



Article Information

Article Type: Research Article

This article was checked by iThenticate.

Doi Number: <http://dx.doi.org/10.17121/ressjournal.3558>

ArticleHistory:

Received

25/03/2024

Accept

23/05/2024

**Available
online**

24/05/2024

AUTOETHNOGRAPHIC PRODUCTIONS IN THE CONTEXT OF IMMIGRATION IN CONTEMPORARY FIBER ART

GÜNCEL İPLİK SANATINDA GÖÇMENLİK OLGUSU BAĞLAMINDA OTOETNOGRAFIK ÜRETİMLER¹

Hatice DÖNMEZ AYDIN²
Özlem GÖK³

Abstract

This research examines autoethnographic works produced in contemporary thread art from the 2000s to the present in the context of the phenomenon of immigration. In this research, the existence of thread in the field of art with its changing meanings as textile art, fiber art, art fabric (artistic textiles) and thread art is discussed by including the historical process. Multiple definitions of autoethnography, an art-based research method, are included, and Evocative autoethnography, which contains the necessary features for the application of this method in the field of visual arts, is mentioned. Subsequently, while this theme was followed by the definition of the word immigration with an etymological meaning, the productions of six artists who dealt with the phenomenon of immigration in line with these definitions, Hale Ekinci, Daniela Tiger, Gözde Ju and Hatice Dönmez Aydın, who were included in the research, were discussed within the scope of the readings. The artists included in the findings with their productions were determined based on their autoethnographic productions. This research covers the phenomenon of immigration, which lies under sociology, and witnessing the connection of autoethnographic meanings presented by artists who have experienced immigration through their selected productions. As a result, it is seen that artists who have experienced the act of immigration are influenced by the autobiographical data of their own life stories and the sections of the ethnographic foundations they have been fed by the culture they come from. Although the productions that reference the immigration experience in question are not a representation of a real act of immigration, it has been clearly seen that they are a reference to the phenomenon of immigration in the fiction stage.

Keywords: Immigration, Fiber Art, Autoethnography.

¹ Bu makale İplik Sanatında Göçmenlik Olgusuna İlişkin Otoetnografik Yaklaşımlar Ve Uygulama Temelli Bir Araştırma Örneği adlı sanatta yeterlik tezinden türetilmiştir.

² Arş. Gör. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Niğde / Türkiye. haticedonmezaydin@ohu.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0003-4904-770X>

³ Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi, Kayseri / Türkiye. ozlemgok@erciyes.edu.tr <https://orcid.org/0000-0002-2589-8369>

Özet

Bu araştırma güncel iplik sanatında 2000'lerden günümüze üretilmiş otoetnografik çalışmaları göçmenlik olgusu bağlamında ele alır. Bu çalışmada tekstil sanatı, lif sanatı (fiber art) art fabric (sanatsal tekstiller) ve iplik sanatı olarak değişen anlamlarıyla ipliğin sanat alanındaki varlığı tarihsel süreç dâhil edilerek ele alınır. Sanat temelli bir araştırma yöntemi olan otoetnografinin çoklu tanımlarına yer verilerek, bu yöntemin görsel sanatlar alanında uygulanabilmesi için gerekli özellikleri içinde barındıran Hatırlatıcı\Çağrışımıcı (Evocative) otoetnografiye değinilir. Akabinde bu izleği göçmenlik kelimesinin etimolojik bir anlamla tanımlanması takip ederken, bu tanımlar doğrultusunda göçmenlik olgusunu ele almış altı sanatçının araştırmaya dâhil edilen Hale Ekinci, Daniela Tiger, Gözde Ju ve Hatice Dönmez Aydın'ın üretimleri okumalar dâhilinde ele alınmıştır. Üretimleriyle bulgulara dâhil edilen sanatçılar, otoetnografik üretimleri üzerinden belirlenmiştir. Bu araştırma, sosyolojinin altında yer alan göçmenlik olgusunu, göç deneyimini yaşamış sanatçıların seçilmiş üretimleri üzerinden sundukları otoetnografik anlamların bağlantısına tanıklığı kapsar. Sonuç olarak göçmenlik edimini deneyimlemiş sanatçıların kendi hayat hikâyelerine ait otobiyografik verilerle, geldikleri kültürden beslenmiş oldukları etnografik temellerin kesimsilerinden etkilenmiş oldukları görülür. Söz konusu göçmenlik deneyimini referans alan üretimler gerçek anlamda bir göç ediminin temsili olmasa da kurgu aşamasında göçmenlik olgusuna bir gönderme niteliği taşıdığı açıkça görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Göçmenlik, İplik Sanatı, Otoetnografi.

GİRİŞ

İplik; ilkel çağlardan, göçebe toplumlara kadar ki süreçte dokumacılık üzerinden insanların giyinme, eşyalarını taşıma ve korunma gibi ihtiyaçlarını karşılamakta kullandıkları görülür (Joel, 2005). İplik sanayileşme sürecinin etkisiyle çeşitli evrimler geçirerek kitlesel ihtiyaçların karşılanması amacıyla küreselleşme içinde kendine yeni bir yön belirler. Bu yeni yön ipliğin ilkel dönemlerdeki kullanım amacını değiştirir ve zamanla süsleme veya sanat olarak kullanılmasının önünü açar. Süsleme sanatlarının temelini meydana getiren dokumacılık, asırlar boyunca dokuma tezgâhları üzerinden insanoğlunun sanat duygularını aktarmada kelimelelerin yerini alarak motif ve renklerin oluşturduğu sessizce konuşulan bir dil görevini üstlenmiştir (Yağan, 1978, 5). Daha sonraları ise tapestry (goblen) denilen duvar halılarının üretilmesi ile yüzyıllarca devam eden el sanatları geleneği kullanım alanında farklılaşmaya başlamıştır. 18'inci yüzyılın sonlarına doğru "Sanayi Devrimi" diye adlandırılan sanayileşme alanında hızlı gelişmelerle yeni bir yapılanma yaşanır (Dölen, 1992). Bu yeni yapılanmayla beraber, el sanatları geleneği ile üretilen tekstil ürünlerine olan talep azalmaya başlar ve kitlesel üretim merkezli bir bakış açısı gelir. 1880'lere gelindiğinde sanayide üretilen tekstil ürünlerinde, estetik kalitenin kaybolduğu görülür ve bu durumdan rahatsız olan William Morris'in önderliğinde, kitlesel üretime karşı savaş olarak adlandırdığı Arts and Crafts⁴ olarak adlandırılan hareket başlar (Karaören, 1997). Sonuç olarak 18'inci yüzyılda Sanayi Devrimi'ne tepki olarak başlayan, "Arts and Crafts Harekâtı; geleneksel sanat anlayışı ile el sanatlarına yönelik yapılan tüm çalışmaların temel sanat ve temel tasarım ilkeleri temelleri ile yapılması gerekliliğinin öncüsü olmuştur (Aslan, 2014, s. 11)." Art Nouveau ya da "yeni" sanat, 19'uncu yüzyılın sonlarındaki Arts and Crafts hareketinde kök salsa da modernizmin başlangıcını temsil eder. Sanayi devriminin ardından gelişen bu sanatsal dönem, 1880'den Birinci Dünya Savaşı'na kadar uzanarak devam eder (Jackson, 2002).

⁴ İngilizce olan kavram sanat ve zanaat olarak Türkçeleştirilebilir.

Art Nouveau ve Art Deco'nun sancılarının devam ettiği dönemi takiben, Almanya Weimar'da 1919 yılında sanat akademisi ile sanat ve zanaat okulunun kombinasyonu olan "Staatliches Bauhaus" okulu kurulur. Sanat ve zanaatın birleşimi olan bu okul tüm öğrencilerin Masters of Form (biçim ustaları/sanatçılar) ve Masters of Craft (zanaat ustaları) tarafından yönetilen atölyelerde eğitim almasını sağlayan yeni sistemi ve metodolojiyi uygulamaya geçirmenin önünü açar. Diğer bir deyişle Bauhaus, sanatçı ve zanaatkâr arasındaki hiyerarşinin yıkılmasını sağlayacak devrimci bir model olma özelliğiyle anılmaya başlanır. 1919'dan 1933 yılına kadar varlığını sürdüren Bauhaus artan Nazi baskısı ve içinden çıkılmaz hale gelen maddi sorunlar kapanmasına sebep olur. Daha sonraları Bauhaus sanatçıları savaş yıllarında sürgünle birçok kıtaya göç etmesiyle sadece Avrupa'yı değil dünyayı değiştirecek yolculuğa adım atar. Sonraki dönemlerde Lozan Bienali gibi etkinliklerle iplik sanatı, üç boyutlu eserler ve yeni teknolojilerin üretimlerde kullanımıyla farklı yaklaşımlar ve yenilikler kazanarak farklı bir yöne evrilir (Weltge, 1993).

1933 yılında Bauhaus'un kapatılmasını takip eden yıllarda, Avrupa'da başlayan yeni eğilime Marcel Duchamp'ın 1938'de *1200 Çuval Kömür (1200 Bags of Coal)*'i ve 1942'de *Bir Mil Sicim (A Mile of String)*'i adlı çalışmaları örnek gösterilebilir. Duchamp'ın bu çalışmalarında önceki dönemlerde uygulanan sanat anlayışından farklı olarak ipliğin ve hazır nesnenin (çuvalın) kullanımı dikkat çekmektedir (Görge, 2014). Hiç şüphesiz, 1930 ve 1940'larda Duchamp'ın uygulamış olduğu bu yenilikçi sanat çalışmaları 1960'lar da I. Lozan Bienali'ndeki çalışmalar ile perçinlenerek ipliğin zanaattan sıyrılarak bir sanat nesnesi olarak uygulanmasında büyük katkı sağlamıştır. Artık iplik sanatı, üç boyutlu üretimler ve yeni teknolojilerin çalışmalarına dâhil edilerek kullanılması gibi farklı yaklaşımlarla devam eder bir konuma bürünmüştür (Weltge, 1993). Aynı dönemlerde güncel sanatta uygulanmaya başlandığı 60'lı yıllarda Pop Art'ın ortaya çıkmasıyla, Claes Oldenburg'un 1962'de pop kültürüne ithafen yapmış olduğu yumuşak heykel (soft sculpture) konseptindeki Floor Burger ve Floor Cake adlı eserlerini içeren serisi yine tekstil malzemesinin güncel sanatta yeni bir söylem aracı olarak kullanıldığı ilk örnekler arasında anılmaktadır.

Miriam Schapiro'nun 1976'da yapmış olduğu "*Çiçek Buketlerim Tutsaklar İçindir (Enriqueta Pena, My Nosegays Are For Captives)*" adlı çalışması ile Judy Chicago'nun 1979'da "*Akşam Yemeği Partisi*" adlı çalışmalarında tekstil ile iplik malzemeleri kullanılmış ve bu ifade biçimi "kadın işini" feminist sanatın sahiplenmesiyle ipliğin sanat tarihinde bugünkü konumuna gelmesine en büyük katkıyı sağlamıştır. Bu örnekler kronolojik bağlamda elbette çoğaltılabilir. Ancak geçmişten bugüne iplik sanatının ne olduğuna dair bir araştırmaya gidildiğinde tanımlamada var olan farklı birçok isimle karşılaşılır ve dolayısıyla da isimlendirmenin farklı olduğu görülür. Oysaki zaman zaman iplik sanatı ve tekstil sanatı şeklinde ayrımlar yapılsa da genellikle birbirinin yerine kullanılan, ancak ne olduklarına dair ayrı ayrı anlamları olan kelimeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada tekstil sanatı; yukarıda bahsi geçen 1919-1933 yılları arasında sanat ve tasarım anlayışının birleşmesiyle eğitim anlayışının değişmesinin ilk adımları Bauhaus okulu ile başladığı görülür. Bu yeni uygulama alanını, sanat ve zanaat uygulamalarının birleştirici tutumun harmanlanmasıyla tekstil ürünlerinden elde edilmiş el sanatlarının süslemeden tekstil sanatına evrilmesini sağladığı durum olarak tanımlanabilir (Göde, 2022). 1960'lı yıllarda ise, I. Lozan Bienalininde katkısıyla ileride Lif sanatı (Fiber Art) olarak anılmaya başlanacak olan bu anlayış, sanatla tekstil arasındaki bağı irdeleyen Art Fabric (Sanatsal Tekstiller) hareketinin oluşmasıyla değişim göstermiştir. Sanatsal tekstiller, plastik sanatlarda yine aynı dönemde yaşanan değişimlere paralel olarak gelişmiştir. Tekstil sanatçıları, tezgâha bağımlı olma gerekliliğinden sıyrılarak, işlevsellikten çok kavram ve anlama dayanan işler

yaratabilme özgürlüklerinin farkına varırlar. Böylece sanatın malzeme ve araçlarla oluşma zorunluluğundan sıyrılarak, kavram ve nitelikte yattığını ispatlayacak işler çıkarırlar (Özpinar, 2009). İplik Sanatı ise; İngilizce kaynaklarda “yüzlerce yıl embroidery (nakis), tapestry (goblen), needle work (igne işi) olarak kavramsallaştırılmış olan ipliğe dayalı sanat biçimleri, textile art (tekstil/dokuma sanatı), fiber art (iplik sanatı) ya da fabric art (kumas sanatı) olarak yeniden kavramsallaştırılır. Söz konusu tüm alanların ortak temel malzemesi iplik olduğu için iplik sanatı adlandırılması yaygın olarak kullanılır” (Keser, 2016, s. 170). Dolayısıyla bu ayrıma yön verecek önemli nokta ise şudur, tekstil; ip ya da liflerle dokunmuş, örülmüş tek bir parçayı ifade ederken, ip ya da lifin bitmiş hali olarak bilinir. Lif ya da iplik ise tekstile dönüşmeden önceki hali şeklinde yorumlanır. Diğer bir deyişle iplik ya da lif tekstil sanatı da dahil birçok sanatın hammadresidir. Bu sebeple, Bauhaus’un sanat ve zanaatı bir araya getirmesiyle başlayan iplik sanatı, güncel sanat pratiklerinin içerisinde aktif bir role sahip olmasıyla kullanılan en yaygın terim haline dönüşmüştür.

Araştırmanın sınırlılığını güncel iplik sanatında 2000’lerden günümüze göçmenlik olgusunu ele almış sanatçılardan Hale Ekinci’nin üç, Daniela Tiger’ın bir, Gözde Ju’nun bir ve Hatice Dönmez Aydın’ının dört adet otoetnografik anlamlara ulaşmamızı sağlayan seçilmiş üretimleri oluşturmaktadır. Sanat temelli bir araştırma yöntemi olan otoetnografi araştırmanın yöntemiyken araştırmanın amacı ise seçilmiş sanatçı çalışmalarının otoetnografik anlamda görsel sanatlar alanında kullanılan Hatırlatıcı\Çağrışımıcı (Evocative) otoetnografinin ne şekilde yansıdığını araştırmaktır. Bu bağlamda seçilmiş üretimlerin neyi temsil ettikleri üzerinden sorular yöneltilir:

Bu üretimler sanatçının otobiyografik geçmişiyle ilişkili midir?

Üretimleri yapan sanatçının etnografyasından izler taşımakta mı?

Sanatçıların üretimlerinde yer alan sosyolojinin altında var olan göçmenlik olgusunun otoetnografik temsilde karşılığı nasıldır?

Araştırmada yöneltilen bu sorularla günümüz iplik sanatının içinde yer alan araştırmanın bulguları otoetnografik yaklaşımlı bir eser çözümleme örneği olması sebebiyle literatüre katkı sağlamak amacıyla çalışmanın önemi ise bu noktada oluşmaktadır. Bir sonraki başlıkta sanat temelli bir araştırma yöntemi olan otoetnografinin çoklu tanımlarına yer verilerek, bu yöntemin uygulanabilmesi için gerekli özelliklere değinmek doğru bir izlem olacaktır. İlerleyen bölümlerde bu izlediği göçmenlik kelimesinin etimolojik bir anlamla ele alınması takip etmektedir. Bu bağlamda göçmenlik olgusunu ele almış Hale Ekinci, Daniela Tiger, Gözde Ju ve Hatice Dönmez Aydın’ın otoetnografik anlamlara ulaşmamızı sağlayan üretimleri üzerinden tartışmalar yapılmıştır. Bu tartışma, göçmenlik olgusunun göç deneyimini yaşamış sanatçıların seçilmiş üretimlerinin sunmuş olduğu otoetnografik anlamların bağlantısına tanıklığı üzerinden bulgulara dâhil edilmiştir.

Bir Araştırma Yöntemi Olarak Otoetnografi

Sanat Temelli Araştırma (STA), nitel araştırma yöntemleri içerisinde önemli bir kola ayrılarak; otoetnografi, fenomenoloji, etnografya, gözlem, mülakat, görüşme vb. araştırma biçimleri dahil olmak üzere diğer bazı geleneksel nitel yaklaşımlarla bazı ortak özellikleri paylaşır (Coemans vd., 2019, Fraser ve Sayah, 2011). Bu araştırma biçimleri içerisinde otoetnografinin de ayrı bir yeri vardır. Otoetnografi, sosyokültürel bir ortamda karmaşık yaşamı anlamlandırmak için kültür merceğinden geçirilerek anlatılan benlik hakkında hikâyelerdeki kişisel deneyimleri keşfetmeyi amaçlayan bir araştırmadır (Adams vd., 2015). Chang’ın (2008) tanımına göre; Otoetnografi, bireyi kültürel analiz ve yorumlamaya dâhil eden bir araştırma

yöntemiyken, Schwandt (2015, s. 14)'a göre ise, etnografya ve otobiyografinin etkisini birleştiren hem özneyi (bileni) hem de nesneyi (incelenen şeyi) aynı anda görmek, bir iddiada bulunmak yerine, örneklendirmek ve çağrıştırmakla ilişkilidir. Tüm bunlara ek Otoetnografi daha spesifik olarak ise hem disiplinler arası bir yöntem hem de amacın sosyal bir yapı içinde benliğin diğerleriyle ilişkili konumunu reflektif olarak eleştirmek olduğu bir öz-anlatıyı aktaran üretdir (Spry, 2001). Tüm bu izahatlardan anlaşıldığı üzere otoetnografi için birden fazla varyasyon ve tanım söz konusudur.

STA'nın altında yer alan bu yöntem hem süreç hem de üründür. Bu yöntemi kullanan bir araştırmacı, otoetnografi yapmak için otobiyografi ve etnografi ilkelerini kullanır (Ellis vd., 2011, s. 1). Otobiyografi öz yaşam öyküsü anlamına gelirken (TDK), etnografi teriminin kökenindeki etno (ethno); insan ya da kültür, grafi (graphy); yazma ya da tasvir etme anlamlarını içinde taşır. Bütüncül bir tanıma büründüğünde ise etnografi; insan ya da kültür hakkında yazma ya da tasvir etme anlamında kullanılır (Aydın Çelikcan ve Aksoy, 2020, 356 ve Şahin, 2022). Otoetnografi kelimesi ise, "öz" anlamına gelen "auto-" ve kısaca kültür çalışması olan "etnografi" ön ekinden oluşur. 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 ve Bedir Erişti, 2021; s. 158). Tüm bu verilerin ışığında ortak olan nokta ister edebi yazında ister görsel sanatlar alanında olsun araştırmacının kendi deneyimlerini sunması ve bu deneyimlerin otoetnografi de ön planda olması ile doğrudan ilişkilidir. Yavuz (2019; s. 477), otoetnografinin görsel sanat üretimleri için bir araştırma yöntemi olarak kullanımını ise şu şekilde yorumlar;

"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 olmaktadır."

Ayrıca Gergen ve Gergen (2002)'ne göre görsel sanatlar alanında Otoetnografi ise, temsil, bilgi ve kimlik inşası gibi ilişkisel bir eylemin ifadesidir. Amaç, okuyucunun\izleyicinin anlatıyı hissetmesini, yaşamasını ve duygusal olarak katılmasıdır. Her okuyucu\izleyici, diğerinin hikâyesini kendi hayat hikâyesiyle bağlantılı olarak okuma ve diğerinin hikâyesi aracılığıyla geçici olarak kendi kaderini tayin etme durumudur. Görsel sanatlar alanında bir otoetnografi ayrıca sosyolojik anlayışı genişletmek amacıyla yazarın\sanatçının deneyimindeki kültüre ulaşmanıza izin verir (Pelias, 2003). Yazar\sanatçı, hikâyeyi anlatırken gerçeğe bağlı bir kurguya başvurur ve bu gerçeğe bağlı kurgu aracılığıyla, yazı\üretim bir dizi gerçekte olan olayı inşa eder. Yorumdan kaçınarak, okuyucudan\izleyiciden olayları yazarla\sanatçıyla birlikte duygusal olarak "yeniden yaşamasını" amaçlamaktadır (Richardson, 2000).

Otoetnografide yöntem hakkında öğrenilebilecek şey, son derece içe bakışlı olandan nitel araştırmaya bağlı daha tanıdık yaklaşımlara, biraz deneysel yöntemlere, en azından yazmanın ya da uygulamanın araştırma odaklı yorumlanmasıdır. Otoetnografiler, oto- (öz), -etno- (kültürel bağ) ve -grafiye (bir araştırma sürecinin uygulanması) vurgularında farklılık gösterme eğilimindedir (Ellis ve Bochner, 2000)

ve Reed-Danahay, 1997). Bu farklılıklar Chang'e (2008: akt. Aydın Çelikcan ve Aksoy) 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 yansımalar oluşturmaktadır. Kişisel gözlemlerde araştırmacılar doğal olarak meydana gelen duygu, düşünce ve gerçek davranışları kaydeder.”

Kişisel gözlemler (içsel veriler olarak) tipik olarak sadece araştırmacının araştırılan kültürdeki rolüne veya araştırmacının kültürle etkileşimine odaklanır. Dolayısıyla günlükler, notlar, çevrimiçi veri girişleri şeklinde sistematik olarak meydana gelen birikmiş verilerden oluşmaktadır. Bu veriler araştırmacının öncesinde, sırasında veya sonrasında toplanabilir (Chang, 2008, s. 95-96 akt. Aydın Çelikcan ve Aksoy). Diğer taraftan *“yansıtmacı verileri ise kim ve ne olduğumuza dair iç gözlem, kişisel analiz ve değerlendirme sonuçlarından oluşmaktadır (Chang, 2008, s. 90-95 akt. Aydın Çelikcan ve Aksoy).”*

Dolayısıyla Otoetnografik verilerin toplanmasında araştırmacılar, içsel, dışsal veya yansıtmacı 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, akt. Aydın Çelikcan ve Aksoy) 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 öne çıkan otoetnografi tür ve yaklaşımları incelendiğinde en çok kullanılan Çözümlemeli (Analitik) Otoetnografi ile Hatırlatıcı/Çağrışımıcı (Evocative). Anderson (2006) Çözümlemeli (Analitik) Otoetnografiye yakınlığı ile anılırken Ellis ve Bochner (2006) ve Denzin (2006) bir diğer çok kullanılan Hatırlatıcı/Çağrışımıcı (Evocative) Otoetnografiye yakınlıklarıyla daha öznel bir otoetnografiyi savunarak yöntem olarak iki farklı yol ayrımına gitmektedirler. Dolayısıyla Hatırlatıcı/Çağrışımıcı (Evocative) Otoetnografi daha çok drama, dans, görsel sanatlar ve edebi temsiller olarak sunulabilir şekilde kullanılmaktadır. Tony E. Adams, vd.'nin (2015, s.1-2) yazmış oldukları “Autoethnography” adlı kitabının “Introduction To Autoethnography” adlı bölümde edebi ya da görsel sanatlar alanında uygulanmış olan Otoetnografiyi kullanan araştırmacıların rolü ise şu şekilde tanımlanmaktadır;

“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 kurgusal içerikli, kişisel ve kültür ile bağlantılı bir anlatıma sahip olması, otoetnografinin uygulanmasında araştırmacının özdeşimsel (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 “düşünümSELLİK” 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).”

Araştırmanın bir sonraki başlığın altında ele alınmış sanatçılar Hale Ekinci, Daniela Tiger, Gözde Ju ve Hatice Dönmez Aydın'dır. Bu otoetnografik verileri karşılayan seçilmiş sanatçı çalışmaları yukarıda yer verilmiş, otoetnografi tabanlı araştırma yönteminin uygulama özellikleri temel alınarak, otoetnografik çözümlenmeler gerçekleştirilmiştir. Bu seçilmiş sanatçı çalışmalarının üretimleri performatif (edimsel gerçekleştirir) sürecini içinde barındırdıkları ve sanat alanıyla ilişkilendirildiğinden dolayı Hatırlatıcı/Çağrışımıcı (Evocative) Otoetnografinin sunduğu verileri karşılar konumdadır. Kültür, inanç gibi deneyimlerin kişisel yansımaları araştırılırken, elbette göçmenlik kavramının sanatçı açısından ne anlam ifade ettiği bu araştırmanın otoetnografi dâhilinde sorunsallaştırdığı bir noktadır.

İplik Sanatında Göçmenlik Olgusu Bağlamında Otoetnografik Üretimler

Göçmenlik kavramının etimolojik kökeni, iplik sanatı üretimlerinde yer alan otoetnografik temsildeki karşılığını anlamlandırma noktasında önemlidir. Bu bağlamda sözcüğün kökeni Türkçe'ye ait olan göç kelimesi Türk Dil Kurumunda; “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 tanımlanır (WEB9). Göç, bir alandan ötekine, bir toplumsal ya da siyasal birimden diğerine doğru bir aktarım olarak tanımlanabilir (Faist, 2000). Göç daha dar anlamıyla, 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. Göçten türemiş göçmen kelimesinin Türk Dil Kurumundaki 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 (WEB10). Bu tanımlar ışığında ilk insanlar göçebe durumundadır ve göç etmekteki temel nedenleri yiyecek, barınak ve güvenlik arayışıdır. Bugün insanlar ekonomik, politik, kültürel, dini ve çevresel olmak üzere birçok farklı nedenle göç etmekle birlikte zaman zaman savaş veya doğal afet gibi insanların kontrolü dışındaki olaylar sebebiyle yurdundan göç etmeye veya göç etmeye zorlanmaktadır. Hiç şüphesiz bu göç edimiyle göçmen olma halinin sanatçılarda yarattığı etkiler onların üretimlerine de yansır. Bu noktada sanatçıların otoetnografiye denk düşen yanıyla, göçmenlik olgusu ile ilişkili güncel iplik sanatı örnekleri ele alınmıştır.



Resim 1: Hale Ekinci, Siluet: Aile, Patiska Çarşaf Üzeri Solvent Baskı ve Akrilik, Oya, İplik Nakışı, Metal, 14x14x40 cm, 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 (WEB5) Ekinci'nin sanat anlayışını besleyen en büyük etken; yaşadığı göçle Türk kültürünün Amerika'nın Orta batısındaki yaşamına karışması durumudur (WEB6). “*Siluet: Aile*” (Görsel 29) isimli 2019 tarihli lif heykelleri olarak tanımladığı çalışmasında sanatçının çeyizinde var olan çarşaf üzerinde dokuz adet figüre yer verilmiştir. 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 alanı sunmaktadır. “*Siluet: Aile*” (Görsel 29) da görüldüğü gibi silindir bir formla sunuma hazırlanan çalışma, sanatçı tarafından tığ işi ve oya sembolleriyle işlenerek figürleri bulunduğu yeni mekâna hapseder konumdadır. Etnografik temsillere ulaşmamıza olanak sağlayan bu tığ işi ve oya sembolleri sanatçının annesinden öğrendiği Türk kültüründe kullanılan bir dil görevini de içinde barındırmaktadır (WEB7).

Ekinci'nin üretimlerinde kullandığı eğlenceli ve çoğaltılabilen tekrar ise; kültürleşmeyi yansıtmaktadır. Sanatçının üzerinde durduğu ev kavramı; gerçek bir temsil yerine kültürel bağlarla ilişkilendirilmiş eve ait formlara atıfta bulunan, sandıklarda saklanan çeyizler, çarşaf gibi çeşitli tekstil parçaları üzerinden ele alınmıştır.



Resim 2: Hale Ekinci, *Yeni Ev/New House, Patiska Çarşaf Üzeri Solvent Baskı ve Akrilik, Oya, İplik Nakışı, Ahşap 17x24x50 cm, 2019.*

Hale Ekinci'nin iplik sanatında göçmenlik olgusunun otobiyografik ve etnografik temsillerle ele alındığı bir diğer üretimi 2019'da yapmış olduğu “*Yeni Ev/New House*” (Görsel 30) adlı çalışmasıdır. Bu bağlamda otobiyografik ve etnografik verileri yan yana getiren Ekinci'nin çalışmaları otoetnografinin, sanatçının ve kültürel bağlarının öz değerlendirmesini ifade etme isteğini (Ellis; Bochner, 2000, s. 740 ve Bedir Erişti, 2021, s. 158) yerine getirmesiyle ilişkilendirildiğinde otoetnografik bir çözümlenmeye elverişli hale gelir. “*Yeni Ev/New House*” (Görsel 30) da üç çita üzerine yerleştirilerek sarkıtılan çiçekli patiska çarşaf ev formuna dönüştürülerek sunulurken tığ işi ve oya sembolleriyle uçları kapatılmıştır. Bu ev formunun üzerinde yine sanatçının fotoğraf kadrajından dört farklı aile portresi görülür. Bu aile port-

relerini kullanması durumu ise göç deneyimi ile şekillenen Türk kültürünün Amerikan Midwest'teki 5 hayatına karışması otobiyografisiyle de ilişkilidir. “Yeni Ev/New House” (Görsel 30)’un 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 yansıttığının yanında, çalışma içinde geniş bir ailenin portresini de içinde barındırır konumdadır. Çalışmada yer alan figürlerle çarşaf-taki çiçekleri akrilik bir boya yardımıyla renklendiren sanatçı, yer yer kullanmış olduğu serbest dikiş teknikleriyle desteklemiştir. Ayrıca bu modern görünümlü renkli figürler sanatçının dekoratif saçaklar olarak tanımladığı tığ işi oyalarla buldukları mekâna hapsedilmiş şekilde kullanılarak etnografik bir deneyimin temsili olarak çalışmada yer almaktadır. 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 (WEB8).” Türk kültüründe kullanılan oya geleneğinin sunduğu gizli dili sanatçı, çeyizinden arda kalan çarşafın üzerine baskılanmış kültürlerarası aile portrelerini hapsedmek, içeride tutmak isteği ile bağdaştırarak kullanmıştır. Ayrıca Ekici’nin birçok çalışmasında yer alan fotoğraf kadraindaki aile portrelerini kullanması ise göç deneyimi ile şekillenmiş otobiyografik geçmişle ilişkili olmalıdır.

2021 yılında Morgan Laurens’e vermiş olduğu röportajda ise çalışmasının zeminini oluşturan desenli çarşafı ise “kişisel ve bedensel geçmişin yansıtıcısı olarak kullanmasının yanında ev içi yüzeyleri ve evin mahremiyetini çağrıştırmasıyla (WEB4).” yorumlamıştır. 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 (WEB5).” 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 çarşaf, tığ işi oyalar gibi temsiller üzerinden ele almıştır.



Resim 3: Hale Ekinci, Benimle Evlen ki Kalabileyim/Marry Me So I Can Stay, Patiska Üzeri Solvent Baskı, Akrilik Boya, Oya ve İplik Nakışı, 45x60 cm, 2020.

⁵ Amerika’nın orta batısını ifade etmek için kullanılan bu kavram Amerika kültürünün kendine has özellikleri ile ön plana çıkan alt bir şubesini anlatmaktadır

Hale Ekinci'nin iplik sanatında göçmenlik olgusunun otobiyografik ve etnografik temsillerle ele alındığı bir diğer üretimi 2020'de yapmış olduğu ve nakış resimleri adını verdiği "*Benimle Evlen ki Kalabileyim (Marry Me So I Can Stay)*" (Görsel 31) çalışmasıdır. Sanatçının neredeyse her çalışmasında olduğu gibi bu çalışmasında da yer verdiği aile portreleri tekrar eder. Çalışmada 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 baskısı alınmıştır. Bu solvent baskıda yer alan figürler üzerinde sanatçının "*Siluet: Aile*" (Görsel 29) adlı ele alınmış ilk çalışmasında olduğu gibi Türkiye'nin daha çok doğusunda giyilen yöresel kadın kıyafetleri görülmektedir. Görülen kıyafetler aslına sadık bir şekilde akrilik boyayla yeşil tonlarında renklendirilmiştir. Tüm bunlara ek çarşafın üzerinde yer alan çiçeklerin yer yer boyanmasına ek iplik nakışından destek alarak tamamlanmıştır. Bu figürler sanatçının göç etmeden önce geldiği geçmiş yaşamıyla ilgili otobiyografik izler sunarken, çalışmada yer alan aile bireylerinin giymiş oldukları yöresel kadın giysileri sanatçının geldiği etnografyadan izlere ulaşmamızı olanak tanır. Buna ek olarak geçmiş yaşantısından izler taşıyan kültürün geleneğinde kadınların başörtülerini süslemek için kullandıkları oya işi ile bu figürleri çerçeveye kapatma fikri ise bir başka etnografik temsili sunar. Oya'daki 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 (WEB8). Sanatçının başlangıçta süslemek için yola çıktığı bu figürler birçok çalışmada çoğaltılarak kullanılmıştır. Bu sürekli bunaltıcı çoğaltma, sanatçının farklı kültürel deneyimlerini yansıtmaya görevini üstlenir. Dolayısıyla bu çok kültürleşme; entegrasyon, ayrılma, asimilasyon veya sosyal marjinalleşmeyi içinde barındırır (WEB6).

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 menşee kültür ile ev sahibi kültür arasında yavaş yavaş oluşan ince dengeler katmanını çok kültürlü kimlik ve kültürleşme ile ilişkilendirerek ele almaktadır. Bu kültürleşme ilişkisi göç etmeden önce geldiği kültürde tanıdıkken göç edimini yaşamamasından sonraki hayatına yabancı gelen şeyleri aynı sahneye getirmesiyle açıklanabilir. Böylece neyin/kimin nereden olduğu anlaşılacak 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 bütünü 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.



Resim 4: Daniela Tiger, *Yolda II (On the Path II)*, Enstalasyon, 45x120cm, 2019.

Göçmenlik olgusunu iplik sanatı bağlamında otoetnografik izler doğrultusunda ele almış bir diğer sanatçı Kanadalı Daniela Tiger'dır. Macar aristokrasisine mensup Yahudi bir anne ve Polonya'dan göç etmiş bir babanın çocuğu olarak dünyaya gelmiştir (WEB12). 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. "*Yolda II (On the Path II)*" (Görsel 35) adlı nakış resminde 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 (WEB10). Çalışmada yer alan bu göçer durumda işlenmiş topluluk umut dolu bakışlarıyla bir karşılama işareti için ufka bakar konumdadır. 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 ve 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 bağlara hizmet etmektedir. Büyükannesinden dinlenmiş olduğu hikâyelerde anavatanlarını terk etmeye zorlanmış atalarının yaşadığı geçmişi öğrenen sanatçı, dikiş dikmeyi de yine büyük annesinden öğrenmiştir. Dolayısıyla geçmişte kendine öğretilmiş nakış işleme edimiyle atalarının göç hikâyesini üretiminde yan yana getirmesi otobiyografik bir aktarıma işaret eder konumda değerlendirilmelidir. Otobiyografi ile etnografyanın kesişimlerinde yer alan temsilleri sunan sanatçı, diaspora ile eşanlı olan geçmiş kimliğinin yeni bir kalıcılık sayfasına dönüşebileceğini umarak çalışmasını tamamlamıştır.



Resim 5: Gözde Ju, (üst) “*Olağan Birliktelik (An Ordinary Togetherness)*”, Tekstil Üzerine Serbest Nakış Tekniği, Kurulumla Göre Değişken Boyut, 2022.



Resim 6: Gözde Ju, (alt) “*Olağan Birliktelik Detay (An Ordinary Togetherness)*”, Tekstil Üzerine Serbest Nakış Tekniği, Kurulumla Göre Değişken Boyut, 2022.

Göçmenlik olgusunu iplik sanatı bağlamında otoetnografik izlerle ele almış bir diğer Türk sanatçı Adana’da doğmuş Gözde Ju’dur. Türkiye’de doğan sanatçı Almanya’ya göç ederek çalışmalarına Frankfurt Am Main’de devam etmektedir (WEB9). Yaşamış olduğu bu göçle göçmenlik edimini deneyimleyen ve yakından gözlemleyen 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 yansıtırsa da hikâyelerine tanıklık ettiği başka ailelerin yüzlerini de içinde barındırır (WEB11).

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 işlemleri için “... Örumcek 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 (WEB11). Sanatçının tüm bu söylemleri doğrultusunda, şeffaf tül kumaşlar üzerine tutunan bu göçmen figürleri zaman geçtikçe

silikleşen, belirsizleşen ve geçmiş bir zamanda kalmış 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 işlemleri evi yuvaya dönüştürmek adına incelikle işlediği üretimlerinde izleyicinin kendi geçmişinde var olan göçmenlikle bugünü sorgulamasını sağlar.



Resim 7: Hatice Dönmez Aydın, “*Evde Savrulan Nesnelere Serisi\Gelenler*”, Bultu Nesne Üzeri Solvent Baskı, cm. 2023.

Göçmenlik olgusunu iplik sanatı bağlamında otoetnografik verilerle ele almış bir diğer Türk sanatçı Konya'nın Cihanbeyli ilçesine bağlı bir göçmen köyünde doğmuş Hatice Dönmez Aydın'dır. Sibirya'dan göç etmiş bir azınlığa dahil olan Dönmez Aydın, Türkiye'de doğup eğitimini yine burada almıştır. Otobiyografik geçmişinde var olan göçmenlik ediminden ve içinde bulunduğu etnografyadan beslendiği üretimlerinde geçmişine ilişkili aile portrelerini kullanmaktadır. “*Evde Savrulan Nesnelere*” serisi altı (6) adet çalışmadan oluşmaktadır. Araştırmada bu seriden sanatçının “*Gelenler*” (Resim 7) ve “*Annesi ve Yavrusu*” (Resim 8) adlı çalışmaları ele alınmıştır. Bu iki çalışmada kırsaldan kente yaşadıkları iç göç deneyimi ile taşındıkları yeni evden bir fotoğraf referansı görülmektedir.

Dönmez Aydın'ın nakış resimleri olarak adlandırdığı “*Gelenler*” (Resim 7) de yer alan çalışması annesinden kızına aktarılmış çeyizlerinden biri olan nakış işlemeli sehpa örtüsü üzerine solvent baskı tekniğiyle yerleştirdiği aile portrelerini içermektedir. Çalışmada oturan dört figür görülürken oturan figürler nene, dede, abla, sanatçının 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 resmedilmesine yardımcı olmuştur. Sanatçının neredeyse çalışmalarının tamamında kullanılmış olduğu teyel şeklinde işlemler, “*Gelenler*” (Resim 7) de tekrar etmektedir. Teyelin bir görünüp bir yok oluşu, bir varmış bir yokmuş durumunu hatırlatmaktadır. Ayrıca çok çabuk eklemlemeyi sağlamanın yanında çektğinde açılan, çözülen bir yanı da vardır. Teyelin çalışmalardaki anlam ifade sine 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 (Eiguer, 2013) “*Evin Bilinçdışı*” isimli kitabında da bahsettiği gibi; eski evlerin hatıraları tıpkı bir hayal gibi zihnimize 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, kül-

türümüzden, etniğimizden, dünyaya gelişimizden ve atalarımızdan söz etmek demektir. Eiguer'in bahsetmiş olduğu o ilk ev sanatçının doğduğu olmasa da büyüdüğü ve ilk hatırladığı evdir. Çalışmada yer verilen aile portresinin bulunduğu o ilk ev döneminde yaygın kullanılan çiçekli perdeler, yine döneminde benzerlerine çokça rastlanan kanepeler, figürlerin üzerinde görülen dönem kıyafetleri içinde bulunan kültüre ait etnografik verileri sunmaktadır. Otobiyografi ile etnografyanın kesişimlerinde yer alan temsilleri, üzerinde durduğu ev kavramıyla sunan sanatçı, üretimine dâhil ettiği o ilk ev ile ablası, kedisi, özlemlerini duyduğu uzaktan gelenlerle otobiyografik verilere ulaşmamıza katkı sağlamaktadır.



Resim 7: Hatice Dönmez Aydın, “Evde Savrulan Nesnelere Serisi\Annesi ve Yavrusu”, Buluntu Nesne Üzeri Solvent Baskı, 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 kılınabileceğini ileri sürmektedir (Yüksel, 2020). Bu yer herhangi bir konum olmanın ötesinde düşünülmelidir. Sürekliliğin daim olduğu kişi ilişkilerini içinde barındıran bir mekân olarak kendiliği şekillendirmektedir. “Evde Savrulan Nesnelere” tamda bu noktada ev ile ilişkili yuva ile bir bütün olarak düşünülmelidir. Evin içinde sürekli yeri değişen ve oradan oraya savrulup duran bu nesnelere serinin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu seride ele alınmış olan bir diğer çalışma ise yine işlemeli bir çeyizlik sehpa örtüsü üzerine resmedilmiş “Annesi ve Yavrusu” (Resim 8)’dir. Dönmez Aydın’ın nakış resimleri olarak adlandırdığı bu çalışma eve ait bir form olan işlemeli sehpa örtüsü üzerine solvent baskı tekniğiyle yerleştirilmiş aile portrelerini içermektedir. Çalışmada kapı önünde elinde çay bardağıyla duran anne ile elinde bir portakal salkımını tutan bir küçük çocuk oturur pozisyonda görülür. Bu çocuk sanatçının kendisiyken çay bardağı ile yanında duran kadın annesidir. Bir önceki çalışmada olduğu gibi sanatçının doğduğu olmasa da büyüdüğü ve ilk hatırladığı evde annesiyle birlikte vakit geçirdiği bir sabah kahvaltısı anında çekilmiş bir fotoğraf odaktadır. Çalışmada bahsi geçen bu kendilik ilişkisi anne-kız ilişkisinin varlığından söz edilen bir bağ üzerine temellendirilmiş bir fotoğraftan otobiyografik izleri yansıtmaktadır. “Annesi ve Yavrusu” (Resim 8) de kullanılan Türk kültürüne ait işlemleriyle annesinden kızına çeyiz olarak kalan bir sehpa örtüsü ve üzerinde yer alan annenin başına bağladığı yazma Türk kültürünün ve içinde bulunan o dönemin aktaranları olarak etnografik bilgiler sunmaktadır.

Sanatçının 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 yokmuşun temsili olarak sanatçının birçok çalışmasında olduğu gibi bu çalışmada da kullanılmıştır. 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 sanatçının dışavurumsal anlamda geliştirmiş olduğu özgün bakış açısı, sıkı ve renkli dikişleri içermektedir. Örneğin çocuk figürü üzerinde yer alan noktali sistematik işlemler 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.



Resim 8: Hatice Dönmez Aydın, “Geçmişten Gelen Bir Yastık\Anneden Kızına I-II”, Buluntu Nesne Üzeri Solvent Baskı, cm. 2023.

Hatice Dönmez Aydın'ın 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 binlerce yıllık bir kalıp olan “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 solda “Anneden Kızına I” (Resim 8) ve sağda “Anneden Kızına II” (Resim 8) adlı iki adet çalışma bulunmaktadır. Sanatçının diğer çalışmalarında olduğu gibi annesinin çeyizinden kızına kalan iki kanaviçe yastık üzerine sanatçının fotoğraf kadrajında yer alan aile portreleriyle aynı düzlemde sunuma hazırlanmıştır. Sanatçının annesi ve teyzesinin genç kızlık dönemlerinde çeyizleri için işlemiş oldukları bu yastıklar, sanatçının özgün uygulama biçimiyle yeni bir anlama bürünerek göçmenlik deneyimine sahip Dönmez Aydın'ın geçmişinden otoetnografik bağlantıları sunar niteliktedir.

Solda yer alan “Anneden Kızına I” (Resim 8) 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. Bu figürler asimetric bir şekilde üç farklı bölmede çoğaltılmıştır. Sağda yer alan “Anneden Kızına II” (Resim 8) adlı bir diğer nakış önceki kanaviçe işlemlere sahip yastık kılıfının diğer bir çifti yer alır. Birbirlerine sarılmış ve başları yine birbirine yaslanmış bir erkek bir kadın figürü görülür. Dijital müdahaleler sonrası çalışma iki farklı bölmede simetric bir şekilde çoğaltılmıştır. Solda “Anneden Kızına I” (Resim 8) sanatçının annesi ve babasının gençlik portrelerinin yansımaları yer alırken, sağda “Anneden Kızına II” (Resim 8) de ise sanatçının teyzesi ve eniştesinin portreleri Dönmez Aydın'ın diğer çalışmalarında da kullanmış olduğu

solvent baskı tekniğiyle çalışma üzerine baskılanmıştır. Teyeller bir varmış bir yokmuşun temsilini yansıtırken, figürleri çevreleyen teyeller ise figürlerin 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 ilişkilendirerek okunmalıdır. Ayrıca sanatçının 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 sanatçının zaman zaman çalışmalarında kullanmış olduğu, çoğaltma, simetrimleme uygulamaları ise güzel olanı sürdürme devam ettirme anlamlarıyla ilişkilendirilir.

Tüm bu veriler Dönmez Aydın'ın göçmenlik edimini kendisi deneyimlememiş olmasına rağmen atalarının otobiyografik geçmişinden beslenmesi durumu ile içinde bulunduğu etnografyadan izler barındıran çeyizlerin sembolik metaforlara dönüşmesi çalışmayı otoetnografik bir çözümlemeye elverişli hale getirir.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Araştırma kapsamında seçilmiş sanatçılardan Hale Ekinci, Gözde Ju ve Hatice Dönmez Aydın'ın otoetnografik temellere ulaşmamızı sağlayan işleri eve ait formlar üzerinden gerçekleştirilmiş olup, yaşamış oldukları göçmenlik edimiyle otobiyografik yansımaları çağrıştırdıkları görülmektedir. Ekinci ve Dönmez Aydın'ın çalışmalarında kullanmış oldukları oylar, kanaviçeler, kültüre ait giysiler ve dönem eşyaları her iki sanatçının geldiği etnografya açısından önemli veriler sağladığı söylenebilir. Ju'nun 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. Daniela Tiger'ın çalışması ise Avrupa'da yaşanan büyük Yahudi göçünü deneyimlemiş atalarının otobiyografik verilerini sunarken, kullanmış olduğu yöntemi büyük annesinden öğrenmesi durumu da yine otobiyografik geçmişini üretimlerinde yeniden var ettiği görülür. Tiger'ın çalışmasında yer alan göçerlerin başlarında görülen Hasidik Yahudilerinin geleneksel dini şapkaları olan kippalar ise etnografik bir metaforun yansımalarını izleyene aktardığı söylenebilir. Hale Ekinci ve Gözde Ju göçmenlik edimini bizzat kendisi deneyimlemiş olmasının yanında Gözde Ju'nun evlenerek dâhil olduğu Çerkez kültüründen beslenmiş olduğu görülmektedir. Daniela Tiger ve Hatice Dönmez Aydın ise atalarının yaşamış olduğu göçten beslenmiş sanatçılardır. Ayrıca Dönmez Aydın'ın bu araştırmaya dâhil edilmiş çalışmaları daha çok deneyimlemiş olduğu iç göçle ilişkilidir. Bu bağlamda araştırmaya dâhil edilmiş sanatçıların çoğu göçü bizzat deneyimlemiş ya da göçün sonuçlarını yaşamış sanatçılar olduğu görülmüştür.

Ayrıca bu çok katmanlı sunumlarda ortak söylem dili iplik ya da tekstil malzeme kullanımıyla sanatçıların kullandıkları yöntem ve stratejilerde farklılıklar olduğu söylenebilir. Hale Ekinci ile Hatice Dönmez Aydın'ın kullanmış oldukları uygulama yönteminde, eve ait formlar üzerine aldıkları solvent baskılarla birlikte serbest el nakışı kullanmış oldukları görülmüştür. Ayrıca yöntem olarak birbirine en çok benzeyen yine bu iki sanatçıdır. Gözde Ju ile Daniela Tiger'ın uygulama yöntemi ise makine nakışlarından oluşan işlemler yoluyla gerçekleşmiş olduğu görülmüştür.

Araştırmada güncel iplik sanatında göçmenlik olgusunu ele almış Hale Ekinci, Daniela Tiger, Gözde Ju ve Hatice Dönmez Aydın'ın otoetnografik anlamlara ulaşmayı sağlayan seçilmiş üretimlerinin neyi temsil ettikleri üzerinden yapılan üretimler;

sanatçının göçmenlikle ilgili otobiyografik geçmişiyle ilişkili midir? Üretimleri yapan sanatçının etnografyasından izler taşımakta mıdır? Sanatçıların üretimlerinin sosyolojinin altında yer alan göçmenlik ediminin otoetnografik temsilde karşılığı nasıldır? Soruları üzerinden gerçekleştirilmiştir. Tartışmayı sağlayan bu üretimlerin ortak özellikleri göçmenlik deneyimini içeren otobiyografilerinden ve geldikleri etnografik kültürden beslenerek çalışmalarına yansıtılmış olmalarıdır. Dolayısıyla otobiyografik ve etnografik temsillerin ortak kesişimleri, seçilmiş çalışmaların otoetnografik çözümlmelerine katkı sağlamıştır.

KAYNAKÇA

- Acheampong, F. A., Wenyu, C. ve Nunoo-Mensah, H. (2020). Text-based emotion detection: Advances, challenges, and opportunities. *Engineering Reports*, 2(7), e12189.
- Adams, T. E., Holman Jones, S. L. ve Ellis, C. (2015). *Autoethnography*. Oxford University Press.
- Anderson, L. (2006). Analytical autoethnography, *Journal of Contemporary Ethnography*, 35, p. 373-396.
- Aslan, E. E. (2014). ARTS & CRAFTS (Sanat &El Sanatları) Hareketi Ve Çağdaş Türk Seramik Sanatı Başyazarları. *Erciyes Sanat*, Nisan Sayı: 2, s. 8-18.
- Aydın Çelikcan, H. ve Aksoy Ş. (2020). Sanat Temelli Araştırma Yöntemi "Otoetnografi". *Rating Academy Journal of Arts*. Cilt 3, Sayı 4, s. 353-366.
- Chang, H. (2008). *Autoethnography as method*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
- Coemans, S., Raymakers, A.-L., Vandenabeele, J. ve Hannes, K. (2019). Evaluating The Extent To Which Social Researchers Apply Feminist And Empowerment Frameworks In Photovoice Studies With Female Participants: A Literature Review. *Qualitative Social Work*, 18(1), p. 37-59.
- Eisner, E. W. (2003). On the Differences Between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research. *Visual Arts Research*, 29(57), JSTOR, p. 5-11.
- Bedir Erişti, S. D. (2021). *Görsel Araştırma Yöntemleri Teori, Uygulama ve Örnek*. Pegem Akademi. 8. Baskı, Ankara.
- Bochner, A. P. ve Ellis, C. (2006). *Communication As Autoethnography*. İçinde G. J. Shepherd, J. St. John ve T. G. Striphos (Ed.), *Communication As: Perspectives On Theory*, Sage Publications, p. 110-122.
- Denzin, N. K. (2006). Analytic autoethnography, or déjà vu all over again. *Journal of Contemporary Ethnography*. 35(4). P. 419-428.
- Dölen, E. (1992). *Tekstil Tarihi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları
- Eiguer, A. (2013). *Evin Bilinçdışı*, Bağlam Yayınları, 3. Baskı, İstanbul.
- 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), Sage Publications, p. 733-768.
- Ellis, C. Adams, T. E. ve Bochner, A. P.,(2011). *Autoethnography: An Overview*
- Faist, T. (2000). *The Volume and Dynamics of International Migration and Transnational Social Spaces*, Oxford: Oxford University Press.

- 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), p. 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*, Walnut Creek, CA: Alta Mira Press, p. 11-33.
- Göde, Z. (2022). Resim Sanatında Gelenekselden Kavramsal Sanata "Aplike" (1960-), Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kayseri. Web Sayfası: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> (Erişim Tarihi: Haziran 2023).
- Görgeç, A. (2014). *Marcel Duchamp*. Paris Publication. Vol. 1. p. 319.
- Jackson, L., (2002). *Twentieth-Century Pattern Design*. New York: Princeton Architectural Press.
- Joel. B. (2005). "Egyptian Textile Workers: From Craft Artisans Facing European Competition to Proletarians Contending with the State," Nov. 17, Yale University.
- Karaören, F. N., (1997). Arts And Crafts, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 1 içinde (s. 143-144). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Keser, N. (2016). İplik sanatı: Sanat alanına kabul edilme mücadelesi ve çağdaş bir sanat dalı olarak yükselişi *Humanitas*, 4(8), 165-179. Issn: 2147-088X. Web Sayfası: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/263840> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).
- Özpinar, C. (2009). *Lif Sanatında Kavram*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul. Web Sayfası: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/Tez.Goster?key=ZeTyprYuef2HkaF3x14wYpuB80Du36HRshGrD4n-v6Hkc5OnP-SDqGyLMYGt10i2> (Erişim Tarihi: Ağustos 2022).
- Pelias, R. J. (2003). The academic tourist: An autoethnography. *Qualitative Inquiry*, 9 (3), p. 369-373.
- Richardson, L. (2000). Evaluating ethnography. *Qualitative Inquiry*, 6 (2), p. 253-255.
- Reed-Danahay, D. E. (Ed.). (1997). *Auto/Ethnography: Rewriting the Self and the Social*. UK: Berg.
- Schwandt T. A. (2015). *The SAGE Dictionary Of Qualitative Inquiry* (4th ed.). Thousand Oaks, CA: SAGE.
- Spry, T. (2001). Performing autoethnography: An embodied methodological praxis. *Qualitative Inquiry*, 7(6), p. 706- 732.
- Şahin, K. (2022). Evliya Çelebi'nin Etnografik Bir Eser Olan Seyahatnamesinde Bugünün İdari Sınırları İçinde Kalan Hatay. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 8, s. 864-878.
- Weltge, S. (1993). *Bauhaus Textiles Women Artists and Weaving Workshop*. London: Thames and Hudson.
- Yağan, Ş. Y. (1978). *Türk El Dokumacılığı*. Ankara: İş Bankası Yayınları.

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), s. 470-491.

Yüksel Ö. (2020). "İç Mekân, İç Dünya" <https://www.ozgeyuk-sel.com/post/bo%C5%9F-ev-bo%C5%9F-kendilik> (Erişim Tarihi: 01.11.2023).

SANAL KAYNAKÇA

WEB1: <https://www.hale-ekinci.com/about> Erişim Tarihi: 21.05.2021.

WEB2: <https://notrealart.com/artist-hale-ekinci-cultural-identity-embroidered-paintings/> Erişim Tarihi: 25.05.2022.

WEB3: <https://www.artemorbida.com/hale-ekinci/?lang=en> Erişim Tarihi: 23.05.2021.

WEB4: https://artdogistanbul.com/danteller-ve-kadinlar-sandiktan-kamusal-alana/?fbclid=PAAabiMtLLOuJS3LHqNev0LBigIpNNOT9mlyajWu2qqMY-CDirqem_bqx2cTu8_aem_AW8kRhvjniDpeB7dKsH7VGPYU_uX1Ldc-zGSsh3cxQG52diFzf6rxyjDIRkVswDCM0k Erişim Tarihi: 01.01.2024.

WEB5: <https://www.textileartist.org/daniela-tiger-create-grow/> Erişim Tarihi: 13.12.2022.

WEB6: <https://vimeopro.com/saqa/stories-of-migration/video/167761628> Erişim Tarihi: 01.06.2021.

WEB7: <https://www.hale-ekinci.com/events/2022/10/25/leonordfullergallery> Erişim Tarihi: 25.01.2023.

WEB8: <https://www.gozdeju.com/bio> Erişim Tarihi: 13.12.2022.

WEB9: TDK, <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 19.12.2022.

WEB10: TDK, <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 21.01.2023.

Görsel Kaynakça

Resim 1: Hale Ekinci, "Siluet: Aile", <https://www.artemorbida.com/hale-ekinci/?lang=en>

Resim 2: Hale Ekinci, "Yeni Ev/New House", <https://www.artemorbida.com/hale-ekinci/?lang=en>

Resim 3: Hale Ekinci, "Benimle Evlen ki Kalabileyim/Marry Me So I Can Stay", <https://www.hale-ekinci.com/2019embroiderypaintings/marryme>

Resim 4: Daniela Tiger, Yolda II (On the Path II), <https://www.saqa.com/art/browse-collection/path>

Resim 5: Gözde Ju, "Olağan Birliktelik (An Ordinary Togetherness)", <https://www.gozdeju.com/projects?pgid=lcf0sgb7-dd85b260-79b5-4f74-9254-4dd814945719> https://www.instagram.com/p/C0rWuCqIEFP/?igshid=ZWO3ODFjY2VIOQ%3D%3D&img_index=1

Resim 6: Hatice Dönmez Aydın, "Evde Savrulan Nesnelere Serisi\Gelenler", Kişisel Arşiv

Resim 7: Hatice Dönmez Aydın, "Evde Savrulan Nesnelere Serisi\Annesi ve Yavrusu", Kişisel Arşiv

Resim 8: Hatice Dönmez Aydın, "Geçmişten Gelen Bir Yastık\Anneden Kızına I-II", Kişisel Arşiv