T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

TEKSTİL VE MODA TASARIMI ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

TEKSTİL VE MODA TASARIMINDA TEK RENKLİ DESENLER VE DENEYSEL UYGULAMALARI

Hazırlayan

Büşra CANEL

Danışman

Prof. Leyla ÖĞÜT

İzmir / 2024

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum ‘’Tekstil ve Moda Tasarımında Tek Renkli Desenler ve Deneysel Uygulamaları’’ adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

… / … / …

Büşra CANEL

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../...../...../ tarih ve.....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin.....maddesine göre Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Büşra CANEL'in "Tekstil ve Moda Tasarımında Tek Renkli Desenler ve Deneysel Uygulamaları'' konulu tezini incelenmiş ve aday ...../...../...../ tarihinde, saat .....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyeleri tarafından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE **ÜYE**

ÖZET

Renk, sanat ve tasarımın temel ögesidir. Bu sebeple rengin etkili kullanımı sanatçı ve tasarımcılar için oldukça önemlidir.

Johannes Itten'ın yaptığı, günümüzde kabul gören renk çemberi üzerinden, sanatçılar ve tasarımcılar çeşitli renk armonisi düzenlemeleri kullanmaktadır. Bu armonilerden biri de monokromatik renk armonisidir.

Tek bir rengin tonlarından oluşan monokromatik renk armonisinin, geçmişten bu yana tekstil ve moda tasarımında çeşitli uygulamaları bulunmaktadır. Söz konusu renk dizilimi çeşitli dönemlerde farklı stil, motif ve konularda örneklerini göstermiştir. Tekstil tasarımında vazgeçilemez tarzlardan biri olan tek renkli (monokromatik) desen örnekleri dönem dönem moda olmaya devam etmektedir.

Bu çalışmanın amacı, monokromatik tekstil desenlerinin tarihsel örneklerini tespit etmek ve yeni öneriler sunmaktır. Tüketim çılgınlığına bağlı olarak hızlı değişen modalar ve tasarım talebinin fazla olması, tarihteki geleneksel ve klasik tarzların zamansızlığına geri dönüşü getirmiştir. Monokromatik tekstil desenleri ise bu çok çeşitliliğe sakinlik ve minimal bir etki getirmektedir. Aynı zamanda tek rengin kullanımı çevreye daha az zararlı ve daha az maliyetli desenlerin oluşumunu sağlayacaktır.

Çalışmanın birinci bölümünde, rengin tekstil tasarımına etkisi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda; renk teorileri, renk algısı, rengin nitelikleri, renk grupları, renk ilişkileri ve teze konu olan monokromatik renk ilişkisinin moda ve tekstil tasarımında uygulamaları ele alınmıştır. Araştırılan bilgiler ve uygulamalar sonucunda, desenlerin tek renkli olsalar da birçok farklı stil ve temada adlandırıldıkları saptanmıştır. Bunlardan bazılarının geleneksel boya ve baskı teknikleriyle tekstil tasarımında bir stil olarak anıldıkları ve çağdaş tekniklerle tekrar üretildikleri görülmüştür. Dolayısıyla gelenekten ilham alan el boyaması ya da el baskısı örneklerin klasikleşerek sevilen ve vazgeçilemeyen zamansız tarzlara dönüştüğü görülmüştür.

Çalışmanın ikinci bölümünde uygulamalar yapılmıştır. Birinci bölümdeki tek renkli (monokromatik) tekstil desenlerinin araştırılmasına dayanarak modası hiçbir zaman geçmeyen, Toile de Jouy kumaşlardan ilham alınan tasarım ve uygulamaları gerçekleştirilmiştir. Geçmişte üretilen karakteristik tek renkli Toile de Jouy kumaşlardan etkilenerek oluşturulan desenlerin, çağdaş yorumlarının yapılması hedeflenmiştir.

Tekstil desenlerinde monokromatik palet olarak nitelendirilen renk skalası, bir rengin beyazdan siyaha bütün tonlarını içerecek bir gamı ifade etmektedir. Buna bağlı olarak hazırlanan koleksiyonda Afrika temasına uygun sepya rengi ana renk tonu olarak seçilmiştir. Hikayeci anlatım için Afrika'nın vahşi yaşamına ait hayvan veya hayvan sahneleri ve bitki motifleri üzerine çalışılmıştır.

Eskizler için karakalem, teknik çizim kalemi ve füzen gibi malzemeler kullanılmış, ince çizgi, çapraz çizgi ve tarama gibi eleman ve teknikler tercih edilmiştir.

Çalışma kapsamında, 6 tasarım, tasarımlara uygun kombin ve varyant yapılmıştır. Üretimi yapılan 3 tasarım ve 3 kombin tasarıma süblime baskı uygulanmıştır.

Tasarım ve kombin tasarımlarının yanı sıra, ayrıca sepya tonlarında düz boyalı kumaşlarla da tamamlayıcı unsurlar zenginleştirilmiştir.

Sonuç olarak, tek renkli desenli kumaşlar, tekstil tarihinin serüveninde birçok açıdan önemli bir role sahip olmuştur. Tek renkli (monokromatik) tekstiller, geçmişten günümüze kadar tekstil tasarımında vazgeçilmez tarzlardan birini oluşturmuştur.

ABSTRACT

Color is a fundamental element in art and design. Therefore, the effective use of color is highly important for artists and designers.

Using the color wheel created by Johannes Itten, which is widely accepted today, artists and designers employ various color harmony arrangements. One of these harmonies is monochromatic color harmony.

Monochromatic color harmony, which consists of different shades of a single color, has been applied in various ways in textile and fashion design throughout history. This color arrangement has shown examples in different styles, motifs, and themes across different periods. Monochromatic pattern designs, one of the indispensable styles in textile design, continue to be fashionable at various times.

The purpose of this study is to identify historical examples of monochromatic textile patterns and to propose new suggestions. Due to the fast-changing fashions and high design demands driven by consumerism, there has been a return to the timelessness of traditional and classic styles. Monochromatic textile patterns bring calmness and a minimalist effect to this diversity. Additionally, the use of a single color allows for the creation of patterns that are less harmful to the environment and less costly.

The first part of the study attempts to reveal the impact of color on textile design. In this context, color theories, color perception, the qualities of color, color groups, color relationships, and the application of the monochromatic color relationship in fashion and textile design are discussed. As a result of the researched information and applications, it was determined that even though the patterns are monochromatic, they are named in many different styles and themes. Some of these are recognized as a style in textile design with traditional dyeing and printing techniques and have been reproduced with contemporary techniques. Thus, hand-painted or hand-printed examples inspired by tradition have become classic and beloved timeless styles.

In the second part of the study, applications were carried out. Based on the research of monochromatic textile patterns in the first part, designs and applications inspired by the ever-fashionable Toile de Jouy fabrics were created. The aim was to make contemporary interpretations of the patterns influenced by the characteristic monochromatic Toile de Jouy fabrics produced in the past.

The color scale referred to as a monochromatic palette in textile patterns includes all shades of a color from white to black. Accordingly, sepia was chosen as the main color tone suitable for the African theme in the prepared collection. For a narrative depiction, scenes of animals or wildlife from Africa and plant motifs were worked on.

Materials such as pencil, technical drawing pen, and charcoal were used for sketches, and elements and techniques like fine lines, cross-hatching, and shading were preferred.

Within the scope of the study, six designs were created, with appropriate combinations and variants made for the designs. Sublimation printing was applied to three produced designs and three combination designs.

In addition to the design and combination designs, complementary elements were enriched with plain dyed fabrics in sepia tones.

In conclusion, monochromatic patterned fabrics have played an important role in the journey of textile history in many aspects. Monochromatic textiles have been an indispensable style in textile design from the past to the present.

ÖNSÖZ

İnsanlığın tarihi kadar eski olan boyar maddeler, sentetik boyar maddelerin keşfine kadar tekstillerin renklendirilmesinde yaygın olarak kullanılmışlardır. Emek yoğun bir süreç olan tekstil boya ve baskıcılığında, bir doğal boya ile hareketli yüzey algısı yaratan çeşitli tarzda tekstiller üretilmiştir. Özellikle indigo boyar maddesi bu tekstillerin üretilmesinde en çok kullanılan boyar maddelerden biridir. Dolayısıyla geleneksel örneklerde monokramatik desenlere bakıldığında indigo ile boyanmış rezerve boya uygulamaları en çok rastlanılanlar arasında yer almıştır. Bunun yanı sıra, bakır plaka ile yapılan el baskıları da tarihi tek renkli tekstillerin en önemlileri arasındadır.

"Tekstil ve Moda Tasarımında Tek Renkli Desenler ve Uygulamaları" adlı tez çalışması kapsamında renk algısı, rengin nitelikleri, renk grupları, renk ilişkileri ve monokromatik desen uygulamaları ele alınmıştır. Amaç; daha az boya ve malzeme kullanımıyla, tek bir renk ve tonlarının estetik desenlere dönüşmesini sağlamak ve tekstil moda tasarımında rekabet gücünü arttıracak yaratıcı desenlerin üretimini sağlamaktır.

Bu çalışmanın oluşturulmasında ve yürütülmesinde bilgi birikimleriyle yolumu aydınlatan danışman hocam Prof. Dr. Leyla Öğüt'e, yaşamım boyunca maddi ve manevi beni her zaman destekleyen ailem ve arkadaşlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ ii
TUTANAK iii
ÖZET iiii
ABSTRACT vi
ÖNSÖZ viii
ŞEKİLLER LİSTESİ xiii
TABLOLAR LİSTESİ xxii
KISALTMALAR xxiii
GİRİŞ 1

1. BÖLÜM

RENK VE TEKSTİL TASARIMINA ETKİSİ

1.1. Renk Teorileri 4
1.2. Renk Algısı 15
1.3. Rengin Nitelikleri 19
1.4. Renk Grupları 19
1.4.1. Ana ve Ara Renkler 20
1.4.2. Sıcak ve Soğuk Renkler 21

1.4.3. Akromatik Renkler 24

1.5. Renk Armonileri 25

1.5.1. Tamamlayıcı (Kontrast) Renk Armonisi 26

1.5.2. Analog Renk Armonisi 27

1.5.3. Üçlü Renk Armonisi 27

1.5.4. Ayrık Tamamlayıcı Renk Armonisi 28

1.5.5. Monokromatik Renk Armonisi 28

1.6. Tekstil ve Moda Tasarımında Monokromatik Renk Uygulamaları 29

1.6.1. Sadece Tek Renkli Üretilen Tekstiller 31

1.6.1.1. İndigo Tekstiller 33

1.6.1.1.1. İndigo Boyalı Monokromatik Uzak Doğu Tekstilleri 36

1.6.1.1.1.1. Shibori 39

1.6.1.1.1.2. Aizome 45

1.6.1.1.1.3. Katazome 47

1.6.1.1.1.4. Kasuri 50

1.6.1.1.1.5. Boro, Kogin ve Sashiko 53

1.6.1.1.1.6. Chinese Blue Calico 56

1.6.1.1.1.7. Guizhou Miao Batik 58

1.6.1.1.1.8. Blue Nankeen 61

1.6.1.1.2.9. Endonezya İndigo Batik.....62

1.6.1.1.2. İndigo Boyalı Monokromatik Afrika Tekstilleri.....63

1.6.1.1.2.1. Adire.....65

1.6.1.1.2.2. Shweshwe.....69

1.6.1.2. Diğer Monokromatik Afrika Tekstilleri.....70

1.6.1.2.1. Mud Cloth (Bogolanfini).....72

1.6.1.2.2. Adinkra.....74

1.6.1.3. Toile de Jouy.....76

1.6.1.4. Damask.....78

1.6.2. Çok Renkli Olup Tek Renkli (Monokromatik) de Üretilen Tekstiller.....80

1.6.2.1. Neoklasik Akım.....81

1.6.2.2. Op Art.....82

1.6.2.3. Minimalizm.....85

1.6.2.4. Chinoserie.....87

1.6.3. Çağdaş Örnekler.....88

2. BÖLÜM

TEKSTİL VE MODA TASARIMINDA TEK RENKLİ DESENLER VE DENEYSEL UYGULAMALARI

2.1. Çalışma Yöntemi 94

2.2. Esin Kaynakları 98

2.3. Eskizler ve Denemeler 101

2.4. Tasarımlar 116

2.4.1. Proje 1 117

2.4.2. Proje 2 121

2.4.3. Proje 3 125

2.4.4. Proje 4 129

2.4.5. Proje 5 133

2.4.6. Proje 6 137

2.5. Tasarım Uygulamaları 141

SONUÇ 174

KAYNAKÇA **176**

ÖZGEÇMİŞ

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1- Franciscus Aguilonius renk sistemi.....5

Şekil 2- Newton'ın deneyi sonucu ortaya çıkan renk tayfı.....5

Şekil 3-Newton'ın renk çarkı.....6

Şekil 4- Goethe'nin sembolik anlamlı renk çarkı 7

Şekil 5- Philipp Otto Runge, renk küresi 8

Şekil 6- Munsell renk dairesi 9

Şekil 7- Josef Albers, Renk Etkileşimi adlı kitabından 10

Şekil 8- Johannes Itten tarafından yapılan renk çemberi 11

Şekil 9- Boya yapımında kullanılabilecek doğal malzemelerden birkaçı.....12

Şekil 10- Murex moru ile boyanmış el dokuması kumaş 13

Şekil 11- Göz bebeği.....16

Şekil 12- Elektromanyetik spektrum 16

Şekil 13- CIE xy renklilik diyagramı.....18

Şekil 14- Renk uzayları.....18

Şekil 15- Günümüzde kullanılan renk çemberi 20

Şekil 16- Ana renkler.....21

Şekil 17- Sıcak Renkler 22

Şekil 18- Soğuk renkler 23

Şekil 19- Akromatik renkler 24

Şekil 20- Tamamlayıcı renk armonisi 26

Şekil 21- Analog renk armonisi 27

Şekil 22- Üçlü renk armonisi 27

Şekil 23- Ayrık tamamlayıcı renk armonisi 28

Şekil 24- Monokromatik renk armonisi 28

Şekil 25- Monokromatik renkler 31

Şekil 26- Sadece tek renkli üretilen ‘’toile de jouy’’ deseni 33

Şekil 27- 6000 yıl önce Peru’da bulunan indigo boyalı pamuk kumaş 35

Şekil 28- Mavi-beyaz kasuri boyalı kimonolu adam, komon motifli ceketiyle kadın 38

Şekil 29- Kokechi tekniği ile boyanmış rezerve boyama örneği 40

Şekil 30- Kanoko Shibori (hon hitta) 42

Şekil 31- Itajime 42

Şekil 32- Kumo Shibori 43

Şekil 33- Nui Shibori 43

Şekil 34- Arashi Shibori 44

Şekil 35- Miura Shibori 44

Şekil 36- İndigo boyalı ipliğin güneşte kurutulması 46

Şekil 37- Pamuk ve rami kumaş üzerine şablon boyama 48

Şekil 38- Tsutsugaki boyama örneği 49

Şekil 39- Kasuri desen örneği 51

Şekil 40- E-gasuri desen örneği 52

Şekil 41- Boro ön-arka yüz örneği 54

Şekil 42- Sashiko 55

Şekil 43- Mavi-beyaz kaliko örneği 57

Şekil 44- Geleneksel mavi beyaz Miao batik boyama 59

Şekil 45- Kelebek ve kuş deseni 60

Şekil 46- Blue Nankeen 61

Şekil 47- "A Decade of Indonesian Indigofera Revival", 2018 63

Şekil 48- Kofi Ansah, indigo boyalı Afrika etkili tasarımlar 64

Şekil 49- Adire örneği 65

Şekil 50- Adire Eleko 67

Şekil 51- Adire Oniko 68

Şekil 52- Adire Alabere 69

Şekil 53- Shweshwe örnekleri 70

Şekil 54- ''Adire Eleko'' örneği 71

Şekil 55- Mzukisi-Mbane 2023 ilkbahar/yaz koleksiyonu 72

Şekil 56- Mud Cloth 73

Şekil 57- Adinkra örneği 75

Şekil 58- Toile de Jouy baskılı kumaş 77

Şekil 59- Simetrik çiçek ve yaprak desenli tipik damask 79

Şekil 60- Neoklasik kumaş örneği 82

Şekil 61- Op Art desen örneği 83

Şekil 62- Yohji Yamamoto, 1984 86

Şekil 63- Chinoserie kumaş örneği 87

Şekil 64- Kırmızı- beyaz renkte nokta deseni (polka dot) kumaş örneği 93

Şekil 65- Çizgi karakterli desenli kumaş örneği 94

Şekil 66- Fleur de Lis 95

Şekil 67- Quatrefoil ve Trefoil motifi 95

Şekil 68- Sepya 96

Şekil 69- Sepya tonları 97

Şekil 70- Sepya renk tonları ve gölgeleri 97

Şekil 71- Hikâye Panosu 1 98

Şekil 72- Hikâye Panosu 2 99

Şekil 73- Dior 100

Şekil 74- Dior 100

Şekil 75- Dior 101

Şekil 76- Canel 2024 102

Şekil 77- Canel 2024 102

Şekil 78- Canel 2024 103

Şekil 79- Canel 2024.....103

Şekil 80- Canel 2024.....104

Şekil 81- Canel 2024.....104

Şekil 82- Canel 2024.....105

Şekil 83- Canel 2024.....105

Şekil 84- Canel 2024.....106

Şekil 85- Canel 2024.....106

Şekil 86- Canel 2024.....107

Şekil 87- Canel 2024.....107

Şekil 88- Canel 2024.....108

Şekil 89- Canel 2024.....108

Şekil 90- Canel 2024.....109

Şekil 91- Canel 2024.....109

Şekil 92- Canel 2024.....110

Şekil 93- Canel 2024.....110

Şekil 94- Canel 2024.....111

Şekil 95- Canel 2024.....111

Şekil 96- Canel 2024.....112

Şekil 97- Canel 2024.....112

Şekil 98- Canel 2024.....113

Şekil 99- Canel 2024.....113

Şekil 100- Canel 2024.....114

Şekil 101- Canel 2024.....114

Şekil 102- Canel 2024.....115

Şekil 103- Canel 2024.....115

Şekil 104- Tasarım.....117

Şekil 105- Kombin.....118

Şekil 106- Giydirme.....119

Şekil 107- Varyant.....120

Şekil 108- Tasarım.....121

Şekil 109- Kombin.....122

Şekil 110- Giydirme.....123

Şekil 111- Varyant.....124

Şekil 112- Tasarım.....125

Şekil 113- Kombin.....126

Şekil 114- Giydirme.....127

Şekil 115- Varyant.....128

Şekil 116- Tasarım.....129

Şekil 117- Kombin.....130

Şekil 118- Giydirme.....131

Şekil 119- Varyant 132

Şekil 120- Tasarım 133

Şekil 121- Kombin 134

Şekil 122- Giydirme 135

Şekil 123- Varyant 136

Şekil 124- Tasarım 137

Şekil 125- Kombin 138

Şekil 126- Giydirme 139

Şekil 127- Varyant 140

Şekil 128- Kumaş boyama 141

Şekil 129- Kumaş boyama 141

Şekil 130- 14 (açık bej), 17 (açık kahve) ve 30 (siyah) 142

Şekil 131- 1. boyama 142

Şekil 132- 2. boyama 143

Şekil 133- 3. boyama 143

Şekil 134- 4. boyama 144

Şekil 135- 5. boyama 144

Şekil 136- 6. boyama 145

Şekil 137- 7. boyama 145

Şekil 138- 8. boyama 146

Şekil 139- 9. boyama 146

Şekil 140- 10. boyama 147

Şekil 141- Sepya tonları 147

Şekil 142- "Duck canvas (kanvas, keten)" kumaşa baskı denemesi 149

Şekil 143- Poplin kumaşa baskı denemesi 150

Şekil 144- Polyamid kumaşa baskı denemesi 151

Şekil 145- Pamuk-keten görünümlü kumaşa baskı denemesi 152

Şekil 146- Tasarım baskıları 153

Şekil 147- Tasarım baskısı 154

Şekil 148- Tasarım baskısı 155

Şekil 149- Kombin baskıları 156

Şekil 150- Kombin baskısı 157

Şekil 151- Kombin baskısı 158

Şekil 152- Proje 1 uygulama 159

Şekil 153- Proje 1 uygulama 160

Şekil 154- Proje 1 uygulama 161

Şekil 155- Proje 1 uygulama 162

Şekil 156- Proje 2 uygulama 163

Şekil 157- Proje 2 uygulama 164

Şekil 158- Proje 2 uygulama 165

Şekil 159- Proje 2 uygulama.....166

Şekil 160- Proje 2 uygulama.....167

Şekil 161- Proje 2 uygulama.....168

Şekil 162- Proje 3 uygulama.....169

Şekil 163- Proje 3 uygulama.....170

Şekil 164- Proje 3 uygulama.....171

Şekil 165- Proje 3 uygulama.....172

Şekil 166- Proje 3 uygulama.....173

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1- Monokromatik desenli dokuma tekstiller 89

Tablo 2- Çalışma Yöntemi 95

KISALTMALAR

M.Ö: Milattan Önce

Nm: Nanometre

Yy: Yüzyıl

GİRİŞ

Tekstil malzemelerine uygulanan boya ve baskı işlemleriyle boyar maddelerdeki renk aktarılmış olur (Miller, 1968: 155). İnsanlığın tarihi kadar eski olan boyar madde kaynakları çeşitli amaçlarla her alanda kullanılmışlardır.

Süsleme amaçlı desenlendirme teknikleri M.Ö. 2000'li yıllara paleolitik döneme kadar uzanmaktadır. Zaman içerisinde boya ve baskı teknikleri geliştikçe tekstil boyama işlemleri de gelişmiştir (Wells, 2000: 8).

1856 yılında ilk sentetik boyar maddelerin keşfine kadar (Öztürk, 1999: 7), boyar maddeler minerallerden, hayvanlardan ve bitkilerden elde edilmiştir. Tarihin ilk boyacıları şaşırtıcı düzeyde renkler oluşturmuştur (Held, 1999: 272).

Tekstil baskı desenli kumaşların tarihi kesin olarak belirlenemese de M.Ö. 3000 yılları civarında İndus vadisinde kök boya ile boyanmış pamuklu kumaşlar bulunmuştur (Miles, 1994: 1). Böylelikle geçmişten günümüze birçok farklı dönem ve kültürde doğanın güzelliğini yansıtan baskılı kumaş örnekleri ortaya çıkmıştır (Joyce, 1993: 11).

Geçmişte minerallerden, hayvanlardan ve bitkilerden elde edilen boyar maddelerin verdiği rengin, nasıl oluştuğu konusunda döneminin filozoflarından kimyagerlerine kadar birçok insan merak duymuştur. Böylelikle birbirini takip eden birçok teori ortaya çıkmıştır.

En önemli teorilerden biri 1666 yılında Newton'un ileri sürdüğü renk teorisi olmuştur. Newton, üçgen prizması ile yapmış olduğu deneyde, üçgen prizmanın içine giren ışık ışınlarının kırılarak renk tayfını ortaya çıkardığını görmüştür. Rengin oluşumu ile ilgili olan teoriler haricinde, renkler doğa ve müzikle ilişkilendirilmiş, renklerin insan üzerindeki psikolojik etkileri incelenmiştir. Boya renkleri, renk karışımları ve renk uyumları ile ilgili çalışmalar yapılmıştır.

Johannes Itten'ın yaptığı, günümüzde kabul gören renk çemberi renkler arasındaki ilişkiyi göstermektedir. Renk çemberi, renk özü, değer ve doygunluk üzerine kurulu milyonlarca renk tonunun armonisini bulmada kolaylık sağlamaktadır. Renk

çemberi üzerinden sanatçıların ve tasarımcıların da sıkça kullandığı çeşitli renk armonisi düzenlemeleri önerilmiştir. Bu armonilerden biri monokromatik renk armonisidir.

Tek bir rengin tonlarından oluşan monokromatik renk armonisinin, diğer sanat dallarında olduğu gibi tekstil ve moda tasarımında da uygulamaları vardır. Söz konusu renk dizilimi geçmişten bu yana çeşitli dönemlerde farklı stil, motif ve konularda örneklerini vermiştir.

Tarihte tek renk ile boyanan ve desenlendirilen kumaşlar, o bölgedeki kültürün ve zamanın estetik anlayışına ve üretim tekniklerine işaret etmektedir.

Tek renkli (monokromatik) tekstiller genellikle el işçiliği ile boyanmış ve desenlendirilmiştir. El işçiliği ile boyanıp desenlendirilen kumaşlar genellikle bölgede bulunan doğal kaynaklardan faydalanılarak üretilmiştir.

Bu kumaşlarda kullanılan renkler ve desenler, genellikle o bölgenin kültürünü ve doğal çevresini yansıtmıştır. Yerel motifler, semboller veya manzaralar içermiş ve böylelikle bölgenin kültürel ve doğal kimliğini yansıtarak geçmişten günümüze uzanan bir miras oluşturmuştur.

Bazı geleneksel tek renk ile boyanan ve desenlendirilen kumaşların arkasında çeşitli hikayeler yer almıştır. Bu hikayelerin bazıları, yalınlığa verilen önem ve israfa karşı çıkışı ifade etmiştir. Mükemmel olmamanın sonucunda el işçiliğine verilen değeri vurgulamışlardır.

Derin anlamlara sahip olan tek renkli bu kumaşlar, sadece estetik olmakla kalmayıp, günümüzde sürdürülebilirlik kapsamında ilham kaynağı olabilmektedirler. Günümüz tüketim çılgınlığına karşı alternatif olabilecek tek renkli kumaşlar, sade ve minimalist görünümleriyle günümüz karmaşasına karşı bir kaçış sunabilmektedirler.

Sade ve minimalist görünümleriyle kullanıldığı diğer ürünlerle kolayca uyum sağlayan tek renkli kumaşlar zaman zaman moda olmalarıyla beraber iç mekanlarda veya giysilerde tercih edilmektedirler. Dolayısıyla tek renkli (monokromatik) tekstiller geçmişten günümüze tekstil tasarımında vazgeçilemez tarzlardan birini oluşturmuştur.

1. BÖLÜM

RENK VE TEKSTİL TASARIMINA ETKİSİ

1. BÖLÜM

RENK VE TEKSTİL TASARIMINA ETKİSİ

1.1.Renk Teorileri

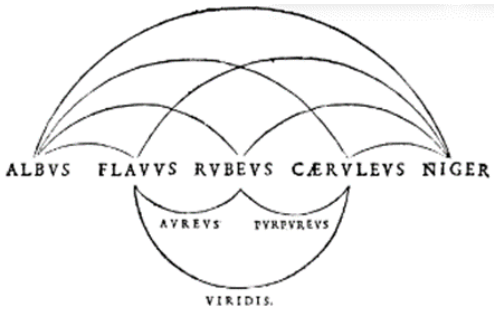
Günümüzde her alanda önemli bir role sahip olan boyalar, tarih öncesi çağlarda kullanılmaya başlamıştır. Boyaların kaynağı olan rengin oluşumunun bilinmezliği döneminin filozoflarını, bilim insanlarını, fizikçilerini, kimyagerlerini meraka sürüklemiş ve yapılan deneylerin ardından birbirini takip eden birçok teori ortaya çıkmıştır.

Renk teorisine ait ilk belge, ‘’On Colours’’ (Renkler üzerine) adlı metindir. Metin geçmiş yıllarda yalnızca Aristoteles’e atfedilmiştir. Ancak günümüzde Peripatetic Okulu ve üyeleri tarafından yazıldığı kabul görmektedir (Stokley, 2018: 7).

Renkle ilgili ilk önemli kavramlar Yunan filozofları Platon ve öğrencisi Aristoteles tarafından ortaya atılmıştır. Platon ve Aristoteles rengin oluşumunu ateş, su, hava ve toprak elementlerine bağlamıştır. Aynı zamanda tüm renklerin siyah ve beyazdan oluştuğunu söylemişlerdir. Bu dönemde Pisagor, Empedokles ve Demokritos da renk üzerine çalışmalar yapmış ancak; Orta Çağ’a kadar Platon ve Aristoteles’in kavramları geçerliliğini korumuştur (Kuehni, 1997: 130-131).

Sanat, edebiyat ve bilimde büyük gelişmelerin yaşandığı Rönesans döneminde, renkle ilgili birçok çalışma yapılmıştır. Leonardo da Vinci, resimlerinde renk uyumlarını ve karışımlarını kullanan ilk sanatçı olmuştur. Da Vinci, düz bir yüzeyde, yuvarlaklığı, derinliği ve hacmi gösterebilmeyi hedeflemiştir. Da Vinci’den önce sanatçılar siyah ve beyazı kullanarak ışık ve gölge efektleri oluşturmuşlar, ancak Leonardo saf renkleri kullanarak renk tonlarına ulaşmıştır (akt. Per, 2012:107).

Franciscus Aguilonius 1613'te renk üzerine ‘’Opticorum libri sex: philosophiis juxtà ac mathematicis’’ adlı kitap yayınlamıştır (Neetens, 1997: 7) (Şekil 1).

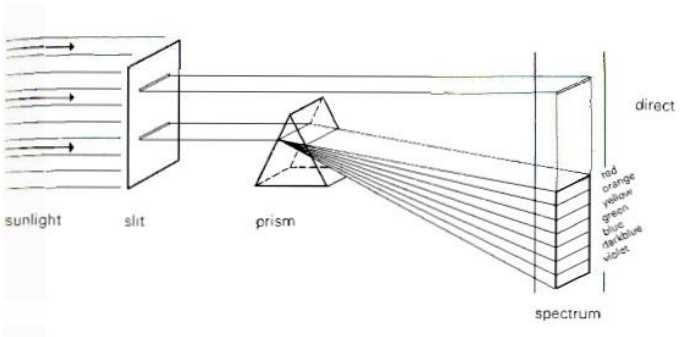


Şekil 1- Franciscus Aguilonius renk sistemi

(Parkhurst, 1961: 45)

Ona göre sarı, kırmızı ve mavi kavramlarına karşılık gelen üç temel renk vardır. Üç ikincil renk tonu, birincil renklerin çiftlerinin karıştırılmasıyla elde edilmektedir. Ancak üç ana rengin tamamının karıştırılması ile yalnızca canlı veya kasvetli renkler ortaya çıkacaktır. Hatta yakın arkadaşı Rubens'in çeşitli renk karışımlarını ele alırken, d'Aguilonius'un metinleriyle ilişkilendirdiği düşünülmektedir (Parkhurst, 1961: 45-46).

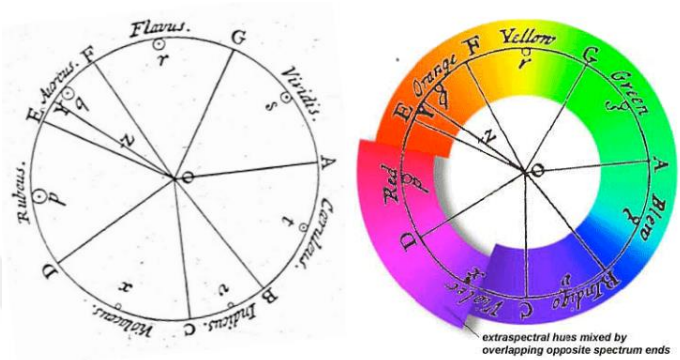
Döneminin en iyi ressamlarından biri olan Flaman sanatçı Peter Paul Rubens'in eserlerinde renk, hareket ve duygusallığı vurguladığı görülmektedir. Peter Paul Rubens, 1636'da günümüze ulaşamayan ''De Lumine et Colore'' adlı incelemesini yazmıştır. Alman ressam Philip Otto Runge, İngiliz ressam J. M. W. Turner, Fransız ressamlar Eugène Delacroix ve Georges Seurat gibi birçok ressam, Rubens gibi çalışmalarında renk teorilerini kullanmışlardır (Kuehni, 1997: 140-143).



Şekil 2- Newton'ın deneyi sonucu ortaya çıkan renk tayfı

(Itten, 1961: 15)

1666 yılında Newton'un yapmış olduğu deney renk teorilerinin temelini atmıştır. Newton deneyinde bir prizmanın içine güneş ışığını düşürmüş, prizmadan geçen beyaz ışık ışını renklere dağılmış ve Newton görünen renkleri beyaz bir perdeye yansıtmıştır. Görünen renk bandı kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi ve menekşeye kadar uzanmaktadır (Itten, 1961: 15) (Şekil 2).

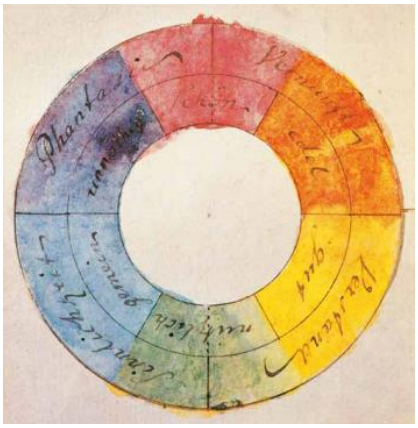


Şekil 3-Newton'ın renk çarkı

(Zelanski & Fisher, 1984)

Newton, tayfın bir ucundaki kırmızı-morun diğer uçtaki mora çok benzediğini fark etmiş, tayfın iki ucunu bir araya getirerek ilk renk çarkını üretmiştir (Zelanski & Fisher, 1984: 227-250) (Şekil 3).

Alman oymacı ve ressam Jakob Christof Le Blon, 1720 yılında yazdığı ''Coloritto'' adlı kitabında, tüm görünür nesnelerin sarı, kırmızı ve maviden oluşabileceğini açıklamıştır. Ona göre bu üç orijinal rengin karışımı siyahı ya da diğer renkleri gösterecektir. Le Blon aynı zamanda renkli baskıyı bulduğunu ileri sürmüştür (Le Blon, 1720: 6).

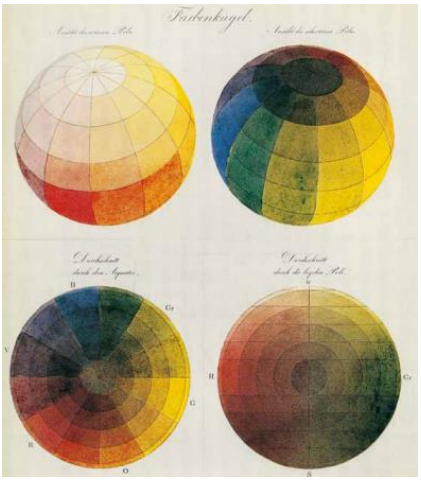


Şekil 4- Goethe'nin sembolik anlamlı renk çarkı

(Sugiyama, 2009-2010: 15)

Newton'un teorisinden sonra ortaya çıkan en önemli teori Johannes Wolfgang Von Goethe'ninki olmuştur. Goethe, 1810 yılında ''Theory of Colors'' (Renk Teorisi) adlı kitabını yayımlamıştır. Renklerin doğasına, algısına ve psikolojik etkisine odaklanmıştır (Şekil 4). Renklerin insan davranışı üzerindeki psikolojik etkisini ilk kez belgelemiştir (Stokley, 2018: 18).

Goethe, Newton'un teorisine karşı çıkmıştır. Ona göre Newton haklıysa, beyaz ışık her türlü ortamda bölünmelidir. Fakat Goethe bir ekrana beyaz ışık tuttuğunda merkezinin beyaz kaldığını, renklerin sadece bir kenarda göründüğünü bulmuştur. Mavi ve sarıyı temel renkler olarak görmüştür. Ona göre mavi, karanlıkta görünen renk, sarı ise ışık dışında görünen ilk renktir (Kavasoğlu, 2021: 6-7).



Şekil 5- Philipp Otto Runge, renk küresi

(Sugiyama, 2009-2010: 15)

Alman ressam ve renk teorisyeni Philipp Otto Runge, sarı, kırmızı ve maviyi üç ana renk olarak kabul etmiştir. Yapmış olduğu renk küresinde, beyaz ve siyah kürenin kutuplarını, üç ana renk ise ekvatorlarını oluşturmaktadır. Runge, karışımların oranlarını değil, renklerin uyumunu yakalamak istemiştir (Şekil 5).

İngiliz doktor Thomas Young ve Alman fizikçi Hermann von Helmholtz'un renk konusundaki teorileri de önemlidir. İlk olarak Young'ın ortaya attığı bu teoriyi kırk sekiz yıl sonra geliştiren Helmholtz ile, bu teori Young-Helmholtz teorisi olarak anılmaktadır.

Young'a göre göz üç ayrı renk siniriyle anlaşmaktadır. Bu sinir kategorisinden birisi uzun ışık dalga hareketiyle kırmızıdır. İkinci kategori ise, orta dalga hareketi ile yeşildir. Üçüncü kısa dalga hareketine ise mavi-mor demektedir. Böylelikle her sinir takımı kırmızı, sarı ve maviden etkilenmiş olmaktadır. (Çağlarca, 2018 :15). Teori Helmholtz tarafından revize edilmiş ve detaylandırılmış, sonraki araştırmaların kabul edilen temeli olarak kalmıştır (Taylor,1962 :3).

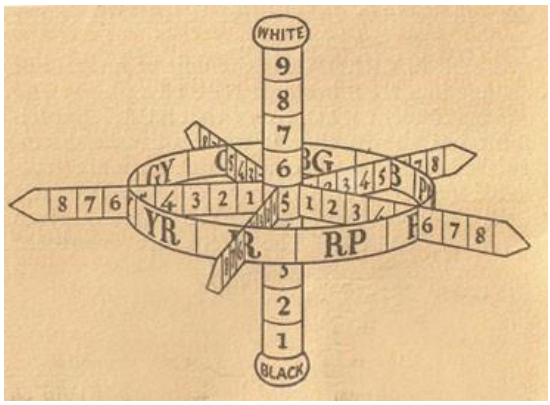
Fransız kimyager Michel-Eugène Chevreul'ün teorisi de büyük önem taşımaktadır. 1828 yılında eşzamanlı ve ardışık kontrast yasalarını yani iki rengin aynı anda görüldüğünde nasıl bir etkiye sahip olduklarını açıklamıştır. 1830'larda bu yasaları gören ressamlar bu yönde çalışmalarına devam etmiştir (Gage,1999 :196).

Örneğin, Delaunay'ın "Simultane" (Fransızca: Simultanée, İngilizce: Simultaneous) giysi tasarımı, adını Chevreul'in renk teorisinden alınmıştır (akt. Yıldırım, 2010: 64).

Chevreul'a göre, tamamlayıcı renkler üstündür. Ancak tonların neredeyse eşit yoğunlukta olması gerekmektedir. İki renk birbiri ile hoş görünmediğinde onları beyaz ile ayırmak iyidir. Siyah iki parlak renk arasında kötü bir etki yaratmamaktadır. Fakat parlak ve kasvetli bir renkle, iki parlak renk ile olduğu kadar iyi ilişki kuramamaktadır. Gri ve parlak renklerin kırık tonları, analoji armonileri üretmektedir (Chevreul, 1860: 43-44).

İngiliz fizikçi J. C. Maxwell, üçgen bir şema içinde üç ana rengin olduğu bir renk düzenlemesi oluşturmuştur. Maxwell diski ile deneyler yapmıştır.

Nobel ödüllü Alman kimyager Wilhelm Ostwald, ''Renk bilimi'' adlı kitabında, kavramsal bir renk bilgisi vermiştir. Sonraki çalışması ''The Color Primer'' Alman ve bazı İngiliz okullarında ders kitabı olarak okutulan 8 renk özüne dayalı bir sistemdir. Bauhaus akımı sanatçılarında etkili olmuştur (Holtzschue, 2009: 90).



Şekil 6- Munsell renk dairesi

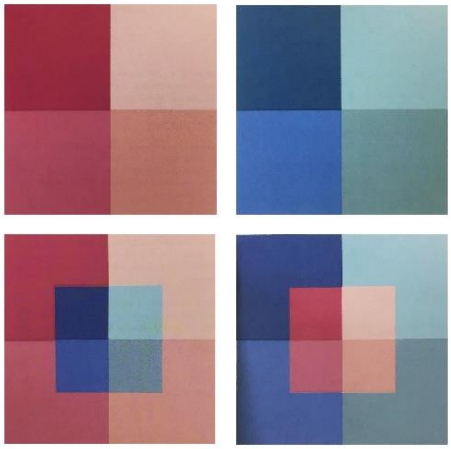
(Cooper, 1929: 14)

Munsell renk sisteminin mucidi Amerikalı ressam, resim öğretmeni Albert Henry Munsell, renkleri kategorilere ayırmış ve pratik bir hale getirmiştir. Munsell'a göre

rengin üç boyutu vardır. Bu üç boyut renk, değer ve kromadır. Renk ancak böyle açıklığa ulaşacaktır (Cleland, 137: 6) (Şekil 6).

Munsell, renk uyumu ile ilgili beş kural geliştirmiştir: (1) Mümkün olduğunca az renk kullanmak, iki veya daha fazla renk tonu kullanılıyorsa, komşu veya karşıt olanları seçmek; (2) Yüksek değerli renkleri, düşük değerli renklerle birleştirmek; (3) Yüksek kromaya sahip renkleri, düşük kromaya sahip renklerle birleştirmek; (4) Dengeli alanların, ilgili renklerin değer ve kromasının çarpımı ile ters orantılı olması; (5) Uyumlu kombinasyonlarda, önceki dört kuraldan en az üçünü uygulamak (Kuehni,1997: 146).

Wassily Kandinsky ve Paul Klee, Goethe gibi resmi ve rengi müzikle bağdaştırmışlardır. Kandisky rengi klavye, gözleri tokmak, ruhu piyano, sanatçıyı ise piyanoyu çalan bir el olarak tanımlamıştır. Tuşlara dokunmak, ruhta bir titreşim yaratmaktadır. Yani ona göre renkler, ruhsal bir titreşimdir ve ruhu doğrudan etkilemektedir (Kandisky, 2010: 27).



Şekil 7- Josef Albers, Renk Etkileşimi adlı kitabından

(Albers, 2006: 112-113)

Josef Albers, rengin, resmin temel bir yapısı ve kendi kendini yöneten estetik bir eleman olması gerektiğini savunmuş, buradan hareketle eğitimci ünvanı ile gittiği Yale Üniversitesi'ndeki öğrencilerini deneyler serisine taşımıştır. Ortaya çıkan 200 farklı renk

denemesini ‘’Interaction of Color” (Renk Etkileşimi) adı altında toplamıştır. Denemelerin amacı, farklı kombinasyonlardaki renklerin algımızda yarattığı değişiklikler olmuştur (Watson, 2005: 20) (Şekil 7).



Şekil 8- Johannes Itten tarafından yapılan renk çemberi

(Itten, 1961: 31)

Günümüzde kullanmış olduğumuz renk çemberini oluşturan Johannes Itten’ın da renk üzerine çalışmaları vardır (Şekil 8). Itten, renkleri, doğa ve renk-form ilişkisi içerisinde incelemiş, insan üzerindeki fiziksel ve psikolojik etkilerine göre ayırmıştır (Itten, 1961: 75,76,83,38,85).

Itten’a göre; "Uyum dengedir. İki veya daha fazla rengin karışımı nötr gri ile sonuçlandığında uyumludur." Tamamlayıcı renkler dışında diğer uyum içerisindeki renk kombinasyonlarını ise, üçlü renklerde üçgen, dörtlü renklerde kare gibi geometrik formlarla açıklamıştır (Kuehni,1997: 147).

Amerikalı fizikçi Deane Brewster Judd, sanatçıların kabul ettiği teori olan, kırmızı, sarı ve mavinin karışımının bütün renk ışınlarını vereceğini kabul etmiştir. Bu renkleri ana renkler olarak adlandırmıştır (Çağlarca, 2018: 16).

Renkle ilgili çalışmalar bir yandan ışık renkleri ile bir yandan da boyar maddelerden elde edilen renkler üzerine devam etmiştir.

Boyalar genellikle bir çözücüde çözünen organik bileşiklerdir. Lifler organik bileşikler ile boyanmaktadır. Pigmentler ise genellikle inorganik bileşikler veya minerallerdir ve resimde kullanılmaktadır (Melo, 2009: 4).

Tarih öncesi dönemlerde başladığı bilinen boyamacılığın tam olarak ne zaman ortaya çıktığı ise bilinmemektedir.

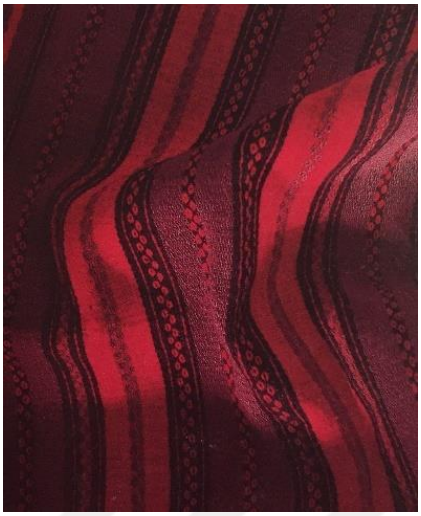
Ancak süsleme amaçlı desenlendirme teknikleri M.Ö. 2000'li yıllarda paleolitik dönemde görülmüştür (Wells, 2000: 8). Bu dönemde renkli demir oksit toprakları (koyu sarı) formundaki demir, ilk kez insan vücudu ve ölülerin kemiklerini süslemekte kullanılmıştır (Schoeser, 2003: 28). Ancak ham kumaşların üretilmesiyle boyama ve desenlendirme yöntemleri kısa bir sürede kumaşlara uygulanmıştır (Wells, 2000: 8).



Şekil 9- Boya yapımında kullanılabilecek doğal malzemelerden birkaçı

(Held, 1999: 281)

1856 yılında kadar boyar maddeler doğal kaynaklardan, hayvansal, bitkisel ve minerallerden elde edilmiştir (Miller, 1968: 155) (Şekil 9). Bunlardan en eski, yoğun ve dayanıklısı çivit mavisi ve Tyrian moru olmuştur (Landi, 1997: 14).



Şekil 10- Murex moru ile boyanmış el dokuması kumaş

(Schoeser, 2003: 31)

Antik dönemde Fenikeliler boyacılığın ustası olarak görülmüşler, Tire yakınlarında bulunan Murex adıyla bilinen salyangozun salgılarıyla yapılan Tyrian morunu da onlar geliştirmiştir (Held, 1999: 272) (Şekil 10).

Yeşil renk doğal boyarmaddeler ile elde edilememiş, sarı ve mavi rengin ardışık kullanılmasıyla sağlanmıştır. Siyah renginin tanik asit ile nehir suları ya da çamurda mevcut olan demir elementiyle oluşturulduğu düşünülmektedir (Yıldırım, 2019: 2).

Yapılan birçok tarihi renk analizi sonucunda turuncu rengin elde edilebilmesi için sarı rengi veren boyarmadde ile kırmızı rengi veren boyarmaddelerin karıştırıldığına rastlanmıştır (Deveoğlu, Karadağ: 2011: 23).

Kırmızı renkte en önemli bitkisel boyarmadde kaynağı Latince Rubia tinctorum *L*. (İng.Madder, Fr. Garance, Alm. Krapp) isimli kök boya bitkisinin kökleri olmuştur (Yıldırım, 2014: 13). Eski dönemlerden beri kök boya familyasının bazı türlerinin kökü her yerde yetiştirilebildiğinden çok çeşitli kırmızılar üretilmiştir. Belirli pullu böcek türlerinden de kırmızı renk elde edilebilmiştir. Bu boyalar Orta Çağ'a kadar değerli olmuştur (Harris, 1993: 36).

Orta Çağ Roma İmparatorluğu'nun yıkılması ile başlamıştır. Bu dönemde genellikle bitkisel boyalardan elde ettikleri sarı, kırmızı ve mavi rengini kullanmışlardır. Bu renklerin veya metalik mordanların karışımıyla çeşitli renkler üretilmiştir (Sanad, 2018: 69).

Çinlilerin milattan 2000 yıl önce indigo ve Çin yeşili adı verilen boyalar ile ipek dokumaları boyadıkları da bilinmektedir (Öztürk, 1999:10).

Hindistan'da, M.Ö. 3500 olarak tarihlendirilen indigo boyar maddesi bulunmuştur. Aynı bölgede yapılan bir başka kazıda M.Ö. 3000 tarihine ait pamuk elyafından yapılmış iki adet kırmızı para kesesi bulunmuştur (Karadağ, 2007: 8).

Baskı desenli kumaşların tarihi de boyacılıkta olduğu gibi kesin olarak belirlenemese de M.Ö. 3000 yılları civarında İndus vadisinde kök boya ile boyanmış pamuk kumaşlar bulunmuştur (Miles, 1994: 1).

Boyama ve desenlendirme kültür ve döneme göre değişse de temel boyama süreci genellikle aynı kalmıştır. Su kabına eklenen boya malzemesi renk ürüne nüfus edinceye kadar ısıtılmakta, boyayı sabitlemek için ise mordan denilen maddeler kullanılmaktadır. İlk boyacılar sabitleme işlemi için tanen, tuz, doğal şap, sirke ve bayat idrardan elde edilen amonyağı kullanmışlardır (Kakhia: 2).

Doğal maddelerden elde edilen doğal boyalar, sentetik boyaların gelişimine kadar yüzyıllardır kullanılmıştır. Her coğrafyanın kendine özgü kaynakları olduğu için renk paletleri de kendilerine özgü olmuştur. Ancak 19. yy'da sentetik boyaların gelişmesiyle doğal boyaların kullanımları büyük ölçüde azalmıştır (Kadolph, 2008:14-Yıldırım: 2019:2).

İlk yapay boya olan pitrik asit, 1771 yılında İngiliz Peter Woulfe tarafından, indigo ile hazırlanmıştır. Bununla birlikte, Schmitt ve Glutz fenol sülfonik asitten sentezledikleri yapay boya çalışmaları gerçekleştirmiştir. İkinci yapay boya olan rosolik asit Runge tarafından 1834 yılında keşfedilmiştir (Gurr, 1971: 1).

Sentetik boyar madde endüstrisinin öncüsü olan W. H. Perkin (Erdem İşmal, 2011: 24), 1856'da anilin moru olarak bilinen ilk sentetik boyayı bulmuş ve patentini almıştır. Boya başlangıçta ipekle kullanılmak üzere tasarlanmıştır. Sonrasında popülaritesini artıran pamuğa uygulanmak üzere geliştirilmiştir (Ridgway, 2017: 1).

Öyle ki, Perkin'in bulduğu mor rengi çok beğenilmiş, moda tarihinde ''Leylak On Yılı'' adı ile anılmıştır (Russell, 2011: 17).

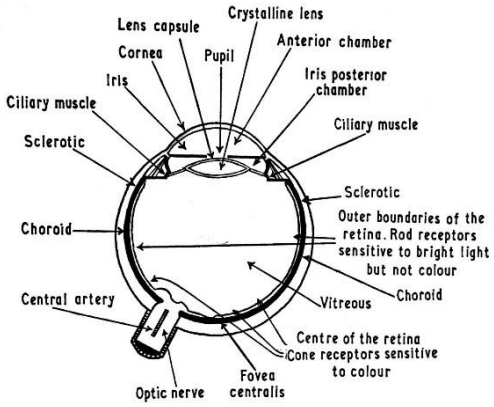
Boya kömür katranında elde edilmiştir. Kömür katranından damıtılan bileşenlerin kullanılması yeni boyaların geliştirilmesini sağlamış, 1869'da Alizarin gibi bazı doğal boyaların yerini düşük fiyata sentetik boyalar almıştır (Ardila vd, 2021: 4).

Lightfood 1863'de anilin siyahını, Croissant ve Brittoniere ise 1873'de ilk sülfür boyarmaddesini keşfetmiştir. Böylelikle Perkin ve diğerlerinin çalışmaları organik sentetik boyar madde çağını başlamıştır. Gelişmiş bir kimya endüstrisini ortaya çıkaran Almanya olmuş, bu konuda dünyayı yönetmişlerdir (Erdem İşmal, 2011: 25).

1.2.Renk Algısı

Dünyanın sadece beyaz, siyah ve gri formlardan oluşması hayal bile edilemez, çünkü aslında zihnimiz gerçek renk tonlarının anılarıyla dolmaktadır (Sergent, 1964: 18).

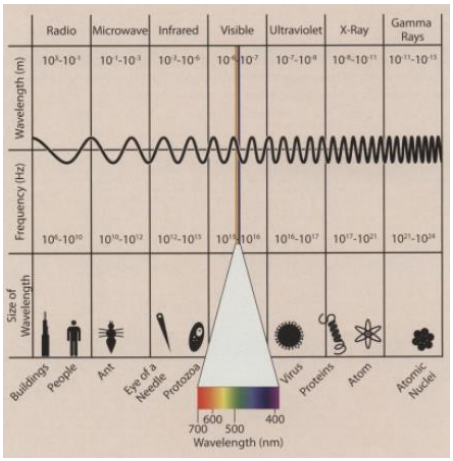
Algı (görme, duyma, koklama veya dokunma), tek başına tamamlanamamış bir olaydır. Algıyı kavrayış takip etmektedir. Kavrayış, insan ve çevre arasındaki bağlantıdır. Kavrayış hem neyin algılandığını hem de algılanan şeylerin tanımlanmasını sağlamaktadır. Işık ile karşılaşan beyin ise, algıyı geçmişten gelen deneyimlere göre anımsamaktadır (Holtzschue, 2009: 34-35). Newton'ın yıllar önce ortaya koyduğu teoride olduğu gibi, ışık olmadan rengi görmek mümkün değildir.



Şekil 11- Göz bebeği

(Cleland, 1937: 39)

Işık, göze göz bebeğinden girmektedir. Göz bebeğini çevreleyen iris, gözbebeği açıklığını büyüten veya daraltan ayarlanabilir bir diyaframdır. Gözbebeğinin arkasında, retina adı verilen bir mercek vardır (Sergent, 1964: 37). Işığa duyarlı retinanın içinde çubuklar ve koniler olarak adlandırılan reseptörler bulunmaktadır. Çubuklar, açıklığı, karanlığı ve tonları, koniler ise renk duyumlarını veya renk özlerini algılamaktadır (Şekil 11). Göz, optik sinir yoluyla ışık bilgisini beyne taşımaktadır. Beyin, optik sinir yoluyla gelen bu mesajları işlemektedir (Evans, Thomas,1949: 72)



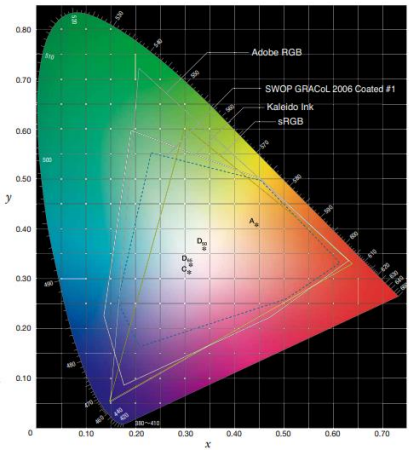
Şekil 12- Elektromanyetik spektrum

(Murphy, 2010: 54)

Görünür ışık, Güneş, Dünya ve diğer galaksilerden kaynaklanan elektromanyetik radyasyonun küçük bir kısmıdır. Elektromanyetik spektrum, gama ve X-ışıklarından ultraviyole radyasyon, görünür ışık, kızılötesi radyasyon, mikrodalgalar ve radyo dalgaları yoluyla eğilim göstermektedir (Pender, 1998: 4-5). Ancak insan gözü 400-700 nm aralığındaki dalga boylarını görebilmektedir (Şekil 12). Gökkuşağı, bize görebildiğimiz bu dalga boylarındaki renklerin tamamını göstermektedir. Kırmızıdan, turuncuya, turuncudan, sarıya, sarıdan yeşile, yeşilden maviye ve maviden mora uzanan renk tayfında, kırmızı en uzun, mor ise en kısa dalga boyuna sahip renktir.

İnsanda oluşan renk algısı renk ölçümü ile insan algısının ve ifadesinin limitlerinin ötesine geçerek, ortak bir renk dili yaratmamızı sağlamaktadır. Dünyada kullanılan üst düzey iki renk ölçer tipi "kolorimetre" ve "spektrometre"dir. Bu aletler ileri teknoloji kullanarak rengi isabetli ve tam olarak ölçen ve tanımlayan üst düzey cihazlardır (Kütük, 2020: 2).

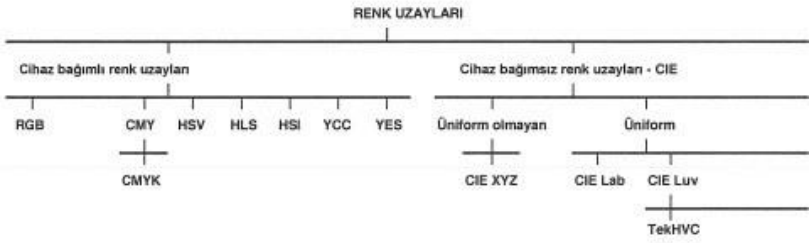
Aynı zamanda Uluslararası Aydınlatma Komisyonu (CIE, International Commission on Illumination), tüm renklerin doğru bir Görselde ölçülmesini sağlayan uluslararası otoriter 3D renk uzayı kuruluşudur. 1930 yılında kurulan CIE, 1931 yılında Albert Munsell'in geçmişte yapmış olduğu renk özü, parlaklık ve yoğunluk esaslı renk şemasından yola çıkarak ilk temel renk evrenini geliştirmiştir (Şahinbaşkan, 2007: 433-434). Yani açık veya koyu; donuk veya parlak; kırmızı, yeşil, sarı veya mavi sıfatlarından yalnızca üçünü kullanarak herhangi bir renk farkının tanımlanmasıdır (The Textile Institute, 1987: 132).



Şekil 13- CIE xy renklilik diyagramı

(Sugiyama, 2009-2010: 28)

Normal renk görüşüne sahip denekler üzerinde gerçekleştirilen renk eşleştirme deneylerinin sonucunda eşleşen renkleri tanımlama üzerine kurulmuş sistemdir. X (kırmızı), Y (yeşil) ve Z (mavi) sırasıyla birincil renklerinin miktarını vermektedir (Zollinger, 1999: 67) (Şekil 13).



Şekil 14- Renk uzayları

(Yılmaz vd., 2000: 22)

CIE renk uzayında, değerler arasındaki sayısal farklar insanların renkler arasında gördüğü değişim miktarına karşılık gelmektedir. CIE tarafından geliştirilen yaygın olarak kullanılan renk uzayları Şekil 14'te görülmektedir (Yılmaz vd., 2000: 21-22).

1.3.Rengin Nitelikleri

Dünya üzerinde milyonlarca renk tonu vardır. Fakat her bir renk üç ana özellik tarafından belirlenmektedir. Bu üç ana özellik: renk özü, değer ve doygunluktur.

Renk özü, rengin kendisine verilen isimdir. Kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, mor renk özü olarak tanımlanmaktadır.

Değer, rengin açıklık veya koyuluk derecesidir.

Doygunluk, yoğunluk ile ilişkilidir. Bir renk, parlaklığına bağlı olarak ne kadar canlı ise o rengin doygunluğu yüksektir. İçerisinde gri olan renklerin doygunluğu düşüktür.

1.4.Renk Grupları

Bir tasarım fikir veya tema ile başlamakta, ardından tasarımcı fikirlerini gerçekleştirmek için uygun malzemeyi seçmekte ve hayal gücü, düzen ve renk duygusu ile birleştirmektedir (Joyce, 1993: 18).

Gözün renklere karşı verdiği tepki tamamen doğuştan olmayıp, bu tepkiyi etkileyen çeşitli faktörler bulunmaktadır (Eiseman, 2000: 16). Renk, algıyı yükseltmekte, psikolojik ve duygusal tepkiyi yoğunlaştırmaktadır (Evans, Thomas, 1949: 71). Örneğin, bazı renkler gözü rahatsız ederken başka renkler rahatlatıcı ve sakinleştirici olabilmektedir (Akkın, Eğrilmez, Afrashi, 2004: 277).

Hint, Çin ve Müslümanların da aralarında bulunduğu, sanatsal gelenekten gelen birçok yazılı kanıtlar birleştirildiğinde, belirli renk gruplarının genel etkileri konusunda fikir birliğine varılabilmektedir (Rawson, 1988: 116).



Şekil 15- Günümüzde kullanılan renk çemberi

(Itten, 1961: 31)

Rengin birbiriyle ilişkili doğasını en uygun ve yaygın şekilde görselleştirmek için; sanat, tasarım, moda ve renk uyumu gibi birçok alanda kullanılan daire şeklindeki temel araç, renk tekerleği veya renk çemberi olarak adlandırılmaktadır (Proctor, Lew, 1995:15) (Şekil 15).

Renk çemberi üç temel renk ve bunların karışımlarından elde edilen renkleri göstermektedir. Bu renklerden üçü ana tonlar yani birincil renkler, üçü ikincil tonlar ve altısı üçüncül tonlardır. Bu renkler aynı zamanda insanda yaratmış olduğu çağrışımlara göre sıcak ve soğuk renkler olarak da gruplandırılmaktadır. Renkten sayılmayan beyaz ve tüm renkleri soğuran siyah ise ayrı bir grupta anılmaktadır (Kavasoğlu, 2021: 21).

1.4.1.Ana ve Ara Renkler

Ana renkler, sarı, kırmızı ve mavidir (Şekil 16). Bu renkler, diğer renklerin karışım ile elde edilemeyen boya renkleridir. Ana renklerin ikişer halde eşit oranlarda karıştırılması ile ara renkler oluşmaktadır (Öztuna, 2007: 126).



Şekil 16- Ana renkler

(Suttan, Whelan, 2004: 6)

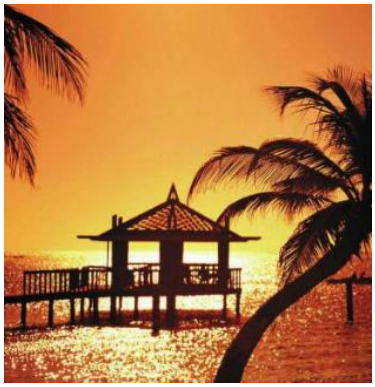
Yeşil, mavi ve sarının karıştırılması ile oluşur;

Turuncu, kırmızı ile sarının karıştırılması ile oluşur;

Mor, mavi ile kırmızının karıştırılması ile oluşur (Holtzschue, 2009: 48).

1.4.2.Sıcak ve Soğuk Renkler

Renklerin tonlarına göre değişen anlamları, insanlar üzerindeki etkileri açısından değerlendirildiğinde genellikle basit bir şekilde açıklanmaktadır. Bu açıklamalar, bir rengin bireyler üzerinde uyandırdığı duygusal veya psikolojik tepkileri temsil ederken, tonların derinliği ve kullanımı da bu etkileri şekillendirebilmektedir.



Şekil 17- Sıcak Renkler

(Suttan, Whelan, 2004: 18)

Örneğin, kırmızı, sarı, turuncu ve bu renklerin tonları sıcak renklerdir (Şekil 17). Sıcak renkler, kraterden akan erimiş lav gibi parlak ve agresiftir. Diğer tüm renklerden daha fazla dikkat çekmekte ve duyguları harekete geçirmektedir. Bir renk düzeninin neşeli ve coşkulu görünmesini sağlamaktadırlar (Chijiiwa, 1987: 20).

Kırmızı, coşkulu, şenlikli ve romantik bir his uyandırmaktadır. Tehlike, kan ve tutku ile ilişkilendirilmektedir. Görünüşte coşku ve tehlike içermesine rağmen genellikle tutku kelimesiyle tanımlanmaktadır. Kırmızı, sınırsız ilgiyi kendine çekmektedir (Evans, Thomas, 1949: 106).

Sarı, neşe vermektedir. Kullanıldığı ortamda dikkat çekici bir etki yaratmaktadır. Altın sarısı zenginliği ve şöhreti temsil etmektedir. Negatif olarak, çok parlak ve dikkat çekici olmasından dolayı sinir sistemini fazla uyarmakta ve rahatsızlık verebilmektedir (Dokumacı, 2020: 125).

Turuncu dinamik bir renk olup, hareketi, sıcaklığı ve yaşama enerjisini simgelemektedir. Genellikle mutluluk ve neşe vermektedir (Erim, 2000: 12).



Şekil 18- Soğuk renkler

(Suttan, Whelan, 2004: 19)

Yeşil, mavi, mor ve bu renklerin tonları soğuk renklerdir (Şekil 18). Bu renkler, sakinleştirici, meditatif ve huzur verici olarak algılanmaktadır (Bay, 2001: 9).

Sakin ve pastoral yeşil, ağaçların ve çimenlerin rengini temsil etmektedir. Parlak yeşil bahar ve doğurganlık, küf yeşili zehir ve kıskançlıkla ilişkilendirilmektedir. Koyu yeşil, anlamlı bir renktir ve çam ormanlarının derin sessizliğini çağrıştırmaktadır (Chijiiwa, 1987: 14).

Mavi, geniş, sakin ve güvenilir bir his uyandırmaktadır. Bu nedenle, iş hayatında bankalar ve aracı kurumlar gibi kuruluşlar tarafından sıklıkla tercih edilmektedir. Çoğu anket, mavinin favori renk olarak en iyi seçenek olduğunu göstermektedir (Evans, Thomas,1949: 98-100).

Mor, asalet, mistizm, utanç, hüzün, aşk ve aklın birleşimi olarak kabul edilmekte ve genellikle itibarın rengi olarak görülmektedir. Erguvan, haklılık, ihtişam, egemenlik ve asillik hissi uyandırırken, ciddiyet ve mesafe duygusu aşılamaktadır (Özdemir, 2005: 393).

1.4.3.Akromatik Renkler

Siyah, beyaz ve gri tonları akromatik renklerdir (Şekil 19). Her renk ile uyumludurlar.



Şekil 19- Akromatik renkler

(Suttan, Whelan, 2004: 24)

Siyah ‘’ışıksızlık’’, beyaz ise ‘’en parlak’’ olma durumunu ifade etmektedir (Lakshmi, 2023: 2).

Siyah, ağırlık, asalet, resmiyet, ciddiyet, sessizlik, baskılanmışlık, derinlik ve bunaltıcılık gibi kavramları çağrıştırmaktadır. Aynı zamanda üzüntü, kasvet, ölüm ve gizliliği ifade etmektedir. Katı, güvenilir bir renktir (Gökçakan Çiçek, Gökçakan, 2016: 428).

Beyaz, Batı dünyasında saflığı ve temizliği simgelese de, Doğu’da ölümle özdeşleştirilmekte ve acıyı simgelemektedir (Kavasoğlu, 2021: 57-58).

Gri, genellikle zamansız ve sağlam şeylerle ilişkilendirilmektedir. Aşırı kullanımı hissizliğe, az miktarda kullanımı ürüne sağlam bir hava katmaktadır. Bazı tonları ise yaşlılık, ölüm, vergiler, depresyon ve yönelim kaybı ile ilişkilendirilmektedir (Tavaragi, Sushma, 2016: 116-117).

1.5.Renk Armonileri

Renk kelimesi Fransızca "couleur" kelimesinden gelmektedir (Jerstorp, Köhlmark, 1988: 144). Rengi kesin olarak tanımlamak olanaksızdır. Renk, ışığın yansıması, görsel bir duyum, milyonlarca varyasyonu olan nesnel bir özellik veya kültürel bir olgu olarak tanımlanabilmektedir (Fukai, 2004: 9).

Tekstilde rengin önemi antik çağdan beri bilinmiş, kumaşlardaki renklere dair çokça atıflar yapılmıştır (Miller, 1968: 155).

Genellikle ‘’sessiz satış elemanı’’ olarak adlandırılan renk, (Eiseman, 2000: 7) tüketicinin kumaşta vermiş olduğu ilk tepkidir. Sonrasında giysinin tasarımına olan ilgi ve ardından fiyatın değerlendirilmesi takip etmektedir (Jenkyn Jones. 2002: 88).

Bu nedenle tasarımcılarının, ürettikleri renklerin ekonomik açıdan uygulanabilirliğinin farkında olmaları gerekmektedir. Çoğu zaman ürünün satışını belirleyen şey rengi olmaktadır (McNamara, Snelling, 1995: 30).

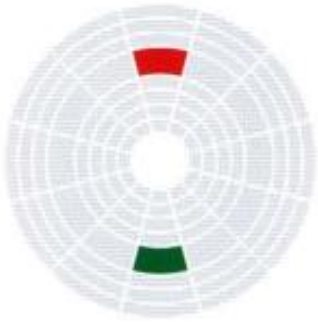
Aynı desen veya yapı farklı bir renk şemasında çok farklı görünebilmektedir. Bir tasarım için sayısız renk varyasyonları düşünülebilmektedir (Evans, Thomas, 1949: 9). Bu noktada renk kombinasyonlarının dilini bilmek önemli olabilmektedir.

Renk armonisi, bir rengin diğeriyle ya da çeşitli renklerin birbiriyle yarattığı uyumdur (Parramon, 2003: 105-106).

Renk, tasarımda birçok farklı görselde kullanılabilmektedir. Tasarımcıya sınırsız olanak sağlamaktadır. Renk çarkı ise farklı renkler arasındaki ilişkiyi açıklamaya yardımcı olmaktadır. Renk çarkı ile açıklanan bazı armonik düzenler sayesinde tasarımcılar, rengi etkili bir şekilde kullanabilmektedir (Ambrose, Harris, 2013: 11-49). Böylelikle aynı zamanda bir iletişim aracı olan renk, yapılan tasarımda tasarımın ruhunu yansıtabilmekte, vermek istediği duyguyu karşı tarafa geçirebilmektedir.

Rengin etkili bir şekilde kullanılabileceği renk armonileri tamamlayıcı, monokromatik, analog, üçlü ve ayrık tamamlayıcı renk armonileridir. Tasarımcılar tasarımlarında kullandıkları renk armonileri sayesinde estetik yaratabileceklerdir.

1.5.1.Tamamlayıcı (Kontrast) Renk Armonisi



Şekil 20- Tamamlayıcı renk armonisi

(Simmons, 2006: 19)

Renk çemberinde zıt taraflarda yer alan renk armonisidir (Şekil 20). Bunlar: kırmızı-yeşil, sarı-mor, turuncu-mavidir.

Kontrast renkler, ışık durumuna bağlı olarak birleşim noktalarında titriyormuş gibi görünmektedir. Birbiriyle uyuşmayan iki kontrast renk gözü rahatsız edebilmektedir. Buna engel olmak için rengin valörlerini değiştirmek gerekmektedir. Aynı zamanda kontrast renklerin anına üçüncü bir renk eklenmesi, armoninin daha yumuşak olmasını sağlamaktadır (Çağlarca, 2018: 97).

1.5.2.Analog Renk Armonisi



Şekil 21- Analog renk armonisi

(Simmons, 2006: 18)

Renk çemberinde yan ana gelen iki rengin oluşturduğu renk armonisidir (Şekil 21). Komşu renkler armonisi adı ile de anılmaktadır.

Bu renkler, aynı alt tonları paylaştıklarından her zaman uyumludur. Örneğin: mavi, mavi-yeşil ve yeşil. Analog renkler, tamamlayıcı renklerin yarattığı uyum kadar etkili değildir, ancak başka bir komşu renk grubunu ekleyerek genişletmek, bu renk armonisini daha dikkat çekici kılacaktır (Eiseman, 2000: 12).

1.5.3.Üçlü Renk Armonisi



Şekil 22- Üçlü renk armonisi

(Simmons, 2006: 20)

Üçlü renk armonisi, birbiri ile eşkenar üçgen oluşturan, eşit uzaklıktaki herhangi üç renktir (Şekil 22). Birincil ve üçüncül renk aralıkları da üçlülerdendir (Ambrose, Harris, 2013: 20).

1.5.4.Ayrık Tamamlayıcı Renk Armonisi

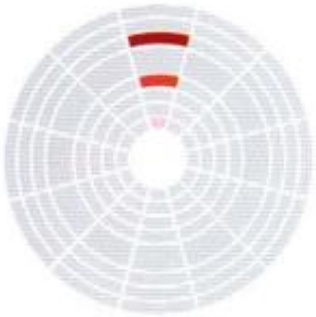


Şekil 23- Ayrık tamamlayıcı renk armonisi

(Simmons, 2006:19)

Renk çemberinde, seçilen bir rengin tamamlayıcısı ve tamamlayıcı rengin yanındaki renklerdir (Şekil 23). Örneğin, kırmızı için ayrık tamamlayıcı uyum mavi ve yeşil ya da sarı ve yeşil olacaktır (Wong, 1997: 150).

1.5.5.Monokromatik Renk Armonisi



Şekil 24- Monokromatik renk armonisi

(Simmons, 2006: 18)

Bir rengin açık ve koyu tonları ile oluşturulan renk armonisidir (Şekil 24). Örneğin, kahverenginin açık kahverengi, orta kahverengi ve koyu kahverengi tonları kullanılarak monokromatik renk uyumu sağlanmış olmaktadır (Çağlarca, 2018: 96).

Parramon'a göre monokromatik armoni dizisi, tıpkı müzikteki melodi, solo olarak söylenen, orkestranın eşlik etmediği bir şarkı gibidir. Tek bir renge sadece siyah ve beyaz eklenerek zengin bir nüans çeşidi elde edilmektedir (akt. Aytekin, Avcı, 2023: 218)

Rengin açık ve koyu tonlarını seçmek basit ve risksizdir. Bu renk armonisi, huzur ve dinginlik sağlarken, monotonluk da oluşturmaktadır. Bir noktadan sonra kişileri ilgisizliğe sürükleyebilmektedir (Canpolat, 2017: 297). Aynı zamanda sakin, kaliteli ve sade bir görünüm kazandırmaktadır. Daha pahalı ürünlerde kullanılmak üzere ürünü çekici kılabilmektedir. Ancak bazı durumlarda görülemez olabilmektedir (Eiseman, 2000: 12). Monokromatik renk armonisi baskıda iyi bir sonuç vermektedir (Wong, 1997: 149).

1.6.Tekstil ve Moda Tasarımında Monokromatik Renk Uygulamaları

Korunma ve ısınma gibi işlevsel nedenlerle kullanılan tekstiller ve giyim kuşam zamanla kendini ifade etme, beğenilme, modayı takip etme gibi çeşitli anlamlar yüklenerek gelişmiştir.

Tarih öncesi dönemlerde yüzeyler taştan, hayvanlardan ve bitkilerden elde edilen boyalar ile boyanmıştır. İlk olarak boyamacılığın nerede başladığı kesin olarak bilinmese de boyamacılıkla ilgi en eski kayıtların M.Ö. 4000 yıllarında olduğu görülmektedir (akt. Yıldırım, 2014: 12). İhtiyaçtan doğan bu basit girişimler gün geçtikçe gelişerek günümüze kadar çeşitli şekillerde evrilmiştir.

Renk de giyim gibi etkili bir iletişim aracıdır. Satın almayı önemli ölçüde etkilemektedir. İnsanlar renkleri sosyal kimliklerini, hiyerarşilerini, duygularını, politik tutumlarını, kişisel kimliklerini, benlik imajlarını ve estetik zevklerini ifade etmek için kullanmaktadırlar (Kodžoman, vd, 2021: 182). Bu noktada psikolojik etkiler, kullanıcı

kimliği, moda, dönem stilleri, yaş ve cinsiyet, toplumun değer yargıları ve inanç gibi etkenler rengi satın almada önemli bir rol üstlenmektedir.

Her bir renk, karşı tarafa belli mesajlar verebilmektedir. Renklerin çağrıştırdıkları bu anlamlar geçmişte toplumlar tarafından kabul görmüş, günümüze kadar da korunmuş ya da değişmişlerdir.

Örneğin mor, tarih boyunca mistik anlamlar yüklenen ilahi ve cennete ait bir renk olarak görülmüş, asaleti, zenginliği ve gücü temsil etmiştir. Tarihte bir süre boyunca sadece kraliyet mensuplarının ve ruhban sınıfının en yüksek mertebesindeki kişiler giymiştir. Mor, günümüzde de sembolik olarak lüksü ve zenginliği temsil etmektedir (Gülşen, 2021: 85). Bazen de cinsellikle özdeşleştirilmektedir.

Çeşitli dönem ve ülkelerde tercih edilen renk türleri o dönemlerin stillerine göre değişmiştir. Günümüzde belli bir dönemin stilini yansıtmak istediğimizde o stilin sahip olduğu renk türleri, değerleri ve doymuşluklarını incelememiz gerekmektedir (Özdemir, 2005: 395-396).

Renkle ilgili çalışmalar ışık renkleri ve boya renkleri olmak üzere iki farklı alanda yürütülmektedir.

Kumaş boyaları, doğal veya sentetik olarak üretilen organik maddelerdir. Minerallerden elde edilen organik olmayan boyar maddelere “pigment” denmektedir. Kimyacılar, önce doğal boyalara renk veren organik maddelerin yapısını belirlemekte, sonrasında o maddeleri sentezleyerek kumaş boyası üretmektedir (Akbulut, 2009: 2).

Tekstillerin boyama ile renklendirilmelerinin yanı sıra baskı işlemiyle yapılan desenlendirmeyle de renklendirme yapılabilmektedir.

Baskı aslında belirsiz bir terimdir. Boya ve pigment kullanarak kumaşın bazı alanlarını diğerlerinden farklı renklendirme yöntemlerinin tümü baskı olarak adlandırılma eğilimindedir. Ancak bunlardan bazıları tam olarak baskı değil, boyama ve renklendirme işlemleridir (Wilson, 2001: 106).

Geçmişten günümüze stil, tema veya düzene göre birçok baskı, boyama ve renklendirme işlemleri vardır. Bu baskı, boyama ve renklendirme teknikleri arasında monokromatik uygulamalar da mevcuttur.



Şekil 25- Monokromatik renkler

(Suttan, Whelan, 2004: 25)

Monokromatik renk armonisi aynı rengin açık veya koyu tonları ile oluşturulmaktadır (Şekil 25). Monokromatik desenler monokromatik renk armonisi ile yapılan, yani bir rengin açık veya koyu tonları ile oluşturulan tasarımlardır.

Bu desenler, zeminin üzerinde tek bir renk olduğu için dikkati üzerine toplamakta ve çok belirgin bir desen oluşturmaktadır. Bu nedenle kapsamı, tasarımın miktarı veya yoğunluğu çok önemlidir. Monokromatik desenler basit, karmaşık, modern ya da geleneksel olabilmekte, birçok farklı stil veya temaya uyarlanabilmektedir (Joyce, 1993: 46). Aynı zamanda tek renkli oldukları için maliyetleri düşük olmaktadır.

Tek renkli uygulamalar haricinde çok renkli olup, monokromatik tarzda birçok baskı, boyama ve renklendirme uygulamaları da görülmektedir.

1.6.1.Sadece Tek Renkli Üretilen Tekstiller

Bu grupta yer alan tekstiller, tek bir doğal boyar madde kullanılarak genelde rezerve tekniği ile renklendirilmiş ya da el baskısı yapılmış geleneksel tekstillerden

oluşmakta ve beğenilen bir stile dönüşmüş tekstilleri içermektedirler. Bu tip tekstilleri birçok uygarlığın geleneksel tekstilleri arasında bulmak mümkündür.

Renk özleri, rengin değer ve yoğunluğuna göre değişmektedir.

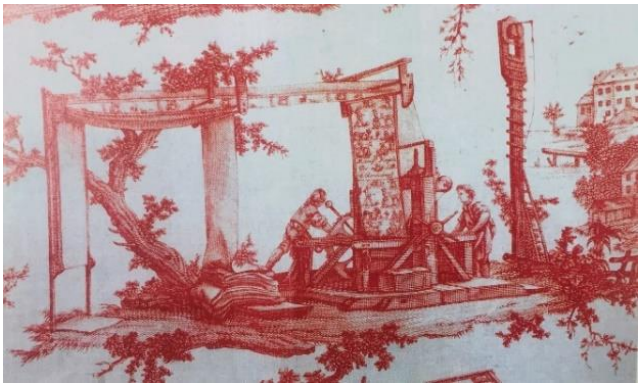
Tek renkli yani monokromatik, rengin aynı kaldığı fakat tonunun açıktan koyuya değişmesinden oluşan renk ilişkisidir (McNamara, Snelling, 1995: 7).

Tasarımda bir rengi açık, koyu, gri, yoğun ya da doygun bir hale getirerek tasarıma farklı karakterler kazandırılabilmektedir. Tek bir rengin değerleri ile oynayarak, tasarım uyumlu ve sakin bir hale getirilebilmektedir. Aynı zamanda tasarımda ne kadar çok renk olursa o tasarımda renk dengesini sağlamak zor olmaktadır (Jerstorp, Köhlmark,1988: 140).

Geçmişte, belirli dönem, coğrafya veya kültürlere bağlı olarak renkler ve renk ilişkileri, boyamalar ve baskı desenleri değişkenlik göstermiştir. Değişkenlik gösteren bu tarihi uygulamaların farklı isimleri vardır.

Bunun gibi kendi isimleri ile anılan, çeşitli dönemlerde farklı stil, motif ve konularda örneklerini gösteren sadece tek renkli (monokromatik) tekstiller üretilmiştir. Üretilen bu tek renkli (monokromatik) desen örnekleri tekstil tasarımında vazgeçilemez tarzlardan biri olmuştur.

Açık zemin üzerine tek renkli baskı ile üretilen Toile de Jouy kumaşlar bunlara örnek verilebilir.



Şekil 26- Sadece tek renkli üretilen ‘’toile de jouy’’ deseni

(Harris, 1993: 37)

Toile de Jouy desenleri döneminde tahta blok ve bakır levha baskı ile pamuk ya da keten kumaş üzerine mavi, kırmızı, mor ve siyah renkte uygulanmaktadır (Şekil 26). Bakır levha baskı gravürü zahmetli olduğu için tek renkli, özellikle Toile de jouy desenli kumaşlarda kullanılmıştır. Öyle ki; bu desen tarzı bakır levha baskılı tekstiller için genel bir terim haline gelmiştir (Nylander, 1990: 30).

Örneğin, tasarımcılar 1920’ler ve 1930’larda kübizm gibi döneminin birçok sanat akımından etkilenmiş, bu akımları modern bir görünüm ile desenlerine aktarmıştır. Bu desenler günümüzde ‘’art deco’’ adı ile anılmaktadır (Russell, 2011: 112).

Günümüzde de dönem dönem moda olan tek renkli (monokromatik) desenler, tekstil endüstrisi açısından oldukça avantajlıdır. Bu renk ilişkisindeki desenler daha az boya ve malzeme kullanımı ile tekstil moda tasarımında rekabet gücünü arttırarak, tek bir renk ve tonlarının estetik desenlere dönüşmesini sağlayarak, yaratıcı desenlerin üretimini sağlamaktadır.

1.6.1.1.İndigo Tekstiller

Boyanmış kumaşlar, doğal ya da sentetik boyalar sayesinde renklendirilmiş kumaşlara verilen genel bir isimdir. Boyama, elyaf, iplik veya doğrudan kumaşa uygulanabilmekte, sonrasında sabitlenmektedir (Wilson, 2010: 89)

Arkeologlar, insan ırkının 100.000 ila 500.000 yıl önce kıyafet giymeye başladıklarını öne sürmektedir (Skard, 1946:67).

Tarih öncesi dönemlerde insanların doğal pigmentleri su ya da yağ ile karıştırdığı, kıyafetlerini, tenlerini ve mücevherlerini bulmuş oldukları çeşitli bitkisel, hayvansal ve mineral maddeler ile boyadıkları görülmektedir (Orsborne, 2013: 38).

Doğal boyalar genellikle bitkilerden, bazen böceklerden yapılmaktaydı (Landi, 1992:14). Bitkilerden elde edilen boyalar çiçeklerden, yapraklardan, meyvelerden, kabuklardan, köklerden, otlardan, yabani otlardan, asmalardan ve likenlerden elde edilebilmekteydi (Collier, Tortora, 2001: 412). Mineraller ise hem boya üretmek hem de başka kaynaklardan elde edilen boyaları yoğunlaştırmak için kullanılmaktaydı (American Home Economics Association. Textiles and Clothing Section, 1960: 58).

En eski ve dayanıklı boyar maddeler Tyrian moru, indigo ve çivitotudur (Schoeser, 2003: 33). Tyrian moru, Tire yakınlarında Murex adı verilen deniz canlısından elde edilmiştir. Çivitotu ise indigo gibi mavi boya üreten, tüm dünyada kolaylıkla elde edilebilen fakat indigo ağacı kadar güçlü olmayan bir bitkidir (Orsborne, 2013:39).

‘’İndigo, güçlü mavi boya üreten bitki; aynı zamanda bu boyar maddenin ürettiği renktir (Nylander, 1938: 277).’’

Hindistan’da, M.Ö. 3500 olarak tarihlendirilen indigo boyar maddesi bulunmuştur. İndigo adı Hindistan’a yönelik olarak bilinmektedir (Karadağ, 2007: 8).



Şekil 27- 6000 yıl önce Peru'da bulunan indigo boyalı pamuk kumaş

(Wenner, Forkin, 2017: 4)

Aynı zamanda 6000 yıl öncesine kadar Peru'nun kuzey kıyısındaki Huaca Prieta'nın Preceramic bölgesinde indigo mavisi boyalı pamuklu kumaş izleri olduğu görülmüştür (Splitstoser, vd., 2016) (Şekil 27).

‘’İndigo kelimesi, Latince "indicum" ve Yunanca "indikon" kelimesinden türetilmiştir. "Indicum" kelimesi, "Hint" anlamına gelmekte ve "indikon" ise "Hint maddesi" veya "Hint boya" olarak çevrilebilmektedir (Gupta, 2014: 312).’’

İndigo ile boyama indigo boya taşıyan, özellikle de tropik bölgelerde bulunan İndigofera isimli bitkilerden elde edilerek yapılmaktadır (Kakhia, 9).

‘’Indigofera tinctoria’’ adı verilen indigo ağacından toplanarak ezilen yapraklar, idrar, bitki külü veya kireç suyundan elde edilen bir alkali ile fermente edilmesiyle elde edilmektedir (Wells, 2000: 9). Kurutulduktan sonra sıkıştırılmış bloklar haline getirilmektedir (Görsel 27). Hatta bu nedenle 16. yy'a kadar Avrupa'da indigonun bir mineral olduğuna inanılmıştır (Pastoureau, 2005: 20).

Antik Mısır geleneğinde mavi renk giysi ölümden sonraki yaşamda kötülüklerden koruyacak bir tılsım olarak kabul edilmiştir. Bu yüzden Antik dönemde mavi renk ölüm ile ilişkilendirilmiş ve mavi boyama işlemi yapılmamıştır (Ercivan, 2018: 548).

Orta Çağ'da Fransa, Almanya ve İngiltere'de yaygın olarak çivit otu tarımı yapılmıştır. Ancak, Hindistan'dan deniz yolu ile daha ucuza getirilmiştir. Hindistan ve diğer kolonilerden getirilen indigo ile rekabet edilemediği için indigo tarımı azalmıştır (Karadağ, :40)

İndigo boyama, Batı Afrika'da birçok tekstil geleneğinin kökeni olmuştur. Afrika'da önemli bir kültürel öge olan indigo boyalı tekstiller, günümüzde de önemli bir yer tutmaktadır (Tatlıdil, Öğüt: 2022: 157).

1970'li yıllarda indigo boyalı denimin büyümesi, indigoyu günümüzde en önemli tek boyalardan biri haline getirmiştir (Aspland, 1992: 22). Bir mavi denim pantolon üretmek için yaklaşık 3-12 gram indigo boyar maddesi gerekmektedir (Prasad, 2018: 296).

İndigo, sentetik boyar madde olarak 1880'de üretilmiştir. Doğal boyar maddesinden farklı olmayan sentetik boyar maddenin ardından indigo tarımı sona ermiştir (Öztürk, 1999: 13).

20. yy'ın başında Avrupa'da sentetik boya çoğalmıştır. Günümüzde en büyük kumaş üretici ve tedarikçileri Çin ve Hindistan'dır (Ardila-Leal, vd., 2021: 40).

1.6.1.1.1.İndigo Boyalı Monokromatik Uzak Doğu Tekstilleri

Kumaşların boyanması doğal ya da sentetik boyalar ile tekstil malzemesinin tüm katmanının renklendirilmesi ve sabitlenmesi işlemidir. Bu işlem doğrudan kumaşa ya da iplik ve elyafa uygulanabilmektedir (Wilson, 2010: 89).

Tekstil boyama sanatı çok eski yıllara dayanmaktadır. Hindistan'da başlayıp İran üzerinden Fenike ve Mısır'a yayılan en az 4.000 yıllık bir süreye kadar uzanmaktadır (Foulds, 1992: viii).

Temel boyama ve baskı teknikleri ilk kez insan vücuduna uygulanmış, ham kumaşların üretilmesiyle kısa bir sürede kumaşlara aktarılmıştır (Wells, 2000: 3).

Yüzyıllar boyunca çok çeşitli kumaş boyama yöntemleri kullanılmış, dünyanın daha fazla yeri keşfedildikçe ve ticari bağlantılar kuruldukça yöntemler genişlemiştir (Landi, 1992: 14).

1856 yılına kadar doğal boyarmaddeler kullanılmıştır. Sentetik boyarmaddeler bulunasıya kadar kullanılan zengin doğal boyarmaddeleri elde etmek ve uygulamak zor olduğu için pahalı olmuştur (Miller,1986: 155).

İndigo, madder (kök boya), saffron (safran), weld (muhabbet çiçeği) ve logwood (bakkam ağacı) en önemli boyar maddeler olmuştur (American Home Economics Association Textiles and Clothing Section, 1960: 58).

Boyamanın dört ana tekniği bulunmaktadır. Bunlar düz parça boyama, rezerve boyama, mordan boyama ve aşındırma boyamadır (Conran, 1957: 16).

Rezerve boyama teknikleri ikiye ayrılmaktadır. İlki fiziksel rezervedir. Fiziksel rezerve, kumaşın belli bölgelerinin boya almaması için yapılan çeşitli işlemlerdir. Diğeri ise rezerve maddeleri uygulayarak kumaşın belirli bölgelerinin boya almamasıdır (Ercivan, 2017: 88-94).

Su ve rezerve maddesi birbirini itmektedir. Böylelikle kumaşın bu bölgeleri boyayı kabul etmemektedir. Rezerve boyama yöntemi dünya çapında farklılıklar gösterse de prensip olarak aynı kalmıştır (Stokoe, 2000: 8).

Rezerve boyama yönteminde esas olarak indigo, çivit gibi boyalar kullanılmıştır. Rezerve damgalar, şablonlar, büyük bloklar ya da fırça ile uygulanabilmiştir. Teknik Hindistan, Çin, Japonya ve Batı Afrika'da bilinmektedir (Harris, 1993: 39).

İndigo, dünyanın çeşitli yerlerinde birçok farklı bitki cinsinin türlerinden elde edilebildiği için diğer doğal minerallerden daha yaygın olarak bulunabilmiştir (Balfour, 1998: 89). 19. yy'da pamuk Japonya'ya tanıtıldığında indigo en iyi lifini bulmuştur. İndigo, pamuk kumaşı kolayca renklendirirken güçlenmesini de sağlamıştır. Soluk bir maviden siyaha kadar birçok tonda üretilebilmiştir (Yang, Narasin, 2000: 34).



Şekil 28- Mavi-beyaz kasuri boyalı kimonolu adam, komon motifli ceketiyle kadın (Harris, 1993: 148)

Japonya'da kelimenin tam anlamıyla sonsuz sayıda rezerve tekniği uygulanmıştır (Broughton, 2001: 51) (Şekil 28). Ancak temel olarak üç rezerve boyama tekniği vardır. Bunlar kokechi (bağlama rezerve), rokechi (balmumu rezerve) ve kyokechi (kelepçeli kalıplı rezerve)'dir. Yani aslı Çince olan bu terimlerin en eski örnekleri Japonya'ya özgü olmamaktadır (Wada, 2002: 36).

Japonya'da indigo oldukça popülerdir. Japon adalarında çokça bulunan bitki, rengi malzemede uzun yıllar boyunca tutmasından dolayı çokça tercih edilmiştir (akt. Palomina, vd., 2021: 18). Japonca Aizome kelimesi indigo boyama anlamına gelmektedir.

Japonya'da 15. yy'ın başlarından beri yetiştirilen pamuk ve ‘'mavi ve beyaz'' bir tarz haline gelmiştir (Schoeser, 2003: 140).

Yıllar içerisinde Japon boyama süreci ve bu kumaş rengi öyle yaygınlaşmıştır ki; 19. yy'da İngiliz kimyager RW Atkinson tarafından ‘'Japon mavisi'' olarak tanımlanmıştır (Embassy of Japan in the UK: 2023).

Japonya dışında, Hindistan ve Çin başta olmak üzere birçok Asya ülkesinde yüzyıllar boyunca büyük ölçüde indigo kullanılmıştır.

Hindistan, tarih boyunca indigo kullanımıyla öne çıkmış ve bu nedenle mavi boya denildiğinde akla ilk gelen ülkelerden biri olmuştur. Hindistanlılar, M.Ö. 3000

yılında indigo kullanarak mavi boyama sanatında önemli bir ustalık kazanmışlardır (TolatBalaram, 2003: 1).

Hatta "İndigo kelimesi, Latince "indicum" ve Yunanca "indikon" kelimesinden türetilmiştir. "Indicum" kelimesi, "Hint" anlamına gelmekte ve "indikon" ise "Hint maddesi" veya "Hint boya" olarak çevrilebilmektedir (Gupta, 2014: 312)."

Özellikle Gujarat ve Bengal bölgelerinde yaygın olarak üretilen indigo ile boyanmış tekstiller, Avrupa ve diğer Asya bölgelerine ihraç edilmiştir.

Çin'de indigo kullanımına bakıldığında, Chen Wheiji, indigo kullanımının Qin ve Han Hanedanlıkları dönemindeki güneybatı etnik gruplarına dayanabileceğini savunmaktadır (Bin, vd., 2020: 283).

Çinliler, üç bin yıl öncesinden itibaren bitkisel materyallerle boyama teknolojisini ustaca kullanmışlardır. Zhouli Diguan'daki kayıtlara göre, indigo dikimi ve yetiştirilmesinden sorumlu kişilerin varlığı bilinmektedir (Ou, 2017: 263).

Bu durum, Antik Çin'de indigo ile bitkisel boyamanın ne kadar erken dönemlerde geliştiğini göstermektedir. İndigo ile boyama, o dönemdeki tekstil üretiminde önemli bir rol oynamış ve kültürel açıdan büyük bir öneme sahip olmuştur.

Tekstil tarihinde, Uzak Doğu'da indigo ile boyamanın önemi oldukça büyüktür. Bu bölgede kullanılan teknikler geleneksel tekstil üretiminde önemli bir yer tutmuş hem görsel hem de işlevsel açıdan zengin tekstil ürünleri ortaya çıkarmıştır. Uzak Doğu'da üretilen tekstillerin değerini artırmış ve bu kültürlere özgü zarif ve dikkat çekici desenler oluşturulmasına olanak tanımıştır.

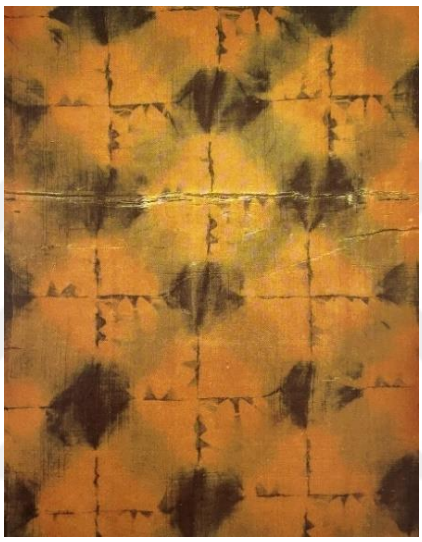
Uzak Doğu'da indigo ile boyamada kullanılan teknikler günümüzde hala geçerliliğini ve değerini korumaktadır.

1.6.1.1.1.1.Shibori

Shibori kelimesi ‘’sıkmak, bastırmak’’ anlamına gelen shiburu fiil kökünden gelmektedir. Kelime her ne kadar rezerve boyalı tekstilleri tanımlamak için kullanılsa da

kelimenin fiil kökü kumaşın üzerinde gerçekleştirilen eylemi vurgulamaktadır (Wang, Rice, Barton, 1999: 7).

> ‘’Japonya’da Shibori, Malay ve Endonezya’da Plangi, Hindistan’da Bandhana olarak adlandırılan batik boyama Asya ve Afrika’nın birçok yerinde geleneksel olan eski bir boyama tekniğidir (Meller, 1991: 404).’’



Şekil 29- Kokechi tekniği ile boyanmış rezerve boyama örneği

(Yang, Narasin, 2000: 39)

Shibori, boyama öncesi fiziksel veya kimyasal bir bariyer uygulayarak, rengin engellenen alanlara nüfus etmesini önleyen desen oluşturma tekniğidir (Fukai, 2004: 238) (Şekil 29).

Shibori yöntemi tüm fiziksel rezerve tekniklerini kapsamaktadır. Bu teknikler arasında katlama, kıvırma, dikme, sarma ve sıkıştırma (sıkıştırma sıklıkla pirinç, tohumlar, taşlar veya direkler etrafında veya tahtalar arasında yapılır) bulunmaktadır (Schoeser, 2003: 134). Bunlar veya bunlardan farklı tekniklerden biri kullanılarak kumaş üç boyutlu yapılara dönüştürülebilmektedir (Wilson, 2010: 229).

Rezerve boyama işlemi benzersiz desenler ve varyasyonlar yarattığı için her Shibori parçası büyük bir öneme sahiptir. Bu bireysellik ve ‘’kusur’’ el yapımı doğasını vurgulayarak sanat formunu değerli kılmaktadır (Aishwariya, Sreedevi, 2023: 167).

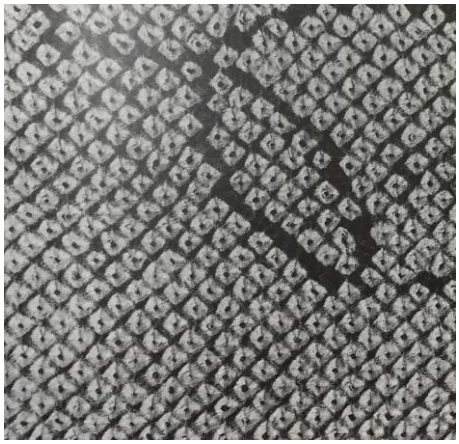
Heian döneminde bu teknik ile üretilmiş giysiler üst tabaka kadınlar tarafından kullanılmıştır. 10. yy’dan itibaren askerler ve orta tabaka halk tarafından giyilmiş, özellikle ipek Shibori imparatorluk tarafından lüks tüketim olarak vergilendirilmiştir (Batur Ercivan, 2017: 93).

Edo dönemine geçişte kimonoların üzerine uygulanan Shiboriler lüksün doruklarına ulaşmıştır. Hatta Shibori’nin tüccar sınıfına yasaklandığı dönemde, bu bireyler daha az maliyetle sahte Shiboriler yaratmışlardır (Harris, 1993: 148).

Shiboriler Edo döneminde oldukça gelişmiştir. Sayısız tasarım icat etmişler ve bu tasarımlara ‘’beyaz gölge’’, ‘’örümcek ağı’’, ‘’melek kanatları’’ gibi isimler vermişlerdir (Balfour Paul, 1998: 168).

Shiboriler tek renkli kumaşlar kategorisine büyük bir zenginlik ve estetik kazandırmışlardır. Sayısız tekniği sayesinde sıradanlıktan çıkmış tasarımlar ortaya çıkmıştır. Benzersiz tasarımları ile önemli bir yere sahip olmuştur.

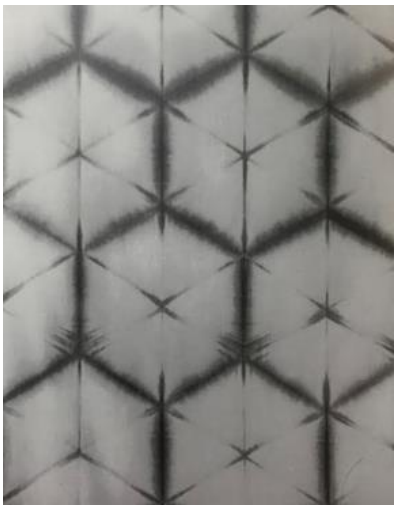
Geleneksel Shibori tekniğini detaylandırmak için ciltler dolusu kitap gerekebilmektedir. Çünkü sonsuz sayıda farklı rezerve boyama tekniği mevcuttur (Broughton, 2001: 51). Bu rezerve boyama tekniklerinden bazıları*:* Kanoko Shibori, Kumo Shibori, İtajime Shibori, Arashi Shibori, Nui Shibori, Mokume Shibori ve Miura Shibori’dir.



Şekil 30- Kanoko Shibori (hon hitta)

(Wada, Rice, Barton, 1999: 59)

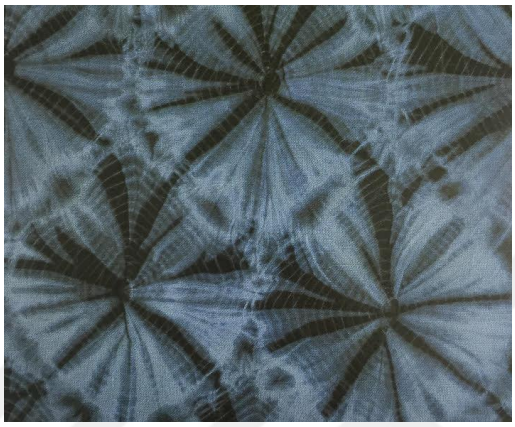
Kanoko Shibori, Japonya'da popüler bir geleneksel rezerve boyama tekniğidir. Tasarımı oluşturmak için kumaşın birçok küçük bölümüne ip bağlanmaktadır. Kumaş boyandıktan ve ipler çıkarıldıktan sonra noktalı bir tasarım ortaya çıkmaktadır (Mckınney, Luu, 2021: 19). Kanoko Shibori tekniğinin de kendi içerisinde türleri vardır. Şekil 30'da Kanoko Shibori örneği görülmektedir.



Şekil 31- Itajime

(Wada, Rice, Barton, 1999: 120)

‘’Levha sıkıştırma’’ anlamına gelen Itajime, ita ve kelepçe anlamındaki shimi veya jime birleşiminden oluşmaktadır. En basit haliyle kumaşın katlanıp levhalar arasına sıkıştırılarak, boyanın açıkta kalan yerlere nüfus etmesidir (Kurtuldu, Yıldırım, 2019: 100) (Şekil 31).



Şekil 32- Kumo Shibori

(Wada, Rice, Barton, 1999: 50)

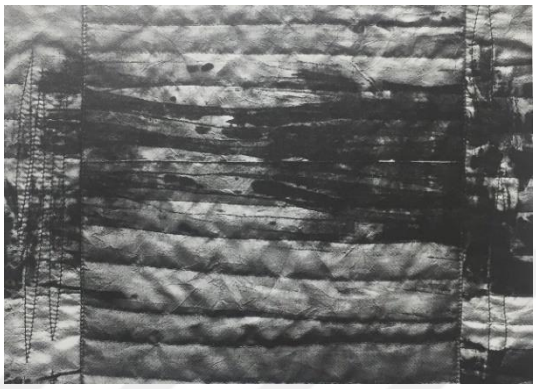
Kumo Shibori örümcek ağı shibori olarakta bilinmektedir. Deseni oluşturmak için kumaş pililendirilmiş, boyamadan önce iplik ile dikilmiştir. Teknik o kadar çok talep görmüştür ki; deseni oluşturması için 1911’de mekanik araçlar icat edilmiştir (Wang, Rice, Barton, 1999: 68). Şekil 32’de Kumo Shibori örneği gösterilmektedir.



Şekil 33- Nui Shibori

(Yang, Narasin, 2000: 47)

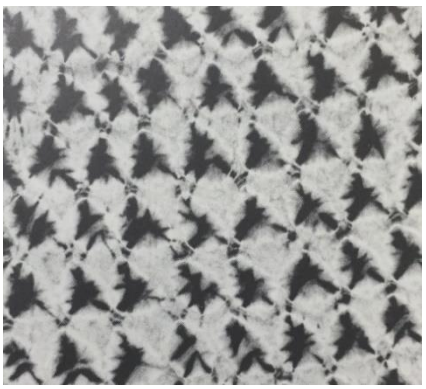
Nui Shibori'de oluşturulmak istenilen desen kumaşın üzerine dikilerek ya da teyellenerek yapılmaktadır. Dikilen iplikler çekilerek kumaşın büzüşmesi sağlanmaktadır. Ardından boyama yapılmaktadır (Setiowati, Widiastuti, 2022: 112) (Şekil 33).



Şekil 34- Arashi Shibori

(Wada, 2002: 190)

Kanezo Suzuki tarafından bulunan Arashi Shibori, fırtına Shibori olarakta bilinmektedir. Shibori üreten bir ailenin 14 yaşındaki çocuğu, uzun dar bir kumaşı direğe sarmıştır. Boyama sonrasında Arashi adı verilen çapraz ve kıvrımlı desen oluşmuştur (Wada, 2002: 43) (Şekil 34).



Şekil 35- Miura Shibori

(Wada, 2002: 149)

Miura Shibori, ilmekli bağlama olarakta tanınmaktadır. Tasarımı oluşturmak için kancalı iğne kullanılmaktadır. İğne sayesinde kumaştaki bölümler yukarı doğru ilmiklenmektedir. Bu teknik, desende tekrarlanan geometrik veya bir dizi küçük nokta üretmektedir (Aishwariya, Sreedevi, 2023: 171) (Şekil 35).

1.6.1.1.1.2.Aizome

Mavi boyanın tarih içerisinde uzun ve zengin bir geçmişi vardır. İnsanoğlu tüm dünyada binlerce yıldır indigo kullanmaktadır (Wenner, Forkin: 2017, 4).

6000 yıl öncesine kadar Peru'nun kuzey kıyısındaki Huaca Prieta'nın Preceramic bölgesinde, indigo ile boyanmış pamuklu kumaş izlerine rastlanmıştır (Splitstoser, vd., 2016).

İndigonun ilk boyama yöntemleri ilkeldir. İndigo mavisi direkt olarak malzemeye sürülmüş ya da malzeme yapraklarından yapılan sıvıya batırılmıştır (Mack, 2014: 107).

Japon adalarında çokça bulunan bitki, rengi malzemede uzun yıllar boyunca tutmasından dolayı çokça tercih edilmiştir (akt. Palomina, vd., 2021: 18).

Japonlar pamuğu, keneviri, ipeği ve ramiyi Aizome isimli teknikle mavi renge boyamışlardır.



Şekil 36- İndigo boyalı ipliğin güneşte kurutulması

(Yang, Narasin, 2000: 31)

Japonca Aizome kelimesi indigo boyama anlamına gelmektedir (Şekil 36).

Yapraklardan elde edilen indikan, bir yıl kadar bir sürede fermente edilmektedir. Fermente edilip, kurutulan yapraklara her hafta su serpilmekte ve karıştırılmaktadır. Elde edilen bu indigo boyarmadde formuna sukomo adı verilmektedir. Boyacı sukomoyu (Clarke, 2017: 87) idrar, bitki külü veya kireç suyu ile fermente ederek, süreci yavaşlatmaktadır (Wells, 2000: 9).

Tüm malzemeler bir fıçıda karıştırılmakta, bir hafta fermante edilmekte ve fıçı toprağa gömülerek sıcaklık sabitlenmektedir. İdeal fermantasyon sürecinde, kazanın tepesinde ai-no-hana veya çivit çiçeği adı verilen süngerimsi köpük oluşmaktadır (URL6). Böylelikle kumaş boyanmaya hazır bir hale gelmektedir.

Boyanacak olan ürünler boya banyosuna batırılmaktadır. Sarımsı yeşil bir renk alan ürünler, havada oksitlenerek yavaş yavaş maviye dönmektedir. İşlem, gereken gölge derinliğine bağlı olarak tekrarlanmaktadır (Embassy of Japan in the UK, 2023).

İndigo boya renk verirken kumaşın dayanıklılığını da arttırmaktadır. Ayrıca boyama esnasında kullanılan amonyak sayesinde indigo boyalı tekstillerin sinek ve yılanları uzaklaştırdığına inanılmıştır (Yang, Narasin, 2000: 31).

İlk fermente işlemi Nara (710-794) döneminde uygulanmaya başlamıştır. Edo döneminin ortalarında iyice yaygınlaşmış, evlerde bile üretilmiştir. İndigo, Yukata'nın popülerleşmesinde büyük bir katkı sağlamıştır. Yukata için şablon boyama kullanılmıştır (Mack, 2014: 107).

Yukata yaygın olarak 15. yy'da üretilen pamuklu bir kimono çeşididir. İlk kez Edo döneminde hamamlarda görülmüştür. Nefes alabilmesi ve rahat olması sebebiyle yaz aylarında ve evde kullanılmıştır (Mckınney, 2021: 38).

Yıllar içerisinde Aizome süreci ve bu kumaş rengi öyle yaygınlaşmıştır ki; 19. yy'da İngiliz kimyager RW Atkinson tarafından ''Japon mavisi'' olarak tanımlanmıştır (Embassy of Japan in the UK: 2023).

Sonuç olarak Aizome boyama, Japon kültüründe köklü bir geçmişe sahiptir. İndigo boyama, bu kültürde öyle önemli bir yer edinmiştir ki; geleneksel el sanatlarında oldukça yaygındır. İndigo mavisi zamanla dünyada tanınan bir renk haline gelmiştir. İndigo boyası ile uygulanan teknikler, geçişten günümüze zengin bir kültürel mirası sunmaktadır.

1.6.1.1.1.3.Katazome

Katazome kelimesi kata stencil/pattern, zome ise dye sözcüklerinin bir araya gelmesi ile oluşmuştur (akt. Kurtuldu, Yıldırım, 2019: 101).



Şekil 37- Pamuk ve rami kumaş üzerine şablon boyama

(Yang, Narasin, 2000: 35)

Katazome, Japonya'da pirinç veya noriden yapılan dirençli macun kullanılarak kesilmiş kâğıt şablonlar ile desen boyamayı ifade eden geleneksel halk tekstil boyamasının bir türüdür (Santamaria Hergueta, 2022: 1) (Şekil 37).

Şablonlar ilk kez Heian döneminde deri süsleme amacıyla ortaya çıkmıştır. Şablon boyama Kamakura döneminde tekstiller üzerinde kullanılmıştır. 16. yy'da Edo döneminde mükemmelleştirilmiştir. Meji döneminin sonuna kadar popüler kalmıştır (Yang, Narasin, 2000: 59-60).

Şablon kâğıdına katagami veya shibugami denmektedir. Dut kabuğundan yapılmış, kahverengi bir kâğıttır. Kâğıt Trabzon hurması suyu içeren tanen ile dumana maruz bırakılarak su geçirmez, sert ama kesilmesi kolay, esnek hale getirilmektedir (Proctor, Lew: 1995, 134).

Teknikte, çivit mavisi renge boyanmadan önce katagami veya shibugami şablonundan kumaş üzerine pirinç unundan yapılan bir macun uygulanmaktadır. Macun boyalara karşı dayanıklı olup boyama sonrasında desenin ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Palomino, vd., 2021: 19).

Macunu uygularken ''Hera'' adında bir spatula kullanılmaktadır. İpek kumaş ahşap bir zemine gergin bir şekilde serildikten sonra rezerve macunu spatula yardımıyla iki kez kumaşa uygulanmaktadır (akt. Menet, 2009: 61).

Macun uygulanmadan önce şablonun kesilmesi gerekmektedir. Tasarım şeffaf bir aydınger kağıdına çizildikten sonra macun şablon kağıdına uygulanmaktadır. Keskin bir bıçak ile kesilmekte, şablon güçlendirilmektedir (Yang, Narasin, 2000: 64). Boya hazırlanıp, kumaş boyanmaktadır.

Katazome, doğası gereği kısıtlamalar ile oluşan bir tekniktir. Aslında buradaki amaç, Japon tasarımcıların kısıtlamalar doğrultusunda estetik açıdan ilginç tasarım fikirleri ortaya çıkartması olmuştur (Murashima, 1899: 20).

Katazomelerin çeşitli türleri bulunmaktadır. Bu türlerden en önemlisi Japon yarımadasının güney ucunda Okinawa'da bulunan en eski Japon tekstil sanatlarından biri olan Bingatazome bunlardan biridir (Samsuddin, vd., 2020: 82).

Geleneksel desenlerinin geometrik, doğa güzellikleri vb. gibi sayısız çeşidi var olmaktadır. Günümüzde kâğıt kalıpları boyama işlemi sırasında kullanılan ara araç haline gelmiştir. Kâğıt ustaları da gün geçtikçe azalmaktadır. (Okita, Takasue, 2012: 1381)



Şekil 38- Tsutsugaki boyama örneği

(Yang, Narasin, 2000: 74)

Pirinçten yapılan dirençli macun sayesinde desen elde edilen bir diğer Japon rezerve boyama yöntemi Tsutsugaki'dir. Katazome' dan farkı desen kağıt şablonlar ile değil, el çizimi ile uygulanmaktadır.

Tsusu adlı tüpün içerisine doldurulan rezerve maddesi ile kumaşın üzerine elle istenilen desen çizilmektedir. Rezerve maddesinin dayanıklılığını arttırmak için soya fasulyesi ve sönmüş kireçten oluşan bir eriyik hazırlanmaktadır (Ercivan, 2017: 97). Son olarak çivit mavisine boyanan desen kuruduktan sonra yıkanmaktadır (Şekil 38).

Özetle Katazome ve Tsutsugaki, sanatçının beceri, estetik anlayış ve el işçiliği ile yapmış olduğu özgün ve benzersiz desenleri ile öne çıkmaktadır. Kumaşın tek renkli olması desenlere sade bir şıklık katmaktadır. Geleneksel Japon sanatının bir parçası olan bu teknik özgünlüğü sayesinde geçmişten günümüze kadar taşınmıştır.

1.6.1.1.1.4.Kasuri

İkat çok eski tarihlere dayanan bir tekniktir. Bu boyama işlemi, örneğin batik gibi diğer rezerve boyama tekniklerinden farklıdır çünkü; burada boyanan nesne ipliklerdir, kumaş değildir (URL7).

İkat tekniğinde amaç, rezerve alanları oluşturabilmek için dokumaya başlamadan önce ipliklerin bazı bölümlerinin boyanmasıdır (Gibbon, Hale, 1997: 16).

Öncelikle oluşturmak istenilen desen belirlenmektedir. Sonrasında istenilen desene göre iplikler gruplanmakta, bağlanmakta ve belirlenen renklere göre boyanmaktadır. Böylelikle bağlanan bölümler boyasız kalmaktadır. Boyanmış ve desenli iplikler daha sonra dokuma tezgahında dokunmaktadır (Guru, 2023: 174). Dokuma işlemi sırasında ipliklerin doğru şekilde yerleştirilmesi önemlidir.

Geçmişten bu yana ipek, pamuk, yün, keten ve diğer doğal lifler ikat kumaşlar üretmek için kullanılmıştır (Gyul, 2022: 276).

Malay-Endonezya dilinden türeyen İkat kelimesi ‘’bağlamak’’ anlamına gelen mengikat fiilinin kökünden gelmektedir. İkat'a Japonya'da ‘’kasuri’’, Tayland'da

‘’mudmee’’ veya ‘’matmee’’, Hint çift ikat kumaşlarına ‘’patola’’ adı verilmektedir (Wilson, 2010: 131).

Kasuri’nin antik çağlarda var olduğuna dair kanıtlar bulunmuş olsa da Japonya’da ikat tekniğine rastlanmamaktadır (Yukimatsu, 2008: 235).

Kasuri, Güneydoğu Asya ile Japonya arasında kalan Ryūkyū takımadalarında (bugünkü Okinawa) ortaya çıkmıştır. Pirinç nakliye rotaları aracılığıyla oluşturulan deniz yolu sayesinde yayılmıştır (Kobayashi, 2004: 390).



Şekil 39- Kasuri desen örneği

(Harris, 1993: 150)

Kasuri veya kashiri, genellikle çift ikattır. Çeşitli desenlerde üretilebilmektedir (Held, 1999: 293). Popüler motifler kikko (kaplumbağa), kafes içinde haçlar, haçlar ve geometrik desenlerdir (Şekil 39). En popüler kasuri koyu mavi zemin üzerine beyaz desenlerin oluşturulduğu kon-gasuri olmuştur (Yorke, 2019: 6).

Üç çeşit dokuma kasuri vardır. ‘’Çözgünün boyandığı anlamına gelen Tate-gasuri, atkının boyandığı Yoko gasuri ve hem çözgü hem de atkının boyandığı Tate-yokogasuri, kumaşa daha güçlü renkler ve daha karmaşık desenler vermektedir (Hanes, 2012: 4).’’ Kasuriler dokuma çeşitlerinde olduğu gibi tekniklerine, renklerine ve üretim yerlerine göre de çeşitlendirilmiştir.

Kasuride demetler sarılmakta, sarılan ipliklerin bazı kısımlarına boyaya dirençli bir malzeme uygulanmaktadır. Dokumadan önce sadece istenilen bölgelerin boyanması, dokumadan sonra boyalı ve boyasız kenarlarda bulanık bir etki yaratmaktadır (Krauss, 2006: 1). Çoğunlukla geometrik, mavi-beyaz renkte yapılan kasurilerin bezayağı ile dokunanları özellikle iki renkli ve çizgiseldir (Yarmacı, Akpınarlı, 2020: 1562).



Şekil 40- E-gasuri desen örneği

(Krauss, 2006: 16)

Japonya'da Kasuri olarak adlandırılan ikatın resimli tekniğine *e-gasuri* adı verilmiştir (Şekil 40). E-resim anlamına gelen e-gasuride de kasuride olduğu gibi dokunmadan önce ipliklere bulanık bir görünüm kazandırılmaktadır (Kurtuldu, Yıldırım, 2019: 99).

Kasuri kumaşları hem iş hem ev giysilerinde, nevresim gibi ev eşyalarında da tercih edilmiştir (Harris,1993: 150). Genellikle beyaz renkli pamuklu *Yukata*lara (kimono) uygulanmıştır (Mack, 2010: 2).

Kasuri, tek renkli kumaşlar kapsamında geleneksel anlamı ve çok çeşitli desenleri sayesinde önemli ve özgün bir tekstil tekniği olmuştur. Tek renkli olması açısından sade, çok çeşitli desenleri olması açısından da zengin olmuştur. Teknik, estetik değeriyle tekstil sanatında önemli bir yere sahiptir.

1.6.1.1.1.5.Boro, Kogin ve Sashiko

Japonca "Boro" kelimesi; kullanılmış, yıpranmış veya paçavra olmuş ve daha sonra kapsamlı bir şekilde onarılmış, normal yaşam döngüsünün ötesinde kullanılmaya devam eden nesneleri ifade etmektedir (Wada, 2016: 33).

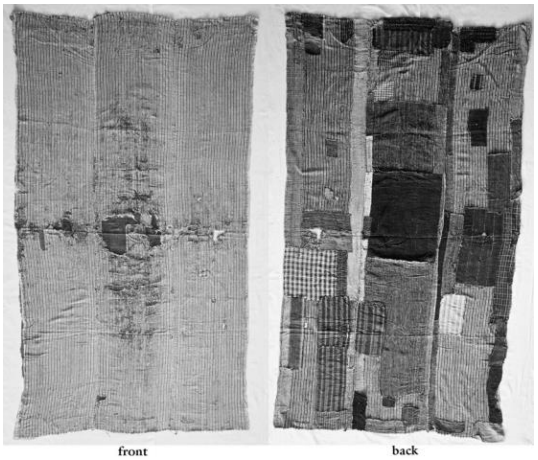
Boro kumaşlar Japonya'nın deniz tarafındaki kırsal bölgelerinde çiftçiler, balıkçılar ve oduncuların yaşamlarına dair somut kalıntılar olmuştur (Wada, 2004: 278). Kumaşın kıt olduğu dönemlerde yoksul işçiler için iş giysileri yaratma ihtiyacını karşılamıştır (Hayes, 2019: 11).

Bu bölgeler uzun ve acımasız kışları sebebiyle pamuk üretimi yerine rami ve kenevir yetiştirmeye uygun olmuştur (Shaver, 1992: 272).

Pamuk tarımının olanaksız olduğu kışlarda bu ürünler sıcak bölgelerdeki büyük şehirlerden kırsal bölgelere taşınarak satılmıştır (Wada, 2016: 34). 19. yy'da deniz yoluyla paçavra demetleri halinde Japonya'ya ulaşmıştır. Bu kumaşlar satılmış, ayıklanmış, pirinç suyuyla yıkanmış, boro ve sashiko sayesinde kullanılabilir parçalar haline getirilmiştir (Dolden Veale, 2015: 16-17).

Aynı zamanda Edo döneminde (1603 -1867) ipek ve pamuklu kumaşlar maliyeti nedeniyle üst sınıflara ayrılmış (Ranka, Varghese, 2021: 61), halk tarafından kullanılması yasaklanmıştır. Bu dönemde yeni kumaşları yalnızca birkaç varlıklı aile karşılayabilmiştir. Yani halkın çoğunun kıyafet seçeneği oldukça sınırlı olmuştur. Satılmayan ikinci el kimonolar da kırsal bölgelere gönderilmiştir (akt. Li, 2020: 20).

> "Boro tekniği Japon kültürüne ait temel estetik ve etik prensipleri de temsil etmektedir. Gösterişsiz ve muhafazakâr, yalınlığın, hamlığın, mükemmel olmamanın ve israfa karşı çıkışın düzensizlikle dışavurumu Japon kültüründe esas etik ve estetik prensipleri oluşturmaktadır (akt. Akdoğan Öneme, Bursalıgil, 2022: 28)"



Şekil 41- Boro ön-arka yüz örneği

(Wada, 2004: 279)

Boro, kare ya da dikdörtgen parçalar halindeki indigo kumaşları birbirine dikerek yeni bir ürün oluşturmayı sağlamaktadır (Şekil 41). Sashiko ise daha da sağlam olması için kumaşların üzerine yapılan dekoratif dikişlerdir. Bunlar birer tekstil tekniği olmakla beraber geleneksel olarak bu tekniklerin uygulandığı dönemde indigo boyalı kumaşlar kullanılmış ve böylece monokromatik ürünler elde edilmiştir. Beğenilerek kullanılan bu tekstiller de zamanla belli tarzlara dönüşmüşlerdir.

Japonca ‘’Sashiko’’ kelimesi, bir şeyi veya birini delmek anlamına gelen ‘’sasu’’ fiilinden gelmektedir. ‘’Sasi’’, ‘’sasu’’nun sıfat biçimidir. ‘’Ko’’ ise çocuk anlamına gelmektedir. Ancak buradaki asıl anlamı şey ya da giysiler olmuştur (Wada, 2020: 7).

Sashiko, birbirine dikilen katmanlardan oluşan, kırsal kesimdeki kadın ve erkeklerin giydiği ceket, pantolon ve yelek gibi günlük iş kıyafetlerinin yapımında kullanılan tekstillere verilen isimdir (Vincentelli, 2011: 99-103).



Şekil 42- Sashiko

(Yang, Narasin, 2000:122)

Tipik olarak indigo kumaş üzerine beyaz pamuklu iplikle uygulanmaktadır. Kumaş üzerinde tekrar eden tek bir desen ya da birden fazla desenin birleşimi olabilmektedir (Shaver, 1992: 271-272) (Şekil 42).

Geleneksel stilize geometrik desenlerin çoğu doğal dünyaya atıfta bulunmaktadır. Bu desenlere çam kabuğu, sis, uçuşan pampa otu ve kaplumbağa kabuğu gibi örnekler verilebilmektedir (Pickett, 2006: 211)

Tohuku'nun soğuk iklimine karşılık bu kumaşlar kapitone edilmiş, dikiş desenleri sayesinde kumaş yumuşamış ve giyilmesi kolaylaştırılmıştır (Hayes, 2019: 2).

Geri dönüştürülmüş giysiler aynı zamanda futon yatak örtüleri, ev eşyaları, taşıma bezleri ve çantaları, bebek bezleri ve tutacak olarak yeniden tasarlanmıştır (Russell, 2011: 49).

Üç ana geleneksel sashiko türleri hishizashi, koginzashi ve shōnai sashikodur. Hishizashi elmas motifi şeklindedir. Farklı renk ve desende görülebilmektedir. Kogin (tek) ve hishi (çift) arasındaki farklardan biri iplik sayısıdır (Hayes, Seaton, 2020: 2).

Shōnai Sashiko Yamagata Eyaletinin Shonai kasabasında bulunmuştur. Tek dikiş ve çapraz çizgilerle karakterize edilmiştir (Mathavee, 2023: 4).

Kogin ise ismini çiftçilerin giydiği kısa bir ceket olan koginu'dan almıştır (Yang, Narasin, 2000: 119-122).

Kogin, sadece Tsugaru bölgesinde bulunan bir nakış tekniğidir. Bu teknikte, genellikle geometrik desenler veya motifler düz dikişlerle oluşturulmaktadır. Desenler, tek sayıdaki çözgü ipliklerinin üzerinden ve altından geçirilerek işlenmektedir (Shaver, 1992: 273).

Kogin nakışı, özgün bir Japon el sanatı olarak kabul edilmektedir.

Genel olarak Boro, Kogin ve Sashiko kumaşları, Japon kültünde özgün bir hikâyesi olan, özel ve değerli tekstil ürünleridir. Doğallık üzerine el ile dikilen bu kumaşlar sade desenleriyle doğanın güzelliğini vurgulamaktadır. Böylelikle ortaya zarif, sade ve fonksiyonel ürünler çıkmaktadır. Boro, Kogin ve Sashiko, tek renkli kumaşlar kapsamında geleneği, sürdürülebilirliği, bireyselliği ve estetiği bir araya getirmektedir. Etik ve estetik prensipleri sayesinde sanat eserleri haline gelmişlerdir.

1.6.1.1.1.6.Chinese Blue Calico

Çin'de kumaşları farklı desen ve renklere dönüştürmek için, kaliko denilen pamuklu kumaşlar bağlama boyama, balmumu, baskı ve diğer tekniklerle işleme tabi tutulmuşlardır (Song, vd., 2023: 85).

Kaliko, 11. yy'da Hindistan'da ortaya çıkan, pamuklu kumaşta bez ayağı örgü ile basit tasarımların kullanıldığı bir tekstil türüdür. Desenler genellikle doğadan ilham alınan çiçekler, kozalaklar ve geometrik şekiller içermektedir (Britannica, 2011).

Kaliko kumaş desenleri, tekstil sanatında uzun bir geçmişe ve kültürel öneme sahiptir. Hindistan'dan dünyaya yayılmış ve farklı kültürler tarafından benimsenmiştir. Ticaret yoluyla Çin'e gelen baskı teknikleri, Çin'de yerel sanat ve el işçiliğiyle birleşerek özgün mavi patiska desenlerini oluşturmuştur.

Desenli mavi kaliko baskılar, Çin'in kültürel mirasının önemli bir parçası olan ve oldukça değerli bir halk el sanatıdır (Jia, Liu, 2021).

Antik çağlardan beri, Yangtze Nehri'nin güneyindeki bölgede popüler olan bu özenle yapılmış desenler, saf pamuklu kumaştan yapılmıştır ve günümüze kadar insanlar tarafından tercih edilmektedir [URL2].



Şekil 43- Mavi-beyaz kaliko örneği

(https://regional.chinadaily.com.cn/beijing/etda/2023-06/20/c_896359.htm Erişim Tarihi: 15.05.2024)

Desenli mavi kaliko kumaşlar beyaz desenli mavi arka plan ve mavi desenli beyaz arka plan olmak üzere ikiye ayrılmaktadır (Şekil 43). Desenler yatak örtüsü, nevresim, eşarp, mendil, kapı perdesi, şal ve çeşitli giysilerde sıklıkla görülmektedir [URL3].

Mavi kalikoların desenlendirilmesinin tekniği indigo bitkisine dayanmaktadır (Ou, Ye, Li, 2017: 263). Desenlerin yapımı şu şekildedir:

> ‘’Ahşap veya metal kalıpların yapımı, Çin-Han Hanedanlığı'ndaki Valerian zanaatından gelir. E tung yağı kağıdından yapılan bu kalıplar, kumaş üzerine yerleştirilir ve ardından soya fasulyesi ve kireç tozu karışımı ile bir desen oluşturmak için kazınır.

> Kuruduktan sonra, bitki indigo tankına daldırılarak boyanır ve boya rezerve macunu kazınarak mavi desenler elde edilir (Zhang, Deng, Wang, 2016: 13).’’

Büyük bir özenle hazırlanan desenli mavi kalikolar sade ve zarif bir görünüm sunmaktadır. Her biri benzersiz olan bu ürünler, monotonluğu yok ederek görsel çeşitlilik sağlamaktadır. Mavi-beyaz patiska desenleri, tek renkli tekstillere estetik kalite kazandırmaktadır.

1.6.1.1.1.7.Guizhou Miao Batik

Batik, Çin'in güney merkez ve güneybatı bölgelerinde uzun bir geçmişe sahiptir. Qin ve Han hanedanları döneminde batiğin Miao halkı tarafından ustaca kullanıldığı bilinmektedir (Wu, 2024: 85).

Miao batik, sadece bir tekstil tekniği olarak değil, aynı zamanda Miao halkının tarih, kültür ve toplumsal yapılarıyla derin bir şekilde özdeşleşmiş önemli bir sembol haline gelmiştir.

Çin’de, Guizhou'nun kuzeybatısındaki Miao halkına ait batik boyama, Çin'in diğer bölgelerine kıyasla nispeten iyi korunmuş, geliştirilmiştir ve bu bölge "batik boyama memleketi" olarak ün kazanmıştır (Quan, vd., 2024: 2).

Kendi yazılı dili olmayan bu bölgenin dili, desenleri olmuştur. Miao halkının gelişim tarihi boyunca desenler nesilden nesile aktarılmış ve onların bedenlerinde "sözsüz bir destan" haline gelmiştir (Li, 2023: 310).

Miao halkı için festival kostümleri en önemli görsel sanat formlarından biri olmaktadır. Tekstiller, el dokuması ile üretilmekte, ardından bal mumu rezerve maddesiyle boyama, nakış ve kurdele gibi yüzey tasarım teknikleriyle süslenmektedir (Arthur, 2002: 81).



Şekil 44- Geleneksel mavi beyaz Miao batik boyama

(Zhennan, Yahaya, 2021: 24)

Miao batik boyama, klasik mavi ve beyaz renklerin temel alındığı bir sanattır (Şekil 44). Mavi ve beyazın uyumunun, insanlara basit ve taze bir estetik keyif sunduğu düşünülmektedir (Zhennan, Yahaya, 2021: 23).

Boyamadan önce liflerin yağlarını çıkarmak için ot-külü süzülmüş suya batırılması gerekmektedir. Boyama için kullanılan boyalar, ma-lan otu esaslı ürünlerdir; ma-lan yaprakları suda bekletilip fermante edilerek mavi bitki boyası elde edilmektedir (Jian, Ramli, 2024: 22).

Guizhou'daki Miao batik desenlerinin çoğu doğal unsurlardan ve geometrik desenlerden oluşmaktadır. En yaygın olarak kelebek ve kuş desenleri kullanılmaktadır (Bo, 2014: 251).



Şekil 45- Kelebek ve kuş deseni

(Zhennan, Yahaya, 2021: 23)

Desenlerde orijinal hayvanların ve bitkilerin morfolojisi abartılmakta, özel anlamlara sahip desenler oluşturmak için uygun değişiklikler veya görselleştirmeler yapılmakta, (Hu, vd., 2022: 42) sembolizm yoluyla zengin anlamlar katılmaktadır (Şekil 45).

Örneğin, kelebek deseni, Miao halkının ‘’Kelebek Anne’’ adlı efsanevi hikayesini içermekte, balık deseni çocuk sahibi olmayı dilemek anlamına gelmekte ve balık-kuş deseni ise evlilik uyumunu temsil etmektedir (Quan, vd., 2024: 2).

Her biri farklı anlamlar taşıyan bu desenler, toplumun değerlerini, inançlarını ve tarihini yansıtmaktadır. Böylelikle Miao toplumu, Miao batik teknikleri ve desenleri aracılığıyla derin kültürel köklerini ve estetik zevklerini ifade etmektedir. Bu desenler kuşaktan kuşağa aktarılan bir miras olarak korunmuş ve anneden kıza geçen bir gelenek haline gelmiştir.

Öyle ki; Miao halkının batiği kadınların bilgeliği ve zenginliğinin bir göstergesi olarak görülmüştür. Miao geleneklerinde, tüm kadınların batik becerilerini miras alması ve her annenin kızına batik yapmayı öğretmesi gerekmiştir (Zhennan, Yahaya, 2021: 13).

Bu şekilde kültürel devamlılık sağlanmış ve toplum içinde bir bağ oluşturulmuştur. Miao batik, tekstil tarihinde değerli bir miras olarak kabul edilmiştir.

1.6.1.1.1.8.Blue Nankeen

Çin'de geleneksel bir boyama tekniği olan Nankeen veya Nanking, adını ilk üretildiği şehir olan Nanjing'den alan bir tür pamuklu kumaş boyama tekniği ve kumaşın adıdır (Lieber, 1932: 126).

Nanjing'de üretilen beyaz pamuklu kumaş, Yangtze Nehri Delta'sında üretilmiş ve Kantondan İngiltere'ye ihraç edilmiştir. İngiltere'de pantolon, şort vb. ürün üretiminde kullanılmıştır (Riello, Roy, 2009: 439).

Yangtze Delta'nın en yaygın boyası, indigodan çıkarılan mavidir (Broggi, 2016: 24). Nankeen için kullanılan boyalar doğal kaynaklardan elde edilmiş, özellikle indigo bitkisinden üretilen mavi boyalar tercih edilmiştir.



Şekil 46- Blue Nankeen

(https://www.atlasobscura.com/places/chinese-printed-blue-nankeen-exhibition-hall Erişim Tarihi: 18.05.2024)

Mavi-beyaz renklerde, batik tekniği ile oluşturulan Nankeen, üzeri elle oyulmuş ahşap ve metal şablonların kumaşın üzerine yerleştirilmesi, kalan beyaz alanın soya fasulyesi unu ve sönmüş kireç karışımıyla kaplanmasıyla yapılmaktadır [URL5] (Şekil 46).

Böylelikle, soya fasulyesi unu ve sönmüş kireç ile kaplanan kısımlar boya geçirmemekte, istenilen desen ortaya çıkmaktadır.

Kumaş istenilen renk elde edilesiye kadar boya banyosuna batırılmakta, boyandıktan sonra güneşte kurutulmaya bırakılmaktadır. Kurutulduktan sonra, macun soyulmaktadır (Broggi, 2016: 24, URL5).

Kumaş istenilen hale geldikten sonra, ürün kullanıma hazır bir hale gelmektedir.

Nankeen tekniğinde genellikle doğal motifler kullanılarak desenler oluşturulmaktadır. Desenlerin altında genellikle sembolik anlamlar yatmaktadır.

Sonuç olarak Blue Nankeen kumaşlar hem estetik hem de kültürel açıdan oldukça önemlidir. Nankeen'in geleneksel üretiminde indigo kullanımı, bu önemi belirleyen unsurlardan biri olmaktadır. Indigo, bölgenin doğal kaynaklarından elde edilen önemli bir mavi boya olup, aynı zamanda Nankeen'in karakteristik rengi olarak bilinmektedir.

1.6.1.1.2.9.Endonezya İndigo Batik

Batik, tekstil dünyasında benzersiz bir öneme sahiptir. Endonezya takımadalarında ve belki de dünya genelinde, bu kadar fazla sembolizm ve anlam barındıran başka bir kumaş bulunmamaktadır (Kerlogue, 2004: 11).

Hem Java'da hem de Batı Endonezya adalarında o kadar gelişmiştir ki "batik" kelimesi onlarla özdeşleşmiştir (Balfour, 1998: 251).

Geleneksel batik yapımında kullanılan en eski renk mavidir. Bu renk indigo bitkisinin yapraklarından elde edilmiştir (Yogyakarta State University, Kangan Institute, 2014: 12).

Java bölgesi, en büyük indigofera tedarikçilerinden biri olmuştur (Tulistyantoro, Yong, 2019: 2). Böylelikle burada indigo batik üretimi çok olmuştur.

Batik, başlangıçta Endonezya'da dini ve törensel kumaş olarak kullanılırken, batik motifleri ruhsal ve sembolik amaçlarla ilişkilendirilmiştir (Waworuntu, 2015). Böylece, dinsel ve kültürel değerlerin en önemli ifade aracı olmuş ve bir tekstil geleneği haline gelmiştir (Ercivan, 2017: 94).



Şekil 47- "A Decade of Indonesian Indigofera Revival", 2018

(https://www.thejakartapost.com/life/2018/05/18/artjog-fashion-show-a-reminder-of-golden-age-of-natural-dye.html Erişim Tarihi: 18.05.2024)

Endonezya indigo batik, zengin mavi-beyaz renkleri ve derin anlamlarıyla Endonezya kültürünün önemli bir parçası haline gelmiştir. Günümüzde örneklerini göstermeye devam etmektedir (Şekil 47).

‘’Endonezya Batik, 2 Ekim 2009 tarihinde UNESCO tarafından Dünya Sözlü ve Somut Olmayan Mirasının Başyapıtları olarak belirlenmiştir (Tulistyantoro, Yong, 2019: 4).’’

1.6.1.1.2.İndigo Boyalı Monokromatik Afrika Tekstilleri

İndigo, geçmişten günümüze en yaygın kullanılan bitkisel boyalardan biri olmuştur (Meller,1991: 80).

Antik dönemde birçok farklı kaynakta farklı bölgelerde bulunduğu öne sürülen bir madde olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yerel indigo boyası, medeniyetin ve Batılı kumaşların ortaya çıkışından önce, Nijeryalıların ve Afrikalıların zengin kültürü ve uygulamasının bir parçası olmaktadır (Ajayi, Adékòyà, 2021: 2).

Geçmişte indigo bitkisi Afrika'da yerel olarak yetiştirilmiş, indigo bitkisinin yaprakları veya kökleri kullanılarak indigo boyası üretilmiş, boya, kıyafetlerin boyanmasında ve tekstil ürünlerinin süslenmesinde kullanılmıştır.

Burada yapılan indigo boyalı tekstiller, Afrika'daki topluluklar için kültürel ve ekonomik açıdan büyük bir öneme sahip olmuştur. İndigo boyama ve el işçiliği ürünleri, geçim kaynağı haline gelmiş, bu kumaşlar sanatsal bir ifade biçimi ve kültürel kimliğin sembolü olarak günümüze kadar gelmiştir.

Sonuç olarak, indigo boyalı Afrika tekstilleri sadece birer tekstil parçası değil, aynı zamanda bir mirasın sembolü olmuştur. Bu yüzden, indigo boyalı Afrika tekstillerinin korunması ve yaşatılması çok önemlidir.



Şekil 48- Kofi Ansah, indigo boyalı Afrika etkili tasarımlar

(https://www.bbc.com/news/world-africa-61878458 Erişim Tarihi: 17.05.2024)

Günümüzde, indigo boyalı Afrika tekstilleri dönem dönem yeniden ilgi görmektedir. Dünya çapında talep gören bu tekstiller, modern tasarımcılar tarafından günümüz modasına uyarlanmaktadır (Şekil 48).

1.6.1.1.2.1.Adire

Kumaşın boyamadan önce bazı kısımlarının sak lifi veya mumlu iplik ile bağlanması, rezerve boyamanın bir başka tekniğini oluşturmaktadır.

Farklı şekiller için küçük taşlar ve tüyler de kullanılabilmektedir. Güney Amerika'da, Orta Asya'da ve Afrika'da bu işlem Adire olarak adlandırılmaktadır (Harris,1993: 39).



Şekil 49- Adire örneği

(Harris, 1993: 40)

Adire, Nijerya'daki Yoruba etnik gurubuna ait, ''bağlanmış ve boyanmış'' anlamına gelen bir tekstil sanatıdır (Şekil 49). Yoruba dilinde a almak, di bağlamak ve re boyamak kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır (akt. Anele, Cho, 2022: 78).

Yorubalılar için çıplaklık iğrençlik olarak kabul edilmekte, delilik ile eş anlama gelmektedir. Ayrıca, giysilerinin giyildiği olaya uygunluğuna vurgu yapmaktadırlar. Onlara göre bireyin fiziksel görünüşü, karakteri ve giyimi ile ilgilidir (Areo, Kalilu, 2013: 351).

Nijerya'daki kültür çok etnik bir yapıya sahiptir. Fildişi oymacılığı, deri ve kabak işçiliği, seramik, resim, cam işleri, tahta oymacılığı ve kumaş dokuma gibi farklı

türlerde sanatlara önem verilmiştir. Adire tekstili de geldikleri kültürü yansıtmaktadır (Saheed, 2013: 11)

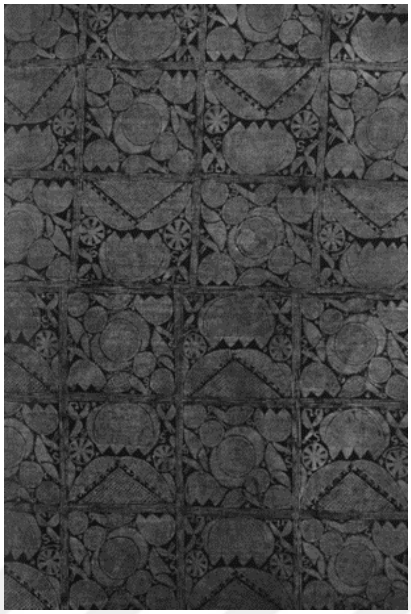
Nijerya'nın Güney Batı bölgesindeki bu halk, geleneksel festivalleri ve törensel etkinlikleri süsleyen, bir giyim tarzı haline gelen Adire tekstili ile ünlü olmuştur. Kumaşlar üretim sonrası yapılan el boyaması ile karışık desenler içermektedir (Oyinmieebi, Bolajoko, 2022: 194).

İndigo, yerli Afrika'da en çok kullanılan boyadır. Sentetik boyaların tanıtılmasına kadar Yoruba boyacılarının favorisi indigo olmuştur (Adekunle, vd., 2017: 347).

Yoruba halkı, mavi ve beyazın keskin kontrastından ziyade soluk mavi görünümünü kullanmıştır. Bunun nedeni rezerve maddesi olarak kullanılan macunun balmumu kadar etkili olmamasıdır. Böylelikle kumaşın tersine boya geçmektedir (Balfour Paul, 1998: 156).

İndigo boyalı Adire kumaşlarda bitkiler, insanlar ve hayvanlar stilize bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu kumaşların bazıları el ile dikilmiş ya da bağlanmış veya ikisinin kombinasyonundan oluşmuştur. Makine dikişine sahip olan kumaşlar da görülmüştür. (Renne, 2020:1-10).

Adire kumaşlar desen ve üretim tekniğine göre çeşitli türlerdedir. Örneğin, Adire Alabere, Adire Eleko, Adire Oniko, Adire Olokun, Adire Alabuko ve Adire Etutu bazı yaygın Adire kumaş çeşitleri olarak gösterilebilmektedir.



Şekil 50- Adire Eleko

(Schoeser, 2003: 141)

Adire Eleko terimi, kesilmiş bloklar ve şablonlarla yapılan, manyok unu macunu uygulanan indigo boyalı dekoratif kumaşları ifade etmektedir (Belfer, 1992: 6) (Şekil 50). Yoruba kalıpları Japon dut kağıdı kalıplarının aksine deriden ve kurşundan yapılmıştır (Balfour Paul, 1998: 155).

El ile boyanan Adire Eleko ise en eski ve zahmetli olanıdır. Kumaşta palmiye dalları veya tavuk kanatlarından yapılmış tüyler resim fırçası olarak kullanılmaktadır. Diğer araçlar arasındaysa kibrit çöpü, bıçak, geleneksel mısır koçanı, ahşap tarak vardır (Olugbemisol, Areo, 2013: 98).

El çizimi desenler genellikle içleri doldurulacak karelere ya da üçgenlere bölünmektedir. Bazı Adire kumaşlarda yazılar, sloganlar ve metinler popülerdir. Örneğin, "Yoruba'da savaş bitti" anlamına gelen Ogun Pari özgün bir desen haline gelmiştir (Tatlıdil, Öğüt, 2022: 163).



Şekil 51- Adire Oniko

(Renne, 2020: 65)

Adire Oniko temelde sadece tie-dye olarak adlandırılan rezerve boyama ile aynı tekniğe dayanmaktadır. Ancak Yorubalılar bu tekniği sadece indigo ile kullanarak yapmışlardır (Lasisi, vd., 2022: 234). Hem bağlama boyama hem de çeşitli küçük çakıl taşları ya da tohum gibi küçük cisimler bağlanarak uygulanan bir tekniktir (akt. Ercivan, 2017: 91) (Şekil 51). Teknik, Yoruba kültürünün izlerini taşırken, görsel olarak zengin desenlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Çokça bulunan indigo bitkisinin kullanımı sayesinde tek renkli özgün Adire desenleri var olmuş, geçmişten bu yana tekstil sanatı için büyük bir önem taşımıştır.

Herhangi bir yerde bir malzemenin bulunabilirliği, o ortamdaki sanatsal ifade için en büyük itici güçlerden biri olmuştur. Bu sebeple bu bölgede bolca bulunan raffie palmiye ağacının yapraklarından elde edilen iko lifi ve raffia (rafya) ipliği kullanılmaktadır (Areo, Kalilu, 2013: 97).

Oluşturulan tasarımlara; kazıma ve parmaklar, küçük aylar gibi isimler verilmiştir. Direnişi sembolize ederek toplumların karmaşasını ifade etmektedir (Balfour Paul, 1998: 169).



Şekil 52- Adire Alabere

(Renne, 2020: 65)

Adire Alabere, el dikişi veya makine dikişi ile yapılan rezerve anlamına gelen bir tekniktir (Wada, 2002: 26) (Şekil 52).

Yöntem tritik olarakta bilinmektedir. Kumaş belli bölgelerinden iğne ve iplikle dikilerek sıkıcı çekilmektedir. Boyamadan önce sıkıca dikilmiş ve çekilmiş bölgeler boyamadan sonra boyaya karşı direnç göstermektedir (Oyinmieebi, Bolajoko, 2022: 205).

Alabere'nin dikilmiş desenleri günlük yaşamda yaygın olarak bulunan öğeleri temsil etmektedir. Makas, kakao, parmaklar, muzlar, yumurtalar ve kabile işaretleri bu desenlere örnek gösterilebilmektedir (Akpan, 2023: 19).

1.6.1.1.2.2.Shweshwe

Shweshwe, Güney Afrika'nın özgün indigo baskılı pamuk kumaşına verilen isimdir [URL1].



Şekil 53- Shweshwe örnekleri

(https://s3.amazonaws.com/external_clips/2662271/Shweswe_13Feb_%281%29.pdf?1517217607 Erişim Tarihi: 02.05.2024)

Güney Afrika'nın yerli kültürlerine dayanan uzun bir tarihe sahip Shweshwe kumaşlar, karmaşık çiçek düzenlemeleri, kare, daire, şerit veya elmas geometrik desenlerle karakterize edilmektedir (Malobola, Rostamzadeh, Mohamed, 2022: 2) (Şekil 53).

Geleneksel olarak Afrika'da, özellikle de Güney Afrika'da giyimde ve kültürel etkinliklerde yaygın olarak kullanılan Shweshwe kumaşlar, tek renkli kumaşlar açısından oldukça önemlidir. Bu kumaşlar, modern moda tasarımlarında da yer bulmuş, tarihte sadece indigo ile boyanmışken günümüzde farklı renk seçenekleriyle üretilebilmektedir. Bu sayede, geçmişteki önemini koruyarak günümüzde de popülerliğini sürdürebilmektedir.

1.6.1.2.Diğer Monokromatik Afrika Tekstilleri

Tekstil; insanoğlunun tarihsel süreç içerisindeki doğadaki örtünme ve korunma ihtiyacının yanı sıra, günümüze kadar evrimleşerek sosyolojik, psikolojik ve fiziksel gereksinimlerini karşılar hale gelmiştir (Erdoğan, 2019: 87).

Bir anlamı veya temayı iletmek ya da tasarımı zenginleştirmek adına kumaş üzerine farklı yollarla çeşitli desenlendirme işlemleri yapılabilmektedir.

Afrika kıtasına ait birçok tekstil türünün bazıları dokuma ile desenlendirilirken, diğerleri dokunduktan sonra boya ve baskı teknikleriyle desenlendirilmektedir. Boyama ile desenlendirilen tekstiller, Afrika tekstillerinde önemli bir yer tutmaktadır (Tatlıdil, Öğüt, 2022: 156).

Temel olarak Afrika'daki sanat her zaman oradaki kültürün yansıması olmuştur. "Kültür" terimi, insanların yaşam tarzını oluşturan dil, inançlar, değerler, normlar, gelenekler, roller, bilgi, beceriler ve öğrendikleri diğer tüm unsurları kapsamaktadır (akt. Akinbileje, 2014: 627).



Şekil 54- ''Adire Eleko'' örneği

(Harris, 1993)

Afrika tekstilleri semboller, motifler ve işaretlerle süslenmiştir (Şekil 54). Bu desenler bazen şiirlerden, atasözlerinden ve geleneksel hikayelerden türetilirken, desenlerde kullanılan renkler yaş, medeni durum, sosyal statü ve kabileyi simgelemiştir (Adeloye, 2022: 90-91).

Tasarımlarda kullanılan renkler genellikle çok renkli olsa da kültürel tercihlere ya da bölgesel farklılıklara bağlı olarak tekstil tarihinde önemli yere sahip tek renkli Afrika tekstilleri de görülmektedir.

Bu tekstillerin çeşitliliği, Afrika tekstil sanat ve estetiğinin birçok sanatçı ve bilim insanı tarafından takdir edilmesine ve ilham kaynağı olarak kullanılmasına yol açmaktadır. Örneğin, Picasso Afrika'dan ilhamla Batı sanatlarını modernleştirmiştir (Debeli, Yuan, Jiu, 2013: 229).



Şekil 55- Mzukisi-Mbane 2023 ilkbahar/yaz koleksiyonu

(https://africaisnowmag.com/tag/mzukisi-mbane/ Erişim Tarihi: 01.02.2024)

Günümüzde hala ilham kaynağı olan Afrika tekstillerinin tasarıma olan etkisi oldukça yaygındır. Afrika'nın benzersiz sanat anlayışı moda dünyasına ve tekstil endüstrisine hizmet etmektedir. Tek renkli Afrika tekstilleri, günümüzde hem geleneksel hem de modern kullanım alanlarında yer bulmaktadır (Şekil 55).

1.6.1.2.1.Mud Cloth (Bogolanfini)

Mud Cloth, bogolan ya da bogolanfini veya bogo olarak da bilinmekte; bogo "çamur", lan "ile" ve fini "kumaş" anlamına gelmektedir. Hem tekniği hem de tarzıyla benzersizdir, bu yüzden günümüzde hala çekiciliğini korumaktadır (Limaye, vd., 2012: 1888).

Geleneksel olarak Bamako'nun doğusunda ve kuzeyinde yaşayan Bamana halkı tarafından üretilmiştir. Kumaşı yapan kişiler ‘’bamana’’ olarak adlandırılmıştır (akt. Acquaye, 2018: 86)



Şekil 56- Mud Cloth

(Cole, 2003: 135)

Çamur boyama, kil çamuru kullanarak kumaşları doğal bir şekilde boyama işlemidir (Aparna, Goutham, 2023: 336). Kullanılan bölgeye bağlı olarak değişse de genellikle siyah, kahverengi veya kırmızı renkten oluşmaktadır (Şekil 56).

Geleneksel Mud Cloth yapımı oldukça özen gerektiren bir süreç olmuştur. Mud Cloth düz beyaz pamuklu kumaşı, erkekler tarafından uzun şeritler halinde dokunmaktadır. Kadınlar ise, kumaşı kalıcı olarak boyamak için fermente çamur ve organik maddelerden oluşan bir karışım hazırlamaktadır (Yurasits, 2012). Çamur, durgun göletlerden veya Nijer nehrinin bazı kısımlarından toplanmaktadır. Kumaş, hazırlanan çamur karışımıyla emprenye edilmektedir. Önceden hazırlanan desenler çizilmekte, güneşte kurutulduktan sonra fazla çamuru yıkanmaktadır (Limaye, vd., 2012: 1888).

Diğer Afrika desenleri gibi Mud Cloth desenleri de genellikle derin anlamlara sahip olmuştur. Çoğunlukla tarihi olayları veya yerel kahramanları temsil etmek amacıyla oluşturulmuştur. Günlük nesnelerin soyut veya yarı soyut formları da desenlerde yer alabilmektedir. Anlamlar, bölgeye veya etnik gruba bağlı olarak değişebilmektedir (Toerien, 2003: 54).

Geleneksel Mud Cloth tekstilleri, doğal ve sürdürülebilir malzemelerin kullanımının vurgulanması açısından oldukça önemlidir. Tek renkli olmalarıyla, minimalizmi ve sadeliği temsil etmektedirler. El işçiliği ve titizlikle oluşturulan desenleriyle dikkat çekmekte, bu da el sanatlarının korunması ve yaşatılması konusuna katkı sağlamaktadır.

1.6.1.2.2. Adinkra

Adinkra, Afrika kökenli özellikle Gana'ya ait olup, görsel temsilden daha derin bir yorumu ve anlamı içinde barındırmaktadır (Aflakpui, vd., 2023: 43).

Bu semboller, ülkenin orta kesiminde gelişen Asante (veya Ashanti) kültürünün geleneksel sembolleridir. Her biri, bir ideal veya inancı temsil etmekte ve bir atasözü ile bağlantılı olmaktadır (Lindsay, Ron ve Bill, 2016: 61).

Yas için önemli olan Adinkra, Akan dilinde veda anlamına gelmektedir. Bu tekstiller, bir kişi dünyadan ayrılırken ve atalar dünyasına geçerken giyilmektedir (Boateng,2014: 2).

Geleneksel olarak Adinkra, doğal boyarmaddeler kullanılarak blok baskı yöntemiyle yapılmaktadır.

Bu doğal boyama maddesi, "Badie" olarak bilinen bir ağacın kabuk ve köklerinin dövülmesi ve birkaç gün boyunca kaynatılmasıyla elde edilmektedir (akt. Fobiri, vd., 2021: 46).



Şekil 57- Adinkra örneği

(https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Af1818-1114-23 Erişim Tarihi: 28.05.2024)

Ağaçtan elde edilen renk siyahtır. Desenler her zaman siyah olarak basılmaktadır. Sanatçılar kumaşı kareler halinde bölüp, ardından mürekkepli damgaları kullanarak desenler ve tekrarlayan tasarımlar oluşturmaktadır (Museum of International Folk Art, 5) (Şekil 57).

Kumaşa blok baskı yapmak için, semboller kabak içine oyma yapılarak hazırlanmaktadır. Bunları tutabilmek içinse bambu çubuklara takılmaktadır (Lindsay, Ron ve Bill, 2016: 61).

Özenle hazırlanan bu semboller zengin anlamlar içermektedir. Örneğin, oval şekiller genellikle kutsallık, kadınlık ve güzellikle ilişkilendirilirken, yarı daire veya hilal verimliliği sembolize etmektedir. Haç, acıma ile bağdaştırılırken, oklar genellikle yeni hayatı temsil etmektedir (Adom, 2013: 1154).

Geleneksel Adinkra sembollerinin 500'den fazla olduğu bilinmektedir. Ancak bunların hepsi kesin bir şekilde kanıtlanamamaktadır. Semboller, yıllar boyunca bu geleneği sürdüren bir toplum için önemini yitirmeden derin anlamlar taşımaktadır. (Rimpsey, 2013: 18).

Tek renkli kullanılan Adinkra sembolleri, sembollerin anlamını vurgulamak için güçlü bir zemin sağlamaktadır. Basitlik, mesajın daha güçlü iletilmesine yardımcı olmaktadır.

Basit ancak etkili tasarımıyla bu semboller, geleneksel ve modern kıyafetlerde kullanılarak tekstil tarihinde önemli bir yer tutmaktadr.

1.6.1.3.Toile de Jouy

‘’Toile’’ Fransızca kumaş anlamına gelmektedir. Toile de Jouy, karakteristik desenli baskılı bir kumaş türüne verilen isimdir (Wilson, 2010: 274).

İlk kez 18. yy’da Alman-Fransız Christophe-Philippe Oberkampf’ın fabrikası tarafından Fransa’nın Versay kentinin yakınında Jouy kasabasında üretilmiştir (Fukai, 2002: 725).

Tekstil tarihçileri için Christophe-Philippe Oberkampf Fransa’nın ilk kapitalist girişimcilerden biri olmuştur (Miller, 1968: 78). Çünkü fabrika Fransa’nın endüstrileşme sürecinin ilk adımı olmuştur. Fabrikanın ilk desen tasarımcısı Jean Baprist Huet’dir. El emeğine bağlı seri imalat patenti alan fabrika aynı zamanda kumaşlara dayanıklılık ve solmazlık garantisi vermiştir (İşmal, Yıldırım, 2012: 75).

Avrupa’nın Doğu ile ticareti çok eski tarihlere dayanmaktadır. 14. yy’da Doğu’dan Avrupa’ya Çin porselenleri ihraç edilmiş, 18. yy’a kadar Avrupa’da üretilememesi talebin artmasına sebep olmuştur. Dönemin beraberinde etkilerini göstermeye devam etmiştir (Yıldırım, İşmal, 2010: 31).

Perdelik ve döşemelik kumaşlarda kullanılan Toile de Jouy desenli kumaşlar Avrupa dekoratif sanatlarında etkili olan, Çin porselenlerindeki öyküleyici sahnelerden (Chinoiserie modası) etkilenmiştir (Yıldırım, 2009: 32).



Şekil 58- Toile de Jouy baskılı kumaş

(Meller, 1991: 345)

Orijinal olarak Christophe-Philippe Oberkampf'ın fabrikasında üretilen kumaşlarda güncel olayların resimli hikâyelerinin yanı sıra romantik manzaralar ve figürler tasvir edilmiştir (Joyce, 1993: 62) (Şekil 58).

Bu desenler ilk kez tahta blok, 1770'li yıllardan itibaren blok baskı ile uygulanmıştır (Britannica, 2017). Genellikle bakır levha ile pamuk veya keten kumaş üzerine siyah, mavi, mor, sepya ve kırmızı renkli basılmıştır (Nylander, 1990: 286- İşmal, Yıldırım,2012: 75).

Bakır levha tekniği ilk kez 1752 yılında Drumcondra'dan Francis Nixon tarafından İrlanda'da bulunmuştur (Meller,1991: 344).

Teknikte basılacak olan desenler levhaların gravürü zahmetli olduğu için tek renklidir. Aynı zamanda işlem ince çizgilere çok uygun olduğu için, çapraz taramalardan oluşan gölgeler elde edilebilmektedir. Desenler sıklıkla ayrıntılıdır (Russell, 2011: 15).

Teknik 1760-1800 yılları arasında popüler olan, özellikle Toile de Jouy olarak anılan Fransız ve İngiliz monokrom desenli baskılı kumaşları üretmek için kullanılmıştır (Harris, 1993:37). Fakat yerini yavaş yavaş rulo baskıya bırakmıştır. Yine de ipek baskılı kumaşlar üzerine hatıra eşyalarının basılması için bir yüzyıl daha kullanımda kalmıştır (Schoeser,2003: 181).

Sonuç olarak, klasik ve zamansız tasarımlara sahip olan, modası geçmeyen ve değişen trendlere karşı her zaman ayakta duran Toile de Jouy desenlerinin tek renkli kumaşlar açısından önemi, detaylı zarafeti, özgünlüğü ve baskı teknikleri gibi birçok faktöre dayanmaktadır.

1.6.1.4.Damask

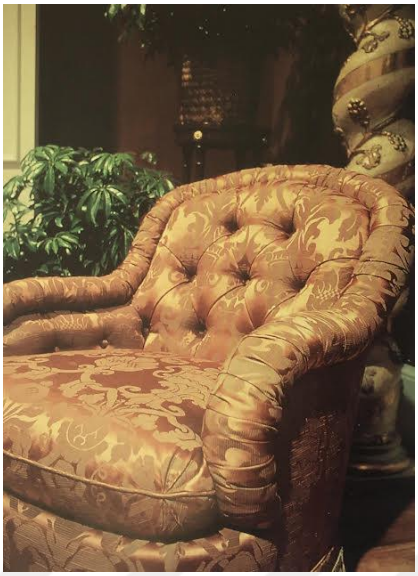
Damask veya damassé Fransızca'da Şam anlamına gelmektedir (Wilson, 2010: 77).

Damask kumaşların kökeni Şam olarak bilinse de en eski 3/1 blok dimi damasklar Roma İmparatorluğu'nda basit dama tahtası desenlerinde, basamakları ve şaftları olmayan yatay bir tezgahta dokunmuştur (Morgan, 2003: 1).

M.Ö. 460 yılında Mısır'ı ziyaret eden tarihçi Herodot'un, çok sayıda hayvan figürüyle süslenmiş ketenden bahsettiği görülmüştür. Pliny ise Mısır'da çiçeklerle dokunmuş keten kumaşlar olduğunu ifade etmiştir (Shannon, 1925: T45).

Kökeni Şam olarak bilinen Damask, 12. yy'da Suriye'nin Şam kentinden Avrupa'ya ulaşmıştır (Callan, 1998: 77).

Damask, parlak ve mat yüzeyleri ile kontrast oluşturan, tek renkli dokuma tasarımına sahip kumaştır. Çoğunlukla ipek ve ketenden dokunsa da çeşitli elyaf veya elyaf kombinasyonundan üretilebilmektedir (Nylander, 1990: 273).



Şekil 59- Simetrik çiçek ve yaprak desenli tipik damask

(Yates, 2002: 66)

Simetrik ve madalyona benzer, vazo veya vazolarda tutulan çiçek ve yaprak formlarından oluşmaktadır (Yates, 2002: 66) (Şekil 59). Son derece stilize edilmiş, büyük ölçekli desenlerden oluşan köklü Rönesans tarzında kumaşlardır (Meller, 1991: 65).

İlk olarak çeşitli anma etkinlerinde kullanılmış, bazıları krallar, piskoposlar ve diğer etkili makam sahipleri tarafından görevlendirilmiştir. Bazılarıysa nesilden nesile aktarılmış, hediye olarak sunulmuştur (Harris, 1993: 185).

İpek şamlar giysi ve ev mobilyalarında her renkte dokunmuştur. Keten damasklar masa örtüleri, havlular ve peçetelerde kullanılmıştır. Bunlar çok zenginler için statü sembolü olmuştur (Morgan, 2003: 3-4).

> ‘’ En kaliteli damask "çift damask" tır. Deseni oluşturan saten dokuma ‘’8'li’’ dir, yani her iplik yedinin üzerinden geçerek sekizinciyi bağlamaktadır. Daha gevşek dokumaya sahip lover kaliteleri, her ipliğin dördü atlayıp beşinciyi bağladığı "5-şaftlı" saten yapıya sahiptir (Denny, 1923: 41). ‘’

Bu tarzda dokuma kumaşlar Avrupa'da yüzyıllarca çekme tezgâhta üretilmiştir. Sanayi Devrimi'nin ardından jakarlı tezgâhın icat edilmesi ve kullanılması ile 19. yy'da şam kumaşların üretimi tamamen şekil değiştirmiştir (Rehkopf, 1998: 90). Jakarlı tezgâhın kullanımı ile daha hızlı bir şekilde daha ucuza mal edilmiştir.

Damasquette, ekstra renk katmak için birden fazla atkı ile dokunmuş, damassin veya damassé brocat atkıda metalik ipliklerle dokunmuş şam kumaşlarıdır (Wilson, 2010: 77).

Başlangıçta sadece dokuma olan bu kumaşların sonrasında desenleri basılmıştır. Hem kumaş hem de duvar kağıdı üzerine daha ucuz varyasyonları üretilmiştir. Dokumalarını taklit ederek, simerik, tek rengin tonlarından oluşan tasarımlar yapılmıştır (Russell, 2011: 127).

Sonuç olarak, tarihsel ve kültürel bağlamda önemli bir yere sahip olan Damask kumaşlar, sanat ve zanaat alanlarında uzun yıllar süresince kullanılmıştır. Bu kumaşlar tek renkli, parlak ve mat yüzeyleri ile estetik bir görüntü oluşturmaktadır. Aynı zamanda kumaşta tek renkli bir zemin kullanılması, tasarımı zarif, şık ve lüks kılmaktadır.

1.6.2.Çok Renkli Olup Tek Renkli (Monokromatik) de Üretilen Tekstiller

Tasarımda renk seçimi çok önemlidir. Bir fikir ya da tema ile başlayan tekstil tasarımında tasarımcı, tasarımı hayal gücü, düzen ve renk duygusu ile birleştirmektedir. Tasarım iyi bir renk seçimi ile gelişebilmekte, kötü bir renk seçimi ile bozulabilmektedir (Joyce, 1993: 18).

Tarih boyunca çoğu kültürde her renk tonunun anlamlı ve/veya büyülü bir etkisi olduğuna inanıldığı için renk seçimi gelişigüzel olmamıştır (Eiseman, 2000: 120). Zaman içerisinde insanlar belirli faktörlerden dolayı renk seçimleri yapmışlardır. Yaptıkları renk seçimleri aynı zamanda bulunduklarını dönemi yansıtmıştır (Fukai, 2004: 9).

Örneğin, 1960'larda uzayın keşfedilmeye başlandığı ve geleceğe hakim olacağı düşüncesi tekstil dünyasını da etkisi altına almıştır. Metalik ve parlak renkte sentetik

kumaşlar, geometrik desenler ve mini etekler fütüristik unsurlardan bazıları olmuştur (Orsborne, 2013: 360).

Zaman içerisinde çok çeşitli kumaşlar üretilmiştir. Birçok farklı dönemde birçok farklı renk ilişkisinde desenler tasarlanmıştır. Ancak içerisinde bulunduğu dönemde çok renkli olup tek renkli de üretilen tekstiller görülebilmektedir.

Tek renkli (monokromatik) tekstiller farklı dönemlerde kendi isimleriyle anılan farklı stil, motif ve konularla var olmuştur. Bu renk dizilimindeki tasarımlar, çok renkli olan dönemlerin tasarımlarında da örneklerini göstererek vazgeçilemez olduğunu bir kez daha kanıtlamıştır.

1.6.2.1.Neoklasik Akım

‘’Neoklasik’’ ya da ‘’neoklasizm’’, yeni klasikçilik anlamına gelmektedir (Kolektif, 2011: 186).

17. ve 18. yy’ın Rokoko sanatına karşılık, 18. yy’ın sonundan 1830’lu yıllara kadar batı sanatına hakim olmuştur. En temel özelliği, antik Yunan ve Roma medeniyetlerinin ruhunu canlandırmaktır (Farthing, 2012: 260).

Rokoko sanatının dalgalı kıvrımları ve dekoratif fazlalıkları, yerini klasik düz çizgilere ve ahenkli simetriye bırakmıştır (Hollingsworth, 2009: 386). Klasik çağa olan özlem, sadelik, sükun, ölçü ve oranların güzelliği ile vurgulanmıştır (Gombrich, 1976: 143).

Resim sanatıyla başlayan sanat ve kültür akımı, diğer sanat dallarında ve tekstil tasarımında da etkili olmuştur.



Şekil 60- Neoklasik kumaş örneği

(Meller, 1991: 435)

Antik Yunan ve Roma medeniyetleri temalarını işleyen neoklasik kumaşlar, tek renkli ya da çok renkli olmuştur. Ancak genellikle hedefledikleri sadeliği yakalamak için tek renkli desenler tercih edilmiştir (Şekil 60).

Karışık desenlerin yerine geçen sade ve zarif neoklasik kumaşlar, tek renkli baskılı desenler çerçevesinde de önemli bir yere sahip olmaktadır. Tek renkli desenli neoklasik kumaşlar, akımın benimsediği sadeliği yansıtmak için önemli bir rol oynamıştır.

1.6.2.2.Op Art

Op Art, optik yanılsamaya dayalı soyut bir sanat çeşididir (Kolektif, 2011: 196). 1960 yılından itibaren lekecilik ve hareket resmine karşı gelişmiştir (Turani, 1966: 98).

Akım sadece resim değil, heykel, enstalasyon ve baskı tasarımı gibi sanat ve tasarım alanlarında da görülmüştür (İnceağaç, Tuna, 2022: 1832).

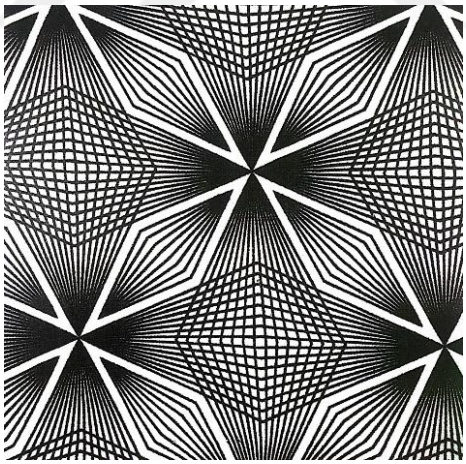
Baskı tasarımları Bridget Riley ve Victor Vasarely gibi sanatçılardan ilham alınmış olarak görünse de aslında tarihte daha eski örnekleri görülmektedir. Yani modern

baskı endüstrisinden önce, dokuma tezgahında kolaylıkla yapılabilmiştir (Meller, 1991: 194).

Op Art teriminin ilk kez 1964 yılında Times dergisinde yayımlanan bir makalede, yeni bir sanat üslubunu tanımlamak amacıyla kullanıldığı söylenmektedir. Makalede göz aldanmalarıyla uğraşan yeni bir optik sanat akımının doğduğu yazmaktadır (Farthing, 2012: 524).

En büyük şöhretini 1965 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde düzenlenen ‘’algısal soyutlama’’ konulu uluslararası bir araştırma olan "The Responsive Eye" da kazanmıştır (Stokstad, 2002: 1145).

Her ne kadar büyüleyici olsada, nispeten dar bir ilgi yelpazesini kapsamaktadır. Aynı zamanda başlangıcından sonraki on yıl içinde olgunlaşamamış, çok az gelişme göstermiştir. Ancak Op Art, bilime ve teknolojiye dayandığı için sınırları olanaksızdır (Elsen, 1981: 746)



Şekil 61- Op Art desen örneği

(Meller,1991: 195)

Amerika'da geometrik şekiller ve siyah beyaz renklerle başlayan Op Art hareketi sonrasında parlak renklerle devam etmiştir (Fernie, 1995: 482) (Şekil 61). Renklerin ve

biçimlerin bir araya geldiğinde oluşturduğu titreşimler ile ilgilenen sanatçılar Op Art akımında bir araya gelmişlerdir (Per, 2012: 117).

Victor Vasarely, Bridget Riley ve Richard Anuszkiewicz başta olmak üzere Op Art keşfini çalışmalarıyla ilerleten birçok sanatçı Op sanatçıları olarak tanınmıştır (Blake, 2006: 2).

Op Art sanat akımının kurucusu Macar asıllı Victor Vasarely olarak kabul edilmektedir. 1930'larda yapmış olduğu ''Zebra'' isimli çalışması, Op Art hareketini başlatan ilk sanat eseri olarak kabul edilmektedir (akt. Gezicioğlu, Uslu, 2019: 1551).

İngiliz asıllı Bridget Riley ise 1960 yıllarında Op Art sanatını araştırmaya başlamıştır. Çalışmalarına geometrik şekiller ve siyah-beyaz renklerle başlamış, 1967'den sonra farklı renkler kullanmaya devam etmiştir (Dodgson, 2008: 107).

Seurat yol göstericisi olmuştur. Sanatçının amacının netliği konusunda onun klavuzu olmuştur. Seurat'ın köşegenlerini ve Matisse'in kesik parçalarına (cutouts) gönderme yapan eğimli çubuklar ve arabesk motifler uygulamıştır (Rosenberg, 2022).

Richard Anuskiewicz ise bu sanat hareketinin bir başka Amerikalı lideri olmuştur. Çalışmaları parlak, dengeli ve optik açıdan uyarıcıdır. Çizgilerin, şekillerin ve renklerin inanılmaz derecede hassas yerleşiminden yararlanmaktadır (Fernie, 1995: 482).

Optik sanatçıların bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde yaptığı tasarımları tümüyle ele almak için bir kütüphane dolusu kitap gerekmektedir. Özetle sanatçılar yaptıkların şeyin temelinde renk, üç boyutluluk ve optik bileşenlere odaklanmıştır (Oster, 1965: 1361).

Bu kapsamda Op Art sanatının monokromatik renk paletinde yani siyah-beyaz kontrastında şekillerin yanılsamasını arttırabileceği düşünülmektedir. Parlak, kontrast renklerle devam eden Op Art'ta ise izleyici renklerin enerjisine odaklanmaktadır. Bu bağlamda siyah-beyaz renk eksikliği, geometrik şekillerin belirginliğini göz önüne sermektedir. Böylelikle görsel yanılsama daha net bir şekilde izleyiciye aktarılmış olmaktadır.

1.6.2.3.Minimalizm

20. yy'da, Kübizm, Sürrealizm, Yapısalcılık gibi tüm büyük felsefi hareketlerde olduğu gibi, Minimalizm akımı da resimle başlamıştır (Obendorf, 2007: 13).

''Minimalizm'' minimum kökeninden gelen, en az ve en sade anlamlarını içeren Fransızca kökenli bir terimdir (Aykanat, Çoruh, Demir, 2022: 831).

Minimalizm, 1960'lı yılların ortalarından günümüze kadar resim, mimari, heykel, seramik, tekstil ve moda gibi birçok sanat dalında yaygın olarak görülmüştür.

Terimin ilk kez 1965 yılında Richard Wollheim tarafından "Art Magazine" dergisinde kullanıldığı varsayılmaktadır. Başka bir görüşe göre, terimin ilk defa 1965 yılında Barbara Rose'un "ABC Sanatı" isimli makalesinde kullanıldığı iddia edilmektedir (Okten, 2017: 1).

Minimalizm genellikle aşırılığa karşı bir tepki olarak soyut dışavurumculuğun aşırı doğasıyla ilişkilendirilmektedir. Kısacası, minimalist sanatçılar, sanatı abartılı duygudan ve gereksiz sembolizmden arındırarak basitliği vurgulamayı amaçlamışlardır (akt. Wilson, Bellezza, 2022: 797)

Minimalizm, istenilen etkiyi yaratmak için minimum malzeme kullanmayı hedeflemektedir (Vaneenoo, 2011:7). Minimalist çalışmalar genellikle geometrik, sade, monokromatik veya genel olarak soyut bir görünüme sahip olmaktadır (Kalay, 2022: 1224-1225). Tasarımcılar karmaşık süslemeleri bırakarak basit ancak düzenli tasarımlar oluşturmuşlardır (Zhuozhao, 2021: 383).

Minimalist giysiler zarif ve basit olmalarına rağmen, genellikle kaliteli kumaşlardan yapılmışlardır. Renkler genellikle koyu veya açık tonlarda düz nötrlerdir ve detay eksikliği dikkat çekmektedir (Callan, 1998: 163).



Şekil 62- Yohji Yamamoto, 1984

(https://i.pinimg.com/originals/13/01/5d/13015d86d8efe4c5754b374d1e1f6875.jpg Erişim Tarihi: 15.05.2024)

Akım 1980 ve 1990'larda tekrar popüler olmuştur. 1980'lerde Japon tasarımcı Yohji Yamamoto ve Comme des Garçons'un minimalist tarzdaki koleksiyonları önemli başarılar elde etmiştir (Şekil 62). 1990'larda iş kadınlarının talepleri akımı daha güçlü bir hale getirmiştir (akt. Karg, 2015: 5-6). Günümüzdeyse giysi ve iç mekan tasarımında etkisi hala çok belirgindir. Akım görsel estetikle sınırlı kalmayarak yaşam tarzı haline gelmiştir.

Minimalizm akımının tek renkli ve sürdürülebilir tekstiller açısından önemi oldukça büyüktür. Minimalist tekstiller genellikle tek renkli ya da az renkli olmaktadır. Dolayısıyla kaynak kullanımını azaltmaktadır. Aynı zamanda dayanıklı ve kaliteli ürünler üretimi ve tüketimi sağlanarak, ürünlerin uzun ömürlü olması sağlanmaktadır. Böylece minimalizm sürdürülebilirliği teşvik edebilmektedir.

1.6.2.4.Chinoserie

Chinoiserie, Çin'i ziyaret eden az sayıda Avrupalının bulunduğu ancak Çin kültürünün her yönüyle derin bir hayranlık uyandırdığı yedinci yüzyıldan köken alan bir Fransız estetik tarzı terimidir (Witchard, 2015: 2).

Geleneksel Chinoserie kumaşların esin kaynağı Çin porselenlerinden gelmektedir. Çin'de üretilip Avrupa'ya ihraç edilen mavi-beyaz Çin porselenleri Avrupa'da oldukça önemli olmuştur (Yıldırım, İşmal, 2010: 32).



Şekil 63- Chinoserie kumaş örneği

(Cole, 2003: 135)

Çin porselenlerinin mavi-beyaz rengi ve desenleri, Avrupalı tasarımcılara farklı sanat dallarında ürünler üretmek için ilham kaynağı olmuştur. Böylelikle mavi-beyaz Çin porselenleri kumaşlarda da görülmüştür (Şekil 63).

Çin pagodaları, sarayları ve bahçeleri, insan figürleri, çiçekler, kuşlar, ejderha, fenghuang (phoenix) motifleri geleneksel Çin motifleri arasında yer almaktadır.

Böylelikle bu kumaşlar, zengin mavi-beyaz renklerinde Çin porselenlerinin zarif detaylarını yansıtmakta, günümüzde hala popülerliğini koruyarak iz bırakan bir sanat tarzını yansıtmaktadır.

1.6.3.Çağdaş Örnekler

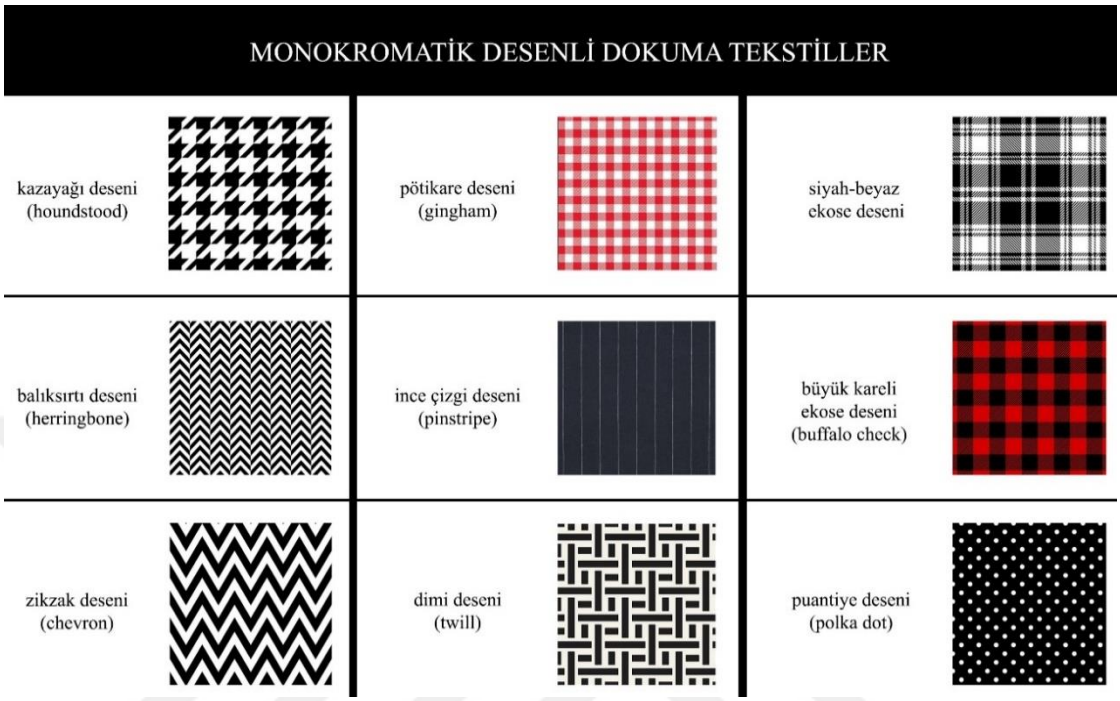
Uygarlığın ilk dönemlerinden beri insanlar liften bitmiş ürüne kadar her aşamada tekstil malzemelerini estetik ve işlevsel amaçlarla renklendirmişlerdir (Kurtuldu, Yıldırım, 2019: 94).

İlk insanların yapmış olduğu çeşitli renklendirme işlemlerinin tesadüf eseri olduğu öngörülmektedir. Başlangıçta tesadüf eseri yapılan bu eserler zamanla yerini sanata bırakmıştır (Broughton, 2001: 4).

Renk, tekstil malzemelerine boyarmaddeler sayesinde iki temel işlemle uygulanmaktadır. Bunlar boyama ve baskı işlemidir. Özetle boyama işlemi tekstil malzemesinin içerisinde çözelti bulunan suyun içerisine daldırılmasıdır (Miller, 1968: 155).

Zaman içerisinde liflerin veya ipliklerin dokuma öncesinde boyanması ile elde edilen monokromatik desenli tekstiller üretilmiştir. Bu dokumalar moda tarihinde klasikleşmiş desenleri oluşturmuştur.

Tablo 1- Monokromatik desenli dokuma tekstiller



Örneğin, kazayağı deseni (houndstooth), balıksırtı deseni (herringbone), zikzak deseni (chevron), pötikare deseni (gingham), ince çizgi deseni (pinstripe), dimi deseni (twill), siyah-beyaz ekose ve büyük kareli ekose deseni (buffalo check) monokromatik desenlere sahip dokuma kumaşlara örnek gösterilebilmektedir (Tablo 1). Monokramatik renk paletleri ve sade desenleri ile bu kumaşlar moda tarihinde klasik bir yer edinmişlerdir ve günümüzde de sevilerek kullanılmaktadırlar.

Kazayağı, Fransızcada "pied de poule," kelime anlamıyla "tavuk ayağı" demektir (Feijs, 2012: 299). Houndstooth olarak da adlandırılan desen genellikle siyah ve beyaz ipliklerden dokunmaktadır. Desen karakteristik görünümüyle kolayca tanınabilmektedir (Feijs, Toeters, 2018: 130).

Ringa balığının iskelet yapısını andıran balık sırtı (herringbone) deseni, kırık dimi örgüden alınan zikzak efekti ile özdeşleşmiştir. Dış giyim, takım elbise, palto ve etek üretiminde popüler olan dokuma stili, 19. yy'dan beri popülerliğini korumaktadır (Callan, 1998: 124).

Kısa çapraz çizgilerin sütunlar halinde buluştuğu balık sırtı dokumadan türetilmiş başka bir desen zikzak (chevron) isimli dokumadır (Meller,1991: 155).

Dimi (twill) deseni, bezayağı örgüsünden sonra gelen, kumaş yüzeyinde çapraz yollar oluşturan temel bir örgü çeşididir. Bu örgü türünde, atkı ve çözgü iplikleri tekli, ikili, üçlü gibi farklı kombinasyonlarla atlanarak bağlantılar oluşturulmaktadır (MEGEP, 2008: 3). Dimi örgüleri, çoğunlukla erkek ve kadın dış giyim kumaşları, denim kumaşlar ve battaniyelik kumaşların üretiminde tercih edilmektedir (MEGEP, 2011: 52).

İnce çizgi deseni (pinstripe), çok ince (iğne ucu genişliğinde) dikey çizgilerle desenlenmiş dokuma bir kumaştır. Özellikle erkek yünlü takım kumaşlarında kullanılmaktadır. Zemin ipliği koyu, çizgileri genellikle beyaz renkten oluşmaktadır (Wilson, 2010: 200).

Pötikare (gingham) adının birkaç kökeni olduğu öne sürülse de Oxford İngilizce Sözlüğü tarafınca Malayca "ginggang" kelimesinden gelmekte ve "çizgili" anlamını taşıdığını belirtilmektedir (DATS, 2007: 18). Çözgü ve atkı ipliklerinin küçük karelerden oluşan desenler şeklinde dokunması sonucunda elde edilmektedir (Orsborne, 2013:455).

Ekose (plaid), yatay ve dikey şeritlerin dik açılarla kesişmesinden oluşan bir kutu düzenidir. Temelde beyaz üzerine çeşitli renklerde yapılabilmektedir. Siyah beyaz ekoseler keskin yüksek kontrastı nedeniyle oldukça etkilidir. (Meller, 1991: 200).

Check desenleri plaid desenlerinden daha basittir. Genellikle iki renkten oluşmaktadır. Desenler simetrik olup, eşit boyutta kareler oluşturan yatay ve dikey çizgilerden oluşmaktadır (Oyman, 2020: 464). Bir check varyasyonu olan buffalo check deseni geleneksel olarak kırmızı-siyah renklerden oluşmaktadır (Meller, 1991: 203).

Tek renkli desenli dokuma kumaşların baskı versiyonları da üretilebilmektedir. Bu kumaşların baskı versiyonları tekstil tasarımı dünyası için çeşitlilik, zenginlik, esneklik, kişiselleştirilebilirlik gibi çeşitli avantajlar sunabilmektedir. Böylelikle geniş bir yelpaze ortaya çıkmaktadır.

Dokunma işlemi olmadan üretilen kumaşlar, dokusuz (nonwoven) olarak adlandırmakta ancak İngilizceden giren bu kavram dokusuzları değil dokunmadan elde edilen kumaşları ifade etmek için kullanılmaktadır. Bu kumaşlar, hiçbir iplik yapım aşamasının gerekli olmadığı özel bir üretim sürecine sahiptir (Yates, 2002: 98). Dokunmadan üretilen kumaşlar, kullanım yerine ve amaçlarına bağlı olarak çeşitli özelliklere sahiptir. Ayrıca, bunların maliyeti, dokuma ve örme kumaşlara kıyasla genellikle daha düşüktür, bu da onları daha ekonomik bir tercih haline getirmektedir (Nefes, 2016: 4). Bu kumaşlar zaman geçtikçe yeni çalışmaların yürütülmesiyle çeşitli desenlerde üretilebilmiştir (Meierhoefer, Consultants, 2005: 2). Tek renkli üretilebildikleri gibi farklı renk ve desenleri de üretilebilmektedir.

Baskı kelimesi Latince presleme anlamına gelen bir kelimeden türetilen, basınç kullanan bir işlemi ifade etmektedir. Baskı, bir veya birden fazla renklendiriciyi tekstil malzemesinin alt katmanına çeşitli teknikler kullanarak bir araya getirme sürecidir (Miles, 1994: 2).

Baskılı tekstil tasarımlarının tarihi M.Ö. 3000'li yıllara kadar uzanmaktadır. İlkel insanlar tarafından yaygın olarak kullanılmıştır. Bin yıl sonra Mısır ve Peru'da görülmüştür (Joyce, 1993: 11).

M.Ö. 4000 yıllarında Mısır mezarlarında desenli giysiler bulunmuştur. Aynı dönemde Avrasya'da da baskılı tekstil tasarımlarının var olduğuna dair kanıtlar vardır (Russell, 2011: 10).

Tekstil yüzeyine uygulanan ilk baskılar yüksek baskı yöntemi denilen ahşap kalıplarla yapılmıştır. Bu yöntem basılacak kısmı üstte kalan ahşap kalıbın boyaya batırılarak kumaş yüzeyine elle bastırılması ile oluşturulmuştur (akt. Gürcüm, Karakaş, 2017: 48). Tek bir bloğun tekrarlanmasıyla kumaş tam bir tasarıma dönüşmektedir (Miles, 1994: 2)

1750'lerin başında İngiltere'de ahşap kalıpların yanı sıra grave edilmiş bakır plakalarda kullanılmıştır. Talebi karşılamak için bir yandan el emeğine dayalı seri üretim

yapılırken, bir yandan buluş yapmak için çaba harcanmıştır (Yıldırım, İşmal, 2012: 73-74).

1783-1785'li yıllarda el kalıp baskıcılığının yerini İskoçya'da Joseph Bell tarafından icat edilen silindir (rulo) baskı almıştır (Schoeser, 2003: 181). Blok baskı, blokların silindirlere monte edilmesi ile mekanikleştirilmiştir (Foulds, 1995: 7). Ardışık renkleri farklı silindirler ile üretmek o kadar zor olmuştur ki; başlangıçta bakır levha ile üretilen tek renkli figüratif tasarımlar taklit edilmiştir (Harris, 1993: 228).

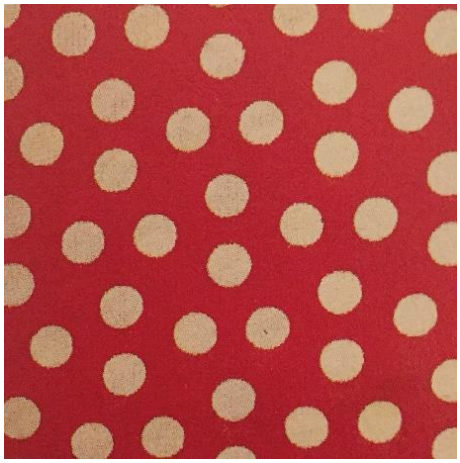
El kalıp yöntemi ile başlayan tekstil desen baskıcılığı günümüze kadar büyük gelişmeler göstererek çeşitli üretim teknikleri ile yapılabilmektedir (Bilir, 2023: 1184).

Baskılı tekstil tasarımında kullanılan baskı ve desen tasarımı teknolojisinin tasarım pratiği üzerinde önemli bir etkisi bulunmaktadır. Bir diğer etkisi ise günümüz tasarımlarının genellikle binlerce yıllık desenlere dayanmış olmasıdır (Russell, 2011: 10).

Tekstil tasarımının tarihsel sürecinde, farklı baskı stilleri ortaya çıkmış ve tasarımlar bu stiller doğrultusunda sınıflandırılmıştır (McNamara, Snelling, 1995: 114).

Monokromatik tekstil baskı desenlerine bakıldığında yüzyıllar boyunca çeşitli kültürlerde ve dönemlerde geliştiği görülmüştür. Günümüzde çok çeşitli tasarım tercihlerine uygun olabilecek bazı monokromatik baskı desenleri şöyledir: geometrik şekiller (geometric shapes), puantiye deseni (polka dot), dama deseni (checkerboard pattern), renk geçişleri veya tonlama (degrade), bazı hayvan desenleri (animal print), bazı sulu boya çalışmaları (watercolor), hareli (moire) desenler, zambak (fleur de lis) deseni, dört yapraklı yonca (quatrefoil) ve üç yapraklı yonca (trefoils) desenidir.

Geometrik şekiller, çiçeklerden farklı olarak doğal formlar yerine kullanılan standart bir tekstil tasarım stiline sahiptir. Çizgi, daire, üçgen, nokta ve baklava deseni gibi geometrik temelleri kullanarak oluşturulan tasarımlar, bu gruba dahil edilmektedir (McNamara, Snelling, 1995: 114-115).



Şekil 64- Kırmızı- beyaz renkte nokta deseni (polka dot) kumaş örneği

(Cole,2003: 269)

Puantiye kumaşlar yüzeyin tümünün düzenli bir sırayla küçük noktalardan oluşmasıdır (Şekil 64). Kumaş herhangi bir elyaftan yapılabilmektedir ancak çoğunlukla pamuktur. Genellikle iki keskin kontrast oluşturan renk içermektedir (Wilson, 2010: 209).

Puantiyeli kumaşlar 1950'lerde oldukça popüler olmuş, yapışkanlı çıkartmalara kadar her şeyin üzerinde yer almıştır (Cole, 2003: 269).

Eskimeyen puantiye desenli kumaşlar, tek renkli kumaşlar içinde eğlenceli, dinamik ve estetik açıdan zengin seçenekler sunmaktadır.

Degrade kumaş, tekstil yüzeyine belirli aralıklarla farklı renklerin belirli bir desene göre uygulanmasıyla elde edilen bir tür olarak tanımlanmaktadır (Demirci, Ercoşman, 2023: 943).

Bu kumaşlar tek renkli de üretilebilirken, tek rengin tonlarının yapmış olduğu yumuşak geçiş estetik açıdan şık ve çekici bir görünüm sağlayabilmektedir.



Şekil 65- Çizgi karakterli desenli kumaş örneği

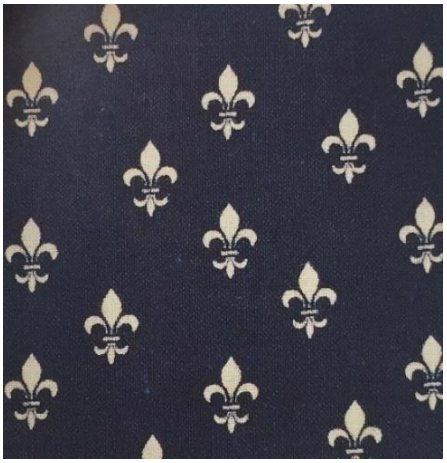
(Meller, 1991: 87)

Kalem ve mürekkeple yapılan hassas çizgi çalışmaları (line work), tek renkli bir tasarıma doku ve ilgi katmanın bir yolu olmaktadır (Meller, 1991: 87) (Şekil 65).

Suluboya etkili baskılı kumaşlar tekstil tasarım dünyasında genellikle popüler olan trendlerden biridir. Yumuşak renk geçişleri ve serbest formda desenleri sayesinde özgün bir tarzı yansıtmaktadır. Tek renkli baskılı kumaşlar kapsamında suluboya efektleri, sanatsal bir ifadeyi daha sade ve minimal bir şekilde yansıtmaktadır.

Moire ya da hareli kumaşlar adı verilen desenler, suluboya efekti gibi kumaş yüzeyine ısıtma, nemlendirme ve baskı uygulanarak su yoluna benzeyen pürüzlü desenlerin oluşturulmasıyla karakterizedir (Orsborne, 2013:452).

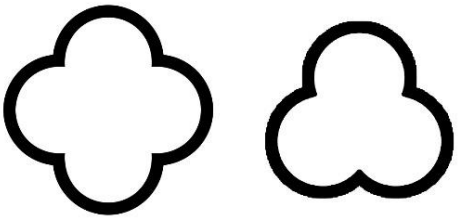
Hayvanlar ve hayvan derileri gibi diğer doğal formlar, geleneksel olarak popüler tekstil motifleri arasında yer almaktadır (Yates, 2002: 106). Bazı tek renkli hayvan desenli kumaşlar, kombinasyon ve uyum açısından kullanıcıya geniş bir esneklik sağlamakta ve daha kolay bir şekilde uyumlu hale gelmektedir.



Şekil 66- Fleur de Lis

(Meller, 1991: 167)

Zambak çiçeği anlamına gelen Fleur de Lis motifi, özellikle Fransa'da kraliyet sembolü olarak görülmüştür. Üç yapraklı stilize bir motif olup aşağı kıvrık yan yapraklardan ve mızrak ucu biçiminde yükselen dikey bir orta yapraktan oluşmaktadır (akt. Göktürk, 2021: 93) (Şekil 66). Renkli tasarımları olmuş olsa da genellikle tek renkli üretilmiştir.



Şekil 67- Quatrefoil ve Trefoil motifi

Geleneksel sembolizmde, dört yapraklı (quatrefoil), dört sayısını ve bu sayının doğasında bulunan tüm anlamları -dört element, dört ana yön, dört mevsim gibi- temsil etmektedir. Trefoil, üç sayısının ve Üçlü Birlik'in sembolü olmuştur (Meller, 1991: 215) (Şekil 67). Bu motifler çoğunlukla tek renkli olmuştur.

Bu baskı desenleri dışında elle ya da makinede oluşturulan çeşitli dantel desenlerine benzer desenler de üretilmektedir (Callan, 1998: 142). Bu teknikle düşük maliyetli dantel efektli fantezi kumaş elde etmek mümkündür.

Baskı ile üretilen dantel kumaşların, seri üretim ve daha az maliyet ile daha avantajlı olabileceği düşünülmektedir. Ayrıca, baskı ile üretilen danteller tasarım tercihine göre sağladığı esneklik ve çeşitlilik sayesinde farklı renkler ya da desen varyasyonları sunabilecektir.

2. BÖLÜM

TEKSTİL VE MODA TASARIMINDA TEK RENKLİ DESENLER VE DENEYSEL UYGULAMALARI

2. BÖLÜM

TEKSTİL VE MODA TASARIMINDA TEK RENKLİ DESENLER VE DENEYSEL UYGULAMALARI

2.1.Çalışma Yöntemi

Tez kapsamında birinci bölümde tekstil ve moda tasarımında tek renkli (monokromatik) desenli kumaşlar araştırılmıştır. Tek renkli desenli kumaşlar, bir rengin açık ve koyu tonlarını içermektedir.

Bu kumaşlar sanatın ve tekstilin evriminde çok etkili olmuştur. Tarih öncesi dönemlerde, ilk insanların temel ihtiyaçlarını karşılama amacıyla oluşturdukları tasarımlar, insanlığın gelişimiyle beraber gelişecek olan tasarımların temelini atmıştır.

İnsanlık tarihinde, tek renkli kumaş örneklerinin sayısız olduğu görülmüştür. İnsanlar geçmişten günümüze farklı zamanlarda ve kültürlerde sonsuz sayıda tek renkli kumaşlar üretmişlerdir.

Örneğin, zarif desenlerden ve tek renkten oluşan Toile de Jouy kumaşlar genellikle siyah/beyaz, mavi/beyaz kırmızı/beyaz ve sepya/beyaz renklerinden oluşmaktadır. Bu kumaşlar giysi, duvar kağıdı, perdelik ve döşemelik gibi birçok üründe kullanılmaktadır.

Basit gibi görünen bu tasarımlar, estetik bir zenginlik sunmaktadır. Tek bir rengin tonlarından oluşan bu desenler, renge göre değişse de kişide zariflik ve şıklık, rahatlık ve kaliteli gibi hisler uyandırabilmektedir.

Tek renkli kumaşlar, geçmişte olduğu gibi günümüzde de yaygın olarak tercih edilmektedir. Geçmişten miras kalan desenler, günümüze modern bir şekilde uyarlanabilmektedir.

Tez kapsamında yapılan araştırmalar sonucunda, ikinci bölümde Toile de Jouy kumaşlarından ilham alınarak, günümüze modern bir şekilde entegre edilerek tasarımlar yapılması hedeflenmiştir.

Tablo 2- Çalışma Yöntemi

Literatür araştırması ve geleneksel örneklerin tespiti
Geleneksel örneklerden ilham alan çağdaş yorumların incelenmesi
Toile de Jouy stilinden ilham alan bir koleksiyon için hikaye panosunun oluşturulması
Eskizlerin hazırlanması
Farklı kumaşlarda süblime baskı denemeleri
En iyi sonucu veren kumaş kalitesine seçilen tasarımların ve kombinlerin basılması
Tasarımları en iyi yansıtacak basit giysi formlarının belirlenmesi ve uygulanması
Tasarım ve kombin tasarımların yanına destekleyici olarak koleksiyon renginde düz boyalı kumaşların hazırlanması

Tez kapsamında yapılan tekstil desenleri ve uygulamalarında izlenen çalışma yöntemi Tablo 2'de gösterilmiştir.

Tasarımlarda tema olarak Afrika'nın vahşi yaşamına ait hayvan ve bitki motifleri veya sahneleri üzerinde çalışılmıştır. Çalışılan desenler ince çizgiler ve çapraz taramalardan yapılmıştır. Desenler tek bir rengin tonlarından oluşturulmuştur.



Şekil 68- Sepya

(https://encycolorpedia.com/704214 Erişim Tarihi: 17.05.2024)

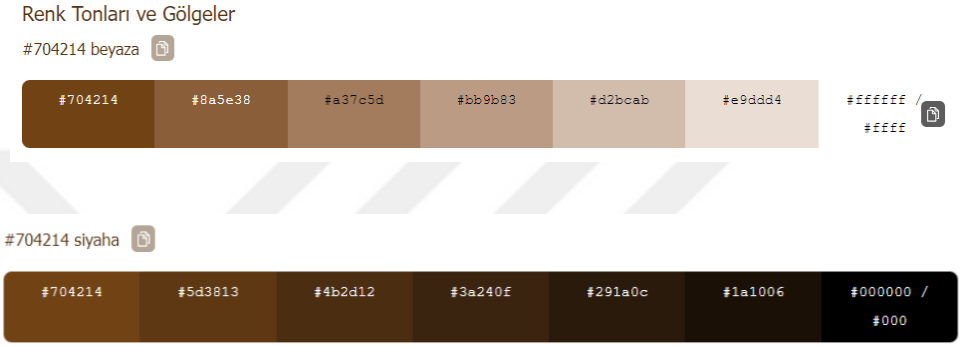
Afrika temasına uygun görülerek sepya rengi tercih edilmiştir (Şekil 68).

‘’Sepya kahverenginin orta koyu bir tonudur. RGB renk modelinde #704214 %43,92 kırmızı, %25,88 yeşil ve %7,84 maviden oluşmaktadır. HSL renk uzayında #704214, 30° (derece) renk tonuna, %70 doygunluğa ve %26 açıklığa sahiptir. Bu rengin yaklaşık dalga boyu 586,49 nm'dir [URL4].’’



Şekil 69- Sepya tonları

(https://encycolorpedia.com/704214 Erişim Tarihi: 17.05.2024)



Şekil 70- Sepya renk tonları ve gölgeleri

(https://encycolorpedia.com/704214 Erişim Tarihi: 17.05.2024)

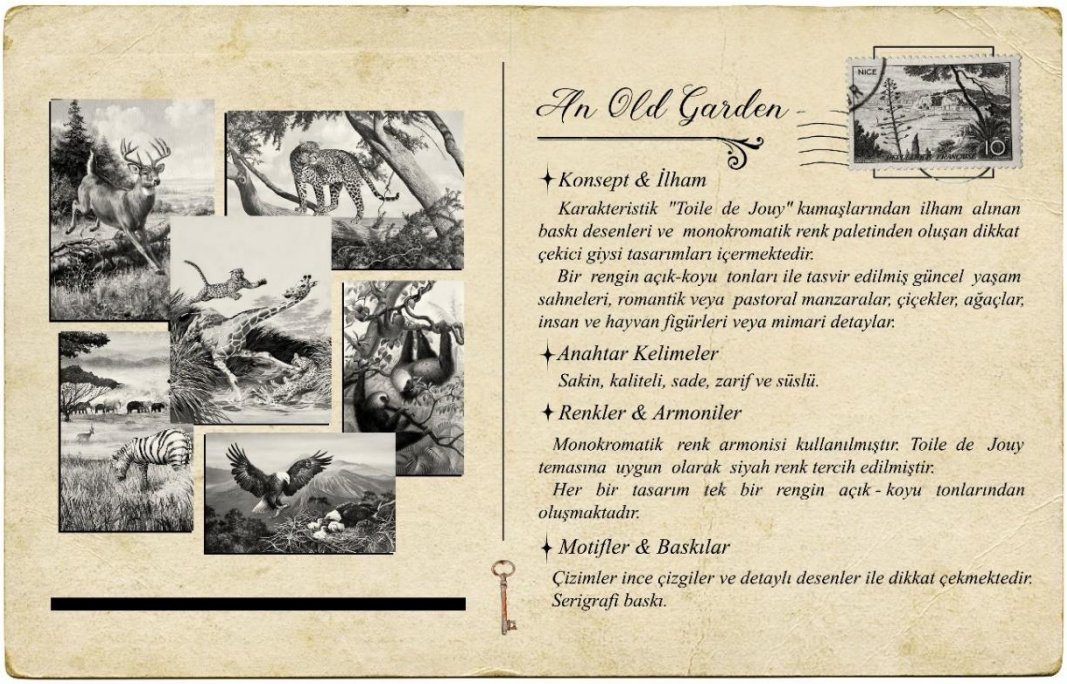
Seçilen renk kapsamında tasarımlarda sepya renginin tonları çalışılmıştır (Şekil 69-Şekil 70).

6 tasarım, tasarımlara uygun kombin ve varyantlar çalışılmıştır. Desen olarak çalışılan kombin kumaşlara ek olarak kumaş boyama yapılmıştır. Farklı cinslerde kumaşlar sepya renkleri tonlarında denemeler yapılarak boyanmıştır. Başlangıçta pamuk, keten kumaşa baskı yapılması düşünülürken sonrasında şartlar gereği süblime baskı ile üretilmiştir.

Baskısı yapılan tasarımlar ve kombin kumaşlar giysilik ürüne dönüştürülmüştür.

2.2.Esin Kaynakları

Çalışma kapsamında tek renkli (monokromatik) desenli baskılı kumaşlar araştırılmış, araştırma sonrasında Toile de Jouy desenli baskılı kumaşlardan yola çıkılarak Şekil 71 ve 72'de görülen hikâye panoları oluşturulmuştur.



Şekil 71- Hikâye Panosu 1



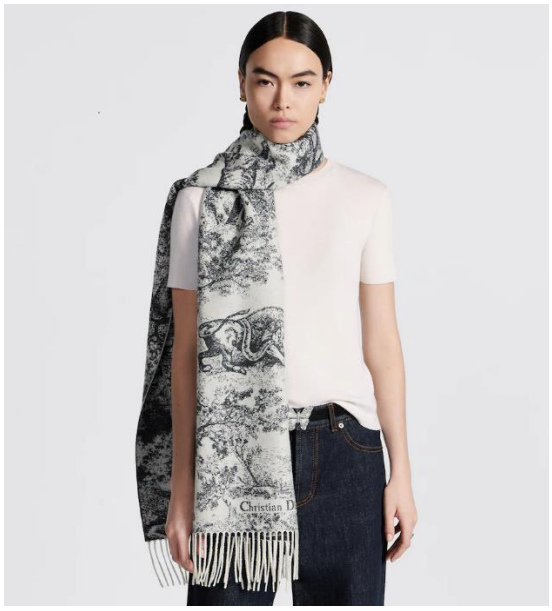
Şekil 72- Hikâye Panosu 2

Seçilen anahtar sözcükler kapsamında temayı en iyi yansıtacak Toile de Jouy karakteristik deseninde, Afrika'nın vahşi yaşamına ait hayvan veya hayvan sahneleri ve bitki motifleri içeren çeşitli tasarım çalışmaları derlenmiştir (Şekil 73-75).



Şekil 73- Dior

(https://www.dior.com/en_int/fashion/products/211J65A3802_X0861-mid-length-skirt-white-and-navy-blue-toile-de-jouy-cotton-muslin Erişim Tarihi: 17.05.2024)



Şekil 74- Dior

(https://www.dior.com/en_int/fashion/products/41JOU215I159_C540-toile-de-jouy-sauvage-scarf-navy-blue-cashmere-and-wool Erişim Tarihi: 17.05.2024)



Şekil 75- Dior

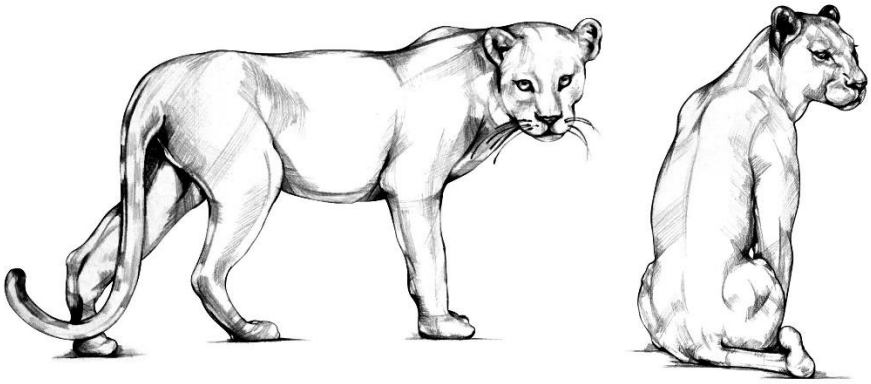
(https://www.dior.com/en_int/fashion/products/111P38A6805_X0861-dior-chez-moi-pants-white-silk-twill-with-navy-blue-toile-de-jouy-motif Erişim Tarihi: 17.05.2024)

2.3.Eskizler ve Denemeler

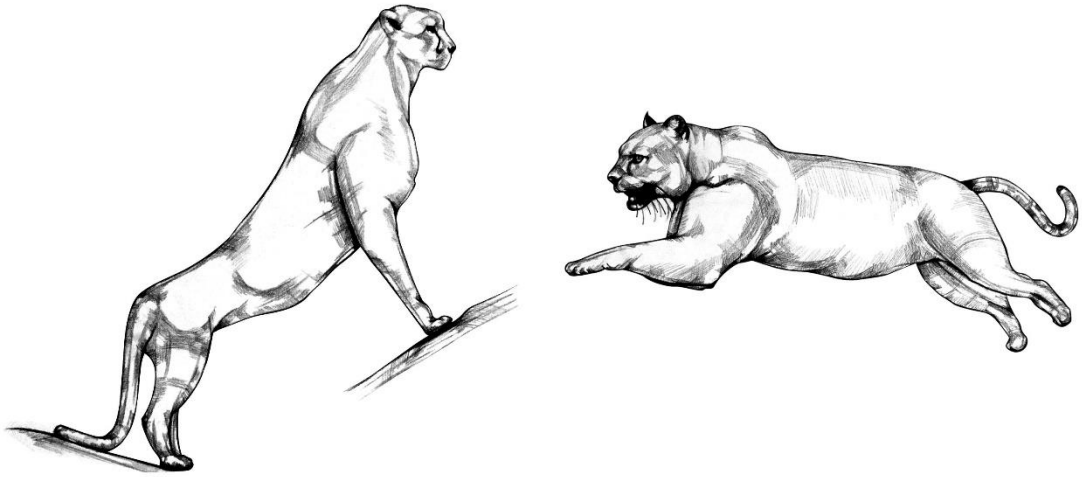
Seçilen Afrika teması doğrultusunda, Afrika'nın vahşi yaşamına ait hayvanlar ve bitki motifleri üzerinde çalışılmıştır. Toile de Jouy etkisini yakalamak adına, eskizlerde ince çizgiler ve çapraz taramalar yapmak için karakalem, siyah teknik çizim kalemi ve füzen kullanılmıştır (Şekil 76-103).



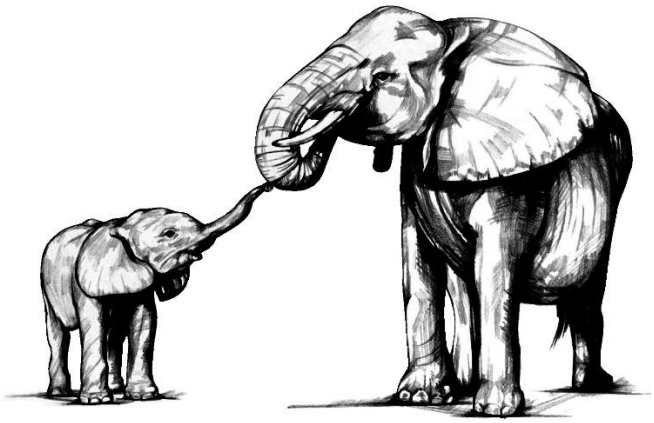
Şekil 76- Canel 2024



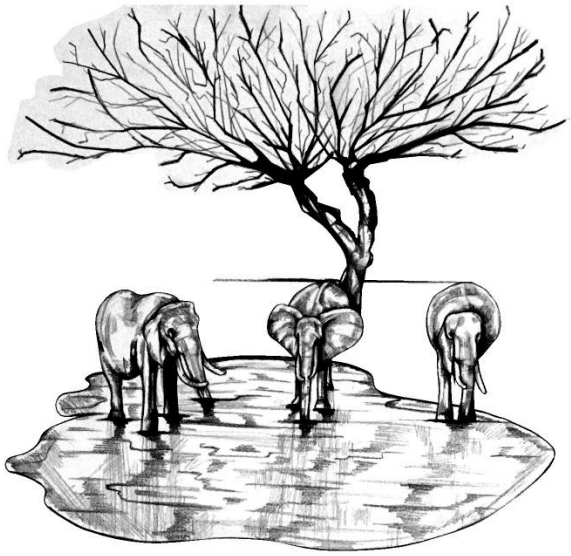
Şekil 77- Canel 2024



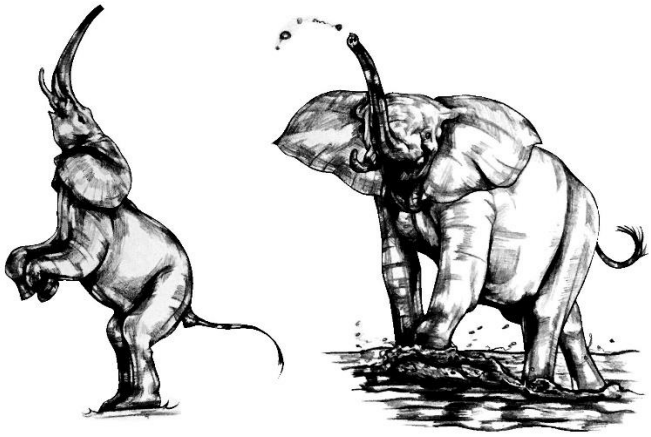
Şekil 78- Canel 2024



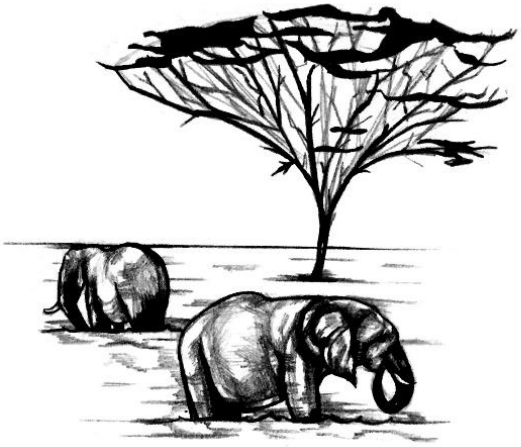
Şekil 79- Canel 2024



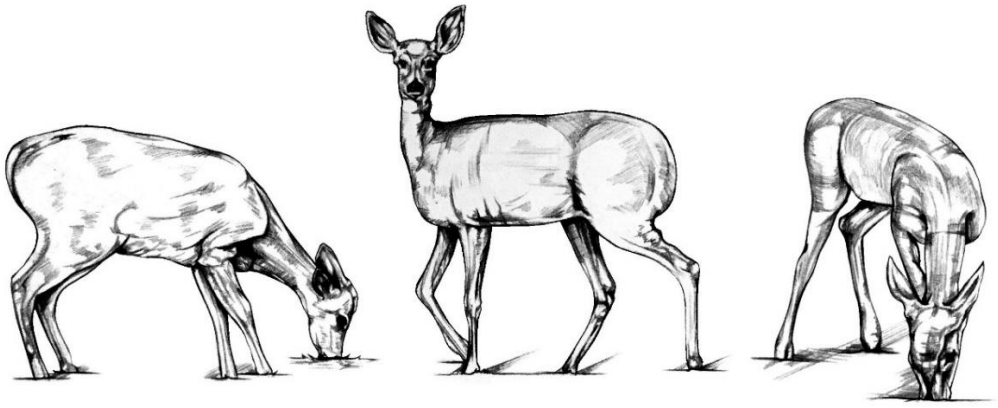
Şekil 80- Canel 2024



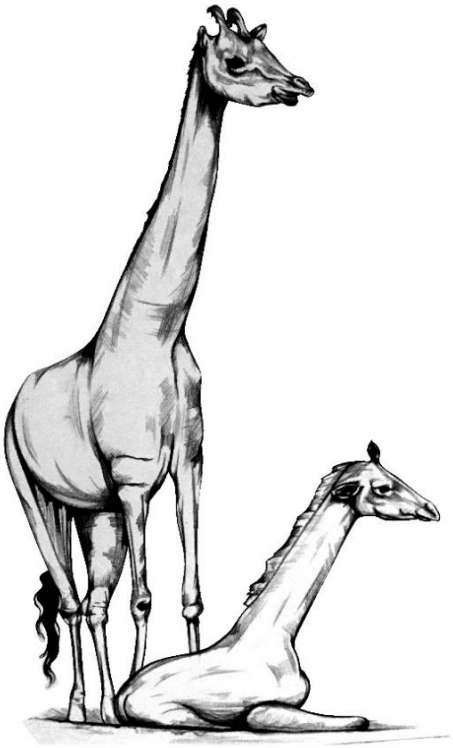
Şekil 81- Canel 2024



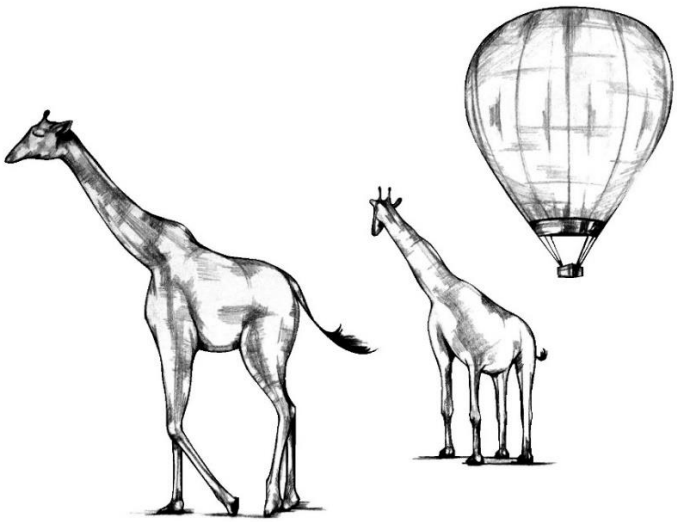
Şekil 82- Canel 2024



Şekil 83- Canel 2024



Şekil 84- Canel 2024



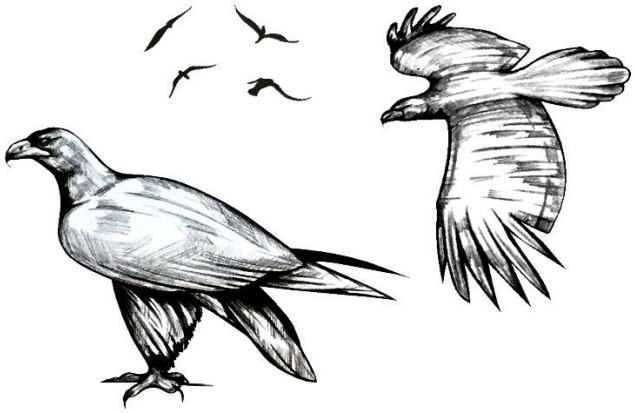
Şekil 85- Canel 2024



Şekil 86- Canel 2024



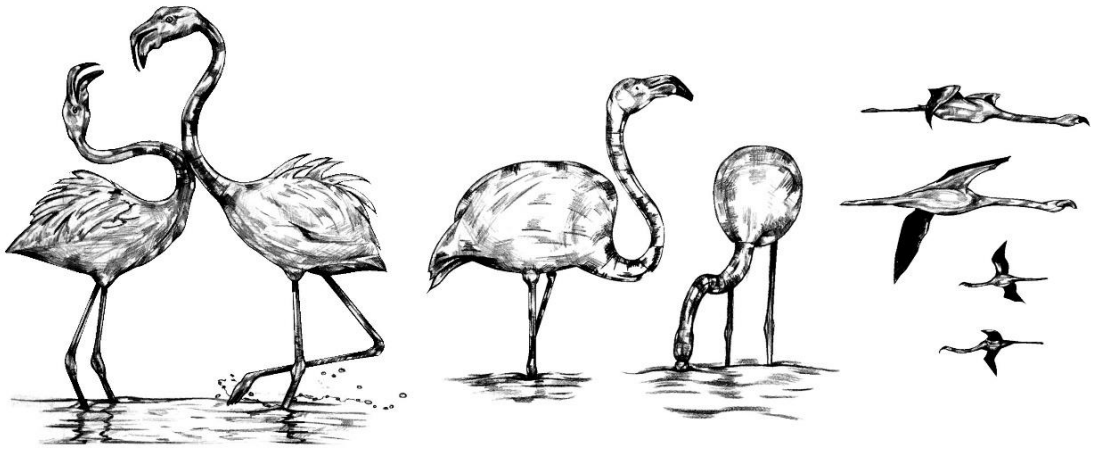
Şekil 87- Canel 2024



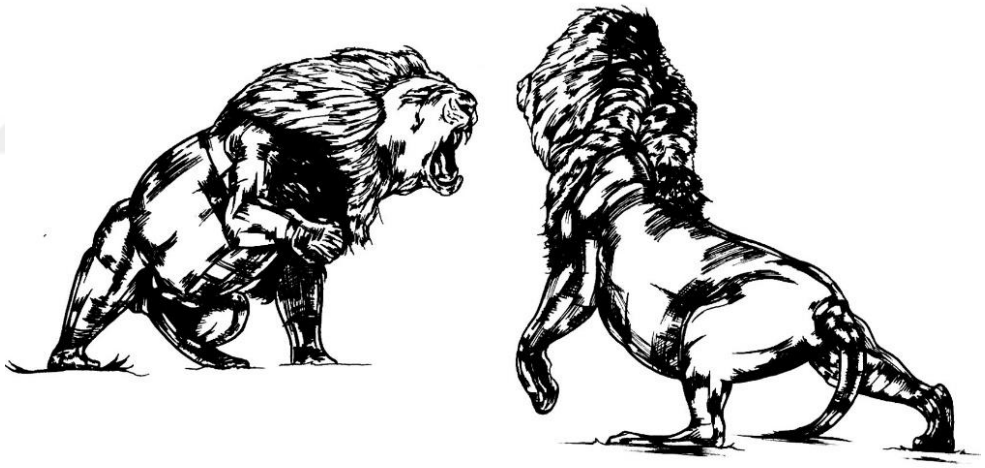
Şekil 88- Canel 2024



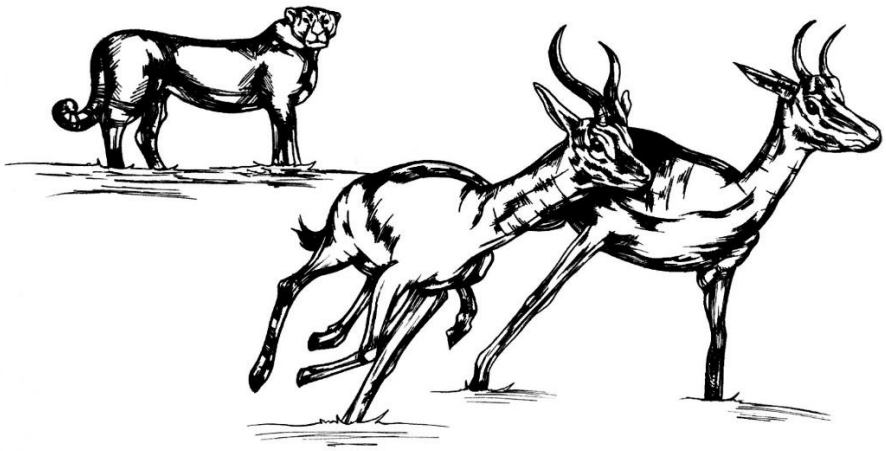
Şekil 89- Canel 2024



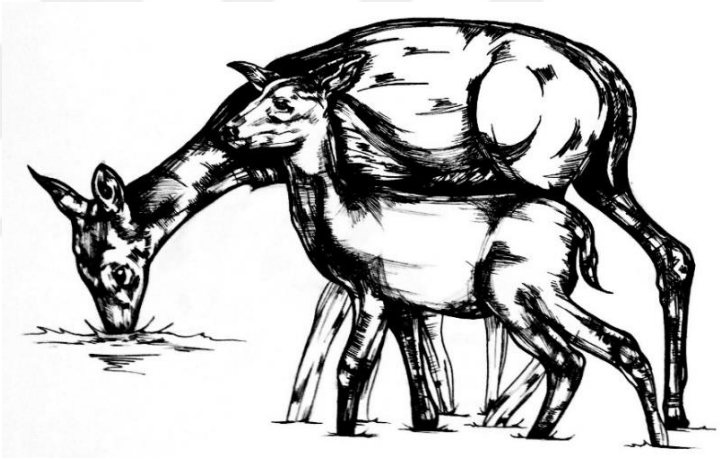
Şekil 90- Canel 2024



Şekil 91- Canel 2024



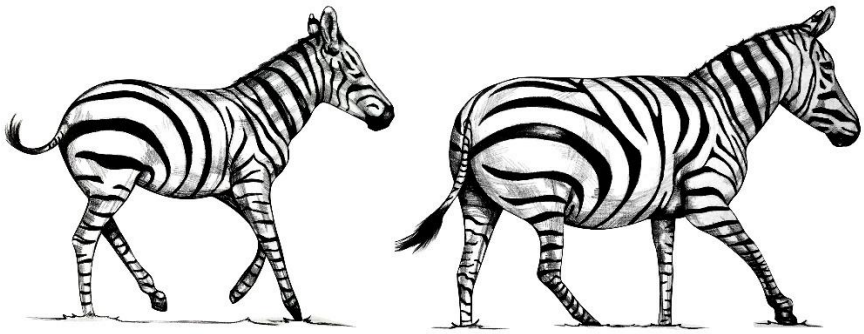
Şekil 92- Canel 2024



Şekil 93- Canel 2024



Şekil 94- Canel 2024



Şekil 95- Canel 2024



Şekil 96- Canel 2024



Şekil 97- Canel 2024



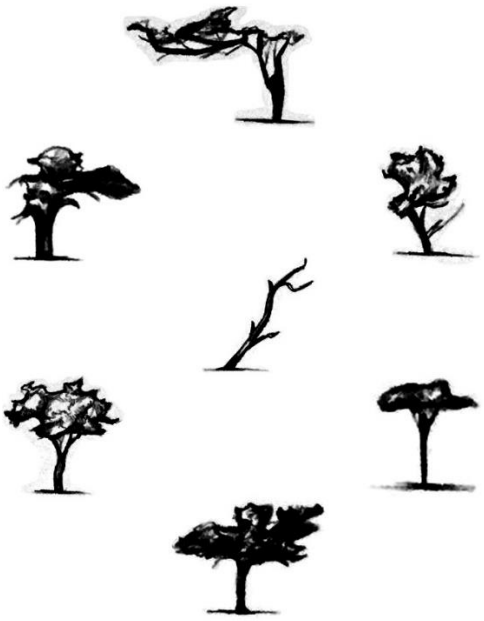
Şekil 98- Canel 2024



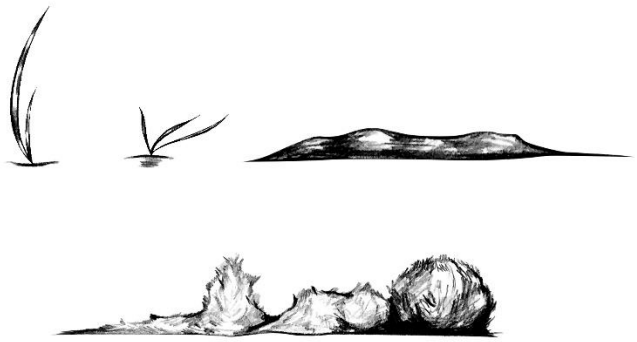
Şekil 99- Canel 2024



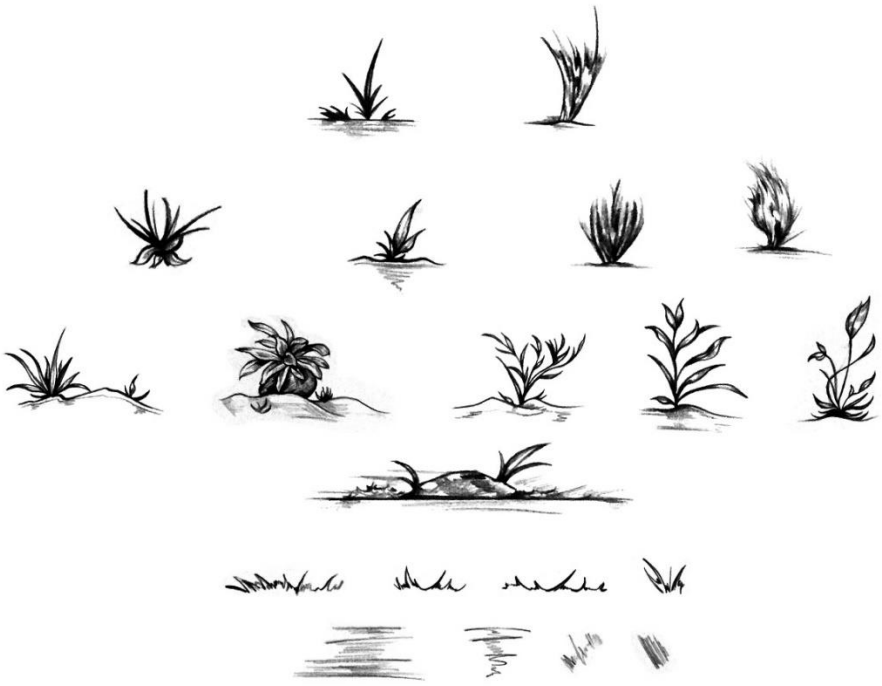
Şekil 100- Canel 2024



Şekil 101- Canel 2024



Şekil 102- Canel 2024



Şekil 103- Canel 2024

2.4.Tasarımlar

Seçilen Afrika teması doğrultusunda, tasarımlarda Afrika'nın vahşi yaşamına ait hayvanlar ve bitki motifleri üzerinde çalışılmıştır.

Afrika'nın vahşi yaşamına ait hayvanlar ve bitki motifleri, doğal bir estetik yaratma konusunda büyük bir potansiyele sahiptir.

Toile de Jouy etkisini yakalamak adına, tasarımlarda kullanılan ince çizgiler ve çapraz taramalar, bu estetiği daha da vurgulamakta ve desenlere derinlik katmaktadır.

Karakalem, teknik çizim kalemi ve füzen kullanımıyla desenlere farklı dokular ve gölgelendirmeler kazandırılırken, desenlerin daha gerçekçi ve detaylı görünmesi amaçlanmaktadır.

Toile de Jouy etkisini yakalamak için kullanılan teknikler ve arka plan rengi olarak tercih edilen sepya tonu ile tasarımın estetik yönü vurgulanmak istenmiştir.

Sonuç olarak, Toile de Jouy stilini Afrika temasıyla modern bir şekilde yeniden yorumlayarak tasarımlara kültürel ve sanatsal derinlik kazandırmak amaçlanmıştır. Böylelikle tasarımlar, izleyiciye Afrika'nın doğal güzelliğini ve çeşitliliğini sunarken estetik bir zevki de barındırmıştır.

Kumaşlar, Toile de Jouy'un klasik zerafetiyle Afrika dünyasının birleşimi geniş bir kitleye hitap edebilecek, benzersiz, zarif ve sofistike moda parçaları yaratacaktır.

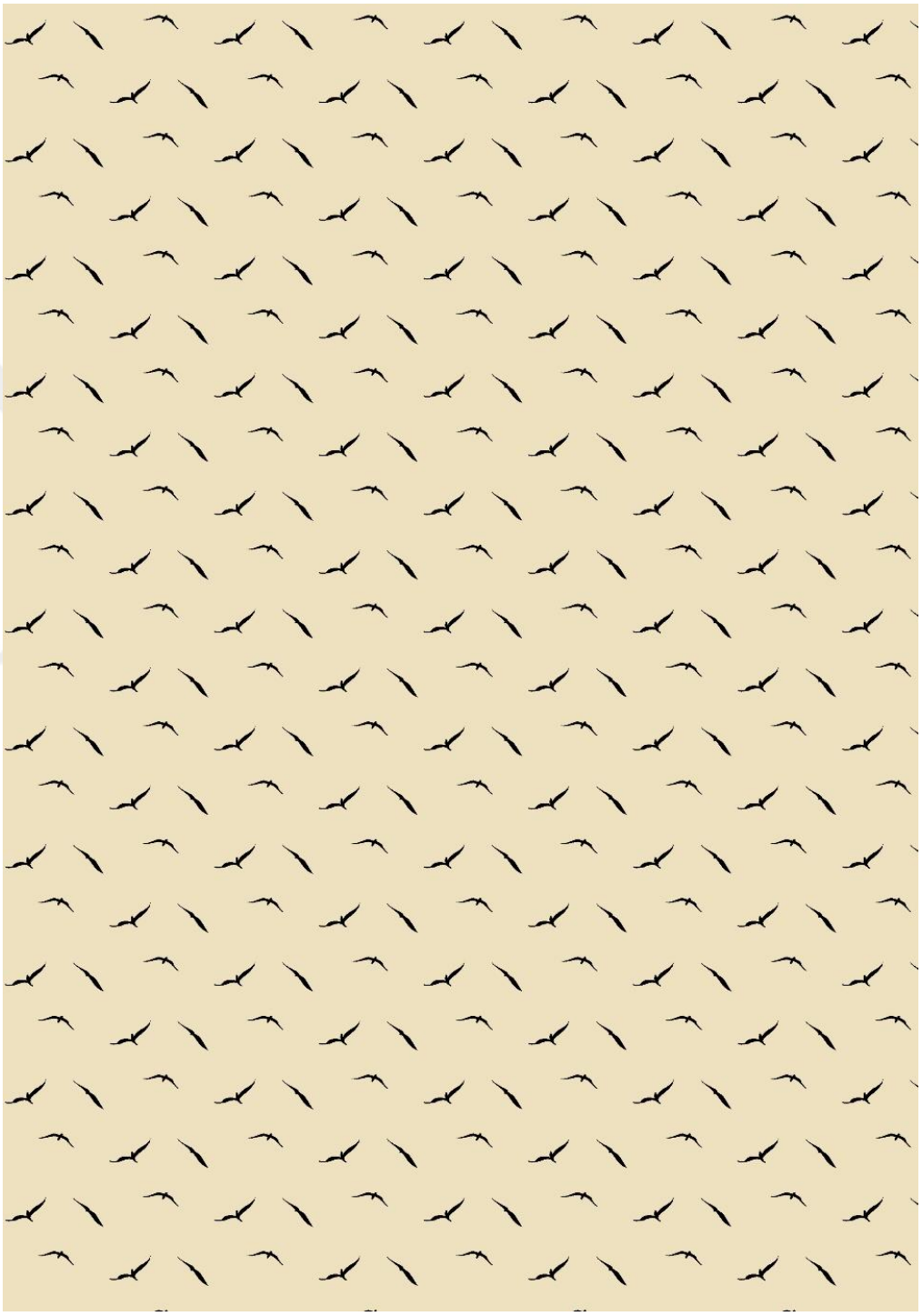
2.4.1.Proje 1

Tasarım, çeşitli fil sahnelerinden oluşmaktadır. Fil sahnelerine ek olarak, Afrika'nın doğal yaşamını yansıtan martı, ağaç ve bitki motifleri de işlenmiştir. Tasarımda, Toile de Jouy etkisini yakalamak amacıyla karakalem ile ince çizgiler ve çapraz tarama teknikleri kullanılmıştır. Arka plan rengi olarak sepyanın açık bir tonu tercih edilmiştir (Şekil 104).



Şekil 104- Tasarım

Tasarıma uygun olarak, tasarımın içinde yer alan martı motiflerinden yola çıkılarak kombin kumaş çalışması yapılmıştır (Şekil 105).



Şekil 105- Kombin

Tasarımın ve tasarıma yapılan kombin çalışmasının giydirmesi Şekil 106'da görülmektedir.



Şekil 106- Giydirme

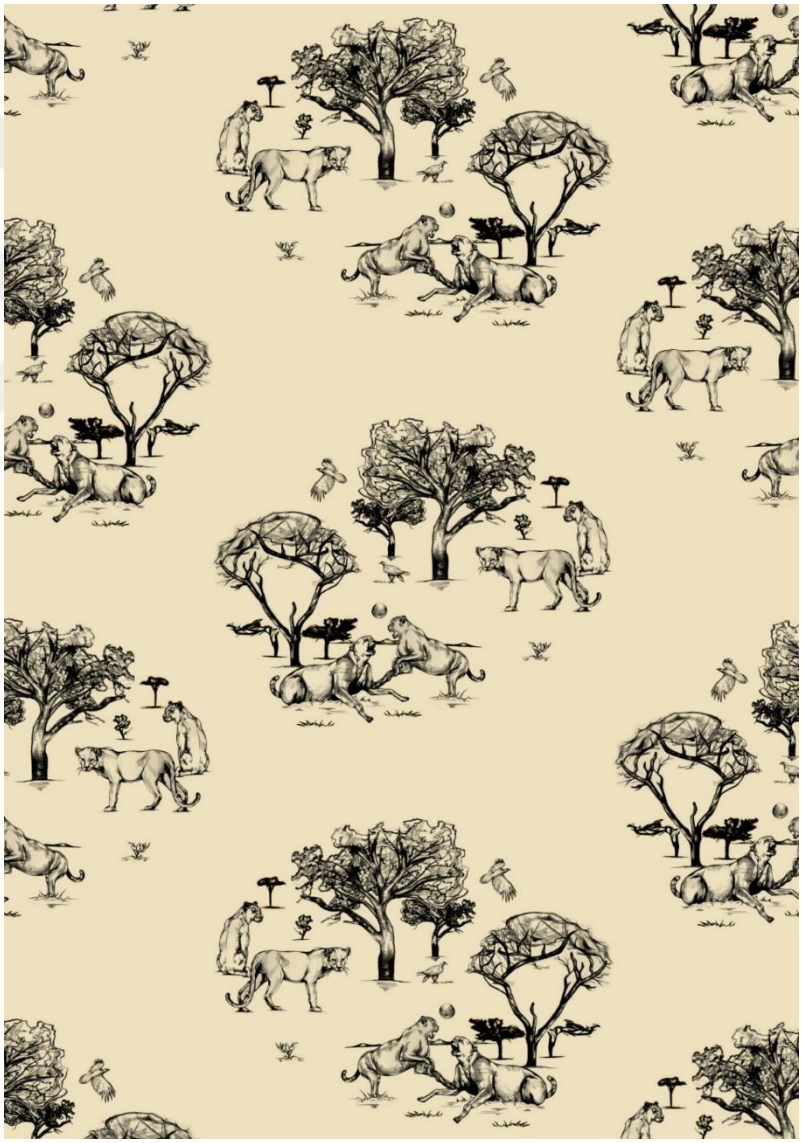
Tasarımın varyant çalışması Şekil 107’de görülmektedir.



Şekil 107- Varyant

2.4.2.Proje 2

Tasarım, çeşitli kaplan sahnelerinden oluşmaktadır. Kaplan sahnelerine ek olarak, Afrika'nın doğal yaşamını yansıtan kuş, ağaç ve bitki motifleri de işlenmiştir. Tasarımda, Toile de Jouy etkisini yakalamak amacıyla karakalem ile ince çizgiler ve çapraz tarama teknikleri kullanılmıştır. Arka plan rengi olarak sepyanın açık bir tonu tercih edilmiştir (Şekil 108).



Şekil 108- Tasarım

Tasarıma uygun olarak, tasarımın içinde yer alan kuş motiflerinden yola çıkılarak kombin kumaş çalışması yapılmıştır (Şekil 109).



Şekil 109- Kombin

Tasarımın ve tasarıma yapılan kombin çalışmasının giydirmesi Şekil 110'da görülmektedir.



Şekil 110- Giydirme

Tasarımın varyant çalışması Şekil 111'de görülmektedir.



Şekil 111- Varyant

2.4.3.Proje 3

Tasarım, çeşitli zürafa sahneleri, hayvan belgeseli veya fotoğrafları çeken belgeselciler ve geyik motiflerinden oluşmaktadır. Bu motiflere ek olarak, araba ve Afrika'nın doğal yaşamını yansıtan ağaç ve bitki motifleri de işlenmiştir. Tasarımda, Toile de Jouy etkisini yakalamak amacıyla karakalem ile ince çizgiler ve çapraz tarama teknikleri kullanılmıştır. Arka plan rengi olarak sepyanın açık bir tonu tercih edilmiştir (Şekil 112).



Şekil 112- Tasarım

Tasarıma uygun olarak, tasarımın içinde yer alan balon motifinden yola çıkılarak kombin kumaş çalışması yapılmıştır (Şekil 113).



Şekil 113- Kombin

Tasarımın ve tasarıma yapılan kombin çalışmasının giydirmesi Şekil 114'te görülmektedir.



Şekil 114- Giydirme

Tasarımın varyant çalışması Şekil 115’te görülmektedir.



Şekil 115- Varyant

2.4.4.Proje 4

Tasarım, koşturan zebra sahnesinden oluşmaktadır. Zebra sahnelerine ek olarak, Afrika'nın doğal yaşamını yansıtan ağaç ve bitki motifleri de işlenmiştir. Tasarımda, Toile de Jouy etkisini yakalamak amacıyla karakalem ile ince çizgiler ve çapraz tarama teknikleri kullanılmıştır. Arka plan rengi olarak sepyanın açık bir tonu tercih edilmiştir (Şekil 116).



Şekil 116- Tasarım

Tasarıma uygun olarak, tasarımın içinde yer alan ağaç motifinden yola çıkılarak kombin kumaş çalışması yapılmıştır (Şekil 117).



Şekil 117- Kombin

Tasarımın ve tasarıma yapılan kombin çalışmasının giydirmesi Şekil 118'de görülmektedir.



Şekil 118- Giydirme

Tasarımın varyant çalışması Şekil 119’da görülmektedir.



Şekil 119- Varyant

2.4.5.Proje 5

Tasarım, gölde bulunan flamingo sahnelerinden oluşmaktadır. Flamingo sahnelerine ek olarak, göl yaşamını yansıtan bitki motifleri de işlenmiştir. Tasarımda, Toile de Jouy etkisini yakalamak amacıyla karakalem ile ince çizgiler ve çapraz tarama teknikleri kullanılmıştır. Arka plan rengi olarak sepyanın açık bir tonu tercih edilmiştir (Şekil 120).



Şekil 120- Tasarım

Tasarıma uygun olarak, tasarımın içinde yer alan uçan flamingo motiflerinden yola çıkılarak kombin kumaş çalışması yapılmıştır (Şekil 121).



Şekil 121- Kombin

Tasarımın ve tasarıma yapılan kombin çalışmasının giydirmesi Şekil 122'de görülmektedir.



Şekil 122- Giydirme

Tasarımın varyant çalışması Şekil 123’te görülmektedir.



Şekil 123- Varyant

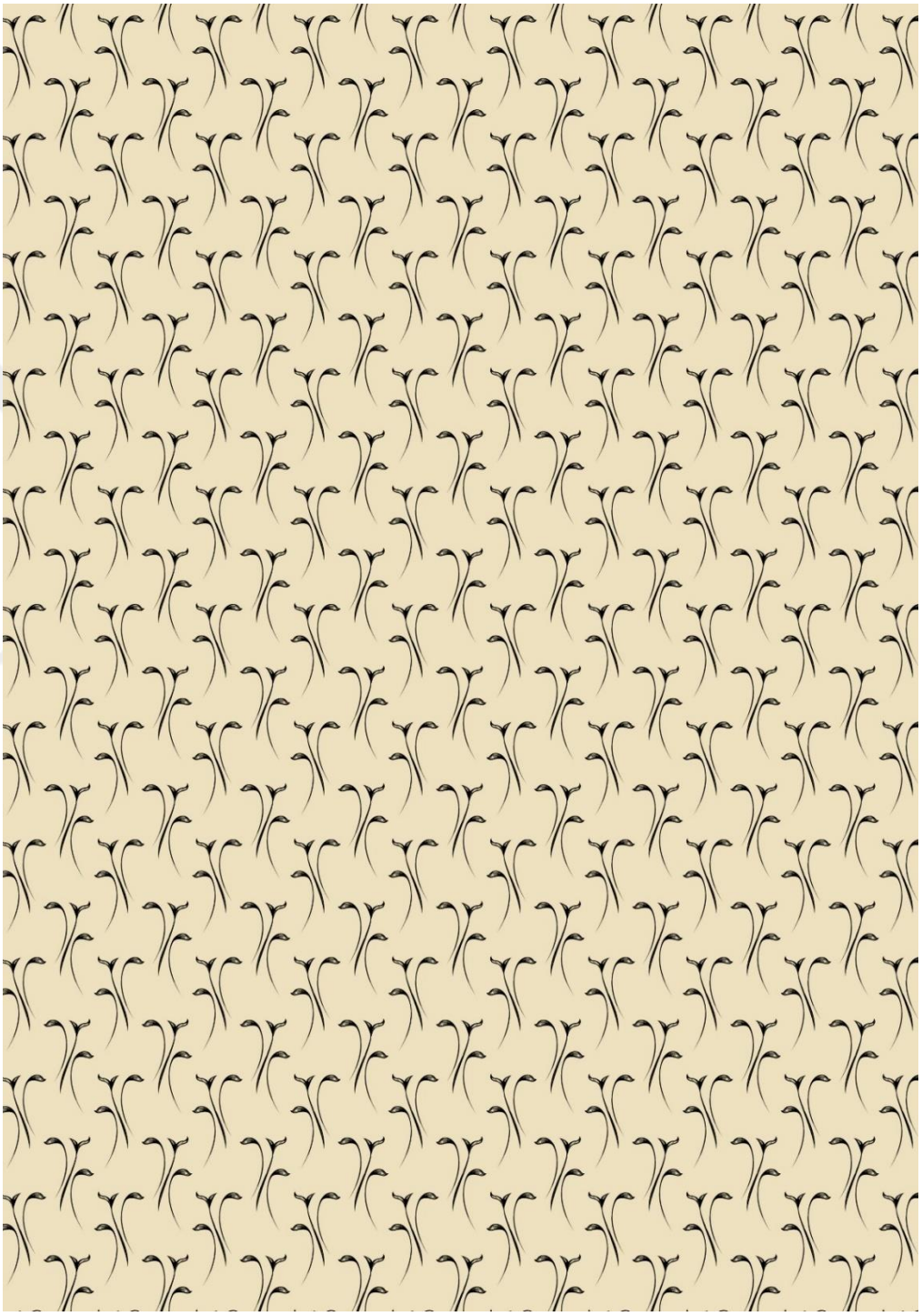
2.4.6.Proje 6

Tasarım, ağaç üzerinde bulunan maymun sahnelerinden ve kaplan motiflerinden oluşmaktadır. Tasarımda, Toile de Jouy etkisini yakalamak amacıyla karakalem ile ince çizgiler ve çapraz tarama teknikleri kullanılmıştır. Arka plan rengi olarak sepyanın açık bir tonu tercih edilmiştir (Şekil 124).



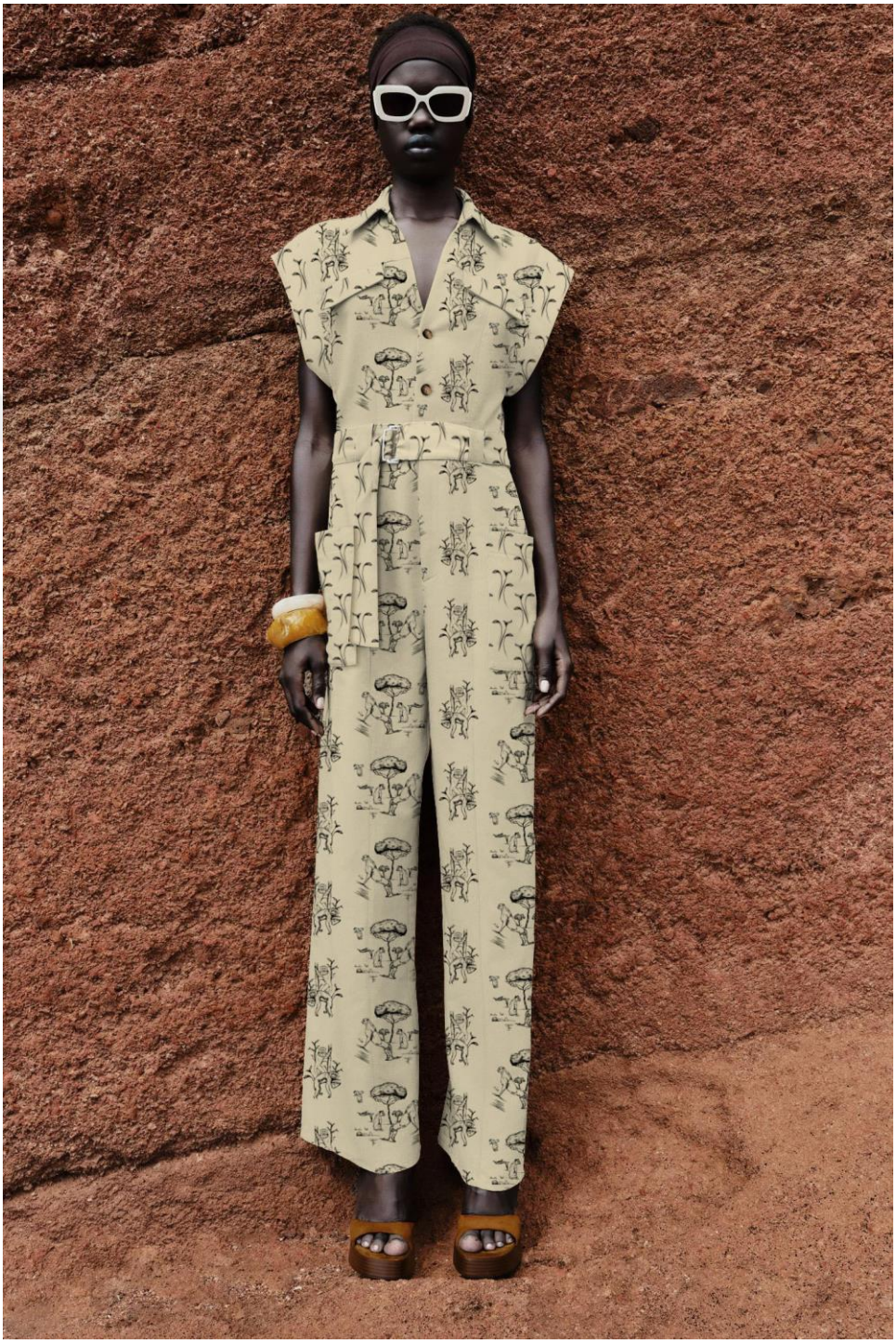
Şekil 124- Tasarım

Tasarıma uygun olarak, tasarımın içinde yer alan bitki motiflerinden yola çıkılarak kombin kumaş çalışması yapılmıştır (Şekil 125).



Şekil 125- Kombin

Tasarımın ve tasarıma yapılan kombin çalışmasının giydirmesi Şekil 126'da görülmektedir.



Şekil 126- Giydirme

Tasarımın varyant çalışması Şekil 127’de görülmektedir.



Şekil 127- Varyant

2.5.Tasarım Uygulamaları

Tez kapsamında 6 tasarım, bu tasarımlara uygun kombin ve varyant çalışmaları yapılmıştır. Desen olarak çalışılan kombin kumaşlara ek olarak kumaş boyama da yapılmıştır.



Şekil 128- Kumaş boyama



Şekil 129- Kumaş boyama

Farklı cinslerde kumaşlar, sepya renkleri tonlarında denemeler yapılarak boyanmıştır (Şekil 128-Şekil 129).

Boyamada Victoria kumaş boyama markasının 14 (açık bej), 17 (açık kahve) ve 30 (siyah) numaralı boyaları kullanılmıştır (Şekil 130).



Şekil 130- 14 (açık bej), 17 (açık kahve) ve 30 (siyah)

Sepya rengi tonları üç boya ile elde edilmiştir. En açık tonlarını elde etmek için 14 numaralı boya kullanılmış, orta tonları elde etmek için 14 ve 17 numaralı boyalar ardı ardına uygulanmış, orta tondan siyaha doğru ise 17 ve 30 numaralı boyalar kullanılmıştır.

Her boyamada, kaynar suyun içine atılan boyanın ardından 2 çorba kaşığı tuz kullanılmıştır.



Şekil 131- 1. boyama

En açık rengi elde etmek için 3 litre suya 25 gram 14 numaralı boya eklenmiş ve 10 dakika kaynatılarak tülbent kumaş boyanmıştır (Şekil 131).



Şekil 132- 2. boyama

İkinci boyama için yine 3 litre suya 50 gram 14 numaralı boya eklenmiş ve 10 dakika kaynatılarak tülbent kumaş boyanmıştır (Şekil 132).



Şekil 133- 3. boyama

Üçüncü boyama için ise 3 litre suya 100 gram 14 numaralı boya eklenmiş ve 10 dakika kaynatılarak şile bezi boyanmıştır (Şekil 133).



Şekil 134- 4. boyama

Dördüncü boyama için 3 litre suya 100 gram 14 numaralı boya eklenmiş ve 10 dakika kaynatılarak tülbent kumaş boyanmıştır. Ardından 8. kumaş boyamasının arta kalan boyalı suyuna batırılmış ve çıkarılmıştır (Şekil 134).



Şekil 135- 5. boyama

Beşinci boyama için 3 litre suya 125 gram 14 numaralı boya eklenmiş ve 10 dakika kaynatılarak şile bezi boyanmıştır. Ardından 8. kumaş boyamasının arta kalan boyalı suyuna batırılmış ve bir süre bekletilmiştir (Şekil 135).



Şekil 136- 6. boyama

Altıncı boyama için 3 litre suya 150 gram 14 numaralı boya eklenmiş ve 10 dakika kaynatılarak şile bezi boyanmıştır. Ardından 8. kumaş boyamasının arta kalan boyalı suyuna batırılmış ve bir süre kaynatılmıştır (Şekil 136).



Şekil 137- 7. boyama

Yedinci boyama için 3 litre suya 200 gram 14 numaralı ve çok küçük bir miktarda 30 numaralı boya eklenmiş ve tülbent kumaş boyanmıştır. Sonrasında 8. kumaş boyamasının arta kalan boyalı suyu ile kaynatılmıştır (Şekil 137).



Şekil 138- 8. boyama

Sekizinci boyama için 3 litre suya 200 gram 14 numaralı, 100 gram 17 numaralı ve çok küçük bir miktarda 30 numaralı boya eklenmiş ve 1 saat kaynatılarak şile bezi boyanmıştır (Şekil 138).



Şekil 139- 9. boyama

Dokuzuncu boyama için 3 litre suya 200 gram 14 numaralı, 100 gram 17 numaralı ve 25 gram 30 numaralı boya eklenmiş ve 1 saat kaynatılarak tülbent kumaş boyanmıştır (Şekil 139).



Şekil 140- 10. boyama

Onuncu boyama olan siyah için 4-5 litre suya 400 gram (2 paket) 30 numaralı boya eklenmiş ve 1 saat kaynatılarak amerikan bezi boyanmıştır (Şekil 140).



Şekil 141- Sepya tonları

Böylelikle sepyanın en açık ve en koyu tonları elde edilmeye çalışılmıştır (Şekil 141).

Boyama sonrasında bilgisayar ortamında hazırlanan desenler, süblimasyon baskıyla üretilmiştir. Başlangıçta pamuk-keten kumaşa baskı yapılması düşünülen kumaşlara, şartlar gereği sonrasında süblimasyon baskısı yapılmıştır.

Ürüne dönüştürülmüş olan kumaşların baskısı yapılmadan önce, en iyi sonucu verecek kumaşı bulmak için konsepte uygun farklı kumaşlar araştırılmıştır.

Araştırma sonucu 4 farklı kumaş bulunmuş, bu kumaşlar üzerine baskı denemeleri yapılmıştır (Şekil 142-145).

Kumaşlar, süblimasyon baskıya uygun olacak şekilde pamuk-polyester karışımı olarak seçilmiştir.

Şekil 142’de polyester içerikli ‘’duck canvas (kanvas, keten)’’ adında kumaşa yapılan baskı denemesi görülmektedir.



Şekil 142- "Duck canvas (kanvas, keten)" kumaşa baskı denemesi

Şekil 143'te %65 polyester, %35 pamuk içerikli poplin kumaşa yapılan baskı denemesi görülmektedir.



Şekil 143- Poplin kumaşa baskı denemesi

Şekil 144’te polyamid kumaşa yapılan baskı denemesi görülmektedir.



Şekil 144- Polyamid kumaşa baskı denemesi

Şekil 145’te %100 polyester olan pamuk-keten görünümlü kumaşa yapılan baskı denemesi görülmektedir.



Şekil 145- Pamuk-keten görünümlü kumaşa baskı denemesi

Yapılan baskı denemelerinin sonucunda, konsepte en uygun ve süblimasyon baskısında en iyi sonucu veren kumaş, Şekil 145'te görülen pamuk-keten karışımı kumaş olarak seçilmiştir.

Ardından Proje 1, Proje 2 ve Proje 3'ün tasarım ve kombin desenlerinin ürüne dönüştürülmek üzere baskıları alınmıştır (Şekil 146-151).



Şekil 146- Tasarım baskıları



Şekil 147- Tasarım baskısı



Şekil 148- Tasarım baskısı



Şekil 149- Kombin baskıları



Şekil 150- Kombin baskısı



Şekil 151- Kombin baskısı

Baskısı alınan kumaşların, tema doğrultusunda tasarımları en iyi yansıtacak giysi formları belirlenmiş: kimono, pantolon, gömlek, şort, midi etek ve büstiyer yapılmasına karar verilmiştir.

Dikimi yapılan kumaşların kombinleri ile birlikte çekimi yapılarak çalışma tamamlanmıştır (Şekil 152-166).



Şekil 152- Proje 1 uygulama



Şekil 153- Proje 1 uygulama



Şekil 154- Proje 1 uygulama



Şekil 155- Proje 1 uygulama



Şekil 156- Proje 2 uygulama



Şekil 157- Proje 2 uygulama



Şekil 158- Proje 2 uygulama



Şekil 159- Proje 2 uygulama



Şekil 160- Proje 2 uygulama



Şekil 161- Proje 2 uygulama



Şekil 162- Proje 3 uygulama



Şekil 163- Proje 3 uygulama



Şekil 164- Proje 3 uygulama



Şekil 165- Proje 3 uygulama



Şekil 166- Proje 3 uygulama

SONUÇ

Tasarım, bir ürünün işlevselliğini ve kullanılabilirliğini artırmak için yapılmaktadır. Kullanıcıların ihtiyaçlarını karşılarken, isteklerini de en iyi biçimde sunmak, tasarımın temel amacı haline gelmiştir.

İhtiyaç ve istek gibi nedenlerin dışında, sürdürülebilirlik, duygusal bağ gibi faktörler de tasarım sürecini etkileyen önemli faktörler olmaktadır.

İlk insanların tasarım ihtiyacı, temel ihtiyaçlarını karşılama amacıyla oluşmuştur. Bu tasarımlar, insanlığın gelişimiyle beraber gelişecek olan teknoloji ve kültürel gelişimlerin temelini atmıştır.

İlk insanlar doğayla iç içe yaşadıklarından tekstil ihtiyaçlarını da doğadan karşılamışlardır. Doğada bulunan bitkisel lifler ve hayvan derileri sayesinde ilk tekstil ürünleri ortaya çıkmıştır.

Zamanla ortaya koydukları bu tekstil ürünlerini süsleme ihtiyacı hissederek, onları boyamış ve desenlendirmişlerdir. Boyayıp desenlendirme uygulamaları da doğal kaynaklarla yapılmıştır. Böylece kumaşa estetik bir görünüm katarken, kumaşların korunması sağlanmıştır.

Tasarımlar aynı zamanda bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Zaman içerisinde toplumlar, kültürlerini ve doğal kimliklerini yansıtmışlardır. Tasarımlarda semboller, motifler, doğa unsurları ve çeşitli sahneler görülmektedir. Bu şekilde, geçmişten günümüze pek çok farklı dönem ve kültürde çeşitli baskılı kumaş örnekleri geliştirilmiştir.

Kumaşlar, estetik bir görünüm, kültür veya kimliği yansıtmanın yanı sıra, geçmişteki insanların zanaat becerilerini de ortaya koymaktadır. Özenle yapılan bu tekstil tasarımları, dönemin tekstil teknikleri hakkında da bilgi verebilmektedir.

Geçmişten günümüze, birçok farklı dönem ve kültürde tek renkli (monokromatik) desenler üretildiği görülmektedir. Tek renk ile boyanıp desenlendirilen

tekstil tasarımları, insanlık tarihi içerisinde sanatsal gelişmenin bir parçası haline gelmiştir.

Basit gibi görünen bu tasarımlar, estetik bir zenginlik sunmaktadır. Tek bir rengin tonlarından oluşan bu desenler, renge göre değişse de kişide zariflik ve şıklık, rahatlık ve kaliteli gibi hisler uyandırabilmektedir.

Tek renkli desenli tekstiller sürdürülebilirlik açısından da oldukça önemlidir. Çünkü kumaşlar tek renkli olduğundan, geri dönüşümü çok renkli kumaşlara göre daha kolaydır.

Bu kumaşlar tek renkten oluştukları için daha az boyaya ve kimyasal işleme maruz kalmaktadırlar. Aynı zamanda, çok renkli desenlerde kumaşlara kıyasla üretiminde daha az enerji tüketmektedir. Böylelikle karbon ayak izi azaltılabilmektedir.

Tek renkli tekstiller modası geçmeyen, dönem dönem moda olan kumaşlar olduğundan kullanılacak olan ürünün daha uzun süre kullanılmasını sağlayabilmektedir.

Minimalist yaşama teşvik eden bu tekstiller, tüketicinin daha az tüketim alışkanlığı edinmesi konusunda ilham kaynağı olabilmektedir. Böylece kaynakların daha sürdürülebilir kullanılmasına katkıda bulunabilmektedir.

Sade ve minimalist görünümleriyle kullanıldığı diğer ürünlerle kolayca uyum sağlayan tek renkli kumaşların, zaman zaman moda olmasının yanı sıra her dönemde iç mekanda veya giysilerde sıklıkla tercih edildiği görülmektedir.

Günümüzde sürdürülebilir moda bilincine sahip, minimalist yaşamı sahiplenen tüketiciler tarafından sıkça kullanılmaktadır.

Sonuç olarak, tek renkli desenli kumaşlar, tekstil tarihinin serüveninde birçok açıdan önemli bir role sahip olmuştur. Tek renkli (monokromatik) tekstiller, geçmişten günümüze kadar tekstil tasarımında vazgeçilmez tarzlardan birini oluşturmuştur.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

AMBROSE, G., Harris, P. (2013). Grafik Tasarımında Renk, çev. Bengisu Bayrak, İstanbul: Gezegen Basım San. ve Tic. Ltd. Şti.

American Home Economics Association Textiles and Clothing Section (1960). Textile Handbook, USA: Library of Congress Cataloging in Publication Data.

BALFOUR-Paul, Jenny (1998). İndigo, London: British Museum Press.

BAY, Thunder (2001). Interiors in Color: An Inspirational Guidebook for Color at Home, China: Rockport Publishers.

BELFER, Nancy (1992). Batik and Tie Dye Techniques, USA: Dover Publications Inc.

BROUGHTON, Kate (2001). Textile Dyeing: The Step-By-Step Guide and Showcase, USA: Quarry Books.

CALLAN, Georgina O'Hara (1998). The Thames & Hudson Dictionary of Fashion and Fashion Designers (World of Art), London: Thames & Hudson Ltd.

CHEVREUL, Michel Eugène (1890). The Principles of Harmony and Contrast of Colors: and Their Applications to the Arts, London: George Bell and Sons.

CHIJIIWA, Hideaki (1987). Color Harmony: A Guide to Creative Color Combinations, USA: Rockport Publishers.

CLELAND, Thomas Maitland (1937). A Practical Description of the Munsell Color System, USA: Munsell Color Co.

COLE, Drusilla (2003). 1000 Patterns: Design Through the Centuries, San Francisco, California: Chronicle Books.

COLLIER, B. J., Tortora P. G. (2001). Understanding Textiles, USA: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data.

CONRAN, Terence (1957). Printed Textile Design, New York: The Studio Publications.

COOPER, F. G. (1929). Munsell Book of Color, USA: Munsell Color Company, Inc.

ÇAĞLARCA, Sadettin (2018). Renk ve Armoni Kuralları, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

DENNY, Grace Goldena (1923). Fabrics and How to Know Them: Definitions of Fabrics, Fabrics, Practical Textile Tests, Classification of Fabrics, USA: J. B. Lippincott Company.

EISEMAN, Leatrice (2000). Pantone Guide To Communicating With Color, USA: Grafix Press, Ltd.

ELSASSER, Virginia (1997). Textiles Concepts and Principles, USA: Delmar Publishers an International Thomson Publishing Inc.

ELSEN, Albert Edward (1981). Purposes of Art, USA: Library of Congress Cataloging in Publication Data.

EVANS, P., Thomas, M. (1949). Exploring the Elements of Design, America: Thomson Delmar Learning.

FARTHING, Stephen (2012). Sanatın Tüm Öyküsü, çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu, Hayalperest Yayınevi Dağ. San. Tic. Ltd. Şti.

FERNIE, Eric (1995). Art History and Its Methods: A Critical Anthology, London: Phaidon Press Limited.

FOULDS, John (1995). Dyeing and Printing: A Handbook, UK: Intermediate Technology Publications.

FUKAI, Akiko (2002). Fashion: The Collection of the Kyoto Costume Institute: a History from the 18th to the 20th Century, America: Taschen.

FUKAI, Akiko (2004). Fashion in Colors, New York: Assouline Publishing.

GAGE, John (1999). Color and Meaning: Art, Science, and Symbolism, America: University of California Press.

GIBBON, K. F., Hale, A. (1997). Ikat: Splendid Silks of Central Asia-The Guido Goldman Collection, London: Laurence King Publishing.

GILLOW, J., Barnard, N. (1991). Traditional Indian Textiles, London: Thames and Hudson Ltd.

GURR, Edward (1971). Synthetic Dyes in Biology, Medicine And Chemistry, London and New York: Academic Press Inc. Ltd.

GÜLŞEN, Pelin (2021). Renkler: Tarih - Kültür - Sanat - Psikoloji, İstanbul: Destek Yayınları.

HARRIS, Jennifer (1993). 500 Years of Textiles, London: British Museum Press, a Division of British Museum Publications Ltd.

HELD, Shirley E. (1999). Weaving: A Handbook of the Fiber Arts, USA: Harcourt Brace College Publishers.

HOLLINGSWORT, Mary (2009). Dünya Sanat Tarihi, çev. Doç. Dr. Rengin Küçükerdoğan, Banu Ergüder. İstanbul: İnkılap Kitapevi.

HOLTZSCHUE, Linda (2009). Rengi Anlamak, çev. Fuat Akdenizli, İzmir: Duvar Yayınları.

ITTEN, Johannes (1961). The Elements of Color: A Treatise on the Color System of Johannes Itten Based on His Book the Art of Color, Germany: John Wiley & Sons, Inc.

İŞMAL, Ö., Yıldırım, L. (2012). Tekstil Baskıcılığının Tarihi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası.

JENKYN Jones, Sue (2002). Fashion Design, USA: Watson-Guptill.

JERSTORP, K., Köhlmark, E. (1988). The Textile Design Book: Understanding and Creating Patterns Using Texture, Shape, and Color, USA: Lark Books.

JOYCE, Carol (1993). Textile Design, USA: Watson-Guptill Pubns.

KARADAĞ, Recep (2007). Doğal Boyamacılık, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

KAVASOĞLU, Bahriye Ruhsar (2021). Renk, Ankara: İKSAD Publishing House.

KERLOGUE, Fiona (2004). Batik: Design, Style, & History, London: Thames & Hudson.

KERMEN, Osman (1981). Tekstil Lifleri Lif Analizi ve Lif Boyama Tekniği, İstanbul: İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu.

KOLEKTİF (2011). Redhouse Sanat Terimleri ve Kavramları Sözlüğü, İstanbul: SEV Matbaacılık ve Yayıncılık Eğitim Ticaret A.Ş.

KUEHNI, Rolf Georg (1997). Color: An Introduction to Practice and Principles, America: John Wiley & Sons, Inc.

LANDI, Sheila (1992). Textile Conservator's Manual (Conservation and Museology) (Conservation & Museology), Oxford: Reed Educational and Professional Publishing Ltd.

LEREN, Li (2021). Reviving Boro: The Transcultural Reconstruction of Japanese Patchwork, London: Royal College of Art.

MCNAMARA, A., Snelling, P. (1995). Design and Practice for Printed Textiles, Oxford: Oxford University Press.

MELLER, Susan (1991). Textile Designs: Two Hundred Years of European and American Patterns Organized by Motif, Style, Color, Layout, and Period, New York: Harry N. Abrams, Inc.

MILLES, Leslie William Charles (1994). Textile Printing, Oxford: The Alden Press.

MILLER, Edward (1968). Textiles: Properties and Behaviour in Clothing Use, Great Britain: B T Batsford Ltd.

MURASHIMA, Kumiko (1899). Katazome: Japanese Paste-Resist Dyeing for Contemporary Use, U.S.: Lark Books.

NYLANDER, Jane C. (1990). Fabrics For Historic Buildings, USA: The Preservation Press.

ORSBORNE, A., vd. (2013). Moda: Geçmişten Günümüze Giyim Kuşam ve Stil Rehberi, çev. Duygu Özen, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

ÖZTUNA, Hacı Yakup (2007). Görsel İletişimde Temel Tasarım, İstanbul: Tibyan Yayıncılık.

ÖZTÜRK, İsmail (1999). Doğal Bitkisel Boyalarla Yün Boyama, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

PARRAMON, José María (2003). Resimde Renk ve Uygulanışı, çev. Erol Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi.

PASTOUREAU, Micheal (2005). Mavi: Bir Rengin Tarihi, çev. İnci Melek Uysal, Ankara: İmge Kitabevi.

PENDER, Ken (1998). Digital Colour in Graphic Design, America: Focal Press.

PROCTOR, R. M., Lew, J.F. (1995). Surface Design for Fabric, USA: Univ of Washington Pr.

RAWSON, Philip (1988). Design, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

RUSSELL, Alex (2011). The Fundamentals of Printed Textile Design, United Kingdom: AVA Publishing SA.

SCHOESER, Mary (2003). World Textiles: A Concise History, London: Thames & Hudson Ltd.

SEITZ, William Chapin (1965). The Responsive Eye, New York: The Museum of Modern Art.

SERGENT, Walter (1964). The Enjoyment and Use of Color, New York: Dover Publications.

SIMMONS, Christopher (2006). Color Harmony: Logos, Singapore: Rockport Publishers, Inc.

STEELE, Valerie (2005). Encyclopedia Of Clothing And Fashion: 001 Hardcover, New York: Charles Scribner's Sons.

STOKOE, Susie (2000). Practical Batik: A Contemporary Approach to a Traditional Craft, London: Anness Publishing Ltd.

STOKSTAD, Marilyn (2002). Art History, New Jersey: Prentice Hall, Inc.

SUTTON, T., Whelan, B. M. (2004). The Complete Color Harmony, USA: Rockport Publishers, Inc.

TAYLOR, Frank Arthur (1962). Colour Technology for Artists, Craftsmen, and Industrial Designers, London: Oxford University Press.

The Textile Institute (1987). Textiles: Product Design and Marketing, Italy.

TURANİ, Adnan (1966). Sanat Terimleri Sözlüğü, Ankara: Toplum Yayınları.

WADA, Yoshiko Iwamoto (2002). Memory on Cloth: Shibori Now, Japan: Kodansha International Ltd.

WADA, Y. I., Rice, M. K., Barton, J. (1999). Shibori: The Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing, Japan: Kodansha International Ltd.

WELLS, Kate (2000). Fabric Dyeing & Printing, London: Conran Octopus.

WILSON, Jacquie (2001). Handbook of Textile Design, USA: Woodhead Publishing Ltd.

WILSON, Janet (2010). Classic and Modern Fabrics: The Complete Illustrated Sourcebook, London: Thames & Hudson Ltd.

YANG, S., Narasin, R. M. (2000). Textile Art of Japan, Japan: Shufunotomo Co., Ltd.

YATES, Marypaul (2002). Fabrics: A Guide for Interior Designers and Architects, New York: W. W. Norton & Company.

ZOLLINGER, Heinrich (1999). Color: A Multidisciplinary Approach, Germany: WILEY-WCH, Weinheim.

Dergiler ve Makaleler:

ADELOYE, Adebayo (2022). Examination of The Basic Components of African Print Fabric Designs Produced in South West Nigeria, *Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFMD)*, Cilt: 4, Sayı: 2, ss. 89-102.

ADOM, Dickson (2013). The Influence of European Elements on Asante Adinkra, *International Journal of Science and Research,* Cilt: 5, Sayı: 7, ss. 1153-1158.

AFLAKPUI, B. A., Deh, T. H., Gilbert, S. K. J., Otabil, J. P. Y. (2023). The Iconography and Iconology of Adinkra Symbols: An Authentic Source of Themes for Teaching Drama in Education at the University of Ghana, *American Research Journal of Humanities and Social Sciences*, Cilt: 9, Sayı: 1, ss. 43-51.

APARNA, M., Goutham, N. (2023). Mud Dyeing and Printing Technique on Sustainable Fabrics, *International Journal of Creative Research Thoughts (IJCRT),* Vol: 11, Sayı: 5.

ARTHUR, L. B. (2002). [Review of the book Miao Textiles from China, and: Clothed to Rule the Universe: Ming to Qing Textiles at the Art Institute of Chicago], *China Review International*, Cilt: 9, Sayı: 1, ss. 81-83.

AISHWARIYA, S., Sreedevi, A. (2023). Recreating Shibori Patterns for Designing Handmade Books, *International Journal of Science and Research*, Vol: 12, Sayı: 10,

AJAYI, N., Adékọ̀yà, E. (2021). Examining the Utilisation of Local and Synthetic Indigo Dyes and Qualitty of Dyed Fabrics in Ìtòkú Market, Abẹ́òkúta, Ògùn State, Nigeria, *ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts*, Cilt: 2, Sayı: 1, ss. 1-14.

AKDOĞAN Öneme, A., Bursalıgil, G. (2022). Giyside Görünür Onarım ile Kişiselleştirilmiş Uygulama Denemeleri, *yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı: 28, ss. 23-38.

AKINBILEJE, Thessy Yemisi (2014). Symbolic Values of Clothing and Textiles Art in Traditional and Contemporary Africa, *International Journal of Development and Sustainability*, Cilt: 3, Sayı: 4, ss. 626-641.

AKKIN, C., Eğrilmez, S., Afrashi, F. (2004). Renklerin İnsan Davranış ve Fizyolojisine Etkileri, *Türk Oftalmoloji Dergisi*, Cilt: 34, Sayı: 4, ss. 274-282.

AKPAN, Roseline Williams (2023). Fashion Design and Garment Production: A Panacea for Nation Building, *World Atlas International Journal of Education & Management*, Cilt: 6, Sayı: 1.

ARDILA Leal, L., Poutou-Piñales, R., Pedroza-Rodríguez, Au., Quevedo-Hidalgo, B. (2021). A Brief History of Colour, *The Environmental Impact of Synthetic Dyes and Removal by Using Laccases. Molecules*, Cilt: 26, Sayı: 13, 3813.

AREO, M. O., Kalilu, R. (2013). Adire in South-western Nigeria: Geography of the Centres, *African Research Review*, Cilt: 7, Sayı: 29, ss. 350-370.

AREO, M. O. and Kalilu, R.O. (2013). Paradigmatic Appraisal of Techniques and Technology of Adire in the Last Five Decades, *Research on Humanities and Social Sciences*, Cilt: 3, Sayı: 15, ss. 97-107.

ASPLAND, J. R. (1992). Chapter 3: Vat Dyes and Their Application, *Textile Chemist & Colorist*, Cilt: 24, Sayı: 1, ss. 22.

AYKANAT, M. Z., Coruh, E., Demir, Ö. (2022). Minimalist Sanat Akımının 2010 Sonrasında Türk Modasına Yansıması: Nihan Peker Örneği, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 21, Sayı: 82, ss. 830-844.

AYTEKİN, N., Avci, M. (2023). Monokromatik Reklamdan Monokromatik Markaya: Heinz Örneği, *Intermedia International e-Journal*, Cilt: 10, Sayı: 18, ss. 216-233.

BACK, Matter (1998). Back Matter, *The Museum of Modern Art*, Cilt: 1, Sayı: 7, ss. 46–46.

BİLİR, Mehmet Zahit (2023). Tekstil Transfer Baskı Kağıt/Folyo Çeşitleri ve Örnek Bir Baskı Tasarımı Çalışması, *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 20, Sayı: 3, ss. 1183-1196.

BIN, l., Hongyan, Z., Yixiao, L., Xuewei, J., Yu, H., Hui, T. (2020). Study on the Origin and Evolution of the Chinese Batik, *Industria Textila*, Cilt: 71, Sayı: 3, ss. 282-284.

BO, Hong (2014). Study on the Batik Patterns and Crafts of the Miao Costumes in Northwestern Guizhou Province.

ÇİÇEK, N. G., Gökçakan, K. (2016). Characteristics of Colours, Interior Design and Their Psychological and Physiological Effects, *The Turkish Online Journal of Educational Technology*, ss. 425-430.

DEBELİ, D., Liu, J., Zhou, J. (2013). African Textile Design and Fabric Arts as a Source for Contemporary Fashion Trends, *Proceedings of the 2nd International Conference on Science and Social Research*.

DEMİRCİ, F., Ercoşman, S. Z. (2023). Pamuk ve Viskon Lifleri Kullanarak Tek Boya Banyosunda Degrade Efektli Örme Kumaş Geliştirilmesi, *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Mühendislik Bilimleri Dergisi*, Cilt: 26, Sayı: 4, ss. 943-950.

DEVEOĞLU, O., Karadağ, R. (2011). Genel Bir Bakış: Doğal Boyarmaddeler, *Marmara Fen Bilimleri Dergisi*, Cilt: 23, Sayı: 1, ss. 21-32.

DODGSON, Neil (2008). Regularity and Randomness in Bridget Riley's Aarly Op Art, ss. 107-114.

DOKUMACI, Meryem (2020). Renklerin İnsan Yaşamındaki Etkileri ve Renklerin Tarih Boyunca Yolculuğu, *Takvim-i Vekayi*, Cilt: 8, Sayı: 2, ss. 120-131.

ELMAS, A. O., Kumaş, Ş. N. (2019). Op Art Sanatının Modaya Yansımaları ve Örnek Bir Uygulama, *Art-Sanat Dergisi*, Sayı: 11, ss. 141-162.

ERCİVAN, Gülcan Batur (2017). Rezerve Boyalı Tekstillerin Gelenekten Modern Tekstil Tasarımları ve Uygulamalarına Dönüşüm Süreci, *Yedi*, Sayı: 17, ss. 87-101.

ERCİVAN, Gülcan Batur (2018). Mavi Boya İndigo Bitkisinin Tarihsel Serüveni, *The Journal of International Social Research*, Cilt: 11, Sayı: 60.

ERDEM İşmal, Özlenen (2011). Boyarmadde Endüstrisinin Öncüsü: Bir Bilim Adamı ve Entelektüel Olarak Sir William Henry Perkin, *Yedi*, Sayı: 6, ss. 23-30.

ERDOĞAN, Sultan (2020). Ev Tekstil Tasarımı, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi,* Cilt: 6, Sayı: 12, ss. 86-89.

ERİM, Gonca (2000). Rengin Psikolojik Etkileri, *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt: 13, Sayı: 1.

FEIJS, L. M. G., & Toeters, M. J. (2018). Cellular Automata-Based Generative Design of Pied-De-Poule Patterns Using Emergent Behavior: Case Study of How Fashion Pieces Can Help to Understand Modern Complexity, *International Journal of Design*, Cilt: 12, Sayı: 3, ss. 127-144.

FOBIRI, G. K., Crentsil, T., Ayesu, S. M., Kansanba, R. F. (2021). Hand Block Printing: Experimenting with Assorted Surfaces and Inks, *Journal of Arts & Humanities*, Cilt: 10, Sayı: 7, ss. 44-60.

GEZİCİOĞLU, F. Y., Özlem, U. (2019). Op Art Sanat Akımının Giysi Modasına Etkisi, *idil*, Cilt: 8, Sayı: 63, ss. 1549-1561.

GÜNEŞ, Y., Akpınarlı, H., Akpınarlı, H. F. (2020). İkat Dokuma Sanatının İncelenmesi, *idil*, Cilt: 74, ss. 1550–1567.

GÜRCÜM, B. H., Karakaş, F. (2017). Baskılı Döşemelik Kumaşlarda Tüketici Desen Tercihlerinin İncelenmesi, *Akademik Sanat*, Cilt: 2, Sayı: 4, ss. 44-70.

HANES, Adrielle (2012). Japanese Textiles: Three Ancient Art Forms, *JCCC Honors Journal*, Cilt: 3, Sayı: 1.

HAYES, Carol (2019). Sashiko Needlework Reborn: From Functional Technology to Decorative Art, *Japanese Studies*, Cilt: 39, Sayı: 2, ss. 1-18.

HAYES, C., Seaton K. A. (2020). A Two-Dimensional Introduction to Sashiko, *Proceedings of Bridges 2020*, ss.517-524.

HU, X., Li, Y., Hu, Y., Tong, F. (2022). Exploring Composition of Guizhou Miao and Buyi Batik Patterns Based on Social Psychology, *International Journal of Social Sciences and Artistic Innovations*, Cilt: 2, Sayı: 1, ss. 41-44.

İNCEAĞAÇ, M. Tuna, S. (2022). The Place and Importance of Op Art in Graphic Design Education with Its Interdisciplinary Art Education, *Kastamonu Education Journal*, Cilt: 30, Sayı: 4, ss. 831-842.

JIAN, W., Ramli, H. (2024). Exploring Aesthetic Thinking in Miao Batik Pattern Design: A Research Perspective, *Asian Journal of Arts, Culture and Tourism*, Cilt: 6, Sayı: 1, ss. 13-24.

JIA, W., Liu, Z. (2021). Element Extraction and Convolutional Neural Network-Based Classification for Blue Calico, *Textile Research Journal*, Cilt: 91, Sayı: 3-4, ss. 261-277.

KADOLPH, Sara J. (2008). Natural Dyes: A Traditional Craft Experiencing New Attention, *International Journal for Professional Educators*, Cilt: 75, ss. 1-40.

KALAY, Leman (2022). Minimalism and Installation in Contemporary Ceramic Art, *ulakbilge*, 79, ss. 1223-1229.

KODZOMAN, D, Hladnik, A, Pavko Čuden, A, Čok, V. (2021). Exploring Color Attractiveness and Its Relevance to Fashion, *Color Research & Application*, ss 182– 193.

KRISHNASWAMY, N. R., Sundaresan C. N. (2012). Fascinating Organic Molecules From Nature, *Resonance*, Cilt: 17, Sayı: 10, ss. 928-942.

KURTULDU, E., Yıldırım, L. (2019). Farklı Kültürlerdeki Rezerve Boya/Baskı Teknikleri Üzerine Kavram ve Terimler, *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı: 21, ss. 93-103.

LAKSHMI, Vijaya (2023). Psychological Effects of Colour, *Journal of Biotechnology & Bioinformatics Research*, Cilt: 5, Sayı: 2, ss. 1-2.

LASISI, L.A, Oligbinde, S.R, Akinyemi D.S, & Adetona, S, A. (2022). Cultural Significance of Adire Fabrics for Contemporary Nigeria Interior Design, *EPRA International Journal of Multidisciplinary Research*, Cilt: 8, Sayı: 7, ss. 232–235.

LI, Shule (2023). Research on the Application Strategy of Miao Pattern in Packaging Design under the Background of Cultural and Tourism Integration, *Art and Design Review*, 11, ss. 308-319.

LIMAYE, M., Bacsik, Z., Schütz, C., Dembele, A., Plea, M., Andersson, L., Salazar-Alvarez, G., Bergström, L. (2012). On the Role of Tannins and Iron in the Bogolan or Mud Cloth Dyeing Process, *Textile Research Journal*, Cilt: 82, Sayı: 18, ss. 1888-1896.

LOUDON, Sarah (1996). Instructional Resources: Wearable Arts of Japan Seattle Art Museum, *Art Education*, Cilt: 49, Sayı: 6, ss. 25-32.

MACK, Karen J. (2014). The History of Yukata Fashion: Part I Edo Period, 跡見学園女子大学文学部紀要, 49, A101-A112.

MACK, Karen J. (2010). The Naga-ita Chūgata Aizome Dyeing Technique, 跡見学園女子大学文学部紀要　第 45 号　（2010 年 9 月 15 日.

MALOBOLA, L., Rostamzadeh, N., Mohamed, S. (2022). Se-Shweshwe Inspired Fashion Generation, ss. 1-5.

MCKINNEY, E., Luu, S. (2021). Kimono: Elucidating Meanings of Japanese Textile Artifacts for a Museum Audience, *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, Cilt: 29, Sayı: 1, ss. 1-45.

MORGAN, Krystal (2003). Satin Damasks of Renaissance Europe, *Medieval Textile Study Group*, Sayı: 37.

MURPHY, Maureen Kendrick (2010). An Electromagnetic Spectrum for Millennial Students: Teaching Light, Color, Energy, and Frequency Using the Electronic Devices of Our Time, *Journal of College Science Teaching*, Cilt: 39, Sayı: 6, ss. 52-58.

NEETENS, Adolphe (1997). Franciscus Aguilonius (1567-1617), *Neuro-Ophthalmology*, Cilt: 18, Sayı: 1, ss. 7-13.

OKTEN, Ali İhsan (2018). Minimalism in Art, Medical Science and Neurosurgery, *Turkish Neurosurgery*, Cilt: 28, Sayı: 2, ss. 307–312.

OSTER, Gerald (1965). Optical Art, *Applied Optics*, Cilt: 4, Sayı: 11, ss. 1359-1369.

OU, B-Y., Ye, H-G., Li, B. (2017). Study on the Origin of Nantong Blue Calico, *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, Cilt: 83.

OWUSU, Philip (2019). Adinkra Symbols as "Multivocal" Pedagogical/Socialization Tool, *Contemporary Journal of African Studies*, Cilt: 6, Sayı: 1, ss. 46-58.

OYINMIEEBI, O. O., Bolajoko, A. E. (2022). Reproduction of Some Digitally Printed Fabrics with Adire Designs Using Studio Method, *International Journal of Environmental Research & Earth Science Published by Cambridge Research and Publications*, Cilt: 24, Sayı: 4, ss. 191-210.

ÖZDEMİR, Tülay (2005). Tasarımda Renk Seçimini Etkileyen Kriterler, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 14, Sayı: 2, ss. 391-401.

ÖZDEMİR Canbolat, Tülay (2017). İç Mekan Tasarımında Renk Armonisi, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 26 Sayı:3, ss. 287-301.

PALOMINO, E., Solo, A., Karmon, A., Topaz, O., Cordoba Crespo, Ana (2021). Making Fish Skin Pattern-based Garments: Developing Digital Tools For The Fashion Industry Based On Ainu Fish Skin Robes And Japanese Kimono Patterns. *In: Responsible Fashion Series*, ss. 14-22.

PARKHURST, C. (1961). Aguilunius' Optics and Rubens' Color, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, 12, ss. 35-49.

PER, Meral (2012). Resim Sanatında Rengin Tarihsel Süreçte İncelenmesi, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt: 2, Sayı: 4.

PICKETT, Barbara Setsu (2006). Sashiko: the Stitched Geometry of Rural Japan.

POLAKOFF, Claire (1971). The Art of Tie and Dye in Africa, *African Arts*, Cilt: 4, Sayı: 3, ss. 28–80.

PRASAD, Rajendra (2018). Indigo-The Crop That Created History and Then Itself Became History, *Indian Journal of History of Science*, Cilt: 5, Sayı: 3, ss. 296-301.

RANKA, S., Varghese, N. (2021). Sustainable Approach: Upcycled Clothing Inspired from Japanese Boro Technique, *Journal of Research in Humanities and Social Science*, Cilt: 9, Sayı: 6, ss. 61-74.

RENNE, Elisha (2020). Reinterpreting Adire Cloth in Northern Nigeria, *Textile History*, Cilt: 51, Sayı: 1, ss. 1-26.

RIDGWAY, Jessica L. (2017). Color Hearing: Bridal Chorus, *International Textile and Apparel Association Annual Conference Proceedings*, Cilt: 74, Sayı: 1.

SAHEED, Zakaree S. (2013). Adire Textile: A Cultural Heritage and Entrepreneurial Craft in Egbaland, Nigeria, *International Journal of Small Business and Entrepreneurship Research*, Cilt: 1, Sayı: 1, ss.11-18.

SANTAMARIA Hergueta, Maria Jose (2022). Amateur Practice of Traditional Crafts in Japan: Okeiko and Stencil Dyeing, *Journal of Arts & Humanities*, Cilt:11, Sayı: 4.

SAMSUDDIN, M.F., Hamzah, A.H., Radzi, F.M., Ahmad, S.N., Noorizan, M.F., Bebit, M.A. (2020). Integrating Malaysian and Japanese Textile Motifs Through Product Diversification: Home Décor, *Idealogy Journal*, Cilt: 5, Sayı: 2, ss. 79-88.

SANAD, Reham (2018). Gender-Specific Colours of Textile and Clothing Products Throughout History, *International Journal of Art and Art History*, Cilt: 6, Sayı: 1, ss. 67-77.

SETIOWATI, E., Widiastuti, T. (2022). Combination Of Shibori And Embroidery Techniques In Textile Products, *Corak*, Cilt: 11, Sayı: 1, ss. 109-116.

SHANNON, F. J. W. (1925). Linen Damask Weaving, *Annual Conference Of Textile Institute Edinburgh, Journal of the Textile Institute Proceedings*, Cilt: 16, Sayı: 7, P213-P220.

SKARD, Sigmund (1946). The Use of Color in Literature: A Survey of Research, *Proceedings of the American Philosophical Society*, Cilt: 90, Sayı: 3, ss. 163–249.

SPLITSOSER, J. C., Dillehay, T. D., Clard, A. (2016). Early Pre-Hispanic Use of Indigo Blue in Peru, *Science Advances*, Cilt: 2, Sayı: 9.

STEPHENSON, Nina (1993). The Past, Present, and Future of Javanese Batik: A Bibliographic Essay, *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, Cilt: 12, Sayı: 3, ss. 107–113.

SONG, C., Zhao, H., Men, A., Liang, X. (2023). Design Expression of "Chinese-style" Costumes in the Context of Globalization, *Fibres & Textiles in Eastern Europe*, Cilt: 31, Sayı: 2.

TATLIDİL, Ü., Öğüt, L. (2022). Rezerve Boya ve Baskı Teknikleri ile Üretilen İndigo Boyalı Afrika Tekstilleri, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt: 12, Sayı: 1, ss. 153-168.

TAVARAGI, M., Sushma, C. (2016). Colors and Its Significance, *International Journal of Indian Psychology*, Cilt: 3, Sayı: 2.

TOERIEN, E. S. (2010). Mud Cloth From Mali: Its Making and Use, *Journal of Family Ecology and Consumer Sciences*, Cilt: 31, Sayı: 1.

TULISTYANTORO, L., Yong, S. D. (2019) Batik Java- A Prayer Behind Every Stroke, Global Conference on Business and Social Science Series.

USLUCA, Erim (2019). Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Tekstil, *idil*, Cilt: 8, Sayı: 54, ss. 263-273.

VANEENOO, Cedric (2011). Minimalism in Art and Design: Concept, Influences, Implications and Perspectives, *Journal of Fine and Studio Art*, Cilt: 2, Sayı: 1, ss. 7-12.

VINCENTELLI, Moira (2011). Japanese Sashiko Textiles, *The Journal of Modern Craft*, Cilt: 4, Sayı: 1, ss. 99-103.

WATSON, Le Clair (2005). Albers ve Mirası, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* Cilt: 1, Sayı: 18, ss. 259-267.

WILSON, A. V., Bellezza, S. (2022). Consumer Minimalism, *Journal of Consumer Research*, Cilt: 48, Sayı: 5, ss. 796–816.

YILDIRIM, Leyla (2010). Avrupa Toile de Jouy Kumaşlarına Mavi-Beyaz Çin Porselenlerinin Etkisi, *Sanat Dergisi*, Cilt: 0, Sayı: 16, ss. 31-35.

YILDIRIM, Leyla (2014). Avrupa Tekstil Baskıcılığının Gelişiminde Türk Kırmızısı'nın Rolü, *Yedi*, Sayı: 12, ss. 11-22.

YILDIRIM, Leyla (2019). Tekstil Tasarımında Bir Rengin Serüveni: Yeşil, *Yedi*, Sayı: 22, ss. 1-8.

YILDIRIM, Leyla (2010). Tekstil Tasarımında Bir Dönüm Noktası: Sonia Delaunay, *Yedi*, Sayı: 4, ss. 63-72.

YILDIRIM, L., Erdem İşmal, Ö. (2010). Avrupa Dekoratif Sanatlarındaki Chinoiserie Etkisinin Tekstil Baskıcılığındaki Yansımaları, *Yedi*, Sayı: 3, ss. 31-36.

YILMAZ, İ., Güllü M., Baybura, T., Erdoğan, A.O. (2000). Renk Uzayları ve Renk Dönüşüm Programı (RDP), *AKÜ Fen Bilimleri Dergisi*, ss. 19-35.

YUKIMATSU, K., Chantachon, S., Pothisane, S., Kobsiriphat, W. (2008). Comparing Local Silk Textiles: The Thai-Lao Matmii and the Japanese "Tumugi" Kasuri, *Sojourn: Journal of Social Issues in Southeast Asia*, Cilt: 23, Sayı: 2, ss. 234–251.

ZHANG, L., Deng, K., Wang, Z. (2016). Research on the Dyeing Process of Chinese Traditional Plant Indigo Based on Tianmen BlueCalico, *Chemical Engineering Transactions*, Cilt: 55, ss. 13-18.

ZHENNAN, L., Yahaya, S. R. (2021). An Aesthetic Study on Traditional Batik Design of Miao Ethnicity in China, *KUPAS SENI: Jurnal Seni Dan Pendidikan Seni*, Cilt: 9, Sayı: 2, ss. 12-25.

ZHUOZHAO, XIA (2021). Minimalism as a Key Trend of Fashion Industry in Recent Years, *Міжнародна науково-практична конференція ''АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ''*, УДК 7.05:687.1.

Basılmamış Kaynaklar:

ACQUAYE, Richard (2018). *Exploring Indigenous West African Fabric Design In The Context Of Contemporary Global Commercial Production*, University of Southampton, Doctoral Thesis, ss. 181.

BOATENG, Boatema (2014). *Adinkra and Kente Cloth in History, Law, and Life*, Textile Society of America Symposium Proceedings, 932.

DOLDEN, V., Mary E. (2015). *An Aesthetic of Resourcefulness: Japanese Folk Textiles from the Edo Period and Beyond*, MALS Final Projects, 1995-2019. 111.

FEIJS, L. M. G. (2012). *Geometry and Computation of Houndstooth (Pied-de-poule),* Proceedings of the Bridges Towson Conference 2012: Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture, ss. 299-306.

KARG, Corinna (2015). *New Fashion Minimalism in an Affluent Society: A Paradigm Shift?* (Dissertation).

KIM, Soon-Hye (1988). *Painted Shibori*, Thesis, Rochester Institute of Technology.

MATHAVEE, Lalitnuntapun (2023). *Evaluating the Influence Factors on Cultural Awareness Between Traditional Japanese Customs and Technological Products*, Conference: Evaluating the Influence Factors on Cultural Awareness Between Traditional Japanese Customs and Technological Items, Iwate University Iwate Prefecture, Morioka City.

MENET, Gül (2009). *Japon Tekstil Boyama ve Desenlendirme Teknikleri Üzerine Bir Araştırma*, Yüksek Lisans Tezi, Yard. Doç. Füsun Özpulat, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Anasanat Dalı, İzmir.

REHKOPF, Kate (1998). *Damask Linen Manufacture and Marketing at the Turn-of-the-Century: Interpreting the Biltmore House Collection*, Textile Society of America Symposium Proceedings, 202.

SHAVER, Cynthia (1992). *Sashiko: A Stitchery Of Japan*, From Textiles in Daily Life: Proceedings of the Third Biennial Symposium of the Textile Society of America.

ŞAHİNBAŞKAN, Türkün (2007). *Renk Evren Modellerinin Matbaacılık Sektöründeki Kullanım Alanları*, 2.Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu, ss. 431-438.

QUAN, H., Li, Y., Liu, D., Zhou, Y. (2024). *Protection of Guizhou Miao Batik Culture Based on Knowledge Graph and Deep Learning*, Guizhou University of Finance and Economics.

WADA, Yoshiko Iwamoto (2020). *Transformative Power of Stitchery: Sashiko from Cold Regions of Japan and Embroidery Work of the Nui Project*, Hidden Stories/Human Lives: Proceedings of the Textile Society of America 17th Biennial Symposium.

WADA, Yoshiko Iwamoto (2004). *Boro no Bi: Beauty in Humility—Repaired Cotton Rags of Old Japan*, Textile Society of America Symposium Proceedings.

WU, Yongying (2024). *The Application of the Miao's Batik in Modern Clothing Design*, Proceedings of the 2024 3rd International Conference on Social Sciences and Humanities and Arts.

İnternet Kaynakları:

AKBULUT, Ural (2009). Mor Boya: Binlerce Yıl Yalnızca Kralların Rengiydi, https://uralakbulut.com.tr/?p=33&lang=tr [Erişim Tarihi: 02.01.2023].

BLAKE, William (2006). Inward Eye: Original Serigraphs by Richard Anuszkiewicz and Words, https://www.uwyo.edu/artmuseumimages/docs/anuszkiewiczcurriculum2.pdf [Erişim Tarihi: 09.02.2023].

BROGGİ, Carles Brasó (2016). Trade and Technology Networks in the Chinese Textile Industry. Opening Up Before the Reforms, http://ndl.ethernet.edu.et/bitstream/123456789/47411/1/108.pdf [Erişim Tarihi: 18.05.2024].

BRITANNICA, T. Editors of Encyclopaedia (2011). Calico, https://www.britannica.com/topic/calico-textile [Erişim Tarihi: 28.06.2024].

BRITANNICA, T. Editors of Encyclopaedia (2017). Toile de Jouy, https://www.britannica.com/topic/toile-de-Jouy [Erişim Tarihi: 08.11.2023].

CLARKE, Jen (2017). Japan Blues: Ao, Oi, Midori, Aizome, Ao-ja-shin. In Harkness, R. (ed.) An unfinished compendium of materials, Aberdeen: University of Aberdeen, ss. 85-88, https://knowingfromtheinside.org/files/unfinished.pdf [Erişim Tarihi: 29.05.2024].

DATS (2007). Identifying Textile Types and Weaves 1750-1950, https://dressandtextilespecialists.org.uk/wp-content/uploads/2021/08/Identifying-Textile-Types-and-Weaves.pdf [Erişim Tarihi: 08.03.2024].

Embassy of Japan in the UK (2023). Aizome (indigo-dyeing): Aizome (indigo-dyeing): A Brief History of Aizome, https://www.uk.emb-japan.go.jp/itpr_en/2306aizome.html [Erişim Tarihi: 28.02.2024].

Embassy of Japan in the UK (2023). Aizome (indigo-dyeing): How is Indigo Dye Made?, https://www.uk.emb-japan.go.jp/itpr_en/2305aizome.html [Erişim Tarihi: 30.06.2024].

GURU, R., Grewal, D., Kumar, A. (2023). To Study the Creative Technique on Ikat Traditional Textile, https://www.researchgate.net/publication/368841301_To_Study_the_Creative_Technique_on_Ikat_Traditional_Textile [Erişim Tarihi: 30.06.2024].

GYUL, Elmira (2022). Ikat of Central and West Asia, https://www.academia.edu/88972751/Ikat_of_Central_and_West_Asia [Erişim Tarihi: 30.06.2024].

JONES, J., Vogel, S. M. (1979). Notable Acquisitions, https://resources.metmuseum.org/resources/metpublications/pdf/Notable_Acquisitions_1979_1980.pdf [Erişim Tarihi: 29.05.2024].

KAKHIA, Tarek Ismaıl (?). Dyes, Colors & Pigments, https://tarek.kakhia.org/books_eng/Dyes_Colors_Pigments.Tarek_Kakhia.pdf [Erişim Tarihi: 03.01.2023].

KANDISKY, Wassily (2010). Sanatta Ruhsallık Üzerine, https://docplayer.biz.tr/docview/39/20227096/#file=/storage/39/20227096/20227096.pdf [Erişim Tarihi: 15.11.2022].

KRAUSS, Jeffrey (2006). Ikat, Kasuri and E-gasuri Background and Techniques, https://e-gasuri.com/exhibit/krauss-presentation.pdf [Erişim Tarihi: 12.01.2024].

KÜTÜK, Onur (2020). Kolorimetre'ye karşı Spektrofotometre: Fark Nedir?, https://tr.linkedin.com/pulse/kolorimetreye-kar%C5%9F%C4%B1-spektrofotometre-fark-nedir-onur-k%C3%BCt%C3%BCk [Erişim Tarihi: 03.01.2023].

LE Blon, Jacob Christoph (1720). Coloritto or the Harmony of Colouring in Painting, https://doi.org/10.5479/sil.199661.39088003601184 [Erişim Tarihi: 15.11.2022].

LIEBER, Francis (1832). Encyclopaedia Americana, https://maint.loc.gov/law/mlr/Lieber_Collection-pdf/Encyclop%C3%A6dia-Americana_Vol-IX.pdf [Erişim Tarihi: 18.05.2024].

LINDSEY, P., Ron, Eglash, Bill, B. (2014). Adinkra Symbols, https://www.researchgate.net/publication/299437190_Adinkra_Symbols [Erişim Tarihi: 27.05.2024].

MEGEP (2008). Dimi Dokuma, https://docplayer.biz.tr/113756227-T-c-milli-egitim-bakanligi-megep-mesleki-egitim-ve-ogretim-sisteminin-guclendirilmesi-projesi-el-sanatlari-teknolojisi-dimi-dokuma.html [Erişim Tarihi: 29.04.2024].

MEGEP (2011). Ana Örgülü Kumaş Analizi, https://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Ana%20%C3%96rg%C3%BCl%C3%BC%20Kuma%C5%9Flar%C4%B1n%20Analizi.pdf [Erişim Tarihi: 29.04.2024].

MEIERHOEFER, Alan (2005). Patterning of Nonwovens, https://www.inda.org/papers/enhancements2005/Meierhoefer.pdf [Erişim Tarihi: 08.03.2024].

MELO, Maria J. (2009). History of Natural Dyes in the Ancient Mediterranean World, https://doi.org/10.1002/9780470744970.ch1 [Erişim Tarihi: 15.01.2024].

Museum of International Folk Art (?). Adinkra Banners, https://www.internationalfolkart.org/assets/files/learn/lessonplans/Adinkra%20-%20English.pdf [Erişim Tarihi: 27.05.2024].

OBENDORF, Hartmut (2007). Where "Less" is "More": Notions of Minimalism and the Design of Interactive Systems; a Constructive Analysis of Products & Processes of Human-computer-interaction Design from a Minimalist Standpoint, https://d-nb.info/989252388/34 [Erişim Tarihi: 15.05.2024].

REZİĆ, Iva (2022). Historical Textiles and Their Characterization, https://www.cambridgescholars.com/resources/pdfs/978-1-5275-7711-4-sample.pdf [Erişim Tarihi: 28.04.2023].

RIELLO, G., Roy, T. (2009). How India Clothed the World, https://bhsecglobal.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/03/how-india-clothed-the-world-12.pdf [Erişim Tarihi: 18.05.2024].

RIMPSEY, Sherae (2013). The Abstract Text: Adinkra Symbolism as a Narrative in Drawing, https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2690&context=isp_collection [Erişim Tarihi: 27.05.2024].

ROSENBERG, Karen (2022). Bridget Riley, Through Her Own Eyes, https://www.nytimes.com/2022/03/17/arts/design/bridget-riley-op-artist.html [Erişim Tarihi: 08.02.2024].

SIEBER, Roy (1972). African Textiles and Decorative Arts, www.moma.org/calendar/exhibitions/2553 [Erişim Tarihi: 13.12.2023].

SUGIYAMA, Kunihiko (2009-2010). Color Circles, https://www.eizo.com.cn/global/library/EIZO_DCH_CH1.pdf [Erişim Tarihi: 15.01.2023].

TOLATBALARAM, Padmini (2003). Indigo and Its Impact on East Asian Textile, https://mosai.org.in/wp-content/uploads/2019/09/Balaram_Padmini_Tolat_paper.Revised.pdf [Erişim Tarihi: 30.06.2024].

WADA, Yoshiko Iwamoto (2016). Japanese Boro: A New Way to See Beauty, https://yoshikowada.files.wordpress.com/2018/01/vav-32-35-boro-by-wada.pdf [Erişim Tarihi: 01.02.2024].

WENNER, N., Forkin, M. (2017). Indigo: Sources, Processes and Possibilities for Bioregional Blue, https://fibershed.org/wp-content/uploads/2017/08/indigo-sources-processes-possibilities-june2017.pdf [Erişim Tarihi: 19.01.2024].

WITCHARD, Anne (2015). British Modernism and Chinoiserie, https://edinburghuniversitypress.com/pub/media/resources/9780748690961_British_Modernism_and_Chinoiserie_-_Introduction.pdf [Erişim Tarihi: 11.05.2024].

WAWORUNTU, Mariah (2015). Indonesian Batik: Identity, Symbolism and Textile Communication, https://www.academia.edu/14948401/Indonesian_Batik_Identity_Symbolism_and_Textile_Communication [Erişim Tarihi: 18.05.2024].

Yogyakarta State University, Kangan Institute (2014). How to Make Indonesian Traditional Batik, https://staffnew.uny.ac.id/upload/132256206/pengabdian/materi-workshop-kangan-institute-pt-busana-2014-widihastuti-ft-uny.pdf [Erişim Tarihi: 18.05.2024].

YORKE, Roger (2019) Creating The Kimono: Weaving Materials and Techniques, https://uploads-ssl.webflow.com/6012d74f0fdf7423b0f0d5b3/601761663da5cdf366355268_2019-07-16.pdf [Erişim Tarihi: 12.01.2004].

YURASITS, Jamie (2012). Making Bogolanfini (African Mud Cloth Painting), https://lcva.longwood.edu/wp-content/uploads/2023/08/MIDDLE_Power-and-Beauty_Making-Bogolanfini.pdf [Erişim Tarihi: 10.05.2024].

ZELANSKI, P., Fisher M. P. (1984). Design Principles and Problems, https://www.scribd.com/document/547275017/Color [06.01.2023].

[URL1]. https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/shwe-shwe [Erişim Tarihi: 02.05.2024].

[URL2]. https://web.archive.org/web/20110906033745/http://traditions.cultural-china.com/en/16Traditions263.html [Erişim Tarihi: 15.05.2024].

[URL3]. http://www.chinatoday.com.cn/ctenglish/2018/cs/201808/t20180811_800138046.html [Erişim Tarihi: 15.05.2024].

[URL4]. https://encycolorpedia.com/704214 [Erişim Tarihi: 17.05.2024].

[URL5]. https://www.atlasobscura.com/places/chinese-printed-blue-nankeen-exhibition-hall [Erişim Tarihi: 18.05.2024].

[URL6]. https://traditionalkyoto.com/shopping/indigo-aizome/ [Erişim Tarihi: 30.06.2024].

[URL7]. https://thecreativeartisans.com/wp-content/uploads/2020/05/Basic-Ikat.pdf [Erişim Tarihi: 30.06.2024].

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Büşra CANEL

Yabancı Dil: İngilizce

Bilgisayar Bilgileri:

Adobe Photoshop

Procreate

Rhinoceros 3D

Microsoft Office Programları

Sertifikalar:

2020, Güçlü Marka Oluşturma Stratejileri, Ege İhracatçı Birlikleri

2019, Moda Tarihi, Ege İhracatçı Birlikleri

2019, Mood Board Oluşturma, Ege İhracatçı Birlikleri

2018, B1 Seviye İngilizce Eğitimi, Akın Dil Merkezi, Ege İhracatçı Birlikleri

Eğitimi:

Yüksek Lisans: 2021, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil Tasarımı Anasanat Dalı

Lisans: 2016, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı

Lise: 2011, Gaziemir IMKB Kız Teknik ve Meslek Lisesi

İş Deneyimleri:

2021, Freelance Giysi Desen Tasarımı, Desen Tasarımcısı (Muğla)

2020, Menderes Tekstil (Stajyer)

2019, Orhun Tekstil (Stajyer)

2017, Menderes Tekstil (Stajyer)