



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

TASARIM SANATI BAĞLAMINDA FONKSİYONEL HEYKEL

MUKADDES YÖRÜK KALAYCIOĞLU

SANATTA YETERLİK TEZİ

DANIŞMAN DOÇ. DR. HARUN DİLER

ANTALYA, 2023



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

TASARIM SANATI BAĞLAMINDA FONKSİYONEL HEYKEL

MUKADDES YÖRÜK KALAYCIOĞLU

SANATTA YETERLİK TEZİ

DANIŞMAN DOÇ. DR. HARUN DİLER

ANTALYA, 2023

KABUL VE ONAY SAYFASI

Mukaddes YÖRÜK KALAYCIOĞLU tarafından hazırlanan “Tasarım Sanatı Bağlamında Fonksiyonel Heykel” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı’nda Sanatta Yeterlik Tezi olarak oybirliği ile kabul edilmiştir.
13/07/2023

Jüri Başkanı	Doç. Dr. Özcan ÖZKARAKOÇ	İmza
Jüri Üyesi (Danışman)	Doç. Dr. Harun DİLER	İmza
Jüri Üyesi	Doç. Dr. Aydın ZOR	İmza
Jüri Üyesi	Doç. Ferit YAZICI	İmza
Jüri Üyesi	Doç. Dr. Ebru OKUYUCU	İmza

Bu çalışma, Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Mustafa Fadıl SÖZEN
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Öğrencinin	Adı Soyadı	Mukaddes YÖRÜK KALAYCIOĞLU
	Numarası	20175306003
	Anasanat Dalı	Sanat ve Tasarım
	Danışmanı	Doç. Dr. Harun DİLER
	Tezin Adı	Tasarım Sanatı Bağlamında Fonksiyonel Heykel

ÖZ

Tarih boyunca pek çok kez “sanatın ölümü” ilan edilmiş, ardından yeni bağlamlar ve anlamlar kümesiyle tekrar “sanatın alanı” tanımlanmaya çalışılmıştır. Sanatın temel disiplinlerinden heykel için de aynı durum söz konusudur. Postmodern dönemin etkisiyle birlikte geleneksel heykel anlayışının ötesinde bir sürece girilmiş ve heykelin sınırları belirlenemeyecek ölçüde genişlemeye başlamıştır. Heykel alanındaki genişlemenin etkisi; heykelin farklı disiplinleri kapsadığı çalışmalar, farklı disiplinlerin heykelden faydalandığı uygulamalar ya da heykel ve başka disiplinlerin yakın ilişkisi sonucu ortaya çıkan hibrit alanlar şeklinde ele alınabilmektedir. Fonksiyonel heykel, bu genişlemenin etkisi sonucu çıkan çeşitli uygulama türlerinden biridir.

Araştırma teorik ve pratik olmak üzere iki kola ayrılmıştır. Teorik araştırmanın yoğun olduğu alan iki ana bölüme ayrılmıştır. İlk bölümde sanat ve tasarımın kesiştiği hibrit bir alan olarak tasarım sanatının tarihsel kökenlerine inilmeye çalışılmıştır. Sanat zanaat ve tasarım alanlarının ortak çalışmalarını nitelendiren hareketlere yer verilmiştir. Bunun yanı sıra sanatın sınırlarının genişlediği çağdaş ve postmodern sanat kavramları da bu bölümde tartışılmıştır. İkinci bölümde ise 21. yüzyılla tarihlendirilen tasarım sanatına yönelik araştırmalara ve eser örneklerine yer verilmiştir. Bölümün

devamında ise işlevsel heykel üreten sanatçılara ve eser örneklerine yer verilmiştir. Çalışmanın pratik dayanağı olan üçüncü bölüm; aydınlatma, oturma, depolama ve sergileme olarak belirlenen dört farklı pratik işlev üzerinden tasarlanan kişisel fonksiyonel heykel uygulamalarına ayrılmıştır. Uygulamalara dair tanımlayıcı nitelikte eser analizleri yapılmıştır.

Bu araştırmanın temel amacı, fonksiyonel heykelin bir alan olarak kavramsallaşmasına katkıda bulunmaktır. Bu amaçla Christopher Frayling'in sanat ve tasarımda araştırma için önerdiği üç yaklaşımdan “sanat yoluyla araştırma” tezin ana metodunu oluşturmuştur. Uygulama ve araştırmanın iç içe geçtiği bu yöntemle birlikte amaca ulaşmaya çalışılmıştır. Araştırmayla eş zamanlı gerçekleştirilen uygulamalar neticesinde fonksiyonel heykel için şöyle bir tanıma ulaşılmıştır: Fonksiyonel heykel, pratik işleve dayalı kullanım değeri sunan; zanaat, tasarım ve sanatın kesişiminde konumlandırılabilen, tasarım sanatının alt kategorisi olarak nitelendirilebilen, eş zamanlılık ilkesine dayanarak üretilmiş heykellerdir.

Anahtar sözcükler: Fonksiyonel heykel, Tasarım Sanatı, Sanat yoluyla araştırma, İşlev, Zanaat.

T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
INSTITUTE FINE ARTS

Student' s	Name Surname	Mukaddes YÖRÜK KALAYCIOĞLU
	Number	20175306003
	Department	Department of Art and Design
	Supervisor	Assoc. Prof. Dr. Harun DİLER
	Thesis Title	Functional Sculpture in the Context of Design Art

ABSTRACT

Throughout history, the "death of art" has been declared many times, followed by attempts to redefine the "realm of art" with new contexts and meanings. The same situation applies to the fundamental discipline of sculpture. With the influence of the postmodern era, sculpture has entered a process beyond traditional sculptural understanding and its boundaries have begun to expand in an indeterminable manner. The impact of this expansion in the field of sculpture can be approached through various manifestations, such as works encompassing different disciplines, applications where different disciplines benefit from sculpture, or hybrid areas emerging from the close relationship between sculpture and other disciplines. Functional sculpture is one of the diverse types of applications resulting from this expansion.

The research is divided into two branches: theoretical and practical. The theoretical research is divided into two main sections. The first section delves into the historical origins of design art as a hybrid field where art and design intersect. It discusses movements that characterize collaborative works between the fields of art, craft, and design. Additionally, contemporary and postmodern concepts of art, which expand the boundaries of art, are also discussed in this section. The second section focuses on research and examples of design art dating back to the 21st century. Furthermore, it

presents artists who produce functional sculpture and their works as examples. The third section, which forms the practical foundation of the study, showcases personal applications of functional sculpture designed based on four different practical functions: lighting, seating, storage, and display. Descriptive and general analyses of these applications are conducted.

The primary objective of this research is to contribute to the conceptualization of functional sculpture as a field. For this purpose, the main methodology of the thesis is the "research through art" approach proposed by Christopher Frayling for art and design research. Through this method, which intertwines practice and research, the aim is to be achieved. As a result of the applications conducted concurrently with the research, the following definition for functional sculpture has been reached: Functional sculpture refers to sculptures that offer practical value based on functional use, positioned at the intersection of craft, design, and art, considered as a subcategory of design art, and produced based on the principle of simultaneity.

Keywords: Functional sculpture, Design Art, Research through art, Function, Craft.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

KABUL VE ONAY SAYFASI	i
ÖZ	ii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	vi
TABLolar DİZİNİ.....	viii
GÖRSEL DİZİNİ.....	ix
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ	xiii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: SANATIN TASARIMLA TARİHSEL İLİŞKİSİ.....	7
1.1. Tekhne ve Kategoriler	7
1.2. Modern Sanat- Zanaat ve Tasarım-Sanat Hareketleri.....	10
1.2.1. Sanat ve Zanaat Hareketleri	13
1.2.2. Sanat ve Tasarım Hareketleri.....	18
1.3. Postmodern Sanat	22
1.3.1. Postmodern ve Çağdaş Heykel Anlayışı.....	27
1.4. Eşzamanlılık.....	32
2. BÖLÜM: TASARIM SANATI VE FONKSİYONEL HEYKEL	35
2.1. Tasarım Sanatı	37
2.1.1. Tasarım Sanatı Sanatçıları	45
2.1.2. Tasarım Sanatı Tasarımcıları	49
2.2. Fonksiyonel Heykel	56
2.2.1. Scott Burton	57
2.2.2. Wendell Castle	59
2.2.3. Sebastian ErraZuriz.....	61
3. BÖLÜM: KİŞİSEL FONKSİYONEL HEYKEL UYGULAMALARI	63
3.1. Aydınlatma İşlevi: Begonya	64

3.2. Sergileme ve Nesneleri Yükseltme İşlevi: Dünya Zamanı	66
3.3. Sergileme ve Nesneleri Yükseltme İşlevi: Tek.....	68
3.4. Depolama İşlevi ve Sergileme İşlevi: Deco I	69
3.5. Depolama İşlevi ve Sergileme İşlevi: Deco II	70
3.6. Oturma işlevi: Dikkat I	72
3.7. Oturma işlevi: Dikkat II	73
SONUÇ.....	75
KAYNAKÇA.....	80
EK-1: YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	90
EK-2: ETİK BEYANI	92
EK-3: TEZ ORJİNALLİK RAPORU.....	93

TABLOLAR DİZİNİ

Sıra	Başlık	Sayfa
Tablo 1.	Sanat Yönlü Araştırma Kategorileri.	2
Tablo 2.	Tarihsel bölümlendirmeler dahilinde sanat akımları.	11
Tablo 3.	Arts and Crafts ile Art Nouveau akımlarının karşılaştırması.	17
Tablo 4.	Art Deco, Bauhaus ve De Stijl akımlarının karşılaştırması.	20
Tablo 5.	Çağdaş heykel örnekleri.	31
Tablo 6.	Roland Barthes'in Dil-Mit Şeması.	63
Tablo 7.	Aydınlatma tasarımının görsel göstergebilimsel analizi.	65
Tablo 8.	Masa tasarımının görsel göstergebilimsel analizi.	66
Tablo 9.	Masa tasarımının görsel göstergebilimsel analizi.	68
Tablo 10.	Raf/Kitaplık tasarımının görsel göstergebilimsel analizi.	69
Tablo 11.	Raf/Ünite tasarımının görsel göstergebilimsel analizi.	71
Tablo 12.	Sandalye/Koltuk tasarımının görsel göstergebilimsel analizi.	73
Tablo 13.	Sandalye/Koltuk tasarımının görsel göstergebilimsel analizi.	74
Tablo 14.	Sanat ve tasarım alanlarına yönelik ilişkisel şema.	79

GÖRSEL DİZİNİ

Sıra	Tanımlama	Sayfa
Görsel 1.	William Morris, John Henry Dearle, Morris & Co., The Orchard (Meyve Bahçesi), 1890, Victoria ve Albert Müzesi, Londra.	13
Görsel 2.	Tiffany Stüdyoları, Three Light Lily Favrile and Bronze Lamp (solda), 41.3 × 30.5 × 25.4 cm, 1905, Rare White 'Wisteria' Table Lamp (Sağda), 68.6 × 50.8 cm, 1902-1903.	14
Görsel 3.	Alphonse Mucha, Têtes Byzantines (Rennert/Weill 40), litografi, 52.7 × 36.8 cm, 1897.	15
Görsel 4.	Antoni Gaudi, kapı kolları, prinç döküm, Kuveyt Çağdaş Sanatlar Platformu.	16
Görsel 5.	Ludwig Mies van der Rohe, Model 242 şezlong, deri ve paslanmaz çelik, 94 × 66 × 182,9 cm, 1927.	19
Görsel 6.	Theo Van Doesburg, Café de l'Aubette, 1926-1928, Triennale Tasarım Müzesi.	21
Görsel 7.	Chrysler Binasının detay görünüşleri.	22
Görsel 8.	Jeff Koons, Gazing Ball sergisinden çalışmalar.	24
Görsel 9.	Comfort Blanket, goblen, 290 x 800 cm, 2014.	26
Görsel 10.	Daniel Buren (b. 1938). Photo-souvenir: <i>Peinture-Sculpture (Painting-Sculpture)</i> , 1971. Work in situ. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.	29
Görsel 11.	Joseph Beuys, “7000 oaks” 1982. Baskı, 34,9 × 52,1 cm.	30
Görsel 12.	Sonia Delaunay-Terk, Sal Sulier, 1913. Oil on canvas. Musee d'Art Moderne, Centre Pompidou.	32

Görsel 13.	Sonia Delaunay-Terk'in stüdyosu (sol), Sonia Delaunay-Terk'in kıyafet tasarımının yer aldığı 1925 tarihli dergiden görünüm (sağ).	33
Görsel 14.	Jorge Pardo, "Project 2000", Dia: Chelsea.	44
Görsel 15.	Jorge Pardo, "Tüm bahisler kapalı", 2021, Petzel Galeri, New York.	45
Görsel 16.	Jorge Pardo, "Tüm bahisler kapalı", 2021, Petzel Galeri, New York.	46
Görsel 17.	Tobias Rehberger, <i>Was Du Liebst, Bringt Dich Auch Zum Weinen</i> , 2009, İtalya.	47
Görsel 18.	Heimo Zobernig, <i>Piet Mondrian: A Spatial Appropriation</i> , 2019, Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.	48
Görsel 19.	Marc Newson <i>Voronoi Shelf</i> , yapım aşamaları.	49
Görsel 20.	Marc Newson, <i>Lockheed Lounge</i> , perçinlenmiş alüminyum levha, fiberglas, 1990 dolayları.	50
Görsel 21.	Marc Newson, <i>Extruded table</i> (sol), Carrara mermeri, 2007, <i>Gagosian Gallery</i> . <i>Voronoi Shelf</i> (sağ), Carrara mermeri, 2007, <i>Gagosian Gallery</i> .	51
Görsel 22.	Ron Arad, <i>No Discipline</i> (sergiden görünüm), MoMA.	52
Görsel 23.	Ron Arad, " <i>Don't Ya Tell Henri</i> " sergisinin kurulum görünümü, 2023, Opera Gallery.	53
Görsel 24.	Ross Lovegrove, Nagami Ganic, 400 cm., robotik 3D baskı.	54
Görsel 25.	Ross Lovegrove, <i>LASVIT NODULES</i> .	55
Görsel 26.	Ross Lovegrove, <i>SALVIATI</i> , 243 cm.	55

Görsel 27.	Scott Burton, Pair of "Perforated Metal Chairs" (sol), Alüminyum, 1989. Marble armchair (sağ), Mermer, 1987-88.	58
Görsel 28.	Wendell Castle, Grand Temptation, 109.9 × 320 × 140.3 cm, 2014.	60
Görsel 29.	Wendell Castle, Four-Legged Table (sol), Scottsville, NY, 1992. Vargo Clock (sağ), 1995.	60
Görsel 30.	Sebastian ErraZuriz, Shelves 'bust', 2018.	61
Görsel 31.	Sebastian ErraZuriz, Doorstop 'head'(sol), 2018. Mirror 'We were all going to be queens' (sağ), 2022.	62
Görsel 32.	Begonya, aydınlatma tasarımı, yerleştirme görünümü (sol), detay görünümü (sağ) 100x225x90 cm., eskitilmiş bakır, 2023.	64
Görsel 33.	Dünya zamanı, ön görünümü (sol), üst görünümü (sağ), 150x70x150 cm, boyanmış ahşap ve metal, 2023.	65
Görsel 34.	Dünya zamanı, masa ayağı ve masa tablası ölçülü görseli, 2023.	67
Görsel 35.	Dünya zamanı, 150x70x150 cm, boyanmış ahşap ve metal, 2023.	67
Görsel 36.	Tek, masa tasarımı, açılı görünümü (sol), masa tablası ve masa ayağı ölçülü görseli (sağ), 150x70x150 cm, metal, 2023.	68
Görsel 37.	Tek, masa tasarımı, farklı açılardan görünimleri 150x70x150 cm, metal, 2023 (Yörük, 2023).	68
Görsel 38.	Deco II, raf/kitaplık tasarımı, ön görünümü (sol), üst açılı görünümü (sağ), 145x220x40 cm, krom kaplama, metal, cam, 2023.	69

Görsel 39.	Deco II, raf/kitaplık tasarımı, sağ açıdan görünümü (sol), ölçülendirilmiş (sağ), 145x220x40 cm, krom kaplama, metal, cam, 2023.	70
Görsel 40.	Deco I, raf/ünite tasarımı, 384x180x50 cm, pirinç kaplama, metal, cam, 2023.	71
Görsel 41.	Deco I, raf/ünite tasarımı, ölçülendirilmiş görünümü 384x180x50 cm, pirinç kaplama, metal, cam, 2023.	72
Görsel 42.	Deco I, raf/ünite tasarımı, detay görünümü (sol), sağ açılı görünümü (sağ), 384x180x50 cm, krom kaplama, metal, cam, 2023.	72
Görsel 43.	Dikkat I, koltuk/sandalye tasarımı, üst görünümü (sol), sağ cepheden görünümü (sağ), 120x120x65 cm, metal, 2023	72
Görsel 44.	Dikkat I, koltuk/sandalye tasarımı, ölçülendirilmiş görünümleri.	73
Görsel 45.	Dikkat II, koltuk/sandalye tasarımı, deri kaplama görünümü (sol), kumaş kaplama görünümü (sağ), 120x120x65 cm, metal, sünger, kumaş 2023.	73
Görsel 46.	Dikkat II, koltuk/sandalye tasarımı, farklı açı görünümleri.	74
Görsel 47.	Dikkat II, koltuk/sandalye tasarımı, ölçülendirilmiş görünümleri.	74

KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

Akt.	Aktaran
M.Ö	Milattan önce
Vb.	Ve benzeri
İng.	İngilizce
bs.	Basım
Ed.	Editör(ler)
Yay. yön.	Yayın yönetmeni (yönetmenleri)
Çev.	Çevirenler
t.y.	Tarih yok
s.	Sayfalar

GİRİŞ

Sanatın 1960'lı yıllardan bu yana sınırlarının genişlemesine yönelik kontrolsüz ve hızla artan bir ivme söz konusudur. Bu ivmenin etkisi sanatsal ifade biçimlerinden biri olan heykel alanını da etkilemiştir. Sanata dair tüm alanlarda olduğu gibi heykel alanında da genişleyen sınırlar, heykelin bir disiplin olarak bir zamanlar çizilebilen kapsam ve tanımıyla ilgili oluşturulabilen çerçeveleri geçersiz kılmıştır. Etkileşimler ve hibritler çağı olarak nitelendirebileceğimiz bu dönemde heykel alanı genişlemiş ve parçalanmış; özellikle modern tasarıma dair yaklaşım biçimlerinin de etkisi ile parçalar pek çok alana sıçramış ve yayılmıştır.

Heykelle özdeşleşen uygulama biçimleri özellikle modernizmin özleştirme taraflarınca sanattan ayrı tutulmaya çalışılan alanların içinde harmanlanmış, bu alanlarla kaynaşmış veya sınırlarını kaybetmiş melezler olarak çok sık görülmektedir. Tez kapsamında yapılan araştırma da bu noktadan doğmuştur. Araştırma bir zamanlar zanaatın, modern dönemde ise sıklıkla endüstriyel tasarımın çatısı altında olan mobilya alanı ile geniş bir sanat anlayışıyla ilişkili heykel disiplininin kesişiminden doğan kavramlara ve bu kapsamda yapılan kişisel uygulamalara odaklanmaktadır.

Sanatta Yeterlik kapsamında üretilen bu tezin teorik ve pratik olmak üzere iki temel dayanağı vardır: Birincisi tez kapsamında üretilecek olan kişisel uygulamaları destekleyen teorik çerçeve, ikincisi teorik çerçeveyi oluşturmada etkili olacak uygulamalardır. Teorik çerçeve birinci ve ikinci bölümlerde, pratik ise kişisel uygulamalar olarak üçüncü bölümde verilmiştir. Tez süresince teori ve uygulamaya dair birincilik ve ikincilik sıraları sürekli olarak değişmiştir. Veri akışı teoriden pratiğe ve pratikten teoriye süreklilik arz etmiş ve iki yaklaşım da birbirini beslemiştir. Bu yöntemi “Sanat ve tasarım yoluyla Araştırma” (İng. Research through art and design) üst başlığı altında nitelendirmek mümkündür. “Sanat ve Tasarım yoluyla Araştırma” Frayling (2019, s. 181)'in, Herbert Read'in sanat eğitimi üzerine değindiği araştırmadan türettiği üç kategoriden biridir:

- Sanat ve tasarım üzerine Araştırma (Research into art and design)
- Sanat ve tasarım yoluyla Araştırma (Research through art and design)

- Sanat ve tasarım için Araştırma (Research for art and design)

Sanat üzerine Araştırma	Sanat yoluyla Araştırma	Sanat için Araştırma
Sanat (veri) ↓ Araştırma (çıktı)	Sanat ↻ Araştırma	Sanat (çıktı) ↑ Araştırma (veri)

Tablo 1. Sanat Yönlü Araştırma Kategorileri (Gündeşlioğlu, 2018).

“Sanat yoluyla araştırma” yaklaşımında yaratıcı üretim, bir metot olarak kullanılabilir (Akt. Gündeşlioğlu, 2019, s. 58). “Sanat yoluyla araştırma” sanatın (uygulamanın) ve araştırmanın iç içe geçmesi ve uygulamanın bir yöntem olarak araştırmayı besleyip aynı zamanda da araştırmadan geri dönüşler alarak kendini güncellemesi olarak anlaşılabilmektedir (Tablo 1.). “*Sanat yoluyla Araştırma* diğer tüm akademik araştırma türleri de dahil olmak üzere en ayırt edici olan ve *Sanat Yönlü Araştırma*’ya metodolojik anlamda özgün olma imkânı sunandır” (Gündeşlioğlu, 2019, s. 58).

Çalışmanın teorik kısmının kapsamını oluşturan kişisel uygulamaların çıkış noktasını; sembolik ve sanatsal işlevine ek olarak, mobilyaya özgü pratik işlevlerin de eklendiği heykeller yapma istemi oluşturmuştur. Bu çıkış noktasından hareketle gerçekleştirilmesi istenen uygulamaların teorik çerçevesini oluşturmak için serbest çağrışım tekniği¹ kullanılmıştır. Bu teknik yardımıyla çeşitli kelimelere ulaşılmıştır:

¹ Serbest çağrışımına dair ilk çalışmaların 19. yüzyılın sonlarında Francis Galton tarafından gerçekleştirildiği belirtilmektedir (Tarakçı, Mert, Yavuz ve Akırmak, 2019, s. 60). Galton (1879), *Psikometrik Deneyimler* olarak yayınladığı makalesinde, çağrışımların nasıl ele alınabileceği konusunda deney sonuçlarını paylaşmakta ve fikirlerden bahsetmektedir. Bu yöntemle sıradan bilincin dışına çıkmış tüm zihinsel işlem katmanlarının ışığa sürüklenmeyi kabul ettiğini, kaydedildiğini ve istatistiksel olarak ele alındığını ve düşüncelerin ilk adımlarına eşlik eden karanlığın bu teknikle beraber nasıl dağılabileceğini göstermek istediğini belirtmiştir (Galton, 1879, s. 162). Ayrıca çalışmasının sonucunda “zihnin yarı bilinçsiz bir durumda yaptığı işin çok yönlülüğü ve başka türlü açıklanamayan bu tür zihinsel

işlev, estetik, sanat, zanaat, post-zanaat, tasarım, endüstriyel tasarım, sanayi devrimi, modernizm, pürizm, özgünlük, biriciklik, orijinallik, popüler kültür, üst kültür, alt kültür, elit, zarif sanatlar, disiplinlerarası, disiplinlerötesi, 20. yüzyıl, 21. yüzyıl, aydınlanma, iş bölümü, ikilik, ayırıştırma, fordizm, post-fordizm, seri üretim, sınırlı üretim, emek, el emeği, teknoloji, usta, sanatçı, tasarımcı ve daha pek çok sözcük... Gerçekleştirilmesi istenen uygulamalara dair imgelerin yardımıyla sözcükler bağlamlara dönüşmüştür. Bağlamlarla ilgili genel bir literatür taraması yapılmış ve sonucunda alt problemler olarak ele alınan soru cümleleri oluşturulmuştur:

- Sanat yapıtı olarak heykel ile zanaat ya da tasarım ürünü olan nesnenin arasındaki temel fark nedir?
- Bu fark çalışma konusuna hizmet edecek şekilde nasıl ele alınabilir?
- Bir nesne heykel olarak nitelendirilirken aynı zamanda mobilya olabilir mi?
- Bir sanat nesnesine işlev yüklemek onun sanat eseri olma bağlamını etkiler mi?
- Mobilya alanına özgü pratik işlevlerden faydalanarak yapılan uygulamalar, disiplinler arası çalışma alanları olarak mı yoksa hibrit (ya da melez) yeni bir alan olarak mı ele alınmalıdır?
- Sanat, tasarım, zanaat kategorileri nasıl ve ne zaman oluşmuştur?
- Sanat-tasarım, zanaat-sanat ikilikleri nasıl oluşmuştur?
- Yukarıda bahsi geçen ikiliklerin arasında bir değer farkından söz etmek mümkün müdür?
- Sanat- tasarım, zanaat-sanat ikiliklerini aşmak mümkün müdür?
- Bu ikilikleri aşmaya çalışan güncel uygulamalar var mıdır?
- Sanat- tasarım, zanaat-sanat ikiliklerini aşmaya çalışan uygulamaların teorik çerçevesi nasıl ele alınmıştır veya nasıl ele alınabilir?

fenomenleri açıklayabilecek, tamamen bilinç seviyesinin altına gömülmüş daha derin zihinsel işlem katmanlarının varlığına inanmak için sağladıkları geçerli nedenleri” (Galton, 1879, s. 162) ortaya koymuştur. Yüz yıldan uzun bir zamanda hala etkin olan teknik, psikanalizin temel metotlarından kabul edilmektedir (Bıçakçı, 2022, s. 308). Kris (1996), analistin yardımıyla hasta üzerinde çağrışımları arttırma şeklinde tekniği kullanırken, Freud (1913) hastanın aklından geçen her şeyin analiste özgürce anlatılması şeklinde bu metodu çerçevelemiştir (Akt. Bıçakçı, 2022, s. 308-309). Tez kapsamında serbest çağrışım metodunun uygulanmasında ise verileri ortaya çıkaran ve verileri yorumlayan bir olarak ele alınmıştır.

- Heykel ve mobilya disiplinlerinin kesişimi için bir terminoloji oluşturulabilir mi?
- Kişisel uygulamalar dahilinde bu terminolojiden nasıl faydalanılabilir?

Alt sorulara bulunan cevaplar neticesinde “tasarım sanatı” (İng. designart) ve “fonksiyonel heykel” sözcüklerine ulaşılmıştır. Bu da araştırmanın ana hatlarını belirleyen temel soruları ortaya çıkarmıştır:

- Fonksiyonel heykel nedir? Hangi bağlamlarda ele alınabilir?
- Tasarım sanatı nedir? Fonksiyonel heykel tasarım sanatı bağlamında ele alınabilir mi?

Alt soruların çoğu birinci bölümde araştırılmıştır. Bu bölüm, ikinci bölümü destekleyecek tarihsel referanslara dikkat çekmeye çalışan bir amaç doğrultusunda oluşturulmuştur. Temel soruların cevaplarına yönelik verilerin sunumu da ikinci bölümü oluşturmaktadır.

Tasarım sanatıyla ilgili çalışmalar içinde, tasarım ve sanat ilişkisine yönelik sıklıkla geçen bazı tarihsel yaklaşımlar referans alınmıştır: modernizmle tarihlendirilen sanat ve tasarım akımlarının, ayrıca postmodern ve çağdaş sanata gönderme yapan kavramların, tasarım sanatını tanımlamada kilit bir rol oynadığı görülmüştür. Bu nedenle, tasarım sanatıyla ilgili araştırmalarda bahsi geçen ortak kavramların açılımlarının yapılması gerekmiştir. Bu açılımlara birinci bölümde kronolojik bir sıralama ile yer verilmiştir. Birinci bölümdeki kavramların kapsamı ikinci bölümü destekleyecek ölçüde sınırlandırılmıştır. Dolayısıyla birinci bölümde verilen başlıkların içerikleri de detaylı açılımlardan ziyade, ikinci bölümü anlaşılır kılacak genellemelerden oluşmaktadır. Ayrıca üçüncü bölümde yer alan uygulamaların üretiminde etkili olan “eşzamanlılık” kavramı için de bu bölümde bir başlık açılmıştır.

İkinci bölüm iki temel başlık altında ele alınmıştır. İlk başlık tasarım sanatına ayrılmıştır. Tasarım sanatı, 2000’li yılların başında İngilizce literatüre, daha çok Joe

Scanlan², Alex Coles³ ve Alexander Payne⁴ gibi isimlerin konuyla ilgili tartışmalarda başı çektiği, bir terim olarak yerleşmiştir. Tasarım sanatının bilinen akademik ilk tanımlaması, Joe Scanlan tarafından yapılmıştır. Tasarım sanatının bilinen ilk kullanımı ise Alexander Payne'e aittir. Payne, tasarım kökenli tasarımcı-sanatçıların eserlerini; Scanlan, sanat kökenli sanatçıların tasarım-eserlerini tasarım sanatı bağlamında ele almıştır. Bu nedenle Scanlan ve Payne'nin örnek olarak verdiği isimler ve eser örnekleri için iki ayrı alt başlık oluşturulmuştur. Ayrıca Scanlan ve Coles'un konuyla ilgili ilk dönem çalışmalarının özeti, geniş ve ayrıntılı bir şekilde sunulmuştur.

İkinci bölümün ikinci temel başlığı “fonksiyonel heykel” terimine ayrılmıştır. Bu kısımda, fonksiyonel heykel terimine örnek teşkil eden farklı sanatçıların çeşitli uygulamalarına yer verilmiştir. Uygulamalar, tez kapsamında üretilen çalışmaları destekleyecek niteliklerde olmasına göre seçilmiştir. Bu noktada belirtilmesi gereken birkaç ayrıntı mevcuttur: İlki bu bölüme seçilen eserlerin mobilya alanıyla özleşmiş işlev, ergonomi gibi temel öğeleri barındıran, aynı zamanda heykel olan ve heykele dair özelliklerinden ödün vermeyen üç boyutlu anlatım biçimlerinin temel alınmış olmasıdır. İkincisi eserlerin tümü 1960'lardan sonra çağdaş sanat veya postmodern sanat dönemi olarak tarihlendirilen zaman dilimine aittir. Üçüncüsü uygulamaların yaratıcıları sanat dünyasından ‘sanatçı’ ve ‘heykeltıraş’ unvanına sahip kişilerden seçilmiştir. Bunun sebebi yapılan çalışmanın araştırmacısı ve seçilen uygulamaların sanatçıları arasında mesleki benzerlikten faydalanmaktır. Fonksiyonel heykel üreten tasarımcılar da mevcuttur. Ancak araştırma konusunu daha özgül bir biçimde ele alabilmek için tasarımcı unvanına sahip kişilerin konuyla ilgili uygulamaları, bu bölümde verilen örneklerin dışında bırakılmıştır. Son olarak, burada verilen uygulama örneklerinin hepsi, fonksiyonel heykel olarak tanımlanmamıştır. Çünkü fonksiyonel heykel sözcüğü literatürde, net bir şekilde tanımlanmış, sınırları belli bir terim olarak geçmemektedir. Bu başlık altında toplanmasının sebebi çalışmaları oluşturan biçimsel

² 1961 Doğumlu Amerikalı sanatçı ve akademisyendir. Yale ve Princeton Üniversitelerinde heykel, çağdaş sanat ve disiplinlerötesi atölye bağlamında eğitim vermiştir.

³ Özellikle 2000'li yılların başından bu yana, yoğunluklu olarak sanat, tasarım ve mimari alanlarıyla ilgili olarak disiplinlerarası çalışmalar yapmış İngiltereli sanat eleştirmeni ve eğitimci.

⁴ Philips de Purry'nin eski tasarım direktörü ve başkan yardımcısı.

unsurların ortak noktalarının olmasından kaynakladır. Ortak noktalar, örnek uygulamaların “fonksiyonel heykel” kelimesiyle ilişkili olarak değerlendirilebileceğini düşündürmüştür. Ayrıca buradaki örneklerin incelenmesinin “fonksiyonel heykel” sözcüğünün kavramsallaştırılmasına katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümü kişisel uygulamalara ayrılmıştır. Uygulamalar hem araştırmayı besleyen görsel unsurlar olarak hem de araştırmanın bulguları olarak nitelendirilmektedir. Uygulamalar için mobilya disiplinine özgü dört pratik işlev seçilmiştir: aydınlatma işlevi, oturma işlevi, depolama işlevi ve sergileme işlevi. Her bir pratik işlevle ilgili olarak fonksiyonel heykeller tasarlanmıştır. Sunulan uygulamaların teknik bilgilerine yer verilmiş ve eser analizleri yapılmıştır.

Uygulamaları tasarlama süreci, üçüncü bölümün ana başlığı altında açıklanmıştır. Bu bölüm iki farklı yaklaşım üzerinden temellendirilmiştir. Birincisi tasarlama süreciyle ilgili araştırmacı deneyimlerinin sunumudur. İkincisi ise uygulamaların açılımlarının yapıldığı eser analizlerinin kapsamıyla ilgilidir.

Eser analizinin, okuyucunun uygulama görsellerini alımlama sürecine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Nimet Keser’in 2018 yılında yayımlanan kapsamlı çalışması *Sanat Metodolojileri: Sanat Tarihi & Sanat Eleştirisi* adlı kitabındaki yöntemler detaylı bir şekilde incelenmiş, buradan seçilen görsel göstergebilimsel metot eser analizi için kullanılmıştır.

1. BÖLÜM: SANATIN TASARIMLA TARİHSEL İLİŞKİSİ

1.1. Tekhne ve Kategoriler

Tekhne, içinde ‘ustalık’, ‘beceri’, ‘yetenek’ gibi erdemlerin yanı sıra ‘amaçlı dönüşümü barındıran Antik Yunana ait bir terimdir. Yunan Mitolojisine göre Prometheus tarafından insanlığa verilen bir hediyedir. Bu hediye, insanların doğayı algılaması ve bir amaç doğrultusunda ondan faydalanması için gereken özellikleri ve eylemi ifade etmektedir. Büyük ve kapsamlı bir eylemi tanımlayan bu kavramı Meagher (1988, s. 159), “tekhne bir şeyi olmadığı bir şeye dönüştürmektir” şeklinde özetlemiştir. Bu dönüştürme eyleminin adı olan tekhne ile nesne, başlangıçta olduğu varlıktan başka bir varlığa dönüşür. Fakat buradaki dönüştürmeyle ilgili bir ayrıntı mevcuttur. Tekhne, her türden dönüştürme ya da değiştirme eylemini kapsamamaktadır. Bir şeyin tekhne olarak anlamlandırılması için, belirli bir amacın olması ve o amaç doğrultusunda hünerle, bilgiyle, beceriyle, hareket edilebilmesi; bu hareketlerle ilerleyebilmek için de yeterli bir ustalık ya da yetenek gerekmektedir. Amacı niyet olarak da yorumlayan Meagher, neyin tekhne ve neyin tekhne olmadığını da şöyle örneklendirilmiştir:

“Aşk yapmak ve sonucunda bir çocuk yapmak ya da bir tarlayı sürmek ve ekim yaparak bir ürün üretmek, uygun şekilde tekhne olarak kabul edilmez. Çünkü her birinde, kendi amaçları olan bir süreçte sadece katılıyoruz ve daha da önemlisi bu amaçlara müdahale etmiyoruz ya da karşı çıkmıyoruz. Şaka yapmak veya şiir yazmak da tekhne değildir; çünkü şakalar ve şiirler adeta yoktan ortaya çıkar. Düşünceler, tıpkı sözcükler gibi pratik amaçlar için tamamen soyut kavramlardır. Son olarak, ne kadar ürün verirse versin, tesadüfi, rastgele veya istemsiz herhangi bir etkinlik, asla gerçek bir tekhne örneği değildir. Çünkü tekhne, maddenin bilinçli, isteyerek işlenmesi ya da yeniden işlenmesi olarak tanımlanabilir. Maddeler, sadece ne olmadığını değil, aynı zamanda niyetimizin onların ne olması gerektiği şeklinde değiştirilir." Bu nedenle, bir ev için kereste, ateş için odun veya bir kitap için kâğıt yapmak adına bir ağaç kesmek bir tekhne örneğidir” (Meagher, 1988: s.159-160).

Antik Yunan ve Roma’da ne ‘sanat için sanat’ düşüncesinin, ne de modern anlamda bilinen ‘sanat’a yakın bir yaklaşımın var olmadığı belirtilmektedir (Shiner, 2020). Yunanca *tekhne*’nin, Latince karşılığı ise *ars*’tır (Flusser, 1999, s. 17). Mevcut literatüre göre ‘tekhne’ ve ‘ars’tan ayrı, kendine özgü alana sahip bir ‘sanat’ sözcüğü, birkaç yüzyıl öncesine kadar mevcut değildir ve ‘sanat’ neredeyse iki bin yıl boyunca, beceri ve zarafetle yapılan her türlü insan etkinliğini ifade etmektedir (Shiner, 2020, s. 23).

Sanat (İng. art) sözcüğü, İngilizcede 13. yüzyıldan bu yana kullanılmaktadır (Williams, 2016, s. 56). “İngilizcedeki art sözcüğü, at terbiyeciliği, şiir yazma, ayakkabıcılık, vazo ressamlığı ya da yöneticilik gibi her türlü insani beceriyi ifade etmek için kullanılan Latince *ars* ve Yunanca *techne* sözcüklerinden türetilmiştir.” (Shiner, 2020, s. 23). Bu anlamıyla 13. yüzyıldan neredeyse 17. yüzyılın sonuna kadar *tekhne* kelimesine benzer bir anlamda kullanılmıştır. Çünkü *Art*, yakın kökü Eski Fransızca *art*, kök sözcük Latince *artem* “beceri” anlamındadır ve bu şekliyle “başat bir anlam özelleşmesi olmadan, matematikten tıbbı, oltayla balık tutmaya varıncaya dek çeşitli konularda yaygın biçimde kullanılmıştır” (Williams, 2016, s. 56).

Sanat, bilim, sanayi, tasarım, mekanik, teknoloji, gibi sözcükler etimolojik olarak İngilizcede ve Türkçede benzer şekilde, ortak kökenlere sahiptir ya da birbirleriyle yakın ilişki içindedirler. Örneğin teknoloji sanat anlamında *tekhne* sözcüğüne dayandırılabilmekte ve marangoz anlamına gelen *tekton* ile ilişkilendirilmektedir (Flusser, 1999, s. 17). İngilizcede teknoloji 17. yüzyıldan 19. yüzyılın ortalarına kadar “sanatın incelenmesi ya da belli bir sanat terminolojisini anlatmak için” kullanılmıştır (Williams, 2016, s. 382). 19. Yüzyılın ortalarında bilimin teorik ve pratik olarak bölünmesinin etkisiyle de bütünüyle pratik sanatlara özgü olmuştur (Williams, 2016). Bu bağlamda *science* [bilim] de sanatla yakın bir ilişki içindedir. Bilimin 19. yüzyıldan önce modern anlamından farklı, çeşitli kullanımları mevcuttur ve “belli bir bilgi ya da beceri grubunu anlatmak için çoğu zaman *art* ile yer değiştirebilecek şekilde *science* [bilim] daha çok kullanılır olmuştur” (Williams, 2016, s. 335). *Tekhne*, *ars*, sanayi, sanat gibi sözcüklerin farklı dillerde ve kültürlerde benzer semantik eklemlenmesine

dikkat çeken Artun (2015, s.78) sanayi ve sanat ilişkisini, Türkçe bağlamında şu şekilde aktarmıştır:

“Türkçede tekneyi andıran bir sözcük, *sanayi*’ dir. Günümüzde doğayı işleme, endüstri anlamında kullanılan *sanayi*, aslında sanatlar ve zanaatlar demek olan *sinaat*’ tan geliyor (*sanayi-i nefise=güzel sanatlar*). Arapça’da sanayi sözcüğü, “yapma”, “eser”, “sanat” demek olan *sun*’ kökünden türüyor. Yapay anlamına gelen *sun*’i sözcüğü ile “düzme”, “tertipleme”, “hileler”, “tuzaklar” anlamına gelen *sanâi*’ sözcüğü de *sun*’ kökünden. Hem “sanat eseri yaratıcısı”, hem “tanrı, yaradan” anlamlarına gelen *sâni*’de aynı kökten. Farklı dillerdeki *tekhne*, *ars* ve *sanayi* ile bağıntılı birçok sözcük arasında görülen bu şaşırtıcı semantik eklemlenme, Platoncu bir felsefî söylemin farklı kültürlerde nasıl paylaşıldığını gösteriyor.” (Artun 2015, s.78).

Flusser (1999), tasarım sözcüğünün etimolojik kökenlerini ve bağlantılı olduğu sözcüklerde, tasarım, sanat ve mekanik sözcüklerinin; ortak olan “aldatma”, “hile” ve “yapay” anlamlarına dikkat çekmiştir. Bu sözcükler, Rönesans’la birlikte başlayan semantik farklılıklara ve yukarıda da belirtildiği üzere modern dönemle birlikte yerleşen anlam özelleşmelerine uğramıştır.

“Bu tür düşünceler, tasarım kelimesinin neden çağdaş söylemde sahip olduğu konumu işgal ettiğine dair yeterli bir açıklama oluşturur. Tasarım, makine, teknoloji, *ars* ve sanat kelimeleri birbiriyle yakından ilişkilidir, bir terim diğerleri olmadan düşünülemez ve hepsi aynı varoluşsal dünya görüşünden türemiştir. Bununla birlikte, bu iç bağlantı yüzyıllardır (en azından Rönesans’tan beri) reddedilmiştir. Modern burjuva kültürü, sanat dünyası ile teknoloji ve makineler dünyası arasında keskin bir ayrım yaptı; bu nedenle kültür birbirini dışlayan iki dala ayrıldı: biri bilimsel, ölçülebilir ve “sert”, diğeri estetik, değerlendirici ve “yumuşak”. Bu talihsiz bölünme, 19. yüzyılın sonlarına doğru geri dönülemez bir hal almaya başladı. Boşlukta, tasarım kelimesi ikisi arasında bir köprü oluşturdu. Sanat ve teknoloji arasındaki iç bağlantının bir ifadesi olduğu için bunu yapabildi. Bu nedenle, çağdaş yaşamda tasarım, aşağı yukarı, sanat ve teknolojinin -bunların ilgili

değerlendirici ve bilimsel düşünme biçimleriyle birlikte- eşit olarak bir araya geldiği ve yeni bir kültür biçimini mümkün kılan yeri gösterir.” (Flusser, 1999).

1.2. Modern Sanat- Zanaat ve Tasarım-Sanat Hareketleri

Modern sözcüğün etimolojik kökeni, “usul ölçü” anlamına gelen Latince *modus* sözünden türeyen, “adaba ve usule uygun, ölçülü, zamana göre” anlamıyla Geç Latince *modernus* sözünden alıntılanan, “şimdiki zamana ait, asrı” anlamıyla Fransızca *moderne* sözcüğüne dayanmaktadır (Nişanyan, 2002). Bu bakımdan modern sözcüğü güncel ve yeni anlamlarına gelmekte; geleneksel olanla, karşıt bir ilişki içine girmektedir. Etimolojik olarak bu kökten türeyen modernite, felsefesini Aydınlanma düşüncesinden alan, ekonomik kökenleri Endüstri devrimine dayanan, Batı yönelimli, kitlesel dönüşümün bir durum tespitinin adıdır. Batı merkezci olmasına rağmen evrensel bir anlayışa sahip olduğu düşüncesini, büyük anlatılara dayanan bir bakış açısını benimsemektedir. Yaklaşık olarak 18. yüzyıldan 20. yüzyılın sonlarına kadar etkisinden belirgin bir biçimde bahsetmek mümkündür. Modernizm ise, modern ve modernitenin paralelinde meydana gelen düşünsel ve entelektüel oluşumun tanımıdır. Sanat, zanaat, tasarım gibi görsel kültürdeki değişimler ve sosyal bilimdeki gelişmeler, modernizm olarak adlandırılan bir çatının altında, yaklaşık 19. yüzyılın sonundan 20. yüzyılın ortalarına tekabül eden bir süreç aralığında izlenmektedir. Modernizmin zaman çizgisinde yenilik arzusuna paralel olarak hep ileri hedeflenmiştir. Rasyonel akıl, yenilikçilik, deneysellik, objektiflik, evrensellik fikirlerinin çevresinde oluşturulan düşünce yapısı bu sürecin hâkim anlayışını oluşturmuştur. Bu düşünce yapısının içinde şekillenen sanat, zanaat ve tasarımda da hâkim anlayışın göstergeleri olmuştur.

Modern dönemin sanatı için gelenekselden kopuş, yenilik, deneysellik, özgünlük, sadelik, öz ve özerklik gibi terimlerin kullanımı yaygındır. Bireysellik modern dönemin ürünüdür ve bireyler kendileri hakkında düşünme ve konuşma edimiyle bilgi üretmektedir (Özay, t.y.). Modern dönem sanatçılarının üretim biçimleri için genellikle birlikte çalışma kültüründen ziyade bireysel icralardan söz edilmektedir.

Modern dönemin kapitalist ekonomik anlayışı, sanat piyasasının da bu doğrultuda yapılanmasını hızlandırmıştır. Müze, galeri, akademi gibi kurumlar sanat piyasasını oluşturan yapılar olarak şekillenmiştir. Benimsenen tarih anlayışı ve geleceğin sürekli ilerleme ve gelişme üzerine kurulu olduğu fikrine dayalı, yeniyi arayan, öncüyü simgeleyen avangart, manifestolarıyla birlikte birçok sanat akımını doğurmuştur (Tablo 2).

Dönemler	Akımlar
Orta Çağ	Bizans, Gotik, Karolenj, Merovenj, Otto, Romanesk
Rönesans	Erken Flaman, Maniyerizm, Yüksek Rönesans
17. yüzyıl	Barok, Hollanda Altın Çağı, İtalyan Rönesansı, Klasisizm, Venedik ekolü
18. yüzyıl	Neoklasisizm, Rokoko, Romantizm
19. yüzyıl	Akademik, Ard-İzlenimcilik, Art Nouveau, Barbizon ekolü, Biedermeier, Bölmeçilik, Dekadan, Gerçekçilik, Geziciler, Gründerzeit, Estetik, Historisizm, Hudson Nehri Ekolü, İzlenimcilik, Kalighat resmi, Kluazonizm, Macchiaioli, Nabiler, Noktacılık, Ön Raffaelocular, Sentetizm, Sembolizm, Yeni izlenimcilik
20. yüzyıl	Art deco, Aksiyon resmi, Arazi sanatı, Art & Language, Art brut, Arte povera, Art pop, Arts and Crafts, Bauhaus, COBRA, Dada, De Stijl, Die Brücke, Durumcu Enternasyonal, Dışavurumculuk, Fluxus, Fotorealizm, Fovizm, Fütürizm, Gerçeküstücülük, Harfçilik, Kavramsal sanat, Kinetik sanat, Kübizm, Lowbrow, Mavi Süvari, Minimalizm, Müzikalizm, Neo-dada, Neue Künstlervereinigung München, Nouveau réalisme, Op sanatı, Orfizm, Performans sanatı, Pop sanatı, Presizyonizm, Pürizm, Rayonizm, Renk alanı resmi, Scuola Romana, Sinkromizm, Soyut dışavurumculuk, Süprematizm, Taşizm, Toplumcu gerçekçilik, Uluslararası tipografik stil, Video sanatı, Vortisizm, Yeni-dışavurumculuk, Yeni-Fovizm, Yeni medya sanatı, Yeni Nesnellik, Yerleştirme sanatı
21. yüzyıl	Sanat müdahalesi, Hiperrealizm, Neo-fütürizm, Stuckizm, Remodernizm, Müzik, Superstroke, Superflat, Göreceli sanat, Video oyunu sanatı

Tablo 2. Tarihsel bölümlendirmeler dahilinde sanat akımları (WIKIArt Visual Art Encyclopedia, 2023).

Modern tasarım anlayışı için süslemenin reddedildiği, işlev odaklı, ekonomik ve pratik kavramları öne çıkmaktadır. Dönemin genel kabulü daha çok bu kavramlara dayalı bir biçime dayanmaktadır. “Tasarım faaliyetini iktisadi bir eylem olarak değerlendiren

modern tasarım anlayışında her türlü biçimin ve görüntünün hesap verebilir olması gerekmektedir.” (Ergüven, 2021, s.14) Ünlü “biçim işlevi izler” mottosu da bu dönemin hâkim tasarım anlayışını yansıtmaktadır. “... süslemeye dayalı tasarım anlayışından vazgeçilmesine neden olan değişim ilk önce sanat alanında gerçekleşmiş, daha sonra modern tasarım için zemin hazırlamıştır.” (Ergüven, 2021, s. 20). Soyut sanat hareketlerinin temsilcileri, Bauhaus gibi oluşumlar vasıtasıyla tasarıma da sadeliği entegre etmiştir.

Bu dönem için sanat, tasarım ve zanaat arasındaki farklar üzerine daha çok durulduğunu söylemek mümkündür. Bunun sebebi disiplinlere özgü derin bilgiye ulaşma ve uzmanlaşmanın, modern toplum için daha verimli olacağı düşüncesinden hareketle alanlara özerklik kazandırma güdümüne dayandırılabilir.

Modern dönem hâkim anlayışı içinde zanaatçı, tasarımcı ve sanatçı için şu genellemelerden bahsetmek mümkündür:

- Modern dönemin zanaatçısı, mühendise ya da teknikere dönüşmeye başlamıştır.
- Zamanla el emeğinin yerini seri üretim almıştır.
- Sanatçının statüsü yükseltilmiş, onu destekleyen kurum ve kuruluşlardan büyük bir yapı oluşturulmuştur.
- Gündelik yaşamın modern toplum doğrultusunda düzenlenmesi gerekmiştir. Bu noktada tasarımcı kendine önemli bir yer edinmiştir. Çünkü tasarımcının rolü, kullandığımız eşyalardan, yaşadığımız evlere, kısaca hayatımızın tasarlanmasına kadar genişlemiştir.

Modern dönem içerisinde, birçok sanat hareketi, sanat kurumu, eleştirmen, yazar, filozof, sanatçı, vb. tarafından; sanatçının ve sanatın tanımı, bunun paralelinde sanat eserlerinin sınırları, sınıflandırılmaları, konuları, özellikleri, biçimleri, içerikleri ve daha pek çok unsurla ilgili değişen dönüşen ve geniş bir alana yayılan düşünceler kümesi oluşmuştur. Bu dönemin sanatsal sistemi daha çok “sanat için sanat” düşüncesi temeline dayansa da sürece karşı çıkan “hayatla sanatı birleştirme” idealinden doğan

Arts and Crafts hareketinin ideolojisi, Endüstri devriminin getirdiği yeni üretim biçimlerinin ve bu devrimin inşa ettiği toplumsal düzenin eleştirisine dayanmaktadır. Sanayileşmenin yarattığı sosyal, kültürel ve ekonomik dönüşümün; toplum üzerinde yarattığı baskıyı, sanat ve zanaat iş birliğiyle azaltılabileceği inancına odaklanmıştır. Yeni düzende kentleşme, çalışma koşulları, sosyal adaletsizlikler gibi sorunlar vardır ve *Arts and Crafts* bunun karşısına adil ve estetik bir toplum yapısına ulaşma düşünü koymuştur.



Görsel 2. Tiffany Stüdyoları, Three Light Lily Favrile and Bronze Lamp (solda), 41.3 × 30.5 × 25.4 cm, 1905, Rare White 'Wisteria' Table Lamp (Sağda), 68.6 × 50.8 cm, 1902-1903 (Artsy, 2023).

Akım, seri üretime dayalı nesneleri, düşük nitelikli ve estetik değerlerden yoksun olarak görmektedir. Bunun yerine doğal malzemelerin kullanıldığı, el emeğine dayalı üretimler öğütlenmektedir. Hatta akım, endüstriyel sanat eğitiminden endüstri öncesi üretim tarzlarına dönmeye yönelik anti-modern bir arzuya geçişi yansıtmaktadır (Stankiewicz, 1992, s. 165).

Arts and Crafts hareketinin önemli temsilcilerinden William Morris ve John Ruskin'in yayınları ve söylemleri, zanaat ve sanat arasındaki ayrımı reddeden yaklaşımlar içermektedir. Morris, deha gerektiren ve büyük sanat olarak ayrıcalıklı konuma getirilen mimarlık, heykel ve resmin neden dekoratif sanatlardan üstün tutulduğunu

eleştirmiştir (Morris, 1878). John Ruskin de zanaat ve sanat arasındaki ilişkiye yönelik benzer söylemlerde bulunmaktadır:

“Mevcut en yüksek düzeyde sanat yoktur, ancak dekoratiftir. Üretilen en iyi heykel, bir tapınak cephesinin dekorasyonu olmuştur; en iyi resim, bir oda dekorasyonu. O zaman dekoratif sanatın alçaltılmış veya ayrı bir sanat türü olduğu düşüncesinden hemen kurtulun” (aktaran Coles, 2005b, s. 23).



Görsel 3. Alphonse Mucha, *Têtes Byzantines* (Rennert/Weill 40), litografi, 52.7 × 36.8 cm, 1897 (Artsy, 2023).

Art Nouveau özellikle Avrupa ve Amerika’da etkili olan, 1890’lardan 1910’lu yıllara kadar oldukça gündemde olan sanat ve tasarım akımıdır. Türkiye’de Yeni Sanat olarak izleri görülebilecek *Art Nouveau*’nun, farklı dillerin konuşulduğu farklı ülkelerde de *Jugendstil*, *Secession Stil*, *Fin de Siecle Style*, *Stile Liberty* gibi adlandırmalar altında yansımaları görülmektedir. Bu akım özellikle dekoratif sanatlarda, tekstilde ve grafik tasarımda etkili olmuştur. Mimaride, iç mekân tasarımında, mobilya tasarımında, illüstrasyonda ve dönemin cam işçiliklerinde *Art Nouveau*’nun karakteristik özelliklerini gözlemlemek mümkündür. Stil olarak organik, asimetrik ve akışkan çizgilerin kullanımının yanı sıra doğadan ilham alan stilize bitki ve hayvan

motiflerinin de yoğun bir biçimde kullanımı söz konusudur. Victor Horta, Hector Guimard, Antoni Gaudi, Alphonse Mucha ve Gustav Klimt bu akımın tanınması ve yayılmasında etkili olan öncülerindendir.



Görsel 4. Antoni Gaudi, kapı kolları, prınç döküm, Kuveyt Çağdaş Sanatlar Platformu (Artsy, 2023).

Art Nouveau bakışında, sanat ve zanaat arasında ayırım reddedilmektedir. Güzel sanatlar ve dekoratif sanatlar arasında bir iş birliği söz konusudur. Buna ek olarak akım, “güzellik ve işlev arasında denge kurulabilir” düşüncesinden hareketle, sanatın işlevsel yönünü ön plana çıkartmaktadır. Bu açıdan gündelik hayata entegre edilecek sanatın, daha geniş kitlelere ulaşabileceği düşünülmektedir. *Art Nouveau* nun ideolojisi “*gesamtkunstwerk*” anlayışını benimsemektedir. Türkçeye genellikle “topyekûn sanat” olarak çevrilen *gesamtkunstwerk*, bütüncül sanat eseri olarak da kavranabilmektedir. *Art Nouveau* içerisinde bu anlayış kendini ‘tepeden tırnağa sanat’ biçiminde göstermektedir. Örneğin mimari bir yapı tasarlanırken hem dış görünümü hem iç mekân tasarımı; mobilyası, donatı elemanları, hatta bu mekana konulacak kül

tablası bile bir dil birliği içinde olmalıdır. Akıma göre her bir parça birbirini tamamlayacak şekilde, ayrı ayrı ve özenle tasarlanmalıdır. Sonuç olarak parçaların hepsi bütüncül bir sanat eseri yaratmalıdır.

Özellik	Arts and Crafts	Art Nouveau
Tarih	1860-1910	1890-1910
Coğrafi Kapsam	İngiltere, Amerika ve Avrupa	Avrupa ve Amerika
Estetik Yaklaşım	El işçiliğine vurgu, basit formlar ve doğal malzemeler	Doğadan esinlenen organik formlar, asimetri ve stilize bitkisel motifler
Sanat ve Tasarım İlişkisi	Sanat ve zanaat arasındaki sınırları; güzel sanatlar ve dekoratif sanatların arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya çalışmaktadır.	Sanat ve zanaat arasındaki sınırları; güzel sanatlar ve dekoratif sanatların arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya çalışmaktadır.
İdeoloji ve Hedefler	El yapımı üretim vasıtasıyla sanatın ve zanaatın değerine vurgu yapmak, yüceltmek, endüstriyel üretimin olumsuz etkilerine karşı durmak	Temelde sanatın daha geniş kitlelere ulaşmasını ve estetik-işlev arasındaki dengeyi sağlamayı amaçlamaktadır.
Etkilediği Alanlar	Mimari, iç mekan tasarımı, mobilya, tekstil, cam ve seramik, grafik sanatlar	Mimari, iç mekan tasarımı, resim, heykel, grafik sanatlar, cam ve seramik
Öncüleri	William Morris, John Ruskin, Philip Webb, Charles Rennie Mackintosh	Victor Horta, Hector Guimard, Antoni Gaudí, Alphonse Mucha, Gustav Klimt

Tablo 3. Arts and Crafts ile Art Nouveau akımlarının karşılaştırması (Yörük, 2023).

Art Nouveau, modern dönemde makine estetiğinin ve işlevselciliğin önemli bir yer edindiği zamanda ivme kazanmıştır. Adolf Loos'un *Orniment and Crime* adlı yayını da bu zaman denk gelmektedir. Bu nedenle de tasarımcılardan ve kuramcılardan, akım karşıtı negatif yönde eleştirilerin yoğunluğundan bahsetmek mümkündür. Karl Krauss'un 1912 yılında akım için yaptığı eleştiri şu şekilde olmuştur:

“Adolf Loos da ben de -o gerçek anlamıyla, ben dilbilimsel anlamda- bir vazo ile bir oturma arasında ayırım olduğunu, kültüre hareket alanı [Spielraum] kazandırmanın da bu ayırım olduğunu söyledik. Olumsuzlayıcı bir tavırla yaklaşanlar [yani, bu ayrımı koymayanlar] ikiye ayrılır: Bir yanda vazoyu

oturak diye kullananlar, diğer yanda oturağı vazo diye kullananlar” (Foster, 2017, s. 32-33).

Birinci ayrımdaki kullanım nesnesine sanat katmak isteyenler, *Art Nouveau* tasarımcısı; ikinci ayrımdaki kullanım nesnesini sanat mertebesine çıkartmak isteyenler işlevselci modernistlerdir. Kullanım değeri ve sanat değeri arasındaki ayrımın silinmesi, kültür için geriletici olması bakımından tehlikeli bulunmaktadır (Foster, 2017, s. 33). Çünkü topyekûn sanat ve tasarım ilkesine dayalı “tamamlanmışlık”, bir nevi ilerlemek için motivasyonun ortadan kalkması olarak görülmektedir.

Arts and Crafts ve *Art Nouveau*; sanat-zanaat, estetik-işlev, sanat-ürün gibi ikiliklere, kendi perspektiflerinden bakan ve geniş bir coğrafyaya yayılan sanat ve zanaat hareketleridir. Bu yaklaşımların ideolojik ve felsefi açıdan birbirinden farklı pek çok yönü vardır. Biçim ve stil açısından farkları olsa da dekoratif sanatların önemini vurgulama açısından ortak bir anlayışa sahiptirler. Ayrıca bu hareketler, sanat ile hayatı birleştirme girişimlerinin erken örneklerindendir.

1.2.2. Sanat ve Tasarım Hareketleri

Yirminci yüzyılın başında *Bauhaus*, *De Stijl*, *Art Deco* gibi sanat ve tasarım hareketleri ortaya çıkmıştır. Bu akımlar modern sanatın tasarımla ilişkisini ortaya koyabilmek adına önem arz eden başlıca sanat ve tasarım hareketleridir.

Günümüzde “tasarım” olarak adlandırılan kavramın temellerini oluşturan Bauhaus, “20. yüzyıl tasarımının çekirdek düşüncesini oluşturan bir kurum olsa da düşünsel ve sosyo-kültürel kökenleri 19.yüzyıla kadar uzanmaktadır (Forgacs, 2017; Celbiş, 2009, s. 169). 1918 yılında Henry van der Velde'nin önerisiyle Saxe-Weimar Grandükü, Walter Gropius'u hem *Weimar Art Academy* hem de *Weimar Arts and Crafts* kurumlarının başına atamıştır (Pritchard, 1969, s. 77-78). Gropius 1919 yılının nisan ayında bu iki kurumu birleştirerek Bauhaus adı altında bir okul kurmuştur. Temelleri Almanya'da atılan Bauhaus'un düşünce biçiminin yayılmasıyla ilgili olarak Edward

Said, sanat, tasarım ve mimarlık eğitimi alanlarında tüm dünyada etkili olduğunu belirten bir perspektif sunmuştur (aktaran Yorgancıoğlu, 2009, s. 153). Bauhaus okulundaki eğitim, sanat ve tasarımın iki ayrı dayanaktan değil, sanatın ilerlemek adına modern tasarım için katkıya dönüştürüldüğü yekpare bir temele oturtulmaya çalışılmıştır. Okulun amacı "sanayi ve ticaret için bir sanat danışmanlığı merkezi" yaratmaktır." (Pritchard, 1969, s. 78). Bauhaus okulunun müfredatı zanaat ve sanat birlikteliğine ve bu iki alının endüstriye nasıl aktarılabilirliğine dayanmaktadır. Bauhaus özellikle mimari, mobilya ve endüstriyel tasarım alanları üzerinde; işlevsel, sade, ekonomik ve pratik form anlayışıyla etkili olmuştur. 1933 yılına kadar Almanya'da varlığını sürdüren bu okul Nazi partisinin iktidara gelmesiyle birlikte politik ve ideolojik nedenlerden dolayı kapatılmıştır. Bauhaus'un bir akım olarak dünya geneline yayılmasında, okulun kapanmasıyla Almanya'dan ayrılmak zorunda kalan öğretmenler ve öğrencilerin rolü önemli olmuştur.



Görsel 5. Ludwig Mies van der Rohe, Model 242 şezlong, deri ve paslanmaz çelik, 94 × 66 × 182,9 cm, 1927 (Artsy, 2023).

	Art Deco	Bauhaus	De Stijl
Tarih	1920'ler - 1930'lar	1919 - 1933	1917 - 1931
Köken	Fransa, Amerika	Almanya	Hollanda
Mimarlık Alanı	Ev, otel, tiyatro, sinema ve lüks eşyalar	Ev, kamu binaları, mobilya, endüstriyel tasarım	Ev, kamu binaları, mobilya, sanat eserleri
Estetik Özellikler	Lüks, geometrik desenler, stilize doğa motifleri	İşlevsellik, minimallik, endüstriyel tasarım	Geometrik formlar, üç temel renk
Malzemeler	Farklı metaller, cam, porselen, ahşap	Çelik, cam, beton, endüstriyel malzemeler	Ahşap, cam, tuval, metal
Renkler	Parlak ve zengin renk paleti	Nötr renkler, bazen parlak vurgular	Kırmızı, mavi, sarı
Amaca Uygunluk	Lüks ve gösterişli tasarımlar	İşlevsellik ve seri üretim	Evrensel ve idealist tasarımlar
Sanat ve Tasarım İlişkisi	Sanat ve tasarım arasında birleşme	Sanat ve endüstri arasında entegrasyon	Sanat ve tasarımın birleşimi
Etkisi	Moda, mimarlık, iç mekan tasarımı ve süs eşyaları	Modern mimarlık ve endüstriyel tasarım	Modern sanat, mimarlık ve tasarıma etkiler

Tablo 4. Art Deco, Bauhaus ve De Stijl akımlarının karşılaştırması (Yörük, 2023).

De Stijl 1917-1931 yılları arasında, sanat ve tasarım dünyasında etkin bir şekilde rol almış ve başta Piet Mondrian olmak üzere “bir grup Hollandalı sanatçıyı belirtmek için kullanılmış, aynı zamanda da Theo van Doesburg tarafından çıkarılan bir derginin de ismi olarak kullanılmıştır” (Karabaş ve Güdür, 2016). Akımın biçimsel özellikleri genellikle şu şekilde sırlanmaktadır: Soyut geometrik formlar, dikey ve düşey çizgilere ayalı dengeli kompozisyonlar, nötr renklerin ve ana renklerin düz bir şekilde kullanımı... Akımın temel amacının evrensellik ilkesine dayalı bir dil geliştirme olduğu söylenebilmektedir. Piet Mondrian ve Theo van Doesburg’un yanı sıra Bart van der Leek ve Gerrit Rietveld gibi isimlerinde alana katkısı önemli ölçüdedir. Piet Mondrian akımın baş figürüyken, Theo van Doesburg çıkardığı dergiyle akımın yayılmasına katkıda bulunmuş, Gerrit Rietveld ise *De Stijl*’in mimari alanında etkili olmuştur. Dönemle özdeşleşen "Kırmızı Mavi Sandalye" tasarımı da Gerrit Rietveld’a aittir ve bu akımın tasarım alanında ne kadar etkili olabileceğine dair önemli bir göstergedir.

“20. yüzyıl De Stijl dönemine bakıldığında ressam Piet Mondrian ve sanatçı Theo van Doesburg somut objeleri soyutlayarak biçimsel kavramlarına indirgemişlerdir. Sonraki süreçlerde resimler tekrar yorumlanarak mekâna

dönüştürülmüştür. Gerrit Rietveld, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright gibi dönemin önde gelen mimarları da anlamsal ve işlevsel kavramlarla mekan ve soyut resimden öykünerek kendi yapıtlarını ortaya koymuştur.” (Kaya ve Kahraman, 2021, s. 616).



Görsel 6. Theo Van Doesburg, Café de l'Aubette, 1926-1928, Triennale Tasarım Müzesi (Artsy, 2023).

De Stijl, tasarımın farklı alanlarında, uluslararası alanda da büyük bir etkiye sahip olmuştur. “Sokak dokuları, binalar, mekanlar, mobilyalar gibi ihtiyaç duyulan birçok temel yaşam öğeleri ve günlük kullanım eşyalarının tasarlanmasında modernize edilmiş çok yönlü bir etkiye sebep olmuştur.” (Karabaş ve Güdür, 2016). Avrupa ve Amerika'da da birçok sanatçı ve tasarımcı bu akımdan etkilenmiş, modern tasarımın evrimine önemli katkılarda bulunmuş ve çağdaş sanatın gelişiminde etkin bir rol oynamıştır.

Art Deco, 1920'lerin ortalarından 1930'ların başlarına kadar özellikle Avrupa ve Amerika'da etkili olan bir sanat ve tasarım akımıdır. *Art Deco* terimi, 1925 tarihli Paris fuarında bir akım olarak tanınırlık kazanmıştır (Striner, R. 1990). Bu akımın, temel karakteristik özelliği modernizmle klasik anlayışı karşılaştıran formları birleştirmesine

dayanmaktadır. Bu biçimiyle akım, lüks, zarafet ve dikkat çekici gibi sıfatlarla nitelendirilen estetik anlayış sunmaktadır.



Görsel 7. Chrysler Binasının detay görüntüleri (Artsy, 2023).

Art Deco, mimari başta olmak üzere iç mimari tasarımda, moda tasarımında, takı tasarımında ve grafik tasarımda da etkili olmuş bir akımdır. Bu akımın temel özellikleri için üçgen ve daire şeklinde geometrik biçimlerden, lüks malzeme kullanımından, süslemeden ve canlı renk kullanımlarından bahsetmek mümkündür.

1.3. Postmodern Sanat

‘Postmodern ’ kavramının tanımını, tarihini, kapsamının sınırlarını kesin bir şekilde betimlemek pek çok kuramcı ve araştırmacıyı halen zorlamaktadır. Tanım ve tarihlendirme ile ilgili muğlaklığın sebeplerinden bazıları; teriminin kapsadığı alanın büyüklüğü, postmodernizmin farklı disiplinler açısından farklı uygulama alanlarına sahip olması ve farklı kavramsal çerçevelere oturtulması olarak sıralanabilir. Buna ek olarak kelimenin anlamına bakıldığında da bir çelişki söz konusudur: ‘Post’ ön eki, ‘sonra ’ sözcüğüne; ‘modern ’ kelimesi, ‘güncel ’ ve ‘geçerli ’ sözcüklerine denk

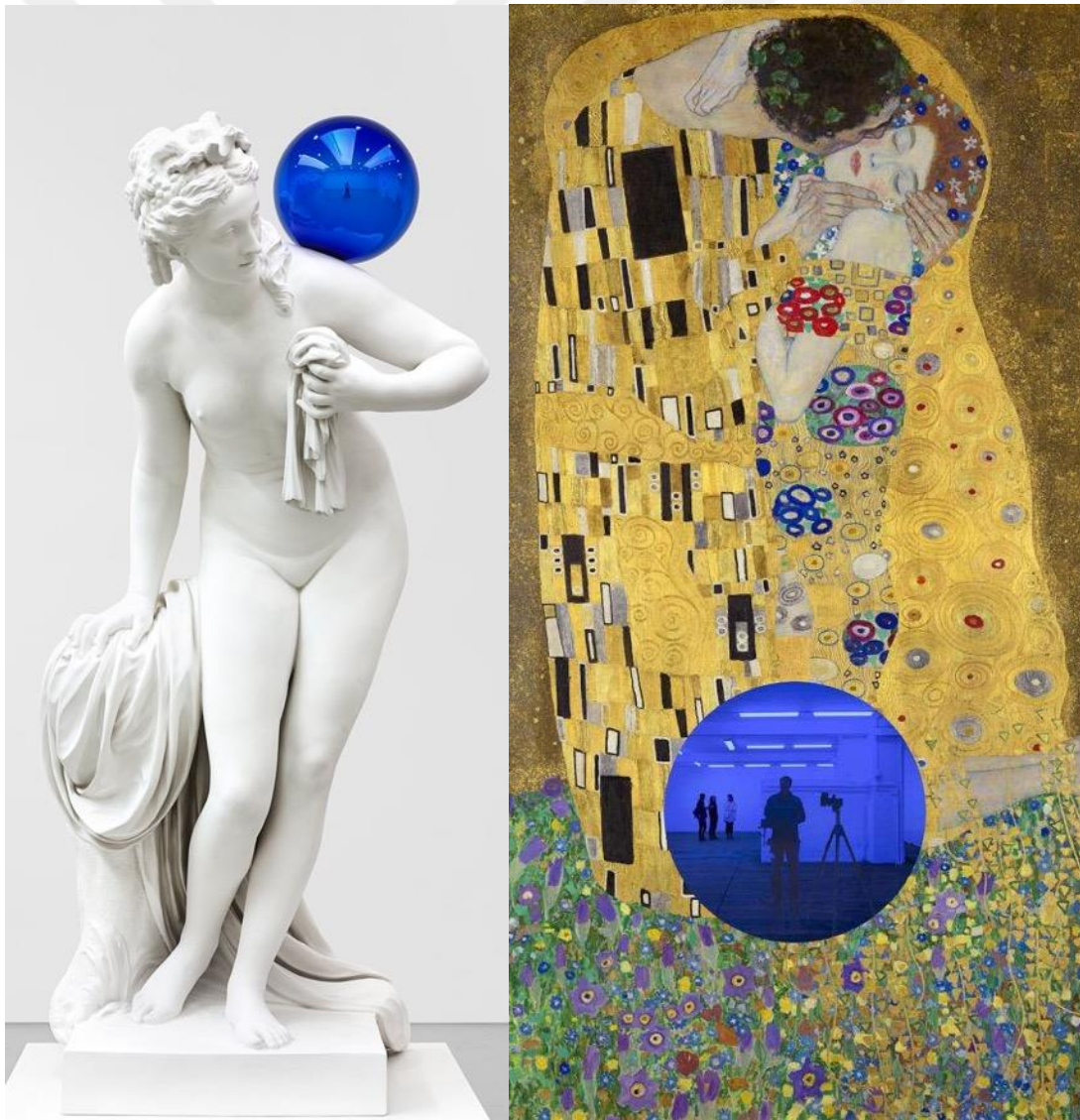
gelmektedir (Ward, 2014, s. 5). Doğal olarak ‘modern sonrası’, ‘güncel sonrası’ gibi anlamlara denk gelen ‘postmodern’de, sadece kelime anlamı olarak bile çelişkili ve muğlak bir ifadedir. Bu ifadeye göre hem moderni barındıran ve moderniteyi eleştiren hem de modernitenin bazı tutum ve varsayımlarına karşı olarak modern sonrasına işaret eden bir yapısı bulunmaktadır. Bu nedenle de modernizmden (ya da moderniteden) yalıtılmış bir bakış açısıyla bu dönemi değerlendirmek mümkün değildir. ‘Modern sonrası’ anlamıyla Postmodernizm, modernizmin bitip yeni bir çağın başladığına gönderme yapmaktadır. Ancak modernizmin etki kapsamı düşünüldüğünde; kültürel, toplumsal ve teorik olarak, her yerde ve her alanda; aynı sebeple ve ortak bir tarihte bitiminden söz etmek mümkün değildir. Sonucunda postmodernizmi, sadece ‘bitişin ardından başlayan dönemin ifadesi’ gibi bir anlamla açılımını yapmaya çalışmak, belirsizlikler kümesine ek yapmaktadır.

Kültür, toplum ve teori gibi kapsamlı alanlarda etkili olması sebebiyle disiplinler için, postmodernizm sözcüğünün kullanımı ve yaygınlaşması, farklı tarihlerde tezahür etmiştir. Postmodernizm 1950’ler ve 1960’larda sanatla ilişkili olarak geçerlilik kazanmaya başlamış, fakat 1970’lerde özellikle modernist mimari ve edebiyat alanındaki tükenmişliği tasvir eden bir kavram olarak yaygınlaşmıştır (Ward, 2014). 1980’lerden itibaren de sanatın tüm alanlarında ve buna paralel olarak kültür, toplum, düşünce ve yaşam pratiklerine bu sözcük yerleşmiştir.

Tanımının ve kapsadığı dönemin, ayrıca etki alanlarının muğlaklığına rağmen postmodernizmin, “bilgi, kültür ve toplum üzerine yapılan mevcut düşüncelerin önemli bir dönüşümü” olarak özetlenmesi ortak bir yargıdır. Bununla birlikte modernist düşüncenin bazı temel varsayımlarını eleştiren ve sorgulayan bir bakış açısından doğduğu da tanımına eklenmektedir.

1950’lerin sonundan itibaren ekonomik, teknolojik ve sosyal olarak yaşanan küresel değişimlerin kitlesel etkileri daha görünür hale gelmiştir. Yaşanan durumu anlamak ve anlamlandırabilmek için mevcut düşünme biçimleri de yeniden ele alınmıştır. Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Julia Kristeva, Fredric Jameson gibi kuramcılar, yaşanan bu küresel değişimlerin sonucu var olan

ortamın anlamlandırılması adına yeni düşünme biçimlerini gündeme getirmiş ve postmodernizmin temel karakteristik özellikleri olarak nitelendirilen kavramların oluşumunda başrol almışlardır. Lyotard (1984)'ın "büyük anlatıların sonu"nu ilan etmesi, Derrida'nın 'yapısöküm' kavramını ortaya atması, Jameson'nın postmodernizmi "geç kapitalizmin kültürel mantığı" olarak özetlemesi, Kristeva'nın "metinler, diğer metinlerin izidir" sözüne paralel olarak 'metinlerarasılık' kavramına dikkat çekmesi gibi yaklaşımlar ve düşünceler kümesi, postmodern perspektifin anlaşılması bakımından önemlidir. Çünkü bu kavramlar postmodernizm temel karakteristik özelliklerini de oluşturmaktadır.



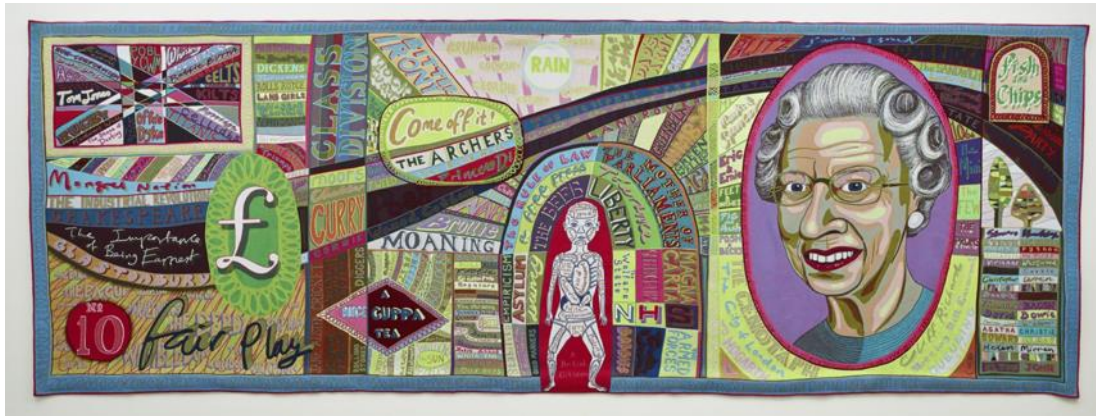
Görsel 8. Jeff Koons, Gazing Ball sergisinden çalışmalar (Art Basel, 2019).

Glenn Ward (2014), Postmodernizmin temel karakteristik özelliklerini, kültürel düzleşme, bilgili olma, hibritleşme, metinlerarasılık, eklektizm, yüzey efektleri ve simülasyon olarak kimlik şeklinde özetlemiştir. Kültürel düzleşme, özellikle teknoloji, ekonomi ve medya gibi alanlardaki küreselleşmenin sonucu olarak kültürler arası etkileşimleri ve kültürlerin bütünleşmesini açıklamak için kullanılan bir kavramdır. Hibritleşme, kültürel, dönemsel vb. farklar arasında birleşimi ya da karışımı ifade etmektedir. Metinlerarasılık, bir metnin başka metinlere gönderme yapmasına ve bu referanslarla birlikte metinden yeni anlamlar çıkmasına olanak sağlayan bir kavramdır. Özellikle postmodern edebiyatta örneklerini açık bir şekilde görmektedir. Eklektizm ise kelime anlamına paralel olarak, farklı kaynaklardan alınan unsurların birbirine eklenmesi şeklinde özetlenebilmektedir.

1980’lerden itibaren, Postmodernin karakteristik özelliklerini betimleyen kavramların hemen hemen hepsinin karşılıklarını, sanat üretimlerinde net bir şekilde görebilmekteyiz. Bu tarz üretimler genellikle, “Postmodern sanat”, “güncel sanat” ya da “çağdaş sanat” olarak adlandırılmaktadır. Bu sözcüklerin karşılığı olan sanat anlayışı için ise büyük bir farktan bahsetmek mümkün görünmemektedir. Mehmet Yılmaz, Honnef’in *Contemporary Art* adlı kitabını, Heartney’in *Art & Today* adlı kitabını örnek vererek, çağdaş sanatın (güncel sanatın) tanımı şu şekilde yapmıştır: Kitapların “özel bakış açıları bir yana, hepsinde ‘güncel sanat’ kavramının özel bir akım, tür ya da eğilim değil, “bugün yapılan ve zamanımızı yansıtan sanat anlamında, *kuşatıcı bir üst başlık* olarak kullanıldığı” görülmektedir (Yılmaz, t.y.). Aynı şekilde Yılmaz’a göre postmodern sanat ve çağdaş sanat arasında, içerik bağlamında düşünüldüğünde bir ayrım yoktur ve “her ikisi de aynı şeye, yani *zamanımızda yapılmakta olan sanata* işaret eden üst başlıklardır” (Yılmaz, t.y.). Wilson (2015, s. 6) geçtiğimiz yirmi yılda çağdaş teriminin anlamının hayli değiştiğini, küreselleşen sanat dünyasında sözcüğün anlamı ve bağlamında sürekli bir değişim olduğunu belirtmiştir. Kabaca içinde yaşadığımız zamanın sanatını temsil eden çağdaş sanatın ayrıntılı tanımını ise modern sanatın bitimi ve postmodern sanatın başladığı tarih olarak 1970’lere dayandırmak mümkündür (Wilson, 2015, s. 6).

Postmodern ya da çağdaş sanat anlayışını oluşturan temalar için sıklıkla şu sözcüklerden bahsedilmektedir: İroni, parodi, nostalji, çoklu anlatı, görecelik, yapısöküm, yeniden kullanım, kendileme, çok-kültürlülük, simülasyon, sınırların aşılması, hiper-gerçeklik, tüketim kültürü eleştirisi, sosyal ve politik eleştiri, değişkenlik, hibritlik, kimlik, cinsiyet, vd. ... Glenn Ward (2014, s. 63-66), sanatta postmodernist yaklaşımları sekiz ana başlıkta özetlemiştir: Kavramsal sanat, neo-geo, kendileme ve simülasyon, trans-avangart, neo-dışavurumculuk, eklektizm, zanaat ve ustalığın geri dönüşü, ilişkisel sanat... Postmodern sanatta zanaat ve ustalığın geri dönüşünü ise şu şekilde tanımlamaktadır:

“Buradaki temel isim, İngiliz seramik sanatçısı Grayson Perry’dir; kendi alanında çağdaş sanat dünyasına “geçmeye” çalışan birkaç isimden biridir. Donald Kuspit, *Redeeming Art: Critical Reveries* (2000) adlı kitabında, zanaatın “çağdaş sanatta gittikçe daha önemli bir konu haline geldiğini” ileri sürmüştür. Çünkü bu diğer bütün sembolik değerler gittiğinde sanat için kalan birkaç değerden biridir. Postmodernizmde, hiç kimse sanata inanmadığı için zanaat ustalıkları bu boşluğu doldurmuştur. Sanatta ustalığın (veya ustalıktan yoksunluğun) rolü üzerine...” (Ward, 2014, s. 65).



Görsel 9. Comfort Blanket, goblen, 290 x 800 cm, 2014 (Artsy, 2023).

Postmodern ve çağdaş sanat için özellikle arı olma durumuyla ilgili tartışmalar güncelliğini kaybetmiştir. Artık resim, heykelin; tasarım, sanatın; sanat, teknolojinin alanına dilediği zaman girebilmektedir. Bu dönemde sanat ve tasarımın alanlarının yaklaşması yönündeki ilişki çeşitli teoriler ve tespitler mevcuttur. Artun (2015, s.

73), sanat ve tasarımın yakınlaşmasını ikiye ayırır: biri sanatın tasarımın egemenliğine girmesi, diğeri de tasarımın sanatsallaşmasıdır.

“Sanat, giderek egemen beğeniye, popüler kültüre baş eğmekte, biricik olmak yerine röprodüksiyona öykünmektedir. Öte yandan sanat dünyası iş dünyasıyla, sanatçı iş adamıyla benzeşmekte, sanat eseri yükselen lüks kültüne kaynamaktadır. (...) Günümüzün isim sahibi hemen hemen bütün sanatçıları, büyük moda ve tasarım şirketleriyle işbirliği yapmaktadır. Örneğin, kendi koleksiyonunun yanı sıra moda markası Louis Vuitton’un da tasarımcısı olan Marc Jacobs, aksesuar tasarımlarında Stephan Sprouse, Takashi Murakami ve Richard Prince gibi sanatçılarla işbirliği yapmaktadır. (...) Mağazaların müzeleşmesi gibi, müzeler de yer yer mağazalara dönüşmektedir (...) Tasarımın sanatsallaşmasına gelince, bu süreç özellikle post-Fordist üretime geçişle birlikte hızlanmıştır. Bu yeni üretim biçimi, Fordizmin kitlesel üretimi yerine, herkese ayrı ayrı özel olarak tasarlanmış ürünler üretebilmeyi idealleştirir. Sözde tüketim nesneleri de sanat eserleri gibi biricik olacaklardır, özgün ve otantik olacaklardır. (...) Modern mimarlığın “form işleve uyar” ilkesinin yerine şimdilerde “form tüketime uyar” şiarı geçmiştir (*form follows function/form follows consumption*).” (Artun, 2015, s. 73-74)

1.3.1. Postmodern ve Çağdaş Heykel Anlayışı

1960’lardan sonra sanatta olduğu üzere, heykel alanında da çeşitli değişimler gözlemlenir. Özellikle 1980’lerden itibaren heykelin ne olabileceği konusunda daha geniş bir bakış açısının benimsenmesi gerekmiştir. “Bunda, üç boyutlu sanat yapıtı üretiminin genel olarak ve en başta heykelle ilişkilendirilmesinin payı elbette büyüktür” (Antmen, 2013, s. 287). Bunda kavramsal sanatın etkisi de büyüktür (Antmen, 2013, s. 287). Kavramsal sanatla birlikte sınırlar bulanıklaşmış, hemen hemen tüm nesneler ve metin, dil gibi sembolik ve soyut kavramların kullanımı da yaygınlaşmış, buna ek olarak semboller sanat eserine dönüşmeye başlamıştır. Krauss’un da belirttiği üzere önceden heykelle ilişkilendirilemeyen nesneler galeri mekanlarında sergilenmeye başladıktan sonra “heykel” sözcüğünün telafuzu

zorlaşmıştır (Krauss, 2002, s.104). Heykel için bu çeşitlilik eserlerde çok katmanlı ve karmaşık yapılarda gözlemlenir olmuştur. Kalıcı, sert malzemelerin yanı sıra geçici, eriyen, çürüyen nesneler devreye girmiştir. Sanatçının izleyiciyle nasıl ve ne şekilde iletişim kurmak istediğine göre bu malzemelerin uygulama yöntemleri ve sunuş biçimleri çeşitlenmiştir.

Postmodern dönemde heykele dair malzeme seçimleri, sunum biçimleri, modern döneme nazaran daha deneysel; temsiliyet alanı ise daha geniştir. Bununla birlikte çağdaş yapıtlar için geleneksel heykel anlayışının tümüyle reddinden bahsetmek mümkün değildir. Çünkü postmodern anlayışın hem geçmişi sorgulayan hem de benimseyen eklektik yapısı çağdaş heykel uygulamaları için de geçerlidir. Postmodern heykelde, geleneksel heykel malzemelerine ek olarak, ışık, ses, video, dijital medya, buluntu nesneler, metinler kullanılabilir. Bu dönemden önce heykelle ilişkilendirilen malzemeler için bu ölçüde bir çeşitlikten ve özgürlükten bahsetmek mümkün değildir. Malzeme ve teknikteki çeşitlilik, yapıt özelinde de büyük bir çeşitlilik sağlamıştır. Yine bu dönemle birlikte eserin nasıl ve nerede sunulacağı konusunda esnemeler oluşmuş, dolayısıyla izleyicinin eseri deneyimleme biçimi mekansal olarak genişlemiştir.

Sanat yapıtıyla ilgili malzeme sınırının olmaması, eser üretim biçimlerinde teknolojiyle birlikte gelişen medyumlar ve çeşitlenen malzemeler, disiplinlerarası çalışmaların yaygınlaşması, sanatla tasarımın iç içe geçmesi, vb. daha pek çok etkinin sonucunda, 'heykel' ile ilişkilendirilen fakat net bir şekilde heykel olarak kategorize edemediğimiz pek çok tür oluşmuştur. Artık heykel sanal olabilir, dokunma duyusuna hitap eden maddesel özellik aranmaz. Sadece dokunma ve görme duyusuna hitap etmesi de gerekmez, işitsel olabilir: ses heykeli. Temel özelliği olan üç boyuttan bile vazgeçilebilir: heykelden çok resme yaklaşan (ya da tuval bezine, afişe) iki boyutu anımsatan çalışmalar da heykel olarak nitelendirilebilir (Görsel 10). Giyilebilen bir kıyafet şeklinde, yine vücutta sergilenen bir takı şeklinde de karşımıza çıkabilmektedir.



Görsel 10. Daniel Buren, Photo-souvenir: *Peinture-Sculpture* (*Painting-Sculpture*), 1971. Work in situ. Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Guggenheim, 2023).

Benzer şekilde postmodern dönemde yaşayan heykellerden (örn. vücut sanatı) veya sosyal heykellerden bahsedilebilmektedir (Kavrakoğlu, 2015). Genellikle Joseph Beuys'la ilişkilendirilen sosyal heykel kavramı, yine Beuys'a göre genişletilmiş bir sanat kavramının toplumsal bağlamla ilişkilendirilmiş bir parçasıdır. Bu bağlamda, Beuys herkesin sanatçı olabileceğini, herkesin yaşadığı çevreyi biçimlendirebileceğini ve bunun da bir nevi sanat icrası olduğunu öne sürer. Almanya'nın Kassel şehrine dikilen meşe ağacı projesi, "7000 Oaks" ekolojik sanatla da ilişkilendirilen sosyal heykel bağlamına sahiptir. Beuys'a göre her insan sanatçı ve her düşünce plastik bir anlama sahiptir: "... insan düşüncesiyle, duyarlılığıyla, istemiyle, heykeldir", kendini kuran ve kendi kendini yapan bir heykel (Kavrakoğlu, 2015). Ancak, hemen hemen her şeyin heykelle bağdaştırılabildiği bu dönemde (1980'lerden 2000'li yıllara kadar),

kategorik olarak tanımlanabilen heykel başlığı altında toplanabilecek eserlerin son derece sınırlı olduğu da vurgulanmaktadır (Antmen, 2013, s. 291; Kavrakoglu, 2015).



Görsel 11. Joseph Beuys, “7000 oaks” 1982. Baskı, 34,9 × 52,1 cm. (Artsy, 2023).

Çağdaş sanatta, heykel çalışmalarında kavramsal yönelimler hiç olmadığı kadar çoğalmıştır. Sanatçılar genellikle eleştiri konusu, malzeme olarak görsel alıntıları seçerek, parodi ve pastiş yöntemi olarak kullanarak ortaya koymuştur. Bunun yanı sıra eserlerde, sıklıkla kullanılan kültürel ve tarihsel referansların bilinçli olarak karıştırıldığı görünür. Bu vasıta ile anlamın göreceliğine vurgu yapan ve anlamın çoğulcu doğasına dikkat çeken eserlerin yaygın olduğu gözlemlenmektedir. Heykellerde konu olarak, kültürel, toplumsal ya da politik eleştiriler yaygındır. Kültürel kimlik, cinsiyet, sınıf, ırk gibi konular yapıtlar aracılığıyla eleştirilir. Bu yönüyle toplumsal ve politik konular için, kendine özgü dili aracılığıyla bir tartışma platformu olma görevini de üstlenebilir. Birçok heykel, salt estetik bir nesne olmanın

ötesine geçmiş, alımlayıcıyı düşünmeye ve etkileşime teşvik eden bir iletişim aracı olma görevini üstlenmiştir.

Sanatçı	Eser Adı Yapım Yılı	Teknik	Konu	Bağlam	İçerik
Anish Kapoor	"Cloud Gate", 2004-2006	Paslanmaz çelik	Doğanın ve kent yaşamının yansıması	Postmodern Estetik	Kent yaşamının ve doğanın aynası olmak
Ai Weiwei	"Sunflower Seeds", 2010	El boyaması porselen	Bireysellik ve toplum	Çağdaş Çin Sanatı	Tekil ve kolektif deneyimler arasındaki gerilim
Yayoi Kusama	"Infinity Mirrored Room", 2013	Ayna, ahşap, metal, plastik	Sonsuzluk ve kendi benliğini kaybetme	Çağdaş Japon Sanatı	Kendi benliğini sonsuz bir evrende kaybetme deneyimi
Olafur Eliasson	"Weather Project", 2003	Işık, ayna, sis	Hava durumu ve insan deneyimi	Çevresel Sanat	Hava durumunun insanlar üzerindeki etkisi
Damien Hirst	"For the Love of God", 2007	Elmas, altın, insan kafatası	Ölüm ve malzeme aşkı	Brit Pop Sanatı	Ölüm ve malzeme değeri arasındaki gerilim
Antony Gormley	"Another Place", 1997	Demir	İnsan formu ve doğa	Çevresel Sanat	İnsan formunun doğadaki yerini sorgulama
Maurizio Cattelan	"Comedian", 2019	Meyve, yapışkan bant	Tüketim kültürü ve sanatın değeri	Çağdaş Sanat	Tüketim kültürü ve sanatın değeri arasındaki gerilim
Cornelia Parker	"Cold Dark Matter: An Exploded View", 1991	Patlatılmış ahşap baraka ve ışık	Şiddet ve yıkım	Konsept Sanat	Şiddet ve yıkımın sanatta görselleştirilmesi
Doris Salcedo	"Shibboleth", 2007	Çimento	İrkçilik ve bölünmüşlük	Postkolonyal Sanat	İrkçilik ve toplumlar arası bölünmüşlük teması

Tablo 5. Çağdaş heykel örnekleri (Yörük, 2023).

Postmodern ya da çağdaş diye nitelendirebileceğimiz heykel anlayışını temsil eden sanatçılardan bazıları şunlardır: Jeff Koons (1955-), Claes Oldenburg (1929-2022), Richard Serra (1938-), Louis Bourgeois (1911-2010), Anish Kapoor(1954-), Rachel Whiteread (1963-), Doris Salcedo (1958-), Damien Hirst (1965-), Antony Gormley (1950-), Yayoi Kusama (1929-), vd. (Tablo 5).

1.4. Eşzamanlılık

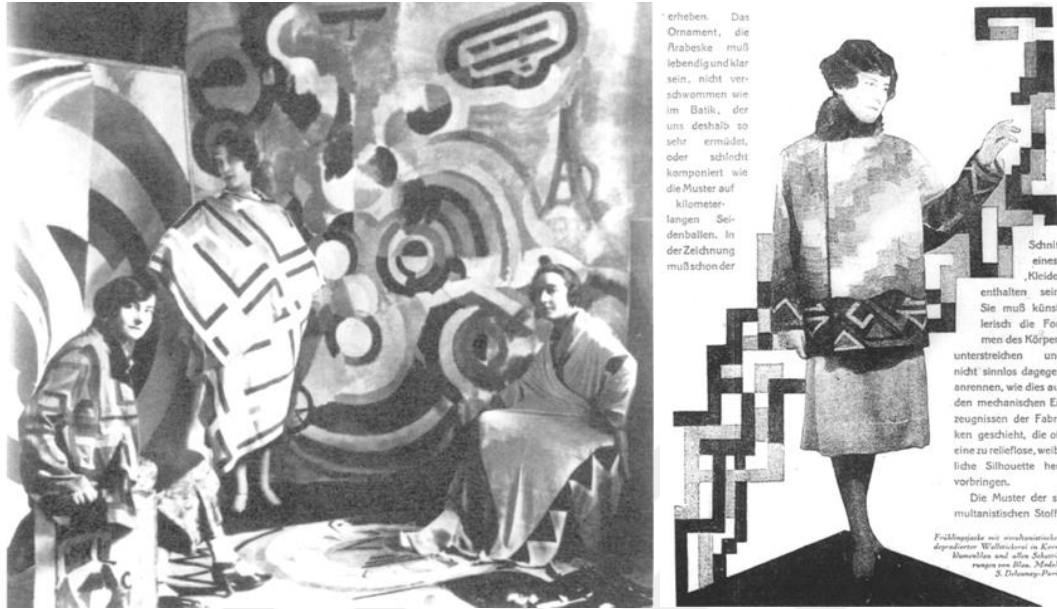
Milton A. Kaplan (1973) *Sanatlarda Eşzamanlılık* [Simultaneity in the Arts] adlı makalesine, TV karşısında beyzbol maçı izleyen seyircinin yaşadığı problemle başlar. İzleyici, kamera her seferinde tek bir nesneye odaklandığı için aynı anda gerçekleşen oyuncuların eylemlerini (topu atan, atılan topu karşılamayı bekleyen ve top atıldığında kaleye koşan oyuncuları) kaçırmaktadır. TV ekranının ikiye bölünmesi ile bu problem ortadan kalkar: izleyici **eş zamanlı** olarak gerçekleşen eylemleri **aynı anda** görmeye başlar (Kaplan, 1973, s. 35).



Görsel 12. Sonia Delaunay-Terk, Sal Sullier, 1913. Oil on canvas. Musee d'Art Moderne, Centre Pompidou (Albritton, 2005, s.4).

Eşzamanlılık kavramı; kitle iletişim araçlarında ve psikolojide olduğu gibi sanatın farklı dallarında, birbirinden farklı uygulamalar için aynı andalığı yaratmaya çalışan farklı teknikleri karşılayan bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin E. E. Cummings şiirde farklı bağlamları birleştirerek eş zamanlılığı göstermeye çalışmış; Faulkner ise eserlerinde geçmiş, bugün ve geleceği birleştirmeye çalışarak eşzamanlılığı ortaya koymaya çalışmıştır (Kaplan, 1973). Bach müzikte temaları üst üste ekleyerek aynı zamanda birlikte verilen seslerle, Picasso ise kübist resimlerinde

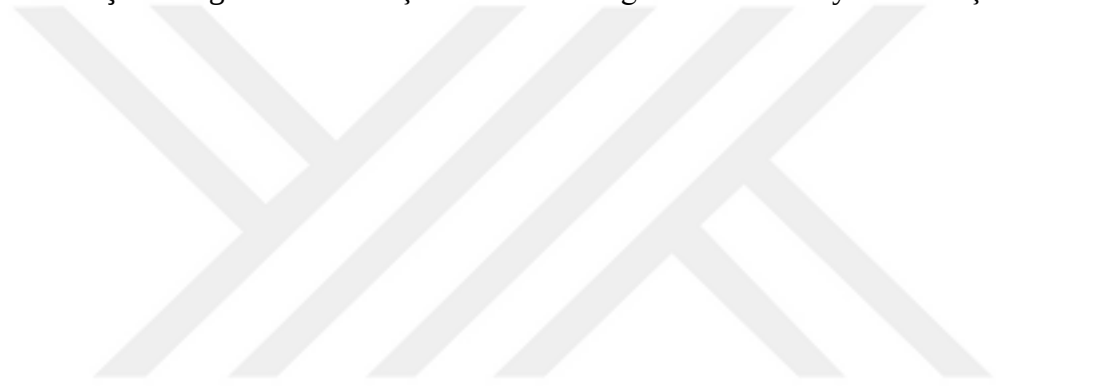
nesnenin farklı yönlerini tek bir öge üzerinde göstererek eşzamanlılık kavramını kullanmıştır (Kaplan, 1973).



Görsel 13. Sonia Delaunay-Terk'in stüdyosu (sol) Gronberg, 2002, s. 273), Sonia Delaunay-Terk'in kıyafet tasarımının yer aldığı 1925 tarihli dergiden görünüm (sağ) (Gronberg, 2002, s. 275).

Eşzamanlılık -izm'ler çağı olan 20. yüzyılda karşımıza *Simultaneism* adı altında bir teknik ve eğilim olarak da karşımıza çıkmaktadır. “Ne bir hareket ne de birbirine bağlı sanatçılardan oluşan bir grup olan Simultaneism, kabaca 1912'den 1920'lere kadar modernist avangart sanat ve edebiyatta, özellikle Paris'te etkili olan bir eğilimi tanımlar” (Alvizu, 2016). Robert Delaunay, Sonia Delaunay-Terk, Marc Chagall, Gustave Apollinaire gibi isimler bu tekniği çalışmalarında kullanmıştır. Robert ve Sonia Delaunay resimlerinde bu tekniği, renk ve form üzerinden özellikle kontrast renklerin teorisine dayalı olarak gözlemlenmektedir. Bu teoriye göre yan yana gelen kontrast renkler, tek başına olduğundan daha farklı görünmektedir (Akt. Yıldırım, 2010, s. 64) Ayrıca bu kavram, “aynı zamanda farklı olanı birleştiren ve tekil olanı yapısal bozulmaya uğratan birtakım şeyleri hem pek çok şey hem de tek bir şey olarak görmeyi” (Akt. Yıldırım, 2010, s. 64) açıklamaktadır. Blaise Cendrars, Delaunay'ın resimlerinde eşzamanlı kontrastın etkisini şu şekilde aktarmıştır: “Bir renk kendi başına bir renk değildir. O yalnızca bir veya daha fazla rengin zıttı olan bir renktir. Mavi, yalnızca kırmızı, yeşil, turuncu, gri ve diğer tüm renklerin zıttı olan mavidir.” (Hughes, 2007, s. 312).

Sonia Delaunay-Terk eşzamanlığı sanatıyla birlikte tasarım alanına da aktaran önemli bir isim olmuştur. Eşi Robert Delunay ile birlikte “Orfizm’in oluşmasına katkıda bulunmuş ve eşzamanlılık (simultanisme) ilkelerini uygulamalı sanatlara ve kumaş desenlerine uygulamıştır” (Babacan, 1997, s. 439). Ressam ve tasarımcı olarak sanat ve tasarım çalışmalarında ortak ve eşzamanlı bir dil geliştirmiştir. Tasarladığı kumaş desenlerinden oluşturulan kıyafetler, modern avangart sanatla birleşirken, modern kadını temsil etmesi ve -modern görünüme- dönüştürmesi bakımından da yankı uyandırmıştır (Gronberg, 2002). Modayla ilişkili üretimlerinde aynı zamanda sanatsal ifade biçiminin görünümü de eş zamanlılık örneği olarak tarihte yer edinmiştir.



2. BÖLÜM: TASARIM SANATI VE FONKSİYONEL HEYKEL

Tasarım sanatı yaklaşık olarak 2000 yılından 2010 yılına kadar artan bir ivmeyle tartışılmıştır. 2010 yılından sonra, genellikle bu adlandırma üzerinden olmamakla birlikte, özellikle tasarım alanında farklı trendlerin içinde varlığını sürdürmüştür. Ulaşılan veriler doğrultusunda tasarım sanatının teorik çerçevesinin oluşmasındaki üç ayağın, Alex Coles, Joe Scanlan ve Alexander Payne olduğu düşünülmektedir. Alexander Payne bu kavramın ağırlıklı olarak tasarım ayağındaki tartışmada etkili olurken Joe Scanlan sanatsal yönüne ağırlık veren bir yaklaşım sergilemiştir. Alex Coles'un çalışmaları için ise, konunun hem tasarım hem de sanat yönüne dengeli bir bakış açısı sunduğu söylenebilmektedir.⁵

Alexander Payne Philips de Purry'de⁶ gerçekleştirilen müzayedelerde, Gerrit Rietveld ve devamında Marc Newson, Ron Arad gibi çağdaş tasarımcıların çalışmaları için bu kavramı kullanırken; Joe Scanlan; Jorge Pardo, Tobias Rehberger ve Andrea Zittel gibi çağdaş sanatçıların çalışmaları için bu kavramı kullanmaktadır. Burada, tasarım sanatı ile ilgili sanatçı ve tasarımcı olarak iki farklı koldan çalışmaların ilerlediği gözlemlense de ortaya çıkan uygulamalar benzer özelliktedir (Coles, 2010, s. 7). Tasarım sanatıyla birlikte pek çok çağdaş tasarımcı sanat galerilerine girmiş, pek çok galeri de sanatın tasarım yönünü vurgulayan sergilere ev sahipliği yapmıştır. *Carpenters Workshop Gallery, Gallerie Kreo, Founded & Sons, Gagosian Gallery, Timothy Taylor* ve *Sonnabend Gallery* bu kavrama dair uygulamaların ekseninde hareket eden galerilerden belli başlılarıdır (Coles, 2010, s. 8). Tasarım Sanatı bu dönemlerde, fuarlarda, bienallerde de büyük ilgi görmüştür. Tasarımcısıyla, sanatçısıyla, galerisiyle, küratörüyle, adına düzenlenmiş fuarlarıyla, basınıyla, eleştirmenleriyle hızlı bir şekilde kurumsallaşmıştır. Fakat 2010 yılında bu

⁵ Poynor (2005) makalesinde, Alex Coles'un aynı yılda çıkan *DesignArt* (2005a) adlı kitabına dayanarak, Coles'un bu kavramı daha çok sanatçıların perspektifinden tek taraflı bir yaklaşım şeklinde incelediğini belirtir. Fakat Coles'un daha sonraki çalışmaları için iki alan açısından da dengeli bir yaklaşım benimsediğini söylenebilir.

⁶ 1796 yılında Londra'da kurulmuş bir müzayede evidir. Günümüzde İngiltere'nin yanı sıra Fransa, Çin, Japonya, Almanya ve ABD'de şubeleri bulunan lüks tüketimle ilişkilendirilen bir sanat ve tasarım kuruluşudur.

isimlendirmenin artık kullanılmaması ve hakkında yeterince derin araştırma yapılmaması sebebiyle, bir trend olarak geçerliliğini yitirdiği; ismiyle ilişkili uygulamaların farklı adlandırmalar altında ve ortak çalışmalar biçiminde parçalanıp adının silindiğini belirten çalışmalar da mevcuttur (Coles, 2010; Wiles, 2009a).

Tasarım sanatı, tasarımdan yararlanan sanat ve sanattan faydalanan tasarım şeklinde görülen uygulamaların çatısı olarak tanımlanabilmektedir. Tasarım sanatı -örnekler incelendiğinde ve mevcut literatür göz önüne alındığında- işlev ve estetiği, birbirini dışlayan unsurlar olarak görmemektedir. Aksine işlevden faydalanarak estetik deneyime ilişkisel boyutlar katmaktadır. Sanat için işlevi destekleyici bir unsur olarak kullanmakta, tasarımın işlevi kullanım biçiminden faydalanmaktadır. Aynı şekilde tasarım alanı da bu kavrama yönelik açılımlar sayesinde tasarımın sanatsal boyutuna eğilim göstermiş, özellikle ürün geliştirme alanında sanattan daha derin bir faydalınım kazanmaya yönelik yaygınlaşmanın artması sağlanmıştır.

Tasarım sanatı için sanatın tüm kollarını ve tasarımı kapsayan, bu iki alana yönelik eş zamanlı uygulamalar olarak genel bir çerçeve çizmek mümkündür. Fonksiyonel heykel (ya da işlevsel heykel) sözcüğü için ise -yine tasarım sanatında olduğu gibi- tasarım alanıyla yakınlaşma söz konusudur. Fakat tasarım sanatının, sanatsal alanların tümüne yayılabilen geniş yelpazesine nazaran; fonksiyonel heykel sözcüğü, sanat disiplinlerinden heykel alanıyla ilgili olarak, daha belirli bir alanı kapsamaktadır. Aynı şekilde heykel alanıyla kesişen çok sayıda disiplinin neticesinde üretilen, pek çok türde ve çeşitlilikte uygulama mevcuttur. Bu nedenle de bahsi geçen belirli alanın geniş bir ağıya sahip olduğu söylenebilmektedir. Giyilebilir ya da takılabilir heykeller ya da içinde gezebildiğiniz heykelsi bir mimari yapı fonksiyonel heykel çeşitliliğine örnek olarak verilebilmektedir. Pratik işlevine paralel kullanım değeri sunan bu uygulamaların yüzeyde heykelden bariz bir farkından bahsetmek mümkün görünmemektedir. Belirgin olarak sunulabilen fark, heykel alanının bileştiği disiplinlerdir: Moda ve heykel, mimari ve heykel, müzik ve heykel, resim ve heykel, takı tasarımı ve heykel...

Literatürde “fonksiyonel heykel” sözcüğü için karşılık bulan ve çeşitli uygulamalara atıfta bulunan kullanımlara ulaşılmaktadır. Fakat bu uygulamaların çoğu kavramsal anlamda dil birliğinin olduğu bir fonksiyonel heykel tanımına dayanmamaktadır. Çünkü fonksiyonel heykel ile ilgili -tasarım sanatı gibi- bir akım, yaklaşım ya da trend olacak şekilde kendi terminolojisinin oluşabileceği kavramsal çalışmaların eksik olduğu gözlemlenmektedir. Bunun yanı sıra fonksiyonel heykel sözcüğünün, üç boyutlu nesnelerin sanatsal yönünü vurgulamak için kullanılan ‘heykelsi’ sözcüğü yerine kullanımı da gözlemlenmektedir. Bu da fonksiyonel heykelin sıfat olarak anlamlandırılmasına sebep olan ve terminolojisinin oluşmasında engel olan bir karışıklık oluşturmaktadır. Bu kullanımlar için şu örneklere değinmek mümkündür: Mobilyayı bağlamından soyutlayıp ya da hazır nesne (İng. ready-made) olarak sergileyen çalışmalar, mobilyanın biçiminden ilham alan fakat pratik işlevinden arındırılan heykeller, alışılmışın dışında formlara sahip tasarım ürünleri, vb. Bu tarz uygulamalar için, yer yer ve zaman zaman bu sözcüğün kullanımını rastlanılmıştır. Bu sebeplerden dolayı, ikinci bölümün ikinci başlığı olan fonksiyonel heykel kısmında, kelimenin bahsi geçen yüzeysel kullanımından ziyade daha özel bir tanımla yapılmaya çalışılmıştır. Bölümün devamında ise “fonksiyonel heykel” ile özdeşleştirebilecek farklı sanatçıların çeşitli uygulamalarına yer verilmiştir.

2.1. Tasarım Sanatı

Tasarım ve sanat ilişkisini inceleyen çalışmalar, genellikle bu iki alanın -ne kadar birbirine yakın olsa da- sınırları ve birbirilerinden ayrımı üzerine düşüncelerle başlamaktadır (Coles, 2002; Coles, 2005b; Scanlan ve Jackson, 2001; Poynor, 2005). Yüzyılın sonu ve 2000’li yılların başlarından itibaren, tekrardan alevlenen ve günümüze kadar uzanan sanat ve tasarım tartışmaların yeni çıkış noktasını ise *designart* terimi oluşturmuştur.

Türkçeye “Tasarım Sanatı”⁷ olarak çevrilebilen bu terimin, İngilizce literatürde *designart* gibi bitişik şekilde veya *design art* gibi ayrı şekilde kullanımları görülmektedir. Coles (2005b, s. 21) tasarım sanatıyla ilgili çalışmalar üreten sanatçılar için *designart* ve *design art* sözcüklerinin iki kullanım biçiminin de baskıda yüzeysel bir fark yarattığını, fakat semantik olarak aynı olduğunu belirtmiştir.

Joe Scanlan’ın 2001 yılında yayınlanan *Please, Eat the Daisies* [Lütfen Papatyaları Yiyin] isimli çalışmasında tanımladığı *design art* [tasarım sanatı] ile 21. yüzyıl olarak, yeniden tarihlendirilen bir tartışma konusu başlamıştır. Scanlan’ın tanımına göre “tasarım sanatı, mimarlık, grafik tasarım ve mobilya gibi alanların dolayısıyla sanatta işlev, yer, stil konuları üzerinde oynayan teşebbüslere ithafen herhangi bir sanat eseri” olabilmektedir (Scanlan ve Jackson, 2001, s. 61). Alexander Payne, 2001 Aralık ayında Philips de Purry’de gerçekleşen müzayededeki mobilyalar için müzayedeye öncesi tanıtımda “tasarım sanatı” kelimesini kullanmıştır (Coles, 2010). Devamında 2002 yılı şubat ayında Alex Coles’un *Art Décor* başlıklı makalesi yayınlanmıştır. Coles (2002), burada Scanlan’ın çalışmasına da atıfta bulunmuş ve Scanlan’ın tasarım sanatını kavramsal olarak tanımlayan ilk kişi olduğunu belirtmiştir. Payne, verdiği bir röportajda “terimi ben yaratmadım ama onu benimsedim” (Gura, 2019) dese de 1999 yılında Payne’nin “*Philips de Purry*’de gerçekleştirilen müzayedede bu terimi icat ettiği” (Wiles, 2009a) ve müzayededeki sanatsal özellikler taşıyan tasarımlar için bu kategoriye yarattığı söylenmektedir. 2000’lerin başında, farklı bölgelerden ve birbirine yakın ama farklı alanlardan bu üç kişinin ifadeleriyle birlikte tasarım sanatının hem pratik hem de teorik altyapısı oluşmaya başlamıştır.

⁷ Tasarım sanatı ile ilgili olarak İngilizce literatürden dilimize geçerken yaşanabilecek problemlerden biri olan *Art of Design* için de bu noktada ek bir açıklama gerekmektedir. Hem *design art*, hem de *art of design* için Türkçe karşılık olarak “Tasarım Sanatı” verilmektedir. Fakat bu sözcük öbekleri, tasarım ve sanat arasındaki ilişkileri farklı şekillerde ifade etmektedir. *Designart*, tasarımın sanatla birleştiği eş zamanlı uygulamalara gönderme yapmaktadır. Geleneksel sanat ve gelenekselleşmiş tasarım disiplinlerinin, eş zamanlı uygulamalarının bileşimi olan, iki alanın tek bir çalışma üzerinde izlerini görebileceğimiz, ortak/eş zamanlı uygulamaları ifade etmektedir. Disiplinlerarası bir yaklaşımla ilgilidir. Buna karşın *art of design*, tasarımın kendisiyle ilgili bir kavram olup, tasarımın daha çok düşünce ve uygulama gibi süreçlerinin sanatsal yönünü vurgulamak için kullanılmaktadır. Sanat ve tasarım alanlarının bileşiminden çok tasarımın estetik ile ilgili olan sanatsal yönünü vurgulamaktadır. Aralarındaki fark bir nevi vurgu noktaları olarak tanımlanabilir: Biri iki alanın bileşimine vurgu yaparken diğeri alanın sanatsal yönlerine atıfta bulunur. Kısaca, *designart*, “tasarımla sanatın bileşimi”; *art of design*, “tasarımın sanatsal boyutu” olarak anlaşılabilir.

Coles'a (2010) göre tasarım sanatı, sanat dünyasında tasarım dünyasında olduğu gibi bir etki yaratmamıştır. Tasarım sanatı bu alan için kısa soluklu bir etkiye sahip olmuş ve tasarımdan sanat alanında faydalanmaya yönelik yeterince derin bir araştırma yapılmamıştır (Coles, 2010). Tasarım dünyasında ise hızlı bir şekilde benimsenmiş, kendine özgü bir terminoloji oluşturulmuş, sunum ve pazarlamasına yönelik kategoriler, sınıflandırmalar yaratılmıştır. Tasarım sanatına ait çıktılar için en çok kullanılan tanımlayıcıları: sınırlı sayıda (ing. limited edition), bir kereye mahsus (ing. one-off) , eşsiz (ing. unique) vb. olarak gözlemlenmektedir. Dünya genelinde sanatçıların ve tasarımcıların eserlerini sergileyen *ARTSY*'de, tasarım sanatına yönelik eser sunumları için bir enderlik sınıflandırması yapmıştır. Buna göre: “eşsiz; türünün tek örneği”, “sınırlı sayıda; baskı çalışması sona ermiş ve üretilen eser sayısı biliniyor”, “açık baskı; baskı çalışması halen devam etmekte olup numaralandırılabilir yeni eserlerin üretimi devam etmekte”, “bilinmeyen baskı; baskı çalışması sana ermiş ancak kaç eser üretildiği bilinmiyor” anlamlarındadır (*ARTSY*, t.y.).

Ayrıca bu terime ithafen uluslararası ölçeklerde fuarlar düzenlenmiş, galeriler açılmış, çekim alanına koleksiyonerler dahil edilmiştir. Örneğin 2007 yılında Şangay'da Çin asıllı galerici Pearl Lam tarafından düzenlenen bir etkinlikte, doğu-batı, sanat-tasarım gibi ikiliklerle ilişkili olarak kapsamlı bir etkinlik düzenlenmiştir. Bu etkinlik kapsamında tasarımcılara, sanatçılara ve zanaatçılara; dünyanın çeşitli yerlerinden pek çok uygulayıcıya, Victoria & Albert Müzesinden ve Paris'teki Pompidou'dan küratörlere ev sahipliği yapılmış; “işlevsel ve işlevsel olmayan sanat eserleri” olarak kategorize edilen eserler sergilenmiştir (Long, 2006). Eserler, sanatçılar ve tasarımcılar olmak üzere yaklaşık olarak elli kişinin üretiminden oluşmaktadır ve üretimler, sanatçılardan istenen işlevi olan nesneler ve tasarımcılardan istenen işlevi olmayan nesneler şeklinde yaratılmıştır (Long, 2006). Bu ve benzeri etkinliklerle birlikte tasarımın çağdaş sanat dünyasında etkisi daha görünür olmuştur. Sanatçıların yanı sıra özellikle tasarımcılar için farklı düşünme biçimlerinin ve çeşitli iş birliklerinin önünü açılmıştır.

Koleksiyonerler tasarım sanatına yönelik üretimlere çağdaş sanat parçaları olarak ilgi göstermiş; Ron Arad, Marc Newson gibi tasarımcıların bazı tasarım sanatı mobilyaları müzayedelerde bir milyon doların üstüne çıkmıştır. Sanata yaklaşan çağdaş mobilyaların sergilenme mekanları, *showroom* 'lardan müzayede evlerine ve galerilere geçmiş, “tasarım sanatı olarak bilinen yeni bir hibrit kategori, mobilyaların mütevazı dünyası ile saflaştırılmış sanat dünyası arasında yer alan sınırlı sayıda, çağdaş koleksiyon parçalarını tanımlamak için” (Jackson ve Fairs, 2006) kullanılmıştır.

Tasarım sanatı teriminin ortaya atılmasından itibaren tasarım evreninin üyeleri tarafından hem olumlu ve hem de olumsuz olarak değerlendirilen pek çok yönü olmuştur. Tasarımcılar için olumlu yanı, tasarımcı statüsünde de gözle görünür bir farkın oluşmasıdır. Fakat bazı şirketler ve firmalar için tamamen olumlu bir yönünden bahsetmek mümkün değildir. 2009 yılında kendisiyle gerçekleştirilen bir röportajda Peter Marigold, ürün tasarımcılarından sürekli ücretsiz fikirler beklenildiğini ve bunun üzücü olduğunu belirtmiş ve şunu eklemiştir: “tasarım sanatına bu kadar çok itiraz olmasının nedeni, bazı şirketlerin tasarımcıların uyanmalarından ve eşyalarının aslında birileri için bir değer olduğunu fark etmelerinden korkmalarıdır.” (Wiles, 2009b)

Tasarım alanından otoritelerin tasarım sanatıyla ilgili literatüre katkıları, sanat alanında uzmanlaşmış kimselerin katkılarına nazaran nicel olarak daha fazla olduğu gözlemlenmektedir. 2000’li yılların başlarında, sanat alanından spesifik olarak tasarım sanatına yönelik Joe Scanlan’ın ve Alex Coles’un kuramsal çalışmalarından başka derin bir araştırmaya rastlanılmamaktadır.

Sanat dünyasında tasarım sanatının değerlendirilmesi ve tanımlanmasıyla ilgili bilinen ilk kaynağın Joe Scanlan’a ait olduğu düşünülmektedir. Çalışmada, çeşitli sanatçıların eserleri tasarım sanatı bağlamında ele alınmıştır. Scanlan makalesine, Thorstein

Veblen⁸'e ve "The Theory of the Leisure Class"⁹ (Aylak Sınıfı Teorisi) adlı kitabındaki kavramlara atıfta bulunarak başlamıştır (Scanlan ve Jackson, 2001). Devamında ise tasarım sanatının kısa, genel bir tanımını vermiş ve bu ifade biçimini kullanan sanatçıları sıralamıştır. Makalede Jorge Pardo ve Tobias Rehberger bu tarz çalışmaların belli başlı uygulayıcısı, Heimo Zoberning ve Gregor Schneider açık bir şekilde bu yaklaşım dahilinde anlaşılan, Angela Bulloch, Liam Gillick, Jim Iserman, vb. gibi isimler de bu yaklaşımla üstü örtülü bir şekilde örneklendirilebilen sanatçıları olarak verilmiştir.

“Tasarım sanatının tüm formlarında önemli olan, sanatın nerede olduğu, nasıl görüldüğü ve ne yaptığı arasında bir tür kaymanın oluşmasıdır.” (Scanlan ve Jackson, 2001, s.63). Bu açıdan Scanlan'ın çalışmasında tasarım sanatı, çağdaş sanatta sıklıkla irdelenen kurum eleştirisiyle kıyaslanmıştır. Tasarım sanatının, Micheal Asher veya Louise Lawler'ın kurum eleştirisiyle ilgili eserlerinde olduğu gibi kültürel otoriteyi sorgulama, sanatın yerine, işlevine dikkat çekme gibi bir amacının olmadığı ileri sürülmüştür (Scanlan ve Jackson, 2001, s. 63). Kurumsal eleştirinin destekleyen

⁸ Amerikalı sosyolog ve ekonomist Thorstein Veblen (1857-1929), literatürde *Aylak Sınıfı Teorisi* (1899) adlı kitabıyla önemli bir yer edinmiştir. Bu çalışmasıyla ekonomi ve toplumsal yapıya ilişkin, ‘gösterişçi tüketim’, ‘parasal/maddi öykünme’, “gösterişçi tüketim sınıfı teorisi” gibi önemli terimler ortaya atmıştır. Yüz yıldan daha önce yayınlanan bu kavramlar günümüz koşullarının anlamlandırılmasında yeniden ele alınarak, halen etkisini göstermektedir. Öyleki son 1 yılda Veblenin gösterişçi tüketim kavramına ilişkin, dünya genelinde 1000i aşkın yeni akademik yayın yapılmıştır.

⁹ "Aylak Sınıfı Teorisi" olarak da bilinen "Görkemli Tüketim Sınıfı Teorisi"ni geliştiren Amerikalı bir sosyolog ve ekonomisttir. Veblen, 1899 yılında "The Theory of the Leisure Class" adlı kitabında bu teoriyi ayrıntılı olarak açıklamıştır.

Veblen'e göre, toplumda aylak sınıfı olarak adlandırdığı bir grup insan vardır. Bu sınıf, zenginlik ve statüyü sembolize etmek için gösterişli tüketim ve israf yoluyla sosyal prestij elde etmeye odaklanır. Aylak sınıfı, üretim faaliyetine katkıda bulunmadan, çalışmadan veya üretmeden lüks ve israf dolu bir yaşam tarzı sürdürmeyi tercih eder.

Veblen, aylak sınıfının tüketim alışkanlıklarını "görkemli tüketim" olarak tanımlar. Bu tüketim, değerli ve pahalı mal ve hizmetlerin kullanımı ve sergilenmesini içerir. Aylak sınıfı, lüks evler, pahalı arabalar, mücevherler, moda ürünleri, yüksek sosyal etkinlikler ve diğer sembolik göstergeler aracılığıyla zenginliklerini ve statülerini diğer insanlara göstermek ister.

Veblen, aylak sınıfının davranışlarının aslında ekonomik etkinlikten ziyade sosyal statü hedefleriyle motive olduğunu iddia eder. Bu sınıf, diğer insanlar üzerinde etki ve prestij sağlamak için gösterişli tüketim ve israfı bir araç olarak kullanır. Aylak sınıfının bu davranışları, toplumdaki eşitsizlikleri ve sosyal ayrımları vurgular.

Veblen'in aylak sınıfı teorisi, toplumsal sınıflar arasındaki farklılıkları ve tüketimin sosyal işlevlerini anlamaya yönelik bir perspektif sunar. Ayrıca, insan davranışlarını ekonomik motivasyonların ötesine taşır ve sosyal statü, prestij ve gösteriş gibi faktörlerin tüketim alışkanlıklarını şekillendirdiğini vurgular. Bu teori, günümüzde hâlâ sosyoloji ve ekonomi alanında ilgi görmektedir ve tüketim kültürü, gelir eşitsizliği ve sosyal sınıf gibi konuların incelenmesinde kullanılmaktadır.

mekanizmalarını ortaya çıkararak kültürel otoritenin illüzyonunu bozmaya çalışırken tasarım sanatının -Matisse'in sözlerine gönderme yaparak- otoriteyi mum ışığı ve rahat koltuklar sağlayarak demokratikleştirmeyi umduğunu belirtmiştir. Burada *Arts and Crafts* felsefesine benzer bir yaklaşım söz konusudur: Alım ve kullanımı daha pragmatik yollarla mümkün kılmak ve sanata erişimi genişletmek...

Veblen'in 1899 olarak tarihlendirilen çalışmasında geçen "gösterişçi tüketim", "maddi öykünme" ve "saygın israf" gibi kavramlar, toplumun tüketim anlayışının çözümlenmesinde önem arz etmektedir. Bununla birlikte Veblen'in nesneleri fayda ve faydasızlık açısından değerlendirmesini Scanlan, sanat ve tasarım arasında ilişkiyi anlatmak için kullanmıştır.

Scanlan, Veblen'in kitabında geçen yukarıdaki kavramları kullanarak ve bazı düşüncelerini referans alarak, sanat ve tasarım arasındaki ilişkiyi ve tasarım sanatını şu şekilde açıklamıştır:

- Tasarım sanatının tüketimle ilişkisi: Sanat nesnesini faydayla birleştirerek insani dürtüleri (tüketim ve muhafaza etme/koruma) karşı karşıya getirebilir.
- İyi ve güzel: Bir önceki açıklamaya benzer şekilde, ergonomik olarak kullanımı iyi olsa da sanat eseri olarak aşınma ve güzelliği yitirme problemi ortaya çıkmaktadır.
- Piyasa değeri eşittir amaçlanan işlevin sembolik işleve oranı: Tasarım sanatının ilgi çekici yanının görünür işlevini ne kadar iyi yerine getirdiğini değil, sembolik işleviyle orantılı olarak, estetik açıdan tüketim işlevini ne kadar iyi yerine getirdiği vurgulanmaktadır.
- Toplumsal değer ve sofistike estetik gerilimi: Veblen, William Morris ve John Ruskin'in başlattığı Arts and Crafts hareketinin tedavi edici değerini de sorgulamış ve bunun ekonomik çelişkilerini ortaya çıkarmıştır. Scanlan da günümüzde tasarım sanatının sosyo-ekonomisi için benzer bir sorgulamanın yapılabileceğine dikkat çekmiştir. Bu bağlamda Andrea Zittel'in A'dan Z'ye yaşam ünitelerini eleştirir.

- Tasarımın sanat olarak düşünülmesi: Veblen “bir nesnenin işlevsel değeri azalırsa estetik değeri artar” der. Scanlan da bu bakımdan tasarım sanatçıları eleştirir. Sanatın hem kullanışlı görünmesi hem de sanat olarak görünmesi için işlevsiz görünmesi gibi bir felsefi bir hayal kırıklığı yaşadığını belirtmiştir.

Alex Coles’un 2002 yılında yayınlanan *Art Décor* başlıklı çalışması da Tasarım sanatının erken bir örneği olarak 1930’larda Art Deco tarzında döşenmiş ve şöminesi Henri Matisse tarafından tasarlanmış bir odanın betimlemesi ile başlamaktadır. Modernizme işaret eden dönemin avangart sanat hareketleri için dekorun tehdit olarak algılanmasından bahsetmiştir. Coles’a göre dekorla ilişkili olarak tasarımın ve zanaatın sanatla ilişkisi, bu dönemden itibaren kontrol altına alınmaya çalışılmıştır. Öyle ki Coles tasarım, zanaat ve mimariyi kendi faaliyet alanlarına dahil eden Bauhaus, De Stijl ve Konstruktivizmin, farklı disiplinleri bir araya getiren devrimci bir hareketten ziyade, Avangart tarafından dekor tehdidini hafifletmek için yapılan girişimler olarak da yorumlanabileceğini ileri sürmüştür. Ayrıca Coles tarafından *Art Deco*, Bauhaus ve benzeri hareketlerin aksine uygulayıcılarına katı ilkeler dayatmaya çalışmayan tek akım olarak verilmiştir.

Tasarım sanatının açık ara en zeki yorumcusu olarak nitelendirdiği Scanlan’ın makalesine atıfta bulunmuş, makalede bulunan isimlerden Jorge Pardo ve Andrea Zittel’in tasarım sanatına yönelik çalışmalarını eleştirmiştir. Zittel’in *A’ın Z’ye Yaşam Üniteleri* adlı çalışmaları ve Pea White’ın sanat ve tasarım birlikteliğine dayanan eserleri arasında karşılaştırmalı bir analiz yapmıştır. White’ın yarı-biyomorf nesneleriyle hassas bir şekilde sergilendiği mekânın bağlamını dönüştürürken, Zittel’in çalışmasını Bauhaus’un çarpık bir retoriğinin sunumu olarak yorumlamıştır. Bunun dışında Richard Artschwager’in mobilyadan esinlenen çalışmaları için de bir paragraf ayrılmıştır. Coles’a göre Artschwager’in özellikle son çalışmalarında ikonografiye çok ağırlık vermiş ve eserlerinin bağlamı neredeyse anlaşılamaz ölçüde karmaşıklaşmıştır. İşlev yerini hantal ve kullanışsız eserlere bırakmıştır.

Coles, *Art Décor*’u sanatla tasarımın, sanatla dekorun yakın ilişkisi üzerine temellendirmiştir. Sonuç paragrafında amacının “tüm sanatın dekoratif olmasına

verin” şeklinde bir algılayışa sebep olmamasını vurgulamıştır. Ayrıca kısa bir kurum eleştirisi yaparak metnini tamamlamıştır. Matisse’in metnin başında değindiği şömine rafının Tate Modern’de açılacak bir sergide gösterimi üzerine şu sözlere yer vermiştir: “*Décor*’un entropik potansiyelinin keskin bir şekilde farkına varılması, kesinlikle Tate’in işlevselci tasarımı tarafından dondurulacağı açıktır. Bunun yerine, bugün bizim yaptığımız gibi sanat ve tasarım arasındaki romantizme dair gürültü yapmaktansa eserin hala o evde durduğunu düşünmek çok daha verimlidir.”

Coles (2005b, s. 17) tasarım sanatıyla ilgili başka bir çalışmasında ise çağımızın sanat ve tasarım ilişkisine bakışı için hâkim iki anlayışın varlığından bahseder:

- Multimedia erimesinin yaşandığı bir dönemde sanatın özünü ve özgünlüğünü kaybetmemesi adına tasarıma mesafeli durmasını savunan Püristler...
- Yine böyle bir dönemde sanatın hayatta kalmak için ve bu çağda anlamlı olmak adına kendi sınırlarının ötesine geçmesini savunanlar, ki tasarımdan daha iyi bir ortak olamaz görüşündedirler.



Görsel 14. Jorge Pardo, “Project 2000”, Dia: Chelsea (DiaArt, 2023).

Tasarım sanatını ise üçüncü bir yaklaşım olarak önermektedir (Coles 2005b, s. 17). Bu yaklaşım disiplinlerin kendi tarihsellikleri kapsamında gelen özgünlük duygusuyla bağlantılar kurarak yaptığı iş birlikleriyle ilgilidir. Buna örnek olarak, Jorge Pardo'nun 2000 yılında New York Dia: Chelsea'de gerçekleştirdiği *Project* adlı enstalasyonunu vermiştir (Görsel 14). Pardo, renkli karolarla mekânın üç alanını (galeri, kütüphane ve lobi) birleştirmiştir. Marcel Breur'un ve Alvar Alto'nun tasarım sandalyeleri, Pardo tarafından tasarlanan aydınlatmalar ve resimler, Volkswagen'in 2000 beetle aracının bire bir ölçüde kil modeli gibi sanat ve tasarım alanından birçok farklı alana özgü elemanlarla bu üç mekânı donatmıştır. Bu çalışmada hem art nouveau gibi tepeden tırnağa bir uyum vardır, hem de disiplinlerin sınırlarının erimeği ortak bir çalışma göze çarpmaktadır.

2.1.1. Tasarım Sanatı Sanatçıları

Joe Scanlan (Jackson, 2001, sf.61) çalışmasında, Jorge Pardo ve Tobias Rehberger'den tasarım sanatının belli başlı uygulayıcıları olarak, Heimo Zobernig'den de açık bir şekilde bu yaklaşım dahilinde anlaşılan sanatçı olarak bahsetmiştir.



Görsel 15. Jorge Pardo, “Tüm bahisler kapalı”, 2021, Petzel Galerisi, New York. (Petzel Gallery, 2021).

Jorge Pardo (1963-) Küba asıllı Amerikalı bir heykeltıraş, tasarımcı ve ressamdır. Yaklaşık otuz yıldır eserlerini *gessamtkunswerk* anlayışıyla sanat ve dekor arasında ilişkiler kurarak sergilemektedir (Fateman, 2021). 2021 yılında Petzel galerisinde, “Tüm bahisler kapalı” adıyla açılan sergide: “10'dan fazla yeni büyük ölçekli resim, dört parçalı özel yapım bir kanep ve 160x220 cm boyutunda bir avize yer almıştır” (Petzel Gallery, 2021). Sanatçı her bir parçayı birbiriyle ilişkili olarak kurgulamış ve bir arada sergilemiştir. Uygulamalarında genellikle tek bir disipline odaklanmamaktadır. Aksine çoğulcu bir yaklaşımı benimsemektedir. Pardo'nun çalışmalarında ‘eş zamanlılık’ kavramı, tek bir nesne üzerinden farklı alanların bileşiminin görünmesinden ziyade farklı alanlara yönelik uygulamaların bir arada sunumuyla daha ilgilidir. Sanat ve tasarım arasında genellikle yumuşak geçişler kurmaktadır.



Görsel 16. Jorge Pardo, “Tüm bahisler kapalı”, 2021, Petzel Galerisi, New York (Petzel Gallery, 2021).

Tobias Rehberger (1966-) kuşağının önemli Alman sanatçılarından biri olarak nitelendirilmektedir. Frankfurt Stadelshule’de eğitim almış, Thomas Bayrle ve Martin Kippenberger’in öğrencisi olmuştur ve 2001 yılından bu yana da Stadelshule’de heykel bölümünde ders vermektedir (Pilevneli, 2023). Rehberger’in sanat pratiğinde, tasarım, resim, heykel gibi alanları bir araya getirerek oluşturduğu enstalasyonları önemli bir yer tutmaktadır. Uluslararası alanda tanınırlığı sahip Rehberger’in 2009 yılında Venedik Bienali kapsamında sergilenen eseri için en iyi

sanatçı ödülü -Altın Aslan Ödülü- almıştır. Buradaki enstalasyonu için ARTEK¹⁰ (Art and Technology) firmasıyla yakın bir iş birliği içinde olmuştur. Enstalasyonu, birinci dünya savaşı sırasında gemilerde kullanılan dekoratif bir tarz ve artık mobilyalarının senteziyle oluşturulmuş bir kafeterya düzenlemesidir. Jüri bu düzenlemeyle ilgili şu sözleri söylemiştir: “... bizi eski sergileme biçimlerinin yeniden keşfedildiği ve sanat eserinin bir kafeteryaya dönüşmesiyle beyaz küpün ötesine götürdüğü için en iyi sanatçı olarak Altın Aslan ödülüne layık görüldü. Bu dönüşümle sosyal iletişim estetik pratiğe dönüşmektedir.” (Artek, 2009).

Rehberger, tasarım ve sanat arasında ilişki kurmaya, farklı bağlamlar açısından deneyerek devam etmektedir. Yarattığı mekanlarda estetik ve işlev arasında denge kurmaktadır, sanatın kurumsallaşmasına tasarım yoluyla yeni açılımlar getirmekte ve etkileşimi bir estetik unsur olarak kullanmaktadır.



Görsel 17. Tobias Rehberger, *Was Du Liebst, Bringt Dich Auch Zum Weinen*, 2009, İtalya (Pilevneli, 2023).

¹⁰ 1935 yılında Helsinki’de kurulmuştur. Kurucuları, Alvar ve Aino Alto, Maire Gullichsen, Nil- Gustav Hahl’dır. Şirket, tasarım, mimari ve sanatın kesişim noktası olarak görmekte ve bu bağlamda tasarımlarını sunmaktadır. Kuruluş döneminde Modernizmin temel kavramlarından olan sanat ve teknolojinin bir sentezi olarak isimlendirme yapmışlardır. Bahaüs’a dayandırılan politikalarına göre, güzel sanatlardansa mimari ve tasarımla işbirliği içinde olan bir sanat anlayışından ilham aldıklarını belirtmektedirler.

Heimo Zobernig (1958-) Avusturya doğumludur. Viyana Güzel Sanatlar Akademisinde heykel alanında profesör olarak ders vermektedir. Sanat pratiğinde genellikle resim, heykel, performans, tasarım, mobilya ve enstalasyon yer almaktadır. Rehberger ve Pardo gibi Zobernig de mekânı kendi sanatsal pratikleriyle dönüştürmektedir. Genellikle modern sanat tarihine referans yapan bağlamları çalışmalarında görmek mümkündür. Eserlerinde minimalist bir estetik anlayışı vardır. Çalışmalarında, renk blokları, geometrik formlar, keskin hatlar ve sade biçimler gözlemlenmektedir. Mekân ve nesnenin işlevselliği üzerine sorgulamalarını, daha çok bu biçimsel üslup üzerinden gerçekleştirmiştir. Simon Lee galerisindeki bültende sanatçıdan şu sözlerle bahsedilmiştir: “... çalışmaları, mimari müdahale ve enstalasyondan performansa, filme ve videoya, heykelden resme uzanan bir dizi medyayı kapsıyor. Bu biçimlerdeki pratiklerinin hepsi modernizmin biçimsel dilinin sorgulanmasıyla bağlantılıdır. Bu en tanınmış haliyle monokrom ve ızgara yapılı mecazlarıdır.” (Simon Lee Gallery, t.y.)



Görsel 18. Heimo Zobernig, *Piet Mondrian: A Spatial Appropriation*, 2019, Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Albertinum, t.y.).

Sanatçı farklı disiplinlerden, farklı uygulamaları sıklıkla ortak bir dille bir araya getirerek sorgulamaktadır. Paris’te, Galerî Chantal Crousel’da gerçekleştirilen bir sergisi de yine farklı alanların ortak bir sunumunu kapsamaktadır. Stéphanie Moisdon’un küratörlüğünü yaptığı sergi için basın bülteninde şu sözler yer almıştır: “Çizim, resim, heykel, obje, fotoğraf, film, müzik, mimari, mobilya, sergileme, iş

birliği, sosyal pratik, çalışma, öğretme ve her şeyin farklı yollarla nasıl bağlantılı olduğu... Başlangıcından bugüne kadar bir anlatı..." (Moisdon, 2023).

2.1.2. Tasarım Sanatı Tasarımcıları

Phillips de Purry'nin eski müdür yardımcısı Alexander Payne'nin 1999 yılındaki müzayedede sergilenen tasarım mobilyaları için *designart* terimini kullanmasından bu yana 24 yıl geçmiştir. Bu süreç boyunca tasarım sanatı bağlamında tasarımcıların ürettiği ve görsel açıdan heykelden ayırmanın imknsız olduğu çalışmalar ortaya çıkmıştır. Bu tarz çalışmaların öncüsü olan ve Payne tarafından işaret edilen Ron Arad ve Marc Newson gibi isimlere ek olarak çok sayıda ağdaş tasarımcı görünür olmuştur. Buna karşın akademik literatürde her ne kadar sanat ve tasarım dünyasının keşişimine yönelik çalışmalar artmış olsa da sanat ve tasarımın, tasarımcı ve sanatçının farklarını ortaya koymaya çalışan; disiplin sınırlarının korunması gerektiğine vurgu yapan araştırmalar da devam etmektedir. İlhan Bilge (2006), "*Sanatçı mısınız? Tasarımcı mısınız?*" başlıklı makalesinde sanatçı ve tasarımcıyla ilgili temel sorular sormuş ve bununla ilgili kendisinin de katıldığı genel kabul görülen açılımlardan bahsetmiştir:

- Sanatçı kendi sözünü söyler; tasarımcı başkaları adına konuşur.
- Sanatçının kimliği, yaptığı içe yansır; yansımalıdır. Tasarımcı ise yaptığı işin kimliğine bürünmelidir.
- Sanatçı, kendi kendine iş verir. Tasarımcıya ise iş, başkaları tarafından verilir.
- Sanatçı tümüyle zgr değilse, sanatçı değildir. Tasarımcı tümüyle zgrse, tasarımcı değildir.
- Sanat yapıtı kalıcıdır, tasarım ürünü geçicidir (Bilge, 2006).



Görsel 19. Marc Newson *Voronoi Shelf*, yapım aşamaları (Newson, 2023).

Yukarıda bahsi geçen makalenin yayınladığı sırada (2006 yılında) Marc Newson'un *The Lockheed Lounge* adlı şezlongu, Sotheby's¹¹ tarafından 968,000 dolara satılmıştır (Görsel. 20). Şezlongun 1990'larda yapılmaya başlayan on adet prototipin biri 2010 yılında 2,098,500 dolara, 2015 yılında Phillips tarafından gerçekleştirilen açık arttırmada ise 2,434,500 sterline satılmıştır. Pek çok galeri ve koleksiyoner için bu ve benzeri çalışmalarla, işlevsel nesne ile sanat nesnesi arasındaki maddi değer farkı yok olmuştur. 1963 doğumlu Avusturalyalı çağdaş tasarımcı Marc Newson'ın bu çalışmasının erken bir benzeri olarak, *Australian Crafts Council*'in desteği ile açtığı 1986 olarak tarihlendirilen sergisi verilmektedir (Gagosian, t.y.).



Görsel 20. Marc Newson, Lockheed Lounge, perçinlenmiş alüminyum levha, fiberglas, 1990 dolayları (Phillips, 2023).

Marc Newson'ın üretimleri genellikle sınırlı sayıda, eşsiz ve nadir sözcükleriyle nitelendirilmektedir. Tasarımcının üretim biçimleri sanatçının üretimiyle benzerdir (Görsel 19). Buna örnek olarak 2007 yılında Gagosian Galeride sergilenen *Voroni*

¹¹ 1744'te Londra'da kurulmuştur. Şu an merkezi New York'ta bulunan küresel çapta önem atfedilmiş sanat ve dekoratif sanatların, ayrıca mücevher ve nadir mobilya tasarımlarının aracılığını yapan çok uluslu bir Amerikan şirkettir.

Shelf ve *Extruded table* çalışmaları verilebilir (Görsel 21). Newson'ın mermerden yaptığı raf ve masanın üretimi, günümüz teknolojisiyle mermerden yapılan heykellerle örtüşmektedir. Mermer bir heykelden farkı ise mobilya olarak sunulması ve sınırlı üretim olmasıdır. Ancak orijinal ya da tek sözcüklerinin karşısına gelen seri üretim gibi sınırlı üretim de -çağdaş sanat anlayışıyla birlikte- bir nesnenin sanat eseri olarak nitelendirilmesine engel teşkil etmemektedir. *Voronoi* rafın beyaz Carrara mermerinden sekiz adet ve gri Bardiglo mermerinden sekiz adet olmak üzere toplam on altı adet üretimi mevcuttur. Aynı sınıflandırma ve sayıda üretim *Extruded* masa için de geçerlidir. Marc Newson'ın bu tarz üretimleri endüstriyel tasarıma yönelik arz-talep eğrisinin doğrultusunda üretimlerden ziyade sanatçıya özgü, galeride sergilenmek üzere yapılan eser üretim biçimleriyle ilişkili görünmektedir.



Görsel 21. Marc Newson, *Extruded table* (sol), Carrara mermeri, 2007, *Gagosian Gallery*. *Voronoi Shelf* (sağ), Carrara mermeri, 2007, *Gagosian Gallery* (Newson, 2023).

Üretimleri genellikle tasarım sanatı olarak nitelendirilen bir başka çağdaş tasarımcı da Ron Arad'dır. Arad, 1951'de İsrail'de doğmuş, Kudüs' de Bezalel Academy of Art and Design'da okumuş ardından Londra'ya göç etmiştir. Burada mimarlık eğitimi alan Arad çok yönlü bir tasarımcı olarak kariyerine devam etmektedir. Uluslararası düzeyde pek çok kurumdan 'yılın tasarımcısı' 'çağdaş sanat ödülü' gibi kategorilerde ödül almıştır. Ron Arad'ın stüdyosunu ilk olarak 1982'de *one-off* (tek-seferlik) adı altında açmış, 1992 yılına kadar bu isimle stüdyosunu devam ettirmiştir. İlk sanatsal çalışmaları da buluntu nesneleriyle burada yaptığı söylenmektedir (Gary Tatintsian Gallery, 2017).

MoMA 2009 yılında *No Discipline* temasıyla Ron Arad'ın fonksiyonel heykel çalışmalarının bir retrospektifini düzenlemiştir (Görsel 22). Küratörlüğünü Paola Antonelli'nin yaptığı sergi için şöyle bir bülten yazılmıştır:

“No Discipline disiplinler arası ve "disiplinsiz" ruhu kutladı. Fiziksel kavramlar, farklı malzeme ve ölçeklerdeki çalışmalarla izlendi ve nesneler, ortak bir biçim, malzeme, teknik veya yapısal fikir temelinde aileler olarak gruplandırıldı. Sergi, diğer tüm işleri kucaklayan dev bir yapı olan *Cage sans Frontières*¹² ile doruğa ulaştı.” (MoMA).



Görsel 22. Ron Arad, *No Discipline* (sergiden görünüm), MoMA (Arad, 2023).

Arad'ın *Opera Gallery*'de Henri Matisse'e atıfta bulunan *Don't Ya Tell Henri* adında bir sergisi düzenlenmiştir. Serginin açılışı 2023 yılının mayıs ayında gerçekleşmiştir (Görsel. 23). *Art News* muhabiri Tessa Solomon (2023) sergi hakkındaki yazısını

¹² Ya da *Cage without Borders* (sınırsız kafes) Ron Arad tarafından tasarlanan ve mobilyalarını sergileyen inanılmaz derecede devasa yapıdır (Antonelli, 2009).

“Opera Gallery’de Kristal Bir Gösteri, Sanat ve Tasarım Arasındaki Bölünmeye Meydan Okuyor” başlığıyla yayınlamıştır. Sergi kapsamında Solomon (2023) ile röportaj yapan Arad, bazı kurumlar tarafından işlevsel parçalarının sanat olarak görüldüğünü, bazı kurumlar tarafındansa hala kullanım nesnesi olarak ayrı tutulduğunu belirtmiştir.

“Evet, bir sandalye yaparsanız üzerine oturmanız gerekir. Üzerine oturduğunuzda ya da oturduğunu gördüğünüzde iş tamamlanır. Bu yıllardır beni takip eden bir inanç. Ama bunun bir sorunu var, biliyor musun? Sanat dünyası ve müzayede evi, herkes her şeyi bölümlere ayırmak istiyor. Üzerine oturabiliyorsan, bu sanat değildir.

Son zamanlarda yaklaşık bir yıl önce [the D Sofa] prototipi Phillips’te tahmini olarak 1,7 milyon dolara satıldı. ...Müzayede evi, stüdyomda yapmış olmama rağmen tasarım olduğu için sanat olmadığını söyledi.

...İnsanlar sizi bölümlere ayırmayı sever. Belki mimarlık hakkında yazan insanlar her zaman sanat hakkında pek bir şey bilmezler; sanatı bilen insanlar mimarlığı bilmeyebilir.” (Solomon, 2023)



Görsel 23. Ron Arad, "Don't Ya Tell Henri" sergisinin kurulum görünümü, 2023, Opera Gallery (Solomon, 2023).

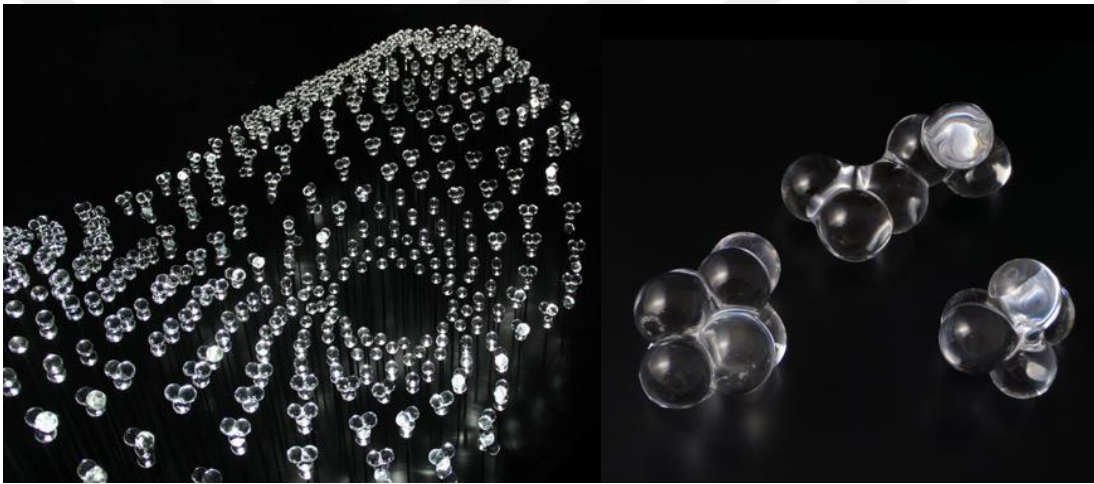
Tasarım sanatına örnek teşkil edebilecek tasarımcılardan biri de olarak Ross Lovegrove'dan bahsetmek mümkün görünmektedir. 1958 yılında doğan tasarımcı-sanatçı, 1980 yılında *Manchester Metropolitan University*'den mezun olmuş, 1983 yılında da *Royal College of Art*'ta yüksek lisansını tamamlamıştır. Endüstriyel tasarımcı olarak literatürde yer alan Lovegrove'un mesleki kimliğinde sanatçılığın olduğu da söylenebilmektedir. Lovegrove kendisini *sculptor of technology* [teknolojinin heykeltıraşı/ teknoloji heykeltıraşı] olarak tanımlamaktadır: “Tasarımcı olarak kendimi bir malzeme ve teknoloji heykeltıraşı olarak görüyorum ve heykeltıraş olarak ister fonksiyonel zekayı, ister anlamlı soyutlamayı ortaya çıkarsın, formun dönüştürücü gücünün farkındayım.” (Lovegrove, t.y.).



Görsel 24. Ross Lovegrove, Nagami Ganic, 400 cm., robotik 3D baskı (Nagami, 2023).

Lovegrove'un bazı söylemlerinden tasarım ve sanat ortaklığını alanlara göre ayırdığı söylenebilmektedir: “Tasarım içinde heykel, ikonografi ve kavram gücü getirirken, sanat içinde tasarım bence popülerleştirici bir zayıflık haline geliyor” (Lovegrove, t.y.). Lovegrove tasarımın heykel alanına başvurmasının faydalı olabileceğini ancak sanatın tasarım alanına başvurmasının tam tersi bir sonuç yaratacağını düşünmektedir. Ancak Lovegrove'un heykel alanına yaklaşan pek çok çalışması, tasarım sanatına atıfta bulunan üçüncü bir alandan bahsetmeyi mümkün kılan örnekleri işaret etmektedir.

Lovegrove’un bazı tasarımlarında heykel estetiğine başvurusu o kadar yoğundur ki, nesnenin artık bir heykel mi yoksa işlevsel bir ürün mü olduğu ayırt edilememektedir (Görsel 24). Bu tarz çalışmaları için “Tasarım mı sanata başvurmuş?” yoksa “Sanat mı tasarıma başvurmuştur?” sorularının cevabı belirsizdir. Bununla birlikte Lovegrove’un tasarımları için heykel sözcüğünün kullanımına çok sık rastlanmaktadır. *Salvati*, *lasvit nodules* gibi çalışmalarının ışık heykeli olarak nitelendirildiği görülmektedir (Görsel 25-26). Bu tarz çalışmaları için sanat ve tasarım disiplinlerinin sınırlarının erimesinden bahsetmek mümkün görünmektedir.



Görsel 25. Ross Lovegrove, LASVIT NODULES (Lovegrove, 2023).



Görsel 26. Ross Lovegrove, SALVIATI, 243 cm (sağdaki çalışma), 2004. (Lovegrove, 2023).

2.2. Fonksiyonel Heykel

1960’lar, 70’ler ve 80’lerde sanat alanında yaşanan kırılmalar heykel sanatının sınırlarını neredeyse görünmez kılmıştır. Minimalizmle birlikte ortaya çıkan “spesifik nesneler”, kavramsal sanatla yapıta dönüştürülen çeşitli buluntu nesneler, pop art ile tüketim kültürüne göndermede bulunan seri üretim nesneler zamanla heykel sanatıyla ilişkilendirilmiştir. Bunun yanı sıra 1960’lı yılların sonundan itibaren başlayan, modern sanatın kendini tamamladığını ve sınırlarının ötesine geçtiğini belirten “sanatın sonu” temalı tartışmalar ortaya çıkmıştır (Bouchard ve Foucault, 1981; Baudrillard, 2010; Kuspit, 2014; Danto, 2014; Artun, 2013). Gündemde meydana gelen bu ve benzeri gelişmelerin sonucunda sanatçı için ifade özgürlüğü neredeyse genel kabule dayalı bir biçime evrilmiştir. Sanatın modern sonrası dönemiyle birlikte sanatçılar, bedenleri de dahil olmak üzeri dilediği her şeyi yapıta dönüştürebilme gücüne erişmiştir. Sanatçının bu gücünün etrafında galerileriyle, koleksiyonerleriyle, fuarlarıyla, müzeleriyle, küratörüyle, eleştirmeniyle, pazarıyla, piyasasıyla ve daha pek çok ayrıntısıyla bir sanat ekosistemi oluşmuştur.

Sanatta ve düşüncede sorgulamaların çağı olan bu dönemde çok sayıda sanatçı-heykeltıraş işlevsel eserler üretmeye başlamıştır. Sanatçılar için mobilya gibi işlevsel nesneler üretmek yeni bir olgu değildir. Modern dönemde de pek çok işlevsel eser görmek mümkündür. Fakat sanatçıların bu dönemde kullanım değeri olarak sundukları üretimlerin, hala sanat nesnesi ya da heykel olma özelliğine dikkat çekilmemektedir. Genellikle sanatçının üretimleri, heykel ve sandalye, eser ve ürün, olarak sanatçının kendisinin de dahil olduğu bir zümre tarafından ayrılmaktadır. Hatta bu dönüşümlerin odak noktasında bulunan Donald Judd gibi minimalist sanatçıların döneminde de iki alanı ayrı tutma eğilimlerinin baskınlığından söz etmek mümkündür. Bunda Clement Greenberg gibi pürist eleştirmenlerin ve “iyi tasarım”¹³ sözcüğünün sanat eserini eleştirmek için kullanılmasının etkisi de azımsanmayacak ölçüdedir. Bununla birlikte

¹³ 1940 yılında MoMA’da tasarım departmanı kurulmuştur. İyi tasarım sözcüğü burada kavramsallaşmaya başlamıştır. 1950 yılından itibaren her yıl, yeni olan tüm tasarımlara açık, jüri karması tasarımlar sergileri düzenlemiştir.

esere eklenen kullanım değerinin, eserin sanatsal değerinde eksiklik yaratabileceği kaygısı ve akabinde sanatın ayrıcalıklı dünyasından uzaklaşma endişesi de sebeplere eklenebilmektedir. Sanat ve tasarım, zanaat ve sanat ikiliklerini aşan uygulamalar yukarıda verilen sebepler gibi ya da bu sebeplerden çok farklı nedenlerden dolayı çok uzun bir süre örtük bilgi olarak kalmıştır.

1970’lerden itibaren “beyaz küpün” (O’Doherty, 2013) dışına çıkmaya cesaretlendiren yaklaşımların sonucu hayatla sanat iç içe geçmeye başlamış, etkileşimli sanat eserleri daha görünür olmuştur. Üzerinde oturulan, toplanma alanı olarak kullanılan, aydınlatmasından faydalanan çeşitli işlev türleriyle oluşturulmuş kamusal alan heykelleri yaygınlık kazanmıştır. İç mekânda sergilenebilen işlevsel heykeller de eser adı altında görünürlük kazanmaya başlamıştır. Ancak iç mekâna yönelik bu eserlerin kullanım değerinden ne kadar faydalandığı araştırmanın kapsamı dışındadır.¹⁴

Heykellerinde işlev unsurunu kullanan sanatçıların eser bağlamları, konu seçimleri ve mobilyayı sanata dahil etme sebepleri çeşitlilik göstermektedir. 2000’li yıllardan önce mobilya ve heykel arasındaki ilişkiyi ele alan çalışmaların çoğunda kurumsal eleştiriyle ilgili bir yaklaşımdan bahsedilebilmektedir. 2000’li yıllardan sonra ise estetik değerine nerdeyse eş kullanım değeri sunan, kavramsal sorgulamasının arkada bırakıldığı uygulamalar yaygınlık kazanmıştır. Modern tasarımın tüketicinin duyuşal taleplerine olan eğilimin gelişmesi, zanaatın *post-* ön ekiyle birlikte dönüşü ve tasarım sanatı gibi hibrit alanların yayılımının bunda etkisinin büyük olduğu düşünülmektedir.

2.2.1. Scott Burton

Scott Burton (1939-1989), Amerika doğumlu sanatçı, yazar ve eleştirmendir. Performans sanatı ve heykel alanında çeşitli çalışmaları mevcuttur. Heykel alanına yönelik “mobilya heykel”, “heykelsi mobilya” ya da “fonksiyonel heykel” olarak adlandırılan çalışmalarıyla estetik ve işlevi sık sık bir araya getirmiştir. Aynı zamanda

¹⁴ Scanlan ve Jackson’ın (2001) çalışmasında da belirttiği üzere sanat eseri insanda koruma, saklama, sakınma gibi duyguları tetiklemektedir. Buna karşın kullanım değeri olan ve işlevini yerine getiren her nesnenin sınırlandırılmış bir garanti süresi vardır.

bu tarz heykelleri için “pragmatik heykel” şeklinde bir tanımlama da oluşturulmuştur. Sanatçının kamusal alanda izleyiciyle etkileşime teşvik eden büyük ölçekli eserlerinin yanı sıra gerçek boyutlu iç mekâna yönelik çalışmaları da mevcuttur.



Görsel 27. Scott Burton, Pair of "Perforated Metal Chairs" (sol), Alüminyum, 1989. Marble armchair (sağ), Mermer, 1987-88. (Artsy, 2023).

Sanat teorisyeni ve eleştirmeni olarak kariyerine başlayan Burton, heykelin kavramsal boyutuna dair özgün bir bakış açısı geliştirmiştir: “Sanatı iki kategoriye ayırmıştır: ‘sanat’ (resim) ve ‘heykel’” (Garwood, 2017). Garwood, konuyla ilgili olarak Burton’un 1973 yılında Oberlin’de verdiği bir dersten alıntı yapar:

“Heykel terimi artık sabit bir nesne anlamına gelmez; resim olmayan, sanatsal bir bağlamda sunulan üç boyutlu görsel sanatı ifade eder. Bu dönüşmüş heykel kategorisinin son örnekleri, sadece değişken veya geçici malzemelerin bir araya getirildiği eserlerle sınırlı kalmamakta, aynı zamanda dil (kavramsal ve bilgi tabanlı sanat), fotoğraf, filmler veya diyagramlar (belgeleme sanatı) veya tiyatro (performans sanatı) gibi alanlarda yapılan plastik sanat eserlerini içermektedir. Performans, medyum açısından bir tiyatro biçimi olsa da kategori olarak bir heykel biçimidir.” (Akt. Garwood, 2017).

Burton’un heykelsi mobilyaları (ya da fonksiyonel heykelleri), zamanın minimalist tavrına uygun biçimde yalın sade formlardan oluşmaktadır. Ancak minimalist sanatçı Donald Judd’un aksine Burton, uygulamalarını tasarım ürünü ya da sanat eseri olarak

ayırmamıştır. Baker (2011) bu iki sanatçının işlevsel çalışmaları için şu ifadelerde bulunmuştur:

“Burton ve Judd’un mobilyalarını karşılaştırmak ilginç. Her iki sanatçı için de biçim, fiziksel rahatlığın önüne geçiyor. Judd'un tipolojik yelpazesi daha geniştir. Sadece sandalyeler ve masalar değil, yataklar, masalar, kitaplıklar... Bunlar faydacıdır ve (benzerliklerine rağmen) heykelinden ayrı olarak var olurlar. Burton sandalyeye, masaya, tabureye, sıraya bağlı kalıyor ve bu parçalar onun heykeli, biçimsel ve anlamlı çeşitliliği ve referans yoğunluğu açısından karmaşık kılıyor. Ayrıca sağlıklı bir dozda sanatsal saldırganlık, hatta baskı da taşırlar (Burton'ın granit veya mermerden iç mekan parçalarının çoğu yalnızca iri, yarı profesyonellerden oluşan bir ekip tarafından hareket ettirilebilir). Burton, sanatının pratik bir işleve hizmet ettiği ve kamusal ve özel deneyimi geliştirdiği yönündeki tutkulu ısrarında samimiydi. Popülist coşkusu, kavramsal çelişkiye olan sevgisi ve estetik kararları neşeyle ve şiddetle dayatması arasındaki gerilim, ürettiği her şeyi canlandırıyor.” (Baker 2011).

Burton, sanat ve tasarım arasındaki alanda hareket eden özgün çalışmalar üretmiştir. Uygulamaya yönelik üretimlerinin yanı sıra yazınsal çalışmalarında da sanat ve tasarım alanlarının yakın ilişkisinden bahsetmektedir. 1983 yılında, Burton’un mimari ve modern sanat arasında var olan gerilimin kamusal sanat ile aşılmasından, kamusal sanata yönelik çalışmaların zorluğundan ve zorluğu aşma olanakları üzerine tavsiyelerden bahsettiği bir makalesi yayınlanmıştır (Burton, 1983). Kamusal sanatçı olarak da kendini nitelendiren Burton (1983), sanatçıyken aynı zamanda tasarımcı olduğunu da dile getirmiştir (Baker, 2011, s. 147).

2.2.2. Wendell Castle

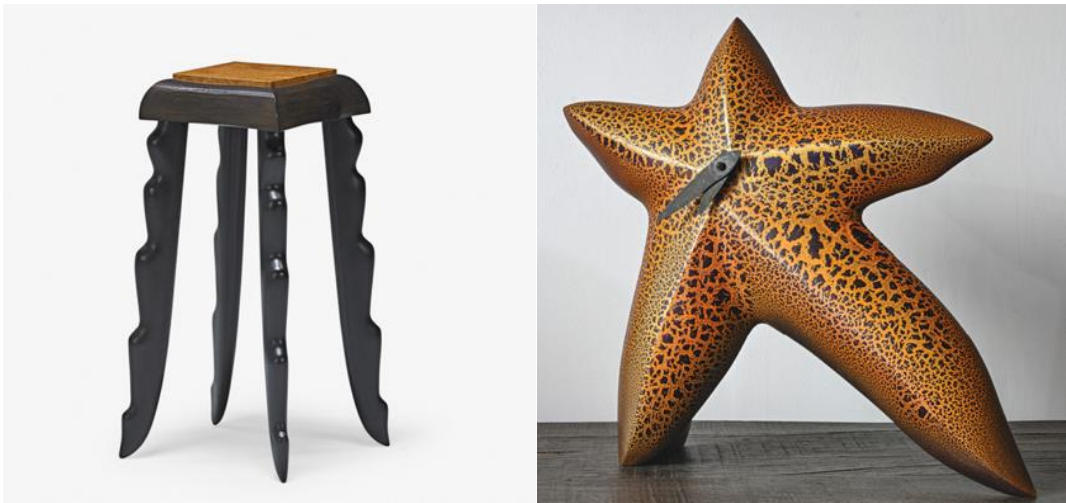
Wendell Castle (1932-2018), Amerikalı akademisyen, heykeltıraş ve mobilyacıdır. 1960’lı yıllarda mobilya ve heykel disiplinlerinin bir araya getirmiş ve bu alanda öncü isimlerden olmuştur. Bununla birlikte çağdaş mobilya tasarımının önde gelen figürlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Sanat ve tasarım alanlarından çok zanaat

ve sanat kesişimine yönelimli olduğu söylenebilmektedir. Castle mobilyayı sanatsal bir ifade aracı olarak kullanmaktadır. Eserleri genellikle organik hatlara sahiptir ve çoğunlukla eserlerinde bileşik bir form yapısı gözlemlenmektedir.



Görsel 28. Wendell Castle, Grand Temptation, 109.9 × 320 × 140.3 cm, 2014 (Artsy, 2023).

Marangozluğa dair yeteneğiyle bilinen Castle, yapıtlarında sıklıkla ahşap malzeme kullanmaktadır. Bunun yanı sıra bronz, pleksi gibi malzemeleri de çalışmalarına dahil etmektedir. 2018 yılında hayatını kaybeden sanatçının uluslararası pek çok müze ve galeride çalışmaları sergilenmektedir.



Görsel 29. Wendell Castle, Four-Legged Table (sol), Scottsville, NY, 1992. Vargo Clock (sağ), 1995 (Artsy, 2023).

2.2.3. Sebastian ErraZuriz

Şili doğumlu çağdaş sanatçı Sebastian ErraZuriz'in (1977-) eserleri; teknoloji, tasarım ve sanat üçgenin kesiştiği bir alanda ve geniş bir yelpazede sunulmaktadır. Yelpaze aktivist çalışmalarından kamusal sanata ve mobilya ile sanatın birleştiği işlevsel heykellerine kadar uzanmaktadır.



Görsel 30. Sebastian ErraZuriz, Shelves 'bust', 2018 (Artsy, 2023).

Sebastian ErraZuriz, hem sanatçı hem de tasarımcı kimliğini eş zamanlı olarak taşımaktadır. Provokatif çalışmalarında sıklıkla enstalasyon sanatına başvurmakla birlikte heykelsi mobilya ya da fonksiyonel heykel tarzında yaptığı çalışmalarında da eleştirel yaklaşımı dikkat çekmektedir.

Sebastian ErraZuriz, Amerika Birleşik Devletleri'nde (ABD) Sanat ve Tasarım alanında lisans eğitimini tamamlamıştır. New York merkezli stüdyosunda çalışmalarını sürdürmektedir. ErraZuriz, ulusal ve uluslararası düzeyde sergilerde ve projelerde yer alan aktif bir sanatçıdır. Eser temaları için genellikle, ölüm, yaşam, politika, gündelik hayat gibi kavramları odak noktasına almıştır. Fonksiyonel heykelleriyle izleyiciye mevcut düşünce kalıplarını sorgulatmaktadır.



Görsel 31. Sebastian Errazuriz, Doorstop 'head'(sol), 2018. Mirror 'We were all going to be queens' (sağ), 2022 (Artsy, 2023).

3. BÖLÜM: KİŞİSEL FONKSİYONEL HEYKEL UYGULAMALARI

İlk aşamada tasarımlar, serbest çağrışım yöntemiyle ve kâğıt üzerine karakalem çizim ile uygulanmıştır. Bu aşamada “pratik işlev” den ziyade eserin kavramsal çerçevesiyle ilgili bağlamına odaklanılmıştır. Çizim aşamasında içerik ve biçim neredeyse eş zamanlı denilebilecek bir anda ortaya çıkmaktadır. Biçimsel bir dile dönüştürülmeye çalışılan düşünce, imgeler ve sözler arasında sürekli gidip gelen bir ilişki içinde çizime yansımıştır. Karakalem çizimler, sonrasında *blender üç boyutlu modelleme programı* yardımıyla üç boyutlu sanal görsellere dönüştürülmüştür.

Üç boyutlu modelleme aşamasına geçildiğinde, iki boyutlu çizimin sınırlarından doğan bazı problemler ortaya çıkmıştır. Sorunlar genellikle mobilyaya özgü pratik işlevlerin, heykele dahil edilmesindeki ölçülendirmeler ile ilgili olmuştur. Bu problemlerin çözümü için antropometrik veriler kullanılmış ve ergonomi alanına başvurulmuştur. Problemi aşma süreci sırasında tasarımın içeriği ya da bağlamıyla ilgili bir değişiklik oluşmamıştır. Ölçülendirmelerde küçük farklılıklar yapılmıştır. Ancak bu farklılıklar formun biçimsel tamlığını bozacak bir etki yaratmamıştır.

Dil (1. Düzey: Düz Anlam)	1. Gösteren: Form	2. Gösterilen: Kavram	
	3. Gösterge: Anlam		B. GÖSTERİLEN: Kavram
	A. GÖSTEREN: Biçim		
	GÖSTERGE: ANLAM		
Mit (2. Düzey: Çağrışımsal Anlam)			

Tablo 6. Roland Barthes’in Dil-Mit Şeması (Keser, 2018, s.186).

Tezin ana metodu “Sanat yoluyla Araştırma” olsa da eser analizleri için “Sanat üzerine Araştırma” üst başlığı altında toplanabilen metotlardan, Roland Barthes’in görsel göstergebilimsel metodolojisinden faydalanılmıştır (Tablo 6). Görsel metinlere uygulanan bu metodoloji, tez kapsamında gerçekleştirilen kişisel uygulamalara uyarlanabilecek bir biçimde sadeleştirilmiştir.

Sunulan uygulamaların analizinde uygulamaların kişisel üretimler olmasından dolayı araştırmacının düşüncelerine de yer verilmiştir. Bunun bir başka sebebi, eser analizlerinde sanatçı bağlamının kullanımının, sanat alanında yaygın bir veri toplama türü olmasından kaynaklanmaktadır. Bu alanda görsel olarak sunulan anlamın anlaşılması için görselin üreticisinin söylemi önem arz etmektedir.

Bu sebeplere ek olarak eser analizinde tek bir betimle yönteminin yeterli olmayacağı öngörülmüştür. Her ne kadar görsel göstergebilimsel metodolojiyle nesnel bir sonuca ulaşmaya çalışılsa da sanat alımlayıcısı tarafından -sanatın duygulara hitap eden, görsel ve öznel dünyasından dolayı- farklı anlamlar çıkarılabileceği düşünülmektedir.

3.1. Aydınlatma İşlevi: Begonya

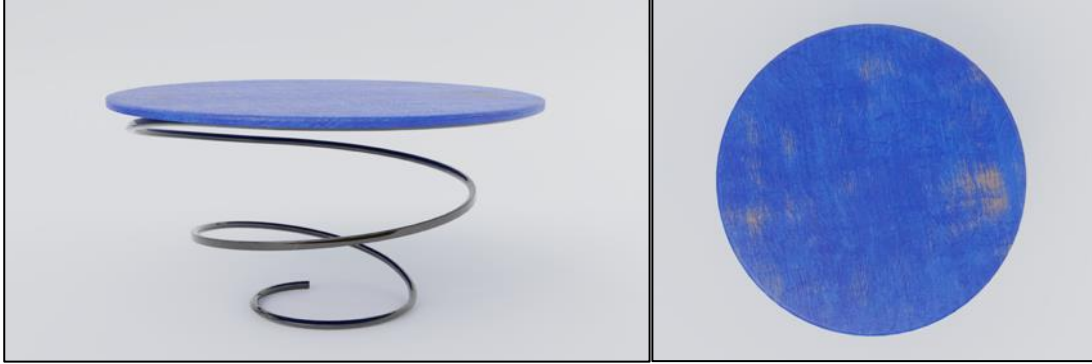


Görsel 32. Begonya, aydınlatma tasarımı, yerleştirme görünümü (sol), detay görünümü (sağ) 100x225x90 cm, eskitilmiş bakır, 2023. (Yörük, 2023).

Begonya (Aydınlatma)	Gösteren (Biçim): Form keskin bitişli oval ve amorf biçimindedir. Her bir birim üç farklı ölçüde boyutlandırılmış aynı parçadan oluşmaktadır. Eskitilmiş bakır rengindedir. Bu formlardan 10 adet vardır ve hepsi birbirinden farklı boyutlardadır. Formlar yerden tavana uzanan bakır boruya tutturulmuştur. Her bir formun ortasında beyaz ampul vardır.	Gösterilen (Kavram): Formlar solmuş begonya yapraklarının stilize edilmiş halidir. Ortalarında ampuller vardır. Ampullerin aydınlatması için gerekli elektrik aksamı bakır borunun içindedir. Aydınlatma olarak tasarlanan formların her biri farklı boyutlarda ve rastlantısal bir biçimde boruya tutturulmuştur. Birleşen görüntünün ölçüleri; genişlik 100 cm, yükseklik 225 cm, derinlik 90 cm şeklindedir.
	Gösterge (Anlam): Kuruyan begonya yaprakları bu uygulamaya ilham olmuştur. Solmuş ve kurumuş begonya yapraklarını temsil etmesi için, eskitilmiş ve korezyona uğramış bakır malzemesi seçilmiştir. Stilize edilmiş begonyanın yaprakları aşağı doğru bakmaktadır. Yapraklar, sarmaşığa benzer bir konstrüksiyonla bir araya getirilmiş, ve yerden yükseltilmiştir. Her yaprağın ortasında oval bir aydınlatma bulunmaktadır. Heykel, güzelliğin yitimini sorgulamaktadır. Çalışmada solmuş yapraklar geçiciliğe, ışık ise umuda işaret etmektedir. Eskimiş, bakır görüntüsü, metal yüzeyde ışık açıldığında belirsizleşir. Bir tür illüzyonu düşündürmektedir. Fakat gün ışığında detaylı bakıldığında bütün kusurlar görünmektedir. Işık süreli ve sınırlı olana karşı bir yanılsama yaratmaktadır.	

Tablo 7. Aydınlatma tasarımının görsel göstergebilimsel analizi (Yörük, 2023).

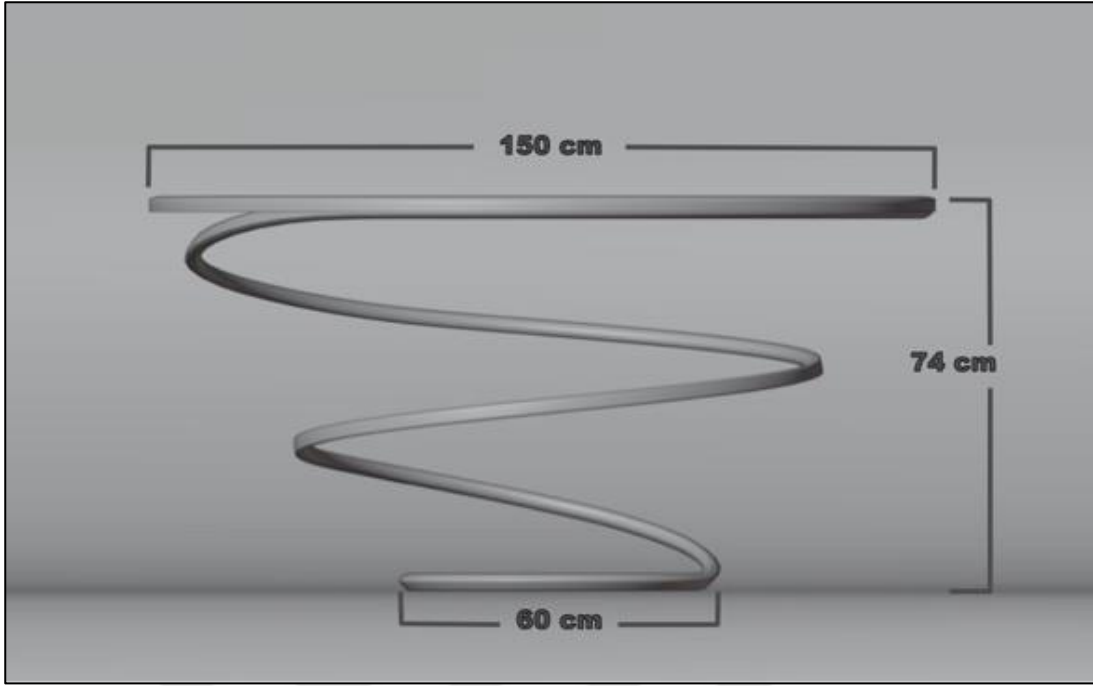
3.2. Sergileme ve Nesneleri Yükseltme İşlevi: Dünya Zamanı



Görsel 33. Dünya zamanı, ön görünümü (sol), üst görünümü (sağ), 150x70x150 cm, boyanmış ahşap ve metal, 2023 (Yörük, 2023).

Dünya Zamanı (Masa)	Gösteren (Biçim): Metalik parlak siyah, mavi/ Spiral, daire	Gösterilen (Kavram): Mavi renge gelişigüzel boyanmış eskitilmiş ahşap masa tablası ve parlak, pürüzsüz, siyah spiral formda metal masa ayağı.
	Gösterge (Anlam): Uygulamada estetik ve işlevsellik açısından birbirine yakın bir dengeye ulaşmaya çalışılmıştır. Temel tasarım ilkelerinin kullanımı, masa işlevine yönelik antropometrik verilerin çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Çalışma yaşam ve zaman kavramlarının yeni ve eski ikiliğiyle biçimsel bir sunumudur. Masa ayağında, zamana; tablasında, hayata dair bir gönderme vardır. Masa ayağı, zamanın simgesi olan ve sonsuzluğu çağrıştıran spiral bir formda tasarlanmıştır. Metal malzeme, renksiz, koyu, soğuk, sert ve parlaktır. Form olarak sürekliliği, görünüm olarak yeniyi çağrıştırır. İleriye doğru bir hareket mevcuttur. Bu malzeme ve renklendirme alımlayıcıda soğuk ve mesafeli hissini tetiklemek için seçilmiştir. Zaman için hissedilen duyumsamanın benzeri yaratılmaya çalışılmıştır. Masa tablası için seçilen malzeme eski ahşap bir levhadır. Ahşap organik bir malzeme olmasının yanı sıra sıcaklık ve canlılık gibi duyguları tetiklemektedir. Renklendirmesi metalin aksine hantal ve yüzeysel bir biçimde yapılmıştır. Bunun amacı zamanı simgeleyen kusursuzlukla tezat oluşturmaktır. Ayrıca mavi renk canlılığı simgelemek için seçilmiştir. Bu parça doğaya ve nostaljiye atıfta bulunmaktadır. Geçmişi ve hatıraları tetikleyen doğal bir sıcaklık yakalanmaya çalışılmıştır.	

Tablo 8. Masa tasarımının görsel göstergebilimsel analizi (Yörük, 2023).



Görsel 34. Dünya zamanı, masa ayağı ve masa tablası ölçülü görseli, 2023 (Yörük, 2023).



Görsel 35. Dünya zamanı, 150x70x150 cm, boyanmış ahşap ve metal, 2023 (Yörük, 2023).

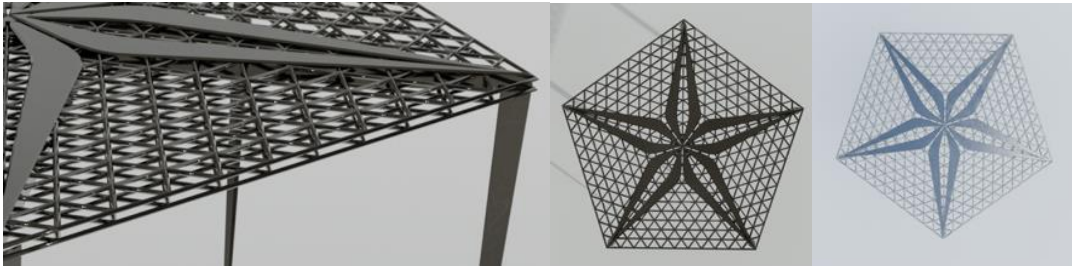
3.3. Sergileme ve Nesneleri Yükseltme İşlevi: Tek



Görsel 36. Tek, masa tasarımı, açılı görünümü (sol), masa tablası ve masa ayağı ölçülü görseli (sağ), 150x70x150 cm, metal, 2023 (Yörük, 2023).

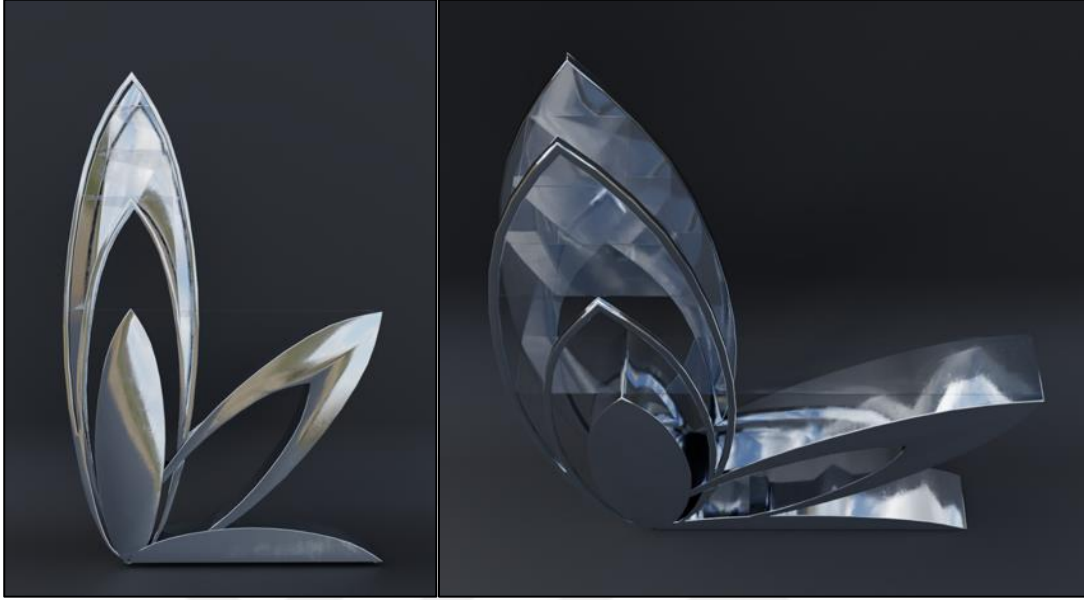
Tek (Masa)	Gösteren (Biçim): Siyah renkli beşgen form ve ince, uzun üçgen prizmalar. Metal, akrilik boya.	Gösterilen (Kavram): Beş köşeli beş kişilik bir masa tasarımıdır. Metal tel örgü ve metal plaka malzemeden yapılmıştır.
	Gösterge (Anlam): "Tek" adlı fonksiyonel heykel, yaşamın paylaşılması gerektiği düşüncesine, çift güdümüne alternatif olarak bireyselliği vurgulamaktadır. Heykel, yaşamın paylaşılması gerektiği düşüncesine alternatif bir bakış açısı sunar. Birlikte yaşama kültüründe, genellikle toplumda belli bir norm olarak kabul edilen partner bulma beklentisi vardır. Ancak "Tek" adlı çalışma, bu beklentinin tersine, bireysel özgünlüğün ve kendini keşfetmenin önemini vurgulama düşüncesinden doğmuştur. Birlikte yaşama kültüründeki baskılar ve toplumsal beklentiler sorgulanmıştır.	

Tablo 9. Masa tasarımının görsel göstergebilimsel analizi (Yörük, 2023).

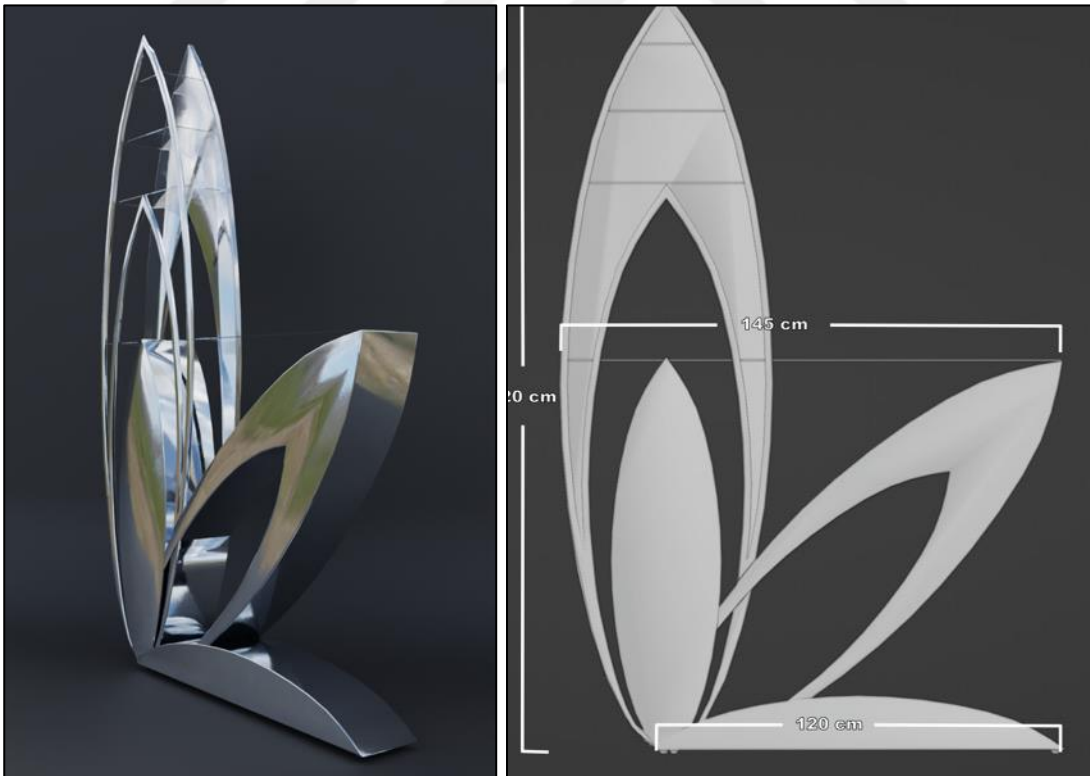


Görsel 37. Tek, masa tasarımı, farklı açılardan görünümü 150x70x150 cm, metal, 2023 (Yörük, 2023).

3.4. Depolama İşlevi ve Sergileme İşlevi: Deco II



Görsel 38. Deco II, raf/kitaplık tasarımı, ön görünümü (sol), üst açılı görünümü (sağ), 145x220x40 cm, krom kaplama, metal, cam, 2023 (Yörük, 2023).



Görsel 39. Deco II, raf/kitaplık tasarımı, sağ açıdan görünümü (sol), ölçülendirilmiş (sağ), 145x220x40 cm, krom kaplama, metal, cam, 2023 (Yörük, 2023).

Deco II (Raf/Kitaplık)	Gösteren (Biçim): Krom/ Spiral, keskin bitişli oval biçimler	Gösterilen (Kavram): Raf, dolap, kitaplık. Birbiri ardına yükselen üç formun bileşiminden elde edilmiştir. En yüksek formun ortasında tekrar eden bir birim daha vardır.
	Gösterge (Anlam): Keskin bitişli oval formlar dört parçadan oluşmaktadır. Her bir parça birbiri üzerinde yükselmektedir. Raf olarak kullanılabilecek kısımlar bütünlüğü bozmamak için camdan yapılmıştır. Deco I çalışmasındaki konunun farklı bir kompozisyon üzerinden sorgulaması gerçekleştirilmektedir. Ayrıca Deco II olarak yapılan üretimle, tasarım sanatıyla özdeşleşen “one-off” kavramına göndermede bulunulmaktadır. İşlevsel heykeller doğası gereği ilişkisel çalışmalardır. İzleyiciyle birlikte farklı anlamlar kazanırlar. Estetik deneyimin farklı boyutları sunulmaktadır. Eseri belli bir mesafede durup izlemek yerine, eserle etkileşime girilmektedir.	

Tablo 10. Raf/Kitaplık tasarımının görsel göstergebilimsel analizi (Yörük, 2023).

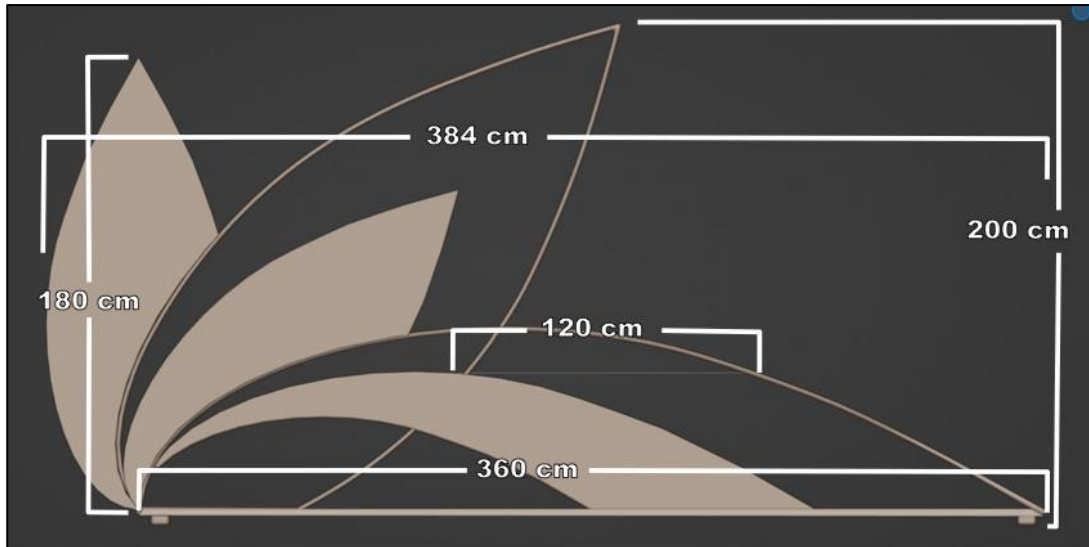
3.5. Depolama İşlevi ve Sergileme İşlevi: Deco I



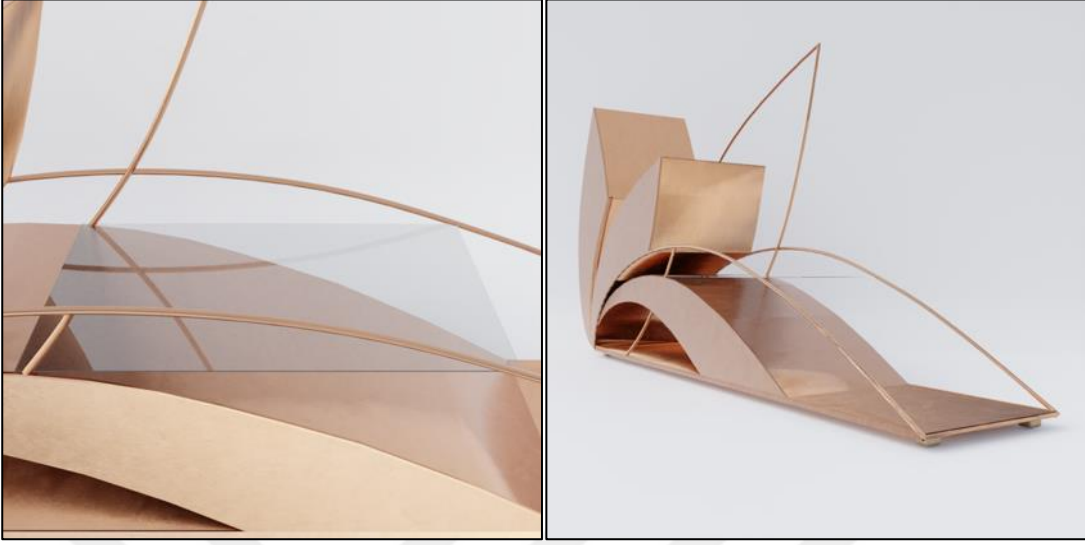
Görsel 40. Deco I, raf/ünite tasarım, 384x180x50 cm, pirinç kaplama, metal, cam, 2023 (Yörük, 2023).

Deco I (Raf/Ünite)	Gösteren (Biçim): Bakır/ Spiral, keskin bitişli oval biçimler	Gösterilen (Kavram): Ünite, raf, dolap. Beş parça dikdörtgen zemin üzerinde birleştirilmiştir. Kapalı görünen oval formlar depolama işlevi içindir. Zemindeki bakır parça ve sonrasındaki oval formun üstüne sabitlenen cam parça sergileme işlevine yönelik kullanılabilir.
	Çalışmada Art Deco tarzının karakteristik çizgileri ve geometrik formlarından bilinçli bir alıntılama söz konusudur. Bunun sebebi Art Deco stiline lüks ve zarafetle olan bağlantısıdır. "Deco" adlı heykel, kullanım değeri ve estetik değer arasındaki ilişkiyi odak noktası olarak belirlemektedir. Heykelin sergileme işlevi, estetik kaygı ve pratik fayda arasındaki ikilemi ortaya koymaktadır. Çalışmanın raf olarak kullanılabilecek yüzeylerine pratik fayda dahilinde müdahale edilebilir, nesneler (TV, kitap, vs.) konulabilmektedir. Ancak bu tarz bir müdahalenin bütünlüğü bozabilecek bir gerilim yaratacağı da beklenmektedir. Dolayısıyla kullanıcı için estetik kaygı ve pratik fayda arasında denge kurmaya yönelik zorunlu bir teşvik vardır. Alımlayıcı, heykelin estetik açıdan tamlığını boşken gözlemleyebilirken; raf olarak kullanıldığında, üzerine yerleştirilen nesnelerin estetik dengeyi nasıl etkilediğini düşünme fırsatı bulmaktadır. Bu şekilde, eser estetik ve işlevsellik arasındaki ilişkiyi sorgulamaya ve çözümlemeye yönlendiren bir bağlama ulaşmaktadır. Estetik değeri ve kullanım potansiyeli arasındaki denge, alımlayıcı için yaratıcı düşünceyi uyandırmayı teşvik etmektedir.	

Tablo 11. Raf/Ünite tasarımının görsel göstergebilimsel analizi (Yörük, 2023).

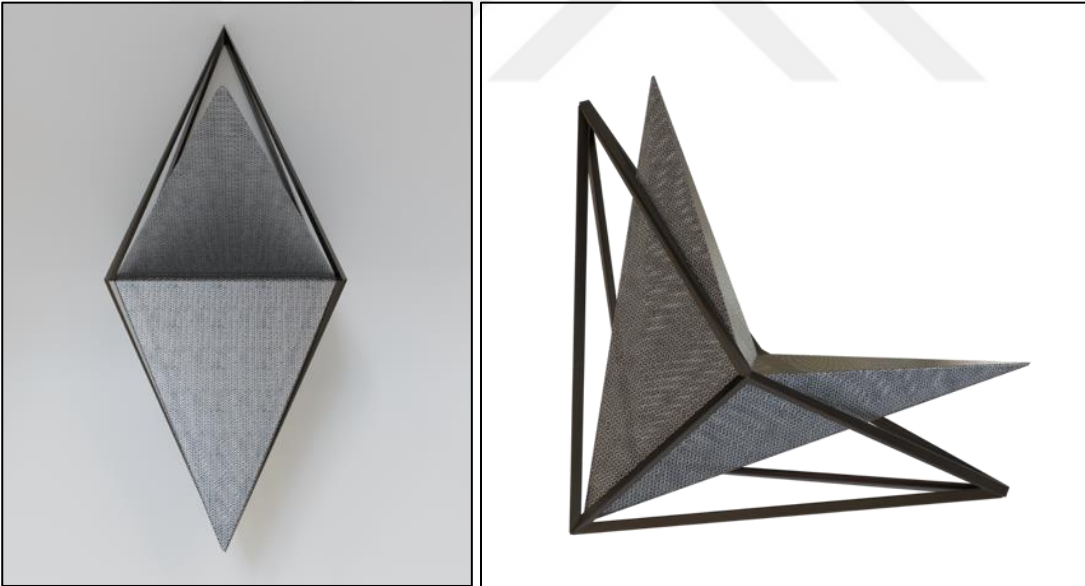


Görsel 41. Deco I, raf/ünite tasarımı ölçülendirilmiş görünümü 384x180x50 cm, pirinç kaplama, metal, cam, 2023 (Yörük, 2023).



Görsel 42. Deco I, raf/ünite tasarımı, detay görünümü (sol), sağ açılı görünümü (sağ), 384x180x50 cm, krom kaplama, metal, cam, 2023 (Yörük, 2023).

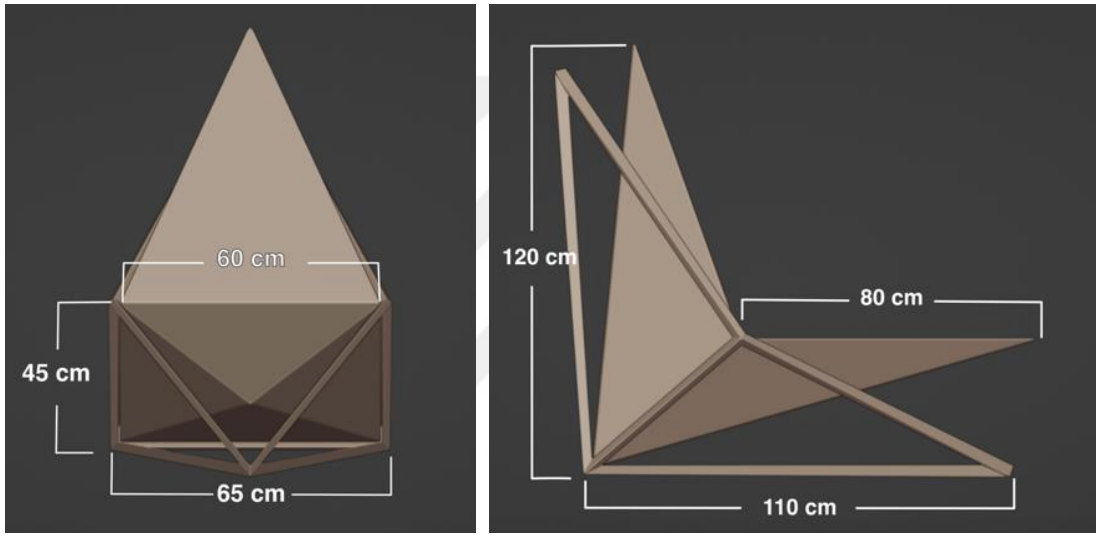
3.6. Oturma işlevi: Dikkat I



Görsel 43. Dikkat I, koltuk/sandalye tasarımı, üst görünümü (sol), sağ cepheden görünümü (sağ), 120x120x65 cm, metal, 2023 (Yörük, 2023).

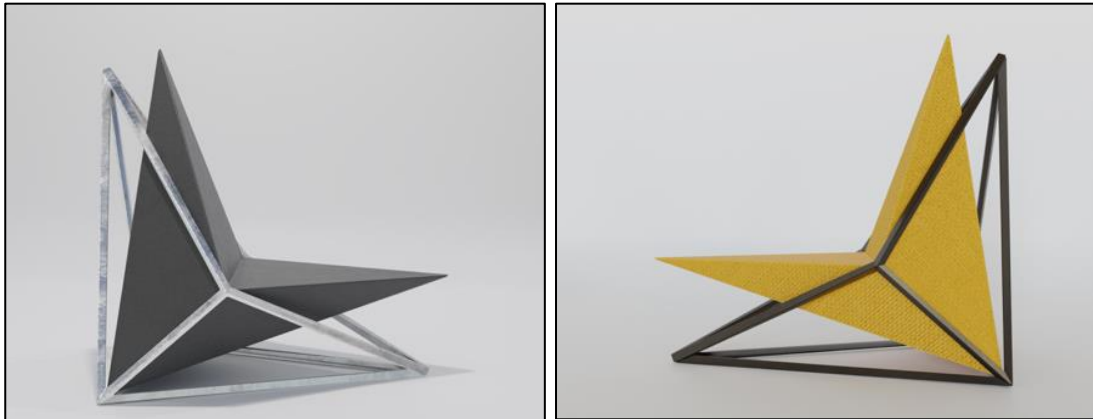
Dikkat I (Sandalye/ Koltuk)	Gösteren (Biçim): Keskin üçgen formlar	Gösterilen (Kavram): Sandalye, koltuk
	Gösterge (Anlam): Çalışma metal malzemenin doğasından kaynaklı soğuk bir görünüme sahiptir. Sivri formlar rahatsız edici bir etkiye sahiptir. Alımlayıcıda dikkat duygusunu tetikleyen bir formda kurgulanmıştır.	

Tablo 12. Sandalye/Koltuk tasarımının görsel göstergebilimsel analizi (Yörük, 2023).

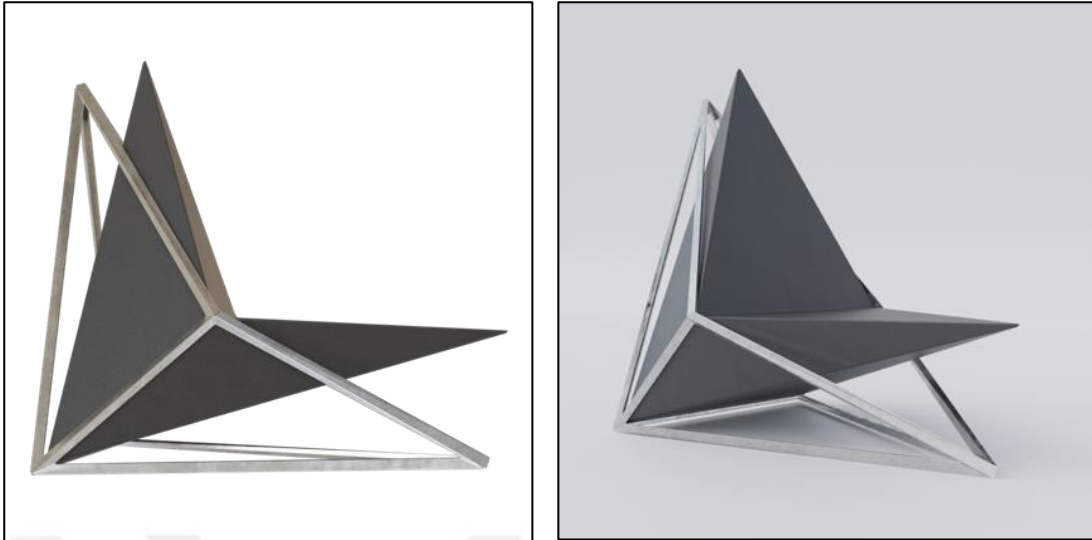


Görsel 44. Dikkat I, koltuk/sandalye tasarımı, ölçülendirilmiş görünümü (Yörük, 2023).

3.7. Oturma işlevi: Dikkat II



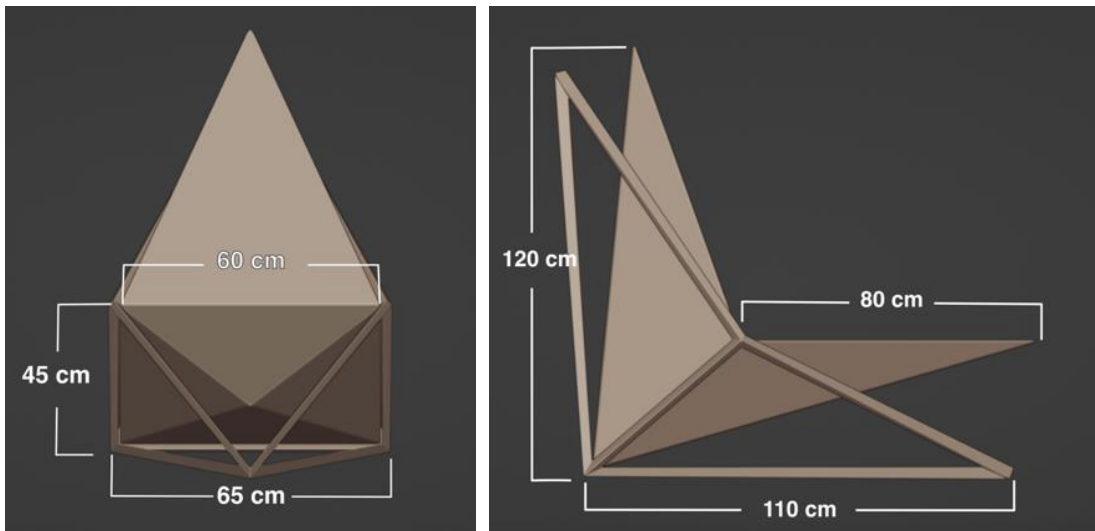
Görsel 45. Dikkat II, koltuk/sandalye tasarımı, deri kaplama görünümü (sol), kumaş kaplama görünümü (sağ), 120x120x65 cm, metal, sünger, kumaş 2023 (Yörük, 2023).



Görsel 46. Dikkat II, koltuk/sandalye tasarımı, farklı açı görünüşleri (Yörük, 2023).

Dikkat I (Sandalye/ Koltuk)	Gösteren (Biçim): Keskin üçgen formlar	Gösterilen (Kavram): Sandalye, koltuk
	Gösterge (Anlam): Dikkat I adlı çalışmayla aynı formda olan bu ikinci uygulamada ise görünümle tezatlık oluşturulması hedeflenmiştir. Bu nedenle koltuğun oturulan bölgesi süngerden yapılmış, kumaşla kaplanmıştır. Sivri formlar rahatsız edici görünümündedir. Ancak işlevi dahilinde kullanıldığında bir yanılısma yaratmaktadır.	

Tablo 13. Sandalye/Koltuk tasarımının görsel göstergebilimsel analizi (Yörük, 2023).



Görsel 47. Dikkat II, koltuk/sandalye tasarımı, ölçülendirilmiş görünüşleri (Yörük, 2023).

SONUÇ

18. yüzyılın ortalarına kadar sanat, karşılığı Yunancada *tekhnē* ve Latince *ars* olan bir anlam genişliğine sahiptir. Bu zamandan önce bilgi, beceri ve yetenek gerektiren çeşitli uygulamalarla aynı üst başlık altında, yakın ya da ortak kategoriler içinde değerlendirilmiştir. Bu zamandan sonra ise sanat; ustalık ve deha ürünü olan eserler olarak görülmüş, işlevden arınmış, zanaatın ve zanaatçının karşısına geçmiş, hayatla bağlantısını koparmaya başlamış ve çoğunlukla yüksek kültürün sahiplendiği, yönetilebilen bir alana dönüşmüştür. Sanat-zanaat, sanat-tasarım, gibi ikilikler bu zamandan itibaren daha net görünür olmuş ve estetik-işlev, eser-ürün, sanatçı-zanaatçı, sanatçı-tasarımcı, tasarım ürünü-sanat eseri gibi ikiliklerin artmasına sebep olmuştur.

Modern sanat sisteminin yerleşmesinden önce heykel, resim, koltuk, çerçeve, ayakkabı, vb. uygulamalar arasındaki temel farkın, işlev türleri olduğu tespit edilmiştir. Zanaat ürünlerinin pratik işlevine (oturma, uzanma, aydınlatma, sergileme, nesneleri yükseltme vb.) karşın sanat nesnesi tarihi olayları anlatma, belgeleme, süsleme, mimariyle bağlantı olarak dekore etme vb. işlevleri barındırmıştır. Fotoğrafın icadı, estetiğin kavramsallaşması, endüstriye Fordist üretim biçimlerinin yayılması gibi toplumsal hayatta etkisi büyük dönüşümlere sebep olan olaylarla birlikte sanat da dönüşmüştür. Modern sanat, zanaatın karşısında üstün konuma gelen ayrıcalıklı bir alana dönüşmüştür. Bu bağlamda artık sanat yapıtı olarak heykel ve zanaat ya da tasarım arasındaki farklar: başta işlev olmak üzere, estetik duyumsama, tinsellik, deha, amaçsızlık, yararsızlık, biriciklik, özgünlük gibi pek çok kelime ile nitelendirilebilir hale gelmiştir.

Modern dönemde oluşan ve yine modern dönemde aşılımaya çalışılan sanat-zanaat, tasarım-zanaat, sanat-hayat ikiliklerine yönelik hareketler olmuştur: Bauhaus, Art Deco, Arts and Crafts, De Stijl, Konstruktivizm vb. akımların genel çerçevelerinin, sanatla hayatı birleştirme ya da sanat aracılığıyla toplumu iyileştirme (ya da hayatı güzelleştirme) istemine dayanmaktadır. Bu hareketler sanatın o zamanki mevcut estetik gücünü topluma hizmet etmek için tasarıma veya zanaata entegre etmiştir. Ancak postmodern dönemden itibaren yukarıda bahsi geçen ikiliklerin aşılma

olanaklarına yeni bağlamlar ve farklı açılımlar eklenmiştir. Bu bağlamların oluşumunda genel olarak şunların etkili olduğu söylenebilir:

- Sanat eserleri veya tasarım ürünlerinin üretim biçimleri, gelişen teknolojiyle birlikte ortak medyumlara dayanabilmektedir.
- Sanatçı ve tasarımcı aynı kişiler olabilmektedir.
- Disiplinler ötesi alanlar doğmuştur ve disiplinler arası çalışma kültürünün benimsenmesi gerekmiştir.
- Melez ve hibrit alanlar doğmuştur.
- Tasarımın önemi fark edilmiş ve tasarım tüm alanlara nüfuz etmiştir.
- Sanatçı ve sanat eserini yönelik herhangi bir sınırlandırmadan bahsetmek mümkün görünmemektedir.
- 1960'lar ve 70'lere kadar olan süreçte sanatın kendi kendini tamamladığı ve modern sanatın öldüğü iddia edilmiştir. Bu konuyla ilgili pek çok çalışma yayınlanmıştır.
- Postmodern düşünce sistemi tüm alanlara nüfuz etmiştir.
- İletişim araçlarının gelişimi etkileşimi ve bilgiye erişimi hızlandırmıştır. Dolayısıyla sanat dünyasıyla ilgili her türlü bilgiye ve görsele ulaşmak kolaylaşmış, bunun sonucunda da alanla ilgili veri üretimi devasa boyutlara ulaşmıştır.
- Düşünce de bir sanat eserine dönüşmüştür.
- Buluntu ya da hazır nesneler sanat eseri olarak sergilenmiştir.
- Çağdaş sanatta estetik ve işlev karşıtlığı bitmiştir.
- Tasarım ürünleri için sınırlı sayıda, tek, sınırlı üretim gibi kavramlar yaratılmış ve bu ürünlerin bazıları meta değeri olarak sanat eserleriyle benzer konumlara getirilmiştir.
- Sanat piyasasının tasarımı da içine alacak şekilde genişlediği ve tasarım dünyasının sanat piyasasını tasarladığı bir döngü oluşmuştur.

Yukarıda verilen bağlamların neticesinde, günümüzde neredeyse her şeye sanat diyebilme özgürlüğüne sahibiz. Artık sanat dünyası istediği her şeyi yapıta dönüştürebilmektedir. Sanatın genişlemiş ve yayılmış dünyası için benzer bir yargı,

tasarım için de yapılabilmektedir. Günümüzde neredeyse her şey artık tasarlamak ile ilgilidir ve dolayısıyla tasarımın gücü azımsanamayacak bir boyuttur. Disiplinler arası sınırlar özellikle sanat ve tasarım alanları için çoğu zaman görünmez olmaya başlamıştır. Bunun örneklerini tasarım sanatı ve fonksiyonel heykel kavramlarında görebilmekteyiz.

Tasarım sanatı yaklaşık 2000 yılından bu yana aktif bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Tasarım sanatı, sanat dünyasından uygulayıcılar tarafından genellikle mekânı dönüştüren enstalasyonlar şeklinde sunulmuştur. Daha çok mimari, grafik ve mobilya alanlarından beslenmiştir. Sanatçılar bu alanlardan beslenerek, sanatın biçimini, işlevini konumunu sorgulayan konulara ağırlık vermiştir. Tasarım dünyasından uygulayıcılar ise genellikle tek ya da sınırlı üretim adı altında estetik ve heykelsi nesneleri sunmuştur.

Tasarım sanatına yönelik uygulamalar sanat ve tasarım alanlarının teorisyenleri için iki farklı koldan ele alınmıştır. Sanat eleştirmenleri bu alanın uygulamalarını genellikle tarihsel referanslara dayalı ve sanatsal yönü baskın olan bağlamlar dahilinde incelemiştir. Ayrıca bu alanın uygulamalarına yönelik sorgulamalar, eser analizlerini de barındırmaktadır. Tasarım alanı açısından sorgulamalar ise genellikle; meta değeri, estetik yönü, pazarlama ve sunum biçimleri, ürünlerin duygusal işlevleri gibi konular üzerinden ilerlemiştir.

Fonksiyonel heykel ya da işlevsel heykel terimlerine literatürde, Bauhaus ve Konstrüktivizmden bu yana rastlanmaktadır. Ancak terim, minimalizmin ve kavramsal sanatın, heykelin sınırlarını bulanıklaştırmasından bu yana daha çok görülmektedir. Terim genellikle mobilyaya ait pratik işlevlerin özellikle soyut kamusal alan heykellerine uyarlanmış biçimlerini betimlemek için kullanılmıştır. Bununla birlikte terimin, dekonstrüktivist mimarlardan Frank Gehry ve Zaha Hadid gibi isimlerin tasarladığı, görünüm olarak heykele yaklaşan postmodern mimari yapılarını nitelendirmek için kullanımına da rastlanmaktadır. Ancak fonksiyonel heykelin, tasarım sanatı gibi başlı başına bir kategori olarak 2000’li yıllara kadar kullanılmadığı tespit edilmiştir. Bu yıllardan itibaren ise tanımının yapılabilmesinden ve kısmen

netleşmiş bir kategori olarak kavramsallaşmasından bahsetmek yine mümkün değildir. Çünkü işlevsel heykel için yapılan çalışmalar terimle ilgili bir tipoloji yaratmaya çalışmaktan çok “heykelin işlevi”, “hayat-sanat bileşimi”, “heykelsi nesneler”, “işlevsel sanat”, “heykelsi mobilya” gibi konuları odağına almaktadır.

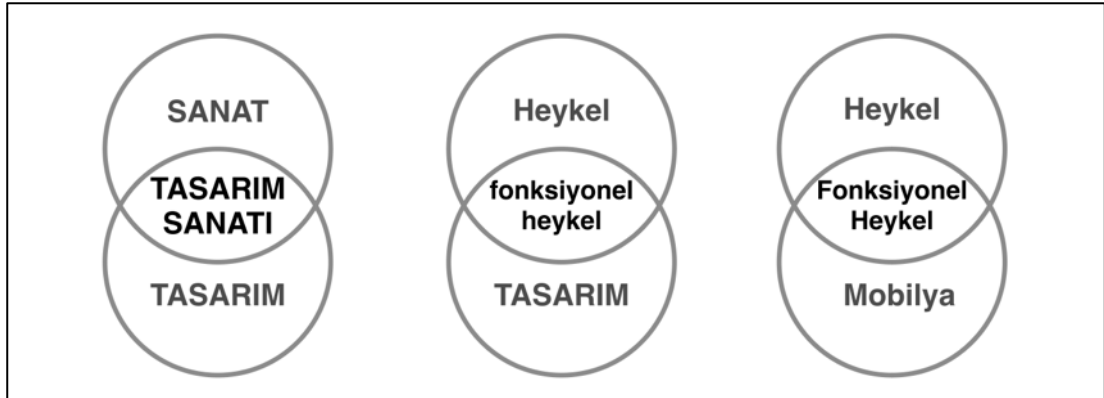
Tez kapsamında fonksiyonel heykel terimiyle ilgili teorik çalışmanın yanı sıra pratik uygulamalarda gerçekleştirilmiştir. Uygulamalar araştırmanın pratik çıktısı olarak verilmiş ve bulgular olarak görülmüştür. Kişisel uygulamalar veri olarak görülmüş ve yorumlanmaya çalışılmıştır. Uygulama görselleri, *Blender* üç boyutlu modelleme programı kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Heykel tasarımının kâğıt üzerinde gerçekleştirilen iki boyutlu taslak çizimine nazaran teknolojiyle birlikte çeşitlenen medyumlar aracılığı ile üç boyutlu sanal ortamda gösterilen uygulamalar, bitmiş görünüme yakın olmaktadır. Bununla birlikte fiilen üretimden daha kısa sürede sonuca ulaşılmaktadır. Bu sayede araştırma süreci ve görsel uygulama süreci hem zamansal hem de mekânsal olarak birbirine yaklaşmıştır. Bu çalışma özelinde “sanat yoluyla araştırma” metoduyla birlikte araştırmacı için, uygulama ve kuramsal araştırma arasında bağlantı kurmak kolaylaşmıştır. Sanat ve araştırma arasındaki veri akışı daha akışkan bir biçime bürünmüştür.

Alın yazındaki örnekler ve kişisel uygulamalar neticesinde fonksiyonel heykel ile ilgili şu önermelerden bahsetmenin mümkün olduğu gözlemlenmiştir:

- Fonksiyonel heykel zanaatın, sanatın ve tasarımın kesişimi olan bir alanda konumlandırılabilir.
- Fonksiyonel heykel, tasarım ve zanaat alanlarıyla özdeşleşen faydaya dayalı pratik işlevin heykel alanına dahil olmuş hali olarak sunulabilir.
- Fonksiyonel heykellerin kullanım değerine sahip olması açısından etkileşimli sanat eserleri olduğu söylenebilir. İzleyiciyle (ya da kullanıcıyla) etkileşime girer.
- Fonksiyonel heykel, “heykelsi nesnelerden” farklıdır. Çünkü heykelsi nesne heykel alanına yönelik görünümün nesneye aktarılması olarak

tanımlanabilmektedir. Fonksiyonel heykel için ise yapıta işlevin eklenmesinin gerçekleştiği şeklinde bir sonuca ulaşabilmektedir.

- Fonksiyonel heykelin, işlevinden arındırılıp sanat eseri olarak sergilenen mobilyalardan, buluntu ya da hazır nesnelerden farklı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Çünkü bu örneklerdeki gibi var olan bir şeyin bağlamını değiştirmekten çok, tıpkı tasarım sanatında olduğu gibi heykel ve tasarım alanlarında eş zamanlı¹⁵ ortak bir yaratımı temsil ettiği gözlenmektedir.
- Fonksiyonel heykellerin eşzamanlılık kavramıyla ilgili olarak yaratabileceği gözlemlenmiştir. İki farklı disipline özgü yaratım biçimleri aynı anda uygulanabilmekte, süreç bir arada yürütülebilmektedir. Aynı şekilde bitmiş yapıt üzerinden de iki alanın sonuçlarını bileşik olarak görmenin mümkün olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.
- Fonksiyonel heykelin tasarım sanatıyla özdeşleştirilebilir ya da onun çatısı altında değerlendirilebilir olduğu fark edilmiştir.
- Tasarım sanatı, sanat ve tasarım gibi büyük alanların bileşimini ifade etmektedir. Fonksiyonel heykelin ise daha spesifik bir alanı temsil ettiği düşünülmektedir (Tablo 14).



Tablo 14. Sanat ve tasarım alanlarına yönelik ilişkisel şema (Yörük, 2023).

¹⁵ bkz. 1.4. eşzamanlılık-Milton a. Kaplan Beyzbol örneği. Çalışma kapsamında üretilen fonksiyonel heykeller için de benzer bir durum söz konusudur. Sanat ve tasarım disiplinlerine ait teknikler, fikirler, imajlar eş zamanlı olarak aynı anda tek bir nesne üzerinde var olmaktadır.

KAYNAKÇA

Albertinum, (t.y.) Heimo Zobernig eser görseli. Erişim adresi: <https://albertinum.skd.museum/en/exhibitions/heimo-zobernig-piet-mondrian/>

Albritton, A. (2005). “She Has a Body on Her Dress”: Sonia Delaunay-Terk's First Simultaneous Dress, 1913, *Dress*, 32:1, 3-13. DOI: 10.1179/036121105805253062

Alvizu, J. (2016). Simultaneism (simultanéisme). DOI: 10.4324/9781135000356-REM198-1 Erişim adresi: <https://www.rem.routledge.com/articles/simultaneism-simultaneisme>

Antmen, A. (2013). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarıyla 20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antonelli, P. (2009). Ron Arad ile Görüşme. MoMA. Erişim adresi: <https://www.moma.org/audio/playlist/188/2499>

Arad, R. (2023). Sanatçının kişisel web sayfası. Erişim adresi: <http://www.ronarad.co.uk>

Art Basel, (2019). Jeff Koons Gazing Balls sergisi. Erişim adresi: <https://www.artbasel.com/catalog/artist/6944/Jeff-Koons>

Artek, (2009). ARTEK congratulates Tobias Rehberger on the Golden Lion Award. *e-fluxAnnouncements* Erişim adresi: <https://www.e-flux.com/announcements/188798/artek-congratulates-tobias-rehberger-on-the-golden-lion-award/>

Artsy (Sanat galerileri platformu) (2023). Eser görselleri. Erişim adresi: <https://www.artsy.net>

ARTSY, (t.y.). Nadirlik sınıflandırması. Erişim adresi: <https://www.artsy.net/artwork/>

Artun, A. (2013). Arthur Danto'nun ölümü, Andy Warhol ve sanatın Sonu. *Skop Bülten*. Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/default.aspx>

Artun, A. (2015). *Çağdaş sanatın örgütlenmesi: Estetik modernizmin tasfiyesi* (Genişletilmiş yeni basım). İstanbul: İletişim Yayınları.

Babacan, İ. (1997). Delunay-Terk Sonia. Z. Rona ve M. Beykan (Yay. yön.). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (s.439). İstanbul: YEM Yayın (Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları).

Baker, E. C. (2011). Scott Burton. *Art in America*. Erişim adresi: <https://www.artnews.com/c/art-in-america/>

Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu* (E. Gen, I. Ergüden, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Bıçakçı, O. (2022). Hafızanın rekonsolidasyon süreci ve serbest çağrışım tekniği arasındaki ilişki üzerine nöropsikanalitik bir inceleme. *Ayna Klinik Psikoloji Dergisi*, 9 (2), 300-316. DOI: 10.31682/ayna.993780

Bilge, İ. (2006). Sanatçı mısınız? Tasarımcı mısınız?. *Yedi*, (5), 45-51.

Bouchard, D. F., Foucault, M. (1981). *Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews* (D. F. Bouchard ve S. Simon, Çev.). Amerika Birleşik Devletleri: Cornell University Press.

Burton, S. (1983). [Essay by Scott Burton]. *Design Quarterly*, 122, 10–11. <https://doi.org/10.2307/4091074>

Celbiş, Ü. (2009). Bauhaus'un Alman tasarım kültürüne etkileri. A. Artun ve E. Aliçavuşoğlu (Ed.), *Bauhaus: Modernleşmenin tasarımı- Türkiye'de mimarlık, sanat, tasarım eğitimi ve Bauhaus* (s. 169-183) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.

Coles, A. (2002). Features: Art Décor. *Art Monthly* (Archive: 1976-2005), (253), 7.

Coles, A. (2005a). *DesignArt*. Londra: Tate Publishing.

Coles, A. (2005b). On art's romance with design. *Design Issues*, 21(3), 17-24.

Coles, A. (2010). Designart. *Art Monthly*, 334, 7-10.

Danto, A. C. (2014). *Sanatın sonundan sonra* (Z. Demirsü, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

DiaArt, (2023). Jorge Pardo: *Project*. Erişim adresi: <https://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/jorge-pardo-project-exhibition>

Ergüven, A. (2021). *İyi tasarım nedir?* İstanbul: Humanist Kitap Yayıncılık.

Fateman, J. (2021). Jorge Pardo. *New Yorker*, 97(32), 9.

Flusser, V. (1999). *About the word design. The shape of things: A philosophy of design* Erişim adresi: <http://www.mombartz.com/wp-content/uploads/2014/12/Flusser-AboutTheWordDesign.pdf>

Forgacs, E. (2017). *Bauhaus 1919-1933* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: Janus Yayıncılık.

Foster, H. (2017). *Tasarım ve suç. Müze. Mimarlık. Tasarım* (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Frayling, C. (2019). Sanat ve tasarımda araştırma (Ö. Gündeşlioğlu, Çev.). *Akdeniz Sanat*, 13(24), s.173-183.

Freud, S. (1913). On Beginning the Treatment (Further Recommendations on the Technique of Psycho- Analysis I). İçinde *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XII (1911-1913): The Case of Schreber, Papers on Technique and Other Works* (s. 121-144). London, UK: Hogarth Press.

Gagosian Gallery (t.y.). Sanatçı Tanıtım Bülteni, Marc Newson. Erişim adresi: <https://gagosian.com/artists/marc-newson/>

Galton, F. (1879). Psychometric experiments. *Brain*, 2(2), 149-162. Erişim adresi: <https://galton.org/essays/1870-1879/galton-1879-brain-psychometric-experiments/galton-1879-brain-psychometric-experiments.pdf>

Garwood, M. M. (2017). On the Art of Scott Burton. *Riot Material*. Erişim adresi: <https://www.riotmaterial.com/art-scott-burton/>

Gary Tatintsian Gallery. (2017). Sanatçı Tanıtım Bülteni. Moskova. Erişim adresi: <http://www.ronarad.co.uk/exhibitions/one-man-show/>

Gronberg, T. (2002). Sonia Delaunay: Fashioning the Modern Woman, *Women: a cultural review*, 13:3, 272-288, DOI: 10.1080/0957404022000026423

Guggenheim, (2023). Daniel Buren, Photo-souvenir: *Peinture-Sculpture (Painting-Sculpture)* Erişim adresi: <https://www.guggenheim.org>

Gura, J. (2019). Alex Payne / international specialist in collectible contemporary design. *The Design Edit*. Erişim adresi: <https://thedesignedit.com/>

Gündeşlioğlu, H. Ö. (2018). Sanat araştırmaları tablosu. *Arayüz: seramik malzeme ve yapma eylemi bağlamında karşıtlıkların birlikteliği* (Sanatta yeterlik tezi) içinde. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından erişildi (Tez No. 592669).

Gündeşlioğlu, H. Ö. (2019). *Arayüz: seramik malzeme ve yapma eylemi bağlamında karşıtlıkların birlikteliği* (Sanatta yeterlik tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından erişildi (Tez No. 592669).

Hughes, G. (2007). Envisioning Abstraction: The Simultaneity of Robert Delaunay's "First Disk." *The Art Bulletin*, 89(2), 306–332. <http://www.jstor.org/stable/25067319>

Jackson, L. ve Fairs M. (2006) Design is the new Art. *İcon*. Erişim adresi: <https://www.iconeye.com>

Kaplan, M. A. (1973). Simultaneity in the Arts. *Journal of Aesthetic Education*, 7(3), 35–41. <https://doi.org/10.2307/3331882>

Karabaş, P. A. ve Güdür, A. (2016). Neo Plastisizm akımı kapsamında De Stijl hareketi ve Piet Mondrian. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(2), s. 330-339.

Kavrakoğlu, F. (2015). Postmodern dönemde heykeller ve nesneler Yeni İngiliz Heykeli, Jeff Koons. *Çağdaş Sanata Varış* 174. Erişim adresi: <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-174-postmodern-donemde-heykeller-ve-nesneler-yeni-ingiliz-heykeli-jeff-koons/>

Kaya, Y., & Kahraman, M. U. (2021). De Stijl Hareketinde İki Boyutlu Sanat Objelerinden Üç Boyutlu Yapıya Dönüşüm. *Journal of International Social Research*, 14(77), s. 616–626. <https://doi.org/10.17719/jisr.11673>

Keser, N. (2018). *Sanat metodolojileri sanat tarihi ve sanat eleştirisi*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Krauss, R. (2002). Mekâna Yayılan Heykel (T. Birkan, Çev.). *Sanat Dünyamız*, (82), s. 103-110.

Kris, A. (1996). *Free Association: Method and Process* Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780429474934>

Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Long, K. (2006). Design Art in Shanghai. *Icon*. Erişim adresi:
<https://www.iconeye.com>

Lovegrove, R. (2023). Sanatçının kişisel web sayfası. Erişim adresi:
<https://www.rosslovegrove.com/limited-edition>

Lovegrove, R. (t.y.). Answers about himself. Kaynak:
<https://www.rosslovegrove.com/answers>

Lyotard, J. F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Birleşik Krallık: University of Minnesota Press.

Moison, S. (2023). Heimo Zobernig. *Galerie Chantal Crousel*. Erişim adresi:
<https://www.crousel.com/en/exhibition/heimo-zobernig-2023/>

Meagher, R. (1988). Technê. *Perspecta*, 24, s. 159–164.
<https://doi.org/10.2307/1567132>

Morris, W. (1878). *The decorative arts. Their relation to modern life and progress*. Boston: Roberts Brothers

Museum of Modern Art (MoMa). (2009). Sanatçı Tanıtım Bülteni. Erişim adresi:
<http://www.ronarad.co.uk/exhibitions/no-discipline-2009/>

Nagami. (2023). Ross Lovegrove, Nagami Ganic. Erişim adresi: <https://nagami.design/en/project/ganic-sculpture/>

Newson, M. (2023). Sanatçının kişisel web sayfası. Erişim adresi: <https://marc-newson.com/voronoi-shelf/>

Nişanyan, S. (2002). Sözlerin soyağacı: Çağdaş Türkçenin etimolojik sözlüğü. Erişim adresi: <https://www.nisanyansozluk.com/>

O'Doherty, B. (2013). *Beyaz Küpün İçinde* (A. Antmen, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Özay, M. (t.y.) Modernite ve Modernizm Erişim. *TÜBİTAK* Erişim adresi: https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/modernite_ve_modernizm

Petts, J. (2008). Good Work and Aesthetic Education: William Morris, the Arts and Crafts Movement and Beyond. *The Journal of Aesthetic Education* 42(1), 30-45. doi:10.1353/jae.2008.0000.

Petzel Gallery, (2021). Jorge Pardo, All Bets Are Off. Erişim adresi: <https://www.petzel.com/exhibitions/jorge-pardo12>

Phillips, (2023). Marc Newson, Lockheed Lounge. Erişim adresi: <https://www.phillips.com>

Pilevneli, (2023). Tobias Rehberger, *Was Du Liebst, Bringt Dich Auch Zum Weinen*. Erişim adresi: <https://www.pilevneli.com>

Poynor, R. (2005). Art's little brother. *İcon*, 23. Erişim adresi: <https://www.iconeye.com>

Pritchard, J. (1969). Gropius, the Bauhaus and the future. *Journal of the Royal Society of Arts*, 117(5150), s. 75–94. Erişim adresi <http://www.jstor.org>

Said, E. W. (1983). *The World, the Text, and the Critic*. Birleşik Krallık: Harvard University Press.

Scanlan, J. ve Jackson, N. (2001). Please, eat the daisies. *Art Issues*, 26-9, s. 61-65.

Shiner, L. (2020). *Sanatın icadı-Bir kültür tarihi* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Simon Lee Gallery. (t.y.). Heimo Zobernig Erişim adresi: <https://www.simonleegallery.com/artists/heimo-zobernig/>

Solomon, T. (2023) A Crystalline Show at Opera Gallery Defies the Divide Between Art and Design. *Art News*. Erişim adresi: <https://www.artnews.com/art-news/artists/ron-arad-opera-q-and-a-1234670531/>

Stankiewicz, M. A. (1992). From the Aesthetic Movement to the Arts and Crafts Movement. *Studies in Art Education*, 33(3), s. 165–173. <https://doi.org/10.2307/1320898>

Striner, R. (1990). Art Deco: Polemics and Synthesis. *Winterthur Portfolio*, 25(1), s. 21–34. Erişim adresi: <http://www.jstor.org>

Tarakçı, B., Mert, B., Yavuz, M. ve Akırmak, Ü. (2019). Serbest çağrışım üzerine derleme: Yöntemler, teoriler ve psikolojide kullanım alanları. *International Journal of Economics Administrative and Social Sciences*, 2(1), 59-80.

Ward, G. (2014). *Postmodernizmi anlamak* (T. Göbekçin, Çev.). İstanbul: Optimist Yayın.

WIKIArt Visual Art Encyclopedia, (2023). Sanat Akımları tablosu. Erişim adresi: <https://www.wikiart.org>

Wiles, W. (2009a). Limited Edition. *Icon*. Erişim adresi: <https://www.iconeye.com>

Wiles, W. (2009b). Peter Marigold. *Icon* Erişim adresi: <https://www.iconeye.com>

Williams, R. (2016). *Anahtar sözcükler- Kültür ve toplumun sözvarlığı* (S. Kılıç, Çev.). İstanbul, İletişim Yayınları

Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur- 21. yüzyıl sanatını yaşamak* (F. C. Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Yıldırım, L. (2010). Tekstil tasarımında bir dönüm noktası: Sonia Delaunay. *Yedi*, (4), 63-72.

Yılmaz, M. (t.y.). Modern, Çağdaş, Güncel, Postmodern. *Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı* içinde. Erişim adresi: <https://mehmetyilmazmehmet.com/metinler-texts/modern-cagdas-guncel-postmodern-mehmet-yilmaz/>

Yorgancıoğlu, D. (2009). 20. Yüzyılın ilk yarısında Bauhaus fikirlerinin Amerika kıtasındaki yolculuğu. A. Artun ve E. Aliçavuşoğlu (Ed.), *Bauhaus: Modernleşmenin tasarımı- Türkiye’de mimarlık, sanat, tasarım eğitimi ve Bauhaus* (s. 153-168) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yörük, M. (2023). Arts and Crafts ile Art Nouveau akımlarının karşılaştırmalı tablosu. Tasarım sanatı bağlamında fonksiyonel heykel (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi) içinde. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.

Yörük, M. (2023). Art Deco, Bauhaus ve De Stijl akımlarının karşılaştırmalı tablosu. Tasarım sanatı bağlamında fonksiyonel heykel (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi) içinde. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.

Yörük, M. (2023). Art Deco, Bauhaus ve De Stijl akımlarının karşılaştırmalı tablosu. Tasarım sanatı bağlamında fonksiyonel heykel (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi) içinde. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.

Yörük, M. (2023). Çağdaş heykel örnekleri tablosu. Tasarım sanatı bağlamında fonksiyonel heykel (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi) içinde. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.

Yörük, M. (2023). Aydınlatma tasarımının görsel göstergebilimsel analizi. Tasarım sanatı bağlamında fonksiyonel heykel (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi) içinde. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.

Yörük, M. (2023). Masa tasarımının görsel göstergebilimsel analizi (dünya zamanı). Tasarım sanatı bağlamında fonksiyonel heykel (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi) içinde. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.

Yörük, M. (2023). Masa tasarımının görsel göstergebilimsel analizi (tek). Tasarım sanatı bağlamında fonksiyonel heykel (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi) içinde. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.

Yörük, M. (2023). Raf/Kitaplık tasarımının görsel göstergebilimsel analizi (tek). Tasarım sanatı bağlamında fonksiyonel heykel (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi) içinde. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.

Yörük, M. (2023). Raf/Ünite tasarımının görsel göstergebilimsel analizi (tek). Tasarım sanatı bağlamında fonksiyonel heykel (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi) içinde. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.

EK-1: YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Akdeniz Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü Yönetim Kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

05/09/2023

(İMZA)

Mukaddes YÖRÜK
KALAYCIOĞLU

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması
Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent

alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve Enstitü Anabilim Dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile Enstitünün uygun görüşü üzerine Üniversite Yönetim Kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince Enstitü tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve Enstitü Anabilim/Anasanat Dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulu tarafından karar verilir.

EK-2: ETİK BEYANI

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırladığım bu Tezde

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez çalışması olarak sunmadığımı,

beyan ederim.

05/09/2023

(İmza) Mukaddes YÖRÜK KALAYCIOĞLU

EK-3: TEZ ORJİNALLIK RAPORU
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Tasarım Sanatı Bağlamında Fonksiyonel Heykel

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Formları) Kontrol sonucunda (kaynakça hariç) aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
20.09.2023	108	145,122	13.07.2023	7 (yedi)	2171468726

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (20/09/2023)

İmza

Mukaddes YÖRÜK KALAYCIOĞLU

Öğrenci No: 20175306003

Anasanat Dalı: Sanat ve Tasarım

Program (İşaretleyiniz)

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	X		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Doç. Dr. Harun DİLER İmza)