

**FELSEFE DÜNYASI**

2014/2 Sayı: 60

**FELSEFE / DÜŞÜNCE DERGİSİ**

Yerel, Süreli ve Hakemli Bir Dergidir.

ISSN 1301-0875

**Sahibi**

Türk Felsefe Derneği Adına

Başkan Prof. Dr. Ahmet İNAM

**Sorumlu Yazı İşleri Müdürü**

Prof. Dr. Murtaza KORLAELÇİ

**Yazı Kurulu**

Prof. Dr. Ahmet İNAM

Prof. Dr. Murtaza KORLAELÇİ

Prof. Dr. İsmail KÖZ

Prof. Dr. Celal TÜRER

Doç. Dr. Levent BAYRAKTAR

Doç. Dr. M. Kazım ARICAN

Araş. Gör. M. Enes KALA

*Felsefe Dünyası* yılda iki sayı olmak üzere Temmuz ve Aralık aylarında yayımlanır. 2004 yılından itibaren PHILOSOPHER'S INDEX ve TUBİTAK/ulakbim tarafından dizinlenmektedir.

**Adres**

Necatibey Caddesi No: 8/122

Kızılay - Çankaya / ANKARA

PK 21 Yenişehir/Ankara • Tel & Fax: 0 312 231 54 40

[www.tufed.org.tr](http://www.tufed.org.tr)

Fiyatı: 35 ₺ (KDV Dahil)

Banka Hesap No: Vakıf Bank Kızılay Şubesi

IBAN : TR82 0001 5001 5800 7288 3364 51

**Dizgi ve Baskı**

Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi

Alinteri Bulvarı 1256 Sokak No: 11

Yenimahalle/ANKARA

Tel: 0 312 354 91 31 (Pbx) Fax: 0 312 354 91 32

Basım Tarihi : Aralık, 2014, 750 Adet

## “Tasarım” Kavramı Üzerine Felsefi Meditasyonlar

**Emir H. ÜLGER\***

*“Kavram, kendi dinamiklerinin toplumsal özü açıkça ortaya çıkana kadar kendisini monadın içinde tutmalıdır.”*

*T.W. Adorno<sup>1</sup>*

### Giriş

Tasarım, günümüzde yalnız sanat ve estetik alanında estetik üretim sürecini kapsayan soyut bir kavramı değil aynı zamanda endüstriyel-uygulamalı disiplinlerde her geçen gün daha da artan bir yaygınlığa sahip özel ve disiplinler arası bir alanı ifade eder. Tasarım kavramı, estetik ve sanat felsefesinde var olan kuramsal tartışmalardan beslenir fakat sadece bu kuramsal bilginin sınırları içerisinde kalmaz. Tasarım alanı, günümüzde sanatsal üretim sürecinin önemli bir kavramı olmakla birlikte, “endüstriyel-teknolojik ve ticari” üretim ilişkilerini içeren “düşünce ile pratiğin”, “endüstri ile sanatın”, “işlevsel ile estetiğin”, “yararlı-ulaşılabilir olanla, özgün ve yeni olanın” bir sentezini de içerir.

Tasarım günümüzde sadece klasik sanat felsefesinde ortaya çıkan teorik bir kavramı ifade etmez. Kavramın teorik temelleri, düşünsel alt yapısı ve metafizik gelenek içinde ona yüklenen anlam katmanlarını düşündüğümüzde “tasarım” kavramının, metafizik ontoloji ve estetiğin alanından giderek uzaklaştığını görürüz. Tasarım kavramının özel bir kullanıma ulaşması 20.yy.’ın sonlarına denk gelir. 1970’lerden itibaren estetik ve sanat alanında özellikle endüstriyel ve ticari kapitalizmin etkisi ile “özne ve *nesne*” ilişkisinde var olan yapısal değişimlere paralel yeni bir ekonomik-sosyal-politik yaklaşım gelişmiştir. Küresel teknoloji ve

\* Başkent Ün. Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Yrd. Doç Dr.

1 T. W. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, s. 25

kitlesel üretim endüstrisi, ürün geliştirme sürecinde tasarım ve tasarım uygulamalarına özel bir yer verir. Bu dönemden itibaren “*sanat ve estetik*” alanında en çok kullanılan kavram kuşkusuz “*tasarım*”dır.<sup>2</sup> Epistemoloji ve ontoloji geleneğinde bu kavrama ilişkin kullanımlara rastlasak ta estetik ve sanat alanında bugünkü anlamda kullanılmaya başlanması ya da kavramın değişim geçirerek yeni anlamlar ve uygulamalar yüklenmesi 20.yy.’ın son çeyreğinde gerçekleşir.<sup>3</sup>

Estetik alanında özellikle “*endüstriyel estetiğinin*” önemli bir gelişme kaydettiği dönemle birlikte “*tasarım*” kavramı, sadece felsefi alanda değil, aynı zamanda post-endüstriyel<sup>4</sup> ve post-fordist<sup>5</sup> gelişmelere paralel yeni üretim ilişkileri ve küresel teknolojik ürünlerin geliştirilmesinde önemli bir uygulama ve yaratıcılık alanı olarak karşımıza çıkar. Tasarım, öncelikle gerçeklik ve şeylere dair bir izlenimdir. Tasarım, düşünsel temellerinden dolayı öncelikle felsefi daha sonra sanatsal-bilimsel ve teknik bir alanda karşılık bulmaktadır. Tasarım, hem kendi içinde bütünlük taşıyan yaratıcı-işlevsel ve problem çözme odaklı bir düşünce dizgesini hem de estetik ve mantıksal bir bütünlüğü ifade eder. Tasarım, zihinsel olduğu kadar aynı zamanda dışımızdaki nesnelere dünyasıyla da ilişkilidir.

Tasarım, tıpkı sanat uygulamaları gibi “*düşünce ve nesne*” arasında bir sentezi içerir ve aynı zamanda gerçeklik alanının örtüsünü açarak sahip olduğu olanakları gözler önüne serer. Heidegger’in de değişimiyle, varlığın

2 Abercrombie, *A Philosophy of Interior Design*, Icon Edition, Harper 1990, Preface, x

3 Abercrombie, A.g.e., & Edited by Jerry Palmer, and Mo Dodson, *Design and Aesthetics*, London, New York 1996, s.11

4 *Post endüstriyel* kavramı şöyle tanımlanabilir: Özel mülkiyetin sınıfsal çıkarların ve sınıfsal çatışmanın “eksen ilkeler” olarak merkezi önemlerini kaybettiği bir toplumsal formasyon. Sanayi devrimi ve sanayileşme dönemi sonrasını ifade eden toplumsal dönem ya da süreç. *Ekonomi Sözlüğü*, Bilkent Üniversitesi, Y.D.Y. Yayınları, Siyasal Kitabevi, Ankara, Aralık 2004

5 *Postfordizm*: Emek girdisinde esneklik sağlanması başlıca amaçlarıdır. 1970’li yıllarla birlikte kapitalist batı ülkelerinde yapılan seri ve kitlesel üretimin hızlı bir biçimde geçikleşen talep değişimlerine yanıt vermemesi sonucu yıllardır kendisini besleyen fordist üretim sistemi kendi yolunu tıkamaya başlamıştır. Postfordizm felsefesi, çok büyük miktarda benzer ürünlerin seri bir şekilde üretilmesi tarzının terk edilip az sayıda, çok farklı çeşitte üretim yapılp ani talep değişimlerine adapte olabilen esnek üretim bandı modelini getirmiştir. *Ekonomi Sözlüğü*, Bilkent Üniversitesi, Y.D.Y. Yayınları, Siyasal Kitabevi, Ankara, Aralık 2004

büyüsünü çözmek ve şeylerin doğasını anlamak<sup>6</sup> tasarım ve sanatın ortak amacıdır. Çünkü her ikisinde amaçlanan varlığın örtük hakikatini ve olanaklarını keşfetmektir.<sup>7</sup> Bunun için gerekli olan şey sanatın, zamanı mekan-sallaştırabilmesidir. Bu düşünce, aslında Platon’un idealize ettiği fakat olanaksız gördüğü *sanatın, mekanı zamansallaştırması*’nı değil *zamanın mekansallaşarak zamansal akış ve değişime karşı koyabildiği* bir anlar sürekliliğinin olanağına bize götürür. Artık modern sanat ve tasarım uygulamalarında *zamanın mekansallaşmasına* bağlı olarak zamansal akışın yönlendirilebildiği bir ontolojik gerçeklik karşımıza çıkar. İşte bu olanak ile sanat, Hegel’in imkansız gördüğü şeyi de mümkün kılar. Bilindiği gibi Hegel sanatı, dinin antitezi olarak düşünülmekte ve onun diyalektik sisteminde sanat, kavramsal bir hedefe ya da bilince ulaşma serüveninin önemli bir uğrağı olarak görülmekteydi.<sup>8</sup> Hegel’e göre sanat, artık çağın ruhunu (zeitgeist) yakalayamamakta ve diyalektik sürecini de romantizm çağında tamamlamaktadır. Bu gelişme, Hegel sanat kuramının diyalektik yapısı gereği zorunlu olarak geride bırakılacak bir dönemi ifade eder. Bu gelişme bizi kaçınılmaz olarak “sanatın sonu” kavrayışına götürmekte ve “*sanatın ölümü metaforu*” gündeme gelmektedir. Sanat, kavram oluşturamadığı için Hegel estetiğinde “*dil öncesi bir yeti*” ya da “*kötü konuşulan bir dil*” olarak görülmüştü.<sup>9</sup> Hegel’in tereddüt ettiği şey, sanatın ya da sanatçının, yaratmış olduğu eserde zeitgeist’i yakalayamayacağı ve bunu kavramsal olarak ifade edemeyeceği yönündeydi. Fakat 20.yy. da dönüşüm geçirerek “özne-nesne” ayrımını yıkan bir ontolojik yapı sayesinde sanatsal yaratmanın doğası ve sınırları gelişmiştir. Modernist düalitenin yıkılmasına bağlı olarak sanat, Hegel’in düşündüğünün aksine kavram oluşturabilme yeteneğine ulaşmış ve böylece çağın ruhunu yansıtan ve “zamanı mekansallaştırabilen” bir fenomene dönüşebilmiştir. Böylece sanat, Hegel’in değimiyle zeitgeist’i yansıtan bir şey olmaktan çıkıp doğrudan Zeitgeist’in kendisi olarak, kavramsallaşmakta ve zamansal

6 M.Heidegger, *Building, Dwelling, Thinking, Poetry Language, Thought*, içinde (çev.A. Hofstadter) Harper, Row, New York 1971, s. 145-161

7 J.M.Schaeffer, *Art of The Modern Age*, Introduction, s.7

8 G.W.F.Hegel, *Estetik* (çev.Taylan Altuğ-Hakkı Hünler) Payel, İstanbul, 1994, s. 75-81

9 T. Bumin, *Hegel’de Sanatın Ölümü Üzerine bir Deneme*, Hegel, YKY İstanbul 2001, s.111

sürekliliğe bir mekansallık yükleyerek, sanatı daha soyut ve felsefi yapmaktadır. Böylece “*zamanın mekansallaşmasına*” bağlı olarak ortaya çıkan sanat uygulamalarıyla, diğer entelektüel alanlardan farklı olarak “*zamanın akışına karşı durabilen*” tinsel bir yapının nesnelleşmesi de mümkün olmuştur. Sanat ve tasarım sürecinin bu farklılığı ve diğer alanlar karşısında var olan üstünlüğünü 20.yy. düşünürleri sırayla fark ederler. Bunu ilk fark eden düşünür kuşkusuz 19. yy.’da Nietzsche’dir. Ardından Adorno, Benjamin, Brecht, Beckett, Gropius, Heidegger, Wittgenstein, Gadamer, Strauss, Foucault ve Derrida gelir.

Bu incelemede tasarım kavramı ve “*tasarım felsefesi*”nin temel paradigmaları üzerine felsefi bir sorgulama yapılacaktır. Tasarımın insan yaşamında estetik, faydalı, ergonomik, işlevsel ve problem çözücü işlevi yanında “*kültür ve doğayla*” olan ilişkisi; tasarımda ortaya çıkan yeni “*özne-nesne*” ilişkisine bağlı gelişen yeni tasarım paradigması; tasarımın, felsefi ve soyut bir kavram olmaktan çıkıp uygulamalı disiplinler ve teknolojinin hatta endüstrinin içine girişiyle ortaya çıkan yeni estetik ilişki; kitlesel seri üretime bağlı olarak gelişen eleştirel öznenin tasfiye süreci; gelişen küresel teknoloji ve endüstriyel ticari kapitalizme bağlı olarak ortaya çıkan “*makine-insan*” karşıtlığı ve tasarımın “*insansızlaşma*” süreci bu incelemenin temel sorgulamalarını oluşturacaktır.

### **Tasarımın Felsefi Kökeni**

Felsefi bir kavram olan “*tasarım*”, düşüncenin kazanmış olduğu bir form olarak öncelikle idealist düşüncede karşımıza çıkar. Düşüncenin, nesne ile olan ilişkisi ve düşüncede, şeylere dair bir izlenim oluşturma yetisi tasarımın en önemli özelliğidir. Tasarım, gerçekliğin bir kurgusu, dış dünyanın zihinden yeniden yapılandırılarak oluşturulması ve estetize edilmesi sürecidir.<sup>10</sup> Tasarım, zihinsel olduğu kadar aynı zamanda nesnelere dünyasıyla da ilişkilidir. Bu noktada tasarım kavramının öncelikle idealist temelleri ve daha sonra da materyalist ve praxis uygulama özellikleri ortaya çıkmaktadır.

Tasarım, öncelikle epistemoloji ve ontolojide karşımıza çıkar

<sup>10</sup> R.Kearney and D. Rasmussen (Edited by) *Continental Aesthetics, Romanticism to Post Modernism*, M.M.Ponty, *Eye and Mind*, s.289

ve ardından sanat alanında özel kullanımlara yansır. Sanatsal üretim alanında karşımıza çıkan “tasarım” kavrayışının öncelikle ontolojik ve epistemolojik paradigmlar tarafından belirlendiğini görürüz. Öncelikle teorik ve felsefi kavramın geliştiğini ve daha sonra bunun estetik bir uygulamaya dönüştüğünü görürüz. Örneğin, Rönesans kavramı, yeni bir insan tasarımı içerir ve bu felsefeye bağlı olarak Rönesans sanatı gelişir, yine benzer olarak Egzistansiyel felsefe ardından Egzistansiyel sanatı, Post-modernizm, Post-modern sanatı geliştirmiştir. Tasarım da bu sürecin dışında değildir. 20.yy.’da hızlı bir şekilde gelişen endüstri ve ticari kapitalizm, tasarım kavram ve uygulamalarını derinden etkilemiştir.<sup>11</sup>

Tasarım, *bir düşüncenin nesnelleşmiş halidir*. Tasarım ürünlerinin bütünü, öncelikle felsefi bir temel paradigma tarafından belirlenir. Öncelikle karşımıza çıkan üst kavram “*tasarım felsefesidir*.” Bu genel bir kavramdır, çünkü tasarım, çok geniş bir alana yayılır. Bu noktada hangi tasarım, hangi felsefe ya da hangi “*tasarım felsefesi*” sorusu gündeme gelir. Tasarım felsefesi bizi alt uygulamalara götürür. Felsefi paradigma idealist-pragmatist-materyalist-veya endüstriyel kapitalist bir noktada tasarım sürecini belirler. Fakat özellikle 1970’lerden sonra bu tasarım felsefesi uygulamalarından biri olan “*meta estetiği*” en büyük ve en geniş uygulama alanı olarak diğer felsefi paradigmları geride bırakır.<sup>12</sup> Bu tasarım ve estetik sürecin belirleyici paradigması kuşkusuz kapitalist endüstridir. Öncelikle unutulmaması gerekir ki tasarımın felsefi yönü (hangi ilkenin belirleyici olduğu) onu yüksek sanatta “*tek-yeni ve özgün*” bir eser yaratma sürecinde “*estetik biçim-biçem*” ve ontolojik determenizminde olduğu gibi belirler. Hatırlanacağı gibi sanat, Platon’dan bugüne tekne (zanaat-el becerisi) ile özdeş kabul edilmekteydi. Bu noktada sanat ve zanaat ya da “*el işi ve düşünce*” becerisinin işbirliği, tasarım alanında da paralel yürür ve bu ilişki modern pek çok uygulamada daha net görülür.<sup>13</sup>

Tasarım kavramının birincil amacı estetik ve sanatsal ilkeler tarafından değil yaşam formlarının çeşitli alanlarında ortaya çıkan

11 S. Abercrombie, *A Philosophy of Interior Design*, Icon Edition, Harper 1990, s. Preface, ix

12 W.F.Haug, (2008) *Meta Estetiği Eleştirisi*, s.4

13 S. Abercrombie, *A.g.e.*, & Edited by Jerry Palmer, and Mo Dodson, *Design and Aesthetics*, London, New York 1996, s.110-113

problemler tarafından belirlenir.<sup>14</sup> Endüstriyel kapitalizmin etkisi ile tasarım, artık kitlesel seri üretimin itici bir gücü olmuştur. Böylece tasarım kavramı, estetik ve sanat felsefesi içinde ortaya çıkan sanatsal uygulama ve yaratıcılık ifade eden bir kavram olmaktan çıkıp, giderek daha fazla artan bir şekilde endüstriyel üretim ilişkilerinin kontrolüne girmiştir. Bunun sonucu olarak tasarım disiplini, görece bağımsızlığını kazanmış, estetik ve sanat felsefesine alternatif bir kavram olarak ortaya çıkmıştır.<sup>15</sup> Böylece tasarım kavramının kuramsal ve praxis kullanım yaygınlığı ve etkileri, modern endüstriyel estetik alanında 1970'lerden itibaren özellikle post-fordist ve post-endüstriyel üretim sisteminin gelişmesiyle daha da belirginleşir. Endüstriye hizmet eden bu tasarım kavrayışı ne yazık ki estetik bir özerklikten yoksundur. Anlaşıldığı gibi tasarımı, estetiğin özerk alanından koparıp, görece özgürleştirip daha sonra kendi ticari sistemine bağımlı yapan endüstriyel kapitalizm, ironik bir şekilde tasarım kavramının hem geniş bir ölçekte yaygınlık kazanmasını ve gelişimini hem de onun, estetikten miras kalan, “özgün-*eleştirel ve otantik*” özerkliğini kaybedip üretim endüstrisine hizmetini hızlandırmıştır.

Tasarım, şüphesiz sadece endüstriyel alanda üretilen türünlerle ilgili değildir. Çok geniş bir uygulama alanına sahip olan tasarım kavramının altına her şeyi yükleyebiliriz. Bir şiir, ideoloji, felsefi sistem, konut, dini mekan (cami-kilise) siyasal hareket, şiir-senfonî-heykel-tiyatro-sinema-reklam-afiş ya da telefon, bilgisayar-otomobil-uçak-kent “tasarlamak” gibi sonsuz örneklerle çoğaltabileceğimiz “tasarım” kavramının pek çok örneğini ve kullanımını görebiliriz. Bu noktada, her tasarımın, felsefi ve

14 R.Kearney and D. Rasmussen (Edited by) *Continental Aesthetics, Romanticism to Post Modernism*, s. 389

15 S. Abercrombie, *A Philosophy of Interior Design*, Icon Edition, Harper 1990, Bu konuda genel bir “tasarım felsefesi” adlandırması yapmamıza rağmen bu kavramın tikel uygulamalarının var olduğu unutulmamalıdır. Tasarım felsefesi olarak genel bir biçimde ve tümel olarak adlandırdığımız bu disiplinin, pek çok alt uygulama dalı bulunmakta ve bunlar her geçen gün daha da artan bir ivme ile kendilerine ait özel bir alan oluşturmaktadırlar. Örneğin, İç mekan tasarımı -felsefesi, endüstriyel-sanayi tasarımı-felsefesi, Moda tasarımı-felsefesi, Makine, mekan, konut, çevre, şehir v.b. tasarımı ve felsefesi gibi çok geniş bir tartışma alanından bahsedilmektedir. Örneğin S. Abercrombie, sadece “iç mekan tasarımı-felsefesi” üzerine, *A Philosophy of Interior Design veya W.R.Haug, ise, Commodity Aesthetics as a Motor of Globalization*, meta estetiğinin endüstriyel uygulamaları üzerine yazmıştır.

düşünsel yoğunluğu eşit olmadığı gibi her tasarım ve her tasarlayan da şüphesiz estetik ve sanatsal bir süreç içinde değildir.

Tasarım kavramı üzerine düşündüğümüzde karşımıza bir yol ayrımı çıkar. Bunlardan birincisi tasarımı, estetik içinde değerlendiren bir alandır ki bu alan tasarımı, estetiğin çatısı altında, tasarımın “*estetik-sosyolojik-psikolojik ve düşünsel*” yönlerini, kavramsal olarak ön plana çıkartırken diğeri felsefi bir paradigmadan çok piyasa koşullarına, ürün geliştirme ve ticari kapitalizmin rekabet sistemi içinde post-endüstriyel ve post-fordist kişiselleştirilmiş üretim süreci içinde, tamamen ticari ve geçici olanı vurgulayan bir “*tasarım ya da meta estetiği*” kavrayışı olmaktadır.<sup>16</sup>

Tasarlamak, düşünsel olduğu kadar düşüncenin semboller yoluyla gerçekleştirdiği çağrışımsal zincir ve ilişkisel estetik bir süreçtir. Tasarım, sadece düşüncenin içine kapanarak salt düşünce geliştirmesi ya da düşüncenin, düşünce üzerine bir reflexiyonu değildir. Tasarım ve tasarım ürünlerini geliştirmede ve tasarım kavramı ve uygulamaları üzerine düşündüğümüzde karşımıza “özne ve nesne” ilişkisi çıkar. Tasarımda var olan “özne-nesne” ilişkisi, Kartezyen ve Newtoncu epistemolojik düalite içinde bir gerçeklik kazanır. Modern felsefenin kurucusu olarak kabul edilen Descartes ile birlikte gerçeklik alanı düalist bir karaktere bürünmüş ve modern epistemolojide “özne-nesne” ayrımına bağlı yeni bir öznenin inşasına başlanmıştır. Epistemoloji temelli bu paradigma değişiminde Grek felsefesinde var olan ontoloji merkezli düşüncenin yerine, özne temellenen, epistemolojik temelli bir paradigmaya geçiş sağlanmıştır. Gerçekliği, “*zihin ve madde*” ya da “*ruh ve beden*” olarak ikiye ayıran bu modern düşünce, özne karşısında nesneyi ikinci planda görmektedir.<sup>17</sup> Bu düşünce kendisini “*sanat, tasarım, güzel, deha ve yüce*” kavramlarında da gösterir. Sanat ve estetik yaratma sürecinin temeline yaratıcı “*deha ve özneyi*” alan klasik sanat ve estetik düşünce, bu noktada kuşkusuz Descartesçi düalist paradigmaya bağlıdır.

16 W.R.Haug, (1999) Bu noktada piyasa odaklı endüstriyel ve tasarım ürünlerinin geçiciliyle ilgili olarak Haug *Moda ürünlerde estetik aşınması yaklaşık olarak 6 ay, olduğunu* Almanya’da yapılan araştırmalara dayanarak açıklar. Ayrıntılı tartışma için bakınız, *Commodity Aesthetics as a Motor of Globalization* (1999)

17 R.Kearney and D. Rasmussen (Edited by) *Continental Aesthetics, Romanticism to Post Modernism*, M.M.Ponty, *Eye and Mind*, s.289-291



Bu düalist paradigmada özne, mutlak bir referans noktasıdır. Nesne, özne yapılandırılan, şekillendirilen, statik bir yapıyı temsil eder. Oysaki özellikle fenomenoloji, Brentano, Husserl, Heidegger, Ponty ile bu yaklaşıma tamamen zıt bir kavrayış gelişir.<sup>18</sup> Felsefede öncelikle kendisini gösteren bu felsefi akımın etkileri daha sonra çeşitli estetik uygulamalarda da görülür. Artık, sanat ve tasarım alanında var olan üretim ilişkilerine bakış açımız kökten değişir. Statik ve mutlak kabul edilen bir nesne ve mekan kavrayışından, tamamlanmamış bir nesne ve mekan kavrayışına geçişle birlikte Descartesçi paradigmanın etkisi de azalmaya başlar. Fenomenolojik ve hermeneutik analiz ve öz kavramlaştırması sayesinde artık sanat eseri ve tasarım sürecine bakışımız daha önceki gibi mutlak bir referans noktası olan yaratıcı özneyi değil, bağımsız bir nesne ve mekan kavrayışını beraberinde getirir.<sup>19</sup>

Ayrıca bu noktada semiyoloji ve yapısal felsefenin de bakış açımızın değişmesine yardımcı olduğunu unutmamak gerekir.<sup>20</sup> Özellikle yapısal dilbilim ve yapısal antropolojinin dikkat çeken çalışmalarıyla birlikte klasik felsefede düşünüldüğü gibi bir “dil ve özne” kavrayışına ulaşılmaz. Aksine kadiri mutlak özne yerine, onu dışlayan bir sistem ya da “yapı”nın üzerine vurgu yapılır.<sup>21</sup> Bu yapı, evrensel bir ikili karşıtlar mantığını içinde barındırarak, batı merkezci bir akıl kavrayışını da sarsar. Bunun etkilerini kuşkusuz sanat ve tasarım alanında da görürüz. Yapısal düşüncenin gelmiş olduğu nokta yaratıcı tek bir tasarımcı (özne) kavrayışını alt üst eder.<sup>22</sup> Öznenin yaratıcı süreçten dışlandığı bu estetik üretimde, özneyi aşan yapısal ve kültürel kodlara dikkat çekilir.<sup>23</sup>

18 D.Welton, *The Other Husserl, The Horizons of Transcendental Phenomenology, Introduction*, s.5-9.

19 R.Kearney and D. Rasmussen (Edited by) *Continental Aesthetics, Romanticism to Post Modernism*, Ayrıntılı tartışma için bakınız, *M.M.Ponty, Eye and Mind*, s.289-304

20 R.Barthes, *Mythologies*, (translated by A.Lavers) Hill and Wang, New York 2000, s. Myth Today, s.109-159

21 C.L.Strauss, *The Savage Mind*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1996 & S.Burke, *The Death and Return of the Author, Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburg University Press, 1999, s.13

22 C.L.Strauss, *Yapısal Antropoloji*, s.349-382

23 S. Burke, *The Death and Return of the Author, Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburg University Press, *A Prehistory of The Death of the Author*, s.8-12

Benzer şekilde Marxist edebiyatta da sanat eserinin bitmiş ve tamamlanmış bir “*nesne*” olarak algılanması düşüncesine karşı bir tepki gelişir. Bu noktada Marxist edebiyatın önemli isimlerinden olan şair, oyun yazarı B. Brecht de benzer şekilde düşünür ve sanatın açık uçlu olması, izleyen tarafından tamamlanması ve yazarın çelişkileri uzlaştırarak bu süreci “*tıkamaması*” gerektiğine<sup>24</sup> vurgu yapar.

Yine benzer olarak Picasso’nun yerel-ilkel sanatlara ve Afrika tasarımlarının primitif tarzına dönmesinde C.L.Strauss’un, yapısal antropolojideki değerlendirmelerine benzer tespitler bulunmaktadır.<sup>25</sup> Nesneyi parçalayan kübizm, anlamı kaybeden Dadaistler, ton merkezini yıkan atonalistler’de de benzer bir arayış görürüz. Batı sanat ve tasarım alanında önemli bir değişim ve keşif gerçekleşmiştir. Sanatsal yaratmanın temelinde var olan itici güç artık modern felsefenin dile getirdiği gibi kadiri mutlak “özne”ye değil, “*öznenin tasfiyesi*” sürecine odaklanmaktadır.<sup>26</sup>

Henri Lefebvre şöyle düşünür:

“1910 dolayında belirli bir mekan parçalandı. Sağduyunun bilginin toplumsal pratiğin, politik iktidarın mekanıydı bu: o ana kadar günlük söylemde de soyut düşüncede de iletişimin içinde yürütüleceği çevre ve kanal olarak kutsanmış olan bir mekan... Öklidci ve perspektivist mekanlar referans sistemleri olarak ortadan kalktılar. Onların yanı sıra, kasaba, tarih, babalık, müzikte, tonal sistem, geleneksel ahlak ve benzeri “harcı alem” şeyler de. Bu gerçekten hayati bir andı”<sup>27</sup>

Buna Newton fiziğinin çöküşü, pozitivist felsefe ve bilim paradigmasının iflasını, rasyonaliteni çöküşünü ve bilinç yerine bilinçaltının;

24 Mittenzwei, *Marxismus und Realismus*, s. 29-32 aktaran E. Lunn, *Marksizm ve Modernizm*, s.114

25 Bu noktada C.L.Strauss, modern insani bilimlerin, insanı oluşturan ve mutlak şekilde açıklayan bir sistem değil aksine, insanın bağımsız bir şekilde insan varlığının çözülmesini amaçlayan bilimler olduğunu dile getirir, “*The goal of the human sciences is not to constitute man, but to dissolve him*”, C.L.Strauss, *The Savage Mind*, (London: Weidenfeld and Nicolson, 1996) Bu noktada, sanat ve tasarımın amacı, İnsanın bu çözülme sürecine katkı sağlamaktır. Yeni bir sanatsal üretim ilkesi ile öznenin çözülme süreci, artık modern sanat ve tasarım alanında da öncelikli olarak sorgulanan ve incelenen bir alan olmuştur.

26 Bu konuda ayrıntılı tartışma için bakınız, S. Burke, *The Death and Return of the Author, Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburg University Press, *A Prehistory of The Death of the Author*, s.8-19

27 Lefebvre’den aktaran D.Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, s.300

güzel ve uyum yerine çirkin ve uyumsuz; mantıklı ve rasyonel yerine absürdün ve anlamsızın; beden bütünlüğü yerine beden parçalanmasının dönüşümünü de ekleyebiliriz. Ayrıca bilim alanında da benzer gelişmeler olur. Pozitivist bilim paradigmasının yıkılması ve gelişen kuantum fiziği, belirlenemezlik ilkesi ve görecelik fiziğinde var olan gelişmeler mutlak özne ve nesne kavrayışlarının değişmesini hızlandırmıştır.<sup>28</sup> Bu gelişme ve kavramlaştırmalarla birlikte artık sanat ve sanat eseri, tasarım ve tasarım ürünlerinin geliştirilmesi süreci, bitmiş bir süreç olarak değil aksine geleneksel “özne-nesne” ilişkisi ve konumlanmasına alternatif olacak yeni bir “özne-nesne ve mekan” anlayışıyla birlikte “yeni bir tasarım” kavrayışına ulaşmıştır.

### **Tasarım Nedir? Teoriden Pratiğe**

Aristoteles, poetik tasarım düşüncesinde, her türlü varlığa gelmeyi ve yaratmayı -ister sanatsal ister doğal meydana gelmeler olsun- dört nedene indirgeyerek açıklamaktaydı<sup>29</sup> Bu ayırım, sanatsal yaratmada ilk kez tasarım sürecini maddesel, teknik ve düşünsel yönden ortak bir amaç uğrunda birleştiren ve ortak bir etkinlik olarak gören eğilimlerin de temelinde yer almaktaydı. Her sanat eserinin yapılmış olduğu maddi bir temeli ve bir de şekilsel-biçimsel (formel) bir boyutu vardır. Bunların her birisi, sanatsal meydana gelmelerin olmazsa olmazlarıdır. Formel neden, maddi nedene ilkesel olarak üstündür. Çünkü örneğin ev yapan bir usta için bir “evin” “bir fiil” öncelikle var olması zorunlu değildir.<sup>30</sup> O, formel olarak sanatçı ya da ustanın düşüncesinde vardır ve maddeyi ona göre şekillendirir. Örneğin toprak, tuğla “formu”na sokabilir; böylece toprak, “form almış madde” olur. Yeni bir form almış “tuğla”, bir “duvar formu” için şimdi “madde” olarak kullanılır. Duvar, tuğlaya göre daha “üst bir form” olduğu için “tuğlayı” kendisi için “madde” haline getirir. Duvarları bir araya getirerek oluşturulan “ev formu” ise hepsine üstün gelerek bu tasarım sürecinde “*son form*” olarak diğer kategorileri “madde” haline getirmektedir. Aristoteles’e göre bu sanatsal meydana gelme sürecini

28 D.Zohar, *Kuantum Benlik*, (çev.Seda Kervanoğlu ) Doruk, İst. 2001, s. 27

29 Aristoteles,(1996) *Metafizik*, (çev. Ahmet Arslan) 2. Baskı, İstanbul: Sosyal Yayınları I.983a-25

30 Aristoteles,(1996) *Metafizik*, I.983a

içeren tasarımlarda son bir noktadan bahsedemeyiz çünkü bu tasarım sürecinde açığa çıkan temel ilke, tasarım ve tasarım sürecinin son bir noktayı barındırmamasıdır ki bu Aristotelsçi ilke: “*her tuğla, olduğunda başka bir şey olmak ister*”<sup>31</sup> şeklinde özetlenebilir.

Aristoteles’ten Descartes’a; Descartes’ten fenomenolojiye kadar “özne ve nesne” ayırımında düşüncenin ya da öznenin, maddeye olan üstünlüğünü görürüz. 20.yy düşünce geleneğinde fenomenolojik yaklaşımın gelişmesiyle birlikte düşünce, sanat ve bilim alanında önemli bir düşünsel değişim yaşanmıştır. E.Husserl<sup>32</sup>, geliştirdiği bu yeni yaklaşımla, Descartes ile ortaya çıkan modern düalizmi de sarmıştır.<sup>33</sup> “Özne ve nesne”nin kesin bir şekilde birbirinden ayrıldığı Kartezyan düşüncede nesne, pasif ve tasarım sürecinde etkisiz bir öge olarak düşünölmekteydi. Oysa fenomenolojinin, özellikle *algının fenomenolojik* analize tutulmasıyla birlikte nesnenin, öznenin kontrolünden kurtulması süreci kendisini daha net göstermektedir.<sup>34</sup> Bu gelişme, tasarım açısından son derece önemlidir çünkü, tasarımın, nesneyi özgürleştirmesiyle birlikte tasarım alanında büyük bir ilerleme ve gelişme görölecektir.

Bilindiği gibi sanat ve tasarım alanındaki duyuşsal tecrübe, insanın bilgi edinme sürecine etkin bir şekilde katılır. Sanat, teknik ve tasarım alanında ortaya çıkan “özne ve nesne” ilişkisi sanat ve tasarım alanında yeni örüntüleşmiş davranış kalıpları oluşturduğu gibi aynı zamanda onları değiştirir de. “Özne ve nesne” konumlanmasında tasarımın çift yönlü bir iletişimi mümkün kılmasıyla birlikte sanat ve tasarım alanı artık epistemolojik bir içeriğe sahip olmuş ve aslında yüzlerce yıl önce Aristoteles’in de belirttiği gibi “*sanat ve tasarım*” alanının epistemolojik temelleri tekrar gün yüzüne çıkmıştır.

Tasarım bir bilgi edinme sürecidir. Güzel sanatlar, düşünce ve

31 Bu konuda ayrıntılı tartışma için bakınız, Emir H. Ülger, *Aristoteles’te Poetika’nın Doğası ve Sınırları*, Dört Öge, Sayı 4, s. 195

32 Husserl, Descartesçi düalist paradigmanın yıkılmasında etkili olacak eleştiriler getiren ve fenomenoloji olarak anılan felsefi akım kurucusudur. D.Welton, *The Other Husserl, The Horizons of Transcendental Phenomenology*, s. 12

33 D.Welton, *The Other Husserl, The Horizons of Transcendental Phenomenology*, s. 52-53

34 Bu konuda Fenomenolojinin Fransız temsilcisi M.M.Ponty’nin düşünceleri öncelikle dikkat çekicidir. R.Kearney and D. Rasmussen (Edited by) *Continental Aesthetics, Romanticism to Post Modernism*, M.M.Ponty, *Eye and Mind*, s.292-295

teknik süreçte tasarım, farklı kavramsal ve uygulamaları ifade eder. Sanat alanında tasarım, eksiz, çalışma sürecinden çıkıp bağımsız bir yaratı alanına doğru ilerler. Düşünce alanında ise tasarım, salt spekülative bir formel yapı ve dizgeyi temsil eder. Fakat tasarım, sadece “*düşünce*” alanının sınırları içinde kalmaz. Çünkü Adorno’nun değimiyle “*düşünmek, eylemde bulunmaktadır.*” Böylece her düşünce ürünü, aslında eylemsel bir praxise denk gelmektedir. Böylece salt spekülative bir dizgeden, teknik ve uygulamalı bir “*praxis-tasarım*” kavrayışına ulaşırız. Uygulamalı endüstrinin teknik ve endüstriyel alanında ise tasarımın ilkeleri daha çok “*işlevsellik, estetik, yararlı olma ve ekonomik*” dengelere göre belirlenir.<sup>35</sup>

Tasarım kavramını açıklamak için pek çok tanım kullanılabilir. Tasarım, genel olarak “dünyayı daha yaşanır bir hale getirme uğraşı” olduğu gibi “şeylerin, işlevselliğini arttırma”nın yanında “onların duyuşal çekiciliğini geliştirme”yi de aynı anda amaçlar. Ünlü tasarımcı Rams’a göre<sup>36</sup> “*iyi bir tasarımda mümkün olduğunca az özellik bulunur: yani, “sadelik” önemlidir.*”<sup>37</sup> Yine başka bir tasarımcı Luigi Colani’ye göre “*tasarım, insanlarla makineler arasında bir ara birimdir. Ya da tasarım, yeni yaşamsal değere götüren sürecin genel adıdır.*” R. Busse’ye göre “*tasarım, fikirden ürüne bir süreçtir.*”<sup>38</sup> En genel anlamıyla “*tasarım, yeni ürünlerin geliştirilmesi veya var olan ürünlerin iyileştirilmesi, modernize edilmesi yoluyla fikirden ürüne giden süreç ve uygulamaların bütünüdür ifade eden bir kavram* olarak kabul edilebilir.

Uygulamalı tasarım sürecinde karşımıza endüstriyel tasarım alanı çıkar. Bu endüstri modadan, eğitime; telefonda otomobile; çevreden grafik ve kent tasarımına kadar çok geniş bir alan ve uygulamaya yayılır. Böylece hem teknik-endüstriyel hem de ticari ve estetik bir sürecin genel sentezini içinde barındıran “*endüstriyel tasarım*” kavrayışı ortaya çıkar.<sup>39</sup> Endüstriyel tasarım, daha çok üç boyutlu nesnelerin tasarlanması

35 Jerry Palmer and Mo Dodson, *Edited by, Design and Aesthetics, Need and Function* London, New York, 1996, s.107

36 Braun firmasının şef tasarımcısı

37 Busse R., *Design Darlegung zu einem weiten Begriff*, Konstuktion, 46 Springer, s.205

38 Busse R., *Design Darlegung zu einem weiten Begriff*, s.207

39 J.Palmer, M.Dodson, (ed.by), *Design and Aesthetics A Reader*, London, 1996, J. Palmer, *Need and Fuction: The Terms of a Debate*, s.111

ve geliştirilmesi ile ilgilidir. İki boyutlu algılan dünyayı, üç boyutlu hale getiren bu tasarım sürecinde mekan ve algı kavrayışlarımızın sınırları değişime zorlanır.

Her tasarımın felsefi bir arka planı vardır. Felsefesi olmayan bir tasarım geliştirilemez. Genel olarak bir tasarım felsefesinin, tasarım yoluyla nesneye aktarılmasında şu süreçler önemlidir.

1. Yaşantı sürecinde ortaya çıkan ve yeni ilişkilere bağlı olarak gelişen bir problemin farkına varmak(yeni bir tasarıma bizi zorlayan problemin keşfi).
2. Kullanıcılarla enformatik iletişim kanalını kurarak, kullanıcıların tasarım ürününden beklentileri tespit etmek.
3. Bu problemler ve süreçte ortaya çıkan sorunlarla ilgili bilgi toplama, sorunun ana hatlarını düşünsel olarak belirlemek.
4. Yaratıcı düşünce ve kavrayış yoluyla sorunun çözümüne dair yeni bir tasarım fikrinin doğuşu, yeni bir buluş fikri.<sup>40</sup>
5. Problemlerle ilgili çözüm bulma, sorunu kısmen ve geçici olarak çözüme ve böylece işlevsellik artırımını sağlamak(görece sorun çözümü).
6. Praxis bir uygulamayla, teknik sorunları yok ederek, düşünceyi tasarım sürecinde nesnelştiren ve “tinsellik kazanmış nesne olarak tasarım.”<sup>41</sup>
7. Bütün bu süreçte felsefi paradigmaya bağlı olarak uygulamalı estetiğin ilke ve yasalarını ürün-eser ya da *meta*’ya aktarma süreci.
8. Nesnenin ve metanın tasarımla ilgili süreçte keşfi, eklemenebilirlik açısından “ilişkisel estetik ve ilişkisel tasarım” bağlamında nesnenin, “kendinde gerçekliği”nin keşfi.
9. Tasarım ürününün yarattığı psikolojik etki. Ürünün alımlayıcıda yarattığı psikolojik algı, arzu, cazibe ve müşteride ürüne karşı davranış değişikliğini sağlama gücü.(Psikolojik itici güç)
- 10: Geri dönütlere bağlı tasarım sürecine yapılan eklemlemeler. (Tasarımda modernizasyon süreci)

40 Busse R., *Design Darlegung zu einem weiten Begriff*, s.208

41 Jerry Palmer and Mo Dodson, (Edited by) *Design and Aesthetics*, London, New York, 1996, s.111

- 11: İhtiyaç kavramının çarpıtılması ve tasarım ürünüyle ihtiyaç arasında var olan diyalektik ilişkinin nesnellik kazanması.
- 12: Tasarım süreci ve tasarım ürünlerine bağlı olarak ortaya çıkan yabancılaştırma.<sup>42</sup>
- 13: Tasarım ve endüstriyel gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkan insanileştirilmiş tasarım ve insanileştirilmiş makine kavrayışı.
- 14: Diyalektik olarak insanileştirilmiş tasarım kavrayışından “*makine-insan*” karşıtlığına.
15. Tasarım süreci kaçınılmaz olarak yeni yaşamsal form ve fenomenlere bağlı olarak yeni problemler oluşturur ve bu noktada tasarım süreci tekrar başa döner. Böylece süreç T.Kuhn’un paradigma kuramındaki gibi tekrar başa döner.

### **Makine-İnsan İlişkisi ve Karşıtlığı**

İnsan ve makine karşıtlığı üzerine ilk dikkat çekici vurguyu yapan kişi K.Marx’tır. Marx’ın, teknoloji ve endüstriyel kapitalist gelişmenin neden olduğu yabancılaştırma türü üzerine yapmış olduğu değerlendirmeler kuşkusuz kapitalist üretim ilişkisinden bağımsız düşünülemez. Teknolojik yabancılaştırmanın temel nedeni, kapitalist endüstri sisteminin “ihtiyaçtan” daha fazla üretmesi ve bu ürünlerin satılma gerekliliği noktasında ortaya çıkan “*ihitiyaç*” kavramının manipilyasyonudur.<sup>43</sup>

Makine, özü itibariyle insanın en temel yetisi olan alet yapma yeteneğinin bir sonucudur. Bu yeteneğin gelişiminde en önemli itici güç, yaşamda karşılaşılan sorunların çözümüne yönelik nesneyle ilişkili reflexionlu düşüncedir. Kişi, gündelik yaşamında pek çok maddi ihtiyacına, teknik ve beceriye dönüşmüş bilgi çeşidi ile çözüm bulmaya çalışır. Bu döngü hem yaşamın temel ihtiyaçları tatmin eder hem de ihtiyaç kavramın yapısal biçimde değişime uğratar. Bu dinamik süreç, tasarım sürecinin itici gücüdür. Aslında bu süreç, tekniğin gelişmesi ve insanın alet gibi kullandığı organları sayesinde mümkün olmuş ve gelişmiştir. Bu noktada teknik beceri ile ilgili, teknoloji ve tasarım sürecinin temelinde yer alan en önemli soruyu, *insanın neden elleri var?* şeklinde ilk kez soran da

42 Jerry Palmer, and Mo Dodson, (edited by) *Design and Aesthetics*, s.75

43 K.Marx, *Speech at the Anniversary of the Peoples, Marx-Engels Reader*, s. 420-427

Aristoteles’tir.<sup>44</sup>

*Düşünceyi nesneye taşıyan el*, bütün teknik ve tasarım sürecinin temelinde yer alır. Platon’a göre en büyük tasarımcı Demiurgas, evreni bir sanatçı gibi matematiksel bir “düzen ve orantı” ile tasarlamıştır. Bu noktada Demiurgas, bütün yaratma ve varlığa gelme sürecinin temelinde yer alan ilk “tasarımcı” modeldir. Bu sanatçı-Tanrı, eserini salt düşünce ile gerçekleştirmiştir. İnsanoğlu ise kaçınılmaz olarak her ne üretmek isterse istesin zorunlu olarak “ellerini” kullanmak zorundadır. Elleri, insanın makineye ve teknolojiye giden yolu açar. İnsan, doğaya ve kendi uzuvlarını taklit ederek karşılaşmış olduğu gündelik yaşamsal sorunları çözebilme olanağına ulaşmış ve böylece makineye giden yol açılmıştır. Fakat makinenin, üretim endüstrisi içinde almış olduğu konum, zamanla üretim sürecinde insana olan bağımlılığı da azaltmıştır. Bu gelişme iki türlü okunabilir birincisi, böylece insanlara kendilerine ayıracakları ve kendilerini geliştirebilecekleri daha fazla vakit kalmıştır ya da diğer yönüyle düşünecek olursak bu gelişime, insana olan bağımlılığı azalttığı için üretim sürecinde, emeğiyle geçimlerini sağlayan kitleleri, üretim sürecinden dışlanmış ve niteliksizleşmişlerdir. Bu noktada “*makine ve insan*” karşıtlığı ya da diyalektiği açığa çıkar.

İnsan bir şeyi (teknik donanım, uçma v.b.) ne kadar düşünürse düşünsün, onu salt düşünerek gerçek kılamaz. Gerçi Hegel “*ussal olanın gerçek, gerçek olanın ussal*” olduğunu söylediğinde bunun maddesel olarak değil idealist bir noktada “*düşünsel olarak*” imkanını dile getirmekteydi. Yine benzer olarak Marx da Hegel’e katılarak İnsanın, *bir teknik icadı gerçekleştirmeden önce, uzun yıllar onun hayaline sahip olduğunu* dile getirirken aslında sadece spekülative idealist metafiziğin tespitindeki haklılığı dile getirmekle kalmamış, aynı zamanda bunun praxis zayıflığını ters duran Hegel’i düzelterek, yani idealist diyalektiği “*materyalist diyalektiğe*” dönüştürerek çözmüştü.

“Bir yanda, insanlık tarihinin hiçbir çağında görülmemiş endüstriyel ve bilimsel güçler ortaya çıkmıştır. Öte yanda Roma imparatorluğunun dehşetini çok aşan çöküş belirtileri vardır. Günümüzde her şeyin

44 Bu konuda ayrıntılı tartışma için bakınız, Emir H. Ülger, *Aristoteles’te Poetikanın Doğası ve Sınırları*, Dört Öge, 2013 -2- Sayı 4, s. 195



karşıtına gebe olduğu görölüyor. İnsan emeğini kısaltan ve verimli-  
leştiren harika bir güçle donatılmış makinelerin insanı açlığa mahkum  
ettiğini ve aşırı çalışmasına yol açtığını göröluyoruz. Yeni servet kay-  
nakları esrarengiz bir güçle yoksulluk kaynakları haline gelmiştir. Sa-  
natin zaferlerinin niteliğini kaybederek satın alındığı görölüyor...Bir  
yanda modern sanayi ile bilim, öte yanda modern sefalet ve çözölme  
arasındaki bu antogonizm, elle tutulabilir, kapsayıcı bir olgudur.”<sup>45</sup>

Marxizm bu makine ve insan karşıtlığına her ne kadar eleştiri  
getirmişse de bu karşıtlığa sanat alanında uygulamalarıyla ilk pratiğe  
aktaranlar kuşkusuz Bauhaus ve soyut sanat olmuştur. Bu gelişmeye  
kuvvetli bir eleştiri, makine ve mekanik bir dünyaya karşı insanın özünü  
savunan soyut sanattan gelir. *Aralarındaki büyük farklılıklara karşı tüm  
soyut sanat anlayışının ortak niteliği onların makine insana (L'homme  
machine) karşı özgür yaratıcı insanı radikal olarak savunmalarıdır.*<sup>46</sup>  
Makineleşme ve endüstrinin gelişimi karşısında hümanist değerlerle ortaya  
çıkan bu kesimlerin ortak yanı, endüstri ve insan ilişkisini diyalektik bir  
olumsuzlama düzleminden çıkartmaktı.

Bu noktada sanatın özerk alanı olmaktan çıkıp endüstrinin hizmetine  
giren tasarım ve sanatçılar, serbest piyasa koşullarında var olma savaşı  
verirken, kaçınılmaz olarak makine endüstrisinin de içine girerler. Artık  
makinelerin estetik bir biçimde tasarlandığı endüstriyel-sanayi estetiği  
süreci kendisini gösterir. Bu noktada her geçen gün daha fazla kendi  
özünden uzaklaşan sanata, unutulan işlevini yine Marx hatırlatır. Çünkü  
insan emeğinin bir parçası olarak sanat Marx’a göre dışsal gerçeklik  
denilen şeyin sadece bir kopyası ya da yansıması değil, *bu gerçekliğe,  
insani amaçların aktarılmasıdır.*<sup>47</sup> Bu tespit, günümüzde hala geçerli  
olan önemli bir olgunun da merkezinde yer alır. Endüstriye kaçınılmaz  
olarak hizmet eden tasarımcının aynı zamanda insani amaçları bağımsız  
bir şekilde eserlerine aktarabilme olanağı ayrıca tartışılabilir fakat burada  
asıl önemli olan olgu şudur ki tasarım, tam da dışsal gerçekliğin insani  
amaçlarla ortaya çıkma sürecinin kendisidir. Tasarım, eğer bu olanağı  
kaybederse, ortaya çıkan “*insansızlaştırılmış estetizasyon*” süreci “*amaçsız*

45 K.Marx, *Speech at the Anniversary of the Peoples, Marx-Engels Reader*, S. 427

46 İ.Tunalı, *Endüstri, İnsan ve Sanat*, s. 253

47 E. Lunn, *Marksizm ve Modernizm*, s.17

*bir amaçlılık*” içinde olacak ve kendi var olma nedenini de ortadan kaldırarak “*yabancılaşmanın*” hızlanmasına hizmet edecektir.

### **Tasarımcı Ne Yapar ?**

Sanat doğayı değil düşünceyi temel alır bu nedenle bir oyundur, diyen Baudelarie’in değimiyle sanat, “*konuşan kokular, renkler ve seslerle*” var olur.<sup>48</sup> Bu noktada gelişen endüstriyle birlikte tasarım endüstrisinde ve ticari metaların üretilmesinde, yaşam alanına nüfus eden pek çok kültürel fenomen artık konuşan *koku, renk ve sese* dönüşür. Aslında tasarımın amacı tam da bu algıyı yaratmaktır. Tasarımcıya, sanattan kalan bir ideal, günümüz modern tasarım ürünlerinde nesnelleşerek evlerimize, kullandığımız ve sahip olabildiğimiz metalara, başarılı bir şekilde aktarılır.

Daha özele inelim ve tasarımcının gerçekte ne yaptığını düşünelim. Tasarlama eylemi, oluşturulacak yapının organizasyonu ile ilgili her türlü faaliyeti içine almaktadır. Bu noktada tasarımcı, yapısal olarak belirli alanlarda uzmanlaşır.<sup>49</sup> Yani tasarım ve tasarım süreci, tekil bir uygulama alanını içermez. Öncelikle bugün tasarım sürecinin içinde yer alan tasarım alanlarını “endüstriyel, çevre ve iç mekan ve görsel sanatlar” olarak üç temel yapıya ayırabiliriz. Endüstri tasarımı üç boyutlu nesnelere tasarlanması ve bu tasarımların geliştirilmesiyle ilgilidir. Bunlar yaşamın her alanına giren teknik ve endüstriyel ürünleri kapsarlar. Makineler, teknik araçlar, kullanım eşyaları gibi çok geniş bir uygulama alanı olan bu endüstrinin içine girer. Çevre ve iç mekan tasarımı ise konut, mekan tasarımı, peyzaj, iş merkezleri, mobilya ve çeşitli kamusal yaşam merkezlerini kapsayan geniş bir uygulama alanıdır. Bu alanda tasarımcının görevi dayanıklı, işlevsel, estetik ve ekonomik ürünler geliştirmekle birlikte çeşitli düzenlemeleri de içerir. Görsel ve grafik tasarım ise görsel iletişimin genelini kapsadığı gibi yazılı-görsel metinler ve medyanın genelini de içerir. Gazetelerden kitaplara, sinema afişinden yazı karakterlerine kadar çok geniş bir alanda uygulama bulan bu alanda grafik ve görsel tasarım uygulamalarını görürüz. Bu tasarım alanının öncelikli amacı iletişimsel süreci istenen ve başarılı bir

48 M.Raymond, *From Baudelaire to Surrealism* (New York 1950) s.15-19

49 Uygulamalı tasarım dallarını üç ana başlık altında toplamak mümkündür: *Endüstri* , *Çevre ve iç mekan* tasarımı, Görsel-grafik tasarım.

noktaya çıkarmak ve estetik kaliteyi arttırmaktır.<sup>50</sup>

Ayrıca bu noktada tasarımın sahip olması gereken dört fonksiyon ortaya çıkar: “*teknik fonksiyon, imalat fonksiyonu, ergonomik fonksiyon ve estetik fonksiyon.*”<sup>51</sup> Bu kriterler, tasarımın ve tasarımcının uygulamalarında belirleyici ilkelere. Fakat burada asıl önemli olan nokta şudur ki bu ilkeleri aslında tasarımcı değil, alılmayıncılar -kişiselleştirilmiş özerk üretimin sözde öznelere- zaman içinde bu endüstrisinin merkezinde yer alarak bu ilkeleri oluşturmuşlardır. Ayrıca estetik fonksiyon denildiğinde akla ilk gelen ve genelde yanlış bilinen bir anlayış vardır. Yanlışlığın nedeni tasarımcının, estetik fonksiyonu, tasarım sürecine sonradan dahil

50Ayrıca bir tasarımda beş temel ilke bulunmaktadır: 1: *Denge*: Yunan felsefesinden beri Grek sanatında da temel ilke olan “uyum ya da denge” Armonia kökünden gelir. Bu armoni, bir denge durumunu temsil ederek “tasarımın” da temelinde yer alır. Denge, görsel bir bütünlüğü, hareketi, sürekliliği ve simetride iç tutarlılığı barındırır. 2: *Orantı ve görsel bütünlük*: Aristoteles, güzeli, “düzen-oran ve simetri” olarak tanımlamıştı. Orantı, klasik sanat ve güzel estetiğinde olduğu kadar modern tasarım alanında da önemli bir ilkedir. Bu orantı, zihinsel olarak soyut bir şekilde kavranabildiği gibi, (edebiyat-müzik) fenomenolojik ya da nesnel bir varoluşsal duruma da denk gelebilir. 3: *Görsel devamlılık-hareket sürekliliği*: Bu noktada tasarımın kendi içinde yaratmış olduğu bir görsel hareket ve devamlılık olmalıdır. Tasarımın görsel olarak başarısını büyük ölçüde etkileyecek olan bu süreklilik, tasarıma bir süreç ve oluş düşüncesini katar. Böylece tasarıma tamamlanmış ve bitmiş bir nesne olarak değil, açık uçlu bir iletişim zemininde bakma imkanı yüklenmiş olur. 4: *Bütünlük*: Hegel gerçek olan bütün’dür, demektedir. Bütünlük Aristoteles’ten beri varlığın temelinde yer alan bir kategoridir. Bütünlük, yapının sadece nesnel varlığını değil aynı zamanda potansiyel tüm durumlarını da içerir. Bu noktada varlığa yüklenen bu kategori, sanat ve tasarım ürünlerinde bizi önemli bir noktaya götürür. Tasarımda bütünlük, bir fikrin soyut bir düşüncenin somutlaşma sürecinde, varlığın ya da bir düşüncenin nesnelleşmesi sürecinin total varoluş kategorilerini barındırır. Bir tasarım ürünü kendi içinde bütünlük taşımalıdır. 5: *Vurgulama*: Nüans müzikte önemli bir vurgu belirtkesidir. Müziğin durağanlığını değiştiren ve ona renk katan şey müziğe nüansların eklenmesidir. Tasarımda, eğer vurgulamalar olmazsa, tek düze, statik bir mesaj iletilir. Oysaki bizim tasarım sürecinde temel amaç ve beklentimiz, bir fikri, tasarım aracılığıyla vurgulamaktır. Eğer amaç buysa, tasarımın bir hedefi, önceden belirlenmiş bir ereği vardır. Bu erek, tasarımı Aristoteles’in ereksel nedeni gibi, “teleolojik” bir hareketliliğin içine sokar. Bu noktada tasarımcı, öncelikle “üretimsel-teknik ve estetik” bir süreçte tasarım ürününe vurgu katmalı ve bir düşüncenin ön plana çıkmasını sağlamalıdır. Gelişen serbest rekabet ortamında ticari olarak piyasa için üretilen bu tasarım ürünlerinin asıl değerini, piyasada var olan rekabet ortamı belirleyecek ve yeni ürünle birlikte yeni bir farklılığın ya da değişimin vurgusu, benzerlikten uzaklaşma ve farklı olma isteğinin nesnelleşmesi gibi psiko-sosyal motifler de tasarımda kuvvetli bir vurgu beklentisinin nedeni olacaktır.

51 R. Busse, *Design-Darlegung zu einem weiten*, Begriff, Konstruktion 46 Springer, Verlag, s.205-208

ettiği ve estetik fonksiyonun; tasarım için sadece ürünü saran üst örtüyü (teni) ortaya çıkartan basit bir ambalaj olarak düşünülmesi yanlıgsıdır.<sup>52</sup> Fakat bu düşünce değinildiği gibi tasarım sürecinde, estetik fonksiyonla ilgili olarak kullanılan yanlış bir kanıdır. Çünkü estetik fonksiyon, tasarımın her evresinde, düşünce ile uygulamanın her aşamasında bulunur. Estetik fonksiyon, ürünün tasarımsal sürecini belirleyen ve hatta ürünün tasarım süreci bittikten sonra dahi reklam ve pazarlama sürecinde de albeniyi arttırmak için kullanılan tüm estetize sürece içkindir. Anlaşıldığı gibi estetik, tasarım sürecine sonradan dahil edilen ve sadece dış görünüş ya da makyaj değil aksine tasarımın, düşünceden uygulamaya kadar her aşamasında bulunan, teorik ve pratik ilkelerin bütününe kapsar.<sup>53</sup> Bu noktada Kantçı bir açıklama yapacak olursak diyebiliriz ki, estetik disiplini, bir otomobil yapmaz fakat bir otomobili güzel yapmayı mümkün kılar. Bu da estetik fonksiyonun, tasarım sürecinde ne kadar önemli bir işlev olduğunu bir kez daha açık kılar.

Tasarımcı ayrıca uygulama yöntemlerinin yanı sıra, görsel algılamayı, görsel yanılmanın rolünü ve sözel ile görsel iletişim arasındaki ilişkileri ve bunun yanı sıra felsefi ve sosyolojik kavramlaştırmaları belirli bir noktada içselleştirebilmelidir. Ayrıca bir tasarımcı, entellektüel bilgisiyle orantılı olarak tasarım sürecini zenginleştirecektir. Çünkü estetik ilkeleri iyi kavrayan ve bunu eserine yansıtabilen “*sanatçı-tasarımcı*” sayısı oldukça azdır. Ticari kapitalizmin geliştirdiği ve kişiselleştirdiği tüketim alanı ve sosyal sınıfların tasarımcıdan beklentileri de bu yödedir. Belirli bir sosyal sınıfı, kendi içinde, diğer sınıflar karşısında özel kılan ve onun üstünlüğünü belirginleştiren tasarım modelleri ile tasarımcı, önemli bir sosyo-psikolojik işlev de yerine getirir. Bu süreçte, estetik ve tasarım uygulama ilkelerini başarılı bir şekilde gerçekleştirebilen çok az sayıda *sanatçı-tasarımcı*, “*tasarımcı düşünüre*” dönüşür.

### **Tasarımın Nesnelleşmesi-Tasarım Mühendisliği**

Sanat ve tasarım sürecinde en önemli evrelerden birisi kuşkusuz

52 R. Busse, *Design-Darlegung zu einem weiten*, Begriff, Konstruktion 46 Springer, Verlag, s.206

53 R. Busse, *Design-Darlegung zu einem weiten*, Begriff, Konstruktion 46 Springer, Verlag, s.207-208

tasarımın nesnelleşmesi sürecidir. Bu noktada tasarımın öncelikle görselleşmesi ve nesnellik kazanması gerekir. Bu süreç, düşüncenin nesneye aktarılması yanında nesnenin de düşüncede meydana getirdiği değişimlerin izlerinin sürülmesi açısından önemlidir. Bu yeni tasarım sürecinde artık nesne, öznenin denetiminde, ona bağımlı edilgen bir yapı değildir.

Tasarım, gerçeklik alanında açılmıdır ve mümkün olduğu kadar basit ve net bir tasarım yapabilmek için tasarımın ilkelerini dikkatle uygulamak gerekir. Tasarımın çözümlenmesi sürecinde iki boyuttan, üç boyuta geçerken çizgi-yön-doku-oran- orantı ve renkten oluşan görsel öğeler kullanılır. Kullanılan görsel öğeler, yeni bir bütünü meydana getiren esas parçalarıdır. Böylece tasarım, gelişmiş güzel bir araya gelmiş uygulama bütününe değil sistematik ve teleolojik bir düşüncenin nesnelleşmiş halini ifade etmektedir.

Tasarım, öncelikle belirli bir amaca yönelik ve karşılaşılan teknik bir problemin çözümü amacıyla ortaya çıkan bir yaratım ve eylem bütünüdür. Ayrıca tasarımın nesnelleşme sürecinde ön belirleyici olarak, tasarımın ulaşacağı kitleyle de önemli bir ilişkisi vardır. Artık tasarımcının amacı tekil kullanıcılarıdır. Onların istek, ihtiyaç ve beklentilerine uyan tasarımlar yapmak tasarımcının temel görevidir. “*Artık tasarımcının amacı, kullanıcıya uyan, yani yerleşimi ve eşyaları bu kullanıcılara uyan, onların isteklerini eylemlerini v.b. destekleyen çevreleri ve bu çevrelerin bileşenlerini yaratmaktır.*”<sup>54</sup> Tasarımcı kullanıcıların beklentilerini dikkate almalıdır. Fakat tasarım süreci, sadece kullanıcıların beklentisinin olduğu gibi gerçekleştirilmesi süreci de değildir. Tasarımcının asıl görevi, bu süreçte kullanıcıların estetik beğenisini tasarım yoluyla arttırmaktır. Tasarımcının bu noktada öncelikli amacı “İşlevsel, ergonomik, dayanıklı ve estetik” ürün geliştirmektir. Bunu yaparken de gündelik yaşamın farklı sosyal katmanlarında ve farklı kültürel formlarda ortaya çıkan sorunlara bir çözüm bulmayı amaçlar. Fakat tasarımın temel eksenini yine de tasarımcı değil “kullanıcılar” belirler çünkü bu tasarım süreci temelde “kullanıcılar” içindir. Dolayısıyla tasarımcılar kullanıcıların, onların yapmayacakları veya yapmak istemedikleri bir işi yapan vekillerdir. *Tasarımın kendisi,*

54 A. Rapoport, *Kültür-Mimarlık-Tasarım* (çev. Selçuk Batur) Yapı Yay. İstanbul 2004, s.8

*seçenekler arasında seçim yapma süreci olarak tanımlanabilir.*<sup>55</sup>

Tasarımın nesnelleşme sürecinde bir diğer etkili faktör de sosyal-siyasal faktörler ve üst yapısal kurum ve ideolojik düşüncelerdir. Tasarımın nesnelleşme sürecinde temelde belirleyici bir ilke siyasal ve felsefi üst yapısal kurumlardır. 1950’lerin Kapitalist Amerika ile Sosyalist Sovyetler’in teknoloji ve tasarım ürünü geliştirme sürecine bakışı üst yapısal kurumlar tarafından belirlenir. Çünkü temel paradigma bu siyasal yapıya bağlı olarak tasarımı belirler. Bir tasarım ürünü olarak örneğin, 1940’larda Amerika’da tasarlanan Ford’u ya da Hitler’in tasarım sürecinde etkin olduğu Volkswagen’in klasik olmuş modelini ele alıp incelediğimizde o dönemin temel siyasal-ekonomik ve sosyal düşünce eğilimini göstergebilimsel bir okuma ile bu tasarım ürünlerinden hareketle gerçekleştirebiliriz. Bu noktada tasarım süreci felsefi üst yapısal kurum ve düşüncelerden etkilenir. Tasarım, bu noktada yaşamın tüm formlarından etkilendiği gibi aynı oranda onları etkiler de.

Bu noktada mühendislerin endüstriyel tasarım alanında çok önemli tasarımcı ve uygulayıcılar olduğu inkar edilemez. Modern mühendislik uygulamaları, tasarım sürecinde makine ve makinelerin tasarlanmasından fabrikaların kurulmasına; seri üretimden çalışma-üretim ve ürünün pazarda dağıtımını kadar çok geniş bir alanda yetkin işbölümü ve dakikliği gerekli kılar. Şu bir gerçektir ki “teknoloji ve endüstri” sadece işlevsel çözüm odaklı ürün geliştiremez. Çünkü kitlesel üretimde, işlev kadar “estetik” de önemli bir aşamadır. Tasarım ürünü kadar, ürünün nasıl algılandığı, piyasada nasıl bir etki yarattığı, müşterinin talep ve beklentileri de en az ürünün tasarlanıp seri olarak üretilmesi kadar önemlidir. Bu noktada endüstriyel kitlesel üretim kaçınılmaz olarak tasarım sürecini estetize eder. Böylece tasarımın nesnelleşmesi, kendi içinde özel bir estetize süreç olur. Bu estetizasyon, kuşkusuz Kant’ın anladığı anlamda bir estetik değildir. Aksine Kant’ın sanata koyduğu “*amaçsız amaçlılık, kavramdan uzak olmak ve çıkar gütmeme*” ilkeleri, modern endüstriyel tasarım alanında alt üst edilir. Değişim geçiren estetik kavrayış, yeni ve endüstriye uyarlanabilen, pragmatist bir estetizasyon sürecini zorunlu kılar. Çünkü sadece işlevsel araç-gereç yaparak neokapitalist endüstrinin sürdürülebilirliği garanti

55 A. Rapoport, *Kültür-Mimarlık-Tasarım*, s.70-71

altına alınamaz. Curbusier, “*sanat ve tasarım, artık bugün masallar anlatmıyor, düşündürüyor*”<sup>56</sup> derken, tasarım sürecinin çok önemli bir işlevini açığa çıkarır: “*düşünmek ve düşündürmek.*” Böylece endüstrinin kendisini zorunlu olarak estetize ettiği ve bu estetizasyonda “düşünme” etkinliğine özel bir yer verdiğini görürüz. Eğer bu işlev yerine getirilmezse tasarım alanı gerilme içine girer. Bu konuya, yakın bir şekilde Curbusier şöyle düşünür: “*Mühendis estetiği ve mimarlık birbiriyle dayanışma içinde olan iki dal, biri tam bir gelişme içindeyken diğeri acıklı bir gerileme devrindedir.*”<sup>57</sup> Bu gerilemenin birincil nedeni, mühendis estetiğinin tasarım sürecinde “*düşündürücü-işlevsel ve estetik*” ürünler geliştirmedeki farklı yaklaşımlarından kaynağını alır. Bu gelişmenin hem olumlu hem olumsuz yanları bulunur. Çünkü geline nokta radikal bir değişim, yaşamın her alanında görülür. Gündelik yaşam pratiği bu süreçten kaçamaz. Çünkü kitleler bu endüstriyel tasarım sürecinin artık öznesi değil, nesnesi konumdadırlar.

### **Tasarım-Problem Çözme ve Kültür İlişkisi**

Tasarım ürününün geliştirilmesi sürecinin, sadece “işlev” amaçlı düşünülmeceğini daha önce belirtmiştik. 20.yy. özellikle ikinci yarısından itibaren tasarımın temel ilkeleri “*işlevsel, estetik, ergonomik, ekonomik, düşündürücü ve problem çözücü*” olarak belirlenir. Tasarımda diğer ilkeler kadar, kuşkusuz problem çözümüne yönelik bir tasarım düşüncesi de tasarımın temel belirleyicisidir.

A.Rapoport, *Kültür-Mimarlık-Tasarım* adlı kitabının önsözünde, tasarım ve problem çözme üzerine şöyle düşünür:

“Bu kitabın desteklediği ana düşünce mimarlığın özgür, artistik bir eylem olmadığı aksine sorun çözmekle ilgilenen bilim temelli bir meslek olduğudur. Üstelik bu sorunları, tasarımcı tarafından “belirlenmesi” yani tüketilmesi değil, “keşfedilmeleri ve tanımlanmaları” gerekir. Dolayısıyla bunu mimarlık, kentsel tasarım, peyzaj mimarlığı, iç mimarlık ve hatta bir noktaya kadar “ürün tasarımı” gibi ilgili tasarım alanlarının oluşturduğu bir çevresel tasarım alanının ortaya çıkışı izler.”<sup>58</sup>

56 L. Curbusier, *Bir Mimarlığa Doğru*, (çev.Serpil Merzi), YKY İstanbul 2003, s. 50

57 L. Curbusier, *Bir Mimarlığa Doğru*, s. 45

58 A.Rapoport, *Kültür-Mimarlık-Tasarım*, (çev. Selçuk Batur) Yapı yay. İstanbul 2004, s. 8

Anlaşıldığı gibi bir tasarımcı, öncelikle bir problemi çözme maksadıyla işe başlar. Bu problem, çoğu zaman tasarımcı tarafından fark edilir ve bazı durumlarda da bu sorun çoğu zaman ortadadır ve belirgindir. Tasarımcı, -uygulama alanında olan kişi- bu noktada pratik bir işlev üzerine odaklanan ve belirgin bir sorunla ilgili olarak çözüm üreten kişidir. Tasarım süreci, bu noktada çoğu zaman öncelikli olarak işlevsel bir çözüme odaklanır fakat tasarımın hedeflediği tek şey problem çözümü değildir.

Tasarımcı, içinde yaşadığımız çağın teknik üretim sürecinin her evresinde artık önemli bir işlev yerine getirmektedir. Tasarım dediğimiz üst kavrama bağlı gelişen tekil tasarım uygulamalarını geliştiren tasarımcı, içinde yaşadığı toplum ve kültürden bağımsız değildir. Tasarımın, temelde bir problemin çözümü amacıyla yapılan düşünsel ve eylemsel sürecin genel adı olduğunu daha önce söylemiştik. Fakat tasarım sadece problem çözme sürecinin genel adı mıdır? Tasarım, kuşkusuz sadece problem çözme amacıyla yapılan bir pratik uygulama değildir. Bazen problemin ne olduğunu tam olarak kavrayamadığımızda çözüm olarak ortaya koyduğumuz şey, problemi çözmediği gibi problemi daha da çözülmez bir hale getirebilir.

Tasarımın, problem çözme ve kültürle ilişkisi üzerine bilinen Kuzey Afrika’da yaşanmış, Fransız mimar ve antropologların ortak bir uygulaması vardır.<sup>59</sup> Bu yaşanmış olayda tasarım problemi şöyle özetlenir. Kuzey Afrika’da yaşayan köylülerin, yaşadıkları köy ve evlerine uzakta olan bir çeşmeden evlerine su getirmeleri gerekmektedir. Uzmanlar, hemen dıştan gözlemlendiğinde, bir sorun olarak görülen bu yaşam olayına müdahale ederler ve köy evlerine su bağlarlar. Sonuçta ortaya beklenmeyen bir sonuç çıkar, köy sakinlerini, zamanla yapılan bu uygulamaya direnirler, fakat neden? Bu köylülerin, dışarıdan bakıldığında çok uzaklardan saatlerce evlerine su taşımaları bir problem olarak görülebilir. Bu insanlara yapılacak en büyük işlevsel ve faydalı uygulamalı tasarım, bu insanları, evlerinde suya kavuşturmaktır. Görünüşte gayet naif bir duygu ile işe başlanmış, görece problem çözülmüş, fakat sonuç kullanıcıları tatmin etmemiştir, fakat neden ?

59 A.Rapoport, *Kültür-Mimarlık-Tasarım*, s.9-10



Kültürel kodlar ve yaşama alanının sosyal ve antropolojik özelliklerini dikkate almadan yapılan tasarımların genelinde benzer sorunlar ortaya çıkmaktadır. Bölgede yaşayan peçeli kadınların- geneli müslüman- çoğu için iletişim-sosyalleşme ya da kamusal hayata girmenin tek olanağı “çeşmeden eve su getirme” sosyal eyleminin içine eklenmiştir. Bu kadınların, tek sosyalleştikleri, arkadaşlarını gördükleri, dedi kodu yaptıkları tek sosyal yaşam alanı bu “dışarıdan su alma” eyleminin örtük işlevinde gizlidir. Problem, sadece eve su getirmek değil, su almanın gizli “sosyal ve psikolojik” işlevlerini, tasarım sürecinde görmemeye ilgilidir. Evlere su bağlanması, kişileri çeşme başına gitme eyleminden uzaklaştırarak, aslında onları sosyal iletişim ve kamusal yaşamdan da koparmıştır.

Antropolojiden örnek vermek gerekirse çevresel kalite gibi kavramlar dışarıdan bir gözlemcinin perspektifinden değil, kültürün kendi içinden, grubun kendisinin vurguladığı şeyleri vurgulayarak göz önüne almak gerekir. Araştırmacılar ve tasarımcılar, tipik olarak dışadırlar, *dışarıdan bakışı kullanmak zorundadırlar*.<sup>60</sup> Oysa pratikte hem dışarıdan, hem de içeriden bakışa gerek vardır. Derrida'nın da ısrarla üzerinde durduğu bu “*içeri ve dışarı*”<sup>61</sup> kavramları, tasarım sürecinde son derece belirleyici bir etkiye sahiptirler. Bu noktada esas belirleyici ilke, dıştan bakışla ilgili yönelmeleri değiştirmeden önce, içten görünen yönelmeleri (yani karşılaştırmalı, “tarafsız” kültürel açıdan geçerli kavram ve ilkeleri) kavramaktır.<sup>62</sup>

Kabile toplumlarında yapılan (görece) iyileştirme amaçlı uygulamaların olumsuz sonuç vermesinin bir diğer nedeni de modern gelişmiş elemanların kültürel dokuyu hesaba katmadan devreye sokulmasındaki etnosentrik düşünce alışkanlığıyla ilgiliydi. Tek bir örnek durumda dahi kabile toplumunun yaşamındaki pek çok sosyal işlev deforme edilmektedir. Değişen her ayrıntı, giyim kuşam, barınak, pişirme aletleri, zamanın örgütlenmesi, eylemler ve sosyal ilişkiler, kültürün tahririni

60 C.L.Strauss, *Yapısal Antropoloji*, s.482

61 S. Abercrombie, *Design and Aesthetics, Being Outside s.1-4 & Coming Inside s.5-10*

62 A.Rapoport, *Kültür-Mimarlık-Tasarım*, s. 12

arttırmaktadır.<sup>63</sup> Böylece en genel anlamda “*pişirme aletleri, zamanın örgütlenmesi, eylemler ve sosyal ilişkiler, kültürün tahribini arttırır.*”<sup>64</sup> Bu da tasarımın öncelikli olarak yapmak istemeyeceği bir gelişmedir.

Gündelik yaşantıda pek çok şeyi üzerinde fazla düşünmeden yaparız. Bu eylemleri yapış şeklimiz kültür tarafından belirlenir, örneğin yemek pişirmek. Bu eylemi yapış şeklimiz, eylemin kendisinden, nasıl yapıldığından, öteki eylemlerle sisteme nasıl bağlandığından ve eylemin anlamına” kadar çok geniş bir ölçekte görünen (ve bazen görünmeyen) eylemler silsilesine bizi götürür. C.L.Strauss, insan düşüncesi, kültür ve davranışlarının yapılaşma sürecinde ikili karşıtlıklar mantığına vurgu yaparken tasarım sürecini etkileyen ve belirleyen evrensel yapı üzerine vurgu yapar. Bu eylemin evrenselliği, Strauss’un pişirmeyi “kültür ile doğa,” “insan ile insan olmayan” arasındaki asıl ayırım olarak kullanmasından ileri gelir.<sup>65</sup> Şöyle ki onun özellikle “*pişirme adetleri*” üzerine yaptığı inceleme *Yapısal Antropoloji* kitabının önemli bir kısmını oluşturduğu gibi aslında pek çok farklı davranış örüntülerini ve tasarım farklılığını de beraberinde getirir.<sup>66</sup> Bu eylemde evrensel ve “yapısal” bir sistem bulunur. Pişirme, en aletsel düzeyde kaba yiyecek maddesinin pişmiş hale dönüştürülmesi sürecidir. Yiyeceğin şekil değiştirmesi her kültürde farklı ve çeşitli yollardan olur: Ör. Kızartma, haşlama, fırınlama ve ısı uygulamalarının başka yolları (taşların arasına gömme, ateşe atmak gibi) kullanılır; bir ülkede çok çeşitli ocak tiplerine de rastlanabilir (ör. Mısır’da). Ayrıca çeşitli pişirme yolları da vardır, fermante etmek, salamura yapmak, marine etmek v.b. Ayrıca pişirme kapları ve kullanışları da büyük değişiklikler gösterir. Ayrıca pişirme eyleminin içine eklenmiş komünal bir sosyal işlev de vardır. Pişirme, tek başına yapılan bir eylem olduğu gibi, ortak yapılan, toplumsal, öğretici bir eylem de olabilir.<sup>67</sup>

Böylece her kültürün yapısal kodlarına bağlı olarak gelişen farklı tasarım süreçleri olduğunu görürüz. Örneğin Müslüman kültüründe eskiden

63 Bu konuda bakınız, C.L.Strauss, *Yapısal Antropoloji*, s.130-131

64 A.Rapoport, *Kültür-Mimarlık-Tasarım*, s. 13

65 C.L.Strauss, *Yapısal Antropoloji*, s.195-196

66 C.L.Strauss, *Yapısal Antropoloji*, s.195-199

67 A.Rapoport, *Kültür-Mimarlık-Tasarım*, s.49

ezan sesini daha uzağa yaymak için yüksek minareler yapılmaktaydı<sup>68</sup> Fakat zamanla elektronik hoparlörler geliştirildi ve sesi daha uzaklara iletebilme işlevini bu araçlar yerine getirmeye başladı. Fakat hala İslam cami mimarisinin en önemli estetik öğesini minareler oluşturur; hatta minaresiz bir cami düşünmek bugün neredeyse imkansızdır. Sesi uzağa iletme problemi göreceli olarak çözülmüştür fakat bu sorunun çözülmesi bizi, cami mimarisinde artık minare yapılmayacağı yargısına götürmez. Çünkü geçmişte var olan bir sorunu çözmeye amacıyla yapılan sorun odaklı tasarımsal girişimler zamanla kendisini estetik ve ideolojik bir yasaya dönüştürmüşlerdir.<sup>69</sup> İslam cami mimarisinde, üst yapısal belirleyici ilkelerin ve ideolojilerin zamanla tasarım sürecinde işlevsel problem çözümünde uzlaşarak “*kendisinde ve kendisi için*” bir estetik ilke olarak geliştiği ve kültüre bağlı olarak genel bir dogmaya dönüştüğünü görürüz. Bu örnekte de gördüğümüz gibi, kültürden bağımsız bir mimarlık ya da tasarım sürecini düşünemeyiz. Kültür, tasarım sürecini belirleyen en üst yapıdır.

### Sonuç

20. yy. başlarında W.Benjamin “*Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı*” adlı eserinde sanat yapıtının “tek ve biricik” olma özelliğini kaybetmesi sürecinin en sonunda toplumda nasıl totalleştirici ve kitleleştirici dönüşüm gerçekleştireceğine değinmişti.<sup>70</sup> Benjamin’in ulaştığı bir diğer önemli kavram ise “şiddet estetiği”di. Sanat eserinin yeniden üretilmesi sürecinde ortaya çıkan Aura kaybı ve eserin biricikliğinin ortadan kalkarak, eserin kamusal dağılımının yaygınlaştırılması ve eserin aynı anda hem (görece) daha popüler olmasının, hem de faşist propaganda tekniklerinde kullanılan bir araca indirgenmesinin önü açılmıştı. Benjamin’e göre asıl tehlikeli olan gelişme tam da bu noktadadır. “*Benjamin, kitlelerin nesnelere mekansal ve insani olarak kendi yakınlarına getirme arzusundan korkuyordu; çünkü bu, o zamana kadar benzersizliği ve kalıcılığı hedeflemiş olan bir kültürel üretim sisteminde geçiciliği ve*

68 Bu konuda ayrıntılı tartışma için bakınız, O.Leaman, *Islamic Aesthetics*, University of Notre Dame, 2004 s.20

69 O.Leaman, *Islamic Aesthetics*, University of Notre Dame 2004, s.2-23

70 W.Benjamin, *The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction*, (Edited by Richard Kearney & D.Rasmussen, *Continental Aesthetics*, s. 166-181

*çoğaltılabilirliği esas özellik haline getirecekti.*<sup>71</sup> Böylece “benzersizlik, tek ve biricik olmak” özelliği sanat alanında da tamamen ortadan kalkmış ve farklılığın tasfiyesi süreci daha da hızlanmıştı. Benjamin’e göre asıl mesele, bazı sanat eserlerin yeniden üretim olanağı ile çoğaltılması değil, sanat eserine özgü “tek ve biricik olma” özelliğinin kitlesel üretimde kaybedilmesi ve farklılığın ortadan kalkmasıdır. Bu gelişmenin, insanı daha özgür kılacağı düşüncesi noktasında Benjamin’in iyimserliği değil Adorno’nun kötümserliği kendisini doğrulamıştır. Tekniğin olanağı ile kitleselleşen yeniden üretim, “benzerliğin”, evrensel bir ilke yapmakta ve “değişimi, geçici olanı” vurgulanarak, sanatın evrensel ve kalıcı olma çabasını, serbest piyasa ekonomisi içinde boşa çıkartmaktadır. Endüstriyel kopyalama endüstrisinin geliştiği dönemle faşizmin özellikle Nasyonal Sosyalizmin gelişim dönemlerinin arasındaki koşutluk dikkat çekici bir şekilde W.Benjamin’i doğrular niteliktedir. Düşünsel-felsefi ve siyasal eğilimleri hiçbir zaman yakın olmasa da bu noktada W. Benjamin ve M.Heidegger “küresel teknoloji-kapitalizm ve faşizm” arasındaki ilişki üzerine ilk ve tek kez benzer düşünmektedirler.

Heidegger’e göre Nasyonal Sosyalist hareket, küresel teknoloji ve modern insanın karşı karşıya gelmesi olarak anlaşılmalıydı.<sup>72</sup> İşte tam bu noktada “teknoloji ve insan” arasındaki ilişkide önemli bir tespit açığa çıkar: “küresel teknoloji ve uygulamalar sayesinde modern insanın, insani öğelerden uzaklaşması!” Bu olumsuz gelişmeyi ilk fark eden sanatsal çevrelerden olan Bauhaus bu noktada kuşkusuz Nasyonal Sosyalist ideolojiden farklı düşünmektedir. Bauhaus’un, teknoloji ve makine endüstrisini, insanileştirme çabasından rahatsız olan Nasyonal Sosyalistler 1933’te iktidara gelir gelmez hemen Bauhaus Okulunu kapatmaları nedensiz değildir.<sup>73</sup> Formun ÜstFormun Altı

Teknoloji, modern insanın yaşamında artık geri dönüşü imkansız

71 W.Benjamin, *The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction* & D.Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, (Çev. Sungur Savran) Metis, İstanbul 2003, s. 379

72 D.Harvey *Postmodernliğin Durumu*, (çev. Sungur Savran) Metis, İstanbul 2003, s.235

73 Bu konuda N.Fox Weber tarafından New York Times’da 2009 Ekim ayında *Deadly Style: Bauhaus’s Nazi Connection* başlıklı dikkat çekici bir makale yayımlanır. Bu makalede, tartışmış olduğumuz konuların yanı sıra, Bauhaus ve Naziler arasında ilişki kurulması dikkat çekicidir. Ayrıntılı tartışma için bakınız N.Fox Weber, New York Times, Published December 23, 2009

olan bir gelişme sürecinin hem başlangıcını hem de sonunu içerir. Bu süreç, İnsan aklının ilerlemesi mitini görünür kılarken, aynı zamanda küresel teknolojinin Nasyonel Sosyalist ideolojide cisimleşerek ortaya çıkardığı yıkımı da estetize bir sürece dönüştürmektedir. W.Benjamin'in değimiyle artık karşımıza yeni bir estetik kategorisi çıkar: “*Kalıcılığa karşı, geçiciliğin zaferi*”ni kabullenme ve buna bağlı olarak geliştirilen tektipleştirilmiş (uniform) kitlesel üretim ve kitlelere yöneltilen kitlesel ve şiddet estetiği fenomeni.

Teknolojiye bağlı kitlesel-küresel ve seri üretim ağlarının kurulması kuşkusuz ticari kapitalizmin de en önemli hedefidir. Nasyonel Sosyalistlerin iktidarda olduğu dönemlerde kitleselleştirici üretim bağlamında yaptıklarına benzer uygulamaları Amerika’da da görürüz. Bu yeni ilkeleri uygulamaya sokan kişi H.Ford’dur. Ford, kendisinden önce hiçbir girişimci ya da ekonomistin düşünmediği bir şeyi yapar. Kedisinden sonra, kendi adıyla anılacak bir sistemin (fordizm) kurucusu olan Ford’un önemli bir düşüncesi vardı. Yeni bir kültür oluşturmak için çalışanların ve maaşlı çalışan işçilerin yaşam seviyesinin yükseltilmesi gerektiğini düşündüğü için hakkında komünist dedikoduları dahi çıkan Ford’un asıl ulaşmak istediği kültürel model, endüstriyel kapitalizmin de kendisine model alacağı bir uygulama olacaktı.<sup>74</sup>

Ford, yeni tür toplumun büyük şirketlerin elindeki gücün doğru uygulanması halinde kolayca kurulabileceğine inanıyordu. Sekiz saatlik, beş dolarlık işgücüyü hedeflenen sadece işçinin son derece üretken montaj hattı sisteminin gerektirdiği disipline uymasını sağlamak değildi. Bu uygulamla, aynı zamanda işçilerin büyük şirketlerin gittikçe daha büyük miktarda piyasaya sürmeye hazırlandıkları kitle üretimi ürünlerini tüketmek için yeterli bir gelire ve boş zamana sahip olmalarını sağlamayı hedefliyordu.<sup>75</sup> Bu sayede endüstriyel kapitalizmin sınırsız ürettiği ticari metalleri satın alacak kitle oluşturulmuş ve bu kitle içinden zamanla “kültürel bir kitle”nin oluşması da başarıyla sağlanmıştır.

Bu noktada önemli bir sosyal fenomen “kültürel kitle”dir. “Kültürel

74 Bu konuda ayrıntılı tartışma için bakınız, R.Snow, *I Invented the Modern Age, The Rise of H.Ford*, By Scribner, A Simon & Schuster Book,USA, 2013

75 D.Harvey, *Harvey Postmodernliğin Durumu*, s.148

kitle” önemlidir şöyle ki: *Kültürün üreticileri değil aktarıcılarını kapsar: yüksek öğretimde, yayıncılıkta, dergilerde, yayın kuruluşlarında, tiyatrodan, müzelerde çalışan ciddi kültürel ürünlerin geniş kamuya ulaşması sürecini işleyen ve etkileyen insanlar. Bu grup, kendi başına kültür için bir piyasa oluşturacak, kitap, baskı ve ciddi müzik ürünlerini satın alacak kadar geniştir. Yazar, dergi editörü, film yapımcısı, müzisyen v.b. kimliğiyle daha geniş kitle kültürü alıcıları için popüler malzemeleri üreten de bu gruptur.*<sup>76</sup> Bu grupların toplumda özellikle geliştirilmesi endüstriyel kapitalizmin birincil hedefidir. Çünkü bu kültürel kitle, tasarım ürünlerinin öncelikle hedeflediği kitledir. Bu kitle aynı zamanda entellekteül kitle olarak aynı zamanda kültürel ajan rolünü diğer sosyal sınıfları etkileme noktasında oynarlar.

Bu noktada çok hızlı ve çok acımasız gerçekleşen bu sosyal ve kültürel değişimlere herkes aynı oranda ayak uyduramaz. Var olan bu radikal değişimler toplumda belirli kesimlerde geçmişi muhafaza etme ve modern olana sırtını dönme eğilimiyle gözlemlenebilir. Geçmişi muhafaza etme güdüsü, insanın kendi benliğini muhafaza etme güdüsünün bir parçasıdır. Geçmişte nerede olmuş olduğumuzu bilmeksizin gelecekte nereye gidiyor olduğumuzu anlamak güçtür. Geçmiş bireysel ve kolektif kimliğin zeminidir; geçmişin nesnelere kültürel semboller olarak anlam kaynağıdır. *Geçmişle şimdiki zaman arasında süreklilik, rastlantılara dayalı bir kargaşanın içinden bir devamlılık duygusu yaratılmasını sağlar; değişim kaçınılmaz olduğundan istikrarlı bir yapılaşmış anlam sistemi, hem yenilikle hem de çürümeyle başa çıkmamızı mümkün kılar. Nostalji güdüsü krize uyum sağlamanın önemli bir aracıdır; toplumsal bir yumuşatıcı rolü görür ve güvenin zayıflığında ya da tehdit altına girdiği bir durumda ulusal kimliği güçlendirir.*<sup>77</sup>

Bu nostalji duygusunu farklı bir şekilde Bauhaus’da da görürüz. Çünkü var olan gelişmeler ve endüstriyel teknolojinin sınır tanımayan gelişimi bu sanatçı ve tasarımcıları da rahatsız etmektedir. Bu noktada var olan nostalji duygusunun içerisinde, krize uyum sağlama tepkisini de görürüz. Bu noktada Bauhaus, geleneği, modern olana ekleme düşüncesi ile

76 D. Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York, 1978, s. 20

77 R Hewison 1987, *The Heritage Industry*, London, s.56

tasarım sürecini daha “insanileştirme” niyetiyle hareket etmiş ve yapısal olarak gündelik yaşamın estetizasyonuna hizmet etmiştir. *Bauhaus’un ortaya koyduğu, “yaşamı ve sanatı, tekniği ve sanatı, faydalı ve güzeli,” bütünleştirmeye yönelik bu yeni estetik anlayışla, özellikle ergonominin ve endüstri tasarımının kuruluşuyla sanat, artık müze ve galerilerin tutsaklığından kurutulmuş insanın gündelik yaşamına, insanın yaşadığı evin içine, kentin sokaklarına girer.*<sup>78</sup>

Bauhaus, insan ve endüstriyel ürün, makine arasındaki sorunun çözümünü, *insanın teknik dünyayı insanlaştırmada, endüstri ürünlerine insan tınısını sokmada, onlara tinsel estetik biçimler vermede, kısacası endüstri ürünlerini estetikleştirmede, başka bir deyişle faydalı ve güzel değerleri bütünleştirmede bulur.*<sup>79</sup> Böylece insansızlaşan endüstrinin, tekrar hümanist güdülerle hareket etmesi sağlanmış ve Tasarım sürecinin, insan merkezli olmadan gerçekleşmeyeceği anlaşılmış, tasarımın merkezine yine insan yerleştirilmiştir. Fakat bu süreç sonunda diyalektik gereği “insanı makineye, makineyi de insana” dönüştüren bir süreç olmuştur. Bu yeni anlayışın temelinde “endüstriyel tasarım” düşüncesi bulunur. *Endüstriyel tasarım, güzellik ve faydalı kendi içinde eritir ve bize insansallaştırılmış bir makine verir...Bir kepçe, bir bıçak, bir yazı makinesi fonksiyonlularını hoşla giden orantılar içinde ifade eder.*<sup>80</sup>

“İnsanlaştırılmış makine” bugün artık bir “mit” değil aksine yaşamın bir gerçeğidir. Her geçen gün artan siberetik, iletişim olanakları, enformasyon ağları, kendi kendini park eden otomobiller, sürücüsüz çalışan metrolar, uçaklar, bilgisayar teknolojileri, yapay zeka tartışmalarının hepsinin temelinde “insanlaştırılmış makine” düşüncesi bulunur. Tasarım teorileri, endüstri ürünleri ürünlerinin yalnız fonksiyonel niteliği üzerinde değil, aynı zamanda estetik niteliği üzerinde durmak ihtiyacını duyarlar. Bu nedenle bugün, tasarım teorileri aynı zamanda birer estetik teorisi dirler. Bundan ötürü, *tasarımla uğraşanların yayınlarının, endüstri ürünlerinin estetik niteliğini almaları tesadüfi olmayıp, tamamen zorunludur.*<sup>81</sup>

78 İ.Tunalı, *Endüstri, İnsan ve Sanat*, s. 258

79 İ.Tunalı, *Endüstri, İnsan ve Sanat*, s. 255

80 B.Löblich, *Industrial Design*, München 1976, s.86, aktaran İ.Tunalı, *Endüstri, İnsan ve Sanat*, s.256

81 G.C.Argan, *Kunst und Aesthetische Gestaltunt*, 1976, s. 189, aktaran İ.Tunalı, *Endüstri*,

Bu yeni gelişen “*estetik ve tasarım*” kuramlarında artık eserin tek bir yaratıcısı ya da tasarımcı yoktur. Post-yapısalcı ya da postmodern düşünürlerin dile getirdiği “*yazarın-bestecinin-tasarımcının ve mimarın ölümü*” gibi metaforlar bu gelişimi somutlaştırır.<sup>82</sup> Artık bireyselleşmenin arttığı, kişiye özel ve farklı olanın daha ön plana çıktığı bir sosyal yaşamda, tasarım süreci de kaçınılmaz olarak bu gelişmeye ayak uydurmuştur. Örneğin şu sıralarda *ABD’de aile ölçüsü giderek küçüldüğü halde evlerin boyutları göze batacak şekilde büyümektedir.*<sup>83</sup> Bu gelişmeler, kaçınılmaz bir sosyal nedensellik ve özgürlük çatışmasına neden olurlar. Nedensellik ve özgürlük, endüstriyel tasarımla, gündelik yaşam gerçekliğinin içinde fonksiyonel ve estetik bir bütünlüğe kavuşmakta ve insan yaşamı da bu bütünlük içinde yeni bir anlam perspektifi kazanmaktadır. Bu perspektif şu gerçeği ortaya koymaktadır: İnsan yaşamı fonksiyoneldir, ama aynı zamanda estetik olmaya açıktır.<sup>84</sup>

“*Küreselleşmenin Mmotoru Olarak Meta Estetiği*” adlı kısa çalışmasında Haug,<sup>85</sup> tasarım ve meta estetiği açısından gelinen noktayı, küreselleşmeye paralel, arzuların yönlendirildiği ve isteksizliğin yok edildiği bir süreç olarak görmekte ve tasarım sürecini, ticari küresel kapitalizmle ilişkili olarak eleştirel bir gözle okumaktadır. Wolfgang Fritz Houg, *Meta Estetiğinin Kritiği* adlı yapıtında (1975) meta estetiğini genel anlamda şöyle tanımlar:

“En geniş anlamıyla meta estetiği, metanın duygusal algılanışı ve kullanım değerinin kavranışı, nesnenin kendisinden ayrılır. Görüntü metanın kendisinden bile daha önemli hâle gelir. Çok yararlı olan ama öyle görülmeyen bir şey satılmayacaktır. Bunun yanı sıra yararlı görünen bir şey de satılacaktır. Satış ve alış sisteminde estetik imge, metanın vaad ettiği kullanım değeri, satışın bağımsız bir değişkeni olarak ortaya çıkar. Bu ekonomik nedenlerle, yalnızca doğal olmayıp,

---

*İnsan ve Sanat*, s. 256-257

82 Bu konuda ayrıntılı tartışma için bakınız, S. Burke, *The Death and Return of the Author, Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburg University Press, *A Prehistory of The Death of the Author*, s.8-19

83 A.Rapoport, *Kültür-Mimarlık-Tasarım*, (Çev. Selçuk Batur) Yapı Yay. İstanbul 2004 s. 62

84 İ.Tunalı, *Endüstri, İnsan ve Sanat*, s.258

85 W.R.Haug, (1999) *Commodity Aesthetics as a Motor of Globalization*



rekabetin baskısı altında, üzerinde teknolojik kontrole sahip olunması gereken bir şeydir ve estetik sürecin bağımsız üretimi demektir.”<sup>86</sup>

Bu noktada Haug, küresel ölçekte ortaya çıkan tasarım ürünlerine bağlı meta estetiği ve bunların gelişimine değinirken ortaya çıkan çelişkileri de açığa vurur. “*Küreselleşmenin motoru olarak meta estetiği*” adlı makalesinde *Meta Estetiğinin Kritiği*’ni destekler bir şekilde şöyle düşünür: “*Televizyon, suyun tedarik edilmesinden çok önce olmuştur. Uluslararası ileri teknoloji kapitalizmin, kapitalist öncesi ya da yarı kapitalist toplumlara genişlemesi en güçlü motorunu burada bulmaktadır.*”<sup>87</sup>Bu noktada küreselleşen tasarım endüstrisi Adornovari bir şekilde söyleyecek olursak bir “mite” dönüşmüştür. Bu noktada küreselleşen teknoloji ve tasarım ürünleri, toplumsal ve sınıfsal çelişkileri aynı anda hem gözler önüne sermekte hem de gizlemekte ve unutturmaktadır. Bunun en güzel örneğini Haug “televizyon” örneğinden hareketle Baudrillard’a benzer şekilde açıklar.<sup>88</sup> Pek çok zorunlu ihtiyaç temin edilmemişken “televizyonun” öncelikle yaygınlık kazanması, uygarlığın diyalektiği olarak okunabildiği gibi aynı zamanda küresel teknoloji ve tasarım endüstrisinin görece insana hizmet eden, fakat aslında “*insansızlaştırılmış bir tasarım endüstrisinin*” zaferi de olmaktadır.<sup>89</sup>

Bu incelemede, tasarım kavramı ve tasarım felsefesi üzerine temel bir sorgulama yapılmıştır. Tasarımın, felsefi ve kavramsal kökeninden estetiğe; “*estetikten tasarıma*” ve en sonunda “*tasarımdan, meta estetiğine*” uzanan bir uygulama disiplininin izleri sürülmüştür. Bu noktada tasarımın, felsefi ve düşünsel bir kavram olmaktan çıkıp uygulamalı bir disipline dönüşmesinin etki ve sonuçları yanında küresel teknoloji ve kitlesel üretimin ticari ilişkilerinin ortaya çıkardığı yeni tasarım kavramına ek olarak “*meta-estetiği*” kavramına ulaşılmıştır. Gelinen noktada kitlesel üretim, küresel kapitalizm ve küresel teknoloji uygulamalarına bağlı olarak tasarımın, hem evrensel ölçekte gelişip ilerlediğini hem de yerel

86 W.R.Haug, (2008) *Meta Estetiğinin Eleştirisi*, Felsefe Logos Yayınları, İstanbul, s.12-34

87 W.R.Haug, (1999) *Commodity Aesthetics as a Motor of Globalization*

88 D.Kellner, *J.Baudrillard: A Critical Reader*, (Edited by Douglas Kellner) Kim Sawchuk, *Semiotics Cybernetics and The Ecstasy of Marketing Communication*, s. 95

89 Jerry Palmer, and Mo Dodson,(Edited by) *Design and Aesthetics, Need and Function: The Terms of a Debate*, London-New York 1996, s.117

öğelere bağlı olarak küçüldüğünü ve farklı kültürel beklentileri dikkate alan bir uygulamaya dönüştüğünü gördük. Ayrıca tasarımın ve pek çok tasarım felsefesi ilkesinin analizinde, örtük felsefi temaların tam olarak kavramsal netliğe ulaşmadığını Adornovari bir şekilde fark ettik. Artık tekil bir tasarım etkinliğinden değil, uzmanlaşmış ve kişiselleştirilmiş bir üretim endüstrisinden bahsettiğimiz için “*tasarım felsefesi*” üzerine yapmış olduğumuz bu geniş sorgulama bizi sonunda “*meta-estetikine*” ulaştırmış ve bundan sonraki yapılacak başka bir incelemede “*meta-estetikî*” analizinin yapılması gerekliliği bir kez daha açığa çıkmıştır.

## Öz

### Tasarım Kavramı Üzerine Felsefi Meditasyonlar

Bu çalışma, günümüzde çok yaygın kullanım ve geniş bir uygulama alanına sahip olan “tasarım” kavramını ve bu kavramın anlamsal ve uygulamada geçirmiş olduğu değişimin felsefi analizini yapmak ister. Tasarım kavramı, sanatsal yaratmanın temelinde yer alan önemli bir kavramdır. Tasarımın kendi içinde ilişkili olduğu alt uygulamalar ve önemli sanatsal kavramlar bulunmaktadır. Bu kavram ve uygulamaların birliği ile genel bir tasarım kavramı oluşur. Genel olarak “*tasarım kavramı*” en üst noktada, birbirinden farklı pek çok tasarım ve endüstriyel uygulama alanını ifade eden hem estetik hem de uygulamalı endüstrinin bir sentezi olmaktadır.

Bu inceleme, tasarım ve tasarım felsefesinin sınırları içerisinde var olan kavramları sorgulamak, analiz etmek ve bu kavramların yanında tasarım sürecinde etkili olan diğer kavramları açığa çıkartarak ve belirginleştirmek ister. Bu noktada tasarımın felsefi-kavramsal kökeni ve zamanla fark edilen uygulamaya dönük içeriğiyle birlikte tasarım felsefesinin temel ilke ve paradigmalarının analizi yapılır. Böylece temel bileşenler ve önemli tasarım kavramları üzerine tartışma geliştirilir. Metafizik felsefe geleneği, epistemoloji, estetik ve sanat felsefesinin çatısı altında teorik olarak kullanılan tasarım kavramı, 20.yy.’ın ikinci yarısından itibaren değişim geçirerek uygulamalı alanların daha fazla kontrolüne girer. Böylece tasarım kavramı, “teori ve pratiğin, estetik ve endüstrinin, işlevsel olanla estetiğin” uyumunu içererek geniş bir endüstriyel ve estetik uygulama alanı olarak kaşımıza çıkar. Gelinek noktada tasarım kavramından tasarım felsefesi uygulamalarına ve bu uygulamalardan küresel-teknolojik uygulamalara bağlı gelişen “endüstriyel-ticari” bir tasarım kavrayışı olan *meta-estetiği* kavrayışına ulaşılır. Bu noktada ortaya çıkan temel paradigma değişimi yeni bir sorgulamayı zorunlu kılar.

**Anahtar Kelimeler:** Estetik, Tasarım, Tasarım Felsefesi, Meta, Meta Estetiği

## Abstract

### Philosophical meditations on the concept of design

The objective of this study is to analyze the concept of design, which has a widespread use and a large practical area, as well as the change that this concept has undergone both in meaning and practice. The concept of design is an important one underlying artistic creativity. Within the design, there are related sub-practices and significant artistic concepts. A general concept of design is formed with this concept and its practices. Generally, ‘‘the concept of design’’, at its highest point, is a synthesis of both aesthetics and application industry, which describes many design and industrial application fields that are different from each other.

This analysis aims to question and analyze the concepts that are present in design and in the philosophy of design as well as to reveal and clarify other concepts that are effective in the process of design. At this point, in addition to philosophical and conceptual origin of design and its practical contents that have become clear over time, basic principles and paradigms of design philosophy are analyzed. Some discussions are developed upon basic components and significant design concepts. The concept of design, which is used theoretically under the covering terms such as the tradition of metaphysics, epistemology, aesthetics and art philosophy, has undergone some changes since the second half of 20th century, thus going into the control of applied fields. So, the concept of design has become a large aesthetic application field, by covering the harmony of ‘‘theory and practice as well as aesthetics and industry with aesthetics of function’’. From this point, we can reach the conception of meta-aesthetics, which is an industrial and commercial conception and which develops from the concept of design to practices of design philosophy and from these practices to global-technological applications. So, the new paradigm change necessitates a new questioning.

**Key Words:** Aesthetics, Design, Design Philosophy, Meta, Meta-aesthetics

## Kaynakça

- Abercrombie, S.(1990), *A Philosophy of Interior Design*, Icon Edition, Harper
- Adorno T.W.,(2007) *Philosophy of Modern Music*, (Translated by A.Mitchell& V.Blomster) Oxford University Press, NewYork,
- Adorno T.W.,(1967) *Prisms*, [Transleted by Samual and Shierry Weber] The Mit Press Usa
- Adorno T.W. M.Horkheimer, (1995) *Aydınlanmanın Diyalektiği* [çev. Oğuz Özügül] Kabalcı Yayınları, İstanbul
- Adorno T.W.,(1997) *Aesthetics Theory* (Translated by R. H. Kentor) University of Minnesota Press, Minneapolis, USA
- Adorno,T,W, (1991) *The Culture Industry*, (ed.J.M.Bernstein) Routledge, London
- Adorno T.W.,(2007) *Kültür Endüstrisi* (çev. Nihat Ünler) İletişim Yay. İstanbul
- Adorno T.W.,(2008) *Introduction to Sociology* (ed. C.Gödde) Polity Press, UK.
- Adorno-M.Horkheimer,(2011) *Sosyolojik Açılımlar*, (çev.Adnan gümüş) Bilgesu, Ankara
- Aristoteles,(2005) *Fizik*, (çev.Saffet Babür) İstanbul YKY.
- Aristoteles,(2000) *Rhetorik*, (çev. M.H.Doğan) İstanbul, Cogito
- Barnes J.,(2002) *Aristoteles*, (çev.B.Öcal Altın) İstanbul, Altın Kitap Yayınları
- Barthes R.,(2000) *Mythologies*, (Translated by, Annette Lavers) USA
- Bernstein J.M.,(1992) *The Fate of Art, Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Cambridge UK: Polity Press
- Benjamin W.,(2001) *The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction*, (Edited by Richard Kearney & D.Rasmussen,içinde) *Continental Aesthetics*,USA
- Bell,D.,(1978) *The Culturel Contradictions of Capitalism*, New York
- Burke S.,(1999) *The Death and Return of the Author, Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburg University Press,
- Busse R., *Design Darlegung zu einem weiten Begriff*, Konstuktion, 46 Springer, Verlag,
- Baudrillard J.,(1995) (edited by Douglas Kellner) Blackwell, Cambridge - USA

- Bilkent Üniversitesi Uygulamalı Diller Yüksek Okulu, (2004) *Ekonomi Sözlüğü*, Siyasal Kitabevi, Ankara
- Collingwood R.G.,(1958) *The Principles of Art*, USA:Oxford University Press
- Crane Diana,(2003) *Moda ve Görünümleri* (çev. Özge Çelik) Ayrıntı Yay. İstanbul
- Curbusier,L.,(2003) *Bir Mimarlığa Doğru*, (çev.Serpil Merzi), YKY İstanbul
- Gropius W.,(1967) *Yeni Mimarlık ve Bauhaus*, (çev.Özgenül Aksoy, Erdem Aksoy) İstanbul, T.M.M.O.B. İstanbul Şubesi
- Haug W.F.,(2008) *Meta Estetiğinin Eleştirisi*, Felsefe Logos Yayınları, İstanbul
- Haug W.F.,(1999) *Commodity Aesthetics as a Motor of Globalization*
- Harvey,D.,(2003) *Postmodernliğin Durumu*, (Çev. Sungur Savran) Metis, İstanbul
- Hegel, G.W.F.(1994) *Estetik* (çev.Taylan Altuğ-Hakkı Hünler) Payel, İstanbul
- Heidegger, M., *Building, Dwelling, Thinking, Poetry, Language, Thought*, (içinde, çev.A. Hofstadter) Harper, Row, New York 1971,
- Held, D.,(2007) *Introduction to Critical Theory*, Hutchinson USA
- Horkheimer M.& T.W.Adorno,(1991) *Dialectic of Enlightenment*,The Continuum Publishing New York
- Habermas, J.(1991) *Communication and the Evolution of Society*, Polity Press, UK
- Habermas J., (1999) *Kamusal Yaşamın Yapısal Dönüşümü*, (çev.Tanıl Bora) İletişim Yayınları, İstanbul
- Habermas J.,(1989) *The New Conservatism*, Polity Press, UK
- Harvey D.,(2003) *Postmodernliğin Durumu* (Çev. Sungur Savran) Metis Yay. İstanbul
- Hear A.,(2001) *German Philosophy since Kant*, Cambridge Press UK
- Hewison R., (1987), *The Heritage Industry*, London, UK.
- Hyppolite J.,(2010) *Marx ve Hegel Üzerine Çalışmalar*, Doğu - Batı Yay. Ankara
- İhsan T.,(1993) *Sanat Felsefesi*, İzmir:Üniversite Kitabevi
- Jameson F.,(1996) *Late Marxism*, Verso Newyork,
- Jameson F.,(1998) *Kültürel Dönemeç*, (çev. Kemal İnanç) Dost Yay. Ankara

- Jameson F.,(1991) *Postmodernism*, Duke Universty Press, Durham USA
- Kumar K.,(1998) *Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma*, Dost, Ankara
- Kagan M. (1982) *Estetik*, (çev.Aziz Çalışlar) İmge Yayınları, Ankara
- Kearney R. and D. Rasmussen (Edited by) *Continental Aesthetics, Romanticism to Post Modernism*,
- Lenoir B.,(2005) *Sanat Yapıtı*, çev.Aykut Derman, YKY, İstanbul
- Leaman, O.,(2004) *Islamic Aesthetics*, University of Notre Dame
- Lunn E.,(1994) *Marksizm ve Modernizm*, (Çev. Yavuz Alogan) Alan Yay. İstanbul
- Lechte J.,(1994) *Fifty Key Contemporary Thinkers*, Routledge, London
- Marcuse,H., (1964) *One Dimensional Man*, Beocan Press, Boston
- Marcuse H., (1969) *Tek Boyutlu İnsan*, [Çev. Seçkin çağlayan] May Yay. İstanbul
- Marcuse H., (1969) *Eros ve Uygarlık* (Çev. Seçkin Çağan) May yay. İstanbul
- Marx K.,(1987) *Speech at the Anniversary of the Peoples, Marx-Engels Reader*, Usa
- Palmer Jerry & Mo Dodson,(1996)(Edited by) *Design and Aesthetics*, London, New York
- Raymond M.,(1950) *From Baudelaire to Surrealism*, New York
- Rapoport, A.,(2004) *Kültür-Mimarlık-Tasarım*, (çev. Selçuk Batur) Yapı yay. İstanbul
- Simmel G.,(2003) *Modern Kültürde Çatışma-Der Konflikt der Kultur* (Çev.Tanıl Bora-Nazile Kalaycı-Elçin Gen) İletişim Yay. İstanbul
- Smith P.,(2007) *Kültürel Kuram* [Çev. Selime güzelsarı-İbrahim Gündoğdu] Babil Yay. İstanbul,
- Strauss C.L.,(2012) *Yapısal Antropoloji*, (çev. Adnan Kahiloğlu) İmge Yay. Ankara
- Strauss C.L.,(2007) *İrk -Tarih ve Kültür*, (Çev. Haldun Bayrı) Metis Yay., İstanbul
- Strauss C.L.,(1996) *The Savage Mind*, (London: Weidenfeld and Nicolson
- Schaeffer J.M.,(2000) *Art Of the Modern Age*, (Translated by Steven Rendall) New French Thought, Princeton UK

- Snow,R. (2013) *I Invented the Modern Age, The Rise of H.Ford*, By Scribner, A Simon & Schuster Book,USA
- Tunalı İsmail,(2002) *Sanat Ontolojisi*, İnkılap Yayınları, İstanbul
- -----,(1983) *Grek Estetiği*, Remzi Kitabevi İstanbul
- -----,(2007) *Estetik*, 10 Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul
- -----,(2009) *Tasarım Felsefesi*, 3 Baskı, Yem Yayınları, İstanbul
- ..... (2010) *Endüstri, İnsan ve Sanat*, Başkent Üniversitesi, GSTMF – 2 Aralık-2011 Konferans Metni
- Wolf, J.,(2000) *Sanatın Toplumsal Üretimi*, (çev.Ayşegül Demir) İstanbul
- Whitford F.,(2000) *Bauhaus*, Thames-Hudson, London
- Welton D., (2000) *The Other Husserl, The Horizons of Transcendental Phenomenology*, Indiana University pres, Bloomington and Indianapolis, USA
- Zohar,D.,(2001) *Kuantum Benlik*, (çev.Seda Kervanoğlu ) Doruk, İstanbul,