

HİSAR TEPE KAZILARINDA BULUNAN SERAMİK OBJELERİN ÜZERİNDEKİ MOTİFLERİN İNCELENMESİ ve MOTİFLERİN ÇAĞDAŞ UYGULAMALARINDAN ÖRNEKLER

Amaneh MANAFİDİZAJI¹

ÖZET

Çağdaş seramik sanatı geleneksel ve işlevsel ürünler üzerine kurulmuştur. Bu ürünler sadece kişiyi değil o çağın inancını, kültürünü, yaşam tarzını ve düşüncelerini açığa çıkarmaktadır. İran'ın ilk uygarlıklara sığınmak olan Damgan ilçesindeki Hisar tepesi kazılarında bulunmuş olan çanak çömlek örnekleri incelendiğinde bu bölgedeki yaşamın milattan önce dört binli yıllara kadar dayandığı görülmektedir. Hisar tepedeki kazılarda bulunan eşyalar özellikle seramik parçaların karbon analizleri sonuçlarına göre, bölgede çıkan ürünlerin Kalkolitik Çağda (bakır devri 4500- 3000) ve Bronz Çağında (M.Ö. 3000- 1500) üretildiği saptanmıştır. Bu çağlar sürecinde Hisar Tepe 'de yaşayan üç uygarlık döneminde yapılan seramik objeler, motif ve üretim tekniği açısından üç farklı döneme ayrılmaktadır. Farklı dönemlerde yapılan ürünlerdeki, tasarımların birleşimi, negatif – pozitif alan ilişkisi ve kompozisyon gibi görsel özellikler açısından birbirine benzemektedir. Ancak ürün dekorlarında görülen ritim, tekrarlanma ve çizgilerin özellikleri değişmiştir. Dönemlere ait seramik objeler üzerinde bulunan motiflerin benzerliği ve zamanla olan bu küçük değişimler seramik üzerindeki, görsel özelliklerin gelişim sürecinin yavaş olmasının göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu araştırmada Hisar Tepe kazılarında elde edilen ve o yörede üretildiği düşünülen seramik ürünler üzerindeki motifler incelenip değerlendirilmiştir. Günümüzde bu motiflerden bazı örnekler yorumlanarak çağdaş seramik sanatı ve diğer görsel sanat eserlerinde kullanıldığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Hisar Tepe, Dekor motifleri, Çağdaş seramik.

INVESTIGATING MOTIFS ON CERAMIC OBJECTS FOUND IN TAPPEH HESAR EXCAVATIONS AND EXAMPLES OF CONTEMPORARY APPLICATIONS OF MOTIFS

ABSTRACT

Contemporary ceramic art is based on traditional and functional products. These products not only release the person, but also the beliefs, cultures, lifestyles and minds of that age. The investigation of founded pottery

¹ Anadolu Üniversitesi Amaneh.manafidizaji@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9209-9009

samples in the excavations of the Hisar Tepe in the Damgan district of Iran, which is the refuge of the first civilizations, reveals that the life in this region is lasted up the four thousand years before the century. According to the results of carbon analysis of the products found in the excavations at Hisar Tepe, especially the ceramic objects was determined that, these products were made in the Chalcolithic Age (4500-300) and Bronze Age (3000-1500 BC). During these ages, the motives and production techniques of the ceramics, which have been made by three civilization in Hisar Tepe, grouped in three categories. These are similar in terms of visual characteristics such as the combination of designs, negative - positive area relationship and composition in products made in different periods. However, the rhythm, repetition and features of the lines have changed in the product decorations. The similarity of the motifs on the ceramic objects of these period and the small changes with time reveal the slow development of the visual properties on the ceramic.

In this research, the motifs on the ceramic products, which were obtained in Hisar Tepe excavations and thought produced in that area, were examined and evaluated. Today some of these motifs are interpreted and used in contemporary ceramic art and other visual art works.

Key words: Hisar Tepe, Decor motifs, Contemporary ceramics.

1. GİRİŞ

M.Ö. 5. ve 3. bin yıllarda küçük yerleşim merkezleri, bölgesel merkezler şehirleri oluşturmaya başlamıştır (Görsel 1). Bu gelişmelerden doğan sonuçlar ve içinde bulunduğu dönem insan topluluklarının kültürel tarihinde en dinamik dönem olarak nitelendirilmiştir.

Arkeolojik olarak "Tunç Çağı" dediğimiz bu yeni çağ, devlet kurumlarının oluşumunu, konut ayrımını, iyi kurulmuş uzak mesafe ticaretini ve son derece gelişmiş metal işçiliğini ortaya çıkarmıştır. Dönem içinde gelişen bölgelerin kültürel etkileşiminde ekonomi ve teknolojinin etkin ve önemli rolleri olduğu görülmektedir. Doğu İran ve Orta Asya'nın önemli Bronz Çağı merkezleri Şehr-i Sukhte, Tepe Yahya, Şahdad, Namazga Tepe, Altyn Tepe, Harapa ve Tepe Hisar'dır. Tepe Hisar, doğu ile batı arasında önemli bir güzergah üzerinde kurulmuş ve bu bölgenin Tunç Çağı yerleşmeleri arasında merkezi konumdadır. İran Merkez Platosu², Orta Asya, Güney-Batı İran ve Mezopotamya'daki kültürler ve medeniyetler arasında etkili bir role sahiptir (Roustaei, 2004, s: 222).

² İran Merkez Platosu, İran'ın kuzey kesiminde yer almaktadır. Kesin sınırları bulunmamaktadır. Ancak arkeolojik bakış açısıyla; kuzeyde Alborz Dağları'nın güney yamaçları, doğudaki geniş Dasht-e Kavir Çölü'nün kenarı, güneyde Isfahan'ın alüvyal yayla düzlükleri ve batıda Zagros Dağları'nın doğu tepelik yarıları.



Görsel 1. İran Platosu ve Yakınlardaki Büyük Tunç Çağı Siteleri (Roustaei, 2004, s: 223)

2. HİSAR TEPE

M.Ö 5- 3 bininci yıllara kadar yaşam bölgesi olan Hisar Tepe Damgan kentinin³ yakınlarında yer almaktadır. Hisar tepe birkaç bağımsız bölgeden oluşmuştur. Kuzey bölgesi; ana höyük, kırmızı tepe, hazine tepesi, boyalı çömlek bölgesinden oluşmaktadır. Güney bölgesi ise ikizler tepesi ve Sasani sarayıdır. Bölgeye ait bulunan belgelerde Kuzey ve Güney bölgelerinde bakır ve kurşun işleme ve Lapis Lazuli ve Karnelian taşlarından boncuk üretiminin önemli merkezleri olduğu görülmektedir (Helwing, 2006, s: 36).

Hisar Tepe yüzey araştırmalarında seramik üretimi ile ilgili objelerin bulunmadığı saptanmasına rağmen (Tosi, 1976) ancak Schmitt'in detaylı araştırmaları ile aşınan fırın kalıntıları (Görsel 2) ve ana höyükte II. döneme ait üç fırın kalıntısı (G. Bulgarelli, 1977, s: 39-54; G. M. Bulgarelli, 1974, s: 15-27) ve tüm dönemlerde objeler yerel malzemelerden üretilmesi (Boroffka & Parzinger, 2011, s: 100-195), Hisar tepenin seramik üretim merkezi olduğunu göstermektedir (Howard, 1976, s: 55-68). Ayrıca bu tepedeki kazılardan toplanan çanak çömlek örneklerinin çokluğu ve çeşitliliği orada bir çömlekçilik üretim merkezinin varlığına işaret eder (Tosi, 1967, s: 13-24). Orijinal kazı raporunda, Schmidt üç ana kronolojik döneme (Hisar I, II ve III) ayırmış ve her dönemi alt tabakalara (Hisar IA, IB, IC; Hisar IIA ve IIB ve Hisar IIIA, IIIB ve IIIC) bölmüştür (Schmidt, 1933). Bu dönemlerde, I. dönem, boyalı çanak çömleklerin

³ . İran'da bulunan Simnan ilinin bir ilçesidir.

en çok bulunduğu dönemdir. Objeler SialkIII⁴ serisine büyük oranda bağlanabilir olduğu dönemi ifade eder. II. Dönem ürünlerinin karakteristik özellikleri boyalı ürünlerin yarını kademeli olarak tek renkli gri ürünler ile değişmiştir (Dyson, 1987, s: 647-678). III. Dönem, M.Ö. üç bininci yılları Erken Tunç Çağına karşılık gelir. Bu dönemde çıkan objeler Kuzey bölgesi özellikle Gorgan⁵Ovası'nda Torang Tepe IIIB ve Şah Tepe II ile güçlü ilişkiler içinde olduğunu göstermiştir (Yule & Schmidt, 1982, s:).



Görsel 2. Tepe Hisar' da Bulunan Seramik Fırın Kalıntısı.

2.1. Hisar Tepe I Seramiklerinin Genel Özellikleri

Hisar Tepe I seramikleri, daha sonraki dönemlerin gri ve boyasız objelerine karşın mat boyalı desenlerle süslenmiştir. Boyalı çömlekler dönemi kısmen teknik değişiklikler ve çoğunlukla tasarım değişiklikleri ile tanımlanan üç alt tabakaya bölünmüştür. Bölgede üretilen vazo formları, zaman içinde ayrıntılı olarak ele alındığında; küçük değişimlere rağmen boyalı seramiklerin başlangıcından bitişine kadar aynı özellikleri taşıdığı görülmektedir. Bu formların üretimi erken gri ürünlerin bulunduğu II. Hisar'ın sonuna kadar devam eder.

Boyalı seramiklerin son aşaması Hisar II. başlangıcına kadar (IIA) devam eder. II. dönemde boyalı seramiklerin üretimi bir zaman boyunca devam ettikten sonra, tasarımların parçalanmasıyla, sonunda neredeyse tamamen II. dönemin yalın gri eşyasıyla yer değiştirir. Dönem boyunca sadece kadeh şeklinde ve konik kaplar üretilir ve formların çeşitleri azdır.

⁴ . Kashan şehrinin bir banliyösünde büyük bir antik arkeolojik sitedir.

⁵ . İran'ın Kuzey bölgesinde bulunan şehirlerdendir. Gorgan yakınlarında, Tureng Tepe ve Şah Tepe de dahil olmak üzere çeşitli arkeolojik alanlar bulunmaktadır.

I. dönem içerisinde sadece kadeh şeklinde ve konik kaplar üretilmiştir. Bu dönemde ürün çeşitliliği azdır. Bunlar ayaklı çömlekler ve kadehler, ayaklı veya konik kaseler ve bardaklar ve konik saklama kapları dahildir. Boyalı seramik serisinin alt bölümleri aşağıdaki gibidir.

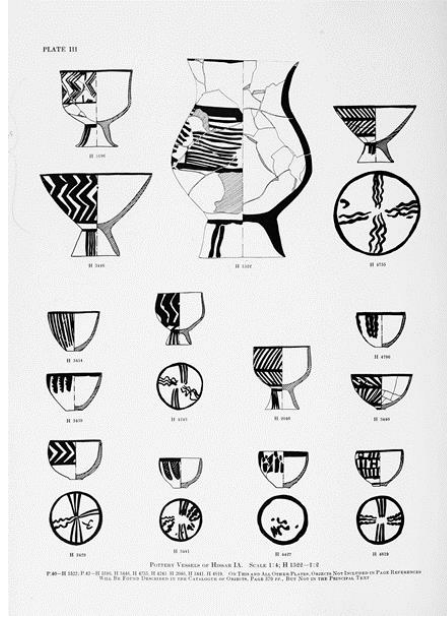
2.1.1. Hisar Tepe IA Seramikleri

Bu dönemin ele yapımı seramikleri basit doğrusal ve sıklıkla eğrisel desenlerle dekorlanmıştır. Desen uygulamaları kırmızı kahve rengi bir zemin üzerine koyu gri ile yapılmıştır (Görsel 3).

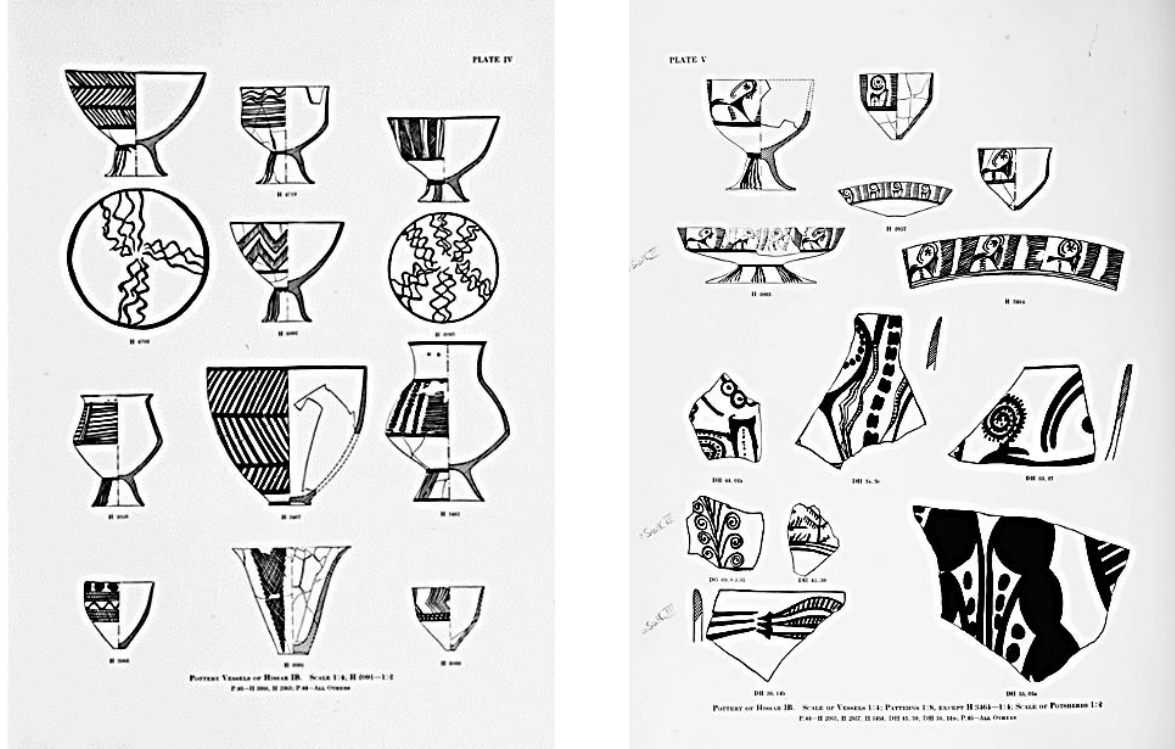


Görsel 3. Hisar Tepe IA Tabakasından Seramik Kaplar.

Hisar IA seramiklerinin dış yüzeyleri basit zikzak desenler ile bezenmiştir. Bulunan örnekler incelendiğinde bir örnekte dört çizgi ve diğerlerinde üç çizgi görülmektedir. Objelerin iç yüzeylerinde eğrisel haç şeklinden olan desenler sıklıkla görülmektedir. Ancak bu tür süsleme örnekleri sonraki dönemlerde nadiren görülmektedir. Hisar IA' nın saklama kapları, kaseleri ve kadeh formlarının üretimleri daha sonraki dönemlerde de devam eder. Bu üretimlerden sadece bardak formları konik formundan tabanda kesilmiş hafif içbükey formuna dönüşür (Görsel 4).



Hisar IB seramik ürünlerinin dekoralanmasında koyu kahverengi ve zemin genellikle açık kahverengi kullanılmıştır (Schmidt & Kimball, 1937). Görsel 6 ‘da Hisar Tepe IB seramiklerinin motifleri bulunmaktadır.



Görsel 6. Hisar Tepe IB Seramikleri Üzerindeki Motifler

2.1.3. Hisar Tepe IC Seramikleri

Bu dönemde tornada yapılmış objelerin genel özellikleri, açık kahverengi zemin üzerine koyu kahverengi süslemelerden oluşmaktadır. En sık görünen süsleme desen ise dağ keçisi iken, leopar motifleri bu alt evrenin sonuna doğru ortaya çıkmıştır. Hisar I tabakasının alt evrelerindeki mezarlarda bulunan objelerin bazıları dönemin özelliklerine uymadığı görülmüştür. Dolayısıyla, Hisar IC'ye atfedilen seramik grubu, Hisar tepe II. dönemin başlangıcıyla veya Hisar IB dönem sonu çömlekleri ile örtüşebilir. Ancak uygulanan desenlerin veya zemin rengi ile objenin kronolojik pozisyonu daha net belirtilebilir. Hisar IA seramiklerinde kahverengi-kırmızı zemini, Hisar IB sırasında açık kahverengiye dönüşür. Hisar IC objelerinde ise açık grimsi kahverengi veya grimsi beyaz yüzeye dönüşmüştür. Bu dönemin en önemli ve belirgin özelliği obje yüzeyinin yatay çizgilerle bölünmesi ve motiflerin yatay çizgiler arasına işlenmesidir. Bu dönemde en sık görünen hayvan motifleri; deniz kuşu, dağ keçisi (ibeks) ve kaplandır (1958, واندنبرگ) (Görsel 7).



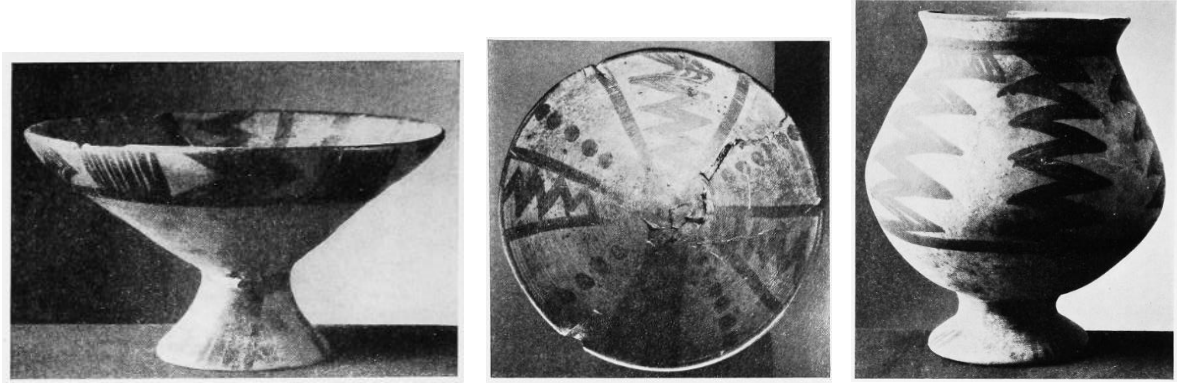
Görsel 7. Hisar IC Alt Tabakadan Seramik Örnekler.

Dağ keçisi formunun bezemesi diğer keçi bezemelerinden farklı olarak uzun boynuzlarının ortasında beş yapraklı çiçek konulmuştur (Görsel 8).



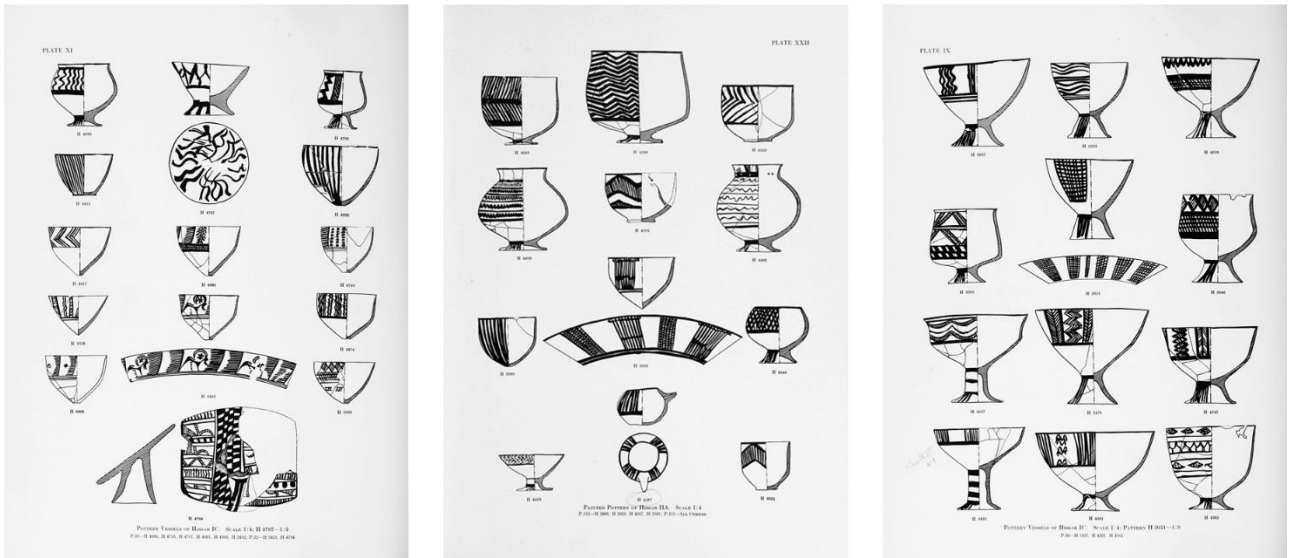
Görsel 8. Hisar IC Tabakadan Sakallı İbeks Motifli Bardak.

Hisar IC döneminde üretilen seramik kapları diğer dönemlerde üretilen kaplara göre büyük boyutlu ayaklı kaplar ve kaselerden oluşur. Bu gruptaki kapların dış ve iç yüzeylerinde Hisar IA ve IB'de bulunan geometrik motifler bulunmaktadır. Bu seramiklerde en sık görünen desen; dış yüzeyde dikey biçimde darbeler ile yapılan çizgilerdir ve bazen bu çizgiler arasında güneşi simgeleyen beş yapraklı çiçekler ve uçan deniz kuşlarının simgesi olan çizgilerden oluşmaktadır (Görsel 9) (Schmidt & Kimball, 1937).



Görsel 9. Hisar IC Alt Tabakasından Çizgi ve Geometrik Motifli Seramik Objeler. Örnekler.

Hisar Tepe IC tabakasında bulunan seramik objelerin motifleri aşağıda bulunmaktadır (Görsel 10).



Görsel 10. Hisar Tepe IC Seramikleri Üzerindeki Motifler

2.2. Hisar Tepe II Seramiklerinin Genel Özellikleri

Hisar II (IIA, IIB) alt döneme ayrılmaktadır. Bu dönemlerde ilk kez tuğlanın mimaride kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Ancak Bu dönem Hisar I ve III ile kıyaslandığında daha kısadır. Hisar II dönemi mezarlarında bulunmuş olan seramik objelerin arasında boya ile süslenmiş seramikler yanı sıra şeffaf gri seramikler de bulunmuştur. Hisar IIB döneminde boyalı seramikler yok olmuş ve şeffaf gri seramikler onların yerine geçmiştir. Bu dönemde seramik kaplar dışında küçük boyutlu insan ve hayvan görselleri de bulunmuştur(1958, واندنبرگ).

2.2.1. Hisar Tepe IIA Seramikleri

Bu dönemde çömlek dekorlamadaki devam eden bazı motifler hariç, Hisar IC modellerindeki motiflerin aşırı soyutlanmasıdır. Soyutlanmaya en belirgin örnek ceylan motiflerinde görülmektedir. Kaplan, leopar ve bu sınıf hayvan motifleri parçalanır ve sadece süs birimlerine dönüşürken, diğer motifler ise oldukça doğal bir görünüm sergilediğini görebiliriz. Aynı dönemde dağ keçisi ve kuş motifleri tamamen yok olmuştur. Daha da ilginç olan, bu dönemde çömlekçiler tekrar Hisar IA tabakada bulunan geometrik ve zikzak çizgili desenleri kullanmaya başlamışlardır. Ancak bu desenler bazı ürünlerde tornada yapım aşamasında objelerin üzerine uygulanmıştır (Görsel 11).



Görsel 11. Hisar IIA Tabakasından Farklı Dekor Motifleri.

Koyu kahverengi desenler, pürüzsüz, açık grimsi kahverengi bir zemin üzerine soyutlanarak boyanmıştır. Uzun boyunlu ceylanlardan oluşan dekorlar, tornada yapılmış derin kapların üst yüzeylerini çevrelemiştir. Bu dönemde soyutlanmış leopar motifleri kaseler üzerinde işlendiği görülmektedir. Bu motifler tamamen süs elemanı olarak kullanılmıştır ve algılanması zordur (Görsel 12). Bu kaplarda çizgilerle yapılmış üçgenler leoparın kuyruğu veya gövdesini simgelemektedir.



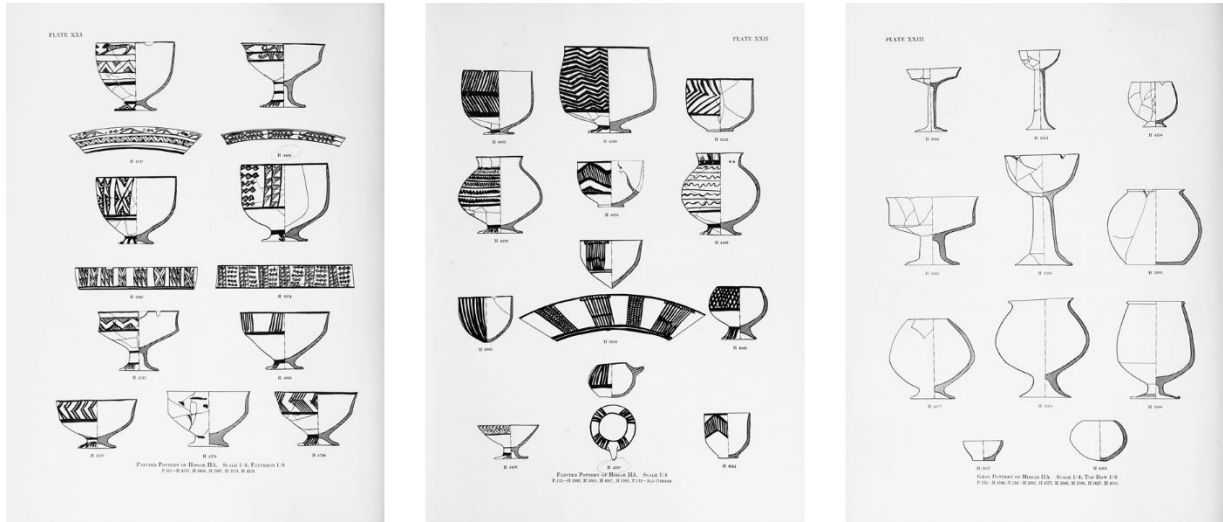
Görsel 12. Hisar IIA Alt Tabakada Bulunan leopar Süslü Kaseler.

Hisar IIA döneminde üretilen diğer grup seramikler şeffaf gri seramiklerdir. Boyalı çanak çömleklerden düz gri seramiklere kadar olan değişimin belirleyici dış etkiler olmadan meydana geldiğine inanılmamaktadır. Benzere seramikler Tureng Tepe⁶'de bulunduğu için, bu tür seramikler Tureng Tepe bölgesinden getirildiği veya oradaki insanların Hisar Tepe'ye istilası sonucu, bu bölgede üretildiği düşünülmektedir (Schmidt & Kimball, 1937, s: 112) (Görsel 13).



Görsel 13. Hisar IIA Tabakadan Dekor Yapılmamış Gri Seramikler.

Görsel 14'te Hisar Tepe IIA seramikleri üzerindeki motifler gösterilmiştir.



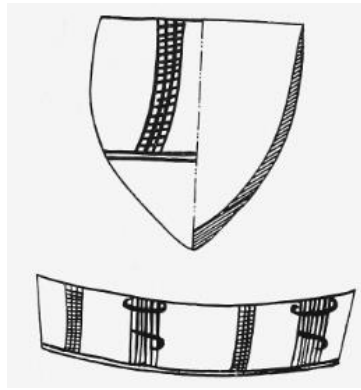
Görsel 14. Hisar Tepe IIA Seramikleri Üzerindeki Dekor Motifleri

2.2.2. Hisar Tepe IIB Seramikleri

Hisar IIA dönemi gri seramik çağının başlangıcı olduğu belirtilmiştir. Bununla birlikte, II. Hisar'ın başlıca alt döneminde (IIB) süslü kaplar ve çanak çömlek parçaları az sayıda ortaya

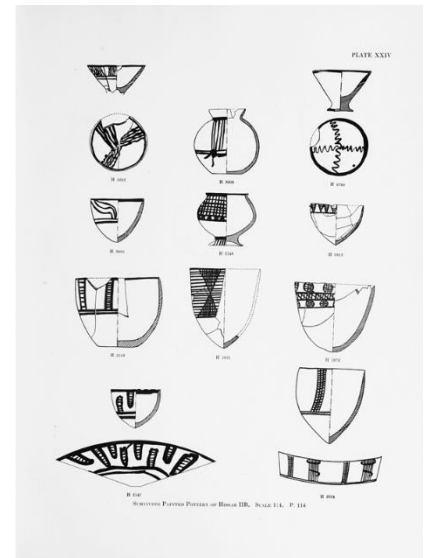
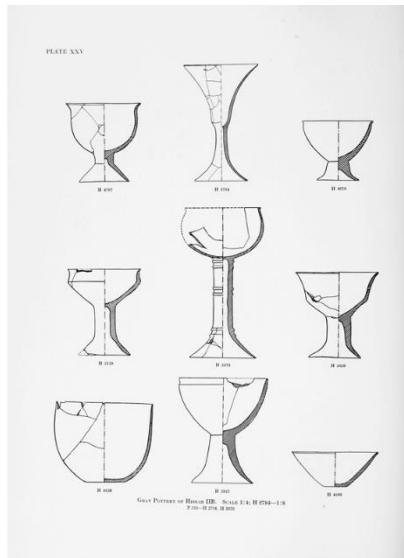
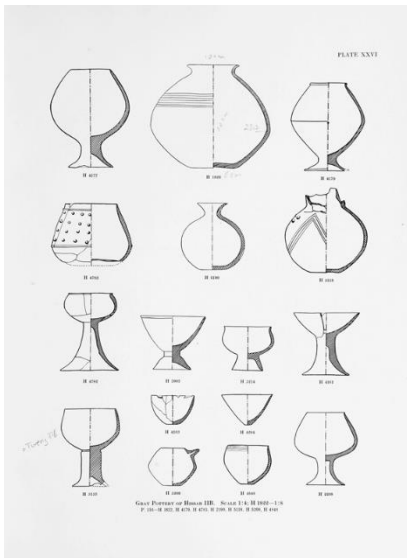
⁶ Tureng Tepe, İran'ın kuzeydoğusunda Gorgan ovasının yaklaşık 17 km yakınında bulunan Neolitik ve Kalkolitik arkeolojik bir alandır.

çıkılmaktadır. Bu dönemde ortaya çıkan bazı örneklerde önceki dönemin en basit tasarımlarının sürdürüldüğü görülmektedir. Hisar IIB döneminde boya ile dekorlanmış kaselerin üretiminin yok derece azaldığı görülmektedir. Bölgede yapılan kazılarda sayılı miktarda kavanoz, kadeh ve bardak bulunmuştur. Motifler, basit kahverengi çizgiler sarımtırak kahverengi, düz yüzeyde uygulanmıştır. Bu dönemde diğer seramik eşyaların çoğu şeffaf gri renginde ancak farklı formlarda yapılmasıdır (Görsel 15).



Görsel 15. Hisar IIB Alt Tabakadan Şeffaf Gri ve Boya ile Süslenmiş Seramikler.

Hisar Tepe IIB kazılarında bulunan seramik objeler üzerindeki dekor motifleri (Görsel 16)'da bulunmaktadır.



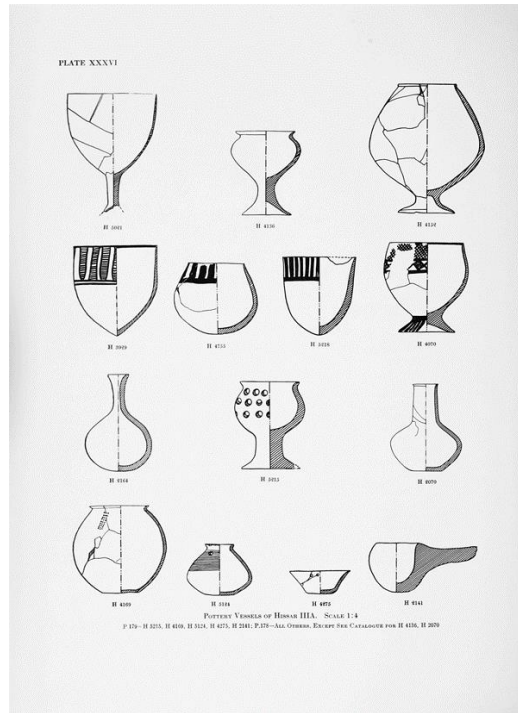
Görsel 16. Hisar Tepe IIB Seramikleri Üzerindeki Dekor Motifleri

2.3. Hisar Tepe III Seramiklerinin Genel Özellikleri

Boyalı çanak çömleğin ortadan kalkması ile düz gri objelerin üretilmesi, II. Hisar'ın gelişini işaret ederken karakteristik form değişiklikleri II. ve III. Hisar'ı ayırt eder. Ayaklı kaplar kaybolur ve yeni formlar Tepe Hisar'ın son seramik üretim dönemini tanımlar. Hisar tepede çamur torna kullanımı yaygın hale gelmiş olsa bile bu dönemde üretilen çoğu objeler elle yapılmış gibi görünmektedir. Hisar III üç alt döneme (IIIA, IIIB ve IIIC) ayrılmaktadır. Bu dönem diğer dönemlere göre daha uzundur. İlk dönemde az sayıda ancak diğer evrelerde çok sayıda şeffaf gri kaplar ve oyulmuş dekor motifler ile dekorlanmış seramik objeler bulunmuştur (2017, کاظمی, محمدیان, فخرالدین, حاجی, & رسول).

2.3.1. Hisar IIIA ve IIIB

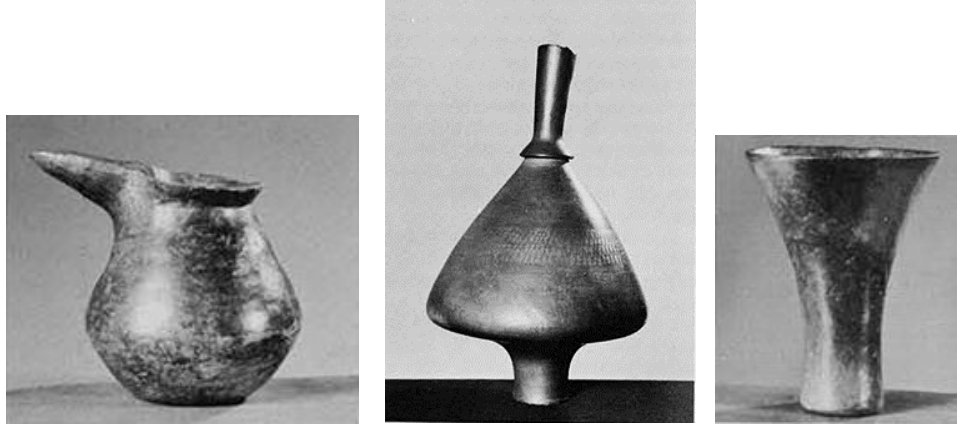
Hisar IIIA, zaman açısından Hisar II' den Hisar III' e geçiş dönemidir. Ancak mekan açısından, bu evrede seramik üretiminde yavaşlama ve durgunluk izlenmektedir. Bulunan seramik eşyalar Hisar IIB ve IIIB özelliklerini taşımaktadır. Bu ara dönemde bulunan üç örnek, oldukça ince olduğu görülmüştür. Silindir ayakları hariç, Hisar II tipi ayaklı kapları ile oldukça benzerlik göstermektedir. Sürahi çok nadir olarak ilk defa bu dönemde bulunmuştur (Görsel 17). Ancak Hisar IIIB döneminde daha büyük boyutlu örneklerle rastlanmaktadır.



Görsel 17. Hisar Tepe IIIA Tabakasında Bulunan Objelerin Formları

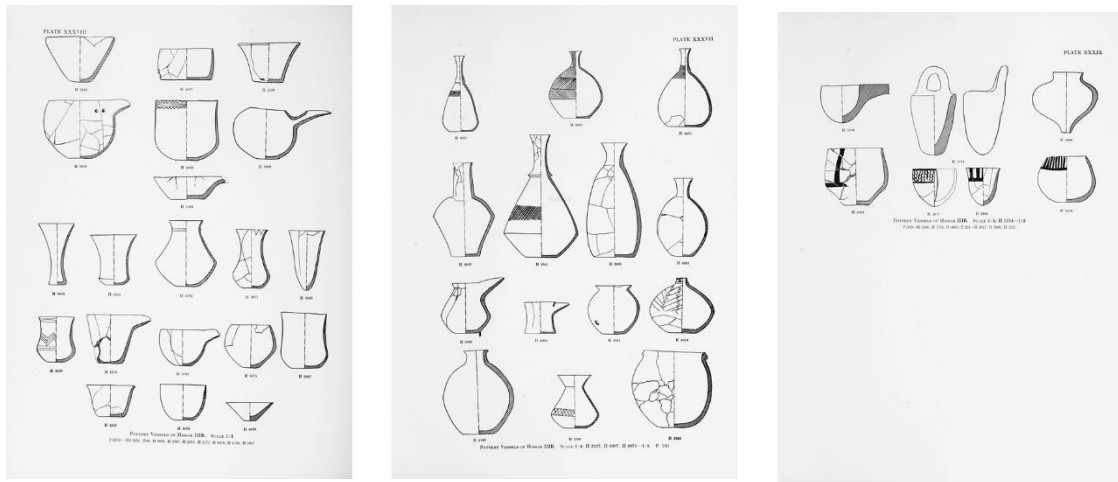
Hisar IIIB' nin karakteristik seramikleri sürahilerdir. Armut şeklinde, düzensiz, konik olmayan veya Oval, genellikle silindirik boyunlu ve bazen tabanında çıkıntı bulunan yapıdadır.

Bazı örneklerde sürahilerin dekorlama kısımlarında, paralel, çapraz çizgili veya balık kemiği desenler dekor olarak uygulanmıştır. Bulunan örneklerde tornada yapıldığına dair herhangi bir belirti yoktur. Yüzey rengi koyu gri veya gri, genellikle soluk gri veya kahverengi tonlarıdır. Desenlerin rengi gri veya gri-kahverengi arasındadır. Bu dönemde emzikli kaplara oldukça sık rastlanır. Sürahilerden farklı olarak dökme ağızlı kaseler ve bardaklar da bu alt evrede göze çarpmaktadır (Görsel 18)



Görsel 18. Hisar Tepe IIIB Alt Evresinden Seramik Örnekler.

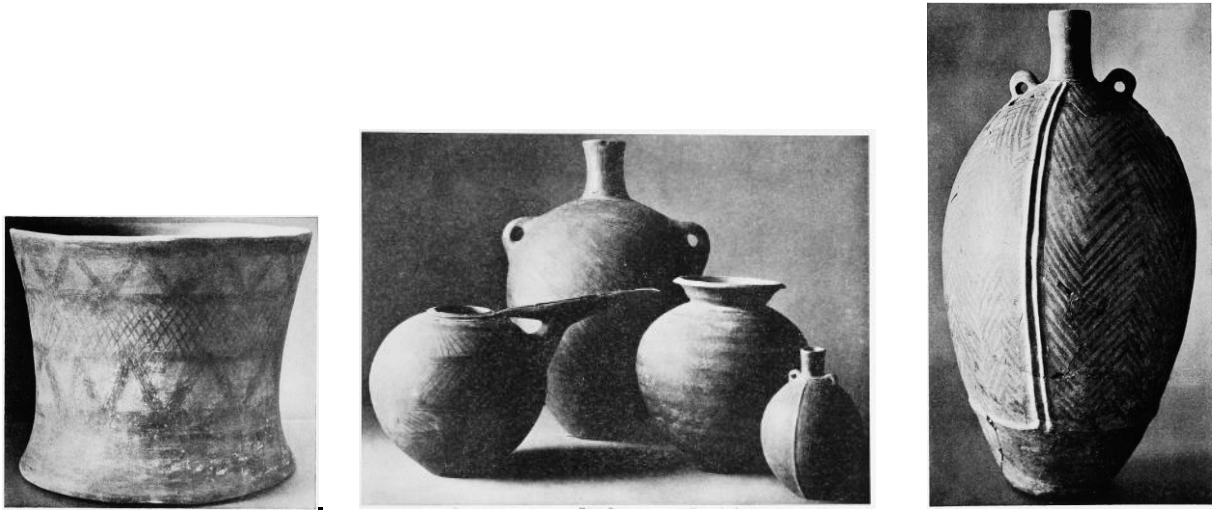
Aynı dönemde üretilen kısa boyunlu kapların iki yanında iki tutmak yeri bulunan; ateşe dayanıklı açık gri ve açık kahverengi pişirme kaplarını içerir. Kaselerin çoğunluğu koniktir. Hisar II' nin yapım tekniği belirsiz formlarına benzemektedir. Bununla birlikte, ağızlı kaplar Hisar III için tipik gözükmemektedir. Objeler oyulmuş eğik, dalgalı ve çapraz çizgilerle süslenmiştir (Gordon, 1951, s: 52). Bu alt dönemde son olarak, sade boyalı süslemeler içeren bazı bardaklar bulunmuştur. Bu seramik objeler evler ve mezarlardan bulunmuş ve boyalı seramik çağından kalan en son örneklerdir (Görsel 19).



Görsel 19. Hisar Tepe IIIB Tabakasında Bulunan Objelerin Formları

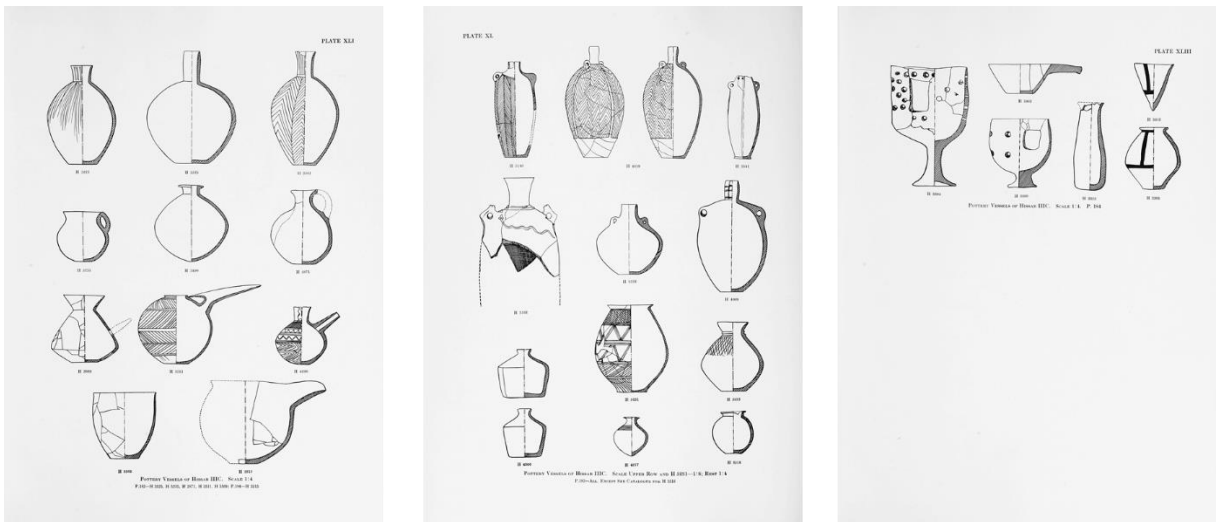
2.3.2. Hisar Tepe IIIC Seramikleri

Hisar III' ün son alt evresi, önceki kültür evreleri sırasında bilinmeyen Alabaster kapları, bakır çubukları ve benzerleri gibi bazı diğer özelliklere ek olarak yeni formlarda üretilen kaplar içermektedir. Hisar IIIC 'in temel özellikleri, oval, dikdörtgen veya bazen neredeyse küresel gövdeli matara ve şişe boynudur. Perforeli iki süspansiyon sapı omuzun veya üst gövdede karşı durumda bulunmaktadır. Bazı örneklerin gövdesinde kısmen veya tamamen balık kemiği desenleri ile kaplıdır. Bu kapların yüzeyi gri renkte, genellikle kahverengimsi tonlarla ve biraz parlatılmış haldedir. Desenler ise orta veya açık gridir (Görsel 20) (Dyson Jr, 1991; Schmidt & Kimball, 1937).



Görsel 20. Hisar IIIC Alt Evrede Bulunan Farklı Seramik Formlar (Schmidt & Kimball, 1937).

Görsel 21' de Hisar Tepe IIIC kazılarında bulunan seramik objelerin üzerindeki dekoratif motifleri gösterilmiştir.



Görsel 21. Hisar Tepe IIIC Tabakasında Bulunan Seramiklerin Motifleri.

2.4. Hisar Tepe Seramikleri Üzerindeki Dekor Motiflerin Çağdaş Uygulamalarından Örnekler.

Sanat insanın düşüncelerinin dışavurumunun ürünüdür. Sanat sadece belli bir dönemi yada yaşam tarzını değil aynı zamanda tarihi görselleştiren kişileri de kaydeder. Sanat denilen fenomen insanlık tarihi boyunca devam etmiştir. İlk uygarlıklar ve medeniyetlerin yaşam tarzını ve kültürünü açığa çıkaran Antik Sanat, günümüzün sanatını her zaman etkileyip ve sanat akımları bulunuşuna ışık tutmuştur.

Sanat akımları kurucuları kimisi Mısır'ın ölüm sonrası yaşam dünyasından ilham almış kimisi ise Afrika medeniyetlerinden ve kimi sanatçı Mezopotamya uygarlıklarından esinlenmiştir. Örneğin Afrika sanatı ve kültürü ile yapılmış olan maskelerin izi ve özelliklerini ünlü sanatçı Picasso'nun eserlerinde görülür. Sanatçının “*Avignonlu Kızlar*” adlı eserinde çıplak kadın yüzlerinde üç soldaki kadınların yüzünde İber sanatı yüz karakterleri ve iki sağdaki kadının yüzleri Afrika maskeleri görülmektedir (Picasso, 2010) (Görsel 22).



Görsel 22. Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 1955

Afrika heykellerinden yola çıkan diğer sanatçı Constantin Brancusi'dir. 1900'lerde Afrika sanatı Paris'te yeni keşfedilmeye başlayınca Brancusi bu akımdan etkilenen ilk sanatçılardan olmuştur. Mademoiselle Pogany, La Baronne gibi yaptığı heykellerde soyut, yalın ve oldukça fantastik biçimiyle Afrikalı sanatı özellikle heykellerini çağrıştırır (Görsel 23).



Görsel 23. Constantin Brancusi, La Baronne, 1920

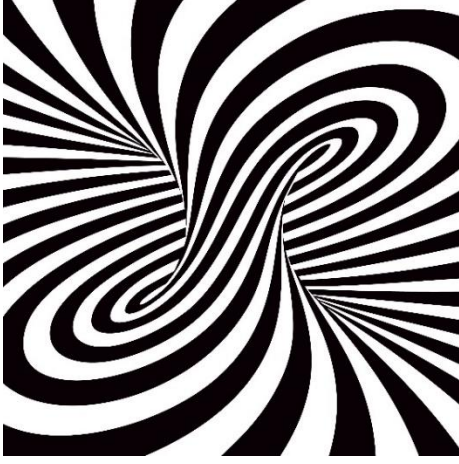
Henry Moore heykellerinde ise Toltek – Maya kültürünün etkileri görülür. Çağımızda heykel sanatını metamorfoz bir anlayış, farklı bir form, yatay-dikey çalışmalarla soyut anlayış taşıyan ilk öncülerden biri de, Henry Moore’dur. H. Moore eserlerinde Meksika (Aztek), Mısır sanatı ve Afrika gibi coğrafyalardan çokça ilham almıştır (Moore, Mitchinson, & Guyot, 1981, s: 145) (Görsel 24).



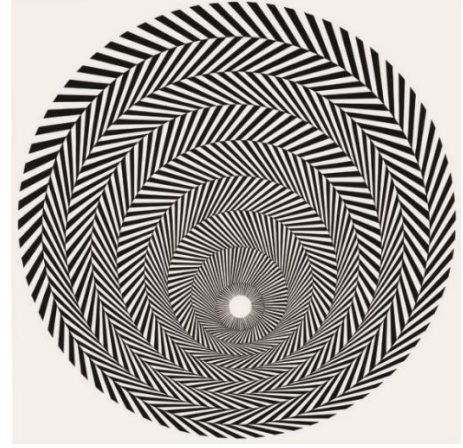
Görsel 24, Toltec- Maya Heykeli (Sağda) Ve Henry Moore, Bronz Heykel.

Sadece Afrika, Mısır, Maya vb. kültürler değil Mezopotamya, Anadolu ve İran bölgelerindeki antik sanat ve kültürünü çağdaş sanat eserlerinde izlenmektedir. Örnek olarak İran’ın Kuzey bölgesindeki, Hisar tepe arkeoloji kazılarında bulunan seramik objelerin yüzeyindeki motiflerin çağdaş kullanımıdır. Hisar tepe seramikleri üzerindeki dekor motiflerinin kullanımı antik çağda kalmamış çağdaş sanatta; görsel sanatlarda, heykel sanatında özellikle seramik sanatçıları tarafından kişiselleştirilip ve farklı anlamlar içererek ve yansıtarak

günümüzün sanatına taşınmıştır. Seramik üzerindeki ilk motiflerden yani eğimli, düz ve zikzak çizgileri sıklıkla Op art eserlerde izlenir (Görsel 25 ve 26).



Görsel 25. Den Helder “ Geleceğini Çiz”



Görsel 26. Bridget Riley, "Blaze 4", Tahta
Üzerinde Emülsiyon,

Dağ keçisi (ibeks) günümüze taşınan motiflerden ancak üç boyutlu şeklinde, İranlı çağdaş sanatçı Parviz Tanavoli “İbex” adlı seramik heykeli veya Picasso’nun “ Goat” isimli eseridir (Görsel 27).



Görsel 27. Parviz Tanavoli “ İbex ” ve Picasso “Goat” Seramik Heykelleri.

Tarih öncesi döneminde olduğu gibi hayvanların boynuzu çağdaş sanatçının da ilgisini çekmektedir. Ancak tanınmamış ve sıra dışı pozisyonlarda kullanımı ile konuyu daha fazla vurgulamıştır (Görsel 28)



Görsel 21. Jeff Schwarz. “black + white stripes. Horns” ve Pam Stern “Atemis” Seramik Heykelleri.

Çağdaş sanatçı eski çağda olduğu gibi ürettiği eserlerde çevresi ve doğayı yansıtmaya veya kullanmaya çalışmaktadır. Ancak ihtiyaç veya doğayı kendi kontrolü altına almak amacı ile değil belli bir konuya vurgulamak veya görsel amaçlı uygulamaktadır.

3. SONUÇ

Üç alt evreden oluşan Hisar tepe İran platosunda Damgan kentinde Kalkolitik çağına (M.Ö. 5000-3000) aittir. Bu tepe kazılarında ilk uygarlıkların seramik, bronz ve alabaster⁷ objeleri bulunmuştur. Bu bölgede üretilen seramik ürünleri el yapımı ve dekorsuz ürünlerden başlayıp, boya ile dekorlu, dekorsuz gri seramikler, tornada yapılan ve oyma ile dekorlanmış objeler ile devam eder. Bu objeler; ayaklı ve ayaksız kadehler, kaseler, bardaklar, kavanozlar ve son evrede değişik formlarda olan sürahiler ve mutfak kapları içermektedir. Seramiklerin üzerindeki dekor motifleri ise; eğimli, düz, çapraz ve zikzak çizgiler, geometrik formlar, insan, hayvan ve kuş görselleri ve Hisar III alt bölgelerinde son derece sadeleştirilmiş motifler görülebilir .

Her dönemde motiflerdeki görülen değişiklikler, insanların hayatında ve yaşam tarzında meydana gelen değişiklikler ile örtüşmektedir. Hisar I ‘de Taş döneminden Tunç çağına geçen insan, hayvanları evcilleştirip; bu hayvanları yaşamlarının parçası olarak ve tarımda kullanmışlardır. Bitki ve hayvanların

⁷ . Alabaster yumuşak, çoğunlukla oyma için kullanılan bir mineral veya kayadır ve alçı tozu için işlenir.

insanlar için tařıdığđ önemden dolayı onların motiflerini, ürettiğı seramik objeler üzerine yansıtmıştır. Daha sonraki dönemlerde insan, çevresini ve hayvanları tamamı ile kendi kontrolü altına aldığında her şeyin merkezinde kendisini gördüğü için en önemli dekor motifi olarak kendisini (insan motifini) seramik objeler üzerinde kullanmaya başlamıştır. Hisar II döneminden IIB alt evrede boya dekorlar yok olmaya başlamıştır. Bu durum seramik bünyenlerin renginin gri olması ile ilgili olduğı düşünölmektedir. Hisar III evresinde ise ilk defa ortaya çıkan oyma dekor yöntemi metal teknoloji gelişiminden kaynaklandığı düşünölmektedir.

Günümüzde sanatçılar ürettikleri resim, heykel ve seramik gibi ağdaş sanat eserlerinde eski dönemlere ait form ve motifleri ele alarak antik çağlarla bağlantılı özgün eserler ürettikleri görölmektedir.

KAYNAKLAR

- Boroffka, R., & Parzinger, H. (2011). Pottery of the Sialk III period. *Vatandoust et al., eds*, 100-195.
- Bulgarelli, G. (1977). The lithic industry of Tepe Hissar at the light of recent excavation. *South Asian Archaeology*, 1, 39-54.
- Bulgarelli, G. M. (1974). Tepe Hişar. Preliminary Report on a Surface Survey, August 1972. *East and West*, 24(1/2), 15-27.
- Dyson Jr, R. (1991). Ceramics I. The Neolithic Period through the Bronze Age in Northeastern and North-Central Persia. *Encyclopedia Iranica*, 5(3), 266-275.
- Dyson, R. H. (1987). *The relative and absolute chronology of Hissar II and the Proto-Elamite horizon of Northern Iran*: BAR.
- Gordon, D. (1951). The Chronology of the Third Cultural Period at Tepe Hissar. *Iraq*, 13(1), 40-61.
- Helwing, B. (2006). The rise and fall of Bronze Age centers around the Central Iranian Desert—a comparison of Tappe Hesar II and Arisman. *Archaeologische Mittellungen aus Iran und Turan*, 38, 35-48.
- Howard, S. M. (1976). The Stratigraphic Sequence of the Main Mound at Tappeh Hesar. *Tappeh Hesar: Reports of the Restudy Project*, 55-68.
- Moore, H., Mitchinson, D., & Guyot, J. (1981). *Henry Moore Sculpture*: Rizzoli New York.
- Picasso, P. (2010). Les demoiselles d'Avignon, 1907. *Museum of Modern Art, New York*.

- Roustaei, K. (2004). Tappeh Hesar: A Major Manufacturing Centre at the Central Plateau. *Persia's Ancient Splendour (Persiens Antike Pracht): Mining, Handicraft and Archaeology*, 222-231.
- Schmidt, E. F. (1933). *Tepe Hissar Excavations, 1931*: University Museum, University of Pennsylvania.
- Schmidt, E. F., & Kimball, F. (1937). *Excavations at Tepe Hissar, Damghan*: University Museum.
- Tosi, M. (1976). The distribution of industrial debris on the surface of Tappeh Hesar as an indication of activity areas. *Tappeh Hesar: Reports of the Restudy Project*, 13-24.
- Yule, P., & Schmidt, E. F. (1982). *Tepe Hissar: neolithische und kupferzeitliche Siedlung in Nordostiran* (Vol. 14): CH Beck.
- کاظمی, ش., محمدیان, فخرالدین, حاجی, م., & رسول, س. (2017). مطالعه نقش‌مایه‌های هندسی در سفالینه‌های دوران میانی اسلام. *نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*, 22(4), 100-87.
- واندنبرگ, ل. (1958). *باستان‌شناسی ایران باستان*, ع. بهنام (Trans.), انتشارات دانشگاه تهران.

APPLICATION OF NANOMATERIALS IN THE CERAMIC BODY, GLAZES AND GLASS IN THE HISTORICAL PROCESS

Amaneh MANAFIDIZAJI¹
Khorram MANAFIDIZAJI²

Abstract

Nanoscience is about the occurrence in systems with nanometer and it expresses 10^{-9} times smaller than the unit. Scientifically, it was first defined by Richard Feynman in 1959 and then sprang into the public consciousness in 1982 (Lindsay, 2009). Today with the development of technology, use of nanoscale materials has become very common in the manufacturing and material sectors, medical and health sectors, in aerospace research and in many fields. Apart from science, the use of Nano-dimensional materials in arts, especially in ceramics and glass art, is well known from the Bronze Age up to the present. The use of Nano-sized coloring metal oxides in the ceramic and their glazes also glass fragments found in excavation was determined by different analytical methods such as XRD, TEM, and Raman (Colomban, 2009). The most distinctive feature of the use of Nano-sized metal oxides in glass and glaze construction is the color change of these materials with light change. This is due to the dimensional properties of the metal oxides. As an illustrative example, the Lycurgus glass cup produced in Rome in the 4th century or ancient luster glazes are some of the materials which their colorant is a Nanosized metal oxide. The use of Nano-sized materials, especially metal oxides is in order to reduce the sintering temperature of the ceramic body and create different artistic effects with glazes is continuing up to the present day. In this study, the use of nanostructures in the production of ceramics from ancient times to the present day will be researched by different analyzes on samples.

Keywords: Artistic glazes, Nanotechnology, Nano metal oxide, ceramic body, colored glass.

Introduction

Nanoparticle and properties of this scale of materials are a universal challenge for today's technology and the near future observations of science. Usage of nanomaterials traces back to traditional Chinese medicine (Vajtai, 2013), Mayan (José-Yacamán, Rendón, Arenas, & Puche, 1996), (Schodek, Ferreira, & Ashby, 2009) and Medieval Italian paints (Fig. 1).

¹ Anadolu University Amaneh.manafidizaji@gmail.com

² Anadolu UniversityKhorram.64@gmail.com



Fig.1, Mayan mural painting from Cacaxtla, Mexico. The intense blue results from an amorphous silicate substrate with embedded metal and oxide nanoparticles on the surface (Schodek et al., 2009).

Nowadays nanotechnology more or less contain almost all of science and manufacturing technologies such as materials and manufacturing, medicine and health, aviation and space exploration, biotechnology and agriculture, and many other areas. As an illustration nanopigments have recently acquired a wide range of industrial applications in automobile coatings, plastics, etc.(Hu, Xue, Zhang, Sheng, & Liu, 2008). For instance, in cosmetic applications, TiO_2 and ZnO are being improved for use in sunscreens, in order to prevent skin damages caused by sunlight radiation (Serpone, Dondi, & Albini, 2007) (Fig 2).

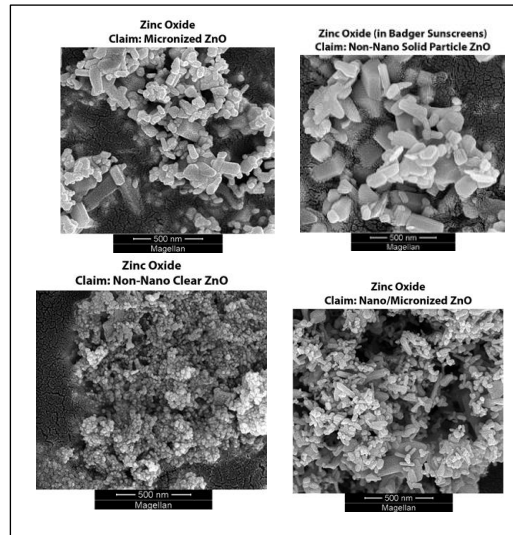


Fig. 2. Scanning Electron Microscope Images of Four Sunscreen Zinc Oxides.

<https://www.badgerbalm.com/s-33-zinc-oxide-sunscreen-nanoparticles.aspx>

Nanoparticles are particles between 1 and 100 nanometers in size which behave as a whole unit with respect to its transport and properties³. In Fig. 3, a comparative scale is displayed to demonstrate object with sizes.

Recently scientists have begun to focus on optical properties of metallic colloids since the early twentieth century with Gustav Mie's works (Hashim, 2012). However, the use of nanoscale material and particularly metal oxide is much older and trace back to several millennia ago (Colomban, 2009). For examples some natural clays used in antique potters were Nano-sized or Chines are famous to use Au nanoparticles to introduce red color in their ceramic porcelains more than thousand years ago (Cao, 2004). Also the invention and use of Ceramic Matrix Composites (CMCs) made from natural nanosized dates back to the Iron Age. This kind of material is the mixture of asbestos, a rock yarn made of $\sim 10\text{nm}$ and clays which were used as utensils for cooking (Colomban, 2009).

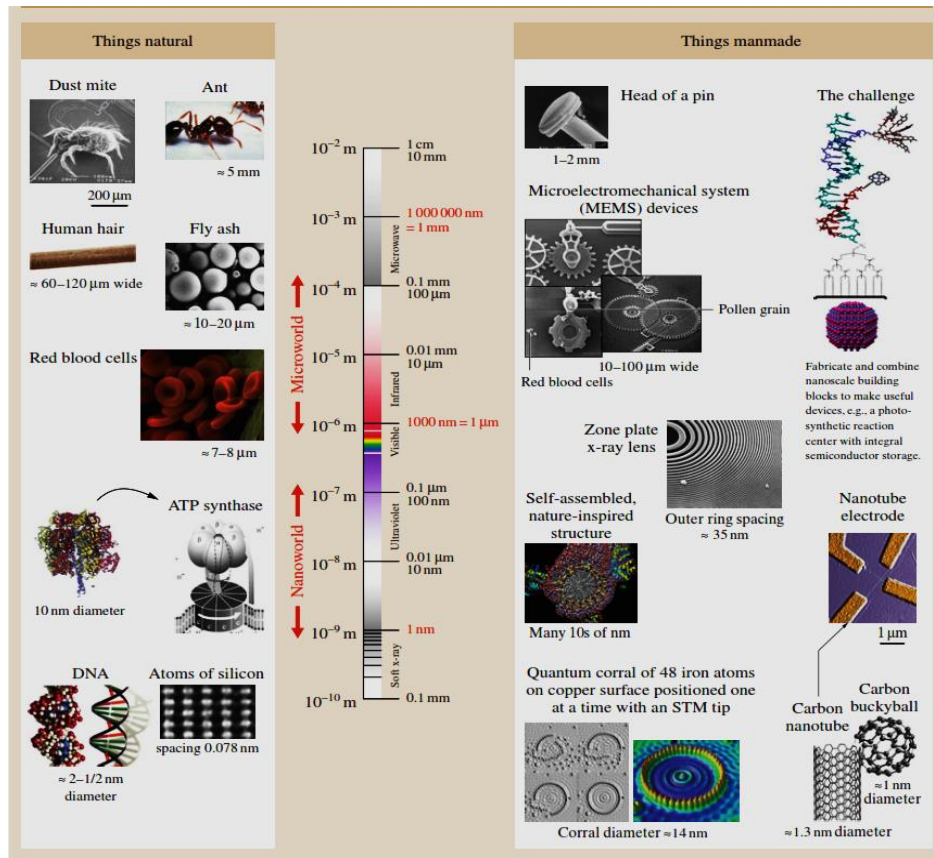


Fig. 3, The scale of things, nanometer and more (Vajtai, 2013).

In nanotechnology because the greater fraction of atoms gather at the surface so it and its properties become extremely important (Carter & Norton, 2007). The shape and size of this atoms determine the physical, chemical and optical properties of the surface (Vajtai, 2013),

³ . [Module 3: Characteristics of Particles – Particle Size Categories](#)

(Roqué, Molera, Sciau, Pantos, & Vendrell-Saz, 2006). The aforementioned fact can obviously be detected in the Medieval lustre pottery, Lycurgus cup and Roman red tesserae and etc. which owe their special properties to nanoparticle of copper and other noble metal oxide in their compositions (Brun, Mazerolles, & Pernot, 1991), (Cao, 2004), (Carter & Norton, 2007).

The purpose of this paper is to present a review on the use of metal nanoparticles by potters to give the recent state of the art and technology.

Samples of glass and ceramics containing nanoparticles

Investigations using various techniques showed that the source of red color in glasses of the late Bronze Age (1200-1000 BCE) from Frattesina di Rovigo (Italy) was copper nanoparticles (Angelini et al., 2004). Beside the glasses, the presence of copper nanoparticles and cuprite (Cu_2O) had been reported in the Celtic red enamels dated from 400 to 100 BC (Fig. 4) (Brun et al., 1991).



Fig.4, Enamel on the escutcheon from Hitchin, Hertfordshire (Bruce-Mitford & Raven, 2005).

The usage of metallic particles like copper for coloring glass spread during the Roman period (Brun et al., 1991). It is reported that the huge number of mosaic tesserae produced during Roman period contain copper nanoparticles (Fig.5) (Wilson, 2013), (Arletti, Quartieri, & Vezzadini, 2006), (Colomban, 2009). It is known that Byzantine mosaic tesserae were the most expensive and elaborated mural decorations (James, 2006), (Shugar, 2000).



Fig.5, Mosaic of OT kings, tesserae mosaic sample, San Marco Museum, Venice.

Chemical analysis (Table 1) and XRPD pattern of some tesserae mosaic found in Pompeii excavation indicated the presence of cuprite (Cu_2O) and malachite ($\text{Cu}_2\text{CO}_3(\text{OH})_2$) with particles smaller than $1\mu\text{m}$ in the samples.

Al_2O_3	TiO_2	MnO	MgO	FeO	CaO	Na_2O	K_2O	P_2O_5	Sb_2O_5	Cu_2O	PbO	CoO	SiO_2
1.57	0.26	0.01	0.47	0.64	3.03	14.33	0.22	0.02	1.45	8.40	23.88	0.39	46.35

Table 1, chemical analysis of red tesserae sample found in Pompeii.

Large dendritic crystals of cuprite and malachite element responsible for the red opaque color in the mentioned tesserae fragments (Fig. 6) (Arletti et al., 2006).

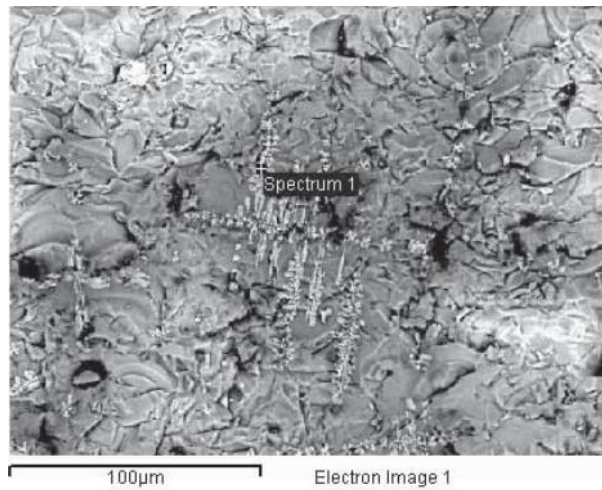


Fig.6, BSE image of red tesserae sample, showing the presence of dendrite of cuprite.

In addition to the copper, gold and silver nanoparticles have been utilized to create color in the glass for thousands of years. The most precious samples are universally famous Lycurgus cup and small and large stained glass for castles and cathedrals (Fig. 7). Lycurgus cup made by Romans in the 4th century and includes gold and silver nanoparticles. The reported Chemical analysis of the glass of cup by Chirnside and Profitt (1963 and 1965) is given in the (Table 2).

SiO ₂	73,5	MgO	0,5 – 0,6	P ₂ O ₃	0,2	SnO ₂	< 0,01		
Na ₂ O	13 – 15	Al ₂ O ₃	2,5	Sb ₂ O ₅	0,3	B ₂ O ₃	0,1		
CaO	6,5	Fe ₂ O ₃	1,5	CuO	0,04	TiO ₂	0,07		
K ₂ O	0,9	MnO	0,45	PbO	0,2	Ag	0,03	Au	0,004

Table 2. The composition of the Lycurgus Cup based on the data of the Brill (1965) (Barber & Freestone, 1990).

The optical properties of this cup were caused by the presence of a fine particle of gold and probably alloyed with silver. This cup is noted for the unusual optical effect by changing light source. It appears green in reflected light (if the light source is outside) and appears red in transmitted light (if the light source is within the cup) (Vajtai, 2013). It has been demonstrated that spectacular color change caused by colloidal metal and more precisely by nanocrystals of a silver-gold alloy dispersed through the glassy matrix. The gold particles are mainly responsible for the reddish transmission and the silver for the greenish reflection (Barber & Freestone, 1990).



Fig.7, a), Lycurgus cup in reflected and transmitted light. b), The south rose window of Notre Dame Cathedral in Paris, France (Vajtai, 2013).

During the Middle Age glass manufacturing expanded substantially and it was accompanied by an increase in the type of colloidal metals for coloring glass (Kurmman-Schwarz & Lautier, 2009), (Pérez-Villar, Rubio, & Oteo, 2008). This age is also coincident with the producing lustre ware, a special type of glazed ceramic with attractive optical effects again caused by metallic

nanoparticle (Caiger-Smith, 1985), (Hashim, 2012), (Carter & Norton, 2007), (NayebPashae, Aarabi, Sarpoolaky, & Vafaenezhad, 2015).

Luster is a variety of decorative metallic thin film about 200nm- 500nm thick that was applied on the surface of Medieval glazed ceramics (Pérez-Arategui et al., 2001), (Carter & Norton, 2007). The first examples were produced at the court of the Abbasid in the Baghdad and Fatimides honed this technique to perfection and then introduced to the Islamic world (Boch & Niepce, 2010), (Colomban, 2009), (Sciau, 2012). In the (1237-1492 CE) luster decorating technique has thrived in Spain and found a new application in the lustered glazed majolica during Italian Renaissance. The main luster production centers are summarized in (Fig.8)



Fig.8, localization of the main centers of luster productions.

Fig. 9 shows a sample of this kind of decoration and the TEM analysis indicate the presence of copper nanoparticles in the luster glaze.

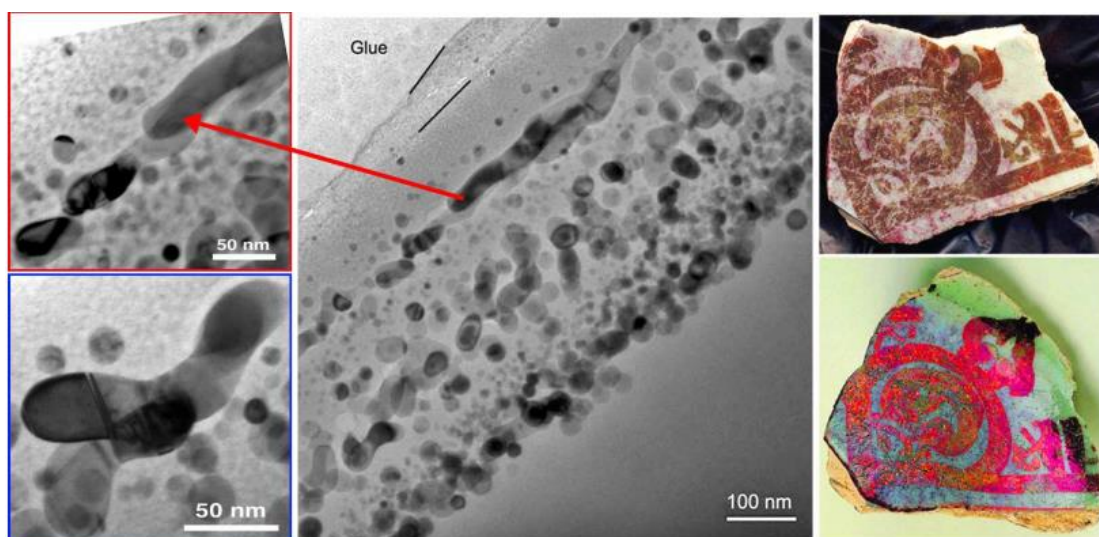


Fig.9, Lustre from the Fatimid period (12th century CE) showing a partial multi-layer silver nanoparticle organization. On the right, the colour change from brown (scattering light) to pink (specular position) and

on the left, magnifications of elongated silver particles (“metal worms”)(Mirguet, Roucau, & Sciau, 2009), (Chabanne, Bouquillon, Aucouturier, Dectot, & Padeletti, 2008).

The technique of heating glass, coated with silver- based is assigned to Coptic glassmaker in Egypt/ Syria has been in the sixth or seventh century that according to the reports its color change with the observation angle. It is consistent with the production of luster glass before Islamic Times. But this kind of decorated glass was not as shine as luster pottery (Colomban, 2009). In the Fig. 10 some examples of luster decorated glass are given below.



Fig.10, Examples of luster Fatimid glasses. (Colomban, 2009)

Nanoparticles have been recently developed for new method decoration technique onto the ceramics. A novel field of application is decorated by ink-jet printing. The nanoscale materials are able to overcome the problems caused by micronized pigments such as low coloring performance, nozzle closing or dispersion instability (Gardini et al., 2008). Additionally, tribological and mechanical properties of the surface such as scratch, abrasion resistance, and hardness can be developed by using nanoparticles (Perera, 2004). Also, the nanoparticles are smaller than the wavelength of the visible spectrum. It means that there is no scattering and reflecting accrue in the visible light, therefore, produced material is transparent (Cavalcante, Dondi, Guarini, Raimondo, & Baldi, 2009).

Nowadays besides the artistic and decorative usage of a nanosized particle in the ceramic and glass, the most important and common application field of nanomaterials are bioceramics and nanocomposites (Hench, 1991), (Hench & Wilson, 1993). Fig. 11 shows the application of bioceramics for repairing the decayed tooth.

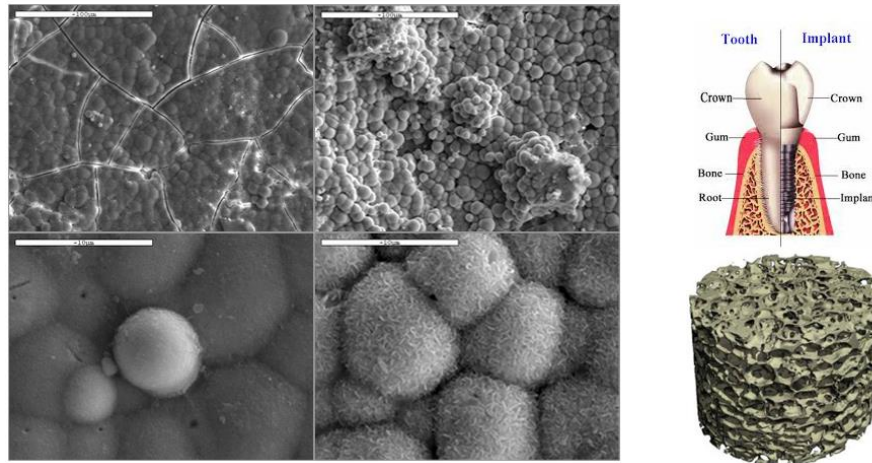


Fig. 11, Ceramic biomaterials for dental application.

<http://ftirlab.physics.auth.gr/index.php/research-interests/biomaterials-research>

Conclusion

Different analysis on the ancient glass and ceramics revealed the presence of nanoparticles in the composition of the materials. Since the ancient potters and glassmakers did not have any nanostructure checking facilities and were not aware of material structure, these analyses show the high-level empirical control carried out by potters and glassmakers. Ceramic and glass found in the excavations show the presence of nanoparticles in the base of the samples. Distribution of these materials allowing for the obtainment of very high iridescent color, resistance against acidic and alkaline chemicals and having a transparent view. Nowadays besides the mentioned application of nanoparticles in the glass and ceramics, nanosized materials have got widespread usage in the ceramic composites and bioceramics.

References

- Angelini, I., Artioli, G., Bellintani, P., Diella, V., Gemmi, M., Polla, A., & Rossi, A. (2004). Chemical analyses of Bronze Age glasses from Frattesina di Rovigo, northern Italy. *Journal of Archaeological Science*, 31(8), 1175-1184.
- Arletti, R., Quartieri, S., & Vezzalini, G. (2006). Glass mosaic tesserae from Pompeii: an archeometrical investigation. *Periodico di Mineralogia*, 75, 25-38.
- Barber, D., & Freestone, I. C. (1990). An investigation of the origin of the colour of the Lycurgus Cup by analytical transmission electron microscopy. *Archaeometry*, 32(1), 33-45.
- Boch, P., & Niepce, J.-C. (2010). *Ceramic Materials: Processes, Properties, and Applications* (Vol. 98): John Wiley & Sons.
- Bruce-Mitford, R. L. S., & Raven, S. (2005). *A corpus of late Celtic hanging-bowls with an account of the bowls found in Scandinavia*: Oxford University Press, USA.

- Brun, N., Mazerolles, L., & Pernot, M. (1991). Microstructure of opaque red glass containing copper. *Journal of Materials Science Letters*, 10(23), 1418-1420.
- Caiger-Smith, A. (1985). *Lustre pottery: technique, tradition and innovation in Islam and the Western World*: Faber and Faber.
- Cao, G. (2004). *Nanostructures and nanomaterials: synthesis, properties and applications*: World Scientific.
- Carter, C. B., & Norton, M. G. (2007). *Ceramic materials: science and engineering*: Springer Science & Business Media.
- Cavalcante, P., Dondi, M., Guarini, G., Raimondo, M., & Baldi, G. (2009). Colour performance of ceramic nano-pigments. *Dyes and pigments*, 80(2), 226-232.
- Chabanne, D., Bouquillon, A., Aucouturier, M., Dectot, X., & Padeletti, G. (2008). Physico-chemical analyses of Hispano-Moresque lustred ceramic: a precursor for Italian majolica? *Applied Physics A: Materials Science & Processing*, 92(1), 11-18.
- Colomban, P. (2009). *The use of metal nanoparticles to produce yellow, red and iridescent colour, from bronze age to present times in lustre pottery and glass: solid state chemistry, spectroscopy and nanostructure*. Paper presented at the Journal of Nano Research.
- Gardini, D., Dondi, M., Luisa Costa, A., Matteucci, F., Blosi, M., Galassi, C., . . . Cinotti, E. (2008). Nano-sized ceramic inks for drop-on-demand ink-jet printing in quadrichromy. *Journal of nanoscience and nanotechnology*, 8(4), 1979-1988.
- Hashim, A. A. (2012). *The delivery of nanoparticles*: InTech.
- Hench, L. L. (1991). Bioceramics: from concept to clinic. *Journal of the American Ceramic Society*, 74(7), 1487-1510.
- Hench, L. L., & Wilson, J. (1993). *An introduction to bioceramics* (Vol. 1): World scientific.
- Hu, Z., Xue, M., Zhang, Q., Sheng, Q., & Liu, Y. (2008). Nanocolorants: a novel class of colorants, the preparation and performance characterization. *Dyes and pigments*, 76(1), 173-178.
- James, L. (2006). Byzantine glass mosaic tesserae: some material considerations. *Byzantine and modern Greek studies*, 30(1), 29-47.
- José-Yacamán, M., Rendón, L., Arenas, J., & Puche, M. C. S. (1996). Maya blue paint: an ancient nanostructured material. *Science*, 273(5272), 223.
- Kurmann-Schwarz, B., & Lautier, C. (2009). The Medieval stained-glass window in Europe: 10 years of abundant research. *Perspective-La Revue De L Inha*(1), 99-130.
- Lindsay, S. (2009). *Introduction to nanoscience*: Oxford University Press.
- Mirguet, C., Roucau, C., & Sciau, P. (2009). *Transmission electron microscopy a powerful means to investigate the glazed coating of ancient ceramics*. Paper presented at the Journal of Nano Research.
- NayebPashae, N., Aarabi, A., Sarpoolaky, H., & Vafaenezhad, H. (2015). The Effect of ZnO Addition on Microstructure, Phase and Color Developments of Copper Reduction Glaze. *Metallurgical and Materials Engineering*, 21(2), 89-100.

- Perera, D. Y. (2004). Effect of pigmentation on organic coating characteristics. *Progress in organic coatings*, 50(4), 247-262.
- Pérez-Villar, S., Rubio, J., & Oteo, J. L. (2008). Study of color and structural changes in silver painted medieval glasses. *Journal of Non-Crystalline Solids*, 354(17), 1833-1844.
- Pérez-Arantegui, J., Molera, J., Larrea, A., Pradell, T., Vendrell-Saz, M., Borgia, I., . . . Mellini, M. (2001). Luster pottery from the thirteenth century to the sixteenth century: a nanostructured thin metallic film. *Journal of the American Ceramic Society*, 84(2), 442-446.
- Roqué, J., Molera, J., Sciau, P., Pantos, E., & Vendrell-Saz, M. (2006). Copper and silver nanocrystals in luster lead glazes: Development and optical properties. *Journal of the European Ceramic Society*, 26(16), 3813-3824.
- Schodek, D. L., Ferreira, P., & Ashby, M. F. (2009). *Nanomaterials, nanotechnologies and design: an introduction for engineers and architects*: Butterworth-Heinemann.
- Sciau, P. (2012). *Nanoparticles in ancient materials: the metallic lustre decorations of medieval ceramics* (Vol. 115): INTECH Open Access Publisher.
- Serpone, N., Dondi, D., & Albini, A. (2007). Inorganic and organic UV filters: Their role and efficacy in sunscreens and suncare products. *Inorganica Chimica Acta*, 360(3), 794-802.
- Shugar, A. N. (2000). Byzantine opaque red glass tesserae from Beit Shean, Israel. *Archaeometry*, 42(2), 375-384.
- Vajtai, R. (2013). *Springer handbook of nanomaterials*: Springer Science & Business Media.
- Wilson, N. (2013). *Encyclopedia of ancient Greece*: Routledge.

НАТЮРМОРТ В СОВРЕМЕННОЙ СИМВОЛИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЗАПАДА И АЗЕРБАЙДЖАНА

ФАРИДА МИР-БАГИРЗАДЕ¹

Современный мир полон информации, новых технологий и гаджетов. Современное изобразительное искусство ищет новые пути творческой реализации в живописи, графике, скульптуре, инсталляциях и прочих видах. В этой статье речь пойдет о таком жанре изобразительного искусства, как натюрморт, который в переводе с французского означает nature morte — «мёртвая природа». В мире изобразительного искусства есть приверженцы этого жанра, и как самостоятельный жанр, натюрморт может передать эпоху, историю народа и его социальный статус. Многим людям этот жанр не представляет интереса, поскольку они не умеют их расшифровывать и изучать. Натюрморты различны и по содержанию, и по композиции, и по мастерству его исполнения. Существуют классические натюрморты голландских и фламандских мастеров XVII века, которые по сути аллегоричны и символичны. Этот термин обозначал «застывшая жизнь» у голландцев stilleven, у немцев Stilleben, у англичан же still-life. Художники той эпохи старались в своих натюрмортах запечатлеть бытовой сюжет в описании из жизни людей. К такому числу натюрморов относились самые разные названия: «Маленький завтрак», «Букет цветов», «Охотничий трофей» и т.д., в которых наглядно выражалась тихая, порой неподвижная жизнь. Натюрморты с сюжетами «Завтраки» и «Сервированные столы» можно обнаружить у Флориса ван Дейка, Клара Петерса, Ханса ван Эссена, Адриана Корте. Среди художников, пишущих на аллегорический сюжет, отличался Виллем Клас Хеда; цветочные натюрморты мы видим в картинах нидерландских живописцев - Амброзиуса Босхарта Старшего, Бальтасара ван дер Аста, Яна Давидса де Хема, Якоба де Гейна Младшего и Амбросиуса Босхарта Младшего. Существует разновидность натюрморта, именуемый интеллектуальным, зародившийся в Лейденском Университете под названием «суета сует» или «memento mori».

Ключевые слова: натюрморт, эпоха, жанр, техника, живопись, реализм, гиперреализм, фотография

¹ Доцент по эстетике, доктор философии в области искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела «Изобразительные, декоративно-прикладные искусства и геральдика» Института Архитектуры и Искусства Национальной Академии Наук Азербайджана. e-mail: faridamb2013@gmail.com



Виллем Клас Хеда

*Натюрморт с серебряным кувшином
и пирогом (1645)*

Натюрморт с крабом (1648)

В этих натюрмортах прочитываются религиозные знания Библии художником и отражение в них соответствующей символики. К числу таких художников можно отнести Питера Стенвейка и Давида Байи, Марию ван Остервейк. Мастера этого вида натюрморта в своих полонах пытались применить и иллюзионистские приёмы, тем самым, отвлекая зрителя. Среди них - Самюэл ван Хогстратен и Корнелис Бризе. На основе этих иллюзионистских приёмов возник и приём обмана, в честь которого назван вид натюрморта - «обман». Представителем же этого вида натюрморта в истории искусства считается Любен Божен с «Натюрморт с шахматной доской». Существует и другой вид натюрморта, именуемый тональным. Он вовсе не означал применения одного тона, а предполагал соотношение цветовой палитры по близкому тону, в которых учитывалась тонкость переходов в серо-коричневом освещении и соотношении тональностей, света, с изображениями завтраков с изобилиями еды. Среди художников этого вида натюрморта можно назвать Питера Класа, Адриана ванн Остаде, Адриана Брауера, Питера Кодде, Виллема Класа Хеда, Яна Янса ден Эйла, Яна Янса Трека, Яна Янса ван де Велде, Паулуса ван ден Боса.

Среди представителей роскошного вида натюрморта являются: Ян Давидс де Хем, Виллем Кальф, Абрахам ван Бейерен, Абрахам Миньон.

«Роскошный натюрморт не стал эволюцией художника, увлекавшегося композициями «трубок на столе» и «завтраков». Толчком к разработке этих тем стало появившееся в Голландии увлечение курением длинных глиняных курительных трубок. Почти сразу после своего появления стала мода на курение, и нашла отражение в искусстве. Художник Питера Клас писал и картины «суета сует»: «Натюрморт со свечой и ремером», «Натюрморт с кубком наutilus и опрокинутым ремером», «Натюрморт с черепом, опрокинутым ремером и часами». Художник вводит символы «суеты сует» и

бренности, как сорванный цветок – символ любовных утех, ставшую кубком, оправленную в серебро раковину наutilus – внешняя оболочка ушедшей жизни, перевёрнутую рюмку, пепельницу, отстукивающие время часы, догорающую свечу, неровное колебание языка пламени, который олицетворяет причуды и прихоти сердца. Постепенно одним из главных символов «суеты сует» в картинах Питера Класа становится курительная трубка [1, стр. 83].



Питер Клас
Натюрморт с крабом (1643)



Натюрморт (1643)

Среди разновидностей натюрмортов есть: «охотничий» (Фердинанд Бол, Ян Вонк, Виллем ван Алст, Ян Баптист Веникс, Ян Веникс), «рыбный натюрморт» (Питер де Пюттер, Абрахам ван Бейерен, Исаак ван Дюйнен, Питер ван Схайенбург, Питер ван Норт, Алберт Кёйп, Виллем Ормеа, Якоб Гиллиг), кухонный (Питер Артсен и Иоахим Бейкелар).

Существует и разновидность позднего цветочно-фруктового натюрморта, представителями которого являются Виллем ван Алст, Ян Баптист Веникс, Ян ван Хёйсум, Абрахам Миньон, Балтасар ван дер Аста, Адриан Кортс. Среди этих голландских живописцев натюрморта из Дельфт выделялся Виллем ван Алст, который разработал свои приёмы техники живописи с помощью покрытия нескольких слоёв красок, в результате которого создавался эффект цветового разнообразия в оттенках. Кроме того, Виллем ван Алст внёс новый вид в композицию натюрморта – асимметричность в композициях букета. Цветовая палитра в натюрмортах Яна ван Хёйсума отличалась удивительной постановкой композиции натюрмортов, в которых он применял два типа. Один из них создавался на тёмном фоне, создавая некую декоративность, а в другом случае применялся светлый фон при постановке, что было редкостью и новым методом в решениях композиций натюрмортов. Такая градация цветовых сочетаний позволяла художнику Яну ван Хёйсуму раскрывать натюрморты с тончайшей проработкой в деталях, выявляя детальные нюансы.



Ян ван Хёйсум

Плоды и цветы (1721)

Фрукты, цветы и насекомые (1735)

Абрахам Миньон же несколько менял свои цветочные натюрморты, в которых можно было увидеть опрокинутые вазы, добавлял жанровые сцены, в которых можно было обнаружить некие детали: кошки, белки, птички, муравьи, улитки и бабочки. Цветовая палитра живописца натюрморта Адриана Корте отличалась своей изящностью. Художник писал натюрморты небольшого формата на контрастных сочетаниях тёмных и светлых фонов, добавляя в них ягоды и овощи, которые при написании особенно освещались лучами света, создавая эффект вечности.



Адриан Корте

*Натюрморт со спаржей
и красной смородиной (1696)*

*Пять раковин на каменной
столешинице*

Среди голландских и фламандских художников натюрморты Франса Снейдерса отличаются яркостью палитры, динамизмом и решены в барочном стиле. Художник в своём натюрморте, наравне с овощами и фруктами, добавляет в них дичь.



Франс Снейдерс
Натюрморт с битой дичью и омаром», первая половина XVII века



Натюрморт с ведёрком для охлаждения вина (1610-1620)

Кроме классических натюрмортов голландских и фламандских живописцев, были и несколько необычные портреты-натюрморты, исполненные особой манерой их воплощения: соединения фруктов, ягод, овощей и цветов. Среди живописцев этого направления был итальянский художник XVI века Джузеппе Арчимбольдо, которого можно по праву считать основоположником сюрреализма в период Средневековья. Его жанр искусствоведы называют «портретный натюрморт». Этот портрет очень понравился самому императору Рудольфу II, за что был им хорошо вознаграждён. В картине «Садовник» Джузеппе Арчимбольдо применил особый свой метод, когда картина в перевёрнутом состоянии под углом 180° (градусов) создаёт новую ассоциацию с натюрмортом из овощей в миске. Другая картина портрет «Повар» художника Джузеппе Арчимбольдо, при наклоне которой, напоминает натюрморт с поросятами на блюде. Среди портретных натюрмортов у Арчимбольдо есть и совсем необыкновенные — «перевертыши»: достаточно повернуть картину на 180 градусов, чтобы увидеть совершенно новое изображение. Так, портрет «Садовник» при повороте становится натюрмортом «Овощи в миске», а портрет «Повар» превращается в натюрморт с поросятами на блюде.



*«Портрет императора
Рудольфа II в образе
Вертумна» (1590)*



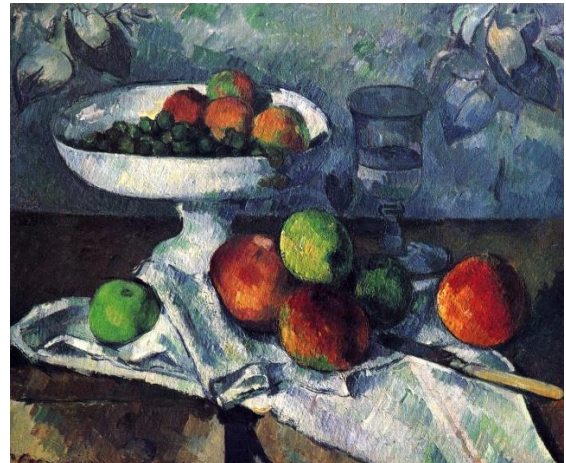
*Джузеппе Арчимбольдо
«Портрет»*



«Садовник»



*Натюрморт с яблоками и
апельсинами», около 1900 года*



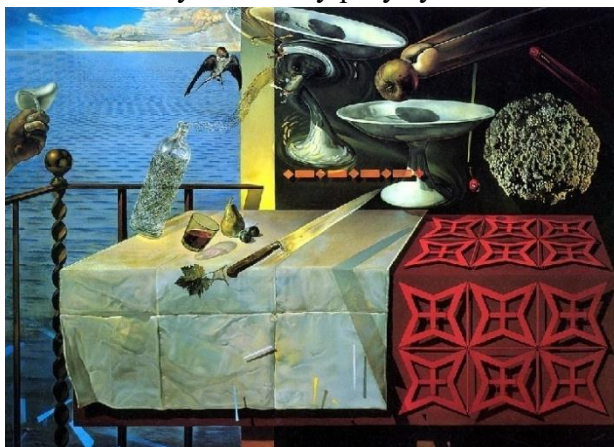
Ваза с фруктами

Поль Сезанн

Фруктовые натюрморты французского художника Сезанна отличаются своей изысканностью. «Французский художник Поль Серюзье высказывался о фруктах Сезанна так: «О яблоке обыкновенного художника скажут: «Его хочется съесть. Как это прекрасно. Его яблоко не решишься очистить, его захочешь скопировать». И действительно, у Сезанна были с яблоками «особые отношения»: он считал их совершенными творениями, как по форме, так и по цвету. Известно, что Сезанн даже говорил: «Я покорю Париж своими яблоками». На простейших примерах он стремился показать истинную красоту природы. Один из молодых художников посетил Сезанна,

когда тот работал над одним из натюрмортов, и был поражен: «Сезанн начал раскладывать фрукты, подбирая их так, чтобы они контрастировали друг с другом, и следя за появлением дополнительных цветов: зелёного на красном и жёлтого на синем. Он до бесконечности передвигал и поворачивал фрукты, подкладывая под них монетки в один и два су. Всё это Сезанн проделывал неторопливо и аккуратно, и было видно, что это занятие доставляет ему истинное наслаждение» [3, стр.188].

XX век в истории изобразительного искусства познакомил нас со многими неординарными художниками современности. Среди них был и испанский художник сюрреалист - Сальвадор Дали, натюрморты которого отличались своей неординарностью. Он их писал в разное время своей жизни, и соответственно, они отвечали его увлечениям. Среди обычных натюрмортов художника есть натюрморты: «Натюрморт» (1918), «Рыбы» (1922), «Корзина с хлебом» (1925), «Натюрморт с двумя лимонами» (1926). Когда Сальвадор Дали стал увлекаться в 1946-1962 годах квантовой и ядерной физикой, он написал «Живой натюрморт» («Движущийся натюрморт»). В этом натюрморте, подобно ядерным частицам, все предметы приобретают свою не статичность, самостоятельность, неподвластную нашему разуму.



Сальвадор Дали

*Живой натюрморт (1956)
(Движущийся натюрморт)*

Корзинка с хлебом (1925)

Если обратиться к азербайджанской живописи XX века, в частности, к изображению натюрморта в картине народного художника Азербайджана Тогрула Нариманбекова 1960-х годов, то в нём мы найдём синтез западноевропейской академической живописи и канонов плоскостного и коврового изображения в миниатюрах Востока.



Тогрул Нариманбеков

Натюрморт «В садах Геокчая» (1966)

Азербайджан давал для Тогрула Нариманбекова материал для натюрмортов. В картине художника «В садах Геокчая» (1966) мы наглядно видим смешение жанров: пейзажа, натюрморта, их взаимопроникновение. На пёстром коврикe, небрежно брошенном на землю, находится удивительный по плавности формы металлический кувшин для молока - элемент натюрморта. Но над этим коврикoм из густой листвы свисают гранаты, переплетаются стволы деревьев; вокруг него тянется к солнцу трава - это пейзаж. В сплаве общепринятых жанров рождается его личный, нариманбековский жанр - богатый изобилиями красок, радостный, жизнеутверждающий. «Картина «В садах Геокчая», где сплетение листьев и стеблей, отягчённых плодами граната, является гимном природе и её дарам, и справедливо вызывает ассоциацию с азербайджанскими народными коврами. Щедрая палитра красок, экспрессия, праздничность этой работы заставляют даже не всматриваться, а скорее вслушиваться в неё» [2, стр.18-19].

Искусствовед А.Каменский писал об этой картине художника: «Эта картина не может быть названа ни пейзажем, ни натюрмортом. Тут нет ясно обозначенной пространственной среды, начисто отсутствуют обычные связи и пропорциональные взаимоотношения элементов природного мира. В этой картине нет ни прямой, ни обратной перспективы: предметы укрупнены в центре и уменьшаются по бокам. Ориентированная по вертикальной оси композиция самым свободным образом сплетает между собой отдельные предметы, - будь то плоды, цветы, ветки, сатыл - кувшин, ковёр и т.д. Они размещены в области поэтического представления, которое принимается ткать свой красочный ковровый узор. Поэтому-то масштабы этих деталей, их расположение, сочетание, цветовой строй, как во сне или в воспоминании, подчиняются только образной логике, а не трезво прозаическим правилам обыденного. Подобного рода перспективную систему можно иногда встретить в произведениях художников Дальнего Востока, но вряд ли Тогрул сознательно подражал им - скорее всего, невольное совпадение приёма. Правда,

внутри такого «беззакония» есть свой строгий закон - в работах Нариманбекова никогда не встретишь хаоса: декоративно-композиционные принципы обладают в них своей чёткой основой и последовательностью. Но они необычны» [3, стр. 285].

В изобразительном искусстве XX века, в 1970-х годах, в частности, в живописи, появились новые течения – фотореализм, который именовались как гиперреализм и суперреализм. Живописцы-фотореалисты, рисовали картины с бытовой жизнью, и только форматы их картин отличались от фотографий. Конечно же, картины фотореалистов отличались своей повседневностью, статичностью, реальностью без эмоций. Мы живём в XXI веке и, порой, фотографии становятся очень убедительными в мире рекламы в жизни современного человека. С позиций современного общества фотореализм стал одним из первых в концептуальном искусстве. Фотография дала возможность современным людям принять её за основу визуального языка в современном обществе нашей культуры. Среди фотореалистов появились и новые имена, которые смогли изобразить быт в фотонатюрмортах своими глазами. Это Петер Фишли, Давид Вайс, Ричард Эстес, Ральф Гоингз, Чак Клоуз, Чарлз Белл, Джон Баедер, Одри Флэк, Дон Эдди, Роберт Бештле, Том Блэквэлл, Ричард МакЛин, Дуэйн Хансон и Джон ДеАндреа. Их работы очень натуралистичны, благодаря скульптурной прорисовке обычных вещей.



Ральф Гоингз. Синий салфеткодержатель (1980)



Петер Фишли и Давид Вайс

Современный натюрморт

Тихий полдень (1984-1985)

Фотореалистические картины основывались на фотографии, в которых застывало время. Чтобы создать свои картины художники – фотореалисты, благодаря камере фотоаппарата, создавали фото с помощью её сетки в качестве проецируемого слайда, перенося её на масляную живопись. В конечном итоге, получалась копия фотографии в большом формате

«Современная фотография «contemporary photography» – актуальная фотография сформировалась в 1990-х годах, когда художники начали работать с фотографией как с медиа. Современная фотография не существует вне контекста и непонятна неподготовленному зрителю. Фотография перестала быть эстетическим объектом. Всю современную фотографию можно разделить на два направления: 1. Концептуальная фотография (исследует сама себя); 2. Междисциплинарная фотография (смежными дисциплинами могут быть: наука, культура, социология; например, социальные исследования или культурный диалог с классической фотографией). Параллельно с современной фотографией существует Fine art (прекрасное искусство, искусство о прекрасном), единственной задачей которого является передача красоты окружающего мира. К современной фотографии Fine art не относится. Концептуальная фотография – это фотография о фотографии, искусство, которое анализирует искусство. Она занята исследованием самой себя: своего собственного языка, своей функции, своей роли, своей природы. Главная задача художника – заставить зрителя задуматься, при этом, концептуальная фотография, скорее, задает вопросы, чем даёт ответы. Пока создаётся фотография, происходит исследование, рассуждение, они важнее конечного результата –

самой фотографии. Фотография – это просто медиа, визуальная форма выражения мысли, исследования художника» [5, стр.9].

Таким образом, в данной статье исследованы натюрморты различных веков Запада и Азербайджана, символических значений в натюрмортах художников, вошедших в историю изобразительного искусства, в картинах которых раскрываются их формы выражения, внутреннее мировоззрение и влияние эпохи.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Власов В.Г. Натюрморт // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. — СПб: Азбука-классика, 2007. — Т. 6.
2. Зингер Е. Молодой мастер из Баку // Творчество. М.: 1967. - №3.
3. Калитина Н.Н. Французский натюрморт XVII-XX вв. - Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский университет, 2000.
4. Каменский А. Романтический монтаж // М.: Сов. Художник. - 1989.
5. Турчин В. Гиперреализм: правдоподобие без правды. М., Искусство, 1989, № 12, стр. 9.

PERFORMANS SANATI ÖRNEĞİ OLARAK MODA GÖSTERİLERİ

Fatma KOÇ¹

Ceren ÖZ²

Özet

1960'lı yıllarda Amerika'da ortaya çıkmış, izleyiciye canlı olarak sunulan bir eylem olan, performans sanatı, kavramsal sanat akımları ile oldukça ilişkili disiplinler arası bir sanat akımıdır. Performans sanatının farklı disiplinler ile ilişkisi moda tasarımı alanında da kendisini göstermektedir.

Bu çalışmada; tarihsel süreçten günümüze performans sanatı örneği olarak moda gösterilerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Kronolojik olarak incelenen performansla bütünleşmiş moda gösterilerinin 1930'lu yıllarda örneklerinin görüldüğü, zamanla yaygınlaştığı ve günümüzde sıklıkla uygulandığı belirlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Moda, sanat, Tasarım, tasarımcı, gösteri

FASHION SHOWS AS AN EXAMPLE OF PERFORMANCE ART

Abstract

Performance art, which emerged in the United States in the 1960s is an interdisciplinary art movement that is highly related to conceptual art movements. The relation of performance art with different disciplines also shows itself in fashion design.

In this study; aimed determination of fashion shows as an example of performance art from historical process to present. It was determined that the fashion shows that were integrated with the performance examined in chronological order were seen in the 1930s, they became widespread in time and were frequently applied today.

Keywords: Fashion, art, design, designer, Show

1. GİRİŞ

Sanat kavramı çeşitli tanımlamalar ve amaçlar ile anılmakla birlikte, özellikle modern sanat akımları ile sanatın nesnesi ve biçimi klasik döneme göre daha çok çeşitlendiği için daha özgür bir sanat ortamı mümkün olmaya başladığı bilinmektedir. Bu süreçte, bir takım

¹ Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü
f.koc@hbv.edu.tr

² Öğr. Gör. Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü
cerenozdemir353@gmail.com

sanat akımları sanat ve sanatçı kavramını sorgulamış, seyircilerin ve günlük hayattaki nesnelerin, sanatın nesnesi durumuna gelerek bu kavramların sınırlandırılmasının önüne geçilmesi amaçlanmıştır.

Bir yaşanmışlık ve yaratma süreciyle ortaya çıkan sanat olgusunu Tolstoy (1992:59) “sıkıntı sürecinde olgunlaşan, düşünceyle yoğunlaşan, emekle hazırlanan ve en iyiyi vermeyi amaçlayan faaliyet” olarak tanımlamıştır. Turgut (1991:162), sanatın, daima insan ruhunun en şiddetli olarak yaşadığı zamanlarda en canlı hale geldiğini, çünkü sanat ve ruhun birbirlerine nüfuz ederek karşılıklı geliştiğini belirterek, sanat ve insan ilişkisine vurgu yapmıştır. Dickerson (2018:13) “*toplum neyi sanat olarak tanımlıyorsa sanat odur. Sanat statüsü genellikle zarif bir şekilde yapılmış estetik eserlere, dinsel, tarihsel ve hatta teorik anlama sahip eserlere verilir*” tanımlamasıyla sanatı başka bir açıdan açıklamaktadır. Büyükdüvenci, (2006:49) ise “sanatın özü, gerçekliğin doğru biçimde sunumudur ve sanat, yaşamı yansıtmalıdır. Konunun önemi, biçimin güzelliği önemli değildir. Sanatçının duyduğu, gördüğü her şey sanat yapıtı olabilir” ifadesiyle, sanat, yaşam ve toplum ilişkisine dikkat çekmektedir.

Sanat tarihi incelendiğinde, yaşamın içinden çıkan bir insan etkinliği olarak görülebilecek olan sanatın geçmişinin insanlığın varlığına temellendiğini söylemek mümkündür. Ancak Her olguda olduğu gibi sanatta da zaman içindeki gelişmeler kaçınılmaz olmuştur. 1960'lı yıllardan sonra sanatın nesneye ihtiyacı olup olmadığı tartışılmaya başlanmıştır. Düşünce ön plana geçerek sanat eserinin biçim ve form özellikleri önemini neredeyse tamamen yitirmiştir (Özdem ve Geçit, 2013:143). Bu yıllarda kavramsal sanat kavramı ortaya çıkmaya başlamıştır. Büyük ölçüde Dada ve Marcel Duchamp'ın sanatından ilham alan kavramsal sanat, sanatın düşünsel süreciyle ilgilenir. Kavramsal sanat, yazılı dökümanlardan fotoğrafa, videoya ve performansa varıncaya kadar her şey olabilir (Dickerson, 2018:309). Böylece biçimciliğe karşı çıkan ve kendinden önceki sanat anlayışını sorgulayarak sanatın sınırlarını ortadan kaldırma amacı güden sanatçılar, sanatta alternatif malzeme ve yöntemler geliştirmeyi hedefleyerek, bedeni ve akla gelebilecek her türden nesneyi sanata dahil etmiş ve klasik sanat yapma anlayışını yıkmışlardır (Martinez ve Demiral,2014:182). Bu yöntemler sonucu ortaya çıkan sanat anlayışlarının en bariz örneklerinden birinin, izleyiciye canlı sunulan bir eylem olan performans sanatı olduğunu söylemek mümkündür.

1.1. Performans Sanatı

Tarihsel açıdan performans ritüellerle ve eğlenceyle; sanat ise, cansız varlıkların özel kategorileri ile bağdaştırılır. Batı'nın modern endüstrileşmiş toplumunda ritüellerin

körelmesiyle ve sanatın metalaşmasıyla birlikte, performans sanatı fikri, sanatçıların insanların algılarını ve toplumun yapısını dönüştürme çabalarının aracı haline gelmiştir (Bird, 2016:183).

Kökenleri, 20. yüzyılda fütürist, dadaist ve sürrealist sanatçıların sahnelediği tiyatral gösterilere dayanan ve 1960'lı yıllarda Amerika'da ortaya çıkmış olan performans sanatı, sanatçıların sanatsal bir takım ifade yollarıyla, hayat ile sanatı aynı noktada buluşturma çabasını taşımaktadır (Ayteş, 2014:1). Tiyatro, dans, müzik, sinema, video ve bilgisayarı içerebilen katılımcı sanatın genişletilmiş bir kategorisi olan performans sanatı (Ocvirk vd., 2015:310), içerik olarak dramatik bir anlamdan çok kendi amaçları doğrultusunda basit bir eylemdir ve kavramsal sanatın içinde değerlendirilen bir akım olarak başka birçok akım ile de ilişkilidir. Performans sanatında amaç, sanatçı ve seyirci için geçici, özgün, tekrarlanmayan, bir deneyimi sağlamaktır (Nalbantoğlu, 2012: 199). Performans sanatı tüm bu akımlar ile etkileşim halinde olmasının yanı sıra; fluxus, beden sanatı, happening, video sanatı gibi çeşitli akım ve kolektifler sanat hareketleri ile de yakından ilişkilidir. Performans sanatının öncüsü sanatçıların başka akımlar ile de adlarının anılmasının nedeni, bu sanat akımları arasındaki disiplinler arası çalışmaların sınırları yok sayma düşüncesi olabilir.

İlk performans sanatçılarının pek çoğu, Hans Namuth'un Jackson Pollock'u resim yaparken gösteren 1950'lere ait fotoğraflarından esinlenmişlerdir (Hodge, 2018:45). Bu noktada Jackson Pollock'ın bir performans sergilerken görüntülenmesinden ortaya çıkan eser kadar, eseri oluşturma sürecine ve oluşturulma sırasında sanatçının gösterdiği performansa da dikkat çekildiği görülebilmektedir.



Resim 1. Jackson Pollock, 1950. Fotoğraf: Hans Namuth (Coddington, 2013)

Resim 2. Jackson Pollock, 1950. Fotoğraf: Hans Namuth (Turner,2008:12)

Vücut Sanatı'nın gelişimine bakıldığında, 1960'ların sonu ile 70'lerin başlarında kimi sanatçılar sanat malzemesi olarak kendi bedenlerini kullanabilme olanakları üzerinde

yoğunlaşmaya başladıkları görülebilir. 1960 yılında Paris'te bir sergi salonunda Yves Kline'in çıplak kadın bedenlerini boyayarak ve bu bedenlerden baskılar almasıyla gerçekleştirdiği 'Anthropometries' (İnsan bedeni ile ilgili ölçüler/ çalışmalar) bedeni merkeze alan ilk örnekler arasındadır (Ayteş, 2014:57). 1960'lı yıllarda aralarında John Cage, George Maciunas, Yoko Ono, Nam June Paik, Carolle Shneeman ve Joseph Beuys gibi performans sanatının öncüsü sanatçı, tasarımcı ve bestecilerin bulunduğu bir topluluk Fluxus adını verdikleri bir kolektif sanat hareketi başlatmışlardır. Yoko Ono; 1964 yılında Tokyo'daki Sanat Merkezi'nde izleyicilerden çıplak kalana kadar giysilerinden bir parça kesmelerini istediği "Bir Parça Kes" performansını sergilemiştir (Farthing, 2012: 512). Yoko Ono'nun bu gösterisi, performans sanatı etkisinde fluxus sanat hareketinin örneklerindendir. Ayrıca Yoko Ono; performansına seyirciyi de dahil ederek sanatçı ve seyirci kavramlarının birbirlerine karışmasını sağlamıştır.



Resim 3. Yves Kline, "Anthropometries", 1960 (Yılmaz, 2006: 293).

Resim 4. Yoko Ono, "Bir Parça Kes", 1964 (DiRuggiero, 2017)

Performans sanatının önemli temsilcilerinden Marina Abramoviç, kendisini performans sanatının büyükannesi olarak nitelendirmektedir. Sanat kariyeri 1970'lerde başlayarak günümüze kadar ulaşmıştır. Bu zaman içerisinde sanatçı, sanatının icrası için genellikle bedenini kullanmıştır, vücut (beden) sanatına da dahil edilebilecek çalışmalar sergilemiştir ve izleyici ile arasındaki ilişkiye önem vermiştir. Performansları genellikle kendini sakatlamak ve uyuşturucu kullanmak, şiddete ve çıplaklığa uzanan tartışmalı unsurlar içermektedir (Grzymkowski, 2018:262).



Resim 5. Marina Abramoviç, Islah / 2005 (Bird, 2016:182)

Düşünceyi ve eylemi önemli kılan temel bir sanat uygulaması olan performans sanatının farklı disiplinler ile ilişkisi moda tasarımı alanında da kendisini göstermektedir. Modanın sanat olup olmadığı tartışılırken, performans sanatının düşünceyi ön planda tutan yapısı ve sanat, sanatçı, sanat nesnesi, izleyici kavramlarını sorgulatması bu tartışmayı geri planda bırakmaktadır. Bu noktada; moda tasarımcılarının sanatçı olup olmadığından ziyade; moda gösterilerindeki yansıtmaya çalıştıkları düşünce, hikaye, tema ve bunlara bağlı geliştirilen performanslar ön plana çıkmaktadır.

2. PERFORMANS SANATI ÖRNEĞİ OLARAK MODA GÖSTERİLERİ

Moda tasarım sektöründe tasarımcıların öncelikli amacı ürünlerinin satışını yapabilmektir. Bu amacın gerçekleşmesi ürünlerin tasarım aşamasından başlayarak, satış sonrası faaliyetlerine kadar tasarımcının ve markasının yürüttüğü sürecin doğru ve güvenilir yürütülmesi ile doğru orantılıdır. Bu süreçte tasarımcı ürünlerini doğru yayılım stratejileri ile doğru hedef kitlelere ulaştırmak, onların dikkatini çekmek, onları ürünlerinden haberdar etmek durumundadır. Moda gösterileri de moda yayılımı için tasarımcıların en çok tercih ettiği organizasyonlardandır.

Modanın sanat olup olmadığı tartışılrsa da, modanın sanattan beslendiği ve sanatı tasarım aşamasından, pazarlama aşamasına kadar birçok noktada kullandığı görülmektedir. Modern sanat eski sanat düşüncesine karşıdır. Eskiye reddederek yeniye ulaşmayı hatta bununla da yetinmeyip yarını planlamayı amaçlar (Yılmaz, 2006:16). Moda da tıpkı modern sanat da olduğu gibi sürekli bir değişim ve yenilik peşindedir. Eskiye sunarken dahi ona yenilikçi bakış açıları ile yaklaşmak ve yeni bir izlenim kazandırmak durumundadır. Modern sanat ve moda bu nokta da kesişmektedir.

Modaya özgü geleneksel fikirler dönem dönem modanın sanat içindeki önemini azaltmış gibi görünse de, her ikisinin özünde var olan yaratma eylemi ve aynı kaynaktan

beslenen yaratıcılık yeteneği, bu iki disiplini birbirine her zaman yakınlaştırmıştır. Özellikle moda anlayışının temelden değişime uğradığı 20. yüzyılda moda tasarımcıları ve sanatçılar arasındaki bu yakınlaşma, çağdaş yorumları ve sıra dışı yaklaşımlarıyla giyim modasına yön verirken, aynı zamanda moda ve sanat ilişkisinin arasındaki ince çizgiyi de belirlemiştir (Koca ve Koç,2012: 66).

Sanatla modanın yakınlaşması 1950’lerde öne çıkan performans sanatı ile olmuştur. Performans sanatçısı eylemlerinin bir parçası olarak tasarladığı kostümleri bedeninde veya başka nesneler üzerinde sunarak ya da performansının sonucu olarak bir sanat nesnesiymişçesine ona kimlik kazandırarak (Wollen'dan aktaran Günay,2013:52) bu yakınlaşmayı sağlamaktaydı. Performans sanatçılarının modayı sanatın nesnesi olarak kullandıkları bu durum son yıllarda moda da uygulanmaya başlamış, tasarımcılar, performans sanatını modayı kitlelere tanıtmaya ve etkin pazarlama araçlarından biri olarak kullanmaya başlamışlardır. Moda tasarım sektöründe modanın yayılım yöntemlerinden biri olan moda gösterileri özellikle günümüzde yalnızca giysinin sergilendiği bir etkinlikten çıkarak, performans sanatının örneklerinin sergilendiği bir hal almaya başlamıştır.

Modanın en güçlü argümanı olan tasarımın sanattan beslenmesi, tasarımcıları sunum yöntemlerinde de farklı arayışlara yöneltmiştir. Çünkü tasarım, araçların üretimi, varoluş amaçları, insanların deneyimleri kısacası yaşama sanatı ile indirgenemez şekilde iç içedir ve farklı alanlarda önemli etkileri vardır. Giysilerin görsel olduğu kadar işlevsel değerini de artıran bu öğenin (Koca,2017: 22) istenen etkiyi yaratmasında sunum tekniklerinin önemli rolü vardır. Bu nedenle, günümüzde iletişim teknolojilerindeki gelişmeler doğrultusunda, moda gösterileri artık uluslararası bir boyut kazanmaya başlamıştır. Tasarımcılar koleksiyonlarının sunumunu nerede yaparsa yapsın, bu sunumu bütün dünyaya izletme olanağına sahiptir. Genelde moda gösterileri bu iş için özel tasarlanmış olan podyumlarda yapılıyor olsa da tasarımcılar, moda gösterisine daha çok ilgi çekmek ve ürünün daha iyi tanıtımını yapabilmek için izleyiciyi sıkmayacak ve ilgisinin dağılmasını önleyebilecek değişik mekânlar seçmekte, bunu dekor, müzik, kareografi ve ışık gibi tamamlayıcı unsurların yanı sıra farklı performans gösterileriyle zenginleştirmektedirler. Özellikle son yıllarda hikayeler üzerine kurgulanan giysi koleksiyonlarının tanıtımında, adeta performans sanatının sergilendiği sunumların tercih edildiği ve bu uygulamanın moda pazarlama yöntemlerinden biri haline geldiğini söylemek mümkündür. Uzman ekiplerin hazırladığı moda gösterileri böylece izleyicileri etkileyerek akıllarında iz bırakan görsel sunumlar haline gelmiştir.

Performans sanatı tekrarlanmadığı için fotoğraflanarak ya da video kamera ile kayıt altına alınarak arşivlenmesi gibi yönleriyle geleneksel biçimci anlayıştan farklıdır. Sanatçının özgürlüğünü fazlasıyla hissettiren bu sanat anlayışı, izleyiciyi de içine almakta ve sınırları yok eden düşünsel bir anlam ortaya koymaktadır (Karabaş ve İşleyen, 2016:349). Günümüzde moda gösterilerinin de fotoğraf, video kamera ve hazırlanan kataloglarla kayıt altına alınarak pazarlanması ve gösteri sırasında yaratılan atmosfere dahil edilerek izleyiciyi de içine alan bir performans sergilenmesi açısından da iki disiplinin aynı noktada kesiştiklerini söylemek mümkündür.

Moda sosyologlarının birçoğu, yarattığı görsel etkinin giysinin en önemli yönü olduğu ve moda, görünümü ile bir imaj yarattığı için görsel sanatların bir formu olarak görülmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Koca ve Koç, 2012:66). Sosyolog Howard Becker, moda gösterilerinin kendi sosyal ve estetik gelenekleri ile sanat dünyası olarak tanımladığı şeyin bir parçası olduğunu belirtmiştir (Skov vd., 2009:3). Çağdaş sanat küratörü olan Ginger Gregg Duggan, moda ve sanat arasındaki ilişkiyi moda gösterisi açısından ele almış ve 1990'ların sonundan beri, moda gösterilerinin performans sanatının farklı yaklaşımları haline dönüştüğünü savunmuştur (Belanger, 2011:12). Günümüzde moda sunumlarında sanatsal ve yenilikçi bir uygulama gibi görülse de, tarihi süreç incelendiğinde, modaya öncülük etmiş pek çok tasarımcının performans sanatını kullanarak koleksiyonlarını sunduklarına yönelik oldukça fazla örnekleri olduğu gibi günümüzde de sanat-moda birlikteliğiyle hazırlanmış görkemli moda gösterilerinin örnekleri her geçen gün artmaktadır.

Sahne dekorları, müzik ve ışıklandırmanın moda gösterisi deneyimine eklendiğine tanık olunan 1930'lu ve 1940'lı yıllarda, Elsa Schiaparelli, moda gösterilerini bir tema üzerine kurgulayan ve abartılı gösterilere dönüştüren ilk tasarımcıdır. Temaları müzikal ikonografi, astroloji ve hatta paganizmi de içine almıştır. 1938 yılında Circus (Sirk) koleksiyonunu jonglörler, ip cambazları ve palyaçoları da dahil ederek sunmuş, geleneksel bir defileden ziyade göz kamaştırıcı bir teatral gösteri yaratmak için eğlence ve modayı bir araya getirerek adeta performans sanatına dönüştürmüştür.

Thierry Mugler, 1984-85 sonbahar/kış koleksiyonunu sergilemek için Meryem'in İsa'yı doğurmasını anlatan bir gösteri düzenlemiştir. Tasarımcı, podyumu rahibeler ve meleklerle doldurmuştur. Gösterinin finalinde

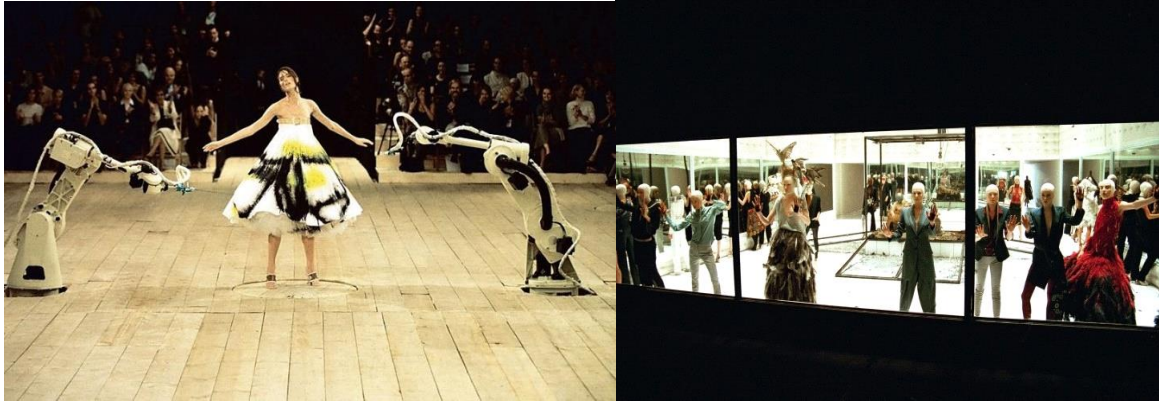


mankenlerden biri bir duman bulutu içinde ve pembe konfetiler saçarak gökyüzünden inmiştir. Zamanında Mugler, giysileri gölgede bırakacak bu tür bir gösteri düzenlediği için eleştirilmiş ancak kısa bir süre sonra buna benzer moda şovları istisna olmaktan çıkıp standartlaşmıştır (Şenel ve Karoğlu, 2017:324).



Resim 6: Thierry Muglerin moda gösterisinden sahneler, 1984(Anonim1)

Kenzo 1970'lerde Jungle Jap defileleri için modellerinden doğaçlama yapmalarını istemiş; modeller gülüp oynamış, kankan dansı yapmış, göğüslerini izleyicilere açmışlardır. Bu doğaçlama moda gösterisi; performans sanatının tekrarlanamaz özelliği ile ortak bir nokta göstermektedir. Alexander McQueen, dans koreografi Michael Clark'tan 2004 defilesini moda defilesinden çok performans sanatına benzemesini istemiştir. McQueen aynı zamanda modellerinin kafalarını canlı kelebeklerle dolu ağlarla sarmış ve bir defasında beyaz bir elbiseyi podyumda renklendirmesi için bir çift robotlu püskürtme silahı kullanmıştır. Alexander McQueen'in 2001 ilkbahar/yaz moda gösterisi "Voss Show"da, sahnedeki beyaz karo zeminler ve aynalarının oluşturduğu duvarları olan muazzam bir cam kutu ve seyircinin, bir kalp atışının rahatsız edici sesini dinlerken, gösteri süresi boyunca aynalı kutudaki yansımalarına bakmak zorunda kalması, moda gösterisinin performans sanatına dönüşmesinin güzel bir örneğidir.



Resim 7. Alexander McQueen'in robotlarla boyanan sahnesi, 1999, (Anonim 2)
Alexander McQueen'in "Voss Show" sahnesi (Anonim 3.).

Hüseyin Çağlayan günümüzde mesleğe başladığından bu güne moda gösterilerini performans sanatıyla birleştirmiş sunumlarıyla sanat moda birlikteliğinin örneklerini sunmaktadır. Genellikle dekonstrüktivist yaklaşımla hazırladığı koleksiyonlarının izleyiciyle buluşmasında giysiler form değiştirirken, aynı zamanda izleyicilere de bir performans gösterisi

sunulmaktadır. Modellerin başından akan su ile eriyen ve bavul, sandalye gibi eşyalara dönüşen tasarımlar, tasarımcının defilelerinde sergilediği performanslara örneklerdendir.



Resim 8. Hüseyin Çağlayan'ın sahne performanslarından örnekler, 2000 (Fogg, 2014:504).

Tasarımcı Rick Owens 2016 İlkbahar/Yaz moda defilesinde güçlü kadın imajı üzerinde durmuş ve kadınların gerçekten başkalarını beslediği, başka bir insanın ağırlığını metaforik olarak almanın nasıl olduğunu merak ettiğini söylemiştir. Bu sorgulama, gösterinin sahnelenmesiyle kuvvetli bir şekilde iletilmiştir (Singer,2015). Modellerin birbirini kucaklarına alarak podyuma taşımaları ile tasarımların çıkış noktası olan ve izleyiciye yansıtılmak istenen mesaj aracı olarak performans sanatı kullanılmıştır.



Resim 9. Rick Owens'ın sahne performans görüntüleri, 2016 (Anonim 4)

Moda tasarımcıları Victor& Rolf 2006 yılı ilkbahar koleksiyonunu müziği, orkestrası, dansçıları, avizeleri ve şampanyalarıyla tam bir kabare görünümünde sunmuşlardır. 2015/16 Haute Couture Sonbahar/ Kış moda gösterilerinde çerçeveleri olan tuvallerden tasarladıkları giysileri sahnede modellerin üzerinden çıkartarak arka fona resim şeklinde asmışlardır. İki

boyutlu resimlerin üç boyutlu giysilere, üç boyutlu giysilerin tekrar iki boyutlu resimlere dönüştürüldüğü bu süreç sahnede izleyiciye sunulurken bir performans sergilenmiştir.



Resim 10. Victor& Rolf, sahne sunumlarından örnekler (Anonim 5)

Son yıllarda Türk tasarımcılarının da moda gösterilerini performans sanatıyla birleştirerek görsel şovlara dönüştürdükleri görülmektedir. Tasarımcı Ümit Ünal moda gösterilerini genellikle bir performans gösterisiyle sunmayı tercih eden tasarımcılara örnek olarak verilebilir. Modellerini sıradan insanlardan seçen Ümit Ünal, doğal gerçeklik ile hikayeler anlatmaya çaba göstermektedir. Bab-ili koleksiyonunda yapay cenneti dekor, kareografi ve müzikle birlikte sahneye yansıtmış, Karl Valentin koleksiyonunda ise sahnedeki modeller ellerindeki topları izleyicilerin üzerine atarak, onları da sahne atmosferinin içine çekmişlerdir.



Resim 11. Ümit Ünal'ın Bab-ili (1999) ve Karl Valentin (2006) sahnelerinden örnekler (Ünal,2019)

Genç moda tasarımcısı Başak Cankeş de giyilebilir sanat formları tasarladığı koleksiyonlarının sunumunu sanatla bütünleştirerek yapan genç tasarımcılardan biridir. Tasarımcının özellikle Funeral of Love ve The Truth koleksiyonları modanın ve performans sanatına dönüşerek izleyici beğenisine sunulduğu en güzel örnekler olarak gösterilebilir.



Resim12. Başak Cankeş'in Funeral of Love ve The Truth koleksiyonlarının sunumlarından örnekler (Cankeş,2019)

3. SONUÇ

Sanat çok eski çağlardan beri, sanatçının özgür ifadesinin bir yansıması olarak ortaya çıkmış olsa da, bazı dönemlerde özgür alt yapısından uzaklaştığı ve yönetim erkinin toplumları yönlendirmek için sanatı kullandıklarını görülmektedir. Bunun yanı sıra sanatçıların ve sanat topluluklarının da mevcut olana karşı çıkmak amaçlı protesto nitelikli inisiyatif ortaya koydukları da görülmektedir. Temelinde sosyolojik olgular olduğu kadar, kişisel tercihlerin de aranabildiği performans sanatı bir nevi tepki sanatı olarak 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkmıştır. Sanatçılar; toplumun herhangi bir konuda yeterince duyarlı olmaması sonucu, o konuya daha çok ilgi çekmek, toplumu ve ilgilileri uyarmak için performansları ile farkındalık yaratmak istemişlerdir. Anlatacak, vurgulayacak bir hikâyesi olan, şaşırtmak, akıllarda iz bırakmak, izleyenlerde etki bırakmayı amaçlayan performans sanatı, kavramsal sanat akımları ile oldukça ilişkili disiplinler arası bir sanat akımıdır.

Performans sanatının farklı disiplinler ile ilişkisi moda tasarımı alanında da kendisini göstermektedir. Tasarımcılar, performans sanatının kavramsal sanat bağlamında düşüncüyü ön planda tutan yapısı ile kavramsal tasarım olgusunu bir kesişme noktası olarak görmüş ve koleksiyonlarının tüketiciyle buluşmasını görsel şovlara dönüştürme çabasına girmişlerdir. Bu noktada; koleksiyonlarda yansıtılan düşünce, tema, hikaye ve bunlara bağlı geliştirilen performanslar moda ile birlikte ön plana çıkmaktadır.

Tarihsel süreçte de çok yaygın olmasa da örneklerinin gördüğümüz, uygulandıkları dönemlerde büyük yankı uyandırmalarının yanı sıra eleştiri de alan performansla bütünleşmiş moda gösterileri yapılmıştır. Bu alanda Elsa Schiaparelli, moda gösterilerini bir tema üzerine kurgulayan ve abartılı gösterilere dönüştüren ilk tasarımcı olarak tarihi sayfalarda yerini almıştır. Günümüzde ise tasarımcıların yaratıcılıklarına bağlı olarak ilgi çekici ve farklı performanslarla tasarım hikâyelerinin izleyiciye anlatıldığı moda gösterilerinin, birer performans sanatı örneğine dönüşmüş olduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

Anonim1. <https://www.vogue.com/article/met-gala-first-person-pat-cleveland-as-madonna-eighties-thierry-mugler-show-1984?verso=true> [Erişim: 27 Haziran2019]

Anonim 2. (<https://www.bbc.co.uk/programmes/p02lxx3s/p02lx9l8> [Erişim: 25 Haziran2019]

Anonim 3. <https://victimoffashion.squarespace.com/new-blog/2018/12/1/alexander-mcqueens-asylum-in-voss-ss-2001> [Erişim: 27 Haziran2019]

Anonim4.<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2016-ready-to-wear/rick-owens/slideshow/collection#15>. [Erişim: 25 Haziran2019]

Anonim 5. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2007-ready-to-wear/viktor-rolf/slideshow/collection#7> [Erişim: 27 Haziran2019]

Ayteş, E. (2014). Kavram ve Eylem Boyutuyla Performans Sanatı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne

Coddington, J. (2013). MoMA's Jackson Pollock Conservation Project: Insight into the Artist's Process. https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/04/17/momas-jackson-pollock-conservation-project-insight-into-the-artists-process/ [Erişim:1 Aralık 2018]

Cankeş, B. (2019). "Collections", www.bashaques.co, [Erişim: 27 Haziran2019]

Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü* (Çev. Firdevs Candil Çulcu), İstanbul:Hayalperest Yayınevi

Fogg, M. (2014). *Modanın Tüm Öyküsü* Çev. Emre Çözgü, İstanbul:Hayalperest Yayınevi

Bélanger, C. (2013). The Status of Fashion: Towards An Autonomous Existence (A Major Research Project). Ryerson University Master of Arts in the Program of Fashion: Toronto, Canada.

Bird, M. (2016). *Sanatı Değiştiren 100 Fikir*. İstanbul:Literatür yayınları

Büyükdüvenci, S. (2006). Sanat ve Değer. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, s.47-50

Dickerson, M. (2018). A'dan Z'ye Sanat Tarihi, Tarihöncesinden Postmodern Zamanlara Görsel Sanatlar, İstanbul:Say Yayınları

DiRuggiero, M. (2017). Yoko Ono's "Cut Piece", Museum of Art, <https://www.bates.edu/museum/2017/12/06/yoko-onos-cut-piece/>[Erişim: 28.Haziran 2019]

Grzymkowski, E. (2018). Sanat 101, İstanbul:Say Yayınları

Günay, A. (2013). Giyside Sanatsal Yaklaşım. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 4(7), s. 51-54

Hodge, S. (2018). Sanatın Kısa Öyküsü. İstanbul: Hep Kitap

Karabaş, P. A., İşleyen, F. (2016). Performans Sanatının Doğuşu ve Günümüze Yansımaları. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 2(2), s. 340-350.

Tolstoy Lev N. (1992). Sanat Nedir?, Çev. Buradan Dural, İstanbul: *Şule Yayınları*

Martinez, E., H., V., Demiral, A. (2014). 20. ve 21. Yüzyılda Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı, *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, sayı: 6, s.181-201

Koca, E. (2017) “Tasarımın 3N’si: Ne - Neden – Nasıl?” I. Uluslararası Sanat Tasarım ve Moda kongresi/ Sanat Etkinlikleri, 20-23 Mayıs- Gaziantep, s.21-29

Koca, E., Koç, F. (2012). “Giysi Yüzey Tasarımına Disiplinlerarası Bir Yaklaşımda Tasarımcının Rolü”, 1. Uluslararası İstanbul Tekstil Sanatı Sempozyumu, Marmara Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi, İstanbul, 17-20 Ekim, s.64-75

Nalbantoğlu, F. (2012). Performans Sanatı, Teknoloji İle İlişkisi ve Sahne Sanatları Eğitimindeki Rolü. *Art-e Sanat Dergisi*, 5(10 Özel), 199-207

Ocvirk, O.G., Stinson, R.E., Wigg P.R., Bone, R.O., Cayton, D.L. (2015). Sanatın Temelleri, Teori ve Uygulama. İzmir: Karakelem Kitabevi Yayınları

Özdem, Ö. O., Geçit, E. (2013). Postmodern Sanat Akımları ve Reklamlara Yansımaları. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (36), s.137- 159

Singer, M.(2018). Spring 2016 Ready-to-Wear Rick Owens, [Erişim:2 Aralık 2018]

Skov, L., Skjold, E., Moeran, B., Larsen, F., Csaba, F. F. (2009). The fashion show as an art form. *Creative encounters*, 32, pp.2-37

Şenel, E., Karoğlu, H. (2017). Postmodern Dönemde Estetik ve Tüketim Kavramları Açısından Sanat ve Moda Etkileşimi, *İdil Dergisi*, 5 (10), s.303-329

Turgut, İ. (1991). Sanat Felsefesi, İzmir: Bilgehan Matbaası,

Turner, F. (2008). Romantic Automatism: Art, Technology, and Collaborative Labor in Cold War America, *Journal of Visual Culture*, 7/5, pp. 5-26

Ünal, Ümit (2019) “Collections”, www.umitunal.com, [Erişim: 28 Haziran2019]

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara.Ütopya Yayınevi

Moda ve Tekstil Tasarımı Lisans Programlarının Sürdürülebilirlik Ölçütleri Bağlamında Değerlendirilmesi

Prof. Dr. Emine KOCA¹ Sümeyya EMİROĞLU²

Özet

Geniş kapsamlı ve zamana yayılmış çevresel problemler ile mücadele edebilmek amacıyla gündeme gelmiş olan “sürdürülebilirlik” ve “sürdürülebilir tasarım” kavramları, son yıllarda her alanda önem kazanmaktadır. Sürdürülebilir tasarım yaklaşımları tasarım ve üretim ağını çevreci bir anlayış ile planlarken süreçte etkin rol oynayan tasarımcılara önemli görevler yüklemektedir. Bu nedenle moda tasarımı, mimarlık, endüstri ürünleri tasarımı gibi ürün – tasarım ağına sahip alanlarda, hem sektör hem de eğitim kurumlarında sürdürülebilirliğe yönelik düzenlemelerin önemi bir kat daha artmaktadır.

Bu araştırmada, sektöre nitelikli eleman yetiştiren yüksek öğretim kurumlarının moda /tekstil tasarımı programlarında sürdürülebilirlikle ilgili ders veya konuların yer alma durumunun belirlenmesi ve ortak disiplinler ile kıyaslanarak öneriler sunulması amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: moda, tekstil, eğitim, program, sürdürülebilirlik

EVALUATION OF FASHION AND TEXTILE DESIGN UNDERGRADUATE PROGRAMS IN THE CONTEXT OF SUSTAINABILITY CRITERIA

Abstract

The concepts of sustainability ”and“ sustainable design” which have been brought up in order to tackle a wide range of time-consuming environmental problems, have gained importance in every field in recent years. Sustainable design approaches place an important role on the designers who play an active role in the process while planning the design and production network with an environmental approach. For this reason, the importance of sustainability regulations in the sector and educational institutions increases in the areas with product - design network such as fashion design, architecture and industrial product design.

In this research, it is aimed to determine the availability of courses or topics related to sustainability in fashion / textile design programs of higher education institutions that train qualified personnel in the sector and to make suggestions by comparing them with common disciplines.

Key words: Fashion, textile, education, program, sustainability

1. GİRİŞ

¹ Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü emine.koca@hbv.edu.tr

² Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Doktora öğrencisi sumeyyaemiroglu@gmail.com

Endüstri devrimi ile hızla gelişmeye ve değişmeye başlayan yaşam koşulları, insanlara refah ve giderek artan teknolojik gelişmişliği sunarken, ekolojik döngüde yaşayan canlı–cansız varlıkların zarar görmesine ve doğal dengenin bozulmasına, hatta yok olmasına neden olduğu bilinmektedir. Ozon tabakasındaki değişimin beraberinde getirdiği küresel ısınma, biyolojik çeşitlilikteki radikal azalma ve karbondioksit seviyesindeki radikal artış gibi çevresel sorunlar, geçtiğimiz yüzyılın başlarından günümüze kadar hızla ilerlemiş, kapsam, derinlik ve çeşitliliklerini arttırarak Dünya üzerindeki insanoğlu dâhil olmak üzere canlı hayat için yaşamsal öneme sahip tehditler haline dönüşmüşlerdir. Benzer şekilde gelir dağılımındaki eşitsizlik, göç, kontrolsüz nüfus artışı, emek sömürsü, su ve gıda sıkıntısı gibi pek çok sosyal sorun ise temellerini üretim-tüketim süreçlerine dayandıran sosyal ve ekonomik sistemlerin güçlenmesi sonucunda hızla derinleşmiş ve kapsamını genişletmiştir.

1970’lerin başlarında, insanlığın endüstrielleşmeyle takındığı agresif tavrın sonucunda oluşacak muhtemel çevre tehdidinin kapının önünde durduğu ve içeriye girmek üzere olduğu fark edilmeye başlamıştır. Nitekim geçmiş 30 yılda, çevresel tahribat somut olarak şiddetle kendini göstermeye başlamıştır ve bu çevresel farkındalık ve bu devinim en sonunda çevresel örgütlenmeler, sivil kuruluşlar ve sorumluluk sahibi bireylerin kolektif eylemleri için ateşleyici olmuştur. Böylece küresel dünyada ilk defa soruna dair bir ortak dayanışma aurası oluşmuştur (Mazi,2009:35). Bu nedenle, ilgili literatürde kökenlerinin 13. yüzyıla kadar uzandığı belirtilmesine rağmen, sürdürülebilirlik kavramının 1970’li yıllarda evrensel boyutta bilinirlik kazandığı ve gündeme geldiği söylenebilir.

Geniş kapsamlı ve zamana yayılmış çevresel problemler ile mücadele edebilmek amacıyla gündeme gelmiş olan “sürdürülebilirlik” ve “sürdürülebilir tasarım” kavramları, son yıllarda her alanda önem kazanmış ve gündemden düşmeyen konulardan biri olmuştur. Sürdürülebilir tasarım yaklaşımları tasarım ve üretim ağını çevreci bir anlayış ile planlarken süreçte etkin rol oynayan tasarımcılara önemli görevler yüklemektedir. Bu nedenle moda tasarımı, mimarlık, endüstri ürünleri tasarımı gibi ürün – tasarım ağına sahip alanlarda, hem sektör hem de eğitim kurumlarında sürdürülebilirliğe yönelik düzenlemelerin önemi bir kat daha artmaktadır.

Çevre sorunlarının nedenleri arasında endüstri kuruluşlarının ilk sıralarda yer aldığı ve bu kuruluşların içerisinde kimya sektöründen sonra tekstil, moda ve giyim sektörünün yer aldığı birçok çalışmada belirtilmektedir. Sektör eliyle toplumda oluşturulan hızlı tüketim kültürü ile birlikte doğal kaynakların sorumsuzca tüketilmesi, tüketici taleplerini karşılamak için hızlanan üretimle artan atık/artık miktarlarının genellikle doğaya bırakılması, estetik, kar,

maliyet gibi birçok faktörün yanı sıra ben merkezli düşüncelerin egemenliği, moda ve tekstil sektörünü çevre sorunlarının artmasına neden olan sektörler arasında üst sıralara taşımıştır. Son yıllarda yaygın olarak uygulanan hızlı moda, tekstil ve moda sektörünün yerine koymadan tüketimine daha çok ivme kazandırarak sürdürülebilirliğe ilişkin kaygıları artırmıştır.

Adıgüzel (2011;8) II. Dünya Savaşı'ndan sonra ülkeler arasındaki hızlı ekonomik kalkınma yarışının çevresel tahribatın boyutlarını artırdığını ve yerel ölçekte olan çevresel etkinin küresel ölçekte tartışılmaya başlandığını belirtmektedir. Ayrıca, gelişmiş ülkelerde bu çevre tahribatlarının nedenleri aşırı sanayileşme ve doğal kaynak tüketimiyken, gelişmekte olan ülkelerde sanayileşmenin yarattığı atıkların ve kaynak tüketiminin denetlenememesi olarak görüldüğüne dikkat çekmektedir.

Çevre problemlerinin yaşamın her alanını kapsamayı, farklı disiplinlerde farklı kavram ve tanımlamaların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu bağlamda moda ve tekstil sektöründe çevre sorunlarına çözüm arayışlarında tasarım temelli, 'sürdürülebilir tasarım', 'yeşil tasarım', 'eko tasarım', 'çevre dostu tasarım', 'beşikten mezara tasarım' gibi kavram ve uygulamaları ortaya çıkmıştır. Sektörün düşünce tarzında ve eylem planlarında değişiklik gerektiren bu farklı kavramların hepsi, temelde, bu gün hiç bitmeyecek gibi tüketilen doğal kaynaklarda gelecek nesillerinde hakkının olduğu bilinci ile üretim-tüketim faaliyetlerinin yürütülmesi gerekliliğine odaklanmaktadır. Bu nedenle sürdürülebilirliği, üretim süreçlerinde sürekli yenilenmesi gereken, sosyal sorumluluk ağırlıklı ve etik temelli bir düşünce biçimi olarak görmek mümkündür.

Sürdürülebilir tasarım, doğal çevreye olumsuz etkileri en aza indirir veya ortadan kaldırırken, çevre kalitesini en üst düzeye çıkarmak isteyen bir tasarım felsefesidir (McLennan, 2004; 16). Ayrıca, evrensel etkilerin yanı sıra; sosyal, kültürel, ekonomik etkileri, toplumsal ve etik unsurları da göz önünde tutarak ürünün yaşam döngüsüyle bütünleştirilmesini sağlayabilmektir (Salur,2014:24). Disiplinler arası bir alana tanımlamalar getiren sürdürülebilirlik kavramı ile sorumlu ve etik bir bakış açısıyla, çevreci tasarım yaklaşımları ve ürünleri geliştirilmesi gerekmektedir. Böylesi bir süreç sonunda, tasarım temelli mimarlık, iç mimarlık, endüstriyel tasarım, moda tasarımı, ürün tasarımı gibi tüm alanlarda, mesleki ve toplumsal sorumluluğun bir parçası olarak, sürdürülebilirlik düşüncesini referans alan tasarım yaklaşımları, ürünler, üretimler, yaklaşımlar, uygulamalar ve ampirik çalışmalar gerçekleştirilmelidir (İncedayı, 2007: 35). Bu eylem, ürünün tüm yaşam döneminin dikkate alındığı bütünsel ve proaktif bir yaklaşımın benimsendiği, ürün ve süreç tasarımı ile çevresel konuların bütünleştirilmesini sağlayan 'Sürdürebilir Tasarım' yaklaşımları ya da fikirleri ile

mümkün olmaktadır (Zhu ve diğerleri, 2005: 453). Bu bağlamda, moda ve tekstil sektörünün beklentileri doğrultusunda tasarımcı yetiştirmek amacıyla eğitim veren yükseköğretim kurumlarının programlarında sürdürülebilirliğe yönelik konuların yer almasının gerekliliği açıkça ortaya çıkmaktadır. Bu durumu doğrulayan bir çok araştırma da sürdürülebilirliğin, üniversitelerdeki tasarım eğitime entegre edilmesi üzerine vurgu yapılmıştır. Orr çalışmasında (2004; 18), yeni nesil tasarımcılara verilen eğitime göre, gezegenimizde acil çevre problemlerinin yok sayıldığını, tasarım eğitiminin çevresel sorunlara yol açan tasarımları yeniden gözden geçirecek, etik açıdan sorumluluk sahibi tasarımcılar yetiştirecek şekilde yönlenmesi gerektiğini belirtmektedir. Türkmen (2009:153) ise toplumun bir mikrokosmosu olarak üniversitelerin, eylemleri ile sürdürülebilir topluluklar için bir model oluşturması gerektiği, bunun için de eğitimin daha interdisipliner ve multidisipliner olmasının zorunluluğuna dikkat çekmiştir.

Dünya çapında kurumsal üretim yapan H&M, Mark and Spencer, Zara gibi birçok markanın çevre politikaları geliştirdiği, eko tasarımlara yöneldiği, tasarım – üretim – kullanım sonrası süreçlerini sürdürülebilirlik ölçütlerine göre sistemleştirdiği bilinmektedir. Bu olumlu gelişmeler göz ardı edilmemekle birlikte yeterli olmadığı düşünülmektedir. Dünya üzerinde oldukça fazla sayıda tekstil ve moda sektörüne yönelik üretim yapan işletme olduğu ve her birinin sorumluluk bilinciyle bu tarz önlemler alması gerekmektedir. Bu noktada eğitimde sürdürülebilirlik ve çevre yaklaşımları devreye girmektedir. Söz konusu sektöre ana ya da ara eleman yetiştiren eğitim kurumlarının, eğitim süreçlerinde bu büyük probleme ve çözümüne yönelik projelere yer vermesinin yanı sıra öğrencilerini bu sorunların farkında, hassasiyetli ve bilinçli yetiştirmesi gerekmektedir.

Bu düşünceden hareketle yapılan bu çalışmada, sektöre nitelikli eleman yetiştiren yükseköğretim kurumlarının moda/tekstil tasarımı programlarında sürdürülebilirlikle ilgili ders veya konuların yer alma durumlarını belirlemek ve ortak disiplinler ile kıyaslayarak değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

2. YÖNTEM

Yükseköğretim kurumlarının moda /tekstil tasarımı programlarında sürdürülebilirlikle ilgili ders veya konuların yer alma durumlarının belirlenmesi, ortak disiplinler ile kıyaslanması ve öneriler sunulmasının amaçlandığı tarama modeline dayalı bu çalışmada, içerik analizi türlerinden olan bütünsel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. İçerik analizi yöntemi, mevcut durumları özetleme, standardize etme, karşılaştırma ya da başka bir biçime dönüştürme aracı olarak kullanılmaktadır. Bütünsel içerik analizi ise içerik analizinin verilere

ulaşmada ya da değerlendirmede kullandığı analiz yöntemleri arasında yer almaktadır. Bütünsel içerik analizi önceden belirlenmiş anahtar kelimeler doğrultusunda araştırma verilerine ve ilgili literatüre ulaşmayı sağlamaktadır (Hsieh ve Shannon, 2005 akt. Yılmaz, 2015; 55).

Araştırmanın evrenini Türkiye’de eğitim veren moda, tekstil, giyim bölümleri, araştırmanın örneklemini ise 2017 – 2018 yılı eğitim–öğretim dönemi kayıtlarına göre sadece moda tasarımı / tekstil ve moda tasarımı adı altında ön lisans/lisans eğitimi veren 27 devlet ve vakıf üniversitesinin birimleri oluşturmaktadır. Araştırma kapsamında sürdürülebilirlik ve çevre geniş kapsamlı anahtar kelime olarak belirlenmiştir. Buna bağlı olarak araştırmanın örneklem grubunu oluşturan programlarda anahtar kelimeleri içeren dersler ve ders içerikleri taranmıştır. Örneklem grubuna dâhil olan üniversitelerde moda/tekstil tasarımı bölümlerinin yanı sıra ortak disiplinler olan mimarlık, iç mimarlık ve endüstri ürünleri tasarımları bölümlerinin dersleri ve ders içerikleri de anahtar kelimelere göre taranarak kıyaslama yapılmıştır.

Araştırmanın genel amacı doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. Üniversitelerim tasarım içerikli bölümlerinde (moda tasarımı / tekstil ve moda tasarımı bölümü ve ortak disiplin olan mimarlık, iç mimarlık ve endüstri ürünleri tasarımı) sürdürülebilirlik ve çevre odaklı dersler var mıdır?
2. Moda tasarımı/tekstil ve moda tasarımı bölümlerinde sürdürülebilirlik – çevre temelli dersler var mıdır ve içerikleri nasıldır?

Söz konusu programlarla ilgili üniversitelerin web sitelerinden alına bilgiler, tablolara aktarılarak yorumlanmıştır.

Tablo1. Örneklem grubunu oluşturan Devlet ve Vakıf Üniversiteleri ve Bölümleri

Yükseköğretim Kurumu Adı	Fakülte Adı	Bölüm Adı
Anadolu Üniversitesi	Mimarlık ve Tasarım Fakültesi	Moda Tasarımı
Atılım Üniversitesi	Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık F	Moda ve Tekstil Tasarımı
Başkent Üniversitesi	Güzel Sanatlar, Tas.ve Mimarlık F	Moda ve Tekstil Tasarımı
Beykent Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi	Tekstil ve Moda Tasarımı
Çankırı Karatekin Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi	Tekstil ve Moda Tasarımı
Çukurova Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi	Tekstil ve Moda Tasarımı
Dokuz Eylül Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi	Tekstil ve Moda Tasarımı
Gazi Üniversitesi	Sanat ve Tasarım Fakültesi	Moda Tasarımı
Gaziantep Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi	Moda ve Tekstil Tasarımı
Giresun Üniversitesi	Şebinkarahisar U.B.Y.	Moda Tasarımı ve Kon. Böl.
Haliç Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi	Tekstil ve Moda Tasarımı
Işık Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi	Moda ve Tekstil Tasarımı
İstanbul Arel Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi	Moda ve Tekstil Tasarımı
İstanbul Aydın Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi	Moda ve Tekstil Tasarımı
İstanbul Bilgi Üniversitesi	Uygulamalı Bilimler Yüksekokulu	Moda Tasarımı
İstanbul Gedik Üniversitesi	Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fak.	Moda ve Tekstil Tasarımı
İstanbul Gelişim Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi	Moda ve Tekstil Tasarımı
İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi	Güzel Sanatlar ve Tasarım F.	Moda ve Tekstil Tasarımı
İstanbul Teknik Üniversitesi	Tekstil Teknolojileri ve Tasarım F.	Moda Tasarımı
İstanbul Ticaret Üniversitesi	Mimarlık ve Tasarım Fakültesi	Moda ve Tekstil Tasarımı
İzmir Ekonomi Üniversitesi	Güzel Sanatlar ve Tasarım F.	Moda ve Tekstil Tasarımı
Mimar Sinan Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi	Tekstil ve Moda Tasarımı

Nişantaşı Üniversitesi	Sanat Tasarım Fakültesi	Tekstil ve Moda Tasarımı
Okan Üniversitesi	Sanat, Tasarım ve Mimarlık F.	Moda Tasarımı
Selçuk Üniversitesi	Sanat ve Tasarım Fakültesi	Moda Tasarımı
Uşak Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi	Moda Tasarımı
n=27		

Tablo 1’e göre, moda/tekstil tasarımı bölümleri bulunan ve lisans düzeyinde eğitim veren 27 fakültenin 12’si (%44,4’ü) devlet üniversitesinde, 15’i ise (%55,6) vakıf üniversitelerinin bünyesinde yer almaktadır. Lisans düzeyinde meslek eğitiminin kazandırıldığı bölümlerin devlet ve özel üniversitelerde neredeyse eşit dağılım gösterdiği söylenebilir.

3. BULGULAR VE YORUM

Tasarımın genel alanı içinde tasarım, üretim ve ürün odaklı bölümler arasında imoda tasarımı ya da tekstil ve moda tasarımı bölümleri gibi mimarlık, iç mimarlık ve endüstri ürünleri tasarımı bölümleri de yer almaktadır. Tasarım odaklı olmalarından dolayı ortak disiplinler alan olarak bahsedilen tüm alanlarda, tasarımı yapılan ya da üretilenin cinsi her ne olursa olsun, hem tasarım ve üretim sürecinde, hem de sonrasında atıklar, artıklar ve çevre tahribatı kaçınılmazdır. *“Günümüzde tasarım nesnelerin nasıl algılanacağını ve yaratabileceğini öğrenme sürecinin ürünü olarak görülmektedir. Yeniden anlama, yeniden çalışma ve yeniden yaratma bu sürecin zorunlulukları olarak görülmektedir”* (Koca ve Koç, 2012:67). Bu nedenle, moda tasarımcısı, mimar, iç mimar, endüstriyel ürün tasarımcılarının sürdürülebilir yaklaşımlarla tasarım süreçlerini yönlendirmeleri çok önemlidir. Bu noktada söz konusu tüm meslek gruplarının tümünde ana unsur olan tasarımcıların, eğitim süreçlerinde sürdürülebilirlik ve çevre konulu dersleri almış olmaları sürdürülebilirliğe ilişkin çabaları olumlu yönde etkileyecektir. Dolayısıyla, araştırma amacı doğrultusunda söz konusu programların ders içeriklerine yönelik bulgular önem taşımaktadır.

Tablo 2. Moda/ Tekstil Tasarım Bölümlerinde Sürdürülebilirliğe Yönelik Dersler

Moda Tasarım / Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü	s	%	Devlet Ün.		Vakıf Ün.	
			s	%	s	%
Sürdürülebilirlik ve Çevre İçerikli Ders/ Dersler Var	5	18,5	1	8,3	4	26,7
Sürdürülebilirlik ve Çevre İçerikli Ders/ Dersler Yok	22	81,5	11	91,7	11	73,3
Toplam	27	100	12	100	15	100

Tablo 2 incelendiğinde, 27 eğitim kurumunda yer alan moda/tekstil tasarımı bölüm programlarının sadece 5’inde (%18,5) sürdürülebilirlik ve çevre içerikli ders/derslerin olduğu,

22'sinde (%81,5) ise bu derslerin olmadığı görülmektedir. 12 devlet üniversitesinin sadece 1 tanesinin, 15 vakıf üniversitesinin ise 4'ünün programlarında söz konusu dersler yer almaktadır.

Giysi tasarımcısının çevresini, toplumsal olayları, farklı eğilimleri takip etmesi ve tasarımları için sürekli arayış içinde olması ve yaratıcı düşünebilmesi için, olaylara, olgulara çok yönlü bakması ve farklı çözüm yolları bulması gerekmektedir (Koca ve Koç, 2009: 40). Moda/tekstil tasarımcısı yetiştiren lisans ve ön lisans düzeyindeki programların yoğun bir şekilde tasarım ve üretim odaklı birden çok derse sahip olduğu bilinmektedir. Her bir tasarım ve üretim sürecinin, prototipten seri üretime kadar oldukça fazla atık oluşturduğu ve çevreye büyük zararlar verdiği dikkate alındığında, tasarımcı yetiştirilen yükseköğretim kurumlarının çoğunluğunun programlarında çevresel hassasiyet ve sürdürülebilirlikle ilgili derslerin olmaması, düşündürücü ve üzerinde durulması gereken bir sonuç olarak değerlendirilmektedir. Tasarım ve üretim odaklı bu alanda, her bir tasarım ve üretim dersinin içeriğinde çevresel algının oluşturulmasının yanı sıra farkındalık ve hassasiyet düzeyinin artırılması adına da sürdürülebilirlik ve çevre temelli teorik ve uygulamalı derslerin olması gerektiği düşünülmektedir.

Tablo 3. Ortak Disiplinlerin Bölümlerinde Sürdürülebilirliğe Yönelik Dersler

Ders durumu	Mimarlık		İç Mimarlık		Endüstri Ür. Tasarımı	
	s	%	s	%	s	%
Sürdürülebilirlik ve Çevre İçerikli Ders/ Dersler Var	25	92,6	19	70,4	10	37
Sürdürülebilirlik ve Çevre İçerikli Ders/ Dersler Yok	-	-	3	11,1	7	26
Üniversitede Bölüm Mevcut Değil	2	7,4	5	18,5	10	37
Toplam	27	100	27	100	27	100

Tablo 3'te örneklem grubunu oluşturan üniversitelerin birimlerinde tasarım ortak disiplinlerden mimarlık ve içmimarlık bölümlerinin tümünde, endüstri tasarımı bölümlerinin ise 10'nunda sürdürülebilirlik ve çevre içerikli derslerin olduğu görülmektedir. Mimarlık bölümlerinin tümünün programlarında bu derslerin yer almasının, sürdürülebilirlik açısından daha çok alan gerekliliğinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Ders içerikleri incelendiğinde neredeyse tüm yarıyıllarda sürdürülebilirlik ya da çevre içerikli derslerin yanı sıra dolaylı olarak da birçok dersin çevre, çevresel etik, ekolojik denge, sürdürülebilir tasarım gibi kavramlarla ilişkilendirildiği ve müfredatta bunlara yer verildiği görülmüştür. Çevre kirliliğinin

önlenmesi, kaynakların tüketilmeden kullanılması, yapı tasarımlarının ve üretimlerinin her aşamada sürdürülebilir olması konusunda farkındalık yaratıldığı gözlenmiştir. 17 endüstri ürünleri tasarımı bölümünün 7'sinin programlarında söz konusu derslerin bulunmaması, tasarımcı yetiştiren ve yoğun bir biçimde tasarım ve üretimin yapıldığı bölümlerdeki bu durum, sürdürülebilirlik açısından önemli bir eksiklik olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca, tasarımcılar için gerek eğitim-öğretim sürecinde, gerekse iş hayatında son derece önemli olan çevresel konuların, doğal kaynaklar ile doğrudan ilişkili olan bu meslek alanlarında göz ardı edilmesi düşündürücüdür.

Moda tasarımcısı, endüstri ürünleri tasarımcısı, mimar ya da iç mimarlık mesleğini yapan kişilerin eğitim süreçlerinde kazandıkları çevresel duyarlılıklarını, mesleki yaşamlarında sürdürülebilir tasarımlarda hayata geçirebileceklerdir. Bu nedenle özellikle tasarım ve ürün odaklı alanların eğitim programlarında çevre ve sürdürülebilirlik konularının yer alması gerekmektedir.

Çevre ve sürdürülebilirlik temelli dersler, moda tasarımı / tekstil ve moda tasarımı alanları için tasarım, üretim ve ürün boyutunda ayrı ayrı önem taşımaktadır. Bu nedenle programlarda yer alan sürdürülebilirlik ve çevre derslerinin içerikleri ve teorik ve uygulamalı olmaları, tasarımcı adaylarının kazanımları açısından titizlikle üzerinde durulması gereken bir konu olarak görülmektedir.

Tablo 4. Moda/Tekstil Tasarımı Programlarında Sürdürülebilirliğe Yönelik Dersler

Giresun Ün. Şebinkarahisar Uygulamalı Bilimler Yüksekokulu	Moda Tasarımı Lisans Programı	T/U	Seçmeli Ders
	Ekolojik Moda (Teorik)	T	
Işık Üniversitesi	Tekstil ve Moda Tasarımı Lisans Programı		Seçmeli Ders
	Geri Dönüşümlü Kâğıt Yapımı ve Tasarımı (Uygulama)	U	
	Kağıtla Tasarım ve Ekoloji (Uygulama)	U	
İstanbul Arel Üniversitesi	Moda ve Tekstil Tasarımı Lisans Programı		Seçmeli Ders
	Sürdürülebilir Etik Moda (Teorik)	T	
İstanbulTicaret Üniversitesi	Moda ve Tekstil Tasarımı Lisans Programı		Seçmeli Ders
	Tekstil ve Çevre (Teorik)	T	
Nişantaşı Üniversitesi	Tekstil ve Moda Tasarımı Lisans Programı		Seçmeli Ders
	Ekolojik Sürdürülebilirlik (Teorik)	T	
	Gelecek İçin Sürdürülebilirlik(Teorik)	T	

Tablo 4'te, araştırma kapsamındaki üniversitelerin birimlerinde, moda/tekstil tasarımı bölümlerinin programlarında yer alan dersler görülmektedir. Derslerin tümünün seçmeli

olduğu ve iki üniversite dışında, diğerlerinde tek bir dersin yer aldığı ve çoğunlukla teorik dersler oldukları görülmektedir. Derslerin içerikleri incelendiğinde;

Ekolojik Moda (Teorik): Ders; elyaftan bitmiş ürüne tüm süreçteki işlem basamaklarında çevre gözetilmiş, kullanım aşamasında kullanıcıya zarar vermeyen ve kullanım sonrası ürünün tekrar geriye kazanılır olması veya çevreye zararsız ürünlere dönüşebilen ürün tanımları, eko tekstiller, moda üretim ekolojisi, insan ekolojisi ve atık ekolojisi kavramlarının detaylı olarak incelendiği içeriğe sahiptir.

Geri Dönüşümlü Kâğıt Yapımı ve Tasarımı (Uygulama): Ders; geri dönüşüm prensibi ile kâğıt hamuru hazırlanması, İki ve üç boyutlu resim, baskı resim, kolaj, heykel ve modelleme alanlarında yaratıcı ve deneysel çalışmalar, üretilen el yapımı kâğıtlarla özgün defter, dosya, portfolyo ve kitap tasarımı uygulamaları, ekolojik ürün üretimine yönelik eko-tasarım çalışmalarını kapsamaktadır.

Kağıtla Tasarım ve Ekoloji (Uygulama): Ders; tasarım, ekoloji, sürdürülebilirlik, eko-sanat, arazi sanatı kavramlarının incelenmesi, geri dönüşümlü kâğıt hamurunun sürdürülebilir ve eko tasarım malzemesi olarak kullanılması, ekoloji kavramıyla ilişkili olarak kampus içerisinde bir proje geliştirilmesi uygulamalarını içermektedir.

Sürdürülebilir Etik Moda (Teorik): Dersin içeriği; ileri dönüşüm, sıfır atık modası ve atık malzeme modası (çöp poşeti, elbise) gibi yaklaşımlar kullanılarak, sürdürülebilir moda ve tekstil tasarımında yaratıcı sonuçlar ortaya çıkarmaya yönelik proje çalışmalarından oluşmaktadır. Projeler, sürdürülebilirliğe yönelik sorunlara çözüm bulmaya yönelik tema ve konsept bazlıdır.

Tekstil ve Çevre (Teorik): Dersin içeriği; tekstil ve çevre ilişkisinden başlayıp, tekstil sektörünün çevreye olan olumsuz etkilerinden, bu olumsuz etkilerin nasıl en az seviyeye indirileceği ya da nasıl ortadan kaldırılacağına yönelik teorik bilgileri kapsamaktadır. Tekstil ve çevre ile ilgili var olan problemlerin konuşulup, tartışılıp nasıl yok edileceğine yöneliktir.

Ekolojik Sürdürülebilirlik (Teorik): Ders ekoloji hakkında genel bilgiler, kentsel ekoloji, kentsel-endüstriyel ekosistem olarak kentlerin doğayla kurduğu ilişki, ekolojik şehir planlama süreç ve uygulamalarını içermektedir.

Gelecek İçin Sürdürülebilirlik (Teorik): Ders; Enerji hakkında genel bilgiler, enerji temininin çevresel perspektif açısından değerlendirilerek temiz ve sürdürülebilir enerji kaynakları ve teknolojileri, enerji verimliliği ve tasarrufu ve enerji kullanımının çevresel etkileri konularını içermektedir.

Sürdürülebilirlik ve çevre içeriklerinin yer aldığı moda tasarım/tekstil ve moda tasarım programlarındaki tüm derslerin seçmeli olarak öğrencilere sunulduğu ve büyük bir kısmının

teorik konuları içerdiği, uygulamaya yönelik olmadığının belirlenmesi, tasarım eğitiminde farkındalık oluşturmak açısından olumlu görülmektedir. Ancak, teorik bilgilerin uygulamaya dönüşmesinde yaşanabilecek sorunlara çözüm önerileri sunabilmek açısından uygulamalı derslerin önemli olduğu göz ardı edilmemesi gereken bir konu olarak görülmektedir. Tasarım ve ürün odaklı eğitim verilen programlarda her tasarım ve üretim sürecinde atıklar ve artıklar oluşurken, birçok yenilenemez kaynak kullanılırken, bir ürünün tasarım, üretim, kullanım esnasında ve kullanım sonrasında sürdürülebilir olması yaşamsal bir zorunluluktur. 27 üniversitenin birimlerinde yer alan moda tasarım/tekstil ve moda tasarım bölümlerinin sadece 5'inin programlarında sürdürülebilirliğe yönelik az sayıda seçmeli dersin teorik ağırlıklı olması, tasarım ve üretim amaçlı bir mesleğe nitelikli eleman yetiştirebilmek açısından düşündürücüdür. Hammaddeden ipliğe, üretimden son kullanım ömrüne kadar, bir ürününün tüm süreçleri çevreci bir anlayış ile sürdürülebilir kılınması gerekmektedir. Birçok çalışmada, üretimde atık ve artıkların ortadan kaldırılabileceği ya da en düşük seviyeye çekilebileceği ve bu süreçlerin en önemli aktörleri olan tasarımcıların çevresel hassasiyetinin bu uygulamalarda öncül rolü olduğuna vurgu yapılmaktadır. Üretim ve çevre politikalarının da çok etkin olduğu üretim sürecinde, çalışanları koordine edecek tasarımcıların, sürdürülebilirliğe yönelik bireysel hassasiyetleri ve bu konuda bilinçli olmaları kadar deneyimleri de önemli olduğundan, tasarım eğitiminde uygulamalı derslerin zorunlu olarak yer alması gerektiği düşünülmektedir.

Çevresel sorunlar bağlamında büyük ölçüde sorumlulukları bulunan moda tasarımcılarının eğitimlerinde bu sorunsala “neden hiç değinilmediği ya da çok az yer verildiği” sorgulanması ve çözülmesi gereken bir durum olarak görülmektedir. Yükseköğretim kurumları, çevresel sorunlar ve sürdürülebilirlik konusunda oldukça önemlidir ve her üniversite mezununun çevresel bağlamda sorumlu, hassas ve bilinçli bireyler olması yönünde eğitim verilmesi gerektiği düşünülmektedir. Moda tasarım eğitimi programlarının, çevresel sorunlara yol açan tasarımları yeniden gözden geçirebilecek, etik açıdan sorumluluk sahibi tasarımcılar yetiştirecek şekilde düzenlenmesi, teorik içerikli derslerin yanı sıra proje tabanlı, problem çözmeye ya da var olan problemleri ortadan kaldırmaya yönelik sürdürülebilirlik ve çevre kavramlarının doğrudan ya da dolaylı olarak entegre edildiği uygulamalı derslere yer verilerek eğitimin güçlendirilmesi gerekmektedir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. Sonuç

Moda tasarım/tekstil ve moda tasarım bölümleri ders içeriklerinin sürdürülebilirlik ile ilgili ölçütler bağlamında değerlendirildiği araştırmada aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

- ✓ Araştırma anahtar kelimelerine yönelik yükseköğretim kurumu kurumsal web sayfasından yapılan tarama sonucunda, araştırmanın örneklemini (2017 – 2018 eğitim öğretim yılı) moda tasarım/tekstil ve moda tasarım bölümleri bulunan 12 devlet, 15 vakıf olmak üzere 27 üniversitenin programları oluşturmuştur.
- ✓ Örneklem grubunun ders içerikleri incelendiğinde, 12 devlet üniversitesinin sadece birinde, vakıf üniversitelerinin ise 4'ünde olmak üzere 5 eğitim programında sürdürülebilirliğe yönelik derslerin olduğu tespit edilmiştir.
- ✓ Örneklem grubunu oluşturan üniversitelerin birimlerinde tasarım ortak disiplinlerden mimarlık ve içmimarlık bölümlerinin tümünde, endüstri tasarımı bölümlerinin ise 10'nunda sürdürülebilirlik ve çevre içerikli derslerin olduğu görülmüştür.
- ✓ Mimarlık ve iç mimarlık bölümlerinde tasarım ve üretim sürecine yönelik bir çevre politikası oluşturulduğu görülürken, endüstri ürünleri tasarımı bölümünde bir sistem geliştirilmediği sonucuna ulaşılmıştır.
- ✓ Araştırma kapsamındaki üniversitelerin birimlerinde, moda/tekstil tasarımı bölümlerinin programlarında yer alan derslerin tümünün seçmeli olduğu ve iki üniversite dışında diğerlerinde sürdürülebilirliğe yönelik tek bir dersin yer aldığı ve çoğunlukla teorik dersler oldukları görülmüştür.

4.2. Öneriler

Geçmişte tasarımcılar trendler doğrultusunda estetik değeri olan görsel ürünler tasarlayarak tüketicinin beğenisini kazanırken, günümüzde tasarım problemlerinin yanı sıra sosyal, kültürel, toplumsal pek çok probleme duyarlı tasarımlar geliştirmek zorunluluğu hissetmektedir. Tasarımcılardan, tasarlama işini daha derin düşünen, Dünya problemlerine duyarlı ve sorumlu, etik ve entelektüel tutum sergileyen misyonla, sadece sembolik ve fonksiyonel değere sahip ürünler tasarlamak ve sunmak değil, bunun ötesinde toplumsal sorumlulukları olan, mesajlar içeren, etik ve tüketicilerde farkındalık oluşturan ürünler tasarlamaları beklenmektedir. Bu niteliklere sahip olabilmenin temel koşulu da tasarımcıya yüklenen misyonun tüm özelliklerini kazanabileceği iyi bir eğitim görmesidir. Ancak, araştırma kapsamındaki eğitim kurumlarının programlarında görüldüğü gibi, Dünya üzerinde yaşayan tüm insanlara dokunabilecek sonuçları olan önemli bir konunun bile eğitim programlarında yer almaması bu konuda çalışmalar yapılmasının gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bu çalışmalara ışık tutmak adına aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir.

- ✓ Eğitim programlarında, tasarım odaklı tüm alanlarda sürdürülebilirlik yelpazesi içindeki konuları içeren en az bir teorik dersin yer alması,
- ✓ Eğitim programlarında, tasarım odaklı tüm alanlarda, teorik ders ön koşullu olarak en az bir uygulamalı dersin yer alması,
- ✓ Öğrencilerin tasarım ve üretim sürecinde son derece fazla bir biçimde ortaya çıkan atıkların ve artıkların değerlendirilmesine yönelik projelere yönlendirilmesi,
- ✓ Öğrencilerin toplumsal konularda duyarlılıklarını artırmaya, bu temalar çerçevesinde tasarımlar yapmaya teşvik eden ders içerikleri ile tasarım eğitiminin güçlendirilmesi,
- ✓ Çevresel sorumluluğa sahip ve yaşamsal tüm faaliyetlerinde bu duyarlılığı gösterebilen tasarım felsefesine sahip tasarımcılar yetiştirebilmek için eğitim programlarında tasarım felsefesi dersinin yer alması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Adıgüzel, D. (2011). *Türkiye’deki İç Mimarlık Eğitiminde Çevresel Yaklaşım*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

İncedayı, D. (2004). “Çevresel Duyarlık Bağlamında Davranış Biçimi Olarak “Sürdürülebilirlik”, Balkanlar’da Mimarlık ve Sürdürülebilir Gelişmeler, Balkan Mimarlar Konferansı, Bulgaristan.

Koca, E., Koç, F. (2012). “Giysi Yüzey Tasarımına Disiplinlerarası Bir Yaklaşımda Tasarımcının Rolü”, 1. Uluslararası İstanbul Tekstil Sanatı Sempozyumu, Marmara Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi, İstanbul, 17-20 Ekim, s.64-75

Koca E., Koç, F. (2009). “Giysi Tasarımında Yaratıcılık”, NWSA e-Journal of New World Sciences Academy (Uluslararası Hakemli E-Dergi), Volume: 4, Number: 1, Article Number: 2C0004, s.33-44

McLennan, J. F., (2004). *The Philosophy of Sustainable Design*, USA: Ecotone Publish

Mazi, F. (2009). Küresel Çevre Yönetiminin Evrimleşmesi: Sürdürülebilir Kalkınma Politikasına Geçiş, *Adıyaman Üniversitesi Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:8

Orr, D. W. (2004). *Earth in Mind: On Education, Environment, and the Human Prospect* (10th Anniv). Washington DC: Island Press.

Salur, N. (2014). *Sürdürülebilirlik ve Geri Dönüşüm Açısından; Grafik Tasarım*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Türkmen, N. (2009). *Tekstil ve Moda Tasarımı Açısından Sürdürülebilirlik ve Dönüşüm*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yılmaz, T. (2015). *Sürdürülebilirlik İle İlgili Ölçütlerin Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümlerinin Öğretim Programlarına Entegrasyonu: Bir Yöntem Önerisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Zhu, Q., Sarkis, J., and Geng, Y. (2005). Green Supply Chain Management in China: ressuers, Practices and Performance. *International Journal of Operations & roduction Management*, Vol: 25, No:5.