Ulakbilge
Sosyal Bilimler Dergisi

İz, Hafıza ve Motif: İpek Yolu'ndan Günümüze Kültürel Mirasın Tekstil Sanatındaki Yolculuğu

Serpil KAPAR
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Çanakkale, Türkiye · serpilkapar@gmail.com · ORCID https://orcid.org/0000-0002-2818-5604
Bu makale, Uluslararası İpek Yolu'ndan Anadolu'ya Yaşayan Miras Motiflerimiz Sempozyumu'nda sunulan bildirinin gözden geçirilmiş hâlidir.

Serpil Kapar. "İz, Hafıza ve Motif: İpek Yolu'ndan Günümüze Kültürel Mirasın Tekstil Sanatındaki Yolculuğu". ulakbilge, 98 (2026/1): s. 48–57. doi: 10.7816/ulakbilge-14-98-05

ÖZ

Bu çalışma, İpek Yolu ağı boyunca dolaşan ve Anadolu dokuma geleneğinde de karşılık bulan motiflerin kültürel kimliğin, kolektif belleğin ve tarihsel sürekliliğin taşıyıcıları olarak gördükleri işlevi ve bu işlevin çağdaş tekstil sanatında nasıl dönüştüğünü incelemeyi amaçlamaktadır. Kuramsal çerçeve, Halbwachs'ın "kolektif bellek" ve Assmann'ın "kültürel bellek" kavramlarına dayanmaktadır.
Nitel bir desenle, tarihsel örnek olarak Pazırık Halısı, çağdaş örnekler olarak ise Faig Ahmed, Aiko Tezuka, Gülay Semercioğlu, Nevin Aladağ ve CANAN'ın birer yapıtı seçilmiştir. Yapıtlar; yayımlanmış görsel kayıtları, müze kaydı, sanatçı ve galeri belgeleri ile sanat tarihi yazını üzerinden betimsel ve ikonografik olarak çözümlenmiş, saptanan dönüşümler bellek kuramları aracılığıyla yorumlanmıştır.
Çözümleme, motiflerin kimlik inşasında birleştirici bir rol oynadığını, kolektif belleğin somut biçimleri olduğunu ve çağdaş tekstil sanatında yeniden üretim ve eleştirel yorum aracı olarak kullanıldığını göstermektedir. Pazırık Halısı'nın orta alanındaki tekrar eden birimler ile Semercioğlu'nun tel yüzeyindeki tekrar eden kare birimler arasında biçimsel bir yakınlık saptanmıştır. Sanatçılar motifi farklı stratejilerle dönüştürmektedir; Ahmed geleneksel halı desenlerini dijital deformasyonla bozmakta, Tezuka dokumayı sökerek iplik demetine dönüştürmekte, Semercioğlu Anadolu kilim geleneğini tel ile yeniden örmekte, Aladağ farklı kökenli halı parçalarını kolajla birleştirmekte, CANAN ise nakış ve minyatürü feminist bir dille politik bir ifadeye dönüştürmektedir. Çalışma, çağdaş tekstil sanatında motifin geçmişin temsili olmaktan çıkarak eleştirel bir bellek söylemine dönüştüğü sonucuna varmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İpek Yolu, kültürel bellek, motif, çağdaş tekstil sanatı, kimlik.

Giriş

İpek Yolu'nun binlerce yıllık kültürel dolaşım ağı, farklı toplumların estetik anlayışlarını, sembolik dillerini ve görsel hafızalarını birbirine ekleyen, medeniyetler arası etkileşimin en güçlü sahnelerinden biri olmuştur. Bu hat, ticari bir güzergâh olmanın ötesinde bilginin, inancın, teknolojinin ve sanatın taşındığı çok katmanlı bir kültürel ekosistem işlevi görmüştür. Çin'den başlayarak Orta Asya bozkırları üzerinden Anadolu'ya, oradan Akdeniz ve Avrupa'ya uzanan bu geniş coğrafi ağ, tarih boyunca jeopolitik bir köprü olmanın yanı sıra görsel sembollerin dolaşımını mümkün kılmıştır.

Kültürel aktarımın bu görsel hafızası, Maurice Halbwachs'ın "kolektif bellek" ve Jan Assmann'ın "kültürel bellek" kuramları çerçevesinde anlam kazanmaktadır. Halbwachs (1992, s. 38), belleği bireysel değil, toplumsal bir olgu olarak tanımlamakta; geçmişin, ortak ritüeller ve semboller aracılığıyla yeniden üretildiğini savunmaktadır. Assmann (2011, s. 57) ise kültürel belleği, sanat, ritüel ve semboller yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılan bir kolektif hatırlama biçimi olarak açıklamaktadır. Motiflerin kültürel bellekteki sürekliliği, taşıyıcı ve dönüştürücü özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Bu unsurların farklı coğrafyalarda tekrar edilebilir, taşınabilir ve çoğaltılabilir yapısı, onların kültürel kimliğin inşasında kurucu bir rol üstlenmesini sağlamıştır (Yetkin, 1991, s. 7). Tekstil, halı, kilim, giysi ve ev eşyası gibi gündelik yaşam nesneleri, bu motiflerin toplumsal hafızayı görünür kılan yüzeyleri hâline gelmiştir.

Motiflerin tarih boyunca taşıdığı kültürel süreklilik, çağdaş sanatta yeniden hatırlama, dönüştürme ve yeniden yazma eylemleriyle yeni bir boyut kazanmıştır. Geleneksel biçimler, artık yalnızca korunacak miraslar değil, sorgulanabilir ve yeniden inşa edilebilir anlam alanları olarak görülmektedir.

Makale Bilgisi:
Geliş: 24 Aralık 2025 Düzeltme: 16 Şubat 2026 Kabul: 9 Mart 2026

© 2026 ulakbilge. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY) 4.0 lisansı ile yayımlanmıştır.

Çağdaş sanatçılar, motifleri yeniden üretirken hem geçmişin kültürel kodlarını çözümlemekte hem de bu kodları çağdaş yaşamın estetik ve politik bağlamında yeniden kurgulamaktadırlar. Bu düşünce biçimi, Halbwachs'ın "kolektif bellek" ve Assmann'ın "kültürel bellek" kuramlarında vurgulanan toplumsal hatırlama süreçleriyle de örtüşmektedir. Motif, çağdaş sanatta toplumsal belleğin yeniden yazıldığı bir yüzey ve kimliklerin tartışmaya açıldığı bir zemin hâline gelmiştir. Çağdaş sanatçılar, motifleri tekrara ve bozulmaya dayalı üretim stratejileriyle birlikte ele alarak geçmişle bugünü, gelenekle yeniliği, yerellik ile evrenselliği aynı düzlemde buluşturmaktadırlar. Geleneksel dokuma tekniklerini, kültürel bellek katmanlarını ve bedenin üretim sürecindeki izini yeniden yorumlayan sanatçılar, motifi hem malzemeyle hem de kavramla yeniden kurarak yeni bir estetik ve düşünsel alan açmaktadırlar. Ele alınan sanatçılar, motifin çağdaş bağlamdaki bu dönüşümünü farklı disiplinler ve estetik yaklaşımlar içinde görünür kılan özgün örneklerdir.

Bu çalışmanın amacı, İpek Yolu ağı boyunca dolaşan ve Anadolu dokuma geleneğinde de karşılık bulan motiflerin tarihsel sürekliliğini, kültürel dönüşümünü ve çağdaş tekstil sanatındaki yeniden üretim biçimlerini bir tarihsel ve beş çağdaş örnek üzerinden incelemektir. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranmaktadır:

1. Pazırık Halısı'nda motifler hangi biçimsel düzen içinde yer almaktadır ve bu düzen kültürel bellek kavramları açısından nasıl okunabilir?

2. Seçilen çağdaş tekstil sanatçıları geleneksel motifleri hangi malzeme ve üretim stratejileriyle yeniden kurmaktadır?

3. Bu stratejiler, Halbwachs'ın kolektif bellek ve Assmann'ın kültürel bellek kavramları açısından motifin kimlik, bellek ve eleştirel yorum işlevleri bakımından nasıl yorumlanabilir?

İlk soru, motifin tarihsel bir nesnedeki yerleşimini betimleyerek karşılaştırma için bir dayanak oluşturmaktadır. İkinci ve üçüncü sorular ise çağdaş yapıtlardaki dönüşümü önce biçim ve malzeme düzeyinde saptamayı, ardından bu dönüşümü bellek kuramlarıyla ilişkilendirmeyi hedeflemektedir.

Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımı temelinde kurgulanmıştır. Sanat tarihi, kültürel bellek ve çağdaş sanat ekseninde disiplinlerarası bir yöntem benimsenmiş; tarihsel doküman analizi, ikonografik çözümleme ve betimsel analiz teknikleri birlikte kullanılmıştır. Bu kapsamda veri toplama süreci hem görsel hem de yazılı kaynakların karşılaştırmalı analizine dayanmaktadır. Müzeler, kataloglar, sergi belgeleri ve dijital arşivlerdeki görsel materyaller incelenmiş; sanat tarihi literatürü, kültürel bellek kuramları ve çağdaş sanat yazınındaki metinler nitel veri olarak değerlendirilmiştir. Betimsel analiz yöntemiyle çağdaş sanatçılar (Faig Ahmed, Aiko Tezuka, Gülay Semercioğlu, Nevin Aladağ ve CANAN) tarafından üretilen işler değerlendirilmiştir. Bu süreçte Halbwachs ve Assmann'ın bellek kuramları, motifin toplumsal ve kültürel bağlamdaki yeniden üretim biçimlerini çözümlemede kuramsal referans noktası olarak kullanılmıştır. Bu analiz, motifin çağdaş sanat pratiklerinde kültürel kimlik, hafıza ve politik söylem aracı olarak yeniden işlev kazandığını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Örneklem amaçlı olarak belirlenmiş ve bir tarihsel, beş çağdaş yapıttan oluşmuştur. Tarihsel örnek Pazırık Halısı'dır; çağdaş örnekler Faig Ahmed'in "Oiling" adlı yapıtı, Aiko Tezuka'nın "Unwoven / Unraveling" serisinden bir yapıtı, Gülay Semercioğlu'nun "Akdeniz" adlı yapıtı, Nevin Aladağ'ın "Social Fabric, yellow blue red" adlı yapıtı ve CANAN'ın "Kaf Dağı'nın Ardında" sergisindeki enstalasyonudur. Pazırık Halısı, bilinen en eski düğümlü halı olması nedeniyle motifin tarihsel bir nesnedeki yerleşimini gözlemlemeye olanak veren bir karşılaştırma noktası olarak seçilmiştir. Çağdaş sanatçılar ise motifin çağdaş bağlamdaki dönüşümünü farklı disiplinler ve estetik yaklaşımlar içinde görünür kılmaları ölçütüyle seçilmiştir; her biri motife ilişkin ayrı bir malzeme ve üretim stratejisini temsil etmektedir: dijital tasarımla desenin bozulması (Ahmed), dokumanın sökülmesi (Tezuka), endüstriyel telle örme (Semercioğlu), halı parçalarıyla kolaj (Aladağ) ve nakış ile enstalasyon (CANAN). Semercioğlu, Aladağ ve CANAN Anadolu ve Osmanlı kilim, halı ve nakış geleneklerine doğrudan başvururken Ahmed Azerbaycan halı geleneğine dayanmakta, Tezuka ise belirli bir motif geleneğinden çok dokuma yüzeyinin yapısını konu almaktadır. Bu son iki örnek, Anadolu ile doğrudan bir motif bağı üzerinden değil, motif düzeninin dönüştürülmesine ilişkin stratejileri örnekledikleri için çalışmaya alınmıştır.

Çözümleme üç aşamada yürütülmüştür. İlk aşamada her yapıt yayımlanmış görsel kaydı üzerinden betimlenmiş; kompozisyon, motif düzeni, tekrar ilkesi, malzeme ve renk gibi görselde gözlemlenebilen özellikler saptanmıştır (betimsel analiz). İkinci aşamada yapıttaki motiflerin ve dokuma tekniklerinin kaynak geleneği müze kaydı, sanatçı ve galeri belgeleri ile sanat tarihi yazını aracılığıyla belirlenmiştir (tarihsel doküman analizi ve ikonografik tanımlama). Üçüncü aşamada saptanan biçimsel ve anlamsal dönüşümler Halbwachs'ın kolektif bellek ve Assmann'ın kültürel bellek kavramlarıyla, Tartışma bölümünde ise Bhabha'nın melezlik kavramıyla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Yapıtlar yerinde değil, yayımlanmış görsel kayıtlar ve belgeler üzerinden incelenmiştir. Çalışma, insan veya hayvan katılımcıları içeren herhangi bir deney, anket, görüşme ya da gözlem yöntemi kullanmamıştır; yayımlanmış literatür, müze koleksiyonları, sergi katalogları ve kamuya açık dijital arşivlerdeki görsel ve yazılı kaynakların nitel analizine dayandığından etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Bulgular

Tarihsel Örnek: Pazırık Halısı

İpek Yolu boyunca süren kültürel etkileşimin en erken örneklerinden biri olan Pazırık Halısı, İpek Yolu'nun görsel dilinin arkeolojik bir tanığı olarak öne çıkmaktadır (Görsel 1).



Görsel 1: *Pazırık Halısı, MÖ 5.–4. yüzyıl, yün, düğüm tekniği, 183 × 200 cm, Altay Dağları, Büyük Ulagan Nehri vadisi, Pazırık 5 numaralı kurgan (S. I. Rudenko kazısı, 1949), State Hermitage Museum, St. Petersburg.*
Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pazyryk_carpet.jpg (kamu malı)

State Hermitage Museum (t.y.) kaydına göre MÖ 5.–4. yüzyıllara tarihlenen halı, Sibirya'daki Altay Dağları'nda S. I. Rudenko'nun 1949'da kazdığı 5 numaralı Pazırık kurganında bulunmuştur; orta alanında her biri dört stilize lotus tomurcuğundan oluşan 24 haç biçimli figür yer almakta, bu alanı bir grifon kuşağı, 24 alageyikten oluşan bir kuşak ve atlı ya da atından inmiş 28 erkek figürünün yer aldığı en geniş bordür çevrelemektedir (State Hermitage Museum, t.y.). Görselde de bu düzen, eş merkezli kuşaklar ve orta alanda satırlar hâlinde tekrarlanan kare birimler olarak izlenebilmektedir. Aynı kayıt, halının "Türk düğümü" olarak adlandırılan simetrik çift düğümle dokunduğunu ve kökeninin kesin olarak bilinmediğini belirtmekte; halının İran kökenli olduğu, Orta Asya'da üretildiği ya da göçebelerce bir Pers örneğinden kopya edildiği yönündeki görüşleri aktarmaktadır (State Hermitage Museum, t.y.). Halıda yer alan atlı süvariler, geyikler ve stilize bitkisel desenler, Avrasya bozkır kültürlerinin Orta Asya, İran ve Anadolu'daki dokuma gelenekleriyle sembolik bir ortaklık kurduğu şeklinde yorumlanabilmektedir. Bu örnek, motiflerin inanç, koruma, bereket ve aidiyet gibi toplumsal değerlerin taşıyıcısı olarak da işlev görmüş olabileceğini düşündürmektedir. Çok daha geç bir dönem için Necipoğlu (1995, ss. 219–220), İslam dünyasında süsleme dağarcıklarının çini, tekstil, çadır ve halı gibi farklı ortamlara birlikte uygulandığını ve kültürel, mezhepsel ve siyasal sınırları görünür kılan kimlik göstergeleri olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır; motifin kimlik göstergesi olarak okunması bu açıdan sonraki dönemlerin halı ve tekstil üretimi için de temellendirilebilmektedir. Dolayısıyla, İpek Yolu boyunca gelişen motifler taşınabilir ve tekrar edilebilir özellikleri ve gündelik yaşama nüfuz eden yapılarıyla kültürel belleğin en güçlü göstergelerine dönüşmüştür. Bu motifler, "biz kimiz?" sorusuna estetik bir yanıt sunan görsel kodlar olarak, hem bireysel hem de toplumsal kimliğin inşasında kurucu bir rol oynamışlardır.

Çağdaş Örnekler

Faig Ahmed, klasik halı dokuma tekniklerinin ve özellikle geometrik Kafkas motiflerinin tarihsel olarak taşıdığı kimlik, bellek ve kültürel süreklilik anlamlarını yok saymadan, desenlerini çözerek, genişleterek ve dijital estetikle yeniden tasarlayarak eleştirmektedir. Eserlerinde motif, kültürel bir miras nesnesi olarak sabit, değişmez ve otantik bir yapı olmaktan çıkarken; akışkan, kırılabilir ve yeniden yazılabilir bir kültürel kod hâline gelmektedir (Görsel 2).



Görsel 2: *Faig Ahmed, "Oiling", 2012, el düğümlü yün halı, 149,9 × 100,3 cm, Seattle Art Museum.*
Kaynak: https://art.seattleartmuseum.org/objects/41534/oiling

Sanatçının resmî biyografisi, Ahmed'in tarihî Azerbaycan halılarının görsel dilini ve tekniklerini heykelsi, mekânsal ve kavramsal yapıtlara dönüştürdüğünü ve halıyı sabit bir kültürel nesne olarak değil, bozulabilen, genişletilebilen ve yeniden kodlanabilen bir bilgi dizgesi olarak ele aldığını belirtmektedir (Ahmed, t.y.). Sanatçıyla yapılan bir söyleşide de geleneksel Doğu halılarının sanatsal niteliklerini ve simgeselliğini çözümleyerek çalıştığı vurgulanmaktadır (Pitcher, 2014). "Oiling" isimli çalışması bu yaklaşımı tek bir yüzeyde somutlaştırmaktadır. Görselde halının üst bölümü bordürü ve merkezdeki geometrik madalyonuyla geleneksel düzenini korurken alt bölümde desen dikey ve dalgalı renk şeritlerine dönüşerek halının alt kenarına doğru akmaktadır (Görsel 2). Motifin tanınabilir bir bölümünün korunup geri kalanının çözülmesi, öğenin anlamının silinmeden biçiminin bozulduğu bir strateji olarak okunabilmekte; bu ikili yapı, motifin hem sürekliliği hem de kırılganlığı üzerine kurulu bir bellek nesnesi olarak sunulmasına olanak vermektedir.

Aiko Tezuka'nın çalışmaları, dokumanın yapısal bütünlüğünü bozarak, yüzeyde görünen motif düzeninin altında saklı olan kültürel, tarihsel ve estetik katmanları görünür kılmayı amaçlamaktadır. Tezuka, geleneksel tekstil yüzeylerini sökerek motifin ardındaki görünmeyen tarihsel akışı ortaya çıkarmaktadır (Görsel 3).



Görsel 3: *Aiko Tezuka, "Seep Out – Tolino 1", 2026, çözülmüş kumaş, ahşap çerçeve, 41,5 × 46 cm (çerçeve: 27,3 × 45,5 cm).*
Kaynak: https://aikotezuka.com/seep-out-tolino-1/

Galeri metnine göre Tezuka, dokuma yüzeyleri titizlikle sayısız ipliğe çözerek zamanı tersine çevirmekte ve görünmeyeni görünür kılmayı amaçlamaktadır (Maybaum Gallery, t.y.). Görselde aynı hizada yerleştirilmiş iki pano arasında, dokumadan sökülmüş çok renkli ipliklerden oluşan bir demet, yay biçiminde aşağıya doğru sarkmaktadır. Panoların yüzeyinde, Avrupa döşemelik kumaşlarını ve goblen dokumalarını anımsatan, iri gül ve şakayık biçimli çiçekler, yapraklar ve kıvrık dallardan oluşan yoğun bir bitkisel desen yer almaktadır (Görsel 3). Sarkan demetteki turuncu, mavi, yeşil, kırmızı ve krem tonlu iplikler, panolardaki desenin renkleriyle

örtüşmektedir. Yapıtta motif, dokunmuş yüzeyde tanınabilir imgeler olarak kalırken söküldüğü bölümde renk değerlerine indirgenmiş bir iplik demetine dönüşmektedir. Bu geçiş, imgenin dokuma yapısıyla birlikte var olduğunu ve yapı çözüldüğünde imgenin de dağıldığını görünür kılmaktadır. Tezuka örneğinde Anadolu ile doğrudan bir motif bağı bulunmamaktadır; yapıt, bu çalışmada dokuma yüzeyinin çözülmesi stratejisini örneklediği için ele alınmıştır.

Gülay Semercioğlu'nun sanat pratiği, geleneksel dokuma estetiğini çağdaş bir malzeme olan tel ile kavramsal düzeyde yeniden yorumlaması üzerine gelişim göstermektedir. Sanatçının Knitted Wire Kilim serilerinde, Anadolu'nun kilim dokuma geleneğinde köklü bir yere sahip olan geometrik örgü motifinin tel yüzeylerde dokunması ön plana çıkmaktadır (Görsel 4).



Görsel 4: *Gülay Semercioğlu, "Mediterranean" (Akdeniz), Knitted Wire Kilim serisi, 2019, tel, vida ve ahşap, 180 × 330 cm; görselde 30 × 30 cm'lik bir ayrıntı gösterilmektedir.*
Kaynak: https://www.piartworks.com/artists/35-gulay-semercioglu/

Telin sertliği ile motifin tarihsel yumuşaklığı arasındaki gerilim, kültürün kırılgan ama dirençli yapısını somutlaştırmaktadır. Sanatçı, Anadolu'nun bin yıllık dokuma geleneğiyle çağdaş sanat arasındaki köprüyü hem biçimsel hem de düşünsel düzlemde yeniden kurmaktadır.

Galeri metnine göre sanatçının örme tel "Kilim" serisi Anadolu tekstilleriyle kurduğu kültürel bağlar üzerine gelişmekte ve bölgenin en eski desenlerinden biri olarak tanıtılan, geleneksel olarak bereket, güç, aile birliği ve korunmayla ilişkilendirilen "eli belinde" gibi tekil motifleri öne çıkarmaktadır (Pi Artworks, t.y.). "Akdeniz" adlı yapıtta ise kare birimler satırlar hâlinde tekrarlanmakta; her birimde turkuaz, lacivert, kırmızı ve gümüş renkli tellerin farklı yönlerde sarılmasıyla oluşan yıldız biçimli geometrik bir düzen yer almaktadır (Görsel 4). Tekrar eden kare birimler üzerine kurulu bu alan düzeni, Pazırık Halısı'nın orta alanındaki tekrar eden haç biçimli birimlerle biçimsel bir yakınlık göstermektedir. Bununla birlikte bu yakınlık doğrudan bir soy ilişkisinin kanıtı olarak değil, dokuma geleneğinde tekrar ilkesine dayalı ortak bir düzenleme mantığının çağdaş bir malzemeyle sürdürülmesi olarak yorumlanabilmektedir.

Nevin Aladağ Anadolu coğrafyasına özgü kilim, halı ve dokuma motiflerini göçün taşıdığı kırılgan kimlik hafızasıyla ilişkilendirmektedir. Kavramsal olarak, eserlerdeki motif tekrarları "göç, kültürlerarası aradalık, diaspora kimliği, hibritlik" gibi temalara karşılık gelmektedir. Aladağ'ın eserlerinde motif, diaspora kimliğinin çoklu aidiyetlerini temsil eden bir haritaya dönüşmektedir (Görsel 5 ve 6).



Görsel 5: *Nevin Aladağ, "Social Fabric, Arch" (Sosyal Doku, Kemer), 2023, ahşap üzerine halı parçaları, 312 × 272 × 2,5 cm, "Refraction" sergisi, SCAD Museum of Art, Savannah (fotoğraf: Matthias Kolbe).*



Görsel 6: *Nevin Aladağ, "Social Fabric, Arch", 2023, ayrıntı.*
Kaynak: https://nevinaladag.com/works/refraction-savannah

Sanatçının resmî sitesinde "Social Fabric" serisi, düğümlü kilimlerden yün ve ipek halılara ve endüstriyel olarak üretilmiş halılara uzanan farklı köken ve malzemedeki halı parçalarıyla oluşturulmuş kolajlar olarak tanımlanmaktadır (Aladağ, t.y.). Görselde kemer biçimli bir nişe yerleştirilen yapıtta farklı halı parçaları eğri hatlı biçimler hâlinde kesilerek siyah ve sarı çizgilerle birbirinden ayrılmış; baklava biçimli geometrik kilim motifleri, bitkisel desenli halı parçaları ve düz mavi, yeşil ve mor alanlar aynı yüzeyde birleşmiştir (Görsel 5 ve 6). Motif burada bütünlüğü korunan bir desen olarak değil, farklı kökenlerden gelen parçaların yeni bir geometrik düzen içinde yan yana getirilmesiyle var olmaktadır. Bu kurgu, motifin diaspora kimliğinin çoklu aidiyetlerini temsil eden bir haritaya dönüştüğü yorumunu görsel düzeyde desteklemektedir.

CANAN (Canan Şenol), nakışı, kumaş üzerine işlemeyi, Osmanlı minyatür dilini ve Anadolu nakış geleneğini çağdaş feminist bir bakışla yeniden yorumlamaktadır. Motifi politika, beden ve kimlik tartışmalarına taşıyan sanatçı, kadınların nesiller boyunca aktardığı sessiz kültürel hafızayı ve bu hafızanın bastırılmış alanlarını görünür kılmaktadır (Görsel 7).



Görsel 7: *CANAN, "Kaf Dağı'nın Ardında" sergisinden enstalasyon görünümü, kumaş, keçe, boncuk, iplik, Arter İstanbul, 2017.*
Kaynak: https://www.postseyyah.com/canan-kaf-daginin-ardinda/

Görselde yapıt adı olarak verilen "Kaf Dağı'nın Ardında", CANAN'ın 12 Eylül–24 Aralık 2017 tarihleri arasında Arter'de Nazlı Gürlek küratörlüğünde düzenlenen kişisel sergisinin adıdır. Sergi adını Arap ve Fars kozmolojisindeki efsanevi Kaf Dağı'ndan almakta, heykel, fotoğraf, baskı, nakış, video, enstalasyon ve minyatürü bir araya getirmekte ve doğaüstü yaratıklara, cinlere ve arketipik figürlere yer vermektedir (Arter, 2017). Görselde tavandan sarkıtılmış ve zemine yerleştirilmiş kuşlar, yıldızlar, insan yüzlü bir güneş, yılan ya da ejder biçimini anımsatan yaratıklar ve hayvan figürleri görülmektedir (Görsel 7). Bu örnekte motif, düz bir dokuma yüzeyinde tekrar eden bir birim olmaktan çıkarak kumaş ve işleme aracılığıyla üç boyutlu figürlere dönüşmekte; minyatür geleneğini ve Kaf Dağı anlatısını anımsatan figürler mekânsal bir anlatı içinde yeniden kurulmaktadır.

Karşılaştırmalı Değerlendirme

Araştırma bulguları, motiflerin kültürel kimlik, bellek ve anlam üretiminin taşıyıcıları olduğunu ortaya koymaktadır. İlk bulgu, motiflerin kimlik inşasında birleştirici bir rol oynadığını göstermektedir. İkinci bulgu,

motiflerin kolektif belleğin somut biçimleri olduğunu vurgulamıştır. Üçüncü bulgu, çağdaş tekstil sanatında motifin yeniden üretim ve eleştirel yorum aracı olarak kullanılmasıdır.

Örnekler karşılaştırıldığında bu bulgular yapıtlar üzerinde şu biçimde temellendirilebilmektedir. Birleştirici rol, Semercioğlu'nun Anadolu kilim motiflerine, Aladağ'ın farklı kökenli halı parçalarına ve CANAN'ın nakış ve minyatür geleneğine başvurusunda, motifin ortak bir geçmişe gönderme yapan tanınabilir bir öğe olarak kullanılmasında izlenmektedir. Kolektif belleğin somut biçimi olma niteliği ise Pazırık Halısı'nın orta alanındaki tekrar eden birimler ile Semercioğlu'nun "Akdeniz" yapıtındaki tekrar eden kare birimler arasındaki biçimsel yakınlıkta, yani tekrar ilkesinin farklı malzemelerde sürmesinde görünür olmaktadır. Yeniden üretim ve eleştirel yorum işlevi, motifin geleneksel düzeninin bozulduğu üç stratejide belirginleşmektedir: Ahmed'in yapıtında desen kısmen korunup akışkan şeritlere dönüştürülmekte, Tezuka'nın yapıtında dokuma sökülerek imge iplik demetine indirgenmekte, Aladağ'ın yapıtında ise halılar parçalanarak yeni bir kompozisyonda birleştirilmektedir. Böylece birinci araştırma sorusuna Pazırık Halısı'nın kuşak ve tekrar düzeni, ikinci soruya beş farklı malzeme ve üretim stratejisi yanıt vermektedir; üçüncü soru Tartışma bölümünde ele alınmaktadır.

Tartışma

Çağdaş tekstil sanatında motif, geçmişin temsili olmanın ötesinde şimdinin eleştirel bir ifadesidir. Sanatçılar bu sayede kültürel mirası toplumsal, cinsiyet temelli ve kimlik odaklı bir "söylem alanı" olarak yeniden yorumlamaktadır. Bu çerçevede motif, Bhabha'nın (1994, ss. 37–39) tanımladığı "melezlik" (hybridity) kavramıyla örtüşmektedir; ne tamamen geleneksel ne de bütünüyle modern olarak iki dünya arasında var olan ara bir kimlik taşımaktadır. Bu "melez alan", kültürel bellek kuramlarıyla da ilişkilendirilebilmektedir. Halbwachs'ın (1992, s. 43) kolektif bellek yaklaşımıyla sanatın toplumsal deneyimi yeniden kurma potansiyeli birleştiğinde, motif yalnızca geçmişi temsil eden bir biçim olmaktan çıkmakta, aynı zamanda toplumsal hatırlama süreçlerinin estetik bir aracı hâline gelmektedir. Benzer biçimde Assmann'ın (2011, s. 59) kültürel bellek kavramı, motifin ritüel, imge ve malzeme aracılığıyla süreklilik kazanan bir bilgi biçimi olarak yeniden inşasını açıklamaktadır. Buna göre çağdaş sanatçılar (Faig Ahmed, Aiko Tezuka, Gülay Semercioğlu, Nevin Aladağ ve CANAN) motifleri tarihsel kodlardan kurtararak kimlik, aidiyet, göç ve toplumsal cinsiyet meseleleriyle yeniden ilişkilendirmiştir. Böylece motif, kültürel mirasın sessiz bir izi olmaktan çıkıp, günümüz sanatında eleştirel bir bellek söylemine dönüşmüştür.

Bu bulgular, kaynakçadaki çalışmalarla birlikte değerlendirildiğinde iki noktada genişletici bir okuma sunmaktadır. Yetkin'in (1991, s. 7) motiflerin tekrar edilebilir, taşınabilir ve çoğaltılabilir yapısının kültürel kimliğin inşasında kurucu bir rol üstlendiğine ilişkin değerlendirmesi, Pazırık Halısı ile Semercioğlu'nun yapıtı arasındaki tekrar ilkesine dayalı yakınlıkta çağdaş bir karşılık bulmaktadır. Necipoğlu'nun (1995, s. 229) İslam sanatında geometrik süsleme ve bezeme geleneğine ilişkin incelemesi, motiflerin, belirli görsel ve kültürel bağlamlar içinde anlam kazanan yapılar olarak ele alınmasına olanak tanımaktadır. Motiflerin farklı malzeme ve üretim ortamlarında yeniden kullanılması, kültürel anlamların aktarımı ve dönüşümü açısından değerlendirilebilmektedir. Tekstil sanatı bağlamında bu durum, motifin bir ortamdan diğerine taşınmasının yanı sıra, yeni bağlamlarda hangi anlamları koruduğu ve hangi anlamları yeniden ürettiği sorusunu da gündeme getirmektedir. Çağdaş sanat örneklerinde bu taşınma, halıdan tele, kolaja ve enstalasyona uzanan malzeme değişimleriyle gelişimini sürdürmektedir. Bununla birlikte Ahmed, Tezuka ve Aladağ örneklerinde motifin bütünlüğü bilinçli olarak bozulmaktadır. Bu durum, Assmann'ın (2011, s. 59) kültürel belleği süreklilik kazanan bir aktarım biçimi olarak ele alan yaklaşımına, aktarımın kopuş ve yeniden kurma yoluyla da gerçekleşebileceğini ekleyen bir okuma önermektedir. Bhabha'nın (1994, ss. 37–39) melezlik kavramı ise en somut görsel karşılığını, farklı kökenli halı parçalarını aynı yüzeyde birleştiren Aladağ kolajında bulmaktadır.

Çalışmanın bulguları, yayımlanmış görsel kayıtlar ve belgeler üzerinden yapılan çözümlemeci yorumlara dayanmaktadır. Ayrıca örneklerin Anadolu ile ilişkisi aynı düzeyde değildir; bu ilişki Semercioğlu ve Aladağ örneklerinde sanatçı ve galeri belgeleriyle desteklenmekte, CANAN örneğinde Osmanlı minyatür dili ve nakış geleneği üzerinden kurulmakta, Pazırık, Ahmed ve Tezuka örneklerinde ise daha geniş Avrasya dokuma mirası ve dönüşüm stratejileri üzerinden ele alınmaktadır. Pazırık Halısı ile çağdaş yapıtlar arasındaki dönemin Anadolu halı ve kilim örnekleriyle incelenmesi, burada biçimsel yakınlık düzeyinde saptanan sürekliliğin belgelenmesine katkı sağlayacaktır.

Sonuç

Bu çalışmada, İpek Yolu boyunca taşınan motiflerin kolektif bellek, kültürel kimlik ve tarihsel sürekliliğin görsel taşıyıcıları olduğu örnekler üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. İncelenen tarihsel ve çağdaş örnekler, motifin zamansal ve coğrafi sınırları aşan bir iletişim dili olarak işlev gördüğünü göstermektedir. Pazırık Halısı'ndan çağdaş tekstil sanatına uzanan bu çizgi, estetik formların kültürlerarası etkileşim yoluyla nasıl dönüştüğünü ve yeniden üretildiğini örneklemektedir.

Faig Ahmed'in dijital deformasyonları, Aiko Tezuka'nın çözülmüş dokumaları, Gülay Semercioğlu'nun metal örgüleri, Nevin Aladağ'ın göç temalı dokuma kolajları ve CANAN'ın feminist anlatıları, motif ile bedensel eylem, kimlik ve toplumsal hafıza arasındaki ilişkiyi yeniden kurmaktadır. Kültürel mirasın çağdaş sanat pratikleri aracılığıyla yeniden yorumlanması, geçmişin sessiz hafızasını bugünün eleştirel estetiğiyle buluşturarak kültürel sürekliliğin biçimsel ve düşünsel düzlemde yeniden yazıldığı estetik bir köprü inşa etmektedir.

Etik Kurul Onayı: Bu çalışma, insan veya hayvan katılımcıları içeren herhangi bir deney, anket, görüşme ya da gözlem yöntemi kullanmamıştır. Yayımlanmış literatür, müze koleksiyonları, sergi katalogları ve kamuya açık dijital arşivlerdeki görsel ve yazılı kaynakların nitel analizine dayanmaktadır. Bu nedenle etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Destek ve Teşekkür Beyanı: Bu çalışma herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek almamıştır.

Çatışma Beyanı: Yazarlar bu çalışmayla ilgili herhangi bir çıkar çatışması bildirmemiştir.

Veri Erişilebilirliği Beyanı: Bu çalışmada yeni veri üretilmemiştir.

Yapay Zekâ Kullanım Beyanı: Kaynakça düzenleme, İngilizce çeviri konusunda chat cpt kullanılmıştır.

Kaynakça

Ahmed, F. (t.y.). *Biography*. Faig Ahmed. https://faigahmed.com/biography

Aladağ, N. (t.y.). *Social fabric*. Nevin Aladağ. https://nevinaladag.com/works/social-fabric

Arter. (2017). *CANAN: Behind Mount Qaf*. e-flux. https://www.e-flux.com/announcements/154016/cananbehind-mount-qaf

Aslanapa, O. (1988). *Türk halı sanatı tarihi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Assmann, J. (2011). *Kültürel bellek: Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik* (A. Tekin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture.* Routledge.

Halbwachs, M. (1992). *On collective memory*. University of Chicago Press. https://doi.org/10.7208/chicago/9780226774497.001.0001

Maybaum Gallery. (t.y.). *Aiko Tezuka*. Maybaum Gallery. https://www.maybaumgallery.com/artists/116-aiko-tezuka/

Necipoğlu, G. (1995). *The Topkapi scroll: Geometry and ornament in Islamic architecture*. Getty Center for the History of Art and the Humanities.

Pi Artworks. (t.y.). *Gülay Semercioglu*. Pi Artworks. https://www.piartworks.com/artists/35-gulay-semercioglu/

Pitcher, S. (2014, 9 Haziran). *Faig Ahmed: Remixing traditions*. TextileArtist.org. https://www.textileartist.org/faig-ahmed-remixing-traditions/

State Hermitage Museum. (t.y.). *Pile carpet* [Havlı halı, env. no. 1687-93]. https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/879870?lng=en

Yetkin, Ş. (1991). *Anadolu'da halı sanatının gelişimi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Extended Abstract

Introduction

As a multilayered cultural network transmitting knowledge, belief, technology, and art, the Silk Road made possible the circulation of visual symbols from China across Central Asia to Anatolia and Europe. The visual memory of this transmission is approached through Halbwachs's (1992) theory of collective memory, in which the past is reproduced socially through shared rituals and symbols, and Assmann's (2011) theory of cultural memory as remembrance transmitted across generations through art, ritual, and symbols. The repeatable, portable, and reproducible structure of motifs has made them constitutive of cultural identity (Yetkin, 1991), whereas contemporary art treats traditional forms not only as heritage to be preserved but also as fields of meaning open to questioning and reconstruction.

The study aims to examine, through one historical and five contemporary cases, the continuity, transformation, and contemporary reproduction of motifs that circulated along the Silk Road and found a counterpart in the Anatolian weaving tradition. Three research questions follow from this aim, asking in what formal order the motifs of the Pazyryk Carpet are arranged and how this order can be read in terms of cultural memory, through which materials and production strategies the selected contemporary artists reconstruct traditional motifs, and how these strategies can be interpreted, in terms of collective and cultural memory, with respect to the motif's functions in identity, memory, and critical interpretation.

Method

Within a qualitative, interdisciplinary design combining historical document, iconographic, and descriptive analysis, the sample was determined purposively, with the Pazyryk Carpet, the oldest known knotted-pile carpet, as the historical point of comparison. The contemporary cases are Faig Ahmed's "Oiling", a work from Aiko Tezuka's "Unwoven / Unraveling" series, Gülay Semercioğlu's "Akdeniz", Nevin Aladağ's "Social

Fabric, yellow blue red", and CANAN's installation in the exhibition "Kaf Dağı'nın Ardında" (Behind Mount Qaf), each representing a distinct material and production strategy. Semercioğlu, Aladağ, and CANAN refer directly to Anatolian and Ottoman traditions, whereas Ahmed draws on the Azerbaijani carpet tradition and Tezuka on the structure of the woven surface; these two were included for the strategies they exemplify rather than for an Anatolian motif link. Each work was first described from its published visual record; the source tradition of its motifs and techniques was then established from the museum record, artist and gallery documents, and art-historical literature; finally, the transformations identified were interpreted through the concepts of collective and cultural memory and Bhabha's concept of hybridity. The study involves no human or animal participants and therefore required no ethics committee approval.

Results

Dated to the fifth to fourth centuries BCE and found in a kurgan in the Altai Mountains, the Pazyryk Carpet is the oldest known knotted-pile carpet (Aslanapa, 1988; State Hermitage Museum, n.d.). Its central field of cross-shaped lotus-bud figures is enclosed by bands of griffins, fallow deer, and mounted or dismounted male figures, an order visible in the image as concentric bands around square units repeated in rows. The horsemen, deer, and floral patterns can be interpreted as a symbolic commonality between Eurasian steppe cultures and the weaving traditions of Central Asia, Iran, and Anatolia, which suggests that motifs may have carried social values such as belief, protection, fertility, and belonging.

Each contemporary work transforms the motif's traditional order differently; in Ahmed's "Oiling", the upper part retains its border and medallion while the lower part dissolves into wavy bands of colour, which can be read as disrupting the form of the motif without erasing its meaning. In Tezuka's work, the motif remains recognisable as imagery on the woven surface but is reduced to a bundle of coloured threads where the weave has been undone. Semercioğlu re-weaves the Anatolian kilim tradition in industrial wire, repeating square units with a star-shaped geometric order in rows. Aladağ joins carpet fragments of different origins within a new geometric order, and CANAN turns the motif into three-dimensional figures of fabric and embroidery recalling the miniature tradition and the Mount Qaf narrative.

The cases show that motifs play a unifying role in identity construction, evident in the recourse of Semercioğlu, Aladağ, and CANAN to recognisable traditional forms. They also constitute concrete forms of collective memory, as the formal affinity between the repeated units of the Pazyryk Carpet's central field and those of "Akdeniz" shows, an affinity read not as direct lineage but as a shared logic of repetition continued in a new material. Finally, the motif serves as an instrument of reproduction and critical interpretation, above all where Ahmed, Tezuka, and Aladağ disrupt its traditional order.

Discussion

In contemporary textile art the motif thus becomes a critical expression of the present rather than a representation of the past, and heritage is reinterpreted as a social, gender-based, and identity-oriented field of discourse. The motif corresponds to Bhabha's (1994) concept of hybridity, an in-between identity neither wholly traditional nor wholly modern, which finds its most concrete visual counterpart in Aladağ's collage. Yetkin's (1991) view that the repeatable and portable structure of motifs is constitutive of cultural identity finds a contemporary counterpart in the repetition shared by the Pazyryk Carpet and Semercioğlu's work. Moreover, Necipoğlu's (1995, pp. 219–220) observation that ornamental repertoires functioned as markers of identity across media in a much later period indicates that the portability of the motif is bound up with its identity function. However, the deliberate disruption of the motif by Ahmed, Tezuka, and Aladağ suggests that transmission, which Assmann (2011) conceives in terms of continuity, can also proceed through rupture and reconstruction. These readings rest on six purposively selected works interpreted through published records.

Conclusion

The study has sought to explain that the motifs carried along the Silk Road are not merely ornamental elements but visual carriers of collective memory, cultural identity, and historical continuity, and the cases examined show that the motif functions as a language of communication across temporal and geographical boundaries. Accordingly, the study concludes that in contemporary textile art the motif ceases to be a silent trace of cultural heritage and becomes a critical discourse of memory.

Trace, Memory, and Motif: Silk Road Heritage in Textile Art

Kapar, Serpil

ABSTRACT

This study examines the function of motifs that circulated along the Silk Road and found a counterpart in the Anatolian weaving tradition as carriers of cultural identity, collective memory, and historical continuity, and the transformation of this function in contemporary textile art. The theoretical framework draws on Halbwachs's "collective memory" and Assmann's "cultural memory."

Within a qualitative design, the Pazyryk Carpet was purposively selected as the historical case and one work each by Faig Ahmed, Aiko Tezuka, Gülay Semercioğlu, Nevin Aladağ, and CANAN as contemporary cases. The works were analysed descriptively and iconographically through published visual records, a museum record, artist and gallery documents, and art-historical literature, and the transformations identified were interpreted through theories of memory.

The analysis shows that motifs play a unifying role in identity construction, constitute concrete forms of collective memory, and serve in contemporary textile art as instruments of reproduction and critical interpretation. A formal affinity was identified between the repeated units in the Pazyryk Carpet's central field and the repeated square units of Semercioğlu's wire surface. The artists transform the motif through different strategies; Ahmed distorts traditional carpet patterns through digital deformation, Tezuka unravels the weave into a bundle of threads, Semercioğlu re-weaves the Anatolian kilim tradition in wire, Aladağ combines carpet fragments of different origins in collage, and CANAN turns embroidery and miniature into political expression through a feminist language. The study concludes that in contemporary textile art the motif ceases to represent the past and becomes a critical discourse of memory.

Keywords: Silk Road, cultural memory, motif, contemporary textile art, identity.