T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

İPLİK SANATINDA GÖÇMENLİK OLGUSUNA İLİŞKİN OTOETNOGRAFİK YAKLAŞIMLAR VE UYGULAMA TEMELLİ BİR ARAŞTIRMA ÖRNEĞİ

Hazırlayan
HATİCE DÖNMEZ AYDIN

Danışman
Doç. Özlem GÖK

Sanatta Yeterlik Tezi

HAZİRAN 2025
KAYSERİ

T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

İPLİK SANATINDA GÖÇMENLİK OLGUSUNA İLİŞKİN OTOETNOGRAFİK YAKLAŞIMLAR VE UYGULAMA TEMELLİ BİR ARAŞTIRMA ÖRNEĞİ

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Hazırlayan
HATİCE DÖNMEZ AYDIN

Danışman
Doç. Özlem GÖK

HAZİRAN 2025
KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Adı-Soyadı: Hatice DÖNMEZ AYDIN

İmza:

YÖNERGEYE UYGUNLUK ONAYI

"İplik Sanatında Göçmenlik Olgusuna İlişkin Otoetnografik Yaklaşımlar ve Uygulama Temelli Bir Araştırma Örneği" adlı Sanatta Yeterlik tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi'ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan
Hatice DÖNMEZ AYDIN

Danışman
Doç. Özlem GÖK

Anasanat Dalı Başkanı
Prof. Dr. Aygül AYKUT

KABUL VE ONAY SAYFASI

Doç. Özlem GÖK danışmanlığında Hatice DÖNMEZ AYDIN tarafından hazırlanan *"İplik Sanatında Göçmenlik Olgusuna İlişkin Otoetnografik Yaklaşımlar ve Uygulama Temelli Bir Araştırma Örneği"* adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalında Sanatta Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.

…….. /…… / ……..
(Tez savunma sınav tarihi yazılacaktır.)

JÜRİ:

Danışman: Doç. Özlem GÖK

Üye: ……. …….

Üye :……. …….

Üye :……. …….

Üye :……. …….

ONAY: Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun ……...… tarih ve ……..…… sayılı kararı ile onaylanmıştır.

……. /……../ ……

…….
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Sanat, bireysel deneyimlerin ve toplumsal hafızanın kesişim noktasında şekillenen çok katmanlı bir üretim alanı olarak, çağdaş dünyada kimlik, aidiyet ve göç gibi kavramların sorgulandığı bir ifade biçimi haline gelmiştir. Bu bağlamda iplik sanatı, geleneksel zanaat kodlarının ötesine geçerek, bireysel ve kültürel anlatıların taşıyıcısı olan bir sanat diline dönüşmüştür. Bu çalışmada, iplik sanatının güncel pratiklerinde göçmenlik olgusunun nasıl ifade bulduğu ve otoetnografik yaklaşımlar yoluyla sanat üretimlerinin hangi düşünsel temellere yaslandığı incelenmiştir. Araştırma süreci boyunca sanat, kültür ve kimlik gibi kavramların birbiriyle ne denli sıkı bir ilişki içinde olduğu, bireyin kişisel deneyimiyle evrensel anlatılar arasında sürekli bir etkileşim kurulduğu bir kez daha ortaya çıkmıştır. Göçmenlik, yalnızca fiziksel bir yer değiştirme olgusu değil; hafızanın, aidiyetin ve kimliğin yeniden yazıldığı dinamik bir süreçtir.

Bu süreç, iplik gibi bir malzemenin maddeselliğiyle buluştuğunda, yalnızca estetik bir ifade değil, aynı zamanda tarihsel, kültürel ve bireysel bir tanıklık biçimi üretmektedir. Araştırmanın kavramsal çerçevesi, sanat temelli araştırma yaklaşımı, evocative otoetnografi yöntemi ve fenomenolojik çözümlemeler ışığında yapılandırılmış; sanatçı üretimleri, bireysel hikâyeler ve kültürel kodlar bağlamında yeniden değerlendirilmiştir.

Bu bağlamda çalışma, hem iplik sanatının güncel anlatım olanaklarını hem de bireysel deneyimlerin kültürel bir bellek inşasına nasıl katkı sunduğunu görünür kılmayı amaçlamıştır. Günümüz sanat ortamında, göç, kimlik ve aidiyet temalarının yalnızca bireysel bir mesele değil, aynı zamanda kolektif hafızanın da anahtar kavramları haline geldiği bir çağda, bu araştırmanın, sanatın dönüşen anlatı biçimlerini ve sanatsal özneliklerin yeni ifade alanlarını anlamaya katkı sunması umulmaktadır.

İPLİK SANATINDA GÖÇMENLİK OLGUSUNA İLİŞKİN OTOETNOGRAFİK YAKLAŞIMLAR VE UYGULAMA TEMELLİ BİR ARAŞTIRMA ÖRNEGİ

Hatice DÖNMEZ AYDIN

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
Sanatta Yeterlik Tezi, Haziran 2025
Danışman: Doç. Özlem GÖK

ÖZET

Bu araştırma, 2000'li yıllardan günümüze kadar güncel iplik sanatı bağlamında üretilmiş otoetnografik içerikli üretimleri, göçmenlik olgusu çerçevesinde değerlendirmektedir. Çalışmada, ipliğin tarihsel süreçte kazandığı işlevler Tekstil Sanatı, Lif Sanatı (Fiber Art), Sanatsal Tekstiller (Art Fabric) ve İplik Sanatı gibi alanlar üzerinden açıklanmış; bu dönüşümün sanatla kurduğu ilişki otoetnografik yaklaşım çerçevesinde ele alınmıştır. Araştırmanın kuramsal çerçevesi; Hatırlatıcı/Çağrışımcı (Evocative) otoetnografi, duyusal etnografi ve fenomenolojik yaklaşım (Edmund Husserl) gibi yöntemsel açılımlar etrafında şekillenmiştir. Nancy Bardach, Jennifer Day, Anne Daughtry, Eleanor Levie, Shea Wilkinson, Margaret Abramshe, Denise Oyama Miller, Nancy Lemke, Marie Mitchell, Do Ho Suh, Hale Ekinci, Beth Barron, Daniela Tiger ve Gözde Ju'nun üretimleri, otoetnografik içerik taşıyan güncel sanat örnekleri olarak değerlendirilmiştir. Sanatçıların hem kendi göç deneyimlerine hem de başkalarının göç hikâyelerine tanıklık eden üretimleri, görsel anlatı üzerinden çok katmanlı bir biçimde analiz edilmiştir. Araştırmanın özgün yönlerinden biri, araştırmacının geçmişindeki göç deneyiminden yola çıkarak gerçekleştirdiği sanatsal üretimleri de bu sürece dâhil etmesidir. Bu üretimler, otoetnografik bağlamda kurgulanan ve "performatif yazım ile uygulama süreci"ni temel alan bir yaklaşımla gerçekleştirilmiştir. Çalışma, Post-pozitivist paradigma altında yapılandırılmış ve Sanat Temelli Araştırma (STA) yaklaşımı doğrultusunda yürütülmüştür. Literatür taraması, doküman analizi ve araştırmacı üretimi ile desteklenen bu araştırma, iplik temelli güncel sanat üretimleri üzerinden göçmenlik, kimlik ve hafıza kavramlarını yeniden düşünmeye imkân tanımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanat Temelli Araştırma, Otoetnografi, Göçmenlik, Lif Sanatı, Tekstil Art.

AUTOETHNOGRAPHIC APPROACHES ON THE PHENOMENON OF IMMIGRATION IN YARN ART AND AN EXAMPLE OF APPLICATION-BASED RESEARCH

Hatice DÖNMEZ AYDIN

Erciyes University, Institute of Fine Arts
Thesis in Art Thesis, June 2025
Supervisor: Assoc. Prof. Özlem GÖK

ABSTRACT

This research examines autobiographical and autoethnographic productions in contemporary fiber-based art from the 2000s to the present, with a particular focus on the phenomenon of migration. The study contextualizes the evolving roles of thread and fiber within the historical frameworks of Textile Art, Fiber Art, Art Fabric, and Thread Art, and analyzes how these evolutions intersect with personal and collective narratives through an autoethnographic lens.

The theoretical framework of the research is shaped by methodological approaches such as Evocative Autoethnography, Sensory Ethnography, and the Phenomenological perspective of Edmund Husserl. The works of artists including Nancy Bardach, Jennifer Day, Anne Daughtry, Eleanor Levie, Shea Wilkinson, Margaret Abramshe, Denise Oyama Miller, Nancy Lemke, Marie Mitchell, Do Ho Suh, Hale Ekinci, Beth Barron, Daniela Tiger, and Gözde Ju are analyzed as examples of artistic narratives that reflect both individual experiences of migration and testimonies of others, such as refugees.

A distinctive aspect of the research is the inclusion of the researcher's own artistic productions, which are grounded in her personal migration experience. These works are developed through an approach based on performative writing and practice within an autoethnographic framework. Structured within the post-positivist paradigm, the study adopts Art-Based Research (ABR) methodology and integrates literature review, document analysis, and visual inquiry. Ultimately, the research offers a multi-layered

reflection on migration, identity, and memory through contemporary fiber-based art practices.

Keywords: Art-Based Research, Autoethnography, Immigration, Fiber Art, Textile Art.

İÇİNDEKİLER

İPLİK SANATINDA GÖÇMENLİK OLGUSUNA İLİŞKİN OTOETNOGRAFİK YAKLAŞIMLAR VE UYGULAMA TEMELLİ BİR ARAŞTIRMA ÖRNEGİ

Sayfa

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK ..... **ii**

YÖNERGEYE UYGUNLUK ONAYI ..... **iii**

KABUL VE ONAY SAYFASI ..... **iv**

ÖNSÖZ ..... **v**

ÖZET ..... **vi**

ABSTRACT ..... **viii**

İÇİNDEKİLER ..... **x**

GÖRSEL LİSTESİ ..... **xii**

GİRİŞ

A. Problem Cümlesi 4

B. Araştırmanın Amacı 4

C. Araştırmanın Önemi 4

D. Araştırmanın Yöntemi 5

E. İlgili Araştırmalar 9

F. Temel Kavramlar ve Tanımlar 11

BİRİNCİ BÖLÜM

İPLİK SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. İplik Sanatı 16

1.2. İplik Sanatı ve Bauhaus 22

1.3. Bauhaus Sonrası İplik Sanatı 27

İKİNCİ BÖLÜM

İPLİK SANATINDA GÖÇMENLİK OLGUSU BAĞLAMINDA OTOETNOGRAFİK YAKLAŞIMLAR

2.1. Sanat Temelli Araştırma Yöntemi 50
2.1.1. Otoetnografik Araştırma Yöntemi 51
2.1.1.1. Çözümlemeli (Analitik) Otoetnografi 55
2.1.1.2. Hatırlatıcı veya Çağrışımcı (Evocative) Otoetnografi 56
2.1.2. Otoetnografik Bağlamda Göçmenlik 57
2.2. İplik Sanatında Göçmenlik Olgusu Üzerinden Otoetnografik Üretimler 60
2.2.1. Bir Başkasının Göç Deneyimini Ele Alan Sanatçılar 60
2.2.2. Otobiyografilerinde Var Olan Göç Deneyimini Ele Alan Sanatçılar..... 75

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TEZ BAĞLAMINDA BİREYSEL ÜRETİMLER

3.1. Evde Savrulan Nesneler Serisi 94
3.2. İletişimin Bir Şekli: Mendiller Serisi 104
3.3. Geçmişten Gelen Bir Yastık Serisi 115
3.4. Bir Varmış Bir Yokmuş Serisi 118
SONUÇ VE TARTIŞMA..... 126
KAYNAKLAR 138
ÖZGEÇMİŞ..... 157

GÖRSEL LİSTESİ

Sayfa

Görsel 1. "Tek Boynuzlu At Bulundu (The Unicorn is Found)", Tapestry, 368.3 x 378.5 cm, 1495-1505..... 17

Görsel 2. Hans (Jan) Mattens, "İsa'nın Aziz Petrus'a Hükmü (Christ's Charge to Peter)", Tapestry, 490 x 727 cm, 1471-1484. 18

Görsel 3. Gunta Stölzl, "Yarık Tapestry Kırmızı/Yeşil (Slit Tapestry Red/Green)", Tapestry, 150 x 110 cm, 1927-1928. 25

Görsel 4. Anni Albers, "Şehir (City)", Keten ve Pamuklu Resimli Dokuma, 44.5 x 67.3 cm, 1949. 26

Görsel 5. Otti Berger, "Borulu Mobilya için Döşeme Örneği", Tasarım Kumaş, 32.7 x 72 cm, 1932-1937..... 26

Görsel 6. Marchall Duchamp, "1200 Çuval Kömür (1200 Bags of Coal)", Enstalasyon, 1938..... 28

Görsel 7. Marchall Duchamp, "1 Mil Sicim (A Mile of String)", Enstalasyon, 1942. 29

Görsel 8. Jagoda Buic, "Üç Element (Three Elements)", Duvar Askısı, Kuruluma Göre Değişken Boyut, 1962. 31

Görsel 9. Claes Oldenburg, (Sol) "Floor Burger", Yumuşak Heykel (Soft Sculpture), 600 x 442 cm, (sağ) "Floor Cake", Yumuşak Heykel (Soft Sculpture), 148.2 x 290.2 x 148,2 cm, 1962. 34

Görsel 10. Lenore Tawney, "Küçük Nehir (Little River)", Duvar Askısı, 232,4 x 53,3 cm, 1968. 35

Görsel 11. Magdalena Abakanowicz, "Turkuaz Abakan (Turquoise Abakans)", Enstalasyon, 300 x 300 x 350 cm, 1967-1968. 37

Görsel 12. Miriam Schapiro-Enriqueta Pena, "Çiçek Buketlerim Tutsaklar İçindir (My Nosegays Are For Captives)", Famaj (Kolaj), 43 x 34 inç, 1976. .. 40

Görsel 13. Judy Chicago "Akşam Yemeği Partisi (The Dinner Party)", Enstalasyon, seramik, porselen ve tekstil, 1463 x 1463 cm, 1974-1979. 41

Görsel 14. Judy Chicago "Akşam Yemeği Partisi (The Dinner Party)" Enstalasyon (Emily Dickinson adına detay), 1974-1979. 42

Görsel 15. Magdalena Abakanowicz, (Solda) "Turuncu Abakan (Orange Abakan)", Tekstil Form, 401 x 290 x 370 m, 1971, (Ortada) "Kırmızı Abakan (Red Abakan)", Tekstil Form, 300 x 300 x 100 cm, 1969, (Sağda) "Sarı Abakan (Yellow Abakan)", Tekstil Form, 315 x 304.8 x 152.4 cm, 1967–1968. 43

Görsel 16. Miriam Schapiro, "Harikalar Diyarı (Wonderland)", Tekstil Kolaj, 228.6 x 367 cm, 1983. 44

Görsel 17. Severija Incirauskaite Kriauneviciene, (13 parça) Dismaland Projesinden: "Güllerle Dolu Bir Yol (A Path Strewn With Roses)", Enstalasyon, 2009..... 45

Görsel 18. Güneş Terkol, "Bir Öğleden Sonra Posteri (Poster for an Afternoon)", Tekstil Kolaj, 67 1/3 x 104 1/3 inç, 2011..... 47

Görsel 19. Güneş Terkol, "Hu hu hu Serisi", Sargı Bezi, Tül, İplik, Boya Birleşeni, Kuruluma Göre Değişken Boyut, 2020-2022. 48

Görsel 20. Nancy Bardach, "Sonsuza Dek (Ad Infinitum)", Tekstil, Dikiş ve Boya Bileşeni, 75 x 45 inç, 2015. 61

Görsel 21. Jennifer Day, Tengo Hambre- Açım (Tengo Hambre- I am Hungry), 38 x 43 inç, 2016. 62

Görsel 22. Anne Daughtry, "Halep (Aleppo)", Tekstil Üzeri Kumaş ve Boya Birleşeni, 55,5 x 38,5 inç, 2018..... 64

Görsel 23. Eleanor Levie, Kutsal Şehir (Sanctuary City), 28 x 25 x 22 inç, 2019... 66

Görsel 24. Shea Wilkinson, "Kırık Bir Dünyada Gezinmek (Navigating a Broken World)", Tekstil Kolajı ve Serbest Dikiş Bileşeni, 43 x 61 x 9 inç, 2016. 67

Görsel 25. Margaret Abramshe, Yol Haritası (Roadmap), 14 x 49 inç, 2018. 69

Görsel 26. Nancy Lemke, Milyonlarca kişiden sadece 8 1\2" (Only 8 1/2 of Many Millions), 27 x 90 inç, 2016. 70

Görsel 27. Marie Mitchell, Mülteci Yolunda Yürümek: Kaçmak Zorunda, 35 x 23,5 inç, 2017. 72

Görsel 28. Do Ho Suh, "Mükemmel Ev II\Perfect Home II", Enstalasyon, 279.4 x 609.6 x 1310,6 cm, 2003. 75

Görsel 29. Hale Ekinci, "Siluet: Aile", Enstalasyon, 14 x 14 x 40 cm, 2019. 77

Görsel 30. Hale Ekinci, "Yeni Ev/New House", Enstalasyon, 17 x 24 x 50 cm, 2019. 78

Görsel 31. Hale Ekici, "Benimle Evlen ki Kalabileyim/Marry Me So I Can Stay", İplik Sanatı, 45 x 60 cm, 2020. 80

Görsel 32. Beth Barron, "Home Of Our Bones\ Kemiklerimizin Evi", İplik Sanatı, 50 x 50 cm, 2011. 82

Görsel 33. Beth Barron, "Holocaust Hankie Series\Holocaust Hankie Serisi", Buluntu Mendil Nesnesi Üzeri, Saç, Boncuk, Kemik Bileşeni, 13 x 13 cm-16 x 16cm, 1999-2002. 84

Görsel 34. Denise Oyama Miller, "Bağlantı Konuları (Connecting Thread)", Tekstil Düzlem Üzerine Fotoğraf Kolajı ve Serbest Makine Dikişi, 48 x 62 inç, 2016. 86

Görsel 35. Daniela Tiger, Yolda II (On the Path II), Kumaş üzeri serbest makine dikişi, 45 x 120 cm, 2019. 87

Görsel 36. Gözde Ju, "Olağan Birliktelik (An Ordinary Togetherness)", Tekstil Üzerine Serbest Nakış Tekniği, Kuruluma Göre Değişken Boyut, 2022. 89

Görsel 37. Hatice Dönmez Aydın, "Büyük Teyze", Patiska Üzeri Solvent Baskı, 45 x 45 cm, 2023. 96

Görsel 38. Hatice Dönmez Aydın, "Baba Evi", Patiska Üzerine Solvent Baskı, 59 x 34 cm, 2023. 97

Görsel 39. Hatice Dönmez Aydın, "Gelin Alma", Patiska Üzerine Solvent Baskı, 42 x 37 cm, 2023. 98

Görsel 40. Hatice Dönmez Aydın, "Yeni Gelin", Patiska Üzerine Solvent Baskı, 39 x 39 cm, 2023. 100

Görsel 41. Hatice Dönmez Aydın, "Gelenler", Buluntu Nesne Üzeri Solvent Baskı, 41 x 26 cm, 2023. 101

Görsel 42. Hatice Dönmez Aydın, "Anne ve Yavrusu", Buluntu Nesne Üzeri Solvent Baskı, 41 x 26 cm, 2023..... 102

Görsel 43. Hatice Dönmez Aydın, "İkinci Kuşak", Patiska Üzeri Solvent Baskı, 36 x 36 cm, 2023. 105

Görsel 44. Hatice Dönmez Aydın, "Sibirya'dan Anadolu'ya", Patiska Üzeri Solvent Baskı, 23 x 26 cm, 2023..... 106

Görsel 45. Hatice Dönmez Aydın, "Köyden Kente Göçerler", Patiska Üzeri Solvent Baskı, 33 x 34 cm, 2023..... 108

Görsel 46. Hatice Dönmez Aydın, "Askere Foto", Patiska Üzeri Solvent Baskı, 35 x 36 cm, 2023. 109

Görsel 47. Hatice Dönmez Aydın, "Küçükten Büyüğe", Patiska Üzeri Solvent Baskı, 35 x 36 cm, 2023. 110

Görsel 48. Hatice Dönmez Aydın, *"Gençlik",* Patiska Üzeri Solvent Baskı, 26 x 24 cm, 2023. 111

Görsel 49. Hatice Dönmez Aydın, "Asker Karısı", Patiska Üzeri Solvent Baskı, 35 x 37 cm, 2023. 112

Görsel 50. Hatice Dönmez Aydın, "Üçüncü Kuşak", Patiska Üzeri Solvent Baskı, 32 x 33 cm, 2023. 113

Görsel 51. Hatice Dönmez Aydın, *"Danimarka'dan Mektup".* Patiska Üzeri Solvent Baskı, 24 x 23 cm, 2023..... 114

Görsel 52. Hatice Dönmez Aydın, "*Anneden Kızına I",* Buluntu Nesne Üzeri Solvent Baskı, 42 x 72 cm, 2023..... 116

Görsel 53. Hatice Dönmez Aydın, “Anneden Kızına II”, Buluntu Nesne Üzeri Solvent Baskı, 42 x 72 cm, 2023..... 117

Görsel 54. Hatice Dönmez Aydın, “Bir varmış Bir Yokmuş”, Enstalasyon, 210 x 245 cm, 2023. 118

Görsel 55. Hatice Dönmez Aydın, “Detay-1”, Enstalasyon, 25 x 18 cm, 2023. 119

Görsel 56. Hatice Dönmez Aydın, “Detay-2”, Enstalasyon, 16 x 17 cm, 2023. 120

Görsel 57. Hatice Dönmez Aydın, “Detay-3”, Enstalasyon, 24x 21 cm, 2023. 121

Görsel 58. Hatice Dönmez Aydın, “Detay-4”, Enstalasyon, 21 x 33 cm, 2023. 122

Görsel 59. Hatice Dönmez Aydın, “Detay-5”, Enstalasyon, 13 x 22 cm, 2023. 123

Görsel 60. Hatice Dönmez Aydın, “Detay-6”, Enstalasyon, 24 x 24 cm, 2023. 124

Görsel 61. Hatice Dönmez Aydın, “Detay-7”, Enstalasyon, 16 x 17 cm, 2023. 125

GİRİŞ

İplik, ilkel çağlardan göçebe toplumlara uzanan süreçte, dokumacılık aracılığıyla insanların giyinme, eşyalarını taşıma ve korunma gibi temel gereksinimlerini karşılamada kullanılan bir malzeme olmuştur (Joel, 2005, s. 22). Sanayi devrimi sürecinin etkisiyle çeşitli evrimlerden geçen iplik, kitlesel gereksinimlerin karşılanması amacıyla küreselleşme bağlamında yeni bir yön belirlemiştir. Bu yönelim, ipliğin ilkel dönemlerdeki işlevini dönüştürerek zamanla süsleme veya sanat amacıyla kullanılmasının önünü açmıştır. Süsleme sanatlarının temelini oluşturan dokumacılık, yüzyıllar boyunca dokuma tezgâhları aracılığıyla insanın sanatsal duygularını aktarmasında kelimelerin yerini alarak, motif ve renklerin oluşturduğu bir ifade dili işlevi görmüştür (Yağan, 1978, s. 5). Daha sonra tapestry (goblen) olarak adlandırılan duvar halılarının üretimiyle birlikte, yüzyıllarca süren el sanatları geleneği, kullanım alanı bakımından farklılaşmaya başlamıştır.

18. yüzyılın ikinci yarısı ile hızlanan ve sonlarına doğru ciddi manada kendini hissettiren Sanayi Devrimi ile birlikte, sanayileşme alanında yaşanan hızlı gelişmeler sonucunda sadece teknoloji alanında değil her sahayı etkileyen yeni bir yapılanma ortaya çıkmıştır (Dölen, 1992, s. 22). Bu yapılanmayla birlikte el sanatları geleneğiyle üretilen tekstil ürünlerine olan talep azalmaya başlamış, bu durumdan rahatsızlık duyan William Morris'in öncülüğünde kitlesel üretime karşı bir tepki hareketi olarak tanımlanan Arts ve Crafts hareketi doğmuştur (Karaören, 1997, s. 143). Sonuç olarak, 18. yüzyılda Sanayi Devrimi'ne tepki olarak ortaya çıkan Arts ve Crafts hareketi, geleneksel sanat anlayışı doğrultusunda el sanatlarına yönelik tüm çalışmaların temel sanat ve temel tasarım ilkeleri ışığında gerçekleştirilmesi gerektiği düşüncesinin öncüsü olmuştur (Aslan, 2014, s. 11).

Art Nouveau ya da “yeni sanat”, her ne kadar 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Arts ve Crafts hareketine kök salmış olsa da modernizmin başlangıcını temsil eder. Sanayi Devrimi’nin ardından gelişen bu sanatsal dönem, 1880’den Birinci Dünya Savaşı’na kadar devam etmiştir (Jackson, 2002, s.8-9). Art Nouveau ve Art Deco’nun sancılarının devam ettiği dönemin akabinde, Almanya Weimar’da 1919’da sanat akademisi ile sanat ve zanaat okulunun bir kombinasyonu olan “Staatliches Bauhaus” okulu kurulmuştur. Sanat ve zanaatın birleşimi olan bu okul tüm öğrencilerin Masters of Form (biçim ustaları/sanatçılar) ve Masters of Craft’larca (zanaat ustaları) yönetilen atölyelerde eğitim almasını sağlayan yeni sistemi ve metodolojiyi hayata geçirmiştir. 1933’te artan Nazi baskısı ve içinden çıkılamayacak bir hale gelen maddi problemler nedeniyle kapatılmış olan Bauhaus, sonraları sanatçılarının savaş yıllarında sürgünle, İsviçre, Hollanda, Fransa, İngiltere, Rusya ve Amerika gibi birçok ülkeye göç etmesi ile birlikte sadece Avrupa’yı değil dünyayı değiştirmeyi başarmıştır. Devam eden dönemlerde Lozan Bienali gibi etkinliklerle iplik, üç boyut ve yeni teknolojilerin eserlerde kullanımıyla yeni ve farklı yaklaşımlara dönüşmüştür (Karaören, 1997, s. 143; Artun, 2009; Weltge, 1993, s. 97).

1919-1933 yılları arasında sanat ve tasarım anlayışında yaşanan dönüşümün ilk adımları, Bauhaus Okulu’nun disiplinlerarası yaklaşımıyla belirginleşmiştir. Bauhaus’un sanat ve zanaat pratiklerini bütünleştirici tutumu, tekstil temelli el sanatlarının süsleme amacından ayrılarak bağımsız bir sanat alanı olarak konumlanmasına zemin hazırlamıştır (Göde, 2022, s. 31). Bu dönüşüm özellikle, I. Lozan Bienali’nin etkisiyle “lif sanatı” (Fiber Art) olarak adlandırılacak yeni bir yönelimle derinleşmiş, sanat ile tekstil arasındaki ilişkiyi irdeleyen Art Fabric (Sanatsal Tekstiller) hareketinin oluşumunu mümkün kılmıştır.

Bu süreçte sanatçılar, üretimlerinde tezgâha bağımlılık zorunluluğundan sıyrılarak işlevsellikten çok kavramsal ve anlamsal odaklı bir üretim biçimini benimsemiş, böylece sanatın özü itibarıyla kavram ve nitelikte yattığını gösteren örnekler üretmişlerdir (Özpınar, 2009, s. 89-90).

Bauhaus’un 1933 yılında kapatılmasının ardından, modern sanat pratikleri içinde materyal kullanımına yönelik radikal bir kırılma Marcel Duchamp tarafından gerçekleştirilmiştir. Duchamp, 1938 tarihli 1200 Çuval Kömür (1200 Bags of Coal) ve 1942 tarihli Bir Mil Sicim (A Mile of String) çalışmalarında iplik ve hazır nesne

kullanımını sanat pratiğinin merkezine yerleştirerek, geleneksel sanat anlayışına meydan okumuştur (Görgen, 2014, s. 82). Duchamp'ın bu yenilikçi uygulamaları, 1960'lı yıllarda I. Lozan Bienali'nde görülen iplik temelli çalışmalarla birleşerek ipliği zanaat nesnesi kimliğinden kurtarmış ve onu kavramsal sanat nesnesi olarak konumlandırmıştır (Weltge, 1993, s. 97).

1960'lı yıllarda Pop Art akımıyla birlikte Claes Oldenburg'un Floor Burger ve Floor Cake (1962) gibi yumuşak heykel (soft sculpture) çalışmaları, tekstil malzemesinin çağdaş sanat içerisinde bağımsız bir anlatım aracı olarak kullanımına öncülük etmiştir. Aynı dönem, iplik ve tekstil malzemesinin feminist sanat pratiklerinde de güçlü bir biçimde yeniden anlamlandırıldığı bir kesiti işaret eder.

Ahu Antmen'in belirttiği üzere, 1960 ile 1980 yılları arasında etkin olan 'ilk kuşak' feminist sanatçılar, üretimlerinde bir yandan biyolojik farklılıklara, diğer yandan tarihsel süreçte kadınlıkla özdeşleştirilen dekoratif, küçük, minör, duygusal ve amatör unsurlara bilinçli biçimde odaklanmışlardır (Antmen, 2008, s. 241). Bu yaklaşım, kadın deneyiminin sanatsal temsiline yönelik yeni bir kavramsal alan açmıştır. Söz konusu yaklaşımın çarpıcı bir örneği, Judy Chicago'nun 1974–1979 yılları arasında 22 kadın sanatçının katılımıyla tamamladığı Akşam Yemeği Partisi yerleştirmesinde somutlaşmaktadır. Bu çalışma, iplik ve tekstil malzemesinin feminist sanat pratikleri içinde bir ifade aracı olarak kullanılmasının öncüsü olarak değerlendirilmektedir. Feminist sanatçılar, tarih boyunca "minör sanat" olarak nitelendirilen dikiş, nakış, örgü ve dantel gibi teknikleri sanatsal ifade biçimlerine dâhil ederek, resim ve heykelin modernist normlarının sınırlarını aşmış ve geleneksel el sanatlarına dayalı alternatif bir estetik oluşturmuşlardır (Antmen, 2008, s. 242–244). Bu yöntem, "kadın işi" olarak görülen uygulama alanlarının feminist sanat bağlamında sahiplenilmesi yoluyla, ipliğin sanat tarihi içerisindeki bugünkü konumuna ulaşmasına önemli ölçüde katkı sağlamıştır. 1980'li yıllardan itibaren ise iplik temelli çalışmalar, postmodernist bir perspektifle kavramsal boyutun ön planda tutulduğu özgür bir ifade alanına evrilmiştir. Bu dönemde üretilen eserlerde toplumsal cinsiyet, politika, kimlik ve sosyal olarak önceden tanımlanmış roller gibi kültürel kavramlarla eleştirel bir yüzleşme gerçekleştirilmiş; iplik sanatı bu bağlamda güncel sanat pratikleri içerisinde özgün bir yer edinmiştir (Porter, 2014).

A. Problem Cümlesi

İplik sanatında göçmenlik olgusu otoetnografik yaklaşımlar çerçevesinde nasıl ifade edilmiştir ve bu yaklaşımlar hangi yöntemsel ve kavramsal özellikleri taşımaktadır?

Alt Problemler

Geçmişten günümüze iplik sanatının sanatsal bağlamdaki kullanım süreci nasıl bir değişim göstermiştir?

Sanat temelli araştırma yöntemleri çerçevesinde otoetnografinin iplik sanatı üretimlerinde nasıl uygulandığı, hangi yöntemsel yaklaşımlar doğrultusunda açıklanabilir?

İplik sanatında göçmenlik olgusunun otoetnografik yaklaşımlar çerçevesinde sanatsal ifadesi hangi kavramsal bağlamlarda ortaya çıkmaktadır?

Göçmenlik olgusunu otoetnografik yöntemle ele alan iplik sanatçılarının üretimleri hangi kavramsal ve tematik özellikler doğrultusunda şekillenmektedir?

B. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, göçmenlik olgusunun güncel iplik sanatı üretimlerinde otoetnografik bir yaklaşım çerçevesinde nasıl ifade edildiğini incelemektir. Çalışmada, 2000 yılı sonrası güncel iplik sanatı ve sanatçı üretimleri bağlamında, göçmenlik olgusunun otoetnografik yansımaları incelenmekte ve bu yansımaların biçimsel ve kavramsal özellikleri ortaya konulmaktadır. Ayrıca, iplik sanatı içinde gerçekleştirilen bu analiz, otoetnografik yaklaşıma dayalı bir eser çözümleme örneği sunarak alanyazına katkı sağlamayı hedeflemektedir.

C. Araştırmanın Önemi

Göçmenlik olgusunun sanat ortamına ve sanatçı üretimlerine yansımaları, özellikle son yıllarda uluslararası sanat pratiğinde ve akademik çalışmalarda önemli bir araştırma alanı haline gelmiştir. Bu bağlamda, Saghar Daeiri'nin (2016) "Göç ve Kültürel Kimlik Kavramlarının Lif Sanatındaki Etkisi" başlıklı yüksek lisans tezi, lif sanatı kapsamında göç olgusunu ele alan çalışmalar arasında öncü bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Ancak Daeiri'nin çalışması, büyük ölçüde 2000 yılı öncesi sanatçı üretimlerine odaklanmış ve

bu üretimleri daha çok betimleyici bir yöntemle değerlendirmiştir. Bu durum, güncel iplik sanatı bağlamında göçmenlik olgusunun, özellikle otoetnografik yaklaşımlar çerçevesinde nasıl ifade edildiğine dair derinlemesine bir analizin eksikliğini ortaya koymaktadır. Bu araştırma, söz konusu boşluğu doldurarak 2000 sonrası güncel iplik sanatı üretimlerinde göçmenlik olgusunun nasıl temsil edildiğini ve otoetnografik yöntemle nasıl anlamlandırıldığını irdelemeyi amaçlamaktadır. Ayrıca araştırma, yalnızca sanatçı üretimlerini betimlemekle kalmayıp otoetnografik yaklaşımla örnek bir eser çözümlemesi sunarak hem iplik sanatı literatürüne hem de sanat temelli araştırma yöntemleri alanına özgün bir katkı sağlamaktadır. Bu yönüyle çalışma, hem göçmenlik olgusunun güncel sanattaki kavramsal yansımalarını hem de otoetnografi yönteminin yaratıcı sanat üretimlerinde kullanımını ele alması bakımından alanyazında önemli bir boşluğu doldurmayı hedeflemektedir.

D. Araştırmanın Yöntemi

Bu bölümde, çalışmanın yöntemsel dayanakları açıklanmakta; kullanılan veri toplama teknikleri, analiz biçimleri ve kuramsal yönelim detaylandırılmaktadır. Bu araştırmanın genel kapsamını, konuyla alakalı yazılı ve görsel kaynaklar (kitaplar, makaleler, tezler), web alt yapılı kaynaklar ve araştırma kapsamında ele alınan güncel iplik sanatında yer alan çağdaş sanatçılar ve sanatçı işleri oluşturmaktadır. Bu aşamada ise araştırmada doğrudan görüşme yapılamayan sanatçılar ve üretimlerine ulaşabilmek için doküman incelemesi yönteme dâhil edilmiştir. Bu bağlamda doküman incelemesi; direkt gözlem ve görüşme tekniklerinin uygulanmasının mümkün gözükmediği durumlarda araştırma konusunun kapsamıyla ilişkili gerek yazılı gerekse görsel materyallerin araştırmaya dâhil edildiği veri toplama yöntemidir. Doküman incelemesi yöntemi, yalnız başına kullanılmasının yanı sıra farklı metotlarla da beraber kullanılarak alternatif veri kaynaklarını zenginleştiren, ek kaynaklar sunan işlevsel bir nitelik taşımaktadır. Doküman incelemesi yöntemi ile film, video ve fotoğraf gibi görsel materyaller incelenmekte böylelikle zamandan başta olmak üzere maliyet gibi diğer kalemlerden tasarruf sağlanması mümkün olmaktadır. Bununla birlikte konuyla doğrudan bağı olan kişilere ulaşılamadığı durumlarda veri toplamayı mümkün kılmaktadır (Özçelik, 2022, s. 11).

Araştırmada kullanılan otoetnografi yöntemine ilişkin farklı tanımlar ve kuramsal yaklaşımlar, sanat temelli araştırma yöntemi çerçevesinde değerlendirilerek bu çalışmanın uygulama alanına temel oluşturmuştur. Bu bağlamda, araştırmanın ikinci bölümünü oluşturan "İplik Sanatında Göçmenlik Olgusu Üzerinden Otoetnografik Üretimler" başlığı altında, belirlenen sanatçıların göçmenlik olgusu bağlamında gerçekleştirmiş oldukları üretimler; post-pozitivist paradigmanın altında yer alan Sanat Temelli Araştırma (STA) yönteminin bir kolu olan otoetnografik yaklaşım doğrultusunda çözümlenmiştir. STA içerisinde yer alan bu otoetnografik yöntem, Chang (2008)'in yapmış olduğu izaha göre; bireyi kültürel analiz ve yorumlamaya dâhil eden bir araştırma yöntemiyken, Sparkes (2000, s. 21)'e göre ise; otoetnografi temelli yazınlar\eserler yazarların ya da sanatçıların kendi deneyimleri hakkında hikâyeleri anlattıkları\aktardıkları, kişisel olanı kültürel olanla ilişkilendirdikleri son derece kişiselleştirilmiş, açıklayıcı çalışmalardır. Schwandt (2015, s. 14)'e göre, etnografya ve otobiyografinin etkisini bütünleştiren hem özneyi (bileni) hem de nesneyi (incelenen şeyi) aynı anda görmek, bir iddiada bulunmak yerine, örneklendirmek ve çağrıştırmaktır. Tüm bunlara ek otoetnografi daha spesifik olarak ise hem disiplinler arası bir yöntem hem de amacın sosyal bir yapı içinde benliğin diğerleriyle ilişkili konumunu refleksif bir biçimde eleştirmek olduğu bir öz-anlatıyı aktaran üretimdir (Spry, 2001, s. 710). Yapılan bütün bu açıklamalardan anlaşıldığı üzere otoetnografi için birden çok varyasyon ve tanımdan bahsedilebilir. Bu yöntemi kullanan bir araştırmacı, otoetnografi yapmak için otobiyografi ve etnografi ilkelerini kullanmaktadır (Ellis, Adams ve Bochner, 2011, s. 273). Otobiyografi öz yaşam öyküsü manasını taşırken (TDK, 2024), etnografi kavramının kökenindeki etno (ethno); insan veya kültür, grafi (graphy); yazma veya tasvir etme anlamlarına gelmektedir. Bütüncül bir tanıma büründüğünde ise etnografi; insan ya da kültür hakkında yazma ya da tasvir etme anlamına gelmektedir (Aydın Çelikcan ve Aksoy, 2020, s. 356; Şahin, 2022). Otoetnografi kelimesi ise, "öz" anlamına gelen "auto" ve kısaca kültür çalışması olan "etnografi" ön ekinden oluşmaktadır. Dolayısıyla "otoetnografi", bireyin ve kültürel bağlarının öz değerlendirmesini ifade etmektedir. Otoetnografi ya da self etnografi, bir kişinin kültür ile ilişkilendirilmiş özel bağ çerçevesindeki kişisel deneyimlerini analiz etmesine dayanan bir araştırma yöntemidir (Ellis ve Bochner, 2000, s. 740).

Ayrıca Gergen ve Gergen (2002, s. 18) göre görsel sanatlar alanında otoetnografi, temsil, bilgi ve kimlik inşası gibi ilişkisel bir eylem olarak anlaşılmaktadır. Temel maksat, okuyucunun\izleyicinin anlatıyı hissetmesini, yaşamasını ve duygusal olarak katılmasını sağlamaktır. Her okuyucu\izleyici, diğerinin hikâyesini kendi hayat hikâyesiyle bağlantılı olarak okuma ve diğerinin hikâyesi aracılığıyla geçici olarak kendi kaderini tayin etme durumunda kalmaktadır. Görsel sanatlar alanında bir otoetnografi ayrıca sosyolojik anlayışı genişletmek amacıyla yazarın\sanatçının deneyimindeki kültüre ulaşmanıza izin vermektedir (Pelias, 2003, s. 372). Yazar\sanatçı, hikâyeyi anlatırken gerçeğe bağlı bir kurguya başvurmaktadır. Bu gerçeğe bağlı kurgu aracılığıyla, yazı\üretim bir dizi gerçekte olan olayı inşa eder konumdadır. Yorumdan kaçınarak, okuyucudan\izleyiciden olayları yazarla\sanatçıyla birlikte duygusal olarak "yeniden yaşamasını" amaçlamaktadır (Richardson, 2000, s. 11).

Otoetnografide yöntem hakkında öğrenilebilecek şey, son derece içe bakışlı olandan nitel araştırmaya bağlı daha tanıdık diğer yaklaşımlara, biraz deneysel yöntemlere, en azından yazmanın veya uygulamanın araştırma odaklı yorumlanması beklenmektedir. Bu nedenle otoetnografik verilerin toplanmasında araştırmacılar, içsel, dışsal veya yansıtıcı olarak elde edilen verilerle nasıl etkileşim kuracaklarına dair farklı seçeneklere sahiptirler. Otoetnografik bir çalışmanın uygulanabilmesi için daha geniş bir kriter yelpazesi gerektiğine dair metodolojik bir yaklaşım veya tek bir yöntem yoktur. Bu noktadan hareketle Ellis ve Bochner'a (2000) göre otuz beşten fazla otoetnografi türü bulunmaktadır. Bu açıdan öne çıkan otoetnografi tür ve yaklaşımları incelendiğinde en çok kullanılan çözümlemeli (analitik) otoetnografi ile hatırlatıcı/çağrışımcı (evocative) otoetnografidir. Anderson (2006) çözümlemeli (analitik) otoetnografiye yakınlığı ile anılırken Ellis ve Bochner (2006) ve Denzin (2006) bir diğer çok kullanılan hatırlatıcı/çağrışımcı (evocative) otoetnografiye yakınlıklarıyla daha öznel bir otoetnografiyi savunarak yöntem olarak iki farklı yol ayrımına gitmektedirler. Bu bağlamda hatırlatıcı/çağrışımcı (evocative) otoetnografi daha çok drama, dans, görsel sanatlar ve edebi temsiller olarak sunulabilir biçimde kullanılmaktadır (Ellis ve Bochner, 2000). Dolayısıyla bu araştırma görsel sanatlar alanı kapsamında gerçekleştirildiğinden dolayı hatırlatıcı/çağrışımcı (evocative) otoetnografiyle yakından ilişkilidir.

Bu çalışma kapsamında duyusal etnografi yalnızca kuramsal bir yöntem olarak tanımlanmakla kalmamış; aynı zamanda sanatçı üretimlerinin çözümlemelerinde

uygulamalı biçimde kullanılmıştır. Her sanatçıya ait analizlerde, çalışmalarda öne çıkan görsel (renk, desen, biçim), dokunsal (dikiş, kabartı, yüzey etkisi), işitsel (kumaşın ya da yerleştirmenin sesi), somatik (izleyicinin bedeniyle kurduğu ilişki) gibi duyular belirlenmiş; bu duyuların izleyici deneyimine nasıl etki ettiği değerlendirilmiştir.

Bu özellikler ışığında araştırmanın ikinci bölümünde yer alan eser çözümlemeleri görsel sanatlar alanında kullanılan hatırlatıcı/çağrışımcı (evocative) otoetnografinin sunduğu yöntemler dâhilinde yorumlanmıştır. Ayrıca bu sanatsal üretimler otobiyografinin temelini oluşturan çeşitli belgeler ve söylemlere dayalı olan bir hikâye anlatımcılığı (Engin, 2022, s. 121) ile etnografinin sunduğu imaj kodları yardımıyla betimlenmiştir. Dolayısıyla otoetnografinin uygulama sahasında geleneksel olarak etnografi geleneğinden gelen bir performatif (edimsel gerçekleştiri) yazım ya da uygulama sürecini içermesi beklenense (Adams vd., 2015, s. 1-2) araştırmanın ikinci bölümünde yer alan eser çözümlemeleri otoetnografinin performatif uygulama sürecine bir örnek niteliğindedir.

Araştırmanın ikinci bölümünü göçmenlik kelimesinin etimolojik bir anlamla ele alınması takip etmektedir. Aynı bölümde yer alan ve seçilmiş örnek sanatçı üretimleri üzerine gerçekleştirilmiş tartışmada ise göçmenlik olgusu iki farklı şekilde ele alınmıştır. Kendi otobiyografik geçmişlerinde yaşamış oldukları göçmenlik edimini ele almış sanatçılardan Do Ho Suh, Hale Ekinci, Beth Barron, Denise Oyama Miller, Daniela Tiger ve Gözde Ju'nun üretimleri otoetnografik anlamlar dâhilinde tartışılmışken, başkalarının yaşamış olduğu göç ve göçmenlik edimini ele almış olan Nancy Bardach, Jennifer Day, Anne Daughtry, Eleanor Levie, Shea Wilkinson, Margaret Abramshe, Nancy Lemke, Marie Mitchell'in üretimleri ise duyusal etnografinin sunduğu veriler doğrultusunda tartışılmıştır.

Dolayısıyla, günümüz iplik sanatının sunduğu yöntemlerle göçmenlik olgusunu ele almış sanatçıların üretimlerinde bir başkasının deneyimlediği göç edimiyle, göçün yaşandığı etnografyadan kesitlerin aynı sahnede birleşmesi duyuların rolü ve bu duyuların kültürel anlamlarına odaklanılmasıyla ilişkilidir. Araştırmacılar (sanatçılar), belirli bir kültürdeki duyusal deneyimleri ve bunların toplumsal etkilerini keşfetmekle ilgilenir. Duyusal etnografi literatürüne baktığımızda metodolojik olarak görsel çalışmaların ağırlığı belirgin görünse de bu yöntem zamanla görme duyusunun ötesine geçerek, işitsel,

dokunsal ve somatik diğer duyusal kategorilere de odaklanmayı içinde barındırmaktadır. Duyusal etnografi Pink'e göre (2009, s. 8); bilimsel, uygulamaya dayalı ve uygulamalı disiplinlerde kullanılır. Duyusal deneyimleme ve bilme yollarının hem araştırmaya katılan insanların yaşamları hem de etnografların zanaatını nasıl uyguladığının ayrılmaz bir parçası olduğunu açıklayan bir dünya ve araştırma yaklaşımı şeklindedir.

Bu bağlamda otoetnografik yönteme uygun bulunan üretimler ile duyusal etnografiye ait verilere ulaşılmış üretimlerin çözümlemelerinde; sanatçıların aktardıkları bilgiler doğrultusunda dışardan bir gözün (araştırmacının) otoetnografinin sunduğu performatif yazım süreci kullanılır. Performatif uygulama sürecini içermemesinin sebebi ise seçilmiş bu sanatçıların bilinçli bir şekilde otoetnografik uygulama sahası içerisinde üretimler gerçekleştirmemiş olmalarıdır.

Araştırmanın üçüncü bölümünde yer alan ve tez kapsamında uygulanmış bireysel üretimler ise geçmişindeki göç edimini ve içinde bulunduğu etnografyayı deneyimleyen bir gözün (araştırmacının) otoetnografinin sunduğu performatif yazım ve uygulama sürecini yöntem olarak kullanmasını kapsamaktadır. Otoetnografinin sunmuş olduğu performatif yazım ve uygulama yönteminden uzağa gitmeden ortaya çıkmış olan araştırmacının otoetnografik bağlarla zenginleşmiş üretim dizisinde bir çeşit azınlığın (minorlük) otobiyografisindeki göçmenlik edimi yine aynı azınlığın içinde bulunduğu etnografyadan izleri yansıtan bir yöntemle çözümlenmiştir.

E. İlgili Araştırmalar

Araştırma kapsamında yer verilen ilgili çalışmalar, tarihsel sıralama gözetilerek açıklanmıştır. Göç ve göçmenlik olgusunun iplik sanatına etkisi üzerine yapılan akademik çalışmalar oldukça sınırlıdır. İplik sanatı başlığı altında yürütülmüş herhangi bir bağımsız tez çalışmasına rastlanmamış olmakla birlikte mevcut çalışmaların daha çok lif sanatı veya tekstil sanatı başlıkları altında gerçekleştirildiği tespit edilmiştir.

Bu alanda yapılan çalışmalar arasında Saghar Daeiri'nin (2016) "Göç ve Kültürel Kimlik Kavramlarının Lif Sanatındaki Etkisi" başlıklı yüksek lisans tezi önemli bir örnektir. Daeiri'nin çalışmasında, lif sanatının oluşum evreleri aktarılmış ve lif sanatçıları üzerinden tekstil-sanat etkileşimi bağlamında güncel sanat üretimleri incelenmiştir. Ancak söz konusu tez çalışmasının, ağırlıklı olarak 2000'li yıllardan önce gerçekleştirilen

sanatçı üretimlerini betimleyici bir yöntemle ele aldığı, güncel iplik sanatı bağlamında göçmenlik olgusunu doğrudan irdelemediği görülmektedir.

Bu araştırmanın Daeiri'nin tezinden ayrılan yönü, 2000 sonrası dönemde iplik sanatında göçmenlik temasını işleyen sanatçıların tespit edilmesi ve bu üretimlerin otoetnografi yöntemi doğrultusunda değerlendirilmesi üzerine odaklanmasıdır.

Tezin araştırma yöntemini oluşturan otoetnografi yaklaşımı üzerine literatürde yapılan çalışmalar arasında Gür'ün (2021) "Güncel Sanat Uygulamalarında Kendilik Stratejileri" başlıklı yüksek lisans tezi de yer almaktadır. Gür, tezinde kimlik, cinsiyet, otobiyografi, otoetnografi, beden ve nesne kavramlarını ele almış; sanatçı üretimlerini çağdaş sanat pratikleri çerçevesinde iplik ve tekstil malzemeleri kullanımı üzerinden kavramsal bir analizle değerlendirmiştir.

Benzer biçimde Gülbay'ın (2021) "Flanözün Sanatı: Fotoğraflarla Otoetnografik Bir Yürüyüş" başlıklı yüksek lisans tezinde, günümüz kent deneyimi üzerinden flanöz kavramı ve fotoğraf çalışmaları otoetnografik bağlamda incelenmiştir. Gülbay, kişisel deneyimlerin sanatsal ifade biçimleri üzerindeki etkisini otoetnografi yöntemiyle ortaya koyarak, deneyim-mekân ilişkisini sanat yoluyla betimlemeye çalışmıştır.

Lap'ın (2023) "Sanatsal Yaratma Sürecinde Yalnızlık Kavramının Otoetnografik Yöntemle İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinde ise yalnızlık kavramı ile otoetnografi yönteminin kesişim noktaları ele alınmış; araştırmacının kişisel kayıtları, sanatsal üretimleri ve deneyimleri üzerinden bir kavramsal çözümleme yapılmıştır. Lap, otoetnografik yöntemle bireysel deneyimlerin sanat üretimine nasıl yansıdığını araştırarak, sanat temelli araştırma literatürüne katkı sunmuştur.

Araştırmanın yöntemsel temellerinin oluşturulmasında ayrıca Prof. Dr. Suzan Duygu Bedir Erişti'nin (2017) editörlüğünde yayımlanan "Görsel Araştırma Yöntemleri: Teori, Uygulama ve Örnek" adlı çalışmadan yararlanılmıştır. Bu eser, görsel sanatlar alanında nitel araştırma yöntemlerinin nasıl uygulanabileceğine dair kapsamlı bilgiler sunarak, sanat temelli araştırmalar için önemli bir referans kaynağı olmuştur.

Buna ek olarak, Tony E. Adams, Stacy Holman Jones ve Carolyn Ellis'in (2015) "Autoethnography" başlıklı eseri de bu araştırmada temel kaynaklardan biri olarak

kullanılmıştır. Söz konusu eserin "Introduction to Autoethnography" bölümü, otoetnografik yöntemin kuramsal çerçevesini ve uygulamaya yönelik temel ilkelerini ortaya koyarak çalışmanın yöntemsel altyapısının güçlendirilmesine katkı sağlamıştır.

Bu doğrultuda mevcut araştırma, hem iplik sanatı alanında göçmenlik olgusunun sanatsal ifadeleri üzerine odaklanarak hem de otoetnografik çözümleme yöntemini güncel sanat üretimleriyle ilişkilendirerek literatüre özgün bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

F. Temel Kavramlar ve Tanımlar

Bu bölümde, araştırmanın kavramsal altyapısını oluşturan temel kavramlar detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Kavramlar tanımlanırken, literatürde kabul görmüş tanımlamalara ve ilgili kaynaklara yer verilmiştir. Bu kavramsal çerçeve, iplik sanatı bağlamında göçmenlik olgusunu ve otoetnografik yaklaşımları derinlemesine anlamak için temel bir zemin sunmaktadır.

Anı

Anı, bireyin geçmişte yaşadığı olaylardan belleğinde kalan izler olarak tanımlanmaktadır. Türk Dil Kurumu'na (TDK, 2024) göre anı, "geçmişte yaşanmış çeşitli olaylardan belleğin sakladığı her türlü iz; hatıra" anlamına gelmektedir. Anılar, bireysel kimliğin oluşumunda önemli bir rol oynar ve bireyin yaşam deneyimlerini yapılandırarak kültürel hafıza ile bireysel hafıza arasında köprü kurar.

Belek

Belek kavramı, bilişsel süreçlerin temel bileşenlerinden biri olarak tanımlanır. Cangöz'e (2005, s. 51) göre belek, geçmişte deneyimlenen, hissedilen, yaşanılan ve öğrenilen bilgilerin depolanması ve gerektiğinde geri çağrılması işlevini üstlenen dinamik mekanizmalar bütünüdür. Belek, bireyin hem kişisel hem de kültürel geçmişle olan bağlarını sürdürebilmesi açısından kritik bir öneme sahiptir.

Hafıza

Hafıza, bireyin deneyimlediği ve öğrendiği bilgilerin beyinde saklandığı alan olarak tanımlanır. Telman'a (2000, s. 65) göre hafıza, deneyimlenmiş ve öğrenilmiş bilgilerin beyinde depolandığı ve gerektiğinde erişilebilen bir sistemdir. Kılınçarslan (2007, s. 1-

3), hafızayı toplumsal bir bağlamda ele alarak, bireylerin doğdukları toplumların kültürel kodlarının nesilden nesile aktarılmasında hafızanın merkezi bir rol oynadığını vurgular. Toplumsal hafıza sayesinde bireyler, kültürel geçmişle olan bağlarını korur ve kimliklerini inşa ederler.

Kimlik

Kimlik kavramı, bireyin sahip olduğu nitelik, özellik ve belirtiler bütünüyle belirli bir kimse olmasını sağlayan şartlar olarak tanımlanmaktadır. Saç Kavrayan'a (2019, s. 69) göre kimlik, toplumsal bir varlık olarak bireyin farklı bağlamlarda kendisini tanımlama ve tanımlanma biçimidir. Kimlik, bireyin kendisiyle ve içinde bulunduğu kültürel çevreyle kurduğu ilişkiyi şekillendirir ve bu ilişkiler ağında bireyin aidiyet duygusunu besler.

Aidiyet

Aidiyet kavramı, bireyin bir yere, gruba ya da kimseye bağlı olma ve ilişkililik durumu olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2024). Çiçek Mızrak'a (2021, s. 120) göre aidiyet, bireyin kişisel kimliğini ve yaşam tarzını şekillendiren mekânlar, nesneler ve sosyal bağlar aracılığıyla inşa edilir. Aidiyet, bireyin psikolojik bütünlüğünü destekleyen temel bir ihtiyaç olup, bireyin kimlik oluşumunda önemli bir rol oynar.

Yersiz Yurtsuzlaşma

Yersiz yurtsuzlaşma kavramı, bireylerin ya da toplulukların çeşitli nedenlerle yer değiştirmeleri sonucunda yaşadıkları kültürel kopuş ve yabancılaşmayı ifade eder. Çelebi Erol'a (2020, s. 401) göre yersiz yurtsuzlaşma, bireyin öz kültüründen kopmasına rağmen yeni kültüre tam anlamıyla entegre olamaması durumunu tanımlar. Göç hareketleriyle yeni kültürel deneyimlere maruz kalan bireyler, aidiyet hissinde bir kırılma yaşayarak ne tam anlamıyla eski kültürlerine ne de yeni kültüre ait hissederler. Bu olgu, hem bireysel hem de toplumsal kimliklerde derin etkiler bırakmaktadır.

Mülteci

Mülteci kavramı, 1951 tarihli Cenevre Sözleşmesi'nde şu biçimde tanımlanmıştır: "Irkı, dini, tabiiyeti, belirli bir toplumsal gruba mensubiyeti veya siyasi görüşü veya düşüncesi

nedeniyle zulme uğrayacağından haklı bir şekilde korkması nedeniyle vatandaşı olduğu ülkenin haricinde bulunan ve bu ülkenin korumasından istifade etmeyen veya söz konusu korku sebebiyle yararlanmak istemeyen kişi" (Bulut vd., 2018, s. 209). Mültecilik olgusu, zorunlu göçün en dramatik boyutlarından birini temsil eder ve bireylerin kimlik, aidiyet ve hafıza deneyimlerinde derin izler bırakır.

BİRİNCİ BÖLÜM

İPLİK SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

İplik sanatının ne olduğuna dair bir araştırma yapıldığında, tanımlamalarda farklı birçok isimle karşılaşıldığı ve dolayısıyla isimlendirmenin farklılık gösterdiği görülmektedir. Zaman zaman iplik sanatı ve tekstil sanatı arasında ayrımlar yapılsa dahi bu terimlerin genel olarak birbirinin yerine kullanıldığı; ancak her birinin kendine özgü ayrı anlamlar taşıdığı anlaşılmaktadır. Tekstil sanatı, 1919–1933 yılları arasında sanat ve tasarım anlayışının yeniden düzenlenmesi amacıyla kurulan Bauhaus Okulu'nun eğitim anlayışıyla ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu disiplinler arası uygulama alanı, sanat ve zanaat uygulamalarının birleştirici tutumunun harmanlanmasıyla, tekstil ürünlerinden elde edilmiş el sanatlarının süslemeden tekstil sanatına evrilmesi süreci olarak tanımlanabilir (Göde, 2022, s. 31). 1960'lı yıllarda ise ileride lif sanatı (fiber art) olarak anılmaya başlayacak olan bu anlayış, sanatla tekstil arasındaki bağı irdeleyen art fabric (sanatsal tekstiller) hareketiyle oluşmaya başlamıştır. Sanatsal tekstiller, plastik sanatlarda aynı dönemde yaşanan değişimlere paralel olarak gelişmiştir. Tekstil sanatçıları, tezgâha bağımlı olma zorunluluğundan sıyrılarak, işlevsellikten çok kavram ve anlama dayalı işler üretme özgürlüklerinin farkına varmışlardır. Böylelikle sanatın yalnızca malzeme ve araçlarla oluşmadığını, kavram ve nitelikte yattığını ispatlayan üretimler ortaya koymuşlardır (Özpınar, 2009, s. 89-90).

Kavramsal sanatın da aynı döneme denk gelmesi dikkate alındığında, sanatsal tekstillerin diğer birçok güncel sanat hareketi gibi kavram odaklı bir amaçla ele alındığı görülmektedir. İplik sanatı, İngilizce kaynaklarda; yüzlerce yıl boyunca embroidery (nakış), tapestry (goblen), needlework (iğne işi) gibi kavramlarla tanımlanmış ipliğe dayalı sanat biçimlerinin, daha sonra textile art (tekstil/dokuma sanatı), fiber art (lif/ iplik sanatı) veya fabric art (kumaş sanatı) gibi terimlerle yeniden kavramsallaştırılması sonucunda gelişmiştir. Söz konusu tüm alanların ortak temel malzemesi iplik olduğundan, "iplik sanatı" adlandırması yaygın biçimde kullanılmaktadır (Keser, 2016, s. 170). Bu ayrımı belirginleştiren önemli bir nokta, tekstilin iplik ya da liflerle dokunmuş ve örülmüş tek bir parça olarak tanımlanmasıdır. İplik ya da lif ise tekstile dönüşmeden önceki ham hâlidir. Bir diğer ifadeyle, iplik ya da lif, tekstil sanatı dâhil birçok sanat üretiminin hammaddesini oluşturmaktadır. Bu sebeple, Bauhaus'un sanat ve zanaatı bir araya getirme anlayışıyla başlayan iplik sanatı, güncel sanat pratikleri içinde aktif bir rol üstlenmiş ve kullanılan en yaygın terimlerden biri hâline gelmiştir. Bu bağlamda, bu çalışmada iplikten türeyen ve iplikle oluşturulan tüm sanat nesneleri "iplik sanatı" terimiyle ele alınmıştır. Günümüzde iplik sanatı alanında gerçekleştirilen üretimler göz önünde bulundurulduğunda, kullanılan materyallerin çeşitlilik gösterdiği söylenebilir. Nitekim temel yapı oluşturma yöntemleri olan keçeleştirme, dokuma ve örme tekniklerinin yanı sıra; düğümleme, dikme, yapıştırma, katlama, işleme, nakış gibi yöntemler ile sanatçıların geliştirdiği özgün teknikler ve tekstil teknolojilerindeki gelişmeler, iplik sanatının uygulama alanını genişletmiştir (Arıgil, 1999, s. 67). Bu sayılanların yanı sıra, çok sayıda farklı teknik ve yöntemin bulunması da doğaldır. Zira binlerce yıl boyunca farklı coğrafyalarda, o bölgelerin sunduğu olanaklara göre çeşitli teknikler ve yöntemler geliştirilmiştir.

Bu çerçevede ilerleyen kısımda, ipliğin tarihsel süreç içerisindeki gelişimi hakkında bilgiler sunulacaktır. Ayrıca araştırmanın sınırlılıkları dâhilinde, ipliğin bir sanat malzemesi olarak galerilere taşınması süreci ve birçok uygulama yöntemiyle birlikte zanaatten sanat nesnesine nasıl dönüştüğü, örnek üretimler üzerinden ele alınarak incelenecektir.

1.1. İplik Sanatı

İpliğin tarihçesi ele alındığında, ilkel çağlardan göçebe toplumlara kadar olan süreçte, ipliğin dokumacılık üzerinden insanların kendilerini giydirme, eşyalarını taşıma ve korunma gibi temel ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla kullandıkları görülmektedir (Joel, 2005, s. 22). Sanayileşme sürecinin etkisiyle iplik çeşitli evrimler geçirmiş ve kitlesel ihtiyaçların karşılanması doğrultusunda küreselleşme süreci içinde kendine yeni bir yön belirlemiştir. Bu yeni yön, ipliğin ilkel dönemlerdeki kullanım amacını değiştirmiş; zamanla süsleme ve sanat amacıyla kullanılmasının önünü açmıştır.

Süsleme sanatlarının temelini oluşturan dokumacılık, yüzyıllar boyunca dokuma tezgâhları aracılığıyla insanın sanat duygularını aktarmada kelimelerin yerini alarak, motif ve renklerin oluşturduğu sessiz bir dil görevini üstlenmiştir (Yağan, 1978, s. 5). Daha sonraki dönemlerde, tapestry (goblen) olarak adlandırılan duvar halılarının üretilmesiyle birlikte, el sanatları geleneği kullanım alanında farklılaşmaya başlamıştır. Tapestry, kumaşın ön yüzünde bir desen veya tasarım oluşturmak için atkı ipliklerinin serbestçe manipüle edildiği özel bir dokuma türüdür. Bu yöntem, neredeyse bir ressamın tuval üzerine işlediği resmi, pigmentlerle renklendirilen iplikler kullanarak dokuma tekniğiyle yeniden üretmek anlamına gelmektedir (Getlein, 2008, s. 288-289).

Tapestry yapımı, dünya çapında birçok farklı kültürde tanınan ve geliştirilen, eski köklere sahip bir sanat formudur. Avrupa geleneğinde “tapestry” terimi yaygın olarak kullanılırken, Asya’da “Kesi” adıyla tanımlanmaktadır. Avrupa’daki duvar halılarından farklı olarak, Çin’de üretilen Kesi sadece ipek ipliklerden yapılmaktadır. İnkalar ise bu sanatı “Cumbi” adıyla anmışlardır (Phipps, 2011, s. 94).

Tapestry dokumacısının becerisi çoğu zaman yeterince takdir edilmese de birçok kişi tarafından bir sanatçının becerisiyle eşdeğer kabul edilmiştir. Tasarımcılar ve dokumacılar arasındaki birleşik beceri, ayrıntılı görüntüler oluşturma ve yüz ifadelerini yakalama gibi özellikleri barındırmaktadır. Bu dokumalar; yün, ipek, kadife ve saten gibi malzemelerden üretilmiş, ayrıca kürk, tüy, taş ve su dokularını yeniden üretme yeteneğiyle de dikkat çekmiştir (Lennard vd., 2011, s. 3-12).

Avrupa’da 14. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar üretiminde zirveye ulaşan tapestry, duvarlardaki resimlerin yerini almıştır. 14. yüzyılın sonlarına doğru, saraylar ve kiliseler

gibi Orta Çağ yapılarının taşlı ve karanlık duvarlarını kaplamak, yalıtmak ve süslemek amacıyla Avrupa genelinde büyük boyutlarda ve yüksek kalitede duvar halıları üretilmeye başlanmıştır. Bu dönemde yenilenen atölyeler Arras, Tournai ve Paris gibi şehirlerde kurulmuştur. Yaklaşık bir asır sonra ise Brüksel'deki (Flamanlara ait) atölyeler, Avrupa üretiminde 16. yüzyılın başlarına kadar önemli bir konuma ulaşmıştır.



Görsel 1. "Tek Boynuzlu At Bulundu (The Unicorn is Found)", Tapestry, 368.3 x 378.5 cm, 1495-1505.

16. yüzyıl Flaman imalatının önemli bir örneği olan *Tek Boynuzlu At Bulundu (The Unicorn is Found)* (Görsel 1) Franco-Flaman ekolü tarafından dokunan ve yedi tapestry panelinden oluşan bir serinin parçasıdır. Bu eser şu anda New York'taki Metropolitan Sanat Müzesi'nde (The Cloisters) sergilenmektedir (Bennett, 2006; Campbell, vd., 2002; Puryear, 1994).



Görsel 2. Hans (Jan) Mattens, "İsa'nın Aziz Petrus'a Hükmü (Christ's Charge to Peter)", Tapestry, 490 x 727 cm, 1471-1484.

Flaman hegemonyası, 16. yüzyıldan itibaren kontrol altına alınmaya başlanmıştır. Nitekim 1515 yılında Papa Leo X, yükselen Lutheranizm tehditlerine karşı papalığın büyüklüğünü göstermek amacıyla, Rönesans döneminin en önemli ustalarından biri olan İtalyan sanatçı Raphael'den Havarilerin İşleri (The Acts of The Apostles) adlı, 10 parçadan oluşan bir tapestry dizisinin figüratif tasarımını (kartonları) hazırlamasını istemiştir (Jarry, 1999). Görsel 2'de bu serinin bir parçası olan "İsa'nın Petrus'a Yükü" (Christ's Charge to Peter) adlı tapestry çalışması görülmektedir. Bu eserler günümüzde Londra'daki Victoria ve Albert Museum koleksiyonunda sergilenmektedir.

Söz konusu eserler her ne kadar Brüksel'de dokunmuş olsa da İtalyan Rönesans zevkinden büyük ölçüde etkilenen resim stilini yenilemesi bakımından tapestry sanatı açısından önem arz etmektedir. Yeni stil; karmaşık sınırlarla çerçevelenen, birkaç tam boyutlu karaktere ve desene odaklanan sahnelerle karakterize edilmiştir. Bu yaklaşım, dekoratif motifler ve figürler açısından zengin olan eski Orta Çağ ve Gotik geleneğinden kopuşu simgelemektedir (Bennett, 2006; Campbell vd., 2002; Thomson, 1980).

16. yüzyılın ilk yarısında Brüksel, hem teknik hem de sanatsal açıdan tarihin en yüksek kalite düzeyine ulaşan tapestry dokumacılığı için en prestijli merkez olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle, 16. yüzyılın ortaları "Hollanda tapestry dokumacılığının Altın Çağı" olarak tanımlanmaktadır (Campbell, 2007a). Brüksel'in bu saygın statüsünü koruyabilmek amacıyla, 1528 yılından itibaren Brüksel yapımı duvar halıları, sahteciliği önlemek üzere resmi bir işaretle damgalanmaya başlanmıştır (Bennett, 2006; Campbell vd., 2002).

1560'lardan itibaren yaşanan iç savaşlar ve dinî çekişmeler, Hollanda tapestry endüstrisini büyük ölçüde etkilemiş ve birçok dokumacı İtalya, Almanya, Hollanda, İngiltere ve Fransa gibi farklı ülkelere göç etmek zorunda kalmıştır (Bennett, 2006; Campbell, 2007a; Thomson, 1906). 17. yüzyılda Fransa, tapestry üretiminde lider konuma yükselmiş; IV. Henry ve daha sonra XIV. Louis gibi Fransız kralları bu değişimi büyük ölçüde desteklemiş ve teşvik etmiştir (Bennett, 2006; Campbell, 2007b; Hunter, 1925).

18. yüzyılın son çeyreğinde dekoratif Rokoko stilinin gelişmesiyle birlikte, tapestryler iç tasarım objeleri olarak talep edilmeye başlanmıştır. Bu dönem, Avrupa'da tapestry dokuma sanatı için son önemli evre olarak kabul edilmektedir. Çünkü bu dönemden itibaren, resim sanatına yönelik olumlu algının artmasıyla birlikte tapestrylere olan ilgi azalmaya başlamıştır. 18. yüzyılın sonuna gelindiğinde ise değerli tapestry üretimi büyük ölçüde sona ermiş; o dönemin değerli örneklerinden birçoğu (örneğin İngiliz Kraliyet Koleksiyonundakiler) kalıcı olarak sergilenmeye başlanmıştır (Campbell vd., 2002; Campbell, 2007b; Thurman, 1979, s. 7).

19. yüzyılın ilk yarısından itibaren ise Jean Lurçat (1892–1966) öncülüğünde modern Fransız sanatçılar Toussaint Dubreuil ve Marcel Gromaire ile dokumacı François Tabard, tapestry sanatını yeniden canlandırmıştır. Aynı dönemde Orta Doğu'da iplik sanatçıları, tapestry veya duvar asma dokumalar yapmayı bırakarak, bunun yerine özenle hazırlanmış kilimler üretmeye yönelmişlerdir. Dokuma kilimler, bir hikâyeyi ya da mitolojik konuları tasvir etmek yerine, semboller ve karmaşık desenlerin işlenmesine odaklanmıştır. Bu sanatın önemli bir örneği olarak, Ardabil (veya Ardebil) Halısı gösterilebilir. Ardabil Halısı, iki farklı ünlü İran halısından biridir; en büyüğü ve en çok bilinen örneği günümüzde Londra'daki Victoria ve Albert Museum'da sergilenmektedir (Getlein, 2008,

s. 288-289). 18. yüzyılın ikinci yarısıyla kendini hissettiren ve "Sanayi Devrimi" diye anılmaya başlayan süreç ile sanayileşme alanında hızlı gelişmeler yaşanmaya başlamıştır. 19. yüzyılla birlikte Avrupa'nı ötesine geçmiş ve Amerika'ya kadar yayılmıştır. Bu süreç batı toplumunda ve üretim araçlarında önemli değişikliklerin yaşandığı bir geçiş dönemdir. Teknolojik ve bilimsel ilerlemeler ve mevcut yeni malzemelerle birlikte makineler fabrikalardaki işçilerin yerini aşamalı olarak almış daha hızlı ve daha ucuz mal üretmeyi mümkün kılmıştır. Bu hızlı, seri ve ucuz üretim de bireyselden kitlesel dönüşen bir üretim sisteminin oluşmasının önünü açmıştır (Dölen, 1992, s. 22; Renauld, 2020).

Böylece sanayi devri, birçok alanda kendini hissettirdiği gibi tekstil alanında da kendini hissettirmiştir. Bu yeni süreç beraberinde tekstil alanında yeni yapılanmayı getirmiştir. Bu yeni yapılanmayla beraber üretim yöntemleri kolaylaşmış, el sanatları geleneği ile üretilen tekstil ürünlerine olan talep azalmış ve kitlesel üretim merkezli bir bakış açısı gelişmiştir. 1880'li yıllara ulaşıldığında sanayide üretilen tekstil ürünlerinde estetik kalitenin kaybolduğu görülmüş ve bu durumdan rahatsız olan William Morris'in önderliğinde, kitlesel üretime karşı savaş olarak adlandırdığı Arts ve Crafts[1] olarak adlandırılan hareket başlamıştır. Aynı dönemde yaşamış olan yazar ve sanat eleştirmeni John Ruskin (1819-1900), sanayileşme ve makineleşmenin geleneksel el sanatlarını bitirdiğini ve her türlü eşyanın estetik ve kişiliğini kaybettiğini ileri sürmüştür (Karaören, 1997, s. 143). Arts ve Crafts hareketine katılan tüm sanatçılar Ruskin'in bu fikirlerinden etkilenmesinin önünü açmıştır (Aslan, 2014, s. 11).

Arts ve Crafts'ın öncü isimlerinin başında gelen ressam ve tasarımcı William Morris (1834-1896) elle yapılan geleneksel kalıp baskı ve dokuma tezgâhını kullanarak insanların ev tekstillerine özellikle baskılanmış kumaşlara ve duvar kâğıtlarına yaklaşım tarzını ciddi bir biçimde değiştirmiştir. Morris, el sanatlarının titiz ve ince işçiliğiyle vitray, duvar çinileri, kitap ve yazı karakteri de tasarlamıştır (Jackson, 2002, s. 10). 1861 yılında Morris'in önderliğinde mimar, ressam ve mühendislerden meydana gelen bir grup sanatçı bir araya gelerek Gotik dönemde resim kadar önemli sayılan tapestry, nakış ve dokumacılık gibi el sanatlarının hak ettikleri yere getirilmesi için çaba sarf etmiştir (Constantine ve Larsen, 1986, s. 15; Kırkham, 2004, s. 21-33). Son tahlilde 18. yüzyılda Sanayi Devrimi'nin oluşturduğu üretim yöntemlerine tepki olarak başlayan, Arts ve

[1] İngilizce olan kavram sanat ve zanaat olarak Türkçeleştirilebilir.

Crafts Hareketi; geleneksel sanat anlayışı ile el sanatlarına yönelik yapılan tüm çalışmaların temel sanat ve temel tasarım ilkeleri temelleri ile yapılması gerekliliğinin öncüsü durumuna gelmiştir (Aslan, 2014, s. 11).

1889 yılında Paris'te, Fransız Devrimi'nin 100'üncü yılı etkinlikleri çerçevesinde gerçekleştirilen "Exposition Universelle" fuarıyla birlikte Art Nouveau adında yeni bir dönem ortaya çıkmıştır. Nesnenin hem biçimsel özellikleri hem de yüzey dekorasyonunda kendini gösteren ayırt edici, akışkan kıvrımları ile ön plana çıkan akımın önemli temsilcisi mimar, iç mimar ve ressam olan Henry Van de Velde'dir (1863-1957). Art Nouveau ya da "yeni" sanat, 19'uncu yüzyılın sonlarındaki Arts ve Crafts hareketinde kök salsa da modernizmin başlangıcını temsil etmektedir. Sanayi devriminin akabinde gelişen bu sanatsal dönem, 1880'den Birinci Dünya Savaşı'na kadar uzanmıştır. Arts ve Crafts'ın görüşlerini benimseyen söz konusu akım, yarattığı yeni izah dili ile başta mimari olmak üzere mobilya, tekstil, duvar kâğıdı ve takı gibi uygulamalarda ciddi bir biçimde etkili olmuştur (Jackson, 2002, s. 32). Art Nouveau özünde, sözde "güzel" resim ve heykel sanatları ile "uygulamalı" mimari, tekstil veya metal işçiliği sanatları arasında hiçbir ayrım olmaması gerektiğini savunmaktadır. Bu felsefe, toplam sanat eserleri yaratmak için çoklu sanatsal estetiğin kullanılmasını teşvik eder bir konumdadır. Bu şekilde Art Nouveau, sanatın güzelliğini günlük işlevselliğe dâhil etme çabasındadır.

William Morris'in, aynı şekilde Art Nouveau sitilinin de ortaya çıkmasında temel itici güç olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. 1890'ların ortalarından 1914 yılına kadarki süre zarfında tüm Batı dünyasında mimariden günlük hayat pratiklerinin içinde artistik çaba gerektiren her detayı kapsayan bu hareket; İngiltere'de Art Nouveau, Fransa'da Modern Style, İtalya'da Stile Liberty, Almanya'da ve Avusturya'da Jugendstil biçiminde adlandırılmıştır. Makineleşmeden kaçınmanın mümün olmadığı görülerek Art Nouveau hareketi ile makine tasarımcının bir aracı olarak kabul edilmiş ve bu sayede 20'nci yüzyıl tekstillerinin alt yapısı hazırlanmıştır (Constantine ve Larsen, 1986, s. 16). Sözü edilen dönem içinde Sanayi Devrimi'ne karşı çıkan diğer bir akım ise Art Deco akımı olmuştur.

Art Deco, Bauhaus okulunun 1919'da kurulmasından iki yıl sonra ilk olarak 1920'lerde Art Nouveau romantizminin çoğuna tepki olarak bir mimari stil olarak ortaya çıkmış ve Kübizm, Modernizm ve Fütürizm gibi sanat akımlarından etkilenmiştir. 1930'ların başlarında tekraren canlanmaya başladığı görülen tapestry sanatının yayılmasıyla oluşan,

renkli resimlerin halı üzerinde dokunmaya başlaması o dönemde büyük ilgi çekmiştir. Birçok önemli sanatçının eserleri dokuma sanatçıları tarafından yorumlanarak Art Deco stili sadelik ve yalınlığı hedeflemiştir. Dekoratif, göze hoş gelen öğeleri ve çağın teknolojik özelliklerini benimseyerek hatırı sayılır geniş kitlelere yayılan akım, 1920-1942 yılları arasında en etkin ve parlak dönemini yaşamıştır (Arabalı Koşar, 2007, s. 202).

Art Deco'nun önemli temsilcilerinin başında Rus asıllı Fransız ressam Sonia Delaunay (1885-1979) gelmektedir. 1925'teki bir sergiye "Boutique Simultanée" adı altında ipek baskıları ile katılmıştır. Geometrik formlar kullanarak yaptığı farklı renk denemelerinden oluşan soyutlamaları tekstile basmış ve bunları giysi ile birleştirmiştir (Hardy, 2006, s. 126). Sanatçı, renk ve biçimle yaptığı çalışmalarını "simultane" kelimesi ile tanımlamıştır. Giyim ve baskı tasarımının yaratı sürecinde eşzamanlı olarak ele alınmasını öneren Delaunay'ın ortaya koyduğu tasarımlarda, Kübizm ve Rus halk sanatının parlak ve cesur renklerinin izleri açık bir şekilde görülmektedir (Yıldırım, 2010, s. 65).

1.2. İplik Sanatı ve Bauhaus

Arts ve Crafts, Art Nouveau ve Art Deco gibi birbirini dönüştüren ve etkileyen akımlarda da görüldüğü gibi sanat ve sanayi arasında bir uzlaşma olması kaçınılmaz ve hatta beklenebilecek bir durumdur. 1907'de Hermann Muthesius önderliğinde bazı üreticiler, mimarlar, sanatçılar ve yazarlar, "Deutscher Werkbund[2]" şeklinde isimlendirdikleri bir birlik kurmuşlardır (Dolen, 2015). Söz konusu birlik, yüksek kalitede ve nitelikte endüstriyel iş üretmeyi hedefleyen herkesi ortak bir noktada buluşturmayı hedef edinmiştir. Dönemin öncülerinin makine ile yapılabilecekleri sorgulamalarıyla, William Morris'in başlattığı Arts ve Crafts hareketini daha da ileriye taşımıştır. Art Nouveau ve Art Deco'nun sancılarının devam ettiği dönemi takiben Mimar Walter Gropius (1883-1969) Almanya Weimar'da 1919 yılında sanat akademisi ile sanat ve zanaat okulunun kombinasyonu olan "Staatliches Bauhaus" okulunu kurmuştur. Deutscher Werkbund'unun en etkili figürlerinden olan mimar Walter Gropius'un geleceğin binasını yaratmak maksadıyla sanatçı ve zanaatkârları bir araya getirecek programı olan Bauhaus okulunun Weimar'daki ilk döneminin oluşturmaya katkılar sağlamıştır. Bu ilk dönemin oluşumunda Arts ve Crafts akımının ünlü temsilcisi Henry Van der Velde'nin yönettiği

[2] Almanca olan kelime "Alman İş Derneği" manasına gelmektedir.

Weimar School of Arts ve Crafts mirası üzerinden yükselişini gerçekleştirdiğini söylemek şaşırtıcı görünse de yanlış olmaz. Kuruluş manifestosunda sanayi devrimi ve I. Dünya Savaşı sonrası değişerek başkalaşan dünyada "yapı" üretimini yani yeni "mimarlığı" merkez alan ve diğer tüm sanat disiplinlerinin bu yeni merkeze alınan yapıya hizmet vermesi üzerine örgütlenmesi gerekliliğini savunan Bauhaus, kuruluşundan önce Almanya'da neredeyse yarım yüzyıldır tartışılarak uygulamaya geçilmesi beklenen bir yaklaşımı gerçekleştirerek yepyeni bir eğitim sistemi ve yöntembilim ile öğrencilerini kabul etmiştir. Tüm öğrencilerin masters of form (biçim ustaları/sanatçılar) ve masters of craft (zanaat ustaları) tarafından yönetilen atölyelerde eğitim alınması sağlanmak bu yeni sistemi ve metodoloji uygulamalarını sağlamıştır. Başka bir anlatımla Bauhaus manifestosuna göre bu sanatçı ve zanaatkâr arasındaki hiyerarşinin yıkılmasını sağlayacak devrimci bir model olma özelliğine sahiptir. Dönemin en bilinen ve tartışmalara karışan ekspresyonist ressamı Lyonel Feininger ve heykeltraş Gerhard Marcs gibi bambaşka eğilimlerden gelen üç sanatçının yön gösterici olduğu programla işleyen Bauhaus'un Weimar yıllarında hiç şüphesiz en etkin ve önde gelen figürü sanat teorisyeni ve ressam Johannes Itten olmuştur. Özel bir müfredat uygulayan Itten bu müfredatta malzeme, sanat tarihi, renk teorisi ve duyulara dayalı uygulama biçimlerinde Bauhaus öğrencileri için hayranlık uyandıran bir rol model olmuştur. Bu sebeple Bauhaus'un ilk dönemlerini şekillendirmekte ve ilerletmede önemli bir görev üstlenmiştir (Uçak Güneş, 2019).

Bauhaus okulu, Arts ve Crafts'ın dekoratif sanatlardaki önemi, sanatsal tasarımı merkeze alan sanat anlayışını alır ve onu bireysel üretim düzeyinden çıkararak seri üretim yapan sanayiye aktarır ve seri olarak üretilen sanatsal-estetik nitelikli ürünleri de geniş halk yığınlarına ulaştırmak ister. Başka bir ifade ile bireysel tasarımsal estetik objeleri yine tasarımsal estetik olan sanayi ürünlerine dönüştürürken ürünlerin işlevselliğini estetik değerlerle buluşturur (Tunalı, 2004, s. 62). Bauhaus okulunun bu ilkelerini uygulamaya koyan farklı alanlarda kurulmuş birçok atölyenin açılması yanında dokuma üzerine de atölyeler ortaya çıkmıştır. Bu dönemde tapestry dokumaları ile ünlü Gunta Stölzl (1897-1983), Anni Albers (1899- 1994) ve Otti Berger (1898-1944/45) gibi dokuma sanatçıları, özel koleksiyonlarda değerledirilmek için tasarım yapmaya ve fonksiyonel kumaşlar üretmek için de deneysel çalışmaya teşvik edilmişlerdir. Sonraki yıllarda hem ustalar hem

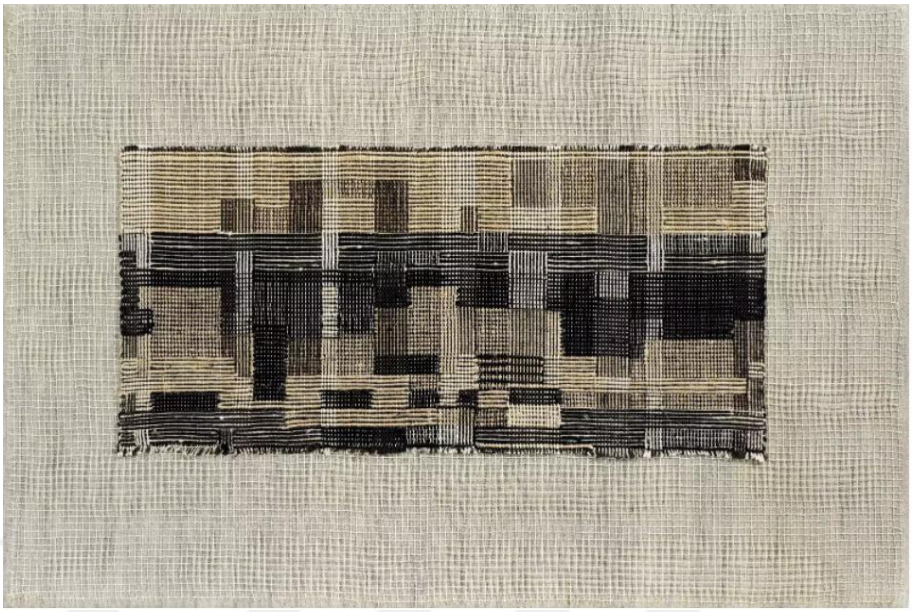
de öğrenciler makine olanaklarını test ederek geniş bir pazara tasarımları sunmuşlardır (Constantine ve Larsen, 1986, s. 17-20).

Bauhaus Okulu, yalnızca sanatı endüstriyel üretimle buluşturmakla kalmamış, aynı zamanda dönemin sosyal yapısıyla da doğrudan etkileşim kurmuştur. 1919 tarihli manifestosunda yer alan "bütün yaratıcı faaliyetlerin nihai amacı binadır" ilkesi doğrultusunda sanatçı ile zanaatkâr arasındaki sınırları kaldırmayı hedeflemiş, bu amaçla öğrencileri hem "Form Ustası" hem de "Zanaat Ustası" rehberliğinde eğitmiştir. Bu dönemde Bauhaus'a kabul edilen öğrencilerin neredeyse yarısı kadındı; ancak uygulamada bu eşitlik, özellikle dokuma atölyesine yönlendirilmeleriyle sınırlı kalmıştır. Gunta Stölzl'ün öncülüğünde şekillenen dokuma atölyesi, ilk yıllarda el işçiliğiyle sınırlı kalan üretimi zamanla endüstriyel tasarım alanına taşımış; öğrenciler, boyamadan desen tasarımına, iplik dokumadan pazarlamaya kadar üretim sürecinin her aşamasında eğitim almışlardır. Bu dönüşüm, Bauhaus'un tekstil tasarımında biçim, malzeme ve işlevi bir araya getiren modernist yaklaşımının yerleşmesinde önemli rol oynamıştır (Droste, 2011, s. 22-74, 150-151).



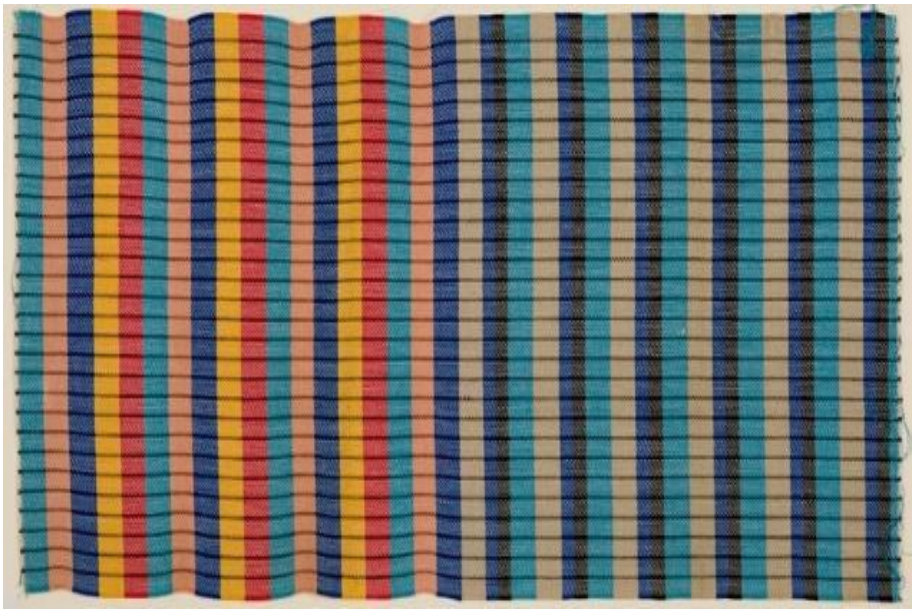
Görsel 3. Gunta Stölzl, "Yarık Tapestry Kırmızı/Yeşil (Slit Tapestry Red/Green)", Tapestry, 150 x 110 cm, 1927-1928.

Bauhaus okulunun dokuma atölyesinin gelişiminde en kritik etkisi olan sanatçı Alman tekstil sanatçısı Gunta Stölzl olmuştur. Bauhaus'ta öğretilen sanat pratiklerini geleneksel tekstil teknikleriyle birleştirerek tekstil alanında büyük bir değişim yaratarak, okulun ilk kadın ustası olmuştur. Okuldaki usta-çırak ilişkisini merkeze alan eğitim sisteminde ilk olarak öğrenci sonrasında da usta öğretici olmuştur. 1920'li yılların başında dokuma atölyesinde, Itten'ın teorileriyle ana renklerle renklendirilmiş; kare, üçgen ve dikdörtgen biçimler kullanılarak halı ve goblenler tasarlanmıştır. Klee'nin etkisi ise tasarım ilkeleri ile şekillenmiş katmanlı ve çizgili dokuma tekstillerde net olarak görülmektedir. Stölzl'ün Klee'nin tasarım ilkelerini taşıyan *Yarık Tapestry Kırmızı/Yeşil (Slit Tapestry Red/Green)* (Görsel 3) adlı çalışma örnek gösterilebilir. Sanatçı, bu tapestry'lerinde renk, ritim ve geometrik biçimleri dinamik bir yönde kullanmış olduğu açıkça görülmektedir (Jackson, 2002, s. 46).



Görsel 4. Anni Albers, "Şehir (City)", Keten ve Pamuklu Resimli Dokuma, 44.5 x 67.3 cm, 1949.

Anni Albers, tekstillerini genel olarak gösterişten uzak renkler, şerit ve çizgilerin grid görüntülü kompozisyonlarıyla sınırlayarak daha sade bir tasarım anlayışını benimsemiş olduğu 1949 yılında tasarlamış olduğu *Şehir (City)* (Görsel 4) adlı çalışmasında görülmektedir (Jackson, 2002, s. 46).



Görsel 5. Otti Berger, "Borulu Mobilya için Döşeme Örneği", Tasarım Kumaş, 32.7 x 72 cm, 1932-1937.

Otti Berger, Bauhaus'taki tekstil ekibinin Gunta Stölzl ve Anni Albers gibi çekirdek üyelerden birisidir. Okulda kaldığı süre boyunca tekstil metodolojisi ve malzemeleriyle deneyler yapmıştır. Sonunda, seri üretime yönelik tasarımlarına plastik tekstilleri bile dâhil etmiştir. Aşağıda verilen Görsel 5'de Berger'in 1932-1937 tarihli pamuk ve plastik elyaftan çift dokuma şeklinde üretilen *Borulu Mobilya için Döşeme Örneği* adlı eseri görülmektedir. Eser günümüzde Harvard Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir (Budun Gülas, 2023, s. 55).

State Bauhaus, 1925 yılında politik baskılara dayanamayarak Weimar'dan taşınarak Dessau'daki yeni binasına geçmek zorunda kalmıştır. Ludwig Mies Van Der Rohe yönetiminde 1932 yılında Berlin'e taşınan Bauhaus 1933 yılında artan Nazi baskısı ve içinden çıkılmaz hale gelen maddi sorunlar nedeni ile kapatılmıştır. Bu tasarım okulu kurulduğu ilk günden son güne kadar tasarım mesleği ve tasarımcının modern sanayi toplumlarındaki konumu için önemli rol oynamıştır (Uçak Güneş, 2019; Jackson, 2002, s. 46). Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Marcel Breuer gibi Bauhaus sanatçıları savaş yıllarında sürgünle; İsviçre, Hollanda, Fransa, İngiltere, Rusya ve Amerika gibi birçok kıtaya göç etmesi ile sadece Avrupa'yı değil dünyayı değiştirmeyi başarmıştır. Amerika'da, Kuzey Karolina'da "Black Mountain College", Kaliforniya'da "Mills College" gibi eğitim kurumlarına giden sanatçılar, buralarda Bauhaus ekolü oluşturmuşlardır. "Vorkurs" (ön kurs) eğitim sistemini uygulamışlar ve Amerika'da el dokumasını canlandırmışlardır. Amerika'da, tekstilin kalite ve görünümüne çok hızlı şekilde etki etmişlerdir. Bunun temel nedeni Bauhaus sanatçılarının hem yetiştirdikleri öğrencilerle olan yakın ilişkileri nedeniyle onların üzerindeki etkileri hem de ulusal sergilere sık sık katılarak üretkenlik sergilemeleridir. İlerleyen süreçlerde Lozan Bienali gibi etkinliklerle iplik sanatı üç boyutlu eserler ve yeni teknolojilerin eserlerde kullanımı gibi farklı yaklaşımlar ve yenilikler kazanmaya devam etmiştir (Weltge, 1993, s. 97).

1.3. Bauhaus Sonrası İplik Sanatı

1933'te Bauhaus'un kapatılmasını takip eden yıllarda Bauhaus dönem sanatçıları ve mimarları lonca kültüründen doğarak beslenen zanaat, endüstri ve seküler bir teolojiye dönüşerek sanatı bir potada eritmeye odaklanan yapısıyla tasarım tarihinde yeni bir dönemin başlamasını sağlamışlardır (Uçak Güneş, 2019). Bu yeni dönemde ise Bauhaus Amerikan sanatı üzerinde geniş kapsamlı bir etkiye sahip olmuştur. Bu okuldan kısmen

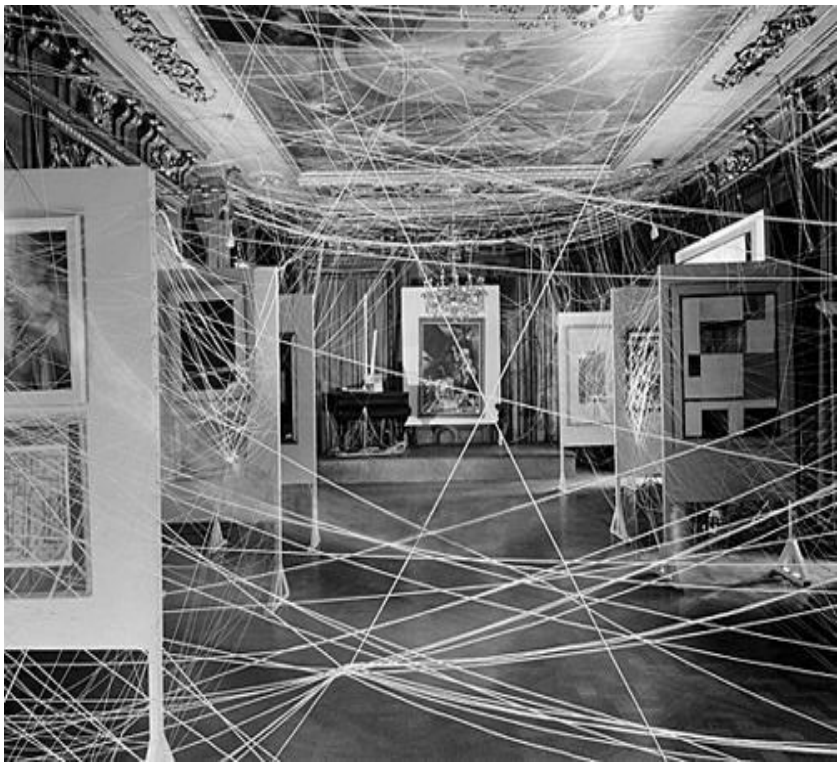
ABD'ye göç eden eğitimciler Amerika'da pratik yapmaya ve öğretmeye devam etmişlerdir. Bunun bir sonucu olarak Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'daki sanatçılar asılı veya serbest duran, iki veya üç boyutlu, düz veya hacimsel, soyut veya figüratif şekilde işler geliştirmek için kumaşın niteliklerini araştırmışlardır (Constantine ve Larsen, 1986, s. 44). Amerika'da yaşanan bu yeni eğilimler aynı şekilde Avrupa'da da yaşanmıştır.



Görsel 6. Marchall Duchamp, "1200 Çuval Kömür (1200 Bags of Coal)", Enstalasyon, 1938.

1938'de, Paris'te Breton ve Éluard'ın organize ettiği birçok sanatçının yer aldığı Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi (The Exposition Internationale du Surréalisme) buna kanıt niteliğindedir. Marcel Duchamp'ın bu sergi için hazırlamış olduğu *1200 Çuval Kömür (1200 Bags of Coal)* (Görsel 6) adlı çalışmasında hazır nesne olan jüt kömür çuvallarını (yani bir tekstil malzemesini) sanat nesnesine dönüştürmesi önceki dönemlerde var olan sanat anlayışına karşı yeni bir söylem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Duchamp, galeride sunulan geleneksel aydınlatma sistemine adeta meydan okuyarak galerinin tavanında bir pencere açmıştır. Ana rahmine benzer karanlık, ılık ve ıslak 1200 adet çuvaldan oluşan bir tonozla örtülü dikkat çekici bir *'grotto'*dur. Burada kumaş kömür çuvallarıyla dişil, erotik ve tekinsiz bir mekân ortaya çıkarmıştır. İzleyicilere bu karanlık mekânda eserleri görebilmeleri için ellerine ışıldaklar verilmiştir. Bütün bunlar galerideki mekânsal ve davranışsal öğelerin incelenmesinin sonucu olarak ortaya çıkan dayatmalara farklı ortamların hep birlikte kullanıldığı bir başkaldırıdır (Fitzpatrick, 2004, s. 24-26).



Görsel 7. Marchall Duchamp, "1 Mil Sicim (A Mile of String)", Enstalasyon, 1942.

Yine Marchall Duchamp'ın 1942'de New York'ta Gerçeküstücülüğün İlk Makalesi (The First Paper of Surrealism) adlı sergi için üretmiş olduğu *Bir Mil Sicim (A Mile of String)* (Görsel 7) adlı çalışmasıyla Marcel Duchamp ağ benzeri bir alan yaratmak için mekânı sicimler kullanarak kaplamıştır. Duchamp 1938'de olduğu gibi 1942'de de ilgi çekici bir sergi tasarımı ve belirgin şekilde yenilikçi bir sanat eseri yaratmayı başarmıştır. James Housefield'in (2018, s. 9) yayınlamış olduğu makalesinde Duchamp'ın bu çalışmasını II. Dünya Savaşı'ndaki zarar ve Avrupa'dan gelen savaş görüntüleri ile ilişkilendirerek

yorumlamıştır. Duchamp'ın galeri mekânında oluşturduğu bu ağ önceden tanımlanmış tekinsiz hareket yolu ile izleyicilerin sanat eserlerini izlerken davranışlarının kontrolü üzerine kurgulanmıştır. Bu şekilde yapılan kurgu, sanat tarihçileri tarafından 'yerleştirme' (enstalasyon) yöntemine bilinçsiz bir şekilde katkı sağlayan ilk örnekler arasında tanımlanmıştır. O dönemlerde radikal bir yaratım süreci olarak kabul görmesi büyük tartışmalara yol açmış olsa da 1980'lerden sonra galeri ve müzelerin kabulü ile yaygın kullanılan bir uygulama yöntemi olmayı başarmıştır (Fitzpatrick, 2004, s. 24).

1950'lerde, sanatçılar ipliğin yeni bir anlayış ve kullanımı için baskı yaparken Avrupa ve Amerika'daki çeşitli sanatçılar duvara asılan veya bağımsız iki ile üç boyutlu eserlerin yaratılmasını denemişlerdir. İplik sanatçıları nesnellikten uzak veya figüratif çalışmalar yaratmak için kumaş, keten ve pamuğun doğrusal öğelerinin kullanımını araştırmışlardır (Auther, 2010). İplik sanatı terimi, 2. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllardan itibaren küratörler ve sanat tarihçileri tarafından sanatçı-zanaatkârın çalışmalarını tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır. O yıllarda "sanat kumaşı" tasarımı ve üretiminde keskin bir artış görülmüştür. 1950'lerde, zanaatkârların katkıları sadece elyafta değil, kilde ve diğer ortamlarda daha fazla kullanılır bir hale geldikçe, artan sayıda dokumacı lifleri sanat eseri olarak işlevsel olmayan biçimlere dönüştürmeye başlamıştır (Lunin, 1990, s. 97).

Modernizm sonrası olarak adlandırılan Postmodern dönemle birlikte iplik sanatı terimi, küratörler ve sanat tarihçileri tarafından sanatçı çalışmalarını tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır (Lunin, 1990, s. 97). Dokumanın ötesinde düğümleme, sarmalama, örme, sarma, katlama, bağlama, geçme ve hatta örgü gibi geleneksel yöntemlerin her biri sanat nesnesinin üretilmesinde sanatçının ifadesi için birer aracı olmuşlardır. Fakat geleneksel yöntemlere bağlı kalınma zorunluluğu olmadığı gibi doğaçlama, serbest uygulamalarında içinde görülebildiği çok geniş bir uygulama alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bugünün sanatının (güncel sanatın) amacına hizmet eden bu parametrelerin içerisinde zanaat, sanatçının görüşüne uygun bir şekilde uygulamaya açık, kuvvetli metaforlarla desteklenmiş yeni bir yaratım alanı halini almıştır. Böylelikle özellikle 1960'lar ve 1970'ler iplik sanatında uluslararası bir devrime yol açmaya başlamıştır (Baizerman, 2004, s. 194-200).

Hiç şüphe yoktur ki 1930 ve 1940'lı yıllarda Duchamp'ın deneyimlediği yenilikçi sanat çalışmaları 1960'lar da I. Lozan Bienali'ndeki çalışmalar ile perçinlenerek ipliğin

zanaattan sıyrılarak bir sanat nesnesine dönüşümünde büyük katkısı olmuştur. Yenilikçi bir uygulama yöntemi ile çalışmalarını sergilemeyi tercih eden sanatçılardan biri olan Yugoslav asıllı Jagoda Buic'dir. Bu yıllarda daha adına yerleştirme (enstalasyon) denmeyen çalışmalar yapan sanatçının uyguladığı bu işerinin en büyük özelliği daha önce duvarda sergilenen çalışmalardan anıtsal ve üç boyutlu olmasıyla ayrılarak yeni bir ifade biçimini izleyiciye sunmakta öncü olmuştur. Sanatçının çalışmalarını kaba dokularla ve seçtiği koyu tonlarla mekân içerisine yerleştirmesiyle ön plana çıkmaktadır. Buic'in kullandığı malzeme ve dokuma tekniği, ülkesinin tekstil geleneğinden bazı dokuları yansıtmaktadır. Çalışmalarında daha fazla esneklik ve hassasiyet taşıdığına inandığı doğal lifleri tercih ederek geleneksel el dokuması teknikleri ile birleştirdiği bu yeni sunum tekniğinin, yerleştirmeye zemin hazırlar nitelikte olduğu kaçınılmaz bir gerçektir (Acar, 2013, s. 51-55).



Görsel 8. Jagoda Buic, "Üç Element (Three Elements)", Enstalasyon, 1962.

II. Lausanne Tapestry Bienal'inden anıtsal formlardaki dokuma çalışmalarını sunan Buic, bu döneminde halat, kenevir ve yünü siyah renk kullanarak yapmış olduğu *Üç Element (Three Elements)* (Görsel 8) adlı çalışmasına atıfta bulunulabilir. Bu örnek çalışmada boşlukla işi arasında arasındaki etkileşimi açığa çıkaran sanatçı, kendi ait olduğu

kültürden esinlendiği tekstil geleneğini kullanarak uyguladığı iplik dokuma çalışmalarını mekâna yerleştirerek güncel iplik sanat pratiklerine ilk adımların atılmasına öncü olmuştur. Sisal örgüler ile deneyimlemiş olduğu bu işi duvardan destek alarak üç boyuta dönüşen ve sergi mekânına farklı büyüklükte parçalar şeklinde yerleştirilerek güçlü bir etkiyi izleyiciye sunmayı başarmıştır (Acar, 2013, s. 55).

Böylelikle Bauhaus geleneğinin serbest deneysel çalışma prensibi ve tapestry dokumacılığı ile oluşan lif hareketinde, 1960'ların sonlarına gelindiğinde yalnızca duvara asılan iki boyutlu üretimlerin olmadığı, üç boyutlu heykel formlarında yapıldığı ve bunun yanında dokuma yapısı dışında diğer tekstil yapılarının da ifade vasıtası olarak kullanıldığı örneklere rastlanmaktadır. Bu durumdan hareketle değerlendirildiğinde lif hareketini tanımlamak için "Wall Hangings" (Duvar Askıları) ifadesi ve "Weaver" (dokumacı) kelimesinin yetersiz kalması kaçınılmazdır. Dolayısyla daha geniş bir karşılığı olan "Art Fabric" terimi ilk kez, 1972'de yayınlanan, Mildred Constantine ve Jack Lenor Larsen'in kaleme aldığı "Beyond Craft: The Art Fabric" (Zanaatın Ötesinde: Sanatsal Tekstil) isimli kitapta geçmiştir. İki yılda bir düzenlenen Lozan Tapestry Bienali sanatçıların besleneceği bir ortam oluşturmuş ve iplik sanatının gelişmesine büyük katkılar sağlamıştır. Bundan ötürü tapestry geleneği ile elde edilen örneklerde hatırı sayılır bir azalma olmuş ve sanatsal tekstiller önemli oranda artmıştır (Özay, 1995, s. 35).

Bu sanatsal tekstil uygulamalarından etkilenen sanat alanı Lozan Tapestry Bienali'nin adının bile değişime uğramasına yol açmıştır. Önceleri geleneksel tapesty sanatının bir devamı olarak başlayan Bienal daha sonra iplik sanatının yenilikçi ürünlerini ortaya çıkmasıyla birlikte kısmen klasik tapestry ürünlerine ev sahipliği yapmaya devam ederken ayrıca İplik Sanatı ürünleri için showroom olarak da çalışmaya başlamıştır. Lozan Tapestry Bienali'nin adı 1992 yılında "The Lausanne International Tapestry Biennials: Modern Textile Art" olarak değiştirilerek iplik sanatının uluslararası çerçevede modern tekstil sanatı olarak kabul edilmesinin kanıtı olmuştur. Doğu Avrupa, ABD ve Japonya'dan sanatçılar, modern iplik sanatı eserlerini gözlemlemek için bu konferansa katılmaya başlamışlardır (Özay, 1995, s. 35).

Tam bu noktada araştırmanın bütünlüğü anlamında güncel sanat tartışmasıyla söze başlamak doğru bir yaklaşım olacaktır. Literatürde "Günümüz Sanatı\Güncel Sanat\Çağdaş Sanat" başlıklarını birbirinden ayıran sınırların bulanıklığı altında yer alan

bu terim karmaşası güncel sanat tartışmalarına sebep olmuştur. Yabancı kaynaklarda kullanımı "Contemporary Art" olan günümüz sanatında 'Contemporary' kelimesi Türk dilinde "Güncel ve Çağdaş" kelimeleri karşılamaktadır. Çağdaş, *"Aynı çağda yaşayan, çağcıl, asri, muasır"* olarak tanımlanır, güncel ise, *"İçinde bulunulan an için bir anlamı, bir önemi olan; konuşulduğu anda ortaya çıkan ya da var olan"* anlamına gelir (TDK, 2024). Anlam açısından ele alındığında bugünün sanatını kendisinden bir önceki dönemden farklı kılan herhangi bir kavram ya da terimi içinde barındırmaz. Bunun yerine sanatı adlandırmada "Güncel Sanat" ve "Günümüz Sanatı" kullanımları kendine yer bulur. Bu kullanımlar geçici bir anın aidiyeti gibi yalnızca zamansal bir boyuta taşıyarak sanatı sınırlandırır. Bu sınırlama Postmodernizmden geçişte olduğu gibi "Sanat Nedir?" ve "Sanatçı Kimdir?" yeniden bu soruları sorar ve sorgular. Buna ek tartışmayı "ne zaman sanat?" gibi alışılmadık bir soruyla farklı bir boyuta taşır. Bu kafa yoran sorunsal, güncel sanat eserinin kalıcı olup olmamasının yanında sanatsal değerini de tartışmanın içine dâhil edilmesine sebep olmuştur (Doğan Sözüer, 2019, s. 2).

Kuspit (2006, s. 52) ise bu duruma estetik bir kopuşun sonrası yani diğer bir deyişle "postestetik dönem" olarak adlandırmıştır. Burada sanatçının kullanmış olduğu biçim, malzeme, teknikler konunun izleyiciye aktarılması için kullanılan bir aracı bir platform olarak okunabilir. Önceki sanat akımlarında aranan özgünlük, üslup, teknikte iyi olma ve hüner bulunması beklenmez, bu sebeple eser estetik bir kaygı ile yaratılmamıştır. Sanatçının sanatında anlatmak istediği konuyu anlatmış olması önceliklidir. Bir politikacı gibi ikna etme zorunluluğu olmadan bir görüşü galeriye taşıyan sanatçı da Kuspit' e göre postsanatçıdır. Kuspit'in bu yaklaşımı, günümüz sanatını anlamlandırmaya çalışan sanat tarihinin de sıklıkla atıf bulunduğu "Sanatın Sonu, Sanatın Sonundan Sonra" başlıklı kaynaklarda da bahsi geçen, modernizm ve sonrası sanat anlayışını anlamlandırmaya yönelik incelemelerinde de karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu güncel sanat incelemelerin özü ise, açıkça yüzünü postmodernizme çevirmiş eleştirel bir söylemle varlığını devam ettirmekte olduğudur.

Tüm bu söylemler dâhilinde güncel sanat; uygulama yöntemleri, malzeme, teknolojik uygulamalar bakımından sınırsız özgürlüklerle tanımlanan, gelişimi hala devam etmekte olan bir sanat pratiğidir. Ele alınan konuyu sanatçının düşüncesiyle beraber içinde bulunulan zamanın içinde ve o ana özgü bir şekilde ele alan, "an" ile ilişkili bir üretim nesnesi olarak görmek doğru bir tespit olacaktır (Groys, 2008, s. 71). Bu tanımlamadaki

bahsedilen sınırlılık güncel sanat yapıtının Murat Alat'ın Salt Galata'da verdiği "Çağdaş Sanat söyleşisi, (Kim Korkar Hain Güncel Sanattan)" adlı söyleşisinden aktardığı gibi "bir galerinin duvarında asılı olduğu anda sanat" olduğu önermesidir. Postmodernizm, Dadaizm, Fütürizm gibi bir akım, üslup ya da manifesto olmadan, kendini özgür bir ifade ile var eden, çoğaltan bu varoluşu sanat tarihinde tanımlamaya çalışmak henüz erken olmakla birlikte, şu anı sunma görevini üstlenmiş bu sanat oluşumunu "Çağdaş" kategorisinde halen oluşmakta olan olarak ucu açık bir tanımla bırakmak daha doğru olacaktır (Şiray, 2016, s. 137).

Kuspit'e (2006, s. 31) göre ise güncel sanat nesnesi dolaylı olarak söylemi bünyesinde barındırır ve izleyiciye yaşatılması hedeflenen deneyimin bir parçası ya da doğrudan kendisi olmasına izin verebilir. Buna ek olarak birçok teknik ve malzemenin kullanılmasına olanak tanımaktadır. Bu noktada sanatçının uygulamada kullanmış olduğu teknikler de gerekli uzmanlığın sergilenmek zorunda değildir, sanat nesnesinin aktarmak istediği konunun sunulması için yardımcı konumundadır.



Görsel 9. Claes Oldenburg, (Sol) "Floor Burger", Yumuşak Heykel (Soft Sculpture), 600 x 442 cm, (sağ) "Floor Cake", Yumuşak Heykel (Soft Sculpture), 148.2 x 290.2 x 148,2 cm, 1962.

Bu bağlamda 1962'de I. Lozan Bienali'nde iplik sanatı kavramının konuşulduğu zamana eş olan güncel sanatında konuşulmaya başladığı 1960'larda, Pop Art akımının ortaya çıkmasıyla Claes Oldenburg'un pop kültürüne vurgu yapmak maksadıyla 1962'de yaptığı yumuşak heykel (soft sculpture) konseptindeki *Floor Burger ve Floor Cake* (Görsel 9) isimli eserlerini içeren serisi tekstil malzemesinin güncel sanatta yeni bir söylem aracı olarak kullanılmasının ilk örneklerden birisidir. Oldengburg kullandığı cüretkâr

malzemeler ile yarattığı bu yumuşak heykellerinde sıradan ve gündelik görüşleri popüler kültür nesneleri üzerinden sorgulamayı amaçlamıştır (Fineberg, 2014, s. 188).

Bu sancıların yaşandığı yılı takiben 1963 yılında bu kez New York'ta Museum of Contemporary Craft'ta düzenlenen Woven Forms (Dokuma Biçimler) başlıklı deneme ve araştırma sergisiyle ilk kez olağan dışı organik tekstil malzemelerinden dokunmuş soyut biçimlerdeki sanat objeleri izleyicilerine sunulmuştur. Bu ilk sergiye katılan sanatçılar, Amerika Birleşik Devletleri'nde yetişen Sheila Hicks, Alice Adams, Lenore Tawney, Dorian Zachai ve Claire Zeisler'dir.



Görsel 10. Lenore Tawney, "Küçük Nehir (Little River)", Duvar Askısı, 232,4 x 53,3 cm, 1968.

Yenilikçi çalışmalarıyla iplik sanatına ilk katkıda bulunan sanatçılardan bir diğeri 1907 Ohio doğumlu Lenore Tawney'dir. Almanya'daki orijinal Bauhaus okuluna bağlı Yeni Bauhaus'un eski bir öğrencisi olan sanatçı Lenore Tawney, aslında heykel ve yerleştirme sanatı alanına giren iplik yardımıyla üç boyutlu parçalar yaratan ilk kişi olarak dikkat

çekmektedir. 1961'de Staten Island Müzesi'ndeki sergisi, ABD'de lif sanatını başlatan ve bu yönelimin salt zanaat olma fikrinden uzaklaşmasına yardımcı olan etkinlik olarak tanımlanmaktadır (Auther, 2010). 20. Yüzyılın ikinci yarısında lif sanatı olarak adlandırılan şeyin öncüsü olarak tanınmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nde ve uluslararası alanda önemli bir etkiye sahiptir. Anıtsal olacak niteliğe uzanan eserleri hem vizyonunun özgünlüğünü hem de ortamın ifade potansiyeline olan duyarlılığını kanıtlar niteliktedir. Çığır açan heykelsi dokumalarından biri olan *Küçük Nehir (Little River)* (Görsel 10) 1968 tarihinde yapılmış olup ayrıca şu anda New York Modern Sanat Müzesi'nin kalıcı koleksiyonundadır. 2017 yılında MoMA'da Making Space: Women Artists ve Postwar Abstraction (15 Nisan-13 Ağustos 2017) başlıklı büyük karma sergide de tekrar yer almıştır. Making Space at MoMA elli üç uluslararası sanatçının doksan dört eserini içermektedir. Making Space sergisi kadın sanatçıların İkinci Dünya Savaşı'nın sonu (1945) ile Feminist hareketin başlangıcı (yaklaşık 1968) arasındaki baş döndürücü başarılarının varlığını kanıtlamış ve feminist sanatın oluşmasındaki ilk kıvılcımlar olma özelliğine sahiptirler. Bu savaş sonrası dönemde toplumsal değişimler daha fazla sayıda kadının profesyonel olarak sanatçı olarak çalışmasını mümkün kılmıştır. Ayrıca kadın işi olarak görülen bir uygulama alanının sanatın içine dâhil edilmesi ile oluşturulmuş bu öncü çalışmaları erkek egemen sanat dünyasında genellikle göz ardı edilişinin ilk sorgulandığı ve desteklenmede sıkıntılar yaşadıkları o dönemlerin kanıtı olmuştur. Bu dönemdeki işlerde daha çok soyutlamaların hâkim olduğu görülmektedir.



Görsel 11. Magdalena Abakanowicz, "Turkuaz Abakan (Turquoise Abakans)", Enstalasyon, 1967-1968.

Lenore Tawney'in çalışması gibi Magdalena Abakamowicz'in (Polonya, 1930-2017) *Turkuaz Abakan\Turquoise Abakans* (Görsel 11) adlı soyut çalışması, dokumayı heykelsi bir forma dönüştürerek yerleştirme yöntemiyle sunuma hazırlayarak yine bu sergide yer alan sanatçılardan birisi olmuştur. Abakanowicz'in kasıtlı olarak sanat ve zanaat arasındaki ayrımları bulanıklaştırmaya çalıştırarak lifin heykelsi yapısını keşfetmeyi deneyimlemiştir (Nikal, 2017).

Güncel iplik sanatının bu geçirmiş olduğu değişimle birlikte temsilden soyutlamaya kadar birçok çeşitli biçimi alabildiği ve bazıları için bir araç, bazıları için de mesajın kendisi olma özelliğinin ta kendisidir (Atkinson, 2014). Özellikle iplik ve tekstil sanatıyla ilgili olarak sanatçılar, yarattıkları parçanın yorumlanmasının bir parçası olarak ortamı ve konuyu iç içe kullanabilirler. Birinci kuşak kadın sanatçılar, kadın erkek ayrımının yüksek ve düşük olarak nitelendirilen estetik bir hiyerarşinin sanata da yansıdığına vurgu yapmışlardır. Bu bağlamda kadınların ürettiği eserlerin sergi ve galerilerde görünürlüğünün çok az olduğunun, bununla beraber izm'lerin hiçbirinde gündem bile edilmediğinin farkıa varılmıştır. Kadınların geleneksel malzemeler ile ortaya çıkarttığı yaratıcı çalışmalar sanat olarak değerlendirilmemiş ve daha da ilerisine gidilerek düşük sanat olarak yaftalanmış ve zanaat olarak ele alınmıştır. Kadınlarla özdeşleşen, kadın işi olarak görülen nakış, dikiş, dokuma gibi geleneksel teknikleri içeren çalışmalar,

geleneksel dekoratif sanat ve fayda boyutunu aşamayan zanaat, yani düşük sanat olarak nitelendirilmiştir (Antmen, 2008, s. 28). Bu çağdaş dönemde sanatçı yaratımı 1960-1970'lerin kadın hareketindeki tarihsel kullanımına ait gördükleri kadın konularını temel bir direniş aracı olarak kullanmayı seçmişlerdir (Decker, 2019). İplik sanatının plastik sanatların bir dalı olarak kabul edilmesi bir süreç inşasıdır. Bu süreç inşasında feminist hareketin hız kazanması ve tekstil ürünleri ile üretilen sanat eserlerine bakış değişmesi ve sanat dünyasında kullanımının yaygınlaşması etkili olmuştur.

Sanat tarihçisi Rozsika Parker, kadınlar ve el sanatları arasındaki ilişkinin aslında bir boyun eğdirme ilişkisi olduğunu, çünkü iğnenin kadınların kadınsı kimliğine uymayan yönlerini yok etmelerini sağlayan bir araç olduğunu ve aynı zamanda kadınların kimliğine uygun olarak kullandığı bir araç olduğunu açıkça belirtir (Parker, 2019, s. 164).

Bu nedenle el sanatının hem bir baskı aracı hem de kadınlar için bir güçlenme aracı olarak karmaşık bir rolü vardır. İkinci feminist hareket sırasında Judy Chicago gibi sanatçılar el sanatlarını benimsediler ve özür dilemeden “zanaat”ı güzel sanatlar olarak kullandılar. Sonuç olarak, feminist hareketin üçüncü dalgasına bakıldığından ötürü el sanatları bir siyasi muhalefet aracı olarak yaygınlaşarak çeşitlenmiştir. “Zanaatkarlık” diğer bir adıyla “kadın işi” olarak tanımlanan küçük, minör, duygusal bu yöntem, çekici toplanma çığlıklarıyla sonuçlanmış ve tarihsel bir direniş aracı olarak kayda geçmiştir. Bu yeni uygulama sanat alanı, aynı anda pek çok farklı konunun tartışılmasına izin veren kesişimsel bir hale gelmiştir. Kesişimsellik, #MeToo (cinsel saldırıyı önleme ve hesap verebilirlik), cinsiyete dayalı ücret farkı, doğum kontrolünün maliyeti, toplumsal adet görme, kürtaj ve kadın zevkine ilişkin algı, kadın bedeninin cinselleştirilmesi ve nesneleştirilmesi ve çevresel farkındalık gibi konular, lif ve tekstil malzemesiyle çalışan sanatçılar tarafından araştırılan bazı temel konular olmuştur. Stephanie Buck, Timeline için yazdığı makalesinde, Zanaatkârlık sadece bin yıllık bir sanat ve zanaat modası değildir. Yüzyıllarca süren zaman zarfında kadınlar, yoğun sıkıntı dönemlerinde bile eğitmek, protesto etmek ve bağlantı kurmak için 'yerli sanatları' kullanmışlardır (Buck, 2016) ifadesiyle kadınlara atfedilen kadın işi olarak adlandırılan ve zanaat olarak uzun yıllar sanata kabul görülmeyen iplikten üretilmiş işlerin geçmişinin çok öncelere dayandığına atıfta bulunmuştur.

İplik sanatının bir sanat formu olarak kabul edilerek teşvik edilmesi erken dönem örnekleri olan geleneksel olan şeklinden çağdaş bir sanat formu olarak görsel sanat malzemesi haline gelmesi Tracey Emin ve Louis Bourgeois gibi 1960'lı yılların feminist sanatçıları tarafından kullanımı ile başlamıştır. Cinsiyetçi bir yaklaşımla uzun yıllar kadın işi olarak nitelendirilen ve üretim şekli dolayısıyla dişil bir zanaat formu olarak görülmesinin reddedilmesine karşı bir duruş olarak ortaya çıkmıştır. Tracey Emin'in battaniyeleri, Roszika Parker'ın etkileyici kitabı The Subversive Stitch'in (1984) son bölümünde, nakış işlemenin 1970'lerde kadınların kurtuluş hareketi olarak tanımlandığını aktarmaktadır (Betterton, 2002, s. 23; Berber vd., 2020, s. 1697).

1970'li yıllarda en baskın dönemini yaşamış olan feminist sanat, kadın sanatçılara kendilerini ifade etmek için yeni kapılar açmıştır. Bu sürecin en belirgin hususu sorgulama olmuştur. Bu sorgulama döneminde, bilhassa Amerika'da kolektif kadın çalışmaları gerçekleştirmiştir. Böylelikle kadın sanatçıların birlikte özgürleşmelerine olanak tanınmıştır. Bu çalışmaların en önemli örneklerinden birinin Miriam Schapiro öncülüğünde yapıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Schapiro ve beraberindeki birçok kadın sanatçının buluntu kumaş parçaları ve akrilik boyayla gerçekleştirdikleri kolaj-resimler dönemin feminist terminolojisi içinde famaj (femmage) olarak tanımlanmaktadır. Famaj kadınların kendileriyle özdeşleştirilen malzeme ve teknikleri kullanarak gerçekleştirdikleri kadın kolajlarından oluşmuş bir uygulama yöntemi olarak tanımlanmaktadır. Geleneksel evcimenlik sınırları içinde, kadınların yaratıcılığını hem şekil hem de içerik bağlamında ortaya koyduğu ve kadınların hayatlarından sanat ürettiği bir alanı kapsamaktadır (Antmen, 2008, s. 292; Ersen, 2010, s. 74).



Görsel 12. Miriam Schapiro-Enriqueta Pena, "Çiçek Buketlerim Tutsaklar İçindir (My Nosegays Are For Captives)", Famaj (Kolaj), 109 x 86 cm, 1976.

Miriam Schapiro'nun famaj adı verilen ortak işlemeli kolaj çalışmalarından biri olan *Çiçek Buketlerim Tutsaklar İçindir (Enriqueta Pena, My Nosegays Are For Captives)* (Görsel 12) çalışmasının adı olan kelimeler eser üzerine Enriqueta Pena tarafından işlenmiştir. Tutsaklar simgesel olarak domestisite içine hapsolmuş ev kadınlarının görsel formda mutfak önlüğü üzerinden bir temsilini üstlenmektedir. Çalışmanın dantel ve elişinden meydana gelmesi kadınsılığı vurgulamaktadır. Diğer yandan bu işlemeli kolajlardan kadınların antropolojik olarak gelenekselliği devam ettiren bir role sahip olduğu çıkarımı yapılmasına zemin hazırlar niteliktedir. Zira aynı zamanda folklorik olarak ifade edilebilecek bu işlemeler kadının içinde yer aldığı kültürel kimliği de temsil etmektedir (Ersen, 2010, s. 74).

1970'li yıllarda iplik sanatını yüksek sanata yeniden sokan feminist sanat hareketi ve onun bir diğer baskın figürü Judy Chicago'dur. Örme, dokuma veya iğne işi tipik olarak bir kadının boş zaman veya beceri işi olarak kabul edildiğinden, bu o dönem için ileriye doğru atılmış büyük bir adım olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat tarihinin konularını ve temalarını yeniden tanımlayan feminist sanatçılar, bu mecrayı onun tarihini 'kadın işi'

olarak altüst etmek ve onu renkli, eğlenceli ve cinsel açıdan özgür eserlere dönüştürmek için kullanmışlardır.



Görsel 13. Judy Chicago "Akşam Yemeği Partisi (The Dinner Party)", Enstalasyon, Seramik, Porselen ve Tekstil, 1974-1979.

Judy Chicago ve Womanhouse projesi için bir araya getirdiği yaratıcı grup, hepsi iplik sanatı ile çalışarak, Chicago'nun önemli bir eseri olan *Akşam Yemeği Partisini* (Görsel 13) oluşturmuşlardır. Aslında kadın tarihinin bir parçası olarak iğne işi ve kumaşları birleştiren ve kutlayan ilk yüksek sanat eseri olarak tanımlanır.



Görsel 14. Judy Chicago "Akşam Yemeği Partisi (The Dinner Party)" Enstalasyon (Emily Dickinson adına detay), 1974-1979.

Akşam Yemeği Partisi, kadınların tarihi başarılarının bir anıtıdır. Tarih boyunca önde gelen kadınlara adanmış otuz dokuz yer ayarı ve masanın sırlı porselen tuğla kaidesine 999 kadının sembolik imzalarının yazılı olduğu devasa üçgen bir masadır. İlkel Tanrıça Ishtar, Hatshepsut, Theodora, Artemesia Gentileschi, Sacajawea, Sojourner Truth, Susan B. Anthony, Elizabeth Cady Stanton, Georgia, Margaret Sanger ve Emily Dickinson *Akşam Yemeği Partisi Emily Dickinson Detayı* (Görsel 14) gibi ışık saçan figürler için üçgen masanın her kenarına 13 adet bireysel alanlar ayrılarak bu kadınlar onurlandırılmıştır. Her bireysel ayrılmış bu alanda, kadının adını, mutfak eşyalarını, bir kadehi ve bir tabağı içeren nesneler zarif işlemeli bir masa örtüsü üzerinde sunulmuştur (Keser ve Keser, 2015, s.139-140).



Görsel 15. Magdalena Abakanowicz, (Solda) “Turuncu Abakan (Orange Abakan)”, Tekstil Form, 1971, (Ortada) “Kırmızı Abakan (Red Abakan)”, Tekstil Form, 1969, (Sağda) “Sarı Abakan (Yellow Abakan)”, Enstalasyon, 1967–1968.

Shapiro ve Chicago 1972’de “Womanhouse” isimli projelerine çalışırken aynı yıllara denk gelen dönemde çağdaşları olan Magdalena Abakanowicz de Los Angeles ve Pasadena’da gerçekleştirdiği sergilerle gündemi işgal etmeye başlamışlardır. Polonya kökenli olan Abakanowicz, lifi ve lif kaynaklı tekstil ürünlerini uygulanabilir bir heykel malzemesi olarak tanıtmıştır. Ortaya koyduğu çalışmalarla tekstili iki boyutlu yüzey olmaktan çıkarıp üç boyutlu anıtsal heykellere taşımıştır. “Abakans” serisinde ele aldığı eserleri kadın sanatının ve kadın cinsel kimliğine açık bir gönderme olarak görülmüştür. *Red Abakan, Yellow Abakan, Orange Abakan* (Görsel 15) ve seriye ait diğer abakan çalışmalarda rahim, vajina gibi kadın cinsel organlarına atıfta bulunan imgelerle bağdaştırılmıştır. Bu dönemde Schapiro ve Chicago’nun kadınla ilişkilendirilen lif kullanımı ve dokuma tekniğini benimsemesiyle, oval, küre ve iç mekânı merkezine alan görüntüler kadınlık ve kadın gücü için metafor olarak yayılmaya başlamıştır. Bu sayede Abakanowicz'in "Abakans" çalışmaları feminist anlatımın önemli örnekleri olarak görülmüştür (Inglot, 2004, s. 66-67).



Görsel 16. Miriam Schapiro, "Harikalar Diyarı (Wonderland)", Tekstil Kolaj, 228.6 x 367 cm, 1983.

Miriam Schapiro'nun 1983'te yapmış olduğu *Wonderland* (Görsel 16) adlı eseridir. İngilizce'deki kadın (female) ve kolaj (collage) kelimelerinin birleşiminden oluşturduğu ve famaj (femmage) adını verdiği tekniği Schapiro birçok çalışmasında kullanmıştır. Sanatçı, "Wonderland" adlı bu çalışmasını da tekstil malzemesi olan kumaş ve danteli, boya ve el işi malzemeleriyle bir araya getirerek bir tür kolaj olan famaj tekniği ile oluşturmuştur (Kort ve Sonneborn, 2002, s. 195). Bu çalışma genelinde iki boyutlu bir tablo görünümünde olsa da detaylı incelendiğinde kadınla ilişkilendirilmiş birçok unsurun bir arada kullanılmış olduğu görülmektedir. Patchwork'ü andıran motiflerin üzerinde mutfak önlüğü ve dantel parçaları serpiştirilmiştir. Çalışmanın ana merkezinde ise iplerle işlenmiş çizgisel bir mutfak görüntüsü yer almaktadır. Bu alanda "evimize hoş geldiniz" yazısının tam karşısında hizmetçi edası ile eğilmiş hizmet etmeyi bekleyen bir kadın figürü konumlandırılmıştır. Çalışmanın ana konusu toplumda eve ait olarak nitelendirilen kadının tutsaklığına bir gönderme mevcuttur. Kadının görevi olarak görülen temizlik yapmak, yemek pişirmek gibi ev işlerinin aslında toplumun kadına yüklediği bir roldür. Bu toplum algınına işaret eden Schapiro da kadına atfedilen malzemeleri kullanarak ikincil konuma düşürülen "kadın işleriyle" toplumsal cinsiyet mücadelesine katkıda bulunmuştur (Akdemir ve Korkmaz, 2022, s. 67).

1970'lerin sonundan bu yana iplik sanatı postmodernist fikirlerden etkilenerek giderek daha kavramsal hale gelmiştir. İplik sanatçıları için malzeme ve tekniklerle uzun süredir devam eden deneylere ek olarak toplumsal cinsiyet feminizmi, ev içi yaşam ve kadın işiyle ilgili tekrarlanan görevler; lifin yumuşaklığı, geçirgenliği, örtülebilirliği gibi malzemeye özel anlamlar yüklenmiştir.

1960'larda ortaya çıkan sanat yaklaşımları yalnızca biçimciliğe bir tepki taşımamaktadır. Ayrıca kendinden önceki sanata ilişkin kabulleri ve önermeleri sorgulayarak bunlara alternatif teknikler ve malzemeler sunmuştur. Böylelikle sanatçının ve izleyicinin rolü yeniden şekilllendirlimiş, sanatın ve sanat eserinin tanımı daha da genişletilmiştir (Bolat Aydoğan, 2009, s. 3). Güncel sanat ile malzeme dağarcığında yaşanan genişleme sanatçılara sınırsız imkânlar sağlamıştır. Sanatçılar disiplinlerarası yaklaşımlarla yeni söylemler ve teknikler geliştirmiştir. Geleneksel teknikleri ise yeniden ele alan sanatçılar çeşitli mecralarda özgün üretimler ortaya çıkarmışlardır. Birbirinden farklı disiplinlerde karşımıza çıkan tekstil alanına ait malzemelerin ve tekniklerin kullanım örneklerine sıkça rastlanmaktadır. Sürekli olarak arayışta olan sanatçılar için geleneksel ve güncel birlikteliğinin kullanımı ilgi çekici bir saha olmuştur. Bu birlikteliğin izlerini bugün farklı şekillerde görmek mümkündür. Malzeme ve tekniği değiştirmeden sergileme yaklaşımında farklılığa gidilebildiği gibi farklı yüzey değişkenlerinin kullanımı ile malzeme ve tekniklerde değişiklik yapılabilmektedir (Berber vd., 2020, s. 1698).



Görsel 17. Severija Incirauskaite Kriauneviciene, (13 parça) Dismaland Projesinden: "Güllerle Dolu Bir Yol (A Path Strewn With Roses)", Enstalasyon, 2009.

1977'de dünyaya gelen Litvanya asıllı sanatçı Severija Incirauskaite Kriauneviciene, gelenekselliği ile ön plana çıkmış bir teknik olan nakışı güncel yorumlarıyla sanatta yeniden üretim noktasında mühim bir yere taşımıştır. Kriauneviciene yapımış olduğu eserlerini yüzeyden üç boyuta taşırken katı yüzeylere ayrı bir önem göstermiş ve çalışmlarında onları tercih etmiştir. Bu da onu daha sonrasında metal malzemelere yönlendirmiştir. Gündelik/sıradan yaşam ve çevreden ilham alan sanatçı, çalışmalarındaki günlük yaşamdan nesneleri olağanüstü bir hale getirmesine yardımcı olmaktadır. İşlevlerini yitirmiş faydalı nesneleri sanat nesnesine dönüştürerek, bize farklı anlatılar sunmasını sağlamaktadır. Sanatçı kova, kürek, mutfak gereçleri, araba vb. işlevini yitirmiş, özellikle metal tabanlı nesnelerin yüzeylerine delikler açmak suretiyle malzemenin dokusuna uygun renkteki iplik seçimiyle nakış tekniğini geleneksel yaklaşımdan uzaklaştırarak uygulamaktadır. Tercih ettiği ipliklerin cinsi genel olarak doğal malzemelerden meydana gelmektedir. İplik renk seçimlerine bakıldığında ise metalin paslılık durumuna göre daha canlı veya daha mat olarak değişkenlik göstermeye müsaittir. Bu yaklaşımla *Güllerle Dolu Bir Yol/A Path Strewn With Roses* (Görsel 17) adlı çalışmasında görüldüğü gibi unutulmuş hazır nesneleri yeniden bağlamsallaştırır ve izleyici için tarihe yeni bir bakış açısı sunma eğilimindedir. Sanatçı, çoğu insan için önemsiz ayrıntılar olan şeylerden zevk aldığını sıradan bir insanın ve onun hayatının sıradan parçalarını işlerinde kullanmanın sanatsal üretimlerinde son derece önemli olduğunu söylemektedir. Sanatında popüler kültür parçalarını ve sözde kiç'i kullandığından yeni bir bağlam ortaya koyarak bu yaklaşımın kendisinin kişisel deneyimi ve bakış açısı noktasında yaratım sürecine yardımcı olduğunu dile getirmektedir (Berber vd., 2020, s. 1695).



Görsel 18. Güneş Terkol, "Bir Öğleden Sonra Posteri (Poster for an Afternoon)", Tekstil Kolaj, 170 x 264 cm, 2011.

2000'li yıllara gelindiğinde ise feminist sanatın öncülüğünde başlayan tekstil ve iplik malzemesini kadın ve cinsiyet kavramlarıyla çalışmalarında ele almış bugünün çağdaş sanatçılarından olan Güneş Terkol'dur. Terkol'un *Bir Öğleden Sonra Posteri (Poster for an Afternoon)* (Görsel 18) adlı çalışması özellikle kadınların, toplum nezdinde kalıplaşmış cinsiyet ve sınıf ayrımlarına direnmek ve kendi var oldukları kimlikleri savunmak için kullandığı yolları incelemektedir. Bu çalışması ile toplumda ataerkil yapının hâkimiyeti altında yaşayan kadın imgeleri ve sloganları ile kadın konusuna dikkat çekmektedir (Akdemir ve Korkmaz, 2022, s. 70).

Görsel 18'de görülen çalışmada tekstil bir düzlem üzerine kadınları fonda sözde gelişmiş bir toplumun temsili olan gökdelenlerin olduğu bir şehir panoramasına yerleştiren sanatçının bu yaklaşım ile içinde bulunulan yüzyılda yaşanan yüzlerce gelişime karşı gelişememiş zihinleri, bağnazlıkları ironik bir dille yorumlamıştır. Bu şehir panoramasının önünde anonim kadın figürleri ve taşıdıkları pankartlar görülmektedir. Bu pankartlarda "sen benim kızımsın yanlış anladın", "korku+acı+sonuç ölüm siz de ölebilirsiniz", "evlilik hatırası" ve "dikkat aşırı sever" gibi sloganlarla günümüz toplumunda kadına karşı işlenmiş suçlara karşı kadınsı bir uygulama yöntemiyle gönderme yapılmıştır.



Görsel 19. Güneş Terkol, “Hu hu hu Serisi”, Sargı Bezi, Tül, İplik, Boya Birleşeni, Enstalasyon, 2020-2022.

Güneş Terkol’un daha yakın dönem çalışmalarının yer aldığı *Hu hu hu Serisi* (Görsel 19) sanatçının 2020-2021 yılları arasında çocukluk hikâyeleri ve ninnilerden esinlenerek oluşturmuş olduğu bir dizi çalışma bütününden oluşmaktadır. Hafif ve uçuşan tüller rüya gibi bir alan yaratan sanatçı, fantastik desenleri yan yana getirerek çok katmanlı bir dünyaya izleyenlerin tanıklık etmesine olanak sağlamaktadır. İzleyicinin odağında olan bu uçuşan işler izleyeni kadınlığın farklı hallerini içinde barındıran, sisli, pastoral karakterleriyle karşı karşıya getirerek deneyimlemesine izin vermektedir. Bu uçuşan tülleri kök boyalarla renklendiren sanatçı, üzerine işlemiş olduğu figürleri katmanladığı boyalarla ve dikişlerle desteklemektedir. 2021’de Zeynep Bolat’ın Terkol’la gerçekleştirmiş olduğu röportajda çalışmalarını “Dişi kültür direnişi, toprak ana, fikirlere gebe kadınlar, çocukluğundan gelen tatar ninnileri üzerine şiirsel bir yerleştirme” olarak tanımlamaktadır (Bolat, 2021). Hannah Arendt'in dediği gibi, "doğum terimi yalnızca çocuğun doğumunu değil aynı zamanda bu olayla dünyaya salınan öngörülemezliğin gücünü de tanımlar." Bu sebeple malzemenin şeffaflığını kullanan Terkol, izleyicinin mit ve hikâyeleriyle çoğalacak olan düş, anı ve algı katmanlarını kadın halleri ile izleyiciye sunmaktadır (Terkol, 2021).

İKİNCİ BÖLÜM

İPLİK SANATINDA GÖÇMENLİK OLGUSU BAĞLAMINDA OTOETNOGRAFİK YAKLAŞIMLAR

Araştırmaya yönelik nicel ve nitel yaklaşımlar, insan davranışı ve deneyimine ilişkin değerli bilgilere ulaşmak için kullanılacak yöntemler hakkında çok farklı bir hakikat ve gerçeklik anlayışı gerektirir. Nicel araştırma pozitivist paradigmadan doğar ve "doğru yanıtları" ve ölçülebilir sonuçları aradığı için daha bilimsel bir araştırma yöntemi olarak kabul edilebilir. Nitel araştırmacılar ise hakikat ve gerçekliğin çoklu anlayışlarını yorumlamaya odaklanırlar. Nitel araştırmalarda sanat temelli bir yaklaşımın amacı ve sanatsal temsili, akademik bir kitleye kolay okunabilir bir paket sunmak değil daha geniş bir kitleye ulaşmak ve bir izleyiciyi veya okuyucuyu bilinmeyene doğru interaktif bir yolculuğa davet etmektir (Barone ve Eisner, 1997; Butler-Kisber, 2002; Diamond ve Mullen, 1999).

Pek çok nitel araştırmacı, araştırma süreci ve bu süreçteki rolü hakkında gerçek ve kapsamlı bir düşünceye duyulan ihtiyacın artık farkında olmasına rağmen yalnızca araştırmacının bakış açısını kabul eden veya daha büyük bir doğruluk veya farkındalık aktarmaya çalışan refleksiviteyi eleştirmiştir. Otoetnografinin bir araştırma yöntemi olarak ortaya çıkması, araştırmacıları "çalışılan durumun bir parçası olarak kendi kendini gözlemlemeyi kendi içinde ve kendi başına meşru bir çalışma odağı olarak kendi iç gözlemine veya kendilik etnografisine" yönlendirir (Ellis, 1991, s. 30).

Daha önce susturulmuş gruplardan gelen yeni epistemolojiler (otoetnografi gibi), diğerlerinin temsilinde bulunan riskleri ortadan kaldırır ve benzersiz bir şekilde konumlandırılmış bir araştırmacı tarafından yeni bilginin üretilmesine izin vermektedir. Belirli sorunları ve belirli durumları bildirebilecek küçük ölçekli bilgi durumu olarak karşımıza çıkmaktadır (Denzin ve Lincoln, 1994, s. 11).

2.1. Sanat Temelli Araştırma Yöntemi

STA genellikle eğitimsel ve kültürel olarak konumlanmış uygulamaları araştıran bir nitel araştırma yöntemidir. Belirli fenomenleri araştırmak ya da belirli metodolojileri kullanmakla sınırlı değildir. Karakter olarak bilimsel olmaktan ziyade sanatsal olarak izah edilen yaklaşım, araştırmacının dünya görüşüne göre şekil almaktadır. Çalışma "doğal olarak" biçimini, araştırmacının belirli sanat pratiğine dâhil etmesinden ve araştırma sonuçlarını ilgili bir sanatsal formatta ele alma, analiz etme ve temsil etme anlayışından almaktadır (Barone ve Eisner, 1997). Hem sanata dayalı hem de otoetnografik araştırmalarda yayınlanmış araştırmaların çoğu hala şiir ve anlatı gibi edebi biçimlerin kullanımına odaklansa da güncel sanat pratikleri de dâhil sanatın neredeyse tüm dallarında da kullanılabilirdir.

Bununla birlikte sanatın kullanılma şekli ve sanatın bir öğrenme aracı olarak kullanımı, farklı sanat temelli çalışmalarda önemli ölçüde farklılık göstermektedir. Bir araştırma projesini sanat temelli olarak nitelendiren şey sanatsal davranışın rolünün tartışıldığı entelektüellik ve karmaşıklık düzeyidir. Son yıllarda niteliksel araştırma yöntemleri içerisinde sanatsal yaklaşımların uygulanmasına artan bir ilgi vardır (Barone ve Eisner, 2011). Şiir, müzik, görsel sanatlar, drama ve dans gibi sanatsal formlar farklı araştırma disiplinlerinde başarıyla kullanılmıştır (Barone ve Eisner, 2011). Sanatçılar araştırma geleneklerini sanat yapma ve tasarım süreçlerine dâhil etmişlerdir. Bu, sanatsal sorgulamayı daha sistematik ve şeffaf hale getirmektedir. STA aynı zamanda sosyal, eğitim, sağlık ve davranış bilimlerinde de hatırı sayılır bir ilgi görmüştür (Brazg vd., 2011). Öte yandan, STA geleneksel araştırma paradigmalarını genişlettiği, geniş kapsamlı ve katılımcı sohbetlere olanak sağladığı ve sanatın bir bilme yolu olduğu ve bir tür araştırma olarak değerlendirilebileceği ifade edilmiştir (Finley, 2003; Smith-Shank ve Keifer-Boyd, 2007; Vaughan, 2004).

STA yöntemleri mevcut güne kadar daha geniş bir anlam ifade edecek biçimde evrilmiştir. En geniş anlamda, insan eylemlerini ve deneyimlerini keşfetmek, anlamak, betimlemek ve hatta karşı çıkmak için sanatı kullanan araştırma yöntemleri olarak tanımlanmaktadır (Savin-Baden ve Wimpenny, 2014, s. 1).

STA'da çalışan sanatçı-araştırmacılar, dijital hikâye anlatımı, fotoğraf, çizim, şiir yazma veya performans gibi veriler üretmek için yenilikçi, sanatsal olarak ilham alan yöntemler uygulayabilir. Veri analiziyle ilgili olarak, geleneksel nitel araştırma türleri, genellikle, ana hatlarıyla belirtilen araştırma sorularına yanıt olarak belirli bir sosyal fenomenin ikna edici bir yorumunu ve anlayışını geliştirmeyi amaçlar. Sosyal durumu iyileştirecek eyleme yönelik umut verici adımlar önerme girişimlerini temsil etmektedir. Birçok STA projesi yalnızca bir soruna yanıt vermeyi amaçlamaz, aynı zamanda karmaşıklığa dikkat çekebilir, daha fazla soru ortaya çıkarabilir ve hatta sanatçı-araştırmacılar ve izleyiciler için kesinlikten daha fazla belirsizlik üretebilir (Barone ve Eisner, 2011, s. 35-36).

STA nitel araştırma yöntemleri başlığı altında önemli bir kola ayrılarak (Coemans vd., 2019; Fraser ve Al Sayah, 2011); fenomenoloji, etnografya, gözlem, mülakat, görüşme vb. araştırma biçimleri dahil olmak üzere diğer bazı geleneksel nitel yaklaşımlarla bir takım ortak özellikleri paylaşmaktadır. Dolayısıyla temel olarak STA'nın anlam yaratmak için insanların dünyayı nasıl anlamlandırdığına odaklandığı ve bütünün anlaşılması için özeli canlı hale getirerek bugüne katkı sağlamayı amaçlamaktadır (Eisner, 2003, s. 11).

2.1.1. Otoetnografik Araştırma Yöntemi

STA içerisinde otoetnografi yönteminin farklı bir konumu vardır. Otoetnografi, sosyokültürel bir ortamda karmaşık hayatı anlamak ve anlamlandırmak için kültür merceğinden geçirilerek anlatılan benlik ile alakalı hikâyelerdeki kişisel deneyimleri keşfetmeyi merkeze alan bir araştırma yöntemidir (Adams vd., 2015, s. 1). Chang'in (2008) tanımına göre; otoetnografi, bireyi kültürel analiz ve yorumlamaya dâhil eden bir araştırma yöntemiyken, Sparkes (2000, s. 21)'e göre ise otoetnografi temelli yazınlar\eserler yazarların ya da sanatçıların kendi deneyimleri hakkında hikâyeleri anlattıkları\aktardıkları, kişisel olanı kültürel olanla ilişkilendirdikleri son derece kişiselleştirilmiş, açıklayıcı çalışmalardır. Schwandt (2015, s. 14)'e göre, etnografya ve otobiyografinin etkisini birleştiren hem özneyi (bileni) hem de nesneyi (incelenen şeyi) aynı anda görmek, bir iddiada bulunmak yerine örneklendirmek ve çağrıştırmaktır. Tüm

bunlara ek otoetnografi daha spesifik olarak ise hem disiplinler arası bir yöntem hem de amacın sosyal bir yapı içinde benliğin diğerleriyle ilişkili konumunu refleksif olarak eleştirmek olduğu bir öz-anlatıyı aktaran metindir (Spry, 2001, s. 706). Tüm bu tanımlardan anlaşıldığı gibi otoetnografi için birden fazla varyasyon ve tanım bulunmaktadır.

STA'nın altında yer alan bu yöntem hem süreç hem de ürünü ifade eder. Bu yöntemi kullanan bir araştırmacı, otoetnografi yapmak için otobiyografi ve etnografi ilkelerinden istifade etmek durumundadır (Ellis vd., 2011, s. 1). Otobiyografi öz yaşam öyküsü anlamına gelirken (TDK, 2024), etnografi teriminin kökenindeki etno (ethno); insan veya kültür, grafi (graphy); yazma ya da tasvir etme anlamlarına gelmektedir. Bütüncül bir tanım ile ifade edilmek istenirse ise etnografi; insan veya kültür hakkında yazma veya tasvir etme anlamına geldiği söylenebilir (Aydın Çelikcan ve Aksoy, 2020, s. 356). Otoetnografi kelimesi ise, "öz" anlamına gelen "auto-" ve kısaca kültür çalışması olan "etnografi" ön ekinden oluşmaktadır. Nitekim otoetnografi, bireyin ve kültürel bağlarının öz değerlendirmesini anlatmaktadır. Otoetnografi ya da self etnografi, bir kişinin kültür ile ilişkilendirilmiş özel bağ çerçevesindeki kişisel deneyimlerini analiz etmesine dayanan bir araştırma yöntemidir (Ellis ve Bochner, 2000, s. 740).

Ellis ve Bochner (2000, s. 740)'e göre otoetnografi, çağırıcı, duygusal, diyalog kuran ve ilgi çekici yazı içeren bir metodolojidir. Bilimden çok edebiyata ve sanata daha yakındır. Bu yönüyle otobiyografiden farklı bir yöne ayrılmaktadır. Zira otobiyografik yaklaşımda kişiler kendi yaşamlarındaki deneyimlerini ve deneyimlerine ilişkin yorumlarını paylaşmaktadırlar. Ancak otoetnografi hem otobiyografi hem de etnografinin kesiştikleri noktalar yoğunluktadır. Diğer bir deyişle otobiyografinin bireysel bağlamlarının yorumlanmasına kültürel kökenlerle ilişkilerinde dâhil olduğu noktada otoetnografi karşımıza çıkmaktadır. Otoetnografik bakış çerçevesinde etnografik acılar kişisel deneyimlerle ilişkilendirilir. Ancak burada etnografik yansıtmadan çok otoetnografik olarak kültürel ve etnik kökenlerin kişisel deneyimle ne şekilde ilişkilendirildiği ve ne şekilde yorumlandığı önem taşır (Ellis ve Bochner, 2000). Öyküsel sorgulama ya da otobiyografik yöntemler ile benzese de otoetnografik yöntemin değerler, inançlar ve kültürel bağıntılar ile kişinin kendi durumunu sorgulaması, bu sorgulamayı şeffaf biçimde yansıtması ve etnik bağlarını kişisel olarak yorumlaması ile başkaca yöntemlerden

ayrıldığı ifade edilebilir. Söz konusu durumsa kişisel farkındalık ile kültürel farkındalık ve daha da ötesi kültürlerarası farkındalık ile araştırmayı daha zengin kılar.

Otoetnografide araştırmacı\sanatçı uygulamanın merkezi konumundadır. Otoetnografik veriler, araştırmacıya\sanatçıya dış dünyanın anlaşılması için bir pencere sunmaktadır. Araştırmacı\sanatçı ile katılımcı ilişkisinin bulanıklaşması, metodoloji için bir eleştiri kaynağı haline gelmesine rağmen hassas konulara ve en derin düşüncelere erişimi sağlamaktadır (Ngunjiri vd., 2010, s. 2). Geçen yirmi yıl boyunca birçok bilim insanı, sanat ve araştırmanın örtüştüğü kesişme noktasının nasıl adlandırılacağı sorusuna yanıt aramıştır. Otoetnograflar, otobiyografik materyallerin anlatımına/tanımına ve analizine/yorumuna değişen düzeylerde dikkat etmektedirler. Bazıları sanata daha çok eğilirken diğerleri bilimsel analize daha çok eğilmektedir. Otoetnografi yöntem olarak sanat alanında, bilimsel araştırma, sanatsal temsil, öz anlatım ve etnografinin bir karışımıdır. Görsel otoetnografi, görselleri otoetnografik anlatı ile birleştirmekle bu araştırma yöntemini uygulama görevini üstlenmektedir (Ngunjiri vd., 2010, s. 2). Postmodern otobiyografik ve otoetnografik yazımdaki benliğin karmaşık, sürekli değişimlere maruz kalan ve konumlanmış olduğu varsayılmaktadır. Özdüşünümsel (kendine dönen düşünce, kendisini ele alan, kendi edimlerini yorumlayabilen düşünce) yazı sayesinde parçalanmış benliğin parçaları bilimsel bir çerçeve içinde incelenebilir bir hal almaktadır. Dolayısıyla bu özdüşümsel yazı Laurel Richardson'a (2000, s. 253) göre, etnografik yaşamı benlikten ayırmaz. Yazarken kendimizi inşa ederiz ve aynı zamanda kendimizi anlama şeklimiz ne yazdığımızı, hissettiğimizi, yorumladığımızı ve anlamı nasıl inşa ettiğimizi bildirmektedir.

Nitel bir araştırma yöntemi olan otoetnografi, yapılandırmacı araştırmalar içinde yer alırken bireyin bir topluluk içinde kendi benliğini incelemesi, geleneksel etnografyada mevcut olan gözlemci olarak araştırmacı duruşunun yerini aldığı postmoderne daha uygun bir yöntemdir. Otoetnografik çalışma, geçerlilik, güvenilirlik ve nesnelliğe ilişkin geleneksel değerlendirme standartlarının dikkate alınmasına rağmen daha yapılandırmacı bir bakış açısıyla kabul edildiği için gerçekliğe dayalıdır. Otoetnografinin görünüşte sıradan olanın gerçekliğine ve önemine değindiği düşünüldüğünde aktarılan zengin ayrıntılar otoetnografik çalışmanın özgünlüğü için esastır. Hatta bu ayrıntılar yapılandırılmış, doğrusal ve hatta mantıksal değildir ancak uygulamanın gerçekliğinden çok fazla alınmıştır (Patton, 2002, s. 83-91). Otoetnografi gibi etnografik türevlerin ortaya

çıkışı, kimliğin merkezi olduğu yeni bilgi biçimleri yaratmada bireyin gücünü ve önemini vurgulamak için bilimsel veya nesnelci bir duruşun sorgulanmasıyla yönlendirilir (Hickey ve Austin, 2007). Bu nedenle postmodern anlamda bilgi, sosyal, tarihsel, ahlaki ve politik olana dayanan aktif bir inşadır. Ayrıca bu tür bilgilerin toplumsal inşasına yapılan vurgu, benlik ile sosyal bağlam arasında doğrudan bir bağlantının gerçekleşmesine izin veren postmodern paradigmada bireyin üstünlüğü ile aynı doğrultudadır (Howe, 2001; Reed-Danahay, 1997).

Araştırmacının kendi deneyimi, kişisel ve kültürel/politik/sosyal arasında bir köprü olarak araştırma, yazma, analiz ve yayılımı kapsayan bütüncül bir bakış açısıyla söz konusu kültüre ilişkin yeni bir anlayışın ortaya çıkarıldığı odak noktadır. Jones'a (2005, s. 763-764) göre, kişisel otoetnografik metnin dünyaya özel perspektif bir bakış açısı yarattığını ve diyaloğun katalitik değişime yol açtığı bir alana bağlı olduğunu belirterek sürecin bütünsel görüşüne daha fazla katkıda bulunur.

Ortaya konulan söz konusu veriler bağlamında ortak olan nokta ister edebi yazında ister görsel sanatlar alanında olsun araştırmacının kendi deneyimlerini sunması ve bu deneyimlerin otoetnografi de ön planda olmasıyla diretk ilişkilidir. Bu araştırma sürecinin sistematik olduğu ifade edilse de yönteme, alana ve araştırmacıya göre herhangi bir teknikten bağımsız olarak geliştiği de vurgulanır. Ellis (2004, s. 12), otoetnografinin bir yazma yöntemi olarak otobiyografiden, otobiyografinin metodolojiye bağlı kalmadan kendi durumunu anlatan bir kişi olması nedeniyle ayrıldığını ve eserin nasıl etiketlendiğinin yazarın\araştırmacının yazma pratiklerine dayandığını belirtir.

Otoetnografide yöntem hususunda dikkatleri celp etmesi gereken konulardan biri de son derece içe bakışlı olandan nitel araştırmaya bağlı daha tanıdık yaklaşımlara, biraz deneysel yöntemlere, en azından yazmanın veya uygulamanın araştırma odaklı yorumlanmasıdır. Otoetnograflar, oto- (öz), -etno- (kültürel bağ) ve -grafiye (bir araştırma sürecinin uygulanması) vurgularında farklılık gösterme eğilimi söz konusu olabilir (Ellis ve Bochner, 2000, Reed-Danahay, 1997). Bu farklılıklar Chang'e (2008) göre "otoetnografik veri toplama içsel ve dışsal verileri içerebilir. Araştırmacı çalışmanın amacına göre kullanılan yöntem ve verilerin nasıl sunulacağına bağlı olarak ister içsel verileri ister dışsal verileri ya da her ikisini birden kullanabilir. Dış verileri; görüşmeler, tarihi belgeler, el yazması metinler, resmi belgeler, kişisel olarak yazılan gazete

metinlerini, gezi günlüklerini, fotoğraf ve video gibi diğer belgeler içermektedir. Görüşme, otoetnografinin etnografik köklere sahip olması nedeniyle otoetnografide dış veri toplamanın temel biçimi olarak kabul edilmektedir.

İçsel verileri ise kişisel gözlemler ve kişisel yansıtmalar oluşturmaktadır. Kişisel gözlemde araştırmacılar doğal olarak meydana gelen duygu, düşünce ve gerçek davranışları kaydeder. Kişisel gözlemler (içsel veriler olarak) tipik olarak yalnızca araştırmacının araştırılan kültürdeki rolünü ya da araştırmacının kültürle etkileşimini merkeze alır. Dolayısıyla günlükler, notlar, çevrimiçi veri girişleri biçiminde sistematik olarak meydana gelen birikmiş verilerden oluşmaktadır. Bu veriler araştırmanın öncesinde, sırasında veya sonrasında toplanabilir (Chang, 2008, s. 95-96). Başka bir yönden yansıtmacı verileri ise kim ve ne olduğumuza dair iç gözlem, kişisel analiz ve değerlendirme sonuçlarından meydana gelmektedir (Chang, 2008, s. 90-95). Dolayısıyla otoetnografik verilerin toplanmasında araştırmacılar, içsel, dışsal veya yansıtıcı olarak elde edilen verilerle nasıl etkileşim kuracaklarına dair farklı seçeneklere sahiptirler.

Otoetnografik bir çalışmanın uygulanabilmesi için daha geniş bir kriter yelpazesi gerektiğine dair metodolojik bir yaklaşım veya tek bir yöntem yoktur. Bu nedenle Ellis ve Bochner'a (2000) göre otuz beşten fazla otoetnografi türü bulunmaktadır. Bu otoetnografik türler arasında özgü/yerli etnografi, yansıtıcı (reflective)/anlatı etnografisi, eksiksiz üye araştırmaları, itiraf etnografileri, koşullu otoetnografi… gibi bir çok çeşit vardır. Bu açıdan değerlendirildiğinde öne çıkan otoetnografi tür ve yaklaşımları incelendiğinde en çok kullanılan çözümlemeli (analitik) otoetnografi ile hatırlatıcı/çağrışımcı (evocative) otoetnografidir.

2.1.1.1. Çözümlemeli (Analitik) Otoetnografi

Anderson'a (2006) göre çözümlemeli (analitik) otoetnografi, araştırmacı kendi içinde bulunduğu kültürüyle ilgili katılımcılarla diyalog kurarak katılımcıların kendi kuramsal çözümlemelerini yorumlarken sadık kalmalıdır. Böylece araştırmacının katılımcılarla kurduğu diyalogu sosyal yapılandırma dışına çıkmadan ortaya koyması beklenmektedir. Dolayısıyla bu otoetnografi türünde, araştırmacının öyküsü, deneyimlediği kültürel grubunun üyesi olan diğerler katılımcıların ya eşit ya da ikinci bir bileşeni olarak ele alınması gerekmektedir. Anderson (2006, s. 373) otoetnografiyi kullanan araştırmacıların rolünü şöyle tanımlamaktadır; araştırmacı araştırma grubunun veya ortamının tam bir

üyesi olması beklenmektedir. Araştırmacı, araştırma durumuna etki eden bir farkındalığa sahip olarak tanımlanan çözümlemeli dönüşümle ilişki içinde olması beklenendir. Araştırmacı yayınlanan metinlerde araştırmanın bir üyesi olarak görünmesi beklenmektedir. Araştırmacının, kendisiyle benzer durumdaki bilgi verenleri veri toplama sürecine dâhil etmesi beklenmektedir. Araştırmacı daha geniş sosyal olgunun kuramsal anlayışını geliştirmeye odaklanan çözümlemeli bir araştırma gündemine bağlı olması gerekmektedir.

Bu sürecin çözümlemeli (analitik) bağlamda çalışmalarda yer alan araştırmacılar kendilerini otoetnografide tam bir üye olarak yorumlamalıdırlar. Ancak bir araştırmacı olarak öncelik içinde bulunduğu kültürel grubun verilerine yer vermekle daha ilgilidir. Araştırmacılar, kültürel gruptan elde edilen bulguları ve tartışmaları sunduklarında bu iki sesi (üye grup ve araştırmacı) birbirinden ayırmaları gerekmektedir. Dolayısıyla birincil veri toplama her zaman kendi veya kültürel grubunda var olan diğer üyelerden elde edilmelidir. İçsel veri toplama ise ikincil sırada yer almalıdır. Araştırmacı, bu süreç içerisinde görüşmeler yapabilir. Ayrıca ortaya çıkan verileri yorumlamak için araştırmacı iç sesini veya kültür grubundaki kişisel deneyimlerini kullanarak sonuca katkı sağlayabilir (Jones, 2005, s. 763-768).

2.1.1.2. Hatırlatıcı veya Çağrışımcı (Evocative) Otoetnografi

Bahsi geçen çözümlemeli (analitik) otoetnografiye yakınlığı ile anılan Anderson (2006)'dan farklı olarak Ellis ve Bochner (2006) ve Denzin (2006) daha öznel bir otoetnografiyi savunarak farklı bir yöne evrilmektedirler. Bu öznel kullanım alanı ise hatırlatıcı/çağrışımcı (evocative) otoetnografi olarak bir diğer sıklıkta kullanılan otoetnografi çeşiti olarak karşımıza çıkmaktadır. Otoetnografinin bu çeşiti daha çok drama, dans, görsel sanatlar ve edebi temsillerde kullanılmaktadırlar. Adams ve diğerlerinin (2015, s. 1-2) yazmış oldukları "Autoethnography" adlı kitabının "Introduction to Autoethography" adlı bölümde edebi ya da görsel sanatlar alanında uygulanmış olan otoetnografiyi kullanan araştırmacıların rolü ise şu şekilde tanımlamaktadır;

> "Araştırmacının otobiyografi ve etnografinin özelliklerini birleştirmesi, otoetnografinin uygulama sahası geleneksel olarak etnografi geleneğinden gelen bir performatif (edimsel gerçekleştirir) yazım\uygulama sürecini içermesi, bilimden çok edebiyata veya sanata

> dayandırılması, yaratıcı, didaktik (öğretme gereğini güden), gerçeğe bağlı kurgusallık içeren, kişisel ve kültür ile bağlantılı bir anlatıma sahip olması, otoetnografinin uygulanmasında araştırmacının özdüşümsel (kendine dönen düşünce, kendisini ele alan, kendi edimlerini yorumlayabilen düşünce) özelliğine sahip olması, kültürel inançları, uygulamaları ve deneyimleri tanımlamak ve eleştirmek için bir araştırmacının kişisel yorumlarını kullanması, benlik ve toplum, özel ve genel, kişisel ve politik arasındaki kesişimleri adlandırmak ve sorgulamak için derin ve dikkatli öz-yansıtma (tipik olarak "düşünümsellik" olarak adlandırılır) kullanması, entelektüel ve metodolojik titizliği, duyguyu ve yaratıcılığını aktara bilmesi, araştırmacının araştırmasına dâhil olan kişileri, ne yaptıklarını, nasıl yaşadıklarını ve mücadelelerinin anlamını bulma sürecini yansıtmaları beklenmektedir (Bochner ve Ellis, 2006, s. 111)."

Yavuz (2019, s. 477) ise otoetnografi'nin görsel sanat eserleri için bir araştırma yöntemi olarak kullanımını şu şekilde yorumlamaktadır;

> "Otoetnografik yöntemin kişisel bir deneyim yoluyla kültürel bir bağlama ulaşma stratejisinde önceden belirlenmiş bir metodoloji olduğu söylenemez ve sanat pratiklerindeki karşılığı da açıkça tanımlanabilecek veya kategorize edilebilecek bir yapıda değildir. Otoetnografinin uygulama alanı sadece edebiyat alanı değildir... Özellikle görsel sanatlarda yeni ifade biçimleri bulmada, (otoetnografi) antropoloji etnografi-sanat kesişiminde ortak bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle yazarın edebi üretim tarzı ve yöntemi değil, sanatçının\araştırmacının kültürel aktarımları dâhilinde ifadesi belirleyici olandır."

2.1.2. Otoetnografik Bağlamda Göçmenlik

Güncel iplik sanatında ele alınmış olan sosyokültürel kavramlardan biri olan göçmenlik kavramı araştırmacının kişisel çalışmalarına yakınlığından dolayı seçilerek araştırmanın kapsamına dâhil edilmiştir. Dolayısıyla göçmenlik olgusunu dilin dünyayı tanımlamak için bir araç olması sebebiyle etimolojik bakış açısından uzak değerlendirmek doğru olmayacaktır. Buradan yola çıkarak 19. yüzyılın sonlarında gelişim gösterip 20'nci yüzyılda en üst seviyesini yaşamış olan ve felsefe tarihinde "dile dönüş" ismiyle tanımlanan dönemin en belirgin özelliği olan Rudolf Wittgenstein'ın Tractatus döneminde şiddetle savunduğu "dil dünyayı betimlemek için bir araçtır" savıdır. Wittgenstein'ın bu görüşüne göre "doğru bir önerme bir resimdir." Yani dil dünyanın olgusunu resimler niteliğe sahiptir. Ayrıca dil dünyayı açıklayan, onu betimleyen ve gerçekliği bize yansıtan bir konumdadır. İçinde bulunduğu dönemde yaygın kabul görmüş pozitivist akımının bir uzantısı olarak da değerlendirilebilir (İnan, 2018, s.107).

Nitekim sonraları Wittgenstein'ın de yoğun bir şekilde içinde anıldığı Viyana Çevresi filozoflarının kurmuş olduğu akım Mantıkçı Pozitivizm olarak anılır. Ancak özellikle 20. yüzyılın ortalarından sonra çağdaş felsefede birçok felsefeci dilin dünyayı betimleme gücü konusunda Wittgenstein'in Traktatus döneminde savunduğu bu geleneksel görüşe karşı çıkmıştır. Birçok felsefecinin karşı çıktığı bu görüşün ilk tohumlarını Mantıkçı Pozitivist akımın önemli temsilcisi olarak bilinen Rudolf Carnap atmıştır. Carnap, deneyci felsefe açısından sorun teşkil eden sayı, önerme, anlam, nitelik gibi soyut kavramların varlığını açıklarken felsefe literatürüne ilk kez "dilsel çerçeve" tanımını dâhil etmiştir. Carnap'ın deneyci felsefesinde yer alan dilsel çerçevede her kavramın fiziksel dünya içinde yer alması gerekmektedir. Carnap'a göre anlamlı bir tanım yapmak ancak dilsel çerçeve ile mümkün olabilir ve bu dilsel çerçeve içerisinde sorgulanarak anlam kazanabilmektedir (İnan, 2018, s.107).

Bu bağlamda Carnap'ın "dilsel çerçeve" olarak tanımladığı dil dünyasını etimoloji ile ilişkilendirerek göçmenlik kelimesinin tanımını etimolojik anlamda ele almak yanlış bir yöntem olmayacaktır. Etimoloji ise Türkçede Kökenbilimi adı altında bir bilim dalını ifade etmesinin yanında "bir sözcüğün kökenine dair bilgi", "Söz kökü" anlamlarına da gelmektedir (Sertkaya, 2012, s. 43). Bu bağlamda güncel iplik sanat pratikleri içerisinde göçmenlik olgusu kavramı etimolojik bir anlamda tanımlamak için göçmenlik sözünün kökeni olan göç terimini tanımlamak doğru bir izlem olacaktır. Sözcük kökü Türkçe'ye ait olan "göç"; *"ekonomik*, toplumsal ve siyasi sebeplerle bireylerin ya da toplulukların bir ülkeden başka bir ülkeye, bir yerleşim yerinden başka bir yerleşim yerine gitme işi, taşınma, hicret, muhaceret" olarak tanımlamıştır (TDK, 2024). Genel anlamda ise göç, bir alandan ötekine, bir toplumsal ya da siyasal birimden diğerine doğru bir aktarım olarak tanımlanabilir (Faist, 2003, s. 41). Göç, dar manada ise yeni bir yere geçici ya da kalıcı olarak yerleşmek amacıyla yapılan yer değiştirmedir. Tanım ne olursa olsun göçün değişmeyen öğeleri insanın varlığı, birbirinden farklı iki coğrafyanın mevcudiyeti ve bu iki coğrafya arasında belirli bir süreliğine ikamet etmek üzere yer değiştirmenin gerçekleşmesi olarak görülebilir.

Göç'ten türemiş göçmen kelimesinin sıfat anlamı; "kendi ülkesinden ayrılarak yerleşmek için başka ülkeye giden (kimse, aile veya topluluk), muhacir" şeklindeyken, isim halini alarak; "göçmen olma durumu, muhacirlik" olarak tanımlanmıştır (TDK, 2024). Dolayısıyla bu tanımlar ışığında göç ve göçmenliğin sosyolojik, kültürel, ekonomik ve

politik birçok alana etki ettiği gibi hayattan beslenen sanatın içinde de önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda STA altında yer alan otoetnografinin göçmenlik olgusu ile ilişkilendirilmesi yersiz olmayacaktır. Bu araştırmada otoenografik yöntem kullanılırken iki yol ayrımı ile karşılaşılmıştır. Bu ayrımdan ilkini göçmenliği bizzat kendi otobiyografisinde deneyimlemiş sanatçıların yine kendi etnografyalarında yaşamış oldukları deneyimler ele alınırken diğer ayrımda ise; başka bireylerin yaşamış oldukları göç edimine ait biyografilerinden yola çıkarak çalışmalarında onların etnografyalarından kesitler yansıtmış sanatçılar yer alır. Genellikle göçmenlik deneyimine sahip ve hayatlarında göçten doğrudan etkilenen sanatçıların göçün olumsuz yansımalarına ek; kültür, örf, adet, inanç, din, yaşam şekli, dil, kültürel bağ ve coğrafya gibi konuları ele almış olmaları bu sanatçıların seçilmiş üretimlerini otoetnografik yöntemle çözümlememize katkı sağlamaktadır. Sanatçıların göçmenlik olgusunu biyografik, otobiyografik ve etnografik veriler doğrultusunda göçün doğurduğu sorunları ele alışı, bu sorunların tespiti ile çözümleri konusunda önerileri toplum önünde görünür duruma getirmekte ve çözüme katkı sağlamaktadır (Çeber, 2018, s. 108).

Özellikle göçü bizzat deneyimleyen sanatçıların göçmenlik deneyimlerini kendi kültürel kimlikleri ve bellekleriyle eklemleyerek eserlerine taşıdıkları görülmektedir. Benzer şekilde Girgin de göçmenlik olgusunun özellikle son yıllarda, göç etmek zorunda kalmış ya da göçer bir ailenin çocuğu olan sanatçıların yapıtlarına daha fazla dâhil olduğunu belirtmiştir (2017, s. 73). Tüm bunlara ek güncel sanatçıların göçmenlik deneyimini yaşamasalar dahi göçmenlik deneyimini yaşamış bireylerin deneyimlerinden etkilenerek çalışmalar ürettikleri de görülmektedir.

Dolayısıyla göçmenlik olgusunun bu araştırmada otoetnografik bağlamda nasıl ele alındığı tartışıldığında ise; araştırmacının\sanatçının otobiyografisinde yaşamış olduğu göç deneyimine ek bir başkasının yaşamış olduğu göçmenlik edimini de ele alabildiği ayrıca bu deneyimlere etnografyanında tanıklık ettiği görülmektedir. Gary Mcculloch ve William Richardson'a (2000, s. 11) göre bu otoetnografik bağlam araştırmacının\sanatçının hikâyeyi anlatırken gerçeğe sadık bir kurguya başvurmasıyla gerçekleşmektedir. Bu gerçeğe bağlı kurgu aracılığıyla, yazı\eser bir dizi gerçekte olan olayı inşa eder konumdadır. Yorumdan kaçınarak, okuyucudan\izleyiciden olayları yazarla\sanatçıyla birlikte duygusal olarak "yeniden yaşamasını" amaçlamaktadır.

Ayrıca Gergen ve Gergen'e (2002, s. 18) göre görsel sanatlar alanında otoetnografik bağlam ise, temsil, bilgi ve kimlik inşası gibi ilişkisel bir eylem olarak okunmalıdır. Amaç, okuyucunun\izleyicinin anlatıyı hissetmesini, yaşamasını ve duygusal olarak katılmasını sağlamaktır. Her okuyucu\izleyici, diğerinin hikâyesini kendi hayat hikâyesiyle bağlantılı olarak okuma ve diğerinin hikâyesi aracılığıyla geçici olarak kendi kaderini tayin etme durumunda kalmaktadır. Görsel sanatlar alanında bir otoetnografi ayrıca sosyolojik anlayışı genişletmek amacıyla yazarın\sanatçının deneyimindeki kültüre ulaşmanıza izin vermektedir (Pelias, 2003, s. 372).

2.2. İplik Sanatında Göçmenlik Olgusu Üzerinden Otoetnografik Üretimler

Bu bölümde, iplik sanatı üretimlerinde göçmenlik olgusunun otoetnografik yaklaşımlar çerçevesinde nasıl temsil edildiği incelenmektedir. İncelenen üretimlerin bir kısmı, sanatçının doğrudan yaşadığı göç deneyiminden beslenmekte; diğer kısmı ise başkalarının deneyimlerine duyusal ve görsel temsiller aracılığıyla tanıklık etmektedir. Her iki yaklaşımda da otoetnografi ve duyusal etnografi yöntemlerinden yararlanılarak göçün yalnızca bireysel değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel düzeydeki izleri sanatsal anlatımla ortaya konmaktadır. Aşağıdaki alt başlıklarda önce başkasının göç deneyimine odaklanan temsili anlatımlara, ardından sanatçının kendi otobiyografik geçmişine dayanan üretimlere yer verilerek iki yönelim arasındaki kavramsal, estetik ve duyusal farklılıklar karşılaştırmalı olarak değerlendirilecektir.

2.2.1. Bir Başkasının Göç Deneyimini Ele Alan Sanatçılar

İplik sanatında göçmenlik olgusunu ele almış olan Amerikalı Nancy Bardach, 2016 yılında yapmış olduğu *Ad Infinitum\Sonsuza Dek* (Görsel 20) adlı çalışmasında; geçmiş, şimdi ve gelecekteki çadırlar üzerinden göçmenlerin (mültecilerin) kesintiye uğrayan hayatlarına vurgu yapmaktadır.



Görsel 20. Nancy Bardach, "Sonsuza Dek (Ad Infinitum)", Tekstil, Dikiş ve Boya Bileşeni, 190 x 114 cm, 2015.

Bardach *Ad Infinitum\Sonsuza Dek* adlı çalışmayı, medyada gördüğü göçmenlere ait çadır ve kamplardan etkilenerek sembolik bir sunumla ele alır. Sanatçının çalışmasında görülen sembolik çadır sunusu bir mülteci kampını çağrıştırır. Bir iplik sanatı örneği olan çalışmada, tekstil bir düzlemde oluşturulmuş aplikelerin üzerine beyaz bir iplikle işlenmiş yirmi beş adet makine dikişinden oluşturulmuş çadır bulunur. Sanatçı bu manipülatif çizimleri bilinçli bir kasvet içerisinde resmederek karanlık renk seçimleriyle mültecilerin yaşamış olduğu korkunç koşulları vurgular. Sanatçı sembolik çadır sunusunda yer alan kapılarda ise çalışmanın genelinde kullanılan koyu ve kasvetli renklerden nispeten daha renkli, daha aydınlık kumaşları tercih ederek, bu seçimiyle "açık kapılar ardında kalan insanların içeride yaşamlarını devam edişini temsilen ışığın ve umudun olduğuna" bir işaret oluşturmuştur (Bardach, nd.a). Tüm bunlara ek çalışmada yer alan çadırlar mültecilerin en çok karşılaştıkları durumu bir yerde takılı kalmayı da çağrıştırır. Belli bir süre bir yerde takılı kalmak insani şartlarda barınamamayı beraberinde getirir. Aynı zamanda bu barınamama ise mahremiyetten uzakta, dağınık, sarkık ve salaş çadırlar aracılığı ile her an yok olabilirliğe bir işarettir (Bardach, nd.b). Dolayısıyla bazı çadırlarda kapıların olmaması, bu zorlu ve meşakkatli geçici yaşam alanında zaman zaman umudun kaybolduğunu çağrıştırır konumdadır.

Ad Infinitum\Sonsuza Dek (Görsel 20)'de yer alan çalışma sanatçının kendi otobiyografisiyle ilgili bir göçmenlik deneyimini yansıtmasa da bir başkasına ait göç deneyimiyle ilişkilidir. Mültecilerin göç edimiyle onların geçici de olsa çadır kamplarındaki yaşamlarına ait etnografik verilere ulaşmamıza yardımcıdır. Dolayısıyla Suriye savaşı sonrası yaşanan büyük göçü deneyimlemiş mültecilerin kişisel hikâye ve deneyimlerini, mülteci kamplarına ait etnografik verilerle bir araya getiren sanatçı, duyusal etnografyanın ilkelerinden faydalanmış olduğu görülür. Bu bağlamda çalışma sanatçının otobiyografisiyle ilişkili bir göçmenlik edimine sahip olmadığından otoetnografik bağlamda değil, bir başkasına ait göçmenlik edimini konu edinmesinden dolayı duyusal etnografi bağlamında değerlendirilmiştir.

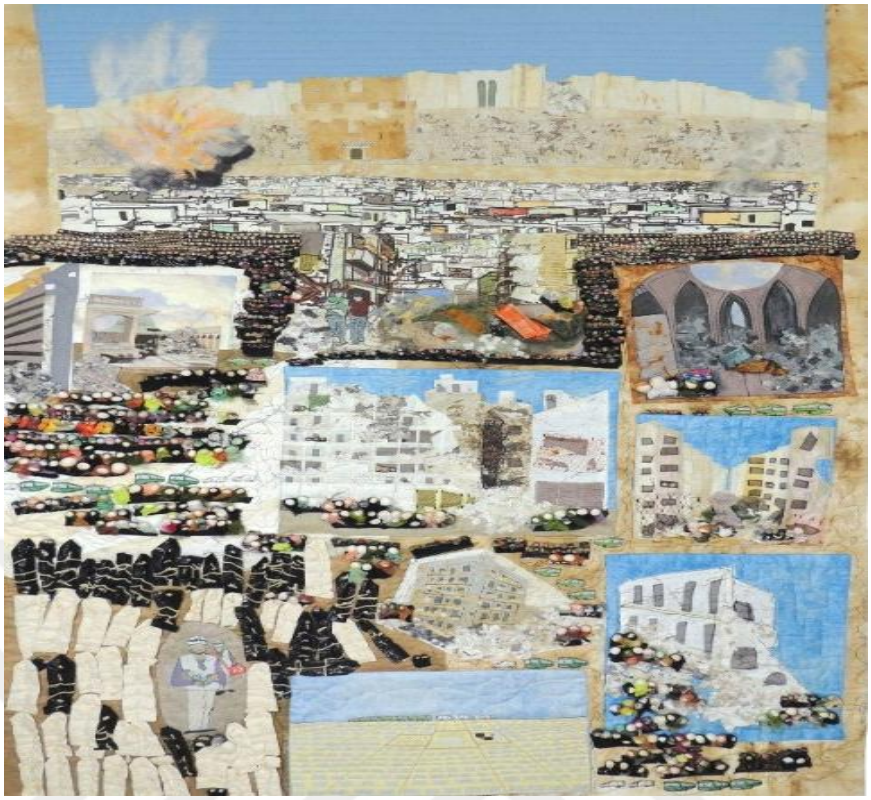


Görsel 21. Jennifer Day, "Tengo Hambre- Açım (Tengo Hambre- I am Hungry)", 96 x 109 cm, 2016.

Amerika New Mexico'da yaşayan Jennifer Day'in 2016 yılında yapmış olduğu *Tengo Hambre-I Açım\Tengo Hambre-I am Hungry* (Görsel 21) adlı çalışması Managua, Nikaragua'nın dışındaki yerleşim alanına girerek çektiği bir fotoğrafa dayanmaktadır. Sanatçının fotoğraf kadrajından bir anı yansıtan çalışma ipliklerle kaplı insan görüntülerini gerçekçi şekilde tasvir eden bir hikâye yer almaktadır. Sanatçı sanat anlayışını "İnsanlar benim tutkum. Herkesin içinde bir hikâye vardır. Amacım, bireylerin hikâyelerini sanat yoluyla anlatmalarına yardımcı olmak (Day, nd.b)" şeklinde tanımlamaktadır. Çalışmada bir kız bir erkek olmak üzere iki çocuk figürü büyük bir

çöplük içinde görülür. Solda sarı tişörtlü elinde bir tabak çorbayla erkek kardeşine bakan kız kardeş yer alırken sağda ise çizgili mor bir gömlek giymiş erkek kardeş görülür. Bir elinde kazmayı tutarken diğer elindeyse metal ve plastiklerle dolu bir bohça sırtlamaktadır. Kız kardeşin, gün doğumundan beri babasıyla birlikte satılacak eşyalar bulmak için çöplükte çalışan erkek kardeşine, öğle vakti bir tas balık çorbası getirdiği anın yansıması olan bu çalışma tekstil bir malzemeyle oluşturulmuştur. Sanatçının fotoğraf kadrajından bir kesiti yansıtan bu figürler tekstil bir yorganın üzerine birebir basılarak üzerine serbest dikiş teknikleri uygulanmıştır. Çalışmada aile, çöplükte yaşamak ve her gün birkaç kuruş para kazanarak karınlarını doyurmak için kırsaldaki evlerini yeni bir yaşam için terk etmiştir. Merkeze daha yakın farklı bir yerde çok daha iyi koşullarda yaşamayı hayal ederek göç eden ailenin günlük karın doyurma mücadelesiyle kronikleşmiş yeni yaşamlarındaki zorlu koşulları ele alan çalışma bu göçerlerin hayal ettiklerini bulamadıkları yeni yaşam alanlarını konu almaktadır (Day, nd).

Tengo Hambre-I Açım\Tengo Hambre-I am Hungry (Görsel 21)'de yer alan çalışması sanatçının kendi otobiyografisiyle ilgili bir göçmenlik deneyimini yansıtmasa da bir başkasına ait göç deneyimiyle ilişkilidir. İç göçü deneyimlemiş bir ailenin kent çöplüğünde günlük karın doyurma mücadelelerine ait etnografik tanıklığı görülür. Dolayısıyla bu göçerlerin yeni yaşam alanı ve giymiş oldukları kıyafetler etnografik verilere ulaşmamızı sağlar. Dolayısıyla sanatçı bu göçerlerin kişisel göç hikâyesi ve deneyimini, Nicaragua'nın başkentinde bulunan bir çöplüğe ait etnografik verilerle birleştirerek duyusal etnografyanın ilkelerinden faydalanmış olduğu görülür. Bu bağlamda çalışma sanatçının otobiyografisiyle ilişkili bir göçmenlik edimine sahip olmadığından otoetnografik bağlamda değil, bir başkasına ait göçmenlik edimini konu edinmesinden dolayı duyusal etnografi bağlamında değerlendirilmiştir.



Görsel 22. Anne Daughtry, “Halep (Aleppo)”, Tekstil Üzeri Kumaş ve Boya Birleşeni, 140 x 97 cm, 2018.

Amerika’nın Oregon eyaletinde yaşayan Anne Daughtry beş yıl boyunca Suriye'nin Halep kentine arabayla üç saatlik mesafedeki Türkiye'de yaşamış ve İpek Yolu'nun bu sevimli, antik Halep şehrinin paramparça edilişine şahitlik etmiştir. Bu şahitlik aynı zamanda altı milyon insan ve günde 5000 kişinin kaçmaya zorlanmasını, çocukların öldürülüşünü, okulsuz, ailesiz ve kahkahasız büyümelerini de içerir (Daughtry, nd.b). Bir zamanlar altı milyon nüfuslu bir şehir olan Halep'ten yeni bir yaşam kurmak için kaçan insanların onurlu yaşam mücadelesine tanıklığını konu edinir. Hiç şüphesiz Anne Daughtry’in 2018 yılında yapmış olduğu *Aleppo\Halep* (Görsel 22) adlı çalışmada farklı büyüklüklerde on adet parçanın tekstil bir düzlemde yanyana getirildiği görülür. Çalışmanın üst kısmında hala patlamakta olan bombalar ve kasvetli şehir silüetiyle yerle bir edilmiş bir Halep şehri görülür. Patlayan bombalardan kaçan insan kalabalıklarının hemen altında dokuz küçük parçada, zorlu şartları paylaşan farklı fotoğraf karelerinin yansımaları yer alır. Solda büyük parçanın altında en üstte yer alan Halep karesinde, antik bir alanın yıkıntıları görülür. Hemen altında çeşitli ülkelerde bulunan kasvetli çadır kamplarına götüren yeşil otobüs filolarına koşan Suriyeli göçmenler, onun altında ise uzayıp giden uçsuz bucaksız mezar taşları yer alır. Üstte yer alan büyük parçanın hemen

altında sağda en üstte yer alan yıkık bir tarihi yapı görülür. Hemen altında yer alan iki karedeyse bombaların yıktığı binaların yıkıntıları arasından yine kamplara mültecileri taşıyan yeşil otobüs filoları ve o filolara koşan göçmenler yer alır. Orta bölümde yer alan karelerde ise topluluklar halinde kaçışan göçmenler, dolup taşmış kime ve nereye ait olduğu belli olmayan mezar taşları arasında harabeye dönmüş yıkık binalara yer verilmiştir. Orta bölümün en alt karesinde ise Halep şehrinin sınır ötesinden uçsuz bucaksız tarlaların ardında kalan bir görüntüsüne yer verilmiştir. Bu karelerden de anlaşılacağı gibi Daughtry'nin sanat anlayışının büyük bir bölümü 20 yıldır Türkiye ve Almanya arasında yaşadığı seyahatlerinin fotoğraflarından faydalanarak elde boyanmış kumaşlar, pamuklu ipekler, anılar ve manzaralar, sanatçının uygulamış olduğu serbest dikiş tekniklerine ek kes yapıştırlarından oluşmaktadır (Daughtry, nd).

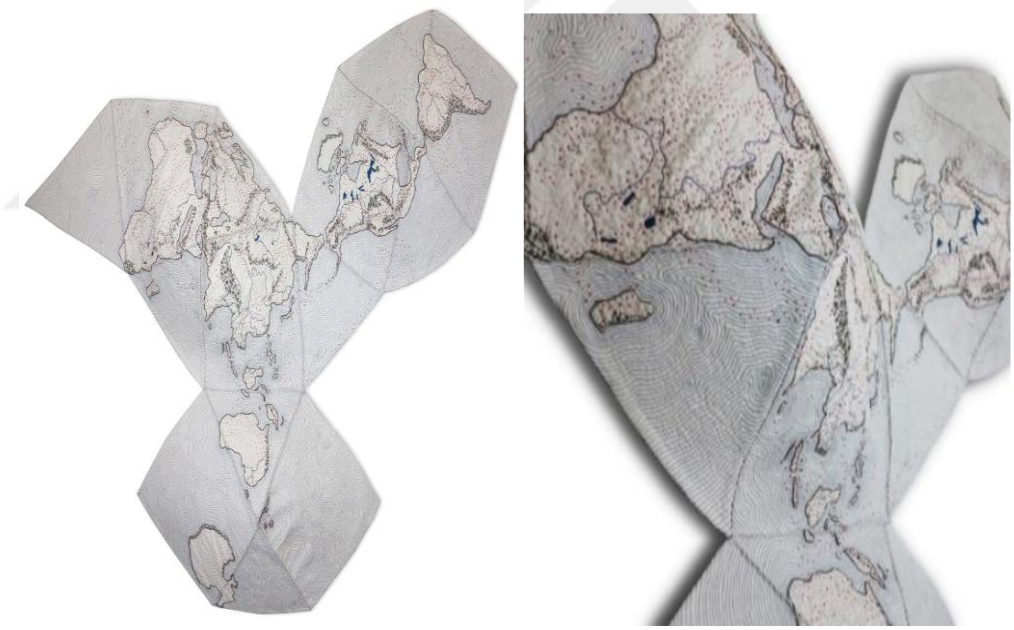
Kendi otobiyografisinde göçmenlik ile ilgili herhangi bir deneyimi olmayan sanatçı, *Aleppo\Halep* (Görsel 22) adlı çalışmada seyahatinde şahit olduğu Suriye savaşının göçmen hikâyelerine tanıklığını ele almış olduğu görülür. Artık bir savaş coğrafyası olan Halep şehrini uçsuz bucaksız mezar taşlarıyla, harabeye dönmüş antik kalıntılarından kesitlerle, patlayan bombalar, yıkılan binalarla ele alması ise etnografik temsillere ulaşmamıza katkı sağlar. Dolayısıyla sanatçı bu göçerlerin kişisel göç hikâyesi ve deneyimini, Halep şehrine ait etnografik verilerle birleştirerek duyusal etnografyanın ilkelerinden faydalanmış olduğu görülür. Bu bağlamda çalışma sanatçının otobiyografisiyle ilişkili bir göçmenlik edimine sahip olmadığından otoetnografik bağlamda değil, bir başkasına ait göçmenlik edimini konu edinmesinden dolayı duyusal etnografi bağlamında değerlendirilmiştir.



Görsel 23. Eleanor Levie, “Kutsal Şehir (Sanctuary City)”, 71 x 63 x 55 cm, 2019.

Amerika’nın Maryland eyaletine bağlı Baltimore şehrinde doğup büyümüş gönüllü bir aktivist Eleanor Levie, uzun süredir şefkatli göçmenlik reformunu savunmuş, Müslüman yasaklarına, örülen duvarlara, aile ayrılıklarına ve insanlık dışı gözaltı merkezlerine karşı protestolar yapmıştır. Sanatçı, “kardeş sevgisi şehri” (kardeş sevgisi ima edilir!) olarak gördüğü Philadelphia'nın Amerika’daki yüzlerce kutsal şehirden biri olmasından duyduğu kinayeli gururu ifade etmek için 2019’da *Kutsal Şehir (Sanctuary City)* (Görsel 23) adlı çalışmasını gerçekleştirmiştir. Çalışma Philadelphia'nın yuva arayışı içinde olan göçmenlere ev sahipliği yapması dileğine atıfta bulunur. İnce bir keçenin üç boyuta döndürülmesiyle şekillenmiş çalışma; baskılar, kumaş kolajlar, yazılar, serbest dikiş teknikleri ve boyamalar içerir. Çalışmanın solunda Schuylkill Nehri, sağında Delaware Nehri ve iki nehir arasına yerleşmiş bir şehir manzarasına ek birkaç Philadelphia’nın en tanınan binası ve bazı belirsiz etnografik temsiller görülür. Ayrıca bu üç boyutlu çalışmanın en dışında hoş geldiniz işaretleri ve endişe sembolleri içeren sarmal bir yol oluşturmuş olan sanatçı iki dilli ifadeler içeren bir uyarı bandı ile çalışmasını tamamlar. Sanatçı tarafından yabancıyı karşılamak, barınak sağlamak, "kaçmak zorunda kalanlar" için güvenli bir sığınak sağlama kısmında eksik kalmış bir şehre göndermede bulunur (Levie, 2019).

Levie'nin *Kutsal Şehir (Sanctuary City)* (Görsel 23)'de yer alan çalışması sanatçının kendi otobiyografisiyle ilgili bir göçmenlik deneyimini yansıtmasa da "kardeş sevgisi şehri" (kardeş sevgisi ima edilir!) olarak ima edilen ama bu tanımın yaşatılmadığı memleketi Philadelphia şehrine gelen göçmenlerin deneyimleriyle ilişkilidir. Solunda Schuylkill Nehri, sağında Delaware Nehri ve iki nehir arasında Philadelphia şehrinin en tanınan birkaç binası bu şehre göç eden göçmenlerin karşılaştıkları coğrafyaya ait etnografik verilere ulaşmamızı sağlar. Dolayısıyla sanatçı şehrine göç eden göçmenlerin kişisel hikâyesi ve deneyimini, Philadelphia ait etnografik verilerle birleştirerek duyusal etnografyanın ilkelerinden faydalanmış olduğu görülür. Bu bağlamda çalışma sanatçının otobiyografisiyle ilişkili bir göçmenlik edimine sahip olmadığından otoetnografik bağlamda değil, bir başkasına ait göçmenlik edimini konu edinmesinden dolayı duyusal etnografi bağlamında değerlendirilmiştir.



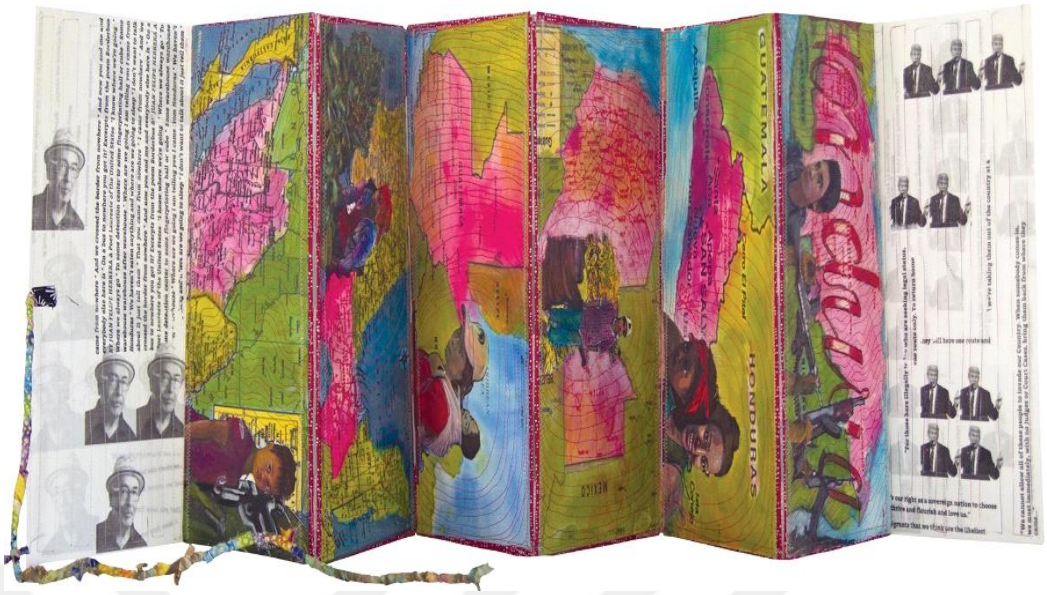
Görsel 24. Shea Wilkinson, "Kırık Bir Dünyada Gezinmek (Navigating a Broken World)", Tekstil Kolajı ve Serbest Dikiş Bileşeni, 109 x 154 x 22 cm, 2016.

Nebraska yerlisi olan ve burada doğup belli bir yaşa kadar burada büyüyen Shea Wilkinson, 2016'da yapmış olduğu *Kırık Bir Dünyada Gezinme\Navigating a Broken World* (Görsel 24) adlı çalışmada dünyada yaşanan küresel göç tarihini iplik sanatıyla tasvir etmiştir. Çalışmada gri bir kumaş düzlemde parçalar halinde dünya haritasının şekli yer alır. Bu parçada yer alan dünya haritası Amerikan kültüründe bilinen ünlü bilim adamı Buckminster Fuller'ın etnografik bir imgelemini çağrıştıran Cuboctohedron harita projeksiyonundan yola çıkarak serbest iplik dikişiyle sanatçının çalışmasına taşınmıştır

(Wilkinson, nd). Cuboctohedron harita projeksiyonunun orijinalinde yirmi beş üçgen parça üzerinde görülen dünya haritası sanatçının çalışmasında on beş parça üzerinde görülür. Kendine mal etme stratejisinde orijinalliğin ne olduğu sorgulanırken diğer yandan da yeniden biçimlendirmelerle orijinal olanı yeniden orijinal yapma eğilimiyle ilişkilidir. Gri tekstil bir düzlem üzerine beyaz kumaşların siyah çerçevelenmiş iplerle aplike edildiği kıtalar görülür. Kıtalar üzerinde her biri farklı ülkelerden göç eden insanların hareketlerini temsil eden sanatçının uygulamış olduğu ipliklerle gerçekleştirilmiş kırmızı düğümler yer alır. Buna ek kıtaların etrafındaki denizlerde oluşturulmuş dalgalı kesik çizgilerse yine yüzyıllar boyunca denizleri aşan göç yolculuklarına işaret söylemi oluşturur. Dolayısıyla sanatçı tüm halkların aslında başka başka yerlerden geldiğini, göçün binlerce yıl boyunca yaşanmakta olduğunu ele alır.

Bilginin yalnızca komşu coğrafi bölgelere kadar yayıldığı "küresel bilincin" olmadığı bir dünyayı tekstil bir düzlemde iplik işlemeleriyle destekleyen sanatçı, yeni bir yer arama kaygısı içerisinde bilinmezliğe doğru yaşanan çoklu yer değişimlerini oluşturduğu harita yardımıyla ele alır.

Sanatçının otobiyografik geçmişinde herhangi bir göçmenlik deneyimine rastlanmamış olsa da bir başkasına ait göç deneyimiyle ilişkilidir. Sanatçının *Kırık Bir Dünyada Gezinme\Navigating a Broken World* (Görsel 24) adlı çalışmasını kendisi gibi Amerikalı olan bilim insanı Buckminster Fuller'ın Cuboctohedron haritalarını kullanarak gerçekleştirmiş olması ise içinde yaşamış olduğu kültürden etnografik verilere ulaşmamızı sağlar. Dolayısıyla dünya üzerinde geçmişten bugüne yaşanan büyük göç deneyimlerini, Buckminster Fuller'ın Cuboctohedron haritaları üzerinden etnografik verilerle birleştiren sanatçı, duyusal etnografyanın ilkelerinden faydalanmış olduğu görülür. Bu bağlamda çalışma, sanatçının otobiyografisinde var olan göç edimiyle ilişkili olmadığından otoetnografik bağlamda değil, dünya üzerine yaşanmış büyük göçlerin ele almasından dolayı duyusal etnografi bağlamında değerlendirilmiştir.



Görsel 25. Margaret Abramshe, "Yol Haritası (Roadmap)", 35 x 124 cm, 2018.

Amerika'nın Washington ilçesinin Utah eyaletine bağlı bir bölgede yaşayan Margaret Abramshe, çalışmalarını pop art, gerçeküstücülük ve çağdaş portreden aldığı yardımla uygular. Karmaşık fikirleriyle kompozisyonları katmanlı çekilmiş eski aile fotoğraflarından görüntüleri aktarmak için dijital araçlardan yardım alır. Sanat üretimlerinde ele aldığı konular her daim sanatçının hayatı ile bağlantılıdır (Abramshe, nd).

Amerika'ya şiddet ve yoksulluktan kurtulmak için pek çok kişinin yaptığı göç yolculuğunu konu edinen *Yol Haritası\Road Map* (Görsel 25) adlı çalışmada tekstil bir düzleme yerleştirilmiş sekiz parçalı bir el kitabı görülür. Zorlu Göç yolculuğunun anlatıldığı bu heykelsi tekstil kitapta serbest makine dikişi, boyamalar ve dijital araçlarla yapılmış manipülatif yöntemler yer alır. Soldan ilk parçada gölgelerde yaşayan insanların sembolik dijital araçlardan yardım alarak yapılmış manipülatif portrelerine ek Amerikalı ödüllü şair Juan Felipe Herrera'nın "Borderbus" kitabından alıntılar görülür (Abramshe, nd). Soldan İkinci parçadaysa Meksika haritasının üzerine pembe tişörtlü bir çocuk resmedilmiştir. Muhtemelen başkalarıyla gönderilmek zorunda kalan bu çocuğu üçüncü parçada Ekvador'un harita resmi takip etmektedir. Soldan dördüncü parçada ise harita resmi üzerinde göç ederken çaresizce sırtında çocuğunu tek başına taşıyan bir kadın portresi görülür. Meksika sınırından geçmeye çalışan ayakta bir çocuk figürü ise Soldan

beşinci bölmede yer almaktadır. Guatemala haritası üzerine yerleştirilmiş küçük bir kızla annesinin yer aldığı parçayı Honduras yazısının üzerinde yüzünde belirsizlik taşıyan bir erkek portresi takip eder. Son bölmede ise dönemin başkanı olan Trump'ın tweetlerini yine dijital araçlardan yardım alarak baskı yoluyla aktaran sanatçı, yaşanan göçlerin siyasi sorunlara yol açmasına da değinir.

Kendi otobiyografisinde göçmenlik ile ilgili herhangi bir deneyimi olmayan sanatçı, *Yol Haritası\Road Map* (Görsel 25) adlı çalışmada Amerika'ya gelen göçmenlerin hikâyelerine tanıklığını ele almış olduğu görülür. Trump'ın tweetleriyle Amerikalı şair Juan Felipe Herrera'nın şiirlerine çalışmasında yer vermesi etnografik birer temsil olarak okuna bilir. Dolayısıyla sanatçı bu göçerlerin kişisel göç hikâyesi ve deneyimini, Honduras, Ekvador, Guatemala ve Meksika gibi ülkelerin haritalarına ek Trump'ın tweetleriyle Amerikalı şair Juan Felipe Herrera'nın şiirleri gibi etnografik verilerle birleştirerek duyusal etnografyanın ilkelerinden faydalanmış olduğu görülür. Bu bağlamda çalışma sanatçının otobiyografisiyle ilişkili bir göçmenlik edimine sahip olmadığından otoetnografik bağlamda değil, bir başkasına ait göçmenlik edimini konu edinmesinden dolayı duyusal etnografi bağlamında değerlendirilmiştir.



Görsel 26. Nancy Lemke, "Milyonlarca kişiden sadece 8 1\2" (Only 8 1/2 of Many Millions), 68 x 228 cm, 2016.

İplik sanatında göçmenlik olgusu üzerinden otoetnografik üretimlerine ulaşılan bir diğer sanatçı ise Nancy Lemke'dir. Sanatçının 2016 yılında gerçekleştirmiş olduğu *Milyonlarca kişiden sadece 8 1/2/Only 8 1/2 of Many Millions* (Görsel 26) adlı çalışmasında yaşadığı coğrafyaya göç eden göçerlerin yaşadıklarından etkilendiği görülmektedir. 7 metre uzunluğunda olan bu çalışmasının çıkış noktası, San Diego'ya yakın bir yerde yaşadığı ve neredeyse her gün yanındaki sınırı geçip Meksika'dan Amerika'ya yasadışı yollarla göç eden insanların belleğinde bıraktığı izlerdir. Çalışmanın ilk ortaya çıkma fikri sanatçının San Diego'daki evinin camında gördüğü bir olayla ilişkilidir. Olayda Meksikalı çocuk göçmenlerin olduğu üç otobüs, Amerikalı yetişkinler tarafından bağıran ve eve gitmelerini söyleyen tabelalar ile karşılanmaktadır. Bu tavır, Lemke'yi kızdırmış ve düşündürmüştür. Çünkü göçmenler hakkında ne hissediliyor olursa olunsun, çocuklar asla bu kadar acımasız davranışların kabahatini taşıyacak bireyler değillerdir (Lemke, nd).

Milyonlarca kişiden sadece 8 1/2/Only 8 1/2 of Many Millions (Görsel 26) adlı çalışmanın ilk denemelerinde çocuklar üzerine yoğunlaşmış olsa da belli bir olgunluk göremediği bu eskizleri sanatçı tüm insan göçlerine yöneltmesine sebep olmuştur. Çalışmada altı yetişkin kişinin birer çift ayağı sadece diz kapaklarına kadar görülürken iki çocuk ve bir tane köpekle toplam dokuz adet figür sağ yönde yürür konumda görülmektedir. Soldan birinci figürde yer alan adam, tehditkâr bir kafatasının yanı sıra, pantolonundaki kızlarının fotoğraflarını taşımaktadır. Bu da korkunun, ebeveynleri çocuklarının güvenliğini sağlamak için göç etmeye zorlayabildiğini hissettirmektedir (Lemke, nd). Soldan ikinci figürde yer alan çocuk imi elinde haç şeklinde bir bebek tutarak yürürken bebeğinin gözlerine bir Davut yıldızı yerleştirilmiş olduğu görülür. Soldan üçüncü figür bir kadını temsil etmektedir. Dördüncü figür ise pantolonundaki kuru kafalarla olumsuzluklar çağrıştırırken, beşinci kadın figürü önünde Müslümanların giydikleri bir şapkayı takmış çocuk figürü görülmektedir. Soldan yedinci ve sekizinci figür ise bir kadın ve erkek figüründen oluşmaktadır. Lemke'nin çalışmasında kumaş desenleri içine gizlenmiş dini semboller (bir haç ve Davut Yıldızı) ile Müslümanların giydikleri bir şapkayı takan çocuk imi etnografik simgelere ulaşmamıza yardımcı konumdadır. Çünkü din insanları zorla yerinden etmelerine sebep olabilmektedir (Lemke, nd). Lemke'nin *Milyonlarca kişiden sadece 8 1/2/Only 8 1/2 of Many Millions* (Görsel 26)'da yer alan çalışması sanatçının kendi otobiyografisiyle ilgili bir göçmenlik deneyimini yansıtmasa

da yaşadığı ülkeye gelen göçmenlerin deneyimleriyle ilişkilidir. Bir haç ve Davut Yıldızı ile Müslümanların giydikleri bir şapkayı takan çocuk imini kullanması mültecilerin kültürel inançları hakkında etnografik bilgilere ulaşmamıza olanak sağlar. Dolayısıyla sanatçı ülkesine göç eden göçmenlerin kişisel hikâyesi ve deneyimini, yine onların inançlarına ait etnografik verilerle birleştirerek duyusal etnografyanın ilkelerinden faydalanmış olduğu görülür. Bu bağlamda çalışma sanatçının otobiyografisiyle ilişkili bir göçmenlik edimine sahip olmadığından otoetnografik bağlamda değil, bir başkasına ait göçmenlik edimini konu edinmesinden dolayı duyusal etnografi bağlamında değerlendirilmiştir.



Görsel 27. Marie Mitchell, "Mülteci Yolunda Yürümek: Kaçmak Zorunda", 88 x 59 cm, 2017.

İplik sanatında göçmenlik olgusunu otoetnografik bağlamda ele almış bir diğer sanatçı ise Avustralyalı Marie Mitchell'dir. Sanatçı 2017 yılında gerçekleştirmiş olduğu *Mülteci Yolunda Yürümek: Kaçmak Zorunda* (Görsel 27) adlı çalışmasında göç konusunu Suriyeli mültecilerin biyografik göç hikâyelerinden yola çıkarak gerçekleştirmiştir. Suriye iç savaşı sonrası tüm dünyaya yayılan savaş karelerinden yola çıkarak göç edimini deneyimlemiş mültecilerin Suriye coğrafyasında yaşadıkları zorlu bir anı çalışmasına

yansıttığı görülmektedir. Çalışmada jüt bir kumaş parçasının üzerinde iki kadın bir çocuk olmak üzere toplamda üç figür savaştan yıkılmış binalar arasında yer alır. Solda görülen figürle sağda görülen kadın figürünün üzerlerindeki kıyafetler daha çok Ortadoğu'da tercih edilen bir kıyafeti andırırken başlarındaki şallar ise içinde bulundukları kültürdeki inançlarına ait bir etnografik veriyi sunar niteliktedir. Suriye'de yaşanan bir kaçış anını yansıtan bu resim aceleyle sırtlanılmış birkaç eşyayı ve çuvalı yüklenmiş göçerleri yansıtmaktadır. Bu kaçış zulüm, savaş ve şiddetin mültecileri ölümle yaşam arasında bir seçim yapmaya zorluyor oluşunu hissettirmektedir. Üstelik çıkılan bu yolculuğun güvenli ve yeni bir hayata doğru olması kadar başka tehlikelere, zorluluklara çıkılan yolculuğun başlangıcı olduğunu da çağrıştırmaktadır. Geride bırakılan harabe ve bu yıkıntıda varlığı zor hissedilen grafiti, "Ülkemiz, evimiz, özgürlüğümüz, hayatımız... Çoğumuz bunlardan isteyerek vazgeçmezdik." onların korkularını ve kafa karışıklıklarını kendi ana dillerinde kaydetmektedir (Mitchell, nd).

Mülteci Yolunda Yürümek: Kaçmak Zorunda (Görsel 27)'de yer alan çalışması sanatçının kendi otobiyografisiyle ilgili bir göçmenlik deneyimini yansıtmasa da Suriyeli mültecilerin göç deneyimiyle ilişkilidir. Kadın figürlerinin üzerindeki kıyafetler ve başlarındaki şallar mültecilerin kültüre ve inançları hakkında etnografik bilgilere ulaşmamıza olanak sağlar. Dolayısıyla sanatçı Suriyeli göçmenlerin kişisel hikâyesi ve deneyimini, yaşadıkları coğrafyaya ait etnografik verilerle birleştirerek duyusal etnografyanın ilkelerinden faydalanmış olduğu görülür. Bu bağlamda çalışma sanatçının otobiyografisiyle ilişkili bir göçmenlik edimine sahip olmadığından otoetnografik bağlamda değil, bir başkasına ait göçmenlik edimini konu edinmesinden dolayı duyusal etnografi bağlamında değerlendirilmiştir

Araştırmanın bu başlığında ele alınan Nancy Bardach, Jennifer Day, Anne Daughtry, Eleanor Levie, Shea Wilkinson, Margaret Abramshe, Nancy Lemke, Marie Mitchell'in üretimleri bir başkasının yaşamış olduğu göç edimini yine onların etnografyasıyla birlikte ele almış olmalarından dolayı duyusal etnografinin sunduğu veriler doğrultusunda yorumlanmıştır. Bu bağlamda Nancy Bardach, Anne Daughtry, Marie Mitchell'in üretimlerinde sanatçılar, kendi otobiyografisinde göçmenlik ile ilgili herhangi bir deneyimi yansıtmasa da Suriye savaşının sebep olduğu göç etme durumunu yaşamak zorunda kalan mültecilerin hikâyelerine tanıklığını yansıtmış olduğu görülmektedir. *Bardach'ın Sonsuza Dek (Ad Infinitum)* (Görsel 20) adlı üretiminde bir mültecinin yeni

yaşama ulaşmak adına yaşamak zorunda kaldığı bir mülteci çadır kamp imgesinin varlığıyla Daughtry'ın *Halep (Aleppo)* (Görsel 22) ve Mitchell'in *Mülteci Yolunda Yürümek: Kaçmak Zorunda* (Görsel 27) adlı çalışmalarında savaş sonrası yıkılmış binalar, patlayan bombalar, dikenli teller gibi sahnelerin varlığı Suriye şehirlerinden göç etmek zorunda kalan göçmenlerin geldiği etnografyadan önemli verilere ulaşmamızı sağladığı söylenebilir. Eleanor Levie, Margaret Abramshe, Nancy Lemke adlı sanatçıların üretimlerinde ise yine sanatçıların otobiyografisinde göçmenlikle ilgili bir deneyim olmamasına rağmen yaşadığı coğrafyaya güvenli bir sığınak bulmak ve barınma ihtiyacını gidermek için göç eden göçmenlerin yaşadıklarından etkilenerek ortak paydada buluştukları görülmüştür. Göçerlerin güvenli bir coğrafya arayışına, Eleanor Levie'nin *Kutsal Şehir (Sanctuary City)* (Görsel 23) adlı çalışmasında yer verdiği Philadelphia'nın en tanınan binası ile Schuylkill ve Delaware Nehirleri arasına yerleşmiş bir şehir manzarası bu şehrin etnografyasından önemli veriler yansıtmaktadır. Margaret Abramshe'nin *Yol Haritası (Roadmap)* (Görsel 25) adlı çalışmasında ise Amerika'ya şiddet ve yoksulluktan kurtulmak için Amerika'nın sınırında yer alan ülkelerden yasadışı göç eden göçmenlerin coğrafik haritalarına ek, Trump'ın tweetleriyle Amerika'lı şair Juan Felipe Herrera'nın şiirlerinin varlığı etnografik yansımasımalara ulaşmamızı sağlamaktadır. Nancy Lemke'nin *Milyonlarca Kişiden Sadece 8 1\2 (Only 8 1/2 of Many Millions)* (Görsel 26) adlı çalışmasında ise yine Amerika'ya şiddet ve yoksulluktan kurtulmak için Meksika'dan gelen göçerlerin biyografilerine tanıklığını, dini semboller (bir haç ve Davut Yıldızı) ile Müslümanların giydikleri bir şapkayı takan cocuk imiyle ele alan sanatçının etnografik temsildeki vurgularına ulaşmamızı sağlamıştır. Jennifer Day'in *Tengo Hambre-Açım (Tengo Hambre-I am Hungry)* (Görsel 21) adlı çalışmada kırsaldan Managua, Nikaragua merkezinin dışında kalan bir yerleşim alanına göç eden bir ailenin biyografisine tanıklığıyla onların günün büyük çoğunluğunu çöplükte plastik ve metal çöpleri toplayarak geçirdikleri yeni yaşamlarından sunulan kesit etnografik temsillerle ilişkilendiğinden dolayı duyusal etnografyayı izleyene aktardığı söylene bilir. Ayrıca bu çalışma diğer çalışmaların işlediği konudan farklı olarak iç göç deneyimini ele almış olduğu görülmüştür. Shea Wilkinson'un *Kırık Bir Dünyada Gezinmek (Navigating a Broken World)* (Görsel 24) adlı çalışması ise sanatçının genel göç durumunu deneyimlemiş kitlelerin yaşadığı yer değişimini ele almış olduğundan diğer çalışmalardan farklı bir göç temasını yansıtır. Geçmişten bugüne dünyanın sorunu olan bu göç etme durumunu sanatçının kendisi gibi Amerika'lı olan bilim insanı Buckminster Fuller'ın

Cuboctohedron haritalarını kullanarak gerçekleştirmiş olmasıysa içinde bulunduğu kültürden etnografik temsillere yaptığı çağrışımlarla otoetnografik bir üretim olarak değerlendirilmesine katkı sağlamıştır.

2.2.2. Otobiyografilerinde Var Olan Göç Deneyimini Ele Alan Sanatçılar



Görsel 28. Do Ho Suh, "Mükemmel Ev II\Perfect Home II", Enstalasyon, 2003.

1962 yılında Seul'da dünyaya gelmiş Güney Koreli Do Ho Suh'un Amerika Birleşik Devletleri'ne göç ederek ülke değiştirmesi ve farklı evlerde yaşaması hiç şüphesiz onun sanat anlayışında en büyük çıkış noktası olmuştur. *Mükemmel Ev II\The Perfect Home II* (Görsel 28) adlı yerleştirmesinde pembe ve su yeşili renklerde yarı saydam kumaşı dikerek oluşturduğu; kapısıyla, merdiveniyle bir ev formu görülmektedir. Özlemini çektiği 'ev' kavramını belleğinde kalanlarla geçmişte deneyimlemiş olduğu mekânları yeniden betimleyerek sergi salonlarında inşa eden Suh "taşındığı apartman dairesinde geçirdiği gürültülü ve uykusuz gecenin bir sonucunda, Kore'de çocukluğunun geçtiği evin sessizliğine özlem duymuş ve onun taşınabilir bir kopyasını oluşturmayı istemiştir (Newman, 2018, s. 82)." Bu nedenle sanatçının ev kavramını yeniden yaratma düşüncesi, "Seul'daki çocukluk evini New York'a getirme düşüncesinden ortaya çıkmıştır (Unsal, 2018)." Suh'un, New York'taki yaşadığı apartman dairesinin bir temsilini inşa ettiği *Mükemmel Ev II\The Perfect Home II* (Görsel 28) adlı çalışmasında sanatçının eve duyduğu özlemi sergi duvarına astığı "Hayatın bazı dönemlerinde evinden ayrılmak zorunda olursun. Geri döndüğünde, o artık aynı ev değildir. Ev hayatın boyunca yanında

taşıdığın bir şeydir. Ben bu konuyu görsel açıdan ele alarak… Her zaman katlayıp bir bavula koyabileceğim ve her zaman yanımda taşıyabileceğim, hafif ve taşınabilir bir form yaptım (Unsal, 2018)" cümleleri anlamlı kılmaktadır. Ev genel anlamda "bir kimsenin veya ailenin içinde yaşadığı yer, konut, hane" olarak mekanik bir tanımı çağrıştırmaktadır. Oysa ev sadece bir dört duvar değildir. Barınmayı, muhafaza etmeyi, mahremiyeti de içinde barındırması beklenmektedir. Sanatçının geçmişinde özlemle andığı o ev tüm bu anlamları içinde barındırırken sanatçının kurgulamış olduğu ev dört duvarla sınırlı, barınma, muhafaza ve mahremiyetten uzak yarı saydam bir malzeme ile sunulmuştur.

Gergen ve Gergen'e (2002, s. 18) göre görsel sanatlar alanında otoetnografinin temsil, bilgi, kimlik inşası gibi ilişkisel bir eylem olarak anlaşılması durumu ise izleyicinin anlatıyı hissetmesi, yaşaması ve duygusal olarak katılmasıyla ilişkilidir. Bu sebeple kavramsal anlamlar yüklenmiş birtakım sıradan nesnelerin belirlenen bir mekânda kurulumu ve düzenlemesini gerektiren yerleştirme sanatı (Toluyağ, 2020, s. 103), sanatçının *Mükemmel Ev II\The Perfect Home II* (Görsel 28) adlı iplik sanatı örneğinin sunumuna katkı sağlamıştır. Bu sunum şekli Newman'a (2018, 82) göre sanatçının geçmişinde bıraktığı deneyimlenmiş mekânların varlığını sürdürmesi için gittiği yerlere götürebileceği "bavul ev" yaratma fikri kolayca toparlanıp yeniden kurulabilir ve sanatçının gittiği her yere taşıyabilir nitelikte olmasıyla ilişkilidir.

Suh'un *Mükemmel Ev II\The Perfect Home II* (Görsel 28)'de yer alan çalışması sanatçının otobiyografisinde var olan göç deneyimiyle ilişkilidir. Göç etmeden önceki yaşadığı evi ele almasıysa özlemini duyduğu, geçmişte özlemle bıraktığı bir deneyimle ilişkilendirdiği (Balaban Varol ve Varol, 2022, s. 508-509) ev yerleştirmesinin varlığı, sanatçının yine otobiyografisiyle bağlantılı okunmalıdır. Kore kültüründe tekstil giyimde kullanılan en ucuz malzemenin kullanılmasıysa sanatçının kendi etnografyasına ait bilgilere ulaşmamıza yardımcıdır. Dolayısıyla sanatçı otobiyografisinde var olan Kore'den Amerika'ya uzanan göç deneyimini, kültürüne ait etnografik verilerle birleştirerek otoetnografinin ilkelerini bir araya getirmiş olduğu görülür.



Görsel 29. Hale Ekinci, “Siluet: Aile”, Enstalasyon, 2019.

İplik sanatında otoetnografik izlerle göçmenlik olgusunu ele almış olan bir diğer sanatçı Hale Ekinci’dir. Türkiye’de doğup Chicago'da yaşayan multidisipliner Türk sanatçı (Ekinci, nd) Ekinci’nin sanat anlayışını besleyen en büyük etken; yaşadığı göçle Türk kültürünün Amerika'nın Orta batısındaki yaşamına karışması durumudur (Eberhardt, 2022). *Siluet: Aile* (Görsel 29) isimli 2019 tarihli çalışmasında sanatçının çeyizinde var olan çarşaflar üzerinde dokuz adet figür görülür. Sanatçının ailesine ait (aile albümünden bir fotoğrafın kullanıldığı bilindiğinden) figürlerden kadın olanlar Türkiye’nin daha çok doğusunda kadınların giydikleri yöresel kıyafetlerle sanatçının göç edimini gerçekleştirmeden önce geldiği etnografya hakkında bilgiler sunar konumdadır. Figürlerin kim olduğuna dikkat çekmek ya da kim olduklarını belirsizleştirmek için yüzler sistematik nakış işlemeleriyle sabitlenmiş görünmektedir. Kullanılmış çiçekli çarşaf üzerine solvent baskı tekniğiyle taşınmış bu figürler, sanatçının fotoğraf kadrajından bir kesiti yansıtır. Çarşaf çiçekleri ile aile portrelerinin görüldüğü figürler akrilik boya kullanılarak renklendirilmiştir. Bu kumaş boyama tekniği serbest dikiş tekniğiyle desteklenerek sanatçının eğlenceli bir sunuma dönüştürdüğü uygulama alanını

sunmaktadır. *Siluet: Aile* (Görsel 29)'da görüldüğü gibi silindir bir formla sunuma hazırlanan çalışma, evi ev ile ilişkiyi çağrıştırır konumdadır. Sanatçı, Türkiye'de kadınların kullandığı tığ örücülüğü olarak bilinen bir teknikle figürleri bulunduğu yeni mekâna hapseder. Kültürel bir metafora dönüşen tığ örücülüğü, sanatçının annesinden öğrendiği Türk kültüründe kullanılan dişil bir dil görevini içinde barındırmaktadır (Anonim. nd). Ekici'nin üretimlerinde kullandığı eğlenceli ve çoğaltılabilen tekrar ise; kültürlenmeyi yansıtmaktadır.

Ekinci'nin *Siluet: Aile* (Görsel 29)'da yer alan çalışması sanatçının otobiyografisinde var olan göç deneyimiyle ilişkilidir. Sanatçının çeyizinden bir çarşafı Türk kültüründe tığ örücülüğü olarak bilinen dişil dile ait bir teknikle bezemesi gelinen kültüre ait etnografik bilgilere ulaşmamıza yardımcıdır. Dolayısıyla sanatçı otobiyografisinde var olan göç deneyimiyle Türk kültürüne ait etnografik verileri birleştirerek otoetnografinin ilkelerini bir araya getirmiş olduğu görülür.



Görsel 30. Hale Ekinci, "Yeni Ev/New House", Enstalasyon, 2019.

Hale Ekinci'nin 2019'da yapmış olduğu *Yeni Ev/New House* (Görsel 30) adlı çalışmasın da üç çıta üzerine yerleştirilerek sarkıtılan çiçekli patiska çarşaf ev formuna dönüştürülerek sunulurken tığ işi sembollerle uçları kapatılmıştır. Bu ev formunun

üzerinde yine sanatçının fotoğraf kadrajından dört farklı aile portresi görülür. Çalışmanın sol alt parçasında altı adet figür yer alırken, sağ alt kısımdaysa sekiz figür yer almaktadır. Çalışmanın üst sol ve sağ kısmında ise beşer figür bulunmaktadır. Sanatçının ailesine ait aile portreleri solvent baskı tekniği ile çalışmaya aktarılmıştır. Figürler bir önceki çalışmasından farklı olarak, daha modern bir Türk ailesini yansıtmasının yanında, çalışma içinde geniş bir ailenin portresini de içinde barındırır. Çalışmada yer alan figürlerle çarşaftaki çiçekleri akrilik bir boya yardımıyla renklendiren sanatçı, yer yer kullanmış olduğu serbest dikiş teknikleriyle desteklemiştir. 2011 yılında Leonor Fuller Galerisi için verdiği röportajda dediği gibi; "Türkiye'de kadınların başörtülerini süslemek için kullandıkları, özel kalması gereken kişisel duyguları ifade etmek için gizli bir dil görevi sunmaktadır (Leonor, 2022)." Türk kültüründe kullanılan tığ örücülüğü geleneğinin sunduğu dişil kodu sanatçı, çeyizinden arda kalan çarşafların üzerine baskılanmış kültürlerarası aile portrelerini hapsetmek, içeride tutmak isteğiyle kullanmıştır.

2023 yılında Melike Bayık'a vermiş olduğu röportajda ise çalışmasının zeminini oluşturan desenli çarşafları ise kişisel ve bedensel geçmişin yansıtıcısı olarak kullanmasının yanında ev içi yüzeyleri ve evin mahremiyetini çağrıştırmasıyla yorumlamıştır (Bayık, 2023). Ayrıca sanatçının 2022 yılında Maria Rosaria Roseo ile yapmış olduğu röportajda ev kavramı üzerine temellenmiş çalışmalarının yaşamış olduğu göçmenlik edimi ile ilişkisini ise şu şekilde açıklar: "Ev duygusu, ilişkiler ve kültürel bağlarla çatışan duyguların bir karışımını yaratmaya çalışıyorum. Uluslararası bir sanatçı ve göçmen olarak, ikilikleri reddediyorum. Bu yüzden mizahi, meydan okuyucu, kafa karıştırıcı, rahatlatıcı, melankolik veya neşeli (vb.) olabilen bir dizi unsuru yan yana koyuyorum (Ekinci, nd)." Sanatçı *Yeni Ev/New House* (Görsel 30) adlı çalışmasında üzerinde durduğu ev kavramı; gerçek bir temsil yerine aile portreleri üzerinden kültürel bağlarla ilişkilendirilmiş, eve ait formlara atıfta bulunan çiçekli pazen çarşaflar, tığ işi oyalar gibi temsiller üzerinden ele almıştır.

Ekinci'nin *Siluet: Aile* (Görsel 29)'da yer alan çalışması sanatçının yaşadığı göçle Türk kültürünün Amerikan Midwest'teki[3] hayatına karışması ile şekillenmiş otobiyografisiyle ilişkilidir. Sanatçının çeyizinden bir çarşafı Türk kültüründe tığ işi olarak bilinen işlemeleri dişil bir dille kullanması, Ekinci'nin kültürüne ait etnografik bilgilere

[3] Amerika'nın orta batısını ifade etmek için kullanılan bu kavram Amerika kültürünün kendine has özellikleri ile ön plana çıkan alt bir şubesini anlatmaktadır

ulaşmamıza yardımcıdır. Dolayısıyla sanatçı otobiyografisinde var olan göç deneyimiyle Türk kültürüne ait etnografik verileri birleştirerek otoetnografinin ilkelerini bir araya getirmiş olduğu görülür.



Görsel 31. Hale Ekici, "Benimle Evlen ki Kalabileyim/Marry Me So I Can Stay", Enstalasyon, 2020.

Hale Ekinci'nin 2020'de yapmış olduğu *Benimle Evlen ki Kalabileyim (Marry Me So I Can Stay)* (Görsel 31) adlı çalışmasında aile portreleri tekrar eder. Çiçekli patiska çarşaf üzerinde iki figür görülmektedir. Eve ait bir forma dönüştürülmüş çalışma üzerine sanatçının fotoğraf kadrajından iki kadın figürünü kapsayan aile görseli solvent baskı tekniği kullanılarak baskılanmıştır. Bu solvent baskıda yer alan figürler üzerinde sanatçının *Siluet: Aile (Görsel 29)* adlı çalışmasında da olduğu gibi Türkiye'nin daha çok doğusunda giyilen yöresel kadın kıyafetleri görülmektedir. Görülen kıyafetler aslına sadık bir şekilde akrilik boyayla yeşil tonlarda renklendirilmiştir. Çarşafın üzerinde yer alan çiçeklerin yer yer boyanmasına ek iplik nakışlarıyla müdahaleler görülür. Tığ işindeki sembolik desenler, Türk kültür katmanında salt dekorasyondan çok, kadınsı bir

dille kişisel duyguları ifade etmek için kullanılan gizli bir işlevi içinde barındırır. Sanatçının nakış, dekoratif desenler, dantel süslemeler gibi "dişil dile" olan güveni de aynı şekilde cinsiyete dayalı emeğe ve onun atanmış kültürel değerine olan hayranlığını ortaya koyar niteliktedir (Leonor, 2022). Sanatçının başlangıçta süslemek için yola çıktığı bu figürler birçok çalışmada çoğaltılarak kullanılmıştır. Bu sürekli bunaltıcı çoğaltma, sanatçının farklı kültürel deneyimlerini yansıtma görevini üslenir. Dolayısıyla bu çok kültürlenme; entegrasyon, ayrılma, asimilasyon veya sosyal marjinalleşmeyi içinde barındırır (Eberhardt, 2022).

Ekinci'nin *Benimle Evlen ki Kalabileyim (Marry Me So I Can Stay)* (Görsel 31)'de yer alan çalışması, sanatçının yaşamış olduğu göç deneyiminden dolayı otobiyografisiyle ilişkilidir. Sanatçının çeyizinden bir çarşafı Türk kültüründe tığ örücülüğü olarak bilinen dişil bir dille yan yana getirmesi buna ek çalışmada yer alan aile bireylerinin giymiş oldukları yöresel kadın giysileri Ekinci'nin kültürüne ait etnografik bilgilere ulaşmamıza yardımcıdır. Dolayısıyla sanatçı otobiyografisinde var olan göç deneyimiyle Türk kültürüne ait etnografik verileri birleştirerek otoetnografinin ilkelerini bir araya getirmiş olduğu görülür.

Dekoratif öğeler ve eve ait formlar üzerinde otobiyografi ile etnografyanın kesişimlerinde yer alan temsillere yer veren sanatçının *Siluet: Aile* (Görsel 29), *Yeni Ev/New House* (Görsel 30) ve *Benimle Evlen ki Kalabileyim (Marry Me So I Can Stay)* (Görsel 31) adlı otoetnografik çalışmaları menşe kültür ile ev sahibi kültür arasında yavaş yavaş oluşan ince dengeler katmanını çok kültürlü kimlik ve kültürlenme ile ilişkilendirerek ele almaktadır. Bu kültürleşme ilişkisi göç etmeden önce geldiği kültürde tanıdıkken göç edimini yaşamasından sonraki hayatına yabancı gelen şeyleri aynı sahneye getirmesiyle açıklanabilir. Böylece neyin/kimin nereden olduğu anlaşılmayacak bir noktaya getirir. Ekinci'nin ele alınmış bu üç çalışmasında belirgin bir şekilde ev, eve ait olma hissi olmasına rağmen, başka bir amaca da hizmet ettiği görülmektedir. Sanatçı; uyguladığı manipülatif yöntemlerle figürlerini katmanlar haline getirerek sabitler. Bu yöntemde ev, yuva arayışının odağında kaybolan ve kendine sürekli yeni bir mekân arayan çoklu kültürel kimlikleri nerede olduğu belirsiz bir konumda bırakır. Dolayısıyla bu çok kültürlü kimlik aktarımı Türkiye'nin Doğu kültürüne olan bir aidiyetle başlayıp Amerika'ya kadar uzanan bir otoetnografik veriler bütününü izleyiciye aktarır. Sanatçı Otobiyografi ile etnografyanın kesişimlerinde yer alan temsillerle sunduğu gizli anlamlar

yüklü figürleri, kimliğin ve gerçekte çeperde olanın tanımlayıcıları olarak sürekli birbirinin yerini alarak izleyicinin kendi geçmişinde var olan göçmenlikle bugünü sorgulamasını sağlar.



Görsel 32. Beth Barron, "Home Of Our Bones\ Kemiklerimizin Evi", Enstalasyon, 2011.

Beth Barron'nun 2011 yılında yapmış olduğu *Home Of Our Bones\Kemiklerimizin Evi* (Görsel 32) adlı çalışması, Yahudi geçmişinde var olan anti semitik olaylar üretimlerinin çıkış noktasını oluşturur. Ailesinin sürgüne maruz kalarak yaşadığı göç deneyimine atıfta bulunan *Kemiklerimizin Evi\Home Of Our Bones* (Görsel 32)'de tekstil bir düzlem üzerinde anti semitik olayları kapsayan fotoğraf görselleriyle buluntu nesnelerden (yara bandı, koli bandı, saç, kemik, boncuk, dantel) aldığı destekler görülür. Sol üstte yer alan fotoğraf görselinde bir gaz odası görülürken, sol alt görselde ise uzayıp giden tren rayları yer alır. Sol üstte görülen fotoğrafta zorlu zamanların geçirildiği bir apartman görülürken alt görseldeyse Auschwitz toplama kampından bir kare görülür. Ayrıca çalışmada 1942-1944 yılları arasında Almanya ve Polonya sınırında Nazi rejimi tarafından konumlandırılmış Auschwitz toplama kampında yer alan gaz odaları ve trenlerle sürgün

yemiş halkının acılarını hatırlatan fotoğraf görsellerinin varlığı sanatçının geldiği kültürle ilişkili etnografik temsilleri sunar niteliktedir (Tiger, nd).

Sanatçının Auschwitz geçmişine sahip atalarının yaşamış oldukları zorlu koşullara atıfta bulunan saç, kemik, yara bandı gibi buluntu nesneleri serbest el dikişi ve makine dikişleriyle kadınsı bir dile dönüştürdüğü görülür. Beth Barron'nun *Home Of Our Bones\Kemiklerimizin Evi* (Görsel 32) adlı çalışmasıyla ilgili; "Tarih, işimin önemli bir yönüdür: kişisel tarih, aile tarihi, Yahudi mirasımın tarihi ve kadınların tarihi. Bu bağlamda kendi hikâyemi, kendi özgün tarihimi oluşturuyorum. Çalışırken, her kültürden birçok kadının benzer malzemelerle çok sayıda amaç için çalıştığını hayal ediyorum. Nesiller boyu kadınların diktiği sonsuz sayıda dikişten ilham alıyorum ve onlara minnettarım. O dikişler her kadının sırlarını, dualarını, rüyalarını içinde taşır (Tiger, nd)" açıklamaları hiç şüphesiz Barron'un sanat anlayışı kadın işi olarak anılan bir uygulamanın etrafında şekillendiğini göstermektedir. Göç edimini sanatçının değil ailesinin deneyimlediği otobiyografik bir geçmişle, Auschwitz tarihinin sahip olduğu etnografik sembollerin kesiştiği çalışmasının özünde boşluk, kaos, seçilen ya da geçilen yollar, umutsuzluk ve bir yurt arayışı vardır. Sanatçının ele aldığı yurt kavramını gerçek bir temsil olarak değerlendirmek yerine daha çok yerinden edilmiş bir azınlığın yaşadıkları yurtsuzluk olarak değerlendirilmelidir.

Barron'un *Home Of Our Bones\Kemiklerimizin Evi* (Görsel 32)'de yer alan çalışması, sanatçının Yahudi geçmişinde anti semitik olaylar çerçevesinde yaşanmış büyük Yahudi göçü sanatçının otobiyografisiyle ilişkilidir. Çalışmada görülen Auschwitz toplama kampında yer alan gaz odaları ve trenlerle sürgüne uğramış Yahudi tarihine ait görseller sanatçının geldiği kültür hakkında etnografik bilgilere ulaşmamıza yardımcıdır. Dolayısıyla sanatçı otobiyografisinde var olan göç deneyimiyle Auschwitz kampına ait etnografik verileri birleştirerek otoetnografinin ilkelerinden faydalandığı görülür.



Görsel 33. Beth Barron, "Holocaust Hankie Series\Holocaust Hankie Serisi", Buluntu Mendil Nesnesi Üzeri, Saç, Boncuk, Kemik Bileşeni, Enstalasyon, 1999-2002.

Beth Barron 1999-2002 yılları arasında yapmış olduğu *Holocaust Hankie Serisi'nde* (Görsel 33) dört adet buluntu mendil nesnesi görülür. Bu mendillerin menşeini Auschwitz'de ölen Yahudi bir kadının ailesinden (sanatçının ailesi ile bir yakınlığı bulunmayan) arta kalan bazı kalıntılar oluşturur. Soldan ilk çalışmada kahverengi bir fon üzerine dikilmiş uçları dantelli beyaz bir mendil görülür. Kesme cam boncuklarla çevrelenmiş bu mendilin sol üst köşeyle sağ alt köşesinde dur işaretini çağrıştıran iki el formunun kolajı dikkat çeker. Mendilin sol ve sağ alt köşesinden aşağıya sarkan kesme cam boncuklar zulüm görmüş bu halkın içlerinde keşfedebilecekleri gizli mücevherleri sembolize etmektedir. Soldan ikinci çalışmada yine kahverengi kare bir zemin üzerinde ortadan ikiye bölünmüş kenarları dantelli beyaz bir mendil formu dikkat çeker. Yer yer yakılmış ve yırtılmış bu iki parçaya bölünmüş mendilin ortasında minik kemik işlemelerine ek yine kesme cam boncuklardan işlemelerde görülür. Soldan üçüncü çalışmada yeşil beyaz dikey çizgili bir kumaşın üzerinde kenarları dantellerle çevrelenmiş beyaz bir mendil daha görülür. Yer yer siyah renklerle lekelendirilmiş bu üretimin kenarlarında saçaklanmış ipler görülür. Diğer çalışmalara nazaran bu çalışmada sanatçının kullanmış olduğu işlemelerin daha az olduğu dikkat çeker. Soldan dördüncü çalışmada beyaz, kenarları yakılmış bir kumaş fonun üzerinde yanarak oldukça deforme olmuş beyaz bir mendil formu görülür. Daha çok beyaz kesme boncuklar ve iplerle işlenmiş çalışmada yanarak yıpranmış temsiller kemikler gibi Auschwitz'de yakılarak, gaz odalarında yaşamlarını yitirmiş kayıpları çağrıştırmaktadır.

Holocaust Hankie (Görsel 33) adlı seride yer alan tüm bu buluntu mendil nesneleri üzerine sanatçının kullanmış olduğu ortak uygulama dili; dantel, saç, boncuk ve küçük kemikler gibi nesnelerin işlenmesinden oluşur. Bir zamanlar temizliğin ve ince

düşünülmüş bir cep giyimin simgesi olan mendil, saç, kemik, boncuk gibi metaforlarla bir anıta dönüşür. Saçın nakış ipliği olarak varlığı, vücuttan yokluğunu zorunlu kılarak izleyene hoş ve rahatlatıcı hiçbir duyguyu çağrıştırmaz (Hemmings, 2003, s.113-115). Çalışmanın işlemelerinde kullanılan saçlar, toplama kamplarındaki kurbanların zorla tıraş edilmiş ya da stres ve açlıktan dökülen saçların sembolü olarak karşımıza çıkar. Kemikler ise Auschwitz'de yakılarak, gaz odalarında yaşanan kayıpları temsil eden metaforlar olarak okumayı da mümkün kılar. Ayrıca sanatçı yine Auschwitz'de yapılan zulme katlanmak zorunda kalan kaçınılmaz yerinden edilme ve yurtsuzlaştırılmaya rağmen içlerinde keşfedebilecekleri gizli mücevherleri sembolize etmek için boncuklar ve yansıtıcı camları kullandığından sıklıkla söz eder (Barron, 2020, s.1). Seri de üretmiş olduğu işlerinde su yüzüne çıkmaya başlayan bu otobiyografik anlamı daha derine inerek keşfeden sanatçı çalışmalarında izlemiş olduğu yolu: "Bir kolaj formatı kullanarak; kumaş üzerine fotoğraf transferlerini, eski dantel parçalarını ve buluntu mendilleri (Auschwitz'de ölen bir kadının ailesinden bazı kalıntılar); kemikler ve boncuklarla bir araya getirerek sonlandırıyorum. Eski çocukluk enstantanelerini, kaybolan masumiyet duygusunu içeren güncel fotoğrafları ve Holokost'tan kaynaklanan kayıpla kişisel bağlantımı kullanarak bir dizi oto portreyi bir araya getiriyorum (Barron, 2020, s. 1)." şeklinde tanımlar.

Barron'un *Holocaust Hankie* (Görsel 33)'de yer alan üretimlerin üzerinde görülen saç, kemik, boncuk gibi metaforlar, sanatçının geçmişinde var olan anti semitik olaylarla ve büyük Yahudi göçüyle ilişkili otobiyografik verilerdir. Çalışmada görülen mendil formlar ise Auschwitz yıllarından arda kalan etnografik bir temsildir. Dolayısıyla sanatçının otobiyografisinde var olan anti semitik olayların zorunlu kıldığı göçle, Auschwitz yıllarına ait etnografik mendilleri aynı sahnede birleştirmesi çalışmayı otoetnografik bağlamda anlamlandırmamıza yardımcı olur.



Görsel 34. Denise Oyama Miller, “Bağlantı Konuları (Connecting Thread)”, Enstalasyon, 2016.

Amerika Baltimore’de doğup 1960’ta taşındığı Kaliforniya'da yaşayan Denise Oyama Miller aile geçmişinde yaşanmış büyük sürgün ve göçten etkilenerek çalışmasını ele aldığı görülür. Denise Oyama Miller’in 2016 yılında yapmış olduğu *Bağlantı Konuları\Connecting Thread (Görsel 34)* adlı çalışmasında, dört parçanın birleşimiyle oluşturulmuş tekstil bir kimono yer alır. Japonya'dan Amerika'ya göç eden ailesinin portreleri dört parçalı tekstil düzleme pikolayan sanatçı serbest makine dikişinden faydalanmışır.

Büyükannesi Zengoro'nun zamansız ölümüyle büyükbabası Chiyo, dört çocuğunu bir aile mağazası işleterek büyütmesiyle başlayan hikâye ailenin dükkânı ve evini İkinci Dünya Savaşı'nın yer değiştirmesi sonucunda kaybetmiştir. Yaşanan savaş sonucunda sanatçının ailesi Arkansas'ta bir yer değiştirme kampına sürülmüştür. Hem sürgünler hemde büyük bir göçten beslenen sanatçının Montana'da çalışmaya başlayan babası o yıllarda, bu eyaletteki ırk ayrımcılığı yasaları nedeniyle Kentucky'de evlenmek zorunda kalmıştır. Bu evlilik sonrası dünyaya gelen Oyama Miller’in babası ve amcası George Washington Üniversitesi'nde yüksek lisans biyokimya derecelerini tamamlayarak ardından NASA

için çalışacak bir konuma yükselmişlerdir. Dolayısıyla göçler yaşamış bu geniş aile sahip olduğu ırksal özelliklerden dolayı çeşitli zorbalıklarla karşılaştıkları Amerikan hükümetine büyük hizmetler veren bir vatandaş olmuşlardır (https://www.saqa.com/art/browse-collection/connecting-threads, 2022). Bu bağlamda çalışma da kullanılmış tekstil kimono; diplomalar, teşekkür belgeleri, anekdotlarla birleştirilmiştir. Buna ek aile fotoğraflarında görülen Japon kültürü ile dönemin özelliklerini yansıtan kıyafetlerin varlığı ise etnografik temsillere ulaşmamızı sağlar.

Miller'in *Bağlantı Konuları\Connecting Thread* (Görsel 34)'de yer alan üretiminde ailesinin Japonya'dan Amerika'ya ettiği büyük göçü ele alması sanatçının otobiyografisiyle ilişkilidir. Çalışmada görülen Uzak Doğu'ya ait kimononun varlığına ek aile görsellerinde yer alan figürlerin üzerinde Japon kültürüne ait kıyafetlerin varlığı sanatçının etnografyasından temsillere ulaşmamızı sağlar. Dolayısıyla sanatçının otobiyografisinde var olan göçle, Uzak Doğu kültürüne ait kıyafetlerin aynı sahnede bir araya getirilmesi çalışmayı otoetnografik bağlamda anlamlandırmamıza yardımcı olur.



Görsel 35. Daniela Tiger, "Yolda II (On the Path II)", Kumaş Üzeri Serbest Makine Dikişi, Enstalasyon, 2019.

Kanadalı Daniela Tiger, Macar aristokrasisine mensup Yahudi bir anne ve Polonya'dan göç etmiş bir babanın çocuğu olarak dünyaya gelmiştir (Pitcher, nd). Sanatçının 2016'da yapmış olduğu *Yolda II (On the Path II)* (Görsel 35) adlı çalışmasını 2019'da tekrar düzenleyerek sahip olduğu çok kültürlü geçmişinin odağına taşır. 1933-1940 yılları

arasında Avrupa'da yaşanan büyük Yahudi göçünü deneyimleyerek anavatanlarını terk etmeye zorlanmış olan atalarının otobiyografisinden ilham alan sanatçı, çalışmasında yurtsuzluk kavramını ele alır. Sanatçı, tekstil bir malzeme üzerinde altta ve üstte olmak üzere iki patika yola yer vermiştir. Kimisi yorgun, kimisi tüm enerjisi tükenmiş, kimi figürlerin başlarında yer alan hasidik şapkalarıyla hareket halinde göç etmeye zorlanmış bir grup, çalışmanın soluna doğru yürürken görülmektedirler. Göç eden bu topluluk yeni bir yer arayışı için ait oldukları toprakları terk etmek zorunda kalarak bilinmeze doğru hareket etmektedir. Sanatçı çalışmasında atalarının göç hikâyesinde baskıdan kaçıp yeni bir başlangıç ararken yorgun bedenlerini yine dünyevi eşyalarını, çocuklarını, yaşlılarını ve hayvanlarını da yanlarında taşır şekilde işlemiştir. Bir yurt arayışı için çıkılan bu yolculukta fiziken yanlarına alabilecekleri sınırlı şeylerle, net bir varış yeri duygusu olmadan bu göçü yaşamış oldukları görülmektedir. *Yolda II (On the Path II)* (Görsel 35)'de görülen bu göçer topluluk sıkı sıkıya birbirlerine sarılarak yeni bir günün şafağına çıkacaklarına inançlı görünmektedirler (Tiger, nd). Çalışmada yer alan bu göçer durumda işlenmiş topluluk umut dolu bakışlarıyla bir karşılama işareti için ufka bakar konumdadır. Sanatçı, diaspora ile eşanlamlı olan geçmiş kimliğinin yeni bir kalıcılık sayfasına dönüşebileceğini umarak çalışmasını tamamlamıştır.

Tiger'ın *Yolda II (On the Path II)* (Görsel 35)'de yer alan üretimde atalarının geçmişinde yaşamış oldukları zorunlu göç hikâyesini ele alması onun otobiyografisiyle ilişkisini ortaya koyar. Otoetnografi ya da self etnografi, bir kişinin kültür ile ilişkilendirilmiş özel bağ çerçevesindeki kişisel deneyimlerini analiz etmesine dayanan bir araştırma yöntemiyse (Ellis ve Bochner, 2000; s. 740, Bedir Erişti, 2021; s. 158) bu göç edimi içerisinde işlenmiş figürlerin başlarında görülen Hasidik Yahudilerinin geleneksel dini şapkaları olan kippaları sanatçının kültürü ile ilişkilendirdiği etnografik bağları sunar. Dolayısıyla sanatçı geçmişte babaannesi tarafından kendisine öğretilmiş nakış işleme edimini yine babaannesinden öğrendiği büyük göç hikâyesiyle yan yana getirdiği için çalışma, otobiyografik anlamlara ulaşmamıza yardımcıdır.



Görsel 36. Gözde Ju, "Olağan Birliktelik (An Ordinary Togetherness)", Tekstil Üzerine Serbest Nakış Tekniği, Enstalasyon, 2022.

Adana'da doğmuş Gözde Ju, Almanya'ya göç ederek Frankfurt Am Main'de yaşamaktadır (Ju, nd). Yaşamış olduğu bu göçle göçmen olma durumunu bizzat deneyimleyen sanatçı ev temasını çalışmalarında ele almasını ise; evin izini sürmekle, hissetmekle ve özlemekle ilişkilendirir. Sanatçının 2022 yılında gerçekleştirmiş olduğu *Olağan Birliktelik (An Ordinary Togetherness)* (Görsel 36) solda yer alan çalışmada, değişken kuruluma sahip iç içe geçmiş yedi parça görülür. Sol üst köşede oturan dört figürün yer aldığı parçayı sol alt köşede sanatçının ailesine ait yedi figürlü bir diğer parça takip eder. Çalışmanın orta odağında oturan ve ayakta yedi figür yer alırken, orta odağın hemen sağında kimin nereye ait olduğu belli olmayan üç parça görülür. Sağ alt köşede ise sanatçının fotoğraf kadrajından dört kişilik oturur konumda bir aile portresi belirir. Şeffaf bir düzlemi çağrıştıran yedi parça tül üzerine serbest dikiş tekniğinden yardım alarak oluşturulmuş bu çalışma da nakışlarla sunulan figürlerin büyük çoğunluğu sanatçının otobiyografisinde yaşanmış göç ediminden kareleri yansıtsa da hikâyelerine tanıklık ettiği başka ailelerin yüzlerini de içinde barındırır (Bayık, 2023).

Aynı çalışmada yer alan *Olağan Birliktelik Detay (An Ordinary Togetherness)* (Görsel 36) sağdaki parça ise sanatçının aktarımıyla, kayınvalidesi ile kayınbabasının Çerkez düğününden bir aile portresini içerir. Bu parçanın arka kısmında gelin ve damatla birlikte ayakta iki kadın figürü görülürken, ön tarafta ise ortada bir kadınla üç figür görünür. Sağ

alt tarafta oturan figürün elinde bir akordeon görünmektedir. Yıllar önce yaşamış olduğu sürgünle Türkiye'ye yerleşmiş bir azınlığın içinde yer alan aileye evlenerek dâhil olmuş sanatçı; bu ailenin düğün gününü yansıtan bir aile portresini çalışmasına dâhil etmiştir (Sanatçı ile kişisel Görüşme). Bu aile portresiyle göç edimini yaşamış ailesinin etnografyasından izleri görmek mümkündür. Elinde bir akordiyonla çalışmanın sol alt köşesinde yer alan erkek figürü Çerkez düğünlerinden eksik olmayan etnografik bir anlam olarak okuna bilir.

Kullandığı nakış işlemeleri için "…Örümcek ağı gibidir, çok hafif de olsa yine de dört bir köşesinden hayata tutunur. Çoğunlukla pek fark edilmez bu tutunuş; o köşelerde kendiliklerinden asılı gibidirler." benzetmesinde bulunan sanatçı, benzer şekilde nakışın; zanaat tarafını da koruyarak, biçimi oluşturma ve hafızada tutmayla ilgili olduğunu düşündürür (Bayık, 2023). Sanatçının tüm bu söylemleri doğrultusunda, şeffaf tül kumaşlar üzerine tutunan bu göçmen figürleri zaman geçtikçe silikleşen ev duygularına atıfta bulunabilir. Otobiyografi ile etnografyanın kesişimlerinde yer alan temsilleri, ev kavramı üzerinden sunan sanatçı; gerçek bir temsil yerine metaforlarla eve duyulan özlemi içeren, evi bir yuvaya dönüştüren bireylerle birlikte yan anlamlara dönüştürür. Ayrıca kültürel anlamda kadınlar arasında ortak dil oluşturan nakış işlemeleri evi yuvaya dönüştürmek adına incelikle işlediği üretimlerinde izleyicinin kendi geçmişinde var olan göçmenlikle bugünü sorgulamasını sağlar.

Ju'nun *Olağan Birliktelik (An Ordinary Togetherness)* (Görsel 36)'de yer alan üretiminde sanatçının otobiyografisinde var olan Türkiye'den Almanya'ya yaşamış olduğu göçle ilişkilidir. Çalışmada Çerkez göçerlere ait akordiyonun varlığı sanatçının etnografyasından temsillere ulaşmamızı sağlar. Dolayısıyla sanatçının otobiyografisinde var olan göçle, evlenerek dâhil olduğu ailesinin Çerkez kültürüne ait gelenekleri aynı sahneye taşıması çalışmayı otoetnografik bağlamda anlamlandırmamıza yardımcı olur.

Araştırmanın bu başlığında ele alınan Do Ho Suh, Hale Ekinci, Beth Barron, Denise Oyama Miller, Daniela Tiger, Gözde Ju'nun otoetnografik üretimlerinde; otobiyografilerinde yaşamış oldukları göçmenlik edimini kendi etnografyalarından verilerle birleştirerek ele almış olduğu görülür. Bu bağlamda elde edilen bulgularda Do Ho Suh'un *Perfect Home II* (Görsel 28) adlı çalışmasında yer alan yarı saydam kumaştan oluşturmuş ev, Kore tekstil giyim alanında kullanılan en ucuz malzemenin

kullanılmasıyla etnografik bir temsile ulaşmamızı sağladığından dolayı otoetnografik bir üretime dönüşmesine katkı sağlamıştır. Hale Ekinci ve Gözde Ju'nun otoetnografik temellere ulaşmamızı sağlayan işleri eve ait formlar üzerinden gerçekleştirilmiş olup, yaşamış oldukları göçmenlik edimiyle otobiyografik yansımaları çağrıştırdıkları görülmektedir. Ekici'nin Silüet: *Aile (Silhouette: Family)* (Görsel 29), *Yeni Ev (New House)* (Görsel 30) ve *Benimle Evlen ki Kalabileyim (Marry Me So I Can Stay)* (Görsel 31) adlı üretimlerinde göç etmeden önceki hayatından bazı aile portrelerinden kesitlere yer vermesi otobiyografisinde var olan göçmenlik edimiyle ilişkiliyken, oyalar ile çeyizlere ek aile portrelerinin yansıttığı kültüre ait giysiler ve dönem eşyaları sanatçının geldiği etnografya açısından önemli veriler sağladığı söylenebilir. Ju'nun *Olağan Birliktelik (An Ordinary Togetherness)* (Görsel 36) adlı çalışma detayında ise; sanatçının kayınvalidesi ile kayınbabasının düğün gününden bir aile portresinde görülen akordeonlu figür, Ju'nun evlenerek dâhil olduğu kültürde yer alan Çerkez düğünlerinden etnografik bir ayrıntıya bakanın ulaşılmasını sağlamıştır. Hale Ekinci ve Gözde Ju göçmenlik edimini bizzat kendisi deneyimlemiş olmasının yanında Gözde Ju'nun evlenerek dâhil olduğu Çerkez kültüründen beslenmiş olduğu görülmektedir. Beth Barron'un *Kemiklerimizin Evi* (Görsel 32) ve *Holocaust Hankie Serisi* (Görsel 33) adlı çalışmalarında Yahudi tarihine sahip göçmenlik deneyimi sanatçının otobiyografik geçmişiyle ilgili verileri sağlarken, çalışmasında kullanmış olduğu mendillerin Auschwitz kampında ölen bir Yahudi'ye ait etnografik bir metaforu çağrıştırdığı görülmektedir. Daniela Tiger'ın *Yolda II (On the Path II)* (Görsel 35) adlı çalışması ise Avrupa'da yaşanan büyük Yahudi göçünü deneyimlemiş atalarının otobiyografik verilerini sunarken, kullanmış olduğu yöntemi büyük annesinden öğrenmesiyse otobiyografik geçmişini üretimlerinde yeniden var ettiğine dair bir veriye ulaşılmasını sağlar. Tiger'ın çalışmasında yer alan göçerlerin başlarında görülen Hasidik Yahudilerinin geleneksel dini şapkaları olan kippalar ise etnografik bir metaforun yansımasını izleyene aktardığı görülmektedir. Denise Oyama Miller'ın *Bağlantı Konuları (Connecting Thread)* (Görsel 34) adlı tekstil kolajlarından oluşan çalışmasında aile geçmişinde yaşanmış büyük sürgün ve göçü ele alması otobiyografik verileri çağrıştırırken çalışmada aileye ait diplomalar, teşekkür belgeleri, anektodlar ve aile fotoğraflarının üzerinde görülen japon kültürü ile dönemin özelliklerini yansıtan kıyafetlerin varlığı sanatçının kültüründen etnografik vurgulara ulaşmamızı sağlamaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TEZ BAĞLAMINDA BİREYSEL ÜRETİMLER

Bu bölümde araştırmacının sanatsal üretimlerinde yer alan kavramlar, kullanılan otoetnografik yöntem ve sanat dili açıklanmış, teknik ile malzeme ilişkisine ek, sanatsal üretimlerin çıkış noktasıyla ilgili de bilgiler verilmiştir. Araştırma kapsamında bir önceki başlıkta seçilmiş sanatçıların çalışmaları, otobiyografik geçmişinde yaşamış oldukları göçmenlik deneyimleri ya da bir başkasının yaşadığı göçmenlik deneyimiyle, o etnografyadan aktardıkları veriler doğrultusunda dışardan bir gözün otoetnografinin sunduğu performatif yazım sürecine dâhil edilmesiyle yorumlanmıştır. Dolayısıyla bulgulara dâhil olan sanatçılar gibi araştırmacının da sanatsal üretimleri otoetnografinin sunduğu performatif yazım sürecine ek uygulama sürecini de kapsamaktadır. Bu uygulama süreci otobiyografinin temelini oluşturan çeşitli belgeler ve söylemlere dayalı olan bir hikâye anlatımcılığı (Engin, 2022, s. 121) ile etnografinin sunduğu imaj kodları yardımıyla ele alınmıştır. Araştırma kapsamında araştırmacının göçmenlik deneyimine sahip aile hikâyesinden yola çıkarak uygulamış olduğu kişisel üretimleri etnografik verilerle desteklenmiştir. Bu amaçtan uzağa gitmeden ortaya çıkmış olan araştırmacının üretim dizisinde günümüzde kullanılan sanat stratejilerinden hikâye anlatımcılığı (Storytelling) yardımıyla (Engin, 2022, s. 121) ev, yuva ve yurt arayışının yer aldığı bir çeşit azınlığın (minorlük) hikâyesi konu edilmiştir.

Araştırmacının göçmen olma deneyimi ile ilişkili olan otoetnografik verileri referans aldığı çalışmaları "Evde Savrulan Nesneler, İletişimin Bir Şekli: Mendiller, Geçmişten Gelen Bir Yastık ve Bir Varmış Bir Yokmuş" olmak üzere dört başlığın altında toplanmıştır.

"Evde Savrulan Nesneler" serisi altı (6) adet çalışmadan oluşan bir diziyi içinde barındırır. Bu dizide yer alan üretimler sırasıyla: *Büyük Teyze* (Görsel 37), *Baba Evi* (Görsel 38), *Gelin Alma* (Görsel 39), *Yeni Gelin* (Görsel 40), *Gelenler* (Görsel 41), *Anne ve Yavrusu* (Görsel 42) şekildedir.

Araştırmacının kişisel üretimleri içerisinde yer alan bir diğer seri "İletişimin Bir Şekli: Mendiller"dir. Bu seri dokuz (9) adet çalışmadan oluşan bir diziyi içinde barındırır. Bu dizide yer alan *İkinci Kuşak* (Görsel 43), *Sibirya'dan Anadolu'ya* (Görsel 44), *Köyden Kente Göçerler* (Görsel 45), *Askere Foto* (Görsel 46), *Küçükten Büyüğe* (Görsel 47), *Gençlik* (Görsel 48), *Asker Karısı* (Görsel 49), *Üçüncü Kuşak* (Görsel 50), *Danimarka'dan Mektup* (Görsel 51) adlı çalışmalardan oluşmaktadır. "İletişimin Bir Şekli: Mendiller" serisinde bulunan üretimlerin üzerine referans olarak Sibirya göçmenlerinin yaşadığı bir kırsalda doğan araştırmacının köy büyüklerinden ve üçüncü kuşak ailesinden toplamış olduğu orijinal fotoğraflar solvent baskı tekniği ile patiskadan oluşturulmuş mendillerin üzerine taşınmıştır. Göçmenliğin hayatları üzerinde etkilerinin görüldüğü bu kareler ev, yuva ve yurt arayışıyla yollara düşmüş atalarından kalan izleri geçmişten bugüne araştırmacının sanat üretimlerine taşımasıyla yeniden var olmaktadır.

Araştırmacının diğer bir serisi olan "Geçmişten Gelen Bir Yastık" iki (2) adet çalışmadan oluşan bir diziyi içinde barındırır. Bu dizi *Anneden Kızına I* (Görsel 52), *Anneden Kızına II* (Görsel 53) adlı çalışmalardan oluşur. "Geçmişten Gelen Bir Yastık" serisinde yer alan bu çalışmalar araştırmacının annesinin kendi çeyizi için kız kardeşiyle birlikte işlemiş oldukları iki kanaviçe yastık kılıfından oluşur. Araştırmacı annesinden kendine kalan bu iki yastık kılıfına anne-babasını ve teyze-eniştesinin aile arşivindeki fotoğraflarını taşımıştır. Evi yuva yapan "bir yastıkta kocamak" sözü bu çalışmanın çıkış noktası olmuştur.

"Bir Varmış Bir Yokmuş" (Görsel 54) adlı çalışmada bir karyola eteği, kız çeyizlerine atıfta bulunan eve ait bir forma dönüştürülerek araştırmacının içinde bulunduğu kültürün

aktaranına dönüşmüştür. Çalışmada görülen yersiz yurtsuz göçerlerin, yeni bir mekâna (yeni bir eve) eklemlenmesini vurgular niteliktedir.

Araştırmacının dört (4) seriden oluşan bu kişisel üretimleri 1908'de Sibirya'dan göç eden atalarının Anadolu'ya yerleştikten sonra, kırsalda kendi içlerinde, özlerinden kopmadan yaşamaya çalıştıkları hayatlardan kesitleri yansıtmaktadır. Referans olarak kullanılan bu kesitler solvent baskı tekniği ile çalışmaların üzerine basılarak araştırmacının annesinden öğrenmiş olduğu yetilerle iplik sanatı örneklerine katkı sağlamıştır. Güncel iplik sanatına ait dil ve yöntemlere sadık kalan araştırmacı yukarda bahsedilen üretimlerinde buluntu nesnelerde dâhil tekstillerden (dantel ve dokuma kumaşlardan) ve liflerden (ipliklerden) faydalanarak çalışmalarını gerçekleştirmiştir.

Araştırmacının doğduğu kırsal, Konya'nın Cihanbeyli ilçesine bağlı Böğrüdelik köyüdür. Böğrüdelik'te yaşayan bu Tatar göçmenleri, Rus himayesinde yaşayan atalarının Sibirya sahasındaki din, dil ve kültürleri üzerinde uygulanan, Rusya'nın güttüğü asimilasyon politikalarına dayanamayıp II. Abdulhamit'in izniyle Anadolu'ya göç etmişlerdir. Yaşanan bu büyük göç, 10 Kasım 1907'de başlayıp, 1908 yılının ocak ayında Böğrüdelik Köyü'nde noktalanmıştır. Geçmişte Özbekistan'da da yaşamlarını sürdürmüş bu azınlık, 1700'lerde Sibirya'ya 1907'de de Anadolu'ya göç etmiştir. Bugün Böğrüdelik'te yaşayan bu halkı Rusya'nın güttüğü politikalar göçe zorlamıştır. Sibirya'da kalıp Rus asimilasyonuna boyun eğmek istemeyen aileler; kızaklarla Omsk'a, oradan trenle haftalarca yaptıkları yolculukla Odessa'ya, Odesa'dan da vapurla İstanbul'a yani Anadolu topraklarına ulaşmışlardır (Kıran ve Kaplan, 2020, s. 129). Odesa'da günlerce vapur bekledikleri bu süreçte çocukların hastalıklara yakalanması, vefatların olması ve cesetlerin mecburiyetten denize bırakılması, göç döneminde yaşamış oldukları sıkıntıların bir kısmıdır (Kıran ve Kaplan, 2020, s. 129). Peki, bu göçer halk için zor olan sadece göç etmek miydi? Yeni bir coğrafyayı yurt kabul etmek, aidiyet hissetmek daha zor değil miydi? Sıfırdan yeni bir düzene uyum sağlamak ve yeni bir dili öğrenmek çok mu kolaydı?

3.1. Evde Savrulan Nesneler Serisi

Gaston Bachelard, başyapıtı Mekânın Poetikası'nda geçmişte yaşadığımız evler içimizde bizimle var olduğundan, eski evlerin hatıralarını birer düş gibi yeniden yaşadığımıza vurgu yapmaktadır. Buna ek ev, insanların sahip oldukları hatıralarını ve düşlerini

birleştirmeye yarayan en büyük güçlerden biri olduğunu da dile getirmektedir (Bachelard, 2013, s. 36). Yine Bachelard'ın (2013, s. 36) aynı kitabında evin en değerli lütfunun düşlemeyi barındırması, düşleyeni koruması olduğundan söz etmektedir. Dolayısıyla ev, huzur içinde düş kurmamızı sağlayandır. Düşleyeni barındıran ve koruyan ev, baktıkça nereden geldiğimizi gördüğümüz bize ait olan insanlarla; annemiz, babamız, abimiz veya kız kardeşimizle yani içindekilerle birlikte yuvaya dönüşmektedir. Bir evi ev yapan sadece dört duvar mıdır? Bir ev olmasaydı, aile olur muydu? Ya da bir aile olmasaydı kim var olabilirdi? Tam bu noktada "Evde Savrulan Nesneler" serisinde bulunan üretimler araştırmacının çekirdek ailesinden arta kalan hatıralarından oluşmaktadır. Ev ve yuva kavramına atıfta bulunan bu çalışmalar, ev içerisinde savrulan nesnelerin temsili olarak yeniden var olması anlamına gelmektedir. Bu yeniden var edilen temsiller üzerine araştırmacının anne ve babasının çocukluğundan kendi çocukluğuna kadar aile arşivinde var olan orijinal fotoğraflar, solvent baskı tekniğiyle basılarak çalışmalara taşınmıştır. Geçmişten bugüne patiska kumaşlar üzerinde sıralanmış figürleri bohçaya dönüştürmek yani çerçeveye almak; evde tutmak ve hapsetmek fikriyle özdeşleşmektedir. Buna ek ev ve yuva içerisindeki aidiyetin sorgulanmasını da içinde barındırmaktadır. Araştırmacının uçlarını açık bırakmak yerine bohçalara dönüştürerek çerçevelemiş olduğu bu üretimler, evin içinde var olan, eve ait, evin içerisinde sürekli yeri değişen (savrulan) formlara dönüşmüştür. Bu savrulan ve sürekli el değiştiren bohça formu sandıklarda saklanan, ilmik ilmik işlenirken kendi hikâyelerini yansıtan birçok değerliyi saklama, muhafaza etme, lekelememe göreviyle ilişkilendirerek okunmalıdır.



Görsel 37. Hatice Dönmez Aydın, “Büyük Teyze”, Buluntu Nesne Üzeri Solvent Baskı, 45 x 45 cm, 2023.

"Evde Savrulan Nesneler" serisinin ilki olan *Büyük Teyze* (Görsel 37) adlı çalışmada araştırmacının babasına ait çocukluğunda yaşamış olduğu bir anı yakalayan fotoğraf görüntüsü yer alır. Araştırmacının büyük teyzesinin fotoğraf arşivinden edinmiş olduğu bu kesit “babaannesinin günlük rutin işleri yaptığı bir anda babasının teyzesiyle geçirdikleri o anı (Kişisel Görüşme)” yansıtmaktadır. *Büyük Teyze* (Görsel 37) adlı çalışmada dört çocuk ve bir kadın olmak üzere toplamda beş figür görülür. Dört çocuk figüründen en önde duran erkek çocuk araştırmacının babasıyken başına bağladığı oyalı bir yazmayla duran kadın figürüyse araştırmacının büyük teyzesidir. Dolayısıyla çalışmada yer alan büyük teyzenin başındaki örtüsü, bu örtüyü bağlama şekli, o an bulunulan kırsal, bu göçmenlerin yaşamlarını sürdürdükleri kültürden kesitler sunan etnografik temsillere ulaşmamızı sağlar. Araştırmacının çeyizinden bir bohça üzerine solvent baskısı alınan bu figürler görülür. Aile portrelerinin yer aldığı görseller ise dijital müdahalelerle simetrilenerek çoğaltılmıştır. Aynı zamanda güzel olanı sürdürme devam ettirme anlamlarıyla ilişkilendirilmiştir. Serbest el nakışı tekniğinin kullanılmasıysa plastik anlamda çalışmanın resmedilmesine yardımcı konumdadır. Teyel şeklinde

işlemeler bir görünüp bir yok oluşu hatırlatır. Kolay eklemlenmeyi sağlamasının yanında çektiğinde yok olan bir tarafı da vardır. Teyelin çalışmalardaki anlam ifadesine hem orada olma hem burada olma durumuna ek tek bir müdahale ile yok olabilme durumunu aktarmada da yardımcı olur. *Büyük Teyze* (Görsel 37) adlı çalışmada araştırmacının ailesinden gelen otobiyografik öyküsünde var olan göçmenlik deneyiminden yola çıkılan çalışmada kırsalda azınlıktan oluşan bir topluluk olarak 1908'den bu yana yaşamlarını sürdüren bu halkın günlük rutini görülmektedir.



Görsel 38. Hatice Dönmez Aydın, "Baba Evi", Patiska Üzerine Solvent Baskı, 59 x 34 cm, 2023.

Aynı serinin bir diğeri olan *Baba Evi* (Görsel 38) adlı çalışmada araştırmacının, Rumeli göçmeni olan bir anne ile Sibirya göçmeni bir babadan dünyaya gelmiş annesinin sahip olduğu otobiyografik öyküsünde var olan çoklu göçmenlik deneyiminin katkısı hiç şüphesiz oldukça büyüktür. Ablasının nişan gününden bir fotoğraf kesitini yansıtan çalışmada beş adet figür görülür. Ayakta duran üç genç kız figürünün önünde biri kız biri erkek iki çocuk portresi yer alır. Ayakta ortada duran figür araştırmacının teyzesiyken diğer iki ayakta figür ise Rumeli göçmeni olan kuzenlerdir. Ön cephede duran erkek çocuk portresi araştırmacının dayısıyken diğer kız çocuk ise annesidir. Araştırmacının anne ailesindeki ilk kız verme ritüelinin yaşandığı o anı yakalayan bir fotoğraf görüntüsü solvent baskı şeklinde çalışmada görülür. Serinin bir önceki çalışması olan *Büyük Teyze*

(Görsel 37) adlı çalışmada olduğu gibi aile portrelerine yapılan dijital müdahaleler ve simetrileme bu çalışmada da yer alır. Serbest el dikişinin kullanıldığı çalışmada sıkı ve kırmızı renkte yapılan işlemeler göçmenlik deneyimine sahip geçmiş kültürden aktarımların varlığına işaret eder. Çalışmada görülen baba evi, duvarında asılı duran bir çerçeve, köşeden sarkan bir yastık içinde bulunulan kültürden etnografik verilere ulaşmamıza yardımcı olmaktadır. Bu otoetnografik üretimde yer alan kesit araştırmacının annesinin aktarımıyla "sevinç ve burukluğun aynı anda yaşandığı o günü" yansıtmaktadır. İzleyene; birlikte uyuyup, gülüştükleri, dikiş diktikleri, abla-kardeş bağlarının artık baba evinde yaşanamayacağını hissettirirken diğer yandan anılarda kalan güzel günlerin tekrar tekrar hatırlanmasını sağlamaktadır.



Görsel 39. Hatice Dönmez Aydın, "Gelin Alma", Patiska Üzerine Solvent Baskı, 42 x 37 cm, 2023.

Araştırmacı, serinin bir diğer üretimi olan *Gelin Alma* (Görsel 39) adlı otoetnografik çalışmasını ev ve yuva kavramının içerisinde aidiyetin sorgulanmasıyla ilişkilendirerek, anne ve babasının düğün gününde çekilmiş bir fotoğraftan kesit yer alır. Patiska bir kumaş üzerine baskılanmış bu kesitte bir pencerenin önünde duran dördü kadın ikisi erkek olmak üzere ayakta altı adet figür görünmektedir. Solda yer alan kadın erkek figürü

araştırmacının babaannesi ve dedesiyken en sağda yer alan ailenin büyük teyzesidir. Orta merkezde üzerlerinde gelinlik ve damatlıkla görülen figür araştırmacının annesi ve babasını yansıtmaktadır. Gelinin arkasında yüzü görünen genç ise damadın kız kardeşidir. Bu figürler içinde bulundukları kültürün yansıtıcıları görevini üstlenen kıyafetlerle görülür. Kayınvalidenin ve büyük teyzenin üzerinde o dönemde kuşakla bağlayarak kullandıkları çiçekli pazen elbiselerin varlığı kültürün bir yansıtıcısı olarak okunmalıdır. Solda yer alan kadın figürünün üzerinde bulunan sistematik, renkli dikişler ve kuşaktaki sıkı dikişler göç etmeden önce gelinen kültürün aktaranlarına işaret söylemi oluşturur. Gelinliğin kırmızı kuşağı ise içine gelmiş oldukları kültürden öğrenmiş oldukları bir kültürlenme örneği olarak çalışmada yer alır. Dolayısıyla bu göçerlerin deneyimlemiş olduğu göç hikâyesi araştırmacının otobiyografik geçmişi hakkında ipuçları sunarken, fotoğraf kadrajında görülen düğün, bu azınlıkta var olan hazin düğün geleneklerine ek bu göçer halkın göç etmeden önce ve sonrasıyla ilgili veriler sunan giyim kuşamı etnografik verilere ulaşmamızı sağlamaktadır.

Gelin Alma (Görsel 39) adlı çalışmanın fonunda tek başına bir pencere görülmektedir. Araştırmacının birçok çalışmasında yer alan pencereler bu geleneğe atıfta bulunurken aynı zamanda ev, yuva gibi yan anlamlara da hizmet eder. Pencere hikâyenin başladığı yer olarak ele alınmış ve bu göçer halkın etnografyasında yer alan "pencerede konuşma geleneği" ile ilişkilendirilmiştir. Bu gelenekte, genç oğlanların gönül verdikleri kızların, geceleri pencerelerine gidip camlarını tıklatarak konuşmaları ve niyetlerini dile getirmeleri uygulamasıdır. Bu gelenekle başlayan birkaç pencere konuşmasının ardından oğlan ailesine istediği kızı söylemesi, akabinde ailenin gidip kızı istemesi ve evlilik sözünü almasıyla son bulmaktadır. Nihayetinde düğün alayı kurulur ve gençler evlendirilir. Aile portresinin yer aldığı düğün, gelinin baba evinden alınarak erkek tarafına getirilmesi ile erkek tarafında başlar, gelinin büyüdüğü evdeki çekirdek ailesinden kimsenin katılmaması geleneği ile son bulur. Araştırmacının otobiyografik geçmişiyle ilişkili bu düğünde davullar çalar, yemek sofraları kurulur, fotoğraflar çekilir ama tüm bu anlarda gelin ailesinden uzakta, evlenerek dâhil olduğu yeni ailenin bir üyesi olur. Gelin olarak gittiği bu yeni evin aidiyetine aslında ilk günden teslim olması anlamına gelmektedir.



Görsel 40. Hatice Dönmez Aydın, "Yeni Gelin", Patiska Üzerine Solvent Baskı, 39 x 39 cm, 2023.

Serinin bir diğeri üretimi olan *Yeni Gelin* (Görsel 40) adlı çalışmada araştırmacı bohça, örtü gibi savrulan ve uçuşan ev eşyalar üzerinde baskılanmış göçer figürlerine yer vermeye devam etmiştir. Savrulan bu eşyalar aynı zamanda bir evi bir yuvayı anlamlandırmaya yarayan aidiyetin birer parçası konumunda okunmalıdır. Çalışmada yer alan kesitte, ayakta el ele tutuşmuş solda bir erkekle sağda bir kadın figürüyle araştırmacının annesi ve babası görülür. Çalışmada solvent baskı yöntemiyle baskılanmış fotoğraf kadrajında araştırmacının anne ve babasının pencerede başlayan hikâyesi, evlilikle sonlanmış ve artık bir yuvaya dönüşmüştür. Evlilikle sonlanmış yuvanın ilk aylarında çekilmiş aile portresini çevreleyen araştırmacının kullandığı bezeli çiçek baskılar 1980'lerin arabeskliğiyle iç içe geçmiş bir anlatıya hizmet etmektedir. Buna ek anneden kızına aktarılmış çiçek bezemeli nakış işlemeleri kadınsı bil dil görevini üstlenerek aynı zamanda araştırmacının ele aldığı yuva kavramına atıfta bulunur. Dolayısıyla aile üyelerinin bu yıllarda giymiş oldukları kıyafetler de dâhil olmak üzere yaşanan döneme ait etnografik izleri bu çalışmada görmek mümkündür.



Görsel 41. Hatice Dönmez Aydın, "Gelenler", Buluntu Nesne Üzeri Solvent Baskı, 41 x 26 cm, 2023.

Araştırmacı evlilikle sonlanmış ve artık bir yuvaya dönüşmüş olan ailesinin bir ferdi olarak dünyaya gelmiş, kırsalda doğmuş bir bebek olarak büyüdüğü köyden iki buçuk yaşında kente göç etmiştir. Çekirdek ailesi ile Antalya'ya taşınarak başka bir kültürü deneyimleme serüvenine dâhil olan araştırmacı, *Gelenler* (Görsel 41) adlı çalışmada kırsaldan kente yaşadıkları iç göç deneyimi ile taşındıkları yeni evden bir aile portresi görülmektedir. İplik sanatı örneği olan bu çalışması annesinden kızına aktarılmış çeyizlerinden biri olan nakış işlemeli sehpa örtüsü üzerine solvent baskı tekniğiyle yerleştirilmiş dört adet oturan figürü içermektedir. Çalışmadaki bu figürlerde nene, dede, abla, araştırmacının kendisi ve kucağında kedisi yer almaktadır. Evin içinde savrulan, eve ait bir form üzerine baskısı alınmış, aile portresi nene ve dedesinin köyden kendilerini ziyarete geldikleri o anı yansıtan bir fotoğraf görüntüsünü serbest el nakışı tekniğiyle bir arada görülür. Araştırmacının neredeyse çalışmalarının tamamında kullanılmış olduğu teyel şeklinde işlemeler, *Gelenler* isimli eserinde de tekrar etmektedir. Teyelin bir görünüp bir yok oluşu, bir varmış bir yokmuş durumunu hatırlatmaktadır. Ayrıca, çok çabuk eklemlenmeyi sağlamasının yanında çektiğinde açılan, çözülen bir yanı da vardır. Teyelin çalışmalardaki anlam ifadesine hem orada olma hem burada olma durumuna ve tek bir müdahale ile yok olabilme durumunu aktarmada da yardımcı olmaktadır. Tam bu noktada Psikanalist Alberto Eiguer (2013, s. 33) "Evin Bilinçdışı" isimli kitabında da bahsettiği gibi; eski evlerin hatıraları tıpkı bir hayal gibi zihnimizde tekrar tekrar

yaşandığı içindir ki, geçmişte yaşadığımız evler içimizde sürüp gitmektedirler. Bütün bu yaşadığımız evler zihnimizin içinde doğduğumuz, büyüdüğümüz, anılar biriktirdiğimiz o ilk özgün evi canlandırmaktadır. O evi içimizde yaşamaya ve düşlerimizde tazelemeye devam ederiz. Doğduğumuz o evden söz etmek, kökenlerimizden, kültürümüzden, etniğimizden, dünyaya gelişimizden ve atalarımızdan söz etmek demektir. Eiguer'in bahsetmiş olduğu o ilk ev araştırmacının doğduğu olmasa da büyüdüğü ve ilk hatırladığı evdir. Çalışmada yer verilen aile portresinin içinde bulunduğu o ilk ev döneminde yaygın kullanılan çiçekli perdeler, yine döneminde benzerlerine çokça rastlanan kanepe, figürlerin üzerinde görülen dönem kıyafetleri içinde bulunulan kültüre ait etnografik verileri sunmaktadır. Otobiyografi ile etnografyanın kesişimlerinde yer alan temsilleri üzerinde durduğu ev kavramıyla sunan araştırmacı, üretimine dâhil ettiği o ilk ev ile ablası, kedisi, özlemlerini duyduğu uzaktan gelenlerle otobiyografik verilere ulaşmamıza katkı sağlamaktadır.



Görsel 42. Hatice Dönmez Aydın, "Anne ve Yavrusu", Buluntu Nesne Üzeri Solvent Baskı, 41 x 26 cm, 2023.

Tüm insanlık bir eve ve ev içerisindeki ilişkilere doğmaktadır. İçine doğulan ve çocukluk yıllarının geçtiği ev hem fiziksel hem simgesel varlığı ile tüm insanların içine kazınır. Benliğin bir parçası görevini üstlenerek yuvaya bürünür. Mesken tutmanın tüm insanlığın varoluş biçimi ile doğrudan orantılı olduğu fikrini savunan Heidegger, dünyada "evde

olma” ediminin ancak bir yere ait olmakla mümkün kılına bileceğini ileri sürmektedir (Heidegger, 2001, s. 143). Bu yer herhangi bir konum olmanın ötesinde düşünülmelidir. Sürekliliğin daim olduğu kişi ilişkilerini içinde barındıran bir mekân olarak kendiliği şekillendirmektedir. "Evde Savrulan Nesneler" tamda bu noktada ev ile ilişkili yuva ile bir bütün olarak düşünülmelidir. Evin içinde sürekli yeri değişen ve oradan oraya savrulup duran bu nesneler serinin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu seride ele alınmış olan bir diğer çalışma ise yine işlemeli bir çeyizlik sehpa örtüsü üzerine resmedilmiş *Anne ve Yavrusu* (Görsel 42)’dir. Araştırmacının nakış resimleri olarak adlandırdığı bu çalışma eve ait bir form olan işlemeli sehpa örtüsü üzerine solvent baskı tekniğiyle yerleştirilmiş aile portrelerini içermektedir. Çalışmada bir kapı önünde elinde çay bardağıyla duran anne ile elinde portakal salkımını tutan küçük bir çocuk oturur pozisyonda görülür. Bu çocuk araştırmacının kendisiyken çay bardağı ile yanında duran kadın annesidir. Bir önceki çalışmada olduğu gibi araştırmacının doğduğu olmasa da büyüdüğü ve ilk hatırladığı evde annesiyle birlikte vakit geçirdiği bir sabah kahvaltısı anında çekilmiş fotoğraf odaktadır. Çalışmada bahsi geçen bu kendilik ilişkisi anne-kız ilişkisinin varlığından söz edilen bir bağ üzerine temellendirilmiş bir fotoğraftan otobiyografik izleri yansıtmaktadır. *Anne ve Yavrusu* (Görsel 42)’de kullanılan Türk kültürüne ait işlemeleriyle annesinden kızına çeyiz olarak kalan bir sehpa örtüsü ve üzerinde yer alan annenin başına bağladığı yazma Türk kültürünün ve içinde bulunulan o dönemin aktaranları olarak etnografik bilgiler sunmaktadır.

Araştırmacının çeyizinden elde edilen bu buluntu nesne keten bir kumaştan oluşur. Solvent baskı tekniği ile baskılanmış figürler üzerinde teyel şeklinde el nakışı kullanılmıştır. Teyeller bir varmış bir yok muşun temsili olarak sanatçının birçok çalışmasında olduğu gibi bu çalışmada da vardır. Ayrıca figürleri çevreleyen bu teyeller figürlerin hem orada olma hem burada olma durumuna olan işaretine ek, tek bir müdahaleyle yok olabilme anlatısına da hizmet etmektedir. Bu bağlamda araştırmacının dışavurumsal anlamda geliştirmiş olduğu özgün bakış açısı, sıkı ve renkli dikişleri içermektedir. Örneğin çocuk figürü üzerinde yer alan noktalı sistematik işlemeler geçmişten, göç etmeden önce geldiği kültürden bazı gelenekleri-adetleri-örfleri de yeni yaşamına (o ana) dâhil etme, yaşatma, unutmama durumlarına bir işaret söylemi oluşturur. Dolayısıyla bu anlatımda yer alan göçmen olma durumunun getirmiş olduğu otobiyografi anlatı ile Türk kültürüne ait bir sehpa örtüsünün üzerinde başa bağlanmış

yazmalı bir annenin varlığındaki etnografik anlatı, otoetnografik temsilleri bir araya getirir.

3.2. İletişimin Bir Şekli: Mendiller Serisi

Göçmenseniz, geldiğiniz kültürün dışında bir yerde yaşamınızı sürdürüyorsanız "Nereye aitsin?" sorusunun cevabını vermek her zaman zordur. Geldiğiniz yer mi? doğduğunuz yer mi? konuştuğunuz dil veya etnik bağlar mı belirler aidiyeti? Peki ya zorunlu olarak göç ettiyseniz, o zaman cevap daha da zor ve karmaşık olmaz mı? Çünkü göçtüğünüz evinize, kendinizi ait hissettiğiniz o ülkeye dönmeniz de mümkün değildir. Evinizi gittiğiniz o coğrafyada yeniden kurmanız ve ait olmanız gerekir. Ait olmak güvende hissetmektir, sosyal bağlara sahip olmaktır (Erdoğan, 2023). Peki, bu aidiyet ne kadar mümkündür? Yeniden sosyal bağlar kurmak, hayata yeniden başlamak o kadar kolay mıdır? Bu sebepledir ki göçmenlerin yeni yerleştikleri yurtlara aidiyet geliştirmekte zorlanması ve kaçınması beklenebilir. Ancak zaman içinde köken ülkeye olan aidiyet zamanla yeni yerleşilen ülkeye aidiyete evrilmektedir. Gelişen bu aidiyet dönüşen, iki kültürün iç içe geçtiği yeni bir aidiyet türünü ortaya çıkarmaktadır. Bunun adıda kültürlenmedir. Dolayısıyla göç edimini yaşayanlar, sınırlar ötesinde kurdukları yeni yurtlarında köken ülkelerinden getirdikleri ailevi, kültürel, siyasi ve kimliksel bağlarını sürdürmektedir (Erdoğan, 2023). Tüm bunlara ek geldikleri kültürden de birçok şey öğrenmekte ve bu birleşenleri harmanlamaktadırlar. Tam bu noktada "İletişimin Bir Şekli: Mendiller" serisinde bulunan üretimler, araştırmacının geldiği azınlığın sahip olduğu geçmiş kökeniyle, deneyimledikleri yeni kültüre ait bağlarla harmanlanmış hatıralardan oluşmaktadır. Mendil, bu otobiyografik bağları iletmekte aracı olma görevi üslenmiş durumdadır. Göçmen bir halkın uyum süreçlerine göndermeler yapan fotoğraf kesitleri bir önceki seride olduğu gibi kenarları kapatılarak bu sefer cep mendillerine dönüştürülmüştür. Araştırmacının çalışmalarında kullandığı çerçeveleme ya da kapatma içgüdüsü ise yurt arayışında olan bu halkın yeni yaşamlarındaki aidiyetini içinde barındırmaktadır. Ayrıca uçlarını açık bırakmak yerine cep mendillerine dönüştürerek çerçevelemiş olduğu bu üretimler iletişim için bir aracıya dönüşmüştür. İletişimin bir şekli olan bu formu, sevgiliye yazılan bir notu saklamak için kullanılan mendil, asker eşe işlenmiş oyalı mendil, hazin bir aşkın gözyaşlarını silen bir mendil ya da bayram sabahı bir çocuğu sevindirmek için verilmiş bir mendil şeklinde değerlendirmek doğru bir okuma olacaktır.



Görsel 43. Hatice Dönmez Aydın, “İkinci Kuşak”, Patiska Üzeri Solvent Baskı, 36 x 36 cm, 2023.

"İletişimin Bir Şekli: Mendiller" serisinin ilki olan *İkinci Kuşak* (Görsel 43) adlı çalışmada, araştırmacının içine doğmuş olduğu 1908’den bugüne kırsalda yaşayan göçmen halkın ikinci kuşak dönemini sanatçının fotoğraf kadrajından yansıtan iki farklı aile portresi aynı düzlemde yan yana getirilmiştir. Sol çeperde duran aile portresinde ayakta döneminde yaygın kullanılan takım elbise ve şapkayla görülen bir erkek, başında yazması ve çiçekli pazen elbisesiyle bir kadın görülür. Onların önünde duran kız çocuk ise çiçekli bir elbiseyle çalışmada yer alır. Sol çeperde yer alan aile portresindeyse ikisi ayakta ikisi oturur pozisyonda başlarında başörtüleriyle dört kadın imi yer alırken ayrıca duvarda asılı bir Kur’an-ı Kerim de görülür. Kim oldukları bilinmeyen bu göçerlerin görüntüleri Anadolu’da iletişimin bir temsili olarak kullanılan mendil formlarının üzerine solvent baskı tekniği ile aktarılmıştır. Göçer halkın geçmişini yansıtan bu baskılar üzerinde sanatçının uygulamış olduğu manipülatif serbest el nakışlarının dışavurumsal anlamda sıkı ve renkli olmaları; sabitleme isteği, geçmişten, göç etmeden önce gelinen kültürden bazı gelenek, örf, adetleri yeni yaşamına (o ana) dâhil etme, yaşatma ve unutmama durumlarına bir işaret olarak görülmelidir. Çalışmada yer alan teyel şeklinde işlemeler, sanatçının dışavurumsal anlamda ipin bir görünüp bir yok oluşunu

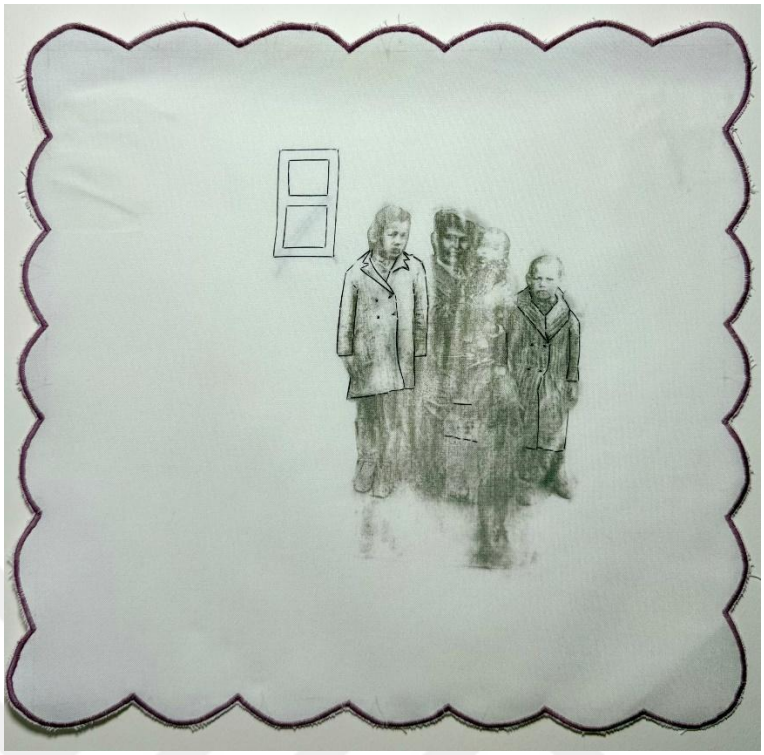
kullanmasıysa bir varmış bir yokmuş durumunu hatırlatmaktadır. Ayrıca çalışmada yer alan figürlerin etrafını saran bu teyeller çok çabuk eklenip çok çabuk yok olma gibi bir yan anlamla kim oldukları bilinmeyen bu göçerleri nerede oldukları bilinmeyen bir noktaya taşımaya yardımcıdır. İletici görevi üstlenen bu formun oluşmasına katkıda bulunan fotoğraflar, araştırmacının otobiyografik öyküsünde var olan göçmenlik deneyimine ait etnografik izleri de içinde barındırmaktadır. Dönemin giyim ve mekân özelliklerini taşıyan başörtüleriyle duvarda asılı duran Kur'an-ı Kerim, göçer halkın inançları ile ilgili bilgileri sunan etnografik verilere örnek gösterilebilecek bulgulardır.



Görsel 44. Hatice Dönmez Aydın, "Sibirya'dan Anadolu'ya", Patiska Üzeri Solvent Baskı, 23 x 26 cm, 2023.

Ev ve yuva aynı zamanda coğrafyanın da bir parçasıdır. Dolayısıyla coğrafyadan söz edildiğinde, hayal gücü devreye girer ve anlam daha da derinleşir, sadece içinde bulunulan o an değil, araştırmacının da içinde olmadığı zamanlara, eskide yaşanmış hatıralara da birden kapı açılır. Tam da bu noktada hayaller, hatıralar, bellekte kalanlar ve hafıza birbirine karışır. Bu sebepledir ki göçlerin, katliamların, sürgünlerin yaşandığı iki kıta arasında yer alan bu pıtraklı diyarda bir ev, bir yuva da coğrafyanın bir parçası

haline gelir. Diğer bir deyişle başkalarından arda kalan mutlulukların ve hayat örüntülerinin üzerine yenilerini inşa ettiğimiz ya da acılar yaşamış, haksızlıklara boyun eğmiş, zorla yerinden yurdundan edilmiş ruhların içinde gezindiği haneleri kendi hanemiz haline getirdiğimiz bir coğrafyanın parçası oluverir. Yurt, ait olmakla ilişkiliyse o zaman biz ait olmadığımız bu yurtta aidiyetsizliğimize büyük bir sadakatle bağlanmaz mıyız? Tam bu noktada Anadolu'da yaşanmış büyük savaş ve sürgün yıllarının ardından Anadolu'ya Sibirya'dan göç etmiş bu göçer halkın fotoğraflarından bir kesit alınarak üretilmiş serinin bir diğer çalışması olan *Sibirya'dan Anadolu'ya* (Görsel 44) adlı üretimden söz etmek yerinde olacaktır. Çalışmada ayakta duran üçü erkek ikisi kadın olan figürlerin önünde oturur pozisyonda iki erkek figürü daha yer alır. Bu figürler patiska bir kumaş üzerine baskılanarak mendil formuna dönüştürülmüştür. Yerleştirildikleri bu yeni coğrafyaya ait kırsalda tarımla uğraşan göçmenlerin ellerinde tırmık ve kazmalarla kadınların başlarındaki örtüler içinde bulunulan mekân-zaman hakkında etnografik verileri sunar. Ayrıca çalışmada bu göçerlerin yaşadığı zaman ve mekâna büyük bir sadakatle bağlandıkları aidiyetsizlik duygusu açıkça görülmektedir. Araştırmacının neredeyse tüm çalışmalarında kullanılmış olan teyel şeklinde dikiş işlemeler, *Sibirya'dan Anadolu'ya* (Görsel 44) adlı otoetnografik çalışmada da tekrar eder. Bu teyel şeklindeki dikiş işlemeleri dışavurumsal anlamda sanatçının getirdiği özgün bakış açısında kimin nerede ve nereye ait olduğu belli olmayan bir konumda sunulmasına aracı olmaktadır. Diğer bir deyişle bir görünüp bir yok oluş durumunu hatırlatmasının yanında ayrıca çok çabuk eklemlenip çok çabuk yok olabilme durumunu da çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla bu figürlerin hem orada olma hem burada olma durumuna ek tek bir müdahale ile yok olabilen aidiyet durumunu aktarmada da yardımcı olmaktadır.



Görsel 45. Hatice Dönmez Aydın, "Köyden Kente Göçerler", Patiska Üzeri Solvent Baskı, 33 x 34 cm, 2023.

Serinin bir diğer üretimi olan *Köyden Kente Göçerler* (Görsel 45) adından da anlaşıldığı üzere kırsaldan kente göçlerin yaşandığı ilk dönemde çekilmiş bir fotoğraf karesi yer alır. Çalışmanın orta çeperinde oturan bir baba figürü yer alırken kucağında küçük bir bebek görülür. Ailenin diğer iki erkek çocuğuysa babanın sağ ve solunda ayaktadır. Bu aile portresinin sol arkasında yalın bir pencere formu görülür. Pencerenin varlığı araştırmacının tıpkı diğer çalışmalarında pencerenin varlığı gibi ev ve yuva kavramlarına atıfta bulunur. Buna ek bu göçerlerin hala kendi kültürlerinden gelenleri kendileriyle beraber gittikleri yere taşıdıkları anlamından uzağa gitmemektedir.

Patiska bir kumaş üzerine solvent baskısı alınmış bu siyah beyaz figürler araştırmacının diğer çalışmalarında olduğu gibi mendil bir forma dönüştürülerek göçerlerin uyum sürecini ele alır. Araştırmacının bu uyum sürecini ele alırken kullanmış olduğu teyel şeklindeki dikiş işlemeleri ise araştırmacının ele aldığı göçmen halkın bir orada bir burada süren yaşamlarına atıfta bulunur. Çalışmada yer verilen bu aile portresinin otobiyografik hikâyesini ise; sadece ilkokul eğitiminin verildiği kırsaldan çocuklarının bir üst eğitimi almasını isteyen babanın kente yaşadıkları göç oluşturmaktadır. Kırsalda yaşanan birçok

zorluktan sadece biri olan eğitim; bir yerde de bu göçer halkın birbirinden ayrılmadan sürdürdükleri yaşamın dışına çıkmasını sağlayarak içine geldikleri yeni coğrafyanın kültürüne olan uyum sürecini hızlandırmıştır. Dolayısıyla bu aile, eğitim ihtiyacı dolayısıyla kırsalı terk ederek kente göç eder ve bu yeni yaşama yeni bir aidiyet geliştirerek uyum sağlama sürecini hızlandırmalarını sağlar. Etnografik bulgulara bakıldığındaysa figürlerin üzerinde görülen kıyafetler artık kırsaldakilerden çok daha farklıdır ve içinde bulundukları dönemde bir kentlinin şeklini yansıtır niteliktedir.



Görsel 46. Hatice Dönmez Aydın, "Askere Foto", Patiska Üzeri Solvent Baskı, 35 x 36 cm, 2023.

Araştırmacının diğer çalışmalarında olduğu gibi aynı serinin bir diğer parçası olan *Askere Foto* (Görsel 46) adlı üretimde; mendil formunun üzerine solvent baskı tekniği ile basılmış dört kişilik bir aile portresi görülür. Solda bir anne figürünün kucağında bir erkek bebekle, sağ çeperde iki küçük kız yer alır. Dolayısıyla çalışma göçmen bir askerin, eşini ve üç çocuğunu geride bırakarak göç ettikleri toprakta vatandaşlık görevi olarak bilinen askerliği gerçekleştirmesinin otobiyografik yansımasını konu edinir. Araştırmacının

annesinden edindiği bilgiye göre; “Askerdeki eşe mektuplar gönderilir ve bu mektubun içerisine dâhil edilmek için fotoğraf makinesine sahip o tek kişiye haber salınırdı. Fotoğrafı çeken kişi hangi gün gelirse evlerine, asker yolu bekleyen kadın hem kendini hem çocuklarını bir bayram sabahına hazırlar gibi süslerdi. En güzel kıyafetler giyilir, saçlar taranır, herkes hazır olduğunda fotoğraf çekilirdi. Sonrasında asker eşe yazılan mektubun içine dâhil edilerek gönderilirdi.” Bahsi geçen bu gelenekten anlaşıldığı üzere kırsalda yaşayan bu göçer halk uzun süre bu geleneği deneyimlemiş oldukları anlamı çıkmaktadır. Bu otobiyografik okumaya ek çalışmada görülen figürler o döneme ait kılık kıyafeti ve arabeskliği etnografik bir veri olarak sunmaktadır. Mendil formuna aktarılan bu otoetnografik veriler aynı zamanda askere gönderilen o mektuba ithafta bulunmaktadır. Sanatçının dışavurumsal anlamda geliştirdiği özgün sanat dilinde yer alan teyel şeklindeki dikiş işlemeleri, bu göçmen halkın bir varmış bir yokmuşun yaşandığı masalsı hikâyelerini bugüne taşınmasına aracı olarak değerlendirilirken, kimin nerede ve nereye ait olduğu belli olmayan bir konumda sunulmasına da yardımcı olmaktadır.



Görsel 47. Hatice Dönmez Aydın, “Küçükten Büyüğe”, Patiska Üzeri Solvent Baskı, 35 x 36 cm, 2023.

Serinin bir diğer parçası olan *Küçükten Büyüğe* (Görsel 47) adlı üretiminde ev ve yuvaya bir işaret söylemi olan bir kapı formunun önünde ayakta küçükten büyüğe sıralanmış çiçekli elbiseler giymiş dört kız çocuğu figürlerü görülür. Araştırmacının yedi kardeşten

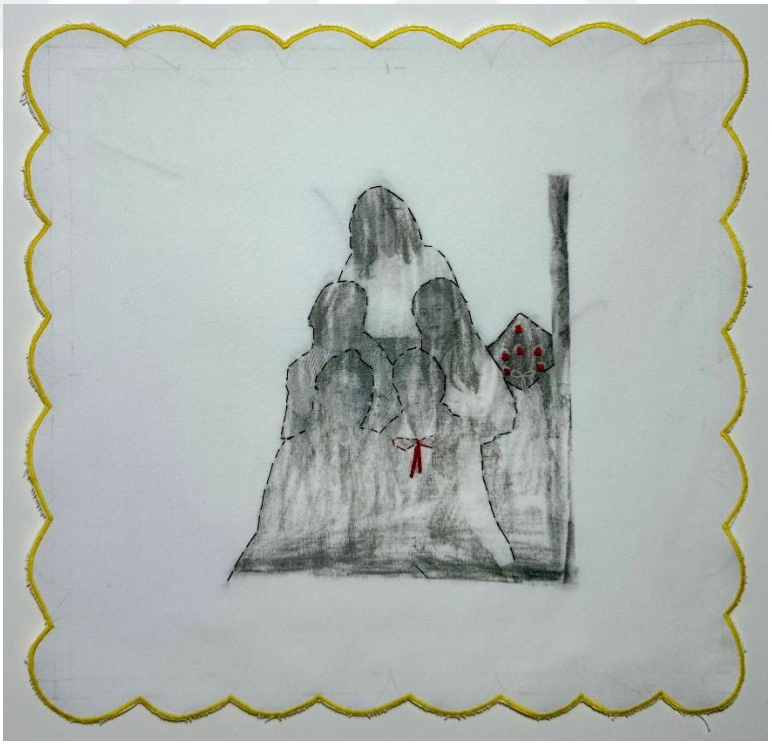
biri olan annesini ve onun ilk üç kardeşini içinde barındıran aile portresi patiska bir kumaş üzerine siyah beyaz solvent baskı ile aktarılmıştır. Bu referansta araştırmacının kırsalda yetişmiş annesinin çocukluğunun geçtiği o ev ve küçükten büyüğe sıralanmış kardeşlerin çiçekli pazenden oluşan elbiseleri o döneme ait etnografik verileri izleyeciye sunar. Araştırmacının diğer tüm çalışmalarında da olduğu gibi göçer halkın otoetnografisinden izleri yansıtan bu referansların üzerinde sanatçının özgün sanat dili olarak belirlediği serbest el dikişleri görülür. Araştırmacının birçok çalışmasında da kullanmış olduğu bu kadınsı dil, sıkı ve renkli dikişleri içerir. Bu serbest el dikişleri sanatçının figürleri sabitleme isteği ile ilişkiliy iken aynı zamanda göç etmeden önce gelinen kültürden bazı gelenek, örf ve adetleri yeni yaşamına (referans edilen o ana) dâhil etme, yaşatma ve sürdürme durumlarına bir işaret olarak görülmelidir.



Görsel 48. Hatice Dönmez Aydın, "Gençlik", Patiska Üzeri Solvent Baskı, 26 x 24 cm, 2023.

Araştırmacının diğer çalışmalarında olduğu gibi İletişimin Bir Şekli: Mendiller Serisinin bir diğer üretimini ise *Gençlik* (Görsel 48) oluşturur. Çalışmada sağ fonda yer alan yarım bir kapı formunun önünde oturur pozisyonda üç adet genç erkek görülür. Kadrajda yer alan göçmen bireyler araştırmacının babası ve onun gençlik dönemindeki arkadaşlarından

oluşmaktadır. Patiska bir kumaş üzerine siyah beyaz baskılanmış bu fotoğraf kadrajı iletişimin bir aracı olan mendil formuna dönüştürülerek sunuma hazırlanmıştır. Yine ev ve yuva kavramlarına atıfta bulunan kapı formu çalışmada açıkça görülmektedir. Araştırmacının birçok çalışmasında görülen kapı formları, bir kapının kapanmasıyla bir evin bir yuvanın mahremiyetini koruma altına almasına gönderme yapar konumdadır. Otobiyografik geçmişlerinde bu üç yakın arkadaşın ortak kesişim noktaları bulunmaktadır. Araştırmacının babasının aktarımlarından öğrendiği bilgiler doğrultusunda; bu kesişen ortak zamanlar kimi zaman bir okul sırası, kimi zaman bir düğün alayı, kimi zaman ise bir askerlik anısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu göçer halkın üçüncü kuşağını temsil eden gençlerin, kıyafetlerine bakıldığında İspanyol paça pantolonlarla geniş yakalı gömlekler artık içinde bulundukları coğrafyanın o dönemine uyum sağladığını gösteren etnografik temsillere ulaşmamızı sağlamaktadır.



Görsel 49. Hatice Dönmez Aydın, "Asker Karısı", Patiska Üzeri Solvent Baskı, 35 x 37 cm, 2023.

Serinin bir diğer parçası olan *Asker Karısı* (Görsel 49) adlı üretimde, aracı bir görev üstlenmiş mendil formuna dönüştürülen patiska kumaş üzerine basılmış bir fotoğraf

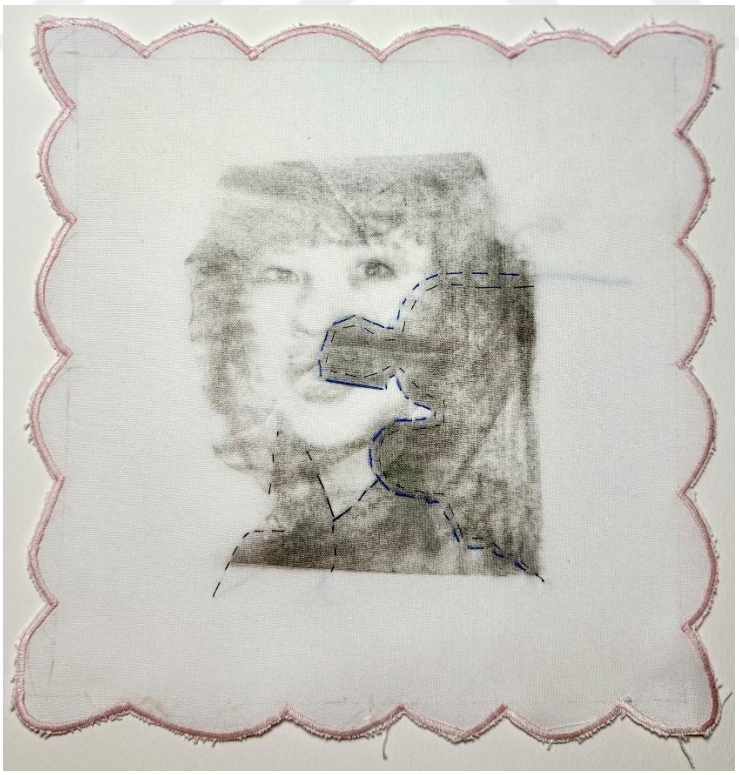
karesi görülmektedir. Bu karede dördü oturur pozisyonda biri ayakta olmak üzere toplamda beş adet genç kadın görülmektedir. Çalışmada yer alan göçmen figürler araştırmacının 1980'lerin başlarında annesini ve içinde bulundukları dönemde kendisi gibi asker yolu gözleyen annesinin arkadaşlarından oluşmaktadır. Otobiyografik geçmişlerinde bu beş yakın arkadaşın ortak kesişim noktaları bulunmaktadır. O dönemde 18'ine gelmeden evlendirilen bu genç kadınlar ya kucaklarında bir veya iki çocukla ya da tek başlarına askere giden eşlerini bekleme kaderini paylaşmışlardır. Bir önceki çalışma da olduğu gibi göçer halkın üçüncü kuşağını temsil eden genç kadınların kıyafetlerine bakıldığında artık içinde bulundukları coğrafyanın o dönemine tamamen uyum sağlamış oldukları görülmektedir. Araştırmacının birçok çalışmasında olduğu gibi bu çalışmasında da teyel şeklinde el işlemeleri kullanılmıştır. Ayrıca figürleri çevreleyen bu teyeller, figürleri o ana çok basit bir şekilde eklemlenmesine yardımcı olacağı gibi tek müdahaleyle yok olabilmelerine de hizmet etmektedir. Tüm bunlara ek olarak çalışmada yer alan fotoğrafın çekilmiş olduğu mekânda görülen çiçekli kırlent, kenarda uçuşan perde, yerde oturulan minder yine kırsaldaki bu göçer halkın yaşadıkları evler hakkında etnografik bilgileri sunar niteliktedir.



Görsel 50. Hatice Dönmez Aydın, "Üçüncü Kuşak", Patiska Üzeri Solvent Baskı, 32 x 33 cm, 2023.

Serinin bir diğer parçası olan *Üçüncü Kuşak* (Görsel 50) adlı üretim, teyzesinin düğün gününde çekilmiş bir fotoğraf karesinin patiska üzerine baskısı alınmasının ardından

kenarları kapatılarak mendil forma dönüştürülmüştür. Çalışmada bay bayan karışık şekilde on üç figüre ek altı adet çocuk figürü yer alır. Bu aile portresinde baba evinde çekilmiş bir düğün fotoğrafı görülür. Çalışmada kırsalda bulunan baba evinden evlenerek kente gelin gidenler, dönemin kentlisini yansıtan kıyafetleriyle uyum sürecini tamamladıkları görülmektedir. Çoğalarak büyüyen aile bireylerinin giymiş olduğu döpiyesler, başlarındaki örtüleri bağlama şekli, gelinin belinde yer alan kırmızı kuşak, duvarda asılmış Kuran içinde bulunulan kültürün inançları, örfleri, adetleri ve dönemi hakkında etnografik verilere ulaşmamızı sağlar. Evlenerek baba evinden ayrılanlar eşleri ve çocuklarıyla yeni bir yuvanın oluşmasına tanıklık etmek için baba evine dönmüşlerdir. Araştırmacının çocuklar üzerinde yoğunlaştırdığı renkli ve sistematik işlemeler, yeni ile eski kültür arasında kalan bir nesle dikkat çeker niteliktedir. O çocuklardan biri de araştırmacıdır. Aileleri aracılığıyla öğrendikleri kültürel aktarımların taşıyıcıları olan bu çocuklar kültürlenmenin canlı kanıtları olarak görülebilirler. Ayrıca teyel şeklinde işlemeler ise gerçek çeperde nereye ait oldukları belirsiz olan bu figürlerin bir varmış bir yokmuşunu temsil etmektedir.



Görsel 51. Hatice Dönmez Aydın, "Danimarka'dan Mektup". Patiska Üzeri Solvent Baskı, 24 x 23 cm, 2023.

Serinin son çalışması ise, *Danimarka'dan Mektup* (Görsel 51) adlı üretiminde, araştırmacının babasının 1960'larda Avrupa'ya yaşanan işçi alımlarında Danimarka'ya

göç etmiş amcasının kızıyla yazıştıkları mektupta göndermiş olduğu bir fotoğraf karesi patiska bir kumaş üzerinde baskısı alınmış şekilde görülür. Çalışmada siyah beyaz bir genç kız portresi üzerinde sola yatmış siyah ağırlıkta iki kişinin silüeti görülür. Araştırmacının babası; "her yıl yaz aylarında Danimarka'dan aile ziyaretlerine gelen kuzeni ile çocukluğunu kapsayan beraber geçirilen tüm yaz tatilleri kuzeninin Danimarka'ya geri dönmesiyle son bulurdu. Bu veda ardından o kış boyunca belki bir bazen iki kez mektuplaştıklarından" söz etmektedir. Bu mektuplar da kuzeninin gurbete uyum sağlamakta zorlandığı ve aslında ait olduğu o kırsaldaki geçmişiyle bağlarını koparmak istemediği okunurmuş. Çalışmada yer verilmiş bu iki iç içe geçmiş fotoğraf kesitinin de o mektuplardan biriyle iletilmiş olduğu bilinir. Bir uyum sürecine tanıklık eden çalışma zaman ilerleyip yıllar geçtikçe bağların koptuğu, mektupların azaldığını izleyene aktarır niteliktedir. Araştırmacının içinde bulunduğu azınlığın geçmişinde var olan çeşitli göçmenlik deneyimiyle temellenmiş otobiyografik bağlantılara ek başörtüsüz, modern kıyafetler içinde görünen kuzenin içinde bulunduğu değişim etnografik bir anlamla çalışmada yer alır. İç içe geçen birçok duyguyla karmaşıklaşmış bu otoetnografik çalışmada araştırmacının kullanmış olduğu teyellerin gelip geçiciliği ile hızla değişen uyum süreci birbirinin yerini alır ve birbirine eklemlenir konumdadır.

3.3. Geçmişten Gelen Bir Yastık Serisi

Araştırmacının otobiyografik geçmişinde bulunan göçmenlik deneyimi hiç şüphesiz göç ediminin gerçekleşmesiyle gelinen yeni coğrafyadan birçok kültürel aktarıma olan uyumu yani kültürlenmeyi de beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla göç etmeden önceki coğrafyayla göç ettikten sonraki coğrafyanın harmanlanmasıyla oluşan bu kültürlenmenin etnografik geçmişine gidildiğinde *"Bir yastıkta kocamak"* sözüyle karşılaşmak mümkündür. Bu çok kültürlü geçmiş aynı deyimde buluşarak serinin çıkış noktasını oluşturmuştur. İplik sanatında göçmenlik olgusu bağlamında otoetnografik anlamlara ulaşmamızı sağlayan "Geçmişten Gelen Bir Yastık" serisinde *Anneden Kızına I (Görsel 52)* ve *Anneden Kızına II (Görsel 53)* adlı iki adet çalışma bulunmaktadır. Sanatçının diğer çalışmalarında olduğu gibi annesinin çeyizinden kızına kalan iki kanaviçe yastıkla sanatçının fotoğraf kadrajında yer alan aile portreleri aynı düzlemde sunulmuştur. Araştırmacının annesi ve teyzesinin genç kızlık dönemlerinde çeyizleri için işlemiş oldukları bu yastıklar, yine onun özgün uygulama biçimiyle yeni bir anlama bürünerek göçmenlik deneyimine sahip geçmişinden otoetnografik bağlantıları sunar niteliktedir.



Görsel 52. Hatice Dönmez Aydın, "Anneden Kızına I", Buluntu Nesne Üzeri Solvent Baskı, 42 x 72 cm, 2023.

Seride bulunan üretimler, serinin adından da anlaşılacağı üzere araştırmacının annesinin çeyizinden kalan iki buluntu nesne üzerine ev ve yuva kavramlarına atıfta bulunur. *Anneden Kızına I* (Görsel 52) adlı nakış resminde mor çiçeklerle bezeli bir kanaviçe yastık kılıfı uçlarından sarkan dantellerle birlikte görülmektedir. Bu yastık kılıfının üzerinde ise başları birbirine yaslanmış bir kadın ve bir erkek figürü görülür. Araştırmacının annesi ve babasının gençlik portrelerinin yansımaları yer aldığı bu figürler asimetrik bir şekilde üç farklı bölmede çoğaltılmıştır.



Görsel 53. Hatice Dönmez Aydın, “Anneden Kızına II”, Buluntu Nesne Üzeri Solvent Baskı, 42 x 72 cm, 2023.

Anneden Kızına II (Görsel 53) adlı bir diğer nakış resmi önceki kanaviçe işlemelere sahip yastık kılıfının diğer bir çiftidir. Araştırmacının teyzesi ve eniştesinin portrelerinden oluşan bu figürler birbirilerine sarılmış ve başları yine birbirine yaslanmış bir erkek bir kadın figürünü içerir. Dijital müdahaleler sonrası çalışma iki farklı bölmede simetrik bir şekilde çoğaltılmıştır. Bu çoğaltmalar her iki çalışmada da araştırmacının tüm üretimlerinde kullanmış olduğu solvent baskı tekniğiyle oluşturulmuştur. Teyeller bir varmış bir yok muşun temsilini yansıtırken, figürleri çevreleyen teyeller ise figürleri belirsiz bir düzleme taşımaktadır. Tek bir müdahaleyle yok olabileceği gibi sabitleme anlatısına da hizmet eder konumdadır. Kırmızı ve mavi renkle oluşturulmuş sıkı dikişler ise kültürlenmeyle ilişkilidir. Tüm bunlara ek her iki çalışmada kullanılmış olan eve bir yuvaya ait geçmişten gelen bu iki yastık form; sandıklarda saklanan, ilmik ilmik işlenirken kendi hikâyelerini yansıtan birçok değerliyi saklama, muhafaza etme, lekelememe göreviyle ilişkilidir. Ayrıca araştırmacının göçmen bir azınlık olarak yaşadığı kırsalda kanaviçe işleme edimi anneden kızına aktarılmış kadın emeği, özgün

bir sanat diline dönüşerek Türk kültüründe bulunan etnografik temsillere hizmet etmektedir. Bunlara ek araştırmacının zaman zaman çalışmalarında kullanmış olduğu, çoğaltma, simetrileme uygulamaları ise güzel olanı sürdürme devam ettirme anlamlarıyla ilişkilendirilir. Dolayısıyla araştırmacının göçmenlik edimini kendisi deneyimlememiş olmasına rağmen, atalarının otobiyografik geçmişinden beslenmesi durumuyla içinde bulunduğu etnografyadan izler barındıran çeyizlerin sembolik metaforlara dönüşmesi çalışmayı otoetnografik bir çözümlemeye elverişli hale getirmiştir.

3.4. Bir Varmış Bir Yokmuş Serisi

Ev, bizi korumak ve güvende tutabilmek için sert, yalıtkan ve mahremi koruyan kapalı duvarlardan oluşmaktadır. Ayrıca buna ek pencereler ve kapılarla dışarı ile ilişkilerimizi sürdürmemizi sağlamaktadır. Bu noktada araştırmacının ev mahremiyetine ithafta bulunan *Bir Varmış Bir Yokmuş* (Görsel 54) adlı çalışması ev içerisinde en mahrem olan yatak odasına ait bir karyola eteği formuna dönüştürülmüş bir çalışma olarak karşımıza çıkar. Bu form Tatar kültüründe kız çeyizlerinin olmazsa olmaz bir parçasıdır.



Görsel 54. Hatice Dönmez Aydın, “Bir varmış Bir Yokmuş”, Enstalasyon, 2023.

Bir Varmış Bir Yokmuş (Görsel 54)'de yer alan çalışma, Amerikan bezinden dikilmiş bir karyola eteğinde makine dikişiyle dâhil edilmiş kanaviçe nakış işlemeleri görülür. Araştırmacının albümünde yer alan yedi farklı aile portresine ait solvent baskılar yine beyaz bir pazen üzerinde kanaviçe işlemelerinin hemen altında yer alır. Amerikan bezinden oluşturulmuş karyola eteği üzerine piko edilmiş bu pazen parçalar bilinçli bir doku uyumsuzluğunu yansıtır konumdadır. Araştırmacı solvent baskılar ve piko aplikler hariç anlatım diline hizmet eden herhangi bir müdahalede bulunmamıştır. Bu bilinçli tercihte piko müdahalesi kendi başına başka yerden göç eden, yersiz ve yurtsuzlaşan bu göçerlerin mahrem olana yani yeni bir mekâna (yeni bir eve) eklemlenmesine vurgu yapmaktadır. Bu da tek başına güçlü bir metaforu izleyene sunmaktadır. Bu bağlamda karyola eteği bir evin en mahremini izleyene sunma görevindedir. Tıpkı bu göçerlerin geldikleri yeni coğrafyaya getirdikleri gelenek, örf ve adetler gibi kültürel kodları çok uzun süre mahrem olanda yani yeni mekânlarında muhafaza etme çabalarına benzemektedir.



Görsel 55. Hatice Dönmez Aydın, "Detay-1", Enstalasyon, 25 x 18 cm, 2023.

Bir Varmış Bir Yokmuş adlı çalışmanın alt parçasının solunda yer alan (Görsel 55) ilk kesitte ikisi kadın birisi erkek olan figürler bir somya üzerinde oturur pozisyonda iken

onların önünde yine aynı pozisyonda bir erkek çocuk ile bir kız çocuk görülür. Toplamda beş figürü içeren çalışmada gelin araştırmacının annesi iken, gelinin sağında ve solunda yer alanlar anne ve babasıdır. Duvarda asılı duran bir palto ile somyanın üzerinde duran kanaviçe işlemeli yastık bu göçerlerin içinde bulundukları kültüründen etnografik temsilleri sunmaktadır.



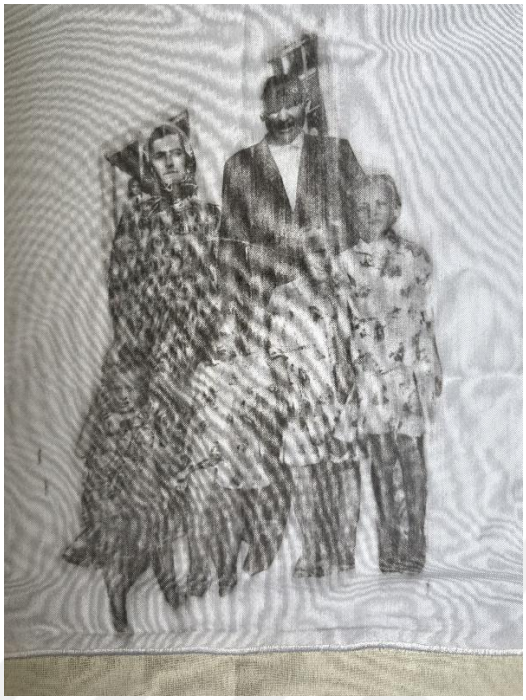
Görsel 56. Hatice Dönmez Aydın, "Detay-2", Enstalasyon, 16 x 17 cm, 2023.

Soldan ikinci sırada yer alan kesitte (Görsel 56) ayakta dört kadın figürü görülmektedir. Bu figürler araştırmacının babaannesi ve onun kız kardeşleridir. Nerede oldukları belirsiz olan bu figürlerin üzerinde görülen çiçekli pazen elbiseler, başlarına bağlamış oldukları yazmalar, bu göçerlerin yaşadığı kırsaldan etnografik temsillerin aktarıcısıdırlar.



Görsel 57. Hatice Dönmez Aydın, “Detay-3”, Enstalasyon, 24x 21 cm, 2023.

Soldan üçüncü sırayı takip eden kesitte (Görsel 57) araştırmacının babasının büyük amcası ile ailesi görülür. Solda yer alan erkek figür kucağında bir çocukla görülürken, sağda ayakta duran bir kadına sarılmış bir bebek figürü yer alır. Buna ek iki çocuk da önde ayakta durmaktadır. Toplamda altı kişiden oluşan bir aile portresinin yer aldığı çalışmada erkek figürün üzerinde eski zamanlarda kullanılan bir fötr şapka ile birlikte dönem özelliklerini taşıyan bir erkek paltosu görülür. Kadının üzerinde ise eski zamanlarda tatar kadınların giymiş olduğu robadan bir elbise ile başında bir yazma yer alır. Tüm bu temsillere ek olarak çocukların giymiş oldukları kazaklar içinde bulundukları dönemden ve kültürden etnografik temsilleri yansıtmaktadır.



Görsel 58. Hatice Dönmez Aydın, “Detay-4”, Enstalasyon, 21 x 33 cm, 2023.

Soldan dördüncü sırayı takip eden bir diğer detayda (Görsel 58) bir pencere ve kapısının görüldüğü evin önünde ayakta duran altı adet figür görülür. Araştırmacının anneannesiyle dedesini yansıtan bu aile portresinin ön çeperinde bulunan sıralanmış çocuklar ise sanatçının teyzeleri ve annesidir. Yine o dönemin özelliklerini taşıyan pazenden dikilmiş elbiselere ek kadın figürün başına bağlamış olduğu yazma, dönemin ve içinde bulundukları etnografyanın kültürel aktarıcıları görevindedir.



Görsel 59. Hatice Dönmez Aydın, “Detay-5”, Enstalasyon, 13 x 22 cm, 2023.

Soldan beşinci sırada yer alan (Görsel 59) aile portresinde sanatçının içine doğmuş olduğu kırsalda yer alan göçmen bir aile görülür. Araştırmacı ile herhagi bir akrabalığı bulunmayan bu göçerlerin fotoğrafları köy büyüklerinin arşivinden alınmıştır. Ayakta görülen fiğürlerde bir anne ve baba ile bir kız çocuğu yer alır. Erkek figürde görülen bir çiftçi şapkasına ek kadının başındaki başörtüsü, çiçekli pazen elbiseler, eskimiş ayakkabılar etnografik temsillere ulaşmamıza katkı sağlamaktadır.



Görsel 60. Hatice Dönmez Aydın, “Detay-6”, Enstalasyon, 24 x 24 cm, 2023.

Soldan altıncı sırada görülen fotoğraf kesitinde (Görsel 60) kırsalda ayakta duran dört genç kadın figürü görülür. Soldan ilk sırada araştırmacının annesinin kuzeni yer alırken, sanatçının iki teyzesi ile annesi de fotoğraf karesinde görülür. Çalışmada yer alan bu genç kadın figürlerinden bekâr olanların başları açıkken, başörtülü olan araştırmacının annesinin başında bir örtü yer almaktadır. Annenin başörtüsünden dolayı evli olduğunun anlaşılması durumu ise bulundukları kültürden etnografik verileri yansıtmaktadır.



Görsel 61. Hatice Dönmez Aydın, “Detay-7”, Enstalasyon, 16 x 17 cm, 2023.

Soldan yedinci sırada (Görsel 61) ise geniş bir aile portresi yer alır. Detayda ayakta duran kadın erkek karışık on dört kişiye ek ön sırada oturur ve ayakta olmak üzere beş çocuk görülür. Geniş bir aileyi hatırlatan bu portre araştırmacının birçok çalışmasında yer alan pencere formu önünde geniş ailesinden bireylerle bir aradadır. Orta çeperde görünen gelin ile damat figürleri sanatçının annesi ve babasının düğün gününe ait bir fotoğraf olduğunu anlamamıza yardımcı olmaktadır. Kesitte yer alan kadınların başlarındaki örtüyü benzer şekilde bağlamaları, çiçekli pazen elbiseleri veya etekleri kırsalda yer alan bu tatar göçerlerin etnografik yansıtıcıları olarak okunmalıdır.

Bir Varmış Bir Yokmuş (Görsel 54) adlı çalışmada görülen bu farklı aile portreleri herhangi bir kronolojik sırayı kapsamadan yüzeye taşınmışlardır. Dolayısıyla bu aile portrelerini içeren figürler belli bir zemine oturtulmadığı gibi hikâyelerin içinde olunan o andaki mekân da görülmemektedir. Figürler net olmalarına rağmen tanımsız ve kaygan bir mekândadır. Yani yersiz ve yurtsuzdur. Belirsiz bir zamandan, belirsiz bir andan ya da belirsiz bir mekândan koparılıp bugüne fırlamış konumdadırlar. Sanatçının diğer çalışmalarında olduğu gibi bu otoetnografik çalışmada da kullanılmış figürler; içinde bulunulan zamandan ve andan etnografik izlerle, göçmen bir halkın otobiyografisinden kesitler sunmaktadır.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Bu araştırmada iplik sanatında göçmenlik olgusu otoetnografik yaklaşımlar çerçevesinde nasıl ifade edilmişdir ve bu yaklaşımların hangi yöntemsel ve kavramsal özellikleri taşımakta olduğu sorularına cevaplar aranmıştır. Dolayısıyla iplik sanatında göçmenlik olgusunun, otoetnografik bağlamda iki türlü yaklaşımla ele alınmış olduğu görülmüştür. İlkini bir başkasının göç deneyimini ele almış sanatçıları oluştururken bir diğerini ise otobiyografilerinde var olan göç deneyimlerini ele almış sanatçılar oluşturmaktadır. Seçilmiş örnek sanatçıların kavramsal özelliklerine bakıldığında ise göç, göçmenlik, iç göç, zorunlu göç, ev, yuva ve sürgün temalarının örnek sanatçı çalışmalarında ve araştırmacının bireysel üretimlerinde ele alınmış olduğu görülmüştür.

Araştırmanın birinci bölümünde yer alan iplik sanatının geçmişten günümüze sanatsal bağlamdaki kullanım sürecinin nasıl bir değişim gösterdiğine bakıldığında ise ipliğin, ilkel çağlardan göçebe toplumlara kadar uzanan süreçte giyinme, eşyaların taşınması ve korunma gibi temel gereksinimleri karşılamak için kullanıldığı görülmektedir. Zamanla iplik, ilkel dönemlerdenki işlevinden sıyrılmış süsleme ve el sanatları amacıyla da kullanılmaya başlanmıştır. Dokumacılık yüzyıllarca dokuma tezgâhlarında devam ederek Tapestry (Goblen) olarak anılan duvar halılarının üretimiyle el sanatları geleneğinden farklı bir yöne evrilmiştir. 18. yüzyılın sonlarına doğru Sanayi Devrimi ile birlikte, sanayileşme alanında yaşanan gelişmeler sonucunda kitlesel üretim artmış, el sanatları geleneğiyle üretilen tekstil ürünlere talep azalmıştır. Bu bağlamda kitlesel üretime ilk karşı çıkış Arts ve Crafts hareketiyle gündeme gelmiştir.

Akabinde Art Nouveau ve Art Deco'nunda sancılarıyla devam eden süreci 1919'da Almanya Weimar'da sanat ve zanaat okulunun bir kombinasyonu olarak Staatliches Bauhaus'un kurulması takip etmiştir. Sanat ve zanaatın birleşimi olan bu okulda tüm öğrenciler Masters of Form (biçim ustaları/sanatçılar) ve Masters of Craft'larca (zanaat ustaları) yönetilen atölyelerde eğitim almışlardır. 1933'de artan Nazi baskısı ve içinden çıkılamayacak bir hale gelen maddi problemeler nedeniyle kapatılmıştır. Bu nedenle Bauhaus'un kapatılmasından sonra sanatçılar Amerika ve Avrupa gibi çeşitli kıtalara göç etmek zorunda kalmışlardır. Böylece gittikleri ülkelerde de sanatın değişiminde aktif rol almışlardır. Devam eden dönemlerde Lozan Bienali gibi etkinliklerde iplik, üç boyut ve yeni teknolojilerin eserlerde kullanımı ile yeni ve farklı yaklaşımlara dönüşmüş olduğu görülmüştür. Özellikle I. Lozan Bienali'nin etkisiyle "lif sanatı" (Fiber Art) olarak adlandırılacak yeni bir yönelimle derinleşmiş, sanat ile tekstil arasındaki ilişkiyi irdeleyen Art Fabric (Sanatsal Tekstiller) hareketinin oluşumuyla sürecin devam ettiği görülmüştür. Tüm bu gelişmeler yaşanırken 1938 yılında modern sanat pratikleri içinde materyal kullanımına yönelik radikal bir kırılmanın Marcel Duchamp'ın işlerinde görülmeye başladığı bulgular arasındadır. Duchamp'ın bu yenilikçi uygulamaları, 1960'lı yıllarda I. Lozan Bienali'nde görülen iplik temelli çalışmalarla birleşerek ipliği zanaat nesnesi kimliğinden kurtarmış ve ipliğin kavramsal sanat nesnesi olarak konumlandırılmasına yardımcı olmuştur.

1960'lı yıllarda Pop Art akımıyla birlikte Claes Oldenburg'un Tekstil formda ürettiği heykelleri ise kavramsal üretimli iplik ve tekstil işlerinin giderek artığının bir sonucudur. Yine aynı yıllarda Feminist sanat hareketinin gündeme gelmesiyle 'ilk kuşak' feminist sanatçıların, üretimlerinde biyolojik farklılıklara ek tarihsel süreçte kadınlıkla özdeşleştirilen dekoratif, küçük, minör, duygusal ve amatör unsurlara bilinçli biçimde odaklanarak; dikiş, nakış, örgü ve dantel gibi teknikleri sanatsal ifade biçimlerine dâhil etmiş oldukları görülmektedir.

Dolayısıyla 1970'lerin sonundan günümüze gelindiğinde, iplik sanatı, postmodernist fikirlerden etkilenerek giderek daha kavramsal bir hale gelmiştir. İplik sanatçıları için malzeme ve tekniklerle uzun süredir devam eden deneylere ek olarak, toplumsal cinsiyet konuları, feminizm, ev içi yaşam ve kadın işiyle ilgili tekrarlanan görevler, lifin yumuşaklığı, geçirgenliği ve örtülebilirliği gibi malzemeye özel anlamlar yüklenmiş olduğu birinci bölümün bulguları arasındadır.

Sanat temelli araştırma yöntemleri çerçevesinde otoetnografinin iplik sanatı üretimlerinde nasıl uygulandığı ve yöntemsel yaklaşımların neler olduğu soruları ise çalışmanın üçüncü bölümünde araştırmacının tez kapsamında uygulamış olduğu üretimlerle cevaplanabilir. "Tez Bağlamında Bireysel Üretimler" adlı başlıkta yer alan çalışmalar geçmişindeki göç edimini ve içinde bulunduğu etnografyayı aktaran bir araştırmacının otoetnografinin sunduğu izlekle performatif (edimsel gerçekleştiri) yazım ve uygulama sürecini aynı anda bilinçli bir şekilde gerçekleştirmiş olduğu görülmektedir. Dolayısıyla araştırmacının üretim dizisinde günümüzde kullanılan sanat stratejilerinden hikâye anlatımcılığı (Storytelling) yardımıyla; ev, yuva ve yurt arayışının yer aldığı bir çeşit azınlığın (minorlük), hikâyesi görsel sanatlar alanında kullanılan Hatırlatıcı/Çağrışımcı (Evocative) Otoetnografinin sunduğu izlekle performatif (edimsel gerçekleştiri) yazım ve uygulama sürecine örnek bir çalışma olarak literatüre kazandırılmıştır.

Araştırmacının göçmen olma deneyimi ile ilişkili olan etnografik verileri referans aldığı ons ekiz (18) adet kişisel üretimlerinde; "Evde Savrulan Nesneler" serisi altı (6) adet üretimden oluşarak, solvent baskı tekniğiyle baskılanmış aile fotoğraflardan kesitlere yer vermiş olduğu görülmüştür. Araştırmacının ailesinden gelen otobiyografik öyküsünde var olan göçmenlik deneyimini yansıtan bu üretimlerden ilki olan *Büyük Teyze* (Görsel 37) adlı çalışmada yer alan büyük teyzenin başındaki örtüsü, bu örtüyü bağlama şekli, o an bulunulan kırsal, bu göçmenlerin kültüründen kesitler sunarak etnografik temsillere ulaşmamızı sağlamaktadır. *Baba Evi* (Görsel 38) adlı çalışmada görülen ev, duvarında asılı duran bir çerçeve, köşeden sarkan yastık içinde bulunulan kültürden etnografik verilere ulaşmamıza yardımcıdır. serinin bir diğer çalışması olan *Gelin Alma* (Görsel 39)'da görülen kayınvalidenin ve büyük teyzenin üzerinde bulunan ve o dönemde kuşakla bağlayarak kullandıkları çiçekli pazen elbiseleri, hazin düğün gelenekleri gibi etnografik bulgularına ek, gelinliğin kırmızı kuşağı ise içine gelmiş oldukları kültürden öğrenmiş oldukları bir kültürlenme örneğinin yansıması görülür. *Yeni Gelin* (Görsel 40) adlı bir diğer çalışmada ise aile üyelerinin bu yıllarda giymiş oldukları kıyafetler de dâhil olmak üzere yaşanan döneme ait etnografik izleri çağrıştırdığı görülmektedir. *Gelenler* (Görsel 41) adlı çalışmada yer verilen aile portresinin, içinde bulunduğu kültüre ait işlemeleri içinde barındıran sehpa örtüsü, döneminde yaygın kullanılan çiçekli perdeler, yine döneminde benzerlerine çokça rastlanan kanepenin yer aldığı eve ek figürlerin üzerinde görülen dönem kıyafetleri içinde bulunulan etnografya açısından önemli veriler sağladığı

söylenebilir. *Anne ve Yavrusu* (Görsel 42) adlı çalışmada kullanılan Türk kültürüne ait işlemeleriyle annesinden kızına çeyiz olarak kalan bir sehpa örtüsü, çalışmada yer alan annenin başına bağladığı yazma içinde bulunulan o dönemin ve Türk kültürünün aktaranları olarak etnografik bilgilere ulaşmamızı sağlamaktadır.

"İletişimin Bir Şekli Mendiller" serisinin ise dokuz (9) adet çalışmadan oluşan bir diziyi içinde barındırdığı görülmektedir. Araştırmacının ailesinden gelen otobiyografik öyküsünde var olan göçmenlik deneyimini yansıtan bu üretimlerden ilki *İkinci Kuşak* (Görsel 43) adlı çalışmada dönemin mekân özellikleri, figürlerde görülen başörtüleri ve duvarda asılı duran Kur'an-ı Kerim, göçer halkın inançları ile ilgili bilgileri sunan etnografik verilere örnek gösterilebilecek bulguları yansıtmaktadır. *Sibirya'dan Anadolu'ya* (Görsel 44) adlı çalışma da, yerleştirildikleri bu yeni coğrafyaya ait kırsalda tarımla uğraşan göçmenlerin ellerinde tırmık ve kazmalarla kadınların başlarındaki örtüler içinde bulunulan mekân-zaman hakkında etnografik verileri sunmaktadır. *Köyden Kente Göçerler* (Görsel 45) adlı bir diğer çalışmanın etnografik bulgularına bakıldığında ise figürlerin üzerinde görülen kıyafetler artık kırsaldakilerden çok daha farklıdır ve içinde bulundukları dönemde bir kentlinin şeklini yansıtmaktadır. *Askere Foto* (Görsel 46) adlı üretimde görülen figürler ise o döneme ait kılık kıyafeti ve arabeskliği etnografik bir veri olarak sunmaktadır. *Küçükten Büyüğe* (Görsel 47) adlı üretiminde yer verilmiş olan referansta ise araştırmacının kırsalda yetişmiş annesinin çocukluğunun geçtiği evin ve küçükten büyüğe sıralanmış kardeşlerin çiçekli pazenden oluşan elbiselerinin o döneme ait etnografik bir metaforun yansımasını izleyene aktardığı ulaşılan sonuçlar arasında yer almaktadır. *Gençlik* (Görsel 48) adlı çalışma da ise bu göçer halkın üçüncü kuşağını temsil eden gençlerin, kıyafetlerine bakıldığında, İspanyol paça pantolonlarla geniş yakalı gömlekler, içinde bulundukları coğrafyanın o dönemine uyum sağladığını gösteren etnografik temsilleri sunmaktadır. Serinin bir diğer parçası olan *Asker Karısı* (Görsel 49) adlı üretimde, aracı bir görev üstlenmiş mendil formu üzerinde yer alan fotoğrafın çekilmiş olduğu mekânda görülen çiçekli kırlent, kenarda uçuşan perde, yerde oturulan minder yine kırsaldaki bu göçer halkın yaşadıkları evler hakkında etnografik verileri sunmaktadır. *Üçüncü Kuşak* (Görsel 50) adlı çalışmada kırsalda bulunan baba evinden evlenerek kente gelin giden kişilerin, dönemin kentlisini yansıtan kıyafetleriyle uyum sürecini tamamladıkları görülmüştür. Çoğalarak büyüyen aile bireylerinin giymiş olduğu döpiyesler, başlarındaki örtüleri bağlama şekli, gelinin belinde yer alan kırmızı

kuşak, duvarda asılmış Kuran-ı Kerim içinde bulunulan kültürün inançları, örfleri, adetleri ve dönem hakkında etnografik verilere ulaşmamıza olanak tanımıştır. Serinin son çalışması olan *Danimarka'dan Mektup* (Görsel 51) adlı üretimde ise modern kıyafetler içinde görülen kuzenin içinde bulunduğu değişimin etnografik bir anlamı çağrıştırdığı görülmüştür.

"Geçmişten Gelen Bir Yastık" adlı bir diğer seri de iki (2) adet çalışmadan oluşan bir diziyi içinde barındırmaktadır. Araştırmacının otobiyografik geçmişinde bulunan göçmenlik deneyimi hiç şüphesiz göç ediminin gerçekleşmesiyle gelinen yeni coğrafyadan birçok kültürel aktarıma olan uyumu da beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla yeni coğrafya ile eski coğrafyanın harmanlandığı bu kültürel aktarımların etnografik geçmişine gidildiğinde binlerce yıllık bir kalıpla karşılaşmak mümkündür. Eski ile yeninin harmanlandığı bu çok kültürlü geçmiş "Bir yastıkta kocamak" sözünde buluşarak serinin çıkış noktasını oluşturmuştur. *Anneden Kızına I* (Görsel 52) ve *Anneden Kızına II* (Görsel 53) adlı çalışmalarda görülen kanaviçelerin, dantellerin ve kültüre ait giysilerin, araştırmacının geldiği etnografya açısından önemli veriler sağladığı söylenebilir. Ayrıca araştırmacının göçmen bir azınlık olarak yaşadığı kırsalda kanaviçe işleme edimi anneden kızına aktarılmış bir kadın emeği, özgün bir sanat diline dönüşerek Türk kültüründe bulunan etnografik temsillere ulaşılmasını sağlamıştır.

"Bir Varmış Bir Yokmuş" adlı çalışmada araştırmacı göçmenlik deneyimine sahip otobiyografik geçmişine ait aile portrelerini karyola eteği üzerinde karışık bir şekilde sunar. Çalışmada kız çeyizine ait kanaviçe işlemeli bir karyola eteğinin üzerine aplike edilmiş göçer figürlerin, çiçekli pazen elbiselerle, yazmalarla kimi zaman bir çiftçi şapkası kimi zaman bir fötr şapka ile var olmaları, izleyicinin etnografik bir ayrıntıya ulaşmasını sağlamıştır.

Araştırma kapsamında görsel sanatlar alanında kullanılan hatırlatıcı/çağrışımcı (evocative) otoetnografinin sunduğu izlekle performatif (edimsel gerçekleştiri) yazım ve uygulama sürecini gerçekleştiren araştırmacının bu kişisel otoetnografik üretimleri, 1908'de Sibirya'dan göç eden atalarının Anadolu'ya yerleştikten sonraki kırsalda kendi içlerinde, özlerinden kopmadan yaşamaya çalıştıkları hayatlardan kesitleri yansıtmaktadır. Referans olarak kullanılan bu kesitler solvent baskı tekniği ile çalışmaların üzerine basılarak araştırmacının annesinden öğrenmiş olduğu kadınsı bir

söylem diliyle uyguladığı görülmüştür. Güncel iplik sanatına ait dil ve yöntemlere (stratejilere) sadık kalan araştırmacı yukarda bahsedilen üretimlerinde buluntu nesnelerde dâhil tekstillerden (dantel ve dokuma kumaşlardan), ipliklerden faydalanarak çalışmalarını gerçekleştirmiştir.

Bunun yanısıra Do Ho Suh, Hale Ekinci, Beth Barron, Denise Oyama Miller, Daniela Tiger, ile Gözde Ju' nun otoetnografik anlamlara ulaşmamızı sağlayan çalışmalarının neyi temsil ettikleri üzerinden yapılan araştırma; sanatçının göçmenlikle ilgili otobiyografik geçmişiyle ilişkili midir? Üretimleri yapan sanatçının etnografyasından izler taşımakta mıdır? ve sanatçıların üretimlerinin sosyolojinin altında yer alan göçmenlik ediminin otoetnografik temsilde karşılığı nasıldır? soruları üzerinden gerçekleştirilmiştir. Tartışmayı sağlayan bu üretimlerin ortak özellikleri göçmenlik deneyimini içeren otobiyografilerle etnografik temsilleri çalışmalarına yansıtmış olmalarıdır. Dolayısıyla otobiyografik ve etnografik temsillerin ortak kesişimleri, seçilmiş çalışmaların otoetnografik çözümlemelerine katkı sağlamıştır.

Araştırma kapsamında üretilmiş olan otoetnografik üretimlerde araştırmacının kullandığı yönteme, feminist sanatın sahiplendiği kadın işinin katkı sağladığı görülmüştür. Dolayısıyla araştırmacının kullanmış olduğu anlatım diline en çok benzeyen sanatçı ise Hale Ekinci'nin çalışmaları olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Hale Ekinci'nin *Silüet: Aile (Silhouette: Family), Yeni Ev (New House)* ve *Benimle Evlen ki Kalabileyim (Marry Me So I Can Stay)* adlı çalışmalarıyla Gözde Ju'nun *Olağan Birliktelik (An Ordinary Togetherness)* adlı çalışması ve Hatice Dönmez Aydın'ın *Evde Savrulan Nesneler Serisi, Geçmişten Gelen Bir Yastık Serisi* ile *Bir Varmış Bir Yokmuş* adlı otoetnografik temsillere ulaşmamızı sağlayan işleri, eve ait formlar üzerinden gerçekleştirilmiş olup kültüre ait etnografik yansımaları çağrıştırdıkları görülmüştür. Ekinci'nin "geldiği kültürün geleneğinde kadınların başörtülerini süslemek için kullandıkları oya işi ile bu figürleri çerçeveleyip kapatma içgüdüsünün, oyadaki sembolik desenlerin, Türk kültür katmanında salt dekorasyondan çok, kadınlar arasında özel kalması gereken kişisel duyguları ifade etmek için gizli bir dil işlevini içinde barındırdığı görülmektedir. Sanatçının nakış, dekoratif desenler, dantel süslemeler gibi "dişil dile" olan güveni de aynı şekilde cinsiyete dayalı emeğe ve onun atanmış kültürel değerine olan hayranlığını" ortaya koyduğunu göstermektedir. Ju'nun nakışı kullanması ise "zanaat tarafını da koruyarak biçimi oluşturma ve hafızada tutma söylemi olduğunu düşündürmektedir. Kadınların ortak bir

dili olan nakış işlemeleri ile evi yuvaya dönüştürmek adına incelikle uyguladığı üretimlerini, ev içi görünmeyen emeğiyle bütünleştiren" bir uygulama alanına dönüştürdüğü söylenebilir. Araştırmacının kadınsı bir dil olan "annesinden öğrenmiş olduğu bir aktarımı otoetnografik bir yansıma" olarak kullandığı görülmektedir. Dolayısıyla bu üç sanatçının kadınsı bir söylemi iplik sanatı üretimlerinde dişil bir dil olarak kullanmış oldukları söylenebilir. Dolayısıyla bu söylem dili Ekinci ve Dönmez Aydın'ın çalışmalarında oyalar, kanaviçelere ek aile arşivinden fotoğraf kesitleri, kültüre ait giysiler ve dönem eşyalarıyla bir araya gelerek her iki sanatçının geldiği etnografya hakkında bazı bilgilere ulaşılmasına katkı sağlamıştır. Ayrıca bu iki sanatçı solvent baskı tekniğini üretimlerinde kullanarak yöntemde de birbirilerine benzerlik gösterdikleri ulaşılan sonuçlar arasındadır. Yöntem olarak Denise Oyama Miller'ın *Bağlantı Konuları (Connecting Thread)* adlı tekstil kolajlarında kullanmış olduğu aileye ait diplomalar, teşekkür belgeleri, anektodlar ve aile fotoğraflarının çalışma üzerinde benzer bir baskı çeşidiyle kullanması ise araştırmacının kullanmış olduğu uygulama diline benzerlik göstermektedir.

Ju'nun *Olağan Birliktelik (An Ordinary Togetherness)* adlı çalışmasıyla Dönmez Aydın'ın *Gelin Alma* adlı çalışması ise Çerkez ve Tatar düğünlerine ait etnografik yansımaları içinde barındırmasıyla benzerlik göstermektedir.

Beth Barron'un *Holocaust Hankie Serisi* adlı çalışmasında Yahudi geçmişine sahip göçmenlik deneyimi sanatçının otobiyografisiyle ilgili verileri sağlarken, mendillerin menşeini Auschwitz'de ölen bir kadının ailesinden bazı kalıntıların oluşturduğu görülmüştür. Bu buluntu mendillerin Auschwitz geçmişinde yaşanmış göçleri izleyiciye üstü örtük bir anlamda etnografik izlerle yansıtmakta olduğu söylenebilir. Bir zamanlar temizliğin ve ince düşünülmüş bir giyimin simgesi olan mendil, Barron gibi Dönmez Aydın'ın "İletişimin Bir Şekli Mendiller" serisinde bulunan üretimlerde kullanılmıştır. Araştırmacının geldiği azınlığın sahip olduğu geçmiş kökeni, deneyimledikleri yeni kültüre ait bağlarla harmanlanmış hatıraları mendiller üzerine taşımış olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla araştırmacı iletişimin bir şekli olan bu formu etnografyasında var olan; sevgiliye yazılan bir notu saklamak için kullanılan mendil, asker eşe işlenmiş oyalı mendil, hazin bir aşkın gözyaşlarını silen bir mendil ya da bayram sabahı bir çocuğu sevindirmek için verilmiş bir mendille ilişkilendirmiş olduğu görülmektedir. Barron'un buluntu mendilleri Auschwitz'de ölen bir kadına ait olması etnografik bir simgeyi temsil

ederken, Dönmez Aydın'ın mendilleri; çalışmalarında var olan göçmen figürlerini hapsetmek, içeride tutmak için tercih edilen bir uygulama olarak başlayıp yan anlamlarla etnografik bir simgeye dönüşmüştür. Dolayısıyla iki sanatçı arasında benzerlik gösteren bu yan anlamlar mendil metaforunun kullanımı üzerinden gerçekleşmiştir.

Göçmenlik olgusunu otoetnografik yöntemle ele alan iplik sanatçılarının üretimleri hangi kavramsal ve tematik özellikler doğrultusunda şekillenmektedir sorusuna aranan cevap ise araştırmanın ikinci bölümünde yer alan *"İplik Sanatında Göçmenlik Olgusu Üzerinden Otoetnografik Üretimler"* adlı başlıkta seçilmiş örnek üretimler üzerinden cevaplanmıştır. Görsel sanatlar alanında kullanılan otoetnografinin sunduğu performatif *(edimsel gerçekleştiri)* yazım sürecine dâhil olan; Nancy Bardach *Sonsuza Dek (Ad Infinitum),* Jennifer Day, *Tengo Hambre-I. Açım (Tengo Hambre- I am Hungry),* Anne Daughtry, *Halep (Aleppo),* Eleanor Levie, *Kutsal Şehir (Sanctuary City)* Shea Wilkinson, *Kırık Bir Dünyada Gezinmek (Navigating a Broken World),* Margaret Abramshe, *Yol Haritası (Roadmap),* Nancy Lemke, *Milyonlarca kişiden sadece 8 1\2 (Only 8 1/2 of Many Millions),* Marie Mitchell, *Mülteci Yolunda Yürümek: Kaçmak Zorunda,* Do Ho Suh, *Mükemmel Ev (Perfect Home II),* Hale Ekinci, *Siluet: Aile, Yeni Ev (New House), Benimle Evlen ki Kalabileyim (Marry Me So I Can Stay),* Beth Barron, *Kemiklerimizin Evi (Home Of Our Bones), Holocaust Hankie Serisi (Holocaust Hankie Series),* Denise Oyama Miller, *Bağlantı Konuları (Connecting Thread)*, Daniela Tiger, *Yolda II (On the Path II)* ile Gözde Ju, *Olağan Birliktelik (An Ordinary Togetherness)* adlı 14 (on dört) sanatçının 17 (on yedi) üretimine ulaşılmıştır.

Araştırmacının görsel sanatlar alanında kullanılan otoetnografinin performatif yazım sürecini uygulamak için ulaştığı sanatçı üretimlerinde ele alınan göçmenlik olgusunun, iki farklı şekilde ele alınmış olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilkini "Bir Başkasının Göç Deneyimini Ele Alan Sanatçılar" oluştururken bir diğerini ise "Otobiyografilerinde Var Olan Göç Deneyimini Ele Alan Sanatçılar" oluşturmaktadır. Bu bağlamda, bir başkasının göç deneyimini ele almış sanatçılar duyusal etnografyanın sunduğu veriler doğrultusunda araştırmaya dâhil edilmiştir. Otobiyografilerinde var olan göç deneyimini ele almış sanatçıların üretimleri ise otoetnografinin sunduğu performatif *(edimsel gerçekleştiri)* uygulama sürecine bilinçli bir şekilde uygulamada bulunmamış oldukları görülmüştür. Dolayısıyla araştırmacının bireysel üretimleri performatif

*(edimsel gerçekleştirinin)*sunmuş olduğu yazım ve uygulama sürecinin bilinçli bir şekilde yapılmış örneği olarak alan yazına katkı sağlamıştır.

Araştırmada "Bir Başkasının Göç Deneyimini Ele Alan Sanatçılar" adlı başlığın altında yer alan sanatçılardan; Nancy Bardach, Anne Daughtry, Marie Mitchell'in üretimlerinde sanatçıların çalışmalarında, kendi otobiyografisinde göçmenlik ile ilgili herhangi bir deneyimi yansıtmasa da Suriye savaşının sebep oldukları göç etme durumunu yaşamak zorunda kalan mültecilerin hikâyelerine tanıklığını yansıtmış olduğu görülmektedir. Bardach'ın *Sonsuza Dek (Ad Infinitum)* adlı üretiminde bir mültecinin yeni yaşama ulaşmak adına yaşamak zorunda kaldığı bir mülteci çadır kamp imgesinin varlığıyla Daughtry'ın *Halep (Aleppo)* ve Mitchell'in *Mülteci Yolunda Yürümek: Kaçmak Zorunda* adlı çalışmalarında savaş sonrası yıkılmış binalar, patlayan bombalar, dikenli teller gibi sahnelerin varlığının, Suriye şehirlerinden göç etmek zorunda kalan göçmenlerin geldiği etnografyadan önemli verilere ulaşmamızı sağladığı söylenebilir. Eleanor Levie, Margaret Abramshe, Nancy Lemke adlı sanatçıların üretimlerinde ise yine sanatçıların otobiyografisinde göçmenlikle ilgili bir deneyim olmamasına rağmen yaşadığı coğrafyaya güvenli bir sığınak bulmak ve barınma ihtiyacını gidermek için göç eden göçmenlerin yaşadıklarından etkilenerek ortak paydada buluştukları görülmüştür. Göçerlerin güvenli bir coğrafya arayışına, Eleanor Levie'nin *Kutsal Şehir (Sanctuary City)* adlı çalışmasında yer verdiği Philadelphia'nın en tanınan binası ile Schuylkill ve Delaware Nehirleri arasına yerleşmiş bir şehir manzarası bu şehrin etnografyasından önemli veriler yansıtmaktadır. Margaret Abramshe'nin *Yol Haritası (Roadmap)* adlı çalışmasında ise Amerika'ya şiddet ve yoksulluktan kurtulmak için Amerika'nın sınırında yer alan ülkelerden yasadışı göç eden göçmenlerin coğrafik haritalarına ek, Trump'ın tweetleriyle Amerika'lı şair Juan Felipe Herrera'nın şiirlerinin varlığı etnografik yansımasımalara ulaşmamızı sağlamaktadır. Nancy Lemke'nin *Milyonlarca Kişiden Sadece 8 1\2" (Only 8 1/2 of Many Millions)* adlı çalışmasında ise yine Amerika'ya şiddet ve yoksulluktan kurtulmak için Meksika'dan gelen göçerlerin biyografilerine tanıklığını, dini semboller (bir haç ve Davut Yıldızı) ile Müslümanların giydikleri bir şapkayı takan cocuk imiyle ele alan sanatçının etnografik temsildeki vurgularına ulaşmamızı sağlamıştır. Jennifer Day'in *Tengo Hambre-Açım (Tengo Hambre-I am Hungry)* adlı çalışmada kırsaldan Managua, Nikaragua merkezinin dışında kalan bir yerleşim alanına göç eden bir ailenin biyografisine tanıklığıyla onların günün

büyük çoğunluğunu çöplükte plastik ve metal çöpleri toplayarak geçirdikleri yeni yaşamlarından sunulan kesit etnografik temsillerle ilişkilendiğinden dolayı duyusal etnografyayı izleyene aktardığı söylenebilir. Ayrıca bu çalışma da, diğer çalışmaların işlediği konudan farklı olarak iç göç deneyimini ele alınmış olduğu görülmüştür. Shea Wilkinson'un *Kırık Bir Dünyada Gezinmek (Navigating a Broken World)* adlı çalışması ise sanatçının genel göç durumunu deneyimlemiş kitlelerin yaşadığı yer değişimini ele almış olduğundan diğer çalışmalardan farklı bir göç temasını yansıtır. Geçmişten bugüne dünyanın sorunu olan bu göç etme durumunu sanatçının kendisi gibi Amerika'lı olan bilim insanı Buckminster Fuller'ın Cuboctohedron haritalarını kullanarak gerçekleştirmiş olmasıysa içinde bulunduğu kültürden etnografik temsillere yaptığı çağrışımlarla otoetnografik bir üretim olarak değerlendirilmesine katkı sağlamıştır.

Araştırmada "Otobiyografilerinde Var Olan Göç Deneyimini Ele Alan Sanatçılar" adlı başlıkta ele alınan Do Ho Suh, Hale Ekinci, Beth Barron, Denise Oyama Miller, Daniela Tiger, Gözde Ju'nun otoetnografik üretimlerinde; otobiyografilerinde yaşamış oldukları göçmenlik edimini kendi etnografyalarından verilerle birleştirerek ele almış oldukları görülür. Bu bağlamda elde edilen bulgularda Do Ho Suh'un *Perfect Home II* adlı çalışmasında yer alan yarı saydam kumaştan oluşturmuş ev, Kore tekstil giyim alanında kullanılan en ucuz malzemenin kullanılmasıyla etnografik bir temsile ulaşmamızı sağladığından dolayı otoetnografik bir üretime dönüşmesine katkı sağlamıştır. Hale Ekinci ve Gözde Ju'nun otoetnografik temellere ulaşmamızı sağlayan işleri eve ait formlar üzerinden gerçekleştirilmiş olup, yaşamış oldukları göçmenlik edimiyle otobiyografik yansımaları çağrıştırdıkları görülmektedir. Ekici'nin *Silüet: Aile (Silhouette: Family), Yeni Ev (New House)* ve *Benimle Evlen ki Kalabileyim (Marry Me So I Can Stay)* adlı üretimlerinde göç etmeden önceki hayatından bazı aile portrelerinden kesitlere yer vermesi otobiyografisinde var olan göçmenlik edimiyle ilişkiliyken, oyalar ile çeyizlere ek aile portrelerinin yansıttığı kültüre ait giysilerin ve dönem eşyalarının sanatçının geldiği etnografya açısından önemli veriler sağladığı söylenebilir. Ju'nun *Olağan Birliktelik (An Ordinary Togetherness)* adlı çalışma detayında ise; sanatçının kayınvalidesi ile kayınbabasının düğün gününden bir aile portresinde görülen akordeonlu figür, Ju'nun evlenerek dâhil olduğu kültürde yer alan Çerkez düğünlerinden etnografik bir ayrıntıya bakanın ulaşılmasını sağlamıştır. Hale Ekinci ve Gözde Ju göçmenlik edimini bizzat kendileri deneyimlemiş olmalarının yanında Gözde Ju'nun evlenerek dâhil

olduğu Çerkez kültüründen beslenmiş olduğu da görülmektedir. Beth Barron'un *Kemiklerimizin Evi* ve *Holocaust Hankie Serisi* adlı çalışmalarında Yahudi tarihine sahip göçmenlik deneyimi sanatçının otobiyografik geçmişiyle ilgili verileri sağlarken, çalışmasında kullanmış olduğu mendillerin Auschwitz kampında ölen bir Yahudi'ye ait etnografik bir metaforu çağrıştırdığı görülmektedir. Daniela Tiger'ın *Yolda II (On the Path II)* adlı çalışması ise Avrupa'da yaşanan büyük Yahudi göçünü deneyimlemiş atalarının otobiyografik verilerini sunarken, kullanmış olduğu yöntemi büyük annesinden öğrenmesiyse otobiyografik geçmişini üretimlerinde yeniden var ettiğine dair bir veriye ulaşılmasını sağlar. Tiger'ın çalışmasında yer alan göçerlerin başlarında görülen Hasidik Yahudilerinin geleneksel dini şapkaları olan kippalar ise etnografik bir metaforun yansımasını izleyene aktardığı görülmektedir. Denise Oyama Miller'ın *Bağlantı Konuları (Connecting Thread)* adlı tekstil kolajlarından oluşan çalışmasında aile geçmişinde yaşanmış büyük sürgün ve göçü ele alması otobiyografik verileri çağrıştırırken çalışmada aileye ait diplomalar, teşekkür belgeleri, anektodlar ve aile fotoğraflarının üzerinde görülen japon kültürü ile dönemin özelliklerini yansıtan kıyafetlerin varlığı sanatçının kültüründen etnografik vurgulara ulaşmamızı sağlamaktadır.

Sonuç olarak bu araştırmada, iplik sanatının tarihsel evrimi, göçmenlik olgusunun otoetnografik yaklaşımlar çerçevesinde sanatsal ifade bulması ve bireysel hafıza ile kültürel kimliğin iplik sanatı aracılığıyla yeniden kurgulanması üzerine odaklanmıştır. Araştırmanın bulguları, iplik sanatının güncel sanat pratikleri içinde bireysel ve toplumsal anlatıların taşıyıcısı hâline geldiğini göstermiştir. Otoetnografik yaklaşım, sanatçının kişisel deneyimlerini ve göçmenlik olgusuna ilişkin kültürel hafızayı hem görsel hem de kavramsal düzeyde ifade etmesine imkân sağlamıştır. Araştırmacının bireysel üretimleri ise, hikâye anlatıcılığı, etnografik yansıma ve feminist sanat dili gibi çağdaş sanat stratejilerinden yararlanarak iplik sanatı bağlamında özgün bir katkı sunmuştur. Bu doğrultuda çalışma, iplik sanatı, otoetnografi ve göçmenlik temalarının kesişiminde yeni anlatı biçimleri geliştirme yönünde literatüre anlamlı bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Acar, S. (2013). 'Tapestry' Geleneğinden Lif Sanatına Geçiş Sürecinde Jagoda Buic ve Sanatsal Çalışmaları. *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, (9), 51-59.

Adams, T. E., Holman Jones, S. L., ve Ellis, C. (2015). *Autoethnography*. Oxford University Press.

Akdemir, İ. ve Korkmaz, F.D. (2022). Tekstil Kullanılan Sanat Eserlerinde Toplumsal Cinsiyet Kavramının Araştırılması. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 8 (1), 63-76.

Anderson, L. (2006). Analytical autoethnography, *Journal of Contemporary Ethnography*, 35, 373-396.

Antmen, A. (2008). *20. Yüzyılda Batı Sanatı ve Akımlar*, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Arabalı Koşar, S.T. (2007). *10.- 17. Yüzyıllar Arasında Fransa'da Tapestry Sanatı ve Gelişim Süreci.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Arıgil, S. (1999). Geçmişten Günümüze Dokuma Resim Sanatına Bakış. *Ev Tekstili*, Sayı: 22, s. 66- 67.

Artun, A., (2009). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*. İletişim Yayınları, İstanbul.

Aslan, E.E. (2014). Arts& Crafts (Sanat &El Sanatları) Hareketi Ve Çağdaş Türk Seramik Sanatı. *Erciyes Sanat*, 0 (2).

Aydın Çelikcan, H. ve Aksoy, Ş. (2020). Sanat Temelli Araştırma Yöntemi "Otoetnografi". *Rating Academy Journal of Arts*. Cilt 3, Sayı 4, s. 353-366.

Bachelard, G. (2013). *Mekânın Poetikası*, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları.

Baizerman, S. (2004). California and the Fiber Art Revolution. Textile Society of America Symposium Proceedings, 449, s. 193-201.

Balaban Varol, E. ve Varol, A. (2022). Sanat Aracılığıyla Mekan Deneyiminin Aktarımı Üzerine Bir İnceleme: Do Ho Suh. *Sanat&Tasarım Dergisi*, 12 (2), s. 499-514.

Barone, T., ve Eisner, E. (1997). Arts-Based Educational Research. In R. Jaeger (Ed.), *Complementary Methods For Research in Education* (2nd Ed.), (pp. 73-116). Washington, DC: American Educational Association.

Barone, T., ve Eisner, E. W. (2011). *Arts Based Research*. SAGE Publications.

Barron, B., (2020). *Artist Statement. American Craft Council*. s. 1. https://digital.craftcouncil.org/digital/collection/p15785coll9/id/1260/rec/2

Bedir Erişti, S.D. (2017). Görsel Araştırma Yöntemleri. S.D. Bedir Erişti (Ed.). *Görsel Araştırma Yöntemleri Teori, Uygulama ve Örnek* içinde (ss.1-7). Ankara: Pegem Akademi.

Bennett, A.G. (2006). *Five centuries of tapestry from the Fine Arts Museums of San Francisco.* San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco.

Berber, G.Ş., Arabalı Koşar, S.T. ve Değirmenci Aydın, M. (2020). Geleneksel Nakış Tekniğinin Güncel Sanata Yansıması. *İdil*, 75 (2020-Kasım): s. 1695-1704. Doi 10.7816/idil-09-75-06.

Betterton, R. (2002). *Why is My Art not as Good as Me? In The Art of Tracey Emin*. London, UK: Thames & Hudson.

Bochner, A. P., ve Ellis, C. (2006). Communication As Autoethnography. İçinde G. J. Shepherd, J. St. John ve T. G. Striphas (Ed.), *Communication as: Perspectives on theory* (ss. 110-122). Sage Publications.

Bolat Aydoğan, K. (2009). Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı. Art-E Sanat Dergisi, 1(1), 1-17. https://doi.org/10.21602/sgsfsd.34479.

Brazg, T., Bekemeier, B., Spigner, C., ve Huebner, C. E. (2011). Our Community in Focus: The Use of Photovoice for Youth-Driven Substance Abuse Assessment and Health Promotion. *Health Promotion Practice*, 12(4), 502-511. https://doi.org/10.1177/1524839909358659.

Budun Gülas, S. (2023). Zamanın Ötesinde Bir Tekstil Tasarımcısı: Otti Berger, *Bodrum Journal Of Art And Design.* Şubat Cilt 2 Sayı 1 s. 55.

Bulut, Y., Akın, S. & Karakaya, S. (2018). Türkiye'nin Mülteci Politikaları: Suriyeli Mültecilerin Durumuna İlişkin Bir İnceleme. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* (39), 207-222.

Butler-Kisber, L. (2002). Artful Portrayals İn Qualitative İnquiry: The Road To Found Poetry And Beyond. *The Alberta Journal of Educational Research*, XLVIII (3), pp. 229-239.

Campbell, T.P., Ainsworth, M.W. and White, B. (2002). Tapestry in the Renaissance: art and magnificence. London; New York; New Haven: Metropolitan Museum of Art.

Campbell, T.P. (2007a). Tapestry In The Baroque: Threads Of Splendor, New York: Metropolitan Museum of Art.

Campbell, T.P. (2007b). Henry VIII And The Art Of Majesty: Tapestries At The Tudor Court. New.

Cangöz, B. (2005). Geçmişten Günümüze Belleği Açıklamaya Yönelik Yaklaşımlara Kısa Bir Bakış. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. Cilt: 22 Sayı: 1 s. 51-62.

Chang, H. (2008). *Autoethnography as method*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.

Constantine, M. ve Larsen, J. L. (1986). *Beyond Craft: The Art Fabric*. New York: Van Nostrand Reinhold. The Ohio Sate University, Columbus, Ohio.

Çeber, T. (2018). Plastik Sanatlardaki Üretimlerde Ele Alınış Biçimiyle Göç Olgusu. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (22), 97-109.

Çelebi Erol, C. (2020), Göçün Öteki Yüzü, Türkiye Çağdaş Sanatında Göç Olgusu, *Ulakbilge*, 47 (2020 Mart): s. 400–407.

Çiçek Mızrak, Z. M. (2021). Aidiyet ve Aidiyetsizlik Kavramlarının Mekâna Özgü Sanatta İncelenmesi. *Journal of Arts*, 4 (2), 119-128. DOI: 10.31566/arts.4.2.06.

Constantine, M. ve Larsen, J. L. (1986). The Art Fabric: Mainstream.Kodansha USA Inc.

Daeiri, S. (2016). *Göç ve Kültürel Kimlik Kavramlarının Lif Sanatındaki Etkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Decker, J. (2019). *Crafting Democracy: Fiber Arts and Activism*. Ed. Juilee Decker and Hinda Mandell. RIT Press. https://press.rit.edu/9781939125590/crafting-democracy/ (Erişim tarihi: Şubat 2025).

Denzin, N. K. ve Lincoln, Y. S. (1994). Entering The Field Of Qualitative Research. In N. K. Denzin ve Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook Of Qualitative Research* (pp. 1-17). Thousand Oaks, CA: Sage.

Denzin, N. K. (2006). Analytic Autoethnography, or Déjà Vu all Over Again. *Journal of Contemporary Ethnography, 35*(4), 419–428.

Diamond, P.T., ve Mullen, C. (Eds.). (1999). *The Postmodern Educator: Arts Based Inquiries And Teacher Development.* New York: Lang.

Doğan Sözüer, Z. (2019). Güncel Sanatta Zanaattin Temsili ve Tekstil Yapıtları Üzerinde İncelenmesi, *Yıldız Journal of Art and Design*, Volume: 6 Issue:1 s. 1-13.

Dölen, E. (1992). *Tekstil Tarihi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları.

Droste, M. (2011). *Bauhaus. Köln: Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung: Taschen*. GmbH.

Eiguer, A. (2013). *Evin Bilinç Dışı.* Bağlam Yayınları, İstanbul.

Eisner, E. W. (2003). On the Differences Between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research. *Visual Arts Research*, 29(57), 5-11.

Ellis, C. (1991). Sociological introspection and emotional experience. Symbolic Interaction, 14(1), 23-50.

Ellis, C., ve Bochner, A. P. (2000). Auto/Ethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher As Subject. İçinde N. K. Denzin ve Y. S. Lincoln (Ed.), Handbook of qualitative research (2nd ed, ss. 733-768). Sage Publications.

Ellis, C. (2004). *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*, Walnut Creek, CA: AltaMira Press.

Ellis, CS ve Bochner, AP (2006). Analitik otoetnografiyi analiz etmek: Bir otopsi. *Çağdaş Etnografya Dergisi*, 35(4), 429–449. https://doi.org/10.1177/0891241606286979

Ellis, C., Adams, T.E., ve Bochner, A. P. (2010). Autoethnography: An Overview. *Forum Qualitative Sozialforschung Forum: Qualitative Social Research*, *12*(1). https://doi.org/10.17169/fqs-12.1.1589

Ellis, C., Adams, T. E. ve Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: An Overview. Historical Social Research, Vol. 36. No. 4, S. 273-290.

Engin, N. (2022). *Çağdaş Sanat Pratikleri Karışık Teknik Uygulamalarında Yüzey Üzerinde Tekstil ve Lif Kullanımı*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.

Ersen, N.L. (2010). Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro, Tracey Emin ve Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı/Sanatı, *Yedi DEÜ GSF Dergisi*, Sayı 4, s.73-78.

Faist, T. (2000). *The Volume and Dynamics of International Migration and Transnational Social Spaces*, Oxford: Oxford University Press.

Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, Karakalem Kitabevi Yayınları.

Finley, S. (2003). Arts-based inquiry in QI: Seven Years From Crisis To Guerilla Warfare. *Qualitative Inquiry*, 9(2), 281-296.

Fitzpatrick, M.D. (2004). *The Interrelation Of Art And Space: An Investigation Of Late Nineteenth And Early Twentieth Century European Painting And Interior Space*, Washington State University Departmant Of Interior Design, Washington, 2.

Fraser, K. D., ve al Sayah, F. (2011). Arts-Based Methods İn Health Research: A Systematic Review Of The Literature. *Arts ve Health*, 3(2), 110-145.

Gergen, M., ve Gergen, K. (2002). Ethnographic Representation As Relationship. In A. Bochner ve C. Ellis (Eds.) *Ethnographically Speaking: Autoethnography, Literature, And Aesthetics*, (pp. 11-33). Walnut Creek, CA: Altamira.

Getlein, Mark (2008). *Living with art*. McGraw Hill. pp. 288–289.

Girgin, F. (2017). Sanatta Göç Teması. *International Journal of Social and Humanities Sciences IJSHS*, 1 (1): 54-75.

Groys, B. (2008). Topology of Contemporary Art, Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (ed.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* içinde (71-82), Duke University Press, 2008, s. 71.

Göde, Z. (2022). *Resim Sanatında Gelenekselden Kavramsal Sanata "Aplike" (1960-).* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Kayseri.

Gülbay, F. (2021). *Flanözün Sanatı: Fotoğraflarla Otoetnografik Bir Yürüyüş*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Gür S. (2021). *Güncel Sanat Uygulamalarında Kendilik Stratejileri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kastamonu.

Hardy, A. (2006). *Art Deco Textiles*. London: Thames and Hudson

Hemmings, J. (2003). Hair and Contemporary Fibre Art, *Craft Arts International* No:57, s. 113-115.

Hickey, A. ve Austin, J. (2007). Pedagogies Of Self: Conscientising The Personal To The Social. *International Journal of Pedagogies and Learning*, 3(1), 21-29.

Housefield, J. (2018). Marcel Duchamp's Guernica?: "His Twine," the First Papers of Surrealism (1942), and Aerial Warfare in Europe, *Space Between: Literature & Culture,* 14 (1).

Howe, K. R. (2001) Qualitative Educational Research: The Philosophical İssues. In V. Richardson (Ed.) *Handbook of research on teaching*. 4 th Edition. (pp. 201-208). Washington D.C.: American Educational Research Association.

Hunter, G.L. (1925). The Practical Book Of Tapestries. Philadelphia: J. B. Lippincott Company.

Inglot, J. (2004). *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz: Bodies, Environments, and Myths*. University of California Press.

İnan, İ. (2018). *Dil Felsefesi*. T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No:2649 Açık Öğretim Fakültesi Yayını No:1615. Eskişehir.

Jackson, L. (2002). *Twentieth-Century Pattern Design*. New York: Princeton Architecrural Press.

Jarry, M. (1999). *Tapestry*. https://www.britannica.com/art/tapestry (Erişim tarihi: Şubat 2025).

Joel, B. (2005). Egyptian Textile Workers: From Craft Artisans Facing European Competition to Proletarians Contending with the State, Nov. 17, Yale University.

Jones, S. H. (2005). Autoethnography: Making The Personal Political. In N. K. Denzin ve Y. S. Lincoln (Eds.), *The Sage Handbook of Qualitative Research* (pp. 763-791). Thousand Oaks, CA: Sage.

Karaören, F.N. (1997). Arts And Crafts, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* Cilt 1 içinde (s. 143-144). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Keser, İ. ve Keser N. (2015). Kadın Tarihi İçin Bir Anıt: Akşam Yemeği Partisi, *Humanitas-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi,* 3 (5), 137-152.

Keser, N. (2016). İplik Sanatı: Sanat Alanına Kabul Edilme Mücadelesi Ve Çağdaş Bir Sanat Dalı Olarak Yükselişi. *Humanitas,* 4(8), 165-179.

Kıran, İ., & Kaplan, A. (2020). Böğrüdelik Tatar Yırları'nda Göç Unsuru. Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 6(11), 127-156.

Kılınçarslan, R.Ö. (2007). *Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları.* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Kırkham, P. (2004). Waggoner, D. (Ed.) The Beauty of Life: William Morris ve The Art of Design içinde (s.20-31), (s.32-63). London: Thames ve Hudson.

Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. Çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları.

Kort, C. ve Sonneborn, L. (2002). *A to Z of American Women in the Visual Arts*. New York: Facts on File.

Lap, G. (2023). *Sanatsal Yaratma Sürecinde Yalnızlık Kavramının Otoetnografik Yöntemle İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.

Lennard, F., Lennar, F., Eastop, D., Dulleu Barton, J., Chambers, A.ve Khennouf, D. (2011) Strain Monitoring Of Tapestries: Results Of A Three-Year Research Project. In: ICOM-CC 16th Triennial Conference, 19-23 September 2011, Lisbon. http://eprints.gla.ac.uk/55262/

Lunin, L. F. (1990). The Descriptive Challenges of İplik sanatı. *Library Trends*, 38, 697-716.

Mcculloch, G. ve Richardson, W. (2000). Historical Research In Educational Settings. Open University Press. s.11.

Newman, S. (2018). Do Ho Suh, Oz- *Journal of the Kansas State University College of Architecture, Planning, and Design*, Cilt. 40, s. 82-83.

Ngunjiri, F. W., Hernandez, K. C. ve Chang, H. (2010). Living autoethnography: Connecting life and research [Editorial]. *Journal of Research Practice*, 1. Article E1.

Nikal, N. E. (2017). Making Space: Women Artists And Postwar Abstraction, Art of Collage. 10 August 2017. https://artofcollage.wordpress.com/2017/08/10/making-space-women-artists-and-postwar-abstraction/ (Erişim tarihi: Şubat 2025).

Özay, S. (1995). Gelenekten Geçişler Dokumanın Bugünü: Lif Sanatı, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı: 358, s. 34- 35.

Özçelik, F. (2022). *1980 Sonrası Uzak Doğu Çağdaş Sanatında Sosyokültürel Etkiler ve Kültürel Etkileşim*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.

Özpınar, C. (2009). *Lif Sanatında Kavram*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Parker, R. (2019). *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. New York: Routledge,

Patton, M. Q. (2002). *Qualitative Research And Evaluation Methods* (3rd Edition). Thousand Oaks, CA: Sage.

Pelias, R. J. (2003). The academic tourist: An autoethnography. *Qualitative Inquiry*, 9(3), 369-373.

Phipps, E. (2011). *Looking At Textiles: A Guide To Technical Terms*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

Pink, S. (2009). Doing Sensory Ethnography (2nd ed.). SAGE Publications Ltd https://doi.org/10.4135/9781446249383

Puryear, M.D. (1994). *Raphael's Acts of the Apostles Tapestries: The Birth of the Tapestry Reproduction System*. Contact, Crossover, Continuity: Proceedings of

the Fourth Biennial Symposium of the Textile Society of America, September 22–24, 1994 (Los Angeles, CA: Textile Society of America, Inc., 1995).

Porter, J. (2014). *İplik: Sculpture 1960-Present*. Munich: Prestel Publishing.

Reed-Danahay, D.E. (Ed.). (2020). *Auto/ethnography: Rewriting the self and the social*. Routledge, Taylor & Francis Group.

Renauld, M.-M. (2020). *The Effects Of The Industrial Revolution vs. Arts ve Crafts Movement.* Jul 24, 2020. https://www.thecollector.com/industrial-revolution-arts-and-crafts/

Richardson, L. (2000). Evaluating Ethongraphy. *Qualitive Inquiry,* Volume 6, Issue 2, June, s. 253-255.

Saç Kavrayan, Ç. (2019). Çağdaş Sanat ve Kimlik: Grayson Perry Eserleri Üzerinden Bir İnceleme. *İnsan ve İnsan*, 6 (19), 63-77. DOI: 10.29224/insanveinsan.407617.

Savin-Baden, M., ve Wimpenny, K. (2014). *A Practical Guide to Arts-related Research*. Sense Publishers.

Schwandt T. A. (2015). *The SAGE Dictionary Of Qualitative İnquiry* (4th ed.). Thousand Oaks, CA: SAGE.

Sertkaya, O. F. (2012). Etimoloji Nedir - Ne Değildir Ve İsimden İsim Yapan +ay /+ey Eki Üzerine. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi 19, 1 43-72.

Smith-Shank, D. ve Keifer-Boyd, K. (2007). Editorial: Autoethnography And Arts-Based Research. *Visual Culture ve Gender*, 2: 1-5.

Sparkes, A. C. (2000). Autoethnography And Narratives Of Self: Reflections On Criteria İn Action. *Sociology Of Sport Journal*, 17, 21-43.

Spry, T., (2001). Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis. *Qualitative Inquiry*, 7(6), 706- 732

Şiray, B. (2016). Günümüz Sanatında Çağdaşlık Politikası, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 14, s. 135-143.

TDK (2024). Sözlük: https://sozluk.gov.tr/, (Erişim tarihi: Şubat 2025).

Telman, Nursel (2000). Etkin Öğrenme Yöntemleri. İstanbul: Epsilon Yayınları.

Thomson, W.G. (1906). A History Of Tapestry From The Earliest Times Until The Present Day. London: Hodder and Stoughton.

Thomson, F. P. (1980). Tapestry: mirror of history. Newton Abbot, England: David ve Charles.

Thurman, C.M. (1979). Tapestry: The Purposes, Form, And Function Of The Medium From İts İnception Until Today, İn Acts Of The Tapestry Symposium, Ed: A. Bennett. *Fine Arts Museums of San Francisco*: San Francisco. p. 5-19.

Toluyağ, D. (2020). Sanat Pratiğinde Enstalasyon, Mekân Ve Nesne. Akademik Sanat, 5(11), 101-114.

Tunalı, İ. (2004). *Tasarım Felsefesine Giriş* (2. Baskı). İstanbul: Yapı Yayın.

Vaughan, K. (2004). Pieced together: Collage As An Artist's Method For İnterdisciplinary Research. *International Journal of Qualitative Methods*, 4(1), Article 3.

Weltge, S. (1993). *Bauhaus Textiles Women Artists and Weaving Workshop*. London: Thames and Hudson.

Yağan, Ş.Y. (1978). *Türk El Dokumacılığı*. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Yavuz, O. (2019). Otoetnografik Yaklaşımda Fotoğrafın Yeri ve Yöntemi Üzerine: Pia Arke'nin Çifte Kimliği, Moment Dergi, *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi,* 6(2): 470-491.

Yıldırım, L. (2010). Tekstil Tasarımında Bir Dönüm Noktası: Sonia Delaunay. *Yedi: Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. Sayı: 4, s.63-71.

İNTERNET KAYNAK

Abramshe, M. (nd). *Artist Statement.* 9 Şubat 2025'de https://margaretabramshe.com/artist-statement/ adresinden alındı.

Abramshe, M. (nd). *Forced to Flee (SAQA Global Exhibition).* 11 Şubat 2025'de https://www.saqa.com/art/browse-collection/roadmap adresinden alındı.

Atkinson, N. (2014, 15 Ekim). *The rise of craftivism: Weaving together the political and the deeply personal, The Globe and Mail.* https://www.theglobeandmail.com/life/relationships/the-rise-of-craftivism-weaving-together-the-political-and-the-deeply-personal/article21110462/

Anonim. (nd.). *Hale Ekinci.* 23 Ocak 2021'de https://www.artemorbida.com/hale-ekinci/?lang=en adresinden alındı.

Auther, E. (2010). *String, felt, thread: The hierarchy of art and craft in American art*. Minnesota, USA: University of Minnesota Press. https://www.amazon.com/String-Felt-Thread-Hierarchy-American/dp/0816656096

Bardach, N. (nd.a). *Stories of Migration (SAQA Global Exhibition).* 22 Şubat 2025'de https://www.saqa.com/art/browse-collection/ad-infinitum adresinden alındı.

Bardach, N. (nd.b). *Stories of Migration (SAQA Global Exhibition), Video Çeviri.* 28 Mart 2024'de https://www.saqa.com/art/browse-collection/ad-infinitum adresinden alındı.

Bayık. M. (2023, 4 Aralık). *Danteller Ve Kadınlar Sandıktan Kamusal Alana*. https://artdogistanbul.com/danteller-ve-kadinlar-sandiktan-kamusal-alana/?fbclid=PAAabiMtLLOuJS3LHqNev0LBigIpNN0T9mlyajWu2qqMYCDirqem_bqx2cTu8_aem_AW8kRhvjniDpeB7dKsH7VGPyU_uX1Ldc-zGSsh3cxQG52diFzf6rxyjDlRkVswDCM0k

Bolat, Z. (2021, 12 Temmuz). *Ninniler Üzerinden Bir Sergi: "Sounds Like Home"*. https://www.studiomercado.com/post/sounds-like-home-sergi-bengu-duygu-gun

Buck, S. (2016, 22 Kasım). *Women Craftivists Are Reclaiming Domesticity As A Quiet Form Of Protest, Timeline*. 26 Şubat 2025'de https://timeline.com/craftivism-art-women-82cf1d7067c8 adresinden alındı.

Daughtry, A. (nd.a). *Forced to Flee (SAQA Global Exhibition)*. 29 Şubat 2024'de https://www.saqa.com/art/browse-collection/aleppo adresinden alındı.

Daughtry, A. (nd.b). *Forced to Flee (SAQA Global Exhibition), Ses Kaydı.* 01 Şubat 2024' de https://www.saqa.com/art/browse-collection/aleppo adresinden alındı.

Day, J. (nd.a). *Forced to Flee (SAQA Global Exhibition).* 1 Mart 2023'de https://www.saqa.com/art/browse-collection/tengo-hambre-i-am-hungry

Day. J. (nd.b) *Jennifer Day*. 25 Şubat 2023'de https://www.ctpub.com/jennifer-day/ adresinden alındı.

Dolen, G. (2015, 16 Ekim). *Werkbund Deutscher.* https://voices.uchicago.edu/201504arth15709-01a2/2015/11/16/deutscher-werkbund/

Ekinci. H. (nd). *Artist Statement.* 21 Mayıs 2021'de https://www.hale-ekinci.com/about, adresinden alındı.

Eberhardt. J. (2022, 23 Mart). *11 Contemporary Textile Artists to Celebrate During Women's History Month* https://notrealart.com/contemporary-textile-artists-womens-history-month-2022/

Erdoğan, Z. (2023, 13 Mart). *Değişen, Dönüşen, Hatırlatan Ev ve Aidiyet. https://ytb.gov.tr/haberler/degisen-donusen-hatirlanan-ev-ve-aidiyet*

Ju. G. (nd). *Gözde Ju.* 13 Aralık 2022'de https://www.gozdeju.com/bio adresinden alındı.

Lemke, N. (nd). *Only 8 12 Of Many Millions*. 25 Şubat 2024'de https://www.nancylemke.com/only-8-12-of-many-millions.html adresinden alındı.

Leonor. R. (2022, 23 Eylül). *The Leonor R. Fuller Gallery Artist Talk_ Hale Ekinci - Compound Subjects* (https://www.hale-ekinci.com/events/2022/10/25/leonordfullergallery

Levie, E. (2019, 26 Nisan). *'Alışılmadık Malzemeler' Kategorisi Arşivi, Benim Sığınak Şehrim.* 18 Nisan 2024'de https://www.eleanorlevie.com/quilting-blog/?cat=14 adresinden alındı.

Mitchell. M. (nd). *Walking the Refugee Road: Forced to Flee*. 25 Ocak 2023'de https://www.saqa.com/art/browse-collection/walking-refugee-road-forced-flee adresinden alındı.

Pitcher. J. (nd). *Daniela Tiger: To Create And Grow*. 13 Aralık 2022'de https://www.textileartist.org/daniela-tiger-create-grow/ adresinden alındı.

Terkol G. (2021). Sounds Like Home: Somarts Cultural Center, 2 Temmuz 2021, http://gunesterkol.blogspot.com/2021/07/sounds-like-home-somarts-cultural-center.html.

Tiger. D. (nd). *Daniela Tiger - On the Path.* 01 Haziran 2021'de https://vimeopro.com/saqa/stories-of-migration/video/167761628 adresinden alındı.

Uçak Güneş, B. (2019, 28 Ağustos). *Bauhaus 100: Bir Manifesto, Bir Ekol, Bir Okul.* https://www.arkitera.com/gorus/bauhaus-100-bir-manifesto-bir-ekol-bir-okul/

Unsal, E. M. (2018, 10 Kasım). *Do Ho Suh's Full-Scale Replica Installation: The Perfect Home II Is On View At The Brooklyn Museum.* https://worldarchitecture.org/article-links/epfpn/do_ho_suhs_fullscale_replica_installation_the_perfect_home_ii_is_on_view_at_the_brooklyn_museum.html

Wilkinson, S. (nd). *Stories of Migration (SAQA Global Exhibition)*. 01 Nisan 2024'de https://www.saqa.com/art/browse-collection/navigating-broken-world adresinden alındı.

GÖRSEL KAYNAK

Görsel 1. "Tek Boynuzlu At Bulundu (The Unicorn is Found)", Tapestry, 368.3 x 378.5 cm, 1495-1505. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467638, adresinden erişilmiştir (09.02.2022).

Görsel 2. Hans (Jan) Mattens, "İsa'nın Aziz Petrus'a Hükmü (Christ's Charge to Peter)", Tapestry, 490 x 727 cm, 1471-1484. https://www.glencairnmuseum.org/newsletter/2023/2/27/history-repeating-the-story-of-glencairn-museums-acts-of-the-apostles-tapestries adresinden erişilmiştir (11.02.2022).

Görsel 3. Gunta Stölzl, "Yarık Tapestry "Kırmızı/Yeşil (Slit Tapestry Red/Green)", Tapestry, 150 x 110 cm, 1927-1928. https://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Wall-Hangings-and-Carpet/i-4h4SxCp adresinden erişilmiştir (11.02.2022).

Görsel 4. Anni Albers, "Şehir (City)", Keten ve Pamuklu Resimli Dokuma, 44.5 x 67.3 cm, 1949. https://www.artsy.net/artwork/anni-albers-city adresinden erişilmiştir (11.02.2022).

Görsel 5. Otti Berger, "Borulu Mobilya için Döşeme Örneği", Tasarım Kumaş, 32.7 x 72 cm, 1932-1937. https://publicdelivery.org/otti-berger/ adresinden erişilmiştir (11.02.2022).

Görsel 6. Marchall Duchamp, "1200 Çuval Kömür (1200 Bags of Coal)", Enstalasyon, 1938. https://www.e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938/1941 adresinden erişilmiştir (11.02.2022).

Görsel 7. Marchall Duchamp, "1 Mil Sicim (A Mile of String)", Enstalasyon, 1942. https://uzayla.com/enstalasyon-nedir-enstalasyon-sanati-ve-sanatcilari/ adresinden alınmıştır (18.02.2022).

Görsel 8. Jagoda Buic, "Üç Element (Three Elements)", Duvar Askısı, Kuruluma Göre Değişken Boyut, 1962. https://www.acarindex.com/pdfler/acarindex-6608-1676.pdf adresinden alınmıştır (18.02.2022).

Görsel 9. Claes Oldenburg, (Sol) "Floor Burger", Yumuşak Heykel (Soft Sculpture), 600 x 442 cm, (sağ) "Floor Cake", Yumuşak Heykel (Soft Sculpture), 148.2 x 290.2 x 148.2 cm, 1962. (sol) https://www.moma.org/audio/playlist/270/3504, (sağ) https://www.moma.org/collection/works/81450 adresinden alınmıştır (19.02.2022).

Görsel 10. Lenore Tawney, "Küçük Nehir (Little River)", Duvar Askısı, 232,4 x 53,3 cm, 1968. https://www.moma.org/collection/works/2067 adresinden alınmıştır (19.12.2021).

Görsel 11. Magdalena Abakanowicz, "Turkuaz Abakan (Turquoise Abakans)", Enstalasyon, 300 x 300 x 350 cm, 1967-1968. https://weaveprint.com/2020/06/07/review-of-the-work-of-magdalena-abakanowicz-contemporary-artist-large-scale-woven-textile-sculptures-of-biomorphic-forms/ adresinden alınmıştır (01.03.2022).

Görsel 12. Miriam Schapiro-Enriqueta Pena, "Çiçek Buketlerim Tutsaklar İçindir (My Nosegays Are For Captives)", Famaj (Kolaj), 43 x 34 inç, 1976. https://zorbatv.com/sanat/gorsel-sanatlar/bir-baskaldiri-olarak-feminist-sanat adresinden alınmıştır (01.03.2022).

Görsel 14. Judy Chicago "Akşam Yemeği Partisi (The Dinner Party)" Enstalasyon (Emily Dickinson adına detay), 1974-1979. https://smarthistory.org/judy-chicago-the-dinner-party/ adresinden alınmıştır (01.03.2022).

Görsel 15. Magdalena Abakanowicz, (Solda) "Turuncu Abakan (Orange Abakan)", Tekstil Form, 401 x 290 x 370 m, 1971, (Ortada) "Kırmızı Abakan (Red Abakan)", Tekstil Form, 300 x 300 x 100 cm, 1969, (Sağda) "Sarı Abakan (Yellow Abakan)", Tekstil Form, 315 x 304.8 x 152.4 cm, 1967–1968. (Sol) https://www.weranda.pl/galeria/tam-gdzie-rosna-abakany/37914. (Orta) https://www.abakanowicz.art.pl/abakans/RedAbakan+Ma.php.html, (Sağ) https://www.moma.org/collection/works/3650 adresinden alınmıştır (14.03.2022).

Görsel 16. Miriam Schapiro, "Harikalar Diyarı (Wonderland)", Tekstil Kolaj, 228.6 x 367 cm, 1983. https://americanart.si.edu/artwork/wonderland-35394 adresinden alınmıştır (14.03.2022).

Görsel 17. Severija Incirauskaite Kriauneviciene, (13 parça) Dismaland Projesinden: "Güllerle Dolu Bir Yol (A Path Strewn With Roses)", Enstalasyon, 2009. https://www.saatchiart.com/art/Installation-A-Path-Strewn-With-Roses/841551/2762801/view adresinden alınmıştır (22.03.2022).

Görsel 18. Güneş Terkol, "Bir Öğleden Sonra Posteri (Poster for an Afternoon)", Tekstil Kolaj, 67 1/3 x 104 1/3 inç, 2011. https://iscp-nyc.org/wp-content/uploads/2015/11/Poster-for-an-afternoon.jpg adresinden alınmıştır (09.04.2023).

Görsel 19. Güneş Terkol, "Hu hu hu Serisi", Sargı Bezi, Tül, İplik, Boya Birleşeni, Kuruluma Göre Değişken Boyut, 2020-2022. http://gunesterkol.blogspot.com/2021/07/sounds-like-home-somarts-cultural-center.html adresinden alınmıştır (09.04.2023).

Görsel 20. Nancy Bardach, "Sonsuza Dek (Ad Infinitum)", Tekstil, Dikiş ve Boya Bileşeni, 75 x 45 inç, 2015. https://www.saqa.com/art/browse-collection/ad-infinitum adresinden alınmıştır (17.01.2022).

Görsel 21. Jennifer Day, "Tengo Hambre- Açım (Tengo Hambre- I am Hungry)", 38 x 43 inç, 2016. https://www.saqa.com/art/browse-collection/tengo-hambre-i-am-hungry adresinden alınmıştır (18.09.2021).

Görsel 22. Anne Daughtry, "Halep (Aleppo)", Tekstil Üzeri Kumaş ve Boya Birleşeni, 55,5 x 38,5 inç, 2018. https://www.saqa.com/art/browse-collection/aleppo adresinden alınmıştır (02.11.2021).

Görsel 23. Eleanor Levie, "Kutsal Şehir (Sanctuary City)", 28 x 25 x 22 inç, 2019. https://www.saqa.com/art/browse-collection/sanctuary-city adresinden alınmıştır (20.12.2021).

Görsel 24. Shea Wilkinson, "Kırık Bir Dünyada Gezinmek (Navigating a Broken World)", Tekstil Kolajı ve Serbest Dikiş Bileşeni, 43 x 61 x 9 inç, 2016. https://www.sheawilkinson.com/post/old-discoveries-maps adresinden alınmıştır (28.12.2021).

Görsel 25. Margaret Abramshe, "Yol Haritası (Roadmap)", 14 x 49 inç, 2018. https://www.saqa.com/art/browse-collection/roadmap adresinden alınmıştır (02.11.2021).

Görsel 26. Nancy Lemke, "Milyonlarca kişiden sadece 8 1\2 (Only 8 1/2 of Many Millions)", 27 x 90 inç, 2016. https://www.saqa.com/art/browse-collection/only-8-12-many-millions adresinden alınmıştır (22.01.2021).

Görsel 27. Marie Mitchell, "Mülteci Yolunda Yürümek: Kaçmak Zorunda", 35 x 23,5 inç, 2017. https://www.saqa.com/art/browse-collection/walking-refugee-road-forced-flee adresinden alınmıştır (01.02.2021).

Görsel 28. Do Ho Suh, "Mükemmel Ev II\Perfect Home II", Enstalasyon, 279.4 x 609.6 x 1310,6 cm, 2003. https://www.theartblog.org/2019/05/do-ho-suh-stitches-time-identity-and-memory-in-the-perfect-home-ii-at-the-brooklyn-museum/ adresinden alınmıştır (18.11.2021).

Görsel 29. Hale Ekinci, "Siluet: Aile", Enstalasyon, 14 x 14 x 40 cm, 2019. https://www.artemorbida.com/hale-ekinci/?lang=en adresinden alınmıştır (11.01.2023).

Görsel 30. Hale Ekinci, "Yeni Ev/New House", Enstalasyon, 17 x 24 x 50 cm, 2019. https://www.artemorbida.com/hale-ekinci/?lang=en adresinden alınmıştır (11.01.2023).

Görsel 31. Hale Ekici, "Benimle Evlen ki Kalabileyim/Marry Me So I Can Stay", İplik Sanatı, 45 x 60 cm, 2020. https://www.hale-ekinci.com/2019embroiderypaintings/marryme adresinden alınmıştır (11.01.2023).

Görsel 32. Beth Barron, "Home Of Our Bones\ Kemiklerimizin Evi", İplik Sanatı, 50 x 50 cm, 2011. https://www.bethbarronart.com/work#/autobiographical/ adresinden alınmıştır (16.12.2022).

Görsel 33. Beth Barron, "Holocaust Hankie Series\Holocaust Hankie Serisi", Buluntu Mendil Nesnesi Üzeri, Saç, Boncuk, Kemik Bileşeni, 13 x 13 cm-16 x 16cm, 1999-2002. https://www.bethbarronart.com/work#/holocaust-hankies/ adresinden alınmıştır (16.12.2022).

Görsel 34. Denise Oyama Miller, "Bağlantı Konuları (Connecting Thread)", Tekstil Düzlem Üzerine Fotoğraf Kolajı ve Serbest Makine Dikişi, 48 x 62 inç, 2016. https://www.saqa.com/art/browse-collection/connecting-threads adresinden alınmıştır (04.06.2022).

Görsel 35. Daniela Tiger, "Yolda II (On the Path II)", Kumaş üzeri serbest makine dikişi, 45 x 120 cm, 2019. https://www.saqa.com/art/browse-collection/path adresinden alınmıştır (16.12.2022).

Görsel 36. Gözde Ju, "Olağan Birliktelik (An Ordinary Togetherness)", Tekstil Üzerine Serbest Nakış Tekniği, Kuruluma Göre Değişken Boyut, 2022. Sanatçının Kişisel Arşivinden alınmıştır (12.12.2023).

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı: Hatice DÖNMEZ AYDIN

Uyruğu: Türkiye (TC)

Doğum Tarihi ve Yeri:

Medeni Durumu:

Yazışma Adresi:

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Ens.,	2016
Lisans	Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu E. F. Resim-İş	2010

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görev
2020-Halen	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü	Araştırma Görevlisi

YABANCI DİL

İngilizce (YÖKDİL): 71,25