T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

MODERN BİR PROBLEM OLARAK GELENEKSEL SANATLARDA İŞLEV

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

KÜBRA ATAY

DANIŞMANI

DOÇ. RUHİ KONAK

KASTAMONU 2020

T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MODERN BİR PROBLEM OLARAK GELENEKSEL SANATLARDA İŞLEV

Kübra ATAY

Danışmanı Doç. Ruhi KONAK
Jüri Üyesi Unvanı Adı SOYADI
Jüri Üyesi Unvanı Adı SOYADI
Jüri Üyesi Unvanı Adı SOYADI

KASTAMONU – 2020

TEZ ONAYI

Kübra ATAY tarafından hazırlanan **"Modern Bir Problem Olarak Geleneksel Sanatlarda İşlev"** adlı tez çalışması aşağıdaki jüri üyeleri önünde savunulmuş ve oy birliği / oy çokluğu ile Kastamonu Üniversitesi **Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı'nda YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı Doç. Dr. Ömer ZAİMOĞLU .....
Akdeniz Üniversitesi

Jüri Üyesi Doç. Ruhi KONAK .....
(Danışman) Kastamonu Üniversitesi

Jüri Üyesi Dr. Öğr. Üyesi İbrahim Mustafa Vuslat Noyan GÜVEN .....
Kastamonu Üniversitesi

10/01/2020

Enstitü Müdürü Doç. Dr. İbrahim YENEN .....

TAAHHÜTNAME

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildirir ve taahhüt ederim.

İmza



Kübra ATAY

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

MODERN BİR PROBLEM OLARAK GELENEKSEL SANATLARDA İŞLEV

Kübra Atay
Kastamonu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Ruhi KONAK

Modern düşünce temelinde sosyoloji, antropoloji, felsefe ve sanat gibi alanlarda işlevsellik kavramı önemli tartışma konularından birine işaret etmektir. Alanlara ilişkin çalışma yürüten tarafların yapmış oldukları işlev ve işlevsellik tanımlamaları zamanla kavramların bulanıklaşmasına neden olmuştur. Sanat alanı bağlamında ele aldığımız işlev kavramı, nesnelerin işlev problemi olarak da adlandırılabilecektir.

Nesnelerin işlevine ilişkin değerlendirme yapabilmek öncelikli olarak insanın algı ve yaşam koşulları temelinde, nesnenin var oluşuna ilişkin düşünmeyi gerektirmektir. Bir nesnenin var oluşu, o nesneye karşı duyulan ihtiyaçla ilişkili olarak görülmektedir. Özne, bulunduğu kültür ortamından yararlanarak nesneye bir işlev ya da bir anlam vermektedir. Nesnenin var oluş sürecinde özneye olan bu bağlılığı ona kimlik kazandırmaktadır. Bir amaca uygunluğu ifade eden işlev kavramı, öznenin nesneye kazandırdığı kimlik noktasında kendisini göstermektedir. O halde işlev kavramı, nesnenin kendi varlık nedeninin dışında, öznenin ideolojisini taşıyan soyut kavramsallaşmayı ifade etmektedir. Sanat alanı bağlamında ele aldığımız işlev kavramı özellikle sanatçı ve sanat eserini düşünmeyi gerektirmektedir. Sanat faaliyeti sürecinde nesneden faydalanan sanatçı, bulunduğu toplum içerisindeki etmenlere göre nesneye olan bakış açısını değiştirmekte ve nesnelere çeşitli anlamalar ve işlevler yüklemektedir.

Araştırmamız temelinde ilkel dönemlerden başlayarak modern döneme kadar geleneksel olarak da tanımlanan süreç, nesnelerin işlevselliği tartışması bağlamında açıklanmış ve nesne, üreticisi ve üreticisinin bulunduğu sosyo-kültürel ortam

bağlamında düşünülerek ele almıştır. Bu doğrultuda geleneksel ürünün/eserin işlevselliğine ilişkin çıkarım yapmak mümkün olup, modern ürünün/eserinde tıpkı diğer ürünler/eserler gibi işlevselliğini koruduğu görülmektedir. Ürün/eser söz konusu olduğunda her dönem, temelde aynı göstergeden hareket ederek nesnelere anlam yüklemekte ancak dönemlerin toplumsal değişimleri ile birlikte bu durum, açık veya örtük bir biçimde sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İşlev, İşlevsellik Kuramı, Sanat, Sanat Eseri, Modern, Geleneksel.

2019, 91 Sayfa

ABSTRACT

MSc. Thesis

FUNCTION IN TRADITIONAL ARTS AS A MODERN PROBLEM

Kübra ATAY
Kastamonu University
Institute for Social Science
Department of Art Major
Supervisor: Assoc. Professor Ruhi KONAK

The concept of functionality in fields such as sociology, anthropology, philosophy and art on the basis of Modern thought is to point to one of the major topics of discussion. The definitions of functions and functions made by the parties working on the fields have caused the concepts to blur over time. This concept of function, which we consider in the context of art space, can also be called the function problem of objects.

Being able to evaluate the function of objects requires thinking about the existence of objects, primarily on the basis of human perception and living conditions. The existence of an object is seen in relation to the need for that object. The subject gives the object a function or a meaning by taking advantage of the cultural environment in which it is located. This devotion to the subject in the process of the object's existence gives it an identity. The concept of function, which expresses fitness for a purpose, manifests itself in the point of identity that the subject imparts to the object. The concept of function, then, refers to the abstract conceptualization that carries the ideology of the subject, other than the object's own reason of being. The concept of function, which we consider in the context of art space, requires thinking of artists and works of art in particular. The artist making use of the object in the process of art activity, the artist changes his perspective on the object according to the factors within the society in which he resides and imposes various understandings and functions on the objects.

The process, which has been traditionally defined on the basis of our research from the primitive periods to the modern period, has been explained in the context of the discussion of the functionality of objects and has been considered in the context of the socio-cultural environment in which the object, its maker and its manufacturer are located. In this respect, it is possible to make inferences about the functionality of the traditional product/work, and it is seen that the modern product/work retains its functionality just like other products/works. In the case of the product/work, each period imposes meaning on objects by acting on the same indicator, but together with the social changes of periods, this situation is presented in an explicit or implicit manner.

Keywords: Function, Function Theory, Art, Work of Art, Modern, Traditional.

2019, 91 Pages

ÖNSÖZ

“Modern Bir Problem Olarak Geleneksel Sanatlarda İşlev” adlı bu çalışma, Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Yüksek Lisans programında aldığım “Türk Sanatı” dersinde yapılan güncel ve tarihsel konular üzerine tartışmalar temelinde şekillenmiştir. Ders okutmanımız Sayın Doç. Ruhi Konak bizleri eleştirel metinler yazma konusunda cesaretlendirmiş ve bana önerdiği Modern ve Geleneksel düşünce ve sanatına ilişkin kaynaklar ile beni bu tez konusuna yöneltmiştir.

Yüksek lisans eğitimim boyunca sanat alanına ilişkin çalışmalar yapmam konusunda beni cesaretlendirerek, maddi ve manevi desteğini esirgemeyen değerli Dr. Öğr. Üyesi İbrahim Mustafa Vuslat Noyan Güven hocama şükranlarımı sunarım. Birlikte çalıştığımız süre içerisinde hem araştırmalarıma başlamamda hem de sanat alanına ilişkin uzun sohbetlerle görüş ve fikirlerimin gelişmesini sağlayan, çalışma sürecinde büyük sabır ve özveri göstererek öneri ve desteğini esirgemeyen danışman hocam Doç. Ruhi Konak’a teşekkürü borç bilir, sevgi ve saygı sunarım.

Kübra ATAY

Kastamonu, Aralık, 2020

KISALTMALAR

s. sayfa

S. sayı

TDK: Türk Dil Kurumu

vb. ve benzeri

vd. ve diğerleri

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **iv**

ABSTRACT ..... **vi**

ÖNSÖZ ..... **viii**

KISALTMALAR ..... **ix**

İÇİNDEKİLER ..... **x**

1. GİRİŞ **1**

1.2. Amaç 5
1.3. Önem 6
1.4. Sınırlılıklar 6
1.5. Yöntem 6

2. KURAMSAL ÇERÇEVE **8**

2.1. İşlevin Tanımı ve İşlevsel Kuram 8
2. 1.1. İşlevin Tanımı 8
2.1.2. İşlev ve İşlevsellik Üzerine Görüş ve Yaklaşımlar 13
2.1.3. Geleneksel Ürünün İşlevi 42
2.1.4. Modern Ürünün İşlevi 54
2.2. Sanat ve Zanaat Eserinin (Ürününün) Anlamlandırılması Bakımından İşlevin Rolü 58
2.2.1. Zanaat (Ürününün) Eserinin Anlamlandırılması Bakımından İşlevi Rolü 58
2.2.2. Sanat Eserinin Anlamlandırılası Bakımından İşlevin Rolü 62
2.3. Modern Sanatta Eserin İşlevi Problemi 67
2.4. Modern Bir Problem Olarak Geleneksel Sanatlarda İşlev 71

3. SONUÇ **81**

KAYNAKLAR **84**

ÖZGEÇMİŞ **91**

1. GİRİŞ

Kelime anlamı ile işlev, bir amaca uygunluğu ifade eden "nesnenin, gördüğü iş, iş görme yetisi" (Akalın, 2011, s.227) olarak tanımlanmaktadır. İşlev kavramı, çeşitli alanlarda çalışma konusu olan bir kavram olmakla birlikte, alanlara ilişkin çalışma yürüten tarafların kendi bakış açıları temelinde yaptıkları tanımlamalar ile bulanıklaşmıştır. Kavramsal bağlamdaki soyutluğunun aksine bu kavram, nesnelere yönelik anlamlandırma ve kimlikleştirme girişimleri ile somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda günlük yaşamda anlamsal olarak somut nitelikler taşıyan işlev, nesne ile kurduğumuz ilişkide bir ifade aracı konumundadır. Bu bağlamda nesnelerin işlevinin sürekli bir değişim bandı üzerinde yer aldığı ve bireysel iradenin dili ile oluştuğu görülmektedir (Konak, 2017, 13-14).

Nesne bağlamında ele aldığımız işlev kavramının, nesnenin maddi özellikleri dışında arandığı, nesneye duyulan ihtiyaç ile bunlar arasındaki simgesel ilişkilerin ön plana çıkarıldığı görülmekle birlikte, işlev tartışmalarının soyut gösterge sisteminde nesneyi unutturarak, simgesel ilişkileri düşünmeye yönelttiği düşünülmektedir. Bu bağlamda doğal ve kültürel özelliklerin yine doğallığı ve kültürelliği ifade etmeleri bakımından ikincil bir anlama sahip oldukları düşünülmekle birlikte bir döneme ait nesnenin çözümlenmesinde yan anlamsal yapıların incelenmesi önemli görülmektedir (Baudrillard, 2014, 80-82).

Sanat alanı bağlamında ele aldığımız işlev ve işlevsellik kavramlarının tartışma konusunun olmasının nedeni, dönemsel ideolojiler ile nesnelere yüklenen anlam içeriğinde aranmaktadır. Bulunulan kültürün sunmuş olanaklar bağlamında, ekonomik, sosyal, siyasal değişimlerin nesnelere ilişkin anlamlandırmada etkisi olduğu görülebileceği gibi ortaya çıkan ürünlerin kullanım amacına ilişkin bilgide vermektedir. Dolayısıyla ürünün ya da eserin işlevine ilişkin değerlendirme yapabilmek için ortaya çıktığı dönemin kültürel olanaklarının, malzeme koşullarını, felsefi ve toplumsal yapısının bir bütün olarak ele alıp değerlendirmek ve ürün üzerindeki etkisini analiz etmek gerekmektedir.

Geleneksel ürün, ilkel dönemden modern döneme kadar olan süreçte ortaya çıkan ürünleri ifade etmekle birlikte, geleneksel ürünün işlevi, insanın algı biçimi ve yaşam koşullarının ürün üzerindeki yansıması bakımından değerlendirilecektir. Bu bağlamda, Rönesans'a kadar hâkim olan kolektif bilinç ile teknik, sanat ve üretimin bir ekip çalışmasına dayandığı ancak Rönesans ile estetik- sanat ilişkisinin ön plana çıkışı, nesneler ve üreticilerine ilişkin görüşlerde değişimlere neden olduğu görülebilecektir. Geleneksel bağlamdaki ürünler/eserler ortaya çıktığı dönemin amacına hizmet ettiği yönündeki görüş ile işlevsel olarak değerlendirilmektedir. Modern düşünce temelinde sanat nesnesinin gören göze yani izleyicinin görüşüne bırakılması, nesnenin kendi var oluşu dışındaki niteliklerini ön plana çıkarmakta ve nesnenin işlevselliği tartışmasının canlanmasına neden olmaktadır. Sanat nesnesine ilişkin bu değişim, geleneksel ve modern sanat eserlerinin birbirlerinden farklı olduğu hatta modern sanat eserinin işlevsiz, geleneksel sanat eserlerinin işlevsel olduğu ileri sürülmüş ve işlev, geleneksel sanatların problemi olarak değerlendirilmiştir. Bu tez çalışmasında söz konusu görüş, geleneksel sanatlar bağlamında sanat eserinin oluşum sürecinde sanatçı ve eserinin işlevli yahut işlevsiz olma durumunu belirleyerek, bu konudaki literatüre katkı sağlama amacı ile incelenip değerlendirilecektir.

"Modern Bir Problem Olarak Geleneksel Sanatlarda İşlev" başlığı ile yürütülen bu çalışma ile ilgili literatür, işlev ve işlevsel olana ilişkin görüş ve yaklaşımların yanı sıra geleneksel ve modern ürünle/eserle ilişkilendirilen yayınlardan oluşmaktadır. Tez çalışmasının ardalan-literatür taramasının sonucunda bulunan yayınlar aşağıdaki gibidir:

Bulat, S., Bulat, S., Aydın, B.(2014). Bauhause Tasarım Okulu, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* S.18 (1): Makalede, işlevselci ekolün öncülerine kısaca değinilmekte, tabakalaşma bağlamında Durkheim, Marx ve Weber ile karşılaştırılmakta ve modern yapısal işlevselci tabakalaşma ekolünde hangi bağlamların tartışıldığı irdelenmektedir.

Malinowski, B. (1992). *Bilimsel Bir Kültür Teorisi* (Çev. S. Özkal). İstanbul: Kabalcı Yayınları: Eserde, işlev teorisi detaylı şekilde ele alarak insan yapımı

nesnelerin ve fizyolojik ihtiyaçlar ile kültürel performansın arasındaki ilişki, işlev teorisiyle açıklanmıştır. Yine eserde bilimsel bir antropolojik çalışmanın hangi temellere oturması gerektiği irdelenmiştir.

Genç, M., Tezcan, V. (2015). Gelenek ve Yenilik Kavramlarının Felsefi Tartışması Ekseninde Geleneksel Türk Sanatlarını Yeniden Düşünmek. ***Kalemsi Dergisi,*** **3(6):** Makalede, gelenek ve modern kavramlarına ilişkin tanımlamalar yapılmakla birlikte bu kavramlar, Geleneksel Türk Sanatları bağlamında değerlendirilmiştir.

Heidegger, M. (2007), ***Sanat Eserinin Kökeni*****, Ankara: De Ki Basım Yayın:** Eserinde sanat eseri, nesne-eser, eser-hakikat, hakikat-sanat ilişkileri bağlamında incelenerek değerlendiriliştir.

Suğur, S. (2013). ***Modern Sosyoloji Tarihi*****. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları:** Eserde, modern sosyoloji düşünce sistemi temelinden hareket edilerek, sosyoloji alanına ve literatürüne ilişkin bilgi verilmiş ve işlevsellik teorisi sosyoloji bağlamında ele alınıp değerlendirilmiştir.

Aksoy, M.(2012). ***Biçimin Serüveni*****. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınevi:** Eserde, sanat alanına ilişkin tanımlamalar yapılmakla birlikte eserlere ilişkin dönemsel yaklaşımlar üzerinde değerlendirilmiştir.

Konak, R. (2017). ***Boş Özne Dolu Nesne- Türk Minyatür Sanatında Biçime İdeolojik Bir Bakış I*****. İstanbul: Lakin Yayınları:** Eserde ilkel dönemden Rönesans'a kadar olan süreç özne-nesne bağlamında mekân ve zaman anlayışı temelinde ele alınmış, insanların algılama süreci dönemsel değerlendirilerek gerek ilkel dönem gerekse Ortaçağ insanın algı biçimi aktarılmıştır. Ayrıca batı tarzı gerçekçi resim sanatı ile minyatür sanatı karşılaştırılarak, örnekler üzerinden değerlendirilmiştir.

Konak, R. (2018). Koruma Kültürüne İdeolojik Bir Bakış: Gelenek Sanat İlişkisi. ***III. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu (Kültürel Mirasın Korunması ve Yaşatılması Sempozyum-Sergi) Bildiri Kitabi*** **(Ed. M. S. Teker,),**

Antalya: Akdeniz Üniversitesi Basımevi: Makalede sanat alanı bağlamında geleneksel sanatlar ele alınıp, geleneksel sanatlara ilişkin düşünce biçimini belirleyecek çıkarımlara yer verilmiş ve günümüzün geleneksel sanatlara bakışı değerlendirilmiştir.

Güneş, E. (2014). ***Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Gelenek ve Modern Çatışması*** **Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adıyaman:** Tez, gelenek ve modern kavramları temelinde ele alınmış ve Rasim Özdenören'e ilişkin örneklerle değerlendirilmiştir.

Yurdigül,Y., Yurdigül,A.& Batur, M. (2005). Frankfurt Okulu'nda Birey ve Toplum: İnsanın Şeyleşmesi ve Kültürün Metalaşması Üzerine Eleştirel Okumalar. ***Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,*** **S.19(2):** Makalede, Frankfurt okulu temelindeki işlevsel yaklaşımlar ele alınıp, nesneler ve üreticilerine ilişin değerlendirmeler yapılmıştır.

Özkan, S .(2010). ***Sanat Yapıtının Üretiminde İşlevsellik Sorunu*****. Yayımlanmamış yüksek lisans Tezi. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul:** Tez, sanat eserinin işlev problemi temelinde ele alınmış ve bu doğrultuda örneklerle açıklanmıştır.

Kayıkçı, M. (2007). Adorno'nun Kültür Endüstrisi Kavramı Üzerine. ***Bilim Eğitim ve Düşünce Dergisi,*** **S.2:** Makale, Adorno'nun endüstriyel kültüre ilişkin düşünceleri temelinde ele alınmış ve endüstri kültürüne ilişkin değerlendirmeler yapılmıştır.

Şahin, H. (2016). Modern Sanatta Geleneğin Reddi. ***Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi,*** **(Kış):** Makalede, gelenek ve modern kavramları temelinde modern sanat ve gelenek arasındaki ilişki değerlendirilmiştir.

Lynton,V. (2009). ***Modern Sanatın Öyküsü*** **(Çev. C. Çapan, S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi:** Eserde, modern düşünce ve sanatına ilişkin tanım ve değerlendirmeler yapılmakla birlikte örnekler üzerinden modern sanat anlayışı açıklanmıştır.

Çelik Yılmaz, N. (2018). Sanat ve Kültür Endüstrisi. ***Uluslararası Araştırma Dergisi,*** **S.61:** Makalede, endüstriyel kültür değerlendirilerek sanat alanına ilişkin örnek verilmiş ve endüstrileşmenin sanat üzerindeki etkileri yansıtılmaya çalışılmıştır.

Akyürek, E.(1991). ***Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe Sanat İlişkisi*****. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul:** Tezde, Ortaçağ'dan Yeniçağ'a kadar olan süreç ele alınmıştır. Bu bağlamda dönemin felsefi anlayışlarının sanat alanındaki etkisi değerlendirilmiştir.

Durkheim, E. (1994). ***Sosyolojik Metodun Kuralları*** **(Çev. E. Aytekin). İstanbul: Sosyal Yayınları:** Eserde, işlevsellik kuramı toplum bağlamında değerlendirilmiş ve kavrama ilişkin sosyoloji alanında yeni yaklaşımlar sunulmuştur.

Karaca G. (2017). Yerellik ve Gelenekten Beslenen Evrensel-Çağdaş Sanat Anlayışı. ***İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*****, 3(2):** Makalede, çağdaş sanat anlayışı ve eserleri gelenek ve yerellik kavramı bakımından örnekler ile değerlendirilmiştir.

Köksal, M. (2012). Sanat Nesnesinin Estetik Değeri ve Başkalaşımı. ***Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi,*** **S. 22:** Makalede, sanatçı ve sanat eseri estetik anlayış bağlamında değerlendirilmiştir.

Levy-Bruhl, L. (2006). ***İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler*****. Ankara: Doğu Batı Yayınları:** Eserde, ilkel toplumlar algılama biçimleri bakımında ele alınmış ve ilkel insana ilişkin değerlendirmeleri yapılmıştır.

1.2. Amaç

Bu tez çalışmasında amaç, modern bir düşünce açısından geleneksel sanatın problemi olarak belirlenen işlevi, geleneksel sanatlar bağlamında incelemek ve sanat eserlerinin oluşumu sürecinde sanatçı ve eserinin işlevli yahut işlevsiz olma durumu belirleyerek bu konuyla ilgili literatüre katkı sunabilmektir.

1.3. Önem

Sosyolojik ve antropolojik açıdan önemli bir yere sahip olan işlev kavramına, insanın algısı ve yaşam koşulları bağlamında bakmak gerekmektedir. Bu nedenle insanın yaşadığı ortam içerisinde ürettiği sanat eserinin işlevsel yönü konu edilmiştir. Tez çalışması kapsamında işlevselliğin geleneksel sanatlar bağlamında incelenmesi, sanat eserine yüklenen işlevin yerel bir dile dönüşüp dönüşmediği; sanatçı yaklaşımlarının genel bağlamdan ayrılıp ayrılmadığı, sanat eseri ya da zanaat ürünün anlamlandırılması sürecinde işlevin yeri ve işlevsel olan yahut olamayan sanat eserinin tespiti açısından önemlidir.

1.4. Sınırlılıklar

Tez çalışması, gelenek ve sanat eserinin işlevi ve işlevsellik kuramı ile sınırlandırılmıştır. Bu sınırlılık içinde ele alınan konunun değişkenlerine ve yöntemine ilişkin bazı sınırlılıklar ortaya çıkmıştır. Örneğin bu çalışmada incelenecek teorik bilginin zenginliğini oluşturmak adına yurt içi kütüphanelere gönderilecek dilekçe, talep mektubu veya bizzat bu kütüphanelere gidip şahsen yapılacak başvurular zaman ve maliyet açısından bazı sınırlılıklar doğurmuştur. Bu bağlamda sabırlı ve ayrıntılı bir çalışmanın yapılması esas alınarak bu sınırlılıkları bertaraf etmek edilmiştir.

1.5. Yöntem

Araştırma içeriğine uygun verilerin taranması ve çözümlemelerin yerinde yapılabilmesi için kaynakların toplanması amaçlanmıştır. Bu çalışma, teorik bağlamda incelendiğinden dolayı “Tarama Modeli” yöntemi esas alınmıştır. Konunun ya da bireyin (İşlev) doğrudan kendisinin incelenebileceği gibi, önceden tutulmuş çeşitli kayıtlara (yazılı belgeler, resimler, vb.) dayalı olarak da araştırma yapılmıştır. Bu taramalar yapılırken hem genel hem de özel tarama modelleri kullanılmıştır.

Tez çalışmasına konu edinilen işlev ve işlevsellik kavramlarına ilişkin bilgiler literatürden taranarak bir araya getirilmiş, konu sosyoloji, antropoloji, felsefe ve

sanat alanları bağlamında ele alınmış ve genel olarak yaklaşım ve görüşler açıklanmıştır. İşlev kavramı, zanaat ve sanat eserinin (ürününün) anlamlandırılması bakımından rolü incelenmiştir. Bununla birlikte işlev kavramı, hem geleneksel ve modern ürün/eser hem de geleneksel ve modern sanat eseri bağlamında çalışılmıştır. Edinilen bilgiler doğrultusunda geleneksel sanatlara ilişkin işlev problemi üzerine tez çalışmasının değerlendirme aşamasında fikir belirtilmiştir.

"Modern Bir Problem Olarak Geleneksel Sanatlarda İşlev" başlıklı yüksek lisans tez çalışması dört bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölüm, "İşlevin Tanımı ve İşlevsel Kuram" başlığından oluşmaktadır. Bu başlık altında iki alt başlık oluşturularak, birinci alt başlıkta işlev kavramı kapsamlı bir biçimde ele alınmıştır. İkinci alt başlıkta ise işlevsel kuram üzerine görüş ve yaklaşımlar açıklanmıştır.

İkinci Bölüm, "Sanat ve Zanaat Eserinin (Ürününün) Anlamlandırılması Bakımından İşlevin Rolü" başlığından oluşmaktadır. Bu başlık altında iki alt başlık oluşturularak, işlev kavramı bağlamında sanat ve zanaat eserinin (ürünün) anlamlandırılması süreci ele alınmıştır.

Üçüncü Bölüm, "Modern Sanat Eserin İşlevi Problemi" başlığından oluşmaktadır. Bu başlık altında, modern sanat algısı ve modern sanat eseri ele alınıp işlev problemi bağlamında değerlendirilmiştir.

Dördüncü bölüm, "Modern Bir Problem Olarak Geleneksel Sanatlarda İşlev" başlığından oluşmaktadır. Bu başlık altında öncelikle gelenek kavramı ve geleneksel sanatlar ele alınıp açıklanmış ve modern düşünce temelinde geleneksel sanatlara ilişkin yapılan işlevsel değerlendirmeler incelenip, geleneksel sanatlara ilişkin işlev problemi tartışılmıştır.

Tez çalışmasının amacına uygun olarak incelenen işlev kavramı geleneksel sanatlar bağlamında modern düşünce ile karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş ve sonuç başlığı altında açıklanmıştır.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. İşlevin Tanımı ve İşlevsel Kuram

2. 1.1. İşlevin Tanımı

İşlev kavramı etimolojik açıdan Latince "fungi, de funtus, de fungar" (Eczacıbaşı, 1997, s.886), kökenlerinden gelmektedir. Türkçe, "görev", Arapça, "vazife", Osmanlıca, "üf'ule", İngilizce, "function", Almanca, "funktion" (Hançerlioğlu, 2012, s.155), kelimeleriyle anlamdaş olarak kullanılmaktadır.

İşlev kavramı değişik kaynaklarda, "bir nesne veya bir kimsenin gördüğü iş, iş görme yetisi" (Akalın, 2011, s.227); "bir karmaşık bütündeki bir parçanın o bütünde etkin bir biçimde gerçekleştirmek zorunda olduğu yükümlülük" (Timuçin, 2004, s.299); "belli bir ilişkiler sisteminde nesnelerin temel özelliklerinin dıştan kendisini gösterişi" (Çalışır, 1997, s.245); "bir yapının her tür eşyanın ya da sanat ürününün kullanım amacı" (Sözen&Tanyeli, 2010, s.149); görev, fonksiyon (Hançerlioğlu, 2007, 281) biçimlerinde tanımlanmaktadır.

Kullanış ve işleyiş bakımından bir amaca uygunluğu, belli bir eylem tarzını ifade eden (Hasol, 1998, 181) işlev kavramı, toplumbilimleri alanında "bir yapının gerçekleştirebileceği ve onu başka yapılardan ayırt etme olanağı veren eylem türü ya da türleri" (Hançerlioğlu, 2007, s.281); ruhbilim alanında, "belli bir ilişkiler dizgesi içindeki nesnelere özgü özelliklerin dış görünüşleri" (Hançerlioğlu, 2003, s.206), yine belli bir yapıya, kata, role, özgü olan ve onu başkalarından ayıran özellik (TDK, 2019), dil bilimleri alanında ise "bir dil biriminin kullanılma amacı; söylem, metin ya da tümcede dil birimlerinin görevleri ya da gördükleri iş" (İmer, Kocaman & Özsoy, 2011, s.161) şeklindeki tanımlamalarıyla karşımıza çıkmaktadır. Günlük kullanım dilinde ise "bir araç, bir makine ya da genel bir deyişle bir sistem çalışıyor, bir işe yarıyor, kendinden beklenenleri yerine getiriyorsa, onun bir işlev yaptığından ya da işlevsel olduğundan söz edilmektedir" (Doğan, 1984, s.30).

Yapılan tanımlamalardan da görülebileceği gibi işlev kavramı, nesnelerin tasarlanması sürecinde amaçların eylemlere dönüşmesiyle ortaya çıkmakta ve yardımcı bütün amaçların bir araya gelmesiyle oluşmaktadır (Bayazıt, 2008, 272). Bu doğrultuda bir nesnenin işlevinden söz edebilmek için öncelikle bir şeye ihtiyaç duymak gerekmektedir. İşlevi kültürel bir ihtiyacın doyurulmasında araç olarak gören ve doğrudan kültürel ihtiyaçla ilişkili olduğunu savunan Malinowski bu savını Kominyon[1] örneği ile de açıklamaktadır (Malinowski, 1992, 22). Nitekim burada basit bir yeme ediminden başlayarak kutsal bir eyleme doğru gidiş söz konusu olmaktadır. Malinowski'ye göre "kominyonun alınması bütün bir ihtiyaç sistemine bağlıdır, bu ihtiyacı belirleyense yaşayan Tanrı'yla bütünleşme doğrultusundaki kültürel ihtiyaçtır" (Malinowski, 1992, s.28). Bu bağlamda işlev, nesnenin kendisini gerçek dünya ve insani gereksinimler arasında kurduğu doğru ilişkiler sayesinde var ettiği türünden bir anlama sahiptir (Baudrillard, 2014, 80). Yukarıda yapılan tanımlamalar doğrultusunda işlev, nesneler sistemi içerisinde kendisini nesne üzerinden somutlaştıran soyut bir kavramsallaşmayı ifade etmektedir. Bu doğrultuda nesnenin gerçek dünya ve insani gereksinimlerle ne tür bir ilişki kurduğuna ve nesnelerin nasıl anlamlandırıldığına bakmak gerekmektedir.

Nesnelerin anlamlandırılabilmesi, öznenin ne ya da kim olduğuna verilen cevapla ilişkilidir. İnsan en ilkel aşamadan itibaren kendini ve doğayı anlama çabası içerisindedir. Bu anlama çabası, doğal bir ihtiyacın sonucu olduğu gibi bireyin, kendi öznelliğini anlamlandırırken, doğaya karşı bir çeşit direniş halinde olduğunu da göstermektedir. Bu direniş, tabiatın dayattığı koşullara karşı bir dil oluşturma çabasıdır. Konak'a göre soyutlama isteği olarak da tanımlanan bu karşı duruş temelde insanın doğaya karşı yürüttüğü nitelikleşme çabasıdır (Konak, 2017, 13). Anlamlandırmadığı her türlü şeye karşı insan, "irade geliştirme, kendini onama ve böylece iktidara ulaşma eğilimindendir… Bu çaba ile özne olmanın koşulu tabii mekânı manipüle edip yeni bir mekân kurmak ve bu mekânda kendi bakış açısından yansıyan yeni bir biçim oluşturmaktır" (Konak, 2017, s.13). Mutlak mekânı kurgulayanın nesnesi konumunda olan insanın, öznesine karşı yürüttüğü bu girişim

[1] Hristiyan inancında karşımıza çıkan, "İsa'nın Son Akşam Yemeğinde ekmek ve şarabı kendi bedeni ve kanı olarak öğrencilerine sunuşunu anmak amacıyla düzenlenen ve Evkaristiya olarak da bilinen ayin" (https://wol.jw.org/tr/wol/d/r22/lp-tk/1101989247).

açık bir biçimde olamayıp, kendiliğinden bir hal ile yansıtılmaktadır. Bu eylemi sırasında insan, "kültür mekânının ve dilin, tabiattan yansıyan imajını kullanır… Çevreleşip mekânlaşarak, algıyı yönlendiren ve yöneten özne" (Konak, 2017, s.13-14) biçiminde kendisini yansıtmaya çalışmaktadır. Bu durum, insanın artık gören, yönlendiren, anlamlandıran özne konumunda olmasını sağlayacaktır. Böylece insan, ihtiyaçları doğrultusunda kurduğu ilişkilerle nesneye kendi hayatında bir varlık alanı kurmaktadır. Gerçekte var olan ancak o anda sanki bir işe yaramıyormuş gibi düşünülen nesne, zamanla insanın ihtiyacı olduğu anda var olmuş gibi bir farkındalık oluşturmakta ve öznenin bir parçası haline gelmektedir. Doğada bulanan bir ağacın özneden bağımsız varlığı yadsınamaz bir gerçekliği sunuyorken, öznenin ilgi alanına girdiği anda özne için var oluş koşulu da bir başka gerçekliğe işaret etmektedir. Öznenin tikel bakış açısına girmeyen objelerinde var olduğu ancak özne tarafından tanımlanamadığı açık olmakla birlikte özne ve nesne arasında görülebilir ya da hissedilebilir ilişki olduğunu da göstermektedir (Konak, 2017, 13-14).

Özne ve nesne arasındaki bu ilişki işlev kavramı temelinden düşünüldüğünde, öznenin nesneye yön verdiği ve bunu yaparken bulunduğu kültür ortamından yararlanarak nesneye bir anlam ya da bir işlev verdiği görülmektedir. Nitekim bir amaca uygunluğu ifade eden işlev kavramı, nesnenin (objenin) kendi varlık nedeninden çok onu yönlendiren öznenin ideolojisini taşıyan soyut bir kavramsallaştırmadır. Günlük yaşamda anlamsal olarak somut bir nitelik taşımayan işlev kavramı, öznenin nesne ile ilişkisinde kullandığı bir araç konumundadır. Bu doğrultuda insanlığın her aşamasında öznenin ideolojisiyle şekillenmiş olan nesnelerin işlevi sürekli bir değişim bandı üzerinde yer almış ve bireysel iradenin dili olmuştur.

Sosyoloji, sosyal antropoloji, sanat, felsefe gibi birçok alanda tartışılan işlev yahut işlevsellik kavramları, her yaklaşımın kendi ideolojisi temelinde farklı bakış açılarını barındırması bakımından bir yandan belirginken bir yandan belirsiz bir durum almıştır. Her alanda ya da her dönemde kendi bakış açıları temelinde diğer bir bakış açısının aydınlatılması ve belirginleştirilmesi gereken kör noktalarının olduğu yönündeki tartışmalar temelde işlev kavramının öznenin ideolojisine bağlı soyut bir kavramsallaştırma olduğunu kanıtlamaktadır (Abrahamson, 1990, 38-39).

İşlevci yaklaşımın başlangıcından itibaren işlev kavramı, sürekli tartışmaya açık bir kavram konumunda olmuştur. Hatta kurama katkıda bulunanların dahi kavram üzerine yaklaşımı değişiklik göstermekte ve çeşitli yönlerden eleştirilmektedir. "Örneğin, Rodcliffe- Brown Durkheim'ın sosyal organizmasının ihtiyaçlarıyla bağlantılı olan işlev kavramlaşmasını, belirsiz ve teolojik" (Abrahamson, 1990, s.39) olarak görmüş ve bu yönüyle Durkheim'ı eleştirmiştir. Dolayısıyla işlev kavramı karmaşık bir yapıya ve ima ettiği sayısız anlama işaret eder duruma gelmiştir. Başka bir deyişle "X, Y' nin işlevidir" (Abrahamson, 1990, s.39) önermesinden de görülebileceği gibi X'in niteliğince Y belirlenmekte ve Y, X'e göre değişim gösterebilmektedir(Abrahamson, 1990, 39).

İşlev, "Saf bir nicel ilişkiyi ima etmek için, işlevsel olarak adlandırılan bir durumun üzerine olan görev ve rolleri" (Abrahamson, 1990, s.39) işaret etmektedir. Ayrıca yine karmaşık bir kavram olan işlev kavramı, "açık bir biçimde işaret ettiği ile özdeşleştirilmeden kullanılmaktadır" (Abrahamson, 1990, s.39).

İşlev kavramının bu bulanık ve karmaşık açıklamaları doğal olarak kavramın ilişkilendirildiği alanla ya da yapıyla ilişkilendirilerek cevap bulacaktır. Sosyoloji alanında, öğelerin sisteme katkıları bakımından ele alınan işlev kavramına tipik bir cevap olarak "toplumun süre, durumuna ve/veya sürekliliğine katkıda bulunması" (Abrahamson, 1990, s.39) biçiminde tanımlanmaktadır.

Sanat eserinin değerlendirilmesi sürecinde ele aldığımız işlevsel kavramı da temelde yine işlev kavramından türemektedir. İşlevsel olan, "amaçlı etkinlik, becerileri belli sonuçlar verebilecek şekilde kullanma yetisi''(Budak, 2009, s.393), işlevle ilgili (Timuçin, 2004, s.299), "fonksiyonel" (Akalın, 2011, s.1227), "işlevine uygun nitelikte yapılmış ya da biçimlenmiş nesne ya da yapıları niteler" (Sözen, Tanyeli, 2010, s.149) biçiminde ele alınmıştır. Ancak bu kavram bir amaca hizmet etmekten çok bir düzen ya da bir sisteme uygunluğu ifade etmektedir. "Bir bütüne uyumlanma yetisi'' olarak da kısaca tanımlanan işlevsel kavramına nesne açısında bakıldığında ikinci bir işleve sahip olduğu görülmektedir. Bu bağlamda işlev, "evrensel bir göstergeler sisteminde oyun, düzenleme ya da değerlendirmenin bir parçası" (Baudrillard, 2014, s.80) olarak görülmekle birlikte tutarlı bir sistem içerisinde varlık

göstermektedir. Nesneler sistemindeki tutarlılığın kökeninde ise nesnelerin maddi özelliklerinden çok evrensel gösterge sistemine sahip olmaları bulunmaktadır. Hemen hemen her yerde karşımıza çıkan doğal düzen yani nesnelerin birincil işlevi, birincil içtepi ve gereksinimleri ile bunlar arasında kurulan simgesel ilişkiler bir göstergenden ibaret olarak görülmektedir. İşlevsellik denilen soyut bir gösterge sistemi nesneyi unutturmakta ve simgesel ilişkileri ortadan kaldırmaktadır. Ancak doğanın bir göstergeye dönüştürülmesi onun kültürün bir parçası olma çabasını göstermekte ve doğallık, işlevsellik biçimlerinin bir sonucu olmaktadır. Nitekim doğallık, doğal özellik taşımak, kültürellik ise kültürel özellik taşımak bağlamında düşünüldüğünde soyut ve ikincil anlama sahip olmayı ve bir göstergeyi ifade etmektedir. Dolayısıyla bir dönemin ya da bir döneme ait nesnenin çözümlenmesinde yan anlamsal yapıların incelenmesi önemli görülmektedir (Baudrillard, 2014, 80-82).

Sanat alanı temelinde işlevsellik tartışmalarının oluşmasının nedeni, dönemsel ideolojiler beraberinde kültürün sunmuş olduğu olanaklar, ekonomik, siyasal, sosyal değişimlerinde aranabilecektir. Nitekim her dönem kendi kültürel koşulları yansıtması bakımından ürünün kullanım amacını, oluşum koşullarını sunmaktadır. Bir ürünün işlevsel niteliğinin olup olmadığını ya da nasıl anlamlandırıldığını ürünün biçimsel, formsal özelliklerine bakarak açıklayabilmek mümkün görülmemekle beraber yanlış tanımlamalar yapmaya, ürünü sadece bir yönden ele alarak biçimsel özelliklerinin tekrar etmeye götürecektir. Örneğin, Rönesans ürününü, dönemin kültürel anlayışına bakmadan açıklamaya çalışmak, yorumu sadece ortaya çıkan ürünün biçimsel tekrarına götüreceğinden, ortaya ne yeni bir ürün ne de gerçekten Rönesans'a ait bir ürün çıkacaktır. Dahası, işlevsel tartışmasını yapabilmek tamamen olanaksız bir durum alacaktır. Ürünün biçimsel özellikleri onun var olurken kullandığı dil olup tek başına işlevsellik tartışmasına yön veremeyecektir. Dolayısıyla ürünün yahut eserin işlevi üzerine değerlendirme yapabilmek için ortaya çıktığı dönemin kültürel olanaklarını, malzeme koşullarını, felsefi ve toplumsal yapısını bir bütün olarak ele alıp değerlendirmek ve ürün üzerindeki etkisini analiz etmek gerekmektedir. Her dönem birbirinden farklı işlevsel yapılara işaret edecek ve işlev kavramı döneminin koşullarına göre anlam kazanacaktır. Oluşum koşulları ve düşünce yapıları gibi nedenlerle örneğin, ilkel ürün ile modern ürünün işlevsel

tanımlamaları tamamıyla birbirinden ayrılacaktır. İlkel ürününün oluşum sürecinde karşımıza çıkan kollektif bilinç modernde kendini ben bilincine bırakmakta ve ilkel üründeki manevileştirme, insanlaştırma yönündeki çaba, modernle kendini metalaşma ve fetişleşme olarak göstermektedir. Bu durum işlevin öznel ideoloji temelinde oluşan soyut bir kavramsallaştırma çabası olduğu ve her dönemde farklı ideolojileri yansıtmak için kullanılan bir manipülasyon aracı olduğu yönündeki düşüncemize destek sağlamaktadır.

2.1.2. İşlev ve İşlevsellik Üzerine Görüş ve Yaklaşımlar

Modern sosyoloji alanında kuramsallaştırıldığı düşünülen işlevselcilik kuramı temelde daha önceki dönemlerden beslenmektedir. Modern sosyoloji, klasik ile çağdaş sosyoloji arasında yer alan ve genel olarak 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın son çeyreğine kadar olan dönemi ele almaktadır. Bu dönem yaklaşımları arasında özellikle "işlevselcilik, sembolik etkileşimcilik, etnometodoloji, eleştirel teori ve yapısalcılık" (Suğur, 2013, s.3) yaklaşımları yer almaktadır. İşlevselcilik, 20. yüzyılın büyük bir bölümünde hem sosyolojide hem de sosyal antropolojide etkili olmuş bir kuramsal yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır (Suğur, 2013, 3). Bu alanda işlevselcilik, "toplumların süreğen, birbirine bağlı, istikrarlı, genellikle tümleşik bütünler oldukları ve her birinin toplumun istikrarının sürmesi açısından belli işlevleri yerine getiren parçalardan oluştuğu varsayımına dayanır" (Suğur, 2013, s.3). Toplumu bir arada tutmak, düzen ve istikrar sağlamak amacıyla toplum üyelerinin ortak değerleri üzerinde yapılan uzlaşma temelinde, insan eylemlerini belirleyen şeyin bireyden çok toplumsal çevre tarafından belirlendiği ve toplum içerisindeki yapıları büyük ölçüde etkilediği düşünülmektedir (Suğur, 2013, s.4).

Kökenlerini klasik sosyolojide bulduğumuz işlevselcilik yaklaşımı, klasik dönemde daha çok pozitivist temelli olup, diğer sosyolojik yaklaşımlardan ayrılabilecek niteliklere sahiptir (Suğur, 2013, s.4). Özellikle toplum, birlik ve uyumu ön plana çıkaran bir yapıya sahip olup, "toplumu bir konsensüs olarak yani, düşünce, fikir, duygu ve inançların ortak olarak paylaşıldığı, genel bir görüş birliğine sahip bir bütün olarak görür" (Suğur, 2013, s.4). Latince 'birlikte hissetmek' anlamına gelen 'consentire' kelimesinden türeyen konsensüs kavramı, "bir konu yada olay üzerinde

inanç ve duyguların birliği, uzlaşma, mutabakat" (TDK, 2019), "yaygın biçimde görüş birliğine varılmış bir konumu, sonucu ya da değerler kümesini anlatır" (Marshall, 2005, s.426). Toplumda ayrılma veya çatışmanın aksine işbirliği ve uyumun hâkim olduğunu savunan bu görüşe göre toplum içinde oluşan bir çatışma geçici bir nitelik taşıyacaktır. Nitekim bu düşünce temelinde bireyler, toplumun ortak değerlerini benimseyerek toplumsallaşmakta ve bu toplumsallaşma, bir değer konsensüsü oluşturmaktadır. Dolayısıyla bireyler açısından toplumdaki değerler ortak bir nitelik kazanmaktadır. Bu yönüyle işlevselcilik, bir konsensüs teorisi olarak da adlandırılmaktadır. Özellikle Parsons'ın 1951'deki 'The Social System' adlı yazılarında geliştirilen normatif işlevselciliğin anılmaya başlamıştır (Marshall, 2005, 426).

Modern işlevselcilik açısından "toplumları kendi kendine yeten, öz düzenlemeye sahip sistemler olarak kavramlaştırmaya ve toplumsal yapıları sistemin korunmasına yönelik belirli işlevleri açısından açıklamaya çalışılmıştır" (Suğur, 2013, s.4). Bu durum işlevselciliğin çoğu zaman yapısal işlevselcilik olarak adlandırılmasına ya da yapısal işlevselciliğin, işlevselciliğe alternatif bir kavram olarak kullanılmasına neden olmuştur. Özellikle Parsons tarafından geliştirilen sistem kuramı çerçevesindeki yapısal işlevselciliğini ifade etmek için kullanılmıştır. Modern sosyoloji kapsamından en yaygın biçimi Merton ve Parson'ın çalışmalarına dayandırılan işlevselcilik 1940 ve 1950'li yıllarda Amerikan sosyolojisinde baskın bir yaklaşım iken, 1980' kadar olan süreçte etkisini yitirmeye, 1980'den itibaren ise yeni işlevselcilik adı ile yeniden canlanmaya başlamıştır (Suğur, 2013, s.4). Kronolojik bir tanımlama yapmaktan ziyade genel hatları ile sosyolojide alanın da ilk temsilcileri Comte, Spencer ve Durkheim olarak kabul edilen işlevselciliğe Malinowski ve Radcliffe-Brown gibi sosyal antropologlar da katkı sağlarken, modern sosyolojide, Parsons, Merton, Davis, Moore, Luhmann, Erikson, Smelser gibi düşünürler tarafından geliştirilmiştir. Ancak temel olarak sosyoloji alanın işlevsel kuram 17.yüzyılında Aristoteles biliminin reddedilmesi ile başlatılmaktadır. Nitekim 16.yüzyıl öncesine kadar olan süreçteki egemen dünya görüşü temelde organik evren anlayışına dayanmaktadır (Abrahamson, 1990, 6). Organik evren içerisinde "insanlar, maddi ve manevi olayların karşılıklı dayanışmasıyla karakterize edilen ve bireyin ihtiyaçlarının topluluğun ihtiyaçlarına tabi olduğu, organik ilişkilere

dayanarak tabiatı tecrübe eden küçük, birbirleriyle iç içelik arzeden topluluklar içerisinde yaşarlardı" (Can, 2009, s.102).

Bu durum 17. yüzyıl Aristoteles'in fizik anlayışına[2] getirilen eleştiriler sonrasında başlamıştır. Evrenin iç içe geçmiş kürelerden oluştuğunu varsayan Aristoteles'e göre evrenin merkezinde yer bulunmaktadır (Topdemir, 2004, s.14). "Ancak, duyumlarımız bu tek evrenin her tarafını aynı unsurdan oluşmadığını Yer'den Ay'a kadar olan kısmının, yeri Ay altının farklı, Ay'dan sabit Yıldızlar Küresine kadar olan kısmının, yani Ay üstünün ise farklı unsurlardan oluştuğunu göstermektedir"[3] (Topdemir, 2004, s.14).

16. ve 17.yy Modern Avrupa düşüncesi, temelinde, insanların dünyayı tasarlama biçimlerini değişime uğratmıştır. Batı uygarlığının özeliklerini taşıyan bu yeni evren anlayışı, Aristoteles'in organik evren anlayışının aksine, mekanik dünya anlayışı biçimini almaya başlamış ve modern dönemlerin temel metaforu haline gelmiştir (Can, 2009, 13). Bununla birlikte Kopernik'in yapmış olduğu çalışmalar insanların hayal gücünü etkileyen, yeni bir dünya anlayışını kavramsallaştıran niteliğe sahip olmuştur. Kopernik'in yer hareket teorisi (1543), teleskopun icadı(1609), Galileo'nun çalışmalarına ve fizik anlayışına katkı sağlamıştır. (Abrahamson, 1990, 6)

[2] Detaylı bilgi için bknz. Aristoteles fiziği, evrene dair nedensel açıklamalar yapan ve dünya merkezli bir kavramsallaştırmaya dayanmaktadır (Abrahamson, 1990, s.6). Bununla birlikte Aristoteles'e göre gerçek olan var olan dünyadır ve bu dünyadaki gerçek nesnelerin nedenselliği bilgisine duyumlarımız aracılığıyla ulaşılabilmektedir. Bu anlamda duyularımız gösterdiği tek bir evrenin varlığı söz konusudur. Bu evren her yeri kaplamaktadır ve madde-form ilişkisi gereği evren dışı bir belirleme yapmak da olanaklı değildir (Topdemir, 2004, 14).

[3] Detaylı bilgi için bknz. Ay üstü ve Ay altı olmak üzere evreni ikiye ayıran Aristoteles'e göre Ay üstü kısmında yer alan evrenin gök cisimleri eterden oluşmaktadır ve eter doğası gereği ezeli ve ebedi bir mükemmelliği içinde barındırmaktadır. Oluş ve bozuluşun söz konusu olmadığı Ay üstü kısmında özsel bir değişmeye yol açmayan yer değişme söz konusu olup bu devinim sürekli kendisini yineleyen döngüsel bir devinimdir (Topdemir, 2004, 15). Bu karışıklık her türlü değişim oluş ve bozuluşu içinde barından Ay altı kısım "yerin merkezinden yukarıya doğru sıralanan dört temel unsurdan yani toprak, su, hava ve ateşten" oluşmaktadır (Topdemir, 2004, s.15). "Toprak diğer üçüne oranla daha ağır olduğu için en altta ateş ise en hafif olduğu için en üstte bulunur. Bundan dolayı da ağır nesneler sürekli olarak merkezde bulunurlar ve merkeze doğru hareket ederler" (Topdemir, 2004, s.15). Bu bağlama Aristoteles, evrende bulunan her nesnenin doğal bir yerinin olduğunu, yerinden oynatılan nesnede tekrar doğal yerine dönme eğilimi bulunmakta ve nesneyi oluşturan ona ağırlığını veren unsur ne ise nesne, o unsura doğru geri gitmek düşüncesindedir (Topdemir, 2004, 15-16). Burada söz konusu olan hareket, dış etkenlerin ya da kendisini oluşturan diğer nesnelerin çekim gücü değil, nesnenin diğer unsurlarla olan ilişkisidir. Örneğin kayada ağır basan toprak olduğundan doğal olarak düşer ya da dumanda ağır basan hava olduğundan doğal olarak uçar. Aristoteles'in fizik ve evren anlayışı kendisinden sonraki dönemlerde basitleştirilmiş ve yanlış bir bakış açısı biçiminde eleştirilse de uzun yıllar egemenliğini sürdürmüştür (Topdemir, 2004, 18).

Kopernikçi bir temelden hareket ederek, düşen cisimler yasasını keşfeden Galileo, yine keşfettiği doğa yasalarını formülleştirmek için matematik dili kullanmıştır. Modern bilime katkıları bakımından önemli bir isim olan Galileo'nun görüşleri sonradan hatalı bulunsa da 17. yüzyılın ikinci yarısında Newton tarafından da temel alınmıştır. Galileo'nun kavramsallaştırdığı matematik formasyonlar beraberinde, Newton fiziksel düşünmeye dinamik bir bakış açısı kazandırmıştır (Abrahamson, 1990, 7).

17. yüzyıl boyunca geliştirilen yeni modeller Aristoteles'in düşüncelerinin reddedilmesine ve eski olgulara yeni bakış açıları geliştirilmesine neden olmuştur. Dönemin fizik, biyoloji gibi alanlarında etkili olan bu bakış açısı bir yandan sosyal olguları da etkileyerek modern sosyolojinin habercisi olurken, diğer bir yandan da yeni deneysel teknikleri ön plana çıkaran bir olgu devrimine yol açmıştır. Ardından gelişen sistem teorisiyle birlikte 17. yüzyılda artık kavramsallaştırılan pek çok sistem işlevsel olarak örgütlenmiş gibi görülmeye başlamıştır (Abrahamson, 1990, 13).

Bununla birlikte 17. yüzyılın ham verileri özellikle bir yapı kavramsallaşmasının temelinde hareket eden, sınıflandırma şemalarına kaynaklık etmiştir (Abrahamson, 1990, 11) Bu sistem içerisinde yapı, "zamanda bir noktada bulunan olgunun form ve biçimini" (Abrahamson, 1990, s.11) belirtmektedir. Dolayısıyla yapı mekânda örgütlenen bir formu temsil ederken, işlev zamanda örgütlenmektedir. Bu iki kavram mekân ve zaman kavramları arasındaki ilişkiyle doğru orantılı düşünülebilecektir. Nitekim "mekân, her ne kadar yer kaplama imiyle ortaya çıksa da aslında nitelin nicel halde kendini dışa vurduğu özelliktir. Bu haliyle mekânı kurgulayanın özne olma özelliğinden kaynaklanan her türlü direncine karşı nesne (insan) irade geliştirme, kendi öznelliğini onama ve böylece iktidara ulaşma eğilimindedir" (Konak, 2017, s.13). Bu bakımdan "mekân, öznenin kendine biçim aracı oluşturduğu bir araç olup zamanla sıkı bağ içerindedir. Zira zaman, mekânın çalışmasını ve hatta içinin doldurulma şeklini yansıtan yegâne elemandır. Hareket, derinlik, perspektif, atmosfer duygusu, süre, süreç, bakış açısı vb. yorumlar, zamanın anlamlandırılmasıyla anlaşılacak konulardır" (Konak, 2017, s.8). Dolayısıyla kendini mekânda örgütleyen yapı ile kendini zamanda örgütleyen işlev arasında da aynı tür ilişki bulunmaktadır. Bu bakımdan birinin diğerinin varlığını destekliyor ya da

olanak sağlıyor olması ikisi arasındaki doğrudan ilişkiyi göstermektedir. İşlevi sayesinde yapının sürekliliği, yapı sayesinde de işlevin sürekliliği sağlanmaktadır (Abrahamson, 1990, 12).

Nesnelere işlev yüklemek ya da işlevsel bir bakış açısıyla nesneleri anlamlandırmaya çalışmak bireysel bir çabanın ürünüdür. Nitekim anlamlandıran özne açısından değer bulan her türlü nesne yine öznenin kendi gözünden gördüğü kadar değerlendirilecektir. O halde bir nesne kendiliğinden olma niteliğinden çok, anlamlandırılma niteliği taşır. Varoluş sürecin tamamını kapsayan bu durum daima öznenin kendinde şekillendirdiği formları ifade etmektedir. Bu bağlamda işlevsel olma ya da işlevselci bakış açısı olarak adlandırılabilecek tüm soyut kavramsallaştırmalar kendiliğindenlikten uzak ve temelinde öznel bakış açılarının çeşitli biçimlerini göstermektedir. Bu durum işlevselcilik teorisine ilişkin tanımlama yapabilmeyi güçleştirirken, konuya çok yönlü bakabilmeyi de gerektirmektedir.

Sosyoloji ve antropoloji alanlarında egemen olan işlevselcilik teorileri kavramsal açıdan sanki aynı şeyi ifade ediyorlarmış gibi görünse de temelleri birbirinden farklı olan birçok bakışa işaret etmektedir. Sosyoloji alanında, kimi zaman klasik ve modern olmak üzere iki ayrı dönemde, kimi zaman ise özelleştirilerek mutlak, göreli, yapısal ve yeni işlevselcilik olarak ayrım yapılmaktadır (Abrahamson, 1990, 19). Bu alanda klasik olarak adlandırılan dönem " 19. yüzyılın ikici yarısı ile 20. yüzyılın ilk 20 yılını kapsamaktadır" (Abrahamson, 1990, s.19). Klasik dönem sosyolojik teorilerin pek çoğu işlevsel tabanı işaret etmektedir. Ancak bu dönemde işlevselcilik, "bazı durumlarda toplum teorisi gibi sunulurken bazı durumlarda da bir genel metodoloji veya sosyolojik olaylara bir yaklaşım tarzı gibi betimlenmiştir" (Abrahamson, 1990, s.19). Bu durum çağdaş sosyolojide işlevselcilikle ilgili tanımlama yapmayı güçleştirmiştir.

İşlevsel teorilerin farklılık göstermesindeki temel neden hareket edilecek analiz sisteminin farklılık göstermesidir. Bazı teoriler biyolojik temelli bireysel ihtiyaçları vurgulayarak sosyal kurumların işlevinin, bireyin ihtiyaçlarını tatmin etmesinin gerekliliğini varsayarken, bazı teoriler ise toplum örgütlenmesini vurgulayarak bireyleri birey olarak ayrı ayrı ele almak yerine toplumu bir bütün olarak ele

almaktadırlar. Analiz sistemlerindeki bu farklılıklar çağdaş sosyolojide farklı vurgulara sebep olurken özellikle Durkheim'ın yapısal işlevselciliği ile etkili bir teorinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. İşlevselcilikle ilgili çağdaş yazıların geneli Durkheim'ın teorisine atıfta bulunmaktadır. Ancak Durkheim'ın teorisini anlayabilmek için özellikle Comte ve Spencer'ın yazılarına bakmak Durkheim'ı anlamayı daha da kolaylaştıracaktır (Abrahamson, 1990, 19-20).

Sosyolojinin babası olarak bilinen ve sosyoloji kavramını ilk kez kullanan Comte, toplumun dünyadaki diğer olaylar gibi incelenebileceğini ve toplumsal yaşamın tıpkı doğa bilimleri gibi nesnel bir gerçekliğe sahip olduğunu savunmuştur. Bu bağlamdaki düşüncelerini pozitivist yaklaşımla temellendiren Comte' a göre toplumsal gerçekliği oluşturan yasaları bulmak, toplumu bir bütün halinde ilerletmeyi, değiştirmeyi ve geliştirmeyi sağlayacaktır. Toplumun ilerlemesi, gelişmesi ve düzenine ilişkin görüşlerini "dinamik sosyoloji" olarak tanımlayan Comte, bu gelişmeyi sağlayacak şeyin insan düşüncesi olduğunu savunmuş ve görüşünü 'üç durum yasası' olarak aşamalara ayırmıştır (Tezcan, 2016, 30-31). Bu aşamalarda insan düşüncesini, "teolojik ya da hayali, metafizik ya da toplumsal durum, pozitivist ya da bilimsel durum" biçiminde tanımlamıştır (Tezcan, 2016, s.30-31). Ancak toplumsal gerçekliği insanın düşünce düzeyinde arayan bu görüşünden dolayı eleştirilmiştir. Özellikle Durkheim, bu yasada nedensellik ilişkisinin olmaması ve deneysel nitelik taşıması açısından eleştirerek yasanın son aşamasının da keyfiliğine dikkat çekmiştir. Son aşamayı insanlığın nihai aşaması olarak gören Comte'un aksine gelecekte başka bir aşamanın söz konusu olamayacağının garantisinin verilemeyeceğini, insanların her ne kadar bugün sanayi toplumunda mutluluğu arasalar dahi yarın başka bir yerde mutluluğu arayabileceklerini vurgulamıştır (Durkheim, 2010, 223-24).

Comte'un pozitivist düşüncesini İngiltere'de geliştiren Spencer, organik yahut inorganik, zihinsel yahut sosyal olan tüm formların birbirilerine benzeyen ilke ve yasalarının olduğunu ileri sürmüştür (Abrahamson, 1990, 21). Daha çok organik toplum modelini benimseyen Spencer, özellikle 19. yüzyıl Darwin'in evrim teorisindeki biyolojik organizmaların, evrimsel teorisine benzeyen toplumsal değişim modelini benimsemiş ve basit homojen toplumlardan karmaşık heterojen toplumlara

doğru giden evrimsel bir değişimden söz etmektedir (Abrahamson, 1990, 22). Bu evrimsel değişim süreci, doğal seleksiyonun sonucunda çevresine uyum sağlayarak farklılaşan toplumların varlıklarını devam ettirdiklerini uyum sağlayamayanların ise yok olduğu fikrine dayanmaktadır. Bu tıpkı Darwinci yaklaşımda olduğu gibi yaşama savaşını yahut mücadele biçimini göstermektedir. Bununla birlikte toplumların birer sistem olarak açıklanması gerektiğini savunmuş ve toplumu oluşturan aile, eğitim, din ve politika gibi yapıların da diğer yaşam biçimleri gibi parçalar ve bu parçalar arasındaki karşılıklı ilişkiler içerisinde analiz edilmesi gerektiğini savunmuştur (Suğur, 2013, 9).

Tıpkı Comte ve Spencer gibi toplumu karşılıklı ilişkiler içerisinde sosyal ögeler sistemi olarak gören Durkheim bu sistemin ahlaki nitelik taşıdığını savunmaktadır. Ona göre toplum bir bütündür ve toplumdaki diğer tüm kurumlar bu bütünün parçalarını ifade etmektedirler. Ancak Comte ve Spencer'dan farklı olarak toplumsal olguları, "şeyler" (Durkheim, 2010, s. 72) olarak tanımlayan Durkheim, sosyoloji alanın felsefeden bağımsız, ampririk nitelik taşıması gerektiğini savunmuştur. Comte ve Spencer'ı toplumsal dünyayı felsefi ve soyut düzeyde açıklamaya çalıştıkları ve bunun sosyolojiyi felsefe alanı olmaktan çıkaramayacağını ileri sürmüştür (Durkheim, 2010, 163-65). Birçok birleşenden oluşan toplumsal olgu kavramının şeyler olarak ele alınması ve deneysel yöntemle incelenmesi Durkheim için sosyoloji alanını felsefeden ayırabilecek nitelik taşımaktadır (Ritzer, 1992, 12). Nitekim Durkheim, şeyler üzerine geriye yönelik düşüncelerin felsefi yönden bilinmesinin mümkün olacağını, ancak şeylerin salt zihinsel olarak buna ulaşmanın mümkün olmadığını ve dışsal verilere ihtiyaç duyduğunu savunmaktadır (Durkheim, 1994, 39-41).

Toplumsal olguları incelemenin en pratik yolunu toplumsal gerçeklik düzeylerinde sınırlandırma yapmakta bulan Durkheim öncelikle maddi ve maddi olmayan toplumsal olgular biçiminde ayrım yaparak maddi olguları, "toplum, toplumun yapısal birleşenleri ve toplumun morfolojik birleşenleri" (Ritzer, 1992, s.4) biçimde ayırmıştır. Öncelikle maddî toplumsal olgular düzeyinden başlayan Durkheim için, asıl merkez noktası maddî-olmayan toplumsal olgulardır (Ritzer, 1992, 4). Maddî olmayan toplumsal olguları, "ahlâk, kollektif bilinç, kollektif temsiller ve toplumsal

eğilimler" (Ritzer, 1992, s.4) olarak ayıran Durkheim, makro düzeydeki toplumsal olgulara odaklanmıştır (Ritzer, 1992, 4).

Toplumsal kurumların ahlaki nitelik taşıyan işlevlere sahip olduğunu savunan Durkheim, bu işlevlerin toplumun istikrarını, dayanışma ve düzenini sağlayan temel işlevler olduğunu ileri sürmektedir. Nitekim ona göre, her toplum zorunlu olarak ahlaki yapı geliştirmekte, toplumun düzen ve işleyişi bakımından zorunlu nitelik taşımaktadır (Suğur, 2013, 9). Bununla birlikte toplumsal olguların incelenirken hem nedensel hem de genel uyumun ve düzenin kurulmasına katkı sağlayan işlevleri bakımından işlevsel analiz yapılması gerektiğini savunan Durkheim, özellikle sosyal olguların bireysel nitelik taşımadığını, bireyin varlığı yahut yokluğundan ziyade kendi kollektif varlığını koruduğunu savunmaktadır (Suğur, 2013, 9). Nitekim "bireysel bilinç, kollektif kendiliğin zorunlu bir ögesi olsa da yetersiz bir ögedir"… "kollektif kendiliğin oluşması için, bireysel bilinçlerin var olmasının yanında, bu bilinçlerin birbiriyle birleşmesi ve birbirleriyle ilişkilenmesi zorunludur" (Durkheim, s. 203) Bu nedenle "sosyal olguların açıklanması, önceden kurulmuş bulunan sosyal olgularda aranmalıdır" (Abrahamson, 1990, s.22).

Durkheim temel aldığı toplumsal fenomenleri açıklarken bu fenomenleri üreten nedenleri ve bu fenomenlerin işlevlerini ayrı ayrı incelemiş ve özellikle hedef, araç gibi kavramlar yerine işlev kavramını kullanmıştır. Bu bağlamda toplumsal fenomenlerin ürettikleri sonuçların yararı gereğince olup olmadığına ya da iradi bir biçimde gerçekleşip gerçekleşmediğine değil, olgularla organizma arasında bir ilişki olup olmadığına bakılması gerektiğini savunmaktadır (Durkheim, 2010, 192). Nitekim şeylerin nedenleri sorusuna verilecek olan cevap ile işlevi sorusuna verilecek olan cevap ayrı sonuçlara karşılık gelecektir.

Şeylere (nesne) yöneltilen bu iki soruda öncelikle neden sorusu verilen cevap doğal olarak bir yandan şeyin (nesnenin) oluşum koşullarını düşünmeyi gerektirirken, diğer bir yandan da onu anlamlandıran öznenin (birey) algı, duyum, sevgi ve bakış açısı tarafından belirlenecektir. İşlev sorusu ise öncelikle neden sorusuna verilecek bu iki cevabın ardından anlam kazanabilecektir. Şeylerin işlevi, bulundukları düşünsel yapı

doğrultusunda anlamlandırılabilecek ve cevaplandırılabilecektir (Durkheim, 2010, 192).

Durkheim'ın mutlak işlevselcilik anlayışından etkilenen 20. yüzyılın İngiliz antropologları Malinowski ve Brown, endüstri dönemi öncesindeki küçük ölçekli toplumları incelerken Durkheim'ın fikirlerini benimsemiş ve geliştirmişlerdir (Suğur, 2013, 9-10). Özellikle Pasifik bölgesindeki adalarda yaşayan kabile topluluklarını inceleyen bu antropologlar "yapısal ve sistemci analizi savunmuş, inceledikleri toplumlardaki kurumların veya geleneklerin kaynağının ve ne olduğunu irdelemekten çok, parçaların bütünle ilişkisine odaklanmış" (Suğur, 2013, s.9-10) ve aralarındaki uyumun nasıl sağlandığını incelemişlerdir.

Malinowski, 'bireysel işlevcilik' olarak adlandırılan görüşlerini Güney Pasifikteki Trabriand Adalarında yerliler üzerine temellendirmiş ve toplumların, sosyal sistemler olduğu görüşünü benimsemiştir (Abrahamson, 1990, s.25). "Karşılıklı olarak ilişkili ögelerden oluşan bu sistemlerin bütün insanların temel ihtiyaçlarından kaynaklandığını, bu ihtiyaçlar nedeniyle oluştuğunu ileri sürmüştür" (Suğur, 2013, s.10). Kültürel ihtiyaçların oluşum koşullarını saptamanın, işlevi daha iyi bir biçimde ortaya çıkaracağını savunmuş (Malinowski, 1992, 35) ve özellikle doğuştan gelen cinsellik, açlık gibi ihtiyaçların kökeninde kültür olduğunu vurgulamıştır (Abrahamson, 1990, 25). Dahası karşılanması zorunlu olan bu ihtiyaçlara karşı her toplumun önlem alması gerektiğini savunmuştur (Malinowski, 1992, 36-37).

İhtiyaç teorisi adını verdiği görüşünde özellikle iki ayrı aksiyomdan yola çıkmıştır. Bunlardan ilkini biyolojik ihtiyaçlar, yani "üreme, fizyolojik ısı koşulları, yağıştan, rüzgârdan, zararlı iklim ve hava faktörlerinden korunma, tehlikeli hayvan ve insanlardan korunma, gerektiğinde dinlenme, kas ve sinir sistemini hareketle ve gelişiminin denetlenmesiyle forma getirme ihtiyaçları" (Malinowski, 1992, s.36) biçiminde tanımlamaktadır. İkinci aksiyoma ise kültürlerin ilerlemesi için üretilen nesne ya da sembollerden yararlanmayı getirmiştir. Kendi ifadesiyle;

> "İnsanın kendi anatomik gerçeğini bir iple, bir taşla, ateşle ya da koruyucu bir örtüyle tamamlamaya başladığı andan itibaren, böyle el ürünlerinin, alet ve araçların kullanılması yalnız bedensel bir ihtiyaca uygun olmakla kalmaz, aynı zamanda kendisi

> tarafından üretilen ihtiyaçları da doğurur. Sürekli ya da zaman zaman kullanılan bir sığınakla, ateşle, soğuktan korunmayla, sıcak tutan giysilerle ve örtünmeyle sıcaklık değişimleri yaratan hayvansal organizma çevresinin bu verilerine bağımlı olacaktır, bunları özenle korumak, bunlardan yararlanmak ve malzemenin kullanılabilmesi için gereken işbirliğini yapmak zorundadır" (Malinowski, 1992, s.36).

Bu iki ihtiyaç türünün karşılanması için insanların zorunlu olarak birbirleriyle iletişime geçtiğini, işbirliği yapmak durumun da olduğunu ve bunu yaparken dil, kurallar ve normları oluşturduğunu belirten Malinowski, gelişen yeni durumların yine zorunlu olarak toplumsal kurum ihtiyacına neden olduğunu ileri sürmektedir (Malinowski, 1992, 28). Bu teorisi nedeniyle "Malinowski toplumu, insan doğasının yarattığı bütünleşik ve işbirlikçi bir sistem olarak görür" (Suğur, 2013, s.10) ve ona göre işlev, her zaman bir ihtiyacın doyurulmasını ifade eder (Malinowski, 1992, 28). Her toplum kendi özelliğince bir ihtiyaca ve bu ihtiyacı karşıladığı bir işleve sahiptir. Bu ihtiyaçların ve işlevlerin açıklanması kültürel ögeleri ile açıklanabilecektir.

Mutlak işlevselcilik anlayışını geliştiren bir diğer antropolog Rodcliffe-Brown'dur. Birmanya kıyılarında ki Adamon adalarında araştırmalar yapan Brown'un çalışmaları daha çok kişiler-arası işlevselcilik olarak adlandırılmaktadır (Abrahamson, 1990, 28). Her toplumun kendi içinde geçerli çeşitli yasa ve işlevlerinin olduğunu işlevsel açıdan birbiriyle ilintili bir sistem meydana getirdiğini savunan Brown, tarihsel geçmişin izini sürmeyi reddetmiştir (Suğur, 2013, 10). Ona göre, her toplumsal sistem kendi içinde işlevsel bir birlik içindedir ve kültür de bu çerçevede bir bütündür, "kültürüne ait bir inancı ya da geleneği açıklamak için bu ögeleri işlevsel olarak sistemin (kültürün) yapısına bağlayan bir analiz yapmak gerekir" (Suğur, 2013, s.10).

Durkheim'ın teorisine yakın bir biçimde kişiler-arası etkileşim üzerinde duran Brown, özellikle sosyal ilişkilerin yapısına ilişkin baskı ve uyarlama mekanizmalarının işlevi üzerine çalışmıştır (Suğur, 2013, 10). Sosyal yapıyı birbiriyle ilişkisi olan ögelerin meydana getirdiği bir sistem olarak görürken, "toplumsal yapıyı da normatif ilişkiler ağı olarak tanımlamakta ve bu normatif ilişkilerin, bir ortak değer sistemi içinde var olduğunu savunmaktadır" (Suğur, 2013, s.10).

19. yüzyılda ağırlıklı olarak Durkheim'ın işlevselcilik teorisi temelinde ilerleyen toplumsal yaşamın pozitivist geleneğe uygun, toplumu birbiri ile ilişkili parçalardan oluşan bir sistem olarak benimseme anlayışı 20. yüzyıla yaklaşırken sosyal antropologların da katkılarıyla önemli bir teori haline gelmiştir. 20.yüzyıla doğru ilerleyen süre içerisinde Amerikan sosyologlarında ilgisi çeken işlevselcilik özellikle Talcott Parsons ve Robert K. Merton gibi isimlerin katkılarıyla yeni bakış açıları kazanmıştır. 20. yüzyılın başlayışıyla sosyoloji açısından, modern sosyoloji olarak adlandırılan dönemde değişen teknoloji, üretim biçimi, sosyal yapı gibi faktörler ile daha dinamik ve karmaşıklığa sahip bir süreçte başlamıştır. Bu doğrultuda işlevselcilik de artık öz-düzenlemeye sahip bir sistem olarak görülmüştür (Suğur, 2016, 44). Başka bir değişle "öz-düzenleme topluma çevredeki değişime karşı kurumlarını yeniden düzenleyerek dengesini koruma ve tekrar etkin şekilde işleme imkânı" (Suğur, 2016, s.44) vermektedir.

İşlevselcilik teorisini benimseyen düşünürler, biyolojik sistemde olduğu gibi toplum sisteminin de hayatta kalabilmesi ve devamlılığını sağlayabilmesi için çeşitli temel gereksinimlere ihtiyacı olduğunu savunmaktadırlar. Özellikle modern sosyolojide işlevselciliğe önemli katkılarda bulunan ve işlevselciliğin, yapısal işlevselcilik olarak da anılmaya başlamasına neden olan Parsons, teorik sistemini işlevselciliğin, konsensüs anlayışına uygun bir biçimde ileri sürmüştür (Canoğlu, 1989, 39). Bu doğrultuda toplum düzeni üzerine odaklanan Parsons, "toplumların, dayanıklı, durağan, birleştirici, genellikle bütünleşmiş tümler, kültürel ve sosyal-yapısal düzenlemelerde farklılaşmış tümler" (Canoğlu, 1989, s.39) olarak görülebileceği varsayımı ile yapısal işlevselciliğin temellerini atmıştır.

Yapısal işlevselcilik, sosyal olguların incelenmesi sürecinde toplumu bir yandan yapısal niteliği bir yandan da işlevsel niteliği bakımından ele alan bir yaklaşımı ifade etmektedir. Bu düşünce biçimi içerisinde işlevsel açıklamalar daha çok sistem modeli temelinde, sistemin korunması ve devamlılığını sağlaması amacını taşımaktadır (Canoğlu, 1989, 40). Bu yaklaşıma göre, "yapı, bir işleve sahip olduğu için" (Canoğlu, 1989, s.40) var olmakta ve "yapılar işlevleri değil, işlevler yapıları" (Canoğlu, 1989, s.40) ortaya çıkarmaktadır. Dahası "işlevsel olma, bir gereksinimi karşılama ve diğer parçalarla ahenkli bir bütünleşme" (Canoğlu, 1989, s.40)

sağlamayı gerektirmektedir. Sanat eserinin işlevsel yönünün olup olmadığını tartışırken tekrar değineceğimiz bu düşünce biçimine ek olarak, yapısal işlevselcilik, toplumun alt yapılarını incelerken bireye kadar inmekte ve bireyi, belli bir toplumsal rol içinde ele alarak onu, aktör olarak tanımlamaktadır.

Kendisinden önceki farklı düşünce biçimleri bir araya getirerek, toplumu bir sistem olarak ele alan Parsons'ın çalışmaları en genel hatlarıyla üç aşamada ele alınmaktadır (Suğur, 2013, 11). Bu aşamalar sırasıyla "toplumsal eyleme odaklanan çalışmaları, yapısal işlevselci yaklaşımı ve modern sistem kuramı" (Suğur, 2013, s.11) biçiminde olup, toplumsal eylemin yapısı adlı eserinde Marshall, Durkheim, Pareto ve Weber'den etkilenerek, toplumsal eylem anlayışını ileri sürmüştür. İnsan davranışlarından türeyen eylemler üzerinde duran Parsons, sosyal sistem içerisinde eylemleri rol temelinde incelemektedir. Yapısal işlevselci tabanda rol, birden fazla statüye sahip olan bireyin davranış kalıplarını belirleyen, statünün dinamik yönünü gösteren, bireyin diğer bireylerle iletişime girmesini gerektiren (Canoğlu, 1989, 40), yani bireyin eylemini bir bütün olarak eylem sistemi ile bütünleştiren temel birimi" (Suğur, 2013, 12) ifade etmektedir. Rolün ilk ögesi olarak rol beklentisi, "bir pozisyona sahip olan kişinin o pozisyonun hak ve görevlerini nasıl yerine getirmesi gerektiği hakkında ilgili başka bir kişinin fikri" (Canoğlu, 1989, s.40) biçiminde tanımlanırken, "rollerin ve rol beklentisinin davranışsal ve kültürel yönlerini motivasyonel yönelim ve değer yönelimi" (Suğur, 2013, s.12) biçiminde Parsons tarafından kategorize edilmiştir. Çalışmalarının ilk aşamalarında toplumsal değer ve normlar üzerinde odaklanan Parsons, bu düşüncelerini toplumsal eylem anlayışı içerisinde açıklamış" (Suğur, 2013, 12) ve "belirli bir toplumsal eylem biçiminin ortaya çıkması için yapısal özellikler ve bağlılık (kolektif yargı) aracılığıyla bir değerin oluşması gerektiğini ileri sürmüştür" (Suğur, 2013, s.12).

Çalışmalarının ikinci evresinde eylemden çok yapının tanımına ve işlevine ağırlık veren Parsons, "toplumsal eylemi yalnızca sosyal sistemlerin kullanılmasında işlev gören öge olarak" (Suğur, 2013, s.12) değerlendirmiştir. 1951 yılında işlevsel yaklaşım açısından önemli olan sosyal sistem anlayışını geliştirmiş ve bu anlayış içerisinde sosyal sistemi, toplumsal eylemin örgütlenme biçimlerinden biri olarak ele almıştır (Suğur, 2013, 12). Dört eylem sisteminin varlığını ileri süren Parsons

bunları, "davranışsal organizma, kişilik sistemi, sosyal sistem, kültür sistemi" (Suğur, 2013, s.13) biçiminde ayırmıştır. Bu ayrım beraberinde sosyal sistemi, bireysel eylemlere indirgeyerek, temel kavramsal birimini rol-statü birleşimi olarak belirlemiştir. Rol, bireyin davranışları, statü ise toplumsal sistemdeki yapısal durumunu göstermektedir. Toplum içerinde her birey, farklı rollere sahiptir ancak burada söz konusu olan rol ve statü birleşiminde, bireyin eylemlerinden ya da sistem tarafından statüye yüklenen normlara uyum sağlayıp sağlamaması göz önünde alınmaktadır (Suğur, 2013, 12). Başka bir ifadeyle, sosyal sistem içerinde bireyler, "düşüncelere ve eylemlere sahip birey olarak değil, statü ve rollerde meydana gelen bir bütün şeklinde" (Suğur, 2013, s.13) görülmektedir. Her zaman bir denge ve istikrara ulaşma amacı taşıyan sosyal sistemin, diğer sistemlerle uyumlu bir biçimde işlemesi ve bireysel ihticaçları karşılaması gerektiğini savunan Parsons, modern toplumlardaki bütünleşmenin temelindeki şeyinde denge olduğunu ileri sürmüştür (Suğur, 2013, 13).

Çalışmalarının üçüncü evresinde, ekonomi, siyaset bilimi, psikoloji, antropoloji, biyoloji gibi bilim dallarını bileştirmeye çalışan Parson'ın teorisi, genel sistem teorisi (Suğur, 2013, 16) olarak adlandırılmaktadır. Parsons genel sistem teorisinde faydacı, idealist ve pozitivist görüşleri eleştirerek, Durkheim'ın bütüncülük, Weber'in bireyselcilik ve Pareto'nun herşeyin dengede olduğu sistem anlayışını birleştirerek kendi sistem teorisini geliştirmiştir. Bu genel sistem anlayışı içerisinde Parsons işlevi[4], sistemi birleştirmeye yönelik bir etkinlik olarak tanımlamakta ve toplumda dağılmayı ya da savaşı önleyecek şeyin, 'düzen' yani toplumun işleyişi olduğunu düşünmektedir (Suğur, 2013, 17).

Yapısal işlevselcilik anlayışının bir diğer önemli temsilcisi ise Robert Merton'dır. İşlevsel analizinde temel olarak Malinowski ve Rodcliffe-Brown'un geliştirdiği toplumun işlevsel birliği, evrensel işlevselcilik ve işlevsel zorunluluk varsayımlarını eleştirmiştir. "Bütün sosyal ve kültürel inanç ve uygulamaların toplum içindeki bireyler için olduğu kadar bir bütün olarak toplum içinde işlevsel olduğu" (Suğur,

[4] Detaylı bilgi için bknz. Parsons'a göre her toplumun işleyişini sağlayan, canlılığını ve devamlılığını koruyan dört işlevsel zorunluluklar bulunmaktadır. Tüm sistemlerin genel yapısında bulanan bu dört işlevsel zorunluluğu " (A) uyum, (G) amaca ulaşma, (I) bütünleşme ve (L) gizil kalıp koruma" (Suğur, 2013, s. 17) biçiminde sınırlandırmıştır. "AGIL" olarak da kodlandırılan bu işlevsel zorunluluk şemasının yerine getirilmesiyle bir sistemin var olabileceğini savunan Parsons, dört eylem sistemindeki her bir sistem bu dört işlevsel zorunluluktan birini üstlenmektedir (Suğur, 2013, 17).

2013, s.31) varsayımına karşı, bu varsayımın ancak küçük homojen toplumlar için geçerli olabileceğini, büyük ve daha karmaşık toplumlara genellemeyeceğini savunmuştur (Suğur, 2013, 31).

Karşı çıktığı ikinci varsayım olan evrensel işlevselcilik varsayımı, "toplumsal ve kültürel biçimlerin ve yapıların tamamının olumlu işlevleri olduğu " düşüncesine dayanmaktadır. Ancak Merton, zorunlu olarak olumlu işlevlere sahip oldukları görüşünün aksine, tüm yapıların olumlu işlevlere sahip olmadığı hatta bazı öğelerin sistemin devamlılığına katkıda bulunmayıp, istikrarsızlaşması ve bozulmasına sebep olduğunu savunmuştur (Suğur, 2013, 32). Bu bağlamda bazı öğelerin "disfonksiyonel (bozuk işlevsellik / işlevsel bozukluk)" yani "sistemin belli parçaları açısından olumsuz sonuçlar doğurabileceğini" (Suğur, 2013, s.32), bazı ögelerin ise (non-fuctinol) işlevsiz olma yani, "sistemin diğer parçaları açısından herhangi bir işlevsel sonuca sahip olmayabileceğini" (Suğur, 2013, s.32) belirtmektedir. Bu düşünce temelinde bir sosyoloğun yapması gerekenin, ögelerin işlevsel ya da işlevsiz olduğunu söylemeden önce olumlu ve bozuk işlevler arasında denge kurmak, işlevsel olanın kime hitap ettiğini dikkatli bir biçimde tespit etmek olduğunu savunmuştur (Suğur, 2013, 32).

Üçüncü karşı çıktığı varsayım olan işlevsel zorunluluklar ise "toplumun bütün standartlaşmış parçalarını olumlu işlevlere sahip olmalarının yanı sıra işlemekte olan bütünün zorunlu vazgeçilmez parçaları olduğu" (Suğur, 2013, s.32) iddiasına dayanmaktadır. Başka bir deyişle, bu düşünce temelinde toplumda mevcut var olan yapı ve işlevler bulunmakta, şu anda mevcut bulunan yapı ve işlevlerin alternatifi bulunmaktadır. Ancak Merton aksine çeşitli yapı ve işlevlerin varlığının söz konusu olabileceğini bu doğrultuda işlevsel gereksinimleri karşılayabilecek düzenlemeler yapılması gerektiğini savunmaktadır (Suğur, 2013, 32).

Sosyoloji alanında Parsons'ın yapısal işlevsel kuramın devamı ve geliştiricileri olarak adlandırılan ve işlevselci kurama katkı sağlayan diğer düşünürler ise Kingsley Davis, Wilbert Moore, Kai T. Erikson, Neil Smelser'dır. Özellikle 1930 ve 1940 yılları arasında geliştirilen işlevselci tabakalaşma teorisi her ne kadar Durkhem'in yazılarının Parsons'ın üzerindeki etkisiyle kurulsa da günümüzde Davis ve Moore'un

düşünceleriyle anılmaktadır (Abrahamson, 1990, 56). 1945 yılında yayınladıkları makalede işlevsel tabakalaşma teorisinin tam tanımını yapan teorinin gözde isimleri haline gelmişlerdir. Toplumsal tabakalaşma her toplumda bulundukları gerekçesiyle bazı işlevsel gereklilikleri yerine getiren işlevsel bir mekanizma olarak ele almış ve toplumsal tabakalaşmayı tüm toplumlarda zorunlu kılan evrensel gerekliliğin ne olduğunu açıklamaya çalışmışlardır. Bu bağlamda tabakalaşmayı gerekli kılan işlevsel zorunlulukların temeline etkili rol tahsisi ve performansı koyarak, bu zorunluluğu toplumdaki tüm rollerin o rollere uygun yetişmiş, gerekli eğitimi almış kişiler tarafından rolün dürüst bir şekilde yerine getirilmesi olarak tanımlamaktadırlar. Ayrıca Parsons gibi toplumdaki bireylerin belirli pozisyonlara gelmek ve bu pozisyonun gerekliliklerine yerine getirmek için motive olmaları gerektiğini ve bu motivasyonun yapısal düzenlemeler ile sağlanabileceğini savunmuşlardır (Aydın, 2014, 228-229). Tabakalaşmanın temel işlevini de sosyal yapı içindeki bireyleri belirli pozisyonlara yerleştirme ve motive etme olarak tanımlayan Davis ve Moore, toplumdaki eşitsizliklerinde toplum tarafında işlevsel olduğunu, her toplumda var olduğu ve yine toplum tarafından üretildiğini ileri sürmüşlerdir (Suğur, 2013, 40).

Bir diğer düşünür olan Erikson özellikle toplumdaki sapma ve sapkın davranış üzerine incelemeler yapmıştır. Bu noktada her toplumda sapkın davranış ve sapkın davranan bireye ihtiyaç olduğunu ileri sürerek ancak bu şekilde sapkın olmayan davranış biçiminin sınırlarının çizilebileceği varsayımı savunmaktadır. Bu durum bir yandan bireylere toplum tarafından kabul edilen davranışları hatırlatırken bir yandan da toplumsal konsensüsa katkı sağlayacaktır (Suğur, 2013, 41).

Yapısal işlevselci yaklaşımın bir diğer önemli ismi olan Smelser, çeşitli disiplinleri bir araya getirerek sosyoloji disiplinin kamusal alanını genişletmeye, kavramsal ve metodolojik ayrımlar arasında köprü kurmaya, mikro ve makro düzeyleri bir araya getirmeye çalışmıştır. Temel olarak toplumsal değişme üzerine odaklanan Smelser toplumsal değişmeyi, sosyal sistemin istikrarını, düzenini ve denge durumunu korumak için toplum uyumsal düzenlemesi olarak tanımlamaktadır (Suğur, 2013, 41). Başka bir deyişle çeşitli durumlarda toplumda mevcut norm ve rollerin geçerliliğini kaybetmesi bireylerin doyumsuzluğa düşmesine ve toplumsallığın

yitirilmesine neden olmaktadır. Böyle bir durumda toplumu yeniden bir bütün haline getirmek için yeni bir düzenleme mekanizması harekete geçmekte ve toplum bu türden bir uyumsal düzenleme ile denge sağlamaktadır (Smith, 1996, 36-37). Ayrıca toplumsal değişimin kaynağının değer sistemi olduğunu ve bu sistemin, "bir yandan yeni düzenlemeleri beklentileri meşrulaştırmak için gerekli standartları sağladığını, diğer yandan değişimin derecesini ve yönünü belirlediğini ortaya koymaktadır" (Suğur, 2013, s.42).

1950'lere kadar sosyoloji alanında oldukça etkili bir teori olan işlevselcilik teorisi özellikle 1960'ların başlarında ortaya çıkan iki olgu sebebiyle gözden düşmeye ve eleştirilmeye başlanmıştır. Bu olgulardan biri, yeni bağımsızlığını kazanan ülkelerin geleneksel toplum yapısından uzaklaşarak modern toplum yapısına doğru evrilme çabası temelindeki çalışmaları gösterirken, diğeri ise dünyada birçok ülkenin siyasi yapısındaki bozulmaları işaret etmektedir. Bu dönemde çeşitli yönlerde eleştirilerek uzaklaşılan işlevselcilik yaklaşımı 1980'lerin başından itibaren sosyologlar tarafından yeniden canlandırılmaya çalışılmıştır (Suğur, 2013, 42). Yeni işlevselcilik (neo fuctionalism) olarak adlandırılan bu yaklaşım sentezci bir yapıyı işaret ederken, "farklı bakış açılarının kavramsal açıdan güçlü yönlerini kullanarak denge, değişme, bağımlılık ve çatışma, yapı ve araç (özne) gibi ayrılıkları daha dengeli bir şekilde" (Suğur, 2013, s.42) ele almaktadır. Öncelikle Niklas Luhmann ve Jürgen Habermans'ın çalışmalarıyla başlayan ve Jeffrey C. Alexander tarafından geliştirilen yeni işlevselcilik yaklaşımında Parsons'ın çalışmalarının etkisi görülmekle birlik çeşitli yönlerden de Parsons'tan ayrılmaktadır. Nitekim Parsons'ın değer konsensüsü ve kişilik sistemine ilişkin düşüncelerini, bireyi sınırlandırıyor olması bakımından eleştiren Luhmann, kavramsal bakımdan bireyi toplum sisteminin dışında tutarak, daha az sınırlayıcı olduğunu düşündüğü sosyal çevre içerisine yerleştirmiştir. Ayrıca toplumu kendi kendini üreten bir sistem olarak gören Luhmann, bütün toplumsal sistemlerin işleyişinin iletişim ile mümkün olacağını savunmuştur (Suğur, 2013, s.45). Başka bir deyişle, "toplum bireylerin katılımıyla oluşan doğal bir düzen değildir, toplumun temel birimleri bireysel aktörler değil, iletişimdir" (Suğur, 2013, s.45) .

Yeni işlevselciliğe adını veren ve kendi Parsons eleştirisini yapan Alexander, işlevselciliği bir araştırma alanına dönüştürmek isteği ile kültür sosyolojisi, sosyal değişme, kitle iletişimi ve ekonomik sosyoloji gibi bir çok alanda ampirik çalışmalara yönelmiştir. Bununla birlikte, mikro ve makro sosyoloji arasında bağ kurulabileceği düşüncesiyle hem eyleme hem de düzene ağırlık vermiştir (Suğur, 2013, 47). Toplumu birbiriyle etkileşimdeki çeşitli parçalardan oluşan bir yapı olarak gören Alexander, işlevselciliği, " hem toplumu kendi kendine yetebilen bir organizma olarak gören hem de toplumun değişime ilişkin dinamik yönlerini de görebilecek bir teori" (Suğur, 2013, s.47) haline getirmeye çalışmaktadır.

Genel olarak sosyoloji alanı temelinde 17. yüzyıl organik evren anlayışının reddedilmesiyle başlayan işlevselcilik teorisinin toplumsal yapılar ve bunların işleyişi üzerine odaklandığı görülmektedir. Bu noktada toplumun devamlılığını sağlayabilmesi için, birbirleriyle ilişki içindeki bir bütünü ifade eden toplum anlayışınıyla en ilkel toplumluluklardan modern toplumlara kadar incelenerek, her bakış açısına bağlı olarak farklı tanımlanan bir işlev kavramından ve işlevsel ögelerden söz edilmektedir. Klasik ve modern olarak ayrılan sosyoloji alanında çeşitli tanımlamalar yapılmasına rağmen benzer özellikleri de işaret eden bu kavramsallaşma süreci, sosyal teorileri hem klasik süreçte modern süreçte biyolojik terminolojiye uygun açıklamaya ve bir yandan insanın doğal dünyaya uyumunu bir yandan da onu nasıl değiştirdiğini göstermektedir. Biyolojik terminolojideki yaşayan sistem anlayışını sosyoloji temelinde gördüğümüz bu yaklaşımda toplum ve canlı organizma arasında benzerlik kurulurken, çevreyle karşılıklı bir ilişki içerisinde olan açık bir sistem vurgulanmaktadır (Adak, 2010, 374-376).

19. yüzyıldan itibaren değişen algı biçimiyle farklılaşan bakış açıları işlevsel yaklaşımları da etkilemiştir. Bu noktada özellikle endüstrileşme ve modernleşme çabaları ile hem nesnelere hem de bireylere eskisinden farklı anlamlar yüklenmeye başlanmıştır. Endüstrileşme ile başlayan süreç bağlamında sanat alanında tartışma konusu olmaya başlayan işlevselcilik ikilemi, tasarım-sanat ilişkisi ve endüstriyel kültür üzerinde yoğunlaşmıştır.

1923 yılında, Frankfurt Toplumsal Araştırma Enstitüsü adıyla kurulan ve Frankfurt Okulu (Eleştirel Teori) olarak anılan enstitü, sosyal bilimlerin hemen hemen bütün alanlarında çalışmalar yapmıştır. Marksist çalışmaları ileri süren Frankfurt Okulu kültür alanında etkin görülmektedir. 1950-1970 yılları arasında kitle kültürü, teknoloji, sanat, siyaset, modern toplumda modern bilinç gibi çeşitli alanlardaki çalışmalarıyla ön plana çıkan enstitü, Karl Auguswitt Gogel, Franz Barkenau, Henryk Grossman, Friederick Pollock, Leo Löwenthal, Max Harheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Eric Fromm, Walter Benjamin, Otto Kircheimer ve Franz Neuman düşünürlere ev sahipliği yapmıştır (Dellaloğlu, 2014, 18).

20. yüzyılın karmaşık sosyal, siyasi, ekonomik ve felsefi ortamında önemli bir yer tutan Frankfurt Okulu'nun en önemli isimlerinden biri Theodor W. Adorno ve Max Harheimer'dir. Ortaya koydukları eleştirel teori ile bu yüzyılın düşünce tarzını etkilemiş, özellikle birey ve kültüre yönelik düşüncelerde değişime neden olmuşlardır. Modern hayatın birey ve kültür üzerindeki etkisini, kültür endüstrisi kavramıyla açıklamaya, bu kavram bağlamında modern hayatı izlemeye başlamışlardır (Yılmaz, 2018, 452). Eleştirel Teori ile disiplinler üstü bir yaklaşım sağlayıp, toplumsal felsefe oluşturmayı amaçlayan teorisyenler, bu temelde kapitalizmin totaliter eğilimleri açıklamak amacıyla metalaşma, şeyleşme ve fetişleşme gibi terimleri kullanmışlardır. Eleştirel teorisyenlere göre kapitalist modernlik, bireyin sonunu getiren ve kültür endüstrisi ile toplum oluşturma çabası içerisindedir (Dellaloğlu, 2014, 22). Temel olarak 3 konu üzerinde duran Frankfurt Okulu'nda ilk olarak sosyal bilimlerdeki pozitivist yaklaşımı, epistemolojik ve metodolojik yönden eleştirilmiştir. İkinci olarak, bilim ve teknolojinin ideolojik etkilerine yönelik eleştiri yapılmış ve son olarak kültür endüstrisinin tek tipçi yönü eleştirilmiştir (Bottomore, 1997, 61). Kültür Endüstrisi özel çalışma alanı olarak benimseyen ve görüşlerini birçok yönden destek bulan Theodor W. Adorno'dur. Kültür endüstrisi ve iktidar arasında bir bağ olduğunu savunan Adorno, "Bu bağların, insan- insan ile insan- toplum ilişkilerinde görünüşe çıkan eylemlerde, davranış model ve biçimlerini dönüştüğünü göstermeye çalışmaktadır" (Yılmaz, 2018, s.452). Ayrıca kültürdeki pozitivist akımları da eleştiren Adorno'ya göre "aklın ruhundaki faaliyetler, toplumsal gerçekliği egemen olan çizgilerin izlerini taşımaktadır. Toplumsal olguların kavramlar yardımıyla sınıflandırılması, olayları anlama ve

açıklama anlamına gelmemektedir" (Kayıkçı, 2007, s.27). Nitekim Adorno, gerçekliğin düşünce yoluyla belirlenebileceğini savunmakta ve kavramlar yoluyla belirlenen düşünce dışındaki şeylerin varlığını kabul etmemektedir. Bu nedenle özgür düşüncenin olanaklı olmadığı savı ile Adorno, bu savı sanat ve kültür alanlarında da geçerli kabul etmektedir. Bu bağlamda, ideolojiden bağımsız özgür sanat ve kültür anlayışının söz konusu olmadığını düşünmektedir (Kayıkçı, 2007, 27).

Sanat ve kültür endüstrisi kavramlarına bakışı ile görüşlerini daha net anlayabileceğimiz Adorno'ya göre öncelikle sanat, "dünün mirası olması nedeniyle özgür değildir. Sanatın ne olduğu, sanatın tanımlanması, bir zamanlar ne olduğu tarafından yönlendirilmektedir" (Kayıkçı, 2007, s.27). Sanata karşı olduğu düşünülen Adorno, aksine sanatın "yetiler ve imgeler aracılığıyla gerçek aydınlatılması" (Kayıkçı, 2007, s.27) yönünde bilişsel bir işlev gördüğünü ileri sürmektedir.

1947 yılında Horkheim ile birlikte yayınladıkları "Aydınlanma Diyalektiği" kitabında kitle kültürü ve popüler kültür kavramlarını ele alan Adorno ve Horkheim, kültür endüstrisi olarak adlandırdıkları, Frankfurt Okulu'nun en çok dinlenen çalışmasını ortaya koymuşlardır. Kültür endüstrisi kavramı temelinde, kitle iletişim araçlarının nasıl geliştiğine ve kültürün zamanla nasıl bir meta haline geldiğine dikkat çekmişlerdir (Yurdigül ve Bartur, 2015, 102). Kültürel ürünlerin endüstrileşme ile standartlaşma başladığını savunan Adorno'ya göre, kültürel endüstri "vaat ettiğini yerine getirmeyen sahte tatminler dağıtmakta, insanları kandırmaktadır" (Kayıkçı, 2007, s.28). Bununla birlikte, "kitlelerin kendiliğinden çıkan bir kültür sorunu ya da popüler sanatın çağdaş bir formu olmadığı" …. "kültürel varlıkların kar güdüsüyle üretilen standartlaşmış mallara dönüştüğünü" (Kayıkçı, 2007, s.28) yönleriyle kültürel endüstriyi eleştirmiştir.

Benzer eleştirel bakışı sergileyen Horkheimer'da şeyleşmenin başlangıcının, insan eliyle üretilen aletlerin ilk kullanıldığı zamana kadar götürülebileceğini ancak sanayi toplumunun doğuşuyla birlikte bütün ürünlerin meta haline geldiğini savunmuş ve eskiden metafiziğin ya da dinin yerine getirdiği işlevlerin artık ekonomik aygıtlar tarafından yerine getirildiğini ileri sürmüştür (Horkheim,1998, 190).

İşlevsel tartışmalar içerisinde karşımıza çıkan kültür endüstrisi kavramını itibariyle birey ve toplum üzerinde değişmelere neden olduğu, kültür endüstrisi amaçları ile aslında aynı olan şeylerin, sürekli değişimlerde farklılaşma içerisindeymiş gibi kitlelere sunulduğu, homojen bir kültür oluşturma çabaları ile bireylerin kendilerine ve kendi ürettiklerine yabancılaştığı ve kültürün, çözülmeye çalışılan bir mitos hatta teknoloji üzerine binmiş bir ideolojiye dönüştürüldüğü düşünülmektedir (Yurdigül ve Batur, 2015, 109).

İşlevsellik ikilemine neden olan bir diğer tartışma konusu, tasarım- sanat kavramlarının değişimi olarak görülmektedir. Nitekim tasarım kavramı bir nesne üretme olarak belirtilse de temelde, üretilen kültürel ortamı, üretilen zamanı, üretim ve kullanım koşullarını bir arada düşünmeyi gerektiren komplike bir kavramı işaret etmektedir. Her ürün onu oluşturan koşullar bağlamında biçimlenmektedir. Bu tarihin her aşamasında çeşitli yol ve tekniklerle yapılarak günümüze kadar gelmiştir. Çeşitli amaçlar ile yapılan ürünler tarihsel süreç içerisinde üretilip, kullanılmış ve değerini kaybetmiştir. Tasarım sürecin ilk aşamalarında üretici-kullanıcı ve tasarlayıcı aynı kişiyi ifade etmektedir. Bu doğrultuda tasarlayıcının üründen beklentisi iş görüyor olması olup, uzmanlaşma görülmeye başlanmıştır. Her şeyin el ile hazırlandığı bu dönemde zamanla alansal ustalaşmalar görülmeye ve mesleki bir anlayış hâkim hale gelmiş, yapılan işlerde, kullanılan teknikler korunmaya başlanmıştır (Küçükerman, 1989, 57).

“1760-1860 yılları arasında buhar gücü ile çalışsan makinelerin keşfi ile İngiltere’de Sanayi devriminin başlaması ve makinelerin günlük hayata girmesi gibi gelişmeler dönemin sanat ve tasarım anlayışını da değiştirmiştir” (Dilmaç, 2015, s.3). Özellikle makineleşme ile hızlı bir değişim söz konusu olmuş ve eski tasarımcı-üretici birey mantığı yerini, tasarımcı gruplarına bırakmıştır. Zamanla endüstriyel tasarım mantığı hâkim hale gelmiş ve ontolojik ilkeleri belirlenmiştir. Ontolojik ilkeleri bağlamında tasarım kavramı, öncelikle amaç ilkesi temelinde düşünülmektedir. Tasarımın ne için ortaya çıktığı yani, başlangıç noktasının belirlemesi bakımında önemli olan bu ilkenin doğru tanımlanması gerekmektedir. Tasarımın amacının tanımlanmasındaki yanlış tarifler karmaşaya neden olabileceği gibi kendisinden sonra gelen ilkeleri de etkileyecektir. İkinci ilke olarak tanımlanan işlev ilkesi de doğal olarak bu

karmaşadan etkilenecektir. Ancak tasarımı anlamak ve yorumlayabilmek, tasarımın amacını ve işlevini ayrı ayrı düşünmeyi gerektirmektedir. İşlev, bir nesnenin yerine getirmesi beklenen eylem, görev ya da rol olarak tanımlanmakta ve temelde nesnenin varoluş amacını ifade etmemektedir. Bu noktada işlev nesneyle amaçları arasında iletişimi kuran araç konumundadır (Bayazıt, 2006, 4).

Amaç ve işlev kavramları mimarlık alanında da yer aldığı için yapılan tasarımlar hep aynı gibi görülmeye ve hatta endüstriyel tasarım mimari alana özgü gibi görülmeye başlanmıştır. Nesnelere dışarıdan bakan her göz onu önce bir bütün olarak görmekte ve ardından mantıksal ilişkiler içerisinde nesneyi açıklamaya çalışmaktadır. Bu noktada bütünü oluşturan bir düzenin varlığı söz konusu olup bu düzeni açıklamak için sistem kavramı kullanılmaktadır. Sistem karmaşık bir bütün oluşturmak için bir araya gelen bir grup ögeyi ifade ederken, bu karmaşık bütün içerisindeki ögelere yüklenen farklı anlamlar sistemi tanımlamayı zorlaştırmakta ve işlevsel ürünün ne olduğu problemini doğurmaktadır. Nesne açısında bütünü meydana getiren ögeleri ayrı ayrı anlamak ve ardından nesneyi bir bütün olarak değerlendirmek hem biçimlerin dilini anlamayı kolaylaştırırken hem de birbiriyle ilişki içindeki ögeleri tek tek anlamayı aralarındaki ilişkilerin ne olduğunu belirlemeyi sağlayacaktır (Bayazıt, 2006, 4).

Tasarımın önemli bir diğer ontolojik ilkesi de malzeme olup, bütünü kavramak adına incelenmesi gereken yapılardan birini işaret etmektedir. Nitekim tüm nesneler fiziksel bir malzemeden meydana gelmekte ve ürünlerin amacına yönelik seçilen malzeme, tasarlanma sürecindeki olanakların belirlenmesi ile mümkün hale gelmektedir (Bayazıt, 2006, 5).

Endüstriyel bir tasarımdan beklenen en önemli özellik tasarımın güzel görülmesidir. Ancak güzel, felsefi tartışmanın ve daha temelde estetik disiplininin konusudur. Ancak endüstriyel tasarımın, insanların hoşuna gitmesi, beğeni oluşturarak, satın alma isteği uyandırması beklenmektedir. Tasarıma yüklenen bu güzel görülme özelliği her döneme, her topluma ve kültüre göre değişkenlik gösterecektir. Her kültürün kendi algısı temelinde bir güzellik anlayışı bulunmaktadır. Bu nesnenin gerçek kalitesini belirleyen bir yaklaşım olmamakla birlikte anlamlandıran, gören

gözün güzellik anlayışına bağlı şekillenen bir anlamlandırma sürecini göstermektedir (Bayazıt, 2006, 5).

Bugünkü tasarım anlayışı temelinde düşündüğümüzde tasarımcılar, kendi fikirlerini (ancak bulundukları kültürden bağımsız, o kültürün tüketicisinin isteğinden bağımsız değil) çizerek ve teknolojik ortamda sunumlar aracılığıyla aracılara iletmektedirler. Buradaki iletişim dili nesne üzerinden gerçekleştirmektedir. Nesnenin dili, iletişimde bir araç olarak kullanılmaktadır. O halde nesnelere bakarak onları bulunduğu kültürel ortam temelinde güzel, çirkin, işlevsel, işlevsiz gibi birçok yönden anlamlandırabilir ve üzerine birçok şey yazabiliriz. Burada önemli olan nesneyi hangi kültürel ortamda, hangi ideoloji temelinde değerlendireceğimiz olup, işlevini neye yahut kimlere göre belirleyeceğimizdir (Bayazıt, 2006, 5).

Bugün tasarım yine, karmaşık bir hal içerisinde üreticiyi, üretim biçiminin kolaylığını, sunulan pazar ortamını, dağıtımını, performansını, kalitesini, tüketicideki yansımasını ve sürdürülebilirliğini düşünmeyi gerektirir durumdadır. Tasarımcı bu ortam içerisinde toplumsal yapıyı, yerel ve evrensel değerleri, ekonomi, politika, ticaret gibi yapıları, çağdaş kültürel ortamı, arz ve talep ilişkisi düşünmek sorumluluğuna sahip olması gereken, kendi istek ve amaçlarından ziyade bulunduğu kültürün görsel, duygusal ve estetik değerleri ve deneyimlerine bağlı kalması beklenen kişiyi ifade etmektedir. O halde tasarım ve tasarımcı pozitivist bir yaklaşımdan çok fenomenolojik bir yaklaşım sergilemesi gereken, kendi özellikleri, anlayış ve kavrayış biçimleri temelinde düşünülmesi gereken bir yapıyı temsil etmektedir (Bayazıt, 2006, 6). Nesnenin var oluş amacı, tasarımcının amacı doğrultusunda belirlenmektedir. O halde nesnenin ya da amaçlı etkinliği ifade eden bir ürünün işlevsel değerlendirmesi, ürün amacını değil, varoluş amacının dışında tasarımcının, tüketiciye iletmek istediği mesajı karşılayıp karşılamaması bakımından düşünülmesi gereken dilsel bir araç olarak değerlendirilmektedir.

19. yüzyıldan itibaren değişen tasarım algısı ve modernist yaklaşımlar, endüstri tasarımı üzerine yeni yaklaşımların gelişmesine neden olmuştur. Özellikle 19. yüzyılın ortalarında endüstrileşme ve endüstriyel tasarım sanatla ilişkilendirilmeye, daha özgür ve çağdaş yaratmalar ortaya çıkarma bilinci kendini göstermeye

başlamıştır. Sanat alanında işlevsellik tartışmaları kronolojik olarak Art and Craf, Rus Avangardları, Dada ve Bauhaus okulu temelinde görülmektedir. 1850 yılında Ruskin tarafından ileri sürülen, sanat ile endüstrinin bir araya getirilmesi düşüncesi, W. Morris ile birlikte Art and Craft hareketini oluşmasına neden olmuştur (Özkan, 2010, 5). Bu hareket, "endüstrinin seri üretim ile ürettiği uygulamalara karşı, zanaatla sanatı birleştirerek, sanatın bir tasarım etkinliği olduğunu" (Özkan, 2010, s.5) savunan bir anlayışı göstermektedir. Ancak Bauhaus üzerindeki etkilerinden dolayı sonraki aşamalarda inceleyeceğimiz Art and Craft hareketinden önce, Rus Avargartları ve dada hareketini açıklamak daha doğru olacaktır (Özkan, 2010, 5).

19. yüzyılın devrimci siyasi söylemleri sanatçıların düşüncelerinde de büyük toplumsal dönüşümlere sebep olmuştur. Organik toplum anlayışından sanayi toplumuna geçiş yapılan bu süreçte sanatçılar daha özgür dil arayışlarına girmiş ve bu yüzyılın sanat-siyaset diyalektiğinin temelini oluşturmuşlardır. 20. yüzyılda iki tarafa bölünen sanat- siyaset diyalektiği, bir tarafından akıl diğer tarafından ise hayal gücüne öncelik vermesi ile şekillenmeye başlamıştır. Akılcı temelde gelişen Bauhaus ve konstrüktivizm gibi yaklaşımlar, tasarımın sanat üzerindeki hâkimiyetinin habercisi olmuş ve Londra'da Art and Craft, Amsterdam'da De Stijl, Paris'te pürizm, Berlin'de Jugendstil ve Bauhaus, Viyana'da kinetizm, Moskova'da süprematizm ve konstrüktivizm gibi akımların doğmasına neden olmuştur. "Bilimsiz sanat hiçtir" biçimindeki Platon'dan kalma yaklaşım bir yandan De Stijl, Bauhaus ve Konstrüktivizm gibi akımları etkilerken, diğer bir yandan dönemin rasyonalist mimarlığı üzerinde de etkili olmuştur. Dolayısıyla geometriye ilgili daha da artarak, sadelik ön plana çıkarılmıştır (Artun, 2011, 47).

Rasyonalist avangart zihniyetin hakim olduğu 19. yüzyılda ideal formun en kusursuz biçimi makine olarak görülmektedir. Bu bağlamda, makine tasarımları mantıklı, gerçek ve işlevsel olarak görülmektedir. Makine tasarımı sade, dinamik ve üretici olarak görülmeye, dolayısıyla da estetik bir ikon haline gelen makine yüceltilmeye başlanmıştır. Dahası durum artık o kadar ciddi bir hal almış ve ideal formu gösteren makinelerin teknik çizimleri yapılmış, sanatın en güzel formu olarak değerlendirilmiştir (Artun, 2011, 47).

Birinci Dünya Savaşı'nın kaotik yıkımının ardından, “kozmik bir düzen kurmak isteyen rejimler döneminde canlanan Platonculuğun bir eseri olan konstrüktivist avangard girişimler gerek felsefi, gerekse estetik anlamda tamamıyla fonmolist” (Artun, 2011, s.50) olan bir hareketi doğurmaktadır. Hayatın formlar aracılığıyla düzene girebileceğini savunan bu akım, hayatı güzelleştirmek için stilize etmek gerektiğini ileri sürmektedir.

1917 Ekim Devrimi’nin etkisi ve makinenin yüceltilmesi ile Rus Avangard sanatçılar, burjuva sanatı politikasının, sanatı yaşamdan koparttığı, bunun aksine sanatın hayat pratiğine dönüştürülmesi ve yeni bir dünya düşüncesiyle, galerilere ve sıkıştırılmış, metalaşmış sanatı, günlük hayata sokmaya çalışmışlardır (Özkan, 2010, 2). Bu temelde özellikle Rus konsrüktivistleri, “burjuvanın bezemeci, süslemeci anlayışına karşı, üretim olarak sanat” (Özkan, 2010, s.2) anlayışını benimsemiş, “nesnenin, giysinin ve yapının yararlılığını bütün ilkelerin üzerinde tutarak yalın, pratik ve işlevi en doğru taşıyan formlara” (Özkan, 2010, s.12) yönelmişlerdir. Ancak yenidünya inşa etme düşüncesiyle, işlevsellikle simgeciliği bir araya getiren konstrüktivizm, sanattan çok üretime önem veren, estetikten uzak ve yararlılık ilkesini benimseyen bir hareket olarak görülmüştür (Özkan, 2010, 2).

Bu akım, Fransa’daki kübizm ve İtalya’daki fütürizm akımlarından etkilenmiştir. Rus şair ve ressamlar grubu, “Küba-Fütürist olarak kendilerini adlandırılmış ve doğrudan anlamlandırma ve betimlemeden uzak, geometri, soyutlama, ritim ve sesi ön plana alan yenilikçi bir sanat akımı başlatmışlardır” (Becer, 2016, s.107). Yeni bir sanatsal dil kurma çabası ile 20.yüzyılın başlarında Süprematizm adı verilen stil haline gelmiş (Becer, 2016, 108) ve “sanatçılar, giderek tasarıma yöneldikleri bir süreç içinde sanatı alışılagelmiş işlevinin dışında, toplumsal bir zeminde anlam ifade etmesi gereken bir olgu olarak düşünmeye başlamışlardır” (Antmen, 2014, s.103).

Estetik problemlerin çözümlenmesinde işlevselliği ve teknoloji kullanımını ön plana çıkaran Konstrüktivist tavır, her ne kadar Maleviç’in biçimsel sadeliğinden ve Picasso’nun kolaj, asemblaj formlarından etkilense de, işlevsellikten uzak bir sanatsal yaklaşımlarından çok, biçimi belirleyen şey işlevdir düşüncesi ile şekillenmiştir (Antmen, 2014, 103).

Konstrüktivizmin kurucusu olarak bilinen Viladimir Tatlin, 1990 yılında iki boyutlu yüzeyde resim yapmayı bırakıp, metal, tahta ve ya cam gibi materyallerle deneysel yapılar üretmeye başlamış, ardından 1913 yılında Picasso'nun çalışmaları yakından izlemek ve ona asistanlık etmek isteği ile Paris'e gitmiştir. Burada kübist temeldeki çeşitli nesnelerle ürettiği kolaj çalışmalardan etkilenmiş ancak Picasso'nun asistanlık telifini kabul etmemesi üzerine 1914'te Rusya'ya geri dönmüştür (Özkan, 2010, 8). Rusya'da üç boyutlu nesneleri kullanarak yaptığı çalışmaları ile "ham madde ve hazır nesnelerini alıp onları gerçek uzamda hiçbir şeyi temsil etmeyi hedeflemeden düzenleyen" (Kırlangıç, 2005, s.5) bir heykel anlayışı geliştirilmiştir. Konstrüktivizm temelinde, soyut metal heykeller yapan Tatlin'in her ne kadar Picasso'dan etkilendiği düşünülse de, Rusya'daki politik ve ideolojik değişimler onun Picasso'dan daha farklı bir geleneği oluşturmasına neden olmuştur (Özkan, 2010, 8). Sovyet toplumunun sanat, sanat içindir anlayışının aksine toplumun değerleri temsil eden bir sanat anlayışı geliştirmesi ve yeniden düzenlemeye yönelik düşünce biçimi bu dönemde, Tatlin'in çalışmalarında da görülmektedir (Özkan, 2010, s.9).

En genel ifadesiyle, yeni bir dünya inşa etme temelinde hareketle işlevsellikle simgeciliği bir araya getiren konstrüktivist yaklaşım, üretimi sanattan daha ön planda tutmaktadır. Bu doğrultuda, bilim ve teknolojiyi kutsayarak hayatın gerçekliğini yine hayatın içindeki malzemelerle ve kendinden başka bir şeye gönderme yapmadan resimler ve anıtlarda yansıtmaya çalışmışlardır. Başka bir değişle yararlılık amacını temel alan bu yaklaşımda, teknoloji, mühendislik ve sanayi bütünlüğünü ön plana alan çalışmalar yapılmıştır (Özkan, 2010, 12-13).

Sanatın amaçlı bir etkinlik haline geldiği konstrüktivizm yaklaşımı zamanla eleştirilemeye başlanmıştır. Bu durum sanatın herhangi bir zihniyete, oluşuma ya da bir ideolojiye hizmet etmemesi gerektiği yönündeki tartışmaları ortaya çıkartmış ve Avangard sanatçılarla birlikte diğer tüm yaklaşımlara tepki olarak Dada hareketinin doğuşuna neden olmuştur (Özkan, 2010, 12-13).

Jorgues Vacne'ın 'Sanat saçmalıktır' (Uncu, Çalışır, 2018, s.463) sözüyle ile başlayıp, modern yaşamın karmaşasına, I.Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkilerine ve çelişkilerine karşı ironik bir dil oluşturan Dadaistler, 1918'de yayınladıkları

manifestoda güzel arayışını reddetmiş ve atık malzemeleri eserlerinde kullanmışlardır. Bu durum sanayileşme ile gelen seri üretim anlayışına bir tepki niteliği de taşımaktadır (Uncu, Çalışır, 2018, 464). Bu bağlamda dada kelimesinin, "etrafımızdaki gerçeklikle kurulan en ilkel ilişkinin sembolüdür; dadaizmle yeni bir gerçeklik doğar. Hayat, seslerin, renklerin, ruhsal cisimlerin birbirine geçtiği bir girdap gibi görülür ve dada bütün harikulade çığlıkları taşkın Pragmatik tavrının hummaları ve bütün zalim gerçekliğiyle onu yılmadan sanata dâhil eder" (Artun, 2011, s.114) biçiminde tanımlaması yapılmıştır. Ayrıca, "1916'da Zürih'te savaşın oluşturduğu hayal kırıklıkları içinde ortaya çıkan Dadacıların çalışmalarında ise Avrupa'da milyonlarca insanın katledilmesi karşısında duyulan tepki ve nefretin" (Becer, 2016, s.85) izlerinin görüldüğü Dadacılık, isyan ve buluşa dayalı yaklaşımlara esin kaynağı olan özgürleştirici bir akım olarak görülmüştür (Becer, 2016, 85).

Raoul Hausmann'ın 'Mekanik Kafa' eserinin, savaşın dışavurumcu formu olarak görülmesi, Dada'nın önemli bir simgesi haline gelmiş ve kullandığı hazır nesneler insan zihninin karmaşasını, bilinçdışı etkenlerin nasıl şekillendiğini gösteren manifesto olmuştur. Bu manifestoyu bir protesto, yıkıcı etkileri olan bir eylem olarak gören ve Dadacılar, bu tür bir yıkım sayesinde özgürlüğe ulaşabileceklerini savunmuşlardır (Uncu, Çalışır, 2018, 463).

1920'de Heselsenbeck ve Hausmann düzenlenen bir Dada sergisinde sanatın bir yararı olmadığını ve artık sanatın öldüğünü ilan ederek bir anti-sanat görüşünü temsil etmişlerdir. Bununla birlikte Dada hareketin önemli isimlerinden biri olan Duchamp, eserleri hazır nesneler aracılığıyla üretmekte ve gerçek sanat eserinin önemsiz görülen nesnelerden üretilebileceğini savunmuştur (Uncu, Çalışır, 2018, s.464).

1917'de New York'ta sergilenen Çeşme (Fountain) adlı eseri ile ilgileri üzerine toplayan Duchamp, seramik bir pisuvarı, Mutt takma adıyla sergileyerek, nesneleri kendi anlamlarından uzaklaştırarak, onlara yeni bir anlam yüklemeye çalışmış ve böylece "seri üretimle binlerce üretilen bir nesneyi özgürleştirdiği, konumunu ve anlamını değiştirdiği" (Lynton, 2009, s 131) düşünülmüştür.

Sanat alanında birçok tartışmaya neden olan bu eser ile birlikte artık güzel ve çirkin kavramları anlamsal değişime uğramış, “tablolar ve heykeller yerini Brillo kutularına, dağınık bir yatağa veya içinde ampul olan bir limana bırakmıştır (Uncu& Çalışır, 2018, 465). Pisuarı, sanatın kabul görmüş estetik anlayışına karşı bir tepki olarak ortaya koyan Duchamp, varolan güzel anlayışını, hazır, çirkin ve tiksinti uyandıran pisuar ile yok etmeye çalışsa da, günlük nesnenin sanata taşıması, çirkin olanın beğenilerek sanat galerilerine taşınması açısından önemli bir ses getirmiştir (Uncu, Çalışır, 2018, 465). Özellikle 1962'de eleştirmenleri tarafından eserinde estetik bir bulunuşunun üzerine bu durumu, “Ready-made’leri keşfettiğimde, estetiği yıldırmayı düşündüm. Şişe askılığı ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlattım; ama şimdi de bunların estetik güzelliğini takdir ediyorlar” (Danto, 2010, s.113) biçimindeki sözleri ile özetlemiştir.

1917’den itibaren Avrupa ve Amerika'daki birçok sanatçı etkileyen ve sanat ortamında önemli değişikliklere sebep olan Dada akımından, 1920'den sonra farklı ideolojik düşünceler temelinde kopuşlar başlamıştır. Ayrıca konstrüktivizm anlayışının tersine Endüstri ürünü olan hazır nesneyi işlevsizleştirmesi ve sanatın bir parçası haline getirerek dönemin sanat anlayışına yeni bakış açıları sunması bakımından önemli görülen Dada hareketin, günlük kullanım nesnelerini işlevlerinden uzaklaştırarak hayatın gerçekleri üzerine tekrar düşünülmesi gerektiği fikrine doğurmuştur (Özkan, 2010, 21). Değişen siyasi iktidar söylemlerinin etkisiyle;

> “Marinetti fütürist bir evren sevdasıyla Mussolini’ye yanaşır. Le Carbusler, dev kent projeleri uygulayabileceği umuduyla, 1920'lerde SSCB’de bazı deneysel tasarım işleri üstlenir... Fransız faşist hareketinin dergisi Nouveau Siéle, Le Corbusler’in urbanizm ve mimarlık projelerini faşist geleceğin prototipleri olarak lanse eder. Rusya'da devrimden sonra bir süre özgür kalan konstrüktivistler ise ‘proetorya diktatörlüğü’nü tasarladıkları yanılgısına kapılırlar” (Artun, 2011, s.55).

Böyle ortamda stratejik işbirliği yaparak, geçmişi Alman İmparatorluğu'nun modernleşme, sanayileşme ve uluslaşma hamilelerine kadar dayanan Bauhaus Okulu'nun temelleri atılmaya, İngiltere'deki yeni tasarım anlayışından Ruskin ve Morris’in Gotik sanata ve zanaate dönüş düşüncelerine kadar olan tüm girişimler

incelenmeye başlanmıştır. Sanatın zanaat ve sanayi üretimi ile birleşmesinin bir ürünü olarak düşünülen Bauhaus Okulu, Hitler tarafından kapatıldıktan sonra da Nazi rejimine hizmet etmeyi sürdürmektedir (Artun, 2011, 55).

El sanatları ile sanatı birleştirme, İngiltere'de başlayan Arts and Crafts hareketi, 19. yüzyılın sonlarına doğru gelen süreçte "İngiltere'de New Art, Fransa'da Art Nouveau ve Almanya'da Jugendstill" (Özkan, 2010, 23) ile devam etmiş ve endüstriyel üretim ürünlerine karşı yeni bir anlayışın öncülüğünü yapmıştır. Henry Cole, William Morris ve John Ruskin gibi isimler tarafından kurulan bu sanat hareketi, temelde iki eğilimden doğmuştur. Bunlardan ilki el sanatları ile sanayi ürünleri arasında bağ kuran tasarım anlayışını göstermektedir. Bu anlayış daha sonra Bauhaus'un temellerinin oluşumunda da önemli bir konumdadır. İkinci eğilim ise özellikle mobilya, cam boyama, halı dokuma atölyeleri ve çömlek haneler gibi uygulama alanlarını ön plana çıkaran zanaat hareketine yol açma çabalarıdır. Arts and Crafts hareketi her ne kadar kendi bünyesinde istediği etkinliği uyandıramamış olsa da, I. Dünya Savaşı ardından Almanya'da yeni bir tasarım ideolojisinin yaratılmasında önemli bir rol oynamıştır (Özkan, 2010, 23-24).

Kökenleri Arts and Crafts hareketinde aranan Bauhaus; 1919 yılında Walter Gropius tarafından kurulmuştur. Ancak temellerinin, "1826'da Ticaret Bakanlığı aracılığıyla Berlin Müzesi'nin mimarı Schinkel'in bir nevi kültür casusu olarak Britanya'ya gönderilmesiyle" (Özkan, 2010, s.24) atıldığı düşünülmektedir.

Arts and Crafts Hareketli temelinde Morris ve Arkadaşları için makine ve ona dayalı her şey lanetlenirken, Bauhaus temelinde makine sadece bir araç olarak görülmüş yeni şekiller yaratmak için azami ölçüde yararlanmak gerektiği düşünülmüştür. Walter Gropius'un Bauhaus Okulunu kurmasının temel amacı, Sanat ve zanaat ayrımını ortadan kaldırarak, okul bünyesinde topluma yararlı ve yaratıcı tasarımcılar yetiştirmektir. Okulun sanat anlayışı ve malzemesi sosyal konutlardan, basit günlük araçlara kadar gidebilmektedir (Baktır, 2006, s.3). Nitekim sanat ve zanaat ayrımını aşma çabası içinde olduğu manifestosunu şu şekilde aktarmaktadır;

> "Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamlar, hepimiz zanaatlara dönmeliyiz. Sanatçı ve zanaatçı arasında hiçbir fark yoktur. Sanatçı yüce bir zanaatçıdır. İradesinin denetleyemediği

> zamanlar olan esinlenme anlarında tanrının lütfuyla çalışması sanat şeklinde bürünebilir. Fakat her sanatçı zanaatında ehil olmalıdır. Yaratıcı hayal gücünün kaynaklarından biri de burasıdır. Gelin, zanaatçıyla sanatçı arasında küstah bir engel oluşturan sınıf ayrımlarını olmadığı yeni bir zanaatçılar loncası kuralım. .El ele vererek yeni bir gelecek yine edelim" (Shiner, 2004, s.386).

Manifestosunda anlaşılacağı üzere usta zanaatçılar yetiştirmekten çok, yeni bir düzen kurmayı amaçlayan Gropius ayrıca özellikle, endüstri devrimi ile gelen makine çağını ve makine ürününü tümüyle reddetmek yerine her şeyin tasarlanmasının mümkün olduğunu savunmuştur. Bu anlayış ile Bauhaus Okulu, endüstriyel tasarım anlayışını ve ürün potansiyelini doğrudan etkileyerek, günümüzde hâlâ kullanılmayı sürdüren ürünlerin prototiplerini sunmuştur. Okul içerisinde, Wassily Kandisy, Paul Klee ve Theo Van Doesburg gibi sanatçılar eğitmen olarak yer alırmış (Baktır, 2006, 12), öğrencileri temelde " işlevsel form, malzeme ve estetik konusunda duyarlı olarak" yetiştirmeyi amaçlamışlardır (Baktır, 2006, s.12).

Zaman içerisinde Bauhaus Okulunun, genel üretim anlayışı yayılmış ve ürünlerini satabilmek için Bauhaus Anonim Şirketi kurulmuştur. Söz konusu durum, 20. yüzyılın yaşam biçimini ve ürün tasarımını etkilemeye başlamıştır. Bu bağlamda 1920 yılında düz çatı modern mimarinin bir simgesi sayılmaya, 1927 yılında Hannes Meyer'in gelişiyle Bauhaus okulu içerinde mimarlık bölümü açmaya ve bu alanda önemli çalışmalar yapmaya başlamıştır (Bulat, Bulat ve Aydın, 2014, 118). Ayrıca, "Rastyonalist-pürist formlar, işlevselcilik ve teknolojiyi vurgulamak gibi bakışlardan hareketle, 1930'larda Bauhaus mimarlıkta, uluslararası üslubunun ortaya çıkışında önemli bir rol oynamıştır" (Bulat, Bulat ve Aydın, 2014, s.118). 1930 yılında Meyer yerine yönetime gelen Mies Van Der, "az ve öz sloganını kullanarak Bauhaus'un ve 20. yüzyıl mimarisinin başlıca tavrını oluşturmuştur" (Bulat, Bulat ve Aydın, 2014, s.118).

Özellikle, "Van Der Rohe'nin endüstriyel tasarımlarından 'Metal İskeleler', Gropius'un, 'sosyal konut projeleri' ve Adler Marka 'otomobil dizaynları', Marchel Breuer'in 'krome kurşun borulu, kolçakları sırtı ve oturma yeri deri olan koltuğu, çocuk sandalyesi ve masası' gibi endüstriyel" (Bulat, Bulat ve Aydın, 2014, s.118) bütünleşmeyi sunmaya çalıştıkları ürünleri Bauhaus'un bir yandan toplum için sanat

anlayışını benimseyen bir okul olduğunu, bir yandan da üstün estetik nitelik taşıyama ve ucuz fiyatlarla ürün tasarlama sloganından hareket ettiğini düşündürmektedir. Ayrıca bu çalışmalar, çağdaş endüstri tasarımı açısından önemli görülmekle birlikte, faydalı sanat sloganının dünyaya yayılmasında etkili olmuştur (Bulat, Bulat ve Aydın, 2014, 118).

2.1.3. Geleneksel Ürünün İşlevi

Tarih boyunca çeşitli anlamlar yüklenen sanat eseri, bulunduğu dönemin ideolojisi bakımından işlevsel olarak nitelendirmiştir. Toplum içerisindeki çeşitli etmenlerin değişimi nesnelere olan bakış açısını değiştirmekle birlikte sanatın neliği ve işlevi üzerine olan tanımlamalarında farklılaşmasına sebep olmaktadır. Ancak nesnelere yüklenen işlev temelde aynı göstergeden yani doğadan hareket ederken, bu dönemsel olarak açık veya örtük biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Doğada var olan her şeyi kendisine konu edinebilen sanatçının, bulunduğu dönemin koşulları, sosyal yapısı, estetik seçiciliği, kullandığı malzeme, çevresindekileri algılama biçimi önemli olmakla beraber eserin değerlendirilmesi sürecinde, biçim dilinin okunabilmesini sağlamaktadır.

Nesnelerin anlamlandırılması sürecinde ürünün işlevsel yönünü tartışmak, ona doğrudan ya da dolaylı bir biçimde işlev yüklemek anlamına gelmektedir. Nitekim bir nesnenin var olması önce ona ihtiyaç duyma, sonra bir işe yaraması gerektirmekle birlikte, nesnenin işlevsizliğinden söz edebilmek için onun varlıktan yoksun olması gerekmektedir. Nesneler üzerine işlevsel ya da işlevsiz olarak değerlendirme yapabilmek onu bulunduğu kültür bağlamında düşünmeyi gerektirmekle birlikte bulunduğu kültürle ilişkini de göstermektedir. Nitekim bulunduğu kültür olanaklarınca nesneye bir işlev yüklenmektedir. Bu bağlamda ilkel ürünün işlevi üzerine tanımlama yapabilmekte öncelikle ilkel kültürü anlayabilmek ve ilkel ürünün oluşum koşullarını analiz edebilmek ile mümkün olacaktır.

İlkel kavramı kelime anlamı bakımından, henüz gelişimini tamamlamamış, karmaşık bir yapıya ait olmayan, eğitimsiz, primitif, sanat bağlamında yalın nitelikler gösteren biçiminde tanımlanmaktadır (TDK, 2019). İnsan ve toplum açısından bilimsel

tutarlılığı yokmuş gibi görünen bu kavram, aslında kültür kavramı ile birlikte incelenmeyi gerektirmektedir. İlkel olanın kültürsüz olduğu düşünceleri, insanlığın düşünce tarihinin önemli bir bölümünün silinmesinden başka bir anlam içermeyecektir (Akçam, 1986, 1). "Uygarlık, eğitim, sanat ve üretim gibi kavramların değişik ölçülerde birleşmesi ile oluşan" (Akçam, 1986, s.1) kültür kavramı, içerisine insanın ilkellik aşamasını da almak durumdadır. Nitekim insanın ilkel aşmada ürettiği her tür nesne kültürden bağımsız olarak kabul edilemeyecektir (Akçam, 1986, 1).

İlkel toplum, "yazılı kültürü bulunmayan, sanayileşmemiş, şehirleşmemiş tarım toplumu" (TDK, 2019) biçiminde tanımlanmaktadır. Ancak tarım toplumunun ilkel toplumdan farklı yapılara sahip olduğunu düşünmek daha doğru bir yaklaşım olmakla birlikte bu tanım, yapılabilecek en basit tanım olup, ilkel toplumdaki bireyin yaşam koşulları, çevreyi algılama ve anlamlandırma biçimleri, üretim, ekonomi toplumsal yapılarına ve dinsel yaşamlarına ilişkin yeterli bilgiyi sunmamaktadır (Akçam, 1986, 1-2). Bu nedenle ilkel ürünün işlevine ilişkin tanımlama yapmadan önce ilkel toplumu tanımlamak gerekmektedir.

Şehirleşme bilincinin henüz oluşmadığı bir toplum ve kültürün başlangıç aşamasında toprağa yeni yerleşmiş toplulukların, kavimler halinde yaşadıkları ve kollektif toplum anlayışa sahip oldukları düşünülmektedir. Şehirleşmiş toplumların bireysel düşünce yapılarının aksine ben bilincinden uzak, bütüncül ve ortak hareket edilen bu ilkel toplumlarda birlik duygusuna hizmet eden bir anlayış söz konusu olmaktadır. Bu bağlamda kabile içerisinde kişilere herhangi bir özel mülkiyet edinme hakkı söz konusu olmadığı gibi kullanılan bütün araçlar kabilenin ortak mali sayılmaktadır. Bireylerdeki her türlü araç-gereç gerektiğinde kabile çıkarları ve savunması adına kullanılabilecektir. Kitle psikolojisi temelinde düşünüldüğünde kollektif toplum anlayışı, bireyi önemli ölçüde etkilemekte ve bireyde korku, saygı ve tapma gibi dürtüleri uyandırmaktadır. Bu durum kendisini bir yandan sembolleştirilen eşyalar da göstermeye başlarken bir yandan yaşamsal deneyimlerinin göstermektedir (Hallıoğlu, 2014, 1).

İlkel toplumlar üzerine araştırma yapan Levy-Bruhl, özellikle iki temel nokta üzerinden hareket etmiştir. Bu hareket noktalarından birini mistik deneyimler üzerine kuran Levy-Bruhl, modern toplumlarda var olan pozitif deneyim ile ilkel toplumlardaki mistik deneyimleri karşılaştırmıştır. Bu noktada insanda bir soyutlama içtepisinin oluştuğunu ve bunun kökeninde mistik deneyim olayının bulunduğunu öne sürmektedir. Mistik deneyimleri insanlığın zihinsel gelişiminin en önemli unsuru olarak gören Levy-Bruhl ikinci hareket noktası olan simge anlayışının yine modern toplumlardaki simge anlayışından tamamen farklı olduğunu ve simgesel eylem çeşitlerinin evrenselliğini öne sürmüştür. Bu nokta da insanların konuştuğu dillerin kökeninde bulunan temel evrensel unsurun simgeler olduğunu ve ilkel toplumlarda nesne, simge ve sözcüğün aynı eşit olduğunu öne sürmüştür. Ancak zaman içinde gerçekten değişimle nesneler ve varlıklar ortadan kaybolduktan sonra bile sözcüklerin varlıklarını sürdüğünü aynı zamanda giderek çoğaldıkça insan dilinin soyutlama kapasitesinde belli ölçüde gelişme olduğunu belirtmektedir. Bunun ise önemi şudur ki, soyut düşüncenin ifade düzeyinde nasıl somut bir biçim kazandığını göstermektedir (Levy- Bruhl, 2006, 65-157).

“Soyutma isteği, animizim aşamasında ölümlü beden ve ölümsüz gölge ikilemiyle ortaya çıkan ruh kavramında” (Konak, 2017, s.14) temellenmekte ve “madde, nesne, ruh, bilinç, özne ayrımına” (Konak, 2017, s.14) dayanmaktadır. İlkel toplumlarda önemli bir yeri olan ruh kavramı özellikle animizm inancına dayanmaktadır. Genel anlamıyla bütün manevi varlıklara ilişkin düşünce sistemini ifade eden animizim kavramını Freud, “ilkel ulusların çok tuhaf doğa ve dünya görüşlerine yönelik idrakimiz” (Freud, 2014, s.154) biçimde tanımaktadır. “İlkel insan, düşüncelerini harekete geçiren olgulara yönelik tepkisini, ruh tahayyüllerini meydan getirmek ve bunları dış dünyadaki nesnelere nakletmek suretiyle açığa vurduğunda, bu bağlamdaki davranışlarını gayet doğal ve gizemli değil” (Freud, 2014, s.154) şeklinde değerlendirmektedir.

Animizin aşamasında ilkel insan ikili gerçeklik içinde yaşamaktadır. Bunlardan birincisi duyularla algıladığımız varlık ve nesneleri kapsamaktadır. Bir diğeri ise görülmeyen ve duyularla algılanamayan, mevcudiyetleri hissedilen ve etkileri altında kalınan varlıklarla dolup taşan, varlığı yalnızca ifşa edilebilen ikinci bir gerçekliktir.

İlkel insan bu ikinci gerçeklikle daha çok ilgilenmektedir. Ancak bunlar birbirlerini dışlayan iki ayrı gerçeklik değillerdir. Tersine onlar, doğa ve doğaüstünü birbirlerine karışmış bir şekilde görmektedirler. Bizim açımızdan deneyim ve inanç birbirinden ayrı şeyler olsa dahi, ilkel insanların yaşadığı mistik deneyim sırasında bu ayrım ortadan kalkmaktadır. Kimi durumdaysa bunun farkına dahi varılmamaktadır (Kaya, 2016, 117-118).

Ruhun ölümsüz olduğuna inanan ilkel insan, sonraki süreçte atalar-ölüler gibi kültlerin oluşmasına neden olmuştur. "Ölümsüz ata inancı insanın kendi maddesinden ayrı bilinç taşıdığı ve bilincin ölmeyeceği düşüncesinde temellendirilmiştir" (Konak, 2017, 15) . Bu bağlamda insanlar, ölü atalarına tapmaya başlamış ve heykel sanatının ortaya çıkmasına neden olmuşlardır. Yapılan maske ve heykellerle atalarının ruhlarının huzur bulacağına, hatta yapılan heykellerin içine atalarının ruhlarının girebileceğine inanmışlardır. Bu doğrultuda heykellerde atalarını tasvir etmeye başlamış ve sanki hayattalarmış gibi onları yaşama dâhil etmişlerdir.

İnsanların kendilerini tabiata karşı anlamlandırmaya çalıştıkları bu süreçte iyi ve kötü ruh kavramları ortaya çıkmaya, fetişizm inancı doğmaya, tabiat unsurları tanrılaştırılmaya ve çok tanrılı dinler oluşmaya başlamıştır (Konak, 2017, 15). Süreç içerisinde insan, tabiatla maddi ve mani bağ kurmaya girişmiştir. "Bu bağ sayesinde de kendi varlığını kutsama ve kutsaldan sakınma olanağı bulduğunu düşünmüştür" (Konak, 2017, s.15).

Temel olarak doğada bulanan bitki, hayvan ve eşyalarla aralarında akrabalık ilişkisi olduğu biçimdeki totemizm inancı, ilkel toplulurun sanat alanında da etkisini gördüğümüz bir diğer inanç biçimini göstermektedir. Totemlere tapan insanlar, doğanın bilinemeyen ve açıklanamayan gücüne hâkim olma düşüncesi ile totem için tasvir edilen eşyaların insanları kötü ruhlardan koruyacağına inanmışlardır. Bu doğrultuda, belirli hayvanları öldürmekte yemekte yasaktır, totem hayvanı kabilenin simgesidir, kabileyi korur ve uyarır, kabile ve kabile üyeleri totem hayvanın ismini taşır, belirli tören ve dini seremonilerden totem hayvanın kostümü giyilir (Freud,2014, 186). "Bu aşamalarda insanın mekânı yönlendirenle bağ kurmak üzere gerçekleştirdiği eylemler dizisi, her ne kadar nesnenin özneye benzemesi gibi

görünse de nesnenin korunma isteğinde" (Konak, 2017, s.16) temellendirilmektedir. İnsanın özneleşme çabası içerisinde olduğu bu süreçte ortaya çıkan tüm ürünler, insanın kendini onama adına gerçekleştiği manipülasyon araçları olarak varlık göstermiş ve insanın özneleşme çabasının ürünleri olarak kimlik kazanmıştır.

İlkel toplumlarda sanat yapıtları, büyüsel amaçlara hizmet etmekte ve dinsel bir anlam içeriği taşımaktadır. Nitekim bu sanata verilen anlam görüşünü belirlemektedir. Bağımlı bir nesnenin varlığı söz konusu olmakla beraber, insanın dinsel seremonilerde totem hayvanının postunu giyiyor olması yahut tasvir edilen figürlerin biçimsel özellikleri, ilkel toplum insanının bilincindeki dinsel, büyüsel temeli göstermektedir. İlkel toplumlarda sanatsal bilgi alanına giren her şey insanlaştırılmış, manevileştirilmiştir. Bu toplumsal önem taşıyan bir şey olarak yani değer olarak ele alınmıştır. İlkel insan için önemli olan, bir heykelin veya resmin bizim ölçümüze göre güzel olup olmaması değil, istenilen büyüsel etkiyi sağlama olanağı olarak görülmektedir. Bu doğrultuda ilkel tasvirlerinde doğacı boyama ve desenleme tekniği kullanılmıştır (Gombrich, 1997, 24).

İlkel insanın doğaya karşı direnişi, kendisini doğayı ve doğaüstü olanı anlamaya yönelik girişimleri, ilkel ürün temelinde görülebilecektir. Bulunduğu çevreyi ve düşünce biçimini nesnede yansıtan ilkel insan bu doğrultuda nesneye anlam ve işlev yüklemektedir. İnsanın dünya algısı temelinde şekillenen nesne, zamanla farklı algı türlerini ifade edecek biçimde varlığını korumaya devam etmiştir. Nesnenin bu yöndeki sürekliliği, Antik dönemde de varlığını korumuştur.

Nitekim Antik çağ düşüncesi sanat, felsefe ve bilime dair sorunların toplumsal kökenli sorunlar veya toplumsal eğitim sorunları olduğunu bilen, insanların estetik yaşantılarını önemli ölçüde etkileyen bir yapıya sahip olarak düşülmektedir (Demiralp, 2006, 1). Ancak her dönemde kendini, varlığını anlama ve onama çabasında olan insan bu süreci gerçek hamlesinin düşünce olduğu bilmek durumundadır. Nitekim düşünmek, düşünmeye ihtiyaç duymak sonrasındaki sanatsal eylemlilik hali de düşünmek temelinde gerçekleşmektedir. Düşünce temeliyle başlayan sanatsal eylem, sanat yapıtı ortaya çıktığı andan itibaren bu nedenle toplum

ve kültür bağlamındaki ideolojileri yansıtması bakımından değerlendirilmektedir (Demiralp, 2006, 1).

Eski çağlarda yaşamı somut ve algılanabilir gerçeklik düzeyine getirmeye, gerçek olarak kabul ettiği düşünceyi somutlaştırmaya ihtiyaç duyan insanlar, inançları temelindeki tanrılarını ve tanrıçalarını somut formlar olarak tasarlamıştır. Bu doğrultuda Antik çağ filozofları, görme duyusu ve algı yetileri üzerine birbirine benzeyen ya da birbirini tamamlayan kuramlar geliştirmiş ve Helenistik dönemle algı kuramları sanatla ilişkili görülmeye başlanmıştır (Demiralp, 2006, 1).

Antik düşünürlerin sanat, zanaat ve sanat yapıtı üzerine olan görüşleri dönemin sanat anlayışı üzerinde etkili olmuştur. Özellikte Antik Yunan'da plastik sanatlar önemli bir konuma gelmeye, mitolojik düşünce yapıları sanata yansımaya başlamıştır. İlk olarak Kuros adı verilen geç, atletik erkek heykellerini gördüğümüz bu dönemde, Kuros'lar Apollon tanrısına ya da savaş kahramanlarına atfedilen yapılar olarak görülmektedir (Rodgers, 2015, s.71). Erken döneme gelindiğinde yerini Epheben almış ve bu erkekler daha çok olimpik oyunları, atletizim kültürünü yansıtan, Atena'ya atfedilen tasvirlerdir. Felsefi anlayışları temelinde insanı mükemmelleştirme ve idealleştirme çabalarının görüldüğü bu dönemde sanat anlayışı da bu düşünceden hareket etmeye başlamış ve insan vücudu en ideal biçimde yansıtılmaya çalışılmıştır (Rodgers, 2015, 71).

Özellikle heykel sanatında karşımıza çıkan insanı idealleştirme çabaları, ele aldıkları konular bağlamında tanrıları ve onlara ilişkin ikonografyayı da insanlaştırmayı, ideal görüntüde bütünleştirerek resmetmeyi gerektirir durumdadır. Düşüncenin ve mitolojik anlatıların somutlaştırıldığı bu döneme ait heykellerin ve tasvirlerin, mitlere ait nesnelerin tanınmasına katkı sağladığı dolayısıyla da tek tanrılı dinlerde olduğu gibi dinsel nitelik taşıdığı, dini ideolojinin aracı olarak işlev gördüğü düşünülmektedir (Demiralp, 2006, 4).

M.Ö 338 de Makedon himayesi altına girilmesi ve Helenizm olarak adlandırılan dönemin başlaması ile Yunan toplumunda siyasi, ekonomik, sosyal krizleri yaşanmaya dolayısıyla da sanat ve kültür ortamı değişmeye başlamıştır. Özellikle

Aristoteles'in duyusal algı biçimini, insanın kendisini ve çevresini algılamasında bir araç olarak tanımlanması, Hellenistik sanatta kendisini göstermeye ve dönemin sanatçıları tarafından ideal insan tasarımlarından çok yüz ifadelerine önemli görülmeye başlanmıştır. Artık insanın özgürlüğü ve gerçekliğin doğrudan gözlemlenmesi düşüncesi yayılmıştır (Demiralp, 2006, 4).

Antik insanın, gerçekliğin doğrudan gözlemlenmesi temelindeki düşünce biçimi ürüne, insanlaştırma, idealleştirme biçiminde yansımaktadır. Antik ürünün işlevi bu idealleştirme algısı temelinde yeni bir yansıma kazanmıştır. O halde, nesnenin işlevsel sürekliliği bu dönemden de varlığını korumaktadır. Nesnenin anlamlandırılma çabasına işaret eden işlevselliği yine Ortaçağ insanı temelinde de görülebilecek ancak Antik dönemden farklı bir işlevsel ideolojiyi yansıttığı görülebilecektir.

Nitekim Antik dönemin bitişinden Rönesans'a kadar olan zaman dilimini ifade eden bu dönem, Avrupa tarihi bakımından, özellikle Platon'un akademisinin kapatılması, Norcia'lı Benediktus'un belirlediği kurallar çerçevesinde manastırların kurulması, Pagan kültürünün yok edilerek Hristiyanlık inancının yaygınlaştırılmaya başlaması, Bizans kültürünün etkilerinin Avrupa'da yayılması gibi nedenlerden etkilendiği düşünülmektedir (Akyürek, 1991, 6). Ancak tarihsel olarak bir çağın ismini ifade etmesi bakımından Ortaçağı sadece Batı Avrupa tarihi ile sınırlandırmak yanıltıcı olacağı gibi Ortaçağ'ın düşünsel yapısını anlamayı da güçleştirecektir. Çünkü Ortaçağ'da her ikisinde Ortadoğu temelinde canlanan Hristiyanlık ve İslam inançları, insanların düşünce biçimini etkilemiştir. Bu nedenle Ortaçağ, geniş bir bakış ile ele alınmak ve Ortaçağ insanının algı biçimini oldukça geniş bir coğrafyayı göz önünde bulundurarak değerlendirmek gerekmektedir.

Antik Yunan'ın çok tanrılı inancının aksine tek tanrı inancının hâkim olduğu Ortaçağ'da Hristiyan inancı, skolastik olarak adlandırılan felsefi anlayışın canlanmasına, gerçek ve hakiki olanın tanrı ile özdeş görmeye başlanmasına neden olmuştur (Hancerlioğlu, 1970, 85). Bu görüş doğrultusunda dini yaymak için sanatın dili kullanılmıştır. Hristiyanlığı resim yoluyla öğretmeyi ve halkı bu yolla eğitmeyi amaçlayan Katolik dünyasına göre sanat, dini tasvir anlayışına sahip olarak

görülmektedir. Ancak Ortodoks dünyasında daha kuralcı sanat anlayışı göze çarpmakla birlikte 'ikona' olarak adlandırılan taşınabilir ve çeşitli ebatlarda ahşap panolar üzerine yapılan dini tasvirler görülmektedir. İkona bazen de ikon olarak adlandırılan bu kelime temelde Grekçe 'Eikon' yani surat, resim, tasvir anlamına gelmektedir. İkonalar, Ortodoks dünyasında yaygın olarak kiliselerde, manastırlarda, saraylarda, iş yerlerinde, evlerde okullarda hatta dindarların üzerinde yer almaktadır. Kutsal kabul edilen bu ikonaların görevi öğretmek yahut eğitmek değil, ibadet aracı olarak kutsal ışığa hizmet etmektir. Bu nedenledir ki Ortodoks ikonaları resimle bütünleşerek resmin arkasındaki asıl gerçekliğe ulaşma fikrini taşıyan bir niteliğe sahip olarak görülmüştür (Akkaya, 2014, 12-13). Söz konusu ikonalarda, İncil'den, Eski Ahit'ten, Meryem'in ve azizlerin yaşamları işlenmiş ve çok figürlü tasvir edilmişlerdir. Bunlar arasında Suretin değişimi (Metamorfasis), Meryem'in Ölü (Koimesis), Paskalya (Pentakoste), Çarmıhta İsa (Stavrosis) gibi eserler bulunmaktadır (Akkaya, 2014, 12-13).

Dinsel öğretilerin sanata yansımasına bir diğer örnek, erken dönemde, minyatür sanatından verilebilecektir. Bu dönemin minyatür sanatındaki yansımasını gösteren örneklerden biri 845 tarihli Bamberg İncili'nde yer alan Âdem ile Havva kompozisyonudur. Bu minyatürde Âdem ile Havva'nın yaradılışından, yasak meyveyi yemelerine, cennetten kovulmalarına ve yeryüzüne sürmelerine kadar geçen olaylar anlatılmaktadır. Bütün bu olaylar şeritler halindeki sahnelerde bir metin okur gibi izlenebilmekle birlikte yalın ve şematik bir anlatım söz konusu olmaktadır (Akkaya, 2014, 11-12).

Bununa birlikte skolastik felsefenin, sanatı hem içerik hem de yöntem bakımından etkilediği görülmektedir. Skolastik ideolojinin yansımalarını gördüğümüz Ortaçağ ürününde, önemli olan temelde ne söylediğinden çok ideolojiyi hangi yöntemle aktardığıdır (Akyürek, 1991, 20). Skolastik felsefe temelinde dinsel ideoloji sanatın biçimsel dili ile bireylere aktarılmış ve bu doğrultuda Ortaçağ ürünü, bireyi sınırlandırma ve sistemleştirme amacına hizmet eden dil aracı olarak kendini göstermiştir (Akyürek, 1991, 22). Ürünler, sanatçının toplumsal beklentiyi karşılayıp karşılamaması bakımından değerli ya da değersiz görülmüştür. "Örneğin, bir Gotik katedrale giren herhangi bir Ortaçağ insanı, bildiği dinsel öyküleri portrelerdeki

kabartmalarda, kendisinin kavrayabileceği açık-seçiklikte görmeyi, deyim yerindeyse onları okuyabilmeyi" (Akyürek, 1991, s.22) beklemiştir.

Ortaçağda, skolastik felsefe ve kilisenin baskıcı rejimlerinin etkisi, bu çağda din ve bilim ilişkini de etkilemiş ve Hristiyan toplumları için bu çağ, karanlık çağ olarak adlandırılmıştır (Köroğlu ve Köroğlu, 2016, 2-3). Ancak İslam medeniyetlerinde durum tam tersi yönde ilerlemiş ve bilimin her alanında önemli gelişmeler kaydedilmiştir. Endülüs'ten Buhara'ya kadar olan geniş coğrafyada felsefe, matematik, hukuk, tıp, fizik ve kelam gibi birçok alanda çalışmalar kendisini göstermiştir. Yine bu dönemde Doğu'da din ve bilim arasında bir zıtlaşma olmayıp, hayat bir bütün olarak görülmüştür. İslam inancı temelinde hakikate ulaşma gerekliliğini, hiçbir alanda ayrım yapmaksızın evren, insan, varlık öncesi ve sonrasına dair fikirler üretmeye başlamışlardır. Bu durum Doğulu düşünürlerin hakikat arayışlarında din ve bilimsel yaklaşımı birlikte algıladıklarını göstermektedir. Ayrıca Doğu'daki bu gelişmeler daha sonraki süreçte Antik düşünce ve modern Batı düşüncesi arasında bir köprü görevi üstlenmesine neden olmuştur (Köroğlu ve Köroğlu, 2016, 2-3).

Bununla birlikte Hristiyan doğmalarına açıklık kazandırmaya çalışan ve skolastik felsefenin önemli temsilcilerinden biri olan Alselmus, 'anlamak için inanıyorum' biçimindeki ifadesiyle din ve skolastik felsefe arasında ilişki kurduğunu açıklarken, İslam filozofları aracılığıyla tanıdığı Platon ve Aristoles'in düşüncelerinden tıpkı diğer Ortaçağ düşünürleri gibi yararlanmıştır (Hancerlioğlu, 1970, 92). Bu durum Ortaçağ medeniyetleri arasındaki etkileşimi açıkça göstermektedir. İslam inancı temelinde Farabi, İbni Rüşd, El Biruni, İbni Sina gibi düşünürlerin görüşleri Avrupa'yı etkilemiş, dahası Platon ve Aristoteles gibi düşünürlerin tanınmasına katkı sağlamışlardır. Yine felsefi ve metafizik konularda medeniyetler arasında benzerlik göstermekte ancak gerçek ve hakikate ilişkin bakış açılarını farklı dünya algısı ve farklı kültürel öğretiler ile ifade edilmektedir. Örneğin, Batı düşüncesi temelinde her "nesne, Tanrı'nın varlığının ontolojik yansımasıdır. Artık sanat eserleri, doğanın bir taklidi değil; Tanrı'nın varlığını gösteren birer araçtır" (Taşdemir, 2018, s.15). Benzeri yaklaşım Doğu düşüncesi temelinde, vahdet-i vücut (Allah'tan başka varlık yoktur) felsefesiyle karşımıza çıkmakla birlikte Müslümanları, "gerçekliği inkâr

edilen dış dünyadan koparak görünenlerin ardındaki görünmeyeni araştırmaya yöneltmiştir" (Ayvazoğlu, 2017, 71). Yine, güzellik algısı Batı'da Tanrı'nın özniteliğini ifade ederken, Doğu'da hüsn-i mutlak algısıyla ifade edilmektedir (Taşdemir, 2018, 15). Bu tür benzerliklerin sanat alanındaki yansımaları çok da farklı yorumlamaları işaret etmemektedir.

Ortaçağ ürününü değerlendirilmek, özellikle dönemi bölgesel olarak sınırlandırmadan Ortaçağ insanının dünya görüşünü, felsefesi anlayışları ve bu anlayışlardan etkilenen sanat görüşleri üzerinde bir bütün olarak durmayı gerektirmektedir. Nitekim Ortaçağ'da sanat, yapılacak olan şeylere ilişkin yapma ve düşünme ilkesi temelinde düşünülmekle beraber, iki yönlü bir öğretiye sahiptir. Bunlardan birinde sanat, bir bilim olarak görülmekte ve bir sonucun gözetildiği yapma işlemini ifade etmektedir. Anlatım değil yapma önemli olarak görülmektedir. Bir geminin yapımının önemli olduğu kadar bir evin, bir vazonun yahut bir resmin yapımı da aynı derecede önemlidir. Nitekim Ortaçağ'da sanatçı, şairdir, ressamdır, nalbanttır (Aksoy, 2012, 119-121). Bu bağlamda, sanat, zanaat veya teknik adı verilen alanlara uzanan çok geniş bir kavramı karşılamaktadır. Bir diğer yönde ise Ortaçağ'da sanat, doğayı taklit etmektedir. Ancak burada taklit doğanın ona sunduğunu birebir kopya etmek değil, sanata özgü taklit olmakla birlikte, özünde yaratıcılık ile işleyerek geliştirmeyi barındırmaktadır. Böylelikle sanat ayrı noktaları birleştiren birlikler ayıran, doğada var olanı genişleten, doğanın üretimi gibi üreten ve doğadaki yaratma çabasını sürdüren bir etkinlik olarak görülmektedir (Aksoy, 2012, 119-121).

Ortaçağ insanın hakikat arayışı onu mutlak öze sürüklemiş ve mutlak öz, Tanrısal olanda kendisini göstermiştir. Bu bağlamda Ortaçağ insanı kendisinin dışında nesnede, mutlak olanın izini sürmeye başlamış, kendi üreticiliğinin dışında mutlak olanın nesnede zuhur edişini ön planda tutmuştur. Nitekim "mutlak kendi bilgisini cüzi bir oranda dışa vurur ve yarattığında bu yönde bir anlam (biçim) oluşturur" (Konak, 2017, s.27). Bu bağlamda nesne, özne olarak beni değil, beni yaratan ve bende olduğu gibi var olan her şeyde zuhur edenin izini taşımaktadır. Bu noktada Ortaçağ ürünün işlevsel değerlendirmesi elbette oldukça uzun bir dönemin algısını ve

sanata yansımalarını tek tek incelemeyi gerektirecektir. Ancak Ortaçağ insanının algılama biçimin bilmeden Ortaçağ'a ilişkin bir kanıya varmayı güçleştirecektir.

Mutlak olanın her şeyde ve her yerdeki varlığı, Ortaçağ insanını tek ve hakiki olanın evrenselliğine götürmüş ve özne nesne arasındaki ilişki bir benlik sorunundan çıkarak, bütünlük algısı olmaya başlamıştır (Konak, 2017, 58). "Bu yapı doğrultusunda insan, çevrenin ve dolayısıyla evrenin bir parçasıdır" (Konak, 2017, s.58). Nesneler diğer tüm var olanlar gibi mutlak onun izini taşımaktadır. Yani nesneler tek başlarına bir kimliğe sahip olmayıp, mutlak olanı işaret eden araçları ifade etmektedir.

Ortaçağın bu algılama biçimi öznenin ideolojisini nesne üzerinde onamasından çıkarak nesne ve özneyi kendi içlerinde bir hiyerarşiden uzaklaştırmıştır. Bu durumda nesne, özne için sadece mutlak olanı ifade etmenin aracı olarak işlev görmektedir. Ortaçağ'daki bu bütüncül algılama biçimi Rönesans'a kadar devam etmiş ancak Rönesans ile ben merkezli düşünce biçimini kendisini tekrar göstermeye başlamıştır.

Rönesans ile birlikte insanlar, sanat ve zanaat arasında bir ayrım yapma yoluna girmeye başlamış ancak 15. Yüzyılın sonunda kadar kolektif üretim devam etmiştir. Avrupa'da, Antik Yunan ve Roma medeniyetlerine ilişkin ögeleri ön plana alınmaya ve daha sonraları Rönesans Hümanizmi olarak adlandırılan yeni bir kültürel ideal geliştirme görülmeye başlanmıştır. Sözcük anlamı, 'yeniden doğuş' olan bu gelişmeyle öncelikle insanların objeler ve yaratıcıları hakkındaki düşünceleri değişmeye ve bireysel yaratıcılığın kolektif üretimden üstün tutularak yeniden düzeltilmesi fikri yayılmaya başlamıştır (Turani, 2014, 345). İnsanın, kendi dünyevi güçlerine, yorum ve düşüncelerine önem verdiği bir dönem doğmuştur. Bu dönemde sanat ve bilim merkezleri olarak kentler önem kazanmaya, bireysel düşünce yapısı gelişmeye, lonca eğitiminde uzaklaşılmaya ve sanatçı toplumda bir statü kazanmaya başlamıştır (Turani, 2014, 345).

Ortaçağın skolastik düşünce sistem özellikle sanatçılar tarafından tepki toplamaya başlamış ve Rönesans ile birlikte artık dinin sanat üzerindeki etkisinde azalma

görülmüştür. Kültür üzerine seküler etkinin hâkim olduğu düşünülen Rönesans düşüncesi, ekonomiye dayanan kent kültürü üzerine kurulmuş ve bu yeni düşünce biçimi çeşitli felsefe ve sanat anlayışlarının gelişmesine katkı sağlamıştır. Ortaçağ'daki kolektif üretim anlayışının aksine dünyevi güzellik, bireysel yaratım, bilgi ve mülkiyet anlayışları gelişmeye sanatçılar bireysel yaratılarının altına imzalarını atmaya başlamıştır (Turani, 2014, 346).

Antik Yunan ve Roma temelindeki klasik döneme dönmeyi işleyen Rönesans insanı, klasik eserlerin çevirilerini yapmaya ve seküler mantığı benimsemeye başlamıştır. Bu noktada özellikle Batı'nın, Doğu İslam entelektüel birikimi aracılığıyla Antik düşünceyi tanımaya başladığı söylenebilecektir. Batı'nın dünya görüşünü tümüyle Doğu medeniyetleri temeline indirgemek yanlış olacağı gibi Doğu'nun Batı'daki izlerini de yok saymak mümkün olmayacaktır. Özellikle 13. yüzyılda İslam felsefesinin zirveye ulaşmıştır. Farabi, İbni Rüşd, El Biruni gibi İslam filozoflarının yaklaşımları Batı'nın Antik düşünceyi tanımasına yardımcı olmuştur. Bu bağlamda Farabi'nin bilim ve inanç birliği çalışmaları, İbni Rüşd'ün Aristo'nun mantık kuramı ile İslam felsefesini birleştirmeye çalışması, her şey akıl ile anlaşılıp kavranabileceği yönündeki görüşü ve El Biruni'nin astronomi, matematik, doğa bilimleri gibi alanlardaki deneysel ve gözlemsel bilim anlayışı Batı'yı etkileyen örnekler olarak verilecektir. Tıpkı El Biruni'nin etkisinin Leonardo da Vinci'de gözlemlenmesi gibi birçok Rönesans düşünürlerinde de benzeri etkiler kendisini göstermektedir. Ancak Rönesans Batı'da bir canlanmaya ve arayışın olduğu çağ iken, bu çağda Doğu'da bilim ve felsefede bir durgunluk söz konusu olup, daha çok askeri ve politik konulara ağırlık verildiği düşülmektedir (Köroğlu & Köroğlu, 2016, 11-12).

Hümanizm anlayışının sanata yansıması, Ortaçağ'daki dinsel konulardan uzaklaşarak insana ve doğaya yönelme biçiminde kendisini göstermiştir. Doğanın gerçeklikle ilişkisi temelin resim sanatında yeni arayışlar ortaya çıkmaya, insan anatomisi gerçeğe uygun resmedilmeye ve canlı mankenler üzerinde çalışılmaya başlanmıştır. Yeniçağın, dünyevi olana yönelme yönündeki değişen algısı kendisini öncelikle resim sanatında kendisini göstermiştir. 15. yüzyılda Brunelleschi' nin perspektif kurallarını formüle edişi, Masaccio'nun figürlere plastik değer kazandırarak ışık gölge yöntemini kullanması, Van Eyck' ın geçekliği en ince ayrıntısına kadar

gerçekleştirebilmek için yağlı boyayı bulması, sanatın yalnızca kutsal öyküleri değil, gerçek dünyayı da betimleyebileceği anlayışının artmasıyla Ortaçağ'dan kopuşun başlandığı düşünülmektedir. (Aksoy, 2012, 138-139). Ancak bu noktada Rönesans'ta dini konular işlenmemiştir demek yanlış olmakla birlikte Leonardo Da Vinci, Micellangelo, Santra Botticelli gibi Rönesans sanatçılarının çalışmalarında mitleri ve dini konuları işledikleri ve dini resimlerde görülmeyen çıplaklığın mitolojik temalarla resme girdiği görülmektedir (Aksoy,2012, s.157-158).

Rönesans ürünün işlevsel yönüne ilişkin tanımlama yapmak aydınlanma hareketi temelinde hümanizm anlayışını, Rönesans insanının yenilenme ihtiyacında başvurduğu kaynak ve bu kaynaklarının etkileri üzerine düşünmeyi gerektirmektedir. Nitekim ben bilincinin tekrar ön plana çıktığı, nesneler ve üreticileri arasındaki ilişkinin öznenin ideolojisine, onun yaratıcı ve yansıtıcı niteliğine döndüğü görülmektedir. Rönesans insanın ben merkezli düşünce yapısı, nesnenin işlevsel kimliğini dönemsel ideoloji temeline çekmektedir. Rönesans ürünü bir bakımdan aydınlanma amacına araç olacak bir işleve sahipken bir bakımdan ise özne benliğini yansıtma işlevine sahip olduğu görülebilecektir. Ayrıca ben bilicinin tekrar canlandığı bu dönem modern düşüncenin temelini de oluşturacak niteliktedir.

2.1.4. Modern Ürünün İşlevi

"Modern, sözcüğü Latince'de 'tam şimdi' anlamına gelen 'modo' ve ondan türetilen 'modernus' sözcüğünden gelmektedir" (Şahin, 2016, s. 79). İçeriği üzerine sürekli farklı tanımlamalar yapılan modern sözcüğü, kendisini eskiden bağlarını koparmış, dinsel otoritenin baskısından kurtulmuş, hümanist ve seküler bir yapı olarak göstermiştir. Nitekim modern düşünce ile birlikte insan kendini ve çevresini yeniden keşfetmeye, insan olgusu üzerine yeniden düşünmeye başlamıştır.

Modernite kavramı temelinde düşünüldüğünde tek bir modernite tanımının yapılamayacağı, ancak farklı modern ideolojilerin izini sürmek gerektiği iddiası kavramın çoklu ideolojileri yahut sosyo-kültürel değişimlerin etkisini taşıdığını göstermektedir. Modern, kendini var etmek amacı ile geçmişe ait olanı seküler, gerici yahut kesin yargıları olan öteki olarak tanımlamaktadır. Bir kısım düşünür

modernliğin kökenlerini, Amerika kıtasının keşfinin ardından Rönesans ve reform hareketlerinde ararken diğer bir kısım, İtalya'da inşa edildiğini vurgulamaktadır. Bununla birlikte, 17. yüzyılın ardından yaşanan siyasi, ekonomik, sosyal değişimler dönemin felsefesinde büyük bir değişimlere neden olduğu ve düşünce tarzını etkileyen bu değişimlerin, kollektif bilincin ben bilincine evrilmesine ve modern anlayışın doğmasına katkı sağladığı düşünülmektedir (Çetin, Yücedağ, 2010, 89). Yine bir grup bilim insanı, "modernitenin başlangıcını 1436 yılıyla, Gutenberg'in oynar matbaayı icadıyla, bazıları 1520 yılıyla ve Luther'in kilise otoritelerine isyanıyla, başkaları 1648 yılı ve Otuz Yıl Savaşları'nın sona ermesiyle; bazıları 1776 Amerikan ya da 1789 Fransız devrimiyle tarihler" (Çetin, Yücedağ, 2010, s. 89). Modernliği dinsel bir kimlikte ortaya çıktığını ileri süren görüşe göre ise Hristiyanlığın temelindeki yenilik arayışı modernliği ifade etmektedir. Eski pagan anlayışı reddeden Hristiyanlık ile yenidünya arayışı ortaya çıkmış ve bu yenilik arzusu toplumsal yaşamı, değer yargılarını ve sanatı etkileyerek tarihe yeni anlamlar verilesine, toplumsal bir değişim yaşanmasına neden olmuştur. Bu bağlamda eskiye ait olan her şey karanlığı, yeniliğe uygun olan her şey ise aydınlığı ve ilerlemeyi ifade eder hale gelmiştir. Ancak Modernliğin kökenine ilişkin genel kanı Aydınlanma hareketiyle ortaya çıktığı yönündedir (Giddens, 2018, 9-10).

Modern kavramının ne olduğuna ilişkin birçok tanımla karşılaşmakta tıpkı kökenine ilişkin olduğu gibi mümkündür. Bu bağlamda modernin, "On yedinci yüzyılda Avrupa'da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eden" (Giddens, 2018, s.9) bir düşünce sistemi ya da "on yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'daki toplumsal, ekonomik ve politik sistemlerde meydana gelen değişimin bir ürünü olarak gelişen ve sonra diğer Avrupa ülkelerine, ardından da on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda Güney Amerika, Asya ve Afrika kıtaların yayılan bir süreç" (Eisenstadt, 2007, s.11) biçimindeki tanımlarından birkaçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada önemli olan unsur, modernliğin sürekli Avrupa temelli tanımlamasının yapılışıdır. Bu unsurun önemli olmasının sebebi, artık Batı temelli dilin dünyaya yayılması ve Batı temelli kavramsallaşmaların baskın bir biçimde kendini göstermesidir. Özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda modernlik

kuramsallaşarak, Batı'nın üstünlüğüne dayalı ideolojiler yaygınlaşmaya ve bu temele uygun sanat akımları ele alınmaya başlamıştır (Şahin, 2016, 90).

Tarihsel olarak değerlendirildiğinde 15. ve 17. yüzyıllarda bilim ve teknolojinin sanatı etkilemeye başladığı, toplumda güven duygusunu ve geçmişten kopup ilerleme, geçmiş yıllar başkaldırının örneklerinin kendisini gösterdiği yıllar olarak değerlendirilmektedir. Nitekim bir yandan Montaigne 'in Denemeler'i (1580), Francis Bacon'un Öğrenmenin İlerlemesi (1605) ve Descartes'in Yöntem Üzerine Söylevi (1637) bu yılların yapı taşları olarak görülmekte, bir yandan da basımevi, pusula ve barutlu silah gibi icatlarla dönemin ilerlemeci yönüne işaret edilmektedir (Yılmaz, 2013, 16). Ayrıca yine 5. yüzyılda dinsel kimlik ile ortaya çıktığı düşünülen modernliğin, 17. yüzyılda felsefi bir kimliğe büründüğü, bu doğrultuda Descartes'ın etkisi ile ben bilincinin yayılmaya başladığı düşünülmektedir. Modernliğin felsefi kimliğe bürünmesinin yani sıra yine bu dönemin sanat ortamında eskiler ve modernler türünden bir yapılmaya, eski Yunan ve Roma sanatçıları geride bırakılmaya başlanmıştır (Yılmaz, 2013, 17).

18. yüzyıl, bir yandan aklın yüceltildiği diğer bir yandan ise eleştirildiği, modern düşüncenin gelişme çağı olarak görülmektedir. Bu dönemde özellikle Kant'ın eleştirel yaklaşımı ile sanatı özerk bir alan ve sanatçıyı deha olarak tanımlaması önemli görülmektedir (Yılmaz, 2013, 17). Sanatsal yaratıcılığın ön plana çıkmasında önemli bir rol oynayan Kant göre, "sanatçının güzeli yaratmasına temel olacak birtakım genel kurallar yoktur… Sanat yapıtı ise bir dehanın yaratması" (Akarsu, 1987, s.47) olarak görülmektedir. Bununla birlikte yine 18. ve yüzyılda sanayi devriminin gerçekleşmesi hayatı ve sosyal dokuyu etkilerken, sanatta anlatım ve yargı bağıntılarını değişikliğe uğratmaktadır. Sanayileşme, üretimde makinelerin yaygınlaşarak işin artık rasyonelleştirilip bölünmesi ile kitlesel üretime geçilmesini ve işçi sınıfının oluşmasını, yoğunlaşmasını anlatan bir karmaşık toplumsal süreç (Ozankaya, 1975, 83) olarak tanımlanmaktadır. 19. yüzyıla doğru ilerleyen süreç içerisinde sanayinin ürettiği nesnelerde sanat ile yaşamın bir birleşimi söz konusu olmaktadır. Sanat bu koşulda doğrudan değişme sürecine dâhil edilmektedir. Bu bağlamda sanatı artık piyasadan ayırmak olanaksız görülmektedir (Ozankaya, 1975, 83).

20. yüzyıl, bilim ve teknolojinin etkisi ile nesnel gerçekliğin tartışıldığı, varoluşçuluk, olguculuk, nihilizm, fenemonoloji, analitik felsefe, dil felsefesi, yapısalcı felsefe anlayışlarının ön planda olduğu bir dönemi işaret etmektedir. Bu dönemde nesne, sanatçı tarafından, her türlü sorgulamaya maruz kalmakla birlikte nesnenin rolü, sürekli değişse de devamlılığı sürmektedir. Öznenin yüklediği anlam doğrultusunda nesne artık soyut düşünsel bir varlık olarak kendisini göstermeye başlamıştır (Sesigür, 2011, 44).

Modernlik süreci genel olarak ele alındığında farklı coğrafyalarda farklı tanılama ve farklı ideolojileri yansıttığı görülmektedir. Tek bir bakış açısından çok çoklu bakış açılarını temsil eden modernlik anlayışına ilişkin ortak değerlerinde olduğuna ilişkin varsayım (Yılmaz, 2013, s.19), bu olguları "tarihsellik, ilerleme, akıl, devrim, dünyevileşme, sanayileşme ve elbette burjuva sermayesi" (Yılmaz, 2013, s.19) biçimde belirlemektedir. Ayrıca modernlik, yeni olma ya da yeniyi üretme amacı taşıyan, ben bilincinin ön planda olduğu ve bu bağlamda insan merkezli açıklamaların yapıldığı, soyutlamanın ön plana çıkarılarak, nesnel gerçekliğin tartışılmaya başlandığı ve günlük kullanım nesnelerinin sanata dâhil edildiği bir anlayışı ifade etmektedir.

Nesnenin modern çağda fetişleştirilmesi, onun işlevsellik yönünü ortadan kaldırdığı düşünülmekle birlikte biçimsel özellikler, imgelere dönüştürülmüştür. Picasso'nun parçalanmış nesneleri, Duchamp'ın hazır nesneleri, Magritte'in bilinen nesnelere yeni isimler kazandırması gibi birçok sanatçının, farklı önermeleri ve sorgulamaları sanat nesnesinin değişimini ve başkalaşımını ortaya koymaktadır (Köksal, 2012, 124-125). Ancak genel olarak amaçsızlığın ön plana çıktığı modern sanatta araçlar, amaç edinilmektedir. Yani modern sanatta nesne, sanatçı tarafından manipüle edilerek amaçsız olarak nitelenmekte ancak amaç sanatçının nesneyi üretme çabasına dönüşmektedir. Nesnenin belirli bir mekânda var olma isteği, yer kaplaması ve bir fikrin ürünü olması bakımında ona işlev yüklenmektedir (Konak, 2017, 85-92). Bu bakımdan modern sanat nesnesinin işlevsizliğinden söz etmek mümkün görülmemektedir. Modern düşünce amaçsız görünme çabası içerisinde de kendisine bir amaç yüklemektedir. Bununla birlikte modern ürün, hem ürünün var olma çabası

bakımından hem de bir ideolojinin yansıması olması bakımından işlevsel olarak görülebilecektir.

2.2. Sanat ve Zanaat Eserinin (Ürününün) Anlamlandırılması Bakımından İşlevin Rolü

2.2.1. Zanaat (Ürününün) Eserinin Anlamlandırılması Bakımından İşlevi Rolü

Zanaat kavramı, "insanların maddeye dayanan gereksinimlerini karşılamak için yapılan, öğrenimle birlikte deneyim, beceri ve ustalık gerektiren iş, sınaat" (TDK, Güncel Türkçe Sözlüğü, 2019), "El emeği gerektiren ve büyük ölçüde öğrenimle birlikte beceri ve deneyime dayanarak gerçekleştirilen küçük ölçekli üretim" (BSTS, İktisat Terimleri Sözlüğü, 2004), "faydacı bir amaç güden, kuralları, teknikleri, araçları ve ritüelleri olan meslek niteliğine sahip üretim" (Ünsal, 2018, s.117) biçimlerinde tanımlanmaktadır. Daha çok nesne ve nesne üzerinde hâkimiyete dayandırılarak tanımlanan zanaat kavramı ve zanaat üretimi, bugün, günlük hayattı kolaylaştırma amacına yönelik bir alanda ustalaşma, o alana ait teknik bilgiye sahip olma ve bu bilgiyi uygulama olarak görülmektedir.

Temelde var oluşundan itibaren doğayı tanımlama, biçimlendirme ve düzenleme ihtiyacı içinde olan insanoğlu, bu doğrultuda nesnelere anlamlandırma çabası içerisine girmekte ve doğa ile olan ilişkisi beraberinde günlük hayatta karşına çıkan nesnelere form kazandıramaya başlamaktadır. İnsanın ilk el aletlerini üretmesiyle başlayan zanaat girişimleri zamanla bulunduğu kültür içerisinde yeni bir üretim tipini ortaya çıkarmaktadır (Ünsal, 2018, 118). Bu durum insanın, ihtiyaç duyduğu şeye yönelik yetisel bir beceri geliştirdiğini ve bulunduğu kültür bağlamında sadece yapabilme ile sınırlı kalmayan, zamanla kültürün bir parçası olan teknik nesneler üretmeye başladığını göstermektedir. Maddi kültür ürünü olarak değerlendirilen olan zanaat ürünü, bulunduğu toplumsal yapı ve kullanılan malzeme ile bağlamda anlamlandırılabilecektir. Ancak Rönesans'a kadar olan süreç içerisinde sanat faaliyetiyle bir bütün olarak düşünülen zanaat üretimi günümüzde, "ortaya çıkan nesne ve bu nesnenin üretildiği malzeme" (Ünsal, 2018, s.118) ile ilişkili olarak

değerlendirilmektedir. Bu noktada Rönesans'a kadar olan sanat ve zanaat algısı ile günümüz anlayış biçimini birbirinden ayırmak ve zanaat ürününü iki farklı algılayış biçimi üzerinden açıklamak gerekmektedir.

Rönesans'a kadar olan süreç içerinde bilim, teknik, sanat, üretim gibi kavramlar kollektif bir bilincin hâkimiyetinde kendisini göstermekte ve disiplinler arası bir ekip çalışmasına dayanmaktadır. Rönesans'la birlikte değişen toplumsal ve düşünsel tüm yapılar ile sanat ve zanaat kavramları arasında net ayrımlar yapmaya ve estetik kavramının sanat ile ilişkisi ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu ayrım beraberinde sanatın, bireysel eyleme dayanan bir etkinlik olduğu düşüncesi kendini göstermiş ve ortaya çıkan eserler, tek ve benzersiz olarak nitelenmiştir (Bozkurt, 1995, 17). Ancak Rönesans öncesinde böyle bir ayrım söz konusu olmadığı gibi sanat anlamına gelen Latince ars ile Yunanca tekhne kavramları etimolojik açıdan "pratik kurallarla belirlenmiş bir zanaatı uygulama" (Bozkurt, 1995, s.17) biçimindeki aynı anlamı taşımaktadır. Yunanca "tekhne" sözcüğü, "ereği bir şey ortaya koyma, yaratma ve doğru bir plana göre yönlendirilmiş bir beceri" (Bozkurt, 1995, s.17) anlamına gelmektedir. Ancak tekhne sanatın yalnızca bir bölümünü karşılamaktadır. Başlangıçta bir ham maddenin elle işlenmesi ve yarar amacı gözeterek ona biçim verilmesi, anlamında sanat ve zanaat benzer etkinlikler olarak benimsenmektedir. Bu doğrultuda Antik düşünürlerden biri olan Aristotales sanatı teknik ve bilgi olarak anlamakta ve bu '' Sanat –burada zanaat (tekhne) , doğru bir akıl yürütmeye dayanan ve insanın bir yaratış ortaya koymasını sağlayabilen bir yetenektir'' biçimde ifade etmektedir. Bundan ötürüdür ki eski çağlarda zanaatkâr ile sanatçı arasında bir ayrım bulunmaktadır. Yine teknik nesneler ile sanat nesneleri arasında da bir kopukluk olmadığı görülmektedir (Bozkurt, 1995, 17). Örneğin, Ortaçağ'da sanat yapılacak olan şeylere ilişkin yapma ve düşünme ilkesi olarak dayanmaktadır. Anlatım değil yapma önemli olarak görülmektedir. Bir geminin yapımının önemli olduğu kadar bir evin, bir vazonun ya da bir minyatürün yapımı da aynı öneme sahiptir. Nitekim Ortaçağ'da sanatçı sadece bireysel eyleme dayalı yaratıcı değil aynı zamanda bir nalbanttır, bir yün kırıcısıdır. Bu bağlamda, sanat, zanaat veya teknik adını vereceğimiz alanlara da uzanan çok geniş bir kavramı karşılamaktadır. Yine basım ve çoğaltma tekniğinin olmadığı bu dönemde, toplumsal bir ihtiyacı karşılamak adına toplumun tüm üyelerinin olduğu gibi sanatçının da kurallara ve istemlere bağlı

kaldığı, dönemin kolektivist bilincine uygun olarak, yapıtlarına imza atmadığı ve yapıtını toplumun malı olarak düşündüğü görülmektedir. Ortaya çıkan yapıt, toplumsal amaca hizmet etmesi bağlamında işlevsel olarak değerlendirilmektedir (Ünsal, 2018, 111).

Rönesans öncesi dönemde, ortaya çıkan ürün ya da yapıt bulunduğu kültürün bakış açısını yansıtması bakımından hangi bakış açısını yansıtıyor olursa olsun işlevsel olarak değerlendirilip ortak bir çabayı işaret etmektedir. Bu doğrultuda, "Arnold Hauser onbeşinci yüzyılın ikinci yarısında, sanatsal üretimin ortaklaşmacı bir niteliğe sahip olduğunu ve lonca atölyeleri içinde gerçekleştiğini anlatmaktadır"…. Bu fikir, "bir sanat eserinin farklı etmenlerin bir araya gelerek, ekonomik ve toplumsal koşullar da dâhil olmak üzere çok katmanlı bir boyutun sonucunda üretildiğini ortaya koymaktadır" (Ünsal, 2018, s.119).

Ortaklaşa çalışma bilinci ilk olarak 14. yüzyılda lonca sistemi temelinde karşımıza çıkmakla birlikte usta çırak ilişkisine dayalı bir sistemi ifade etmektedir. Diğer meslek alanlarıyla da iş birliği yaparak ilerleyen bu sistem yeni bir üretim ve tüketim anlayışı ortaya çıkararak, ekonomik bir düzen oluşturmuştur. Bu sistem ardından yine zamanla değişen ekonomik yapılar farklı örgütlenme biçimlerinin oluşmasına, akademilerin ve meslek edindirme derneklerinin açılmasına neden olmuştur (Ünsal, 2018, 119). Bu değişim sürecini 3 aşamada inceleyen Shiner, ilk aşamayı 1860-1750 yılları arasında sınırlandırmış ve Ortaçağ'ın sonlarında ortaya çıkan birçok ögenin modern sanatla ilişkisi olduğunu öne sürmüştür. 1750-1800 yılları arasındaki ikinci aşamayı, güzel sanatların zanaattan, sanatçının zanaatçıdan kesin olarak ayrıldığı estetik kavramının ön plana çıktığı aşama olarak açıklamıştır. 1800- 1830 yılları arasındaki üçüncü aşamayı ise, sanat kavramının yüceltilmeye, sanatçının kutsanmaya başlandığı bir aşama olarak görmüştür (Shiner, 2004, 133- 134).

Sanatın zanaattan tamamen ayrıldığı dönemde artık sanatçı, diğer meslek alanlarından ayrı, kendi bireysel yaratmalarını ön plana çıkarması gereken bir kişi olarak nitelenmeye sanat eseri, zanaat ürününden uzaklaşarak müze ve galerilerde yer almaya başlamıştır. Estetik ve beğeni kavramaları birbirinden ayrılmaya yeni sanat ve estetik anlayışları ortaya çıkmaya başlamıştır. Sanat ilişkin yaklaşımlarda

yaşanan bu değişim, zanaatta da yaşanmış, özellikle üretim sistemindeki farklılaşma ile endüstri bağlamındaki makineleşme zanaat ürününü etkilemiş, eskiden sanatkâr ile özdeş kabul edilen zanaatkârlık, endüstri toplumunda meslek olarak adlandırılabilecek alanları ifade eder hale gelmiştir. Makinenin yüceltilemeye başlandığı 18. yüzyılda, üretim sistemi toplumsal yapıyı da etkileyerek, rekabet, bir alanda uzmanlaşma, bireysellik kavramları ön plana çıkarmış ve insanlar arasında bir kazanç mücadelesine sebep olmuştur. Eski üretim biçimleri ve beceri önemini kaybetmiştir. Bununla birlikte, bir çömlek ustası belirli bir ücret karşılığında çalışan, üretime ve iş bölümü katkı sağlayan bir işçi olarak görülmüştür. Özellikle bireysellik kavramının ağır bastığı 19. Yüzyılda sanat algısı değişerek ortak beğeni, bütünlük ve birlik kavramları yok olmaya başlamıştır. Sanat yapıtı ve sanatçı, zanaat ürünü ve zanaatkârdan ayrılarak tartışılmıştır (Ünsal, 2018, 121).

Zanaat kavramının gün geçtikçe yok olması ile birlikte endüstriyel üretimin artışı, zanaat ve sanatın yeniden birleştirilmesi yönünde yeni bir hareketliliği doğurmuştur. Endüstri ürünü ile beceri ve estetik kavramları bir araya getirilmeye, sanat ve hayat pratiği anlayışı doğmaya, estetik ilkeleri barındıran ürünlerin hayatın içinde yer alması gerektiği yönündeki düşünce ile eğitim sistemleri geliştirilmeye, işlevsellik ve yararcılık ilkeleri yeniden tartılmaya başlanmıştır. Bu durum sanat ve zanaatı yeniden birleştirme amacını taşımakla birlikte sanatı tasarıma dâhil ederek, malzeme ve sanat arasındaki ilişki kurma çabasını da göstermektedir (Ünsal, 2018, 110).

Zanaat ve sanat ürünün ya da eserinin anlamlandırılması sürecinde belirleyici kavramlar arasında belki de en önemlisi malzeme olarak ele alınabilecektir. Malzeme, nesnelerin biçimlendirilmesi sürecinde kullanılan araçları ifade etmektedir. Bu bağlamda sanatta malzeme eserin oluşumunda ve anlamlandırılması sürecinde tek başına belirleyici bir nitelik taşımamaktadır. Malzemeye yönelik yapılan işlevsellik, gereksinim gibi günlük hayatı ilişkin eklemeler ile ortaya çıkan nesne zanaat olarak adlandırılmıştır (Ünsal, 2018, 110). Zanaat ürünün bir gereksinimi karşıladığı ya da ihtiyaçtan doğduğu düşünceleri temelinde hareket edildiğinde ürün, amaçlı bir eylemin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Zanaat ürününün anlamlandırılması nesneye duyulan ihtiyaçla açıklanabileceği, bir nesnenin birden fazla üretimine işaret etmektedir. Uzun yıllar üretim tipi olarak

değerlendirilen zanaat faaliyeti, üretim amacına uygunluğu açısından işlevsel olarak nitelendirilmiştir. Ancak sanat ve zanaat birleşimi ile sanatın hayat pratiğine dönüştürülme çabaları, günlük kullanım nesnelerine olan bakış açısını değiştirmiştir. Özellikle Bauhaus Okulu temelinde yapılan bu birleştirme çabası, bir yandan makine ile el üretimi arasındaki çelişkiyi yok yetmeye bir yanda da el becerisini estetik anlayış ile bütünleştirmeye çalışmıştır (Köksal, 2017, s.254). Bu amaç, "Bugün sanat izole durumundan ancak zanaatkârın bilinçli işbirliği ve çabalarıyla kurtulabilir. …. Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamlar hepimiz zanaatlara dönmeliyiz! Çünkü sanat bir 'meslek' değildir. Aslında sanatçı yükselmiş bir zanaatkârdır" (Köksal, 2017, s.254) sözleriyle aktarılmıştır. Zanaata ilişkin bu dönüşüm, zanaatın teknik düzeyi ile ilgi olup sanatın asimilasyonu olarak adlandırılmış ve teknik düzeyi yüksek her şeyin sanat, bunu uygulayabilecek herkesin sanatçı olabileceği tartışmalarını ortaya çıkarmıştır (Ünsal, 2018, 122). Bu tartışma kendisini daha sonraki süreçte geleneksel ve modern sanat bağlamında da sanatsal üretim nesneleri temelinde kendini göstermiştir.

2.2.2. Sanat Eserinin Anlamlandırılası Bakımından İşlevin Rolü

Sanat kavramı, faklı dillerde İngilizce ve Fransızca 'art', Latince 'ars', Almanca 'kunst' sözcükleriyle ifade edilmektedir. "İnsanın nesnel gerçekliği estetiksel bir biçimde yeniden yaratması ve bunu yapabilme yetisi" (Hançerlioğlu, 1993, s.340) olarak tanımlanan sanat kavramı, Arapça 'San (Sun)' "yapmak, etmek" (Koç, 2009, s.90) sözcüğünden türemektedir. Arapça' da san'at, "yapılan iş, meslek" anlamına gelmekle birlikte terim olarak sanat, "maddi veya zihni bir iş ve çabada izlenen düzenli ve özel yol, yöntem" (Koç, 2009, s.90) olarak tanımlanmaktadır.

Literatürde sanat kavramına ilişkin yapılan bazı tanımlamalardan bir kaçı şunlardır; "bir işi belli bir estetik duyguyu yansıtacak biçimde gerçekleştirme tarzı" (Koç, 2009, s.90), "bir duygu, düşünce, tasarım ya da güzelliğin ifadesinde kullanılan yöntemlerle, bu yöntemlere bağlı olarak sergilenen üstün yaratıcılık" (Cevizci, 1999, s.748), "belli bir uygarlığın veya topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine uygun olarak yaratılmış anlatım" (TDK, 2019).

Sanatın, “hayatı anlayan zekânın, onu en ilgi çekici, en güzel şekle sokması” (Edman, 1991, s.12), “belirli bir nesne üretmeyi amaçlayan ve bir tasarım ya da kurmaca sonucunda ortaya çıkan etkinlik” (Bozkurt, 1995, s.16) biçiminde tanımları da bulunmaktadır.

Felsefi düşünce temelinden de tartışılan sanat kavramı, yine farklı açıklamalarla aktarılmaktadır. Platon’a göre sanatın konusu olan her şey idealların öykünmesini ifade etmektedir. Bu görüş Platon’un idealar (numenler)ve görünüşler (fenomenler) olarak ayırdığı evren tasarısına dayanmaktadır. Ona göre fenomenler dünyasındaki her şey kaynağını numenler dünyasındaki idesinden almakta ve yine fenomenler dünyasındaki her şey ideaların bir yansımasını ifade etmektedir. Bu nedenle Platon, sanata konu olan her şeyi yansımanın yanması taklidin taklidi olarak görmektedir. Taklit anlayışına dayanan bu görüşünü mimesis kavramıyla tanımlamaktadır. Bu eğilim, modern sanata kadar doğaya yani dış nesneye doğru iken, modern sanatla iç nesneye, nesnenin özüne doğru gelişim göstermiştir (Timuçin, 2008, 8-9). Bu noktada sanatta nesnenin yokluğundan ziyade nesnenin sürekliliği olduğu ancak nesne görev ve sorumluluğun ya da biçim değişikliğinin olduğu görülmektedir. Bu durum her dönemlerde farklı biçimlerde kendini göstermektedir. 18.yüzyılın ilk yarısına kadar devam eden taklit anlayışı yerini Fransız yazar Jean-Jacques Rousseou’nun anlatımlı sanat güzeli öykünmeyi değil, güzel anlatımı gerektirir anlayışına bırakmıştır. Bu anlayışta zamanla sanat biçimdir diyen anlayışa eğilmiştir. Bunların dışında Platinus’tan Shillig’e, Hegel’den Schopenhour’a kadar uzanan dinsel kurgular zinciri de varlığını göstermiştir. Bunlara göre sanat saltık ruhun ya da tümel iradenin ürünü olarak görülmektedir. Yüzyılımızda ise sanatı bilinçaltı duygu ve düşüncelerin ürünü olarak gören birçok akım bulunmaktadır (Bozkurt, 1995, 22).

Sanat kavramı, dönemsel olarak zengin tanımlamaları içeren, ancak bir o kadar da karmaşık, soyut bir çatı kavramı ifade etmektedir. Sanat kavramını duyduğumuzda aklımıza gelen şeyin somut nitelik taşıyan eser ya da sanatçı olması kavramın soyut niteliğini göstermektedir. Ancak sanat adı altında tartışılan sanat eseri ve sanatçı somut nitelik taşımaktadır. O halde sanat, soyut kavramsallaşma çabasını işaret etmek ve kavramdan ziyade kavramı oluşturan alt ögeleri tartışılmaktadır. Sanat denilince, güzel sanatlar, resim, müzik, dans, heykelcilik, mimarlık, süslemecilik,

hattatlık, oymacılık, nakkaşlık daha özelde, atölye, dekor, üslup, eser gibi birçok kavram zihnimizde canlanmakta ve bu kavramlar sanat adı altında tartışılmaktadır. Yine modern, geleneksel, çağdaş, soyut ve kavramsal sanat gibi birçok alt dallar da, kendi ideolojileri temelinde üretim yapma amacı ile sanat kavramını yorumlamakta ve karmaşaya olanak sağlamaktadırlar. Bu bağlamda sanat kavramını anlamlandırabilmek ön koşullarla kavrama yaklaşmayı gerektirmektedir. Nitekim sanata ilişkin olanı anlamlandırabilmek, benimsenmiş olan ideoloji temelindeki bir fikri karşı tarafa aktarmak için onun maddeleştirilmesi bakımından sanatçı, eser, izleyici arasında kurulan ilişkiyi analiz etmek ile mümkün olacaktır (Timuçin, 2008, 8-9).

Başka bir bakış açısında ise sanatın kendi özü itibariyle göreceli bir nitelik taşıdığı düşünmektedir. Bu nedenledir ki sanat, nesnel ve öznel yaklaşımlara göre farklı tanımlanmaktadır. Nesnel yaklaşımda sanat, toplumsal etkiler taşıyan ve bütünüyle mükemmel olan şey olarak, öznel yaklaşımda ise salt bireycilikle yaratılan ve kişiye özel bir haz vermeden hoşa giden şey olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat sanatın öznelliği bakış açısına göre değişim göstermektedir. Yine burada kendi gözüyle görmek söz konusu olduğu için herkes için ortak bir gözün varlığı olanaksız olarak düşünülmektedir. Salt bir nesnelliğin varlığından da söz etmek olanaksız olacağı gibi nesnel her zaman öznelde yani kendi öznelliğinde yakalanabilmektedir. Öznel her koşulda nesnelden beslenmekte ancak onu daima bozma, tüketme yahut kendisine benzetme girişimi içerisinde bulunmaktadır. Bu bağlam da, nesnelin öznelleştiği ancak nesnel olmaktan ayrılmaksızın öznelleştiği görülmektedir. Bu birleşim kendisini bir tür görünüm olarak ortaya koymakta ve aslında sanatın, yaşamın görünümlerini yani gerçekliği dolaylı bir biçimde sunduğunu göstermektedir. Sanatta gerçeklik, var olmayan görünümleri değil görülerek var edilen şeyleri içermektedir İnsan sanatta soyutlanmış görünümlerde yaşamı bulmaktadır. Bununla birlikte yaşam, soyutlanmış bir biçimde sunulmuş olsa dahi somut insanı içermekte ve çeşitli dönemlerde genel bir çerçeve ile insanı göstermektedir.(Timuçin, 2008, 29).

Bir şeyin kökenine ne olduğunu açıklamak için onun varlığının kaynağının ne olduğuna bakmak gerektiği gibi sanatında ne olduğu onun kaynağında aranmaktadır. Bu arayış sanat faaliyetinin sonucu olan sanat eserine ilişkin düşünmeyi

gerektirmekle birlikte sanat eserinin kendisinden hareketle açıklanmaktadır. Bu noktada yine eserin ne olduğunu da sanatın özünden çıkartılmaktadır (Heidegger, 2007, 10). Nitekim Heidegger (2007, 35)'e göre sanat eserinin de sanatçının da kökeni sanattır. Köken, sanat eserinin içindeki var olanı ve varlığının geldiği yeri belirtmekle birlikte sanat nedir? sorusuna da cevap vermektedir. Yine bu sorunun cevabının ancak gerçek sanat eserinde bulunabileceğini savunmaktadır. Sanat eserini nesnel olma özelliğinden ayırmayan Heiddeger'e göre eserin nesnel gerçekliğinin belirleniminin yolu esere giden nesneden değil, nesneye giden eserden geçmektedir (Hedegger, 2007, 32). İnsanın bağ kurabileceği her türlü varlık veya kavram nesnel olma özelliği taşıması bakımından düşünüldüğünde sanatçının hiçbir dönemde nesnesiz faaliyet gösteremediği görülmektedir. Bu bağlamda öncelikle nesneyi tanımlamak gerekmektedir. Nesne, "var olan zaman içerisinde varlığını kanıtlayabilen" (Beyoğlu, 2016, s.186) ve öznenin bir şekilde kendisiyle bağ kurduğu bir şeyi ifade etmektedir. Ancak nesnenin varlığı tamamen özneye bağlı olmayıp, özneden bağımsız evrende bir yerlerde yer kaplamaktadır. Maddesel olarak var olan nesnenin özne bakımından var olabilmesi için öznenin algı alanına girmesi gerekmektedir. Nitekim nesne, ancak bu yolla anlamlandırılabilecektir. Özne bakımından değişkenlik gösteren üç nesne türünden bahsedilebileceği gibi bunlar, maddesel nesne, mevcut nesne ve ereksel nesne olarak ayrılmaktadır (Sesigür, 2011, 6).

Sanatçının nesneyle olan ilişkisi maddesel nesneyi algılamasıyla başlamaktadır. Doğada yer kaplayan nesneyi öncelikle tanımlama ve kabullenme girişiminde bulunan sanatçının nesneyi gözlemleme eylemi zamanla nesnenin bilinçteki şekliyle çelişmeye ve sorgulama eylemine dönüşmeye başlamaktadır. Bu doğrultuda sanatçı nesnenin formunu bozarak kendine ve zihnindeki forma yakın nesneler üretmektedir. Sanat eseri, maddesel nesnenin günlük hayattın dışında gözlemlenerek yorumlanmasıyla ortaya çıkmaktadır (Sesigür, 2011, 9).

Maddesel nesne, özneden bağımsız doğada var olan, yer kaplayan, var olmak için özneye (sanatçıya) ihtiyaç duymayan nesneyi ifade etmektedir. Öznenin gereksinim ve bilincinden bağımsız olan bu nesne türü, var oluşun biçim yüklü yönüne taşımaktadır. Maddesel nesne, özne ile karşılaştığı noktada estetik değer yüklü nesne

haline gelmektedir. Başlangıçta özne (sanatçı), var olan her şeyi evrende yer kaplayan maddesel nesne olarak algılamaktadır. Ancak öznenin, nesne ile bağ kurmaya başladığı süreçte nesne maddesel niteliklerinden taşarak mevcut nesne durumuna gelmektedir (Sesigür, 2011, 8).

Mevcut nesne, dışsal olarak görünen gerçekliği ve bu gerçeğin altında yatan özü ifade etmektedir. Bu bağlamda özne (sanatçı), bir yandan nesnenin dışsal gerçekliğini bir yandan da öze ilişkin duygu, düşünce ve duyuları kavrayabilmektedir. Öznenin nesneye yönelmesi, onu anlamlandırması bakımından mevcut nesne, öznenin (sanatçının) yaşantısını da kapsamaktadır (Sesigür, 2011, 8).

Ereksel nesne, öznenin nesneyle olan ilişkisinin zihinsel aşamasını ifade etmektedir. Biçimsel var oluşun yanı sıra öznenin nesneye yüklediği tüm anlamları kapsamaktadır. Sanat eseri olarak değerlendirebileceğimiz nesne türünü ifade eden ereksel nesne, sanatçının duyusal gözlemlerini nesneyi içselleştirerek yorumlamasını göstermektedir. Sanat eserinin anlamlandırılması süreci, özne ile ereksel nesnenin birleşimiyle meydana gelmektedir. Özne (sanatçı) tarafında algılanan nesne artık bağımlı bir nesneye dönüşmektedir (Sesigür, 2011, 9). “Sanatçı özne, bilgi birikimiyle nesneyi, bilgi nesnesi olmaktan çıkarır ve sanat nesnesi haline getirir. Bunu yaparken kendi yaşantısıyla ilişkisini nesne üzerinden sorgulayarak mevcut nesneyi yeniden üretir” (Kagan, 2008, s.42). Öznenin (sanatçının), bulunduğu döneme göre nesneyi anlamlandırması, nesnenin anlamsal açıdan sürekli bir değişimine neden olmaktadır. Bu doğrultuda sanat eserinin anlamlandırması sadece nesne yönünü değil aynı zamanda nesnenin varoluş sürecini de değerlendirmeyi gerektirmektedir. Nitekim ilkel kültür ile mevcut nesne sembolleşmekte, insanlaştırılmakta ve mavileştirilmektedir. Yine Rönesans’a kadar olan süreçte mevcut nesne olduğu gibi algılanıp, basit şemalarla betimlenmektedir. Ancak Rönesans ile beraber mevcut nesne ile ereksel nesne arasındaki ilişki örtüşmemeye başlamıştır. Ereksel nesneyi en ideal haline ulaştırmayı amaçlayan Rönesans insanı mevcut nesneden uzaklaşmakta ve mevcut nesneye yakın olan izleyici ereksel nesneyle karşı karşıya kalmaktadır. Çeşitli sanat ideolojileri ile sürekli değişime uğrayan bu duruma ilişkin, romantizm yaklaşımı, toplumsal gerçekliği ifade etme yönündeki çabalarıyla ereksel nesne ile mevcut nesne arasındaki açığı kapatmaya

çalışmıştır. Ardından natüralizm akımı ile devam eden bu çaba, sanat nesnenin izleyiciye en yalın form ile sunmayı amaçlamıştır. Ancak 20. yüzyıla kadar izleyici, sanat nesnesini mevcut nesne olarak görmeye devam etmiştir. Sanat nesne ile izleyici arasındaki bağın zayıfladığı 20. yüzyılda izleyici aktifleşmeye, mevcut nesneyi ereksel nesneden ayırma imkânı güçleşmiştir. Fütürizm ve Dada gibi akımlarla ereksel nesne sorgulanmaya, gerçeküstücülük ile özne (sanatçı) hem kendinin hem de izleyicinin sınırlarını zorlamaya başlamıştır. Bu bağlamda sanatçı, artık nesne ile ilişkisinin merkezine kendisini koymuş ve bireyselliği ön plana çıkarmıştır. Çıkış noktasının ben bilinci olduğu 20. yüzyılda, sanat nesnesi ben'in dışavurumu olarak değerlendirilmeye ve sanatçının öznenin nesnesi, kendisi olarak görülmeye başlanmıştır (Sesigür, 2011, 11-12).

Zaman içerinde ereksel nesneye olan yaklaşımın değişimi, sanat kuramlarının kendi ideolojileri temelindeki açıklamaları doğrultusunda gerçekleşmektedir. Sanat yapıtını ifade eden ereksel nesne kendisini yapay bir gerçeklik ile yansıtmaya başlamıştır. Sanat nesnesinin, gerçek mekânda yapay bir düzen kurarak kendisini yansıtması, ona kendisini var ediş süreci içerinde işlev yüklemektedir. Ancak 19. Yüzyıl ile değişen sanat algısı temelinde sanat nesnesi, bağımsız, işlevsiz ve kendinden bir hal ile yansıtılmaktadır. Bu durum bir yandan sanat nesnesinin anlamlandırılış biçimlerinde kavramsal bir kargaşa oluşmasına bir yandan da sanat nesnesinin, işlevsel tanımlamalarının çeşitlenmesine neden olmaktadır.

2.3. Modern Sanatta Eserin İşlevi Problemi

Modern sanat kavramı, 16. ve 17. yüzyıllarda temeli oluştuğu düşünülen modernite bilincinin, 19. yüzyıl sonlarına doğru kendisini gösterdiği bir paradigma değişikliği olarak düşünülmektedir. Ancak temelde bu paradigmanın zaman içerisinde bir paradoksa dönüştüğü kavramsal olarak bulanıklaştığı görülmektedir (Şahin, 2016, 80). Modernite kavramından kaynaklanan bu anlamsal kargaşa yine aynı biçimde modernite kavramıyla açıklanabileceği gibi kavram üzerindeki yargılara bakmayı da gerektirmektedir. Modernite ve modernlik kavramları temelde bir düşünce ürünü olması bakımından farklı ideolojik yapıları işaret eden ve bu yapılar temelinde evirilerek şekil alan sosyal bir yapıyı, dahası kavramsal boyutta dilsel bir aracı ifade etmektedir (Şahin, 2016, 80).

Modern olarak tanımlanan süreçte yine sanat akımlarının moderniteye olan bakış açıları da değişmektedir. Birbirlerine karşı tepki olarak kendilerini var eden bu akımlar, kendi modernlik anlayışlarından hareketle nesneyi değiştirmekte ve günlük kullanım nesnelerini sanat nesneleri olarak kullanmaktadırlar. Nesnenin anlamlandırılış biçiminin değiştiği bu dönemde ortaya çıkan eserler, nesnenin kullanım amacı dışında bir forma dönüşmekte ve farklı ideolojiler ile manipüle edilmektedir. Bu durum modern sanat akımları temelinde görülebilecektir (Şahin, 2016, 80).

Modern sanatın başlangıcına yönelik tanımlamalar genellikle izlenimcilik akımında aranmakta ve bu noktadan başlatılmaktadır. Ancak Charles Baudelaire'in modern sanatın başlangıcını romantizmde arayışını benimseyerek hareket eden bir başka başlangıç temeli de kabul gören bir diğer görüş olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu görüş temelin romantizm modern sanatla aynı anlamı ifade ettiği düşülmekle birlikte sanatta içselliğin, bireyselliğin, coşkunun, özgürlüğün ve sanatçılarının ilham kaynağının romantizm olduğu ileri sürülmektedir (Yılmaz, 2013, 31). Bu bağlamda nesne sanatçının düşünce dünyasını ve algılayış biçimini yansıtan estetik bir nesne haline gelmektedir (Yılmaz, 2013, 32).

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kendisini gösteren bir diğer yaklaşım ise Hume'un varlık anlayışı temelinde açıklanabilecektir. Hume, Varlığı duyum'a (impression) dayandırdığı görüşü ile izlenimci felsefenin temelini atmakta ve duyumu, objenin gerçek özelliği olarak değil, süje üzerinde bıraktığı izlenim olarak değerlendirmektedir (Sesigür, 2011, 41). Bu bağlamda algılanan her nesnenin kendiliğinden var olduğuna değil, süjenin algılayışa bağlı olarak var olduğu inanmaktadır. Algılanış düzeyinde objenin belirleyici ve algılayıcısı olan süje temelinde objenin varlığı mümkün görülmektedir. Nesneye olan bu yeni bakış açısının resim sanatında kendisini ilk kez modern sanat akımlarından olan izlenimcilik (İmpresiyonizm) temelinde gösterdiği düşünülmektedir (Sesigür, 2011, 41). Eduard Manet, Camille Pissaro, ve Claude Monet gibi isimlerle anılan izlenimcilik anlayışı temelinde, sanatçıların genel itibariyle dış dünyada karşılaştıkları nesnelerin biçim ve anlamlarından çok sanatçıda bıraktıkları anlık izlenimler üzerine yoğunlaştıkları düşünülmektedir (Yılmaz, 2013, 32). Bununla

birlikte yine nesneler üzerine düşen ışığın gerçekçi yansımasının yapılması, ışık ile renk arasındaki birleşimin klasik formların aksine yeni bir bakış açısı sunduğu ve bu birleşimin hava perspektifini oluşturmak anlamında önemli olduğu ileri sürülmektedir (Sesigür, 2011, 41).

20. yüzyıla kadar etkin bir görüş olarak karşımıza çıkan izlenimci anlayış dönemin sanat ortamında baskın bir biçimde kabul görmekle birlikte çeşitli yönlerden eleştirilerek tepki toplamıştır. 20. yüzyıl ile artık nesnelerin gerçekliği daha çok tartışılmaya ve nesnenin, var olan zaman ve mekân bağlamından kendisini kanıtlayabilecek bir niteliğe sahip olduğu düşünülmeye başlamıştır. Sanat nesnesi olarak kullanılabilen günlük nesneler, yaşamın içindeki anlam ve işlevinden soyutlanarak sanatçının algıma ve yorumlama biçimine indirgenmektedir. Nesneye olan bakış açısının değiştiği bu dönemde, nesnenin görsel etkisi değişmeye, nesne kimi zaman bir aksesuar kim zaman ise bir ihtiyacın karşılanmasına yönelik kullanılmaya başlanmıştır (Beyoğlu, 2016, 196).

Aynı nesnenin farklı kullanım biçimlerini, günlük kullanım nesnesi olan sandalye örneği üzerinden açıklamaya çalışsan Beyoğlu, 20. yüzyılın sanat anlayışı temelinde eser üreten birçok sanatçının çalışmalarından hareketle, doğal nesne ve sanat nesnesi arasında duyumlama ve algılama farklılığı olduğunu ve sanatçının doğal nesneyi kendi algı ve duyum koşulları içerisinde yansıttığını göstermeye çalışmıştır (Beyoğlu, 2016, 196).

Günlük kullanım nesnelerinin sanat nesnesine dönüşümünün bir başka örneği ise kübizm temelinde kendisini göstermektedir. Kübizim, parçalanmış nesnelerin tuval yüzeyine yansıtılması ve estetik yönünün ön plana çıkarılması amacı ile nesneye yeni bir yaklaşım biçimi sunulduğu düşünülmektedir (Tıgın, 2014, 19). Bu doğrultuda Kübistler tarafından “nesnelerin gerçekçi betimlemeleri yerine kesilmiş gazete parçaları, duvar kâğıtları, kitlesel üretim nesnelerine ait amblemler gibi iki boyutlu gerçek nesnelerin kendilerini tuval yüzeyinde yeni bir birlik oluşturmak amacıyla boyanmış geometrik formlar ile birlikte kullanmaya” (Tıgın, 2014, s.19-20) başladıkları görülmektedir. Böylelikle nesne ve mekân yanılsamasının ortadan

kaldırıldığı, günlük kullanım nesnelerinin sanat nesnesine dönüştüğü düşülmektedir (Kaya, 2015, 121-122).

Yine kübizm temelinde sanatçılar artık nesneyi var olanın ötesinde bir nesne olarak algılamaya ve nesneyi her yönden sorgulayarak parçalamaya ve böylece somut nesne ile değil yeni bir yaratma olarak soyut nesne ile ilgilenmişlerdir. Doğada var olan nesneleri, analitik yöntemler aracılığı ile geometrik biçimlerle ifade etmeye başlamışlardır (Sesigür, 2011, 47-48).

Kübizimle birlikte soyut düşünce, natüralizmin aksine daha çok yaygınlaşmaya ve 20. yüzyılın sanat alanında hâkim anlayışı olmaya başlamıştır. Sanatçılar soyut düşünce temelinde özgürleşmeye, kimi zaman var olan nesne ve düzeni değiştirmeye, nesneyi kimi zaman duygu ve algılara indirgeyerek yansıtmaya, kimi zaman ise hazır nesneleri bozarak yeni formlar üretmeye başlamışlardır. Genel olarak dışavurumcu olarak adlandırılan, Kübist, Fütürist, Fovist ve Dadaist sanatçılar somut gerçekliği reddeden ve eserlerini soyutlama ile üreten kişiler olarak bilinemeye anılmıştır (Sesigür, 2011, 47-48).

21. yüzyılda da devam eden soyutlama anlayışı, sanat nesnelerinin görülebilenin dışında yeniden üretilebilir bir niteliğe dönüşmesine neden olmuştur. Böylece "sanatçı, doğayı görme yerine, doğayı düşünme temellerine dayalı bir sanat ortaya koymaktadır" (Kaya, 2015, s.127).

Modern sanatta nesnenin düşünsel bir varlığa dönüşmesi bir yandan onun gerçeklik ile ilişkisinin sorgulanmasına bir yandan da modern sanat eserinin anlamlandırılması sürecinde işlevsel yönünü tartışmaya neden olmuştur. Modern düşünce temelinde artık öznesine de yabancılaşan nesne, öznenin ideolojisini örtük bir biçimde yansıtır bir hal almıştır. O halde modern insan özne nesne ilişkisine yeni bir form ekleyerek bir gizli özne yaratmış ve bu bağlamda nesneyi manipüle edeninde manipülasyonunu göstermeye başlamıştır. Bu dönemde nesnenin düşünsel düzeye indirgenmesi onun her ne kadar işlevsiz olarak nitelenmesine olanak sağlasa da nesneye örtük bir biçimde kendini kapatan özne tarafından işlev yüklendiği görülebilecektir.

2.4. Modern Bir Problem Olarak Geleneksel Sanatlarda İşlev

Bugün birçok alanda sıkça tartışılan konular arasında yer alan gelenek, modernite, yenilik, sekülerleşme gibi kavramların neyi, nasıl ifade ettikleri üzerine çeşitli tanımlamalar bulunmaktadır. Ancak çoğunlukla bu kavramlar özcü bir yaklaşımla açıklanmaktan ziyade, bilimsel olmaktan uzak, toplumsal değişimler bağlamında sürekli yeniden tanımlanmaya açık ve daha çok yerel ideolojileri aktaracak biçimde entelektüel hayata dâhil edilmektedirler. Modernite hareketinin başlangıcı ile değişime uğrayan toplumsal hayat kavramlara ilişkin görüşleri de etkilemiştir. Aydınlanma hareketi olarak da görülen modernizm ile insan aklı önem kazanmaya, ilerleme, evrenselleşme, tarihsellik gibi kavramlar üzerinden eski olandan uzak bir yeni ya da yeniye ilişkin üretim ön plana çıkarılmaya başlanmıştır. Modern düşünce temelindeki evrensellik anlayışı temelde yerel kültürlerin reddini ifade etmektedir (Şahin, 2016, 77). Kendisini eski olana karşı bir yeni olarak göstermeye başlayan modern dünya, bireysel olanın yüceltisine de öncülük etmiştir.

Eski ile yeni olana ilişkin tartışmalar bağlamında karşımıza çıkan gelenek kavramı, modernin kendisine zıt olan bir yapı olarak ele aldığı düşünce biçimini ifade etmektedir. Modern düşünce bakımından tanımlanan ve sürekli olarak yeniden tanımlanmaya açık tutulan bu kavram, Batı modern dünyasının kendi ideolojisi doğrultusunda diğerine yön verme ve kendi ideolojisi dışındaki yapıları öteleyerek ya da kendi gözünden öteki olarak kendine bakmasını sağlayan bir öğretiyi kabullendirme çabasını göstermektedir. Nitekim Batı modern dünyasının Doğu ya da geleneksel olanı ötekileştirmesi hususu, öteki olanı olumsuzlarken, ötekinin karşında yer alanı yüceltme amacı taşımaktadır. Bu bağlamda öncelikle öteki kavramı, “sözü edilen veya benzer iki nesneden önem ve konu bakımından uzakta olan”, “öbür, diğer”, “mevcut kültürün içinde dışlanmış olan” (TDK, 2018) biçimindeki tanımlamalarıyla da olumsuz anlam içermektedir. Ancak ötekine ilişkin onun ne olduğuyla değil, ne olmadığıyla ilgi yapılan tanımlamalar, yine onun “modern ben’in sahip olduğu her şeyin eksikliğini gösteren bir kültürel nesne” (Köse, Küçük, 2015, s.117) olarak görülmesine neden olmaktadır. Bununla beraber yine “öteki ile ilgili tavır alış, tanıma ile başlayan bir eylemin tanımlamaya dönüştüğünü göstermektedir” (Köse, Küçük, 2015, s.117). Modern ve gelenek

ikilemi kapsamında tanımanın tanımlamaya dönüştüğü ve modern söylem tarafından geleneğe bir kimlik tanımlandığı söylenebilecektir (Köse, Küçük, 2015, 117). Verili olan bu kimlikle geleneğin mücadelesi açık bir şekilde devam etmektedir.

Modernin geçmiş dönemlere ait olanı reddi üzerinde gelenek ve modern arasındaki bir kutuplaşma ortaya çıkmakta ve kavramların sürekli birbirlerine zıt olarak açıklanmalarına neden olmaktadır. Modern, kendini var etmek amacı ile geçmişe ait olanı seküler, gerici yahut kesin yargıları olan öteki olarak tanımlamaktadır. Ancak geçmişe aidiyet, gelenek kavramına özünün aksine bir tarihsel sınırlandırma getirerek kavramı, antropolojik alanda tutma istediğini göstermektedir. Aynı zamanda var olmak için birbirlerinin varlığını öne süren, eleştirel bakış açısıyla birbirlerine yaklaşan ve iki farklı yapı olarak düşünülen modern ve gelenek kavramları çağdaş olmaları bakımından birbirlerini kapsayan, sürekli etkileşim halinde olan iki kavram olarak da düşünülebilecektir (Konak, 2018, 379). Ancak modernleşme döneminin etkisiyle birbirlerini kapsayan niteliklerinin aksine bireysellik anlayışı yüceltilmeye ve gelenek eleştirilmeye başlanmıştır. Bu noktadan sonra modern olan bireysel, akılcı, seküler olanı ifade ederken gelenek, muhafazakâr, dinci, doğmaları olan kötü anlam içeren bir kavram haline gelmiştir (Hancıoğlu, 2016, 177).

Modernleşme sürecinde bireyselliğin yüceltilmesi Shils'in ifadesiyle: " kendisine yabancı metafizik bir şeyce engellenmiş olma korkusu, geleneğin rasyonel eleştiri önündeki suskunluğu ve geleneğin tasnifi" (Hancıoğlu, 2016, s.177), "çağdaşlığa, mekân bakımından yakın ve uzağa ilginin artışı… Artan entelektüel açgözlülük "tür (Shils, 2003, s. 109-110). Ancak burada niyetimiz modern eleştirisi yapmak olmayıp, yapılan tanımlamalardan örnekler vermektir. Nitekim bir şeyi bilmek yahut tanımlayabilmek o şeyi her yönüyle ele alıp, ona dair bütün parçaları bir araya getirmeyi gerektirmektedir. Çağımızın önemli sorunlarından biri, şeylerin özünden saptırılarak ve bozularak aktarılması durumudur. Bu duruma maruz kalan kavramlardan bir olan gelenek kavramı, birçok bakımdan yanlış aktarılmakta ve özünü ifade etmeyecek biçimde tanımlanmaktadır. "Bunun böyle olduğunu belki de en iyi gösteren şey dilin bozulmasıdır, yani bazı sözcüklerin gerçek anlamlarından uzaklaştırılarak yanlış kullanılmasıdır" (Guenon, 2004, 263). Bu durum insanların

kavramları aktarırken belli bir alanla sınırlandırdıklarını ve kendi anlamak istedikleri biçimde aktardıklarını göstermektedir.

Konu bağlamında ele aldığımız gelenek kavramı da anlaşılamama problemi yaşamaktadır. Geleneğin özü itibariyle neyi ifade ettiğini bilmeden gelenek savunuculuğu yapma yahut geleneğe karşı olma eğilimleri günümüzde sadece akademik çevrede değil, geleneğe bir köşeden dokunanlarında genel problemidir. Bu nedenle öncelikle çeşitli açılardan yapılan gelen tanımlamalarına bakmak ve tanımlar doğrultusunda kavrama açıklık kazandırmak gerekmektedir.

Modernite açısından gelenek, kendisinden kurtulmayı gerektiren ve özne bağlamında nesnelleşmekten uzaklaştıran (Kılıç, 2010, 117), "felsefi hermenötik açısından geleneğin anlam inşası yönüyle kurucu bir otoritesi" (Kılıç, 2010, s.117) olan, "insani bilimler bakımından anlayan özneye bir perspektif sunma işlevine sahip" (Kılıç, 2010, 117) olan biçiminde görülmektedir.

Antropoloji, sosyoloji, felsefe, toplumbilim gibi birçok alanda çalışma ve tartışma konusu olan gelenek kavramı, alanlara ilişkin çalışma yürüten tarafların yapmış olduğu tanımlamaları içermektedir. Geleneksel toplumları, düşünce ve davranışları bakımından inceleyen antropoloji alanında gelenek, "verili bir topluluk içerisinde toplumsallaşma yoluyla bir kuşaktan diğerine aktarılan inanç, adet, değer, davranış, bilgi ya da uzmanlık örüntüleri yerine kullanılmaktadır" (Emiroğlu& Aydın, 2009, s.330).

Geleneği modern ve geleneksel kutuplaşması bağlamında inceleyen sosyoloji alanında, "belli bir davranışsal norm ve değerleri benimseyip aşılayan, gerçek ya da hayali bir geçmişle süreklilik gösteren ve genellikle yaygın biçimde benimsenen, ritüeller ya da başka sembolik davranış biçimleriyle ilişkili toplumsal pratikler kümesi" (Marshall, 2005, s.330), felsefe alanında "bir toplumun üyelerini birbirine bağlayan, geçmişten gelerek kökleşmiş alışkanlık" (Hançerlioğlu, 2012, s.200), "belirli eylem normlarını kutsayan ve öğreten pratikler veya uygulamalar bütünü" (Cevizci, 2000, s.114) ve toplumbilim alanında "bir toplumda bir toplulukta eskiden kalmış olmalarından ötürü saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen kültürel kalıntılar,

alışkanlıklar; bilgi, töre, davranışlar" (Hançerlioğlu, 2007, s.150) biçiminde tanımlanmaktadır.

Yapılan tanımlamalardan hareketle geleneğin özünden bağımsız olarak incelediği ve geleneğin birçok yönden sınırladığı görülmektedir. Nitekim bu sınırlandırmalar daha çok kültür, süreklilik, tarihsellik- zamansallık, din- korumacılık, işlevsellik biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Geleneğin bugün dahi tarihsellikle ilgili olan sınırlandırılmasının hala devam ettiği yönündeki görüşü ile geleneğin günümüzde ifade ediliş biçimi temelinde değerlendirme yapan Konak, "söz konusu edilen tarihsellik bağlamının, şekilperestlik önerisinde bulunarak biçimin öz ile ilişkisini kestiği hususuna" (Konak, 2018, s. 378) dikkat çekmektedir.

Modern düşünce temelinde genel itibariyle geçmişte ve eski olana ilişkin yaklaşımının aksine gelenek, geçmiş, an (şimdi) ve gelecekle bağı (Nasır, 1999, 238) olan mutlak bir kavram olması bakımından hem kavramın özü üzerine hem de zamanlar arası nedensellik bağı üzerine yeniden düşünmeyi gerektirmektedir.

> "Geleceğin şimdi'de içkin olduğu konusunu belirginleştirmek olasıdır. 'Şimdi'nin kendi özünde bir geleceğe sahip olmak zorunda kalacağı bir ilişkinin iznini taşıması nedeniyle, gelecek, şimdi'de içkindir. Dolayısıyla gelecek, özünde, geleceğin mutlaka onaylaması gereken zorunlulukları içerir" …"Geçmişin bil fiil durumlarının bu bireysel objektif varoluşu, her biri her bir mevcut durumda işlev görerek, kozal ilişkilerin etkin nedenselliğini meydana getirirler. Ancak gelecek henüz meydana geldiği için bilfiil durumlar yoktur. Dolayısıyla, şimdi'de yeterli nedenselliği tatbik edecek gelecek'teki bil fiil durumlarda mevcut değildir. Şimdi'de objektif olan, bil fiil durumların geleceğinin zorunluğudur ve gelecek durumların onaylayacağı bu zorunluluk, şimdiki durumun özünde mündemiç bulunan şartlara uyum sağlar, onları olumlar ve onaylar" (Whitehead,1967, s.251).

Şimdi' yi anlamak onun içinde geçmişi ve geleceği yapılandıracak olanı görmek bakımından düşünüldüğünde, "şimdi' de var olan geleneğin kendisi ve geleceğin modernliğini var edecek olan şimdi' nin modernliği. Bize kendisini kabule zorlayan bu ontik süreçtir ki, dışında kalabilme irademiz de paradoksal olarak yine onun tarafından sınırlandırılmıştır" (Tezcan, Genç, 2015, s. 145).

Kavramlar arasındaki nedensellik bağını bir başka açıdan aktarmak gerekirse, “bir şey, diğer şeyin nedenidir” (Yaldır ve Kiraz, 2008, s.149) önermesinden hareketle iki şey arasında üç tür ilişkinin varlığı söz konusu olmaktadır. Bunlar “ öncelik, birbiriyle temas halinde olma ve zorunlu bağlantıdır” (Yaldır ve Kiraz, 2008, s.149). Bu bakımdan geçmiş şimdi ile temas halinde olmakta ve geçmiş temelinde düşünüldüğünde şimdi, onun doğal bir sonucu olarak meydana gelmektedir. Aynı akıl yürütme şimdi ile gelecek arasında da aynı zorunluluğu işaret edecektir. “geçmiş asla ölü değildir, hatta geçmiş bile değildir. …. Dolayısıyla gelenek geçmiş ile gelecek arasında düz çizgisel bir sürekliliğin olmaması sebebiyle, geçmişten gelip de bugünü etkileyen şeyin taşıyıcısıdır ve belli bir gelenek arz etmesiyle bugündeki anlam dünyamızı şekillendirir” (Ateşoğlu, 2008, s.93).

Geleneğin geçmiş özeline indirgenmesi kavramın geçmişte olmuş bitmiş, herhangi bir şeyin değişimine olanak vermeyen, belirli kalıpları olan bir yapı biçiminde görülmesinin nedenlerinden biri olmuş ve tarihsellik bağlanımda düşünülerek şimdide var olmadığı düşüncesini ortaya çıkarmıştır (Nasır, 1999, 238). Ancak “zamanın kendisi ebedi tarafından döllenmiştir; şöyle ki, zamanın her anı ebediye bir kapıdır- an, hâlihazır, şimdi ebedinin kendisine aittir… İnsan şimdiden sıyrılarak geçmişte ya da gelecekte hayal görür; oysaki manevi anlamda yalnızca şimdi yahut an gerçektir“ (Nasır, 1999, s. 238). “Ve an tereddüde mahal vermeyecek şekilde her şeyin anıdır” (Konak, 2017, s.45). Bu bağlamda “zaman, ifadenin temellendiği an içinde çevredeki her şeye aynı anda ve aynı ölçü ile yansıması açısından mutlaktır” (Konak, 2017, s.45). Dolayısıyla an tüm zamanları kapsamakta ve gelenek, kendisini mutlak olan anda ifade etmektedir.

Modern düşünce dışında gelenek kavramı, Osmanlıca ‘An’ane’, Almanca ‘Ueberliefern’, İtalyanca ‘Tradizione’, İngilizce ve Fransızca ‘Tradition’ (Hancerlioglu, 2012, s.200) anlamında kullanılmaktadır. Fransızcadan İngilizceye 14. yy’da giren tradition kelimesinin “eski Fransızcadaki karşılığı olan ‘tradicion’ ise Latince vermek, teslim etmek anlamına gelen ‘tradere’ kökünden türemiş olan ‘traditionem’e dayanmaktadır (Hancıoğlu, 2016, s.176). Gelenek kavramının Arapça karşılığı olan “an’ane “ bir hadis terimi olarak düşünülüp, “hadis ve buna benzer yolda din buyruklarının ‘an filan, an filan’ (filandan, filandan) diye kimlerden

geldiğini sıralama" (Özön, 1959, s.35), olarak tanımlanmaktadır. Burada hadislerin bir kişinden diğerine aktarımı olduğu düşünülse de (Vural, 2003, 161), söz konusu olan şey sürecin aktarımıdır. Yine "gelenek (tradition) kelimesi etimolojik olarak nakletme ile alakalıdır ve bu tarif içerisinde bilginin, uygulamanın, tekniklerin, hukukların, şekillerin ve sözlü ve yazılı birçok diğer özelliğin intikalini kapsar" (Nasır, 1999, s.78) ifadesiyle Nasır, geleneği yaşayan, iz bırakan ancak ize indirgenemeyecek olan, "hem bir hakikat, hem de bir bulunuş" olması bakımından onu bireyüstü gerçekleri ifade eden bir yapı olarak görmektedir (Nasır, 1999, 78-79).

Geleneğin ne olduğuna ilişkin yapmış olduğumuz tanımlamaların yanında geleneği, ne olmadığıyla da ele almak gerekmektedir. Yapmış olduğumuzu tanımlamalar dâhilinde öncelikle gelenek, şekilci bir yapı değildir, özü, mutlak ve hakiki olanı ifade etmesiyle "sırf biçimi korumak üzere şekillenmiş bir mekanizma değildir. Daha çok biçimin inşasını kontrol eden bir mekanizmadır" (Konak, 2018, s.380). Gelenek kavramsal olarak kültür, adet, töre ve görenekle eşanlamlı olan değil, beşer üstü olan ve beşeri olana imkân sunan ana koşuldur. Geçmiş zamanda kalmış, kalıpçı, olmuş bitmiş olan değil, geçmişi, anı ve geleceği kapsayan ve kendisini anda ifade edendir (Konak, 2018, 380).

Sanat alanı bağlamında düşünüldüğünde gelenek, eskinin sürekli tekrar edilmesi ya da geçmiş dönemlerin sadece biçimsel unsurlarının tekrarı şeklinde algılanmaktadır. "Sanat eseri dediğimiz bir eser, geçmişin an ile birleşerek kendini yeni bir sentezde ifade ettiği ve geleceğe doğru aktığı anlarda yaratılmaktadır" (Güneş, 2014, s. 21). Bu bağlamda geleneksel sanat eseri üretmek, bir dönemin biçimsel özelliklerini tekrar etmek değil, aksine şimdinin olanakları dâhilinde öze bağlı kalarak eser üretmeyi gerektirmektedir. Geleneksel eserin sadece kullanılan malzeme ya da biçimsel özellik olarak algılanışı yanlış bir algı biçimini göstermektedir. Malzeme, eserin kendisini anda var ettiği aracın kendisidir. Yani sanatçı biçimsel ve içeriksel olarak özden beslenirken, gününün koşullarıyla malzemeyi ifadesinde araç olarak kullanmakta ve ayrıca eserine andan bir parça ekleyebilecektir (Güneş, 2014, 21). Bu nedenle malzemenin amaç edinilmesi yanılsamaya götürecektir.

Ayrıca modernleşmenin öncülerinin geleneği kültürel bir öge olarak tanımlamaları (Subaşı, 2003, 136), kavramı sınırlandırma eğilimlerinden birini göstermektedir. Genel olarak "insan türüne özgü bilgi, inanç ve davranışlar bütünü ile bu bütünün parçası olan maddi nesneler" (Subaşı, 2003, 136) biçimindeki tanımıyla kültür kavramı, beşeri alana ait olduğunu göstermektedir. Üreticisi insan olan kültürün her ne kadar evrensel niteliğe sahip olması istense de her koşula da bütünleyici yahut bir araya getirici olmamakta ve bazı durumlarda ayıran ve ayrımları sürdüren bir yapıya sahip olmaktadır. Bu durum göreceli bir nitelik taşıdığını göstermekle birlikte mutlak özü ifade eden gelenekten onu ayırmaktadır (Subaşı, 2003, 136). Kavramsal olarak birbirlerinin tam karşılığı olmayan gelenek ve kültür kavramları geleneksel sanat eseri bağlamında düşünüldüğünde üreticisinin bulunduğu toplumun izlerini taşıyan, kültürel ereksel nesne olarak değerlendirilebilecektir. Nesnenin ereksel düzeyinde kültür, üreticinin ifade aracına işaret etmekte ve geleneksel sanat eserinin ortaya çıkmasına katkı sağlamaktadır. O halde geleneksel sanat eserini sadece kültürel nesne olarak tanımlamak yeterli olmayacaktır.

Geleneksel olarak adlandırılan sanat eserinin ortaya çıkabilmesi, geleneksel davranış ve algı biçiminin sentezlenerek, kendisini çağdaş dünyada var etmesini gerektirmektedir (İlden, 2013, 241). Ancak batı etkisiyle Çağdaş Türk sanatının Geleneksel Türk kültüründen uzaklaştığı düşüncesi temelinde ortaya çıkan evrensellik, yerellik tartışmaları, hem çağdaşlık ve modernlik algısının yanlış aksedildiğini hem de Türkiye'de sanat eğitimindeki batı söylemlerinin etkisini göstermektedir. Dolayısıyla "Türk kültürü için Batılılaşmak modernleşmek demektir" (Karaca, 2017, s.41) düşüncesinin aksine modernleşmenin, sadece batılılaşmayı ifade edip etmediği üzerine düşünmek gerekmektedir. Yine yerellik ve evrensellik tartışmalarına neden olan, sanat eğitimi kapsamında evrensel sanat olarak batı sanatının ele alınması düşündürücü bir nitelik taşırken, sanatın yaratıcılık faaliyeti olmaktan çıkarılıp, bir bilgi ve düşünce sorunsalı haline geldiğini göstermektedir. Bu bağlamda modernite, geleneksellik, çağdaşlık, yerellik, evrensellik gibi soyut kavramlar üzerine tekrar düşünmek ve kavramlarının neliğini tartışmak, genel çerçevede sanat faaliyeti özelde ise Türkiye sanatına ilişkin kavramsal çalkantıları çözmek konusunda kolaylık sağlayabilecektir (Karaca, 2017, 40-42).

Konuyu çalışmamız temeline indirgeye bilmek bakımından özü temsil eden ve kendisini anda ifade eden gelenek kavramı ile "aynı çağda yaşayan, çağcıl, asri, muasır" (TDK, 2018) biçimde tanımlanan çağdaş kavramının şimdiki zamanda olan ortaklıkları aslında birbirlerini kapsadıklarını göstermektedir. Ortak zamanda kendilerini ifade eden çağdaş ve geleneksel sanatların birbirlerini ötekileştiren yapılar olarak görmek doğru bir yaklaşım olmayacağı gibi farklı araçlar ile hareket ediyor olmaları da tuhaf karşılanmamalıdır. Nitekim aracın amaçsızlığı sanat alanı kapsamında da geçerliliğini korumaktadır.

Genel itibariyle geleneksel olanın kendini anda var eden ve özü ifade eden biçimindeki tanımı, geleneksel sanat eserinin de öze bağlı olarak üretilen, araçları kendisine amaç edinmeyen bir tasarım algı ile aktarılan ürünü ifade ettiği söylenebilecektir. Bu yöndeki tasarım algısı temelinde işlevsellik kavramı düşünüldüğünde kavram, iki yönde ele alınıp değerlendirilebilecektir. Öncelikli hareket noktası tanımsal olarak bir işe yarama ya da nesnenin iş görme yetisinin ifadesi olarak kullanılan işlev kavramından açıklanabilecektir. Her nesne boşlukta yer kaplama türünden dahi olsa bir iş görmekle yükümlüdür. Nesnelerin karşıladığı iş temelde onun işlevine işaret etmektedir. Bu nedenle sanat nesnesinin de gördüğü iş ne olursa olsun bir işleve sahip olduğu söylenebilecektir. Sanat nesnesi, sanatçının bir ifade aracı olması bakımından onun işlevi, bireysel, dönemsel, tarihsel ve ideolojik farklılıklar ile değişim gösterecektir. Her ne kadar modern sanatın amaçsızlığı tartışmaları eserin işlevsellikten uzak olduğu iddialarını doğursa da tıpkı geleneksel sanat eserinin bugün bir sergi salonunda bir boşluğu doldurarak sergilenme işlevine sahip olduğu gibi, modern sanat bağlamındaki bir tablonun boş bir duvarda sergileniyor olması onun işlevsel olduğu gerçeğine vurgu yapmaktadır. Konuyu daha yakından incelemek adına günümüz Geleneksel Türk resim sanatı olan minyatür[5] sanatını ele alacak olursak, minyatür sanatına ilişkin yapılan tanımlama hataları karşımıza çıkmaktadır. Ancak Konak'ın ifadesiyle,

[5] "Minyatür sözcüğü, Latince miniare'den (kırmızıyla boyama) kaynaklanan İtalyanca miniatura'dan Fransızcaya, oradan da Türkçeye girmiştir. Osmanlıcada minyatüre "nakış", ustasına da "nakkaş" denir. Minyatür, geniş anlamıyla el yazmalarına metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resimlerdir. Batı'da kökeni Antik Çağ'a, Doğu daysa İslam öncesi dönemlere kadar inen el yazması ressamlığı Orta Çağ boyunca yaygın bir sanat dalı olmuştur. İslam dünyasında hat sanatıyla birlikte gelişen bu sanat, 13. yüzyıldan 19. yüzyıla değin egemen resim türü haline gelmiştir. Batıdaysa kitap bezeme sanatında, baş harfleri vurgulamak için kullanılan kırmızı boyadan (minium) dolayı el yazmalarında bulunan resimlere bu ad verilmiştir. Ancak terim etimolojik açıdan

> "Yayınlarda kitap sanatı olarak anılan ve minyatür sanatı olarak tanımlanan resimler, bulunduğu yerle ilgili olarak tanımlanmaya çalışılmıştır. Bu tanımlar minyatürün belge özelliğine gönderme yapılacak şekilde düzenlenmiştir. Oysa herhangi bir resmin belge özelliği taşıması kadar doğal bir yön yoktur. Minyatür belge özelliği de taşıyan; fakat kendine has biçim özelliklerinden dolayı dönem, akım veya düşünce adlarıyla anılan sanat üretimlerine benzer şekilde ortaya çıkmış ve gelişmiş sanatsal bir biçimdir. Tanım yapılırken biçim açısından değil de malzeme açısından yaklaşıldığı için konu bu detayla sınırlı kalmıştır… Diğer taraftan günümüz uygulamaları dikkate alındığında ise minyatür sanatının, kitap sanatları açısından her hangi bir işlevinin olmadığı görülür. Bunun yerine farklı malzemelere ve farklı amaçlar doğrultusunda uygulanmış bazen anıtsal boyutlara ulaşan minyatür örnekleriyle karşılaşılır… Dolayısıyla minyatür sanatı olarak adlandırılan ve günümüzde konu ile ilişkilendirilen yayınlarda kitap sanatı olarak ele alınan resimlerin tasnif ve tanımının uygulandıkları malzeme veya bulundukları yerlerden çok biçim anlayışı açısından yapılması gerekir" (Konak, 2015, s.236).

Öze bağlı kalınarak bugünün malzeme koşulları ile yapılan minyatür eserler, bugün geçmişte kullanılan malzeme ile özdeşleş görülerek yapılan tanımlamalarını karşılamamakta ve böyle bir amaç edinmesine de gerek görülmemektir. Geçmişte çeşitli hikâyelerin resimlenmesine katkı sağlamış olması, 'minyatür sanatının işlevi kitap içerindeki hikâyeyi aktarmaktır' türünden bir yargıya varmaya olanak sağlamamaktadır. Nitekim bugünün algısı ve malzeme koşulları ile üretilen eserler sergi salonlarında kendisine yeni bir işlev kazandırmıştır. Bu durum temelde sanat nesnesinin işlevinin tarihsel, dönemsel ve ideolojik olarak değiştiğini göstermekle birlikte söz konusu durum her dönem ve akıma ait eserler içinde geçerliliğini korumaktadır.

Geleneksel sanat eserinin işlevselliği tartışmasının bir diğer açıklama noktası var olan sanat algısının endüstrileşme ile birlikte değişime uğraması bakımından değerlendirilebilecektir. Nitekim geleneksel ürün, endüstrileşme ile gelen seri üretimin önem kazanmasıyla zanaat ürünü olarak görülmeye ve bu yönüyle işlevsel olarak değerlendirmeye başlamıştır. Günümüz bağlamında düşünüldüğünde hem modern hem de geleneksel sanatlara ilişkin işlevsizdir türünden bir çıkarım yapmak nesne bağlamında düşünüldüğünde mümkün görülmemektedir. Burada söz konusu

---

yanlış olarak Latince minus (küçük) sözcüğüne temellendirilip özellikle 16.-19. yüz yılda küçük boyutlu portreler, manzaralar ve figürlü sahneler için de kullanılmıştır" (Renda, 1997, s. 1262.)

durum seri üretim nesnesini, sanat eserinden ayırabilmek ve meseleyi sanat eserinin oluşum koşulları üzerinden değerlendirebilmektir. Temel olarak seri üretim, bir fabrika ya da atölyede bir ürünün birden fazla üretimini ifade etmesi bakımından sanat eserinden ayrılmaktadır. Bir fabrikada üretilen ve seri üretim ürünü olarak görülen seramik bir vazo ile bir sanatçının geleneksel sanatlar bağlamında kendi ideolojisini seramik vazo ile aktarması, amaçları bakımından iki nesnenin birbirinden tamamen farklı olduğunu göstermektedir. Sanat eseri olan seramik vazo sergilenmek üzere sergi salonlarında yerini alırken, seri üretim ürünü olan seramik vazo bir evde dekorasyon malzemesi olarak kullanılmaktadır. Her iki nesne içinde işlevsellik söz etmek mümkün görülmektedir. Ancak hiçbir koşulda aynı işleve sahip olmayan bu nesneler aynı şeyi ifade ediyor gibi de düşünülemeyecektir. Sanat eseri olması bakımından biricikliğini koruyan, üzerinde sanatçının üslubunun ve ideolojisinin izlerini taşıyan nesnenin, seri üretim kapsamından endüstri toplumunun metası olarak değerlendirebilecek nesne ile aynı amaca hizmet ettiğini düşünmekte olanaklı değildir. Söz konusu durum sadece vazo örneği üzerinden değil, hangi yaklaşımı, dönemi ya da ideolojiyi benimsiyor olursa olsun sanat eseri olma koşulunu sağlayan her nesne üzerinden aynı sonucu gösterebilecektir. Var olan her nesne, bir boşlukta yer kaplaması bakımından işlevseldir ancak nesnelere farklı işlevler dönemsel ideolojiler bağlamından yüklenmekte ve bu durum öğretilmiş bir sanat algısı üzerinden değerlendirilmektedir.

3. SONUÇ

İnsan, tarihin hangi sürecinde olursa olsun nesneler ile iç içe yaşamak durumundandır. Bir nesnenin anlamlandırılıp kimlik kazanması öznenin ona yönelişi ile mümkündür. Bu yöneliş ile nesneye bir anlam yüklemektedir. Öznenin bulunduğu kültür ve ihtiyaçları temelinde kimlik kazanan nesne artık özneden bağımsız olarak değerlendirilmemeye başlanmıştır.

İşlev kavramı, nesneden bağımsız düşünülmeye açık değildir. Somut bir karşılığı olmayan bu kavram sadece kavramsal düzeyde değerlendirilemeyeceği gibi nesnenin tek ve nihai işlevi budur demeyi de güçleştirecektir. Nitekim işlev kavramı temel olarak bir işe yarama, iş görme yetisi olarak tanımlanmaktadır. Bu tanım, öznenin bulunduğu kültür aracılığıyla nesneye kazandırdığı kimlikte kendisini göstermektedir. Yine söz konusu kavram, nesnenin kendi varlığının dışında, öznenin ideolojisini taşıyan soyut bir kavramsallaştırmadır. İşlev, öznenin kendisini nesnede gösterdiği ideolojinin kendisi ve hatta nesne ile kurduğu ilişkide manipülasyon aracıdır. Öznenin ideolojisi değiştikçe nesnenin işlevsel değerlendirmesi de değişmektedir. Bir başka açıdan ise nesne, kimlik kazanması bakımından her koşulda zorunlu olarak bir işleve sahiptir. Bunun en temel göstergesi nesnelerin bir boşlukta yer kaplıyor ve o boşluğu doldurma yönünde bir işleve sahip olması olarak açıklanabilecektir.

Öznenin ideoloji ile kimlik kazanan nesnenin işlevi yine öznenin bulunduğu kültür çerçevesinde sürekli değişmeye açık durumdadır. Sadece nesneler bağlamında değil, aynı zamanda sosyoloji, antropoloji gibi alanlarda toplumla ilişkilendirilerek ele alınan ve bu doğrultuda tanımlanan işlev kavramı, bulanık ve karmaşık bir hal alarak, ilişkilendirildiği alan temelinde ele alınmayı gerektirmektedir. Bu doğrultuda sanat alanı içerisinde ele aldığımız işlev kavramı, sanat faaliyeti içerisinde sanatçı, eser ve izleyici ilişini düşünmeye gerektirmiştir. Sanatçısının algılama biçimi, bulunduğu kültüre, malzeme koşullarına ilişkin bilgi veren ve bir bakıma sanatçısından izler taşıyan sanat eserini işlevi, değişen toplumsal koşullar ve sürekli olarak yapılan karmaşık tanımlar nedeniyle anlaşılmaz bir hal almıştır. Bu durum elbette normal

karşılanmalı ve sanat eserinin işlevi tek bir ideoloji ve döneme ilişkin açıklanmamalıdır.

Modernleşme ve endüstrileşme beraberinde değişen algı biçimi ile farklılaşan bakış açıları işlevsellik tartışmalarının sanat alanında da yoğunlaşmasına neden olmuştur. Özellikle endüstrileşme ile başlayan işlevsellik ikilemi, tasarım-sanat ilişkisi ve endüstriyel kültür üzerinde kendisini göstermiştir. Endüstriyel tasarım ile sanat ilişki kurulmaya başlanmıştır. Bu bağlamda özgür ve çağdaş yaratılar ortaya çıkarma bilici, Art Craft hareketi ile başlayarak Rus Avangardları, Dada ve Bauhaus okulu temelinde görülmektedir. Sanatın bir tasarım etkinliği olduğu düşüncesi temelinde zanaat ve sanatın birleştirilmeye çalışılması, hazır nesnenin sanat nesnesi olarak kullanılması gibi birçok ideolojik çaba ile yeni bir sanat algısı kurulmaya başlanmıştır. Burada önemli olan nokta sanat eserinin oluşum sürecinde işlevinin yaratım sürecini ve sunumunu etkileyip etkilemediği meseledir. Bu meseleye çözüm bulmak, ortaya çıkan ürünün/eserin var oluş amacını üreticisinin algı koşulları dâhilinde incelemeyi gerektirmektedir. Sanatın bir tasarım etkinliği olması koşulunda nesnenin amacını, tasarımcının amacı belirlemekte ve amaçlı bir etkinliğin sonucu olan bir ürünün/eserin işlevsel değerlendirmesi, tasarımcısının tüketiciye vermek istediği mesajı karşılayıp karşılamaması bakımından ele alınmalıdır. Ancak bu noktada işlev kavramının ürünün kendisi değil, onun sunumunda ve yaratımında etkili olan tasarımcının kullandığı dilsel bir araç olduğu gerçeği göz ardı edilmemelidir.

Sanat alanında işlevsellik kavramına daha yakından bakmak adına ilkel dönemden başlayarak modern döneme kadar olan süreç hem dünyayı algılayış biçimleri hem de bu algılayış biçimlerinin sanata yansıması üzerinden incelenmiştir. Bu noktada her dönemin kendi ideolojisi temelinde sanat eserine işlev yüklediği ancak bunu açık veya örtük bir biçimde sunduğu görülmektedir. İşlev, sanat eserinin temel belirleyicisi değil, yansıtılmak istenen ideolojinin aracıdır.

Geleneksel sanatlar bakımından işlevin modern bir problem olarak ele alınışı temelde modern sanatın ve eserin yüceltilme, bireyselleştirme çabalarının dilini ifade etmek adınadır. Nesnenin işlevi her koşul ve ideoloji altında varlık göstermektedir. Bu

nedenle geleneksel sanatların işlevsel, modern sanatın işlevsiz olduğu yönündeki görüşler, ideolojik bir manipülasyonda işlevsellik kavramının kullanıldığını göstermektedir. İdeolojileri yansımaları bir kenara bırakılsa dahi, modern sanat eserinin tıpkı geleneksel eserde olduğu gibi boş bir duvarda yer kaplıyor, bir doluluğu ifade ediyor olması bakımından da işleve sahip olduğu görülmektedir. Bu noktada bugün geleneksel ya da modern sanat bağlamındaki eserlerin işlevsel değerlendirilmesini yapabilmek, yerel bir dile dönüşen işlevsel tanımlamalardan uzaklaşmakla mümkün olacaktır.

KAYNAKLAR

Abrahamson, M. (1990), *İşlevselcilik* (Çev. Nilgün Çelebi), Konya: Sebat Ofset.

Adak, N.(2010). Geçmişten Bugüne Çevreye Sosyolojik Yaklaşım. *Ege Akademik Bakış Dergisi*, *10*(1), 371-382.

Akalın, H. Ş. (2011). *Türkçe Sözlük* I. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Akçam,H.(1986). İlkel İnsan Nedir?. *Ruhsal Evrim Dergisi*, *9*, 1-4.

Akkaya, T.(2014), *Ortodoks ikonaları*, İstanbul: Arkeoloji Ve Sanat Yayınları.

Aksoy, M.(2012). *Biçimin Serüveni*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınevi.

Akyürek, E.(1991). *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe Sanat İlişkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Antmen, A.(2014). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Artun, A.(2011). *Sanat Manifestoları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ateşoğlu, G. (2008). Geçmiş- Şimdi İlişkisinde Gelenek Kavramı Üzerine Düşünümler. *Baykuş Felsefe Yazıları Dergisi*, S.1, 91-113.

Ayazdır, Meral (2018). *Heidegger'de Özne Problemi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Ankara.

Aydın, K. (2014). Yapısal İşlevselci Teori ve Toplumsal Tabakalaşma. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, *8*, 215-239.

Ayvazoğlu, B. (2017). *Aşk Estetiği*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Baktır, Ö. (2006). *Bauhaus Felsefesi ve Endüstriyel Tasarımındaki İşlevsellik Boyutu*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Antalya.

Battomore T. (1997). *Frankfurt Okulu* (Çev. A. Çiğdem). Ankara: Vadi Yayınları.

Baudrillard, J. (2014). *Nesneler Sistemi* (Çev. O. Adanır, A. Karamollaoğlu). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Bayazit, N. (2006). Tasarımı Anlamak Ve Anlatmak. *III. Ulusal Tasarım Kongresi: Türkiye'de Tasarımı Tartışmak* (Der. H. ALpay). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınevi.

Bayazit, N. (2008). Takı Tasarımında Çağdaş Koleksiyonu, *Sarraf Dergisi*, 57-61.

Becer, E.(2016). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. Ankara: Dost Kitabevi.

Beyoğlu, A. (2016). Sanat Eğitiminde Nesne Kavramı ve Nesne Olarak Seçilen Sandalyenin Sanatçıların Yapıtlarında Mekânla Ele Alınış Biçimleri. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, *17*(2), 182-198.

Bozkurt, N.(1995). *Sanat Ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Bulat, S., Bulat, S., Aydın, B.(2014). Bauhause Tasarım Okulu, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *18* (1), 105-120.

Can, N. (2009). Mekanistik Evren Anlayışı ya da Hakikatin Bilgisinden Fenomenler Bilimine. *Kaygı Dergisi*, 13, 102-112.

Canoğlu, A. (1989). *Talcott Parsons'un Amerikan Sosyolojisine Katkıları*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Sosyoloji Bölümü, İstanbul.

Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Cevizci, A. (2000). *Paradigma Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Çalışır, A. (1997). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Çelik Yılmaz, N. (2018). Sanat ve Kültür Endüstrisi. *Uluslararası Araştırma Dergisi*, S.61.

Danto, A. C. (2010), *Sanatın Sonundan Sonra* (Çev. Z. Demirsu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dellaloğlu, B. F. (2014). *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum.* İstanbul: Say Yayınları.

Demiralp, D. (2006). *Antik Dönemde Felsefe ve Sanat*. Yayınlanmamış doktora tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

Dilmaç,O. (2015).Tasarım Eğitimi Tarihi ve William Morris. *İdil Dergisi*, *4*(16), 1-16.

Doğan, M. (1984). *Tasarımda İnsan Etmenleri: Kültürel Özellikler*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınevi.

Durkheim, E. (1994). *Sosyolojik Metodun Kuralları* (Çev. E. Aytekin). İstanbul: Sosyal Yayınları.

Durkheim, E. (2010). *Sosyolojik Yöntemin Kuralları* (Çev. C. Saraçoğlu). İstanbul: Bordo-Siyah Yayınları.

Eczacıbaşı, Ş. (1997). *Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayınları.

Edman, I. (1991). *Sanat ve İnsan* (Çev. T. Oğuzkan). İstanbul : MEB yayınları.

Eısenstadt, S. N. (2007). *Modernleşme: başkaldırı ve değişim* (Çev. U. Coşkun). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Emiroğlu, K.& Aydın, S. (2009). *Antropoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Freud, S. (2014). *Totem ve Tabu* (Çev. A. Kanat). İzmir: İlya Yayınevi.

Genç, M.& Tezcan, V. (2015). Gelenek Ve Yenilik Kavramlarının Felsefi Tartışması Ekseninde Geleneksel Türk Sanatlarını Yeniden Düşünmek. *Kalemsi Dergisi, 3*(6), 135-156.

Gombrich, E. (1997). *Sanatın Öyküsü* (Çev. B. Cömert).İstanbul: Remzi Kitapevi.

Guenon, R. (2004). *Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alametleri* (Çev. M. Kanık). İstanbul: İz Yayıncılık.

Güneş, E. (2014). *Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Gelenek ve Modern Çatışması* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adıyaman.

Hallıoğlu, F. (2014). Primitif (İlkel) Sanat. *İndigo Dergisi*, 108.

Hancıoğlu H. (2016). Gelenek Üzerine. *Journal Of Turkish Language and Literature, 2*(1), 176-188.

Hançerlioğlu, O. (1970). *Düşünce Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Hançerlioğlu, O. (1993), *Toplumbilim Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hançerlioğlu, O. (2007). *Toplum Bilimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hançerlioğlu, O. (2012). *Felsefe Ansiklopedisi (Kavramlar ve Akımlar)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hasol, D. (1998). *Her Şeyin Mimarı Var* . İstanbul: YemYayınları.

Heidegger, M. (2007), *Sanat Eserinin Kökeni*, Ankara: De Ki Basım Yayın.

Horkheimer, M. (1998), *Akıl tutulması* (Çev.O. Koçak). İstanbul: Metis Yayınları.

İlden, S. (2013). Geleneksel Sanatların Ötekileştirilesi Sorunu. *Akdeniz Sanat Dergisi, 6*(12), 241-251.

İmer, K., Kocaman, A.& Özsoy, A. S. (2011). Dilbilim Sözlüğü. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Kagan. S. M. (2008), *Estetik ve Sanat Notları*. (Çev. A. Çalışır) İstanbul: Karakalem Kitabevi.

Karaca G. (2017). Yerellik ve Gelenekten Beslenen Evrensel-Çağdaş Sanat Anlayışı. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 3*(2), 40-49.

Kaya, Y. (2015). Sanatçı-Nesne İlişkisi Bağlamında, Resim Sanatında Nesne Sürekliliği, Zorunluluğu, Metamorfozu ve Manipülasyonu. *İdil Dergisi, 20*(5), 115-130.

Kayıkçı, M. (2007). Adorno'nun Kültür Endüstrisi Kavramı Üzerine. *Bilim Eğitim ve Düşünce Dergisi, 2*, 27-30.

Kılıç, M. (2010). Anlamın İnşası ve Anlama Etkinliği Bağlamında Geleneğin Sorunsallaştırılması. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, *22*, 117-126.

Kırlangıç, A. (2005). *Jean Paul Satre'ın İmge Kavramı Açısından Alexander Calder'in Yapıtlarına Bir Bakış Denemesi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Koç, Turan (2009), Sanat, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, *36*, 90-93.

Konak, R. (2015). Minyatür Sanatı Bağlamında Minyatür ve Nakış Kelimelerinin Anlamına İlişkin Bilgiler. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *19*(1), 227 - 238.

Konak, R. (2017). *Boş Özne Dolu Nesne- Türk Minyatür Sanatında Biçime İdeolojik Bir Bakış I*. İstanbul: Lakin Yayınları.

Konak, R. (2018). Koruma Kültürüne İdeolojik Bir Bakış: Gelenek Sanat İlişkisi. *III. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu (Kültürel Mirasın Korunması ve Yaşatılması Sempozyum-Sergi) Bildiri Kitabi* (Ed. M. S. Teker,), Antalya: Akdeniz Üniversitesi Basımevi.

Köksal, D. (2017). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı- Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi Ve Bauhaus* (Der. A. Artun, E. Aliçavuşoğlu). İstanbul: İletişim Yayınları.

Köksal, M. (2012). Sanat Nesnesinin Estetik Değeri ve Başkalaşımı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 22,* 123-133.

Köroğlu, C. Z. & Köroğlu M. A. (2016), Bilim Kavramının Gelişimi ve Günümüz Sosyal Bilimleri Üzerine, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 25*, 1-15.

Köse, M., Küçük, M. (2015). Oryantalizm ve Öteki Algısı. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, *1*, 107-127.

Levy-Bruhl, L. (2006). *İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Lynton,V. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü* (Çev. C. Çapan, S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Malinowski, B. (1992). *Bilimsel Bir Kültür Teorisi* (Çev. S. Özkal). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü* (Çev. O. Akınbay, D. Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Nasr, S. H. (1999), *Bilgi ve Kutsal*, (Çev. Yazar, Y.). İstanbul: İz Yayıncılık.

Ozankaya, Ö. (1975). *Toplumbilim Sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.

Özkan, S .(2010). *Sanat Yapıtının Üretiminde İşlevsellik Sorunu*. Yayımlanmamış yüksek lisans Tezi. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Özön, M. N. (1959). *Osmanlıca-Türkçe Sözlük*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Renda, G. (1997). Minyatür. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.2. İstanbul: Yem Yayın.

Ritzer, G. (1992). *Sociological Theory* (Çev.Ü. Tatlıcan). McGraw-Hill.

Rodgers, N.(2015). *Antik Yunan: Arkeoloji, Sanat ve Tarih Tutkunları için 1000 Fotoğraf Eşliğinde Kapsamlı Bir Araştırma* (Çev. Uysal, Ü., E.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Sesigür, A. (2011). *Çağdaşlaşma Sürecinde Sanatçı Nesne İlişkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Konya.

Shils, E. (2003). Gelenek. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. *25,*105-113.

Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı* (Çev. Türkmen, İ.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Smith A .(1996). *Toplumsal Değişme Anlayışı* (Çev. Ü. Oskay). Ankara: Gündoğan Yayınları.

Sözen, M., Tanyeli. U. (2010). *Sanat (Kavram ve Terimleri) Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Subaşı, N. (2003). Kültürel Mirasın Çeşitliliği ve Seçicilik Sorunu. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, *25*, 135-144.

Suğur, N. (2016). *Sosyolojiye Giriş*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Suğur, S. (2013). *Modern Sosyoloji Tarihi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Şahin, H. (2016). Modern Sanatta Geleneğin Reddi. *Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, (Kış)*, 77-85.

Şahin, Ş. (1995). *Türkiye'de Sanat Eğitiminin Tarihçesi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Timuçin, A. (2000). *Gerçekçi Düşüncenin Gelişimi (Rönesans'tan 19. Yüzyıla)*. İstanbul: Bulut yayınları.

Timuçin, A. (2008). *Felsefeden Estetiğe*. İstanbul: Hayal Yayınları.

Timuçin. A. (2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Topdemir, H. G.(2004). Aristoteles'in Doğa-Fizik-Felsefesi. *Felsefe Dünyası Dergisi*, *39*, 3-19.

Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Uncu, G.& Çalışır, G.(2018). Sanatta Çirkinin temsili. *İnternational Journal of Social Science, 71*,456-480.

Ünsal, E. (2018). Sanat ve Hayat Bağlamında, Sanat\Zanaat Söylemi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *20*(1), 109-124.

Vural, M. (2003). Gelenek ve Dinlerin Aşkın Birliği. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, *25*, 161-175.

Whitehead, A. N. (1967), Adventures of Ideas, Cambridge University Press, New York: Macmillan.

Yaldır, H.& Kiraz, S. (2008). Nedensellik, Bilim ve Metafizik. *Kaygı Dergisi*, *11*, 147-163.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yurdigül,Y.& Yurdigül,A.& Batur, M. (2005). Frankfurt Okulu'nda Birey ve Toplum: İnsanın Şeyleşmesi ve Kültürün Metalaşması Üzerine Eleştirel Okumalar. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 19*(2), 97-110.

Türk Dil Kurumu. *Sanat* maddesi. (BSTS, İktisat Terimleri Sözlüğü, 2004,) . 20.05.2019 tarihinde

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&view=gts sayfasından erişilmiştir.

Türk Dil Kurumu. *Sanat* maddesi. 25.04.2019 tarihinde http://sozluk.gov.tr/ sayfasından erişilmiştir.

Türk Dil Kurumu. *Zanaat* maddesi (TDK, Güncel Türkçe Sözlüğü). 20.04.2019 tarihinde http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&view=gts sayfasından erişilmiştir.

Türk Dil Kurumu. *Öteki* maddesi. 24.05.2019 tarihinde http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c21398597cf28.03317213 sayfasından erişilmiştir.

Türk Dil Kurumu, *Çağdaş* maddesi. 24.05.2019 tarihinde (http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c22c3e9c9ce32.16079102 sayfasından erişilmiştir.

Türk Dil Kurumu. *İlkel toplum* maddesi. 13.05.2019 tarihinde 2http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cd853fccd49b4.69462541) sayfasından erişilmiştir.

Türk Dil Kurumu, *İlkel* maddesi. 13.05.2019 tarihinde

1http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cd853f805cc93.68184727. 13.05.2019 sayfasından erişilmiştir.

Türk Dil Kurumu. *Konsensüs* maddesi. 11.05.2019 tarihinde http://sozluk.gov.tr/ sayfasından erişilmiştir.

Türk Dil Kurumu. *İşlev* maddesi. 09.03.2019 tarihinde http://sozluk.gov.tr/ sayfasından erişilmiştir.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı	KÜBRA ATAY
Doğum Yeri ve Yılı	1994/ Samsun
Medeni Hali	Bekâr
Yabancı Dili	İngilizce
E-posta	kubraatay55@gmail.com

Eğitim Durumu

Lise	Samsun Namık Kemal Lisesi
Lisans	Kastamonu Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü
Yüksek Lisans:	Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı