

GİRİŞ

Çalışmamızda tarihsel metodun ışığında geçmiş birikimlerin yaratım süreçlerinin anlaşılması ve yeni bir işlevsel canlılığın kazanılması bağlamında “Shibori ” konusu araştırılmıştır.

Japon klasik sanatını doğa ile karşılıklı etkileşim kavramlaşmalarını ihmal ederek anlamak mümkün değildir. Tekstillerde tasarım yaratma potansiyeli elbiselerin fiziksel özellikleri içinde dahi incelenebilir. Sıkıca katlanmış kumaşın kırışıklıklarının boyanın nüfuz etmesine karşı direnci bir olanak olarak değerlendirildiğinde yaratım olasılıklarının esnekliği çeşitli tasarım ve desenlerin ortaya çıkarılması için bize güzel bir ipucu verir. Dünyanın çeşitli yerlerinde insanlar bu olanağın farkına varmışlar ve böylece boyamadan önce kumaşları sözü edilen çeşitli süreçlerde hazırlayıp biçimlendirerek rezerve boyama teknikleri konusunda ürün elde etme yoluna gitmişlerdir. Bununla birlikte Japonya’da başka hiçbir ülkenin Japonların ulaştığı ve bu basit prensipten kaynaklanan yaratıcı potansiyele bütüncül bir anlamda ulaşamadığı söylenebilir. Japonya’da kumaşların tasarım, üretim ve kullanımı yüzyıllar boyunca yaratımsal bir incelik oluşumunun sürekliliğini sergiler. Gerçekten Japonya’da yapılan çalışmalar geniş bir geleneksel rezerv teknik ailesinin oluşması yönünde gelişmiştir. Toplam süreç kumaşın koparma, büzme, bükme, ilmekleme, katlama, pilileme, sarmalama gibi işlemler ile biçimlenerek bu biçimlerin bağlama, düğümleme, kenetleme, sıkıştırma gibi tekniklerle muhafaza edilmesini ve benzeri sıralı aşamaları kapsar. Söz konusu süreçlerin sonunda elde edilen ürünün adı ile tanınan bu sanatsal yaratım alanı genelde “Shibori ” adı ile anılan uluslararası bir kimlik tanımı kazanmıştır.

“Shibori ” süreçleriyle elde edilen tasarımlar genel olarak çizgi yumuşaklığı ve tek defaya mahsusluk niteliklerini paylaşırlar. Bu ifade bütünlüğü Shibori’nin özel sihidir ve böyle bir tek defaya mahsus kendiliğindenlik boya kumaşa nüfuz ettiğinde rastlantısal oluşumların Zen felsefesiyle birebir örtüşmesi güzelliğinin bir yaratım serüveni haline gelmesini mümkün kılar.

Yukarıda belirtilen bağlamda araştırmamız üç bölümden oluşmuştur. Birinci bölümde Japon şekillendirilmiş rezerv boyama tekniği shiborinin tanımı, tarihsel süreç içindeki kullanım alanları, desen çeşitleri ve uygulama örnekleri ele alınmıştır. İkinci bölümde giyilebilir sanat, zen düşüncesinde giyilebilir sanat ve günümüz çağdaş lif sanatçılarının giyilebilir sanat bağlamında “Shibori”uygulamaları genel olarak ele alınmıştır. Üçüncü bölümdeki tasarımlar ile sunulan “Shibori” uygulamaları giyilebilir sanat bağlamında estetik ve teknik çözümlemelerle tasarlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SHIBORI

1.1. Japon Shibori Tekstil Tarihi ve Sanatı



Resim 1

SHIBORI biçimlendirilmiş rezerv boyama tekniğinin farklı isimler ile kullanıldığı ülkeler.¹

¹ Yoshiko Iwamoto Wada, **Memory on Cloth: SHIBORI Now**, Kodansha International, America, 2002, s.15.

1.1.1. Tarihsel Dönemler

Asuka dönemi	552 - 645
Nara dönemi	710 - 793
Heian dönemi	794 - 1191
Kamakura	1192 - 1332
Muomachi	1333 - 1575
Nanbokcho	1336 - 1392
Sengoku	1467 - 1575
Azuchi-Momayama	1576 - 1600
Edo	1603 - 1876
Meiji	1868 - günümüze

1.1.1.1.Asuka 552-645

Nara 645 -794 Dönemleri

“749 yılında “Tōdai-ji” eyaletinde bulunan İmparator “Shōmu”, Nara’daki büyük Budist tapınağının içinde bulunan çok büyük ölçekteki bronz Buda heykelinin açılışıyla ilgili törenler için gerek heykel gövdesinin gerekse de bu gövdenin üzerinde oturduğu büyük bronz Lotus’un giydirilmesi gereksinimini duydu. Burada diğer bütün saray asilleri, bakanlar, dini, sivil ve askeri görevliler ile birlikte İmparator, Buda heykelinin önünde kuzeye bakar şekilde yer alıyorlardı. Böylece egemen gücün önünde ona tabi bir kişiliğin dinleyici konumundaki yeri temsil edilmiş oluyordu. İmparatorluk sarayının bakanlarından biri burada Buda’ya İmparator’un adına hitap ederek ve İmparator’u Buda’nın bir hizmetkarı olarak tanımlayarak o sırada Japonya’da bulunmuş olan altın yatakları dolayısıyla Buda’ya teşekkür ediyor ve söz konusu keşi kutlu bir işaret olarak adlandırıyordu. Aynı yıl 24 yıllık bir hükümranlıktan sonra İmparator dinsel yeminlerle birlikte tahtan çekildi ve onun ölümünden sonra 756 yılında İmparatoriçe, İmparator’un sarayındaki bütün varlığı ve kişisel eşyalarını “Tōdai-ji” eyaletine bağışladı. Bütün bu bağışlananlar “Shōsō-in” adı ile bilinen ve bugün de varlığını koruyan bir ahşap yapı içinde depolandı. Bunların arasında Japonya’nın nemli ikliminin verebileceği zararlardan korunmuş olarak depolandığı görülebilen eserler Japon biçimlendirilmiş rezerv boyama tekniğinin en erken örnekleridir “²

“Shōsū-in’de” muhafaza edilmiş tekstil örnekleri; üç tipteki biçimlendirilmiş boyama tekniklerini içerir. “Kōkechi³ – Bağlama”, “Rōkechi⁴ – Balmumu rezerv”, “Kyōkechi⁵ – kumaşın katlanıp tahta bloklar arasında mengene ile sıkıştırılması” ile oluşur. Bu kelimelere bakarak “Kechi” kelimesinin (bu bir Japon terimi değil Çin terimidir) rezerv anlamına geldiği anlaşılabilir. Çünkü tanımlanan her üç süreçte de kelimenin sonuna bir takı gelmektedir. Bunlardan sadece biri Shibori tipi olarak tanımlanabilir. Söz konusu dönemde her üç türde biçimlendirilmiş rezerv boyama

² Yoshiko Wada, Mary Kellogg Rice & Jane Barton, **SHIBORI : The Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing**, Kodansha International, New York & London, 1983, s.15

³ Japonya ve Çin’de kullanılan eski bağlama- rezerv boyama tekniği

⁴ Japonya ve Çin’de kullanılan eski balmumu rezerv boyama tekniği

⁵ Japonya ve Çin’de kullanılan eski rezerv boyama tekniği. Katlanmış kumaş iki oymalı tahta arasına mengene ile sıkıştırılarak küçük delikler arasına boya verilmesi ile simetrik desenler oluşturulur.

kumaş tipleri Japonya’da tanınmaktaydı. Böylece “Höryü-ji” tapınağına 756 yılında sunulan hediyelerin envanterinde bu üç terimin de yer aldığını görüyoruz.

“Shösö-in’de” bulunan parçaların Japon biçimlendirilmiş rezerv boyalı kumaşları konusunda bilinen en erken örnekler olmasının yanında bunlardan en azından bazılarının Japon kökenli olmadığı söylenmelidir. Bu tekstil örneklerinden bazılarının, özellikle “Brokar” ve “Tülbent Bezi’nin” 6. Asırdan beri Çin ile gayet canlı bir alışveriş yapmakta olan Japonya’nın bu tavrı dolayısıyla Çin’den getirilmiş olması olasıdır. Çin ile Japonya arasında gerçekleşmiş ilk ilişkilerden biri, bilinen bir Çin günlüğü olan Wei-chih’de anlatılmaktadır. Burada Milattan sonra 238 yıllarında Japon Kraliçesi Himiko’nun Çin “Wei” hanedanının imparatoruna 200 yardadan fazla puanlı kumaş gönderdiği belirtilmekte ve burada belirtilen kumaşın da bir cins biçimlendirilmiş rezerv boyalı kumaş olduğu düşünülmektedir.

İmparator Shömu’nun, “Shösö-in’de” depoladığı malların pek çoğu yabancı kökenlidir ve bu koleksiyondaki tekstil parçalarının tamamında ileri sürüldüğü gibi Çin kökenli olması mümkündür. Kumaş malzemesinin dayanıksızlığı ve “Shösö-in’deki” muhafaza metotlarının çok özel olmasından dolayı bunlarla kıyaslanabilecek ve Japon kökenli olduğu kesin olarak bilinen başka 8. Asır örneklerinin bulunmaması, bu konudaki tartışmaların kesin bir sonuca ulaşmasını önlemektedir. Bununla birlikte etimolojik bulgular Japon’ların, Budizm ve yazının kıtadan getirilerek adalarda asimile edildiği dönem olan 6. Asırda biçimlendirilmiş rezerv boyama tekniklerini kullandıklarını kanıtlamaktadır. Başka bir deyişle rezerv boyama güçlü kıta etkisinin oluşma döneminden daha önceleri burada uygulanmıştır. Yerel Japon kelimesi olan Kumaş düğümleme anlamına gelen “Yühata” yazı buraya geldiğinde Çin harfleriyle tanımlanmış bulunmaktadır. Bu olgu da bir anlamda “SHIBORI (Şibori)” denilebilecek olan bu sürecin bir yerel teknik olduğu ve hem Çin yazısının, hem de Çin rezerv boyama tekniklerinin Japonya’ya getirilişinin erken tarihini belirlediğini kanıtlamaktadır. Eğer bu teknik bir Çin tekniği olsaydı doğal olarak Japon kökenli olmayan bir isim alması gerekirdi. Tabii bu tartışma doğrudan olmayan kanıtlara ve varsayımlara dayanan bir tanım belirlemektedir. Yine de söz konusu tartışmanın birçok kusuru ile birlikte araştırma için gerekli bir alanın ip uçlarını sağladığı da söylenebilir.

Gerçekten “Toshiko İtö” Japon tekstilinin çiçeği anlamına gelen “Tsujigahana” adlı eserinde rezerv boyama tekniğinin kullanımının Prehistorik döneme kadar uzandığının altını çizmektedir. Böylece Japonlar’ın bu tarihlerden beri kumaşların belirli kısımlarını bağlayarak boyanın belirli kısımlara nüfuz etmemesini sağlama tekniğine vakıf oldukları bilinmektedir. Bu görüş İsviçre’li saygın bir antropolog olan ve rezerv boyama üzerine özel bir çalışma yapmış bulunan Alfred Böhler tarafından desteklenmektedir. Böhler bu tekniğin insanın teknolojik gelişiminin başlarında dayandığı kendiliğinden kökenli ve bu tekniğin gelişmesine müsait olan yerlerde çok daha ayrıntılı bir şekilde gelişim imkanı bulunduğunu düşünmektedir. Daha sonra daha ileri metotlar, ticaret ve insanlar arasındaki diğer ilişkiler vasıtasıyla gelişim imkanı bulmuşlardır.

Nara döneminde Japonya ve Çin arasındaki karşılıklı alışveriş büyük ölçüde artmıştır. Bu durum Japonya’nın Budizm’i kabulünü izleyen kıtadaki gelişim ile de desteklenmiş bulunmaktadır. Çin’in kısa süreli “Sui-i” Hanedanı süresinde siyasal olarak yeniden birleşmesi bu gelişmeyi kolaylaştırmıştır. Bunu takip eden “Tang” hanedanı döneminin kültürel parlaklığı da bunu zenginleştirmiştir. Bu hanedanın erken ve orta dönemlerinde bazen yüzlerce kişiyi bulan Japon Misyon

gurupları Çin'e gönderilmiştir. Bunların içinde çeşitli uzmanlar, sanatçılar, zenaatkarlar söz konusu görevleri sırasında yeni bilgi ve beceriler üzerinde araştırmalar yapmıştır. Bu araştırmacılar Çin başkenti olan "Changan'da" Pers'ler, Hint'liler, Türk'ler ve diğer pek çoklarının yaşadığı kozmopolit bir şehir ile karşılaştıklarını belirtmişlerdir. Başşehirdeki sarayda yabancılara karşı son derece misafirperver davranılmakta ve dış dünyanın getireceği yeniliklerle gerçekten ilgilenilmektedir.

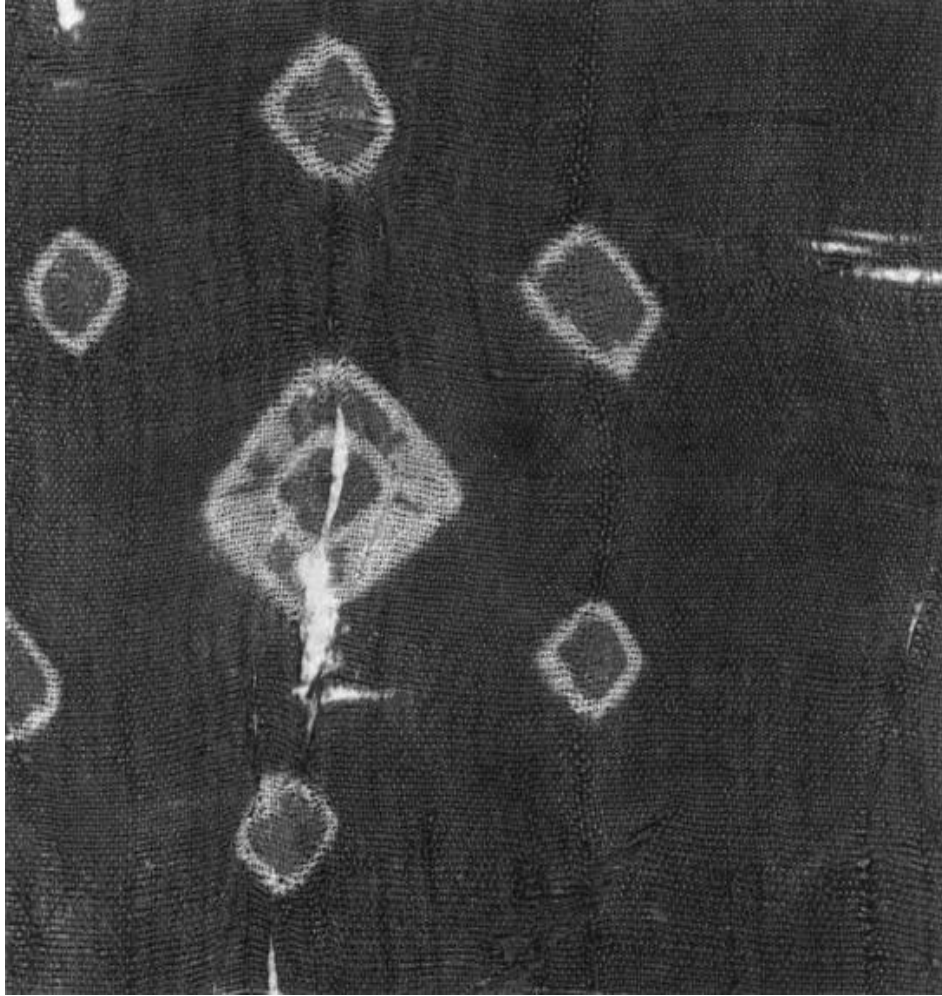
"Shösü-in"de görülen üç rezerv tekniği, süreç içinde en gelişmiş olanı balmumu(rökechi) ve mengenelenmiş ahşap bloklar (kyökechi) kullanılarak yapılan tiptir ve bu örnekler kuşkusuz anakara kökenlidir. Bunlar "Nara" dönemine ait kayıtlarda sıklıkla belirtilmiş olmakla birlikte sonraları bu tekniğe ait atıfların seyrekleştiği ve söz konusu tekniğin kullanımdan çekildiği bilinmektedir. 720 yılında basılmış olan "Nihon Shoki" Japon kayıtları Japon İmparatoru tarafından yabancı elçilere hediye edilmiş bulunan çeşitli nesneler arasında 19 top "Kechi" rezerv boyama kumaşı saymaktadır. Bu da belirtilen böyle eski bir zamanda Japon rezerv boyama kumaşların yüksek bir teknik ve estetik seviyeye ulaşmış bulunduklarının açık delilidir. Bununla birlikte "SHIBORI (Şibori)" de dahil olmak üzere Çin rezerv tekniklerinin doğası, yaygınlığı ve genel üretim hacmi içindeki rolü bugün tarafımızdan tam olarak anlaşılmış olmayıp hala bir spekülasyon konusu olarak kendini belirlemektedir. Bu dönemde Çin ve Japonya'da giyilmiş olan elbiselerdeki desenlerin karşılaştırmalı bir araştırması yapılırsa bu alana büyük katkı sağlayabilir.

"Shösü-in'deki" örneklerden sonra Çin'de bulunan "SHIBORI (Şibori)" kumaşlarının en erken örnekleri, söz konusu örneklerden birkaç asır sonrasına rastlar. Bunlar Doğu Asya ve batı medeniyetlerinin merkezlerini birleştiren, büyük ticaret yolu olan İpek Yolu üzerindeki vaha şehirlerinden biri olan "Atsana" şehrinin harabelerinde bulunan bir mezardan çıkarılmıştır. Burada bulunan kumaşlar İngilizce özeti de bulunan "The Silk Road Fabrics From The Han To The T'ang Dynasty - Han Hanedanından T'ang Hanedanına İpek Yolu Kumaşları" adlı bir Çin kitabında resimlendirilmiştir. Burada iki çeşit "Jiao-xie"nin 1967 de "Atsana'da bulunan bir mezardan alındığı yazılmaktadır. Bunlar halen elimizde bulunan en eski "Jiao-xie" parçalardır. Burada kullanılan "Jiao-xie" karakteri Japon dilinde kullanılan "SHIBORI (Şibori)" karakteriyle aynıdır. Aynı zamanda bu örnekler Japonya'da "Meyui" olarak bilinen bir "SHIBORI (Şibori)" tipinin örnekleridir. Burada kullanılan iki parçadaki desen 0.5 cm. lik rezerv karelerdir. Bunlar kumaşın tüm yüzeyi boyunca sıralar halinde tekrarlanmaktadır. Boyanmamış her karenin merkezinde bir küçük nokta bulunmaktadır. Üçüncü bir parçanın deseni aynı olup rezerv kareler daha büyüktür, ve boyları diğerleri kadar üniform değildir. Aynı yerdeki başka bir mezarda 683 yıllarına ait bir mezarda rezerv tekniğini elde etmek üzere dikiş yapılmış bir parça bulunmuştur. Bu kumaşta görülen elmas desenli şeklin kumaş üzerine pili ve dikişle yapılarak elde edilmiş bulunması oldukça ilginçtir. Her rezerv alanda büyük iğne delikleri açıkça görülmektedir.

Atsana'da mezarlarda çok sayıda heykelcikler de bulunmuştur. Bunlar güzel renklerle boyanmış olup bazılarında elbisenin bir kısmı gerçek kumaştan yapılmıştır. Bu heykeller arasında "T'ang" hanedanından siyah dolgun saçlı iki hanımın heykelleri de bulunmaktadır. Bunların elbiseleri uzun bir etek, sıkı bir yelek ve kalçanın bir tarafına bir kemer ile tutturularak omuzları saran bir şaldan oluşmaktadır. Her iki heykelciğin şalları rezerv boyama ile boyanmış olup desen olarak küçük yuvarlanmış (Meyui) üçlü guruplar halinde düzenlenmiştir. Bu iki

hanımın elbiseleri 8. yy. sıralarında Japon Sarayındaki hanımlar tarafından benimsenmiş stilden pek az farklılıklar gösterdiği için ilginçtir.

Bu kumaşları inceleyerek pek çoğunun yapılma şekillerini ayırt etmek mümkündür. “Shösü-in” parçalarını incelemiş olan “Tetsurō Kitamura’nın” vardığı sonuçlar “SHIBORI adlı kitabında yayınlanmıştır.⁶ Bu parçaların büyük kısmı, kumaşın çeşitli kısımlarını yukarı çekip bağlayarak desen yapılmıştır. “Kitamura” dikiş yoluyla yapılan rezerve ait sadece iki örnek bulmuştur. Bağlayarak yapılan parçalardan birinde yukarı çekilen kumaş sadece bir yerde bağlanmış olup bu teknik tek rezerv bir daire elde etmesiyle sonuçlanmıştır. İki yerden bağlananlarda ise iki aynı merkezli daire elde edilmiş bulunmaktadır.



Resim 2 Bağlama SHIBORI , Kırmızı İpek, “Yedi Işıklı” Desen, 8. Yüzyıl, Tokyo Ulusal Müzesi

Bu örneklerin birinde her iki tür bağlamada belirlenmektedir, böylece her motifi eş merkezli daha küçük daire tarafından çevrelenmiş olan eş merkezli çemberlerden oluşmaktadır. Bu desene yedi ışıklar adı verilmektedir. Buradaki büyük birim güneşi temsil etmekte; bunu çevreleyen 6 daire de ay ve gezegenleri

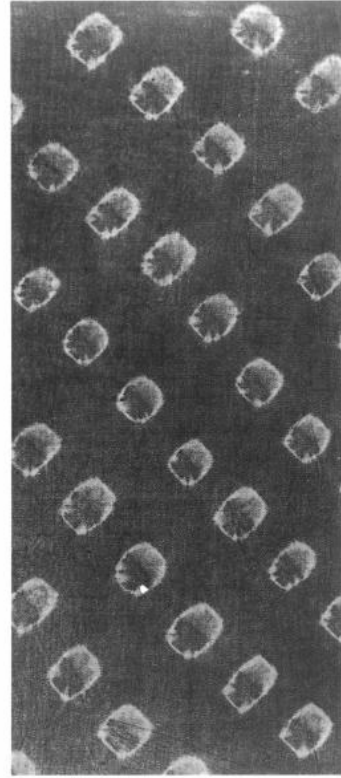
⁶ Tesuro Kitamura, **SHIBORI**, Unsono Ltd, Tokyo, 1970. s, 21

anlatmaktadır. Bu rezerv dairelerin niteliği kumaşın aynı cins bir çekirdek tarafından sarıldığını akla getirmektedir. “Kitamura” bunun için bambu kullanıldığını düşünmektedir.

Kitamura’nın çalıştığı diğer tipler arasındakilerden bir tanesi bugünkü “Bai SHIBORI (Şibori)” örneklerini andırmaktadır, bu örneklerde yukarı çekilmiş olan kumaş etrafına iplik pek çok defalar ve her sarım arasında belirli aralık bırakılarak sarılmıştır. Yine “Shösü-in” parçalarından biri bugün de yapılan ve “Te-hitome” denilen bir “Kanoko SHIBORI (Şibori)” tipine benzemektedir.



2. Stitched shibori, brown silk gauze. Eighth century. Tokyo National Museum.



3. Bound shibori, green silk, *te-hitome kanoko* variation. Eighth century. Tokyo National Museum.

Resim 3 Tokyo National Museum’da 8. yy. ipek üzerine dikişli ve bağlama “Shibori (Şibori)” örnekleri

Bu usulde yukarı çekilen kumaş bağlanmadan önce iki veya üç defa katlanmaktadır, dikiş ve bağlamayla yapılan parçalara ilave olarak, katlama ve mengeneleme yolu ile yapılmış olması muhtemel olan çeşitli örnekler vardır.

“İmparator Shōmu’ya” ait “SHIBORI (Şibori)” parçalarının yüksek kalitede oldukları kuşkusuzdur. Fakat bu türlü desenli kumaşların mutlaka böyle bir üst seviyeye has olmadığı görülmektedir. Japonya’da 557 -746 yılları arasında yazılmış bulunan bir şiir antolojisi olan Man’yōshū’daki bir şiirde “Matsukumi

Yoshida” tarafından yazılan ve “Kyō Kanoko” isimli kitapta belirtilmiştir, burada çocukların 8.yüzyılın ikinci yarısında Shibori desenleri taşıyan elbiseler giydiği görülmektedir.

Bu Antolojide görülen bir şiirin iki satırı şöyle tercüme edilmiştir.

***Ben saçları omuzlarına kadar inen bir çocuk iken,
Shibori kumaşından yapılmış kollu bir elbise giyordim.”⁷***

1.1.1.2.Heian Dönemi

794- 1185

Nara’nın yerine geçen yeni başkent için seçilmiş olan ve o dönemde “Heionkyo” adını taşıyan alan kuzeyde bugünkü “Kyoto’nun” yerindeydi. Şehir büyük Çin stilinde planlanmış olup kuzey, güney, doğu ve batı yönünde düzenlenmiş büyük caddeler ile çok sayıda birbirini kesen daha küçük cadde ve sokaklardan oluşmaktaydı. İmparator yeni sarayına 794 yılında taşındı. İşte bundan sonra şehirde bütün sanat dallarında gerçek yerel Japon stilinin yeşerdiği ve geliştiği söylenebilir.

894 yılında özgüvenini ve fiziksel güvenliğini sağlamış olan Japon sarayı Çin “T’ang” imparatorluğunun dağılmakta olduğunu öğrenerek Changan’a resmi misyonlarını göndermeyi durdurdu. Artık Çin’den öğreneceklerini öğrenmişlerdi ve bilgiyi kendileri üretmeye karar verdiler. Bu kararı takip eden 300 yıl içinde Japonlar 6., 7., ve 8. yüzyıllar boyunca sahillerini süpüren kıta kültürünü özümleyip kendi gereklerine göre yorumlayarak yeniden biçimlendirdiler. Ada konumunun yararlılıklarından faydalanarak ülkeyi dış etkilere açmak ve daha sonra kapanarak bir anlamda ödünç aldıklarını kendi bünyesinde özümlemek Japon tarihinde tekrarlanan bir süreçtir. Sonuç olarak benzersiz denilebilecek Japon kültür ve sanatı kendini tanımlamıştır.

Yeni başkent in kültürel hayatı saray merkezli olup göreceli olarak topluluğun büyük bir kısmını etkilemekteydi. Tercihlerini Budist pratiklerden ziyade lüks yaşam yönünde kullanan saray o sırada güç zamanlar geçirmekte olan ülkenin sorunlarından kendini ayırtmış ve yalıtılmıştır. Bahçeler arkasına gizlenmiş olan ve kendisini saray duvarları arkasına saklayan saray hayatı, dışarıdaki manzaralardan, ipek askılar ve zevkli bambu separatörler ile kendisini izole ediyordu.

Politika ve yönetim “Fuji Wara” imparatorluk saltanat vekillerine bırakılmış olup imparatorun kendisi törenler, ritüeller ve etiket ile meşgul bulunmaktaydı. Saray mensupları ve kadınlar da sanat, güzellik,aşk ve entrikalarla ilgilenmekteydiler. İşte bu ortam içinde sanatlar yeşerdi ve moda değişimlere uğradı.

Çin “T’ang” soylu kadınları uzun etek, kısa dar yelek ve omuzlardan asaletle dökülen şaldan oluşan stili, “Nara” döneminde Japon saray kadınları tarafından bazı küçük değişikliklerle benimsendi. Bu gelişim çok katmanlı ve Japonya’ya has giysi tiplerinin oluşumunu (Juni_Hitoe) beraberinde getirdi. Her biri

⁷ Wada, Rice, Barton, a.g.e., s 14

değişik tonlarda renk ile boyanmış ve boyunda, kollarda kenarlarda benzersiz bir kombinasyonu belirleyecek şekilde biçimlendirilmiş on iki desensiz katmandan oluşan elbise bunun başka bir tanımıdır.⁸



Resim 4 On iki desensiz katmandan oluşan elbise (Hitoe) örneği

Bu katmanlardan oluşan elbiseler etek benzeri pantolonların üzerine giyiliyordu. Döneme ait resimlerde Heian güzelleri elbiselerinin hacimli katları arasında bir anlamda sarmalanmış olarak kayboluyorlardı. Bununla birlikte saray modasında desenli tekstillerde çokça görülmektedir. Bu zamana ait çok sayıda kaynaktaki, kayıtlarda, günlüklerde, romanlarda, kıyafet talimatnamelerinde “SHIBORI (Şibori)” boyamalı elbiselere ait pek çok atıf vardır. Bu örnekler aynı zamanda dönem resimlerinde de görülmektedir, ayrıca belirtilen bu kaynaklardan Japonya’nın, Çin’den ayrılığını takip eden üç yüz sene içinde “SHIBORI (Şibori)” nin gelişimi ve kullanımı hakkında yeteri kadar kesin bilgi edinmek mümkündür.

Örneğin 9. yüzyıla ait bir idari kurallar tefsiri olan “Ryō no gige’nin” 6. kitabında, resmi görevlilerin on iki rütbesi ve halk sınıfları için konulmuş bulunan giyim kurallarını anlatılır. Burada İmparatorluk ailesinin kadınları, bunların hizmetkarları ve yardımcı hanımlar için yapılmış bulunan kıyafet tanımlamaları vardır. Bu türlü tanımlamalar 1. den- 6. sıraya kadar saray görevlilerinin üniformaları için (chōfuku), rütbesiz sivil hizmetliler için (Seifuku) ve halk tabakaları için kullanılmaktadır.

“Toshiko Ito”, “Tsujigahana Zome” isimli kitabında Nara döneminden beri devam etmekte olan rezerv tekniklerinin farklı yönler aldığına yukarıdaki bilgiyi kanıt olarak gösterir. Çin’den ithal edilip Nara kaynaklarında sıklıkla belirtilmiş olan fakat 9. yüzyıldan sonra çok az atıf yapılan “balmumu rezerv (rōkechi)” ve “kenetlenmiş tahta blok rezerv (Kio kechi)” metotları belirgin bir şekilde ortadan kaybolmuştur. Bu sırada Heian döneminde “SHIBORI (Şibori)” rezerv boyama metotları giderek önem kazanmış ve yaygın kullanılır olmuştur.

⁸ <http://www.reconstructinghistory.com/japanese/HeianDress.htm> - Son güncellenme tarihi:4/3/01

“Toshiko ito” 10. yüzyıl Japonya sındaki kıyafet kuralları hakkında bilgi veren İmparatoriçenin annesi ve büyükannesinin giydiği elbiseler ve kumaşları tarif eden 50 ciltlik tarih kitabında (Engi Shiki) bize çok değerli bilgiler vermektedir. Shibori desenli elbiselerin (Yuhata ve Narabi Sakume) yüksek rütbeli saray hanımları tarafından kullanılmasının uygun görüldüğünü bu kaynaktan öğreniyoruz. Yuhata bundan önceki bölümde belirtilmiş olduğu şekilde Shibori için kullanılan eski ve bilinen tanım olarak belirlenebilir, “Nara bi Sakume” ise daha az kullanılan bir terimdir. Toshiko ito bu terimin çok daha sonraki bir dönemde görülen çok güzel ve mükemmel bir Shibori tipini betimlediğini düşünmektedir.

“Mitsukuni Yoshida,” “Kyö Kanoko” adlı kitabında yine “Engi Shiki’ye” yaptığı atıfla resmi bir törendeki görevlilerin elbiselerini tarif eder, bu törende İmparatorluk süvarileri (dai-kechi suri) veya(ö yuhata) da tabir edilen geniş Shibori elbiseler giymektedirler. Tahtirevan taşıyıcıları’ da elbise üzerine kopyalanmış Shibori benzeri desenli (dai-kechi suri) kıyafet içindedirler. Yoshida bu tanımlardan yola çıkarak daha büyük ve kaba Shibori desenlerinin kalıplanmış taklit Shiborilerin asker ve hizmetkar elbiselerinde kullanıldığını, bunun yanında “Engi Shiki’de” belirtildiğı üzere “Sakume” veya “Nara bi sakume” tiplerinin İmparatoriçe ve yüksek rütbeli saray kadınlarına tahsis edildiğini belirtmektedir. Belirtilen kaynaklar 10. yüzyıl ın sanlarında çeşitli tipte Shiborilerin yapıldığını, bunların asker ve hizmetkarlar tarafından kullanıldığını ve çok üst kalitede ipek olanlarının saraydaki üst düzeydeki kadınlar tarafından tercih edildiğini anlatmaktadır. “Yoshida” aynı zamanda “Engi Shiki’de” belirtilmiş olan bazı vergi kayıtlarında Shibori boyalı ipek kumaşların İmparatorluk sarayı tarafından vergi karşılığı olarak kabul edildiğı belirtilmektedir. Buda söz konusu ürünlerin saray tarafından yaygın kullanıldığını gösteren bir kanıt olarak kabul edilebilir. Bu bağlamda Shibori boyalı kumaşların Japonya’nın birbirinden çok ayrı bölgelerinden vergi karşılığı olarak gönderildiğı belirtilmiştir. 30 çift dolu top,kırmızı ipek Shibori (Yuhata) bugünkü Fukuoka bölgesine tekabül eden ve kuzey Kyushu daki “Dazaifu’dan” ve bugünkü Ibaraki bölgesine tekabül eden Honshu nun doğu kıyısındaki “Hitachi” den gönderilmiştir. Bu kayıtlardan anlaşıldığına göre Shibori boyamaları sadece saray kullanımına yönelik boyamayla ilgilenen başşehirle sınırlı değildir. Bu teknik başka bölgeler içinde geçerli olup ödemeler içinde ürün üretilmektedir. Bu tekniğin sadece ipek kumaşa yönelik olmadığını da burada belirtmeliyiz. Çünkü aynı vergi kayıtları “Dazaifu’dan” gelen 30 parça Shibori derinin (yuhata kawa) listesini vermektedir.”⁹

11.-12. yüzyıl kayıtları Shibori konusunda pek çok atıflar içerir. “İtö’nun” “Tsujigahana zome” kitabında belirtildiğı üzere Shibori desenli kumaşların bütün sınıflar tarafından giderek yaygın şekilde kullanıldığını dair çok sayıda örnek vardır. Bu kumaşların yapım süreçlerine ait pek çok farklı işlemler kazandığına dair bilgiler mevcuttur.

Heian toplumu hakkında güçlü ve duygulu gözlemleri bulunan Murasaki Shikubu dünyanın ilk romanında kayda geçirildiğini bilmekteyiz. “(The Tale Of Genji) Genji hikayesi” adındaki bu romanda Ishiyama Budist tapınağına sıradan bir ziyarete gelen bir gurup saray mensubunun tanımlanması yapılır, bu insanlar (damask) Şam kumaşlarından ve Shibori seyahat elbiseleri giymektedirler. Bu

⁹ Hugo Munsterberg, **The Japanese Kimono**, Oxford University Press, England, 1996. s

romandaki başka bir bölümde yazar adak yerlerini örten kumaşların fevkalade güzel “SHIBORI (Şibori)” ler olduğunu ve boyama tekniğinin ender bir nitelik arz ettiğini belirtmektedir.

1088 tarihli başka belge, bir “Fujiwara” asiline ait geminin büyük bir (kökechi) “SHIBORI (Şibori)” sancağı taşıdığını söylemektedir. “SHIBORI (Şibori)” boyalı kumaşlar aynı zamanda dinsel törenlerde kullanılmakta ve “Taira” Han’ına ait bir asilin her çeşit toplantılarında görülmektedir. Bu yazar Ekim 18, 1154 te yapılan bir Budist törende tenteyle örtülmüş bir mekandan bahsetmekte, bu tentenin tavanı ve üç tarafı (kökechi) “SHIBORI (Şibori)” kumaşlar ile örtülü bulunmaktadır. Yine aynı kaynak İmparatorluk sarayındaki pek çok büyük iç mekanın “SHIBORI - (Şibori)” askı separatörler le bölündüğünü belirtmiştir. Burada anlatılan ve İmparatorluk sarayında yapılan bir festivalde 5. dereceden yüksek saray mensupları ve onların eşleri “SHIBORI (Şibori)” elbiseler giymektedirler.

Yemeğin pişirilmesinde ve servisinde çalışan kadınlar (uneme) “SHIBORI (Şibori)” eteklikler giymektedirler ve üzerlerinde çok güzel desenli “SHIBORI (Şibori)” kemerler (Mezome) olup bunlar formal stilde bağlanmışlardır.

Japon “SHIBORI (Şibori)” kumaşlarının ilk görsel betimlemeleri 12. yüzyıl sonunda yapılan resimlerde izlenebilir. Bu dönemde Japon sanatçıları kendilerine ait ve doğrudan Japon konularını ilgilendiren betimlemeler için tamamen kendilerine has bir resim stili geliştirmişlerdir. Bu resimlerin üzerine yapıldığı tomarlar birbirini takip eden sahneleri ifade edecek şekilde kısımlar halinde açılmaktadır. En önemli ressamlardan biri “Toba Sojo Kuruyu’dur”.

Zen felsefesinin Japon estetiği üzerine büyük etki yaptığı resimlerde, içki, çay törenlerinde belirgin bir şekilde görülür. Çay bahçelerinde her şey çay üstadı tarafından düzenlenmekte idi, hatta yere düşen yaprakların miktarı bile üstatlarca düzenleniyordu. Bu felsefi düşünceye göre hiçbir şey iki kez tekrarlanmıyordu. Bu çay törenlerine herkes katılamıyordu. Yüksek bir kültür, zarafet ve kibarlık bu toplantılara katılanların en belirgin özellikleri oluyordu. Buradan da nitelikli Japon sanatının ve sanatçısının yetişme şartlarını anlıyoruz

1.1.1.3.Muomachi

1333 - 1575

Kamakuro’ nun ardından kurulan Muomachi hanedanlığı, Aristokratik Heian hanedanlığının otoriter, seçkin askeri tavır ile yeni idealleri, Zen Budizm’in sanat biçimlerini bir araya getirdi. Konumların renklerle ifade edildiği müşkülpesent saray sistemi bozulmuştu. Kadınların giysilerinde kısa kollu kimono iç giyimi “Kosode” hem halk hem de üst sınıf elit tarafından ortak olarak giyiliyordu. Statüyü kumaşlar ve desenlerde kullanılan yapım teknikleri belirliyordu.

İç savaşların, ödenmeyen borçların getirmiş olduğu sıkıntılar sebebi ile azalan yerli tekstil üretimi kendini dış etkilerden yalıtın Japonya’nın tekrar kapılarını dış dünyaya aralamasına sebep olmuştur. Çin’in Ming hanedanıyla yenilenen ilişkiler ipek, kabartma örgülü Brokar “Kinran”,kumaşların tekrar Japon saraylarında görülmesine sebep olmuştur. Bu dönem oldukça görkemli bir

dönemdi, Feodal lordları, samurayları kale mimarisinde ve iç mekandaki ipek üzerine yapılmış tablolaradaki ihtişam bu dönemin beğenilerini tanımlar.¹⁰

1.1.1.4.Edo

1603 – 1876

Temeli 7. yüzyıllarda atılan anlamı “akan dünyanın resimleri” olan resim sanatı okulu “Ukiyo-e”, 1600 lerde kurulan “Edo (Tokyo)” kentinde gelişti. Edo döneminde insanlar rahat yaşamları tercih etti, ve lüks tüketime yöneldiler. Yeni kurulan bu yönetim neredeyse bütün yabancı ilişkileri dışlayan bir politika izledi,ve bunun sonucu olarak 1800 lere kadar Japonya kültürel yalıtım içinde gelişti.

Bütün bunlara ve bütün giysilerde olmamakla beraber giyimin, kişinin cinsiyetine, yaşına, işine, statüsüne göre belirlendiği, günlük yaşamın her ayrıntısına kadar işlemiş katı sosyal hiyerarşiye karşı Edo dönemi, sanatta olağanüstü bir yaratıcılığa ve karşılıklı etkileşime neden oldu.Gözde tekstil desenleri ünlü ressamların ilham kaynağı oldu. Shibori tekniği ile renklendirilmiş kimonoların bu dönemde Shogun’ ların desteği ile gelişip geniş ölçekli bir sanayi olan tekstil alanında önemli bir yer sahibi olmuştur. Kumaşların geniş alanlarında Shiboriler kullanılıyor,Orta büyüklükteki alanlarda açık kahverengi benekli polka-nokta kısa ve uzun ilmekli metalik iplikler sıkı dokunmuş metal üzerine nakışlar kullanılıyordu. Kanoko-Shiborli” bir kimonoda 300.000.- puanlı desen olurdu, buradan da anlaşılacağı gibi uzun zaman ve zahmetli uğraş sonunda oluşan bu desenleri asillerin giymesinden doğal ne olabilirdi? Dikişle yapılan bu kadar puanlı desenin boyandıktan sonra birde bu dikişlerin sökülme işlemi vardı ki bu da dikiş kadar zahmetli bir işti.

Orta Edo dönemi popüler saraylıların, şen şakrak geyşaların, idolleşen Kabuki tiyatro sanatçıların ve onların stillerini belirleyen yeni tüccar sınıfı hayranlarının çağıydı. Moda gelişimini süslemeciliğe olduğu kadar gerçekçiliğe ve anlatımcılığa da yöneltti.

Renklerin standartlaşan kullanımları, biçimin yanı sıra kimono alanlarında sağlanan boşlukların olağanüstü yaratıcı kullanımı tüccar sınıfına yasaklandığında mumlu taklitleri ortaya çıkmıştır.

Geç Edo dönemi boyunca oldukça fazla sayıda teknik ve bunların çeşitleri kullanılmıştır. Shibori boyanmış kimonolar nakış ve işlemelerle, evlilik törenlerinde, yeni yıl şenlikleri, özel durumlarda verilen hediyelerin üzerine örtülen hediyelerde Shibori boyalı kumaşlar görülür.

1.1.1.5 Meiji dönemi

1868 den günümüze

Bu dönem Japonya’nın aydınlanma dönemidir. Japonya bu modernleşme sürecinde bir yandan ulusal bilincini oluştururken bir yandan da batılılaşma sürecine girmiştir.1877 den sonra geniş reform hareketleri başlamış ve pek çok sanat alanında olduğu gibi tekstil alanı da batı normlarını benimsenmiştir.

¹⁰ Wada, Rice & Barton, a.g.e.,s. 20.

Bu dönemin ilk 20 yılında Japon sanatlarında batı normları benimsendiğinden giyimde uyulması zorunlu bazı özel kanunların kaldırılmasından sonra bile 19 yy. ortalarında günlük yaşamda kullanılan kumaşlar hala renk kullanımı ve desenlerin seyrekliğiyle iç sıkıcıydı. Batı dünyasıyla ilişkilerini yeni başlatan bir ülke olarak Japonya ihraç için yaptığı müşkülpesent tasarımlarla zıtlık oluştuyordu.

Japonyanın batılılaşmasına karşı başlayan tepkiler, ülkede geleneksel sanatların yeniden canlanmasında önemli bir adım olarak ilk önce Japonya Güzel Sanatlar Akademisinin kurulmasıdır. Bu okulda sanatçılar geleneksel konulara çağdaş yorumlar getirerek romantik bir yaklaşım sergiler.

20 yy. a girildiğinde batının ve Japon sanat eserlerinde her iki eğilimin etkilerinin birlikte geliştiği görülür. Geleneksel çekmeli tezgahların yerini alan yarı otomatik jakar tezgahlarında olduğu gibi müslin ve yün kumaşlar hem batı tarzı giysilerde, hem de kimonolarda ipek krepten daha popüler hale geldi. Japonya'nın batıya etkisi 19yy. sonları ve 20yy başlarının İngiliz, Avrupa ve Amerikan modasında' da görülürken, dış ilişkiler Japon tekstil dağıtıcısını' da sentetik boyarmaddelerin kullanımı, yeni grafik biçimleri ve temalarını getiriyordu.

En doğudaki Ryukyu adalarının (bugünkü Okinawa) rengarenk bağlama shiborili kumaşları, özgün desenleri, farklı aplike teknikleri ve japonyanın geleneksel tekstiline ve boyamalarına batının ilgisi başlamıştı. İkinci dünya savaşını takip eden yıllarda Japonya'da batı tarzı moda ve alışkanlıkların yaygınlaşmasıyla tekstil üretimi bu yönde gelişti. Bununla birlikte 1980 ler boyunca Japon avangard moda ve tekstil tasarımcıları, Avrupa'nın giyim malzemesi yapım alışkanlıklarını ve kumaşların içeriğini neyin belirlediğini sorguladılar.

Geleneksel sanatların çağdaş pratisyenleri şimdi "Ulusal Yaşayan Değer" adı altında devlet desteği görüyorlar.

İmparator Akihito'nun taç giyme töreninde kullanıldığı Heian dönemine özgü shiborili ipek tören kaftanından, mikro kapsüller aracıyla ile güzel kokular yayan taytlarına kadar Japon tekstili bugün yenilik arayışıyla, etkileyicilik ve geleneklere duyulan saygıyı ortaya koyuyor. Bu sebeple de Japon sanatçılarının ürünleri Avrupalı benzerlerinden Japonlara özgü bir incelik, tutumluluk ve ayrıntıcılıkla ayrılmaktadır.

1.2. Japonya Dışındaki Ülkelerde Shibori Uygulamaları

Diller arasında muhtelif Shibori tekniklerini tanımlayan genel bir deyim olmadığı gibi bireysel yöntemlerin İngilizce terminolojisi de yoktur ve örneğin çoğu zaman yanlış bir şekilde “bağlama boyama – tie dye” olarak ifade edilir.

Shibori boyamanın ülkelere göre isimleri.¹¹

Aynı Shibori yöntemleri için farklı isimlerle uluslar arası kullanıma açılmıştır.

Japonya

Kanoko Shibori	sarılarak bağlama
Kawamaki Shibori	dikişli
Itajime Shibori	katlayarak mengeneleme
Arashi Shibori	silindire sarılı

Afrika

Adire eleso	sarılarak bağlama
Adire alabere	dikişli
Adire oniko	katlayarak mengeneleme

Endonezya

Plangi	sarılarak bağlama
Tritik	dikişli

Hindistan

Bandhani	sarılarak bağlama
Laheria	bir şey üzerine sarılmış

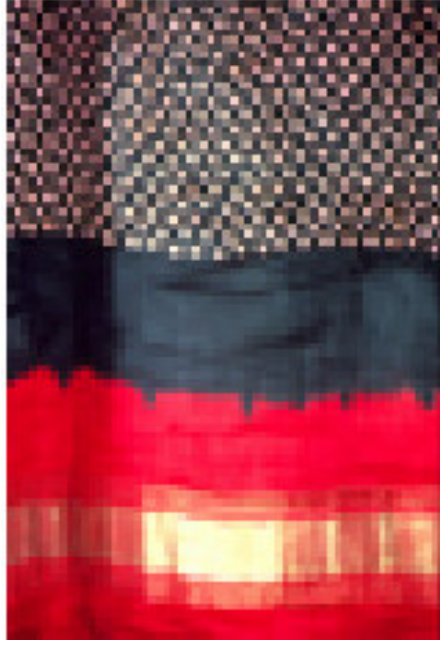
Çin

Jiao-xie	sarılarak veya dikişli
----------	------------------------

1.2.1. Bandhani:

“Bandhana” ve “bandha” Sanskritçe bağlama anlamına gelen sözcüktür. Bandhani sözcüğü hem bağlanıp boyama işleminin adıdır hem de bu şekilde boyanmış kumaşın adıdır. Rajasthan, ve Gujarat zarif ve zengin bandhani kumaşlarıyla ünlüdür. Gujarat’ta iyi cins bandhani’ler ipek yada iyi cins pamuk üzerine uygulanır. Pahalı olan bu kumaşlar zengin kesim tarafından tercih edilmektedir. Bandhani’nin beyaz ve açık renk üzerine çeşitli renklerdeki noktalardan oluşan kombinasyonları Hindistan ve Pakistan’da görülür. Desenler genellikle geometrik basit desenlerdir ama ufaktırlar. Geleneksel giysileri olan “Sari’ler” ve şallarda görülür

11 Grethe Wellesjus, **SHIBORI Resist Dyeing Techniques** , The Publishing Hous Tommeliden, Thisted, Denmark, 1989, s. 17.



Resim 5 Hindistanda “Sari”lerde” görülen bağlama “Bandhani”

Geleneksel olarak pamuk üzerine ve genellikle “(İndigo) mavi” zeminli beyaz desenler kullanıldığı görülmektedir. Bunlar balık, çiçek, aslan, kuş desenleridir.



Resim 6 Mısırdaki bulunan Fustat tekstilleri
Mavi (indigo) boya ile boyanmış 1200 - 1400 A.D.

1.2.2. Plangi:



Resim 7 Filipinler :19.yy Hint kenevirleri liflerinden yapılmış doğal boyalarla boyanmış geleneksel dikişli “SHIBORI (Şibori)”

Güney Doğu Asya'da Malezya, Filipinler, Endonezya bilinen kumaşı toparlayıp bağlamak anlamına gelen bu teknik daha sonraları Sumatra, Java ve Bali'de görülür. Pamuk ve ipek üzerine basit desenler ile birkaç geometrik desen veya buna benzer desenler kullanılmıştır. Güney Sumatra'da ipek üzerine haç, rozet, şal desenleri kemerler ve şal örtülerde indigo boyalar kullanılmıştır. Java şallarında, Tritik ve Plangi desenleri dans giysilerinde önemli bir yere sahip olup çizgiler, daireler, çiçekler iki veya daha çok renklerde yapılmıştır. Bali'de ise pamuk üzerine daha çok örnekler vardır.

Ortadoğu'da ve İran'da daha çok basit geometrik ve tek renk üzerine desenlerin genellikle şal ve eteklerde yün ve pamuk materyale uygulandığı görülür



Resim 8 Endonezya, Java

1.2.3. Laharia:

19 ve 20 yüzyıl başlarında, Rajastan'lı tacirler ve Hindistan'ın önde gelen iş adamları seçkinliklerini göstermek için özenle sarılmış parlak renkli türbanlar giymekteydiler. Bu türbanlar Laharia tekniği ile yapılmıştır. Bu teknikte kumaşlar yuvarlanır ve aralıklarla sıkıca bağlanır, böylece bağlanan yere boyanın alması engellenir. Bu teknik çok ince seyrek ipek ve pamuklulara uygulanır.

Hindistan'da bu el sanatı günümüzde de devam etmektedir. Kumaşların üzerindeki bağlarla satılması müşterinin gerçek Laharia aldıklarını göstermek içindir.

1.2.4. Jiao xie :

Çin "Tie Dye – Bağlama Boyama" tekniği için kullanılan başka bir terim de "Zha Ran" dır. Bu çok eski geleneksel bir boyama yöntemidir. Eskiler bu yöntem için "Jiao Xie boyaması" tanımlamasını kullanırlardı. Bu yöntem "Han Hanedanı" zamanında ortaya çıkmış ve esas popülaritesini "Nan Bei Chao Hanedanlığı" sırasında kazanmıştır. İnsanlar bu yöntemi kadim lezzeti yanında kullanılan renklerin çeşitliliği ile sevip benimsemişlerdir.

Çin ve Tibet'teki örneklerde ise geleneksel olarak pamuk üzerine ve genellikle "(İndigo) mavi" zeminli beyaz desenler kullanıldığı görülmektedir. Bunlar balık, çiçek, aslan, kuş desenleridir.



Resim 9

Tek renk üzerine eski bağlama boyama örneklerinden biri

1.2.5. Adire:

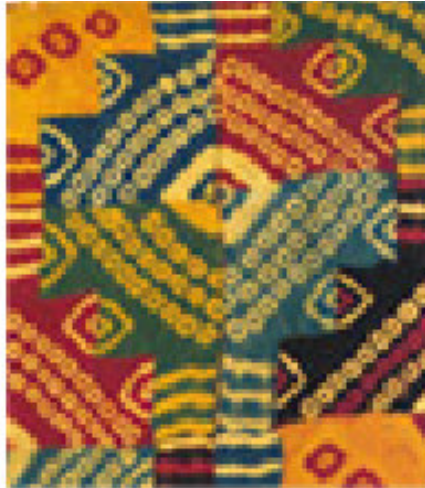
Afrika'da Nijerya ve Gana'da görülür. Daha sonraki dönemlerde ise Güney Afrika'da Tunus, Fas ve Cezayir'de görülür. Basit Nijerya deseni kolaylıkla tanınır, beyaz ve mavi renkli zemin üzerine işlenen çizgilerin, karelerin ve her desenin ayrı bir anlamı vardır.



Resim 10 Tunus: 20 yy. yün üzerine doğal ve sentetik boyalar ile boyanmış bağlama “SHIBORI (Şibori)”

1.2.6. Viklebatik:

Almanya'da Güney Amerika'da Meksika, Arjantin, Peru'da hala plangi tekniği kullanılmaktadır. Avrupa'da Macaristan, Çekoslovakya, Danimarka ve İsveç'te 1850-1900 yıllarından beri bu teknik her türlü giyside kullanılıyordu.



Resim 11 Güney Amerika 3 - 5 yy Hint keneviri liflerinden yapılmış üzerine doğal boya ile boyanmış bağlama “SHIBORI (Şibori)”

1.2.7. Tritik:

“Dikişe Dirençli’nin” “Malezya – Endonezya” dillerindeki karşılığıdır. Bu bağlamda, “SHIBORI (Şibori)” sözcüğü şekillendirilmiş dirençli rezerv tekstil gurubunun tamamını tanımlayan en iyi sözcüktür ve neredeyse dünyanın her yerinde çeşitli adlarla kullanılmaktadır.



Resim 12 Kamboçya: İpek üzerine bağlama ve dikişli “SHIBORI (Şibori)”

Resim 13 İndigo boyama tritik örneği

1.3. Japonya’da Shibori Uygulamaları

“SHIBORI”, kumaşı şekillendirip boyadan önce aynı şekilde muhafaza ederek tekstilde güzelleştirme yollarının bir çeşidi için verilen Japonca sözcüktür. Sözcük, Fiil kökü Shiboru boğmak, bükmek, sıkmak, sıkıştırmaktan gelmektedir. Her ne kadar Shiboru özel bir direnç boyalı tekstil gurubunu tanımlamak için kullanılsa da, kelimenin fiil kökü kumaş üzerine yapılan faaliyeti, kumaşa uygulanan işlemi vurgulamaktadır.

“SHIBORI” tekniğinde kumaşı iki boyutlu yüzey olarak ele almaktan ziyade, katlayarak, buruşturarak, dikerek, kaplayarak, sürükleyerek ve kıvrarak üç boyutlu bir şekil verilir. Bu yöntemle şekil verilen kumaş, bağlamak ve düğümlemek gibi değişik şekillerde muhafaza edilir. Bu bir tekstil eğrilmesi olup Japon “Shibori ” kavramının tanıyıp keşfettiği çok şekilli dirençli tasarımlar yaratmada potansiyeldir. “Shibori” teknikleri ailesi içerisine, dünya çapında uygulanan sayısız direnç işlemlerini de içerir.

“Shibori” direncinin özel karakteristiği yumuşak veya bulanık kenarlı şablondur. Etkileri kalıp, macun ve cila ile elde edilen keskin kenarlı dirençten oldukça farklıdır. Sanatçı “Shibori”de boyayan malzemelerle bir konser vericesine çalışır, onların sınırlarını aşma çabasıyla değil, fakat onlara tam bir ifade vermek üzere uğraşır ve beklenmeyen bir elemanı algılama olanağı her zaman mevcuttur. Kumaşı şekillendirmeye katılan bütün değişkenler ve boya kabındaki olayları kontrol eden bütün etkenler “Shibori” işleminin bir kısmını, insan kontrolünün dışına çıkarmaya yöneliktir. “Shibori”, kumaş üzerine uygulanan, dayanıklı bir Japon boyama tarzıdır. Bu boyanın girişini bloke etmek üzere basınç ve sıkıştırmanın kullanıldığı kumaşın uygulama bölümleri ile sınırlı mekanik bir direnç uygulanır. Sıkıştırma genellikle fakat değişmeksizin kumaşın boyanmadan önce boyutlu bir şekilde almasını sağlamaktadır. Bazen kumaş boyutunu boyadan sonra aynen muhafaza edecektir. Tesadüflere dayalı bir işlemin sonucu olarak istenen yöndeki tasarımı elde etmenin yollarını aramak bu tekniğin özünü belirler. Yeni “Shibori ” tekniklerinde kumaş buruşturularak şekillendirilip daha sonra ısı transfer süreçleri ile baskı boyama işlemine tutulur ve böylece kumaş içindeki dokulanmanın ve üç boyutlu biçimlenmenin sabit kalması sağlanmış olur. Bu şekilde sanatsal bir keşfin de geniş ufukları ile “Shibori” sanatçılarının önünde açıldığı söylenebilir “Shibori ” uygulama şekilleri arasında aşağıda sıralandığı şekilde 4 ana gurup sayabiliriz.

1.3.1. “Clamping Shibori ”: “Kenetleme – Katlama ”

Geleneksel olarak kumaş daha sonra kendi üzerine katlanarak, kareler, üçgenler, dikdörtgenler meydana getirecek şekilde bir kumaş şeridi meydana getirmek üzere geniş pililer halinde katlanır. Sarılıp sarmalanan bu kumaş daha sonra iki tahta panel veya çubuk arasına konarak boyanırken sıkıca duracak şekilde ipe bağlanır. Böylece boyandığında çoklu katlamalar ile hafif kenarlı, keskin olmayan geometrik görüntüler, desenler elde edilir. Değişik efektler elde etmek için kenetleme panelleri yerine geçerli olmak üzere çeşitli şekillerde kesilmiş olan metal levhalar, yüksek yoğunluktaki lifli paneller, akrilik tabakalar kullanılır.

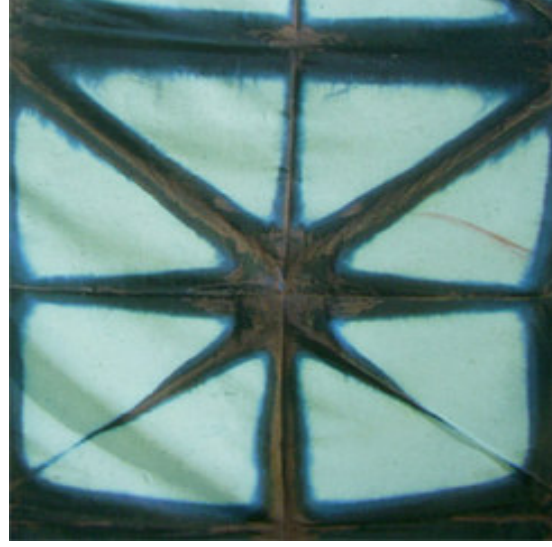
Tahta paneller boyama sırasında ip yerine basit G kenetleriyle (mengene) veya geniş bulldog klipleriyle kenetlenerek sıkıca tutturulabilirler. Kumaş üzerine doğrudan kenetlenen tahta elbise askıları ve bulldog klipleri basit fakat etkili desenler yaratırlar. Kare kafes desen elde etmek üzere katlanmış kumaşla aynı ölçüde olmak üzere aynı levhalarla kenetlenmiş ve ıslatılmış kumaş muntazam, ölçülü kareler halinde dikkatle katlanır, kenetlenir. Kumaş parçasının tamamını boyaya batırmak genelde gerekli değildir. Sadece kumaşın açıktaki kenarları bu iş için yeterli olabilir. Daha sonra kumaş kenetlenmiş haliyle temiz sudan geçirilir, durulanır ve daha sonra dikkatli bir şekilde mengene açılır ve kumaş kuruması için düz olarak serilir. Kumaş açılırken tasarımın beyaz alanlarının üzerine boya gelmemesi için dikkat sarf edilmelidir. Benzer şekildeki kumaş kümelerinin katlanmış kareden biraz daha büyük dikdörtgen kare tahta paneller kullanılarak diyagonal yönde katlanmasıyla çok değişik bir efekt elde edilebilir. Böylece açıktaki kalan iki köşe boyanır ve kumaş kümesinin geri kalan kısmını bozmadan süreç aksi istikamette tekrarlanabilir. Kumaş şeritlerinin eşkenar üçgenler halinde katlanması ve dikdörtgen paneller ile kenetlenmesiyle kaplumbağa efekti elde edilecektir. Eğer katlanmış kumaş ile aynı boyut ve biçimde tahta paneller kullanılırsa üçgen kafes desen elde edilebilir. Boya solüsyonunun içine katlanmış kumaşın daha kısa veya daha uzun periyotlarla tam olarak batırılmasıyla değişik renk efektlerine ulaşılabilir. Kenetlenmiş rezerv teknikleri küçük nicelikte kumaş üretimi için çabuk bir süreç sağlarlar ve pamuk, keten, poplin veya ipek gibi ince kumaşlarda daha başarılı olurlar. Çünkü bu türlü kumaşlar katlandığında daha az hacimli olduğundan kenetlenme ve boyama süreci kolaylaşır.¹²

1.3.1.1.İtajime:

Ahşap bloklar arasında şekil verilerek yapılan bir rezerv boyama tekniğidir. Bitki boyaları ile kumaş tek bir renge boyandıktan sonra katlanır ve kumaşın iki yanına ahşap kalıp çiftleri sıkıştırılır. Boyama süreci toplam olarak üç gün sürer. Birer günlük her adım sonunda kumaşın bir gece dinlenmesi sağlanır. Geleneksel Itajime usulünde kumaş çeşitli şekillerde katlanıp lifler ile bağlanmış dikdörtgen levhalar arasında baskılanır. Bazı tekniklerde bu levhalar üzerlerinde oyma yapılarak veya delinerek istenen yüzeylerin boya ile teması sağlanır. Kumaş yapısına göre çok farklı efektler elde etmek üzere kumaşın katlanma ve

¹² K.Wells , **Fabric Dyeing & Printing** , Conran Octopus Limited, London, 2000, s. 129.

bağlanması işlemlerinde sonsuz denebilecek çeşitlemeler yapmak mümkündür.



Resim 14 İtajime yapılışı

1.3.2. Binding Shibori (Şibori) - Sıkma, bağlama:

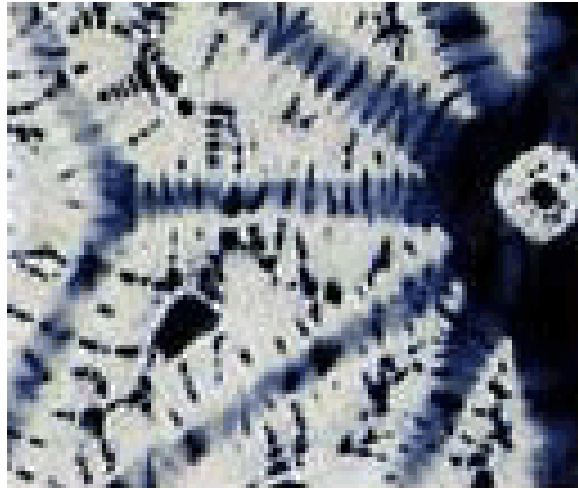
Sıkma bağlama rezerv tekniklerinde kumaşların çeşitli yerleri sıkılır, bağlanır veya düğümленir böylece boyama esnasında boyanın kumaşa nüfuzu engellenir. En basit şekilde kumaş gelişi güzel büzülecek şekilde top haline getirip ip ile bağlanır. Böylece kumaş boyanırken şekli bozulmaz ve hareli, damarlı bir görüntü elde edilir. Bilinen çizgili efekt, kumaş boyu istikametinde basitçe yukarıdan aşağıya doğru düğümленip boyandığı zaman elde edilir. Yine düşey, yatay, verrev şeklinde düzenli çizgiler elde etmek için kumaş pili yapılır veya rulo haline getirilerek ve boyanın nüfuzunu önlemek üzere belirli bölümleri sıkılarak boyama sürecinden geçirilir. Düzenli aralıklarla aynı kalınlıkta sıkılmış kumaş eşit aralıkta hatlı bir efekt verir. Düzenli olmayan sıkılarda çeşitlemeli hatlar yaratılır. Kumaş birinci boyamadan sonra çözüldüğü ve pili, toplama şekli farklı yönlerden tekrarlandığı zaman dama tahtası efekti elde edilir. Dairesel formlar yapılması en kolay desenlerdir. Kumaş bir merkezden çekilerek ve kumaş belirli aralıklarla boya geçirmeyen bir iplik sarılarak bağlanır. İlave sıkımlar ve boyamalarla başka çeşitlerde desenler de elde edilebilir.





Resim 15 Geleneksel bağlama tekniği (İndigo Boya)

Dairesel formun çapı 1mm. den 1m. ye kadar değişebilir. Çemberin şekli dikkatli bir şekilde katlanarak kontrol edilebilir. Boyanmadan önce kumaşın içine küçük objelerde bağlanabilir Tohum, nohut, taş, pirinç, dal, bilye, boncuk bu maksatla kullanılabilir. Kumaş nesnenin üzerine sarılır ve daha sonra boya geçirmeyen bir iplik, rafia veya ¹³elastik bant kullanılarak sıkıca bağlanır. Aynı kumaş parçası içinde farklı materyaller bağlanarak çeşitli şekiller elde edilir. Bütün bu sıkma bağlama rezerv tekniklerinde kumaşın, tekniğin ve desenin seçimi büyük ölçüde kişisel tercihe bağlıdır. Sıkma materyel seçimi işlenen lekenin kalitesi ve kalınlığına bağlıdır. Bağlamanın sıkıca yapılması önemlidir. Aksi halde boya içeri nüfuz eder ve deseni bozar. Bağlandıktan sonra kumaş boyanır. Kuruduktan sonra durulanıp kurutulması çok önemlidir. Aksi halde tasarımın üzerine akan boya desen efektini bozar. Farklı boyalar ve farklı kumaşlarla farklı efektler elde edilebilir.¹⁴



Resim 16 "Makiage (yuvarlanarak bağlama)Rolled Shibori

¹³ A.g.e., s ,124

¹⁴ A.g.e., s ,125.

1.3.2.1.Miura



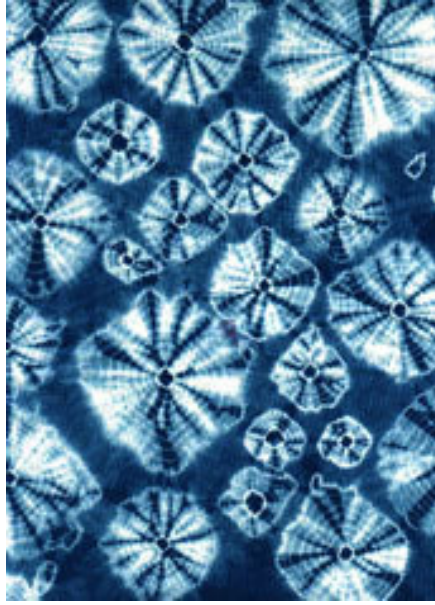
Resim 17 **MIURA Pamuk üzerine indigo boyama**
Bağlama “SHIBORI (Şibori)¹⁵

“Miura Shibori (şibori)” ilmikli bağlama tekniği olarak da adlandırılır. Bu teknikte kumaş çengel ile çekildikten sonra lif ile kumaş parçası iki kez sarılır ve herhangi bir düğümleme yapılmaz. Böylece kumaş bu bağlama lifi vasıtası ile gergince bağlanır. Bağlama ve çözmenin çok kolay yapılabilmesi nedeni ile bu süreç düşük maliyetlidir. Bu usulde kumaş düğümlemediğinden ve bağlama lifi ile sadece iki kez döngü yapıldığından sonuçta su damlası lekeleri şeklinde bir desen ve tasarım görünümü elde edilir. Edo döneminden beri bu usul tekniğinin basitliği ve tasarım çeşitlendirmelerinin sınırlılığı nedeni ile geniş halk yığınlarının kullanımına yönelik bir üretim süreci tanımlamıştır. Bununla birlikte bu tekniğin diğer “shibori (şibori)” teknikleri ile birleştirilmesi sonucunda tüm sürecin ulaşabileceği sonuçların zenginleştirildiği de söylenebilir.

“Miura” adının “Arimatsu” bölgesine güneydeki bir ada olan “Kyushu’dan” gelen “Doktor Miura’dan” kaynaklandığına inanılmaktadır. “Doktor Miura’nın” karısı yerli halka bu bağlama tekniğini ve bununla ilgili toplam süreci öğretmiştir. Maliyetinin düşük olması ayrıca boyut, düzenleme ve ölçek açısından çok çeşitli olanaklar sergilemesi nedeni ile “Miura shibori (şibori)” günlük kullanıma dönük nesnelerin üretiminde yaygın bir şekilde kullanıla gelmiştir. Bunların içinde “Futon (yatak ve yatak örtüsü)”, ve “Tenugui ((havlu veya başörtüsü)” sayılabilir.

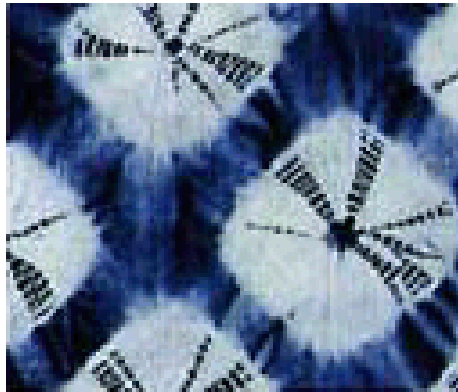
¹⁵<http://www.gallery.passion4art.com/members/carol/DesignGallery2>

1.3.2.1 Kumo



**Resim 18 KUMO Pamuk üzerine indigo boyama
Bağlama "SHIBORI (Şibori)**

"Kumo Shibori (Şibori)" Japonya'da uzun zamanlardan beri bilinmektedir. 12. yüzyılda yapılmış olan bir resimde bu tip "Shibori (şibori)" ye benzeyen bir kenevir elbise betimlenmiştir. Yine bu tür "Shibori (Şibori)" örnekleri Edo döneminin toplumsal hayatın her kesimini betimleyen (1603 – 1868) "Ukiyo-e (tahta blok baskı)" resimlerinde de sıkça görülebilir. 19. yüzyılda alışılmadık ölçüde zarif bir "Kumo Shibori (Şibori)" tipi ortaya çıkmıştır. Pililendirilerek bağlanmış ve indigo boya ile iyi kalite pamuk üzerine uyarlanmış bu "Kumo Shibori (Şibori)" tekniğinin adı geçen dönemde çok moda olduğu bilinmektedir. Bu teknikte rezervli bölümler birbirine çok yakın olarak eşit şekilde pililendirilmiş ve hassasiyetle bağlanmışlardır. Böylece boyanmamış denebilecek bir zemin üzerinde olağan dışı güzellikte bir örümcek ağı deseni elde edildiği izlenebilir.



Resim 19 "Kumo SHIBORI (Şibori), (örümcek ağı)

1.3.2.3.Kanoko

Kumaşın çeşitli kısımları “Kanoko Shibori (Şibori)” tekniğinde parmak uçları veya tırnaklar ile veya bu iş için özellikle tasarlanmış bir çengel ile çekilir ve bu çekilmiş kısımların lifler ile bağlanarak sıkı tutulması sağlanır. Bu işlem genel olarak tanımlandığında “Kumo Şibori (Şibori)” ve “Miura Shibori (Şibori)’ye” benzemekle birlikte farklılık ince ayrıntıda görülür.

Başka bir tanım ile kumaşın ufak kareler halinde bağlanıp boya almasının engellenmesinden ibaret olan bu teknik en eski ve zahmetli tekniklerden biridir. Bir kimono üzerinde 30 000den fazla nokta oluşur.



Resim 20 “Kanoko Shibori (Şibori)” örnekleri ve yapılışı



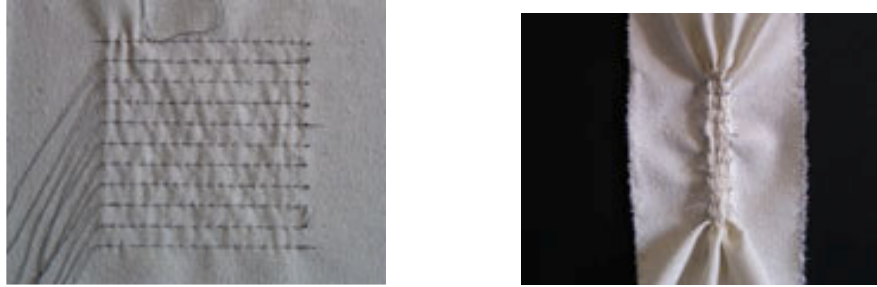
Resim 21 (1926-1938)

Beyaz Te Hitome Kanoko tasarımı ile Erguvan Shibori (Şibori)
Bu haori için düşük yoğunluklu antik ipek kullanılmıştır.

Sofistike bağlama boyama tekniği ile elde edilen biçimlenme sonuçta üretilen boyanmış kumaşın dokusal kalitesindeki çekicilik ile karakterize olur. Bu kumaşların çeşitli parçaları çok renkli etkinin elde edilebilmesi amacı ile ayrı ayrı boyanır ve bağlama işlemindeki zarafet de bu etkinin kalitesini etkiler. Bağlama boyama teknikleri içinde en güzel sonuçların üretilebilmesini sağlayan iki tekniğe “Hitta Shibori (Şibori)”ve “Hitome Shibori (Şibori)” örnek verilebilir. Burada elde edilen sonuçların ne ölçüde dikkat ve sabır istediği konusu da ayrıca belirtilmelidir. Karmaşık desenli ve birçok işlemin birlikte gerçekleştirilmesinden oluşan bir “Shibori (Şibori)” ürününün toplam üretim sürecinin bazen bir yıllık bir zaman süresine yayılabileceği bilinmelidir. Özel durumlarda giyilmek üzere tasarlanmış bir kimonoda kullanılmak üzere üretilen bir “Shibori (Şibori)” sanatı parçasının bazen iki yılı aşan emeklerin toplamı ile oluştuğunu burada belirtmek istiyoruz.

1.3.3. Stitching - “Shibori (Şibori)” Dikişli

Dikişli rezerv tekniği için sağlam lif veya rafya gereklidir. Katlama veya serbest teyel ile her şekilde ve büyüklükte desenler elde edilebilir. Bu tekniği ilk defa denerken basit bir tasarım seçilmelidir. Çember, kare, elmas biçimleri yumuşak bir kalemle kumaş üzerine deseni çizmekte dikiş yardımcı olması açısından iyidir. Kuvvetli bir iplik kullanarak bir ucunu düğümleyip sıkıştırınız ve daha sonra kısa teyel dikişi ile dikiş. Bu arada daha önceden kalemle yapmış olduğunuz çizgileri takip edebilirsiniz. Daha koyu ve kalın efektler için dikiş tekrarlanabilir veya bir motifin içi böyle bir seri dikişle doldurulabilir



Resim 22 **Stiching “SHIBORI (Şibori)” – Dikişli “SHIBORI (Şibori)”**

Çeşitli boydaki kumaşlar katmanlar halinde katlanabilir ve dikilirse motiflerin ayna imajları elde edilebilir. Tasarım tamamlandığı zaman tasarım sıkı pili paketleri haline gelene kadar iplikler sıkıca çekilir ve kumaşın büzülmesi sağlanır ve iplikler boyama yapılmadan önce sıkıca bağlanır. Bu katların kırışıklıkları içindeki kumaş böylece boyadan korunmuş olur ve bu basit teknikle incelikli desenler elde edilebilir. Kumaşın tipi, kalınlığı ve dikiş ölçüsünün sıklığına göre desenlerde çeşitlilik elde edilebilir. Bunların farklılaştırılması ile basit ve kalın desenlerden karmaşık ve ayrıntılı motiflere kadar çok çeşitli desenler üretilebilir. Planlanmış bir efekt için hangi teknik ve kumaşın gerekli olduğunu size öğretecek olan şey tecrübeleriniz ve hislerinizdir.

Katlayarak dikiş yapmanın alternatifi de çapraz sürfile dikişidir. Bu teknik tek katmanlı bir kumaşta daha etkilidir. İlk önce tasarımın kenarları çapraz sürfile dikişi yapılır ve daha sonra kumaşın iplikleri sıkıca büzülür. Bu işlem çizgi hattı boyuna kumaş sıkı bir tüp haline getirilir. Böylece kumaşın iç kısımları boyadan

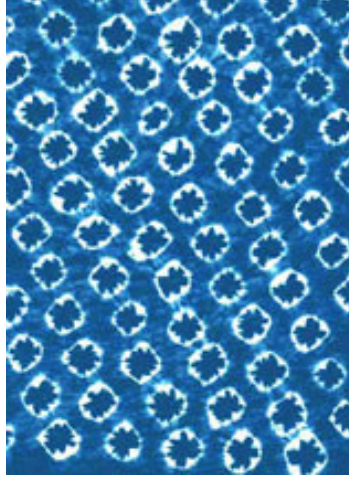
korunmuş olur. Bu metot kumaş üzerinde ince diyagonal çizgi şeritler meydana getirir. Bu da genel örüntü efekti üzerinde tamamlayıcı bir etki olarak kullanılır. Benzer şekilde zıt yönlerde yapılan kare dikiş ile çapraz efekt elde edilir. Bu teknikte rafya malzemesi kuvvetli ve yassı olduğundan ve kumaşı iyi tuttuğundan çok elverişlidir. Dikiş rezerv tekniklerinde çok çeşitli mekanik metotlar kullanılabilir. Dikiş makinesi ile çok çeşitli dikiş efekti elde edilebilir. Uzun dikiş boyu seçilirse ve gevşek dikiş basıncı uygulanırsa dikiş işleminden sonra kumaşı toplamak kolaylaşır. Dikiş makinesi el dikişine göre değişik desenler üretir ve çok daha süratlidir. Değişik dikiş biçimleri seçilerek çok farklı efektler elde edilebilir. Bir kumaş parçasında çok ince pililer elde etmek için küçük pili ve büzgü makinaları kullanılabilir. Böylece makinenin pililemiş olduğu kumaş boyadan önce pililerin yukarı toplanması ve sıkıca bağlanmasıyla büzülür ve boya alması engellenir. Kumaş pililerden çözüldüğünde çok ince yatay çizgili bir efekt elde edilmesi mümkün olur. Dikişin katlanması ve çeşitli renklerde boyanın tekrarlanmasıyla desenler geliştirilebilir.¹⁶ Boyadan sonra kumaş keskin bir makas veya dikiş sökücüyle dikişleri sökülmeden önce iyice durulanıp kurutulmalıdır. Dikişlerin sökülmesi sırasında kumaşın kesilmemesi için gereken dikkatin gösterilmesi gerekir.¹⁷



shippo Tsunagi

¹⁶ Wells, 2000, a.g.e., s. 126.

¹⁷ A.g.e.128



Ne-maki

Resim 23 Pamuk üzerine indigo boya ile yapılmış dikişli “SHIBORI (Şibori)” örnekleri

1.3.3.1.Ori - Nui Shıborı (Şibori)

17. yy. dan beri bilinen geleneksel dikişli “SHIBORI (Şibori)” tekniğidir. Yatay, dikey ve diyagonal olarak ve istenilen uzunluk ve genişlikte desenler elde edilebilir. “Nui Shibori (Şibori)”deki değişik efektler dikişin tipine, kumaşın katlanıp katlanmadığına ve dikiş düzenlemesindeki farklılıklara dayanır. Örneğin söz konusu dikiş düz, eğri veya bir alanı kapatacak şekilde düzenlenebilir. Dikiş tamamlandıktan sonra kumaş sıkı büzgüler halinde toplanarak sıkıca düğümlenir. Bundan sonra boyama işlemi yapılır. Büzgülerin



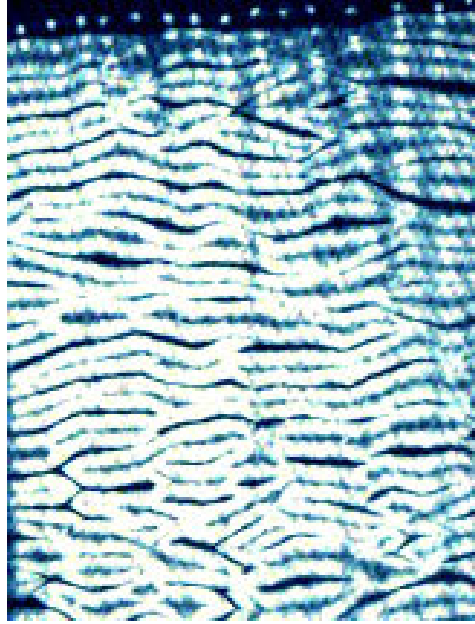
Resim. 24 ORI-NUI Pamuk üzerine indigo boya ile yapılmış dikişli “SHIBORI (Şibori)”

içindeki kumaş kısımları büyük ölçüde boyadan korunmuş olur. Basit dikiş denen dikiş şekli sürekli ileri hareket ile eşit uzunluk ve aralıklarda gerçekleştirilir. “Japon Shibori (şibori)’sinde” kullanılan tek fraklı dikiş tipi “Makinui” denilen sürfle dikişidir. Bu dikiş kumaşın katlanmış kenarına uygulanır ve dikiş iğnenin dairesel hareketi ile sağdan sola bir hareket ile yapılır. Bu tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere dikiş tipinin değişmesi ile tasarımların esnekliği ve çeşitliliği sağlanmış olur. Böylece hafif veya kuvvetli, basit veya karmaşık, figüratif veya abstre tasarımlar elde edilebilir.

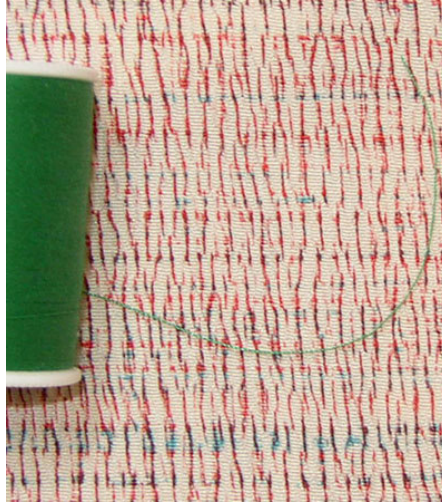
14. yüzyıl Japonya’sında dikiş, fırça boyama, altın varak bezeme ve ince nakış ile birlikte doğadan esinlenilmiş stilize motiflerin elde edilmesinde kullanılmış ve asil hanımlar ile savaşçıların rağbet ettikleri heyecan verici bir modanın gelişmesine vesile olmuştur. Son on beş yıl içinde Japonya’daki sanatçı ve tasarımcılar bu geleneksel süreçleri ve desen örüntülerini modern moda kavramlaşmaları bünyesinde yorumlamış ve bununla birlikte materyallerin ve tasarım elemanları boyutlarının seçimindeki zenginliği de artırmışlardır. Doğal olarak söz konusu zaman dilimi içinde bitirme işlemlerinde de geleneksel boyamadan modern kimyasal usullere doğru bir gelişim gözlenmektedir.

1.3.3.2.Mokume:

Kumaşın üzerine paralel iplikleri dikip boyaya batırmadan önce bu ipliklerin uçlarından çekilip kumaşın sıkıştırılıp boya alması engellenir.



Resim 25 Pamuk üzerine İndigo boya ile yapılmış “Mokume Shibori (Şibori)”



Resim.26

Olağanüstü güzellikte bir “Mokume (ahşap lif dokulu) Shibori (Şibori) örneği.

Kumaşın enine paralel olarak el dikişi yapılmış ve daha sonra bu dikişler yavaşça çekilip toplanarak dikey kabartılar oluşturulup bunların boyanması ile istenen sonuç elde edilmiştir.

1.3.4. Pole wrapping - boruya sarma

1.3.4.1.Arashi Shibori: Diyagonal Boruya Sarma

“Arashi (Araşi) Shibori (Şibor)” Japon’ların buldukları dahiyane bir usul ile kumaşın sıkıştırılarak katlanıp bir boru veya ahşap kazık parçasına sarılarak boyanmasından oluşan toplam sürece verdikleri isimdir. Gerçekten de bu usul ile meydana gelen diyagonal desenler kuvvetli bir rüzgar tarafından savrulmuş yağmurun görünümünü hatırlatır. Bu zarif ve özellikli kalite ancak kumaş belirli bir uzunlukta olduğunda tam olarak ortaya çıkar. Söz konusu süreç “Shibori (Şibori)” üretiminin geleneksel el tekniklerine göre çok daha büyük niceliklerde yapıldığı 19. yüzyıl sonlarında icat edilmiştir. Kimono elbisesi için kullanılan kumaş topunun dar ve uzun olmasında yararlanarak (14 Inch eninde ve 12 yarda uzunluğunda) sanatçı kumaşı 12 foot uzunluğundaki bir boru veya kazık parçasına sarar, ve küçük sıkı kıvrımlar meydana gelecek şekilde bir lif ile etrafını sıkıca sarmalayıp bağlar. Böylece boru veya kazık parçasının tümü boyaya batırıldığında dörtten altıya kadar varan sayıda Kimono kumaş topunun boyanması mümkün olur.

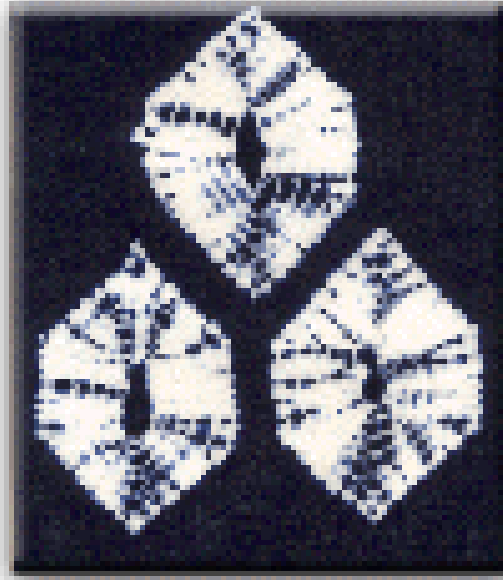
Bu teknik daha az ayrıntılı bir çalışma ile büyük miktarda üretim yapılabilmesi ve geniş hareket olanakları nedeni ile batılı sanatçılar tarafından tercih edilip benimsenmektedir. Son yirmi beş sene içinde Amerika’lılar daha kısa boyda plastik boru kullanıp boruyu el ile döndürerek veya bağlama liflerini el ile çevirerek bu süreci başarılı bir şekilde uyarlamışlardır. Böylece “Arashi (Araşi) Shibori (Şibori)’nin” doğasında olan ince pilili dokudan yararlanılması, böylece bu dokunun bitmiş yüzeyin bir parçası haline getirilerek bu usul ile üretilmiş pek çok “giyilebilir sanat” giysisinde izlenebilen heykelsi kaliteye katkıda bulunması olanaklı hale gelmiştir.



Resim 27 “Arashi Shibori (Şibori)” hazırlanışı ve örnekleri

1.3.5. Farklı Shibori (Şibori) desen örnekleri

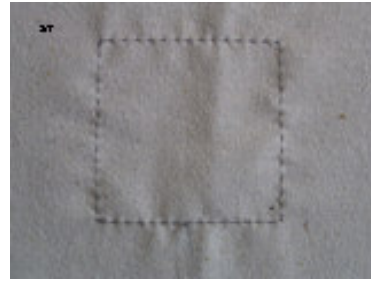
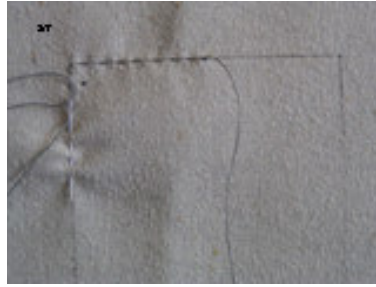
Makiage:



Resim 28

Makiage

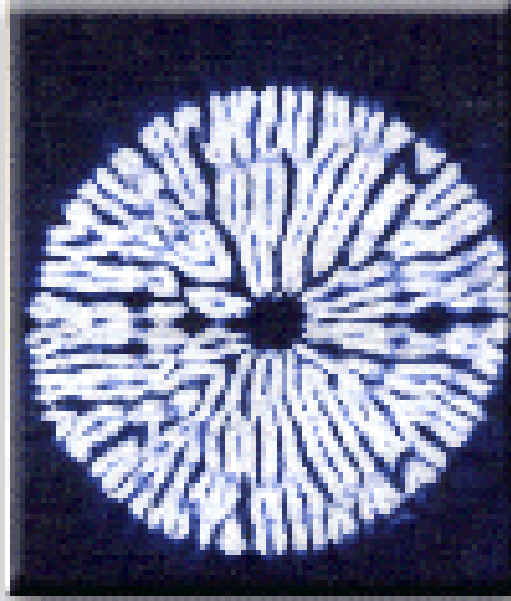
Kumaşa dikişle kare şekil verilip daha sonra bu ipliğin büzülüp sarılmasıyla oluşan desenleme. Baskı yapılmış desenin ana çizgileri boyunca düz teyel yapıldıktan sonra lades kemiği biçimli düğüm üzerinde lif cengellenir. Bu lif daha sonra tahta bir pim kullanılarak çekilip sıkılır. Böylece lif tek bir düğüm ile tespit edildikten sonra kesilir.



Resim 29

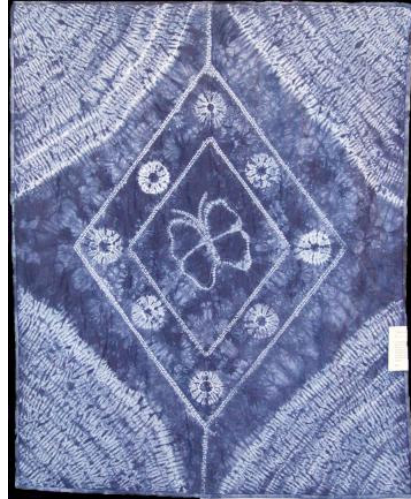
Makiage nin hazırlanış

Karamatsu nui :



Resim 30

Kumaş katlarının üzerinde eşmerkezli yarım çemberler oluşturulur. Bu birimler kademeli bir sıra teşkil ederler. Söz konusu yarım çemberlerin dikişinde sürekli bir lif kullanılır. Dikişler kumaşın katlanmış yerindeki iki katmanı kat ederek yapılır. Dikiş tamamlandıktan sonra iplikler çekilerek sıkılır ve düğümlenir.



Resim. 31 Shibori Kelebek 36x 44 Aralık 2002

Kelebek düz dikişle sınırlandırılmış olup etrafındaki baklava desen ori nui shibori yapılmış baklava desenlerinin arasındaki çiçekler Karamatsu nui shibori ile hazırlanmıştır.

Hitomekanoko



Resim 32

Kumaş çengelin üzerine yerleştirilir. Atkılar üzerine kumaş bağlanarak kuş ve çiçek motifleri yaratılır. Bu teknik “Tatebiki Shibori (Şibori)”, “Tsumekanoko” veya “Itako Shibori (Şibori)”.adları ile de anılır.

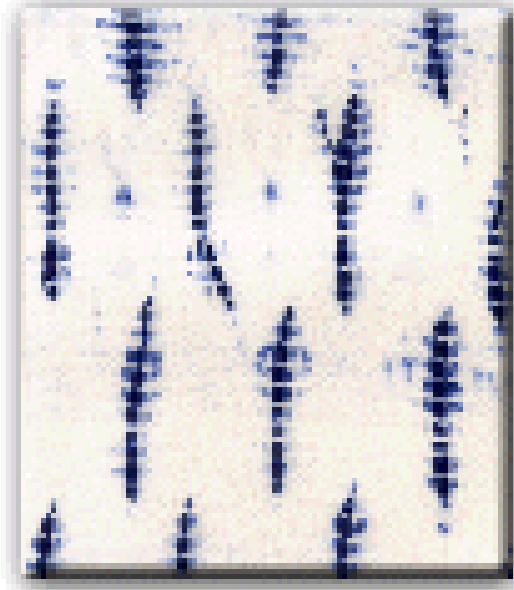
Hinode:



Resim 33

Kumaşın katlanmış kısmı üzerindeki sürekli yarım çemberlere düz dikiş uygulanır ve daha sonra lifler çekilerek toplanır. Dikişli sıralar arasında ilkönce bir ön bağlama yapılır. En son olarak rezerv lifi sıkıca bağlanır.

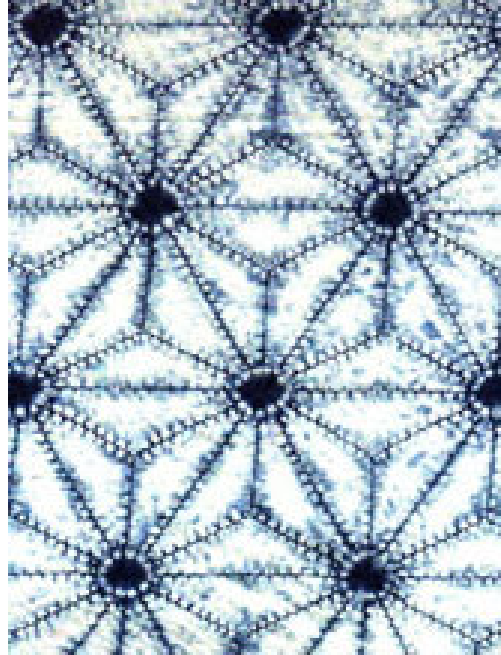
Midori :



Resim 34

Pilileme sürecinin çeşitlemeleri görülmektedir. Kumaş katlarını yerine sağlamlamak için önceden bir lif ile bağlama yapılır. Her 4 veya 5 cm. de bir olmak üzere ters pili yapılarak düşey hatlar arasına dağılmış uzunlamasına girintili çıkıntılı dokulu desenler yaratılır

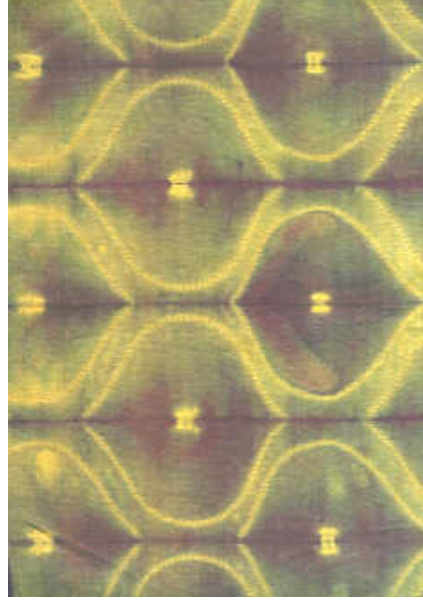
Asa-no-ha shirokage



Resim 35

Katano

Sarı Procion MX ile boyanmış pamuklu kumaş. “Katano Shibori (Şibori)” deseni oluşturacak şekilde dikişlenip düzenlenmiştir.



Resim 36

Bomaki

“Kazığa veya boruya sarılmış” anlamına gelen “Bomaki” de bilinen “Shibori (Şibori)” tekniklerinden biridir.Çin ipeği ince bir iplik kullanılıp büzülerek kazık veya borunun etrafına sarılıp bu kazık veya boru üzerinde boyanır. Sonuçta çok zarif ve esnekliği olan bir ürün elde edilir.



Resim 37

Arimatsu

Japonya’da “Shibori (Şibori)” konusunda en meşhur yerlerden biri de Nagoya’daki Arimatsu’dur. “Arimatsu Shibori (Şibori)” elde etmek için genellikle ipek veya pamuk kumaş kullanılır. Bu kumaş üzerine desen çizilir. Daha sonra kumaşın üzerindeki tasarımı oluşturacak noktalar etraflarına çok sıkı şekilde sarılan lifler ile bağlanır. Bundan sonra kumaş boyanır. Boya düğümlere nüfuz edemediğinden bu düğümler çözüldüğünde boyanmış ve boyanmamış alanlardan oluşan bir “desen – örüntü” elde edilir. Bu süreç çeşitli renklerde karmaşık desenler elde etmek üzere çok kez tekrarlanabilir.



Resim 38

Detaylar:

Tarak altı ipek ön yüz doğal boyalar ile boyanmış olup boncuk işlemlerle bezenmiştir. Pamuklu kumaş olan arka yüz indigo boya ile boyanmıştır. Kumo tasarımı da boncuk işlemelidir. Makine ile işlenmiş, el ile kapitone yapılmış ve boncuk işleme uygulanmıştır. Her biri değişik desenli on altı parça geleneksel Japon yöntemi ile ayrı ayrı boyanmıştır. Burada çok sayıda “Shibori (Şibori)” tekniğinin uygulandığı, geleneksel ve özgün desenlerin meydana getirildiği görülmektedir. İç dolgu da doğal pamuktandır.

Bu sanat eserinde çok sayıda “Shibori (Şibori)” tekniğinin cömertçe sergilendiği görülmektedir. Her parça ayrı ayrı tasarlandığı, dikildiği, üzerine rezerv teknikler uygulandığı, bağlandığı ve boyandığı için tüm eserin tamamlanmasının uzun bir zaman aldığı hemen anlaşılabilir. Kenar kısımları da ayrıca boyanmıştır. Bütün küçük parçalar daha sonra bir araya getirilerek kenar şeritler tamamlanmış; pamuk dolgunun kabartılması işleminden sonra arka yüz eklenmiştir. Bundan sonra kapitone işlemi tamamlanmış, boncuk işlemleri ile birlikte sanat eseri son şeklini almıştır.

1.4. Shibori (şibori)de Kullanılan Kumaşlar

Doğu kültüründe bilinen en eski tekstil malzemelerinden olan pamuk ve ipek yapılan arkeolojik kazılarda da görüldüğü gibi geleneksel shibori uygulamalarında sıklıkla kullanılan tekstil malzemesi olmuştur. Günümüzdeki tekstil lif teknolojilerinin gelişimleri, boyarmadde çeşitliliğinin artması bizlere bu alandaki çalışmalarda çeşitlilik kazandırıyor.

Geleneksel olarak Shibori uygulamalarında Protein esaslı liflerde (İpek Tussah, Yün), ve protein içeren selüloz liflerde (Pamuk, Keten, vb) boyama kalitesinin yüksekliği, ve katlanıp bağlanıp büzüldükten sonra yapılan boyamada kumaşın üç boyutluluğunu koruması açısından bu lifler tercih edilmesinin yanısıra günümüzdeki lif ve boya teknolojisinin gelişimi bu tekniğin uygulanış malzemesine çeşitlilik getirmiştir.

1.4.1. İpek:

İpek tekstil liflerinin en eskilerinden ve en pahalılarından biridir. Bu sebeple tarihsel gelişim içinde aristokratların kullanmış olduğu kumaş lifi olarak her zaman yerini korumuştur.

İpek lifleri kozaların renk, boyut, tutum, şekil ve lifin kalitesini etkileyecek diğer faktörlere göre sınıflandırılırlar. Ham ipek lifi incelendiğinde, ipek böceğinin iki büyük salgı bezinden çıkan ve esas lif kısmını oluşturan fibroin maddesi iki ayrı bölüm halinde görülür. Bunların etrafı ise yapıştırıcı özellikteki serisin ile çevrelenmiştir. Serisin life sert bir tutum, donuk bir görünüm ve sarımsı bir renk verir. Lifen giderildiğinde lif daha parlak, yumuşak ve beyaz bir hal alır. İpek lifinin rengi gri beyazdan krem rengine kadar değişiklik gösterebilir. Doğal lifler arasında tek filament halde elde edilen ipek lifi kozadan koparılmadan 600m ye kadar lif çekebilir. İpek lifinin enine kesiti üçgen şeklinde ve üçgenin köşeleri yuvarlak olup yan yana duran fibroin kısmının tabanları birbirine bitişiktir. Liflerin çapları 9-11 mikron arasında değişir. Ancak kozadan ilk çekilen lifler daha kalındır. Kozanın içine doğru gidildikçe lifler inceler ve daha üniform bir hal alır. Ham ipek lifinin inceliği 1.3 denye dir. Pişmiş ipek lifinin parlaklığı ham ipek lifine göre daha yüksektir. Bunun sebebi de enine lif kesitinin üçgen şeklinde olmasıdır. Doğal lifler içinde mukavemeti en yüksek olan ipek 2.8 – 5.2 gr/denye arasında mukavemeti değişir. Ancak ıslak haldeki mukavemeti ıslak haldeki mukavemetine göre daha düşüktür. Bu lifin iyi esnekliğe sahip olması ve vasat yaylanma özelliğinden dolayı SHIBORI (Şibori) yapımına oldukça elverişlidir bağlanıp, katlanıp büzülüp şekil verildikten sonra kırışıklığı çabuk düzelmez bu sebeple üç boyut elde edilmesi kolaydır. Hacimsel yoğunluğu 1.25 gr/cm³ olan ipek lifinden hafif kumaşlar yapılır.

İpek liflerinin kimyasal özellikleri:

Diğer protein lifleri gibi ipek lifleri' de alkalilere karşı hassastır. Alkali içeren deterjanlarla yıkanan ipek lifi sararır. Asitler, klorlu ağartıcılar da ipek liflerini kötü etkiler sarartır. Bu liflerin nem tutma özelliği iyi olduğundan boya tutması ve renk parlaklığı oldukça iyidir. "Terleme ürünlerde bozulmaya neden olur defalarca terlemeye maruz kalan ipek ürünler kullanıldıktan sonra hemen temizlenmez ise renklerinde solma meydana gelir. ipek liflerinin ısı iletme özelliği yavaş olduğu için sık dokunmuş ipek kumaşlar nispeten sıcak, ince ipek kumaşlar ise serin tutar.

Elektrik iletme özelliği zayıf olan ipek lifi bu özelliğinden dolayı elektrik kablolarının etrafını sarmakta kullanılır. Ayrıca özellikle kuru havalarda statik elektrikle yüklenirler.”¹⁸

1.4.2. Pamuk

Tekstil maddesi olarak kullanılan birçok lif vardır. Ucuz olması ve çok üretilmesi, üretim kolaylığı bakımından çok eski dönemlerden beri Doğu ve Orta doğuda birinci derece tekstil maddesi olarak kullanılan pamuklu kumaşları estetik bakımından daha güzel ve zevkli hale getirmek için çeşitli boyama teknikleri ile renklendirilmiştir. Bu boyama tekniklerinden biri olan SHIBORI (Şibori) içinde pamuk lif özelliği bakımından oldukça uygundur. Her pamuk lifi uzun veya kısa olsun bir tek ve tamamı bitkisel hücreden oluşur. Şekil olarak farklı olmasına rağmen, diğer bütün bitkisel hücrelerin morfolojik karakteristiklerine sahiptir. Ham pamuk lifi büyük miktarda selülozdan oluşur, selüloza ek olarak da bir bitkisel hücrenin içerdği maddeleri taşır.

Ham pamuğun yapısında

Selüloz	% 85
Yağ ve mumlar	% 0.5
Proteinler, pektozlar, renk maddeleri	% 5.0
Mineral maddeler	%1.0
Nem	%8.0

Pamuğun SHIBORI (Şibori) yapımındaki en önemli fiziksel özelliği inceliğidir. Pamuk inceliği ve uzunluğu arasında doğru orantı vardır, lif uzadıkça incilir, elastikiyeti ve mukavemeti artar. Pamuk lifinde selüloz miktarı arttıkça kalitesi ve nem çekme özelliği yükselir.

1.4.3. Yün

“Yün elyafı sahip olduğu iyi özellikler ve bunun yanında üretiminin tüketiminden ve talepten az olması nedeniyle ticari alanda pahalı bir elyaf türüdür. İnceliği, yumuşaklığı, eğirme yeteneği ve esnekliği bakımından çok aranan bir tekstil hammaddesidir.”¹⁹

Yün elyafının en önemli özellikleri nem çekme, biçimlenme, incelik, esnek keçeleşme ve uzama yeteneğidir. Kendi ağırlığının yarısı kadar nem çekebilir, yün lifleri ıslatıldıklarında dayanıklılığını bir kısmını kaybederler ancak gerilme kabiliyetlerinde artma olur. Yün ve diğer kıl kökenli hayvansal liflerin ortak özellikleri keçeleşme özelliğidir. Yün elyafının üstündeki pullar sıcaklık ve basınç ile bazik veya asidik çözeltilerin etkisi altında mekanik hareketler sonucu dışa doğru kıvrılır. Sıcaklık ve nem yünlerin şişmesine neden olur ve lifler birbirlerinin üzerine gelerek kenetlenirler.

¹⁸ İnci Bşşer, **Tekstil Teknolojisi**, .Marmara Üniversitesi, Tekstil Eğitim Fakültesi. İstanbul ;1998.s.153

¹⁹ .Y.a.g.e.,s.128

Y n n bu ke ele me özelliği ve biçimlenme yeteneği günümüzde birçok lif sanatçısının shiboriyi geleneksel uygulamaları dışına taşımasına sebep olmuştur. Y n  farklı liflerle kullanıp shibori uygulamalarında y n n ke ele me özelliği ve biçimlenme özelliğini kullanarak    boyutlu sanatsal çalışmalar yapmışlardır.

1.4.4. Keten

Lif uzunlukları ve kalınlıkları bitkinin boyuna ve yeti me şartlarına göre değişir. “Bir tek lif birbirine yapışık birçok h crenden ibarettir, bu nedenle keten lifleri uzunlamasına kolayca ayrılır. Keten liflerinin esnekliği az olduğundan çabuk buru ur. Yüzeyin düzgün olu undan dolayı parlaktır.”²⁰

²⁰ A.g.e, s.108

1.5. Shibori (şibori) Boyamasında Kullanılan Boyar Maddeler

Tekstil kumaşlarının çeşitli boyar maddelerle muamele edilerek kalıcı bir şekilde boyama dediğimiz renklendirilmesi işlemi çok eski tarihlerden beri uygulanmaktadır. Eski dönemlerde kumaşları boyamak için insanların elinde sadece bitkilerden elde edilen özgülardan başka malzeme yoktu. Ancak bu bitkilerden elde edilen suların kimileri yıkanmaya ve ışığa dayanıklı renkler sağlarken kimilerinden iyi sonuçlar alınamamıştır.

Boyar maddeler uygulamalarına göre veya kimyasal yapılarına göre sınıflandırılırlar. Boyar maddeler değişik lif tiplerine farklı affinite gösterdiklerinden bunların bazıları sadece bitkisel (Selülozik), bazıları ise yalnız hayvansal (Protein) lifleri için kullanılmaktadır. Lif cinslerinin gösterdikleri reaksiyonlara göre boyar maddeler değişmektedir.

“Bir maddenin tekstil endüstrisinde renklendirici olarak kullanılabilmesi için boyanın lif üzerinde renkli bir madde olarak kalabilmesi, boyama işleminin gerçekleşebilmesi için suda çözünürlüğünün olması, boyama sonrası lif ile boyarmadde moleküllerinin birbirine bağlanması gerekli, boyarmaddenin her türlü etkiye karşı dirençli olmalı, renk haslıkları olmalıdır.”²¹
Boyama işlemi için ilk adım kullanılacak kumaşa hangi boyarmaddenin uygun olduğudur.

“Boyarmaddelerin boyadıkları lif sınıfları

Asit boyarmaddeler	Protein lifleri, poliamid lifleri
Bazik boyarmaddeler	Selülozik lifler, Protein lifleri,
akril elyaf	
Direkt boyarmaddeler	Selülozik elyaf
Azoik boyarmaddeler	Selülozik, protein, polyester
Metal kompleks boyarmaddeler	Protein lifleri
Reaktif boyarmaddeler	Selülozik lifler, protein lifleri
Küp boyarmaddeler	Selülozik lifler, Polyester lifleri
Kükürt boyarmaddeler	Selülozik lifler
Pigmentler	Tüm lifler” ²²

Uygun boyarmadde ve lif seçiminden sonra boyama yöntemi seçilmelidir. Banyo hazırlanmasındaki su miktarı, banyo oranı, kumaşın ağırlığı, boyarmaddenin yoğunluğunun seçimi kaliteli renk haslıkları için çok önemlidir.

Kumaş boyama yapılmadan önce mutlaka lif üzerinde bulunan doğal maddelerden arındırılması gerekir. Bu iyi bir boya kalitesi elde etmek için çok önemlidir. Kumaş 40’– 60’de sabunlu ılık suda 4 saatten az olmamak üzere bekletilir. Daha sonra iyice çalkalanıp boyama yapılmalıdır.

²¹ A.g.e. 229

²² A.g.e 243

Boyama reçetelerinde % x olarak verilen ifadeler kumaşın ağırlığı anlamındadır. Doğal boyalar ya “Sağlamlaştırıcı” ya da “Birleřtirici”dir. Doğada hayvansal ve bitkisel lifleri doğrudan hiçbir aracıya ihtiyaç duymadan boyama yeteneğine sahip boyar madde sayısı oldukça azdır.”

Mordanlama yönteminin geliştirilmesinden önce bilinen boyar maddeler arasında “Murex” ve “Purpura” adlı kabuklu deniz hayvanları ile “İndigo (Çivit)” bitkisi de vardı. İndigo boyar maddesinin kullanılması M.Ö. 3000 yıllarına dayandığı, murex ve purpura’nın da yine çok eski zamanlarda boyar madde olarak kullanıldığı bilinmektedir.

Geleneksel shibori boyamalarda da görüldüğü gibi İndigo boyama tarihsel süreç içinde çok eski tarihlerden bu yana her türlü renklendirmelerde ana madde olmuştur. Günümüzde de artistik tasarımlarda etnik özgünlüğü sağlamak için birçok sanatçı indigo boyaları, mordanlı ve doğal boyaları kullanmaktadır.

1.5.1. Mordanlı boyalar

“Mordanlı boyalar “ denilen gurubu oluşturan maddeler değişik kökenli liflere karşı ilgileri olmayan ancak mordan adı ile bilinen üçüncü bir kimyasalın yardımıyla lif üzerine sabitleşebilen boyar maddelerdir. Mordanlar yün, ipek ve bitkisel liflerin boyanmasında liflerin hem renk haslıklarını sağlamak, hem de aynı boyarmaddelerden değişik renkler elde etmek için kullanılmaktadır. Çünkü mordan niteliğı olan maddelerin her biri, aynı boyar maddeyle, birbirinden farklı renk verir. Tarihte kullanılan başlıca mordan (Potasyum alüminyum sülfat) şaptı. Pamuk liflerinin mordanlanması için ise tanen içeren maddeler; mazı, meşe palamudu ve sumak yaprakları kullanılırdı. Krom tuzlarının kullanılması yaklaşık 1850’ lere rastlar. Çok iyi haslık sağlaması sebebiyle krom tuzlarının kullanımı giderek yaygınlaşmaktadır.

Mordanlama belli ölçüde mordanla lifin bir arada kaynatılması yoluyla gerçekleştirilmektedir. Ayrı mordan maddesiyle mordanlanmış liflerin aynı boyar madde içine atılıp bir arada kaynatılması değişik renkler elde edilmesi olanaklıdır. Kullanılan mordanların miktarının elde edilen renk üzerinde büyük etkisi olmaktadır. En çok kullanılan mordan maddeleri Şap, Krom, Saçıkıbrıs, Göztaşı, Kalay klorürdür. Pamuklu liflerin mordanı Tanendir. Bu tanen ya kimyasal tanen (tanik asit) yada doğal olarak tanen içeren Sumak, Mazı gibi bitkiler kullanılmaktadır.”²³

1.5.2. Küp Boya (Vat dye)

Tarihsel bilgi olarak bu boyamanın büyük tahta kaplar içinde yapıldığı söylenebilir.²⁴

Bu boyalar suda çözünmediğı için indirgeme veya redüksiyon denilen kimyevi bir olay ile life boyanın içinde bekleterek nüfuz etmesi sağlanır. Küpleme işlemi ortalama 50°C de yapılır

²³ Wells , 2000, s. 51.

²⁴ Başer, a.g.e.,s.270

Boya reçetesi

% X Boyarmadde

10-25 g/l sodyum ditiyonit

24-50 ml/l sodyumhidroksit

10-20 g/l tuz²⁵

1.5.3. Asit boya

Asidik ortamda boya yapan boyarmaddelerdir. Bu boyalar ipek, yün, tiftik gibi protein liflerine iyonik bağlarla bağlanırlar. Boya banyosu boyarmadde içermeksizin hazırlanır 30'-40'c ısıtılmış banyoya kumaş konur ve bu sıcaklıkta 10-20 dakika kumaş ıslatılır ve asitlendirilir, daha sonra Kumaş banyodan çıkartılır, önceden çözündürülmüş boyarmadde banyoya eklenir ve sıcaklık yavaş yavaş artırılarak kumaş bu banyoda 45 dakika bekletilir. Banyo renksizleşirse tüm boya lif tarafından absorbe edildiği anlaşılır ve banyo işlemine son verilir. Renk tutturma işlemine kaynama sırasında boyarmaddeler eklenerek yapılır.

Boya reçetesi

Banyo pH 2-3 olduğu ortam

% x Boyarmadde

% 2-4 Sülfürik asit

10-20 Glauber tuzu (Sodyum sülfat+ 10 mol kristal suya)²⁶

1.5.4. Azoik boya (Naftol)

Naftol boya selülozik tüm lifleri boyamak için elverişlidir. Ayrıca İpek için de kullanılır. Bu boyalar hazır olup Naftol denilen kimyevi bir madde ile diazonyum denilen (diazonyum tuzu) diğer kimyevi maddelerin elyaf üzerine birleştirilmesi suretiyle oluşur. Azoik boyarmaddeler ışık ve yıkama haslıkları yüksek boyarmaddelerdir. Bu nedenle dikiş ve nakış ipliklerinin boyanmasında kullanılır.

1.5.5. Pigment boya

Pigment boya tekstil materyalinin renklendirilmesinde organik ve inorganik pigmentler kullanılır. Bu boyar maddeler birbirleriyle her oranda karışabilirler. Pigment boyaların içinde bulunan pigmentler suda, gaz yağında ve beyaz alkolde çözünmezler. Bu boyar maddeler tekstil elyafına binder ve katalizörle birlikte uygulanırlar. Yüksek ışık haslıklarına sahiptirler fakat sürtünme haslıkları düşüktür. Günümüzde hızla yaygınlaşan pigment boyama ekolojik olması, işlemin kolaylığı ve maliyetinin ucuzluğu sebebi ile tercih edilmektedir.

1.5.6. Direkt boya

Selülozik elyafa mükemmel substantifliklerinden dolayı bu adla da anılırlar. Doğal ve rejenere bütün selülozik liflerin boyanmasında kullanılırlar. Boyamanın sıcak ortamda yapılması banyo içindeki bileşenlerin enerjilerini artırır, lifi şişirir ve boyama hızını yükseltir.

²⁵ A.g.e. s, 272

²⁶ A.g.e. s, 251

Boyama reçetesini

Bazik ortamda boyama 40'c siccaklıkta banyo hazirlanir 90'-95' c de boyama yapilir. Boya  ncesi kumaş nemli olmalidir.

% x Boyarmadde

% 5-20 tuz veya Glauber tuzu

%0,5 Egalize maddesi

% 0,5-2 Soda

yıkama yapilir.

1.5.7. Metal-kompleks boya

Metal kompleks boyarmaddeler, metallerle kompleks oluşturabilecek molekül yapısına sahiptir. Bu maddeler üretim sırasında genellikle krom katyonu kullanılarak bileşik haline getirilir. Boyarmadde molekülüne metal katyonunun eklenmesi, molekülün büyümesine, suda çözünürlüğünün azalmasına ve bunun sonucu olarak yıkama ve ışık haslıklarının yükselmesine sebep olur. Metal kompleks boyalar protein liflerinin boyanmasında kullanilir fakat renk serilerinin sınırlı olması ve donuk olması bu boyaların dezavantajlarıdır.

1.5.8. Reaktif boya

Reaktif boyar maddelerin parlak, canlı ve oldukça has renkleri vardır. Bugün kumaş boyamada ve baskıcılıkta en çok kullanılan boyar maddedir. Reaktif boyar maddeler piyasada toz halinde bulunur, bu boyayı koyulaştırıcı olarak deniz yosunundan elde edilen alginat patları kullanilir. "Reaktif boyamada kumaş reçetede verilen siccaklık derecesinde bekletilerek boyar maddenin elyafın amorf bölgelere yerleşmesi sağlanır.

Soğuk boyama reçetesini

30' derece siccaklıkta

% x boyarmadde

25-55 g/ l tuz

2-10 g/ l soda veya sodyum hidroksit

Sıcak boyama reçetesini

50' derece siccaklıkta

% x boyarmadde

30-90 g/ l tuz

10-20 g/l soda"²⁷

Boyama sonrası yıkama yapılmalıdır

²⁷ A.g.e. s, 268

1.6. Dünyada Şıborı (şıbori) Tekniğini Uygulayan Sanatçılar ve Eserleri

Japon tarzı direncin uygulamaları ve keşifleri yenilikçi Japon tasarımcılara ve uluslararası shibori sanatçılarına ana tema oluşturan sanatçılara örnek olarak aşağıdaki isimler verilebilir:

Angelina DeAntonis, Lesley Nishigawara Ana Lisa Hedstrom Marian Clayden,
Katherine Westphal, Katy Dolk, Yoshiko Iwamoto Wada, Mary Kellogg Rice,
Jurgen Lehl'ichi Arai, H  l  ne Soubeyran, Genevi  ve Dion, Michelle Griffiths Elisa
Joan McGee, Ligon Asha Sarabhai, Junco Sato Pollack, Inga Blix, Keiko
Amenomori- Linda Lee Kerr Carter Smit Patricia Black (Australya), Karren K.
Brito(USA), Barbara Shapiro, Emily DuBois, Candiss Cole (ABD), Michael Davis
(ABD), Genevieve Dion (Kanada/ABD), Mie Iwatsubo (Japonya), Mascha Mioni
(  svi  re), PockeTee (ABD), Jay Rich (ABD), Barbara Rogers (Australya), Barbara
Schey (Australya), Carter Smith (ABD), Karen Urbanek (ABD), Margaret Barnett,
Judith content, Marie-Helene Guelton, Trine Mauritz-Eriksen, Jaon Morris, Michele
Ratte l

1.6.1. Norihisa Miura



1946 da doğdu. Üniversiten mezuniyetinden sonra boyama sanatçısı oldu. El boyaması üzerindeki sebatından hiç taviz vermedi. Norihisa Muira uzmanlığı boyama olan Arimatsu sanatçılarından biridir. “Shibori (Şibori)” sanatının patlama dönemi olan 1960 – 70 yıllarında bir Şibori sanatçısı olarak işe başladı. Kendisi o günleri şöyle anlatmaktadır: “Çok fazla işimiz vardı. Sadece “Yukata (Basit pamuklu kimono) işinde bile siparişlere güç yetişebiliyorduk. Şimdilerde yapmakta olduğu işler mendiller, eşarplar, eteklikler ve giysiler gibi nerede ise her şeyi kapsayacak bir üretim paletine yayılmaktadır. Miura faklı kumaş tipleri farklı boyama teknikleri gerektirdiğinden bu geniş üretim paletinin işleri çok daha karmaşık bir hale getirdiğini söylemektedir.

1.6.2. Asako Sakakibara



1926 da doğdu. Kendi “Shibori (Şibori)” üretimini yaparken bir taraftan da pek çok yerde bu sanatın öğretimini yapmaktadır. Bağlama boyama tekniklerinin Çinli zanaatkarlar tarafından ele geçirilmeye başlandığı dönemlerde Arimatsu sanatçıları kendi şehirlerinde genç insanlara yerel ve geleneksel “Shibori (Şibori)” tekniklerinin öğretilmesi yönünde pozitif bir gayret içine girdiler. Kendi dükkkanı Narumi’de olan Asako Sakakibara işte bu Arimatsu sanatçıları içinde özellikle işi başından

aşkın olanlardan biri idi. Bu amaçla her ayın yarısını Tokyo ile Tokai bölgesindeki çeşitli yerler arasında ve “Shibori (Şibori)” tekniklerinin öğretilmesi amacı ile mekik dokuyarak geçiriyordu.²⁸

1.6.3. Doğudan Batıya-gelenek ve yenilik ile Japon Takeda ailesi

“Takeda ailesinin 2002 yılında, Ağustos’tan Kasım’a kadar San Francisco El ve Halk Sanatları müzesinde sergilenen koleksiyonundan parçalar, serginin geleneksel tasarımlar ile ilgili bölümünü oluşturmuştur. Tokyo ile Kyoto’yu birbirine bağlayan eski Takado yolu üzerindeki Nagoya’nın yanında bulunan Arimatsu’da 17. Asırdan beri, Takeda ailesi SHIBORI (Şibori) tekniği ile ve daha ziyade İndigo renginde kumaş ve Kimono üretmektedir. Arimatsu’nun görüşleri ve onun SHIBORI (Şibori) sanatı Horishipe tarafından bir dizi Ukiyo-e ağaç blok baskısı ile sunulmuştur. Takeda koleksiyonundan takılar ve kumaşlar beyaza bağımlı mavi gölgelerin varlığını göstermektedir. Bu palet kendi en küçük yapısı içinde kümülatif olarak etkindir. Teknik gücün hayret verici bir dönüşü, Shirokape beyaz bir fon üzerine mavi bir tasarım yerleştirmektedir. (Bu mavi fon üzerine beyaz tasarım yerleştirmekten daha özgündür.) Ustaların teknik yenilik evrimlerinde asırlardan bu yana bıraktıkları miras hayranlık uyandırmaktadır.”²⁹

1.6.4. Kensuke Ogura

Kensuke Ogura yaklaşık yetmiş yıl boyunca boyama konusunda çalışmakta bulunan bir büyük ustadır. Zenaatına olan sürekli bağlılığı böylece yaratımlarını olduğu kadar fiziksel varlığını da genç ve güncel kılmaktadır. Çok genç yaşlarında bir tüccarın yanında yardımcı olarak çalışmaya başladığı ve resme olan aşkı nedeni ile daha sonra “Yüzen” boyama teknikleri üzerinde emeklerini yoğunlaştırdığı bilinir. Akıcı nitelikteki fırça tekniği Yüzen boyama sanatı ile uğraşmakta olan Ogura ailesinin ilgisini çekmiş ve zaman içinde gelişim ile bu aile söz konusu tekniği kendi işlerine uyarlamaya başlamıştır. Böylece Kyoto’daki aile işinde çalışırken “Shibori (Şibori)” sanatı ile tanışmış; bu sanata olan yoğun ilgisi kendisini bu konuda yaratımlarını gerçekleştirmekte olan sanatçılar ile doğrudan ilişki kurarak kendisini yetiştirmeye yönlendirmiştir. Kırk yaşlarında iken Matsuzakaya Süpermarketi tasarım bölümü başkanı olan Toshijiro Inagaki ve bir tekstil bilgini olan Someto Akashi ile tanışmış ve bu fırsat Ogura’nın meslek yaşamında yeni bir dönem açılmasına neden olmuştur. Söz konusu kişiler Ogura’yı “Shibori (Şibori)” konusundaki çalışmalarına devam etmesi konusunda cesaretlendirmiş ve bunun yanında varlığını sürdürmekte olan eski Tsujigahana kumaşları üzerinde yoğunlaşmaya ikna etmişlerdir. Inagaki Matsuzakaya koleksiyonlarındaki özgün örnekleri Ogura’nın görmesini sağlamış ve Ogura on yıl süre ile bu geleneksel ve güzel yaratımların kopya edilerek uyarlanması ile bizzat uğraşabilme fırsatı bulmuştur. Bu süre içinde Matsuzakaya kendisinden özgün

²⁸ <http://www.kougei.or.jp/english/crafts/0203/d0203-5.html>

²⁹ **Fiber arts Magazine**, 201 E. Fourth St., Loveland. Co, 80537, March /April, 2002, Vol. 28, No:5, pp.54.

Tsujigahana giysilerindeki örnekleri kullanarak bunları özel kimono yaratımlarına uyarlamasını istemiştir.

Ogura'nın Tsujigahana yaratımlarının özünü kavrama konusundaki çalışmaları sadece teknik ve stilin anlaşılması çabaları ile sınırlı kalmamıştır. Kendisinin eski tasarımların anlaşılabilir kopyalanması gibi sınırlı olabilecek bir yaklaşımın çok ötesine uzandığını, ve Tsujigahana kumaşlarında belirgin olan deneysel niteliklerin "Shibori (Şibori)" sanatına uyarlanması ile bu sanatta güncellenmiş yaratımlara doğru zenginleştirmelerin gerçekleştirildiğini görmekteyiz. Ogura "Shibori (Şibori)" teknikleri konusunda çok zengin bir repertuar ile çalışır. Bu zengin repertuar daima güncellenmiş ve özgün yaratımlara açıktır. Üretilen işler yaratım sürecine karşı ince bir duyarlılığın yanında sanatçının yeteneklerine duyulan saygıyı da yansıtır.

1.6.5. Kahori Katano

Kahori Katano bir "Shibori (Şibori)" sanatçısı ve İndigo boya uzmanı olan babası Motohiko Katano ile birlikte çalıştı. Bu çalışmaları süresince babasına dikiş, bağlama ve boya işlemlerinde yardımcı oldu. Babasının ölümünden sonra yeniden hayat bulan söz konusu zenaatın geliştirilmesi misyonunu üstlendi.

"Shibori (Şibori)" sürecinin her aşaması ile bizzat ilgilendiği, tasarımın yaratılması, dikiş, bağlama ve doğal indigo banyodu da dahil olmak üzere boyama işlerini bizzat üstlendiği bilinmektedir. Onun gerçek yaratım gücünün çuha üzerine geometrik desenlerin uygulayarak kullandığı "Katano Shibori (Şibori)" tekniğinde billurlaştığı söylenebilir. Zenaatındaki erişilmesi güç ustalığı kendisinden olduğu kadar kızından da tavizsiz bir mükemmellik beklemiş bir büyük usta olan babasından aldığı derslere ve uzun zamana yayılmış tecrübelerden kaynaklanmaktadır.

1.6.6. Machiko Furusawa

Machiko Furosawa ressam olmak isteği ile sanat eğitimine başladı. Beş yıllık bir çalışmadan sonra boyama konusuna daha fazla ilgi duyduğunu anlayarak bir pat rezerv şablon boyama tekniği olan Katazome ve el boyama teknikleri üzerinde eğitim almaya başladı. Daha sonra da "Shibori (Şibori)" konusuna yöneldi. Japonya'daki pek çok boyama sanatçısı geleneksel zenaatlar üzerinde yaratımlarını gerçekleştirirken pek çok uzman zenaatkar ile birlikte çalışır ve sürecin el emeği gerektiren pek çok aşamasını da bu kişilere bir anlamda teslim ederler. Oysa Furusawa sözü edilen bu tavırdan farklı olarak hamuru kendi hazırlamayı, temel renkleri boyamayı, şablonları kesmeyi, ve böylece "Shibori (Şibori)" üretim sürecinin her aşamasını bizzat gerçekleştirmeyi tercih eder. Başka bir deyişle üretim ve yaratım sürecinin her aşamasında kendisi ve kullanılan materyal arasındaki doğrudan ilişkiyi sürekli kılar. Onun yaratımlarında her zaman bir sürpriz elemanı algılanabilir. Bu sürpriz bazen tekniklerin alışılmadık bir şekilde birlikteliğinden, bazen alışılmadık motiflerden, bazen de çocuksu ve doğal bir ruh taşıyan çizgi ve biçimlerin ifadesinden kaynaklanır. Tek bir becerinin mükemmelleştirilmesinin geleneksel olarak amaçlandığı Japonya'da Furusawa yeni düşüncelerin ifade edilmesinin sınırlarını zorlayarak yaratımlarını zenginleştirir.

1.6.7. Itchiku Kubota

Itchiku Kubota Çalışma hayatına 14 yaşında bir Yüzen boyama sanatı çırağı olarak başladı. Ustası tarafından kendisine alışılmadık bir şekilde ondokuz yaşında bağımsızlık yetkisi verildi. Bir Yüzen boyama sanatçısı olarak sürdürdüğü çalışmalarının yanında resim sanatı konusuna da ilgi duyarak zamanının önemli bir bölümünü müzelerde ve sergilerde yaptığı incelemelere ayırdı. Bir müzede Tsujigahana yaratımları ile karşılaştığında bunlardaki özgün güzellik ile derinden etkilendiğini söylemiştir. Savaş Kubota'nın çalışmalarını kaçınılmaz bir şekilde etkiledi. Altı yıl süre ile Rusya'da savaş esiri olarak kaldığı bu dönemde 1951 yılına kadar Yüzen çalışmalarına zorunlu bir ara verdiği bilinmektedir. 1959 yılında Tsujigahana sanatının güzelliklerinin yeniden canlandırılması amacına yönelik olarak çalışmaya başladı. Klasik örneklerden etkilenecek bu kumaşlarda uyarlandığını düşündüğü "Shibori (Şibori)" teknikleri üzerinde yoğunlaştı. İlk örneklerdeki başarısızlıklardan sonra amaçları doğrultusundaki yaratımları gerçekleştirebileceği özgün tekniklerini geliştirmeyi başardı.

1977 yılında Tsujigahana kumaşlarında geliştirdiği kendi stilini sunmayı başardı. Bu stile "Itchiku Tsujigahana" adını verdi. O zamandan beri saygı duyduğu klasik yaratımları tekrarlamayan ve kendi geliştirdiği sanatının özgün yaratımlarını ortaya koyabileceği bir tavır ile eserlerini vermektedir. Özel ilgi duyduğu parçaların kimonolardan oluştuğu söylenebilir.



Resim 39

Kahei Takeda 20 yy. başları pamuk üzerine indigo ,katlama, bağlama "Shibori (Şibori)" kimono



Resim 40 Itchiku Kubota.ipek krep kimono



Resim 41 Pam Scheinman rayon tafta ,katlama “Shibori (Şibori)”,1977



Resim 42 Pam Scheinman, viskoz saten ,katlama “Shibori (Şibori)”,1981



Resim 43 Arimatsu, çeşitli shibori desenli pamuk üzerine indigo boyalı metraj kimono kumaşları



Resim 44 Bağlama, dikme ve sıkıştırma teknikleri ile yapılan “SHIBORI (Şibori)” ipek bluzlar

1.6.8. Yuh Okano

Biçimlendirilmiş yüzey geleneksel sanat formu “Shibori (Şibori)” üzerinde odaklanmaktadır. “Shibori (Şibori)” süreci kumaş biçimlendirme veya rezerv formları kullanılarak kumaş üzerinde yapılan herhangi bir biçim verici müdahaleyi tanımlar. Japon sanatçısı Yuh Okano tarafından gerçekleştirilmiş olan bu çok özel giysi söz konusu yaratım için seçilen kumaşın üç boyutlu biçimlendirme içinde heykelsi duruşunu sergilemektedir.



Resim 45

Sanatçı burada da görüldüğü şekilde çok sayıda düğümü lifler, teller ve benzeri araçlar ile bağlayarak işe başlamaktadır. Daha sonra kaynatılarak veya buharlanarak giysinin istenen biçimi alması sağlanmaktadır. Sonunda kumaşa arzu edildiği şekilde boya uygulanmaktadır. Sürecin sonunda düğüm çalışması açıldığında bağlama liflerinin boyanın nüfuz edemediği yerlerden oluşan bir rezerv efekti oluşturduğu görülmektedir.



Resim 46

Tasarımcı Yoshiko Iwamoto Wada aynı zamanda “World Shibori Network” kuruluşunun da başkanıdır. Kendisinin geliştirdiği “Cep T-Shirt’ü” denilebilecek çok ilginç bir konsepti burada anmakta yarar görüyoruz. Bu konsept Issey Miyake gibi çok ünlü tasarımcılar tarafından da benimsenmiştir. Tokyo gibi çok kalabalık bir şehirde giysilerin yerleştirilebilmesi için fazla yer yoktur. Böylece giyilecek nesnelerin küçük top biçimli muhafazalara sıkıştırılıp bu muhafazalardan özenli bir giysi olarak çıkarılabilmesine olanak veren söz konusu konseptin ne kadar ilginç bir kullanım alanı bulabildiği de kolayca anlaşılabilir.



Resim 47

Nancy Marchant, cotton üzerine indigo kimono, 1977



Resim 48 Angelina Deantonis

“Bahar / Yaz 05” koleksiyonu taze kontrast renklerin kullanımını sergilemiştir. Bunlar deniz mavisi, yosun, kiraz, domates, dünya ve ay efektli kontrast renklerdir. Burada sergilenen “Zen Desenli” işler 40 lı dönemlerin silüetleri ile Japon giysilerini ve göçebe kumaşlarını “Itajime Shibori (Şibori)” genel tanımı altında bir sentezde uzlaştırmaktadır.



Resim 49 Lesley Nishigawara Mokume – positif ipek organze obje çalışması
Çay lekeli ve yakma efektli, dikişli Makume “Shibori (Şibori)”



Resim 50

“Shibori (Şibori)” tasarımcısı Joan McGee

Tokyo, Mayıs, 2005

Rafine ve yaratıcı teknikler arasında bir genel sıralama yapılsa idi Japon rezerv boyama “Shibori (Şibori)” tekniği bu sıralama içinde en önlerde yer alabilirdi. Serendipity kumaşları da bu düşünceyi doğrulayacak şekilde ve her biri ayrı bir sanat eseri olabilecek nitelikleri ile kendilerini betimlemektedirler.



Resim 51

Joan McGee

Tokyo in May,2005

Wada'nın işleri görsel ve kavramsal nükteli duruşlar içerirler. Kullandığı biçimler geleneksel giysilerden ışıklandırmayı da içeren sanal mekan enstalasyonlarına kadar uzanan geniş bir yelpaze içinde değerlendirilebilir. Dans ve performans sanatçısı Shizumi Manale ile birlikte çalışarak Washington'daki Galadette Üniversitesi Tiyatrosu da dahil olmak üzere pek çok yerde sahne düzenlemeleri ve performans giysileri yaratmıştır.



Resim 52 Yoshiko Iwamoto Wada

Transparan metalik efektli polyester organze kumaş ile elde edilmiş olan katlama “Shibori (Şibori)” çalışması. Bu çalışmada uygulanan süreç sanat yaratımını daha ileriye götürecek ipuçlarını da bünyesinde taşımaktadır. Kumaş üzerinde ilkönce yoğun bir el işi uygulanmaktadır. Bu işler katlama, bağlama, biçim verme, iğne ile tutturma ve dikiş aşamalarını içermektedir. Kendiliğinden ve doğaçlama tesadüfleri de içeren bir çalışma içinde tekrarlanan işlemler sakin bir meditasyon içinde oluşan bir yaratımsal süreci betimlemektedir. Bunlardan sonra kumaş sıcak baskı ve ısı transferi ile kumaş yüzeyine aynı anda renk ve doku veren bir endüstriyel işleme tabi tutulur.



**Resim 53 Junco Sato Pollack
Gökyüzü/ Bulutlar/ rüzgar 2000**

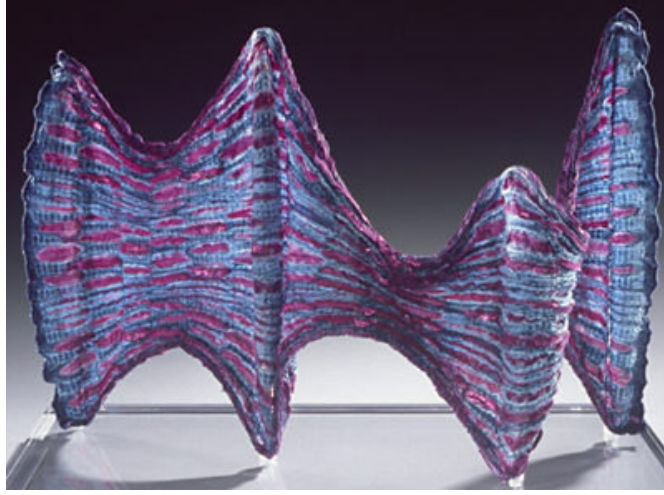


Resim 54 Susan Moran “Pond Life – Gölde Yaşayan Hayvancıklar”, 2004, İpek üzerine shibori ve dikiş 54" x 46".
Fiber Art Magazine, April/May 2005

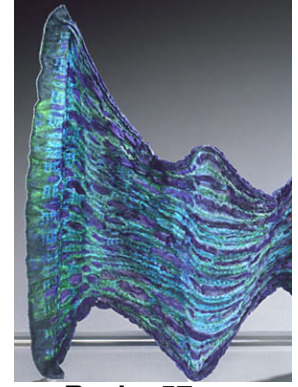


Resim 55 Patricia Black “Giysinin Şiiri”

Patricia Black bir boyama uzmanı, giysi tasarım ustası ve başka bir deyişle bir giysi şairidir. Onun üç boyutlu yaratımları insan vücuduna yönelik bir tapınmayı betimler ve adeta yüzen organik biçimler halinde özgürce mekan içinde salınırlar. Bu sanatçı Kae Hayakawa, Junichi Arai, Hiroyuki Shindo ve Yoshiko Wada gibi “Shibori (Şibori)” ustaları ile birlikte çalışarak onlardan aldığı bilgilenmeyi kendi kişiliği bünyesinde özgürce uyarlamıştır. Onun profesyonel çalışmaları tiyatro kostümlerini ve bir defaya mahsus “giyilebilir” yaratımları içerir. Bu yaratımlar anlık elektronik çağın anlayışı içinde dahi el yapımını ve dokunma hissinin güzelliğini takdir edebilen insanların beğenisini kazanmaktadır.



Resim 56 "Dancing Pleats – Dans Eden Kıvrımlar"2004,
11 1/4" boy x 15" en x 9" Holly Brackmann
Devore ve el dokusu ile gerçekleştirilmiş "Arashi Shibori (Şibori)" örneği.



Resim 57



Resim 58 Carter Smith (ABD), shibori sempozyumundan defile

İKİNCİ BÖLÜM

2. GİYİLEBİLİR SANAT

2.1. (Wearable Art Movement) Giyilebilir Sanat Hareketi

İnsan kültürünün temelinde bulunan ve tarihin bir bölümünü teşkil eden giysi sosyal kavramlarla, ekonomik şartlarla, teknolojik gelişmeyle, geleneklerle doğrudan ilgilidir. İnsan gurupları bazı özel giysi biçimlerini benimsediklerinde, benimsenen bu biçimler sosyal aktivite bağlamında kendilerini tanımladılar ve bu biçimleri paylaşan insan guruplarının değerlerini ve hayat tarzlarını ifade etmeye başladılar. Giysilerin bir sosyal iletişim aracı olarak hizmet gördüğüne, fakat bunların her toplumun kültürel karakteristiğine göre anlam kazandıklarına inanırlar. Böylece giysiler bir kültürün düşüncelerine, tavırlarına ve inançlarına doğru samimi bir bakış oluştururlar. Bir anlamda geçmişin aynasını ve kültürün kolektif tavrını yansıtan bugünkü durumu ifade ederler.

“19 yy sonları 20 yy başlarında yaşamış bir Fransız eleştirmen ve mizahçı olan (Anatol France) sosyal ekonomik ve teknolojik ilerleme ile giyim arasındaki bu ilişkiyi değerlendirmiş ve bir eserinde şöyle demiştir: “Eğer ölümünden yüzyıl sonra basılacak olan bir kitap yığını içinden seçmek zorunda kalsaydım hangisini seçeceğimi tahmin edebilir miydiniz? Ben ölümünden bir yüzyıl sonra kadınların nasıl giyindiğini görebileceğim bir moda dergisi seçerdim, ve bu dergi bana geleceğin insanlığı hakkında bütün filozofların, romancıların peygamberlerin ve bilim adamlarının söyleyebileceklerinden çok daha fazla şey söylerdi”.

Tarihte o zamanlar giyilen elbiselerin zamanın kültürü hakkında özellikle betimleyici olduğu dikkate değer dönem örnekleri vardır. Böyle periyotlara örnek olarak Rönesans dönemi, harp sonrası 1920 ler 1960 yıllarının kağıt elbise çığırılığı “Sanatta Alternatif Arayışlar”, “Süreç Sanatı”, “Yoksul Sanatı”, “Vücut Sanatı”, “Eylemler (Performans ve Happening’ler)”, “Yeryüzü Sanatı”, “Kavramsal Sanatlar” verilebilir.

Elbiseler genellikle sosyal değerler ve tavırları temsil ettiklerinden 1960-1968 yılları arasındaki kağıt elbise tutkusu değişiklik isteyen bir toplumun fikir ve felsefesini ortaya koyar. İlk kağıt elbiseler “Scotch” kağıtçılık firması tarafından mart 1966 tarihinde üretimi yeni yapılan kağıt peçete, tuvalet kağıdı, ve kağıt havluların (renkli patlamalar) promosyonu için imal edildi. Bu ürünlerden alınan bir kuponla , posta vasıtasıyla bir kağıt elbise sipariş edebiliyorlardı. Örneğin ağustos ayında “Scotch” kağıt firması 500 bin kağıt elbise siparişi aldı. Diğer firmalar fazla para sarf etmeden keyif almanın mümkün olduğu bu pazara büyük ilgi gösterdiler. Butiklerde ve süper marketlerde kağıt elbise modası kısa zamanda hakim oldu.

Kağıt elbiseler çeşitli baskı ve stillerde bulunabilmekteydi. Bazı elbiselerin ön kısımlarında büyük fotoğraflar bulunuyordu. Bu fotoğraflar çiçeklere, gözlere, bir Budist barış işareti duruşuna veya Allen Ginsberg şiirine ait olabiliyordu. Bütün bu elbiseler bir makas marifetiyle özel isteklere göre uyarlanabiliyorlardı. Bu elbiselerde dayanırılık önemli değildi. Çünkü beğeniler değiştiğinde kullanıcı kağıt elbiseyi kendisine daha uygun gelen versiyonla değiştirebiliyordu. Böylece elbise

kolayca atılıp az bir para karşılığında değiştirilen yeni bir seyyar hayat tarzının arzularını destekliyordu. Bu kolay atabilme kavramlaşması aynı zamanda seks ilişkilerini ve istikrar konusunda çok daha rast gele ve özgürlükçü bir tavrı öneren yeni bir duruşu da sergiliyordu. Seksüel ilişki devamlı bir bağlılığı veya evliliği artık gerektirmiyordu ve kağıt elbiseler bu sosyal değişimin ve özgür duruşun sembolüydüler.

“1968 lerde hippie hayat tavrının temellendirdiği felsefe kirlenme ve atıklar gibi ekolojik olgulara karşı gelişen farkındalılığa bağlı olarak sona eren kısa ömürlü kağıt elbise merakı diğer bütün çağdaş tasarım eğilimleri gibi kültürel değerlerin ani değişimi nedeniyle geçip gitti. Sanatta alternatif arayışlar, çağdaş sanatın tanımları, yöntemleri, biçim dilleri, izleyicinin katılımcıya dönüşümü, yapıt-mekan ilişkisi, malzemenin çeşitliliği teknolojik kullanımı 1960 yıllarından başlayarak sanatta arayışlarla birlikte değişti., Yeryüzü sanatı,Kavramsal sanat Fluxus ve oluşumlar olarak 70li 80li yıllarda gelişerek 2000li yıllarda video sanatının yaygınlaşması, fotoğrafın çağdaş sanatta kullanımı sergiler, bienaller ve küreselleşme sanatta dönüşümün ortamını yarattı.Sanatın el becerisinden çok bir felsefe olduğundan yola çıkarak gelişen sanat arayışları her dalda çalışan sanatçıları etkiledi. Tekstil sanatçıları’ da 1960lardan beri gelişen bu akıma ayak uydular.ve giyilebilir sanat çalışmaları yaptılar.

Kişisel ifadenin kutsanması anlamında bir vücut süslemesi bağlamında bir sanat formu olarak giyilebilir sanat onu yaratanlar kadar zengin, çeşitli ve tahmin edilemez niteliktedir. Bu sanat hareketi tanımlamaya meydan okur, verilen eserler hiçbir kurumsallaşmış estetik kriterler seti ile uyum göstermezler, Barok veya Minimalist olabilirler. Bir zırlı giysi kadar rijit veya bir şelalenin suları kadar akışkan görünebilirler. Görsel olarak zevkleri çağrıştıracak veya grafik açıdan rahatsız edici bulunabilirler. Fakat bunlardan her biri kişisel muhteva yoğunluğu ile birbirinden farklı olurlar ve kendilerini yaratan sanatçı hakkında bilgi verirler. Böyle bir bakış noktasından bakıldığında da bazen onların utanmazca otobiyografik oldukları söylenebilir. Bir anlamda vücudun çok özel kısımlarından kişisel bilgi patlaması sinyali verebilirler. Basit bir süslemede çok az görülen bir duygu canlılığı ile hassasiyetten, keşiften, zevkten, acıdan, neşeden, öfkeden ve törenselleşen olgulardan söz edilebilir. Bu çalışmalar içsel dünyaların fiziksel biçimlenmeleridir, bu nedenle de fiziksel varlığı olmayan fikirler bağlamında anlaşılabilirler.

İşte bu kişisel ikonografi üzerindeki ısrardır ki çağdaş giyilebilir sanat hareketini günün ve geçmişin diğer vücut süsleme formlarından ayırır. Bir anlamda tarih boyunca modanın dışsal anlamda atanmış imaj ve rollerin irdelenmesiyle meşgul olduğu söylenebilir.

İlkel insan süslemenin sihirli niteliklerini sezgisel olarak algılayarak transformasyonun gücüyle elbiseleri bezemiştir. Ama bu sanat eserleri dahi kişisel sembollerden çok, evrensel olanları dışı vururlar burada odaklama kültürel bir uzlaşmanın, bir sosyal imajın veya bir silüet yenilemenin değil, kişisel muhtevanın üzerindedir. Dikkatlerini sosyal yorum yapmak, aynı zamanda rengin, tasarımın, formun estetiğini keşfetmek için giyime ve tekstile çevrilmiş olan sanatçılara ait çok örnekler vardır.”³⁰

30 Susan R.King, **Wearable Art Inspired by the Effects of Information Technology at the Beginning of the Twenty-First Century**, The Graduate School, University of Wisconsin-Stout, Menomonie, July, 2000. s.16

Modern zamanların şafağı, bu asrın başındaki yaygın sosyal karışıklıkla da birlikte düşünüldüğünde kostüm sanatı da dahil olmak üzere bütün dekoratif art formlarında yaratımsal eylemin tetiğini çekmiş bulunmaktadır.



Resim 59 **Mariano Fortuny (1871-1949 İspanya doğumlu**
İtalyanTasarımcı
Kaftan 1930

Mariano Fortuny son derece özenli bir emek bütünü ile vücudun doğal heykelsi çizgilerini ortaya çıkartan boyanmış, baskı yapılmış, pililenmiş kumaşlarıyla kadın vücudunu sarmalayarak onu genel anlamda sembolik özgürlüğüne kavuşturmuştur. Tıpkı Sonia Delanuay ve Raymond Duncan gibi o da kendi sanatını kumaşın ve modanın terimlerine tercüme ederek kendi tekstil baskı atölyesini kurmuştur.



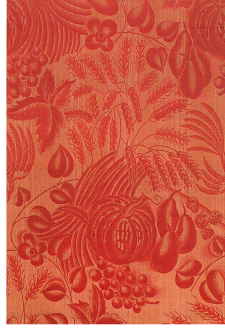
Resim 60 **1920 Raymond Duncan American 1874-1966**

Tussah ipeği üzerine el boyama sebze motifleri ve tesbih boncukları ile aplike edilmiş, koyu lacivert ipek şifon üzerine tünik

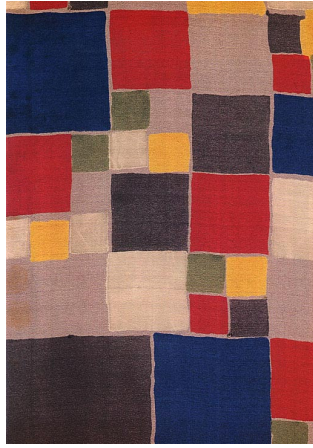


Resim 61 14.4x16.5 Inch Picasso , iğne oyası

Jean Cocteau, Fernand Léger, Pablo Picasso, Henri Matisse ve Erté kostüm yaratımında birlikte çalışmışlar ve tiyatro prodüksiyonları için tasarımlar üretmişlerdir. 20 yy. tekstil tasarımında büyük emekleri olan Raoul Dufy, Paul Poiret ve Bianchini-Férier in himayesinde mükemmel nakışlar ve kumaşlar yaratmışlardır.



Resim 62 1920 Raoul Dufy



Resim 63 Sonia Delaunay in simültane renk kuramları, 1924³¹

Charles James in zarif kadın elbiseleri mühendis mimarlığın eşsiz örnekleridir. Sonia Delaunay'ın simültane renk kuramları yaşayan resimler ve heykeller şeklinde de görülebilen elbiseler de ifade bulmuşlardır. Bunlardaki renk ritimlerinin bir hareket illüzyonu yarattığı söylenebilir. Bu arada Rodchenko ve Stepanova da dahil olmak üzere bazı Rus konstrüktivist sanatçılar dikkatlerini elbiselere yönlendirmişlerdir. Bununla birlikte kişisel betimlemeyi böylesine keskin

³¹ A.g.e.19

ve kati ifade etmek için geçen son yirmi sene diğer bütün zamanlar içinde benzersiz bir zaman dilimi oluşturur. Bununla birlikte bu dönemden önce artistin, tasarımcının ve zanaatkarların rolleri bir birey tarafından kavramlardan ve bütünlemeye doğru bir yaratımın kontrolü için hiçbir zaman böylesine bütüncül bir şekilde kullanılmamıştır. Bu hareketin bünyesinde yapılan işler aylar hatta yıllar boyunca bir elbise üzerinde cömertçe harcanan uzun ve zahmetli bir sürecin samimiyetini ifade eder. Aynı zamanda bu sanat eserleri bir yenilenme ve kendiliğinden oluşu da betimlerler. Böylece sanatçının ellerinden yaratımının objesine doğru, doğrudan akan bir enerji belirgin bir şekilde algılanır.

Yaratıcı ve yaratım arasındaki ilişki çeşitli işlerle bu kadar yakın iken üretilen eserlerde yadsınamaz biçimde bireysel olmalarının dışında düşünsel olarak aynı kandandır, böylece çok özel bir sosyolojik ortam ve kültür toprağının yeni cinslerin evrimine bu evrimin sürdürülebileceği şekilde verimli olduğu anlaşılır. Başka bir zamanda ve yerde böyle doğası olan işler vücut bulmadı, bulamazdı.

Olgunluk sürecini tamamlamış olan eserlerin bir cins spontane patlama bünyesinde ilk kez 1960 ların sonunda görülmeye başladıklarını biliyoruz. Doğu sahilinden batı sahiline vücudu betimlemenin canlandırma ve ortaya konma aracı olarak kullanması konusunda yoğunlaşmış dikkatleriyle öne çıkan yaratım merkezlerinin görülmeye başladığı söylenebilir. Böylece bunu takip eden 10 yıllık süre içinde çılgın ve kullanıp atmacı bir kültürü benimsemiş cemiyet içinde zamanı yavaşlatmak ve kalıcı güzellikler yaratmak isteyen yeni nesil geleneksel zanaatları öğrenmek, miras aldığı kültürle ilişkileri kurmak ve kökleri yeniden hissetmek için ortaya koyduğu çabalarla kendisini belirlemiştir.

Bu nesil Charles Reich'in (Greening of America - Amerikanın Yeşillendirilmesi) adlı eserinde tanımladığı yeni nesil idi. Doğal olarak bu neslin çabaları bireyi kendi bireyselliğinden, rüyalarından, hayal gücünden, yönlenimlerinden, kendiliğinden oluşundan sıyırmaya çalışan baskılanmış yaşam biçimleriyle çatıştı. Bu baskılar aynı zamanda kültürel yaratımları ev hayatından ayıran ve bütüncüllüğün yok olmasıyla bir kültürel şizofreniyi de beraberinde getiren olgulardı.

60 ılı yıllarda etkisini belirleyen bu yeni nesil değerlerini güncelleyerek kendisine yeni bir öncelikler seti kurdu. Dolayısıyla bu 10 yıllık süreç yaşam kalitesi yoluyla insan değerlerinin korunması istikametinde kendisini ortaya koymuş bir çaba olarak değerlendirilebilir. Doğal olarak böyle bir ortamda zanaatların yeniden canlanması çağdaş tavrını ortaya koydu. Böyle bir duruş pek çok bakımdan William Morris in önderliğini yaptığı 19. yy. daki Arts and Crafts hareketi ile benzerlikler gösterir. Her iki çaba da başını almış giden endüstrileşmenin gayri insani yaralarının doğurduğu aleladelik enfeksiyonuna karşı ortaya çıkan endüstri karşıtı akımlar bünyesinde tanımlanabilir.

Her iki hareket de yaratıcı bir mükemmelliğe hitap ederler. Doğal ve bütüncül bir hayat stilinden gelişen bir tasarım bütünleşmesini ve yeniden yapılandırılmış ahlakı oluştururlar. Her iki hareket de sonuçta teknolojiyle varılmış bir çeşit anlaşmanın ürünleridir. Bu teknolojiyi yaratımcı bir süreç ile bağdaştırır ve bundan dolayı değişen çevreye karşı bir açıklık geliştirerek onu yansıtır ve en beklenmedik yerlerde bir güzellik arayışı isteğini betimlerler. Fakat bireyin kutsallığı ve onun kendisini ifade hakkı ve bu hakka duyduğu gereksinim bu çağdaş akımın benzersiz yanını oluşturur.

Hayatları üzerindeki yapay ve darlaştırmacı istemlerin baskısından kurtulmuş olarak bu yeni nesil kendisini 50 lerin doğal olmayan anonim ve kısıtlayıcı giysilerinden de sıyırmıştır. Kendi özünü ilgili kavramlaşmalara yaklaşıp bir bütünlüğü savunan (Ben kimim?, Ne yapıyorum?, Ne hissediyorum?) sorgulamasının bütünlüşmesine varmış olan bu nesil insan vücuduna karşı yeni bir farkındalık geliştirmiştir. Böylece insanlar vücudu kutsallaştırarak kendi bireyselliklerine yaklaşmış ve bu tavrı kişisel kimliklerinin zengince süslenmiş ifadesi haline getirmişlerdir.

Bu çalışmaların kalitesini en zengin şekilde ortaya koyan onların zengin duyarlılığıdır. Özellikle bu hareketin erken dönemlerindeki söz konusu elbiselerde taviz vermez hacimli bir fiziksellik vardır. Öyle ki bu fiziksellik kendi kanaviçesinin lüks dokusunda kendisini üreten sanatçıyı olduğu kadar kendisini giyen kullanıcıyı da sunduğu zevklerin esiri yapar. Estetik duyarlılık çevresel koruma kavramlarıyla el ele gider. Hayatın kaynağı olarak doğaya saygı gösterir. Pek çok çalışmada bu duruş doğadan alınma bir palet içinde sergilenir. Böylece doğal ve sentetik olmayan materyaller ile bitki ve hayvan dünyasından alınmış görsel değerler birbirini bütünler. Hayatın ve ölümün doğal evrelerine duyulan sevgi, toplumun çarpıtılmış önceliklerine rağmen doğanın korunmasına adanmışlık yinelenen temalar olarak öne çıkar. Bu anlamda tanımlanan bu giysilerin isimleri de şu şekilde sıralanabilir. “The Whole Earth Tapestry- Tüm Dünya Tapestry’si”, “Orchid Jacket-Orkide Ceket”, “Fungus Jacket- Mantar Ceket”, “Flamingo”, “Swamp Coat- Bataklık Paltosu”, “Tulip Kimono- Lale Kimono”, “Cactus Coat- Kaktüs Paltosu”, “Monkey Cup Dress- Maymun Fincanı Elbisesi”, “Snake Jacket- Yılan Ceket”, “Midnight Urchin- Geceyarısı Afacan”, “Strawberry Jacket- Çilek Ceket”, “Crow Visor-Karga Maskesi”, vb., gibi.

Giyilebilir sanat hareketinin son yirmi yıl içindeki gelişimi sırasında 60 ların sonlarının organik duygusal estetiğinden 80 lerin daha katı tavrılı grafik yüzeyine doğru , kararlı bir yönelme olduğu görülebilir. Paletler daha parlak ve daha sert görünümüleriyle belirmişler; betimlemeler ise zorunlu olanlara doğru giderek artan bir rafinasyon içinde olmuşlardır. Son yıllarda ise teknolojik toplumun materyallerine ve araçlarına daha kapsamlı bir açılım gözlenmiştir.

Başka bir deyişle 1970 lerin başında “Giyilmek İçin Sanat” kavramlaşması ile ortaya çıkan “Giyilebilir Sanat Hareketi” o zaman geçerli olan moda anlayışının ana görüşü dışında bir duruş sergilemiştir. Bu bakış noktasından hareket ile sanatçılar ticari moda olgusuna referanslı olmayan giysileri sadece bir anlatım aracı olarak özgürce yaratma olanağı bulmuşlardır. 1970 lerin gelişimi içinde gerçekten giyilebilmeyi amaçlayan bir “Giyilebilir Sanat” kavramlaşmasının sanat hareketleri yelpazesi içinde kendisini belirlediğini görüyoruz. Günümüzde “Giyilebilir Sanat” giysi biçimlenmesi içinde giderek heykele yaklaşan bir duruş sergilemektedir. Böylece gerçekleşen bu heykelsi sanat yaratımları giyilebilme özelliklerini korumakla birlikte mutlaka giyilebilme gibi bir gerek şartı betimlemezler. Bu anlamda yaratılan giyilebilir sanat eserlerinin pek çoğu giyilmek için değil, sanat eseri olarak izlenmek ve anlaşılacak için biçimlendirilmişlerdir. “Giyilebilir Sanat” yaratımında kullanılan malzemeler de bir anlamda doğada var olan ve amacı belirleyebilecek bütün nesneler arasından seçilebilirler. Kumaşlar, tel, kağıt, bant, at kılı, metal, boncuk, sicim, gazete kağıdı, ahşap, ayna parçaları, lifler, mantar, plastik, cam, ipek, çiçekler, kurutulmuş çiçekler, mürekkep, sünger ve benzeri her türlü malzeme bu yaratımın tamamlayıcı parçaları olarak yerlerini alabilirler. Bu

türlü malzemeler aynı zamanda her sanatçının kişiliğini en iyi ifade eden dışa vurumlara yönlenebilmesini de olanaklı kılar.³²

Bununla birlikte 60 larda doğan hareketin esin ve öncelikleri kararlılığını korumuştur. 60 ların ahlakının büyük bir kısmı kurumsallaşmış ve yapay değerlerin reddine dayanıyordu. Böylece yeni fikirlerin yeni medya ve estetik değerlerin öncülüğünün yapılması zorunluluğunun, hareketin içinde kökleştiği görülebilir. Bu anlamda giysilerin giderek artan mükemmellik standardı yönünde zahmetli, zorlayan, taviz vermeyen bir duruş ile karakterize edilerek bütünleşmenin yaratılmasına doğru tereddütsüz bir atanmışlıkla sürecin tümüne yönlendiği görülmektedir. Bu duruş içinde sanatçılar sıklıkla yaratılan parçanın “gereklerinden” söz ederler. Böylece herhangi bir çalışmanın içinde ona bağımsız yaşamını kazandıracak bütünlüğe varmak için duygusal ve fiziksel bir çağrı olduğu görülür.

Giysi kendi terimleriyle yaşamaya kurgulanmıştır. Bu kurguda hayat ile bütünleştirilmiş bir sanat kavramlaşması yaşanır. Burada sanatçılar, sanatın günlük hayattan yalıtılmış bir şekilde müzelerde ve galerilerde işlevsel olmayan yaratımsal dışa vurumlar olarak sergilenmesini öneren elitist batılı duruşa karşı belirgin bir güvensizliği paylaşırlar. Kişinin bir sanat çalışmasında kendisini de sürece katması, hayatı ve sanatı sembolik ve fikirsel açıdan bütünleştirir. Belki de bu bakış açısı bu alanda çalışan pek çok sanatçının neden Doğu kültürlerinden ve sözde ilkel toplumlar denilen toplumların yaratımlarından esin aldıklarını da anlatır. Çünkü bu esin kaynakları sanatı, zanaatkar ve artistik dışa vurumları günlük hayattan ayırmazlar. Bizim gibi kendilerini başka bireylerin el ve yürekleriyle gerçekleştirilmiş olan ve anlatımlarını içine zarflayan kişiler için asil ve öncelikli bir yaratımın birlikte paylaşılmasından doğal olarak söz edilebilir. Bu durum tıpkı bir şairin sözlerinin, bir sanatçının görünüşünün, bir divanın sesinin ödünç alınıp kullanılması gibidir. Özetle bu olağanüstü bir tecrübedir.³³

Tarihsel süreç içinde gelişim tekstil endüstrisinin gelişimi bakış açısından gözden geçirilecek olursa “Art To Wear-Giyilen Sanat” veya “Wearable art - Giyilebilir Sanat” kavramları bağlamında Paris’te merkezlenmiş olan Moda Endüstrisi’nin Londra, New York, Tokyo, Milano’da temsil edilmeye başladığı zaman ortaya çıktığı görülmektedir. Değişim patlamalarının, yeni fikirlerin ve özgürlüğün dönemi olan 1960 lar batı dünyasının elbiseler hakkındaki düşüncelerinin arka planını da bir anlamda oluşturdu. Artistler kendileri ve arkadaşları için elbiseler yapmaya başladılar.

³² A.g.e.23

³³ Julie Schafner Dale, **Art to Wear**, ,Abbeville Press; England, 1st ed edition, October 1, 1986) s.65



Resim 64 Janet Lipkin, El örgüsü ceket

Giyilebilir Sanat kavramlaşmasının köklerin deki ilk yaratımlar Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan ve çalışan Janet Lipkin, Sharon Hedges, Deanne Schwartz Knapp gibi sanatçılarla başladı. "Art To Wear - Giyilebilir Sanat" akımında 25 yıldan fazla temel figürlerden biri olan Lipkin tığ örgü heykeller, çantalar, ve yelekler gibi işlevsel fakat her biri kendine has sanat eserleri yaratarak işe başladı. Daha sonra el örgüsü kazaklar, ceketler, ve mantolar üretti, onun yarattığı bu giyilen sanat ürünleri Amerika Birleşik Devletlerindeki pek çok prestijli galerilerde sergilendi ve moda butiklerinde satıldı.

"Wearable Art - Giyilebilir Sanat" hareketi daima kişinin elbiselerle olan bireysel ilişkisiyle ilgilenmiştir. "Art To Wear - Giyilebilir Sanat" sadece vücudu değil fakat aynı zamanda ruhu giydiren giysileri tanımlar. Sanatçı kavramsallaştırmadan işin tamamlanışına kadar fikirlerin, duyguların, heyecanın ve biçimin birleştirilip bütünleştirilmesinin kontrolünü elinde tutar. Başka bir deyişle sanatı giyenler, aynı zamanda ürünün yeniden tanımlanmasını da sağlayarak yaratım sürecine taze bir canlılık ve hayat katarlar.

Tekstil dokunabilir bir şeydir. Elbiseler bizim dokunuşumuzla tanımlanır ve bu nitelikleri ile bizi sararlar. Tekstil ürünleri bu dokunma hissinden kaynaklanarak yaratılırlar ve böylece bizi dokunumsal bir tepkiye de davet ederler.

"Art To Wear – Giyilebilir Sanat", sanatçı ve onun ürününü giyen kişi arasında bir iletişim gerçekleştirir, sanatçıyla materyallerin dönüşümü arasında bir mahremiyet oluşur, bu mahremiyet sanat yapıtı ve onu giyen arasında ,sanatçıyla ürünü giyen arasında, ürünü giyen kişi ve onu çevreleyen dünya arasında zenginleşerek devam eder.

2.2. Zen Düşüncesinde Giyilebilir Sanat

Doğu ve batı sanat kavramlaşmalarını karşılaştırarak inceleyen çok sayıda fikir ürününün kapsamlı varlığı bu konuda araştırma yapanlar için aydınlatıcı niteliktedir.³⁴ Örneğin Suzuki bu konuda verdiği eserlerde genel olarak batı sanatının biçimlemeye yönlendiğini oysa doğu sanatının insan ruhunun betimlenmesini amaçladığını söylemiştir.³⁵ Başka bir deyişle batı düşüncesi doğayı kendi düşüncelerine uyum sağlamaya zorlayıp bu düşünce biçimleri içine sıkıştırır, insan yapısı simetriler ve benzeri dayatmalar ile doğayı bir anlamda tahrif eder.³⁶ Bunun yanında doğu düşüncesi doğayı olduğu gibi kabul ederek onu kendi akışı içinde değerlendirir ve sanatçının doğa hakkındaki düşüncelerini doğaya hakim kılmaya uğraşmaz. Bir başka deyişle doğulu sanatçılar bir nesnenin fotoğrafik sunumu ile ilgilenmezler. Bunun yerine onun spiritüel anlamının yorumlanmasına odaklanırlar.³⁷

Batı estetiğinde sanat temel bir iletişim aracı olarak form ve muhtevanın arasındaki karşılıklı etkileşimin doğal sonucunu yansıtır. Halbuki Zen sanatçısı estetik objenin doğasında var olan özü ortaya çıkarmak üzere en basit araçları önermekle yetinir. Böylece herhangi bir şey resmin veya şiirin konusu olabilir, herhangi bir ses müziğe dönüşebilir. Sanatçının görevi kendisi estetik objeye müdahale etmeden önce de bu objenin doğasında var olan ebedi niteliklerin ortaya çıkabilmesi için gerekli önerileri ortaya koymaktan ibarettir. Bu da ancak bu objenin içindeki varlığın, yani onun “Buda” doğasının sanatçı tarafından tam olarak kavranması ile gerçekleşebilir. Yaratım süreci içinde teknik gereklidir ama objenin “Buda” doğasına inilmez ise yeterli değildir. Sanatçı objenin özünü ve ruhunu kavrayınca yaratım kendiliğinden gerçekleşir. Sanatçılar ve filozoflar bir sanat eserinden ne beklenebileceği veya başka bir deyişle bir sanat eserindeki yaratımın hangi kapsamda gerçekleştirilebileceği konusu ile sanatın ve felsefenin kadim tarihi boyunca ilgilenmişlerdir. Bu yüzyılın başında pek çok batılı sanatçının bu soruna bulunduğu farz edilen geleneksel cevapların yetersizliği konusunda belirli bir fikir birliğine vardıkları söylenebilir. Sanat eserini geniş yığınların nasıl farklı bağlamlarda algılayıp yorumladıklarını düşünmek bu konuda araştırma yapanlara yeterli ip uçlarını vermektedir. Aynı sanat eseri iki farklı izleyici gurubu tarafından farklı yönlerde algılanabilmekte ve sözü edilen her iki algılama bütünü de sanatçının ifade etmek istediği muhtevanın tam aksi yönünde gerçekleşebilmektedir. O zaman kimin haklı olduğu veya herhangi bir bakışın haklılığının ileri sürülüp sürülemeyeceği sorusu da cevapsız kalmaktadır.

³⁴ F.Lieberman **Zen Buddhism And Its Relationship to Elements of Eastern And Western Arts** <http://arts.ucsc.edu/faculty/lieberman/zen.html>.

³⁵ D.T,Suziki, **Mysticism: Christian and Buddhist**, Routledge, New York, 2002, s. 30.

³⁶ Alan W .Watts ,**The Way of Zen** , Vintage Books. NewYork, 1957, s. 174.

³⁷ Sidney Lewis Gulick , **The East and the West: A Study of Their Psychic and Cultural Characteristics**, Tokyo and Rutland, Ltd., Vermont, 1963, s. 253 – 255.

Buraya kadar anlatılanların ışığında Zen düşüncesi ile giyilebilir sanat kavramlaşmaları arasındaki doğal ilişkinin kendiliğinden belirlendiği hemen görülecektir. Bu ilişki o kadar “Buda” doğasındadır ki giyilebilir sanat hareketinin ancak Zen penceresinden bakıldığında gereği gibi anlaşılabilceğini ileri sürmek için fazla cesaret sahibi olmak gerekemeyebilir. Sanatsal yaratım süreci sonucunda ortaya çıkan giysi kullanıcı tarafından giyildiğinde bu giysiyi yaratan sanatçı ile kullanıcı arasındaki ilişki Zen düşüncesinde billurlaşır. Daha önce de söylendiği üzere bu durum tıpkı bir şairin dizelerinin bir kişi veya toplum tarafından ödünç alınarak kullanılması şeklinde tecelli eder. Başka bir deyişle kullanıcı kendisini giysiyi yaratanın yarattığı sanat eseri içinde ifade ederken sanatçı da yaratımının kullanıcı ile bütünleşmesinden oluşan süreç bünyesinde varlığını betimler. Üstelik bu süreç karşılıklı etkileşimli bir gelişim içinde kendisini diyalektik mantığın gereklerine göre güncelleyerek geleceğe doğru yönelir.

Günümüzde giyilebilir sanat alanında yaratımlarını gerçekleştirmekte olan pek çok sanatçı bu alanın Zen düşüncesi ile yukarıda anlatılan karşılıklı etkileşim sürecini algılayarak eserlerine Zen kavramlaşmalarını ifade eden isimler vermektedirler. Böyle bir duruş söz konusu sanatçıların eserlerini sadece anlamlı isimler ile bezemek gayretini değil yaratımlarını bu bağlamda gerçekleştirdiklerini ortaya koyan doğal bir dışa vurum olarak değerlendirilmelidir. Böylece “Doktrinsizliğin Doktrini” olarak da nitelendirilebilen Zen düşüncesi sanat yaratımlarını ve giyilebilir sanat hareketini gerçek yaratım özgürlüğüne yönlendiren bir kapsamda kendisini belirlemektedir.

2.3. Günümüzde Giyilebilir Sanat Hareketinin Sanatçıları

Günümüzde giyilebilir sanat hareketi çıkış noktasının verdiği ilk hızı yitirmeden kendisini günün gelişen koşullarına uyduran sürekli dinamik bir güncelleme ile yaratımlarını sürdürmektedir. Bu sanatı takdir edebilen güncellenmiş değerler bütününe gelişimine paralel olarak günümüzde verilmekte olan yaratımlar kendilerini özgürce ifade etme olanağı bulmaktadırlar. Başlangıç dönemlerindeki “avant garde” tavır da zamanın gelişimi içinde yerini kendi alanını belirlemiş bir sanat alanının kendisinden emin duruşuna bırakmaktadır. “Giyilebilir Sanat” anlayışının günümüzdeki önderleri arasında Julie Schafler Dale, Ana Lisa Hedstrom, John Marshall, Marla Weinhoff, Jean Williams Cacicedo, Yoshiko I. Wada, Kansai Yamamoto, Issey Miyake, Yohji Yamamoto vb., gibi pek çok isim sayılabilir. Doğal olarak sayıları bu çalışmanın kapsamını aşacak ölçüde fazla olan bu örnekler arasında bizim için çok belirgin çalışma örneklerini ortaya koymuş bulunan yukarıdaki isimleri bütününe pek küçük bir parçasına örnek olarak vermek ile yetineceğiz. Ne var ki yukarıda belirtilmiş bulunan bu isimlerin “Giyilebilir Sanat” alanının kendisini ifade edebilmesi gerekli olan dilin kavramlaşmalarını ve gramerini belirlemiş bulundukları da rahatça söylenebilir.



Resim 65- Japon giysi tasarımcısı Kansai Yamamoto

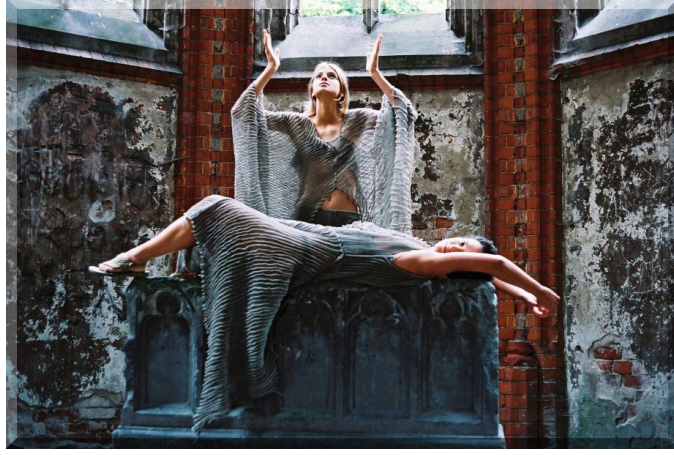


Resim 66 “UZAY SAMURAYI” Kansai Yamamoto

Siyah kırmızı, mavi parlak kumaşlardan guilt tazında dikişle dik yakalı geleneksel samuray giysilerinden etkilenecek **DAVID BOWIE**'ye yapılan sahne giysisi



Resim 67 “SONBAHAR YAĞMURU (1973)” Cleveland, Ohio, Rockn Roll Hall da sergilenen **David Bowie**’nin Japon giysi tasarımcısı **Kansai Yamamoto** tarafından tasarlanan sahne giysisi



Resim 68 Zuzanna Bartecka'nın örgü işleri üzerindeki macerası bir biyokimya okuduğu Wroclaw Üniversitesi'ndeki öğrencilik yıllarında başladı. Bartecka test tüpleri, pipetler, ölçüm aletleri arasında geçen ders saatlerinde yanında daima kullanılmaya hazır yün çileleri ve yün şişleri bulundururdu.

Bu başlangıç dönemlerinde doğadan kopya ederek veya özgün tasarım ile ürettiği işler olağanüstü yaratım gücünü ortaya koyduğundan Kültür ve Güzel Sanatlar Bakanlığı tarafından kendisine bir sanatçı olarak yetişmesine olanak verecek şekilde destek sağlandı. Son on yıl içinde şimdiye kadar başkaları tarafından bir örgü malzemesi olarak nadir kullanılan keten lifleri ile üretim yapmaktadır.

Zuzanna Bartecka



Resim 69 “Masters of Fear – Korku Ustaları”, 1996. Pantolon ve Etek: Dikiş ile dokulandırılmış pamuklu kumaş. Şapkalar: “Kenevir lifi”, “Hindistan Cevizi lifi” ve “Yünlü” malzeme. Doğal boyalar ile yapılmış “Itajime Şhibori (Şibori)”, **Angelina DeAntonis**, Sanatçının kendi çektiği fotoğraf.



Resim 70 “Chiming Spheres”, Vurgulu çalgılar ile yapılan bir dans için tasarlanan giysi. Etek ucunda içeriden takılan balenler ile farklı biçimler alabilmektedir, 1999. İpek, pamuk, ahşap, naylon, yün, doğal ve sentetik boyalar kullanılmıştır. **Angelina DeAntonis**, Fotograf: Nathaniel Taylor.



Resim 71 **Issey Miyake** tasarım stüdyosu
1970 yılında Tokyo'da kurulmuştur
Etek ve Üst. Pilili ipek - polyester karışımı 1989



Resim 72 “Zıplayan Elbise”
1992, Pilili ve burulmuş polyester – **Issey Miyake**



Resim 73

John Galiano



Resim 74 John Galliano tarafından eski Mısır sanatından esinlenerek Christian Dior için yapılan tasarımlar – Foto: Reuters



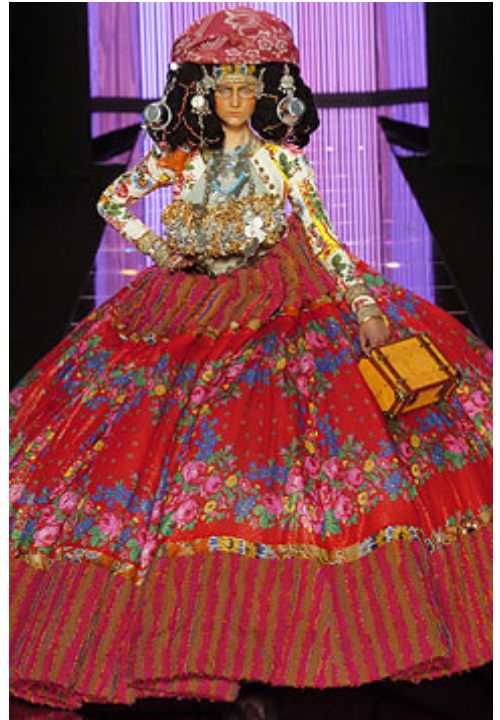
Resim 75



Resim 75- 76 John Galliano tarafından eski Mısır sanatından esinlenerek Christian Dior için yapılan tasarımlar – Foto: Reuters



Resim 77



Resim 77-78 “Prenses Amidala” (Star Wars’daki bir karakter) esinlenimli fantastik tasarımlar “Fran Dresscher on Dior”, John Galliano

Moda dünyası bu dünyanın haşarı çocuğu Galliano'yu daima gereğince savunmuş ve çabalarını desteklemiştir. Gerçekten de Galliano'nun Dior için yaptığı sunumlar bir anlamda savurgan ve eksantrik bir tutumu sergilemelerinin yanında moda endüstrinin canlılığına da tartışmasız katkılarda bulunmuşlardır. Galliano'nun tasarımları moda çalıştığı moda evine gerekli dikkati çekmesinin yanında moda basınına da aradığı malzemeyi sağlamıştır. Bunun yanında yaratılan koleksiyonlar mağazalarda satışa arz edildikten sonra üretilen parçaların çoğunluğunun pratik ve giyilebilir nitelikte olduğu da belirlenmiştir.



Resim 79

Jean-Paul Gaultier

Jean Paul Gaultier 1952 yılında Paris'te doğdu. Pierre Cardin'in yanında tasarım asistanı olarak çalıştı. Daha donraları çalışmalarını karakterize eden teknik parlaklık ve giysi ustalığını bu dönemde kazandığı söylenebilir. Modaya egemen olmuş pek çok ural ve geleneği yeniden tanımlayan iç ve dış giyim tasarımları ile öne çıktı. Madonna tarafından giyilen ve meşhur olmuş tasarımlarını da bu arada belirtmek gerekir. Bu tasarımlar ile erkek ve kadın giyimi konseptlerinde yerleşmiş pek çok stili alt üst etmiştir. İlk "Haute Couture" sunumunu 1996 yılında gerçekleştirdi. Geleneksel zenaata karşı saygısını korumakla birlikte kurulu düzene başkaldıran çizgisini de bir ölçüde koruduğu bilinmektedir. Kendisi profesyonel duruşunu şu sözleri ile özetlemektedir: "Giysileriniz içinde özgür davranın. Onların içinde ne yapmak istiyorsanız onu yapabilirsiniz".

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. PROJELER

İnsanın evrende varoluşu ile başlayan tasarım olgusu yaşanılan toplumdan beslenerek belirlenir. İnsanlığın geçirdiği çeşitli aşamalarda tasarıma yüklenen roller değişik olmuştur. Tasarımlar bazen büyüleme aracı, bazen bir süs, bir obje, bazen kalıcılığı sağlayan dil yada dini düşünceyi, bilimi, tekniği,yayan bir iletişim aracı bazen de bireysel gereksinim olarak insanlık tarihinde varolmuşlardır.

Tasarım çalışmalarımız giyilebilir sanat bağlamında ele alınıp tekstilin dokunulabilir özelliğinin kavramsal tanımı yakalanmaya çalışmıştır. Tasarımların kendiliğindenliği ve tek defaya mahsus olma özelliği tasarımın oluşmasında yaratım anındaki duygular etkili olmuştur.

Tasarlanan giysiler bizim dokunuşumuzla kimlik bulur, tanımlanır ve bu nitelikleri ile bizi sararlar. Yaratıcıyla yaratan arasındaki bu dokunma hissi onu giyen kişi ve onu çevreleyen evren arasında zenginleşerek devam eder.

3.1. PROJE 1

Tasarımda, duyuların önüne konan şeyin biçimine, yüzeyine ve kütlesine göre tasarılmanın genel bir sanat teorisiyle yaklaşımın sıkıcı olabileceği düşünülüp, daha önceden var olan duygu ve heyecanları renkler, sesler ve tanımlanamayan dış tepkiler ile biçimleyerek başkalarına ulaştırmak hedeflenmiştir. Sezgilere dayalı bir biçim, renk, denge, ritim ve armoni ile tasarım gerçekleştirilmiştir. Klasik anlamda orantılı bir tasarımın ahenk yaratacağı düşünülse de tasarımda ahengin insandan insana değişeceği unutulmamış ve tasarımı fizik elemanlarından ayırarak bu elemanları bireysel nitelikleri açısından veya birbirleri ile olan bağlarına göre çözümlemenin tasarımın görsel etkisini farklı etkileyeceği değerlendirilmiştir. Burada biçimlerin mekan, ışık ve renk ahenginin yaratılması amacının tasarımın biçimsel bütünlüğünün sağlanmasında önemli bir etken olduğu söylenmelidir.

Koleksiyon Konsepti:	Bağlanmış Arsız Düşler
Tasarımın adı:	Doğaya Bağlanmış
Teknik:	Katlama, bağlama, sıkma “Shibori (Şibori)”, pigment boyama
Malzeme:	İpek sentetik karışımı kumaş, tel, pamuk ipliği



TASARIM



DETAY

“DOĞAYA BAĞLANMIŞ” adlı uygulama çalışması
(Orijinal -2005)

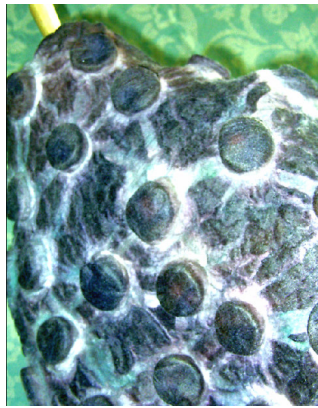
3.2.. PROJE 2

Yaratımda kullanılan malzemeler doğada var olan ve amacı belirleyebilecek bütün nesneler arasından seçilebilirler. Bu sebeple yünün zahmetli oluşumundan meydana gelen keçeyi strüktür ve hacimle bedene ait ölçüler bütününde heykelsi bir görünüme kavuşturmak amaçlanmıştır. Düz formlardan üç boyutlu kompleks biçimlere kadar genişleyebilen ve bedenin üzerine inşa edilmiş kusursuz “Shibori (Şibori)” giysi yaratımı bedeni radikal ve olağanüstü formlara büründürürken, malzemenin ve ölçeğin sınırlarını ekstrem noktalara genişleterek giysi taşıyan insanı adeta bir moda-sanat ikonu haline getirmeyi amaçlamaktadır.

Koleksiyon Konsepti:	Bağlanmış Arsız Düşler.
Tasarımın adı	Bağlı Ama Özgür.
Teknik	Keçe yapımı ve bağlama “Shibori (Şibori)”, boyama.
Malzeme	Yün, yuvarlak plastik malzeme (Tavla pulu), pigment boya, boya geçirmeyen sentetik ip.



TASARIM



DETAY

“BAĞLI AMA ÖZGÜR” uygulama çalışması
ORJİNAL-2005

3.3. PROJE 3

Bağlanmak nedir? Biz saran doğa aynı zamanda bizi bağlar mı? Düşlerimizi saran yapraklar, doğanın kabukları bizi sardığı kadar özgürlüğümüzü de tanımlar mı? Başka bir deyişle acaba özgürlük sınırların idraki midir? Bu tasarımda yapraklar bütün bu nitelikleri ile giyilebilir sanatın insan vücudunda sergilenmesi amacı ile kullanılmışlardır. “Bu ne biçim yaprak?” sorusuna verebileceğimiz cevap da yine “Onlar yaprak değil, giyilebilir sanatın yaratımlarıdır. Belki de bir yaprak düşünde onları görmüştür” olabilir. Bilinmez, belki de hazırladığımız bu giysi düşünde bağlanmış yaprakları görüyordur.

Koleksiyon Konsepti: Bağlanmış Arsız Düşler.

Tasarımın adı Rüzgarla Bağlanmış Düşler.

Teknik Arashi “Shibori (Şibori)”, boyama.

Malzeme İpek kumaş, yuvarlak plastik boru malzeme, pigment boya, boya geçirmeyen sentetik ip.



Detay
“RÜZGARLA BAĞLANMIŞ DÜŞLER” uygulama çalışması
ORJİNAL-2005

3.4. PROJE 4

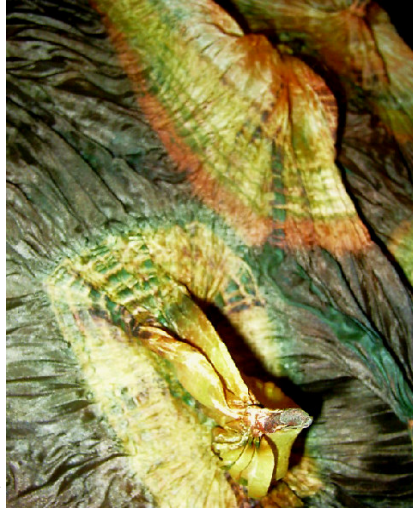
Tasarımlar, kalıplaşmış, sıradanlaşmış yaşam çerçevelerine sıkıştırılmış; bu çerçevelerde yaşamlarını sürdürmeğe alıştırılmış; bildiklerinden şaşmamağa koşullandırılmış; düşünce tarzlarını, yaşam biçimlerini değiştirmekten korkan; farklı bedensel deneyimlerin bilincine varmaktan ürken; kendilerinden farklı gördükleri insanları dışlayan ve acımasızca eleştirmekten çekinmeyen; bir gurup insanlara , kendilerinininkinden farklı düşünce tarzlarının, yaratımların, bakış açılarının, düşlerin, davranış biçimlerinin, duyguların da var olduğunu hatırlatan; onlara alternatif belki de sıradışı yaşamlar sunan giysilerle düşündürmeyi, kimi zaman da düşlere ve serüvenlere sürüklemeyi amaçlamaktadır.

Resimsel ve yapısal olarak gerçekleştirilmeye çalışılan raslantısal üç boyutlu tasarımlardaki görsellik önce, insanın doğası ve düşünsel yapısı ile doğru orantılı olup iç dünyadaki ışığı, duyguları, rengi yaratı kaynağı olarak görselliğimizi etkilemesi amaçlandı. Formu ve rengi algılarken doğa ve sistemi ile iç içe bir tavırla kültürel,ve düşünsel boyutu da katarak doğayı tasarımın kendiliğindenliği ile yorumlaya ve doğadaki renk kavramı ile kendimiz arasında yaşamsal ortak payda kurmaya çalışıldı.

Koleksiyon Konsepti:	Bağlanmış Arsız Düşler.
Tasarımın adı	Sınırsız Sivri Düşler.
Teknik	Bağlama “Shibori”, boyama.
Malzeme	İpek kumaş, pigment boya, boya geçirmeyen sentetik ip.



” SINIRSIZ SİVRİ DÜŞLER”
Uygulama çalışması 2005-ORJİNAİ



DETAY

3.5. PROJE 5

Doğanın ritmi içinde ; yaşanmışlığı, soyut boyutlarda algıladığımız renk ve form, öz ve içerik olarak görselliğe döktüğümüzde doğanın sanatsal yapısını kurgulamış olarak görsel diyalektiğimizin yaratımları gerçekleştirildi.

Doğada yaşanan hareketlilik ve çok yönlülük, yaratımların ifadesinde kendini buldu, yaratım olguları, rengin, ışığın, lekenin, izinde sanatın görsel dilini kurgulayan yaşam imgeleri olarak yerlerini aldılar. . Formu ve rengi algılarken doğa ve sistemi ile iç içe bir tavırla kültürel,ve düşünsel boyutu da katarak doğayı sanatsal olarak yorumlamak ve doğadaki renk kavramı ile kendimiz arasında yaşamsal ortak paydayı bulmak tasarım sürecinin önemli aşaması oldu

Koleksiyon Konsepti:	Bağlanmış Arsız Düşler.
Tasarımın adı	Pırıltılı Düşler.
Teknik	Bağlama “Shibori”, boyama.
Malzeme	İpek şifon kumaş, pigment boya, boya geçirmeyen sentetik ip.



“PİRLİTLİ DÜŞLER”
Uygulama çalışması
2005- ORJİNAL



DETAY

SONUÇ

“Giyilebilir Sanat” bağlamında gelenekselden güncel doğru uzanan bir perspektif içinde güncelleşen kavramlaşmaların incelenmesi için tarihsel sürecin bütüncül bir anlayışla irdelenmesi gereklidir. Tarihsel süreç içindeki olguların incelenmesinde insanoğlu genellikle iki temel yanıştan birine düşmek eğilimi göstermiştir. Bunlardan birincisinde araştırmacı kendisini gününün değerleri ile incelediği tarih dönemine taşır. Diğerinde ise tarihin incelenen bölümündeki olgular incelemeyi yapanın güncel değerler çerçevesi içine taşınarak anlaşılmaya çalışılır. Hemen görüleceği üzere belirlenen bu her iki durumda da sağlıklı ve bilimsel bir irdeleme mümkün değildir. Böylece biz çalışmamızda tarihsel süreç içindeki olguları kendi değer kavramlaşmaları içinde anlamayı ve böylece kazanılan bilginin günümüz değerleri bütününde ve günümüzün gerekleri doğrultusunda uyarlanması için gereken ip uçlarını elde etmeyi amaçladık. Buradan hareket ile çalışmamızın sonuç bölümünde böyle bir faydacı uyarlamanın sıralı mantığının adımlarını kısaca sergilemeye çalışacağız. Bu sergilemenin içinde geleceğe yönelik projeksiyonların gereken önem ile algılanabilmesi temel amaçlarımızdan biri olarak özellikle belirtilmelidir.

“Giyilebilir Sanat” olguları tarihsel süreç içinde çeşitli evrelerde bu adla anılmasa dahi insanoğlunun giysi kavramlaşmalarında törensel ve ezoterik nedenler ile gerçekleştirilen örnekler de dahil olmak üzere çeşitli sanatsal yaratımların konusu olmuşlardır.

“Giyilebilir Sanat” konusunda gerçekleştirilen yaratımlar her ne kadar sanat olgusunu öne çıkartarak günlük kullanıma uygun giyilebilme niteliğini arka planda bırakıyor gibi görünseler de bu durum söz konusu yaratımların günlük kullanımdan yalıtılarak toplumun bütün kesimlerine işlevsel yararlar sunmaktan uzak tutulacakları anlamına gelmemelidir.

Sanatsal yaratım alanı doğu ve batı dünyalarındaki felsefi farklılaşmanın belirlediği bir sözde karşıtlığın dar kapsamında algılanmamalıdır. Tam tersine olarak böyle bir farklılaşma sanatsal yaratım kavramlaşmalarına özdeki anlam ve ticari faydacı mantığın bütünleşmesinden oluşan sağlıklı ve güncel bir yorum getirebilir.

“Giyilebilir Sanat” bağlamında geçmişten güncel kadar uzanan geniş tarihsel süreç içinde “Shibori (Şibori)” sanatının incelenmesi değerini koruyarak bugüne ulaşan geçmişin değerlerinin bizimle birlikte yaşayabileceğini ve güncellenirilmiş kavramlaşmalarımızı zenginleştirebileceğini çok güzel anlatmaktadır. Böyle dünya sanatsal mirasının gereği gibi değerlendirilmesi yolu ile kökü geçmişte olan geleceğimizin projeksiyonlarını en sağlıklı bir anlayış ile elde etmek mümkündür. “Geçmişimiz için bir gelecek” kavramına yapılmakta olan katkıların değeri böylece daha iyi anlaşılabilir.

Çalışmamızda geçmişten güncel uzanan tarihsel süreç içinde uygulanan “Shibori (Şibori)” tekniklerinin ayrıntılı olarak sergilenmesi yönünde dikkatli bir gayret sarf edildiği görülecektir. Sanatsal yaratımlar hakkında doğru bir irdelemeye götüren yol gelenekselden güncel doğru uygulanmış ve halen uygulanmakta olan teknolojilerin çok iyi anlaşılmasından geçer. Böylece güncellenmiş teknolojiler ileriye dönük olarak geliştirilerek zaman içinde zenginleştirilecek yaratımlara doğru sanatçıya yön gösterebilirler.

Ülkemiz tarihsel süreç içinde dünya mirasına düşün ve sanat alanında yapmış bulunduğu katkıların yanında gerçekleştireceği geleceğe yönelik katkıların potansiyelini de elinde bulundurmaktadır. “Giyilebilir Sanat” bağlamında geçmişten güncel kadar uzanan geniş tarihsel süreç içinde “Shibori (Şibori)” tekniklerinin incelenmesi sanatçılarımızın bu alanda söyleyecekleri yeni sözlerin alt yapısını oluşturacak ve sağlıklı bir güncelleştirme ile ulaşılacak yeni ve canlı bir dilin gramerini oluşturacaktır.

Ülkemizin tekstil alanında şimdiye kadar ulaşmış bulunduğu birikim bundan sonra atılacak bilinçli ve sağlıklı adımların habercisi olarak algılanmalıdır. Yetişen kuşaklar bu alanda ortaya koymakta oldukları yaratımlar ile uluslararası platformda yadsınması mümkün olmayan bir Türk sanat vizyonunun ana çizgilerini belirlemektedirler. Bu vizyon şimdi olduğu gibi gelecekte de dünya düşün ve sanat ortamının tekstil alanındaki yaratımlarına yeni ışıklar getirecek. Bu alanı yeni fikirler, yeni biçimler ve renkler ile bezeyecektir. Çalışmamızın bu konuda uygulama ve araştırma alanlarında verilmekte olan emeklere mütevazı bir katkı oluşturacağına inanıyoruz.

KAYNAKLAR:

ABIKO, Bonnie F., Ed. **“Arimatsu SHIBORI (Şibori) a Japanese Tradition of Indigo Dyeing”**, Oakland University, Meadow Brook Art Gallery. Rochester, Michigan, 1995

ADROSKO, Rita. **“Natural Dyes and Home Dyeing”**, Dover Publications, NewYork, 1978.

ASHTON, Dore, **“The Delicate Thread, Teshigahara's Life in Art”**, Kodansha International, New York, 1978.

AZAKAWA, Ochiai Seki, ed. **“The Other Visualized”**, University of Tokyo Press, 1992.

BARBER, E. J. W., **“Womens’ Work: The First 20 000 Years. Women, Cloth and Society in Early Times, 1994”**, Prehistoric Textiles, 1991.

BAŞER, Prof.dr.İnci, **“Tekstil teknolojisi “.Marmara Üniversitesi, Tekstil eğitim Fakültesi.” İSTANBUL;1998.**

BETHE, Monica, **“When Art Became Fashion”**, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1992.

BENJAMIN, Betsy Sterling, **“The World of Rozome”**, Kodansha International, Tokyo 1996.

BIRRELL, Verla, **“The Textile Arts”**, Harper and Row, New York, 1973.

BRADDOCK, Sarah E. & O'MAHONEY Marie, **“Techno Textiles: Revolutionary Fabrics for Fashion and Design”**, Thames and Hudson, New York. 1998.

BREWARD, Christopher, **“The Culture of Fashion: A New History of Fashionable Dress”**. Manchester University Press, paperback, 1995.

BROUGHTON, Kate, **“Textile Dyeing”**, Rockport, MA., Rockport Publishers, 1995.

BUHLER Alfred, FISCHER Eberhard, & NABHOTZ Marie-Louise, **„Indian Tie-Dyed Fabrics”**, Calico Museum of Textiles, Ahmedabad, 1980.

CHANDRAMOULI, Mohanty, **“Natural Dyeing Processes of India”**, Calico Museum of Textiles, 1987.

DALE, Julie. **“Art-to-Wear”**, Abbeville Press, New York, 1986.

DE OSMA, Guillermo. **“Fortuny. Mariano Fortuny: His Life and Work”**, Aurum Press Ltd., London, 1980.

DISSANAYAKE, Ellen, **“Homo Aestheticus: Where Art Comes from and Why”**, University of Washington Press, Seattle, 1996.

FROMM, Erich, & D.T. Suzuki & R., De Martino, **“Zen Buddhism and Psychoanalysis”**, New York, Harper and Row, 1960.

GULICK, Sidney Lewis. **“The East and the West: A Study of their psychic and cultural characteristics”**, Tokyo and Rutland, Vermont, 1963.

GUY, John, **“Woven Cargos: Indian Textiles in the East”**, Thames and Hudson, New York, 1998 .

HOLLANDER, Anne, **“Seeing Through Clothes”**, Avon Books, Univ. California Press, 1993.

KING, Susan R., **“Wearable Art Inspired by the Effects of Information Technology at the Beginning of the Twenty-First Century”**, The Graduate School, University of Wisconsin-Stout, Menomonie, July, 2000.

KITAMURA, Tesuro. "**SHIBORI (Sibori)**", Unsundo, Tokyo, 1970.

LANE Richard, "**Images from the Floating World**", Konecky & Konecky, New York, 1978

LARSEN, Jack Lenor, "**Jack Lenor Larsen: A Weaver's Memoir**", Harry N. Abrams, Inc., New York, 1998.

LAURY, Jean Ray, "**Imagery on Fabric**", C & T Publishing, 1997.

LAVER, James, "**Costume and Fashion: A Concise History**", Thames and Hudson, New York/London, 1996.

LIEBERMAN, F., "**Western Arts Zen Buddhism And Its Relationship to Elements of Eastern And**" <http://arts.ucsc.edu/faculty/lieberman/zen.html>

LILES, J. N., "**The Art and Craft of Natural Dyeing: traditional recipes for modern use**", The University of Tennessee Press, 1990.

MATSUMOTO, Kaneo. "Shoso-in and Horyuji **Jodai-gire: 7th and 8th Century Textiles in Japan from the**", Shikosha Publishing, Kyoto, 1984.

MUNSTERBERG, Hugo, "**The Japanese Kimono**", Oxford University Press, 1996.

RATHBUN, William, Jay, ed. "Beyond the Tanabata Bridge: **traditional Japanese textiles**", Thames and Hudson, 1993.

RESWICK, Irmtraud, "**Traditional Textiles of Tunisia and Related North African Weaving**", Craft and Folk Art Museum. University of Washington Press, Los Angeles, 1985.

ROBINSON, Stuart, "**A History of Dyed Textiles**", Studio Vista Limitie, Blue Star House, London, 1969.

RODMAN, Selden, “**Artist in Tune With Their World**: Masters of popular Art in the Americas Their Relation to the Folk Tradition”, Simon and Schuster, New York, 1982.

RUDOFISKY, Bernard, “**The Unfashionable Human Body**”, Van Nostrand Reinhold Company, New York, 1971.

SÖZEN Metin, TANYELİ Uğur, “**Sanat, Kavram ve Terimleri Sözlüğü**”, Resim Heykel Mimarlık”, Remzi Kitap Evi, Ankara Cad. No: 3, İstanbul, 1986.

SUZUKİ, D. T., Ruth N. Ashen, ed., “**Ethics and Zen Buddhism.**”, Moral Principles of Action, New York, Harper and Row, 1952

SUZUKI, D.T., “**Japanese Spirituality**”, Japan Society for the Promotion of Science, 1972.

SUZUKI, D. T., “**An Introduction to Zen Buddhism**”, New York, Grove, 1964; New York, Causeway, 1974.

TORTORA, Phyllis & EUBANK, Keith, “**Survey of Historic Costume**”, 2nd. Edition, Fairchild Publications, New York, 1994.

WADA, Yoshiko, RICE, Mary Kellogg, & BARTON, Jane, “**SHIBORI (Şibori)**: The Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing”, Kodansha International, Tokyo, New York & London, 1983.

WADA. Yoshiko, Stevens, Rebecca, “**The Kimono inspiration: art and art-to-wear in America**”, The Textile Museum, 1996.

WATTS, Alan, W., “**The Way of Zen**”, New York, NY. Vintage Books. 1957.

WELLEJUS, Grethe, “**SHIBORI resist Dyeing Techniques**”, The Publishing Hous Tommeliden, Thisted, Denmark, 1989.

WELLS, K., “**Fabric Dyeing & Printing**”, Conran Octopus Limited, London, 2000.

WILCOX, Claire Wilcox & MENDES, Valerie. **“Modern Fashion in Detail”**, The Overlook Press, Woodstock, New York, 1991.

WIPPLINGER, Michele, ed., **“Color Trends”**, Vanguard Press, Seattle, 1984 - 1990.

YAMANAKA, Norio, “The Book of Kimono”, **Kodansha, 1986**

DERGİLER:

Fiberarts Magazine, 201 E. Fourth St., Loveland. Co, 80537

SERGİLER:

GROTRIAN Carol Anne, **“International SHIBORI (Şibori) Symposium Wearable Art Exhibit”**, Galeria Arte Actual, Santiago, Chile In Season: Landscape Quilts, Norumbega Point, Weston, MA, 1999.

“Marks and Memory – İşaretler ve Hafıza”

Çağdaş sanatçılar geleneksel Japon “Shibori (Şibori)” tekstillerine verdikleri cevapları sergiliyorlar

Valerie Aked, Ian Jones, Barbara Rogers, Valerie Odewahn, Peta Jones, Zoe MacDonell, Catherine Rogers, Lorraine McLarty.

14 Mart - 25 Nisan 2004
Fairfield City Museum and Gallery, Smithfield

With the Flow, Against the Grain – Doku Üzerindeki Akış İle Birlikte

Tekstil Sergisi: “Shibori (Şibori)” ve dijital baskılar.
Keiko Amenomori-Schmeisser

28 Şubat - 22 Mart 2004 .
Goulburn Regional Art Gallery
Goulburn Civic Centre, Goulburn

Melbourne and Victoria - Exhibitions Shibori 2004: a celebration – “Shibori (Şibori)” 2004 Bir Kutlama.

Colleen Weste, Shibori Sanatçısı.
HOTEL SOFTEL, Collins Street , Melbourne .
Açılış:: Perşembe 18 Mart 6.00pm 2004.
Konuşmacılar: Yoshiko Wada ve Janet De Boer (OAM).
6 Mart – 28 Mart 2004 .

30 ulusal ve uluslararası 30 kadar sanatçının çağdaş işleri.

Patricia Black (Italy), Sophie Guyot (France), Sue Hiley Harris (Galler), Marian Clayden (ABD), Moira Doropoulos (WA), Yasuko Iyanaga (Japonya).

Out of the Blue – Maviden Dışarı

Japonya'daki “Shibori Community Group”, tarafından açılan İndigo “Shibori (Şibori)” işleri sergisi

17 - 24 Mart 2004

Açılış: Çarşamba 17 Mart, 6.00pm

Keiko Amenori Schmeisser ve Colleen Weste

Ararat Gallery Exhibitions and Events

Sue Hiley Haris, “Woven Structures – Dokunmuş Strüktürler”

Açılış: Pazar 14 March 2 - 4pm

Konuşmacı: Colleen Weste

28 Şubat - 13 Nisan 2004

SEMPOZYUMLAR

1. Uluslar arası shibori sempozyumları



2005 Tokyo, Japan

2.



2004 - Melbourne, Australia

3.



2002 - Harrogate, England

4.



1999 - Santiago, Chile

5.



*International Shibori Symposium '97
Ahmedabad, India*

1997 - Ahmedabad, Hindistan

6.



1992 - Nagoya, Japan