

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
(RESİM ANASANAT DALI)

TASARIM, SANAT VE ENDÜSTRİYEL TASARIM
BAĞLAMINDA POSTMODERNİZM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Seda YILMAZ

Balıkesir, 2019

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
(RESİM ANASANAT DALI)

TASARIM, SANAT VE ENDÜSTRİYEL TASARIM
BAĞLAMINDA POSTMODERNİZM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Seda YILMAZ

201612543003

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Nuray GÜMÜŞTEKİN

Balıkesir, 2019

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ONAYI

Enstitümüzün Resim Anasanat Dalı'nda 201612543003 numaralı Seda YILMAZ'ın hazırladığı "Tasarım, Sanat ve Endüstriyel Tasarım Bağlamında Postmodernizm" konulu YÜKSEK LİSANS tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 23.05.2019 tarihinde yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda tezin onayına OY BİRLİĞİ/OY ÇOKLUĞU ile karar verilmiştir.

Başkan


Prof. Dr. Elif ÇİMEN

Üye (Danışman)

Doç.Dr. Nuray GÜMÜŞTEKİN



Üye

Dr.Öğr. Üyesi Meryem UZUNOĞLU



Üye

Üye

Üye

Üye

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım.

28.05.2019

Enstitü Müdürü


Prof. Dr. Kenan Ziya TAŞ
Müdür

ÖNSÖZ

Bu tezde özellikle, Güzel Sanatlar Fakültelerinde lisans dönemi boyunca işlenen uygulamalı ve teorik derslerin ışığında, akıllara gelebilecek soruların, belirli kavramlar üzerinde durularak incelemesi yapılmıştır. Tasarım kavramının, tanımı yapılmış ve diğer disiplinlerle kurmuş olduğu bağdan faydalanılarak, kullanım alanları ve günlük hayattaki yeri incelenmiştir.

Sanatın, tasarım ile olan ilişkisine vurgu yapılarak tarihi, siyasi, kültürel ve sosyolojik açıdan dönüşümü çeşitli akımlar ve dönemlerle örneklendirilerek ifade edebilme yoluna gidilmiştir. Sanat Yapıtının bir imge olarak değerlendirilmesi göz önünde bulundurularak, anlamının değişimi, Kültür Endüstrisi bağlamında incelenmiştir.

Sanayi Devrimi sonrasında, değişen üretim anlayışı ve üretim ilişkileri çerçevesinde, sanatın ve tasarımın bu ilişkilerle karşılıklı etkisi üzerinde durulmuştur. Aynı zamanda değişen üretim anlayışının ve üretim ilişkilerinin iktisadi olarak, sosyal hayatta, kültürel meselelere olan yansıması araştırılmıştır. Özellikle bu araştırmalar çerçevesinde; endüstrileşme, modernizm, fordizm ve küreselleşme kavramları üzerinde durularak, sanat yapıtının çoğaltılması ve metalaşması gibi durumlar tartışılmıştır.

Ayrıca Fordist üretim anlayışının krize girmesi, küreselleşme kavramının ortaya çıkması ekonomik ve siyasi anlamda yaşanan değişimler sonucunda, oluşan güvensizlik ortamının, ayak sesleriyle birlikte gelen postmodernizm ve postmodernizmin, üretim anlayışına yansıyan post-fodist faaliyetlerin, sanat ve kültürel açıdan sebep olduğu değişikliklerin, sosyal hayat üzerindeki etkileri araştırılmıştır. Bu etkilerin yok ettiği meta anlatılar ve bu yok olma sonucunda ortaya, mecburen çıkan hakikat anlayışının, dini inanışlardan, ideolojik düşüncelere kadar yaşanan değişimlerin hangi koşullar altında ve hangi unsurlar çerçevesinde istenilir hale geldiği araştırılmıştır.

Diğer yandan, zorlu tez sürecinde değerli katkılarını benden esirgemeyen, danışmanım Doç. Dr. Nuray GÜMÜŞTEKİN' e desteklerinden ve motivasyonundan dolayı teşekkür ederim.

ÖZET

TASARIM, SANAT VE ENDÜSTRİYEL TASARIM BAĞLAMINDA POSTMODERNİZM

YILMAZ, Seda

Yüksek Lisans Tezi, Resim Anasanat Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Nuray GÜMÜŞTEKİN

2019, 112 Sayfa

Tasarım kavramıyla ilgili yapılan araştırmalarda, tasarım kavramının çeşitli anlamlarda kullanıldığı görülmüştür. Özellikle de kullanılmış olduğu alanla ilgili olarak değişime uğrayan tasarım kavramı, sanat, mimari, grafik, endüstri gibi bir çok alanda kendinden söz ettirmektedir.

Sanayi Devrimi sonrasında, üretim anlayışında yaşanan değişimler sebebiyle azalmaya başlayan zanaat tipi üretim, günümüze dek giderek azalmış ve yerini sanayi tipi üretime bırakmıştır.

Endüstri ötesi olarak adlandırabileceğimiz, post-fordist süreç ise post-modernizmle beraber hayatımıza girmiştir. Fordist üretimde yaşanan sıkıntılar sonucunda post-fordizm çözüm olarak sunulmuş, esnek üretim anlayışı gündeme gelmiştir.

Bu dönemin sanat anlayışına bakacak olursak, çokluğun ve parçalılığın hakim olduğu görülmektedir. Hazır maddelerin hayatımıza girdiği ve sanat eseri sayıldığı bu dönemde geleneksel sanat kuralları yıkılmış ve düşünce ön plana çıkmıştır. Yaşanılan bu gelişmeler sonucunda post-modernizm sonrası hakikat sorunu doğmuştur. Toplumlar kitle iletişim araçlarıyla yönlendirilirken bu durum, dini, siyasi ve sosyolojik açıdan manipülasyonlara sebep olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Tasarım, Sanat, Endüstri, Postmodernizm, Fordizm, Post Fordizm

ABSTRACT

POSTMODERNISM IN THE CONTEXT OF DESIGN, ART AND INDUSTRIAL DESIGN

YILMAZ, Seda

Postgraduate Thesis, Department of Art

Thesis Supervisor: Assoc. PROF. Dr. Nuray GÜMÜŞTEKİN

2019, 112 Pages

It is observed that the concept of design has been used in different meanings in the research carried out concerning the concept of design. In particular, the concept of design which has undergone a change regarding the field where it is used, makes a name for itself in many areas such as arts, architecture, graphics and industry.

Following the Industrial Revolution, artisanship style production launched due to the changes occurred in the sense of production, has gradually decreased at the present time, and is replaced with industrial style production.

Post-fordist process which we might call as meta-industry, has come into our lives via post-modernism. Fordism has been offered as a solution to the problems encountered in fordist production, and also the sense of flexible production has been brought to agenda.

When we look at the sense of arts in this period, we can see the dominance of redundancy and partiteness. In this period when convenience goods have come into our lives and are regarded as works of art, traditional rules of art have been taken down, instead, thinking has come forward. As a result of these developments encountered, the problem of truth on postmodernism, has come to surface. Therefore, while communities are directed by mass media, this has caused manipulations in the religious, political and sociological sense.

Key Words: Design, Art, Industry, Postmodernism, Fordism, Post-Fordism

İTAF

Hazırlamış olduğum tezde, en başta maddi ve manevi katkılarından dolayı aileme, değerli danışmanım Doç. Dr. Nuray GÜMÜŞTEKİN' e, sevgili nişanım Emre Köyönü' ne ve bana olan inançlarından dolayı kardeşlerim Serkan Yılmaz ve Serpil Yılmaz Beşiroğluna TEŞEKKÜR EDERİM.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İTAF.....	vi
İÇİNDEKLER.....	vii
ŞEKİLLER VE RESİM LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x

1. BÖLÜM GİRİŞ

1.1. Amaç.....	1
1.2. Yöntem.....	2

2. BÖLÜM TASARIM KAVRAMININ ANLAM ANALİZİ

2.1. Tasarım Kavramının Tanımı.....	3
2.2. Tasarım Kavramıyla İlgili Yorumlar.....	4
2.3. Tasarım Süreci.....	6
2.3.1. Problemin Tanımlanması.....	6
2.3.2. Bilgi Toplama.....	6
2.3.3. Yaratıcılık.....	7
2.3.4. Çözüm bulma.....	8
2.3.5. Uygulama.....	8
2.4. Tasarım Eleman Ve İlkeleri.....	8
Tasarım Elemanları	
2.4.1. Nokta.....	8
2.4.2. Çizgi.....	10
2.4.3. Şekil.....	10
2.4.4. Form.....	11
2.4.5. Doku.....	12
2.4.6. Renk.....	13
2.4.7. Valör.....	13
2.4.8. Leke.....	14
2.4.9. Boşluk.....	14
Tasarım İlkeleri	
2.4.10. Uygunluk.....	15
2.4.11. Zıtlık.....	15
2.4.12. Ritim.....	16
2.4.13. Hiyerarşi.....	16
2.4.14. Egemenlik.....	16

2.4.15. Denge.....	16
2.4.16. Birlik.....	17
2.5. Tasarım Kavramı Ve Disiplinler Arası Kullanımı.....	17
2.6. Tasarımın Olgusal Anlam Değeri.....	19

3. BÖLÜM

SANATIN DÖNÜŞÜMÜ

3.1. Tarihsel Süreçte Sanata Atfedilen Anlamlar.....	21
3.2. Anlamsal Bağlam Ve İmge.....	31

4. BÖLÜM

SANAYİ DEVRİMİ SONRASI ENDÜSTRİYEL SÜREÇ

4.1. Modern Bir Üretim Anlayışı Olarak Fordizm Ve Üretim Bantları.....	37
4.2. Seri Üretimde Uzmanlaşma Ve Farklı Disiplinlere Etkileri.....	43
4.3. Endüstriyel Tasarımın Estetikle İlişkisi.....	51

5. BÖLÜM

TASARIM, SANAT VE ENDÜSTRİYEL TASARIM BAĞLAMINDA POSTMODERNİZM

5.1. Postmodernizm Genel Tanımı Ve Süreci.....	58
5.2. Endüstriyel Anlamada Post fordizm Ve Tasarımın Çoğaltımı.....	67
5.3. Postmodernizm Ve Parçalanma.....	73
5.4. Postmodernizm Sonrası Hakikat Kavramı.....	76

6. BÖLÜM

SANAT ANLAYIŞIM VE RESİMLERİMDEN ÖRNEKLER.....

81

7. BÖLÜM

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....

87

KAYNAKLAR.....	89
----------------	----

ŞEKİLLER VE RESİMLER LİSTESİ

Şekil 1	Tasarım Süreci.....	6
Resim 1	Seda Yılmaz, "Nokta Çalışması".....	9
Resim 2	Seda Yılmaz, "Çizgi Çalışması".....	10
Resim 3	Geometrik Şekillerle Form Görseli.....	11
Resim 4	Seda Yılmaz, "Doku Çalışması".....	12
Resim 5	Renk Çemberi.....	13
Resim 6	Seda Yılmaz, "Valör Çalışması".....	13
Resim 7	Seda Yılmaz, "Leke Çalışması".....	14
Resim 8	Seda Yılmaz, "Tasarım İlkeleri".....	15
Resim 9	Lascaux Mağarası.....	21
Resim 10	Rahotep ve Nofret.....	22
Resim 11	Dinlenen Herkül.....	23
Resim 12	Colosseum.....	24
Resim 13	Duomo Katedrali.....	24
Resim 14	Caravaggio, "Kurban".....	25
Resim 15	Francisco Goya, "3 Mayıs 1808 ".....	26
Resim 16	Maurice de Vlaminck, "Kırmızı Ağaçlar".....	27
Resim 17	Wassily Kandinsky, "Siyah ve Mor".....	27
Resim 18	Pablo Picasso, "Ağlayan Kadın".....	28
Resim 19	Marcel Duchamp, "Çeşme".....	28
Resim 20	Gustave Courbet, "Ressamın Atölyesi".....	41
Resim 21	Vladimir Tatlin, "Enternasyonel Anıtı Modeli".....	46
Resim 22	Marcel Duchamp, "Tabure Üzerine Bisiklet Tekerleği".....	47
Resim 23	Bauhaus Okulu görseli.....	49
Resim 24	Barkot: 70*50, tuval üzerine serbest teknik.....	82
Resim 25	Parçalanma ve Çokluk: 80*50, tuval üzerine serbest teknik.....	82
Resim 26	Parçalanma ve Çokluk 2: 80*60, tuval üzerine serbest teknik.....	83
Resim 27	Parçalanma ve Çokluk 3, : 70*50, tuval üzerine serbest teknik.....	83
Resim 28	Çeşme (ler): 80*80, tuval üzerine serbest teknik.....	84
Resim 29	Medeniyet: 80*50, tuval üzerine serbest teknik.....	84
Resim 30	Parçalılık: 110*90, tuval üzerine yağlı boya.....	85
Resim 31	Parçalılık 2: 110*90, tuval üzerine yağlı boya.....	86

KISALTMALAR LİSTESİ

- Çev. : Çeviren
MEB : Milli Eğitim Bakanlığı
T.C. : Türkiye Cumhuriyeti
TDK : Türk Dil Kurumu
s. : Sayfa

1.BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Amaç

Yapılan araştırmanın problemini; tasarım, sanat ve endüstri gibi kavramların birbirleriyle ne derecede ilişkili olduklarını postmodernizm çerçevesinde inceleyebilme anlayışı oluşturmaktadır.

Bu anlayışa göre çalışmamızın temel amacı; tasarım ve sanat kavramlarını açıklayarak, postmodernizm çatısı altında değişen üretim anlayışının, geçmişte endüstri ile olan ilişkilerini de göz önünde bulundurarak ifade edebilmektir.

Bu tez sırasıyla tasarım, sanat, endüstri ve postmodernizm kavramlarını açıklamış ve çeşitli referanslar kaynak gösterilerek tanımlanmıştır. İncelemenin kapsamı gereğince anahtar kelimeler seçilmiş ve başlığımızın derinlemesine incelenmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda sanatın dönüşümüne dönemselsel olarak etki eden olguların, kavramsal açıdan ele alınması ve birbirleri üzerindeki etkileri incelenmiştir.

Araştırma; Tasarım, Sanat ve Endüstriyel Tasarım Bağlamında Postmodernizm başlığı altında incelenerek, bir araya getirilen kavramların birbirleriyle kurmuş oldukları ilişkinin bir bütün halinde ele alınabilmesini amaçlanmıştır.

Özellikle çıkış noktası sayılabilecek olguların, sanat bağlamında, kendi aralarındaki etkileşimi geçmişten günümüze çeşitli örnekler ve akımlardan faydalanılarak açıklanmak istenmiştir. Ele almış olduğumuz kavramların tarihi süreçte hangi aşamalardan geçerek günümüze ulaştıkları ve günümüzde hangi şartlar altında, hangi anlamlara tekabül ettikleri ve bu durumların ortaya ne gibi sonuçlar çıkardığı incelenmiştir.

Araştırmada özellikle postmodernizm kavramı ele alınmıştır. Bu kavramın ayrıca incelenmesindeki amaç; geçirilen tüm dönemlerin sonuçlarının günümüzde yaşanıyor olmasıdır. Tasarım, sanat ve endüstri kavramlarının özellikle postmodern anlayışa uygun olarak dönüşüyor olması çalışmada postmodernizm kavramının incelenmesine zemin hazırlamıştır.

Araştırmada, özellikle postmodernizm kavramı altında araştırılan, hakikat olgusu günümüzde çeşitli değerlerin değişimine ve bu değerlerde yaşanan değişimlerin politika, sanat, din, kültür gibi kavramlara olan etkilerini incelemek ve çeşitli kaynaklardan hareketle rneklendirebilmek amaçlanmıştır.

Diğer yandan endüstri ötesi toplumlardaki küreselleşme anlayışı ve bu anlayışın doğurmuş olduğu esnek üretim ve tkretim faaliyetleri, tüm bu faaliyetlerin sanata yansımaları incelenmiştir. Ayrıca bu tezde, sanat yapıtının teknik yollarla çoğaltılması ve bu çoğaltımın günümüzde sanat yapıtını ne şekilde etkilediği de incelenmiştir.

1.2. Yöntem

Araştırmada çeşitli kitaplardan, makalelerden, görsel unsurlardan, elektronik kaynaklardan faydalanılmıştır. İçerikte kullanılan kavramlar çeşitli yazarların, araştırmalarından faydalanılarak açıklanmıştır. Özellikle tasarım kavramıyla ilgili olarak tanımlamalara başvurulmuştur. Bu süreçte sanat terimleri sözlükleri ve konuya uygun kitaplar, makaleler araştırılmıştır. Sanat Yapıtının Teknik Yollarla oğaltımı unsuruyla ilgili olarak, Frankfurt Okulu düşünürlerinin kuramları hakkında yapılan araştırmalar incelenmiş ve yorumlanmıştır. Konuyla ilgili olarak çeşitli yayınlara ve yazarların araştırmalarına elektronik ortam üzerinden ulaşılmıştır. Özellikle niversitelerin veri tabanları üzerinden literatür taraması yapılmıştır. Son olarak internet veri tabanı üzerindeki makalelere ve araştırmalara erişim sağlanarak Tasarım, Sanat ve Endüstriyel Tasarım Bağlamında Postmodernizm başlığı araştırılmıştır.

2.BÖLÜM

TASARIM SANAT VE ENDÜSTRİYEL TASARIM BAĞLAMINDA POSTMODERNİZM

TASARIM KAVRAMININ ANLAM ANALİZİ

2.1.Tasarım Kavramının Tanımı

Tasarım kavramı birçok alanda sıklıkla kullanılmaktadır. Çoğu zaman anlamı, kullanıldığı disiplin tarafından belirlenmekte ve değişmektedir. "Tasarım kavramı en genel ifade ile, zihinde canlandırılan biçim ve ya tasavvur şeklinde tanımlanabilir" (Türk Dil Kurumu [TDK], 1974). Tasarım kavramı için ayrıca "*düzenleme işi*" tanımı da uygun olacaktır. Zihinde canlanan biçimlerin hayata geçebilmesi için yine kişinin zihninde belli düzenlemelerden geçirilip aşamalar haline dönüştürülmesi gerekir, ancak bu sayede ortaya çıkan ürünler için '*tasarım*' denilebilir.

"Tasarım, gündelik yaşamda kullanılan araç ve gereçlerden, endüstriyel ürünlerden, teknolojik ve bilimsel faaliyetlerden, sanata kadar neredeyse her alanda etkisi olan bir kavramdır. Tasarım kavramının bu etkisinden hareketle: Bir sorunun çözümü için geliştirilmiş plan ya da fikirdir denilebilir"

Öztürk' ün 2007' de yayımlanan çalışmasına göre tasarım: Var olmayana ulaşma çabasıdır; bu çaba sonunda ulaşılan var olmayan, tasarımdır. Bu açıklamaya göre "var olmayan" şey, kendiliğinden var olma kabiliyetine sahip olmayan, var olabilmek için zihne ihtiyacı olan şeydir. Tasarımcının, ilkin düşünme alanında yaratacağı nesneyi yaratması ve ardından bunu oluşturması, gerçekleştirmesi gerekmektedir (Çotuksöken, 1994).

Bu açıklamalardan anlaşılıyor ki tasarım kişinin zihninden bağısız var olamamaktadır ve düşünme ile şey arasında bir köprü vazifesi görmektedir. Aynı zamanda tasarım, soyuttan somuta giden bir süreç konumundadır. Bu süreç düşünceyi nesnel dünyaya bağlamakta ve soyut olan düşünceyi madde alemine atıp somutlaştırmaktadır. Ayrıca tasarım kavramı için bir çok disiplinin ortak noktasıdır da denilebilir, bu ortak nokta, sanatı bilime, bilimi teknolojiye, teknolojiyi endüstriye bağlayan en önemli unsurdur.

2.2.Tasarım Kavramıyla İlgili Yorumlar

Tasarım kavramı ile ilgili yorumlar genel olarak görsel algıya yöneliktir. Görsel algıyınsa ancak belli bir eğitim sürecinden sonra gelişebileceği savunulmaktadır. Bir tasarımın ortaya çıkabilmesi için kişinin ortaya çıkaracağı tasarımla ilgili olarak belli aşamalardan geçmiş ve belli bir bilgi birikimine sahip olması gerekmektedir.

Reyhan Yüksel de 2002' de yayımlanmış olduğu çalışmasında, eğitimin önemine dikkat çekmektedir. Bu bağlamda tasarım oluşturabilmek için belli başlı kuralların bilinmesi gerektiğini savunmaktadır. Oluşturulan tasarımın, belirli ilkelere sahip olması ve tasarımda kullanılan, tasarım elemanlarının kendi aralarında uyum içinde olması beklenir. Üretilen tasarım, ancak bu kurallar çerçevesinde bilinçle üretilmiş bir tasarım haline gelmektedir (Yüksel, 2002).

Tasarım eğitiminde amaç sadece ortaya çıkan sonuç değildir. Alınan eğitimin kişinin yaratıcılığına da faydası olacaktır. Nazan Düz'e göre (2012); Çeşitli becerilerin geliştirilebilmesi, yeteneklerin ortaya çıkabilmesi ve gerekli sezilerin kazanılabilmesi için tasarım eğitimine ihtiyaç duyulmaktadır (Düz, 1012).

Bir tasarlama eylemi tabi ki de yalnızca eğitim süreçlerinin sonucu değildir. Eğitim, tasarım yapabilmek için gereklidir ancak tek başına yeterli değildir. Kişinin yetenekleri ve ilgileri de tasarım için aranan gereklilikler arasındadır. Kişinin herhangi bir ürünü ortaya koyarken, ürünü var edebilmek için bir çok etken birlikte hareket eder. Bu etkenlerin neler olduğunun saptanması oldukça zordur çünkü tasarım süreci ve sonucu itibarıyla görülebilir olsa da zihindeki ilk canlanmış tamamıyla gizlidir.

Bülent Onur Turan 2011'de yayımlanan çalışmasında: Bir tasarım oluşturulurken, kullanılan zihinsel faaliyetler, sonuç kısmından önceki soyut eylemlere tekabül etmektedir. Bu süreçte aklın, mantığın ve sezilerin ön planda olduğu görülmektedir. O halde tasarımın zihindeki ilk hali gizli ve soyuttur şeklinde yorumlanmaktadır. (Turan, 2011).

Bazı disiplinlerde ise tasarım, plan ile iç içedir. Bu durum özellikle mimari için geçerlidir. İç içe olan bu yapıda plan çoğu kez sürecin kendisi olarak yorumlanmakta tasarım ise tüm disiplinlerden ayrı, özel bir sonuç gibi

görülmektedir. Kısaca plan süreç olarak yorumlanırken, tasarım biçim verme işi olarak yorumlanır.

Baykan Günay' a göre, tasarım kavramı sadece teorik ve pratik olanla ilgili bir kavram değildir. Günay için tasarı hayatın kendisidir. Çünkü günlük hayatta kullanılan en basit nesnelere, planlamanın en ince ayrıntısına kadar, olan her şey tasarımın sonucudur. Burada önemli olan durum ise, tasarım ile ilgili olan tüm faaliyetlerde süreci iyi değerlendirmek, gerekli ilkeler doğrultusunda hareket etmek ve üründe ya da ulaşılabilecek nihai sonuçta tutarlılığı sağlayabilmektir. (Günay, 2012).

Bir başka yorumdaysa tasarım ile ilgili olarak akılda canlanan *'imgelem'* şeklinde bahsedilmektedir. Buradaki imgelem olgusu ile ilgili olarak tasarımın zihindeki ilk uyanış hali denilebilir. Bu uyanış tasarımın henüz nesne haline gelmemiş kısmıdır ve dışa vurulma ihtiyacı hisseder. Böylelikle zihnin sınırlı kalıplarını aşip nesnelere evreninde hissedilir hale gelir.

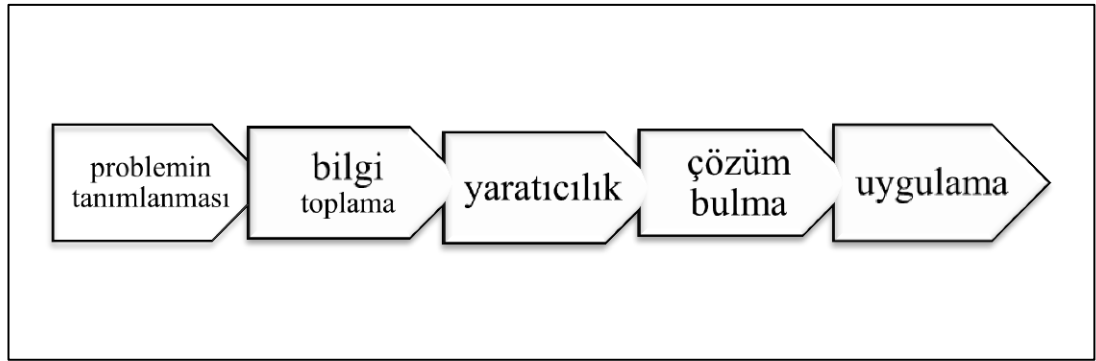
Barış Yakın 2012'de yayımlanan yüksek lisans tezinde bu durumu şu şekilde belirtir: "İmgeler kullanarak düşünme *'imgelem'* aşamasında, tasarımcı akılda canlandırma eylemini gerçekleştirirken, kendiyi iletişime geçmenin en verimli duyusu olan görselliğe yönelir ve görsel bir takım imgeler düşünmeye başlar. Görsel imgelerle düşünme, zihinsel bir süreç olarak başlar. Bu sürecin gelişmesi akılda, yani soyut ortamda kalır. Birey bilgiyi bir noktaya kadar geliştirir ve sonrasında takılı kalır. Zihinsel sürecin desteklenerek geliştirilmesi, sürecin daha nesnel bir ortama taşınmasıyla mümkün olur. Beynin sınırlanmış olan düşünme yetisi, sözü edilen dışavurumla aşılır. Bu nedenle, bu zihinsel eylemler *'bilgi üretmeyi ve ya türetmeyi destekleyen ve yeni bilgiler üreten'* somut bir takım anlatımlarla dışa vurulmaya ihtiyaç duyar" (Yakın, 2012).

Çoğu kez tasarım kavramı farklı disiplin başlıklarının yanında destekleyici bir olgu görevini üstlenmiş olsa da tek başına belli bir *'estetik'* değere sahiptir. Bu estetik değer *'tasarım'* kavramını tek başına değerli bir olgu haline getirmeye yetecektir. Çünkü hangi disiplin olursa olsun üretim aşamasında bir plan, program ve estetik bir görünüme ihtiyaç duyacaktır. Hangi amaçla üretilmiş olursa olsun ürünün kişilerle iletişim kurabilmesi için göze hitap etmesi gerekir. Grafik tasarımda, endüstriyel tasarımda, mimaride, teknoloji tasarımda kişilere ilk hitap eden şey ürünün estetik

değeridir. Üstelik bu estetik değer, işlevsellikle ve ürünün icat ediliş amacıyla dahi yarışabilecek boyutlardadır. "Hiç kuşkusuz, görsel iletişimin "objesi" olan her "Tasarım", estetik bir nesnedir. Çünkü o, gerçek olmayan (doğada bulunmayan) gerçek olarak, "estetik süje" tarafından üretilmiştir (Atalayer, 1993:1,2).

2.3.Tasarım Süreci

Gerek sanatsal ürünlerin üretiminde, gerekse bilimsel ve teknolojik ürünlerin üretiminde varılacak noktaya ulaşabilmek için belirli süreçlerden geçilmektedir. Bu süreç sonunda varılacak olan noktanın üretim aşamasına karşılık gelir. Tasarım süreci aşağıdaki tabloda sırasıyla gösterilmektedir.



Şekil 1. Tasarım süreci

2.3.1. Problemin Tanımlanması: Bir takım sorunların, çözümlenmiş ve ya kanıtlanmış olgular yardımıyla açıklanmasıdır. Bir problem tanımlanırken gerekli araştırmalar yapılmalı çözülecek mesele ile ilgili bilgiler toplanmalıdır. Problem durumu ortaya konulmalı ve problemi, problem yapan sebepler açıklanmalıdır. Bir problemin tanımlanmış olmasının birinci koşulu, akla ve mantığa uygun olmasıdır. İkinci koşulu ise bu problemin, teorik ve pratik yollarla açıklanabiliyor olmasıdır. Kısacası problemin bazı temel gerekçelere sahip olması gerekmektedir. Probleme ilişkin her türlü yasal ya da etik sonuçlar tartışılmalı ve çözülmelidir (Büyüköztürk ve diğerleri, s. 26). "Problemin tanımlanması, çoğu kez çözümlenmesinden daha önemlidir" (A. Einstein).

2.3.2 Bilgi Toplama: Zihinde herhangi bir tasavvurun canlanmasının ardından, kişinin bu tasavvurunu ortaya koyuş yöntemiyle ilgili olarak donanım sahibi olması gerekir. Bir tasarım görünür hale gelebilmesi için işe yarayacak bilgilerin toplanması ve sonuca giden yolda tasarımcıyı desteklemesi gerekir. Bu bağlamda tasarımcının

ihtiyacı olan olabildiğince bilgi sahibi olabilmektir. Böylece tasarımcı, çözüm yollarını geliştirebilecek zenginliğe kavuşmuş olur.

2.3.3. Yaratıcılık: İnsanoğlu ilk çağlardan bu yana, kendini açıklayabilmek adına çeşitli yollara başvurmuştur. Kişilerin içinde bulunan, kendilerini ifade edebilme dürtüsü bazen bilimsel sonuçlar doğurmuş bazen de estetik olarak nitelendirebileceğimiz sonuçlar doğurmuştur. Estetik alanda aldığımız sonuçlar, çoğu zaman yaratıcılıkla bağdaştırılmıştır. Oysa ki yaratıcılık, özünde ilahi anlamda yoktan var etme anlamına tekabül etmektedir. İnsanoğlunun yaptığı ise doğada halihazırda var olan nesnelere biçim vermek ve değiştirmektir. Bu sebeple insanoğlu yoktan var etmiş olamaz sadece ve sadece var olandan hareketle yeni biçimler oluşturur (Altunbay, 2014:17). Ayrıca yaratıcılığın üst noktası olarak nitelendirebileceğimiz soyut sanatın bile figüratif sanata yaslandığı görülmektedir.

Yaratıcı bireyler, geleneksel olana savaş açar bir anlamda. Gözleri hep ileride, bilinenin ötesindedir. Yaratıcılıkta önemli olan halihazırda var olanı reddetmektir. İnsanoğlu ancak bu şekilde üretme arzusunu doyurabilecek ve sorunlara çözüm yolları bulabilecektir. İnsanoğlunun fiziki ve ruhani özelliklerini de kapsayan kişiliğin, kişinin düşünce, söz ve davranışlarında görünürleştiği kabul edildiğinde, yaratıcı davranışlar gösteren kişilerin bu davranışlarını da kişiliklerinin bir parçası olarak düşünmek yanlış olmayacaktır (Bender, 2014:28).

Tasarımın süreçleriyle ilgili olarak en çok üzerinde durulan, psikoloji ve felsefe gibi disiplinlerin de ilgi alanına giren '*yaratıcılık*' sürecini, cesaret gerektiren bir süreç olarak ta değerlendirebiliriz. Bu değerlendirme ile ilgili olarak Rolla May' e göre yaratıcılık, cesaret gerektiren bir iştir. Her şeyin yolunda gidiyor olması yaratıcılık için bir dezavantajdır. Kişinin günlük hayattaki işleri yola koyuş biçimi, problemleri çözmesi için gereken cesaretle, yaratıcılık için kullanacağı cesaret birbirinden farklıdır (May, 2012). Günümüzde bir çok unsurun değişmekte olduğunu ifade eden May, bu değişimin öncüsü olabilecek kişilerin, problemlerden ve sorunlardan beslenerek yaratıcılıklarını geliştirdiklerini söylemektedir. Ayrıca problemlerin büyüklük derecesine göre cesaretin ve yaratıcılığın artacağını savunmaktadır.

Görülmektedir ki yaratıcılık, kişilerde problem çözmeye isteğine bağlı olarak, var olanı değiştirebilme cesareti gerektiren bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.3.4. Çözüm Bulma: H. Güçlü Yavuzcan'a göre; çözüm bulma sürecinden önce, tasarıma ilişkin en iyi fikirler ortaya konur, bu fikirlerin nasıl gelişebileceği açıklanarak, yeni hususlar incelenir. En iyi çözüm fikri seçilir. Nilay İrkin Gündüz ve Dilek Akbulut (2017) ise çözüm bulma sürecini daha çok sezgisel ve buluşsal süreçlere dayandırmaktadır ve bununla ilgili olarak: "Rutin tasarım eyleminde problem çözümü, hesaplama dan ziyade sezgisel ve buluşsal süreçlere dayandırılmaktadır. Günlük hayatta sıkça kullanılan örnek tabanlı us yürütme de, herhangi bir tasarım probleminin öncül çözümlerinin içerdiği örtük bilgiye dayalı yargıya varma şeklinde işler ve tasarımcılar için önemli bir kaynak olan benzeşimle düşünür" der.

2.3.5. Uygulama: Problemin tanımlanması, bilgi toplama, yaratıcılık ve çözüm bulma süreçlerinden sonra gelen son nokta uygulama aşamasıdır. Bu aşamada kişi üreteceği ürüne uygun materyalleri kullanarak, tasarımını somut hale getirmektedir.

2.4. Tasarım Eleman Ve İlkeleri

Bir tasarımın, tasarım olabilmesi için tabii ki de uyulması gereken bir takım kurallar vardır. Bu kurallar tasarımın görsel anlamda kişiler üzerindeki etkisini kalıcı kılabilmesi için önemlidir. "Sanatçıların sanatsal imgelem üretmek için tek ya da bir arada kullandıkları temel bileşenler tasarımın öğelerini oluşturmaktadır. Bunların kullanılması sanatın görsel dilini oluşturur" (Ocvirk ve diğerleri, s.311).

Tasarım Elemanları:

Tasarım elemanları bir tasarımın olmazsa olmazlarındandır. Bir tasarım kendini ifade edebilmek için tasarım elemanlarına ihtiyaç duymaktadır.

2.4.1. Nokta: Nokta, bir geometriyi oluşturan en temel öğedir, kendi başına bir merkezi temsil eder. Tek başına bir noktanın yönü, hareketi ve doğrultusu yoktur, ancak birkaç nokta bir araya geldiğinde bu kavramlar oluşmaktadır (Kılıç, 2015:38). "Matematikte bir alan üzerindeki iz olarak tanımladığımız nokta, aynı zamanda görsel bir elemandır.

Nokta, bir geometriyi oluşturan en temel öğedir, kendi başına bir merkezi temsil eder. Tek başına bir noktanın yönü, hareketi ve doğrultusu yoktur, ancak birkaç nokta bir araya geldiğinde, yön, hareket ve doğrultu oluşmaktadır (Kılıç, 2015:38). Nokta hem görsel bir eleman hem de matematikte kullanılan bir semboldür. Nokta herhangi bir düzleme bırakılan iz olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca görsel anlamda küçük bir iz sayılan nokta, görsel okur yazarlık için büyük önem teşkil etmektedir (Onursoy, 2003:77).



Resim 1. Balıkesir Üniversitesi Resim Bölümü Temel Sanat Atölyesi "Nokta" Çalışması

Atalayer ise 2004' de yayınlanan çalışmasında noktanın da içinde bulunduğu bir takım tasarım elemanı için şunları söyler: "Nokta, çizgi, leke tamamen insan algılamalarına bağlı olarak, bir anlamda uydurulup, yaratılan yapay öğelerdir (Atalayer, 2004).

"Nokta bir başlangıçtır; noktanın hareketinden çizgi, çizgiden yüzey, yüzeyden de hacim ve diğer öğeler oluşur. Biçim algılanmasında ve görsel anlamda bir çok şeyin temeli olan öğe noktadır. Nokta aynı zamanda düzensizliğin içinde düzen kurma çabasının da ilk adımıdır. Görsel sanatlarda nokta, birbirine eşit büyüklükte tek düze olarak, sıklaşan ritimlerle, seyrekleşen ritimlerle, büyüyen, küçülen, dağılan, toplanan hareketlerle kompozisyon oluşturmada kullanılabilir" (Kılıç, 2015:37,38).

2.4.2. Çizgi



Resim 2. Balıkesir Üniversitesi Resim Bölümü Temel Sanat Atölyesi " Çizgi " Çalışması

İletişim aracı olarak da tanımlayabileceğimiz çizgi, görsel dilde en önemli ifade ögesi olarak yerini almıştır. İlk çağlardan günümüze kadar, gerek ilk insanların gerekse günümüz insanların görsel alanda kendilerini ifade etme aracı olmuştur. Psikolojik ve duygusal olarak da çeşitli anlamlar içermekte olan çizgi, sıklık-seyreklilik, yakınlık-uzaklık gibi unsurlarla dinamizmi ve sakinliği ifade edebilecek güçte bir elemandır (Sengir ve Yücel, 2016, 478).

Ayrıca bir nokta kalemin bir düzlem üzerindeki kesintisiz hareketi olarak da tanımlanmaktadır (Erbaş, 2013:31). "Tüm tasarımlar çizgi ile başladığı için, en temel tasarım elemanı çizgidir" (Türksever, 2011:16).

2.4.3. Şekil

Şekil bir nesneyi çevreleyen ana hat, dıştan görünen biçim, nesnenin çerçevesidir. (TDK, 2000:906). Bir yüzey üzerinde oluşturulan iki boyutlu biçimlere şekil denir.

Gelişimi ne olursa olsun, şekil, kenarları ya da sınır çizgileriyle çevresinden ayrılarak öne çıkan alan olarak tarif edilebilir. İster belirgin biçimde keskin olsun ister sadece ima etsin, kenar, bir alanı içine alan kontur çizgisinde ya da şekille onu

çevreleyen alan arasındaki değer, doku ya da renk kontrastında var olur (Ocvirk ve diğerleri, s.123).

2.4.4. Form



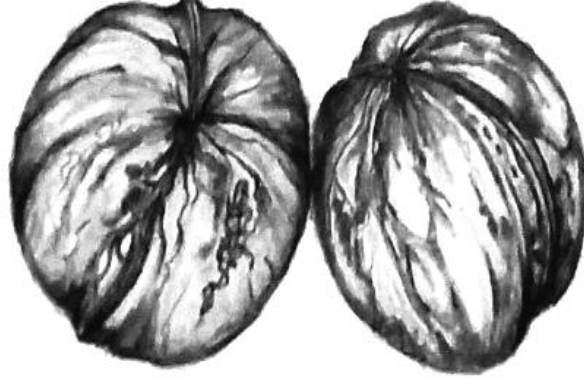
Resim 3. Geometrik şekillerle " form " çalışması

Form bir objenin fiziki görüntüsünün fiziksel değeridir. Sanatsal manada nesnelerin boyutlandırılması ve bu faaliyetleri belirleyen biçimlerin kurallı bir şekilde bir araya gelmesinin karşılığıdır (Bulat, 2007:74).

Temel tasarımda form, üç boyutu ile var olan ve görselliği ile veriye dönüşen bir var oluştur. Bulunduğu çevrede yüzeyleri ile sınır oluşturmaktadır. Tasarım öğelerinden ilki ve en önemlisi ve her şeyin dışsal görüntüsü olan formdur (Kapan, 2004:1).

Form, sanatçının zihninde bir bilincin oluşturulması sürecidir. Çünkü, sanatçı doğada gördüğü nesneleri sanatına eleman olarak seçtiğinde onu olduğu gibi almaz. Bir sanat formuna dönüştürür (Şen, 2004:1).

2.4.5. Doku



Resim 4. Balıkesir Üniversitesi Resim Bölümü Temel Sanat Atölyesi " Doku " Çalışması

Bir maddenin doğal yapısının yüzeydeki görünüşü veya iç yapının dışa vuruşudur. Doğada her şeyin bir dokusu vardır: Sürülü tarlalar, dağlar, hayvanlar, evler, çatılar vb. (T.C. [MEB], Sanat ve Tasarım, Bezeme Resmi, Ankara-2015, s. 8.).

Doğa kendine has dinamiği içerisinde her ne kadar değişime uğrasa bile her nesne, canlı veya cansız varlıklar taşıdıkları doku sayesinde varlıklarını birbirinden farklı kılarak, yüzeylerindeki farklı görünüşleri ile onlarla etkileşime geçenlerin görme ve dokunma duyularının harekete geçmesine olanak sağlar.

Her varlığın kendine has, onu tanımlayan bir dokusu vardır. Doku, bakış açısı, mekanın koşulları, uzaklık ve yakınlık ilişkisine bağlı olarak nesnenin türünün, görsel anlamda bıraktığı etki ve dokunsal olarak hissedilen algıdır (Bıçakçı, 3013:19).

2.4.6. Renk



Resim 5. Renk Çemberi

Görsel algı açısından renk, duyuların hissettiği ilk ögedir ve bu sebeple önemli bir yere sahiptir (Gümüştekin, 2013:37). Rengin algılanabilmesi için, yeterli miktarda ışık şarttır bu sayede ışık nesnelere çarpar ve göze gelen yansıması renk olarak algılanır. "Başka bir tanım yapacak olursak; Renk göze temas eden bir ışık yansımasıdır" (Güler, 2015:4).

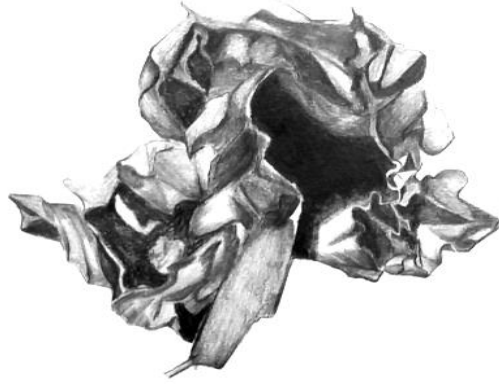
2.4.7. Valör



Resim 6. Balıkesir Üniversitesi Resim Bölümü Temel Sanat Atölyesi " Valör " Çalışması

Ton çubuğunda, en açık tondan en koyu tona, skaladaki tüm tonları içine alan değer çizelgesine valör denir. Skalada bulunan bu renk değerleri herhangi bir renge ait olabilir. Bu değerler arasındaki açıklık-koyuluk farkları bize ton değerlerini ve gölgeleri verir. Skalada bu değerlerin oluşturulmasının sebebi en çok ışık alan bölge ile en az ışık alan bölge arasındaki değerleri saptamaktır, işte bu şekilde açıktan-koyuya ya da ışıktan-gölgeye kayan değer farklılıklarına valör denir (T.C. MEB, Grafik ve Fotoğraf, Açık-Koyu, Işık-Gölge, Ankara-2011, s. 5, 8).

2.4.8. Leke



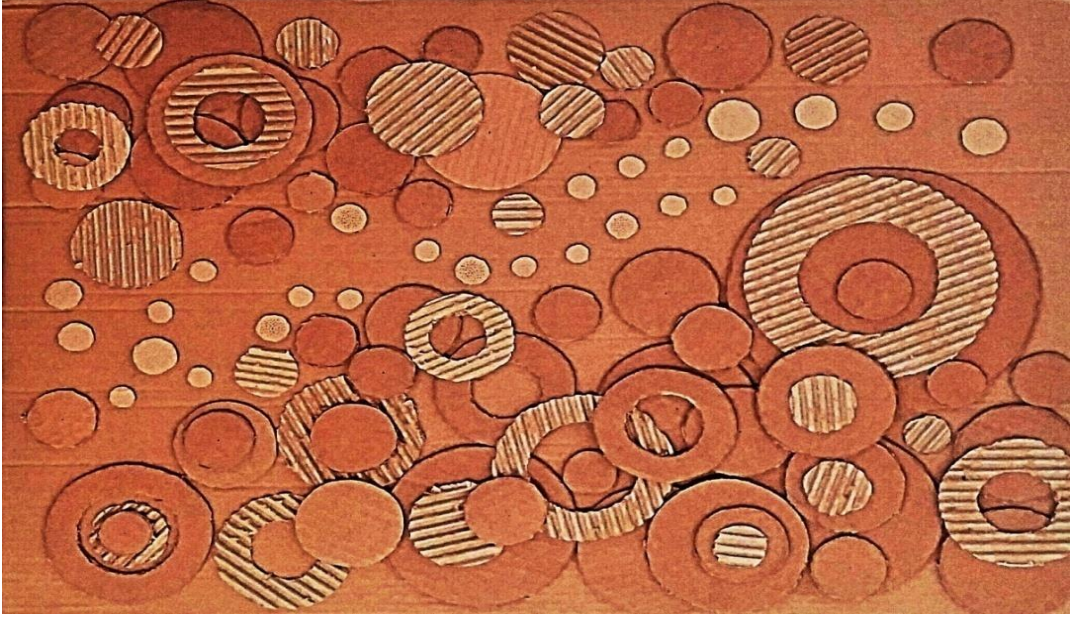
Resim 7. Balıkesir Üniversitesi Resim Bölümü Temel Sanat Atölyesi " Leke " Çalışması

Nesnelerin algılanmasını, fark edilmesini yüzey üzerindeki açık-koyu lekelerin dağılımı sağlamaktadır (Erdem, 2014:87). Bir yüzeyde türlü sebepler dolayısıyla oluşan renk (<http://www.tdk.gov.tr>).

2.4.9. Boşluk

Aslına bakacak olursak, bir kompozisyonun anlam kazanabilmesi için en önemli unsur boşluk ve doluluktur. Boşluk ve doluluğun diğer bir ifadesi ise espastır. Espasın bir diğer özelliği ise oluşturulan kompozisyonda ön-arka ilişkisini vermesidir. Ayrıca espas hiyerarşi sağlamakta da kullanılan bir elemandır (Atalay ve Diğler, 2016:223).

Tasarım İlkeleri



Resim 8. Balıkesir Üniversitesi Resim Bölümü Temel Sanat Atölyesi "Tasarım İlkelerinin " Uygulandığı Çalışma

Tasarım ilkeleri; uygunluk, ritim, zıtlık, hiyerarşi, egemenlik, denge ve birliktir. Tasarım ilkeleri, gerek sanatsal ürünlerin üretiminde gerekse endüstriyel ürünlerin üretiminde kullanılan en önemli unsurlardandır.

2.4.10. Uygunluk

Bir tasarımda uygunluk, üretilen tasarım ürününün yapısına ve fiziki koşullarına uygun olmalıdır. Aynı zamanda uygunluk ilkesi üretilen ürünün üretim amacına ters düşmemelidir. Bu bağlamda uygunluk ilkesi; fiziksel uygunluk, hizmet uygunluğu, biçim uygunluğu ve üslup uygunluğu olarak kullanılabilir (T.C. MEB, Fotoğraf ve Grafik, Tasarı İlkeleri, 2007:10, 11).

2.4.11. Zıtlık

Bir tasarımda kullanılan öğelerin aralarındaki ilişkinin sağlıklı olabilmesi adına kullanılan tasarım ilkesidir. Zıtlık ilkesi kullanılan tasarımda, odak noktasının ortaya çıkması kolaylaşmaktadır (Çağlayan, 2018:4). Zıtlığa karşılık gelecek diğer bir anlam ise "karşıtlıktır" (TDK, 2018)

2.4.12. Ritim

Tekrarın özelliklerinden birisi de ritim üretme becerisidir. Ritim, bazen düzenli, bazen de daha tuhaf biçimde tekrarlanan vuruş sonuçlarından doğan bir süreklilik, akış ve ya hareket duygusudur. Yürüme, koşma, odun kırma ve çekiçleme sürekli tekrarlanan hareketleri veya vuruşu barındıran insan faaliyetleridir. Görsel sanatlarda vuruş bir birimdir. Kısacası birimlerin planlı olarak tekrarlanması ve eğer gerekliyse vurgulanmasına ritim denir. Ritim aynı zamanda gözün, kompozisyon üzerindeki akışını sağlamaktadır (Ocvirk ve diğerleri, s.50).

2.4.13. Hiyerarşi

Hiyerarşi ilkesinin görsel olarak değeri, bir kompozisyonda vurgulanmak istenen noktaya dikkat çekmesidir. Görsel hiyerarşi ilkesine göre bazı durumlarda renk, bazı durumlarda figür, bazı durumlarda ise önemsenen unsur espas ilkesi olabilmektedir. Görsel hiyerarşinin sağlanabilmesinin diğer yolları ise şunlardır; renk tonlarını açıklık-koyuluk değerlerine göre düzenleyerek ya da uzaklık –yakınlık ilişkilerine göre de hiyerarşi oluşturulabilir (Kılıç, 2015:53).

2.4.14. Egemenlik

Bir tasarımda bazı unsurların diğer unsurları bastırarak ön plana geçmesine egemenlik denir. Kompozisyon oluşturulurken egemenlik, çoğu zaman ölçü unsuru ile sağlanmaktadır. Diğer yandan egemenlik bir takım tasarım elemanlarının ön plana çıkarılmasıyla da sağlanabilmektedir. Egemenlik her ne şekilde sağlanıyor olursa olsun, kompozisyonda zıtlık ilkesine bağlı olarak oluşturulmaktadır. Zıtlık ilkesi sayesinde ön plana çıkan tasarım elemanı, geri planda kalan tasarım elemanı karşısında egemenlik sağlamış olur.

2.4.15. Denge

Bir tasarımda, tasarım elemanlarının kompozisyona uygun bir şekilde dağıtılıp, gerekli kompozisyon şartlarının sağlanmasına olanak sağlayan tasarım ilkesi dengedir. Denge ilkesi tasarımda düzeni ve sistemliliği sağlar, bu sayede kompozisyon estetik değerleri yakalamış olur.

2.4.16. Birlik

Oluşturulan tasarımda birlik ilkesinin temelini, tasarım elemanlarının birbirleri içindeki uyumu oluşturmaktadır .Böylece kompozisyonda bir uyum ve harmoni söz konusu olmaktadır.

2.5. Tasarım Kavramı Ve Disiplinlerarası Kullanımı

Tasarım kavramı, tek başınayken bile bir çok anlama karşılık gelirken, günümüzde çeşitli dallara ayrılmış ve bağlı olduğu başlıklar altında farklı anlamlar kazanmış bir kavramdır. Özellikle; sanatta, grafikte, endüstride, teknolojiye ve mimaride kullanılan tasarım kavramı aynı zamanda bu disiplinlerin ortak noktası olma özelliğini de taşımaktadır.

Tasarım kavramı için, sonuçları önceden belli olmayan, değişken, süreç içinde kendini yenileyen ve deneme-yanılma yöntemiyle hareket eden bir kavram olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sürecin basamakları hiç şüphesiz sonuç üzerinde etkili olacaktır ancak, sonuç kesinlikle önceden belli değildir. Tasarımda süreç bir bakıma yeniden var etme ve oluşturma sürecidir. Bir tasarımcı bu süreci bilgi aktarımıyla ve keşfedilen bilgilerin birbirlerine eklemesiyle sonuçlandırır (Bekdaş ve Yıldız, 2018:325).

Genel bir tanımlamayla tasarımın insan bilincinin bir eylemi olduğunu, bu eylemi yönlendiren dürtülerin ise maddi ve ruhsal dünyanın gereksinimleri olduğu söylenebilir. Bilim ve sanayinin gelişimi yeni makinelerin tasarlanmasına olanak sağlamıştır. Yeni makineler yeni tekniklerin, yeni teknikler ise yeni malzemelerin tasarlanmasını sağlamıştır. Yeni malzemeler ise yeni ihtiyaçların yaratılmasını olanaklı kılmıştır. Bu gereksinimleri karşılayabilecek tasarımları ortaya koyabilmek içinse yeterli bilgi donanımına sahip olmak gerekmektedir (Akdemir, 2017:86).

Bu süreç içinde en önemli unsur yaratıcılıktır. Yaratıcılık tüm olasılıklar içinde tasarımcıyı sonuca götüren en önemli faktördür. Tasarımcının yetenekleri arasında olan yaratıcılık, eksiklikleri bulup giderme, yeniden yapılandırma, işlevselliği ve estetiği yakalama gibi durumlarda tasarımcının yoluna ışık tutan en önemli unsurlardandır. (Dinçeli, 2017:593).

Irmak Bayburtlu' ya göre ise tasarım özellikle sanayi devriminden sonra birbirlerinden ayrılan sanat ve zanaat faaliyetlerinin yerini doldurmak için ortaya çıkan bir kavramdır. Yani sanayi üretimi ürünlerde, estetik, tasarımla sağlanmaktadır (Bayburtlu, 2013:15).

Tüm bu bilgiler çerçevesinde tasarım kavramı dönüşümlü olarak çeşitli disiplinlere hizmet etmektedir. Özellikle de endüstriyel faaliyetlerin yanında pek sık duyduğumuz tasarım kavramının endüstriyel ürünlerin üretiminde gerek işlevsellik gerekse estetik açıdan önemi oldukça büyüktür. Günümüz endüstriyel faaliyetlerinde "*tasarım*" kavramı zanaat ve sanat arasındaki bağlantıya denk düşmektedir.

Özellikle Antik Yunan' da sanat ve bilim henüz bu kadar ayrışmamışken '*zanaat*' hem bilimsel olana hem de sanatsal olana karşılık gelmekteydi. Disiplinler arası uzmanlaşmanın henüz bu derece keskin olmadığı dönemlerde sanatın ve teknolojinin birlikteliğine karşılık gelen kavram ise '*tekhne*' olarak nitelendirilmektedir. Fakat günümüzde bir kimsenin herhangi bir alanda uzmanlaşması artan bilgi birikimi sebebiyle zorlaşmaktadır ve bu nedendir ki bilgi, çeşitli disiplinlere ayrılmaktadır. Uzmanlık alanlarının artmasına rağmen disiplinler birbirleriyle olan etkileşimleri sayesinde bu ayrımı kapatabilme imkanına erişmektedirler.

Sanat ve teknoloji arasındaki bu ilişkinin bir benzerini mimari ve sanat arasındaki ilişkide de görebiliriz. İlk olarak Almanya'da kurulmuş olan Bauhaus okulu bu duruma örnek olmaktadır. Bauhaus, mimariyi, sanatı, estetiği, tasarımı bünyesinde bulunduran, teorik ve pratik uygulamaların yapıldığı bir okuldur. Bauhaus okulu için endüstri ve sanatın kesiştiği bir okul denilebilir. Hem estetik ürünlerin hem de işlevsel ürünlerin üretildiği bir tasarım okuludur. Bir anlamda sanat ve zanaat bu okulda yeniden, modern koşullara uygun olarak birleşmiştir. (Bulat ve diğerleri, 2014:118).

Triggs' e göre tasarım, yaşamın zorlu koşullarıyla başa çıkabilmek adına geliştirdiğimiz bir yöntemdir. Tasarımda düşünce tarzı olarak sorgulamacı ve eleştirel düşünce yapısı benimsenmektedir. Bu sebeple günümüzün maddi ve manevi güçlükleriyle başa çıkabilme yaklaşımı tasarım kavramının temelini oluşturmaktadır. Tasarım kavramının temelini oluşturan bu yaklaşım hiç şüphesiz hem yerel için hem

de küresel anlamda, daha iyi koşullara ve refaha ulaşmada katkıda bulunacaktır. Bu sayede kültürel ve ekonomik ilişkiler sürdürülebilirlik açısından şekillenecektir. (Triggs, 2014).

Nazan Alioğlu'na göre ise insani olarak oluşturulan, tüm bilimlerin temelinde tasarım kavramı bulunmaktadır. Kısacası evren, insanoğlunun oluşturduğu tasarım temellerine göre şekillenmektedir. Alioğlu, sanat ve bilimin tasarım kavramıyla aynı köke bağlandığını savunmaktadır (Alioğlu, 2010:226).

Tasarım kavramının diğer disiplinlerle olan ilişkisine bakıldığında, görülmektedir ki bu kavram, bir çok disiplinle ilişkilidir. Ayrıca bu ilişkinin bağları süreç ne olursa olsun bir şekilde birbirlerine tutunma fırsatı bulmuştur. Sonuçta tasarım, gerek bilimsel gerekse sosyolojik alanda hayatın ortasında bir yerdedir ve bu özelliği sayesinde değişebilir, dönüşebilir fakat hiç bir disiplin için ortadan kaldırılamaz.

2.6. Tasarımın Olgusal Anlamda Değeri

İnsanoğlu çeşitli ihtiyaçları olan bir varlıktır. Özellikle de doğa karşısında daima aciz kalmış ve doğanın yüceliğine karşı aklını kullanmıştır. Gereksinimlerini giderebilmek için çeşitli aletler üretmiş ve doğaya karşı yine doğanın sunduğu materyallerle savaşmıştır. İnsanoğlunun bu mücadelesi günümüzde en nihai amacına ulaşmıştır.

İnsan ayrı ayrı ya da birlikte gösterdiği çabanın ürünü olarak cisimleri nasıl kullanacağını ve ondan nasıl yararlanacağını, belki de ilk olarak hayatta kalma güdüsüyle kavramaya başlar. Bu kavrayış, işlevini fark ettiği ve doğal çevrede var olan şeyleri anlamak, birleştirmek, düzenlemek yani tasarlamak demektir. Yan yana getirilen ve düzenlenen yani tasarlanmaya başlayan cisimlerin ihtiyaçlar doğrultusunda ve daha derinlikli geliştirilmesiyle oluşan “kullanım değeri” olgusunun da insanoğlunun yaşamına böyle bir giriş yaptığını söylemek çok zor bir çıkarım olmasa gerek.

Aslında söylenmeye çalışılan, içinde yaşadığı geniş evrenle ilgili biriktirdiği deneyimlerin gerçekte, tasarladığı nesnelere üzerinden ulaştığı “kullanım değeri

birikimi” olduğunu keşfeden insan zihninin düşünmeye alışmış ve hızla bilinç kazanmaya başlamış olduğudur (Baran, 2017:327).

İnsanoğlu için en önemli gelişmelerden biri maddeyi dönüştürebilecek yeteneğe sahip olduğunun farkına varması ve bilgisini madde üzerinde kullanmasıdır. Bu sayede insanoğlu kültürler ve medeniyetler üretmiştir. Ayrıca çeşitli iş aletleri üretmeyi başaran insan bir takım gereksinimlerini ve ihtiyaçlarını karşılayabilmiş ve hayatı anlamlandırma çabası göstererek tarihsel süreçte ilerleme kaydetmiştir (Sağocak, 2007:255).

Tasarım kavramı soyuttan somuta geçme sürecini ifade etmekle birlikte, fonksiyonel ve estetik değerleri de içinde barındıran bir kavramdır. Aynı zamanda iletişim aracı olarak da kullanılan tasarım kavramı, kültürel ve sosyolojik bir değer de taşımaktadır. Taşımış olduğu bu değer günümüzde sadece üretildiği ulusa mahsus bir değer olmaktan çıkmış gelişen standartlar ve ulaşım ağları sayesinde küreselleşmiştir. Tasarım kavramını küresel anlamda da incelediğimizde insan zihninde oluşan ve tüm insanlığa yayılan bir değer olarak görmek mümkündür. Günümüzde kullandığımız akıllı telefonlardan, bilgisayarlara, duvarlarımızı süsleyen ve baktığımızda haz aldığımız tablolara, dolaptan, okuduğumuz metinlere kadar geniş bir tasarım evrenin içinde yaşamaktayız.

Her ne kadar materyallerimizi doğadan elde etmişsek de yaşamlarımızı idame ettirebilmek için ürettiğimiz tasarımlar doğanın bize verdiklerinden farklı ve kullanışlıdır. İnsani yaratım sürecinde insanın üstesinden gelemediği tek problem ürettiklerine ruh veremiyor oluşudur bu problem bile üretilen ürünlerin tasarımcılarından izler taşınmasıyla azalmışsa da kapitalizmin üstün gelmesiyle sorun olmaya devam etmektedir.

Sonuçta tasarım kavramı dünyamızı yönlendiren, şekillendiren, dönüştüren bir kavramdır. Tasarım kavramı olgusal olarak, ilk insandan bu yana hayatımızın içindedir ve yeryüzünde insan denen varlık oldukça tasarım kavramı da tıpkı bilgi birikimi gibi birikecek ve şekillenecektir.

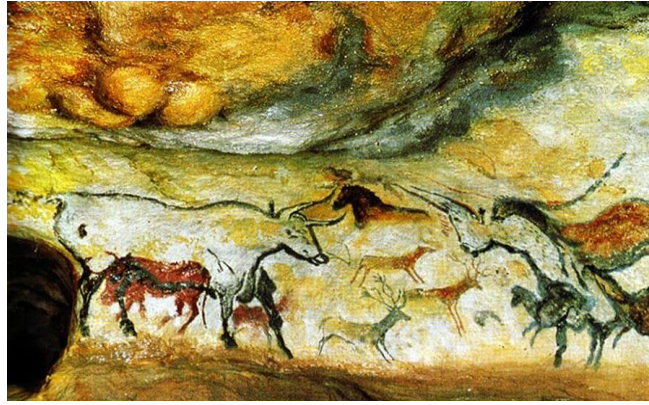
3. BÖLÜM

SANATIN DÖNÜŞÜMÜ

3.1. Tarihsel Süreçte Sanata Atfedilen Anlamlar

Sanat ile ilgili olarak ne kadar tanım yapılırsa yapılsın, yapılmış olunan tanımların çoğunun yine sanat içinde yok olduğu görülecektir. Sanat bir iki cümle ile tanımlanabilecek bir kavram değil geçirmiş olduğu dönemler içinde yüklenen anlamlarla hareket eden devingen bir yapıya sahiptir. Sanat statik değildir. Ortaya çıktığı toplumun kültüründen, politikalarından, dininden ve ekonomik ilişkilerinden etkilenmektedir. Sürekli dönüşür ve gelişir. Nasıl ki haz ve estetik algıları toplumdan topluma ve zamanla değişiyorsa sanat da buna bağlı olarak değişecek ve dönüşecektir.

Altamira ve Lascaux mağaralarına yapılan resimler, avcı ve toplayıcı olarak hayatlarını idame ettiren ilkel toplulukların yaşamlarından izler taşımaktadır. Paleolitik dönemde insan etkinliklerinin ve davranışlarının yansımaları bu mağaralara çizilen resimlerden anlaşılmaktadır.



Resim 9. Lascaux Mağarası

Mağaralardaki bu resimlerin amacının salt sanat icra etmek mi yoksa dönemsel olarak başka bir amaca hizmet etmek mi olduğu tam olarak bilinmese de; sanatsal açıdan bazı kurallara uyulduğu ve dönemin yaşayış biçimlerinden ilham aldığı görülmektedir. Neolitik döneme gelindiğinde, sanatın daha çok toplumun dini inanışlarından ve tapınım şekillerinden etkilendiği görülmektedir. Bu durum için en uygun örnek Stonehenge Harabeleridir.

Antik Çağda ise ilk olarak karşımıza bütün ihtişamıyla Mısır Medeniyeti çıkmaktadır. Devasa piramitler, mezar yapıları, rölyefler. Bu dönemde sanat çoğunlukla yöneticilerin, dini ve siyasi alandaki varlıklarını ve etkinliklerini ifade etme aracı olarak kullanılmıştır. Antik Mısır sanatında heykeller, rölyefler ve resimler incelendiğinde sanatçıların, sıkı bir denetime tabi oldukları, belirli kuralların dışına çıkılmadığı görülmektedir. "Mısır sanatı pek çok geleneğinin korunmuş olduğunu göstermesiyle de değerlidir. Bu, normal perspektifi bozma anlamına gelse de, sanatçı zaten ayrıntıya girmekte olduğu kadar, uygun temsili biçimlerin yaratılmasında da çok dikkatli davranmamıştır" (Ç.Freeman, 1996:29). Statü, figürlerin karşılaştırmalı ölçüleriyle anlatılmıştır. Eserler hiyerarşik bir sıraya göre konumlanmıştır, özellikle derinlik duygusundan kaçınılmıştır.



Resim 10. Rahotep ve Nofret heykelleri

Mezopotamya sanatına gelindiğinde ise durum, Antik Mısır'ın, sanat anlayışından çok da farklı değildir. Üslup ve amaç olarak birbirlerine benzemektedirler ancak, dini açıdan kral tanrının elçisi görevini üstlenmektedir. Duvar resimleri, freskler ve alçak kabartmalar resim sanatına ait ilk eserlerdendir. "Resimlerde belirgin bir ikonografi göze çarpar. Tanrılara sunulan kurbanlar veya toplumun değişik kesimlerinden insanları anlatan figürler, sıkça kullanılmıştır. Kralın cesaret ve gücünü anlatan savaş sahneleri, adeta resimli kitaplar gibidir" (Öztürk, 2016:302).

Antik yunan kültüründen önce, Girit adasında gelişen uygarlıklarından bir diğeri olan uygarlık Minos uygarlığıdır. Daha sonraları ise Miken Uygarlığı varlık göstermiştir.Girit uygarlığı denize yakın olması nedeniyle bir çok kültür ile yakından ilişkili idi. Bu uygarlık hayvancılık ve tarım ile de uğraşmaktaydı. Girit'teki en önemli yapı Knossos Sarayı'dır (Öztürk, 2016:304).Girit Adasındaki sanat özellikle Antik yunan sanatında etkili olmuştur. İlk dönemlerde daha frontal ve hareketsiz olan heykeller sonraki dönemlerde yerini harekete ve dinamizme bırakmaktadır. Sosyolojik ve dini açıdan incelendiğinde bu heykeller, insan bedenini yüceltmesi ve tanrılara adanmasıyla göze çarpmaktadır.



Resim 11. Dinlenen Herkül

Etrüksler ise mimaride kemerli yapıları kullanmakta ve bu özellikle, Roma sanatını da etkilemektedir. Roma sanatında şehirler önemli bir yere sahip olmuştur. Özellikle insanların bir araya gelebildikleri, eğlendikleri, çeşitli ritüellerini bir arada gerçekleştirebildikleri mekanlar inşa edilmekte ve dönemin liderleri bu durumları siyasi olarak değerlendirmektedir.

Erken Hristiyanlıkta sanat, okuma yazma bilmeyen ve baskı altında olan halk için sembolleştirilmiştir. Katakomplardaki duvar resimleri inananlar için Hristiyanlığa hizmet etmektedir. Hristiyanlık dini Ortodoks Bizans'ta, sanatla olan ilişkisini kesmemiştir. İsa'nın yaşamından önemli dönüm noktalarının ve özellikle doğum-ölüm gibi evrelerini sembolize eden, dini törenler esnasında kullanılan belge niteliğindeki eserlerdir. (Acara, 1997:196). Prof. Dr. Charles Delvoye 1964'te verdiği

bir konferansta sanat ve Hristiyanlık ilişkisi için: "Yaratıcılığın, en önemli ifadesi Bizans sanatında resimdir " demiştir.



Resim 12. Colosseum

Ortaçağda sanat farklı kültürlerden etkilenmiştir. Romanesk mimarisinde yapılarda tonozlar, kemerler ve destek amaçlı kaburgalar kullanılmış Gotik mimarisi de bu çizgiyi takip etmiştir. Özellikle Gotik mimarisinde yapıların göğe yükselmesi, kutsallığı ve şehirlerin kalkınmışlığını da sembolize etmektedir. Bu sebeple gotik üslubun asıl amacı dine hizmet etmektir. Tabi sadece Gotik üslubun değil, roman üslubu öncesindeki tüm üslupların yegane amacının dine hizmet etmek olduğu söylenebilmektedir. Böylece dönemin yapıları dini bir işlev kazanmaktadır.

Fakat bu dönemin yapıları için sadece dine hizmet ettiği söylenemez çünkü dönemin yapısı göz önüne alındığında yapıların seküler ve dünyevi olduğu görülmektedir. Bu yapılar hayatın içinde toplumsal bir tavır sergiler (Ayaydın, 2010:119).



Resim 13. Duomo Milano

Ortaçağ ve rönesans arasında sanat genellikle kilisenin hakimiyetindeydi, ancak bu durum 14. yüzyıldan sonra değişmeye başlamıştır, artık soylular ve sivil halk, güç

dengesinin bir diğerk kefesi haline gelmiştir. Bu dönem özellikle yeniden doğuş olarak anlandırılmaktadır. Bilimsel ve sanatsal anlamda bir çok keşfin yaşandığı bu dönemde mekan ve perspektif unsurları ele alınmıştır. Rönesans denilince akla gelen ilk kavramlar hiç şüphesiz hümanizm ve rasyonalizmdir. 16. yüzyıla beraber soylular güçlerini kaybetmeye başlamıştır ve sanat kilise duvarlarına taşınmıştır. Ancak 16. yüzyılın sonlarında Martin Luther ile reformist hareket başlamıştır.

Rönesansın gösterişten uzak, sade, dengeli, durağan yaklaşımına karşıt bir gelişme sonucu, 17. yy. başlarında “*Barok*” olarak adlandırılan yeni bir dönemle karşılaşırız. Bu dönem hemen hemen 18. yy. sonlarına, 1789 “*Fransız Devrimi*”ne kadar etkisini sürdürecektir (Gökçe, 2014:9). Bu dönemde sanatçılar eserlerinde, dinamizmi ve ışık-gölge kullanımına bağlı belirsizliği tercih etmişlerdir. Sıra



Resim 14. Sanatçı: Caravaggio, Kurban

Rokokoya geldiğinde ise görünümün güzelliğine ve süslemelere önem verilmiştir bu dönem aynı zamanda aydınlanmanın ayak izlerini barındırmaktadır. Aydınlanma sonrası akla ve mantığa dayalı olana önem verilmiş, rasyonelliğin izleri sanatta da görülmeye başlamıştır. 1800 ve 1890'lı yıllara gelindiğinde sanatçılar aklın ve mantığın donukluğundan şikayet etmekte ve kendilerini rahat hissettikleri doğa resimlerini yapmaktadır. Siyasi anlamdaki baskıdan kurtuldukları bu resimler hem dışavurumu hem de ortaçağ insanların yaşamlarına duydukları özlemi sembolize etmektedir.

19. yüzyılda sanat anlamını iyiden iyiye değiştirmiş, gözünü sanayi devrimine ve bu devrimin siyasi, sosyal, kültürel anlamda yarattığı etkiye dikmektedir. Empresyonizmde, sanatçılar görüneni olduğu gibi ayrıntılarıyla değil de

daha çok ışığın bıraktığı etkiye dayalı olarak kendi gördükleri gibi yorumlamaktadırlar. Rönesanstan beri işlenen figürler empresyonizmde de işlenmiştir ancak anlam, kutsallığın dışında kalmıştır.



Resim 15. Francisco Goya, 3 Mayıs 1808

Bu dönemde fotoğraf makinesinin icat edilmesi, sanatçıların görüneni resmetmek yerine görünenin algılanması üzerine düşünmeye sevk etmektedir. Özellikle ışık üzerindeki izlenimlerini, ışığın nesnelere üzerine bıraktığı etkileri işleyen empresyonizme karşı sembolizm, sanatın anlam taşımaya gerektiğini savunmakta ve sanatı, anlamın ifade aracı olarak görmektedir. Yaşanılan bu süreçlerden sonra sanat Art Nouveau hareketiyle amaçsızlığı amaç edinmiştir. Modern dönem akımlarından olan Fovizm, kullandığı çirkin renklerin gelişmiş güzel gibi duran fırça darbeleriyle natüralizme tepki göstermektedir. Onların amacı dış dünyayı olduğu gibi resmetmek değil algıya dayalı yeni anlamlar inşa etmektir.

Hızlı bir şekilde ilerleyen bilim ve teknoloji, birbirlerinden destek alarak toplumu ulaşamayacağı bir noktaya getirmiş ve beraberinde bir çok toplumsal değeri yok etmiştir. Bunun sonucunda yaşanan savaşlar ve yozlaşma insanlığın iyi yönde ilerleyeceğini sandığı hakikat anlayışının yıkılmasına sebep olmuştur.

Böylece bilim ve teknolojiye olan inancını yitiren insanoğlu özüne yabancılaşmıştır (Kozlu, 2009:1).



Resim 16. Maurice de Vlaminck: Kırmızı Ağaçlar, (54.2 x 65 cm).

Yaşanan gelişmelerden ekspresyonistler de nasiplerini almışlar ve bu durumlardan etkilenmişlerdir. Ekspresyonistler üsluplarında çok fazla değişiklik yapmadan gündelik hayattaki konuları ve durumları resmetmeye devam etmişlerdir. sokaklar, doğa görünümleri, atölye ortamları, insan yüzleri ve canlı modellerden görüntüler diğer akımlar gibi bu akımın da uğraşları arasında yer almıştır.



Resim 17. Wassily Kandinsky.

Her ne kadar eski konuları resmetmeye devam etmiş olsalar da bir sanat eserinin doğasında bulunan güzel duyguları ve hazzı ortadan kaldırıp yok saymışlardır. Bu duruma gerekçe olarak da yaşanan dünyada beslenen kaynakların

aslında oluşturulmuş ve sahte kaynaklar olduklarını düşünmeleridir. Artık değişmiş olan dünyayı diğer akımlar gibi ele almak istememişlerdir (Akalin, 2018:165).

Kübizm de yaşanan değişimler sonucu doğan diğer bir akımdır. On dokuzuncu yüzyılın objektif-maddeci hakikat algısı, konumunu öznel hakikat algısına bırakınca, var olanı şekillendiren olarak özne ortaya çıkar. Materyalist düşünceye göre hakikat olarak kabul edilen madde yerini soyut olana, sembollere ve enerji tanımlamalarına bırakır. Böylece düşünsel bir sistem benimsenmiş olur ve özne bu platformda kendini var etmeye başlar (Öndin, 2005:103).



Resim 18. Pablo Picasso. Ağlayan Kadın. (1937).

Yaşanılan çağın gereği olarak ortaya çıkan bir diğer sanat akımı ise fütürizm olmuştur. Teknolojide meydana gelen gelişmelere dayalı, sanatçıların içinde buldukları çağı algılayış biçimine bağlı bu akım geçmişi de geleceği de reddetmektedir içinde bulunulan zamana; geçmişi, şimdiyi ve geleceği sığdırmaktadır. Zamanı, hız kavramına dayalı olgularla anlatmaya çalışmaktadır.

İkinci dünya savaşından sonra insanlık artık geleceğe umutla bakmak istemektedir. Bilimde ve teknolojide yaşanan gelişmeler insanlığın yararına olacak zannedilirken, durum hiç de öyle olmamıştır. Bu durumla mücadele etmenin yolunu sanat, abstraksyon akımı ile bulmuştur.

Bir diğer yandan, yaşanan savaşların oluşturduğu buhran ortamı, ekonomik sorunlar, endüstri devrimi sonrasında ortaya çıkan burjuva sınıfının ayakta kalma

çabaları, ekonomik anlamda yaşanan dönüşüm ve emek anlayışının değişimi dada akımını gitgide güçlendirmekteydi...Savaşta tarafsızlığını ortaya koyan İsviçre bir çok düşünürün ve sanatçının uğrak yeri olmuştur. 1916' da Zürih' de Kabare Voltaire' de bir araya gelen sanatçılar toplumun tüm değerlerine karşı çıkarak bu akımı kurmuşlar hatta bir zaman sonra da kendilerine karşı çıkmaya başlamışlardır (Sürmeli, 2012:338).

Bulunduğu yüzyıla damgasını vuran dada akımının öncüleri, gerçeklik olarak algılanan tüm değerleri sorgulamaya başlamış ve yüceltilen sanat anlayışına tepki göstermişlerdir. 1. Dünya Savaşı sonunda yıkılan, özgürlük ve eşitlik meta anlatılarla birlikte sanatın da öldüğünü savunan Dadacılar yollarına siyasi bir akım olarak devam etmeyi tercih etmişlerdir. Sonraki süreçlerde Dada akımından kopan sanatçılar yollarına Sürrealizmle devam etmişlerdir.



Resim 19. Marcel Duchamp. Çeşme (Hazır madde).

Sürrealist sanatçılar ise manifestolarında, toplumun kabul ettiği değerler dışında yaşamayı tercih ettiklerini bildirmişlerdir. Bu doğrultuda ahlaki değerlerin dışında bir yaşam tarzı benimsemiş olan sürrealistler her türlü mutlak güce tavır almışlar ve düşüncelerin kontrolünden uzaklaşmak istemişlerdir. Böylelikle etik ve estetik olanı kapı dışı bırakmışlardır. Breton' un Sürreal manifestosunu ve Freud' un

Psikanaliz kuramını kendilerine rehber edinen sürrealistler hakikati bilinçaltının derinliklerinde aramaya başlamışlardır. (Karaaliolu, 2017:783).

İkinci dünya savaşından sonra ortaya çıkan, Abstre Ekspresyonizm: Soyut Dışavurumculuk olarak da değerlendirilmektedir. Ekspresyonizme bağlı gelişen bu akım günümüzde konu olarak metafizik unsurları işlemektedir.

Tachizim' de: belli bir sınırlama yoktur, eser lekelere dayalı ve raslantısal olarak yapılandırılmaktadır. Sanatçılar önceden dşnlmş ve sınırları belirlenmiş tasarımlardan kaçmaktadırlar.

Action Painting akımında sanatçılar gelişi güzel akan boyaaların herhangi bir düzlem üzerinde bıraktığı görüntüleri kullanmaktadırlar. Bu sanat 1940'lar ve 1960'lar da yaygınlaşmıştır.

Amerika'da ortaya çıkan ve tıpkı fotoğraf makinesiyle çekilmiş gibi duran aşırı gerçekçi olan, günümüze yakın bir diğer akım ise Fotorealizmdir.

Pop Art sanatında ise soyut dışavurumculuktan kaçmak istenmiştir. İnsanlığa ağın gereği ne ise sanatsal ve nüktedan bir tavırla verilmektedir. Pop Art'ta, Dadaizm'de ki gibi hazır maddeleri kullanılmakta ve bu maddeleri sanat nesnesi haline getirilmektedir.

Görülmektedir ki sanat, zaman içinde anlamı değişen ve dönüşen bir kavramdır. Sanat toplumların, kültürlerinden, dini inanışlarından, politik görüşlerinden etkilendiği gibi toplumların yaşayış biçimlerini etkilemektedir. Tezin ilerleyen bölümlerinde, sanatta yaşanılan bu dönüşümün özellikle 19. yüzyıl dan sonra yaşanılan teknolojik gelişmeler sonucu hangi alanlara kaydığı ve bu durumun günümüze ne şekilde yansıdığı incelenecektir.

3.2. Anlamsal Bağlam Ve İmge

Ötgün' e göre, sanat yorumlanabilir bir kavramdır bu sebeple sanatın, bilimde olduğu gibi doğrusal bir çizgisi yoktur. Sanat sürekli değişen ve gelişen bir yol izlemektedir. Sanatta bilimdeki gibi bir sınır yoktur, sanat tüm zamansal kavramların üzerindedir ve sanatın kalıcılığı ancak tüm zaman dilimlerini bünyesinde barındırmasıyla mümkün olabilmektedir. Sanat öyle kolay kolay tanımlanabilecek bir kavram değildir, çünkü bir yapıtın sanatsal bir değer taşımasının bir çok sebebi olabilmektedir. Zamanın koşulları, toplumların değer yargıları, dini inanışlar ve hata bilimsel anlamdaki ilerleme bile sanat için söylenecek olan kelimelerde değişikliklere sebep olabilmektedir (Ötgün, 2009:160).

Ötgün'ün yukarıda söylediklerine bakıldığında, sanatın değişimi ve dönüşümünden bahsetmekte, bilimin ise daha doğrusal bir yol izlediğini söylemektedir. Sanatsal faaliyetlerin, imge ile ilişkisi düşünüldüğünde bahsi geçen değişim ve dönüşüm bilimsel alanda da kendisini göstermektedir aslında.

Işıldak, 2008'de yayınlanan çalışmasında: 19. yüzyıla kadar imgenin yansıma kuramı kapsamında ele alındığından bahsetmektedir. 19. yüzyıla kadar maddesel olan imgenin bu yüzyıldan sonra maddesel olmaktan çıkarak, anlaksal yaşamın bir parçası olmaya başladığını ifade etmektedir. Felsefecilerin, imge hakkındaki görüşlerinin 19. yüzyıla kadar daha katı olduğunu savunan Işıldak, bu yüzyıl sonrasında yapılan deneylerde imgenin sanıldığı gibi aksine katı ve hareketsiz değil, akışkan ve devingen olduğunu keşfettiklerini söylemektedir. Böylece imgenin sadece somut olarak değil, aynı zamanda soyut olarak da ele alınabileceğini çalışmasında ifade eden Işıldak, konuyla ilgili olarak, Arşimet' in, yaşadığı bir olayı örnek gösterir.

Bu örneğe göre ; Arşimet problemini suyun kaldırma kuvveti ile çözebileceğinden habersizdir, ancak zihni sürekli, bir arayış içindedir. Bu arayışın nerde ve ne zaman sonuç vereceği belli değildir, ancak zihin kendini keşfetmeye hazırlar. Ortada henüz somuta dönüşmeyen bir kuram, keşfedilmeyi beklemektedir ve nihayet hiç umulmadık bir anda zihinsel bir uyanış sonucu kuram, buldum! buldum! nidalarıyla keşfedilir..... Oysa ki amaç, tamamen maddesel bir kral tacının, saf altından olup olmadığını bulabilmektir ve nihayet suya batan hamam tasının,

taşıdığı su kütlesi ile altının taşıdığı su kütlesi arasında ilişki kurarak, problemini çözmüştür (Işıldak, 2008).

Görülmektedir ki imgelem bilimsel keşiflerin de çıkış noktası olmaktadır ve sanatsal faaliyetlerle de yakından ilişkilidir. İmgelem, zihinde ortaya çıkışı, soyuttan somuta dönüşebilme özellikleri açısından '*tasarım*' kavramı ile bağdaşmaktadır.

Keşfetmenin, şüphelenmenin, eleştirmenin, sorgulamanın, kısacası imge, insanoğluna özgü tüm problemlerin çözümlenmiş ve sonuçlandırılmış halidir. İnsanoğlu bu yeteneği sayesinde bireysel ve toplumsal olarak tarihi bir bellek oluşturmayı başarmıştır. Bu sayede teknolojik icatlar üretmiş ve sanata katkıda bulunmuştur. İmge deha ve estetik örgüsünün bir sonucudur (İskenderoğlu, 2009:165).

Ayrıca sanatın üretilmesi de imgeler aracılığıyla gerçekleşmektedir. Diğer yandan sanatın yeniden üretilmesi hususunun imgeleme bağlanması Marksist estetiğin temel savlarından biridir. Ayrıca sanatın oluşturulmasında kullanılan imge için bir düşünme sistemi ya da akıl yürütme yolu denilebilir ancak bu yorumlar sanatsal anlamda yaratmanın tüm ağırlığını ortaya koymaz elbette; fakat sanatsal yaratımla alakalı olarak imgelem tüm diğer unsurlardan önce gelir (Ziss, 2016:57).

Modern sanat ise gerçekliğin yeniden üretilmesi konusunda daha hassastır bu hassasiyetle ilgili olarak; Ümer'in, 2017' de yayınlanan çalışmasına göre; Mimesis yani taklit kategorisinde değerlendirilen sanat modern düşünce ile birlikte köklü değişikliklere uğramıştır. Modern düşünceye göre sanat kendiliğinden var olanın kopyasını değil, doğanın farklı şekillerde ve farklı düşünceler çerçevesinde sanatçının yorumuyla şekillendiğini savunur. Fakat bu durum günümüzde, teknolojik anlamda çoğaltılan sanatın, taklide ve kopyaya daha yatkın olduğunun kanıtıdır. Kısacası sanatın taklit olarak nitelendirildiği dönemlerde imgenin derinlikleri savunulurken, günümüzde teknolojik yollarla çoğaltılan imgenin enformatik düzeye indirildiği görülmektedir (Ümer, 2017).

Ümer' in de açıklamalarından hareketle, görülmektedir ki imge teknolojik yollarla çoğaltılarak, anlam bağlamından koparılmaktadır. Burada anlam bağlamından kasıt, sanat eserinin ya da estetik değere sahip tasarım nesnesinin, çoğaltılmaya başlamasıyla birlikte taşıdığı ruhunu yitirmesidir.

"O yüzden Modernizm-sonrası bazı yazarlarına soracak olursak, içinde yaşadığımız çağa ya imge enflasyonu yaşayan bir çağ olarak bakmak ya da bir adım daha ileri gitmek ve ' imgesiz bir çağ ' olarak yaklaşmak gerekir" (Sayın, 2002:8).

Her alanda bilişim teknolojilerinin ilerlemesi sonucu bilgi aktarımının kolaylaşması ve çoğaltım tekniklerinin yaygınlaşması gibi sebeplerle sanatın tek olmakla ilgili çabaları yersizleşmiştir. Sanat nesnesinin tek ve yüce oluşu, Marcel Duchamp'tan beri sorgulanır olmuş ve Post-modernizmle birlikte doruğa ulaşmıştır. Bu sorgulama sadece sanat eserinin ontolojik yapısı, sergilenişi ve eleştirisi bakımından değil, oluşum süreci bakımından ya da sanatçının 'kim'liği bakımından da yaşanmıştır (C.Onan, 2017:38).

Görülmektedir sanat, artık kültür endüstrisinin hizmetindedir. Yaratmış olduğumuz kültürel unsurların çoğaltılıyor olması aslında kendi ellerimizle üretmiş olduğumuz kültürün tahakkümü altına girdiğimizin bir göstergesi niteliğindedir. Üstelik kültürün üretilip paketlenip servis ediliyor olması, eskinin iktidar anlayışına gerek kalmadığını da göstermektedir. Çünkü zaten kültür enformasyonu iktidarların görevini en güzel şekilde yerine getirmektedir. Üstelik de kişilerin kendi rızalarıyla ve daha demokratik yollardan.

Bu sebeple denilebilir ki; endüstriyel ve teknolojik alanda yaşanan değişimlerle sanat, hiç tahmin edilmeyen sorunlarla yüzyüze kalmış, özellikle sanat yapıtlarının yeni teknolojilerle kolayca çoğaltılabilmesi, sanatın üretim, dağıtım ve algılanma süreçlerini tümüyle değişime ve deformasyona uğratmıştır.

'Çünkü endüstriyel ve teknolojik gelişim süreci sadece gündelik hayatın sıradan nesnelere üretimini değil, kültür ürünlerinin üretimini de etkilemiştir' (Çakır, 2013:9).

Teknik yollarla imgenin yeniden üretiliyor oluşu, imgenin masumiyetini elinden almaktadır. İmge bu sayede kendi geleneksel üretim tarzından kopmaktadır. İmge üretiminden beslenen sanat yapıtı da, imgenin değişen üretim koşullarından etkilenmektedir. Böylece sanat yapıtının bulunduğu çağa özgü anlamı kaybolmakta ve tarihi anlamdaki tanıklığı elinden alınmaktadır. Bu tarz ürünlerin üretimi sanat yapıtı kisvesinden sıyrılıp derinlikten yoksun kitlesel bir ürüne dönüşmektedir. Sanat yapıtının toplumsal anlamdaki işlevi kaybolmaktadır. Bir anlamda sanat yapıtı her

yerde sergilenebilen, her kesin istediği an ulaşabildiği, daha çok reklam değeri taşıyan bir yapıya bürünmüştür. İlk zamanlar taklit olarak nitelendirilen sanat yapıtı günümüzde kopyanın kopyası düzeyine ulaşmıştır.

Walter Benjamin' e göre sanat yapıtının çoğaltılıyor olması o eserin elinden biricikliğini almaktadır. Çünkü Benjamin, sanat eserinin üretiminin çeşitli ritüellere bağlı olduğunu savunur . Bu yüzden de teknolojik yollarla çoğaltılan sanat eseri, bu ritüellerden geçmez ve biricikliğini kaybeder. Diğer bir yandan sanat yapıtının bulunduğu üretim anı, sanat yapıtının halesini oluşturmaktadır ancak teknolojik olarak üretilen kopya bu haleden yoksundur (Gürdal, 2015:69).

Sanatsal imgenin sorunu budur işte: Tanrısal bakışla, tarihin gözüyle ya da evrensel insanlık bilgisiyle örtüştüğünü, çünkü onunla benzeştiğini iddia etmektedir. Kendini ancak bu türden bir hukuk temeline dayandırabilmektedir. 16. yüzyıl sonrası Avrupası'nda sanatsal imgeyle dinsel imgenin ayrışması ve imgelerin piyasalaştırılması ve metalaşması, perspektifin keşfiyle birlikte *camera obscura*'nın icat edilmesi ve yine imlerin duvara asılmaya başlaması aynı süreçlerde meydana gelmiştir (Sayın, 2002:50).

Sanat yapıtının kült değerini yitirmesi, dinsel bir imge olma durumundan ayrışması, toplumsal anlamındaki işlevinin deforme olması, görsel bir kültür ögesi olarak enformasyona uğraması, kısacası anlam bağlamından kopuşu Benjamin için bir *demokratikleşme* hareketi olarak görülürken, Adorno için sanat yapıtının anlam bağlamından kopuşu bir *kitleselleşme*dir.

Kitleselleşme sayesinde herkesin her an ulaşabileceği yerde duran sanat yapıtı, izleyicisini bir anlamda zorlamaktadır, bu zorluk anlam bağlamından kopmuş olan imgenin derinine inebilme zorluğudur. Teknik imkanlarla çoğaltılmış olan sanat yapıtının, endüstriyel imkanlarla çoğaltımı yapıp satışa sunulan hazır nesnelere farkı kalmamıştır. Tam da bu noktada Marcel Duchamp; herkesin sadece 6 dolar ödeyerek gönderdikleri şeylerin sanat yapıtı sayılacağı bir yarışmaya, Richard Mutt takma adıyla bir pisuar yollamış ve adını "çeşme" koymuştur. Bir takım tartışmalar sonucu Duchamp'ın "çeşmesi" tesisatçılık malzemesi sayılarak reddedilmiştir. Bu konu hakkında Duchamp ' Richard Mutt Sorunu ' adıyla günlüğüne kaydettiği bir yazıyı yayımladı:

"Bir kere, bay Mutt'un çeşmesi bir banyo küvetinden daha ayıp ve ahlaksız değil. Ayrıca, böyle bir niteleme çok saçma. Bir hırdavatçı vitrininde, her gün gördüğünüz bir nesne o.

Bu nesneyi bay Mutt'un kendi elleriyle yapıp yapmamasının hiç bir önemi yok. Bay Mutt o nesneyi SEÇTİ. Mutt, günlük yaşamdaki herhangi bir nesneyi yeni bir isim altında, kendi kullanım amacının dışında ele aldı ve bir yere koydu; o nesne için yeni bir düşünce yarattı.

Tesisatçılık meselesine gelince, bu bir saçmalık. Amerika'nın yaptığı sanat eserleri sadece ve sadece köprüler ve bina tesisatlarıdır" (M. Yılmaz, 2013:151).

Tüm bunlardan hareketle bir sanayi nesnesi sanat bağlamına girmeye çalışmış ve sanat yapıtının biricikliğinin daha yoğun olarak sorgulanmasına sebep olmuştur.

Anlamsal bağlam ve imge açısından sanat yapıtının maruz kaldığı sorunlar, aslına bakılacak olursa, sosyolojik açıdan yaşanan sorunların da bir aynası niteliğindedir. Yaşanılan sosyolojik sorunlarında politik ve ekonomik gidişattan fazlaca etkilendiği düşünüldüğünde, sanat yapıtının içinde bulunduğu durum her daim sorgulanacak bir nitelik taşımaktadır.

Toplumsal değerlerin değişimi, arz-talep dengesi, kişilerin tüketim alışkanlıkları, teknolojinin sunduğu imkanlar, endüstriyel faktörler hiç şüphesiz imgenin sunum şekillerini ve toplumun bakış açısını değiştirecektir. İmgenin ilk çıkış noktasındaki masumiyet, teknik yollarla çoğaltılmasıyla kirlenmekte ve elden ele dolaşımı ile şeytani bir hal almaktadır.

Kitleselleşmiş olan imge, anlam bağlamından koptuğu gibi izleyicisini de yabancılaştırmakta ve durumu normalleştirerek kişileri hipnotize etmektedir. İçinde bulunulan süreçte akıllara şu soru geliyor: Kültür mü bizi yönetiyor ? biz mi kültürü yönetiyoruz ?

Cem Koray Olgun' a göre; bir çok ürüne ihtiyacımız olmadığı halde, alma ihtiyacı hissediyoruz. Üstelik bu ihtiyaçları bir an evvel giderilmesi gereken, acil ihtiyaçlar kategorisine sokuyoruz. Daha da ilerisini düşünecek olursak doğamıza

uygun olmayan ancak psikolojik olarak ihtiyaç kategorisine soktuğumuz bir güdü geliştirdiğimizi söylemek yanlış olmaz. Farklı kıyafetler, ihtiyacımız olmayan ancak ihtiyacımızın olduğunu sandığımız işe yaramayan kişiisel bakım ürünleri, statü simgeleri kişiilerin kimlikleri olmaya başlamıştır. Üstelik farkında olmadan her geçen gün yeni kimlikler edinmeye devam ediyoruz. (Olgun, 2014:4).

Bu durumda üretilen her imge sanat, her imge üreticisi sanatçı, zamanın ruhuna kapılan kitleler ise sanat severler olarak nitelendirilmektedir. Sanatçılar imgelerinin yayılım gösterdiği kadar sanatçı, imgeler çoğaldığı kadar sanat yapıtı, sanat severler ise izleyebildikleri kadar sanat severler.

'Tarihsel Süreçte Sanata Atfedilen Anlamlar' başlığı kronolojik anlamda incelenmiştir. Diğer yandan sanat yapıtının değişimi '*anlam bağlamı*' ve '*imge*' açısından ele alınarak metalaşan değerler kültür endüstrisi kavramı ile bağdaştırılmıştır.

4. BÖLÜM

SANAYİ DEVRİMİ SONRASI ENDÜSTRİYEL SÜREÇ

4.1. Modern Bir Üretim Anlayışı Olarak Fordizm Ve Üretim Bantları

"Tarım toplumunun hâkim olduğu dönemlerden sanayi toplumuna geçiş dünyada köklü değişimin başlangıcı olmuştur. İlkel üretim araçları yerine buharlı makinelerin icadı, çeşitli üretim sistemlerinin oluşmasına yol açmıştır. Tarım toplumu sanayileşmenin etkisi ile önemini yitirirken, emek, mekânsal değişim ile fabrikalarda yerini almaya başlamıştır. Teknolojinin hızla ilerlemesi sonucu daha sonraki dönem birçok çalışmada "endüstri toplumu" olarak adlandırılmaktadır" (Alçın ve Doğan, 2014:1).

"20. Yüzyılın başlarında Henry Ford tarafından Amerika Birleşik Devletleri'nde başlatılan kitle üretimi, endüstri alanında çok büyük bir devrimdi ve sistem üretimi o kadar çok arttırmıştı ki, fabrika çalışanları da ürettikleri araçlardan satın alabiliyorlardı. Aynı dönemde Avrupa'da araç alabilmek sıradan bir işçi için imkânsızdı. Teknolojinin gelişmesi, buna bağlı olarak kitle iletişim araçlarının sınır tanımaz erişim imkânlarını sunması sermayelerin de bir o kadar dolaşmasına imkan sağlamıştır" (Yertüm, 2017:85).

David Harvey, 1997 yılında yayımlanan kitabında fordizmden şöyle bahsetmektedir: Aslında Ford' un yaptığı, eski olan üretim teknolojilerini ve işbölümünü güncellemekten başka bir şey değildir. Yeni üretim sisteminde iş, yerinden kıpırdamayan emekçinin ayağına gitmekte böylelikle engellenen zaman kaybı üretime dönüşmektedir. Diğer yandan Ford'un sistemini ayrıcalıklı kılan, zaman kaybı sorununun keşfedilmesi ve farkına varılmasıdır. Böylelikle Ford, sadece yeni üretim sisteminin sahibi değil aynı zamanda popüleritenin, yeni bir iş politikasının, yeni bir iş estetiğinin ve yeni bir iş psikolojisinin sahibi olmuştur. (Harvey, 1997:147,148).

Kemal Er' e göre: "Fordist üretim sistemi, kapitalist sistemin mantığı temelinde gelişmekte ve buna bağlı tüm diğer unsurları da kendi gelişimini destekleyecek şekilde dönüştürmektedir. Diğer yandan modernizmle beslenerek, sosyal yapıyı da

kendine bağlamaktadır. (Er, 2014:427). Kısacası Fordist üretim sistemi ve modernizm birbirlerini besleyen iki kardeş sistem haline dönüşmektedir. Fordist sistem ekonomik ilişkileri düzenlerken modernizm sosyal hayat ve kültürel ilişkiler üzerinde etkili olmaktadır.

"Max Weber, kültürel modernite tanımından yola çıkmıştır. Simmel ise moderniteyi, metropolde bireyin yalnızlığını kültürel açıdan irdeleyerek sosyolojik olarak değerlendirmiştir. Gerçekte modern sözcüğü bir dönemin, kendinden önceki dönemle kıyaslaması ile kendini eskiden yeniye geçişin sonucu olarak kabul etmesiyle oluşmuştur" (Ataseven, 2018:175).

Bizim ülkemizde modernleşme kavramı daha çok çağdaşlaşma, sanayileşme ve batılılaşma olarak algılanmaktadır. Çoğu zaman da gelenekten kopuş, modernizme karşılık gelmektedir. Modernizm kavramının özüne bakacak olursak, Avrupa' da meydana gelen sanayileşmeyi ve sanayileşmeye eşlik eden toplumsal ve siyasal değişiklikleri yansıtmaktadır. Modernizmin temelinde ilerleme düşüncesi yatmakta ancak batının idealleştirilmesine sebep olmaktadır. Modernleşme düşüncesi kadim toplumların endüstri toplumuna dönüşme aşaması olarak tanımlanabilir. Bu sebeple modernleşmeyi amaçlayan toplumlar, batının dört yüz yıl süren dönüşüm sürecini izlemek zorundadır. Ne var ki batılı olmayan toplumların toplumsal hayatta ve iktisadi duruşta böyle bir dönüşümü gerçekleştirmek için bu kadar uzun süre beklemeleri olanaksızdır.

Kısacası Fordist üretim sistemi, akılcılıktan ve modernizmden güç almaktadır. Ancak akılcılık ve modernizmin batı dışı toplumlara katkısı tartışılmaktadır . Çünkü görülmektedir ki akılcılık ve modernizm tüm toplumların faydası için değil, kapitalizmi canlı tutmak adına gelişmiş toplumlarca kullanılmaktadır (Er, 2014:429).

Üstelik bu durum sadece sermayenin dolaşımıyla sağlanmaz, insanlığın entelektüel yanı da söz konusu sisteme hizmet eder ve bununla ilgili olarak denilebilir ki: "Kalıplaşmış üretim ve tüketim sistemlerine, teknolojilerin insanlığı götüreceği yerdeki mutluluğa, meta anlatıların hakikat anlayışına ve varılacak olan o son noktaya o kadar inanılmıştı ki, ince zevkin üstatlarından, sanatçılardan, bilim adamlarına kadar tüm toplum bu rasyonalist anlayışı kabul etmişti. Böylelikle

kapitalizm üzerine görünmez kültür zırhını giymiş ve dokunulamaz olmuştur. (Harvey, 1997:50).

Kısacası fordizm modern bir üretim anlayışı olarak: Ticari ilişkileri değiştirmiş ve geleneksel yöntemlerden koparmıştır. Daha önceleri üretim anlayışı, bir işi zeka, kas gücü ve el becerisi ile yapılandırıp üretilen ürünün, pazarında satma biçimiyken, gelişen teknoloji sayesinde, merkantilizm denilen bu anlayış, yerini sanayi üretimine bırakmıştır. Sanayi üretimi ile emekçiler ürettiklerini değil, emeklerini satar olmuşlardır (Ekiz, 2015:136).

İşin özü, İşçinin emeğini satın alan kapitalizm, bu emeği bir süreliğine kendi çıkarları için kullanmakta ve kendi denetimi altına almaktadır. Böylece üretim anlayışı değişmiş ve bir nevi sömürge sistemi ortaya çıkmıştır (Aydoğanoglu, 2018:8).

Emeğin dönüşümü çerçevesinde; "kapitalizm, bütünleşik sosyo-kültürel, sosyo-iktisadi ve sosyo-politik bir olgu olarak, tüm etkileşim konseptlerini de kendi ölçütü ekseninde yeniden tanımlar ve şekillendirir. Bu, sadece iş dünyası ya da çalışma hayatıyla sınırlı bir durum olmayıp sosyal yaşam, psikolojik bağlam ve kültürel etkileşim süreçleri ve tüm politik ilişkileri de içine alan, geniş kapsamlı bir süreçtir" (Babacan, 2018:213).

Fordizmle beraber dönüşen üretim ve tüketim anlayışı ile birlikte toplumsal yapı ve kültürel değerlerde farklılık göstermeye başlamıştır. Teknolojinin gelişmesi ve istihdam oranlarının artması da bu süreçte etkili olmuştur (Özdemir, 2012:12). Hayat standartlarının artması, tüketim olgusunun gelişmesine sebep olmuş ve güç zaman içinde makine sahiplerinin eline geçmiştir. Egemen güç haline gelen makine sahipleri, daha fazla üretim ve buna bağlı olarak daha fazla tüketim anlayışını benimseyerek küreselleşmeye zemin hazırlamışlardır. Materyalist anlayışla dönüştüremedikleri noktalara kültür endüstrisini devreye sokarak toplumu dönüştürmeye çalışmışlar ve bu konuda da başarılı olmuşlardır (Özdemir, 2012:10).

Özellikle ikinci dünya savaşından sonra her alanda kendini daha da var eden Kapitalizm, önemli değişimlere sebep olmuştur. Ayrıca küreselleşme sayesinde toplumlar üzerindeki etkisi arttırarak sosyolojik anlamda da bir çok dönüşüme sebep olmuştur. (Demirel ve Yegen, 2015:119).

Kültürün yeniden yapılanmasıyla ilgili olarak; Kaya, 2016'da yayımlanan çalışmasında: "Fordizmin yerleşik hale gelmesine kadar, kültürel üretimin kendine özgü, bağımsız, biricik bir yaratma süreci içerdiği, dolayısıyla diğer üretim alanlarıyla benzer standartlara sahip olamayacağı düşünülüyordu. Ancak yirminci yüzyılın başında hem üretim alanının örgütlenme biçimindeki değişim hem de sermaye birikim alanlarının genişlemeye başlaması, kültürel ürünlere de tekrar edilebilir, çoğaltılabilir, yeniden üretilebilir bir biçim vererek kültürel üretim alanını kâr elde etmeye yönelik yeni bir sermaye alanına çevirdi" şeklinde yorumlamaktadır. (Kaya, 2016:45)

Kaya'nın bu durumla ilgili bir başka yorumu ise "Sermayenin yaratıcı emeği yeniden şekillendirirken güttüğü temel amaçın, kültürel işin barındırdığı yaratıcı kapasiteyi, nasıl diğer sektörlerdeki emek gibi, standart, soyut ve maddi karşılığı hesaplanabilir bir hale getirebileceği" şeklindedir (Kaya, 2016:52).

Görülmektedir ki üretim etkinliklerinde yaşanan değişimler sosyo-kültürel alanın içinde yer alan yaratıcı emeği de etkilemektedir. Üstelik bu durum yirminci yüzyılın getirisi olan üretim sistemlerinin çok öncesinde burjuva sınıfının egemen güç olmaya başlamasıyla ortaya çıkmaktadır. Bir başka ifadeyle: Üretim anlayışının makinelerle dayalı olmadığı dönemlerde yani kişiler henüz kilisenin ve skolastik düşüncenin hükmü altındayken, kendini var etmeye çalışan entelektüel düşünce ve sanat, burjuva sınıfının doğması ve güçlenmesi ile kilise ve feodal yapının hükmünden sıyrılıp burjuva devletinin hakimiyetine girmiştir (Bozdağ, 2016:102).

Bozdağ, 2016'da yayımlanan çalışmasında bu duruma örnek teşkil edebilecek argümanları şu şekilde ifade etmektedir: Sanatçı yine ve her zamanki gibi toplumun içinde bulunduğu buhranı ifade etme yolunu, sanat yapıtı ile göstermeyi tercih etmiştir. Sanat yapıtında da görülmeye başlayan metalaşma ve piyasalaşma anlayışına anarşist bir tavırla karşı çıkan Courbet, Marks' ın da ekonomi politiği teorisini baz alarak dönemin eleştirel sanat yapıtlarından ilkinin yapmıştır. Sanatçının Atölyesi adlı eserinin ortasına kendisini yerleştiren ve mülkiyet hırsızlıktır diyen Proudhon' a da eserinde yer veren Courbet ters ilerleyen düzene en önemli eleştiriye sanat yapıtı ile getirmiştir. Courbet ayrıca eserinde sıradan insanlara ve koleksiyonerlere de yer vermiş, tersine giden düzeni eleştirmiştir. (Bozdağ, 2016:103)



Resim 20. Gustave Courbet; Ressamın Atölyesi, 1855, Tuval üzerine yağlıboya, 361x598 cm, Musee d'Orsay, Paris.)

Küreselleşen dünya ve kapitalist üretim sistemlerinden hareketle daha önce *Anlamsal Bağlam ve İmge* başlığı altında değindiğimiz Frankfurt Okulu düşünürlerinden de yola çıkarak denilebilir ki: Artık kültür önüne geçilemez bir hal aldı. Kültürün üreticisi olması gereken insan, kültürün ürettiği tüketim nesnelere dönüştü. Kısacası insan Adorno ve Horkheimer' in ortaya attığı Kültür Endüstrisi Kuramının sonucu oldu. Kapitalist düzenin sahipleri ise kültürün endüstrileşmesinde başı çekti. Çünkü endüstrileşen kültür, topluma yabancı gelmiyordu. Küreselleşme sayesinde her toplumun kültürüne uygun meta değerler üretilebiliyor ve toplum bu düzene hizmet eder hale getiriliyordu. Burada asıl amaç statükoyu rasyonelleştirmek ve her şeyi tüketebilen bir toplum yaratmaktı.

Tüm bunlardan hareketle Ken Baynes, *Toplumda Sanat* adlı kitabında, ekonomi, siyaset ve endüstri ile dönüşen kültürel unsurlar için Wassily Kandinsky' e göre "Sanat yapıtları içinde buldukları çağın ürünleridir: içinde bulunduğumuz çağ yapıtlarımızın sahibidir " sözüyle tanımlamakta ancak: " Sanatın toplumda aşama-düzenli (hiyerarşik) bölümleri güçlendirdiği ve böylece en ayrıcalıklı topluluk içinde de çok istenen bir durum yarattığını" dile getirmektedir (Baynes, 2002:41).

Ayrıcalıklı topluluğun sistem içindeki yerine bakacak olursak: Marx ve Engels açısından kültürel yapı güç sahipleri tarafından oluşturulmaktadır. Güç ve iktidar sahiplerinin oluşturduğu kültürel yapı yine kendi üreticilerini muhafaza etmektedir. Kısacası sistem basittir ancak, kendini kurnazlıkla gizlemektedir. Üretici güçler ekonomiyi şekillendirirken, bu güçlerin şekil değiştirmiş halleri ideolojileri dönüştürmektedir. Diğer bir ifade ile üst yapı olarak değerlendirdiğimiz kültür, alt

yapı olarak değerlendirdiğimiz ekonominin hizmetindedir. Böylelikle belirli bir zaman diliminde ortaya çıkan kültürel yapı toplumu dönemin iktidar anlayışına göre değiştirerek alt yapıya hizmet etmiş olur (Kellner, 2016:133,134).

Bu başlık altında değineceğimiz diğer bir konu, sanat ve toplum arasındaki mesafenin asıl sebebini oluşturan kurumsallaşmış yapılarıdır. Uzaktan bakıldığında sanat yapıtının güvenliği ve halkla buluşması noktasında aracı konumunda olan kurumların, sanatı ve sanatçıyı birbirlerinden uzaklaştırdığı görülmektedir. Aslına bakıldığında bu tarz kurumların, estetik beğenileri kendi lleriyle sınırlandırdığı aşıkardır. Koyulan bu l sanatçıyı, alt kültüre hizmet eden bir makineye dönüştürmektedir. Sanat yapıtının bu tip kurumlar tarafından metalaştırılması ve elit zevkin boyunduruğuna sokması, sanatçının özgürlüğünü kısıtlamaktadır (Eker, 2010:319,320).

Sonuç olarak, sanat için de alt kültürün tahakkümü altındadır demek yanlış olamayacaktır. Sanat da tıpkı ideolojiler gibi ekonomik faaliyetler doğrultusunda şekillenmektedir. Bu doğrultuda sanat, tıpkı sanayide üretilip tüketilen ve piyasa anlamında değer kazanan mallara benzetilebilir. Çünkü sanatta mülk edinilmesi noktasında kültür endüstrisinin birer ürünü konumundadır (Türkel, 2013:92).

4.2. Seri Üretimde Uzmanlaşma Ve Farklı Disiplinlerle Etkileşim

Sanat ve teknoloji terimlerinin tarihsel kökenine baktığımızda, antik çağlarda her ikisinin tek bir kavram ile ifade edildiklerini görüyoruz. Teknoloji kelimesinin kökeni olan "techne" kelimesi Antik Yunan'da, bugün sanat ve zanaat olarak ayırdığımız kavramlara karşılık gelmekteydi, işlemek ve tasarlamak yeteneği anlamına geliyordu. Fakat Rönesans sonrasında, sanat ve zanaat arasındaki ayrım yavaş yavaş belirmeye başlamıştır. Sanayi Devrimi ve fotoğrafın icadı sanat tarihine yön veren önemli dönüm noktalarından biri olmuştur. Sanat eserinin tanımı da bu süreçlere bağlı olarak değişmiştir (Karapınar, 2018:16).

Tekhne kavramını daha geniş bir düzlemde inceleyecek olursak, çeşitli alanları ve disiplinleri gerek düşünsel anlamda gerekse uygulama noktasında birleştirdiği ve dönemin teknolojik diye ifade edebileceğimiz yapma-etme faaliyetlerine katkıda bulunduğu görülmektedir. Tekhne kavramı ile ilgili ifadelerimizi örneklendirecek olursak, Akalın'ın, 2018'de yayımladığı çalışmasında: Platon ve dönemin sofistleri için tekne kavramı, bilgi ile ilgili yapılacak tanımlar arasındaki derin ayrımın temel gözlem noktalarından biri olmuştur. Sofistlerin, "aktarılabılır" ve "gündelik hayatta yarar sağlayabilir" bir erdem saydığı bilgi; tekne yoluyla Sofistlerden tüm şehir halkına yayılarak, sahiplerini erdemli kılmaktadır. Sofistler için "tekne" bilginin teknik olarak aktarılmasıyken Platon, bu düşünceye katılmakla birlikte "tekne" ile kazanılan bilgilerin, kişisel algılar düzeyinde olduğunu savunmaktadır (Akalın, 2018:5).

Bir başka örnek olarak, Umut'un 2018'de yayımladığı çalışmasında, Sokrates'çi çerçevede, tekne ancak ahlak ile birlikte hareket ettiğinde insanlığa faydalı olabilir. Bu görüş Platon tarafından da desteklenmektedir. Platon' a göre kişilerin yalnızca mesleki yeterliliğe sahip olmaları yetmez, aynı zamanda meslekleriyle ilgili olarak gerekli eğitimleri almış ve kişisel anlamda bir takım ahlaki değerlere sahip olmaları gerekmektedir. (Umut, 2018:209).

Görülmektedir ki sanat ile zanaatın, bütünsel manada ele alındığı tekne, içinde fiziksel ve metafiziksel bilgiler ile birlikte sosyal ve ahlaki kurallarında uygulanmaya çalışıldığı bir kavram olarak düşünülmektedir. Antik Yunan' da tekne kavramıyla

ilgili olarak , bir sistemin karşılığı ifadesi kullanılır, yani tekne ulaşılması gereken bir hedef değil, ulaşılması gereken hedefe yürünen bir yoldur (Ural, 2015:143).

Adaş'ın, 2018'de yayımlanan çalışmasından hareketle: Günümüzde teknik, metafizik ve çağımızın teknolojilerinin birbirleriyle olan ilişkisinde yaşanan sorunlar, tarih içerisinde tekniğin özünün yozlaşmasından ve bütünselliğini kaybetmesinden dolayı yaşanmaktadır. Heidegger' e göre bu kopuşu ortaya koyabilmek için Antik Yunan düşüncesine geri dönmemiz gerekmektedir (Adaş, 2018:66). Aynı şekilde Metafizik Geleneğin etkisinde kalan çağımızın tekniği de teknik olanı ele alarak, tekniğin özüyle olan bağının unutulmasına neden olmuştur. "Çağımızda yalnızca teknik olan ele alınmış; tüm açıklama, anlamlandırma, tasarımı ve geliştirme çabaları teknik üzerinden ortaya konularak tekniğin özü yadsınmıştır. Böylece teknik olan kendi özüyle olan ilişkisini yitirmiş, özüne yabancılaşmıştır" (Adaş, 2018:61).

Adaş'ın ifadelerini, Delice'nin 2017'de yayımlanan çalışmasıyla destekleyecek olursak Delice Heidegger felsefesinden yola çıkarak şunları dile getirmektedir: "Teknik, doğada kendiliğinden var olanın dönüştürülmesidir. Doğada kendiliğinden var olan nesnelere işlevsellik kazandırılmasıdır, bu doğrultuda nesnelere işlenmektedir. Diğer bir ifade ile doğada kendiliğinden var olan potansiyel keşfedilerek insanlığın yararına kullanılır ancak bu durum bir nevi nesnenin özünü kaybetmesine de sebep olmaktadır. Sonraki süreçte dönüştürülen ve özünü yitiren nesneye yabancılaşan insan oğlu hakikatin ne olduğunu unutmaya başlar. Nesnenin sonraki süreçlerdeki halinin benimsenmesi kişileri hakikatten uzaklaştırmaktadır. (Delice, 2017:326).

Kısacası doğada kendiliğinden var olanların dönüştürülmesi, insanlık adına faydalıdır ancak dönüşen nesnelere bir zaman sonra dönüştükleri halleri ile hatırlanmaktadır. Bu durumda belki de daha farklı işlevler kazanabilecek olan nesne, yeni hali ile eşleştiği için farklı hallerde bürünemeyecektir. O halde denilebilir ki, nesnelere dönüştürüldüklerinde kendilerini gizlemeye ve hakikati saklamaya başlarlar. Günümüzde ise bu durumun kavranabilmesi için tasarımcıların, yaratıcılıklarının dışında, üstün sezgilere ve öngörülere sahip olmaları gerekmektedir. Böylece nesnelere kullanım değeri dışında yeni anlamlar kazanarak şeyleşmekten ve sonraki süreçte hiçleşmekten kurtulacaktır. (Delice, 2017:326).

"Ancak tekhne' nin içerdiği anlam bakımından iki noktaya dikkat etmememiz gerekmektedir. Birincisi, tekhne' nin salt zanaatsal etkinlik ile el becerisini ifade etmek için değil; aynı zamanda güzel sanatlar ile yüksek sanatları ifade etmek için kullanıldığı yönündedir. Tekhne, gizini açarak varlığa getirmeye aittir, o poiesistir. İkincisi ise, tekhne' nin episteme ile olan bağıdır" (Adaş, 2018:68).

"Sanat-zanaat arasındaki ayrım her ne kadar Rönesans ile başlamış olsa da henüz tam anlamı ile bir bölünme olmamıştır. O dönemde sanatçı ve zanaatçı arasında hala bir ayrım gözetilmiyordu. Rönesans insanı bilim ve teknolojinin bu dünyayı mükemmel hale getirmekte yardımcı olacağına; mutluluk, huzur ve ilerleme getireceğine yürekten inanıyordu. Deney kavramı, Rönesans'la beraber ortaya çıkmıştır.

Dönemin sanatına en fazla etki eden bilimsel gelişmeler, perspektifin bulunuşu ve optik alanındaki yeni bulgular olmuştur. Sanatçılar, bu yeni bilgiler ışığında yapıtlarını biçimlendirmişler ve hatta görüntüyü yüzeye, doğru biçimde aktarmada yararlanabilecekleri çeşitli araçlar geliştirmişlerdir. Leonardo da Vinci'nin fotoğraf makinesinin temeli olan "camera obscura" ile ilgili denemeler yaptığı bilinmektedir" (Karapınar, 2018:18).

Kısacası bilim ve teknik, teknik ve sanatın Rönesans boyunca da etkileşim halinde oldukları görülmektedir. Zaten "Sanat tarihi boyunca farklı dönemlerde, sanatın yüceltilerek zanaattan tamamen ayrılmasına ve bunun sonucunda da toplumdaki kopmasına karşı çıkan sanatçılar olmuştur. Özellikle Dadaizm, Rus Konstrüktivizmi ve Bauhaus hareketleri bu görüşteki sanatçıların oluşturduğu direniş hareketleriydi ve amaçları sanat ve teknolojiyi gündelik hayatla birleştirmektir"(Karapınar, 2018:18).

Sanat ve tekniğin birleşmesi noktasında Vladimir Tatlin'in Üçüncü Enternasyonel Anıtı örnek gösterilebilmektedir. "Üçüncü Enternasyonel Anıtı, Tatlin'in en ünlü tasarımıdır. Özellikle kapitalizmin simgesi olan Eiffel Kulesine karşılık olarak inşa edilmesi planlanmıştır. Bu tasarım uluslararası sosyalizm birliğine adanmıştır" (Yılmaz, 2013:134).

"Tatlin ve arkadaşları topluma yararlı olabilecek bir sanat oluşturmaya çalıştılar. Bu sanatın temelinde "gerçeklik" ilkesi olmalıydı" (Yılmaz, 2013:133).



Resim 21. Vladimir Tatlin, 3.Enternasyonel Anıt'ının modeli, 1919, çelik, ağaç, cam, 420×300×300 cm.

Verilebilecek diğerk bir örnek ise Duchamp'ın ready-made olarak tasarladığı yapıtlarıdır. "Duchamp sanat dışı bir nesneyi kendi bağlamından kopararak sanat bağlamına sokmuştur. Oysa bu durum Duchamp'ın icat ettiği değil keşfettiği bir durumdur. Tıpkı Rönesans döneminde kiliseye giden insanların, tabloları izlerken her şeyden önce İsa-Meryem imgelerini görmeleri gibi bir şey. Nihayetinde kiliseden alınıp müzeye asılan tablolar, dini içerikten sıyrılıp, sanatsal bağlama girmiştir" (Yılmaz, 3013:167). Bu durum sanat ve zanaatın birlikte hareket etmesinin de ötesinde dönemin standardizasyonuna uğramış ürünlerin dahi düşünsel manada birlikteliklerine sebep olmuştur



Resim 22. Marcel Duchamp, Tabure Üstüne Bisiklet Tekerleği, 1913.

Yaşanılan endüstri devrimi sonrasında zanaatkarlık, değişen üretim anlayışı çerçevesinde, eski zamanlara ait bir üretim şekli olarak değerlendirilmiştir. Denilebilir ki, fabrikalara ait üretim şekilleri, standartlaşma ve seri üretim, eski tip üretim anlayışına hakim olmuştur. Fakat yeni olan üretim anlayışının bir eksikliği vardı ve bu eksiklik, her ürünün birbirine benzer olmasıdır. Ne kadar çeşitli görünseler de, endüstriyel ürünlerde bir tek tiplilik mevcuttur. Bu durumdan anlaşılakta olan, ürünlerin biricikliklerini yitiren kopya ürünler olmalarıdır. (Doğan, 2012:69).

Endüstri devrimi sonrasında sosyo-ekonomik düzeyde yaşanan gelişmeler ve kapitalizmin küreselleşmeye dayalı üretim anlayışı sanat ve zanaat faaliyetlerini kısıtlamakla kalmamış, bu iki kavram arasındaki ilişkileri kısır bir döngüye sokmuştur.

Endüstri devriminin ardından daha da palazlanan küreselleşme olgusu, ekonomik ilişkilerin dışında, çalışma hayatındaki diğer disiplinler üzerinde de etkili olmuştur. 1980'li yıllardan itibaren küreselleşmenin etkisiyle sosyolojik anlamda yaşanan değişiklikler, politika, tarih, hukuk gibi disiplinleri de değişime zorlamıştır. Farklı disiplinlerde meydana gelen dönüşümler, tekrar küreselleşme olgusuna sirayet

etmiş ve değişimler süreklilik haline gelmiştir. Kısaca endüstrileşme yaşanan değişimlerin hem nedeni hem de sonucu olmuştur (Şenkal, 2008:120).

Endüstrinin gelişmesi, diğer tüm üretim elemanlarının değişimini de beraberinde getirmiştir. Üretim anlayışında meydana gelen değişimler emekçi sayılan iş gücünü, makinelerin emrinde vasıfsızlaşan fiziksel unsurlara dönüştürmüştür. Bu süreçte, karışık ürünlerin üretiminden ziyade büyük çaplı basit ürünlerin üretimi söz konusu olmaktadır. Bu nedenle daha çok tek parçalı basit yapıları ürünlerin üretimi tercih edilmiştir. (Karaca, 1996:118).

Elektrikli üretim bantları sayesinde işçilerin ayaklarına kendiliğinden giden sistemde talep edilebilirlik en önemli unsurlardan olmuştur. Çünkü talep edilebilirlik aynı zamanda sürekliliği de sağlayan temel amaçtır. Diğer bir temel amaç ise üretilecek ürünün kurulan sisteme uygun bir ürün olmasıdır. Böylelikle hem talep karşılanacak hem de süreklilik sağlanacaktır (Karaca, 1996:120).

Oluşturulan bu sistemde emekçiden istenilen şey her gün işinin başında olmasıdır. Çünkü bu sistemde makineler zaten gerekli tüm koşulları işçi için hazırlamaktadır. Böylelikle eski tip üretim sistemlerinde aranılan tüm şartlar, yerini işçinin fiziki gücüne bırakmıştır (Doğan, 2012:76).

Oysa bir zamanlar bir ürünün üretimi günler hatta haftalar almaktaydı. Endüstri dönemi öncesinde meslek edinmek isteyen kişiler bir ustanın yanında kalfalıkla işe başlayıp, çırak olarak devam ederler ve son aşamada usta olabilirlerdi. Emekçiler böylece kendi emeklerini satmış olurlardı. Tabi bu tarz bir üretim yaratıcılık emek ve süreç gerektirmektedir." (Doğan, 2012:81).

Sanat ve zanaata birlikte hareket etme şansı veren yöntemler de olmuştur. Bu yöntemlerden en bilineni ve en ses getireni daha önce de bahsetmiş olduğumuz yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan *Bauhaus* ekolüdür. Bu ekolün ortaya çıkmadan önce, sanatın işlevsel ve estetik olarak yeterliliği ile ilgili bir çok sorun tartışılmıştır. Bu tartışmalar üzerinde, endüstri devrimi sonrasında ortaya çıkan küreselleşme kavramının, imparatorluklar ve krallıklar düzeyindeki yönetim şekillerini parçalamış olması da etkilidir. Çünkü bu süreç geleneksel yönetim şekillerini değiştirdiği gibi geleneksel sanat anlayışlarını da yönlendirebilecek

güçteydi. Neticede sanat alanında da geleneksel kalıplar kırılıp yerine modern sanat anlayışı hakim olmuştur. (S.Bulat, M.Bulat, Aydın, 2014:105).

"Sanat ve zanaat'ın sanat ve hayat pratiğini bir araya getirme anlamında farklı bir bakış açısıyla yaklaşan yapılanmalar da her sanatçının iyi bir malzeme bilgisi ve becerisine sahip olması ve sanatsal duyarlılığı ile beraber bunu başkalarıyla işbirliği içinde hayata yararlı nesnelere eklemleyerek sanatsal bir boyut katması amaçlanmaktaydı " (Ünsal, 2018:123).



Resim 23. Bauhaus Okulu: Çeşitli üretim çalışmalarının yapıldığı bir sınıf

Aslına bakacak olursak bir önceki bölümde sıklıkla üzerinde durduğumuz, emek sürecinin dönüşümü ve üretim sistemlerindeki değişimin sanat ve zanaat arasındaki ayrımı sosyal hayatta ve ekonomik faaliyetlerde etkilediği açıktır.

Endüstriyel faaliyetlerin standardizasyonunda emekçilerin, düşünmekten ve tasarlamaktan alıkonulduğu görülmektedir. Kitleli üretim faaliyetlerinde emekçiler üretmekten çok tüketime zorlanmaktadır. Sistem, teknoloji kavramının içindeki sanatsal, düşünsel, ahlaki ve üretici nitelikleri unutturarak, vasıfsız emekçinin fiziki gücünden faydalanmakta bir yandan da kendine mecbur bırakmaktadır. Durumu sosyo-kültürel anlamda incelediğimizde bu mecburiyet halinin artık kabullenilmiş olduğu görülmektedir. Zaman zaman ortaya çıkan sanatsal hareketler, durumu bir nebze de olsa düzeltmeye çalışmış fakat sistem içinde eriyip gitmişlerdir.

Sonuç olarak günümüzde ayrı disiplinler gibi algılanmakta olan endüstriyel ve sanatsal faaliyetlerin birbirleriyle etkileşimleri mecburidir.

Her üretim bir tasarımın sonucu olarak ortaya çıkmaktadır, günümüz nesnelere ilişkin çoğaltım teknikleriyle üretiliyor olması bu durumu değiştirmez. Üretilen ürünler ister işlevsel isterse estetik kaygıyla üretilmiş olsun hepsi bir tasarımın ve ilhamın sonucudur. Kitle üretiminin yaptığı ise kişileri, nesnelere ilişkin ilk hallerinden, kullanım amacından ve estetik değerlerden uzaklaştırmaktır. Kitle üretimi ve küreselleşme tıpkı Heidegger' in düşüncesinde olduğu gibi şeylerin, şey olma sıfatını dahi elinden alırken, kişilere de kullanım değeri açısından bir tatminsizlik pompalamaktadır ve bu sayede kendini sürdürülebilir kılmaktadır.

İfadelerimizi Zygmunt Bauman'ın 2010 yılında yayımlanan kitabından hareketle destekleyecek olursak: Bauman küresel rekabet ortamından şikayetçidir ve bu ortamı çığırından çıkmış olarak nitelendirir. Küresel rekabet ortamında kamunun dikkatinin çekilebilmesi için yeni hizmetler, yeni mallar ve yeni arzular üretilmektedir. Bu işin akıl alır bir yanı yoktur çünkü düzen kişilerin arzularını doyurmak hatta yeni arzular yaratmak üzerine kuruludur. Sistem cezp etme ve ayartma üzerine dönmektedir. Burada amaç hiç şüphesiz küresel rekabetin galibi olabilmektir. (Bauman, 2010:83).

Neticede, sanat ve zanaat arasındaki ayırım nesnelere ilişkin gerçek kimliklerini elinden almakta ve kitle üretim sistemlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır. Bilgi birikimi ve teknolojik anlamda yaşanan gelişmeler ise bu ayırımı tetiklemekte, bir kişinin *tekhne*de ki gibi her alanda bilgi sahibi olmasını engellemektedir. Bir sonraki bölümde ise, bu durumun çözümü olarak dayatılan postmodern sistem içindeki postfordist üretim sistemleri yine sanat ve estetik kuramlar çerçevesinde incelenecektir.

4.3. Endüstriyel Tasarımın Estetikle İlişkisi

Sanayi devrimi ile birlikte günlük hayatımıza giren makineler dönemin tasarım ve sanat anlayışında da önemli değişimlere sebep olmuştur. Özellikle buhar gücünün keşfi 1760-1860 yıllarına rast gelmekte ve sanayi devriminin başlamasına sebep olmaktadır. Makinelerin bu derece hayatımıza girmiş olması zanaatın ve el sanatlarının zayıflamasına sebep olmuştur. Zanaatın ve el sanatlarının bu denli zayıflaması fabrikasyon ürünlerin önünü daha da çok açmış ve bu sayede üretilen ürünler kolayca alınabilecek hale gelmiştir (Dilmaç, 2015:3).

Endüstrinin üretimi kolaylaştırması, seri üretime sebep olmuş ve bu sürecin sonunda kitlesel üretime geçilmiştir. Kitlesel üretime geçilmesi standart üretim kalıplarını kırmıştır. Özellikle 1930'lu ve 1970'li yıllara gelindiğinde değişen üretici tercihleri kurulan pazarlarda istikrarın sağlanmasına sebep olmuştur. Böylelikle fodist dönem etkisini bir süre daha göstermeye devam etmiştir (Sağocak, 2017:256).

Nigan Bayazıt' a göre yaşanan iktisadi ve sosyolojik sorunlar özellikle 2. Dünya savaşından sonra ayyuka çıkmaktadır. Bu problemlerin bir diğer kolunu oluşturan tasarlama olgusu da iktisadi problemler karşısında karmaşıklılaşarak, sorun haline gelmektedir. Sorunların çözümü içinse tasarlama olgusuna, karar verme eylemi olarak bakılmaya başlanmıştır. Tasarım olgusunda yaşanan bu karmaşıklığa 2. Dünya savaşından sonra meydana gelen teknolojik ve bilimsel gelişmeler de katkıda bulunmuştur. Özellikle mimari ve mühendislikle birlikte hareket etmeye başlayan tasarım kendine yeni çıkış yolları ve çözüm kaynakları bulmuştur. Fakat 1950'ler den sonra tasarım olgusunda gelişim sadece mimari ve mühendislik gibi disiplinlerde değil savaş araçlarının geliştirilmesinde de kullanılmış ve özellikle bu yönüyle kendine olan ilgiyi arttırmıştır. (Bayazıt, 1999-98:23).

Tasarım bilimine duyulan bu ilgi beraberinde, tasarım eğitimi konusunu da gündeme getirmiştir. Bu konuyla ilgili olarak Er 1999-98 yıllarında yayımlanan bildirisinde şunları dile getirmektedir: Günden güne artmakta olan tasarım ihtiyaçlarına günümüzün tasarım eğitimi yeterli gelmemektedir. Düne kadar tasarıma olan ilgisizlikten yakınan tasarım eğitimcileri çağımızda, endüstride tasarıma duyulan ihtiyaca yetişememe durumundadır. (Er, 1998-99:7).

Üstelik günümüzde, tasarım eğitimi, ürünlerin fonksiyonel anlamda gelişiminin yanında kültürel anlamda gelişimine de katkıda bulunma gereksinimi duymaktadır. Bu gerekliliğini Erkarıslan ve diğerleri 2011'de yayımlanan çalışmalarında şu şekilde yorumlamaktadırlar. Endüstriyel ürünlerin artık salt satılabilirlik özelliği göstermesi üreticiler açısından da yararsızdır. Ayrıca üretilen tasarımların günümüzde sadece çalışma alanlarına yönelik olması beklenemez çünkü bu durum piyasada rekabet halinde olan bir çok üretici için geçerlidir, kısacası kendini piyasada var etmek isteyen üreticiler, insanı, doğayı ve topyekun toplumu kapsayan pratik, fonksiyonel çözümler üretmek zorundadırlar (Erkarıslan, Kaya, Dilek, 2011:129).

Görülmektedir ki tasarım gerek kültürel gerek işlevsel gerekse estetik değerlere sahip olan bir kavramdır. Bağlı' ya göre tasarım disiplinlerarası bir kavramdır ancak sayabileceğimiz disiplinlerin hiç birinin alanına tam olarak girmez (Bağlı, 1998-99:53).

Çağımızda teknolojik alanda yaşanan gelişmeler, tasarım alanındaki ilerleme sürecini de değiştirerek disiplinlerarası bir karaktere bürümüştür. Bu sebeple ekip çalışması zorunlu hale gelmiştir (Er, 1998-99:6).

Sadece kavramsal açıdan ele alındığında bile Endüstriyel Tasarım bir kuram ve ifade aracı olmanın dışında var etme faaliyetlerinin yürütülmesine yönelik amaç ve eylemlerin yerine getirilmesini destekleyen bir süreçtir (Bağlı, 1998-99:53).

Erkarıslan' a göre, ilerleyen süreçlerde endüstriyel tasarım, ürün tasarımı üzerine yoğunlaşmaktan vazgeçecektir. Günümüzde, hizmet ve ürün paralelinde ilerleyen endüstriyel tasarım, gelecekte ürünlerin işlenmesi için geliştirdiği sistemlerle adından söz ettirecektir (Erkarıslan, 1998-99:56). Kısacası tasarım, özellikle endüstriyel tasarım bağlamında incelendiğinde gelişen ve dönüşen yapısı göz önünde bulundurulmaktadır. Bu gelişim ve dönüşüm bir anlamda güzeli ifade eden estetik değerlerde görüldüğü gibi ekonomik anlamda da yaşanmaktadır.

Sağocak' ın tasarım ürünleriyle ilgili düşüncesi, bu ürünlerin zamanın şartlarına göre şekillendiği, çeşitli zamanlarda çeşitli farklılıklar gösterdiği ve farklı kullanım süreçleri geçirdiği yönündedir. Diğer yandan, zanaat tipi üretimin gitgide terk edilmesi, değişen ekonomik süreçler ve tüm bunlara bağlı olarak yaşanan sosyo

kültürel dönüşümlerde, ürünlerin şekillenmesine sebep olmaktadır (Sağocak, 2017:255).

Bu dönüşüm, ortaya çıktığı coğrafi konum itibariyle yayılmaya başlamış ve çoğunlukla başladığı coğrafyanın değerlerinin yayılmasına ve küreselleşmesine sebep olmuştur. Bayrakçı'nın 1999-98 yılında yayımlanan bildirisinden hareketle: Tasarım kavramının, küreselleşme olgusuna tabi olmasının, insanlığı tek yönlü olan, mono kültür noktasına çekme isteği ortadadır. Bu sebeple tasarım kavramı Bayrakçı'ya göre, "iki ucu keskin bir bıçak" olarak tabir edilir. Çünkü tasarım, özellikle endüstrinin gelişimiyle ortaya çıkan tasarım, kılıcın bir yüzü oluşturur, daha çok batı tarzı, kentleşmiş kullanıcı kitlesini hedefler ve bu şekli dikte eder. Kılıcın diğer yüzünde ise küreselleşme, yerel değerleri hem kullanır hem de Bayrakçı'nın deyiimi ile tırpanlar. (Bayrakçı, 1999-98:15).

Er ise küreselleşme kavramının bir fantezi olmadığını ve yaşanmakta olan bir gerçeklik olduğunu ifade ederek, değişimin ve gelişimin ülkemiz açısından kaçınılmaz olduğunu savunmaktadır (Er, 1998-99:6).

Küresel anlamda, değişim ve dönüşümün günümüze olan etkileri ortadadır. Sanayi Devriminden önce yani küreselleşme kavramının henüz bu kadar dile getirilmediği dönemlerde toplumlar kendi kültürleri içinde kendilerine has üretim şekilleriyle ve estetik yargılarıyla hayatlarını idame ettirmişlerdir. Daha önceleri tüm sermayesi toprak olan halk, göçebe yaşamakta ve ürünleri kendilerine yeter miktarlarda ev tezgahlarında üretmekteydiler. Ancak sanayi devrimi sonrasında fabrikalara taşınan üretim ile birlikte toplumun kurumsal yapılarında da değişiklikler olmuştur. Özdemir' e göre bu durum çeşitli normların ve davranış kalıplarının da oluşmasına sebep olmuş ve yeni yaşam biçimleri ortaya çıkmıştır (Özdemir, 2014:1).

Özdemir' e göre dönemin başlıca ürün üretim faaliyetleri arasında; dokumacılık ve buna bağlı hayvancılık, tarım, marangozluk ve demircilik gibi mesleki aktiviteler yer almaktaydı. Kısacacı tarım, hayvancılık ve zanaata bağlı faaliyetler sanayi öncesinde üretimin çerçevesini oluşturmaktaydı (Özdemir, 2014:3).

Diñçeli, önceki dönemlerde üretim için bazı kuralların geçerli olduğunu bildirmektedir. Özellikle sanatın üretim koşullarının zanaatla birlikte, hamilik ve

lonca denen teşkilatlara bağlı olduğunu bildiren Dinçeli, güzel sanatlar tanımının ortaya çıkmasıyla birlikte, üretimin derinleştiğini ancak soyut bir yapı kazandığını, böylece sanat kavramının anlaşılması ile ilgili yeni tartışmaların ortaya atıldığını savunmaktadır (Dinçeli, 2017:588).

Özellikle disiplinler arasındaki ayırım sanatı zanaattan ayırmış ve Sanayi Devriminin ilk yıllarında endüstriyel ürünler estetikten ayrı fonksiyonel bir nitelik göstermiştir."Tasarımın tarihsel sürecini incelediğimizde, çoğu kez yeni bulgular ışığında zaman içerisinde değişen hareket ve tarzları kronolojik olarak vurgulayan sanat tarihi anlatılarının alt bölümü olarak yer almıştır. Oysaki tasarım tarihi, var olan gelişmelere zaman içerisinde yenilerinin eklendiği, her yeni aşamanın elde bulunanın anlamını ve işlevini değiştirebildiği etkileşimli, katmanlaşma biçimindeki bir süreçtir" (Turgut, 2016:206). Görülmektedir ki sanat ve zanaat arasındaki ayırım sadece bu iki kavram arasında yaşanmamış aynı zamanda sanat ile birlikte ilerlemesi gereken tasarım kavramını da bir alt disiplin olarak görülmüştür.

Diğer yandan sanat kavramının iktisadi, toplumsal, kültürel ve ideolojik olarak değişimi Şenkal ve Karaoğlu açısından eğilimler, akımlar ve ekoller üzerine de gerçekleşmektedir. Aynı şekilde moda kavramının temel unsuru olan değişimin ve yenilenmenin, toplumsal durumlardan etkilenmemesi imkansızdır (Şenel, Karaoğlu, 2017:305).

Ünlü' ye göre sanatsal bir yaklaşım ile ele almamız gereken tasarım kavramı da bir gelişme ve geliştirme sürecidir, ancak bu sürecin bilinçli bir süreç olması gerekmektedir. Çünkü tasarım ne açıdan ele alınırsa alınsın problemlerin çözümüne tekabül etmektedir. Sanatsal açıdan ele alındığında ise estetik manada bir yaklaşım ve stildir. (Ünlü, 1999-98:9).

Tasarım kavramının ve estetik yargıların gözetildiği bir ekol olarak karşımıza çıkan ve daha önceki bölümlerde bahsetmiş olduğumuz Bauhaus Ekolü için sorunlara cevap veren ve problemlere çözüm sunan bir ekol gözüyle bakılabilmektedir. Fakat tüm bu olumlu yanlarına rağmen Bauhaus ekolünün dahi günümüz ihtiyaçları düşünüldüğünde eksiklikleri olduğu görülmektedir. İfadelerimizi Bayrakçı'nın 1998-99 yıllarında yayımlanan bildirisinden hareketle destekleyecek olursak: Bu gün hala görülmektedir ki Bauhaus işlevselciliği, tasarım sorunlarının

çözümlerinde kullanılmaktadır. Ancak tasarım tarihinde önemli bir yere sahip olan Bauhaus işlevselciliği, iletişimsel unsurları gözden kaçırmaktadır. Algısal ve estetik olarak ön plana çıkan tasarımların, işlevsel ve iletişimsel olmaları da gerekmektedir. (Bayrakçı, 1999-98:14).

Endüstrinin mekanikliğini ve işlevsel anlamdaki pratikliğini bir kenara bırakacak olursak üretilen ürünlere yüklenen anlamlardaki değişim ile ilgili Özler, 1998-99 yılında yayımlanan çalışmasında günümüz koşullarını şu şekilde ifade etmiştir: Antik dönemlerden günümüze dek kurgulanan dünya imgesi, günümüzde en nihai amacına ulaşmıştır. Bir çırağın, ustalaşarak hayata getirdiği ürünler adım adım bizi günümüze getirmiştir. Bu birikimli yolda verilen mücadelede zaman ve malzemeye galip gelen insan oğlu, medeniyetler ve uygarlıklar kurmuştur. Bu süreçte insanoğlunun en büyük ilham kaynağı ise tanımlamaya çalışıp da tanımlayamadıkları olmuştur. Diğer bir yandan Özler bu sürecin temelini idealizme dayandırmaktadır (Özler,1999-98:20).

Değnilmesi gereken bir diğer olgu ise tüketim olgusudur. Tüketim, her hangi bir ürünün, bir ihtiyacın giderilmesi uğruna yok edilmesi ya da sahiplenilmesi anlamlarına gelmektedir. Bireylerin tüketim ihtiyaçları göz önüne alındığında salt amacın fayda görmek ve ya ihtiyaç gidermek olmadığı ortadadır. Bireyler tüketimde estetik unsurlara da önem vermekte ve bu süreçte iletişim unsurunu da gözetmektedirler. Böyle çevrelerine kim olduklarını kanıtlama ihtiyaçlarını da gidermiş olurlar (Sağocak, 2017:257).

En başta da bahsedildiği gibi üretim artık salt pratik amaç gözetilerek değil kişilerin birbirleriyle olan ilişkilerinde bir iletişim yöntemi ve kişilerin kendilerini ifade ediş tarzı olarak ta değerlendirilebilir. Bu kadar kompleks bir yapıya sahip olması gereken ürünün sanatsal ve estetik değerlerden uzak olması beklenemez. Bu durumla ilgi olarak Varol, 1998-99'da yayımlanan çalışmasında şunları dile getirmektedir: Bir sanat yapıtı üretildiği anda tüketilmeye başlamakta ve bu sayede işlevini yerine getirmektedir. Fakat bu noktadan sonra sanat yapıtı değerini kaybetmekle yüzyüze gelecektir ve burada en büyük görev yapıtın üreticisine düşmektedir. Amaç sanat yapıtını aleladelikten kurtarmak ve herhangi bir amaç uğruna üretilmiş nesneden ayırmaktır. Çünkü ancak bu şekilde üretilen sanat yapıtından maddi ve manevi bir kazanç sağlanabilmektedir. Diğer yandan üretilen

ürün, ayrıcalık kazanacak ve bu şekilde hem üreticisini hem de tüketicisini memnun edecektir (Varol, 199:118).

İfade etmeye çalıştığımız Endüstriyel Tasarım ve estetik ilişkisini Gürcüm ve Ezer 2016'da yaptıkları bir araştırmada sanat yapıtlarını endüstriyel anlamda üretilen ürünler üzerinde kullanmışlardır ve bu araştırmaya göre; yüzde yüz ipek saten kumaş üzerine, kübik çalışan tasarımcıların, kendi çalışmalarını basmışlardır. Tabii bu basım işlemi yapılırken ürünün üretimi ve tüketimi konusunda da bir takım araştırmalar yapılmıştır. Bu işlem yapılırken kübizmin parçalanmış ve geometrik formlarına sadık kalınmıştır, böylelikle üretilen üründe, sadece işlev, değil estetik kaygılarda göz önüne alınmış ve özgünlük yaratılmaya çalışılmıştır (Gürcüm, Ezer, 2016:669).

Sonuç olarak, endüstriyel üretimde estetik kaygılar, gerek üretici gerekse tüketici bazında yaşanmaktadır. Daha çok ekonomik faaliyetle ilişkili olan endüstri kavramının dahi estetiğe bu kadar ihtiyaç duyuyor olması hiç şüphesiz insanoğlunun doğasının gereği olarak düşünülebilir. Bu gerekliliği Marks estetiğinden hareketle Bal, 2015'te yayımlanan çalışmasında şöyle açıklıyor:

"Marksist estetik için sanat insanın belirleniminde temel bir rol oynar. Dahası, Marx'a göre sanatsal etkinlik insanın insan olması için bir ölçüttür" (Bal, 2015:96). "Marx'a göre insanı insan yapan bu temel özellik onun 'güzellik yasalarına göre' üretim yapmasını sağlar. İnsan ancak 'güzellik yasalarına göre üretme' özelliği ile evrensel bir varolan olarak belirlenir. Sanatın ne olduğu, ne işe yaradığı, kim için olduğu, onunla nerde karşılaşacağı ve estetik deneyimin ve sanatsal etkinliğin özelliklerinin olduğu soruları böylece 'eylemin' ne olduğuna bağlıdır" (Bal, 2015:96).

Kavuran, etiğin; iyi olanı, estetiğin; güzeli ve uyumu, felsefenin ise doğruyu aradığını bildirmektedir (Kavuran, 2003:231). Kavuran' ın diğer bir yorumu ise bilim ve sanat üzerinedir, Kavuran; sanatta estetik imgelerin kullanıldığını ve bu imgelerin hakikatin açığa vurulabilmesi için bir araç olduğunu ifade eder. Diğer yandan bilimin, gizli olanı açığa vurma yolunun akıl ve ispattan geçtiğini söyleyerek bilim ve sanat arasındaki farklara değinir. Ancak Kavuran' a göre bilim ve sanat

birbirlerinden ayrı metotlar kullanıyor olsalar da sanat bilimden daha az itimat edilecek bir alan değildir (Kavuran, 2003:228).

"Burada dikkate değer olan şey sanatın insan eylemine ilişkin olarak ortaya çıkmış olmasıdır. Marksist estetik kuramın ayırt edici temel özelliği insanın, sanat dahil her türlü eylemini önceden yine kendisi tarafından yapılan tasarımlamaya dayandırılmasıdır" (Bal, 2015:96).

Şenel ve Karaoğlu, özellikle postmodern dönemde ortaya çıkan ve bu dönemin ruhuna oldukça uygun olan Pop Art kültürünün değerleri metalaştırdığını ifade ederek tekrara, tüketim toplumuna kopyalara ve hazır nesnelere odaklanır. Tüm bu gelişmelerden hareketle tüketim toplumuna ve metalaşan değerlere gönderme yapar (Şenel, Karaoğlu, 2017:325).

Günümüzde ticari ürünler dahi estetik yenilenme sürecinden geçerek, manevi bir değer kazanabilirler burada meta estetiği söz konusudur (Şenel, Karaoğlu, 2017:325). Bu bağlamda bir ürünün tasarlanmasında en önemli unsur estetikdir (Şenel, Karaoğlu, 2017:325). Özellikle endüstri ve sanat arasında ki ilişkinin yoğunluğu her ikisini de gündemde tutmakta ve sanatçıya olan ilgiyi de arttırmaktadır (Varol, 1999:117).

Estetik olana özellikle bir deneyimin kazanılması olarak bakıldığında; sanatın ne olduğu, sanat eserinin ne olduğu, sanat ve doğa arasında ki ilişki nedir gibi sorular akıllara gelebilmektedir (Karabulut, Bilirdönmez, Ayduşlu, 2010:100).

Estetik günümüzde sadece sanata dair olan bir alan değildir. Verilen örneklerden, yapılan araştırmalardan da anlaşılmaktadır ki estetik en maddesel olandan en sezgisel olana her alanın içine dahil edilebilir. Bu doğrultuda en çok dikkat edilmesi gereken güzelin ve uyumun aranması uğruna estetik değerlerin her alanda kullanılarak yozlaşmasıdır. Diğer yandan bu yozlaşma tıpkı maddenin günümüzde dönüşerek anlamını yitirmesi gibi ilerleyen süreçlerde estetik olanın da başına gelebilir. Estetik olan insanlığa uzakta yukarılarda bir yerlerde kalmamalıdır ancak günümüzde olduğu gibi tüketimi arttırmak adına kullanılan bir unsur olmamalıdır. Çünkü daha da ilerleyen süreçte estetikte tıpkı nesne gibi hakiki anlamını yitirecektir.

5. BÖLÜM

TASARIM, SANAT VE ENDÜSTRİYEL TASARIM BAĞLAMINDA POSTMODERNİZM

5.1. Postmodernizm Genel Tanımı Ve Süreci

Modernizmle birlikte kültürel anlamda değişmeye başlayan dünya, ortaçağ ve öncesinde, skolastik düşünceye ve dine bağlı bir tavır sergilemekteydi. Fakat modernizmle birlikte dinin hükümleri geri plana atılmış, bilim ve sanat gibi bir çok alanda önemli gelişmeler yaşanmıştır. Yaşanılan bu süreç haliyle üretim ve iletişim tarzına da etki etmiştir. Modernizm ile birlikte akıl ve mantık ön plana çıkmıştır. Ancak bu süreçte yaşanılan dönüşümler, tabii ki de bir çırpıda olmamıştır. Her değişim döneminde olduğu gibi bu dönemde çeşitli sorunlar ortaya çıkmış ve dünya kaotik bir dönemin içine girmiştir. Modern zamanların materyalist anlayışından da hoşlanmayan insanoğlu, bir zaman sonra post-modernizm denilen bir süreci desteklemeye başlamıştır (Özdem ve Geçit, 2013:153).

Bayram'a göre, post-modern düşüncenin ortaya çıkma sebebi, modern düşüncenin gitgide sorgulanmasıdır. Hatta bir adım ilerisini düşünecek olursak modern düşüncenin aşılması fikridir (Bayram, 2007:1).

Post-modern düşüncenin ilk ayak sesleri sanat alanından gelmiştir. Özellikle edebiyat, mimari ve güzel sanatlar bu sürecin öncülüğünü yapmışlardır. Bir süre sonra ne zaman modernizmde bahsedilecek olsa post-modern düşüncenin savları ortaya atılmaya başlanmıştır. Çünkü, zaten post-modernizm, modernizmin sorgulanması üzerine kurulu bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Haliyle bu durum post-modern düşüncenin doğasını oluşturmaktadır. Modern düşüncenin, dünyayı iyiye ve güzele götürmemiş olması, post-modernizm tarafından sürekli eleştirilmektedir (Bayram, 2007:1).

İşin özünde post-modernizm, modernizmi, insanlığa verdiği vaatleri gerçekleştirememiş olması konusunda eleştirmektedir.

"Lyotard postmodern tanımı ilk kullanan düşünürdür. Sanatı algılamak Freud'un güdülerinin öne çıkması gerektiğini öne sürmüştür. Ayrıca postmodernizmi modernizm sonrası bir dönem olarak görmemiş, baştan beri modernizmin içinde olduğunu savunmuştur" (Barış, 2016,434).

Bu bağlamda postmodernizmi anlayabilmek adına modernizmden de bahsetmek gerekecektir. Erinç, modern kelimesinin, aslında Latince'den geldiğini ve günümüze gelene dek değiştiğini ifade etmektedir. Bu kelime MS. 5. yy. da söylenmiş ve özellikle bu dönem için kullanılmıştır. Modernizmin bu döneme denk gelmesinin sebebi ise Roma dönemi ile Hıristiyanlaşma dönemlerini birbirlerinden ayırmaktır. O dönemde Hıristiyanlık, modernlikti (M.Erinç, 1994:32).

Erinç' in araştırmalarından hareketle, Alman felsefeci Jürgen Habermas'a göre, modern kavramı, anlamı ne kadar değişirse değişsin, "eski"den "yeni"ye geçişi sembolize etmektedir (M.Erinç, 1994:32). Kısacası anlamda meydana gelen değişim süreci bir bakıma kendini yenileme sürecine tekabül etmektedir.

Yıldırım'ın, 2009'da yayımlanan çalışmasına göre, Modernizm, "akıl", "eleştiri" ve "birey" çerçevesinde kendini var etmektedir. Modernizm, gelenekle olan bağları koparmıştır, feodal toplum yapısını çözmüştür ve çoğunlukla bireysel akli ön plana çıkarmıştır. Modernizmde bireylerin örgütlenme şekilleri, kurumlara dayalıdır ve aydın bireyler ilişkilerini kurumlar üzerinden yürütmektedirler (Yıldırım, 2009:393).

Post-modernizm ise modern aklın eleştirisi olarak 1950'lerin sonlarına doğru kendini göstermeye başlamış ancak günlük yaşama olan etkisinin kuvvetlenmesi 1980'li yılları bulmuştur (M.Erinç, 1994:31).

Modern kelimesinin anlamı sürekli yenilenen olarak yorumlandığında, bu kelimedenden sonra eklenen "post" eki, kelimeye sonra anlamını verecek ve post-modern kelimesinin anlamı "yeniden sonrası" olarak yorumlanacaktır. Ancak post-modern kelimesi kuramsal anlamda, modern olanın karşıtı ve ya modern olanın devamı şeklinde de yorumlanmaktadır (Özsevgeç, 2017:1).

Kerimov'un, 2011'de yayımlanan çalışmasına göre, Postmodernizm, yazıyı şizofrenik bir hale sokmuştur, dille ilgili kuralları ihlal etmiştir, sanatı anonimleştirip zaman kavramını yok etmiştir. Gelenekler ve kurallar bu süreçte yok edilmiş ve her türlü uç nokta meşrulaştırılmıştır. Eskiden öteki olan ne varsa post-modern süreçte toplumun içine girmiştir (Kerimov, 2011:60).

Yıldırım ise 2009'da yayımlanan çalışmasında postmodernizm, meta anlatıları yok sayar ve söz konusu etmez. Bu bağlamda parçalanma ve özneler arası etkileşim ortaya çıkmakta böylece modern düşüncenin temelleri kökünden sarsılmaktadır. Üstelik post-modern düşünce gelenekten kopuşa o kadar güzel bir zemin hazırlamıştır ki, bireyler bu süreçte kendilerinde hiç bir aidiyet duygusu hissetmekte ve bu durumu kendi rızalarıyla desteklemektedirler. Çünkü post-modern düşünce ne

modern düşüncenin argümanlarına uymakta ne de kendi düşünce yapısını empoze etmektedir (Yıldırım, 2009:381).

Apaydın ise 2008'de yayımlanan çalışmasında postmodernizmi bir travma, unutuş ve hafıza kavramına tekabül eden unsurlar ile açıklar, Apaydın için postmodernizm Amnezi kavramı ile açıklanabilmektedir. Çünkü modernizmle birlikte, mahkum edilen hümanistlik değerler, ulus devlet anlayışı, milliyetçilik, büyük anlatıların temellerini oluşturan Marksist söylemler kişilerin kendi doğal yapılarına aykırıdır ve haliyle hakikatin unutulmasına sebep olmaktadır. Bu sebeple post-modernizm, büyük anlatılara, toplumu düzenleyen kurallara ve her türlü ideolojik söyleme karşı bir tavır sergilemektedir (Apaydın, 2008:28). Karaduman' a göre, bölünmeler, parçalanmalar, özgünlük gibi kavramlar post-modernizmle birlikte bir çıkış noktası bulmakta ve kişilerce tercih edilebilir ya da terk edilebilir olmaktadır. Aynı zamanda bu durum kimliklerin inşasında da söz konusudur. Post-modernizmde kişiler genellikle tüketim odaklıdır ve sebeple kişiler için görünüş ve imaj ön plandadır. Post-modernizm ise bu noktada kişilere, zamana göre kimlik değiştirme şansı tanımaktadır. Kısacası pos-modernite kendini kişilerin kimlik algılarıyla var eden bir süreçtir (Karaduman, 2010,2897).

Anlaşıldığı üzere postmodernizm, modernizmin içinde yer alan kimlik unsurlarını, farklılıkları, ötekileştirmeleri, geleneğin reddini, üretim ve tüketim şekillerini topyekun etkileyebilecek şekilde değiştirmiştir.

Apaydına göre, modernizm, post-modernist düşünce açısından dikte edici ve dayatmacı bir yapıya sahiptir. Modernist projede yer alan ulusallaşma kavramı aslında Batılı olan toplumların kendilerinden olmayanı dışlama politikasına dönüşmesi, aynı dünyada farklı bir doğu imgesi yaratmakta ve bu durum post-modern düşünce tarafından eleştirilmektedir (Apaydın, 2008:28).

Yıldırım'a göre post-modern süreç eylemsel bir nitelik taşımakta ve modernizmin kurallarına karşı çıkmaktadır. Post-modern düşüncede yenilikler, çeşitlilik, farklılıklar ön plana çıkmaktadır. Post-modern toplum, diyalektikleri, kendileri için uygun görülen düzeni ve doğrusal ilerleyen zaman çizgisini reddeder (Yıldırım, 2009:391).

Selçuk'a göre, günümüzde farklılıklar yüceltilmektedir ve düzen kavramı sembolik olarak varlık göstermektedir. Aslında toplumsal düzen, farklılık ve ötekilik kavramları üzerine yeniden kurulmakta ve şekillenmektedir (S.S.Selçuk, 2012:93).

Özellikle "Geç-kapitalizm ile birlikte tüketim toplumuna geçiş ve bu geçişin yaratmış olduğu yeni düzen, totaliter ve baskıcı oluşumlara karşı gelmiştir. Bu dönemde ironi, çoğulculuk ve eklektisizm gibi kavramlar ortaya çıkıp, toplumun ortak dili haline gelmiştir (Ş.Can, 2017:247).

Demirel ve Yegen' e göre post-modern anlayış batı metafiziğine ve modern mutlakıyetçiliğe kafa tutar ve tüketim olgusunun önünü açar, tüketimi harekete geçirmek içinse farklılıkları ve çeşitliliği ateşler. Ancak Demirel ve Yegen' in bahsettiği tüketim salt tüketim değil, amaç üretmek için tüketmektir (Demirel ve Yegen, 2015:130,131).

Bu bağlamda postmodernizm tüketimi sağlayabilmek adına eline geçen her materyali kendi lehine kullanmaktan çekinmez. Tüketim döngüsünü sağlayabilmek adına medyayı ve popüler kültürü kullanır. Popüler kültür bir yandan üretir bir yandan tüketir. Bu doğrultuda medya da popüler kültürü bir hayat tarzı gibi göstererek tüketime destek vermektedir (Demirel ve Yegen, 2015:134).

Hatırlar ise üretim ve tüketim ilişkilerindeki dönüşümü bir başka açıdan ele alır. Hatırlar; endüstrinin gelişimiyle birlikte üretimin çoğalması, ürünlerde stoklamaya sebep olmuştur. Bu durum haliyle bir tıkanıklık yaratmaktadır ve çözümünü için tüketim şarttır. Kısacası tüketim, üretimi ikame eder hale gelmiştir. Üretim konusunda bir doygunluk yaşanmış tüketim zorunluluk olmuştur. Post-modernizmin medyayı da kullanarak tüketimi yüceltmesi, tüketim üzerine kurulu toplum yığınlarını oluşturmuştur (Hatırlar, 2017:33) der.

Günümüzde toplumun içinde bulunduğu durum da bahsedilen sürece birer örnektir.

Postmodernizm ile birlikte "Modern Bir Üretim Anlayışı Olarak Fordizm Ve Üretim Bantları" başlığı altında incelediğimiz "Fordizmle birlikte, söz konusu olan kitleler için üretim yerini post-fordizme bırakmıştır. Post-fordizmde ise işbölümü ve esnek uzmanlaşma söz konusudur (Kaypak, 2013:92).

Yanıklar' a göre, "Bu kuramcılar, daha esnek ve akışkan olan kimliklerin bireylerin sosyal kökenlerinden bağımsız olduğuna işaret ederek, işbölümünün katı boyutlarının kitle iletişim araçlarının ve kitlesel tüketimin homojenleştirici etkileri tarafından çözüldüğünü iddia ederler. Bunun bir sonucu olarak, bireylerin ne yaptıklarıyla kendilerini tanımlamaları ne tükettiklerine bağlı olarak kimliklerini inşa ettiklerine dair bir dönüşüm yaşanmaktadır" (Yanıklar, 2018:233).

"Neticede, postmodern tüketim ayrıcalıklı bir özgürlük alanı olarak görülse bile, kısa süreli döngüye sahip mallar ve bunlarla bağlantılı olarak istikrarlı olmayan

tüketici kimlikleri ile özdeşleştirilir. Ancak toplumsal kimlik ve tüketim etrafında, bütün bunlar ekonomik faaliyetlerin önemli bir alanı haline dönüşür İnsanların fantezilerinin uyarılması, arzularının ortaya çıkarılması ve tüketme arzularının yeniden üretilmesi ekonominin gelişmesi için zaruret taşımaktadır. Hiç şüphe yok ki, mallar farklı sosyal bağlamlarda bir dizi farklı kültürel kullanımlara sahiptir. Bununla birlikte, postmodern kuram bu niteliğe özel bir önem verirken, ürünlerin metalaşması ya da onların kâr elde etme amacıyla mübadele edildiği gerçeğini ihmal etmektedir" (Yanıklar, 2018:247,248).

Bu ihmalle ilgili olarak "Jean Baudrillard, tüketim toplumunda artık metaların önemli bir yere sahip olduklarını ve dönüşüm geçirdiklerini savunmaktadır. Bunun sebebininse kültür alanında yaşanan bir takım değişimler olduğunu ifade etmektedir (Möngü, 2013:32).

Diğer yandan toplumdaki örgütlenme biçimleri şekil değiştirmiştir. Artık toplumların yerini topluluklar almaktadır. Modern anlayıştaki otoriterlik ve disipliner tavır yıkılmıştır. Artık, dünyamıza özgürlük, çokluk ve farklılık hakimdir. Post-modern tavır ulusçuluğu reddetmektedir ve liberal bir tavır sergilemektedir. Möngü' ye göre bu doğrultuda ilerlemek, aşırı bölünmüşlük ve parçalanma, toplulukları bir arada tutan iradeyi de yok edebilir. Böylece çeşitliliğe dayalı özgür yaşam alanı oluşma çabası siyasi anlamda mümkün olmayacaktır (Möngü, 2013:35).

Postmodernizm içinde dönüşen bir başka unsur ise politikadır. Politik durumların değişimi ile ilgili olarak Okurlu, 2006' dan hareketle denilebilir ki, post-modernizm artık baskın gelmektedir ve önemli politik içermelere sahiptir. Bu bağlamda oluşturulacak hiç bir kuram post-modern politik kurama denk düşmemektedir. Post-modern politik düşüncesi, mutlak aşkınlıkları ve modernitenin nihilist düşüncesini de reddetmektedir. Çünkü post-modernizm özgürlüğün, ekonomik anlamda yaşanan değişimlerle sağlanacağına inanmaz. Post-modernistler için çözüm ancak ve ancak şu an içinde pratik, politik uzlaşmalara bağlıdır (Okurlu, 2006:93) demektedir.

Yıldırım'a göre, "Postmodernizm bir yol haritasının olmayışı durumudur. Sosyolojik açıdan toplumu kişilerin birbirleri arasındaki ilişkisel deneyimler biçimlendirmektedir. Bu sebeple günümüz toplumları şekilsizdir, amorfudur. Toplum yapısında aklın ön plana alınmasını post-modernizm reddeder. Böyle bir düşüncede toplum alt kimlikler ve üst kimlikler şeklinde bir yapıya sahip değildir. Her çeşit kimlikten, kişilerin karşılıklı çıkar ve çözüm odaklı olduğu bir yapıya sahiptir.

Böylece bu düşünce çeşitliliklerin ve farklılıkların birbirlerine eklenmesi ile büyümektedir (Yıldırım, 2009:391).

Ecevit bu durumu hiç bir kurala ve kaideye bağlı kalmamakla açıklar. Post-modern düşüncede ölçü ve standartlaşmış kalıplar yoktur. Bu süreçte var olabilmek için her türlü hikaye, mitos, düşünce, bilim, felsefe, düş kısacası soyut ve somut her türlü unsur kullanılabilir. Modern dünyanın burjuvaları ve marjinallik bu tarz bir toplumlumda eş zamanlı olarak kendilerini var edebilmektedirler (Ecevit, 2001:66).

Kısacası bu süreç henüz tam anlamı ile adı konmuş bir süreç değildir ve belirsizliği sembolize etmektedir (Yıldız, 2005:13).

Möngü' ye göre, "Postmodernizm rasyonalizmi bir araç olarak kullanmayı reddetmektedir. Her türlü araçsal söyleme karşı çıkmaktadır. Çünkü bu sistem içinde her hangi bir söyleme gerek zaten bu sistem zaten ne olsa uyar ya da herkes haklıdır düşüncesi ile hareket ettiğinden, modern düşüncedeki üst-anlatılara gerek duymamaktadır. Bu sebeple çizgisellik, gerçeklik, hakikat, evrensellik, sınıflaşma gibi kavramları önemsemez. (Möngü, 2013:35). Kısacası toplumda sorunlara yol açabilecek unsurları ortadan kaldırarak, çözümün kendiliğinden gerçekleşmesini ister.

Post-modernizmde kesinlik yoktur, her şey şüpheye dayalıdır ve esneklik söz konusudur. Bu akım şüphecilikten beslenerek, doğru sanılan bilginin kalıplarını kırmaktadır. Dünyanın algılanma şekli kesin denilen bilginin dışında, herkesin kendi yorumuna bağlıdır. Bu bağlamda da modern düşünceye ihanet eden asi bir evlat gibidir. Çünkü post-modern düşünce, modern düşüncenin içinden çıkıp, modern akla ihanet eden bir durum olarak görülmektedir (Özsevgeç, 2017:2).

Aslan ve Yılmaz' a göre, post-modernizmde bilgilerimiz hakikate tam olarak karşılık gelmez, çünkü hakikat her an yeniden üretilen, birbirine eklenen bir sürecin kendisidir (Aslan ve Yılmaz, 2011:99). Hakikat süreç içinde tekrar tekrar var olmaktadır; ancak sonuç yoktur denilebilir, çünkü sonuç hakikati yeniden yok edecektir. Fakat post-modernizmin içinde hangi aşamaları barındırırsa barındırsın hiç şüphesiz temel dinamiklerinin çıkış noktası yine modern düşüncedir (Möngü, 2013:29).

Tüzen' e göre post-modernizm, hakikati ve algıyı ironik bir söylemle ele almakta ve bu yönüyle hem muhafazakar uçlara savrulmakta hem de putkırıcı olabilmektedir. Aynı anda tam tersi kutuplara savrulabilme durumu bu sürecin doğasını oluşturmaktadır (Tüzen, 2008:156).

Bu bağlamda postmodernizm içinde sanat kavramını irdeleyecek olursak, Alp'in 2013'te yayımlanan çalışmasından faydalanabiliriz. Alp' a göre: Sanat çoğulcu şekilleri temsil etmektedir ve heterojendir. Yani sanat doğadan kopmuştur ve kavramsal açıdan ele alınmaktadır. Post-modernizm ile birlikte artık sanat yapıtının içinde geleneksel malzemelerden, hazır nesnelere kadar her şey bulunmaktadır (Alp, 2013:58).

Post-modern sanat yapıtlarının heterojen yapısı bir bakıma zamanın sanat algısını da yansıtmaktadır. Sanat yapıtının çoklu oluşundan kasıt farklı malzemelerin bir arada kullanılmasından kaynaklıdır (Alp, 2013:53). Aslına bakılacak olursa çoklu malzemenin kullanımı, Dada hareketiyle birlikte başlamıştır ve bu başlangıcın sebebi bir bakıma soylu denilen sanat anlayışını yıkmaktır. Marcel Duchamp' ın pisuarı bahsettiğimiz konuya örnek teşkil edebilecek önemli yapıtların başında gelmektedir. Bu yapıt ayrıca bir başkaldırının manifestosu niteliğindedir (Alp, 2013:52).

Hazır nesnelere sanat yapıtında kullanılmasıyla beraber, sanatçı bu nesnelere müdahale etmeye başlamış diğer yandan zaman ve mekan gerçekliği bir kenara itilmiş ve sanat yapıtı başka bir gerçekliği ifade etme aracı olarak kullanılmıştır (Alp, 2013:53).

Örneğin Magritte'in pipo resmi bu duruma uygundur. Sanatçı eserinde bir pipo resmi yapmıştır ancak bu resim bir pipo değildir çünkü bu resim piponun bir imgesidir, kısacası bu bir pipo değildir. Bu sayede anlatılmak istenilen usulünce anlatılmıştır. Hakikat gördüklerimizden ve algıladıklarımızdan ibaret sayılamaz. Günümüzde artık imajlar anlatılmak istenileni tam olarak anlatamamaktadır (Alp, 2013:52,53).

Erinç' e göre ise post-modernizm ile birlikte hazır yapıttan, yöresel motiflere, arabesk bezemelere, ikonografilere kadar geri plana itilmiş olan bütün unsurlar evrenselleştirilmiştir. Bu bağlamda düşünecek olursak post-modern sanat bakış açımızı ötekilere çevirmemizi sağlamıştır (M.Erinç, 1994:33).

Diğer yandan Erinç, günümüz sanat akımlarının, (pop art, kavramsal sanat, minimal sanat, vücut sanatı, happening, foto gerçeklik) çeşitli baskılardan sıyrılarak, sanata eylemsel bir nitelik kazandırdığını belirtmektedir (M.Erinç, 1994:34).

Şahin ise 2012'de yayımlanan çalışmasında şunları dile getirmektedir: Eleştirel bir tavır olarak post-modernizm için akım denilemez. Çünkü post-modernizm her hangi bir kurama ya da kurala sahip değildir hatta kuralsızlığı benimsemiştir ve kuralsızlığın içinde çoklu, eklemli bir yapıya sahiptir. Ancak post-modern sanatın

yapısı gereği çoklu ve sentezlemeci bir yapıya sahiptir fakat bu durum sanat eserinin niteliklerinin ortaya konmasını zorlaştırmaktadır (Şahin, 2012:109).

Can' a göre ise post-modern sanat nihilist bir tavır sergilemektedir. Bu sebeple klasik sanata karşı tepkilidir (Ş.Can, 2017:247).

Şahin için ise post-modernizm anti-modernist bir tavır sergilemektedir. Eklektik bir yapıya sahip olan bu tavır, kitsch ve karışık olanı içinde barındırmaktadır. Post-modern sanatta seçkin bir tavır yerini kuralsızlığa ve kaosa bırakmaktadır (Şahin, 2012:92)

Diğer tüm unsurlarda olduğu gibi sanat açısından da modernizm ve postmodernizm arasında çeşitli farklılıklar vardır. Barış, 2016'da yayımlanan çalışmasında bu farklılıkları Lyotard'dan hareketle şöyle ifade etmektedir:

"Modernizmde 'yaratıcı yıkma' bir koşuldur ve sanatçı hem çağı yakalamak hem de değiştirmek zorundadır. Gelip geçiciliğin farkında olmasına rağmen 'an'ı yakalamaya çalışan modernizm, farklı zamanları birleştirebilmek için 'kolaj' tekniğini kullanır. Postmodernizmde ise her şeye uygunluk öne çıkar ve daha çok nostalji olarak geçmişe ilgi duyar. Postmodernizm, sanatı toplumdan uzaklaştırmanın aksine hayata katmaya çalışır" (Barış, 2016,429)

"Eskiye nostaljik bir ilgi duyar ve geleceği de kapsar. Postmodernizmde sanatla ilgili açılımlar yapan düşünürler içerisinde en önemlilerden biri Lyotard'dır. Modernizmle ilişkisini kendinden önceki kuramcılardan daha radikal bir biçimde koparma uğraşı veren Lyotard'ın, bir 'kopuş' olarak algılandığında bu yeni felsefi ve kültürel dünyanın tipik bir temsilcisi olduğu söylenebilir" (Barış, 2016,431).

"Modernist sanat başlığı altında sınıflandırılan avant-garde ya da soyut dışavurumculuk gibi akımları postmodern estetiğe dahil eden Lyotard'ın vardığı son nokta, minimalizmi, bir başka deyişle 'yoksunluk olarak yüce' anlayışını varolan tek avant-garde akım olarak kabul etmek olacaktır. Oysa ki, aynı dönemde postmodern sanat piyasasında daha farklı, zevk sahibi olamayacak bir kitlenin zevkini okşama anlayışı olarak görülen 'kitsch' hakimdir" (Barış, 2016,431).

Kerimov' a göre her ülke bu süreci kendilerince yaşamaktadırlar. Ayrıca ülkeler için içinde buldukları her süreç, kendi coğrafyaları, kendi tarihleri ve kendi kültürleri çerçevesinde şekillenmektedir (Kerimov, 2011:61).

Post-modernizmin ilk ayak seslerinin modern sanat şekillerinden ve uygulamalarından bıkan mimari, edebiyat ve resim gibi alanlardan geldiği söylenebilmektedir (Aslan ve Yılmaz, 2011:106).

Doyuran' a göre tepeden dayatmalara karşı bir tavır olarak ya da eleştirel ve tartışmacı bir bakış açısı olarak post-modernizm, modernizm ötesinde, sanatta felsefede ve düşüncede kendin göstermektedir. Bu görüşün çeşitli ortak noktaları bulunmaktadır ve bunlardan biri modernizmi reddetmektir (Doyuran, 2013:33).

Çadırcı ise bu yapının içinde resim sanatının sürece eklenmiş bir uzantı olduğunu düşünmektedir. Çünkü zaten Baudrillard' ın radikal simülasyon kuramı düşünüldüğünde sanatın eklektik bir yapı olarak görülmesi mümkün kılınmaktadır (Çadırcı, 2005:59).

"Gerçi eskiden edebiyat ve sanat, felsefe ve bilim eserleri açısından alışılmadık olan mal biçimi öylesine az dışa vuruyordu ki, bunlar kendilerini ancak piyasa dolayımıyla görünüşe göre pratikten kopmuş bir kültürün özerk teşekkülleri olarak inşa edebiliyorlardı ; çünkü sunuldukları kamusal topluluk onlara tercih ve zevke, serbest takdire ve eğilime göre seçilecek nesnelere gibi bakıyordu. Tam da ticari dolayım yoluyla, kendisini salt tüketimden bağımsız bilen eleştirel ve estetik ilgiler ortaya çıkıyordu. Ama tam da bu nedenle piyasanın işlevi kültürel malların dağıtımını yapmakla, onları mesenlerin ve soylu tekelci kullanımından çıkartmakla sınırlıdır" (J.Habermas, 2003:286,287).

Post-modernizmin çıkış noktası modernizm eleştirisidir. Ancak her ne kadar modernizme bir tavır olarak doğmuşsa da bazı düşünürler açısından modern düşüncenin devamı olarak nitelendirilmektedir. Asıl irdelenmesi gereken konu post-modernizm gibi bir sürecin yaşanmasına sebep olan sorunlardır. Bu sorunların başında modern düşüncenin meta-anlatıları gelmekte ve post-modern düşünceye eleştirme fırsatı sunmaktadır. Bu şekil bir düşüncede, sosyal hayatta ve sanatta yaşanan değişimler, parçalanmaya, çokluğa ve ötekinin meşrulaşmasına sebep olmaktadır.

5.2. Endüstriyel Anlamda Post Fordizm Ve Tasarımın Çoğaltımı

Her dönemin belirli olgular üzerinde kendine has dayatmaları vardır. Hiç şüphesiz bu dayatmalardan sanat da tıpkı ekonomi, politika ve toplum gibi nasibini alacaktır. Yapılan çalışmada en başından beri ifade edildiği gibi sanat tüm dönüşümlerden etkilenmiş ve diğer unsurlara da etki etmiştir. Özellikle modernizmden kopuş sonrası alınan postmodern tavır ve bu tavrın üretim ilişkileri bağlamında postfordist bir tutum sergilediği aşıkardır. Endüstri sonrası ya da endüstri ötesi olarak da tanımlayabileceğimiz bu süreç yine kendi iç dinamiklerini doğurmuş ve çeşitli olgulara etki etmiştir.

Bu etki özellikle teknolojinin ilerlemesi ile gündeme gelmekte ve endüstri ötesi diyebileceğimiz bir anlam kazanmaktadır. Sanat yaşanan gelişmeler sonucunda gerek düşünsel anlamda gerekse emek sürecinin değişimi itibariyle, tasarım kavramına tekabül eden bir dönüşüm göstermektedir. Üretilen ürünlerin hangi amaca yönelik olursa olsun kültürün içinde eridiği ve zamana hizmet eder hale geldiği görülmektedir. Endüstriyel faaliyetlerin değişimi, teknolojik yollarla tasarımların çoğaltımı bu döneme has durumlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Daha önceki dönemlerde işçilerin fiziki olarak gösterdikleri çaba, postfordist dönemde, alanında uzman kimselerin nadir tasarımlarına dayanan düşünsel bir çalışma sistemine dönüşmektedir. Fordist döneme ait stoklama sona ermiştir. Ürünlerin hazzı tetikleyici nitelikte oluşu, sürekli dolaşıma girmesi, küreselleşme ve ilerleyen teknoloji sayesinde herkesin evine girebilir nitelikte oluşu, kişiler üzerinde de etkili olmaktadır. Bu etki en başta hayatı kolaylaştırıcı gibi gözükse de sonuçta, arzuların tetiklenmesi, Fordist dönemin aksine üretimi değil tüketimi tetiklemektedir. İçinde bulunduğumuz süreci normal bir süreç olarak karşılıyor olsak da derinine inildiğinde gerekli gereksiz her ürünün amacının salt tüketime teşvik için tasarlandığı, üretildiği ve çoğaltıldığı görülecektir.

Kapitalizm özellikle 1970'li yıllara gelindiğinde, kendini yenileme sürecine girmiştir bunun sebebi ise içine girmiş olduğu kriz ortamıdır. Fordist üretimin stoklama mantığı piyasayı zora sokmuş, tüketimi zorunlu kılmış ve krize sebep olmuştur. Kapitalizm ise kurtuluşu post-fordizm adı verilen esnek üretim şeklinde

bulmuştur. Tabii ki de içine girilen bu süreç sanatta, iktisatta ve sosyal hayatta da bir takım değişikliklere sebep olmuştur (Batu ve Tos, 2017:1002). Böylece gerek üretim faaliyetlerinde gerekse kültürel anlamda çeşitli değişim ve dönüşümler yaşanmıştır (Aydınlı, 2004:1).

En başta teknolojik anlamda görülen ilerleme, küreselleşme, bilgi düzeyindeki artış ve üretim alanında yeniden bir yapılanma söz konusudur. Modern düşüncenin biriktirmeci fordist anlayışına karşı geliştirilen, farklılaşmış ve esnekleşmiş post-fordist üretim ve tüketim kalıpları mevcuttur.

Aydınlı'ya göre, sanayi ötesi üretim tarzı olarak ta nitelendirebileceğimiz post fordizm için postmodernizm gibi yaklaşımlarla yakından ilişkilidir denilebilir. Tıpkı postmodern anlayışta olduğu gibi üretim ve tüketim faaliyetleriyle yakından ilişkili olan post fordizm de çeşitliliği ön planda tutmaktadır (Aydınlı, 2004:5).

Fordizm, en başta standart üretim şekillerine tekabül eden bir süreç iken, gelişim sürecinde emeğin örgütlenmesi ve teknik anlamda meydana gelen değişikliklerle amacının dışında bir takım unsurları da etkiler hale gelmiştir. Bu unsurlara ise kültürel değişimler, iktisadi faaliyetler, ideolojik tavır gibi geniş kitleleri etkileyen toplumun yapı taşları örnek gösterilebilir (Aydınlı, 2004:17).

Belek, 1999 yılında yayımlanan çalışmasında yaşanan süreç ile ilgili olarak, enformasyon kavramını da tanımlar ve şunları ifade eder:

Post fordizmle birlikte emek sürecinin anlamı değişmiştir. Daha önceki bölümlerde vasıfsız elemanların fiziki gücüne ve aktivitesine bağlı olan süreç post Fordist anlayışla birlikte, uzmanlaşma gerektiren bir süreç haline dönüşmüştür. Bu duruma örnek verilebilecek alanlar ise 'sinema sektörü' ve 'metalürjik sanatlardır' (Belek, 1999:192). Endüstri ötesi dönem olarak ta adlandırabileceğimiz post Fordist süreçte, basım ve yayıncılık, matbaacılık, fotokopi ile çoğaltma yöntemleri enformasyon açısından önem kazanmıştır. Enformasyon kavramını ise kısaca açıklayacak olursak: "enformasyon kültürü"; a) bilgiyi işlemenin ve b) enformasyon üretimini, depolamayı ve transferini sağlayan teknolojik araçları geliştirmenin mekanizması; c) enformasyonun kullanımı için insanların geliştirilmesini sağlayan sistemlerdir (Belek, 1999:165,166)

Ertuğrul' a göre, 1990 sonrası sanat anlayışında, metinlerin, imgelerin oluşturmuş olduğu karakterlerin yerini '*siber kültürel*' yani teknoloji kültürünün oluşturduğu değerler almıştır. Bu süreçte sanatsal denemelere teknoloji yeni bir çağ açmıştır. Böylece estetik tartışmalar etik ve politik pratiklere dönüşmeye daha uygun hale gelmiştir (Ertuğrul, 2016:9). Bu sürecin bir başka özelliği ise modern dönemde, toplumun idaresinin temel özelliklerini belirleyen büyük anlatıların ölümünü gerçekleştirmesidir. Üretim ve teknikle '*kökensel bağa*' sahip olan sanat, teknolojinin vermiş olduğu imkan sayesinde araçsal bir nitelik kazanmış ve kâr etme arzusunu tatmin eder hale gelmiştir (Ertuğrul, 2016:11). Sanatın üretim ve teknikle olan kökensel bağının ispatı olarak daha önceki bölümlerde işlemiş olduğumuz '*tekhne*' kavramı gösterilebilir. Bir zamanlar tekhne ile sanatı ayıran, modernizmin, ideal dünya düzenine kavuşmak için zorladığı teknolojiler, günümüzde '*postinsana*' sanat ve teknolojiyi birlikte kullanma şansı tanımaktadır (Ertuğrul, 2016:22).

Harvey 1997'de yayımlanan çalışmasında bu sürecin yaşanılmasının sebeplerini şu şekilde ifade etmektedir: Yeni yy. ile birlikte modernizm içinde yer alan idealler post-modernizmde birer meta-anlatı haline gelmiştir. Militarizm, yaşanan iki büyük dünya savaşı, Hiroşima ve Nagazaki' ye atılan atom bombaları ve bu bombaların tüm dünyayı yok etme tehdidi modernizmin karanlık yüzü ile toplumlara karşı karşıya getirmiştir. Aydınlanma düşüncesinin tam tersi istikamette yol bulmaya çalışan modern düşünce bocalamıştır. Bu durumunun kişiler üzerindeki etkisi düşünülecek olursa modernizm, vaatler üzerine kurulu bir baskı yöntemi haline gelmiştir (Harvey, 1997:26).

Kısacası insanlığın refahı için geliştirilen teknolojik yöntemlerin modernizm içindeki ideallerle gerçekleştirilmeyeceği anlaşılmıştır. Bu sebeple postmodern düzende tüm kurallar yıkılmış sanat için de aynı sonuç doğmuştur. Sembolik sermaye peşinde koşma en çok bu katmanlarda görülür. Moda, yerellik, milliyetçilik, dil, hatta dinsel ve mistik akımlar iktidar sahipleri için önem teşkil etmektedir. Burada iktidar sahibi paradır, aslına bakılacak olursa üreticiler de para tarafından satın alınmışlardır, tüketim için oluşturulan kitleler ise kendilerini var edebilmek adına üreticilerden kimlik satın almaktadırlar. Bu süreç ise belli bir döngüsellik etrafında devam etmektedir (Harvey, 1997:381).

Benjamin ise 2002'de yayımlanan çalışmasında teknik yollarla üretime dikkat çekmekte ve kültürel açıdan etkilerini şu şekilde ifade etmektedir. Sanat yapıtının teknik yollarla çoğaltılması, özerkliğini elinden almış ve sanat yapıtını kült temellerinden koparmıştır. Sanat yapıtının işlevsel manada anlamının değişimi bulunduğu çağın hudutlarının dışına taşmıştır (Benjamin, 2002,61).

Kült sayılan her şeyin yıkıldığı, katı olanın buharlaştığı çağdaş sanat, tabi ki de kültürel bir öge olarak yaşanan değişimlerden etkilenecektir (Akbulut, 2012:404). Akbulut'a göre sanatta yaşanan bu değişimlerin sebebi olan farklılık ya da çokluk gibi kavramların, sanata etki ederek, ideolojilerin taşıyıcılıklarını yapmalarıdır. Kısacacı amaç küreselleşmeci sermaye uğruna, kültür politikalarının sanat üzerinde kullanılması ve sanatın küreselleşmeci sermayeye hizmet eder hale getirilmesinin sağlanmasıdır (Akbulut, 2012:404).

Akbulut'un 2012'de yayımlanan çalışmasında bir bakıma post insanın özellikleri ve bu durumdan ne derece etkilendiği dile getirilmiştir. Akbulut'a göre: Toplum artık, özellikle de post-modern anlayış ile birlikte, küresellik ve farklılıklar üzerine kurulu "ben"ler haline gelmiştir. Biz kavramı günümüz toplumsal yapısına uygun değildir. Bireylerin farklılıklarının farkına varmaları sağlanmış ve meşru zemine oturtulmuştur Bu sayede ortaklık bilinci yok olmuştur. Farklılıkların herhangi bir tezdı bulunmamakta ve bu farklılıklar ortama göre şekil değiştirmektedir. Hal böyle olunca çoklu kimlikler beraberlerinde kimliksizliği oluşturmuştur. Bireyler bu süreç içinde kendileri tekrar tekrar oluşturan, durumlar karşısında şekil değiştiren bir hale bürünerek özne sıfatından sıyrılmışlardır. Herhangi bir yerde, çeşitli zaman dilimlerinde ortamın gereğince hareket eden birey, kendini nesneleştirebilir, bir cemaatin itaatkar neferine dönüşebilir, etnik bir kimliğin pratik objesine dönüşüp kendine sunulmuş tüketen, üretici ve yaratı güçten yoksun, estetik ve sanat beğenileri bile ticari bir metaya dönüşmüş bir varlık halini almaktadır (Akbulut, 2012:406). Bu sebeple sanatçılar bile artık sanat yapıtlarını, küreselleşmeci piyasa koşulları ve bir takım ideolojilere göre üretmektedir (Akbulut, 2012:406).

"Öyle görünüyor ki, bilgi ve teknolojik düzeyimiz ne olursa olsun, gerek yanılısamaya olan düşkünlüğümüz gerekse imgelerin aurası daha sürüp gidecek gibi" (Yılmaz, 2003:11). "Hadi, modern sanatın, modern teknolojinin yarattığı aygıtlarla vücut bulduğunu ileri sürdük diyelim; ama aynı anda şunu da düşünmemek elde

değil: modern teknolojiyi aslında modernlik içgüdü (ki, sanatsal içgüdü de burada gizlidir) yaratmış olamaz mı? Ne olursa olsun, araçlar gereksinimler, hatta zorunluluklar yüzünden yaratılır; ama yine, aynı araçlar yeni gereksinimleri ve zorunlulukları doğurur. Bu karşılıklı bağıllık böyle sürer gider" (Yılmaz, 2003:4).

Aydınlı'nın ise süreç ile ilgili düşünceleri şu şekildedir: Buharlı makineler, sanayi toplumuna geçişin önderliğini, bilgisayarlar ise bilişim teknolojilerine geçişin önderliğini üstlenmişlerdir. Günümüzde oldukça kullanışlı boyutlara uygun tasarlanan bilgisayarlar verilen komutları yerine getirmesi ve insan hayatını kolaylaştırması sayesinde bilgi ve iletişim çağını yaşatmaktadır. Bu sayede bilgisayar destekli eğitim ve tasarımlar, sanat ve bilişim gibi bir çok alanda yaşam kolaylaşmaktadır (Aydınlı, 2004:6,7).

Görülmektedir ki post Fordist sürecin üretim araçları olarak nitelendirebileceğimiz teknoloji gerek çoğaltım gerekse tüketim nesnelere oluşturarak yeni kültürel değerler meydana getirmektedir. İşçilerin fiziki güçlerine bağlı meydana gelen üretim şekilleri yeni dönemde düşünsel ve kültürel değerlere evirilmektedir. Bu durumla ilgili olarak Artun'un görüşleri şu şekildedir, "Post-fordizmle beraber işçi sınıfının yaratıcı sınıfa dönüşmesi beklenirken, görülmektedir ki proletarya, prekaryaya dönüşmektedir. Böylece oluşturulan kültür sınıfı kaygan zemin üzerinde ayakta kalmaya çalışmaktadır (Artun, 2014:25,26).

Artun, Baudrillard ve Marx' dan hareketle; üretim ve tüketim ilişkilerini değerlendirirken, ihtiyaca binaen gelişmesi gereken ekonomilerin günümüzde evirilerek 'gösterge üretime' yani 'kültürel tüketime' dönüştüğünü ifade eder. Kültürel tüketim ise daha bahsetmiş olduğumuz postmodernizm gibi 'artık farklılık' ve 'kimlik' üretir (Artun, 2014:17,18). Diğer yandan ürünler maddi yarardan çok sembolik yararlar sağlamaktadırlar. Bu durum ortaya tasarımcıları, sanatçıları, pazarlamacıları ve benliğimizi elimizden almaya çalışan reklamcıları çıkarmaktadır. İşin garip yanı ise, tüketiciler bu durumları hoşnutlukla karşılamakta ve sektöre katkıda bulunmaktadırlar (Artun, 2014:17,18).

Günümüzde sanat sanayileşmektedir ya da tam tersi düşünüldüğünde sanayi sanatsallaşmaktadır çünkü sanat ve tasarım yaratıcılık olgusu üzerine birbirlerine eklenmektedir (Artun, 2014:19). Sanatın sanayileşmesinden bahsedecek olursak

Benjamin' den hareketle "sanatın mekanik rprodksiyonunun" yaygınlaştığını söylemek yanlış olmayacaktır (Artun, 2014:19)... Sanatın teknik yollarla rprodksiyonuna "Andy Warhol'un atölyesine "Fabrika" adını vermesi" rnek gösterilebilir (Artun, 2014:19).

"zetle söylemek gerekirse, teknolojik açıdan sunulan imkanlar, sanatsal açıdan yeni anlatım biçimleri de sunmuştur. Burada söz konusu olan olgu, sanatın mekansal deneyiminin, mekansal açıdan çeşitlenir olma olgusudur. rnek verecek olursak; sanallaşan sergi mekanlarından ev sinema sistemlerine varasıya pek çok sanat mekanı artık bir bilgisayar ekranından evlere kadar gelmiştir" (Yüce ve Yüce, 2017:664).

Sonuç olarak bu ve benzeri alanlarda yapılan çalışmalar göstermektedir ki, her yerde karşımıza çıkan büyüklü-küçüklü, tekli-çoklu ve etkileşimli-etkileşimsiz ekranlarda yer alan görsel-işitsel içerik dijitalleşen kültür ortamında ister sanatsal isterse de diğer alanlarda yer alan bilgi ya da reklam amaçlı her 'kültürel nesne', içinde bulunduğumuz yüzyılın en önemli konularından biri olarak içerik üretimi olduğunu göstermektedir (Yüce ve Yüce, 2017:665,666).

5.3. Postmodernizm Ve Parçalanma

Postmodernizm Genel Tanımı ve Süreci başlığı altında da değinmiş olduğumuz parçalanma, ayrışma, çokluk gibi kavramların üzerinde durulacak olan bu bölümde; etnik yapıların, kimlik arayışlarının, sanat faaliyetlerinin, psikolojik unsurların günümüzde ne şekilde algılandığı incelenecektir.

Karaduman'ın, 2010'da yayımlanan makalesinden hareketle denilebilir ki: Tarihteki toplumsal yapılanma şekillerinin, kişiler üzerindeki kimlik algıları üzerinde de etkili olduğu görülmektedir. Giyilen kıyafetlerden, yaşam tarzına, yemek yeme şekillerine ve bir takım alışkanlıklara kadar etki eden yaşam tarzı, durağan değil hareketli bir yapıya sahiptir. Daha önceki dönemlerde en önemli unsurlardan biri olan, bir kabileye ya da içinde bulunulan sistemde bir topluluğa ait olma duygusu, ilerleyen dönemlerde, özellikle modernizmle beraber en aza inmiş ve bireysellik söz konusu olmaya başlamıştır. Postmodern zamanda ise bu durum bireyselliğin de bir adım daha ilerisine geçerek tek bir kimlikte dahi çeşitliliğe, çokluğa ve parçalanmalara sebep olmuştur (Karaduman, 2010:2887). Parçalanma sadece kimlikler üzerinde yaşanan bir durum değil, aynı zamanda ulus devletler üzerinde de etkili olan bir durumdur. Özellikle de küreselleşme ile birlikte yaşanan değişimler ulus devletler içinde, ortaya ırkçılık ve milliyetçilik gibi söylemlerin çıkmasına sebep olmuştur (Karaduman, 2010:2892). Evre 2011'de yayımlanan çalışmasında, geç dönem modernist kuramcılarının da özellikle parçalar, çeşitlilikler ve farklılıklar üzerinde durduğunu belirtmektedir (Evre, 2011:72). Evre' ye göre postmodern durum, büyük anlatılara güvenin yitirildiği, 'evrensel hakikat' ve 'adalet anlayışlarının' 'meta-anlatı' olarak kabul edildiği bir döneme tekabül etmektedir (Evre, 2011:69). Postmodernizmde artık, "bilgiyi-bilgi olmayandan", "iyiyi-iyi olamayandan", "güzeli-güzel olmayandan" ve "sanatı-sanat olmayandan" ayırmanın zor olduğu çağda, gerçek artık ideolojilerden bağımsız olarak değerlendirilemez şeklinde empoze edilmektedir (Aydın, 2006:11,12). Aydın 2006' da yayımlanan çalışmasında, Rönesansla beraber 'tanrı odaklı' teklik anlayışının sona erdiğinden, dolayısıyla insan odaklı seküler düşüncelerin yerini, duyguların ve inançların aldığını belirterek 'odaksızlık' ve 'çok odaklılık' kavramlarına dikkat çekmektedir. Bu bağlamda post-modern düşünce odak kavramına karşı çıkmakta, göreceliliği, çok

kültürlülüğü ve yerelliği savunarak her türlü ayrımcılığa karşı çıkmaktadırlar (Aydın, 2006:14). Günümüzde kişilerin birbirleriyle olan bağlılıklarını farklılıklar üzerinden yakaladıkları, farklı olanın da artık normal sayıldığı süreçte, aidiyet şekilleri değişmiş olsa da kavramın öz içeriğini koruduğu görülmektedir. Modern zamanlarda ötekileştirilen, dışlanan kimlikler günümüzde seslerini yükselterek kendilerini ifade edebilme şansına erişmiş ve ait olabilecekleri ortamları çekinmeden oluşturmaya başlamışlardır.

Akça, 2015'te yayımlanan çalışmasında şunları dile getirmektedir; Post-modern toplumsal teorisi, modern dönemin toplumsal teorisine çeşitli sebeplerden dolayı karşı çıkmaktadır. Bu sebepleri kısaca ifade edecek olursak, modern düşüncenin üst anlatılarla, kişilerin doğalarına aykırı seçkin bir toplum yapısı oluşturmaya çalıştığı göze çarpmaktadır. Düzen, sistem ve bütünlük kavramları üzerine kurulu olan modern toplum post-modern teori gereğince eleştirilmektedir. Post-modern düşüncenin ön gördüğü toplum yapısına göre parçalılık, çokluk, kaos yerellik söz konusudur. Böyle bir toplumda kişiler farklılıklar ve çeşitlilikler üzerine kurulu olan yapıdan taviz vermeden yaşamlarını idame ettirirler. Öyle ki bu tarz bir toplum düzeninde cemaatler, sanal gruplar, tüketim grupları ve farklı cinsel gruplar bir arada bulunmaktadır (Akça, 2015)

Yanıklar, 2010 yılında yayımlanan çalışmasında bu durumu; Toplumsal anlamda parçalanma sebebiyle oluşan, yaş, cinsiyet, etnik kimlik, kültür dahil her türlü ayrılık sosyal yapıyı karmaşıklştırmıştır. Bu karmaşıklık sebebiyle post-modern toplumlarda artık sınıflaşmanın bir önemi kalmamıştır (Yanıklar, 2010:211) şeklinde açıklar.

Yeygel'e göre ise; "Post-modern toplumlarda bir akışkanlık söz konusudur. Bu akışkanlığın sebebi ise bireylerin aralarında alt-üst ilişkisi bulunmadan her türlü topluluğa ait olabilmesidir. Kısacası hiyerarşinin bulunmadığı toplumlarda kişiler rahatça kimliklerini sergileyebilmektedirler (Yeygel, 2006:210).

Denilebilir ki: Postmodern düşüncenin siyasi anlamdaki felsefesi her türlü parçacılığa, farklılığa, çeşitliliğe zemin hazırlayarak, bütünselliğe ve evrenselliğe karşı çıkmaktadır. Bu sebeple modern düşünce tek iktidar yönetimlerini savunan bütünsel ideolojik sistemlere karşı olan post-modern retorik iletişim teknolojilerini

de kullanarak alanını genişletmektedir. Ancak post-modern söylemin alanını genişletme yöntemi düşünüldüğünde savunduğu düşüncelerle çelişki bir tavır sergilediği görülmektedir. Bu durumun sebebi ise iletişim teknolojileri sayesinde halka ulaşan post-modern retoriğin demokratik olandan uzaklaşıp, otoriter bir görüntü sergilemesidir (Tarhan, 2012:14).

Tabi tüm bu durumlardan sanatın etkilenmemesi kaçınılmazdır. Özellikle postmodern durumların önceden haberciliğini yapan sanat aslına bakılacak olursa, diğer tüm unsurlardan önce etkilenmiş ve bir bakıma eleştirileri ve manifestolarıyla bu değişikliklerin öncüsü olmuştur.

Post-modern düşünce "1960'lı yılların sonlarına doğru eleştirel bir araç olarak kullanılmıştır, katı değerler ve kurallara sahip olan modernist sanat akımlarının yeniden gözden geçirilmesini hedeflenmiştir" (Uşen, 2017:568).

"Bu yeni sanat anlayışında toplum değil, sanatçı ön plana geçmekte, gerçek yerine belirsizlik ve kararsızlık esas alınmakta, diğer yandan insancıl değerlerden ve yapısalıktan sıyrılmış kimlik ön plana çıkmaktadır" (Uşen, 2017:562).

"Sanat elit olma düşüncesinden sıyrılmıştır. Böylece popülizm ön plana çıkmaktadır. Post-modernizmle beraber sanat yapıtında geçicilik ön plana çıkmış ve derinlik arayışı kaybolmuştur. Bu sebeple yüzeysel olana razı gelinmiştir (Tekeli, 2017:12).

Kılıç'a göre: "Geçmişin popüler kültürle yeniden keşfi, sanatta yeniliğe dayalı üst anlatıları, hiyerarşik yapıları parçaladığından modernist sanat ve edebiyat akımlarını rahatsız eder. Çünkü modernizm açısından geçmişe yönelmek moderniteden, yenilikten vazgeçmeyi, geriye dönüşü ifade eder. Bunda modernist sanatın modernitenin bir ürünü olarak, onun ilerleme ve yenilik üst anlatısına bağlı olmasının rolü büyüktür" (Kılıç, 2015:110,111).

Sonuç olarak, postmodern anlayışta bir takım kuralların buharlaşması söz konusudur. Modern anlayışın yok saydığı bir çok unsur postmodernizm ile birlikte gün yüzüne çıkmıştır. Sanat yapıtından çok farklı düşüncelerin, eylemlerin, etkili olmaya başladığı postmodern dönemde, çokluk anlayışı ile birlikte, katı kurallardan vazgeçilmiş, yapıtın taşıdığı düşünsel değer önemsenebilir hale gelmiştir.

5.4. Postmodernizm Sonrası Hakikat Kavramı

Post-modern kavramıyla beraber hayatımıza giren çokluk ve parçalanma gibi unsurlar, hakikat kavramı üzerinde de bir takım değişikliklere sebep olmuştur. Özellikle de günümüzde, gerçekliğin her an yeniden oluşan yapısı ve kişilerin bakış açısına göre değişiyor oluşu, artık insanlığı, hakikat çizgisinden uzaklaştırmıştır. Modern dönemde dayatılan çizgisel zaman ve bu yolun sonunda sunulan hakikat vaadi post-modern düşünce ile birlikte, yerini her an yeniden oluşan ve birbirine eklemlenen süreçlere bırakmıştır.

Özbolat'ın 2017 yılında yayımlanan makalesinden hareketle ifade edecek olursak, günümüzde kopya olan revaçtadır. Üstelik de kopya geçek olan karşısında bir üstünlük sağlamakta ve kişilerce de kabul görmektedir. Kopya olanın bu kadar kabul görülmesi hiç şüphesiz şaşırtıcıdır ancak gerçektir. Özbolat diğer yandan simülasyon kavramına da dikkat çekmektedir (Özbolat, 2017:265). Çünkü günümüz dünyası artık simüle edilmiş durumdadır.

"Gerçek" ve "benzer" olanın yarışı hayatımızın her alanında kendini göstermektedir ve şüphesiz bu alanlarda biri de tüketim alanıdır. Özellikle tüketicinin destekleyicisi olarak görebileceğimiz post-modern dönemde, seri üretim malları zaten benzer olan kavramına karşılık gelen bir yapı oluşturmaktadır. Bu bağlamda düşünecek olursak gerçek olan, üretimin seri üretime dönüşmeden önceki ilk hali olacaktır. Aslına bakılacak olursa benzer olan zaten hakikat değeri değil "temsil değeri" taşımaktadır, temsil değeri taşıyan şey ise birer "yanılsama" olarak algılanmaktadır. O halde post-moderndeki tüketim alışkanlıklarının gerçek ihtiyaçlardan değil de yapay gereksinimlerden ve ihtiyaç sanılarından oluşturulduğu söylenebilmektedir (Güven, 2015:50).

Bu ifadelerden hareketle, en başta yaratım unsuru olan tasarımın, teknolojik yollarla çoğaltılması yani birbirlerinin kopyası olan ürünlerin, üretilmesi söz konusudur. Durumun, ilginç görünen tarafı ise üzeri örtülen hakikatin, kendine denk bir alternatifle karşılaştırılmayacak derecede yanılsamaya sebebiyet veren bir durumda karşımıza çıkmasıdır.

Harvey ise imge açısından ele aldığı gerçekliği şu şekilde ifade etmektedir; *"imge gerçekliğin kanıtıdır; imgeler ise imal edilebilir ve manipüle edilebilir"* (Harvey, 1997:346).

Aksal ise bu süreci 2017' de yayımlanan çalışmasında imge ve temsil, temsilin hakikat olanı anlatabilme gücünü "René Magritte'in pipo resmi ile altına yazdığı "bu bir pipo değildir" çalışması ile anlatmaya çalışır. Aksal' a göre imajlar hakikati tam olarak anlatamazlar (Aksal, 2017:190). Çünkü René Magritte'in pipo resminde de ifade ettiği gibi imge hakikatin kendisi değildir ve bu sebeple bazı açıklamalara gerek duyabilir. Hatta sanat alanında imge kendini ifade edebilmek için yazıya ihtiyaç duyabilir. Hatta ve hata bazen görüntünün kendisi, sözlük anlamı ve temsili gerçek olanı anlatmak için bir arada kullanılabilir. Aslında işin içine mekan ve zaman da girmektedir çünkü mekan ve zaman hakikat olan ile anlamsal bir bağ kurar ve aynı zamanda tarihsellik oluşturur.

Verilen örnekten de hareketle, günümüz şartlarını düşünecek olursak, "temsil" hakikatin yerini almışsa da hakikatin yerini doldurabilecek özgül ağırlığa sahip değildir. Bu süreçte hakikatin yadsınması durumunu ister üretimin, kopya yollarla çoğaltılması açısından düşünülün, isterse hakikatin temsili açısından düşünülün, her ihtimalde de üzerinde durulması gereken konu, bir şekilde hakikatin, toplum tarafından bertaraf edildiği gerçeğidir.

Ayrıca bahsedilmesi gereken bir başka unsur ise hakikatin kimler tarafından oluşturulduğu ve kimler tarafından topluma hakikat olarak yutturulduğu durumudur. Lyotard'ın söyleminden hareketle; kanıtın oluşturulması için ya da önermelerin doğrulanması için paraya ihtiyaç duyulmaktadır. Bilimsel açıdan gerçek olarak kabul edip sarılabileceğimiz hakikat dahi zenginlikle oluşturulabilir. Böylece zenginlik ve gerçeklik arasında bir denklem kurulabilir. Ancak oluşturulan gerçekliğin bize sunduğu hakikat zaten hakiki değildir (Lyotard, 1997:99).

O halde, günümüzde kimlerin daha çok söz hakkı var ise hakikat o kişilerin tahakkümündedir demek yanlış olmayacaktır. Harvey bu durumla ilgili olarak 1997'de yayımlanan çalışmasında, 1960 ve 1973 yılları arasında meydana gelen "aşırı birikim krizi" nin, zamanda, mekanda, bilimde ve ahlaki alanda bir çok değişikliğe sebep olduğunu ve güven ortamının çöktüğünü ifade etmektedir.

Özellikle bu dönemde, "imgelerin yükselişi", "gelip geçicilik" ve parçalanma gibi unsurlar "ebedi hakikatler" ve "bütünsellik politikalarını" alt üst etmiştir (Harvey, 1997:362).

Böylece post-modern yaklaşımdaki tüketim anlayışı çok uluslu şirketlerin, küresel örgütlerin himayesi altında kapitalist düzene ve emperyalist yaklaşıma hizmet etmektedir (Doyuran, 2013:18). Kısacası benzer olanın tahakkümünde inşa edilen tüketim olgusu, tıpkı kendi gibi yanılısamaya dayalı ihtiyaçlar yaratarak, kendini var etmektedir.

Tabi tüm bunlardan hareketle, modern dönem hakikat anlayışına da şöyle bir bakmak gerekir. Modern düşüncedeki hakikat kavramına bakılacak olursa hakikatin tek ve biricik olduğu görülmektedir. Bu tek ve biricik olan hakikat, kendi bilimsel yöntemlerle ve deney yoluyla açığa vurmaktadır. Uzun vadede bilimsel ve teknolojik yöntemlerle kendini tamamen açığa vurması beklenen hakikat, günümüz distopyasını oluşturmuştur. Ketenci' ye göre; "Modern kuram evrenselleştirici, sarsılmaz, totalleştirici ve tartışılmazdır. Postmodernizm bakış açısına göre modern düşünce tarafından, hakikati sağlama yolu "araçsal rasyonalite" ye indirgenmiştir (Ketenci, 2012:63).

"Postmodernizm ise insanlığa parçalanmış bir hakikat düşüncesi sunmaktadır Tekin' e göre post-modernizmde tüm bireyler Tanrı olarak kabul edilirken modern düşüncede Tanrı tek ve soyut bir Tanrıdır (Tekin, 2015:14). Kısacası görülmektedir ki modern düşüncenin tevhit anlayışı Post-modernizm tarafından eleştirilmektedir ancak post-modern düşüncenin eleştirisinin ana noktası tevhit anlayışı değil, tevhit anlayışındaki tek ve soyut tanrı olgusudur. O halde denilebilir ki post-modern düşünce soyut ve tek tanrı inancı dışında aynı düşüncelere sahip özneler birliğini teklik ve hakikat olarak kabul edebilmektedir.

Bir kaç paragraf önce değinmiş olduğumuz hakikatin kişiler tarafından, özellikle de bazı kesimler tarafından yönlendiriliyor olması konusuna postmodern dönemin doğası gereği gözüyle bakılabilmektedir.

Daha önceki bölümlerde modernizm açıklaması yaparken, modernizmin özellikle Hıristiyanlık dini ile ilişkilendirildiğini belirtmiştik. Hıristiyanlık dininde ve modernizmin ruhunda yer alan hakikat çizgisinin ütopyik bir gelecek vaat etmesi

ancak bu geleceğin bir türlü gelmemesinden hatta ütopyanın bir distopyaya dönüşmesinden hareketle gündeme gelen postmodern yaklaşımlar aynı zamanda dini inanışlara dayanak oluşturan bir çok unsuruda temelden sarsmıştır. Bu sarsılma günümüz insanının, modernizmin düz hakikat çizgisinden saparak, hakikati kendilerince kurgulamasına neden olmuştur. Günümüzde gelinen nokta ile ilgili olarak Özbolat, 2017'de yayımlanan çalışmasından hareketle din kavramı, günümüzde idealleri biçimlendiren, piyasalaştırıcı bir etkiye sahiptir. Bu şekilde kültür yönetiminin denetimini de elinde tutmaktadır (Özbolat, 2017:266).

Tekin'e göre, post-modern düşüncede teklikler hakimdir, tekliklerin hakim olduğu bu zamana ise belirsizlik ve kaos hakimdir. Belirsizliğin ve kaosun hakim olduğu şu dönemde insani talepler ve tutkular ön plana çıkarak hakikati bertaraf etmektedir. Bu sebeple kişiler gerçeklik arayışlarında şüphe duvarına çarpılmaktadırlar (Tekin, 2015:15).

Hakikat kavramının geçmişten günümüze din ile olan ilişkisi ortadadır. Fakat bu ilişki günün şartlarına göre kendini güncelleyen, bir ayağı köklerine tamamen bağlıyken, diğer ayağı sürekli arayış içinde olan, gerektiğinde sekülerizme bağlanan gerektiğindeyse kökleriyle maddi dünyayı besleyen yapısının özellikle postmodern zamanlarda daha çok ortaya çıktığı görülmektedir. Postmodernizmin doğası gereği gerektiğinde tüketim, siyaset ve medya ile ilişki kuran din bir yandan rahmani bir tavır sergilerken, günümüzde özellikle şeytani diyebileceğimiz rollere bürünmüştür.

Postmodernizmin doğasını, ilahi motifleri seküler yöntemlerle sunan medya açısından inceleyecek olursak, bu durumla ilgili olarak Arslan, 2015' de yayımlanan çalışmasında medya; fikirleri, mitleri ve kutsallığı popüler bir dille yeniden inşa etmektedir. Böylece geçmişte ilahi köklere bağlı olan unsurlar günümüzde sekülerizme hizmet etmektedir (Arslan, 2015:69) der.

Görüldüğü üzere, inançlarla ilgili olması gereken din, manevi bağlamından sıyrılarak zamanın gereklerine hizmet eden bir unsur olarak kullanılmaktadır. Bu durumla ilgili başka bir düşünceyi ise Özbolat ifade etmektedir. Özbolat' a göre: Post-modern dünya özne, nesne ve meta bağlamında bir dönüşüme sebep olurken, çelişki ortamı oluşmaktadır. Kişiler artık maneviyat ve maddiyat arasındaki kişisel tercihlerinde kendilerine toplumca da meşru görülen kılıflar uydurmaktadırlar. Bu

sebeple tekrar gündemimize giren tüketim kültürü kendine yeniden meşru bir zemin bularak karşımıza çıkmaktadır. Manevi pratikler dönüştürülerek tüketim kültürüne hizmet etmiş olur (Özbolet, 2017:277).

"Ayrıca popüler kültür ve medya kişilere sürekli tüketimi pompalamakla birlikte büyüleyici özelliğini kullanmaktadır (Arslan, 2015:70). Bu büyülendirme işlemi ise hiç şüphesiz inançların şeytani denilebilecek amaçlarla kullanılmasını doğrular niteliktedir. Kendini medya sayesinde var eden popüler kültür, medyanın sözlü kültür ve simgesellik özelliğini kullanmakta ve bu sayede yeni kutsallıklar üretip post-modern bağlamda seküler kutsallıklar üretmektedir (Arslan, 2015:69).

Bu yeni kutsallıkların medyada kullanılıyor olması aynı zamanda, kişilerin geçmişten günümüze sahip oldukları değerlerden hareketle, yabancılaşmayı da ortadan kaldırarak, tüketim kültürüne ayak uydurmalarını sağlama görevini üstlenmektedir. Hakikat kavramının sorgulanması gereken bir diğer noktada ise bilim yer almaktadır. Bilimle ilgili söyleyecek olanlar da yine modernizme dönüyor olmamız hiç de şaşırtıcı değildir. Çünkü modern dönemde bilimin ilerleyişinin insanlığı iyiliğe ve güzelliğe götürmediği anlaşılınca, postmodern tavır hakim olmaya başlamıştır. Bu durumla ilgili olarak Balaban, 2018' de yayımlanan çalışmasından hareketle, post-modernistler yapılan bilimsel çalışmaları gereksiz bulmaktadırlar. Çünkü hakikati ortaya koyabilme durumu açısından bilim bir çözüm değildir (Balaban, 2018:146). Zira modern düşüncenin insanlığı getirdiği nokta ortadadır.

Görülmektedir ki modernizmin vaatlerini yerine getirememesi sonucu ortaya çıkan postmodern anlayışta hakikat kavramı, aslında toplumların, nesillerin peşinde koştuğu ve bir türlü elde edemediği değerlere karşı, acısını ve ızdırabını unutmak adına oluşturduğu durumların çıkmazıdır. Bu çıkmazda, hakikat değil hakikatler bulunmaktadır. İnsanlık modern anlatıların hüsrana uğramış ve çoğu zaman değişken hakikatler üreterek, hakikate yüz çevirmiştir. Günümüzde hakikate karşı oluşan duyarsızlık, modern zamanlarda kendini bir türlü açığa vurmeyen hakikatle beslenen kırgınlıktan kaynaklanıyor denilebilir.

6. BÖLÜM

SANAT ANLAYIŞIM VE RESİMLERİMDEN ÖRNEKLER

Günümüzün tasarım ve sanat faaliyetlerinden hareketle ve yaptığım araştırmalar kapsamında, eleştirel bir bakış açısıyla değinmiş olduğum üretim faaliyetlerinin sanat yapıtı üzerindeki etkisi hiç şüphesiz yıpratıcıdır. Bu yıpratıcı etki sanki estetik kaygılar gözetilerek işleniyormuş gibi sanat yapıtına zuhur etmektedir. Emek kavramının da fordizm ve post-fordizm gibi üretim faaliyetlerinden etkilenecek değişmesi sanat yapıtı üzerinde birtakım değişikliklere sebep olmuştur. İmgelerin çoğaltılması, bir anlamda kişilere eşitlik ve kendini ifade edebilme hissi yaşatmış olsa da bu durum içi boşaltılmış birer yanılsamadan öteye gidememiştir. Yaşanılan değişiklikler sanat yapıtının da tıpkı bir sanayi malı gibi üretilip tüketilen bir nesne haline gelmesine sebep olmuştur.

Maslow' un İhtiyaçlar Piramidinde, en üst seviyenin yani kendini gerçekleştirme basamağının bir alt basamağında yer alan *estetik*, imgenin çoğaltılması ve çoğalan imgenin içinin boşalmasıyla birlikte kişileri gerçek benliklerinden uzaklaştırmış ve kişilerin kendilerini gerçekleştirebilme imkanını ellerinden almıştır. Bu durum haliyle sadece sanatın problemi olmanın da ötesine geçerek, sosyolojik ve psikolojik bir anlam taşır hale gelmiştir.

Bir sanat yapıtının ortaya çıkabilmesi için göz önünde bulundurulması gereken bir çok değer, yerini maddi kaygılara bırakmıştır. Gelip geçiciliğin ve tüketimin ön planda tutulduğu bu dönemde sanatçının en önemli görevi artık yağlı boya tablolar ve ya bir takım çalışmalar üretmenin ötesinde, düşünce üretebilmesidir. Sanat bir haz nesnesi ya da hali hazırda var olanın kopyası değildir. Sanat yapıtı, yüksek arzuların, üst düzey bilinç seviyesinin ürünüdür. Günümüzde sanat yapıtının anlaşılabilmesi, kişilerin sadece, güvenlik, barınma ve en alt düzey yaşamsal ihtiyaçlarının peşinde olmasının sorumlularından biri de sanatçıdır. Hiç şüphesiz ki sanatçının, bir takım sorumlulukları üstlenmesi, toplumların ilerleyebilmesinin en önemli yollarından biridir.



Resim 24. Barkot: 70*50, tuval üzerine serbest teknik



Resim 25. Parçalanma ve Çokluk: 80*50, tuval üzerine serbest teknik



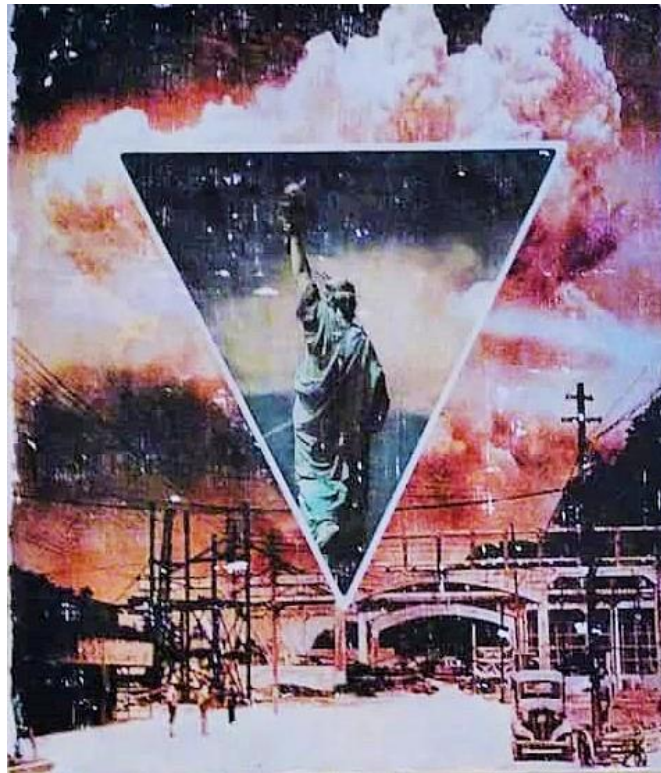
Resim 26. Parçalanma ve Çokluk 2: 80*60, tuval üzerine serbest teknik



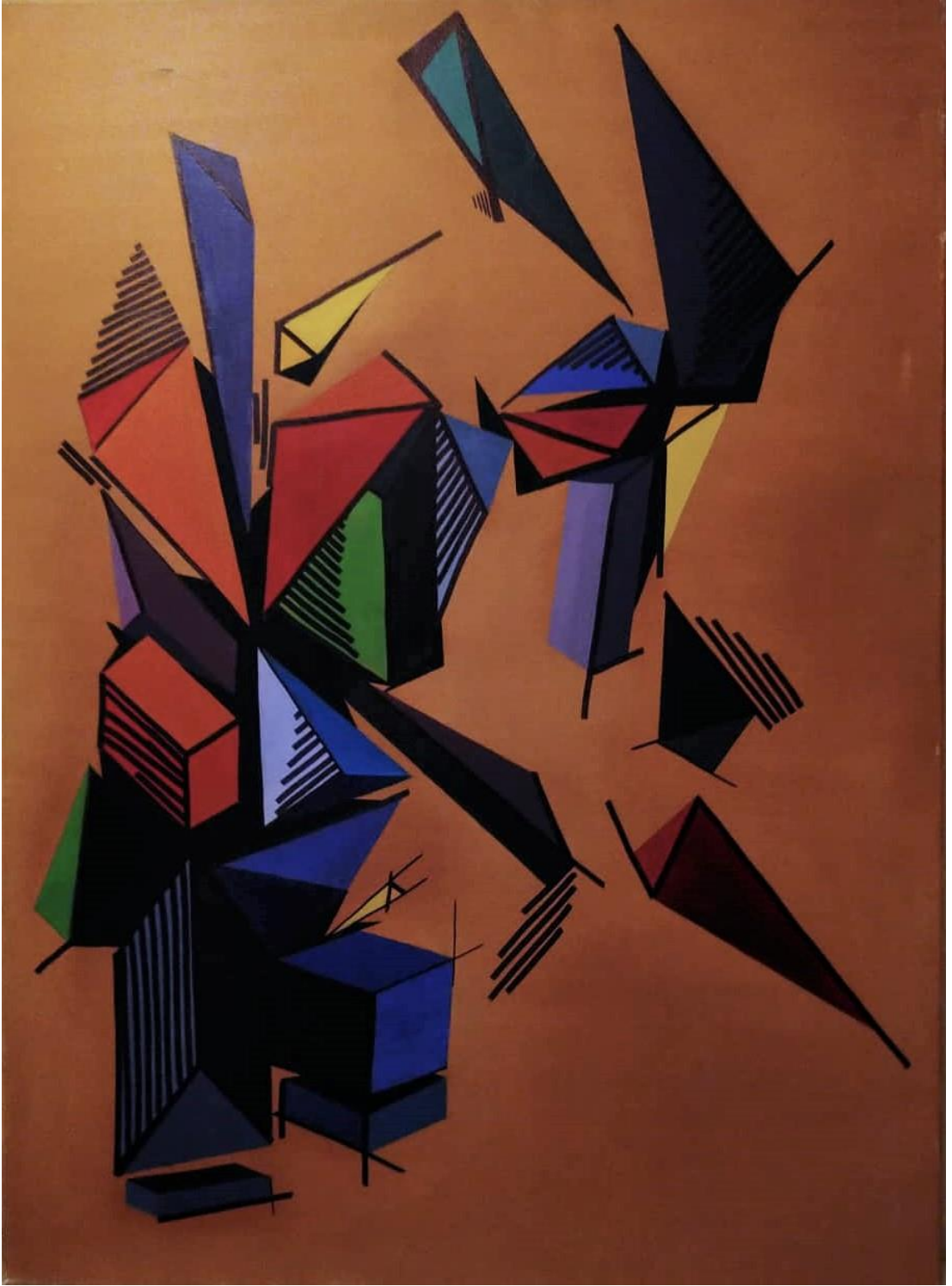
Resim 27. Parçalanma ve Çokluk 3, : 70*50, tuval üzerine serbest teknik



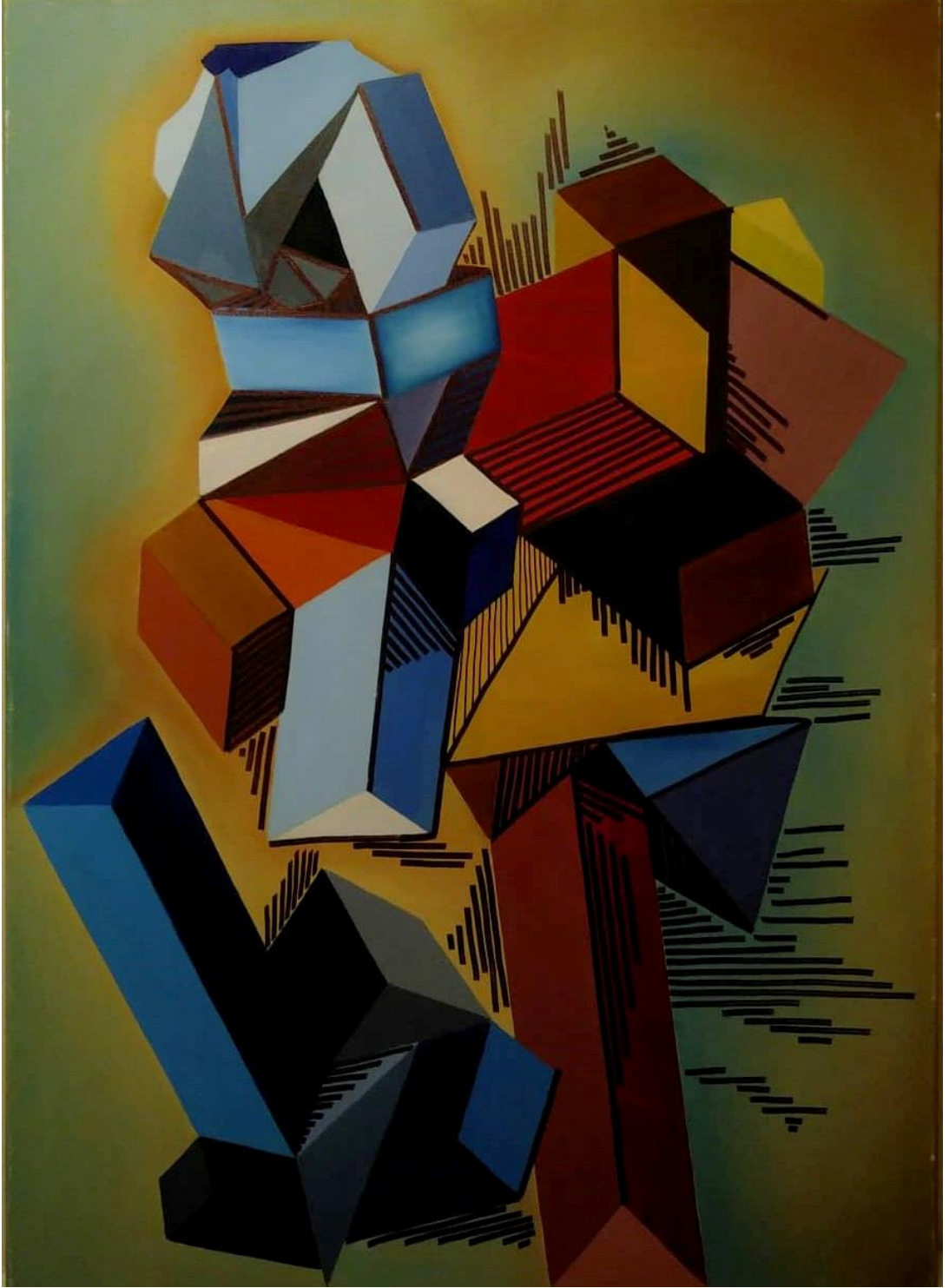
Resim 28. eşme (ler): 80*80, tuval üzerine serbest teknik



Resim 29. Medeniyet: 80*50, tuval üzerine serbest teknik



Resim 30. Parçalılık: 110*90, tuval üzerine yağlı boya



Resim 31. Parçalılık 2: 110*90, tuval üzerine yağlı boya

Değerlendirme Ve Sonuç

Sonuç olarak Tasarım, Sanat ve Endüstriyel Tasarım Bağlamında Postmodernizm başlıklı tezde açıklanmaya çalışılan bir çok kavram aslında birbirleriyle paralel olarak ilerlemektedir. Yapılan araştırmalardan da hareketle tasarım kavramının bir çok disiplinle ilişkili olduğu görülmektedir. Çoğu zaman ayrı bir alan olarak görülmeyen tasarım kavramı, aslında çeşitli disiplinlerin yanında yardımcı bir unsur olmaktan çok, bilimde, sanatta ve tüketim faaliyetlerinde vazgeçilemez bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çünkü tasarım kavramının geçmişten günümüze, tüm disiplinleri kapsayan yapısı post-modern olarak nitelendirilen çağda dahi kendini göstermektedir. Günümüzde tasarım dendiğinde akıllara estetikle ya da sanatla ilgili olan her şey gelse de tasarım başlı başına bir alan olarak kendini var etmektedir. Bu bağlamda herhangi bir teknolojik aletin icadından, tuvale yapılan yağlı boya resimden, kendimizi ifade etmek için tükettiğimiz ürünlere kadar tasarım kavramının her yerde olduğu görülmektedir.

Tasarım kavramı sanatsal olanla bağlantılı olarak, dönemin ekonomik, siyasi ve sosyolojik yapısına etki ederek kültür alanının gelişmesine destek olmaktadır. Sanat da tıpkı tasarım kavramı gibi bir çok unsurla birleşerek, içinde bulunulan dönemi yansıtmada bir araç niteliği taşımaktadır. Sanatın içerisinde oluşturduğu zaman ile kurmuş olduğu bağ günümüzün kültürel etkinliklerine katkıda bulunmakta ve geçmişe bir ayna tutmaktadır. Günümüzde teknolojiyle birleşen sanat, bir çok eleştiriye maruz kalmışsa da dönemin gereğini yerine getiriyor olmakla takdir edilecek bir durum sergilemektedir.

Tüm bu ifadelerin yanı sıra sanat kavramı döneminin üretim ve tüketim faaliyetlerinden de etkilenmektedir. Özellikle fordizmle birlikte emek ve iş gücünde yaşanan değişiklikler, fordist dönemin biriktirmeci anlayışı, bu dönemde yaşanan makineleşme faaliyetleri sanat üzerinde de etkili olmuştur. Bu etki fordist üretim şeklinden kaynaklanan bir takım tıkanıklıklardan dolayı yerini post-fordist üretime bırakmıştır.

Post-fordist süreç kendini üretim alanında var ederken post-modern kuram kendini neredeyse hayatın her alanında var etmiş ve sanatta da bir takım değişiklikler

meydana gelmiştir. Bu bağlamda sanat sadece dönemi ayna gibi yansıtan bir unsur olarak değil bazı süreçlerin haberini önceden veren bir kahin konumundadır. Post-modern düşünce henüz çağımızdaki kadar yaygın değilken sanat yapıtında kullanılan hazır maddeler post-modern çağın habercisi olmuştur. Çağımızın "ne olsa uyar" anlayışı ilk zamanlar kendini resim, edebiyat ve mimari alanda göstermiştir.

Post-modern düşüncenin modern düşünceye olan eleştirisi kültürel alanda, estetik değerlerle de birleşerek popüler kültür kavramını oluşturmuştur. Parçalanmanın, yerelliğin ve çokluğun hakim olduğu bu çağda insanlık hakikat kavramından sıyrılmış ve gerçek olanın yerine temsilini koymuştur.

Özellikle de teknolojinin günümüzde insanlığı getirmiş olduğu noktada hakikat sürekli üzeri örtülen bir kavram haline gelmiştir. Maddenin gerçek anlamını teknoloji ile birlikte kaybolmuştur. Tüm bu durumların üzerine desteklenen popüler kültür, post-modern düşüncenin tüketimi destekleyici yapısı ile birleşerek, manevi olanı geri plana itmiş ve meta olanı ön plana çıkarmıştır.

Yapılan araştırmalar ve açıklamalardan hareketle tüm söylemlerin ve kavramların birbirlerinden ayrı fakat birbirlerine paralel olarak yol aldıkları görülmektedir, durumun bu şekilde olması günümüzde var olan post-modern sürece denk düşmektir. Günümüzde hakikat kendini her an yeniden var etmektedir. Bu var olma süreci sürekli birbirine eklenmekte ve genişlemektedir.

KAYNAKÇA

- Artun, Ali. (2014). *Sanat Emegi Kùltür İşçileri ve Prekarite*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arslan, Mustafa. (2015). *Postmodernizmin "Din" Sorunu. Milel ve Nihal İnanç-kùltür-Mitoloji Araştırmaları dergisi, Cilt: 12, Sayı: 2, 55-72.*
- Aydoğanoglu, Erkan. (2011). *Emek Sürecinin Dönüşümü. Kùltür ve Turizm Emekçileri Sendikası Kùltür Sanat –Ankara: Sen Yayınları*
- Belek, İlker. (1999). *Postkapitalist Paradigmalar*. İstanbul: Sorun Yayınları,
- Benjamin, Walter. (2002). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Kùltür Sanat Yayıncılık
- Bauman, Zygmunt. (2010). *Küreselleşme Toplumsal Sonuçları*. (Çev. A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Baudrillard, Jean. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev. Oğuz, A.). , Ankara: Doğu-Batı Yayınları
- Baynes, Ken. (2002). *Toplumda Sanat*. (Çev. Yusuf, A.). İstanbul: Yapı Kredi Kùltür Sanat Yayıncılık
- Bekdaş, H.D. ve Yıldız, Selin. (2018). *Tasarım ve Sanat Arakesitinde Kavramsal Düşünme: Enformel Eğitim Çalışmaları (2009–2015)*. *Megaron Dergisi. Cilt: 13, Sayı: 2, 324-333.*
- Bıçakçı, Burçin. (2013). *Dergi Kapak Tasarımlarında Tipografik Öğelerin Analizi Ve Görsel Algı İlkelerine Göre Değerlendirilmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Büyüköztürk ve diğerleri (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları
- Çakır, Mukadder. (2013). *Medya ve Sanat*. İstanbul: Parşömen Yayıncılık.

- Çetinkaya, Sema. (2018). *Doğadaki Jeolojik Oluşumların Dokusal Özelliklerinin Seramik Form Ve yüzeylerde Yorumu*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Ankara.
- Çotuksöken, Betül. (1994). *Felsefi Söylem Nedir?* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ecevit, Yıldız. (2001). *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları,
- Erdem, Sümeyra. (2014). *Hattat Hamid Aytaç Ve Halim Özyazıcı'nın Bazı Eserlerinin Temel Tasarım İlkeleri Bakımından Tahlili*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Freemen, Charles. (2003). *Mısır, Yunan Ve Roma - Akdeniz Uygarlıkları*. (çev. S. K. Angı).Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Gümüştekin, Nuray. (2013). *Rengin Bir Grafik Tasarım Ürünü Olarak Afişe Katkısı: Tarihsel Bir İnceleme*. Yedi: Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi. Sayı: 9, 35-50.
- Habermas, Jürgen. (2003). *Kutsallığın Yapısal Dönüşümü*. (Çev. BORA, T. ve SANCAR, M.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Harvey, David. (1997). *Postmodernliğin Durumu*. (çev. S. Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kılıç, Hüsna. (2015). *16-18. YY. Osmanlı Minyatürlerinin Tasarım İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi Ve Çağdaş Yorumları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya
- Lyotard, J. F. (1994). *Postmodern Durum, Bilgi Üzerine Bir Rapor*. (çev. A. Çiğdem). Ankara: Vadi Yayınları.
- May, Rolla. (2012). *Yaratma Cesareti*. (Çev. A. Oysal). İstanbul, Metis Yayınları.
- Yılmaz, Mehmet. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Ocvirk ve diğeri. (2015). *Sanatın Temelleri-Teori ve Uygulama* (Çev: Kuru, N.B. ve Kuru, A.) İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları.
- Öztürk, Ö.B. (2007). “*İmgesel Aritmetik Yöntemiyle Mekan Tasarımı ve Tasarım Örneği*” Sanatta Yeterlik Tezi M.S.G.S.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü
- Sayın, Zeynep. (2002). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları
- Tekin, Mustafa. (2015). *Postmodernizmin “Din” Sorunu. Milel ve Nihal İnanç–Kültür–Mitoloji Araştırmaları Dergisi, Cilt: 12, Sayı: 2, 7-24.*
- Tunalı, İ. (2009); *Tasarım Felsefesi*, Ankara: Yem Yayıncılık,
- Turan, Bülent Onur. (2011). “*21. Yüzyıl Tasarım Ortamında Süreç, Biçim ve Temsil İlişkisi. Megaron Dergisi. Sayı:3, 162-170.*
- T.C. MEB. (2015). *Sanat Ve Tasarım. Bezeme Resmi*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları
- T.C. MEB. (2011). *Grafik Ve Fotoğraf*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları
- T.C. MEB. (2007). *Fotoğraf Ve Grafik. Tasarı İlkeleri*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları
- TDK (2000). *Okul Sözlüğü*. (2. Baskı) Ankara: Türk Dil Kurumu
- Yakın, Barış. (2012). *Tasarım Sürecinde Görsel Düşünme ve Görsel Anlatım İlişkisine Analitik Bir Yaklaşım*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Yıldırım, Murat. (2009). *Modernizm, Postmodernizm ve Kamu Yönetimi. Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 2, 380-397.*
- Ziss, Anver. (1977). *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*. (Çev. Y. Şahan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

İnternet Kaynakları

Acara, Meryem. (1997). *Bizans Ortodoks Kilisesinde Liturji ve Liturjik Eserler*.

Web: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/614238> adresinden 1 Ocak 2019' d alınmıştır.

Adaş, Merve. (2018). *Heidegger Ve Budrillard' da Teknik Ve Teknoloji Kavramı*.

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Web: <http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11655/5364/10206509.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden 16 Şubat 2019' da alınmıştır.

Akalın, Tolga. (2018). *Avrupa' da Ortaya Çıkan Dışavurum Akımının Türk Resim*

Sanatına Etkisi. Web: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/143475> adresinden 3 Ocak 2019' da alınmıştır.

Akalın, Atilla. (21.09.2017). *Platon ve Sofistler de Tekhne ve Pathos Kavramları*

Üzerinden Bilgi, Hakikat ve Mugalata İlişkisini Okumak. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, Cilt: 3. 1. Uluslararası İpek yolu Akademik Çalışmalar Sempozyumunda Sunuldu. Web: <http://www.inciss.com/tr/ocak-2018-volume-3-issue-i-issas/> adresinden 23 Şubat 2019'da alınmıştır.

Akdemir, Nihan. (2017). *Tasarım Kavramının Geniş Çerçevesi: Tasarım Odaklı*

Yaklaşımlar Üzerine Bir İnceleme. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 7, 85-92. Web: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/288084> adresinden 10 Ocak 2019'da alınmıştır.

Aksal, M.A. (2017). *Fotoğraf Bağlamında Modernizmden Postmodernizme*

Dönüşüm ve Temsil Krizi. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt: 02, Sayı: 3, 177-192. Web:

http://tykhedergi.duzce.edu.tr/Dokumanlar/tykhedergi/Dosyalar/Makale_5%20Aksakal.pdf adresinden 15 Mart 2019' da alınmıştır.

Akça, Gürsoy. (2005). *Modernden Postmoderne Kùltür ve Kimlik. Muęla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (İLKE)*, Sayı: 15, 1-24. Web: <https://dergipark.org.tr/musbed/issue/23525/250657> adresinden 13 Mart 2019' da alınmıştır

Akbulut, Doğan. (2012). *Küresel Siyaset, Kimlik Ve Sanat. İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 6, 403-409.* Web: <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423903388.pdf> adresinden 9 Mart 2019' da alınmıştır.

Alp, K. Ö. (2013). *Sanatın Temsili Ve Postmodern Sanatta Temsil. Art-e Sanat Dergisi,* Sayı: 12, 40-61. Web: <https://dergipark.org.tr/sduarte/issue/20732/221557> adresinden 4 Mart 2019' da alınmıştır.

Alçın, S. Ve Doğan, Ö. (21-22 Mart 2014). *Otomotiv Endüstrisinden Çalışma İlişkilerine Bir Örnek. Bu bildiri 21-22 Mart 2014 tarihlerinde düzenlenen Üretim Ekonomisi Kongresinde sunulmuştur.* Web: <http://acikerisim.iku.edu.tr/bitstream/handle/11413/1205/SinanAl%C3%A%C4%B1n%C3%96zlenDo%C4%9FanUEK2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden 2 şubat 2019' da alınmıştır

Alioğlu, Nazan. (2010). *Sanat Ve Bilim İlişkisi. Dergi Park, Folklor/Edebiyat,* Sayı: 62, 217-228. Web: <https://dergipark.org.tr/fe/issue/26025/274096> adresinden 26 Ocak 2019' da alınmıştır.

Altunbay, Müzeyyen. (2014). *Yaratıcı Ve Çağrışımsal Düşünmeyi Geliştirmesi Bakımından Türk Halk Bilmeceleri.* Web: https://www.academia.edu/34780824/YARATICI_VE_%C3%87A%C4%9ERI_%C5%9EIMSAL_D%C3%9C%C5%9E%C3%9CNMEY%C4%B0_GEL%C4%B0_%C5%9ET%C4%B0RMES%C4%B0_BAKIMINDAN_T%C3%9CRK_HAL_K_B%C4%B0LMECELER%C4%B0 adresinden 2 Kasım 2018' de alınmıştır.

Apaydın, Mustafa. (27-28 Mart 2008). *Postmodernizmin Değeri Dışlayan 'Çoğulcu Estetik'i' Ve Bunun 1980 Sonrası Türk Romanına Yansımaları. 1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumunda Sunuldu, Kayseri.* Web: http://turkoloji.cu.edu.tr/pdf/mustafa_apaydin_postmodernizm_cogulcu_estetik_turk_romani_yansimasi.pdf adresinden 4 Mart 2019' da alınmıştır.

Aslan, Seyfettin. ve Yılmaz, Abdullah. (2011). *Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm. Cilt: 2, Sayı: 2, 93-108.* Web: https://www.researchgate.net/publication/311903816_Modernizme_Bir_Baskaldiri_Projesi_Olarak_Postmodernizm adresinden 3 Mart 2019' da alınmıştır.

Ataseven, S. Y. (2018). *Modernizmin Sanatsal Ve Toplumsal Gelişimi. Akademik Sosyal Bilimler Çalışmaları Dergisi, Sayı: 68, 173-182.* Web: <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1529166897.pdf> adresinden 7 Şubat 2019' da alınmıştır.

Atalayer, Faruk. (1993). *Temel Sanat Eğitiminin Gerekliliği.* Web: <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1031/98747.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden 27 Ekim 2018' de alınmıştır

Atalayer, Faruk. (2004). *Çağdaş Sanat (Tasarım) Eğitimi Ve Postmodernite-Geleneksellik.* Web: <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1191/249568.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden 10 Ekim 2018' de alınmıştır.

Atalay, M.C. ve Diğler, M. (2016). *Abidin Elderoğlu Resimlerinde Estetik Ve Deneysel Açından Boşluk Doluluk. İdil Dergisi, Cilt: 5, Sayı: 19, 215-235.* Web: https://www.academia.edu/35679019/AB%C4%B0D%C4%B0N_ELDERO%C4%9ELU_RES%C4%B0MLER%C4%B0NDE_ESTET%C4%B0K_VE_DENEYSEL_A%C3%87IDAN_BO%C5%9ELUK_DOLULUK adresinden 4 Ocak Kasım 2019' da alınmıştır.

Aydın, Hasan. (2006). *Eleştirel Aklın Işığında Postmodernizm, Temel Dayanakları ve Eğitim Felsefesi. Eğitimde Politika Analizleri ve Stratejik Araştırmalar Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 1, 27-48.* Web:

<https://scholar.google.com/citations?user=QQIFioEAAAAJ&hl=en> adresinden 13 Mart 2019' da alınmıştır.

Aydınlı, H. İ. (2004). *Sosyo-Ekonomik Dönüşüm Süreci (Post-Fordizm) Ve Sanayi Ötesi Yaklaşımlar. Kamu-iş, Cilt: 7, Sayı: 4.* Web: <http://www.kamu-is.org.tr/pdf/743a.pdf> adresinden 7 Mart 2019' da alınmıştır.

Ayaydın, Abdullah. (2010). *Gotik Sanat' na Yirmi Birinci Yüzyıl Perspektifinden Bir Bakış.* Ekev Akademi Dergisi, Sayı: 44, 107-125. Web: <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423878056.pdf> adresinden 4 Ocak 2019'da alınmıştır.

Babacan, Abdurrahman. (2018). *Siyaset, Postmodern Kimlik ve Gençlik. Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 1, 211-228.* Web: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/453057> adresinden 7 Şubat 2019' da alınmıştır.

Bağlı, Humanur. (*İTÜ Endüstriyel Tasarım Toplantıları 98 ve 99 Bildirileri*). *Tasarım Alanında Bilginin Konumlandırılmasına İlişkin Bir Deneme.* Web: <http://www.tasarim.itu.edu.tr/dosyalar/ITUetToplantilari99-98.pdf> adresinden 1 Ocak 2019' da alınmıştır.

Balaban, Betül. (2018). *Postmodernizm Ve İktisada Yansımaları. İş Ve Hayat, Cilt: 4, Sayı: 7, 138-147.* Web: https://dergipark.org.tr/isvehayat/issue/39748/401863#article_cite adresinden 15 Mart 2019' da alınmıştır.

Bal, Metin. (2015). *Marksist Sanat Kuramının Genel Özellikleri. Felsefelogos, sayı: 4.* Web: http://www.metinbal.net/metin_yayinlar/sartre_marksist_estetik_felsefelogos_metin_bal.pdf adresinden 28 Şubat 2019' da alınmıştır.

Bauhaus Okulu: (<https://sanatkaravani.com/bauhaus-modern-sanat-okulundan-dunya-markasina-donusum/>)

Baran, Devrim. (2017). *Tasarımın Ekonomi Politikası "İnsanı Yaratan Tasarım". Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı: 5, 323-355.* Web:

<https://dergipark.org.tr/download/article-file/509871> adresinden 28 Ocak 2019'de alınmıştır.

Barış, Janet. (2016). *Modernizm İle Postmodernizm Arasında Samuel Beckett. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 30, 428-435.* Web: https://www.academia.edu/30415028/Modernizm_ile_Postmodernizm_Aras%C4%B1nda_Samuel_Beckett adresinden 4 Mart 2019'da alınmıştır.

Batu, Mikail ve Tos, Onur. (2017). Tüketim Kültürü Odağında Modernizm ve Postmodernizmin Karşılaştırılması. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, Cilt: 5, Sayı: 2, 991-1023. Web: <https://dergipark.org.tr/e-gifder/issue/29459/296888> adresinden alınmıştır.

Bayburtlu, Irmak. (2013). *Kimlik Yaratan Bir Süreç Olarak Tasarım ve Tasarım Yönetimi Kavramları. Akdeniz Sanat Dergisi. Cilt: 4, Sayı: 7, 14-18.* Web: <https://dergipark.org.tr/akdenizsanat/issue/27654/291441> adresinden 25 Ocak 2019'da alınmıştır.

Bayrakçı, Oğuz. (İTÜ Endüstriyel Tasarım Toplantıları 98 ve 99 Bildirileri). *Pazarlarda Küreselleşme, Gümrük Birliği ve Türk Tasarım Eğitimi.* Web: <http://www.tasarim.itu.edu.tr/dosyalar/ITUetToplantilari99-98.pdf> adresinden 1 Ocak 2019'da alınmıştır.

Bayram, Yavuz. (2007). *Postmodernizm (Modernizm Ötesi). Baykara Dergisi, Sayı: 5, 74-76.* Web: http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/yavuz_bayram_postmodernizm.pdf adresinden 3 Mart 2019'da alınmıştır.

Bekdaş, H. D. Ve Yıldız S. (2018). *Tasarım ve Sanat Arakesitinde Kavramsal Düşünme: Enformel Eğitim Çalışmaları (2009–2015). Megaron Dergisi, Cilt: 13, Sayı: 2.* Web: https://www.journalagent.com/megaron/pdfs/MEGARON-26818-ARTICLE-DUZGUN_BEKDAS.pdf adresinden 25 Kasım 2018'de alınmıştır.

Bayazıt, Nigan. (İTÜ Endüstriyel Tasarım Toplantıları 98 ve 99 Bildirileri). *Tasarım Araştırmaları.* Web:

<http://www.tasarim.itu.edu.tr/dosyalar/ITUetToplantilari99-98.pdf> adresinden 1 Ocak 2019' da alınmıştır.

Bender, Merih Tekin. (2014). *Yaratıcılık, Kişilik Ve Sanatsal Yaratma Üzerine. Erciyes Üniversitesi Enstitüsü Dergisi.* Sayı: 1, 20-30. Web: <http://erciyessanat.erciyes.edu.tr/article/view/1051000126> adresinden 2 Ekim 2018' de alınmıştır.

Bulat, S., Bulat, M. ve Aydın, B. (2014). Bauhause Tasarım Okulu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.* Cilt: 18, Sayı: 1, 105-120. Web: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/32439> adresinden 26 Kasım 2018'de alınmıştır.

Bulat, S., Bulat, M. ve Aydın, B. (2014). *Bauhaus Tasarım Okulu. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.* Cilt: 18, Sayı: 1, 105-120. Web: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/32439> adresinden 26 Ocak 2019'de alınmıştır.

Bozdağ, Lütfiye. (2015). *Çağdaş Sanat Ve Siyaset Dönüşümüne Yeniden Bakmak " Politikanın Estetize Hali ". Eğitim Bilim Toplum Dergisi, Cilt: 13 Sayı: 52, 94-127.* Web: http://egitimsen.org.tr/wp-content/uploads/2015/12/%C3%87a%C4%9Fda%C5%9F-Sanat-ve-Siyaset-D%C3%B6n%C5%9F%C3%BCm%C3%BCne-Yeniden-Bakmak-Politikan%C4%B1n-Estetize-Hali_L%C3%BCfiye-Bozda%C4%9F.pdf adresinden 13 Şubat 2019' da alınmıştır.

Can, G. Ş. (2017). *Postmodern Süreçte Eklektisizm Olgusu ve David Salle. Akademik Sosyal Bilimler Çalışmaları Dergisi,* Sayı: 56, 239,248. Web: https://www.jasstudies.com/Makaleler/1264450006_15Yrd.%20Do%C3%A7.%20Dr.%20G%C3%B6k%C3%A7en%20Ehmaran%20Can.pdf adresinden 4 Mart 2019' da alınmıştır.

Çadırcı, Orçun. (2010). *Çağdaş Sanat Sürecinde Resimsel Bir Dil Olarak Neo-Geo. Sanat Tasarım Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 5, 53-60.* Web: <https://dergipark.org.tr/sanativetasarim/issue/20662/220420> adresinden 4 Mart 2019' da alınmıştır.

Çağlayan, Evrim. (2018). *Sanat Eğitiminde Kolaj Tekniği ve Öğrencilerin Kompozisyon Kurma Becerilerine Katkısı. Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt:43, Sayı: 43, 1-13. Web: <https://dergipark.org.tr/pauefd/issue/34003/376410> adresinden 2 Şubat 2019'da alınmıştır.*

Çelik, Filiz. (2010). *Modernleşme Sürecimiz Ve Yeşilçam. Sanat Dergisi, Cilt: 0, Sayı: 17, 31-38. Web: <https://dergipark.org.tr/ataunigsfd/issue/2605/33530> adresinden 5 Şubat 2019' da alınmıştır.*

Caravaggio, Kurban
<http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Galeri&icerik=Goster&id=3187>

Colosseum, <https://www.merveilles-du-monde.com/Colisee/>

Delice, Didem. (2017). *Heidegger' in Tekniğin Kökenine İlişkin Soruşturması. FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi), sayı: 23, 307-328. Web: <http://www.flsgergisi.com/sayi23/307-328.pdf> adresinden 23 Şubat 2019'da alınmıştır.*

Delvoeye, Charles. (28.05.1964). *Bizans Resim Sanatının Ana Temayülleri. Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, Cilt: 22, Sayı: 3-4. "Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Arkeoloji Enstitüsü'nün davetlisi olarak Türkiye'ye gelen Prof. Dr.Charles DELVOYE' nin, 28.5. 1964'de Hamit Salonunda verdiği Konferans." Web: <http://dtcfdergisi.ankara.edu.tr/index.php/dtcf/article/view/3139/2695> adresinden 4 Ocak 2019' da alınmıştır.*

Dilmaç, Oğuz. (2015). *Tasarım Eğitimi Tarihi Ve William Morris. İdil Dergisi, Cilt: 4, Sayı: 16, 1-16. Web: <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1420639775.pdf> adresinden 28 Şubat 2019' da alınmıştır.*

Demirel, S. ve Yegen, C. (2015). *Tüketim, Postmodernizm ve Kapitalizm Örgüsü. İlef Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 1, 115-138. Web: http://ilef.ankara.edu.tr/wp-content/uploads/id_1_3_6.pdf adresinden 4 Mart 2019' da alınmıştır.*

Dinçeli, Duygu. (2017). *Sanat Ve Tasarım Estetiği. İdil Dergisi, Yıl: 17, Cilt: 6, Sayı: 30, 585-617. Web: <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1487688558.pdf> adresinden 3 Ocak 2019'da alınmıştır.*

Dinlenen Herkül, <https://www.parisgezgini.com/louvre-muzesi-antik-yunan-etrusk-roma-eserleri-bolumu/>

Duomo, Milano
<https://m.post.naver.com/viewer/postView.nhn?volumeNo=5414087&memberNo=29566044>

Düz, Nazan. (2012). *Ambalaj-Reklam İlişkisi Ve Tasarım Eğitimindeki Yeri. Western Anatolia Journal Of Aducatonal Science, cilt, 3. sayı, 6. <http://acikerisim.deu.edu.tr/xmlui/handle/12345/5137> adresinden 26 Ekim 2018' de alınmıştır.*

Düz, Nazan ve Boztaş, Ekin. (2013). *Sanatta Denge Unsurunun Sanat Yapıtına Kazandırdığı Estetik Değerler. Akademik Bakış Dergisi, Sayı: 39, 1-14. Web: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/382660> adresinden 18 Kasım 2018'de alınmıştır*

Doyuran, Levent. (2013). *Küresel Yeni Dünya Düzeninde Postmodern Söylem. Ulakbilge, Cilt: 1, Sayı: 1, 10-35. Web: <http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1377466992.pdf> adresinden 27 Mart 2019' da alınmıştır.*

Doğan, E. T. (2012). *Zanaatkârlığın Günümüzde Yeniden Yorumlanması: Yeni Zanaatkârlık mı? Çalışma İlişkileri Dergisi, Cilt: 3, Sayı: 1, 67-85. Web: <https://dergipark.org.tr/cider/issue/29525/316930> adresinden 24 Şubat 2019' da alınmıştır.*

Eker, Metin. (2005). *Sanat Üretim Tüketimsel Dirençlere Yönelik Stratejik Gereklere. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 2, 311-*

323. Web: <https://dergipark.org.tr/ataunisosbil/issue/2816/37915> adresinden 13 Şubat 2019' da alınmıştır.

Ekiz, İlknur. (14-17 Mayıs, Kütahya) Sanayi Ötesi Toplumlarında Çalışmanın Metalaşması. IV. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi. Web: https://www.academia.edu/31106115/IV._T%C3%BCrkiye_Lisans%C3%BCst%C3%BC_%C3%87al%C4%B1%C5%9Fmalar_Kongresi_TL%C3%87K_Bildiriler_Kitab%C4%B1_1417_May%C4%B1s_2015_K%C3%BCtahya adresinden 6 Şubat 2019' da alınmıştır.

Er, Kemal. (2015). Üretim İlişkileri Temelinde Modernizm Ve Post-modernizmin Az gelişmiş Ülkeler Üzerine Etkileri. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt: 16, Sayı: 13, 413-453. Web: <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/deuosbil/article/view/5000088418/5000082074> adresinden 5 Şubat 2019' da alınmıştır.

Er, Alpay. (İTÜ Endüstriyel Tasarım Toplantıları 98 ve 99 Bildirileri). Endüstriyel Tasarımda Uzmanlaşmaya Yönelik Yüksek Lisans: Tasarım Yönetimi Programları. Web: <http://www.tasarim.itu.edu.tr/dosyalar/ITUetToplantilari99-98.pdf> adresinden 1 Ocak 2019' da alınmıştır.

Erbaş, Zülfü. (2013). Ülkemizde Çok Satan Kitapların Kapak Tasarımlarında Kullanılan Renklerin Grafik Tasarım Açısından Analizi. Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. Web: <http://earsiv.arel.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12294/56#sthash.211N9DJN.dpbs> adresinden 10 Ekim 2018' de alınmıştır.

Erkarıslan, Önder. (İTÜ Endüstriyel Tasarım Toplantıları 98 ve 99 Bildirileri). Tasarımda Doktora Eğitimi Üzerine Alternatif Öneriler. Web: <http://www.tasarim.itu.edu.tr/dosyalar/ITUetToplantilari99-98.pdf> adresinden 1 Ocak 2019' da alınmıştır.

Erkarıslan, Ö., Kaya, A. Ve Dilek, Ö. (2011). Türkiye'de Endüstriyel Tasarımcıda Aranılan Niteliklerin Lisans Eğitim Programları Ve Kariyer Siteleri Üzerinden Karşılaştırmalı Analizi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 11, Sayı: 2, 121-130. Web:

<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/231/978137.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden 28 Şubat 2019' da alınmıştır.

Ertuğrul, Gökçen. (2016). *Teknoloji ve Politikanın Kesişimselliğinde Yeni Mecra Sanatı ve Toplumsal Durum. İlef Dergisi, Cilt: 3, Sayı: 1, 7-29.* Web: <https://dergipark.org.tr/ilef/issue/28589/305495> adresinden 8 Mart 2019' da alınmıştır.

Evre, Bülent. (2011). *Geç Modern Ve Ya Postmodern Bağlamda Değişen Siyasetin Yeni Biçim(ler)i. LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 2, Sayı:1, 65-75.* Web: <https://dergipark.org.tr/euljss/issue/6279/84302> adresinden 12 Mart 2019' da alınmıştır.

Francisco Goya, 3 Mayıs 1808 <http://www.leblebitozu.com/romantizm-akimi-ressamlari-ve-eserleri/>

Form Çalışması, <https://www.medyacuvali.com/blog/temel-tasarim-ogeleri-ton-ve-doku>

Gökçe, Gündüz. (2014). *Başlangıcından Günümüze Sanatın Gelişimine Kısa Bir Bakış. Tasarım + Kuram, Sayı: 18, 1-17.* Web: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/208063> adresinden 8 Ocak 2019' de alınmıştır.

Gustave Courbet; Ressamın Atölyesi. (<https://twitter.com/wannartcom/status/1054417099211235328>)

Güler, Aytaç. (2015). *Türk Dilinde Renk İsimleri.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Filoloji ve Eğitim Fakültesi Hëna Plote“Bedër” Üniversitesi, Tiran-Arnautluk. Web: https://www.academia.edu/20136233/T%C3%BCrk_Dilinde_Renk_%C4%B0_simleri adresinden 11 Ocak 2019'da alınmıştır.

Gürcüm, B. H. ve Ezer, Ö. (2016). *Tekstil Ürün Tasarımında Sistematik Yaklaşım: Kavramsal Tasarım Metodu. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 9, Sayı: 44, 656-672.* Web:

http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt9/sayi44_pdf/3sanattarihi_arkeoloji_cografya/gurcum_banu.pdf adresinden 28 Şubat 2019' da alınmıştır.

Günay, Baykan. (2012). *Tasarım İmara Karşı*. Planlama TMMOB Şehir Plancıları Odası Yayını. Yıl: 12, Sayı: 53, 3-16. Web:http://www.spo.org.tr/resimler/ekler/7061c0c59604282_ek.pdf adresinden 27 Ekim 2018' de alınmıştır.

Gündüz, N. İ. ve Akbulut, Dilek. (2017). *Yaratıcılık Ve Teknoloji Tasarım Dersi Üzerine: Bir Örnek Tasarım Platformu*. Ulusal / Hakemli e-dergi. Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını. Yıl: 17, Cilt: 2, Sayı: 2, 01-19. Web: https://www.academia.edu/34215256/YARATICILIK_VE_TEKNOLOJ%C4%B0_TASARIM_DERS%C4%B0_%C3%9CZER%C4%B0NE_B%C4%B0R_%C3%96RNEK_TABANLI_TASARIM_PLATFORMU adresinden 3 Ekim 2018' de alınmıştır.

Gürdal, Nur. (2015). *Aura'nın Yitiminden Sonra Sanat Eseri*. Yıldız Sanat Ve Tasarım Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 2, 67-78. <https://dergipark.org.tr/download/article-file/145778> adresinden 14 Ocak 2019' da alınmıştır.

Güven, Ahmet. (2015). *Premodern' den Postmodern' e Benliğin Ve Kutsalın Dönüşümü: Narsisist Benliğin Kutsal Algısı*. İnsan ve İnsan, Sayı: 5, 38-54. Web: https://www.academia.edu/14966230/Premodern_den_Postmodern_e_Benli%C4%9Fin_ve_Kutsal%C4%B1n_D%C3%B6n%C3%BC%C5%9F%C3%BCm%C3%BC_Narsisist_Benli%C4%9Fin_Kutsal_Alg%C4%B1s%C4%B1 adresinden 15 Mart 2019' da alınmıştır.

Hatıpler, Mustafa. (2017). *Postmodernizm, Tüketim, Popüler Kültür ve Medya*. Bilgi, Sayı: 34, 32-50. Web: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/303934> adresinden 3 Mart 2019' da alınmıştır.

Işıldak, R. S. (2008). *Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem*. Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi (EFMED), Cilt: 2, Sayı:

1, 64-69. Web: <https://dergipark.org.tr/balikesirnef/issue/3366/46485> adresinden 15 Ocak 2019' da alınmıştır.

İskenderoğlu, Levent. (2009). *Jean-Paul Sartre' in "İmgelem" i, Sanatta İmge Ve İmge Kökleri Üzerine. İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 14, Sayı: 2, 157-166.* Web: http://ktp.isam.org.tr/pdfdr/D02364/2009_2/2009_2_ISKENDEROGLUL.pdf 12 Ocak 2019' da alınmıştır.

Karabulut, N., Bilirdönmez, K. Ve Ayduslu, N. (2010). *Sanat Eğitiminde Bir Alt Disiplin Olarak Estetik Öğretim Alanı, İçerikleri ve Yöntemleri. Ekev Akademi Dergisi, Sayı: 44, 99-116.* Web: <https://docplayer.biz.tr/8156740-Sanat-egitiminde-bir-alt-disiplin-olarak-estetik-ogretimi-alani-icerikleri-ve-yontemleri.html> 28 Şubat 2019' da alınmıştır.

Karaalioglu, Onur. (2017). *Sürrealizmin Modern Türk Resim Sanatına Etkileri. Ulakbilge, Cilt: 5, Sayı: 12, 781-793.* Web: <http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1494592266.pdf> adresinden 1 Ocak 2019' da alınmıştır.

Karaca, M. K. *Montaj Hatları. Dergi Park.* Web: https://scholar.google.com/scholar?um=1&ie=UTF8&lr&q=related:LeAygog_GrGM7M:scholar.google.com/ adresinden 17 Şubat 2019' da alınmıştır.

Karaduman, Sibel. (2010). *Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü. Yaşar Üniversitesi Dergisi, Cilt: 17, Sayı: 5, 2886-2899.* Web: <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/jyasar/article/view/5000066086> adresinden 12 Mart 2019' da alınmıştır.

Karapınar, Demet. (2018). *Geçmişten Günümüze Sanat Ve Teknoloji İlişkisi. Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi Yıl:1, Sayı:1, 16-22.* Web: <http://www.jiajournal.com/files/8dde3648-9e36-4c3c-8c53-52ff75143badDemet%20Karapinar.pdf> adresinden 24 Şubat 2019' da alınmıştır.

Kavuran, Tamer. (2003). *Sanat Ve Bilim'de Gerçek Kavramı. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 2, 225-237.* Web: <https://openaccess.firat.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11508/8422/ERC%C4>

[BOYES%20SOSYAL%20B%C4%B0L%C4%B0MLER%20DERG%C4%B0S%20C4%B0%202003.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://www.ankara.edu.tr/dergiler/23/2282/23746.pdf?sequence=1&isAllowed=y) adresinden 28 Şubat 2019' da alınmıştır.

Kaya, Ezgi. (2016). *Kapitalist Emek Sürecinin Öğeleri Ekseninde Kültürel Endüstriler ve Yaratıcı Emek. İletişim : araştırmaları, Cilt: 14, Sayı: 1, 43-74.* Web: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/23/2282/23746.pdf> adresinden 13 Şubat 2019' da alınmıştır.

Kaypak, Şafak. (2013). *Modernizmden Postmodernizme Değişen Kentleşme Küresel İktisat ve İşletme Çalışmaları Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 4, 80-95.* Web: <https://dergipark.org.tr/gumusgebs/issue/7492/98717> adresinden 4 Mart 2019' da alınmıştır.

Kaptan, B.B. (2004). *Tasarımda Form Ve Form Biçimlendirmesine Bir Yaklaşım.* Web: <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/988/249576.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden 11 Kasım 2018'de alınmıştır.

Kerimov, L. H. (2011). *Postmodern Edebiyatta Estetik Anlayışı. Edebiyat Fakültesi Dergisi, Sayı: 26, 59-70.* Web: <http://sefad.selcuk.edu.tr/sefad/article/view/74/68> adresinden 3 Mart 2019' da alınmıştır.

Kellner, Douglas. (2016). *Kültürel Marksizim Ve Kültürel Çalışmalar. (Çev. Fatih Tezcan). Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar, Cilt: 9, Sayı: 2, 132-151.* Web: <http://ethosfelsefe.com/ethosdiyaloglar/mydocs/Fth-ceviri-ETHOS%2019.pdf> adresinden 13 Şubat 2019' da alınmıştır.

Ketenci, Taşkın. (2012). *Chaplin'in Gözlerindeki Şaşkınlık: Postmodern Akıl Eleştirisi Üzerine. flsf-Felsefe Sosyal Bilimler Dergisi.* Web: <http://www.flsfdergisi.com/sayi4/59-74.pdf> adresinden 15 Mart 2019' da alınmıştır.

Kılıç, Sinan. (2015). *Lyotard: Fark Ve Çokluğun Anlatısı Postmodernite.Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi, Sayı: 3, 106-137.* Web:

<https://dergipark.org.tr/temasa/issue/23816/253731> adresinden 14 Mart 2019' da alınmıştır.

Lascaux Mağarası ,<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/2015/03/cave-art-Altamira-Magarasi.html>

Kozlu, Düriye. (2009). *Teknolojik Gelişmelerin Toplum Ve Sanata Yansımaları*. *Art' e Sanat Dergisi*, Cilt: 2, Sayı: 3, 1-4. Web: <https://dergipark.org.tr/sduarte/issue/20722/221424> adresinden 9 Ocak 2019' de alınmıştır.

Marcel Duchamp. Çeşme (Hazır madde). <https://sanatkaravani.com/hazir-yapim-sanat-eserleri-marcel-duchamp/>

Marcel Duchamp, *Tabure Üstüne Bisiklet Tekerleği*, 1913. (<http://www.thezengateway.com/latest-news/in-light-of-asia-4-marcel-duchamp>)

Maurice de Vlaminck: Kırmızı Ağaçlar, <https://www.umbriashop.eu/public/categorie.php?id=43>

M.Erinç, Sıtkı. (1994). *Postmodernizm'in Tanımı*. Web : <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1059/103412.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden 4 Mart 2019' da alınmıştır.

Möngü, Bahtinur. (2013). *Postmodernizm ve Postmodern Kimlik Anlayışı*. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 17, Sayı: 2, 27-36. Web: <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423871388.pdf> adresinden 3 Mart 2019' da alınmıştır.

Onan, C. B. (2017). *Postmodern Sanatta Nesne Ve Mekan Bağlamı: İki Türk Kadın Sanatçı*. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 38, 37-50. Web: <https://dergipark.org.tr/ataunigsed/issue/29520/304239> 13 Ocak 2019' da alınmıştır.

Onursoy, Sibel. (2003). *Görsel Kültür Bağlamında Görsel Okuryazarlık*. *Kurgu Dergisi*. Yıl: 2003, Sayı: 20, 75-85. Web:

<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1335/267110.pdf?squence=1&isAllowed=y> adresinden 10 Ekim 2018' de alınmıştır.

Okurlu, Hasret. *Avrupa'da Bir Hayalet Dolaşıyor: Postmodernizmin Heyulası!*
Web:

https://www.academia.edu/3293274/Avrupada_Bir_Hayalet_Dola%C5%9F%C4%B1_yor_Postmodernizmin_Heyulas%C4%B1_ adresinden 4 Mart 2019' da alınmıştır.

Olgun, C. K. (2014). *Aşırılığın Üretimi Bağlamında Kültür Endüstrisi*. Web:
<https://scholar.google.com.tr/citations?user=LpZhNmMAAAAJ&hl=tr>
adresinden 22 Ocak 2019' da alınmıştır.

Öndin, Nilüfer. (2005). *Kübizm Ve Türkiye. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı: 12. Web:
<https://dergipark.org.tr/dpusbe/issue/4754/65308> adresinden 9 Ocak 2019' da alınmıştır.

Ötgün, Cebrail. (2009). *Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri. Sanat Ve Tasarım Dergisi*. Cilt: 1, Sayı: 2, 159-178. Web:
<https://dergipark.org.tr/sanavetasarim/issue/20665/220451> adresinden 15 Ocak 2019' da alınmıştır.

Özbolat, Abdullah. (2017). *Postmodern Dünyada Din: Yaygınlaşan Dinsellik, Yüzeyselleşen Dindarlık. İslam Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 28, Sayı:3, 265-78. Web:
<https://scholar.google.com.tr/citations?user=VDSMgFEAAAAJ&hl=tr>
adresinden 17 Mart 2019' da alınmıştır.

Özdem, Ö. O. ve Geçit, E. (2013). *Postmodern Sanat Akımları ve Reklamlara Yansımaları. İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Sayı: 36. Web:
https://www.academia.edu/21815775/Postmodern_Sanat_Ak%C4%B1mlar%C4%B1_ve_Reklamlara_Yans%C4%B1malar%C4%B1 adresinden 4 Mart 2019' da alınmıştır.

Özdemir, Şelale. (2014). *Sanayi Devriminin Bilim Tarihi Üzerindeki Etkisi: Bilim Ve Teknoloji İç İçe. Bu bildiri 21-22 Mart 2014 tarihlerinde düzenlenen Üretim Ekonomisi Kongresinde sunulmuştur*. Web:

<http://acikerisim.iku.edu.tr/handle/11413/1207> adresinden 28 Şubat 2019'da alınmıştır.

Özdemir, Ü. A. (2012). *Taylorizmden Kapitalist Endüstriyel Üretim Sürecine Küreselleşme Bağlamında Reklâm*. Web: <http://dspace.marmara.edu.tr/handle/11424/5371> adresinden 7 Şubat 2019' da alınmıştır.

Özler, M. G. (İTÜ Endüstriyel Tasarım Toplantıları 98 ve 99 Bildirileri). *Endüstri Ürünleri Tasarımı Eğitiminde Kişisel Deneyimler*. Web: <http://www.tasarim.itu.edu.tr/dosyalar/ITUetToplantilari99-98.pdf> adresinden 1 Ocak 2019' da alınmıştır.

Özsevgeç, Yıldırım. (2017). *Postmodernizm Üzerine. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 10, Sayı: 54*. Web: http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt10/sayi54_pdf/1dil_edebiyat/ozsegec_yildirim.pdf adresinden 3 Mart 2019' da alınmıştır

Öztürk, Z. A. (2016). *Antik Çağın Işığında Helenistik Sanatın Sosyolojik İncelemesi. Ulakbilge, Cilt: 4, Sayı: 8*. Web: <https://docplayer.biz.tr/25943476-Antik-cagin-isiğında-helenistik-sanatin-sosyolojik-incelemesi.html> adresinden 3 Aralık 2018' de alınmıştır.

Pablo Picasso. *Ağlayan Kadın*. (1937). <https://www.ensonhaber.com/pablo-picassonun-unlu-tablolar.html>

Rahotep ve Nofret heykelleri, <http://english-usage.com/rahotep-and-nofret.html>

Renk Çemberi, <https://burcinisitetik.wordpress.com/2017/04/01/renk-cemberi-sunum/>

Sağocak, Mehtap. (2007). *Tasarımın Sosyo-Kültürel Boyutu. Megaron Dergisi. Cilt: 2, Sayı: 4, 254-265*. Web: <http://www.journalagent.com/megaron/pdfs/MEGARON-04696-ARTICLE-SAGOCAK.pdf> adresinden 30 Ocak 2019' da alınmıştır.

Sengir, S. ve Yücel, A. (2016). *Temel Tasarımda Çizgi Üzerine. Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi. Cilt: 6, Sayı: 15, 478-487. Web: <http://dergipark.gov.tr/odusbadiad/issue/27575/290219> adresinden 10 Ekim 2018' de alınmıştır.*

Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü. (1981). Web: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=48521 adresinden 18 Kasım 2018'de alınmıştır.

Sönmez, Selçuk, S. (2012). *Postmodern Dönemde Farklılığın Kutsanması ve Toplumun Parçacillaştırılması: "Öteki" ve "Ötekileştirme". Sosyoloji Araştırmaları Dergisi, Cilt: 15 Sayı: 2, 77-99. Web: <https://dergipark.org.tr/sosars/issue/11398/136110> adresinden 3 Mart 2019' da alınmıştır.*

Sürmeli, Kader. (2012). *Dada Hareketinden Kavramsal Sanata. İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 6, 337-345. <https://dergipark.org.tr/download/article-file/92464> adresinden 9 Ocak 2019' da alınmıştır.*

Şahin, Hikmet. (2012). *Postmodern Sanat. İdil Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 5, 90-111. Web: <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1354789942.pdf> adresinden 4 Mart 2019' da alınmıştır.*

Şan, M. K. ve Hira, İ. (2007). *Frankfurt Okulu Ve Kültür Endüstrisi Eleştirisi. Web: <https://scholar.google.com.tr/citations?user=2OK-kicAAAAJ&hl=tr> adresinden 13 Şubat 2019' da alınmıştır.*

Şen, Metin. (2004). *Heykelde Deformasyon Ve Form Düzenleme Yöntemleri. Web: <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1201/249594.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden 11 Kasım 2018'de alınmıştır.*

Şenkal, Abdulkadir. (2008). *Endüstri İlişkilerinde Yeni Paradigmalar: Mobilizasyon, Kollektivizm ve Esneklik Tartışmaları. Çalışma Ve Toplum. Web: <http://www.calismatoplum.org/sayi16/senkal.pdf> adresinden 14 Şubat 2019' da alınmıştır.*

Şenel, E. Ve Karaoğlu, H. (2017). *Postmodern Dönemde Estetik Ve Tüketim Kavramları Açısından Sanat Ve Moda Etkileşimi*. *Ulakbilge*, Cilt: 5, Sayı: 10, 303-329. Web: <http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1490186444.pdf> adresinden 1 Mart 2019' da alınmıştır.

Tarhan, A. B. (2012). *Türkiye' de Postmodernizm Ve Siyasal Değişim*. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, Cilt: 4, Sayı: 2, 11-20. Web: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/117305> adresinden 14 Mart 2019' da alınmıştır.

Tekeli, İhsan. (2017). *Postmodernizm Tartışmaları Üzerine Düşünceler*. *Düşüme Dergisi*. Sayı: 10, 8-19. Web: <http://www.possible.com/uploads/dergi/82.pdf#page=8> adresinden 13 Mart 2019' da alınmıştır.

TDK, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=TASARIM, 24 EKİM 2018' de alınmıştır.

TDK, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=ZITLIK

Triggs, Teal. (2012). *Tasarım Eğitiminin Geleceği – Grafik Tasarım ve Eleştirel Uygulamalar: Müfredatın Temelini Oluşturmak* (Çev. L.T. Basmacı). *Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu, GMK, Yazılar*, Sayı: 123. Web: <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-1457210108324006210.pdf> adresinden 28 Kasım 2018'de alınmıştır.

Turgut, Ö. P. (2016). *Tasarım Tarihi Eğitiminde Yeni Yöntem Ve Yaklaşımlar*. *Eğitim Ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 5, Sayı: 24, 204-211. Web: http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/24.ozden_pektas_turgut.pdf adresinden 28 Şubat 2019' da alınmıştır.

Türkel, Efe. (2013). *Mağara Resminden Sanat Fuarına: Sanat Ve Endüstrinin Yarattığı Kültürel Nesnelere Metaya Dönüşümü*. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, Cilt: 3, Sayı: 4, 79-93. Web: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/192459> adresinden 13 Şubat 2019' da alınmıştır.

Türksever, Hatice. (2011). *Çizgi İle İlgili Temel Konuların Öğretimde Oyunlaştırılmış Yaratıcı Etkinliklerin Öğrenme Erişimine Etkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Burdur. Web: <https://acikarsiv.mehmetakif.edu.tr/xmlui/handle/11672/925> adresinden 10 Ekim 2018'de alınmıştır.

Tüzen, Hasan. (2008). *Postmodernizm Mitosu*. *Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 17, 145-158. Web: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/118015> adresinden 4 Mart 2019'da alınmıştır.

Ural, M. N. (2015). *Antik Yunan'da 'Teknik': Teknoloji Felsefesi Tarihine Genel Bir Bakış*. *Mavi Atlas*, Sayı: 4, 136-144. Web: <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/gumusmaviatlas/article/view/5000113818/5000105890> adresinden 16 Şubat 2019' da alınmıştır.

Umut, N. U. (2018). *Antik Yunan'da Tekhnê ile Ahlâki Alan Arasındaki İlişki Üzerine*. *Beytulhikme Uluslararası Bir Felsefe Dergisi*. Web: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/511026> adresinden 16 Şubat 2019' da alınmıştır.

Uşen, Şebnem. (2018). *Postmodernizm Kavramının Müzik ve Sahne Sanatlarına Yansımaları*. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 6, Sayı: 77, 558-570. Web: http://www.asosjournal.com/Makaleler/1792379825_14084%20%C5%9Eebnem%20U%C5%9EEN.pdf adresinden 14 Mart 2019' da alınmıştır.

Ümer, Engin. (2017). *Görsel Kültür Ve Resim Sanatında İmge*. *İdil Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 33, 1535-1553. Web: <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1492791812.pdf> adresinden 16 Ocak 2018' de alınmıştır.

Ünlü, C. E. (*İTÜ Endüstriyel Tasarım Toplantıları 98 ve 99 Bildirileri*). *Endüstriyel Tasarım Eğitiminin Geleceği Üzerine...* Web: <http://www.tasarim.itu.edu.tr/dosyalar/ITUefToplantilari99-98.pdf> adresinden 1 Ocak 2019' da alınmıştır.

Ünsal, Erdal. (2018). *Sanat ve Hayat Bağlamında, Sanat/Zanaat Söylemi*. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi / Cilt: 20, Sayı: 1, 109- 124. Web: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/493498> adresinden 24 Şubat 2019' da alınmıştır.

Varol, Yasemin. (2010). *Endüstriyel Üretimde Seramik Ürünün Sanatsal Değerinin Korunmasına İlişkin Bir Öneri*. Sanat Dergisi, Cilt: 0, Sayı: 1, 117-119. Web: <https://dergipark.org.tr/ataunigsfd/issue/2589/33307> 28 Şubat 2019' da alınmıştır.

Vladimir Tatlin, 3.Enternasyonel Anıt'ının modeli, (<http://sanatokuma.blogspot.com/p/tatlin-yevgra.html>)

Yanıklar, Cengiz. (2010). *Postmodernist Antipati: Postmodernist Sınıf(sızlık) Yaklaşımlarına Eleştirel Bir Bakış*. Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Cilt: 65 Sayı: 1, 229-235. Web: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/42/1346/15591.pdf> adresinden 13 Mart 2019' da alınmıştır.

Yanıklar, Cengiz. (2018). *Postmodern Tüketim, Tüketim Kültürü Ve Toplumsal Kimliğin İnşası*. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, KOSBED, Sayı: 35, 231-252. Web: <https://dergipark.org.tr/kosbed/issue/43237/525040> 4 Mart 2019' da alınmıştır.

Yavuzcan, H.G. *Tasarım Sürecinin Yapılandırılması*. Web: <https://docplayer.biz.tr/12832715-Tasarim-surecinin-yapilandirilmesi-prof-dr-h-guclu-yavuzcan-gazi-universitesi-endustriyel-teknoloji-egitimi-bolumu.html> adresinden 1 Ekim 2018' de alınmıştır.

Yertüm, Umut. (2017). *Küreselleşmenin Fordist Kitlesele Üretim Tarzına Etkisi*. Fırat Üniversitesi. İİBF Uluslararası İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi Cilt: I, Sayı:1, 67-88. Web: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/531536> adresinden 3 Şubat 2019' da alınmıştır.

Yeygel, Sinem. (2006). *Postmodern Toplumsal Yapının Pazarlamaya Getirdiği Yeni Boyut: Topluluk Pazarlaması (Tribal Marketing)*. Bilig_Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 38, 179-228. Web:

<http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423873336.pdf>

adresinden 14 Mart 2019' da alınmıştır.

Yüksel, Reyhan. (2002). *Plastik Sanatlar Ve Algıda Yanılsama*.

<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/877/172483.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

adresinden 21 Ekim 2018' de alınmıştır.

Yüce, A. ve Yüce, T. (20-23 Mayıs 2017). *Dijitalleşen Kültür ve Sanat. 1.*

Uluslararası Moda & Sanat & Tasarım Kongresinde Sunuldu, Gaziantep. Web:

<https://www.academia.edu/35170642/D%C4%B0J%C4%B0TALLE%C5%9>

[EEN_K%C3%9CLT%C3%9CR_ve_SANAT_](https://www.academia.edu/35170642/D%C4%B0J%C4%B0TALLE%C5%9EEN_K%C3%9CLT%C3%9CR_ve_SANAT_)

adresinden 10 Mart 2019' da alınmıştır.

Yıldırım, Murat. (2009). *Modernizm, Postmodernizm ve Kamu Yönetimi*.

Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, Cilt: 6, Say: 2. Web:

<https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/33529691/modernizm.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1556818688&Signature=9%2B38idHMRIXoTjfiyPTdpdgmQio%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DModernizm.pdf>

adresinden 2

Nisan 2019' da alınmıştır.

Yıldız, Hasan. (2005). *Postmodernizm Nedir? Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 13*.

Web:http://birimler.dpu.edu.tr/app/views/panel/ckfinder/userfiles/17/files/DERG_/13/153-166.pdf

adresinden 4 Mart 2019' da alınmıştır.

Yılmaz, Mehmet. (2003). *Modern Görüntüleme Araçları Ve Sanat*. Web:

<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/882>

adresinden 9 Mart 2019' da alınmıştır.

Yüksel, Reyhan. (2002). *Plastik Sanatlar Ve Algıda Yanılsama*.

<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/877/172483.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

adresinden 21 Ekim 2018' de alınmıştır

Wassily Kandinsky. (1923). *Siyah ve Mor*.

<https://www.wikidata.org/wiki/Q18709541>

