



İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ
İSTANBUL AYDIN UNIVERSITY
JOURNAL OF FINE ARTS FACULTY

Yıl 11 Sayı 22 - ARALIK 2025
Year 11 Number 22 - December 2025

Sahibi/Proprietor
Prof. Dr. Mustafa Aydın

Yazı İşleri Müdürü/Editor-in-Chief
Zeynep Akyar

Editör/Editor
Doç. Dr. Sinem Budun Gülas

Sayı Editörü/ Issue Editor
Dr.Öğr.Üyesi Sündüz Haşar

Yayın Kurulu/Editorial Board
Prof. Dr. M. Melih Korukçu
Doç. Dr. Sinem Budun Gülas
Dr. Öğr. Üyesi Sündüz Haşar
Dr. Öğr. Üyesi M.Batuhan Çankır
Arş. Gör. Süeda Şatır Toruk
Arş. Gör. Büşra Sokur

Yayın Koordinatörü
Arş. Gör. Süeda Şatır Toruk

ISSN : 2149-3960
Dil/Language
Türkçe - İngilizce
Turkish - English

İdari Koordinatör/Administrative Coordinator
Dr. Öğr. Üyesi Burak Sönmezer

Kapak Tasarım/Cover Design
Prof. Fuat Akdenizli

Grafik Tasarım/Graphic Design
Başak Gündüz

Türkçe Redaksiyonu/Turkish Redaction
Arş. Gör. Büşra Sokur

İngilizce Redaksiyonu/English Redaction
Dr. Öğr. Üyesi M.Batuhan Çankır

Yayın Periyodu/Publication Period
Published twice a year - Yılda iki kez yayınlanır
June - December / Haziran - Aralık

Yazışma Adresi/Correspondence Address
Florya Yerleşkesi Beşyol Mah.
İnönü Cad. No: 38 Sefaköy
34295 Küçükçekmece/İstanbul, Türkiye
Tel: 444 1 428 - **Faks:** 0 212 425 57 97
web: www.aydin.edu.tr
E-mail aydinsanat@aydin.edu.tr

Baskı/Printed by
Şan Ofset Matbaacılık
Adres: Hamidiye Mah. Anadolu Cad. No:50
Kağıthane - İstanbul
Tel: 0(212) 289 24 24
Faks: 0(212) 289 07 87

KÜNYE - IDENTITY

İçerik ve Kapsam: Plastik Sanatlar, Uygulamalı Sanatlar, Görüntü Sanatları, Sahne Sanatları, Müzik

Content and Scope: Plastic Arts, Applied Arts, Visual Arts, Performing Arts, Music

Amaç: Sanat alanında yapılan araştırma, inceleme ve proje çalışmalarının sonuçlarını paylaşmak; sanat alanında akademik çalışma yapan öğretim elemanı, araştırmacı ve sanatçılara yayın olanağı sunmak; sanat ve tasarıma ait, sosyolojik, felsefi, teknik ve eğitim sorunlarının tartışılmasına zemin oluşturmak.

Purpose: To share results of research, analysis and project work/design study in the arts; to provide the opportunity to publish for academic teaching staff who work in the arts field, researchers and artists; to provide a basis for the discussion of issues relating to art and design, and sociological, philosophical and technical problems of arts education.

Hedef Kitle: Sanat alanında çalışan akademisyenler, sanat eğitimcileri, uygulamacılar, ilgili sanat kamuoyu, sanat ve tasarım öğrencileri

Target audience: Academics working in the field of art, educators in art, practitioners, related public opinion in arts, art and design students

Aydın Sanat Dergisi özgün bilimsel araştırmalar ile uygulama çalışmalarına yer veren ve bu niteliği ile hem araştırmacılara hem de uygulamadaki akademisyenlere seslenmeyi amaçlayan hakemli bir dergidir.

Aydın Sanat, Journal of Fine Arts Faculty is a double-blind peer-reviewed journal which provides a platform for publication of original scientific research and applied practice studies. Positioned as a vehicle for academics and practitioners to share field research, the journal aims to appeal to both researchers and academicians.

BİLİM KURULU - SCIENTIFIC BOARD

Prof. Elvan Özkavruk Adanır,	İzmir Ekonomi Üniversitesi	Prof. Dr. Yunus Berkli,	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan Akbulut,	İstanbul Üniversitesi	Prof. Dr. Metin Yüksek,	Marmara Üniversitesi
Prof. Şeniz Aksoy,	Gazi Üniversitesi	Prof. Nuriye Nihal Kafalı,	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Gürbüz Aktaş,	Ege Üniversitesi	Prof. Arif Can Güngör,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. A. Pınar Aras,	Atatürk Üniversitesi	Prof. Melihat Tüzün,	Namık Kemal Üniversitesi
Prof. Betül Atlı,	Işık Üniversitesi	Prof. Dr. Ali Sait Liman,	Uludağ Üniversitesi
Prof. Aydın Ayan,	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Prof. Seçkin Tercan,	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Günay Aykaç Atalayer,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Ebru Ceren Uzun Uysal,	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. M. Reşat Başar,	İstanbul Okan Üniversitesi	Doç. Dr. Ayşe Canbolat,	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Prof. Mehmet Birkiye,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Mehmet Emin Kahraman,	Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Kamil Bostan,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Setenay Sezer,	Doğuş Üniversitesi
Prof. Dr. Şerife Cengiz,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Birgül Alıcı,	Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Nihal Cömert,	İstanbul Teknik Üniversitesi	Doç. Dr. Hakan Okay,	Balıkesir Üniversitesi
Prof. Sefa Çeliksap,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Ali Efe İralı,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Hayri Esmer,	Anadolu Üniversitesi	Doç. Vildan Tok Dereci,	Marmara Üniversitesi
Prof. Veysel Günay,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Nursan Korucu,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Atilla İlkyaz,	Gazi Üniversitesi	Doç. Dr. M. Korkut Öztekin,	İzmir Ekonomi Üniversitesi
Prof. Dr. Özer Kanburoğlu,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Nilgün Salur,	Anadolu Üniversitesi
Prof. İsmail Kaya,	Maltepe Üniversitesi	Doç. Dr. Yavuz Adugit,	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Nesrin Önlü,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Doç. Dr. İsmail Tetikçi,	Bursa Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Hatice Öz Pektaş,	İstinye Üniversitesi	Doç. Dr. Seda Yavuz,	İstanbul Üniversitesi
Prof. Yakup Öztuna,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Doç. Dr. Selin Süar Oral,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Hasip Pektaş,	İstinye Üniversitesi	Doç. Dr. H. Esra Çizmeci,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan Saygın,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Selin Kiraz Demir,	Amasya Üniversitesi
Prof. Rifat Şahiner,	Yıldız Teknik Üniversitesi	Doç. Dr. Saniye Çiğdem Koçak,	Pamukkale Üniversitesi
Prof. Tansel Türkdoğan,	Gazi Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Ruhcan Akil,	İstanbul Gedik Üniversitesi
Prof. Dr. Aslıhan Ünlü,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Sündüz Haşar,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Pelin Yıldız,	Hacettepe Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Neşe Grançer,	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Mehmet Yılmaz,	Gazi Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Pınar Tuğçe Yelki,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Selahattin Yıldız,	Maltepe Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Abdülkadir Pars,	Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Nedret Yaşar,	Yalova Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Naci Madanoğlu,	İstanbul Okan Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Üstünipek,	İstanbul Kültür Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Güven Çatak,	Bahçeşehir Üniversitesi
Prof. Dr. Yusuf Keş,	Süleyman Demirel Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Gözde Sunal Kızıl,	İstanbul Ticaret Üniversitesi
Prof. Fuat Akdenizli,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Güneş Oktay,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Lütfü Kaplanoğlu,	Yıldız Teknik Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Seyit M. Buçukoğlu,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Neslihan Kıyar,	Kocaeli Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Yasemin Sevim Salman,	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Recep Karadağ,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Vedat Özyazgan,	Haliç Üniversitesi
Prof. Dr. Ramazan Erdem,	Akdeniz Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Esra Bostan,	Arel Üniversitesi
Prof. Dr. M. Melih Korukçu,	İstanbul Aydın Üniversitesi		

AYDIN SANAT

Yıl 11 Sayı 22 - ARALIK 2025 - Year 11 Number 22 - December 2025

İÇİNDEKİLER - TABLE OF CONTENTS

	<i>Araştırma Makalesi</i>
Ahşap Kalıp Baskıdan Dijital Tekstil Baskıya: Bir Uygulama Örneği Üzerinden Tasarım ve Tüketimdeki Dönüşüm <i>From Woodblock Printing to Digital Textile Printing: A Transformation in Design and Production Through a Case Study</i> Pınar Kalkavan, Kemal Can.....	67
	<i>Araştırma Makalesi</i>
Grafik Tasarımın Kültürel Dili: Popüler Figürler Aracılığıyla Tüketici Algısının Biçimlenmesi <i>The Cultural Language of Graphic Design: Shaping Consumer Perception Through Popular Figures</i> Çınar Derya İncesu Karahan, Güler Ertan.....	81
	<i>Araştırma Makalesi</i>
Kökboya ile Havlu Kumaşların Renklendirilmesi ve Doğal Antimikrobiyel Özellikler Kazandırılması <i>Coloration of Towel Fabrics with Madder and Imparting Natural Antimicrobial Properties</i> Sinem Cavdar.....	91
	<i>Araştırma Makalesi</i>
Vasıf Öngören'in Almanya Defteri Oyununun Yazar Merkezli Analizi <i>A Playwright-Centric Analysis of Vasıf Öngören's Almanya Defteri</i> Burak Akyüz.....	101
Aydın Sanat'a Katkılar / Contributions to Aydın Sanat	
İstanbul Bienali; Bir Estetik Deneyim Nafiseh Laleh, Nazar Ünkan, Ada Güven, Melika Nil Talu.....	115

AYDIN SANAT

Yıl 11 Sayı 22 - ARALIK 2025 - Year 11 Number 22 - December 2025

Genel DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015

Aydın Sanat Cilt 11 Sayı 22 DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/2025.1122

DOI NUMARALARI - DOI NUMBERS

Ahşap Kalıp Baskıdan Dijital Tekstil Baskıya: Bir Uygulama Örneği Üzerinden Tasarım ve Tüketimdeki Dönüşüm

From Woodblock Printing to Digital Textile Printing: A Transformation in Design and Production Through a Case Study

Pınar Kalkavan, Kemal Can

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v011i22001

Grafik Tasarımın Kültürel Dili: Popüler Figürler Aracılığıyla Tüketici Algısının Biçimlenmesi

The Cultural Language of Graphic Design: Shaping Consumer Perception Through Popular Figures

Çınar Derya İncesu Karahan, Güler Ertan

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v011i22002

Kökboya ile Havlu Kumaşların Renklendirilmesi ve Doğal Antimikrobiyel Özellikler Kazandırılması

Coloration of Towel Fabrics with Madder and Imparting Natural Antimicrobial Properties

Sinem Cavdar

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v011i22003

Vasıf Öngören'in Almanya Defteri Oyununun Yazar Merkezli Analizi

A Playwright-Centric Analysis of Vasıf Öngören's Almanya Defteri

Burak Akyüz

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v011i22004

Editörden;

Aydın Sanat, Aralık 2025 sayısı ile 11. yaşını kutluyor; 22 sayı ile sanatsal tahayyülün bilimsel çalışmayla, araştırmayla, uygulama ve yaratıcılıkla buluşmasına vesile oldu. Bu sayımızda da farklı disiplinlerden konuları bir araya getirerek, farklı alanlardan sanatçı, uygulamacı ve akademisyenlerin çalışmalarıyla, yeni tartışma başlıkları, yeni ufuklar açmayı hedefliyoruz.

Pınar Kalkavan ve Kemal Can tarafından yazılan “Ahşap Baskıdan Dijital Teknik Baskıya: Bir Uygulama Örneği Üzerinden Tasarım ve Tüketimdeki Dönüşüm” bu sayımızın ilk makalesi. Teknoloji ile gündelik yaşamın dönüşümü, üretimi de tasarımı da kökten etkilerken, ahşapla başlayan baskı tekniklerin günümüzün dijital ink-jet baskı tekniklerine ulaşıyor. Çalışma, tekstildeki baskı teknolojisinin yolculuğunu ve günümüze ulaştırırken geçirdiği dönüşümü ele alıyor.

“Vasif Öngören’in Almanya Defteri Oyununun Yazar Merkezli Analizi” başlıklı ikinci makalemiz Burak Akyüz’ün imzasını taşıyor. Tiyatromuzun değişimine yazar ve tiyatro insanı olarak önemli katkıları olan Vasif Öngören, kendisi de bir Almanya göçmenidir. Makale, ekonomik ve toplumsal zorunluluklarla Almanya’ya göçmüş bir aileyi anlatan oyunu, dönemin siyasal ve sosyal koşullarından etkilenmiş olan yazarı merkeze alarak incelemektedir.

Çınar Derya İncesu Karahan’ın “Grafik Tasarımın Kültürel Dili: Popüler Figürler Aracılığıyla Tüketici Algısının Biçimlenmesi” adını taşıyan makalemiz, toplumsal anlamların inşa alanı olan grafik tasarımının popüler kültürle ilişkisini, bu ilişkinin tüketici davranışlarına yansımalarını incelemektedir. Grafik tasarımın bir yandan görsel kimlikler oluştururken, öte yandan popüler kültürün ürettiği göstergelerini kullanarak bir ideolojik yönlendirme yaratabilmesi sürecini tartışmaktadır.

Sürdürülebilirlik, doğal kaynakların değerlendirilmesi konusunda bir çalışmayı ele alan “Kökboya ile Havlu Kumaşların Renklendirilmesi ve Doğal Antimikrobiyel Özellikler Kazandırılması” konulu makale Sinem Çavdar’a ait. Çalışma kökboya bitkisinden elde edilen boyar madde ile renklendirmeyi sağlarken, aynı zamanda antibakteriyel ve antifungal özelliklerin kazandırılması potansiyeline odaklanmıştır.

İstanbul Bienali bu yıl bildiğiniz gibi, bir form değiştirerek, üç yıl ardarda aynı tema ile yapılmak üzere, yeni bir küratörlük sürecine girmiş bulunuyor. “Üç Ayaklı Kedi” konseptiyle ilan edilen bu süreç “Ayakta Kalma Sanatı” adını taşıyan 18. Bienal’le, 2025 yılının 20 Eylül – 23 Kasım tarihleri arasında ilk yılını tamamladı. Dergimizin “serbest” alanı olan katkılar bölümünde, fakültemiz Dijital Oyun Tasarımı bölümü öğretim üyesi Nefiseh Laleh’nin öğrencilerinin kaleme aldığı, izlenimleri bulabilirsiniz.

Aydın Sanat’ın Aralık 2025 sayısına itibar eden bütün yazarlarımıza, değerli katkıları için hakemlerimize, Bilim Kurulu’muzun saygıdeğer üyelerine, derginin her aşaması için fedakârca çalışan Yayın Kurulu’muzun üyelerine ve tasarımda, dizgide, baskıda görev alan bütün meslektaşlarımıza teşekkürlerimizle... Yeni yılın güzellikler getirmesi dileğimizle, 12. yılımızda görüşmek üzere...

Dr.Öğr.Üyesi Sündüz Haşar

Sayı Editörü

Ahşap Kalıp Baskıdan Dijital Tekstil Baskıya: Bir Uygulama Örneği Üzerinden Tasarım ve Tüketimdeki Dönüşüm¹

Pınar Kalkavan², Kemal Can³

Öz

Tekstil baskıcılığı geçmişten günümüze sembol ve motiflerin, desenlerin teknik ve estetik kaygılarla desenlendirilerek tekstil yüzeylere aktarılmasını amaçlamış ve tekstil yüzeyleri biz tüketiciler için daha cazip hale getirerek tekstil endüstrisinde önemli bir pazar payına sahip olmuştur. Tekstil endüstrisi, tarihteki sanayi devrimleri boyunca yaşanan teknolojik, sosyolojik ve ekonomik gelişmelere daima hızla adapte olarak trendleri, tüketici taleplerini ve küresel endüstriyi şekillendirmektedir. Ahşap kalıp baskıcılıktan başlayarak, günümüzde dördüncü sanayi devrimi olarak ta adlandırılan bu "hız" çağının en son endüstriyel baskı teknolojisi olan dijital ink-jet baskılara kadar olan süreçte tekstil baskıcılığı, teknolojik ve sosyolojik gelişmelerle hem üretim hem de tasarım açısından yeni anlamlar ve yeni nitelikler kazanmıştır. Bu çalışmada, alanda detaylı bir literatür araştırması sonrasında, ahşap kalıp, şablon ve dijital ink-jet baskı teknikleriyle basılan bir desenin teknik ve estetik farkları üzerinden tekstil baskıcılığındaki tasarım ve tüketim dönüşümünün geçmişten günümüze nasıl şekillendiği bir örnek çalışma üzerinden yorumlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tekstil Baskıcılığı, Ahşap Kalıp Baskı, Şablon Baskı, Dijital Ink-jet Baskı, Tasarım.

From Woodblock Printing to Digital Textile Printing: A Transformation in Design and Production Through a Case Study

Abstract

Textile printing, from the past to the present, has aimed to transfer symbols, motifs, and patterns onto textile surfaces by designing them with technical and aesthetic concerns. It has made textile surfaces more attractive to us, thus securing a significant market share in the textile industry. The textile industry continuously adapts to technological, sociological, and economic developments throughout the industrial revolutions in history, shaping trends, consumer demands, and the global industry. Starting from woodblock printing, textile printing has gained new meanings and qualities in terms of both production and design throughout the process leading up to digital ink-jet printing, the latest industrial printing technology of this "speed" era, which is also referred to as the Fourth Industrial Revolution, influenced by technological and sociological developments. In this study, after a detailed literature review in the field, the technical and aesthetic differences of a pattern printed using wooden molds, stencils, and digital ink-jet printing techniques are discussed, and how the transformation of design and consumption in textile printing has evolved from the past to the present is interpreted.

Keywords: Textile Printing, Woodblock Printing, Stencil Printing, Digital Ink-jet Printing, Design.

¹Bu çalışma Prof. Kemal Can'ın danışmanlığında "Dijitalleşen Tekstil Üretimi ve Tüketimine Genel Bakış, Tasarım Açısından Dijital Tekstil Baskıcılığı" başlıklı Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.

²Doktor Öğretim Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, pınar.kalkavan@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3599-0214

³Profesör, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, kemal.can@msgsu.edu.tr ORCID: 0000-0003-4548-0071

Geliş Tarihi: 02 Mayıs 2025 / Kabul Tarihi: 18 Aralık 2025

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v011i22001

Giriş

Motiflerin, desenlerin teknik ve estetik kaygılarla tekstil yüzeylere aktarılmasını amaçlayan ve tekstil yüzeyleri tüketici için daha cazip hale getiren tekstil baskıcılığı, tekstil endüstrisinde önemli bir pazar payına sahip olan bir alandır. Tekstil ve moda endüstrisi, tarih boyunca sanayi devrimleri gelişmelerini yakından takip ederek dinamik ve güçlü bir endüstri olmaya devam etmiştir. Sanayi devrimlerinden önce diğer endüstriyel alanlarda da olduğu gibi tekstil baskıcılığı da ağırlıklı insan iş gücüne dayalı, el işçiliği ve uzun çalışma-üretim saatleri üzerinden ilerlemekteydi. Alandaki kaynaklarda bilinen en eski tekstil baskı tekniğinin ahşap kalıp baskı olduğu kabul edilmektedir. Dünyadaki ilk örnekleri Mezopotamya, Hindistan ve Çin’de rastlanılan ahşap kalıp baskıcılığında, ihlamur gibi suya dayanıklı ağaçlardan kesilen plakaların üzerine motifin elle oyulması ile bir kalıp hazırlanmaktadır. Hazırlanan kalıpların ağırlıklı olarak yöreye özgü doğal/kök boyalar ile ipek ve pamuklu kumaşlara basıldığı görülmektedir (Türker,1996). Coğrafyamızda “yazmacılık” olarak da adlandırılan bu baskıcılık 16. yy da Osmanlı İmparatorluğu sınırları içerisinde İstanbul, Tokat, Kastamonu, Yozgat gibi yörelerde ahşap kalıp, fırça ve kalem teknikleri ile birlikte kullanılmıştır ve yöreye özgü renk, kompozisyon farklılıklarıyla özgün baskı örnekleri sergilemişlerdir (Yurt, 2020).

Ahşap kalıp baskıların yanı sıra bakır plakaya oyulmuş motif ve desenlerin tek renk olarak basılan uygulamaları, ağırlıklı olarak Avrupa’da 17. yüzyılın sonuna doğru bakır plakaların rulo haline getirilmesiyle ortaya çıkan bakır silindirik rulo baskılara dönüşmüştür. Öyle ki dönemde bir anti görüş olarak doğan, makineler tarafından daha otomatize edilen sanat ve tasarım ürün es-

tetiğine karşı duran; “Arts and Crafts” hareketine rağmen, hızını kesmeden 18. ve 19. yüzyıllardaki sanayi devriminin getirdiği makineleşme çağında, ahşap kalıp baskıcılıkla kıyaslandığında daha seri ve daha çok renkli baskılar yapabilmeyi mümkün kılarak tekstil baskı üretimini büyük ölçüde hacimlendirmiştir (Turan ve Doğan Sözüer, 2022).

Devamında geliştirilen şablon ipek baskı, masa baskı ya da filmdruck baskı terimleriyle adlandırılan baskı tekniğinde, kumaş masaya sabitlenerek motif ve desenler genellikle ahşap çerçeveye gerilen ipek kumaş üzerine aktarılmıştır. Basılması istenmeyen alanların vernikle kapatıldığı bu teknikte daha sonra ışığa duyarlı emülsiyonlar kullanılarak yöntem geliştirilmiştir. Bu teknikte desenin tüm renkleri belirlenir ve her renk için negatifler hazırlanır. Çerçeveler ışığa duyarlı emülsiyonla kaplanır. Ultraviyole ışınları ile pozlama yapılarak motifin dışındaki alanlar sertleşir ve boyanın geçişi engellenir. Kumaş üzerine yerleştirilen çerçeve şablonlara boyar madde eklenir ve rakle hareketiyle kumaşa basılır. Masa baskıcılığında genellikle iki-üç renk kullanılırken, endüstride 12-14 renge kadar çıkılabilir.

Şablon baskılarda desen ve motifler kalıplara oyulmak yerine şablonlara daha kolay aktarılabilirdiği gibi elde oyularak oluşturulan desen ve motiflerin estetik unsurlarından daha farklı, daha detaylı, hassas ve renkli desen tasarımlarının tasarımcılar tarafından düşünülebilmesini ve yaratılabilmesini sağlamıştır. Bu yeni desenler, daha da seri ve randımanlı baskılar ile daha geniş bir tüketici kitlesine ulaşarak baskıcılık alanında yeni estetik değerleri ve standartları oluşturmuştur.

Şablon baskı tekniği, tıpkı sanayi devriminin başında bakır plakalı yöntemin bakır silindirli baskılara dönüşmesi gibi, rotasyon baskı, silindir şablon baskı olarak da adlandırılarak, kumaş üzerine desen aktarmak için döner silindirlerin kullanıldığı bir baskı tekniğine dönüşmüştür. Bu teknikte, desenin işlendiği nikel silindirler şablon çerçeve görevi görmektedir. Boyar madde, döner silindirlerin içinde bulunur ve rakle yardımıyla kumaşa transfer edilir. Baskı sürecinde, silindirler sabit bir ekseninde dönerken kumaş ileri doğru hareket eder ve böylece desen basılır. Rotasyon baskı yöntemi ile genellikle 10-12 şablon kullanılabilirken, özel makinelerle 16 veya 24 renge kadar baskı yapılabilir. Günümüzde rotasyon baskı tekniği global tekstil baskı endüstrisini %60 oranında domine etmektedir (Rüzgar, 2019) ve rotasyon baskı ile basılmış bir desenin şu an hepimizin günlük yaşamının içinde olduğu düşünüldüğünde, tekstil baskı endüstrisinin bugün ulaştığı hacmi görmek mümkündür.

Bununla birlikte rotasyon baskılar, çok sayıda renk ve ton içeren ya da fotoğrafik görüntülerin baskısında istenilen sonucu vermeyebilir. Ayrıca, çok renkli desenlerde fazla sayıda ve maliyetli şablonlar gerektirmesi, tasarım aşamasında numune ihtiyacı ya da desenin varyant üretimi için küçük ölçekli ve hızlı üretimlere uygun olmaması gibi dezavantajlara sahiptir. Rotasyon baskı tekniğiyle tekstil ve moda endüstrisinin motif ve desenlere oluşturduğu büyük arz-talep ilişkisi hala beslenmekle birlikte, doyurulmamış, aksine teknolojik gelişmeler ile birlikte kendini adapte ederek tekstil dijital (ink-jet) baskı tekniğini doğurmuştur (Moltchanova, 2011).

Tekstil dijital (ink-jet) baskı, dijital ortamda oluşturulmuş bir görüntünün, baskı ma-

nesindeki yazılım tarafından işlenerek kumaş üzerine püskürtülmesiyle gerçekleşir. Bu süreçte, baskı başlıklarının içinde bulunan mürekkepler, yüzeye doğrudan temas etmeden püskürtülerek istenilen desen ve renkler oluşturulur. Baskı işlemi sırasında, baskı başlıkları kumaş eni boyunca hareket eder ve yazılımın belirlediği deseni yüzeye aktarır. Yüzeye fiziksel temas gerektirmediği için bu yöntem "non-kontakt baskı" olarak da adlandırılmaktadır. Dijital jet baskı teknolojisinde, mürekkep çok ince nozüllerden kontrollü damlacıklar halinde püskürtülerek yüzeye yayılır. Bu sistemin diğer baskı tekniklerinden ayrışmasını sağlayan en önemli unsurlardan biri kullanılan mürekkeptir. Dijital baskıya uygun mürekkepler, belirli bir viskoziteye sahip olup baskı başlıklarındaki ince kanallardan geçebilecek şekilde formüle edilmiştir. Ayrıca, ink-jet terimi de bu mürekkep püskürtme teknolojisinden türetilmiştir. Tekstil sektöründe dijital baskının önemli avantajlarından biri, geleneksel baskılarda kullanılan tekstil boyar maddelerinin mürekkep formuna uyarlanabilmesidir. Bu sayede, endüstride yaygın olarak kullanılan boyalar dijital baskı teknolojisine entegre edilebilmektedir (Özgüney ve İşmal Erdem, 2003).

21. yy da teknolojinin dokunduğu baskıcılık ve diğer alanlardaki "dijitalleşme", sanat ve tasarım dünyasına yeni ifade olanakları sunmuş, internet bilgiye erişimi kolaylaştırarak tasarım süreçlerini dönüştürmüştür. Bilgisayar ve dijital platformların yaygınlaşmasıyla tekstil baskı tasarımı da değişime uğramış, tasarımcılar koleksiyonlarını küresel pazarlara daha hızlı tasarlayabilir ve ulaştırabilir hâle gelmiştir (Bowles ve Isaac, 2009).

Bilgisayar destekli tasarım (CAD) ve üretim (CAM) sistemleri, tekstil baskısında dev-

rim yaratmış, dijital ink-jet baskı teknolojisi sayesinde tasarımlar doğrudan kumaşa aktarılabilmiştir. Bu yöntem, geleneksel üretim aşamalarını azaltarak tasarımcılara daha fazla yaratıcılık özgürlüğü sağlamıştır. Grafik yazılımı, dijital fotoğraf ve video gibi disiplinlerin birleşimi, tekstil yüzeylerinde yenilikçi ve estetik anlayışları ortaya çıkarmaktadır (Akbostancı, 2014).

Dijital baskı teknolojisi, hız, detay ve renk canlılığı açısından öne çıkarken, çevre dostu üretim imkânları sunarak sürdürülebilir moda anlayışına da katkı sağlamaktadır. Dördüncü Sanayi Devrimi teknolojileri ile şekillenen bu yeni teknik ve estetik dilin, ahşap kalıptan başlayarak bakır plakalar ve şablon baskı tekniklerinde yaşandığı gibi, tekstil baskıcılığındaki önemli dönüm noktalarından biri olduğu görülmektedir.

Bu araştırmanın, tekstil baskıcılığında değişen teknolojik koşulların estetik dili ve üretim-tüketim biçimini nasıl etkileyebileceğini, tasarım sürecinde yeni yaratıcı düşüncelerin ortaya çıkarılması ve görselleştirilmesi, tasarım revizelerin hızlı yapılabilmesi zamanın esnek ve verimli kullanılabilmesine bir çalışma örneği ile katkı sunması amaçlanmıştır. Ayrıca tekstil baskıcılık endüstrisinin belki de güncel dijital teknolojileri etkin kullanılabilmesi ile geçmiş ve gelecek baskı tekniklerini harmanlayarak yenilikçi, iyileştirilmiş ve inovatif baskı teknikleri ve tasarımı yaklaşımlarının geliştirilebilmesi adına literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Yöntem

Çalışma yazar tarafından konuya uygun

olarak tasarlanan bir desenin, ahşap kalıp, şablon ve dijital ink-jet baskı teknikleriyle baskı sürecini ve sonuçlarını, teknik ve estetik farklar üzerinden inceleyerek tekstil baskıcılığındaki tasarım ve üretim dönüşümünü geçmişten günümüze ortaya koymayı amaçlayan nitel bir çalışmadır. Tekstil endüstrisinin öne çıkan alanlarından biri olan tekstil baskıcılığının geçmişten günümüze çeşitli teknik (örneğin baskı yöntemleri, kumaş türleri, boyar maddeler, bitim işlemleri) ve estetik (desenin tasarımına yakın sonuç elde edebilme, netlik, duyarlılık, renk tonları vb.) yönleri analiz edilerek değerlendirilmek istenmiştir. Bu sebeple çalışmanın vaka analizi yöntemi ile yapılması planlanmıştır. Öncelikle yazar tarafından endüstriyel tekstil baskıcılığında geçmişten günümüze en yaygın kullanılan desen biçimi olan; floral bir desen tasarlanmıştır.

Çalışmanın amacı doğrultusunda, floral desenin çeşitli baskı teknikleriyle uygulanması ve bu tekniklerin estetik ve teknik açıdan değerlendirilmesi hedeflenmiştir. Bu kapsamda, geçmişten günümüze desen tasarımında kullanılan farklı yöntemlerin bir araya getirilmesine karar verilmiştir. Desenin oluşturulmasında, karakalemle yapılan çizimler, suluboya ile hazırlanmış çiçek eskizleri, dijital ortamda işlenmiş çiçek, dal, yaprak ve buket görselleri ile bazı fotoğraf kolajları kullanılmıştır. Bu unsurlar, Adobe Photoshop yazılımı aracılığıyla manipüle edilerek soyut çiçek ve yaprak motiflerine dönüştürülmüştür. Ayrıca, elde çizilen karakalem ve suluboya eskizleri taranarak dijital formata aktarılmış ve sisteme entegre edilmiştir.



Resim 1. Tasarlanan desende kullanılan birim biçimler. (Yılmaz, 2022, s.71)

Dijital çiçek ve yaprak görselleri, yüksek kaliteli baskı sonuçları elde edebilmek için minimum 300 dpi çözünürlükte hazırlanmıştır. Tasarım aşamasında, RGB renk sistemi yerine baskıya uygun olan CMYK renk ve çözünürlük sistemi esas alınarak çalışmalar yürütülmüştür. Adobe Photoshop CC yazılımı kullanılarak tüm desen bileşenleri bir araya getirilmiş ve kompozisyon oluşturulmuştur. Nihai desen, 70x100 cm boyut-

larında, 300 dpi çözünürlükte olup, toplam dosya boyutu 470 MB olarak belirlenmiştir. Sanayi tipi tekstil baskısına uygun hale getirilen desenin, metraj baskı formatında çoğaltılması planlanmıştır. Özellikle floral desenlerde yaygın olarak kullanılan çözümler ölçüm tekniğiyle desenin raportu hazırlanmış olup, raport karesi 33/16,5 x 50,5 cm ölçülerindedir.



Resim 2. Desenin ölçüsü ve teksir görünümü. (Yılmaz, 2022, s.72 ve 73)

Çalışmada, ahşap kalıp baskı, rotasyon baskı ve dijital ink-jet baskı teknikleri kullanılarak farklı baskı yöntemlerinin desen üzerindeki etkileri incelenmiştir. Bu teknikler arasındaki benzerlik ve farklılıkları belirleyebilmek için üretici ve atölyelerle iş birliği yapılarak baskı süreçleri yürütülmüştür. Tüm baskılar, günümüz endüstriyel tekstil üretiminde talep gören ve üretim sürecinde kullanılan kumaşlar üzerine uygulanmıştır. Her baskı yöntemi için kullanılan makine ve şablonların gerektirdiği ölçü değişiklikleri yapılmıştır. Desenin baskı tekniklerine göre şekillendirilmesi, her yöntemin kendine özgü özelliklerinin değerlendirilmesi açısından önemli bir aşama olarak ele alınmıştır. Bulgular bölümünde, uygulama sürecinde karşılaşılan gözlemler ve yapılan düzenlemeler başlıklar halinde sunulmuştur.

Bulgular

Desenin Ahşap Kalıp ile Üretilmesi

Teknik Bulgular

Desenin ahşap kalıp baskısı, Kastamonu'da Taha Ahşap Tasarım-Goncagül Keloğlu tarafından gerçekleştirilmiştir. Ahşap kalıp baskı tekniği, tarihte bilinen en eski baskı yöntemlerinden biri olarak kabul edilirken, günümüzdeki uygulamalarında bazı farklılıkların olduğu belirlenmiştir.

- Günümüzde ahşap kalıp baskıcılığında, geleneksel yöntemin aksine, el ile ahşap oyma tekniği yerine dijital teknolojilerden faydalanılmaktadır. Kastamonu ve çevresindeki uygulamalarda, baskıda kullanılacak desenin vektörel formatta (JPEG veya PNG) hazırlanarak CNC kesim tezgâhlarına aktarıldığı ve ahşabın bu doğrultuda oyulduğu tespit edilmiştir.
- Baskı için kullanılan kalıplar ıhlamur ağacından yapılmış olup yaklaşık 40 cm x 40 cm ebatlarındadır. Usta, kendisine sunulan desen ölçülerini dikkate alarak, detayları en iyi şekilde yansıtabilecek ve uygulama kolaylığı sağlayacak biçimde kalıpları iki parça halinde üretmiştir.
- Baskı işlemi sırasında kullanılan boyar madde anilin boya olup, içinde anilin, göztaşı, potasyum ve sabitleyici olarak çiriş bulunmaktadır. Baskı işlemi, %100 pamuktan üretilmiş ve 48 tel olarak adlandırılan bir kumaş türü üzerinde gerçekleştirilmiştir. Kumaşın ölçüleri 300 cm x 160 cm olup, bu boyutlar, baskıyı uygulayan ustanın tek başına yıkama ve kurutma işlemlerini rahatça gerçekleştirebilmesi için belirlenmiştir.
- Ahşap kalıp baskıya hazırlık süreci de dâhil olmak üzere tüm işlemler yaklaşık bir ayda tamamlanmıştır.



Resim 3. Desenden hazırlanan ahşap kalıplar. (Yılmaz, 2022, s.76)

Estetik Bulgular

Ahşap kalıp baskı tekniği ile elde edilen sonuçlar estetik açıdan şu bulguları ortaya koymuştur:

- Çalışmada çok sayıda renk, ton geçişleri, taramalar, fünezler ve konturlar yer almaktadır.
- Desenin, ahşap üzerinde oyulabilir hâle getirilmesi için teknik açıdan bazı yeniden düzenlemeler yapılmış ve desene uygun bir şekilde yorumlanarak baskı kalıbı hazırlanmıştır.
- Ahşap kalıp baskı yöntemiyle desen



yalnızca anilin boya kullanılarak tek renk halinde basılabilmektedir.

- Bu teknikle gerçekleştirilen baskılar, orijinal desenle karşılaştırıldığında konturların daha kalın olduğu ve yer yer farklılıklar gösterdiği görülmüştür. Her bir baskı, ahşap kalıba uygulanan boya miktarı, baskı sırasında uygulanan basınç, ahşabın boyayı emme oranı ve kalıbın kaç kez kullanıldığı gibi faktörlere bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Bu nedenle, aynı kalıplarla basılan iki kumaş arasında bile belirgin farklılıklar bulunabilmektedir.



Resim 4. Ahşap kalıplar ile basılı desen. (Yılmaz, 2022, s.78)

Ahşap kalıp baskı tekniğiyle basılan desen, özgün hâlindeki çoklu renk ve ton geçişlerini, tarama ve kontur detaylarını belirli ölçüde kaybetmiştir. Ancak bu teknikle desen yeniden ele alınarak ve yorumlanarak farklı estetik ve teknik anlamlar kazanmıştır. Görülmektedir ki ahşap kalıp baskılar, her uygulamada kendine özgü estetik nitelikler taşıyan benzersiz sonuçlar ortaya koymaktadır.

Rotasyon Baskı ile Desenin Üretimi Teknik Bulgular

Desenin rotasyon baskısı Pinteks Tekstil Ku-

maş Pazarlama San. Tic. A.Ş. Sadık Kocabaş ve desen tasarım şefi Gamze Güneş ile iş birliği yapılarak gerçekleştirilmiştir. Baskıya hazırlık sürecinde firmaya bir ziyaret gerçekleştirilmiş, diğer tüm aşamalar uzaktan dijital ortamda yürütülmüştür. Desen tasarımı e-posta yoluyla iletilmiş; renk ayrımı ve baskı öncesi kontroller ise e-posta ve mesajlar üzerinden sağlanmıştır.

- Çalışmaya konu olan desen gibi çok sayıda renk tonu ve geçiş içeren desenlerin rotasyon baskı tekniğiyle uygulanabilmesi için, renk tonlarının belirli

bir sayıya indirilmesi gerekmektedir. Bu süreçte her bir renk için ayrı bir şablon hazırlanması zorunlu hale gelmiştir.

- Rotasyon baskı endüstrisinde her bir renk için ayrı bir şablon hazırlanmakta olup, bu şablonların üretim maliyetleri ayrı ayrı hesaplanmaktadır. Örneklenen desen gibi çok renkli bir tasarımın rotasyon baskıyla en başarılı sonucu verebilmesi için sanayi standartlarına uygun olarak maksimum 12 renk ve tona indirilmesi önerilmiştir. Ancak, şablon maliyetlerinin yüksek olması nedeniyle 12 yerine tek renkli bir şablon oluşturulmuştur. Aynı desenin ahşap baskı ile olan farklarını karşılaştırabilmek amacıyla siyah renk ile baskı yapılmıştır.
- Baskı için reaktif boyar madde tercih

edilmiştir.

- Kullanılan kumaş, firmanın sanayi üretiminde sıklıkla yer verdiği %100 pamuklu, 50/1 poplin kumaştır. Kumaşın eni 150 cm olup, ağırlığı -5/+5 gr olmak üzere 110 gr'dır.
- Desenin ölçüleri, rotasyon şablon standartlarına uygun hale getirilerek 64 cm'lik rotasyon şablonuna göre yeniden düzenlenmiştir. Desenin uzun ölçüsü, çözgü yönünden atkı yönüne çevrilerek basılmıştır.
- Baskı işlemi tamamlanan kumaş, reaktif boyar madde gereği sırasıyla buharlama, yıkama, apre ve sanfor işlemlerinden geçirilerek son halini almıştır.
- Baskı şablonlarının hazırlanması dahil tüm süreç yaklaşık iki hafta sürmüştür.

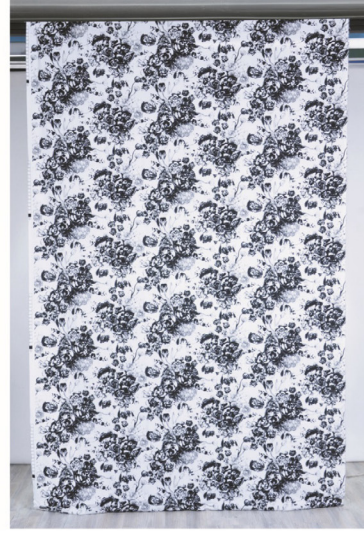


Resim 5. Desenin tek renkli rotasyon baskı için hazırlanmış şablonu. (Yılmaz, 2022, s. 81)

Estetik Bulgular

- Desen üzerinde çok sayıda renk tonu, geçişler, taramalar, fünezler ve kontürler bulunmaktadır. Ancak, yukarıda açıklanan nedenlerle baskı tek renk şablonu kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Bununla birlikte, tek renk şablonla farklı renk ve tonlarda baskı yapılması mümkündür.

- Rotasyon baskı tekniğiyle basılan desen, ahşap kalıp baskıya kıyasla daha duyarlı ve detaylı bir görünüme sahiptir.
- Desenin estetik yapısını oluşturan ince taramalar, fünezler ve kontür detayları, tek renkli rotasyon baskı yöntemiyle başarıyla elde edilmiştir.



Resim 6. Desenin tek renkli rotasyon baskısı. (Yılmaz, 2022, s. 81 ve 82)

Rotasyon Görünümlü Dijital Ink-Jet Baskı ile Desenin Üretilmesi

Teknik Bulgular

Örnek çalışmada, rotasyon baskı ile üretim siparişi vermek isteyen müşteriler için, maliyetli ve zaman gerektiren şablon hazırlama işlemlerinden önce, desenin nihai görünümünü test edebilmek amacıyla rotasyon görünümlü dijital ink-jet baskı numuneleri hazırlanmıştır. Böylece, müşteri büyük siparişler için onay vermeden önce şablon oluşturmadan desenin metraj numunesini görebilmektedir.

- Desenin rotasyon baskı görünümünü sağlamak amacıyla, 12 ayrı renk ve ton belirlenmiş ve bu renk ayrımı doğrultusunda dijital ink-jet baskı gerçekleştirilmiştir.
- Dijital ink-jet baskının, geleneksel rotasyon baskı tekniği ile güncel ilişkisini ortaya koyarak avantajlarını ve dezavantajlarını değerlendirmek için bir örnek oluşturulmuştur.

- Çalışma, Pinteks Tekstil Kumaş Pazarlama San. Tic. A.Ş. Sadık Kocabaş ve desen tasarım şefi Gamze Güneş ile iş birliği içinde yürütülmüştür.
- Desen, rotasyon şablon boyut ölçülerine uygun olarak (64 cm) basılmıştır.
- Renk ayrımı Miracle Colorway programında gerçekleştirilmiştir.
- Kullanılan kumaş, 50/1 poplin, %100 pamuklu (-5/110 gr/+5) özelliklerine sahip olup eni 150 cm'dir.
- Dijital ink-jet baskı işlemi EFI REGGIANI 810/24 2015 model baskı makinesi ile gerçekleştirilmiştir.
- Reaktif boyar madde kullanılarak yapılan baskının ardından kumaş, sırasıyla buharlama, yıkama, apre ve sanfor işlemlerinden geçirilerek son halini almıştır.
- Baskı süreci yaklaşık bir hafta sürmüştür.



Resim 7. Desenin rotasyon baskı için programda renkleri ve tonları 12 şablona indirilmiş görüntüsü. (Yılmaz, 2022, s.83)

Estetik Bulgular

- Çalışılan desende çok sayıda renk, ton, ton geçişleri, taramalar, fünezler ve kontürler bulunmaktadır.
- Rotasyon baskı tekniği uygulanacak şekilde renk ayrımı yapılarak desen 12 renk ve tona indirilmiştir.
- Dijital ink-jet baskı, tasarlanan desene en yakın renk görünümünü sağlayacak şekilde gerçekleştirilmiştir.
- Baskıda kullanılan renkler ve tonlar, parlaklığı yüksek 12 renge indirildiği için, desenin tasarlanan halinden daha parlak bir görünüm sergilediği gözlemlenmiştir.
- Dijital ink-jet baskının, rotasyon baskı şablonları ile yapılan nihai baskıya kıyasla renk parlaklığının daha düşük olabileceği öngörülmüştür.
- Ancak, rotasyon görünümlü dijital ink-jet baskı sonucunda desenin bazı estetik elemanlarının kaybolduğu tespit edilmiştir. Özellikle, çok sayıda renk ve ton, ton geçişleri, bazı taramalar, fünez ve kontür detaylarında belirgin kayıplar yaşanmıştır.



Resim 8. Desenin rotasyon baskı görünümlü dijital ink-jet baskısı. (Yılmaz, 2022, s. 84 ve 85)

Bu çalışma, dijital ink-jet baskının rotasyon baskı ile ilişkisini incelemek ve her iki yöntemin avantajlarını ve sınırlamalarını ortaya koymak açısından önemli bir örnek oluşturmuştur.

Dijital Ink-jet Baskı ile Desen Üretimi Teknik Bulgular

Bu çalışmada dijital ink-jet baskı işlemi, Pinteks Firması, Sadık Kocabaş ve desen tasarım şefi Gamze Güneş ile işbirliği yapılarak gerçekleştirilmiştir. Baskı süreciyle ilgili olarak aşağıdaki teknik bulgulara ulaşılmıştır:

- Baskı işlemi için kullanılan renkler, reaktif boyar maddeler ile uygulanmıştır.
- Kullanılan kumaş, firmanın endüstriyel üretim hattında yer alan ve çalışmanın kapsamına uygun olan 50/1 poplin, %100 pamuklu (-5/110 gr /+5) özelliklere sahip bir kumaştır. Kumaşın eni 150 cm'dir.
- Dijital ink-jet baskı makinesinin markası ve modeli EFİ REGGIANI 810/24 2015'tir.
- Baskı yapılan kumaş, reaktif boyar maddeyle uyumlu olarak sırasıyla buharlama, yıkama, apreleme ve sanfor

işlemlerine tabi tutulmuştur.

- Baskı işlemi yaklaşık bir hafta süresince tamamlanmıştır.
- Aşağıda dijital ink-jet baskı sonuçları gösterilmektedir.

Estetik Bulgular

- Daha önce kullanılan baskı tekniklerinde de vurgulandığı üzere, tasarlanan desen çok sayıda renk, ton, ton geçişi, tarama, fünez ve kontür detayı içermektedir.
- Dijital ink-jet baskı tekniği ile desenin estetik anlamda istenilen sonuca en yakın şekilde başarıyla üretilmiştir.
- Desenin estetik yönünü oluşturan önemli unsurlar; çok sayıda renk ve ton, ton geçişleri, taramalar, fünezler ve kontür detayları dijital ink-jet baskı ile başarılı bir şekilde elde edilmiştir.
- Bununla birlikte, baskıdaki renk ve tonlar, önceki konularda da bahsedildiği gibi ink-jet baskı çalışma sistemine özgü püskürtme yöntemiyle kumaş yüzeyine uygulanıp karıştığı için, kumaş üzerinde daha düşük parlaklık (doğgunluk) gözlemlenmiştir. Bu durum, laboratuvar ortamında hazırlanmış reçeteye elde

edilen boyar maddelerin kumaş yüzeyine uygulanan baskı yöntemine göre farklılık göstermektedir.

Bu çalışma sonucunda tasarlanan örnek desene en yakın sonucun dijital ink-jet baskı tekniğiyle ulaşıldığı tespit edilmiştir.



Resim 9. Desenin dijital ink-jet baskısı. (Yılmaz, 2022, s.87)

Sonuç

Bu çalışma, tekstil baskıcılığının tarihsel evrimini, ahşap kalıp baskıdan başlayıp rotasyon baskı ve dijital ink-jet baskıya uzanan bir perspektifle ele alarak, teknolojik gelişmelerin hem üretim hem de tasarım süreçlerine etkisini genel anlamda ortaya koymaktadır. Araştırmanın temel amacı, farklı baskı tekniklerinin kendine özgü teknik ve estetik özelliklerini karşılaştırmalı olarak incelemek ve bu özelliklerin, günümüz dijital dönüşümü ışığında nasıl yeniden yorumlandığını gözler önüne sermektir.

İlk aşamada incelenen ahşap kalıp baskı yöntemi, tarihsel dönemiyle baskıcılıkta geleneksel üretim tekniklerini temsil etmektedir. Geleneksel yöntemin teknik ve el işçiliğine dayalı doğasının, desen ve motiflerin baskılarında sınırlı renk kullanımı ve detay aktarımındaki kısıtlamalarla birlikte, her uygulamada benzersiz estetik nitelikler ortaya koyduğu görülmüştür. Ancak, günü-

müzde bu yöntemin dijital teknolojilerle desteklenmesi aynı zamanda teknik süreçlerin daha hassas ve tekrarlanabilir hale gelmesine olanak sağlamıştır. Böylece bir bakıma da, geleneksel estetiğin korunması ile modern üretim teknikleri arasında kurulan bir köprüden bahsetmek mümkündür.

Rotasyon baskı tekniği ise endüstriyel baskı üretim süreçlerinin seri üretim gereksinimlerine cevap verip, çok renkli tasarımların uygulanmasına da olanak tanımıştır. Fakat bu yöntemde, her renk için ayrı bir şablon oluşturulması gerekliliği, maliyet ve zaman açısından belirli kısıtlamaları beraberinde getirmiştir. Buna rağmen, rotasyon baskı yöntemi ile elde edilen sonuçlar, ince taramalar, füzeler ve kontur detaylarının daha net ve duyarlı bir şekilde aktarılmasını sağlamıştır. Yani, bu teknik, tasarlanan desenin estetik açıdan zengin detayları ve renk geçişlerini ahşap kalıp baskı yöntemine kıyasla daha başarılı biçimde ortaya koyarken,

üretim sürecinde karşılaşılan sınırlamalar ve renk sayısı-şablon ilişkisi nedeniyle bazı baskı uygulamalarında adaptasyonlar gerektirmiştir.

Dijital ink-jet baskı ise, makalenin en güncel ve ileri teknoloji ürünü olarak ele alınmıştır. Bu yöntemin en belirgin avantajı, tasarımın özgünlüğünü ve detay zenginliğini yüksek çözünürlükte ve geniş renk yelpazesıyla doğrudan kumaşa aktarabilmesidir. Dijital baskı sayesinde, tasarımcılar hem yaratıcı özgürlüklerini korurken hem de üretim süreçlerini hızlandırabilmiş; ayrıca, çevre dostu üretim imkânları ve daha sürdürülebilir tekstil ve moda üretimi anlayışıyla entegrasyonu mümkün hale gelmiştir. Bununla birlikte, ink-jet teknolojisine özgü püskürtme yönteminin, renk doygunluğu ve parlaklık gibi estetik parametrelerde bazı farklılıklar oluşturduğu gözlemlenmiştir. Özellikle, rotasyon baskılarda laboratuvar ortamında hazırlanmış reçeteler ile kumaşa temas eden baskı uygulamalarına kıyasla kumaşa temas etmeden boyar maddeyi püskürterek karıştırıp rengi basan dijital baskı arasında, renk geçişlerinde ve detayların belirginliğinde bazı avantaj ve dezavantajlar da ortaya çıkmıştır.

Tüm bu bulgular ışığında görülmektedir ki, sanayi devrimleri boyunca teknolojik gelişmeler sadece üretim tekniklerini değil, aynı zamanda tasarım paradigmasını da köklü biçimde değiştirmiştir. Geleneksel baskı yöntemlerinin her biri, kendi döneminin estetik anlayışını ve üretim kapasitesini yansıtırken, dijitalleşme süreci bu yöntemlerin sunduğu estetik ve teknik değerleri yeniden yorumlamış, modern tasarım süreçlerine yeni boyutlar kazandırmıştır. Özellikle dijital ink-jet baskının ortaya çıkışı, tasarımcıların küresel pazara daha hızlı ve etkili bir şekilde ulaşabilmesini, tasarımda ve

üretimde hız, esneklik kazanılmasını ve tüketici taleplerine anında cevap verebilme imkânını beraberinde getirmiştir.

Sonuç olarak çalışma; geçmişten günümüze uzanan baskı tekniklerinin evrimini, teknolojik ve sosyolojik gelişmeler ışığında bir baskı örneği üzerinden analiz ederken, her bir yöntemin kendine özgü avantaj ve sınırlılıklarını ortaya koymaktadır. Bu dönüşüm, hem estetik anlayışın hem de üretim süreçlerinin gelecekteki gelişimine dair bazı ipuçları vererek inovatif ve sürdürülebilir baskı teknikleri ile tasarım stratejilerinin geliştirilmesinde referans bir kaynak olarak değerlendirilebilir. Dördüncü Sanayi Devrimi ve sonrasında desen baskıcılığının bu uzun yolculuğunda, günümüzdeki ve gelecekteki gelişmelerle şekillenen “dijitalleşmenin” ancak geçmişten bugüne birikmiş teknik ve estetik bilgiyi, tasarımcıların ve üreticilerin bilinçli ve sorumlu bir şekilde dijital platformlara aktararak kullanmasıyla varlığını sürdüreceği ve bu sayede yeni değerler kazanacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Akbostancı, İ. (2014). 20. ve 21. Yüzyıllarda Tekstil Baskı Tasarımı ve Üretiminin Değişen Tanımı. *Sanat - Tasarım Dergisi*(5), 31-41.

Bowles, M. & Isaac, C. (2009). *Dijital Tekstil Tasarımı*, İstanbul: Güncel Yayıncılık.

Moltchanova, J. (2011). *Digital Textile Printing*, Lisans Tezi, Finlandiya: Helsinki Metropolia University of Applied Sciences, Bachelor of Engineering. https://www.the-seus.fi/bitstream/handle/10024/33821/dtp_jmoltchanova.pdf?sequence=1 (28.04.2025)

Özgüney, A. T. & İşmal Erdem, Ö.(2003). *Tekstil Dijital (Ink Jet) Baskı Teknolojisi* (Te-

mel İlkeleri ve Gelişim Süreci), İzmir: Meta Basım.

Rüzgar, A. (2019). Rotasyon ve Dijital Reaktif Baskıların Çevresel Etkilerinin Yaşam Döngüsü Analizi Tekniğiyle Karşılaştırılması, Yüksek Lisans Tezi, Bursa: Uludağ Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Turan, E., & Doğan Sözüer, Z. (2022). Türkiye’de 1960-2000 Yılları Arasında Uygulanan Tekstil Baskı Teknolojilerinin Desenler Üzerinden İncelenmesi. Yalova Sosyal Bilimler Dergisi, 12(1), 84-108.

Türker, K. (1996). Ağaç Baskı Tokat Yazmaları, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Yılmaz, P. (2022).Dijitalleşen Tekstil Üretimi ve Tüketimine Genel Bakış, Tasarım Açısından Dijital Tekstil Baskıcılığı, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. <https://acikerisim.msgsu.edu.tr/xmlui/handle/20.500.14124/5553>

Yurt, D. (2020). Osmanlı Kumaş Sanatında Ahşap Kalıp Baskı Tekniği. The Journal of Social Science, 4(8), 605-616. <https://doi.org/10.30520/tjsosci.734940>

Görsel Listesi

Resim 1. Yazarın Sanatta Yeterlik Tezi Çalışması: Dijitalleşen Tekstil Üretimi ve Tüketimine Genel Bakış, Tasarım Açısından Dijital Tekstil Baskıcılığı, 2022, s.71

Resim 2., Yazarın Sanatta Yeterlik Tezi Çalışması: Dijitalleşen Tekstil Üretimi ve Tüketimine Genel Bakış, Tasarım Açısından Dijital Tekstil Baskıcılığı, 2022, s.72 ve 73

Resim 3. Yazarın Sanatta Yeterlik Tezi Çalışması: Dijitalleşen Tekstil Üretimi ve Tüketimine Genel Bakış, Tasarım Açısından Dijital Tekstil Baskıcılığı, 2022, s.76

Resim 4. Yazarın Sanatta Yeterlik Tezi Çalışması: Dijitalleşen Tekstil Üretimi ve Tüketimine Genel Bakış, Tasarım Açısından Dijital Tekstil Baskıcılığı, 2022, s.78

Resim 5. Yazarın Sanatta Yeterlik Tezi Çalışması: Dijitalleşen Tekstil Üretimi ve Tüketimine Genel Bakış, Tasarım Açısından Dijital Tekstil Baskıcılığı, 2022, s.81

Resim 6. Yazarın Sanatta Yeterlik Tezi Çalışması: Dijitalleşen Tekstil Üretimi ve Tüketimine Genel Bakış, Tasarım Açısından Dijital Tekstil Baskıcılığı, 2022, s.81 ve 82

Resim 7. Yazarın Sanatta Yeterlik Tezi Çalışması: Dijitalleşen Tekstil Üretimi ve Tüketimine Genel Bakış, Tasarım Açısından Dijital Tekstil Baskıcılığı, 2022, s.83

Resim 8. Yazarın Sanatta Yeterlik Tezi Çalışması: Dijitalleşen Tekstil Üretimi ve Tüketimine Genel Bakış, Tasarım Açısından Dijital Tekstil Baskıcılığı, 2022, s.84 ve 85

Resim 9. Yazarın Sanatta Yeterlik Tezi Çalışması: Dijitalleşen Tekstil Üretimi ve Tüketimine Genel Bakış, Tasarım Açısından Dijital Tekstil Baskıcılığı, 2022, s.87

Grafik Tasarımın Kültürel Dili: Popüler Figürler Aracılığıyla Tüketici Algısının Biçimlenmesi

Çınar Derya İncesu Karahan¹, Güler Ertan²

Öz

Bu çalışma, popüler kültürün grafik tasarım üzerindeki yönlendirici etkisini ve bu etkileşimin tüketici davranışları üzerindeki rolünü incelemektedir. Günümüz görsel iletişim ortamında grafik tasarım, yalnızca estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda toplumsal anlamların inşa edildiği kültürel bir dil haline gelmiştir. Popüler kültür, bu dilin biçimlenmesinde önemli bir katalizör olarak, markaların görsel kimlik oluşturma süreçlerine doğrudan müdahil olmakta ve tüketicinin algısal dünyasını yeniden şekillendirmektedir. Reklam, ambalaj ve dijital mecralarda kullanılan popüler figürler, renk kodları, tipografik tercihler ve semboller aracılığıyla bireyin tüketim pratiklerini kültürel bir kimlik performansına dönüştürmektedir. Bu bağlamda grafik tasarım, tüketime yalnızca görsel bir çekicilik değil, aynı zamanda ideolojik ve duygusal bir yönlendirme kazandırmaktadır. Çalışmada, popüler figürlerin yer aldığı marka örnekleri üzerinden yapılan göstergebilimsel çözümler, grafik tasarımın kültürel göstergeler aracılığıyla tüketici üzerinde sembolik bir etki yarattığını ortaya koymaktadır. Sonuç olarak, popüler kültür–grafik tasarım etkileşimi, çağdaş tüketim kültüründe kimlik, arzu ve aidiyetin yeniden üretildiği bir estetik stratejiye dönüşmektedir.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Popüler Kültür, Tüketim, Görsel Kimlik, Kültürel Gösterge.

The Cultural Language of Graphic Design: Shaping Consumer Perception Through Popular Figures

Abstract

This study examines the guiding influence of popular culture on graphic design and its impact on consumer behavior. In today's visual communication environment, graphic design has evolved beyond an aesthetic discipline into a cultural language through which social meanings are constructed. Popular culture functions as a catalyst in shaping this language, directly influencing brand identity formation and reshaping consumer perception. Popular figures, color codes, typographic choices, and symbolic representations in advertising, packaging, and digital media transform consumption practices into expressions of cultural identity. In this context, graphic design not only provides visual appeal but also serves as an ideological and emotional framework guiding consumer choices. Through semiotic analysis of selected brand examples featuring popular cultural figures, the study reveals how graphic design operates as a symbolic medium affecting consumer perception. Ultimately, the interaction between popular culture and graphic design becomes an aesthetic strategy in which identity, desire, and belonging are continuously reconstructed within contemporary consumer culture.

Keywords: *Graphic Design, Popular Culture, Consumption, Visual Identity, Cultural Sign.*

¹ Öğr. Gör., T.C. İstanbul Şişli Meslek Yüksekokulu, Grafik Tasarımı Programı, İstanbul. Orcid No: 0000-0002-5124-9565.

² Emeritus Prof. Dr., İstanbul Arel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul. Orcid No: 0000-0002-8928-0867.

*Bu makale, "Popüler Kültür Ve Grafik Tasarım Etkileşiminin Tüketime Etkisi" adlı yayınlanmamış Sanatta Yeterlik tezinden hazırlanmıştır.

Geliş Tarihi: 07 Kasım 2025 / Kabul Tarihi: 24 Aralık 2025

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v011i22002

Giriş

Günümüz dünyasında grafik tasarım, yalnızca bir iletişim aracı olmanın ötesine geçerek kültürel, ekonomik ve ideolojik anlamların taşıyıcısı haline gelmiştir. Tüketim kültürünün giderek görselleştiği çağımızda grafik tasarım üretimleri, bireylerin dünyayı algılama, kimlik kurma ve toplumsal aidiyet oluşturma biçimlerini etkileyen güçlü bir göstergeler sistemine dönüşmüştür (Becer, 2013, s. 112). Bu dönüşümün merkezinde, popüler kültürün gündelik yaşam pratikleri üzerindeki belirleyici etkisi yer almaktadır (Featherstone, 2007, s. 84).

Popüler kültürün doğası gereği sürekli yenilenen, değişen ve toplumsal eğilimleri yansıtan dinamik yapısı, grafik tasarım alanına doğrudan sirayet eder. Reklam, ambalaj, afiş, sosyal medya görselleri, kampanya kimlikleri ya da marka logoları gibi birçok grafik tasarım ürünü, yalnızca estetik bir kompozisyonun sonucu değil, aynı zamanda kültürel kodların yeniden üretildiği birer görsel metin olarak değerlendirilebilir. Bu görsel metinlerde kullanılan renk, tipografi, figür, sembol ve biçimsel tercihler, tüketiciyle kurulan iletişimi belirleyen anlam katmanları oluşturur. Dolayısıyla grafik tasarım, popüler kültürün hem taşıyıcısı hem de üreticisi olarak iki yönlü bir etkileşim içindedir: bir yandan popüler kültürden beslenir, öte yandan popüler kültürün görsel ve sembolik dilini yeniden biçimlendirir (Barthes, 1977, s. 38; Storey, 2018, s. 29).

Bu bağlamda grafik tasarımın popüler kültürle kurduğu ilişki, salt estetik bir uyarlamadan çok daha derin bir ideolojik ve sosyokültürel anlam taşır. Markalar, tasarımlarında popüler figürlere, renk paletlerine, tipografik eğilimlere veya trend estetik kodlarına yer vererek tüketiciyle duygusal bir bağ kurmayı hedefler (Solomon, 2020,

s. 70; Arıkan, 2015, s. 117). Küresel medya etkisiyle birlikte popüler kültür figürleri, tüketicinin zihninde güven, eğlence, gençlik ve aidiyet gibi değerlerle özdeşleşen evrensel sembollere dönüşmüştür (Solomon, 2020, s. 55; Kellner, 1995, s. 71). Bu figürlerin ambalajlarda, reklam kampanyalarında ve sosyal medya içeriklerinde kullanılması, yalnızca bir pazarlama stratejisi değil; aynı zamanda bir kültürel anlam aktarımı sürecidir (Storey, 2018, s. 30; Featherstone, 2007, s. 93).

Popüler kültür bu yönüyle tüketime yön veren en etkili güçlerden biridir. Grafik tasarımın sunduğu görsel dünya, tüketicinin zihinsel imgelerini şekillendirir, arzularını yönlendirir ve ürünlerle duygusal bir yakınlık kurmasını sağlar (Solomon, 2020, s. 60). Özellikle ambalaj tasarımı gibi doğrudan tüketiciyle temas eden alanlarda tasarımın kültürel kodlarla donatılması, markanın “anlam üretiminde” belirleyici bir rol oynar (Becer, 2013, s. 240). Bu anlam, yalnızca ürünün fiziksel niteliğiyle değil, aynı zamanda temsil ettiği kimlik, değer ve yaşam tarzıyla ilgilidir (Featherstone, 2007, s. 92). Günümüz tüketicisi artık yalnızca bir ürün satın almaz; aynı zamanda bir kimlik, bir aidiyet ve bir duygusal deneyim satın alır (Solomon, 2020, s. 68). Grafik tasarım bu kimlik performansının görsel platformu olarak işlev görür; popüler kültür figürleri ister bir film karakteri, ister bir influencer, isterse bir marka maskotu olsun, bu performansı destekleyen sembolik araçlara dönüşür (Storey, 2018, s. 31; Fiske, 1989, s. 24). Böylece tüketim, salt ekonomik bir eylem olmaktan çıkarak kültürel bir anlatıya dönüşür; grafik tasarımın görsel dili bu anlatının sahnesi, popüler kültür ise başrol oyuncusudur (Becer, 2013, s. 118).

Tüketim toplumunun görsel temsilleri, çoğu zaman arzunun yeniden üretimi üzerine kuruludur. Bu yeniden üretim süreci, tasarımın biçimsel unsurlarında somutlaşır: parlak renkler, dikkat çekici tipografi, tanıdık yüzler, duygusal çağrışımlar ve hızlı okunabilir mesajlar (Featherstone, 2007, s. 90). Medyada sıklıkla tekrarlanan görseller, ünlü figürler, viral estetikler veya sosyal medya trendleri, tasarımcıların beslendikleri ortak bir görsel havuz oluşturur (Storey, 2018, s. 30; Fiske, 1989, s. 26). Böylece popüler kültür, grafik tasarımın üretim biçimlerini yönlendiren bir alt metin haline gelir ve toplumsal belleğin görsel yeniden inşasına katkıda bulunur (Becer, 2013, s. 125). Yerel ve küresel markalar, ulusal kimlik unsurlarını, popüler figürleri ve güncel estetik kodları farklı biçimlerde harmanlayarak hem geleneksel hem çağdaş söylemler üretir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı biçimde ele alınacak olan Barbie, Tadelle, Doritos ve Nutella örnekleri, bu hibrit görsel söylemin somutlaştığı markalar olarak öne çıkmaktadır.

Popüler kültür–grafik tasarım etkileşiminin temelinde “anlam üretimi” yer alır. Barthes (1977, s. 45), göstergebilimsel yaklaşımında her görselin denotatif ve konotatif olmak üzere iki düzlemde işlediğini belirtir. Grafik tasarım, bu iki düzlem arasında köprü kuran bir üretim alanıdır. Popüler figürlerin kullanımı, göstergenin ikinci düzleminde yer alan kültürel anlamı yoğunlaştırır; bir ünlü figürün ambalaj üzerindeki temsili, yalnızca o kişinin imgesi değil, onunla özdeşleşen yaşam tarzını, duygusal çağrışımları ve kültürel değerleri de taşır (Solomon, 2020, s. 74). Grafik tasarımın kültürel bir dil olarak gücü, bu anlam üretim süreçlerini yönetme becerisinden kaynaklanır. Tasarımcı yalnızca estetik bir biçim yaratmaz; aynı zamanda bir söylem

kurar, toplumsal hafızayı biçimlendirir, arzuları yönlendirir ve değerleri görselleştirir (Becer, 2013, s. 130; Arıkan, 2015, s. 121). Bu nedenle popüler kültürün tasarım üzerindeki etkisi, yüzeysel bir biçim benzerliğinden çok daha derin bir ideolojik yeniden üretim sürecine işaret eder (Featherstone, 2007, s. 95; Kellner, 1995, s. 73).

Sonuç olarak grafik tasarım–popüler kültür etkileşimi, çağdaş tüketim kültürünün temel bileşenlerinden birini oluşturmaktadır. Bu etkileşim, tüketime estetik bir boyut kazandırırken aynı zamanda kimlik ve anlam inşası süreçlerini biçimlendirmektedir (Becer, 2013, s. 132; Storey, 2018, s. 31). Grafik tasarım, popüler kültürün görsel dili aracılığıyla yalnızca ürünleri değil, değerleri, arzuları ve toplumsal rollerin görsel temsillerini de dolaşıma sokar (Barthes, 1977, s. 59). Böylece tüketim, kültürel bir eyleme; grafik tasarım ise bu eylemin etkili anlatı araçlarından birine dönüşür (Featherstone, 2007, s. 96). Bu kuramsal çerçeve, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde yapılacak göstergebilimsel analizlerin arka planını oluşturmaktadır.

Kavramsal Çerçeve

Grafik Tasarım, Kültür ve Tüketici Algısı

Grafik tasarım, modern kültürün hem taşıyıcısı hem de yeniden üreticisi olarak, yalnızca biçimsel estetik üzerinden değil, toplumsal ve kültürel anlamlar üzerinden okunması gereken bir görsel iletişim alanıdır. Tasarım ürünleri, üretildikleri dönemin kültürel kodlarını, popüler eğilimlerini ve tüketim alışkanlıklarını görünür kılar. Becer'e göre grafik tasarımın işlevi, salt bilgi iletmekten ibaret değildir; tasarım, yaşadığı çağın estetik anlayışını, ideolojik yönelimlerini ve toplumsal değerlerini görsel dile dönüştürür (Becer, 2013, s. 239). Bu nedenle grafik tasarım, kültürün sürekli

dönüşen yapısına eşlik eden, hatta onu biçimlendiren bir “görsel dil üretimi”dir.

Kültür, toplumun ortak anlamlar üretme ve paylaşma biçimidir. Storey bu çerçevede kültürü, gündelik hayat içinde üretilen ve paylaşılan anlamların örgütlenmesi olarak tanımlar; dolayısıyla grafik tasarım, bu ortak anlamların görsel temsil sahasıdır (Storey, 2018, s. 29–31). Her afiş, her ambalaj ya da reklam, içinde üretildiği kültürün göstergeler sistemine dâhildir. Kültürel kodlar, tasarımın biçimsel kararlarını olduğu kadar, iletişimsel gücünü de belirler. Bu yüzden, bir tasarım çözümünde renk paleti, tipografi, kompozisyon ve ikonografi, yalnızca estetik tercih değil; aynı zamanda birer kültürel göstergedir (Becer, 2013, s. 240–242).

Fiske popüler kültürü, gündelik yaşam pratikleri içinde üretilen ve tüketilen anlamların alanı olarak tarif eder; burada anlam, izleyici/topluluk tarafından etkin biçimde kurulur (Fiske, 1989, s. 24–28). Grafik tasarım, popüler kültürün bu canlı dolaşımına doğrudan yansır; “popüler olan” toplumsal beğenilerin, arzuların ve değerlerin görsel ifadesine dönüşür. Kellner’in ifade ettiği biçimiyle medya kültürü, kimlik ve tüketim arasındaki ilişkiyi görsel temsiller üzerinden kurar; grafik tasarım ise bu görsel temsillerin maddi yüzüdür (Kellner, 1995, s. 71–79). Böylece tasarım, ürünlerin yalnızca tanıtımını yapmakla kalmaz; onları kültürel simgelere dönüştürür.

Göstergebilim, bu simgeselleşme sürecini açıklamak için işlevsel bir kuramsal zemin sunar. Saussure’ün dilbilimsel yaklaşımında gösterge, “gösteren” (biçim) ile “gösterilen” (kavramsal içerik) arasındaki bağıntıdır (1916’dan aktaran Mutlu, 2020, s. 89). Barthes, bu iki düzleme mit düzeyini ekleyerek kültürel ideolojinin görsel temsilini

açıklar: denotatif (düz anlam) düzleminde görülen biçimsel unsurlar, konotatif (yan anlam) düzleminde kültürel çağrışımlarla yoğunlaşır; mit düzeyinde ise toplumsal değerler doğallaşmış gerçeklik gibi görünür (Barthes, 1977, s. 45–59). Grafik tasarımda kullanılan renk, tipografi, figür ve semboller bu üç katmanda anlam üretir; yüzeyde biçimsel kararlar gibi görünen tercihler, derin yapıda kültürel değerlerin ve ideolojik konumların taşıyıcısıdır (Mutlu, 2020, s. 90–92; Becer, 2013, s. 240).

Popüler kültür–tasarım etkileşiminin tüketici boyutu, kuramsal çerçevenin bir diğer dayanak noktasıdır. Solomon, tüketici davranışlarını duyuşsal ve duygusal uyarıcıların etkileşimi olarak ele alır; tüketici ürünle değil, ürünün temsil ettiği anlam, kimlik ve yaşam tarzıyla ilişki kurma eğilimindedir (Solomon, 2020, s. 55–76). Bu açıdan grafik tasarım, “kimlik performansı”nın görsel platformu hâline gelir; renkler, tipografik ritimler, ikonografik figürler, tüketicinin bilinçdışı düzeyde markayla empati kurmasını ve kendine uygun kültürel konumlanışı seçmesini kolaylaştırır (Solomon, 2020, s. 68–76; Becer, 2013, s. 241). Featherstone, postmodern tüketim kültüründe duyguların estetikleştirildiğini ve imajların dolaşımının anlamın temel taşıyıcısı hâline geldiğini vurgular (Featherstone, 2007, s. 84–97). Grafik tasarım bu dolaşımın estetik düzenleyicisi olarak, ürünlerin kullanım değerinden çok imaj değerini görünür kılar.

Bu kuramsal çerçeve, yerel ve küresel kültürel temsiller arasındaki dengenin de tasarım dili üzerinden kurulduğunu gösterir. Yerel markalar, nostaljik motifler ve geleneksel renk/sembol repertuarıyla aidiyet duygusunu güçlendirirken; küresel markalar, minimal düzen, yüksek okunurluk ve “evrensel” renk/biçim çözümleriyle moder-

nlik/evrensellik vurgusunu ön plana çıkarır (Arıkan, 2015, s. 117–124; Becer, 2013, s. 240–242). Bu çift yönlü yapı yerel kültürel tanıdıklık ile küresel estetik—hibrit bir görsel kimlik üretir; grafik tasarım böylece iki düzlem arasında bir köprü işlevi görür (Storey, 2018, s. 30–31; Kellner, 1995, s. 73).

Somut marka örnekleri bu kuramsal katmanları görünür kılar. Doritos’un “Logo Yok” yaklaşımı, logoyu geri çekerek biçim ve renk gibi ikincil göstergeleri (turuncu zemin, üçgen form) birincil tanınma koduna dönüştürür; bu, Barthes’ın sözünü ettiği doğallaşmış mit etkisini (markasız markalaşma) açığa çıkarır (Barthes, 1977, s. 51; Kellner, 1995, s. 75). Tadelle örneğinde kırmızı zemin ve dinamik jest (el figürü), enerji ve mutluluk çağrışımlarını harekete geçirir; yerel tanıdıklık duygusu üzerinden bir aidiyet anlatısı kurar (Becer, 2013, s. 240–241). Nutella’nın kişiselleştirilmiş ambalajları, sahiplik ve samimiyet hissini öne çıkarır; tüketicinin kendilik algısıyla markanın görsel dili arasında özdeşleşme kurular (Solomon, 2020, s. 69–75). Barbie ise pembe renk paleti ve akışkan tipografik imzasıyla feminen kimlik ve özgüven mitini küresel bir ikonografiye dönüştürür; yüzeyde renk/biçim, derinde cinsiyetlenmiş kültürel idealler dolaşıma girer (Barthes, 1977, s. 56; Featherstone, 2007, s. 92).

Bu noktada renk–tipografi–ikonografi üçlüsü, kuramsal tartışmanın “görsel sözdizimi”ni oluşturur. Becer renklerin kültürel çağrışımlar taşıdığını ve toplumdan topluma değişen anlam haritaları ürettiğini vurgular (Becer, 2013, s. 240–242). Türkiye örneğinde kırmızının enerji/coşku, yeşilin doğallık/tazelik, mavinin koruma/nazar çağrışımları bu haritanın parçalarıdır. Tipografi, “marka söyleminin görsel ses tonu”dur; serif geleneğe, sans-serif modernliğe referans verir

(Arıkan, 2015, s. 121–124). İkonografi ise kolektif hafızanın görsel birikimini çağırır; yerel motiflerin modern kompozisyonlarla birleşmesi, tanıdıklık ve yeniliği aynı anda harekete geçirir (Mutlu, 2020, s. 92). Bu bileşenler birlikte, denotatif düzlemde okunabilirlik/ayırt edilebilirlik, konotatif düzlemde kültürel yakınlık/güven ve mit düzeyinde kimlik anlatısı üretir (Barthes, 1977, s. 45–59).

Sonuç olarak, grafik tasarımın kültürel dili popüler kültür, tüketim ve kimlik üçgeninde anlamı örgütleyen bir arayüzdür. İzleyici/tüketici bu arayüzü pasifçe alımlamaz; Fiske ve Storey’nin altını çizdiği gibi, kendi kültürel sermayesiyle yeniden üretir, dönüştürür, katılır (Fiske, 1989, s. 26–28; Storey, 2018, s. 30–31). Böylece tasarım, tek yönlü bir iletim olmaktan çıkar; dolaşımdaki imajların sürekli müzakere edildiği dinamik bir kültürel etkileşim alanına dönüşür. Bu kuramsal çerçeve, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde yapılacak göstergebilimsel çözümlerinin (gösteren–gösterilen–mit) hem yerel/evrensel dengeyi hem de duygusal/ideolojik anlam üretimini birlikte göz önünde bulundurarak yürütülmesine imkân verir (Barthes, 1977; Mutlu, 2020; Becer, 2013; Solomon, 2020).

Yöntem

Bu çalışma, nitel bir araştırma deseniyle yapılandırılmış, doküman incelemesine dayalı göstergebilimsel bir çözümleme olarak tasarlanmıştır. Araştırmanın odağını, popüler kültür figürlerini kullanan marka ambalajları ve kampanya görsellerinin, grafik tasarım aracılığıyla tüketici algısını nasıl biçimlendirdiği sorusu oluşturmaktadır. Bu nedenle çalışma, sayısal verilerden ziyade, anlam üretim süreçlerini açığa çıkarmayı hedefleyen yorumlayıcı bir yaklaşımı benimsemektedir.

Göstergebilimsel çözümleme süreci, Saussure'ün gösteren-gösterilen ikiliğine dayalı temel gösterge anlayışı ile Barthes'ın denotasyon, konotasyon ve mit düzeylerini içeren üç katmanlı modelinden hareketle yapılandırılmıştır. Buna göre her bir örnek için öncelikle gösterge dizgesi tanımlanmış; ambalaj/görsel üzerinde yer alan başlıca biçimsel unsurlar (renk paleti, tipografi, figür kullanımı, kompozisyon, ikonografik öğeler ve sloganlar) "gösteren" düzleminde sistematik biçimde kaydedilmiştir. İkinci aşamada, bu unsurların çağrıştırdığı kültürel, duygusal ve ideolojik anlamlar "gösterilen" ve yan anlam (konotasyon) düzeyinde tartışılmış; son aşamada ise ortaya çıkan anlam örüntüleri, Barthes'ın tanımladığı mit kavramı çerçevesinde, kimlik, aidiyet ve tüketim kültürü bağlamında yeniden okunmuştur.

Çalışmada incelenen Barbie, Doritos, Taddelle ve Nutella örnekleri, amaçlı örneklem yoluyla belirlenmiştir. Örneklerin seçiminde üç temel ölçüt gözetilmiştir: 1) Popüler kültürle yüksek düzeyde özdeşleşmiş, geniş kitlelerce tanınan bir figür veya görsel dil kullanmaları, 2) Yerel ve küresel kültürel temsilleri bir arada görünür kılan bir marka evrenine ait olmaları (Barbie ve Nutella küresel; Doritos küresel/yerel hibrit; Taddelle ise yerel bir marka olarak), 3) Türkiye bağlamında uzun süredir dolaşımda olan ve tüketici belleğinde yer etmiş ambalaj/görsel kurgulara sahip olmaları. Bu ölçütler doğrultusunda seçilen örnekler, çalışmanın amacıyla uyumlu olarak, tüketim kültürü-grafik tasarım-popüler figür üçgenini görünür kılan temsil gücü yüksek örneklerdir; bu nedenle seçkisellikten ziyade, anlam üretim kapasitesi temel belirleyici olmuştur.

Analiz süreci, her bir örnek için aynı analitik çerçevenin uygulanmasıyla yürütülmüştür. İlk olarak ilgili görsel/ambalaj, bütünsel kompozisyonu bozulmadan, "bir görsel metin" olarak okunmuş; ardından renk, tipografi, figür, ikonografi ve sloganlar ayrı ayrı kodlanmıştır. Sonrasında bu kodlar, denotatif düzlemde betimlenmiş, konotatif düzlemde ise tüketici zihninde oluşturabileceği çağrışımlar (enerji, eğlence, feminenlik, aidiyet, sahiplik, vb.) üzerinden yorumlanmıştır. Son aşamada ise bu çağrışımlar, tüketim kültürü ve kimlik performansı bağlamında, mit düzeyinde yeniden adlandırılmış; her bir örneğin tüketiciye hangi "dünya"yı, hangi yaşam tarzını ve hangi kültürel idealleri sunduğu tartışılmıştır.

Çalışmanın kapsamı, bu dört örnekle sınırlıdır ve temsil gücü yüksek, derinlemesine okuma yapmaya elverişli vakaların ayrıntılı çözümlemesine odaklanır. Bu nedenle bulgular, nicel genelleme iddiası taşımamaktadır; ancak grafik tasarımın kültürel anlam üretimindeki rolünü görünür kılan tipik örnekler sunması bakımından niteliksel bir genelleme imkânı sunar. Araştırmanın bir diğer sınırlılığı, analizlerinin ikincil görsel veriler (mevcut ambalaj ve kampanya görselleri) üzerinden yürütülmesi; doğrudan tüketici görüşlerini içeren ampirik bir alan araştırmasına yer verilmemesidir. Bununla birlikte çalışma, göstergebilimsel bir okuma önerisi geliştirerek, gelecekte yapılacak nicel ve karma yöntemli araştırmalar için kavramsal bir zemin oluşturmayı amaçlamaktadır.

Sonuç

Bu çalışma, grafik tasarımın yalnızca biçimsel ve estetik bir faaliyet olmadığını; kültürel anlamların üretildiği, kimliklerin temsil edildiği ve tüketim davranışlarının yönlendirildiği

dirildiği çok katmanlı bir iletişim biçimi olduğuna ortaya koymuştur. Grafik tasarım, toplumun ortak görsel belleğini şekillendirir; içinde üretildiği kültürün sembollerini, değerlerini ve ideolojik eğilimlerini biçimsel dile dönüştürür. Becer'in (2013, s. 239) ifade ettiği gibi, grafik tasarım bilgi aktarımının ötesine geçerek çağının estetik ve toplumsal göstergelerini görünür kılar; bu yönüyle kültürün hem bir ürünü hem de üreticisidir.

Araştırma kapsamında yapılan göstergebilimsel analizler, popüler kültür figürlerinin tüketici algısındaki belirleyici rolünü açık biçimde görünür kılmıştır. Barthes'ın (1977, s. 47) gösterge modeline göre her görsel unsur, denotatif (düz anlam) ve konotatif (yan anlam) düzlemlerde işler; grafik tasarım ürünlerinde renk, tipografi, figür ve ikonografi yüzeyde estetik tercih olarak görünse de, derin yapıda kültürel ideolojilerin ve kimlik anlatılarının taşıyıcısına dönüşür. Çalışmada incelenen Barbie, Doritos, Tadelle ve Nutella örnekleri, bu çok katmanlı yapının somut göstergeleri olarak değerlendirilmiştir.

Barbie figürü, küresel popüler kültürün en güçlü sembollerinden biri olarak kadın kimliğini ve özgüveni görsel biçimde temsil etmektedir. Markanın kimliğini oluşturan pembe renk, akışkan tipografi ve yumuşak biçimsel düzen, feminenlik ve neşe gibi duygusal çağrışımlar üretirken, aynı zamanda "kadın kimliğinin sahne merkezinde olduğu dünya" mitini yeniden üretir (Barthes, 1977, s. 59; Featherstone, 2007, s. 92). Tadelle markası, yerel kültürel göstergeleri kullanarak tüketiciyle duygusal bir bağ kurar; kırmızı ambalaj rengi ve "Hayatın Tadı Elinde" sloganı enerji, mutluluk ve bireysel kontrol duygusunu pekiştirir. El figürü, sahiplik ve özgürlük mitinin görsel

ifadesine dönüşür (Becer, 2013, s. 240–241). Doritos'un "Logo Yok" kampanyası, markanın logosuz biçimde tanınabilir olması üzerinden, kültürel hafızada yer etmiş biçimsel kodların gücünü ortaya koyar; turuncu renk ve üçgen biçim, Barthes'ın "mitin özerkleşmesi" kavramıyla açıklanabilecek biçimde markanın kendisi haline gelir (Kellner, 1995, s. 75). Nutella'nın kişiselleştirilmiş ambalajları ise bireysel sahiplik ve aidiyet duygusunu güçlendirir; sade tipografi ve beyaz zemin aracılığıyla samimiyet ve güven mesajı vererek tüketiciyi markanın anlam üretim sürecine katılan bir özne konumuna taşır (Solomon, 2020, s. 69–75). Bulgular, grafik tasarımın kültürel temsiller aracılığıyla hem yerel hem küresel düzeyde anlam ürettiğini göstermektedir. Yerel markalar, nostaljik öğeler ve geleneksel motifler aracılığıyla aidiyet duygusunu güçlendirirken; küresel markalar, evrensel estetik kodlar üzerinden geniş bir kimlik alanı oluşturur. Arıkan'ın (2015, s. 124) "kültürel hibritlik" olarak tanımladığı bu çift yönlü yapı, Barbie ve Nutella örneklerinde evrensel kimlik söylemi; Tadelle ve Doritos örneklerinde ise kültürel tanıdıklığa dayalı yerel duygu kodları üzerinden somutlaşmaktadır. Bu durum, grafik tasarımın yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda sosyo-kültürel bir faaliyet olduğunu; tüketicinin kimliğini yeniden üreten, kültürel kimlikleri görsel temsiller aracılığıyla dolaşıma sokan bir pratik olarak işlediğini ortaya koyar (Kellner, 1995, s. 73).

Çalışma, grafik tasarımın duygusal ikna gücünü de vurgulamaktadır. Tüketici kararları çoğu zaman bilişsel değil, duygusal düzeyde alınır; renk paletleri, tipografik seçimler ve ikonografik semboller bu duygusal tepkiyi tetikleyen temel araçlardır. Becer (2013, s. 241), renklerin iletişimde duygusal etki yaratan en güçlü unsur olduğunu belirtir.

Tadelle'nin kırmızısının coşku, Nutella'nın beyazının samimiyet, Barbie'nin pembe-sinin özgüven, Doritos'un turuncusunun ise enerji çağrışımı üretmesi; bu renklerin kültürel anlamlarla birleştiğinde tüketici zihninde markaya ilişkin kalıcı duygusal im-geler oluşturduğunu göstermektedir (Featherstone, 2007, s. 99; Solomon, 2020, s. 60, 76). Böylece grafik tasarım, duyguların estetikleştiği postmodern tüketim kültüründe, markayla tüketici arasındaki güven, aidiyet ve kimlik ilişkisini kuran bir dil haline gelir (Barthes, 1977, s. 51; Featherstone, 2007, s. 99).

Tüm bu bulgular, grafik tasarımın kültürel temsiller aracılığıyla toplumsal kimliklerin görsel biçimde üretildiğini ortaya koymaktadır. Tasarım, bir anlam inşa mekanizmasıdır; her renk, her figür, her tipografik form kültürel bir dilin parçası olarak işlev görür. Bu nedenle grafik tasarımcı, yalnızca estetik kararlar veren bir uygulayıcı değil; kültürel anlamların düzenleyicisi ve görsel bir hikâye anlatıcısıdır (Becer, 2013, s. 242; Arıkan, 2015, s. 121). Grafik tasarım, popülar kültürün görsel dili üzerinden ürünleri kültürel simgelere dönüştürür; kültürel ideolojileri, toplumsal rolleri ve arzuları doğallaşmış gerçeklikler olarak yeniden üretir (Barthes, 1977, s. 45–59; Kellner, 1995, s. 71–79).

Geleceğe yönelik olarak grafik tasarım alanında popülar kültür figürlerinin dönüşen yapısının daha derinlemesine incelenmesi gerekmektedir. Dijitalleşme, sosyal medya ve yapay zekâ tabanlı üretim araçları, anlamın üretim ve dolaşım biçimlerini dönüştürmekte; dijital persona ve sanal influencer figürleri yeni kültürel temsil biçimleri ortaya çıkarmaktadır. Bu figürler, Barthes'ın tanımladığı "mit" kavramının dijital versiyonları olarak okunabilir; dijital

persona, çağdaş kültürde yeni bir mit yaratır. Grafik tasarımın bu yapay ikonları nasıl biçimlendirdiğini anlamak, ilerleyen dönemde kültürel çalışmalar açısından kritik önem taşımaktadır.

Ayrıca grafik tasarımın kültürel sürdürülebilirlik bağlamında ele alınması, gelecekteki çalışmalar için önemli bir yön sunmaktadır. Mutlu'nun (2020, s. 92) belirttiği gibi görsel iletişim, kültürel mirasın korunması ve aktarılmasında temel bir araçtır. Yerel sembollerin çağdaş tasarımla harmanlanması, kültürel sürekliliği destekler. Bu nedenle gelecek araştırmalar, sürdürülebilirlik ilkeleriyle kültürel temsillerin kesiştiği alanları incelemeli; tasarımın toplumsal hafızadaki rolünü daha geniş bir çerçevede değerlendirmelidir.

Sonuç olarak bu çalışma, grafik tasarımın kültürel bir iletişim aracı olduğunu; popülar figürlerin tüketici algısını biçimlendirmede stratejik bir rol üstlendiğini ve yerel/evrensel kültürel temsiller arasında dinamik bir denge kurduğunu göstermiştir. Grafik tasarım, estetik olduğu kadar toplumsal, ekonomik ve ideolojik bir pratiktir. Kültür, popülerlik ve tüketim arasındaki etkileşim, tasarımın görsel dilinde somutlaşır; markalar artık yalnızca ürün satmamakta, aynı zamanda kimlik, aidiyet ve duygusal deneyim satmaktadır. Bu bağlamda grafik tasarım, çağdaş kültürün hem aynası hem de yönlendiricisidir (Featherstone, 2007, s. 99; Kellner, 1995, s. 79; Becer, 2013, s. 242).

Kaynakça

- Arıkan, A. (2015). *Görsel kültür ve tasarım ilişkisi*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text* (S. Heath, Trans.). London: Fontana Press.
- Becer, E. (2013). *İletişim ve grafik tasan-*

rım. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Featherstone, M. (2007). *Consumer culture and postmodernism*. London: Sage Publications.

Fiske, J. (1989). *Understanding popular culture*. London: Routledge.

Kellner, D. (1995). *Media culture: Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*. London: Routledge.

Mutlu, B. (2020). *Göstergebilim ve görsel iletişim*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Solomon, M. R. (2020). *Consumer behavior: Buying, having, and being* (13th ed.). New Jersey: Pearson Education.

Storey, J. (2018). *Cultural theory and popular culture: An introduction* (8th ed.). London: Routledge.

Kökboya ile Havlu Kumaşların Renklendirilmesi ve Doğal Antimikrobiyel Özellikler Kazandırılması

Sinem Cavdar¹

Öz

Günümüzde çevre dostu ve sürdürülebilir tekstil üretimi, doğal bitkisel kaynakların değerlendirilmesiyle ekolojik ve fonksiyonel açıdan katma değeri yüksek ürünlerin geliştirilmesine olanak sağlamaktadır. Bu çalışma, kökboya (*Rubia tinctorum*) bitkisinden elde edilen doğal boyar maddenin pamuk esaslı havlu kumaşların renklendirilmesinde ve aynı zamanda antibakteriyel ile antifungal özellikler kazandırılmasındaki potansiyelini araştırmayı amaçlamaktadır. Mikrobiyal direnç özelliğini artırmak amacıyla ekstraksiyon aşamasında mazı gomalağı (*Quercus infectoria*) ilave edilmiştir.

Çalışma kapsamında kökboya kökleri ve az miktarda mazı gomalağı su ile ekstrakte edilmiş ve elde edilen boyarmadde, farklı konsantrasyonlar, sıcaklıklar, boyama süreleri ve pH değerleri altında pamuklu havlu kumaşlara uygulanmıştır. Boyanmış numuneler HP-LC-DAD, SEM-EDX, FTIR ve CIELab gibi çok yönlü analitik tekniklerle karakterize edilmiştir. Ayrıca boyama sonrası kumaşların renk performansı ve renk haslıkları test edilmiş; antibakteriyel (*Staphylococcus aureus*, *Escherichia coli*) ve antifungal (*Candida albicans*) aktiviteleri uluslararası standart yöntemlere göre değerlendirilmiştir.

Elde edilen sonuçlar, kökboyanın doğal bir boyar madde olarak etkili olduğunu, aynı zamanda mazı gomalağı katkısı ile mikrobiyal direnç özelliklerinin artırılabilirliğini ortaya koymuştur. Bu bulgular, kökboyanın tekstil sektöründe çevre dostu ve fonksiyonel bir alternatif olarak değerlendirilebileceğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Kökboya, doğal boyar madde, havlu kumaş, antibakteriyel, antifungal, sürdürülebilir tekstil, mazı gamı, çevre dostu boyama.

Coloration of Towel Fabrics with Madder and Imparting Natural Antimicrobial Properties

Abstract

Today, eco-friendly and sustainable textile production enables the development of high-value-added products that are both ecologically and functionally beneficial through the utilization of natural, plant-based sources. This study aims to investigate the potential of natural dyes obtained from madder (*Rubia tinctorum*) in the coloration of cotton-based towel fabrics, while also imparting antibacterial and antifungal properties. To enhance microbial resistance, gall nut extract (*Quercus infectoria*) was added during the extraction process.

Within the scope of the study, madder roots and a small amount of gall oak were extracted with water, and the resulting dye solution was applied to cotton towel fabrics

¹EHM Mağazacılık Sanayi ve Ticaret A.Ş., Tasarım Merkezi, Üsküdar İstanbul, Orcid No: 0009-0002-5134-9539, si_nem_cavdar@hotmail.com

Geliş Tarihi: 12 Kasım 2025 / Kabul Tarihi: 03 Aralık 2025

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v011i22003

under varying concentrations, temperatures, dyeing durations, and pH values. The dyed samples were characterized using analytical techniques such as HPLC-DAD, SEM-EDX, FTIR, and CIELab*. Additionally, the color performance and fastness of the fabrics were evaluated, and their antibacterial (*Staphylococcus aureus*, *Escherichia coli*) and antifungal (*Candida albicans*) activities were tested according to international standard methods.

The results revealed that madder is an effective natural dye and that the addition of gall oak extract enhances microbial resistance. These findings demonstrate that madder can be considered an environmentally friendly and functional alternative for sustainable textile production.

Keywords: Madder, natural dye, towel fabric, antibacterial, antifungal, sustainable textiles, gallnut, eco-friendly dyeing.

1.GİRİŞ

Günümüzde çevre dostu ve sürdürülebilir üretim anlayışı, tekstil sektöründe doğal kaynaklı boyar maddelere olan ilgiyi giderek artırmaktadır. Sentetik boyaların doğaya ve insan sağlığına olan zararlı etkileri, geleneksel boyama yöntemlerinin yeniden gündeme gelmesini sağlamıştır (Karadag & Yildiz, 2021; Torgan Guzel & Karadag, 2019). Bu bağlamda, doğal boyar maddeler ve biyo-mordanlar yalnızca çevresel sürdürülebilirlik açısından değil, aynı zamanda ekonomik ve sosyal katkılarıyla da dikkat çekmektedir (Torgan Güzel, Karadag & Alkan, 2020; Ozdemir & Karadag, 2022). Son yıllarda uluslararası tekstil standartlarında (GOTS, OEKO-TEX, NODS) doğal boyaların kullanımını teşvik eden düzenlemelerin artması, bu alandaki Ar-Ge çalışmalarını hızlandırmıştır.

Doğal boyamacılık, geçmişte tekstil renklendirmesinde temel bir yöntemken, sanayi devrimiyle birlikte yerini büyük ölçüde sentetik boyalara bırakmıştır. Ancak günümüzde artan çevresel kaygılar ve sürdürülebilir tüketim trendleri sayesinde doğal boyar maddeler yeniden ilgi görmeye başlamıştır (Pars & Karadag, 2022; Ozdemir et

al., 2025). Doğal boyama süreçlerinin toksik kimyasalların kullanımını azaltması, atık suların çevreye zararını en aza indirmesi ve insan sağlığı açısından daha güvenli olması gibi birçok avantajı bulunmaktadır (Karadag, 2022b; Karadag, 2022a; Deveoglu et al., 2019; Buyukakinci et al., 2022). Ayrıca doğal boyarmaddelerin biyolojik olarak parçalanabilirliği, karbon ayak izinin düşük olması ve tekstil döngüselligi açısından geri dönüşümlü özellik göstermesi de önemli ekolojik avantajlar arasındadır.

Bu kapsamda, kökboya (*Rubia tinctorum*) tarihsel olarak önemli bir doğal boya kaynağı olup (Cardon, 2007), tekstil sektöründe kırmızı ve pembe tonların elde edilmesinde yaygın olarak kullanılmaktadır (Ozdemir & Karadag, 2023; Karadag & Pars, 2024; Karadag, 2023). Kökboya bitkisi, yüksek alizarin ve purpurin içeriği sayesinde hem estetik hem de fonksiyonel özellikler kazandırmaktadır. Ayrıca antimikrobiyel, antioksidan ve UV-koruyucu etkileriyle dikkat çekmektedir (Pars et al., 2022; Pars & Karadag, 2024; Jahangiri et al., 2018; Feiz & Norouzi, 2014; Mijas et al., 2022). Son araştırmalar, alizarin ve purpurin, gallik asit gibi antrakinon, fenol ve türevlerinin bak-

teriyel enzimlerin aktivitesini engelleyerek mikrobiyal büyümeyi baskıladığını ortaya koymaktadır.

Çeşitli çalışmalar, kökboya ile boyanan pamuk ve ipek kumaşlarda hem renk dayanımı hem de mikrobiyal direnç bakımından olumlu sonuçlar elde edildiğini göstermektedir (Torgan Guzel, Karadag & Alkan, 2020). HPLC-DAD, FTIR ve SEM-EDX analizleriyle yapılan incelemelerde, boyar maddelerin lif yüzeyine güçlü bir şekilde bağlandığı, mordanlarla kompleks oluşturarak renk kalıcılığını artırdığı belirlenmiştir (Ozdemir, 2024; Jameel et al., 2023).

Ek olarak, mazi gomalağı (*Quercus infectoria*) gibi yüksek tanen içeren doğal mordanların kullanımı, kökboyanın antimikrobiyel etkinliğini artırmakta ve kumaş yüzeyinde stabil renk bağları oluşmasını sağlamaktadır (Karadag, 2023; Karadag et al., 2024). Bu doğal mordan boyarmadde etkileşimi, lif yüzeyinde metal-tanen ve metal antraquinon kompleksleri oluşturarak renk tonunun daha doygun ve ışık haslığının daha yüksek olmasını sağlamaktadır.

Bu çalışmanın temel amacı, kökboya (*Rubia tinctorum*) ve mazi gomalağının (*Quercus infectoria*) birlikte kullanıldığı doğal boyama sürecinin pamuk esaslı havlu kumaşların renklendirilmesi ve aynı zamanda antimikrobiyel fonksiyon kazandırılmasındaki etkinliğini ortaya koymaktır. Bu kapsamda, farklı boyama parametrelerinin renk performansı, haslık özellikleri ve mikrobiyal direnç üzerindeki etkileri çok yönlü analitik yöntemlerle değerlendirilmiştir. Çalışma, doğal boyar maddeler ve biyo-mordan etkileşiminin hem estetik hem de fonksiyonel tekstil geliştirmede sağlayabileceği katkıları belirlemeyi ve sürdürülebilir, çevre dostu bir boyama yönteminin tekstil endüstrisine uygulanabilirliğini bilimsel olarak destekle-

meyi amaçlamaktadır.

2. Materyal ve Yöntem

2.1. Materyaller

Bu çalışmada kullanılan kökboya (*Rubia tinctorum* L.) kökleri Konya bölgesindeki yerel tedarikçilerden temin edilmiştir. Kökler kurutulduktan sonra ince toz haline getirilmiştir. Mazi gomalağı (*Quercus infectoria*) yüksek tanen içeriği nedeniyle doğal biyo-mordan olarak Isparta bölgesinden sağlanmıştır. Boyama işlemlerinde %100 pamuklu, ağartılmış havlu kumaşlar (450 g/m², havlı yapı) kullanılmıştır. Mordan maddesi olarak şap ($KAl(SO_4)_2 \cdot 12H_2O$) ve mazi gomalağı kullanılmıştır.

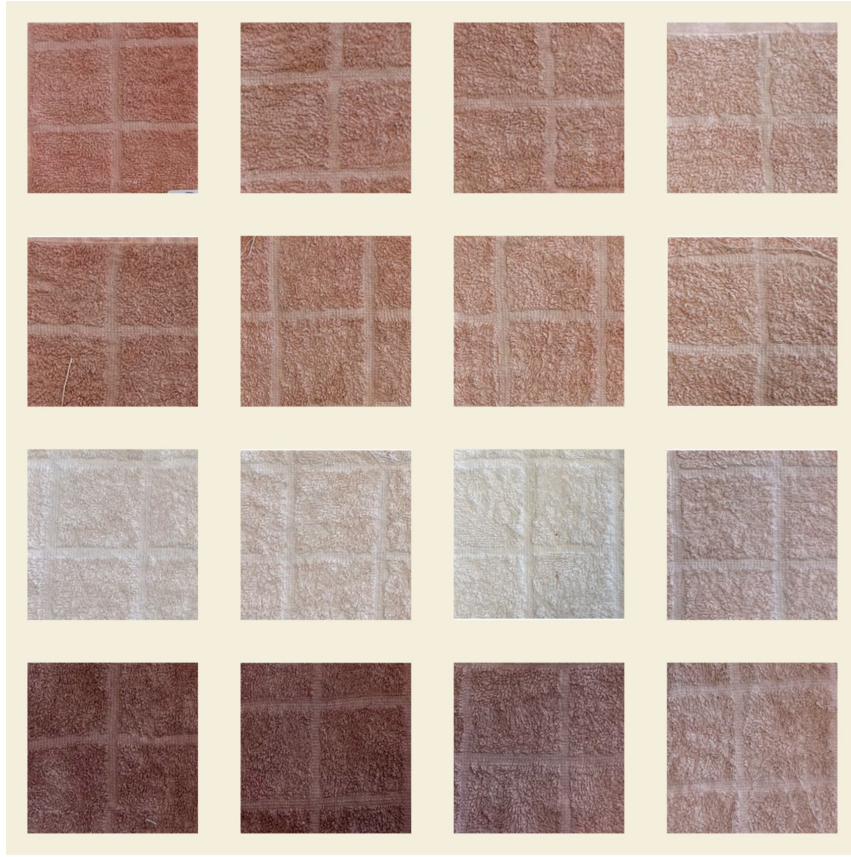
Boyarmadde bileşenlerinin tanımlanmasına yönelik analizler Agilent 1200 HPLC-DAD sistemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Lif yüzey morfolojisi ile elementel dağılımın belirlenmesi ise TESCAN SEM-EDX cihazı aracılığıyla yapılmıştır. Yıkama, sürtünme ve ışık haslığı değerlendirmeleri, uluslararası standartlara uygun olarak James Heal ve SDL Atlas marka tekstil test cihazları kullanılarak yürütülmüştür. Renk ölçümleri, Datacolor 850 Spectrophotometer (Datacolor, İsviçre) kullanıldı.

2.2. Doğal Boya Ekstraksiyonu

Havlu kumaş ağırlığının % 20 ve % 10 oranlarında toz haline getirilmiş kökboya bitkisinin kökleri ve % 5 oranında toz haline getirilmiş mazi gomalağı, 1:20 banyo oranında 80 °C'de 60 dakika ekstrakte edildi.

2.3. Boyama Prosedürü

Boyama kökboya ve mazi gomalağı ekstraktı ile 1:15 banyo oranında, sıcaklık 40 °C'den 90 °C'ye kademeli olarak yükseltilmiş ve 60 dakika süreyle boyandı. Boyama tamamlandıktan sonra durulandı, sabun ile yıkanarak kurutuldu. Boyanmış olan havlu örnekleri Şekil 1 de verilmiştir.



Şekil 1. Kökboya ve mazi gomalağı ile boyanmış havlu örnekleri.

2.4. Antimikrobiyel Testler

Antibakteriyel testlerde *Staphylococcus aureus* (ATCC 6538) ve *Escherichia coli* (ATCC 8739) bakterilerine, ayrıca *Candida albicans* (ATCC 10231) mantarına karşı etkinlik AATCC 100 ve ISO 20743 standartlarına uygun olarak değerlendirilmiştir. Boyanmış kumaşlar 37 °C'de 24 saat inkübasyona bırakılmış ve mikrobiyal azalma oranı (%) hesaplanmıştır. Antimikrobiyel test sonuçlarına göre, kökboya (*Rubia tinctorum*) ve mazi gomalağı (*Quercus infectoria*) ile bo-

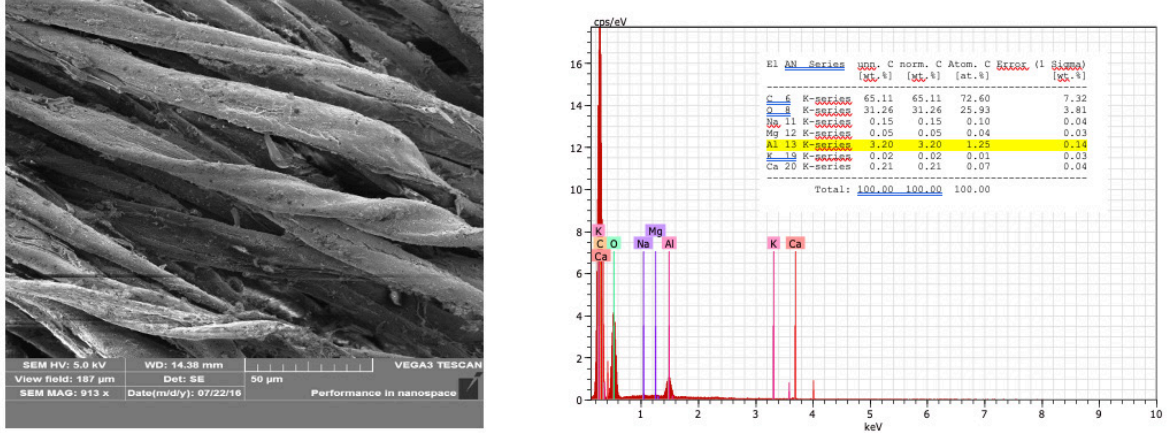
yanmış kumaşlarda hem bakterilere hem de mantarlara karşı belirgin bir inhibisyon etkisi gözlenmiştir. Antibakteriyel aktivite AATCC 100:2021 (Tekstil Materyallerinde Antibakteriyel Aprelerin Değerlendirilmesi) standardına, antifungal aktivite ise AATCC 30, Bölüm III:2021 (Tekstil Materyallerinin Küf ve Çürümeye Karşı Direnci) standardına göre belirlenmiştir. Elde edilen inhibisyon zon azalma oranları Tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1. Boyanmış havluların antimikrobiyel özellikleri

Mikroorganizme	Biyomordan	Metalik mordan	Azalma (%)	Etkinlik düzeyi
<i>Staphylococcus aureus</i>	mazi gomalağı	Al ³⁺	95,4	Çok yüksek
<i>Escherichia coli</i>	mazi gomalağı	Al ³⁺	93,7	Çok yüksek
<i>Candida albicans</i>	mazi gomalağı	Al ³⁺	92,3	Çok yüksek

2.5. SEM-EDX Analizleri

Kökboya ve mazi gomalağı ile boyanmış pamuklu havlularda SEM-EDX ile mordan maddelelerinin analizleri ve yüzey görüntüleri tespit edilmiştir. Ayrıca havluların ağır metal iyonları içerip içermedikleri tespit edilerek Şekil 2 de verilmiştir.



Şekil 2. Sem görüntüsü ve edx grafiği.

2.6. HPLC-DAD Analizi

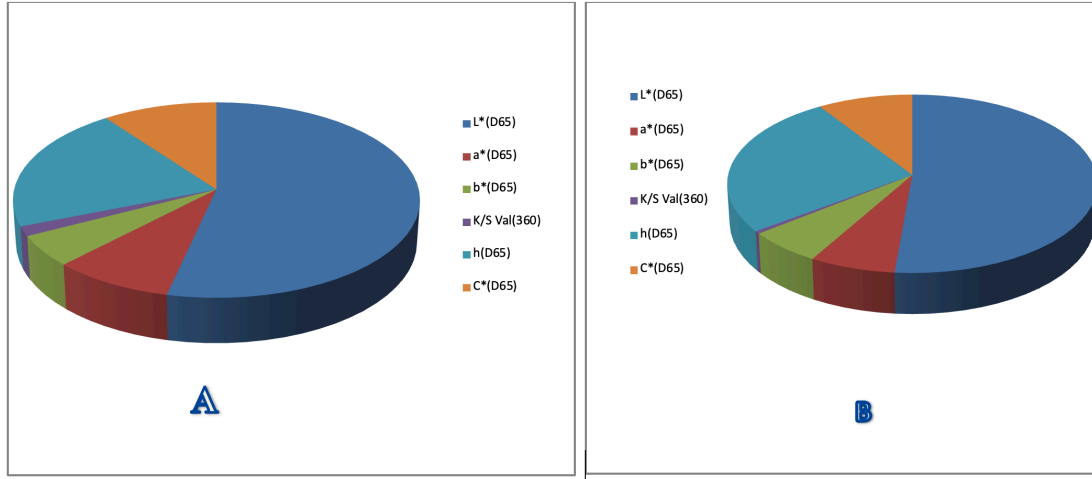
Kökboya ve mazi gomalağı içeren boyanmış kumaşlar HPLC-DAD ile analiz edilerek içerdikleri boyarmaddeler Tablo 2 de verilmiştir.

Tablo 2. Boyanmış havluların içerdikleri boyarmaddeler ve boyarmadde kaynakları.

Boyanmış havlu	Tespit edilen boyarmadde	Boyarmadde kaynağı
Pembe renk	alizarin	Kökboya (<i>Rubia tinctorum</i>)
	purpurin	
	munjistin	
	rubiadin	
Pembe renk	gallik asit	Mazi gomalağı (<i>Quercus infectoria</i>)
	ellagiç asit	
	tanen	

2.7. Renk Ölçümleri

% 20 ve % 10 kökboya ve % 5 mazi gomalağı ve % 6 şap kullanılarak boyanmış havlu kumaşlar CIEL*a*b* ile renk ölçümleri yapılarak L*, a*,b*, K/S, C ve h değerleri ölçüldü ölçümler Şekil 3 de verilmiştir.



Şekil 3. A) % 10 kökboya, B) % 20 kökboya ile boyanmış havluların renk değerleri.

2.8. Renk Haslığı

Yıkama, sürtünme ve ışık haslıkları, ilgili ISO standartlarına göre belirlenmiştir. Buna göre, yıkama haslığı ISO 105-C06, sürtünme (crocking) haslığı ISO 105-X12 ve ışık haslığı ISO 105-B02 standartlarına göre test edilmiştir. Tüm test sonuçları Tablo 3’de verilmiştir.

Tablo 3. Boyanmış havluların haslık testleri.

Sample	Fastness to light	Rubbing fastness		Colorfastness to washing						Colorfastness to perspiration (acidic)						Colorfastness to perspiration (basic)							
				bleeding						bleeding						bleeding							
				dry	wet	CA	Co	PES	PA	PAC	Wo	Color change	CA	Co	PES	PA	PAC	Wo	Color change	CA	Co	PES	PA
Kökboya (%20)	4	4-5	4	4-5	4-5	4-5	5	4-5	4-5	4-5	5	4	4-5	5	4-5	4-5	4-5	4-5	4-5	4-5	4-5	4-5	4-5
Kökboya (%10)	3-4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4-5	4	4	4	4	4	4	4

3. Bulgular ve Tartışma

Elde edilen bulgular, kökboyanın (*Rubia tinctorum*) pamuklu havlu kumaşların renklendirilmesinde doğal, çevre dostu ve fonksiyonel bir alternatif sunduğunu ortaya koymuştur. Mazı gomalağı ilavesiyle birlikte hem renk dayanımı hem de mikrobiyal direnç artmıştır. SEM-EDX analizleri, kumaş yüzeyinde Al³⁺ iyonlarının ve tanen bileşenlerinin homojen şekilde dağıldığını göstermektedir. Ayrıca HPLC-DAD sonuçlarında alizarin, purpurin, piklerinin yanı sıra mazı gomalağından gelen gallik asit ve ellajik asit bileşenleri tespit edilmiş, bu da

antimikrobiyel etkinin artırılmış olduğunu göstermektedir.

Literatür karşılaştırmaları da bu bulguları desteklemektedir; özellikle kökboyanın alizarin ve purpurin içeriği nedeniyle selülozik liflerde yüksek renk verimi sağladığı önceki çalışmalarda rapor edilmiştir (Karadağ & Pars, 2024; Ozdemir & Karadağ, 2022). Bu çalışma, pamuk bazlı havlu kumaşlarda benzer sonuçlar elde edilmesi açısından literatür ile uyum içindedir. Ayrıca mazı gomalağının yüksek tanen içeriği sayesinde mordanlama etkinliğini artırdığı ve renk

dayanımını yükselttiği yönündeki çalışmalar (Torgan Güzel & Karadag, 2019; Torgan Güzel et al., 2020) bu araştırmanın sonuçları ile örtüşmektedir.

SEM-EDX analizlerinden elde edilen Al^{3+} ve tanen dağılımına ilişkin bulgular, mordan-boyarmadde komplekslerinin lif yüzeyine güçlü şekilde bağlandığını gösteren önceki çalışmaları desteklemektedir. Karadağ (2023) ve Özdemir (2024), metal iyonları ile doğal boyarmaddeler arasında oluşan komplekslerin renk dayanımını artırdığını belirtmiştir; bu çalışma da benzer bir etkiyi pamuklu havlularda doğrulamaktadır.

HPLC-DAD sonuçlarında hem antrakinon türü boyarmaddelerin hem de gallik ve elajik asit gibi fenolik bileşiklerin bulunması, antimikrobiyel aktivitenin artmasında sinerjik bir mekanizmaya işaret etmektedir. Pars et al. (2022) ve Jameel et al. (2023) tarafından bildirilen fenolik bileşiklerin antimikrobiyel rolü bu araştırma bulgularıyla doğrulanmaktadır.

Bu çalışma, doğal boyarmaddelerin yalnızca estetik değil, aynı zamanda fonksiyonel tekstil ürünlerinin geliştirilmesinde de etkin şekilde kullanılabileceğini göstermektedir. Sonuçlar, biyolojik olarak aktif bileşenlerin lif yüzeyine entegre edilmesiyle akıllı tekstil uygulamalarına (örneğin antimikrobiyel havlu, spa tekstilleri, otel tekstilleri) yönelik yeni olanaklar sunduğunu ortaya koymaktadır. Elde edilen sonuçlar, sürdürülebilir tekstil üretimi kapsamında doğal boya-biyo-mordan kombinasyonlarının endüstriyel ölçekte uygulanabilirliğini önemli bir katkı sağlamaktadır.

Bu bağlamda, çalışmada elde edilen haslık sonuçlarının literatürdeki diğer kökboya ve tanen bazlı mordantlama çalışmalarında bildirilen “iyi-çok iyi” aralığıyla örtüştüğü

görülmüştür (Karadag, 2022a; Karadag, 2022b). Özellikle ışık haslığındaki yüksek değerler, metal-tanen-antrakinon komplekslerinin stabil yapısına işaret eden çalışmalarla paralellik göstermektedir.

4. Sonuç

Bu çalışmada, doğal bir boyar madde olan kökboya (*Rubia tinctorum*) kullanılarak pamuk esaslı havlu kumaşların renklendirilmesi ve aynı zamanda kumaşlara doğal antimikrobiyel özellik kazandırılması amaçlanmıştır. Boyama sürecinde mazı gomalağı (*Quercus infectoria*) biyo-mordan olarak kullanılmış ve boyama sonrası numunelerin renk performansı, haslık değerleri, kimyasal yapısı ve mikrobiyal dayanımı analiz edilmiştir.

Elde edilen sonuçlar, kökboya ekstraktının pamuk liflerine yüksek bağlanma kapasitesine sahip olduğunu ve mazı gomalağı katkısının bu bağlanmayı güçlendirerek hem renk yoğunluğunu hem de renk kalıcılığını artırdığını göstermiştir. SEM-EDX ve FTIR analizleri, lif yüzeyinde mordan-boyarmadde komplekslerinin oluştuğunu, bu sayede daha dayanıklı ve homojen bir renklendirme elde edildiğini doğrulamıştır.

Antibakteriyel ve antifungal testler sonucunda, mazı gomalağı ile boyanmış numunelerin hem Gram-pozitif (*Staphylococcus aureus*) hem Gram-negatif (*Escherichia coli*) bakterilere, ayrıca *Candida albicans* mantarına karşı yüksek düzeyde inhibisyon etkisi gösterdiği belirlenmiştir.

Renk haslığı testleri (yıkama, sürtünme ve ışık) ISO standartlarına göre iyi-çok iyi düzeyde sonuçlar vermiştir. Bu, doğal boyar madde ve biyo-mordan kombinasyonunun endüstriyel ölçekte uygulanabilirliğini desteklemektedir. Ayrıca, kullanılan hammaddelerin tamamen bitkisel ve biyolojik ola-

rak parçalanabilir olması, bu yöntemi çevre dostu bir üretim alternatifi haline getirmektedir. Sonuç olarak, kökboya ve mazi goma-lağı kombinasyonu, sürdürülebilir tekstil üretimi için hem estetik hem fonksiyonel açıdan umut verici bir sistem sunmaktadır. Bu yaklaşım, enerji ve kimyasal tüketimini azaltan, toksik atık oluşturmayan ve Avrupa Yeşil Mutabakatı (EU Green Deal) ile uyumlu bir doğal boyama sürecinin geliştirilmesine katkı sağlamaktadır. İlerleyen çalışmalarda, bu yöntemin farklı lif tiplerine (örneğin bambu, keten, modal) uygulanabilirliği, renk dayanımı optimizasyonu ve endüstriyel ölçekli sürdürülebilirlik analizi üzerine odaklanması önerilmektedir.

Bu araştırmanın sonuçları, gelecekte yapılacak çalışmalara önemli bir temel oluşturmaktadır. Özellikle doğal biyo-mordan-boyarmadde etkileşimlerinin daha ayrıntılı analiz edilmesi, doğal boyama süreçlerinin su/enerji tüketimi açısından değerlendirilmesi ve bu boyarmaddelerin fonksiyonel tekstil uygulamalarında (örneğin UV koruyucu veya antimikrobiyel ürünler) kullanımını için yeni araştırma alanları açmaktadır. Ayrıca çalışma, doğal pigmentlerin sürdürülebilir tekstil teknolojilerinde performans artırıcı çözümlerle birlikte kullanılmasına yönelik Ar-Ge çalışmalarını teşvik etmektedir.

Kaynakça

Abdulkadir Pars & Karadag, R. (2024). Sustainable bio-dyeing of cellulosic-based fabrics with anthocyanins from black carrot (*Daucus carota* L.). *Fibres & Textiles in Eastern Europe*. <https://doi.org/10.2478/ftce-2024-0026>

Banu Yesim Buyukakinci & Karadag, R. (2022). Optimization of the natural dyes extraction (madder and valonia oak) and

cotton dyeing using microwave irradiation. *Textile & Leather Review*. <https://doi.org/10.31881/TLR.2022.42>

Cardon, D. (2007). *Natural dyes*. Archetype Publications Ltd.

Deveoglu, O., Karadag, R., Torgan, E., & Yildiz, Y. (2019). Examination of dyeing properties of the dyed cotton fabrics with barberry (*Berberis vulgaris* L.). *Journal of Natural Fibers*, 16(4), 559–574. <https://doi.org/10.1080/15440478.2018.1558143>

Feiz, M., & Norouzi, H. (2014). Dyeing Studies of Wool Fibers with Madder (*Rubia Tinctorum*) and Effect of Different Mordants and Mordanting Procedures on Color Characteristics of Dyed Samples, *Fibers and Polymers*, 15, 2504–2514. DOI 10.1007/s12221-014-2504-x

Jahangiri, A., Ghoreishian, S. M., Akbari, A., Norouzi, M., Ghasemi, M., Ghoreishian, M., & Shafiabadi, E. (2018). Natural dyeing of wool by madder (*Rubia tinctorum* L.) root extract using tannin-based biomordants: Colorimetric, fastness and tensile assay. *Fibers and Polymers*, 19(10), 2139–2148. <https://doi.org/10.1007/s12221-018-8069-3>

Jameel, M., et al. (2023). Extraction of natural products from agro-industrial wastes: A green and sustainable approach. In *Green and Sustainable Process Chemistry and Environmental Engineering Science* (pp. 197–216). <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-823349-8.00018-6>

Karadag, R. (2022a). Cotton dyeing with cochineal by just in time extraction, mordanting, dyeing, and fixing method in the textile industry. *Journal of Natural Fibers*. <https://doi.org/10.1080/15440478.2022.2108184>

- Karadag, R. (2022b). Sustainable and mass production of cotton dyeing with natural dye (weld) in the textile industry. *Journal of Natural Fibers*. <https://doi.org/10.1080/15440478.2021.2002781>
- Karadag, R. (2023). Establishing a new international standard for natural dyed textile goods (Natural Organic Dye Standard, NODS). *Journal of Natural Fibers*. <https://doi.org/10.1080/15440478.2022.2162187>
- Karadag, R., & Pars, A. (2024). Physicochemical properties of warp knitted fabrics colored with madder and gall oak for sportswear. *Journal of Natural Fibers*, 21(1), 2378854. <https://doi.org/10.1080/15440478.2024.2378854>
- Karadag, R., & Yildiz, Y. (2021). Examination of dyeing properties of the dyed organic cotton knitting fabrics using yarrow (*Achillea biebersteinii* Afan and *Achillea millefolium* L.). *Journal of Natural Fibers*. <https://doi.org/10.1080/15440478.2021.1946881>
- Karadag, R., Buyukakinci, B. Y., & Torgan, E. G. (2022). Extraction and natural cotton dyeing of valonia oak and Anatolian buckthorn by microwave irradiation. *Journal of Natural Fibers*, 19(1), 159–172. <https://doi.org/10.1080/15440478.2020.1731907>
- Karadag, R., Pars, A., & Ozen, M. S. (2024). Examination of laser radiation effect on silk fabrics dyed with different concentrations of cochineal using iron and alum mordants. *The Journal of The Textile Institute*. <https://doi.org/10.1080/00405000.2024.2361975>
- Mijas, G., Josa, M., Cayuela, D., & Riba-Moliner, M. (2022). Study of dyeing process of hemp/cotton fabrics by using natural dyes obtained from *Rubia tinctorum* L. and *Camelina officinalis*. *Polymers*, 14(21), 4508. <https://doi.org/10.3390/polym14214508> MDPI
- Ozdemir, M. B. (2024). A revealed comparative analysis of Buckthorn (*Rhamnus* sp.) as an economic and trade prospect. *Journal of Natural Fibers*, 21(1), 2428385. <https://doi.org/10.1080/15440478.2024.2428385>
- Ozdemir, M. B., & Karadag, R. (2022). Madder (*Rubia tinctorum* L.) as an economic factor under sustainability goals in the textile dyeing. *Journal of Natural Fibers*. <https://doi.org/10.1080/15440478.2022.2128968>
- Ozdemir, M. B., & Karadag, R. (2023). Anatolian acorn oak's economic potential in the application to the textile and leather industries. *Textile & Leather Review*. <https://doi.org/10.31881/TLR.2023.044>
- Ozdemir, M. B., Karadag, R., & Koseoglu, I. (2025). Agricultural production and international trade analysis of competitiveness between natural and conventional dyes in the textile industry. *Scientific Reports*, 15(1), 21596. <https://doi.org/10.1038/s41598-025-05032-x>
- Pars, A., & Karadag, R. (2022). Applications of laser radiation on cotton fabrics dyed with gall oak (*Quercus infectoria* Olivier). *Journal of Textiles and Engineer*. <https://doi.org/10.7216/1300759920222912706>
- Pars, A., Karadag, R., Ozen, M. S., & Sancak, E. (2022). The effect of laser radiation in different mordant and ratios on silk fabrics dyed with weld (*Reseda luteola* L.). *Journal of Natural Fibers*. <https://doi.org/10.1080/15440478.2021.1993472>
- Torgan Güzel, E., & Karadag, R. (2019). Sustainability of organic cotton fabric dyeing

with a natural dye (gallnut) and analysis by multitechnique approach. *Journal of Natural Fibers*. <https://doi.org/10.1080/15440478.2019.1687064>

Torgan Güzel, E., Karadag, R., & Alkan, R. (2020). Durability, antimicrobial activity and HPLC analysis of dyed silk fabrics using madder and gall oak. *Journal of Natural Fibers*, 17(11), 1654–1667. <https://doi.org/10.1080/15440478.2019.1588827>

Vasıf Öngören'in Almanya Defteri Oyununun Yazar Merkezli Analizi

Burak Akyüz¹

Öz

Bu çalışmada Vasıf Öngören'in *Almanya Defteri* oyununun yazar merkezli analizi yapılmıştır. Yazarın dünya görüşü ve kurmak istediği yapı üzerinden bir sorgulamaya gidilmiştir. Burada da hareket noktası oyunun olay örgüsüdür. Oyunun olay örgüsü ayrıntılı bir şekilde açıklanıp, çözümleme yöntemi izlenmiştir. Bu analizde yazarın hayatı ve sanatsal duruşunun metindeki karşılıkları aranmıştır. Yazar, oyunun geçtiği dönemdeki sosyal ve siyasal değişimleri metne yansıtmıştır. Olay örgüsü bu çerçevede şekillenmiştir. Ekonomik zorluklarla mücadele eden bir ailenin ve bazı bireylerinin Almanya'ya göç etme süreci bir 'tercih' değil, bir 'zorunluluk' ekseninde ele alınmıştır. Yazar merkezli bir analizde, Almanya'ya gerçekten de bir süre göç etmiş Vasıf Öngören'in göç olgusuna da dönemsel yaklaştığını görmekteyiz. Göç, bir toplumun sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasi anlamda tüm unsurlarıyla ilişkili bir kavramdır. Bu oyunda da toplumu yakından ilgilendiren bir konu olması dolayısıyla tartışmaya açılmıştır. Bunun birincil nedeni, oyunda da söz edildiği gibi ekonomik temellidir. Bu 'zorunlu yer değiştirme' bu oyunda olduğu gibi o dönemin diğer sanat disiplinlerinde de sıklıkla işlenmiştir.

Anahtar Kelimeler : Vasıf Öngören, Almanya Defteri, Toplumcu gerçekçilik.

Vasıf Öngören's Germany Notebook: A Playwright-Centered Analysis.

Abstract

This study presents a writer-centered analysis of Vasıf Öngören's play *Germany Notebook*. It examines the author's worldview and the structure he seeks to establish. The starting point here is the plot of the play. The plot of the play is explained in detail and analyzed. This analysis seeks the reflections of the author's life and artistic stance in the text. The author reflects the social and political changes of the period in which the play takes place in the text. The plot is shaped within this framework. The process of a family and some of its members migrating to Germany to cope with economic hardship is approached not as a 'choice' but as a 'necessity'. In an author-centered analysis, we see that Vasıf Öngören, who actually migrated to Germany for a period, also approaches the phenomenon of migration from a period-specific perspective. Migration is a concept related to all elements of a society in social, cultural, economic, and political terms. In this play, it is also discussed because it is a topic of close interest to society. The primary reason for this is economic, as mentioned in the play. This 'forced displacement' has been frequently addressed in other art disciplines of that period, as it is in this play.

Keywords: Vasıf Öngören, *Germany Notebook*, Socialist Realism.

¹ Dr., İstanbul Devlet Tiyatrosu, burakakyuz1@gmail.com, Orcid No: 0000-0003-3538-6372.
Geliş Tarihi: 25 Ağustos 2025 / Kabul Tarihi: 16 Aralık 2025
DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v011i22004

Giriş

Vasif Öngören'in *Almanya Defteri* oyunu, ekonomik zorluklar yaşayan bir ailenin, çareyi yurt dışına göçte arayan bir çözüm önermesiyle yaşanan durumu anlatmaktadır. Vasif Öngören'in diğer oyunlarında olduğu gibi bu metinde de toplumsal eleştiri katmanı vardır. Bu katman, oyunda yazarın söylemiyle kendini var eder.

Bu çalışmada yazar merkezli analiz yöntemi kullanılmış; yazarın kendi söylemleri ve oyun metni çözümlemenin temel kaynak noktası olarak değerlendirilmiştir. Öngören'in sanat anlayışında sanatın, toplum karşısındaki sorumluluğu vurgusu metinde de kendini göstermektedir. Olay örgüsü toplumsal şartlara göre şekillenmektedir. Çalışmanın alana katkısı, yazarın özyaşamöyküsel unsurlarının metinde yer almasının ortaya konulmasıdır. Yöntem olarak Vasif Öngören'in toplumcu-gerçekçi sanat anlayışının metinde nasıl karşılık bulduğu sorgulanmıştır. Öngören, yazar olarak toplumsal sorunları yorumlama biçiminin karşılığı aranmıştır. Yazar merkezli bu analizde, Öngören'in göç olgusuna nasıl yaklaştığı da sorgulanmıştır. Yazarın kendisi de Almanya'ya göç etmiştir ve bu kavramı doğrudan yaşayıp, sorgulama olanağı bulmuştur. Yazar, yurt dışına göç etmeyi bir kurtuluş olarak görmemiştir. Marksist sanat anlayışına göre bir 'çözüm' önerme anlamında, bir çözüm önerisi getirmemiştir. Ancak toplumsal şartların bir aileyi hangi konuma getirdiğini net olarak ortaya koymuştur.

Türkiye'nin toplumsal ve politik anlamda değişim ve dönüşüme girdiği 1950'li ve 1960'lı yıllarının etkileri *Almanya Defteri* oyununda da görülmektedir. Tiyatro sahneleri bu dönemde toplumsal konuların tartışıldığı oyun metinlerine ev sahipliği yapmıştır. Bu anlamda oyun yazarları da

yeni bir biçime yönelmiştir ve bireysel konulardan ziyade daha toplumcu-gerçekçi metinler üretmeye başlamıştır. Bu anlamda Vasif Öngören de epik tiyatro formuna yönelen sanatçılardan biri olmuştur. Epik tiyatro ve açık biçim tiyatro anlayışı, klasik anlatının aksine sahnede oyunun daha tartışılabilir şekilde var olmasını sağlamıştır. Toplumsal konuları tartışan metinlerin sahnelerde var olmasında asal etkenlerden biri de o dönemki halk üzerinde bunun bir karşılığının olmasıdır. Bu tarz oyunlara ilgi ve reaksiyon gösteren bir seyirci kitlesi vardı. (İri, 2024: 2).

1950'ler Türkiye'sinde daha liberal bir eksen görülmekteyken oyun bunun geçmiş dönemle olan çelişkilerini de anlatmaktadır. Aslında kapital sistemle ülkenin ilk ciddi anlamda tanışması olarak da okunabilir. Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle daha 'Amerikancı' bir çizgide ilerlemeye başlayan ekonomik ve siyasi ilişkiler, ikili insan ilişkilerine de yansımıştır. Değişen siyasi yapı Türkiye'de aile yapısını da etkilemeye başlamıştır. Bir yerden bir yere yapılan göç, başta zaten kendi içinde bir çatışma oluşturmaktadır. Burada insanların daha iyi şartlarda yaşama isteği de söz konusudur. 1950'li yıllardan başlayan tarımda makineleşme, köyden kente göç sürecini de hızlandırmıştır. Oyunda motor yedek parça sektöründe çalışan birinin artık bu işi yapamayacak hale gelmesi de bu teknolojik unsurların değişmesinin bir sonucudur. Bununla birlikte oyun çok katmanlı değerlendirilebilir.

1960 darbesinden sonra Demokrat Parti kapatılmış ve yönetimdekiler görevden alınmıştır. Ardından gelen 1961 Anayasasında düşünce özgürlüğü daha çok korunmuş ve yasada güvence altına alınmıştır. Buradaki 'güvence' daha demokratik bir

anayasanın varlığı olarak düşünülebilir. Bu durum doğal olarak tiyatro sanatına da yansımıştır ve toplumsal eleştirisi daha yüksek olan oyunların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Anayasanın tanıdığı sendikalaşma hakkıyla beraber tiyatrolar da bu örgütlenmeye dahil olmuştur. Sendikalara bağlı olan tiyatro grupları kurulmuştur. Siyasal bir tiyatro geleneği ve işçi tiyatroları oluşmuştur. Bazı tiyatrolar için tiyatronun var oluş amacı siyasi fikirlerin propaganda-sını yapma sürecine dönüşmüştür.

Kişisel hak ve özgürlükler anayasal zemine oturmuş olmasına karşın, toplumsal huzur tam olarak sağlanamamıştır. Bu dönemde çok fazla tiyatro metni üretilmiş ve sahnelenmiştir. 1968 yılında tüm dünyaya egemen olan 'öğrenci hareketleri' Türkiye'de de karşılığını bulmuştur. Bu hareket, özellikle öğrenci ve işçilerde hayat bulmuştur. Özellikle hareketin, dünyadaki emperyal güçlerin sömürücü politikalarına karşı bir duruşu oluşmuştu. 1971 yılında ordu, yönetime ikinci kez müdahalede bulunmuş ve 1960'lı yılların özgürlükçü ortamı zarar görmüştür. 1961 Anayasasının hasar almasıyla birlikte, soruşturma ve kovuşturmanın olduğu bir döneme geçiş yapılmıştır. 12 Mart 1971 Muhtırası'yla birlikte kimi sanatçıların 'gönüllü sürgün' dönemi başlamıştır. Böylece tiyatrolarda sansür ve yasaklamalar dönemi başlamıştır. Ekonomik sıkıntılardan dolayı bazı tiyatrolar kapanmak zorunda kalmıştır. Ayakta kalan tiyatrolar ise 'Gişe kaygısı'yla hareket etmek zorunda kalmıştır. 'Gişe kaygılı' olarak tanımlanan oyun metinleri genellikle içinde güçlü bir toplumsal eleştiri barındırmamıştır. Halkın ortalama seyir zevki hedef alınmıştır. Vasıf Öngören'in sanat anlayışı ise bu yaklaşıma tamamen karşıdır. Bunun içindir ki metinlerinde her zaman toplumsal eleştiri katmanını kullanmıştır. (Olpak, 2024:230).

Vasıf Öngören epik tiyatro yöntemiyle içerik olarak olduğu kadar biçim anlamında da 'yeni' olan bir form denemiştir. Tiyatroya yeni anlatım olanakları kazandırmıştır. Seyirciyi oyunda kurduğu dünyanın içinde tartışmaya çekmiştir. Dramatik anlatıda olduğu için seyirciyi etkilemeyi ya da belli duyguları seyircide uyandırmayı hedeflememiştir. Burada okuyucu ya da seyircide bir 'karar alma' durumu yaratmak istemiştir. (Önel, 2023).

Vasıf Öngören, biçim anlamında epik tiyatro biçimini tercih etmiş bir yazardır. Epik biçim için en genel anlamda anlatısal tarzda yazılan, özdeşleşmeyi kıran, özne-nesne diyalektik karşıtlığında ilerleyen ve dramatik olmayan bir tür tanımlaması yapılabilir. Bu anlamda bazı epik oyunlarda eylem akışı ve söz akışı birbirinden ayrılmış olur. Eleştirel ve yorumsal bir düzlem oluşturmak amacıyla anlatısal olan Aristotalelesci olmayan bir yapıyla seyirciye aktarımıdır. Epik teknikte oyun kişinin aynı zamanda anlatıcı olarak da oyunda yer alması, oyunun peş peşe sahneler bölünmesi, (bu bölümlemede dramatik anlatıda olduğu gibi mutlaka neden-sonuç bağı aranmaz) epik geri dönüş tekniğinin kullanılması ve eylem akışının göstermeci öğelerle kesilmesi gibi unsurlar söz konusudur. Dar anlamda ise epik tiyatro, Bertolt Brecht'in bilimsel ideolojik tiyatro kuramının, Marksist öğretisi ve maddecilik anlayışının karşılığıdır. (Çalışlar, 1993: 61-62).

Vasıf Öngören Bertolt Brecht'in epik tiyatro biçimini Türkiye'ye uyarlayarak, oyunlarında kullanmıştır. Bunun sonucunda ülkedeki siyasal ve toplumsal olayları yorumlayıp, seyircide bir farkındalık ve bilinçlenme algısı yaratmak istemektedir. Bu anlamda amacı olan bir tiyatro sentezine yönelmiştir. Burada 'güzel' olandan ziyade; 'doğru'

olan ön plana çıkmaktadır. Öngören'e göre toplumlar arası ilişkilerde ihtiyaçlar da farklılaşmaktadır. Sınıfsız bir toplumdaki, sınıflı bir topluma dönüştürdüğünüzde hem ihtiyaçlar değişir hem de her türlü olaya vermiş olduğunuz tepkiler değişime uğrar. Sınıflı toplum yapısı iş bölümü gereksinimini de ortaya çıkarmıştır. Böylece tiyatroya verilen zaman da farklılaşır. Böylece tiyatro eyleminin herkese ulaşması imkansızlaşır. Bu iş bölümünden dolayı, 'zaman ayırabilen' insanların kişisel uğraş alanı haline gelir. Burada sahne ve seyirci karşıtlığı ortaya çıkar. Burada tiyatro egemen sınıfın özelliklerine göre şekillenmeye başlar. Bu konu Antik Yunan tiyatro döneminden beri sorgulanmaktadır. Öngören'in aktardığına göre kimse Antik Yunan döneminde kölelerin tiyatrosundan söz etmez. Gerçi o dönemde kurulan dev amfi tiyatrolarda seyircinin geneline (sayısal olarak da) ulaşıldığı aktarılsa da, sanat tüketimi belli insanların perspektifinde sınırlı kalmıştır. Gerçek anlamda kitleleşmesi tartışılan bir konudur. (Uygur, 2022).

Bu çalışmada Vasif Öngören'in toplumcu-gerçekçi sanat anlayışıyla bu oyunu nasıl ele aldığı üzerinde durulmaktadır. Bu anlayışın temelinden kısaca söz etmek gerekirse, burada ana eksen konunun sanatın yaşamın gerçeğini merkeze almasıdır. Toplumcu-gerçekçilik için sanat aynı zamanda bir 'bilgi edinme' yoludur. Bilim genel kanunlar ve kurallar sunar fakat sanat tikel kişilerde ve nesnel bir olayda daha genel olanı yansıtır. Burada sanatçının 'yorumu' elbette ki söz konusudur. Berna Moran'a göre bundan ötürü sanat, felsefenin ve sosyolojinin yaptığını başka bir yoldan yapmaktadır. (Moran, 1981:89). Bu oyunda bir ailenin kurmaca ilişkileri de görüldüğü gibi; dönemle ilgili gerçek verilere ulaşılmaktadır. Almanya'da oluşan iş açığından dolayı,

Türkiye'den Almanya'ya göç eden işçiler, Demokrat Parti iktidarının politikaları, yedek parça piyasasının durumu, değişen esnaf ilişkileri gibi gerçekçi unsurlarla ilgili okuyucu bilgi sahibi olmaktadır.

2. Vasif Öngören'in Hayatı ve Sanatı:

Vasif Öngören 1938 yılında Tavşanlı'da doğup; 1984 yılında Amsterdam'da ölmüştür. Türk oyun yazarı ve yönetmeni Vasif Öngören, 1960 yılında Berlin'de Freie Universität Tiyatro bölümüne girmiştir. Almanya'da olduğu dönemde Berliner Ensemble'da Wekwert'in çalışmalarına katıldı. Burada Bertolt Brecht'in tiyatro anlayışını yerinde görme imkanı buldu. Burada deneyimlediği Brecht'in epik tiyatro anlayışını yapıtlarına da yansıtmıştır. Öngören'in bu anlamda Almanya'daki çalışmaları sanatında önemli bir noktada durmaktadır. *Almanya Defteri* oyununu oluştururken, Almanya'daki sosyo-ekonomik yapıyı yerinde görmüş olmasının oyunu beslemiş olduğu düşünülebilir. Ardından yurda dönen sanatçı, Ankara Birlik Sahnesi'ni kurarak oyunlar yönetmiştir. 1970 yılında yönettiği oyunlar: *Asiye Nasıl Kurtulur?*, *Adam Adamdır* ve *Almanya Defteri* oyunlarıdır. *Oyun Nasıl Oynanmalı?* oyunu 1974'te sahnelenmiştir ve ardından İstanbul Birlik Sahnesi'ni kurmuştur. Burada *Faşizmin Korku Ve Sefaleti*, *Sezuan'ın İyî İnsanı*, *Zengin Mutfağı*, *1941-42'den İnsan Manzaraları* oyunlarını yönetmiştir. Ardından 1979'dan itibaren çalışmalarını Amsterdam ve Batı Berlin'de sürdürmüştür. Hollanda'da ikamet eden Türk ve Hollandalı öğrenci ve işçi topluluklarını çalıştırarak kendi adıyla kurduğu Vasif Öngören Tiyatrosu'nu oluşturmuştur. Brecht tiyatrosunu örnek alarak 'toplumcu-gerçekçi' sahne anlayışını benimsemiştir. Bu doğrultuda epik-sorgulamalı-tartışmalı oyunlar yazmış olan Öngören'in sanat anlayışını genelde ezilen halk kesimlerinin sorunlarını

tartışmaya açan bir sanat anlayışı olarak tanımlayabiliriz. Özellikle *Almanya Defteri* oyununda (1967) Almanya'ya 'sanayi kölesi' olarak gitmek zorunda kalan kişilerin durumlarını ele alarak, bunun sosyo-ekonomik nedenlerini irdelemiştir. Türkiye'de oluşan büyük işsizlik sorununun çözümü, bu dönemde yurt dışında aranmıştır. Köyden kente göçün artmasıyla birlikte önemli bir kesim toprağını terk etmek durumunda kalmıştır. Özellikle büyük şehirlerden de Almanya'ya oldukça fazla işçi göçü yaşanmıştır. Bu oyunda aynı zamanda ekonomik koşulların sonucunda toplum dışına itilmiş insanların kurtarılabilmesi için çözümlerin yeterli olmadığını; ezilen-sömürülen insanlar için bir düzen değişikliği gerektiğini dile getirmiştir yazar. En tanınmış oyunlarından biri olan *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyununda yine yaşam karşısında var oluş mücadelesi veren bir kadın kahraman merkezde vardır. 1975 tarihli *Oyun Nasıl Oynanmalı?* oyununda bir reklam programını sunan bir sunucusuyla, tartışmalı kısımları beraber ilettilikleri seyircilerin olduğu bir atmosfer vardır. Oyunda, ezilen-sömürülen sınıftan bir kişinin hayatı bir oyunmuş gibi anlatılır. Seyirciler de bu oyunu kazanma uğruna yorumlarını yansıtırlar. İçinde bulunduğu acımasız koşullar, seyircilerin umurunda olmaz. Oyun bunun ironisini vermeye çalışmaktadır. *Zengin Mutfağı* oyunu ise 1977 tarihlidir. Toplumsal olayların bireyler üzerindeki çelişkilerini farklı sınıflar açısından yorumlar. Oyun, bir toplum parodisidir. (Çalışlar, 1995:485).

Öngören'in Almanya'ya göç eden insanlardan birinin de kendisinin olması, göç olgusunu doğal gözlem yoluyla değerlendirmesine neden olmuştur. Belki de daha nitelikli bir hayat yaşama isteği anlamında beyin göçü olarak da değerlendirilebilir. Ekonomik ya da sosyal nedeni ne olursa olsun göç

eden bir yazarın, göç ettiği ülkedeki kendi yurttaşlarını algılama biçimi farklı olacaktır. Bu anlamda yazarın gerçekten yaşadığı bir durumu kurgulayarak aktarmasıyla, tamamen kurgusal aktarması arasında fark oluşacaktır. Bir yazarın gerçekten yaşadığı dünyayı aktarması yüzyıllardır tartışılan bir konudur. Bu konuda yaşamı en çok tartışmalı oyun yazarı William Shakespeare için bile yaşadıkları ve yazdıkları arasında belli benzerlikler bulunmaktadır. Graham Holderness, '*Shakespeare'nin Dokuz Yaşamı*' adlı biyografik çalışmasında yazar-yaşam birlikteliğine vurgu yapmaktadır. Hayatıyla ilgili çok az veri olan yazarın, yazdıklarını gerçekten yaşayıp yaşamadığıyla ilgili realist saptamalar yapmaktadır yazar. Shakespeare'in *Venedik Taciri* oyununda Shylock aldı tefeci bir karakteri vardır. Bu oyunda ahlak, insanlar arası ilişkiler ve toplumsal yaşam içindeki erdemlilik, erdemlin ticari olana tercih edilmesi gibi kavramlar tartışılır. Holderness'e göre *Venedik Taciri*'nin yazarı zamanında tefecilik ve gayrimenkul alım satım işleriyle uğraşmıştır. Bu bakış açısına göre iş ve mülkiyetin başarılı bir yazarın hayatında ve eserlerinde ne denli önemli olduğu görülmektedir. Shakespeare'in birebir aynısını yaşayıp yaşamadığını bilemeyiz. Sadece eldeki kanıtlardan, karakterin belli konulara olan hakimiyetinin çıkarımını yapabiliriz. Belki de Shylock, gerçekten de aynı işi yaptığı belgelenmiş yazarı Shakespeare'in gerçekten kullandığı sözcüklerle konuşmaktadır. Eldeki mahkeme tutanaklarından edinilen bilgilerle yazarın ticaretle de ilgilendiği ortaya çıkmaktadır. (Holderness, 2011:168). Burada da konusunu ettiğimiz gerçek yaşamla eser arasında kurulan köprüdür. Vasif Öngören'in de *Almanya Defteri*'ndeki göçmek isteyen karakterleri yaratırken, kendi hayatından argüman kullanması olası görünmektedir.

Yazar merkezli bir analizde, Almanya'ya gerçekten de bir süre göç etmiş Vasif Öngören'in göç olgusuna da dönemsel yaklaştığını görmekteyiz. Göç, bir toplumun sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasi anlamda tüm unsurlarıyla ilişkili bir kavramdır. Bu oyunda da toplumu yakından ilgilendiren bir konu olması dolayısıyla tartışmaya açılmıştır. 1961 yılında Türkiye ve dönem Almanya'sı arasında 'İş Gücü Alımı Anlaşması' imzalanmıştır ve bununla birlikte Türkiye'den çok fazla iş gücü Almanya'ya göç etmiştir. Bunun birincil nedeni, oyunda da söz edildiği gibi ekonomik temellidir. Bu 'zorunlu yer değiştirme' bu oyunda olduğu gibi o dönemin diğer sanat disiplinlerinde de sıklıkla işlenmiştir. (Kocaman, 2015:2). Vasif Öngören'in sanat anlayışında benimsediği toplumcu-gerçekçi sanat anlayışı; sanatın kendi başına var olmadığını, toplum içinde doğduğunu ve toplumun bir ifadesi olduğunu savunur. Yazarı, yapıtı ve okuru sosyal gerçekçi konular belirlediğine göre yazar, bir 'bilim adamı' gibi davranmalı ve bu koşullar üzerine tartışarak sanatla ilgili savunduğu konuları aktarmalıdır. Burada başat öge estetikten ziyade, yaşam gerçekliğidir. (Moran, 1981:62).

3. Almanya Defteri (Göç) Oyununun Olay Örgüsü :

Almanya Defteri oyunu Recep adındaki bir otomobil tamircisinin, yedek parça sıkıntısı çekilen yıllarda saflığı, iyi niyetliliği nedeniyle, ülkenin değişen yaşam koşullarına ayak uyduramayıp, her şeyini kaybetmesini anlatmaktadır.

Recep, araba alacak parası olmadığını söylediğinde Kazım, ona elindeki arabaları çok uygun fiyatlara verebileceğini söyler. Recep, bir yerden para bulmalıdır. Hatta çocuklarının düğün parasını bile kullanabileceğini ima eder.

Dükkana gelen Mantar Süleyman, Kazım'dan şikayet eder. Arabasını tamir etmek için çok para istemektedir. Recep' in araya girmesi işe yaramamıştır. Artık günümüz dünyasında 'hatır, selam' kavramlarının önemi kalmamıştır. Kazım, yedek parça kısıtlı olduğu için dükkanında stoklamıştır ve ederinin çok üstüne satmaya çalışmaktadır. Mantar da bu parayı ödeyemez. Mantar, 'yılların Recep'inin' bile işsizlikten bisiklet tamir ettiğini söyler. Mantar, hükümeti suçlar. Recep ise hükümeti savunur. En 'azından' özgürlük getirdiğini iddia eder. Recep, motorun tamirini bitirdikten sonra her şeyin düzeleceğini söyler. Motoru tamir etmek hepsi için umut demektir. Recep, motoru çalıştırmayı başarır. Park sahnesinde Çırak'la, Recep' in kızı Nuriye'yi görürüz. Nuriye, artık yanından ayrıldığı için Recep' in, kendisinin Çırak'la evlenmesine razı olmayacağını söyler. Çırak da 'yanında çalışsam da razı gelmezdi' der. Yeni başladığı fabrikada evlenmek için yeterli parayı biriktirebileceğini iddia eder.

Recep, 'demokrasi öncesi' dönemden söz eder. O zamanların çok sıkıntılı olduğunu; şimdi ise birlik-beraberlik içinde olunması gerektiğinden söz eder. Ailenin içinde bulunduğu durumla, dönem Türkiye'sini karşılaştırılır. Tüm umut, gelecek olan milyonerdedir. Gelecek olan zengin adam, aracı istedikleri fiyata alırsa her şey düzelecektir. Recep usta, ustalığına çok güvenmektedir. Ona göre, gelecek olan zengin adam, bu parayı onun ustalığına verecektir.

Askeri darbe olmuştur ve askerler Kazım'ı aramaktadır. O sırada Kazım, Recep'lerin evindedir. Askerler, Kazım'ı mensup olduğu partiden dolayı aramaktadır. Bankalara da el koyulmuştur. Evde bir panik havası hakimdir. Evdekiler evdeki entariden bir bayrak yapmaya koyulurlar. Evlerinin dışın-

dan bayrak sarkıtanlara askerlerin bir şey yapmadığı bilgisi verilmiştir. Artık durum 'hayatta kalma' halini almıştır. Kazım'ın da o özgüvenli hali gitmiştir. Ona dışarıdan bilgileri Cemal ve Ali getirir.

Recep ve ailesi gecekonduya yerleşmiştir. Evin ipotek durumundan dolayı mahkeme açılmıştır. Ali, Kazım'ın yanında işe girmiştir. Ekonomik darboğazdan yönetimi sorumlu tutmaktadır Recep. Kendi desteklediği parti iktidarda olsaydı, bunlar yaşanmayacaktı ona göre. Ali'nin aldığı haftalık hepsine az gelir. Ancak, evin tek geçim kaynağı Ali'dir.

Evin evden ayrılan kızı Nuriye gelir. Evde soğuk karşılanır. Ali, greve katılmıştır ve bu yüzden maaş alamamaktadır. Recep de bunu anlamsız bulur. Kazım'a karşı grev yapmamalıdır ona göre. Nuriye ise Almanya'ya göç edeceğini söyler ve oyunun adının karşılığı ilk defa sahnede ortaya çıkar. Nuriye, Almanya'ya işçi olarak gideceği için son kez ailesiyle vedalaşmak için gelmiştir. Ancak Nuriye, Almanya'da alacağı maaşı söyleyince, bu durum diğer aile bireyleri için de cazip hale gelmiştir.

Son sahnede ailenin her şeyini sattığını öğreniriz. Gecekondundan da çıkıp kira evine gitmişlerdir. Çocukları Almanya'ya giderken, Recep de Türkiye'de iş aramaktadır. Ancak Recep usta hala umutlu konuşmaktadır. Kendi biriktirdikleri ve çocukların Almanya'da biriktirdiklerini birleştirerek bir yedek parça dükkanı açma hayalini anlatır. Karısı Emine ise artık kefen parası bile kalmadığını söyler ve perde kapanır. (Öngören, 1991).

4. Almanya Defteri (Göç) Oyununun Olay Örgüsünün Analizi.

Oyunun geçtiği dönem 1950-60'lı yıllar Türkiye'sidir. Türkiye için önemli bir dön-

mecin yaşandığı zamandır. Bu yıllar Türkiye'nin tek partili yönetim biçimini bırakıp, çok partili siyaset dönemine geçtiği yıllardır. 1950 yılına kadar Türkiye'yi Cumhuriyet Halk Partisi yönetmekteydi. 1960 seçimlerini ise Demokrat Parti kazanmış ve Türkiye'yi on yıl yönetecek süreci başlamıştır. CHP'nin daha 'devletçi' olan politikasına karşılık; Demokrat Parti daha 'liberal' bir çizgide hareket etmiştir. Serbest piyasa ekonomisini getirmiştir ve önceki yönetimin belirlediği belli ekonomik standartları ve kısıtlamaları kaldırmıştır. Bu da insanları daha çok özel sektöre yönlendiren bir gelişme olmuştur. Demokrat Parti, liberalizm anlayışını aynı zamanda bir devletçilik politikası olarak da değerlendirmiştir. Bu anlamda özel girişimi desteklemek de bir devletçilik anlayışı olarak değerlendirilmiştir. Bu yaklaşımların oyunda dolaylı ve doğrudan karşılıklarını görmekteyiz. Özellikle Kazım'ın fırsatçı anlayışı bunu destekler. Kazım, tamamen 'fırsatçı' bir tavır sergiler. Para dışında herhangi bir değere sahip olmadığını hissederiz. Kazım, hükümetin yeni programı sayesinde 'her mahalleden bir milyoner çıkacağını' iddia etmesi bu hayalin karşılığıdır. Yani bilgili ve donanımlı olandan ziyade daha açık göz olan, daha kurnazca düşünebilenin kazanacağını dile getirir. Burada Demokrat Parti'nin, Cumhuriyet Halk Partisi yönetiminde olduğu gibi 'eğitim, nitelikli insan yetiştirme' gibi bir motivasyonunun da olmadığını anlamaktayız. İnsan eğitimsiz olsa da çok başarılı olabilir. Kazım'ın 'kafayı kullanma' olarak adlandırdığı buna işaret eder. (Kocaman, 2015).

Demokrat Parti, 1950 yılında iktidara geldiğinde tüm gücünü iktisadi kalkınmaya vermiştir. O sıradaki koşullar da buna uyum sağlamaktaydı. 1950'de başlayan Kore Savaşı dünyada bir takım hammaddenin ve

tarımsal ürünlerin fiyatını yükseltmişti. Bu sırada Türkiye'de sayıları gittikçe artan traktör ve diğer tarım aletleri sayesinde tarım üretiminde önemli artışlar elde ediliyordu. 1924 yılında 220 olan traktör sayısı; 1956 yılına gelindiğinde 43.727 olmuştu. Bu 'tarımda makineleşme' durumu diğer sektörlerde de yansımaktaydı. Oyunda sözü edilen hammadde ihtiyacı ve insan faktörünün makineleşmeye karşı etkileri de bu dönemdeki süreçlerle paraleldir. Artık 'teknik bilgi' ye de gereksinim duyulmaktaydı. 1952'de Türkiye'nin NATO üyeliğine kabul edilmesi bir dış siyaset başarısıydı. Bununla birlikte Marshall Planı ve Avrupa Konseyi üyeliği ülkeyi yurt dışıyla daha 'entegre' bir boyuta getirmişti. Yıllardır 'yalnız ülke' durumunda kalan Türkiye için artık 'yalnızlaşma' söz konusu değildi. Böylece oyunda da vurgulandığı gibi 'göç' olgusunu daha olası bir noktaya taşımıştır. İnsanlar 'yurt dışına gitme' kararına daha olumlu yaklaşabilmekteydi. (Akşin vd., 2008: 215).

Vasif Öngören'in çağdaşı olan yazarların bu dönemde birçok farklı sanatsal ve ideolojik yaklaşıma sahip olduğu görülmektedir. Bu dönem yazarları dünya görüşlerini yapıtlarına net olarak yansıtmişlerdir. Yazarların birçoğu bu dönemdeki siyasi partilerle yakın ilişkiler kurmuş ve üniversite hocalarının günümüzdeki işlevine benzer bir eğitici, aydınlatıcı, gündem belirleyici bir görevi soyunmuşlardır. Ancak kimi yazarlar mevcut iktidar tarafından dışlanmış; hatta bazılarının eserleri yakılmıştır. Bir kısmı da ülkeyi terk etmek durumunda kalmıştır. Bu siyasi angaje durumu, siyasetin yapıt üretiminde belirleyici unsur haline gelmesi, birçok eleştirmen tarafından da ciddi eleştiri konusu haline gelmiştir. (Başgüney, 2015:154).

1961 Anayasası, Türkiye'ye daha özgürlükçü bir ortam getirmiş ve Brecht'in kuramlarını, tiyatro düşüncelerini kısmen de olsa Türkçe'ye çevrilecek alanı yaratmıştı. Brecht'i daha önce tanımış ve özümsemiş olan Vasif Öngören, Haldun Taner, Oktay Arayıcı gibi yazarlar Brecht'in yöntemlerinden yararlanırken, Brecht'in oyunlarını profesyonel topluluklar kadar, amatör topluluklar da sergilemeye başlamıştır. Bazı tiyatrolar tiyatro sanatından çok, politik söylemi ön plana almıştır. Hatta bazı oyunların slogan tiyatrosu haline geldiği görülmüştür. Burada ayırım nettir. Öngören'in oyunu toplumsal sorunu, sahne estetiğiyle harmanlayarak seyircinin önüne getirmiştir. (Oral, 2003: 133).

Epik türde bir yapıt olan *Almanya Defteri* oyunu yazara göre 'toplumsal dönüşümler' olarak adlandırılan kendi tanımlamasının oyunudur. Burada toplumsal dönüşümün direkt düşünsel yapıya ve durumlara etkisini görmekteyiz. Bu anlamda epik tiyatronun çoğu özelliği bu oyunda görünmemektedir. Bu, Öngören'in bu anlamda ilk denemesidir ve 'toplumun gerçeklerini tüm çıplaklığıyla gösterme' ilkesinin ilk örneğidir. Yazarın kendisi, bu oyunu için 'maddesel açıdan önem kazanan' bir özellikte olduğunu belirtmiştir. Buradaki 'madde' Erbil Gökaş'a göre Türkiye'dir. Vasif Öngören'in dış göçe zorlanan bir küçük esnafı merkeze alarak anlattığı bu konu bugün için de geçerlidir. Çünkü küçük esnaf bugün de yoksullaşmaya devam etmektedir. Verilen mesajda yeni dünya düzeninde artık işinde 'iyi' olmanın da bir önemi kalmadığı açıklanmaktadır. Artık iyiden ziyade 'iyi ilişki' kurmak gündemdedir. Makineleşmenin artması da bunda etkindir. O yıllarda bu ekonomik sorunu çözmek için insanlar Almanya'ya göç etmeyi tercih ediyordu. Bugün Almanya'ya

göç etmek, o yıllarda olduğu gibi bir 'kurtuluş' un karşılığı değildir. Bugün de ülkeden göç eden kitleler vardır. Bugün için dış göçten ziyade, endüstrileşmenin daha güçlü olduğu şehirlere yapılan bir 'iç göç' ten söz edilebilir. Yani bugünkü karşılığı daha çok 'köyden kente göç' biçimindedir. Başta İstanbul olmak üzere, sanayinin güçlü olduğu büyük kentler hala göç almaktadır. Temel nedenler, oyunda anlatılan nedenlerle örtüşmektedir. Çünkü sorun hala çözülememiştir. Tüm bu tartışmalar ışığında Almanya Defteri oyunu, sadece döneminin oyunu değildir. Orada anlatılan Almanya'nın yerine, başka bir göç unsuru da konulabilir ve aynı anlamı karşılamaktadır. (Göktaş, 2004 :103).

5 . Sonuç

Almanya Defteri oyununa yazarın dünyası açısından baktığımızda, bir göç olgusunun net bir şekilde işlendiğini görmekteyiz. Kendi ülkesindeki şartların geçinmelerine yetmediği bir düzende, çareyi yurt dışına göçmekte arayan bir aile modeliyle karşı karşıyayız. Göç teması tiyatrodaki sıklıkla işlenen bir tema olmasının yanında, genelde aile ilişkilerine etkisi anlamında da ele alınmaktadır. Burada olay örgüsü bağlamında ele aldığımızda ortaya çıkan sonuç, toplumsal şartların aile kurumunu bile etkileyebileceği görülmektedir. Karakterler, sonuç olarak olayların gelişiminde dönüşüme uğramaktadır. Ailevi değerlerin ve ananesel etkenlerin de bu şartlarda dönüşüme uğradığını görmekteyiz. Oyunun olay örgüsü bu anlamda bir 'kurtuluş yolu' göstermemektedir. İlk etapta görünen, şartlar değişmedikçe düzenin de değişmeyeceği okumasıdır. Burada aynı zamanda yazarın kendi yaşamından unsurları da kattığını görmekteyiz. Gerçek anlamda göçü –hem ekonomik hem de beyin göçü- yaşayan ya-

zar için, bu dünyayı daha gerçekçi yansıtmaya olanağı ortaya çıkmaktadır.

Oyunda bozuk olan motor, bozuk olan demokrasinin karşılığıdır. Bunun tamiri de güçleşmektedir. Bu tarz metaforik anlatımların yazar tarafından metinde kullanıldığı görülmektedir. Kazım karakterinin yabancı üretim mallarını övmesi de metinde eleştirel bir durumun karşılığıdır. Burada 'yabancı sermaye' nin yerli sermayeyi nasıl ezdiği ironik bir biçimde vurgulanmıştır. Verilen mesajda batı malıyla, Türkiye malı arasındaki değer anlayışının eleştirisi de yapılmaktadır. Sürekli eleştirilen Kazım, aslında 'kurtarıcı ' unsur olarak bulunmaktadır. İnsanların çalışma şartları ve 'emek gücü ' anlayışı da değişmiştir. Bir iş alanında başarılı olmak için başka bir alanda da başarılı olma gerekliliği mesajı aktarılır. Bununla birlikte erkek egemen yapının da metinde karşılık bulduğu görülmektedir. Burada yazarın verdiği mesaj nettir. Ataerkil düzende, evlenme önceliği de erkektedir. Nuriye her anlamda pasiftir. Herhangi bir konuda fikri sorulmaz. İnsanlar, başarıya tek başına ulaşamaz yazarın söylemine göre. Bireysel çabalar sonuçsuz kalır. Verilen mesajda insanların umutlarının belli insanlara bağlı olduğu vurgulanır. Fakir insanlar, bu süreçten düzlüğe kendi çabalarıyla çıkamamaktadırlar. Recep, araba tamiri konusunda yılların verdiği deneyime sahiptir. Yazar, arabayı yapmakla, arabayı satmanın çok farklı konular olduğu mesajını verir. Burada deneyimli olmaktan ziyade, 'değişen şartlara anında uyum sağlayabilme' konusu gündeme gelmiştir. Recep, bağımsız davranamaz. Kazım, kendi desteklediği partinin taraf olmasını salık verir. Yazar burada siyasi anlamda bir 'taraf' olmadan yaşamda bir noktaya gelinemeyeceği mesajını verir. Yapılan pazarlıklarda 'sevap' gibi kavramların

da etkili olmadığı görülür. Yazar, dini değerlerin de pazarlıkta etkin olmadığı mesajını vermiş olur. Oyunda kullanılan başka bir metafor da dünya maketidir. İşçilerin taşıdığı dünya maketi sahneye gelir. Dünya maketi burada metafor olarak kullanılmıştır. 'Kazım gibiler' dünyayı yönetirken, işçiler onu sürekli 'taşır'. Yaşanan askeri darbeye birlikte bir 'yeni düzen'e geçilmiştir. Yazar verdiği mesajda, askeri darbenin Kazım'ı daha çok güçlendirdiğini ve acımasızlaştırdığını belirtmiştir. Her şekilde 'fırsatçılığını' kullanan Kazım, burada da kendine uygun bir yol bulmuştur.

Yazar merkezli yaptığımız bu okumada Vasif Öngören'in toplumcu- gerçekçi sanat anlayışını bu metinde de bu belirtilenler ışığında koruduğunu görmekteyiz. Bir yaşam gerçeği vardır ve bunun en gerçekçi şekilde aktarımı söz konusudur. Burada estetik ikinci planda kalmaktadır ya da toplumsal gerçeği aktarırken estetik kaygıların çok önde olmadığı görülmektedir. Estetik adına yaşanan toplumsal gerçeğin aktarımından 'taviz' verilmemiştir.

Çalışmanın alana doğrudan katkısı yazarın kendi söylemlerinin ve dünya görüşünün metinde doğrudan yer bulması olarak tanımlanabilir. Bir metin yazarından bağımsız olarak da değerlendirilebilir. Burada farklı okumalar söz konusu olabilir. Burada gerçek anlamda göç olgusunu yaşamış olan Vasif Öngören'in metni, yazarın dünyasıyla paralellik göstermiştir. Öngören, iki toplumu da karşılaştırma fırsatı bulup, kendi toplumundaki bir aile üzerinden bunu irdelemiştir. Muhalif siyasi görüşünün etkileri de metinde görünmektedir.

Kaynakça

AKŞİN, S., BORATAV, K., HİLAV, S., KATOĞLU, M., KOÇAK, C., M., ÖDEKAN, A., ve ÖZ-

DEMİR, H. (2008). *Türkiye Tarihi Çağdaş Türkiye 1908-1980*, İstanbul: Cem Yayınevi.

BAŞGÜNEY, Hakkı, (2015), *Yazarlar Çağı Türkiye'de 1960 ile 1980 arasında Edebi Üretim Ve Politika*, Yazılama Yayınları, İstanbul.

ÇALIŞLAR, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

ÇALIŞLAR, A., (1993), *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, İstanbul: Mitosboyut Yayınları.

HOLDERNESS, G., (2011), *Shakespeare'in Dokuz Yaşamı*, (Çev: Can Kayaş), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

GÖKTAŞ, E., (2004), *Vasif Öngören'in Tiyatro Dünyası*, İstanbul: Mitosboyut Yayınları.

İRİ, E. C. (2024). Bir Yenidenyazma Örneği Olarak Vasif Öngören'in Zengin Mutfağı Oyunu. *Söylem Filoloji Dergisi*, 9(2), 714-729. <https://doi.org/10.29110/soylemdergi.1491315>.

KOCAMAN, Ş. (2015). Vasif Öngören'in Almanya Defteri'nde Göç Olgusu. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(2), 147-161.

MORAN, B. (1981). *Edebiyat Kuramları Ve Eleştiri*, İstanbul: Cem Yayınevi.

OLPAK, C., (2024). *Tiyatro Tarihi*, İstanbul: Mitosboyut Yayınları.

ORAL, Z., (2003). *Dünya Sahnelerinden İzlenimler – Karanlıktaki Işık*. İstanbul: Alkım Yayınevi.

ÖNEL, Ö. N. (2023). Vasif Öngören'in Asiyeye Nasıl Kurtulur Piyesinde Üstkurmaca Anlatım. *Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi*, 3(2), 364-376. <https://doi.org/10.59902/yazit.1310757>.

ÖNGÖREN, Vasıf, (1991), *Vasıf Öngören Bütün Oyunları*, İstanbul: Mitosboyut Yayınları.

UYGUR, Gürbüz, S. (2022). Sınıf çatışması bağlamında August Strindberg'in Matmazel Julie Ve Vasıf Öngören'in Zengin Mutfağı oyunlarının değerlendirilmesi. *RumeliDE Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*(26), 449-464. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1073959>.

Aydın Sanat'a Katkıları

İstanbul Bienali; Bir Estetik Deneyim

Dr. Öğr. Üyesi Nafiseh Laleh¹
Nazar Ünkan², Ada Güven³, Melike Nil Talu⁴

2025 yılında 18. İstanbul Bienali “Üç Ayaklı Kedi” adı altında gerçekleşti: *Üç Ayaklı Kedi*. Bu isim seçimi ilgi çekerek kafada sorular oluşturmayı başarıyor: Neden *Kedi*? Kedinin *Dört* ayağı yok mudur? Neden *Üç Ayaklı Kedi*? *Kedi* ve özellikle *Üç Ayaklı Kedi* ve *Sanat* arasında nasıl bir ilişki tanımlanabilir? Bu sorulara cevap arayışına çıkan zihinler bağlam kurmaya ve felsefe yapmaya başlar ve yolculuk sonunda aranan cevaba varınca da estetik haz yaşarlar.



Görsel 1: Üç Ayaklı Kedi – 18. İstanbul Bienali

Yaşanan sübjektif sorgulama süreci ve anlam yükleme çabası, sanat etkinliğinin özündeki seyirci odaklı özelliğini çağrıştırmaktadır; Sanatçının sanat yapıtını yaratmak amacıyla esinlendiği ve tasarladığı süreç, kendi içinde tamamlanmış olsa da bir sanat etkinliği olarak seyircisi olmadan ve aralarındaki etkileşim gerçekleşmeden tamamlanmamış sayılır. "Sanat, tüm etkinliklerimiz gibi varoluşun maddesel koşullarından etkilenen özerk bir etkinliktir; bir bilgi biçimi olarak kendi gerçeği ve kendi sonucu vardır. Siyasetle, dinle ve bizim insan alınyazımıza tepki gösteren tüm öteki biçimlerle gerekli ilişkileri vardır. Ama bir tepki biçimi olarak ayırıcı ve uygarlık ya da kültür dediğimiz şeyin bütünleşme sürecine katkısı vardır" (Baynes, 1981: 19 aktaran Tansuğ, 1995: 197).

Üç farklı zaman diliminde gerçekleşecek bienalin birinci ayağına, kedi gibi yoldaş rolüne bürünen öğrencilerle, eser sahipleri sanatçılar tarafından anlatılmış hikayeleri tamamlama yolculuğuna çıktık. Bienalin ilk ayağında (20 Eylül–23 Kasım 2025) 40'tan fazla sanatçının eserleri Galata Rum Okulu, Muradiye Han, Galeri 77, Külah Fabrikası, Meclis-i Mebusan 35, Eski Fransız Yetimhanesi Bahçesi ve Elhamra Han gibi farklı yerlerde sergilendi ama biz bu eserleri *okumak* için Zihni Han'dayız. "Sanat sorunu ve sanatçının yaratmaları

¹ Dijital Oyun Tasarımı Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi. İstanbul Aydın Üniversitesi Öğretim Üyesi. Nafisehlaleh@aydin.edu.tr

² Grafik Tasarım Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi. İstanbul Aydın Üniversitesi, Lisans Öğrencisi: nazarunkan@stu.aydin.edu.tr

³ Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi. İstanbul Aydın Üniversitesi, Lisans Öğrencisi: adagüven@stu.aydin.edu.tr

⁴ Grafik Tasarım Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi. İstanbul Aydın Üniversitesi, Lisans Öğrencisi: meliketalu@stu.aydin.edu.tr

üzerine felsefe tarihinde çok çeşitli açıklamalar yapılmıştır, bunlar arasında: Sanatın bir öykünme, bir yanılsama olduğu kuramı (Platon, Aristoteles); sanatın bir fanteziden kaynaklandığını savunan romantik filozofların kuramı (Victor Cousin, Benjamin Constant); sanatın oyun türünden bir biçimlendirme atılımı olduğunu öne süren kuramı (Schiller, Huizinger); sanatı, insanı, toplumu ve doğayı yansıtan bir etkinlik olarak gören marksist sanat kuramı (Lukacs, Brecht, Adorno, Plehanov) ve buna ek olarak da çeşitli çağdaş sanat kuramları" (Klee, Goodman, Heidegger, Cassirer) sayılabilir (Plehanov, 1987: 29 aktaran Bozkurt, 1992: 21). Sanatçı, sanat eseriyle estetik bir tutum yaşarken, seyirci yaratılan eserle estetik bir deneyim yaşar. Peki bienalin birinci ayağındaki bu 40 eserin seyircileri konumunda olan İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi öğrencileri bu eserlerle karşılaştığında *Estetik Deneyim* yaşamış mıdır? Yaşanan bu deneyim esnasında hangi anlamlar yüklenerek bağlam kurmuşlardır?

Nazar ÜNKAN⁵: Sohail Salem- Gazze Günlükleri⁶



Görsel 2. Sohail Salem- Gazze Günlükleri

⁵ Fotoğraflar bu bölümün yazarı tarafından çekilmiş ve kullanımı için 18.İstanbul bienali ile iletişime geçilerek izinleri alınmıştır.

⁶ Sohail Salem: Gazze Günlükleri, 2024. Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Yatay çizimler: 32,1 × 41,8 cm, Dikey çizimler: 41,8 × 32,1 cm

Sanatçı ve akademisyen Sohail Salem (d. 1974, Gazze), 2023'te, Filistin'de devam eden soykırım sırasında Deyr el-Belah'a yerleşmek zorunda kalır ve eserlerini üretmek için UN-RWA⁷ tarafından dağıtılan okul defterlerinde günlükler şeklinde çizimler yapar. Çizimlerden bazıları soykırım sırasında Gazze'den gizlice çıkarılıp İstanbul bienalinde seyircisiyle buluşmayı başarır.

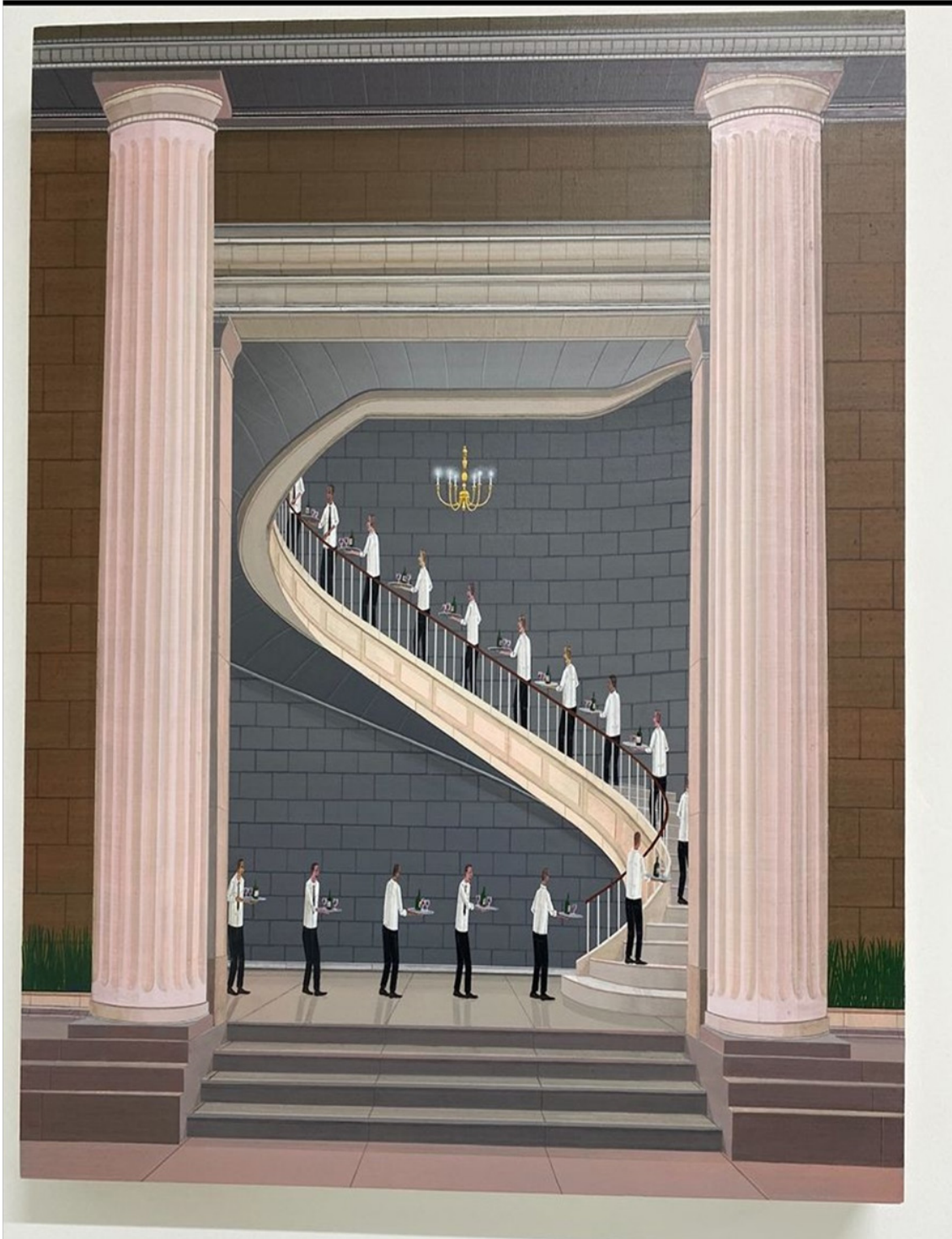
Bu eserin bizi derinden etkileme nedeni, eserin bize biçimsel bir güzellik sunmasından çok, bağlamsal olarak verdiği şeylerden kaynaklıdır. Eser bizi kendiyile empati kurmaya çekiyor. Gördüğümüz o düzensiz çizgiler, Gazze'nin şu anki savaş ve huzursuz atmosferini net şekilde yansıtıyor. Bu çizgiler güçlü bir mesaj verirken, bu mesajın bizi biçimsel değil, bağlamsal tarafa ittiğini hissedebiliyoruz.

Sanatçının günlüğünde, **yani eserinde**, tekrar eden simgeler görüyoruz: sisin içinde bir yüz, boşluğa bakan figürler, birbirine karışmış şehirler ve yüzler. Bu imgeler aslında toplumun içinde yatan haykırışı ve acıyı dışa vurmaya yönelik bir duygu aktarıyor. Şehirlerle yüzlerin birbirine karıştığını gördüğümüzde, insanların yaşamının kaybolması ve içsel sıkışmasını biz de çok net hissedebiliyoruz. O çizgiler sanki birer kalem darbesi gibi bize o içsel sıkışmayı sadece göstermiyor, aynı zamanda yaşıyor da. Bu esere bakarken, bizden saf bir estetik tavırdan çok, onunla doğrudan bilişsel ve ahlaki bir empati kurmamızı istiyor. Bu istek de beni etkiliyor. Eserin bağlamını bilmek esere anlam kazandırıyor, bu da aslında "güzellik" yargımızı bir yandan elimine etmiş oluyor.

Eserin amacı estetik haz (beğeni) vermek değil, *çirkin* (uyumsuz) olanı, savaşın gerçeğini göstererek bizi ahlaki bir sorgulamaya itiyor. Bu noktada eser, Baumgarten'in *estetik doğruluğunu* yaşatarak o acıyı bize filtresiz hissettirmiş oluyor. Bu eser sadece estetik haz yaşatmakla kalmıyor, aynı zamanda tarihe tanıklık ediyor. Eserin hem *sanat* hem de *tanıklık* olması, onu sanat felsefesi açısından daha güçlü kılıyor.

⁷ Birleşmiş Milletler Yakın Doğu'daki Filistinli Mültecilere Yardım ve Bayındırlık Ajansı

Ada GÜVEN⁸: Ian Davis- Garsonlar⁹



Görsel 3, Ian Davis- Garsonlar

⁸ Fotoğraf bu bölümün yazarı tarafından çekilmiş ve kullanımı için 18.İstanbul bienali ile iletişime geçilerek izinleri alınmıştır.

⁹ Ian Davis- Garsonlar: Panel üzerine akrilik boya: 61 x 50,8 cm

Ian Davis (d. 1972, Indianapolis) seçkisi sekiz resimden oluşmaktadır. Sanatçı çevresel sömürü, doğal felaket ve distopya temaları üzerine eserler üretmiştir. Bu eserler, olay ile tepki arasındaki eşikleri araştırmaktadır.

Eserin karşısına geçtiğiniz zaman dikkati üzerine çeken nokta düzenli, sakin, dingin, şaşırtmayan hisleri ortaya çıkarır ama birazcık daha derine indiğinizde ya bu eser, evet bu eser kesinlikle derin bir şey anlatıyor oluyor. Sadece sıra sıra konumlanmış garsonlar yok dedirtiyor insana. İki uzun ve aynı eşitlikteki o kocaman sütunlar insana bazı sıkışıklıkları hissettiriyor. Eserin genel tavrı, kurumsal, düzene ayak uyduran, sakin ve dingin gözükse de belirli bir hiyerarşik topluluğun iç yüzünü yansıtıyor izleyen kişiye. Aslında düzenin ve alışılmış yaşamların dışında hayatımızın ne kadar zor kazanılan birer umut olduğunu, bu umutların ise bu devasa sütunlar ve merdivenlerin altında ezilen birer garson olduğunu hatırlatıyor bizlere. Garsonlar oldukça benzer, aynı yüz ifadesi, aynı gömlek, aynı siyah pantolonla, tıpkı halk gibi belki hayatlarında hiç tadamayacakları bir şarabı taşımanın verdiği duyguyu bile anlayamayacak kadar robotlaşmış ruhlar, çevrtilen çarkların birer dişlisi düzeni bozmayan, yalnızca görevini yerine getiren isimsiz bireylerdir.

Bu esere bakan biri olarak yaşadığım estetik deneyim iki farklı duyguyu taşıyor. Göz yormayan temiz çizgilere sahip o eser ve o düzenin içindeki düzensizliğin anlatıldığı, her birinin aynı ve bir düzenin parçası oldukları alt sınıf bireyler. Merdivenin spiral oluşu ise bize bunun bitmeyen bir döngü olduğunu ve ifadesiz ve isyansız olan sınırlarımızın sürekli sınanacağı izlenimini uyandırıyor. Sanatçı vermek istediği mesajın bir görsel haz sunmaktan öte bir tutumu eleştirmek isteğinde olduğunu hissettiriyor. Subjektif yaklaşımla bizlere yaşatılan estetik haz, bundan ortaya çıkmaktadır.

Sonucunda bu eser toplumsal rolleri, yerleştirilmiş tutumları sonsuz ve değişmeyen döngüleri ve belirli sınıfsal toplulukları eleştiren bir yaklaşıma sahiptir. Bu eser figürlerin birbiri ardına dizilişi tıpkı fabrikadan çıkan bir seri üretim ürünlerini andırıyor. Bu döngü esere hem bir devamlılık hem de sıkışmışlık hissi veriyor. Hedef, o dünya içerisinde yer almak değil, eserdeki bir garson gibi (soldan üçüncü) düzeni bozabilecek bir fikir sunmak. Belli ki o garson biraz farklı bir fabrika ürünüdür. İlk bakışta fark edilmeyecek kadar küçük olsa da o garson, o döngünün içinde şahsi döngüsüne sahip olan tek kişidir. Çemberi kırabilecek belki, şarabı tadabilecek, sırayı bozabilecek kişidir belki, tıpkı toplumun sanatçıları gibi.

Melike Nil TALU¹⁰: Marwan Rechmaoui- Kum Havuzu



Görsel 4. Marwan Rechmaoui- Kum Havuzu (2024)¹¹

¹⁰ Fotoğraflar bu bölümün yazarı tarafından çekilmiş ve kullanımı için 18.İstanbul bienali ile iletişime geçilerek izinleri alınmıştır.

¹¹ Güneşi Kovalamak: Kum havuzları, yıldızlar, güneş, tel arabalar, zeytin ağaçları, bulutlar, tahterevalli, salıncaklar, yelkenli, oyuncak at Değişken boyutlar

Marwan Rechmaoui (d. 1964, Beyrut) oyuncaklar ve toplum arasında ilişkileri ele alıyor. Güneşi Kovalamak eserinden seçilen Kum Havuzu, kolektif bir hafızayı tetikliyor. Nesnenin kendi bünyesinde barındırdıkları sadece belli bir toplum için bir anlatım değil, evrensel bir anlatım içerisindedir.

Bir kum havuzu; içerisinde misketler, tenis topu, üst üste dizilmiş sıvalı taşlar ve kuma saplanmış bir bıçak. Biçimden çok dikkatimizi çeken, sanat yapıtı içerisindeki bağlam oluyor. İlk bakışta bağdaştırması güç olsa da teker teker ele aldığımızda, nesne içerisinde (birbirinden bağımsız gibi gözükse de) birbiriyle bağlantısı çok güçlü ve ortak mesaj veren objelerle karşılaşıyoruz. Bu objelerin hepsini bir arada görmek, seyircide beğeniye oluşturmak ve değerlendirme gücünü (estetik yargı) harekete geçirecek türdendir. Bu sanat eseri sizi ister istemez çocukluğunuzu düşünmeye itiyor.

Bu eserin içerisinde yer alan en çarpıcı nesnelere birisi misketlerdir. Misketler bütün çocuklar için değerlidir; kolay kazanılmaz. Misketleri kazanmak ve güvende tutmak için çaba sarf etmek gerekir. Misketler bu kadar değerliyi ortada bırakılıp gidilen bu misketler, savaş yüzünden değer verdiklerini, ülkelerini, evlerini, arkadaşlarını, ailelerini geride bırakan insanları temsil etmektedir.

Üst üste dizilmiş 7 sıvalı taş ve top, misketlerden daha fazlasını anlatıyor aslında. 9 taş oyununu hatırlatmak istiyorum ilk önce. Çocuklar iki gruba ayrılır, 9 tane taş üst üste dizilir ve bir topla taşları devirmeye çalışırlar. Eğer deviremezlerse sıra karşı takıma geçer, deviren taraf topla karşı takımı vurmaya çalışır ve karşı takım kaçır. Biz burada 7 taş görüyoruz, yani taşlar devrilmemiş... ve köşede yer alan bu 7 sıvalı taş, misketlerin neden ortada bırakılıp gidildiğini, savaş mağduru çocukları gözler önüne seriyor. Bu 7 taşın sıvalı olması, bize bu taşların sıradan taşlar değil aksine insanlar için çok değerli evlerinden oluştuğunu gösteriyor. Bombalanan evler ve kaçıp gitmek zorunda olan, bir anda her şeylerini kaybeden insanlar, çocuk oyunlarından esinlenerek ancak bu kadar derin ve aynı zamanda çarpıcı anlatılabilir. Eserin tam ortasında toprağa saplanmış bıçak ise bize, sadece 'karşı takımın' daha fazla toprak istediği için bunca acıyı açgözlülüğünden yaşattığını gösteriyor. İlk bakışta anlaması zor fakat sanat eserini incelediğimizde, hepimizin aşına olduğu bir noktadan çok açık bir mesaj veriyor. Bir zamanlar hepimiz çocuktuk; günlerimizi misket, 9 taş oynayarak geçirip eğlenirdik. Fakat dünyamızda oyun alanları cepheye dönüşmüş, eğlenmekten çok korkan, misketlerinin değil canının derdine düşen milyonlarca çocuk olduğunu hatırlatır. Toprakları kendi oyun alanına dönüştürmüş devletler yüzünden sevindiklerinden, ülkelerinden ayrı düşmüş kaç milyon insanla birlikte yaşıyoruz. Gerçekler pek uzağımızda değil, burnumuzun dibinde... Savaş mağduru milyonlarca insan ve bu savaşlardan en çok etkilenenler en masumlarımız: Çocuklar.

Dünyamızda bazı insanlar, rahat yaşam şartlarından olsa gerek, savaşın ne demek olduğunu anlayamamakla birlikte maalesef empati kurmakta da zorlanıyorlar. Sanatçının savaş gibi sert bir gerçeği çocuk oyunlarının 'yumuşak' yapısıyla anlatmak istemesi bir tesadüf değildir, aksine kasıtlı ve düşündürücüdür.

Hepimiz eşit olmayan farklı koşullarda, hak ettiğimiz haklara sahip olmadığımız bir dün-

yada yaşıyoruz ama hepimizin eşit haklara sahip olduğu tek bir zaman oldu: Çocukken oynadığımız oyunlar. Oynadığımız bu oyunlarda şartlar eşit olurdu ve kuralına göre oynanırdı. Hepimiz bu oyunları oynadık.

Her ne kadar insanlar empati kurmakta zorlansa bile, Kum Havuzu, seyircisini bu perspektiften bakmaya itiyor. Eser, bütün bu durumu sessiz fakat en gerçek haliyle gözlerimizin önüne seriyor. Özünde masum nesnelere kompozisyonu ikiye bölen bıçakla acımasız bir şekilde gerçekleri yüzümüze vurmaktan çekinmiyor. İstanbul Bienali kapsamında Zihni Han'da sergilenen bu eserin seyirciye hayatın en gerçek kısmından acele etmeyerek, yavaş yavaş anlatarak gerçek bir estetik deneyim yaşattığı kanısındayım.

Kaynakça

- BOZKURT, Nejat, (1992), Sanat ve Estetik Kuramları, Ara Yayıncılık, İstanbul.
- PLEHANOV, George, (1987), Sanat ve Toplumsal Hayat, Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- BAYNES, Ken, (1981), Toplumda Sanat, (Çev. Yusuf Atılgan), Karacan Yayınları, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer, (1995), İnsan ve Sanat, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- MULLER, Joseph Emill, (1972), Modern Sanat, (Çev. Mehmet Toprak), Remzi Kitabevi, İstanbul.

<https://bienal.iksv.org/tr/18b-sanatcilar/ian-davis>

<https://bienal.iksv.org/tr/18b-sanatcilar/sohail-saleem>

<https://bienal.iksv.org/tr/18b-sanatcilar/marwan-rechmaoui>

Görsel Kaynakça

- Görsel 1: Üç Ayaklı Kedi – 18. İstanbul Bienali
<https://bienal.iksv.org/tr/18-istanbul-bienali/kavramsal-cerceve> (01.12.2025)

Aydın Sanat Dergisi - Sayı 22 Yazım Kuralları

I. Ana Başlık

İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı ve koyu harflerle yazılmalıdır. Makalenin başlığı sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.

II. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i

Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı koyu, adresler ise dik harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i, orcid numara(lar)ı ilk sayfada dipnot ile belirtilmelidir.

III. Özet

Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 100, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce "özet" (abstract) bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli; dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetlerin altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 3, en çok 5 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (keywords) verilmelidir. Yazılan İngilizce özetin (abstract) üzerinde makalenin İngilizce başlığı da verilmelidir.

IV. Ana Metin

A4 sayfa boyutunda (29.7×21 cm.), MS Word programı, Calibri yazı karakteri ile, 12 punto ve 1.5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazılar özet, abstract, şekil ve tablo yazıları da dahil 6.000 (altıbin) sözcüğü geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti + eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

V. Bölüm Başlıkları

Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir. Makaledeki tüm ara (normal) ve alt başlıklar (dik) 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.

VI. Tablolar ve Şekiller

Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sıra sayısı verilerek numaralandırılmalıdır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkları birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik (italik) yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

Örnek: Tablo 1: Farklı yaklaşımların karşılaştırmalı analizi

Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli, hemen ardından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır.

VII. Görseller

Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi'da (300 pixels per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm-300 ppi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi yayın kurulu, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Resim ve fotoğraflar siyah beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Görsel numaraları ve adları görsellerin

hemen altına ortalı şekilde, eğik yazılmalıdır. Görsel tipi ve numarası eğik yazılmalı (Resim 1.; Şekil 1.), nokta ile bitmeli, hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere görsel adı dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalıdır.

Örnek: Resim 10. Wassily Kandinsky, 'Kompozisyon' (Anna-Carola Krausse, 2005: 91).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgâl ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Teknik imkâna sahip yazarlar, şekil, çizelge ve resimleri aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirebilirler. Bu imkâna sahip olmayanlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler.

VIII. Dipnotlar

Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir.

IX. Alıntı ve Göndermeler/Atıflar

Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara aşağıdaki örneklere göre göndermede bulunmalıdır. Burada belirtilmeyen durumlarda APA 6 formatı kullanılmalıdır. Doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve eğik yazılmalıdır.

Göndermeler için asla dipnot kullanılmamalıdır. Tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki biçimde yazılmalıdır.

Tek yazarlı çalışmaya yönelik genel göndermelerde; (Carter, 2004).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde; (Bendix, 1997: 17).

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde; (Hacıbekiroğlu ve Sürmeli, 1994: 101).

İkiden fazla yazarlı yayınlarda, metin içinde sadece ilk yazarın soyadı ve 'vd.' yazılmalıdır; (Akalın vd., 1994: 11).

Kaynakça kısmında ise, birden fazla yazarlı yayınların diğer yazarları da belirtilmelidir.

Metin içinde, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa, kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır: Gazimihal (1991: 6), bu konuda "....."nu belirtir.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı; (Hobsbawm)

Yazarı belirtmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır: (Meydan Larousse 6, 1994: 18)

İkinci kaynaktan yapılan alıntılar da aşağıdaki gibi yazılmalı ve kaynaklarda belirtilmelidir: Lepecki'nin de ifade ettiği gibi "....." (Akt. Korkmaz 2004: 176).

X. Kaynakça

Metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak aşağıdaki örneklerde gösterildiği gibi yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması hâlinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (2004a, 2004b) şeklinde gösterilmelidir:

Kitaplar

Öztürkmen, A. (1994). Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik, İstanbul: İletişim Yayınları.

Carter, A. (2004). Dans Tarihini Yeniden Düşünmek, çev: Cansu Şipal, İstanbul: BGST Yayınları.

Makaleler

Sarısozen, M. (1970). Bağlama Metodu, Folklor/Halkbilim (1): 12-16.

Bakka, E. ve Felföldi, L. (2002). Whose Dances, Whose Authenticity? Dance Research (32): 3-18.

Kitap içi bölümler

Lepecki, A. (2004). Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. Rethinking Dance History: A Reader, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, s: 176-190.

Şahin, M. (2013). Klinik Psikolog Olmak. Klinik Psikoloji, ed. Linden, W. ve Hewitt, P. L. Ankara: Nobel, s: 1-16.

Tezler

Dehmen, B. (2005). Ulusal ve Küreselin Kesişme Noktasında Halk Danslarına Bir Yaklaşım: Dansın Sultanları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet kaynakları

İnternet elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakça'da erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının (ana sayfa) adresi değil, kaynağın görüntülediği adres verilmelidir.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (12.10.2014).

Aksu, G. (2011). Özgür Bir Beden, Özgür Bir Sanat Dalı, Yazında ve Çeviride Beden, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. <http://mimesis-dergi.org/2011/04/ozgur-bir-alan-ozgur-bir-sanat-dali/>. (12.10.2011).

Görüşmeler

Ural, U. (2014). Artvin halk dansları çalıştırıcısı Uğur Ural ile ÜFTAD ofisinde yapılan görüşme, İstanbul: 19 Temmuz.

Aydın Art Journal Writing Rules

Main Title

It should be a title compatible with the content, expressing it best, and should be written in bold letters. The title of the article should be written with the first letter of the words capitalized and should be between 10-12 words at most.

II. Author name (s) and address (es)

Author (s) name (s) and surname (s) should be written in bold, addresses should be written in vertical letters; The institution (s), correspondence and e-mail address (s), orcid number (s) of the author (s), if any, should be indicated on the first page with a footnote.

III. Summary

At the beginning of the article, there should be an abstract in Turkish and English that expresses the subject in a short and concise form and consists of at least 100 and at most 150 words. In the abstract, the sources used, figure and table numbers should not be mentioned; footnotes should not be used. Turkish and English abstracts should be left with a line space and keywords consisting of at least 3 and at most 5 words should be given. The English title of the article should be given on the abstract in English.

IV. Main Text

It should be written in A4 page size (29.7 × 21 cm.), MS Word program, with Calibri font, 12 font size and 1.5 line spacing. Top 3 cm., Bottom 3 cm., Left 3 cm., Right 3 cm. spaces should be left and pages should be numbered. Manuscripts should not exceed 6,000 (six thousand) words, including abstract, figure and table writings. The parts that need to be emphasized in the text should be written in italics or in single quotes, not bold. Double emphasis such as quotation marks + italics should never be included in the text.

Chapter V Titles

In the article, subheadings and subheadings can be used to provide a regular information transfer. All intermediate (normal) and sub-headings (vertical) in the article should be written in 12 pt. At the end of sub-headings, colons should not be superimposed and should be continued one line later.

VI. Tables and Figures

Tables should have numbers and titles and should be prepared in accordance with black and white printing. Tables and figures should be numbered separately by giving the number of rows. Vertical lines should not be used in table drawing. Horizontal lines should only be used to separate subtitles in the table. Table number to the top, left justified perpendicular (normal); Table name should be written in italics, with the first letter of each word capitalized. Tables should be in the places where they should be in the text.

Example: Table 1: Comparative analysis of different approaches

Figure numbers and names should be written just below the figure centered. The figure number should be written in italics, it should end with a dot, and the figure name should be written vertically, with only the first letter capitalized.

VII. Images

If there are pictures, photographs or special drawings in the article, these documents should be scanned at 300 ppi (300 pixels per inch quality) with a short edge of 10 cm, saved in JPEG format, and all visual materials used in the text should be sent in JPEG format in addition to the article. Images downloaded from the Internet must also comply with the 10 cm-300 ppi rules. The rules in figures and tables should be followed in naming the images. The editorial board of the journal may re-request or remove technically problematic or low-quality image files from the article. The author (s) are responsible for the quality of the images to be used as a source and whether they are published or not.

Pictures and photographs should be prepared in accordance with black and white printing. Image numbers and names should be written in the center just below the images, in italics. The visual type and number should be written in italics (Figure 1; Figure 1.), ending with a dot, and the visual name should be written in normal (normal) font, with only the first letter capital next to it.

Example: Picture 10. Wassily Kandinsky, 'Composition' (Anna-Carola Krausse, 2005: 91).

The number of pages on which figures, tables and pictures are used should not exceed 10, and the area they occupy should not exceed one third of the text. Authors with technical possibilities can place figures, tables and pictures in their places in the text, provided that they are of a quality that can be printed exactly. Those who do not have this opportunity can leave a space of the same size in the text for them and write the numbers of figures, tables or pictures in it.

VIII. Footnotes

Footnotes should not be used for reference, the use of footnotes should only be used for additional explanatory information and automatic numbering should be used.

Books

Öztürkmen, A. (1994). *Folklore and Nationalism in Turkey*, Istanbul: Iletisim Publications.

Carter, A. (2004). *Rethinking the History of Dance*, trans: Cansu Şipal, Istanbul: BGST Publications.
Articles

Sarisözen, M. (1970). *Baglama Method*, *Folklore / Folklore* (1): 12-16.

Bakka, E., & Felföldi, L. (2002). *Whose Dances, Whose Authenticity?* *Dance Research* (32): 3-18.
Chapters in the book

Lepecki, A. (2004). Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. *Rethinking Dance History: A Reader*, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, p: 176-190.

Şahin, M. (2013). Becoming a Clinical Psychologist. *Clinical Psychology*, ed. Linden, W. and Hewitt, P. L. Ankara: Nobel, p: 1-16.

Dehmen, B. (2005). An Approach to Folk Dances at the Crossroads of National and Global: Sultans of Dance, Unpublished Master's Thesis, Istanbul: Boğaziçi University, Institute of Social Sciences.
Internet resources

The sources of the data obtained from the Internet must be shown and the access address and access date must be specified in the References. The address where the resource is displayed should be given as the access address, not the address of the web page (home page) where the resource is located.<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (12.10.2014).

Aksu, G. (2011). A Free Body, A Free Art Branch, Body in Literature and Translation, Commemoration of Aksit Göktürk (15-17 March 2006) Istanbul University. <http://mimesis-journal.org/2011/04/ozgur-bir-alan-ozgur-bir-art-dali/>. (12.10.2011). Interviews

Ural, U. (2014). Meeting with Uğur Ural, Artvin folk dance coach, at the ÜFTAD office, Istanbul: July 19.

