

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI**

Emine Tuba ERDOĞAN

**TASARIM VE SANAT ÜZERİNE AYRIMLAYICI
SORGULAMALAR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Muhammet TATAR**

ERZURUM – 2015



**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd. Doç. Muhammet TATAR danışmanlığında, Emine Tuba ERDOĞAN tarafından hazırlanan bu çalışma 03/04/2015 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Resim Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Yrd. Doç. Muhammet TATAR

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Fikret HAŞİMOV

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Orhan TAŞKESEN

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 03/04 /2015

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

03/04/2015

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Tasarım ve Sanat Üzerine Ayrımlayıcı Sorgulamalar" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

☒ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☐ Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

03/04/2015

Emine Tuba ERDOĞAN

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	II
ABSTRACT	III
RESİMLER DİZİNİ	IV
ÖNSÖZ.....	V
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TASARIM

1.1 TASARIM NEDİR?	2
1.2. TASARIMIN TARİHÇESİ.....	5
1.3. BAUHAUS	13
1.3.1. Tasarım Alanları.....	17
1.3.1.1. Mimari	17
1.3.1.2. Grafik Sanatlar.....	20
1.3.1.3. Endüstriyel Tasarım.....	21
1.4. TASARIM DOĞA İLİŞKİSİ.....	23

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT

2.1. SANATIN TANIMI	23
2.2. SANAT DOĞA İLİŞKİSİ.....	30

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TASARIM'DA İŞLEVSELLİK, ANLAMLILIK VE YARARLILIK

3.1. TASARIM VE SANAT ÜZERİNE AYIRIMLAYICI SORGULAMALAR	37
SONUÇ.....	41
KAYNAKÇA	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
ÖZGEÇMİŞ.....	42

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****TASARIM VE SANAT ÜZERİNE AYRIMLAYICI SORGULAMALAR****Emine Tuba ERDOĞAN****Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Muhammet TATAR****2015, 42 sayfa****Jüri: Yrd. Doç. Muhammet TATAR (Danışman)****Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV****Yrd. Doç. Orhan TAŞKESEN**

Günümüzde tasarım ve sanatın sınırlarının arada kaybolduğu bir noktadayız. Bu çalışma; Tasarım ve sanatın sözlük anlamlarından çıkarabileceğimiz sonuçtan farklı olarak başka pek çok kaynak ve felsefeden yararlanılarak hazırlanılmıştır. Çünkü sadece sözlük anlamlarından farklı olarak buluştukları ve birbirlerinden tamamen ayrıldıkları temel farklılıklar vardır. Bu temel farklılıklarının net bir şekilde ortaya konulabilmesi için; Birinci bölümde; tasarım nedir, tasarımın tarihçesi, Bauhaus gibi tasarım kavramı incelenmiştir.

İkinci bölümde; kavram olarak sanat nedir ve sanat ve doğa ilişkisi incelenerek sanatçıların ve tasarımcıların temel anlamda eserlerini oluştururken doğal nesnelerden yola çıkmaları detaylı olarak irdelenip, sonuçları ortaya konmuştur.

Üçüncü bölümde ise; birinci bölümde tasarımı tanımlarken bahsedilen, tasarım ve sanat arasındaki farklılıklar örnekle açık bir şekilde anlatılmıştır. Sanat fikri, sanat üretimiminin düşünsel ve biçimsel yapısıyla; tasarım fikri, tasarım üretiminin düşünsel ve biçimsel yapısı karşılaştırılarak varılan sonuçlar ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: *tasarım, sanat, tasarım ve sanat.*

ABSTRACT

MASTER THESIS

DISTINCTIVE QUESTIONS ON ART AND DESIGN

Emine Tuba ERDOĞAN

Advisor: Assist. Prof. Muhammet TATAR

2015, Page: 42 sayfa

Jury: Assist. Prof. Muhammet TATAR (Advisor)

Associate Prof. Fikret HAŞİMOV

Assist. Prof. Orhan TAŞKESEN

Today, we are in a place where the lines between design and art lost. This study is prepared by not only the results we can get from dictionary definitions, but also by the help of sources and philosophies. Because there are basic differences completely; in the first section, questions of what is design, history of design, and design concept as Bauhaus is examined.

In the second section; question of what is art as a concept and relationship between art and nature is examined, the artists' and designers' start of from natural objects while they create their works basically is examined and the results are put forth.

In the third section the differences between design and art, which are mentioned in the first section while design is defined, are explained clearly with examples. The idea of art is compared to spiritual and formal structure of creation of art and, the idea of design is compared to spiritual and formal structure of creation of design, and the results are introduced.

Keywords: *design, art, design and art.*

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Pazırık Halısı	7
Resim 1.2. Bir Mahkeme Sırasında Jaguar Postundan Tahtına Oturmuş Yöneticiyi Tasvir Eden Bir Vazo, M.S. 700-800.....	8
Resim 1.3. Arne Jacobsen, Egg Chair, 1958	13
Resim 1.4. Marianne Brandt, Kadem Masa Lambası, 1927, Leipzig, Almanya	15
Resim 1.5. Ettore Sottsass, Carlton Cabinet, Memphis, 1981	17
Resim 1.6. Santa Maria delle Grazie Kilisesi	18
Resim 1.7. Aziz Petrus Bazilikası.....	19
Resim 1.8. Henri de Toulouse-Lautrec, Aristide Bruant dans son cabaret, 1892.....	20
Resim 1.9. Gerrit Rietveld, Kırmızı - Mavi Koltuk, 1918.....	21
Resim 2.1. Altamira Mağarasından Detay.....	23
Resim 2.2. Andrea Mantegna, İsola di Cartora, 1496, Louvre Museum, Paris.....	26
Resim 2.3. Harmenszoon van Rijn Rembrandt, The Night Watch, 1642, Rijksmuseum, Amsterdam.	27
Resim 2.4. Eduard Monet, Saman Yığınları, 1891, Musee d'Orsay,Paris	31
Resim 3.1. Volkswagen Beetle, 1937	36

ÖNSÖZ

Bu çalışmada; öncelikli olarak tasarım ve sanat kavramları üzerinde durulmuştur. Tasarım nedir, kavram olarak sanat nedir, kısaca anlatılırken kavram olarak temel ayırıcı farklılıkların da tanımlarına yer verilerek, ayırt edici farklılıklar üzerine düşünülmüştür. Sadece sözlük anlamlarından çıkarılamayacak bu farklılıklar farklı bir çok kaynaktan yararlanılarak hazırlanılmıştır. Tasarımın başlangıcı onu uzmanlık alanı olarak sanattan ayıran temel farklılıklar da ele alınmıştır. Bu nedenle; kavram olarak sanat ve sanat tarihine de kısaca değinilmiştir. Tasarımın önemli başlıklarından işlevsellik ve işlevsel-estetik başlıklarını da içinde bulunduran bu çalışmanın yeni araştırmalara yardımcı olabileceği düşünülmektedir.

Erzurum – 2015

Emine Tuba ERDOĞAN

GİRİŞ

İnsanlığın var olduğu tarihten beri sürekli üzerine düşündüğü, doğaya alternatif varlık arayışının insanlığı getirdiğı çağımızda önemli başlıklardandır; tasarım ve sanat. Tasarım anlamca “tasavvur” kelimesiyle eşanlamlıdır. Tamamen özgür olmayan bu kavram; işlevsellik, anlamlılık ve yararlılık gibi önemli başlıklar altında değerlendirilir. Bu başlıklar da tasarımı sanattan ayıran temel kavramlardır. Sanat bir ifade biçimidir. Dil gibi iletişimi sağlar. Özgürdür. Sanat bununla birlikte “ide” olarak bir tasarım nesnesidir, varlık kategorisi içinde yer alır. Bir sanat yapıtını “ide” olarak ele aldığımızda, bir tasarım’dır ve bir tasarım modeli olarak; işlevselliğı ortadan kaldırarak ya da ikincil plana atarak bir anlamda real varlığı aşarak diğer tasarım modellerinden ayrılır. Sanatın belli başlı sınırları olmayıp bu denli özgür olması, seyircisi ile tasarımdan farklı bir ilişki kurmasını da sağlar.

BİRİNCİ BÖLÜM

TASARIM

1.1 TASARIM NEDİR?

Elizabeth Adams Hurwitz tasarımı kısaca “gerekli olanın araştırılması” diye tanımlarken genel sözlük bilgisi olarak: *“Tasarım, bir ürünün tamamının veya bir parçasının çizgi, şekil, renk, biçim, doku, malzemenin esnekliği veya süslemesi gibi insan duyuları ile algılanabilen çeşitli unsur ve özelliklerin oluşturduğu görünümüdür.”*¹

Tasarım kavramı anlamca tasavvur kelimesiyle eş anlamlıdır. Günümüzde de “göz önünde canlandırmak, zihinde canlandırmak, tasavvur etmek, düşünmek” anlamlarıyla kullanılır. İngilizcede ise “design”, “zihni bir plan”, “sanatta bir plan” anlamları taşır. Design, kelimesi türkçede de bu anlamlarıyla kullanılmaktadır. Tasarım, tamamen özgür bir alan olmadığından, belli başlı kavramlar bu süreçte çalışmayı temelden etkiler. Bunlar, işlevsellik, anlamlılık, yararlılıktır. Çünkü tasarımı, “...kullanılan malzeme ya da malzemelerin olanakları, bu malzemelerin amaçlanan işleve uyarlanması, kullanılan teknikler, parçaların bütün içinde yanyana geliş biçimi, bir başka deyişle yapısı ve ürünün onu ödeyecek ya da kullanacak olanlar üzerindeki olası etkisi, yani tasarımın amaçları ve ürünün işlevidir.” Tasarımın çağın gelişmiş teknolojisinden elverişli şekilde yararlanması. Malzemelerin doğru, üretim işleminde ve kullanım sürecinde sorun çıkarmaması beklenir. Özetle yapımı ve kullanımı boyunca çıkabilecek tüm soruları doğru yanıtlar bulması, tüm sorunlara çağa uygun çözümler getirmesi, insan gereksinimlerini tatmin etmesi gerekir.

Tasarım, insan hayatını derinden etkiler ve bunu farklı farklı yollardan yapar. Tasarım kavramı hakkında insanların büyük bir kısmı bu sözcükten tam olarak ne anlaşılması gerektiği konusunda farklı fikirlere sahiptir. Bu karışıklığın nedeni, tasarım pratiğinin ve terminolojisinin geniş bir kullanım alanı olmasından kaynaklanır. Tasarımın anlamı onu kimin kullandığına bağlı olarak değişmektedir. Bu anlam değişimlerine ‘design’ kelimesi üzerinden daha derli toplu bakalım.

¹ Web Sayfası: http://www.turkcebilgi.com/tasarim_nedir (Erişim: 9 Mart 2015, 11:16)

“Tüm Batı dillerinde, tasarım karşılığı kullanılan dizayn sözcüğünün anlam analizi, tasarım sözcüğünün içeriğini daha iyi açıklar sanırız. Dizayn (design) sözcüğü, Latince biçim vermek, temsil etmek demek olan designare sözcüğünden gelir. Ancak, bugün bu ifadelere tasarlama, planlama, eskizler yapma, biçimlendirme ve kurgulama gibi değişik anlamların katılmasıyla, dizayn sözcüğü, içerikçe tanımı güç bir kavram niteliği kazanır. Tüm bu karmaşık yapısına karşın, dizayn sözcüğü, pratik yaşamdan teorik yaşamın en üst basamaklarına kadar uzanan bir kullanım alanına sahiptir.”²

Tasarım kelimesinin pek çok farklı alanda karşımıza çıkması, yukarıdaki alıntının yetersiz olduğunu gösterir. Çünkü biz bu kelimeyi insan aklında bulunan, henüz eyleme dönüşmemiş pek çok fikir için kullanıyoruz. Sanat kitaplarının içi “tasarım, tasarlamak” kelimeleri ile doludur. Filozofların geliştirdikleri düşünce sistemleri de bir tasarımdır. Tasarım, insan beynindeki herhangi bir soruna yönelik geliştirilen akılcı çözümdür, bunu İsmail Tunalı şöyle açıklar;

“Dizayn, bir sorunun çözümü için bir plandır, bir ide'dir. Buna göre, dizayn, ilkin bir ide olarak düşüncede var olan bir tasavvurdur, ama bu ide, bu tasavvur bir biçim (form) verme dinamiğini içerir ve bu oluşum süreci içinde biçim kazanmış bir ide olarak dışlaşır, somutlaşır. Buna göre her dizayn, her tasarım olgusunda, bir ide ve bir de dizayn edilmiş, tasarımlanmış bir nesne bulunur. Bunu başka türlü söylersek, her tasarımılamada tasarımılayan bir süje ve bir de tasarımılanan bir obje vardır. Tasarımlayan süje, duyum, algı, düşünme, duygu ve hayal gücü gibi bilgi yetileriyle kendisine verilmiş olan bir nesneyi üçboyutlu doğal düzen içinden çıkarır ve onu tasarımsal bir dünya içine yerleştirir. Bu nedenle, daha en yalın bir bilgi olayı bile, burada duyularla algılanan bir nesnenin bir obje haline getirilmesi söz konusu olduğuna göre, bir tasarımı ifade eder. Örneğin üzerinde yazı yazdığım ve duyularıyla algıladığım şu masa dediğim nesne, bir masa-objesi haline geldiğinde, real dünyanın kategorilerinin dışına çıkar ve benim bir tasarımı olur.”³

Tasarımcı zihinsel varlığı objeyi dönüştürürken bu ide çerçevesinde nesnel dünyanın dışına çıkıp bireye dair bir konum elde ederken aynı zamanda süjenin nesnel dünyaya yeni bir önermesi durumuna geçer.

² İsmail Tunalı, *Tasarım Felsefesi*, Yem yayın, İstanbul 2012, 20

³ Tunalı, 20.

Tasarım, insanın nesneler ile kurduğu en temel iletişim modelidir, bir sorunun çözümü için bir plandır, bir çözüm şekli bir algılama biçimidir, yani “ide”⁴dir. Bu fikirden yola çıkarak tasarım, bilgi, estetik ve teknik kategorilerinde kendini gösterir. Aristoteles fiziği, Newton fiziği, Max Planck’ın fiziği de varlık üzerine model teorileridir. Bu tasarım biçimleri bilimde madde teorileri olarak somutlaşırlar. Hepsisi varlık üzerine geliştirilmiş bir ‘dizayn’dır.

*“...tasarım olarak düşünce sistemi, varlığı bütünlüğü içinde ele alan, varlık hakkında tümel bir görüşü ortaya koymayı amaçlayan bir tasarım modelidir.”*⁵

Bir başka tasarım modeli ise Sanat’tır. Bir sanat yapıtını “ide” olarak ele aldığımızda, bir tasarımdır ve bir tasarım modeli olarak; işlevselliği ortadan kaldırarak ya da ikincil plana atarak bir anlamda real varlığı aşarak diğer tasarım modellerinden ayrılır. Bu noktada İsmail Tunalı “...*sanat yapıtı tasarımsal ama aynı zamanda bireysel bir varlıktır.*”⁶ tanımını yapar. Tunalı’nın bahsettiği “...bireysel bir varlıktır” sanatın nasıl bireysel bir varlık olduğunu anlayabilmemiz için, sanatta bireyselleşmeye kısa bir giriş yapmamız gerekir.

Sanatta bireyselleşme, sanatçı bir noktada herşeyi reddetip tamamen kendine has üslup özellikleri taşıyan, belki de herşeyi reddettiği bir anlatımsal yapı üzerinden hareket edebilir. Tasarım da ise yapıldığı çevreye dönük, çevresel ve endüstriyel faktörlerin de dikkate alındığı bir “bireyselleşme” söz konusudur.. Sanatta da çevresel etkilerin söz konusu olmasına rağmen tasarım da olduğu kadar etkin değildir.

Ludwin Richter, üç ayrı sanatçıyla birlikte bir manzarayı resmeder. Manzaranın aynı ve hepside gerçekçi bir tarzda resmetmiş olmalarına rağmen dört ayrı sanatçıdan dört ayrı resim meydana gelmiştir. Richter bu durumdan, “...*nesnel görüş diye bir şeyin asla var olmadığı ve her sanatçının renk ve şekilleri kendi mizacına göre, başka başka yollarda kavradığı sonucunu çıkarır.*”⁷

⁴ İde: Modern felsefede, tümüyle zihinsel ya da öznel bir ilke olarak, insan zihninin ya da bilincinin içerikleri ya da içeriklerinden bazıları; zihin düşündüğü zaman, akıl ya da bilincin dolaylı olarak ayırında olduğu herşey. (“ide”, Ahmet Ceviz, Paradigma Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul 2000, 483)

⁵ Tunalı, s.21

⁶ Tunalı, s.22

⁷ Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Remzi Yayınevi, İstanbul 2000, 1

Modern dünyada tasarımın sıradan önemsiz birşeye dönüştürülmesi. Buna karşılık ciddi bir şekilde ele alınıp sorumlulukla kullanıldığında tasarımın insan için çok önemli bir güç olduğuna varlık felsefesi gibi felsefenin ana başlıklarının dahi içinde görebileceğimize, bütün ayrıntıları düşünülerek uygulandığında herşeyin daha iyi ve daha güzel biçimlenip oluşacağını görebiliriz.

Tasarım önemlidir çünkü dil ile birlikte insan olmanın ayırıcı özelliklerinden birini tanımlar. İnsanı önemsiz sıradanlıktan kurtararak ona bir düzey katar.

1.2. TASARIMIN TARİHÇESİ

İnsanlık var olduğu günden beri tasarım ve sanat alanında üretim kesintisiz olarak gelişim göstermiştir. İnsan tasarlama yeteneğini tüm bu süre boyunca korumuş olduğunu, tarih öncesinden bu güne kadar gözlemleyebiliriz. Günün teknolojik ve kültürel değişimlerine bağlı bir şekilde araçları, yöntemleri değişmiş olsa da insanın tasarlama yeteneği çeşitli şekillerde kendini göstermiştir. İnsanın ne zaman ve nerede kendi çevresini önemli ölçüde değiştirmeye başladığını belirlemek oldukça güç. Her büyük arkeolojik keşifle birlikte yeni bilgilere ulaşıyoruz ve bu bilgiler bize bu anlamda yepyeni bir bakış açısı kazandırıyor. Öncelikli olarak aletlerin ne zaman yapıldığına bakacak olursak bu süreçte insan elinin işlevselliğinden yararlanıldığına, aletlerin gelişimi sürecinde de gözlemleyebiliyoruz. İnsan eli itebilir yada çekebilir, sıkar, tutar, kavrar, yoğurur... pek çok anlamda ilham alınmayacak gibi değildir. İnsan elinden ilham aldıkları gibi aletleri, insan elinin yetkinliğini desteklemek ya da çoğaltmak için de kullandılar. Tarım alanında kullanılan bir çok alet buna iyi bir örnektir, çapalamak ve kazmak gibi.

Doğal dünyada hazır bulunan, önceden varolan, yaşamsal gereklilikleri yerine getirmek adına çıkan sorunların çözümüne yönelik uyarlama teknikleri yeni bir soru işareti barındırır.

“...doğal dünya hazır, önceden varolan malzeme ve modellerin geniş bir kaynağını sağlar, sorunların çözümüne yönelik uyarlama gücünü kendi içinde tümüyle taşır. Ancak, uyarlama gerçekleştiğinde bu kez de başka bir sorun ortaya çıkar; sözgelimi, çapalama işleminin bir deniz kabuğunun yaptığından daha uzun ömürlü, daha incelikli ve daha az zarar vererek nasıl yapılabileceği gibi. Elimizde hazır biçimde

*bulunanların basitçe uyarlanması ötesinde başka bir boyut daha ortaya çıkmıştır – doğal malzemelerin doğada bulunmayan biçimlere dönüştürülmesi.”*⁸ tasarımsal kullanım eşyalarının bu mantık ile de değerlendirilmesi ya da nitelendirilmesi doğru bir yaklaşım olacaktır. Ağacın masaya dönüşmesi, taşın mimari bir esere dönüşmesi, vs. Bu noktada tasarımcı yeni biçim verme sürecine girmektedir. Süreç yapılan nesnenin işlevselliği, yapacağı işe uygunluğu gibi bir takım temel özellikler bulundurmak zorundadır.

Biçim verme noktasında ise tasarımcı doğal biçimlerden yola çıkacağı gibi; örneğin uçmak için herhangi bir şey tasarlarlarken kuşlardan yola çıkması gibi, tasarım nesnesinin işlevine göre tamamen kendi bilgi sistemine de başvurabilir. Tıpkı limon sıkacağı tasarlamak gibi.

Tasarım eylemine tarihsel süreç bağlamında bakarsak; mimari, endüstriyel ürün tasarımı, tekstil gibi birçok tasarım nesnesi günümüze kadar ulaşmıştır.

Çayönü-Türkiye’de yapılan arkeolojik bir kazıda M.Ö. 7000 yıllarına ait olup şimdiye kadar elimize ulaşan en eski dokuma örneği olduğuna inanılan kumaş parçasının bulunması.

“Bu parça, işlenmiş keten bitkisinden örülen bir giysiye ait bez parçasıydı ve dokuma tarzı açıkça çok önceden beri varolan sepet-örgü tekniklerinin bir uyarlanıştıydı.

*Diğer süreklilikler de açıkça görülmektedir. Genellikle, doğal biçimler belirli bir amaç olmayı sürdürmüşlerdir; tıpkı maşrapaların büyük deniz kabukları biçiminde metalden yapılması gibi, ilk insan yapımı şeyler de kaynaklandıkları doğal modellere özdeş biçimlerde şekillenerek daha çok metal ve kilden yapılmışlardır”*⁹

⁸ John Heskett, *Tasarım*, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara 2013, 21.

⁹ Heskett, s.22



Resim 1.1. Pazırık Halısı

Bir diğer tarih öncesi tekstil tasarım nesnesi ise Pazırık Halısı'dır. Milad'dan önce iki-üç ya da Milad'dan önce beş-altı yüzyıllara ait olduğu düşünülen "Pazırık Halısı", Altay Dağları eteklerinde bir mezar odasında yapılan kazılar sırasında ortaya çıkmıştır. Pazırık Halısı günümüzde bilinen en eski düğümlü halıdır. Halının bugüne kadar gelmesinin nedeni, mezar odası içinde buz tutmasıdır. Pazırık halısı üzerinde süvari ve geyik figürleri yer alır. Düğüm sıklığı oldukça yoğundur, desimetrekaresinde 3600 düğüm vardır. stil, ölçü ve şekil bakımından Türkmen halılarını oldukça benzeyen bu halı. Dokumasında kullanılan malzeme yün olup oldukça ince ve çok bükümlüdür. halıda kullanılan çölgüler de yündür. Motifler birbirine uyumlu ve motiflerin birleşimindeyse halıcılık tekniğine oldukça uyulmuştur. Leningrand Ermitaj Müzesi'nde sergilenen bu halı, beraberinde mezar odasından çıkarılan diğer buluntuların Hun Türkleriyle bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Pazırık halısı Türk düğümü olarak bilinen Gördes düğümüyle dokunmuştur ve o döneme göre oldukça ileri bir dokuma tekniğe sahiptir. Bundan dolayı, halıcılığın Türklerde bilinenden daha eski bir geçmişi olduğunu bize gösterir.

Maya sanatından günümüze kadar gelen eserler arasında tasarım nesnesi olarak düşünebileceğimiz eserler mezar odalarından çıkarılır. Freskler, heykeller ve kabartmaların yanında çömlekler, seramik pek çok malzemeye de ulaşılır. Günlük hayatlarında da kullandıkları çömlekleri aynı zamanda dini ayinlerde de kullandılar. Seramik parçaların çeşitliliğindeki zenginliğin nedeni günlük hayatın yanında dini ayinlerde de kullanmalarına bağlayabiliriz. Mayalıların sanatındaki ince işçilik özellikle, heykel ve kabartmalarında oldukça dikkat çekicidir. Seramiklerde ise ince işçilikle birlikte işlenen konular ve metinler üzerine pek çok çalışma yapılmıştır. Süslemelerdeki konular genel hatlarıyla maya dilinde yazılmış metinlerin yanı sıra, doğa üstü olaylar, kral ve soylulardır.



Resim 1.2. Bir Mahkeme Sırasında Jaguar Postundan Tahtına Oturmuş Yöneticiyi Tasvir Eden Bir Vazo, M.S. 700-800

Mısır sanatı eşsiz sanat anlayışıyla sanat tarihinin önemli başlıklarından biridir. Yaklaşık olarak üçbin yıllık bir tarihi olan bu sanat, mısır kültürünün; dinini, yaşamını ve düşüncesini bize anlatmıştır. Mısır halkı başka bir mesleğe sahip olsa dahi, el sanatlarıyla da boş vakitlerinde uğraşırdı. Bu nedenle araç-gereçleri oldukça gelişmiştir. Dokumacılık, deri işleri, çömlekçilik, maragozculuk gibi el sanatları çağına göre gelişmiştir. Mısır sanatında en dikkat çekici örneklerden biri hiyerogliflerdir.

Hiyeroglifler; yüzlerce sembolden oluşur, her sembol bir sesi ya da nesneyi temsil eder. Soldan sağa ya da sağdan sola ya da yukardan aşağıya yazılabilir. Hiyeroglif yazmak o kadar zordur ki “yazıcı” uzunca bir eğitimden geçer. Bu yüzden yüzyıllarca ne yazdığını okumak mümkün olmamıştır. İlk defa 1822 yılında Champollion tarafından okunur.

Biçimler toplumun ihtiyaçlarına öylesine yakından uyarlanmışlardır ki; Kendileri de toplumsal geleneklerin ayrılmaz bir parçası yaşam tarzının vazgeçilmez bir olgusu haline gelmişlerdir. Teknolojinin ilerleyişiyle biçimler kaçınılmaz bir şekilde zamanın gereklerine göre biçim kazanmışlardır. Çünkü, insan becerileri sadece el ustalığından ibaret değildir. Uzun vadede bilgi ve deneyim gerektiren doğadaki asıllarının ötesine geçen aletlerin evrimiyle birlikte tümüyle yeni ve sadece insan kaynaklı biçimler ortaya çıkmıştır. Buna biz Soyutlama diyoruz ve buna en iyi örnek dil’dir.

*“Dildeki soyutlama yeteneği herşeyden önce biriktirilen, korunan ve sonraki kuşaklara aktarılan düşünceleri, bilgiyi, süreçleri ve değerleri göz önüne alır. Bu yetenek ayrıca herhangi bir şeyin yapılış sürecini anlamak açısından da vazgeçilmez bir unsurdur. Başka bir deyişle, zihinsel beceriler ve düşünce süreçleri – ne olabileceğine dair fikirleri dillendirip birbirine eklemleyen “zihin aletleri”ni kullanma yetisi herhangi bir üretim sürecinde en az elin ve onun aletlerinin (çekiç, balta ya da keski gibi) fiziksel becerileri kadar elzemdir.”*¹⁰

Dildeki gelişim nesiller boyunca aktarım ile ilerlemiştir. Bu örnek gelişim insanlık tarihi boyunca pek çok ilerleme ve gelişim için geçerlidir. Tasarım açısından baktığımızda ise doğada hazır bulunan hiç bir biçime gönderme yapmadan kültüre yönelik bir gelişim de görüyoruz. Geometrik biçimler doğadaki nesnelerinin temelinde insan aklını kullanarak görsek de birebir bir kareyi yada üçgeni doğada olduğu gibi göremeyiz.

“Tasarım açısından bakıldığında, soyutlama insanın fiziksel biçimine ya da motor becerilerine ya da doğaya hiçbir gönderme noktası bulunmayan, tümüyle kültürel olan buluşlara yol açmıştır. Geometrik biçimle ilgili kavramların çoğu, muhtemelen bir sisteme bağlanmadan ve yeri geldiğinde diğer uygulamalardaki geri bildirimi almadan önce, Pratik işlerdeki birikmiş deneyimden türetilmiştir. Mızrak-fırlatıcılarının evrimi, sözgelimi Avustralyalı yerlilerin “wamarası” bu tür bir soyutlamaya örnek oluşturur.

¹⁰ Heskett, s.24

Bu mızrak türünün avcılıkta başarılı olması için çok fazla güç ve dikkat harcanmış; deneme yanılma yoluyla çok uzun bir süreçte geliştirilmiştir. Buna karşılık, tekerleğin biçimi doğrudan görülebilir bir emsale sahip değildir – insanın kolları kendi eksenî etrafında dönemez ya da doğada bununla ilgili olası uyarıcı unsurlar çok azdır. Bu nedenle, sonsuz dönüş fikri daha önce örneğine rastlamadığımız bir yeniliktir.”¹¹

Tasarım yeteğinin biricik kaynağı yaşamsal ihtiyaçlara yönelik kullanılan elbecerisi ya da duyular değildir. Akıl ve duyular ile birlikte el beceresi insanın bugünlere gelmesinin asıl kaynağıdır.

İnsanların yeni yiyecek kaynakları bulma arayışına göre şekillenen yaşam tarzında, esneklik ve uyum gösterme çabası, araç-gereçler ve amaçların çoğalmasıyla sonuçlanmıştır. Nüfus yoğunluğunun giderek artması, zenginliğin sınıf ayrımının baş göstermesiyle lüks mallara duyulan talebi ortaya çıkarmıştır. Bu talep bir denetim birimine ihtiyaç doğurmuş ve lisanslı tasarımcılara da bu aşamada rastlamaya başlarız.

Onsekizinci yüzyılda sanayileşmenin gelişmesiyle en kapsamlı değişimler bu yüzyılda yaşandı. Lükse meyilli orta sınıf müşterileri için yeni biçimlere ihtiyaç duyulmaya başlandı. Rekabet kızıştıkça daha fazla üretici daha büyük kapasitelerle pazara girdi. Bu anlamda tasarımcıya duyulan ihtiyaç da yetenekli olanlar kadar mektepli sanatçılar da imalatçılar tarafından kullanıldı. Yalnız bu noktada sanatçılar estetik taslaklarıyla bu yeni sektörde nasıl ayakta kalacakları konusunda kafaları karıştı.

“Sanatçıların estetik taslakların işlenerek nasıl ürün haline getirileceği konusunda bilgileri yetersizdi; bunların yeni koşullara, hatta talep edilen yeni beceriler geliştirme sürecine nasıl eklemlenebileceğine dair pek de fikirleri yoktu. Bu anlamda imalat sektörü zamanı ve araçları kullanmayı iyi bilen, mühendislik bilgisine sahip, tümüyle yeni yetişmiş tasarımcılara ihtiyaç duymaktaydı. Bu kişiler, temel işlevseliklerini sağlama almak için makinelerin yapımındaki teknik sorunların çözmeye yardımcı olacak küçük değişikliklere varıncaya kadar işin her boyutunu hızlıca düşünmek zorundaydılar. -örneğin, buhar makinesi silindirlerinin yapımı, hata payının azaltılarak çok daha büyük basınç ve gücün üretilmesini sağlamıştır.”¹² Yeni

¹¹ Heskett, s.24-25

¹² Heskett, s.32

koşullarına uyum sürecinde tasarımcının getirdiği bu tip pratik çözümler bu yeni alanın oluşmasındaki ilk önemli adımlardır.

Birinci Dünya Savaşında sanatın endüstri üzerindeki gücünün sürmesi Almanya’da sanatın gücünü toplumun tüm katmanlarına yaymakta Bauhaus’un öğretileri önemli bir rol oynamaktadır. İkinci dünya savaşından sonra tüketimin patlak vermesiyle, alışveriş toplumu büyük mağazaları ve kapitalist zenginliğini yaratır. Tasarımcılar da sadece biçimi sorgulamaktan öteye giderek daha temel sorunlara yönelmeye başladılar.

“Henry Dreyfuss gibi kimi tasarımcılar, onlara düşen rolün endüstriyle uyum içinde çalışarak toplumsal iyileştirme vizyonunun çevresin sarmalamak olduğuna ilişkin anlayışı geliştirmeye başladı. İkinci dünya savaşı’nın ardından tasarımcılar uzmanlık alanlarını biçimle ilgili meselelerinin ötesine taşıdılar; müşterilerini işleri açısından daha temel önemdeki sorunlara yönelmeye başladılar. Mobilya tasarımcısından gelme Donald Doskey, markalaşma ve ambalajlama konularında uzmanlaşarak New York’un geniş piyasasında danışılacak ilk kişi haline gelmiştir; hatta Raymound Loewy gibi bir mimarstilist bile, dış görünüşleri tarafından cezbedildikten sonra kullandıkları ürünleri yetersiz bulan alıcıların, Amerikan imalatı ürünlerin kalitesindeki düşüşün farkına vardığını öne sürmüştür. Bu insanlar rakiplerinin ürünlerini taklit etmeyi tercih eden Amerikan firmalarındaki tasarım farkındalığının çöküşü sorununu ifade ediyorlardı. Bir seçenek olarak, şirketlerin rekabete dayalı gelecekleri için yaşamsal olan üst düzey bir stratejik planlama etkinliği olarak tasarımı savunuyorlardı.”¹³

1980 sonrası ise postmodernizm’den etkilendi tasarımcılar, ama tasarımda herhangi bir yenilik öncekinin yerini tamamen alması şeklinde devam etmez. Daha çok eski ile yeni birbirine harmanlanmaya çalışılır. Bu durum tasarım tarihi boyunca sürekli karşılaştığımız bir yaklaşımdır. Tasarım kelimesini tanımlarken söylediğimiz gibi, insanların büyük bi kısmı bu kelimedenden ne anlaşılması gerektiği konusunda farklı fikirlere sahip. Bunun nedenlerinden biri de işte yukarıda bahsettiğimiz yeni bir düşüncenin tasarım içinde yer alış biçimidir. Yeni teknolojiler, evrene dair öğreneceğimiz herşey nasıl insan hayatını derinden etkiliyorsa tasarımı da bu şekilde etkileyecektir. Yeni fikirler, yeni uygulamalar ile yüzleşmek zorunda kalacaktır.

¹³ Heskett, s.37

“bu değişimler yinelenip duran tarihsel bir örüntünün parçasıdır. Daha önce tanımlandığı üzere, tasarımda yeni bir aşamanın evrimi daha öncekinin yerini tümüyle başka bir şeyin alması şeklinde gerçekleşmez, bunun yerine, daha çok yeni olanın eskinin üzerine yedirilmesinden bahsedilebilir. Bu, tasarım tarihi boyunca sürekli yinelenen bir örüntü olmuştur. Bu durum, çağdaş toplumda tasarımı oluşturan şeyin ne olduğu hakkında neden bu kadar farklı fikir ve uygulamanın bulunduğunu açıklamamıza yardımcı olmakla kalmaz, aynı zamanda gelecekte karşı karşıya kalacağımız benzer değişimlerin kapsamı hakkında bir soru sormamızında önünü açar. Tam olarak nelerin vuku bulacağı belirsiz olsa da göstergeler asla yanılmazlar- yeni teknolojiler yeni pazarlar, yeni iş örgütlenmesi biçimleri dünyamızı kökünden değiştirmektedir ve hiç kuşku yok ki, tasarıma yönelik yeni fikirler ve uygulamalar yeni koşullarla yüz yüze gelinmesini zorunlu kılacaktır. Yine de, belirsizliğin en büyük kısmı şu soru etrafında dönmektedir: bütün bunlar kimlerin çıkarlarına hizmet edecektir?”¹⁴

¹⁴ Heskett, s.32

1.3. BAUHAUS



Resim 1.3. Arne Jacobsen, Egg Chair, 1958

Bauhaus, ilk olarak Almanya’da 1919 yılında Walter Gropius tarafından kurulur. Bu sanat akademisi o güne kadar görülmemiş bir eğitim sistemini üzerine temellendirilir, sanat akademisi ve uygulamalı sanat okullarının eğitim sistemlerini birleştirir. Bauhaus “...tüm sanatları el işçiliğine, zanaata dayandığını ve sanatta sanat ve zanaat diye bir ayrımın yapılamayacağını öne sürer.”¹⁵ Sanat akademileri, mimarlık, resim, heykel sanatlarını içerisinde barındırırken. Uygulamalı sanat okulları ise grafik, tekstil, mobilyacılık, seramik gibi işlevsel ve dekoratif sanatları içinde barındırır. Sanat akademileri ve uygulamalı sanat okulları arasındaki fark tasarım ve sanatı birbirinden tamamiyle ayıran tek başına estetik ya da tek başına işlevsel olma durumudur. “...sanat sanattır, sanatın estetik ve işlevsel diye ayrılması ve buna bağlı olan sanat eğitimi kurumlarının da bir uçurumla birbirinden ayrılması, sanatın özüne aykırı olduğu gibi, böyle bir ayırma da sığ ve yapay bir mantığa dayanmaktadır.”¹⁶ Bauhaus bu iki farklı kavramı net bir şekilde ayıran sistemden farklı olarak, tek bi eğitim sistemi içinde bu kavramları harmanlamak ister, ve sanat ve endüstriyi birleştirmeyi amaçlar. Bu yenilikçi

¹⁵ Tunalı, s.77

¹⁶ Tunalı, s.73

eğitim sisteminin tek derdi “işlevsel estetik” değildir elbette, sanatçıya toplum sorunlarının üzerine düşünmesini ve sorunlarına çözüm getirmesini de amaçlar. Böylelikle, Bauhaus “endüstri çağı düşüncesi”ni oluşturdu ve bu anlayış pek çok ülkedeki sanat eğitimini kökten etkiledi. O dönem Almanya’sının büyük bir karışıklığın içinde olması ve sovyet avangardlara ve sosyalizme olan ilgileri aynı zamanda insanların ihtiyaçlarına yanıt vermeyen “çözüm”leri halk tarafından ilgi görmedi¹⁷. 1919’da kurulan okul 1933 yılında nasyonel sosyalistler tarafından kapatılmasıyla sonuçlandı. Bauhaus kapatılmadan önce 1932 yılında ‘Modern Mimarlık’ ve daha sonra 1938’de açılan kapsamlı sergi ‘ Bauhaus 1919-1928’ sergileri 1937 yılında tekrar Chicago’da açılmasının önemli nedenleri arasındadır. Bu sergilerle avrupadaki modernizmi amerikaya tanıtmıştır. *“Bu ikinci Bauhaus dönemini karakteristik olarak belirleyen, Bauhaus’un bilimsel bilgiyi biçim çalışmalarında ağırlıklı olarak kullanmış olmasıdır. İlk döneminde (1919-1925) büyük ölçüde el becerisine dayanan bireysel ürünleri üreten Bauhaus, bu ikinci dönemde ise endüstri girişimleri ve ilgisi sonucu , endüstri üretimi tarzında ürünler verir.”*¹⁸

Gropius okulun kuruluşunda yayımladığı manifestosunda şöyle der; *“Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar biz hepimiz zanaata dönmek zorundayız. Çünkü ‘sanat’ mesleği diye bir meslek yoktur. Sanatçı ve zanaatçı arasında hiçbir esaslı fark yoktur. Sanatçı, zanaatçının üstünleştirilmesidir. Tanrının lütfuyla, iradesinin dışında ender ilham anlarında el işi eserinden sanatı yaratır, ama her sanatçının vazgeçemeyeceği şey, el işçiliği temelidir. Yaratıcı biçimlendirmenin kaynağı orada bulunmaktadır.”*

Bauhaus 1919 yılında kurulur ama düşünsel olarak etkileri ilk olarak Arts and Crafts¹⁹ da ondokuzuncu yüzyılın sonunda görülmektedir. Bu akım düşünsel olarak “sanatın tasarımsal bir etkinlik olduğunu savunur” ve İngiltere’de ‘New Art’, Fransa’da ‘Art Nouveau’ Almanya’da ‘Jugends-til’ üzerinde etkili olur. Bauhaus, Art and Craft²⁰’ın “sanatsal tasarıma dayalı sanat anlayışını” alır ve bireysel üretim düzeyinden

¹⁷ Tunali, s.79

¹⁸ Bernd Löbach: Industrial Design im Unterricht: Eine kritische Auseinandersetzung mit industriell produzierter Umwelt. Otto Maier Verlag, Ravensburg 1979, 82

²⁰ ²⁰ İngilteredeki Arts and Crafts hareketi, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, endüstriyel seri üretime ve bunun sonucu zanaatsal üretim biçiminin geri itilmesine tepki olarak gelişmiştir. Bu, zanaat kalitesine, malzeme gerçekliğine ve basit formlara dönüşü talep eden bir harekettir. Hareketin önemli isimlerinden John Ruskin, fabrika ve makinelerin üretim biçiminin çalışanı yabancılaştırdığını öne

çıkarak endüstriye aktarır. Yirminci yüzyılın başında endüstrinin, makineleşmenin gelişmesiyle el sanatların ikinci planda kalması meydana gelecek ürünün yalnız bir endüstri ürünü olması tehlikesi. Bauhaus düşünce sisteminin yıldızının parlamasını sağlar. Artık meydana gelen ürün sadece “...endüstri ürünü değil aynı zamanda bir sanat ürünü olacaktır.”²¹

1919 yılında eğitim sistemini ve düşünsel alt yapısını ilan eden Bauhaus, Kandisky, Maleviç, Klee, Feininger, De-Stijl grubu, Reitheld, Mondrian, Doesburg gibi dönemin önemli sanatçıların katılımıyla ve sovyet avangardlardan da etkilenerek endüstriye yönelir ve “yüzyıla egemen olacak yeni bir endüstri ve toplum anlayışıyla, sanatta klasik estetik kurallarını yıkar.”²²

“Bauhaus, bir objenin estetik boyutunu tutarlı olarak araştırmasıyla ,endüstriyel ürün meydana getirmenin estetik boyutunu dikkate alabileceğini kanıtlamıştır.”²³ Bauhaus, endüstriyel ürünlerinin birincil amacı olan işlevselliği estetik değer ile bütünleştirerek, “işlevsel-estetik”i yaratır.



Resim 1.4. Marianne Brandt, Kandem Masa Lambası, 1927, Leipzing, Almanya

sürerek makineler ve onların üretim biçimlerine karşı çıkmıştır. : “Çalışma insanının malzemesiyle olan uğraşını, ondaki insancıl zahmetleri ve itina göstermelidir.” “Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus”, *Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı*, derleyen Ali Artun, Esra Çavuşoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, 195

²¹ Tunalı, 75

²² Tunalı, 78

²³ Giulio Carlo Argan, *Kunst und Aesthetische Gestaltung in der Alltags Welt*, Avusturya Tasarım Endüstrisi

Bauhaus pek çok ülkeyi ve düşünce sistemini etkilediği gibi Türkiye’yi de etkiledi ve 1957’de Bauhaus’un modern eğitim yaklaşımından ilham alarak, Türkiye’de Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu kuruldu. Okulun kuruluş amaçları; Türkiye’de sanatı geliştirmek, sanatçılara destek vermek, ve toplumun gereksinimlerine karşılık verebilecek tasarımcı yetiştirebilmek ve güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasındaki net çizgiyi Türkiye’de de yıkmak.

Bauhaus sanat/tasarım eğitim önemli ölçüde geliştirecek bir eğitim sistemine sahipti. Endüstrileşme sistemine estetiği, insanın tinsel yaklaşımını sentezlemeye çalışmış, bu yeni estetik sentezi insanların ihtiyaçlarını da düşünerek yirminci yüzyıl tasarımını önemli ölçüde belirlemiştir. Bauhaus’un altyapısında öncelikli olarak Arts and Crafts hareketi ve daha sonra Art Nouveau’un önemli etkileri vardır. Düşünsel alt yapısı akımlardan ileri gelir. Arts and Crafts hareketinin önemli isimlerinden, John Ruskin “Çalışma insanın malzemeye olan uğraşını, ondaki insancıl zahmetleri ve itinaı göstermelidir” der. Gelişmiş endüstrinin üretim biçiminin insancıl öğeleri yok ederek, onu yabancılaştırdığını söyleyerek; makine ile üretime karşı çıkmıştır. William Morris’de Ruskin’gibi Bauhaus’u etkilemiş sanatçı-toplum ilişkisini, sosyal sorumluluğu aşılmalıdır. Bu akımlardan yola çıkarak geniş halk kitlelerine tasarım yapma düşüncesi, sosyal sorumluluk, makine ile insanın tinsel varlığını biraraya getirmiş, üretim malzeme ilişkisi işlevsellik gibi net tasarımlar üretmişlerdir.



Resim 1.5. Ettore Sottsass, Carlton Cabinet, Memphis, 1981

1.3.1. Tasarım Alanları

- 1- MİMARİ
- 2- GRAFİK SANATLAR
- 3- ENDÜSTRİYEL TASARIM

1.3.1.1. Mimari

Mimari ya da mimarlık, bina gökdelen gibi yapıları inşa etme sanatı ve bilimidir. İnsan yaşamını daha kolay ve güvenli olarak sürdürebilmek için barınma ihtiyacı doğar. Bundandır ki; mimarlık tarihi oldukça eskidir.

Bir mimari yapıyı belirleyen temel kategoriler; kalıcılık, sağlamlık, kullanışlılık, rahatlık, güzellik. Bir mimari yapı öncelikle sağlam, fiziksel çevreye uygun, işlevsel yapım amacına uygun olmalıdır. Mimari yapı; hem sağlam hem işlevsel hem de güzel olmalıdır, bu üç başlıktan herhangi bir tanesini diğerinden ayıramazsınız. Mimari basit konutlardan, dini yapılara, saraylara kadar açık veya kapalı tüm mekanlar mimarlık kapsamındadır. Mimarinin oldukça eski bir tarihi olduğundan bahsetmiştik, biz kısaca

rönesans ve barok dönemleri üzerinde duracağız. Rönesans döneminde mimarlık antik çağın, eski yunan ve roma'nın, yeniden doğuşu olsa da, bu dönem yapıları antik dönemin kopyası değildir. Perspektifin icadıyla artık mimarlar yapılarının son halini henüz başlamadan kağıt üzerinde görebiliyordu. Mimarının bu dönem de bu denli gelişmiş olmasının en büyük etkenlerden biri de kesinlikle, perspektifin icadıdır. Bu sayede mimari, bir el işçiliği sanatı olmaktan çıkıp tasarım sanatı olarak Kabul edilmiştir. İnsanı yaşamın merkezine yerleştiren Rönesans düşüncesi, mimari yapıların planlarında da rahatlıkla farkedilebilen bir merkezin oluşmasına tüm yapının bu merkeze dönük olarak inşa edilmesine neden olur. Dönemin biçimsel özelliklerine en iyi örnek Santa Maria delle Grazie Kilisesi verilebilir.



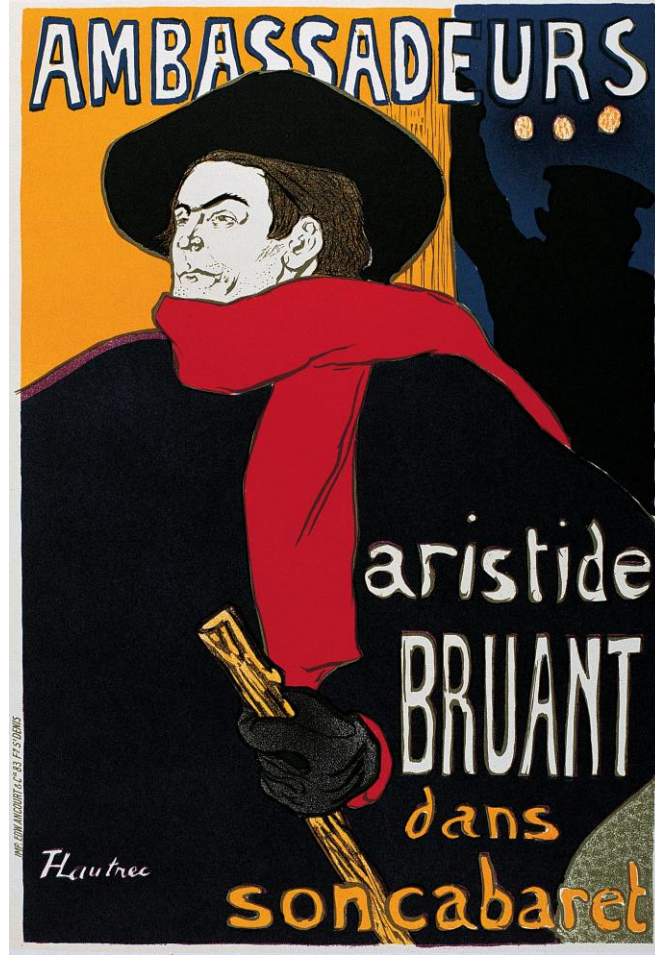
Resim 1.6. Santa Maria delle Grazie Kilisesi

Barok da sanat doğayı taklit etme değil, doğayı biçimlendirme olarak kabul edilir. Bu anlayış mimariyi de etkiler ve bu anlayışı uygun yapılar inşa edilir. Özellikle bu dönemde prensler malikanelerine muazzam paralar harcamış, dönemin örnek bir çok mimari yapısının prenslere ait olmasından anlayabiliriz. Mimari, barok döneminden başka hiç bir dönemde bu kadar görkemli gözükmez. Aziz Petrus bazilikası da barok dönemine ait en görkemli yapılardan biridir. Hristiyanlığın en büyük klisesi ve vatikan'ın en görkemli yapısıdır.



Resim 1.7. Aziz Petrus Bazilikası

1.3.1.2. Grafik Sanatlar



Resim 1.8. Henri de Toulouse-Lautrec, Aristide Bruant dans son cabaret, 1892

Grafik sanatlar fotoğraf, kaligrafi, çizim, tipografi'yi kapsadığı gibi özgün baskı tekniklerinden, litografi serigrafi gibi baskı tekniklerini de içerir. Ayrıca grafik sanatı iç mekan ve mimari tasarımlar için çizilmiş planları ve düzenleri de kapsar. Çoğaltma tekniklerinden faydalananak belirli bir konuyu estetik bir şekilde duyurma amacı güder. Grafik sanatlar içinde milattan önce yapılmış, hiyeroglifler, yunan vazoları, bizans süslemeleri, ortaçağ minyatürleri de kabul edilebilir. Gene de grafik sanatların uzmanlaşması yirminci yüzyılın başına denk sürer. Ondokuzuncu yüzyılda Lautrec, Bannard, Degas gibi önemli sanatçıların çalışmalarıyla dikkat çekmeyi başarmış olsa da, asıl yirminci yüzyılda Hilmann, Savingnac Celestino Piatti, Roland Searle, Hans Falk, Crosby-Fletcher-Forbes gibi sanatçıların çalışmalarıyla tek başına bir kimlik kazanmıştır.

1.3.1.3. Endüstriyel Tasarım



Resim 1.9. Gerrit Rietveld, Kırmızı - Mavi Koltuk, 1918

Yirminci yüzyıldan sonra karşımıza çıkan yeni kavramdır aslında “endüstriyel tasarım”. Sanayileşmenin ilerleyişiyle seri üretime uygun ürün tasarlamak diyebiliriz. Teknolojinin insancıllaşması, insanın tinsel varlığının seri üretimde yer almasını amaçlar. Bernd Lobach, endüstri tasarımını kısaca şöyle tanımlamıştır; “*Endüstri tasarımı, genel olarak, endüstri tarafından üretilen kullanım ürünlerinin, kullanıcının ya da kullanıcı grupların fiziksel ya da psişik gereksinimlerine uyarlanması olarak anlaşılabilir.*”²⁴ Bireysel gereksinimlerin, toplumsal gereksinim olduğu yirminci yüzyılda gündelik eşyaların, silahların, dekoratif ürünlerin vb. İnsanın gün içinde ihtiyaç duyabileceği herşeyin seri üretim ile üretilmiye başlanmasıyla birlikte, insanın doğaya alternatif yarattığı bu makineleşme tinsel varlığının içinde yer bulamayacağı kaygısıyla endüstri tasarımı kavramı hayatımıza girer. Seri üretim ile sanatın buluşması diyebiliriz basit bir tabirle.

²⁴ Bernd Lobach, *Industrial Design: Grundlagen D. Industrieproduktgestaltung*, Thieme, Münih 1976, 19.

1.4. TASARIM - DOĞA İLİŞKİSİ

Doğanın bir şuuru olmasına rağmen, kendi içinde insan aklını hayrete düşürün bir uyumu vardır. Bu uyum içinde kendi varlığını korur. İnsan ise var olduğu günden beri hayretle gözlemlediği doğadan hem korkar, hayatta kalmak için aklına sığınır, hem de oldukça etkilenir. Çağlar boyunca farklı farklı düşünce sistemleri geliştirmiştir. Gelişen ve dönen dünyada insan düşüncesi önemli bir aşama kaydetmiştir. Oluşturulan bu yeni düşünce sistemleri, Rönesans ile birlikte insanı merkeze alarak çevresinde olup-biten herşeyi de onun hizmetkârı olarak değerlendirmiştir. İnsan ve doğa ekolojik sistem içinde sürekli birbirini etkiler, doğaya verilen her zarar dolaylı olarak da olsa insana da verilen zarardır. Bu denli hayatımızın merkezinde olan doğa günlük hayatımızı, psikolojimizi ve elbette sanatı ve tasarımı da etkiler, ilham kaynağı olur.

Tasarım nesnesini yaratım sürecinde tasarımcı sanattan olduğu kadar doğadan da etkilenmiştir. Tasarım-doğa ilişkisi pek çok teknolojik alette sık sık karşılaştığımız bir durumdur. Doğadan faydanılarak yapılmış milyonlarca başarılı-başarısız tasarım nesnesi vardır. Ama tasarımcının doğadan yola çıkarak hazırladığı bu tasarım nesneleri doğadan bulunanı olduğu gibi kullanmak değildir. İnsan aklı ve tinsel varlığı ile yeniden yaratır. Ya da çok eski tarihlerde olduğu gibi tamamen soyut tasarımlar da mevcuttur. Bu sebeple; dil, sanat ve tasarımı insan olmanın temel başlıkları altında değerlendirilir. Çünkü sadece doğada bulunması ona bir işlevsellik katmaz. İnsan yararına kullanabilmemiz için insan aklıyla onu tekrar dizayn etmemiz gerekir. Her tasarım nesnesi öncelikli olarak insan aklında şekillenir. Tasarlandığı çağın üretimdeki teknolojik gelişmişliğine uyum sağlar. Tasarımcı tasarım nesnesi üzerine düşürken doğadan ilham almasına rağmen her aşamasında aklına başvurur.

Tasarımı sanattan pek çok ayırıcı özellik olduğu gibi, onları birbirine karıştırmamıza neden olan pek çok ortak özellik de mevcuttur. Tasarım doğa ilişkisi günümüzde pek çok tasarımı kuvvetlice etkilemiş, çağın teknolojisi ve insan aklının yetkinliği ile bugün ki biçimini almıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT

2.1. SANATIN TANIMI



Resim 2.1. Altamira Mağarasından Detay

İlk insan bulgularından günümüze her dönem de insanoğlu sanat nesnesi üretegelmiştir. Mağara döneminden kalan resimlerden, taş devirlerinden kalan taş heykelciklere, Rönesans resimlerinden güncel sanata her daim yaratma sürecindeki insan belki de Nermi Uygur'un söylemiyle; sanat üretmeden duramadağı için sanat üretmektedir. Sanatın bir işlevi olmaması, insanın neden sanata ihtiyaç duyduğu ile alakalı bir soru işareti uyandırıyor insanın aklında. Neden günlük yaşam içinde hayatımızı kolaylaştırmamasına rağmen ihtiyaç duyuyoruz. Tinsel varlığımızın bir yansıması sanat elbette. Günlük yaşantımızda ihtiyaç duyduğumuz gereçlerden öte de bir gerek. İnsanın var olduğu en eski tarihlerde de yer almasından bunu açıkça görebiliyoruz. Ernst Fischer, Sanatın Gerekliği adlı kitabında bu konuya şöyle değiniyor:

“Belli ki kendini aşmak istiyor insan. Tüm insan olmak istiyor. Aynı bir birey olmakla yetinmiyor; bireysel yaşamın kopmuşluğundan kurtulmaya, bireyselliliğinin bütün sınırlılığı ile onu yoksun bıraktığı, ama onun gene de sezip özlediği, bir doluluğa, daha doğru, daha anlamlı bir dünyaya geçmek için çabalıyor. Kişiliğinin geçici, rastgele sınırları, yaşayışının kapanıklılığı içinde kendini tüketme zorunluluğuna başkaldırıyor. İstiyor ki, Benliğinden ötede, kendi dışında ama gene de kendi için vazgeçilmez bir şeyin parçası olsun. Çevresindeki dünyayı soğurmayı, kendisinin kılmayı, meraklı, çevreye aç benliğini bilimin, teknolojinin en uzak burçlarına, atomun en gizli derinliklerine değin yöneltmeyi, sınırlı benliğini sanatta toplu yaşayışla birleştirmeyi, bireyselliğini toplumsallaştırmayı özlüyor.”²⁵

Schopenhauer bütün sanatların müzik haline gelme isteğinin olduğunu söylemiştir. Bu varsayım üzerine pek çok kez düşünülmüş. Farklı farklı pek çok anlam çıkarılmıştır ama Herbert Read, bu yaklaşımın doğru olduğunu söyler ve ‘Sadece müzikte sanatçı, izleyiciye doğrudan hitap eder’, der. Mimarlıkta, resimde, ya da şiirde izleyiciyle araya bir sanat yapısı girer, diye de devam eder.²⁶

Sanatta güzellik yani estetik konusu önemli ve kapsamlı bir konu başlığıdır ama “güzellik” kavramını sadece klasik dönemde algılandığı gibi kabul etmek yanıltıcı olur. Herbert Read güzelliği belirsiz ve dönemlere göre farklı algılanması gerektiğini savunur.²⁷ “her güzellik sanattır veya her sanat güzelliştir, çirkinlik olan yerde sanat yoktur.” Modern sanat düşüncesiyle birlikte sanatın klasik dönemde algılandığından farklı bir güzellik algısı kabul edilmiştir. Güzellik anlayışı baştan ele alınıp tekrar tekrar üzerine düşünülmüş ve yeni bir anlayış ortaya çıkmıştır. Modern sanat sonrası yapılmış bir çok çalışma buna örnektir.

İlkel insanlar sembolik olarak anlatımın, o olayı gerçek kılacağına inanıyorlardı. H. Read ilkel sanatın tam olarak sanatı ifade ettiğini söyler.²⁸ Özellikle Buşman ve zenci sanatları için. İlkel insanın düzenli bir hayatının olmaması, yaşadığı hayatın ötesini düşlemekte güçlük çekmesine neden oluyordu. “...o anın ötesini düşünemez, fakat her olayı iç güdüleriyle karşılar. Bu yüzden büyüye dayalı yatıştırma kaygısıyla bir sanat

²⁵ Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, Sözcükler Yayınevi, İstanbul 2012, 22.

²⁶ Herbert Read, *Sanatın Anlamı*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014, 11.

²⁷ Read, 12.

²⁸ Read, 37.

eseri yarattığında diğer zamanlar varlığına hakim olan kararsızlıktan kurtulur ve kendince mutlağın görünen bir ifadesini vermiş olur. Bir an için hayatın akışını yakalayıp onu somut ve değişmez bir eşya haline getirir; zamandan mekanı yaratmış, bu mekanı bir dış çizgiyle belirtmiştir ve heyecanının etkisiyle, bu dış-çizgi ifadeli bir biçim halini almıştır; bir düzen, bir birlik, heyecanlarını karşılayan bir biçim olmuştur.”²⁹

Sanat tarihi ilkel sanattan, modern sanata kadar, insanın doğa ile kuyrdığı iletişim evrene dair öğrendiği herşey (bilim) ile paralel ilerler. İlkel insanın evreni anlam arayışında sanatı bir yöntem olarak kullanmış, din sanatı yüzyıllar boyunca yadsınamaz ölçüde etkilemiştir. Dini inançtan hiç etkilenmediğini düşündüğümüz sanatçılar dahi etkilenmiştir. Van Gogh buna örnek gösterilebilir.³⁰

Dinin sanat üzerinde baskı kurduğu gotik dönemde sanat, klise ve halk sanatı olarak ayrılır. Gotik sanat Romanesk³¹ sanatının bir sonraki evresidir. Hristiyan klisesi Gotik dönem boyunca yaygındır. Klisenin kendi içinde tek bir lisan kullanması, avrupadaki diğer ülkeler ile memurların rahiplerin kolaylıkla değiştirebilmesini sağlıyordu. Bu durum klise sanatına belli ölçüler getirilmesine yol açtı. Bu devir boyunca klise sanatı sembolizme ve fikirciliğe bağlıdır. Halk sanatı ise bu dönemde gizlice yapılıyordu. Ama halk sanatçıların dahi büyük bir kısmı din adamları tarafından yönlendiriliyordu.

Barok ve Rönesans sanatını ise karşılaştırarak değerlendirelim. Rönesans’da çizgisel bir anlayış söz konusudur. Resmedilen tüm biçimlerin sınırları net bir şekilde çizilir. Vurgu resmedilen nesnenin dış hatlarındadır. Barok da ise genel olarak “gölgesellik” hakimdir. Bundan dolayı nesnelerin dış çizgileri net bir şekilde çizilmez. Sadece ışığı net alan taraflar vurgulanır, gölgede kalan kısmı tamamen karanlık bırakırlar. Barok resmi ışık-gölge resmi olduğundan bu resimler derinlik hissini verir. Rönesans resimleri ise resim düzlemsel bir alt yapıya sahiptir. Arka arkaya sıralanmış paralel çizgiler üzerinde sınırlı bir derinlik söz konusudur. Barok kusursuzluktan vazgeçmiş, Rönesans’ın dengeli formlarına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Konu ve anlam olarak da değişimler göstermiş, Rönesans kadar dini konuları öğretmeye odaklanılmamıştır. Rönesans’da kapalı kompozisyon yani, önemli olan kısmın tablonun

²⁹ Read, 38.

³⁰ Read, 40.

³¹ **Romanesk sanatı**; eski doğu sanatının kuzey duyarlılığına uydurulmasıdır. Read, 58.

merkezinde resmedilmesi, Barok'da yerini açık kompozisyona bırakmıştır. Rönesans'da resimde mükemmel bir denge söz konusudur. Resmin içindeki herhangi ögeyi ne kaldırabilirsiniz ne de yeni bir öge ekleyebilirsiniz. Barok da ise böyle bir dengeden söz edilemez. Rönesans'da resimdeki figürler hareketli değilken Barok'da oldukça hareketli hatta adeta uçuyor izlenimi bırakır.



Resim 2.2. Andrea Mantegna, İsola di Cartora, 1496, Louvre Museum, Paris



Resim 2.3. Harmenszoon van Rijn Rembrandt, The Night Watch, 1642, Rijksmuseum, Amsterdam.

Romantizm, kapitalizm’e, burjuva düzenine bir ayaklanma hareketiydi. Klasik dönemde sanattın sadece din, mitoloji gibi ayrıcalıklı konularından farklı olarak herşey sanat konusu olabilirdi. Romantizm o güne dek konu edilmemiş konuları görmemizi sağlar Ernst Fischer, Romantizm için *“Romantizm, Klasizmin bakımlı bahçesinden geniş dünyanın yabanıl ormanlarına açılan bir yoldu.”*³² der. Romantizm, bilimin ilerleyişiyle birlikte, makineleşme ile birlikte gelen bireysellik ile parçalanmaya dikkat çeker.

Ernst Fischer, insan ve dünyasının “parçalanma”sından bahsederken bunun ana nedeninin makinalaşmaya bağlar. *“bir yığın değişik ayrıntıların saldırısına uğrayan hayal gücü, bu ayrıntıları bir bütün olarak özümleyemez oldu”*³³ der. Baudelaire ise bu “parçalanma” ile ilgili *“hayal gücü yaradılışı bütünüyle parçalara ayırır; sonra kökü ruhun ta derinliklerinde olan yasalara göre parçaları bir araya getirerek bunlardan yeni bir dünya yaratır”*³⁴ der.

³² Fischer, 71

³³ Fischer, 114

³⁴ Fischer, 115

Romantizm, topyekün bi başkaldırış değildi, sadece kalıplaşmış düşünceleri eleştiriyordu. Romantizm, Amerikan Bağımsızlık savaşının başlangıcı olarak Kabul edilebilir. Çünkü, devrim ve devrimin tümünü, devrime karşı alınan tutumu konu etmiştir. Romantizm pek çok ülkeyi etkilemiş olsa da belirgin özellikleri; sanatçının iç tedirginliği, güvensizlik, halk, halk türküleri, kayıtsız şartsız eşitlik isteği, bireyseldiliği övmedir.

Avrupa resmindeki önemli isimlerden biri Eduard Manet'dir. Manet en başta ben "herhangi bir şeye" karşı çıkmak için işe başlamadım, der. İnsanların verdikleri aşırı tepkiler üzerine ancak böyle bir karar aldım demiştir. Manet gerçekciliği öznel olarak algılayıp tuvallerine yansıtmak istedi. "Daha çok gençken başkalarının görmekten hoşlandığını değil ancak kendi gördüğünün resmini yapacağını söyledi."³⁵ Bu düşüncesini gerçekleştirebilmek için öncelikle büyük ressamın çalışmalarını incelemeye başladı. Özellikle Goya ve Velasquez'in resimleri üzerine çalıştı.

"Empresyonizmin en uygun tanımı belki de şudur: Tabiata bir prizmanın arkasından bakmak. Leonardo ile avrupa'da doğan bir geleneğe göre bir nesnenin dolgunluğu, derinliği veya üç boyutlu oluşu gölgeleme derecesi ile veya kısaca, siyah boyanın değişik ölçüde kullanılmasıyla verilir. Resim tabiatın bir kopyası değil fakat genel tabiat görünüşlerinin gösterilebileceği bir oyun olmuştur. Caravaggio gibi barok bir sanatçının ışık ve gölgeyi kullanış yolu modern bir Kübistin kullanışı kadar gelişmiş güzeldi; aradaki tek fark Caravaggio'nun bize gerçekten daha dinamik, Kübist'in ise gerçekten daha statik birşey göstermek istemesidir. Biri şiddetlenir biri soyutlaştırır."

³⁶

Empresyonizm'den sonra "noktacılık" akımı başlamış. Bu akımın iki, önemli sanatçısı; Georges Pierre Seurat ve Paul Signac ışık ve rengi tamamen bilimsel olarak ele almışlardır. Güneş tayfındaki renkleri kullanarak, ana renkleri noktalama tekniğiyle yanyana getirerek resim yaptılar. Bize rengin anlamını ve önemini belirten işte bu iki önemli sanatçıdır. Paul Valery "... resmin kararsız özelliğinden söz açar ve resmin

³⁵ Read, 89

³⁶ Read, 90

amacı sadece görünen dünyanın hayalini vermek veya renk ve şekilleri ahenkli dağıtmakla göz ve akliu oyalamak olsaydı, iş çok kolaylaşacaktı” der.³⁷

Cezanne ise “...görerek elde edilen kavramları doğrudan doğruya ifade etmenin dünyada en güç şey olduğunu anlamıştı. Doğadan alınan bir modelle dizginlenmedikçe düşünce geniş tuvalin üzerinde harcanıp durmakla kalır. Bir dereceye kadar kuvvetli, canlı olabilir ama sadece gerçeğe benzemekle kalmaz, -bunun pek önemi yoktur- üstelik renk ve biçimleri büyük sanatın gerektirdiği ahenkli düzene de sokamaz. Cezanne böyle bir ahenge varabilmesi için sanatçının hayaline değil duyularına dayanması gerektiğini anlamıştı. Duyuları yakalamak, bu, Cezanne’ın parolası olmuştu. Bu, insanın kendi kendini zorla değiştirmesi, yeni bir düşünüş ve görüş yoluna sokmasıydı. Romantizmin dinamik görünüşü yerine klasizmin static görüşü gelecekti.”³⁸

“resimde duyularımın şiddetini bir türlü veremiyorum; tabiata can veren o göz kamaştırıcı renk zenginliğine varamıyorum... şu buluta bak, bunun resmini yapmak isterdim. Monet olsa yapardı. Onda bu güç var.”³⁹ cezanne’ın bu yenilikçi fikirleri Van Gogh’u da etkiledi. Van Gogh’un sanatını beğenmeyenler onun resimlerin desene benzediğini savunur ama Herbert Read bunu çok teknik bir bakış olduğunu savunur. Van Gogh’un resimleri çağdaşlarından oldukça farklıdır. “sadece dürüst” olmalı resimlerim diyen sanatçı. İzleyicinin resmine bakarken rahatlamasını ister. Bu fikirlerden yola çıkarak, rengi olduğu gibi tuvale aktarmış ve gerçekliği tuvaline aktarırken farklı bir düşünce geliştirmiştir.

“Ressam Mondrian sanatın belki de “ortadan kalkabileceğini” ileri sürüyordu. Sanatın bugün gerçekliğin yoksun olduğu bir dengenin yerini tuttuğuna, gerçekliğin giderek sanatın yerini alabileceğine inanıyordu.. “hayat dengeye kavuştukça sanat ortadan kalkacaktır.”⁴⁰

³⁷ Read, 90

³⁸ Read, 93-94

³⁹ Read, 94

⁴⁰ Fischer, 21

2.2. SANAT DOĞA İLİŞKİSİ

İnsan var olan doğanın içinde yaratılmış ve doğanın bir parçası olmuştur. Doğal bir varlık olan insan, bu ekosistem içerisinde sürekli var olmayı başarabilmiştir. Doğa, içinde barındırdığı canlı-cansız tüm varlıkları birbirleri ile ilişkilendirmiş ve bu ilişkilendirmeyi de sistemli bir tekrarla günümüze kadar getirmiştir.

Doğanın bir parçası olan insan doğayı oluşturan tüm yapılarla bir ilişki içerisinde. Yaşam dediğimiz ve her varlığın bu düzen içerisinde var olabilme süreleri değişkenlik gösterir ve bu değişkenlik tüm yaşamı etkiler. Bu etki-tepki düzeninde insanlık uzun tarihsel gelişim süresi içinde doğanın tüm kaynaklarından yararlanmıştır. Akıl gücü gelişip, çoğaldıkça doğayı gözlemleyerek tanımaya çalışmış, kendine yararlı olacak unsurları sayısız doğa zenginlikleri içinden çekip almıştır. Benzerlik ve büyü etkisi ile yaptığı çalışmalar, ilk sanat yapıtları olarak doğa nesnelerinin kopye edilmiş şekilleridir. Benzerini yapma duygusundan çıkan bu çalışmalar, zamanla değişerek insanın doğaya üstünlük sağlamasına sebep olmuştur. Binlerce yıldır insanoğlu çiçekleri, kınların güzelliğini görür, ancak renk renk mevsimleri, yenileşen şekilleriyle insanlar için tükenmez bir zevk kaynağıdır. Bitkilerin kendi başına bir estetik etkisi yoktur.

Guyeu ve John Ruskin gibi birçok sanat düşünürü, sanatın özünün doğa varlığında, insanın kattığı estetikde olduğunu söylemiştir. Doğanın ne kadar güzel olduğunu bize en iyi sanat anlatabilir. Doğa sadece sanatın çalışma alanı değildir elbette bilimin ve felsefenin de nesnesidir. Ama bilim ve felsefe aynı doğayı bambaşka bir görüş açısından değerlendirir. Sanat, genel olanı öznellesirir, doğanın insan ile ilişkisi üzerinde durur. Olduğu gibi kopye etmez, genel özelliklerini kavrayıp anlamlarını genişletir. Doğa tek başına güzel, sayısız kaynağa sahip olmasına ragmen sanat için tek başına yeterli değildir. Bu yüzden; insan, insan beyni ve onun hayal gücüyle tekrardan ele alınmıştır. İnsan da doğal bir varlıktır. Yetenekleri ve içgüdüleri ile doğayı tekrardan ele alır. İnsan emeğinin ürünü olan sanatın, doğa ile arasında kesin ayrılıklar vardır. Çünkü sanat ile biçimlenip, düşüncede varlık bulur ilk olarak. Sanatçı, kendi benliğinde doğayı tekrardan yaratır. Doğadan dilediğini alır, dilediğini bırakır. Tamamen öznel bir yaratıştır bu. Ama aynı manzaraya bakan üç ressam, gördüklerine bağlı kalmalarına ragmen, aynı doğayı aynı zamanda ve aynı açıdan izlemelerine ragmen üç farklı resim

çıkartmaya, birbirinden sanatçıların kişilikleri kadar farklı üç resim. Çünkü her sanat yapıtı sanatçının ruhsal durumunun ve dünyayı algılayış biçiminin bir ifadesidir. Bilimde her bilim adamının bir gerçeklik karşısında bambaşka sonuçlara ulaşması mümkün değildir. Bazen küçük fikir ayrılıkları olabilir. Ama sanatta hem sanatçı hem de izleyici kendi deneyimlerine göre sanat yapıtını değerlendirir.

Renk, en önemli başlıkları arasındadır. Onaltıncı yüzyılda ressam rengi kendi kendine anlamaya çalışmış, bazı konularda yetersiz kalmıştır. Gelişen teknoloji ile birlikte ondokuzuncu yüzyılda Empresyonistler ortaya koydukları renk şemasıyla birlikte renk zevkimiz değişmiştir. Çünkü resimde her sanat akımıyla birlikte yeni bir doğa anlayışı ve doğa yorumu gelmiştir. Naturalist sanat anlayışının temelinde, doğanın güzel olduğu ve olduğu gibi kullanmamanın gereksiz olduğu fikri yatar. Empresyonistler ile birlikteyse doğa ve sanat güzelliğinin birbirinden farklı olduğu düşüncesi yaygınlık kazanmıştır. Buna örnek olarak Eduard Monet'in "Saman Yığınları" adlı resmi gösterilebilir.



Resim 2.4. Eduard Monet, Saman Yığınları, 1891, Musee d'Orsay, Paris

“... ilkel insanların sanatı diğer yönlerden de naturalist değildir. Sembolizm uğruna parçadan bile bile vazgeçilir. Tabiattaki biçimlerin parçaları eşyanın özünü vermek için çıkartılır veya bozulur, mesela bir boğanın vücudu sıçrama hareketini

göstermek için uzatılır; boğa vücudunu kaplayan suluboya hareket çizgilerini belirtecek şekilde koyuluk ve açıklıkla farklılaştırılır.”⁴¹

“Ellerinin altında geniş bir renk serisi olmasına rağmen resimler tek renklidir, iki veya daha çok rengin birarada kullanıldığı da görülür. Gölgeleme veya biçim verme yoktur, daima iki boyutludur. Değişik renk tonları kullanıldığında bunlar ışık-gölge göstermezler , ritim ve hareketi desteklerler.”⁴²

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TASARIM'DA İŞLEVSELLİK, ANLAMLILIK VE YARARLILIK

Genel bir çerçeveden tasarıma bakarsak teknik ürünler de sanat yapıtları gibi tasarım varlıklarıdır. Tasarım herhangi bir soruna veya soruya çözüm bulmak ise, bu büyük karmaşa da temel açıklama başlıkları oluşturmak zorundadır. Bu başlıklar onu sanattan ayıran temel ayırıcılar da olacaktır aynı zamanda. İşlev, yararlılık ile anlamlılık.

*“Canlı ve cansız bütün şeylerin, fiziksel ve fizikötesi bütün şeylerin, insana özgü ve insanı aşan bütün şeylerin, aklın kalbin ve ruhun bütün gerçek belirtilerinin tümünü kapsayan yasadır bu; yaşam ancak bu yasanın dışı vurumuyla tanınabilir: biçim her zaman işlevi izler. İşte bu yasadır”*⁴³

Ondokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren, Darwin'in evrim kuramıyla hayvanların sahip oldukları kanatları, yüzgeçleri ya da boynuzları ile bitkilerin yaprakları,

⁴¹ Read, 35.

⁴² Read, 37.

⁴³ Louis Sullivan, *Yüksek İşyeri Binalarının Sanatsal Açısından İncelenmesi*, 1986.

çevreleriyle kuvvetle bağlantılı olduğuna dikkat çekmiştir. Gene aynı şekilde hayvanların ya da bitkilerin sahip olduğu şeklin, üzerlerinde bulunan desenlerin de hayatta kalmanın değişmez yasaları içinde belirli bir amaca hizmet ettiğine, biçimin işlevi içinde barındırdığına inanılıyordu.

Sullivan “*biçim işlevi izler*” der. Bir afişin ya da bir kanepenin nasıl yapıldığı onun ne amaçla kullanılacağına yöneliktir. Kullanım amacı, kaçınılmaz bir şekilde biçimi etkiler. Ama insan ruhu, arzu ve isteği tek başına işlevselliğin biçim üzerinde rol oynamasından hoşlanmayacak. Duyguların da tasarımlarda kullanılmasıyla alternatif bir yargı oluşacaktır, yani biçim aynı zamanda kurguyu da izler.

Ondozuncu yüzyılda, çağın bilimi kesin sonuçlara ulaşması nedeniyle fiziktir. Bu yeni dünya anlayışından felsefe ve fizikte etkilenir. Bu etkiyle, nedenselliğe dayalı “bilimsel düşünme” ağırlık kazanır ve empresyonizm ve daha sonra kübizm gibi sanat akımlarının temel taşlarını oluşturur. Ondokuzuncu yüzyılda bezemelerin bir yana bırakılıp düz geometrik biçimlere yönelim, yirminci yüzyılda daha radikal bir değişimin ilk adımlarını oluşturur.

“Çağdaş teknoloji ve büyük endüstrinin doğuşu insanın dünyayı kavrayışını, duyarlılığını ve değerler sistemini tümünden değiştirir. Teknolojinin beraberinde getirdiği yeni değerler ekseninde toplum yeniden inşa edilir. Fayda, işlev ve başarı yüzyılın sonuna doğru “yükselen değerler” haline gelir. Bu yükselen değerlere göre varlık kazanan toplumsal yapının adı kapitalist sistemdir.”⁴⁴

De Stijl⁴⁵ grubundan hollandalı sanatçı ve kuramcılar, Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Gropius, Le Corbusier soyut geometrik biçimleri geliştirdiler. Biçimin ne olduğunu inceleyebilmemiz için işlev kavramını, yararlılık ve anlamlılık üzerinden değerlendirmeye ihtiyacımız vardır.

“Yararlılık, kullanıma uygunluk niteliği olarak tanımlanabilir. Bu onun-tasarımların hangi pratik amaçlara hizmet ettiği ve hangi olanaklar ile becerileri

⁴⁴ Heskett, s.44-45

⁴⁵ **De Stijl**, 1917, Hollanda doğumlu sanat akımı. Aslında *De Stijl* terimi 1917 ve 1931 arası etkisini göstermiş bir grup Hollandalı sanatçının çalışmalarını belirtmek için kullanılır. *De Stijl* aynı zamanda ressam ve eleştirmen Theo van Doesburg’un yayımladığı grubun teorilerini destekleyen bir derginin de adıdır. Van Doesburg ile birlikte grubun önemli üyeleri arasında ressam Piet Mondrian ve Bart van der Leek, mimar Gerrit Rietveld ve Jacobus Oud sayılır. Grubun çalışmalarının temelini oluşturan sanatsal felsefe neoplastisizme dayanır. De Stijl taraftarları tinsel harmoninin ve düzenin yeni bir ütöpik idealinin uğraşındadırlar. Saf bir çalışma ve evrenselliğin savunucuları olarak form ve renkleri basite indirgemişlerdir, eserleri sadece yatay ve dikey çizgiler, siyah ve beyazla birlikte ana renklerden oluşmaktadır. Tunalı, s.30

(bunların yokluğunda ise sonuçları) sağladığı noktasında- şeylerin nasıl çalıştığıyla ilgili olduğu anlamına gelir. Basit bir örnek, yemek hazırlamakta kullanılan profesyonel mutfak bıçağıdır: onun başlıca yararlılık değeri kesici bir alet olmasında yatar. Bu bıçağın etkili bir şekilde işlevini görmesi için, bıçağın keskin bir ucunun olmasını ve sürekli kullanıma hazır olmasını sağlayan maddi nitelikleri taşıması gerekmektedir. (Fazlasıyla ince uçlu bir bıçak, herhangi bir baskıya maruz kaldığında yalpalayacaktır, bu da bıçağın yetersiz kalması bir yana çok tehlikeli sonuçlar doğurabilir.) Kullanım süresince, bıçağın sapının ele iyice oturması da gerekir, sapın sıkıca kavranması sağlanmalıdır. Bu aşamada yararlılık öncelikle, teknolojik ve maddi etkenlerden türetilen verimlilikle ilgilidir. Ancak kullanım esnasında bu verimlilik büyük bir haz kaynağı da olabilir. Bütün parçalar yerli yerince birleştirildiğinde, en iyi mutfak bıçaklarının – doyurucu bir doğruluk duygusuyla, elin içine iyice oturmasıyla ve iyi bir denge ile denetleme ölçüsü sunmasıyla- duyuların bir uzantısı olduğu görülür. Bu bakımdan, verimlilik farklı bir sorumluluk ve anlam düzeyine geçmiş olur ve gerçekten de kimileyin onu yararlılık ve anlamlılıktan bütünüyle ayırmak çok güçtür, çünkü bu üçü de uygulama da sıkı bir biçimde iç içe geçmiş olabilirler.”⁴⁶

Tasarım ne için, hangi amaca yönelik kullanılacaksa ona göre biçim alması gerekmektedir. Aksi takdirde işlevini yitirecek. Kullanılamaz hale gelecek, belki kullanana zarar verecektir. Yararlılığın önemi biçim üzerindeki bu direk etkisinden de açıkça anlaşılabilir. Her tasarımda yararlılığı açıkça göremiyor olduğumuz durumlarda var, bir aletin kolaylılık ile kullanıyor olmamız duyularımıza da hitap eder aynı zamanda. Yapacağımız işin süresini kısaltması ya da kolaylaştırması haz duygusunu harekete geçirir. Böyle bazı durumlarda yararlılığı, anlamlılıktan ayırt etmemiz zorlaşır. Tabii, öncelikli olarak anlamlılık terimine kısaca bakmamız gerekir.

“Tasarım alanında bir kavram olarak anlamlılık, biçimlerin –kullanılma yollarına ya da onlara biçilen anlam ve rollere göre (bunlar da genellikle alışkanlık ve ritüel örüntülerindeki güçlü simgeler ya da ikonlardan oluşmaktadır)- anlamı nasıl varsaydığını açıklar. Verimliliğe yapılan vurguya karşıt biçimde, anlamlılık daha çok ifade ve anlam üzerine yoğunlaşır. Tahta kürdanlarla (yalnızca daha temel olan bir kaç

⁴⁶ Heskett, s.44-45

biçimiyle) ilgili iki basit örnek yararlılık ile anlamlılık arasındaki farkı, ayrıca bunların sıkça örtüştükleri yerleri bize sıkça gösterebilir.

İlk kürdan yada pazarlandığı ismiyle diş çubuğu- diş ürünlerinde uzmanlaşmış bir Norveç şirketi, Jordan tarafından üretilmiştir. Yaklaşık beş santimlik boyuyla, hem dişleri hem de diş etlerini temizleme işini görmesi için oldukça etkili bir kısı (sivri takoz) biçimine sahiptir; ayrıca sadece öğünlerden sonra değil, düzenli bir ağız sağlığının parçası olarak da kullanılmaktadır. Bu ince nesne, hedeflediği işi iyi şekilde yapabilmek için en ince ayrıntısı düşünülmüş olarak tasarlandığından üst seviye de bir yararlılığı içermektedir.”⁴⁷

Sadece yararlılık ve anlamlılık ilkelerinden hareketle tasarlamak da mümkündür. Yararlılıkta kullanım amacına uygun olması, kullanımı kolaylaştırması zorunludur. Yararlılığa verilebilecek en iyi örnekler mesleki hizmetlerde kullanılan aletlerdir. Fakat, ultrason cihazı ya da bir baltadan farklı olarak, vazo ya da bir çerçeve gibi dekoratif ürünler aynı zamanda haz duyusuna hitap etmesi gerektiğinden, anlamlılıkları içseldir. Aynı zamanda anlam sabit, değişmeyen her zaman aynı duyguyu hissettirmez. Örneğin, Volwagen Beetle.

⁴⁷ Heskett, s.45-46



Resim 3.1. Volswagen Beetle, 1937

“Almanların resmi işçi örgütlenmesi olan Alman Emek Cephesi’ne bağlı “Eğlence Aracılığıyla Güç” biriminin 1937 yılında ilk örnek modelleri üretmesiyle birlikte, bu otomobil Nazi Partisi’nin başarılarının bir ikonu olarak tanıtıldı. İkinci Dünya Savaşı’nın ardından üretim geniş bir ölçekte yeniden başladığında, VW 1950’lerde başarılı bir biçimde Birleşik Devletler’e ihraç edilmeye başlandı ve kült bir nesne haline geldi. Bu dönem boyunca tasarımı hemen hemen aynı kaldıysa da, ürünün anlamlılık boyutu dikkat çekici bir dönüşüme uğradı: 1930’larda faşizmin bir ikonuyken –“Eğlenceli araba aracılığıyla güç” gösterisi- 1960’ların Amerikası’nda sevimli bir “Böcek”e ve Walt Disney’in Herbie filmlerinin kahramanına dönüştü. Beetle’ın 1997 yılında yeni tasarımıyla yeniden ortaya çıkmasıyla birlikte bu dönüşüm daha da ileriye taşınmış oldu, bu model de Birleşik Devletler’de hızlı bir şekilde kült statüsüne erişti.”

48

Tasarım üzerine düşünürken, karşımıza çıkacak bir diğer kelime ise “teknik”tir. *“Teknik, doğa bilimlerinin ulaştığı doğrularının, insan gereksinimlerini karşılayacak şekilde praik yaşama uygulanması olarak düşünülür.”*⁴⁹ Bu sebeple tasarım varlığının

⁴⁸ Heskett, s.49-50

⁴⁹ Tunalı, 31

genellikle doğada bulunduğuna inanılır. Bu doğru olsaydı tüm teknik buluşların sadece doğayı örnek alarak işe başlaması gerekirdi. *“teknik, gerçekte insanın aynadaki görüntüsüdür. Bu durum, doğa örneğinin rol almadığı en eski ve en önemli buluşlarda kolayca görülebilir.”*⁵⁰ İnsan hayatta kalabilmek için bir güvenlik gereksinimi içindedir. Bu nedenle doğadan yüzyıllar boyunca pek çok şey öğrenip uyguladı ve aklıyla yorumladı.

3.1. TASARIM VE SANAT ÜZERİNE AYRIMLAYICI SORGULAMALAR

Sanat yapıtları da teknik ürünler de, felsefe de ortaya atılan sorular ve buna yönelik cevaplar da temelde tasarım varlığıdır. Çünkü, daha evvel de bahsettiğimiz gibi tasarım düşüncede var olan zihinde canlandırma eylemidir, ide'dir. Bilgi, estetik, teknik kategorilerinde kendini gösteren bu eylem bilimde model teorisi, felsefede düşünce sistemi, sanatta “sanat eseri” olarak somutlaşır. Yalnız; *“...bıçak duvardaki resimden farklı olarak bir işleve sahiptir.”*⁵¹ Sanat yapıtının “insan hayatını kolaylaştırmayı çalıştığım, gün içinde şu probleminin çözümü olacağım” gibi bir amacı yoktur. Hiç bir sanatçı eserini ne tasarlarken ne de yaratırken işlevsellik adına en ufak bir kaygı duymaz. *“Sanat yapıtının işe yaramak gibi bir yükümlülüğü yoktur ve onun gerçekliğe katılmasını sağlayan varolma tarzı ancak olumsuzluk*⁵² *olabilir.”*⁵³ Yalnız şunu da belirtmek de fayda var; Bıçağın bir işlevi olması insan duyularından tamamen bağımsız olarak tasarlandığı anlamına gelmez. Farklı farklı insanlar tarafından sayısız biçimde, farklı kullanım ya da benzer kullanımlara göre üretilebilir. *“...resim bıçak gibi işlevsel bir ürün değildir. Resmi yalnız seyredebilirim; ona bakarak ancak estetik bir haz duyabilirim. Ama her ikisi de bireysel tasarım varlığıdır ve gerçekliğe katılım kategorisi içerisinde yer alır.”*⁵⁴ Kullanım için tasarlanan ve erişmek istenilen şey hayatı

⁵⁰ Siegfried Maser, *Einige Bemerkungen zum Problem einer Theorie des Designers*, (Yayımlanmış Bildiri), Braunschweig 1972

⁵¹ Tunalı, 29

⁵² **Olumsuzluk**; En genel anlamda, zorunluluk ile olanaklı olmayanın karşın olarak, olması da olmaması da olanaklı olan şeyin durumu. Başka türlü söylendikte, gerek varlığa gelmede gerekse eyleme geçmede zorunlu olmama, değişimin ve özgür istencin etkilerine açık olma durumu; değişime ve rastlantıya tabi olan, rastlantıların insafına kalmış varlığın durumu ya da niteliği. Mantık diliyle söylendikte, önermelerin zorunlu olarak doğru ya da yanlış olmaması durumu; hem kendisi hem de değillemesi olanaklı olan önermelerin niteliği. Web Sayfası: <http://www.turkcebilgi.org/sozluk/felsefe-terimleri/olumsallik-11654.html> (9 Mart 2015, 12.37)

⁵³ Maser, 27

⁵⁴ Tunalı, 29

kolaylaştırmak olduğundan tasarımda, kaçınılmaz olarak işlevsellik ön plandadır. Bir sanat yapıtında ise bu kaygının yerini “estetik” alır.⁵⁵ Tasarım ürünü seri üretime dayanırken, sanat yapıtı tektir. Sanattın “sanatta bireysellik” gibi her sanatçının yaptığı her çalışmanın tamamen sadece o sanatçıya ait olduğunu anlatan bir başlığı vardır.

Sanatın kendini tasarımdaki, kadar net bir şekilde ortaya koyma, herkes tarafından anlaşılacak gibi bir derdi yoktur. Daha derin bir buluşma yaşamak ister izleyicisiyle. Tamamen tinsel bir bağ kurma derdinde olan sanatçı için sadece real dünyada bulunduğu nesneler ile bu tinsel buluşmayı yaşaması oldukça güç elbette. Tasarım ise hedeflediği kitleye mesajını net bir şekilde verme amacıyla olduğundan “soyutlama”yı ve simgeleri sıkça kullansa da sanatta gördüğümüz türden bir “soyut” kavramı ile karşılaşmıyoruz.

“... sanat olmayan denemese bile, ilk bakışta kendisini ele vermeyen olgular arasında (gizli) ilişkiler kurmak, iç çağrışımlar yaratmak çabasıdır. Bu amaçla da sanat, doğadaki gerçeğin dönüştürülmesidir. Bunu imgeler aracılığıyla yapar. Imge bir anlamda gözle görülemeyen, soyut bir şeydir. Oysa grafik tasarım onunla değil, görünen şeyle, yani simgeyle ilgilidir. Ve onu somutlaştırma çabasıdır. Dolayısıyla varbilimsel olarak grafik tasarımı ‘o anlamda’ sanat saymak olanaksız. Ama grafik tasarımcının sanatçı sayılıp sayılamayacağı ayrı bir konu”⁵⁶

Sanat yapıtı tasarımdan önemli ölçüde ayrılır. Birinde işlevselliğe bağlı olarak kaçınılmaz zorunluluklar diğerindeyse özgürlük vardır. Endüstriyel nesneler, birbirleriyle bağlantılı olarak belli bir amaç için üretilir. Zorunluluk, seri üretimin kaçınılmaz bir parçasıdır. Sanat yapıtında ise özgürlük vardır. Bu da tasarım ve sanatı birbirinden ayıran temel farklılıklardandır. Söylenen tüm bu farklılıklar sanat yapıtını ve endüstri ürününü yaratan sanatçı ve tasarımcı arasındaki farklılıkları da gösterir aslında. *“Endüstri tasarımcısı, üretilecek ürünle ilgili enformasyonları alan, bunları işleyen ve gereksinme duyulan çözümlere götüren düşünceler ortaya koyan biri olarak kabul edilebilir.”⁵⁷* Alıntıda bahsedilen yaratma sanatta gördüğümüz gibi özgür bir yaratma değildir. Çünkü tasarımcı kendisinden talep edilen şartlara göre hareket etmek zorundadır. Bir sanatçı kadar özgür olmayıp hareket alanının sınırlı olmasına karşın

⁵⁵ Tunalı, 35

⁵⁶ Hasan Bülent Kahraman; 31.05.2001, “Grafik Tasarım Sanat Mı?”, Radikal internet baskısı, Web Sayfası: <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=3864> (Erişim: 09 Mart 2015)

⁵⁷ B. Lobach s.137 – İsmail tunalı s.66

kapsam bakımından daha geniştir. Çünkü tasarım tinsellikten Pazar ekonomisine kadar geniş bir alanda düşünülmelidir.

Rönesans ile başladığını düşündüğümüz sanatçı-zanaatçı ayrımı, ve zanaatçıya gerekli önemin verilmemesi, ondokuncu yüzyılın ikinci yarısına Arts and Crafts hareketinin başlangıcına kadar sürmüştür. Bu akım Art Nouveau ve farklı ülkelerde farklı bir çok hareketin başlangıcı olmuş son olarak Bauhaus'u derinden etkilemiştir. Bauhaus aslında sanat ile tasarımın farkını yeni uzmanlık alanları oluşturarak bize göstermiştir.

Sanatçı, tasarımın gerekliliğini, temel konularını elbette bilir. Ama sanatsal gereklilik, izleyici ile birlikte kavramsal olarak tamamlanır ve kişisel deneyime dayanır. Anlatmak istediğini, net bir şekilde ortaya koymaya çalışmaz. Tasarımın ise, net bir hedefi, işlevi vardır, hedefi açıktır, yoruma yer bırakmaz.

Burcu Aldinç'e göre ise sanatçı ile tasarımcı kıyaslanmamalı. *“ikisi mukayese edilmemeli. Sanatçı, toplumsal mesaj verse de kendini ifade eder. Tasarımcı ise belli bir bütçe ile belli bir yerde fonsiyonel birşey yaratır. Tasarımcı niye sanatçı olsun ki? Biz endüstri ile çalışıyoruz. Sanatsa tamamen kişisel bir çalışma. Yaptığın koltuğa oturulamıyorsa git heykeltraş ol. O da koltuk değil heykel olsun.”*⁵⁸

Sanatçı ve tasarımcı arasındaki farklar izleyiciden beklenen noktasında da farklılık taşır. Tasarım nesnesi, belli bir amaca yönelik, yapılma amacına göre ayrıntılı düşünülmüş, işlevsel bir üründür. İzleyenden ya da kullanan; tasarımı, kullanımı, ya da bir duyuru söz konusuysa onu kolaylıkla anlaması beklenir. Tasarımcı, ürününü yaratırken baştan sona hedef kitlesine göre hareket eder. Renkleri biçimleri söz konusu olan hedef kitlesine göre ayarlar. Sanat yapıtında ise yapıtın izleyici ile iletişimi çok farklıdır. Sanatçı, yapıtından belirli bir sonuç, kesin bir karşılık beklemez, sadece paylaşmak ister. O birilerine birşey göstermek, yönlendirmek ya da eğitmek için üretmez. Tamamen sanatçının özgür, bireysel, içsel yolculuğudur, bu yaratma süreci. Çünkü sanat “anlatan” olmanın ötesinde bir nitelik taşır. İzleyiciden sanat yapıtını direk olarak anlamasını değil daha üst düzey bir dikkat ve kişisel deneyim gerektirir. Tasarım

⁵⁸Burcu Aldinç, 06.03.2011, “Tasarımcı sanatçı mıdır değil midir? (Röportaj), Sabah Gazetesi internet sayfası, http://www.sabah.com.tr/pazar/2011/03/06/tasarimci_sanatci_midir_degil_midir (Erişim: 13 Mart 2015, 14.32)

ise bundan tamamen farklı olarak net bir hedefi vardır, yoruma yer bırakmaz. Sanat eseri izleyenin kişisel deneyimiyle birlikte ancak kavramsal anlamda tamamlanabilir.

SONUÇ

Tasarım ve sanata baktığımızda İsmail Tunalı ikisinin de insanın doğaya alternatif varlık arayışının sonucu olduğunu söyler. Yalnız tasarımın “işlevsellik”, “anlamlılık”, “yararlılık” gibi temel zorundalıkları onu sanattan ayıran farklılıklardır. Sanat ise özgürdür. Sanatçı sanat eserini oluştururken duyduğu kaygılar tasarımcıdan tamamen farklıdır. Sadece paylaşmak ister, anlaşılabilir olması işlevsel olması gibi bir kaygısı yoktur. Sanayileşmeyle birlikte sanat ve tasarımın özgürlük sınırlarının giderek değişmesi-dönüşmesi aralarındaki ilişki çözümlemesinin birbirinden oldukça bağımsız ve farklı platformlara çekmiştir. Bu durum postmodernizm sonrasında daha da güçleşmiştir Tasarımın sınırları ise daha keskindir. Mesajını net bir şekilde iletmeli, kullanabilir olmalıdır. Seri üretim ürünü olan tasarım, elbette özgün ve tek olarak tanımlanan sanattan ayrılır. Tasarımda da özgünlük, hayel, duygu vardır ama bu sanatta gördüğümüz gibi özgür değildir. Tasarımcı ürünü ortaya koymaya başladığı andan itibaren üreticinin ondan talep ettiği koşullarla sınırlı bir yaratma eylemi içindedir. Tasarımcının özgün olma kaygısı daha çok pazardaki rekabet koşulları nedeniyle zorunlu bir yenilik arayışıdır. Sanayileşmenin yaygınlaşmasıyla uzmanlık alanı olarak karşımıza çıkmasının nedeni de budur.

Gelecekte günümüzdeki etkilerine eşdeğer durumlar söz konusu olabilir. Belkide başkalaşan başkalaşan bir çözümleme-sorgulama gündeme gelebilir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A., & Çavuşoğlu, E. (2011). *Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ceviz, A. (2000). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. Baskı, C.1-2-3, Yem Yayınları, İstanbul 2008.
- Fischer, E. (2012). *Sanatın Gerekliliği*. İstanbul: Sözcükler Yayınevi.
- Foster, H. (2004). *Tasarım ve Suç*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Yayınevi.
- Heskett, J. (2013). *Tasarım*. İstanbul: Dost Kitapevi Yayınları.
- İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu, M. (2009). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayelperset Yayınevi.
- Klee, P. (2010). *Bauhaus Ders Notları ve Yazıları*. İstanbul: Hayalbaz Yayınları.
- Klee, P. (2011). *Modern Sanat Üzerine*. İstanbul: Altıkırkbeş Basın Yayın.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Yayınevi.
- Read, H. (2014). *Sanatın Anlamı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Tunalı, İ. (2012). *Tasarım Felsefesi*. İstanbul: Yem Yayın.
- Wölfflin, H. (2000). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. İstanbul: Remzi Yayınevi.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Emine Tuba Erdoğan
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzincan - 1988
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi - Grafik Tasarımı - 2011
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü - Resim
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	tugba.erdogan@gmail.com
Tarih	24.03.2015