

TEKSTİL VE MODA TASARIMI ARAŞTIRMALARINDA GÜNCEL METODOLOJİK YAKLAŞIMLAR

EDİTÖR
PROF. DR. KADER SÜRMELİ

**Tekstil ve Moda Tasarımı
Araştırmalarında Güncel Metodolojik
Yaklaşımlar**

Editör

Prof. Dr. Kader Sürmeli

İmtiyaz Sahibi
Platanus Publishing®

Editör
Prof. Dr. Kader Sürmeli

Kapak & Mizanpaj & Sosyal Medya
Platanus Yayın Grubu

Birinci Basım
Mart, 2026

Yayımcı Sertifika No
45813

ISBN
978-625-8513-74-8

©copyright
Bu kitabın yayım hakkı Platanus Publishing'e aittir. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin alınmadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Adres: Natoyolu Cad. Fahri Korutürk Mah. 157/B, 06480, Mamak,
Ankara, Türkiye.

Telefon: +90 312 390 1 118
web: www.platanuspublishing.com
e-mail: platanuskita@gmail.com



Platanus Publishing®

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1..... 5

Zırh ve Yakarış: "Bir Kardeşlik Hikâyesi" Sergisi Bağlamında Maraş Abası ve Guashe Ritüelinin Ontolojik Karşılaştırması

Mutlu Aslantürk

BÖLÜM 2..... 33

Formdan Strüktüre: Kalıp Tasarımı ile Dikiş Makinesi Arasında Bir Diyalog

Nezla Ünal



BÖLÜM 1

Zırh ve Yakarış: "Bir Kardeşlik Hikâyesi" Sergisi Bağlamında Maraş Abası ve Guashe Ritüelinin Ontolojik Karşılaştırması

Mutlu Aslantürk¹

GİRİŞ

İnsanlık tarihi boyunca tekstil, sadece bedeni örten pasif bir katman değil; bedenın kamusal alandaki duruşunu belirleyen biyopolitik bir kabuk ve dünya ile insan arasındaki o tekinsiz sınır hattıdır (borderline). Bu sınır hattı üzerinde Maraş Abası, bedeni 'vakar' ile disipline eden bir zırha dönüşürken; Guashe, bedeni 'dua' ile doğanın akışına açan bir yakarış yüzeyine evrilir. Ancak bu derinin gerçek karakteri, suyla karşılaştığı o kritik eşikte belirlenir. Maraş'ın buharlı hamamlarında ustanın avuçları altında suyla dövülerek bir 'zırha' dönüşen Maraş abası ile Kafkasya'nın kurak topraklarında gökyüzüne çevrilen ve yağmurla ağırlaşan Guashe bebeği, aynı kadim sorunun iki farklı cevabıdır: Madde, suyun failliğiyle nasıl bir ruh kazanır? Bu çalışma, tekstilin suyla olan bu varoluşsal pazarlığını; Maraş Abası'nın dışlayıcı kalkanı ile Guashe'nin kapsayıcı duaları arasındaki gerilim hattında incelemektedir. Bu çalışma kapsamında araştırmacı/sanatçı, geleneksel zanaat bilgisini bir başlangıç noktası olarak alarak; 'Bir Kardeşlik Hikâyesi' sergisinde somutlaşan, modern insanın 'vakar' ve 'sığınak' arayışına yanıt veren sanatsal bir manifesto üretmiştir. Yazar tarafından gerçekleştirilen sergi pratiği, kuramsal tartışmanın görsel ve mekânsal olarak test edildiği bir 'laboratuvar' olarak konumlandırılmıştır.

Serginin odağını oluşturan 'kardeşlik' teması; sadece tarihsel bir vefa borcu değil, Gaziantep ve Kahramanmaraş'ın ortak maddi kültürü üzerinden yükselen bir ontolojik akrabalık inşasıdır. Milli Mücadele döneminin simge isimleri olan Hüseyin Çete ve Arslan Bey üzerinden kurulan dayanışma hattı; metinde duygusal bir anlatının ötesinde, 'mekânsal ve kültürel bir bellek inşası' olarak formüle edilmiştir. Maraş Abası ve Guashe, sadece etnografik nesneler değil; ortak 'direnc estetiğini' ve suyla kurulan 'yaşamda kalma' iradesini somutlaştıran kolektif bir hafızanın taşıyıcılarıdır. Söz konusu tarihsel veriler, araştırmanın uygulama evresinde (sergi pratiğinde), geçmişin travmasını estetik forma dönüştüren konumsal bir bilgi olarak yeniden üretilmiştir.

¹ Dr. Öğrt. Üy., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi/Tekstil Moda Tasarımı Bölümü, 0000-0001-6863-6150

Maraş'ın savunmasında giyilen aba ile Kafkas sürgününde (Çerkes Sürgünü) yanlarında taşınan ritüel hafıza, aslında aynı 'hayatta kalma' (survival) refleksinin iki farklı yüzüdür. Araştırmacı/yazar sergisinde, bu tarihsel travmayı, malzemenin direnci üzerinden yeniden okur.

Bu kitap bölümü, yazarın kendi sanatsal üretim sürecini (sergi) merkezine alarak; tekstil yüzeyinin suyla kurduğu ilişkinin bir bilgi üretim alanına nasıl dönüştüğünü analiz etmeyi amaçlamaktadır. Çalışma, sanat temelli araştırma (practice-based research) yaklaşımı doğrultusunda, Maraş Abası ve Guashe örnekleri üzerinden tekstilin koruma, direnç, geçirgenlik ve yakarış kavramlarıyla nasıl anlamlandırıldığını tartışmaktadır. Bu bağlamda sergi pratiği, kuramsal tartışmanın bir uzantısı olarak ele alınmakta; geleneksel tekstil bilgisinin çağdaş sanat ve tasarım düşüncesi içindeki dönüşümü incelenmektedir.

1. TEKSTİLİN ONTOLOJİSİ VE SUYLA İMTİHAN

1.1. Nesne Kültüründe "Maddi Dönüş" ve Tekstilin Elementel Failliği

Sosyal bilimler ve sanat kuramı literatüründe, özellikle 1990'ların sonundan itibaren ivme kazanan "Maddi Dönüş" (Material Turn) paradizması, nesnelerin insan kültürünün sadece pasif taşıyıcıları olduğu yönündeki Kartezyen anlayışı kökten sarsmıştır. Bu yeni yaklaşım, nesnelerin de birer "fail" (agent) olduğunu, insan eylemini yönlendirdiğini ve toplumsal yapıyı aktif olarak inşa ettiğini savunmaktadır (Gell, 1998; Bennett, 2010). Bu bağlamda tekstil; bedeni dış dünyadan ayıran bir sınır değil, Entwistle'ın (2015) tabiriyle bedenin dünyadaki ontolojik sınırlarını genişleten bir "ikinci deri" dir. Bu deri, suyla girdiği simyasal pazarlık sonucunda pasif bir örtüden, üreticisinin teknik bilgisini yüzeyinde somutlaştıran aktif bir faile dönüşür (Hidrofobikleşme). Tekstil, sadece bedeni dış etkilerden koruyan işlevsel bir katman değil; su, ısı ve emek gibi dışsal güçlerle sürekli bir "pazarlık" (negotiation) içinde olan canlı bir yüzeydir. Jane Bennett'in (2010) "Canlı Madde" (Vibrant Matter) kavramıyla uyumlu olarak, geleneksel tekstil yüzeyleri, üretim aşamasından kullanım aşamasına kadar sürekli bir dönüşüm ve etkileşim halindedir. Latour'un perspektifinden bakıldığında, Maraş abasının üretim süreci, insan (usta), insan-olmayan (yün, su, kül, tokaç) ve kavramsal (gelenek, Lübnankârî) aktörlerin oluşturduğu hibrit bir ağıdır. Bu ağda 'su', pasif bir yıkayıcı değil, yünün kimyasal yapısındaki kükürt bağlarını yeniden düzenleyen (disülfid bağları) radikal bir diplomatik faildir. Su, yünü ikna eder; yün, keçeye dönüşerek suya direnir.

Bu çalışmada su, yalnızca fiziksel bir unsur olarak değil; tekstil üretim süreçlerinde malzeme ile kurduğu ilişki üzerinden anlamın oluşumuna etki eden bir unsur olarak ele alınmaktadır. Kahramanmaraş'ın dokuma mirası olan Maraş Abası ile Kafkas ritüel nesnesi Guashe (Hantseguashe), bu maddi zekânın su üzerinden nasıl iki zıt ontolojik kutba ayrıldığını gösteren en çarpıcı örneklerdir.

Bir yanda suyun "dışlanması" ve liflerin simyasal bir dönüşümle birer zırha evrilmesi üzerine kurulu Maraş Abası; diğer yanda ise suyun "davet edilmesi" ve tekstilin bir yakarış medyasına dönüşmesi üzerine kurgulanan Guashe bulunmaktadır. Her iki nesne de, Tim Ingold'un (2013) "oluş" (becoming) süreci olarak tanımladığı, malzemenin kendi içsel direnci ve çevresel faktörlerle girdiği dinamik etkileşimin sonucudur. Bu süreçte tekstil, Martin Heidegger'in (1971) "Şey" (The Thing) felsefesinde belirttiği gibi, dünyayı bir araya getiren (gathering) ve ona bir form veren kurucu bir unsura dönüşür. Bu noktada tekstil, artık basit bir zanaat nesnesi değil, doğanın kaosu ile insan zihninin nizamı arasındaki ontolojik sınırdır.

Tablo1 ontolojik karşılaştırmayı kategorik olarak anlatmak üzere üretilmiştir.

KARŞILAŞTIRMA EKSENİ	MARAŞ ABASI (ZIRH)	GUASHE (YAKARIŞ)
Suyla İlişki	İzolasyonist Direnç / Dışlama	Geçirgen Teslimiyet / Davet
Temel Metafor	Biyopolitik Kabuk / Zırh	Aracı Beden / Sunak
Süreç (Ontoloji)	Statik (Sabitlik/Stasis)	Kinetik (Hareket/Kinesis)
Üretim Mantiği	Dokuma , Keçeleştirme, Dikim,	Dikişsizlik, İlksel Bütünlük
Sembolik Alan	Kamusal Vakar ve Disiplin	Ritüelistik Bereket ve Dua

Tablo 1: Maraş Abası ve Guashe'nin *Ontolojik* Karşılaştırması

1.2. Lübnankârî: Yüzeyin Kozmolojik İnşası ve Parçalı Bütünlük

Maraş Abası'nın yapısal kurgusunda karşımıza çıkan "parçalı bütünlük" (partitioned whole) kavramı, sadece kumaşın fiziksel olarak ön, arka ve kol şeklinde kesilmesiyle sınırlı bir terzilik meselesi değildir. Bu kavramın asıl derinliği, Maraş abasının tüm yüzeyine yayılan ve İslam sanatının geometrik dehasını yansıtan Lübnankârî kompozisyon sisteminde gizlidir. Lübnankârî tekstil kompozisyonlarındaki fraktal geometriyi ve modüler tekrarı gösteren, parçalı bütün yapısını vurgulayan teknik diyagramdır. Lübnankârî, Maraş abasını tekil bir kumaş parçası olarak değil, birbirini doğuran ve bütünleyen modüler birimlerin bir araya gelmesiyle oluşan "fraktal bir evren" olarak kurgular. Gottfried Semper'in (1860) tekstili mimarının temeli (ur-art) olarak gören yaklaşımıyla paralellik gösteren bu sistemde, giysi adeta taşınabilir bir mimari yapıya bürünür.

Gülru Necipoğlu'nun (1995) *Topkapı Parşömeni* üzerinden analiz ettiği geometrik tasarım diliyle uyumlu olarak, her bir motif (üçgen hamaylılar, dikey bordürler, dikdörtgen bölmeler) giysinin iskeletiyle organik bir bağ kurar. Buradaki parçalı bütünlük, motifin kumaşın üzerine "süsleme" olarak eklenmesi değil, motifin yerleşim düzeninin giysinin formunu ve bedendeki duruşunu belirlemesidir. Lübnankârî düzeninde her modül, beden anatomik bölgeleriyle

(omuz, sırt, göğüs) uyum içinde bir yerleşim sergiler. Bu modüler yapı, tekstil yüzeyini statik bir düzlemde çıkarıp, parçaların birleşerek yeni anlamlar ürettiği dinamik bir "yüzey mimarisine" dönüştürür. Maraş Abası, Lübnankârî kompozisyonu sayesinde sadece bir giysi değil, bedeni kuşatan ve onu toplumsal/kozmetik bir düzene (nizama) sokan matematiksel bir kalkan niteliği kazanır. Bu geometrik nizam, abanın hamamda kazandığı monolitik sertliği estetik bir disipline sokarak, maddeyi kültürel bir temsile dönüştürür.

Entwistle'ın 'ikinci deri' olarak tanımladığı giysi, bu çalışmada sadece estetik bir tercih değil, Foucaultcu anlamda bedenın kamusal alandaki 'doğru duruşunu' inşa eden biyopolitik bir kabuk olarak yeniden tanımlanmaktadır. Bu bağlamda Maraş Abası, yün liflerinin suyla sıkıştırılması (keçeleştirme) gibi, bireyin toplumsal kimliğini de 'vakar' potasında sıkıştırıp disipline eder. Guashe ise suyun faillğine boyun eğerek, disiplinden teslimiyete geçişin sınır hattını çizer.



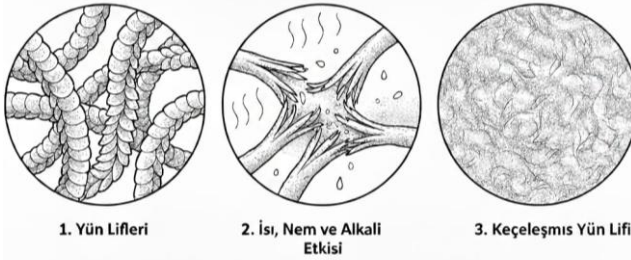
Görsel 1. Lübnankârî motifinin fraktal yayılım ve modüler yapı analizi. Desen, birim tekrarlar yoluyla oluşturulurken, aynı zamanda kendi içinde kapalı bir sistemin geometrik kodlarını taşır. (Kaynak: Metropolitan Sanat Müzesi koleksiyonları erişim tarihi Ocak 2025).

1.3. Örtük Bilginin Estetiği: Hamamın Simyası ve Duyusal Epistemoloji

Geleneksel üretim pratiklerinde bilginin aktarımı, modern akademik metriklerin ve ölçülebilir kriterlerin ötesinde bir boyuta sahiptir. Maraş Abası'nın üretim sürecindeki en kritik eşik olan "keçeleştirme" aşamasında, bilginin aktarımı usta-çırak ilişkisi içinde, Michael Polanyi'nin (1966) "Örtük Bilgi" (Tacit Knowledge) olarak kavramsallaştırdığı bir yöntemle gerçekleşir. Polanyi'nin "bildiğimizden fazlasını söyleyebiliriz" ilkesi, Maraş abasının dokuma sonrası geçirdiği o materyalist başkalaşım dönüşümü açıklayan en güçlü anahtardır. Maurice Merleau-Ponty'nin (1945) "Algılanan Dünya" felsefesinde

belirttiği üzere, beden dünyayı sadece görmez; onu dokunarak ve hissederek inşa eder.

Maraş Abasının gerçek kimliğini bulması, Türk banyo geleneğinin kalbi olan hamamın yüksek ısı ve nemle örülü eşiksel (liminal) atmosferinde gerçekleşir. Meşe külü ile ıslatılan dokuma, bu nemli ortamda fiziksel bir "dövme" ve "sürtünme" (tepme) işlemine tabi tutulur. Bu süreçte kullanılan meşe külü, yün liflerinin kimyasal direncini kırarak onları keçeleşmeye hazır hale getiren alkali bir katalizördür. Yün lifi, hamamdaki ısı ve alkali küle bulunduğu sıradan bir ıslanma yaşamaz; moleküler düzeyde bir başkalaşım geçirerek form değiştirir ve birbirine kilitlenir. Ingold'un (2013) 'materyallerin akışı' teorisi uyarınca bu süreç, dışarıdan dayatılan yapay bir form değil, malzemenin suyun rehberliğinde kendi içsel potansiyelini (keçeleşme) açığa çıkarmasıdır.



Görsel 2: Isı, nem ve kül suyu etkisiyle keçelenen(felting) yün, pulcukları birbirine kenetlenerek su itici (hidrofobik) bir kalkan haline gelir.

Modern endüstride bu işlem dakikalarla ölçülebilirken, geleneksel ustalıkta sürecin tamamlandığı an; abanın gözeneklerinin tamamen kapandığı ve kumaşın bir "zırh" kıvamına ulaştığı o karar anıdır. Usta, Maraş abasının üzerindeki suyun artık emilmediğini, yüzeyden kayıp gittiğini (hidrofobikleşme) gördüğünde malzemenin "piştiğine" karar verir. Sarah Pink'in (2015) "Duyusal Etnografi" kuramında vurguladığı gibi, bu bilgi kitaptan değil, tenin ve suyun temasından doğan bedensel bir sezgidir. Bu bağlamda, keçeleştirme ustasının malzemenin 'piştiğine' dair verdiği nihai karar; modern endüstrinin standartlaştırılmış, ölçülebilir ve dijital verilerinden ziyade, yılların birikimi olan bedensel bir bellek ve 'örtük bilgi' (tacit knowledge) sonucudur. Ustanın eli, yün liflerinin moleküler düzeydeki kilitlenmesini, suyun sıcaklığı ve mekanik baskı altındaki direnci üzerinden adeta bir sensör gibi 'hissederek' yönetir. Bu durum, Maraş Abası'nın üretimini yalnızca teknik bir tekstil işi olmaktan çıkarıp; maddenin direnciyle bedeninin sezgisinin bulunduğu bedensel bir epistemolojiye dönüştürür. Burada su, bilginin akışını sağlayan ve ustanın sezgisini maddeye mühürleyen bir araçtır.

Geleneksel abacılıkta ustanın 'örtük bilgisi', suyun sıcaklığı ve pH değeri (kül suyu) ile parmak uçlarındaki sinir uçları arasında kurulan anlık bir biyokimyasal geri bildirim dayanır. Usta, liflerin kilitlendiğini (felting) gözüyle değil, parmak uçlarındaki sürtünme katsayısının değişimiyle 'bilir'. Araştırmacı/sanatçının atölye pratiğinde ise bu 'ıslak biliş' (wet cognition), yerini endüstriyel malzemenin (metal karkaslar) dirençli ve soğuk 'kuru bilişine' bırakır. Sergideki heykelsi formlar, tam da bu iki epistemolojik modun (geleneksel/ıslak/sezgisel vs. modern/kuru/rasyonel) çatışma sahasıdır. Dolayısıyla sergi, sadece bitmiş nesnelerin sunumu değil, bu iki bilgi türünün (Tacit vs. Explicit) birbirini test ettiği bir epistemolojik laboratuvarıdır.



Görsel 3: Maraş Abası'nın "Zırhlaşma" Safhası; dokuma yüzeyin meşe külü (alkali), yüksek ısı ve mekanik baskı altında keçeleşerek su geçirmezlik kazandığı rekonstrüksiyon sahnesi. (Yazarın teknik komutlarıyla üretilmiş AI Rekonstrüksiyonu, 2025).

Görsel 3'te rekonstrükte edildiği üzere, abanın keçeleşme süreci sadece teknik bir bitim işlemi değil; liflerin ısı ve alkali yardımıyla birbirine kenetlenerek malzemenin 'izolasyonist bir dirence' büründüğü ontolojik bir başkalaşım anıdır.

1.4. Primordial İskelet: Kürek Kemiği ve Yaratılışın Teolojik Antropolojisi

Çalışmanın ikinci odağını oluşturan Guashe (Hantseguashe) figürü, tekstilin sadece bir yüzey değil, bir "beden inşası" ve teolojik bir temsil olduğunu ortaya koyar. Guashe'nin merkezine yerleştirilen kürek kemiği (hantse), nesnenin ontolojik iskeletini oluşturur. Bu seçim, rastgele bir malzeme kullanımı değil, İslam kozmolojisinde ve kadim yaratılış anlatılarında yer alan derin bir

sembolizmin tezahürüdür. İslam inancında Hz. Havva'nın, Hz. Adem'in kürek kemiğinden yaratıldığına dair anlatı, Guashe ritüelinde sembolik bir yeniden inşaya dönüşür. Mircea Eliade'nin (1954) "Ebedi Dönüş Miti" kavramıyla okunduğunda, bu kemik her ritüelde ilksel yaratılış anını şimdiki zamana taşır.

Guashe'nin merkezine yerleştirilen kürek kemiği (hantse), nesneyi sıradan bir figür olmaktan çıkarıp, köklerini yaratılış mitlerinden alan teolojik bir prototipe dönüştürür. Burada kemik, değişmez ve kutsal olan 'ilksel bedeni' temsil ederken; dikişsiz kumaş katmanları bu yapıya eklemlenen beşeri gerçekliği simgeler. Su, Maraş Abası'nda dışlanması gereken bir kaos unsuru iken; Guashe'de bu ilksel bedene ruh üfleyen bir 'rahmet' arayüzü olarak kurgulanır.. Gaston Bachelard'ın (1994) "Maddenin Düşlemi" üzerinden bakıldığında, su burada arındıran ve hayat veren bir cevherdir.

1.5. Araştırmanın Kapsamı ve Sanatsal Uygulama Metodolojisi

Bu çalışma, sanat temelli araştırma kapsamında, üretim sürecini yalnızca estetik bir çıktı değil; aynı zamanda kuramsal tartışmayı besleyen bir bilgi üretim aracı olarak ele almakta; yorumlar, sergi sürecinde elde edilen deneyimlerin kuramsal okumasına dayanmaktadır. Maraş Abası'nın Lübnankârî düzenindeki modüler zekâsı ile Guashe'nin kemik üzerine inşa edilen teolojik bedenini, çağdaş sanat pratiği içerisinde yeniden yorumlamayı hedeflemektedir. Çalışma, sanatsal üretimin bizzat bir bilgi üretim süreci olduğu uygulama temelli araştırma (practice-based research) metodolojisi üzerine inşa edilmiştir. Burada pratik üretim, teorik bir varsayımın görsel sonucu değil; bizzat malzemenin direnciyle girilen diyalog üzerinden veri toplama ve analiz etme sürecidir. Araştırmacı/sanatçının atölye pratiği, geleneksel 'örtük bilginin' (tacit knowledge) somut sanatsal verilere dönüştüğü bir epistemolojik saha olarak konumlandırılmıştır. Eserlerin üretim sürecinde meşe külüyle 'pişmiş', toprağın ve suyun organik hafızasını taşıyan Maraş abasının yüzeylerinin, soğuk endüstriyel aksamalarla (metal ve ahşap karkaslar) birleştirilmesi; çalışmanın temel metodu olarak belirlenmiştir. Bu birleştirme eylemi, geleneksel ile modern arasındaki ontolojik çatışmayı görselleştiren deneysel bir veri analizidir. Bu çalışmada su, bağımsız bir özne olarak değil; tekstil üretim süreçlerinde malzemenin dönüşümünü ve anlam katmanlarını belirleyen ilişkisel bir unsur olarak ele alınmaktadır. Meşe külünün arkaik dokusu ile metalin endüstriyel sterilliği arasındaki gerilim; Maraş abasının 'zırh' niteliğini güncel sanatın diliyle test eden ve bu zıtlıktan yeni bir formel dil çıkaran sanatsal bir araştırma yöntemidir.

Maraş Abası'nın hamamdaki alkali banyosu, ısı ve nem etkisiyle gerçekleşen keçeleşme süreci ile Çerkes yağmur bebeği Guashe'nin ritüelistik karakterini ve sembolik detaylarını yansıtan sahneler; araştırmacı/sanatçının uygulama evresinde, saha verileri ve ritüel betimlemeleri doğrultusunda verdiği teknik

komutlarıyla üretken yapay zeka aracılığıyla dijital rekonstrüksiyonlardır (Bkz. Görsel 3, 4 ve 5). Bu görseller, metinde tartışılan 'zırh' ve 'yakarış' ontolojilerinin duyusal modelleridir. Yazarın teknik komutları ve geleneksel doku referanslarıyla şekillenen bu görseller, tekstil ontolojisini ve ritüelistik atmosferi duyusal bir veri olarak çalışmaya dahil etme amacı taşımakta ve yazarın tasarım kararlarını somutlaştırısına aracılık etmiştir.

Araştırmacı/sanatçının uygulama sürecinin bir parçası olan “Bir Kardeşlik Hikâyesi” sergisi, kuramsal tartışmanın görsel ve mekânsal olarak test edildiği bir araştırma alanı olarak kurgulanmıştır." Sergide Maraş abası geleneğinin meşe külü ve bedensel emekle 'pişmiş' termal belleği, günümüzün kriyojenik (soğuk) endüstriyel aksamaları ve rijit malzeme diliyle bir gerilim hattında buluşturulmaktadır. Araştırmacı/sanatçının üretimlerinde kullandığı yüksek dirençli organik katmanlar ve metalik birleşimler; abanın koruyucu zırhını ve Guashe'nin ritüelistik bedenini, bugünün 'ilişkisel estetik' (relational aesthetics) bağlamına taşır (Bourriaud, 2002). Bu süreçte amaç, tekstilin suyla kurduğu kadim ittifakın barındırdığı maddi zekâyı, modern malzemenin 'duygusuz' direnciyle tartışmaya açarak, madde-beden-inanç arasındaki köprüyü sanatsal düzlemde yeniden inşa etmektir.

Tablo 2 araştırma unsurlarının sonuçlarını kategorik biçimde anlatmak için üretilmiştir.

Araştırma UNSURLARI	Geleneksel Veri (Örtük Bilgi)	Sanatsal Müdahale (Modern Araç)	Çıkan Sonuç (Bilgi Üretimi)
Yüzey	Meşe külüyle "pişmiş" Maraş abası	Metal ve ahşap karkaslar	Ontolojik Çatışma / Hibrit Form
Hata Estetiği	Vabis (Kontrol edilemez maddi faillik)	İlişkisel estetik bağlamı	İnsani İmza / Kusur Yüceliği
Sınır Hattı	Hidrofobikleşme (Su geçirmezlik)	Endüstriyel sterillik (Soğuk aksamlar)	Biyopolitik Kabuğun Test Edilmesi

Tablo 2: Uygulama Temelli Araştırmada Malzeme ve Faillik Analizi

Bu yöntemsel yaklaşım, sanatsal üretimi temsili ya da anlatısal bir pratik olarak değil; malzeme, beden ve kültürel bağlam arasındaki ilişkilerin analitik olarak çözümlendiği bir araştırma süreci olarak ele almaktadır. Çalışma, üretilen eserleri öznel estetik ifadeler olarak değerlendirmekten kaçınarak, üretim sürecinde ortaya çıkan maddi gerilimleri, dönüşümleri ve karar anlarını araştırmanın temel verileri olarak konumlandırmaktadır. Bu doğrultuda yöntem, nicel ya da deneysel genellemeler üretmeyi değil; tekstil yüzeyinin suyla kurduğu ilişkinin bağlamsal ve kavramsal katmanlarını açığa çıkarmayı amaçlamaktadır.

Bu karşılaştırma, iki üretim pratiğini özdeşleştirmek amacıyla değil; farklı kültürel bağlamlarda tekstil yüzeyinin su ile kurduğu anlam ilişkilerini tartışmaya açmak üzere kurgulanmıştır. Bu yöntemsel çerçeve doğrultusunda, üretim sürecinde ortaya çıkan maddi dönüşümler, yüzey tepkileri ve mekânsal kurgular çalışmanın analitik odağını oluşturmaktadır. Aşağıda sunulan değerlendirme, Maraş Abası ve Guashe örnekleri üzerinden tekstil yüzeyinin suyla kurduğu ilişkinin koruma, geçirgenlik ve ritüel anlam üretimi bağlamında nasıl somutlaştığını; sanatsal üretim sürecinde gözlemlenen formel, yapısal ve kavramsal katmanlar üzerinden çözümlemektedir.

2. MARAŞ ABASI VE LÜBNANKÂRÎ GEOMETRİSİ: BİR YÜZEY MİMARİSİ

Maraş Abası'nın yapısal kurgusu, dokuma tezgahındaki ilk hareketle başlayan ve bedeni tek bir hat üzerinde kuşatan bütüncül bir "kesintisiz yüzey mimarisi"dir. Bu yapı, Maraş abasının ön orta hattından (döş) başlayarak omuz ve arka yaka hizasını (gerdan) dolanan, ardından diğer ön hatta son bulan dikey bir devinim üzerine inşa edilir. Bu süreç, rastgele bir dokuma akışı değil; bedeni hiyerarşik olarak ikiye bölen ve yöresel dokuma terminolojisinde tezgahın uzamsal bölünmesini tanımlayan 'Üst Şah' (giysinin onur ve akıl bölgesi) ile 'Alt Şah' (hareket ve eylem bölgesi) mekanizmasıyla yönetilen disiplinli bir uzamsal kurgudur.

Yaşar Kemal'in anlatısında bu yapı, doğanın sertliğine karşı örülmüş anıtsal bir "ikinci deri"dir. Kemal'e göre Maraş abası; sağanaklarda suyu üzerinden akıtan, hamamın sıcaklığında ve ustanın elinde "pişerek" karakter kazanmış bir "tabiat kalkanıdır" (Kemal, 1984). Bu süreçte yün lifi, kendi yumuşak doğasından feragat ederek morfolojik bir başkalaşım geçirir. Zanaatkarın emeğiyle kumaşın hafızasına mühürlenmiş bu doku, suyla girdiği imtihanda "sıvı bir zırh" gibi katılaşarak son formuna ulaşır. Ancak ortaya çıkan bu yapı, bedenden kopuk statik ve ruhsuz bir katman değil; Ingold'un (2013) "oluş" süreciyle uyumlu, beden nefesini içeride tutarken dıştaki kaosu reddeden "geçirgenliği seçilmiş bir koruyucu katman"dır.

2.1. Lübnankârî'nin Geometrik Aksları: Şahlar ve Sandıklar

Maraş Abası dokuması, bedeni kozmolojik ve fiziksel olarak iki ana bölgeye ayırır. Üst Şah, abanın onur, iktidar ve zihin merkezidir. Gerdan bölümü, arka yakadan kürek kemiklerine inen üçgen yapısıyla abanın teolojik ağırlık merkezini kurar. Bu üçgenin içine yerleştirilen dikdörtgen "Sandıklar", Üst Şah'ın mühürlendiği hücrel merkezlerdir. Bu sandıkların içinde yer alan "Güller", sadece dekoratif birer tezeynat değil; dokuma yüzeyindeki dikey ve yatay gerilimlerin kesiştiği, fraktal bir yoğunluk sergileyen geometrik düğüm noktalarıdır. Teknik olarak bu yapı, pişme sürecinden sonra rijit hâle gelen

dokuyu kontrollü parçalara ayırarak omuz kavislerinde "mikro-esneklik" sağlayan tektonik bir çözümdür. Sandıklar içindeki bu yüksek nakış yoğunluğu, Maraş abasının "sessiz vicdanı" ve devinen dünyanın ortasına atılmış bir "manevi çapa" işlevi görerek, tekstil yüzeyini fiziksel ve metafiziksel olarak stabilize eder.

Maraş Aba dokuması zanaat jargonunda 'Sandıklar' ve 'Köprüler' olarak anılan bu akslar; giysinin sadece bir kumaş parçası değil, bedeni kuşatan taşınabilir bir mikro-mimari olduğunun en somut delilleridir. (Bknz Görsel 4)



Görsel 4. Lübnankârî motifinin fraktal yayılım ve modüler yapı analizi. Desen, birim tekrarlar yoluyla oluşturulurken, aynı zamanda kendi içinde kapalı bir sistemin geometrik kodlarını taşır. (Kaynak: Rids Sanat Müzesi koleksiyonları Erişim tarihi Ocak 2025).

Tablo 3 maraş abasının modüler yapısındaki teknik birimlerin ontolojik karşılıklarını anlatmaktadır

MODÜLER BİRİM	TANIM VE İŞLEV	ONTOLOJİK KARŞILIĞI
Üst Şah	Onur, iktidar ve zihin merkezi	Hiyerarşik Zirve
Sandıklar	Üst Şah'ın mühürlendiği hücresel merkezler	Mikromimari Hücreler
Güller	Fraktal yoğunluklu geometrik düğüm noktaları	Manevi Çapa
Köprüler	Statik ağırlığı taşıyan dikey kolonlar	Taşıyıcı İskelet
Pazvat	Göğüs paneline taşınan koruyucu mühür	Tektonik Kalp

Tablo 3: Lübnankârî Modüler Yapısı ve Tektonik Birimler

2.2. Köprüler ve Dişemeler: Nizamın Etik Sınırları

Üst Şah'tın gerdan kısmından Alt Şah'ın eylem bölgesine uzanan dikey şeritler, yani "Köprüler", Maraş abasının taşıyıcı kolonlarıdır. Omuzlarda toplanan statik ağırlığı sırt paneli boyunca dikey kanallara hapseden bu akslar, abanın monolitik formunun bozulmasını engeller. motifleri çevreleyen "dişemeler", sadece görsel bir ritim çizgisi değil; nizamın nerede başlayıp kutsiyetin nerede bittiğini belirleyen etik sınırlar ve abanın taşıdığı ahlaki hiyerarşinin dokuma üzerindeki yansımalarıdır. Bu yapı, Tim Ingold'un ifadesiyle "emeğin kumaş üzerinde fosilleşmesi"dir. (Bknz Görsel 5)



Görsel 5. Köprüler ve dişemeler (Kaynak: Rıdıs Sanat Müzesi koleksiyonları Erişim tarihi Ocak 2025).

Tablo 4, Maraş abasının gerdan bölgesindeki motiflerin biyopolitik işlevini kategorize ederek anlatmak için hazırlanmıştır

Lübnankârî Yapı Elemanı	Mimari Karşılığı (Semperiye Analizi)	Biyopolitik İşlevi
Köprüler (Dikey Hatlar)	Taşıyıcı Kolonlar / Sütunlar	Bedeni dik tutmak, omurgayı desteklemek ve "vakar" duruşunu sabitlemek.
Sandıklar (Dikdörtgenler)	Odalar / Hücreler	Bedenin hareket alanını (omuz başları) modüler hale getirerek stresi dağıtmak.
Güller (Düğüm)	Kilit Taşları / Rozetler	Yapısal gerilimi emen ve enerjiyi (gözü) merkeze toplayan odak noktaları.

Tablo 4: Maraş Abasında Lübnankârî Yapı Elemanlarının Biyopolitik İşlevleri

2.3. Alt Şah'ın Tektonik Kalbi: Pazvat

Etimolojik olarak Farsça *bâzû-bend* (pazu bağı) kökeninden gelen ve yöre zanaatkârları tarafından Maraş abasının döşlerinde, göğüs panelinde ve alt şahta dokunan yoğun motif bölgelerine verilen isim olan Pazvat, inşayı tamamlayan aktif bir 'fail'dir (Gell, 1998). Tarihsel süreçte koldaki tılsımlı bir koruma olan bu unsurun, Maraş Abası'nda stratejik bir yer değiştirme (*displacement*) yaşayarak ön orta hatta taşınması, zanaatın estetik olduğu kadar savunmacı zekâsını da kanıtlar. Bu yerleşim, bedenin en saldırıya açık kısımlarını mühürleyerek kullanıcıyı 'metafiziksel bir koza' içine alır. Gottfried Semper'in kuramı bağlamında Pazvat, dikey köprüler ile yatay su motiflerinin kesiştiği kritik bir 'denge noktası'dır. Pazubendin koldan alt şaha ve bazı örneklerde göğse taşınması, ham gücü temsil eden 'pazu' enerjisinin alt şahadaki ve bazı örneklerde göğüsteki korunma ihtiyacına tahvil edilmesidir. Pazvat, koldaki kudreti kalpteki teslimiyete bağlayan bir 'kuvvet köprüsü' ve abanın döşünde atan 'tektonik bir kalp'tir. (Bknz Görsel 6)

Aba dokumacılığı literatüründe motif ismi olarak karşımıza çıkan 'Pazvat' terimi, Kahramanmaraş'ın yerel zanaat terminolojisinde ortak bir semantik (anlamsal) zemine sahiptir. Kelimenin kökeni itibarıyla 'bekçi, muhafız veya polis' anlamına gelen Farsça 'Pasban' sözcüğünden türetilmiş olması muhtemeldir. (Polat, 2014, s. 40). Cavit Polat'ın bölge bakırcılığı üzerine yaptığı çalışmada 'çarşıyı ve nizamı koruyan figür' olarak tanımlanan bu kavramın tekstil yüzeyine aktarılması; zanaatın sadece malzeme işlemek değil, aynı zamanda o malzemeye 'koruyucu bir ruh' yükleme çabasının bir sonucudur. Bakırcılıkta fiziki mekanı (arastayı) koruyan Pazvat, abada bedeni ve manevi merkezi (kalbi) koruyan bir mührü dönüşmüştür. Bu bağlamda abanın göğüs (döş) kısmına yerleştirilen Pazvat motif, sadece estetik bir bezeme değil, bedenin hayati organlarını (kalp ve ciğerler) koruyan sembolik bir 'nöbetçi' (pasban) işlevi görür. Tılsımlı gücün koldan (eylemden) döşe (hayata/merkeze) taşınması, abanın bir 'giysi'den 'zırh'a dönüşümündeki nihai mührüdür.

2.3.1. Pazvat'ın Görsel Anatomisi: Dokuma Yüzeyinde Bir Mikro-Mimari

Pazvat, sadece metafiziksel bir mühür değil, aynı zamanda Maraş abasının dikey ve yatay akslarının kesiştiği noktada yükselen karmaşık bir mikro-mimari yapıdır. Pazvat motifinin yoğun nakış işçiliğini gösteren, dikey yapısal hatlardan dairesel tektonik mühürlemeye geçişi resmeden makro detaydır. Görsel düzlemde genellikle köşegen bir "rozet" ya da "madalyon" formu sergileyen bu motif, abanın monolitik yüzeyinde bakışın toplandığı nihai odak noktasıdır. Ancak Pazvat'ın asıl mahareti, bu dış formun içinde gizlenen ve adeta canlı bir organizmanın ince kılcal damarlarını andıran yoğun motif işçiliğinde yatar.

Bu "kılcal" detaylar, merkezden çevreye doğru yayılan ya da merkeze doğru daralan ultra-ince hatlar şeklinde işlenir. Bu yoğunluk, Semper'in tekstili mimarının kökeni olarak gören kuramı bağlamında kritik bir öneme sahiptir. Semper'e göre giysi üzerindeki düğüm ve nakış yoğunluğu, o bölgenin yapısal olarak "mühürlendiği" anlamına gelir. Pazvat üzerindeki nakışların bu sıra dışı sıklığı, tekstil yüzeyini sıradan bir örtü olmaktan çıkarıp, dokuma hattının en kırılgan bölgesini koruma altına alan tektonik bir takviyeye dönüştürür. Her bir atkı hamlesi, abanın döşünde adeta geçirimsiz ve yüksek dirençli tektonik bir katman oluşturur. (Bknz Görsel 6)



Görsel 6. Pazvatın görsel anatomisi (Kaynak: Rids Sanat Müzesi koleksiyonları Erişim tarihi Ocak 2025).

2.4. Zanaatkârın Eli ve Dokuma Hatalarının Estetiği: Vabislerin İnsani Dili

Maraş Abacılığı terminolojisinde malzemenin (yün ve suyun) devasa direncinden kaynaklı istemsiz sapmaları ifade eden 'Vabis' terimi, çalışmada 'hata estetiği' bağlamında yeniden konumlandırılmıştır. Yerel dokuma jargonunda 'Vabis' olarak adlandırılan ve teknik bir terimden ziyade metaforik bir niteleme olan bu kavram; halk etimolojisinde gücü ve dayanıklılığı ile bilinen Scania-Vabis kamyonlarına bir atıf barındırır. Zanaatkâr, tezgâhta kontrol edemediği, ipin kendi iradesiyle (malzeme failliği) yarattığı o güçlü sapmayı ve bozulmayı,

dönemin güç sembolü olan bu makineyle özdeşleştirmiştir. Bu durum, Deleuze ve Guattari'nin 'Makine-Arzu' kavramlarıyla okunabilecek, endüstriyel imgenin geleneksel zanaat diline sızdığı hibrit bir adlandırmadır. Lübnankârî nizamının mutlak geometrisi ve monolitik yapısı içine sızan bu 'vabisler'; dokuma hattındaki bir telin atlaması, bir motifin milimetrik eğimi veya yün lifinin bükümündeki ani yoğunluk farkları olarak tecelli eder. Ancak bu sapmalar teknik bir yetersizlik değil; aksine, kusursuz mimariyi bozan, ona ruh kazandıran ve ustanın kesintisiz disiplin üzerine attığı 'insani imzası' niteliğindeki estetik gediklerdir. Vabis, bu yönüyle zırhın sertliğini kıran ve tekniğin içinde yaşayan bir kusur yüceliğidir.

Zanaatkârın eli, makinenin soğuk ve ruhsuz ritminden farklı olarak, bedensel bir bellek ve kinestetik bir zekâ ile hareket eder. Ingold'un (2013) vurguladığı "oluş" süreci, burada en saf halini vabislerde bulur. Malzeme ile zanaatkâr arasındaki diyalog statik değildir; tezgahın başında geçen onca saatin yorgunluğu veya ustanın o anki nefes ritmi, vabis aracılığıyla kumaşın hafızasına sızar. Vabis, abanın "koruyucu katman" kimliğini yumuşatan, onu yaşayan ve nefes alan bir nesneye dönüştüren estetik bir gediktir. Bu küçük sapmalar, abayı mutlak bir "zırh" olmaktan çıkarıp, suyun bile ancak ustanın "hatası" kadar sızabildiği yaşayan bir çeper haline verir.



Görsel 7. Scania-Vabis kamyonlarının devasa güç ve sarsılmazlığına atıfla kullanılan vabis ismi ile anılan sanatçı hatası detayı (Kaynak: Rids Sanat Müzesi koleksiyonları Erişim tarihi Ocak 2025).

2.5. Statik Bir Kale Olarak Tekstil: Geçirimsizliğin Ontolojisi

Lübnankârî sistemiyle kurulan bu anatomi, suyun yıkıcı gücünü malzemenin içine hapseden bir savunma mekanizmasıdır. Zanaatkârın elinde suyla dövülerek kazandığı mineralize sertlik ile "pişen" bu yüzey, artık doğanın edilgen bir parçası değil; yağmuru bir düşman gibi geri püskürten bir "kültür kalesi" niteliği kazanır. Bu geçirimsizlik, sadece fiziksel bir koruma değil, kullanıcıyı dış dünyanın kaotik akışından yalıtan bir ontolojik otonomidir.

Ancak tekstilin suyla diyalogu sadece yalıtım üzerine kurulu değildir. Maraş Abasının bu *stasis* (sabitlik) odaklı koruyuculuğu, bir sonraki aşamada gökyüzünden suyu talep eden *kinesis* (hareket) odaklı ritüel pratiklerle dengelenecektir. Tekstil, abada bir "zırh" olarak suyun geçitlerini kapatırken; ritüel dünyasında bir "sunak" olarak gökyüzünün kapılarını açmaya soyunacaktır. Bu noktada Maraş Abası, suyu kovan bir ontolojik kale inşa ederken; çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ele alınacak olan Guashe, suyu davet eden bir yakarış aygıtı olarak bu kalenin tam zıddında konumlanacaktır.

Nihayetinde, abadaki izolasyonist 'kuruluk' ile Guashe'deki geçirgen 'ıslaklık', malzemenin suyla girdiği diyalektik ilişkinin iki farklı bilinçli tasarım tercihidir. Bu durum, tekstilin antropolojik esnekliğinin bir kanıtıdır. Tekstil; toplumsal ihtiyaca göre (korunma veya bereket) ya bir kalkan (exclusive/dışlayıcı kale) ya da bir kanal (inclusive/kapsayıcı sunak) haline gelerek, doğa ile insan arasındaki en esnek teknolojik yanıtı oluşturur. Suyla kurulan bu ilişki, tekstili statik bir nesne olmaktan çıkarıp, toplumun varoluşsal kaygılarını yöneten dinamik bir 'iklimsel arayüz' haline getirir.

Sonuç olarak Maraş abası, tekstilin stasis (sabitlik) odaklı gücünü temsil eder; suyu dışlayarak güvenli bir kültürel sığınak inşa eder. Ancak bu 'koruyucu kabuk', madalyonun diğer yüzündeki kinesis (hareket) odaklı ritüel pratiklerle buluştuğunda tekstilin tam ontolojik spektrumu tamamlanır. Aba suyu kovan bir 'exclusive' (dışlayıcı) kale iken, birazdan ele alınacak olan Guashe suyu içselleştiren 'inclusive' (kapsayıcı) bir sunaktır.

3. GUASHE: SUYLA AĞIRLAŞAN SEMBOLİK BEDEN

Lübnankârî sisteminin suyu dışlayan monolitik "zırh" estetiğinin aksine, Anadolu ve Kafkasya'nın ritüel dünyasında tekstil; suyu davet eden, emen ve onunla ağırlaşarak "canlanan" bir aracıya (medium) dönüşür. Ritüel bağlamda üretilen bu tekstil nesneleri, gündelik kullanımın ve pratik işlevselliğin dışında, geçici ve sembolik "ikinci bedenler" olarak ortaya çıkar. Bu figürler, modern Batılı kategorizasyonların içine sıkıştırılan "oyuncak" ya da basit "süs eşyası" tanımlamalarından ziyade; toplumsal beklentilerin, doğayla kurulan metafizik ilişkinin ve kolektif hafızanın somutlaştığı "aracı bedenler" (mediating bodies) olarak işlev görür (Shaygozova & Muzafarov, 2023). Alfred Gell'in (1998)

sanatsal nesneler için öngördüğü faillik kapasitesi, bu ritüel figürlerde en üst seviyeye ulaşır; zira onlar sadece bir temsil değil, doğa olaylarını etkilemesi beklenen aktif birer sosyal aktördür.

Alfred Gell'e göre, sanat nesneleri ve ritüel bebekleri, izleyiciyi teknik mükemmellikleri veya sembolik güçleriyle 'büyüleyen' teknolojilerdir. Guashe'nin yağmur yağdırma gücü, onun estetik inşasındaki 'imkansızlıkta' (kemikten bebek yapma) gizlidir. Su, bu teknolojinin yakıtıdır. Kumaş ıslandığında oluşan renk değişimi ve ağırlık artışı, topluluk için yağmurun 'şimdiden geldiğine' dair görsel ve dokunsal bir kanıttır. Bu, sempatik büyü'nün (sympathetic magic) en saf halidir: Benzer, benzeri üretir (Islak bebek = Islak toprak).

Guashe figürünün iskeletini oluşturan kürek kemiği (hantse), teolojik bir okumayla İslam kozmolojisindeki Havva'nın yaratılış anlatısına (Adem'in kaburgasından halk edilme) doğrudan bir referans sunar. Bu 'kemik', Mircea Eliade'nin (1954) 'Ebedi Dönüş Miti' kavramında belirttiği gibi, ritüelin her tekrarında yaratılış anını şimdiki zamana taşıyan kutsal bir kalıntıdır. Ancak bu sembolizm, figürü örten tekstilin 'dikişsiz' yapısıyla tamamlanır. Geleneksel tekstil formlarında dikişsizlik; beşeri bir müdahale olan kesme ve dikme eyleminin ötesindeki 'ilksel bütünlüğü' ve 'kutsal formu' temsil eder. Bu bağlamda Guashe, sadece yağmur dileyen bir bebek değil; bedeni (kemik) ve ruhu (dikişsiz kumaş) ile bozulmamış, ilksel ve kutsal bir varoluşun ontolojik temsidir.



Görsel 8. Guashe (Çerkes Yağmur Bebeği) Nesnesinin Yapısal Analizi. (Yazarın teknik komutlarıyla üretilmiş AI Rekonstrüksiyonu, 2025).

Çizimde, nesnenin dikişsiz dış katmanı ile içsel failliği temsil eden "Hantse" (kemik iskelet) arasındaki ontolojik ilişki ve malzeme hiyerarşisi görülmektedir. Guashe nesnesinin teknik anatomisi incelendiğinde (bkz. resim 1), Maraş Abası'nın rijit ve dışlayıcı katmanlarının aksine, dikişsiz bir sarım tekniğiyle kurgulanan 'geçirgen' bir yapı ile karşılaşılır. Bu yapısal dürüstlük, bebeğin içsel iskeletini (Hantse) tamamen gizlemez; aksine, kemik iskelet ile tekstil yüzey arasındaki gerilim, nesnenin ritüelistik failliğini tetikleyen temel unsurdur. Maraş Abası'ndaki 'zırh' mantığı bedeni izole ederken, Guashe'deki dikişsiz sarım,

duayı ve suyu içeri davet eden bir 'yakarış yüzeyi' sunar. (Bknz Görsel 8) Guashe'nin bir "kemik" üzerine kurulması, onun aslında bir "kehanet aracı" olduğunu da gösterir. Guashe'nin üzerindeki "dikişsiz kumaş", kemiğin "çıplak gerçeğini" örten bir merhamet perdesidir. Yağmur yağdığında bu perde ıslanır ve kemiğe yapışır; böylece gizli olan (kemik/kehanet) ile zahiri olan (su/rahmet) birleşir.

3.1. Anadolu'nun "Çomçalı Gelin": Mutfaktan Gökyüzüne Uzanan Tekstil Beden

Anadolu'nun kadim tarım toplumlarında yaygın olarak görülen Çomçalı Gelin (yöresel adlarıyla Çömçe Gelin, Kepçe Gelin ya da Gelin Gök) ritüeli, tekstilin suyla temas ederek "aktive edildiği" en çarpıcı performanslardan biridir.

Figürün iskeleti, mutfak kültürünün merkezinde yer alan ahşap bir kepece (çomça) veya çapraz bağlanmış basit bir ahşap iskelet üzerine kurulur. Ancak asıl faillik, bu iskeletin üzerine evlerden toplanan heterojen kumaş parçalarının (çaputlar) sarılmasıyla başlar. Bu parçalı yapı, kolektif bir arzunun bedenselleşmesidir. Figürün üzerine hane halkları tarafından su dökülmesi, yalnızca ritüelin görsel veya tiyatral bir parçası değildir; aksine, tekstilin fiziksel dönüşümü üzerinden yağmur beklentisinin bedenselleştirilmiş (embodied) bir ifadesidir.

Victor Turner'ın (1969) "liminalite" kavramıyla açıklanabilecek bu süreçte, ıslanan kumaş ağırlaşır, lifler suyun etkisiyle şişer ve figürün ağırlık merkezi değişir. Bu fiziksel değişim, ritüelin metafizik etkisini sembolik olarak pekiştirir; zira gökyüzünden beklenen yağmur, figürün tekstil bedeninde halihazırda "gerçekleşmiş" ve maddeye mühürlenmiştir (Ergun, 2021). Islanan kumaşın renginin koyulaşması, gökyüzündeki yağmur yüklü bulutların bir yeryüzü kopyasını oluşturarak mimetik bir simülasyonu tamamlar.

3.2. Çerkes-Adige Kültüründe "Hantse Guashe": Kemiğin ve Suyun Diyalektiği

Kafkasya ve Çerkes kültüründe bu sembolik inşanın bir diğer güçlü ayağı olan Guashe (Гуаше) ritüel bebeği, Maraş abasının sunduğu "koruyucu kabuk" fikrinin tam zıddında, "kutsal teslimiyet" ilkesi üzerine inşa edilir. Guashe, kumaşın katlanması, sıkıştırılması ve dikişsiz bir şekilde yoğunlaştırılması yoluyla oluşturulan geçici bir "tekstil beden"dır (Özdemir, 2020).

Hantse Guashe ismindeki 'hantse' (kürek kemiği) vurgusu, nesnenin varoluşsal zeminini doğrudan İslam kozmolojisindeki yaratılış arketiplerine bağlar. Geleneksel kabule göre Hz. Havva'nın, Adem aleyhisselamın kürek kemiğinden halk edilmesi; ritüel bebeğin inşasında mimetik bir tekrar (reenactment) hayat bulur. Eliade'nin (1954) 'Ebedi Dönüş' kuramı çerçevesinde,

her yağmur duasında bu kemiğin etrafına dikişsiz kumaşların sarılması, aslında insanlığın yaratılış anının (genesis) tekstil üzerinden yeniden sahnelenmesidir. Kemiğin sarsılmaz sertliği 'ruhsal özü', suyla temas ederek ağırlaşan kumaş ise 'canlanan bedeni' temsil eder. Dolayısıyla Guashe, sadece bir nesne değil, yaratılışın o ilk ıslaklığını ve hayatietini (vitalite) dünyevi düzlemde simüle eden kutsal bir iskelettir.

Guashe'nin üretiminde dikiş yerine düğümleme ve sarma tekniklerinin tercih edilmesi, onun ritüel sonrasındaki "çözülme" (dissolution) sürecine işaret eder. Islanan kumaşın lifleri arasına süzülen su, "kemik" (öz) ile "kumaş" (form) arasındaki ontolojik mesafeyi kapatır. Su, bu geçici bedenlerin ontolojik dönüşümünü tetikleyen temel katalizör unsurdur; tekstile dokunduğunda onu pasif bir nesne olmaktan çıkarıp, doğayla pazarlık eden aktif bir öznelliğe taşır.

3.3. Tekstil Bir "Kültürel Teknoloji" Olarak: Absorpsiyon, Vitalite ve Evrensel Arayüzler

Bu ritüellerde suyun tekstil üzerindeki etkisi tesadüfî bir ıslanma değil, bilinçli bir "kültürel teknoloji"dir. Guashe ritüelinde su, nesneyi sadece inşa eden değil, onu ritüel süresince "canlı tutan" ve ona vitalite (canlılık) kazandıran temel unsurdur. Tim Ingold'un (2013) "canlılık" kavramı burada en somut haliyle karşımıza çıkar: Bebek suyla temas ettikçe ağırlaşır; kumaş katmanları suyu emdikçe figür sanki "nefes alan", tepki veren ve yerçekimine karşı koyan yarı-canlı bir varlığa dönüşür.

Hantseguashe, sadece bir temsil değil; tekstilin su tutma kapasitesinin (hygroscopic nature) stratejik olarak kullanıldığı bir "teknolojik aygıt" işlevi görür. Tekstilin ıslandıkça ağırlaşması, yağmur bulutlarının gökyüzündeki ağırlığını taklit eden bir mimesis (simülasyon) sürecidir. Guashe, sembolik bir bebek olmanın ötesinde, yağmurun yeryüzüne inişini fiziksel olarak simüle eden ve bu doğa olayını yeryüzünde "başlatan" bir aracıdır. Her iki örnek de tekstilin materyal gücünün farklı coğrafyalarda, benzer bir 'faillik' mantığıyla nasıl sergilendiğini ortaya koyar. Bu noktada Guashe ve Teru Teru Bozu arasındaki ontolojik fark, malzemenin suyla kurduğu fiziksel münasebet üzerinden netleşir.

Bu ritüellerde tekstilin su tutma kapasitesi (hygroscopic nature), bilinçli bir 'kültürel teknoloji' olarak kullanılır. Islanan kumaşın ağırlaşması ve renginin koyulaşması, gökyüzündeki yağmur yüklü bulutların yeryüzündeki mimetik bir simülasyonudur. Tekstil burada, gökyüzündeki ağırlığı yeryüzünde 'başlatan' ve mühürleyen bir aracı beden (mediating body) işlevi görür.

Tekstilin ritüelistik bir beden temsili olarak suyla kurduğu bu ilişki, evrensel bir maddi kültür gramerine işaret eder. Japon kültüründeki Teru Teru Bozu geleneği ile Guashe arasındaki karşılaştırma, Coğrafi Determinizm bağlamında tekstilin nasıl bir 'iklimsel arayüz' (climatic interface) olduğunu kanıtlar.

Kafkasya ve Anadolu gibi karasal tarım toplumlarında Guashe, kuraklığa karşı suyu talep eden, onu emerek 'ıslaklığı' yeryüzüne çağıran bir arzunun nesnesidir. Buna karşın, muson yağmurlarının ve aşırı nemin hakim olduğu bir ada ülkesi olan Japonya'da Teru Teru Bozu, yağmuru durdurmayı amaçlayan, 'kuruluğu' temsil eden ve suyu reddeden bir savunma nesnesidir. Her iki örnek de tekstilin, coğrafi şartların dayattığı hayatta kalma stratejilerine göre ya bir 'sunak' (Guashe) ya da bir 'kalkan' (Teru Teru Bozu) olarak kurgulandığını, dolayısıyla malzemenin iklimle kurulan pazarlıkta en esnek teknolojik yanıt olduğunu ortaya koyar. Tablo 5 teru teru bozu, maraş abası ve gaushe arasındaki benzerlik ve farklılıkları karşılaştırmalı olarak göstermek için üretilmiştir.

Özellik	Maraş Abası (Anadolu)	Guashe (Kafkasya)	Teru Teru Bozu (Japonya)
İklimsel Amaç	Korunma (Yağmurdan kaçış)	Çağırma (Yağmuru davet)	Durdurma (Güneşi davet)
Malzeme Rejimi	Hidrofobik (Keçe/Yün)	Hidrofilik (Bez/Çaput)	Hidrofobik/Nötr (Kağıt/Bez)
Beden Temsili	Erkek (Maskülen Zırh)	Kadın (Prenses/Gelin)	Cinsiyetsiz/Rahip (Kel Baş)
Suyla İlişki	Dışlama / İtme	İçselleştirme / Emme	Engelleme / Asma
Ontolojik Durum	Kalıcı Nesne (Miras)	Geçici Nesne (Kurban)	Geçici Nesne (Adak)

Tablo 5 Teru teru bozu, maraş abası ve gaushe arasındaki benzerlik ve farklılıklar

3.4. Eşiksellik ve Paradoks: Ritüel Süreçte Tekstil Bedenin Üç Evresi

Guashe'nin süreci Victor Turner'ın (1969) şeması uyarınca üç temel evrede analiz edilebilir:

1. Ayrılma (Separation): Arkaik iskeletler üzerine inşa edilerek "oyuncak" statüsünden koparılması.
2. Eşik (Liminality): Suyla temas anı; ne kuru bir kumaş ne de canlı bir insan olan "aradalık" durumu.
3. Bütünleşme (Aggregation): Yağmurun yağmasıyla ritüelistik kimliğin tamamlanması ve nesnenin çözülmesi.

Aba ve Guashe Paradoksu: Maraş Abası, bu döngüde "eşik-koruyucu" (threshold-protector) olarak tam zıt bir işlev görür. Aba, suyu dışlayarak (impermeability) kültürel sığınağı inşa ederken; Guashe, suyu içselleştirerek (permeability) toplumsal bereketi çağırır. Bu iki nesne, tekstilin suya verdiği tepki üzerinden şekillenen yüksek bir "maddi zekâ" barındırmaktadır.

Nihayetinde Maraş Abası ve Guashe, aynı 'epistemik havzadan' beslenen ontolojik simetri parçalarıdır. Biri korumanın (protection), diğeri ise yakarışın (supplication) teknolojisidir. Her iki nesne de suyla 'pişmeye' dair kadim bir maddi zekânın, farklı sosyolojik katmanlardaki (gündelik vs. kutsal) yankılarıdır.

Bu teknolojik ayırım, aynı zamanda suyun dönüştürücü gücü üzerinden kurgulanan biyopolitik bir cinsiyet okumasını da beraberinde getirir. Maraş Abası'nın sunduğu 'Kuru Erkek' figürü; keçeleşmiş, sert, nüfuz edilemez ve dış dünyaya karşı izolasyonist bir bariyer kuran eril bir koruma alanını temsil eder. Buna karşılık Guashe figürü, suyu emen, onunla ağırlaşan ve akışkanlıkla bütünleşen yapısıyla 'Islak Kadın' metaforuna hayat verir. Bu bağlamda, erkeğe atfedilen 'kuruluk' (kamusal alandaki dirençli koruyuculuk), kadına atfedilen 'ıslaklık' (doğurganlık ve bereketle ilişkilendirilen ritüelistik rol) ile ontolojik bir zıtlık oluşturur. Tekstil, bu noktada sadece fiziksel bir katman değil, Entwistle'ın (2015) giriş bölümünde değindiği 'ikinci deri' kavramının toplumsal cinsiyet kodları ve su elementi üzerinden mühürlendiği biyopolitik bir arayüzdür.

Sonuç olarak, Maraş Abası ve Guashe arasındaki bu diyalektik, özünde bir sınır hattı (borderline) mücadelesidir. Burada tekstil, sadece bedeni örten bir nesne değil, öznenin dünya ile kurduğu pazarlığın sınırını belirleyen biyopolitik bir kabuktur. Aba, dış dünyayı radikal bir biçimde 'dışlayan' (exclusive) ve bedeni vakarlı bir koruma kalkanına hapsederek otonomisini ilan eden rijit bir sınır hattıdır. Buna mukabil Guashe, doğayı ve suyu 'içeri alan' (inclusive), sınırlarını eriten ve çevreyle ontolojik bir bütünleşme arayan akışkan bir kabuktur. Birinde toplumsal bir disiplin (zırh), diğesinde ise kozmik bir teslimiyet (yakarış) esastır. Bu iki zıt sınır deneyimi, 'Bir Kardeşlik Hikâyesi' sergisinin sanatsal omurgasını oluşturur. Tekstilin suyla imtihanı bitmemiştir. Maraş'ın kadim abası ile Kafkasya'nın ritüel bebeği, bugün çağdaş sanatın dilinde birleşerek; insanın doğayla, kutsalla ve kendi hafızasıyla kurduğu bağı "Bir Kardeşlik Hikâyesi" üzerinden yeniden mühürlemiştir.

4. SANATSAL UYGULAMA VE SENTEZ: "BİR KARDEŞLİK HİKÂYESİ" ÜZERİNDEN BİR OKUMA

4.1. "Akışkan Bellek Mekânı" Olarak Sanatsal Formlar

Bu çalışmada tekstil, suyun dönüştürücü gücüyle şekillenen ve bedensel deneyim aracılığıyla anlam kazanan 'akışkan bir bellek mekânı' olarak ele alınmakta; bu yaklaşım, 'Bir Kardeşlik Hikâyesi' sergisi kapsamında üretilen eserlerin ontolojik zeminini oluşturmaktadır. Bu çalışmalarda Maraş Abası'nın keçeleşmiş yüzeyi, sadece görsel bir katman değil; Salman'ın (1998) ifadesiyle liflerin birbirine kenetlenmesi sonucunda emeğin ve bedensel bilginin mühürlendiği bir "deneyim alanı"dır. Araştırmacı/sanatçı, geleneksel abanın

üretimindeki o "pişme" anını çağdaş sanatın maddi diline tercüme ederek, suyun ve ısıнын yarattığı simyasal pazarlığı (Aslantürk, 2025) yüzeyde somutlaştırır.

4.2. İzolasyonist Direnç ve "Zırh" Metaforu

Maraş Abası'nın kuramsal analizinde saptanan 'izolasyonist katman' niteliği, 'Bir Kardeşlik Hikâyesi' sergisi kapsamında üretilen formlarda fiziksel bir gerçekliğe bürünür. Sanatsal uygulamalarımda (Aslantürk, 2023) kullanılan ahşap ve metal aksamlar, rastgele seçilmiş taşıyıcı unsurlar değil; abanın sunduğu o disipline edici biyopolitik kabuğu görselleştiren yapısal müdahalelerdir. Eserlerdeki sert geometrik hatlar ve rijit malzeme kullanımı, tekstil liflerinin kaotik ve akışkan doğasını zapturapt altına alarak, beden ile dış dünya arasındaki sınır hattını (borderline) belirginleştirir. Bu sanatsal tercih, Maraş abasının 'vakar' dolu izolasyonunu mekânsallaştırarak, izleyici için bu aşılmaz kabuğun ardındaki korunaklı alan fikrini deneyimsel olarak düşünmeye açan bir alan üretir. Uygulama aşamasında formlara eklenen ahşap ve metal bileşenler, rastgele seçilmiş taşıyıcı unsurlar değil; abanın sunduğu o aşılmaz ve rijit sınır hattını (borderline) mekânsallaştıran yapısal müdahalelerdir. (Bknz Görsel 9) Bu malzemeler, liflerin kaotik yapısını denetim altına alarak, bedeni dış dünyadan ayıran biyopolitik kabuğu görsel bir kesinliğe kavuşturur. Böylece eser, izleyiciye hem abanın 'vakar dolu mesafesini' hem de Guashe'nin 'geçirgen arayışını' aynı sınır hattı üzerinde deneyimleme imkânı sunar (Aslantürk, 2023).



Görsel 9. Uygulamalı araştırma (Practice-based research) sürecinden kareler.

Bu bağlamda Maraş Abası'nın "ikinci deri" olarak işlevi, yalnızca bedensel algıyı şekillendiren fenomenolojik bir yüzey olarak değil, aynı zamanda bedeni kamusal alanda düzenleyen ve disipline eden bir biyopolitik kabuk olarak da

okunabilir. Foucault'nun bedeni iktidar ilişkilerinin doğrudan taşıyıcısı olarak ele alan yaklaşımıyla düşünüldüğünde, abanın suyu dışlayan ve formu sabitleyen yapısı; bedeni çevresel etkilerden korumanın ötesinde, onu belirli bir duruş, mesafe ve vakar rejimi içine yerleştiren maddi bir düzenek işlevi görür. Bu yönüyle aba, bedeni yalnızca saran bir "ikinci deri" değil, bedensel davranışı, mekânsal ilişkileri ve toplumsal görünürlüğü belirleyen bir sınır teknolojisi olarak değerlendirilebilir. Guashe figürünün suyu davet eden geçirgen yapısıyla karşıtlık içinde ele alındığında, bu biyopolitik kabuk, teslimiyet ve açıklık yerine direnç ve kapalılık üzerinden işleyen kültürel bir beden rejimini görünür kılar.

4.3. Lübnankârî Modüleritesi ve "Gül"ün Ontolojisi

Eserlerdeki Lübnankârî kompozisyon sistemi, tekstili aktif bir faile dönüştüren mimari bir inşadır (Gell, 1998). Özellikle 50x25 cm gibi modüler ölçülerle kurgulanmış geometrik düzen içerisinde yer alan "Gül" motifleri; Guashe'nin nazenin yakarışını simgeleyen estetik ile Maraş Abasının sert koruyuculuğunu tek bir yüzeyde eritir. "Bir Kardeşlik Hikâyesi" kataloğunda belirtildiği üzere gül; dalında kurusa bile yeniden filizlenebilen yapısıyla, abanın o keçeleşmiş zırhının içinde "vakarlı bir sürekliliği" simgeler (Aslantürk, 2023). Bu yönü ile bakıldığında Maraş Abası, bedeni koruyan bir giysi olmanın ötesinde, üretim teknikleri, kullanım biçimleri ve sembolik motifleri aracılığıyla toplumsal hafızayı yansıtan bir tekstil nesnesi olarak değerlendirilebilir.

4.4. Disiplinlerarası Vizyon ve Öneriler

Bu çalışma kapsamında geliştirilen sanatsal süreç, gelecek nesil araştırmacı ve tasarımcılar için şu vizyoner önerileri sunar:

- **Tasarımcılar İçin:** Maraş Abası'ndaki "dışlayıcı" (hydrophobic) koruma mantığı ile Guashe'deki "kapsayıcı" (hydrophilic) ritüelistik doğa, modern tasarımda "akıllı kabuklar" için temel oluşturmalıdır. Geleceğin tasarımları, abanın vakarıyla koruyan, Guashe'nin esnekliğiyle çevreyle bağ kuran hibrit yapılara bürünmelidir.
- **Kültür Araştırmacıları İçin:** Maraş Abasının bedeni sarmalayan "kamusal otoritesi" ile Guashe'nin suyu çağırان "kutsal sembolizmi" arasındaki zıtlık, tekstil nesnelerinin biyopolitik sınır hatları olarak incelenmesine zemin hazırlamalıdır.
- **Eğitimciler İçin:** Sanat eğitimi, Maraş abasının üretimindeki "örtük bilgiyi" (Polanyi, 1966) ve Guashe'nin temsil ettiği sembolik derinliği sentezleyen duyuşsal bir müfredat üzerine inşa edilmelidir.
- **Zanaatkârlar İçin:** Maraş Aba dokumacılığı, dijital çağa meydan okuyan bir "sezgisel teknoloji" olarak korunmalı; Guashe ritüelindeki

"yaratım ve dua" boyutuyla birleşerek el sanatlarına ruhsal bir derinlik kazandırılmalıdır.

4.5. Gelecek Çalışmalar İçin Notlar

Bu çalışma, tekstilin suyla imtihanını Maraş ve Kafkasya ekseninde bir "kardeşlik" köprüsü üzerinden okumuştur. Gelecekte yapılacak çalışmalar, Maraş abasının "su iticilik" özelliği ile Guashe'nin "su tutuculuk" sembolizmini güncel biyometrik tekstil teknolojilerine ve iklim krizine karşı bedeni koruyan "akıllı izolasyon" sistemlerine entegre etmelidir (Aslantürk, 2025).

SONUÇ

Bu bölüm, Maraş Abası ile Guashe ritüel nesnesini yalnızca iki farklı coğrafyaya ait geleneksel tekstil örneği olarak değil; suyla kurdukları karşıt ilişkiler üzerinden şekillenen iki ayrı kültürel ontoloji olarak ele almıştır. İnceleme, tekstilin pasif bir yüzey ya da işlevsel bir giysi olmaktan öte, su, emek ve bedenle kurduğu ilişki aracılığıyla anlam üreten etkin bir maddi fail olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Maraş Abası, suyun dışlandığı ve keçeleşme yoluyla yüzeyin kapatıldığı bir koruma teknolojisi olarak okunurken; Guashe, yağmur ritüeli bağlamında kolektif yakarış pratiğinin somutlaştığı, sembolik ve işlevsel bir tekstil nesnesi olarak değerlendirilmektedir. Her iki tekstil pratiği de suyla kurdukları ilişki üzerinden, korunma ve ritüel talep kavramları arasında şekillenen ortak bir anlam alanında değerlendirilebilir. Bu ortaklık, tekstil yüzeyini edilgen bir taşıyıcı olmaktan çıkarak, kültürel ontolojilerin maddi düzlemde müzakere edildiği etkin bir eşik olarak konumlandırmaktadır.

Çalışmanın kuramsal katkısı, geleneksel tekstil bilgisini yalnızca aktarılması gereken bir kültürel miras olarak değil, kendi iç mantığı ve üretim süreçleriyle bilgi üreten bir pratik olarak ele almasında yatmaktadır. Bu yaklaşım, maddi kültür çalışmalarında sıkça rastlanan temsil merkezli okumaların ötesine geçerek, tekstilin üretim sürecini, bedensel deneyimi ve çevresel etkileşimi birlikte düşünmeyi mümkün kılmaktadır. Bu yönüyle çalışma, tekstil çalışmalarında malzeme odaklı epistemolojilere ve uygulama temelli araştırma literatürüne doğrudan katkı sunmaktadır. Maraş Abası'nın suyu dışlayan yapısı ile Guashe'nin suyu çağırان ve emen formu arasındaki karşıtlık, kültürel pratiklerin doğa ile kurduğu ilişkinin farklı epistemolojik temellerini görünür kılmaktadır.

Bölümün son kısmında ele alınan sanatsal üretim süreci ise, bu geleneksel bilgilerin çağdaş sanat bağlamında nasıl yeniden etkinleştirilebileceğini göstermektedir. "Bir Kardeşlik Hikâyesi" sergisi kapsamında üretilen işler, geleneksel tekstil bilgisini nostaljik bir referans olarak kullanmak yerine, onu sorgulayan, dönüştüren ve yeni anlam katmanları üreten bir araştırma alanına dönüştürmektedir. Bu yönüyle sanatsal üretim, çalışmanın yalnızca bir çıktısı değil, aynı zamanda bir araştırma yöntemi olarak konumlanmaktadır.

Sonuç olarak bu bölüm, geleneksel tekstil nesnelerinin su, ritüel ve beden ekseninde yeniden okunmasının; hem maddi kültür çalışmaları hem de sanat temelli araştırmalar için verimli bir tartışma zemini sunduğunu ortaya koymaktadır. Maraş Abası ve Guashe rnekleri üzerinden geliştirilen bu karşılaştırmalı yaklaşımın, farklı kültürel bağlamlardaki tekstil pratiklerinin ontolojik ve epistemik boyutlarını inceleyen gelecekteki çalışmalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu alışma, söz konusu tekstil pratiklerini evrensel modeller olarak sunmayı değil; bağlamsal, tarihsel ve kültürel özgüllükleri içinde tartışmayı amaçlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Adamson, G. (2007). *Thinking through craft*. Berg.
- Aslantürk, M. (2023). *Bir Kardeşlik Hikâyesi* [Sergi Kataloğu].
- Aslantürk, M. (2023). *The garment surface as modular system: Lübnankârî composition in the Maraş Aba* [Araştırma notları].
- Aslantürk, M. (2025). *Tekstil yüzeylerinde ontolojik temaslar: Maraş abası ve ritüel bedenler üzerine bir saha araştırması* [Yayımlanmamış araştırma dosyası].
- Atasoy, N. (2005). *İpek: Osmanlı İmparatorluğu'nda dokumacılık ve desen*. TEB Yayınları.
- Bachelard, G. (1994). *The poetics of space* (M. Jolas, Çev.). Beacon Press. (Orijinal çalışma 1958) .
- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Duke University Press.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics* (S. Pleasance & F. Woods, Çev.). Les Presses du Réel.
- Eliade, M. (1954). *The myth of the eternal return*. Princeton University Press.
- Entwistle, J. (2015). *The fashioned body: Fashion, dress and modern social theory*. Polity Press.
- Ergun, P. (2021). Türk kültüründe yağmur duası ritüelleri ve sembolizmi. *Milli Folklor*, 17(131), 45-58.
- Ersoy, A. (2019). Geleneksel tekstil sanatlarında malzemenin fenomenolojisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9(2), 145-162.
- Gell, A. (1998). *Art and agency: An anthropological theory*. Clarendon Press.
- Heidegger, M. (1971). *Poetry, language, thought* (A. Hofstadter, Çev.). Harper & Row.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge.
- Latour, B. (1993). *We have never been modern*. Harvard University Press.
- Malafouris, L. (2013). *How things shape the mind: A theory of material engagement*. MIT Press.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of perception* (D. Landes, Çev.). Routledge. (Orijinal çalışma 1945) .

- Musaeva, M. (2023). Ritual objects and material culture in North Caucasus: The symbolic role of textile figures. *Journal of Anthropological Studies*, 14(1), 78-94.
- Necipoğlu, G. (1995). *The Topkapı scroll: Geometry and ornament in Islamic architecture*. Getty Center.
- Orenstein, C., & Cusack, T. (Ed.). (2023). *Puppet and spirit: Ritual, religion, and performing objects* (Cilt 1). Routledge.
- Ögel, B. (2014). *Türk mitolojisi* (Cilt 2). Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ölmez, F. (2021). Anadolu tekstilinde bitim işlemleri ve suyun dönüştürücü gücü. *Milli Folklor*, 13(129), 112-126.
- Özdemir, N. (2020). Çerkes kültüründe bez bebekler ve sembolik anlamları. *Halkbilimi Araştırmaları*, 8(3), 201-219.
- Pink, S. (2015). *Doing sensory ethnography*. SAGE Publications.
- Polanyi, M. (1966). *The tacit dimension*. Doubleday.
- Polat, C. (2014). *Osmanlı'dan Günümüze Maraş'ta Bakırcılık*. Kahramanmaraş Belediyesi Kültür Yayınları.
- Salman, F. (1998). *Kahramanmaraş el sanatları ve Maraş abası üzerine teknik bir inceleme*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Semper, G. (2004). *Style in the technical and tectonic arts* (H. F. Mallgrave, Çev.). Getty Research Institute. (Orijinal çalışma 1860) .
- Shaygozova, Z., & Muzafarov, R. (2023). Traditional dolls as mediating bodies in Central Asian cultures. *Journal of Material Culture*, 28(2), 112-129.
- Türe, A. (2001). Lübnankârî: Osmanlı geometrik yüzey inşası üzerine bir deneme. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (15), 45-60.
- Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Aldine.
- Müze ve Dijital Arşiv Kaynakları:
- The Metropolitan Museum of Art. (n.d.). *Jacket (Maraş aba)* [Felted wool with silk and metallic thread]. Accession No. C.I.39.91.11. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/93781> (Erişim Tarihi: 24 Ocak 2026).
- The RISD Museum of Art. (n.d.). *Jacket*. Object Number 44.234. <https://risdmuseum.org/art-design/collection/jacket-4423> (Erişim Tarihi: 24 Ocak 2026).



BÖLÜM 2

Formdan Strüktüre: Kalıp Tasarımı ile Dikiş Makinesi Arasında Bir Diyalog

Nezla Ünal¹

1. GİRİŞ

Giyinmek, insanların birçok fiziksel ve psikolojik ihtiyacını karşılayan bir unsurdur ve her bireyin sosyal etkileşimleri ile fiziksel konforu ve memnuniyeti açısından oldukça önemlidir. Tekstil endüstrisinin hızlı bir şekilde büyümesi ve günümüz toplumunun sosyo-kültürel yapısından dolayı çalışan kadınların sayısının artması, modanın, renklerin ve desenlerin yansıtıldığı çok sayıda kaliteli, uygun fiyatlı ve iyi kesim giysilerin üretilmesine olan ihtiyacı ortaya çıkarmıştır. Günümüzde tekstil üreticileri, talebe yanıt olarak çeşitli kumaşlardan birçok farklı model üretmektedir. Moda trendlerine göre tasarlanan bu ürünlerin; giyildiğinde estetik bir görünüm sunması, vücudu kavraması ve hareket özgürlüğü sağlaması, yalnızca giysi kalıplarının düzgün bir şekilde yapılmasıyla mümkün olabilir. Kalıbı hatalı olan bir giysi, kumaşın kalitesi yüksek olsa veya fiyatı cazip olsa bile, satışını engelleyen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Bottan, 2011).

Eski dönemlerden itibaren her bireyin doğasında, giyim gibi estetik unsurlarla vücudunu süsleme arzusu bulunmaktadır. Her bir tasarımcının amacı, bu insani isteği karşılamak ve böylece moda endüstrisinde büyümeyi devam ettirmektir. Moda tasarımcıları, her ürün için tasarım aşamasında şekilleri, renkleri, kumaşları, dekoratif unsurları ve ayrıntıları seçer (Lu, Mok & Jin, 2017). Kalıp tasarımcıları ise 2 boyutlu giysi görüntüsünün 3. boyuta aktarılmasında köprü görevi görür.

Moda tasarımında kalıp genelde teknik bir üretim aracı olarak değerlendirilir; ancak kalıp, iki boyutlu bir yüzeyde bedenın olası varoluş biçimlerini oluşturmayı hedefleyen bir düşünce haritasıdır. Çizgiler, eğriler, pensler ve bolluk değerleri yalnızca ölçüsel düzenlemeler değil; bedensel hareketin, hacmin ve yüzey geriliminin önceden tasarlanmış izleridir. Bu durum göz önüne alındığında, kalıp sabit bir formun yansımından ziyade henüz gerçekleşmemiş bir yapının taslak çalışmasıdır.

Giyim üretimi genellikle, bir manken üzerinde denenecek olan örnek kıyafetlerin oluşturulması için iki boyutlu kalıplar kullanılarak yapılır. Bir

¹ Pamukkale Üniversitesi Denizli Teknik Bilimler MYO Tasarım Bölümü Moda Tasarımı Programı, 0000-0002-2689-3666

kıyafetin uygunluğu büyük ölçüde kalıp tasarımcısının tecrübesine bağlıdır (Au & Ma., 2010, 525).

İki boyutlu el çizimlerine dayanan önerilen üç boyutlu sanal giysi teknolojisi, çeşitli giyim tasarım türlerinde rasyonelliği doğru bir şekilde tahmin ederek, seri kişiselleştirme üretiminde ekonomik verimliliği artırmaktadır (Meenakshi, Dodmane, Leonid, Francis & Krishnammal, 2023).

Tüm alanlarda dijital dönüşümü gerçekleştirmek ve sürdürülebilirliği sağlamak amacıyla, giyim kalıpları üzerine uzman olan kişilere ve üreticilere, kullanıma hazır dijital giyim kalıpları sunarak veya bunları özel yazılımlara aktararak avantaj sağlamanın gerekliliği ortaya çıkmıştır. Ayrıca, üretim süreçlerini tamamlamak ve verimliliği artırmak, işgücü piyasasının taleplerine uyum sağlamak ve güncel küresel ile ulusal eğilimleri izlemek için kalıpların tasarlanmasına imkan tanımaktadır. Dijital kalıp üretimi için çeşitli sistemler mevcuttur; bu sistemler arasında iki boyutlu ve üç boyutlu olanlar bulunmakta ve her birinin altında farklı yazılım grupları yer almaktadır. Gerber Accumark sistemi, iki boyutlu dijital kalıpların oluşturulması, derecelendirilmesi ve entegrasyonu için en etkili sistemlerden biridir ve fabrikalarda, eğitim kurumlarında ve işgücü piyasasında yaygın olarak kullanılmaktadır (Sleem, Mahran, Mosaad, & Mohamed, 2024).

Sanal giysi teknolojileri görselde 2 boyutlu olan giysi kalıbını 3 boyutlu hale getirebilir. Ancak fiziksel ürün ortaya konulurken dikiş makinesi, iki boyutlu tekstil yüzeylerini (kalıpları) birleştirerek insan bedenine uyum sağlayan üç boyutlu yapılar hâline getiren temel üretim aracıdır; bu dönüşüm süreci, giysi tasarımında biçim, hacim ve yapı kazanımının ana mekanizmasını oluşturur.

Dikiş makineleri, iki boyutlu kumaş parçalarını üç boyutlu giysi yapılarına dönüştürmede hayati bir rol oynar (Fan, 2004). Dikiş işlemi, düz kumaş desenlerinin insan vücuduna uygun hacimli formlara dönüşmesini sağlayan mekanik birleştirme yöntemini sunar (Sun ve Carroll, 2011) Dikiş, iki boyutlu kesim kalıplarını dikiş yapımı yoluyla tutarlı bir üç boyutlu forma dönüştürür (Aldrich, 2015).

Bu dönüşüm sadece teknik değil, estetik bir yeniden inşadır. Kalıp tasarımı ile dikiş makinesi arasındaki ilişki, teknik bir üretim süreci değil; formun yapısal bir diyaloga girerek yeniden biçimlenmesidir. Beden sadece fiziksel değil, dünyayı deneyimleme aracıdır. Giysi, beden ile dünya arasında ikinci bir deridir. Kalıp tasarımı, bedenin potansiyel hareket alanını öngören bir yapıdır.

2. KALIP: POTANSİYEL FORMUN HARİTASI

Merleau-Ponty'nin (1962/1945) beden fenomenolojisi, bedeni dünyayı algılayan ve anlamlandıran aktif bir özne olarak tanımlar. Beden yalnızca fiziksel bir varlık değil, aynı zamanda deneyimlerin merkezi bir noktasıdır. Entwistle'a (2000) göre ise giyim, sosyal ve fiziksel bedeni bir araya getiren bir ara yüzdür. Bu bakış açısıyla kalıp tasarımı, bedeni ölçmekten ziyade bedensel deneyimleri öngörmeyle ilgilidir. Kalıp çizgisi, bedenin olası hareket alanlarını sınırlayan ya da genişleten bir tasarım kararını temsil eder. Bu nedenle kalıp, durağan bir ölçüm sistemi değil; hareketi içeren bir düşünce çerçevesidir.

Yaratıcılık, tasarımın önemli bir yönüdür ve tasarım da modanın her alanında önemli bir yer tutar. Giysiler, tasarım sayesinde değer kazanırken, tasarım, kalıp oluşturma sürecinde şekil alır. Üç boyutlu insan vücudu için uygun giysi kalıbı yaratırken yeni ve özgün yöntemler, alana farklı bakış açıları kazandırır. Moda endüstrisinde yaratıcılığı hayata geçirmenin ilk aşaması, zihinsel fikirlerin üç boyutlu objelere veya ürünlere dönüştürülmesidir. Burada giysi tasarımına odaklanan kalıp, "İnsan bedenine uygun hazırlanan giysinin parçalarının örneğidir. Diğer bir ifadeyle formun örneğidir" (Çeğindir, 2020).

Giysi araştırmaları sırasında, giysiler üzerinden kalıp çıkarma yöntemi kullanılarak çok çeşitli bilgiler elde edilmektedir. 1930 yılında Henny Harald Hansen tarafından uygulanan kalıp çıkarma tekniği, farklı bir kültürün giysi üretimini anlamamız için gereken verileri sunmuştur (Şahin, 2016).

Giysinin giyinme ve soyunma işlevini yerine getirebilme kapasitesi, oluşturulan giysi kalıbıyla değerlendirilebilir. Çünkü kalıp oluşturma süreci, üç boyutlu insan formuna uygun bir biçim meydana getirmeyi ve bu şekli tasarıma göre uyarlamayı gerektirir. Uygulama aşamasında giysi formu oluşturulurken yenilikçi ve yaratıcı yöntemler uygulanarak sahaya farklı bakış açıları kazandırılır. Bu sayede geçmiş dönem modasını yansıtan tasarım süreci, daha esnek, yenilikçi ve özgün hale gelirken kalıp uygulamalarında yenilikçi yollar yeni kavramların ortaya çıkmasına neden olmaktadır (Aydeniz ve Çeğindir, 2024).

Kıyafetlerdeki çizgiler, hem vücuda düzgün bir form kazandıran hem de görsel etki yaratan önemli tasarım unsurlarıdır. Kalıbın kontur çizgileri; ön ve arka bölüm, etek, kol gibi parçaların dış sınırlarını belirleyerek kıyafetlerin genel görünümünü oluşturur.

Yapısal çizgiler (şekil ve bölümlendirme çizgileri) ise göğüs, bel, omuz çizgisi, yan dikiş ve pensler gibi hatlar, vücut ölçülerini iki boyutlu bir kesime dönüştürür ve giysinin bedene oturuşunu ve rahatlığını ayarlar. Bu hatların

konumu ve şekli, vücut kusurlarını gizleme veya vurgulama yeteneğine sahiptir (Zhu, 2016; Avadanei, Filipescu, & Ionescu, 2015).

Dekoratif çizgiler ise görünüşte sadece süsleme olarak algılandıkları da, optik illüzyonlar sayesinde boyu uzatabilir veya kısaltabilir, ince veya geniş bir parlaklık yaratabilirler (Anand, 2024; Liu, 2020).

Fonksiyonel bölümlendirme çizgileri kalıbı ayırarak hareketi kolaylaştırır ve dikiş ile üretimde pratiklik sağlarken, yanlış ve gereksiz bölümlendirmeler kıyafetlerde karmaşık ve dağınık bir görünüm oluşturur (Anand, 2024; Zou, Wang, & Luh, 2023).

Kalıp çiziminde dikey hatların uzun tutulması oluşturulan kalıplar kişinin boyunu olduğundan daha uzun gösterirken, yatay hatların geniş tutulması kişinin vücut genişliğini daha fazla gösterir. Pens çizimleri ise beden, bel ve kalça hattına vurgu yaparak S formülünü vurgular (Liu, 2020; Avadanei, Filipescu, & Ionescu, 2015).

Giysi tasarımı ve üretimi yaparken, insan vücudunun yapısını ve özelliklerini iyi bilmek önemlidir. Zira vücut yapısı, giysi üretiminde temel bir unsurdur. Bu temel öğeleri şu şekilde sıralayabiliriz;

- ✓ Vücut, üç boyutlu bir yapıdır. (genişlik, yükseklik, derinlik)
- ✓ Vücut, farklı bölümlerden oluşur. (gövde, kafa, kollar, bacaklar)
- ✓ Vücut bölümleri arasında bir denge bulunmaktadır.

Duran vücut ölçüleri ile hareket eden vücut ölçüleri birbirinden farklıdır. Vücutlar, kadın, erkek ve çocuk olarak kategorilere ayrılır. Normal vücut formlarında tipik bireysel farklılıklar görülebilir (Bedük ve Yıldız, 2004).

Kalıp geometrisi; biçimsel olarak, şeklin bir örneğidir. Gösterge bilimi açısından, anlaşılması istenen fikrin fiziksel özellikler taşıyıcı biçimde görsel olarak sunulmasına olanak tanıyan bir araçtır. Tasarımdaki düşüncenin, figür analizi, ölçülendirme, malzeme, üretim teknolojisi, tasarım hiyerarşisi gibi unsurlar üzerinden tasarım geometrisi ile giysi haline gelmesini sağlayan iki veya üç boyutlu şeklidir (Çeğindir, 2017).

Hazır giyim sektöründe giysi kalıplarının hazırlanması, hem zaman alıcı bir süreçtir hem de giysinin estetik açıdan değer kazanması ve vücuda uyumunun sağlanması açısından büyük öneme sahiptir. İnsan bedeni ile giysi arasındaki ilişkiyi belirleyen en önemli ölçütlerdir. Bu nedenle, sürekli karşılaşılan vücut ölçüleri ve mamul ölçüleri kavramlarının açıklığa kavuşturulması gerekmektedir. Vücut Ölçüleri, doğrudan vücut üzerinden elde edilen net ölçülerdir. Mamul Ölçüleri ise, belirli vücut ölçüleri üzerine eklenen giysinin rahatlık, stil ve kumaş özellikleriyle elde edilen ölçülerdir. Hazır giyim üreticilerinin kullandığı mamul

ölçüleri, tamamlanmış kalıp üzerinden alınan ölçülerdir. Müşteriden sağlanan ölçüler, çeşitli kişisel ve profesyonel varsayımlar kullanılarak kalıp çizimi için gereken ölçülere dönüştürülür (Çileroğlu, 2010).

Temel kadın beden kalıbında kullanılan ölçüler temel ölçüler ve yardımcı ölçüler olmak üzere ikiye ayrılır. temel ölçüler; (vücut üzerinden alınan ölçülerdir.) bütün boy (bb), beden genişliği (bd), bel çevresi (bl) , kalça çevresi (klç), kol boyu (kb) ve yardımcı ölçüler ise (temel ölçüler esas alınarak hesaplanan ve vücut üzerinden alınabilen ölçülerdir) arka yaka (ay), boyun çevresi (bç), arka genişlik (ag), koltuk genişliği (klt.g) , ön genişlik (ög), pens genişliği (pg), omuz genişliği (og), arka uzunluk (au), ön uzunluk (öu), koltuk yüksekliği (ky), yan yükseklik (yy), kalça düşüklüğü (kd) ve göğüs düşüklüğü (gd) ölçüleridir (T.C. Millî Eğitim Bakanlığı [MEB], 2011).

Giysi kalıbına eklenen açıklık, yalnızca beden ölçülerinin büyütülmesiyle ilgili değil, aynı zamanda giysinin konforunu, hareket özgürlüğünü, görünümünü ve stilini belirleyen en önemli tasarım unsurudur.

Rahatlık ve hareket özgürlüğü için yeterli ölçüde sağlanan bolluk, günlük aktivitelerde dikiş iplerinin kopması, çekme ya da batma gibi problemleri engeller (Gill & Chadwick, 2009). Koruyucu giysilerde yalnızca tek bir alanda (örneğin, kasık) uygun bolluk bile hareket yeteneğini önemli bir biçimde etkileyebilir (Huck, Maganga, & Kim,1997).

Bolluk Payları	Temel çizim, etek, pantolon	Elbise, bluz	Bluz, döpiyes	Ceket	Manto
Beden	5	5	5	5	6
Bel	2	2	2	4	4
Kalça	2	2	2	4	4
Arka Yaka	0.6cm	0.6cm	0.6cm	0.6cm	0.6cm
Arka genişlik	2	22	22	2	2.5
Koltuk genişliği	1	1	1	1	1.5
Ön genişlik	2	2	2	2	2.5
Üst kol genişliği	2	2	2	3	3

Tablo 1. Kadın Giyim Bolluk ilave tablosu (MEB, 2011)

Çoğu geleneksel kalıp sistemi yalnızca “rahat duruş” için uygun bolluk sunar. Farklı pozisyonlarda bu ölçüler yetersiz kalabileceği için kalıp uyumsuzluğu ve rahatsızlık meydana getirebilir (Navodhya, De Silva, & Gill, 2024).

Konfor ve stil dengesinde bolluk; vücuda oturan, yarı oturan, geniş kesim gibi stillerin temel belirleyicisidir ve konfor ile sürekli bir denge içinde yer alır (Chen et al., 2009; Gill, 2011).

Vücuda tam oturan kıyafetlerin kalıbının uygun ölçülerde yapılması, bol giysilere göre daha karmaşık bir süreçtir. Kıyafetin bedenle en iyi uyumunu sağlayan kalıbı tespit etmek için birçok deneme prototipi yapılması gerekebilir ve süreç uzayabilir. Bu nedenle, 3 boyutlu açılım sistemleri özellikle spor giyim üreticileri için bir çözüm sunmaktadır (Tama, Kılıç, Öndoğan & Nizamoğlu, 2016).

Kumaş özellikleri aynı 2D bolluk değeri, farklı esnekliklerdeki kumaşlarda 3D ortamda çok çeşitlilik gösterebilir; bu nedenle bolluk, kumaşın çekme ve gerilme özelliklerine dayanarak ayarlanmalıdır (Chen et al., 2009; Thomassey, & Bruniaux, 2013, Lagé & Ancutiené, 2019).

Vücut yapısı, boyutlar ve hatta psikolojik özellikler, tercih edilen bolluk miktarını etkiler (Dik, Tsang, Chan, Lo & Chu, 2023). Beden ölçü tabloları oluşturulduktan sonra, kesim kalıplarının hazırlanmasında kullanılmak üzere gerçek ölçülerin, beden ölçülerine uygun şekilde yeterli bolluk ve dikiş payları eklenerek düzenlenmesi gerekmektedir. Kesim ölçüleri olarak adlandırılan bu değerler, kalıp yapımında uygulanan farklı sistemlerin önemli bir parçasını teşkil eder. Örneğin, Türkiye'de yaygın olarak kullanılan Müller sisteminde ölçüler bolluk paylarıyla birlikte sunulmakta, dikiş payları ise ayrıca belirtilmektedir (Özcan, 2023).

Giysinin sağladığı işlevsellikten ziyade, kullanım yerindeki değişiklikler, insan beyninin giysiyi farklı bir şekilde algılamasına olanak tanıyan illüzyonist bir yaklaşım sergiler (Çileroğlu ve Balcı, 2018).

Müller sistemde üst vücutta uyumu sağlayan en önemli etken olan göğüs pensinin derinliği, Metrik sistemde beden ölçülerine göre belirlenmiştir. Bu durumda farklı göğüs boyutları kullanıldığında önemli uyumsuzluklarla karşılaşmaktadır. Bu sistemde omuz açısı, pens konumlarının ve yan dikiş çizgisinin tespit edilmesi gibi işlemler, deneyime dayanan bazı formüllerle yapıldığından, her vücut tipi için doğru sonuç alınamamaktadır (Mete, 2001).

Yirminci yüzyıldaki teknolojik ilerlemelerle birlikte, hazır giyim imalatında da önemli değişimler meydana gelmiştir. Geniş bir tüketici yelpazesinin gereksinimlerini karşılaması beklenen hazır giyim sektörü, bu talepleri yerine getirebilmek için üretilen kıyafetlerin beden ölçülerine, beden tipine ve güncel moda trendlerine uyum göstermesi zorunludur (Bayraktar, 2022).

Bolluk payları ise, algoritmalar aracılığıyla dijitalleştirilen, otomatik kalıp üretimi, 3D deneme, kişiye özel kalıp ve seri üretim entegrasyonu için kritik bir girdi sağlar (Kim & Park, 2025; Gu, Su, Liu & Xu, 2016).

Bolluk eklenmesi, giysi kalıbında konfor, hareket kabiliyeti, estetik görünüm, stil ve seri üretim kontrolü sağlayan önemli bir tasarım unsuru olmaktadır. Kumaşın, vücut yapısının, pozun ve hedef stilin dikkate alınarak titizlikle ve ölçülü bir şekilde belirlenmesi gereklidir.

Pens (dikiş pens) giysiyi üç boyutlu bedene uyarlamak ve hatları şekillendirmek açısından büyük önem taşır (Bradshaw, 2000; Feng, 2016; Masuda & Imaoka, 2002)

Pens, iki boyutlu kumaşı göğüs, bel, kalça gibi kavisli bölgelerin hatlarına göre uyduran kama biçimindeki dikişlerdir Vücut yüzeyindeki eğriliğe göre pensin açısı ve miktarı doğru şekilde ayarlandığında kalıp, bedene mükemmel bir şekilde oturan üç boyutlu bir form elde eder (Efrat, 1982; Masuda & Imaoka, 2002).

Pensin konumu ve ölçüsü, göğüs ve bel çevresindeki hava boşluğunun dağılımını ve kırışıklıkların oluşumunu doğrudan etkiler (Bi, Sun, Zou & Liu, 2021).

Doğru yerleştirilen pensler, kırışıklıkları azaltır ve hava boşluğunu daha dengeli bir şekilde dağıtarak estetik bir uyum algısını artırır; hatalı dizilim ise belirgin kırışıklıklar ve çekme çizgileri oluşturur (Zhang & Jin, 2025; Bi vd., 2021; Fujii, Takatera, & Kim; 2017).

Pens konumu ve vücut formu arasındaki ilişki incelendiğinde;

✓ Bel pens dağılımı; yuvarlak bedenlerde bel pensinin öne/orta yakında ve arka ortada daha küçük tutulması daha yüksek bir estetik algı sağlarken; düz bedenlerde tam tersi tercih edilir (Bi vd., 2021).

✓ Göğüs-bel-kalça şekli; sıkı oturan kalıplarda göğüs ve bel pensleri, vücut eğriliğine en çok karşılık veren bölgeler; pensler bu eğrilikleri kumaşa taşır (Masuda & Imaoka, 2002; Park & Kim, 2010).

✓ Metot farkları açısından; farklı kalıp sistemlerinde pens yer ve boyları değiştiğinde, aynı bedende bile göğüs ve bel silüeti belirgin biçimde değişir (Fujii, Takatera, & Kim; 2017; Isaji, Kim & Takatera, 2022).

Tasarım, görsellik ve teknoloji bakımından pens sadece teknik bir özellik taşımakla kalmaz, aynı zamanda stil ve görsel unsurlar yaratan bir tasarım aracıdır; özel pensler vücutu sararken aynı zamanda bir tasarım dili de oluşturur (Feng, 2016; Wang, 2011).

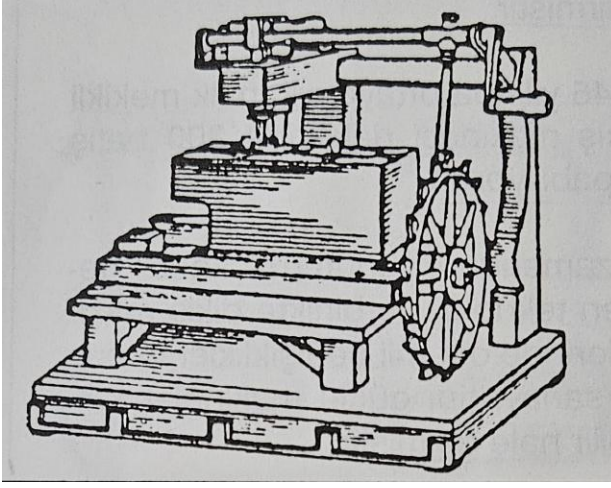
Günümüz dijital teknikleri, beden-giysi etkileşimini göz önünde bulundurarak otomatik pens tasarımı gerçekleştirir ve vücuda uyum, esneklik ve düzlüğü en iyi şekilde optimize eder (De Malefette, Parakkat, Cani & Igarashi, 2023; Pietroni vd., 2022).

Sonuç olarak pens; düz kumaşı beden eğrilerine uyarlayan, kırışıklığı kontrol eden, silueti ve stili belirleyen temel yapı elemanıdır. Konumu, miktarı ve yönü doğru tasarlanmadığında fit, konfor ve estetik görünüş aynı anda bozulur.

3. DİKİŞ MAKİNESİ: MEKANİKTEN STRÜKTÜRE

Dikiş, iğne ve uygun iplik kullanılarak gerçekleştirilen bir birleştirme işlemi olarak tanımlanabilir. Bu birleştirme, giysinin performansını etkileyen temel öğelerden birisidir. Giysinin dayanıklılığı ve insan vücudundaki rahatlık açısından kaliteli dikiş oldukça önemlidir. Hazır giyim üretiminde, giysilerin dikiş performansı, kumaşın kalitesiyle ve dikiş parametrelerinin kumaşa uygun bir şekilde seçilmesiyle alakalıdır. Ayrıca, hazır giyim sektöründe kalite, insan faktörleri ve işletme organizasyonu ile de bağlantılıdır. Bu faktörlerin yanı sıra, yetenek düzeyi, değişim motivasyonu, makinelerin durumu, makinelerin ayarları gibi unsurlar ve ayrıca saat, sıcaklık, gürültü seviyesi, çevresel nem gibi fiziksel koşullar da üretim süreçlerini etkileyebilir (Gümüştas, Huşçe, Kadıncız, Kanberoğlu & Uzun, 2022).

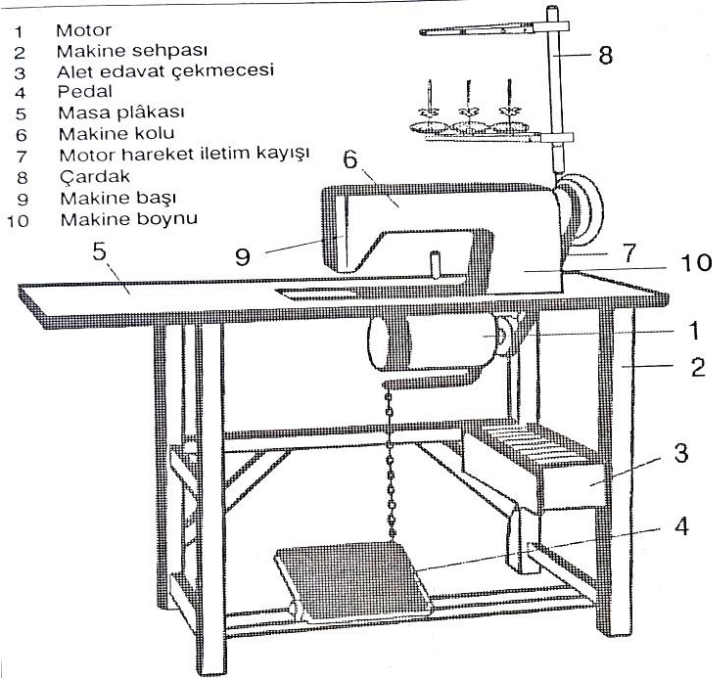
İlk dikiş makineleri, elle döndürülen bir sistemle çalışmaktadır. Sonraki dönemde teknolojideki ilerlemelerle elektrikle çalışan ve “ayaklı dikiş makineleri” olarak bilinen araçlar geliştirilmiştir. 1834 yılında Amerikalı Walter Hunt tarafından tasarlanan dikiş makinesi, Amerikalı Elias Howe ve Isaac Singer tarafından seri üretime alınmıştır. Bu süreçte, dikiş işlemi el dikiş iğneleri ve geleneksel yöntemlerle ev kadınları ve terziiler tarafından yaygın olarak uygulanmaya devam etmiştir. Zamanla sanayi tipi dikiş makineleri, hazır giyim endüstrisinin gelişimine katkıda bulunurken, ev tipi makineler Singer'in etkili pazarlama stratejileriyle daha geniş kitlelere ulaşmıştır. Örneğin, Osmanlı İmparatorluğu'nda dikiş makineleri 1866 yılından itibaren askeri tekstil fabrikalarının açılmasıyla kullanılmaya başlamıştır. Ülkede dikiş makinelerini ilk getiren Singer firması, makineleri tanıtmak ve dikiş becerilerini yaymak için ücretsiz dikiş nakış kursları düzenlenmiştir (Yılmaz, 2025; Aydın, 2023).



Şekil 1. Thomas Saint'ın ilk dikiş makinesi 1790 (Milli Eğitim Bakanlığı, t.y.).

Biçki ve dikişle ilgili içeriklerin bulunduğu ilk kadın dergisi, 1895'te yayımlanan Hanımlara Mahsus Gazetesi'dir. Birçok kadın yazarın edebiyat dünyasına adım atmasına öncülük eden bu dergi, ilk sayısından itibaren farklı giysi modellerine ve dikiş tekniklerine yer vermiştir. Karakışla'nın belirttiğine göre, Osmanlı kadın dergileri arasında biçki ve dikiş alanına en fazla önem veren dergidir. “İlave” ismiyle çıkardığı ek sayfalarda, “yeni kıyafet tasarımları, moda üzerine yapılan değerlendirmeler, örnek tasarımların tanımları, çocuklar için dikiş kalıpları, moda örneklerinin betimlemeleri, el işleri ve dikiş, moda ve stil” gibi konularda makaleler yayınlanmıştır (Demir, 2016).

Kalıp ve strüktür arasındaki bağlantı, Deleuze'ün katlanma anlayışıyla ele alınabilir. Deleuze (1993), yüzeyin katlanma yoluyla hacim kazandığını ve formun yüzeydeki eğriliklerin bir sonucu olduğunu ifade eder. Kalıp üzerindeki her bir eğri ve pens, olası bir katlanma çizgisi oluşturur. Dikiş makinesi, bu potansiyeli fiziksel bir gerçekliğe çeviren bir araçtır. İki boyutlu bir düzlem, dikiş hattı boyunca katlanarak üç boyutlu bir hacim meydana getirir. Böylelikle kalıp çizgisi, soyut bir geometriden somut bir yapıya dönüşmüş olur.



Şekil 2. Dikiş makinesi oluşum elemanları

Dikiş hattı bu bağlamda yalnızca birleştirme izi değil; kompozisyonel bir çizgidir. Yan dikiş silüetin optik yönünü belirlerken, kol evi eğrisi bedenin hareket estetiğini tanımlar. Fazla bolluk yüzeyde kırılmalar ve yeni katlanma biçimleri oluşturur; yetersiz bolluk ise gerilim artışına ve yüzey sertleşmesine yol açar. Böylece estetik karar ile teknik karar birbirinden ayrılmaz hâle gelir. Form, strüktür aracılığıyla görünür olur; strüktür ise estetik anlam kazanır (Deleuze, 1993; Semper, 1989).

4. GERİLİM, ÇİZGİ VE YÜZEY: STRÜKTÜREL OKUMA

Dikiş, iki yüzeyi bir araya getiren basit bir ekleme olmanın ötesinde, yüzey gerilimini düzenleyen, hacmi yönlendiren ve formu sabitleyen yapısal bir çizgidir. İplik gerilimi, dikiş sıklığı ve iğne geçişi, yüzeyde mikro gerilimler oluşturur; bu gerilimler giysinin düşüşünü, sertliğini ve akışkanlığını etkiler. Böylece makine, sadece üretim yapan bir mekanik araç olmaktan çıkarak formu yorumlayan etkin bir aktöre dönüşür (Semper, 1989).

Dikiş özellikleri giysinin yüzey görüntüsünü belirgin bir biçime etkiler. Farklı dikiş türleri (örneğin düz dikiş, overlok vb.) kumaşın dinamik dökülüş (drape) davranışını değiştirebilmektedir. Dikiş tekniği; kumaşın esneklik, sertlik ve kenar stabilitesi özelliklerini etkileyerek hareket hâlindeki örtü formunu doğrudan

etkilemektedir. Ayrıca dikiş yönü (çözgü, atkı ve 45° verev/bias) kumaşın dinamik örtü performansı üzerinde belirleyici bir faktördür. Çözgü yönünde uygulanan dikişlerde dinamik örtü değerlerinin, atkı ve verev yönlerine kıyasla daha yüksek olduğu görülmektedir. Bu durum, yüzeyde oluşan dalga formu ve hacim algısında farklılaşmaya yol açmaktadır (Demir & Kılıç, 2023).

Giysinin şekli, vücuda oturuşu, tasarımının özelliği, kullanılan malzemenin türü, üretim yöntemleri ve çalışanların yetenekleri kalite algısını şekillendirir. Böylece modelde, malzemede, yöntemlerde, makinelerde ve işçilerin becerilerinde yapılacak değişikliklerle kaliteyi etkilemek mümkündür (Kumaş & Baykal, 2023).

Giysinin görsel özellikleri; dikiş hattında meydana gelen büzgü, kırılma, dalgalanma ve sertlik gibi deformasyonlarla yakından bağlantılıdır. Yanlış dikiş türü, iplik tercihi, iğne boyutu ve makine ayarları (iplik gerilimi, adım sıklığı gibi) dikişin kalitesini düşürerek dikiş hattı boyunca deformasyonların artmasına yol açar. Bu durum, kumaş yüzeyinde istenmeyen dalgalanmalara ve şekil kaybına neden olarak giysinin estetik görünümünü olumsuz etkiler.

Giysilere veya kumaşlara estetik bir boyut kazandırmak, birçok farklı his, güzellik ve mutluluk gibi duyguları barındırır. El yapımı süslemeler, makine ile yapılan süslemelerin temelini teşkil eder. Süsleme dikişleri, ürün tamamlandıktan önce veya sonra uygulanabilir. Yüzeyin estetiğini artırmak veya işlevsellik sağlamak için bu tekniklerden faydalanılabilir (Karayel, 2023).

Özellikle örme kumaşlar söz konusu olduğunda, yapı gereği esneklik yüksek olduğundan dikiş parametrelerinin uyumu daha da önemli hale gelir. Polyester kaplı çekirdek polyester dikiş iplikleri, pamuklu örme giysilerde daha az büzüşme ile daha düzgün bir dikiş hattı sağlamaktadır. Bu iplik yapısı, hem dayanıklılık hem de esneklik dengesini sunarak yüzeyde daha düz ve istikrarlı bir görünüm meydana getirir (Admassu vd., 2022; Gürarda, 2019; Borse, Sonawane, Kakde & Shinde, 2020, Choudhary & Goel, 2013).

Dikişle ilgili unsurlar (iplik türü, iğne seçimi, dikiş sıklığı ve iplik gerilimi) ile kumaşın mekanik özellikleri arasında bir uyumsuzluk; dikiş izinin görünürlüğü, büzülme, kırılma ve dalgalanma gibi bozulmalara neden olabilmektedir. Bu tür bozulmalar, yalnızca yüzeyin estetiğini olumsuz etkilemekle kalmaz, aynı zamanda giysinin dinamik davranışını da etkileyerek hareket sırasında form ve hacim algısında farklılıklara yol açar.

Dikiş işleminin gerçekleşmesi için makine iğneleri gereklidir. Bu iğnelerin özellikleri, boyutları ve doğru bir şekilde yerleştirilmesi dikişin kalitesini

etkileyen etmenlerdir. Dikiş iğnesi, dikiş sırasında en uygun dikiş elde etmekte hayati bir rol oynar. İğneler, ipliğin kumaştan geçirilmesi ve üst ipliğin tutulmasına yardımcı olarak ilmek oluşturulmasında esas görevi üstlenir (Akçagün, Dal, Yılmaz, Ceviz ve Yıldız, 2014).

Dikim aşamasında sorunları azaltmak ve kaliteyi yükseltmek amacıyla, dikiş makineleri için birçok yardımcı aparat geliştirilmiştir (Arsoy, 2024). Bir giysiyi hızlı ve istenilen nitelikte dikebilmek amacıyla, tek tek dikiş makineleri yerine, son dönemlerde oldukça popülerleşen ve çeşitli dikiş işlemlerini (kemer ekleme, etiket dikme, cep ekleme gibi) tek başına gerçekleştiren “dikiş otomatları” önemli bir yer edinmiştir (Ateş, 2020).



Şekil 3. Yaygın dikiş hataları (OpenAI tarafından geliştirilen ChatGPT (DALL·E) ile oluşturulmuştur, 2026.).

Dikiş kalitesi, kumaş özellikleri, dikiş ipliği özellikleri, dikiş seçimi ve dikiş koşulları gibi faktörlerin dikiş performansı ve görünümünü etkilemesiyle, giysinin kalitesi ve dayanıklılığı üzerinde önemli bir etkiye sahiptir (Borse vd., 2020).

Giysilerde dikişin başarısı, yalnızca kullanılan dikiş tekniğiyle değil, aynı zamanda kumaşın yapısal ve mekanik özellikleriyle de ilgili olarak ele alınmalıdır. Kumaşın örülme türü, lif karışım oranı ve yüzey dokusu; eğilme sertliği, kayma direnci ve elastik geri dönüş gibi mekanik özellikleri doğrudan etkiler. Bu özellikler ise dikiş hattının performansını ve dolayısıyla giysinin

estetik görünümünü şekillendiren önemli faktörlerdir (Admassu vd., 2022; Gürarda, 2019; Borse, Sonawane, Kakde & Shinde, 2020, Choudhary & Goel, 2013).

Lif içeriği bakımından bakıldığında, polyester oranı yüksek kumaşlar, elastik geri kazanımın daha fazla olması sebebiyle daha esnek ve nazık bir dikiş hattı sunmaktadır. Buna karşılık, pamuklu kumaşlarda elastik geri kazanımın düşük olması ve eğilme dirençlerinin yüksek olması; dikiş hattının daha sert bir imaj yaratmasına ve dikiş izinin belirginleşmesine sebep olabilmektedir. Ancak pamuklu kumaşlarda büzülme, lif yapısı ve dikiş unsurlarına bağlı olarak farklılık gösterebilmektedir (Admassu vd., 2022; Gürarda, 2019; Borse, Sonawane, Kakde & Shinde, 2020, Choudhary & Goel, 2013).

Bu çerçevede, dikiş başarısının doğru bir şekilde analiz edilebilmesi için kumaşın mekanik özelliklerinin ile dikiş unsurlarının birlikte değerlendirilmesi gereklidir. Bu tür bir bütünsel yaklaşım, hem estetik kalitenin hem de dinamik örtü performansının iyileştirilmesine yardımcı olmaktadır.

Araştırmalar, dikiş türü, dikiş yönü, iplik ve iğne seçimlerinin kumaşın yapısal özellikleriyle etkileşerek örtü, yüzey düzlüğü ve büzülme oluşumu üzerinde önemli bir etki yarattığını göstermektedir. Dikiş hattında oluşan bu etkiler, kumaşın yük altında yırtılmadan önce sergilediği deformasyon davranışını ve yüzeydeki dalga yapısını direkt olarak etkilemektedir.

Estetik ve yüksek kaliteli bir görünüm elde etmek için, dikiş yapısı (dikiş türü ve özellikleri), kullanılan kumaşın mekanik ve fiziksel nitelikleriyle istenen silüeti doğrultusunda birlikte optimize edilmelidir. Kumaş ile dikişin uyumunun sağlanması, hem yapısal bütünlüğü korumakta hem de giysinin dinamik örtü performansını ve görsel algısını artırmaktadır.

5. ZANAAT VE TEKNOLOJİ ARASINDA TASARIMCI

Zanaat, toplumların kültürel ve sosyal yapıları hakkında bilgi sağlamayı mümkün kılan bir üretim şeklidir. Zanaat atölyeleri, genellikle küçük ölçekli olmaları ve üretimlerini el emeği ile gerçekleştirmeleri nedeniyle günümüzde oldukça popüler olan sanayi üretiminden ayrılır. İnsanların ihtiyaç duyduğu ürünlerin üretimi için el emeğine dayanan, çıraklık, kalfalık ve ustalık aşamalarını içeren zanaat, sadece çeşitli eşyaların üretimiyle değil, aynı zamanda bakım, onarım gibi hizmetlerle de ilgilenmektedir. Zanaatkârların çalıştıkları yerler olan atölye veya dükkanlar, genellikle icra edilen zanaat türü ile tanımlanır (örneğin kuyumcu dükkanı, ayakkabıcı). Dükkan, zanaatkârın ürünlerini satışa sunduğu alan iken, atölye zanaatkârın mesleğini icra ettiği ve deneyimlerini çıraklarıyla

paylaştığı bir yerdir. Usta-çırak ilişkisi, zanaatkarın çalıştığı çevreyi sahiplenmesi ve yerel bir kimlik oluşturmaya gibi unsurlar, zanaatkarın yaşam tarzını etkileyen önemli faktörlerdir. Bu nedenle, zanaatkarlığı bir yaşam biçimi olarak tanımlamak da oldukça isabetlidir (Aksu & Türk, 2021).

Bugün deri, kumaş ve benzeri malzemelerden giysi hazırlayıp diken kişilere "terzi" denmekte ve bu alana da "terzilik" denilmektedir. Bazı insanlara göre sanat, bazılarına göreyse zanaat olarak görülen terzilik, yaşanan teknolojik ilerlemeler, hazır giyim ve seri üretim uygulamalarıyla birlikte, markalaşma ve moda kavramlarının beraberinde getirdiği aşırı tüketim neticesinde yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan meslekler arasına girmiştir. Bu durum, terzilik mesleğinin, terziler ve esnaf dernekleri tarafından soyut kültürel mirasın korunmasına yönelik çabaların içinde yer almasının gerekliliğini ortaya koymaktadır (Dursun, 2022).

Terzilik; tarih boyunca sürekli varlığını sürdüren ve çeşitli kültürlerde farklı şekillerde yer bulmuş, eski bir meslek olarak ön plana çıkmaktadır (Doğramacıoğlu, 2018). Terzilik, toplumda saygın bir meslek olarak görülmekte; bir inanca göre ise Hz. İdris Peygamber'in bir terzi olduğu ve ilk dikiş için iğne kullandığı bilinmektedir (Köksal, 1999).

Terzilik ve moda tasarımı arasındaki ilişki, etkileşimli, bağlantılı ve tamamlayıcı bir nitelik göstermektedir. Geleneksel terzilik bilgisi, kalıp çıkarma, beden ölçü sistemleri, oran-orantı, form oluşturma ve inşa teknikleri gibi temel yapısal unsurları kapsamaktadır ve moda tasarımının biçimsel ile teknik temelini oluşturmaktadır. Bu açıdan, terzilik yalnızca üretim aşamasını değil, aynı zamanda silüet, hacim ve kalıp algısını şekillendiren bir zemin sunmaktadır (Almond,(a) 2011; Almond (b), 2011).

Özellikle Huddersfield gibi pratik odaklı programlarda terzilik becerileri ve el işçiliği tekniklerinin sistematik olarak öğretilmesi, öğrencilerin malzeme seçimi, kalıp müdahaleleri ve uygulama kararları üzerine daha yetkin ve bilinçli hareket etmelerini sağlamaktadır. Bu tür eğitim yöntemlerinde terzilik, sadece teknik bir yetenek olarak değil, aynı zamanda tasarım düşüncesini destekleyen analitik ve estetik bir araç olarak ele alınmaktadır (Almond,(a) 2011; Morrish, 2017).

1919 yılında Almanya'da açılan Bauhaus tasarım okulu, yaratıcı eğitim metodu ile global ölçekte ün kazanmıştır. Bauhaus'un en önemli yanlarından biri, zanaatın tasarım haline getirildiği düşünce biçimleridir. Bu düşünce biçimleri sayesinde, dünya çapında pek çok ünlü zanaatkar ve sanatçı, bilgi birikimlerini öğrencileriyle paylaşarak tasarım deneyimleri geliştirmiştir (Gürcüm & Kartal, 2017).

Terzinin yaratım süreci incelendiğinde; tasarım problemini tanıma, kullanıcıyı anlama, estetik ve teknik kararlar alma, malzeme ile form ilişkisini kurma gibi tasarımcıya özgü bilişsel süreçlerin aktif olduğu gözlemlenmektedir. Bu nedenle, terzilik uygulaması, zanaat ile tasarım arasındaki sınırı kaldıran ve teknik bilgi ile yaratıcı düşüncüyü birleştiren bir üretim alanı olarak değerlendirilebilir (Peralta & Pelayo, 2017).

El işçiliği terzilik, lüks moda ve sürdürülebilirlik bağlamında; el emeğine dayalı terzilik, günümüzde pek çok tasarımcının koleksiyonlarında lüks ve kültürel miras unsurlarıyla birlikte yeniden öne çıkmıştır. Örneğin, Vivienne Westwood ve Alexander McQueen gibi tasarımcıların eserlerinde, geleneksel terzi teknikleri sadece estetik bir unsur değil, aynı zamanda tarihsel sürekliliği, kimliği ve zanaat becerisini vurgulayan bir araç olarak işlev görmektedir. Bu yaklaşım, lüks moda dünyasında el işçiliğini özel ve özgün bir nitelik haline getirmektedir (Almond, 2011).

Tasarımcı ve zanaatkâr iş birlikleri, geleneksel üretim yöntemlerinin (örneğin, nakış, terzilik, batık gibi) modern formlar, yenilikçi malzemeler ve değişen pazar talepleriyle bir araya gelmesine olanak tanımaktadır. Bu tür karma model üretimler, yenilikçi tasarım uygulamalarını desteklerken, aynı zamanda kültürel sürekliliği koruma yönünde de katkı sağlamaktadır. Böylece zanaat bilgisi, yalnızca geçmişten gelen bir miras olmaktan çıkıp, çağdaş moda sisteminin dinamik bir parçası haline gelmektedir (Prihutomo & Paramita, 2023, Da Silva Cavalcante, 2023).

Sürdürülebilir moda açısından bakıldığında, terzilik uygulamaları; onarım, uyum sağlama ve uzun ömürlü kullanım ilkeleri ile doğrudan ilişkilidir. El işçiliği ile üretilen süreçler, hikâye anlatımı ve duygusal bağlantı kurmaya yönelik tasarım eğilimleri ile birleştiğinde, ürünlerin ömrünü uzatmaya yardımcı olmaktadır. Bu yöntemin, “yavaş moda” anlayışı doğrultusunda tüketim temposunu azaltarak değer odaklı bir üretim ve tüketim ilişkisi oluşturduğu önemli araçlardan biri olarak görülmektedir (Morrish, 2017; Da Silva Cavalcante, 2023, Ding, 2024).

Sennett (2008), zanaatı akıl, malzeme ve el arasındaki etkileşim olarak tanımlar. Kalıp tasarımcısı ile dikiş makinesi arasındaki bağ da bu açıdan değerlendirilebilir. Tasarımcı tasarımın sınırlarını çizer; fakat makine ve malzeme bu çizimi yeniden yorumlar. Kumaşın lif yapısı, esneklik oranı ve yüzey direnci, kalıbın belirlediği şekli değiştirebilir. Bu durum, üretimi düz bir uygulama süreci olmaktan çıkararak, karşılıklı etkileşim içeren bir tartışma haline getirir. Ingold (2013), üretimin daha önce planlanmış bir projenin mekanik olarak

hayata geçirilmesi değil, süreç boyunca gelişen dinamik bir olgu olduğunu belirtir. Kalıp ile makine arasındaki etkileşim tam da bu gelişim alanında meydana gelir.

Zanaatkar ile yapay zekanın birleşiminin geleceğinde, fikir üretimi ve malzeme yenilikleri için beraber çalışma potansiyeli bulunmaktadır. Bu iş birliği ortamı, atölyelerin niteliklerinin de değişmesine ve dönüşmesine olanak tanıyacaktır. Ayrıca, yapay zekanın eş-tasarımcı olarak iş birliği içinde kullanılması ve zanaatkar için bir araç olarak işlev görmesi durumunda, daha önce ele aldığımız etik meseleler gündeme gelecektir. Ancak yapay zeka, birçok farklı alanda sağladığı yenilikler ve bakış açımızı genişletme kabiliyeti ile zanaatkarlık alanında da kendini göstermektedir. Zanaatçı ile yapay zeka arasındaki bireysel iş birliklerinin yanı sıra, gelişmiş kurumsal ve yaygın yeniliklerle yapay zekanın zanaat alanlarını dönüştürmesi mümkün olabilir (Kaya vd., 2025).

Hazır giyim sektörü, sınırsız ürün çeşitliliği ve kendi içerisindeki rekabetçi unsurlarla genişleme göstermektedir. Hazır giyimin büyük bir sanayi haline gelmesi, farklı giysi modellerinin ortaya çıkması ve standart beden ölçülerinin geliştirilmesi, seri olarak üretilen giysileri daha çekici kılmıştır. Hazır giyim, kişiye özel terzilerin ürettiği el yapımı ürünler yerine daha uygun fiyatlı giysiler sunan bir alternatiftir. Bu seçenek, tamamen kişiye özel terzilik uygulamasını ortadan kaldırmasa da, terziye olan "giysi ısmarlama kültürünü önemli ölçüde azaltmıştır (Aydın, 2023).

6. SONUÇ

Bu araştırma, terzilik bilgisini moda tasarımının yalnızca teknik uygulama aşaması olarak gören yaygın bakış açısını sorgulayarak, terziliği tasarım sürecinin temel bir unsuru olarak yeniden değerlendirmektedir. Mevcut kaynaklarda kalıp tasarımı, dikiş yapımı ve kumaşın işlevselliği, genellikle birbirinden ayrı teknik alanlar olarak incelenmiş; bu unsurlar arasındaki etkileşim yeterince kavranmamıştır.

Araştırma, literatürdeki bu parçalı bakış açısını geride bırakarak kalıp, dikiş ve kumaşın “yapısal diyalog” kavramı çerçevesinde bir bütün olarak değerlendirilmesini sağlamakta ve bu etkileşimin estetik algı, silüet oluşumu ve dinamik örtü davranışına olan etkisini vurgulamaktadır.

Elde edilen bulgular, dikiş türü, yönü, iplik ve iğne seçimlerinin kumaşın bükülme ve kayma sertliği gibi mekanik özellikleri ile birlikte ele alınması gerektiğini ortaya koymaktadır. Aksi takdirde, oluşan dikiş hattı deformiteleri

yalnızca yüzey estetiğini etkilemekle kalmaz, aynı zamanda giysinin formunun sürekliliği ve hareket halindeki hacim algısını da direkt olarak etkiler. Bu bağlamda terzilik, tasarımın son aşamasında devreye giren bir uygulama yöntemi olmaktan ziyade, biçim yaratımının düşünsel altyapısını oluşturur.

Araştırma ayrıca, el işçiliğine dayalı terzilik pratiğini lüks moda, miras değeri ve sürdürülebilirlik açılarından inceleyerek, zanaat bilgisinin modern moda sistemindeki stratejik rolünü yeniden tanımlamaktadır. Tasarımcı ve zanaatkâr iş birliklerinin geleneksel teknikleri çağdaş malzemelerle ve pazar dinamikleriyle nasıl harmanladığını gösteriyor; bunun hem yenilik sağladığı hem de kültürün sürekliliğine katkıda bulunduğu ortaya konmuştur. Bu çerçevede, çalışma terzilik bilgisini yalnızca estetik bir gösterge değil, aynı zamanda sürdürülebilirlik ve "yavaş moda" anlayışının yapısal bir aracı olarak değerlendirmektedir.

Sonuç olarak bu araştırma, moda tasarım literatüründe teknik bilgi ile yaratıcı düşünme arasında teorik bir çerçeve sunmakta ve terziliği estetik, yapısal ve sürdürülebilirlik boyutlarıyla tasarım kuramının merkezine koymaktadır. Bu yaklaşım, tasarım eğitiminde teknik beceri ile kavramsal üretimin bir araya gelmesine yönelik yeni bir pedagojik model önerirken, aynı zamanda moda araştırmalarında disiplinler arası bir genişleme sağlamaktadır.

Bu bağlamda çalışma, terzilik uygulamalarını yeniden tanımlayarak moda tasarım alanında önemli bir kavramsal boşluğu doldurmakta ve literatüre katkı sunmaktadır.

Sonuç olarak, kalıp tasarımı ile dikiş makinesi arasındaki bağlantı, teknik bir süreç olmaktan ziyade yapısal ve estetik bir etkileşim olarak ele alınmalıdır. Kalıp, olası biçimlerin zihindeki taslağıdır; dikiş makinesi ise bu taslağı somut hale getiren bir araçtır. Çizgi, gerilim ve yüzey arasındaki bağ, giysinin yapısını meydana getirir. Bu yapı, bedenle beraber hareket eder, dönüşür ve yeni anlamlar kazanır (Merleau-Ponty, 1962/1945; Sennett, 2008). Tasarımcı için önemli olan, bu etkileşimin bilincinde olarak biçimi sadece çizmek değil, aynı zamanda onu yapısal bir şekilde düşünmektir.

KAYNAKÇA

- Admassu, Y., Edae, A., Getahun, G., Kumar, S., Saravanan, K., & Sakthivel, S. (2022). Experimental analysis of the effect of knitted cotton fabric structures and seam performance properties. *Journal of Engineered Fibers and Fabrics*, 17. <https://doi.org/10.1177/15589250221113479>
- Akçagün, E., Dal, V., Yılmaz, A., Ceviz, N. Ö., & Yıldız, Z. (2014). Dikiş makinesi iğne numarasının iğne ısınmasına etkisinin analizi. *XIII. Uluslararası İzmir Tekstil ve Hazır Giyim Sempozyumu*.
- Aksu, N. S., & Türk, Y. A. (2021). Geçmişten günümüze zanaat ve zanaat mekânları: Trabzon kenti örneği. *Art-Sanat*, 15, 317–345.
- Aldrich, W. (2015). *Metric pattern cutting for women's wear*. Bloomsbury.
- Almond, K. (2011a). Bespoke tailoring: the luxury and heritage we can afford. In: The International Conference of Technology, Knowledge and Society, 25-27 Mar 2011, University of Basque Country, Spain. (Unpublished)
- Almond, K. (2011b). Bespoke tailoring: Affordable luxury and heritage. *Crafts and Globalization*, 7(2), 77–88. <https://doi.org/10.18848/1832-3669/cgp/v07i02/56195>
- Anand, N. (2024). Lines: An optical illusion pattern. *International Journal of Multidisciplinary Research*. <https://doi.org/10.36948/ijfmr.2024.v06i03.22630>
- Arsoy, R. (2024). Tekstil makinelerinde biye aparatı için hassas ayarlanabilir bir mekanizmanın tasarımı ve değerlendirilmesi. *Tekstil ve Mühendis*, 31(135), 168–173.
- Ateş, M. (2020). *Kot pantolonlar için yeni geliştirilen sürfile dikiş otomatının dikiş performansı ve verimliliğe etkisinin incelenmesi* (Yüksek lisans tezi). Bursa Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- Au, C.K., & Ma, Y. (2010). Garment pattern definition, development and application with associative feature approach. *Comput. Ind.*, 61, 524–531.
- Avadanei, M., Filipescu, E., & Ionescu, I. (2015). Online evaluation of garment pattern making knowledge. In *Proceedings of the 11th International eLearning and Software for Education Conference*. <https://doi.org/10.12753/2066-026x-15-261>
- Aydın, Ş. (2023). Dijital çağda terzilik: Bursa terzileri örneği (Doktora tezi). ProQuest Dissertations and Theses Global. (Order No. 30828579).
- Aydeniz, S. S., & Çeğindir, N. (2024). Moda tasarımında yaratıcı kalıp uygulamalarına yönelik bibliyometrik analiz ve sistematik derleme. *Turkish Journal of Fashion Design and Management*, 6(2), 213–232.828579)

- Bayraktar, F. (2022). Büyük beden kadınlar için hazır giyim üretiminde kullanılacak beden ölçüleri standardizasyonu. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (58), 336–361.
- Bedük, S., & Yıldız, Ş. (2004). Giysi tasarımında drapaj. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (11), 169–177.
- Bi, H., Sun, Y., Zou, F., & Liu, Z. (2021). Effect of waist ease distribution on aesthetic fit. *Textile Research Journal*, 92, 3179–3192. <https://doi.org/10.1177/00405175211059211>
- Borse, S., Sonawane, K., Kakde, M., & Shinde, T. (2020). A review on seam quality analysis. *Chemistry and Technology of Natural and Synthetic Dyes and Pigments*. <https://doi.org/10.5772/intechopen.87999>
- Bottan, S. (2011). Hazır giyim firmalarına yönelik büyük beden bayanlar için pantolon baz kalıp hazırlama. *Akdeniz Sanat*, 4(7).
- Bradshaw, S. (2000). *Sewing technique: Darts*.
- Chen, Y., Zeng, X., Happiette, M., Bruniaux, P., Ng, R., & Yu, W. (2009). Optimisation of garment design using fuzzy logic and sensory evaluation techniques. *Engineering Applications of Artificial Intelligence*, 22, 272–282. <https://doi.org/10.1016/j.engappai.2008.05.007>
- Choudhary, A., & Goel, A. (2013). Effect of some fabric and sewing conditions on apparel seam characteristics. <https://doi.org/10.1155/2013/157034>
- Çeğindir, N. Y. (2017). *Giysi mimarisi*. Gazi Kitabevi.
- Çeğindir, N. Y. (2020). *100 soruda giysi mimarisi*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Çileroğlu, B. (2010). Kadın iç giyim mamul ölçülerinin belirlenmesine ilişkin bir araştırma. *Vocational Education*, 5(3), 132–146.
- Çileroğlu, B., & Balcı, M. (2018). Dekonstrüksiyon kavramı bağlamında moda tasarımı. *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, 4, 13–28.
- De Malefette, C., Qi, A., Parakkat, A. D., Cani, M. P., & Igarashi, T. (2023). Perfectdart: Automatic dart design for garment fitting. In *SIGGRAPH Asia 2023 technical communications* (pp. 1-4).
- Da Silva Cavalcante, R. (2023). Design and craftsmanship: Transforming craft practices. *Concilium*. <https://doi.org/10.53660/clm-2296-23r27>
- Deleuze, G. (1993). *The fold: Leibniz and the Baroque* (T. Conley, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1988)

- Demir, M. (2016). Osmanlı kadınları arasında modanın yaygınlaşmasında bir araç olarak biçki-dikiş. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 1(2), 71–90.
- Demir, M., & Kılıç, G. (2023). Dikiş tipi ve dikiş yönünün dinamik dökümlülük davranışları üzerindeki etkinliği. *International Journal of Clothing Science and Technology*. <https://doi.org/10.1108/ijcst-04-2023-0053>
- Dik, N., Tsang, P., Chan, A., Lo, C., & Chu, W. (2023). Predicting virtual garment fitting sizes using neural networks. *Heliyon*, 9. <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2023.e17916>
- Ding, Q. (2024). Modern giyimde geleneksel unsurların mirası ve yeniliği üzerine araştırma. <https://doi.org/10.54254/2753-7064/35/20240021>
- Doğramacıoğlu, H. (2018). Şemsettin Sami'nin kaleminden kadınlar. *International Journal of Social Sciences*, 6(12), 221–223.
- Dursun, F. (2022). Basındaki yansımaları ile geleneksel terzilik mesleği. *Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Dergisi*, 5(8), 1056–1069. <https://doi.org/10.26677/TR1010.2022.1045>
- Entwistle, J. (2000). *The fashioned body: Fashion, dress and modern social theory*. Polity Press.
- Fan, J., Yu, W., & Hunter, L. (2004). *Clothing appearance and fit: Science and technology*. Woodhead Publishing.
- Feng, L. (2016). The change of modern women's clothing structural design. <https://doi.org/10.2991/icemet-16.2016.89>
- Fujii, C., Takatera, M., & Kim, K. (2017). Effects of combinations of patternmaking methods and dress forms. *Autex Research Journal*, 17, 277–286. <https://doi.org/10.1515/aut-2016-0020>
- Gill, S., & Chadwick, N. (2009). Determination of ease allowances included in pattern construction methods. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 2(1), 23–31.
- Gill, S. (2011). Improving garment fit and function through ease quantification. *Journal of Fashion Marketing and Management*, 15, 228–241.
- Gu, B., Su, J., Liu, G., & Xu, B. (2016). Pattern alteration of women's suits based on ease distribution. *International Journal of Clothing Science and Technology*, 28, 201–215.
- Gümüştas, B., Huşçe, H., Kadıncız, N., Kanberoğlu, E., & Uzun, M. (2022). Dokuma kalın kumaşlarda dikim parametrelerinin etkisi. *International Journal of Latest Trends in Engineering*.

- Gürarda, A. (2019). Seam performance of garments. *Textile Production Processes*.
- Gürcüm, B. H., & Kartal, S. (2017). Bauhaus ile tasarıma dönüşen zanaat.
- Huck, J., Maganga, O., & Kim, Y. (1997). Protective overalls: Evaluation of garment design and fit. *International Journal of Clothing Science and Technology*, 9, 45–61.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge.
- Isaji, A., Kim, K., & Takatera, M. (2022). Developing a basic pattern. *International Journal of Clothing Science and Technology*.
- Karayel, F. S. (2023). Düz makine dikişliyle süsleme: Süsleme. *Euroasia Journal of Social Sciences & Humanities*, 10(30), 16–25
- Kaya, Ç., Temeltaş, H., Bensusan, E., Çelik, A. T., Erciş, M. E., & Onur, M. (2025). Yapay zeka ve zanaat üzerine bir derleme. *Öneri Dergisi*, 20, 136–153.
- Kim, N., & Park, J. (2025). Development of a parametric production jacket pattern. *Fashion and Textiles*, 12.
- Köksal, M. A. (1999). *Peygamberler tarihi*. Köksal Yayınları.
- Kumaş, Z., & Duru Baykal, P. (2023). Bir konfeksiyon işletmesinin dikim bölümünde istatistiksel proses kontrol tekniklerinin uygulanması. *Çukurova Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Dergisi*, 38(1), 211–224.
- Lagè, A., & Ancutienè, K. (2019). Virtual try-on technologies. *International Journal of Clothing Science and Technology*.
- Liu, M. (2020). Big data based segmentation line design. *Solid State Technology*, 63, 4417–4425.
- Lu, S., Mok, P., & Jin, X. (2017). A new design concept: 3D to 2D textile pattern design. *Computer-Aided Design*, 89, 35–49.
- Masuda, T., & Imaoka, H. (2002). Feature examination of curved shapes. *Journal of Home Economics*, 53, 795–804.
- Meenakshi, R., Dodmane, R., Leonid, T. T., Francis, D., Kavida, C., & Krishnammal, P. M. (2023, August). Application and Realization of Three-dimensional Virtual Garment Technology Based on Two-dimensional Hand Drawing. In *2023 Second International Conference On Smart Technologies For Smart Nation (SmartTechCon)* (pp. 433-438). IEEE.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception* (C. Smith, Trans.). Routledge. (Original work published 1945).

- Mete, F. (2001). Doğrudan vücut ölçülerine dayalı, vücuda tam oturan yeni bir bayan üst beden temel kalıp hazırlama tekniğinin geliştirilmesi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Fen ve Mühendislik Dergisi*, 3(2), 69-82.
- Millî Eğitim Bakanlığı. (2011). *Giyim üretim teknolojisi: Temel kadın beden kalıpları-1 (542TGD027)*.
- Morrish, D. (2017). Sustainable fashion tailoring: an approach for creating a heightened emotional attachment to garment apparel at undergraduate level, through pedagogy, storytelling, digital technologies and traditional craftsmanship. *PLATE: Product Lifetimes And The Environment*, 280-286.
- Navodhya, P., De Silva, R., & Gill, S. (2024). Analysis of calculated ease values. *Fashion Practice*, 17, 50–73.
- OpenAI. (2026). ChatGPT (DALL·E) [Görsel üretim aracı]. Retrieved February 23, 2026, from <https://openai.com>
- Özcan, A. (2023). Bauhaus öncülerinden Oskar Schlemmer'in insan vücut oranı denemeleri ve günümüz moda tasarımına yansımaları. In M. Yıldırım (Ed.), *Gelenekselden Geleceğe Değişim ve Gelişim*, İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Yayınları, 21-40.
- Park, S., & Kim, H. (2010). Setting darts and split lines. *Fashion & Textile Research Journal*, 12, 467–476.
- Peralta, C., & Pelayo, M. (2017). The art of tailoring.
- Pietroni, N., Dumery, C., Guenot-Falque, R., Liu, M., Vidal-Calleja, T., & Sorkine-Hornung, O. (2022). Computational pattern making. *ACM Transactions on Graphics*, 41.
- Prihutomo, A., & Paramita, R. (2023). Collaboration between traditional craftsmen and designers.
- Semper, G. (1989). *The four elements of architecture and other writings* (H. F. Mallgrave & W. Herrmann, Trans.). Cambridge University Press. (Original work published 1851)
- Sennett, R. (2008). *The craftsman*. Yale University Press.
- Sleem, M., Mahran, S., Mosaad, E., & Mohamed, Y. (2024). Designing a digital library of clothing patterns. *International Design Journal*.
- Sun, M. A., & Carroll, K. E. (2011). Transformation of 2D patterns to 3D forms. *International Journal of Clothing Science and Technology*.
- Şahin, Y. (2016). Geleneksel Türk giyim kültürü ve 20. yüzyıl modasının kesişme noktası: Geometrik kesim. *Art-e Sanat Dergisi*, 9(17), 376–390.

- Tama, D., Kılıç, A. Ş., Öndoğan, Z., & Nizamoğlu, S. (2016). 3 boyutlu açınım sistemlerinin kullanılabilirliği.
- Thomassey, S., & Bruniaux, P. (2013). Ease allowance template. *International Journal of Industrial Ergonomics*, 43, 406–416.
- Wang, L. (2011). Relationship between special dart and fabric. *Advanced Materials Research*, 331, 662–665.
- Yılmaz, E. (2025). Osmanlı Devleti'nde dikiş makinesi kullanımı. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26(2), 318–346.
- Zhang, Y., & Jin, J. (2025). Aesthetic Correction of the Lapel Cross Issue in Chest-Artless Long Garments from a Semiotic Perspective, DOI: <https://dx.doi.org/10.47772/IJRIS.2025.905000459>
- Zou, Y., Wang, Y., & Luh, D. (2023). Parametric design of line illusion graphics. *Fibres & Textiles in Eastern Europe*, 31, 65–74.