokuma da ince ve seyrek dokularıyla ve yumuşak olmalarıyla dikkati çeken tülbentlerdir. En çok erkeklerin sarıklarında kullanılan ve destar denilen tülbentler, hanım baş örtülerinde ve banyo eşyası arasında da kullanılmaktadır. Tülbentler veya ince pamuklu kumaşlar üzerine kalıpla basarak (basma) veya çizerek (yazma) desen yapılması ayrı bir grup esnafın işidir. Basmacılık, Anadolu’da baskıya uygun kumaşların dokunduğu merkezlerde gelişmiştir. Desenler kumaş üzerine ya önceden

elle çizilir, içi boyanır veya oymalı tahta kalıpla desen basılır, sonra boyanırdı.” (Tezcan, 1993:23) diye ifade etmektedir.

Yazma anlamını veren bir diğer sözcüğün ‘Çit’ olduğu kaydedilmiştir. Sözcüğün Osmanlı döneminde de yazmaları nitelendirdiği 1640 tarihli piyasada satılan malların fiyatlarını veren, Narh Defterinde geçen ‘Bursa Çiti’ tanımıyla belirlenmiş bulunmaktadır. (Kütükoğlu, 1983:171) Ayrıca, Edirne’de 1543-1659 yılları arasında ölmüş olan 19 kumaş tüccarının stokları içinde ve terekesi kayıtlı 175 kişinin ev eşyasını listeleyen kayıtlarda 1637 ve 1658 tarihlerinde “Çit” terimine rastlanmıştır. İstanbul’da 1582 yılında faaliyet gösteren biri ‘Basmacılar’, diğeri ‘İpek Basmacıları’ olarak adlandırılmış iki esnaf loncasının varlığı, Sultan III. Murad’ın şehzadesi Mehmet’in sünnet düğünü şenlikleri esnasında geçit yapan esnafı tasvir eden minyatürlerle de belirtilmektedir. (Mahir, 2011:2)

Osmanlı döneminde Anadolu’da farklı yerlerde de yazmacılığın yapıldığı yine kayıtlar da belirtilmiştir.1680 tarihli Narh Defterinde Beyaz Kastamonu boğası üzerine basma yasdık, adı geçmektedir. Ayrıca, Halep basma yasdığı ve Halep astarı üzerine basma yasdıktan bahsedilir ki, baskı işinin kalın kumaşlar üzerine de yapıldığını gösterir. (Tezcan, 1993:23) Yemen’den gelen “beyaz yemeni bafte bogası”, “Çine tülbendi”, “Behrampüri yemeni” ve “taklidi yemeni”den yine Narh Defterinde bahsedilmektedir. Yorgan da yapılan yemeniden “ kırmızı üzerine Selimşahi perde yemeni bogası “ diye de bahsedilmektedir.” (Kütükoğlu, 1983:131-142-173)

Yazmacılığın özellikle İstanbul’da çok bol ve zengin çeşitleri yapılmıştır. 18. yüzyılda İstanbul tarihini yazan İnciciyan bu konuda şöyle der: "Yeni icad edilen nakışla basmalara ait imalâthane, Kuzguncuk’da kurulmuştur. Kurucusu Serkis Kalfa olup; bu yeni çeşit basmaya “Serkis kalfa basması” adını verilmiştir. İmalâthane Üsküdar’a nakledilmiş olup, torunları ve diğer meslektaşları tarafından işletir". (İnciciyan, 1956:108)

Aynı kitabın bir başka yerinde; 1725’te Bebek semtinin III. Ahmed’in veziri Sadrazam İbrahim Paşa tarafından temizlendiğinden bahsedilir. Orada Türklerin ve Yahudilerin ev yaptığından, burada bulunan Basmacılar kârhanesi de bu sırada kalkmıştır. Rengârenk ve nakışlı yemeni imâl eden basmacıların büyük kısmı şimdi Langa Yenikapısında, bir kısmı da Üsküdar’da olduğuna dair bilgi verilir. (İnciciyan, 1956:162)

Osmanlı döneminde yazmacılık sarayda en üst seviyeye ulaşmıştır. “Sultan III. Selim (1789-1807) de muslinler (pamuklular) üzerine desen yapan bir sanatkâr olarak tanınır. Topkapı Sarayında ipekli kumaşlar üzerine baskı tekniğiyle desenlendirilmiş çok güzel kumaşlar bulunmaktadır. Sultan III. Murad (1574- 1595) devrinde hazırlanmış bir Sûnamede esnaf alayının geçişini gösteren minyatürde, basmacı esnafı da vardır. Ellerindeki kalıplarla düz kumaşların üzerine, kendi tarifleriyle: "altın ve gümüş hal- ledüp ziba renk ve şekiller" basmaktadırlar. Bu baskı işi 17. ve 18. yüzyıllarda kalıpla bazı motiflerin basılması şekline dönüşmüştür. Saray basmacılığı yerel basmalara nazaran malzeme yönünden kıyaslanamayacak kadar üstündür. Ayrıca baskı desenlerinde de farklılıklar vardır. Sarayda ipeklerin üzerine altın ve gümüş tozlarıyla eritilip basılırken, halkın kullandıkları pamuklular üzerine canlı ve renkli yaprak, çiçek desenleriyle basılmıştır.” (Tezcan, 1993:23)

Anadolu’da basılan yazmalar saray dışında, tüm yurttta gerek erkek, gerekse kadınların günlük kullandıkları eşyalar arasında her zaman yer almıştır. Osman Hamdi Beyin 1873 Viyana Fuarı için Osmanlı topraklarındaki halk giyisilerini araştırıp belgelediği ”Elbise-i Osmaniyye” isimli kaynakta da görülebileceği gibi, bir çok yörede başa bağlanan yemeniler kadınlarda başörtüsü, erkeklerde ise kavuk örtüsü çevresi olarak kullanılmıştır. (Şekil 2.27., Şekil 2. 28. ve Şekil 2.29.)



Şekil 2.27: Anadolu'da müslüman kadın ve erkeğine ait zengin geleneksel kostüm ve başlarındaki baskılı yemenileri-Çanakkale çevresinden-1870

Kaynak: Osman Hamdi Bey ve M. Launay, (1999). *1973 Yılında Türkiye'de Halk Giysileri- Elbise-i Osmaniyye*, E.Üyepazarcı (Çev.) İstanbul:Sabancı Üniversitesi-Aksoy Matbaacılık, s.165



Şekil 2.28: Haçinli (Saimbeyli) erkek, Tarsus yöresinden Müslüman kadın ve Adana yöresinden Müslüman erkek (sağ) başlarında fesin üzerine bağlanmış geniş çiçek desenli yemeniler

Kaynak: Osman Hamdi Bey ve M. Launay, (1999). *1973 Yılında Türkiye'de Halk Giysileri- Elbise-i Osmaniyye*, E.Üyepazarcı (Çev.) İstanbul:Sabancı Üniversitesi-Aksoy Matbaacılık, s.366



Şekil 2.29: Üsküdarlı Bulgar Kadını, Manastırlı Rum köylüsü ve Manastırlı Rum köylü kadını-
Manastırlı Rum köylü kadınının başındaki çiçekli boyalı çember yemeni

Kaynak: Osman Hamdi Bey ve M. Launay, (1999). *1973 Yılında Türkiye’de Halk Giysileri- Elbise-i Osmaniyye*, E.Üyepazarcı (Çev.) İstanbul: Sabancı Üniversitesi-Aksoy Matbaacılık, s.52

DESTİMÂL KALIPLARI

Topkapı Sarayı Müzesi’nde bulunan “Destimal Kalıpları” Türk yazmacılık sanatı içinde önemli ve ayrı bir öneme sahiptir. Dest-mâl, Farsça bir kelimedir. El silecek bez, elbezi, el silmeğe özgü küçük havlu, yağlık, mahrama, peşkir, mendil anlamına gelir. Konuyla ilgili diğer anlamı ise, geleneksel bir törenle her Ramazanın on beşinde, Topkapı Sarayı’nda yapılan, «Hırka-i Saadet Ziyareti» sırasında, Padişah tarafından kendi eliyle, devlet erkâm, din büyükleri, âlimler, Sarayın ileri gelenleri

ile Harem-i Humâyûn'a verilen mendil büyüklüğündeki tülbentin adıdır. (Kaya, 1988:100)

DESTİMÂL KALIBI, *Destimâl* adı verilen tülbentlerin yazılarının kalıbıdır. Bu kalıplar birer yazma kalıbıdır. Ancak, bu destimâllerin üretiminde kullanıldıkları için kutsal bir değer taşırlar. Genellikle ıhlamur ağacındandır. Kalıplar, yazının zemini oyularak hazırlanmıştır. Destimâl kalıpları, gerek hat gerek form olarak çeşitlilik göstermektedir. Hat çeşidi çoğunlukla talik, ayrıca sülüs, celî sülüs'dür. Yuvarlak, beyzî, dikdörtgen, kenarları hafif yuvarlatılmış üçgen, kare gibi kullanılan yere göre farklılık gösteren değişik formlara sahiptirler. Topkapı Sarayı Müzesi, Silahlar Hazinesi'nde bulunan *destimâl* kalıpları iki ana grupta toplanabilir.

1. Hırka-i Saadet'i dışardan ziyarete gelenlere verilen destimâllerin kalıpları:



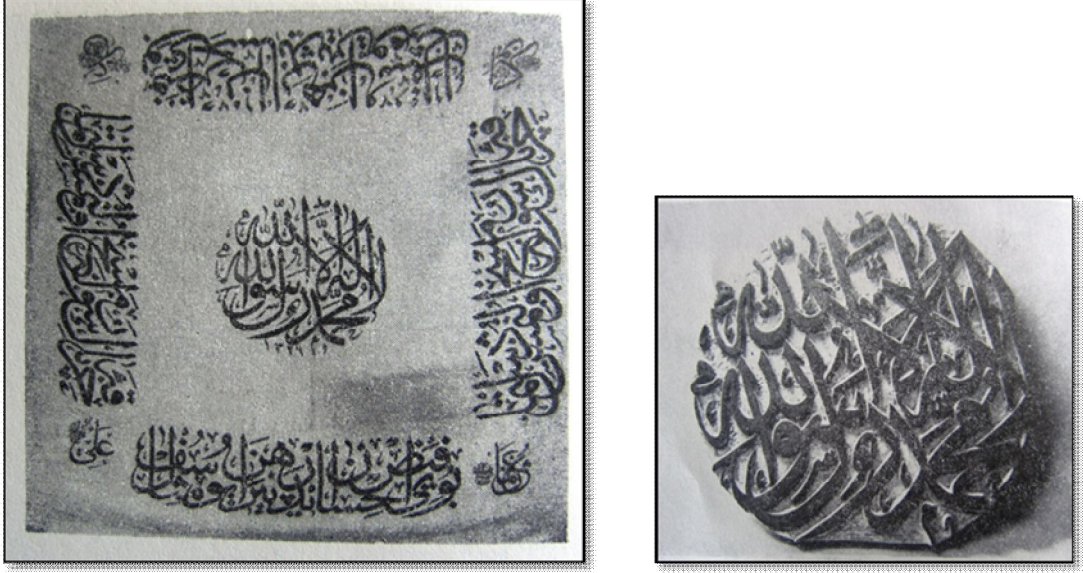
Şekil 2.30: Hırka-i Saadet'i dışardan ziyarete gelenlere verilen destimâl örneği ve kalıbı

Kaynak: Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı*, (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.105

İlk grubu oluşturan bu kalıplar, koleksiyonun çoğunluğunu oluşturur. Aynı yazıları içeren kalıpların birden fazla oluşu, bunların imâlâtı baskı işlemini hızlandırmak amacıyla yapıldıklarını gösterir. (Kaya, 1988:104)

2. Hırka-i Saadet' i sarmak için özel olarak basılan destimâllerin kalıpları:

Bu destimâller, Hırka-i Saadet'i sarmak için büyük ölçüde ve özenle yapılmışlardır. (Kaya, 1988:108)



Şekil 2.31: Hırka-i Saadet' i sarmak için özel olarak basılan destimâl örneği ve kalıbı

Kaynak: Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı*, (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.112

Yazmacılık sanatında desen ve kompozisyonlar, Türk süsleme sanatının karakteristik özelliklerini taşırlar. Selçuklu sanatının geleneksel çizgisini sürdüren sanatçıların, İslam dininde insan ve hayvan figürlerinin resmedilemesinin yasak olmasından gelen zorunlulukla, doğadan etkilendikleri görülmektedir. Bu anlayışla doğadaki çiçek ve bitkileri hayal güçleriyle farklı yorumlamışlar ve yeni süsleme motifleri geliştirmişlerdir. Yazmacılık sanatı da bu yeniliklerden etkilenmiş ve Osmanlı sanat dallarında çok kullanılan, kıvrık dallardan oluşan Rumi ve Hatayi uslupları da yapılan yazmalarda sıkça kullanılmıştır. (Şekil 2.32)

Yazmalar motiflerini diğer Türk el sanatlarında olduğu gibi doğadan almaktaydı. En çok işlenen çiçek, yaprak ve meyve motifleriydi. Kuş, balık, dört ayaklı hayvan, insan figürleri, manzara ve kalyonlara, geometrik formlara az rastlanmaktaydı. Reyhan Kaya'ya göre; "Türk yazmacılığında, desenlerin yüzey kompozisyonları kullanıldıkları amaca göre ayrıcalık göstermekle beraber, tüm kompozisyonlarda rahatlık ve akıcı bir düzen hakimdir." (Kaya, 1988:75) Bir yüzeyin kenar bordürü ile çevrilmesi esas yazma prensiplerindendi. Çiçek

motiflerinden güller, haşhaş, sümbül veya yabani çiçekler, dal ve yapraklar, tabiattan ayrılmayarak stilize edilmişti. (Akbi1, 1970:29-30)



Şekil 2.32: Rumi ve Hatayî kompozisyonları-Vakko

Kaynak: *Vakko Eşarp, Dün, Bugün, Yarın...* (2014). Promat Basım ve Yayınevi, İstanbul, s.49

Gerek Anadolu'da gerekse Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olan İstanbul'da "Yazma" Türk ve gayrimüslim halkın da, hayatında önemli bir yer teşkil etmiştir. Yazmacılık sanatında gayrimüslim Türklerin de çalışmalarına rastlanmaktadır. Özellikle Ermenilerin, bu sanat dalına olan katkıları belirli şekillerde görülmekteydi. (Kaya, 1988:46)

Bu sanat dalının ürünleri yemeni, yastık örtüsü, yorgan yüzü, seccade, bohça,, mendil, sedir örtüsü, kavuk örtüsü olarak kullanılmasının yanında halk ozanlarının türkü ve koşmalarına da konu olmuştur. Anadolu'daki yazmalar Anadolu insanının yaşantısını desenleri, motifleri ve renkleri kullanarak sözsüz bir dil ile aktardığı kültürel bir miras olmuştur. Anadolu'da çok eskilerde bazı evlerde kadınların kendi zevk, düşünüş ve duygularına göre baskı yazma yaptıkları ifade edilmektedir. Türkülerde duygular nasıl işlenip diğer kişilere aktarılıyor ise, aynı duyguları

yazmalarında da göstermeyi başarmışlardır.(Üçok,1987.31)Şekil 2.33.de görüldüğü gibi boyalarının birbirine geçmemesi için kağıt içersine konularak satılan yazmalar, sünnet, düğün yada nişan davetiyesi olarak da kullanılmışlardır.

Anadolu'da hala kızların çeyizinde önemli bir yer teşkil eden yazmalar, maalesef eski özelliğindeki estetik ve güzelliklerinden yoksundur. Genellikle serigrafi olarak basılan bu yazmalarda, eskiden kullanılan pamuklu ince dokumalar yerine sentetik içerikli kalın kumaşlar kullanılmaktadır. Bu durum bu sanat dalının soyluluğunun ve güzelliğinin yitirilmesine sebep olmaktadır. Bu nedenle günümüzde yazmacılık sanatı kaybolma tehlikesi ile karşı karşıyadır.



Şekil 2.33: Kağıt içine konularak satılan bir yazma örneği

Kaynak: Hacivat Osmanlı Kumaş ve Antikacı

2.2.1.1. İstanbul Yazmacılığı

Anadolu'nun çeşitli yerlerinde uygulanan yazmacılık sanatının en güzel örneklerini 16.- 17. ve 18. Yüzyıllarda İstanbul yazmacılığında görebilmekteyiz. Sula Bozis İstanbul'daki yazmacılık için;

“İstanbul'a gelince, şehirdeki yazma atölyeleri boğazın iki yakasındaki köylerde ve eski kerrtin Yenikapı (Vlanga) semtinde kümelenmiş bulunuyordu. Osmanlı İmparatorluğunda yazmacılık Ermeni kalıp oymacılarıyla başlar ve gelişir. İstanbul'daki ilk matbaa da, tarihçi P. İnciciyan'a göre, 1567'de mesleği Venedik'te öğrenen Tokatlı Abgar Tıbr tarafından kurulur.” (Bozis, 1993:138) diye ifade eder.



Şekil 2.34: Hurma ağacı motifli bir kalıp (sol) ve motifin gövde kısmı (sağ),
“Kandilli, eski İstanbul”

Kaynak: Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı*, (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.145

Evliya Çelebi İstanbul yazmacılarını ise birkaç grup halinde tanımlamıştır. İlk esnaf grubu “*Esnaf-ı basmacıyan-ı yastık*”, dükkan 15, neferat 55, nefli ve katranlı güna gun boyalar ile münakkaş yastıklar ve sofralar ve perdeler ve satranç bezleri basup dükkânlarında bu kâr ile ubur iderler. Amma latif musanna kârdır kim ne kadar yıkasan nakşı mütegayyir olmaz bir kârdır” şeklinde anlatılmış; ikinci grubun “*Esnaf-ı basmacıyan-ı çit*” olduğu, bu grubun “dükkan 25, neferat 100” kadar oldukları belirtilerek, ”bunlar ekseriya bekârhone odalarında Tokad ve Sivas Ermenileri ve Acem ve Hindi basmacılarıdır kim sihr-i i'caz yorkan yüziyle ve çarşafar ve perdeler basarlar...” şeklinde tanımlanmıştır. (Mahir, 2011:2) Üçüncü yazmacı esnafı grubu ise “*Esnaf-ı nakkaşan-ı yağlıkçıyan*” olarak tanıtılmış, “dükkan 20, neferat 25, Bunlar yumayun bezler üzerine siyah kalemler ile makreme ve çarşafar ve yasdıklar ve peşkirler üzre nakş iderler” şeklinde

belirtilmiştir. Evliya Çelebinin bize verdiği bu bilgidен o dönemde İstanbul'da 20 dükkânda 20 usta ile bu sanatın icra edildiği öğreniliyor.” (Kaya, 1988:50)



Şekil 2.35: Kandilli “kalem işi” yazmalardan yıldız çiçekli bir yorgan

Kaynak: Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı*, (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.157

İstanbul'daki "basmacı esnafı" ile ilgili ilk belgelerden biri, III. Murat döneminde (1574-1595), İbrahim Paşa Sarayı'nda. Şehzade III. Mehmet'in sünnet düğünü kutlamalarına katılan basmacı loncası ile ilgili *Surname* deki minyatürdür. (Şekil 2.36) Hipodrum 'daki resmi geçitte, lonca üyeleri ellerindeki kalıplarla kumaş üzerine baskı yaparak, padişahın önünden geçer. (Mahir, 2012:2)



Şekil 2.36: İpek Basmacıları Esnafının Geçidi, *Surnâme-i Humayun*, 1582, Minyatür Detayı,

Kaynak: Mahir, B. (2012). Geleneksel Tokat Yazmacılığı, Sinop: *Uluslararası Türk Sanatları Sempozyumu Bildirisi*, Kasım - (Atasoy, N. (1997). *1582 Surnâme-i Humayun Düğün Kitabı*, İstanbul)

Fatma Pamir Akbil İstanbul’ da belli bölgelerde gelişen yazmacığın sebebini; “Boyasının tespitinde bol tuzlu suya ihtiyaç gösterdiğinden İstanbul’da Yeniköy, Kandilli, Üsküdar, Samatya, Yedikule gibi deniz kıyısı semtlerde atölyeleri vardır.” şeklinde açıklamaktadır. (Akbil, 1970:29) Boyandıktan sonra deniz suyu ile yıkanan yazmaların boya ve desenlerinin özellikle daha iyi korunduğunu söyleyen Prof. Özbel’ de, İstanbul yazmalarının içinde en makbulünün Kandilli yazmaları olduğunu belirtmişti. (Üçok, 1987:31)



Şekil 2.37: Üsküdar yemeni kalıp örnekleri

Kaynak: *On Bin Türk Motifi Ansiklopedisi*. (2004). İstanbul: Gözen Yayınları, s.173

19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başlarında, İstanbul'un sanat dallarını konu alan bir eserde, yazmacılık sanatından etraflıca bahsedilir. "Yazmacılık işine kalemkar denir. Kalemkar kumaş üzerine resim yapmaktır. Bunlar başlı başına bir sanat eseridir. Bunu yapan sanatkârlar Boğaziçi'nde Kandilli, Kuzguncuk ve Arnavutköy'de otururlar. Baş örtüsü olarak kullanıldığı gibi, yatak örtüleri için kullanılan ve daha kalın kumaş üzerine yapılan kalemkarlar da vardır. Bunların taklitleri; Samatya, Yenikapı, Kumkapı'da yapılmaktaydı". (Tezcan, 1993:23)



Şekil 2.38: Eski İstanbul “Üsküdar” yazması, yorgan yüzü. Boyutlar: 190 x 200cm

Kaynak: Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı*, (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.157

İnciciyan Boğaziçi Sayfiyeleri adlı kitabında Kuzguncuk’taki yapılan yazmacılık için yazdığı şiirde;

“Ermenilerin’de iş yerleri var

Güzel dokuma yapar, hazırlar.

Yazma işlenir renkli resimli

Hem güzel, hem de kaliteli.

Belki de Üsküdar’dan gelmiş

Adını ise yapandan almış

Yalnız baharda açmaz o çiçek

Bahar ve güz solmaz üstelik” (İnciciyan, 2000:81)

diye bahsederken Kuzguncuk’ta yapılan yazmacılığın Üsküdar’dan etkilendiğinden de bahsetmekteydi.



Şekil 2.39: Üsküdar yemeni kalıp örnekleri

Kaynak: *On Bin Türk Motifi Ansiklopedisi*. (2004). İstanbul: Gözen Yayınları, s.195

İstanbul yazmalarında, geleneksel bir zevk eğitiminden doğan, ince ve hassas bir duygu ve derin sanat görüşü içinde, tüm doğa güzelliklerinin kumaş üzerine aktarıldığı dikkat çekmektedir. Sanatkârın gerek renk ve gerek kompozisyon bütünlüğünü düzenlemekteki ustalığı, yazmaların her türünde başarılı bir şekilde belli olmaktadır. İstanbul'un o çağlarda Osmanlı İmparatorluğunun başkenti «Dersaadet» olması, sanatçının zevkine yeni katkılarda bulunmakla beraber, öte yandan çeşitli sanat akımları çevresinde yaşamasını da sağlamıştı. (Kaya, 1998:81)

Eski Kandilli yazma atelyelerinden kalan kalıplar arasında Osmanlı sanat dallarında çok kullanılan Rumi ve Hatayi üsluplarıyla oyulmuş kalıplara rastlanmaktadır. Baskı sanatının öbür klâsik ve halk sanatı türlerinin desen ve kompozisyonlarından esinlendiği görülmektedir. Örneğin, Türk el işlemleri motifleri ile çini süslemelerindeki desenlerin benzerlerine yazma sanatında da

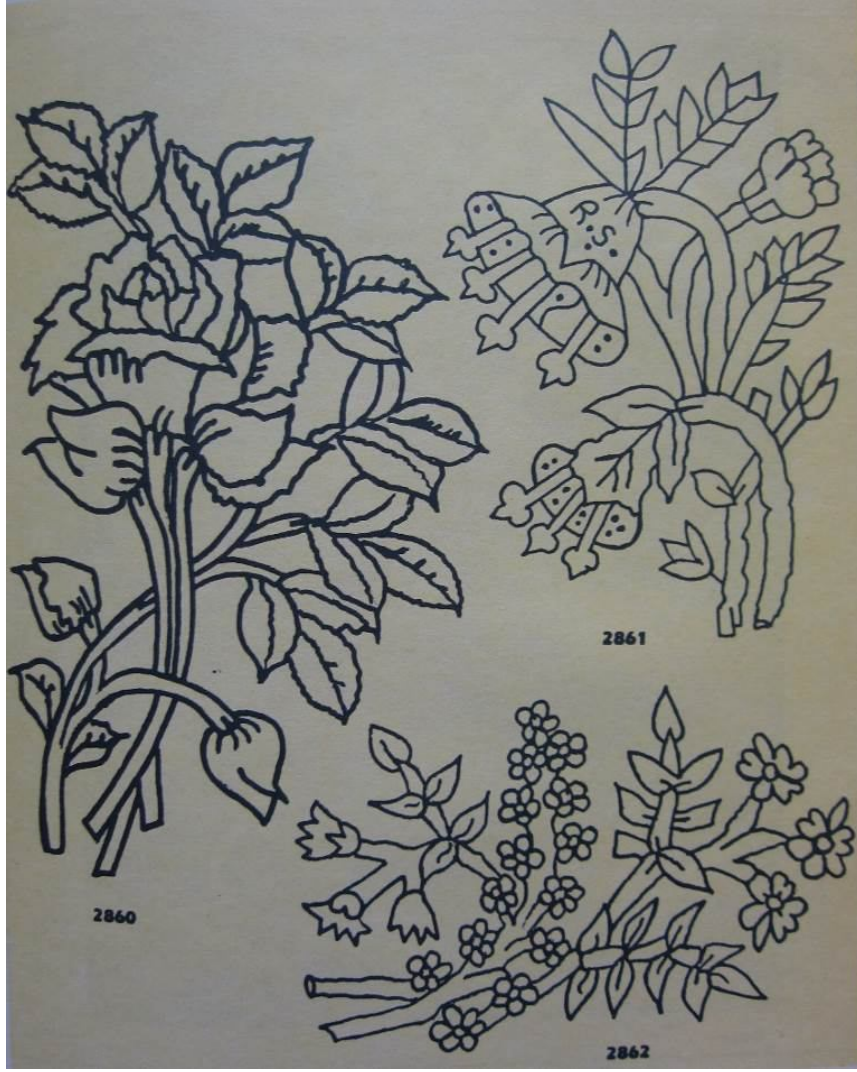
rastlanmaktadır. Çini süslemelerinde çoğunlukla kullanılan lâle ve karanfil motifleri değişik şekillerde yazmacılıkta da kullanılmıştı. İstanbul yazmaları Boğaziçi, Kandilli, Yeniköy ve Üsküdar yörelerinin ürünleri olmak üzere, desen ve kompozisyon yönünden bu halk sanatı türünde görülen en canlı ve tipik örnekleriydi. (Kaya, 1988:81)



Şekil 2.40: Yazma basılmış ve sırma işlemeli Kandilli yağlık (Manchester kumaş)-
Tahmini yaşı 180-200 yıllık-50 x 120cm

Kaynak: Hacivat Osmanlı Kumaş ve Antikacı koleksiyonu - Bursa (İbrahim Koca)

Bu yazmalarda genellikle çiçekler yapraklarla bezenmiş olup, bir sap üzerinde grup halinde veya serbestçe serpiştirilmiş olarak kumaşın bütün yüzeyine dağıtılmışlardı. Çoğunlukla simetrik kompozisyonlar dikkati çeker. Bu kompozisyon içinde köşe motifleri bulunur, bunlar çoğu zaman rahatça ve birbirlerinden aralıklı olarak yerleştirilmişlerdi. Bugün bir kısmı müzelerde, diğerleri özel koleksiyonlarda bulunan dokümanlara göre İstanbul yazmalarında; batik tekniği ile renklendirilmiş sırma işlemeli başörtüsü ve yağlıklar, yas mendilleri, yorgan yüzleri, bohçalar, başörtüsü (yemeniler), yasdık yüzleri ve seccadeler olmak üzere farklı gruplarda ortak yönlerle yapılmaktaydı.



Şekil 2.41: Üsküdar yemeni kalıp örnekleri

Kaynak: *On Bin Türk Motifi Ansiklopedisi*. (2004). İstanbul: Gözen Yayınları, s.309

2.2.1.2. Kokonali Yazmalar

Osmanlı döneminde İslam dini gereğince motif ve desenlerde getirilen sınırlandırmalara karşın “Osmanlılar topraklarında birlikte yaşadıkları Hıristiyan ve Musevi azınlığın inançlarına saygı duymuşlar onların sanat anlayışlarına da karışmamışlardır. Yemeniler azınlıklar tarafından da kullanılmış ve onlar için üretilmiş figürlü yemenilere engel olunmamıştır.” (Tezcan,1996:27) Boğaziçi yazma atölyelerinde üretilen çiçek ve dal motifli yazmalar dışında, İmparatorluğun Hıristiyan kadınlara yönelik, çiçekli motiflerle birlikte kadın figürleriyle bezenmiş değişik bir yazma türü de 1922'ye kadar üretilmekteydi. (Bozis, 1993:140) Bu yazmalar dört köşesinde yer alan kadın figürü nedeniyle "kokonali" yazma adıyla bilinirdi. “Kokona” sözlükteki anlamı ile “eskiden Hıristiyan kadınlara verilen bir

isim “olmasının yanında “saçını başını örtmemiş kadın” anlamını da taşımaktaydı. (Kaya, 1988:92) (Rumcada kokona: hanımefendi). Kalıp-kalem tekniğiyle yapılan bu yazmalar için Sula Bozis;

“Yüzyılımızın başında en ünlü kokonali yazma atölyesi Papazyan'ındı. Yeniköy ve Üsküdar atölyelerinde, özellikle Yuvanidis'in atölyesinde kızı A. Melitoğlu'nun anılarında değindiği gibi kokonali yazma üretildiğini biliyoruz. Kokonali yazmalar, kalemkâr yazmalar gibi, halk resmi geleneğini sürdürür. Günümüzde çok ender rastlanan bu kokonali, kuş ve aslan motifli yazmaların Boğaziçi'nin hangi atelyelerinde yapıldığı henüz bilinmemektedir.” (Bozis, 1993:140) diye ifade etmektedir.

Kokonali yazmalarda yer alan figürlerde genellikle kadınlar ve erkekler geleneksel Orta Anadolu giysileriyle görülür. Çocuk figürleri ise büyüklerin küçük bir kopyasıdır. Kokonali yazmalardan dönemin moda ve giysilerine ait ipuçları, yaşayış ve kültürlere ait izler ile çeşitli sanat kollarından etkilere de rastlanmaktadır



Şekil 2.42: Kokonolu Yazma ve örneği ve köşe detayı

Kaynak: Bozis, S. (1993). Kokonali Yazmalar. *İstanbul Dergisi*, Ekim, s.137



Şekil 2.43: Yeniköyden Kokonolu bir yazma-Balkan savaşı dönemi

Kaynak: Bozis, S. (1993). Kokonalı Yazmalar. *İstanbul Dergisi*, Ekim, s.139



Şekil 2.44: Kokonolu bir yazma-Genç kıza çiçekle eğilen bir delikanlı

Kaynak: Bozis, S. (1993). Kokonalı Yazmalar. *İstanbul Dergisi*, Ekim, s.139



Şekil 2.45: Kokonolu bir yazma-Bayan Eliso'ya ait

Kaynak: Bozis, S. (1993). Kokonalı Yazmalar. *İstanbul Dergisi*, Ekim, s.138

Osmanlı topraklarında yer alan Balkanlar'da yazmacılığın yapıldığına dair herhangi bir kaynağa ulaşılamasa da Şekil 2.46'da belirtilen yazma kalıbının Üsküp'e ait olması bir dönem bu bölgede de yazmacılığın yapıldığını bizlere göstermektedir.



Şekil 2.46: Üsküp'e ait bir yazma kalıbı ve arkada yer alan tutamakları

Kaynak: Hacivat Osmanlı Kumaş ve Antikacı koleksiyonu-Bursa (İbrahim Koca Koleksiyonu)

2.2.1.3. Elazığ Çit Baskıcılığı

Elâzığ ve çevresinde “başörtüsü, yazma ve basma” karşılığı olarak “çit” sözcüğü kullanılmaktadır. Elâzığ’da çit üzerine yapılan tahta kalıpla kumaş baskı işlemi “çit basma” ve buna ilişkin sanat dalı da “çitçilik” şeklinde yerel adlandırma ile bilinmekte ve tanınmaktadır. (Kaya, 1988:62)

Elâzığ çit baskıcılığı, eski Harput (Elâzığ) kökenli bir halk sanatıdır. Harput’ta bu sanat kolu Süryanilerle başlamıştır. Kumaş baskıcılığının Türkiye tarihi araştırıldığında, bu sanat dalında Müslüman olmayan Türklerin çalışmalarına rastlanmaktadır. Özellikle Ermeniler ve Süryanilerin yazmacılık sanatına katkıları belirgin bir şekilde görülmektedir. (Kaya, 1988:46) Elazığ’da bu sanatın 200 yıllık bir geçmişinden söz edilmektedir. Son yıllarda çeşitli nedenlerle yapılamayan bu sanatı, Elâzığ’da sayıları giderek azalan Süryani aileleri içerisinde, bugün sadece bir aile sürdürmektedir. (Görgünay ve Kutlu, 1982: 10)



Şekil 2.47: Elazığ Çit baskısında kullanılan bir göbek (orta) motifinin iç dolgu (solda) ve kontur kalıpları

Kaynak: Görgünay, N. ve Kutlu, M. (1982). Elazığ Çit Baskıcılığı, *Türkiyemiz Dergisi*. Sayı 37, s.13

Elâzığ’da basılan çitler teknik yönden “kalıp baskı” gurubuna girmektedir. Renklendirme yönünden ise, çoğunlukla tek tip “karakalem” çitler basılmaktadır. Kalıp baskı tekniği ile basılan çitleri eskiden başörtüsü (yazma), yorgan yüzü, sofranın örtüsü, yatak örtüsü, bohça, geyme (erkek gömleği) ve elbiselik kumaşlar oluşturmaktaydı. Bugün ise, sofranın örtüsü, sedir örtüsü, bohça, peçete, namaz seccadesi gibi örnekler basılmaktadır. Giyim ve ev donanımı eşyası olarak kullanılan bu baskılı

çitlerin yanı sıra, “keklik alacası” ve “maşraf”lar (yükçük örtüsü, çarşaf) da basılmaktadır.¹ (Görgünay ve Kutlu, 1982: 12)



Şekil 2.48: Elazığ Çit baskısına bir örnek

Kaynak: Görgünay, N. ve Kutlu, M. (1982). Elazığ Çit Baskıcılığı, *Türkiyemiz Dergisi*. Sayı 37, s.10

Elâzığ baskılı çitlerinde temel renkler olarak, beyaz fon üzerine siyah ve kırmızı renkleri görmekteyiz. Çoğunlukla kırmızı renk, kontur (çevre çizgileri) olarak basılmış siyah figürlerin içinin renklendirilmesinde kullanılmaktadır. (Şekil 2.48) Motiflerin büyük bir kısmı doğadan alınmıştır. En çok işlenen desenler; çiçek türleri, yapraklar ve dal motifleridir. Bunlardan başka kompozisyonlarda; kuş (serçe, kumru, güvercin, keklik, kartal), horoz, kurt, geyik, arslan, deve gibi hayvan figürlerinin yanı sıra insan figürleri de görülmektedir. (Görgünay ve Kutlu, 1981: 217) Sofra örtülerinin çoğunda diğer yörelerden farklı olarak “Afiyet olsun”, “Bereketli olsun”,

¹ Keklik alacası: keklik avında kullanılan bir tür yazmadır. Bez üzerine basılan desenler, kekliğin kanat altı ve göğsündeki doğal görünümünden yararlanılarak yapılır. Desen ve kompozisyon, iç içe geçmiş daireler, serpme nokta ve yıldızlar, uzun kıvrımlarla karışık bir düzen içerisindedir. Keklik avında tahta çitalara gerdirilen bu bezin arkasına saklanan avcı, desenlerin kekliğin gözünü almasından yararlanarak yanına yaklaşan kekliği avlar. Bu tür keklik avına yörede “çit avı” denmektedir. Bu avlanmada, görünmeyen bir yere içinde keklik bulunan bir kafes yerleştirilir. Kafeste öten kekliğin sesi ile uzaktaki diğer kekliklerin av sahasına gelmeleri sağlanır.”

“Safa geldiniz” (Şekil 2.49) tarzında yazılar vardır. Günümüz Elazığ yazmaları (çitleri) renk özellikleri açısından Kastamonu yazmalarına benzerlik göstermektedir.



Şekil 2.49: Sofra örtüsü-Elazığ

Kaynak: Görgünay, N.ve Kutlu, M. (1982). Elazığ Çit Baskıcılığı, *Türkiyemiz Dergisi*. Sayı 37, s.14

2.2.1.4. Malatya Bervanik Baskıcılığı

Bervanik, Malatya yöresi geleneksel kadın giyiminde önlük olarak kullanılan parçanın yöresel adıdır. Halk arasında peştemal, önlük, peşkir olarak da tanınır. Kumaşların boyası “indigo” denilen bir çeşit çivit boya ile yapıldığı ve mavi bir renk elde edildiği için “mavi baskı” da denilmektedir. (Bedük, 1992:55)



Şekil 2.50: Bervanik mavi baskı kalıpları-Malatya

Kaynak: Bedük, G. (1992). Malatya Bervanik Baskıcılığı, *Kültür ve Sanat Dergisi*. Aralık, s.55

“Bervanik” baskısı desenleme işlemi tahta kalıplar ile yapıldığından “yazma sanatı” na, deseni kumaşa geçiren madde olarak balmumu kullanıldığı için de “batık” sanatına benzemektedir. Bu özellikleri içinde toplayan el sanatlarımızdan biri olan “Bervanik” üretimi halen Malatya yöresine özgü bir yazma sanatı olarak bilinmektedir.

Bervanik baskı yoğun uğraş ve sabır isteyen, bir çok işlem gerektiren zahmetli, ağır bir yöntemdir. Öncelikle balmumu ve parafin karışımına batırılan kalıplarla desenleme yapılır. Desenleme işleminden sonra birkaç kez indigo boyaya batırılan kumaş güneşte kurutulur. Güneşte kuruyan kumaşa mavi renk böylece sabitlenir. Kuruyan kumaş üzerine eksik kalan desenler tekrar basılarak baskı işlemi tamamlanır. Lacivert renk alınca (boyaya on kez batırılır) en son olarak mumunun çıkması için kaynar suda yıkanır. Mum çıkarılan bez tekrar kaynar suda deterjanla yıkanarak güneşte kurutulur ve etrafı dikilir.



Şekil 2.51: Bervanik örtüsüne bir örnek (Bervanik ustası Hıdır Oral) Malatya

Kaynak: Bedük, G. (1992). Malatya Bervanik Baskıcılığı, *Kültür ve Sanat Dergisi*. Aralık, s.57

2.2.1.5. Bartın Yazmacılığı

Yazma basmacılığını, Bartın'a 1800 yılında Trabzon'dan gelen, Dursun Dede (Dursun Ofluoğlu) getirmiş ve kendisi 20 yıl kadar burada yazmacılık yapmıştır. Ölümü ile 6-7 yıl ara verilen yazmacılık sanatına, daha sonra bir Ermeni usta tarafından devam edilmiştir. 1940 yılına kadar bu ustanın yürüttüğü yazmacılık, bu tarihten sonra yine beş yıllık bir boşluk bulmuştur. 1945'lerde Bartın'a yerleşen Davit Satar adlı başka bir Ermeni usta bu işi yürütmüştür. Şimdi Bartın'da bu işi yapan kişilerin de ustası olan Davit usta, 1952 yılında Bartın'dan ayrılmıştır. (Kars, 1984:249) Onun Bartın'dan ayrılmasından sonra serigrafi baskı yöntemi ile uydurma desenler yapılmış ve yazmalar bütün güzelliğini kaybetmiştir. (Öz, 2006: 64)



Şekil 2.52: Bartın yazmasından bir detay

Kaynak: Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı*, (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.198

Bu sanat, 1955 yılından 1972 yılına kadar gerçek bir el sanatı olarak yapılmaktaydı. Yani basmacılıkta kullanılan kalıplar yumuşak ağaçlardan yapılır, bu ağaçlar üzerine, bıçaklarla oyularak şekil verilir ve desenler oluşturulurdu. Kumaş üzerine de bu kalıplardaki motifler elle vurularak çıkartılırdı. Ayrıca bu sistem çalışmalarda, birçok bitkilerin kök ve tohumlarından kaynatılarak elde edilen doğal boyalar kullanılırdı.

Bartın yazmaları, diğer Türk yazmalarından ayırt edilebilecek özellikler taşımaktadır. Siyah ve beyaz zemin renklerini oluşturmaktadır. Motif renkleri kırmızı, sarı, yeşildir. Mavi Bartın yazmalarında hemen hemen hiç rastlanmayan bir renktir. Motifler az sayıdadır. Bu tekdüzeliğe rağmen Bartın yazmaları, canlı ve uyumlu renkleri, bir halk sanatçısının yüce zevkinin ürünleri olan motifleriyle sürekli olarak beğenilmiş ve aranmıştır. Bu durum, yazmaların yerel bir özellik ve güzellik taşımalarına da bağlanabilir.



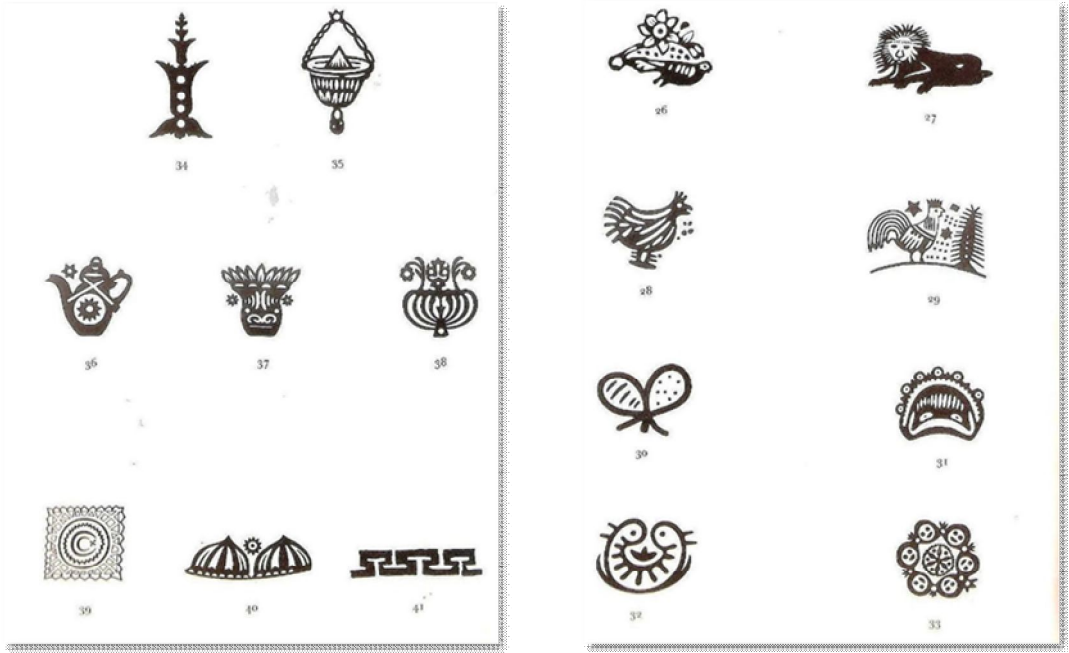
Şekil 2.53: Beyaz fon üzerine, iri renkli çiçeklerden oluşan bir Bartın yazması

Kaynak: Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı*, (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.137

2.2.1.6. Kastamonu Yazmacılık

Kastamonu bölgesindeki yazmacılık sanatının yüzlerce yıl önce bile yapıldığı söylenmektedir. Ele geçen en eski kalıp örnekleri 1920'lere ait olsa da Kastamonu da yazmacılık çok daha eski dönemlerde de yapılmaktaydı. 17. yüzyıldan kalan İstanbul Kadısı Abdurrahim Bin Mehmet'in Narh defterinde verilen işçilik ve eşya fiyatları arasında yer alan "beyaz Kastamonu boğası üzerine basma yasdık - boyu 1 endaze 5 rubu 1 girik, eni 1 endaze 1 girik 32; Urla beledisinden yasdık, kırmızı üzerine basma yasdık- boyu 1 endaze 5 rubu 1 girik, eni 1 endaze bir girik 52; sarı üzerine basma yasdık-boyu ve eni vech-i muharrer üzere 34" (Kütükoğlu, 1983:176) şeklindeki bilgiler önceleri Kastamonu'da yastık da basıldığını ortaya koymaktadır.

1962 yılında Kastamonu'da yapılan kumaş baskılarında, "Köknardan kalıplar yapılabildiği", "azamî 15-20 yıllık ağaçlardan kalıplar yapıldığı", "kalıpların ağaçların enine kesitlerinden alınan parçalardan oyulduğu" kaydedilmiştir. 1976 yılında aynı bölgede aynı konu üzerinde çalışan Kebeci ise; "Kalıp için seçilen en uygun ağaç çamdır. Kastamonu ve çevresinde kullanılan kalıpların tamamı çamdan yapılmıştır" diye ifade etmektedir. (Barışta, 1988:201)



Şekil 2.54: Kastamonu motif örnekleri

Kaynak: Barışta, H.Ö. (1988). Kastamonu'da Yazmacılık. *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, s.210

Kastamonu yazmalarında da özellikle siyah rengin hakim olduğu görülmektedir. Desen ve kompozisyon açısından karakteristik yönü, kompozisyonların genelde merkezde başlayarak dışa doğru geliştirilmesi ve daire biçimini almasıdır. (Kaya, 1988:78) Diğer süsleme ve el sanatlarında olduğu gibi yazmacılıkta seçilen konular bitkisel bezemeler, figürlü bezemeler, nesneli bezemeler, geometrik bezemeler, yazılı bezemeler ve karışık bezemeler şeklinde sıralanabilir. (Barışta,1988:202) Merkezden başlayıp, genişleyen kompozisyonlarda hayvan motifleri bitkisel motiflerle birlikte kullanılmıştır. Bu yazmalarda geyik, at, kuş ve horoz gibi hayvan motifleri gerçeğe uygun olarak yer almıştır. (Şekil 2.55)



Şekil 2.55: Safiye Kızılkaya bastığı bir sofa bezi önünde elinde bir kalıpla-Kastamonu

Kaynak: Barışta, H.Ö. (1988). Kastamonu'da Yazmacılık. *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, s.205

2.2.1.7. Trabzon'da Çembercilik

Yazmacılık sanatının Trabzon bölgesinde daha önceden de yapıldığı söylenmekle birlikte, yazılı kaynaklara ulaşılamamaktadır. Ancak bu bölgede yazmacılığın 1940-1970 yıllarında yapıldığına dair kesin bilgiler bulunmaktadır. Yazmacılığa yöre dilinde “çömbencilik” adı verilmektedir. Trabzon'da yaşayan Hatice Albayrak'ın verdiği bilgilere göre “1940'lı yılların başında Trabzon eşrafından merhum Mustafa ERKUT ve Osman ERKUT İstanbul'a giderek, Çembercilik mesleğini öğrendikten sonra Trabzon'a geri döndüler. Öğrendikleri mesleği ailelerine öğreterek Trabzon'da üretime başladılar. Aynı zamanda mesleğin yaygınlaşması ve yazmacılığın bölgede sektör oluşturması için de çaba sarf ettiler. Üretilen ürünleri başta İstanbul piyasası olmak üzere Trabzon piyasasında satışa sundular. Bölgenin “çember” ihtiyacının büyük bir kısmını ürettikleri çember ile karşılıyorlardı.”

Mustafa Erkut'un kızı Meral Yol (Erkut) ile yapılan söyleyişi de bu mesleği küçüklüğünde babasından öğrendiğini ve son 30 yıla kadar yazmacılık yaptığını ifade etmiştir. Meral Yol (Erkut) yazmacılıkta kullanılan kalıpları babasının yaptığını ve günde 600 adet yazma bastıklarından bahsetmiştir. Basılan yazmaların genellikle dikdörtgen namaz örtüsü ve kare çemberler olduğunu da belirtmiştir.

Hatice Albayrak'ın verdiği bilgilere göre de üretilen ürünler genellikle 100x100cm ebatlarında “değirmi çember “ ve 130x90cm ve 130x100cm ebatlarında “namaz başörtüsü“ olmak üzere iki ayrı ürün olarak üretilmekte, malzeme olarak genellikle mermerşahi kullanılmakta idi. Diğer bölgelerde olduğu gibi kalıplar yumuşak ve kolay şekil verildiği için ıhlamur ağacından yapılmakta idi.



Şekil 2.56: Meral Yol (Erkut) bastığı bir namaz örtüsü bezi önünde elinde bir kalıpla-Trabzon

Kaynak: Bu bilgilere Meral Yol (Erkut) ve Hatice Albayrak ile görüşmeler sonucunda elde edilmiştir. Trabzon-Akçaabat, Mart 2015

Trabzon bölgesinde yapılan bu yazmalar teknik olarak Tokat bölgesinde de yaygın karakalem tekniği olan “siyah üzerine beyaz”, “beyaz üzerine siyah (kireç baskı-söktürme)“ ile büyük benzerlik göstermektedir. Bir karakalem tekniği olan “siyah üzerine beyaz baskı”ya (söktürme) yöre dilinde “beyaz kalem çember”, “beyaz üzerine siyah baskı”ya ise “karakalem çember” adı verilmektedir.

Siyah üzerine beyaz baskı (söktürme -kireç baskı) ve beyaz üzerine siyah baskıda kullanılan boyalar, Tokat bölgesinde olduğu gibi Potasyum Karbonat, Analin ve Göztaş ile hazırlanmaktadır. Boya kıvamlaştırıcı olarak kullanılan çiriş yerine ise bu bölgede yapılan boyalara zambak ilave edilmekte idi. Boyanmış mermerşahi “çember” masanın her iki ucundaki çiviye tutturulur, kalıp, boya tezgahındaki boyaya bastırılır ve çemberin kenarından başlanarak, aynı hizada desenin devamı olacak şekilde, kalıplar çemberin üzerine bastırılırdı. Baskı işlemi tamamlanan çemberler açık alanda ve yağışsız havada koyu nefsi rengini alana kadar kurutulurdu.

Kuruyan basılı çemberler boyalarının sabitlenmesi içinse 100'erli demetler halinde deniz suyunda (Şekil 2.57) yaklaşık iki saat bekletilerek tekrar kurutulurdu.



Şekil 2.57: Denizde yıkanan çemberler-Meral Yol (Erkut) ve annesi-Trabzon

Kaynak: Bu bilgilere Meral Yol (Erkut) ve Hatice Albayrak ile görüşmeler sonucunda elde edilmiştir. Trabzon-Akçaabat, Mart 2015

Trabzon'da basılan bu yazmaların teknik özelliklerinin yanında, desen özellikleri ile de Tokat bölgesi ile büyük benzerlikler taşıdığı dikkati çekmektedir. Meral Erkut ile yapılan söyleyişi de bastıkları yazmalarda *Beş Dal*, *Su Yolu*, *Laleli*, *Üzümlü*, *Purket motifi*, *Şal deseni*, *Kedi tırnuğı*, gibi Tokat'ta da aynı şekilde isimlendirilen motif ve kompozisyonlar kullanıldığını ifade etmektedir.



Şekil 2.58: Münire Sayın'a ait yaklaşık 100 yıllık bir Trabzon yazması (kalıp-kalem)
85 x 85cm-Akçaabat-Trabzon

Kaynak: Nazmiye Aydın-Karadeniz Teknik Üniversitesi-Meslek Yüksekokulu-Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Bölüm Başkanı

Tokat'ta üretilen ve Trabzon yöresinde kullanıldığı için “*Trabzon Kenar*” adını alan yazmalar bu bölgede üretilmiştir. Bu yazmalar siyah zeminli olup, sadece kenarlara basılan sarı renk bordüründe kırmızı ve yeşil renk çiçek motifleriyle desenlendirilmekte idi.

2.2.1.8. İzmir'in Baskılı Çemberleri

İzmir ve çevresinde bugün “çember” sözcüğü kenarları oyali, üzeri baskılı kadın başörtüsünü anlatmaktadır. Çember; kadın giyim geleneğinde geniş ölçüde yer aldığı gibi, erkek giyiminde de, özellikle efe giyiminde, başa bağlanan, kenarları oyali “poşu” olarak yer almıştır. Bu bakımdan “İzmir'in Baskılı Çemberleri” Ege bölgesinde de yaygın olarak, çok eskiden beri kullanılmaktadır. (Sürür, 1980:1) Bunun yanı sıra İzmir ve çevresinde baskılı kumaşların kullanım alanları daha da

geniş olarak; mendil, yağlık, bohça, seccade, yorgan yüzü ve giysilerde yer almış olup günlük yaşam içine girmiştir.

Türklerin Anadolu'ya yerleşmelerinden sonra, özellikle Batı Anadolu'nun çok önemli bir ticaret merkezi olan İzmir'de, her türlü dokuma bez ve bunlara ilişkin toptan ve parça satım işleri Ermenilerin elinde olup, bunlar çarşıdaki büyük bir tüccar grubunu meydana getirmişlerdir. Ermenilerin daha az önemli bir bölümü de, boyacı (basmacı) olarak çalışmışlardır. (Sürür, 1980:3)



Şekil 2.59: İzmir işi oyalı çember. (Bunlar kalıp baskılıdır ve dış konturlar koyu renk, burada görülmeyen iç baskıları (dolgular) ise başka renklidir.)

Kaynak: Sürür, A. (1980). İzmir'in Baskılı Çemberleri, *Türkiyemiz Dergisi*, İstanbul, sayı:32, Ekim, s.1

İzmir'de il basma fabrikasının kurulması ile ilgili verdiği bilgilerde Ayten Sürür; "İzmir'li tanınmış bir tüccar, 1740 yılında İstanbul'a giderek, Sultan Selim'den, İzmir'de bir fabrikanın (basmahane) kurulması imtiyazı için ferman çıkarttırmıştı. Bu ferman bazı şartlara bağlanmıştı. Fabrikanın kurulduğu alan bir İstanbul camimin vakfı olarak sicile geçirilecek buna karşılık fabrika, "çember" üretimi işini 48 saat uzaklıkta bulunan bir alan içinde kendi tekelinde bulunduracaktı. Fabrikanın kurucusu olan kimse, kendisi ve mirasçıları için geçerli olmak üzere, bu çemberleri damgalama ve bunun karşılığında yirmilik her paket için belirli bir ödeme yapılması imtiyazını da almıştı." diye bahsetmektedir.

Bu dönemde şehirde kurulan on fabrikadan, yılda basma kumaş 100.000 kadar parça çıkarıldığı anlaşılmaktadır. Yine, ikisi büyük, ikisi küçük dört fabrika yılda bir milyon çember üretmiştir. Gerçekte, bu fabrikaların kullandığı kumaşların İngiltere’den büyük balyalarla getirtildiği göz önüne alınırsa, İzmir’deki üretimin yalnızca bunların boyanıp (basılıp), kesilmesinden ibaret olduğu görülür. 1740’lardan sonra kurulmuş olduğu anlaşılan 18 basma fabrikasından (baskı atelyesi) 16’sı, yerli üretimden %24 vergi alınması nedeniyle 1851 yıllarında kapanmak zorunda kalmıştır” (Sürür, 1980:7)



Şekil 2.60: İzmir işi bir baskılı çemberden detay.

Kaynak: Sürür, A. (1980). İzmir’in Baskılı Çemberleri, *Türkiyemiz Dergisi*, İstanbul, sayı:32, Ekim, s.5

İzmir’de bugün Basmane adıyla bilinen semtte kalmış iki fabrikanın yöneticileri hiç değilse %24 lük verginin yarısının bağışlanmasını istemişler ve bu da geri çevrilmiştir. İlk elli yılda başarılı bir şekilde yönetilmiş bu işletme, daha sonra İsviçre’de dokunan baskılı kumaşlarla yarışamamış ve sarsılmıştır. (Sürür, 1980:7)

İzmir çemberlerinde motif olarak daha çok çiçek ve dal örnekleri kullanılmıştır. Dış konturları için koyu renk basılan yazmaların iç baskıları ise başka renk basılmıştır. Açık ve pastel renklerin kullanıldığı İzmir çemberlerindeki renk ve kompozisyon zarif ve yalın izler taşımaktadır. Çemberlerin kenarları ise baskı renkleri ile uyumlu ve zarif iğne oyaları ile çevrilmiştir.



Şekil 2.61: İçinde “millet” yazısı olan bir çember baskı kalıbı-İzmir. Bu çemberler özellikle İkinci Meşrutiyetten sonra yapılmıştır. (1908)

Kaynak: Sürür, A. (1980). İzmir’in Baskılı Çemberleri, *Türkiyemiz Dergisi*, İstanbul, sayı:32, Ekim, s.6

2.2.1.9. Bursa Yazmacılığı

Osmanlı İmparatorluğundaki önemli konumu ile Bursa Türk kültürünün yeşerdiği ve buradan Anadolu’ya yayıldığı bir merkez olarak bilinmektedir. 14-15. yüzyıllarda “Tebriz-Bursa: Kuzey Anadolu İpek Yolu” ve 16-17.yüzyıllarda değişen “Tebriz-Bursa: Kuzey Anadolu İpek Yolu” üzerinde yer alan Bursa (İnalçık, 2008:224-222) Osmanlı tekstil ticaretinin de en önemli merkezlerinden biri olmuştur. Başka ülkelerden gelen tekstil ürünlerinin el değiştirdiği bu bölgede, özellikle ham ipek ticareti yapılmakta idi ve dokuma sanayisi de oldukça gelişmişti.

Bursa yazmalarının Osmanlı döneminde, bu bölge de yapıldığına dair yazılı kaynaklara pek fazla ulaşılamasa da, 1640 tarihli piyasada satılan malların fiyatlarını veren Narh Defterinde geçen “*Bursa Çiti*” tanımıyla. (Kütükoğlu, 1983:171) Bursa’da da yazmacılığın yaygın olduğu düşüncesine varılmaktadır. Osmanlı kıyafetleri ve takıları koleksiyoneri ve Bursa Uluumay Osmanlı Halk Kıyafetleri ve Takıları Müzesi sahibi Esat Uluumay’ın verdiği bilgiler doğrultusunda, Bursa

yazmalarının kalitesinin kumaş, desen, boyama, baskı ve incelik açısından İstanbul yazmaları ile aynı olduğundan bahsedilmektedir. Uluumay Bursa'da uzun yıllar faaliyette olan yazmacılar atölyelerinin olduğundan, bu atölyelerde ciddi üretimler yapıldığından da bahsetmiştir. Özellikle Bursa'da yapılan yorgan, bohça, peşkir ve yemeni olarak kullanılan yazmalara ait örnekler müzede yer almaktadır. (Şekil 2.62, Şekil 2.63, Şekil 2.64)



Şekil 2.62: Yorgan olarak yapılmış bir yazma örneği-Uluumay Osmanlı Halk Kıyafetleri ve Takıları Müzesi

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 2.63: Yazma bohça örnekleri-Uluumay Osmanlı Halk Kıyafetleri ve Takıları Müzesi

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 2.64: Yorgan olarak yapılmış bir yazmadan çeşitli kesitler-Uluumay Osmanlı Halk Kıyafetleri ve Takıları Müzesi

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü

Bursa bölgesine ait bir çok yerleşim yeri ve komşu illerden topladığı yazmalarını görme fırsatı veren antikacı İbrahim Koca'nın da belirttiği gibi Bursa'da çok iyi kalitede yazmalar yapıldığı ifade edilmiştir. Yapılan yazma desenleri incelendiğinde diğer bölgelerde görülen çiçek, bitki, meyve, geometrik desenlerin yanında, alışılmışın dışında motif ve kompozisyonlar da mevcuttur. Şekil 2.65 ve

Şekil 2. 66'da görüldüğü gibi göbeğe basılmış saat motifleri ve köşelerdeki Osmanlı armalı yazma deseni oldukça farklı ve dikkat çekicidir.



Şekil 2.65: Saatli yazma örneği 100cm x 100cm-Bursa

Kaynak: Antikacı İbrahim Koca'nın yazma koleksiyonundan bir örnek



Şekil 2.66: Saatli yazmadan detaylı bir kesit-Bursa

Kaynak: Antikacı İbrahim Koca'nın yazma koleksiyonundan bir örnek



Şekil 2.67: Yoğun desen ve renklerin hakim olduğu Bursa yöresine ait bir yazma örneği - 100 x 100cm

Kaynak: Antikacı İbrahim Koca'nın yazma koleksiyonundan bir örnek



Şekil 2.68: Kenara basılmamış bordürlü kalıp ile yapılmış üfürük yazma (yemeni)-Bursa

Kaynak: Antikacı İbrahim Koca'nın yazma koleksiyonundan bir örnek

Şekil 2.67'de yine Bursa bölgesinde yapılmış bu yazmada, göbekte ayrı bir motif grubu, kenarlarda ise hem bordür hem de dairesel iki farklı motifle basılmış tüm yüzeyi kaplayan yoğun bir kompozisyon dikkati çekmektedir.

Bursa bölgesinde İstanbul yazmalarındaki gibi çok kaliteli, ipek görünümünde dokunmuş pamuklu dokumalara yazmalar basılmıştır. Özellikle bu kumaşlardan basılan yemenilere halk arasında “üfürük yemeni” adı verilmektedir. Katlı olan yemeninin elle açılmasının zor olması ve üflenerek açılmasından dolayı bu adı aldığı söylenmektedir. (Şekil 2.68)

2.2.1.10. Güney ve Güneydoğu Anadolu Bölgesinde Yazmacılık

Gaziantep ve dolaylarında yapılan yazmalarda, o bölgede devam eden diğer halk sanatlarının etkisi belirli bir şekilde görülür. Örneğin; el dokumacılığında kullanılan şal motiflerinin, yazma desenlerinde biraz değişik biçimde tekrarlandığı görülmektedir. (Kaya, 1988:80)



Şekil 2.69: Gaziantep yöresinden siyah, kırmızı ve sarı renklerin hakim olduğu bir yazma örneği, Boyutlar: 80 x 90cm

Kaynak: Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı*, (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.138

Bu bölgede yapılan yazmaların diğeri bir türü de, ipekli kumaş üzerine baskı yapıldıktan sonra fon renkleri, bağlama batık “plangi” metodu ile verilmekte ve böylece yazma, desen ve kompozisyon açısından diğeriğine göre ayrı bir görünüm kazanmaktaydı. (Kaya, 1988:80) (Şekil 2.69)

Güneydoğu Anadolu bölgesinde özellikle Diyarbakırda’ da yazmacılık çok yaygın bir şekilde yapılmıştır. Diyarbakır bölgesinde yazmalarda, menekşe moru çok beğenilmiş ve kullanılmıştır.

Anadolu’da yazmacılığın gelişimine önemli katkılar sağlayan Süryaniler’ de bu sanatla uğraşan kişiler *Basmacı* olarak bilinirlerdi. Günümüzde aile isimleri olarak, hâlâ *Basmacı* ismini taşıyan birçok Süryani aile vardır. Özellikle Urfa, Diyarbakır ve Mardin’de yazmacılık Süryani aileler tarafından yapılmıştır.

Mardin’de basmacılığın (yazmacılık) varlığı 2500 yıl öncesine dayanır. Mardin’in bu işle uğraşan en eski ailelerinden birisi de 200 yıldır ressam ve basmacı olarak tanınan Süryani Şimmas Hindi’leriydi. Bu aileden gelen sanatçılar, kök boya kullanarak 2. Dünya savaşı sırasında kumaş kıtlığı olduğundan her türlü kumaşın taklidini de yapmışlardı. Bu ailenin bu gün en büyük ferdi olan Nasra Hanım, aile büyüklerinden öğrendiği basmacılık sanatını, ürettiği dini motifli örtülerle halen Mardin’de yaşatmaya devam etmektedir.

Hatay-Antakya dolaylarında yapılan yazmalarda kırmızı, beyaz ve siyah renklerin hakim olduğu görülmektedir. Hatay ilinde bulunan bu bölgeye ait Şekil 2.70’de verilen örnek eski dönemlerden günümüze kalan en güzel yazmalardan biridir. Örnekte görülen yazma tandır yorganı olarak kullanılmıştır. Kumaşın el dokuması sağlam bir ketenden dokunması günümüze kadar ulaşmasındaki en önemli etkidir. (Kaya, 1988:81) Aşındırma baskı yöntemi ile yapılan bu çalışmada desen ve kompozisyondaki dekorasyon oldukça dikkat çekicidir.



Şekil 2.70: Hatay bölgesinden yazma bir yorgan yüzü. Boyutlar: 200 x 230 cm

Kaynak: Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı*, (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.200

2.2.1.11. Yazmacılıkta Tokat'ın Yeri ve Önemi

Günümüzde yazmacılık deyince ilk akla Tokat ili gelmektedir. Tokat eski çağlardan beri Anadolu'nun önemli bir şehir merkezidir. Tokat şehir adı her ne kadar “*Tok-at*” “*besili at*” ya da “*Tok-kat*” “*surlu şehir*” anlamını taşısa da, asıl anlamının eski adı Paul Wittek'in tespit ettiği *Dokeia* “*çanak memleket*” olduğu yapılan araştırmalarda ortaya çıkarılmıştır. Tokat'ın etrafının tepelerle çevrili çukur yer anlamına da gelmesi Dokeia/ Tokat eşitliğini de kesinlikle doğrulamaktadır. (Erdem, 1986:11)

Devletlerarası ticarete büyük önem verilen Selçuklu döneminde XII.y.y'da Anadolu'yu doğu- batı, kuzey - güney istikametinde kateden iki milletlerarası ticaret yolu oluşmuştur. Bu yolların üzerinde olan Tokat'ın aynı zaman da batıyı, kuzey-güney istikametinden doğuya bağlayan ve deniz yolu ile Anadolu'yu Kırım topraklarıyla bağlantı sağlayan yolların kavşak noktası da olduğu ortaya çıkmaktadır. (Öztürk, 1986:72) Ayrıca Suriye ve Bağdat'tan kuzeye gelen yolların hepsi Tokat'tan geçmekte idi. Tournefort'a göre (Genç, 1986:147) “Tokat, küçük Asya ticaretinin bir merkezi “ sayılmakta idi.

Uluslararası ticaret yolu üzerinde olan Tokat bu konumu ile birtakım alt yapı ihtiyaçlarını doğurmuş, bir çok han, kervansaray ve kişisel ihtiyaçları karşıyan ticarethaneler bu bölgede yapılmış ve sanayi dallarının gelişmesin de önemli rol

teşkil etmişti. Bu genel ticaretin gelişimine paralel olarak Tokat'ta nalbantlık, semercilik, dericilik, dokumacılık, yorgancılık, boyama ve baskı, bakırcılık gibi yan imalat sanayi ve el sanatları da gelişmişti.

Osmanlı döneminde 16. ve 17 yüzyıllarda Tokat'ın tarihi İpek yolu üzerinde oluşunun büyük etkisi ile özellikle 17.ve 18.yüzyıllarda da oluşan bu sanayi dalların da üretim gelişmişti. (Şekil 2.71) (İnalçık, 2008:132) 16.yüzyılın ikinci yarısından itibaren bölgede üretilmeye başlanan pamuk birçok imalat sektörünün de bu bölgede gelişmesine sebep olmuştu. Tokat'ta gelişen sanayi dalları ve el sanatları içinde, şöhretini Türkiye'nin sınırları dışına kadar yaymış olan asıl önemlisi şüphesiz pamuklu ve basma imalatıdır.² (Genç, 1986: 150)



Şekil 2.71: Tarihi İpek Yolu üzerinde Tokat, 16-17. yüzyıllarda Anadolu'da İpek Yolu Güzergahı (Tebriz-Bursa: Kuzey Anadolu İpek Yolu)

Kaynak: İnalçık, H. (2008). *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, s.224-225

² Macarca'da "Tokatı" kelimesinin basma anlamında yerleşmesi, Tokat şehrinde imal edilen basmaların dünyaca ünlü olmasından kaynaklanmıştır.

Tokat tekstil sanayii üç kolda, dokumacılık, basmacılık ve boyacılıkta gelişmişti. Başlıca ihracatı, ince pamuklu bogasi (bohası), kaba pamuklu bezi (kirbas) ve renkli *basma* çeşitlerinden oluşmaktaydı. İplikten başlayıp dokuma, boyama ve basma atelyelerinin hepsi Tokat şehrinin yer aldığı köy ve kasabalarda faaliyetlerini sürdürmekte ve Tokat'tan ihraç edilmekte idi. (İnalçık, 2008:132)

Tokat'ta yapılan yazmaların kalitesi bakımından, 17.y.y. ortalarında ulaştığı mükemmelliyeti Evliya Çelebi' de dile getirmiştir. Evliya Çelebi Tokat yazmaları için. "*Beyaz pembe bezi Diyar-ı Lahor'da yapılmaz. Güya altın gibi mücelladır. Kalemkâr basma yüzü, münakkaş perdeleri gayet memduh olur...*" (Çelebi, 1999: 67) derken, Tokat'ın beyaz pembe bezinin Lahor'da bile yapılamadığını, bunların altın gibi parıldadığını, basma desenli tülbentleriyle nakışlı örtülerinin övgüye değer olduğunu dile getirmeye çalışmıştır. (Mahir, 2011:2)

17.y.y'da Kırım ve Rusya'ya kadar uzanan çok geniş bir pazara sahip olan Tokat dokuma ve basmaları aynı zamanda Avrupa'ya da ihraç ediliyordu. Hatta Tournefort'un belittiğine göre batı Avrupa'da "*Yakındoğu basmaları*" diye şöhret yapmış olan mamullerin yarından fazlası Tokat ile ona tabi görünen Amasya'daki imalathanelerden çıkıyordu. (Genç, 1986:156)

Tokat'ın yazma gelirlerinin Valide Sultan'lara "has" olarak verildiği bu dönemde, kentteki hanlarda toplu olarak üretim yapan yazmacılar, işliklerinde hazırladıkları yazmaları boyahanelere verir ve karşılığında damga vergisi öderlerdi. Bu vergiyi zorunlu kılmak amacıyla bölgede Tokat kenti dışında yazmacılık yapmak yasaklanmıştı. 1817 yılında bazı ustalar Zile ve Niksar'a gitmişlerse de 1821'de bu gibi kaçak ustaların Tokat'a çevrilmesi ve açtıkları iş yerlerinin kapatılması emredilmiştir. (Kaya, 1988: 50) Bu zorunluluk bu sanatın yoğun olarak Tokat'ta yapılmasına sebep olmuş, günümüz de sayıları azalsa yoğunlukla bu bölgede birkaç yazma ustası ile hayatta kalmaya çalışmaktadır.

1831 yılında Rusya ile yapılan ticaret antlaşmasında ihraç edilecek mamul maddeler arasında "Tokat yorgan yüzü" nün bulunması; bu yıllarda bile dokumacılık, boyamacılık ve yazmacılığın iyi durumda olduğunu göstermektedir. (Öztürk, 1986: 79)

Tokat'da basılan yazmalar, o devrin özelliğini taşıyan tarihi hanlar içinde, birçok yazma ustalarının bir araya toplanmalarıyla ilginç bir çalışma temposu içinde yürütülmekte idi. Her yazmacının atölye olarak kullandığı bir odası vardı. Yıkama havuzları ile boya kazanlarını ortadaki büyük avlu içinde ortaklaşa

kullanırlardı. (Kaya, 1988:50) “Tokat Yazmacılar Hanında (Gazioğlu Hanı) 1980’li yıllarına kadar 12 yazmacı esnafı, yanına yaklaşık 150 işçiyi besliyor ve bu 150 yazmacı her gün ortalama 15 bin metre üretim yapıyordu. Denizli, Uşak ve Bursa’dan gelen çeşitli vasıftaki kumaşa, Yazmacılar Hanı’nda, Türkiye’nin her bir köşesine ayrı ayrı hitap eden renk ve desenler basılıyordu.” (Gündüz, 1991)



Şekil 2.72: Gazioğlu hanının aktif kullanıldığı dönemlerde ki bir fotoğrafı

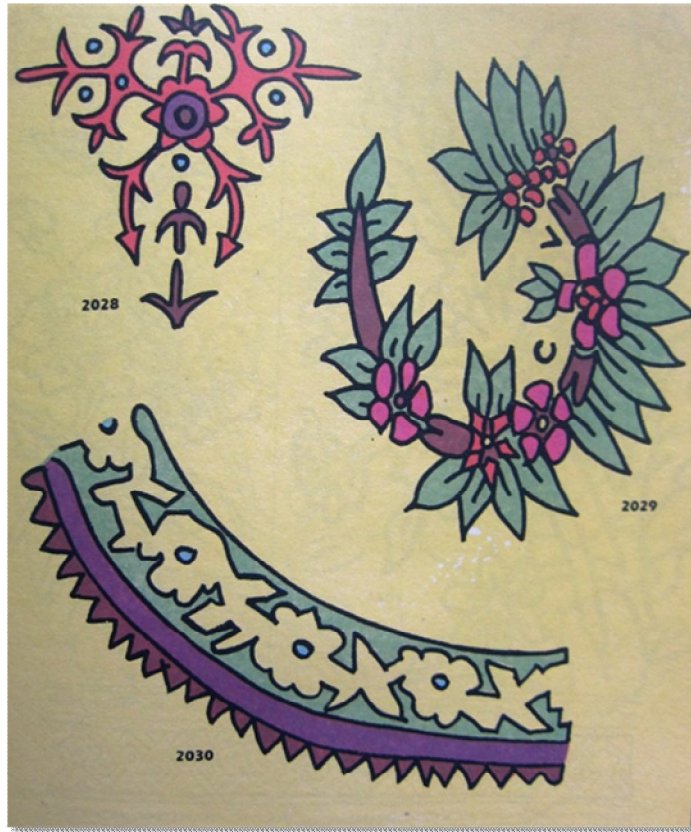
Kaynak: Türker, K. (1996). *Ağaç Baskı Tokat Yazmaları*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, s.6

40 yıl öncesine kadar beş büyük handa; 1. Horozlu Hanı, 2.Hacı Musaoğlu Hanı, 3.Askerler Hanı, 4.Beypazarı Hanı, 5. Gazioğlu Hanı’nda yürütülen yazmacılık bugün yalnızca Yüzüncü Yıl Yazmacılar Hanı’nda faaliyetlerini sürdürmektedir. ”İki asır kadar önce bir kervansaray olarak yapılan Gazioğlu Hanının atölyelerde renk renk tülbentler değişik kalıplarla basılırken, biriken yazmalar tavandaki cereklere asılırdı. Yazmalar, avludaki havuzlarda ve üst kattan avluya uzanan cereklerde bir renk cümbüşü gibi uzanırdı.” (Şekil 2.1.2.29) (Türker, 1996:6) Son on yıldır kullanılmayan ancak geçmişin tüm izlerini hala yakalayabileceğiniz Gazioğlu hanı ise restorasyon çalışması için şu anda kapısı kilitli eski canlılığına kavuşmayı beklemektedir.



Şekil 2.73: Gazioğlu hanının aktif kullanıldığı dönemlerde ki bir fotoğrafı

Kaynak: <http://www.pbase.com/dosseman/image/34571885>



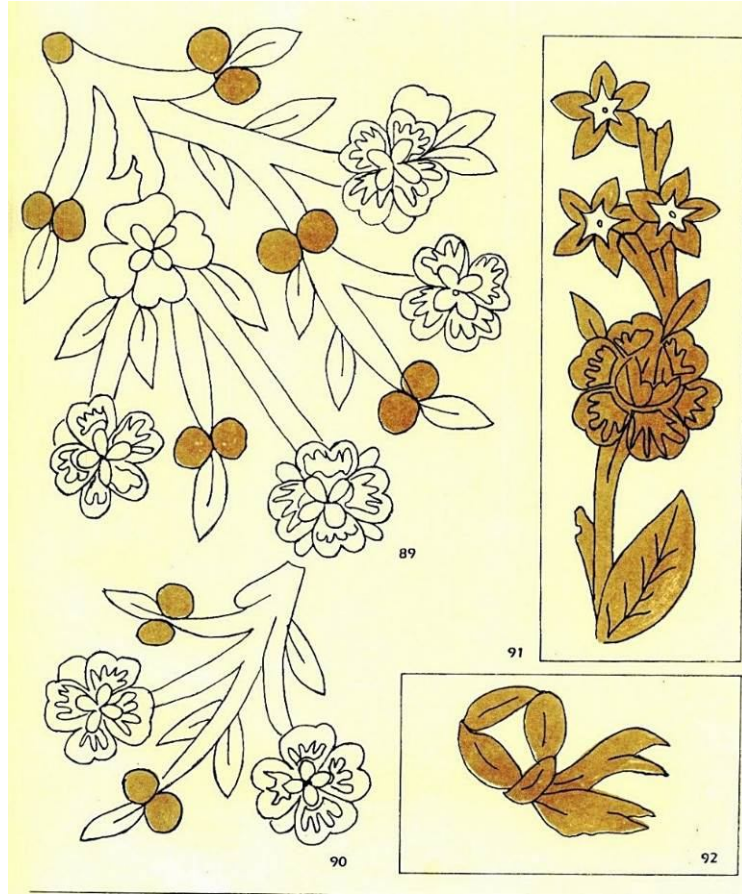
Şekil 2.74: Tokat ara süsleme kalıbı (2028), Ara kalıbı (2029) ve Bordür kalıbı (2030)

Kaynak: *On Bin Türk Motifi Ansiklopedisi*. (2004) İstanbul: Gözen Yayınları, s.351

Tokat ili ve civarında yapılan yazmalardaki geometrik düzen, Selçuklu sanatı geometrisine paralellik göstermekteydi. Selçuklu sanatının Orta Anadolu'daki

gelişmesini ve kendi sanat anlayışı içinde verdiği yapıtları bugün dahi görmek mümkündür. (Kaya, 1988:33) Eskiden beri tipik ve bölgesel bir örnek olarak Tokat'ta yapılan yazmalar motif ve desenlerinin ilginçliği ile bu yöreyi bu sanatla uğraşanların merkezi haline getirmişti.

Tokat yazmaları çok renklidir ve sağlam bir renk armonisi vardır. Yapılan uygulamalarda çoğunlukla kırmızının tonları, bordo, patlıcan moru gibi koyu renkler hâkimdir. (Kaya, 1988:53) Siyah zemin üzerine beyaz olarak basılan (kireç baskı) yazmalarda oldukça yaygındır.



Şekil 2.75: Tokat yemenisinde kullanılan kalıplar (89)-Beşli kalıbı (içte beş kere basılır), (90)-Ekleme ucu, (91)-Bordür kalıbı (92)-Usta damgası

Kaynak: *On Bin Türk Motifi Ansiklopedisi*. (2004). İstanbul: Gözen Yayınları, s.17

Günümüzde Tokat'ta birçok yazma deseni basılmaktadır. Bu yazmalarda Tokat'a özgü motif ve kompozisyonların yanında, bir bölümünde Tokat'a ait olmayan motifler de kullanılmaktadır. Bu yazmalar “*Tokat Beşlisi*”, “*Tokat Üzümlüsü*”, “*Tokat Elmalısı*”, “*Tokat Kirazlısı*”, “*Yarım Elmalısı*”, “*Purket (Plaka)*” “*Tokat İçi Boş*”, “*Kaşık Sapı*”, “*Kaynana Yumruğu*”, “*Asma Yaprağı*” gibi kompozisyonları tanımlayan özgün isimlerle anılmaktadır. Günümüzde Tokat'ta

serigrafi ile Türkiye'nin bir çok köşesine üretim yapan imalat yerlerinde eski geleneksel motifler hala kullanılmaya devam etmektedir.

Tokat'ta "Karakalem " ve "Elvan" olmak üzere iki tip yazma basılmaktadır. Karakalem baskıda tek renk (özellikle siyah zemine beyaz yada beyaz zemine siyah) baskı uygulanırken, Tokat yazmalarının en önemli özelliği olan Elvan baskılarda ise her renk için ayrı kalıp basılmaktadır.



Şekil 2.76: "Dokuz dallı" Tokat bölgesi yazmasından bir örnek. Boyutlar: 98 x 105cm

Kaynak: Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı*, (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.196

Kalıp oymacılığı yazmacılığın en önemli yan alanıdır. Oldukça tecrübe, emek ve sabır isteyen bu işde el becerisi de gerekmektedir. Bu konu tüm literatürlerde ve söylemlerde "herkes yazmacı olabilir, ama kalıp ustası olamaz" şeklinde ifade edilmektedir. Yazma kalıpları; içi boş ve içi dolu olarak adlandırılan iki farklı teknikle ahşap oymacılar tarafından hazırlanır, desenler armut, ıhlamur ve dut ağacına oyulurdu. Yazma adları ve kalıp adları çoğu zaman aynı olup ne çeşit kalıpla yapılmış ise yazmaya da o ad verilirdi. (Kandilli göbeği, tırtıllı, Kandilli yıldızı v.b.)



Şekil 2.77: Tokat yazmalarında kullanılan ıhlamur ağacından oyulmuş ağaç kalıplar-
Tokat Müzesi

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü

Tokat'ta bu sanata gönül vermiş birçok usta yetişmiştir. Ancak günümüzde serigrafi tekniğinin ucuz ve kolay olmasından dolayı bir çok usta eski 100-150 yıllık ağaç yazma kalıplarını raflara kaldırmış, hatta bir çoğunu turistlere “antika” olarak satarak bu sanat dalını bırakmak zorunda kalmıştır. Bugün Yüzüncü Yıl Yazmacılar hanında, çoğunluğu serigrafik baskı yapan yazma atelyeler hala faaliyetlerini devam ettirmektedirler. Ancak bugün için orijinal “Tokat” Yazmacılığı” sanatını devam ettiren bir kaç usta kalmıştır. Bunlardan Hüseyin Er kendi atelyesinde ailesinin de katılımıyla bu sanatı yaşatmaya ve öğretmeye çalışmaktadır. El baskısı kalıp oymacılığı ve aynı zamanda baskı da yapan diğer bir kişi de Yurdanur Uçar bu sanat dalına gönül vermiş kişilerdendir.

Günümüzde Gazioğlu hanının üst katına çıkan ahşap merdivenin yanındaki duvarlar usta ve çırakların boyalı ellerinin izlerini hala taşımaktadır. Bu el izleri yıllarca bu handa çalışanların emeğini simgelemektedir. Restorasyon çalışmasında korunacağını umduğumuz bu el izleri, adeta bu sanatın yaşatılması için ustaların bizlere vermek istediği bir mesaj olarak algılanabilir.



Şekil 2.78: Gazioğlu Hanının üst katına çıkılan merdiven duvarlarındaki usta el izleri-Tokat

Kaynak: <http://www.pbase.com/dosseman/image/34571889>



Şekil 2.79: Gazioğlu Hanının üst katına çıkılan merdiven duvarlarında çoğu günümüzde yaşamayan yazma ustalarının el izleri-Tokat

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü

2.3. Tokat Yazmaları ve Yazmacılık Tekniği

Bu bölümde Tokat Yazmaları desen ve kompozisyon özellikleri ile yapım teknikleri açısından detaylı olarak ele alınmaktadır.

2.3.1. Tokat Yazma Motif ve Kompozisyonları

Anadolu'nun tüm bölgelerinde kullanılan geleneksel yazmacılık örneklerinin her çeşiti bir dönem Tokat'ta basılmıştır. En çok “karakalem” ve “elvan” baskı olarak basılan Tokat yazmalarının en önemli özelliği, renkleri ve desenlerinin eşsiz güzellikte olmasıdır.

Desen ve kompozisyon yönünden Tokat yazmalarında doğal bir görünüş hâkimdir. Doğadaki motifler özelliklerinden hiçbir şey kaybetmeden stilize edilerek kalıp üzerine aktarılmıştır. Tokat'ta yetişen meyve ve sebze çeşidinin bol olmasından gelen bölgenin karakteristik motifleri, tüm özellikleriyle birlikte yazmalara yansıtılmıştır. Doğadan alınan bitkisel motifler, çiçek veya meyve motifleri kalıp ustasınca çok rahatlıkla ifade edilirken, uygulamalarda başarılı kompozisyonlar elde edilmiştir. (Kaya:1988:75)



Şekil 2.80: Tokat Yazma Örnekleri-Tokat Müzesi

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü

Günümüzde Tokat'ta birçok yazma deseni basılmaktadır. Bunların bir bölümünde Tokat'a özgü motif ve kompozisyonların yanında Tokat'a ait olmayan motiflerde kullanılmaktadır. Tokat yazmacılarının, bu bölgeye ait olmayan yabancı motifli kalıplarla baskı yapmaya başlamaları 1960'tan sonradır. (Türker, 1996:25) Sipariş üzerine farklı illerden (özellikle İstanbul) alınan fason çalışmalarında o bölgelere ait desen ve kalıplar da kullanılmaktaydı. Tokat'ta "Tokat desenleri"nin yanında bu desenlerin yaygın bir şekilde kullanılması çeşitlilik yaratmıştır.

Tokat yazmalarının karakteristik yönü, desenin kumaş yüzeyini doldurmasıdır. Tokat'a ait iki özgün desen vardır. Bunlardan biri "*Tokat İçi Dolusu*" diğeri ise "*Tokat Elmalısı*" desenleridir. Bu desenlerden başka "Çengelköy" deseni de İstanbul kökenli bir desen olmasına rağmen Tokat'ta çok kullanılmaktaydı. "*Tokat İçi Dolusu*" ve "*Tokat Elmalısı*" desenleri Tokat alı ya da Tokat kırmızısı denilen kırmızı bir zemin yada bu rengin koyulaştırılmışı olan kırmızı-mor bir zemin üzerine basılırdı.

"*Tokat İçi Dolusu*" deseni kırmızısı veya kırmızı-mor bir zemini tamamen dolduracak şekilde; dokuz desen yerleştirilerek basılmaktaydı. Karakalem kalıptan sonra elvan kalıplarıyla sarı, yeşil, siyah renklerle kare bir form içine düzenlenmiş dokuz desenin yerleştirilmesiyle hazırlanırdı. Yazma kompozisyonu dal kıvrımları üzerine yerleştirilen büyüklü küçüklü çiçek ve yaprakların tamamının bir kare form içinde düzenlenmesi ile oluşmuştur. Ayrıca yazmayı çevreleyen bir kenar bordürü (kenar suyu) vardır. Dokuz desen basıldığı için "dokuz dallı" diye de isimlendirilir. (Şekil 2.81) Aynı desenin zemine beş tane yerleşmesi ile yapılanına "Tokat Beşlisi" adı verilir. (Şekil 2.82) Zemin rengi, iç ve kenar motifleri Tokat içi dolusunun aynısıdır. Bu desenle basılan yazmalar genellikle Trabzon, İnebolu, Afyon ve İzmir yörelerinde kullanılırdı. (Gökdere, 1986:272)



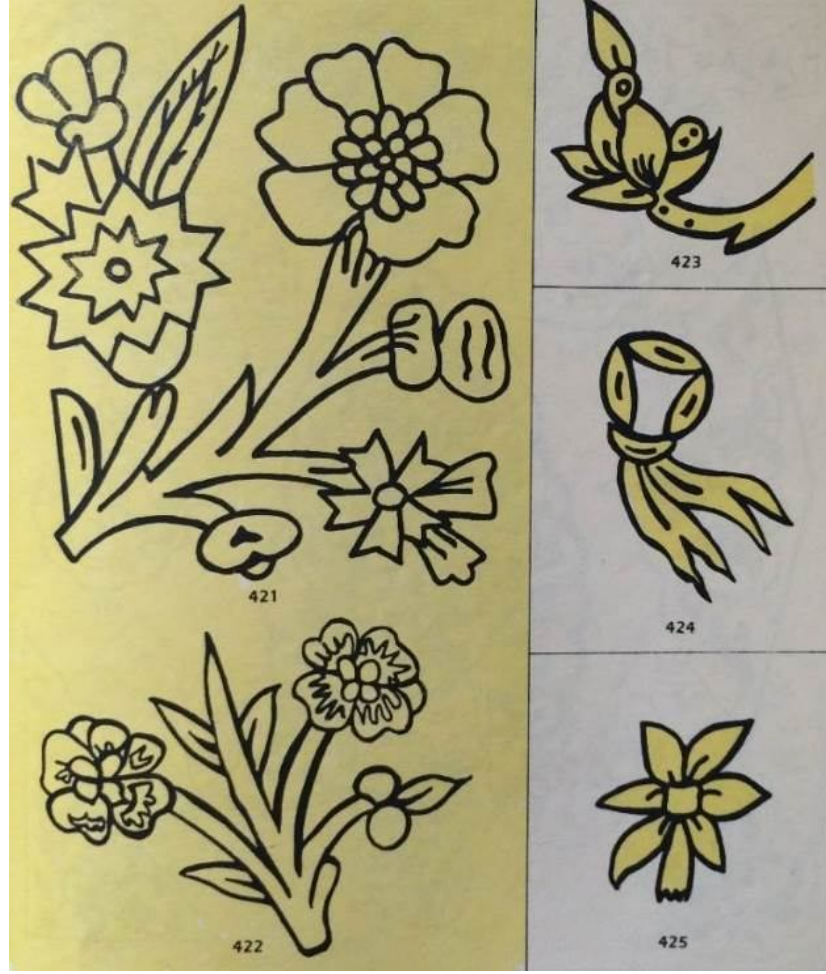
Şekil 2.81: “Dokuz dallı” yada “içi dolu” da denilen Tokat yazmasından bir ayrıntı.

Kaynak: Türker, K. (1994). Tokat Yazmaları, *Kültür ve Sanat Dergisi*, İstanbul:Aralık sayısı s.35



Şekil 2.82: “Tokat beşlisi” adlı yazma. Boyutlar: 100 x 105cm

Kaynak: Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı*, (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.197



Şekil 2.83: Tokat yemenisinde kullanılan kalıplar (422)-Beşli kalıbı (içte beş kere basılır), (422/423/425)-Ekleme kalıpları (424)-Usta damgası

Kaynak: *On Bin Türk Motifi Ansiklopedisi*. (2004). İstanbul: Gözen Yayınları, s.61

Kare form içine oturtulmuş Tokat içi dolu deseninin değiştirilmiş bir şeklide “Tokat üzümlüsü”dür. Bu yazmalara “Tokat morlusu”da denir. Bu desende çiçek motifi üzüm salkımı biçimindedir. Zemin mor veya kırmızı renktedir. Desen, zemin üzerine dokuz dallı olarak kırmızı, mor, sarı, yeşil ve mavi renklerle basılır. (S) harfine benzeyen, birbirini takip eden kenar kalıbı da vardır. Bu desenle basılan yazmalar genellikle Erzincan ve Tokat yörelerinde kullanılırdı. (Türker, 1996: 26)



Şekil 2.84: “Dokuz dallı” yada “içi dolu” da denilen Tokat yazmasından bir ayrıntı.

Kaynak: Türker, K. (1994). Tokat Yazmaları, *Kültür ve Sanat Dergisi*, İstanbul:Aralık sayısı s.34

Tokat’a özgü desenlerden biride “*Tokat elmalısı*”dır. Siyah zemine kırmızı veya kırmızı, mor olarak basılmış elma motiflerinden oluşur. Kenarları enine ve boyuna çizgili ayrı bir bordür halinde yan yana basılır. Elma motiflerinin tam yuvarlak daire biçiminde olanı “*Aynalı*” veya “*Kömüş gözü*” olarak adlandırılır. Kenarı çizgisel ve noktalı bordürle çevrilidir.



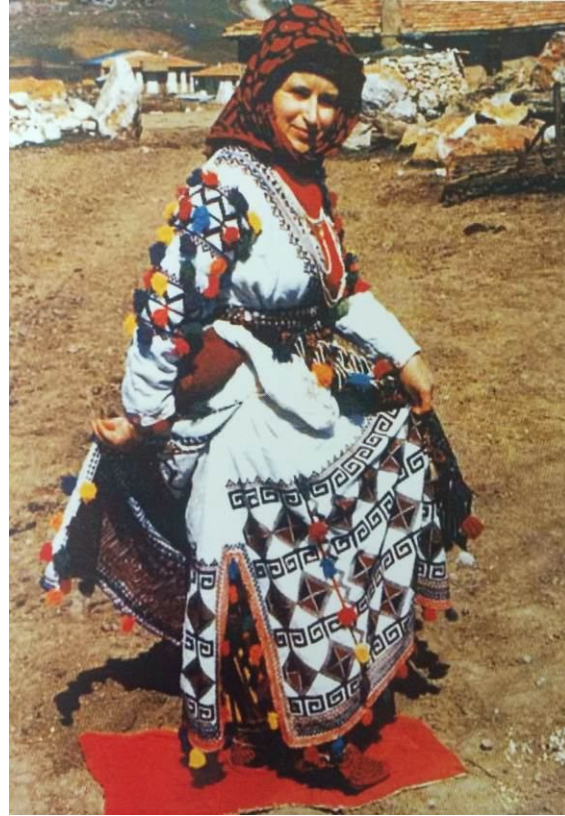
Şekil 2.85: “Tokat elmalı yazma”

Kaynak: Türker, K. (1996) *Ağaç Baskı Tokat Yazmaları*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, s.27



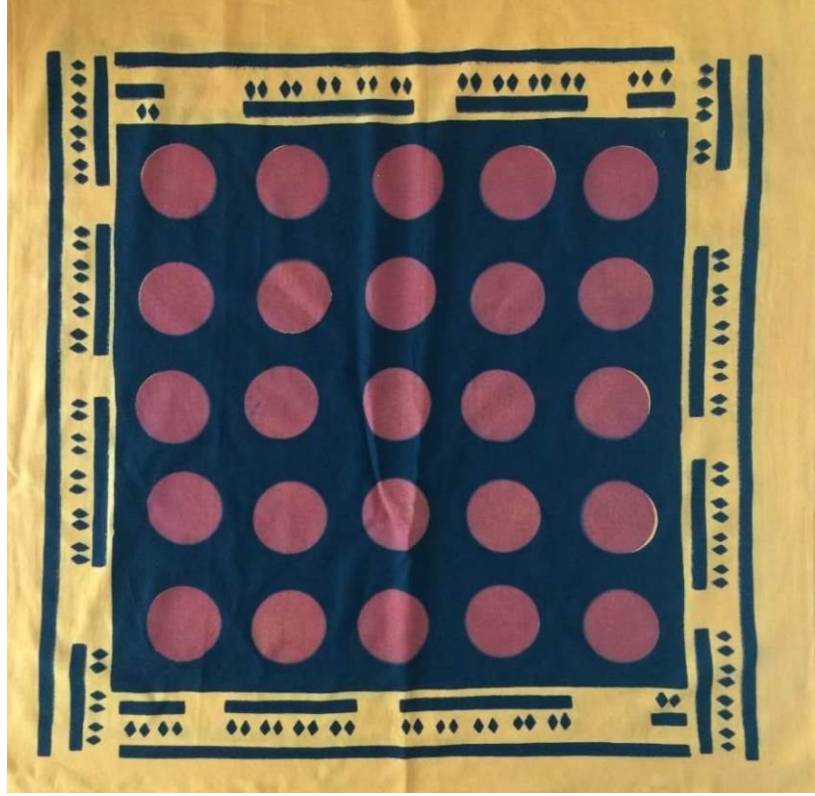
Şekil 2.86: Tokat Kervansaray’da başlarında yöreye özgü “Tokat elmalı yazma”lı iki genç kız

Kaynak: G. Kırzioğlu, N. (2008). *Geleneksel Türk Giyim Tarihi*, Grafmat Basımevi, s.286



Şekil 2.87: Amasya’da başında “elmalı yazma”lı bir genç kız

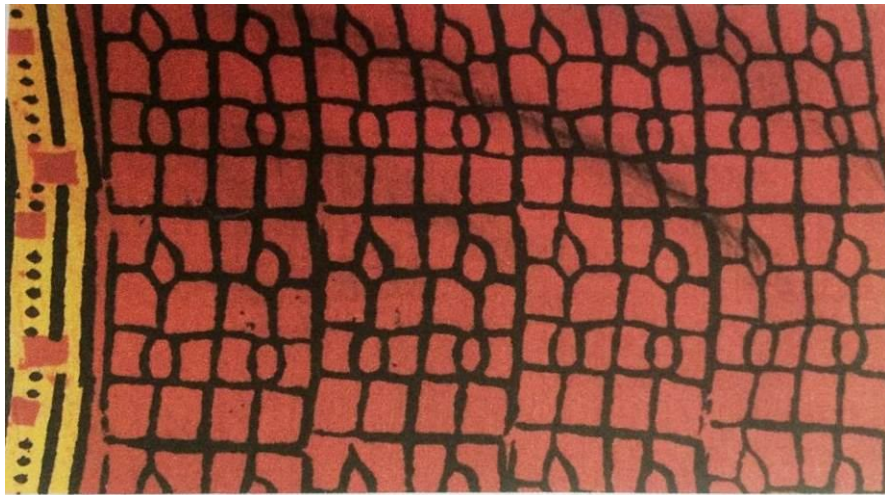
Kaynak: G. Kırzioğlu, N. (2008). *Geleneksel Türk Giyim Tarihi*, Grafmat Basımevi, s.285



Şekil 2.88: “Aynalı” veya “Kömüş gözü” olarak adlandırılan Tokat yazması

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu yazma koleksiyonu

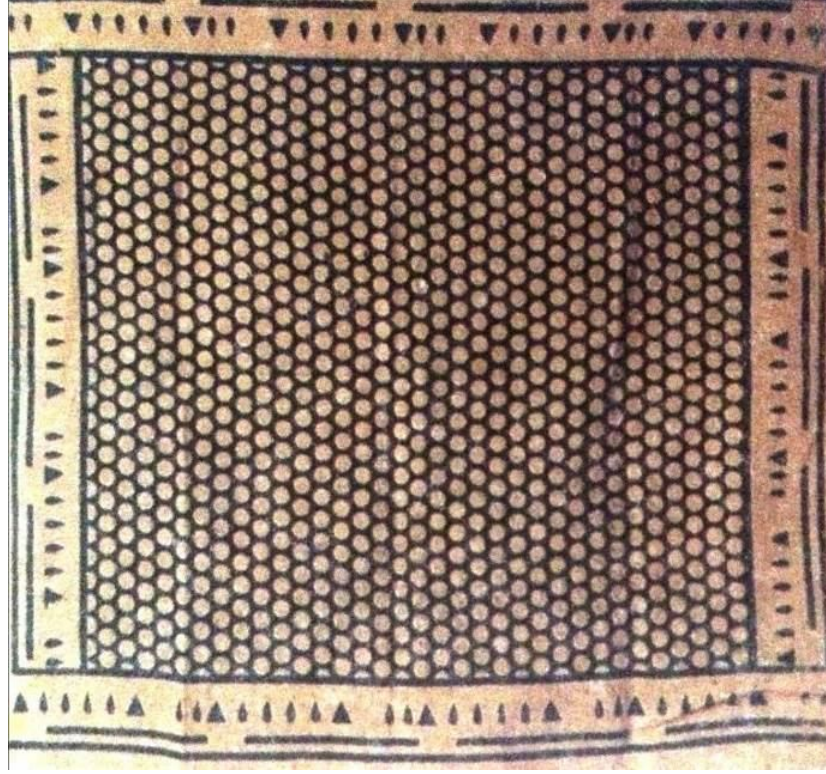
Yarım Elmalı Elma desenin bozularak değiştirilmiş şekli “*Tokat yarım elmalısı*”dır. Her iki yazmada da renkler aynı olmakla beraber, yarım elmalıda elma motifleri küçük bozuk şekiller halindedir. Kenarlar bordürle çevrilidir. Kenar bordürü iki paralel çizgi arasında yer alan noktalardan oluşmaktadır.



Şekil 2.89: “Tokat yarım elmalısı”

Kaynak: Türker, K. (1994). Tokat Yazmaları, *Kültür ve Sanat Dergisi*, İstanbul:Aralık sayısı, s.34

Tokat Yazmalarında sembol olmuş bir diğer yazma kompozisyonu ise yine meyvenin motif olarak kullanıldığı “Tokat kirazlısı”dır. Kirazlı olarak adlandırılması kiraz motiflerinin tam şeklinde yüzeyi tamamen doldurmuş olmasındandır. Bu yazmada zemin sarı, kırmızı veya beyaz olabilir. Kenarı çevreleyen motif çizgisel ve geometrik desenlerden oluşan çok sade bir kenar kalıbıdır.



Şekil 2.90: “Tokat kirazlısı”

Kaynak: Türker, K. (1996). *Ağaç Baskı Tokat Yazmaları*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, s.28

İçi boş deseni Tokat’a has bir yazmadır. Tokat “İçi Boş” yazmalarda zemin mor, sarı, kırmızı veya mavi olur. Bu yazmada kenar bordüründe kullanılan motif karşılıklı iki kenarda dört, diğer iki kenarda ise üç adet basılır. Yazmanın iç kısmında ise köşelerde ve ortada çiçeklerden bir çelenk oluşturan farklı desenler yer alır. Elvan baskı olarak sarı, kırmızı, mavi ve yeşil renklerde basılır. Bu kompozisyon Kayseri yöresinde çok tutulduğu için aynı zamanda bu yazmaya “Kayseri kenar“ adı da takılmıştır.

Tokat’a özgü eski yazmalarından biri de “Purket” veya “Plaka” denilen yazmadır. Zemini siyah veya sarı olan bu yazmada üç büyük yaprak arasında büyük bir çiçek ve iki uçta küçük çiçek gruplarından oluşan motifler kenarlara bordür olarak basılmaktadır. Herbir kenarda üç kez basılan yüzeyin ortası boş bırakılır.



Şekil 2.91: “Purket yazma”

Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu özel koleksiyonu

“Kaşık Sapı“ yazma Tokat’ a ait bir diğer yazma olup zemini siyah basılmaktadır. Kenarlara bordür olarak tek sıra halinde sarı renkte kaşık sapı motifi basılmaktaydı. Dört köşesine purket kalıbı ile baskı yapılır, bazen Şekil 2.92.’de görüldüğü gibi altı dallı olarak da basılabilmekteydi.



Şekil 2.92: “Kaşık sapı yazma” 92 x 100cm.

Kaynak: Türker, K. (1996). *Ağaç Baskı Tokat Yazmaları*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, s.29

“Kaynana Yumruğu” yazmalarda kullanılan motifin yumruğu andırmasından dolayı “kaynana yumruğu” olarak isimlendirilmiş, Tokat’a has bir yazma çeşididir.

Bu yazmanın zemini siyah veya sarıdır. Sarıya yeşil ve kırmızı renklerle elvan çalışılırken, siyaha ise yeşil, kırmızı ve sarı renklerle çalışılır.



Şekil 2.93: “Kaynana Yumruğu” desenli yazma 80 x 80cm.

Kaynak: Hacivat Osmanlı Kumaş ve Antikacı koleksiyonu-Bursa (İbrahim Koca)

“*Trabzon Kenar*” Trabzon yöresinde kullanıldığı için bu ad verilmiştir. Zemini siyahtır. İçi boş olan yazmayı kenar bordürü bir şerit halinde çevreler. Sarı renkteki bordür içinde yer alan çiçekler kırmızı ve yeşil ile renklendirilmiştir.

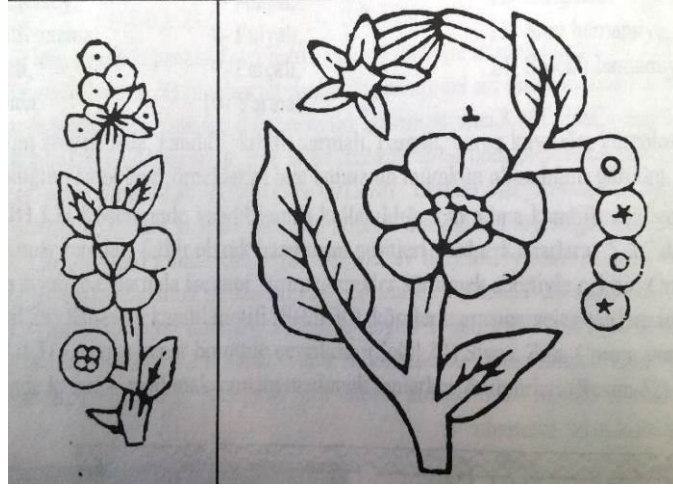
Tokat'ta yetişen bitki ve meyvelerin stilize edilerek örnek olduğu diğer bir motif ise “*Asma Yaprığı*”dır. Çorum ve Kastamonu çevresinde çok kullanılan bu yazmalarda asma yaprağı motifi bordür biçiminde yazmanın çevresine işlenmiştir. Zemin rengi siyah, elvan renkleri ise kırmızı ve yeşildir. (Türker, 1996:30)



Şekil 2.94: “Asma Yaprığı” motifi

Kaynak: Türker, K. (1996). *Ağaç Baskı Tokat Yazmaları*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, s.30

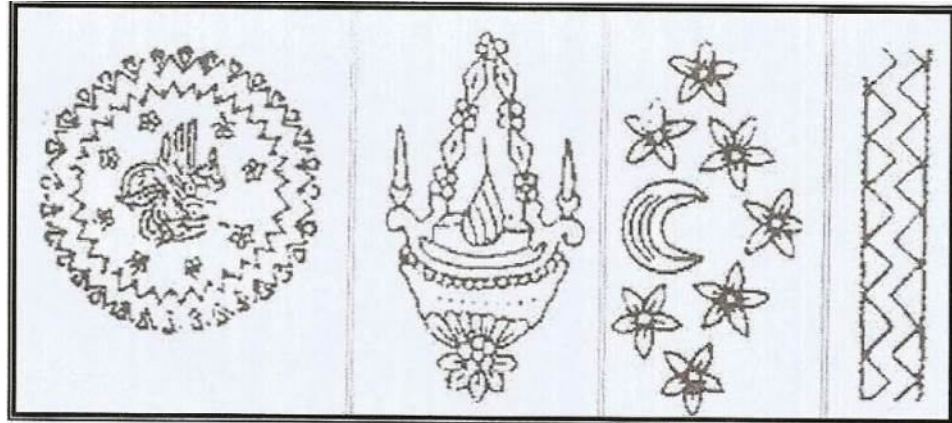
“*Ev İşi*” yazmalarda sarı zemin üzerine “ev işi” motifi beş dallı olarak basılır. Motif bir dal üzerinde yer alan üç yaprak ve bir çiçek ile üsteki yaprağa bağlı bir yıldız ile dört yuvarlaktan oluşur. Aynı bir kenar motifi vardır. (Şekil 2.95)



Şekil 2.95: “Ev işi” iç ve kenar motifleri

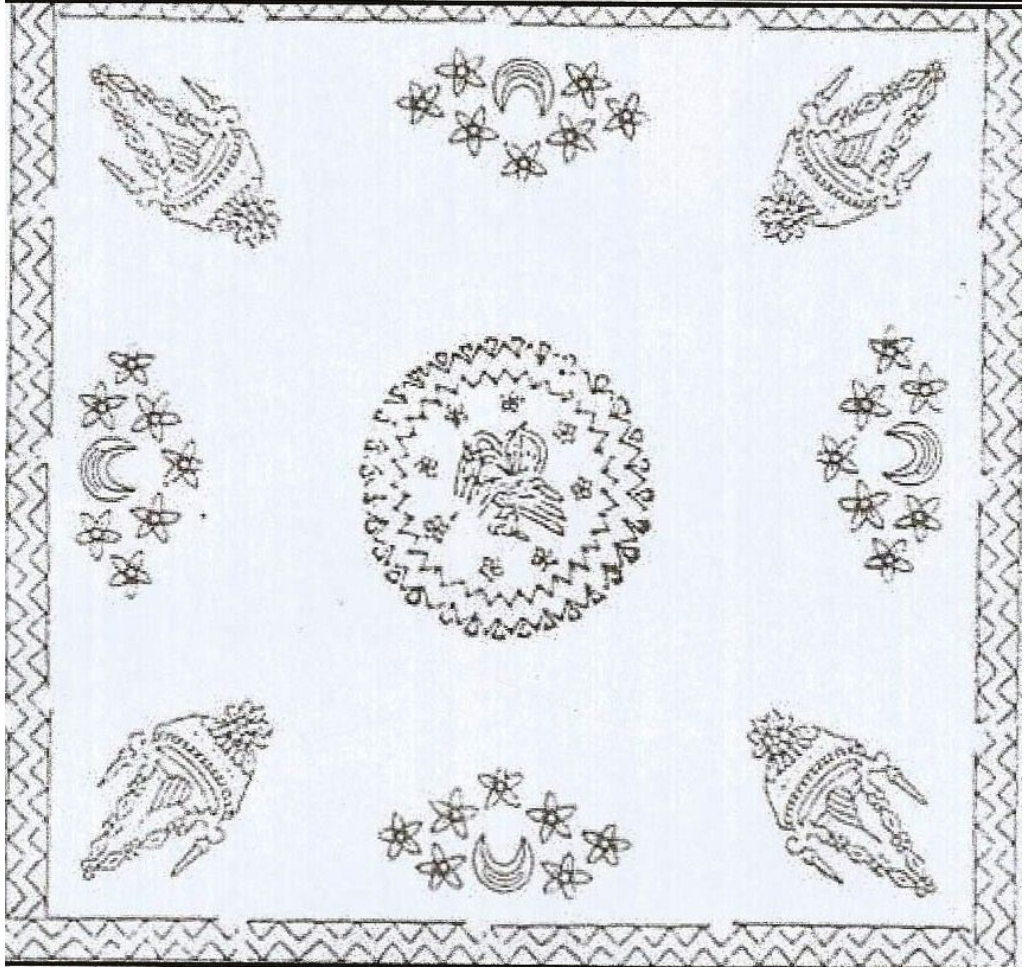
Kaynak: Türker, K. (1996). *Ağaç Baskı Tokat Yazmaları*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, s.31

Tokat'ta basılan ancak gerek desen, gerekse kompozisyon olarak Tokat'a ait olmayan değişik yörelere ait basılan yazmalar mevcuttur. Bunlardan biri olan “Kandilli Yazması”nın isminden de anlaşılacağı üzere İstanbul çıkışlı olduğu bilinmektedir. Köşelerinde kandil motifi olduğu için adına “*kandilli*” denilen bu yazmada zemin beyazdır. Ortaya tuğra motifi, köşelere kandil motifi, köşelerin arasına galen yerlere ise ay yıldızlı motifler yerleştirilmiştir, kenarlar ise bordürle çevrilidir. (Şekil 2.97)



Şekil 2.96: “Kandilli” yazma iç ve kenar motifleri

Kaynak: El Sanatları Teknolojisi-*Tokat Tahta Baskı Kalıp Hazırlama*, (2011). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, s.9



Şekil 2.97: “Kandilli” yazma temsili kompozisyonu

Kaynak: El Sanatları Teknolojisi-*Tokat Tahta Baskı Kalıp Hazırlama*, (2011). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, s.9

“Çengelköy Yazma” adı olarak bilinen yazmalarda zemin siyah basılmaktadır. “Çengelköy” motifi “dokuz dallı” yada “Tokat içi dolusu”nda olduğu gibi kare bir kompozisyon içinde biçimlenir. Çengelköy deseni çiçek demetinden oluşur. Kenar motifi ise birbiri ile iç içe geçmiş eşkenar dörtgenlerden meydana gelir. Çengelköy yazmalar 100x100 ve 110x110cm basılabildiği gibi daha büyük ölçülerde de basılabilmektedir. İstek ve zevke bağlı olarak zemin ve elvan renkleri farklı olabilmektedir.



Şekil 2.98: “Çengelköy” desenli yazma 100 x 100cm.

Kaynak: Hacivat Osmanlı Kumaş ve Antikacı koleksiyonu-Bursa (İbrahim Koca)



Şekil 2.99: “Çengelköy” desenli yazma 90 x 90cm.

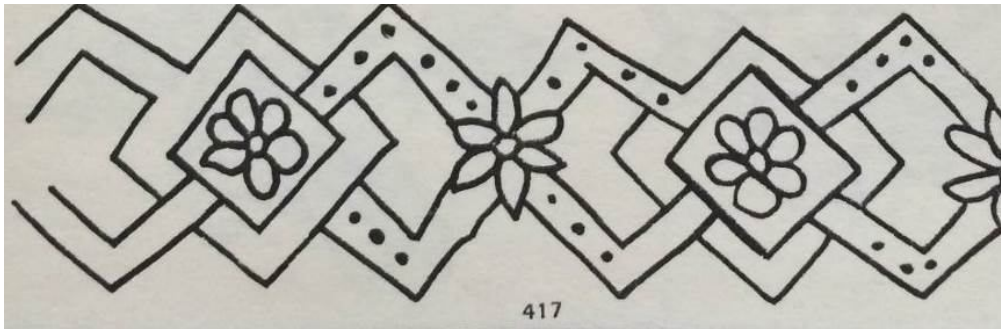
Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu özel koleksiyonu

“Kilitli Yazma” beş dallı olarak basılan bir yazma çeşidi olarak bilinmekteydi. Daha çok Bursa ve Balıkesir yörelerinde kullanılan bu yazmaların baskısı bugün yapılmamaktadır. Şekil 100’de de görüldüğü gibi Bursa yöresine ait bu yazmalarda ortada kullanılan motifler çiçekli- dallı görünümündedir. Kenar motifi olarak ise Çengelköy kenar motifine benzer birbirine kilitlenmiş dörtgenlerden oluşan bir motif kullanılmıştır. Onun için bu yazmaya “Kilitli yazma” adı verilmiştir. Bu yazmalarda zemin bordo veya beyaz olabilmekte, desende renkler isteğe göre değişebilmekteydi.



Şekil 2.100: “Kilitli Yazma” örnekleri-Bursa yöresi 80 x 80cm.

Kaynak: Hacivat Osmanlı Kumaş ve Antikacı koleksiyonu-Bursa (İbrahim Koca)



Şekil 2.101: “Kilitli Yazma” kenar motifi

Kaynak: *On Bin Türk Motifi Ansiklopedisi*. (2004). İstanbul: Gözen Yayınları, s.59

Tokat’da ortaya basılan beş lale motifli ile kenarlara basılan çiçekli kenar motifli ile oluşturulan kompozisyonlara “Laleli Yazmalar” adı verilmektedir. Genellikle siyah zemin üzerine basılan bu yazmalar Afyon ve Kütahya çevresinde kullanılmaktadır. Siyah dışında zeminde sarı ve mavi renkleri de kullanılabilmektedir.

“Drama” denilen yazmalar bugün de Tokat’da hala basılan önemli kompozisyon örneklerdendir. “Drama” yazmalarda merkezde dairesel planda birbirini izleyen beş gül motifi vardır, yazmanın kenarlarına basılan gül motiflerinin ortadakilerden daha büyük tutulduğu görülür. Bu yazmaların zemini siyah yada beyaz olarak basılabilir. Ancak günümüzde özellikle sarı üzerine baskılar da yapılabilmektedir. (Şekil 2.102)



Şekil 2.102: “Drama” elvan baskılı Tokat Yazması, 90 x 90cm-
Hüseyin Er atölyesi-2008-Tokat

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü

Tokat’a özgü “*Horoz Kuyruğu*” yada “*Horozibiği*” de denilen bu yazmanın zemini siyah ve sarı olmaktadır. Ancak zamanla beyaz ve mavi zemine de basıldığı görülmektedir. Horoz kuyruğunu andıran yarım daire biçiminde kıvrılan motif zeminde önce köşelere daha sonra aralara ve ortaya basılanlarak dokuzda tamamlanır. Art arda birbirini takip eden yaprak ve çiçeklerden oluşan kenar motifi, karşılıklı kenarlardan ikisine üç adet, diğer ikisine ise dört adet basılarak kompozisyon tamamlanır. Elvan renkleri zemine göre değişmekte, örnekteki gibi (Şekil 2.103) açık renk zeminlerde kırmızı ve yeşil tonları kullanılmaktadır.



Şekil 2.103: “Horoz Kuyruğu” desenli yazma-80 x 80cm.

Kaynak: Hacivat Osmanlı Kumaş ve Antikacı koleksiyonu-Bursa (İbrahim Koca)

“Kestaneli” olarak isimlendirilen yazmalarda zemin siyah renkte analin boya ile baskı yapılmaktadır. Yazmanın ortasında kullanılan kestaneli motif yazmaya dokuz adet basılır. Kenar bordürü olarak düz şerit şeklinde çiçek ve başak motiflerinin tekrarından oluşan motif geçilir.



Şekil 2.104: “Kestaneli” yazma motifi

Kaynak: Türker, K. (1996). *Ağaç Baskı Tokat Yazmaları*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, s.36

“Alaplı” yazmalar da kestaneli motif kullanılır. Bu yazmanın kestaneliden farkı zemin renginin değişik olmasından ve kestaneli motifinin daha az sayıda basılmış olmasındadır. Yazmaya dördü köşelere, biri ortaya olmak üzere beş adet kestaneli motifi basılır. Motiflerin arasına ise küçük bir çiçek motifi konur. Kenar motifi ise yazmayı çevreleyen “Sopa kenar” isimli motiftir. (Şekil 2.105) Alaplı aynı zamanda beş dallıdır. “Alaplı“ yazmalar Konya bölgesinde namaz örtüsü olarak kullanılmaktaydı.



Şekil 2.105: “Alaplı” yazma

Kaynak: Hacivat Osmanlı Kumaş ve Antikacı koleksiyonu-Bursa (İbrahim Koca)

“Fulyalı” yazmanın ortasına dokuz dallı olarak basılan Fulyalı motifi altta simetrik biçimde yer alan iki yaprakla, orta “S” şeklindeki kıvrılan dal üzerinde yer alan çiçeklerden oluşur. Yazmanın kenar suyu yine çiçeklerden oluşur. Zemini siyahtır. Elvan renkleri ise sarı, kırmızı, yeşildir. (Türker, 1996:37) Genellikle İstanbul ve Konya bölgeerinde kullanılan bu yazmalar, 110x110cm gibi büyük kare boyutlarda basılmakta idi.



Şekil 2.106: “Fulyalı” yazma iç ve kenar motifleri ve kompozisyonu

Kaynak: Türker, K. (1996). *Ağaç Baskı Tokat Yazmaları*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, s.37

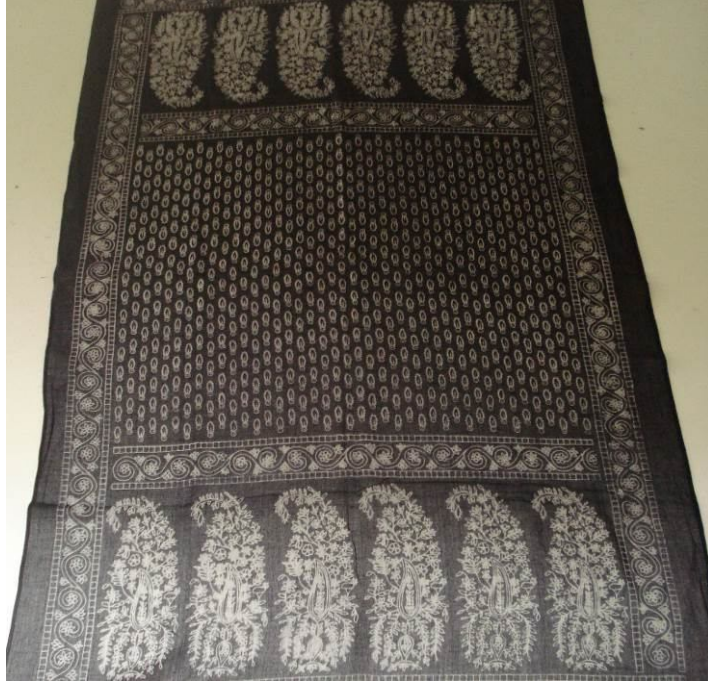
Tokat'ta basılan ve parçaları birbirinden farklı birkaç motifin bir arada basılmasıyla oluşan yazmalara “*Parçalı*” adı verilmiştir. Bu yazmaların zemininde genellikle siyah, mavi, elvan renklerinde ise sarı, kırmızı, mor ve yeşil kullanılmaktaydı.



Şekil 2.107: Dört ayrı motifle oluşturulan “parçalı” yazma

Kaynak: Hacivat Osmanlı Kumaş ve Antikacı koleksiyonu-Bursa (İbrahim Koca)

“Şam Hamamiye” ler normal yazmalara göre daha büyük ölçülerde hazırlanan başörtüleridir. Genellikle 110 x160 ve 140 x180cm ölçülerinde basılan örtünün alt ve üst bölümlerine Şam hamamiyesi motifi, ortadaki daha geniş alana ise bademli motifi basılmaktadır. Zemin renkleri bordo veya siyah olabilmektedir. Çanakkale ve Biga bölgelerinde çok kullanılan bu yazmalar günümüzde serigrafik olarak hala aynı isim ve desenle üretilmektedir. (Şekil 2.108)



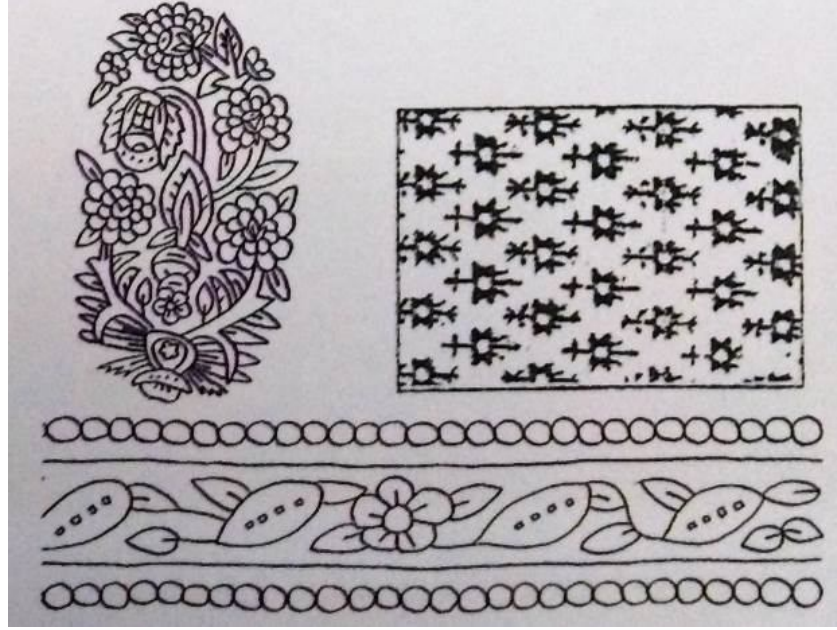
Şekil 2.108: Günümüzde serigrafik basılan “Şam Hamamiyesi” örneği-Tokat

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü

“Sinekli Hamamiye” ler “Şam Hamamiye”lerle çok benzerlik taşısalar da gerek içte, gerekse kenarda kullanılan motifler birbirlerinden farklıdır. Kalın kalitede pamuklu bez üzerine basılan bu yazmaların ölçüleri “Şam hamamiye”si ile aynıdır. Fakat yazmanın kenar suyunun zemini sarı, orta zeminin ise beyazdır. Orta motifi sineğe benzediği için bu yazmaya” sinekli“ adı verilmiştir. Bu tarz yazmaların çeşitlerini çoğaltmak mümkündür. Normal yazmalara göre daha büyük ölçülerde tutulan “Hamamiye” adı verilen yazmalar da hazırlanmıştır. (Türker, 1996:40) “Sinekli Hamamiye”ler İstanbul’daki atölyelerde özellikle Mudurnu, Durağan ve Beypazarı’na satılmaktaydı ve Ramazan ayına girmeden basılmaya başlanan hamamiyeleri hacdan dönenler sevdiklerine hediye ederlerdi. (Öz, 2006:78)

Günümüze kadar gelmiş ve “hamamiye” olarak bilinen farklı iç ve kenar desenlerine sahip büyük ölçülerde bir çok çeşit örtüler mevcuttur. Genel görünüm

itbari ile “hamamiye”lerle büyük benzerlikler taşıyan bu örtülerin genel kompozisyonları tıpkı “sinekli” ve “şam” hamamiyelerdeki gibidir. Kenar ve iç çerçevelerde ince bir bordür, iç ortada küçük ince bir motif ve her iki simetrik uçlarda şal desenine benzer büyük bir motifin yana yan basılması bu yazmalardaki en önemli özellik olarak dikkati çekmektedir. (Şekil 2.110, Şekil 2.111)



Şekil 2.109: “Sinekli Hamamiye” hamamiye, sinek ve bordür motifleri

Kaynak: Öz, N. D. (2006). *Türk Yazmacılık Sanatı ve Son Dönem İstanbul Yazmaları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü.s.80



Şekil 2.110: “Hamamiye” olarak isimlendirilen örtü-125 x 175cm-Tokat yazması

Kaynak: Hacivat Osmanlı Kumaş ve Antikacı koleksiyonu-Bursa (İbrahim Koca)



Şekil 2.111: “Hamamiye” olarak isimlendirilen örtü ve iç motif deteyi 125 x 175cm- Tokat yazması

Kaynak: Hacivat Osmanlı Kumaş ve Antikacı koleksiyonu-Bursa (İbrahim Koca)

Tokat'ta yapılan yazmalar kenarlarına yapılan oyalara da ilham kaynağı olmuştur. Özellikle baş bağlamada çok kullanılan tülbet yazmalara ait desen ve motifler zamanla bu oyalarla birlikte geliştirilerek farklı isimler ve modellerle üretilmiştir. Yazmacılığın yöreye ait en önemli kültür unsurlarından biri olduğunu ve bu kültüre sahip çıkılması gerektiği düşüncesiyle Tokat valiliği “Tokat Yöresi Oyali Tülbet Yazmaları” adlı bir kitap yayınlamıştır. Bu çalışmada isimleri ve desenleri çok bilinmeyen bir çok tülbet yazma örnekleri yer almaktadır. (Şekil 2.112, Şekil 2.113)

Türkülere ve manilere konu olan yazma, bir Almus türküsünde sarı rengi ile dikkat çekerken, bir maninin sözlerinde desen ve çiçekleri ile dile gelir.(Türker,1994:33)

Başındaki yazmayı da
Sarıya mı boyadın?
Neden sarardın soldun da
Sevdaya mı uğradın?

Başındaki yazmanın
Çiçekleri solmaz mı?
Kız açsana yüzünü
Biraz görsem olmaz mı?



Yazma desen adı: Mor negis



Yazma desen adı: Laleli



Oya adı: Gül oya
Yazma desen adı: Yaprığı bal



Oya adı: Morgül
Yazma desen adı: Asmalı



Oya adı: Pelit yaprağı
Yazma desen adı: Verem dudağı

Şekil 2.112: Tokat yöresine ait tülbet yazma ve oyaları

Kaynak: Tokat Yöresi Oyali Tülbent Yazmaları, (1997). Tokat Valiliği-Tokat Kültür ve Araştırma Geliştirme ve Yaşatma Vakfı-Tokat



Yazma desen adı: Sümbül Kelebekli



Yazma desen adı:Karanfil
Oya adı: Karanfil (tığ oyası)



Yazma desen adı: Boru ieği
Oya adı : Gl oya



Yazma desen adı: Karafınli

Şekil 2.113: Tokat yöresine ait tülbent yazma ve oyaları

Kaynak: *Tokat Yöresi Oyalı Tülbent Yazmaları*, (1997).Tokat Valiliği-Tokat Kültür ve Araştırma Geliştirme ve Yaşatma Vakfı-Tokat

Tokat yazmalarındaki tüm baskılarda yüzeyin ölçüsü ve kalıbın büyüklüğü baskı kompozisyonunu etkilemektedir. Yazma ustaları baskı uygulamalarında ellerindeki kalıplarla herhangi bir planlı raport³ (Saldıray.1979:5) hazırlamasalar da her kalıbın kullanılacağı yeri deneyimleriyle kestirebilmektedirler. Ustalar kumaş boyunca devam eden yada bordür olabilecek kalıplarda desenlerin dizilimini önceden planlamaktadırlar. Kalıpların kenarlarda taşması durumunda kenar kapatma ile desenin devamını sağlanmaktadır. Bunun için köşeye aşan yerler kağıtla kapatılarak desen döndürülmektedir. Ustaların çok kısa süre ve seri bir şekilde yaptıkları bu işlem için herhangi bir ölçü aleti kullanmamaları onların görsel algılarının çok yüksek seviyede olduklarını göstermektedir.



Şekil 2.114: Desenin kumaş boyunca sürekliliği düşüncesi ile “raportlu“ düzenlenmiş bir ahşap kalıp örneği

Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu fotoğraf albümü

2.3.2. Yazma Yapım Teknikleri

Türk yazmacılığı teknik yönden üç ana grupta toplanmaktadır. Bunlar;

1. Kalem işi yazma
2. Kalıp-Kalem yazma
3. Kalıpla yazma

³ Raport: Desende bir motifin ya da motifler grubunun metrelerce sürecek bir ritim kuracak şekilde, belirli ölçülerde düzenlenmesi demektir. Kabaca desenin kumaş üzerine renk sıralamalarını ya da birikmelerini, motif dizilmelerini ve gruplaşmalarını önleyecek olan bu düzenlemede geniş bir deneyim birikimine ve belirli düzeyde ustalaşmaya kesin gerek vardır.

2.3.2.1. Kalem İŖi Yazma

Birer sanat eseri olan ve en güzel örneklerini İstanbul yazmaları ile veren “kalem işi yazmalarda” kağıt üzerine resmedilen desenin kumaş üzerine geçirilmesinden sonra konturları fırça ile çizilmektedir. Kumaş gergef denilen ayaklı bir ereve üzerine gerilerek, boyanacak olan desen kumaşın altına konulmaktadır. Bu Ŗekli ile desen kağıttan göründüğü Ŗekli ile kopya edilerek kontürleri çizilmektedir.

Deseni kumaş üzerine geçirme de diğer bir metod ise “silkme” metodudur. “Silkme” metodunda kağıt üzerine izilmiŖ olan desenin kontürleri iğne ile sık sık delinir. Bu delikler üzerinden tülbent bir torba içine konmuŖ toz boya ya da kömür tozu bir tampon yardımıyla hafifçe desen üzerinden geçirilerek kumaşa aktarılmaktadır. (Kaya, 1988:62)

Konturları çizilen kalem işi yazmalar daha sonra eŖitli renklerdeki boylarla renkli kısımları kapatılarak tüm yüzey tamamlanmıŖ olur. Bu teknikle yapılan yazmalarda kumaş fırça ile boyandığı için daha çok resim sanatına yakındır. Günümüzde artık yapılmayan kalem işi yazmaların örnekleri bugün sadece müzelerde görülebilmektedir.

“Eskiden Boğaziçi’nde Kandillide yapılan bu yazmalar özellikle “*el yazmaları*” olarak da n salmıŖtı. Kandilli kalem işi yazmaları artistik yn çok daha çekici ve güzel olmakla birlikte kompozisyonlarındaki rahatlık, serbestlik ve çizgilerindeki akıcılık bakımından diğerlerinden kolayca ayrılırdı.” (Soysaldı, zbel Sınay, 2009:722)



Şekil 2.115: Kenan Özbel Koleksiyonundan “Kalemişi” yazma (karak, bohça)

Kaynak: Soysaldı, A. Özbel Sınay, T. (2009). İstanbul Yazmaları (Prof. Y. Kenan Özbel Koleksiyonundan ve Arşivinden Örneklerle, 7. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi, Ankara, s.723

2.3.2.2. Kalıp -Kalem Yazma

Tekniğinde dış konturlar kalıp ile basıldıktan sonra renklendirilecek olan iç alanlar fırça ile boyanmaktaydı. En güzel örneklerini verdiği eski İstanbul yazmaları bu teknik ile basılmışlardı. Reşat Ekrem Koçu’ya (Koçu, 1969:246) göre;

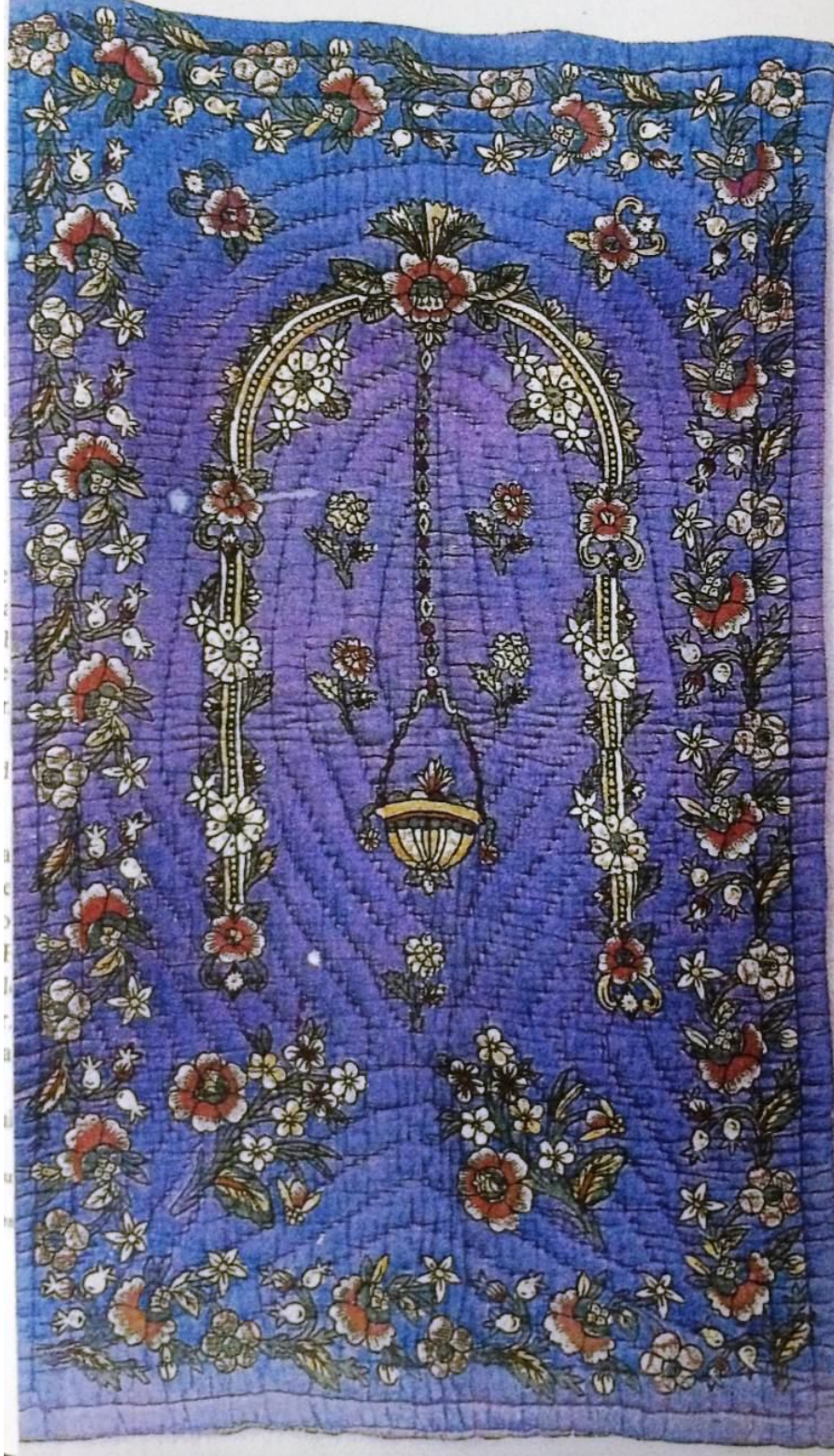
“Yakın geçmişe kadar yazma yemenilerin en güzelleri İstanbul’da Boğaziçi’nde Kandilli’de yapıldıkları için onlara da “Kandilli Yemenisi” denilirdi. Her nakışları olgun bir zevkin eseri ile, hem de tatlı, ahenkli renkleri güneşde solmaz, yıkanmakla çıkmazdı. Yazma yemenilerin bir kısmı, bu arada Kandilli Yemenileri; nakışlarını etraf çizgileri kalıpla basıldıktan sonra, çiçekler ve yapraklar teker teker elde fırça ile boyanırdı. Emsallerinden kat kat üstün kıymet taşımaları da bundan ötürü idi.”



Şekil 2.116: “Kalıp kalem” tekniğinde yapılmış bir yorgan yüzü, Boyutlar: 190 x 210cm

Kaynak: Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı*, (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.156

Günümüzde artık yapılmayan kalıp-kalem işi yazmaların örnekleri bugün sadece koleksiyoncularda yada müzelerde görülebilmektedir. Çok zengin, canlı renk ve desenlerin kullanıldığı bu yazmalarla genellikle Şekil 2.116, Şekil 2.117, Şekil 2.118 ve Şekil 2.119 ‘da görüldüğü gibi bohça, yorgan ve yastık yüzleri basılmıştır.



Şekil 2.117: Kandilli “kalıp kalem” tekniği ile yapılmış bir çocuk yorganı, (75 yıllık)

Kaynak: Contry Homes, (2000). Duyguları Anlatan Kumaşlar: Yazmalar. *İç Mekan ve Bahçeler Dergisi*, Ağustos



Şekil 2.118: “Kalıp kalem” tekniğinde Üsküdar Yazması. Yorgan yüzü, Boyutlar: 180 x 210cm

Kaynak: Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı*, (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.155



Şekil 2.119: “Kalıp kalem” tekniğinde Üsküdar yazmasından köşe detayı

Kaynak: Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı*, (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.155

2.3.2.3. Kalıpla Yazma

Bu teknikte yapılan yazmalarda tahta üzerine oyularak geçirilen desen, kumaşa kontür olarak basılmaktadır. Bu yazmalar kalem işi ve kalıp-kalem yazmaların uzun süren üretim sürecini kısalttığı için geliştirilmiş ve oldukça yaygın kullanılmıştır. Bu teknik örneklerinin çoğaltılabilirliği açısından diğer yazma yapım tekniklere göre oldukça kolay, üretime elverişlidir. Ancak hiçbir zaman kalem işi ve kalıp kalem yazmaların kalite ve inceliğine sahip olamamıştır. Bunun için yazmacılık denilince yaygın kullanımından dolayı baskı işi yazma akla gelmektedir. Bu teknikle üç tür çalışma yapılmaktadır. Bunlar;

2.3.2.3.1. Karakalem

Tek kalıp kullanılarak beyaz üzerine siyah, siyah üzerine beyaz (söktürme yada kireç baskı) basılarak yapılan yazmacılık uygulamasına "karakalem" adı verilmektedir. Kalıpların rölyef kısımları desene göre kontür olarak basılmaktadır. Ankara, Beypazarı, Kastamonu genellikle bu tekniği uygulayan yerlerdir. (Türker, 1996:11)

a) Beyaz Üzerine Siyah Baskı; tekniğinde hazırlanan karakalem boyası ile basılan kalıplar genellikle pamuklu yada doğal dokumalardan yapılan kumaşlar üzerine basılmaktadır. Beyaz üzerine siyah karakalem baskı yazmalarda boya olarak genellikle analin boya kullanılmaktadır. Renk ilk basıldığında açık yeşil olup, sonradan amonyaklı suda yıkandığında ya da amonyak buharında bekletildiğinde keskin siyah olmaktadır. Eskiden bu teknikle basılan yazmalar genellikle bir gece ahırda bekletilerek boyanın fikse olması sağlanmaktaydı.

Günümüzde Tokat'ta yapılan yazmacılık tekniğinde en çok kullanılan tekniklerden birisi olan beyaz üzerine siyah baskı tekniği ile sofa bezi, masa örtüsü, sehpa örtüsü gibi ev eşyasının yanında başörtüsü, fular, bandana, elbise, etek, pantolon gibi giyim eşyaları yapılmaktadır.



Şekil 2.120: Beyaz üzerine siyah basılan “Karakalem” yazma örneği-Hüseyin Er atölyesi-Tokat

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 2.121: Beyaz üzerine siyah basılan “Karakalem” yazma örneği-Hüseyin Er atölyesi-Tokat

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu çalışması ve fotoğraf albümü



Şekil 2.122: Beyaz üzerine siyah basılan “Karakalem” yazma ve baskı kalıbı

Kaynak: <http://www.skylife.com/tr/dergi/1998-07> Erişim Tarihi: 22.03.2015

Siyah Üzerine Beyaz Baskı; tekniğinde basılacak olan yüzey kumaşı önce siyah boya ile boyanmaktadır. Bu tekniğe “söktürme” yada kireç kullanımından dolayı “kireç baskı” adı da verilmektedir. Siyah üzerine beyaz baskı tekniğinde kumaşlar önce siyah boya ile boyanmakta daha sonra üzerine kireç boya ile baskı yapılmaktadır. Bunun için kitre patı ilave edilmeyen analin boyada bir süre bekletilerek zemin rengi basılmaktadır. Kitre patı ilave edilmeyen bu boya eriyiğinde bekletilen kumaşlar hemen siyah rengi almamaktadır.

Boyalı zemin nemli iken kireç kaymağı ile hazırlanan kireç eriyiğine basılan kalıplar kumaşa basılarak desenleme tamamlanmaktadır. Zamanla beyazdan yeşile dönen zemin rengi, yaklaşık bir gün sonra yıkandığında ise siyahlaşarak boya fiske olmaktadır. (Şekil 2.123) Siyah yada lacivert zemin üzerinde kireç baskı ile aşındırılan bu yüzeylerdeki desenler amonyaklı su ile yıkandıktan sonra beyaz olarak ortaya çıkmaktadır.



Şekil 2.123: Rengi yeşile dönen kireç baskı (söktürme) “Karakalem” yazma örneği-Hüseyin Er

Kaynak: Trabzon Yazmacılık Çalıştayı (2015). Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 2.124: Siyah üzerine beyaz basılan “Karakalem” yazma örneği

Kaynak: Hüseyin Er atölyesi (2008). Tokat. Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 2.125: Siyah üzerine beyaz basılan “Karakalem” yazma örneği

Kaynak: Trabzon Yazmacılık Çalıştayı (2015). Ayşe Fıçıcıoğlu çalışması ve fotoğraf albümü

2.3.2.3.2. Elvan İşi

Yazma tekniğinde bir motifin her rengi için ayrı kalıp yapılmaktadır. “Elvan” yazma adını Arapçadan almış çok renkli yazmalardır. Bu yazmalarda önce dış kontür kalıpları genellikle siyah olarak basılmaktadır. Bunun üzerine her renk için hazırlanan dolgu kalıpları ile baskı işlemine devam edilmektedir. Baskı sürecinde motiflerde bozukluk olmaması için kalıplar ayrı ayrı ve üst üste gelecek şekilde özenli ve dikkatle basılmaktadır. 20.yüzyıl İstanbul, Tokat, Kastamonu-Cide ve Bartın yazmaları bu usulle basılmakta idi. (Soysaldı, Sınav, 2009:723) Tokat yazmalarının en önemli özelliği ise elvan baskı olmalarıdır. Tokat’a ait basılan “Tokat içi dolusu”, ”Tokat beşlisi”, ”Tokat üzümlüsü”, ”Tokat elmalısı”, “Tokat kirazlı”, ”drama” gibi bir çok yazma desen ve kompozisyonu bu teknik ile basılmaktadır.



Şekil 2.126: “Elvan işi” yazma baskı örneği. “anali-kızlı” kalıpların kullanıldığı “drama” yazma

Kaynak: Hüseyin Er atölyesi (2008). Tokat. Ayşe Fıçıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 2.127: “Elvan işi” yazma baskı örneğinde renklendirme. “anali-kızlı” kalıpların kullanıldığı “drama” yazma

Kaynak: Hüseyin Er atölyesi (2008). Tokat. Ayşe Fıçıoğlu fotoğraf albümü

2.3.2.3.3. Daldırma (Batık) Yazma

Bu teknikte zemin rengi olarak siyah kullanılmış ve bu yazmalara zemin renginin boyaya daldırılarak verilmesinden dolayı Prof. Kenan Özbel tarafından “batık usulü” denilmiştir. (Soysaldı, Sınav, 2009:724) Uygulamada renklerine göre hazırlanan kalıpların basılması ile meydana gelen motifler tutkal yada balmumu ile kapatılarak boyaya batırılmaktadır. Böylece motiflerin dışında kalan yerler boyanmış olmaktadır. Bu yüzden bu yazmalara “daldırma yazma“ adı da verilmekteydi.

Bugün artık örneklerini bulamadığımız, bir kısmını müzelerde gördüğümüz sanat değeri yüksek olan İstanbul yazmaları içinde “batık tekniği” ile renklendirilmiş sırma işlemeli başörtüsü ve yağlıklar da mevcuttur. Kenarlarına Bursa sırma işlemesi tatbik edilmiş bu peşkir ve yağlıklar XVII. yüzyılın sonu ve XVIII. yüzyılın karakteristik özelliklerini taşımaktadırlar. Yağlıklarda görülen hacimlenmiş meyve motiflerinde, Avrupa Barok sanatının etkisi olan ışık ve gölge oyunlarına yer verildiği dikkati çekmektedir. Bunlar İstanbul Kandilli yazma atölyelerinde yapılan yazmalardır. (Kaya, 1986:84) (Şekil 2.128, Şekil 2. 129)



Şekil 2.128: “Batık” tekniği ile renklendirilmiş yağlık

Kaynak: Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı*, (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, (Tablo 39)



Şekil 2.129: “Batık” tekniği ile renklendirilmiş sırma işlemeli yağlık örneği

Kaynak: Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı*, (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

2.3.4.3. Serigrafi (İpek Baskı)

Günümüzde tahta kalıplarla yazmacılık yapan bir çok iş yeri ve ustası zamanla ucuz maliyet ve işgücü kolaylığı getirdiği için serigrafi yöntemini tercih ederek orijinal baskı yöntemini terk etmişlerdir. Serigrafi tekniği ile basılacak olan kompozisyon çok daha kısa sürede basılabilmekte ve her türlü kumaş çeşidine uygulanabilme kolaylığı da sağlamaktadır.

Serigrafi (ipek baskı) tekniği ile baskıyı yapabilmek için boyayı süzebilen ince bir kumaşla bir çerçeveye ihtiyaç vardır. Boyayı süzmek için kullanılan bu malzeme ya bir ipek elek bezi yada metal bezlerdir. (Gözen, 1963:7) Tokat yöresinde genellikle ince ipek kullanıldığından bu baskıya genellikle “ipek baskı” adı verilmektedir.

Metal yada tahta çerçeveye gerilen elek bezlerine desen aktararak şablon oluşturulur. Her renk için ayrı ayrı hazırlanan bu şablonlarda ipek kumaşa geçirilen desenli yüzey fotofilm emilsiyon adı verilen film tabakası ile kaplanıp ışıkta pozlandıktan sonra çerçeveselenir. Film ile kaplanan yüzeyde ışığa duyarlı alandan boya sızarak baskı gerçekleşmiş olur. Kumaş üzerine her renk için ayrı kalıpla ragle çekilerek baskı işlemi tamamlanmaktadır.



Şekil 2.130: Serigrafide her rengin ayrı basıldığı baskı süreci

Kaynak: Yüzüncü Yıl Yazmacılar Hanı (2009). Tokat. Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü

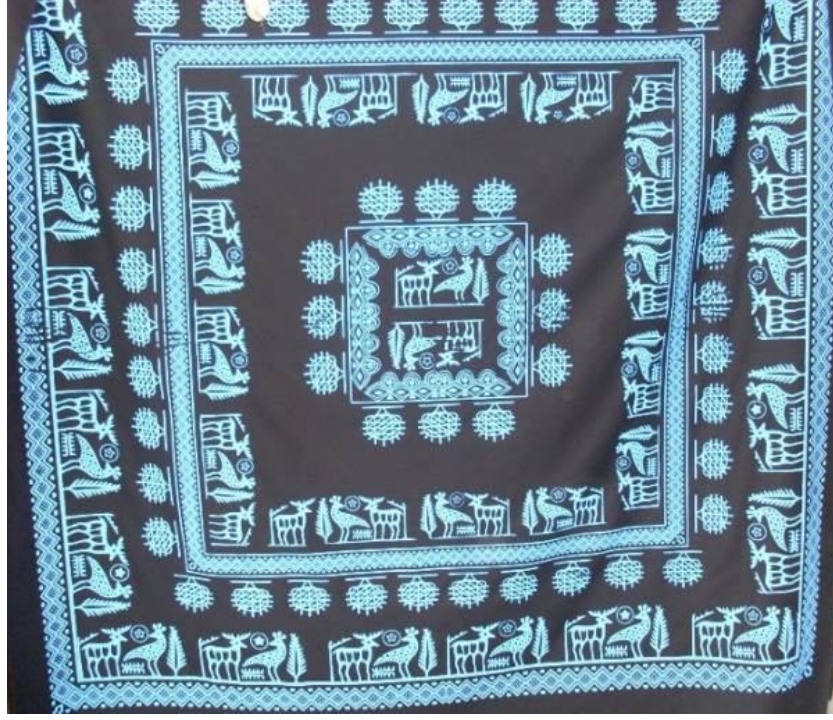


Şekil 2.131: Serigrafide (ipek baskı) kullanılan film kalıplar

Kaynak: Yüzüncü Yıl Yazmacılar Hanı (2009). Tokat. Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü

Serigrafi tekniği ile baskı el baskısına göre verimlilik açısından %5 ile %7 nispetinde çabukluk sağlar. Ancak bu teknik ile çok ince desenlerler kumaşa

geçirilememektedir. (Gözen, 1963:8) Günümüzde Tokat yazmalarının büyük bölümü bu teknikle yapılmaktadır. Yapılan kompozisyonlarda genellikle eskiden beri kullanılan yazma motifleri basıldığından bir çok kişi bu tekniği ağaç baskı ile yapılan Tokat yazması olduğunu düşünmektedir. Bu açıdan bu tekniğin kullanımı, kalıpla yapılan yazmacılığın gerilemesine sebep olmaktadır.



Şekil 2.132: Geleneksel motiflerin kullanıldığı Serigrafi baskı

Kaynak: Yüzüncü Yıl Yazmacılar Hanı (2009). Tokat-Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü

2.3.3. Tokat Yazmacılığında Kullanılan Malzeme ve Teknikler

Tokat Yazmacılığında genellikle “Karakalem” ve “Elvan” baskı teknikleri kullanılmaktadır. Yazmacılık uygulaması için temel malzemelere ve çalışma alanlarına ihtiyaç duyulur. Bunlar:

1. Kumaş
2. Kalıp
3. Baskı masası ve boya teknesi
4. Boya
5. Kurutma ve Durulama alanı'dır.

2.3.3.1. Kumaş

Yazmacılıkta kullanılan boyaların içeriğinden dolayı malzeme olarak daha çok doğal kumaşlar kullanılmaktadır. İlk zamanlarda yazmalar bir çeşit organze olan çok ince dokunmuş pamuktan yapılmış tülbentler üzerine basılırdı. Özellikle Anadolu'da kadınların başörtüsü olarak kullandığı yazmalarda başı iyi sarması, teri emmesi ve rahat bağlanıp form verilebilmesi açısından tülbentler kullanımda önemli bir tercih sebebi sayılmaktadır. Boyayı iyi emmesi ve çabuk kuruması da üretim açısından kolaylık sağlamaktadır.

Yazmacılıkta keten, pamuklu, ipekli, yün en çok da tülbent, mermerşahi, amerikan gibi doğal kumaşlar üzerine kalıp, kalem işi, kalıp-kalem boyama teknikleri uygulanabilmektedir. Bazı hassas uygulamalarda özellikle mermerşahi yada tülbentlerin boyama öncesi yıkanıp aprelerinin giderilmesi gerekmektedir.

Yazmacılıkta kullanılan kumaşlar, boyama öncesinde doku ve kalınlıkları açısından masa örtüsü, başörtüsü, elbise, şal gibi farklı kullanım amaçlarına göre seçilmektedir. Bazen satın alınan kumaş enleri ölçüsünde, kumaştan maksimum verim alınabilmesi için de faydalanılmaktadır. Örneğin 140cm endeki kumaşlar kare yapılarak masa örtüsü yada sofrası bezi olarak da basılabilmektedir. Top halinde başka bir bölümde depolanan kumaşlar, kullanım amacına göre ölçülendirilip, kesilerek demetler halinde yazma atelyesine getirilmektedir.

Yazmacılık tekniğinde kullanılan boyalar sentetik içerikli kumaşlar üzerinde sonuç vermemektedir. Günümüzde maliyeti düşürmek için sentetik liflerin katıldığı ince kumaşlar üretilmektedir. Ancak geleneksel yazmacılık tekniği bu kumaşlarda sağlıklı sonuçlar vermemektedir. Genellikle yapılan baskılarda renkler solgun ve boya geçirgenliği az olmaktadır. Bu açıdan bu düşük maliyetli kumaşlara, yine düşük maliyetli olan serigrafik tekniği ile baskı yapılabilmektedir.

2.3.3.2. Kalıp

Bir çeşit ağaç baskı tekniği olan yazmacılık tekniğinde kullanılan kalıplar desenin bir tahta üzerine çizildikten sonra, kumaşa basılacak olan yüzeyinin yüksek bırakılması ve diğer yüzeylerin oyma aletleri ile oyularak çıkarılması temeline dayanır. Yazmacılıkta kullanılan kalıplar bu yönü ile “bir biçimin ayrıntılarını göstermek için istenmeyen yerlerin oyulması tanımına uyan “yüksek baskı” yada diğer adı ile “rölyef baskı” (Kıran, 2010:31) olarak değerlendirilebilmektedir.

Yazmacılıkta kullanılan kalıplar, deseni kumaşa basma ve istenildiği kadar tekrar basılarak çoğaltma amacı ile kullanılmaktadır. Bunun için boyaya, baskıya ve uzun süre kullanıma uygun malzemelerle yapılması gerekmektedir.

Yazma yapımında kullanılan kalıplar genellikle üç gruba ayrılmaktadır.

- a) Tahta Kalıplar
- b) Metal Kalıplar
- c) Günümüzde farklı malzemelerden yapılan kalıplar

a) **Tahta Kalıplar:** Baskı yapımında kullanılan kalıplar genellikle sulak yerlerde yetişmiş ıhlamur ağacından yapılmaktadır. Ihlamur ağacı yumuşak, kolay oyulabilir ve dayanıklı olduğu için oyarken istenmeyen biçimde yarılmalar yapmamaktadır. Aynı zamanda iyi zank tutan bir ağaç cinsi olduğu için kalıp hazırlamaya çok uygundur. Ihlamurun özellikle nemli yerde, deniz kenarında yetişenin daha makbul olduğu ifade edilmektedir. Bu koşullarda yetişen ağaçtan yapılan kalıplar boyayı daha iyi almakta ve hiç pürüzlenmeden kumaşa nakletmektedir. Ayrıca ıhlamurun budaklı, yarık ve yaş olmaması da gerekmektedir. Fırınlanmış olarak tercih edilen kuru ıhlamur ağaçları ise daha yumuşak ve oyulmaya uygundur.

Kalıplık kütüklerin hızarla kesilirken kesilen liflerin yönünün de dikkate alınması gerekmektedir. Bunun için oyma sırasında kolaylık sağladığı için kalıplık ağaçlarda lifler dik gelecek şekilde kesilmelidir. Ihlamur dışında armut, gürgen ve sarıçam ağaçlarında kalıp için kullanılabilir. (Türker, 1996:13) Armut sert bir ağaç yapısına sahip olduğundan çabuk aşınmamaktadır. Oyulması güç olmakla beraber, bu ağaçtan yapılan kalıplarla daha uzun süreli baskı yapabilme olanağı sağlanabilmektedir. Sarıçam ise suya karşı dayanıklı olabildiği için tercih edilmektedir. (Kaya, 1996:67) Ancak yukarıda da belirtildiği gibi baskı yapımında kullanılan bu ağaç türleri arasında en çok ıhlamur ağacı tercih edilmektedir.

Günümüzde Tokat'ta kalıp oymacılığı işini yapan Yurdanur Uçar'ın verdiği bilgilere göre; ağaçlar kalınlığına göre 2-3 yıl güneş ve cereyan olmayan bir yerde kurutulmaya bırakılmaktadır. Bu ağaçların her iki tarafı tutkalla, macunla kapatılıp, 7'şer cm'den dilimlere ayrılmakta ve daha sonra da zımparalanmaktadır. Tamamen cilalı tahta görünümündeyken, istenilen desenler tahtanın yüzeyine aktarılmaktadır. (Uçar, 2014)



Şekil 2.133: Yazmacılıkta kullanılan elle oyulmuş ahşap kalıplar

Kaynak: Yazmacılık Kongresi Sergi Salon (2008). Tokat. Ayşe Fıçıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 2.134: Baskı'da basılacak olan desenin yönünün ters geçirilmesi (Tokat yazısı).
Yurdanur Uçar atölyesi-Tokat

Kaynak: Yurdanur Uçar atölyesi (2009). Tokat. Ayşe Fıçıoğlu fotoğraf albümü

Baskılarda kullanılan desenler, ağaç kalıplara kalıp ustasınca bir nakış gibi aktarılmaktadır. Çizilen motif oyulacak olan zımparalanmış ahşap yüzeye karbon kağıdı yardımı ile geçirilmektedir. Desenlerin baskıda ters çıkacağı düşünülerek

desen yönleri iyi belirlenmelidir. Örnekte de görüldüğü gibi “Tokat” yazısı kalıba ters aktarılarak, baskıda düzgün yönde çıkması sağlanmaktadır.

Kalıplar oyulmadan önce sıcak balmumuna daldırılarak tahtanın balmumunu emmesi böylelikle kolay oyulması sağlanır. Akşap oymacılığında “nakış bul” adı verilen bir bıçakla desen ortaya çıkarılmaktadır. Oymacılıkta marangoz aletleri olan iskarpela ve diğer özel oyma bıçakları da kullanılmaktadır. Desen ağaca aktarıldıktan sonra ahşabın kaba dış kontürleri matkapla kesilerek atılır. Böylece elle oyulacak alan daraltılarak oyma işlemi kolaylaştırılır. Desen aralarında boşluklar fazla ise bazı kısımlar matkapla da delinip atılabilir. Oyma işleminde bıçak ileri-geri olarak hareket ettirilmelidir.



Şekil 2.135: Yazma kalıp oymacılığında kullanılan bıçak

Kaynak: Hüseyin Er kalıbı-Ayşe Fıçıoğlu fotoğraf albümü

Oyma işlemine motifin ortasından başlanması gerekmektedir. Aksi halde oymaya motifin dışından başlanılmış ise, iç kısımları oyarken motifin duvarlarının dayanma gücü azalacak ve desen bozulabilecektir. Kalıpların uzun zaman kullanılabilmesi için derinliğinin 1,5 cm olması gerekmektedir. Derin olmayan kalıbın içi zamanla boya ile çabuk dolmakta ve baskıyı bozabilmektedir. Oyma işlemi tamamlandıktan sonra ahşap kalıplar %75 parafin (veya don yağı) ve %25 balmumu karışımına batırılmaktadır. Böylece kalıp boyadan etkilenmeyerek daha dayanıklı hale gelmekte ve daha uzun süre kullanılabilir. (Türker,1996:16-17)

Kalıbın deseninin oyulmasından sonra, baskı işleminde kalıbın rahat kavranabilmesi için arkasına “tutamak” denilen elle tutma yeri yapılmaktadır. (Şekil 2.136) Tutamak avuç içine değdiği için çok muntazam oyulmalı ve elin içini acıtmamalıdır.



Şekil 2.136: Yazma kalıplarının arkasına yapılan “tutamak” yerleri

Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu kalıpları ve fotoğraf albümü

İyi kullanılmış kalıplar 150-200 yıla kadar dayanabilmektedir. Bunun için kalıpların çok iyi koşullarda saklanması gerekmektedir. Yazma ustası Hüseyin Er’in verdiği bilgilere göre, kalıplar kullanıldıktan sonra çok iyi temizlenmelidir. Bunun için boya artıkları her baskı işleminden sonra temiz kuru bir fırça ile temizlenmeli, boyalı ve nemli bırakılmamalıdır. Özellikle temizlik sırasında kalıplar ıslak bırakılmamalı, tutamak yerine su değdirilmemelidir. Islak bırakılan bu kısımlar zamanla eğilme yapabilmekte, bu da kalıbın baskıda ergonomikliğini olumsuz etkilemektedir. Bu şekilde temizlenen kalıplar birbirlerine değmeden düz bir yüzeyde saklanmalıdır. (Hüseyin Er, 2015)



Şekil 2.137: Yazma kalıpları ve kalıpların yanında yer alan temizleme fırçası

Kaynak: Hüseyin Er atelyesi (2009). Ayşe Fıçıoğlu fotoğraf albümü

Kalıp oyma işi, yazmacılığın en önemli yan alanıdır. Aynı zamanda yazmacılık için en büyük tehlikeyi, bu kalıpları yapan ustaların yok olması oluşturmaktadır. Bütün Türkiye’de kalıp oymacılığı alanında adından söz edilen iki usta vardır. Bunlardan Ali Sertoğlu İstanbul’da, Osman Laleci usta ise Tokat’ta bu işi en güzel örnekleri ile yaşatmışlardır. (Skylife, 1998) Ahmet Fındıkçioğlu ve Cemalettin Sulugöl’de bu konuda çok güzel çalışmalar ortaya koymuşlardır. Cemalettin Sulugöl kalıpcılık konusunda Osman Laleci ustadan ders almıştır. Şekil 2.138’ de bugün aramızda olmayan Cemalettin Sulugöl anısına düzenlenen köşede ustaya ait çalışmalar yer almaktadır.



Şekil 2.138: Yazma kalıp ustası merhum Cemalettin Sulugöl anısına düzenlenen bir köşe

Kaynak: Yazmacılık Konferansı (2008). Tokat. Ayşe Fıncıoğlu fotoğraf albümü

Günümüzde Tokat’ta kalıp oymacılığı Cemalettin Sulugöl’ün kardeşi Ünal Sulugöl tarafından başarı ile sürdürülmektedir. Kendisi bu sanatı cezaevindeki

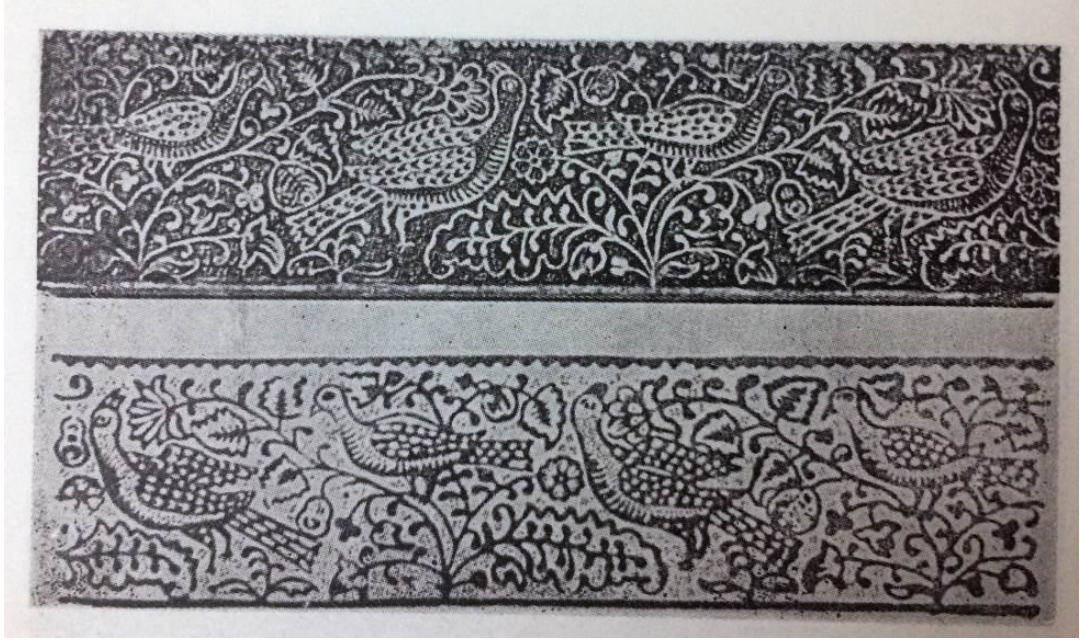
mahkumlar ve Çocuk Esirgeme Kurumundaki gençlere ve isteyene bu işi öğretmektedir. (Şekil 2.139) Bugün Tokat'ta Yurdanur Uçar da kalıp oymacılığı ve kalıp baskı konusunda çalışmalarını sürdürmekte bu geleneği yaşatmaya çalışmaktadır.



Şekil 2.139: Tokat Cezaevi tutukluları tarafından yapılan yazma kalıp ve baskıları Yazmacılık Konferansı-2008-Tokat

Kaynak: Yazmacılık konferansı (2008). Tokat. Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü

b) Metal Kalıplar: Genellikle çok ince kontur baskılarda kullanılan metal kalıplara Türk yazmacılığında pek rastlanılmamaktadır. Bu tür kalıplar, metal şeritlerin motife göre bükülerek, ahşap üzerine çakılması ile meydana gelmektedir. Bunlar genellikle çok ince kontur baskısında ve rezerve baskı sisteminde kullanılmıştır. (Kaya, 1998: 68)



Şekil 2.140: Metal Kalıp ve basılmış şekli

Kaynak: Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı*, (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.18

c) Günümüzde farklı malzemelerden yapılan kalıplar: Yazma kalıp yapımı için pratik ve daha ekonomik yöntemlerde geliştirilmiştir. Günümüzde strafor yada ayakkabı tabanı gibi boya emici ve yüzeye kolaylıkla baskı uygulanabilen malzemeler ile de kalıp yapılabilmektedir. Özellikle plastik tabanlı gibi oyulabilen yüzeylere aktarılan bu desenler özel bıçaklarla oyulmakta daha sonra dikdörtgen yada desen ölçüsüne göre kesilmiş tahtalara yapıştırılmaktadır. Şekil 2.141’de bu teknikle yapılan kalıp ve baskı uygulaması görülmektedir.

Diğer bir kalıp tekniğinde strafora karbon kağıdı ile geçirilen desen etrafından yakılarak kalıp oyulmaktadır. (Şekil 2. 142) Ancak kolay ve kısa sürede yapılabilen bu kalıplarla baskı uygulamalarının hiçbirinde, tahta kalıplarla elde edilen baskı kalitesine erişilememektedir.



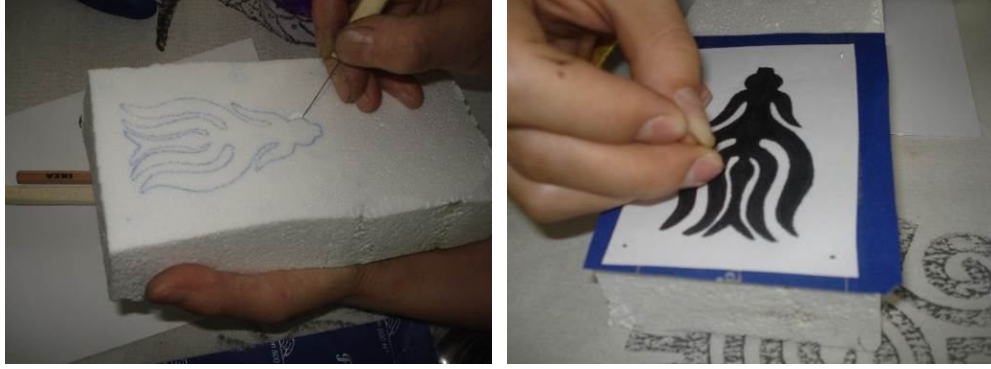
Şekil 2.141: Oyulabilen yüzeylere (plastik tabanlılıkla) yapılan yazmacılık kalıp yapımı ve bu kalıpla baskı uygulaması

Kaynak: MÜGSF Yaz Akademisi Özcan Uskur-Workshop örnekleri (2008). Ayşe Fıçıoğlu çalışması ve fotoğraf albümü



Şekil 2.142: Silgiden yapılan baskı kalıbı

Kaynak: Dunnewold, J. (2010). *“Art Cloth” A Guide to Surface Design For Fabric*, Loveland: Co-ABD: Interweave Press Yayınları



Şekil 2.143: Strafordan yapılan yazmacılık kalıp yapımı ve bu kalıpla baskı uygulaması

Kaynak: Veliye Marti atölyesi-MSGŞÜ-Meslek Yüksekokulu öğrencileri workshop örnekleri (2011). Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü

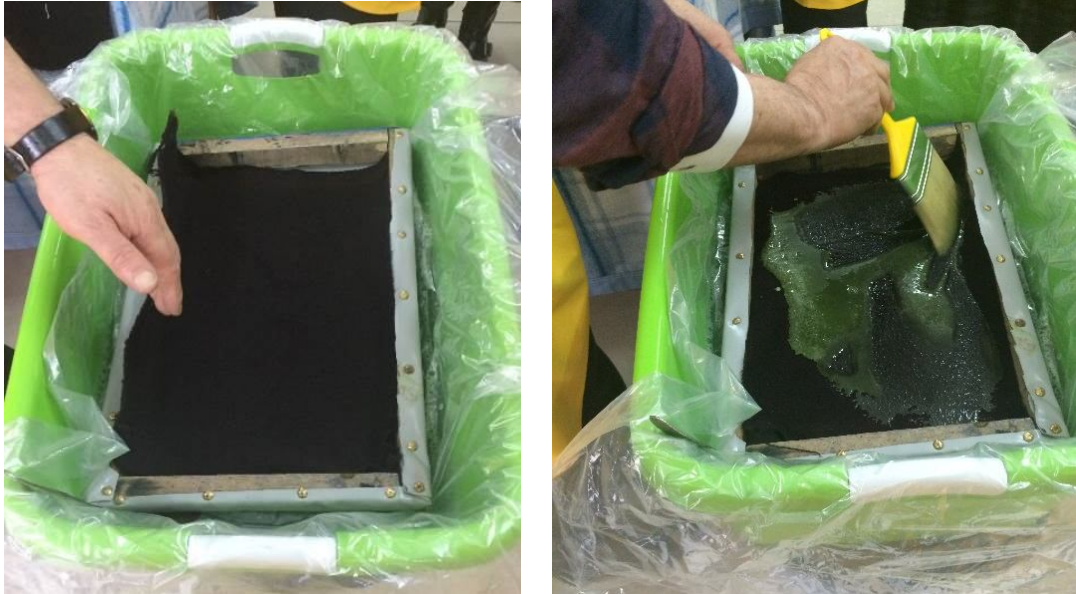
2.3.3.3. Baskı Masası ve Boya Teknesi

Baskı işleminde baskı kalitesini etkileyen en önemli unsurlardan biride baskı masası yada diğer adıyla baskı tezgahıdır. Baskı işleminde baskı yapan kişi ayakta çalıştığından, tezgahın ergonomik açıdan normal masa yüksekliğinde olması gerekmektedir. Zemin yüzeyi ne çok sert ne de yumuşak olmalıdır. Bunun için üzeri birkaç keçe yada battaniye ile kaplanmalıdır.

Boyanın baskı işleminde eşit alımını sağlamak için boya teknesi hazırlanır. Bunun için genellikle 40x40cm yada 30x40 cm ölçülerinde ahşap çıtalara kare yada dikdörtgen olacak şekilde köşelerinden birleştirilir. Alt zeminden itibaren kenarlarına kadar muşamba ile çevrilir. Şekil 2.144’de görüldüğü gibi basitçe hazırlanan bu düzeneğin içersine keçe döşenir. Boya bu keçenin içine azar azar konularak fırça ile zemine yedirilir. Baskı yaptıkça azalan boya fırça yada “yağlanguç” adı verilen bir ucu keçe kaplı sopa ile boya tekneye aktarılır.

Boya teknesi üzeri naylon kaplı su dolu bir teknenin üzerine konularak boya teknesi düzeneği tamamlanır. Suyun içine kıvam vermesi için bir miktar kırıç atılabilir. Yoğunlaşan alttaki bu su dolu tekne basılan kalıba fazla boya alımını engellemekte, boyanın tüm kalıba eşit olarak alınmasını sağlamaktadır.

Kalıbın her baskı işleminde boya teknesine batırılacağından, boya tezgahı ve boya teknesinin birbirine yakın mesafede yerleştirilmesi de çalışma ergonomisi açısından oldukça önemlidir. (Şekil 2.145 ve Şekil 2.146)



Şekil 2.144: İçi su dolu teknenin içine yerleştirilen içi keçe kaplı boya teknesi ve boya teknesini içine yedirilen analin boya

Kaynak: Hüseyin Er çalışması. (2015). Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 2.145: Birbirine yakın mesafede bulunan boya tezgahı ve boya teknesi

Kaynak: Hüseyin Er Atölyesi-Tokat. (2009). Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 2.146: Zamanla azalan boya teknesine boyanın “yağlanguç” ile ilave edilmesi

Kaynak: Hüseyin Er Atölyesi-Tokat. (2009). Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü

2.3.3.4. Boya

Baskının kalitesini etkileyen en önemli unsurlardan biri de boyaların haslığı ve kalitesidir. Boyama genel olarak boyar madde yardımıyla kumaşın renklendirilme işlemidir. (Peker, 20011:24) Boyamadaki esas temel prensip “boyanın, kumaşa eklenirken kullanılan yöntem ile kumaştan çıkarılamaması yani, bu sürecin tersine döndürülememesi”dir. (Bosence, 1985:14) Geleneksel baskıda kullanılan boyalar doğal ve kimyasal boyalar olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Yurdumuzda kimyasal boyalar bulunmadan önce halıcılık, yazmacılık ve birçok halk sanatı uygulamalarında doğal boyalar kullanılmaktaydı.

Suni alizarin boyası keşfedilmeden önce Türkiye’de elde edilen bitkisel boyalar dünyanın en iyi boyaları olarak biliniyorlardı. (Kaya;1988: 55) Avrupa’da bilinen ve kullanılan en kaliteli doğal kırmızı boya *Türk Kırmızısı* olarak bilinmekteydi. Bosence, baskılarda kullanılan en önemli doğal boyarmaddelerden bahsederken bu bilinen kökkırmızısı işleminin Avrupa’ya Doğu’dan geldiğini ve belki de gelmiş geçmiş en kalıcı boya maddesinin üretildiğinden bahsetmektedir. Formülüne göre kumaşın boyanmadan en az dört hafta önce tuzlanması ve yağlanması gerektiğini de belirtilmektedir. Türk Kırmızısı boyasının tarihin önemli boyama tekniklerinden birisi olduğunu ve temelde sade kırmızı pamuk ve ketenleri baskılamak için değil, boyama için kullanıldığını ifade etmektedir. (Bosence, 1985:14)

1856 yılında Perkin’in ilk sentetik boyarmadde olan Movein’i sentezlemesiyle sentetik boyarmaddelerin üretimi başladı ve büyük hızla arttı. Böylece doğal boyarmaddelerin kullanılması büyük ölçüde azalmaya başladı. “Doğal kaynaklı boyarmaddelerin sağlanmasının mevsimlere bağlı oluşu bitkisel kökenli birçok boyarmaddelerin doğal boyalara bütünüyle eşdeğer olarak sentez edilmesi, sentetik boyarmaddelerin bitkilerde bulunabilen ve boyama işlemi üzerine olumsuz etkilerde bulunan yan maddelerin içermemesi, doğal boyalarla seri üretimde belli bir standardın tutturulmasının güçlükleri gibi etkenler sentetik boyarmaddelerin kullanımını giderek yaygınlaştırmıştır.” (Enez, 1987:1)

Doğal boyalar:

Doğal boyamacılık, doğadan sağlanan çeşitli bitki ve böceklerdeki boyarmaddelerden yararlanılarak yapılan boyamacılık işlemidir. Özellikle bitkilerin kök, gövde, yaprak ve çiçekleri boyamacılık için kurutularak veya taze durumda

kullanılır. Doğal Boyamacılığın tekstil elyafında kullanımının MÖ 4000 yıllarında Hindistan'da ve Mezopotamya'da başlamış olduğu bilinmektedir. MÖ 3000 yıllarında Eski Mezopotamya'da kermes böceğinin kırmızı renk boyamalarda kullanılmış olduğu kil tabletlerden anlaşılmaktadır. (Karadağ, 2008:11) Boyama ve pamuk baskılama sanatının ise iki bin yıl önce, indigonun, kökboyasının ve Gossypium pamuk bitkisinin, boyama işlemleri için elzem olan diğer mineral maddelerle birlikte bolca bulunduğu Hindistan'da ortaya çıktığı bilinmektedir. (Bosence, 1985:14)

19 y.y.'in ortalarına kadar bütün boya renkleri doğal kaynaklardan elde ediliyor ve bu kaynaklar çoğu zaman rastlantı sonucu keşfediliyorlardı. Ardından geçerli bir formül elde edilene kadar presleme, ıslatma, ezme, kaynatma ve çok sayıda deneme yanılma yöntemi uygulanıyordu. Eski boyacılar formüllerini çoğu zaman gizli tutarak yavaş yavaş çoğaltıyorlardı. Suyun, ısının, asitlerin, alkalilerin (bazların), havanın ve boyanın birbirleri arasındaki etkileşimlerinin önemli olduğunu ve bu yüzden karıştırılan kovada yeni bir renk oluşurken tam olarak ne olduğunu anlamak için temel bir kimya bilgisinin gerekli olduğunu biliyorlardı. (Bosence, 1985:14)

Dünya'da ve Türkiye'de boya maddelerini içeren sayılamayacak kadar çok bitki yetişmektedir. "Bu bitkilerin muhtelif kısımlarında çeşitli boya maddeleri kullanılmaktadır. Örneğin, bazı bitkilerin çiçeklerinde, yapraklarında, kabuklarında, odunlarında, köklerinde bulunurlar ve kimyasal olarak da oldukça önemlidirler. Bu boya bitkileri irili ufaklı olmak üzere ot, fidan, ağaç, bahçe ve bağ bitkileridir. Hatta bazı yosun ve dikenlerinde boyayıcı vasıfları vardır." (Kaya, 1988: 56)

Eski boya maddeleri arasında en önemlileri, mavi rengin üretildiği *indigo* (İndigofera familyasından olan bitkilerden elde edilen) ve kırmızı, mor, menekşe ve kahverenginin (*Rubia Tinctorum* bitkisinden elde edilen) üretildiği *kökboyası*dır. Bu iki renk, güneş sıcaklığının ve zengin bitki örtüsünün bitkilerde ve hayvanların yaşamında canlı ve güçlü renkler meydana getirdiği sıcak iklimlerde yetişen bitkilerden elde edilirler. Çok eskiden indicum olarak bilinen tarihi mavi rengi indigo, ilk olarak İndigofera, İsatis, Polygonum ve Nerium (zakkum) bitkilerinden elde edilmekteydi. (Bosence, 1985:14) Dünya'da özellikle Hindistan'da tahta baskı boyarmaddesi olarak çok kullanılan indigo bitkisi Afrika, Amerika, Mısır, Uzakdoğu ve özellikle Nijerya'da gibi sıcak bölgeler de yetişmektedir.

Yurdumuzda ise birkaç ilde bitkisel boyalar kullanılmaktadır. Bunlar: Kars, Erzurum, Sivas, Tokat, Kayseri, Konya, Ankara, İsparta, Sındırgı (Yağcı- bedir) gibi yerlerdir. (Kaya, 1988:56) Bitkilerin dışında bazı hayvanların özellikle böceklerin salgı, kurutulmuş kabuk ve gövdelerinden ve bazı minerallerden de boyarmadde elde edilebilmektedir.

Doğal boyar maddelerin tekstil liflerine ilgisi yok denecek kadar azdır. Boyama verimini artırmak için *mordan* olarak isimlendirilen metal tuzları kullanılmaktadır. Metal tuzlarının boyama esnasında uygulanması ön, birlikte ve son mordanlama olmak üzere üç şekildedir. En fazla tercih edilen yol ise boyama ile birlikte yapılan mordanlamadır. Bu işlemde metal tuzları doğal renklendiricileri lif yüzeyine çektirmekte ve kompleks oluşturarak boyama verimini artırmaktadır. (Tutak ve Benli, 2008:53) Mordanlar aynı zamanda liflerin emme kabiliyetini arttıran, boyanın lifler üzerinde tutunmasını sağlayan şap, soda, sodyum sülfat, sodyum karbonat, bakır sülfat, alüminyum sülfat gibi maddelerdir. Bunlar aynı zamanda boyaların tonlarına da etki ederler.

Mordan maddeleri keşfedilmeden önce tuzla yapılmaktaydı. Daha sonra sirke ile fermente meyve, doğal şap ve bayat idrarı ipliklerin renkleri geliştirmek ve fiske etmek için kullanılmıştır.

Doğal boyarmaddelerin büyük bir çoğunluğunda mordanlı boyama yöntemi kullanılır. Bu tür boyamalarda boyarmadde direk olarak elyafı boyamaz veya elyaf üzerinde boyarmaddenin kalıcılığı zayıf olur. Mordanlama yöntemi kullanılacak boya bitkisine göre üç farklı şekilde gerçekleştirilir. Bunlar;

1. Önce mordanlama sonra boyama
2. Birlikte boyama yöntemi
3. Önce boyama sonra mordanlamadır. (Karadağ, 2008:12)

Aşağıda Dünya'da ve yurdumuzda bilinen belli başlı doğal boyarmaddeler özetlenmiştir. Mordanlama yöntemiyle yada direk boyama ile beraber uygulanan bitki ve hayvanlardan elde edilen bu boyayıcı maddelerin özellikleri şöyledir;

Adaçayı (Salvia sp.): Boyamada bitkinin kurutulmuş öğütülmüş çiçekleri ve yaprakları kullanılır. Boyama işlemi önce mordanlama, sonra boyama yöntemi ile yapılır. Boyama sonunda turuncu-sarı, zeytin yeşili, haki ve parlak sarı renkler elde edilir. (Mert, Doğan ve Başlar, 1992:16)

Adi karamuk (Berberis vulgaris L.): Bitkinin kurutulmuş kökleri, direk boyama yöntemiyle yapılır. Boyama ile parlak sarı, sarı, orta sarı, açık sarı renkleri elde edilir.

Ağrıdağı kermesi (Porphyrophora hameli Brand): Kurutulmuş böcekten mordanlı boyama yöntemiyle boyama yapılır. Boyama sonunda kırmızı, mor ve parlak kırmızı renklerde elde edilir. (Karadağ, 2008:21)

Akdeniz defnesi (Laurus nobilis L.): Boya bitkinin kurutulmuş çiçekleri ve yaprakları ile mordanlı boyama yöntemiyle yapılır. Sarı, kahverengi, haki ve sarı renklerde elde edilir. (Karadağ, 2008:22)

Armut Ağacı: Yapraklarının kaynatılması ile kahverengi elde edilir. (Kaya, 1988:56)

Asma (Vitis vinifera L.): Bitkinin kurutulmuş yaprakları ile mordanlı boyama yöntemiyle yapılan boyama sonucunda sarı, zeytin yeşili, haki ve parlak sarı renklerde elde edilir.

Aspir (Carthamus tinctorius L.): Bitkinin kurutulmuş çiçekleri ile mordanlı boyama yöntemiyle yapılan boyama sonucunda sarı- altın sarısı, yeşil-sarı, haki ve parlak sarı renklerde elde edilir. (Karadağ, 2008:24)

Ayva Ağacı: Bu ağacın yaprağı, soğan kabuğu, ceviz yaprağı ve is ile beraber kaynatılarak koyu kahve ve sarı elde edilir. Ayva kabuğu ve çekirdeği birlikte kaynatılırsa lacivert renk elde edilebilir. (Kaya, 1988:56)

Bakam odunu (Caesalpinia sapan L.): Bakam odunu, doğal olarak yetiştiği bölgelerde uzun yıllar ipek boyamacılığında kullanılmıştır. Çin'de kırmızı renk boyamalarda veya kırmızı renkli baskılı kumaşlarda kullanılmıştır.

Bakam (Caesalpinia echinata Lam): Pamuk elyafı için oldukça popüler bir boyarmadde kaynağıdır. Pamuk kadar olmasa da yün elyafının boyanmasında kullanılmıştır. Boyama sonunda kırmızı renk elde edilir. (Karadağ, 2008:26)

Boyacı katırtırnağı (Genista tinctoria L.): Bitkinin kurutulmuş çiçek, yaprak ve sapları ile mordanlı boyama yöntemiyle yapılır. Boyama sonunda sarı, zeytin yeşili, yeşil sarı ve parlak sarı renklerde elde edilir.

Cehri (Rhamnus petiolaris Boiss): Bitkinin kurutulmuş meyveleri ile mordanlı boyama yöntemiyle yapılan boyama sonucunda, turuncu-sarı, zeytin yeşili, haki ve parlak sarı renklerde elde edilir. (Mert, Doğan ve Başlar, 1992:16)

Ceviz (Juglans regia L.): Bitkinin kurutulmuş yaprakları ve meyvesinin dış kabuğu ile direk boyama yöntemiyle boyanır. Boyama sonunda kahverengi, açık ve koyu kahverengi elde edilir. (Karadağ, 2008:36)

Çivit otu (Isatis tinctoria L.): İsatıs bitkisinden elde edilen mavi boya, eski medeniyetler tarafından *glastum* olarak adlandırılmaktaydı ve bu boya o zamanlardan bu yana deride ve giysilerde kullanılmaktadır. Elizabeth döneminde çivit otu bitkisi kesilir, yıkanır ve kısmen kurutulur, bir değirmene götürülür ve bir hamura (macuna) yapıştırılır ve sonra iki hafta boyunca mayalanması için bekletilirdi. Ortaya öyle kötü bir koku çıkardı ki Kraliçe Elizabeth bu yüzden üretilmesini yasaklamıştı. Ancak bir boya olarak değerli olması sebebiyle (indigodan daha güçlü ve kalıcı bir mavi veriyordu) kullanımı (şüphesiz değişerek) ince yünlü mavi kumaşların askerler ve polisler için resmi üniforma olarak kullanıldığı yirminci yüzyıla kadar süregelmiştir. (Bosence, 1985:19)

Debbağ sumacı: Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde yetişen bu bitki mordan olarak kullanılmaktadır. Dericilikte de kullanılmaktadır. (Kaya, 1988:56)

Deniz salyangozu (Bolinus brandaris L.): Boyarmadde içeren salyangoza yakalandıktan sonra bir sopa vasıtasıyla dokunulur. Bu arada boyanacak elyaf salyangozun yanında tutulur. Salyangoz içerisinde indigo ve indirubin boyarmaddeler içeren salgıyı sopayla vurulduğunda kendini korumak için dışarı atar. İşte bu sırada elyafın üzerine gelir oksijen ve gün ışığına maruz kalan elyaf boyanmış olur. Özellikle Meksika'da salyangozdan elde edilen bu boya ile mor renk elde edilir. (Karadağ, 2008:46)

Ebegümece: Bitkinin yapraklarının kaynatılması ile boyama gerçekleştirilir. Boyama sonunda yeşil renk elde edilir.

Haşhaş otu: Bitkinin çiçeğinin kaynatılması ile eflatun boyama elde edilir.

Havaciva otu (Alkanna tinctoria Tausch ve Arnebia densiflora): Bitkinin kurutulmuş kökleri mordanlı boyama yöntemiyle yapılır. Havaciva kökünden elde edilen kırmızı bileşenle yapılan boyamalarda mor, mavi, lacivert, eflatun, yeşil, kahverengi, gri ve kursuni renk ve renk tonları elde edilirken, mavi bileşenle yapılan boyamalarda, eflatun, mavi, lacivert, kahverengi, pembe, gri ve bej renk ve renk tonları elde edilmektedir. (Öztav, 2009:91)

*Hindistan çividi (Indigofera tinctoria L.):*Indigofera tinctoria bitkisinin yaprakları fermantasyonu sonucunda elde edilen indigotion (indigo) yardımcı

kimyasal maddeler kullanılarak küp boyama yöntemiyle yapılır ve koyu ve açık mavi elde edilir. (Karadağ, 2008:57)

Ihlamur: Ağacın kabukları kaynatılarak kahverengi boyarmadde elde edilir. Çam kabukları ile şapla beraber kaynatıldığında ışığa ve yıkamaya karşı çok has bir boya elde edilir. (Kaya, 1988:57)

Isırgan (Urtica dioica L.): Bitkinin kurutularak öğütülmüş yapraklarından mordanlı ve direk boyama yöntemleriyle elde edilen boyama işlemi sonunda kirli sarı, siyah, sarı-kahverengi ve gri renkler elde edilir.

Ispanak: Bitkinin yapraklarının kaynatılması ile yeşil boya elde edilir.

Kadın Tuzluğu: Bitkinin köklerinin kaynatılması ile sarı renk elde edilir.

Kantron (Hypericum empetrifolium Wild.): Bitkinin kurutularak öğütülmüş çiçek, yaprak ve sapları ile mordanlı boyama yöntemiyle yapılır. Boyama sonunda turuncu-sarı, zeytin yeşili, haki ve sarı renkler elde edilir. (Karadağ, 2008:61)

Kermes (Kermes vermilio Planchon): Kurutularak öğütülmüş böcekten, mordanlı boyama yöntemiyle kırmızı, parlak kırmızı ve mor renkler elde edilir.

Kestane Ağacı: Bu ağacın kabuklarının kaynatılması ile ışığa karşı dayanıklı olmayan kestane rengi elde edilir.

Kına (Lawsonia inermis L.): Bitkinin kurutularak öğütülmüş yaprakları ile direk boyama yöntemiyle sarı- kirli sarı ve kahverengi -sarı renkleri elde edilir.

Kızıl Ağacı: Bu ağacın kabuklarının kaynatılması ile kırmızı renk elde edilir.

Kökboya (Rubia tinctorum L.): Kök kırmızısı eski Hint kumaşlarında kullanılan oldukça zengin ve çeşitlilik arz eden bir boyadır. Hindistan'a, Doğu'ya ve Avrupa'nın bazı bölgelerine özgü olan Rubia tinctorum'un kuru köklerinin ezilmesiyle elde edilir. Bitkinin köklerindeki kırmızı boya maddesi ısınma esnasında ortaya çıkar (pancar kökü pişirirken ortaya çıkan kırmızı sıvıyı düşünün) fakat henüz kalıcı bir rengin varlığından söz edilemez. Eski Hintliler kökkırmızısı ile birlikte şap (alum) tuzunun güzel ve güçlü bir kırmızı meydana getirdiğini keşfetmişlerdi; boya özünün tuza olan oranına göre, demir tuzu sayesinde mor ve menekşe rengi elde edebiliyorlardı, demir ve şap karışımından ise kahverengi ve siyah üretiyorlardı. (Bosence, 1985:19)

Kökboya (Rubia tinctorum L.) yurdumuzda Ankara İncesu deresi vadisi, Çayır, Evedik, Kayaş, İstanbul Büyükkada, Bayburt, Niğde, Batı Anadolu ve Orta Anadolu bölgesi, Bursa - İnegöl civarında yetişir. Kökboya Türkiye'nin önemli tekstil boyarmaddesi olan bitkilerindendir. Çok eskiden beri kullanılan bu ot özellikle

ipek halılarda kullanılır. Elde edilen kırmızı renk çok has olup, güneş ışığı ve yıkanmaya karşı gayet dayanıklıdır. Mordan olarak şap ve idrar kullanıldığı gibi, ayrıca kumaşları zeytin yağına batırmakla özellikle parlak kırmızı elde edilir. (Kaya, 1988:58)

Meyan otu: Türkiye'nin alçak bölgelerinde çok olan bu çok tüylü bitkinin yapraklarından sarı renk elde edilir. (Mert, Doğan ve Başlar, 1992:16)

Nar ağacı (Punica granatum L.): Bitkinin kurutularak öğütülmüş meyvesinin dış kabuğunun is ile kaynatılması ile sarı, koyu kahverengi ve haki renkler elde edilir.

Nevruz otu: Türkiye'de pek çok çeşitleri vardır. Bu bitkinin çiçeklerinin şap ve paslı çivilerle kaynatılması ile kırmızı renk boya elde edilir.

Palamut meşesi (Quercus ithaburensis Decaisne): Tannin'in önemli kaynaklarından birisi meşe ağaçlarında yetişen meşe palamutudur. Bunların arasında Halep ve Türkiye meşeleri en iyileridir. Bitkinin kurutularak öğütülmüş peliti (meyvesi) ile mordanlı ve direk boyama yapılır. Boyama sonunda taba rengi, siyah, kahverengi ve gri renkleri elde edilir. (Karadağ, 2008:88)

Papatya (Anthemis sp.): Genellikle bitkinin kurutularak öğütülmüş çiçekleri ile mordanlı boyama yapılır ve boyama sonunda sarı, zeytin yeşili, haki ve açık sarı renkleri elde edilir.

Safran (Crocus sativus L.): Anadolu'da 3500 yıllık bir geçmişi olan safranın, özellikle Tokat'ta yetiştirileni Hindistan'a kadar ihraç edilmekteydi. (Genç, 2014:177) Bileşiminde kırmızı renkli boyar madde (krosin) taşımakta olan safran bitkisinin kurutulmuş stigmaları (çiçek tepeciği) kullanılır. Mordanlı ve direk boyama yöntemiyle yapılan boyama işlemi sonunda sarı, sarı-kahverengi ve parlak sarı renkler elde edilir. (Karadağ, 2008:97)

Sarı yonca: Bitkinin yapraklarının kaynatılması ile sarı renk elde edilir.

Sarı Kök: Esas memleketi Jamaika ve Antil adaları olan sarı kök bitkisi Türkiye'de Trabzon - Maçka yolunda çalılar arasında ve Adana - Osmaniye Gavurdağında 1000 metrede yetişir. Bu bitkinin odununda sarı rengi veren "Fustine" maddesidir. Bitkinin kabuklarının kaynatılması ile sarı boya elde edilir. Alkali, kalay tuzu ve şap ile karıştırılarak kırmızı, kırmızımtırak ve sarımtırak tonları elde edilir. (Kaya, 1988:59)

Sığır kuyruğu (Verbascum sp.): Boyamada bitkinin kurutularak öğütülmüş çiçekleri, yaprakları ve gövdesi kullanılır. Boyama işlemi önce mordanlama, sonra

boyama yöntemi ile yapılır. Boyama sonunda sarı, kahverengi ve haki renkler elde edilir.

Soğan (Allium cepa L.): Bitkinin kurutulmuş kabukları ile mordanlı boyama yöntemiyle yapılan boyama sonunda, turuncu-sarı, zeytin yeşili, haki, sarı ve kahverengi elde edilir.

Sumak (Rhus coriaria L.): Bitkinin kurutulmuş yaprakları ile mordanlı ve direk boyama yöntemleriyle sarı ve kahverengi elde edilir.

Yabani kökboya (Rubia perigrina L.): Alizarin içeren bitkinin kurutulmuş sürgünleri (kökleri) ile mordanlı boyama yöntemiyle parlak kırmızı, kahve-kırmızı, koyu kırmızı ve mor renkler elde edilir. (Karadağ, 2008:104)

Yarpuz: Bu bitkinin kök ve yaprakları paslı çivi ve şapla kaynatılarak siyah boya elde edilir.

Zerdeçal (Curcuma longa): Köklü, kokulu ve çok yıllık otsu bir bitki olan zerdçaldan sarı renk elde edilir. (Mert, Doğan ve Başlar, 1992:17)

Tarihte dünya çapında ün kazanan ülkemizin bu doğal boylarıyla renklendirilen özellikle halıcılık ve yazmacılık alanında bir çok değerli çalışmalar yapılmıştır. Bugün bile solmayan bu doğal boylarla renklendirilen bu halı ve yazmaların değeri, suni analin ve alizarin boylarıyla yapılan benzerlerinden çok makbuldür. (Türker, 1996:46) Tokat Yazmacılığında kullanılan doğal boyların çoğu, kayıt edilmediği için bunların içerik ve hazırlanışını bilen ustalarla birlikte yok olmuştur. Nitekim geçmişte özellikle yazmacılıkta her ustanın kendine has bir boya karışımı kullandığı söylenmektedir.

Günümüzde Toka'ta doğal boyamacılığın yeniden canlandırılması ve yörede başta yazmacılık alanında kullanılabilmesi için Prof. Dr. Önal başkanlığında Tokat Gazi Osman Paşa Üniversitesi Doğal Boyalar Araştırma ve Uygulama Merkezi kurulmuştur. Bu merkezde Tokat ve civarında yetişen bitkilerden elde edilen boyların yanında çeşitli birleşimlerle yeni doğal boyların geliştirilmesi çalışmaları yürütülmektedir.

Suni boylar:

Tokat yazmacılığında doğal boylardan daha çok kimyasal kökenli suni boylar kullanılmaktadır. Bu boylar ucuz ve kolay elde edilebilirliği açısından tercih edilmektedir. Suni boylarla renklendirilecek yazmalarda iki çeşit boyama yöntemi kullanılır. Bunlar:

1. Doğrudan boyama

2.Mordanlı boyama; kromşapı, tanin, şap, kromsülfat, demirsülfat, alimünyumsülfat mordan malzemelerinden bazılarıdır. (Türker, 1996:46)

Tokat yazmacılığında suni boya olarak genellikle analin, alizarin ve akremin boyalar hazırlanmaktadır.

a)Analin boyalar: Kömür ve katran madeninin damıtılması ile elde edilen suni bir organik boyadır.Tokat Yazmacılığında kullanılan analin boyalar baskı tekniği çeşidine göre hazırlanmaktadır. Genellikle karakalem yazmaların yapıldığı Tokat yazmacılığında siyah karakalem boyası için farklı ölçü ve şekillerde boya hazırlanmaktadır. Beyaza siyah baskı yapabilmek için siyah boya ve kitre patı (kıvamlaştırıcı) ayrı olarak hazırlanıp sonra belli oranlarda birbirleri ile karıştırılmaktadır. Elde edilen bu kıvamlı siyah boya ile kalıplar basılmaktadır.

Tokat'ta Yazma ustası Hüseyin Er'in hazırladığı "*beyaz üzerine siyah karakalem boyası*" şu malzemelerle elde edilmektedir;

16 litre su için

2 kg analin boya

700gr göztaş (bakır sülfat) (CuSo4)

500gr potasyum klorat (klorat potas) (Kclo4)

Kitre patı (kıvam artırıcı) olarak ise çiriş/kiriş⁴ (göz kararı) atılır.

Hazırlanışı: Bir kap içersindeki suya öncelikle göztaş katılır, daha sonra sırası ile potasyum klorat ve analin katılarak iyice karıştırılır. En son olarak hazırlanan eriyiğe kıvam vermesi için bitki kökünden elde edilen çiriş yavaş yavaş ilave edilir. Çirişli eriyik tortularından arındırılması için, bir bez torbaya dökülülerek süzülür. Eriyik ince vual ipek, organze ya da ince kadın çorabından da geçirilerek içindeki tortulardan arındırılabilir. Elde edilen bu pürüzsüz eriyik öncelikle yeşil bir renk olmakta, ertesi gün ise siyaha dönmektedir. Yeni hazırlanan bu boya ile kumaşlara baskı yapıldığında açık yeşil olan renk, boya kumaşta kurduğunda koyu

⁴ Çiriş otu Bot. Zambakgillerden, beyaz çiçekli bir bitki (Asphodelus). (TDK-2); Asphodelus aestivus Brot. (Liliaceae). 100 cm kadar yükselebilen, yumrulu, çok yıllık, beyaz çiçekli ve otsu bir bitkidir. Yumru köklerinden elde edilen un, eskiden çiriş yerine kullanılırdı. Güney Anadolu bölgesinde Asphodeline türlerine de Çiriş otu adı verilmektedir. Bk. Çiriş, Dededeğneği. Eş anl. Beyaz çiriş, Yalancı çiriş. (BAY); Zambak türünden çiçekli bir bitki. (KAM); Beyaz salkım çiçekli, zambakgillerden ve kökünden çiriş denilen yapıştırıcı elde edilen bitki (asphodelis). (MED); (Lat. Asphodelus aestivus, Alm. Affodill, Fr. Asphodèle, İng. Asphodel) Zambakgiller (Liliaceae) familyasından 1-1. 5 m' ye kadar boylanabilen, yumrum, beyaz çiçekli, baharda çiçek açan, otsu bir bitki. Beyaz çiriş. (BİY); Beyaz salkım çiçekli, zambakgillerden ve kökünden çiriş denilen yapıştırıcı elde edilen bitki (asphodelis). (MED); Yaban çiçeği (ÇİÇ); (sarızambak): Zambakgillerden, beyaz çiçekli bir bitkidir. Kökündeki yumrulardan çiriş yapılır. Nisan-Temmuz aylarında çiçek açar.

yeşile dönmektedir. 48 saat sonra baskı yapılan kumaş amonyaklı su ile yıkandığında yada amonyaklı odada bekletildiğinde ise siyaha dönmektedir.



Şekil 2.147: Siyah analin boya yapımı için gerekli olan malzemeler: analin boya, göztaşı (bakır sülfat), potasyum klorat, çiriş/kiriş

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 2.148: Siyah analin boya yapımı için gerekli olan malzemeler: analin boya, göztaşı (bakır sülfat), potasyum kloratın (klorat potas) belirtilen ölçülerde su ile karıştırılması

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 2.149: Siyah analin boya eriğine kiriş katılarak karıştırılması ve kirişin içindeki tortulardan boyanın arındırılması için bez torba içinde süzülmesi

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü

İstanbul'da yazmacılık yapan Kehram usta ise beyaz üzerine siyah baskıda kullanılan boyayı şu şekilde hazırlamaktadır.

15 litre su için

125gr analin boya

50gr göztaşı (bakır sülfat) (CuSo_4)

50gr potasyum klorat (klorat potas) (Kclo_4)

Kitre patı (kıvam artırıcı) olarak ise 75-80 gr buğday nişastası

Hazırlanışı: Öncelikle nişasta soğuk suda eritilir. Ateşte boza kıvamına gelinceye kadar pişirilir. Plastik bir kalıba boşaltılır. Sıcakken içine potasyum kloratlı göztaşı konulur ve karıştırılır. Soğuduktan sonra analin boya ilave edilir ve üzeri kaymak tutana kadar kaynatılır. Boya hazırdır ve baskı işlemi yapılabilir.

Siyah üzerine beyaz karakalem baskıya “söktürme” yada kireç kullanımından dolayı “kireç baskı” adı da verilmektedir. Bu teknikte kumaşlar önce siyah boya ile boyanmakta daha sonra üzerine kireç boya ile baskı yapılmaktadır. Her iki boyanın da ayrı ayrı hazırlanması gerekmektedir. Kalıplar bir önceki kullanımda siyah boya kullanılarak basılmış ise temiz bir fırça yardımı ile fırçalanmalıdır.

Kireç boyanın hazırlanışı: Hüseyi Er'e göre kireç baskı da hazırlanan zemin siyah boya ve kireç boya hazırlığı şu şekildedir:

Zemin (Kumaş) siyah boya hazırlığı:

8 litre su

1 kg analin boya

350 gr göztaşı (bakır sülfat) (CuSo_4)

200gr potasyum klorat (klorat potas) (Kclo_4)

Hazırlanışı: Derin bir kap içersinde tüm malzemeler karıştırılarak eritilir. Hiçbir tortu kalmaması için ince bez torbadan geçirilir, torba içinde kalan tortularda iyice ezilip tekrar süzülerek eriyiğin içine katılır.

Hüseyi Er'e göre söktürme baskıda kullanılan göztaş miktarı ne kadar fazla olursa zemin o kadar parlak olmaktadır. Buna rağmen potasyum klorat fazla konulduğunda boya kalınlaşmakta ve kumaşı zedelemektedir.

Kireç Boya Hazırlığı:

16 litre su

8 kg taş kireç

1 litre şerbet

1 çaykaşığı pembe toz boya (Rodamin-B)

Hazırlanışı: Taş kireç 3 litre soğuk suyun içinde tamamen eritilerek kireçli eriyik elde edilir. Suyun içine hazırlanan bu eriyik, pembe boya ve şerbet ilave edilerek iyice karıştırılır, ince bir bez torbadan geçirilerek süzülür. Kireç boyaya pembe toz boya ilave edilmesindeki amaç baskıda basılan yerdeki boyanın fark edilmesini kolaylaştırmaktır. (Şekil 2.150)



Şekil 2.150: Zemin boya içinde boyanın içinde kumaşların bastırılması ve nemli kumaş üzerine kireç boyanın basılması

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü

Hazırlanan siyah boyaya baskı yapılacak olan kesilmiş kumaşlar yatırılır ve boyayı iyice içine alması sağlanır. Yaklaşık 10 dakika bekletilen kumaşlar iyice sıkılarak asılır. Boya ile yıkanan kumaşlar önce açık yeşil bir renk alıp daha sonra kurudukça siyaha dönmeye başlamaktadır. Kumaşlar hafif nemli iken kalıplar kireç boyaya batırılarak baskı işlemi gerçekleştirilir. Basılan yerler pembe boyadan dolayı

açık pembe olur. Ancak yıkandığında boya çıkararak desen beyaz, zemin ise siyah renk olmaktadır.



Şekil 2.151: Zemine basılan kireç boya ve zamanla kuruyan zemin renginin yeşile dönmesi

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü

Reyhan Kaya ise Türk yazmacılık Sanatı adlı kitabında “batırma“ adı ile adlandırdığı söktürme baskı tekniğine kullanılan boyayı şu ölçülerde vermektedir. (Kaya, 1986:67)

Zemin (Kumaş)siyah boya hazırlığı:

5 litre su

1 kg analin boya

300 gr göztaş (bakır sülfat) ($CuSo_4$)

300 gr potasyum klorat (klorat potas) ($Kclo_4$)

Hazırlanışı: Tüm malzemeler birbiri ile iyice karıştırılır ve zemin kumaş bu eriyiğe yatırılır.

Kireç Boya Hazırlığı:

5 litre su

1kg kireç kaymağı

300 gr zamk arabik (arap zamkı)

Arap zamkı suda eritilerek sıvı hale getirilir. Su, arap zamkı ve kireç kaymağı karıştırılır ve içindeki tortularından arındırılmak üzere bez torbadan süzülür. Kalıplar hazırlanan kireçli boyaya batırılarak, önceden boyanmış nemli kumaşlara basılır.

Basılan yerler derhal beyaz olur. Zemin açık yeşilden zamanla kuruyarak koyu yeşile döner. Yıkanınca da tamamen siyah bir renk alır.

b) Alizarin boya: Tokat yazmalarında zemindeki al rengi sağlayan Alizarin boyadır ve geçmiş yıllarda çokça kullanılmıştır. Alizarin kök boya adlı bitkinin kökünde glikozit hâlinde bulunan, fakat bugün sentez yoluyla hazırlanan boya maddesidir. (Dağlı, 2007:33)

Bu boya kullanılarak yapılan yazmaların yapım tekniği oldukça zordur. Boyanın az ya da çok verilmesi, bekleme ve kaynama süresi çok dikkat ve titizlik gerektirir. Alizarin boya ile basılacak olan kumaşların boyamadan önce yıkanarak aprelerinin giderilmesi gerekmektedir. Yıkanıp kurutulan yüzeyler tezgah üzerine serilerek desenin siyah kontürleri basılır.

Şap ve siyah boya (güherçile) karışımı ile kumaşın zemininin astar boyası vurulur. Bu astar boyalı karışım miktarına göre yazmalar kırmızı veya kırmızı-mor olmaktadır. Boyanan bu yüzeyler ahırlarda asılarak, 15 gün bekletilmektedir. Günümüz yazmacıları arasında bu işlem geliştirilerek, kapalı bir yerde asılı olarak amonyaklı odalarda bir gün bekletilmektedir.



Şekil 2.152: Kapalı amonyaklı odalarda bekletilen yazmalar

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü

Alizarin, ardıç kozaları, cehri ile hazırlanmış su dolu kazanlara kumaşlar basılır ve altına odun ateşi yakılmaktadır. Isısı çok iyi ayarlanarak içindeki kumaşlar sürekli hareket ettirilip boyayı emmesi sağlanmaktadır. Yapılan bu işlemde kumaşların boyayı emmesine, alizari kesme adı verilmektedir. (Gökdere, 1986:274) Soğuk suda yıkanıp durulanan yüzeyler, cereklere asılarak kurutulmaktadır. Kuruyan yüzeylerin üzerine basılacak olan elvan baskısı, her renk için ayrı ayrı vurularak işlem tamamlanır.

Çok işlemlili ve zahmetli olan bu çalışmada renkler pırıl pırıl çıkmakta ve gerek zemin gerekse desenler kesinlikle solmamaktadır.



Şekil 2.153: Geçmişte Gazioğlu Yazmacılar Hanında kaynatılan boya kazanları

Kaynak: <http://www.pbase.com/dosseman/image/34571886>



Şekil 2.154: Günümüzde Yüzüncü Yıl Yazmacılar Sitesinde boya kazanında kaynatılan yazmalar

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü

c) Akremin boya:

Serigrafi baskı yazmalarda genellikle akremin boyalar kullanılmaktadır. Kemal Türker'e göre akremin boya şu şekilde hazırlanmaktadır.

Boya patı:

10 litre gaza göre

1 litrelik kupanın 2/3 oranında su

1 litrelik kupa dolusu geven

250gr emülgatör (yada bir plastik şişe dolusu sıvı oto deterjanı”myer”)

3 kg binder (boyaya yapışkanlık vermek için)

Hazırlanışı: Su geven ve emülgatör büyükçe bir kova içersine konularak karıştırıcı yardımı ile 10 dakika kadar karıştırılır. Karışımın içine gazyağı azar azar katılarak karıştırmaya devam edilir. Elde edilen boya patı 1.5 kg lık kutulara bölünerek istenilen renkler bu kutularda karıştırılarak elde edilir. 1, 5 kg lık kutuya 3 yemek kaşığı akremin siyah boya karıştırılması ile akremin boya elde edilir.

Avrupa’da baskılama için kullanılan kahverengi ve siyah renkler Soledon boyalarından yapılmış, boyama için kullanılanlar ise Kaledon boyalardan yapılmıştır. Bu ikisi antik boya maddeleri değildir, 20.y.y.’ın başlarında ortaya çıkmışlardır. Fakat boyama süreçleri indigonunkilere benzetilebilir. “Teknede boyama” ile ve boyanın alkali içerisinde indirgenmesi ve çözünmesi ile kumaş ve boya arasında kimyasal bir birleşme meydana gelir. Soledonlar baskılama için kullanılan bir tür tekne boya maddesidirler. (Bosence, 1985:23)

2.3.3.5. Kurutma ve Durulama

Yazmacılık tekniğinde, boya uygulamasından önce kumaşların aprelerinin giderilmesi için, ön yıkama yapılmaktadır. Satın alınan ham kumaşlar yıkama havuzlarında yıkanıp ve asılarak iyice kurutulduktan sonra baskı yada boyama işlemine geçilmektedir.

Boyama işleminden sonra, baskılı kumaşların boyayı emme ve fikse olmaları için güneşte yada yüksek ısıli odalarda çok iyi kurutulması gerekmektedir. Bunun için basılan desen ve boyalarının birbirine değmemesi ve kırıışmaması için her birinin ayrı ayrı asılması gerekmektedir. Birbirine paralel ve farklı kademelerde genellikle ahşaptan yapılan bu askılara “cerek” adı verilmektedir.

Yüksek ısı ile kısa sürede kuruması gereken yazmalar, genellikle yazın açık alandaki cereklere asılarak kurutulmaktadır. Kışın bu işlem kapalı ve sürekli soba yanan ya da ısıli yüksek odalarda asılarak yapılmaktadır.



Şekil 2.155: Geçmişte Gazioğlu Yazmacılar Hanında yazmaların kurumaları için asıldığı “cerekler”

Kaynak: <http://www.pbase.com/dosseman/image/34571890>



Şekil 2.156: Kışın sürekli soba yanan odalarda basılan yazmaların asılarak kurutulması

Kaynak: Tokat Hüseyin Er Atelyesi. (2009). Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 2.157: Açık havada yazmaların ayaklı cereklere asılarak kurutulması-
Tokat Hüseyin Er Atölyesi

Kaynak: Tokat Hüseyin Er Atelyesi. (2009). Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü

Yazmalar asılıp kurutulduktan sonra, içine belirli ölçülerde amonyak katılmış yıkama havuzlarında yıkanarak tekrar kurutulmaktadır. Bu işlem ile boyanın kumaşa iyice işlenerek akması engellenmektedir.



Şekil 2.158: Geçmişte Gazioğlu Yazmacılar Hanında yazmaların yıkama havuzlarında durulanması

Kaynak: <http://www.pbase.com/dosseman/image/34571888>



Şekil 2.159: Günümüzde Yüzüncü Yıl Yazmacılar Sitesinde bulunan yıkama havuzları

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 2.160: Günümüzde Yüzüncü Yıl Yazmacılar Sitesinde yıkama havuzlarında amonyaklı suda durulanan yazmalar

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü

2.3.4. Dünya’da Yazmacılık Sanatı Uygulama Örnekleri



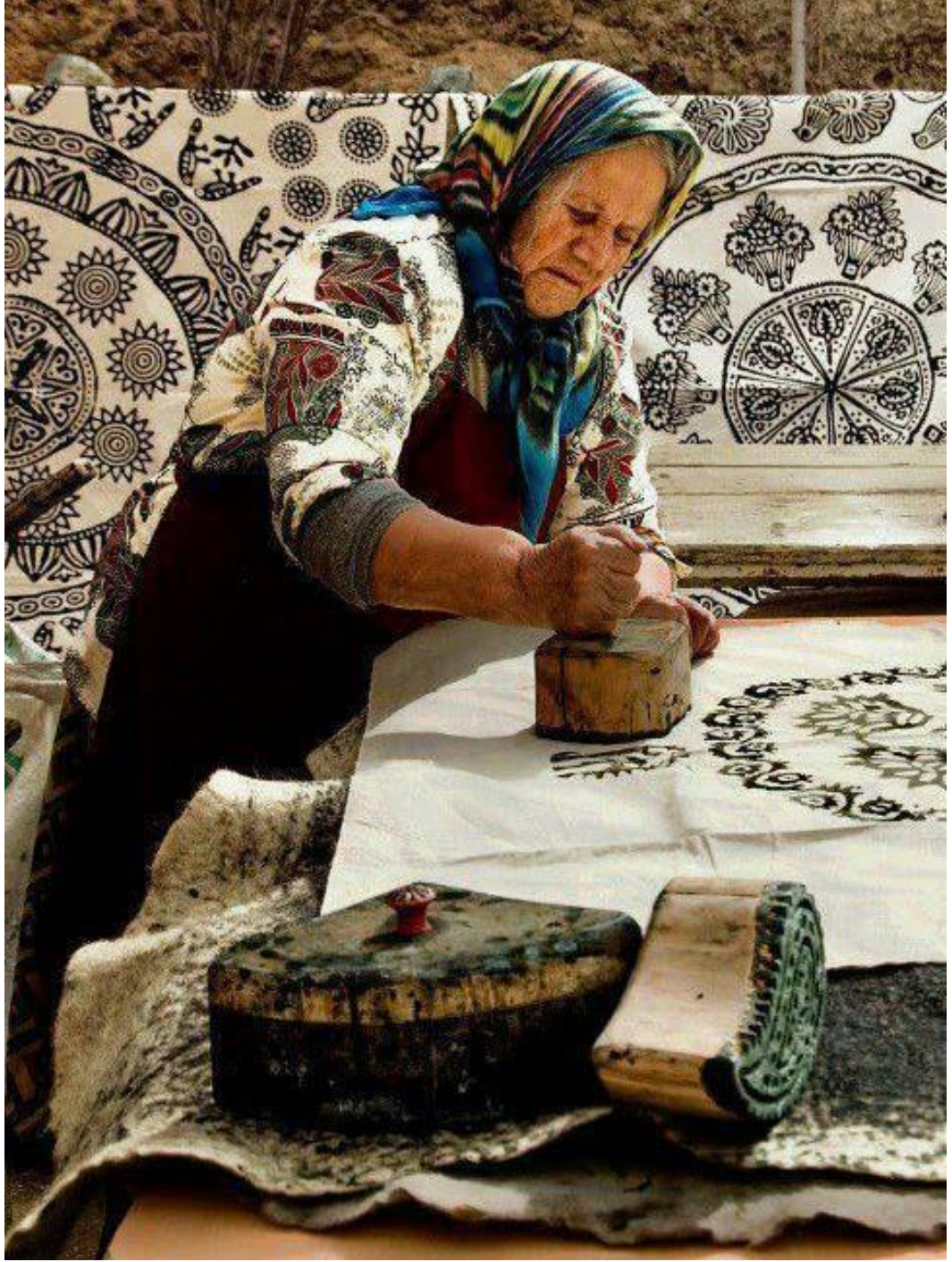
Şekil 2.161: Hindistan’da yapılan el baskısı (block-printing) yatak örtüsü

Kaynak: <http://travelsintextiles.com/indian-block-printed-textiles-in-the-english-countryside/>



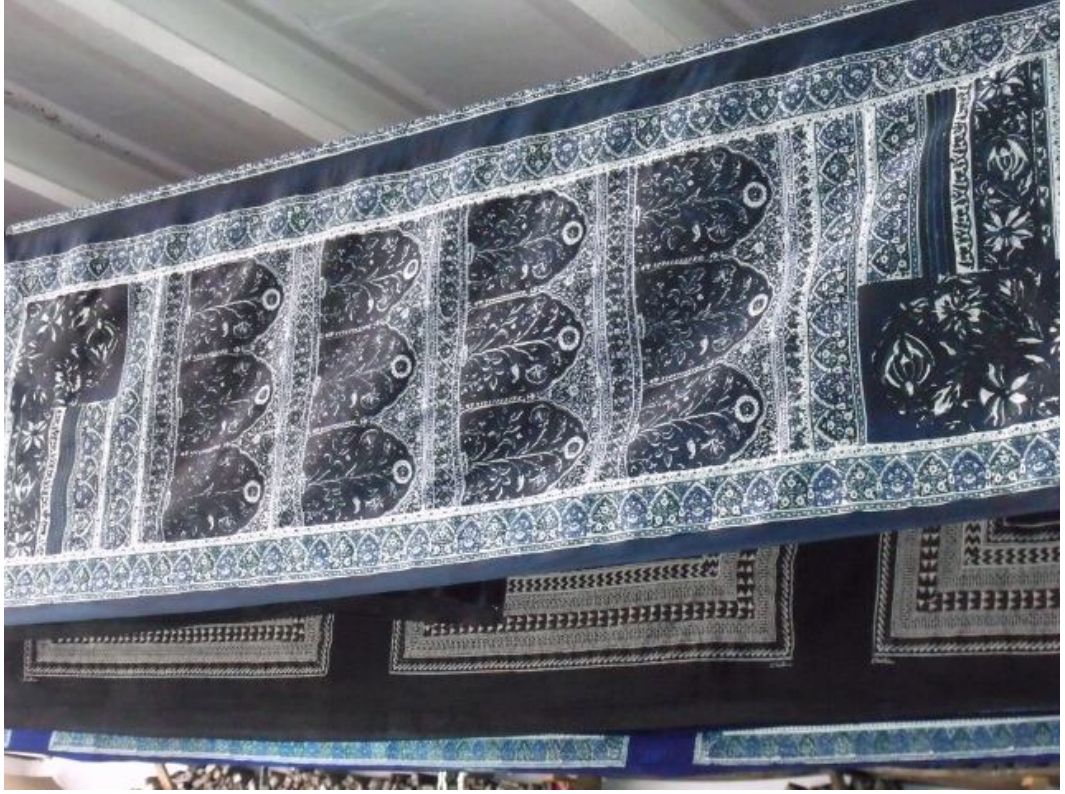
Şekil 2.162: Ajrakhpur’da yapılan bir el baskısı (block-printing) uygulaması

Kaynak: <http://travelsintextiles.com/ajrakhpur/>



Şekil 2.163: Ukrayna’da yapılan yazmacılık (block-printing) uygulaması

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/347340189986859500/> Erişim: 29.03.2015



Şekil 2.164: Mumbai’li block-printing sanatçısı: Pracheen’e ait bir çalışma

Kaynak: <http://travelsintextiles.com/indian-block-printed-textiles-in-the-english-countryside/>



Şekil 2.165: Günümüzde Bali’de yapılan baskı kalıpları

Kaynak: <http://weaving2010.blogspot.com.tr/2010/08/batik.html>



Şekil 2.166: Desen tasarımının aydınır kağıda çizilerek zımparalamış ağaca kopyalanması-Hindistan

Kaynak: http://www.saffronmarigold.com/catalog/block_printing.php?blockIndex=4



Şekil 2.167: Her renk için oyularak hazırlanmış ahşap kalıplar-Hindistan

Kaynak: http://www.saffronmarigold.com/catalog/block_printing.php?blockIndex=8



Şekil 2.168: En deneyimli ustalarca basılan dış ana kontür kalıbı-Hindistan

Kaynak: http://www.saffronmarigold.com/catalog/block_printing.php?blockIndex=17



Şekil 2.169: Renkli iç baskı kalıplarının basılması-Hindistan

Kaynak: http://www.saffronmarigold.com/catalog/block_printing.php?blockIndex=19



Şekil 2.170: Baskısı biten kumaşların özel preslerle ütülenmesi

Kaynak: http://www.saffronmarigold.com/catalog/block_printing.php?blockIndex=19



Şekil 2.171: Tavus kuşu deseni ile el baskısı (block-printing) basılan havlu-Hindistan

Kaynak: http://www.saffronmarigold.com/catalog/product_info.php?cPath=26&products_id=582



Şekil 2.172: Tavus kuşu desenli tahta baskı kalıplarla (block-printing) yapılmış bir yatak örtüsü-Hindistan

Kaynak: http://www.saffronmarigold.com/catalog/product_info.php?cPath=21_34&products_id=567



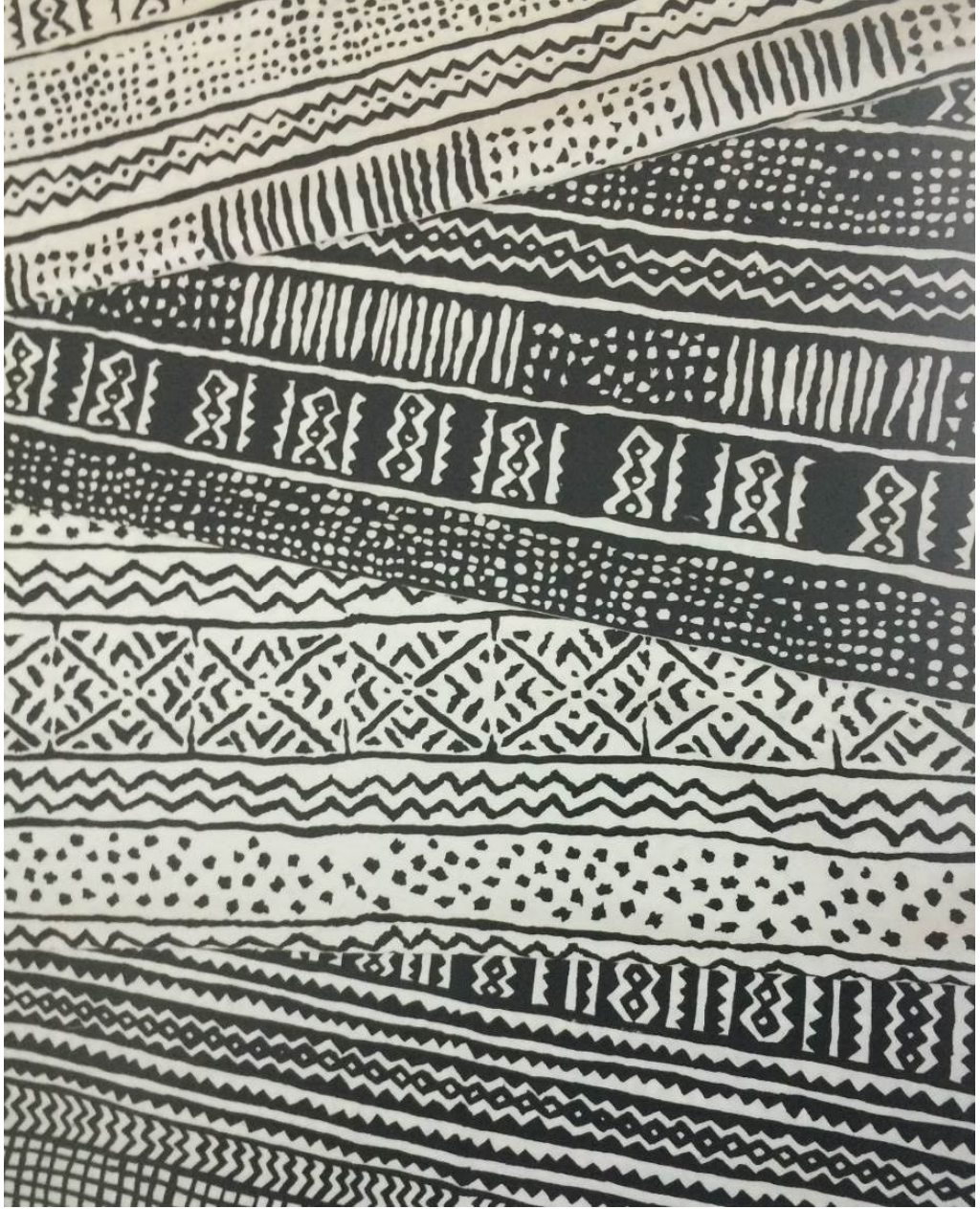
Şekil 2.173: Hindistanda tahta el baskı (block-printing) ile renklendirme

Kaynak: <http://miss-mary-quite-contrary.tumblr.com/post/19567365577/indian-block-printing-endilletante-linde-par>



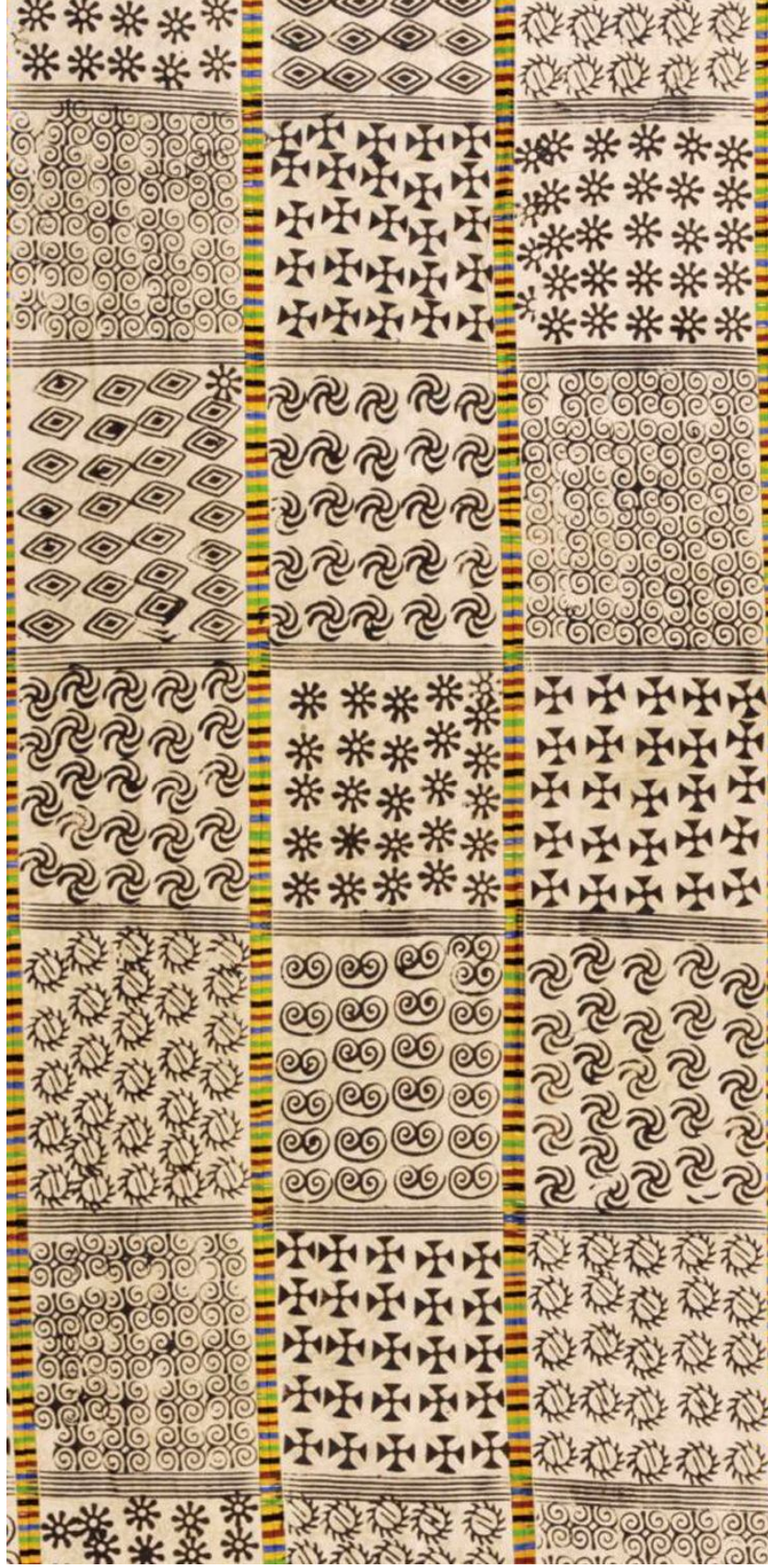
Şekil 2.174: Jaipur yakınlarındaki Bagru köyünde yapılan baskı uygulaması (block-printing)

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/543668986241346960/>



Şekil 2.175: Siyah ve beyaz Afrika Mudcloth kumaşlardan esinlenerek el baskısı (Block-printing) ile basılan pamuklu kumaşlar. “Harlem Textile Works, NY, NY”

Kaynak: Sokolov, J. (1991). *Tekstile Design Ideas and Applications*, New York: PBC International Yayınları, s.54



Şekil 2.176: Gana'da karelere çeşitli geometrik desenlerin el baskısı (block-printing) ile basıldığı Adinkra kumaş-Afrika

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/310818811754742878/>



Şekil 2.177: Aynı desenin farklı yüzey varyasyonları. İki farklı desen ve ayrı varyasyonları ile basılmış el baskısı yüzey çalışması

Kaynak: Erickson, J.D.ve McIlhany, S. (1961). *Block Printing On Tekstiles*, New York: Watson - Guptill, s.85



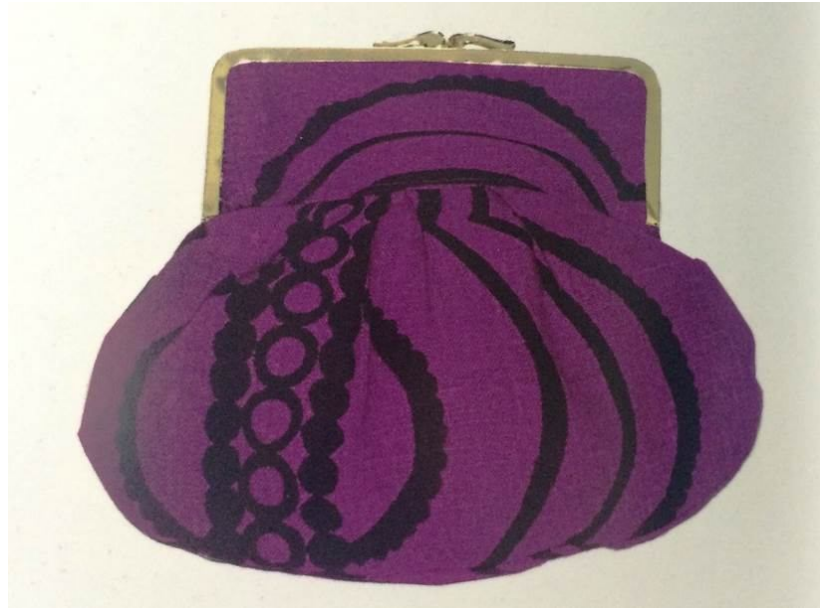
Şekil 2.178: “Spirit”. Pamuk saten kumaşa basılmış bordürü “barok” görünümlü olarak basılmış el baskısı kumaş tasarımı. “Paula Zanger and Paul Fanfarillo”

Kaynak: Sokolov, J. (1991). *Tekstile Design Ideas and Applications*, New York: PBC International Yayınları, s.159



Şekil 2.179: Beyaz keten kumaşa siyah el baskısı ile basılarak tasarlanmış bir el çantası. Satu Makkonen (25 x 30 cm)

Kaynak: Cole, D. (2008). *Textile Now*, Londra: Laurence King Yayınevi, s.175



Şekil 2.180: “Tango Purple” . Güçlü, parlak renk dokulu mor keten kumaş üzerine, yayılma etkisi ile dikkat çeken siyah el baskılı el çantası tasarımı. Satu Makkonen (25 x 30 cm)

Kaynak: Cole, D. (2008). *Textile Now*, Londra: Laurence King Yayınevi, s.164



Şekil 2.181: Tipik İspanyol figürü olan flemenko dansçısı, bir matador ve boğanın el baskı detayla ile ipek kumaş üzerinde tasarımı. Laura-Jane O’Kane (genişlik: 90 cm)

Kaynak: Cole, D. (2008). *Textile Now*, Londra: Laurence King Yayınevi, s.173



Şekil 2.182: El baskısı (block-printing) ve dokuması çiçekli kumaş ile yapılmış %100 pamuklu çiçek motifli bluz. (Hindistanda’ki yerel dokuma ve baskı yapan kadınlara destek olmak ve sürdürülebilir tekstili desteklemek için faaliyet gösteren “Piece&co”ya it bir ürün tasarımı)

Kaynak: <http://www.pieceandco.com/nordstrom/>



Şekil 2.183: Günümüzde el baskı ile yapılan giysi tasarımları

Kaynak: 2014 Hindistan Moda Haftası



Şekil 2.184: El baskılı çocuk yeleği

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/239042692695059560/>

2.2.5. Günümüzde Tokat Yazmacılığı ve Çağdaş Yazmacılık Uygulamaları

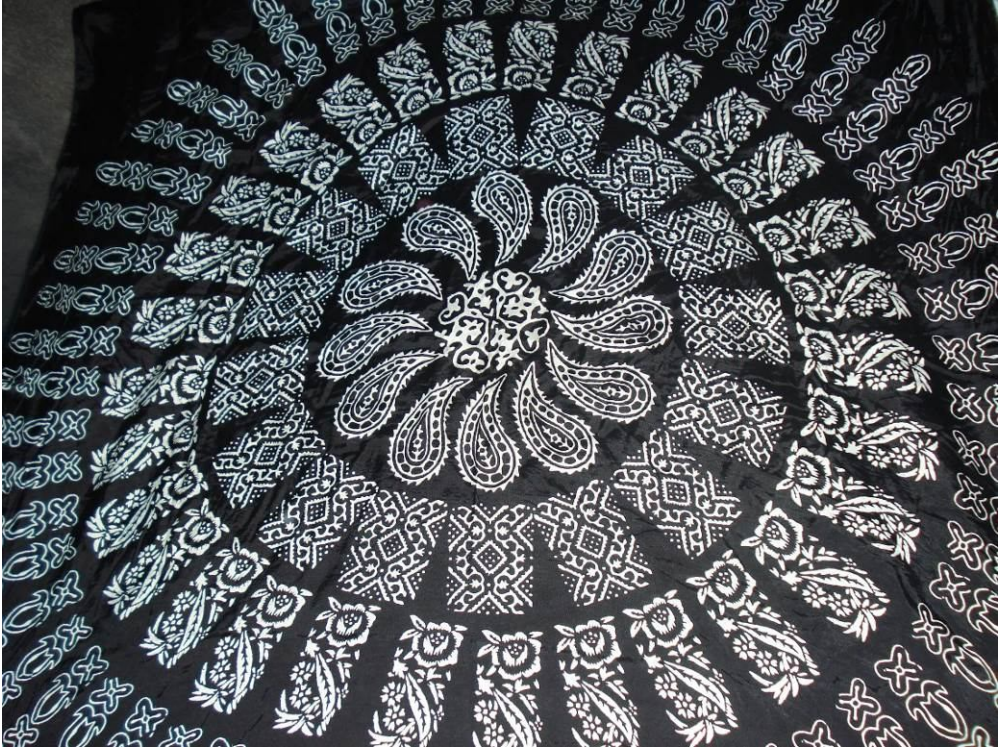
Günümüzde yazmacılık sanatının tüm yönleri ile uygulandığı tek şehir Tokat'tır. Ancak Tokat'ta bu işi yıllarca sürdüren ustaların serigrafiye yenik düşmesi sonucu bu işi sürdürmeye çalışanların sayısı da oldukça azalmıştır. Ayakta kalan bu ustalar ise bugün seri üretim ve teknolojiye karşı verdikleri büyük emeklerle ayakta durmaya çalışmaktadırlar. Bu ustaların en başında bu işe gönül vermiş 35 yıldır Tokat'ta el baskısı yapan Hüseyin Er gelmektedir.

Yazmacılık mesleğinin Tokat'taki son temsilcisi olan 58 yaşındaki Hüseyin Er, Tokat 75. Yıl Yazmacılar Sitesi'ndeki atölyesinde el baskısı ile yazma üretimini sürdürmektedir. Er, yaptığı çalışmalarda geleneksel motiflerin yanında yeni motif ve desenler de kullanmaktadır. Ev tekstili, giyim ve aksesuar gibi birçok çeşitte ürettiği yazmaları gerek yurt dışı, gerekse yurt içindeki bir çok turistik bölgelerde satışa çıkarmaktadır. Mesleğinin tüm inceliklerini öğrenmek isteyen herkesle paylaşmayı seven Er, ülkemizi Kültür ve Turizm Bakanlığının yurt dışında düzenlediği bir çok organizyonda temsil etmiştir. Ülkemizdeki el sanatları ve yazmacılıkla ilgili düzenlenen bir çok sergi, çalıştay, fuar ve organizasyonda eğitimler vermektedir.

Üç çocuğuna da yazmacılık mesleğini öğreten Hüseyin Er, bu mesleği çok sevdiğini ve ölene kadar yaşatmak istediğini de belirtmektedir. Kültürümüzü tanımamızı ve sevmemizi sağlayan Hüseyin Er bu çalışmada yer alan uygulamalarda başvurulan en önemli kaynaklardan biri olmuştur.



Şekil 2.185: Hüseyin Er



Şekil 2.186: Sorfa bezi yazma-Hüseyin Er çalışmasından bir örnek

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 2.187: Elbise olarak basılmış yazmalar-Hüseyin Er çalışmaları

Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 2.188: Elvan baskılı sofr a bezi-Hüseyin Er çalışması

Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 2.189: Karakalem basılan yazmaların içinin fırça ile boyanması-
Hüseyin Er çalışmasından bir örnek

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü

Günümüzde Eyüboğlu Atölyesinde yapılan çalışmalar kalıp -kalem tekniğinin çağdaş bir yaklaşımı olarak örneklerini sürdürmektedir. Ünlü Ressam Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun nakışlardaki renk ve biçimleri incelerken gönül verdiği yazmacılığa verdiği emekler, bugün birçok kişiye bu sanatı sevdirmiştir. Onun başlattığı bu misyonu oğlu Mehmet Hamdi Eyüboğlu ve gelini Hughette Baulford Eyüboğlu sürdürmüştür.



Şekil 2.190: “Kalıp kalem” yazmalar-Eyüboğlu Atölyesinden örnek çalışmalar

Kaynak: Yazmacılık Konferansı sergi salonu-Tokat. (2008). Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



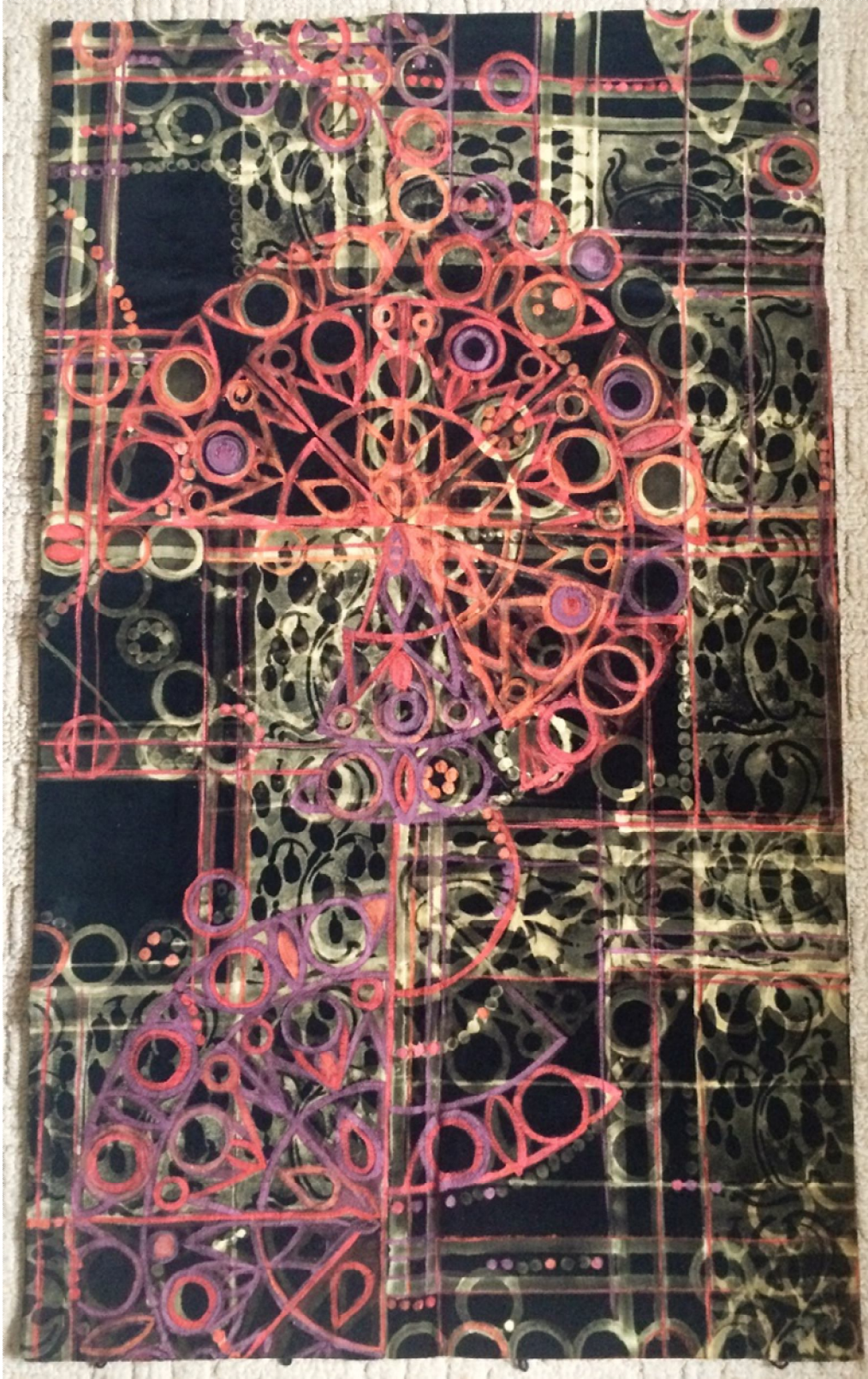
Şekil 2.191: Eyüboğlu Atelyesinde yapılan bir çalışma

Moda yeni trendler ve tarzlara ilham bulmak üzere sık sık geçmişin izlerine ve şekillerine bakar. Eski moda elbiseler, kumaşlar ve süslemeler yalnızca şu anda yapılması güç zanaatkârlık ve detaylarından dolayı değil, aynı zamanda geçip gitmiş yaşam tarzlarına ve geleneklerine yönelik bir nostaljiyi tetikledikleri içinde beğenilirler. (Fıçıcıoğlu, 2010:13)Doğu ve bu arada Türk tasarımcılarının zaman zaman dünya modasına tesir ettiği ve modacıları etkisi altına aldığı bilinmektedir. Halk sanatlarının bir kolu olan yazmacılığın orijinal ve tipik örneklerinden ilham alınarak yaratılacak yeni kreasyonlar, moda alanında geniş ilgi uyandıracaktır. (Kaya, 1998: 126) Bu anlamda geçmişte eski Türk yazmalarının desenlerinden ve baskı tekniğinden yararlanarak yapılan giysiler Esin Sarıoğlu, Reyhan Kaya ve Ozanay Omur'un çalışmalarında da görülmektedir.



Şekil 2.192: Yazmacılık tekniğinin uygulandığı giysi tasarımı-Esin Sarioğlu

Kaynak: Esin Sarioğlu çalışmalarından bir örnek-Prete-Porter 1992-Paris



Şekil 2.193: Baskı teknikleri ile yüzey tasarımı-Esin Sarıoğlu

Kaynak: Esin Sarıoğlu çalışmalarından bir örnek



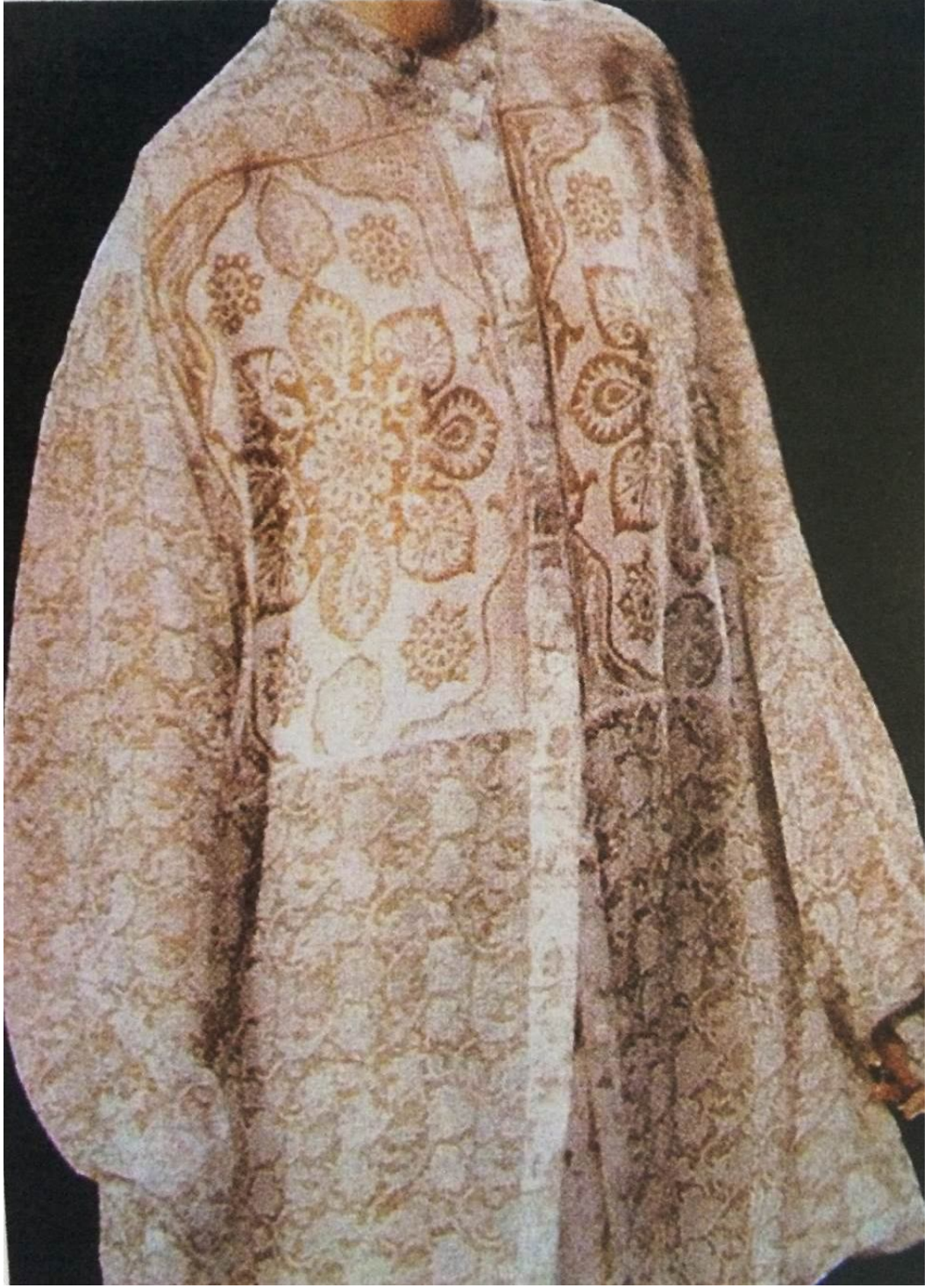
Şekil 2.194: Baskı teknikleri ile yüzey tasarımı-Kadife kumaş-Esin Sarioğlu

Kaynak: Esin Sarioğlu çalışmalarından bir örnek



Şekil 2.195: Yazmacılık tekniğinin uygulandığı giysi tasarımları-Esin Sarıoğlu

Kaynak: Esin Sarıoğlu çalışmalarından bir örnek



Şekil 2.196: Ham ipek üzerine altın varakla basılan yazma bluz-Esin Sarıoğlu

Kaynak: Esin Sarıoğlu çalışmalarından bir rnek



Şekil 2.197: Yazmacılık tekniğinin uygulandığı giysi tasarımları-Esin Sarıoğlu

Kaynak: Esin Sarıoğlu çalışmalarından örnekler



Şekil 2.198: Ozanay Omur çalışmalarından bir örnek

Kaynak: Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı*, (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları



Şekil 2.199: Reyhan Kaya çalışmalarından örnekler-Kadife kumaş üzerine el baskısı

Kaynak: Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı*, (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları



Şekil 2.200: Yazmacılık tekniği ile basılan yüzey ve giysi tasarımı (Giysi fotoğrafları tarihi Tokat Gazioğlu Yazmacılar hanında çekilmiştir).

Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu'nun çalışmalarından bir örnek



Şekil 2.201: Ayşe Fıçıcıoğlu çalışmalarından örnekler. Ayancık keteni üzerine el baskısı

Kaynak: Fıçıcıoğlu, A. (2013). II.Yöresel Ürünler Sempozyumu ve Kültür, *Sanat Etkinlikleri Sergi Kataloğu*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, s.11



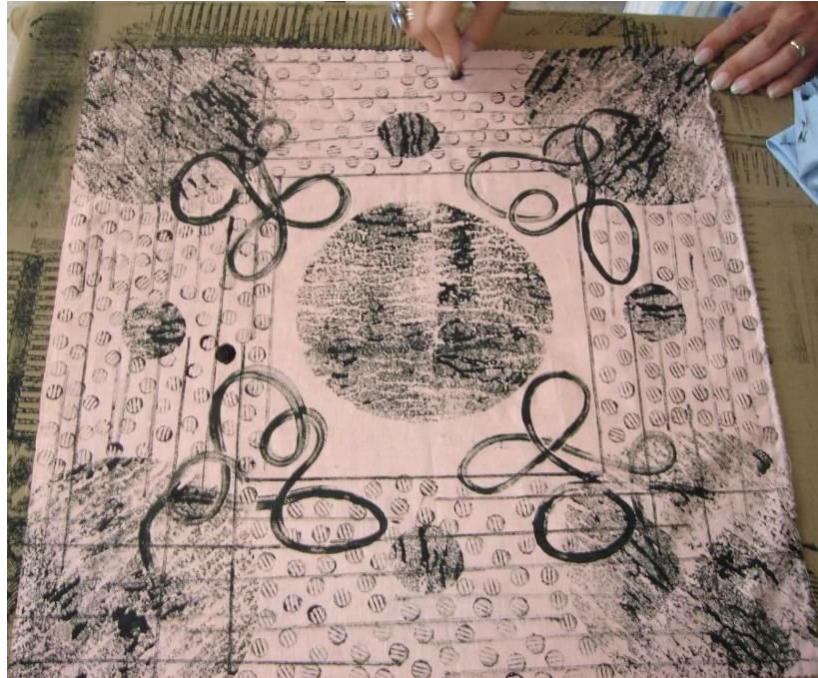
Şekil 2.202: Siyah üzerine beyaz karakalem baskı örnekleri (MÜGSF Yaz Akademisi-Özcan Uskur-Workshop örnekleri)

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 2.203: Siyah üzerine beyaz karakalem baskı (MÜGSF Yaz Akademisi- Özcan Uskur- Workshop örnekleri)

Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu çalışması



Şekil 2.204: Siyah üzerine beyaz karakalem baskı örnekleri (MÜGSF Yaz Akademisi- Özcan Uskur- Workshop örnekleri)

Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu çalışması



Şekil 2.205: Veliye Martı çalışmalarından bir örnek

Kaynak: “Anadolu’da Kadın İzleri” Sergisi Kataloğu-2015



Şekil 2.206: Yurdanur Uçar yazmacılık çalışmalarından bir örnek

Kaynak: <http://www.arkofcrafts.com/tr/kirmizi-osmanli-karanfili-yastik-kilifi>

3. BÖLÜM

Bu bölümde shiborinin tanımı ve tarihsel gelişimi yapılarak, shiboride kullanılan kumaş ve boyalara ait bilgiler, shibori teknikleri ve uygulamalarına ait örneklere yer verilecektir. Ayrıca shibori tekniğini kullanan sanatçı, tasarımcı çalışmaları ve shibori tekniğiyle yapılan giysi ve yüzey uygulamalarına ait örnekler yer alacaktır.

3.1. Shibori Tanımı ve Tarihsel Süreci

3.1.1. Shiborinin Tanımı

“Shibori” kumaşı boyamadan önce onu şekillendiren ve koruyan çeşitli süsleme şekillerinden birine verilen Japonca bir isimdir. Bu kelime “döndürme”, “sıkma”, “baskı” anlamına gelen “shiboru” fiil kökünden gelmektedir. (Wada.Y.I., Rice.M.K., Barton.J.2011:7) Shibori özel bir boya geçirmeyen tekstil grubu tasarımında kullanılmasına rağmen bu fiil kökü kumaş üzerine yapılan faaliyeti, kumaşa uygulanan işlemi de vurgulamaktadır. “Shibori boyama öncesinde kumaşın bağlanarak boyanın kumaşa nüfuz etmesini kısıtlamak ve eşsiz desenler yaratmak için yapılan bir boyama süreci” (McIntyre ve Daniels, 1997:180) olarak da tanımlanmaktadır.

Shibori ile ilgili kaynakların çoğu İngilizce yazılmıştır. Çoğu dilde “batık”, “tie-dye” gibi tesadüfen katlanarak elde edilen bireysel boyama metodlar ile süsleme yapılıyorsa da, Shibori de kullanılan tüm teknikleri kapsayan bir İngilizce terminoloji yoktur. Herhangibir dilde karşılığı olmayan Shiborinin, farklı metodları ile ilgili üç kelime uluslararası kullanıma girmiştir. Bunlar katlama ve bağlama sürecine verilen Malay-Endonezya sözcüğü “Plangi”, aynı sürece Hint’çede verilen “Bandahani” ve dikişle sabitleme için Malay-Endonezya kelimesi olan”Tritik”tir. Fakat bu üç terminoloji en önemli Shibori tekniklerinden sadece iki tanesini karşılamaktadır. Bu bağlamda Shibori terimi tekstilin şekillendirilmesi ve sabitlendirilmesinde kullanılan en doğru ve yararlı kelime olarak görülmektedir. (Wada, Rice ve Barton, 2011:7)

Shibori sözcüğü belirli bir resist boyalı tekstil grubunu tanımlamada da kullanılır. İngilizce bir kelime olan resist “direnmek, göğüs germek, dayanmak, karşı koymak, dayanıklı olmak, engellemek, karşı çıkmak, muhalefet etmek, direnç göstermek” karşısına rağmen tekstil terimi olarak, boyaya direnç gösteren boya geçirmeyen anlamını taşımaktadır.

Cousin’a göre; tie-dye işlemi ya da “Shibori”nin tanımı şudur: bir parça kumaşın üzerindeki belirli parçaların boya almaması için o parçalara resist uygulanır. Bu resistler, bağlama, ilmikleme, sıkıştırma ve diğer yöntemler gibi farklı işlemler yoluyla elde edilir. Kumaş boyandıktan sonra resistler çıkarılır. Her desen için farklı bir “resist/boyama” işlemi gerekebilir.” (Cousin, 2014:1) Bu metodlarla şekillendirilen kumaş, bağlama ve ilmikleme gibi çok sayıda yöntemle sıkılaştırılır.

Shibori bir çeşit biçimlendirilmiş rezerve boyama tekniği de sayılabilmektedir. Rezerve baskıda boyanması ve basılması istenilmeyen kumaşın belirli yerleri örtücü bir madde ile yahut kimyevi bir şekilde kapatılır. Baskı veya boyama esnasında kumaşın yalnız örtülmemiş kısımları boyanmış olmaktadır. Batik bu tarzın en tanınmış örneğidir. (Gözen, 1963:1) Ancak Shibori balmumu ile kaplanarak rezerve edilen batikten farklı bir süreç ve teknikle yapılmaktadır. Shibori de kumaşın boyanması istenilmeyen yerleri yani efekt olacak kısımlar kesinlikle balmumu yada herhangi bir kimyasal örtücü madde kapatılmamaktadır. Bu anlamda shibori ve batik birbiri ile karıştırılmaması gereken iki farklı rezerve tekniği olarak ayrıştırılmalıdır. Mumlu batikten farklı olarak Shibori teniklerinden biri olan Tie-dye (bağlama batik) ise bağlı olmayan bir tekstil parçasının bağlanarak ve boyanarak dairesel ya da düz desenlerin üretildiği bir resist boyama işlemi olarak bilinmektedir. (Feng, 2014:8)

Shibori tekniği kumaşı iki boyutlu bir yüzey olarak görmekten çok; katlama, buruşturma, pilileme, dikme ve bükme ile üç boyutlu formlar elde etmeye yöneliktir. Bu yöntemlerle uygulanan fiziksel resist hem şeklin hem de basıncın kumaşa kaydedilmesini sağlar. Bir başka deyişle, kumaşa işlem sonrası kalan şey, fiziksel resistin sonucunda meydana gelen şekildir. (Özpulat, 2012) Shibori, tekstilin esnekliğine uygun biçimde çok sayıda şekilli ve boyalı tasarım yaratabilme potansiyelini kullanır. Kumaş iki boyutlu şekline geri döndüğünde ortaya çıkan tasarım üç boyutlu şeklin, uygulanan resist türünün ve kumaşın boyaya batırılması esnasında şekli sıkılaştıran ip ya da kenet ile yaratılan baskı miktarının bir sonucudur. Kumaş hassas bir şekilde hem şekile, hem de basınca göre tepki verir;

kumaşta meydana gelen baskı, şeklin “hafızasının” bir ürünüdür. Shibori'nin özü budur. (Wada, 2002:9)

Shiborinin karakteristik özelliği desen kenarlarının bulanık ve yumuşak görünümlü olarak dağılmasıdır. Bu efekt şablon yada balmumu ile elde edilen keskin kenarlı görünümlerden farklıdır. Desen, resistlerden kalan negatif boyanmamış boşlukta meydana gelir. Desen kontrollü bir işlemin ürünü değildir, aksine bu işlemin cazibesi rengin kendi kendine yayılma özelliğinden gelir. Kumaş katlandığında, tasarım, simetrisinin, yinelemenin ve inversiyonun (tersine çevirme) kuralları çerçevesinde oluşur. Tüm bunlardaki paradoks şudur ki, desenler hem serbest bir şekilde hem de muntazam bir şekilde oluşur. (Cousin, 2014:1)

Shibori ile boyamada kişi sınırlarını aşmak için çok çaba göstermez, fakat tüm ifadesini kullandığı malzemeyle uyum içinde çalışarak gösterir. Bu metodlarla şekillendirilen kumaş, bağlama ve düğümleme gibi birçok yolla sabitlenir. Bazen ise kullanılan araçlar sadece sanatçının elleri ya da ip ve iğneler olabilmektedir. Uygulama sonunda kumaş bazen üç boyutlu şeklini muhafaza ederken, bazen de ise düz hale gelebilmektedir. Sonuç olarak kumaşın dokusu, yapısı ve dokuması, resist, renk ve motif söz konusu olduğunda sınırsız sayıda varyasyon ortaya çıkabilmektedir. Bu işlem Japon Shibori konseptinin tanıdığı ve araştırdığı çok sayıda sabit şekilli tasarımların yaratılmasını sağlamaktadır.

Shibori dilini konuşan sanatçılar doğadan olabildiğince faydalanmış ve bu dili çalışmalarında ifade etmeye çalışmışlardır. Shiborinin kumaş yüzeyinde oluşturduğu efektler tıpkı kumun düz iki boyutlu yüzeyinin, dalga yaratmak için rüzgar gücü ile işlenerek üç boyutlu tekstüre bir yüzey oluşturduğu tepeleri anımsatmaktadır. Tektonik tabakaların hareketi milyonlarca yıl süren muazzam bir Shibori işlemi ile dağları ve tepeleri meydana getirir. Shiborideki boya etkisi gibi, zaman da doğada değişim sürecini kayıt altına alan güçtür. Benzer şekilde sanatçı bu eylemi kumaş üzerinde desen yaratmak için katlama, büzme, şekil verme gibi madde ile etkileşime girererek gerçekleştirir. Fransız sanatçı Helene Soubeyran'ın çalışmalarında (Şekil 3.2.) kullandığı işlem, yerkürenin katmanlaşma ve şekillenmesi ile aynı doğrultudadır. (Wada, 2002:11)



Şekil 3.1: Yeryüzünde rüzgar, yağmur ve kum tanelerinin doğal basınç ve etkilerinin kanyonlar üzerinde oluşturduğu muhteşem yüzeyler Shibori için birer esin kaynağı olmaktadır.

Kaynak: Wada, Y.I. (2002). *Memory on Cloth-Shibori Now*, Japan: Kodansha INT Yayıncılık, s.10



Şekil 3.2: Helene Soubeyran'ın çalışmalarından bir örnek-(2009). Musee de Laduz.

Kaynak: <http://laduz.com/collections/2009-helene-soubeyran/>

Shibori ilk ortaya çıktığında yoksulların sanatı olarak bilinmekteydi. Feodal Japonya'da pamuk ya da ipek gibi pahalı materyalleri almaya herkesin gücü yetmiyordu ve bu nedenle giysiler ucuz maddelerden yapılıyordu. Çoğu insan ihtiyaçları olmasına rağmen yeni elbiseler yapamayacak kadar çok yoksuldular, bu yüzden her seferinde onları yamalıyıp boyayarak yeni bir renk veriyorlardı. Orijinal shibori sanatının kökeni eski giysilerin yenilenmesi işlemine dayanmaktadır.

Shiborinin Çin ve özellikle Japonya gibi doğu ülkelerinde çok yaygın kullanılmasına rağmen batıdaki keşfi çok geç yıllarda olmuştur. Batıda 1960'ların karşıt kültürü ortaya çıktığında genç nesiller, sanat formları da dahil olmak üzere, yerleşik olan kurumları ve değerleri sorgulamaya başladılar. Metod en az ürün kadar önemli hale geldi. Bölgeye özel enstalasyonlar (yerleştirme sanatı) ve performans sanatı, geleneksel resim sanatına baskın çıkmaya başladı ve sanatçılar yaptıkları işin tanımını, zanaati de kapsayacak şekilde genişlettiler. Tie-dye, batık ve lif sanatlarına duyulan hayranlık, kadim kültürler ve Asya dinlerinde anlam arayışına giren gençlerin Doğu'ya seyahat etmeleri ile daha da arttı. Karşılaştıkları tekstil ürünlerinin güzelliğinden ve kültürel manasından derin bir şekilde etkilenmiş olan gençler, bu ürünlerin benzerlerini yapma çabasına giriştiler. Böylelikle tie-dye, 1960'lı yılların yeni kültürel yöntemleri arasında önemli bir sanat formu haline gelmeye başladı. (Wada, 2002:9)

“Sanatsal tekstillerin gelişim sürecinde en önemli etken; tekstil el sanatlarının geleneksel üretim yöntemleriyle, gelişen teknolojinin etkileşimidir. Bu etkileşime iyi bir örnek, çağdaş Japon tekstil sanatıdır. Geleneksel kimono dokuma ya da Shibori gibi rezist boyama teknikleri, ileri teknoloji ürünü malzemelerle ve bilgisayar teknolojileriyle birleştirilerek gelenekselle modernin birlikte yorumlandığı sanatsal tekstiller üretilmiştir. Çağdaş Japon tekstil sanatının bu gelişimi, 1990'lardan itibaren batının bu sanata ilgisini daha da artırmıştır.” (Saçlıoğlu, Saçlıoğlu, Akbostancı ve Çini, 2007:50)

Günümüzde Shibori teknikleri tüm dünyada uygulanan resist yöntemlerini içermektedir. Bunlar geleneksel tekstil tekniği olmakla kalmayıp, ister boyanın pamuk, ipek, yün gibi tekstil malzemesi üzerine uygulanması ile oluşturulan fiziksel resistle üretilmiş olsun, isterse polyester kumaşın ısı ile şekillendirilmesiyle 3 boyutlu etkiler elde edilsin, shibori çağdaş tekstil sanatında olduğu gibi günümüz tekstil endüstrisi içinde de yerini almıştır.

3.1.2. Shibori Tarihi

Geçmişte Tie-dye olarak isimlendirilen Shibori'nin Çin'de T'ang Dynasty (M.S.618-906) ve Japonya'da Nara döneminden (M.S.552-794) günümüze geldiği ifade edilmektedir. (Anderson, 1977:10) Ancak Tie- dye işleminin izleri Afrika, Amerika ve Asya'daki arkeolojik kazılarda, fresk ya da seramiklerin üzerinde de

bulunmuştur. Bu sebeple tie dye işleminin ortaya çıkışını M.Ö. bir kaç yüzyıl öncesine dayandırmak mümkündür. (Cousin, 2014:2)

Tüm dünyada bulunan ve uygulanan Shibori boyanma yöntemleri her bir kültürde farklı teknik ve varyasyonlarını içermektedir. Bu bölümde öncelikle dünyada bu tekniği en geniş kapsamda uygulayan ve kullanan Japonya’da Shibori tarihi ele alınacaktır. İlerleyen bölümlerde ise bu tekniğin güçlü izlerinin bulunduğu Güney Amerika, Afrika, Hindistan ve Çin’deki geleneksel Shibori tarihine yer verilecektir.

3.1.2.1. Japonya’da Shibori

Japonya, şekilli-resist boyama sanatında zengin ve köklü bir geçmişe sahiptir, fakat Shibori kelimesi nispeten yenidir. Kelime Edo döneminde (1603-1867) kullanılmaya başlanmıştır ama ilk olarak ne zaman ve nerede ortaya çıktığı henüz araştırmacılar tarafından kesin bir şekilde tespit edilememiştir. (Wada, 2002:34)

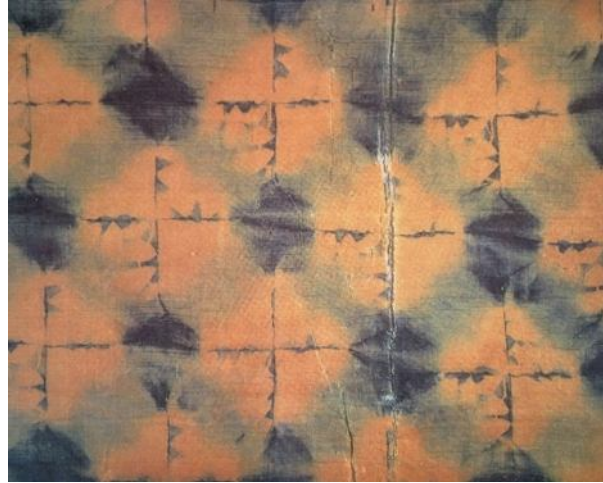
6.ve 7.yüzyıllarda bağımsız kabileler güçlü bir yönetici önderliğinde tek bir çatı altında toplandıklarında büyük değişimler meydana gelmiştir. Japonya'nın bugünkü yapısı esas olarak bu dönemde şekillenmiştir. Varley'in Japonya'nın tarih öncesi ve tarihi dönemleri belirttiği tabloda yer aldığı gibi bu dönem Heian dönemine rastlamaktadır. (Varley, 1972:9-42) Çin'den müzik, tıp, kağıt yapımı, takvim kullanma gibi sanat ve teknolojilerin yanı sıra, Budizm ve yeni bir yazı sistemi alınmıştır. Japonya, bu dönemde Çin'in siyasi yapısı, hukuk sistemi ve hatta giyim kültürünün de etkisi altında kalmıştır.

Tablo 3.1: Japonya’da Tarihöncesi ve Tarihi Dönemler

| Dönemler | Miladi Yıllar |
|--|------------------|
| Savaş sonrası (Ekonomik kalkınma) dönemi | 1945-Günümüze |
| Meici (Endüstrileşme, Çağdaşlaşma) dönemi | 1867-1912 (1945) |
| Tokugava - Edo (“Merkezi Feodalite”) dönemi | 1603-1867 |
| Birleşme (Hıristiyanlığa ve sömürgeciliğe karşı) | 1573-1603 |
| Aşıkaga - Muromaçi dönemi | 1333-1573 |
| Kamakura (“Japon Ortaçağı”) dönemi | 1185-1333 |
| Heian (Çin kültürünü özümseme) dönemi | 794-1185 |
| Nara (Budizm ve kuruluş) dönemi | 710-794 |
| Köhun - Yamato “Atlı Göçebeler” dönemi | 300-710 |
| Yayoi (Çeltik kültürü) dönemi | MÖ 300-300 MS |
| Cömon (Mezolitik, Neolitik) dönemi | MÖ 4000-300 MÖ |
| Seramik-Öncesi (Pealeolitik) | 500000 - 400 MÖ |

Kaynak: Varley, 1972:9-42

Bağlı-düğümlü resist'in (kokechi) ilk örnekleri, büyük Budist tapınağı Todaiji'nin ahşap deposunda muhafaza edilmektedir. 756'da İmparator Shomi'nin ölümünden sonra, imparatoriçe Komyo, ev eşyalarını ve kişisel mülklerini Büyük Buda'ya bağışlamıştır. Yazı sanatı örnekleri, mobilyalar, ev aletleri, dekoratif objeler ve kostümler gibi çeşitli eşyalar, tapınak meydanındaki Shosoin olarak bilinen ahşap bir depoya yerleştirilmiştir. Bu yapı özellikle neme karşı dayanıklı olacak şekilde inşa edilmiştir. Shosoin hazine deposunda sekiz binden fazla tarihi eser, on binden fazla döküman bulunmaktadır. Depo 856'dan sonra nadir envanterleri kontrol etmek, merasimlerde kullanılmak üzere eşya almak ve yüksek rütbelilerin hazineyi görmesi için açılmıştır. 2. Dünya Savaşından sonra Japon hükümeti hazineyi kamuyoyuna açmaya karar vermiştir ve ilk sergi Nara Ulusal Müzesinde gerçekleşmiştir. Artık hazine Japon halkına ait olarak kabul edildiği için hükümet yıllık olarak sergi düzenleme kararı almıştır. (Wada, 2002:34) Japonya'nın nemli ikliminden korunmuş olan bu eşyalar, varolan en eski resist-boyalı kumaş örneklerindedir.



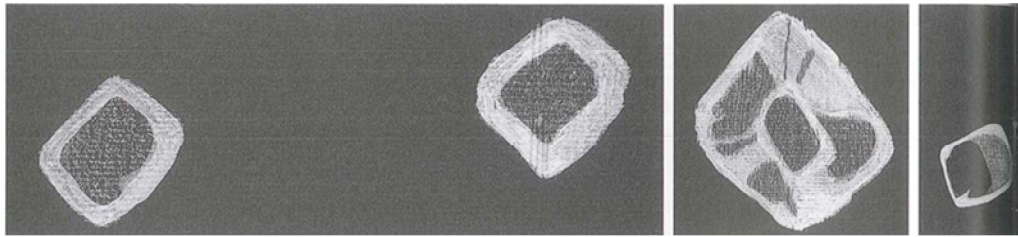
Şekil 3.3: Katlama ve bağlama ile yapılan ipek *Kokechi* shibori örneği. 8.y.y.-
Tokyo National Museum

Kaynak: Wada, Y.I., Rice, M.K. and Barton, J. (2011). *Shibori-The Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing*, New York: Kodansha USA Yayıncılık, s.37

Koleksiyonda İran'a dek uzanan bir coğrafyadan tekstil ürünleri bulunmaktadır. Japonya'nın nemli iklimine ve kumaşın hassas yapısına rağmen bu antik tekstil ürünleri günümüze kadar iyi korunmuştur. Depodaki ürünler arasında üç çeşit resist boyalı kumaş bulunmaktadır. Bunlar; *kokechi* (bağlı resist), *rokechi* (mum resist) ve *kyokechi* (sıkıştırma resist)'dir. Bunların hepsi köken itibariyle Çince terimlerdir ve muhtemelen Shosoin'deki ilk resist-boyalı kumaş örnekleri Japonya kaynaklı değildir. Birkaç *kokechi* örneği Astana, Çin'de İpek Yolu üzerindeki bir

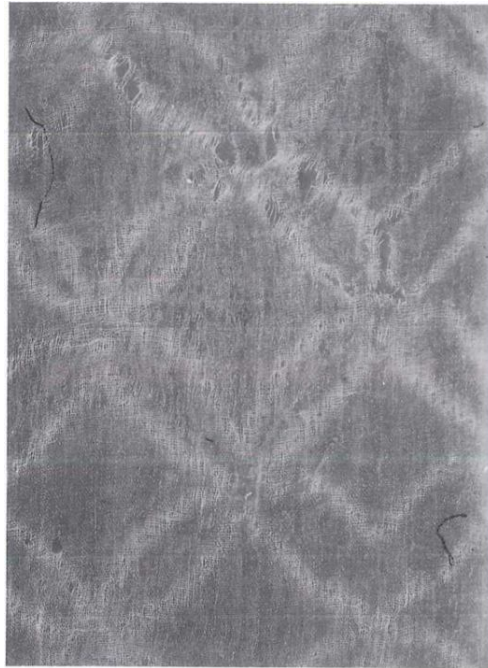
mezarda bulunan M.S. 400'lü yıllara ait bir Shibori ürünü ile benzerlik göstermektedir. Bazı bilim adamları, Shibori tekniğinin Hindistan'da ortaya çıktığını ve etkilerinin İpek Yolu üzerinden Çin'e yayıldığı hipotezini öne sürmüşlerdir. (Wada, 2002:34)

Yerel bir Japon resist boyama geleneğinin varlığına dair bir diğer güçlü işaret ise, Çin Wei Tarih Kitabı'nda (*wei chih*) geçen Japon Kraliçesi Himiko'nun Wei hanedanı imparatoruna M.S. 238'de hediye ettiği 180 metreden uzun olan “benekli kumaş” a yapılan atıfta, bunun muhtemelen bir tür resist-boyalı kumaş olabileceği ifade edilmektedir. (Wada, Rice ve Barton, 2011:11)



Şekil 3.3: Shosoin'den 7. ve 8. yy'a ait düğümlü shibori halkalarından bir örnek

Kaynak: Wada, Y.I. (2002). *Memory on Cloth-Shibori Now*, Japan: Kodansha INT Yayıncılık, s.36



Şekil 3.4: Kahverengi bürümcüklü ipek üzerine dikişli Shibori örneği.8.y.y.-
Tokyo National Museum

Kaynak: Wada, Y. I., Rice, M.K. and Barton, J. (2011). *Shibori-The Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing*, New York: Kodansha USA Yayıncılık, s.14

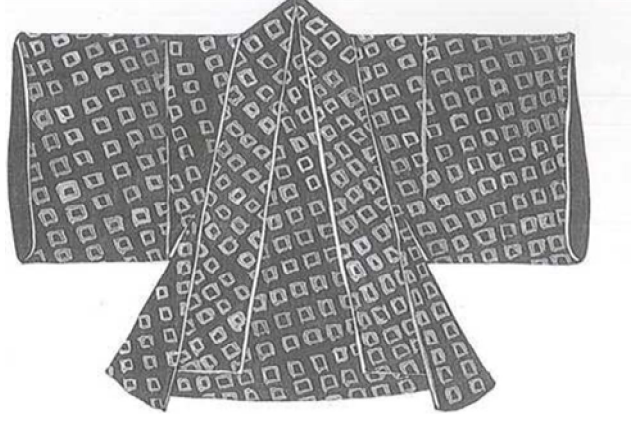
Günümüz Japoncasında *kokechi* kelimesinin yerini “Shibori” almıştır. *Rokechi*, *roketsuzome* yada *rozome* olmuş ve *itajime* kelimesi *kyokechi*'nin yerine

kullanılmıştır. *Shibori* adlı kitabında Japon tekstil uzmanı Tetsuro Kitamura, Shosoin koleksiyonundaki *kyokechi* tekstil ürünleri ile ilgili araştırmasını paylaşmıştır. Ürünlerin büyük çoğunluğu kumaş parçalarının çizilerek bağlanması ile modellenmiştir. İncelediği parçalar arasında sadece ikisi dikiş yoluyla üretilmiştir. Bağlı resist gruba giren ürünler arasında tek ve çift parça halka (iç içe geçmiş iki halka ya da kareler) ve katlanmış ya da bağlı kareler bulunmaktadır. (Şekil 3.3) Bağlama şekillerindeki çeşitliliğe ek olarak ayrıca katlama ve sıkıştırma metodlarında bazı farklar görülmüştür. (Wada, Rice ve Barton, 2011:12) Modern Japonlar eski *kyokechi*'deki bu ayrıntılı işlem, sofistike beceriler ve modellemenin karmaşıklığı karşısında hayrete düşmektedir. Hangi koşullarda gerçekleştiği bilinmese de, hem *rokechi* hem de *kyokechi* zaman içerisinde yok olmuşlardır.

Y.I.Wada *Kyokechi*'nin günümüz Japoncasında *itajime* (pano sıkıştırma) olarak geçmesine rağmen, ilk resimsel örnekler ile *itajime* shibori arasında doğrudan bir bağlantıdan söz edilemediğini belirtmektedir. Bu ikisinin sahip olduğu ortak özelliğin ikisinde de kumaşın katlanması ve katlanan kumaşın panolar arasında sıkıştırılarak düzleştirilmesi olduğunu da belirtmektedir. (Wada, 2002:37)

Nara (Budizm ve kuruluş) döneminde (710-794 Japonya ve Çin arasındaki karşılıklı alışveriş büyük ölçüde artmıştır. Bu durum Japonya'nın Budizm'i kabulünü izleyen kıtadaki gelişim ile de desteklenmiş bulunmaktadır. 720 yılında basılmış olan "Nihon Shoki" Japon kayıtlarında Japon İmparatoru tarafından yabancı elçilere hediye edilmiş bulunan çeşitli nesnelere arasında 19 top *Kechi* reserve boyama kumaşı olduğu kayıtlardadır. (Wada, Rice ve Barton, 2011:12) Bu da belirtilen çok eski dönemlerde bile Japon reserve boyama kumaşlarının yüksek bir teknik ve estetik seviyeye ulaşmış olduklarının açık delilleridir.

Heian dönemi esnasında (794-1191) Shibori desenli kumaşlar (yuhata ve narabi sakume) yüksek konumdaki hanımların elbiseleri için uygun görülmekteydi. Yoshiko I.Wada bu konu ile ilgili elli ciltlik bir tarih kitabı olan *Engi shiki*'deki referanslara istinaden, onuncu yüzyılın sonu itibarıyla çeşitli Shibori ürünlerinin yapılıyor olduğuna ve bunların askerler, hizmetkarlar ve kalitesi çok iyi olmak kaydıyla yüksek konumdaki saray hanımları tarafından giyildiğine işaret ediyor. *Engi shiki*'de geçen vergi kayıtlarında, Kyushu adasındaki Dazai-fu kentinin vergi olarak ödediği otuz parça Shibori boyalı deri ürünü ile birlikte, Shibori boyalı ipek ürünlerin imparatorluk mahkemesi tarafından bir vergi ödemesi olarak kabul edildiği de belirtilmektedir. (Wada, 2002:37) (Şekil 3.5)



Şekil 3.5: Konoko Shibori ile yapılmış yüksek rütbeli kadınlar tarafından giyilen resmi elbise

Kaynak: Wada, Y.I. (2002). *Memory on Cloth-Shibori Now*, Japan: Kodansha INT Yayıncılık

Heian (Çin kültürünü özümseme) döneminde Japon sarayı Çin'den öğreneceklerini öğrenip artık bilgiyi kendileri üretmeye karar verdiler. Bu kararı takip eden 300 yıl içinde Japonlar 6., 7. ve 8. yüzyıllarda sahilleri boyunca uzayan kıta kültürünü özümleyip, kendi gereklerine göre yorumlayarak yeniden biçimlendirdiler. Ada konumunun avantajlarından faydalanarak ülkeyi dış etkilere açıp, daha sonra kapatarak bir anlamda ödünç aldıklarını kendi bünyesinde özümlemek Japon tarihinde tekrarlanan bir süreçtir. Sonuç olarak benzersiz denilebilecek Japon kültür ve sanatı kendini bu süreçte tanımlamıştır. (Wada, Rice ve Barton, 2011:15)

Heien döneminde Japonya'da daha önce görülmemiş bir zenginlik ve ve istikrar dönemi yaşanmıştır. Bu dönemde lüks giyim eşyaları için talep artarken, Japon saray kültürünün gelişmesiyle ipekli dokuma üretimi ve boya sanayii ciddi ölçüde büyümüştür. İpek ulusal düzeyde çok önemli bir ticari meta haline gelirken ipek boyama da altın çağını yaşamıştır. (Fogg, 2014:36)

Bu dönemde Budizm Japonya'da yayılmaya başlamıştır. Çin'den alınan T'ang sanatı, yerini yamaçlarda kurulan Budist tapınakların mistik inançlarını yansıtan yeni bir sanata bırakmıştır. (Güvenç, 2010:66) Bu dönemin sonunda Kyoto Japon tarzı ve sanat gelişimi için odak noktası haline gelmişti. Dönem resimlerinden görülebileceği gibi çok katmanlı ipek elbiselere farklı ton ve renklerde yapılan Shibori tekniğinde de gelişmeler olmuştu. (Gunner, 2007:11) 11.ve 14. Yüzyıllar arasında Japonya'da saray mensuplarının giydiği Shibori boyalı elbiselerinde, adaklık olarak verilen Shibori örtülerinde, Budist ayinlerinde kullanılan bir çok ritüelde, bağlama, ilmikleme ve zaman zaman dikişle olmak üzere çok sayıda, farklı modellerde Shibori tasarımı ortaya çıkmıştı.

15.Yy'dan 17. y.y. başlarına kadar olan dönemde *tsujigahana* (anlamı geçitte çiçekler) olarak bilinen bir tekstil grubu moda haline gelmişti. *Tsujigahana*'nın ilk örnekleri giyim eşyaları değil, özel dini ayinlerde Budist tapınaklarının çevresine yerleştirilen bayraklardı. Bir diğer teknik ise kumaşın tırnaklarla çekilerek iyice yapıştırılmış tüylü ipek ile bağlandığı *kanoko* Shibori idi. Bu Shibori işlemleri genellikle fırça boyama, altın ya da gümüş yaprak deseni çizimi ve nakış ile birleştirilirdi. Müthiş bir zerafet ve lüksün hakim olduğu bu tekstil ürünleri, imparatorluk başkentindeki usta işçiliğin kanıtıydılar. (Wada, 2002:38)

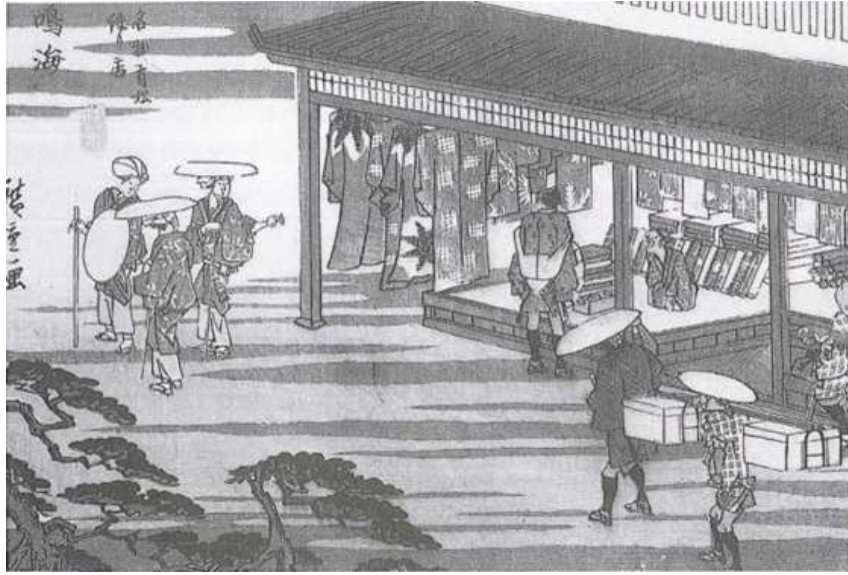
On yedinci yüzyıldan yirminci yüzyılın başlarına kadar Kyoto bölgesinde desenli ipek kumaş yapmak için bir başka pano sıkıştırma resist çeşidi uygulanmıştır. *Beni itajime* olarak adlandırılan bu teknik, dar kimono kumaş parçalarının akordeon şeklinde (körüklü) katlanıp desenli biçimde oyulmuş panolar arasında sıkıştırıldığı antik *kyokechi*'ye benzemektedir. *Beni itajime* tekniğinde kumaş boyunun tamamında yinelenen bir desen oluşturan on iki ile on beş pano kullanılması bakımından diğerinden farklıdır. *Beni itajime* ayrıca 19 y.y ve 20.y.y'larda Gunma vilayetindeki Takasaki bölgesinde uygulanmıştır.

1603-1867 yıllarını kapsayan Edo döneminde Tokugawa IEYASU iki buçuk yüzyıl boyunca Japonya'yı yönetecek Tokugawa ailesini işbaşına getiren "Edo" beyliğini kurmuştur. O aynı zamanda Tokyo ya da Doğu Başkenti olarak bilinen Edo'yu yeni hükümetler başkenti seçer. Tokugawa Japonya'sı bu dönemde kapılarını ve pencerelerini Batı'ya kapamıştır ama dünya ile kültür ilişkisini kesmemiştir. (Güvenç, 2010:71) Bunun sonucu olarak Edo döneminde insanlar Japonya kültürel yalıtımı içinde gelişip, rahat yaşam tarzını tercih ederek, 1800'lere kadar lüks tüketime yönelmişlerdir.

Edo dönemi, sanatta olağanüstü bir yaratıcılığa ve karşılıklı etkileşime neden olmuştur. Shibori tekniği ile renklendirilmiş kimonolar bu dönemde Shogun'ların desteği ile gelişip geniş ölçekli bir sanayi olan tekstil alanında önemli bir yer sahibi olmuştur. "Kanoko (küçük düğümlü) Shibori ile yapılan bir kimonoda 300.000 puanlı desen bağlama yapılabilmekteydi. Düğümle bağlanan bu küçük puanlı desenlerin, boyandıktan sonra birde dikişlerin sökülme işlemi vardır ki, bu bağlama kadar zahmetli bir işti. Buradan da anlaşılacağı gibi uzun zaman ve zahmetli uğraş sonunda oluşan bu desenleri asiller genellikle de giymekteydi." (Wada.Y.I., Rice.M.K., Barton.J.2011:28)

Kyoto, Japon moda ve sanatının merkezi haline gelmişti. Saray kıyafetleri, her biri farklı bir renk ve ton ile boyanan çok katmanlı ipek elbiselerden oluşmaktaydı ve bunun referansları dönemin resimlerinde görülebilmektedir.

Edo döneminde Shogun leyasu yılda bir defa feodal lordlardan Japonya'ki çeşitli bölgelerden Edo'ya bağlılıklarını bildirmek için Tokaido boyunca gezerek seyahat etmelerini istedi. Şimdi Aichi Prefecture olarak bilinen Owari Bölgesi içinde, yerel lord kasaba ve köylerin kurulmasını destekledi ve o bölgede geliştirilen yerel ürünlerin satılması için halkı cesaretlendirdi.



Şekil 3.6: Ağaç baskı resimde Arimatsu'daki bir shibori dükkanındaki alışveriş betimlenmekte.- Utagawa Hiroshige-1843

Kaynak: Wada, Y.I. (2002). *Memory on Cloth-Shibori Now*, Japan: Kodansha INT Yayıncılık, s.38

1608 yılında, Shakura Takeda tarafından yönlendirilen 8 kişi Tokaido boyunca 41 istasyon olan Narumi yakınlarındaki Arimatsu'ya yerleştirildi. Yerel çiftçiler (halk) başlangıçta burada basit Shiboriler yaptılar ve satış için Tokaido boyunca ticari faaliyetleri artırarak satış için benzersiz tekstillerini zaman içinde geliştirdiler. Bu yerel halk zanaatı, yenilikçi teknikler tarafından yaratılan bu yüksek ruhlu tasarımdan dolayı, Arimatsu Narimu Shibori olarak bilinmektedir. Bu pamuklu Shibori tekstilleri, kullanımı Shogun hükümeti tarafından düzenlenen Kyoto'da yapılan pahalı, çok renkli ipek Shibori ile kıyaslandığında etkileyici, kullanışlı ve ulaşılabilirdi.

Yüzyılı aşkın süredir Arimatsu'da yaşayan aileler bu zanaatı babadan oğula, anneden kıza sürdürdüler. Tokaido'nun boyunca ticaret arttığı için, Arimatsu tekstilleri stil ve popüleritede artış gösterdi ve çok geçmeden üretim yöntemleri

evden eve farklılıklar gösterdi. Bir aile kumaş boyama yaparken, diğeri kalıp ve tasarım, buhar ve bitirme gibi işlemleri paylaştılar. Bu köylerdeki kollektif çalışma geleneği bugünde devam etmektedir. (Wada, 2013:p.1)

19. y.y.'da Japonya'da Shibori üretimi gittikçe azalmaya başlamıştı. 1868'de Edo'nun adı değişerek bugünkü Tokyo olmuş ve bu dönemlerde Japonya'da önemli değişiklikler gerçekleşmişti. Shibori tekniğini kullanarak kumaş üreten diğeri bölgelerle rekabet edemeyen Arimatsu, Shibori pazarındaki varlığını kaybetme tehlikesi ile karşılaşmıştı. Arimatsu bu tehlikeden, kendi köylüsü Kanezo Suzuki sayesinde, shirokage (beyaz gölge) adlı Shibori metodunu geliştirmesiyle kurtulmuştu. Suzuki, köyün yaşadığı sorunları görünce, kumaşın uzun borular etrafında sarıldığı, sıkıca katlara tıktırıldığı ve bir indigo boya teknesine batırıldığı yeni bir metod geliştirdi. *Arashi* shibori olarak bilinen bu metod, diğerilerinden daha az işçilik gerektiriyordu ve bu metodla kumaş üretimi müthiş ölçüde artmıştı. (Gunner, 2007:13) Desen daha sonraları oldukça popüler hale gelerek ve günümüzde de en çok kullanılan Shibori tekniklerinden biri olarak uygulanmaya devam etmektedir.



Şekil 3.7: Zırh altına giyilen pamuklu, indigo boyalı giysi- Orinui ve Kumo shibori- 18.y.y.
Hiroshi Fujimoto

Kaynak: Wada, Y.I., Rice, M.K. and Barton, J. (2011). *Shibori-The Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing*, New York: Kodansha USA Yayıncılık, s.14

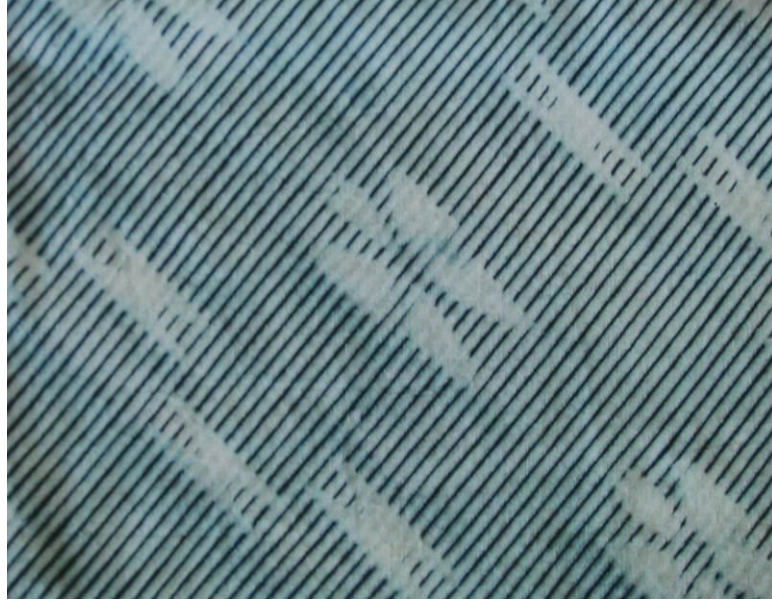
Arimatsu'da boyanan Shiborili kumaşlar 1937'ye kadar Kore, Tayvan, Singapur ve Afrika'ya ihraç ediliyordu. 2. Dünya Savaşı'ndan sonra Afrika ile olan ticaret yeniden tesis edilmiş olsa da Japonya'da savaş sonrası yaşanan değişimler içerdeki talebi ciddi şekilde etkilemişti. Shibori bir kez daha yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalmıştı. (Gunner, 2007:13) Japon kadınları Batı tarzı giysiler giymeye başlamışlardı, geleneksel elbiseleri sadece en resmi durumlarda giyiyorlardı ve sonuç olarak genç nesiller Shibori hakkında çok az şey biliyorlardı.

1974 yılında Japonya'da hükümetin önlem olarak çıkardığı 'geleneksel el sanatları sektörünün canlanması ile ilgili bir yasa' gereği "Kyo-Kanoko-Shibori" ilk kez geleneksel el sanatı olarak tayin edildi. 1976 yılında Kyo-Kanoko Shibori Kooperatifi Derneği kurularak bu sektörün yeniden canlandırılması için ilk adım atıldı.

1980'lerde Japonya'da Shibori bir zanaat olarak yeniden canlandı. Batının bu sanata olan ilgisi arttıkça, sonuçta teknik popülerlik kazanarak şu anda dünya genelinde bilinen duruma geldi. Günümüzde Arimatsu zaman içinde değişim gösterse de hala bu kadim sanatın harika örneklerini üretmeye devam etmektedir. Burada oturan aileler 400 yıldır kimono, yukatas ve çağdaş moda tekstillerini kolektif olarak üretimlerini sürdürmektedirler. Arimatsu'da her yıl bu geleneği yeni nesil çocuklara tanıtmak ve bu bilinci oluşturmak ve amacıyla festivaller düzenlenmektedir. Ayrıca halka açık Arimatsu Shibori Müzesinde düzenlenen etkinliklerle, bu sanat canlı tutulmaya ve tanıtımaya teşvik edilmektedir.

Shibori dünyasında Japonya'nın özel bir yeri vardır. Shibori geleneğinin yok olmaması ve tüm dünyada yaygınlaştırılması için 1992 yılında Japon sanatçı Yoshiko Iwamoto Wada başkanlığında "World Shibori Network" (Dünya Shibori Ağı) derneği kurulmuştur. Shiboriyi Japonya ve dünyada teşvik ederek, korumayı amaçlayan bu dernek moda tasarımcıları ve sanatçılarının ortak girişimleri ile 1992 yılında Nagoya Birinci Uluslararası Shibori Sempozyumu (International Shibori Symposium) (ISS) düzenlemiştir. ISS Nagoya- Japonya'dan sonra, Hindistan, Şili, İngiltere, Avustralya, Tokyo- Japonya, Fransa ve 2011 yılında Hong Kong da düzenlenmiştir. Her iki yada üç yılda bir, dünyada bu sanatla ilgili ülkelerde gerçekleştirilen bu sempozyumun sonuncucu ise *Resist Dye on the Silk Road* teması ile 2014 yılında Hangzhou- Çin'de düzenlenmiştir. (9th International Shibori Symposium- Hangzhou- China) Bugün Yoshiko I.Wada'nın gayret ve çalışmaları sayesinde Shibori Japonya'ya mal olmuş ve tüm dünyaya Uluslararası Shibori Ağı

(World Shibori Network) ve Sempozyumları ile yayılmaya çalışılmaktadır. Bu organizasyonlar lif sanatının gelişimine ve yeni boyutlara taşınmasına da önayak olmaya devam etmektedir.



Şekil 3.8: Pamuklu kısa Kimono altı (Han juban)-19.y.y. Arimatsu, Narumi-Japonya

Kaynak: 9th International Shibori Sempozyumu (2014). Hangzhou-Çin: *Resist Dye on the Silk Road: World Shibori and Ikat Sergi Kataloğu*, s.59



Şekil 3.9: Boy's Heko Obi, Hitojime konoko shibori, ipek-20.y.y.-Japonya

Kaynak: 9th International Shibori Sempozyumu (2014). Hangzhou-Çin: *Resist Dye on the Silk Road: World Shibori and Ikat Sergisi-Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü*



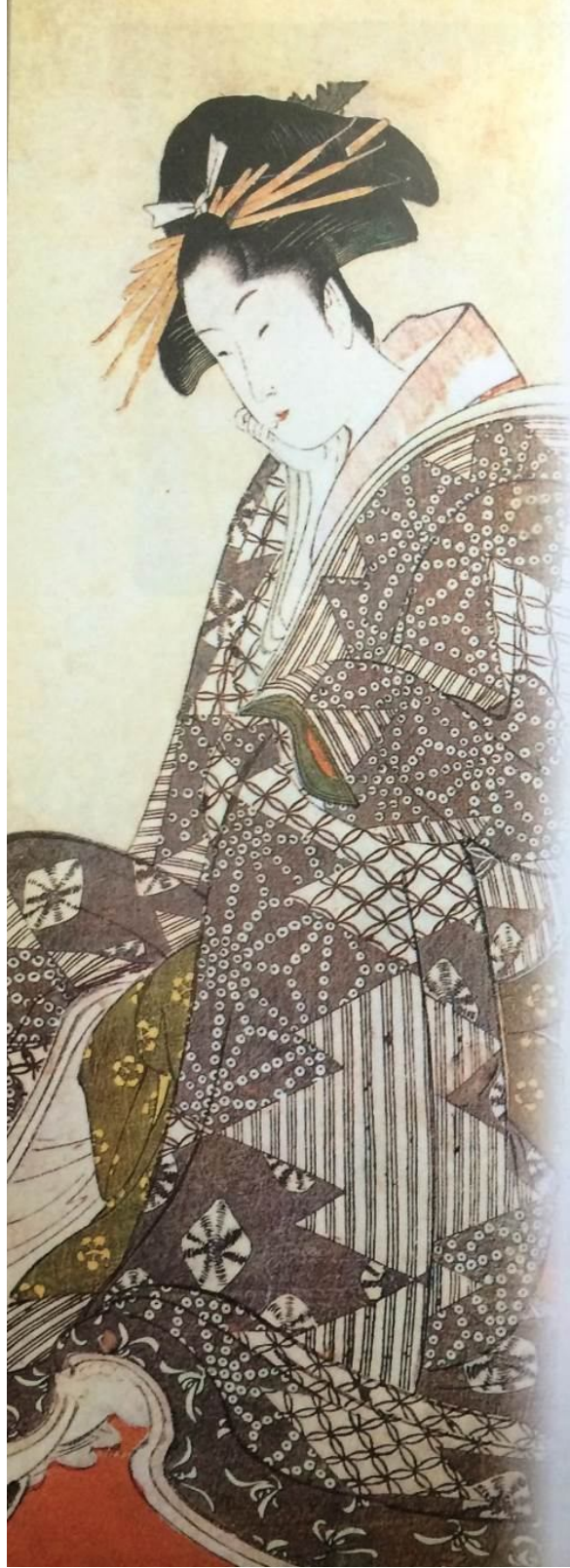
Şekil 3.10: Kenevir ve safran ile boyanmış kimono astarı-Katlama, bağlama ve dikişli shibori, 19.y.y.-Keisuke Serzawa-Japonya

Kaynak: Wada, Y.I., Rice, M.K. and Barton, J. (2011). *Shibori-The Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing*, New York: Kodansha USA Yayıncılık, s.47



Şekil 3.11: Ken-ichi Utsuki'den yazlık bir yukata kimonunun indigo ile boyandığı yanagi (söğüt) shibori, Kyoto-Japonya.

Kaynak: Gunner, J. (2007). *Shibori for Textile Artists*, New York, USA: Kondasha America Yayınları, s.12



Şekil 3.12: Daimonci-yalı güzel Asacu. Konoko, Kumo ve düğümlü shibori tekniklerini içinde barındıran kimonosu ile-Natori Sake Rokkasen dizisinden.

Kaynak: Okumura, S. (1999). Kimono: Bir Japon Klasiği. *P Sanat Dergisi*, 12, s.114



Şekil 3.13: Uçikake-Irmak, ilkbahar çiçekleri ve ördek desenleri ile konoko shibiri ile figürlü kırmızı saten kimono-Geç Edo dönemi- Rakuto İhokan Müzesi

Kaynak: Okumura, S. (1999). Kimono: Bir Japon Klasiği. *P Sanat Dergisi*, 12, s.117



Şekil 3.14: Günümüzde Arimatsu'daki yerel sanatçıların geleneksel yöntemlerle yaptığı Shiborili kimono

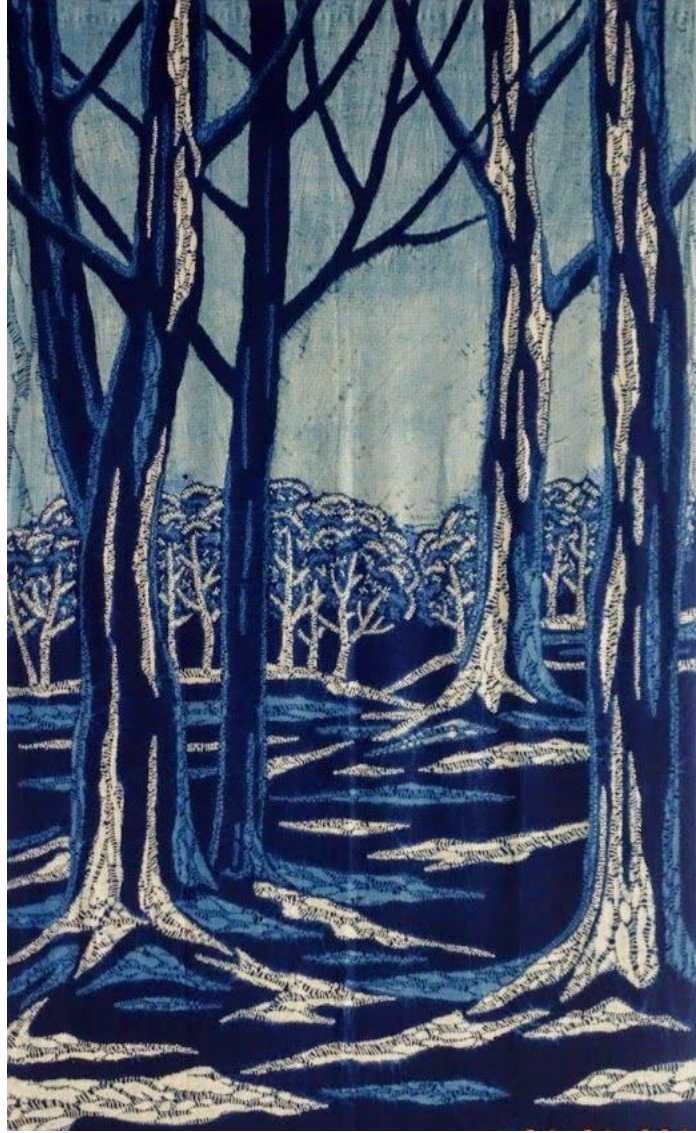
Kaynak: Takeda, K. (2011). Shibori from Arimatsu Narumi-8th *International Shibori Sempozyumu-Exhibitions*. <http://shibori.org/events/iss/>



Şekil 3.15: Kyoto'lu sanatçılar tarafından ipek kumaş üzerine yapılan Hitta Konoko Shibori-18.y.y.ın sonu 19.y.y'ın başı-Tokyo National Museum

Kaynak: Wada, Y.I. (2002). *Memory on Cloth-Shibori Now*, Japan: Kodansha INT Yayıncılık.s.24

“Japonlar sanatları, altlı üstlü raflara koymak yerine, yana yana dizerek tek tek tanımayı yeğ tutarlar. Batı dünyasına uyararak bugün bizim “zanaat” saydığımız pek çok iş-güç Japon kültüründe soylu, saygın ve yaşayan sanatlardır.” (Güvenç, 2010:147) Bu açıdan Japonya’da yerel zanaatçılar tarafında yapılan sanatsal değeri yüksek olan harikülade shibori uygulamalarına çok sık rastlanılmaktadır.



Şekil 3.16: Arimatsu-Narumi Shibori örneği

Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/466192998903232136/>

Shibori Japonya’da bir sanat olarak ele alınarak yaşanmış ve en güzel örneklerini burada vermiştir. Japonlar gerek yaşamlarında gerekse sanatlarında önce doğadan etkilenmiş ve onu çok iyi özümsemişlerdir. “Önce, doğa gibi, sessiz ve yorulmaz bir yaratma süreci; sonra, tüm çevresiyle sürekli birlik ve bütünlüğe ulaşma çabası! Japon’un yaptığı, yarattığı her şeyde o sessiz ve derinden gelen uyum”.

(Güvenç, 2010:150) Bu ilkelerin uygulama örnekleri Japonya’da yapılan tüm shibori çalışmalarında gözlemlenebilmektedir. Shibori geleneği aynı zamanda çağlar boyunca tüm kültür ve sanat çalışmaları üzerinde de derin izler bırakmış ve toplumu estetik olarak etkilemiştir.



Şekil 3.17: “Sögüt Altındaki Güzel” Nişikawa Sukenobo (1671-1751) kağıt üzerine renkli tablosunda shiborili kimono giymiş kadın figürü, 95 x 38cm

Kaynak: İdemitsu Koleksiyonu, (1986). *Japonya Sanat Sergisi Kataloğu*, Japonya: Kaneo Yayınevi, no:61

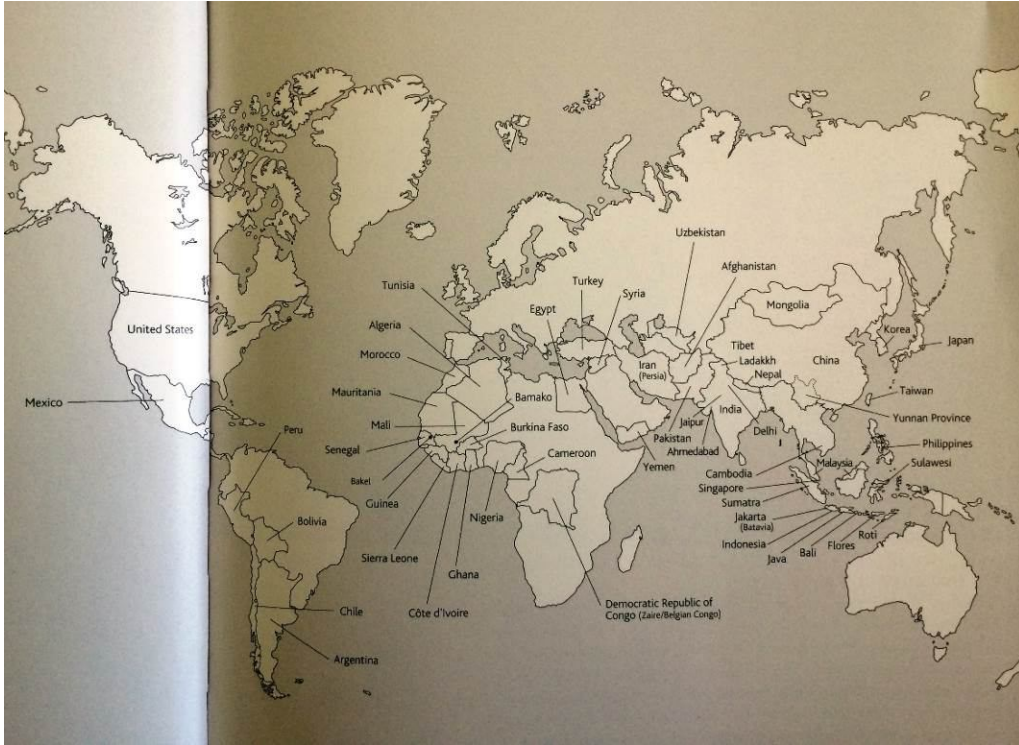


Şekil 3.18: Japonya’da Shibori geleneği yemek yedikleri çubuklarda olduğu gibi hayatın tüm alanında yaygın olarak kullanılmakta

Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu

3.1.2.2. Dünyada Shibori

Shibori ile ilgili çok sayıda teknik ve desenler Çin, Japonya, Endonezya takımadası, Hindistan kıta parçası, İran, Türkiye, Moğolistan, Fas, Tunus, Batı Afrika ve Orta ve Latin Amerika'nın dahil olduğu dünyanın bir çok ülkesinde tarihsel olarak bulunmaktadır. Şekil 3.20’de Shiborinin Japonya dışında başka isimlerle de olsa yapıldığı bölgeler ve ülkeler gösterilmektedir.



Şekil 3.19: Dünya haritası üzerinde Shibori uygulamalarının yapıldığı ülkeler

Kaynak: Wada, Y.I. (2002). *Memory on Cloth-Shibori Now*, Japan: Kodansha INT Yayıncılık, s.14

3.1.2.2.1. Güney Amerika’da Shibori

Güney Amerika'nın Andes kentinin çoğu kıyı bölgesinde aşırı kurak iklim ve saklama koşullarından dolayı “*amarra*” dahil MÖ 700'den MS 1500 yıllarına kadar pre-Hispanic (İspanyol) uygarlığına ait iyi derecede tekstil ürünleri günümüze kadar gelmiştir. İspanyolca'dan "*amarrar*" (bağlamak) kökünden gelen *amarras* 'lar gizli ve karışık teknikleri göze hoş gelen estetik duyguyla birlikte birleştiren en kaliteli tekstillerdir. (Wada, 2002:14)



Şekil 3.20: *Amarra*-Peru Huari Kültürü, M.Ö. 600-900. Doğal boyalı Camelid lifi, Bezayağı dokuma üzerine basamaklı şekillerle bağlama-20 x 35cm

Kaynak: *Resist Dye on the Silk Road, Shibori, Clamp Resist and Ikat.* (2014) Hangzhou-Çin: 9th International Shibori Sempozyumu Sergi Kataloğu, s.61

Amarras ile ilgili kökeni, önemi ve teknikleri üzerine neredeyse hiç araştırma yapılmamıştır. Şu ana kadar eldeki en eski *amarras* örnekleri yaklaşık olarak MÖ.700-400 yıllarına rastlamaktadır. Chavin ve Paracas kültürüne ait bu örnekler Peru'nun güney kıyısında bulunmuştur. Sonraki örneklerin orta dönemdeki Nasca, Wari'de (M.S.400-800) ve Tiwanaku kültürlerindeki (M.S.600-800) gibi olduğu görülmüştür. Bu erken dönemde bulunan *amarras* 'lar alpaka yada vicuna da olduğu gibi camelidlerle birlikte scafforld (iskele) dokuma tekniği kullanılarak dokunmuştur. (Wada, 2002:14) Kumaşın çeşitli büyüklüklerde bağlanarak desenlendirilmesi ve boyanması ile yapılan bu dokumalarda çok canlı renklerin kullanıldığı da dikkati çekmektedir.

Şekil 3.23'de yer alan örnek günümüze kadar gelmiş en eski *amaras*'lara ait çok çarpıcı bir örnektir.M.Ö. 600-900. Yıllara ait olduğu düşünülen bu tunikte doğal boyalı camelid lifi bezayağı dokuma üzerine basamaklı şekillerle bağlama

yapılmıştır. Bu *amarras* örneği çağdaş shibori sanatçılara özgün ve şaşırtıcı özellikler sunmaktadır. Örneğin bu çok eski örnek her bir parçasının bağlanıp kırmızı, sarı, yeşil, mavi ve kestane renkleri ile boyanması, uzun zaman alan iskele dokuma (scaffold-weaving) ile kompozisyon oluşturulması, birçok farklı teknikleri kapsamı açısından oldukça ilham vericidir.

Güney Amerika'da İspanyol öncesi tekstillerde bağlama, boyama önceki kumaş rengini ya da orijinali korumak için tercih edilen bir yöntem olmuştur. Çeşitli renklerin farklı kumaşlar üzerine uygulandığı bağlama ile kültürel kimliği ayırtıran motifler üretilmiştir. Belli tekstil ürünlerinin cenaze işleri ve diğer ritüel olaylarla ilişkisi bize onların kültürde oynadığı önemli rolü göstermektedir. Bu tasarımlar adeta renk, şekil yada aralarındaki ilişkiler aracılığı ile bu kodları bilenlere yönelik yazı yada mesajlaşma gibiydiler.



Şekil 3.21: Peru'nun çeşitli bölgelerinden bulunmuş antik *Amarras* örnekleri

Kaynak: *Resist Dye on the Silk Road, Shibori, Clamp Resist and Ikat.* (2014). 9th International Shibori Sempozyumu Sergisi, Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 3.22: *Amarra-Peru Huari Kültürü*, M.Ö. 600-900. Doğal boyalı Camelid lifi, Bezayağı dokuma üzerine basamaklı şekillerle bağlamanın ait olduğu tuniğin bütün görünümü

Kaynak: Fogg, M. (2014). *Modanın Tüm Öyküsü*. İstanbul:Hayalperest Yayınevi, s.26

İspanyol istilacıların, özenli bir şekilde giydirilmiş mumyalarla beraber tekstil ürünleriyle dolu sayısız ambarları yakması, bu canlı Shibori örneklerinin de yok olmasına sebep olmuştur. (Fogg, 2014:27) Shibori geleneği İspanyol istilasından sonra sosyal önemini kaybetmiş ve amarras sanatının da ardı ardına gelen yerli insanlara yapılan baskı ve sömürü ile birlikte iç Andeon bölgesinde yok olduğu görülmüştür. Arjantin'deki Ranquel bölgesinde yaşayanlarla diğer kuzeybatı Arjantin'deki insanlar gibi varolan 19.y.y.amarras'ları eski amarra geleneğinin o bölgelerde varolduğunu göstermektedir. Günümüzde Mezo-Amerika'da Otomi kadınları yün etekler üzerinde resist desenler yapmaya devam etmektedirler. (Cousin, 2014:2)

3.1.2.2.2. Afrika'da Shibori

Tie-dye Afrika'da oldukça yaygın olarak bilinmektedir. Shibori tekniklerinden biri olan tie-dye (düğümlü boyama) tekniği, Gambia'da, Burkina Faso'da, Gine'de, Kongo'da (eski Zaire), Senegal'de, Mali'de, Kamerun'da, Sierra Leone'de, Fildişi Sahili'nde ve Nijerya'da oldukça gelişmiştir. Yerel bitkisel

boyaların ve doğal kıvrımlı ya da dokuma kumaşların elverişliliği nedeniyle Afrika'da boyama geleneği büyük olasılıkla hep varolmuştur. (Gunner, 2007:16)

Shibori'ye icra edildiği bölgelerin her birinde farklı bir ad verilmiştir. Sahil bölgesi dahil Fas'ın Atlas Dağlarını, Cezayir ve Tunus'u kapsayan kuzey batı Afrika'nın bir bölgesi olan Mağrip'te basit bağlama için, dokuma yün ve ipek kumaşlara uygulanan *kumo shibori* ve *kanoko shibori*'ye benzeyen *nuet* terimi kullanılır. *Nuet* çay olarak kullanılan, içinde kuru otların olduğu küçük bir kumaş kesedir. Muhtemelen bu insanlar, açıldıktan sonra *nuet*'in üzerinde kalan işaretlerde bir boyama süsleme tekniği potansiyeli görmüşlerdir. (Wada, 2002:26)

Nijerya'daki Yoruba halkı, bir çok çeşitli rezerve boyalı dokuma ve teknikler için *adire* terimini kullanmışlardır. (Şekil 3.24) Spesifik olarak *adire oniko* bir rafya ile bağlama metodudur. *Oniko*'nun bir çeşidi, her bir bağlı şekile çekirdek, çakıl ya da tıpa gibi küçük objelerin takılıp, boyama işlemi bittikten sonra geri çıkarılmasıyla oluşan küçük sivri uçların ve büzgülerin olduğu *onikan*'dir. (Gunner, 2007:16)



Şekil 3.23: Antik Afrika *adire* kumaş koleksiyonundan örnekler-İpek ve pamuklu üzerine indigo boyama-Gambia-Senegal ve Nijerya.

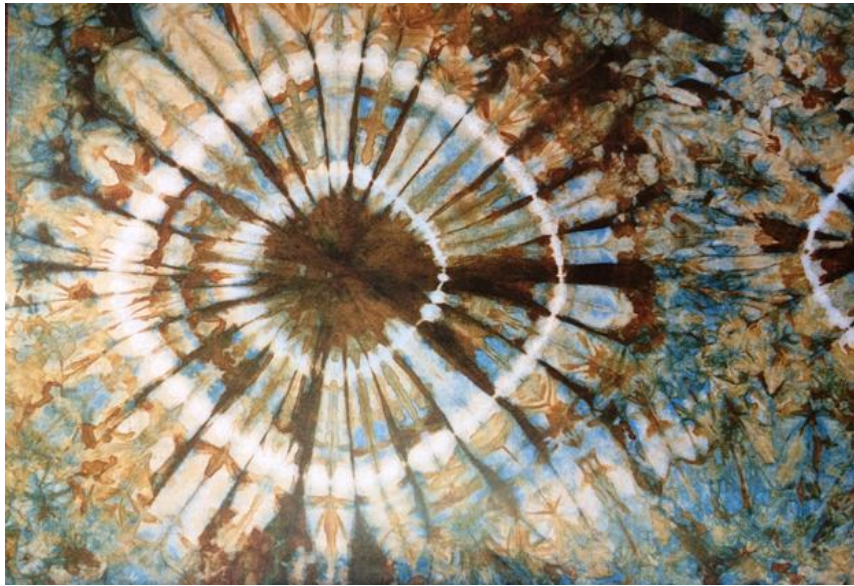
Kaynak: Gunner, J. (2007). *Shibori for Textile Artists*, New York, USA: Kondasha America Yayınları, s.16

Fildişi Sahili'ndeki Dida halkı sıkıştırma ve bağlama yoluyla küçük desenler oluşturmuşlardır. Büyük desenleri ise, zemini doldurmak için büyük kumaş parçalarını tekrar tekrar bağlayarak ve çekerek boyamışlardır. Tüm motifler toplandıktan ve sıkıca bağlandıktan sonra gerçekleşen boyama işlemi, kahverengi, kırmızımsı kahverengi, sarı ve siyah renklerini taşıyan bir tasarım ortaya çıkarmaktadır. (Wada, 2002:26)

Senegal nehri boyunca yaşayan Soninke ve Wolof halkları tarafından üretilen çok kaliteli *tritik* işi, indigoya boyanmadan önce kumaşın üzerine uygulanan bir nakıştı. Bu teknikte dikişler kaldırılınca arka planı mavi renge dönüştüren bir negatif tasarım ortaya çıkarılmaktaydı.

Gambia da ise kumaşlar sıklıkla çizgili tasarımlar oluşturmak için katlanırlar ya da benekli ebrulu (benekli) bir görünüm vermek için buruşturulur ve boyanırlardı. (Gunner, 2007:16) Günümüzde yaygın olarak Kuzey Afrika'da Berberi⁵ halklarında yün kumaş parçaları giyim amaçlı ve yemeklerin üzerini örtmek için bağlanıp boyanmaktadır. (Cousin, 2014:2)

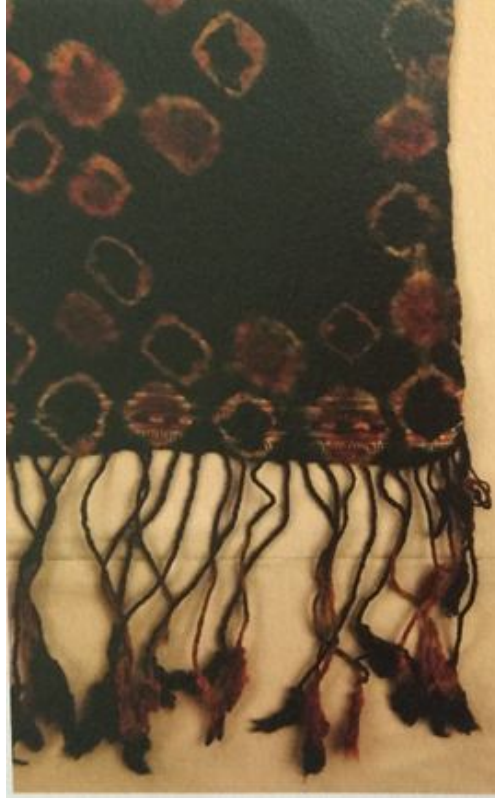
Afrika'da kola cevizi (kahverengi bir renk meydana getiren) ve diğer parlak renkli boyalar kullanılıyor olsa da, kumaş boyamada geleneksel olarak indigo tercih edilmektedir. (Şekil 3.24) İndigo, Batı Afrika'nın tamamında önemli bir role sahiptir. Hem küçük el işi kumaşlar, hem de endüstriyel kumaşlar, çok çeşitli motifler üretmek için mavinin bütün tonlarında olmak üzere indigoya boyanmaktadır. Günümüzde batı Afrika'daki şehirlerde, doğal indigonun yanı sıra bulunması ve kullanımını kolay olan kimyasal boyalarda kullanılmaktadır.



Şekil 3.24: İndigo ve kolacevizi ile boyanmış pamulu *alabere*-Gambia-Afrika

Kaynak: Gunner, J. (2007). *Shibori for Textile Artists*, New York, USA: Kondasha America Yayınları, s.17

⁵ Berberiler, bugünkü Mısır, Libya, Tunus, Cezayir ve Fas'ı içine alan Kuzey Afrika'nın bilinen en eski yerli halkıdır.



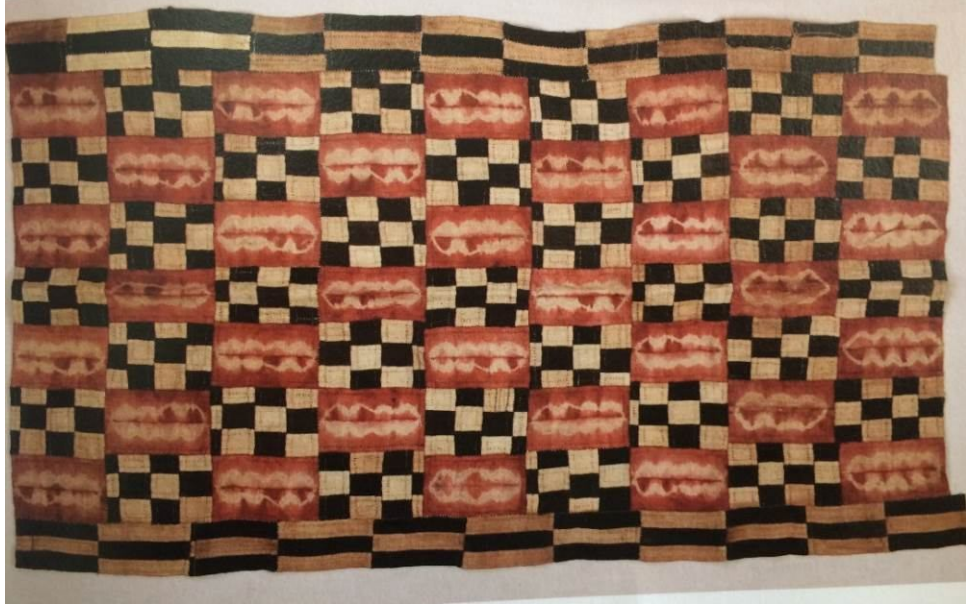
Şekil 3.25: Yün Tajira (duvar halısı-perdesi), 20.y.y. Bağlama resist, Matmata-Tunus-79 x42cm

Kaynak: *Resist Dye on the Silk Road, Shibori, Clamp Resist and Ikat.* (2014) Hangzhou-Çin: 9th International Shibori Sempozyumu Sergi Kataloğu, s.62



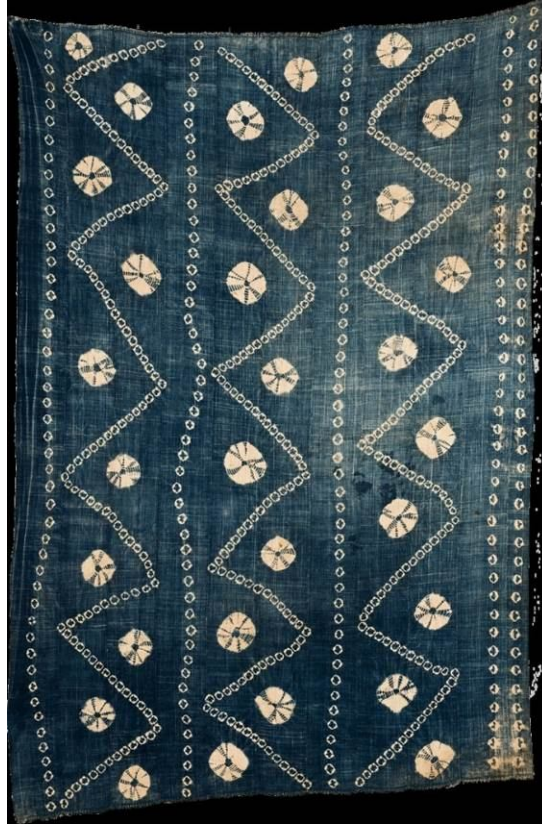
Şekil 3.26: Asssaba (Kadınları başörtüsü) 20.y.y.ın 1.yarısı-yün bağlama resist, Tunus-79 x 42cm- Andres Moraga koleksiyonu

Kaynak: *Resist Dye on the Silk Road, Shibori, Clamp Resist and Ikat.* (2014) Hangzhou-Çin: 9th International Shibori Sempozyumu Sergi Kataloğu, s.62



Şekil 3.27: Doğal boyanmış rafya-katlama ve bağlama resistin parçalı ve yamalı yerleştirildiği eteğe ait bir parça, Congo-128.5 x 73.5cm

Kaynak: *Resist Dye on the Silk Road, Shibori, Clamp Resist and Ikat.* (2014) Hangzhou-Çin: 9th International Shibori Sempozyumu Sergi Kataloğu, s.63



Şekil 3.28: Elde şerit dokumalı, pamuklu tie-dye indigo boyalı Banama kadın örtüsü-20.y.y. -Afrika

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/351491945888679246/>



Şekil 3.29: Nijerya’da yapılan tie-dye örnekleri-Afrika

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/24277285464035967/>



Şekil 3.30: Yoruba'lı kadınlara ait pamuklu kumaş üzerine, indigo boyalı spiral desenli tie-dye bir örtü örneği, 1977, Nijerya-Afrika

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/351491945888679246/>

3.1.2.2.3. Hindistan'da Shibori

Hintçe'deki Shiborinin karşılığı olarak *Bandhani* terimi kullanılmaktadır. “Bandhana” ve “bandha” Sanskritçe bağlama anlamına gelen sözcüktür. *Bandhani* hem tekniği hem de üretimi tamamlanmış kumaşı ifade etmektedir. Bu teknikde Japon Shiborisinde olduğu gibi, kumaşı sıkıştırarak ve bağlayarak dairesel tasarımlar elde edilmektedir.

Shibori sanatının çok çeşitli örnekleri, medeniyetin beşiklerinden biri olan, Mohenjodaro'daki arkeolojik bulguların boyamanın M.Ö.4000 yılına kadar dayandığına işaret ettiği İndus Nehri havzasındaki Hint Altıkitası'nın kuzey batı bölümünde bulunmuştur. Hint Shiborisinin en belirgin ilk örneklerinden olan *bandhani*, Ajanta'daki 1 numaralı mağarada bulunan ve Buda'nın hayatını tasvir eden, altıncı ve yedinci yüzyıla ait resimlerde görülebilmektedir. (Wada, 2002:28) Figürlerin üzerindeki giysilerde, Tie-dye, ikat ve brokar tekniklerinin yanısıra rezerve baskı tekniğinin uygulandığını düşündüren betimlemeler yer almaktadır. (Kurtuluş, 2012:88) Prens Siddhartha'nın sarayındaki nedim ve nedimelerin bazıları *bandhani* noktaları olduğu görülen beneklerle bezenmiş yelekler giymektedir ve çoğu ikat tarafından üretilenlere benzeyen alev şeritlerinin olduğu desenlere sahip şallar giymekteydiler. (Wada, 2002:28)

Hindistan'da en kaliteli *bandhani* Rajasthan ve Gujarat'da daha kaba olanları ise Sind ve Madhya Pradesh'de üretilmiştir. Basitçe bağlanmış kumaşlar nispeten daha ucuz olup, çoğunlukla daha yoksul topluluklardaki kadınlar tarafından kullanılmışlardır. Bunlar genellikle koyu kırmızı arka plan üzerinde sarı ya da beyaz noktalar şeklinde parlak renkli kumaşlardır. Daha kaliteli ve daha pahalı kumaşlar ise çok sayıda kaliteli düğümden oluşmakta ve zenginler tarafından giyilmişlerdir. (Gunner, 2007:24) İpekten ya da kaliteli pamuktan yapılan bu kaliteli *bandhani* şalları Gujarat'daki zengin toplulukların kadınları tarafından düğün elbisesi olarak da giyilmişlerdir.

Bandhani kumaşı öncelikle Batı Hindistan'da şal ya da baş örtüsü olarak, geleneksel kadın etek, elbise, bluz, büyük şal ya da eşarplarında da kullanılmıştır. Yapımı çok zahmetli olan *bandhanilerin* bir metresi milyonlarca küçük düğümden oluşmaktadır. Hindistanda bitmiş olan ürünler Khombi, Ghar Chola, Patori ve aynı zamanda Chandrokhani gibi çeşitli isimlerle de bilinmektedir.

Kuzey Amerika ve Batı Hindistanda *bandana* kelimesi büyük bir mendili ya da genelde kırmızı ya da beyaz renkte olan pamuklu basma bir baş örtüsünü ifade edilmektedir. On sekizinci yüzyılın sonlarında ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında yayınlanan dergilerde kelime bir çok farklı varyasyonda kullanılmış ve daha sonra kelime her türden eşarp veya baş örtüsünü ifade etmek için kullanılan jenerik bir İngilizce terime dönüşmüştür. Orijinal “bandana” spesifik olarak ve özellikle, bu ürünü 1970’li yılların sonlarına doğru sipariş etmeye başlamış olan İngiliz Doğu Hindistan Şirketi’nin himayesinde Londra’ya ihraç edilmek üzere Bengal’de tye-die (batık) ile boyanan ve baskılanan ipek mendil parça kumaşını ifade etmekteydi. Manchester’daki fabrikaların 1700’lerde bu baskılı bandanaları üretmeye başlamasıyla bandana terimi asıl anlamını kaybetti. Sonuç olarak önemli bir ihraç ürünü olan gerçek el yapımı *bandhani* önemini yitirdi, onun yerini yeni endüstri çağının materyalleri ve metodları aldı. Her şeye rağmen, Hint *bandhanisi* Batı’nın tekstil tasarımı lügatında kalıcı bir iz bırakmıştır (Wada, 2002:29)

Bandhani boyamalarında genellikle çiçek, yaprak ve meyve kökleri gibi doğal boyalar kullanılmıştır. Özellikle böğürtlen, liken, aspir, kadife çiçeği, soğan, kırmızı lahana, adaçayı, ve indigo boyarmadde olarak kullanılmıştır. Son zamanlarda ise kullanımı kolay, güvenilir ve kalıcı olması açısından sentetik boyalarda geliştirilmiştir.

Laharia terimi “dalga” anlamına gelen *lahar*’dan gelmektedir. Tekniğin, geriye kalan bir kaç *laharia* zanaatkarının hala sanatlarını icra ettikleri Jaipur ve Jodhpur’un bağlı olduğu Rajasthan’da ortaya çıktığı bilinmektedir. Hintlilere özgü bu işlemde kumaşın bir köşeden diğerine çaprazlama olarak yuvarlanarak kıvrıldığı, belirli yerlerinin bağlandığı ve bir kaç kere boya banyosundan geçerek paralel çapraz çizgiler veya ekoselerden oluşan karmaşık bir tasarım yaratılır. Böylece bağlanan yere boyanın alması engellenir. (Wada, 2002:28) Bu teknik çok ince seyrek ipek ve pamuklulara uygulanırdı. Hindistan’da bu el sanatı günümüzde de devam etmektedir. Günümüzde müşterinin gerçek Laharia aldıklarını göstermesi açısından, kumaşlar üzerindeki bağlar sökülmeden satılmaktadır.



Şekil 3.31: Erkek türbanı üretimi-katlanmış, eğilip bükülmüş ve bağlanmış resist, Rajasthan-Batı Hindistan, Boyanmamış: 194 x 2cm Boyanmış: 294 x 2cm

Kaynak: *Resist Dye on the Silk Road, Shibori, Clamp Resist and Ikat.* (2014). 9th International Shibori Sempozyumu Sergisi. Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 3.32: Sırtı açık üst (Choli), 20.y.y. Atlas saten ipek, Bandhani (bağlama resist), 34 x 74.5cm- Kutch, Gujarat, Batı Hindistan

Kaynak: *Resist Dye on the Silk Road, Shibori, Clamp Resist and Ikat.* (2014) Hangzhou- Çin: 9th International Shibori Sempozyumu Sergi Kataloğu, s.68



Şekil 3.33: Etek (Ghagra) 20.y.y. Atlas saten ipek, Bandhani (bağlama resist)-90 x 132cm- Kutch, Gujarat, Batı Hindistan

Kaynak: *Resist Dye on the Silk Road, Shibori, Clamp Resist and Ikat.* (2014). Hangzhou-Çin: 9th International Shibori Sempozyumu Sergi Kataloğu, s.68



Şekil 3.34: Himachal'lere ait tie-dye yün ceket-Hindistan

Kaynak: <http://www.karuncollection.com/?p=1983>



Şekil 3.35: Gümüş işlemeli ipek Bandhani odhani-20.y.y.

Kaynak: Wada, Y.I. (2002). *Memory on Cloth-Shibori Now*, Japan: Kodansha INT Yayıncılık, s.19



Şekil 3.36: Elde ipek üzerine yapılmış bandhani elbise tasarımı, **Rahul Mishra**-Hindistan

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/533043305867737929/>

3.1.2.2.4. Çin'de Shibori

Çin'de shibori yada Tie-dye ipek için bugün kullanılan terim olan *xie* muhtemelen 4. yüzyıldan biraz daha geç bir tarihte kullanılmaya başlanmıştır. Bu çok eski geleneksel bir boyama yöntemidir. Eskiler bu yöntem için “Jiao Xie boyaması” tanımlamasını kullanmışlardır. (Xu, 2014:20)

Çin'deki İpek yolu üzerinde bulunan en eski tie dye tekstil ürünleri Taklamakan Çölü'nün güney tarafında bulunan Qiemo'daki Zagunluk mezarlığında kazı çalışmaları sonucu bulunan yün ürünleridir. Alanın 2. tabakasındaki 179 mezarda, M.Ö. 8. ve 3. yüzyıllar arasına tarihlenen bazı tie dye tekstil ürünlerini içeren 500'den fazla tekstil eşyası bulunmuştur. Bu bulguların dünyada bulunan en eski tie dye örnekleri olduğu tahmin ediliyor. Bulgular İpek Yolu'ndaki tie-dye tarihinin erken demir çağına kadar dayandırılabilceğini gösteriyor ve ilk tie-dye tekstil ürünlerinin muhtemelen yünden yapılmış olduğuna işaret ediyor. Ayrıca Zagunluk'taki kazıda bulunan fakat Sincan, Kuerle'deki Bayinguelo Müzesi'nde tutulan benzer bir parçada da çizgili tie-dye desenler görülmektedir. Bu parça bir bebek cesedinin alt kısmını sarmak için kullanılmıştır. (ZHAO, 2014:7) (Şekil 3.37.)

4. ve 7. yüzyıllar arasında Sincan'ın Turfan bölgesindeki Astana'daki ve Gansu'da Dunhuang'daki Mogao yerleşim birimindeki kazılarda, boyanmış ipek tekstil ürünleri ortaya çıkarılmış fakat bilinen ilk örnekleri Gansu'daki Bijiatan'da bulunmuştur. (Zhao, 2014:7) En çok tie-dye örnekleri ise Turfan ve Dunhuang'daki mezarlıklardan çıkarılan eşyalarda görülmektedir. (Xu, 2014:20)



Şekil 3.37: Zagunluk'ta bulunan bebek cesedine sarılı tie-dye yünlü kumaş ve detayı-Bu parça Kuerle'deki Bayinguole Müzesi'nde gösterimdedir.

Kaynak: Feng, Z. (2014). *Resist Dye on the Silk Road, Shibori, Clamp Resist and Ikat*. "Early Tie Dye on the Silk Road", Hangzhou-Çin: 9th International Shibori Sempozyum Bildiri Kitabı, s.8

Foyemiao'da, Sincan'ın Yuli bölgesindeki Yinpan'da ve çok daha fazlası Turfan'daki Astana mezarlığında olmak üzere, benzer tie-dye ipekleri bulunmuştur ve şu anda Hanzhou'daki Çin Ulusal İpek Müzesi'nin koleksiyonunda muhafaza edilmektedir. (Şekil 3.38) Müzede sergilenen bu ceketin boyu yakasından beline kadar 72 cm ve manşetler arasından ise 192 cm'dir. Ceketin tamamı mor renkte tie dye ipekten yapılmış ve her iki düğümün arasındaki mesafe ise 1cm -1.4 cm kadardır.



Şekil 3.38: Resist boyama çizgili ipek ceket-Northern Dynasties (386-581) 192 x 72cm-
Çin National Silk Museum-Hangzhou

Kaynak: China National Silk Museum Koleksiyonu, *Resist Dye on the Silk Road, Shibori, Clamp Resist and Ikat*. Hangzhou-Çin: 9th International Shibori Sempozyum Bildiri Kitabı, s12

Turfan'daki Astana mezarlığında çok sayıda tie-dye ipek bulunduğu için aynı zamanda Astana'da bulunan diğer objelerde de sıklıkla tie-dye örneklerine rastlanmıştır. Bir örnek Turfan'daki kazılarda ortaya çıkan ve şu anda British Museum'da Stein'in koleksiyonunda bulunan boyalı ahşap figürdür. (şekil 3.40)



Şekil 3.39: Resist boyama yapılmış ahşap kadın heykeli-British Museum

Kaynak: Feng, Z. (2014). *Resist Dye on the Silk Road, Shibori, Clamp Resist and Ikat*. “Early Tie Dye on the Silk Road”, Hangzhou-Çin: 9th International Shibori Sempozyum Bildiri Kitabı, s.11

Sonuç olarak bütün bu kanıtlar tie-dye tekstil ürünlerinin erken dönemlerinde, özellikle 4. ve 6. yüzyıllar arasında ne kadar popüler olduğunu ve İpek Yolu'nun Kuzey Çin'deki bölümü üzerindeki tüm bu yerler arasındaki ilişkinin ne kadar yakın olduğunu göstermektedir. 7.ve 14. Y.y.larda Çin de başlayıp orta Asya'ya kadar devam eden İpek yolu üzerindeki resist boyamalı bir çok antik eşyalar bugün Berlin'de bulunan The Museum of Asian Art'ta Turfan Textile Collection adı ile sergilenmektedir. (Gasparini, M.2014:50)

Çin tekstilleri üzerine çok sayıda konservasyon çalışması yapmış olan araştırmacı Wang Xu Çin’de bulunan antik Shibori örneklerinin bir arşivini çıkarmıştır. Arşivde bulunan tekstil yüzeyleri üzerindeki Shibori teknikleri, analiz edilerek üretim grafikleri ile beraber ayrıntılı olarak kaydedilmiştir. Şekil 3.40 ve Şekil 3.41’de bu bu arşiv çalışmasına ait örnekler yer almaktadır.



Şekil 3.40: Cam göbeği ve mavi boyalar içinde sırası ile iki buçuk saat boyunca bekletilerek yapılan bir shibori tekniği ve ayrıntıları

Kaynak: Xu, W. (2014). Resist Dye on the Silk Road:Wanh Xu’s Research Archive, 9th International Shibori Sempozyum Bildiri Kitabı, s.35



Şekil 3.41: Bağlama ve dikişle yapılan file görünümlü Shibori tekniği ve ayrıntıları

Kaynak: Xu, W. (2014). Resist Dye on the Silk Road:Wanh Xu’s Research Archive, 9th International Shibori Sempozyum Bildiri Kitabı, s.35

Güney Batı Çin'deki azınlık halkların tarihi mavi ve beyaz Shibori tekstil ürünlerinde *nui shibori*'nin geniş çaplı kullanımını gözlemlenmektedir. Miao ve Pei dahil bir takım kabileleri Shibori geleneklerini uygulamış gibi görünmektedir. (Wada, 2002:32) Özellikle Bai tie-dye (Shibori) konusunda oldukça ün yapmıştır. Aynı zamanda bazı Çinli azınlık gruplar yoğun biçimde nakış işleme ile uğraşmaktadır. En çok tercih ettikleri süsleme yöntemi iki katmanlı bir kıvrım ya da dört katmanlı kumaş üzerinde uygulanan bir tür *nui shibori* tekniği olan çapraz dikiştir. Bu dikiş genellikle sülfile dikişi (*makunui shibori*) ile birlikte kullanılır, ayrıca çizgisel tasarımlar oluşturmak için bir kat üzerinde kullanılır.

Kol dikişi olarak bilinen bir diğer nakış metodu ise *kelebek çiçek* ya da *yavru arı* shiborisi olarak adlandırılan özgün bir desen ve teknikle katların uçlarına uygulanır. Şekil 3.42 ve Şekil 3.43' de Sangay Müzesi'nde incelediğim Çin'deki Etnik Gruplar'a ait sergide *makunui* ve *kelebek çiçek* shiborisi örnekleri birlikte yer almaktadır.



Şekil 3.42: “Kelebek çiçek” ve “makunui” desenli Shibori örnekleri, 20.y.y.’ın ikinci yarısı, Bai-Yunnan-Çin

Kaynak: Shanghai Museum (2014). Chinese Ethnic Groups’ Art-Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 3.43: Ortadaki yuvarlağın etrafına yerleştirilmiş nar motifleri ile yapılmış Shibori örneği, 20.y.y.'in ikinci yarısı, Bai-Yunnan-Çin

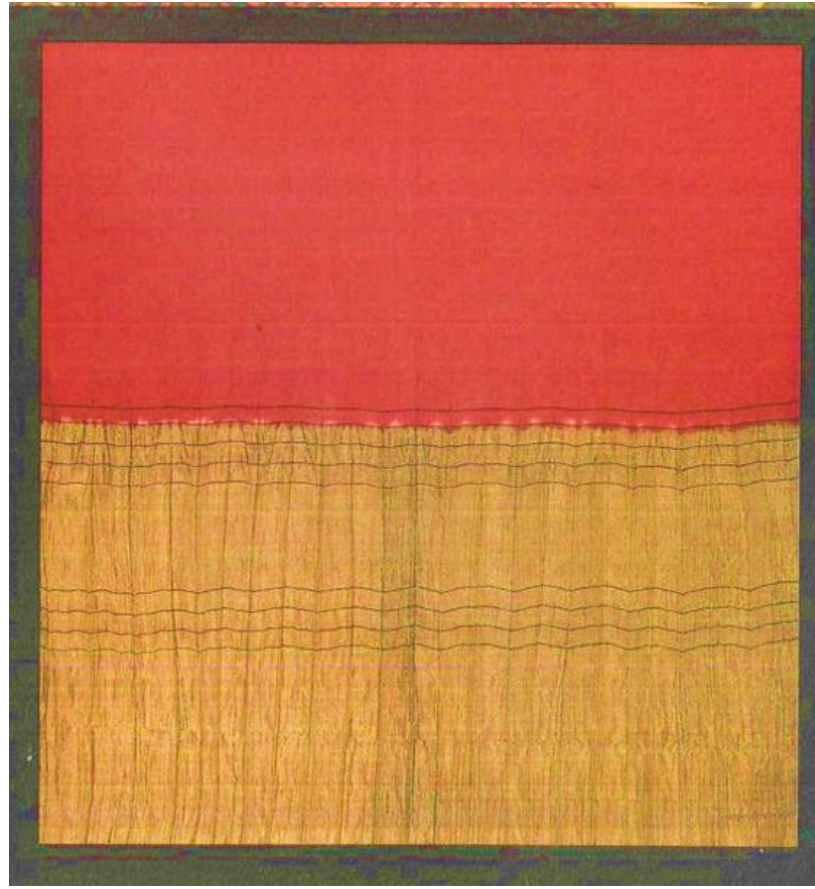
Kaynak: Shanghai Museum, (2014). Chinese Ethnic Groups' Art-Ayşe Fıçıoğlu fotoğraf albümü

Çin'de ki günümüz Shibori uygulamalarını inceleyen Yoshiko I.Wada tie-dye yöntemlerinin bu ilk metodlara göre daha gelişmiş ve komplike bir durumda olduğunu belirtmektedir. Yunnan bölgesinin dağlık alanlarındaki genç kadınların, geçtiğimiz bir kaç yirmi otuz sene içerisinde, Japon Shibori imalatçılarının kurdukları atölyelerin dışında çok kısıtlı iş imkanlarına sahip olduklarını ifade etmektedir. Wada sonuç olarak bu maharetli zanaatkar kadınların, sanatlarını iç pazardan ziyade ihraç ürünleri üretmede kullandıklarını ve bu durumun yöresel gelenekleri için devamlı bir tehdit oluşturduğunu da vurgulamaktadır. (Wada, 2002:32)

3.1.2.2.5. Orta Doğu ve Doğu- Güney Asya'da Shibori

Shibori tarihi ile ilgili dünyada en geniş çapta yazılmış tek çalışma olan *Memory on Cloth* adlı kitabında Y.I. Wada; Türkiye'de olduğu belirlenmiş kaliteli ipek ve altın ipliklerden oluşan bir *nui shibori* kuşağı gibi, günümüze kadar gelen örneklerden yola çıkılarak çok, sayıda güçlü Shibori geleneğinin Orta Doğu

kültürlerindeki varlığından (Wada, 2002:28) bahsetmektedir. (Şekil 3.45) Bahsi geçen bu kuşak Çin’de düzenlenen 9.Uluslararası Shibori Sempozyumu çerçevesinde China Silk Museum’da yer alan “Resist Dye on the Silk Road: World Shibori and İkat” adlı sergide Türkiye’ye ait tek örnek olarak sergilenmiştir. Sergide yer alan 19.y.y.ait bu erkek kuşağında, yoğun kırmızı ve toprak renkleri arasında altın şeritler kullanılmıştır. Bu muhteşem parlak kırmızı rengi elde etmek, boyama işlemine karşı altını korumak için sıkı bir şekilde toplanmış olan kuşağa, enine doğru uygulanmış olan dikişten kalma yumuşak beyaz rezerve çizgilerinin kaldığı da görülmektedir. (Şekil 3.46 ve Şekil 3.47)



Şekil 3.44: Kırmızı zemin ve toprak rengi arasındaki altın iplikler geçilmiş dikişli ve katlamalı shibori kuşak 19.y.y. Türkiye

Kaynak: Wada, Y.I. (2002). *Memory on Cloth-Shibori Now*, Japan: Kodansha INT Yayıncılık, s.18



Şekil 3.45: Doğal boya ve altın şeritli ipek erkek kuşağı-Bağlama ve katlama Shibori 19.y.y. Türkiye

Kaynak: China National Silk Museum-*Resist Dye on the Silk Road: World Shibori and Ikat Sergisi* (2014). Hangzhou-Çin: 9th International Shibori Sempozyumu -Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 3.46: Doğal boya ve altın şeritli ipek erkek kuşağı-Bağlama ve katlama Shibori 19.y.y. Türkiye

Kaynak: China National Silk Museum -*Resist Dye on the Silk Road: World Shibori and Ikat Sergisi* (2014) Hangzhou-Çin: 9th International Shibori Sempozyumu -Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü

Gaziantep yöresindeki tekstil ve el sanatları ile ilgili yaptığı araştırmasında Ayten Köylüoğlu ipek yetiştiriciliğinin Tarihi İpek Yolu üzerinde yer alan Antep yöresinde önemli bir yer teşkil ettiğini belirtmektedir. Hatta bu dönemlerde İpek Böceği Okulu, (Darül Harir) verilen önemin en güzel örneğidir. Bu bölgede yapılan ipeklerle keciköynek (*Keci: ipek böceği, köynek: elbise* anlamındadır) veya batikköynek olarak bilinen elbiseler yapıldığı da ifade edilmektedir. (Şekil 3.47) İpek dokuma kumaşla yapıldığı için keciköynek, boyaya batırılıp boyandığı için batikköynek, olarak bilinen bu elbiselerin, üç ana renk olan kök kırmızısı, tütün sarısı ve çivit mavisi olarak boyandığı da belirtilmektedir. Bu elbiselerde maş fasüyesi veya nohut taneleri, giysinin etek ucundan başlanarak beşli, üçlü, bele doğrudan teker teker kumaşa bağlanıp belirtilen renklerden biri ile kaynatılarak boyanmaktaydılar. Bu çalışmanın baskılı motifli kumaşların olmadığı tarihlerde, doğal boyalarla yapılan bir kumaş süslemesi olduğunu da vurgulayan Köylüoğlu, bu uygulamanın Türklerde çok eski bir mazisi olduğunu da belirtmiştir. Öztürkçe olan Batık kelimesinin bu çalışmalarda kullanılmasının tesadüfi olmadığını da belirtirken, batığın tarihi ile ilgili olarak da “Bu eskilik belgelenmemiş olduğu için, zaman tayin etmek çok zordur” şeklinde ifade etmiştir. (Köylüoğlu, 1992, 3)



Şekil 3.47: Batikköynek (Keciköynek) olarak bilinen tarihi giysi örneğinde etek ucu ve kollarda yer alan belli belirsiz bağlama batık motifleri

Kaynak: Köylüoğlu, A. (1992). *Sandıktaki Servet II*. (Batık ve Kumaş Boyama Teknikleri), s.49



Şekil 3.48: Gaziantep bölgesinde maş ve nohutla bağlanan Batık bağlama örnekleri

Kaynak: Köylüoğlu, A. (1992). *Sandıktaki Servet II*. (Batık ve Kumaş Boyama Teknikleri). s.50

Dikişle yapılan Shibori tekniklerinden biri olan Ori-Nui tekniği, Gaziantep bölgesinde de uygulanmakta olup, *Teyelli Batık* olarak isimlendirilmektedir. (Şekil 3.49)



Şekil 3.49: Gaziantep bölgesinde yapılan Teyelli batık (Ori-nui Shibori)

Kaynak: Köylüoğlu, A. (1992). *Sandıktaki Servet II*. (Batık ve Kumaş Boyama Teknikleri). s.50

Orta Doğu'da tie-dye alanında Suriye, Yemen, Özbekistan, İran ve Afganistan gibi Batı Asya da birçok ülke uzmanlaşmıştır. Bu ülkelerde ipek ya da pamuk kumaşlar bu teknikten geçerek koyu ya da parlak, çok renkli ya da tek renkli elbiselere veya gündelik kullanım için olan tekstil ürünlerine dönüşmektedir. (Cousin, 2014:2)

Endonezya takımadasındaki Shibori tekstil ürünlerinde dikiş, katlama ve bağlama teknikleri kullanılmaktaydı. Bazı kumaşlar tıpkı Sulawesi adasındaki Toraja halkının geleneksel olarak yaptığı gibi temel *kumo shibori* (örümcek ağı bağlama) ile elde edilen büyük dairesel ya da elmas motiflerle tasarlanmıştı. *Pelangi* ya da gökkuşağı kumaşı gibi bazı kumaşlar ise dikiş, bağlama ve çeşitli renklere boyama yoluyla yapılan motiflerle karışık bir şekilde süslenmişti. (Şekil 3.50) Malayca bir kelime olan *pelanginin* bir türevi olan *plangi* zaman zaman batıda, kumaşı toplama ve bağlama işlemini tasvir etmek için kullanılmıştır. Fakat *pelangi*, Endonezya'da çok renkli Shibori boyalı motiflerle süslenen özel bir tür kumaşı ifade eder ve bir işlemi açıklamak için kullanılmaz. (Wada, 2002:31)



Şekil 3.50: *Pelangi*-Tığ işi altın metalik saçak ilaveli ipek kuşak yada omuz şalı-20.y.y.- Sumatra-Endonezya

Kaynak: China National Silk Museum, *Resist Dye on the Silk Road: World Shibori and Ikat Sergisi* (2014). Hangzhou-Çin: 9th International Shibori Sempozyumu-Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 3.51: Bağlama ve dikişli shibori ile yapılmış duvar halısı yada baş örtüsü, 20.y.y. Orta Asya yada Özbekistan

Kaynak: China National Silk Museum, *Resist Dye on the Silk Road: World Shibori and Ikat Sergisi* (2014). Hangzhou-Çin: 9th International Shibori Sempozyumu-Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 3.52: Bağlama ve dikişli shibori ile yapılmış duvar halısı yada baş örtüsü-20.y.y. Orta Asya

Kaynak: China National Silk Museum, *Resist Dye on the Silk Road: World Shibori and Ikat Sergisi* (2014). Hangzhou-Çin: 9th International Shibori Sempozyumu-Ayşe Fıçıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 3.53: Yerel dokunmuş ipek kumaş üzerine bağlama ve dikişli shibori ile yapılmış duvar halısı yada baş örtüsü, 20.y.y. Orta Asya

Kaynak: *Resist Dye on the Silk Road, Shibori, Clamp Resist and Ikat.* (2014). Hangzhou-Çin: 9th International Shibori Sempozyumu Sergi Kataloğu, s.66

3.1.3. Shiboride Kullanılan Kumaş ve Malzemeler

3.1.3.1. Kumaşlar

Geleneksel olarak Shibori uygulamalarında boyama kalitesinin yüksekliği, katlama, bağlama ve büzüldükten sonra yapılan işlem sonunda kumaşın üç boyutluluğunu koruması açısından ipek, yün gibi protein esaslı liflerle, pamuk, keten gibi protein içeren selüloz lifler tercih edilmektedir. Ancak bu doğal kumaşların yanısıra günümüzde lif ve boya teknolojisindeki gelişmeler de bu tekniğin uygulandığı ana malzemeye çeşitlilik getirmiştir. Shiboride yapılan işlemlerin çoğunda kumaş birkaç kez katlandığından, boyanın nüfuz edebilmesi açısından şifon, müslin, ipek gibi ince kumaşların kullanımı daha iyi sonuç vermektedir. Kullanılan bu çok ince kumaşlarla iki, üç yada dört kat katlama yapılabilen, kumaş yüksek miktarda döndürülebilmektedir.

Modern ve geleneksel Shibori uygulamalarında güçlü efektler vermesi, kolay şekil alması ve aldığı şekli koruması açısından ipek en çok kullanılan kumaşlar arasındadır. İpek aynı zamanda boyayı iyi emmesi ve tutması açısından da oldukça başarılı sonuçlar vermektedir. Çeşitli kalınlık ve genişlikte dokunabilen ipekli kumaşlarla genellikle şal, eşarp yada giysiye yönelik Shibori teknikleri uygulanmaktadır.

Pamuklu kumaşlarda Shibori yapımında en çok kullanılan kumaşlar içinde yer almaktadır. Özellikle ucuz olması ve çok üretilebilmesi, üretim kolaylığı bakımından çok eski dönemlerden beri Doğu ve Ortadoğuda birinci derece tekstil maddesi olarak kullanılan pamuklu kumaşlar, kolay boyanabilirliği açısından da tercih edilmiştir. Shibori tekniklerinin uygulamasına her açıdan uygun olan pamuğun tercih edilmesindeki önemli fiziksel özelliği inceliğidir. Pamuk inceliği ve uzunluğu arasında doğru orantı vardır, lif uzadıkça incelik, elastikiyeti ve mukavemeti artar. Pamuk lifinde selüloz miktarı arttıkça kalitesi ve nem çekme özelliği yükselir. Bu özelliği ile pamuk boyamada renk haslığı ve kalitesi açısından oldukça kaliteli sonuçlar vermektedir.

Yün lifleri genleşebilme yeteneği ve elastikiyeti, ısı, basınç ve nem altında şekil verilebilme yeteneği ve keçeleşme yeteneği (Kaya ve Yazıcıoğlu, 1992:210) gibi kullanım özelliklerinden dolayı özellikle üç boyutlu Shibori formları için çok uygun bir kumaş çeşididir.

Shibori yapımında kullanılacak olan kumaş seçimi yapım tekniği ve kullanılan boyalara göre değişebilmektedir. Dikiş işlemiyle yapılacak olan shiborilerde iğnenin kolay geçebileceği daha ince dokulu pamuklu, keten ve her türlü ipek kumaş kullanılabilir. Döndürülen ve düğümlenen kumaşın bağlama veya dikiş işlemini hızlandırmak açısından da kumaş seçimi oldukça önem taşımaktadır. Kumaşların tüm bu etkileri kaldırabilecek kalınlık ve dokuda olması gerekmektedir.

Özellikle çok ince noktalar halinde özel bir kancaya takılarak bağlanan *konoko shibori*'de, bu küçük düğümlenmeyi kaldırabilecek incelikte ipek veya ince pamuk gibi kumaşlar seçilmektedir.

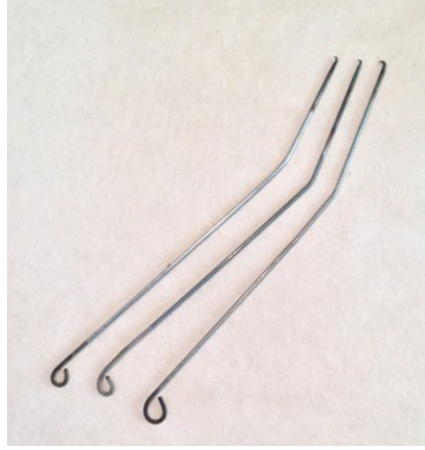
Boyamadan sonra da ipliklerin sökülmesi, kesilmesi, direncin kaldırılması gibi kumaş ile işlemleri devam eden Shibori sürecinde kumaş zedelenebilmektedir. Bu anlamda kumaş seçiminin boyama ve sonrası işlemleri kaldırabilecek kalitede olmasına dikkat edilmelidir.

Sonuç olarak Shiboride ipek, ipek saten, ipek şifon, ipek krep, ipek jorjet, çin ipeği, viskon kadife, hafif yün, orta kalınlıkta pamuklu kumaş, pamuk vual, pamuk müsli, yün ve keçe gibi kumaşlarla Shibori çalışması yapılabilmektedir. Günümüzde pili ya da kırışık görümlü, üç boyutlu, kalıcı Shibori tekstilleri oluşturmak için, ısı ile şekillendirilebilir polyester kumaşlar da kullanılabilir.

Shibori öncesinde apresi az olan kumaşlar genellikle işleme ve boyamaya hazırdır. Ancak bazı kumaşların işlem ve boya yapılmadan önce yıkanması gerekmektedir. Bunun için kumaş önce ıslatılır, daha sonra üzerindeki yağ yada apre kalıntısını gidermek için deterjanlı sıcak su ile yıkanır. Shibori yapmadan önce kumaş kurutulup ütülenerek işleme başlanır. (Southan, 2008:9)

3.1.3.2. Malzemeler

Shiboride modeller ip ile tek başlarına bağlanabildiği gibi özel desenler veya modeller oluşturmak için objeler de kumaşa bağlanabilmektedir. Geleneksel Japon bağlı tasarımları genellikle kumaş üzerine küçük noktalar işaretlendikten iple bağlanıp, sıkıştırılır. Yada daha yaygın uygulama şekliyle noktalar, bir dayanağa (yokobiki konoko) takılı olan özel yapılmış bir kanca üzerinde tutturulur, daha sonra ip bir kaç kere kumaşın etrafına sarılır ve ilmiklerle sıkıştırılır. (Şekil 3.54)



Şekil 3.54: Elde *Yokobiko Konoko* (küçük nokta düğümlü) yapımı için kullanılan kanca uçlu iğne

Shibori yapımında kolay bulunabilecek ve düşük maliyetli malzemelere ihtiyaç duyulmaktadır. Özellikle bağlama, düğümleme ve dikiş işlemlerinde her kalınlıkta pamuklu iplikle farklı efektler yaratılabilmektedir. Dikiş ile yapılan Shibori uygulamalarında ise kumaşı delmeyen ve ip çektirmeyecek uç kalitesine sahip dikiş iğnesine ihtiyaç bulunmaktadır. Elastik bantlar bazen büyük düğümlenelerde ve kalıp bağlamada yararlı olabilmektedir. Makas, cetvel, mezura, dikiş sökücü, işaret kalemi gibi dikiş malzemeleri de bağlama ve dikişli Shibori uygulamalarının yanısıra tüm tekniklerde de oldukça kullanılmaktadır. (Şekil 3.55)



Şekil 3.55: Dikişle (stitch) yada bağlama (binding) Shibori tekniklerinde kullanılan malzemeler

Shiboride özellikle düğümle yapılan bağlama (Binding) tekniklerinde objeleri kumaşa bağlamak modellemenin bir başka yoludur. Küçük oval şekiller yaratmak küçük boncuklar, bilyeler, vidalar, tıplar, taşlar ve deniz kabukları kullanılabilir. Bunun yanısıra fasulye, nohut, mercimek tanesi gibi baklagiller de bağlamada kullanılabilir. Ancak uzun süre bekletmelerde bu malzemeler kabarcığından kumaşı zedeleyebileceği yada çıkartılmasının zor olabileceği de unutulmamalıdır. (Şekil 3.56)



Şekil 3.56: Bağlama (binding) Shibori tekniklerinde kullanılan malzemeler

Katlama ve kenetleme-sıkıştırma ile (Folding & Clamping) yapılan Shibori uygulamalarında sıkıştırma için kullanılan kare, üçgen veya dikdörtgen şekillerin çiftler halinde kesildiği ahşap tahtalar kullanılmaktadır. Bu kalıpların etrafına, katlanan kumaşı daha iyi sıkıştırmak için karşılıklı olarak çivi çakılabilir. Bu çiviler yardımı ile arasında katlanmış kumaş olan kalıplar daha sıkı bağlanmakta ve böylece daldırma sürecinde boyanın kumaşın iç bölgelere nüfuz etmesi önlenmektedir. Çivi olmayan kalıplarda bu sıkıştırma çeşitli kalınlıkta kelepçeler yardımı ile yapılabilmektedir. Boya lekelerinden kumaşı korumak için aynı zamanda kalıp ölçüsünde kesilmiş gazete kağıdı yada ince kağıt da gerekmektedir. (Şekil 3.57)



Şekil 3.57: Katlama ve sıkıştırma-kenetleme (Folding & Clamping) Shibori tekniklerinde kullanılan malzemeler

Shibori tekniklerinden biri olan boruya sarma (Pole-Wrapping) için çeşitli çap ve uzunlukta kesilmiş plastik borular kullanılmaktadır. Bunlar tesisat borusu yada metal soba borusu olabildiği gibi, PVC'den veya polipropilen drenaj boruları ve kablo borularından da yapılabilmektedir. Önemli olan bu boruların kesik uçlarının kumaşı zedelemeyecek şekilde pürüzsüz ve düzgün olmasıdır. Ahşap süpürge sapları da vernik yada boya koruyucu madde ile kaplanarak bu teknikte kumaşı sarmak için kullanılabilir. (Şekil 3.58)



Şekil 3.58: Boruya sarma (Pole-Wrapping) Shibori tekniklerinde kullanılan malzemeler

Shibori yapım tekniklerinde yardımcı bir çok malzeme de gerekmektedir. Özellikle boya yapımında farklı ölçeklerde tencere yada boya kazanları, su ısıtıcısı ve boyayı eritmek ve karıştırmak için kaşık yada çubuk benzeri malzemeler gerekmektedir. Boyanın kumaşa aktarımında farklı kalınlıkta şırınga yada fırça gerekebilmektedir. Ayrıca özellikle katlama ve kelepçeli kalıplarla yapılan Shibori uygulamasında kumaşı katlamak için ütü de gerekmektedir. (Şekil 3.59)



Şekil 3.59: Shibori uygulaması için gerekli olan çeşitli alet ve malzemeler

Shiboride genellikle kimyasal boyalar kullanıldığından çalışırken koruyucu giysiler giymek çok önem taşımaktadır. Çıkması çok zor olan bu boyalardan

korunmak için hafif çalışma önlüğü yada elbisesi giymek gerekmektedir. Özellikle boya yaparken boyanın ele geçmemesi için eldiven takılmalıdır. Toz boya ile çalışmak gereğinde bir toz maskesi yada koruyucu gözlük kullanılmalıdır.

3.1.4. Shiboride Boyama Teknikleri

3.1.4.1. Kullanılan Boyarmaddeler

Lif ürünlerini yıkayınca geçmeyecek renklerle doyurma sanatı olarak ifade edilen boyama, kumaşı dikkatlice sabitlemeye ve şekilli boyamayı gerektiren bir resist-boyama tekniği olan Shiborinin de en temel esaslarından birisidir.

Shibori boyamasında tüm diğer tekstil maddelerinde olduğu gibi 19.y.y'a kadar doğal boyalar kullanılmaktaydı. Boyamada en eski ve en yaygın kullanılan boyarmaddelerden birisi mavi rengin üretildiği indigoferra familyasından olan bitkilerden elde edilen *indigo*dur. Çok eskiden *indicum* olarak bilinen tarihi mavi rengi indigo, ilk olarak *Indigofera*, *Isatis*, *Polygonum* ve *Nerium* (zakkum) bitkilerinden elde edilmekteydi. Bu bitkiler sıcak, nemli iklimlerde, örneğin pamuk fidanının da yetiştiği Afrika, Hindistan, Amerika, Mısır ve Uzak Doğu gibi bölgelerde iyi yetişmektedir. Günümüzde indigo toz ya da tanecik şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Boyamanın teorik kısmı, bitkinin bilhassa yaprakların içerisindeki sıvıdan elde edilmesidir. Doğal halindeyken yapraklar hasarsız bir şekilde kaldığı sürece beyaz renkte olan bir maddedir. Yaprak damarları hasar gördüğünde bu beyaz madde havadan aldığı oksijenle mavi rengini alır, fakat henüz bu haldeyken suda çözülmediği için bir kumaşın üzerinde boya olarak kullanılamaz. Bunu mümkün kılmak için gerekli olan bir diğer madde ise üredir. Üre bu süreçte bitkilerin fermantasyonuna sebep olmakta ve sonuç olarak oksijeni açığa çıkararak, “indirgenmiş” (oksijenden mahrum kalmış) haldeki indigo, ısıyla birlikte erimektedir. (Bosence, 1985:14)

Mavi boya, 1962 devrimine kadar geniş ölçüde yetiştirilen *Indigofera tinctoria* bitkisinden elde ediliyordu. Günümüzde ise bu işlem için yerel maddeler ile sentetik indigo kullanılarak yapılmaktadır.



Şekil 3.60: İndigo boya ile shibori çalışma örnekleri

Kaynak: <http://lindahartshorn.com/workshops.html>

Shibori yada resist boyamalarda kullanılan indigo renk maddesi Avrupa'da, Amerika'da ve Britanya'da yetişen yabancı bir bitki olan *çivit otu* (*isatis tinctoria*) bitkisinde de bulunmaktadır. Çivitoto 40 ile 90 santimetreye kadar boylanabilen, iki yıllık, parlak sarı renk çiçekli ve otsu bir bitkidir. Mavi renkli bir boyarmadde bitkinin yapraklarının fermantasyonu (mayalandırma) ile elde edilir. (Karadağ, 2008:40)

Kök *Kırmızısı* (Kök boya) eski Hint kumaşlarında kullanılan oldukça zengin ve çeşitlilik arz eden bir boyadır. Hindistan'a, Doğu'ya ve Avrupa'nın bazı bölgelerine özgü olan *Rubia tinctorum*'un kuru köklerinin ezilmesiyle elde edilir. Bitkinin köklerindeki kırmızı boya maddesi ısınma esnasında ortaya çıkar, fakat henüz kalıcı bir rengin varlığından söz edilemez. Eski Hintliler kökkırmızısı ile birlikte şap (alum) tuzunun güzel ve güçlü bir kırmızı meydana getirdiğini keşfetmişlerdi. Hintliler boya özünün tuza olan oranına göre, demir tuzu sayesinde mor ve menekşe rengi elde edebiliyorlardı. Demir ve şap karışımından ise kahverengi ve siyah üretiyorlardı.

Japonyada özellikle Shibori boyamalarında genellikle kırmızı ve sarının tüm tonları elde etmede, *yalancı safran* olarak bilinen *aspir* yada dünyada bilinen adıyla "safflower" çok yaygın olarak kullanılmaktadır. *Aspir* bitkisi Güney Asya özellikle Çin, Japonya, Hindistan'da ekilmekte ve çok yaygın olarak tekstil boyamada

kullanılmaktadır. 9.Uluslararası Shibori Sempozyumu (9.International Shibori Symposium) programında yer alan workshop uygulamalarından birisi de Dr.Kazuki Yamazaki'nin geliştirdiği “*Safflower Dyeing Traditional Japanese Method*”, Aspir (yalancı safran) Boyama da Geleneksel Japon Metodu (Safflower)'dur.⁶ Workshop uygulamasında Dr. Yamazaki *aspir* “safflower” boyamayı şu şekilde hazırlamıştır:

Boyama için bir kap içine konulan aspire, aspir miktarının %3'ü kadar sitrik asit ekleyenerek soğuk su ile karıştırılır. (Şekil 3.61) Uygulamada sitrik asit olarak limon suyu kullanılmış olup, bunun yerine sirke de kullanılabilirdi. Elde edilen karışım 10 dakika kadar bekletilip, bir bez içine konular, iyice sıkılarak süzülür. Boyanacak ipek kumaşlar su dolu bir kap içinde yaklaşık yarım saat kadar bekletilir. Suyu sıkılan ipekler safranlı boyaya batırılarak yaklaşık 10 dakika bekletilir. Renk skalası ile tonu test edilir. Boya kabından çıkarılarak fikse edilerek, durulanır. Bunun için 1000 ml suya 4 ml sitrik asit ilave edilen durulama suyunda iyice durulanarak sıkılır. Safflower selüloz içerikli pamuk liflerinde de çok iyi boyama sonuçları vermektedir. (Şekil 3.62, Şekil 3.63)

Dr. Kamuzaki yaptığı çalışmalarında safflower ve diğer bitkilerden yapılan bir çok renk elde etmektedir. Geçmişte Japonya'da çok yaygın olarak yapılan doğal boyalar için Dr.Kamuzaki'nin belirttiğine göre; Engi-Shiki⁷ kurallarında, bitkilerden elde edilen tüm bu renk adları listelenir ve kodlanırdı. Özellikle resmi elbiselerin yapımında kullanılan bu kodlardaki renklerin elde edilebilmesi için hangi boyarmaddelerden, hangi ölçü de yapıldığı kaydedilirdi. Boyarmaddelerin miktarını ve tüm özelliklerini içeren bu liste 905 yılında antik Japon imparatorluk ritüelleri ile ilgili yönetmelikte ayrıntılı olarak da yer almaktaydı. Bu yönetmelikte yer alan tüm bilgileri, Kamazaki çalışmalarında önemli bir referans kaynağı olarak kullandığını da belirtilmektedir. (Kamazaki, 2014: 208)

⁶ Aspir (*Carthamus tinctorius*), papatyagiller (*Asteraceae*) familyasından 50–100 cm boyunda, yaz sonuna doğru (Haziran sonuna doğru-Temmuz Başı) sarı, krem, beyaz, kırmızı veya turuncu çiçekler açan bir bitki türü. Ayrıca kır safranı, papağan yemi, boyacı aspiri, haspir gibi isimlerle de anılır. Anavatanı Arabistan Yarımadası olup, İran, Hindistan, Pakistan gibi ülkelere yayılmıştır. Türkiye'de Anadolu'da yabancı olarak rastlanmakta ve ekimi de yapılmaktadır. Benzerliği sebebiyle ticarete safran bitkisiyle sık sık karıştırıldığından "yalancı safran" denilmektedir.

⁷ Engishiki (延喜式 ? , kelimenin tam anlamıyla, Engi Dönemi Prosedürler) bir Japon yasaları ve gelenekleri hakkında bir kitap. Büyük bir kısmı 927 yılında tamamlanmıştır.



Şekil 3.61: Safflower'ın (yalancı safran-aspir) sitrik asit ilave edilen su dolu bir kap içinde bekletilerek ince bir kumaşla süzülme işlemi

Kaynak: Yamazaki, K. (2014) 9.International Shibori Symposium-Workshop “Safflower Dyeing Traditional Japanese Method”, Ayşe Fıçıoğlu (workshop katılımcısı) fotoğraf albümü



Şekil 3.62: Süzülen safflower'dan el edilen boyaya batılan kumaş ve bekletilerek boyanmış ipekli kumaş

Kaynak: Yamazaki, K. (2014). 9.International Shibori Symposium-Workshop “Safflower Dyeing Traditional Japanese Method”, Ayşe Fıçıoğlu (workshop katılımcısı) fotoğraf albümü



Şekil 3.63: Boyanmış kumaşların boya fikse işlemi için durulanması ve durulma sonu elde edilen renk

Kaynak: Yamazaki, K. (2014). 9.International Shibori Symposium-Workshop “Safflower Dyeing Traditional Japanese Method”, Ayşe Fıçıoğlu (workshop katılımcısı) fotoğraf albümü



Şekil 3.64: Dr. Kamazaki'nin safflowerdan elde ettiği diğer renkler

Kaynak: Yamazaki, K. (2014). 9.International Shibori Symposium-Workshop “Safflower Dyeing Traditional Japanese Method”, Ayşe Fıçıcıoğlu (workshop katılımcısı) fotoğraf albümü

Aspir (safflower) 19. y.y'a kadar Çin'de de çok yaygın olarak kumaş boyarmaddesi olarak kullanılmıştır. Bunun en güzel örneklerini Han ve Tang hanedanlarının çok ince, kırmızı kumaştan giydiği elbiselerden görülmektedir. O dönemdeki elbiselerdeki kırmızı çeşitliliği ve renk canlılığı Çin'de aspir boya teknolojisinin çok gelişmiş olduğunun en büyük kanıtı olarak değerlendirilmektedir. Günümüzde sentetik boyarmaddeleri kullanan Çin'de de doğal boyaların tekrar ele alınması ve kullanımının yaygınlaştırılmasına yönelik çalışmalar ciddi anlamda başlatılmıştır. (Yang ve Yan, 2014:209)

Antik Çin'de kumaş boyarmaddesi olarak kullanılan en önemli bitkilerden birisi yıllık uzun ömürlü bir bitki olan Kök zerdeçal *Zingiberaceae* bitkisidir. Ginger adı verilen ve kök zerdeçaldan elde edilen bu boya ile özellikle erken Xihan

Hanedanlığı döneminde pahalı ve değerli giysilerde kullanılmıştır. Sarı renk veren bu bitkiden elde edilen boyalar günümüzde Çin’de de tekrar ele alınarak, tekstil ve shibori uygulamalarında doğal boyarmadde olarak kullanımını yaygınlaştırılmaya çalışılmaktadır. (Hansheng, 2014:338)

Günümüzde dünyanın önde gelen doğal boya uzmanlarından biri olarak bilinen botanikçi, kimyager ve doğa bilimci Michel Garcia doğal boyalarla yaptığı çalışmalarla tanınmaktadır. Özellikle World Shibori Network atelyelerinde bu konuda eğitimler veren Garcia, çalışmalarında doğal boya tarihinin daha iyi anlaşılması, bitkilerin yetiştirilmesi ve mevcut uygulamalar için daha sürdürülebilir uyarlamalar konusunda önemli bilgiler vermektedir.

Ülkemizde Shibori tekniğini kullanan Füsun Özpulat, çalışmalarında doğal boyalar da kullanmaktadır. Özellikle yün boyası kullanarak hazırladığı boyaları, ipek ve yünlü kumaşları renklendirmede kullanmaktadır. Özpulat shiboride kullandığı yün boyasını şu şekilde hazırlamaktadır.

İpek-Yün kumaşlar için;

Bir kabın içersinde bulunan 500 ml kaynar suya 3-4 adet şap ilave edilir. Şap eridikten sonra karışımın içine bir tatlı kaşığı istenilen renkte yün boyası konulur ve iyice karıştırılır. İstenilen her renk için, bu işlem ayrı olarak hazırlanır. (Şekil 3.65) Shibori için resist edilen kumaş önce ıslatılır ve daha sonra kumaşın boyayı iyice alması sağlanır. Kumaş, boyadan çıkartıldıktan sonra durulanır, kurutulur. Eğer çalışmanın boyutlu şekilde kalması isteniyorsa, yarım saat buhar banyosuna tutulur. Banyodan sonra kendi halinde kurumaya bırakılır. (Özpulat, 2012)



Şekil 3.65: Shibori uygulamasında kullanılan yün boyanın hazırlanışı

Kaynak: Özpulat, F. (2012). *“Shibori Çalıştayı”*, Antalya: I. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu

Doğal boyarmaddelerin büyük bir çoğunluğunda mordanlı boyama yöntemi kullanılır. Bu tür boyamalarda boyarmadde direk olarak elyafı boyamaz veya elyaf üzerinde boyarmaddenin kalıcılığı zayıf olur. Mordanlama yöntemi kullanılacak boya bitkisine göre üç farklı şekilde gerçekleştirilir." (Karadağ, 2008:12)

1. Önce mordanlama sonra boyama : Mordan maddeleri mordanlanma banyosunda çözüldükten sonra elyafın ilavesiyle uygun süre ve sıcaklıkta kalarak metal iyonun elyafa bağlanması sağlanır. Açık havada kurutulan mordanlanmış elyaf daha sonra istenilen renge göre boyarmadde kaynaklarından biri yada birkaçı tarafından boyanır.
2. Birlikte boyama yöntemi: Bu tür boyamalarda mordan maddesi veya maddeleri ile boyarmadde içeren bitki veya böcek, boyama banyosuna birlikte konularak boyamaların gerçekleştiği bir yöntemdir. Bu yöntem zaman ve enerjiden tasarruf sağlamasına rağmen, mordan metalinin boyarmadde ile birlikte elyafa tamamen bağlanamamasından dolayı pek tercih edilmemektedir.

3. Önce boyama sonra mordanlama : Genellikle tanin içeren bitkiler önce boyama yapılır, daha sonra boyanmış olan elyaf mordanlanarak boyama işlemi tamamlanır. (Karadağ, 2008:13)

Shibori boya uygulamasında önemli olan doğru kumaş boyasının kullanılmasıdır. Elyaf içeriği bir kumaş için gerekli boya türünü belirlemektedir. Buna göre:

- **Selüloz**; elyaf pamuk, keten, kenevir, rami, bambu, rayon
- **Protein lifler**; yün, tiftik, tiftik, kaşmir, ipek, soya, deri, süeti kapsamaktadır.

Selüloz içerikli elyaflar direk yada çözünür boyalarla ışık veya oksijen ile sabitlenmektedir. Protein fibres require vat, acid, or indirect/mordant dyes, that require a bonding agent. Örneğin pamuk, keten ve suni ipek gibi selüloz liflerinin boyamasında reaktif boyalar daha iyi sonuç vermektedir.

Reaktif boyalar; kullanmak boyama açısından kolaylık sağlamanın yanında, ışık haslığına da sahiptir. Reaktif boyarmaddeler, yüksek ölçüde suda çözülebildiğinden boyama işlemi de kolaydır. Reaktif boyalar kullanıldığında, miktarlarını dikkatli bir şekilde ölçmek önemlidir. Eğer çok fazla su kullanırsa boya rengi açılacaktır. Boyayı pişirirken biraz tuz (Sodyum klorür) eklemek ise boyanın kumaşa eşit bir şekilde fikse olmasını sağlamaktadır.

Asit boyalar; ipek ve yün gibi protein liflerin de parlak ve kalıcı renkler elde etmede kullanılmaktadır. Düşük sıcaklıkta yapılan boyama da fikse edici madde olarak limon suyu gibi hafif bir asit gerekmektedir. Boyamada yarım kova boya için yaklaşık bir yemek kaşığı (15 ml) ilave edilir. Fiksasyonu arttırmak için sitrik asit kristallerinden bir yada iki çay kaşığı kullanmak gerekmektedir. (Southan, 2008:12)

Piyasada bulunan bazı hazır kimyasal boyalarla kumaş boyama işlemi yapılmaktadır. Bu tür boyalarla, ipek-yün kumaşlar için; 1 lt. suya 25 gr sirke, Pamuklu kumaşlar için; 1 lt. suya 50 gr. tuz kullanılır. Fiksator madde yerine; soda, sodyum karbonat, sodyum hidroksit gibi maddeler de kullanılabilir. (Özpuolat, 2012)

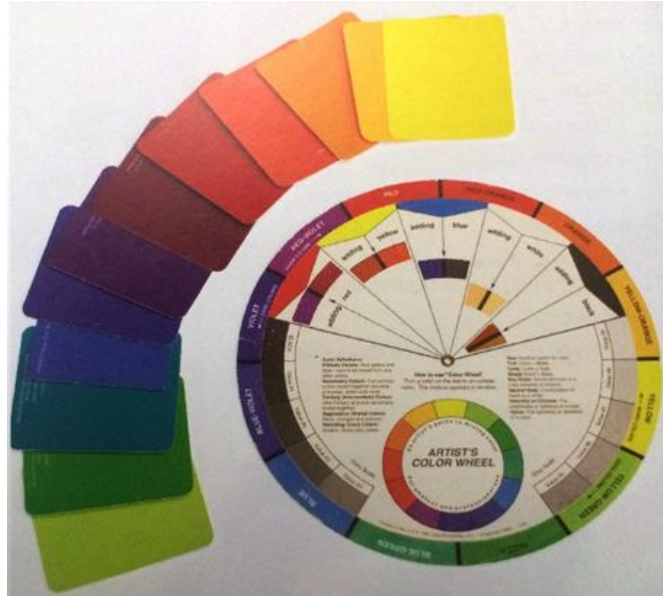
3.1.4.2. Boyama Süreci

Shibori boyamada aynı parti içinde tek renk ile boya hazırlanabildiği gibi, çeşitli boya tozları kullanarak bir renk karışımı da oluşturulabilmektedir. Bu tarz

karışımlarda tekrar aynı rengi elde etmek için, herbir boyanın kesin miktarını ölçmek amacıyla bir gram ölçeğiyle çalışmak ve not almak gerekmektedir. Boyamada iki renk yada daha fazla renk kullanılacaksa çok iyi karıştırılmalı tüm boya çözeltimelidir. Boyamaya başlamadan önce mutlaka boyanacak kumaş örneği ile rengi test edilmelidir. Toz boya boyalar birbirleri ile karıştırılarak üçüncü bir renk elde edilebilmektedir. Örneğin;

| | | | |
|---------|---|---------|------------------------------|
| Kırmızı | + | sarı | = Turuncu |
| Kırmızı | + | mavi | = Mor |
| Sarı | + | mavi | = yeşil |
| Mor | + | yeşil | = Gri |
| Mor | + | turuncu | = kahverengi |
| Menekşe | + | mavi | = İndigo (Anderson, 1977:10) |

renkleri elde edilmektedir. Shiboride renkler uygulandıkları resisit ne olursa olsun, bazı yerlerde birbirleri ile karışmakta ve ortaya üçüncü bir renk çıkmaktadır. Shiboriyi özel ve sürpriz kılan bu sonuç, ortaya mükemmel bir renk harmonisi de çıkarmaktadır.



Şekil 3.66: Renk paleti

Kaynak: Dunnewold, J. (2010). "Art Cloth" A Guide to Surface Design For Fabric, Loveland: Co-ABD: Interweave Press Yayınları, s. 39

Hazırlanan boya içine etkinleştirici madde (genellikle tuz) ilave edilerek kaynatılan boyanın içine, shibori işlemi (dikiş, sıkıştırma, büzme, toplama, katlama,

pilileme gibi) yapılmış ve ıslatılmış kumaşlar atılır. Bir süre karıştırıp, boyanın kumaş içine eşit nüfuz ettiğine emin olunduktan sonra, ilk durulama için akan temiz su dolu bir kap içine kumaş transfer edilir. Su berraklaşana kadar durulama devam eder ve kalan suyu çıkarmak için iyice sıkılır.

Boyanan ipek, yün ve pamuk kumaşlarda boyanın akmasını engellemek için özellikle fikse edici bazı çözeltiler kullanılmaktadır. Piyasada da satılan bu çözeltiler (çinko formaldehid sülfoksilat) su dolu bir kap içine dökülerek kumaş içinde yaklaşık yarım saat kadar bekletilir. Kumaş fiksaj işleminden sonra son olarak sabunlama ve durulamaya verilerek kurutmaya hazır hale getirilir.

Shibori uygulamasında şeklin sabitlenip, boyut kazanması istenildiği durumlarda resist şekli bozulmadan, buharda yarım saat kadar bekletilir. Kendi halinde bir süre bekletilen Shibori resistleri sökülerek şekil ortaya çıkarılır.

3.2. Shibori Uygulama Teknikleri

Shibori teknikleri kumaşı iki boyutlu bir yüzey olarak ele almaktansa, kumaşı katlayarak, buruşturarak ya da döndürerek ve bükerek ona üç boyutlu bir şekil kazandırır. Bu metodlarla şekillendirilen kumaş, bağlama ve ilmikleme gibi çok sayıda yöntemle sıkılaştırılır. Her bir yöntemle çok farklı desen ve şekiller elde edilebilmektedir. Fakat her bir yöntemi seçmeden önce kullanılan kumaş türüne göre karar vermek gerekmektedir. Bu nedenle, Shibori tekniğini örnek kumaş üzerinde deneme yapılmadan boyama işlemine geçilmemelidir. Shibori de ayrıntılı bir sonuç elde etmek için aynı çalışmada, farklı teknikler birbirleri ile bağlantılı olarak da kullanılabilir.

Shibori tekniklerinde bağlama, bükme, döndürme, sıkma, katlama, sarma, büzme gibi çok sayıda direnç (resist) yöntemleri kullanılsa da her birinde ayrı malzeme ve yöntem seçilmektedir. Buna göre dünya genelinde Japonca olarak tanımlanan Shibori teknikleri 5 ana gruba ayrılmaktadır. Bunlar:

1. Binding (bağlama) Shibori
2. Stitching (Dikme) Shibori
3. Folding & Clamping (Katlama ve Kalıplama) Shibori
4. Pole-Wrapping (boruya sarma) Shibori
5. Mix (Karışık) Shibori Teknikleri

Shibori teknikleri kullanılarak yapılan tasarımlar her bir uygulayıcının dokunuşunu açık bir şekilde yansıtmaktadır. İki insanın katlama, bağlama ya da dikme şekli tamamiyle aynı olamaz. Birisinin yaptığı iş tam ve düzgün olurken, bir başkasınınki daha düzensiz ve eksik olabilir. Aynı şekilde ip bağlanırken, ya da dikiş ipi hazırlanırken, ya da kumaşı uçlardaki katlara sıkıştırırken sarfedilen çabanın niteliği kişiden kişiye değişir. Bir kişinin elinin ve hatta mizacının kumaşın şekli üzerindeki etkisi, ortaya çıkan eserin boyasında kendini gösterir. Bu da geleneksel bağlamda düşünüldüğünde dahi daha yüksek kişisel performanslara sebep olur.

3.2.1. Binding (bağlama)

En eski ve çok kullanılan shibori tekniklerinden birisi olan binding (bağlama) kumaşa geçilen desenin belli noktalarda kumaştan çekilerek sarılması temeline dayanmaktadır. Bağlama teknikleri Japonya'da “kanoko shibori”, Nijerya'da “adire eleso”, Endonezya'da “plangi” ve Hindistan'da “bandhani” olarak adlandırılır. (Bosbach, 2013:7)

Binding (bağlama) tekniklerinde desenler ip ile tek başlarına bağlanabildiği gibi, özel desenler veya modeller oluşturmak için taş, fasülye, nohut, bilye, vida gibi objeler de kumaşa bağlanabilmektedir. Geleneksel Japon bağlama (binding) tasarımları genellikle kumaşa küçük noktalarla işaretlendikten sonra ip ile bağlanır ve daha sonra ip düğümlenerek kumaş sıkıştırılır. Yada daha yaygın uygulama şekliyle noktalar, bir dayanağa (yokobiki dai) takılı olan özel yapılmış bir kanca üzerinde tutturulur; daha sonra ip birkaç kere kumaşın etrafına sarılır ve bir ya da iki ilmik ile sıkıştırılır. Bunun avantajlı yönü, kumaşın tamamının, boyama işleminden sonra deseni ortaya çıkaracak şekilde sökülerek (kumaşın ipini çekerek) kaldırılabilen bir dizi süreğen bir şekilde eklenen ilmik ile bağlanabilmesidir. İlmik ayrıca kumo (örümcek ağı) shibori gibi daha büyük desenler oluşturmak için kumaşın etrafında bir kaç kere sarılabilir.

Binding (bağlama) teknikleri yapılacak olan düğümlenmenin çapı, desenin sıklığı ve yayılma etkisi gibi bir çok açıdan farklı isimlerle adlandırılmakta ve uygulanmaktadır.



Şekil 3.67: Çeşitli objelerle basit bağlama örnekleri-ipek ve keçe

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



Şekil 3.68: İndigo boyamalı bağlama tekniği ile yapılan Shibori uygulaması-Çin

Kaynak: Gunner, J. (2007). *Shibori for Textile Artists*, New York, USA: Kondasha America Yayınları, s.30

3.2.1.1. Kanoko Shibori

Kanoko Shibori Endonezya’da Plangi olarak anılmaktadır ve “gökkuşağı” anlamına gelmektedir. Malay dilinde ise “çok renkli nokta” veya “resistli nokta” anlamına gelmektedir. (Babayiğit, 2009: 166) Japonya’da ve dünyada kullanım adına göre ise *Kanako* bebek geyik anlamına gelen çok küçük düğümlerin (noktalar) düğümlenmesi işlemi ifade etmektedir. (Wada, 2013)

Kanoko Shibori için desen kalıpla uygulanacak giysi yada kumaş üzerine küçük noktalar olacak şekilde aktarılır. Aktarılan desenlere ait noktalara boyanın nüfus etmemesi ve kabarık şekilli bir görüntü elde edilebilmesi için ip ile bağlanmaktadır. Sarılan ipliğin koparılmadan kaldırılabilmesi için ilmiklerin süreğen bir şekilde bağlanması gerekmektedir. Bu teknik için özel olarak kullanılan kancalar mevcuttur. Tüm yüzeydeki desenlerin bağlama işlemi yapılır, bağlanan kumaş önce ıslatılır daha sonra boya kazanına batırılır. Boya ve buhardan sonra açılan bu ipler,

sökülen yerlerde boyanın nüfus etmediği şekilde harika bir doku görünümü sağlar.
(Şekil 3.69, Şekil 3.70.ve Şekil 3.71)



Şekil 3.69: İşlem1. Konoko shibori uygulaması için desen kumaş üzerine geçirilir. (Desen eşit aralıklarla nokta şeklinde işaretlenir) İşlem 2. Bağlantı noktaları belirginleştirilerek kalın şiş ucu vb. (sabit tutulan)sivri bir malzemeye geçirilir.-Konoko Shibori

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



Şekil 3.70: İşlem 3. Belirginleştirilen desen noktasının etrafı birkaç kez iplikle sarılır ve şişin ucundan çekilen bağlantı ucundaki ipler gerilerek bir iki kez daha sarılır ve düğüm atılır.
İşlem 4. Desende ipler kesilmeden bağlama tamamlanır-Konoko Shibori

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları

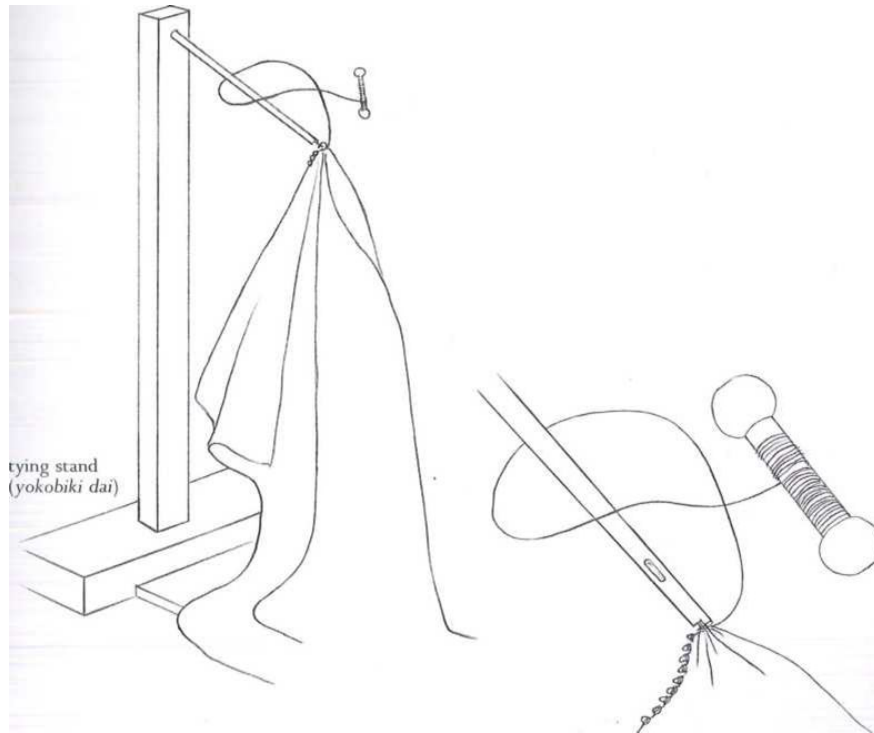


Şekil 3.71: İşlem 5. Tüm yüzeydeki desenlerin bağlama işlemi yapılır. Bağlanan kumaş önce ıslatılarak boyaya batırılır, sıkılarak kurutulur. Boyayı fikse etmek için ilaçlı su ile durulanır. Kuruduktan sonra iplikler sökülür-Konoko Shibori

Kaynak: Ayşe Fııcioğlu Shibori alt yapı alışmaları

Küçük noktaların iple bağlanması tekniğine dayalı konoko shibori tekniği kendi içinde farklı gruplara ayrılmaktadır. *Hitta Konoko* (kareler içinde noktalar), *Yokobiki Konoko* (kare halka noktalar), *Tatebiki konoko* (bağlantılı noktalar), *Te-hitome Konoko* (yarım noktalar), *Tsukidashi Konoko* (aralıklı noktalar) olmak üzere 5 ayrı isim ve teknikle yapılmaktadırlar. (Wada, Rice and Barton, 2011:58)

Bu tekniklerden en çok kullanılan ve Arimatsu shiborilerinden en çok üretilen Yokobiki Kanoko'dur. Geleneksel Kanoko Shibori'den adapte edilmiş olan Yokobiki ise uygulayıcının iplik çekerek yaptığı düğümlerin sağ tarafa çekmesi, yani yana çekilmesi anlamını taşımaktadır. Bunun için ahşap bir stand ve bu standın ucunda eşit ve hızlı bağlamayı sağlayıcı bir iğne kullanılmıştır. Yokobiki Kanoko aleti orjinal olarak klasik ve pahalı olan Kanoko Shiboriden daha çabuk ve kolay üretilen versiyonları üretmek için Arimatsu Narumi sanatçıları tarafından geliştirilmiştir. (Şekil 3.72) (Wada, 2013: P.2, B.12)



Şekil 3.72: Yokobiko Konoko (kare halka noktalar) yapımı için kullanılan ahşap stant ve iğne ucu

Kaynak: Wada, Rice, and Bardon. (2011). *Shibori-The Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing*, New York: Kodansha USA Yayıncılık, s.63

Bu teknikte uygulayıcı küçük tahta bobin üzerine pamuk ipliğini hafifçe sarar. Bobinin sonunda ipliği dolar ve kaymasını engellemek için çekerek sıkıştırır. Bu sıkıştırma uygulama yapan kişinin yeterli derecede ip almasını sağlarken ipin gerginliğini kontrol altında tutmaktadır.

Ugulayıcı metal kol ucudaki iğneye kumaş üzerinde işaretli olan noktaları alır ve bağlar. Sol eli kumaşı sabit tutarken sağ eli ile düğümü atar. Düğümü çektiği noktadan iki kez iple dolar ve sağ eliyle düğümü iyice çekerek sıkıştırır. Bağlanmış küçük düğümler aynı sıra ile dengeli bir bağlama için yakın çekilir. Düğüm sayısı

genellikle iki kez yapılır ama daha fazla da olabilir. Daha ince beyaz halkalar yapmak için daha az sarma, elmas şekilli daha büyük halka yapmak için daha fazla sarmak gerekmektedir.Yokobiki Kanoko genellikle diyagonal bir hat boyunca ve işaretlenmiş her tasarım noktası diyagonal olarak dört kez bağlanmaktadır. (Şekil 3.73)

Yokobiko Konoko uygulanmasında ip kesilmeden düğümlenmeden sonra, bir sonraki düğümlmeye aktarılır. Bu şekilde yapılan düğümlleme ile boyamadan sonra sökülme işleminin çok kısa sürede yapılması sağlanmaktadır. (Şekil 3.75)



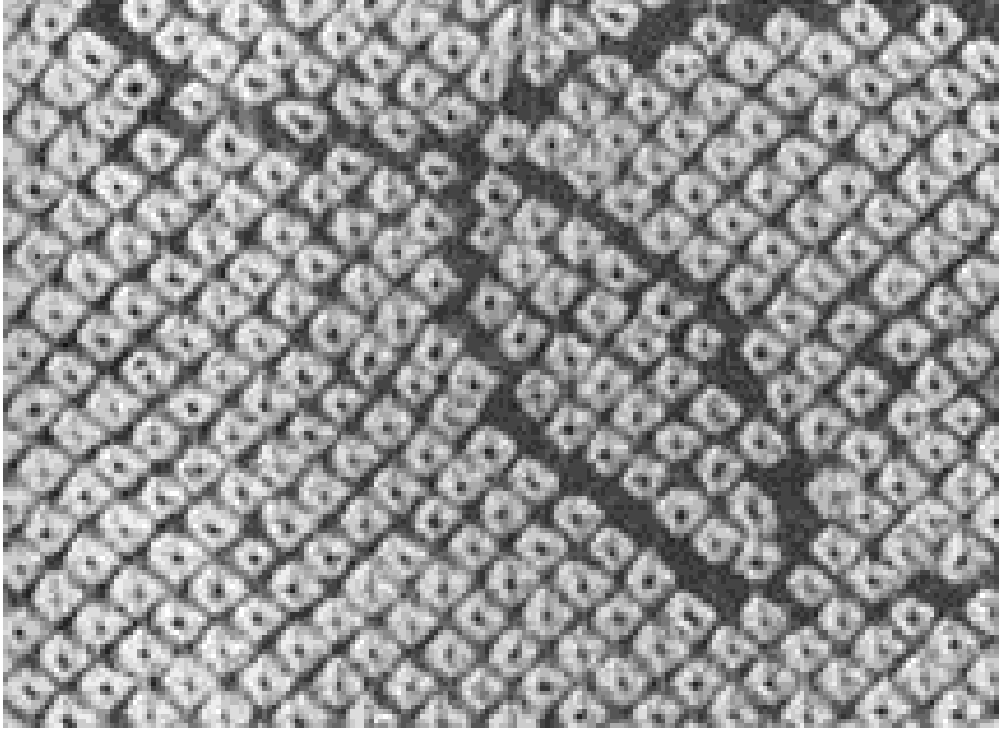
Şekil 3.73: Yokobiko Konoko (kare halka noktalar) yapımı için desenin kumaşa geçirilmesi, noktaların iğne ucuna takılması ve düğümlenmesi

Kaynak: <http://iweb.ntech.edu/cventura/Shibori.htm>



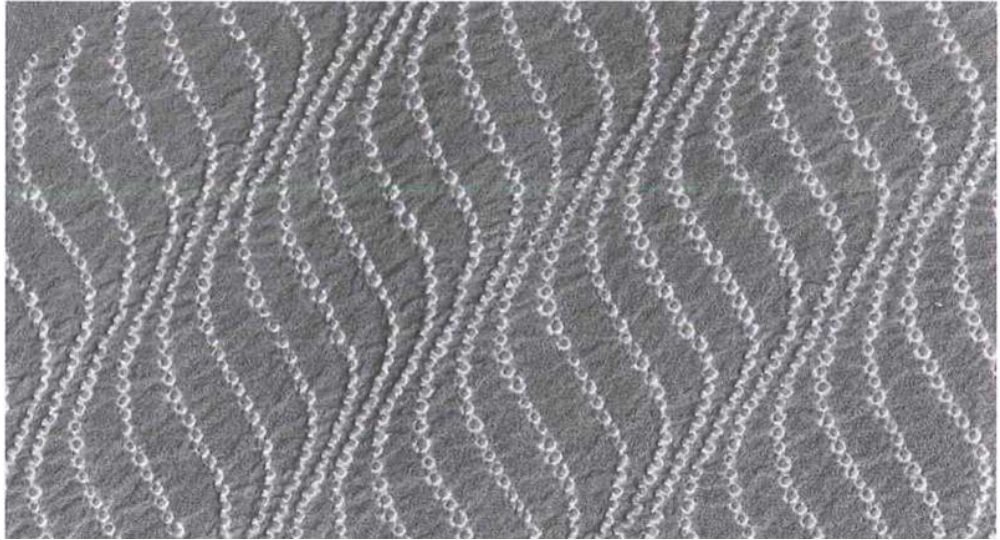
Şekil 3.74: Yokobiko Konoko (kare halka noktalar) yapımında desendeki tüm noktaların düğümlenmesi-Düğümün boyamadan sonra sökülerek açılması ile oluşan desen

Kaynak: <http://iweb.tntech.edu/cventura/Shibori.htm>



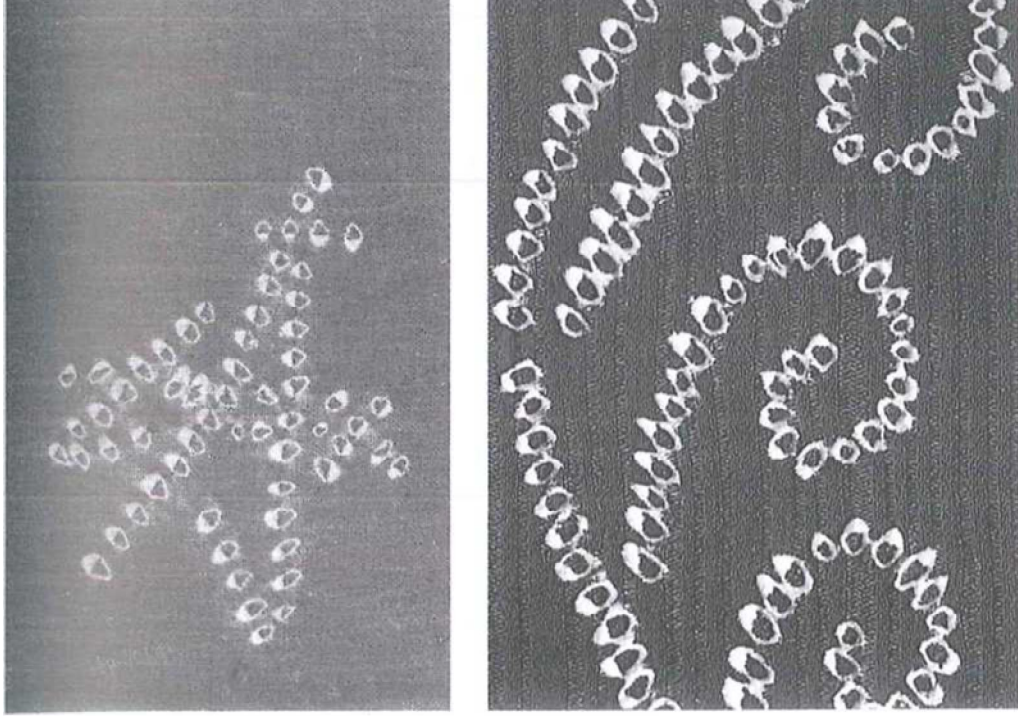
Şekil 3.75: Hitta Konoko (kare içinde noktalar)

Kaynak: <http://shibori.org/traditions/techniques/#jp-carousel-913>



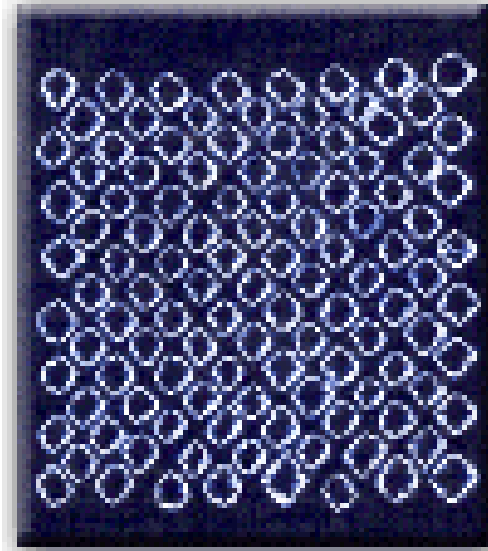
Şekil 3.76: Tatabiki konoko (bağlantılı noktalar)

Kaynak: Wada, Rice and Bardon . (2011). *Shibori-The Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing*, New York: Kodansha USA Yayıncılık. s.64



Şekil 3.77: Te-hitome Konoko (yarım noktalar)

Kaynak: Wada, Rice and Bardon. (2011). *Shibori-The Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing*, New York: Kodansha USA Yayıncılık. s.65

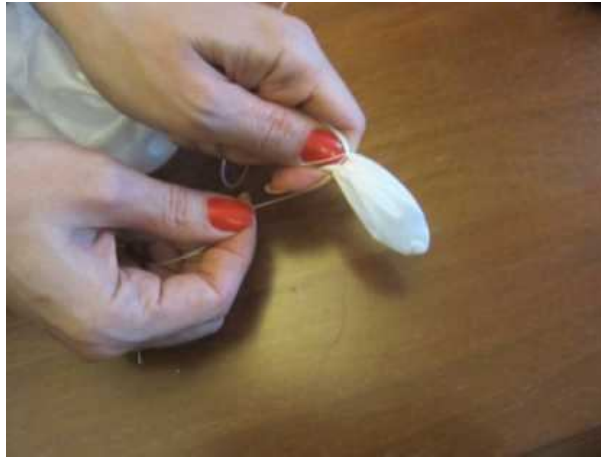


Şekil 3.78: Tsukidashi Konoko (aralıklı noktalar)

Kaynak: <http://shibori.org/traditions/techniques/#jp-carousel-919>

3.2.1.2. Kumo Shibori

Kumo Shibori genellikle örümcek ağı olarak tarif edilmektedir. Bağlama ile daha büyük desenler oluşturmak için rezervli bölümler birbirine çok yakın olarak eşit şekilde pililendirilmiş ve hassasiyetle bağlanmışlardır. Böylece boyanmamış denebilecek bir zemin üzerinde olağan dışı güzellikte bir örümcek ağı deseni elde edilebilmektedir. Özellikle güçlü parmaklar gerektiren bu bağlama yukarıda örnekte gösterilen, kanca görünümlü aletlerin yardımıyla daha kolay yapılabilir. Bu teknik ile çok hassas tasarımlar elde edilmektedir. (Şekil 3.79, Şekil 3.80 ve Şekil 3.81)



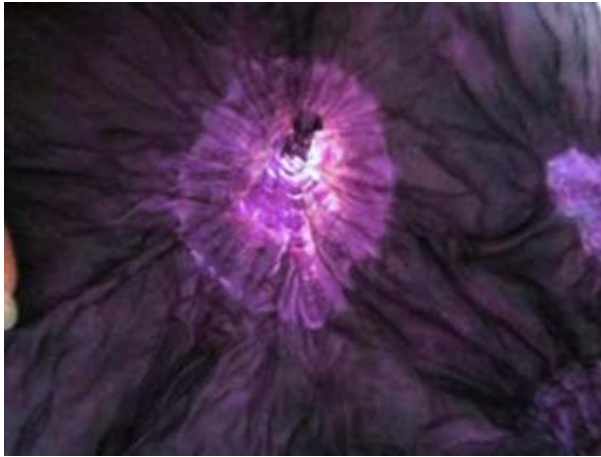
Şekil 3.79: İşlem 1. Bağlanacak olan kumaş ucu ve mesafesi ayarlanır ve bağlantı sonundan itibaren iple paralel olarak uca doğru sarılır. İşlem 2. Sarılan uçdan bağlantı sonuna kadar paralel, dönüş yönünde ise kesişerek iple sarılır-Kumo Shibori

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



Şekil 3.80: İşlem 3. Bağlantı sonu sıkıca sabitlenerek düğüm atılır. İşlem 4. Tüm yüzeyde istenilen aralıklarda bağlama işlemi yapılır-Kumo Shibori

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



Şekil 3.81: İşlem 5. Bağlanan yüzey ıslatılarak boyaya batırılır ve kurutulduktan sonra açılır-Kumo Shibori

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



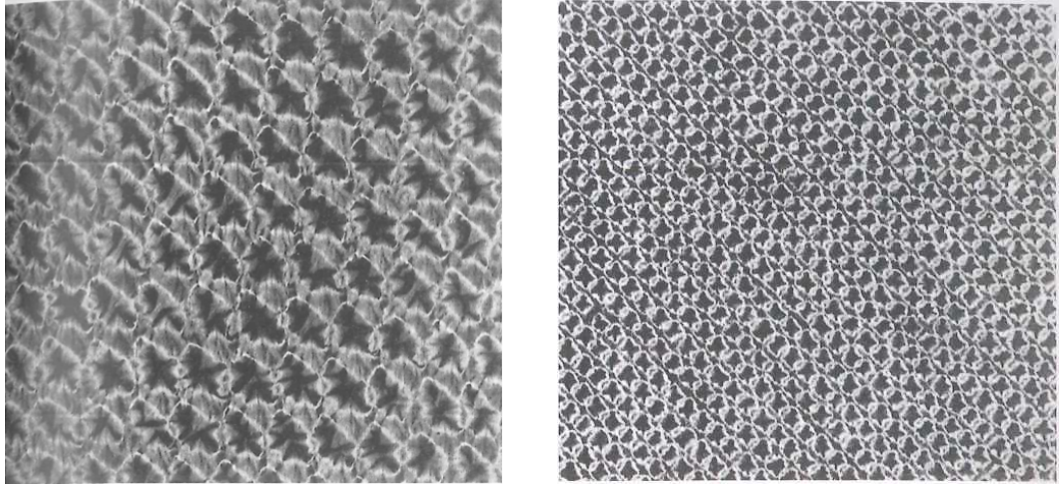
Şekil 3.82: Kumo (örümcek ağı) Shibori örneği

Kaynak: <http://arthreads.blogspot.com/2012/08/monday-project-kumo-shibori.html>

3.2.1.3. Miura Shibori

Miura Shibori ilmekli bağlama tekniği olarak da adlandırılmaktadır. Bu teknikte kumaş çengel ile çekildikten sonra ip ile kumaş parçası iki kez sarılır ve herhangi bir düğümleme yapılmaz. Böylece kumaş bu bağlama ipi vasıtası ile gergince bağlanır. Bağlama ve çözmenin çok kolay yapılabilmesi nedeni ile bu süreç düşük maliyetlidir. Bu teknikte kumaş düğümlenmediğinden ve bağlama ipi ile sadece iki kez döngü yapıldığından, sonuçta su damlası lekeleri şeklinde bir desen ve tasarım görünümü elde edilir.

Miura Shibori tekniği bağlama yönüne göre kendi içinde de isimler almaktadır. Atkı yönü üzerinde oluşturulan bağlı küçük şekillere *hira -miura shibori*, verev yönde yapılan bağlı küçük şekillere ise *hitta-miura shibori* adı verilmektedir. (Şekil 3.83) Maliyetinin düşük olması ayrıca boyut, düzenleme ve ölçek açısından çok çeşitli olanaklar sergilemesi nedeni ile *miura shibori* masa ve yatak örtüsü, şal, basit kesimli giysiler gibi günlük kullanımda yaygın olan nesnelere üretiminde tercih edilmektedir.



Şekil 3.83: Hira-miura shibori (atkı yönünde bağlı küçük şekiller), (sol),
Hitta-miura shibori (verev yönde yapılan küçük bağlı şekiller), (sağ)

Kaynak: Wada, Rice and Barton (2011). *Shibori-The Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing*, New York: Kodansha USA Yayıncılık. s.71

3.2.2. Stitching (Dikişli)

Stitching (Dikişli) shibori resist boyama olarak tüm dünyada ve özellikle Japonya’da oldukça yaygın kullanılmıştır. Esnek ve kontrol edilebilirliği sayesinde dikişle yapılan bu tekniklerle basit yada karmaşık, narin yada kalın, resimsel yada soyut tasarımlar yaratmak mümkün olmaktadır.

Dikişli shibori tekniklerinde kumaş kalınlığına göre seçilen düz, eğri, kavisli yada çapraz etkili dikişlerle çok farklı efektler oluşturulabilmektedir. Dikiş işlemi tamamlandıktan sonra dikiş başı ve sonu kalın düğümlerle güvence altına alınarak sökülmesi engellenmektedir.

Dikişli Shibori uygulamasında kumaş üzerine aktarılan desen basit el dikişi ile dikilir, sonra iplerin çekip büzülmesi ile hazırlanır. Çekip büzülen ve sıkıca düğümlenerek boyaya batırılan bu bölgenin boyayı alması engellenir. Boyama sonrası açılıp sökülen dikişler boyayı almadığı için bu bölgeler boyanmamış kalır ve dikişle beraber desen hoş bir görüntü oluşturur. Bu teknik de desen daha kontrollü aktarılır ancak çok daha fazla zaman harcanır.

Desenin kalıcı olması ve üç boyutlu bir görünüm vermek içinse, boyandıktan sonra kurutulan kumaş yarım saat kadar buharda tutulur.

Dünyada ve Japonya’da en çok kullanılan ve bilinen *Stitching Shibori* teknikleri *Ori-Nui Shibori* (Düz dikiş), *Karamatsu Shibori* (Dairesel dikişli),

Makume Shibori (Blok dikişli) ve *Tsujigahana Shibori* (Stitching and Capping (Dikişli ve kaplamalı)' dir.

3.2.2.1. Ori-Nui Shibori (Düz dikiş)

Ori-Nui Shibori (Düz dikiş) uygulaması, kumaşı katlayarak kenarına yakın dikerek, büzmeye ve büzelen bu çizgisel hattın, boya almasını engelleme esasına dayanmaktadır. Bu tekniği kullanarak düz çizgiler, kavisli eğriler, (Şekil 3.84) ızgara görümlü çizgisel etkiler dikişle belirginleştirilebilir. Kumaşın kat yerine, daha uzağında tek yada çift sırada yapılabilen bu teknikle bir çok model geliştirilebilmektedir. (Şekil 3.87)



Şekil 3.84: İşlem 1. *Ori-Nui Shibori* uygulanacak kumaş parçası kalıp yardımıyla kumaşın kenarından başlayarak çizilir. İşlem 2. Boyanacak kumaşın tüm yüzeyi belirli aralıklarla işaretlenir.

Kaynak: Ayşe Fıncıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



Şekil 3.85: İşlem 3. Çizilen yerlerden kumaş ikiye katlanarak iğne ile basit el dikişi dikilir.
İşlem 4. Dikiş uçları bağlanarak boya almayı engellemek için çok sıkı büzülür.
Büzgü sonu boşluk oluşturmayacak şekilde sıkıca bağlanır. *Ori-nui Shibori*

Kaynak: Ayşe Fıncıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



Şekil 3.86: İşlem 5. Tüm işaretli yerler büzülerek bağlama işlemi tamamlanır.
İşlem 4. Çalışma boyaya batırılır, ipler çözülerek boyanın kuruması sağlanır.
Ori-nui Shibori

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



Şekil 3.87: Ori-nui Shibori ile yapılan şal tasarımı

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori çalışmalarından

3.2.2.2. Karamatsu Shibori (Dairesel dikişli)

Dikişle yapılan diğer bir Shibori tekniği olan Karamatsu Shibori (Dairesel dikişli) tasarımı, kumaş üzerinde dairelerin belirli aralıklarla ardışık olarak sıralanmasından oluşur. Uygulamada kumaş katlanır ve kumaş kenarına büyükten küçüğe doğru, iç içe geçirilmiş yarım daireler çizilir. Çizgiler üzerinden basit el dikişi geçilerek, tüm dikişler el ile büzülür. Büzülen ve boya almayan bu çizgiler açıldığında açıkly koyulu daireler, kumaş üzerinde estetik bir görünüm ortaya çıkarır. (Şekil 3.88, Şekil 3.89 ve Şekil 3.90)



Şekil 3.88: İşlem1. Katlanan kumaş ortasına iç içe geçen yarım daireler çizilir. İşlem 2. Tüm çizilen yarım daireler el dikişi ile dikilir. (*Karamatsu Shibori -Dairesel dikişli*)

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



Şekil 3.89: İşlem 3. Dikiş uçlardan itibaren büzülür. İşlem 4. Büzülen dikiş sonları sıkıca düğümlenir.
(*Karamatsu Shibori -Dairesel dikişli*)

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



Şekil 3.90: İşlem 5. Düğümlleme işlemi tüm yüzeyde uygulanır ve boyaya batırılarak durulanır.
(*Karamatsu Shibori-Dairesel dikişli*)

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



Şekil 3.91: *Karamatsu Shibori (Dairesel dikişli) örneği*

Kaynak: <https://handwerkwereld.files.wordpress.com/2011/07/karamatsushibori2.jpg>

3.2.2.3. Makume Shibori (Blok dikişli)

Dikişle yapılan en kolay Shibori teknilerinden birisi olan Makume Shibori (Blok dikişli) birbirine paralel dikişlerden oluşmaktadır. Paralel çizilen bu çizgilerin basit el dikişi ile dikilip toplandığı bu teknikte, boyama sonunda, kesilen ağacın yaş halkalarının işlenmiş kerestenin üzerinde oluşturduğu dalgalı hatlara benzeyen bir desen oluşur. Dikiş uzunluğu, aralığı ve desen değişebilir, önemli olan hangi desen yapılırsa yapılsın paralel, eşit ve sürekli çizgilerle belirtilmesidir. Bu teknik büzgü makinesi ile yapılabilse de, bitmiş etkisi el dikişindeki gibi yumuşak olmamakta, iğnelerin eşit aralıklarla devam etmesi yüzey üzerinde sert bir etki bırakmaktadır. (Şekil 3.92, Şekil 3.93, Şekil 3.94)



Şekil 3.92: İşlem 1. Kumaş üzerine paralel düz çizgiler İşlem 2. Tüm çizilen çizgiler el dikişi ile dikilir. (*Makume Shibori -Blok dikişli*)

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



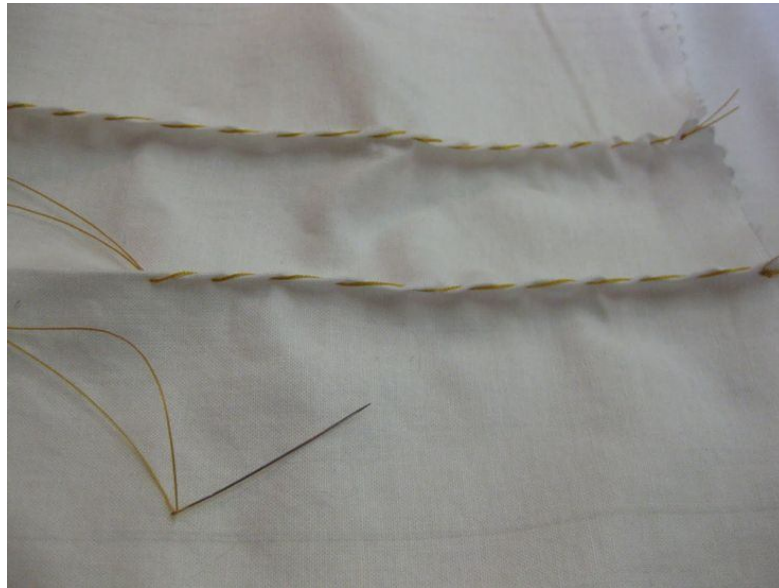
Şekil 3.93: İşlem 3. Dikiş uçlardan itibaren büzülür ve büzülen dikiş sonları sıkıca düğümlenir.
İşlem 4. Düğümlleme işlemi tüm yüzeyde uygulanır ve boyaya batırılarak durulanır.
(*Makume Shibori-Blok dikişli*)

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



Şekil 3.94: *Makume Shibori (Blok dikişli)*

Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/188517934375807645/>



Şekil 3.95: *Maki-Nui Shibori (Çapraz dikişli)*

Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/188517934375807645/>



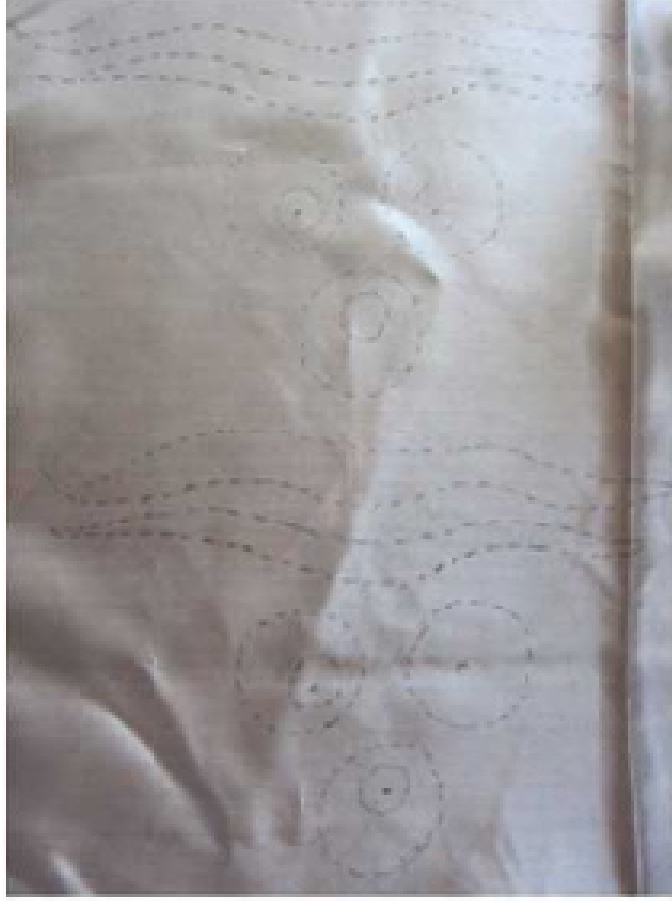
Şekil 3.96: *Maki-Nui Shibori* (Çapraz dikişli)

Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/188517934375807645/>

Dikişle yapılan tüm shibori tekniklerinde basit el dikiş yerine Şekil 3.95’de gösterilen çapraz el dikişi de yapılabilir. Çapraz dikilerek büzüldükten sonra oluşan çapraz dağınık görüntülü shibori tekniğine *Maki-nui Shibori* adı verilmektedir. (Şekil 3.96)

3.2.2.4. Tsujigahana Shibori (Stitching and Capping-Dikişli- Kaplamalı)

Tsujigahana Shibori tekniği “stitching an capping” (dikiş ve kapama) olarak da isimlendirilmektedir. Bu Shibori tekniğinde hem dikiş, hemde bağlama teknikleri birarada uygulanmakta, boyanması istenmeyen desen örtücü bir malzeme yardımı ile kaplanarak sarılmaktadır. Bunun için desenin kontürleri dikiş ile geçilir ve dikişler çekilerek büzülür ve dikilen ip ile sıkıca bağlanır. Desen büyüklüğüne göre kesilen naylon parçası ile sarılıp, tekrar ip ile sıkıca bağlanır ve böylece boyama sırasında bu bölgelerin boyayı alması engellenir. Boyama işleminden sonra çözülen ipler ve kaldırılan koruyucu naylon sonunda desen boyanmamış bir şekilde ortaya çıkarılır. (Şekil 3.97, Şekil 3.98 ve Şekil 3.99)



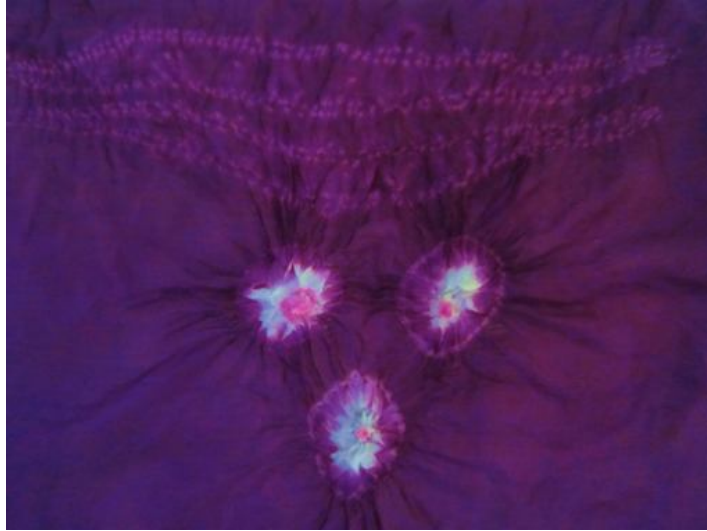
Şekil 3.97: İşlem 1. *Tsujigahana Shibori* uygulaması için desen kumaş üzerine geçirilir.
İşlem 2. Desen etrafından ince iplikle düz el dikişi geçirilir, dikiş başı ve sonuna düğüm atılır.

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



Şekil 3.98: İşlem 3. Desen etrafındaki ipler çekilerek büzülür ve uçları bağlanır. Boyanın büzülen desen içine geçmesini engellemek için desen etrafına naylon parça sarılır.
İşlem 4. Naylon geçirilen desen etrafı iple sıkıca bağlanır-*Tsujiyahana Shibori*

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



Şekil 3.99: İşlem 5. Tüm yüzeydeki desenlerin bağlama işlemi yapılır. Bağlanan kumaş önce ıslatılır, boyaya batırılır ve sıkılarak kurutulur. İşlem 4. Boyayı fikse etmek için ilaçlı su ile durulanır. Kuruduktan sonra naylon ve iplikler sökülür-*Tsujigahana Shibori*

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



Şekil 3.100: *Tsujigahana Shibori* örnekleri

Kaynak: Southan, M. (2008). *Shibori Design & Techniques*, İngiltere: Search Press Limited Yayınevi, s.49

3.2.3. Folding (Katlamalı shibori)

Folding Shibori (Katlamalı shibori) kumaşın farklı şekil ve araçlarla katlanıp, boyandığı en eski yöntemlerden birisidir. Genel olarak kumaşın enine yada boyuna, ince yada kalın, bağlanarak, dikilerek ve kelepçeler arasına yerleştirilip sıkıştırılarak boyanmaları ile elde edilir. Yapımı diğer tekniklere göre daha kolay ve kısa sürede sonuçlandırılan Folding Shibori teknikleri ile muhteşem güzellikte tasarımlar elde edilebilmektedir.

Folding Shibori tekniği yapım şekli ve kullanılan yöntemlere göre Folding and Clamping (Katlama ve Kalıplama), Cloth Pleated and Bound (Kumaş Pilileme ve Bağlama) ve Cloth Pleated and Bound (Kumaş Pilileme ve Bağlama) teknikleri olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır.

3.2.3.1. İtajime Shibori -Folding ve Clamping (Katlama ve Kalıplama)

Folding ve Clamping (katlama ve kalıplama) tekniği Japonya'da Shibori merkezleri olarak bilinen Arimatsu ve Narumi'de *İtajime Shibori* olarak isimlendirilmekte olup, "ita" "tahta" ve "jime" "kelepçe" anlamına gelmektedir. (Wada, Rice and Barton, 2011:116) İtajime tekniğinde " Bu teknikte geleneksel

olarak kumaş kendi üzerine katlanarak, kareler, üçgenler, dikdörtgenler meydana getirecek şekilde bir şerit meydana getirmek üzere geniş pililer halinde katlanır. Şekillerden oluşmuş paneller, ahşap kalıplar, kelepçe yada benzeri malzemelerle sıkıştırılarak boyanın kumaşa nüfusu engellenir. Böylece boyandığında çoklu katlamalar ile hafif kenarlı, keskin olmayan geometrik görüntüler, desenler elde edilir.

Folding ve Clamping (katlama ve kalıplam) tekniği içersine giren kare, üçgen katlama yada karışık tekniklerin kullanıldığı (sekka) katlamalar aşağıda işlem süreçleri ile detaylı olarak gösterilmektedir.

Kare ve üçgen katlama: tekniğinde kumaş kare yada üçgen kalıp ölçüsünde yada ondan bir miktar geniş ölçüde kenarından aşağıya doğru kare şeklinde katlanır. Kumaşın sonuna kadar bu şekilde katlamaya devam edilir. En son elde edilen üçgen yada kare parça bir ataçla tutturulur. Daha sonra iki tahta panel veya çubuk arasına konarak boyanırken sıkıca duracak şekilde, köşelerindeki iplerden sıkıca geçirilen iplerle bağlanır. Kalıplar kenarlarından boya kazanı içine sokulur ve bir süre sonra kalıtan çıkartılarak durulanır. (Şekil 3.101, Şekil 3.102 ve Şekil 3.103)



Şekil 3.101: İşlem 1. Boyanacak kumaş parçası dikdörtgen kalıbın kenar uzunluğu ölçüsünde uzunlamasına ütü ile katlanır. İşlem 2. Uzunlamasına katlanan kumaş tekrar kare ölçüsünde ütü ile katlanır. *İtajime Shibori (Kare)*

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



Şekil 3.102: İşlem 3. Katlanan kumaşın boyayı dağıtmasını engellemek için aynı ölçüde kare kağıt kesilir. İşlem 4. Kalıplar katlanan kumaşın üstüne ve altına dengeli olarak yerleştirilir. En üst ve alta kalıplar yerleştirilir. *İtajime Shibori (Kare)*

Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



Şekil 3.103: İşlem 5. Kalıp sıkıştırılarak kalın iple sıkıca bağlanır. İşlem 6. Bağlanan kalıplı kumaş kenarlarından boyaya batırılır ve tüm kenarlar eşit süre ve derinlikte boyaya batırılır.
İtajime Shibori(kare)

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



Şekil 3.104: İşlem 7. Kalıp çözülerek boyanın kuruması sağlanır. Daha sonra fikse edici ilaçlı su ile durulanarak kurutulur. *İtajime Shibori (Kare)*

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı alışmaları

Üçgen katlama işleminde kumaş boyuna ve enine üçgen katlanır. Üçgen kalıp arasına konulan katlı kumaş, kare kelepedeki işlemlerde olduğu gibi sıkıştırılarak bağlanır ve kenarlardan boyaya batırılır. (Şekil 3.105 ve Şekil 3.106)



Şekil 3.105: *İtajime* (üçgen) Shibori de katlama ve kalıp içine sıkıştırma işlemleri.

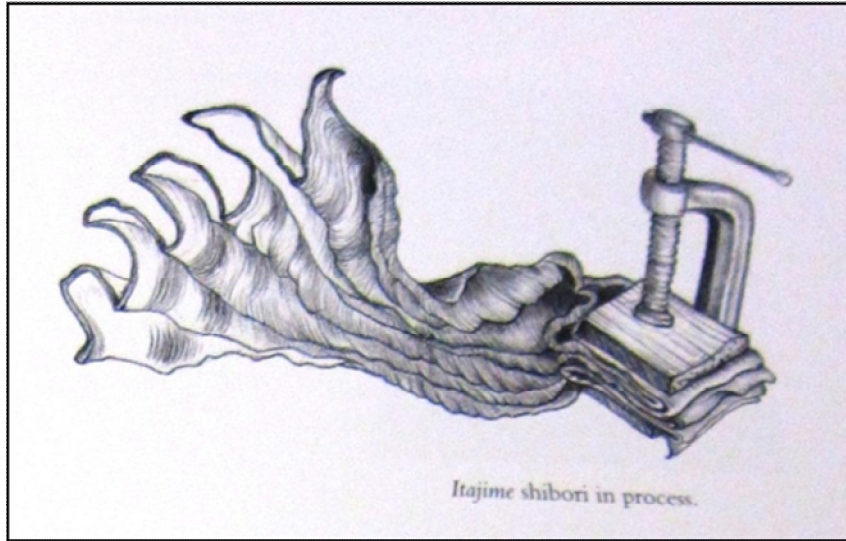
Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



Şekil 3.106: *İtajime* (üçgen) Shibori de katlama ve kalıp içine sıkıştırma işlemleri.

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları

İtajime Shibori uygulamalarında ip ile sıkıştırılmayan kalıp yada modellemelerde mence yada sıkıştırma panelleri ile de kumaşların sıkıştırılıp boya alması engellenebilmektedir. (Şekil 3.107)



Şekil 3.107: *Itajime Shibori*, sıkıştırma sürecinde kullanılan mengineleler

Kaynak: <http://shiborigirl.wordpress.com/2009/07/20/indigo-children-and-thoughts-beyond>
<http://dyecandy.blogspot.com/2010/01/itajime-shibori.html>



Şekil 3.108: Üçgen kalıplarla ve farklı renklerle boyanmış *Itajime Shibori* örnekleri

Kaynak: Dunnewold, J. (2010). “Art Cloth” A Guide to Surface Design For Fabric, Loveland: Co-ABD: Interweave Press Yayınları, s.15

Modern itajime shibori, geleneksel halk Shiborisi olan ve uzun bir parça kumaşın uzunlamasına akordeon biçiminde katlanıp tekrar tekrar üçgen ya da dikdörtgen biçiminde tersine katlandığı *sekka shibori*'ye dayanır. *Sekka* “folded flower” (katlanmış çiçek) yada “snowflake” (kartanesi) anlamını taşımaktadır. (Southan, 2008:66) (Şekil 3.109) Bu işlem bir mengene ya da kalın bağcıklar ile

tutturulmuş iki pano arasına yerleştirilen bir dizi katlanmış kumaşla oluşmaktadır. Bu çoklu katların boya uygulanan yanları boyayı emer ve bu da bazen kar tanelerine benzeyebilen, yinelenen geometrik desenlerin oluşmasına sebep olur. Değişik efektler elde etmek için kenetleme panelleri yerine, boya almayı engelleyen çeşitli şekillerde kesilmiş olan metal ve ahşap levhalar ve paneller de kullanılabilir.



Şekil 3.109: *Sekka Shibori* örnekleri

Kaynak: Southan, M. (2008). *Shibori Design & Techniques*, İngiltere: Search Press Limited Yayınevi, s.67



Şekil 3.110: Katlama ile yapılan bir Shibori örneği

Kaynak: Batik & Farben. (1978). *DEKA-Textilfarben*. Grünwald- Germany: D-8025 Unterhaching, s.18

3.2.3.2. Cloth Pleated and Bound (Kumaş Pilileme ve Bağlama)

Cloth Pleated and Bound (Kumaş Pilileme ve Bağlama) shibori tekniğinde kumaş, istenilen katlama genişliğinde ve tüm eni boyunca eşit olarak katlanır. Dikey çizgiler doğrultusunda katlanan pililer, daha sonra tek başına veya Şekil 3.112’ de görüldüğü gibi ahşap bir stand yardımı ile etrafından ipe sıkıca sarılır. Bu sarma işlemi kumaş boyunca çok uzun şerit şeklinde olabildiği gibi, istenilen kısalıkta da yapılabilmektedir. Bazen bu katlama bütün bir kumaş topunca devam edebilmektedir. Daha sonra bağlı katlanmış ve bağlanmış kumaş rulolar halinde boya kazanlarına atılarak boyanmaktadır. Boyanan kumaşlar temiz su kazanlarında durularak açılıp kurutulmaktadır.

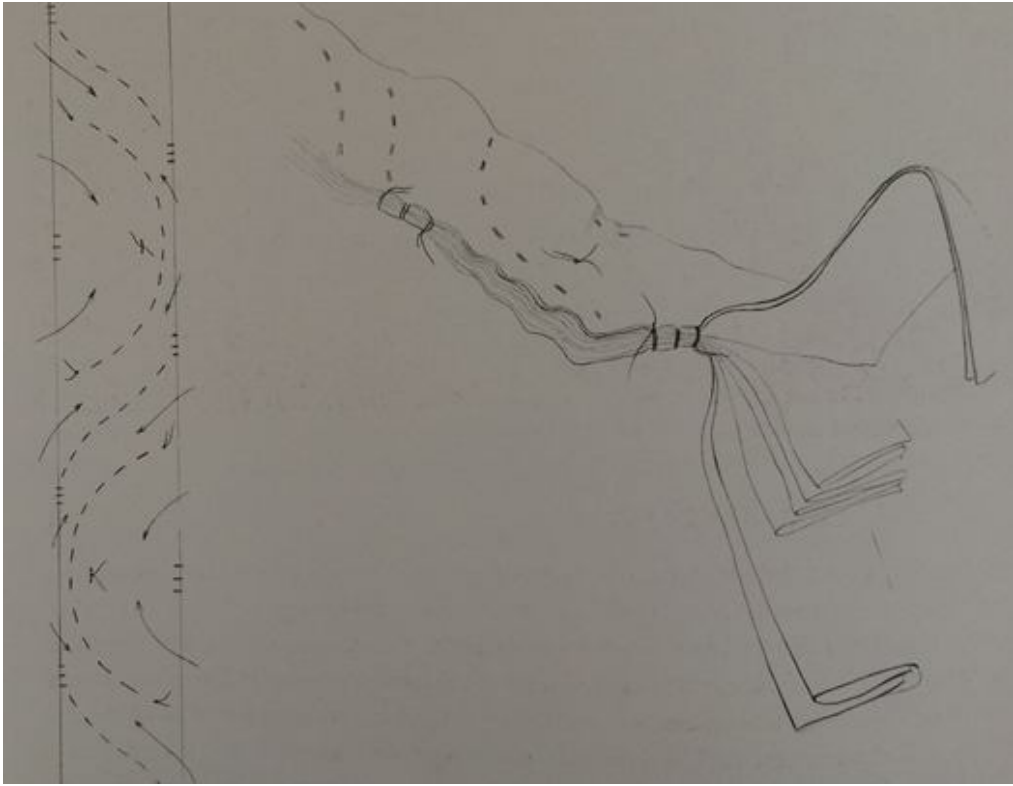


Şekil 3.111: Elde yapılan katlamalı ve bağlamalı Shibori bağlama standı ve boyanmış çizgili efektli kumaş örneği

Kaynak: Wada, Rice and Barton (2011). *Shibori-The Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing*, New York: Kodansha USA Yayıncılık. s.71

3.2.3.3. Cloth Pleated and Sticking (Kumaş Pilileme ve Dikme)

Cloth Pleated and Sticking (Kumaş Pilileme ve Dikme) Shibori tekniğinde kumaş dikey doğrultuda katlanarak, üst yüzey üzerine dikişle yapılacak olan efekt belirlenir. Bu teknikte kumaş katının dikiş iğnesinin geçebileceği ve ipliğin işleyebileceği kalınlıkta olabilmesi dikkat edilmesi gereken en önemli hususlardan birisidir. Aksi takdirde istenilen sonuca ulaşılamamakta ve kumaş zedelenebilmektedir. Yüzey üzerine çizilerek aktarılan desenin tüm dikiş işlemi sona erdiğinde, dikişler büzülerek uçları tek tek düğümlenir ve kumaş boyaya yatırılır. Boyama ve durulama sonunda dikişler sökülür ve desen ortaya çıkarılır.

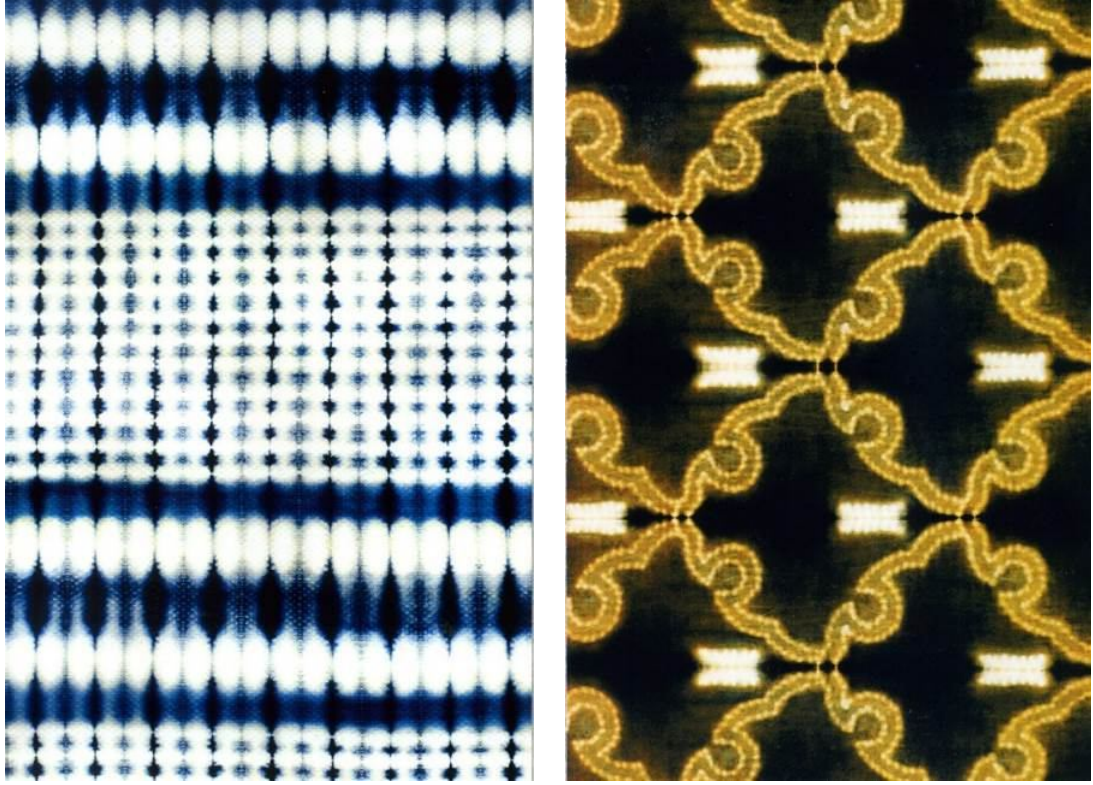


Şekil 3.112: Katano Shibori'den adapte edilen pilili ve dikişli shibori

Kaynak: Wada, Rice and Barton (2011). *Shibori-The Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing*, New York: Kodansha USA Yayıncılık. s.114

Pilileme ve dikmeye dayalı bu Shibori tekniği doğal boyalar ve indigo boyalarla uygulanmış Katano'dan etkilenerek geliştirilmiştir. Motohiko Katano (1889-1975), Arimatsu -Narumi'de 1957 yılından ölümüne kadar geliştirdiği yüksek ruhlu sanatının tüm güzelliklerini yansıttığı kendi tekniği olan "Katano Shibori" ile tanınmıştır. Geliştirdiği bu özel teknikte değişken renkler, beyaz çizgiler ve yumuşak püskürtülmüş ara renklendirmeler, kumaşın benzer yerlerinde yüzey boyunca tekrar

eden bir tasarımdan oluşur. (Şekil 3.113) Günümüzde eserleri çağdaş Shibori sanatı üzerinde silinmez bir izler bırakmakta ve onun mirası kızı Kaori Katano tarafından devam ettirilmektedir. Ünlü lif sanatçısı Hiroyuki Shindo ve Shioko Fukumoto da çalışmalarında büyük ölçüde Katano'dan esinlenmişlerdir.



Şekil 3.113: Katano Shibori örnekleri

Kaynak: <http://shibori.org/traditions/motohiko-katano/#jp-carousel-1540>

3.2.4. Pole-Wrapping (boruya sarma)

Bu metodun avantajlı yönü, kumaşın tamamının, boyama işleminden sonra deseni ortaya çıkaracak şekilde sökülerek (kumaşın ipini çekerek) kaldırılabilen bir dizi süreğen bir şekilde eklenen ilmik ile bağlanabilmesidir.

3.2.4.1. Arashi Shibori

Japonya kökenli Arashi Shibori için aynı zamanda “storm” (fırtına) ismi de kullanılmaktadır. Bu teknikte kumaş bir boru etrafında diyagonal bir şekilde sarılmaktadır. Uygulama sonunda fırtına etkisiyle oluşmuş yüzey görüntüsünü andıran pilili görüntülü kumaş tasarımı elde edilmektedir.

Borunun üzerine sarılan kumaş oldukça sıkı bir biçimde itilerek sıkıştırılır; lastik ya da iplikle sabitlenir. Kumaş üzerine fırçayla gelişigüzel şekilde değişik renklerde boya sürülür. Sürülen renk sayısının fazla olması değişik renk geçişlerinin ortaya çıkmasını sağlayacaktır. (Şekil 3.114, Şekil 3.115 ve Şekil 3.116)



Şekil 3.114: İşlem 1. Boyanacak kumaş parçası kullanılacak borunun çapı ölçüsünde katlanır (dikiş payı ilave edilir). Açık kenarlarından 1cm el dikişi ile dikilir. İşlem 2. Kenarları dikilen kumaş boruya giydirilir. İşlem 3. Boruya geçirilen kumaş eşit aralıklarla boru üzerinde büzdürülür. Büzdürme sonu ve başına kaymayı engellemesi için kalın lastik geçirilir. *Arashi Shibori*

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



Şekil 3.115: İşlem 4. Kullanılacak her renk için ayrı boya ve fırça hazırlanır. Fırça yardımı ile boyama işlemi tamamlanır. Boyama işleminden sonra boyanın tamamen kuruması sağlanır. İşlem 5. Kuruyan çalışma alüminyum folyo ile tüm çevresi ve üst kısmını kapatacak şekilde sarılır. İçi su kaynayan tencerede buharda 30 dakika bekletilir ve soğumaya bırakılır. *Arashi Shibori*

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



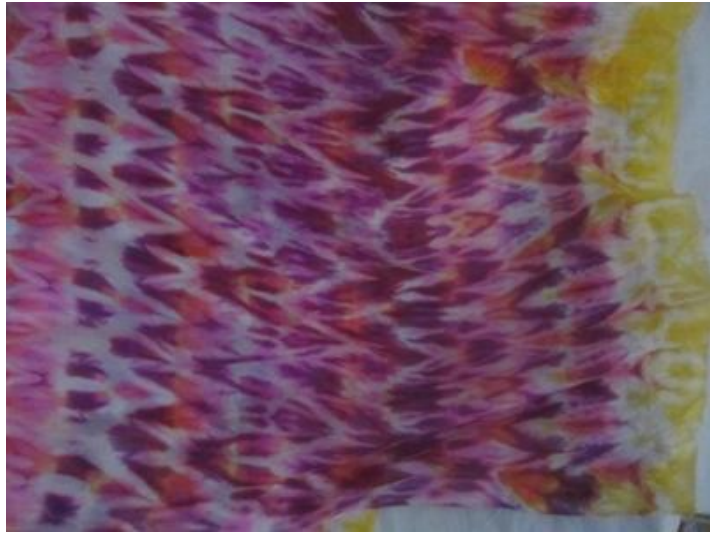
Şekil 3.116: İşlem 6. Kurutma işleminden sonra kumaş borudan sökülür ve açılır. *Arashi Shibori*

Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



Şekil 3.117: *Arashi Shibori* uygulamasında kumaşın makine ile sarılması

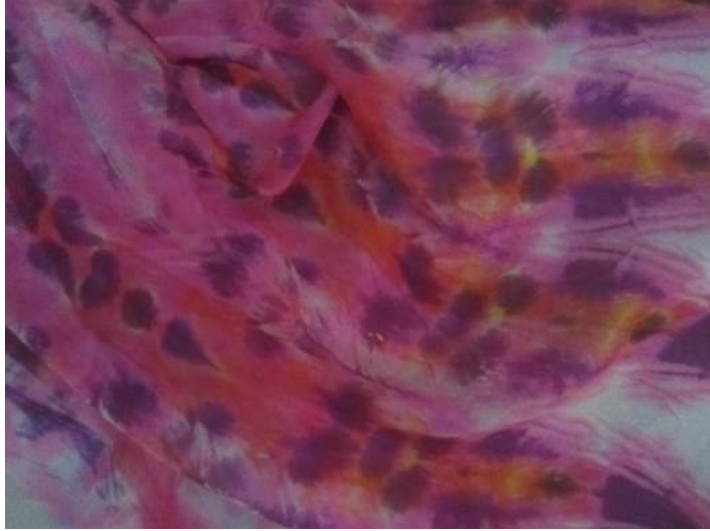
Kaynak: <http://shibori.org/traditions/techniques/>



Şekil 3.118: Kumaşı burkma ve boruya sarma yöntemi ile gerçekleştirilen *Arashi Shibori* örneği

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları

Arashi Shibori tekniğinde temel işleyiş kumaşın bir boru etrafına sarılması olsa da, farklı varyasyon ve uygulamalarla çeşitli tasarımlar yaratılabilmektedir. Örneğin silindir borunun etrafına kumaş sarılması, ip ile sıkıştırılması, kumaşa kıvrım verilerek sıkıştırılması, boyama veya kumaş boyutlarının değiştirilmesi ile farklı tasarımlar elde edilmektedir. (Şekil 3.118) Ayrıca farklı çapta seçilen silindir yada yüzeylere sahip borularla da ilginç tasarımlar yapılabilme imkanı yaratılabilmektedir. Boyanın miktarının ve renk çeşitlerinin de artırılması ve karıştırılması ile de ilginç geçişler elde edilebilmektedir. (Şekil 3.119)



Şekil 3.119: Kumaşı katlama ve boru etrafına sarma ile gerçekleştirilen *Arashi Shibori* örneği

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu Shibori alt yapı çalışmaları



Şekil 3.120: Ana Lisa Hedstrom'un daha önce denenmemiş çeşitli borular üzerinde uyguladığı *Arashi Shibori* örnekleri

Kaynak: Hedstrom, A.L. (2011). Arashi Shibori, Language of Stripes 8th International Shibori Sempozyumu- Demonstration. <http://shibori.org/events/iss/>



Şekil 3.121: Hellen Bolland, “Dragon Tail”, Arashi Shibori-90 x 180cm

Kaynak: Cole, D. (2007). *Textile Now*, London: Laurance King Yayınları, s.155

3.2.5. Mix (Karışık) Shibori Teknikleri

Geleneksel yada günümüzde yapılan Shibori uygulamalarında aynı yüzey üzerinde iki yada üç farklı Shibori tekniğini içeren, çok çarpıcı ve estetik değeri yüksek tasarımları görebilmekteyiz. Bu çalışmalar bazen aynı yüzey içinde birbiriyle iç içe geçebildiği gibi, ayrı parçalar üzerine uygulanarak, patchwork etkisi ile de bir araya gelerek görsel bir bütünlük yakanabilmektedir.



Şekil 3.122: İndigo boyamalı çeşitli bağlama ve dikiş teknikli Shibori örnekleri ile yapılan yüzey tasarımı-Çin

Kaynak: Gunner, J. (2007). *Shibori for Textile Artists*, New York, USA: Kondasha America Yayınları.s.50



Şekil 3.123: Dikişli ve bağlamalı shibori kimono

Kaynak: <http://www.ingahunter.com.au/textiles/textiles-gallery/five-robos-indigo-shibori/view>



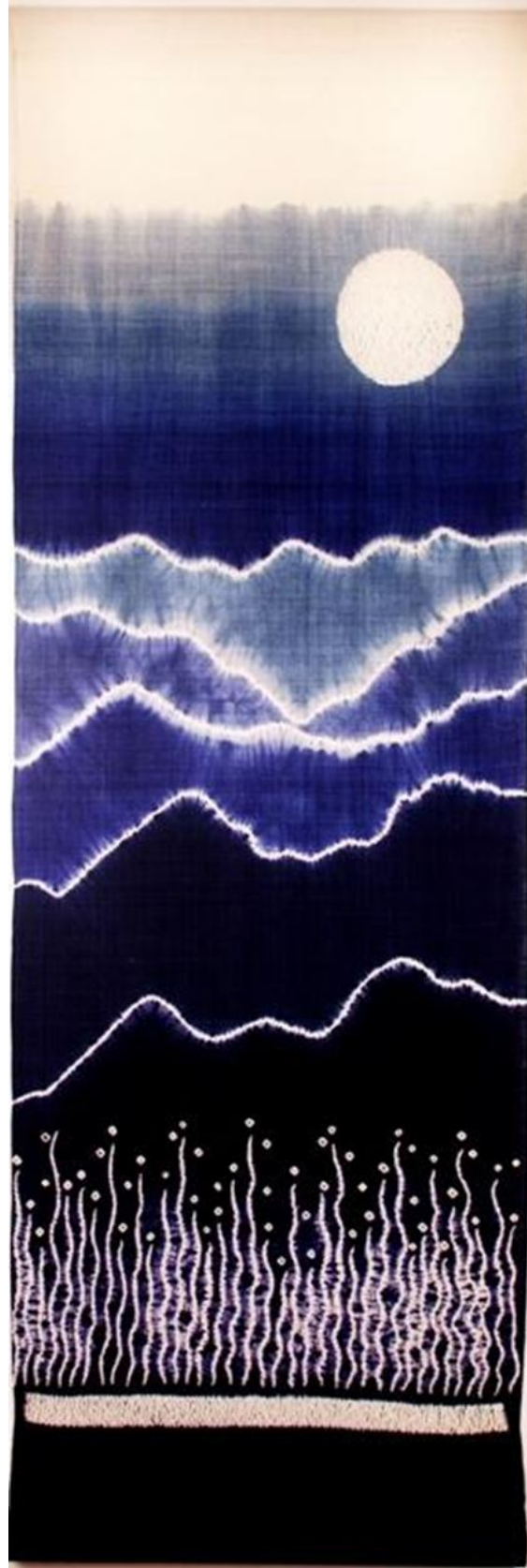
Şekil 3.124: Yokobiko Konoko ve Ori-nui Shibori çalışmalarının birarada kullanıldığı Kimono-
Marubeni Corporation

Kaynak: ITO, S. (2011). *The Kimono History & Style*, Tokyo: Pie International Yayıncılık, s.106



Şekil 3.125: Çeşitli shibori teknikleri, ikat ve baskılı kumaşlarla yapılan Kimono tasarımları-
Yoichi Sasaoka Koleksiyonu

Kaynak: ITO, S. (2011). *The Kimono History & Style*, Tokyo: Pie International Yayıncılık, s.106



Şekil 3.126: Monoleena Banerjee'nin indigo boya ve çeşitli shibori teknikleri ile yaptığı resimsel bir çalışma

Kaynak: Leventon, M. (2005). *Art Wear Fashion and Anti-Fashion*, London: Thames & Hudson, s.126

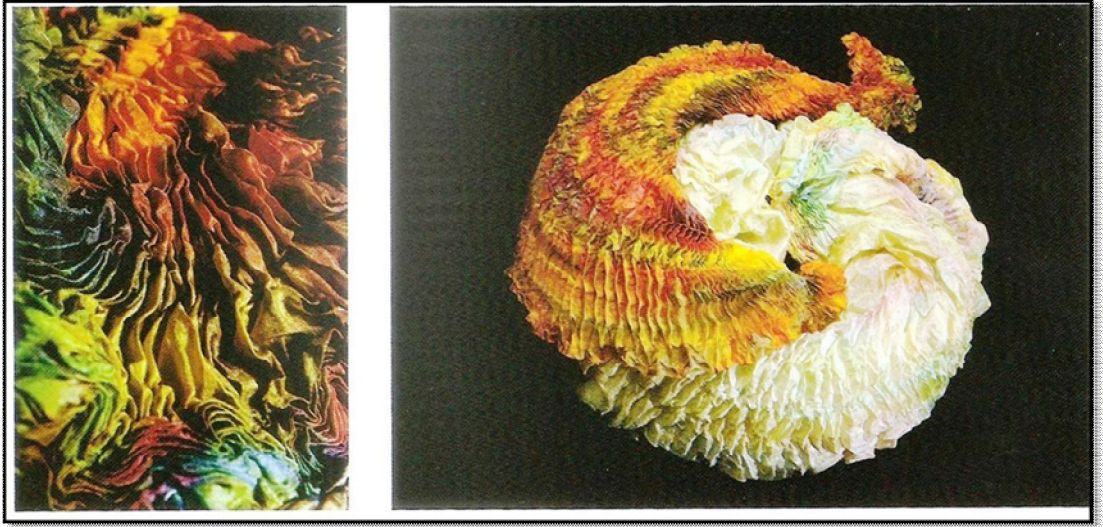
3.3. Lif Sanatı İçinde Modern Shibori Uygulamaları ve Sanatçıları

Zaman içinde el sanatları, resim, heykel, mimari gibi güzel sanatların bir çok alanlarıyla etkileşime giren tekstiller “lif sanatı” yada “serbest tekstil” adını verdiğimiz sanat alanını oluşturmuştur. Sanat ve tasarım tabanlı olan bu çalışmalar günümüzde teknolojik gelişmelere paralel olarak farklı materyal ve tekniklerle de gerçekleştirilerek serbest tekstil olarak da adlandırılmaktadır.

Bugün uluslararası bir terim olan lif sanatı (fiber art), doku yapısındaki karışık malzeme kullanımını ifade etmektedir. Yüzey düzenleme ve dokuma, tekstil sanatlarındaki iki temel alanı oluşturur. Bu işlemlerin tek bir aktivite olarak birleştirip uygulanması otuz yıl önce yadırganmaktaydı. Ancak dokunmamış yüzeye boya veya tutkal gibi yabancı malzeme kullanımı ile müdahale edilmesi adeta bir tabu iken, bugün tekstil alanında tasarımların birden fazla karışımdan oluşumuna doğal bakılmaktadır. (Özay, 2001:47)

1990 yıllardan itibaren, bağlı kumaş boyama gibi elektronik jakarlı dokuma, ısı ayarı, buğulaması, kimyasal tedavi ve yenilikçi lif uygulamaları gibi modern teknoloji içeren tarafından ileri sürülmüştür. zengin renk gelişimi ve kumaş üç boyutluluk karmaşık görsel efektler verir. Nitekim, Shibori giderek yüksek moda ve giyilebilir sanat gelişiminde eşsiz bir kumaş tasarım tekniği haline gelmiştir. (Wada, 2002:11)

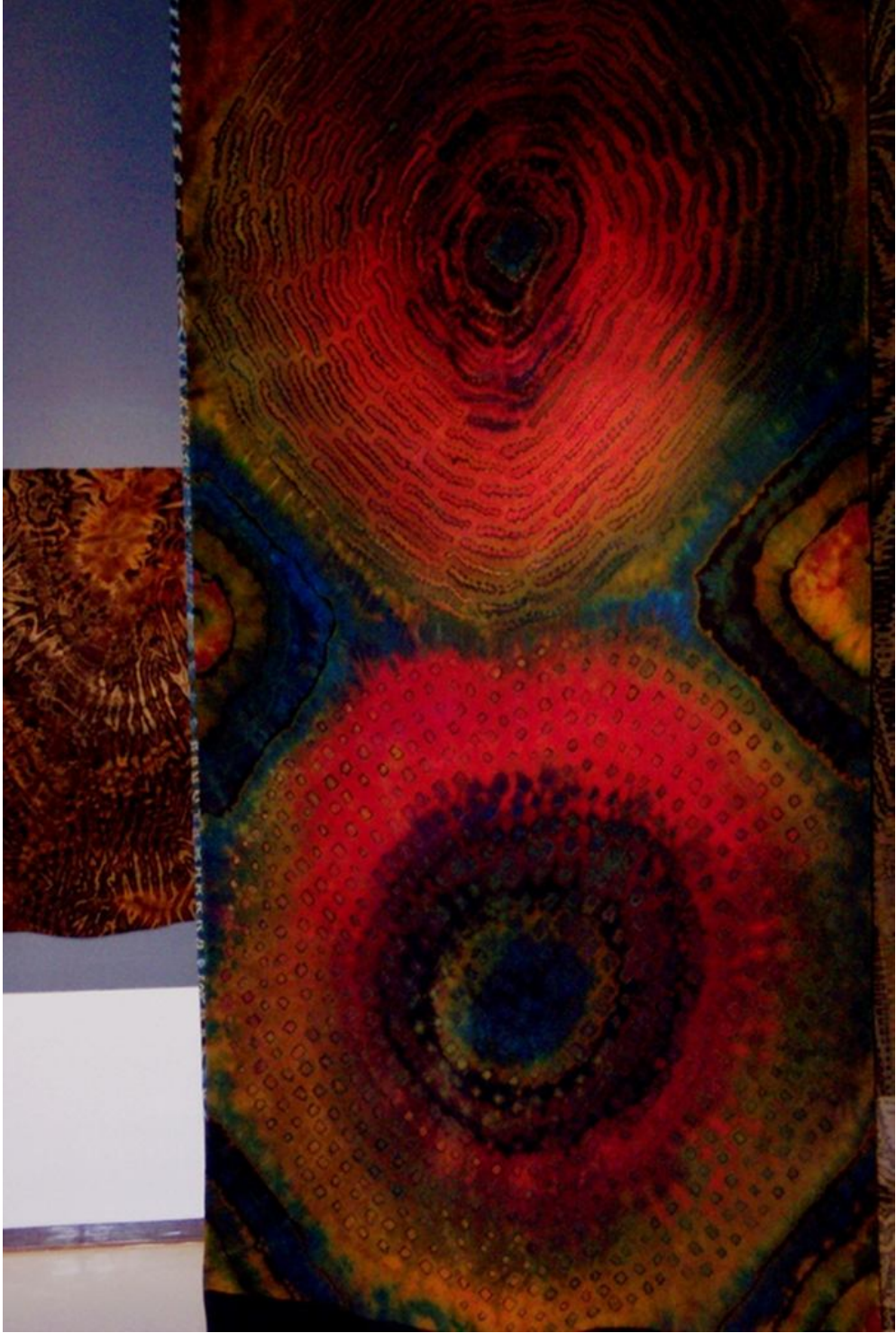
Aşağıdaki örnekleri verilen çağdaş Shibori tasarım çalışmaları lif sanatı olarak değerlendirilmektedir. Sanatsal değeri yüksek olan ve özellikle lif tasarımı sanatçılarının çok tercih ettiği bu çalışmalardaki teknik, renk, şekil ve ifadesel bütünlük oldukça dikkat çekicidir.



Şekil 3.127: *Mercan*, Füsun Özpulat (2006). Shibori-Reaktif ve asit boyama, ipek, 10 x 10cm



Şekil 3.128: *Red Craters*, Marjolen Dallinga (2009). Merinos Yünü, el boyaması, ıslak keçe-
65 x 60 x 3cm



Şekil 3.129: Carter Smith tasarımı (2007). Fuller Craft Museum, MA

Kaynak: http://shibori.com/exhibits_15499.html



Şekil 3.130: Hiroshi Murase, Shibori tasarımı



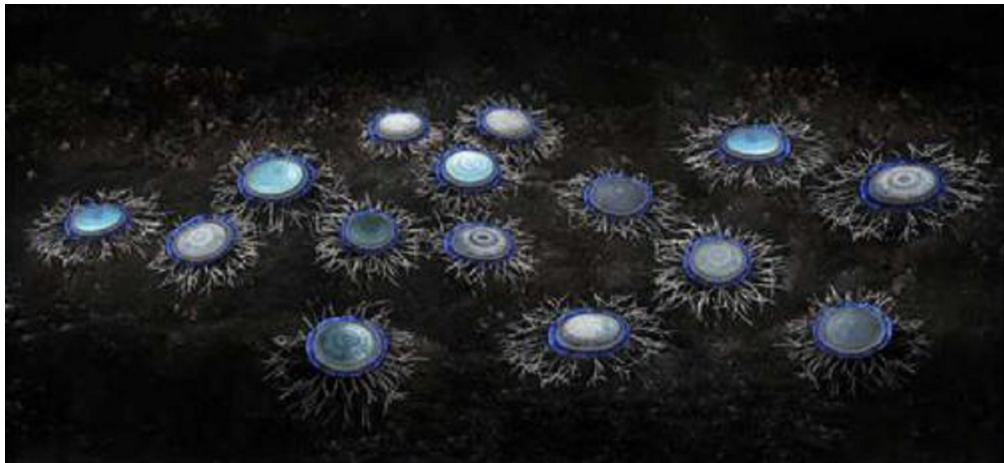
Şekil 3.131: *Rusted Love*, Mustafa KULA

Kaynak: 8. International Shibori Symposium an Exhibitions Kataloğu (2011). New Beat: International Student Concours, Hong Kong, s.374



Şekil 3.132: *Tendrils Wrap*, Jenne Giles

Kaynak: 8. International Shibori Symposium an Exhibitions Kataloğu (2011). Animal Fibers: Art Informs Shibori. Hong Kong, s.361



Şekil 3.133: Ren, Guanghui & Tao Xiaoming

Kaynak: 8. International Shibori Symposium an Exhibitions Kataloğu (2011). Energy Nexus: Fiber Art, Hong Kong, s.366



Şekil 3.134: *Earth gold*, *Gloria Wong*

Kaynak: 8. International Shibori Symposium an Exhibitions Kataloğu (2011). Energy Nexus: Fiber Art, Hong Kong, s.366



Şekil 3.135: *Dragonfruit*, *Ligon, Elisa*

Kaynak: 8. International Shibori Symposium an Exhibitions Kataloğu (2011). Energy Nexus: Fiber Art, Hong Kong, s.367



Şekil 3.136: *Fan West*, Ana Lisa Hedstrom-1979-Arashi Shibori-ipek

Kaynak: Leventon, M. (2005). *Art Wear Fashion and Anti-Fashion*, London: Thames & Hudson, s.8



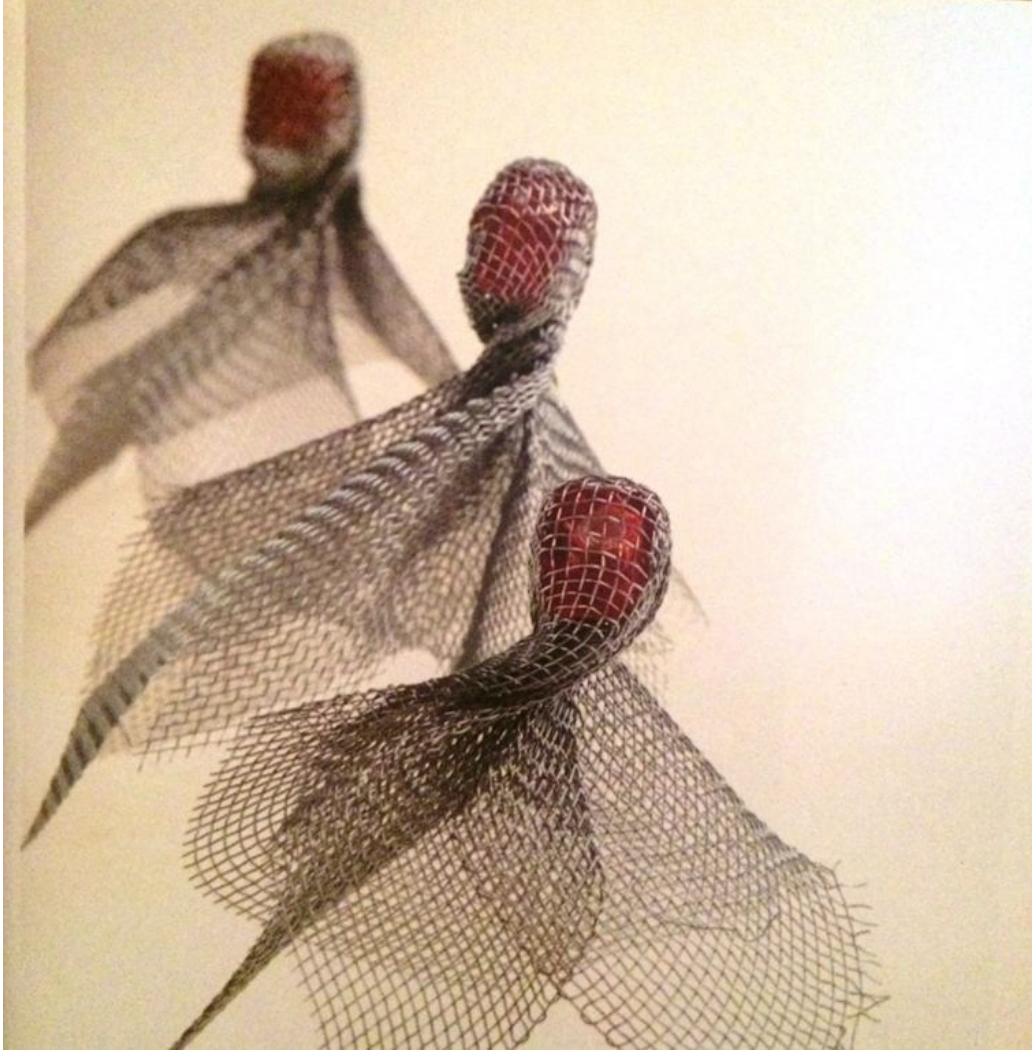
Şekil 3.137: *Sweltering Sky*, Judith Content (1992) Tai ipeği üzerine Shibori, yorganlama ve applike

Kaynak: Leventon, M. (2005). *Art Wear Fashion and Anti-Fashion*, London: Thames & Hudson, s.11



Şekil 3.138: Hwa Park, J. Yünlü örgü kumaş üzerine bağlama ve dikişli shibori çalışmaları

Kaynak: Leventon, M. (2005). *Art Wear Fashion and Anti-Fashion*, London: Thames & Hudson, s.126



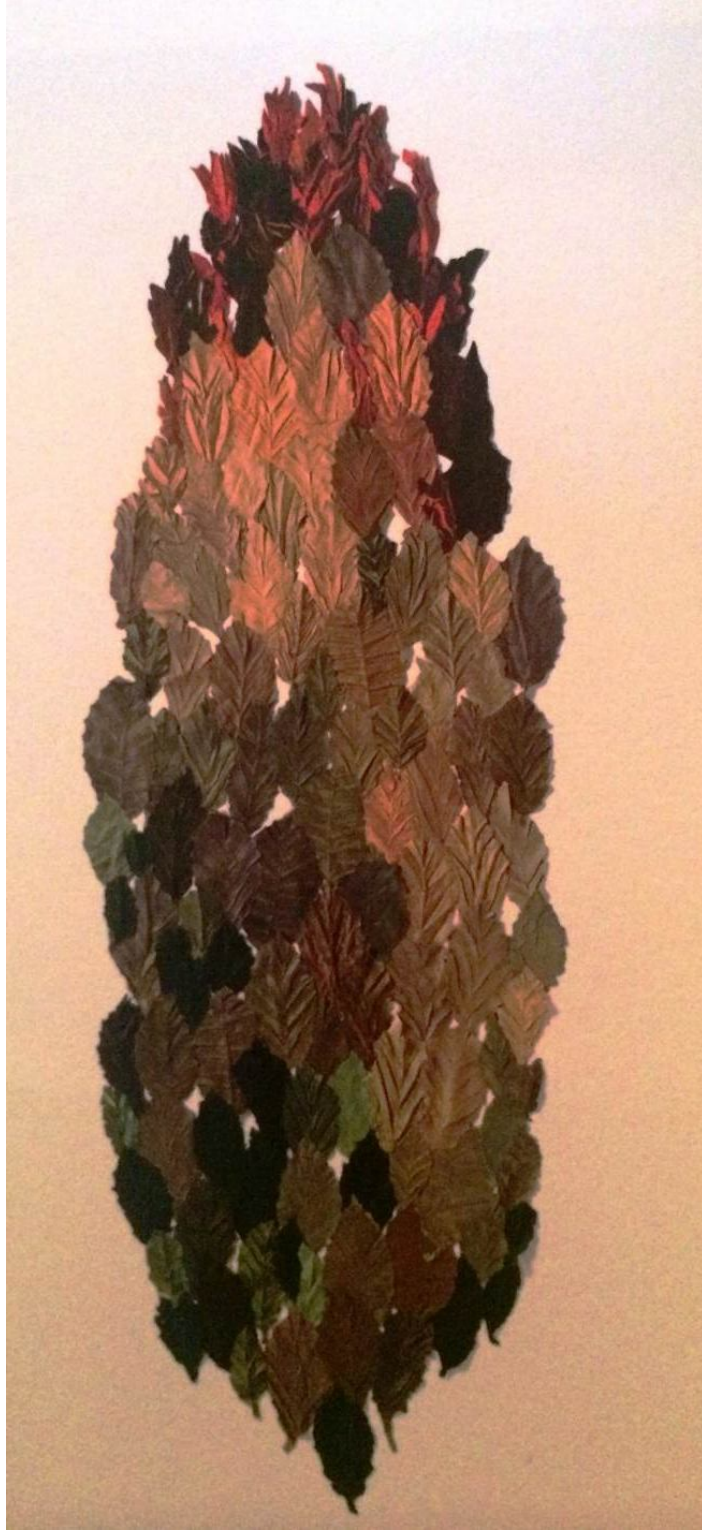
Şekil 3.139: Silke Bosbach-Metal malzemelerle modern shibori çalışması

Kaynak: Bosbach, S. (2013). *Modern Shibori*, London: A & C Black



Şekil 3.140: *My Father's Tears*, Elsa Chartin-pamuklu kumaş-İtajime shibori

Kaynak: 9. International Shibori Symposium an Exhibitions (2014) Hangzhou-Çin-Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 3.141: *SODS*, Ana Lisa Hedstrom, sentetik keçe ve geri dönüşümlü plastik şişe, boyama ve dikişle birleştirme

Kaynak: 9. International Shibori Symposium an Exhibitions Kataloğu (2014). “Resist Dye on Silk Road-Shibori, Clamp resist and İkat”, Hangzhou-Çin, s.98



Şekil 3.142: *Teguma Mandala*, **Murase Hiroshi**, Pamuk kumaş, Tegume Shibori

Kaynak: 9. International Shibori Symposium an Exhibitions Kataloğu (2014) “Resist Dye on Silk Road-Shibori, Clamp resist and İkat”, Hangzhou-Çin, s.116



Şekil 3.143: *Ma and Layered Repeat, Repeat*, **Lesley Nishigawara**, ipek ip ve ipek organze, katlamalı, dikişli shibori ve heat set

Kaynak: 9. International Shibori Symposium an Exhibitions Kataloğu (2014) “Resist Dye on Silk Road-Shibori, Clamp resist and İkat”, Hangzhou-Çin, s.117

3.4. Giyilebilir Sanat (Wearable Art) İçinde Modern Shibori Uygulamaları



Şekil 3.144: İssey Miyake, Kısmen kırıştırılmış ve boyanmış-Polyester. 1993/94 Sonbahar-Kış Koleksiyonu-Fotoğraf: Tetsuo Yuasa

Kaynak: Wada, Y.I. (2002). *Memory on Cloth-Shibori Now*, Japan: Kodansha INT Yayıncılık, s.78



Şekil 3.145: *Pleats (Pilili)*, İssey Miyake

Kaynak: Edgü, F. (1988). İssey Miyake “Making Things” *P Sanat, Kültür ve Antika Dergisi*, 12.sayı, s.43



Şekil 3.146: *Pleats Please*, İsey Miyake

Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/313211349061735573/>



Şekil 3.147: Angelina DeAntonis, *Apron Dress and Jaguar Coat*

Kaynak: 8. International Shibori Symposium an Exhibitions Kataloğu (2011). Wearable Art: Draped, Shaped, Flow and Shadow, Hong Kong, s.365



Şekil 3.148: Jiang, Kinor & Xu, Rui, *Floated Ichthyolite*

Kaynak: 8. International Shibori Symposium an Exhibitions Kataloğu (2011). Energy Nexus: Wearable Art, Hong Kong, s.370



Şekil 3.149: *Brun*, Katherine Soucie

Kaynak: 8. International Shibori Symposium an Exhibitions Kataloğu (2011). Energy Nexus: Wearable Art, Hong Kong, s.369



Şekil 3.150: Sarah Pearson Cooke-İtajime Shibori indigo boyama kravatlar

Kaynak: Cole, D. (2008). *Textile Now*, London: Laurance King Yayınları, s.90



Şekil 3.151: *Africa Notions*, Barbara Rogers, İpek jorjet ve kanguru derisi üzerine shibori boyama

Kaynak: Leventon, M. (2005). *Art Wear Fashion and Anti-Fashion*, London: Thames & Hudson, s.121



Şekil 3.152: *Eccentric*, Suhandan Özay Demirkan, 2012-Fantazi Shibori Ayakkabı Koleksiyonu

Kaynak: <http://www.virtualshoemuseum.com/suhandan-ozay-demirkan>



Şekil 3.153: *in Blues*, Suhandan Özay Demirkan, (2012) Fantazi Shibori Ayakkabı Koleksiyonu

Kaynak: <http://www.virtualshoemuseum.com/suhandan-ozay-demirkan>



Şekil 3.154: Yoshiko I.Wada, Shiborili giysi tasarım alışmaları

Kaynak: <http://shibori.org/members/yoshikoiwada/#jp-carousel-1313>



Şekil 3.155: *Coco-Cola Kimono*, Yoshiko I. Wada

Kaynak: <http://shibori.org/members/yoshikoiwada/#jp-carousel-1312>



Şekil 3.156: *The Luminous Bardo*, Patrica Black, İpek-itajime shibori-Avustralya

Kaynak: Leventon, M. (2005). *Art Wear Fashion and Anti-Fashion*, London: Thames & Hudson, s.123



Şekil 3.157: *Derams & Realities*, **Esin Sarıoğlu**, ipek-shibori

Kaynak: *Resist Dye on the Silk Road, Shibori, Clamp Resist and Ikat.* (2014) Hangzhou-Çin: 9th International Shibori Sempozyumu Sergi Kataloğu, s.127



Şekil 3.158: Esin Sarıoğlu, Shibori Bağlama-ipek tizerine pigment boya



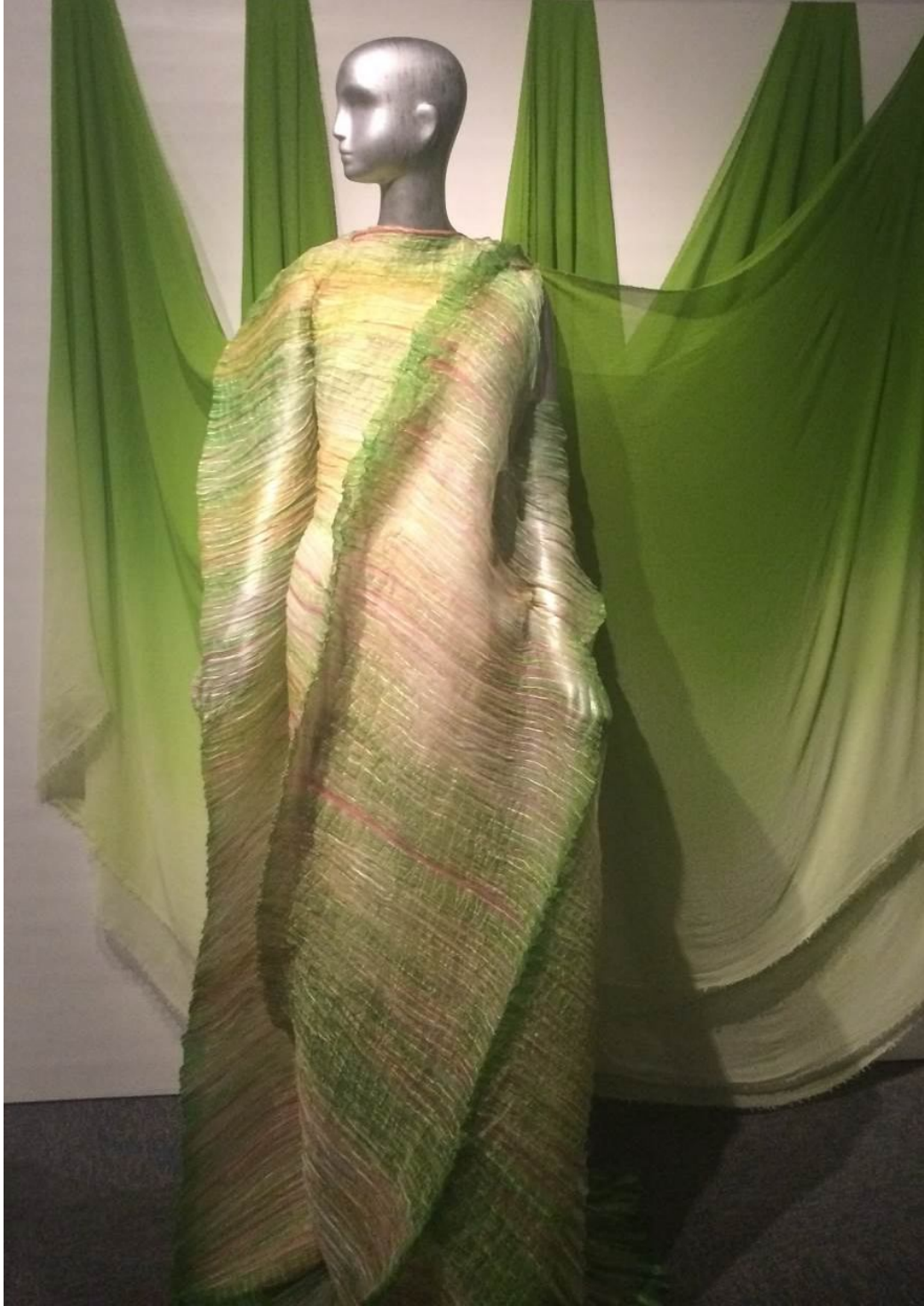
Şekil 3.159: Charter Smith, Arashi Shibori tekniği ile yaptığı Giyilebilir Sanat (Weareble Art) çalışması

Kaynak: 8. International Shibori Symposium an Exhibitions Kataloğu (2011). Energy Nexus: Fiber Art, Hong Kong, s.367



Şekil 3.160: Charter Smith, Arashi Shibori tekniği ile yaptığı Giyilebilir Sanat (Weareble Art) alışması

Kaynak: 8. International Shibori Symposium an Exhibitions Kataloğu (2011). Energy Nexus: Fiber Art, Hong Kong, s.367



Şekil 3.161: *Breath of Spring*, Ysabel de Maisonneuve, ipek organze ve ipek krep kumaş, shibori ile gölgeleme

Kaynak: 9. International Shibori Symposium and Exhibitions (2014). Hangzhou-Çin-Ayşe Fıçıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 3.162: *Circles*, **Barbara Rogers**, İpek saten ve ipek organze üzerine Mokume, şekilli resist ve azoic boya ve boya transferi

Kaynak: 9. International Shibori Symposium an Exhibitions Kataloğu (2014). “Resist Dye on Silk Road-Shibori, Clamp resist and İkat”, Hangzhou-Çin, s.125



Şekil 3.163: *İnternal&External*, Ayşe Fıçıcıoğlu, Pamuklu kumaş, Ori-Nui Shibori

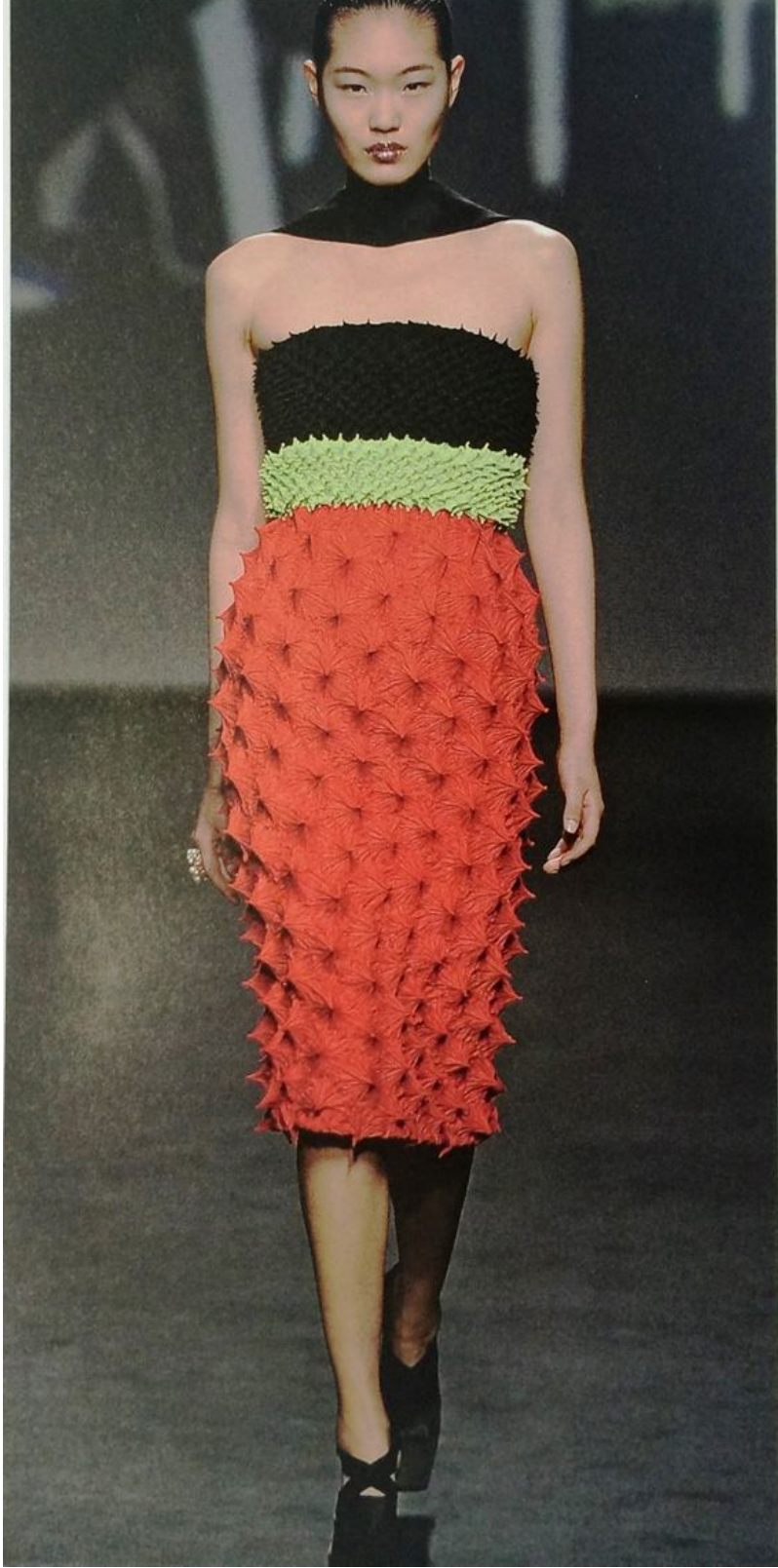
Kaynak: *Resist Dye on the Silk Road, Shibori, Clamp Resist and Ikat.* (2014). Hangzhou-Çin: 9th International Shibori Sempozyumu Sergi Kataloğu, s.92



Şekil 3.164: *Anadolu Ateşi*, Ayşe Fıçıcıoğlu, İpek kumaş, doğal yün boyası, Kumo Shibori

Kaynak: XX. Uluslararası Türk Kültürü Sempozyumu ve Türk Sanatları Karma Sergisi-(2015).
Makedonya-Üsküp, Halk Kültürü ve Araştırmaları Kurumu

3.5. Günümüz Moda Anlayışı İçinde Modern Shibori Uygulamaları



şekil 3.165: Cristian Dior, Shiborili etek ve straplez

Kaynak: Textile View Magazine, 103.sayı



Şekil 3.166: Şifon kumaş üzerine shibori formu giysi tasarımları

Kaynak: <http://stylemag.in/2014/03/14/dictating-fashion-sailex-showcased-an-utterly-feminine-and-beautifully-crafted-collection-at-lakme-fashion-week-summerresort-2014/>



Şekil 3.167: Anca Belbe's, "Insectarium" koleksiyonundan shibori tekniği uygulanmış giysi örneği

Kaynak: <http://fashion-salad.com/fashion-trends/gala-uad-fashion-design-2013/>



Şekil 3.168: Michael Kors, 2014 İlkbahar-Yaz koleksiyonundan shibori tekniği uygulanmış giysi tasarımı

Kaynak: Milano - Ayşe Fıçıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 3.169: Michael Kors, 2014 İlkbahar-Yaz koleksiyonundan shibori tekniği uygulanmış giysi tasarımı

Kaynak: Milano (2014), Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 3.170: Ori-Nui shibori uygulamalı indigo blu-jean, Fulya Beymen mağazası

Kaynak: İstanbul (2014) Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Şekil 3.171: Tommy Hilfiger 2015 Yaz kreasyonundan shibori görünlü t-shirt tasarımı

Kaynak: İstanbul (2015) Ayşe Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü

4. TOKAT YAZMACILIĞI VE SHİBORİ SENTEZİ İLE ÇAĞDAŞ UYGULAMA ÖRNEKLERİ

Tokat Yazmacılığı ve Shibori Sentezi ile Çağdaş Uygulamalar konulu tez çalışmasında öncelikle hem Tokat Yazmacılık teknikleri, hem de Shibori teknikleri, daha sonra her iki tekniğin sentezi uygulamalı olarak yapılacaktır. Bu çalışma kumaşı boyama ile desenlendirmeye dayalı iki farklı geleneksel el sanatı alanını birleştirerek, dūřünsel, deneyimsel, zaman zaman çözümsel ve yaratıcı bir süreç ile çağdaş, özgün çalışmalar içermektedir. Lif sanatı yada giyilebilir sanat anlamında ele alınan bu süreçte, giysi ve yüzey tasarım çalışmaları yer alacaktır.

“Tek defaya mahsus”, “tekrarlanamayan” bu çalışmalarda, yazmacılık sanatı üzerine shibori teknikleri, zaman zaman shibori teknikleri üzerine yazmacılık uygulaması, kimi zamanda birlikte yürütölen deneysel çalışmalara ait örnekler yer alacaktır.

4.1. Yazmacılık Uygulamaları



Şekil 3.172: Geleneksel motiflerle kireç baskı yüzeyle yapılan giysi tasarımı, Pamuk saten kumaş

Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu çalışması ve fotoğraf albümü (2009). Fotoğraf çekimleri tarihi Gazioğlu Yazmacılar Hanında yapılmıştır.



Şekil 3.173: Geleneksel motiflerle karakalem baskı ile giysi tasarımı, Ayancık keteni

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu çalışması ve fotoğraf albümü (2009). Fotoğraf çekimleri tarihi Gazioğlu Yazmacılar Hanında yapılmıştır.



Şekil 3.174: Batık -yazma yüzeyle yapılan giysi tasarımı, Pamuk saten kumaş

Kaynak: Hüseyin Er yüzey kompozisyonu, Ayşe Fıçıcıoğlu çalışması ve fotoğraf albümü (2009).
Fotoğraf çekimleri tarihi Gazioğlu Yazmacılar Hanında yapılmıştır.



Şekil 3.175: Batik yüzeyle yapılan giysi tasarımı, Pamuk saten kumaş

Kaynak: Hüseyin Er yüzey kompozisyonu, Ayşe Fıçıcıoğlu çalışması ve fotoğraf albümü (2009).
Fotoğraf çekimleri tarihi Gazioğlu Yazmacılar Hanında yapılmıştır.



Şekil 3.176: Batik-yazma yüzeylerle yapılan giysi tasarımı, Pamuk saten kumaş

Kaynak: Hüseyin Er yüzey kompozisyonu, Ayşe Fıçıoğlu çalışması ve fotoğraf albümü (2009).
Fotoğraf çekimleri tarihi Gazioğlu Yazmacılar Hanında yapılmıştır.



Şekil 3.177: Batik-yazma yüzeyle yapılan giysi tasarımı, Pamuklu kumaş

Kaynak: Hüseyin Er yüzey kompozisyonu, Ayşe Fıçıcıoğlu çalışması ve fotoğraf albümü (2009).
Fotoğraf çekimleri tarihi Gazioğlu Yazmacılar Hanında yapılmıştır.



Şekil 3.178: Geleneksel motiflerle, kireç baskı tekniği ile basılan yüzeyler kullanılarak yapılan giysi tasarımı, Pamuk saten kumaş

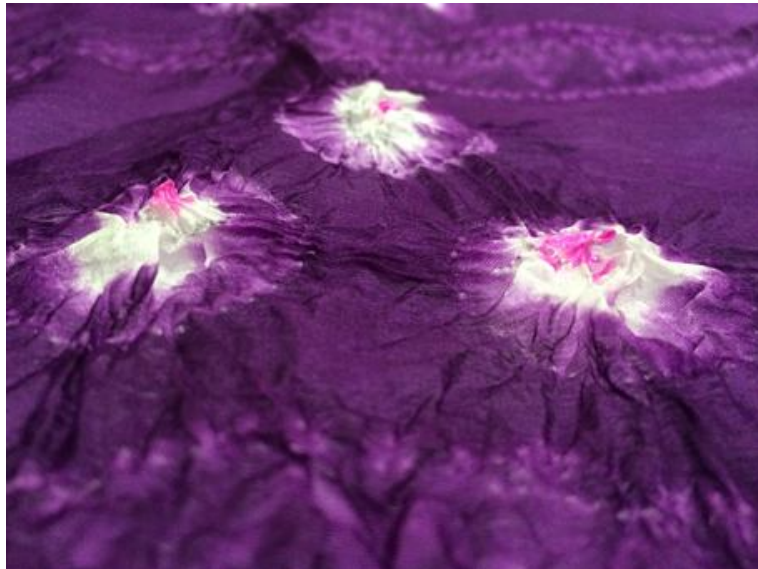
Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu çalışması ve fotoğraf albümü (2009). Fotoğraf çekimleri tarihi Gazioğlu Yazmacılar Hanında yapılmıştır.

4.2. Shibori Uygulamaları



Şekil 3.179: Ori-Nui ve katlamalı (pleating) shibori ile yapılan yüzey tasarımı

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu alışması (2013)



Şekil 3.180: *Çintemani*, Ayşe Fıçıoğlu, İpek kumaş, Tsujigahana Shibori

Kaynak: Uluslararası Kùltür, Sanat, Folklor Kongresi/Sanat Etkinlikleri (2015). Rusya



Şekil 3.181: Ori-Nui shibori ile yapılan giysi tasarımı ve detayı

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu alışması (2013)



Şekil 3.182: İtajime Shibori (Katlama ve Kalıplama) ve Binding Shibori (bağlama) ile yapılan şal tasarımı

Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu çalışması (2013)



Şekil 3.183: Shibori teknikleri denemeleri

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu çalışması (2013)



Şekil 3.184: Shibori teknikleri denemeleri

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu çalışması (2012)

4.3.1. Proje 1

Doğanın olağanüstü devingenliği içinde bize sunduğu renk, doku ve formlar sanatsal yaratımın başlangıç evresine tüm algıları ona yönlendirdi. İçindeki çeşitlilik ve hareketlilikle duyularımıza işlediği görsel şölen tasarım sürecinde kendini ifade etme imkanı buldu. Görselliğimizi etkileyen bu süreç aynı zamanda arzuları, düşleri ve romantic idealleride harekete geçirerek tasarım sürecinde kendini ifade etme imkanı buldu.

Proje Adı : “Kelebeğin Son Arzusu”

Teknik : Ori-Nui Shibori, Kumo Shibori

Malzeme : İpek kumaş, pigment boya



Şekil 3.185: “Kelebeğin son arzusu” detay fotoğrafı

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu çalışması (2014)

“Kelebeğin son arzusu”



4.3.2. Proje 2

Baskının net etkisi, shiborinin aydınlık ve karanlık arasındaki kontrastı üzerinden yumuşak ve dağınık olarak hissedilmekte. Bu ışık-gölge aynı zamanda *karmaşada dinginlik* etkisi yaratmaktadır.

Proje Adı : Karmaşada Dinginlik-1

Teknik : Yazmacılık Tekniği (tahta baskı), Ori-Nui Shibori, Kumo Shibori ve Tsujigahana Shibori ve Yorganlama Teknikleri

Malzeme : Pamuklu kumaş, pigment boya

Ölçüler : 90 x 90 cm





Şekil 3.186: “Karmaşada Dinginlik-1” detayları

Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu çalışması (2014)

4.3.3. Proje 3

Baskının net etkisi, shiborinin aydınlık ve karanlık arasındaki kontrastı üzerinden yumuşak ve dağınık olarak hissedilmekte. Bu ışık-gölge oyununun yarattığı *karmaşada dinginlik* etkisi...

Proje Adı : “Karmaşada Dinginlik-2”

Teknik : Yazmacılık Tekniği (tahta baskı) Ori-Nui Shibori, Kumo Shibori ve Tsujigahana Shibori ve Yorganlama Teknikleri

Malzeme : Pamuklu kumaş, pigment boya

Ölçüler : 90 x 54 cm





Şekil 3.187: “Karmaşada Dinginlik-2” detayları

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu çalışması (2014)

4.3.4. Proje 4

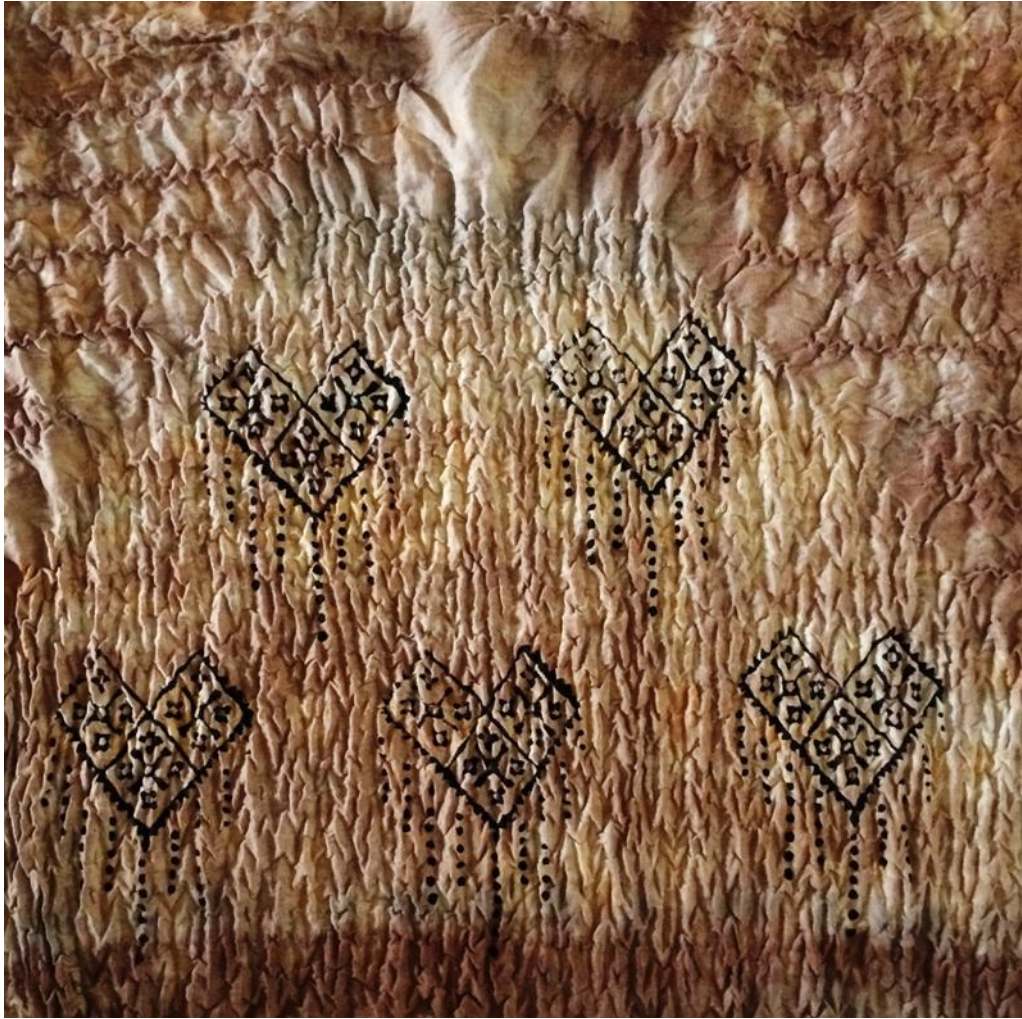
Hacimsel dalgalanmalar ve bu dalgalarla birlikte aynı yüzey içinde bir bütün olma hali. *Birlikte* güzel, *birlikte* güçlü, *birlikte* yaratıcı....

Proje Adı : “Birlikte” (together)

Teknik : Yazmacılık Tekniği (tahta baskı) Ori-Nui Shibori

Malzeme : %100 keten (Ayancık keteni), pigment boya

Ölçüler : 90 x 140 cm



Şekil 3.188: “Birlikte” (together) detayı

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu çalışması (2015)



Şekil 3.189: “Birlikte” (together)

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu çalışması (2015)

4.3.5. Proje 5

Yayılma, toplanma ve ayrılma etkisi ile oluşan form ve tonların fisiltısı;
Angel.....

Proje Adı : “Angel”

Teknik : Yazmacılık Tekniği, Makume ve Ori-Nui ve Binding Shibori

Malzeme : %100 ipek ,%100 keten (Ayancık keteni)

Ölçüler : 42 x 66 cm



Şekil 3.190: “Angel”

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu çalışması (2015)



Şekil 3.191: “Angel” detay

Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu çalışması (2015)



Şekil 3.192: “Angel” detay

Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu çalışması (2015)

4.3.6. Proje 6

Çizgisel ve dairesel formların akış içinde yol aldığı bir *arınma* süreci....

Proje Adı : “Arınma” (purify)

Teknik : Yazmacılık Tekniği, Ori-Nui, Kumo Shibori

Malzeme : %100 ipek kumaş, pigment boya

Ölçüler : 115 x 160 cm



Şekil 3.193: “Arınma” (purify)

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu çalışması (2015)



Şekil 3.194: “Arınma” (purify)

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu alışması (2015)

4.3.7. Proje 7

Geçitlerin, kilitlerin yalnız O'nda şifresi;
İşte, işte o eteğe sarılmadan geçilmez!

Necip Fazıl KISAKÜREK

Proje Adı : “Geçitler” (passageways)
Teknik : Yazmacılık Tekniği, İtajime Shibori,
Malzeme : %100 ipek kumaş, pigment boya
Ölçüler : 115 x 170 cm



Şekil 3.195: “Geçitler” (passageways) detay

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu çalışması (2015)



Şekil 3.196: “Geçitler” (passageways)

Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu alışması (2015)

4.3.8. Proje 8

Sıkışıp kaldığı kabuğunu kıran tohum misali, mucizevi doğumlar ve ölümler.
Yaşam döngüsü-*Döngü*- Sonsuza dek sürüp gidecek...

Proje Adı : “Döngü” (loop)

Teknik : Yazmacılık Tekniği, Arashi Shibori

Malzeme : %100 ipek kumaş, pigment boya

Ölçüler : 170 x 145 cm



Şekil 3.197: “Döngü” (loop) detay

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu çalışması (2015)



Şekil 3.198: “Döngü” (loop)

Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu çalışması (2015)

4.3.9. Proje 9

Aynı ölçülerde farklı yüzeylerde kendini ifade eden Shibori ve baskının *gölgeleriyle* buluşması; Ben – Sen = Biz.....

Proje Adı : “Gölgelerden ”

Teknik : Yazmacılık Tekniği, İtajime Shibori

Malzeme : %100 ipek kumaş, pigment boya

Ölçüler : 80 x 115 cm



Şekil 3.199: “Gölgelerden ”

Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu çalışması (2015)



Şekil 3.200: “Gölgelerden”

Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu alışması (2015)

4.3.10. Proje 10

Renklerle kaynaşan baskının akıcı, süresiz yaşam döngüsü.....

Proje Adı : “Be a Jellyfish”

Teknik : Yazmacılık Tekniği, Ori-Nui, Kumo Shibori

Malzeme : %100 ipek kumaş, pigment boya

Ölçüler : 115 x 160 cm



Şekil 3.201: “Be a Jellyfish” detay

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu çalışması (2015)



Şekil 3.202: “Be a Jellyfish”

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu alışması (2015)

4.3.11. Proje 11

Hacim ve renk dalgalanmalarında birarada olma ve teslimiyet hali...

Proje Adı : “Gecelerim ve Düşlerim”

Teknik : Yazmacılık Tekniği, Arashi Shibori

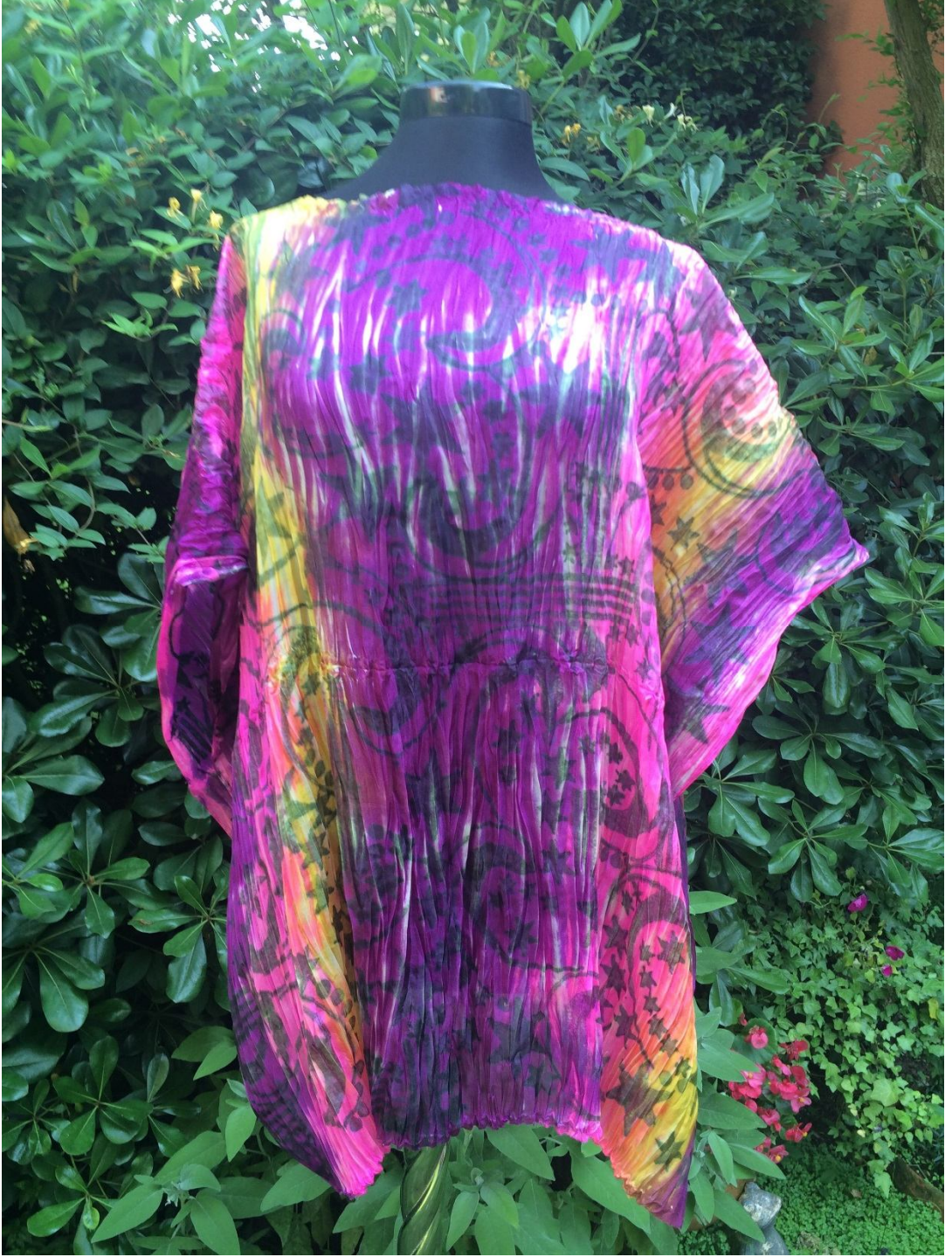
Malzeme : %100 ipek kumaş, pigment boya

Ölçüler : 90 x 75cm



Şekil 3.203: “Gecelerim ve Düşlerim” detay

Kaynak: Ayşe Fıçıcıoğlu çalışması (2015)



Şekil 3.204: “Gecelerim ve Düşlerim”

Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu alışması (2015)

5. SONUÇ

Dünyanın bir çok kıtasında farklı kültürlerce uygulanmış olan tekstil yüzeyine baskı ve resist işlemleri farklı isim ve teknik ayrıntılar dışında bir çok ortak özellikler taşımaktadır. Bu benzerlikler özellikle İpek yolu, denizaşırı keşifler gibi ticari yolların açtığı imkanlar, göç, savaşlar ve ticari anlaşmalar gibi bir çok etkenler sayesinde, kültürlerarası maddi ve manevi etkileşimle kaynaşmıştır.

Tekstil maddelerini baskı yoluyla süslemek ve cazip hale getirmek, dokumacılıkla birlikte gelişen insanoğlunun en eski el sanatlarından biridir. Dünyada block- printing Anadolu'da yazmacılık olarak bilinen baskı sanatının kökenine ilişkin kesin bilgiler olmamasına rağmen, Çinliler, Hintliler, İranlılar, Mısırlılar, Kuzey Afrikalılar ve Latin Amerika'da İnkalar tarafından bilindiği yapılan araştırmalarla ortaya çıkarılmıştır. Zamanla Avrupa ve Rusya'da yaygılaşan, özellikle nakış ve zengin brokarlı dokumalar karşısında fakirlerin süsleme tekniklerinden biri olarak kullanılmıştır. Endüstri devrimiyle beraber matbaanın bulunması ve yaygınlaşmasıyla, baskı teknolojisi tekstil ürünlerine de yansımıştır. Tamamen el ile üretimi yapılan bu uygulamalar yerini seri üretime bırakarak, el baskısı yapan bir çok atölyelerin kapanmasına sebep olmuştur. Günümüzde kumaş üzerine tahta kalıplarla el ile baskı yönteminin, Hindistan'da bazı bölgelerinde, az da olsa devam ettiği bilinmektedir.

Anadolu'da Tokat, Bartın, Kastamonu, Trabzon, Elazığ, Malatya, Güneydoğu Anadolu, Bursa ve İzmir'de yapılan yazmacılık, en güzel örneklerini İstanbul'da vermiş, ancak Tokat en büyük üretim ve yazmacılık merkezi olmuştur. Osmanlı döneminde yazmacılığın Tokat dışındaki şehirlerde yasaklanması sebebiyle bu el sanatı ürünleri Tokat'a ait motif ve renklerle Anadolu insanının ihtiyacını karşılamıştır. İpek yolu üzerinde olan Tokat'ta yapılan yazmalar zamanla Rusya ve Avrupa'da da aranan nitelikte ürünler olmuştur. Nakışlı ve pahalı kumaşların dokunması, bu sanat dalının başta saray ve İstanbul'da, daha sonra Anadolu'da popülerliğini yitirmesine, zamanla da seri üretim teknolojisine yenik düşerek yok olma tehlikesiyle karşı karşıya getirmiştir.

En çok “karakalem” ve “elvan” baskı olarak basılan Tokat yazmalarının en önemli özelliği, renkleri ve desenlerinin eşsiz güzellikte olmasıdır. Tokat yazmaları desen ve kompozisyon yönünden doğadan etkilenmiştir. Yörede yetişen meyve ve sebze çeşidinin bol olmasından gelen bölgenin karakteristik motifleri, tüm özellikleriyle birlikte yazmalara yansıtılmıştır. Tokat yazmalarının karakteristik yönü, desenin kumaş yüzeyini doldurmasıdır. Tokat’ait iki özgün desen vardır. Bunlardan biri ”Tokat İçi Dolusu” diğeri ise “Tokat Elmalısı” desenleridir. Bu desenlerden başka “Çengelköy”, “Kandilli”, “kilitli yazma”, ”hamamiye” “drama” yazma desenleri Tokat’a ait olmayıp, Tokat’ta üretildiği için zamanla bu bölgeye mal edilmişlerdir.

Anadolu’da genellikle başörtüsü olarak bilinen yazmacılığın, dini ve geleneksel bir ihtiyacı karşılaması, bu el sanat dalının gelişmesindeki en büyük etkilerden biri olduğunu düşündürmektedir. Gerek desen, gerekse kompozisyonlarda, zamanın gelenek ve duygularını hissettiren bu yazmalar, oyalara da ilham kaynağı olmuş, birbirleriyle renk ve motif harmonisi oluşturmuştur.

Yazmacılıkta kullanılan boyaların içeriğinden dolayı uygulama daha çok doğal kumaşlara uygulanmaktadır. Keten, pamuklu, ipekli, yün en çok da tülbent vb. doğal kumaşlar üzerine kalıp, kalem işi ve kalıp-kalem uygulanabilmektedir. Sentetik yüzeylerde baskının iyi sonuçlar vermemesi doğal kumaşların kullanımını zorunlu kılmaktadır.

Tokat Yazmacılığında baskı işlemi sulak yerde yetişmiş ihlamur ağacından yapılmış ağaç kalıplar kullanılarak yapılmaktadır. Ihlamur ağacı yumuşak, kolay oyulabilir, dayanıklı, iyi zank tutan bir ağaç cinsi olduğu için kalıp hazırlamaya çok uygundur. Bu ağaç üzerine desen sabit kalemle çizilir ve küçük “nakış bul” adı verilen bir bıçakla oyularak desen ortaya çıkarılır. Kaç desen ve renk kullanılacaksa o kadar kalıp hazırlanır. Kalıp oyma işi yazmacılığın en önemli yan alanıdır. Kalıp oyma, bu işle ilgilenen ustalar tarafından yapılır. Ancak bu ustaların sayısının gün geçtikçe azalması yazmacılık sanatın yok olmasının en önemli sebeplerinden biri olmaktadır.

Tokat Yazmalarına koyu kırmızı ve tonları, patlıcan moru, koyu kahve, bordo gibi çoğunlukla koyu renkler hakimdir. Boya olarak eskiden Tokat ve çevresinde yetişen bitkilerden elde edilen doğal boyalar ile zemin ve elvan renkleri basılmıştır. Günümüzde kimya endüstrisinin ilerlemesi ile daha ucuz ve kolay elde edilen suni boyalar daha çok tercih edilmektedir. Geçmişte doğal boyaları kullanan ustaların

boya karışımlarını kaydetmemeleri, zamanla yok olan ustalarla birlikte tarihe gömülmüştür.

Tokat yazmalarının renklendirmesinde zemin ve baskı için ayrı boyalar hazırlanmaktadır. Özellikle baskıda sentetik ve suni organik içerikli kömür ve katranın damıtılması ile elde edilen analin boya kullanılmaktadır. Analin, göztaşı, (bakır sülfat) (CuSo4), potasyum klorat (klorat potas) (Kclo4) ve Kitre patı (kıvam artırıcı) olarak ise çiriş/kiriş (göz kararı) atılarak siyah karakalem baskıda kullanılan analin boya elde edilir. Geçmişte yazmacılık uygulamalarında alizarin boyalar da kullanılmıştır.

Bugün Tokat'ta el baskısı üretim yapan usta dışında, devam eden yazmacılıkta, zamandan ve işçiden tasarruf etmek amacıyla "serigrafik baskı" uygulanmaktadır. Bu baskılarda her ne kadar el baskısında kullanılan desen ve kompozisyonlar uygulanmış olsa da, elde edilen sonuçlarda yazmacılık sanatındaki özgünlük hissedilememektedir.

Günümüzde yaşama sanatı veren ve kültürümüzün bir parçası olan Tokat Yazmacılığı, kumaşı süsleme ve cazip hale getirme yöntemlerinden biri olduğu için tez konusunun bir parçası olarak seçilmiştir. Ancak en önemlisi zanaat yada el sanatı olarak değerlendirilen yazmacılığın sanatsal ve tasarımsal etkilerinin denenmesi de amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, yazmacılığın uygulama pratiği denenmiş ve çoğunlukla güncel moda anlayışına uygun desenler tasarlanmıştır. Bu desenlerin kalıpları, Tokat'ta kalıp oyma ustası Ünal Sulugöl tarafından ıhlamur ağacı üzerine oyularak yapılmıştır. Tez uygulamasındaki baskılarda yazma Ustası Hüseyin Er'in hazırladığı ölçü ve karışımlarla elde edilen analin boya kullanılmıştır.

Tez uygulamasındaki Tokat yazmacılığı uygulamalarında en çok kullanılan ve tercih edilen "Karakalem" tekniği kullanılmıştır. Siyah üzerine beyaz ve beyaz üzerine siyah (kireç baskı) teknikleri ile baskı çalışmaları pamuk, keten ve ipek kumaşlar üzerine uygulanmıştır.

Tez konusunun diğer bir bölümü olan Shibori, dünyada farklı bölgelerde farklı isimlerle tanımlanmıştır. Bu isimler; Japonya'da *Shibori*, Afrika'da *Adire*, Endonezya'da *Plangi*, Hindistan'da *Bandhani* ve Çin'de *Jiao-xie'* dir. Ancak bu isimlerin hiç biri tüm Shibori tekniklerini karşılamamaktadır.

Shibori kumaşı dikkatlice sabitlemeye ve şekilli boyamayı gerektiren bir resist-boyama tekniğidir. Bu resistler, bağlama, ilmikleme, sıkıştırma ve diğer yöntemler gibi farklı işlemler yoluyla elde edilir. Kumaş boyandıktan sonra resistler

çıkarılır. Her desen için farkı bir “resist/boyama” işlemi gerekebilir. Shibori resistlerden kalan negatif boyanmamış boşlukta meydana gelir. Desen kontrollü bir işlemin ürünü değildir, aksine bu işlemin cazibesi rengin kendi kendine yayılma özelliğinden gelir. Resist bazen kumaşı üç boyutlu bir objeye dönüştürür. Bu yönüyle, mum, sakız ve diğer maddeleri uygulayabilmek için yüzeyin mümkün mertebe düz olmasını gerektiren batik gibi diğer resist işlemlerden farklı bir işlemdir.

Shibori uygulama aşamalarından önce kumaş düz bir yüzeyden ibarettir. Resistler, belirli herhangi bir motif olmadan üretilebilir, yani motifler kendi kendilerine oluşabilir. Binding (bağlama), Stitching (dikme), Folding & Clamping (katlama ve kalıplama), Pole-Wrapping (boruya sarma) yada Mix (karışık) Shibori tekniklerinden seçilen yöntemin türüne göre desen sıkıca bağlanır, kenetlenir yada ipleri düğümlenir. Kumaştaki tüm bu resist işlemleri tasarım, simetrisinin, yinelemenin ve tersine çevirmenin kuralları çerçevesinde oluşur. Tüm bunlardaki paradoks şudur ki, desenler hem serbest bir şekilde, hem de muntazam bir şekilde oluşur.

Shibori uygulamalarında bazı teknik ayrıntılara dikkat edilmesi gerektiği tez uygulamasında da ortaya çıkmıştır. Öncelikle Shibori yapımında düşünülen tasarım için doğru adımlar ve teknikler seçmek gerekmektedir. Bunun için ilk olarak yapılmak istenilen tasarımın kumaş seçimi, kumaşa göre Shibori tekniği seçimi, bağlama yada dikiş ile yapılacak ise iplik kalınlığı gibi ince teknik detaylara karar vermek gerekmektedir. Mümkünse bu süreçte kumaş, iplik ve boya etkisinin görülebileceği küçük denemeler yapılarak renk dağılımı etkisi gözlemlenmeli ve çalışmaya yansıtılmalıdır.

Tez konusu olan Tokat Yazmacılığı ve Shibori sentezi ile yapılan sanatsal çalışmalar sonucunda gerek etkisel, gerekse teknik olarak birtakım sonuçlar elde edilmiştir. Çalışma sürecinde, Tokat yazmacılığı ve Shiborinin kültür ve sanat alt yapısı ile çağdaş formlarda oluşturulmaya çalışılan, giysi ve yüzey tasarımına, üretim ve yöntem açısından, yaratıcı yaklaşımlar geliştirilmeye çalışılmıştır. Uygulamalar da öncelikle hem Tokat Yazmacılık ve Shibori teknikleri uygulama çalışmaları, daha sonra her iki tekniğin sentezi ile yüzey ve giysi tasarımları yapılmıştır. Bu uygulamalar, kumaşı boyama ile desenlendirmeye dayalı iki farklı geleneksel el sanatı alanının birleştirilerek, düşünsel, deneyimsel, zaman zaman çözümsel yaratıcı süreçler içerdiği, çağdaş, ve özgün çalışmalardır. Lif sanatı ya da giyilebilir sanat anlamında ele alınan bu süreçte, giysi ve yüzey tasarım çalışmaları yer almaktadır.

Boyama esasına dayalı birbirinden her açıdan farklı bu iki teknikle sentez çalışmalar yapılması bu tezin asıl amacını oluşturmaktadır. Çalışma sürecinde her iki teknikte derinlemesine incelenerek pratiği özümsemiştir. Boya hazırlığı ve uygulaması birbirinden farklı olan bu iki el sanatı birlikteliği, zaman zaman uygulamada engeller oluşturmuş, bir tekniğin uygulaması diğerinin etkisini baskılamıştır. Özellikle baskının güçlü etkisini shiborinin yumuşak dağılımların da eritilmiş, kaynaştırılmıştır. Bu zıt iki etki sonuçta melez bir görünüm ortaya çıkarmıştır.

“Tek defaya mahsus”, “tekrarlanamayan” bu sentez çalışmalar da, yazmacılık sanatı üzerine önce shibori teknikleri, zaman zaman shibori teknikleri üzerine yazmacılık uygulaması, kimi zaman da birbiri ile iç içe geçmiş bir yaratıcı üretim süreci yürütülmüştür. Buna göre, Shibori uygulaması boyanın kumaşın bazı bölgelerine geçmesinin engellenmesi esasına, Yazmacılıkta ise direk kumaşa basılmasına dayanmaktadır.

Yüzey üzerinde net çizgiler ve keskin hatlar ortaya çıkaran Yazmacılığa karşılık, Shiboride yumuşak, belirsiz bir yayılma ile renkler dağılmaktadır. Bu açıdan her ikiside boyama esasına dayansa da, aralarında etkisel farklılıklar görülmektedir. Çalışmalar sonunda baskıdaki sınırlı ve shiborideki sınırsız iki zıt etkilerin, aynı yüzey üzerinde buluşmasında estetik bir uyum ve renk harmonisi yakalandığı, çok etkileyici, çarpıcı ve özgün yeni boyutlar da elde edilebildiği görülmüştür.

Bu çalışmada amaç kendi kültürel zenginliğimizde önemli yeri olan Tokat Yazmacılık sanatı ile dünyada ve özellikle Japonya kültüründe önemli bir yeri olan Shibori sanatının birlikteliğinin farklı etkilerle yorumlanması hedeflenmiştir. Sentez bir çalışma ile aynı zamanda her iki geleneksel sanat dalı dünyada ve ülkelerinde geçmiş ve günümüz koşulları ile ele alınmıştır. Bu çalışma sonunda yapılan araştırmalar ve elde edilen sonuçlar farklı disiplinlerce değerlendirilebilir. Her disiplin bireysel, kültürel ve endüstriyel açılardan baz alınarak geliştirilebilir ve yorumlanabilir.

El sanatları ve zanaatın tüm dalları endüstri ve gelişen teknoloji ile birlikte bir dönem popülerliğini yitirmiş yerini seri ve ucuz ürünlere bırakmıştır. Ancak son yıllarda her alanda tek tipleşme ve ucuzlaşma, çabuk ve hızlı tüketimden sıkılan toplumların ilgisini, emek-yoğun, el yapımı, her birinin hikayesi olan ürünlere yönlendirmiştir. Bu çalışma sonucu ile yaşayan, giyilebilir ve kullanılabilir ürünler de ortaya konulması amaçlanmıştır. Bunun için bu sanatların özgünlükleri

bozulmadan, farklılıklarının hissedildiği, çağın ve trendlerin çizgisinde, çağdaş, modern, doğal kumaş ve boyalar içeren renklerle hayata dahil edilmesi gerekmektedir.

Günümüzde, çevre bilincinin yerleşmesi ve sentetik boyarmaddelerin birçoğunun toksik, kanserojen ve atıkların çevre kirliliğine neden olduğunun anlaşılması, doğal boyamacılığı tekrar gündeme getirmiştir. Günümüzde ucuz, kolay ve seri üretim gerekliliği ile kimyasal boyalar kullanılmaktadır. Ancak sanatsal yanı olan, özel, el yapımı ve vb. katma değeri yüksek farklı kriterleri kapsayan giysi ve tekstil taleplerinin de olabileceği düşüncesi ile doğal boyaların tekrar yaygın olarak kullanımı gerekli olacaktır. Doğal boyaların geleneksel el sanatı anlayışıyla kullanıp tekrar yorumlanmasıyla bireysel tasarımlar yapılarak, yeni tasarım anlayışları da geliştirilebilir.

Japonya'da kayıt alınan, doğal boya karışımları gibi, ülkemizde de kullanılan doğal boyalar ve bu boyaların miktar ve karışımlarının kayıt altına alınması, kodlanması gerekmektedir. Doğal boya kaynakları için önemli olan bitki yetiştiriciliğinin desteklenmesi, özellikle tekstil ülkesi olan ve dünya Tekstil ve Konfeksiyon sektöründe üretim birikimi çok yüksek seviyede olan ülkemizde başta devlet ve özel kuruluşlarca desteklenmeli ve teşvik edilmelidir. Tekstil doğal boyamacılığı ile ilgili üniversitelerin ilgili bölümlerinde laboratuvarlar kurulmalıdır. Halı, kilim ve yazmacılık ve diğer el sanatlarında kullanıldığı o eski canlılığı yeniden kazandırılmalı ve yaygınlaştırılmalıdır.

Japonya sanat, el sanatları ve zanaatı, başta moda kimliği olmak üzere tüm disiplinlerarası sanat çalışmalarında kendini hissettirmiştir. Japon'lar Shibori sanatını diğer kültürlerden farklı olarak, ele alarak, tüm dünyada tanınmasına ve yaygınlaştırılmasına öncülük etmişlerdir. Özellikle *World Shibori Network* ve *International Shibori Symposium* etkinlik ve organizasyonları ile bu ağı yaymaya devam etmektedirler. Ülkemizde Tokat'a has bir geleneksel el sanatı olan yazmacılık gibi, Shibori de Japonya'da Arimatsu ve Narumi'de özgünleşmiş ve isimlendirilmiştir.

Her yıl Arimatsu'da düzenlenen Shibori festivalleri ile bu sanat dalı yeni nesillere ve tüm dünyaya tanıtılmaya çalışılmaktadır.

Ülkemizde Tokat Yazmacılığı ve Yazmacılık sanatı da başta Kültür ve Turizm Bakanlığı olmak üzere, Tekstil ve Hazır Giyim kuruluşları, üniversiteler, yerel yönetimler, sanatçılar, tasarımcı ve zanaatçılar olarak ele alınıp, çeşitli

konferanslar, sempozyumlar, çalıştaylar ve organizasyonlarla tanıtılarak, desteklenmelidir. Tüm bu kurum ve kişiler birbirlerini destekleyerek, herbiri kendi bakış açısı ve bilgisiyle bu kültürel değerimizin yayılması için ortak çalışmalar yürütmelidir. Özellikle Tokat'ta bu bölge birikimini canlı tutacak ulusal ve uluslararası fuar, festival ve etkinlikler düzenlenmelidir.

Günümüzde moda ve tasarım alanında yenilik arayışları yanında, aynı zamanda elde var olanın değerlendirilmesi, kültürel - yerel değerlerin özüne tekrar inilerek yeni açılımlar için kışkırtıcı başlangıçlar getirilmesi daha da önem kazanmaktadır. Her ikiside geleneksel sanat olan Tokat Yazmacılığı ve Shibori, tasarımsal ve sanatsal açıdan yorumlanırken geçmişteki uygulama teknikleri ile birebir ele alınıp, günümüze taşınmamalıdır. nemli olan onları günümüz değerlerine uyarlayıp, güncellemek ve yeni trendlerle birleştirip, yeni nesillerin beğenisine sunup onlara sevdirebilmektir.

Japon'ların Shibori sanatına ve sanatçılarına verdikleri önem ve destek, bu sanatın tüm dünyada bilinmesi ve yaygınlaşmasına büyük katkı sağlamıştır. Bu yaklaşım aynı zamanda, bu çalışmanın bir parçası olan Yazmacılık sanatının özünün bozulmadan yaşatılması, güncelleştirilmesi, gelecek kuşaklara kaynak oluşturmasında da doğru ve etkili bir örnek olması gerekmektedir.

Bu alışma ile ele alınan iki ayrı kültür, iki ayrı el sanatı, iki ayrı boyama ve desenlendirme yöntemi gibi, daha bir çok teknik, yöntem, kültür, sanat gibi değerler, sentez, melez çalışmalarla ele alınarak, yeni boyutlara ve yaklaşımlara açık hale getirebilir. Sayısız deneyimleri biçimlendirmek için çok çeşitli yöntem ve bakış açısını birlikte kullanılarak, yeni sanatsal ifade yöntemleri geliştirebiliriz.

6. KAYNAKLAR

Kitaplar

- Anderson, F. (1977). *The Color Book of Tie Dyeing & Batik*. New Jersey-USA: Chartwell Books, Inc.
- Arseven, C. E. (1975). *Sanat Ansiklopedisi*. (c. 5, 2230). İstanbul: M. E. Yayınları.
- Babayiğit, T. (2009). *Batik Sanatının Türkiye’de ve Dünyadaki Önemi, Kültürlere Göre Dağılımı*. İstanbul : Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü 166.
- Batik & Farben. (1978). *DEKA -Textilfarben*. Grünwald, Germany: D-8025 Unterhaching.
- Bosbach, S. (2013). *Modern Shibori*, London: A & C Black.
- Bosence, S, (1985). *Hand Block Printing & Resist Dyeing*. (1. baskı) Londra: David & Charles Yayınları.
- Cole, D. (2008). *Textile Now*, Londra: Laurence King Yayınevi.
- Dunnewold, J. (2010). “*Art Cloth*” *A Guide to Surface Design For Fabric*, Loveland: Co-ABD: Interweave Press Yayınları.
- El Sanatları Teknolojisi (2011) *Tokat Tahta Baskı Kalıp Hazırlama*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Enez, N. (1987). *Doğal Boyamacılık*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları No: 449.
- Erickson, J. D. ve Mcilhany, S., (1961). *Block Printing On Textiles*. New York: Watson-Guptill Yayımcılık, 92.
- Evliya Çelebi (1999). *Seyahatnâme*. Haz. Ş. A. Kahraman-Y. Dağlı, 5. Kitap, İstanbul.

- Eyüboğlu, B. R. (1986). *Resme Başlarken*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Fogg, M. (2014). *Modanın Tüm Öyküsü*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Gözen. S. (1963). *Tekstil Sanayiinde Film Baskısı*. İstanbul: Baha Matbaası.
- Gunner, J. (2007). *Shibori for Textile Artists*. New York, USA: Kondasha America Yayınları.
- Güvenç, B. (2010). *Japon Kültürü (Nihon Bunka)*, İstanbul: Boyut Matbaacılık.
- İbicioğlu, H., Çiftçi, M. ve Cerit, E. (2014). *Giyimde Renklerin Uyumu*. (1. baskı) İstanbul: Hayat Yayınları.
- Inalcık, H. (2008). *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- İnciyan, P. G. (1956). *18. Asırda İstanbul*. Hrand D. Andreasyan (Çev). İstanbul: İstanbul Matbaası.
- İdemitsu Koleksiyonu, (1986). *Japonya Sanat Sergisi Kataloğu*. Japonya: Kaneo Yayınevi, no:61.
- İnalçık, H. (2008). *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Karadağ, R. (2008). *Doğal Boyamacılık*. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara: Geleneksel El Sanatları ve Mağazalar İşletme Müdürlüğu Yayınları.
- Kaya, F. ve Yazicioğlu, Y. (1992). *Lif Teknolojisi*. Ankara: Seçkin Ofset Matbaacılık.
- Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı* (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı* (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları., Evliya Çelebi, (1898 (1314). *Evliya Çelebi'nin Seyyahatnamesi*. İkdam Matbaası, Cilt1. S. 613.
- Kırzioğlu, G. N. (2008). *Geleneksel Türk Giyim Tarihi*. Grafmat Basımevi.
- Kıran, H. (2010). *Ağaç Baskı Sanatı*. (1. Baskı). Ankara: Bellek Yayınları.

- Koçu, S. E. (1969). *Türk Giyim Kuşan ve Süslenme Sözlüğü*, 1. Basım 1967, Ankara: Sümerbank Kültür Yayınları.
- Köylüoğlu, A. (1992). *Sandıktaki Servet II. (Batik ve Kumaş Boyama Teknikleri)*. Gaziantep.
- Kütükoğlu, M. (1983). *Osmanlılarda Narh Müessesesi ve 1640 Tarihli Narh Defteri*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Leventon, M. (2005). *Art Wear Fashion and Anti-Fashion*, London: Thames & Hudson.
- Mcintyre, J. E. & Daniels, P. L. (1997). *Textile Terimleri ve Tanımları*, (10. basım). Manchester: The Textile Institute.
- On Bin Türk Motifi Ansiklopedisi. (2004). İstanbul: Gözen Yayınları.
- Osman Hamdi Bey ve M. Launay, (1999). *1973 Yılında Türkiye’de Halk Giysileri- Elbise-i Osmaniyeye*, E.Üyepazarcı (Çev.) İstanbul: Sabancı Üniversitesi, Aksoy Matbaacılık.
- Özay. S. (2001). *Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı*. (1. Baskı) Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı.
- Özpuolat, F. (2012). *Shibori*. Yayınlanmamış Ders Notları. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Peker, H. E. (2011). *Tekstilcinin El Kitabı*. Bursa: Ekin Yayınevi.
- Püsküllüoğlu, A. (2007). *Türkçe Sözlük*. (6. Basım) İstanbul: Can sanat Yayınları.
- Saldıray, B. (1979). *Kumaş Baskısında Raport ve Renk Ayırımı İşlemleri*. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, No: 64.
- Shanghai Museum (2014). *Chinese Ethnic Groups Art Katoloğu*, 12.
- Sokolov, J. (1991). *Tekstile Design Ideas and Applications*, New York: PBC International Yayınları.
- Southan, M. (2008). *Shibori Design & Techniques*. İngiltere: Search Press Limited Yayınevi.

- Tez, Z. (2009). *Tekstil ve Giyim Kuşam Sanatının Kültürel Tarihi*, (1. Baskı), İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Tezcan, H. (1993). *Atlaslar Atlası (Pamuklu, Yün ve İpekli Kumaş Koleksiyonu)*. İstanbul: Yapı Kredi Koleksiyonları-3.
- Tokat Yöresi Oyalı Tülbent Yazmaları. (1997). Tokat Valiliği, Tokat Kültür ve Araştırma Geliştirme ve Yaşatma Vakfı.
- Türker, K. (1996). *Ağaç Baskı Tokat Yazmaları*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Vakko Eşarp, Dün, Bugün, Yarın... (2014). İstanbul: Promat Basım ve Yayınevi.
- Varley H, P. (1972). *A Syllabus of Japanese Civilization*. New York: Colombia University.
- Wada, Y. I. (2013). *Arimatsu & Narumi Shibori (Celebrating 400 Years of Japanese Artisan Design)*. USA: Studio Galli.
- Wada, Y. I., Rice, M. K. and Barton, J. (2011). *Shibori-The Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing*, New York: Kodansha USA Yayıncılık.
- Wada. Y. I. (2002). *Memory on Cloth-Shibori Now*. Japan: Kodansha INT Yayıncılık.
- White, K. (2013). *Sanat Okulunda Öğrenilecek 101 Şey*. 1. Baskı, İstanbul: YEM Yayınları.

Sürelî Yayınlar

- Akbil, F. P. (1970). *Türk El Sanatlarından Örnekler*, M. E. B. Topkapı Sarayı Müzesi Alay Köşkü Prof. Dr. Kenan Özbel Koleksiyonu, İstanbul: Akademi Yayınları.
- Barışta, H. Ö. (1988). Kastamonu'da Yazmacılık. *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Bedük, G. (1992). Malatya Bervanik Baskıcılığı, *Kültür ve Sanat Dergisi*. Aralık.

- Bozis, S. (1993). Kokonali Yazmalar. *İstanbul Dergisi*, Ekim.
- Edgü, F. (1988). Isssey Miyake “Making Things” *P Sanat, Kültür ve Antika Dergisi*, 12.sayı, s.43
- Genç, M. (2014) Başbakanlık Osmanlı Arşiv Belgelerinde Kökboya ve Cehri ile İlgili Bazı Kayıtlar, *Art-e Dergisi*, Isparta Süleyman Demirel Üniversitesi, GSF Hakemli Dergisi, s.13
- Görgünay, N. ve Kutlu, M. (1982). Elazığ Çit Baskıcılığı. *Türkiyemiz Dergisi*, 37.
- Gündüz, A. (1991). Her Sandığa Lazım: Tokat Yazması. *PTT Dergisi*, İstanbul, 99.
- Homes, Contry (2000). Duyguları Anlatan Kumaşlar: Yazmalar. *İç Mekan ve Bahçeler Dergisi*. Ağustos sayısı
- Kashgar, Xinjiang Uygur Özerk Bölgesi Sergi Katoloğu. (2014), Şhangay Müzesi, 12-13.
- Kaya, R. (1972). Türk Yazmacılık Sanatı (Tahta kalıpla Kumaş baskısı). *Türkiyemiz Dergisi*, İstanbul, 3.
- Lewis, A. B, (1924). Block Printing From India for Textile, Anthropolog Design Series No: 1, *Field Museum of Natural History*, Chicago, 30.
- Mert, H. H., Doğan, Y ve Başlar. S. (1992). Doğal Boya Eldesinde Kullanılan Bazı Bitkiler, *Çevre Dergisi*. Ekim-Kasım-Aralık, 5.
- National Museum (2013). *Ethnographic Collection-Peoples of the Earth - Kopenhag*
- Okumura, S. (1999). Kimono: Bir Japon Klasiği. *P Sanat Dergisi*, 12, 114.
- Saçlioğlu, M. Z., Saçlioğlu, B. O., Akbostancı, İ. ve Çini, Ç. (2007). Tekstilin Ördüğü Ağlar, Endüstri, Zanaat ve Sanat. *P Sanat Dergisi (Tekstil ve Sanat)*. İstanbul, 44.
- Sürür, A. (1980). İzmir’in Baskılı Çemberleri. *Türkiyemiz Dergisi*, İstanbul, Ekim, 32.
- Tezcan, H. (1996) Yazmacılık Sanatı, *Ev Tekstili Dergisi*, İstanbul: Ev Tekstildileri Derneği, S.11, 26-27

Tutak, M. ve Benli, H. (2008). Bazı Bitkilerden Elde Edilen Doğal Boyar Maddelerin Yünü Boyama Özelliğinin İncelenmesi. *BAÜ- FBE Dergisi*, Aralık Cilt:10, Sayı:2.

Türker, K. (1994) Tokat Yazmaları, İstanbul: *Kültür ve Sanat Dergisi*, Aralık,s.33

Üçok, Y. (1987). Tablo Değerinde Yazmalar. *Cumhuriyet Dergisi*, 76.

Walter G. Endrei, (1962). Tissus d'Usage Quotidien aux 16-18eme siecles. *Bulletin de liaison du Centre International d'Etude des Textiles Anciens*, Juillet, No 16, 17-28, Lyon.

Elektronik Makale ve Yayınlar

Dağlı, Y. (2007). *Historical Dictionary of Ottoman Turkish Terms for Gardens and Gardening* <http://www.doaks.org/resources/middle-east-garden-traditions/historical-dictionary/historical-dictionary-of-ottoman-turkish-terms-for-gardens-and-gardening>. Erişim 25. 03. 2015

Takeda, K. (2011). Shibori from Arimatsu Narumi- *8th International Shibori Sempozyumu- Exhibitions*. <http://shibori.org/events/iss/>

Tezler ve Yayınlanmamış Çalışmalar

Kurtuluş, T. (2012) *Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonunda Korunan Sıcak Baskı Tekniğiyle Desenlendirilmiş Osmanlı Kumaşları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Öz, N. D. (2006). *Türk Yazmacılık Sanatı ve Son Dönem İstanbul Yazmaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Öztav, F (2009). *Havaciva Bitkisi (Alkanna tinctoria)'nin Selülozik ve Protein Elyaf Boyarmaddesi Olarak Kullanılabilirliğinin Araştırılması*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Tokat: GOP Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Ryan, M. M. (2013). *The Global Reach of A Fashionable Commodity: A Manufacturing and Design History of "Kanga" Textiles*, Felsefe Doktora Tezi, USA: Florida Üniversitesi.

Sempozyum ve Bildiriler

- Cousin, F. (2014). Resist Dye on the Silk Road, Shibori, Clamp Resist and Ikat. "Chemis de Couleurs". *9th International Shibori Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Hangzhou-Çin.
- Erdem, S. (1986). Tokat Kelimesi üzerine Düşünceler. *Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyum Kitabı*, Ankara: Gelişim Matbaası.
- Feng, Z. (2014). Resist Dye on the Silk Road, Shibori, Clamp Resist and Ikat. "Early Tie Dye on the Silk Road". *9th International Shibori Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Hangzhou-Çin.
- Fıçıcıoğlu, A. (1992). Tokat Yazmacılığı ve Çağdaş Giysi Formlarında Uygulamalar. *Uluslararası Türkiye-Ukrayna İlişkileri Sempozyumu Bildiri Kitabı*. Ankara: Lazer Yayınları.
- Fıçıcıoğlu, A. (2010). Türk Hazır Giyim ve Moda Kimliğine Yazmacılık Sanatının Yansıtılması. *Sanatta Kimlik ve Etkileşim Sempozyumu Bildirisi*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Sanatı Uygulama ve Araştırma Merkezi.
- Fıçıcıoğlu, A. (2013). *II. Yöresel Ürünler Sempozyumu ve Kültür, Sanat Etkinlikleri Sergi Kataloğu*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Gasparini, M. (2014). Resist Dyeing From the Silk Road: Berlin Museum Collection. *9th International Shibori Sempozyum Bildiri Kitabı*, Hangzhou-Çin, 11.

- Genç, M. (1986). 17. -19. Yüzyılda Sanayi ve Ticaret Merkezi Olarak Tokat, *Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyum Kitabı*. Ankara: Gelişim Matbaası.
- Gökdere, E. (1986). Tokat Yazmaları. *Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu Bildiri Kitabı*. Ankara: Gelişim Yayınları.
- Görgünay, N. ve Kutlu, M. (1981). Elazığ'da Çit basma ve Çitçilik. *I. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir.
- Hansheng, Z. (2014). Resist Dye on the Silk Road, Shibori, Clamp Resist and Ikat. "Natural Dye & Empowering People, Making Differentiations of Ginger". *9th International Shibori Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Hangzhou-Çin.
- Kars, Z. (1984). Bartın'da Yazma Basmacılığı. *İzmir: I. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Mahir, B. (2012). Geleneksel Tokat Yazmacılığı, *1. Uluslararası Karadeniz Kültür Kongresi- Yayınlanmamış Bildirisi*, Sinop, 06-09 Kasım
- Mahir, B. (2012). Geleneksel Tokat Yazmacılığı, *1. Uluslararası Karadeniz Kültür Kongresi- Yayınlanmamış Bildirisi*, Sinop, 06-09 Kasım-
- Evliya Çelebinin Seyehatnamesi, (1995). Haz. O. Ş. Gökyay, İstanbul :1. Kitap, 293.
- Özpulat, F. (2012). Shibori Çalıştayı Ders Notları, *I. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu*, Antalya.
- Öztürk, N. (1986). Selçuklu- Osmanlı Dönemi Ulaşım Sisteminde ve Ticaretinde Tokat'ın Yeri. *Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyum Kitabı*. Ankara: Gelişim Matbaası.
- Soysaldı, A., Özbel Snav, T. (2009). İstanbul Yazmaları (Prof. Y. Kenan Özbel Koleksiyonundan ve Arşivinden Örneklerle, *7. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi*, Ankara.

- Xu, Wang. (2014). Resist Dye on the Silk Road, Shibori, Clamp Resist and Ikat. "Tie Dye in Ancient China". *9th International Shibori Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Hangzhou-Çin.
- XX. *Uluslararası Türk Kültürü Sempozyumu ve Türk Sanatları Karma Sergisi*. (2015) Makedonya-Üsküp, Halk Kültürü ve Araştırmaları Kurumu.
- Yamazaki, K. (2014). Resist Dye on the Silk Road, Shibori, Clamp Resist and Ikat. "Natural Dye & Empowering People . Dye technique of ancient Japan: A study on dye technique from Engi-shiki", *9th International Shibori Sempozyumu Bildiri Kitabı*. Hangzhou-Çin.
- Yang. J. ve Yan. C. (2014). *Resist Dye on the Silk Road, Shibori, Clamp Resist and Ikat*. "Natural Dye & Empowering People, Restoration Research of Chinese Traditional Safflower Dying Technology", *9th International Shibori Sempozyumu Bildiri Kitabı*. Hangzhou-Çin.
- Zhao, F. (2014) *Resist Dye on the Silk Road, Shibori, Clamp Resist and Ikat*. "Early Tie Dye on the Silk Road". *9th International Shibori Sempozyumu Bildiri Kitabı*. Hangzhou-Çin.

İnternet Kaynakları

<http://artthreads.blogspot.com/2012/08/monday-project-kumo-shibori.html>,

Erişim: 19.02.2015.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Engishiki>, Erişim: 19.02.2015.

<http://laduz.com/collections/2009-helene-soubeyran/>, Erişim: 19.02.2015.

<http://lindahartshorn.com/workshops.html>, Erişim: 19.02.2015.

<http://miss-mary-quite-contrary.tumblr.com/post/19567365577/indian-block-printing-endilletante-linde-par>, Erişim: 19.02.2015.

<http://nedir.dictionarist.com/resist>, Erişim: 19.02.2015.

http://shibori.jp/englishpage/?page_id=21, Erişim: 19.02.2015.

<http://shibori.org/traditions/motohiko-katano/>, Erişim: 19.02.2015.

<http://shiborigirl.wordpress.com/2009/07/20/indigo-children-and-thoughts-beyond> <http://dyecandy.blogspot.com/2010/01/itajime-shibori.html>, Erişim: 19.02.2015.

<http://slowfiberstudios.com/natural-dye-workshops/>, Erişim: 19.02.2015.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Aspir>, Erişim: 19.02.2015.

<http://travelsintextiles.com/indian-block-printed-textiles-in-the-english-countryside/>

<http://weaving2010.blogspot.com.tr/2010/08/batik.html>, Erişim: 19.02.2015.

<http://www.doaks.org/resources/middle-east-garden-traditions/historical-dictionary/historical-dictionary-of-ottoman-turkish-terms-for-gardens-and-gardening> Erişim: 25.03.2015.

http://www.indianetzone.com/44/history_bandhani.htm, Erişim: 19.02.2015.

<http://www.marev.org.tr/detay.asp?ContentCategoryID=26&ContentID=1580> Erişim: 19.02.2015.

<http://www.skylife.com.tr/dergi/1998-07>, Erişim Tarihi: 22.03.2015.

<http://www.suryaniler.com/kultur-sanat.asp?id=364>, Erişim Tarihi: 19.02.2015.

<http://www.tokathaber.com.tr/tokat-i-isi-bilenler-temsil-etsin/2212/> Erişim Tarihi: 25.08.2014.

<http://www.turkcebilgi.com/berberiler>, Erişim: 19.02.2015.

<http://www.arkofcrafts.com/tr/kirmizi-osmanli-karanfili-yastik-kilifi>

<http://www.pbase.com/dosseman/image/34571885>, Erişim: 19.02.2015.

http://www.saffronmarigold.com/catalog/block_printing.php?blockIndex=4

<http://www.skylife.com.tr/dergi/1998-07> Erişim Tarihi: 22.03.2015

<http://www.virtualshoemuseum.com/suhandan-ozay-demirkan>, Erişim: 19.02.2015.

<https://normsonline.files.wordpress.com/2012/10/william-morris-1883-evenlode-2.jpg>-Erişim Tarihi: 16 şubat 2015

<https://tr.pinterest.com/pin/347340189986859500/> Erişim: 29.03.2015

<https://www.pinterest.com/pin/466192998903232136/> Erişim: 19.02.2015.

7. ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Ayşe FİCİCİOĞLU
Doğum Yeri ve Tarihi : 20.03.1972
Uyruğu : T.C.
Medeni Hali : Evli
Yabancı Dil : İngilizce
İş Adresi : Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Meslek Yüksekokulu
Giyim Üretim Teknolojisi Programı
E-Posta Adresi : ayse.ficicioglu@msgsu.edu.tr

EĞİTİM DURUMU

Sanatta Yeterlik : Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü-
İstanbul Tekstil ve Moda Tasarımı (2012-2015)
Yüksek Lisans : Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü-Ankara
Giyim Endüstrisi ve Sanatları Anabilimdalı (1993-
1996) (*Hazır Giyim Üretiminde Kullanılan Yan
Sanayi Ürünleri Üzerine Bir Araştırma*)
Lisans : Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi-Ankara
Giyim Endüstrisi ve Giyim Sanatları Bölümü (1988-
1992)

İŞ TECRÜBESİ

- 1992 yılında Milli Eğitim Bakanlığın'da Hazır Giyim öğretmeni olarak göreve başlayıp, 2006 yılına kadar Çanakkale, Ankara ve İstanbul'da çeşitli liselerde görev almıştır.
- 2006 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, MYO Giyim Üretim Teknolojisi Programında öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlamış. 2011-2014 yıllarında aynı programda Program Başkanı olarak görev yapmış, halen öğretim görevlisi olarak çalışmaya devam etmektedir.

KATILDIĞI KURS VE EĞİTİMLER

- 2015 “**Ulusal Yazmacılık**” Çalıştayı, Karadeniz Teknik Üniversitesi
- 2012 “**Shibori**” Çalıştayı, I. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu, Akdeniz Üniversitesi
- 2008 “**Yazmacılık Sanatı**” Workshop M.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, Yaz Akademisi

AKADEMİK ÇALIŞMALAR SEMİNER VE BİLDİRİLER

- 2015 “**Trabzon’da Unutulan Meslek Çömbercilik (Yazmacılık)**” Uluslararası Kültür, Sanat Ve Folklor Kongresi/Sanat Etkinlikleri, Rostov-na-Donu/RUSYA
- 2010 “**Tokat Yazmacılığı ve Çağdaş Giysi Fomlarında Uygulamalar**”, II. Uluslararası Türkiye-Ukrayna İlişkileri ve Türk Sanatı Sempozyumu, Kiev- UKRAYNA
- 2010 “**Türk Hazır Giyim ve Moda Kimliğine Yazmacılık Sanatının Yansıtılması**”, Sanatta Kimlik ve Etkileşim Sempozyumu, MSGSÜ, Türk Sanatı Uygulama ve Araştırma Merkezi- İstanbul

SERGİLER

- 2015 “*Anadolu Güneşi*”, **XX. Uluslararası Türk Kültürü Sempozyumu ve Türk Sanatları Karma Sergisi**, “Sergi Sanatçısı”, Üsküp-MAKEDONYA
- 2015 “*Çintemani*”, **Uluslararası Kültür, Sanat ve Folklor Kongresi / Sanat Etkinlikleri**, “Sergi Sanatçısı”, Rostov-na-Donu/RUSYA
- 2014 “*Enternal & External*”, **9. International Shibori Sempozyumu**, “Resist Dye on the Silk Road” “Sergi Sanatçısı”, China National Silk Museum, Hangzhou- ÇİN
- 2013 “*Tokat Yazmacılığının Giysilerde Yaşatılması*” **II. Yöresel Ürünler Sempozyumu ve Uluslararası Kültür / Sanat Etkinlikleri**, “Sergi Katılımcısı”, Antalya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Tez konusu dışında çeşitli ulusal ve uluslararası sergi ve sempozyumlarda yer alan çalışmaları olmuştur.