



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları
Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/ Issue 24 (Mart/ March 2026), s. 154-174
Geliş Tarihi-Received: 31.01.2026
Kabul Tarihi-Accepted: 29.03.2026
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.19224979

Geleneksel Mirasın Metamorfozu: Maraş Abası'nın İlişkisel Estetik ve Uygulama Temelli Araştırma Yoluyla Çağdaş Sanatta Yeniden İnşası

Reconstructing a Traditional Weaving Practice in Contemporary Artistic Production: The Case of Maraş Abası

Mutlu ASLANTÜRK*

Öz

Bu çalışma, UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras listesindeki geleneksel el sanatlarının çağdaş sanat disiplinleri içindeki sürdürülebilirliğini ve dönüşüm potansiyelini Maraş Abası örneği üzerinden ele almaktadır. Araştırmada, abanın yapısal ve anlamsal kodlarının güncel sanatsal üretim süreçlerinde nasıl yeniden inşa edilebileceği, sanatçı-arştırmacı pratiği ve uygulama temelli araştırma yöntemiyle gerçekleştirilen bir enstalasyon üzerinden analiz edilmektedir. Uygulama temelli bir araştırma deseniyle kurgulanan bu çalışmada, araştırmacı-sanatçı kimliğiyle yürütülen üretim sürecinde, abanın ontolojik özünü oluşturan “koruyuculuk” işlevi ve literatürde “parçalı bütünlük” (partitioned whole) olarak tanımlanan modüler ilkesi; deri ve metal gibi hibrit malzemelerin kullanımıyla yeniden yorumlanmıştır. Charles Sanders Peirce’ün göstergebilimsel üçlüsü (ikon, indeks, sembol) üzerinden yapılan çözümlemede, eserdeki yoğun metal halka sistemi toplumsal bağları temsil eden bir “ilişkisel ağ” olarak kurgulanırken; eserin mekâna yansıyan gölgesi fenomenolojik bir katman ve tinsel bir “dua” metaforu olarak okunmaktadır. Bulgular, Maraş Abası'nın yapısal genetiğinin çağdaş enstalasyon pratikleriyle metodolojik uyum içinde olduğunu ve geleneğin korunmasının “biçimsel tekrar” yerine “anlamsal metamorfoz” ile mümkün olabileceğini göstermektedir. Sonuç olarak çalışma, geleneksel mirasın güncel sanat pratikleri aracılığıyla yeniden üretilmesine dair disiplinlerarası özgün bir model sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Maraş Abası, çağdaş sanat, ilişkisel estetik, somut olmayan kültürel miras, fenomenoloji.

Abstract

This study examines the sustainability and transformative potential of traditional handicrafts on the UNESCO Intangible Cultural Heritage list within contemporary art disciplines, focusing on the case of Maraş Abası. Utilizing an artist-researcher practice and practice-based research methodology, the research analyzes how the structural and semantic codes of the aba can be reconstructed through an installation. In this process, the ontological essence of the aba, its “protective” function and the modular principle defined in the literature as the “partitioned whole,” is reinterpreted through the hybrid use of materials like leather and metal. Based on Charles Sanders Peirce’s semiotic triad (icon, index, symbol), the dense metal ring system is constructed as a “relational network” representing social bonds, while the shadow reflected in the space is interpreted as a phenomenological layer and a spiritual

* Dr. Öğr. Üyesi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, e-posta: faslanturk@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-6863-6150.

metaphor for “prayer.” Findings reveal that the structural genetics of Maraş Abası are in methodological harmony with contemporary installation practices, suggesting that preserving tradition is possible through “semantic metamorphosis” rather than “formal repetition.” Consequently, the study presents an original interdisciplinary model for the reproduction of traditional heritage through contemporary art practices.

Keywords: Maraş Abası, contemporary art, relational aesthetics, intangible cultural heritage, phenomenology.

Giriş

Geleneksel sanatlar, günümüz akademik ve sanatsal paradigmalarında genellikle müze vitrinlerine hapsedilmiş, statik, dekoratif ve işlevini yitirmiş folklorik birer nesne olarak algılanma riskiyle karşı karşıyadır. Oysa Maraş Abası gibi köklü gelenekler, sadece formel bir giysi yapısı değil; toplumsal bir direnç hafızasını, tinsel bir koruma kalkanını ve kolektif bir birlik bilincini bünyesinde barındıran ontolojik birer öznedir. Bu çalışmanın temel motivasyonu, söz konusu tarihsel hafızayı ve “aba” formunun temsil ettiği etik değerleri; bugünün yabancılaşma ve “kopuş” yaşayan postmodern dünyasına, çağdaş bir sanat diliyle nasıl tercüme (translation) edilebileceği sorunsalı üzerine kuruludur.

Geleneksel dokuma kültürleri, yalnızca teknik birer üretim biçimi ya da hammadde işlemesi olarak değil; toplumsal belleği, inanç sistemlerini ve topluluğu bir arada tutan sembolik değerleri kuşaktan kuşağa aktaran çok katmanlı anlatı alanları olarak değerlendirilmelidir. Anadolu’nun tekstil mirası, tarihsel süreç içerisinde sadece bedeni değil, aynı zamanda toplumsal aidiyeti de koruyan birer “zırh” işlevi görmüş; motiflerin dili aracılığıyla kültürel sürekliliği zamansal bir düzleme taşımıştır (Atasoy, 2005). Maraş Abası, bu sürekliliğin somut ve en karakteristik örneklerinden biri olarak, bu çalışma kapsamında “Yazar-araştırmacı” (artist-researcher) pratiği üzerinden, gelenek ile güncel sanat arasındaki ontolojik köprüleri kurmak amacıyla ele alınmaktadır (Yazar, 2025).

Bu çalışma, Yazar’ın 2025 yılında gerçekleştirdiği Geleneksel tekstil odaklı bir kişisel sanat projesi ve bu projenin kavramsal odağında yer alan çalışma kapsamında üretilen merkez yerleştirme/enstalasyon üzerinden, Maraş Abası’nın yapısal ve sembolik kodlarının çağdaş sanat bağlamında nasıl yeniden inşa edildiğini derinlemesine incelemektedir. Geleneksel sanatlar, bu makalede geçmişe ait donmuş birer etnografik veri olarak değil; kültürel belleğin güncel sanatsal pratiklerle yeniden üretildiği, dinamik ve akışkan alanlar olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda dokuma; teknik beceri, sembolik anlatım ve etik sorumluluk arasında kurulan ilişkisel bir ağın (relational network) temel bileşeni olarak konumlandırılmaktadır.

Son yıllarda geleneksel tekniklerin güncel sanatta yeniden karşılık bulması, geleneğin “nostaljik bir tekrar” yoluyla korunması fikrinden ziyade; metodolojik olarak nasıl dönüştürüleceği (metamorphosis) tartışmasını gündeme getirmektedir. Bu çalışma, Maraş Abası dokuma geleneğinin, materyal değişikliği (deri ve metal kullanımı) ve mekânsal kurgu (gölge ve ışık ilişkisi) aracılığıyla nasıl bir “kavramsal transpozisyona” (aktarıma) uğradığını tartışmaktadır. Araştırma, bu dönüşümün sadece biçimsel bir değişim olmadığını, aynı zamanda sanatın toplumsal yaraları onarma ve bağ kurma gücünü (agency) yeniden tesis eden sanatsal bir araştırma yöntemi olduğunu savunmaktadır.

1. Kavramsal Çerçeve

Geleneksel tekstil odaklı bir kişisel sanat projesi, Maraş Abası geleneğinin yapısal kodlarını ve motif dünyasını -özellikle de “gül” motifini- geleneksel formundan koparmadan, çağdaş bir estetik dil ve yerleştirme mantığıyla yeniden konumlandırmaktadır. Bu süreçte gelenek, sadece korunması gereken bir miras değil;

bugünün toplumsal dinamiklerine cevap üreten canlı bir “anlatı zemini” olarak ele alınmıştır.

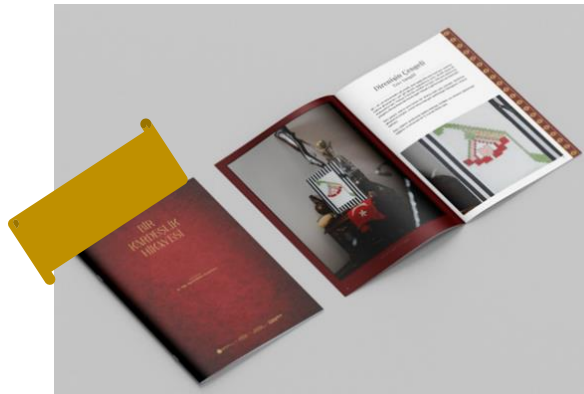
1.1. Projenin Medya Yansımaları ve Kamusal Hafızanın İnşası

Geleneksel tekstil odaklı bir kişisel sanat projesi, yalnızca kapalı bir sanat mekânındaki estetik bir sunum değil; aynı zamanda toplumsal belleği tetikleyen, tarihsel dayanışma ruhunu güncelleyen ve bu yönüyle yerel ve ulusal medyada geniş yankı bulan kamusal bir “kültürel eylem” olarak kayda geçmiştir. Sergi bölgenin kurtuluş mücadelesinin yıldönümü gibi toplumsal bellekte yer etmiş sembolik değeri oldukça yüksek bir tarihte, bölgesel hafızayı ve kültürel mirası temsil eden bir kamusal sergileme alanı gibi “hafıza mekânı” (lieux de mémoire) niteliğindeki bir platformda sanatseverlerle buluşmuştur. Bu mekânsal tercih, eserin temsil ettiği “kardeşlik” ve “direniş” temalarının, izleyicinin kolektif bilinciyle doğrudan temas etmesini sağlamıştır.



Fotoğraf 1. Geleneksel Tekstil Odaklı Bir Kişisel Sanat Sergi Davetiyesi (Yazar, 2025)

Ulusal ajanslar ve yerel basın kuruluşları (Anonim, 2025) tarafından servis edilen bültenlerde sergi; Kahramanmaraş'ın köklü dokuma mirası olan Maraş Abası'nın çağdaş bir sanat diline evrildiği 15 eserlik özel bir seçki olarak tanıtılmıştır. Medya metinlerinde özellikle vurgulanan “omuz omuza direniş” ve “gönül bağı” ifadeleri, çalışmanın sanatsal başarısının ötesinde, toplumsal bir uzlaşa ve vefa projesi olarak algılandığını göstermektedir. Bu durum, sanatın kamusal alandaki birleştirici gücünü kanıtlamakta ve geleneksel motiflerin (gül, aba dokusu vb.) modern toplumda hâlâ geçerli bir “ortak dil” kurabildiğini ortaya koymaktadır.



Fotoğraf 2. Geleneksel Tekstil Odaklı Bir Kişisel Sanat Projesi Sergi Kataloğu Kapağı ve Görsel Kimliği (Yazar, 2025)

Proje yürütücüsünün basın bültenlerine yansıyan açıklamaları, serginin kavramsal çerçevesini “tarihsel tanıklık” ve “etik sorumluluk” eksenine taşımaktadır. Özellikle kardeş şehirlerin savunmasında şehit düşen yerel direnişçilere yapılan vurgular, sanat nesnesini tarihsel bir belgenin estetik yankısı haline getirmektedir. Medyada serginin; dayanışma, dua, direniş ve kültürel mirasın sürdürülebilirliği üzerinden tanımlanması, “Yazar-araştırmacı” kimliğiyle yürütülen bu sürecin akademik bir çıktısı olmanın yanı sıra, toplumsal hafızayı onaran ve geleceğe aktaran bir “köprü” vazifesi gördüğünü ispatlamaktadır. Bu yönüyle sergi, geleneksel el sanatlarının çağdaş yorumlarla kamusal alanda nasıl güçlü bir “söylem” üretebileceğine dair somut bir örnek teşkil etmektedir.

1.2. Gül Motifinin Ontolojik Derinliği ve Toplumsal Sembolizmi

Peirce, işaretleri nesneleriyle kurdukları ilişkiye göre üç kategoriye ayırır: İkon (benzerlik), İndeks (nedensellik/fiziksel bağ) ve Sembol (uzlaşma/yasa).

Eserin ilk algılanma düzeyi, görsel formudur. Deri ve metalin birleştirilerek bir “gül” şeklini alması, Peirce’ün terminolojisinde bir İkon yaratır.

- **Görsel Benzerlik:** İzleyici, nesneye baktığında, malzemelerin kıvrımlarında ve düzenlenişinde bir çiçeğin morfolojisini tanır. Bu tanıma, herhangi bir kültürel eğitim gerektirmeyen, doğrudan görsel benzerliğe (Firstness) dayalı bir süreçtir.
- **Estetik Tuzak:** İkonik düzey, izleyiciyi “güzellik” veya “zarafet” vaadiyle kendine çeker. Gülün formu, derinin vahşiliğini ve metalin soğukluğunu geçici olarak maskeleyen bir “yüz”dür. Bu, sosyolojik olarak, ideolojilerin veya kurumların kendilerini çekici imgelerle sunmasına benzer (Imaginary register).

Eser, gül formuyla (İkon) izleyiciyi çekerken, aslında toplumsal yapının kırılğanlığı (Sembol) diyagramatik olarak sunmaktadır.

Ancak izleyici yaklaştığında, malzemenin gerçekliğiyle yüzleşir. Deri, bir zamanlar yaşamış bir hayvanın gerçek derisidir; metal, endüstriyel bir sürecin ürünüdür. Bu, İndeks düzeyidir.

- **Gerçeklik Bağı:** Bu malzemeler birer “temsil” değildir; gerçeğin kendisinden koparılmış parçalarıdır. Dumanın ateşi işaret etmesi gibi, kullanılan deri de bir ölümü ve bir işlemi işaret eder. “Sosyolojik diyagram”ın gücü, sadece bir Fotoğraf olmasından değil, malzemelerin gerçek gerilimini (indeksikalitesini) sunmasından gelir.

Eserin en derin katmanı ve asıl “diyagramatik” işlevi, Sembol düzeyinde ortaya çıkar. Gül formu (ikon), “kardeşlik”, “gizlilik” (*sub rosa*), “dayanışma” veya “devlet-toplum sözleşmesi” gibi soyut kavramları temsil ettiğinde, artık bir sembole dönüşmüştür.

- **Uzlaşım Anlamı:** Gül ile bir toplumsal yapı arasında fiziksel bir benzerlik yoktur. Bu ilişki, kültürel kodlar ve Yazar’ın kurduğu mantıksal yapı (Thirdness) üzerinden okunur.
- **Diyagramatik Akıl Yürütme:** Peirce’e göre diyagramlar, “ilişkilerin ikonlarıdır”. Eserdeki deri ve metalin birbirine geçme şekli, toplumdaki ilişkilerin (baskı, destek, gerilim) haritasını çıkarır. Gül, burada estetik bir nesne olmaktan çıkıp, toplumsal güç dengelerinin bir modeline (diyagramına) dönüşür.

Araştırma günlüğüne (studio journal) kaydedilen notlar, üretim sırasındaki ‘Gül’ motifinin estetik bir tercihten öte, bilinçli bir ‘sosyolojik diyagram’ (sociological diagram) niyetine dönüştüğünü göstermektedir. Nelson’ın ‘Know-what’ kategorisi bağlamında bu süreç; Yazar’ın, her bir halkanın bir ‘bireyi’, bu halkaların oluşturduğu ağına ise ‘toplumu’

temsil ettiğini fark ettiği ve bu farkındalığı kayıt altına aldığı anı işaret eder. Eserin anlamı, izleyicinin yorumuna bırakılmadan önce, üretim masasındaki bu kavramsal niyet (intentionality) ile sabitlenmiştir.

Eserin merkezinde yer alan gül formu, geleneksel tekstil desenlerindeki iki boyutlu yüzeyliliğinden sıyrılarak, üçüncü boyuta taşan bir topoğrafya kazanır. Deri modüller, metal halkaların yarattığı gerilimle hafifçe bombeli bir hal alarak, iç içe geçmiş konsantrik (eş merkezli) daireler oluşturur. Bu yapı, bir su birikintisine düşen damlanın yarattığı halkalar gibi, merkezden çepere doğru genişlerken, ışık ve gölge oyunları ile sürekli değişen kinetik bir yüzey izlenimi verir.

Anadolu kültüründe ve İslam estetiğinde gül; ilahi aşkı, vahdeti (birliği), bereketi ve metafizik bir duayı temsil eden ontolojik bir semboldür (Ögel, 2014). Ancak bu çalışma kapsamında gül, klasik tekstil bezemeciliğindeki dekoratif işlevinden sıyrılarak; toplumsal bir dayanışmanın, Millî Mücadele ruhunun ve kolektif bir direncin dinamik göstergesi olarak yeniden inşa edilmiştir. Gülün merkezden dışa doğru genişleyen katmanlı yapısı, bireyden topluma yayılan kardeşlik halkalarını simgelerken; bu sembolün çalışma kapsamında üretilen enstalasyondaki kullanımı, tarihsel bir vefa borcunun estetik bir beyanına dönüşmektedir.

1.3. İlişkisel Estetik ve Bir "Ara Yüz" Olarak Sanat Nesnesi

Anadolu'nun iki şehrinin Millî Mücadele döneminde sergilediği omuz omuza direniş, serginin en temel kavramsal zeminini oluşturur. Bu bağlamda üretilen eserler, sadece görsel birer obje değil, Nicolas Bourriaud'un (2002) "ilişkisel estetik" kuramında tanımladığı üzere, insanlar arası ilişkileri modelleyen ve toplumsal bağları onaran birer "ara yüz" (interstice) işlevindedir.

Gül motifi bu noktada, bölgesel direniş gruplarının kurduğu "çoğul birliği" görselleştiren bir diyagram görevi de görür. Sanat nesnesi burada izleyiciye sadece geçmiş hatırlatan statik bir hatırlatıcı (memento) değildir; Alfred Gell'in (1998) "sanat nesnesinin failliği" (agency) teorisinde vurguladığı gibi, izleyici üzerinde etik bir sorumluluk uyandıran, onu tarihsel tanıklığa davet eden ve "kardeşlik hukukunu" güncelleyen aktif bir fail (agent) olarak mekânda konumlanması hedeflenmiştir. Eser, izleyiciyle karşı karşıya geldiği anda, geçmişin kahramanlık anlatısını bugünün etik bilincine transfer eden bir eylem alanı yaratması öngörülmüştür.

Graeme Sullivan'ın 'Görsel Bilme' (Visual Knowing) çerçevesi, bu çalışmada dilsel olmayan bir argüman üretim yöntemi olarak kullanılmıştır. Deri parçalarının üzerindeki doğal lekelerin (patina) korunması ve metalin endüstriyel soğukluğuyla birleştirilmesi; geleneksel ile modern arasındaki çatışmayı kelimelerle değil, görsel ve dokunsal verilerle tartışan bir 'tez' niteliğindedir. Eser, bu malzeme diyalektiği aracılığıyla, yazılı metnin ifade edemeyeceği ontolojik bir gerilimi (geleneğin direnci) görünür kılmıştır.

1.4. Modüler Yapı ve Kavramsal Transpozisyon (Aktarım)

Maraş Abası'nın tarihsel serüveni incelendiğinde, bu giysinin bedeni fiziksel dış etkenlerden koruyan bir "zırh" niteliği taşıdığı görülür. Bu çalışmada gerçekleştirilen sanatsal müdahale, abanın bu fiziksel "koruyuculuk" işlevini somut bir giysi formundan çıkarıp, "toplumsal hafızayı ve mirası koruma" işlevine transfer etmiştir. Bu süreç akademik literatürde bir "kavramsal transpozisyon" (conceptual transposition) olarak tanımlanabilir. Yani biçim değişse de nesnenin temsil ettiği "koruma ve kuşatma" özü baki kalmaktadır.

Maraş Abası, literatürde sadece statik bir tekstil ürünü değil; parçalı bütün (partitioned whole) ilkesine dayalı, geometrik ve epistemik bir yüzey sistemi olarak

tanımlanmalıdır. Abanın tek bir parça kumaştan değil, belirli bir matematiksel ve geometrik düzenle (modüllerle) bir araya getirilen parça ve motiflerden oluşması, eserdeki deri ve metal halka birleşimlerinin teorik temelini oluşturur. Bu modülerlik, bireylerin (parçaların) kendi özgünlüklerini koruyarak bir araya gelmesiyle oluşan Yapısal bütünlüğü ve toplumsal direnci temsil eden (kardeşliği) simgeleyen teknik bir metafor olarak işlenmiştir. Bu bağlamda eser, geleneği “mekânsal bir yerleştirme” formuna dönüştürerek, onu dokunsal bir bellek yüzeyi haline getirmiştir.

Borromean düğümü, üç halkanın birbirine bağlandığı bir yapıdır ki, hiçbirisi diğer ikisine doğrudan bağlı değildir; ancak üçü bir aradayken kilitlenirler. Eğer tek bir halka kesilirse, diğer ikisi de serbest kalır ve yapı tamamen dağılır. Bu özellik (Brunnian link), yapının “bütüncül” değil, “karşılıklı bağımlı” olduğunu gösterir.

Bu topolojik model, “kardeşlik” gibi sosyal bağların doğasını anlamak için güçlü bir metafordur. Kardeşlik, genellikle organik bir bütünlük veya sarsılmaz bir bağ olarak idealize edilir. Ancak Borromean modeli, bu bağın aslında ne kadar kırılgan ve yapay olduğunu da ortaya koyar.

Lacan’ın RSI (Reel, Sembolik, İmgesel) üçlüsünü bu bağlama uyarlırsak

1. **Reel (Deri/Yaşam):** Toplumun biyolojik, kaotik ve travmatik zemini. “Kardeşliğin” kan bağı veya ortak acı boyutu.
2. **Sembolik (Metal/Yasa):** Kardeşliği bir arada tutan Yasa, yemin, sözleşme veya ideoloji. “Bağlaç” rolündeki metal.
3. **İmgesel (Gül/Birlik İmajı):** Grubun kendine dair kurguladığı “biz” imajı, görsel bütünlük, gülün estetiği.

Bu model, eserdeki “gerilimi” açıklar:

- **Birlik (Unity):** Eser, dışarıdan bakıldığında sağlam bir bütün (düğüm) gibi görünür. Deri ve metal birbirine kenetlenmiştir.
- **Dağılma (Disintegration/Scatter):** Topolojik gerçeklik şudur ki, bu unsurlar birbirine kaynaşmamıştır. Sadece birbirlerine takılmışlardır. Eğer “Metal” (Yasa/Sembolik) aradan çekilirse (kesilirse), “Deri” (Halk/Reel) ve “Gül” (İmaj) anında dağılır.
- **Teorik Derinlik:** Bu detay, toplumsal birlikteliklerin organik bir füzyon olmadığını, aksine “soğuk bağlaçlar” (metal) sayesinde ayakta duran hassas dengeler olduğunu kanıtlar. Kardeşlik, doğal bir durum değil, sürekli kurulması ve korunması gereken topolojik bir düğümdür. Yazar’ın “metodolojik bulgusu”, bu düğümü ne kadar sıkarsa (gerilim), yapının o kadar sağlamlaştığını; ancak aynı zamanda deriyi o kadar çok kestiğini göstermesidir.

2. Yöntem

Bu çalışmada yazar, süreci dışarıdan izleyen pasif bir gözlemci değil; ‘sanatçı-araştırmacı’ (artist-researcher) kimliğiyle sürecin merkezinde yer alan aktif bir ‘fail’dir. Araştırmacı, geleneksel veriyi derleyen bir etnograf rolünden ziyade, bu veriyi üretim masasındaki refleksif notlar, görsel günlükler ve malzeme deneyleri aracılığıyla dönüştüren ve bu dönüşümü fenomenolojik bir perspektifle raporlayan ‘uygulayıcı-araştırmacı’ konumundadır.

Bu çalışma, Robin Nelson (2013) tarafından kavramsallaştırılan ‘Uygulama Yoluyla Araştırma’ (Practice as Research - PaR) modelini temel alır. Bu modelde araştırma; ‘bilme-ne’ (know-what), ‘bilme-nasıl’ (know-how) ve ‘örtük bilgi’ (tacit

knowledge) katmanlarından oluşur. Uygulama sürecinde 1100 adet metal halkanın deri modüllerle birleştirilmesi sırasında karşılaşılan 'malzeme direnci', sadece teknik bir veri değil; geleneksel ile modernin çatışmasını simgeleyen metodolojik bir bulgu olarak kaydedilmiştir. Sanatsal üretim süreci, hipotezlerin test edildiği ve yeni kavramsal çıktılar (kavramsal transpozisyon) üretildiği aktif bir laboratuvar olarak kurgulanmıştır

Uygulamalı sanat araştırması (practice-based research) yöntemiyle (Nelson, 2013) yürütülen bu çalışma, nitel araştırma desenlerinden biri olan ve sanat disiplinlerinde kuram ile uygulama arasındaki sınırları ortadan kaldıran "Uygulama Temelli Araştırma" (Practice-Based Research) yöntemiyle yürütülmüştür. Bu yöntemde, araştırma sorusu yalnızca teorik düzlemde değil, bizzat uygulama süreci (keçeleştirme ve bebek inşası) aracılığıyla yanıtlanır. Süreç boyunca elde edilen sanatsal çıktılar, araştırmanın temel verilerini oluşturur. Bu yaklaşımda sanatsal üretim, sadece bir araştırma nesnesi değil; bizzat bilgi üreten, hipotezleri test eden ve yeni kavrayışlar sunan temel bir araştırma metodudur (Candy & Edmonds, 2018). Araştırmacı-Yazar, kendi üretim sürecini bir veri kaynağı olarak konumlandırarak, geleneksel bir formun çağdaş sanattaki dönüşüm imkânlarını bizzat uygulama üzerinden deneyimlemiş ve belgelemiştir. Uygulama sürecinde deri ve metal malzemenin birleşim noktalarında yaşanan yapısal gerilmeler, geleneğin modern malzemeye direnci olarak analiz edilmiş; bu teknik kriz, eserin 'zorlu kardeşlik' kavramsal altyapısını güçlendiren bir bulgu olarak araştırma sürecine dâhil edilmiştir.

Süreç; Maraş Abası'nın yün ve pamuk bazlı geleneksel dokusunun deri ve metal gibi hibrit malzemelerle girmiş olduğu gerilimli diyalogu anlamaya yönelik sistematik malzeme deneylerini, 'parçalı bütün' ilkesinin mekânsal ölçeklendirme aşamalarındaki teknik denemeleri ve başarısız prototiplerin yapısal sökümleri üzerinden ulaşılan 'nihai form' arayışını kapsamaktadır

3.1. Süreç Odaklı Veri Toplama ve Analiz Araştırma süreci, Maraş Abası'nın teknik ve kavramsal kodlarının çözülmesiyle başlamış; bu kodların çağdaş bir enstalasyona evrilme aşamaları adım adım analiz edilmiştir.

Süreçte kullanılan temel veri toplama araçları şunlardır:

- **Sanatsal Pratik ve Görsel Belgeleme:** Eserin üretim aşamaları, malzeme denemeleri ve mekânsal kurgusu fotoğraflanarak görsel bir veri seti oluşturulmuştur.
- **Öz-Yansıtma (Self-Reflection):** Yazar'ın kendi sanatsal kararlarını, malzeme tercihlerini ve kavramsal sorgulamalarını içeren içsel gözlemleri, çalışmanın kuramsal derinliğini beslemiştir.
- **Literatür ve Arşiv Taraması:** Maraş Abası üzerine mevcut tarihsel belgeler, teknik analizler ve sergi mekânı olan bölgesel hafızayı temsil eden bir müze kompleksi'ndeki tarihsel veriler karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Bu araştırmanın geçerliliği (validity); nicel bir izleyici doğrulamasından ziyade, PaR (Uygulama Temelli Araştırma) metodolojisinin doğasına uygun olarak, Yazar'ın üretim sürecindeki fenomenolojik deneyimine ve malzemenin kavramsal çerçeveye kurduğu içsel tutarlılığa dayandırılmıştır. Çalışma izleyicinin tepkisine dönük değil; geleneksel 'koruma' (zırh) kavramının, çağdaş bir 'yüzleşme' (enstalasyon) biçimine dönüştürülebildiğinin teknik ve teorik olarak ispatlanmasına yönelik yapılmıştır.

2.2. Kavramsal Analiz ve Eser Çözümleme

Toplanan veriler, betimsel analiz ve göstergebilimsel (semiyotik) çözümleme teknikleriyle tasnif edilmiştir. Maraş Abası'na ait modüler yapı ve "gül" motifi gibi

göstergeler; Bourriaud'nun ilişkisel estetiği ve Gell'in faillik kuramı çerçevesinde yorumlanarak, sanatsal formun hangi anlamsal kaymalara (transpozisyon) uğradığı tespit edilmiştir. Ersoy (2016) tarafından vurgulanan, sanat araştırmalarında nitel yöntemlerin kullanımı prensibi doğrultusunda; çalışmanın geçerliliği, uygulama süreci ile kuramsal tartışmaların tutarlılığı üzerinden sağlanmıştır.

Araştırma süreci; Maraş Abası'nın yün bazlı geleneksel dokusunun deri ve metal gibi hibrit malzemelerle girdiği gerilimli diyalogu anlamaya yönelik sistematik malzeme deneylerini, 'parçalı bütün' ilkesinin mekânsal ölçeklendirme aşamalarındaki teknik denemeleri ve başarısız prototiplerin yapısal sökümleri üzerinden ulaşılan 'nihai form' arayışını kapsamaktadır.

Bu yöntemsel yaklaşım, Maraş Abası geleneğinin sadece geçmişe ait bir bilgi seti olmadığını, aynı zamanda yeni sanatsal formlar aracılığıyla akademik ve entelektüel bilgi üretebilen "yaşayan bir laboratuvar" olduğunu kanıtlamayı hedeflemektedir.

2.3. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma, eserin izleyici üzerindeki öngörülen (intended) etkilerine ve Yazar'ın fenomenolojik deneyimine odaklanmıştır. Sergi süresince izleyicilerden sistematik veri (anket, derinlemesine görüşme) toplanmamış olması, çalışmanın bir kısıtlılığıdır. Eserin izleyicide yarattığı bilişsel ve duygusal etkinin ölçülmesi, gelecek araştırmaların konusu olabilir.

3. Bulgular

Bir Yeniden İnşa Denemesi: "Kardeşlik Haritası" Eser Çözümlemesi

Bu bölüm, Maraş Abası geleneğinin çağdaş sanatta nasıl bir "yeniden inşa" (reconstruction) sürecine tabi tutulduğunu, serginin odak noktası olan eser üzerinden çözümlemektedir.

3.1. Enstalasyonun Yapısal Özellikleri

Tablo 1. Enstalasyonun Yapısal Özellikleri

Özellik	Teknik Detay	Kavramsal Karşılık
Grid Sistemi	Polar Koordinat (Merkezden dışa yayılan)	Bireyden topluma yayılan etki alanı
Bağlantı Tipi	4-Valency Node (Her modül 4 komşuya bağlı)	Standart toplumsal ilişkiler ağı
Düğüm Noktaları	Motif geçişlerinde 5'li veya 6'lı halka kümeleri	Toplumsal kırılma ve yoğunlaşma anları (krizler/bayramlar)
Yüzey Topografyası	3 Boyutlu Relief (Bombeli yapı)	Toplumun heterojen ve çok katmanlı yapısı
Malzeme Oranı	%85 Deri (Yüzey), %15 Metal (Bağlantı)	Organik olanın (insan) mekânîk olanla (sistem) kuşatılması

2.2. Eserin Tanımı, Teknik Kurgu ve Malzeme Sembolizmi

Yerleştirmede, Maraş Abası'nın tarihsel ve teknik mirasını, radikal bir materyal dönüşümü (material transformation) ve yapısal sökümleri (deconstruction) süreci üzerinden çağdaş sanat düzlemine taşımaktadır. Eser; her biri yaklaşık 3 cm² ölçüsünde, farklı doku, yaşanmışlık ve kromatik değerlere sahip deri birimlerin, teknik bir matris oluşturan metal halkalar vasıtasıyla birbirine eklemlendiği modüler bir sistem sergiler. Kareleme tekniği (gridding) esas alınarak kurgulanan bu geometrik düzenleme, yaklaşık 80×105 cm boyutlarında anıtsal bir "gül başı" formunu meydana getirmektedir. Eserdeki 'gül başı' formu, geleneksel bir süsleme ögesi olmanın ötesinde, Peirce'ün ifadesiyle bir İkon olarak

işlev görür. Bu ikonik sadakat, radikal malzeme değişimi (deri/metal) ile tarihsel süreklilik arasındaki gerilimi diri tutan bilinçli bir hafıza çabasıdır. Fotoğraf 5'te üretim aşamaları izlenebilen bu titiz inşa süreci, Maraş Abası'nın yapısal genetiğinde var olan ritim, matematiksel hassasiyet ve modüler yüzey anlayışını, geleneksel dokuma tezgahının iki boyutlu sınırlarından kurtararak, mekânsal bir enstalasyonun üç boyutlu özgürlüğüne ve tektonik derinliğine kavuşturmaktadır.

Eserdeki malzeme seçimi, dekoratif bir tercihin çok ötesinde, çalışmanın tüm anlamsal yükünü taşıyan ontolojik bir zorunluluktur. Ana malzeme olarak tercih edilen deri; organik yapısı, gözenekli "ten"sel dokusu ve zamanın izlerini (patina) üzerinde taşıyan karakteriyle doğrudan insan bedenine, tarihsel emeğe ve toplumsal hafızanın kırılğan ama dirençli yapısına işaret etmektedir. Deri birimlerini birbirine bağlayan metal halka sistemi ise, Alfred Gell'in (1998) tanımladığı anlamda nesneler arası bir "failliği" (agency) ve teknik bir determinizmi temsil eder. Bu halkalar, deri parçalarını sadece fiziksel olarak bir arada tutan elemanlar değil; aynı zamanda toplumu oluşturan bireyler arasındaki etik sorumluluğu, hukuki bağları ve geleneksel abadaki "atkı-çözgü" sisteminin modern, endüstriyel bir izdüşümünü simgeler.

Ana malzeme olarak deri; abanın yün ve pamuk dokusundan radikal bir kopuşu, yani 'canlı' olanın 'işlenmiş ve zapt edilmiş' bir yüzeye dönüşümünü temsil eder. Bu seçim, geleneğin modernite karşısındaki travmatik dönüşümünün bir yansımasıdır; metal halkalar ise bu parçalanmış hafızayı bir arada tutan rasyonel ve endüstriyel dikişler olarak okunmalıdır.

Halkaların oluşturduğu bu yoğun ve karmaşık teknik matris, Gell'in (1998) 'büyüleme teknolojisi' (technology of enchantment) olarak tanımladığı sürece hizmet eder. İzleyicinin, 1100 halkanın yarattığı bu 'zorlu işçilik' (virtuosity) karşısında bilişsel bir hayranlık duyması hedeflenmiş; bu hayranlık, nesnenin izleyici üzerindeki failliğini (agency) pekiştirerek onu kardeşlik kavramının karmaşıklığı üzerine düşünmeye hapseden teknik bir tuzak olarak kullanılmıştır.

Bu kırılğanlık, toplumdaki bireyin veya "çıplak hayatın" (Agamben) durumuna işaret eder. Deri, sistemin (metalin) içinde var olmaya çalışan, travmalara açık, yaşayan dokuyu temsil eder.

Derinin üzerindeki her gözenek, her yara izi ve renk değişimi, tarihsel bir kayıttır. Metalin pürüzsüz endüstriyel yüzeyinin aksine, deri homojen değildir; hafızayı yüzeyinde taşır.

Metal, deriyi tutar, gerer, çerçeveler veya deler. Bu "bağlama" eylemi, nötr bir işlem değildir. Organik olan (deri), endüstriyel olanın (metal) mantığına uymaya zorlanır.

Metalin "soğukluğu", yalnızca fiziksel ısıyla ilgili değil, temsil ettiği kurumsal ve bürokratik kayıtsızlıkla ilgilidir. Metal paslanabilir ama biyolojik olarak çürümez; zamanı, deriden farklı bir hızda yaşar.

"Metodolojik bulgu"nun merkezinde şu paradoks yatar: Kırılğan deri (birey/toplum), ayakta durabilmek için bu soğuk metale (devlet/kurum) muhtaçtır. Metal olmadan deri formsuz bir yığın halinde çöker; deri olmadan metal ise işlevsiz, boş bir kafestir.

Bu iki malzemenin bir araya gelişi, bir uyum değil, bir *gerilim* (tension) üretir. Yazar'ın bulgusu, bu gerilimin estetik bir efekt değil, toplumsal bir gerçekliğin diyagramı olduğunu fark etmesidir.

Deri kurudukça metali sıkar, metal ise deriye direnir. Bu fiziksel mücadele, eserin zaman içindeki "davranışını" belirler. Canlı olanın (geçmişin/doğanın) endüstriyel olanla

(şimdinin/teknolojinin) kurduğu zoraki ittifak. Eser, bu ittifakın ne kadar hassas ve patlamaya hazır olduğunu gösterir.

Bu araştırmada eser 'Know-how', 1100 adet metal halkanın sertliği ile deri modüllerin esnekliği arasındaki fiziksel gerilimin (tension) bedensel olarak deneyimlenmesiyle üretilmiştir. Geleneksel dokumanın 'yumuşak' akışkanlığının aksine, bu hibrit üretim sürecinde Yazar'ın parmaklarında oluşan deformasyon ve metalin yarattığı direnç; 'kardeşlik' kavramının sadece romantik bir bağ değil, aynı zamanda zorlu bir inşa süreci olduğu bilgisini (tacit knowledge) ortaya çıkarmıştır. Malzemenin bu direnci, araştırmanın teorik zeminini oluşturan 'zorlu birliktelik' kavramını somutlaştıran ilk veri setidir. Üretim sürecinde karşılaşılan 'malzeme direnci' kardeşlik bağlarının kurulması sırasındaki toplumsal sürtüşmelerin teknik bir simülasyonu olarak kaydedilmiştir.

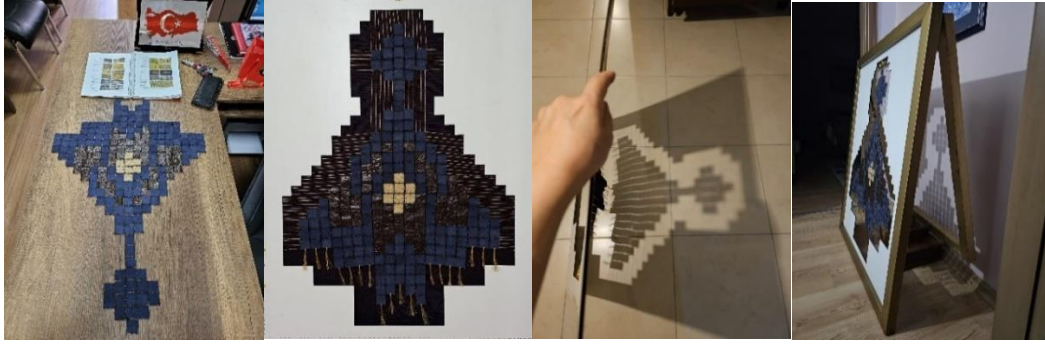
1100 adet metal halkanın oluşturduğu ızgara sistemi, deri parçaların organik sınırlarını disipline eden bakır bir iskelet gibi yüzeye yayılır. Yakından bakıldığında, her bir halkanın dört ayrı deri modülü kavradığı görülür (4-valency); bu durum, hiçbir bireyin (deri) tek başına var olamayacağını, her birinin en az dört farklı yönden diğerlerine 'mekânîk ve etik' bir zorunlulukla bağlı olduğunu teknik bir dille ispatlar.

Fotoğraf 6'da detayları gözlemlenen bu yoğun ilişkisel ağ, eseri statik ve pasif bir tekstil yüzeyi olmaktan çıkarıp; esneyebilen, dinamik, dış etkilere tepki veren ve her bir halkasıyla toplumsal "temas noktalarını" (points of contact) güçlendiren yaşayan bir "mekânîk organizmaya" dönüştürür. Bu teknik kurgu, Maraş Abası'nın literatürde "parçalı bütün" (partitioned whole) olarak tanımlanan kompozisyon mantığının sanatsal bir araştırma yöntemiyle yeniden keşfidir. Geleneksel abada yün ipliklerin keçelenerek oluşturduğu koruyucu doku, burada derinin "yaşanmışlığı" ve metalin "kararlılığı" ile hibridize edilmiştir. Malzemenin bu diyalektik birlikteliği; geçmişin yumuşak, el yapımı değerleri ile bugünün sert, rasyonel gerçekliği arasında kurulan bir köprü niteliğindedir.

Ayrıca, eserin "Lübnankârî" kompozisyonuna yapılan atıf, sadece biçimsel bir saygı duruşu değil, aynı zamanda bu karmaşık geometrik düzenin günümüzün kaotik toplumsal yapısında nasıl bir nizam ve birlik kurabileceğine dair epistemolojik bir sorgulamadır. Bu bağlamda enstalasyon, Maraş Abası'nın tarihsel "koruyuculuk" işlevini; bireysel bir giysiden, toplumsal bir "zırha", bir "bellek ara yüzüne" ve "kolektif bir barış manifestosuna" tahvil etmektedir. Sonuç olarak eser, geleneğin yapısal özünü korurken, onun maddi dilini evrensel, disiplinlerarası ve provokatif bir sanat söylemine transfer ederek geleneği "şimdi"nin içinde yeniden üretmektedir.



Fotoğraf 3. Çalışma Kapsamında Üretilen Merkez Yerleştirme/Enstalasyonunun Yapım Aşamalarından (Yazar, 2025)



Fotoğraf 4. Eserin Detay Görünümü: Maraş Abası'nın Lübnankârî Kompozisyonuna Atıfta Bulunan Geometrik Düzenleme ve 1100 Metal Halkanın Kurduğu İlişkisel Ağ (Yazar, 2025)

Fotoğraf 6'da detaylandırılan metal halkaların deri üzerindeki baskısı, geleneksel ile endüstriyel arasındaki 'tektonik çatışmanın' görsel kanıtıdır

Aşağıdaki malzeme analizi, metnin "kardeşlik" kavramını romantize etmediğini, aksine onun "zorlu bir inşa süreci" olduğunu vurguladığını gösterir

Tablo 2. Malzeme Semiyotik Analizi

Malzeme	Özellik (Fiziksel)	Temsil (Semiyotik)	Anlamsal Karşılık
Deri (Leather)	Organik, gözenekli, yumuşak, çürüyebilir, lekeli	Ten, Beden, Birey, Fanilik, Tarihsel Hafıza	İnsan: Kırılgan, yaşanmışlık izleri taşıyan ve korunmaya muhtaç olan.
Metal (Metal Rings)	İnorganik, sert, soğuk, endüstriyel, kalıcı	Yasa, Sözleşme, Bağ, Sistem, Zırh, Rasyonelite	Toplum/Devlet: Bireyleri bir arada tutan ama aynı zamanda onları sınırlayan sert yapı.
Gölge (Shadow)	Maddi olmayan, uçucu, ışığa bağımlı, değişken	Ruh, Dua, Niyet, Gelecek, Arzu	Ütopya: Maddi dünyanın ötesindeki ideal birlik (Kardeşlik Duası)

3.3. Harita Kavramının Yeniden Yorumlanması ve İlişkisel Mekân

Bahsi geçen yerleştirmede "harita" kavramı; coğrafi sınırları tahkim eden, mülkiyet alanlarını parsellere ayıran veya politik ayrışmaları resmileştiren klasik, hiyerarşik ve hegemonik kartografik bir araç olarak değil; insanlar arası ontolojik bağların, ortak kaderin ve "birlikte var olma" (co-presence) halinin görsel bir manifestosu olarak yeniden inşa edilmiştir. Geleneksel haritacılık anlayışı, yüzeyleri keskin çizgilerle bölerek "ben" ve "öteki" arasındaki sınırı radikalleştirip aşılmaz mesafeler yaratırken; bu eserde söz konusu çizgiler, yerini metal halkaların kurduğu esnek, geçirgen ve dinamik "temas noktalarına" (points of contact) bırakmıştır.

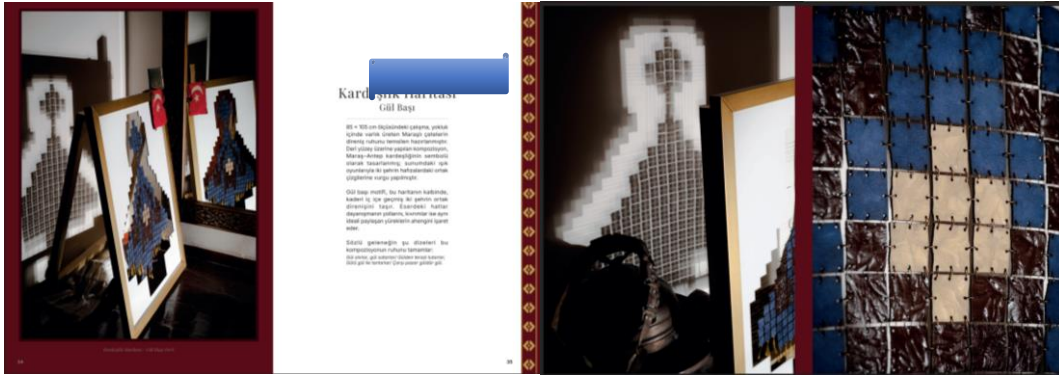
Fotoğraf 7'de bütüncül kurgusu ve mekânsal duruşu gözlemlenen bu "yeni nesil harita", ayrıştırıcı sınır estetiği yerine birleştirici bağ estetiğini görünür kılan alternatif bir epistemolojik temsil sunmaktadır. Eserde eklenen 1100 metal halkanın kurduğu ağ, katı politik veya etnik sınırları değil; bireylerin birbirine olan etik bağlılığını ve kolektif toplumsal sorumluluğu simgelemektedir. Bu bağlamda eser, kurtuluş savaşımızdaki tarihsel dayanışma hafızasını yerel ve kronolojik bir anlatı olmaktan çıkarıp, Nicolas Bourriaud'nun (2002) kuramsallaştırdığı evrensel bir "toplumsal ara yüz" (social interstice) formuna tahvil etmiştir. Harita burada bir toprak parçasını değil, insanlar arasında kurulan ve sürekli yeniden üretilen "ilişkisel bir coğrafyayı" temsil etmektedir.

Eserin sergileme ve katalog sunumuna yansıyan bu entelektüel duruşu, klasik kartografyanın statik doğasını tersyüz etmektedir. Katı, değişmez ve dışlayıcı sınırların karşısına; modüler, akışkan ve her bir yeni halka ile genişleyebilen bir “kardeşlik hukuku” yerleştirilmiştir. Metal halkaların sağladığı bu mikro-bağlanma biçimi, toplumsal bütünleşmenin ancak her bir parçanın (bireyin) kendi özgünlüğünü ve formunu koruyarak ortak bir ağda iradi olarak birleşmesiyle mümkün olabileceğini hem teknik bir ispat hem de kavramsal bir argüman olarak sunmaktadır.

Deri parçalarının farklı doku ve renk tonları, toplumun heterojen yapısını; onları birbirine bağlayan aynı standarttaki metal halkalar ise adaleti ve eşitlik temelinde yükselen kardeşlik bağını simgeler. Eser, dışarıdan bakıldığında sağlam bir bütün (düğüm) gibi görünür. Deri ve metal birbirine kenetlenmiştir. Bu detay, toplumsal birlikteliklerin organik bir füzyon olmadığını, aksine “soğuk bağlaçlar” (metal) sayesinde ayakta duran hassas dengeler olduğunu kanıtlar. Kardeşlik, doğal bir durum değil, sürekli kurulması ve korunması gereken topolojik bir düğümdür. Yazar’ın “metodolojik bulgusu”, bu düğümü ne kadar sıkarsa (gerilim), yapının o kadar sağlamlaştığını; ancak aynı zamanda deriyi o kadar çok kestiğini göstermesidir.

Topolojik gerçeklik şudur ki, bu unsurlar birbirine kaynaşmamıştır. Sadece birbirlerine takılmışlardır. Eğer “Metal” (Yasa/Sembolik) aradan çekilirse (kesilirse), “Deri” (Halk/Reel) ve “Gül” (İmaj) anında dağılır.

Bahsi geçen enstalasyon, izleyiciye sadece bir yüzey sunmaz; onu Gilles Deleuze’ün (1987) “rizomatik” (rhizomatic) yapı olarak tanımladığı, merkezi olmayan, her noktadan birbirine bağlanan ve sürekli genişleyen bir dayanışma mekanizmasının içine dahil eder. Bu harita, üzerinde yürünen bir toprak değil, içinde yaşanan ve paylaşılan tinsel bir mekânın izdüşümüdür.



Fotoğraf 5. Eserinin Bütüncül Görüntüsü: Klasik Sınır Tanımlarını Reddeden, Metal Halkalarla Kurulmuş İlişkisel Ve Toplumsal Harita Temsili (Yazar, 2025)

Gerilim, metodolojinin kendisidir; gölge ise bu metodolojinin kanıtıdır.

3.4. Gölge Unsurunun Anlamsal İşlevi: Geleceğe Uzanan Dua

Enstalasyon ile ışık ve gölge metaforu yeniden kurgulanarak, tarihsel hafızanın ancak aktif bir toplumsal bilinçle var olabileceğini savunan politik bir manifestoya dönüşmüştür. Tasarımda ışık olmadan gölge olmaz ilkesi bir aksiyoma dönüştürülmüş. Sergilemedeki

Işık Toplumsal Bilinç (Social Consciousness): Olayları aydınlatan, şimdiki zamanın farkındalığı, kamusal alanın dikkatidir.

Gölge İse.Tarihsel Hafıza (Historical Memory): Işığın nesneye (olaya/esere) çarpmasıyla oluşan iz, geçmişin şimdiki zamana düşen izdüşümünü temsil eder

Toplumsal bilinç (ışık) ne kadar güçlü ve doğru açıyla gelirse, tarihsel hafıza (gölge) o kadar net ve tanımlı olur. Işık yoksa (toplumsal bilinç körleşmişse), ortamda “gölge” değil, “karanlık” hakimdir. Karanlık, hafızanın yitimidir, tarihin silinmesidir. Gölge ise tarihin, bilincin yüzeyine düşmesidir. Eser, üzerine düşen ışık sayesinde kendi tarihini (derinin izlerini, metalin sertliğini) bir gölge olarak duvara (topluma) yansıtır.

Sergileme pratiğinde, eserin aydınlatması “gölgeyi yok edecek” kadar homojen değil, “gölgeyi kuracak” kadar yönlü ve dramatik olmalıdır. Işık kaynağının konumu, “toplumsal bilincin” nereden (hangi ideolojik açıdan) geldiğini simgeleyecektir.

Eserdeki yerleştirmenin estetik ve kavramsal derinliğini pekiştiren en radikal hamlesi; eserin yalnızca deri ve metalden müteşekkil fiziksel varlığıyla değil, mekâna yansıyan ve yapının ontolojik bir uzantısı olarak kurgulanmış “gölgesiyle” bir bütün olarak tasarlanmış olmasıdır. Metal halkaların, deri parçalarının ve simli ipliklerin ışıkla kurduğu bu dinamik diyalog, eserin sınırlarını maddi yüzeyin katı gerçekliğinden kurtararak, mekânsal bir sonsuzluğa ve zamansallığın ötesine taşımaktadır. Fotoğraf 8’de hissedildiği üzere gölge; donmuş bir form sunmak yerine, ışığın geliş açısı ve izleyicinin mekân içindeki devinimiyle sürekli dönüşen, akışkan ve tinsel bir karakter sergilemektedir.

Bu gölge unsuru, çalışmanın kavramsal merkezinde yer alan “**dua**” metaforunu üç temel düzlemde somutlaştırmaktadır: Buradaki dua metaforu, dinsel bir eylemden ziyade, Derrida’nın ‘gelecek olan demokrasi’ (democracy-to-come) kavramına benzer şekilde, her an yeniden talep edilmesi ve inşa edilmesi gereken etik-politik bir çağrıyı temsil eder.

- **Tinsel Bir Projeksiyon Olarak Dua:** Geleneksel Anadolu sanatlarında “dua” ve “niyet”, genellikle motiflerin geometrisine hapsedilir veya kaligrafik olarak yüzeye mühürlenir. Ancak bu eserde dua; geçici, sabitlenemeyen ama her ışık temasında inatla yeniden var olan bir yansıma üzerinden mekânsallaştırılmıştır. Eserin fiziksel formu “şimdi”yi temsil ederken; o uçucu gölge, henüz inşa edilmemiş olana, yani gelecekte tesis edilmesi arzu edilen “birlik” ideeline yönelen tinsel bir projeksiyondur.
- **Maddi Olmayan Bağların Temsili:** Gölge; toplumsal dokunun içindeki görünmeyen bağları, sessiz ama köklü ilişkileri ve maddi olmayan (intangible) kardeşlik hallerini temsil eder. Maddi olan (sanat nesnesi) ile maddi olmayan (yansıma) düzlemleri aynı anda kurgulayarak, kardeşliğin sadece korunması gereken bir “miras” değil; her an yeniden üretilmesi gereken bir “oluş” (becoming) hali olduğunu vurgular. Bu durum, görünür olanın ötesindeki tinsel birliği mekânsal bir düzleme taşımaktadır.
- **Etik Sorumluluk ve Işık:** Gölgenin bu kırılğan, uçucu ve ışığa bağımlı yapısı; kardeşlik hukukunun hazır verilmiş bir veri olmadığını, aksine kolektif bir iradeyle (ışıkla) beslenen ve her kuşakta yeniden inşa edilmesi gereken “etik bir sorumluluk” olduğunu hissettirir. İzleyici, bu gölge alanına dahil olduğunda sadece bir yapıtı gözlemler; aynı zamanda geleceğe dair bu kolektif temenninin ve “kardeşlik duasının” aktif bir parçası haline gelir. Gölgenin ışığa bağımlı ve her an yok olabilir uçucu doğası, toplumsal kardeşlik bağlarının ontolojik kırılğanlığına işaret eder. Burada gölge, duanın ‘henüz gerçekleşmemiş’ ve ‘emekle korunması gereken’ doğasıyla eşleşir. Işık (bilinç/irade) çekildiği anda yok olan bu yansıma, kardeşliğin hazır verilmiş bir veri değil, her an yeniden inşa edilmesi gereken kırılğan bir politik zemin olduğunu vurgular.

Sonuç olarak gölge, burada bir boşluk ya da tesadüfi bir optik etki değil; geçmişin ağır ve tarihsel mirasını, geleceğin aydınlık ve umut dolu birliğine bağlayan tinsel bir

köprü vazifesi görmektedir. Bu kurgu, geleneğin yapısal özünü geleceğin tinsel tasarımıyla birleştiren temel anlamsal yönelimdir.



Fotoğraf 6. Eserin Mekânsal Yansıması: Maddi Varlığı Aşan, Geleceğe Yönelen Bir “Kardeşlik Duası” Ve Tinsel İz Düşümü Olarak Gölge (Yazar, 2025)

3.5. Gelenek-Çağdaşlık İlişkisi ve Kavramsal Süreklilik

Tablo 3. Malzeme ve Teknik Dönüşüm Kavramsal Karşılık

Özellik	Maraş Abası	Çağdaş Eser	Kavramsal Karşılık (Transpozisyon)
Ana Malzeme	Yün, pamuk, Sırma (Altın/Gümüş Tel)	Deri (Organik/Ten), Metal Halka	Doğal olandan endüstriyel/hukuki olana geçiş; bedenselliğin vurgusu.
Birleştirme	Dikiş, Kınnap İpi	Metal Halka Bağlantıları (Linkage)	Gizli dikişlerden, görünür ve esnek “ilişkisel ağlara” geçiş.
Kompozisyon	Lübnankârî (Geometrik motifler)	Grid / Polar Koordinat Sistemi	Geleneksel geometrinin, modern matematiksel düzene evrilmesi.
Motif	Şekerpere, Selvi, Yan Gül (stilize)	Merkezden Yayılan Gül (Diyagram)	Süslemeden, toplumsal yapı analizine ve sosyolojik diyagrama dönüşüm.
İşlev	Fiziksel Koruma (Zırh/Giysi)	Tinsel/Etik Koruma (Hafıza Mekânı)	Nesnenin kullanım değerinden, sembolik/hatırlatma değerine transfer.

Bu tablodan da anlaşılacağı üzere, çalışma “biçim”i korurken “malzeme” ve “bağlam”ı değiştirerek, geleneği “yapısal söküm” (deconstruction) uğratmıştır. “Shrink-rotate” (küçült-döndür) gibi origami ve tessellation algoritmalarında kullanılan yöntemlerin, eserdeki gül motifinin inşasında sezgisel olarak kullanıldığı görülmektedir (merkezden dışa doğru büyüyen ve dönen modüller). Metin, bu matematiksel altyapıyı “bireyden topluma yayılan etki alanı” olarak kavramsallaştırarak güçlü bir argüman sunar.

Eser geleneksel el sanatlarında sıkça rastlanan bağlama, ekleme ve ritmik tekrar prensiplerini, dekoratif birer unsur olmaktan çıkarak çağdaş bir malzeme diliyle yeniden sorunsallaştırmaktadır. Metal halkaların oluşturduğu sistematik ve rasyonel düzen, Maraş Abası’nın yapısal “alameti-farikası” olan Lübnankârî kompozisyonun modüler mantığını ve matematiksel disiplini hatırlatırken; deri parçalarının organik dokusu ve gölgenin uçucu kullanımı, bu köklü geleneği bugünün güncel-kavramsal zeminine tercüme etmektedir.

Bu yönüyle eser, geleneği sadece biçimsel bir nostalji veya görsel bir taklit (mimesis) olarak tekrar etmek yerine; onun yapısal genetiğini, yani “parçalı bütün”

(partitioned whole) ilkesini, toplumsal bir yarayı sarmak veya “birlik” idealini vurgulamak için güçlü bir anlatım aracına dönüştürmektedir. Gelenek burada “donmuş bir miras” değil, yeni formlar üretebilen “aktif bir matris” işlevindedir. Bu durum, geleneksel sanatlarda görülen “süreklilik” fikrinin, çağdaş sanatta radikal bir biçim değiştirerek (transfigürasyon) nasıl yeniden inşa edilebileceğine dair disiplinlerarası bir metodolojik model sunmaktadır. Eser, geleneğin sürekliliğinin ancak onun “çağdaşın diliyle” yeniden konuşmasıyla mümkün olduğunu ortaya koymaktadır.

3.6. Eserin Sergi Temasıyla İlişkisi ve Ontolojik Dönüşüm

Bu sanatsal yaklaşım, geleneksel tekstil odaklı kişisel sanat projesinin ana izleği olan “Gelenekten Çağdaşa: Süreklilik ve Dönüşüm” temasını yalnızca görsel bir seyirlik değil, derinlemesine bir düşünsel (entelektüel) tahkimat olarak yapılandırmaktadır. Geleneksel sanatların özünde yer alan “dua” ve “temenni” kavramları, bu eserde statik ve yüzeye hapsolmuş birer sembolden kurtularak; ışık, gölge, malzeme ve mekân ilişkisi üzerinden dinamik, deneyimsel ve katılımcı bir sürece evrilmiştir. Bu, nesnenin fiziksel varlığından anlamsal varlığına doğru gerçekleşen bir ontolojik dönüşümdür.

Sonuç olarak eser, geleneğin geleceğe taşınmasının yalnızca maddi formların (artifact) fiziksel restorasyonu değil; asıl olarak niyetin, anlamın ve fenomenolojik yönelimin (intentionality) çağdaş toplumsal sorunlara cevap üretecek şekilde güncellenmesiyle mümkün olabileceğini ortaya koymaktadır. Eser, geleneğin durağan ve kapalı bir kütüphane değil, aksine her bir yeni halkayla büyüyen, ilişkisel ve çoğalan rizomatik bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır. Maraş Abası motifleri bu çalışmada, toplumsal bir şifa aracı ve bir birlik çağrısı olarak yeniden konumlandırılarak; sanatın, toplumun ortak hafızasını onarma ve geleceği “dua” ile yeniden kurma gücüne sahip olduğunu göstermiştir.

4. Bulgular

Elde edilen temel bulgular şu başlıklar altında sınıflandırılmıştır:

4.1. Malzeme Çeşitliliği ve Kavramsal Bütünlük

Sergide yer alan eserlerde; deri, metal, 0,5 cm’lik plastik kanvas yüzey ve boncuk gibi geleneksel dokuma pratiğinin dışındaki unsurların kullanıldığı tespit edilmiştir. Fotoğraf 9’te detayları görülen bu malzeme tercihi, Maraş Abası’nın maddi/tekstil formundan ziyade, abanın ontolojik özü olan “koruyuculuk” ve “kuşatıcılık” kavramlarının öne çıkarılabileceğini göstermektedir. Geleneksel malzemenin bu şekilde dönüşümü, abanın yalnızca bir giysi değil; toplumsal ilişkileri düzenleyen ve bir arada tutan sembolik bir yapı olduğunu vurgulamaktadır. Malzemenin semiyotik (göstergesel) değişimi, geleneğin fiziksel bir mirastan ziyade kavramsal bir “hafıza” olarak taşınabildiğini kanıtlamaktadır.



Fotoğraf 7. Geleneksel Tekstil Odaklı Bir Kişisel Sanat Projesinde Kullanılan Geleneksel Dokuma Malzemesi Olmayan Materyaller (Yazar, 2025)

4.2. Parçalı Bütün İlkesinin Yeniden İnşası

İncelemeler, eserdeki deri ve metal birleşiminin, literatürde Maraş Abası için tanımlanan “parçalı bütün” (partitioned whole) ilkesiyle birebir örtüştüğüne işaret etmektedir. Metal halkaların deriyi birleştirme biçimi, abanın “Lübnankârî” kompozisyonundaki modüler serbestliğini yansıtmakta; bu teknik kurgu, “ayrı parçaların birliği” olarak “kardeşlik” temasını somutlaştırmaktadır. Bu bulgu, geleneğin yapısal mantığının modern sanatın “modüler sistem” anlayışıyla metodolojik bir uyum içinde olduğunu doğrulamaktadır.

4.3. Gölgenin Semiyotik İşlevi ve İzleyici Etkileşimi

Çalışmanın 4.3. bölümünde tinsel ve metaforik boyutları tartışılan gölge unsuru, bu bölümde nesnel bir yaklaşımla, Charles Sanders Peirce’ün göstergebilim kuramı çerçevesinde bir ‘teknik kanıt’ (index) olarak çözümlenmektedir.

Araştırma bulguları, gölge unsurunun tesadüfi bir optik sonuç değil, bilinçli bir tasarım stratejisi olarak yapının ayrılmaz bir teknik bileşeni haline getirildiğini doğrulamaktadır. Fotoğraf 8’te somutlaşan bu durum, gölgenin eserin fiziksel sınırlarını aşarak mekâna yayılmasını sağlamış; böylece sanat nesnesi ile izleyici arasındaki mesafeyi ortadan kaldıran, ilişkisel bir alan ve görsel çıktı matrisi yaratılmıştır.

Gölgenin semiyotik (göstergebilimsel) değeri üzerinden yapılan çözümlemede şu teknik verilere ulaşılmıştır:

- **Endeksikal (İzsel) Gösterge Olarak Gölge:** Charles Sanders Peirce’ün gösterge sınıflandırmasına göre gölge, nesnesiyle doğrudan fiziksel bağlantıya sahip olan bir “index” (iz) niteliğindedir. Bu çalışmada gölge, Maraş Abası’nın tarihsel varlığının günümüzdeki mekânsal kanıtı ve yapısal sürekliliğinin endeksikal bir ispatı olarak işlev görmektedir. Maddi olanın (deri ve metalin) duvarda bıraktığı bu göstergebilimsel veri, geleneğin sadece geçmişe ait statik bir kalıntı değil, ışık-madde etkileşimiyle her an yeniden üretilebilir bir mevcudiyet olduğunu ortaya koymaktadır. Eser, Peirce’ün semiyotik üçlüsünü eşzamanlı olarak barındırır: ‘Gül başı’ formu, tarihsel aslına benzerliğiyle bir İkon; gölgenin ışıkla var olan fiziksel mevcudiyeti, nesnenin mekândaki kanıtı olarak bir İndeks; deri ve metalin halkalarla zorunlu birlikteliği ise toplumsal sözleşmeyi ve etik sorumluluğu temsil eden bir Sembol’dür. Bu çok katmanlı semiyotik yapı, geleneği sadece bir görüntü olmaktan çıkarıp yaşayan bir dil haline getirir. Böylece eserin ürettiği endeksikal veriler, sadece Yazar’ın bir yorumu olmaktan çıkıp izleyicinin deneyimiyle onaylanan toplumsal bir gerçekliğe dönüşmesi hedeflenmiştir.
- **Ontolojik Geçişkenlik ve Fiziksel İlişki:** Analiz süreci, gölgenin somut nesne (geçmiş/miras) ile soyut uzantı arasındaki geçişkenliği sağlayan temel teknik unsur olduğunu ortaya koymuştur. Işığın metal halkalar arasından süzülerek oluşturduğu geçirgen doku, toplumsal hafızanın yapısal esnekliğini simgeleyen teknik bir veri olarak okunmaktadır. Bu durum, eserin dokusunu fiziksel bir yüzey olmaktan çıkarıp, endeksikalite prensibiyle işleyen bir anlam katmanına dönüştürmektedir.
- **İzleyiciyi Fail Kılma (Agency):** Eserin sergileme yüksekliği ve ışık açısı, izleyicinin mekân içindeki devinimine göre gölgenin form değiştirmesine olanak tanımaktadır. Bu durum, izleyiciyi sadece pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp, eserin anlamsal sahasına dahil ederek onu sürecin kurucu bir faili haline getirmektedir. İzleyici, gölge ile kurduğu bu etkileşimsel süreç sayesinde, kavramsal yapının sadece dışsal bir temsil değil, her an teknik olarak yeniden inşa

edilen bir ilişkisel ağ olduğunu duyumsamaktadır. İzleyicinin fiziksel gölgesi, eserin tinsel izdüşümü (gölgesi) ile mekânsal düzlemde çakıştığında; Bourriaud'nun (2002) 'ilişkisel estetik' kavramı teorik bir tanım olmaktan çıkıp bedensel bir deneyime dönüşür. Bu an, kardeşlik hukukunun pasif bir seyir değil, öznelarası aktif bir 'karşılaşma' alanı olduğunun somut ispatıdır.

Sonuç olarak gölge; yapısal analizde "maddi olmayan bir eklem", semiyotik analizde ise "mevcudiyetin optik kanıtı" olarak bulgulanmıştır. Bu bulgu, geleneksel motiflerin çağdaş sanatta sadece görsel birer süsleme ögesi olarak değil, mekânsal ve anlamsal birer deneyim verisi olarak nasıl konumlandırılabilirliğini ispatlamaktadır.



Fotoğraf 8. Çalışma Kapsamında Üretilen Merkez Yerleştirme/Enstalasyon Eserinin Gölge Görüntüsü ve Mekânsal İz Düşümü (Yazar, 2025)

Fotoğraf 8 sergi sırasında izleyicilerin, gölgeleri ile müdahale ederek eserin formunu değiştirdikleri ve bu esnada birbirleriyle kurdukları diyaloglar, eserin ilişkisel bir zemin yarattığını kanıtlamaktadır.

5. Yorum ve Tartışma

Geleneksel tekstil yüzeylerinin kültürel aktarımdaki rolü üzerine yapılan güncel çalışmalar, kumaş parçalarının ve dikiş tekniklerinin sadece teknik birer unsur değil, toplumsal hafızanın taşıyıcıları olduğunu vurgulamaktadır (Musaeva, 2023). Eserde kullanılan nesnelerin ritüelistik bağlamı, çağdaş sanat pratiğinde 'performans nesneleri' (performing objects) olarak değerlendirilebilir; bu durum nesnenin tinsel bir derinlik kazanarak izleyiciyle kurduğu ilişkisel bağı güçlendirir (Orenstein & Cusack, 2023).

Eser; malzeme, mekân ve gölge ilişkisini ontolojik bir düzlemde sorunsallaştırarak, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak "ilişkisel" bir anlatı inşa etmektedir. Eser, kardeşlik kavramını sadece nostaljik bir anı ya da soyut bir ideal olarak değil; deri parçalarının birbirine temas ettiği, metal halkaların etik birer eklem (articulation) gibi işlediği ve gölgesiyle mekânda fenomenolojik olarak çoğalan bir gerçeklik olarak yeniden düşünmeye davet etmektedir. Bu bağlamda çalışma, izleyiciyi de bu ilişkisel ağın içine çekerek Nicolas Bourriaud'nun (2002) "ilişkisel estetik" kuramında tanımladığı toplumsal etkileşim alanını (interstice), sanatsal bir deneyim formuna dönüştürmektedir.

Çalışmanın sunduğu en özgün katkı, Maraş Abası geleneğinin yapısal genetiğini oluşturan "parçalı bütünlük" ilkesinin çağdaş sanat dilindeki karşılığını metodolojik olarak ispatlamasıdır. Elde edilen bulgular, geleneğin korunmasının yalnızca biçimsel bir mimesis (birebir kopya) yoluyla değil; abanın ruhunu oluşturan anlam ve teknik özün (modülerlik, dayanıklılık, kapsayıcılık) korunarak farklı materyallerle gerçekleştirilen bir "semantik transfer" ile mümkün olabileceğini ortaya koymaktadır. Bu noktada deri ve

metalin birlikteliği, geleneğin fiziksel yükünden arınarak kavramsal bir “bellek mekânına” (lieux de mémoire) dönüştüğünü simgelemektedir. Pierre Nora’nın ifadesiyle bellek mekânları, toplumsal hafızanın dondurulduğu değil, aksine sanat aracılığıyla yeniden üretildiği alanlardır.

Sergide yer alan eserler, Maraş Abası’nın çağdaş sanat diliyle yeniden okunabileceğini ve bu sürecin geleneğin “yok olması” veya “yozlaşması” riskine karşı en güçlü direnç mekânizması olduğunu ortaya koymaktadır. Geleneksel sanatların statik yapısı, bu çalışmada mekânsal bir yerleştirmeye dönüşerek, abanın geleneksel “bedeni koruyan zırh” işlevini, “toplumsal hafızayı ve birliği koruyan tinsel bir ağa” transfer etmektedir. Alfred Gell’in (1998) “sanatın failliği” (agency of art) kavramı burada kritik bir rol oynamaktadır; eser sadece estetik bir nesne değil, toplumsal bağları hatırlatan, onları onaran ve izleyiciyi etik bir yüzleşmeye zorlayan aktif bir faildir. Halkaların yoğunluğu ve ilişkisel ağın sıklığı, toplumu bir arada tutan “görünmez bağların” somutlaşmış birer kanıtıdır. Deri ve metalin çatışması, “birlikteliğin” ancak gerilimle mümkün olduğunu gösteren bir “metodolojik bulgu”dur.

Ayrıca, gölge unsurunun kullanımı, geleneğin “zamansallık” (temporality) problemini de çözmektedir. Maddi olan deri ve metal “geçmişin tanıklığını” sunarken, duvarda değişkenlik gösteren gölge “geleceğin belirsizliğini ve umudunu” temsil etmektedir. Bu durum, geleneksel sanatlarda motiflere hapsedilen “dua” ve “temenni” olgusunu, sabit bir formdan kurtararak ışık ve mekânla sürekli yeniden üretilen bir “yaşayan performans” dönüştürmüştür.

Bu bağlamda “Yazar-araştırmacı” (artist-researcher) yaklaşımı, geleneksel el sanatlarının akademik üretim alanına taşınmasında ve bu alanın zanaat odaklı dar bir çerçeveden çıkarılarak entelektüel bir disipline evrilmesinde hayati bir yöntemdir. Araştırma göstermiştir ki; Yazar’ın kendi üretim sürecini bir veri kaynağı olarak kullanması, UNESCO’nun “Somut Olmayan Kültürel Miras” vizyonuna uygun olarak, mirasın sadece müzede saklanması değil, çağdaş yaşamın ve güncel sanatın bir parçası olarak “canlı” tutulmasını sağlamaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Kişisel bir sergi pratiği ve bu pratiğin kuramsal çözümlemesi üzerinden yürütülen bu araştırma; geleneksel el sanatlarının sadece nostaljik birer zanaat nesnesi değil, akademik bilgi üretiminde merkezi rol oynayan dinamik birer veri kaynağı olduğuna işaret emektedir. Bu çalışma, Maraş Abası geleneğinin çağdaş sanatsal üretim bağlamında yalnızca biçimsel bir miras (mimesis) olarak değil; anlam, niyet ve etik değerler bütünü olarak yeniden nasıl inşa edilebileceğini metodolojik bir çerçevede ortaya koymayı amaçlamıştır. Araştırma sonucunda elde edilen bulgular; Maraş Abası dokuma geleneğinin çağdaş sanatsal üretim süreçlerinde hem teknik hem de anlamsal sürekliliğini koruyarak dönüşebildiğini (metamorfoz) göstermektedir. Bu yönüyle Maraş Abası, geçmişe ait donuk ve kapalı bir form olmaktan çıkarak; çağdaş yorumlarla sürekli yeniden inşa edilen, yaşayan bir kültürel miras alanı olarak konumlandırılmıştır.

Sergide yer alan eserler ve özellikle incelemeye konu olan eser geleneğin muhafaza edilmesinin yalnızca fiziksel bir tekrar yoluyla değil; dönüştürülerek ve her kuşakta yeniden niyet edilerek (intentionality) mümkün olabileceğini ortaya koymaktadır.

Eserdeki metal halkaların oluşturduğu ilişkisel ağ, Alfred Gell’in (1998) ‘sanatın ajansı’ (art and agency) kuramıyla paralellik göstererek, nesnenin sadece estetik bir form değil, toplumsal bağları tetikleyen aktif bir güç olduğunu kanıtlamaktadır. Maraş Abası’nın koruyucu genetiğinin çağdaş sanatta yeniden inşası, uluslararası literatürde

Tim Ingold (2013) gibi isimlerin savunduğu 'malzemenin oluş süreci' (becoming) fikrini destekler niteliktedir. Bu bağlamda çalışma, geleneksel zanaatın 'biçimsel bir tekrar' değil, Derrida'nın (2005) işaret ettiği 'farklılaşarak tekrar' (iterability) prensibiyle çağdaş sanata eklemlendiğini ortaya koymuştur.

Eserde deri yüzey üzerine kurulan yoğun ilişkisel yapı; geleneksel sanatlarda görülen bağlama, birleştirme ve ritmik tekrar ilkelerini çağdaş bir malzeme diliyle yeniden üretmiştir. Bu yapının mekâna yansıyan gölgesi ise eserin ontolojik alanını fiziksel gerçekliğin ve "şimdi"nin ötesine taşımıştır. Gölge, bu bağlamda yalnızca görsel bir optik etki değil; geleceğe yönelmiş, zamansallığı aşan bir tinsel izdüşüm ve fenomenolojik bir kanıt olarak kurgulanmıştır. Böylece eser, geçmişten devralınan değerleri bugün de yorumlamakla kalmamakta; henüz inşa edilmemiş olanı, yani toplumsal olarak olması arzu edileni işaret eden ileriye dönük (prospektif) bir boyut kazanmaktadır. Buradaki anlamsal yönelim, Derrida'nın (2005) 'gelecek olan' (to-come) kavramıyla paralellik göstererek, her an yeniden inşa edilmesi gereken etik bir çağrışıyı temsil eder. Eserin Gaziantep bölgesel hafızayı temsil eden bir müze kompleksi gibi tarihsel bir belleğe sahip mekânda sergilenmesi, 'zırh' ve 'koruma' metaforlarını sadece bireysel bir aidiyetten çıkarıp, kolektif bir direniş ve uzlaşi belleğine eklemlenmiştir. Bu anlamsal yönelim, Derrida'nın (2005) 'gelecek olan' (to-come) kavramıyla paralellik göstererek, her an yeniden inşa edilmesi gereken etik bir çağrışıyı temsil eder.

Eser, geleneği sadece bir 'koruma kalkanı' (zırh) olarak değil, aynı zamanda bireyi ötekiyle olan etik bağlarına hapseden, kaçınılmaz bir 'sorumluluk kafesi' olarak da sunmaktadır. Bu diyalektik yapı, kardeşliğin hem bir güven alanı hem de ağır bir toplumsal yükümlülük olduğu gerçeğini açıkça ortaya koyar

Geleneksel sanatlarda dua ve temenni olgusu, çoğu zaman motifler veya kaligrafik düzenlemeler aracılığıyla yüzeye sabitlenirken; bu çalışmada söz konusu niyetin "sabitlenmeyen", uçucu ve her ışık açısıyla yeniden var olan bir gölge üzerinden ifade edilmesi, çalışmanın en özgün kavramsal çıktısıdır. Bu bilinçli tercih, kardeşliğin hazır verilmiş ve değişmez bir statü değil; her kuşakta emekle yeniden kurulması gereken etik bir sorumluluk olduğunu vurgulamaktadır. Gölgenin geçiciliği ve ışığa bağımlılığı, toplumsal barışın korunması için gereken sürekli dikkate ve kolektif emeğe işaret eden güçlü bir metafor alanı sunmuştur. Bu bağlamda gölge, maddi olan "geçmişin tanıklığı" (index) ile maddi olmayan "geleceğin inşası" arasındaki ontolojik geçişkenliği sağlayan ve metafiziksel bir temenni taşıyan temel köprüyü kurmaktadır.

Bu sergi, Maraş Abası geleneğini tarihsel bir kalıp olmaktan çıkarıp, yaşayan ve dönüşebilen bir kültürel üretim alanı olarak ele almaktadır. Sergide yer alan eserler, geleneksel teknik ve kompozisyon anlayışının çağdaş yorumlarla nasıl yeniden üretilebileceğini sorgulamakta; geleneğin korunarak değil, dönüştürülerek yaşatılabileceği fikrini akademik bir tartışmaya açmaktadır. Maraş Abası motiflerinin biçimsel ve anlamsal sürekliliği; malzeme, teknik ve yüzey kullanımındaki radikal dönüşümler üzerinden yeniden okunmuştur. Bu durum, geleneksel sanatların çağdaş sanat disiplini içinde sadece estetik bir referans değil, aynı zamanda değer ve anlam üreten bütüncül bir düşünme biçimi olarak yeniden kurulabileceğini göstermektedir.

Çalışma, uluslararası literatürde Candy ve Edmonds (2018) ile Nelson'ın (2013) savunduğu uygulama temelli araştırma pratikleriyle metodolojik olarak örtüşmektedir. Ulusal literatürde geleneksel el sanatlarını sadece betimsel düzeyde ele alan çalışmaların aksine bu araştırma; Ersoy (2016) tarafından vurgulanan sanat araştırmalarında nitel yöntemlerin kullanımına dair özgün bir örnek teşkil eder. Maraş Abası'nın 'parçalı bütün' ilkesi, Bourriaud'nun (2002) 'ilişkisel estetik' ve Gell'in (1998) 'sanat nesnesinin failiği' kuramları üzerinden ilk kez disiplinlerarası bir zeminde tartışılmıştır

Sonuç olarak, bahsi geçen eser örneği üzerinden geliştirilen bu çözümleme; sanatsal üretimin akademik araştırma bağlamında hem bir yöntem (Practice-based Research) hem de özgün bir veri kaynağı olarak kullanılabileceğini ortaya koymaktadır. Ayrıca bu yaklaşım, UNESCO'nun 2003 tarihli Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi çerçevesinde; toplulukların kuşaktan kuşağa aktardığı bilgi ve becerilerin, çağdaş sanatın kavramsal araçlarıyla nasıl evrensel bir dile dönüştürülebileceğine ilişkin somut ve uygulanabilir bir model sunmaktadır. Makale, geleneksel el sanatlarının sürdürülebilirliğinin, onun çağdaş hayatın bir parçası olarak yeniden icat edilmesiyle mümkün olacağını ilan ederek literatüre katkı sağlamaktadır. Bu modelin, Güzel Sanatlar Fakültelerinde geleneksel sanatlar ders müfredatına entegre edilmesi; öğrencilerin geleneği sadece taklit etmeyip, onu bir araştırma yöntemi olarak kullanmalarını teşvik edecektir.

Bu çalışma, eserin izleyici üzerindeki *öngörülen* (intended) etkilerine odaklanmıştır. Gelecek çalışmalarda, sergi mekânında yapılacak 'göz izleme' (eye-tracking) deneyleri veya derinlemesine izleyici görüşmeleri ile bu öngörülerin, izleyicinin bilişsel ve duygusal deneyimiyle ne ölçüde örtüştüğünün test edilmesi önerilmektedir. Bu, önerilen modelin sosyolojik etkisini ölçmek adına tamamlayıcı bir adım olacaktır.

Gelecek sergilerde, enstalasyonların üretim sürecine izleyicilerin de dahil edilmesi (örneğin, bir halkanın izleyici tarafından takılması) önerilir. Bu, Bourriaud'nun ilişkisel estetik kavramını bir adım öteye taşıyarak, izleyiciyi "birlikte üreten" (co-producer) konumuna getirecektir.

Eserin gölge simülasyonlarının ve modüler yapısının 3D modelleme yazılımları ile dijital ortamda yeniden üretilmesi, eserin fiziksel sınırlarını aşarak uluslararası erişime açılmasını sağlayacaktır. "Research Weaving" teknikleri kullanılarak, motiflerin algoritmik analizleri yapılabilir.

Kaynakça

- Aslantürk, M. (2025). "Bir Kardeşilik Hikayesi" *"Sergi tanıtım kataloğu"*. <https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1KuiN0jm06wKlxaqcKkGJuHeQqTibiT-e> [Erişim tarihi: 10.01.2026].
- Atasoy, N. (2005). *Osmanlı dokuma sanatı*. İstanbul: T.C. KTB Yayınları.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics*. S. Pleasance & F. Woods (Çev.). Dijon: Les Presses du Réel.
- Candy, L. & Edmonds, E. (2018). Practice-based research in the creative arts: Foundations and futures from the front line. *Leonardo*, 51(1), 63-69.
- Derrida, J. (2005). *Rogues: Two essays on reason*. P. Brault & M. Naas (Çev.). Stanford, CA: Stanford University Press.
- Ersoy, A. (2016). *Sanat araştırmalarında nitel yöntemler*. Ankara: Pegem Akademi.
- Gell, A. (1998). *Art and agency: An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- İHA (2025). <https://www.ihacom.tr/gaziantep-haberleri/bir-kardeslik-hikayesi-sergisi-gaziantep-25-aralik-panorama-muzesinde-sanatseverlerle-bulusuyor-348070549>, [Erişim tarihi: 10.01.2026].
- Musaeva, M. K. (2023). *Thread, scraps and fabric in the traditional ritual culture of Dagestanis*. History, Archeology and Ethnography of the Caucasus, 19(4), 1095-1109.
- Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts: Adaptations across the disciplines*. London: Palgrave Macmillan.

- Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts*. Palgrave Macmillan
- Orenstein, C. & Cusack, T. (Eds.). (2023). *Puppet and spirit: Ritual, religion, and performing objects*. Routledge.
- Ögel, B. (2014). *Türk mitolojisi* (C. 2). Ankara: TTK Yayınları.
- Peirce, C. S. (1931-1958). *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. C. Hartshorne, P. Weiss & A. W. Burks, (Ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Pink, S. (2013). *Doing visual ethnography*. London: Sage Publications.
- Sullivan, G. (2010). *Art practice as research: Inquiry in visual arts*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.