

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**ENDÜSTRİYEL TASARIMDA PARADİGMA KAYMALARI:
BRUNO LATOUR'A ÖZEL BİR İLGIYLE**

DOKTORA TEZİ

Sıdika Benan ÇELİKEL

Endüstri Ürünleri Tasarımı Anabilim Dalı

Endüstri Ürünleri Tasarımı Programı

HAZİRAN 2013

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**ENDÜSTRİYEL TASARIMDA PARADİGMA KAYMALARI:
BRUNO LATOUR'A ÖZEL BİR İLGİYLE**

DOKTORA TEZİ

**Sıdıka Benan ÇELİKEL
(502072959)**

Endüstri Ürünleri Tasarımı Anabilim Dalı

Endüstri Ürünleri Tasarımı Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Semra AYDINLI

HAZİRAN 2013

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502072959 numaralı Doktora Öğrencisi **Sıdıka Benan ÇELİKEL**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “**ENDÜSTRİYEL TASARIMDA PARADİGMA KAYMALARI: BRUNO LATOUR'A ÖZEL BİR İLGİYLE**” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Semra AYDINLI**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. Şebnem TİMUR ÖĞÜT**
İstanbul Teknik Üniversitesi

.....
Prof. Dr. Oğuz BAYRAKÇI
Mimar Sinan Üniversitesi

.....
Doç. Dr. Gülnama TURAN
İstanbul Teknik Üniversitesi

.....
Prof. Dr. Harun TEPE
Hacettepe Üniversitesi

Teslim Tarihi : **29 Mayıs 2013**
Savunma Tarihi : **21 Haziran 2013**

Imox Gününe ve Gezi Parkı Direnişine,

ÖNSÖZ

Doktora tezi yazma sürecini, son derece stratejik, karşılıklı etkileşimlerle gerçekleşen ve az da olsa zamana karşı yarışılan bir mücadele olarak algıladığımdan olacak, başından beridir hep satranç oynamaya benzettim. Bu nedenle, teşekkürlerimi de satranç metaforu üzerinden ifade etmek isterim. Öncelikli olarak, bu oyunda hep yanıbaşımdaya olan, gerçekleştirdiği eşsiz hamleler ve açık fikirliliğiyle hayal ettiğim tezi yazmama olanak tanıyan bu oyunun ‘vezir’i, sevgili danışmanım Prof. Dr. Semra AYDINLI’ya yürekten teşekkür ederim. Zor zamanlarımda söylediği tek bir cümleyle en başa çıkılmaz gibi görünen güçlükleri aşmamı sağlayan, ODTÜ’den beridir izini takip etmekten mutluluk duyduğum, resmi olarak eş danışmanım olmasa hep öyle kabullendiğim bu oyunun ‘at’ı, sevgili Doç. Dr. Şebnem TİMUR ÖĞÜT’e teşekkür ederim. Ne zaman endüstriyel tasarım alanında uzaklaştım beni yeni baştan alana bağlanmaya çağırarak bu oyunun sınırlarını belirleyen, tezimin Türkçe yazılması önerisini kabul etmekten büyük mutluluk duyduğum bu oyunun ‘kale’si, sevgili Prof. Dr. Oğuz BAYRAKÇI’ya teşekkür ederim. Yıllar önce Ankara’da düzenlenen bir sempozyumda karşılaştığım günden bu yana felsefe alanında çalışmalarımı sürdürmem konusunda beni yüreklendiren, hiçbir zorunluluğu olmamasına rağmen son bir senedir tezimi sayfa sayfa okuyup değerlendiren bu oyunun ‘fil’i sevgili Prof. Dr. Harun TEPE’ye teşekkür ederim. Savunma jürisindeki olumlu eleştirileri ve önerileri ile tez çalışmamı daha çok sahiplenmemi sağlayan sevgili Doç. Dr. Gülname TURAN’a teşekkür ederim.

Başta Yrd. Doç. Dr. Kemal Reha KAVAS olmak üzere, Akdeniz Üniversitesi Mimarlık Bölümü öğretim elemanları Yrd. Doç. Dr. İbrahim BAKIR, Yrd. Doç. Dr. Tuğba Hilal ÖRMECİOĞLU ve Öğr. Gör. Dr. İkbâl ERBAŞ’a, beni bölümlerine kabul ederek tezimi yazmak için gereksindiğim boş vakti benim için olanaklı kıldıkları için teşekkür ederim.

Bana her zaman inandıkları, güvendikleri ve destekledikleri canım babam Osman Salih ÇELİKEL ve canım annem Mesiha ÇELİKEL’e ve esprili yaklaşımıyla tez yazım sürecinin verdiği ağırlığı benim için daha ‘hafif’ kılan canım kardeşim Deniz ÇELİKEL’e teşekkür ederim. Yoluma çıkan engelleri bir bir kaldıran, onurlu insan büyük dost sevgili Mehmet Ali YILDIRIM’a teşekkür ederim. Bu tez bir hayalken onu gerçek yapan, bıkmadan usanmadan bana felsefe anlatan sevgili arkadaşım Pınar ALYAĞUT’a teşekkür ederim. Tezimi kelime kelime okuyup düzelten, İngilizce ve Fransızca çevirilerini yapan ve daha önemlisi, tezimin son aşamasında hayatıma neşe katan sevgili arkadaşım Melis KIZILDAĞ’a teşekkür ederim.

Son olarak, bu tez çalışması gerçekleştirmeme olanak tanıyan Lenova S10-2 laptopım, Save the Planet defterlerim, Faber-Castell kurşunkalemim ve envai çeşit dolmakalemlerim ve son olarak, Akdeniz Üniversitesi Kütüphanesi’nin 12 numaralı kareli’i dahil sayısız ‘insan-olmayan aktör’e teşekkür ederim.

Haziran 2013

Sıdıka Benan Çelikel
(Tasarımcı)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xi
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xiii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xv
ÖZET.....	xvii
SUMMARY	xix
1. GİRİŞ	1
2. BÜYÜSÜ BOZULAN DÜNYADA İŞLEVSELCİLİK VE POZİTİVİZM İLİŞKİSİ	9
2.1 Üretimin Değişen Özü.....	9
2.2 Ürünün Rasyonelleştirilmesi	14
2.3 Dünyanın Bilimsel Tasarımı	22
2.3.1 Yöntemin zaferi.....	23
2.3.2 AufBau'dan BauHaus'a	26
3. POZİTİVİZM SONRASI BİLİM KAVRAYIŞI VE OLGU/DEĞER AYRIMININ FELSEFİ KÖKENLERİ	39
3.1 Billur Sarayın İnşası	39
3.2 Bilimin Bozulan Saflığı.....	43
3.3 Olgu/Değer Ayrımının Kökenleri	49
3.3.1 Görünüş/gerçeklik ayrımı	51
3.3.2 Zihin/beden ayrımı	56
4. OLGU/DEĞER AYRIMININ ENDÜSTRİYEL TASARIMA ETKİSİ VE LATOUR'A ÖZEL BİR İLGİYLE AŞILMA GİRİŞİMİ.....	63
4.1 Doğanın Çatallanması	63
4.2 Çatallanmanın Aşılma Girişimi.....	70
4.2.1 'Kara kuru' kavramı.....	75
4.2.2 Aktör-Network Teorisi (ANT).....	80
4.3 İnsan-olmayan Aktörlerin Görünmezliği	88
4.3.1 Donanımın donanımsallığı.....	89
4.3.2 Donanımın görünmezliği ve network kavramı	94
5. SONUÇLAR VE ÖNERİLER	103
KAYNAKLAR	111
EKLER.....	119
ÖZGEÇMİŞ.....	141

KISALTMALAR

Alm.	: Almanca
ANT	: Aktör-Network Teorisi
CAD	: Bilgisayar Destekli Tasarım
CERN	: Avrupa Nükleer Araştırma Merkezi
EYS	: Engelli Yaya Sistemi
Fr.	: Fransızca
Gr.	: Grekçe
İng.	: İngilizce
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
Lat.	: Latince
MIT	: Massachusetts Teknoloji Enstitüsü
ODTÜ	: Orta Doğu Teknik Üniversitesi
S&T	: Bilim ve Teknoloji Çalışmaları
www	: Dünya Çapında Ağ

ÇİZELGE LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Çizelge 3.1 : Töz sözcüğünün detaylı incelemesi.....	60
Çizelge 3.2 : Özne ve nesne sözcüklerinin detaylı incelemesi	61
Çizelge 5.1 : Tez çalışmasının kavramsal işleyişi 1	105
Çizelge 5.2 : Klasik eleştirel işleyiş.....	107
Çizelge 5.3 : Tez çalışmasının kavramsal işleyişi 2	107
Çizelge C.1 : Duyulur ve düşünülür dünya ayrımı.....	131
Çizelge E.1 : Kant'ın insan bilgisini ayırdığı üç alan.....	136

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : Temsili felsefe ağacı.....	4
Şekil 2.1a : Paul de Lamerie'ye ait demlik.....	16
Şekil 2.1b : Christopher Dresser'a ait demlik	16
Şekil 2.2 : Endüstriyel üretim için hazırlanan çizim taslağı örnekleri.....	17
Şekil 2.3 : Tasarım ve üretimin eşzamanlılığı: Zanaatkar	18
Şekil 2.4a : El ile çizim örneği	20
Şekil 2.4b : CAD programı yardımıyla çizim örneği	20
Şekil 2.5 : CAD çizimleri	21
Şekil 2.6 : Looshaus: A. Loos.....	31
Şekil 3.1 : WittgensteinHaus: Dış görünüş.....	42
Şekil 3.2 : Ördek-Tavşan illüstrasyonu: J. Jastrow	46
Şekil 3.3 : Adrian Walker: J. Wall.....	50
Şekil 3.4 : Atina Okulu: Rapheal.....	53
Şekil 4.1 : Il Conico su ısıtıcı: A. Rossi.....	68
Şekil 4.2 : Santa Croce Basilikası.....	72
Şekil 4.3 : Kuşların uçuşu: E. J. Marey	73
Şekil 4.4 : Masaüstü bilgisayar	79
Şekil 4.5a : Kömürlü ütü	79
Şekil 4.5b : İlk elektrikli ütü: H. W. Seely	79
Şekil 4.5c : İlk termostatlı ütü: J. Myers.....	80
Şekil 4.5d : Günümüzde ütü.	80
Şekil 4.6 : EYS Cihazı.....	83
Şekil 4.7 : Brooklyn Köprüsü	85
Şekil 4.8 : Gaston Lagaffe (detay): A. Franquin	87
Şekil 4.9 : Dirsekli kapı kapatıcı	88
Şekil 4.10a : Bir Çift Ayakkabı: V. van Gogh	91
Şekil 4.10b : Köylü Kadın: V. van Gogh	91
Şekil 4.11 : Alan derinliği.....	94
Şekil 4.12 : Pisuar: M. Duchamp.....	96
Şekil 4.13 : Laboratuvar ortamı.	99
Şekil B.1 : Özne ve Nesne	128
Şekil C.1 : Perspektif Aygıtı: A. Dürer	132
Şekil D.1 : Gaston Lagaffe (bütün): A. Franquin	133
Şekil F.1a : LC1: Le Corbusier	138
Şekil F.1b : Organik Sandalye: C. Eames ve E. Saarinen.....	138

ENDÜSTRİYEL TASARIMDA PARADİGMA KAYMALARI: BRUNO LATOUR'A ÖZEL BİR İLGİYLE

ÖZET

“Endüstriyel Tasarımda Paradigma Kaymaları: Bruno Latour’a Özel Bir İlgile” başlığını taşıyan bu tez çalışmasında, endüstriyel tasarım disiplininin varlık koşullarının irdelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, ilkin disiplinin ne türden ön-kabullerin üzerinde temellendiği ortaya konulmaya çalışılmış, hemen ardından ise bu ön-kabuller sorguya açılarak tasarım kavrayışımıza ilişkin yeni bir bakış açısının olanaklılığı ‘paradigma’ ve ‘paradigma kayması’ kavramları üzerinden tartışmaya açılmıştır. Endüstriyel tasarım disiplininin özgün bir tarzda bahsedebilmenin yolunun, kendi uzmanlık alanımız dışındaki alanlarla girişeceğimiz düşünsel etkileşimlerden geçtiği yönündeki anlayış, amaçlanan yeni bakış açısının olanaklılığının, genelde bilim felsefesi, özelde ise Bruno Latour düşüncesi dolayımında aranmasına neden olmuştur.

Tez çalışmasının “Büyüsü Bozulan Dünyada İşlevselcilik ve Pozitivizm İlişkisi” başlığını taşıyan ikinci bölümü, endüstriyel tasarım disipliniyi olanaklı hale getiren ‘endüstrileşme’ ve ‘rasyonelleşme’ süreçlerini ele alır. 18. ve 19. yüzyıllarda gerçekleşen Endüstri Devrimi’yle birlikte üretim etkinliğin, zanaatkardan alınarak makinelere devredilmesi sürecine gönderme yapan endüstrileşme ile ‘dünyanın büyüünün bozulması’ olarak da adlandırılan ve endüstrileşmeden çok daha eski ve kökensel bir dönüşüm sürecine gönderme yapan rasyonelleşme, birbirleriyle olan karşılıklı etkileşimleri göz önünde bulundurularak endüstriyel tasarım disiplini ile ilişkisi çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Endüstriyel tasarım disiplininin modern bilimle, özellikle de modern bilime ilişkin yerleşik bakış açısının belirleyicisi olan pozitivizmle olan bağlantısı, ikinci bölümün ortaya koymaya çalıştığı temel hedeftir. Bu hedef doğrultusunda, mantıkçı pozitivist Viyana Çevresi ile bu çevrenin yakın temas içinde olduğu işlevselci Bauhaus ekolü, sahip oldukları ortak ilkeler göz önünde bulundurularak incelenmiştir. Sonuç olarak, bu bölümde, endüstriyel tasarım disiplinine ilişkin aşına olduğumuz bir söylemin kısa bir özeti verilmiş ve disiplininin yerleşik paradigması tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu bölüm, her ne kadar yeni bir söz söylemese de, ortaya koyduğu tarihsel bakış açısı sayesinde, dile getirilecek her yeni sözün neye istinaden söylendiğinin anlaşılması açısından önemlidir.

Tez çalışmasının “Pozitivizm Sonrası Bilim Kavrayışı ve Olgu/Değer Ayrımının Felsefi Kökenleri” başlığını taşıyan üçüncü bölümünün neredeyse tamamı, endüstriyel tasarım disiplininin kökenlerine ilişkin ontolojik bir sorgulamaya odaklanmıştır. ‘Töz’, ‘ilinek’, ‘*res extansa*’, ‘*res cogitans*’ vb. pek çok felsefi kavramın detaylı bir biçimde tartışıldığı bu bölüm, çalışmanın özgünleşmeye başladığı noktaya işaret eder. Bir önceki bölümde ele alınan eski paradigmayı son bölümde ele alınacak olan yeni paradigmaya bağlaması nedeniyle bir ‘ara bölge’ oluşturduğunu söyleyebileceğimiz bu bölüm, endüstriyel tasarım alanında bu güne

dek ele alınmamış konuları tartışmaya açması açısından kritik bir öneme sahiptir. Endüstriyel tasarım disiplininin modern bilim vasıtasıyla olanaklı hale geldiği tespitinden hareketle, modern bilimin oluşum süreçlerinin irdelendiği bu bölümde, bir önceki bölümün konusu olan yerleşik paradigmanın aşılabilmesi için gereken düşünsel donanım oluşturulmaya çalışılmıştır. Bauhaus'tan bu yana bilimsel bir çalışma alanı olduğu iddia edilen endüstriyel tasarım disiplininin, özne/nesne ayrımını varsayan modern epistemoloji üzerinde temellendiği iddiasından hareketle, gerek modern epistemoloji gerekse bu epistemolojiyi olanaklı hale getiren geleneksel metafizik, töz kavramına kadar geri götürülerek tarihsel bir bakış açısı içerisinde irdelenmiştir.

Çalışmanın, “Olgu/Değer Ayrımının Endüstriyel Tasarım Alanına Etkisi ve Latour’a Özel Bir İlgiyle Aşılma Girişimi” başlığını taşıyan dördüncü ve son bölümünde ise, endüstriyel tasarım disiplinine ilişkin eski paradigmanın aşılma girişimleri ve yeni paradigma önerileri ele alınır. Fransız antropolog, sosyolog, bilim ve teknoloji felsefecisi Bruno Latour’a, tez çalışmasının başlığında da ifade edildiği gibi, ‘özel bir ilgi’ göstererek hazırlanan bu bölüm, çalışmasının en özgün kısmını oluşturmaktadır. İkinci bölümde pozitivizm ve işlevselcilik, üçüncü bölümde ise modern epistemoloji ve mevcudiyet metafiziği ile ilişkisi çerçevesinde ele alınan olgu/değer ayrımı, bu son bölümde Latour’un, Alfred North Whitehead’in birincil ve ikincil nitelikler ayrımı eleştirisinden hareketle ortaya attığı ‘söz’ (İng. *word*) ve ‘dünya’ (İng. *world*) kavramları ile ilişkisi çerçevesinde yeni baştan ele alınmış ve endüstriyel tasarım alanına ilişkin yeni paradigma belirlenmeye çalışılmıştır. 1980’lerden itibaren tasarım alanının yeni paradigması olduğu iddia edilen anlam-merkezli tasarım kavrayışının, aştığını iddia ettiği işlev-merkezli kavrayışıyla özünde aynı metafizik köke sahip olduğu tespitinden hareketle, gerçek anlamda ‘yeni’ paradigmanın nasıl olabileceği, son yıllarda ‘tasarım’ sözcüğünde meydana gelen anlam genişlemesi bağlamında ele alınmıştır.

Endüstriyel tasarım alanının ‘yeni’ kavramsal çerçevesini belirlemeye aday bir öneri sunduğu için ele alınan Latour, pek çok tasarım kavramının, yeni bir tarzda değerlendirilebilmesi için eşsiz bir olanak sunar. Endüstriyel ürünleri, eski paradigmada söz konusu olduğu gibi, öznenin bir resim gibi karşısına aldığı, katı ve kemikleşmiş ‘nesne’ler olarak değil, devingen bir işleyişin dönüşüme açık ‘aktör’leri olarak ele alan Latour, kolektif etkinliğin birer parçası olma özelliğini, sadece insan olanlarla değil, insan olmayanlarla da paylaştığımızı göstermesi açısından önem taşır. Latour’un *Hareket Halindeki Bilim* isimli kitabının yarattığı çağrışımla, ‘hareket halindeki tasarım’ olarak da adlandırabileceğimiz bu yeni tasarım önerisi, gerek tasarım kavrayışımızı ‘isim’ halinden ‘fiil’ haline dönüştürme potansiyeline sahip olması, gerekse insan yapımı şeyleri, bilincin durağan birer nesnesi olarak değil, çalışır ya da işler halde ele alma yollarını göstermesi açısından değerlidir.

Sonuç olarak, endüstriyel tasarım disiplinine, bu güne dek yapılan çalışmalarda söz konusu olduğu gibi ‘epistemolojik’ olarak değil, ‘ontolojik’ olarak yaklaşan bu çalışmada, endüstriyel tasarım alanına ilişkin modernist olmayan bir bakış açısının olanaklılığı tartışılmıştır. Endüstriyel tasarım alanını modern-olmayan fikirlerle buluşturmayı deneyen bu çalışma, bu yolla, gelecekte bu alana ilişkin farklı bakış açılarının sergilenebileceği başka çalışmalara ön ayak olmayı amaçlamaktadır.

PARADIGM SHIFTS IN INDUSTRIAL DESIGN: WITH A SPECIAL ATTENTION TO BRUNO LATOUR

SUMMARY

In this thesis entitled “Paradigm Shifts in Industrial Design: With a Special Attention to Bruno Latour”, the conditions that makes Industrial Design possible are aimed to be evaluated. In order to do that, first of all, the presuppositions that founds the discipline are stated, and following that, these presuppositions are questioned so as to enable a new way of looking concerning our understanding of design via concepts such as ‘paradigm’ and ‘paradigm shift’. The belief that any discussion regarding Industrial Design in a peculiar manner can only be achieved by creating interdisciplinary interactions resulted in a quest for philosophy of science in general, and Bruno Latour’s philosophy in particular.

The second chapter of the thesis entitled “The Relationship between Functionalism and Positivism in the Disenchanted World” covers ‘industrialization’ and ‘rationalization’ processes. With the Industrial Revolution that took place in the 18th and 19th centuries, the process of taking the production away from the craftsman and assigning it to the machines, that is to say, ‘industrialization’; as well as ‘rationalization’ which is called ‘the disenchantment of the world’ and refers to a comparatively older and primordial process of transformation than the industrialization itself, were evaluated in the framework of industrial design.

The relationship between industrial design and modern science, and particularly with positivism as the founder of the dominant understanding of modern science, is the fundamental destination the second chapter of the thesis aims to set forth. In order to do that, the logical positivist Vienna Circle and the functionalist The Bauhaus with whom the Circle had close contact, is investigated according to their common principles and visions.

Consequently, the settled paradigm of the disciplinary is established, giving a brief summary of a familiar statement regarding industrial design. In this chapter, no new statements were made. Nevertheless, it is still quite remarkable since every new statement yet to be made will be utterly understood, thanks to historical perspectives it sets forth.

The third chapter of this thesis entitled “The Post-Positivist Conception of Science and the Philosophical Origins of Fact/Value Distinction” focuses entirely on the ontological examination of the roots of industrial design. In this chapter where the philosophical notions such as substance, accident, *res extensa*, *res cogitans* etc. are widely discussed, it is pointed out that the study is starting to acquire originality. This chapter holds a critical significance as it opens the never handled issues in the field of industrial design to discussion while it binds the first chapter, in which the old paradigm was approached, with the last chapter in which the new paradigm will be approached.

In this chapter where the formation processes of the modern science is being scrutinized, judging from the fact that Industrial Design was enabled through modern science, the required intellectual implement was endeavoured in order to overcome the settled paradigm which was pointed out in the second chapter. Industrial Design, judging from the fact that it was based on a subject/object distinction oriented modern epistemology, which was acclaimed to be a scientific field of study since The Bauhaus, was scrutinized through a historical perspective with the help of such elements as traditional metaphysical, substance notions which made the modern epistemology possible.

The attempt to overcome the old paradigm concerning Industrial Design and the proposals for the new paradigm are covered in the forth and the last chapter of thesis entitled “The Effects of Fact/Value Distinction to Industrial Design and The Attempt to Overcome it with a Special Attention to Latour”. This chapter is the most original of the entire study, as stated in the title, being endeavoured with ‘a special attention’ to French anthropologist, sociologist, science and technology philosopher Bruno Latour.

The reason of showing a special attention to Bruno Latour is because the intellectual approaches he set forth enable the debates concerning Industrial Design to be expressed in an ontological dimension. Another reason for this ‘special attention’ could be stated as Bruno Latour being a widely appreciated philosopher throughout the academical environments in Europe as well as America but comparatively not yet in Turkey.

The Fact/Value distinction that was evaluated through a framework related to positivism and functionalism in the second, modern epistemology and metaphysics of presence in the third chapter is re-evaluated in the forth chapter whilst introducing Latour’s concepts of ‘word’ and ‘world’. Moving forward from the evaluation which set forth that; meaning-oriented design approach which was claimed to be the new paradigm of field of design as from 1980’s, in fact, shares the same metaphysical origins with function-oriented design approach, contributes in endeavouring ‘how a primordially brand new’ paradigm will be formed within the content extension that occurred lately in the word ‘design’.

Therefore in the fourth chapter, Latour’s concept of ‘black box’ and ‘Actor-Network Theory’ were evaluated. The concept of black box was evaluated in a frame of significance to ‘temporality’ in comparison to ‘hypostazation’. Actor-Network Theory (ANT) that qualifies subjects and objects as ‘actors’ regardless of their difference, was evaluated as an original venture that enables us to make a radical shift in our settled understanding towards Industrial Design.

Latour, having submitted a proposal towards determining the ‘new’ conceptual frame of Industrial Design offers an opportunity for a plenty of design concepts to be approached in a renewed manner. Considering industrial products as transformable ‘actors’ of an ongoing dynamic network rather than solidified ‘objects’ standing in front of the human-subject as in the old paradigm, Latour, indicates that the feature of being involved in a collective activity is shared not only with humans but with non-humans as well. The new design proposal that can be called as ‘design in action’ -similar to the title of Latour’s book *Science in Action*- is important since it expresses the potential of converting our understanding of design from ‘noun’ to ‘verb’.

Consequently, in this study the possibility of a non-modernist perspective towards Industrial Design is discussed. Different from the ongoing studies that have been made until today, its approach towards Industrial Design is ‘ontological’ rather than being ‘epistemological’ since it endeavours to open Industrial Design to non-modernist ideas so as to lead other studies in the future where various point of views can freely be exhibited.

1. GİRİŞ

Endüstriyel tasarımda paradigma kaymalarına odaklanan bu tez çalışmasının altı yıla yakın bir zaman dilimine yayılmış ‘kısa’ tarihi, içerisinde kendilerine yer bulmuş düşünceler kadar yazılıp bir kenara atılmış, başlangıçta hedeflenen varış noktasından bambaşka hatta ona karşıt yerlere ulaşmış düşüncelerden de oluşmaktadır. Çalışmayı, kendi tarihselliği içerisinde hakkıyla değerlendirebilmek için, Heidegger’in deyişiyle, “kendilerini geriye çeken” düşüncelere de değinilmesi gerektiğine inanıyorum.

Bu çalışmaya başladığım yıllarda, endüstriyel tasarım disiplini ağırlıklı olarak anlam, değer, kültür ve gündelik yaşam başlıkları ekseninde çalışılmakta, dolayısıyla tasarım etkinliği, sosyal bilimler ve insanbilimlerinin kapsamına girecek bir tarzda ele alınmaktaydı. Kabaca ‘sosyal inşacılık’ ve ‘fenomenoloji’ olarak adlandırılabilen bu eğilim, endüstriyel tasarım alanında yapılan çalışmaların büyük çoğunluğunun kavramsal çerçevesini oluşturmakta ve disiplinin kendini tanımlama ve sınırlarını saptama biçiminde belirleyici bir rol oynamaktaydı. 20. yüzyıl başlarının ‘üretim’ ve ‘işlev’e odaklanan bakış açısı, yüzyıl ortasından itibaren ‘kullanım’ ve ‘anlam’ı kapsayacak şekilde genişletilmiş, hatta onun yerini almış; ve bu yeni bakış açısı, bir yandan endüstriyel ürünleri modern kültürün somut dışavurumları olarak tanımlarken, diğer yandan tüketim arzusu, reklam söylemi ve estetikleştirme gibi sosyal konularla ilişkilendirerek gündelik yaşamın fenomenolojisini yapmaya çalışmıştı.

Bilim ve teknolojiyi, tasarım etkinliğinin merkezine yerleştiren ‘eski’ yaklaşımların yerine, ‘anlam’a yaptıkları vurguyla genel olarak insanı, özel olarak ise kullanıcıyı tasarımın etkinliğinin merkezi haline getirmeye çalışan ‘yeni’ yaklaşımlar, bu tez çalışmasına başladığım yıllarda nihai varış noktası olarak pek çok kişi gibi benim de karşımda durmaktaydı. 2000’lerin başında mezun olduğum Orta Doğu Teknik Üniversitesi (ODTÜ) Endüstriyel Tasarım bölümünde almış olduğum oldukça katı ‘işlevselci’ eğitime ilişkin olarak hissettiğim hoşnutsuzluk; dile, anlama, söyleme,

duygulara, kültürel kodlara ve iktidar ilişkilerine dair söyleyecek pek çok sözü olan bu yeni yaklaşım tarzını benim gözümde paha biçilmez kılıyordu.

Gerek kendimi içerisinde bulduğum akademik atmosfer, gerekse aldığım eğitim biçimime ilişkin eleştirel tavrım, endüstriyel tasarım disiplininin söz konusu açmazının, sosyal bilimler ve insanbilimleri alanlarıyla girilecek karşılıklı etkileşim vasıtasıyla aşılabileceğine dair güçlü bir inanç beslememe neden oldu. Sosyal ve insan bilimcilerin, maddiliğin, sosyal ve kültürel yaşamın önemli bir bileşeni olduğu iddiasından hareketle önem atfetmeye başladıkları ‘insan yapımı şeylere’, tam da bu şeylerin tasarımını kendine konu edinmiş bir disiplinden gelen bir araştırmacı olarak yönelmeye çalıştım. Bu nedenle, sosyolojiden antropolojiye, göstergebilimden dilbilime, edebiyattan psikanalize kadar pek çok alanda okumalar yaptım.

Ocak 2011 tarihli ilk tez izleme komitesi toplantısı için hazırlanan “*Objects Narrated: Material Culture of Everyday Life*”, Türkçesiyle “Anlatı olarak Nesne: Gündelik Yaşamda Maddi Kültür” isimli çalışma önerim¹, yukarıda dile getirilen alanlarda yapılan okumaların bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. İnternet üzerinde “<http://objectsnarrated.blogspot.com>” adresinde hala yayında olan bu öneride, ‘anlatan’ (özne) ve ‘anlatılan’ın (nesne) aynı ‘anlatı’nın birbirlerinden koparılamaz parçaları olduğu iddiasından hareketle, kadınların (çünkü anlatmayı seviyorlardı) yaşam alanlarında kullandıkları kimi nesneleri, içlerinden geldiği gibi dile getirmelerini istedim. Video kaydı yapılmasını öneren bu etnografik araştırmanın amacı, özne/nesne arakesitinde meydana gelen anlamlandırma süreçlerine özel bir ilgi göstererek, endüstriyel tasarım alanındaki ‘işlev’ merkezli kavrayış tarzını, ‘anlam’ vurgusuyla aşmaya çalışmaktı.

Yapılan röportajlardan derlenen videolardan hareketle, söz gelimi, yarım asırlık kırık dökük bir masanın, işlevini güçlkle yerine getirecek kadar eskimiş olmasına rağmen ısrarla muhafaza edilmesini, insan yapımı şeylerin işlevden başka -hatta ondan daha fazla- sembolik anlam ile ilişkili olmasına dayandırdım.² Ne var ki, kısa bir süre

¹ Başta Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim elemanı Cengiz Bodur olmak üzere, bu projede emeği geçen tüm fotoğraf bölümü öğrencilerine, çalışmaya yaptıkları katkılarından dolayı teşekkür ederim.

² Bu konuda yapılmış en yetkin ve kapsamlı çalışmalardan biri için bakınız: **Cairns K.V. & Silverman E.L.** (2004). *Treasures: The Stories Women Tell about the Things They Keep*. Calgary:

sonra, anlatan ve anlatılanı, anlatı düzleminde bir araya getirme girişiminin, özlerinde birer modern soyutlama olan ‘özne’ ve ‘nesne’ kavramlarının halihazırda birbirlerinden koparılmış oldukları gerçeğini aşmaya yetmediğini fark ettim. Gerek işlev-merkezli hareketin, gerekse bu harekete karşıt bir söylem tarzıyla ortaya çıkan anlam-merkezli hareketin, aynı epistemolojik ön-kabullere dayandığının farkına varmam ise, beni endüstriyel tasarım alanında ‘kökensel bir soruşturma’ yapmaya yöneltti.

‘Ontoloji’ olarak adlandırabileceğimiz ‘köken’ arayışı, bu tez çalışmasının gizli kahramanı Heidegger’e aittir ve modern epistemolojinin, ‘varlık nedir?’ sorusunun yeniden gündeme getirilmesi vasıtasıyla aşılması girişimine gönderme yapar. Heidegger’e göre, ilkin 17. yüzyılda Descartes tarafından sistematize edilerek bütün bir modern çağa damgasını vuran modern epistemoloji, insanı ‘akıl bahşedilmiş bir varolan’ olarak gören antropolojik bir yaklaşıma dayanır. Varolmak için kendisinden başka hiçbir şeye ihtiyaç duymayan tek varolanın insan olduğu iddiasından hareketle modern epistemoloji, ‘düşünen ben’ ya da ‘özne’ olarak insanı, her şeyin merkezi ve ölçüsü haline getirirken, geriye kalan her şeyi, ayrıcalıklı tek varolan olan insana verilmiş edilgin birer ‘nesne’ olarak konumlandırır.

Heidegger, ‘varlık nedir?’ sorusunun modern epistemoloji tarafından bir kenara itilmesine karşı çıkar. Ontolojinin epistemolojiye indirgenmesinin doğrudan bir sonucu olarak modern düşünceyi baştan sona kuşatan özne-merkezli düşünce sistemine ve öznenin varoluşun biricik temeli ilan edilmesine itiraz eden Heidegger, modern epistemolojinin, sadece insan-merkezci bir bakış açısının egemenliğiyle sonuçlanmakla kalmadığını, her türden ontolojik soruşturmayı engelleyerek düşünmeyi ölü bir sona terk ettiğini de belirtir (Mansbach, 1999).

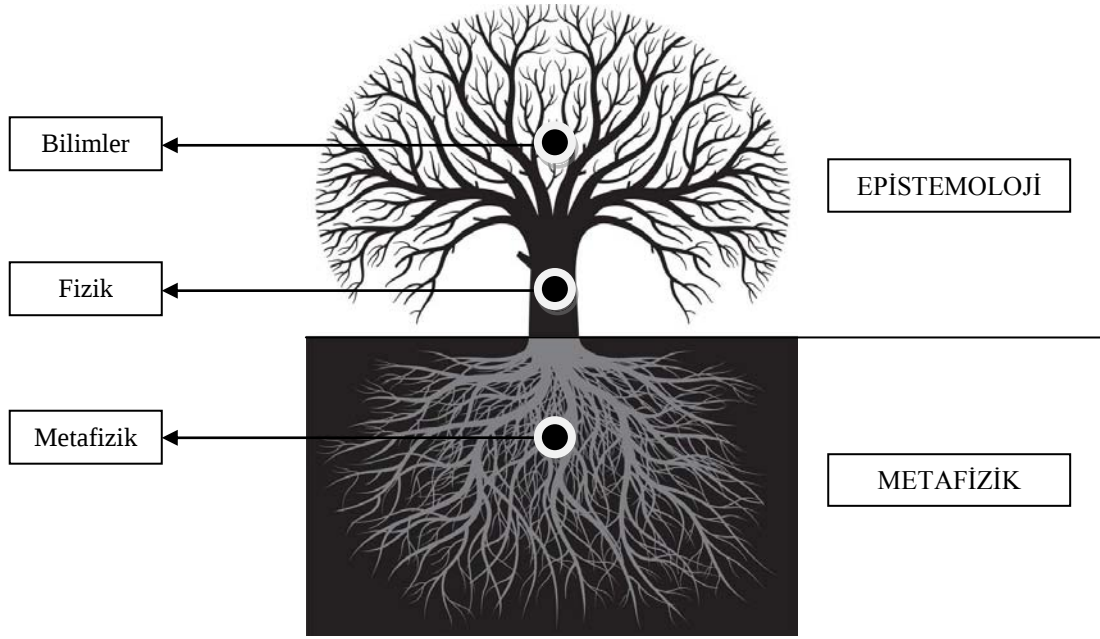
Heidegger, 1929 tarihli *Metafizik Nedir?* isimli çalışmasında, gerek varlığa ilişkin sorgulamayı gereksiz ilan ederek es geçen epistemolojiyi, gerekse varlığı ‘mevcudiyet’ olarak anlamak suretiyle onun anlamını daraltan geleneksel metafiziği,

University Press. Bu çalışma, kadınları kullandıkları nesneler vasıtasıyla anlamaya, kişisel ve kolektif tarihsel mirasın birer taşıyıcısı olarak ele almaya çalışır.

Bu noktada, öznenin nesnesiyle kurduğu ilişkiyi röportajlarda değil, romanlarda arayan bir başka çalışma da bu bağlamda bahsedilmeye değerdir. **Watson, J.** (2004). *Literature and Material Culture from Balzac to Proust: The Collection and Consumption of Curiosities*. Cambridge: University Press. Watson, bu kitapta, 19. yüzyıl sonu Fransız edebiyatında göze çarpmaya başlayan biblo, antika gibi belli türde nesnelerin izlerini sürer.

Descartes tarafından kullanılan bir metaforu yeniden gündeme getirerek sorgulamaya girişir. Descartes'ın felsefeyi 'ağaç'a benzettiği bu metafora göre, felsefe ağacının kökleri metafizik, gövdesi fizik ve bu gövdeden çıkan her bir dalı ise bilimlerdir.

Descartes'tan bu yana 'epistemoloji' haline gelen felsefe, Şekil 1.1'de de görülebileceği gibi, sadece ağacın toprak üzerinde kalan kısımlarıyla, yani fizik ve bilimlerle ilgilenir. Toprak altında kalan metafizik ise, bütün bir modern çağ boyunca çeşitli felsefeler tarafından 'bilinemez' ilan edilerek görmezlikten gelinir.



Şekil 1.1 : Temsili felsefe ağacı.³

Heidegger, epistemolojinin kökleri -yani metafiziği- felsefenin kapsamı dışına çıkarmasıysa, felsefe ağacının 'köksüz' de varolabileceği iddiasına katılmaz. Heidegger'e göre kökler, kabul etsek de etmesek de oradadır ve gövdeyi ve gövdeden hareketle bütün bir ağacı besleyip büyötmektedir.

Bir adım daha ileriye giderek felsefe ağacının modern çağla birlikte görmezden geldiği bu metafizik köklerin nereye tutundukları sorusunu ortaya atan Heidegger, varlığı 'mevcudiyet' olarak ele almayan yeni bir ontolojinin kapısını aralar. Nasıl ki ağacı besleyip büyüten su ve toprak, ağacın bütününden ve parçalarından başka bir şeyse, Heidegger'e göre varlık da, ne herhangi bir varolandır, ne de genel olarak tüm varolanların bir toplamıdır.

³ Konunun daha iyi anlaşılması için tarafımca hazırlanmıştır. *Metafizik Nedir?*'de yer almamaktadır.

Geleneksel metafiziğin, varlığı salt mevcudiyet temelinde anlamak suretiyle, ‘artık-varolmayan’ olarak geçmiş ve ‘henüz-varolmayan’ olarak geleceği sonsuz bir ‘şimdi’nin içine hapsettiğini ima eden Heidegger, bu yolla, ‘varlık’ ve ‘zaman’ın kökensel olarak birbirlerine ait olduklarının unutulduğunu söyler. Zamansallığından yalıtılan ‘varlık’ın, ‘varolan’a indirgenerek tözselleştiğini dile getiren Heidegger, bu tözselleşmeyle birlikte ‘şeyler’in birer ‘nesne’ye dönüştüklerini söyler.

Söz konusu dönüşümün baş aktörü modern epistemoloji, modern çağ için öylesine belirleyicidir ki, bir zamanlar Descartes’ın felsefe ağacı üzerinde ‘kırmızı bir elma’ olarak betimlemekten hoşlandığım ve Fransız filmlerine öykünerek ‘arzumun karanlık nesnesi’ olarak adlandırdığım endüstriyel tasarım disiplinine baştan sona hakim olur.

Tasarım alanında yürütülen çalışmalar; ‘epistemoloji’, ‘teorik bakış açısı’, ‘yöntembilim’ ve ‘yöntem’ olarak daralarak ilerleyen, birbirlerini besleyen ya da temellendiren basamaklardan oluşan bir düzen çerçevesinde ifade edilebilir.

Epistemoloji → Teorik Bakış Açısı → Yöntembilim → Yöntem

Bu çalışmalarda modern epistemoloji, her türden araştırmanın merkezinde yer alarak bu araştırmayı temellendirir. Dolayısıyla tasarım alanında yürütülen her araştırma, modern epistemolojiden hareketle ve bu epistemolojiyle birlikte olanaklı hale gelir (Crotty, 1998, s.4-6).

Sözü edilen durum, modern epistemolojinin, adeta bir dogma gibi sorgusuz sualsiz kabul edildiğine ve özgün olduğu iddiasında bulunan her çalışmanın aslında bir tekerleme gibi sürekli kendini tekrar ettiği gerçeğine gönderme yapar.

Ne var ki bu tez çalışmasında, bambaşka bir yol hedeflendi. Ters istikamette yol alarak kökensel bir soruşturma öneren bu yol, epistemolojinin ilksel statüsünün alaşağı edilmesini gerektirir.

Ontoloji ← Epistemoloji

Bu hedef, modern çağdaki her disiplin gibi bir uzmanlık alanı haline dönüşen ‘endüstriyel tasarım’ disiplininin alışılmış sınırlarının aşılmasına yol açar.

Endüstriyel tasarım alanının alışılmış sınırlarını tespit edilmeye çalıştığım “Büyüsü Bozulan Dünyada İşlevselcilik ve Pozitivizm İlişkisi” başlığını taşıyan bölümün

ardından, Descartes'ın metaforundaki dallara, gövdeye ve köklere yöneldim. Bu amaç doğrultusunda, bilim tarihi ve felsefesi alanlarında okumalar yaptım. Dolayısıyla “Pozitivizm Sonrası Bilim Kavrayışı ve Olgü/Değer Ayrımının Felsefi Kökenleri” başlığını taşıyan üçüncü bölümde, endüstriyel tasarım alanının mevcut sınırları belirleyen modern epistemolojiyi, Galileo fiziğine dek takip ederek bu fiziği olanaklı hale getiren geleneksel metafiziği irdeledim.

Modern epistemolojinin, varolanların varlığıyla ilgili halihazırda verilmiş metafizik bir ön-kararı gizlediğinin ve karanlıkta bırakılan bu ön-kararın, gerçekliğin belli bir tarzda kavranmasına yol açtığına farkına varmam ise, beni ‘paradigma’ kavramı üzerinde çalışılmaya sevk etti. ‘Paradigma’ ve ‘paradigma kayması’ kavramlarının bu tez çalışmasında ne denli önemli bir rol oynadıkları, çalışmanın başlığında kendilerine bir yer bulmalarından kolaylıkla anlaşılabilir.

Tez çalışmasının “Olgü/Değer Ayrımının Endüstriyel Tasarıma Etkisi ve Latour’a Özel Bir İlgiyle Aşılma Girişimi” başlığını taşıyan dördüncü bölümünde ise, yeniden endüstriyel tasarım alanına bağlanmaya çalıştım. Bir önceki bölümün konusu olan kökensel soruşturma arayışı, modern epistemoloji ve mevcudiyet metafiziğini yepyeni bir bakış açısıyla aşmaya çalışan Fransız düşünür Bruno Latour’a özel bir ilgi göstermeme neden oldu. Baştan sona Latour’a odaklanan bu bölümde, Latour’un farklı alanlar üzerinde yazdığı pek çok metin iç içe geçirilerek endüstriyel tasarım alanıyla ilişkisi çerçevesinde ele alındı. Tez çalışmanın temel amacı, endüstriyel tasarım alanındaki paradigma kaymalarına odaklanmak olduğu için ise, bu kaymanın gerçekleştirilebilmesinde bir olanak olarak öne çıkan Bruno Latour’a tez başlığında da yer verildi.

“Sonuçlar ve Öneriler” başlığını taşıyan bölümde ise, tez çalışmasının bütünü boyunca ortaya koymaya çalıştığı hedef kısaca değerlendirildi. Çalışmada, endüstriyel tasarım alanı için yeni paradigmanın belirleyicisi olmaya aday bir teori olarak ele alınan Aktör-Network Teorisi (ANT), öne çıkan farklılıkları ile kısaca ele alındıktan sonra, bu teorinin bu türden bir çalışma için mutlak bir sonuç olmadığı ancak hedeflenen epistemolojik yüzleşmenin gerçekleştirilebilmesi için doğru bir yönelim olduğu ortaya konuldu. Başka düşünürler ve ortaya attıkları başka teoriler yoluyla, benzer pek çok çalışmaların yapılabileceği dile getirildikten sonra,

Latour'un önerisinin, endüstriyel tasarım kavrayışımızı dönüştürme potansiyeline dikkat çekildi.

Sonuç olarak bu tez çalışmasının, endüstriyel tasarım disiplini olanaklı hale getiren metafizik ile bir yüzleşme ve bu kurucu metafiziğin aşılmasını talep eden yeni bir bakış açısının olanaklılığı üzerine kökensel bir düşünme girişimi olduğu söylenebilir. Endüstriyel tasarım disiplini yepyeni bir tarzda tartışmamızın yolunu açacak bir paradigma kaymasının olanaklılık koşullarını sorgulamayı kendine hedef olarak belirleyen bu tez çalışması, sözü edilen bu kaymayı, Bruno Latour'a özel bir ilgi göstererek gerçekleştirmeye çalışmaktadır.

2. BÜYÜSÜ BOZULAN DÜNYADA İŞLEVSELÇİLİK VE POZİTİVİZM İLİŞKİSİ

2.1 Üretimin Değişen Özü

Batıda 18. yüzyılın ortalarından 19. yüzyılın başlarına uzanan zaman aralığına karşılık gelen Endüstri Devrimi'nin üretim etkinliği üzerinde yarattığı radikal dönüşümle birlikte, 'endüstriyel tasarım' olarak bilinen yeni bir çalışma alanı ortaya çıkar. Bu yeni çalışma alanının ortaya çıkışının, üretim biçiminin zanaat üretiminden, makinaların ağırlıklı yer tuttuğu seri üretime doğru evrilmesinin kaçınılmaz bir sonucu olduğu söylenebilir.

Makinelerin üretim sürecine tam anlamıyla yerleşmesi, diğer bir deyişle, üretim araçları olarak kullanımlarının yaygınlaşması, 19. yüzyılın sonlarını bulduğu için, bugün bildiğimiz anlamıyla endüstriyel tasarım, ancak 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren söz konusu olmaya başlar. Makinelerin devreye girmesiyle birlikte, tasarım ve üretim süreçleri birbirlerinden birbirinden ayrışır. Geçmişte 'zanaatkar' adı verilen tek bir kişinin üstlendiği tasarım ve üretim etkinlikleri, endüstrileşmeyle birlikte farklı kişilerin sorumluluğuna aktarılır. O günden bu yana sürekli artan işbölümü ve uzmanlaşma öyle bir noktaya ulaşır ki, günümüzde 'tasarımcı', artık bütün bir ürünü bile değil, herhangi bir ürünün sadece belli bir kısmının tasarımından sorumlu hale gelir (Bürdek, 2005, s.17-9).

Başlangıçta sadece atölyeler büyütülüp, işbölümü biraz daha artarken, su ve buhar gücüyle çalışan daha kapsamlı bir makineleşme süreciyle birlikte, akıl yürütme ve el becerisi gibi zanaatkara özgü hünelerinin çoğu gereksiz, geleneksel çalışma tarzı ise imkansız hale gelir (Shiner, 2010, s.314). Makineleşmenin üretim etkinliği üzerinde yarattığı radikal dönüşümle birlikte, zanaatkarın üretim sürecinde üstlendiği rol bozguna uğrar. Geleneksel üretim tarzı, el ve kafa emeğinin birbirinden koparılamaz bir şekilde iç içe geçtiği bir üretim tarzını gerektirirken, el emeğinin makinelere devredilmesi anlamına gelen endüstriyel üretimle birlikte, zanaatkara özgü bir özellik

olan el ve kafa koordinasyonunu gereksiz hale gelir. Makine yapımı ürünlerin, el yapımı ürünlerin yerini almasıyla sonuçlanan bu kopuş süreci, endüstriyel üretimin, zanaat üretiminden farklılaşmaya başladığı noktaya işaret eder (Sennett, 2008, s.56, s.74).

‘Zanaat’ olarak adlandırılan endüstri öncesi geleneksel üretim tarzının baş aktörü olarak zanaatkar, herhangi bir ürünün nasıl üretileceğiyle ilgili gerekli teknik bilgiye sahip kişi olarak tanımlanır. Bu türden bir teknik, ‘amaç için araç’ olarak üretilen ürünlerin ortak adı olmanın ötesinde, üretime ilişkin genel bir bilgi ve beceriye karşılık gelir. Ürünün nasıl üretileceğinin bilgisi, elle yapmanın kendisinden, yani beceriden soyutlanamayacağı için, zanaat üretiminde bilgi ve beceri birlikte gerekir. Endüstriyel üretimde ise, ürünün nasıl üretileceğine ilişkin bilgi, ürünün bizzat üretiminden kopararak ayrıştırıldığı için, el ve kafa emeğinin bir aradalığına gerek duyulmaz. Zanaatkarın zanaat üretimindeki rolü, henüz birbirlerinden ayrıştırılmamış bir el ve kafa emeği birlikteliği olarak üretim sürecinin tamamını kapsarken, endüstriyel üretim, ‘tasarım’ yapmakla yetkilendirilmiş kafa emeğini, ‘üretim’ yapmakla yetkilendirilmiş el emeğinden soyutlayarak ayırır.

Endüstrileşmeyle birlikte makinelerin üretim sürecinde üstlendiği aktif rol, bir yandan üretim araçlarının kullanımı sırasında ihtiyaç duyulan el emeğini vasıfsız hale getirirken, diğer yandan kafa emeğini yüceleştirerek el emeğinin önüne geçirir. Geleneksel üretimin yerini endüstriyel üretime bırakmasıyla, zanaatkarın özü dönüşüme uğrar. Üretim etkinliğine hem bedensel hem de zihinsel olarak katılan zanaatkarın üstlendiği rolün bedensel boyutunun makinelere devredilmesiyle ortaya çıkan radikal değişim, bu etkinliğe bağlılığı salt zihinsel olanla sınırlı kalan ve ileride adına ‘endüstriyel tasarımcı’ denilecek yeni bir meslek grubunun doğmasına yol açacak koşulları hazırlar.

Kafa emeğinin, el emeğinin önüne geçirilerek yüceleştirilmesi, 18. ve 19. yüzyılda ortaya çıkan ‘sanatın estetikleşmesi’ süreciyle başa baş gider. Sadece ‘endüstriyel tasarım’ değil, ondan bir yüzyılı aşkın süre önce ortaya çıkan ve insanlığın en yüksek tinsel uğraşlarından biri olarak kutsallaştırılan ‘güzel sanatlar’ da, geleneksel üretim tarzı olarak zanaatın özünde meydana gelen radikal dönüşüm sonucunda ortaya çıkar.

Güzel sanatların bağımsız bir kategori olarak ortaya çıkmasında üç temel aşama söz konusudur. Bu aşamalardan ilki, 17. yüzyılın sonundan 18. yüzyılın ortasına kadar devam eder. Modern bilimin, Grek ve Ortaçağ bilimlerinden daha üstün olduğu yönündeki ilerlemeci iddia⁴, sanatçısı ve sanat eseriyle birlikte modern sanatın da, Grek ve Ortaçağ sanatlarından üstün olduğu iddiasının ortaya çıkmasına neden olur. 18. yüzyıl ortasından 19. yüzyıl başına kadar süren yarım yüzyıllık bir dönemi kapsayan ikinci aşamada ise, geleneksel sanat, birbirine karşıt olarak konumlandırılan iki ayrı kategoriye ayrıştırılır. Güzel sanatlar zanaattan, sanatçı zanaatçıdan, ‘estetik’ olarak adlandırılmaya başlanan deneyim biçimiye diğer deneyim biçimlerinden kesin olarak ayrılmaya başlar. Fayda ile özdeşleştirilen ‘zanaat’ ile faydadan bağımsız, incelmış zevk ya da beğeniyle özdeşleştirilen ‘sanat’ arasında karşıtlık kurulur. İncelerek rafine hale gelmiş zevk, kaba faydanın; sanat ise zanaatın önüne geçirilerek yüceltilir. ‘Güzel sanatlar’ adında ayrı bir kategorinin oluşmasındaki son aşama ise, 1800’lerden 1830’lara kadar süren kısa dönemi kapsar. ‘Sanat’ teriminin, estetiğin konusu haline gelerek bağımsız bir tinsel varlık alanını işaret etmeye başladığı bu dönemde, sanat ve sanatçılık en üst boyutta kutsallaştırılır. ‘Zevk’ ve ‘beğeni’ gibi kavramlar,⁵ yerlerini ‘estetik’ kavramına bırakmaya başlar. Güzellikten alınan sıradan zevk, incelmış ve entelektüel zevke dönüşür (Shiner, 2010, s.133-149, s.214-5).

Sanatçının yükselen itibarı karşısında sürekli güç kaybeden zanaatkar, 18. ve 19. yüzyıl boyunca sürekli güçlenen endüstrileşmeyle birlikte, sadece bir zamanlar sahip olduğu saygınlığı değil, iş olanaklarını da kaybeder. On binlerce küçük atölye, sanayileşmenin hızına bağlı olarak birbiri ardına kapandıkça, zanaatkarlar önceden saptanmış rutinleri yerine getiren birer makine operatörü olarak fabrikalarda çalışmak zorunda bırakılır. Tüm bu süreç sonunda, zanaatkarların bir kısmı emekli olana dek düşük gelirle geçinmek durumunda kalırken, bir diğer kısmı

⁴ Modernler ile Grekleri kıyaslama düşüncesi ilkin Rönesans’ta ortaya çıkar. Fakat bu tartışma, rasyonel ve ilerlemeci Aydınlanma düşüncesinin, felsefe ve bilimler alanında antiklerin otoritesine karşı verdiği savaşı kazanmasına, yani Galileo fiziğinin Aristoteles fiziğinin yerine geçirilmesine dek ivme kazanmaz (Calinescu, 2010, s.33-5).

⁵ Estetik, zevk ve beğeni kavramlarının tat alma, koku alma ve dokunma duyularını akla getiren çağrışımlarından muaf olduğu için, sadece sanatsal beğenin söz konusu olduğu durumların ifadesi için büyük avantaj sağlar (Shiner, 2010, s.208-10).

sanayileşmenin henüz tam anlamıyla egemen hale gelmediği bölgelere göç eder (Shiner, 2010, s.287-8, s.314-7).

Zanaatkar, endüstrinin bitmek bilmeyen yenilik taleplerine uyum göstermekte hem yetersiz hem de isteksizdir. Pazara katılan her yeni imalatçıyla birlikte daha da kızışan rekabet, tüm üretim sektörünü, olası tüketicilerin çeşitlilik gösteren beğenilerine cevap vermeye zorlar. Çizim konusunda yetkin kişiler sadece güzel sanatlar akademilerinde eğitim görenler arasından çıktığı için, yeni tasarım fikirlerinin ortaya konması için bu akademilerden mezun sanatçılara başvurulur. Ressam ya da heykeltıraşlar, büyük ya da küçük ölçekli kimi imalatçı firmalara dışarıdan iş yapan bağımsız sanatçılar olarak seramik, tekstil ya da duvar kağıdı desenleri tasarlar (Heskett, 2005, s.16-7).

Sektör içerisinde sürekli artan talepler ve yükselen beklentiler, imalat yapan fabrikalarda sadece desen çizebilen sanatçılara değil, çizilen desenleri makineye uyarlayacak ve aktaracak bir başka insan grubuna ihtiyaç doğurur. Zanaat becerisine sahip olması gereken bu yeni grup insan, hem tasarımdan anlamalı hem de sanatçılar tarafından çizilen desenleri mekanik süreçlerle örtüştürerek üç boyutlu hale getirebilecek denli hüner sahibi olmalıdır (Shiner, 2010, s.318). Ara aşamaları yürütebilecek bilgi ve beceri sahibi insanlara duyulan ihtiyaç çerçevesinde, Endüstri Devrimi'nin anavatanı İngiltere'de, makinalar tarafından üretilecek ürünlerin tasarımı üzerinde uzmanlaşmak isteyenler için çizim ve tasarım dersleri içeren bir eğitim programının hazırlanması gündeme getirilir. 1835-6 yılları arasında yayınlanan tebliğin hemen ardından devlete bağlı ilk tasarım okulları açılır (Raizman, 2003, s.50). Bu okulların ilki, günümüzde *Royal College of Art* ismiyle anılan ve bugün bildiğimiz anlamda ilk 'ürün tasarımcısı' olarak nitelendirilen Christopher Dresser'in (1834-1904) mezun olduğu *Goverment School of Design*'dir (Oshima, 2009, s.39). Devlet eliyle yürütülen bu eğitim seferliğinin temel nedeni, toplumun zevk ve beğeni düzeyinin geliştirilmesine katkı sağlamaktır. İyi tasarlanmış fiziksel çevrenin, ahlaklı bireyler yaratacağına ilişkin döneme hakim genel kanı, tasarıma, sanat ve endüstriyi birbirine bağlayacak eğitsel bir köprü kurma işlevi atar (Schmiechen, 1990, s.59).

Sonuç olarak, tasarım etkinliğinde söz sahibi olan iki tür tasarımcı ortaya çıkar. Birbirleriyle dirsek teması içinde çalışan bu iki gruptan ilki, pazardan gelen talepler

çerçevesinde sürekli yeni tasarım fikirleri yaratan, olasılıkla güzel sanatlar akademisi çıkışlı stil uzmanlarıdır. Diğerleri ise, sanatçıdan çok zanaatkara yakın, endüstriyel üretim süreçleriyle yakından ilgili ve stil uzmanından farklı olarak, doğrudan fabrika bünyesinde çalışan yeni nesil teknik ressamlardır (Heskett, 2005, s.18). Zanaatkarın ‘endüstriyel tasarımcı’ olarak yeniden doğuşuna ilişkin ilk işaretleri vermesi açısından önem teşkil eden bu yeni zanaatkar tipi, eski tarz atölye zanaatkarlarından da, bağımsız sanatçılardan da farklıdır: Sanatçıya atfedilen esin, imgelem, özgürlük, deha gibi vasıflardan yoksun oldukları düşünülse bile, sahip oldukları beceri sayesinde, diğer fabrika emekçilerine kıyasla yüksek statü sahibi bir seçkinler sınıfını oluştururlar (Shiner, 2010, s.181, s.318).

İlk devlet tasarım okulunun açılmasının ardından on beş yıla yakın bir zaman geçmesiyle İngiltere, Kraliyet tarafından desteklenen ve tasarım eğitimcisi Henry Cole (1808-1882) tarafından yürütülen devasa bir tasarım organizasyonuna ev sahipliği yapar. Günümüze dek uzanan sayısız uluslararası tasarım fuarının ilki olan 1851 tarihli Büyük Sergi, mimar Joseph Paxton (1803-1865) tarafından tasarlanan Billur Saray’da gerçekleşir. Gerek istenildiğinde sökülüp yeni baştan monte edilebilen çelik konstrüksiyonu ve camdan görüntüsüyle Billur Saray, gerekse Billur Saray’da gerçekleştirilen Büyük Sergi, yerli ve yabancı ziyaretçilerin ilgi odağı olur. Pek çok ulusa ait endüstriyel ürünlerin, daha önce varolmayan yepyeni malzeme türlerinin tanıtıldığı bu sergi, Endüstri Devrimi sonrası dünyanın teknolojik ve kültürel gelişimini gözler önüne serer (Bürdek, 2005, s.19-21; Raizman, 2003, s.51-2).

Bugün bildiğimiz anlamda endüstriyel tasarımın temellerinin atılmaya başlandığı 19. yüzyılın ikinci yarısı, kendini ilkin mimarlık alanında duyuran önemli bir tartışmanın nüvesini içinde taşır. Tartışmanın merkezinde, o sıralar güzel sanatların bir dalı konumundaki mimarlığın, görsel seyir amaçlı olarak mı yoksa kullanım ve fayda amaçlı mı olarak yapıldığı sorusu yer alır. 18. yüzyılla birlikte sanatın estetikleşmesi sürecinin bir uzantısı olarak ortaya çıkan bu tartışma, geçmişte birbirleriyle özdeş olan sanat ve zanaatın, ‘güzel sanatlar’ ve ‘zanaat’ olarak iki bağımsız kategori haline gelmesine gönderme yapar. Kimi üretim biçimlerini güzel sanatların tinsel statüsüne, bunların üreticilerini ise dahi yaratıcılar statüsüne yükselten bu radikal dönüşüm, diğer üretim biçimlerini fayda statüsüne ve bunların üreticilerini ise basit

imalatçılar statüsüne indirger. 19. yüzyıl ortalarından itibaren iyice görünür hale gelen bu gerilim, mimar ve tasarımcıları ikiye böler. Bir kısmı, tasarım ve mimarlığı, güzel sanatlar çerçevesinde yorumlarken, geri kalanı bu alanların işlev ve faydanın ön planda tutulması gereken teknik birer zanaat oldukları görüşünde ısrar eder (Shiner, 2010, s.24-7, s.319-20).

20. yüzyıl başlarında doruğa çıkacak olan işlev ve fayda odaklı bu tasarım ve mimarlık anlayışı, aralarında Büyük Sergi'nin düzenleyicisi Henry Cole, öğrencisi Christopher Dresser ve İngiltere'de öğrendiklerini ileride Almanya'ya taşıyarak orada büyük bir dönüşümün gerçekleşmesine ön-ayak olan Gottfried Semper (1803-1879) gibi tasarımcı ve mimarlar tarafından savunulur. Endüstri Devrimi'nin çağdaşları sayılabilecek bu grup, makine teknolojisinin getirisi olan yeni üretim yöntemlerini kucaklamaları, işlevselliğe yaptıkları vurgu ve yüzeysel süsleme ve dekorasyona yönelttikleri eleştirilerle, 20. yüzyıla damgasını vuran 'rasyonel' bir tasarım ve mimarlık anlayışının öncülüğünü yapar.

2.2 Ürünün Rasyonelleştirilmesi

'Rasyonelleştirme', yaşamın her alanının, verimlilik ilkesi temelinde düzenlenmesi anlamına gelir. Terim, buradaki anlamıyla, ilk defa Max Weber (1864-1920) tarafından, kendini en çok açık ettiği kültürel fenomenin, yani modern kapitalizmin çözümlenmesinde kullanılır. Modern yaşamın, tüm kurumlarıyla birlikte hesaplayıcı, yöntem-odaklı, sistematik ve denetimci nitelikler üzerinde örgütlenişine gönderme yapan tarihsel bir süreç olarak rasyonelleştirme modern çağa öylesine egemendir ki, müzik, resim, mimarlık ve geometri gibi irrasyonel oldukları düşünülen pek çok alana hızla nüfuz eder (Kolegar, 1964, s.361). 'Dünyanın büyüünün bozulması' olarak da ifade edilen rasyonelleştirme süreci, geleneksel ve tarihsel değerlerin değerden-düşürülmesi ve bu değerlerin yerine, maddeci ve dünyevi amaçların getirilmesi anlamına gelir. Gerçekliği tanımlama yetkisini, bizzat kendi tarihsel devriminin bir ürünü olan modern bilimin tekeline veren rasyonelleştirme, dünyanın her türden büyüsel, mistik ve mitik unsurdan temizlenmesini talep eder (Gane, 2002, s.15).

Üretimin rasyonelleştirilmesi ise, üretim etkinliğinin makinelere devredilmesi sürecine gönderme yapar. Üretim yöntemlerinin ve araçlarının, verimliliği arttırmaya

yönelik olarak sürekli geliştirilmesi çabası olarak da karakterize edebileceğimiz bu türden bir rasyonelleştirme, teknolojiyi ve teknolojik ilerlemeyi üretim sürecinin merkezine alır. Bu nedenle, rasyonel üretimde egemen gücün, zanaatkara özgü geleneksel teknik değil, bizzat makine teknolojisi olduğunu söylenebilir.

Üretimin makinelere devredilmesinin bir sonucu ortaya çıkan rasyonelleştirme, hem tasarım etkinliğinin hem de bu etkinliğin nihai hedefi olarak kullanım amacıyla üretilen ürünlerin rasyonelleştirilmesi sürecini de kaçınılmaz olarak beraberinde getirir. Tasarım etkinliğinin rasyonelleştirilmesi, endüstriyel olarak üretilebilirliğin göz önünde bulundurulduğu bir tasarlama sürecine gönderme yapar. Tasarımcının düşünmesini, Heidegger'in deyişiyle, "hesaplayıcı düşünme" olarak biçimlendiren bu türden bir rasyonelleştirme, endüstriyel olarak üretilmesi planlanan her türden ürünün dekorasyon ve süsleme gibi rasyonel olmayan öğelerden arındırılmasını gerektirir.

Modern mimarlık ve tasarım anlayışının öncülerinden Adolf Loos'a (1870-1933) (1966, s.229) göre, süslenmiş ürün, süslenmemiş ürüne kıyasla, hem üretim için geçen süreyi arttıracak hem de fiyatı yükselteceği için, basitçe emek ve malzeme israfıdır. Rasyonelleştirmenin verimlilik ilkesiyle çelişen süsleme, bu nedenle, modern çağda 'cinayet' ve 'yozlaşma' ile aynı anlama gelir. Süsleme ve dekoratif unsurların üründen tasfiyesi ise, teknik olanın yerini teknolojik olana bırakması süreciyle baş başa gider. Ürün, tasarım etkinliğinin rasyonelleştirilmesi vasıtasıyla, Şekil 2.1a'da yer alan demliğin Şekil 2.1b'de yer alan demliklere dönüştürülmesi sürecinde de görülebileceği gibi, geçmişte sahip olduğu sembolik öğelerden kurtarılacak tarihin dışına taşınır.

Modern çağda, 'özgürleşme' olarak lanse edilen bu türden bir tarihsizleştirmenin, tasarımcıyı, zanaatkarın geleneksel rolünün 'ağırlığından' kurtararak 'hafiflettiği' düşünülür. El emeğinin yarattığı 'ağırlığın' makinelere devredilmesiyle üretimin 'ağırlığından' özgürleşerek 'hafifleyen' tasarımcı, üretim sürecine sadece zihinsel olarak dahil olmaya başlar. Herhangi bir ürünün, üretim öncesi bir temsilinin elde edilmesine yönelik bir girişim olarak tanımlayabileceğimiz 'tasarım' kavramı, tam da bu nedenle temsil araçlarıyla (çizimle) yakından ilişkilidir.



Şekil 2.1a : İrrasyonel öğeler barındıran el yapımı demlik. Paul de Lamerie, 1736-8.



Şekil 2.1b : Endüstriyel olarak üretilmiş demlikler. Christopher Dresser, 1878-9 ve 1880.

Günümüzde “üretilmesi amaçlanan bir ürünün, üretilmeden önce nasıl çalışacağı ve görüneceğini ortaya koyan çizim ya da taslak” (www.oxforddictionary.com, 2012) anlamına gelen ‘tasarım’ sözcüğünün etimolojik takibi, tasarım etkinliğinin, üretim öncesi bir safhayla sınırlandırılıyor olduğunu gözler önüne serer. Türkçe’de ‘tasarım’, ‘tasarçizim’ ya da doğrudan doğruya ‘dizayn’ sözcükleri ile karşılanan İngilizce ‘*design*’ sözcüğü, ‘çizim’ ve ‘taslak’ anlamlarına gelen Fransızca ‘*dessein*’ ve İtalyanca ‘*disegno*’ sözcüklerinden; bu sözcükler ise ‘çizim ya da taslak yapmak’ anlamına gelen Latince ‘*designare*’ fiilinden türer. Resim, heykel, tekstil vb. alanlara özgü her türden ‘sanatsal’ çizimi ifade ettiği gibi, mimarlık ve tasarım alanlarına özgü ‘teknik’ çizimi de kapsayan ‘*disegno*’ sözcüğünden farklı olarak Fransızca ‘*dessein*’ sözcüğü teknik çizimi, aynı şekilde okunan ‘*dessin*’ sözcüğü ise ağırlıklı olarak sanatsal çizimi çağırıştırır⁶ (Fujita, 2012, s.122-5; Özdemir, 2009, s.80-1).

Endüstriyel üretim çağında tasarımcıdan beklenen, bizzat üretim yapması değil, ürünü üretilmeden önce zihninde canlandırması ve zihninde canlandığı ‘tasarı’yı,

⁶ Daha çok Güzel Sanatlar Fakülteleri tarafından sanatsal çizimleri ifade etmek için kullanılan Türkçe ‘desen’ sözcüğünün, endüstriyel tasarım ve mimarlık bölümlerince tercih edilmemesi bu bağlamda oldukça anlamlıdır.

Çizim ya da modelleme yoluyla görünür kılmasıdır. Tasarımcı, elde edilmesi hedeflenen nihai ürünün bir temsilini ortaya koymak suretiyle, ürünü fiziksel olarak üretilmeden önce belirler. Üretim esnasında ortaya çıkma olasılığı olan tatsız sürpriz ve aksiliklerin ortadan kaldırılmasını amaçlayan bu belirlenimle birlikte, üretim daha en baştan güvence altına alınır. Makinelerin devreye girmesiyle birlikte, geleneksel üretim tarzının baş aktörü olan zanaatkarın yerini alan tasarımcı, şekil 2.2’de görülebileceği gibi, üretim sürecine, fiziksel etkinliği hem önceleyen hem de dışlayan zihinsel bir düzeyinde bağlanır.



şekil 2.2 : Tasarımcı ve üretim öncesi izimler. Endstriyellemeye birlikte, tasarım süreci, üretim sürecini öncelemektedir.

Ürünün tasarımı ile retimnin birbirinden kopuk süreçler haline gelmesi, belli düzeyde bir soyutlamayı gerektirir. Zanaat retiminde söz konusu olmayan üretimden soyutlanmış bir tasarım kavrayışı, 17. yüzyılda Descartes tarafından ortaya konan ve bütün bir modern çağın düşünsel arka-planını oluşturan ‘ruh/beden düalizmi’ne gönderme yapar. İnsan etkinliğini, ‘zihinsel’ ve ‘fiziksel’ olarak birbirlerinden ayrıştırılmış iki özerk alan çerçevesinde örgütleyen ruh/beden düalizmi, varolanın varlık tarzının modern yorumundan kaynaklanır. Modern ağda varolanlar, ‘form’ ve ‘madde’; benzer bir şekilde, insan da ‘ruh’ ve ‘beden’ olarak birbirlerine indirgenemez iki alana bölünerek ele alınır. Bu düşünsel şemada insan, formdan aldığı pay dolayısıyla ruha, maddeden aldığı pay dolayısıyla da bedene sahipmiş gibi düşünülür. İnsanın fiziksel etkinliği ‘aşağı’ konumdaki beden, zihinsel etkinliği ise ‘yukarı’ konumdaki ruhla ilişkilendirildiği için, endüstrileşmenin bir

getirisi olan el emeğinden muafiyetin, tasarımcıyı geçmişte zanaatkarın üstlendiği ‘bayağı’ rolden kurtularak özgürleştirdiği iddia edilir.

Form ve maddenin, birbirleriyle karşılıklı etkileşim içinde olduğu zanaat etkinliğinde, zihin ve bedenin bir bütün olarak eşzamanlı işleyişi söz konusudur. Geleneksel üretim tarzında zanaatkarın rolü, kol ve kafa gücünü eşzamanlı olarak gerektirdiği için, zanaatkarın üretim sürecine ‘içkin’ bir konumdadır. Ne var ki tasarımcı, Şekil 2.3’de görüntülenen zanaatkardan farklı olarak, malzemeyi önüne alıp, bu malzemeye form vermeye çalışmaz. Bu nedenle, tasarımcının üretimdeki rolü, kol gücünü değil, sadece kafa gücünü gerektirdiği için, tasarımcı üretim sürecine ‘aşkın’ bir konumdadır.



Şekil 2.3 : Zanaatkar ve üretim süreci. Geleneksel üretimde, tasarım ve üretim süreçlerinin eşzamanlılığı söz konusudur.

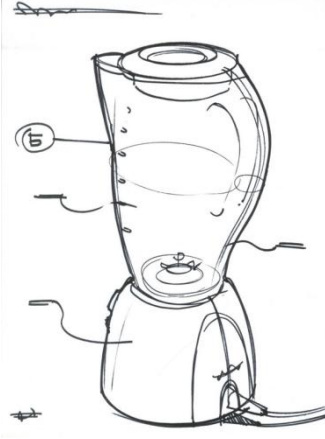
Endüstriyel olarak üretilecek ürünün, üretilmeden önce göz önünde canlandırıldığı salt zihinsel bir süreç olarak tasarım etkinliğinde, maddenin alacağı formun, madde karşısında önceliği vardır. Tasarım etkinliği, üretimden bağımsız bir süreç olduğu için, formun maddenin önüne geçirilmesi kaçınılmazdır. Tasarımcının, ürünün bizzat üretiminde devre dışı kalması, onu madde ile haşır neşir olmaktan muaf tutar.

Tasarımcının sorumluluğunun, maddeyi önceleyen ve dışlayan salt formel bir süreçle sınırlı oluşu, tasarımcının eğitimini doğal olarak zanaatkarinkinden farklı kılar.⁷

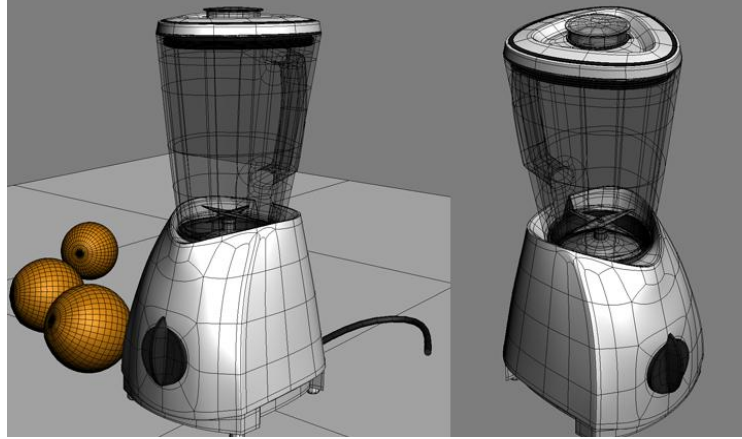
Bilgi ve becerinin henüz birbirlerinden kopartılmadığı geleneksel üretim tarzında, becerinin tekrar vasıtasıyla geliştiği ve bu gelişen becerinin tekrar edilen şeyin içeriğini değiştirme gücüne sahip olduğu düşünülürdü. Endüstriyel üretimin hakim olduğu modern çağda ise, becerinin geliştirilmesine yönelik olarak yapılandırılan tekrar, mekanik ve durağan bir sürece gönderme yaptığı gerekçesiyle küçümsenerek reddedilir (Sennett, 2008, s.55-7).

Endüstriyel tasarım eğitimi, insani amaçlara hizmet edecek araçların endüstriyel üretime nasıl hazır hale getirileceğinin tasarımcı adaylarına kazandırılmasına yönelik pratik bir eğitimi kapsar. Ne var ki, burada sözü geçen pratik, geleneksel üretim biçiminden farklı olarak, fiziksel üretime değil, endüstriyel olarak üretilebilirliğin göz önünde bulundurulduğu zihinsel bir sürece gönderme yapar. Geleneksel üretimin deneme-yanılma esasına dayanan zanaatkarca yaklaşımı terk edilir ve yerine, üretim esnasında ortaya çıkabilecek sorunların daha en baştan giderilmesine yönelik olarak geliştirilen çizim ve modelleme becerileri kazandırılmaya çalışılır. Tasarımcı, zihninde henüz bir potansiyel olarak duran tasarımı adım adım aktüel hale getirebilmek için, ya Şekil 2.4a'da görüntülenen el ile çizim tekniğini ya da Şekil 2.4b'de görüntülen CAD (Bilgisayar Destekli Tasarım) programlarını kullanır.

⁷ Geleneksel üretim tarzında, bir zanaatkar, usta-çırak ilişkisine dayalı uygulamalı bir eğitim sürecinden geçerek yetişmekteydi. Ortaçağ loncalarında bu süreç, usta-kalfa-çırak şeklinde üç kademeli hiyerarşik bir yapı olarak örgütlenmişti. Çırak, adeta ikinci bir baba olarak gördüğü ustasının kılavuzluğunda yedi yıl kadar çalıştıktan sonra, edindiği becerileri sergileyeceği bir ürün (Fr. *chef d'oeuvre*) ortaya koyarak çıraklıktan kalfalığa terfi ediyor; kalfa ise, beş ila on yıl daha çalıştıktan sonra, ustalık mertebesini hak ettiğini kanıtlayacak bir başka üretime (Fr. *chef d'oeuvre élevé*) imza atıyordu. Ne var ki, çırağın ve kalfanın kademe atlamalarını sağlayan üretimler arasında derin bir farklılık söz konusuydu: Çırağın kalfalık statüsüne yükselebilmesi için ustasını taklit etmesi yeterliyken, kalfanın ustalık statüsüne erişebilmesi için, kendini başka şehirlerdeki meslek ustalarına beğendirebilmesi ve ustasından ayırt edileceği bir özgünlüğe erişebilmesi gerekiyordu (Sennett, 2008, s.81-2). Zanaat üretimi, bilgi ve becerinin birlikteliği üzerine inşa edilmişti. Her ne kadar büyük atölyelerde, belli bir iş bölümü söz konusu olsa bile, çıraklar üretimin bütün aşamalarına şahit olur; işin hızı artan ya da azalan talebe göre değişse de, zanaatkar telaşsız bir çalışma ortamı içinde iş görürdü. Zanaat işinin büyük bir kısmı, günümüzde 'düşük teknoloji ürünü üretim araçları' olarak nitelendirdiğimiz el aletleriyle gerçekleştirilir ve zanaat üretiminde deneme-yanılma yöntemiyle gelişerek nesilden nesile aktarılan teknikler kullanılırdı (Shiner, 2010, s.313-4).



Şekil 2.4a : Elle çizim örneği.



Şekil 2.4b : Bilgisayar Destekli Tasarım programı yardımıyla çizim örneği.

Elle yapılan çizimlerde, ilkin taslaklar, ardındansa gerçeğe yakın perspektif çizimler oluşturulur. CAD programlarıyla yapılan çizimde ise, ilkin ekrana yerleştirilen noktalar programın logaritması aracılığıyla üç boyutlu olacak şekilde birleştirilir, ardındansa mevcut malzemelerin fotoğraflanmasıyla elde edilen dijital malzeme görselleri üç boyutlu iskeletsi çizimin üzerine atanır.

Elle çizim tekniğinin hakim olduğu bir tasarlama süreci, üretim süreci açısından zanaattan derin farklılıklar taşısa da, tasarımcının becerisi açısından zanaatkarın tutumunu andırır. Düşünme ile yapmayı bir araya getiren ve tekrardan beslenen elle çizim tekniği, ortaya konulması arzu edilen ürüne dair derinlemesine bir ilgiye ve gün geçtikçe artan bir ustalaşmaya gönderme yapar (Sennett, 2008, s.57-60). Elle çizim tekniğinde söz konusu olan zanaatkarca tutum, CAD programlarının devreye girmesiyle terk edilir; tasarımcı, böylece, ürünün maddi yanı üzerinde düşünme zahmetinden kurtarılmış olur.⁸

Hızlı ve kesin tasarlama olanağı sağlayan bilgisayar destekli tasarımda, ekranda görülen model, herhangi bir fiziksel model için asla geçerli olamayacak bir süratle değiştirilebilir. Bu denli seri bir değişiklik olanağı, CAD programlarını günümüz tasarımcıları için son derece cazip kılar. Tasarımcının zamandan tasarruf etmesini sağlayan “hız”, Kundera’nın (2010a, s.8) *Yavaşlık* adlı romanında ifade ettiği

⁸ Çizim tekniğinde meydana gelen bu dönüşüm, zanaattan tasarıma geçiş sürecine damgasını vuran, sıçrama niteliğindeki ilk ve kökensel dönüşümün bir türevidir. Üretim sürecinde, emeğe yabancılaşma ve teknik olanın yerini teknolojik olana bırakması şeklinde karakterize edebileceğimiz bu dönüşümde, nasıl ki üretim araçları zanaatkarın elinin yerini aldıysa, bilgisayar programları da tasarımcının elinin yerini almaktadır.

biçimiyle, “teknoloji devriminin insana armağan ettiği bir esrime biçimidir” ve tüm esrime biçimleri gibi kendini gün geçtikçe vazgeçilmez kılar. CAD programlarında hazırlanan ürün bir kez modellendikten sonra, Şekil 2.5’te de görülebileceği gibi, farklı açılardan görünmesine olanak verecek şekilde istenilen sayıda çoğaltılabilir.



Şekil 2.5 : Bilgisayar Destekli Tasarım programı vasıtasıyla yapılan çizimler.⁹

Sonuç olarak, bilgisayar destekli tasarımın matematiksel-logaritmik programlama tarzı, günümüz tasarım etkinliğini her zaman olduğundan daha teknolojik ve rasyonel hale getirmiş olur. Tasarım etkinliği, bu durumda, tasarımcıyı tamamlanmış ürüne götüren adımların sistematik biçimde çözümlendiği, hesaplayıcı nitelikte, rasyonel bir planlama tarzı olarak karşımıza çıkar. Ürün, bu yolla, üretimdeki herhangi bir hata payını sıfırlayacak ve elde edilecek kârı maksimize edecek şekilde denetim altına alınmış olur. Bir kez tasarlanan ürün, istenildiği zaman istenildiği miktarda üretilerek, değişim değerinde eşitlenen bir meta olarak pazardaki yerini alır. Bu döngü içerisinde, tasarım eğitime düşen görev, makinelerin devreye girmesiyle rasyonel hale gelen üretime uygun ürünlerin, yine rasyonel bir tarzda tasarlanmasını olanaklı kılacak tasarımcıyı yetiştirmektir. Rasyonelleştirme, tasarımcının zihninde canlandırdığı potansiyel-ürün ile fiziksel olarak üretilen aktüel-ürünün birbiriyle örtüşmesini talep ettiği için, bir yandan tasarımcıdan tasarladığı ürünlerde endüstriyel olarak üretilebilirliği göz önünde bulundurmasını, diğer yandansa üreticiden tasarımcının zihinsel tasarısıyla birebir örtüşen fiziksel sonucu elde etmesini bekler. Tasarım pratiği, bu yolla, tekrardan beslenen ve yanılma payı taşıyan geleneksel pratikten kökensel olarak ayrılmış olur.

⁹ Oranları belirlenen ürün, istenildiğinde büyültülüp küçültülebilir, çizilen modele istenilen malzeme atanabilir ve bir kez modellenen ürün istenilen sayıda çoğaltılabilir.

2.3 Dünyanın Bilimsel Tasarımı

Modern çağda her disiplin, bilim tarafından, sınırları belirgin bir varlık alanı üzerinde uzmanlaşmak ve kendine tahsis edilmiş bu varlık alanı içinde derinlemesine bir araştırma yürütmekle yetkilendirilir (Heidegger, 2002a, s.63). Her bilim dalı ya da disiplin, deneysel araştırmasını, sınırları belirli bir nesne alanında gerçekleştirmek durumunda olduğu için zorunlu olarak biriciktir. Nesnenin nesnelliğini elde etmeyi amaçlayan her bilim, bağlı olduğu alanı gerçekliğe yerleştirmek zorunda olduğu için ise, bilim, zorunlu olarak şubelere ayrılmış bilimdir.

Çağımızın biliminin farklı disiplinlere ayrılmak zorunda oluşu, bütün disiplinlerin kendilerine tahsis edilmiş nesne alanı üzerinde uzmanlaşmasını gerektirdiği için, endüstriyel tasarım disiplini, makineler tarafından üretilmesi öngörülen ürünlerin tasarımı üzerinde uzmanlaşır. Endüstriyel tasarım disiplininin, üzerinde çalışmakla yetkilendirildiği varlık alanı ise, amaç için araç olarak tasarlanan ve makine teknolojisi vasıtasıyla üretilen endüstriyel ürünlerdir. Bauhaus'un 20. yüzyıl başlarındaki kuruluşundan bu yana, 'bilimsel' çalıştığı açık bir biçimde beyan edilen endüstriyel tasarım disiplini, tüm diğer uzmanlık alanları gibi, belli türden bir uzmanlık bilgisine dayanır. Bu uzmanlık bilgisi ise, yine Heidegger (2002a, s.57) tarafından, modern çağın ayırt edici birkaç fenomeninden biri olarak tespit edilen 'modern bilim'in temelleri üzerinde yükselir.¹⁰

Sadece Heidegger değil, Weber de modern çağ üzerine pek çok düşüncesini, onun tipik bir çıktısı olan modern bilimden hareketle ele alır ve yine Heidegger gibi, bilimin pozitivist yorumuyla hesaplaşmaya girişir. Weber'e göre rasyonelleşme, Aydınlanma'nın entelektüel bakış açısıyla kökensel bir uzlaşısı içindedir. Teknolojik ve bilimsel gelişmeyi, insanlığın gelişmesiyle bir tutan Aydınlanma düşüncesinin en tipik mirasçılarından biri olan 19. yüzyıl pozitivizmi, insanlık tarihini bir 'sürekli ilerleme süreci' olarak değerlendirdiği için, bu ilerleyişin merkezine yerleştirdiği 'modern bilim'e sarsılmaz bir inanç duyar (Kolegar, 1964, s.362-3). Hem rasyonelleştirme sürecinin bir ürünü hem de yaşamın neredeyse her aşamasına nüfuz eden egemen bir söylem olarak modern bilim, binlerce yıldır devam eden dünyanın

¹⁰ Diğerleri ise makine teknolojisi, sanatın estetikleşmesi, insan eylemlerinin kültür olarak anlaşılması ve tanrıların yitimidir.

büyüsünün bozuluşu sürecini güçlendirir ve hızlandırır. Modern bilim, pozitivistimin 20. yüzyıl mirasçıları tarafından ‘dünyanın bilimsel tasarımı’ olarak adlandırılan bir bakış açısı çerçevesinde kutsallığından arındırılan dünyayı, bilimsel çalışma için uygun olacak tarzda yeniden düzenler.

Weber’e (1998, s.213-4) göre, büyü ve ruh çağırma gibi esrarengiz ve hesaplanamaz güçlerin devre dışı bırakılması ve tanrıların yeryüzünden çekilip gitmesiyle büyü bozulan dünya, insanın her şeyi hesaplayarak denetlediği giderek artan bir uzmanlaşma sürecine gönderme yapar. Sadece modern çağa özgü bir süreç olan bu türden bir uzmanlaşmanın gündelik pratikteki yansıması, tramvaya binen birinin, çalışma mekanizmasını bilmemesine rağmen, tramvaya –daha doğrusu tramvayı olanaklı kılan örgütsel yapıya– duyduğu güven sayesinde, her gün evinden iş yerine tramvayla gitmesi örneğiyle açıklanabilir

Modern bilim tarafından, “deneyimi güvenilir biçimde denetlemek için bir araç” (Weber, 1998, s.217) olarak kullanılan deney ve bu araç vasıtasıyla her yerde netlik ve kesinlik arayışında olan bilimsel düşünce, uzmanlaşma sürecinin merkezinde yer alır. Bu nedenle uzmanlaşmanın, bilimsel ilerleme sürecinde tesadüfen meydana gelen bir durumdan çok, deneysel araştırma olarak bilimin özünün bir gereği ve bilimsel çalışmanın yürütülmesini olanaklı hale getiren dayanak noktasının bizzat kendisi olduğunu belirtmek gerekir.

2.3.1 Yöntemin zaferi

Dünyanın bilimsel tasarımını amaç edinen pozitivist bakış açısı, modern bilime kadar hakim olan bilim anlayışını spekülatif bulduğu gerekçesiyle eleştirir. Kavramlar ve boş önermeler düzeyinde çalıştığını iddia ettiği Antikçağ ve Ortaçağ bilimlerinden, olgular üzerinde çalıştığı gerekçesiyle niteliksel olarak ayrıldığını iddia eder (Heidegger, 2007a, s. 271). Bilimin, bir zamanlar metafiziği ve teolojiyi bünyesinde barındıran geleneksel felsefenin etkilerinden sıyrılıp kendine özgü bir araştırma disiplini olarak özerkleşmesi gerektiği fikri, ilkin Rönesans’ta gündeme getirilir. Bilimin ve metafiziğin birbirlerinden kesin hatlarla ayrılması gereken iki farklı çalışma alanı olduğuna yönelik radikal değişiklik, Rönesans’ı takip eden yüzyıllar boyunca adım adım yerleşir. Nihayet 17. yüzyılda ise, felsefeden ayrıştırılmış ‘saf bir bilim’ olarak modern bilim ortaya çıkar (Erdoğan, 2011, s.19).

Modern bilimin, kabaca, iki temel dayanak üzerinde yükseldiği iddia edilebilir. Bunlardan ilki, dünyaya ilişkin gerçek bilginin tek dayanağının deneyim olduğunu iddia eden empirizmdir (deneycilik). Empirik görüş, bilme etkinliğinde zihnin adeta ‘boş bir levha’ (Lat. *tabula rasa*) gibi davrandığı, diğer bir deyişle, zihnin deneyimden bağımsız herhangi bir *a priori* olanak taşımadığı iddiasında bulunur. Deneyime dayalı bu empirik bakış açısına göre, zihin, bilme sürecinde edilgin bir konumdadır. Varolanlar arasındaki benzerlik ve farklılıkların tespit edilip ‘yasa’ olarak genelleştirebileceği iddiasına dayanan bu türden bir empirizm, bilimsel bilgiye değil, genel olarak bilgiye ilişkin bir görüş ortaya koyar. Dolayısıyla, ‘bilimsel düşünme’ ve ‘gündelik düşünme’ arasındaki fark, bu noktada, salt bir derece farkı gibi görünür (Carnap, 1966, s.40; Godfrey-Smith, 2003, s.8; Demir, 1997, s.36).

Modern bilimin bir diğer dayanak noktasıysa, matematiksel bir karaktere sahip olmasıdır. Bilimin matematikselliği, empirik olmasından farklı olarak, bilimsel bilmenin gündelik bilmeden farkını ortaya koyan ayırt edici unsurdur. Modern biliminin kurucusu olarak görülen Galileo Galilei’nin (1564-1642), doğanın gözlemlerimize her an açık olduğu, ne var ki ‘doğanın dili’ olan matematiği anlamadığımız sürece, bu gözlemlerin anlaşılmasız kalacağını iddiasından hareketle, modern bilim, matematiği merkeze alır. Bu nedenle, modern bilimi ‘özel bir bilme türü’ haline getiren olanağın, doğada olup bitenleri ‘matematiksel’ bir tarzda tespit edebilmesi, diğer bir deyişle, gündelik deneyimde ‘fenomen’ olarak görünenleri ‘olgu’ya çevirerek evrensel yasalara ulaşabilmesi olduğu söylenebilir¹¹ (Godfrey-Smith, 2003, s.10-1).

Gerçekliği deneyime dayandıran empirizmin, bilgiyi gözleme dayandırması kaçınılmazdır. Ne var ki, yapılan gözlemlerde, gözlemciye atfedilen rolün etkin yahut edilgin olması, modern bilimin, klasik empirizmden ayrıldığı noktaya işaret eder. Deneyimle bilim yapma gayreti, doğaya adeta bir katılımcı ya da bir seyirci gibi bakıp, onun uygun durumları yaratmasını beklemeyi önerirken, deneyle bilim yapma gayreti, gözlemsel sonuçların daha güvenilir tarzda ortaya koyulabileceği bir ortamın bizzat yaratılmasına gönderme yapar. O halde, deney yapmak, doğanın doğal

¹¹ Modern bilimin deneysel yönteminin matematiksel oluşu, sıklıkla düşünüldüğü gibi, onun aynı zamanda empirik oluşuyla çelişki oluşturmaz. Her ne kadar, kökensel olarak empirik olsa da, deneysel yöntemle yaptığı vurguyla klasik empirizmi aşan pozitivizm (olguculuk) için, modern bilim, ‘deneyime’ değil ‘deneye’ dayanır.

durumları kendiliğinden oluşturmasını beklemek yerine, gözlemlenmesi arzu edilen durumların ‘laboratuvar’ olarak adlandırılan yapay ortamlarda bizzat oluşturulması anlamına geldiği için, deneysel yöntem, insanın gözlem esnasında sahip olduğu edilgin konumdan etkin konuma geçişini temsil eder (Carnap, 1966, s.40).

Modern bilimin deneysel olması, daha önceki çağlarda deney yapılmadığı anlamına gelmez. Hindistan’da fizyolojik deneyler, Ortaçağ’da madencilik deneyleri yapılmakta; Greklerde ise savaş tekniklerini geliştirmek için matematik kullanılmaktadır. Ne var ki, önceki çağların bilimi, kanıtlama ya da rasyonel deney yapma yönteminden tamamen yoksun olduğu için, günümüzde ‘geçerli’ sayılan bir gelişmişlik düzeyindeki bilim, sadece modern çağın Batı toplumlarına atfedilir. Deneye, bir araştırma ilkesi statüsü verme işi de, modern laboratuvar da Rönesans’ın bir başarısıdır. Doğanın ancak matematik ile kavranabileceğini, bilim ile teknik arasında sıkı bir bağın olduğunu söyleyen Leonardo da Vinci (1452-1519) gibi sanatçıların deneyin öncüleri olduğu söylenebilir (Weber, 1998, s.217). Da Vinci’nin anatomi, optik ve mekanik bilimleri üzerine yaptığı çalışmalar ve icat ettiği kullanışlı nesneler, makinalar ve cihazlarla, kimileri tarafından ‘ilk tasarımcı’ olarak görölmesinin sebebi budur (Bürdek, 2005, s.13).

Da Vinci’nin ilham verdiği kişiler arasında, cisimlerin devinimleri üzerine yaptığı çalışmalarla, çağdaş mekaniğin temel problemlerinin matematiksel olarak ortaya koyulmasını sağlayan ve bu vasıfla modern bilimin kurucusu olarak kabul edilen Galileo da vardır. Galileo’nun yer ve gök cisimlerinin hareketleri üzerine yaptığı mekanik çalışmaları, evreni matematiksel yasalar çerçevesinde açıklar ve modern bilimin inşa edilmesine öncülük eder. Galileo ve ardından gelerek bilimin modern paradigmasını belirleyerek bütün bir çağı etkisi altına alan Newton fiziği, Kopernik’in, 16 yüzyılda, Antikçağ ve Ortaçağ’a bütünüyle hakim Aristotelesçi kozmos anlayışını sarsıntıya uğratmasıyla olanaklı hale gelir. Aydınlanma Çağı’nın filozofu olarak Immanuel Kant (1724-1804), bu yeni kozmoloji anlayışını matematiksel olarak temellendiren Newton fiziğinden aldığı ilhamla, kendinden öncekilerin gerçekteşirdiği kozmolojik dönüşümü felsefe alanına taşıır (Erdoğan, 2011, s.163-4).

Kant’a göre, insan aklı, deneyimden gelmeyen ama deneyimi bizzat yapılandıran *a priori* koşullara sahiptir. ‘Zaman’ ve ‘mekan’ gibi, insan aklının kendinde getirdiği

bu *a priori* koşullar, insanın bilme amacıyla yöneldiği dünyayı belirli kalıplar çerçevesinde şekillendirmekte, dolayısıyla da dünya insana duyu organlarının süzgecinden geçmiş bir fenomenler dünyası olarak görünmektedir. Empirizmi reddetmeden, ona rasyonel bir zemin hazırlayan Kant, empirizm ve rasyonalizmi böylelikle uzlaştırmış olur. Dünyaya ilişkin bilgiye erişebilmenin olanak koşulunu, zihinde halihazırda mevcut bulunan bir takım *a priori* kavramlara bağlayan ve aklın neyi bilebileceğine ilişkin epistemolojik soruyu, salt duyulur ve deneyimlenebilir olanla sınırlandıran Kant, modern bilim için gereken meşru zemini sağlamış olur.

Aydınlanma düşüncesinin en tipik mirasçılarından biri olduğunu söylediğimiz 19. yüzyıl pozitivist, zihin dış dünya üzerine bilgi üretirken, empiristlerin iddia ettiği gibi ‘boş bir levha’yla değil, halihazırda bir takım olanaklarla birlikte geldiğini iddia eden Kantçı epistemolojiyi temel alır. Anlaşılabilmesi için, bir yüzyıl beklemesi gereken Kant, 18. yüzyılın en büyük düşünsel paradokslarından biri olan empirizm/rasyonalizm savaşımını, zihnin işleyişine ilişkin devrim niteliğinde bir dönüşüm gerçekleştirerek aşar (Godfrey-Smith, 2003, s.20-1). Bilmenin olanağını, bilinenden (nesne), bilenin kendisine (özne) kaydıran Kant, dünya merkezli evren modeli yerine güneş merkezli evren modelini geçiren Kopernik’in devrimine benzer bir devrimi, epistemoloji alanında gerçekleştirmiş olur. Bilen özne, Kant’a dek, dünya etrafında dönen güneş gibi, hep bilinebilir nesnenin etrafında döndürmüştü. Ne var ki Kant, bilen özneyi, Kopernik’in güneşi merkeze alması gibi, bilme etkinliğinin merkezine almak suretiyle, bilinebilir nesneyi özneye tabi kılar. Adına ‘Kant’ın Kopernik Devrimi’ denilen bu epistemolojik kayma, aklın bilme etkinliğindeki rolünü edilgin olmaktan çıkarıp, akla etkin bir rol attettiği için, bilme etkinliğini her zaman olduğundan daha rasyonel hale getirir (Philonenko, 2012, s.96).

2.3.2 Aufbau’dan Bauhaus’a

Kant etkisi altındaki 19. yüzyıl Avrupa’sında, kesin bilimsellik iddiasıyla her türlü metafizikten arınmayı öngören, böylelikle gerçekliğin bilgisine erişim hakkını sadece bilimlere atfeden, olgulara dayalı bir bilim anlayışı olarak ‘pozitivizm’ (olguculuk) öne çıkar. Gerçekliğin bilgisinin ancak ve ancak gözlemlenmiş olgulara dayanabileceği iddiasında bulunan pozitivist, bilime sarsılmaz bir inançla bağlı bir tür empirizmdir. İlerlemeci bir tarih anlayışına yaslanan pozitivist, felsefeyi,

şimdiye dek saplanıp kaldığı ‘metafizik bataklığı’ndan kurtarmayı ve onun yerine bilimi geçirmeyi öngörür. Pozitivizm için bilim, kendini sadece duyulur dünyanın olgularıyla sınırlamalı ve bu olgular aralarındaki ilişkileri evrensel yasalar olarak düzenlemeyi yegane hedefi olarak belirlemelidir (Erdoğan, 2011, s.28-32). Deney yoluyla ispatlanamayan hiçbir şeyi bilim olarak kabul etmeyen pozitivizm, bütün disiplinlere, ‘deneysel yöntem’ adı altında tek bir yöntem önerisi sunar ve doğa bilimlerinden türetilmiş bu yöntem bütün bilimlere yayılarak genelleşir.

Bu yeni pozitivizm; Einstein’ın izafiyet teorisi ve genel olarak kuantum fiziğiyle sarsıntıya girdiği dönemde Newton fiziği üzerinde temellenen modern bilime, kaybolmaya yüz tutmuş itibarını yeniden kazandırmaya çalışır. Kullanılan ‘mantıksal çözümleme yöntemi’nden ötürü ‘mantıkçı pozitivizm’ olarak anılan bu ikinci dönem pozitivizm, üyelerinin çoğunlukla Viyana’da ikamet etmelerinden dolayı, aynı zamanda, ‘Viyana Çevresi’ olarak da anılır. 20. yüzyıl başlarında Avrupa’yı, yüzyıl ortasına doğru ise Amerika’yı etkisi altına alan mantıkçı pozitivizm, radikal bir tür empirizm olarak tanımlanabilir. Kant’ın ölümünün ardından, modern felsefenin bir dizi düşünce sistemi doğurduğunu, ne var ki, bu sistemlerin çoğunun anlaşılması güç, dogmatik ve politik olarak zararlı olduğu görüşünde olan mantıkçı pozitivizm, her türden metafiziği, insanlığın ilerlemesi önüne set çeken, bilim-öncesi ilkel bir tür düşünce tarzı olarak değerlendirir. Metafiziği, duyusal olanın üstünde ve ötesinde bir dünyayı konu almakla itham eden mantıkçı pozitivizm, bilimin önündeki en büyük engelin, gündelik dilden gelen karışıklıklar olduğu iddiasıyla, anlamsız cümlelerin bataklığı olarak nitelendirdiği metafiziğe karşı savaş açar (Godfrey-Smith, 2003, s.22-3; Erdoğan, 2011, s.33, s.195).

Yüzyıllardır insan aklının yetkinleşmesi önünde bir engel olarak duran metafizik tortuların, bilimin alanı dışına atılmasını öngören mantıkçı pozitivizm, doğru ile yanlış, bilim olanla olmayanı birbirinden kesin hatlarla ayıracak bir ölçüt geliştirmeye çalışır. Bu amaç çerçevesinde, bilimin ‘olgulara’ dayanan anlamlı cümlelerini, gündelik dilin ‘değerlere’ dayanan her türden anlamsız cümlesinden net bir biçimde ayırt etmeyi kendine görev edinir (Demir, 1997, s.33). Matematik ve mantığın analitik *a priori* önermeleri ile empirik bilimlerin sentetik *a priori* önermeleri dışında kalan tüm diğer önermeleri anlamsız ilan eden mantıkçı

pozitivizm, değer bildiren önermeleri bilim ve felsefenin kapsamı dışına atar (Ibarra ve Mormann, 2005, s.1138).

Mantıkçı pozitivist bakış açısına göre, etik ya da estetik her türden değer bildiren yargı, doğrulanabilme ya da yanlışlanabilme olanağı sağlayacak herhangi bir ölçüte sahip olmadığı için çözümlenemez kabul edilir. Söz gelimi, ‘bu muhteşem gerdanlığı çalmakla yanlış davrandınız’ dendiğinde, ‘bu gerdanlığı çaldınız’ denilmesinin ötesinde bir şey söylenmiş olunmaz. Çünkü çalma eylemin kötü ya da gerdanlığın güzel oluşu, bu önermenin olgusal içeriğine herhangi bir katkı sağlamaz (Ayer, 2010, s.83-4). İyiyi ya da kötüyü, güzeli ya da çirkinini istemek, olgularla değil, sadece değerlerle ilişkilidir. Değer, kişisel ve sosyal duyguların dışavurumundan başka bir şey olmadığı, dolayısıyla sadece ‘mistik’ sorunları kapsadığı için, mantıkçı pozitivist bakış açısına göre, ciddi bir düşünsel sorgulamayı gerektirmez (Wittgenstein, 2002, s.86-8).

Mantıkçı pozitivizm mantık, matematik ve dil felsefesindeki gelişmeler sayesinde, yeni bir tür empirist felsefenin oluşturulacağını ve bu gelişmelerin, felsefenin şimdiye dek ilgilendiği tüm sorunları çözüme kavuşturacağını düşünür. Dile ilişkin görüşleri ise, empirist olduğu iddia edilemeyecek bir mantık ve dil felsefecisi olan Ludwig Wittgenstein’in (1889-1951) etkisi altındadır. Wittgenstein’in katı bir metafizik karşıtı olduğu ilk dönem yapıtı *Tractatus Logico-Philosophicus*, mantıkçı pozitivist çevrenin toplantılarında, yüksek sesle ve her bir madde adeta ezber edilmek istenircesine defalarca okunur (Godfrey-Smith, 2003, s.22-3; Galison, 1990, s.725).

Wittgenstein’in ilk döneminde dil, gündelik konuşmanın ardına gizlenmiş mantıksal bir yapıya sahiptir. Dildeki her bir sözcük, dünyadaki bir nesneye karşılık gelir. Dünyadaki olguların, dildeki sözcüklerle *temsil edilebilirliğine* gönderme yapan bu bakış açısı, dilin görevini ‘dünyayı resmetmek’ olarak belirler. Bu türden temsilci bir dil anlayışında anlam, bir dilin kullanıldığı bağlamdan bağımsız olarak kendinde varolan bir şeydir. Önemli olan, dilin neyi temsil ettiğinin ortaya çıkarılması ve bu sayede anlamın belirgin kılınmasıdır. Böylelikle, sözcüğün anlamı, temsil ettiği nesneye, cümlenin anlamı ise resmettiği gerçekliğe bağlanmış olur. Doğa bilimlerinin önermesel yapısını model alan bu dil görüşü, anlamlılığı, önermenin

doğru ya da yanlış olmasına bağladığı için, olgular alanının dışında kalan her şey rahatlıkla anlamsız ilan edilebilir (Altuğ, 2001, s.149-155).

Wittgenstein'in ilk dönemindeki dil görüşü, mantıkçı pozitivistin, gerçekliği değerlerden bağımsız bir olgular alanı olarak görme eğilimiyle uyum içindedir. Anlamlı bir önermenin ancak dolaysız gözlem verilerine dayanması gerektiği iddiası, metafiziğe ait olanın gözlemlenebilir nitelikte olmaması yüzünden anlamsızdır. Çünkü bir terimin anlamlı olabilmesi için, gerçek dünyada karşılığı olan kelimeler tarafından karşılanması gerekir. Söz gelimi, 'Tanrı' ya da 'ruh' kavramları, bu dünyada reel bir karşılığa sahip olmadıkları için anlamsızdır. Bu bakış açısına göre dış dünya, her türlü öznel algıdan bağımsız nesnel bir işleyişe sahipmiş gibi görünür.¹²

20. yüzyılın ilk yarısındaki hakim bilim anlayışı olarak tarif ettiğimiz mantıkçı pozitivism, bilimin kültürel yaşamla kurduğu ilişkiyi anlamak adına 'bilimsel bir felsefe' arayışına girer. Kullandıkları 'mantıksal çözümleme' yöntemiyle, tüm bilimler için ortak bir mantıksal-linguistik temel oluşturmayı amaçlayan mantıkçı pozitivistler, bilim felsefesini bilim mantığına dönüştürerek, bilimin kaygan zeminini, empirik doğrulama ve formel mantıkla güvence altına alır. Ne var ki amaçları, sadece özerk bir bilim felsefi oluşturmak değil, aynı zamanda, bilimsel temelli bir dünya görüşü de oluşturmaktır (Gattei, 2008, s.4). Geçmişte 'bilimlerin sultanı' olarak görülen felsefeyi 'bilimlerin hizmetçisi' haline getiren bilimsel felsefe, bilimi her ne kadar salt teorik bir etkinlik alanı olarak tanımlasa da, bu tasarısının teorik alanla sınırlı kalmasını istemez.

Bilimin, sosyal ve kültürel yaşamla buluşturulmasını kendine amaç edinen pozitivist girişim, yaşamın rasyonel ilkeler çerçevesinde yeni baştan örgütlenmesi amacıyla bir 'bilimsel dünya tasarımı' (İng. *scientific world-conception*, Alm. *wissenschaftliche Weltauffassung*) ortaya koymaya çalışır. Bu amaç doğrultusunda, kendi çizgilerine yakın gördükleri diğer ilerlemeci kültürel güçlerle işbirliğine girer (Ibarra ve

¹² 'Nesnellik' kavramı, önyargılardan arınmış olmak ya da adil olmak gibi, içinde yer aldığı bağlama göre değişen bir takım farklı anlamlara büründüğü için kavranmasında kimi zaman güçlük çekilir. Bu nedenle, buradaki anlamıyla nesnelliğin, şeylerin zihinden bağımsız bir kendinde-mevcudiyetine gönderme yaptığının altının çizilmesi gerekmektedir (Godfrey-Smith, 2003, s.6).

Mormann, 2005, s.1138). Mantıkçı pozitivistin, özellikle de aralarında Otto Neurath, Rudolf Carnap, Ludwig Wittgenstein, Phillipp Frank ve Herbert Feigl gibi dönemin ünlü düşünürlerinin bulunduğu Avusturya kökenli ‘Viyana Çevresi’nin, sahip oldukları mantıkçı pozitivist ilkelerle en çok örtüştüğünü düşündükleri kültürel güç, modern sanat, tasarım ve mimarlıktır.

Mantıkçı pozitivist hareketin felsefe alanında zirvede olduğu 20. yüzyılın ilk yarısında, özellikle 1920’lerin sonuyla 1930’ların başında, sanat-tasarım-ve-mimarlık alanında hakim anlayış, *Neue Sachlichkeit*, *Werkbund* ve özellikle *Bauhaus*’un içinde yer aldığı ‘işlevselcilik’ hareketidir.

İşlevselcilik düşüncesinin özü, ilk kez 19. yüzyıl sonunda Amerikalı mimar Louis Sullivan (1856-1924) tarafından dile getirilen ve o günden bu yana geçen bir yüzyılı aşkın süre boyunca adeta bir tekerlemeye dönüşen “biçim işlevi izler” tümcesinde açığa çıkar. ‘Biçim, doğası gereği, işlevi izlemektedir’ türünden bir çağrışımla, adeta doğal bir sürecin basit bir ifadesi gibi duran bu söz, aslen rasyonel bir buyruktur: Biçim, işlevi izlemek zorundadır, çünkü işlev, endüstriyel üretimin meşru sınırını belirleyen mutlak ölçüttür (Michl, 1995).

Sullivan (1896, s.408), ileride ‘gökdelen’ adı verilecek uzun ofis binalarının biçiminin, binanın hizmet edeceği işlevin göz önünde bulundurularak tasarlanması gerektiği iddiasını, yaşamın her alanına nüfuz etmiş evrensel bir yasanın doğal sonucu olduğunu söyler. Doğadaki her şeyin ‘biçim’ adını verdiğimiz dışsal bir görüntüsünün olduğunu ve bu dışsal görüntünün ancak içsel bir yapının yansıması olabileceğini iddia eder.

Amerikan teknolojisi ve mimarlığına, özellikle de Sullivan’ın mimari anlayışına özel bir hayranlık duyan Adolf Loos (1870-1933), “biçim işlevi izler” tümcesinin Sullivan tarafından ilk defa kullandığı yıl, bir süredir kaldığı Amerika’dan, ülkesi Avusturya’ya geri döner. Yeni Dünya’nın görece liberal ortamında biçimin işlevi izlemesi gerektiğini dile getiren buyruk, geleneğin ağırlığının yaşamın her alanında hissedildiği Eski Dünya’da yerini, Loos’un süsü cinayetle özdeşleştiren çok daha katı bir başka buyruğa bırakır. “Süs cinayettir” sözüyle, işlevsel olamayan her türden biçimsel öğeyi ‘süs’ olarak değerlendiren, ‘süs’ü ise ‘cinayet’ ile bir tutan Loos (1966, s.226-7), uygarlığın gelişimini ve kültürün evrimini, her türden dekoratif

unsurun mimari yapılardan, kullanım ürünlerinden ve görsel sanatlardan tasfiye edilmesini talep eden rasyonel ilkeye bağlar.

Amerika'ya yaptığı ziyaretlerde edindiği 'pratik güzellik' anlayışını, süsleme bataklığına gömüldüğünü düşündüğü Viyana'da devam ettiren Loos, mimarlık ve tasarıma, *Neue Sachlichkeit* adı verilen yeni bir nesnellik yaklaşımı çerçevesinde yaklaşır. Loos'un gözünde mimari *Sachlichkeit*, mimarlık etkinliğine yüzyıllardır hakim olan insanbiçimci yaklaşımların terk edilmesi talebine dayanır. Loos'a göre, mimari biçim, binanın yerine getirmesi öngörülen işlevlerinin bir yansıması ya da uzantısı olmalıdır (Sennett, 2008, s.333-4). Değer bildiren önermeleri, felsefenin dışına atan mantıkçı pozitivizm gibi, Loos mimarisi de, Şekil 2.6'da da görülebileceği gibi, değerlerin birer taşıyıcısı olan süslemeyi mimarlık alanından dışlar.



Şekil 2.6 : (Sağdaki bina) 'Looshaus'. Adolf Loos, 1911, Viyana.

İlkin Mannheim'da düzenlenen bir çağdaş resim sergisinin sloganı olarak ortaya çıkan *Neue Sachlichkeit*, zamanla resim sanatının sınırlarını aşar ve mimarlıktan felsefeye kadar diğer pek çok kültürel alana dek genişleyerek 20. yüzyıl başlarına damgasını vuran bir hareket haline gelir. Sanatın ve yaşamın nesnel, bilimsel ve bireyciliği dışlayan bir yeniden örgütlenmesini öneren sosyal, kültürel ve sanatsal bir

hareket olan *Neue Sachlichkeit*, yeni Rus komünizmi ve yeni Amerikan teknolojisinden ilham alır (Friedman, 2000, s.18).

Türkçe’de ‘yeni nesnellik’ adıyla karşılanan bu hareket, İngilizce’de “süssüzlük, sadelik, fazlalıktan arınma, ayıklık” gibi anlamlara gelen ‘*new sobriety*’ terimiyle karşılanırsa da, *Sachlichkeit*’in özünü en iyi yansıtan çeviri, olgusalığa ve olgusalıktaki yasallığa gönderme yapan ‘*matter-of-fact-ness*’ olacaktır. ‘*Sachlichkeit*’ kelimesinin kökü olan ‘*Sach*’, Almanca’da ‘şey, nesne, olgu’; benzer bir şekilde ‘*Sachlich*’ ise, ‘olgusal, nesnel, kesin’ anlamlarına gelecek şekilde kullanılır (Crockett, 1999, s.xix).

Şayet Loos, mimarlık ve tasarım alanında *Sachlichkeit*’in bir temsilcisiyse, felsefe alanındaki temsilcisi, Loos’un “sen bensin!” dediği Viyana Çevresi mantıkçı pozitivistlerinden Wittgenstein’dir. Çünkü o güne dek yapılmış hiçbir felsefi çalışma, *Sachlichkeit*’in soğuk, resmi ve yalın ilkeleriyle Wittgenstein’in 1921 tarihli *Tractatus*’u kadar tutarlılık içinde değildir. Loos’un her türden dekorasyonun tasfiyesini salık veren işlevselci mimarisi ile Wittgenstein’in üzerinde konuşulamayan hakkında susmak gerektiğini salık veren mantıkçı pozitivist felsefesinin hedefleri ortaktır. Her ikisi de geleneğin, rasyonel ilkelerin devreye sokulması vasıtasıyla kendi disiplinlerinden temizlenmesini gerektiği önerisinde bulunur. Loos’un *Süs ve Cinayet* (1908) metnine gönderme yapan Wittgenstein, “metafizik ve cinayet” diyerek, felsefenin kurtulması gereken fazlalığın ya da süsün bizzat ‘metafizik’ olduğunu dile getirmiş olur (Galison, 1990, s.725-6).

Genel olarak ‘işlevselcilik’ çatısı altında toplayabileceğimiz hareketlerle, mantıkçı pozitivist hareket arasındaki tek bağlantı, Loos ve Wittgenstein arasındaki değildir. Basılı eserlerden çok, günümüze dek muhafaza edilmiş mektuplarda ve yayımlanmamış yazılarda açığa çıkan Viyana Çevresi ve Bauhaus yakınlığı, bu hareketlere mensup kişilerin dostluk ilişkileri bağlamında değerlendirilebileceği gibi, her iki hareketin ortak hedefleri bağlamında da değerlendirilebilir.

Carnap, Neurath, Feigl gibi Viyana Çevresi üyeleri, Bauhaus’da doruğa çıkan modernist mimarlık ve tasarım anlayışını, kendi bilimsel dünya tasarımlarıyla en çok özdeşleştirdikleri kültürel hareket olarak yorumlar. Benzer bir şekilde, Bauhaus sanatçı, tasarımcı ve mimarları da, özellikle de Hannes Meyer (1889-1954)

yönetimindeki Dessau döneminde, sahip oldukları tasarım ilkeleriyle en çok örtüşen düşünsel ve felsefî hareketin mantıkçı pozitivism olduğunu düşünmüş olacaklar ki, alan dışından en çok ders ve seminer davetini Viyana Çevresi üyelerine yaparlar. Her iki hareketi, ortak hedefleri çerçevesinde değerlendirmek gerekirse, gerek Viyana Çevresi'nin gerekse Bauhaus'un, kendi çalışma alanlarını her türden dekoratif, tarihsel, ulusal, mistik ve metafizik unsurdan arındırmayı öngören modernist bir tasarımın peşinde oldukları söylenebilir. Modern bilimi ve endüstriyel makine teknolojisini, üstünde yükselecekleri temel dayanak noktası olarak belirleyen bu iki hareket, 'modern yaşam biçimi' olarak adlandırdıkları ortak bir vizyon çerçevesinde yaşamın bilimsel ve teknolojik bir yeniden örgütlenmesini talep eder. Bu talep çerçevesinde biri, mantıksal önermeler yoluyla anti-felsefî bir bilimsel felsefe arayışı içinde geleneksel felsefeyi aşmaya çalışırken, diğeri, endüstriyel üretilebilirliğin ve işlevin ön-plana çıkarıldığı anti-estetik bir makine estetiği arayışı içinde geleneksel tasarım ve mimarlıkla bağını koparmaya çalışır (Galison, 1990, s.710-1).

Bauhaus, genel olarak kendi içinde bütünlüklü bir hareket olsa da, ilkelerinin baştan sonra hiç değişmeden kaldığını söylemek güçtür. 1919'da Weimar'da ilk kuruluşundan 1937'de Nazi baskısıyla Chicago'ya taşınmasına kadar geçen süre boyunca, zamanın değişen ruhuna bağlı olarak, kimi yönetsel ve ilkesel değişikliklere tabi olmuştur. Hareketin içinde meydana gelen kimi değişiklikler göz önünde bulundurulduğunda, Bauhaus'a yakıştırılan 'makine estetiği' söylemi bir miktar sorunlu hale gelir.

Bauhaus üzerine derinlemesine bir soruşturma yürütmek, bu çalışmanın kapsamı dışındadır. Ne var ki, Gropius ve Meyer yönetimlerindeki 'iki' Bauhaus'un kısa bir karşılaştırmasını yapmak, Bauhaus ile mantıkçı pozitivismin kendi içsel çevrimleri esnasında birbirlerine nasıl ve ne zaman yaklaşıp uzaklaştıklarını ortaya koymak açısından önem kazanır.

Adını bir Ortaçağ taş ustaları loncası olan *Bauhütte*'den alan *Bauhaus*, *Weimar Güzel Sanatlar Okulu* ile *Sanat ve Zanaat Okulu*'nun 1919 yılında Walter Gropius (1883-1969) öncülüğünde birleştirilmesiyle kurulur. Bauhaus'un kuruluş amacı, sanatla zanaatı yeniden bütünleştirmek ve sanatın toplumsal amacını yeniden tesis etmektir. 1925'e kadar, yaklaşık altı yıl boyunca Bauhaus'un yöneticiliğini yapan Gropius'un niyeti, sanatın 'güzel sanatlar'a dönüşmesinin bir sonucu olarak birbirlerinden

koparılan sanat ve zanaatı yeniden birbirlerine yakınlaştırmaktır. Gropius, bu yolla, yaratıcı deha olarak sanatçının üstünlüğü ideali ile zanaatçının işlevsel taleplere hizmet eden malzeme bilgisi ve becerisi arasında bir sentez yaratmayı amaçlar (Shiner, 2001, s.385-6).

Ne var ki, yüzyıllar boyu süren bir hazırlık evresinin ardından nihayet 19. yüzyıla gelindiğinde, sanat, çoktan ‘çıkarsızlık ideali’¹³ üzerinde örgütlenen özerk bir kategori haline gelmiş ve salt kullanım alanına hapsedilerek aşağılanan zanaattan kesin ve net çizgilerle ayrılmıştır. Bu ayrım, Bauhaus’un kurulduğu dönemde öyle yerleşik bir hal alır ki, en nitelikli sanatçıları ve zanaatçıları aynı çatı altına toplamayı başaran Bauhaus projesi bile, bu tarihsel ayrışmayı aşmayı başaramaz.

Bauhaus eğitimi iki koldan yürütülür: Bir tarafta, sanat okullarından mezun öğretim elemanları ‘tasarım’ derslerinde ‘form’u, diğer tarafa ise, zanaat okullarından mezun öğretim elemanları ‘pratik’ derslerinde ‘malzeme’yi anlatır. Bir tarafta, modernist sanata ilişkin ‘teorik’ dersler, diğer tarafta ise, tekstil, çömlekçilik, metal işleri gibi malzemeye haşır neşir olmayı gerektiren ‘pratik’ dersler verilir. Form/madde, tasarım/zanaat, teori/pratik arasındaki ayırmadan kaynaklanan sorunlar, yeni nesil öğretim elemanlarının bizzat Bauhaus bünyesinde yetişen öğrenciler arasından seçilmesiyle aşılmaya çalışılsa da, sonuçsuz kalır (Shiner, 2010, s.386-7).

Viyana Çevresi mantıkçı pozitivistizminin öncü isimlerinden Neurath, Gropius’un çalışmalarından hoşnut değildir. Weimer-Bauhaus’u tutuculaşmakla, mistik ve

¹³ Modern çağda estetik sözcüğü ilkin Baumgarten’ın 1735’teki *Şiir Üzerine Düşünceler* isimli tez çalışmasında, duyular ve duygular alanına gönderme yapmak için kullanır. Estetik duyumun tanınması Baumgarten ile başlasa da, teorik ve pratik düşünceden net ve tam bir ayrımı Kant tarafından gerçekleştirilir. Baumgarten’dan farklı olarak Kant, estetiğin iki ayrı anlamından söz eder. İlk kritik *Salt Aklın Eleştirisi*’nde (1781) estetik, bilme yetisi bağlamında, insanın duyarlılık yetisiyle ilgili olarak ‘fenomenler’ alanına ait nitelikleri adlandırmak üzere kullanılır. Üçüncü kritik *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde (1790) ise estetik, bilme yetisinden bambaşka bir bağlamda, beğeni yargısıyla ilişkisi çerçevesinde ele alınır. Kant’a göre bir güzel sanat eserinin, kendi dışındaki bir amaca hizmet etmek gibi bir zorunluluğu yoktur; estetik deneyimin özü, zevkteki bu türden bir ‘çıkarsızlık’tır (İng. *disinterestedness*). Estetik bir nesne olarak sanat eserinin kendinde yeterliliğine yapılan vurgu, kaçınılmaz olarak ‘estetik uzaklık’ kavramına yol açar. Sanatın, hakikat ile olan bağıntısından ‘özgürleştirilmiş’ olması anlamına gelen estetik uzaklık, Kant tarafından, ‘çıkarsız zevk’ ideali üzerine temellendirilir. Kant tarafından estetik yargıyı betimleyen bir terim olarak geliştirilen ‘çıkarsızlık’ kavramı, ilk defa 18. yüzyılda, sanatsal deneyimin -zanaatlardan farklı olarak- ‘fayda’dan bağımsızlaştırılması gerektiği anlamında eleştirel bir terim olarak kullanılır. Modern çağda gündelik kaygılardan kurtulmak, estetik zevkin bir göstergesi sayıldığı için, estetik zevkin dayanağının gerçeklikten bağımsız olduğu; sıradan gerçekliğin ötesine uzandığı ve bu nedenle gündelik deneyimden daha gerçek olduğu iddia edilir. Estetik yargılar, düşünsel bir işlemi gerektirdikleri için estetik deneyimden alınan zevkin, sıradan bir deneyiminkinden daha değerli olduğu düşünülür (Harries, 2009, s.1-7; Townsend, 2002, s.20, s.62-3, s.86).

metafizik unsurları hala daha bünyesinde barındırmakla suçlar. Bauhaus 1925'te Weimar'dan, endüstriyel bir yerleşke olan Dessau'ya taşındığında, Neurath'ın şiddetli eleştirisine maruz kalan mistik ve metafizik unsurlar, yerlerini endüstriyel olanın aerodinamik bir üslupta kendini gösterdiği yeni bir tarza bırakır. İleri teknolojinin sahiplenilmesine, yeni malzeme türlerinin ve üretim yöntemlerinin kullanımına yaptığı vurguyla Dessau-Bauhaus, endüstriyel üretim döngüsünde öncülüğe soyunur. Endüstrileşmeye verdiği önceliği yansıtmaması ve zanaat ile arasına koyduğu mesafeyi göstermesi adına, bir yandan öğretim elemanlarının unvanları, 'usta'dan 'profesör'e değiştirilirken, diğer yandan 'atölyeler', seri üretime uygun prototiplerin geliştirildiği 'laboratuvarlar' olarak nitelendirilmeye başlanır (Galison, 1990, s.715).

Weimer-Bauhaus'un 'sanat/zanaat' tartışması, Dessau-Bauhaus'da yerini, bu ilk ayrışmanın bir türevi olarak nitelendirebileceğimiz, 'estetik/işlevsel' tartışmasına bırakır. Estetiğin mi yoksa işlevin mi ön planda tutulması gerektiği sorunu, üretimin gittikçe teknolojik hale gelmesiyle su yüzüne çıkar. Bir kesim, yeni ortaya çıkan endüstriyel malzemeleri, sanatsal ifade için tasarım ve mimarlığa yeni fırsatlar sunan estetik bir olanak olarak değerlendirirken, bir başka kesim, acilen giderilmesi gereken ihtiyaçların ucuza üretilebilmesini sağlayan başka türden bir olanak çerçevesinde değerlendirir (Shiner, 2010, s.387-9).

Weimer'dan Dessau'ya kimi farklılaşmalar yaşansa da, Gropius yönetimindeki Bauhaus'un eğitim ve tasarım çalışmalarında estetik ve işlevsellik arasında bir denge tutturmaya yönelik orta-yolcu bir anlayış hakimdir. Meyer'in 1928'te Dessau-Bauhaus'un koordinatörlüğüne geçmesiyle, estetik/işlevsellik arasındaki denge arayışı, işlevsellik lehine bozulur. Mantıkçı pozitivistler, özellikle Neurath, Meyer'in Bauhaus yönetiminin başına geçmesinden son derece memnun olur. Meyer'in Bauhaus'u, bilimsel dünya tasarımına uygun, teknolojik ve rasyonel bir zemine oturtacağını düşünen Neurath, bu yeni Bauhaus'un, geçmişin bağlarından kurtularak özgürleşme savaşının öncüsü olacağını ilan eder. Neurath'a göre, Bauhaus'un modern yaşam biçiminin şekillendirilmesinde üstleneceği kültürel rol, Meyer ile birlikte çoğalacaktır (Galison, 1990, s.715-6).

Meyer'e göre, tasarım ve mimarlık, estetik değil, teknolojik bir süreçtir. Sanatsal kompozisyon arayışları, tasarım ve mimarlığı geriletmekte, kullanıma yönelik olarak

tasarlanan ürün ve yapıların pratik işlevleriyle çelişki oluşturmaktadır. Neurath gibi Meyer için de, sanatsal arayışlar, ‘metafizik’ adı verilen bataklık, tasarım ve mimarlıktaki yansımalarıdır ve derhal terk edilmeleri gerekir (Shiner, 2010, s.391). Meyer’in ilk işi, Neurath’ın bütün yaratıcı etkinlikler arasında en öncü role sahip olduğunu iddia ettiği mimarlığa merkezi bir statü vermek olur. Ardından sosyoloji, fizik ve felsefe alanlarından öğretim elemanlarını Bauhaus’a ders vermek üzere davet eder. Davet edilenlerin başında elbette Viyana Çevresi üyeleri gelmektedir. Çevre’nin kurucu üyelerinden Feigl’i, ‘bilimsel dünya tasarımı’ni anlatmak üzere Dessau-Bauhaus’a çağırır. Meyer, hayalini kurduğu tasarım ve mimarlık çizgisinin, mantıkçı pozitivismle tutarlılık içinde olduğunu fark etmiş olmalı ki, Feigl’ı sırayla Carnap ve Neurath takip eder (Galison, 1990, s.718-20).

Felsefeyi nesnel, saf bir biçimde teknik bir disipline dönüştürme arzusuyla öne çıkan Rudolf Carnap (1891-1970), *Sachlichkeit* ruhuna belki de Neurath’dan çok daha radikal biçimde yakındır (Friedman, 2000, s.158). Carnap, Dessau-Bauhaus’ta ‘bilim ve yaşam’ başlığı altında topladığı seminer dersinde, kendisi gibi ‘bilim’ üzerine çalışan felseficiler ile ‘görsel biçimler’ üzerine çalışan sanatçı, tasarımcı ve mimarlar arasında paralellik kurar. Gerek felsefeyi gerekse sanat, tasarım ve mimarlık üçlüsünü ‘tek bir yaşamın iki yüzü’ olarak nitelendirir. Carnap’ın sözünü ettiği bu ‘tek yaşam’, her iki hareketin de oluşturulmasında etkin rol oynayacağı ortak bir dünya görüşüne gönderme yapar (Galison, 1990, s.709-10).

Carnap (2005, s.xvii-i), Bauhaus’ta verdiği dersten yaklaşık bir sene önce yazdığı *Der Logische Aufbau der Welt*’in önsözünde de, benzer bir yaklaşım sergiler ve ‘bilimsel dünya tasarımı’na dayanan yeni bir toplumsal yapının inşasında bilimlerin, tasarım ve mimarlık gibi başka kültürel güçlerle dayanışmaya girmesi gerektiğinin altını çizer. *Aufbau*’da, mantıkçı pozitivismin bilimsel dünya tasarımı ile yaşamın farklı mecralarında ortaya çıkan, rasyonelleşme eğilimi arasında içsel bir bağlantı olduğu tespitinde bulunur. Bu rasyonel eğilim, Carnap’a göre, modern tasarım ve mimarlık dahil, tüm diğer ilerlemeci hareketlerde ortaktır. Tüm bu hareketlerde, benzer bir düşünme ve yaratma tarzı söz konusudur ve bu tarz, yaşamın her alanına yayılmış bir ‘netlik’ arayışıdır.

Sonuç olarak, Viyana Çevresi, Bauhaus’a bir ‘bilimsellik aurası’ bahşederek üzerinde yükseleceği teknolojik zemini güvence altına alırken, Bauhaus da, gündelik

yaşamda kullanılan her türden nesneyi tarihselliğinden arındırarak rasyonelleştirmesi sayesinde, Viyana Çevresi'nin 'bilimsel dünya tasarımı' somutlaştırır. Toplumsal zihniyet yapısında henüz içselleştirilememiş makine dünyası imgesi, Bauhaus'un sanat, tasarım ve mimarlık; mantıkçı pozitivistlerin ise dil, mantık ve felsefe alanlarında hayata geçirdikleri devrimci dönüşüm yoluyla nihayet içselleştirilmiş olur (Galison, 1990, s.749-51).

3. POZİTİVİZM SONRASI BİLİM KAVRAYIŞI VE OLGU/DEĞER AYRIMININ FELSEFİ KÖKENLERİ

3.1 Billur Saray'ın İnşası

Bauhaus (yapı-evi) sözcüğüyle, Almanca'da '*Konstruktion*' ile aynı anlamına gelen *Aufbau* (yapı, inşaat) sözcüğünün ortak kökü '*Bau*', bina ve yapı anlamlarına gelir. Viyana Çevresi düşünürlerinin, özellikle de Carnap ve ilk dönem Wittgenstein'in metinlerinde geçen '*Konstruktion*' ve '*Bau*' isimleri ile '*bilden*' ve '*bauen*' (oluşturmak, kurmak, inşa etmek, bina etmek) fiillerinin kullanım sıklığı tesadüfi değildir. Viyana Çevresi için, mimarlık, bilimsel dünya görüşleri için bir vazgeçilmez bir metafor niteliğindedir (Galison, 1990, s.726).

Wittgenstein (2002, s.81-2), ilk dönem yapıtı *Tractatus*'da, "bilimsel binanın (*Bau*) inşası (*Gebäudes*) için gereken tuğlalar (*Bausteine*)"dan bahseder ve "inşa edilmesi arzu edilen her binanın, sadece ve sadece bu tuğlaların bir araya getirilmesi suretiyle oluşturulması" gerektiğinin altını çizer. Gündelik dilin karmaşası tarafından üstü örtülse de, dilin özünde 'mantıksal bir yapısı' olduğunu düşünen Wittgenstein için, 'dil'in tuğlaları' olarak her bir sözcük, bir araya gelerek 'dünya resmi'ni tamamlarken; 'dünyanın tuğlaları' olarak her bir varolan ise, birbiri üstüne dizilip yükselerek, 'varolanların bir toplamı' olarak nitelendirilen dünyayı inşa eder.

Carnap'ın imgelemi de, en az Wittgenstein'inki kadar mimarlıkla yüklüdür: Temel-kavramlar, temel-nesneler, temel-unsurlar, temel-bilimler ve tüm bu temeller üzerine yükseltilmesi öngörülen bir katlar sisteminden bahseder. *Aufbau*'da, filozofun görevini, "bilgi üzerine bilgi koyan uzun ve tasarlanmış bir yapının inşası" olarak tanımlayan Carnap, bir başka metninde, "gelecek nesillerin üzerine inşa edileceği sağlam bir binanın taş üzerine taş eklenerek dikkatlice yükseltilmesi" gerektiğini dile getirir (Galison, 1990, s.733). Viyana Çevresi üyelerince, tuğla gibi temel birimlerden, bir bütün olarak binanın sistematik inşası anlamına gelen mimarlık

metaforu, elbette süslemelerle bezeli geleneksel mimarlığa değil, hiçbir ‘fazlalığın’ söz konusu olmadığı rasyonel ve işlevsel bir mimarlığa gönderme yapar.

‘İnşaat olarak mimarlık’ olarak adlandırılan bu tarz bir mimarlık anlayışı, ancak 19. yüzyıl ortalarından itibaren söz konusu olmaya başlar. Bu yeni tarz mimarlık Cole, Semper ve Loos gibi, işlevselci yaklaşımları benimseyen mimar ve tasarımcıların, zanaat ve sanatın bir ve aynı şey olduğu geleneksel sanat anlayışının yıkılmasıyla birlikte estetikleşen sanatın, mimarlıkla olan izdivacının bitirilmesi gerektiği talebine dayanır. Yeni tasarım yaklaşımının bu öncü isimleri, estetikleşen sanat söylemine, rasyonel mimarlık söylemiyle karşı çıkarlar. Salt bir inşa etkinliği olarak gördükleri mimarlığı, sanattan net hatlarla ayırmaya çalışarak mimarlığı rasyonel ölçütlere göre yeni baştan belirlemeye girişirler (Isozaki, 2006, s.13). Bu yeni mimarlık anlayışı, kendi disiplini bir araç ya da bir meta olarak, oldukça daraltılmış bir bakış açısı içerisinde tarif eder. Mühendislikte olduğu gibi, teknik disiplinlerin ortaya koyduğu ilkeler tarafından karara bağlanan bir meslek dalı olarak mimarlığın sanattan bağımsız olduğu düşünülür (Vesely, 2004, s.3). Bu sürecin sonunda mimarlık, ‘iskelet niteliğinde bir yapı’ya indirgenmiş olur (Isozaki, 2006, s.13).

Bu türden iskelet niteliğinde bir yapıya sahip mimarlığın, ilk ve belki de en iyi örneklerinden biri, Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar*’da, “matematik kesinlikle hesaplanmış, hazır ve yepyeni bir iktisat sisteminin” (2003, s.40) nişanesi olduğunu söylediği Billur Saray’dır. 1851 yılında gerçekleştirilmesi planlanan Büyük Sergi için, altı aya yakın bir süre içinde inşa edilen Billur Saray, sökülüp takılabilen iskeletsi bir yapıya sahip olduğu için serginin bitiminin ardından parçalara ayrılır ve 1854 yılında, genişletilmiş bir başka versiyonuyla Londra’nın bir başka yerinde yeniden birleştirilir (Berman, 2012, s.318).

Tüm parçaları, başka yerlerde imal edilen ve bu parçaların inşanın gerçekleşeceği alanda birleştirilmeleri suretiyle oluşturulan Billur Saray, üretimin endüstriyel hale gelmesiyle kökensel olarak değişen mimarlık anlayışının önemli göstergelerinden biri olmanın yanı sıra, geleneksel üretim tarzının terk edilmesiyle birlikte ‘endüstriyel tasarım’a dönüşen bir etkinliğin dünya üzerindeki ilk ürünlerinin sergilendiği dev organizasyona ev sahipliği yapan bir mimari yapıdır.

Mimar Paxton'un varlığı, Billur Saray'ın "hem onu beğenenler hem de ona karşı çıkanlar tarafından vurgulandığı gibi, hiçbir mimarın katkısı olmaksızın tamamen mühendislerce tasarlanıp inşa edildiği" (Berman, 2012, s.323) iddiasını hükümsüz kılarsa da, mühendisliğe yapılan vurgu bütünüyle haksız değildir. Çünkü 'inşaat olarak mimarlık' ideali, mimarı sanattan uzaklaştırdıkça mühendisliğe yakınlaştırır: Mimari rasyonelleştirme, mimarlık etkinliğini, Heidegger'in (1969, s.46) deyişiyle "hesaplayan düşünme" olarak düzenlediği için, bir 'mühendisleştirme' süreci olarak da okunabilir.

Dostoyevski, Billur Saray'dan söz ettiği bölümlerde, mühendislik mesleğine de değinir. İnsanoğlunun, her şeyden önce, bir amaç uğruna bilinçli bir şekilde çalışmaya yazgılı 'yaratıcı bir hayvan' olduğunu, bu yüzden mühendislikle uğraştığını ve bu mühendis-insanın, nereye gittiğine bakmaksızın, durmadan yeni yollar inşa ettiğini söyler (Berman, 2012, s.323). Yeni yollar inşa etmekten hoşlanan bu 'hayvan'ın yaratıcı olduğunu kabul etse de, en az yaratmak kadar yıkıp parçalamayı da sevdiğinin altını çizen Dostoyevski (2003, s.47) şöyle sorar: "Neden karıncalar yapı işine karınca-yuvasıyla başlayıp hala öyle sürdürmektedir de, gelgeç gönüllü insanoğlu bu şekilde davranmamaktadır?"

Yeraltından Notlar'ın temel iddiası, insanı "köklü alışkanlıklarından kurtarmak ve iradesini bilimin verileriyle bağdaşacak biçimde düzenlemek" iddiasında olan rasyonelleştirme sürecinin, sanıldığı gibi rasyonel bir biçimde işlemediğini ve insanın sürekli çıkarları peşinde koşan 'rasyonel bir hayvan' (Lat. *animal rationale*) olmadığını göstermektir. Yeraltı adamı, roman boyunca en az on kere tekrar ettiği 'iki kere iki dört' matematiksel önermesinden "korktuğunu" söyler. 'Rasyonel' sözcüğünün bir ikamesi olarak düşünebileceğimiz 'iki kere iki dört' önermesi, yeraltı adamının kendi ifadesiyle, "ölümün başlangıcı"na işaret eder (Dostoyevski, 2003, s.47-9).

Weber'in, insanın rasyonelliği istemesinin, son derece irrasyonel bir seçim olduğu iddiasını (Gane, 1963, s.365) Weber'den yarım yüzyıl önce dile getiren Dostoyevski, rasyonelleştirmeye karşı takındığı ikircikli tutumu yeraltı adamının sesinden şöyle söyler:

Sakın insanoğlu hedefe ulaşmaktan, kurmakta olduğu yapıyı bitirmekten içgüdüsel bir ürküntü duyduğu için yıkmayı, bozup dağıtmayı seviyor olmasın? İnsanın yapılan yeri

yakından değil de uzaktan sevdiğini, onun *içinde oturmayı değil yalnızca kurmayı*, sonunda da karıncalar, koyunlar gibi evcil hayvanlara bırakmayı düşündüğünü yadsıyabilir miyiz? (Dostoyevski, 2003, s.48) [İtalikler tarafıma aittir.]

Modern çağ, ‘inşa etme’ (Alm. *bauen*) ile ‘ikamet etme’nin (Alm. *wohnen*) birbirlerinden koparıldığı, bu iki etkinliğin birbirlerine ait olduklarının unutulmaya terk edildiği bir çağdır (Heidegger, 2007a, s.349). Bu kopuşun en çarpıcı örneklerinden birini, ‘içinde oturmayı değil kurmayı seven’ eski bir mühendisin, 1927’den 1929’a kadar tasarımını ve inşaatını üstlendiği Şekil 3.1’de yer verilen Kundmannngasse’deki ‘Wittgenstein Evi’nde buluruz.



Şekil 3.1 : Wittgenstein ile Engelmann tarafından birlikte tasarlanan ‘WittgensteinHaus’, 1927-9, Viyana.

Loos’un mimarlığa ilişkin öngörülerine duyduğu hayranlık ve o sıralar kız kardeşinin Kundmannngasse’nin boş arazileri üzerinde kendisi için bir ev tasarlamakla görevlendirdiği (Loos’un öğrencisi) Paul Engelmann (1891-1965) ile arkadaşlığı, Wittgenstein’ı *Tractatus* sonrası mimarlığa soyunmaya sevk eder. Büyük bir ayakkabı kutusu ile yanına iliştirilmiş başka küçük kutuları andıran Wittgenstein Evi’nin hiçbir süslemenin yer almadığı gri badanalı duvarları, birbirleriyle birebir orantılı üç eş parçaya bölünmüş pencerelere sahiptir. İçerideki cam kapılar, dışa açılan pencerelerle tam olarak aynı oranda kesilmiş, zemindeki taşlar ise, kapılarla tam orantılı olacak şekilde dizilmiştir. Engelmann’ın taslaklarına bakarak, radyatörden çatal-kaşığa kadar evin her iç detayını ‘endüstriyelliği göz önünde tutarak’ bizzat tasarlayan Wittgenstein, Şekil 3.1c’de yer alan yine kendisi tarafından tasarlanmış kapı kollarını, evin mükemmel oranlarıyla örtüşebilmeleri için, tavan ile zemin arasındaki mesafenin tam orta noktasına yerleştirilmiştir. Mükemmel matematiksel oranlara göre tasarlanan bu binanın tek kusuru ‘mükemmel’ olmasıdır. Zira tavanla zeminin orta yerine yerleştirilen kapı kolları insan ölçülerini aştığı için kapıların açılıp kapanması zorlaşmakta; ışığın yönü ve kuvvetine göre değil,

matematik kurallara göre açılan pencereler iç mekanın aydınlanmasında zorluk çıkarmakta; gelen konukları davetkar bir şekilde karşılaması gereken giriş holü, adeta bir tecrit odasını andırmaktadır. Sonuçta ortaya çıkan binanın, *Neue Sachlichkeit* tarzı soğuk resmiliği, süs ve dekorasyon yoksunluğu karşısında şaşkınlığa düşen bir diğer kız kardeş, Wittgenstein'in felsefesi ve mimarlığı arasındaki bağlantıyı açığa çıkaran şu yorumu yapar: "Mantık ev olmuş!" (Galison, 1990, s.725-7; Sennett, 2008, s.337-9).

Dostoyevski'nin "yaşam değil, ancak ölümün başlangıcı" olarak nitelendirdiği 'iki kere iki dört' ilkesi, sadece Billur Saray'ı değil, bir Wittgenstein mimarisi olarak 'Wittgenstein Evi'ni de kapsar. İlginçtir ki, bu soyut ilke ve onun somut yansıması olarak 'iskeletimsi' mimari yapının 'ölüm' ile yakınlığını anlayan sadece Dostoyevski değil, aynı zamanda, ilk dönemine eleştirel bir gözle bakan 'bir başka Wittgenstein'dır.

Wittgenstein (1984, s.38), ikinci döneminde, kendi tasarımı olan ev için, ölümü ya da hastalığı çağrıştıracak şekilde, "asli hayattan yoksun" ve "sağlıksız" nitelemesi yapar. İdeal ve mükemmel olana yönelik sonsuz güvenin terk edildiği, zihinsel insanın katılıklarının aşıldığı ve tüm bunların yerine oyunun, dildeki anlam kaymalarının ve paradoksların kucaklandığı bu dönem (Sennett, 2008, s.340-1) ve bu dönemin bir ürünü olan, 1953 tarihli *Felsefi Soruşturmalar*, Batı düşünce tarihinde yeni bir dönemece işaret eder.

3.2 Bilimin Bozulan Saflığı

Dünyanın gidişatının 1960'lerden itibaren değişmeye başladığı, yüzyıllardır süregiden modern dönemin kapanışının ardından adına 'post-modern' denilen yeni bir dönemin açıldığı iddiası neredeyse bir basmakalıp haline gelmiştir. Kullanım sıklığı ve genişliğine bağlı olarak belirgin bir anlam boşalması yaşayan 'modern' ve 'postmodern' kavramları, 1960'larla birlikte meydana gelen değişimi ifade etmekte yetersiz kalmaktadır. Bu yetersizliğin aşılma yollarından biri, 'modern' ve 'post-modern' kavramların 'pozitivizm' ve 'post-pozitivizm' kavramları çerçevesinde yeni baştan ele alınması olabilir. Batı düşünmesinde 1960'larla birlikte yaşanan dönüşüm, bu sayede, kendini daha hakiki bir tarzda açma olacağına kavuşturulmuş olacaktır.

1960'lar, bilimi 'salt bir rasyonellik' olarak kavrayan ve bu nedenle 'bilim-dışı' ya da 'irrasyonel' olduğu düşünülen tüm unsurların bilimin kapsamı dışında tutulması gerektiğini iddia eden pozitivist yaklaşımların ciddi eleştirilere maruz kaldığı bir dönem olarak dikkat çeker.

20. yüzyıl ortalarından itibaren, bilimi tarih-dışı, sadece akla (Lat. *ratio*) ilişkin bir bilme tarzı olarak gören ve bu nedenle bilim-dışı ve akıl-dışı olduğu iddia edilen her türden unsur 'metafizik' oldukları gerekçesiyle bilim-dışı ilan eden pozitivist bilim anlayışı nihayet sorgulanmaya başlanır. Bilimsel hakikat kavrayışına yönelik eleştiriler, pozitivist temeller üzerinde yükselen yerleşik bilim anlayışının, akla ve bilime tanıdığı ayrıcalıklı rol üzerinde odaklanır (Erdoğan, 2009, s.9-11). Bu nedenle, 20. yüzyılın epistemolojik açıdan iki farklı yaklaşıma ev sahipliği yaptığı söylenebilir. Bunlardan ilki, dilin felsefi çözümlemesi ile mantık üzerine odaklanan ve yüzyıl başında modern fizik ve matematikte ortaya çıkan yeni gelişmelerle itibarı sarsılan bilimin güvenilirliğini yeniden tahsis etmeye girişen mantıkçı pozitivistizmdir. Diğeri ise, bilimsel teorilerin hareketliliği ile bilim kategorilerdeki değişimlere odaklanan ve bu yolla, 17. yüzyıldan beri bilgiye erişimin biricik meşru yolu olarak kabul edilen yerleşik bilim anlayışının çok katmanlı bir eleştirisini gerçekleştirmeyi kendine hedef olarak belirleyen yeni bilim felsefesi yaklaşımlarıdır (Gattei, 2008, s.ix-x, s.1-2).

Bilimsel etkinliğin tarihsel ve sosyolojik yönlerini öne çıkarmaya çalışan bu pozitivistizm sonrası (post-pozitivist) yaklaşımlara göre bilimsel etkinlik, pozitivistizmin iddia ettiği gibi salt rasyonel ve mantıksal süreçlerin bir ürünü değil; daha çok içinde irrasyonel, metafizik, mitik ve estetik unsurlar barındıran karmaşık ve girift bir süreçtir. Bilimsel etkinliğin soyut, evrensel ve nesnel bilgi arayışı içinde, 'saf bir etkinlik' olduğu iddiasını tartışmaya açan bu yeni yaklaşımlar, bilimsel bilginin 'bilim-dışı' yönlerini gözler önüne sererek, bilimin dünyayı önyargılardan bağımsız bir tarzda resmettiğine ilişkin genel kabulü sorguya açar (Erdoğan, 2009, s.10-1).

Bilim tarihi ve sosyolojisinin ön-plana çıkarılmasıyla olanaklı hale gelen bu dönüşüme pek çok düşünür katkı sağlasa da, kırılmayı somutlaştırarak ona belirgin bir hacim kazandıran düşünür, 1962 tarihli *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*'nin yazarı Thomas S. Kuhn'dur (1922-1996). Kısaca *Yapı* olarak adlandırılan bu metnin yarattığı etki o denli muazzamdır ki, kapsamı bilim felsefesinin sınırlarını aşarak

politikadan ekonomiye, edebiyattan mimarlığa kadar pek çok alana kademe kademe yayılır. İlk olarak mantıkçı pozitivist çevrenin Amerika'daki yayın organlarından biri olan *Uluslararası Birleştirilmiş Bilim Ansiklopedisi*'nde yayınlanan bu metin, adeta bir 'Truva atı' etkisi yaratarak, pozitivist bilim anlayışının temellerini içeriden yıkar¹⁴ (Gattei, 2008, s.ix-x; Godfrey-Smith, 2003, s.75).

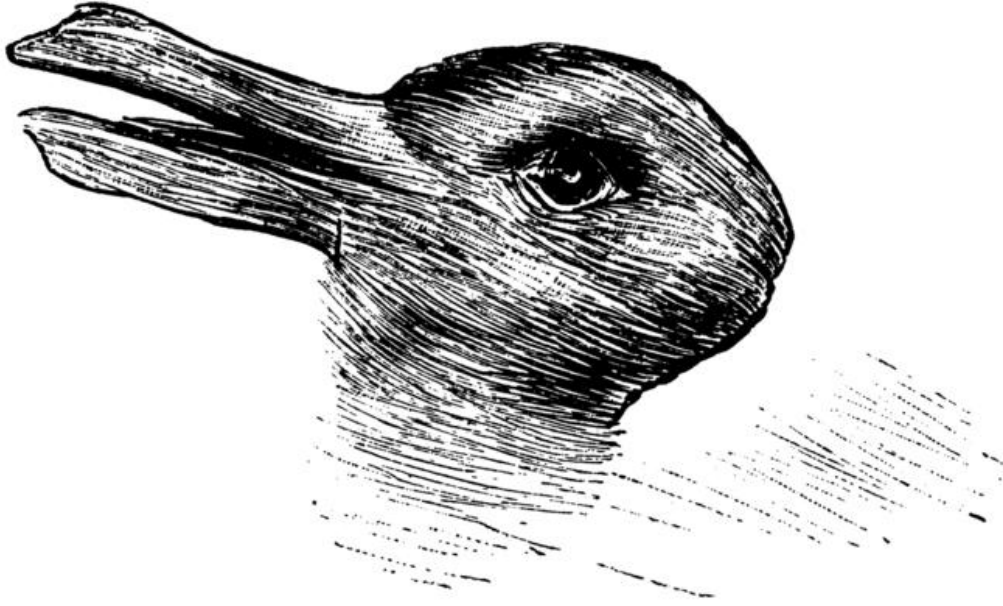
'Vienna Çevresi' olarak da bilenen mantıkçı pozitivistlerin birbirlerine sıkı sıkıya kenetlenmiş, homojen birlikteliğinden farklı olarak pozitivism sonrası düşünürler, görece daha dağınık bir tarzda örgütlenmiştir. Yine de, başta Kuhn olmak üzere, Feyerabend, Lakatos, Hanson, Toulmin ve Polanyi gibi yeni yaklaşımın öncülerinin çalışmalarını derinden etkileyen iki çok temel ortak kaynak söz konusudur. Bunlardan kaynaklardan ilki, pozitivistin doğrulanabilirlik ilkesini, yanlışlanabilirlik ilkesiyle tersyüz eden, fakat daha da önemlisi, bilimsel yöntemin tümevarımcı değil, tümdengelimci olduğunu göstererek, teorinin gözlem ve deneyi daha en başından belirlediğini iddia eden Karl Popper'dır (1902-1994) (Gattei, 2008, s.18-9).

Popper, yüzyıllar boyunca genel kabul görmüş, doğruluğundan bilim çevrelerinin en ufak bir şüphe dahi etmediği bilimsel kuramların bile, günü geldiğinde yanlışlanarak çürütülmeye mahkum olduklarını söyler. Dahası, Popper için, bilime bilimsellik vasfını kazandıran, bilimin yanlışlanabilme riskini bizzat kendi bünyesinde taşımasıdır. Popper, gerek bilimin doğruların birikimi vasıtasıyla ilerlediği fikrini sekteye uğratması, gerekse teoriden bağımsız gözlem olamayacağını, çünkü herhangi bir gözlem verisinin anlamlı hale gelmesinin ancak onu önceleyen teorik bir çerçeve dolayımında olanaklı olduğunu iddia etmesi açısından, bilimsel etkinliğin yepyeni bir tarzda yorumlanmasına öncülük eder (Erdoğan, 2011, s.309-12; Demir, 1997, s.46).

Post-pozitivist bilim felsefecilerini etkileyen bir başka ortak kaynak ise, görünüşün (İng. *vision*) şekilsiz doğasını yaptığı vurguyla, ikinci dönem Wittgenstein'dir. Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*'da dikkatimizi yönlendirdiğimiz yere göre ördek

¹⁴ Kitabının başlığında, mimari bir metafor olan 'yapı' sözcüğünü kullanan Kuhn'un, çoğunlukla iddia edildiği gibi pozitivistin en yıkıcı eleştirmeni mi, yoksa pozitivistin bir mirasçısı mı olduğu sorusu, bu çalışmanın kapsamını aşmaktadır. Genellikle 'yıkıcı' olduğu iddia edilen bu metnin aslında 'devam niteliğinde' olduğuna ilişkin daha kapsamlı bir tartışma için bakınız: **Gattei, S.** (2008). *Thomas Kuhn's "Linguistic Turn" and the Legacy of Logical Empiricism: Incommensurability, Rationality and the Search for Truth*. Hampshire: Ashgate. **Rorty, R.** (2006). *Felsefe ve Doğanın Aynası*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

ya da tavşan olarak görünen Şekil 3.2’de yer alan ve ilkin Joseph Jastrow tarafından örnek olarak gösterilen ‘ördek-tavşan’ çizimini kullanır.



Kaninchen und Ente.

Şekil 3.2 : Tavşan-Ördek çizimi. (Wittgenstein tarafından, dünyayı yeni bir gözle görmemizi sağlayan ‘geştalt değişimi’ kavramına örnek olarak verilmiştir.

Öncelikle bir göz, ardındansa ya gagasından hareketle ördeği ya da kulaklarından hareketle tavşanı gördüğümüz bu çizim, Wittgenstein (2009, s.204-5) tarafından ‘geştalt kayması’ olarak adlandırılan bir kavram çerçevesinde ele alınır. Almanca ‘Gestalt’ sözcüğü, ‘biçim’ ya da ‘görünüş’ anlamına gelir. Dolayısıyla ‘geştalt kayması’, tıpkı ördek-tavşan çiziminde olduğu gibi, bir görünüşten bir başka görünüşe doğru gerçekleşen bir algı kaymasını ifade eder. Zira bakılan şey aynı kalmakta, ne var ki gördüğümüz şey bakış açımıza göre değişiklik göstermektedir.

Nasıl ki, Wittgenstein’in ilk dönem metni *Tractatus*, Viyana Çevresi üyeleri için bilimsel felsefelerine yön veren bir rehber olma niteliği taşıdıysa, ölümünden sonra yayınlanan ikinci dönem metni *Felsefi Soruşturmalar* da, yeni bilim felsefecileri için bir başucu kitabı haline gelir. İkinci dönem Wittgenstein’in Kuhn üzerindeki etkisi o denli büyüktür ki, Kuhn’un ‘paradigma’ kavramının en temel anlamlarından biri, bizzat Wittgenstein’in ikinci dönem metni *Felsefi Soruşturmalar*’ından çıkar (Gattei, 2008, s.18-9).

Kuhn, Popper'ın gözlem verilerinin ancak kendilerini önceleyen teorik bir çerçeve bağlamında anlamlı hale gelebildikleri iddiası ile Wittgenstein'in dil oyunları ve gestalt (algılama biçimleri) değişimleri üzerine yazdıklarından aldığı ilhamla, aynı bilim dilini konuşan bir bilim adamları topluluğunun, dünyayı, adına 'paradigma' denen aynı 'kavramsal çerçeve' içerisinde gördüklerini; dildeki sözcüklerin bir parça-bütün ilişkisi içinde farklı anlamlara sahip olabilmeleri gibi, bilimsel kavramların da bilimdeki devrimsel değişimlere bağlı olarak farklı anlamlar kazandıklarını ve buna bağlı olarak gerçekliğin, paradigması değişen bir bilim adamları topluluğuna farklı şekillerde görünmeye başladığını iddia eder. Kuhn, gözlem ve deneylerin belli bir tarzda yorumlanmasını sağlayan olanağı 'paradigma' olarak adlandırılır. Kuhn'a göre paradigmalar, tıpkı dildeki gibi, gerçekliğin o gerçekliği paylaşan bir insan topluluğuna aynı şekilde görünmesine sağlar ve aynı dili konuşan topluluğun üyelerinin bir ortak payda etrafında toplanmalarına hizmet eder (Gattei, 2008, s.18-9; Erdoğan, 2009, s.11-7; Demir, 1997, s.79-80; Glazebrook, 2000, s.88).

Bilimsel etkinlikte meydana gelen gestalt değişimlerine ilişkin en yalın ve aydınlatıcı örnek, yine bir ikinci dönem Wittgenstein hayranı olan yeni nesil bilim felsefecilerinden N. R. Hanson'dan (1924-1967) gelir. Dünya merkezli evren modelinden, güneş merkezli evren modeline geçiş sürecini, Batlamyusçu 'eski' modeli benimseyen Tycho Brahe ile Kopernikçi 'yeni' modeli benimseyen Kepler'in karşılaştırmalı bir okuması üzerinden gerçekleştirmeye girişen Hanson (1958, s.5), Tycho Brahe ve Kepler'i bir tepenin başında oturmuş birlikte güneşin doğuşunu seyrederek betimler. Her ikisi de aynı gök cismine -güneşe- bakan bu iki adamdan birinin -Brahe-, o an tepelerinden birinin üstünde oturuyor olduğu dünyanın, evrenin merkezinde sabit bir şekilde durduğunu ve ufukta yükselmekte olan gök cisminin ise dünyanın etrafında döndüğünü düşüneceğini söyleyen Hanson, yanında oturan adamdan farklı bir kavramsal çerçeveye sahip diğer adamın ise -Kepler-, tam tersini düşüneceğini belirtir.

Hanson'un metninden sadece birkaç yıl sonra Kuhn, Tycho Brahe ve Kepler'in, birlikte doğuşunu izledikleri 'aynı' güneşi 'farklı' şekillerde görmelerinin ya da anlamlandırmalarının nedenini, adına 'paradigma değişimi' denilen devrimci geçiş süreçlerine bağlar ve pozitivistlere karşı bir süredir yükselmekte olan başkaldırı

girişimlerinin geniş kitleler üzerinde yaygınlık kazanmasını sağlar.¹⁵ Ne var ki, bilim, Popper'ın söylediği gibi, yanlışlanabilme potansiyelini her daim içinde taşır. Bu nedenle, adına 'bilimsel devrim' denilen dönemlerin sonunda 'gerçeklik' dönüşüme uğrar. Teorik çerçevenin başkalaşması anlamına gelen bu devrimsel dönüşümler, yapılan gözlemlerin yeni paradigmayı olumlayan bilim adamları topluluğuna eski paradigmayı olumlayanlardan farklı bir biçimde görünmesine neden olur.

Tarihi, birikimli ve ilerlemeci bir bakış açısıyla ele almaktan vazgeçtiğimiz zaman, bilim algısının radikal bir dönüşüme uğrayacağını iddia eden Kuhn, bilime ilişkin yeni bir yorumlama tarzını dolaşıma sokarak bilimin düz bir çizgi boyunca ve kesintisiz bir şekilde 'ilerlediği' yönündeki Aydınlanmacı mite karşı çıkar. Kuhn, böylece herhangi bir paradigmanın bir diğerinden daha iyi ya da kötü, daha ilkel ya da gelişmiş olarak nitelendirilemeyeceği anlamına gelen 'kıyaslanamazlık' kavramını dolaşıma sokar.¹⁶

¹⁵ Kuhn'a göre bilim, 'olağan' ve 'devrimci' olmak üzere iki farklı tarzda yapılır. Olağan bilim, çözüm için gerekli tüm kural ve kaideler, bilim adamlarının halihazırda önlerinde oldukları için bulmaca çözmeye benzer. Bu türden bir bilim yapma tarzında, birer bulmaca-çözücü olarak iş gören bilim adamlarına düşen görev, oyunun kural ve kaidelerini değiştirmeden, bulmacanın eksik kalan parçalarını yerlerine oturtmak ve adeta bir gözlük ya da bir filtre işlevi gören paradigmanın içinden bakarak, gördükleri dünya ile sahip oldukları paradigmayı birbirleriyle tutarlı hale getirmektir. Ne var ki, bilimsel etkinlik zaman zaman kriz dönemlerine girer: Daha önceden es geçilen kimi çözümsüzlükler, aykırılıklar ve tutarsızlıklar göz ardı edilemeyecek boyutlara ulaşır. Mevcut paradigma gücünü kaybettikçe, bilim adamlarının paradigmaya olan bağlılıkları zayıflamaya, eleştirel sesler ise yükselmeye başlar. Kopernik ile birlikte, Batlamyusçu evren modelinin, Galileo ile birlikte Aristotelesçi hareket yasalarının başına gelen böylesi değişen paradigma süreçleridir (Kuhn, 2000, s.95-129).

¹⁶ Kuhn ve diğer pozitivistizm sonrası düşünürlerin, 20. yüzyıl ortalarından itibaren mücadelesini verdikleri bilimin sürekli olarak ilerlediği miti, her ne kadar 17. yüzyılda doruğa ulaşsa da, bu düşüncenin kökleri Rönesans'ın antiklerle modernleri birbirleriyle kıyaslama düşüncesine dek uzanır. 12. yüzyılda, Chartresli Bernard tarafından dile getirildiği düşünülen ve modernleri 'bir devin omuzlarındaki cüce'ye benzeten ilginç metafor, bir yandan antikleri (Grekleri) 'dev' sıfatıyla yüceltirken, diğer yandan modernleri, her ne kadar 'cüce' de olsalar, öğrenmenin birikimli etkisi sayesinde, daha uzağı görebilme olanağına sahip oldukları gerekçesiyle över. Dev/cüce gibi karşıt figürlerden oluşan bu Rönesans metaforu, 16. yüzyıla gelindiğinde yoğun antikite hayranlığının ortadan kalkmasıyla birlikte, 'birbirlerinin omuzlarına çıkmış insan bedenleri' olarak yeniden kurgulanır. Yeni metaforun sahibi Montaigne, modern çağın kendini önceleyen diğer çağlardan daha 'ileride' oluşunu, modernlerin başarılarına değil, evrensel yasalar bağlayarak, ilerleme duygusunu, bir anlamda, doğallaştırmış olur. 17. yüzyıla gelindiğinde ise Bacon, Rönesans'tan bu yana dev/cüce metaforu çerçevesinde ifade edilen ilerleme düşüncesini zamansal bir boyuta taşır. Bacon, 'gençliğin deneyimsizliği' ile 'yaşlılığın bilgeliği' arasında kurduğu karşıtlıkla, antiklerin, atalarımız olma sıfatıyla daha yaşlı görünseler bile, dünya tarihi açısından bakıldığında, aslında modernlerden daha genç, dolayısıyla da daha deneyimsiz olduklarını iddia eder. Modernlerin, yaşa girdikçe olgunlaşan insanlar gibi, geçmiş çağlara hakim çocuksu tavırlardan ve boş inançlardan kurtulmaya başladıklarına gönderme yapan bu yeni metafor, Descartes ve Hobbes gibi çağın önde gelen düşünürleri tarafından coşkuyla karşılanır. Nihayet, pozitivistizmin ortaya çıktığı 19. yüzyılda, tarihin 'ilerlediği' miti, Hegel'in tarih anlayışıyla birlikte modern çağa bütünüyle hakim hale gelir (Calinescu, 2010, s.23-32).

Kuhn'un kıyaslanamazlık kavramına göre, Kopernik'in güneş merkezli evren modeli ya da Galileo'nun mekanik hareket yasaları, kendilerini önceleyen model ya da yasalardan daha yetkin ya da gelişmiş değil, sadece farklıdır. Değişen paradigmlar, herhangi bir ortak paydaya izin vermeyecek denli kendilerine özgü oldukları için, bir paradigmanın bir diğer paradigmayla kıyaslanmasına ya da birinin diğerine olan üstünlük ya da zayıflıklarının bir dökümünün yapılmasına olanak tanımaz. Çünkü her paradigma, belli bir teorik çerçevenin halihazırda bir ön-kabulüne dayanır ve bu ön-kabuller, paradigma dahilinde gerçekleştirilen her türden etkinliği *a priori* olarak belirler niteliktedir.

3.3 Olgu/Değer Ayrımının Kökenleri

Teorinin bilimsel etkinlik üzerindeki belirleyiciliği iddiası, bilim tarihi ve felsefesi alanında oldukça ilginç bir yankı bulur. Akademik ilgisini herhangi bir disiplinin sınırları içine hapsedmediği ve bu nedenle kimi akademik çevreler tarafından 'garip' ve 'ciddiyetsiz' bulunan Fransız antropolog, sosyolog, bilim ve teknoloji felsefecisi Bruno Latour (1943-...), 1960'larla birlikte 'doğa bilimleri' alanında meydana gelen dönüşümü, 'insan bilimleri' alanına taşıyarak Endüstriyel Tasarım dahil pek çok disiplini etkileme gücüne sahip bir paradigma değişikliğini sosyoloji alanından hareketle önerir.

Latour, her türden bilimsel etkinliğin, bu etkinliğin uzantısı konumundaki belli bir kavramsal çerçeve tarafından belirlendiğini gözler önüne serebilmek için laboratuvar ortamında çekilmiş ve fotoğrafçısı Jeff Wall'ın 'belgesel fotoğrafı' olduğunu iddia ettiği Şekil 3.3'de yer alan fotoğrafın kısa bir okumasını yapar.

Latour'un (2008a, s.29) ele aldığı fotoğrafta, bir zamanlar bir parçası olduğu canlı bedenden kesilerek ayrılmış, bozulmaması için dikkatle mumyalanmış ve kırmızımsı rengi daha belirgin bir şekilde ortaya çıkabilsin diye ameliyat yeşili bir bez parçasının üzerine yerleştirilmiş bir kol ile tüm dikkatini bu kola vermiş bir çizer, kucağında duran çizim kağıdına eğilmiş halde görülmektedir. Çizer Adrian Walker'ın yeşil bez parçası üzerindeki mumyalanmış kolu, örtüyle neredeyse eş büyüklükteki çizim kağıdına aktarma çabası, fotoğrafçının çizim sürecinin bir kesitini film tabakası üzerine aktarma çabasıyla bir nevi tekrarlanır.



Şekil 3.3 : British Columbia Üniversitesi, Anatomi Bölümü, Vancouver. Jeff Wall, 1992.

‘Belgesel fotoğrafı’ çektiğini iddia eden fotoğrafçı Jeff Wall’a göre laboratuvar yaşamını konu alan bu fotoğraf karesi, basitçe, çizim yapmakta olan bir sanatçıyı görüntülemektedir. Wall, laboratuvar gezintisi esnasında karşısına çıkan bu sahnenin çekim öncesinde planlanmadığını ve gerçekliğin ‘olduğu gibi’ film tabakası üzerine aktarıldığını belirtir. Ne var ki Latour, fotoğrafçı Wall’un iddiasına katılmaz.¹⁷ Bu karenin gerçekliği, Wall’un iddia ettiği gibi bağımsız bir olgu olarak ‘kayıt mı?’ ettiği yoksa olguya yönelme tarzıyla onu bizzat ‘icat mı?’ ettiği sorusunu dolaşıma sokar. Fotoğrafa tekrar tekrar bakmamız konusunda ısrar eden Latour (2008a, s.32) şöyle sorar: “Dünyanın neresinde kesik bir kol parçasına birkaç karış mesafede -bu

¹⁷ Wall, Latour’a şöyle yazıyor: “Vermiş olduğunuz derste, çektiğim fotoğrafa ilişkin olarak, ilkin kafamda bir fikir ya da bir konu olduğu, ardından da fotoğrafı çekerek bu fikri sahnelediğime dair bir izlenimine kapılmışsınız gibi geldi. Ama olan bu değil. Burada söz konusu olan çizim yapan birini görünür hale getirmek... *Walker’ı bir başka şeyi de çizerken de görüntüleyebildim.* Sizden farklı olarak Walker burada bana pek de bilim yapıyor gibi görünmüyor, sadece geleneksel tarzda bir figür çiziyor... O yüzden, Walker’ın dalıp gitmiş (*self-absorbed*), *bilim adamı gibi davranan bir sanatçı* olduğu iddiasının tam manasıyla doğruyu yansıttığını düşünmüyorum. Daha çok sanatçıların çok uzun zamandan beri yaptıkları bir şeyi bir sanatçı olarak yapmaya devam ediyor. *Bir kadavrayı çiziyor olması o kadar önemli değil, fotoğraf onu çizim yaparken ele alıyor. Bir vazo dolusu çiçeği de çiziyor olabilirdi...*” (Latour, 2008a, s.31). [İtalikler tarafıma aittir.]

kola dokunmadan, bu kol karşısında haykırmadan ya da kusmadan- böyle sakince, düşüncelere dalarak uzun süre oturulabilir”?

Latour’a (2008a, s.30-2) göre, bu türden bir yaklaşım, sağduyuya ters bir mesafeliliği gerektirdiği, ama daha önemlisi, duyumsamayı daha en baştan *a priori* olarak belirlediği için estetikdir. Estetik deneyim, sıradan kaygı, korku, telaş, acı vb. ilgilerden bağımsız olarak duyumsandığı için (Young, 2001), gündelik yaşamın akışı içinde yüz yüze gelinmesi halinde kişiyi dehşete düşürecek bu makul-dışı sahne, estetik deneyimin özünü meydana getiren rafine edilmiş entelektüel mesafe sayesinde metanetle karşılanır.

İşte bu nedenle Latour (2008a, s.32), “olgularla karşı karşıya gelmekten daha yapay, daha özenle sahneye konulmuş, daha tarihsel olarak kodlanmış bir karşılaşma” olmadığını iddia eder. Gerçekliğin, pozitivistlerin iddia ettikleri gibi, ‘olduğu gibi’ temsil edilemeyeceğine gönderme yapan bu örnek, Latour’a, ‘olgular’ ve ‘değerler’ arasında olduğu varsayılan sözüm ona ayrımı tartışmaya açması için bir çıkış noktası sağlar.

3.3.1 Görünüş/gerçeklik ayrımı

Hatırlanacak olursa, pozitivistin 20. yüzyıl versiyonu olan ‘mantıkçı pozitivism’e göre, etik ve estetik yargılar, ‘olgu’ bildiren bilimsel yargılardan farklı olarak sadece ‘değer’ bildirir ve ‘olgular’ gibi doğrulanabilme ya da yanlışlanabilme olanağı sağlayacak herhangi bir ölçüte sahip olmadıkları için bilim ve felsefenin kapsamı dışında tutulur. ‘Dünyanın bilimsel-tasarımı’ adı verilen bu kavramsal çerçeve, olgulara birincil ve zorunlu bir statü verirken, değerlere ikincil ve geçici bir statü verir. Birincil ve ikincil statüler arasında yapılan böylesi bir ayrım, doğrudan doğruya ‘mevcudiyet metafiziği’ne geri gider.

Metafizik, tüm varolanların varlıkları hakkında bir bütün olarak düşünebilmeye yönelik olarak yürütülen bir çabadır. Platon’dan bu yana düşünmeye hakim olan geleneksel metafizik, ‘varolanların varlığı nedir?’ sorusunu bir ‘var’ (İng. *present*) ya da ‘yok’ (İng. *absent*) ikilemi üzerinden anlamaya çalıştığı için ‘mevcudiyet metafiziği’ (İng. *metaphysics of presence*) olarak da adlandırılır. Bu metafiziksel anlamaya göre varlık, ‘şimdi’nin (İng. *present*) sonsuz sürekliliği bağlamında ‘burada olması’ ya da ‘burada olmaması’ üzerinden ele alınır (Harman, 2007, s.45).

Geleneksel metafiziğin merkezinde, kökleri Platon'a dek uzanan bir 'görünüş' (İng. *appearance*) ve 'gerçeklik' (İng. *reality*) ayrımı yatar. Geleneksel metafiziğin, 'görünüş' ve 'gerçeklik' ayrımı, aynı zamanda, bir 'duyulur' (İng. *sensible*) ve 'duyulur-üstü'/'düşünülür' (İng. *intelligible*) ayrımıdır. Her ne kadar, her birinin sınırları diğerine göre belirlense de, 'düşünülür gerçeklik'in 'duyulur görünüş'e' kıyasla her zaman birincil statüye sahip olduğu düşünülür. Birincil statüye sahip olmak, 'düşünülür gerçekliğin', 'duyulur görünüş' için temel teşkil etmesi anlamına gelir. Söz gelimi, Platon için hem gerçeklik dünyasına hem de görünüş dünyasına ait, ontolojik statüleri birbirlerinden farklı, iki ayrı masa söz konusudur. Gerçeklik dünyasındaki masa, görünüş dünyasındaki bütün masalara dayanak oluşturan bir 'masa ideası'dır. Görünüş dünyasındaki herhangi bir masa, gerçeklik dünyasında kendisi için adeta orijinal bir model işlevi gören bu ideal masanın taklidinden ibarettir.¹⁸

'Görünüş' ve 'gerçeklik' ayrımı, aslında Platon'dan çok Platon'un Ortaçağ yorumu olan Platonculuk'a dayanır (Koyré, 2008a, s.3). 'Duyulur' olanın 'görünüş', 'duyulur-üstü' ya da 'düşünülür' olanın ise 'gerçeklik' olarak karakterize edildiği Platon düşüncesi, Ortaçağ Hıristiyanlığı tarafından bir 'bu dünya' ve 'öte dünya' ayrımına dönüştürülür. Ortaçağ'ın bir ürünü olan Platonculuk, Platon'un *Timaios* diyalogunun çağın eğilimlerine göre yeniden yorumlanışından kaynaklanır.¹⁹ Dünyanın yaratılışına ilişkin bir söylence olan *Timaios*'da, zanaatkar tanrı

¹⁸ Platon metafiziğinde, taklidin de birbirinden farklı iki türü söz konusudur. 'Aslı gibi yapmak' (Gr. *eikastike techné*) anlamına gelen ilk taklit türü, bir zanaatkarın ideal masanın oranlarını takip ederek, ortaya gündelik yaşamda kullanılacak fiziksel bir masa üretmesi anlamına gelir. Burada söz konusu olan, ideal masanın görünüşe çıkmasına izin veren bir tür 'benzerlik' (Gr. *eikon*) yaratılmasıdır. 'Hayali görüntü yapmak' (Gr. *phantastike techné*) olarak düşünülebilecek bir diğer taklit türü ise, bir masa resminde söz konusu olduğu gibi, fiziksel bir taklidin, hayali bir başka taklidini yapmak anlamına gelir. Bu ikinci tür üretimler, idealar dünyasına ait orijinal masadan bir kat daha uzaktır. Bu uzaklaşma, ideal masanın görünüşe çıkmasına izin veren sürecin sadece bir 'anıştırma' olmasına izin verdiği için fantastik karakterdedir (de Beistegui, 2012, s.14).

¹⁹ Platon'un yaradılış söylencesini, kendine özgü Tanrı kavrayışıyla örtüştüren Ortaçağ, hakikate erişmek için, duyulur dünyaya değil, ruhun ait olduğu sonsuz öte dünyaya yönelir. Platon, Ortaçağ Platonculuğunu bütün hatlarıyla içermese de, duyulur dünya ile düşünülür dünya arasındaki ayrımı sahiplenmesi ve duyulur şeylerin hakikatini, Tanrı'nın öncesiz-sonrasız özlerine ya da idealarına olan uygunluklarına dayandırması açısından *Timaios* diyaloguna çok şey borçludur. Beden karşısında ruha ayrıcalık tanıyan Platoncu öğretisi için, ruh, duyulur dünyadan öylesine yüksektedir ki, duyulur olanla ortak yanı yoktur. Hakikatin kaynağı, düşünülür dünyanın güneşi ve ışığı olan Tanrı'nın kendisi olduğu için, hakikat soruşturması, bizzat ruha yönelerek yapılır. Tanrısal olandan, yani idealar dünyasının düşünülür güneşinden yayılan ışık, tüm duyulur dünyayı kademe kademe aydınlatır. Bu nedenle, hakikat soruşturmasında gözler, duyulur ya da maddi dünyaya değil, ideal ve yetkin olana çevrilir (Koyré, 2008b, s.29-31).

Demiurgos, bir yanardağın ağzında ‘aynı’ ile ‘başka’dan oluşan bir karışım yaparak, dünyanın hem ‘değişmez ve kalıcı’ hem de ‘değişken ve geçici’ karakterini oluşturur. Geometrik biçimlerden ilksel şeyleri, bu ilksel şeylerden de görünüş dünyasına ait fiziksel şeyleri yapan Demiurgos, görünüşe çıkan her şeyi idealar dünyasındaki mükemmel modellere bakarak yapmış olur (Koyré, 2008b, s.23-4). Platon’la birlikte, kalıcılık atfedilen ‘düşünülür gerçeklik’ (idealar dünyası) ile değişime tabi ‘duyulur görünüş’ (fiziksel dünya) dünyası birbirlerinden kopartılmış olur. Fiziksel dünyanın değişimlere açık olmasından dolayısıyla kusurlu olduğu düşünülürken, idealar dünyasının tam aksine sabit ve mükemmel olduğu düşünülür.

Modern çağ ve bu çağın en karakteristik birkaç fenomeninden biri olan modern bilim (Heidegger, 2002a, s.57), Ortaçağ’a özgü ‘öte dünya’ ayrımını reddettiği ve ‘bu dünya’nın empirik gerçekliğine odaklandığı için genellikle Aristotelesçi bulunur. Ne var ki, sağduyusal deneyime dayanmayan modern bilim, tahminlerin aksine, olgular alanına bağlanma tarzı açısından Aristotelesçi değil, Platoncu’dur.

Modern bilim, Şekil 3.4’te yer alan Raphael’in *Atina Okulu* tablosunda avuç içiyle Yer’i gösteren Aristoteles’e benzer bir şekilde, bütün ilgisini duyulur dünyaya yöneltiyormuş gibi görünse de, Gök’ü işaret eden Platon gibi, düşünülür olanı merkeze alır.



Şekil 3.4 : Raphael tarafından yapılan ‘Atina Okulu’ tablosu, Vatikan, 1509-11.²⁰

²⁰ Tablonun merkezinde, kıyafetleri göğe yakın ögeler olan ateşin ve havanın renklerinden seçilmiş Platon (solda) ile yere yakın ögeler olan toprağın ve suyun renklerinden seçilmiş Aristoteles (sağda) yer alır. Günümüze dek korunan Rönesans düşüncesine göre Platon ‘idealizm, ütopya ve öte-dünya’

Düşünölür dünyaya yapılan bu gönderme, Ortaçağ Platonculuğu'ndaki gibi, tanrısal olana odaklanıldığı anlamına değıl, daha çok, hakikatin ideal, yetkin ve kalıcı olanda, diğer bir deyişle, 'matematikte' arandığı anlamına gelir. Çünkü modern bilim, dünyanın empirik gerçekliğine ancak gündelik anlamayı -yani sağduyuyu- terk ettiğı ve şeylerin yapısını matematiğin soyut diline tercüme ettiğı ölçüde modern bilimdir.

Şeylerin doğasını anlama uğraşında matematiğı önemsemeyen, dahası matematiksel bir doğa araştırmasını düpedüz uygunsuz bulan Aristoteles ve Ortaçağ Aristotelesçilerinden farklı olarak Platon ve ardılları, matematiğı en üstün bilgi formu olarak görür. Yeryüzündeki tüm üçgen biçimli şeyler bir gün kaybolda da, geometrik bir varolan olarak 'üçgen' ideasının varolamaya devam edeceğini iddia eden Platon için matematik, değışimin ve bozulmanın hakim olduğı duyulur dünyanın öğelerinin aksine, kalıcı ve değışmez bir niteliğe sahip olduğı için ideal dünya tasarımında kritik öneme sahiptir (Ek A).

Modern bilim, teoride de pratikte de sağduyuya aykırıdır. Sağduyusal düşünmenin modern çağda devre dışı bırakılmasının nedeni, matematiksellik temelinde olanaklı hale gelen 'kesinlik' ölçütünden yoksun olmasıdır. Bilimsel bilgiye, olgunun sıradan bir araştırılmasıyla değıl, sadece uzmanlar tarafından yürütölen kontrollü gözlem ve deneyler neticesinde ulaşılabileceğı düşüncesinden hareket eden modern bilim, bilimsel deneyi (İng. *experiment*), gündelik deneyimin (İng. *experience*) dışında tutar (Wolpert, 1994, s.13-5; Carnap, 1966, s.40). Bu nedenle, modern deneyin kanıt gücünü, empirik bulguların deneyim alanı dışına taşımasında bulduğı söylenebilir. Dahası, 'deneyim' kavramı ile deneyimin matematiksel bir tasarı dolayımında dönüştüğü özel bir biçim olarak 'deney' kavramı, her ne kadar aynı etimolojik kökenden gelseler de, özsel olarak birbirlerine karşıdır. Modern bilimin kurucusu kabul edilen Galileo'nun cisimlerin hareketini açıklama biçiminin yaşanmış herhangi bir deneyime dayanmamasına rağmen deneysel olması, modern biliminin temelinde, deneyimlenebilir olmayan *a priori* bir öz anlayışının yattığının en büyük göstergelerin biridir. Heidegger tarafından, 'hipotezlerin *a priori* bir formölasyonu'

ile ilişkilendirilirken, öğrencisi Aristoteles 'realizm, faydacılık ve sağduyu' ile ilişkilendirilir (Kenny, 2004, s.57).

olarak tanımlanan modern bilimin deneysel test etme yöntemi, ancak *a priori* bir ön-belirlenimden sonra söz konusu olabilir (Glazebrook, 2000, s.84-91).²¹

Modern bilimin kendinden önceki bilim yapma tarzlarına olan farkını ‘deneysel yöntem’e dayandıran Heidegger’e göre, deneysel yöntem ‘temsili düşünme tarzı’ ile yakından ilişkilidir. Modern bilimin deneyselliğini, modern çağa egemen olan temsili düşünme tarzının en açık-seçik göstergelerinden biri olarak değerlendiren Heidegger için, bilimsel deneylerde söz konusu olan, yaygın kanının aksine, ‘uygulanabilirlik’ değil ‘taklit’tir.

Modern bilimin deneysel yöntemine, asıl ilgi alanı olan ‘varlık’ın modern kavranışının anlaşılabilmesi²² ve bilimsel rasyonelliğin arka-planında gizliden gizliye iş gören epistemolojik ön-varsayımların sorgulanabilmesi adına ilgi duyan Heidegger için, ‘doğal’ olanın -laboratuar ortamında söz konusu olduğu gibi- ‘yapay’ olarak temsil edilmesi anlamına gelen modern deney, Descartes tarafından kurulan modern epistemolojinin metafiziksel köklerini açık etmesi açısından kritik öneme sahiptir. Heidegger’e göre, deneysel yöntemin kesinlik talebi, düşünen öznenin kendi kendini ön-varsayarak temellendirdiği bir öznellik metafiziğini gereksinir (Glazebrook, 2000, s.68-9).

²¹ Tüm bu süreç, Platon’un idealar dünyasının, Galileo fiziğiyle birlikte aktüelleşmesi anlamına gelir. Söz konusu *a priori* ön-belirlenim, akademisinin girişine “matematik bilmeyen buraya giremez” yazdıran Platon’un ya da “doğa kitabı, matematiksel bir dille yazılmıştır” diyen Galileo’nun da belirttiği gibi, bizzat matematiğe dayanır. Sağduyusal düşünmenin terk edildiği yerde devreye giren matematiksel düşünme, modern çağın hakim düşünme tarzı olarak yaşamın her alanına nüfuz ederek yaygınlık kazanır. Sağduyusal olarak kavranan dünyanın gerçekliği, adeta bir ‘kendinde-gerçeklik’e, bir ‘üst-gerçeklik’e değiştirilir.

Bu türden bir değişim, bilginin *a priori*, bilimin ise matematiksel olması anlamına gelir. Heidegger’e göre bu olanak teknolojiye yatar. *Techné*’de potansiyel olanın modern teknoloji olarak aktüel hale geçmesi, mikroskop ve teleskopun mikro ve makro olanın kapılarını açması, teknolojinin özünü değişime uğratır.

²² Heidegger’e göre, varlık her çağda, bilimler tarafından kavramsallaştırılmaz. Antikçağ, Ortaçağ ve modern çağ olarak üç döneme ayrılan varlığın tarihinde, varlık, Antikçağ’da felsefe, Ortaçağ’da din ve modern çağda ise bilim üzerinden anlaşılır ve açıklanır (Glazebrook, 2000, s.65-7). Tıpkı yeni nesil bilim felsefecileri gibi, Heidegger için de bilim, ilerlemeci ve Aydınlanmacı bir bakış açısıyla anlaşılabilir. Yeniye eskinin bir aşaması olarak görmeyen Heidegger için, modern bilim, doğayı Antikçağ ve Ortaçağ bilimlerinden daha doğru ya da daha yetkin bir tarzda değil, sadece farklı bir tarzda açıklar. Modern bilim (İng. *science*), gerek Antikçağ’ın *episteme*’sinden gerekse Ortaçağ’ın *doctrina* ve *scientia*’sından özsel olarak farklıdır (Heidegger, 2002a, s.58). Yerleşik görüş, Antikçağ’da ve Ortaçağ’da bilimin kavramlar düzeyinde çalışılırken, modern bilimin olgular düzeyinde çalıştığı şeklinde açıklar. Ne var ki, Heidegger, Antikçağ ve Ortaçağ bilimlerinin de olguları gözlemlediğini ve modern bilimin de hala daha kavramlar düzeyinde çalışıyor olduğunu iddia eder (Heidegger, 2007b, s.271).

3.3.2 Zihin/beden ayrımı

Pozitivizmin, kavramların bir şekilde ihtiyaç duyulan ama kavramlarla uğraşmak felsefe olacağı için fazla ilgilenilmemesi gereken geçici çareler olduğu iddiasının tersine Heidegger (2007b, s.272), 16. ve 17. yüzyılların doğa biliminin üstünlüğünü, bu dönemin bilimle uğraşan insanların, günümüzdeki dar anlamıyla birer bilim adamı değil, düpedüz birer filozof²³ oluşlarına bağlar.

Felsefeci olduğu kadar matematikçi de olan René Descartes'ın (1596-1650) yaşadığı 17. yüzyıl, değişmeye başlayan paradigmaya bağlı olarak belirsizlikler ve birbirleriyle çatışan düşüncelerle dolu bir kriz yüzyılıdır. 1543 tarihli *Göksel Kürelerin Devinimleri Üzerine* adlı çalışmasıyla Kopernik, Ortaçağ Aristotelesçiliği ve bu öğretinin koruyucusu ve sahibi olarak Kilise otoritesini, evrenin merkezine yerleştirdikleri dünya imgesini tersyüz ederek sarsıntıya uğratır. Bu sarsıcı dönüşümün takipçileri olarak Kepler ve Galileo ise, optik ve mekanik alanlarında yaptıkları sayısız çalışmayla, doğanın bambaşka bir gözle ele alınmasına olanak sağlayacak bilimsel araçları geliştirmeye başlar.²⁴ Kozmosun yapısı ve işleyişinde meydana gelen bu radikal değişim süreci, Max Scheler'in ifadesiyle, 'insanın kozmostaki yeri'ni de dönüşüme uğratır. Dünyanın kozmostaki merkezi konumunun sekteye uğratılması, paradoksal bir şekilde, Tanrı'nın tahtından edilmesi ve insanoğlunun Tanrı'nın yokluğuyla ortaya çıkan bu boşlukta, her şeyin merkezi ve

²³ Daha önceden 'bilim' ve 'bilim adamı' sözcüklerinin yerine 'doğa felsefesi' ve 'doğa filozofu' sözcükleri kullanılmaktaydı..Genel kaniya göre, 16. ve 17. yüzyıllarda meydana gelen entelektüel atılım, 'doğa felsefesi' ile 'fizik bilimi' arasında ortaya çıkan bir ayrım çerçevesinde açığa çıkar. Her ikisinin de araştırma konusu aynı olmasına rağmen, bilimsel fizik kendini gözlem ve hipotez üzerinden tanımlarken, doğa felsefesinin spekülasyona ya da kavramsal çözümlemelere dayandığını iddia eder (Kenny, 2004, s.183). Nihayet, 19. yüzyıl ortalarından itibaren, 'bilim' sözcüğü, spekülatif oldukları gerekçesiyle teoloji ve metafiziği tamamen dışlayan deneysel bilime gönderme yapar. 'Bilim' sözcüğüyle, ilk akla gelen, doğa veya fizik bilimidir. Bu türden bir bilim anlayışı, ilk kez 1830'larda, sanat yapan anlamına gelen İngilizce 'artist' (sanatçı) sözcüğüyle benzeşim yaratılarak yaratılan, bilim yapan anlamına gelen 'scientist' (bilim adamı) sözcüğünün türetilmesine olanak verir (Collini, 2005, s.7-8).

²⁴ Latince adıyla *perspectiva naturalis* olarak bilinen optiğin sahip olduğu kökensel anlam, ışığın hareketinin Rönesans'la birlikte modern mekanikte temellendirilmesiyle birlikte ortadan kalkar. Bir zamanlar 'duyulur dünya'nın ötesinde ve ardında uzandığına inanılan bir 'duyulur-üstü dünya' ile ilişkisi çerçevesinde anlaşılan ışık, sahip olduğu metafizik anlamı, modern bilimsel gelişmelerin dünyayı kutsaldan arındırması ve duyulur-üstünü yaşamın her alanından tasfiye etme girişimiyle birlikte ortadan kalkar (Vesely, 2004, s.6, s.133). Bu konu dördüncü bölümdeki "Çatallanmanın Aşılma Girişimi" alt-başlığı altında ve Ek C kısmında daha detaylı olarak tartışılmaktadır.

ölçüsü haline getirilmesi anlamına gelir. İşte Descartes'ın önemi, insanın kozmostaki bu yeni yerini belirlenmesine öncülük etmesinde yatar.

Günümüzde 'Kartezyen felsefe' adıyla anılan düşünce sistemine göre Descartes, çağına hakim belirsizliklerin üstesinden gelmek ve bunların yerine 'kesin ve kuşku götürmez' olanı koyabilmek için, Öklid geometrisinin 'temellendirmeci' (İng. *foundationalist*) yöntemini örnek alır. Öklid geometrisi, temel teşkil eden 'ilk ilkeler' (tanımlar, ön-doğrular, aksiyomlar vb.) vasıtasıyla, geriye kalan her şeyin bu ilk ilkelerden çıkarımlar yapılarak elde edilmesini öngören bir yaklaşıma dayanır. Bilginin de, Öklid geometrisi gibi iç içe geçmiş ve birbirleriyle bağlantılı bir tarzda işlediğini iddia eden Descartes, kesin bilgiyi temellendirebileceği 'ilk ilkenin' arayışına geçer (Newman, 2010, s.13).

İlk olarak, mantıkçı pozitivist tasarıyı ortaya koymaya çalıştığımız bir önceki bölümde bahsi geçen 'mimarlık metaforu', Kartezyen felsefede de iş başındadır. Kökleri Greklere kadar uzanan bu metafor, 'bilme' ve 'inşa etme' etkinlikleri arasında kurulan bir analogi vasıtasıyla, aksi halde belirsizliğe düşecek felsefi sistemlerin sağlam bir temele oturtularak kararlı hale getirilmesine olanak tanır. Özellikle kriz dönemlerinde gündeme gelen felsefenin bu 'kusursuz mecazı', her yinelenmeyle birlikte az çok yenilense de, inşa edilmesi öngörülen yapının, sağlam bir temel üzerinde kademe kademe yükseltilmesi istemi değişmeden kalır (Karatani, 2006, s.53-4).

Bilgiye sağlam bir temel bulma arayışında olan Descartes'in ilk edimi, inşa etmek (İng. *construct*) için yıkmaktır (İng. *destruct*). Yönteminin, bizzat mimarlığın yöntemi olduğunu açıkça dile getiren Descartes, kurmayı hedeflediği yapının inşaatına geçmeden önce zeminin kum, çamur gibi 'kararsız ve güvenilmez' unsurlardan temizlenmesi gerektiğini öne sürer. Şayet, der Descartes, inşa edilmesi istenen binanın sağlam olması isteniyorsa, en başta bu binanın temeli sağlam olmalıdır. Descartes, böylece o güne dek bildiğini zannettiği her şeyden 'şüphe etmeyi' bilgi arayışının yöntemi olarak belirler. Kartezyen felsefede 'şüphe', her ne kadar psikolojik çağrışımlarla yüklü bir kavram da olsa, aslen 'kesin olanın' karşıtıdır. Kesinliğin artışının şüpheyi azaltacağı ya da azalışının şüpheyi arttıracaklarını ileri süren Descartes'a göre, mutlak kesinlik, ancak şüphenin tamamen ortadan kaldırılmasıyla olanaklı hale gelir (Newman, 2010, s.3, s.14-6).

Descartes'ın metodolojik şüphesinin ilk tespiti, duyu verilerine dayanan sağduyusal deneyimin, kesin bilgi için temel oluşturacak denli güvenilir olmadığıdır. Bilginin ancak duyular vasıtasıyla oluşabileceğini iddia eden Aristoteles'in yaklaşımını 'çocuksu bir önyargı' olarak nitelendiren Descartes, (su dolu bardaktaki kaşığın kırık olmamasına rağmen kırılmış gibi görünmesi ya da rüya esnasında görülen şeylerin o an için gerçek zannedilmesi vb.) duyusal deneyimin arayışında olduğu kesin bilgi için temel olma vasfından yoksun olduğunu iddia eder (Hatfield, 2011, s.19-20; Tartaglia, 2007, s.29).

İlk Felsefe Üzerine Düşünceler (1641) boyunca, pek çok 'adayı' güvenilir bilgi için temel oluşturma ölçütünden yoksun bulduğu gerekçesiyle eleyen Descartes, en sonunda, her şeyden şüphe etse de şüphe etmekte -yani düşünmekte- olan zihninin varlığından şüphe edemeyeceği iddiasından hareketle, 'düşünen ben'i (Lat. *ego, cogito*) kesin bilgi arayışının temeline yerleştirir (West, 1998, s.27). "Düşünüyorum öyleyse varım" (Lat. *ego cogito ergo sum*) cümlesiyle ölümsüzleşen bu Kartezyen ilk ilke, birinci tekil şahıs olarak 'ben'in şimdiki zamandaki mevcudiyetini, geri kalan her şeyin birer üst-yapı olarak üzerinde temelleneceği yegane dayanak noktası olarak belirlenmiş olur (Hatfield, 2011, s.20-1).²⁵

Descartes'la birlikte, düşünmenin görevini, maddi şeyler dünyasından yalıtılarak soyutlanan zihnin, bu maddi şeyler dünyasını doğru mu yoksa yanlış mı temsil ettiği sorusuyla sınırlandıran epistemolojik girişim, 'varolanların varlığı' sorunuyla ilgilenen Aristotelesçi 'ilk felsefe' olarak metafiziğin, ileride reddine kadar gidecek olan radikal dönüşümünde bir dönemece işaret eder. Richard Rorty (1931-2007) (2006) tarafından, 'doğanın aynası' olarak adlandırılan zihnin modern çağla birlikte merkezi bir statü kazanması, gerçekliğin 'zihinsel olan' ile 'fiziksel olan' ya da 'maddi olmayan' ile 'maddi olan' olarak birbirlerine indirgenemez iki bağımsız alana bölünmesi anlamına gelir. Kartezyen felsefenin en karakteristik özelliği olarak öne çıkan ve adına 'zihin/beden düalizmi' denilen bu bölünme, zihni salt insana özgü,

²⁵ Epistemolojiyi, şüphe edilemez '*cogito*' temelinde güvence altına alınmış bir 'ilk felsefe' olarak belirleyen Descartes, bu dayanaktan hareketle, kendi mekanik biliminin inşasına koyulur. Her ne kadar Kartezyen fizik anlayışı, kısa bir süre sonra Newton fiziğiyle birlikte feshedilse de, Aristotelesçi doğa yorumuna karşı önerdiği alternatifle bizzat Newton fiziğinin önünü açar. Doğanın çağlar boyu süregelen Aristotelesçi yorumuna, yeni bir kavramlar seti tasarlayarak karşı çıkan Descartes, bu yolla, Galileo önderliğinde başlayan 'yeni bilim' anlayışının modern çağda yerleşik hale gelmesine katkı sağlar (Hatfield, 2011, s.37-8; Tartaglia, 2007, s.29).

maddi-olmayan bir olanak olarak belirlemek suretiyle fiziksel dünyadan koparmış olur. (Ek B)

Epistemolojinin, Descartes tarafından ‘ilk felsefe’ olarak öne çıkarılmasıyla birlikte Batı düşünmesi kökensel bir dönüşüme uğrar. Bu dönüşüm, felsefenin araştırma alanının ‘zihin’ ile sınırlandırılması anlamına gelir. Zihnin, ‘doğanın aynası’ olarak belirlenimi sadece felsefenin kapsamını daraltmakla kalmaz, hakikat ve varlık kavrayışlarını da dönüşüme uğratır.

Her ne kadar inançlı bir Hristiyan da olsa, Tanrı’ya fiziksel görünüşler dünyasında herhangi bir rol atfetmeyerek felsefeyi teolojiden ayırmayı başaran Descartes, Ortaçağ’ın kapanışına işaret eden Tanrı’nın yeryüzü üzerindeki merkezi ve etkin konumunun edilginleştirilmesi sürecini hızlandırır. Nietzsche’den bu yana, ‘Tanrı’nın ölümü’ olarak adlandırılan bu sürecin sonunda ortaya çıkan boşluğa, Descartes’tan bu yana, ‘düşünen töz’ ya da ‘özne’ olarak adlandırılan insanoğlu oturtulur. Kartezyen tasarıyla birlikte “özü özneye dönüşen insan” (Heidegger, 2002a, s.66), geriye kalan her şeyi karşısına alarak kendine ‘nesne’ edinir. Salt insana özgü bir ayrıcalık olarak belirlenen ‘öznellik’ statüsüyle birlikte insan, insan-olmayandan ontolojik olarak ayrılır.

Zihni bedenden, maddi-olmayanı ise maddi-olandan yalıtın Kartezyen tasarı, gerçekliği birbirlerinden bağımsız iki farklı alana bölerek anlar. Bu alanlardan ilki, Descartes tarafından *res cogitans* olarak adlandırılan insan zihni ya da ruhu gibi ‘zihinsel tözler’, diğeri ise *res extansa* olarak adlandırılan ağaç, kuş, kitap gibi uzamda yer kaplayan ‘fiziksel tözler’dir. Zihinsel tözler, Descartes tarafından yegane nitelikleri uzamsallık olarak saptanan fiziksel tözlerden farklı olarak, uzamda yer kaplamaz, maddi dünyadan bağımsız ve bu dünyaya aşkındır (West, 1998, s.26).

‘Töz’ kavramı, Descartes’tan çok daha gerilere, Greklere kadar uzanır. Bu sözcüğünün etimolojik kökenine ilişkin kısa bir soruşturma, ‘düşünen ben’ olarak *cogito*’nun kesin bilgi arayışının temeline yerleştirilmesinin ne anlama geldiğine açıklık kazandırması açısından önemlidir. Çizelge 3.1’de farklı dillerdeki karşılıkları görünen ve Grekçede ‘*hypostasis*’ ve ‘*hypokeimenon*’ sözcükleriyle karşılanan töz, ‘her şeyin altında yatan, her şeyi alttan destekleyen, her şey için temel teşkil eden’ anlamlarına gelir.

Çizelge 3.1 : ‘Töz’ sözcüğünün detaylı incelemesi

Grekçe	Hypo stasis	Hypo keimenon
Latince	Sub stantia	Sub iectum
İngilizce	Sub stance	Sub ject
Türkçe	Alt(ta) duran	Alt(a) konan

Heidegger’e (2002b, s.5-6) göre, bu sözcükler, Roma-Latin dillerine çevrildiklerinde anlam daralmasına uğrayarak köksüz kalır. Grekçe ‘altta duran’ anlamına gelen *hypostasis*’in doğrudan çevirisi olan *substantia* ile ‘alta konan’ anlamına gelen *hypokeimenon*’nun doğrudan çevirisi olan *subiectum*, bu Grek sözcüklerinin ihtiva ettiği varlık deneyiminin Latinlere tam manasıyla aktarılabilmiş olduğunu anlamına gelmez.

Heidegger tarafından ‘varlığın unutuluşu’ olarak adlandırılan süreç içerisinde, varlığın Grek yorumu, ‘şeyler’ ile ‘sözcükler’ arasında olduğu varsayılan bir karşılıklık (İng. *correspondance*) ilişkisi üzerinden anlaşılmaya başlanır. Latin-Roma düşüncesinde, töz (Lat. *subiectum*), basit önermesel cümlelerin öznesi (İng. *subject*), ilinek ise bu cümlelerin yüklemi (İng. *predicate*) olarak düşünülür. Bu türden bir tasarıya göre, ‘bu masa ahşaptır’, ‘bu kalem kırmızıdır’ ya da ‘bu adam koşuyor’ dediğimizde, masa-kalem-adam özne, ahşaplık-kırmızılık-koşmak ise yüklem olarak konumlandırılır. Böylelikle kırmızı olmak, ahşap olmak ya da koşuyor olmak, cümlelerin özneleri olan kitap, kalem ve adama birer ilinek olarak ‘yüklenmiş’ olur. Cümle sonlarındaki ‘-dır’ bildirme koşacı²⁶ (Lat. *copula*) ise, gizlice, öznenin ‘var’ olduğunu imler.

Descartes’la birlikte epistemoloji haline gelen ‘ilk felsefe’, tüm bu temaların bir çeşitlemesi olmakla birlikte, ‘töz’ sözcüğünün ikinci bir anlam daralmasına daha uğramasıyla kendini önceleyen çağdan ayrılır. Modern çağla birlikte insan, tek ve

²⁶ Türkçe cümlelerin sonundaki ‘-dır’ eki, ‘durmak’ filinden türer. Devinimsizliği ve değişimsizliği çağrıştıran ‘durmak’, mevcudiyet olarak anlaşılan varlığın ‘durup durduğuna’ ve ‘durağanlığına’ gönderme yapar (Sözer, 2009, s.33). Aynı cümle İngilizcede ‘the book is red’, benzer bir şekilde Almancada ise, ‘das Buch ist rot’ şeklinde kullanılır. Bu dillerdeki *copula*, mevcudiyete gönderme yapan ‘is’ ve ‘ist’dir.

hakiki ‘özne’ haline getirilerek tözün ağaçları, kuşları, masaları ve taşları kapsayan genişliğini kendi üzerinde toplayarak daraltmış olur. Böylece ‘özne’ olarak insan, töz kavramıyla ifade edilen ‘her şeyin biricik dayanağı olma’ statüsünü bütünüyle ele geçirir. Bu dönüşüm, özne olarak insanı, -insana artık ‘insan-özne’ denilir-, töz kavramının ima ettiği haliyle, her şeyin üzerinde temellendiği yegane dayanak noktası olarak belirler. Böylece modern çağda varolmak, ya bilebilme ayrıcalığına sahip bir ‘özne’ olmak ya da düşünen öznenin bilişsel etkinliğine ikincil ya da türevsel bir tarzda verilmiş bilinebilir bir ‘nesne’ olmak haline gelir (Carr, 2002, s.272-3).

Çizelge 3.2’de farklı dillerdeki karşılıkları görünen ve Türkçe’ye çevrildiğinde, tıpkı ‘özne’de olduğu gibi anlam yitimine uğrayan ‘nesne’ (İng. *object*) sözcüğü ise, Latince ‘zihnin ya da bakışın karşısına konulan şey’ anlamına gelen *obiectum*’tan türer. ‘Karşısında’ anlamına gelen ‘ob-’ ön eki ile ‘koymak, atmak’ anlamlarına gelen ‘-iacere’ fiilinin birleşmesinden oluşan *obicere* sözcüğünden türetilen *obiectum* (www.onlineethymologydictionary, 2012), modern epistemolojinin ikinci ayağını oluşturur.

Çizelge 3.2 : ‘Özne’ ve ‘nesne’ sözcüklerinin Latince ve İngilizce karşılıkları.

Latince	Sub iectum	Ob iectum
İngilizce	Sub ject	Ob ject
Türkçe	Alt(a) konan	Karşı(ya) konan

Kartezyen tasarımın “düşünüyorum, öyleyse varım” çıkarımındaki ‘düşünen ben’ (*cogito*) olarak insan, modern çağla birlikte nesnel bilginin üzerinde temellendirilebileceği, dolayimsız olarak erişilebilir tek referans noktası olarak belirlenir. Bu tasarı çerçevesinde, özü ‘özneye’ dönüşen insan, geri kalan her şeyi kendisi için ‘nesne’ haline getirerek, ‘ben’i dışındaki her şeye dışarıdan bakan bir ‘seyirci’ haline gelir (Rockmore, 1995, s.40-4). İnsanın, varolan her şeyin kendisi üzerinde inşa edileceği biricik ‘temel’ haline getirilmesi, sadece insanın özünün değil, ‘şey’lerin özünün dönüştürülmesi sürecini de beraberinde getirir. Özneleşerek seyirci haline gelen insan, dünyayı bir ‘resme’ dönüştürür. İnsanın özneye dönüştüğü

modern çağ, bu sebeple, Heidegger (2002a, s.67) tarafından, “dünya-resmi çağı” (Alm. *Weltbild*, İng. *world-picture*) olarak adlandırılır.

Bedensizleştirilerek ‘düşünen ben’ haline getirilen insan, bu çağda, dünyanın dışında ve üzerine, dolayısıyla dünyaya aşkın bir varolan olarak tanımlanır. Dünyaya aşkın bir varolan olarak insan, tek tek varolanların bir toplamı olarak resmedilen dünyayı bir ‘nesne’ olarak karşısına alır. Karşısında durup bakabildiğimiz ancak içinde ikamet edemediğimiz vb. çağrışımlarla yüklü ‘resim’ sözcüğü, modern çağın temsilci düşünme anlayışına gönderme yapar. Nasıl ki resim, kendisinin karşısına ve dışına yerleştirilmiş bir gözü gereksinirse, Kartezyen dünya-resmi de, bedensizleştirilerek dünyanın karşısına ve dışına yerleştirilmiş bir ‘düşünen ben’i gereksinir (Harries, 2009, s.57-8).

İnsanın *res cogitans* sıfatıyla bedensizleştirilmiş bir seyirciye dönüştürülmesi anlamına gelen bu türden bir yerinden edilme, Heidegger’e göre, mevcudiyet metafiziği tarafından talep edilir.²⁷ *Res cogitans* olarak zihinsel tözlerin, *res extensa* olarak fiziksel tözler dünyasının dışında bırakılarak her şeyin merkezine yerleştirilmesi, özünde anlamsız ‘nesnel gerçeklik dünyası’ (doğa) ile bu dünyaya değer bahşederek anlam verme olanağına sahip ‘özel dünyayı’ (zihin) birbirinden kesin çizgilerle ayırmış olur (Thomson, 2011, s.53).

²⁷ Dahası Kartezyen tasar, gerçekliği anlayabilmek adına ‘kendini yükseltmesi’ talep edilen Platoncu filozof ideali ile tam bir uyum içindedir. Platon’a göre, polis’te bir evsiz barksız haline gelmesi gereken filozof, köklerinin tutunduğu zemini terk ederek köksüzleşmelidir. Tüm bu çağrışımların ışığında, ‘dünya-resmi çağı’, bir resim olarak karşımıza aldığımız dünyada yerimizi yurdumuzu kaybettiğimiz ve yerinden yurdundan edilmişler olarak bizlerin, bu dünyada, sahici bir tarzda ikamet edemediğimiz (İng. *dwell*) anlamına gelir (Harries, 2009, s.57-8).

4. OLGU/DEĞER AYRIMININ ENDÜSTRİYEL TASARIMA ETKİSİ VE LATOUR'A ÖZEL BİR İLGİYLE AŞILMA GİRİŞİMİ

4.1 Doğanın Çatallanması

Latour, 'gerçeklik dünyası' ile bu dünyayı anlamlandırma olanağına sahip 'zihinsel dünyayı' birbirlerinden yalıtarak ayırıştıran modern epistemolojik tasarımı, matematikçi ve felsefeci Alfred North Whitehead (1861-1947) tarafından 'doğanın çatallanması' ya da 'doğanın iki kola ayrılması' (İng. *bifurcation of nature*) olarak adlandırılan bir kavram üzerinden ele alarak yeniden tartışmaya açar.

Whitehead'e (2012, s.27-8) göre 'doğanın çatallanması', 17. yüzyılda optik ve akustik alanlarında ortaya çıkan bilimsel teorilere, özellikle de Isaac Newton'ın (1643-1727) ışık ve renk teorisine dayanır. Kopernik, Kepler, Galileo ve Descartes gibi modern bilimin öncü isimlerinin çalışmalarını kimi zaman onları olumlamak kimi zamansa onlarda bulduğu hataları düzeltmek suretiyle bir araya getiren Newton, halefleri tarafından sarsıntıya uğratılan sağduyuya dayalı bilim anlayışının tamamen terk edilmesinde ve yerine mekanik bir doğa anlayışının geçmesinde belirleyici bir rol oynar. Işık ve rengin birbirleriyle olan ilişkisine dair yeni bir öneri getiren Newton, sadece fizik alanında değil felsefe alanında da kökensel bir dönüşümün gerçekleşmesine ön-ayak olur.

Hatırlanacağı gibi, Aristoteles'in 'hilomorfik model'inde (Ek B), gülün kırmızı oluşu ile bu kırmızılığın göz tarafından algılanması bir kağıdın iki yüzü gibi birbirlerine aittir. Gülün kırmızılığı, Aristotelesçi modele göre, bir tür aktüelliktir. Hala daha içinde potansiyellik taşıması bakımından 'birinci aktüellik' olarak adlandırılan bu durum, doğadaki şeylerin bizzat kendileri olarak varolmalarına gönderme yapar. Aristoteles, bu ilk aktüellikten farklı olarak ikinci bir aktüellikten daha söz eder. Modern çağın 'temsilci model'i kadar olmasa da, Aristoteles'in 'hilomorfik model'i de 'zihnin aynası' belirlenimi içine sokan bu ikinci aktüellikte, gülün kırmızılığı,

kırmızıyı kırmızı olarak duyumsama yetisine sahip duyu organı tarafından duyumsandığı anda bir kez daha -bu sefer tam anlamıyla- aktüelleşir.

Modern çağda duyumsama, bilimin Newton'la birlikte değişen paradigmasına bağlı olarak bambaşka bir tarzda yorumlanmaya başlanır. Newton'un renk teorisine göre, gülün kırmızılığı güle değil, ışığa dayandırır. Newton, prizmanın bir ucundan giren güneş ışığının diğer uçtan renklere ayrılarak çıkmasını, önceki paradigmadan farklı olarak prizmaya değil, bizzat ışığa özgü bir olanak çerçevesinde yorumlar. Bu yeni optik anlayışına göre ışık, farklı dalga boylarına sahip renklerden oluşmaktadır. Gülün kırmızı görünmesi ise, basitçe, yapraklarının bütün renkleri absorbe ederken bir tek kırmızıyı yansıtmasından kaynaklanır.

Doğadaki cisimleri renkli görmemizin nedeninin bu cisimlerin kendilerinin o renklere sahip olmaları değil, onlara çarpıp geri yansıyan ışığın gözün retina tabakasında yarattığı etki olduğu iddiası, Aristoteles tarafından 'töz' (gül) ve bu töze ait 'ilinekler' (kırmızılık) ayrımı üzerinde temellenen fizik anlayışını -bir yanıyla hala bu metafiziksel ayrıma sadık kalarak- altüst eder. 17. yüzyıl sonunda Newton tarafından kavramsallaştırılan yeni optik çalışmalarının yarattığı bu kriz, klasik empirizmin savunucularından John Locke (1632-1704) tarafından, birincil ve ikincil nitelikler arasında yapılan bir ayrım vasıtasıyla aşılmaya çalışılır (Whitehead, 2012, s.28).

Locke'a (1999, s.117) göre, uzamda yer kaplama ya da devinim gibi birincil nitelikler, cisim ne durumda bulunursa bulunsun duyumsayacağımız, bir cismi o cisim yapan niteliklerdir. Birincil nitelikleri 'gerçek' ya da 'temel' nitelikler olarak gören Locke'a göre, bu niteliklerden farklı olarak cisimlerin kendilerinde bulunmayan ancak birincil niteliklerin duyu organları üzerinde yarattığı etkinin bir uzantısı olarak zihinde meydana gelen ikincil nitelikler de söz konusudur. Renk, ses, koku gibi ikincil nitelikler, birincil niteliklerde söz konusu olduğu gibi cisimlere ait olmamasına rağmen aitmiş gibi duyumsanır.

Latour'a göre (2008a, s.10-1), birincil niteliklerin zihinden bağımsız, kendinde-mevcudiyetine karşın ikincil niteliklerin ancak zihnin dolayımında mevcudiyet kazandıkları iddiası, modern çağın bilimsel dünya tasarımının en karakteristik özelliklerinden biridir. Bilimsel düşünmeye göre varolanlar, 'gerçekte' kendilerine

ait olmayan ‘duyulur’ nitelikleri aracılığıyla algılanır. Gülün kokusunu, bülbülün sesini ya da güneş ışığını ‘zihnin birer ürünü’ olarak gören bu düşünme tarzına göre, doğa ‘kendinde’ donuk ve duygusuz bir kokusuzluk, sessizlik ve renksizliktir. Bilimin yerleşik bakış açısı, bilimin sıradan insanların dünyasına ait birer fantasmadan ibaret olan kokular, sesler ya da renklerle değil, bu donuk ve duygusuz maddilik ile uğraştığı iddiasında bulunur.²⁸ Doğanın kendinde anlamsız olduğu ve ona ‘dışarıdan’ anlam atayarak onu anlamlı hale getirenin insan zihninden başka bir şey olmadığı iddiasına yaslanan bu bakış açısı, gülün kokusunun, bülbülün sesinin ya da güneş ışığının ‘aslinsa’ atmosferde yayılan kokusuz, sessiz ve renksiz dalgalardan ibaret olduğunu dile getirir. ‘Gerçek’ dünyanın, kavrama gücü ‘duyulur’ olanla sınırlandırılmış sıradan konuşma dili aracılığıyla kavranamayacağını iddia eden bu bakış açısı, bu dünyanın kavranılabilmesi için kuralını yeryüzündeki hiçbir halkın konuşmasından almayan bilim dilinin gerektiğini savunur.²⁹

Latour (2008a, s.22), tıpkı Whitehead gibi, klasik empirizmin birincil ve ikincil nitelikler arasında yapmış olduğu ayrımı son derece sakıncalı bulur. Modern çağın ‘çatallanmış’ bilimsel tasarısını ‘word’ (söz) ile ‘world’ (dünya) olarak isimlendirdiği yeni bir dikotomiden³⁰ hareketle ele alan Latour, ‘doğanın çatallanması’ ile sonuçlanan ‘ikili’ ya da ‘çatallı’ işleyişin aşılmasını talep eder. İngilizce ‘world’ ve ‘word’ sözcüklerin sessel yakınlığı, bu talebin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Bilimsel etkinliğin konusu olan ‘dünya’ ile bu dünyayı anlamlandırmak suretiyle ona kokusunu, sesini ve rengini kazandıran ‘söz’ün birbirlerinden kopartılması, gerçekliğin ‘bilimsel’ (gerçek gerçeklik) ve ‘sağduyusal’ (sözde gerçeklik) olarak kavranabilen birbirinden yalıtılmış iki bağımsız alana bölünerek anlaşılması anlamına gelir. Bu çatallanmış dünya-resminde, tıpkı Platoncu ‘gerçeklik’in

²⁸ Bu kısmın daha iyi anlaşılabilmesi için, bir önceki bölümün Ek A kısmında yer alan Koyré’nin bilimin antik paradigması ile modern paradigması üzerine yazdıkları -Aristoteles fiziğinin sağduyusal düşünmeye dayanmasına karşın, matematik üzerinde temellenen (modern bilimin kurucusu) Galileo fiziğinin sağduyuya karşı olması- hatırlanmalıdır.

²⁹ Çünkü bilimin ilgi alanına giren *gerçek* dünyada, sadece ‘birincil nitelikler’ söz konusudur. Oysa sıradan konuşma dili, hiçbir gerçekliğe sahip olmayan ‘ikincil nitelikler’le, yani zihnin yanılgılarıyla ilgilidir.

³⁰ Dikotomi: İkilik. İki eşit parçaya ayrılmak üzere büyüme noktasından ikiye bölünerek dallanma anlamına gelen Grekçe *dichia* (ikili) ile *temnein* (kesmek) sözcüklerinin birleşmesinden türetilir.

‘görünüş’ü kendinde temellendirmesi gibi, birincil niteliklere ilişkin olan ‘dünya’ ikincil niteliklere ilişkin olan ‘söz’ü kendinde temellendirir. Bu resimde ‘söz’, ‘dünya’ya zihnin dolayımı vasıtasıyla dışarıdan ilave edilen ve istenildiği zaman kolaylıkla çıkarılıp atılabilecek fantastik karakterde bir ‘süsleme’³¹ statüsündedir.

Latour tarafından ‘world/word’ ayrımı üzerinden ifade edilmeye (ve aşılmaya) çalışılan bu ‘çatallı’ yapı, doğrudan doğruya, işitmeye daha alışkın olduğumuz olgu/değer, doğa/kültür, maddesel/zihinsel ve nesnel/öznel ayrımlarına gönderme yapar. Modern çağın bilimsel dünya tasarımı, dikotomilerin solunda yer alan birincil niteliklere ‘kalıcılık’ atfederken; kişiden kişiye, toplumdan topluma ya da çağdan çağa değiştiğini varsaydığı sağda yer alan ikincil niteliklere ‘geçicilik’ atfeder. Sağ taraftakilerin soldakiler gibi ‘keşif’ edilmedikleri, tam tersinde, insanoğlu tarafından bizzat ‘icat’ edildikleri iddiasında bulunan bu tasarı, ‘değerler’ ile ilişkilendirdiği, dil ve anlama gönderme yapan ikincil niteliklerle ilgilenme işini, sosyal bilimler ve insanbilimlerinin alanına aktarır.

Modern çağın ‘çatallanmış’ bilimsel tasarısı, endüstriyel tasarım alanında da etkin bir şekilde iş başındadır. Latour, doğrudan doğruya tasarım etkinliğini konu alan bir metninde, ‘tasarım’ kavrayışımızda meydana gelen anlamsal dönüşümü ele alır. Fransızca’ya İngilizce’den geçen ‘*design*’ sözcüğünün bir zamanlar ‘yeniden-görünüm-kazandırmak’ (İng. *re-looking*) anlamına geldiğini ifade eden Latour (2008b, s.1), bu sözcükle kast edilenin, aksi takdirde “fazlasıyla hantal, yalın ya da çıplak kalacak herhangi bir şeye yeni ve daha güzel bir görünüş kazandırmak” olduğunu dile getirir.

İlk ortaya çıktığı zamanlarda sahip olduğu kısıtlı anlamıyla ‘tasarım’ sözcüğü, çok-daha-ciddi-bir-iş yapan mühendisler ya da bilim adamları tarafından ortaya konan herhangi bir endüstriyel ürüne, bu ürünün ‘çıplak işlevini’ örterek ona albenili bir görünüm kazandıracak bir ‘giysi geçirilmesi’ anlamına gelir. Bu ilk dönemde, estetik beğeniye hitap eden ve modaya göre değişiklik gösteren birtakım yüzeysel özelliklerle ilgili olduğu düşünülen Endüstriyel Tasarım, ‘asıl iş’ olarak görülen mühendisliğe ilaveten yürütülen ikincil ve daha önemsiz bir iş olarak düşünülür (Latour, 2008b, s.1-2).

³¹ ‘Süsleme’ sözcüğü, ikinci bölümde yer alan işlevselcilik hareketiyle birlikte düşünülmelidir.

Mühendisliğin uğraş alanı içinde tanımlanan ‘teknoloji’nin, “insan kullanımı için uygun hale getirilmesi, ehlileştirilmesi ya da insanileştirilmesi” (Katz, 2006, s.453) sürecine gönderme yapan bu tarz bir tasarım yaklaşımı, adeta, kendinde ‘sessiz, kokusuz ve renksiz’ olan teknolojik ürünlere ‘sesini, kokusunu ve rengini’ kazandırır. Bu kavramsal çerçeveye göre, tasarım etkinliği, aksi takdirde insanda ‘yabancılaşma’ duygusu uyandıracak teknolojik donanımın, onu kullananlar tarafından benimsenmesini kolaylaştıracak bir olanak olarak görülür.

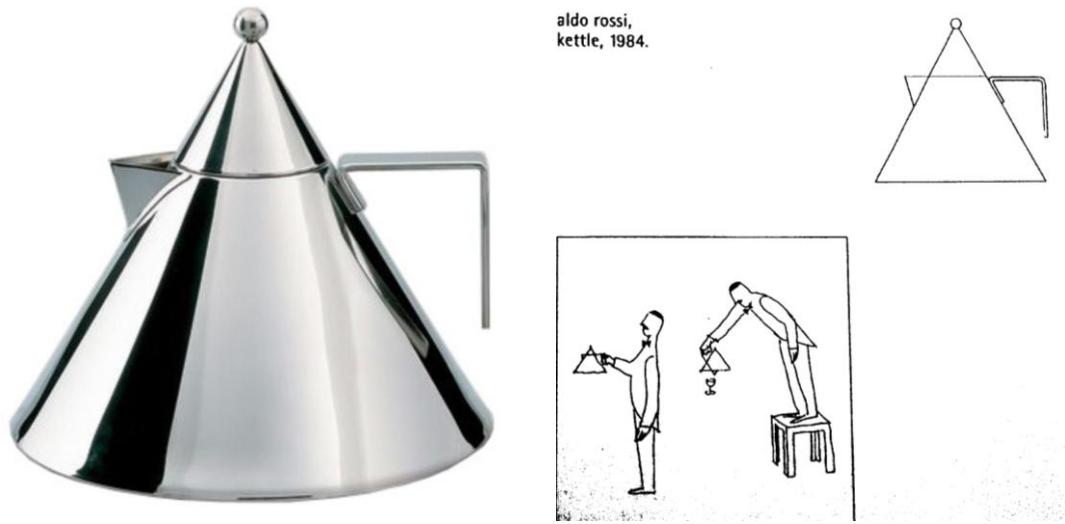
Gerçeğe ve olgulara ilişkin olan ‘donuk ve duygusuz’ bir mühendis ve bilim adamı dünyası ile anlam ve değerlere ilişkin olan ‘canlı ama boş’ bir tasarım dünyası arasında yapılan bir ayırım üzerinde temellenen bu kavramsal şemada, mühendislerin ve bilim adamlarının yaptığı iş ‘rasyonel’ olanın, tasarımcının yaptığı iş ise ‘irrasyonel’ olanın alanına aitmiş gibi düşünülür. Birincil ve asli bir statüye sahip, iç aksama ve işleve ilişkin ‘maddi taraf’ ile onun üzerinde temellenen, ikincil statüye sahip, dış kabuğa ve görünüme gönderme yapan ‘estetik ya da sembolik taraf’ arasındaki bu ayırım, Latour’un (2008a, s.14-5) Whitehead’ten hareketle ortaya attığı ‘gerçek ama anlamsız’ dünya (İng. *world*) ile ‘anamlı ama gerçek-dışı’ söz (İng. *word*) arasındaki ayırımdır.³²

Bu dikotomik işleyiş, “biçim işlevi izler” düsturuyla ‘iç aksam’ ile ‘dış kabuk’un birbirine olabildiğince yaklaştırılmasını öngören işlevselcilik hareketinde de korunur, hatta arttırılır. İç aksamın birincil statüsüne yaptığı aşırı vurguyla karakterize edebileceğimiz işlevselci hareket, ilk bakışta işlev/form dikotomisinin aşılmasına yönelik bir çabaymış gibi görünse de, aslında, dış kabuğun iç aksamın buyruğu altına alınarak rasyonelleştirilmesi talebine dayanır.

İşlevselciliğin büyük okulu Bauhaus’un devamı niteliğinde olmasına rağmen, sanat ve endüstrinin birliğini değil, birbirlerinden elden geldiğince koparılmışlığını olumlayan oldukça püriten tavrıyla selefinden ayrılan Ulm Tasarım Okulu (*HfG Ulm*, 1953-1968), tasarım ve mimarlığın 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaşamaya başladığı derin krizi, temellerini bilim ve teknoloji yerine, gittikçe artan bir oranda moda ve estetikte aramasına bağlar (Aicher, 1994a, s.18-23).

³² Bu ayırım, teorik düzeyde de (lisansüstü düzeyde yapılan tez çalışmaları, tüketici davranışlarını inceleyen alan çalışmaları vs.) iş başındadır. Bir yanda ürünün maddi ve teknolojik boyutuna ağırlık

Rasyonel bir şekilde kavranamayan dünyanın, kendini ‘maalesef’ sembolik olanda açtığını iddia eden bu işlevselci yaklaşım tarzı, endüstriyel ürünlerin, bu ürünlerin işlevine aşkın, bu işlevi dışlayan ya da geri plana iten unsurlardan arındırılması gerektiği iddiasında bulunur (Aicher, 1994b, s.28-9). ‘Su’ ve ‘ateş’ gibi birbirlerini dışlayan ‘tasarım’ ve ‘sanat’ yaklaşımını, özü gereği ‘kullanışlı’ olması gereken endüstriyel ürünlerin, Şekil 4.1’de yer alan su ısıtıcıda olduğu gibi, ‘estetik görünüm’ uğruna kullanışsız hale getirilmelerini şiddetle eleştiren bu yaklaşım tarzı, bilim ve teknolojinin ‘olgu’larına kıyasla geri planda kalması gereken ‘değer’lerin yeniden yükselişe geçmesinden rahatsızlık duyar (Aicher, 1994c, s.128; 1994d, s.117).



Şekil 4.1 : ‘Il Conico’ (koni) su ısıtıcısı. Aldo Rossi, 1984.³³

19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan rasyonel tasarım anlayışının bir uzantısı konumundaki bu yaklaşım tarzı, estetikleşmeye haklı bir tepki gösterse de, modern bilimin ‘saf bilim’ olduğuna dair iyimser bir güven duymaya devam eder. Ne var ki, yeni bilim felsefecilerin teorisinin gözlem verileri üzerindeki belirleyiciliği iddiası, modern çağda sadece sanatın değil, bilimin de ne denli estetik olduğu gerçeğini çoktan gözler önüne sermiştir. Bu nedenle, Aicher’ın (1994d, s.115-7) iddiasından farklı olarak, Platoncu olan, geometrik biçimlerin güzelliği adına kullanım

veren çalışmalar yürütülürken, diğer yanda (Kültürel Çalışmalar ya da Maddi Kültür Çalışmaları gibi alanlarla ilişkili) tasarımda anlam sorunsalını ele alan çalışmalar yürütülür.

³³ Aicher (1994d, s.115-7), ‘su ısıtıcısının Platoncu ideası’ olduğunu iddia ettiği bu ürünü esprili bir dille eleştirir. Bu su ısıtıcısının ihtiva ettiği suyun tamamen boşaltılabilmesi için, bilek açısının yeterli olmayacağını, bu nedenle dirseğin de devreye girmesi gerektiğini belirterek biçimselliği işlevselliğin önüne geçiren bu tasarım anlayışını şiddetle eleştirir.

kolaylığından feragat eden Aldo Rossi (1931-1997) gibi tasarımcılar değildir yalnızca; Platon, bilimsellik iddiasıyla yola çıkan endüstriyel tasarım etkinliğinin başlangıcından bu yana iş başındadır.

1960'lar, yalnızca pozitivist paradigmanın değil, onunla benzer ilkelere sahip olduğunu ifade ettiğimiz işlevselci paradigmanın da sorgulanmaya başladığı bir döneme işaret eder. 1980'lerle birlikte, oluşum evresindeki eski paradigma karşıtı öneriler, yeni nesil destekçiler ve uygun kültürel ve teknolojik atmosferin de katkılarıyla gözle görülür bir somutluk kazanır (Archer, 2005, s.xiii-iv). Krippendorff'un *The Semantic Turn: A New Foundation for Design* (2006) isimli kitabına verdiği başlığın yarattığı çağrışımla 'anlama dönüş' gerçekleştirmeye çalışan bu öneriler, tasarım etkinliğinin üzerine inşa edilmesi gereken yeni temelin 'anlam' olması gerektiği konusunda uzlaşır.

Herhangi bir endüstriyel ürünün, yerine getirmesi beklenen işlevden ve bu işlevin ürünün biçimiyle olan ilişkisinden çok, kullanıcının ürünü nasıl anlamlandırdığına odaklanmayı amaçlayan yeni tasarım paradigması, kendini 'teknoloji-merkezli' olmaktan çok 'insan-merkezli' olarak tanımlar. Tasarım kavrayışını, 'yeniden tasarlamaya' girişen bu yeni paradigma, Ürün Anlambilimi'nden Maddi Kültür Çalışmaları'na, Tasarım Çalışmaları'ndan Tasarım Tarihi'ne kadar sayısız alt-disiplinin gelişip serpilmesine olanak tanır. 'Olgu' karşısında 'değer'i, 'doğal olan' karşısında 'kültürel ve sosyal olanı' ve 'maddi olan'³⁴ karşısında 'zihinsel olanı' vurgulamak suretiyle eski paradigmayı ters-yüz etmeye çalışan bu yeni tasarım kavrayışı, Latour'un deyişiyle, 'anamlı ama gerçek-dışı söz'ün 'anlamsız ama gerçek dünya' karşısında kaybettiği itibarı ona yeniden kazandıracak bir girişimde bulunur.

İnsanı, varolan her şeyin ölçüsü ve merkezi olarak belirleyen yeni paradigma, tıpkı Newton'un rengin olanaklılık koşulunu doğrudan doğruya 'kendisi renksiz ışığa' dayandıran renk teorisine, rengin ancak insan gözünde oluştuğunu ve göz dışında varolamayacağını iddia eden Goethe gibi karşı çıkar (Krippendorff, 2006, s.40-1). Ne var ki, 'sosyal inşacı' (İng. *social constructivist*) olarak tarif edebileceğimiz bu bakış

³⁴ Bu bağlamda, Maddi Kültür Çalışmaları'nın ne denli 'maddi' olduğu ayrıca bir tartışma konusudur. Bu konuda daha kapsamlı bir çalışma için bakınız: **Olsen, B.** 2003. Material Culture after Text: Re-membering Things. *Norwegian Archeological Review* 36 (2), pp. 87-104.

açısı, tıpkı Whitehead gibi, dünyanın ‘anlamsız gerçeklik’ üzerinde temellendirilmeye çalışılmasına karşı çıksa da, ‘anlam’a yaptığı aşırı vurguyla, Whitehead’in ve Whitehead’ten hareketle Latour’un eleştirilerinin ana hedefi olan doğayı çatallandıran tasarımın içinde kalır. Dolayısıyla, dış dünyaya değil, bizzat anlama ve bu anlamı olanaklı hale getiren insana verdiği önemle, eski paradigmayı aştığını iddia eden insan-merkezci yeni paradigmanın ne denli ‘yeni’ olduğu tartışmaya açıktır. Kabaca, biri ‘gerçeklik ve olgular’, diğeri ise ‘değerler ve anlam’ üzerinde temellendirilmeye çalışılan bu iki bakış açısı özsel olarak birbirleriyle aynıdır. Çünkü “herhangi bir karşı hareket”, Heidegger’in (2002c, s.162) dile getirdiği gibi, “karşı olduğu şeyin mantığı tarafından tuzağa düşürülmüş olarak kalır.”

4.2 Çatallanmanın Aşılma Girişimi

Latour (2008a, s.13-4, s.34), Whitehead tarafından ‘doğanın çatallanması’ olarak adlandırılan modern çağın bilimsel tasarısını, ‘üzerinde aktığı toprak parçasını iki kıyıya bölen coşkun bir nehir’ metaforu üzerinden ifade etmeye çalışır. Bu metafordan hareketle, modern bilimin üzerinde temellendiği hakim epistemolojik paradigmayı dönüşüme uğratacak bir öneride bulunan Latour, Batı düşünce tarihinin iki kıyıyı birbirinden ayıran coşkun bir nehir üzerinde ‘köprü kurma’ (İng. *bridging*) girişimlerinden oluştuğunu, ne var ki asıl yapılması gerekenin, köprü kurmayı bırakmak ve ‘kendimizi akıntıya bırakarak iki kıyı arasında salınıp durmak’ (İng. *kayaking*) olduğunu dile getirir.

Platon’un metinlerini yapı-söküme (İng. *deconstruction*) uğratarak *pharmakon*’un birbirine karşıt iki anlamı (zehir ve panzehir) arasında ‘karar verilemezlik’ olduğu iddia eden ve bu iddiasıyla dikotomilerle düşünme eğiliminin üstesinden gelmeye çalışan Derrida’nın girişimini (Mark ve Liam, 2007, s.22) derinden yankılayan Latour, bir ucunda ‘doğal ve maddi olanın’ (dünya), diğer ucundaysa ‘kültürel ve zihinsel olan’ın (söz) konumlandığı bu modern peyzajda, kıyıların katı bir şekilde birbirlerinden ayrılmışlığını sekteye uğratacak yeni bir etkinlik tarzı önerir. Akışkanlığı, devinimi ve zamansallığı olumlayan bu yeni eylem tarzının, ‘köprü kurmak’tan çok daha açığa çıkarıcı olduğunu iddia eden Latour, bu yolla, ‘dışarıdaki

dünya' ile 'içerideki zihin' arasında açılan modern epistemolojik yarığın kapanmaya başlayacağını iddia eder.

Latour (2008a, s.14-5) tarafından 'kendimizi akıntıya bırakarak iki kıyı arasında salınıp durmak' olarak ifade edilen öneri, temsilci düşünme tarzının üstesinden gelme girişimine gönderme yapar. Descartes tarafından ortaya atılan ve ona haklı olarak modern felsefenin kurucusu sıfatını kazandıran Kartezyen tasarı, -ileri tarihli birkaç alternatiften daha bahsedilebilecek de olsa-, modern çağı baştan sona kuşatan, hakim görme modeli olarak 'Rönesans perspektifi' ile birebir uyum içindedir. Rorty (2006, s.54) tarafından 'temsilci model' olarak adlandırılan bu hakim görme biçimine, her iki modern eğilime bir arada gönderme yapabilmesi açısından 'Kartezyen Pespektifselcilik' de denilebilir (Jay, 1988, s.4).

'Kartezyen yöntem' ve 'perspektif yöntem', 'ben'in karşısına yerleştirilen 'dış-dünya'nın temsil yoluyla ele geçirilebileceği iddiasına dayanmaları açısından birbirlerine benzer (Harries, 2001, s.77). Bir temsil tarzı olarak perspektif, ilk kez Ortaçağ'ın sonları ile Rönesans'ın başlarında; resim, mimarlık ve şehir planlama alanlarında ortaya çıkan yeni bir uzam anlayışı çerçevesinde, Şekil 4.2'de de görülebileceği gibi, bakan kişinin durduğu yeri göz önünde bulunduracak şekilde düzenlenir. Bu türden bir düzenleme, resim ya da mimari eser ile karşı karşıya kalan kişiyi, uzamsal düzenlemenin güzelliğini ve görsel bütünlüğünü takdir edebileceği bir konuma yerleştirmeyi amaçlayarak onu 'seyirci'ye dönüştürür (Vesely, 2004, s.129). (Ek C)

Rönesans'ın perspektifsel uzamı, genellikle homojen ve Öklidci kabul edilir. Homojen bir Öklidci uzam anlayışı³⁵ ise, perspektifin gelişmesiyle başat giden modern bir icattır. Kartezyen uzamın şekillenmesinde öncülük eden bu icat, 17. yüzyılda Kartezyen uzam anlayışıyla özdeş hale gelerek, yaşadığımız dünyanın doğal

³⁵ 17. yüzyıla gelindiğinde, Öklidci uzamın sadece modern felsefe ve modern bilim tarafından erişilebilir bir uzam olduğu ortaya çıkar. Bu uzamın yetersizliği, ancak 19. yüzyıl başlarında fark edilmeye başlanır. 19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise, fiziksel uzamın geometrisinin Öklid-dışı da olabileceği, dolayısıyla da hangi geometrinin doğru olduğuna karar verilemeyeceği iddia edilir. Bu gelişme, geometrinin iki bin yıldır üzerinde yükseldiği temellerinin yıkılmasına ve Öklidci uzamın 'gerçekte var olduğuna' yönelik yüzyıllardır süren genel kanının sarsılmasına neden olur. Bu konudaki daha kapsamlı bir tartışma için bakınız: Daha detaylı bilgi için bakınız: **Vesely, D. (2004). *Architecture in the Age of Divided Representation: The Question of Creativity in the Shadow of Production*. Cambridge: MIT Press. Karatani, K. (2006). *Metafor Olarak Mimari*. İstanbul: Metis Yayınevi.**

yapısı olarak görülmeye başlanır. Kartezyen Perspektifsellik, ‘düşünen ben’ olarak öznenin sağ gözünün optik merkezini, dünyadaki şeylerin birer ‘karşıda-duran’ (nesne) olarak geometrik uzama dağıtıldığı ayrıcalıklı ve monarşik bir nokta olarak ele alır. Mekanik bir aletin optik merceği kadar duygudan yoksun bu merkez, ‘dünyadaki şeyler’ ile ‘resim düzlemindeki şeyler’i birbiriyle birebir eşleşebilsinler diye tamamen hareketsiz kılar. Dünyayı sabit, değişimden muaf bir varolanlar toplamı olarak tasarlayan bu resimde temsil edilen dünya, buz tutmuş bir devinimsizlik içinde donakalır (Florenski, 2007, s.126-9).



Şekil 4.2 : Santa Croce Basilikası. İç mekan tasarımı, perspektif güzelliğinin ortaya çıkarılmasına dönük olacak şekilde düzenlenmiştir ve merkezde İsa yer almaktadır.

Bir önceki bölümün sonunda, fotoğrafçı Wall tarafından görüntülenen çizer Walker'ın, 'karşısında duran' kesik kol parçasını çizme eylemini, yeşil bez parçası ile çizim kağıdı arasında açılmış yarığa bir 'köprü kurma' girişimi olarak yorumlayan Latour (2008a, s.34-5), bu köprü'nün, kesik kolun 'çizilemez maddi yanı' ile 'çizilebilir formel yanı' arasında oluşan yarığın üzerinde inşa edilmeye çalışıldığını ifade eder. Latour'a göre, çizer Walker'ı laboratuvar ortamında çizim yaparken görüntüleyen fotoğraf karesi bir 'olgular estetiği' yaratmaktadır. Şayet, der Latour, fotoğrafçı Wall 'donmuş bir kare' ile yetinmek yerine devinimi ve değişimi yansıtabileceği bir olanağın peşine düşseydi -çizim yapan elin hareketlerine, kolun çürümekte oluşuna ya da çizerin bulunduğu odanın havalandırma sistemine dikkat

çekebilseydi- etkinliği kıyıları arasında ‘köprü kurma’ çabası olmaktan çıkacak ve iki kıyı arasında serbestçe salınmaya dönüşecekti.

Latour, mimar Albena Yaneva ile birlikte kaleme aldığı bir metinde (2008c, s.80), ‘donmuş olanı hareketlendirme’ girişimini, mimarlıkta durağanlık sorunu üzerinden ele alır ve şöyle söyler: “Bana bir silah verin, tüm binaları hareket ettireyim!” Arşimet’in “bana bir kaldıraç verin, dünyayı hareket ettireyim” sözüne gönderme yapan başlıkta bahsedilen silah, fizyolog Etienne Jules Marey (1830-1904) tarafından geliştirilen ‘fotoğraf tüfeği’nin tersidir.³⁶

Marey, fotoğraf tüfeği yardımıyla kuşların uçuş hareketlerini, Şekil 4.3’de de görülebileceği gibi, birbirini takip eden dondurulmuş anlar dizisi olarak sabitleyerek kaydeder. Çıplak gözle görülemediği için o güne dek ancak ‘ölü kuşlar’ın incelenmesiyle anlaşılmaya çalışılan uçuş hareketinin fizyolojisi, Marey’in tüfeği sayesinde nihayet anlaşılabilir hale gelir.



Şekil 4.3 : Kuşların uçuşu. Marey, 1882.

Latour ve Yaneva’ya (2008c, 80-2) göre mimarlığın sorunu ise, Marey’in karşılaştığı sorunun tam tersidir: Binalar, kuşların aksine, alabildiğine durağan görünmektedir. Oysaki bir bina, donakalmış bir nesneden³⁷ ziyade, hareket halinde bir projedir: Bir kez inşa edildikten sonra yıllanmaya, öngörülen ya da öngörülemeyen kullanıcıların

³⁶ İlk ‘fotoğraf tüfeği’ astronom Jules Janssen 1874’te Venüs gezegeninin geçişinin çeşitli evrelerini saptamak üzere icat edildi. Bu alet, fizyolojist Etienne-Jules Marey tarafından 1882’de geliştirilerek kuşların uçuş prensiplerinin tespit edilmesinde kullanıldı (Canales, 2011, s.339-41).

³⁷ “Bir binayı durağan bir nesne olarak ele almak, göğün yükseklerinde hareketlerini asla ele geçiremeyeceğimiz bir kuşa sonsuza dek bakmaya benzer” (Latour ve Yaneva, 2008c, s.82).

ellerinde başkalaşmaya, içeride ve dışarıda meydana gelen fiziksel olaylar yüzünden aşınmaya ya da bozulmaya ve nihayet tamiratlarla yenilenmeye başlar. Binaların durağan birer yapı olduklarına dair ilginç yanılmanın, perspektif çizim tekniğinden kaynaklandığını iddia eden Latour ve Yaneva, üç boyutlu Öklid uzamının durağan şeylerin ‘gerçekçi’ temsillerinin elde edilmesi için en uygun olanak olduğu düşüncesinin, fiziksel binaların da, en az perspektif kurallarına uygun olarak resmedilen binalar kadar durağan birer ‘nesne’ oldukları inancını pekiştirdiğini iddia eder.³⁸

Mimarlıkta durağanlık sorununun aşılması için yapılması gereken, kuşların uçuşlarını birbiri ardına dizilmiş donmuş kareler olarak an be an görüntüleyen fotoğraf tüfeğinin yaptığı işin tam tersini yapan bir ‘alet’ icat etmektir. Binaları oldukları varsayılan kaskatı görünüşlerinden kurtaracak bu alet, elbette bir tüfek değil, bir teoridir. Latour, bu teori vasıtasıyla, mimari yapılara aslında her zaman sahip oldukları devingenliği yeniden kazandırmayı amaçlar. Metnin alt başlığı olan “ANT’ın Mimarlığa Bakışı”, gereksinim duyulan teorinin ne olduğunu açık bir dille ifade eder. Kısaca ‘ANT’ olarak isimlendiren ‘Aktör-Network Teorisi’nin, sadece mimarlığın değil, endüstriyel tasarım disiplinin de dahil olduğu sayısız alandaki durağanlık sorununun aşılmasına yönelik olarak geliştirilen kavramsal bir öneri olduğu söylenebilir.

Bir sorun olarak durağanlık, mevcudiyet metafiziğine gönderme yapar. Artık-varolmayan olarak geçmiş ile henüz-varolmayan olarak geleceğin sonsuz bir ‘şimdi’nin içinde sıkışıp kalması anlamına gelen mevcudiyet metafiziğiyle yok olmaya yüz tutan ‘zamansallık’, Aktör-Network Teorisi’nin aşmaya yeltendiği ana hedeflerden biridir. Aktör-Network Teorisi’nin bir diğer önemli hedefi ise, mevcudiyet metafiziğinin modern çağdaki bir uzantısı olan ve insan-özneyi her şeyin merkezi ve ölçüsü haline getirerek, geriye kalan her şeyi birer nesne olarak öznenin bilişsel etkinliklerine tabi kılan modern epistemolojidir.

³⁸ İkinci bölümde ele aldığımız 3 boyutlu modelleme programları (CAD), perspektif çizim tekniğine kıyasla daha hareketli olmasına rağmen, temelde aynı perspektif anlayışına dayanır. CAD programlarından elde edilen görüntülerde, Latour ve Yaneva’nın da (2008c, s.81) ifade ettikleri gibi, ne sınırlı müşteriler, şehir planlama kısıtlamaları, bütçe hesaplamaları vardır ne de işinin ehli olmayan işçiler... Kullanıcıların, komşuların, müşterilerin, hükümet temsilcilerinin ya da şehir otoritelerinin birbirleriyle çatışan, bitmek bilmeyen taleplerinin hiçbirisi bu görüntülerde yer almaz.

4.2.1 ‘Kara Kutu’ Kavramı

Latour, zamansallığın yitimiyle birlikte ortaya çıkan anlam daralmasına yönelik eleştirisini, pozitivism sonrası yeni bilim anlayışının bilimsel etkinliğin kavranışında yarattığı radikal dönüşümün bir ürünü olan Bilim ve Teknoloji Çalışmaları (S&T) alanında yapar. Latour, “bitmiş ürüne yapım süreci karşısında öncelik tanınması”na (Fallan, 2010, s.70) yönelik itirazına, bir yazılım uzmanı ile bir moleküler biyologun ofis yaşamından kısacık bir kesiti anlatarak başlar:

Sahne 1: 1985 Ekiminin soğuk ama güneşli bir sabahı, John Whittaker, Paris Pasteur Enstitüsü Moleküler Biyoloji binasındaki ofisine girdi ve *Eclipse MV/8000* bilgisayarını açtı. Yazdığı özel programı yükledikten birkaç saniye sonra çift sarmal DNA ekranda belirdi. Bilgisayar yazılımı uzmanı John, Enstitü’ye üç boyutlu DNA sarmalı görüntüleri üretecek olan programlar yazmak ve onları her yıl veri bankalarına ve dergilere akan yüzlerce yeni nükleik asit dizileri ile ilişkilendirmek üzere davet edilmişti. ‘Güzel resim, değil mi?’ dedi patronu Pierre odaya girerken. ‘Evet, aynı zamanda güzel makine’ dedi John. (Latour, 1987, s.1)

Sahne bundan ibarettir. Bundan otuz beş sene önce, Latour’un metni yazdığı tarihte, Pasteur Enstitü’sünde neredeyse bir insan boyundaki *Eclipse MV/8000* bilgisayar ve DNA sarmalı üzerine anlatılan hikayenin bir benzeri, günümüz Cenevre’sinin Avrupa Nükleer Araştırma Merkezi’nde (CERN), ultra ince bir *MacBook Air* ve hızlandırılmış parçacıkların hareketleri üzerine de tekrarlanabilir elbette.

Latour, aktörleri değişse de onları sahneye bağlayan kurgunun değişmeden kaldığı bu türden hikayelere itiraz eder. Birer fotoğraf karesini andıran ‘dondurulmuş anlar’ ile yetinmek istemediği için, başka sahnelerle bağlantıya geçerek, donakalmış bu fotoğraf karesini hareketlendirmeye (İng. *in action*)³⁹ çalışır. İlk çift sarmal DNA’nın henüz kendinden-aşık bir ‘olgu’ (İng. *fact*) olarak kabul edilip ders kitaplarına girmediği, ardından yazılım uzmanının üç boyutlu modelleme

³⁹ Kitabın adı *Science in Action* yani *Hareket (Devinim) Halindeki Bilim*’dir. Burada vurgu ‘bilim’ sözcüğünde değil, ‘hareket halinde olmak’ta yani durağanlığın karşıtı olarak devingenliktedir. Zira Latour, her ne kadar bir ‘bilim felsefecisi’ olarak görülse de, onun ilgi alanı insan edimlerine ilişkin tek bir alanla sınırlanmaz. Dahası Latour, gerçekliğin sadece bilimler tarafından ele geçirilebildiğine ve geri kalan her türlü ilgilenme biçimlerine aşkın olan bir bilim anlayışının varolduğu inancına itibar etmez. O nedenle bu kitabın adı rahatlıkla, *Hareket Halindeki Nesneler* ya da *Hareket Halindeki Aktörler* de olabilirdi (Harman, 2009, s.36). Ve elbette *Hareket Halindeki Tasarım / Mimarlık / Binalar* da...

yapmasına olanak tanıyan ‘insan yapımı şey’in (İng. *artefact*) bitmiş bir ürün haline gelmediği bir geçmişe geri gider.

Sahne 2: 1951 yılında İngiltere Cambridge’de Cavendish laboratuvarında, kristalleşmiş deoksiribonükleik asidin X-ışını görüntüleri henüz bilgisayar ekranındaki ‘güzel resimler’ değildi. İki genç araştırmacı, Jim Watson ve Francis Crick bu görüntüleri Londra’da Maurice Wilkins ve Rosalind Franklin’den edinirken epey zorlanmıştı. Asidin oluşumunun çift sarmal mı yoksa üçlü sarmal mı olduğuna, fosfatın moleküle içeriden mi yoksa dışarıdan mı bağlandığına, hatta ve hatta bunun başlı başına bir sarmal olup olmadığına ilişkin kesin bir karar verebilmek henüz olanaklı değildi. Bu durum, patronları Bay Francis Bragg’ı hiç ilgilendirmiyordu, zira bu iki araştırmacının görevi zaten DNA üzerine çalışmak değildi. Ne var ki, bu durum iki araştırmacıyı, hele de ünlü kimyager Linus Pauling’in birkaç aya kadar DNA’nın yapısını çözeceğini ilan etmişken, müthiş derecede ilgilendiriyordu.

Sahne 3: 1980 yılında, numara 495 Westborough, Massachusetts’deki bir Data General binasında, Tom West ve ekibi hala şirketin ilk etapta üretmeyi planlamadığı ancak daha sonra pazarlama bölümünün ilgisini çeken *Eagle* isimli yeni bir makine prototipindeki hataları ayıklamakla uğraşıyordu. Ancak bu ayıklama programı bitirilmesi planlanan tarihten hâlihazırda bir sene geç kalmıştı. Dahası West’in, yeni PAL çiplerinin kullanılması yönünde aldığı karar ve bu çiplerin üretici firma tarafından talep edilen zamanda yetiştirilip yetiştirilemeyeceğinin kesin olmayışı, -yeni adıyla- *Eclipse MV/8000*’in gecikmesine neden oluyordu. Bu esnada, şirketin baş rakibi DEC, ürünü VAX 11/780’i bol miktarda satarak iki şirket arasındaki mesafeyi açmaktaydı. (Latour, 1987, s.1)

Metin boyunca, ‘*fact*’ ve ‘*artefact*’ olanın⁴⁰ meydana geliş süreçlerinde yaşanan belirsizliklere, kararsızlıklara, rekabete ve çatışmalara odaklanan Latour (1987), bilim-dışı ya da teknoloji-dışı olarak görülen sayısız etkenin, bilim ve teknoloji alanında üstlendikleri role dikkat çeker. Farklı zamanda olup biten olayları birbirine eklemleyerek, olguların ve insan yapımı şeylerin kendinden aşık, kesin ve problemsiz varolanlar olarak önümüzde durdukları sahneyi aşar ve sahneyi olanaklı kılan bağlantılar zincirini (network) adım adım açığa çıkarmaya çalışır.

Bu sahneleri daha da çoğaltmak⁴¹, her bir sahneyle bağlantılı pek çok başka sahneyi kurguya dahil ederek çok daha geniş kapsamlı bir bağlantılar zinciri oluşturmak elbette mümkündür. Fakat kendimizi bu üç sahneyle sınırlandırsak da Latour’un

⁴⁰ Bu bağlamda, olgu (İng. *fact*) ‘keşif edilen’, insan yapımı şey (İng. *artefact*) ise ‘icat edilen’ olarak çevrilebilir. Latour, elbette, ‘keşif edilen’ ve ‘icat edilen’ arasında yapılan bu türden bir ayrıma katılmamaktadır.

⁴¹ Metninde DNA’nın ikili sarmal yapısı ve *Eclipse MV/8000* bilgisayar üzerine olayları daha detaylandıran ve karakter sayısını arttıran altı başka sahne daha yer alır.

önerisi ortadadır: Gerek bilimsel gerçekleri gerekse teknolojik donanımı olmuş-bitmiş, tamamlanmış (zaman-dışı) ‘tözsellikler’ olarak değil, süregiden ve olagelen (zamansal) ‘süreçler’ olarak ele almak daha yerinde olacaktır.

Latour, çoğunlukla bilim felsefecisi olarak tanınır. Ne var ki, Batı felsefe geleneği içinde son derece kritik öneme sahip birkaç kavramla olan meşguliyeti ve bu kavramlarla sürekli olarak yüzleşme çabası, Latour’u bilim felsefesinin sınırlarının ötesine taşır (Harman, 2009, s.33). Bu kritik öneme sahip kavramlardan biri, tez çalışması boyunca üzerinde ısrarla durduğumuz ‘töz’ (İng. *substance*) kavramıdır.

‘Töz’ kavramı, Aristoteles metafiziğinin temelidir. Grekçe ‘*hypo.stasis*’ sözcüğünün doğrudan bir çevirisi olan Latince ‘*sub.stantia*’ sözcüğü, hatırlanacağı gibi, “her şeyin altında yatan, her şeyi alttan destekleyen, her şey için dayanak teşkil eden” anlamına gelir (Heidegger, 2002b, s.5-6). ‘Değişimin değişmez temeli’ olarak görülen töz, geri kalan her şeyin birer üst-yapı olarak üzerinde inşa edileceği bir temele, diğer bir deyişle, kendinden-mevcudiyete gönderme yapar.

Aristoteles, kendi metafiziğinin temeline ‘töz’ (Gr. *ousia*) kavramını yerleştirerek varolanların varlığını, Platon’un yaptığı gibi bir duyulur olan/düşünür olan ayrımında değil, bunların ontolojik birliğinde açıklar. Aristoteles, töz kavramıyla, her ne kadar Platon tarafından iki alana ayrılmış gerçekliği yeniden bir araya getirmeye çalışsa da, bazı noktalarda Platon’u aşamadan kalır. Zira Aristoteles metafiziğinde ‘fiziksel’ (duyulur) olan ile ‘metafiziksel’ (düşünülür) olan arasında mükemmelliğe yönelen ve taklidi doğuran bir arzu söz konusudur. Aristoteles’e göre, ‘saf ve sabit töz’ mükemmelliğe, dinginliğe, kendinden-mevcudiyete ve kendiyle-özdeşliğe yönelik arzu yaratmakta; bu arzu, ‘potansiyel’ olduğu düşünülen ‘madde’nin bir ‘form’a bürünerek ‘aktüel’ hale gelmesini ve bu ‘form’ vasıtasıyla mükemmelleşmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla ‘madde’, ‘form’ ile birleşerek ‘tözselleşmekte’ ve bu yolla meydana gelen ‘töz’, Platon’u derinden çağrıştıracak tarzda, ‘tam bir mevcudiyet’ (Gr. *parousia*) olmak anlamına gelmektedir (de Beistagui, 2012, s.17). Mevcudiyet metafiziğinin, sadece Platon’da değil, Aristoteles’te de belirgin biçimde iş başında olduğunu gösteren bu durum, zamansallığın yitimi üzerinden tartışmaya açtığımız durağanlık sorununun aslında bir ‘tözselleşme’ sorunu olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Latour, ‘töz’ kavramını ‘kara kutu’ (İng. *black box*) adını verdiği bir başka kavramdan hareketle ele alır (Harman, 2009, s.33-4). Latour (1987, s.2-3, s.258) tarafından kullanım alanı genişletilerek yeniden dolaşıma sokulan ‘kara kutu’, teknolojik bir aksam ya da bir kod dizisi aşırı karmaşıklılaşmaya başladığında, işleyişin sadece girdilerin ve çıktılarının bilinmesine olanak tanıyacak şekilde kapatılması ya da karartılması anlamına gelen bir sibernetik kavramıdır. Yazılım uzmanı ve moleküler biyolog arasında geçen sahneye geri dönecek olursak, gerek kendinden-aşık bir olgu olarak DNA’nın çifte sarmal yapısı, gerekse bu yapının modellenmesine olanak veren *Eclipse MV/8000* bilgisayar, kendilerini meydana getiren süreçler dikkate alınmadığı sürece birer ‘kara kutu’durlar.

Latour, zamanda yapılan ileri-geri zikzaklarla, tözselleşmeleri oluşum koşullarındaki dinamiklere -belirsizliklere, kararsızlıklara, rekabete ve çatışmalara- geri götürerek kaybolan zamansallığın Proustvari bir yeniden yakalanışını önerir. ‘Kara kutuyu açmak’ olarak adlandırılan bu türden bir eylem tarzı, kendinden aşık şeyler olarak karşımızda durmaya getirilen kapalı kutuların karartılmışlıklarını aşmayı önerir.

Kullanıma dönük olarak üretilen ürünlerinin, geçmişte olduğu gibi teknik değil, teknolojik olarak üretildiği modern çağ, şeylerin ‘albenili’ kara kutularla daha çok kaplandığı bir çağdır. Milan Kundera (2010b, s.84-5), ironik bir dille, sibernetik uzmanı roman kahramanının, bilgisayar dahil her gün kullandığı pek çok teknolojik ürünün nasıl işlediğinden habersizken, 18. yüzyıl ortasından 19. yüzyıl başına dek yaşamış Goethe’nin, teleskop dahil kullandığı tüm araç-gerecin nasıl işlediğini tam manasıyla bilen son insanlardan biri olduğundan söz eder.

Günümüzde endüstriyel ürünler, özellikle de yüksek teknolojiye sahip olanlar, geçmişte üretilen ürünler kadar “anlaşılır ve şeffaf” (Kundera, 2010b, s.85) değildir. Bu durumun nedenlerinden biri, modern teknoloji tarafından açığa çıkarılan bu ürünlerin, kara kutu içinde pek çok başka kara kutudan oluşmasıdır. Her ne kadar Şekil 4.4’te yer alan masaüstü bilgisayarı, sorunsuz bir şekilde çalıştığı sürece tek bir ürünmüş gibi algılansa da, her biri birer kara kutu olan irili ufaklı yüzlerce devre ve yazılımdan oluşan bir birlikteliktir.



Şekil 4.4 : Masaüstü bilgisayar: İç aksam ve dıştan görünüş.

Bu konudaki örnekleri dilediğimizce arttırmak mümkündür. Şekil 4.5a’da yer alan kömürlü ütü ve ona benzetilerek tasarlanan Şekil 4.5b’de yer alan ilk elektrikli ütünün çalışma mekanizmaları, onu kullanan sıradan bir hizmetçi için apaçıkken, 1900’lerin başlarından günümüze kadar uzanan süreçte üretilen Şekil 4.5c ve Şekil 4.5d’de yer alan elektrikli ütülerin çalışma mekanizmaları, bu yüzyılda yaşayan bir ‘siberetik uzmanı’ için bile yeterine açık olmayabilir. Sonuç olarak diyebiliriz ki, bilimin sağduyusal düşünmeden koparak matematikselleşmesi ve antik *techné*’nin modern teknolojiye dönüşmesi, ‘kara kutu’ları sadece sıradan insanlar için değil, uzmanlık alanı belli bir çerçeve ile sınırlı olan bir insanlar grubu için dahi anlaşılmaz kılar. Latour için, mevcudiyete çıkan hiçbir şey, bir başlangıç olmadığı gibi bir son da değildir. Çünkü olagelen her şey başka şeylerin etkisiyle yeniden şekillendirilmeye açık bir olanaklar bolluğudur. Bu nedenle kara kutuları açmak, aktüellik karşısında geri plana itilen potansiyelliğe yeniden dikkat çekmeyi gerektirir.



Şekil 4.5a : Kömürlü Ütü.



Şekil 4.5b : İlk Elektrikli Ütü, H.W. Seely, 1882.



Şekil 4.5c : İlk Termostatlı Ütü, J. Myers, 1927.



Şekil 4.5d : Günümüzde Ütü.

Bir unutuluş ve bir tözselleşme olarak kara-kutuların açılmasıyla birlikte, bunların kullanılmaya hazır şeyler olarak önümüze getirilmesinde etkin rol üstlenen sosyo-kültürel faktörler yeniden hatırlanır. Ne teknolojik donanım ne de bilimsel olgular, çoğunlukla düşünüldüğü gibi, ‘saf’ teknolojik ya da ‘saf’ bilimsel değildir (Braham ve Hale, 2007, s.xiv). Kültürel olan doğal olana, toplumsal olan teknolojik olana, bunların sözde saflıklarını bozacak tarzda sürekli sızar. Bir olgunun ya da bir ürünün meydana geliş serüveninde artan rekabet, zamana karşı yarış, gecikmeler ve ertelemeler, maddi kayıplar ve kazanç talepleri, etik ya da estetik kaygılar vb. pek çok sosyo-kültürel etken iş başındadır. Tüm bu etkenler, bilimsel ve teknolojik süreçleri aktif bir şekilde dönüşüme uğrattırılar.

Olguları ve insan yapımı şeyleri ‘tözselleşmeler’ olarak ele alınmak yerine, oluşum süreçlerinde rol alan sosyo-kültürel faktörlerle ilişkilendirerek bir bağlantılar zinciri (network) oluşturmak, onları birer ‘donmuş an’ olmaktan çıkaracak ve kaybolan zamansallıklarını ve tarihselliklerini onlara yeniden kazandıracaktır. Çünkü mevcudiyete çıkan her şey, oluşum süreçlerine katkı sağlayan bir takım ‘etken’lerin bir araya gelmesiyle meydana gelir. Latour, herhangi bir sahne içerisinde rol alan tüm bu etkenleri, ‘aktör’ ya da ‘aktant’ olarak adlandırır. ‘Aktör’ ya da ‘aktant’ kavramlarının, ‘network’ kavramıyla ilişkisi bağlamında detaylı bir incelemesi, Aktör-Network Teorisi’nin modern epistemolojiyi ve bu epistemolojiye dayanan endüstriyel tasarım etkinliğine ilişkin eski paradigmanın nasıl dönüştüreceğini gözler önüne serecektir.

4.2.2 Aktör-Network Teorisi (ANT)

Latour, Aktör-Network Teorisi ile gerek özne/nesne ayırımına dayanan modern epistemolojiyi gerekse bu epistemolojinin üzerine inşa edilen dünyanın bilimsel

tasarımını aşmaya çalışır. Hiçbir şeyin başka herhangi bir şeye indirgenemez ve başka herhangi bir şeyden türetilemez olduğu iddiasıyla, dünyayı ‘indirgemeci’ bir tarzda açıklamaya girişen yaklaşımlarla arasına mesafe koyan Latour, bu yolla, öznelere tarafından nesneler tarafına güven içinde uzanmak için inşa edilen köprüden geçmeyi reddeder. ‘Her şey için temel ya da dayanak olma’ ayrıcalığıyla öne çıkan geleneksel töz kavramına, “hiçbir şey başka bir şeye indirgenemez, başka herhangi bir şeyden türetilemez; her şey başka her şeyle ilişkilendirilebilir” (1993, s.163) diyerek karşı çıkan Latour, bu iddiasıyla, sadece mevcudiyet metafiziğine değil, kökleri bu metafiziğe dayanan modern bilimin doğayı çatalandıran tasarısına ve bu çatalı tasarımı olumlayan ‘köprü kurma’ edimine de karşı çıkar (Harman, 2009, s.12-3).

1980’lerin sonuna doğru Latour, Michel Callon ve John Law tarafından ortaya atılan Aktör-Network Teorisi, modern epistemolojinin *res cogitans* ve *res extansa* ayrımının üstesinden gelmeye yönelik yepyeni bir yaklaşım sergiler. Kısaca ANT olarak adlandırılan bu girişim, insanlar (İng. *human*) ile insan-olmayanlar (İng. *non-human*) arasında yapılan modern epistemolojik ayrımı, hepsini birden ‘aktör’ (İng. *actor*) ya da ‘aktant’ (İng. *actant*) olarak adlandırarak aşmaya çalışır (Fallan, 2010, s.66-7).

ANT, insan olan ve olmayan aktörleri birbirlerinden yalıtılmış, iki özerk ontolojik kategori çerçevesinde tanımlayan modern epistemolojik kavrayışı sorunlu bulur. Gündelik yaşamda insan olan ve olmayan aktörlerin kesin çizgilerle birbirinden ayrıştırılamayacağı iddiasında bulunan ANT, insanın 17. yüzyıla birlikte yerleştirildiği ayrıcalıklı konumu sorguya açarak modernist hiyerarşinin dikeyliğini alaşağı eder. İnsan-olmayan aktörlerin edilgin birer ‘nesne’ olarak insan-öznenin inisiyatifine verilmelerine karşı çıkan ANT, tüm varolanları tek bir ortak düzlemin ‘aktör’leri olarak tanımlar. Şeyler artık töz ya da özleri, bağlamları, cisimsellikleri ya da olanaklılık koşulları açısından birbirleriyle kıyaslanmaz. İnsan olan ya da olmayan her türden varolanı ortak bir şekilde kucaklayan bu düzlem, hepsinin bir arada yer aldığı bir ‘network’ tür⁴² (Harman, 2009, s.14).

⁴² Geleneksel töz, her şeyin temelinde yer alan ayrıcalıklı tek bir katmana sahip bir ‘birlik’e gönderme yaparken, birbirlerine üstünlükleri olmayan ve birbirlerine indirgenemeyen pek çok ‘aktör’ ve ‘aktant’ın bir araya gelmesiyle oluşan ‘network’, demokratik bir ‘birliktelik’e gönderme yapar.

İnternetin yaygınlaşması, ‘network’ ya da ‘ağ bağlantıları’ denildiğinde akla ilkin ‘www’ olarak kısaltılan ‘dünya çapında ağ’ kavramının gelmesine neden olur. Ne var ki ‘network’, bu türden bir teknik terimden çok, modern nosyonların kemikleşmiş yapısının terk edilmesine yönelik olarak önerilen ve esnekliği çağrıştıran bir kavramdır. Bilginin (İng. *information*), internette söz konusu olduğu gibi bozulmaksızın (İng. *deformation*) aktarımını değil, tam tersine, durmak bilmeyen dönüşümünü (İng. *transformation*)⁴³ ifade eden ‘network’ kavramı, bir yap-boz gibi sürekli inşa edilip yıkılan bir işleyişe, dolayısıyla da ‘yapı’dan çok ‘ilişkisellik’e gönderme yapar (Latour, 1999, s.15).

ANT’a göre, gerek bilimsel olgular gerekse teknolojik donanım parçaları; teknik, toplumsal, ekonomik, politik vb. pek çok etkenin birbirleriyle kesintisiz ilişki içinde oldukları bir bağlantılar sistemine (network) dahildir. Bu sistemin içindeki her bir etken, diğer etkenlerle etkileşime girerek dönüşür ve dönüştürür (Fallan, 2010, s.55). ‘Dönüşme’ ve ‘dönüştürme’ fiillerindeki ‘-iş’ işteşlik takısı, herhangi bir bağlantılar sisteminde açığa çıkan ‘iş’in (İng. *work*); eş zamanlı, karşılıklı ya da birlikte yapılmasına göndermede bulunur. Bu bağlamda, Latour’un (2005a, s.132) ‘network’ sözcüğündeki vurgunun, ‘ağ’ anlamına gelen ‘net’ sözcüğünde değil; ‘iş, hareket, akış ve değişim’ anlamlarına gelen ‘work’ sözcüğünde olduğu yönündeki uyarısı özellikle dikkate değerdir.

Aktör-Network Teorisi’nin bir diğer ayağını oluşturan ‘actor’ ve ‘actant’ sözcükleri ile bunların gerçekleştirdiği işin adı olan ‘action’ sözcüğü, ‘işlemek, eylemek, yapmak, harekete geçmek, rol ya da görev almak, etki etmek’ anlamlarına gelen ‘act’ fiilinden türer. Türkçeye ‘fail’ ya da ‘eyleyen’ olarak çevirebileceğimiz ‘aktör’ ve ‘aktant’ sözcükleri ile ‘fiil’, ‘faaliyet’, ‘eylem’ ‘devinim’ ya da ‘rol’ anlamlarına gelen ‘aksiyon’ sözcüğü öyle tuhaf isimlerdir ki, tam da ‘isim’ olmamaya, yani yapıp etmenin ya da fiiliyatın kendisine dikkat çekerler.⁴⁴

⁴³ ‘Eğitim, yetiştirme, biçimlendirme’ gibi anlamlara gelen ‘formasyon’ sözcüğünün önüne gelerek onu ‘enformasyon’a dönüştüren ek, ismin bulunma haline (İng. *in*, Tr. *-de/da*) gönderme yaparak tözselleşmeyi çağırır. ‘Transformasyon’ sözcüğünün önüne gelen ek ise, tam tersine, hep bir yeniden biçimlenmeye ve biçimlendirmeye işaret ederek ‘enformasyon’ sözcüğünün akla getirdiği durağanlık ve kalıcılık nitelikleri yerine değişimi ve zamansallığı öne çıkarır.

⁴⁴ ‘İsim’, ‘töz’ ve ‘tözselleşme’ kavramlarını akla getirmelidir. Hatırlanacağı gibi, mevcudiyet metafiziği, varlığı (İng. (v) *Being*) mevcut bir şey olarak ele aldığı, dolayısıyla da varolanların (İng. (n) *beings*) varlığını ‘zaman-dışı bir töz’ olarak anladığı için varlığın ‘fiil’ olan anlamının yerine

ANT, basitçe şu iddiada bulunur: Şayet iyi gören gözleriniz, görmüyorlarsa kolunuza girmiş bir dostunuz ya da hemşireniz, sadık bir rehber köpeğiniz, telefonunuza iliştirilmiş sesli bir navigasyon cihazınız ya da yaşadığınız şehrin yaya geçitlerine konulmuş Şekil 4.6'daki gibi bir uyarı düzeneği yoksa, trafiğin vızır vızır işlediği bir caddede 'karşıdan karşıya geçme' işini yerine getirmekte güçlük çekersiniz.



Şekil 4.6 : Görme engelliler için üretilmiş EYS Cihazı.

ANT'a göre, bu sahnede görünür ya da görünmez bir şekilde bir rol oynayan her bir unsur, bu sahnenin bir 'aktör'ü ya da 'aktant'ıdır. Tanımı gereği iş, oluş ya da hareket bildiren bir 'fiil'i, 'fiiliyat'a dönüştüren 'fail'ler olarak aktör ve aktantlar, ilkinin ikincisine kıyasla, (çoğunlukla insan-biçimli olmak üzere) daha belirgin bir forma sahip olması noktasında ayrılır (Akrich ve Latour, 1992, s.259). Ne var ki, ister henüz biçimlenmemiş bir 'aktant' olsun, isterse bir 'aktör', her ikisi de mevcut

'isim' olan anlamı öne çıkmaktaydı (Harries, 2009, s.59). Varlığın olagelme ve süregitme halinin (fiil), tözselleşme (İng. *hypostatization*) vasıtasıyla sabit ve kalıcı bir varolan haline (isim) dönüştürülmesiyle birlikte ortadan kaybolan ise zamansallıktır (İng. *temporality*).

"Bu gül kırmızıdır" ya da "bu masa ahşaptır" şeklinde kurulan basit önermesel cümlelerde, cümlelerin öznesi konumundaki 'kitap' ve 'masa' isim ve tözdür. Yükleme konumundaki 'kırmızı olma' ya da 'ahşap olma' ise, fiil ve ilinektir. Kırmızılık ya da ahşaplık, kitap ve masaya cümlelerin yüklemi olarak yüklenir. İlinek olarak kırmızılık, bağımsız bir şekilde kendinde durabilme ayrıcalığına sahip (çünkü tözdür) birer varolan olarak kitap ve masaya tabi kılınır. Böylece kitapta süregiden 'kırmızılık' ve kitabın 'kırmızılama' ile masada süre giden 'ahşaplık' ve masanın 'ahşaplaması' ikincil unsurlar olarak arka plana itilir.

bir duruma etkiye bulunarak, onda bir dönüşüm yaratan katılımcılar olmaları açısından aynıdır (Latour, 2005a, s.71). Dolayısıyla, yukarıda betimlediğimiz sahnede, EYS cihazından trafik lambasına, lambada belli aralıklarla yanıp sönen ışıklardan bu ışıkları belirli eylem biçimlerine göre kodlayan trafik kurallarına, bu kuralları koyan ve uygulayanlardan onların öğrenilmesini sağlayan eğitim sistemine ve hükümet politikalarına kadar her bir unsur, ‘karşıdan karşıya geçme’ sahnesinde rol alan aktör ve aktantlardır. Aktör-Network Teorisi’nin ana hedefi ise, maddi dünyanın birer parçası olan insan-olmayan aktörler ve aktantların, gündelik yaşamda üstlendikleri etkin rolü açığa çıkarmaktır.

Her türden yetkiyi insan-öznenin tekeline veren modern epistemoloji, ‘nesne’ diyerek edilgenleştirdiği insan-olmayan aktörlerin, insan aktörler üzerindeki şekillendirici gücünü görmezden gelir. ANT, insan yapımı şeylerin çoğunlukla düşünüldüğü gibi sadece ‘şekil verilmiş nesneler’ olmadıkları yönünde bizi uyarır. ANT’a göre, tüm bu şeyler, modern epistemolojinin iddialarının aksine, insan edimlerini bizzat şekillendir ve sınırlandırır.

İnsan-olmayan aktörlerin, sosyal ve kültürel yaşamı şekillendirme gücüne ilişkin en çarpıcı örneklerden biri mimar Robert Moses’in (1888-1981) Long Island yolu üzerinde tasarladığı köprülerdir. 1920’lerden 1970’lere kadar uzanan süreçte New York şehrine dev ölçekli tasarımlarıyla damgasını vuran Moses, Long Island yolunu Jones plajına bağlayan köprüleri tuhaf biçimde alçak tasarlar. O günün Amerika’ında, araba sahibi olmalarına izin verilmeyen zencilerin, yine Moses tarafından tasarlanan plaja gidebilmek için kullanabilecekleri tek vasıta halk otobüsleridir. Moses, otobüslerinin geçemeyeceği denli alçak köprüler tasarlayarak, zencilerin istenmedikleri bölgelere erişimlerini herhangi bir ırkçı yasaya gerek kalmadan engellemiş olur (Winner, 1986, s. 24-5).

Neredeyse bir ‘yapay seçim’ mekanizması tasarlayan Moses, insan-olmayan iki aktör -köprü ve otobüs- arasındaki karşılıklı ilişkiyi öyle bir tarzda düzenler ki, özü itibarıyla birbirinden ayrılmış olanları bir araya getirmek göreviyle ‘yetkilendirilen’ köprü, belli bir insan grubunu başka bir gruptan yalıtarak ayırır. Şekil 4.7’de de görülebileceği gibi, aradan geçen onca zamana rağmen, belli şeyleri diğer başka şeylerden ayırmaya da devam eder.



Şekil 4.7 : Brooklyn Köprüsü.⁴⁵

Ne var ki Latour (2004, s.51), insan yapımı şeylerin sade kimi politik niyetleri maddi hale getirerek insanları sadece baskı altına aldığı ya da engellediği düşüncesine katılmaz. Çünkü insan-olmayan aktörler, insan aktörleri kimi edimlerden men ederken kimi edimlere de izin verirler. Söz gelimi, ‘kapı’ adı verilen basit icat, insan olan ya da olmayan kimi aktörlerin belli mekanlara erişimlerine olanak tanır. Latour, kapının önemini şu şekilde dile getirir:

Duvar hoş bir icattır, fakat üzerinde girip çıkmaya olanak tanıyan delikler olmadıkça, meydana getirdiği mekan ancak bir mozole ya da mezar olabilir (Latour, 1992, s.154).

Duvarlara adına ‘kapı’ dediğimiz delikler açmadığımız takdirde, her giriş çıkışımızda sarf etmemiz gereken çabanın basit bir dökümünü yapmamızı⁴⁶ öneren Latour (1992, s.154-5), girişi olup çıkışı olmayan bir ‘mozole’yi, istenildiği zaman girilip çıkılabilen bir ‘oda’ya dönüştüren olanağın ‘menteşe’ adı verilen basit bir düzenek olduğunu dile getirir. Latour’un, varlığından kimsenin haberdarmış gibi

⁴⁵ Bu fotoğraf, Bruno Latour tarafından “Which Politics for Which Artifacts?” isimli makalesinde kullanılmıştır.

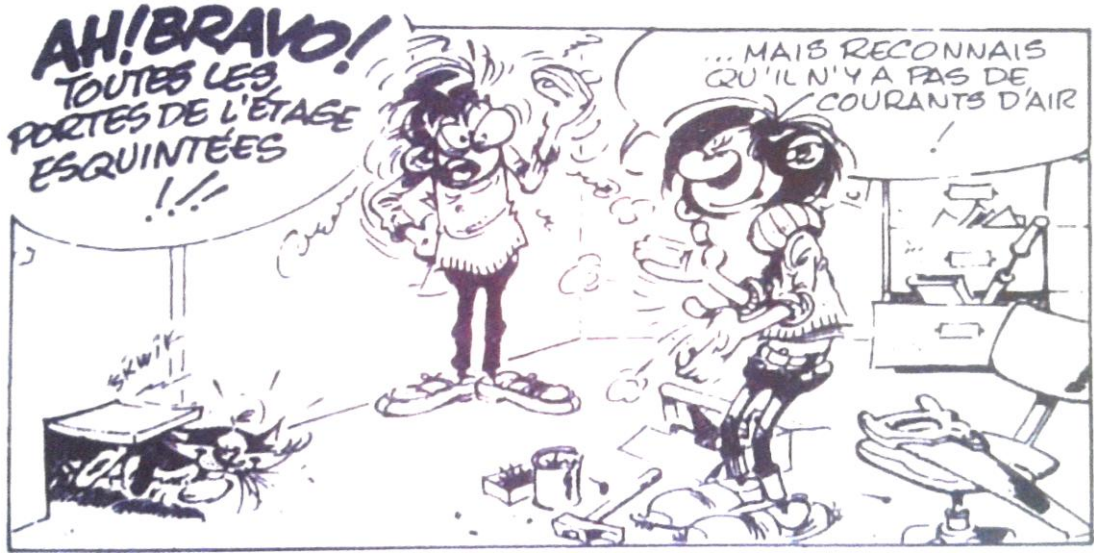
⁴⁶ Eve girmeden önce ilkin balyozla duvarda bir delik açmamız, ardındansa güvenliğimiz için bu deliği içerden kapatmamız gerektiğini ve bu işlemi sabah akşam, eve her giriş çıkışımızda tekrarlamak zorunda kaldığımızı göz önünde bulundurmamız yeterli olacaktır.

görünmediği, son derece basit bir insan-olmayan aktör olarak menteşeyi ele aldığı özgün örneklerden biri de ‘kedi-kapısı’dır.

Spirou dergisinde çıkan bir karikatürden hareketle Latour (1995, s.272-6), kedisini tüm kaprislerine boyun eğecek kadar çok seven bir kedi-sever ile canı her istediğinde dışarı çıkmak isteyen özgürlüğüne düşkün bir kedi arasında geçen kısacık bir sahneyi ele alır. Bu sahnede birbiriyle çatışan istekler söz konusudur. Kedi-sever, kapıdan giren hava akımından hoşlanmamakta ve kendisi içerideyken kapının her daim kapalı kalmasını istemektedir. Buna karşın kedi, istediği zaman girip çıkabilmek için kapının her daim açık kalmasını istemektedir. Kedi, her dışarı çıkmak ya da içeri girmek istediğinde kapının önünde miyavlar; miyavlamalar dayanılmaz hale geldiğinde, kedi-sever isteksizce yerinden kalkar ve adeta kedinin hizmetçisiymiş gibi, kapıyı kedisini için açar ve arkasından usulca kapatır. (Ek D)

Latour’a (1995) göre, tam bu noktada, günümüzün Daedalus’ları ya da Hephaistos’ları olarak nitelendirebileceğimiz tasarımcı, mühendis ya da mimarlar devreye girer. İşleri gündelik yaşamın içinde karşımıza çıkan sorunlara pratik çözümler getirmek olan bu insan tipinin karakteristik özelliği ‘kurnaz’ olmasıdır. Greklerde adına ‘*metis*’ denen bu kurnaz zeka tipi ‘becerikli, usta, öngörü sahibi, hilebaz, fırsatçı, iş bilir, uyanık’ vb. niteliklere gönderme yapar. Değişen ve karmaşık koşullara yüksek uyum yeteneğine sahip *metis* insanı, yurdu İthaka’ya dönebilmek için nice zorlukları aşmak zorunda kalan *polumetis* (fevkalade kurnaz) sıfatlı Odysseus gibi, zor sorulara verdiği basit yanıtlarla etrafındaki insanların hayatlarını kolaylaştırarak hayranlıklarını kazanır (Anagnostopoulos ve Chelidoni, 2008, s.435-6).

Metis sahibi, çağdaş bir Daedalus olan Gaston, Şekil 4.8’de de görülebileceği gibi, soruna getirdiği pratik çözümle kedi ve kedi-severin birbirleriyle çatışan taleplerini uzlaştırır. Kapının alttan, kedinin geçebileceği kadar bir kısmının kesilerek menteşe yardımıyla yeniden tutturulmasını öngören bu çözüm, kediyi özgürlüğüne, kedi-severi ise kedisinden vazgeçmek ya da ona hizmetçilik yapmak zorunda kalmadan kendi işine odaklanma fırsatına kavuşturur.



Şekil 4.8 : Gaston Lagaffe: André Franquin.⁴⁷

Menteşenin kurnaz bir uygulayıcısı olan ‘çağdaş Deadalus’ sayesinde, insan-kapı-açıp-kapatici, insan-olmayan-kapı-açıp-kapaticiya tercüme edilir (İng. *translate*). ‘Belli bir görevin bir aktörden alınarak bir başka aktöre aktarılması, çevrilmesi ya da devredilmesi’ anlamına gelen ‘*translate*’ sözcüğü ile ‘yetkilendirmek, atamak, delege olarak seçmek’ anlamlarına gelen ‘*delegate*’ sözcüğü bir arada düşünülmelidir. Zira burada sözü geçen tercüme, yetkiler arası tercümedir ve yetkinin, aktörler arası aktarımına ya da değiş-tokuşuna gönderme yapar (Latour, 1995, s.276-7; Latour, 1992, s.154).

Ne var ki, ‘tercüme’ sözcüğünün ima ettiği çift yönlülük (ya da çok yönlülük) son derece dikkat çekicidir.⁴⁸ Herhangi dildeki bir sözcüğün -söz gelimi ‘sandalye’- başka dillere -‘chair’, ‘Stuhl’, ‘καρέκλα’- ve başka dillerdeki sözcüklerin yeni baştan ilk dile -‘sandalye’- çevrilebilmesi anlamına gelen çift yönlülük, insan olsun ya da olmasın tüm aktörlerin rol aldığı network düzleminde de geçerlidir. Zira Latour’un ‘çağdaş Daedalus’ olarak adlandırdığı tasarımcı, mühendis ya da mimar gibi *métis* sahibi insan aktörlerin, insan-olmayan aktörlere atadıkları yetki de her an tersine çevrilebilir. Kapının açılıp kapanması yetkisinin kedi-severden alınıp kedi-kapısına

⁴⁷ Kedi-sever: “Ah Bravo! Bu kattaki tüm kapılar mahvettin!!!” Gaston: “Ama kabul et artık hava akımı kalmadı!” Kedinin (1. insan-olmayan aktör), kapının (2. insan-olmayan aktör) açılıp kapanması talebini, kedi-severden (1. insan aktör) alarak kedi-kapısına (3. insan olmayan aktör) tercüme eden aktör, ‘çağdaş Deadalus’ olarak adlandırdığımız ‘tasarımcı’dır (2. insan aktör).

⁴⁸ ‘Çift yönlülük’ kavramı üzerinden ‘kapı’nın bir fenomenolojisini yapacak olsak, onun ‘tercüme’ kavramı için eşsiz bir metafor niteliğinde olduğunu hemen görürüz.

tercüme edilmesi, bu görevin sonsuza dek kedi-kapısında kalacağı anlamına gelmez. Çünkü kedi-kapısı günün birinde bozulabilir.

4.3 İnsan-olmayan Aktörlerin Görünmezliği

Latour'un (1992, s.153) 'tersine tercüme' işlemini konu alındığı örnek, Şekil 4.9'da da görülebileceği gibi, 'dirsekli kapı kapatıcı'dır. Fransızca'dan İngilizce'ye doğrudan '*groom*' olarak geçen dirsekli kapı kapatıcı, kapının geçenlerin kapatmasına gerek kalmadan kendi kendine kapanmasını sağlayan otomatlar için kullanılır. '*Groom*' sözcüğü, geçmişte, konukları içeri buyur eden ve onlar girdikten sonra kapıyı arkalarından kapatan uşaklar için kullanılırdı. Hala daha otel girişlerinde bekleyen karşılama görevlileri için kullanılmaya devam eden bu sözcük, günümüzde hem insan ve hem de insan-olmayan aktörler için birlikte kullanılmaktadır. Dolayısıyla '*groom*' adı verilen otomatın, hem ismi hem de görevi gereği, son derece insan-biçimli bir insan-olmayan olduğu söylenebilir.



Şekil 4.9 : 'Groom' ya da Dirsekli Kapı Kapatıcı.

Direkli kapı kapatıcının insan-biçimli karakteri, Latour tarafından alıntılanan şu notta daha da açığa çıkar:

“Kapı kapatıcı Grevde, Tanrı aşkına, Kapıyı Kapalı Tutun”

Kapı-kapaticının grev nedeniyle iş bırakmasına, yani o gün çalışmamasına (İng. *not working*) gönderme yapan bu notta, hem bir durum tespiti hem de bir dilek söz konusudur. Zira açık bırakılan kapıdan giren soğuktan ve gürültüden rahatsız olanlar, insan-olmayan aktörün ‘greve gitmeden’ evvel ‘itaatkar’ bir biçimde yerine getirdiği işin, insan aktörler tarafından bir türlü üstlenilmemesinden duyulan bir rahatsızlığı dile getirmekte ve insan-üstü bir aktör olarak Tanrı’nın devreye sokulmasıyla, kapının kapatılması işinin yeni baştan insan aktörlere aktarılması istenmektedir (Latour, 1992, s.166-7).

4.3.1 Donanımın donanımsallığı

Her şeyden önce usta bir retorikçi (Kochan, 2010, s.579) olan Latour’un düşünce egzersizleri, insan-olmayan aktörlerin gündelik yaşamda üstlendikleri belirleyici ve dönüştürücü rolün çarpıcı birer anlatısıdır. Yine de, Latour’un modern bilim ve teknolojiye ilişkin kimi görüşlerinin daha derinlemesine kavranabilmesi için, Heidegger’in rehberliğine başvurulması oldukça ufuk açıcı olacaktır.⁴⁹

Kapı-kapaticı örneğinde, mekanik bir alete insana özgü bir karakter atfedilmiş olması da, herhangi bir etkinliğin insanlardan mekanik bir alette ve mekanik bir aletten yeniden insanlara ‘tercüme edilmesi’ de son derece ilgi çekicidir. Ne var ki, en az onun kadar ilgi çekici olan bir başka nokta, kapının gözlerden uzak bir köşesinde kim bilir ne zamandır ‘sessizce’ çalışan bu alete ilişkin farkındalığın nasıl oluştuğudur.

Heidegger, bu farkındalığın oluşma sürecini *Varlık ve Zaman*’da çekiç örneği üzerinden ele alır. Heidegger’e (1996, s.64-7) göre, söz gelimi bir ayakkabı ustası elinde çekiciyle ayakkabı yaparken çekice dair farkındalığı yoktur. Çekiç, ayakkabının üretimi esnasında adeta ustanın elinin bir uzantısı gibi hareket etmekte, ancak ‘şu anda elimde tutuyor olduğum şey bir çekiçtir’ diyeceği bir açık-seçiklik içinde ustanın bilincine çıkmamaktadır. Zira usta, ayakkabı yapımı işine değil, bizzat

⁴⁹ Latour, kabullenmek istemese de, iyi bir Heidegger okuyucusudur ve bilim ve teknoloji üzerine düşüncelerinin oluşmasında Heidegger’den etkilendiği çok açıktır. Latour’daki Heidegger etkisi için bakınız: **Kochan, J.** (2010). Latour’s Heidegger. *Social Studies of Science* 40(4), pp.579-598. **Riis, S.** (2008). The Symmetry between Bruno Latour and Martin Heidegger: The Technique of Turning a Police Officer into a Speed Bump. *Social Studies of Science* 38(2), pp.285-301. **Khong, L.** (2003). Actants and Enframing: Heidegger and Latour on Technology. *Studies in History and Philosophy of Science* 34(2003), pp.693-704. **Harman, G.** (2009). *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics*. Melbourne: Re.press.

çekice odaklansa, belki de çekici, ‘unuttuğu’ zamanki kadar iyi kullanamayacak, dolayısıyla da yaptığı işi hakkıyla yerine getiremeyecektir.

İnsan yapımı şeylere ilişkin farkındalık, onlar ancak kırıldıkları ya da bozuldukları, diğer bir deyişle, işe yaramaz hale geldikleri zaman ortaya çıkar. Bu durum, pratik kullanıma dönük olanın, teorik düşünmenin nesnesi haline gelmesi anlamına gelir. Heidegger tarafından, ‘ele-hazır’ olanın (Alm. *Zuhandenen*, İng. *ready-to-hand*) ‘elde-mevcut’ olana (Alm. *Vorhandenen*, İng. *present-at-hand*) dönüşmesi olarak adlandırılan bu süreç, doğrudan doğruya mevcudiyet metafiziğine gönderme yapar (Harman, 2009, s.2-3).

Heidegger, hocası Husserl’in fenomenolojisi de dahil bütün Batı felsefesinin, varlığa çıkan tüm şeyleri hep ‘elde-mevcut’ varolanlar olarak kavramasını eleştirir. Çünkü şeyler kendilerini, kökensel olarak, ‘elde-mevcut’ bir şeyin bilinçteki ‘açık-seçiklik’inden çok, ‘ele-hazır’ bir şeyin kullanım esnasındaki ‘görünmezlik’i olarak açar. Bu şeyler, kırılıp bozuluncaya kadar da görünmez olarak kalmaya devam eder.

Heidegger (2002b, s.26), bu türden süreçleri, ‘gizlenme’ ve ‘gizinden çıkma’ arasında süregiden devingen bir gerilim üzerinden anlar. Heidegger’e göre, gizlenmenin olmadığı bir gizinden çıkma düşünülemez; her şey aynı anda ve hep birden bilince çıkamaz. Bazı şeylerin gün yüzüne çıkabilmesi için diğerlerinin karanlığa doğru çekilmeleri gerekir. ‘Öne çıkan’ ile ‘geriye çekilen’ arasındaki bu devingen gerilimi, ‘yeryüzü’ (İng. *earth*) ve ‘dünya’ (İng. *world*) arasında süregiden özsel savaşım üzerinden ifade etmeye çalışan Heidegger’e göre, bu karşılıklı mücadelede ‘yeryüzü’, gizlenmeye yönelik bir eğilim sergilerken; ‘dünya’, tam aksine, gizinden çıkmaya çalışır (Thomson, 2011, s.92-4).

‘Yeryüzü’ ve ‘dünya’ birbirlerinin karşısında yerleştirilmiş dikotomik karşıtlar değil, dikotomilerle düşünmenin üstesinden gelmek adına geliştirilmiş bir öneridir. ‘Yeryüzü’ ve ‘dünya’ birbirlerine aittir ve her daim bir arada düşünülmeleri gerekir. Örtüsünün altında tüketilemez bir olanaklar zenginliği olarak devinen ‘yeryüzü’ her daim ‘dünya’lara gebedir: Bir yandan ‘dünya’yı muhafaza edip şekillendirirken, diğer yandan onun tarafından tüketilmeye karşı direnç gösterir (Heidegger, 2002b, s.25-7).

‘Yeryüzü’ ve ‘dünya’ arasındaki özsel savaşım, aynı zamanda, ‘a-lêtheiacı savaşım’ olarak adlandırılır. Grekçe *lêthê* gizlemek; bu fiilden türetilen *a-lêtheia* ise ‘gizinden çıkmak’ ya da ‘açığa çıkmak’ anlamlarına gelir (Thomson, 2011, s.44). ‘A’ ön-eki ile *lêtheia*’nin (-) tire vasıtasıyla birbirlerinden ayrılması, gizli-olanın gizinden sıyrılarak gizli-olmamaya çıkması sürecine işaret eder. ‘Gizlenme’ ile ‘gizinden çıkma’ arasındaki bu türden bir biraradalık, Heidegger (1997, s.27) tarafından, “kendini gizleyişteki gizlenmemişlik” olarak adlandırılır. Salt bir kelime oyunu olarak değerlendirilmemesi gereken bu kavram, ‘yeryüzü’ ve ‘dünya’ arasındaki devingen ilişkiye ve her ikisinin de bir diğerini kendinde taşıyor olmasına gönderme yapar.

Heidegger (2002b, s.13-6), ‘kendini gizleyen yeryüzü’ ile ‘kendini açan dünya’ arasındaki özsel savaşımı, Şekil 4.10a’da yer alan *Bir Çift Ayakkabı* tablosundan hareketle ele alır.⁵⁰ Şekil 4.10b’de yer alan *Köylü Kadın* tablosu ise, konunun daha iyi kavranılabilmesi için tarafımdan eklenmiştir.



Şekil 4.10a : “Bir Çift Ayakkabı”. Vincent van Gogh, 1886.



Şekil 4.10b : “Köylü Kadın”. Vincent van Gogh, 1885.

Heidegger’e (2002b, s.50-2) göre sanat eserleri, estetik bakış açısıyla ancak yetersiz bir tarzda kavranılabilir. Çünkü sanatın amacı, estetiğin iddia ettiği gibi güzeli yakalamaya çalışmak değil, hakikati açığa çıkarmaktır, yani *aletheia*’dır. (Ek E)

⁵⁰ Heidegger, sanatsal tarzını kendi felsefi tarzına çok yakın bulduğu ‘köylülerin ressamı’ van Gogh’un, 1880’ler boyunca defalarca kez resmettiği ‘köylü ayakkabıları’nın peşine düşer. Köy yaşantısı, gün geçtikçe baskın hale gelen metropol yaşantısının ‘köksüz’ varoluş tarzıyla oluşturduğu

Vincent van Gogh'un (1853-1890) *Bir Çift Ayakkabı*'sı, Heidegger için, 'ayakkabının ayakkabılığı'nı açığa çıkarması açısından önem taşır. 'Ayakkabının ayakkabılığı', ayakkabının hakikatine gönderme yapar. Ayakkabının hakikati ise, onun 'donanım' oluşudur. Dolayısıyla kulağa içi boş bir tekerleme gibi gelen 'ayakkabının ayakkabılığı' kavramı, özünde, 'ayakkabının donanımsallığı'nı ifade eder.

'Donanım', insanın yaşam dünyasını oluşturan bütün bir araç-gereçler toplamının genel adıdır. Görünüşte tekil olmasına rağmen birden çok varolana karşılık gelen, dolayısıyla da çokluk bildiren bir topluluk adı olan 'donanım' sözcüğünün Türkçe anlamı, 'elektronik donanım'da söz konusu olduğu gibi 'teknik' çağrışımlarla yüklü olsa da, donanım aslında belli bir amaç için kullanılan tüm araç-gereçleri kapsar. İngilizcede 'equip' fiilinden 'equipment' isminin türetilmesi gibi, Türkçe'de de 'dona(n/t)mak' fiilinden 'donanım' ismi türetilmiştir. Bu bağlamda ele alındığında, insanın tek donanımının araç-gereçler olmadığı ortaya çıkar. Söz gelimi, "çevirmenlik yapmak için yeterli donanımı yok" denildiğinde 'donanım' sözcüğü; sözlük, kalem, kağıt vb. araç-gereçlerden çok dil yetisine gönderme yapar. Ne var ki bu çalışma kapsamında, insanın bütün donanımsallıkları değil, onlardan sadece biri olan araç-gereç donanımı kastedilmektedir.

Heidegger (2002b, s.13-4), *Bir Çift Ayakkabı* tablosundan hareketle, bir donanım parçası olarak 'köylü ayakkabıları'nın⁵¹, tarlada çalışan çiftçi kadının ayaklarındayken gerçekte ne ise o olmaya başladıklarını iddia eder. Bu ayakkabılar, çiftçi kadının 'donanım'ının bir parçasıdır çünkü tarlada çalışan sadece çiftçi kadın değil, onunla birlikte ayakkabılardır, kürektir, tırpandır...⁵² Bu nedenle çiftçi kadın,

karşıtlık açısından, gerek van Gogh gerekse Heidegger için özel bir öneme sahiptir (Harries, 2009, s.83-4).

⁵¹ Heidegger'e göre "Bir Çift Ayakkabı"da ele alınan ayakkabılar 'köylü kadının ayakkabı'larıdır. Bu ayakkabıların 'gerçekte' van Gogh'a ait oluşu, Heidegger'in pek çok eleştiri almasına neden olmuştur. Ne var ki bu tartışama, bu çalışmanın kapsamı dışındadır.

⁵² Uçak ya da radyo gibi, dönemin gözde donanım parçaları yerine, alelade bir 'çekiç' ya da 'ayakkabı'yı ele alan Heidegger, bazı eleştirilere maruz kalır. Heidegger'in bu tercihi, kimilerince nostalji duygusuyla, kimilerince ise metnin kaleme alındığı 1930'lu yılların kırsal yaşamını kutsayan kültürel atmosferiyle ilintilendirilse de, Heidegger'in kendini bu türden 'basit' donanım parçalarıyla sınırlandırdığı iddiası makul bir dayanaktan yoksundur. Modern teknolojinin özünün soruşturulduğu, daha ileri tarihli kimi Heidegger metinlerinde, çok daha 'çağdaş ve karmaşık' donanım parçaları Heidegger tarafından detaylı olarak ele alınmıştır. Bir diğer yandan, Heidegger'in kariyerinin ilk dönemlerinde çekiç ya da ayakkabı gibi görece 'düşük-teknoloji-ürünleri' ile ilgilendiği, kariyerinin geç dönemlerinde ise hidroelektrik santrali gibi 'ileri-teknoloji-ürünlerine' yöneldiği yönündeki iddia

tıpkı elinde çekiciyle işine gömülmüş ayakkabı ustası gibi, elinde küreği toprağa eğilmiş çalışırken ayakkabılarının ayağında olduğunu fark etmez. Çünkü herhangi bir donanım parçası, varlığı en duyumsanmaz hale geldiği zaman, hakikatini en yüksek tarzda açığa çıkarıyor, yani işe yarıyordur.

Ayakkabı, köylü kadınla birlikte tarlada ‘çalışırken’, tüm işe yarar şeyler gibi, ‘yeryüzü’ne gömülü olarak kalır. ‘Yeryüzüne gömülü olmak’, donanımın gizlenmişliğine, yani onun ‘fark edilmez’ oluşuna gönderme yapar. Donanım için fark edilmezlik, kendi içinde bir çelişki barındırmaz çünkü bu fark edilmezlik donanımın özüne aittir.

Köylü kadının ayakkabıları, gizinden çıkararak fark edilir hale gelmek için sanata ihtiyaç duyar. Ekim-dikim yapmak gibi herhangi bir iş (İng. *work*) esnasında geriye çekilmiş olan kullanışlı şeyler, sanata özgü bir olanak sayesinde sanat eserinde (İng. *art work*) açığa çıkar. Bu nedenle, *Bir Çift Ayakkabı* tablosunda söz konusu olan, ayakkabıyı ‘yeryüzü’nden ‘dünya’ya taşımaktır. O halde Heidegger’e göre sanat, gündelik yaşamda ‘yeryüzü’ne gömülü olan şeyleri ‘dünya’ya çıkararak, onların aslen fark edilmez oldukları hakikatini anlamamızı sağlayan bir olanaktır.

Herhangi bir donanım parçası görünür hale gelir gelmez, donanımsallığı ortadan kalkar. Köylü kadının ayakkabılarının *Bir Çift Ayakkabı* aracılığıyla görünür hale gelmesi, yani tekil bir varolan olarak içinde eriyip gittiği bütünleşik donanımsallık ortamından sıyrılarak ‘öne çıkması’, ayakkabının donanımsallığının (işe yarar bir şey olma karakterinin) geriye çekilmesine neden olur. Herhangi bir donanım parçasının, ait olduğu ‘yeryüzü’nden soyutlanarak ön-plana çıkması, bilincin bir nesnesi olarak ‘dünya’ya ait olması anlamına gelir.

Yeryüzü/dünya gerilimi, fotoğrafçılıkta kullanılan ‘alan derinliği’ kavramıyla daha anlaşılır hale gelebilir. Alan derinliği, en öndeki net nokta ile en arkadaki net nokta arasındaki mesafe olarak tanımlanır. Alan derinliğinin alabildiğine geniş tutulduğu fotoğraflarda, görüntünün ön-planı ile arka-planı arasında herhangi bir netlik farkı söz konusu değildir; her şey her an her yerde alabildiğine nettir. Şekil 4.11’de yer

da, en az bir önceki kadar temelsizdir. Donanıma yönelik Heideggerci ilgi, belli donanım türlerinin kendi aralarındaki bir kategorizasyonu değil, ‘donanımın donanımsallığı’ olarak ifade ettiğimiz ontolojik arka-planı tartışmayı amaçlar (Harman, 2010, s.17).

alan fotoğrafta olduğu gibi, alan derinliği dar tutulmuş bir görüntüde ise, kimi unsurlar öne çıkarken, diğerleri geriye çekilir (Kanburoğlu, 2004, s.281-4).



Şekil 4.11 : Alan derinliği için örnek fotoğraf.⁵³

Husserl fenomenolojisi de dahil, bilinci merkeze alan düşünsel yaklaşımlarda, her bir varolan, her an her yerde alabildiğine nettir. Bu türden bir yaklaşım tarzında fenomenler, diyaframı alabildiğine kısılmış bir objektiften elde edilen görüntüye benzer: Her bir fenomen, bilincin yöneliminin bir nesnesi olarak her an her yerde aynı netlikte ve açık-seçiklikte görünür. Heidegger ise, bu türden bir sürekli bilinçli olma düşüncesine katılmaz. Onun için fenomenler, uç noktaya kadar açılabilen devingen bir diyaframdan elde edilmiş bir görüntüdeki gibi açığa çıkar. Belli unsurlar ön-plana çıkarken, diğerleri geri-planda kalarak belirsizleşir. Her defasında farklı bir görüntünün elde edilmesine olanak tanıyan bu türden bir yaklaşım tarzı, dünyayı ‘tek tek varolanların bir toplamı’ olarak değerlendirmez. Bu nedenle Heidegger’in ilgi alanının, ‘varolanlar’ (İng. *beings*) ile onları varolmaya getiren ama kendisi bir varolan olmayan bir olanak olarak ‘varlık’ (İng. *Being*) arasındaki devingen ilişki olduğu söylenebilir. İşte Heidegger, bu devingen ilişkiyi, ‘yeryüzü’ ve ‘dünya’ arasındaki özsel savaşım olarak anlar.

4.3.2 Donanımın görünmezliği ve network kavramı

Köylü kadının ayakkabıları, sadece sanat vasıtasıyla ‘yeryüzü’nden sıyrılarak ‘dünya’ya çıkmaz. ‘Donanımın donanımsallığı’ olarak tanımladığımız yeryüzüne gömülü olmak, ayakkabıların işe yarar bir şey oluşu sekteye uğradığı her durum için

⁵³ Görülebileceği gibi, uçmakta olan bir sivrisinek netlendiği zaman, “kuşları, boynuzlu hayvanları ve böcekleriyle otlar” (Nazım Hikmet, 2008, s.1050) flulaşarak geriye çekilir.

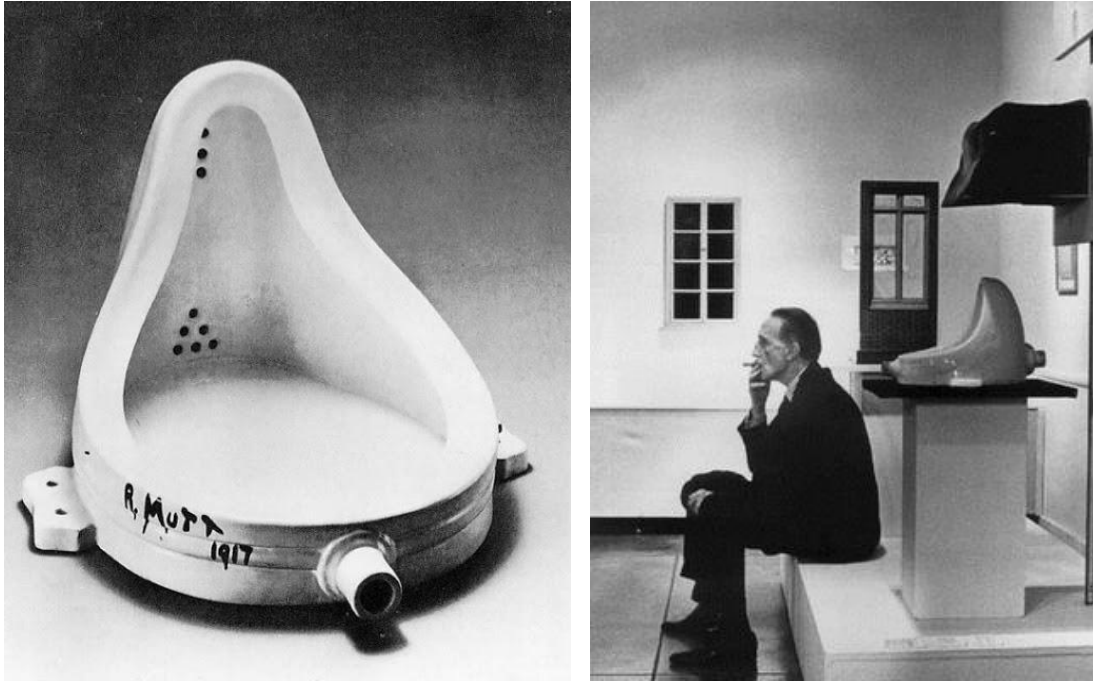
geçerlidir. Bunlardan biri de, Latour'un dirsekli kapı kapatıcı örneğinde kullandığı ifadeyle, ayakkabıların 'greve gitmesi'dir.

Köylü ayakkabıları, şayet sorunu yoksa -söz gelimi kadının ayaklarını sıkıyorsa, içeri soğuk, yağmur suyu ya da çamur almıyorsa- yeryüzüne gömülü olarak kalır. Donanım parçalarının, gizlendikleri yerden (yeryüzü) çıkarak fark edilir hale (dünya) gelmeleri için; bozulmaları, kırılmaları, eskimeleri ya da aşınmaları, bir başka deyişle, o ana dek 'sadakatle ve sessizce' yerine getirdikleri işi aksatmaları gerekir.

Heidegger tarafından, her bir donanım parçasının topluca ve birbirleriyle iç içe geçmiş bir bulamaç halinde devindiği 'yeryüzü', Latour tarafından 'network'; bu bulamaca ait ve ona gömülü, işe yarar şeyler olarak her bir donanım parçası ise, 'aktör' olarak adlandırılır. 'Network' birleşik sözcüğünün vurgusu, daha önce de dile getirildiği gibi, 'action' anlamına gelen 'work' sözcüğündedir. İsim hali 'çalışma, iş, görev'; fiil hali ise, 'çalışmak, işlemek, etki etmek' anlamlarına gelen 'work' sözcüğü, aktörün network'te gerçekleştirdiği eyleme gönderme yapar.

Herhangi bir 'action' içinde olmayan bir aktör, network'ten çıkar. Çünkü network'te olmak, çalışır ya da işler durumda olmaya gönderme yapar. Kendisine atanan işi yerine getiremeyen yani 'işlemeyen' bir aktör, bir 'working' ortamı olan network'ten dışarı çıktığı için artık bir aktör değildir. Şeylerin topluca ve işler vaziyette bir arada bulundukları network'ten sıyrılarak öne çıkan herhangi bir aktör, Şekil 4.12'de yer alan pisuar gibi, teorik düşünmenin bir nesnesi haline getirilebilir. Donanımın en belirgin özelliği, etrafındaki diğer şeylerle olan ilişkisinde anlam kazanmasıdır. Marcel Duchamp'ın (1887-1968) pisuarı, ait olduğu tuvalet bağlamından yalıtılarak düşünüldüğünde 'ele-hazır' olma niteliğini yitirir ve estetiğin konusu haline gelecek tarzda bir 'elde-mevcut'a dönüşür. (Ek F)

"Kapı kapatıcı Grevde, Tanrı aşkına, Kapıyı Kapalı Tutun" notunda dile getirilen kapı kapatıcı, tıpkı van Gogh'un *Bir Çift Ayakkabı*'ndaki köylü ayakkabıları gibi içinde eriyip gittiği bütünleşik network ortamından sıyrılarak kendini görünür kılan bir 'elde-mevcut'tur. Donanımın 'donanımsallığından' soyutlanmasıyla olanaklı hale gelen bu türden bir görünürlük, network'ün işleyişini sekteye uğratan bir soruna işaret eder.



Şekil 4.12 : Marcel Duchamp ve Pisuarı.

Network'te işlerin aksamasına neden olan bir aktör, Latour (1995, s.272) tarafından 'çağdaş Daedalus' olan adlandırılan *métis* sahibi kurnaz ve iş bitirici bir aktör grubunu gereksinir. İşleyişte ortaya çıkan aksaklıklara ilgi duyan ve onları çözme becerisiyle öne çıkan bu aktör grubu, adeta bir 'organizmaya' benzeyen network'ün canlılığını devam ettirmeye çalışır.

Network kavramı, Grekçe '*organismos*' sözcüğünden türetilen ve 'düzenleme, örgütlenme, oluşturma' anlamlarına gelen 'organizasyon' sözcüğü ile ilişkisi çerçevesinde değerlendirilebilir. Nasıl ki bir organizma, birbirleriyle uyum içinde çalışan pek çok '*organon*'un uyumlu birlikteliği ve işleyişiyle olanaklı hale geliyorsa, network de pek çok aktörün uyumlu birlikteliği ve işleyişiyle olanaklı hale gelir. Network'te söz konusu olan canlılık, Aristoteles fiziğinin ima ettiği gibi 'bir ruha sahip olma' anlamına değil, etkin bir şekilde iş görme yetisine sahip olmak anlamına gelir.⁵⁴

⁵⁴ Ek F'de yer alan "sanat eserleri ya da tasarım ürünleri, hayat buldukları bağlamdan kopararak bir camakanın içine yahut bir kaidenin üstüne yerleştirildiklerinde, mumyalanmış bir beden kadar yaşamdan yoksun hale gelir (Adorno, 1997, s.173-5). Tasarım ürünleri, tam da bu şekilde 'öldürülerek' ölümsüzleştirildikleri için, tasarım tarihi yüceleştirilmiş, hatta fetişleştirilmiş bir nesneler dizisi ile bu nesnelerin tasarımcı öznelerinin tarihi olmaktan öteye geçemez" bağlamında düşünülebilir.

Latour (2005b, s.225-7), gerek Whitehead'in yeni bir ontolojinin olanaklılığı arayışının bir uzantısı olarak ortaya attığı 'organizma' kavramına, gerekse bu kavramla ilişkisi bağlamında ele aldığı 'organizasyon' kavramına büyük önem atfeder. Modern epistemolojinin özne/nesne ayrımı üzerinde temellenen doğanın çatalanmış tasarısının aşılması talebine gönderme yapan organizma kavramı⁵⁵, Latour tarafından nesnel/öznel, olgu/değer, doğa/kültür, maddesel/zihinsel vb. modern dikotomilerin sonlandırılması girişimi çerçevesinde ele alınır.

Latour'un 'organizasyon' kavramına olan ilgisi, 1970'lerin sonlarında, bilimsel etkinlik üzerine yazdığı metinlerde belirleyici bir rol üstlenen 'sosyal inşacı' bakış açısını terk etmesi bağlamında ele alınabilir. Hatırlanacağı gibi, 20. yüzyılın ortalarında *Bilimsel Devrimlerin Yapısı* ile birlikte, modern bilim kavrayışı temellerinden sarsılır. Bilim Tarihi alanında yapılan çalışmalarından hareketle Kuhn, bilimi, disiplin-dışı alanlara açar. Kuhn'un 'paradigma' kavramı, bilimin tarihsel seyrinin, iddia edildiği gibi doğrusal bir tarzda ilerlemediğini göstererek bilimin kavranışında radikal bir dönüşüm yaratır. Bu dönüşümün en büyük etkisi, bilimin 'sosyal bir etkinlik' olduğu fikrine yola açmasıdır.

Bilimin 'sosyal bir inşa' olduğunu ima eden yeni bilim felsefesi yaklaşımları, bilimde meydana gelen dönüşümleri, bilimin kendi iç mantığına değil, bilime katkıda bulunan insanların stratejilerine dayandırır. Kuhn'a (2000) göre bilim, mantıkçı pozitivistlerin öne sürdükleri gibi, temel mantık yasaları çerçevesinde değil, sosyal olarak belirlenir. Bilimin gerçekliği, nesnel olarak temsil ettiği iddiasının yerine, sosyal olarak belirlenmişliği iddiasını geçiren bu bakış açısı, bilimsel teorilerin az ya da çok sosyal olarak inşa edildiğini iddia eder.

'Paradigma değişimi' kavramının getirilerinden hareketle, gerçekliğin pozitivistlerin iddia ettikleri gibi keşfedilmediğini, düpedüz icat ya da inşa edildiğini; bilimin nesnel değil, öznel süreçlerin bir ürünü olduğunu öne süren 'sosyal inşacılar', gerçekliği şu ya da bu şekilde yıkılması gereken keyfi bir inşa olarak ele alır (Latour, 2003, s.27-8). 1979 yılında, Steve Woolgar ile birlikte kaleme aldığı ilk çalışması

⁵⁵ Latour, Whitehead'den hareketle, doğanın iddia edildiği gibi 'çatalanmış' olması durumunda, hiçbir yaşayan organizmanın söz konusu olamayacağını, çünkü 'organizma' kavramının, şeylerin birincil ve ikincil niteliklerin tüketilemez bir şekilde muğlaklaştığı bir varlık durumuna gönderme yaptığını iddia eder. Başka organizmalarla çevrelenmiş organizmalar olarak bizlerin varlığı ise, doğanın çatalanmamış olduğunun bir göstergesidir.

Laboratuar Yaşamı'nda, 'sosyal inşacı' bir bakış açısı benimseyen Latour, bu çalışmanın 1986 tarihli ikinci basımında bir makas değişikliği yapar (Harris, 2005, s.164).

Latour'un 'sosyal inşacılık' çizgisinden ayrılmasının nedeni, laboratuvarlarla ilgili yaptığı çalışmalarda tespit ettiği bir takım aykırılıklardır. Bu çalışma çerçevesinde tutulan raporlardan hareketle⁵⁶, bilimin salt 'sosyal bir etkinlik' olarak ele alınamayacağına kanaat getiren Latour, 'sosyal'in yegane açıklayıcı güç olduğu iddiasını reddederek daha radikal bir inşacılığa kayar. 'Sosyal inşacılık' kavramından 'sosyal' sözcüğünü düşürür ve bilimsel süreçleri salt birer 'inşa' olarak değerlendirmeye başlar (Bloor, 1999, s.81).

Latour (1987, s.4), bir yıl sonra yazdığı metinde ise, 'hazır-bilim' olarak adlandırdığı genel kabul görmüş bilim anlayışlarına odaklanmak yerine, "bilimin arka kapısından" girmeyi tercih eder. DNA'nın ikili sarmal yapısı gibi bilimsel olguların ya da *Eclipse MV/8000* gibi insan yapımı şeylerin oluşum süreçlerine odaklanan Latour, bilimsel çalışmanın 'düzenlenmiş' (İng. *organized*) doğasını gözler önüne sermeyi dener.

Latour, bilimi anlama uğraşının merkezine 'düzenleme' (İng. *organisation*) kavramı ile bu düzenlemenin gerçekleştiği kurumlar (İng. *organisations*) sorununu yerleştirir. 'Organizasyon' kavramından, dar anlamıyla 'verili bir sosyal kurumun yaptığı işlemleri' değil, 'maddi dünyanın genel düzenlenişini' anlamamız gerektiği konusunda uyarıda bulunan Latour'a göre, 'organizasyon'da, insan olanların yanı sıra insan olmayanların da büyük bir payı vardır (Harris, 2005, s.163-5). Bu radikal öneriyle birlikte, özne-merkezli bakış açısından sıyrılan ve ileride "kayıp kitle" olarak adlandıracağı insan-olmayan aktörlerin dünyasına kapılarını aralayan Latour (1992, s.152), bilimsel çalışmanın yürütüldüğü laboratuvar ortamının, Şekil 4.13'te de

⁵⁶ Bilimin çalışma pratiği üzerine etnografik çalışmalar yapan Latour'un temel projesi, bilim adamını, laboratuvar ortamında, yani işinin başında gözlemlemek, bilim adamlarının gününbirlik etkinlikleri ile onlar tarafından laboratuvar koşullarında üretilen sonuçlar (bilgi) arasındaki ilişkiyi göstermektir. Ancak çalışma, bilimin kendi *praxis*'ine dair kavrayışı ile Latour'un topladığı etnografik veri arasında bir farklılık olduğunu gösterir. Latour'un Woolger'la birlikte kaydettiği "laboratuvar yaşamı", bilim çalışmalarıyla ilgili olarak kabul edilen görüşü karakterize eden keşif ve icat'ın kahramansı anlatılarından uzak bir şekilde bilimsel davranışın özünü yakalar. "Laboratuvar Yaşamı'nın bilim çalışmaları alanına yaptığı en önemli katkı, bilimin bilimsel olguların aracısız bir ifadesi olduğu görüşü- meydan okuması ve bu görüşün yerine bilimin oluşumuna dair bir görüş -bilimin oluşumunda bilim adamlarının çalışmalarındaki gündelik etkinliklerin önemli bir yeri olduğu görüşü- sunmasıdır.

görülebileceği gibi, sadece bir grup bilim çalışanının etkinliklerinden ibaret olmadığını dile getirerek, bu ortamın nelerle ‘donatılmış’ olduğuna dikkat etmemizi salık verir.



Şekil 4.13 : İnsan ve insan-olmayan aktörler laboratuvar ortamında bir aradadır.

Latour, sonradan kaleme aldığı pek çok metninde ‘inşa’ kavramının ‘sosyal inşa’ kavramıyla karıştırılmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Yıllar boyunca ‘inşa’ sözcüğünün yerine kullanabileceği bir alternatif arayan Latour, 2000’lere gelindiğinde, arayışında olduğu sözcüğün ‘tasarım’ olabileceğine dair imada bulunur.

Latour’a (2008b, s.1-2) göre, ‘tasarım’ sözcüğü, günümüzde, endüstriyel ürünlerin tasarımı ile sınırlanamayacak türden yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Kullanışlı şeylerin yapım ve üretim süreçlerini ilgilendiren dar bir kapsamdan çıkarak, pek çok başka alana yayılan ‘tasarım’ sözcüğün “sıradışı kariyeri”, Latour’a göre, ‘tasarım’ kavrayışımızda meydana gelen dönüşüme işaret eder.

Dar anlamıyla ‘modern bir kavram’ statüsünde olan ‘tasarım’ sözcüğünün uğradığı anlam genişlemesi ve kullanım yaygınlığının kavranabilmesi için, bir ‘modernlik eleştirisi’ yapılması gerektiğini dile getiren Latour’a (2008b, s.2) göre, tasarım kavramının modern yorumu, insan yapımı şeyleri anlamının iki tarzı olduğu iddiasında bulunur. Biri ‘işlev’, diğeri ‘anlam’ olan bu iki yönelme tarzı, endüstriyel tasarım alanında kimi zaman bir yöntem olarak benimsenip açıkça savunulur, kimi zamansa tasarıma ilişkin her türden düşünmeyi gizlice besler.

‘İşlev/anlam dikotomisi’ olarak adlandırabileceğimiz bu bakış açısı, endüstriyel üretimi, bir yanda ‘mühendislik’ diğer yandaysa ‘tasarım’ işi olarak değerlendirir. Üretimin, modern teknolojiyle birlikte endüstriyel hale gelmesi, insan yapımı kullanışlı şeylerin üretimini, mühendisliğin devreye girdiği çok daha çetrefil bir boyuta taşır. Tasarım etkinliği ise, bu bağlamda, mühendislik alanına ‘yardımcı’ olacak yeni bir iş alanı olarak önerilir. Tasarım, böylece, mühendislik bilgisi sayesinde üretilen şeylere ‘daha iyi bir görünüş kazandırma işi’ olarak anlaşılır. Endüstriyel ürünlerin ‘kurucu (birincil) niteliklerinden sorumlu mühendislik’ ile ‘yüzeysel (ikincil) niteliklerinden sorumlu tasarım’ alanları arasında yapılan bu ayırım, özünde, teknolojiye gönderme yapan ‘işlev’ ile kültürel ve estetik olana gönderme yapan ‘anlam’ arasındaki bir ayırımdır (Latour, 2008b, s.1-2).

Ne vara ki, günümüzde ‘tasarım’ kavramı, bu modern bakış açısının sınırlarını aşar. Mühendislik alanına atfedilen birincil nitelikleri yutarak kendinde toplar; üretimi ilgilendiren tüm fiilleri kapsayacak boyutlarda genelgeçerlik kazanır. Latour, ‘tasarım’ sözcüğünün anlam genişlemesi ve kullanım yaygınlığının rastlantısal olmadığını, bu durumun, ‘eylem’ kavrayışımızda meydana gelen köklü bir dönüşüme gönderme yaptığının altını çizer. Eylem kavrayışımızda meydana gelen köklü değişimi ise, ‘inşa’ ve ‘tasarım’ kavramları üzerinden ele alarak tartışır.

Latour’a (2008b, s.2) göre, ‘tasarım’ kavramı, ‘inşa’ ya da ‘yapı’ kavramlarında söz konusu olmayan “ılımlı” ve “alçakgönüllü” bir tınıya sahiptir. ‘İnşa’ ve ‘yapı’ kavramını, modernlik ile ilişkilendiren Latour, 1960’larla birlikte kendimizi ‘modernleştirici devrimciler’den çok, ‘tasarımcılar’ olarak görmeye başladığımızı iddia eder. ‘Tasarım’ kavramında, ‘inşa’ ve ‘yapı’ kavramlarında söz konusu olduğu gibi, geçmişle olan tüm bağların sökülüp atılması anlamına gelen ‘devrimci’ bir iddia olmadığını dile getiren Latour, ‘tasarım’ kavramını, modern-olmayan bir bakış açısı için bir olanak olarak görür.

Latour’a göre, modernlik iddiasından bulunanlar, diğer bir deyişle, 1993 tarihli kitabının başlığındaki gibi “hiçbir zaman modern olmadığımızı” anlamamakta ısrar edenler için geçmiş, gelenek, tarihsel değerler ve bu değerlerin taşıyıcısı olan her bir unsur, sökülüp atılması gereken ‘fazlalık’lardır. Latour, konunun daha derinlemesine kavranılabilmesi için, Tanrılardan ateşi çalan Prometheus figürünü ele alır.

Prometheus, modernlik yanlıları için, insanı geleneğin katı bağlarından kurtarmanın ve dünyayı bütün kurucu nitelikleriyle *ex nihilo* olarak inşa etmenin simgesidir. Modernlik yanlıları için, dünyayı sıfırdan inşa etme, eylemin devrimci niteliklerinin savunmayı gerektirir. Ne var ki Latour (2008b, s.3), ‘tasarım’ kavramının sahip olduğu “alçakgönüllülükten” hareketle, “modern olduğumuz” iddiasına bir son vermemiz gerektiğini dile getirir ve mitolojik Prometheus karakterini, modernlik yanlılarının yaptığı gibi, bir ‘devrimci’ olarak görmeye yanaşmaz.

Kahramansı ve devrimci Prometheus imgesine karşı, yeni bir Prometheus imgesi öneren Latour (2008b, s.3), bu yerleşik imgeyi değiştirmenin ne denli güç olduğunun farkındadır. Ne var ki, ‘Prometheus’ sözcüğünün etimolojik takibi, Latour’un ‘alçakgönüllü’ önerisini destekler niteliktedir.

Yunanca ‘*pro-*’ ön eki ile ‘*metis*’ sahibi olan’ anlamına gelen ‘*metheus*’ sözcüğünün bir araya gelmesiyle meydana gelen ‘*pro*’+‘*metheus*’ sözcüğü; ‘ön’+‘görü sahibi olan’ anlamına gelir ve ‘ihtiyatlı, tedbirli, temkinli; becerikli, iş bilir ve kurnaz’ olmaya gönderme yapar (Vernant, 1990, s.184). Daha önce, birbirleriyle çatışan talepleri uzlaştırmak suretiyle etrafındaki insanların (ve hatta insan-olmayanların) hayatlarını kolaylaştıran bir figür olarak ele aldığımız ‘çağdaş Daedalus’ Gaston, ‘*prometheus*’ sözcüğünün ima ettiği gibi detaylarla ilgilenen, işleyişte ortaya çıkan sorunlara kurnazlığını kullanarak pratik çözümler getiren, *metis* sahibi bir figürdür.

Latour’a (2008b, s.2-3) göre, günümüzde ‘eylem’, “Post-Prometheusçu” bir tarzda, yani eski Prometheus imgesinden farklı bir tarzda anlaşılmaya başlanır. Bu yeni kavrayış tarzı, kahramansı Prometheus mitinin çağrıştırdığı devrimci nitelikteki bir eylem anlayışının yerine, detaylara gösterilen aşırı bir dikkatle öne çıkan başka türden bir eylem tarzını ima eder. Geçmişten radikal anlamda kopmak, tasarımın değil; baştan ayağa elden geçirmenin, yeni baştan inşa etmenin eski tarzıdır. ‘İnşa’dan farklı olarak ‘tasarım’, mevcut olanın içindeki aksaklıklara, sorun çıkaran kısımlara odaklanarak yerine daha iyisini geçirmeye çalışır. Bu nedenle ‘tasarım’, her daim bir ‘yeniden-tasarım’dır (İng. *re-design*).

Tasarım kavramının Post-Prometheusçu etkisi, günümüzde mühendislik alanında da açıkça rağbet görmektedir. Bu yeni yaklaşım tarzı, mühendisin yaptığı işi, bir ‘tasarım işi’ olarak görmekle kalmaz; hataları olmayan bir tasarımın söz konusu

olamayacağını ve tasarlanmış her şeyi daha da geliştirmenin olanaklı olduğu bir açıklığın her daim bulunduğunu iddia ederek, ‘mükemmel tasarım’ diye bir şeyin söz konusu olamayacağını ima eder (Petroski, 2003, s.9, 27).

Bu türden Post-Prometheusçu bir tasarım anlayışı, Latour’un ‘network’ Heidegger’in ise ‘yeryüzü’ olarak adlandırdığı durmak bilmez, tüketilemez ‘işleyişler’ alanında sürekli gözden geçirmeyi, çekidüzen vermeyi ve iyileştirmeye gitmeyi önerir. Latour’un *Hareket Halindeki Bilim* (1987) isimli kitabının yarattığı çağrışımla, ‘hareket halindeki tasarım’ olarak adlandırabileceğimiz bu yeni öneri, ‘tasarım’ı isim halinden fiil haline dönüştürecek bir paradigma kaymasını anlamına gelir. İşlev ve anlam arasında açılmış modern yarığın üstesinden gelme potansiyeline sahip bu türden bir kaymanın, tasarımın çalışılma pratiklerini nasıl ve ne şekilde değiştireceğini ise ancak zaman gösterecektir.

5. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

“Giriş” bölümünde de ifade edildiği gibi, endüstriyel tasarımda paradigma kaymalarına odaklanan bu tez çalışmasının öncelikli amacı, endüstriyel tasarım alanını modernist olmayan fikirlerle buluşturarak, gelecekte bu alana ilişkin farklı bakış açılarının sergilenebileceği başka çalışmalara ön ayak olmaktır. Bu çalışmanın, uygulamaya değil, anlamaya ve anlatmaya yönelik düşünsel bir girişim olması ise, endüstriyel tasarım alanı içerisinde bugüne dek bu türden bir başka çalışmanın yapılmamasıdır. Bu nedenle bu çalışmanın, şayet amacına ulaşabildiyse, bundan sonra yapılması planlanan uygulamaya dönük başka çalışmalar için teorik bir arka plan oluşturabileceği kanaatindeyim.

Ne var ki yukarıda dile getirilen iddia, endüstriyel tasarım alanında bu güne dek gerçekleştirilen uygulamalı çalışmaların herhangi bir teorik bakış açına sahip olmaksızın iş gördükleri anlamına gelmemektedir. Tam tersine, ancak 1930'lara gelindiğinde ‘endüstriyel tasarım’ olarak adlandırılmaya başlanılan bu disiplin, kökleri 17. yüzyıla kadar uzanan çok kuvvetli bir etkinin hakimiyeti altındadır. Gerçekliği tanımlama biçiminizde radikal bir dönüşüme yol açan bu etki, takip eden yüzyıllarda, çağlar boyunca felsefenin olmazsa olmazı olarak görülen metafiziğin reddine yol açan ‘Kartezyen epistemoloji’dir. Çalışmanın temel sorunsalından uzaklaşmamak adına kendi içerisindeki farklılıklara çok fazla değinmeden ‘pozitivizm’ olarak ifade edilmeye çalışılan ve modern epistemoloji üzerinde temellenen anti-metafizik bakış açısı, “Büyüsü Bozulan Dünyada İşlevselcilik ve Pozitivizm İlişkisi” başlığını taşıyan bölümde ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır.

Pozitivist bakış açısının 20. yüzyıl versiyonu olan ‘mantıkçı pozitivizm’ ile endüstriyel tasarım alanının kurucu niteliklerini belirlemek suretiyle ona varlığını kazandıran ‘işlevselcilik’ hareketlerinin, karşılıklı ilişkileri bağlamında ele alındığı bölümün hemen ardından gelen “Pozitivizm Sonrası Bilim Kavrayışı ve Olgu/Değer Ayrımının Felsefi Kökenleri” adlı bölümünde ise, çalışmanın temel sorunsalı olarak

belirlenen ‘Kartezyen epistemoloji’ metafizik köklerine kadar takip edilerek tarihsel bir bakış açısı çerçevesinde etraflıca irdelenmiştir.

Bu iki bölümün yazılma nedeni, endüstriyel tasarım alanında bu güne dek yapılan uygulamaların bilerek ya da bilmeyerek devraldıkları teorik mirası açığa çıkarmaktır. Endüstriyel tasarım alanının ‘eski paradigması’ olarak da adlandırabileceğimiz bu teorik miras, bütün modern çağın yerleşik bakış açısını *a priori* olarak belirlediği için, dile getirilecek her yeni sözün, “özet” bölümünde de ifade edildiği gibi, neye itiraz ederek ya da atıfta bulunarak ortaya atıldığının anlaşılması açısından önemlidir.

Derin bir metafizik geçmişi olan Kartezyen epistemolojiye sıkı sıkıya bağlı, hatta varlığını bizzat bu epistemolojiye borçlu olan bir disiplinde modernlik eleştirisi yapmak, insanın bindiği dalı kesme girişimi olarak da okunabilir. Ne var ki bu tez çalışmasının eleştirel yaklaşımı, düşünmenin daha hakiki hale getirilmesi vasıtasıyla endüstriyel tasarım alanının ufku genişletme amacını taşımaktadır. Bu ufku genişletenin ve bu vasıtayla endüstriyel tasarım alanından özgün bir tarzda bahsedebilmenin yolu, devralınan epistemolojik mirası ile yüzleşme girişiminden geçmektedir.

Bu bağlamda düşünüldüğünde, tez danışmanımın endüstriyel tasarım alanı yerine mimarlık alanından olması, yıllardır endüstriyel tasarım bölümü yerine grafik tasarım ve mimarlık bölümlerinde çalışmam da anlam kazanır. Ne var ki, lisans ve yüksek lisans eğitimlerimi tamamladığım ve doktora eğitimimi tamamlamak üzere olduğum endüstriyel tasarım disiplini ile arama koymaya çalıştığım ‘mesafe’, aslında tam da bu alana olabildiğince ‘yakınlaşma’ isteğinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle, sözü edilen ‘mesafe’nin göreceli olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü bu türden bir mesafelilik, bir yandan eski paradigmadan uzaklaşma çabasına gönderme yaparken, diğer yandan ufukta belirlemekte olan yeni paradigma olanaklarına olabildiğince yakınlaşma arayışına gönderme yapar.

20. yüzyıl ortasından itibaren felsefe, sanat, bilim gibi köklü alanlarda meydana gelen başkaldırı hareketleri, yüzyıl sonlarına doğru endüstriyel tasarım alanını da kaçınılmaz bir şekilde etkisi altına almaya başlamıştır. Yukarıda anti-metafizik bir bakış açısına sahip olduğu dile getirilen pozitivist hareketlere karşı, ilkin doğa bilimleri ardındansa sosyal bilimler ve insanbilimleri alanlarında yükselişe geçen

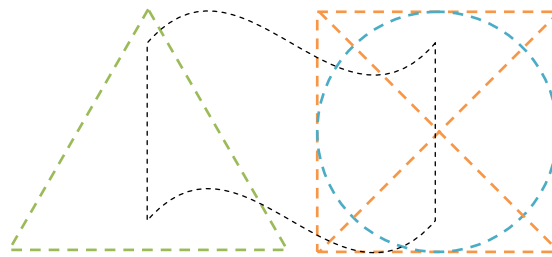
karşı-hareketler, endüstriyel tasarım alanında kendini ‘işlevselcilik karşıtlığı’ olarak duyurdu.

Endüstriyel tasarım eğitimi veren okulların müfredatının, uzunca bir süreden beridir salt modernleşme yanlısı yaklaşımları kapsamaması, modern olmayan tasarım üsluplarının eğitim alanında kendine yer bulamamasına karşı yükselen itirazlar ve işlevselciliğin bir sonucu olarak meydana gelen tek-tipleşmeye karşı gelişen çoğulculuk arayışları, 1980’lerle birlikte gözle görülür bir somutluk kazandı (Michl, 2007). ‘İnsan’a yapılan vurguyla eski paradigmadan farklılaştıklarını iddia eden bu yaklaşımlar, nesnellik karşısında değerden düşürülen öznelliğe kaybettiği itibarı yeniden kazandırma arayışı içinde, endüstriyel tasarım disiplininin üzerine inşa edilmesi gereken yeni temelin ‘anlam’ olması gerektiği konusunda uzlaştı.

Endüstriyel ürünleri işlev/biçim ekseninde tartışmak yerine, kullanıcının ürün vasıtasıyla yarattığı anlam dünyasına odaklanmayı tercih eden bu yeni bakış açısı; Ürün Semantiği, Maddi Kültür Çalışmaları, Tasarım Çalışmaları vb. pek çok alt-disiplinin gelişmesine neden oldu. “Tarihin böylesi dönüm noktalarında, yan yana, sık sık, iç içe geçmiş, birbirine dolaşmış, muhteşem, balta girmemiş ormanlardaki gibi” (Nietzsche, 2004, s.197) büyüüp serpilme olanağı bulan insan-merkezli hareketler, elverişli kültürel atmosferin de etkisiyle yüzyılın son çeyreğinde tasarım alanında yapılan çalışmaların çoğunun teorik arka planını belirler hale geldi. Ne var ki, 1960’larla birlikte söz konusu olmaya başlayan pozitivism sonrası iklimin bir ürünü olan anlamı merkeze alan hareketler, aştıklarını iddia ettikleri işlevselci bakış açısının temel dayanağı olan epistemolojiyi olduğu gibi sahiplendi. Bu epistemolojik mirasın kabulü, bu tez çalışmasının arayışında olduğu ‘yeni’ paradigmanın anlam-merkezli olamayacağını gözler önüne sermektedir.

Tez çalışmasının kavramsal işleyişi Çizelge 5.1’deki gibi ifade edilebilir:

Çizelge 5.1 : Tez çalışmasının kavramsal işleyişi 1.



Çizelge 5.1’de yer alan ‘yeşil üçgen’, tez çalışmasının “giriş” kısmının hemen arkasından gelen ikinci bölümün konusu olan işlev-merkezli eski paradigmayı; ‘siyah dalga’ ise, ürün tasarımının üzerinde temellendiği ön-kabullerin sorgulandığı felsefi soruşturmayı temsil etmektedir. Paradigmalar arası kaymanın düşünsel arka planının anlaşılabilmesi için köklere dek inmeyi amaçlayan bu soruşturma, üçüncü bölümde ele alınmıştır. Ne var ki, ‘siyah dalga’nın, sağında ve solunda kalan alanlara da girmesi, bu kökensel soruşturmanın farklı boyutlarda da olsa bağladığı bölümlerde de geçerliliğini koruduğunu göstermektedir.

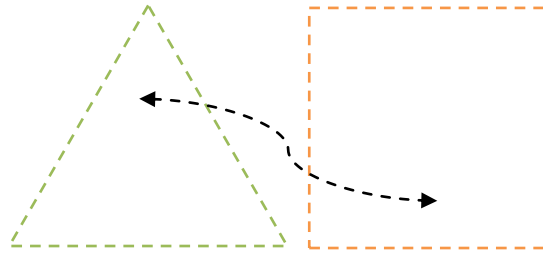
Çizelge 5.1’de yer alan ‘turuncu kare’, 1960’larla birlikte ortaya çıkan pozitivism sonrası dönemin bir çıktısı olan anlam-merkezli paradigmayı temsil etmekte, içinde yer alan çarpı işareti ise, bu paradigmanın tezin kapsamı dışında tutulduğunu göstermektedir. Anlam-merkezli paradigmanın, işlev-merkezli paradigma gibi derinlemesine ele alınmadığı bu çalışmanın, bu nedenden dolayı bir eksiklik taşıdığı söylenebilir. Tespit edilen bu eksikliğin, ileri tarihlerde tasarım fenomenolojisi gibi alanlara ilgi duyan başka araştırmacıların çalışmalarında giderileceğini umut etmekle birlikte, bu eksikliğin özel olarak bu tez çalışmasının ortaya koymayı amaçladığı asıl iddiayı zayıflatmadığını dile getirmek isterim.

Aynı çizelgede, ‘turuncu kare’ ile aynı noktada yer alan ‘mavi daire’, anlam-merkezli paradigmanın ‘yeterince yeni’ olmadığı iddiasından hareketle, ‘ne anlam ne de işlev merkezli’ olan bir başka paradigmayı temsil etmektedir. ‘Turuncu kare’ ve ‘mavi daire’nin üst üste çakıştırılması ise, bugüne dek yapılan çalışmalara ilişkin eleştirel bir yaklaşıma gönderme yapar.

Endüstriyel tasarım alanında yapılan çalışmalar, genellikle, ya ‘yeşil üçgen’ ya da ‘turuncu kare’nin sınırları çerçevesinde gerçekleştirilir. İşlev-merkezli paradigmaya bağlı olan araştırmacı, dünyanın merkezde olduğu, güneşin ise dünyanın etrafında döndüğünü düşünen bir astronom gibi, bütün argümanlarını bu gerçekliğe göre düzenleyecek ve kendi içerisinde tutarlı bir sonuca ulaşacaktır. Benzer bir şekilde, anlam-merkezli paradigmaya bağlı olan bir araştırmacı da, güneşin merkezde olduğunu, dünyanın ise güneşin etrafında döndüğünü düşünen bir başka astronom gibi, bütün argümanlarını bu çerçeve içinde değerlendirecek ve yine kendi içinde tutarlı bir başka sonuca ulaşacaktır.

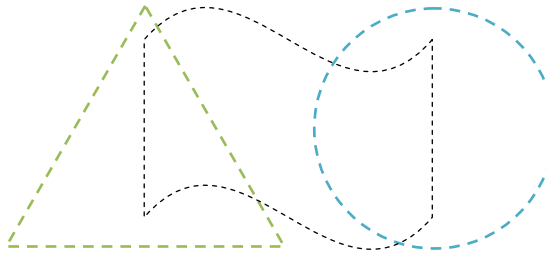
‘Eleştirel’ sıfatını hak eden pek az çalışma ise, Çizelge 5.2’de de görülebileceği gibi ‘yeşil üçgen’, zayıf bir ‘siyah dalga’ ve ‘turuncu kare’ şeklinde tarif edebileceğimiz bir işleyişe sahip olacak ve ortaya koymaya çalıştığı paradigma kaymasını işlev-merkezli ‘eski’ paradigmadan başlatacak ve anlam-merkezli ‘yeni’ paradigmada sonlandıracaktır. Burada yer alan ‘siyah dalga’nın zayıf olarak nitelendirilmesinin nedeni, bu çalışmaların teorik arka plan araştırmalarının yeterince kökensel olmamasına gönderme yapar. “Giriş” bölümünde de ifade edildiği gibi, başlangıç noktasına ‘epistemoloji’yi yerleştiren bu tür çalışmaların, daha yüzeysel olması kaçınılmazdır. Bu türden bir araştırma tarzı ise, ‘kökensel’ bir değişime değil ancak bir ‘tavır’ değişikliğine götürür.

Çizelge 5.2 : Klasik eleştirel işleyiş.



O halde, ‘özel olarak yeni’ diyebileceğimiz bir paradigma kayması çalışması, bu tez kapsamında Çizelge 5.3’de görülebileceği gibi tarif edilebilir.

Çizelge 5.3 : Tez çalışmasının kavramsal işleyişi 2.



“Giriş” bölümünün hemen arkasından gelen ‘yeşil üçgen’, “Büyüsü Bozulan Dünyada İşlevselcilik ve Pozitivizm İlişkisi” başlığını taşıyan ikinci bölüm; onun arkasından gelen ve “Pozitivizm Sonrası Bilim Kavrayışı ve Olgu/Değer Ayrımının Felsefi Kökenleri” başlığını taşıyan ‘siyah dalga’ üçüncü bölüm; kökensel olarak yeni paradigmanın ele alındığı ve “Olgu/Değer Ayrımının Endüstriyel Tasarım Alanına Etkisi ve Latour’a Özel bir İlgiyle Aşılma Girişimi” başlığını taşıyan ‘mavi

daire' dördüncü bölümdür. Bu bölümlerin ardından, tezin işleyişinin ele alındığı “Sonuçlar ve Öneriler” bölümü yer almaktadır.

Sonuç olarak, ‘mavi daire’ ile temsil edilen ve ‘Aktör-Network Teorisi’nin tartışıldığı dördüncü bölüm, endüstriyel tasarımda paradigma kaymalarına odaklanan bu tez çalışmasının yeni paradigma arayışının son durağında yer alır. Çalışmanın başlığında yer alan “Bruno Latour’a Özel bir İlgiyle” ifadesi ise, çalışmanın salt Aktör-Network Teorisi’ne değil, bir bütün olarak Latour’a ilgi duyduğunu göstermesi açısından önemlidir. Ne var ki Latour’u bu türden bütünsel bir kavrayış girişimi, felsefe alanında yapılması planlanan herhangi bir tez çalışmasından farklıdır. Çünkü bu çalışmada, Latour’un modern bilimden hareketle endüstriyel tasarım alanına ışık tutma potansiyeline sahip metinleri üzerinde yoğunlaşmış, pek çok başka kavram ve teori ise çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

Diğer yandan, ne Latour’un ne de Latour’un 1980’lerin sonunda sosyal bilimci John Law ve Michel Callon ile birlikte geliştirdikleri Aktör-Network Teorisi’nin, modern epistemolojiye itiraz eden çalışmalar için mutlak bir sonuç değil, sadece bir tercih olduğu da belirtilmelidir. Benzer sorunlara odaklanan pek çok başka çalışma, Latour yerine Martin Heidegger ya da Gilles Deleuze gibi başka düşünürlerle de sonlandırılabilirdi. Benzer bir şekilde aynı çalışma, aynı karakterler ve kavramlar üzerinden ancak farklı bir ilişkiler ağı içerisinde kurgulanabilirdi. Söz gelimi, ikinci bölümde derinlemesine incelenen işlev-merkezli paradigma yerine anlam-merkezli paradigma ele alınabilir ve argümanlar bu ekseninde yeni baştan düzenlenebilirdi. Ne var ki burada önemli olan, bu çalışmanın her durumda endüstriyel tasarım alanında yürürlükte olan yerleşik kavrayışa ve ön-kabullere ilişkin kökensel bir yaklaşımı benimsemiş olmasıdır.

Bu tez çalışmasında Latour’a ‘özel bir ilgi’ gösterilmesinin nedeni ise, Latour’un ortaya koyduğu düşünsel yaklaşımların, endüstriyel tasarım alanındaki tartışmaları ontolojik bir boyuta taşıma olanağı sunmasıdır. Latour’un, gerek Avrupa’daki gerekse Amerika’daki akademik çevreler tarafından yoğun bir ilgiyle karşılanıyor olması, hak ettiği ilgiyi Türkiye’de henüz bulamamış bir düşünür olması da bir başka etkidir. Aktör-Network Teorisi ise, her ne kadar 1980’lerin sonunda ortaya atılmış ve Latour’un artık pek de ilgi duyuyor gibi görünmediği bir teoride olsa, hala güncelliğini koruyor olmasıdır.

Sonuç olarak, endüstriyel tasarım alanının ‘yeni’ kavramsal çerçevesini belirlemeye aday bir öneri sunduğu için ele alınan Latour, endüstriyel ürünleri, ürün-kullanıcı ilişkilerini vb. pek çok kavramı, yeni bir tarzda değerlendirilebilmesi adına bir olanak sunar. Endüstriyel ürünleri, eski paradigmada söz konusu olduğu gibi, öznenin bir resim gibi karşısına aldığı, katı ve kemikleşmiş ‘nesne’ler olarak değil, devingen bir işleyişin dönüşüme açık ‘aktörleri’ olarak Latour, en basit haliyle, kolektif etkinliğin birer parçası olma özelliğini, sadece insan olanlarla değil insan olmayanlarla da paylaştığımızı gösterir. Latour’un *Hareket Halindeki Bilim* (1987) isimli kitabının yarattığı çağrışımla, ‘hareket halindeki tasarım’ olarak da adlandırabileceğimiz bu yeni tasarım önerisi, gerek tasarım kavrayışımızı ‘isim’ halinden ‘fiil’ haline dönüştürme potansiyeline sahip olması, gerekse insan yapımı şeyleri bilincin durağan birer nesnesi olarak değil, işler halde ele alma yollarını göstermesi açısından değerlidir. ‘Keşif’ ile ‘icat’, ‘olgu’ ile ‘değer’ arasında özsel bir ayrımın yapılmadığı Bilim ve Teknoloji Çalışmaları (S&T) alanından gelen bir düşünür olarak Latour, endüstriyel tasarımı, Kartezyen epistemolojiyi alt üst eden ontolojik bir boyuta taşıması ve yapılması planlanan araştırmalar için mevcudiyet metafiziği dışında bir alternatif sunar. İnsanlar kadar insan-olmayanların da çeşitli ‘network’lere aktif birer aktör olarak katılma yetisine sahip olduğu iddiası, sosyalliğin salt insana özgü bir ayrıcalık olarak belirlenmesine karşı çıkar. Bu sayede Latour, bir ‘network’ içindeki ilişkileri başka tarzda araştırmanın bir yöntemini Aktör-Network Teorisi vasıtasıyla sunmuş olur.

Bu dönüşüme gebe bir paradigma kaymasının, tasarım alanındaki çalışma pratiklerini nasıl ve ne şekilde değiştireceğini ise zaman gösterecektir. Yukarıda da ifade edildiği gibi, yeni ve kökensel tarzda bir paradigma önerisi olarak ele alınan –özelde- Aktör-Network Teorisi -genelde ise- bütün bir Latour düşüncesi, bu tez çalışması kapsamında herhangi bir alana uygulanmamıştır. Daha çok yeni paradigmayı nasıl ve ne şekilde oluşturma olanağına sahip olduğu teorik düzeyde tartışılarak bırakılmış, diğer bir deyişle, salt anlama ve anlatmaya yönelik bir çalışma düzleminde ele alınmıştır. Bundan sonra yapılacak uygulamaya dönük çalışmalar için yol gösterici bir rehber olacağını umut ettiğim bu çalışma, inanıyorum ki, endüstriyel tasarım alanında uygulamalı çalışmalar ortaya konmaya başladığı zaman tamamlanmış olacaktır.

KAYNAKLAR

- Adorno, T.** (1997). Valéry Proust Museum. *Prisms*. Cambridge: MIT Press, pp. 173-184.
- Aicher, O.** (1994a). Crisis of Modernism. In: Aicher-Scholl, I et al. eds. *The World as Design*. Berlin: Ernst & Sohn, pp. 16-27.
- Aicher, O.** (1994b). The Signature. In: Aicher-Scholl, I et al. eds. *The World as Design*. Berlin: Ernst & Sohn, pp. 28-35.
- Aicher, O.** (1994c). Doing without Symbols. In: Aicher-Scholl, I et al. eds. *The World as Design*. Berlin: Ernst & Sohn, pp. 124-131.
- Aicher, O.** (1994d). The Non-Useful Useful Item. In: Aicher-Scholl, I et al. eds. *The World as Design*. Berlin: Ernst & Sohn, pp. 113-123.
- Altuğ, T.** (2001). *Dile Gelen Felsefe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Anagnostopoulos, K. P. ve Chelidoni, S.** (2008). Metis and the Artificial. In: Paipetis, S A et al. eds. *Science and Technology in Homeric Epics*. Springer, pp. 435-442.
- Archer, B.** (2005). Foreword. In: Krippendorff K. *The Semantic Turn: A New Foundation for Design*. London: Taylor & Francis, pp. xiii-xiv.
- Atrich M. ve Latour, B.** (1992). A Summary of a Convenient Vocabulary for the Semiotics of Human and Nonhuman Assemblies. In: Bijker, W E and Law, J et al. eds. *Shaping Technology / Building Society, Studies in Sociotechnical Change*. Cambridge: MIT Press, pp. 259-264.
- Ayer, A. J.** (2010). *Dil, Doğuluk ve Mantık*. İstanbul: Metis Yayınevi.
- Berman, M.** (2012). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Bernstein, J. M.** (1992). *The Fate of Art Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Pennsylvania: University Press.
- Bloor, D.** (1999). Anti-Latour. *Studies in History and Philosophy of Science* 30(1), pp. 81-112.
- Braham, W. W. ve Hale, J. A.** (2007). *Rethinking Technology: A Reader in Architectural Theory*. London and New York: Routledge.
- Bürdek, B. E.** (2005). *Design: History, Theory and Practice of Product Design*. Berlin: Birkhauser.
- Cairns K. V. ve Silverman E. L.** (2004). *Treasures: The Stories Women Tell About The Things They Keep*. Calgary: University Press.

- Calinescu, M.** (2010). *Modernliğin Beş Yüzü: Modernizm Avangard Dekadans Kitsch Postmodernizm*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Canales, J.** (2011). Desired Machines: Cinema and the World in Its Own Image. *Science in Context* 24(3), pp. 329-359.
- Carnap, R.** (1966). Experimental Method. In: Gardner, M et al. eds. *An Introduction to the Philosophy of Science: Philosophical Foundations of Physics*. New York: Basic Books, pp. 40-47.
- Carnap, R.** (2005). *The Logical Structure of the World and the Pseudoproblems of Philosophy*. Chicago & La Saile, Illinois: OpenCourt.
- Carr, D.** (2002). The Question of the Subject: Heidegger and Transcendental Tradition. In: Dreyfus H and Wrathall M et al. eds. *Heidegger Reexamined: Language and the Critique of Subjectivity*. New York: Routledge, pp. 271-286.
- Collini, S.** (2005). C. P. Snow için Önsöz. İçinde: *İki Kültür*. Ankara: Tübitak Yayınları, s. 1-84.
- Conway, H.** (2006). Design History Basics, In: Conway, H et al. eds. *Design History: A Students' Handbook*. London & New York: Routledge. pp. 3-11.
- Crockett, D.** (1999). *German Post-Expressionism: The Art of the Great Disorder 1918-1924*. Pennsylvania: State University.
- Crotty, M.** (1998). *The Foundations of Social Research: Meaning and Perspective in the Research Process*. London: Sage Publications.
- De Beistegui, M.** (2012). *Aesthetics after Metaphysics: From Mimesis to Metaphor*. New York & London: Routledge.
- Demir, Ö.** (1997). *Bilim Felsefesi*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Dostoyevski, F.** (2003). *Yeraltından Notlar*. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Eagleton, T.** (2010). *Estetiğin İdeolojisi*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Erdoğan, E.** (2011). *Bilim ve Metafizik Üzerine Tarihsel Bir Soruşturma*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Erdoğan, E.** (2009). *Aristoteles'ten Newton'a Paradigmatik Bilim Tarihi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Fallan, K.** (2010). *Design History: Understanding Theory and Method*. New York: Berg Publishing.
- Florenski, P.** (2007). *Tersten Perspektif*. İstanbul: Metis Yayınevi.
- Friedman, M.** (2000). *A Parting of the Ways: Carnap, Cassier and Heidegger*. Chicago: Open Court.
- Fujita, H.** (2012). Academies of Art and Schools of Design: Glancing Through a History of Art/Design Education. In: *Proceedings of International Symposium on Theories of Art/Design and Aesthetics*. Antalya, 19-21 October 2011. Akdeniz University, pp. 80-83.

- Galison, P.** (1990). Aufbau/Bauhaus: Logical Positivism and Architectural Modernism. *Critical Inquiry* 16(4), pp. 709-752.
- Gane, N.** (2002). *Max Weber and Postmodern Theory: Rationalization versus Re-enchantment*. New York: Palgrave.
- Gattei, S.** (2008). *Thomas Kuhn's "Linguistic Turn" and the Legacy of Logical Empiricism: Incommensurability, Rationality and the Search for Truth*. Hampshire: Ashgate.
- Glazebrook, T.** (2000). *Heidegger's Philosophy of Science*. New York: Fordham University Press.
- Godfrey-Smith, P.** (2003). *Theory and Reality: An Introduction to the Philosophy of Science*. Chicago: University Press.
- Hanson, N. R.** (1958). *Patterns of Discovery: An Inquiry into the Conceptual Foundations of Science*. Cambridge: University Press.
- Harman, G.** (2007). *Heidegger Explained: From Phenomenon to Thing*. Chicago: Open Court.
- Harman, G.** (2009). *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics*. Melbourne: Repress.
- Harman, G.** (2010). Technology, Objects and Things in Heidegger. *Cambridge Journal of Economics* 34(1), pp. 17-25.
- Harries, K.** (2001). *Infinity and Perspective*. Cambridge: MIT Press.
- Harries, K.** (2009). *Art Matters: A Critical Commentary on Heidegger's 'The Origin of the Work of Art'*. Springer.
- Harris, J.** (2005). The Ordering of Things: Organization in Bruno Latour. *The Sociological Review* 53(1), pp. 163-177.
- Hattfield, G.** (2011). *Réne Descartes*. Stanford Encyclopaedia of Philosophy. (A4 pdf version). Available at: <https://leibniz.stanford.edu/friends/preview/descartes>. [Accessed 2012].
- Heidegger, M.** (1969). *Discourse on Thinking*. New York. Harper & Row Publisher.
- Heidegger, M.** (1996). *Being and Time*. New York: State University Press.
- Heidegger, M.** (1997). Sanatın Doğuşu ve Düşüncenin Yolu. İçinde: Nalbantoğlu H Ü. der. *Patikalar: Martin Heidegger ve Modern Çağ*. Ankara: İmge Kitapevi, s.11-31.
- Heidegger, M.** (2002a). The Age of the World Picture. In: Young J and Hayness K et al. eds. and tr. *Martin Heidegger: Off the Beaten Track*. Cambridge: University Press, pp. 57-85.
- Heidegger, M.** (2002b). The Origin of the Work of Art. In: Young J and Hayness K et al. eds and tr. *Martin Heidegger: Off the Beaten Track*. Cambridge: University Press, pp. 1-56.

- Heidegger, M.** (2002c). Nietzsche's Word: "God Is Dead". In: Young J and Hayness K et al. eds. and tr. *Martin Heidegger: Off the Beaten Track*. Cambridge: University Press, pp. 157-199.
- Heidegger, M.** (2007a). Building Dwelling Thinking. In: Krell, D F et al. eds. *Basic Writings: Martin Heidegger*. London: Routledge, pp. 347-363.
- Heidegger, M.** (2007b). Modern Science, Metaphysics and Mathematics. In: Krell, D F et al. eds. *Basic Writings: Martin Heidegger*. London: Routledge, pp. 271-305.
- Heidegger, M.** (2009). *Metafizik Nedir?* Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Heskett, J.** (2005). *Design: A Very Short Introduction*. Oxford: University Press.
- Horkheimer, M.** (2002). *Akıl Tutulması*. İstanbul: Metis Yayınevi.
- Ibarra, A. ve Mormann, T.** (2005). Logical Empirism. In: Mitcham, C et al. eds. *Encyclopedia of Science, Technology, and Ethics, Volume 3*. London: Thomsan Gale, pp. 1138- 1141.
- Isozaki, A.** (2006). K. Karatani için Giriş: Krizler Haritası. İçinde: *Metafor Olarak Mimarlık*. İstanbul: Metis Yayınevi. s. 9-16.
- Jay, M.** (1988). Scopic Regimes of Modernity. In: Foster, H et al. eds. *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, pp. 3-23.
- Kanburoğlu, Ö.** (2004). *A'dan Z'ye Fotoğraf*. İstanbul: Say Yayınları.
- Karatani, K.** (2006). *Metafor Olarak Mimari*. İstanbul: Metis Yayınevi.
- Katz, B. M.** (1997). Technology and Design: A New Agenda. *Technology and Culture* 38(2), pp. 452-466.
- Kenny, A.** (2004). *A Brief History of Western Philosophy*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Khong, L.** (2003). Actants and Enframing: Heidegger and Latour on Technology. *Studies in History and Philosophy of Science* 34(2003), pp. 693-704.
- Kochan, J.** (2010). Latour's Heidegger. *Social Studies of Science* 40(4), pp. 579-598.
- Kolegar, F.** (1964). The Concept of "Rationalization" and Cultural Pessimism in Max Weber's Sociology. *The Sociological Quarterly* 5(4), pp. 355-373.
- Koyré, A.** (2008a). Çağcıl Düşünce. der. *Bilim Tarihi Yazıları*. Ankara: Tübitak Yayınları, s. 1-12.
- Koyré, A.** (2008b). Ortaçağ Felsefesinde Aristotelesçilik ile Platonculuk. der. *Bilim Tarihi Yazıları*. Ankara: Tübitak Yayınları, s. 13-49.
- Koyré, A.** (2008c). Galileo ve Platon. der. *Bilim Tarihi Yazıları*. Ankara: Tübitak Yayınları, s. 151-186.
- Koyré, A.** (2008d). Galileo ve XVII. Yüzyılın Bilimsel Devrimi. der. *Bilim Tarihi Yazıları*. Ankara: Tübitak Yayınları, s. 187-211.

- Koyré, A.** (2008e). Galileo ve Pisa Deneyi: Bir Söylence Üzerine. der. *Bilim Tarihi Yazıları*. Ankara: Tübitak Yayınları, s. 213-244.
- Krippendorff, K.** (2006). *The Semantic Turn: A New Foundation for Design*. London: Taylor & Francis.
- Kuhn, T. S.** (2000). *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Kundera, M.** (2010a). *Yavaşlık*. İstanbul: Can Yayınları.
- Kundera, M.** (2010b). *Ölümsüzlük*. İstanbul: Can Yayınları.
- Latour, B.** (1987). *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Latour, B.** (1992). *Where are the Missing Masses? Sociology of a Few Mundane Artifacts*. In: Bijker, W E and Law, J et al. eds. *Shaping Technology / Building Society, Studies in Sociotechnical Change*. Cambridge: MIT Press, pp. 151-180.
- Latour, B.** (1993). *Pasteurization of France*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.
- Latour, B.** (1995). A Door Must Be Either Open or Shut: A Little Philosophy of Techniques. In: Feenberg, A and Hannaway, A et al. eds. *Technology, and the Politics of Knowledge*. Indiana: University Press, pp. 272-280.
- Latour, B.** (1999). On Recalling ANT. In: Law, J and Hassard J et al eds. *Actor Network Theory and After*. Oxford: Blackwell Publishers/Sociological Review, pp. 15-25.
- Latour, B.** (2003). The Promises of Constructivism. In: Ihde D and Selinger E et al. eds. *Chasing Technoscience: Matrix for Materiality*. Indiana: University Press, pp. 27-46.
- Latour, B.** (2004). *Which Politics for Which Artifacts?* Domus Magazine. 871(June), pp. 50-1.
- Latour, B.** (2005a). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: University Press.
- Latour, B.** (2005b). What is Given in Experience? A Review of Isabelle Strenger's "Penser avec Whitehead". *Boundary 2* 32(1), pp. 223-237.
- Latour, B.** (2008a). *What is the Style of Matters of Concern? Two Lectures in Empirical Philosophy*. Amsterdam: Van Gorcum.
- Latour, B.** (2008b). A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk). In: Glynne J., Hackney, F. & Minton V., eds. *Networks of Design: Proceedings of the 2008 Annual International Conference of the Design History Society*. Cornwall, 3-6 September, 2008. University College Falmouth, pp. 1-13.
- Latour, B. ve Yaneva, A.** (2008c). Give me a Gun and I will Make All Buildings Move: An ANT's View of Architecture. In: Geiser, R et al. eds.

Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research. Basel: Birkhäuser, pp. 80-89.

- Locke, J.** (1999). *An Essay Concerning Human Understanding*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University.
- Loos, A.** (1966). Ornament and Crime. In: Münz L and Künstler G et al. eds. *Adolf Loos: Pioneer of Modern Architecture*. New York: Frederick A. Praeger Publishers, pp. 226-231.
- Löfgren, O.** (1997). Scenes from a Troubled Marriage: Swedish Ethnology and Material Culture Studies. *Journal of Material Culture* 2(1), pp. 95-113.
- Mansbach, A.** (1999). *Heidegger's Critique of Cartesianism*. [Online]. <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Cont/ContMans.htm>. [Accessed 2012].
- Mark, D. ve Liam, K.** (2007). *The Philosophy of Derrida*. Acumen Publishing.
- Michl, J.** (1995). *Form Follows What? The Modernist Notion of Function as a Carte Blanche* [online]. Available at: <http://janmichl.com/eng.fff-hai.html> [Accessed: 2012].
- Michl, J.** (2007). *A Case against the Modernist Regime in Design Education*. [online]. Available at: <http://janmichl.com/eng.fff-hai.html> [Accessed: 2012].
- Newman, L.** (2010). *Descartes' Epistemology*. Stanford Encyclopaedia of Philosophy. (A4 pdf version). Available at: <https://leibniz.stanford.edu/friends/preview/descartes-epistemology> [Accessed 2012].
- Nietzsche, F. W.** (2004). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*. İstanbul: Say Yayınları.
- Olsen, B.** (2003). Material Culture after Text: Re-membering Things. *Norwegian Archeological Review* 36(2), pp. 87-104.
- Oshima, K. T.** (2009). 19th Century Design Trajectories: England, USA, and Japan. In: Fujita, H et al. eds. *Words For Design II*. Osaka: Japan Society for the Promotion of Science, pp. 39-45.
- Özdemir, S.** (2009). Design Words of Turkey: A Concise History of Turkish Modernization. In: Fujita, H et al. eds. *Words For Design II*. Osaka: Japan Society for the Promotion of Science, pp. 80-86.
- Petroski, H.** (2003). *Small Things Considered: Why There is No Perfect Design*. New York: Vintage Books.
- Philonenko, A.** (2012). *Aklın Zaferi: Felsefe Tarihi, Cilt III*. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Raizman, D.** (2003). *History of Modern Design: Graphics and Products since the Industrial Revolution*. London: Laurence King Publishing.
- Ran, N. H.** (2008). Memleketimden İnsan Manzaraları. İçinde: Turan G. ve Güllüoğlu F. der. *Nazım Hikmet: Bütün Eserleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 961-1489.

- Riis, S.** (2008). The Symmetry between Bruno Latour and Martin Heidegger: The Technique of Turning a Police Officer into a Speed Bump. *Social Studies of Science* 38(2), pp. 285-301.
- Rockmore, T.** (1995). *Heidegger and French Philosophy: Humanism Anti-humanism and Being*. London: Routledge.
- Rorty, R.** (2006). *Felsefe ve Doğanın Aynası*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Schmiechen, J. A.** (1990). Reconsidering the Factory, Art-Labor, and the Schools of Design in Nineteenth-Century Britain. *Design Issues* 6(2), pp. 58-69.
- Sennett, R.** (2008). *Zanaatkar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shiner, L.** (2010). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Solomon R. C. ve Higgins K. M.** (1996). *A Short History of Western Philosophy*. Oxford: University Press.
- Sözer, Ö.** (2009). *Felsefenin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Sullivan, L. H.** (1896). *The Tall Office Building Artistically Considered*. [Online]. Available at: <http://ia600403.us.archive.org/11/items/tallofficebuildi00sull/tallofficebuildi00sull.pdf> [Accessed: 2012].
- Tartaglia, J.** (2007). *Rorty and The Mirror of Nature*. New York: Routledge.
- Thomson, I. D.** (2011). *Heidegger, Art, and Postmodernity*. Cambridge: University Press.
- Townsend, D.** (2002). *Estetiğe Giriş*. Ankara: İmge Kitapevi.
- Url-1** <<http://www.onlineethymologydictionary.com>>, (2012). Kelime: 'Object'. Alındığı Tarih: 12.12.2012.
- Url-2** <<http://www.oxforddictionary.com>>, (2011). Kelime: 'Design'. Alındığı Tarih: 01.01.2011.
- Vattimo, G.** (2002). Aesthetics and the End of Epistemology. In: Dreyfus H and Wrathall M et al. eds. *Heidegger Reexamined: Art, Poetry and Language*. New York: Routledge, pp. 1-8.
- Vesely, D.** (2004). *Architecture in the Age of Divided Representation: The Question of Creativity in the Shadow of Production*. Cambridge: MIT Press.
- Vernant, J. P.** (1990). *Myth and Society in Ancient Greece*. New York: Zone Books.
- Watson, J.** (2004). *Literature and Material Culture from Balzac to Proust: The Collection and Consumption of Curiosities*. Cambridge: University Press.
- Weber, M.** (1998). Meslek Olarak Bilim. İçinde: Gerth H. H. ve Mills C. W. der. *Max Weber: Sosyoloji Yazıları*. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- West, D.** (1998). *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş: Rousseau, Kant, Hegel'den Foucault ve Derrida'ya*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Whitehead, A. N.** (2012). *The Concept of Nature*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

- Winner, L.** (1986). *The Whale and the Reactor: A Search for Limits in an Age of High Technology*. Chicago: University Press.
- Wittgenstein, L.** (1984). *Culture and Value*. Chicago: University Press.
- Wittgenstein, L.** (2002). *Tractatus Logico-Philosophicus*. London and New York: Routledge.
- Wittgenstein, L.** (2009). *Philosophical Investigations*. Wiley-Blackwell.
- Wolpert, L.** (1994). *Bilim Niçin Sağduyuya Karşıdır: Bilimin Doğal Olmayan Doğası*. İstanbul: Sarmal Yayıncılık.
- Young, J.** (2001). *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge: University Press.

EKLER

Ek A: Aristoteles Fiziği ile Galileo Fiziğinin Karşılaştırılması

Ek B: Doğanın Aynası olarak Zihin

Ek C: Işığın Ontolojisi ve Perspektif

Ek D: Gaston Lagaffe, Karikatür

Ek E: Estetik Kavramı

Ek F: Sanat Tarihi ve Tasarım Tarihi Karşılaştırması

Ek A: Aristoteles Fiziği ile Galileo Fiziğinin Karşılaştırılması

Kuhn ve Feyerabend gibi yeni nesil bilim felsefecilerini, en az Popper ve Wittgenstein kadar derinden etkilemiş bir başka isim, bilim felsefecisi ve tarihçisi Alexandre Koyré (1892-1964), modern bilimin Aristoteles'ten çok Platon'a dayandığı iddiasını, tıpkı çağdaşı Heidegger gibi, Aristoteles fiziği ile modern bilimin kurucu temeli olarak görülen Galileo fiziği arasında tarihsel bir karşılaştırma üzerinden ortaya koymaya çalışır. Dahası, Galileo'nun Platonculuğu, sadece Koyré ya da Heidegger gibi modern çağ felsefecileri tarafından iddia edilen bir sav olarak kalmaz, bizzat Galileo tarafından da açıkça dile getirilir.

Aristoteles'e göre bilim, elimizden bıraktığımız bir taşın yere düşmesi ya da yanan kibrit alevinin yukarıya yönelmesi gibi son derece doğal görünen şeyleri açıklamaya çalışmakla başlar. Doğayı, bir devinim ilkesi olarak gören ve 'doğal devinim' ile 'zorla devinim' ayrımı üzerinde temellenen Aristoteles fiziği, şeylerin Kozmos'a bir düzen içinde yerleştirilmiş olduklarını ve Kozmos'ta kendi doğalarına uygun ve kendilerine özgü 'doğal yer'lerinin olduğunu iddia eder (Koyré, 2008c, s.159-60). Aristoteles tarafından 'ay-altı' olarak adlandırılan Kozmos'un alt kısmındaki her şey, sırasıyla toprak, su, hava ve ateş olarak tarif edilen dört temel öğeden oluşur. Bu dört öğe sıcak, soğuk, yaş ve kuru olarak tarif edilen dört niteliğin birleşiminden oluşur. Kuru ve soğuk olan toprak ağırdır ve yerin merkezinde bulunur. Özünde toprak öğesi taşıyan taşın, havaya atıldıktan sonra 'doğal yer'i olan yeryüzüne dönmesinin sebebi budur. Yaş ve soğuk olan su ile yaş ve sıcak olan hava, görelî olarak ağır ve hafif olabilen ara öğelerdir. Toprağın içine giren su, yeniden yüzeye çıkmaya çalışırken, buharlaşarak havaya yükselen su yeniden yere dönmek ister. Hava ile doldurulmuş bir balonun, suya bırakıldığında yüzeye çıkarması ya da toprak doldurulmuş bir başka balonun suyun dibine batmasının sebebi budur. Benzer bir şekilde, sudan daha hafif bir öğe olarak hava, kuru ve sıcak olan ateşin doğal yerinde olduğu zaman düşme eğilimi gösterirken, toprak ya da suda olduğu zaman yükselme eğilimi gösterir. Herhangi bir ağırlık taşımayan ateş, en yüksektedir. Yanan bir kibrit çöpünün ucundaki alevin hep yukarı yönelmesinin sebebi budur (Erdoğan, 2011, s.76-7; Kenny, 2004, s.71). Aristoteles fiziğine göre, şeyler, kendilerini doğal yerlerinden ayırmaya çalışarak onları zorla devindiren güçlere karşı direnir. Zor kullanarak -ki bu şiddet uygulamaktır- doğal yerlerinden koparılan şeylerin, gerisin

geriye doğal yerlerine dönmek istemelerinin sebebi, varlığın, zorlamayla bozulan kozmik düzene karşı dengesini yeni baştan sağlama isteğidir (Koyré, 2008c, s.161).

Koyré'ye göre, Aristoteles'in devinim anlayışı çocuksu ve aykırı görünürken, modern mekaniğin ilke ve kavramları ise son derece 'doğal' görünür. Bu kavramlar, modern gözler için öylesine kendinden aşıkardır ki, geçmişte bunların 'gerçekten' böyle olduklarının nasıl fark edilmediği şaşkınlık yaratır. Ne var ki bu durum, Koyré için, antik fiziğinin modern fizikten daha aşağı ya da vasat olduğu anlamına gelmez. İlki Wittgenstein'in 'geşalt değişimi', ikincisi ise Kuhn'un 'paradigma değişimi' kavramlarını çağrıştıran bu iddialar, Koyré'nin de, en az Heidegger, ikinci dönem Wittgenstein ve Kuhn kadar, pozitivist bilim anlayışı ile arasına koymuş olduğu mesafeyi gösterir.

Galileo ile başladığı, Newton ile doruk noktasına çıktığı ve Einstein ile sona erdiği düşünülen modern fiziğin temel dayanak noktası, devinimin, Aristoteles fiziğinden bambaşka bir tarzda yorumlanmasına olanak sağlayan 'eylemsizlik yasası'dır. Eylemsizlik (İng. *inertia*), kendi haline bırakılan bir cismin, herhangi bir dış güce maruz kalmadığı sürece, sonsuza dek 'durgunluk' ya da 'devinim' durumunda kalacağı anlamına gelir. Devinimin, devinen cisimlerin, Aristoteles tarafından toprak, su, hava ve ateş olarak belirlenen 'içsel' doğalarından bağımsızlaştırılarak cismin 'dışına' taşınması, Galileo ve ardılları tarafından inşa edilen modern fiziğe özgü bir düşüncedir (Koyré, 2008d, s.189-90). Gündelik hayatın içindeki alabildiğine somut fenomenlerini açıklama girişimi olarak da tanımlayabileceğimiz Aristoteles fiziğinden farklı olarak modern fizik, boşlukta devinim düşüncesini olumlar. Boş bir uzam, yani Öklid geometrisinin uzamı düşüncesi, Aristotelesçi kozmik düzen anlayışına temelden aykırıdır. Çünkü boşlukta, ne ayrıcalıklı yerler ya da yönler ne de bu ayrıcalıklı yerlere yeniden kavuşmaya duyulan arzu vardır. Modern fizikte, boşluğa bırakılan bir cismin, şu ya da bu yöne gideceğine karar veren ereksel bir yönelim söz konusu değildir. Eylemsizlik yasasının özünü belirleyen bu türden bir erek yoksunluğu, durgun haldeki bir cismin kıpırdaması ya da hareket halindeki bir cismin hareketinin son ermesine dair hiçbir geçerli neden görmez (Koyré, 2008c, s.166-7).

Eylemsizlik yasasına göre, 'devinim durumunda' ya da 'durgun durumda' olmak, devinim ve durgunluk birbirlerine kıyasla herhangi bir ontolojik fark içermedikleri

için, cisim her an her yerde kendisiyle özdeş kabul edilir. Cisim, sadece sabit kabul edilen bir başka cisme ya da bir referans noktasına kıyasla devinim halinde olabilir. Doğadaki şeylerin, Aristoteles fiziğinin sonlu ve düzenli kozmosundan, Öklid geometrisinin sonsuz ve homojen uzamına taşınması, şeylerin, kendilerini çevreleyen fiziksel ortamdan soyutlanmasını da beraberinde getirir. Modern fiziğin matematikselliğine gönderme yapan bu soyutlayıcı yaklaşım, Aristoteles'in sağduyu ve gündelik deneyime dayanan fiziğine kökenden karşıdır (Koyré, 2008d, s.192-5).

Aristoteles'in fizik anlayışı, deneyime dayanması açısından empiriktir. Empirik olmak, bilmenin kaynağının 'gözlem' olduğu anlamına gelir. Aristoteles'e göre, yaşamın döngüsü içinde duyularımız aracılığıyla şeylerin farkına varır, onları hatırlar ve deneyimi bunun üzerine inşa ederiz. Dolayısıyla kavramlarımız, gündelik deneyimlerimizden türer (Kenny, 2004, s.71-2). Deneyimin ve sağduysal düşünmenin yerine, geometrik bir soyutlama koymaya yanaşmayan Aristoteles, doğanın matematiksel kavramlarla ifade edilebileceğini, dolayısıyla matematiksel bir fiziğin olanaklı olabileceği fikrini yadsır (Koyré, 2008d, s.195). Matematiksel bir fizik olarak kurulan Galileo fiziği ise, tersine, duyu algılarına değil, salt ve katışıksız düşünceye dayanır. Bu nedenle, Galileo'nun, Ortaçağ Aristotelesçiliğini yerle bir ettiği iddia edilen serbest düşme deneyleri, genel kanının aksine, sadece bir söylenceden ibarettir. Kimi tarihçiler tarafından renkli betimlemelerle dile getirilmiş olsa da, Galileo hiçbir zaman farklı ağırlıklara sahip iki gülleyi Pisa kulesinin tepesinden aynı anda aşağı bırakarak, bu güllerin eşzamanlı olarak yeryüzüne ulaştıklarını halka ve meslektaşlarına göstermemiştir. Çünkü sıradan gözlem, ağır cisimlerin hafif cisimlerden daha hızlı yere düştüğünü gözler önüne sererek zaten Aristoteles'i haklı çıkacaktır (Koyré, 2008e, s.219-22).

Galileo, serbest düşme deneyini bizzat yapıp, güllerin farklı zamanlarda yere ulaştıklarını tespit eden -yeni bilimi gerek olumlayan gerekse ona karşı çıkan- kimi çağdaşlarına, bunun zaten başka türlü olamayacağını bizzat kendisi bildirir. Galileo'nun bildiği, fakat Aristotelesçi fizik anlayışına bağlı çağdaşlarının henüz ayırtına varmadıkları nokta, serbest düşme olgusunun Galileo tarafından yorumlanma tarzının zaten sıradan gözlem verilerine ilişkin olmamasıdır. Serbest düşme deneyi, Galileo'nun kendi ifadesiyle bir 'düşünce deneyi'dir. "Zihnimde, bütünüyle kendi haline bırakılan hareketli bir şeyi düşünüyorum" diyen Galileo'nun ortaya attığı yeni

mekanik anlayışı, ancak ve ancak hava direnci engelinin ortadan kaldırıldığı bir ortamda, yani Öklid geometrisinin soyut boşluğunda geçerlidir (Heidegger, 2002b, s.290; Koyré, 2008e, s.225).

O halde, farklı ağırlıklara sahip cisimlerin serbest düşme olgusu, sıradan gözlemden bağımsız yorumlanır. Yasanın deneysel olması, ancak soyut-matematiksel bir tasarım temelinde olanaklıdır. Kuhn'un terimleriyle konuşacak olursak, bilimde paradigmayı değiştiren, Pisa kulesinden atılan farklı ağırlıklara sahip güllerin yeryüzüne aynı anda ulaştıklarını ispat eden sözde deney değil, sağduyusal düşünme ve sıradan gözlemin, doğanın matematiksel tasarımı yoluyla devre dışı bırakması girişimidir. Bu nedenle, değişen paradigma, bilim yapma tarzına bütün bir Antik çağ ve Ortaçağ boyunca hakim olan Aristotelesçilikten Platonculuğa geçiş olarak da tanımlanabilir.

Ek B: Doğanın Aynası olarak Zihin

1979 tarihli *Felsefe ve Doğanın Aynası*'nda, Shakespeare ve Bacon'dan ödünç aldığı 'ayna metaforu' üzerinden iz sürerek zihin/beden düalizminin kökenlerini ve onun modern çağdaki yansımalarını irdeleyen Rorty, kimi etkinliklere atfedilen 'zihinsellik' statüsünün, günümüzde her ne kadar öncesiz ve sonrasız olduğu düşünülse de, aslında 17. yüzyıl icadı olduğunun altını çizer. Descartes tarafından sistematize edilen bu bölünme, elbette Galileo fiziğinin kendini 'düşünce deneyi' ile açığa vuran yeni temsili yaklaşımına dayanır. Çünkü zihni bedenden ayırmayan bir düşünsel sistemde, bir zihinsel gerçeklik olarak matematiksellik söz konusu olamaz.

Rorty (2006, s.50-4), modern bilimin ve ona meşruluğunu kazandıran modern epistemolojinin temsili doğasını, Aristoteles ve Descartes'ın varlık kavrayışları arasında yaptığı tarihsel bir karşılaştırma üzerinden anlamaya çalışır. Bu karşılaştırma, özünde, Aristoteles'in 'hilomorfik modeli' (İng. *hylomorphic*)⁵⁷ ile bütün bir modern çağa damgasını vuran Descartes'ın 'temsilci modeli' (İng. *representative*) arasında yapılan epistemolojik bir karşılaştırmadır.

Aristoteles'e göre, varolan her şey, en temel düzeyde, 'madde' ile 'form'un bir araya getirilmesi suretiyle meydana gelir. Ahşap bir masanın maddesi (ya da malzemesi) 'ahşap' iken, gümüş bir vazonun maddesi 'gümüş'tür.⁵⁸ Ahşap masayı 'masa' yapan, diğer bir deyişle, masayı ahşaptan yapılmaya diğer varolanlardan, söz gelimi bir sandalye, kalem ya da çerçeveden ayırt edilmesini sağlayan, masanın 'form'udur. Aristoteles, madde/form kavram çiftini, değişimi ya da hareketi (Gr. *kinesis*) anlayabilmek üzere kullanır. Aristoteles'e göre *kinesis*, herhangi bir şeyin potansiyel olandan aktüel olana geçmesi üzerinden anlaşılır. Maddeyi 'potansiyellik', formu ise 'aktüellik' ile ilişkilendiren bu modele göre, gümüş maddesinin gümüş vazo haline dönüşmesi, potansiyel olarak gümüşün bir vazo olarak aktüelleşmesi anlamına gelir. Bu bağlamda, potansiyel haldeki gümüş maddesinin, bir vazo ya da bir kase olarak aktüel hale geldiği ve gümüşün, potansiyel olarak, hem bir vazo hem de bir kase olduğu söylenebilir. Benzer bir şekilde, gümüşün, vazonun yapımında

⁵⁷ Grekçe *hyle* (madde) ve *morphe* (biçim) sözcüklerinin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur.

⁵⁸ Aristotelesçi fizik anlayışına göre 'madde', modern matematiksel fiziğin 'madde' tanımından daha farklı bir anlama gelir. Zira Descartes'la birlikte 'madde', uzamsallık için gerekli koşul olan soyut-matematiksel özelliklerin tamamını dışarıda bırakacak şekilde yeniden tanımlanmıştır.

kullanılabilmesi için, vazo olabilme potansiyelini içinde taşıyor olması gerekir. Söz gelimi, akışkan bir madde olarak su, ne vazo ne de kase olma potansiyeline sahiptir.

Aristoteles'te potansiyelden aktüele geçiş üzerinden tanımlanan *kinesis*, iki kademeli olarak gerçekleşir. Başlangıçta soğuk bir madde olan ahşabın ısıtılabilmesi, ahşabın aktüel olarak soğuk, potansiyel olarak ise sıcak olduğu anlamına gelir. Dahası, zaten aktüel bir şey olarak ahşap, yeterince ısıtıldığında başka bir aktüellik olan küle dönecektir. O halde, aktüel haldeki ahşabın, potansiyel olarak kül olduğu da söylenebilir. Ahşabın soğuk olmaktan, ısıtılmak suretiyle, sıcak olmaya geçişi, Aristoteles tarafından, 'ilineksel değişim' olarak adlandırılır. Benzer bir şekilde, ahşabın artık ahşap olmaktan çıkıp küle dönmesi ise, 'tözel değişim' olarak adlandırılır. Madde, ilineksel değişim geçirdiği zaman formunu korurken, tözel değişim geçirdiği zaman formunu değiştirir. Gümüş bir vazanın eritilip yeni baştan kase olarak şekillendirilmesi de, formel düzeyde bir değişim yarattığı için yine tözel bir değişim anlamına gelir (Kenny, 2004, s.75).

Aristoteles'e göre, ahşap ve gümüş gibi cansız maddelerin aktüel hale gelmesini sağlayan olanak olarak 'form', canlı maddelerin aktüel hale gelmesini sağladığı zaman 'ruh' (Gr. *psychē*, Lat. *anima*, İng. *soul*) olarak adlandırılır. Dolayısıyla 'ruh'un, 'madde'nin eşdeğeri olan 'organik beden'in 'form'u olduğu söylenebilir. Kabaca 'can veren' anlamına gelen ruh; beslenme, büyüme ve üreme yeteneğine sahip bitkilerde, bu yeteneklere ek olarak duyu algılarına ve hareket etme yeteneğine sahip hayvanlarda ve nihayet bitkiler ve hayvanların sahip oldukları tüm yetilere ilaveten düşünme ve anlama yetisine (İng. *intellect*) sahip insanlarda, her ne kadar aralarında hiyerarşik bir kademelendirme söz konusu olsa bile, ortaktır (Solomon ve Higgins, 1996, s.63).

Sonuç olarak, Aristoteles'te 'form' ya da 'ruh', herhangi bir varolanı belli bir türe ait kılarken, 'madde' belli bir tür altında yer alan herhangi bir varolanı, o 'form'a sahip diğer varolanlardan ayırt eder. Birbirleriyle tıpatıp aynı görünmelerine rağmen, iki bezelye tanesi ya da iki sandalye, meydana gelmelerinden sorumlu olan 'madde'nin farklı farklı parçalarından pay almaları nedeniyle birbirlerinden farklıdır (Kenny, 2004, s.76-7).

Aristoteles'in 'hilomorfik model'ine göre, yaşayan her şeyin formu olarak ruh, maddeden yani bedenden bağımsız bir varoluşa sahip değildir. Form/madde ya da ruh/beden çifti, Descartes'in 'temsilci modeli'nden farklı olarak, her zaman bir arada bulunur. Aristoteles'teki ayrım, daha çok, bir varolan olarak insanın yetileri (İng. *faculty*) arasındaki bir ayrımdır. İnsan ruhuna özgü 'akıl' (Gr. *nous*), duyum ve hareketle ile ilişkilendirilen bedenden, insanı diğer yaşam formlarından ayıran bir olanak olarak ayrılır o kadar. Her ne kadar, hem Aristoteles'in hilomorfik modeli hem de Descartes'ın temsilci modeli, 'doğanın aynası' imgesine dayansa da aralarında kökensel bir ayrım söz konusudur. Aristoteles'te akıl, hem göz hem de aynadır. Diğer bir deyişle, insanın aklındaki şeyler, dış dünyadaki şeylerin temsilleri olarak değil, bizzat kendileri olarak vardır (Rorty, 2006, s.42-3).

Hilomorfik modelde, bir duyu-yetisi olarak görme (İng. *vision*), görülebilir şeyin kendisinden (İng. *visible thing*) ayrılmaz: Ahşap masanın kendisi ile gözün ahşap masayı görme edimi birbirleriyle özdeştir. Diğer bir deyişle, aktüel hale geçmiş duyu-yetisi ile aktüel hale geçmiş duyu-nesnesi bir ve aynı şeydir. Aristoteles, bu durumu iki tür aktüelleşme arasında yaptığı bir ayrım üzerinden anlar. Söz gelimi, Yunanca bilmeyen bir insan, Yunanca öğrenme potansiyeline sahiptir. Bu kişi, Yunanca öğrenmeye başlayarak potansiyel haldeki Yunanca öğrenebilme yetisini aktüel hale geçirerek bir değişim yaratabilir. Bu kişi, nihayet Yunanca öğrendiği zaman bu yetisi aktüel hale gelmiştir. Ne var ki, Yunanca 'bilen' birisi ancak 'ilk aktüellik' düzeyindedir. 'İkinci aktüelliğe' erişebilmesi için Yunancayı bizzat 'konuşması' gerekir. Benzer bir şekilde, kırmızı bir masa, görülebilir bir şey olmak açısından ilk aktüelliktedir. Bir ilk aktüellik olarak kırmızı masa, görme yetisine sahip göz tarafından duyumsanır duyumsanmaz bizzat görülen bir şey olarak ikinci kez aktüelleşir⁵⁹ (Kenny, 2004, s.77-8). Bu nedenle hilomorfik model, Rorty'ye (2006, s.53) göre, şeylerin bizzat kendileri olarak varolduklarına gönderme yapar.

Descartes'ın 'temsilci model'inde ise, formun maddeden, ruhun ise bedenden bağımsız bir varoluşu söz konusudur. Daha da önemlisi, Descartes'ta ruh, 'zihin'

⁵⁹ Benzer bir şekilde, şekerin kendinde tatlı bir şey oluşu ile dil tarafından tatlılığının algılanması, hilomorfik modele göre özdeştir. Şekerin tatlı oluşu, onun birinci aktüelliği iken, dil tarafından tatlılığının duyumsanması ikinci aktüelliğidir. Birinci aktüellik hala daha potansiyelliği barındırdığı için, aktüel haldeki şekerin tatlılığı, dilde eriyip duyumsanmasıyla birlikte tamamen aktüel hale gelir (Kenny, 2004, s.78).

(İng. *mind*) halini alır. Bütün canlılarda ortak olan Aristotelesçi ruhun, salt insana özgü bir ayrıcalık olarak belirlenmesi suretiyle zihne dönüşmesi, insanı, Descartes tarafından ‘makinelere’ olarak nitelendirilen diğer yaşam formlarından ayırır (Hatfield, 2011, s.33-7). Modern çağda insanın, her şeyin merkezi haline getirilmesi bu yolla gerçekleşir.

Rorty’ye (2006, s.53-8) göre, Aristoteles’in hilomorfik modelinden farklı olarak, Descartes’ın temsilci modelinde, şeyler zihinde ‘kendileri’ olarak değil, sadece ‘temsiller’ olarak vardır. Doğanın aynası olarak zihin, bir ‘iç mekan’ görünümündedir. Bu iç mekanda, temsillerin aslına uygun olup olmadıkları sürekli denetlenir. Rorty’ye göre, bu türden şüphecî ve denetleyici bir zihin düşüncesi, ilkin Descartes tarafından kavramsallaştırılan modern epistemolojiye özgü bir yenilik olarak karşımıza çıkar.



Şekil B.1 : Özne ve nesne. Kırmızı arabaya (nesne) karşıdan bakan bir adam ve bir kadının (özneler), ne arabaya ne de birbirlerinin zihnine doğrudan erişimleri vardır.

Zihnin kendi kendine erişiminin ‘dolayımsız’ (İng. *immediate*) olduğunu iddia eden modern epistemolojik tasarı, bir ‘dış-dünya’ haline gelen maddi dünyanın bilgisine, ancak ‘dolayım’ (İng. *mediation*) yoluyla erişilebileceğini varsayar. Bu tasarı, Şekil

B.1’de yer alan fotoğraf ile örneklendirildiği gibi, aynı duyu-nesnesine bakmakta olan iki kişinin, sadece kendi deneyimlerine dolayumsuz olarak erişilebilecekleri, birbirlerinin deneyimlerine ise ancak dolayumlu olarak erişebilecekleri iddiasına dayanır. Dahası, bu epistemolojik tasarı çerçevesinde birer ‘özne’ye dönüşen bu iki kişinin, karşılarında durmakta olan ‘nesnelere’ erişimleri de dolayumsuz değildir. Rorty’ye göre, zihnin kendi kendine erişiminin dolayumsuz, geri kalan her şeye erişiminin ise dolayumlu olduğu iddiası, Kartezyen düşünce sistemine karşı oldukları iddiasında bulunan diğer modern düşünce sistemlerinde dahi iş başındadır. Kartezyen rasyonalizmin bilgiyi doğuştan gelen olanaklara dayandırma iddiasına, bilginin ancak duyu verilerine dayandığı iddiasıyla karşı çıkan klasik empirizm de, zihnin kendine erişiminin dolayumsuzluğu düşüncesi üzerinde temellenir. ‘Algı perdesi’ (İng. *veil of perception*) olarak adlandırılan empirist kavram, şeylerin kendilerinde oldukları haliyle bilinemeyeceği düşüncesinden hareketle, dışsal şeyler ile zihin arasında bilmeyi olanaklı kılan bir dolayımlayıcı varsayar. Bu epistemolojik dolayımlayıcı, dünyadaki şeyler ile zihin arasında bir tür karşılıklılık (İng. *correpondance*) ilişkisi olduğu iddiası üzerinde temellenir (Tartaglia, 2007, s.31).

Ek C: Işığın Ontolojisi ve Perspektif

Modern çağda etkin bir güç haline gelen perspektifsel temsil tarzının icadı, genellikle erken 15. yüzyıl Floransa'sındaki küçük bir grup sanatçı ve entelektüel ile ilişkilendirilse de, perspektifsel düşünmenin asıl kaynağı, 13. yüzyıl Ortaçağ düşüncesinin optik alanında yaptığı çalışmalardır. Ortaçağ boyunca 'duyulur dünya'nın ötesinde ve ardında uzandığına inanılan 'düşünülür dünya' ile ilişkisi çerçevesinde anlaşılan ışık, sahip olduğu metafiziksel anlamı, modern bilimsel gelişmelerin dünyayı büyüünden arındırma ve duyulur-üstünü yaşamın her alanından tasfiye etme girişiyle birlikte yitirir. Ortaçağ'da, 'düşünülür olan, tanrısal bilgelik, tanımlanamaz olanın açığa vuruluşu, en üstün iyi, yaratımın kaynağı ve Tanrı' ile özdeşleştirilen ışık, aydınlattığı duyulur dünyanın gerçekliğinden ayrı bir varlık alanına aitmiş gibi düşünülür. Bu varlık alanı, elbette düşünülebilir olana gönderme yapar. Çizelge C.1'de gösterilen, ışığın 'görülebilir ışık' (İng. *visible*) ile 'görünmez ışık' (İng. *invisible*) olarak ayrımı, kökleri Platon'a dek uzanan duyulur olan (İng. *sensible*) ile düşünülür olan (İng. *intelligible*) ayrımıdır. Nasıl ki düşünülür olan duyulur olana kaynaklık ediyorsa ve duyulur olan düşünülür olanın bir yansımasıysa, ışığın görünmez kaynağı da, bu kaynağın bir dışavurumu olan görünür ışığa kaynaklık eder. Işığın, hiçbir yerden gelmeyen ve hiçbir cisme ait olmayan, maddesiz bir varolan olarak anlaşılması ve kendinde karanlık olduğu düşünülen maddeye şekil vermesi, düşünülür olanının duyulur olana şekil vermesi düşüncesiyle tutarlılık sergiler (Vesely, 2004, s.132-4).

Çizelge C.1 : Duyulur ve düşünülür dünya ayrımı.

Duyulur Dünya Görünüş	Düşünülür Dünya Gerçeklik
Doğrudan görülebilir olan (<i>lumen</i>); gözle görülebilen ama kolaylıkla adlandırlamayan	Işığın görünmez kaynağı (<i>lux</i>); kelimelerle ifade edilebilen ama görülemeyen

Modern çağla birlikte ışık, geçmişte sahip olduğu ontolojik anlamı yitirerek sadece epistemolojik bağlamda ele alınır. Geç Ortaçağ ve erken Rönesans dünyasında ışığın hareketine ve yayılışına ilişkin geometrik çizimler, tanrısal olanın duyulur dünyaya kademe kademe yayılışını ve bu dünyayı nasıl aydınlattığını gösterme arayışında oldukları için hala daha semboliktir. Işığa ilişkin eski metafiziksel paradigma,

doğrusal perspektif aracılığıyla, optikte açığa çıkan matematiksel düzen ile Tanrı'nın iradesi arasında bir uyum arar. 17. yüzyılda Tanrı'nın ölümü ve dünyanın kutsaldan arındırılması süreciyle birlikte ise bu türden bir uyum arayışı terk edilir. Işığın geometrisine atfedilen temsili ve sembolik rolün metafizik olduğu gerekçesiyle reddedilmesiyle birlikte geriye saf matematiksellik kalır. Modern deneysel bilimin hakim konuma geçmesiyle birlikte söz konusu hale gelen ışığın bağımsız matematiksel temsili, böylelikle, Descartes tarafından sistematize edilen yeni uzam anlayışının kapılarını aralamış olur (Vesely, 2004, s.135; Jay, 1988, s.5-6). Bu bağlamda, Galileo fiziğinin modern çağın metafiziksel belirlenimi için ne anlama geldiğini tam manasıyla kavrayan kişinin Galileo değil, bizzat Descartes olduğu iddiası açıklık kazanmış olur (Koyré, 2008d, s.189).



Şekil C.1 : Perspektif Aygıtı, Albert Dürer.

Her ne kadar, perspektifle elde edilen temsilin 'doğal' olduğu, doğanın insana zaten perspektifsel olarak görüldüğü iddia edilse de, Şekil C.1'de de görülebileceği gibi, takip edilmeleri zorunlu -zorunlu olduğu için de doğal olmayan- bir dizi teknik ve teorik prosedürün varlığı, perspektifin, dünyanın sağduyusal algılanışından ne denli ayıksı olduğunu ortaya koyar. Gözü ehlileştirmeye yönelik bu çaba olarak perspektif yöntem, sağduyusal düşünmeyi değil, alabildiğine soyut bir düşünmeyi talep ettiği için kurmaca bir dünya resmi tasarlar (Florenski, 2007, s.105-10).

Ek D: Gaston Lagaffe, Karikatür



Şekil D.1 : Karikatür.

Numaralandırma karelere göre yapılmıştır:

(Prunelle, metinde ‘kedi-sever’ olarak geçmektedir.)

1. Kedi: Miyav! Miyav!

Prunelle: Geldim! Geldim!

2. Prunelle: Günde yirmi defadan fazla olmaya başladı bu iş, kedinin kapıcısı oldum adeta!

3. Kedi: Miyav! Miyav!

4. Gaston: Hadi ama! Bir kedinin kapalı kapıdan nefret ettiğini ve özgür olma hissine ihtiyaç duyduğunu bilmiyor musun sen?!?

Prunelle: Ciddi misin? Vah canım...

5. Prunelle: İyi, ben de hava akımına tahammül edemiyorum ve kapılar kapanacak diyorum size!!!

6. Gaston: Prunelle beni her rahatsız ettiğinde onu daha üstün olmaktan alıkoyacak bir yöntem buluyorum.

7. Prunelle: Ah! Aferin sana! Bu kattaki bütün kapıları mahvettin!

Gaston: Ama kabul etmelisin ki artık hava akımı falan kalmadı!

8. Martı: IAHHRRR!

Gaston: Eyvah! Kışkandı...

9. Prunelle: RAAHHHH!

Martı: HİHİHİ HİAAAHR!

Gaston: Hadi ama haksızlık yapma, bu kapı kapalı mı değil mi şimdi?

Ek E: Estetik Kavramı

Çağımızda hakikatin görünüşün ardındaki gerçeklik arayışı olarak karakterize edilemeyeceğini öne süren modern epistemoloji, hakikat alanına giriş hakkının sadece bilimlere ait olduğunu iddia eder. Modern epistemolojiye göre bilimsel olmayan önermeler, olgular alanında temellenmediği için, hiçbir doğruluk değeri taşımaz. Bu bakış açısına göre, iyinin ve güzelin ifade edildiği ahlak ve sanat alanına ait önermeler, metafizik yargılarda çevrili oldukları düşünüldüğü için nesnelliğin alanından kovularak öznenliğin alanına yerleştirilir (Vattimo, 2002, s.1-2).

Heidegger'e göre, sanatın hakikatten uzaklaşması anlamına gelen 'estetikleşme', pratikte ilk defa 18. yüzyılda karşımıza çıksa da, teoride Platon'a kadar uzanır. Mevcudiyet metafiziğini Platonculuğun hakimiyeti olarak değerlendiren Heidegger için Platonculuk, hakikati bir görünüş ve gerçeklik ayrımı üzerinden anlar. Platon'un, hakikati görünüşün ardındaki gerçeklik arayışı olarak biçimlendirmesi, sanatın hakikatle olan ilişkisinin kopmasına yol açar. Bu kopuşla birlikte hakikat, bir zamanlar Grekler tarafından 'varolanların açığa çıkma ve çıkarılması' (Gr. *a-letheia*) anlamına gelen hakikat olmaktan çıkar.

Çağımızda geçmişte sahip olduğu 'açığa çıkma ve çıkarılma' anlamını yitirerek 'doğru' olarak anlaşılmaya başlanan hakikat, 'güzel' ve 'iyi'den bağımsızlaştırılmış daha üstün bir nitelik olarak bilimin alanına atanır. Böylece 'iyi' ve 'güzel', teori düzeyinde iş gören 'doğru'dan farklı olarak pratik etkinliklerin alanına aktarılacak 'değer'lere dönüştürülür (Heidegger, 2002b, s.151-2).

Ne var ki, modern epistemoloji 'iyi'den sorumlu hale getirilen ahlak ve 'güzel'den sorumlu hale getirilen sanatı öznenliğe terk etmek istemez. Bilim alanında mantığın üstlendiği göreve, ahlak alanında etik, sanat alanında ise estetik atanır. Bilgi alanına ilişkin olarak, ilk defa 18. yüzyılda ortaya çıkan bu ayrım, en yetkin biçimde, Çizelge E.1'de de görülebileceği gibi, Kant'ın üç kritiğinde sistematize edilir. Bu üç kritik, bilme yetimizin birbirinden bağımsız üç türü olarak doğru, iyi ve güzelin özerk alanları olarak sırasıyla bilim, ahlak ve sanat bağlamında ele alınmaya başlanır (Bernstein, 1992, s.2).

Çizelge E.1 : Kant'ın insan bilgisini ayırdığı üç alan.

1. Kritik: Saf Aklın Eleştirisi	2. Kritik: Pratik Aklın Eleştirisi	3. Kritik: Yargı Gücünün Eleştirisi
Bilim	Ahlak	Sanat
Doğru	İyi	Güzel
Mantık	Etik	Estetik

Hakikatin doğruya indirgenmesiyle, geleneksel olarak doğru, iyi ve güzeli bir bütün olarak kapsayan sanat, bir anlam daralması geçirerek ‘güzel sanatlar’a dönüşür. Estetik, güzeli değer bakımından iyiden ayırttığı için, modern sanat, artık insana nasıl yaşaması gerektiğini gösterme yükümlülüğü taşımamaya başlar (Young, 2001, s.9-10). Kültürel pratiğin, genel meta üretiminin bir uzantısı durumuna düşürüldüğü bu tarihsel dönemde, sanat, varlığını estetiğe dönüşerek sürdürür. Sanatın geleneksel işlevini yitirmesiyle birlikte ortaya çıkan estetiğin sanat ile özdeşleşme süreci, Batı düşüncesinin gitgide soyut-teknik bir düşünce tarzına dönüşmesi süreciyle birlikte düşünülmelidir. Çünkü bu dönüşüm, aklın, son yüzyıllarda geçirdiği derin değişimin açık-seçik bir ifadesidir (Eagleton, 2010, s.15-7).

Aydınlanma çağı, kendi kendinin açıklayıcısı olarak gördüğü akıllı, tarih sahnesine ‘salt akıl’ adıyla çıkarır. Özgül içeriği ne olursa olsun, salt aklın kendine özgü biçimsel bir işleyişi vardır. Bu türden bir akıl, amaçlara ulaşmak için seçilen araçlara ilişkindir. Ne var ki bu akıl, araçların kendisine uygunluğuyla öylesine meşguldür ki amaçların uygunluğunu sorgulamadan bırakır. Amaçlardan çok araçlara ilişkin hale gelen, diğer bir deyişle, ‘araçsallaşan’ bu akıl böylelikle akıl-olmayana hizmet etmeye mahkum olur. Bu türden bir akıl, modern öznenin aydınlanmış aklının ta kendisidir. Böylesi öznel bir akıl için, kendi çıkarından bağımsız, kendinde değere sahip herhangi bir amacın kendine uygunluğu söz konusu olamaz. Böyle bir akıl için söz konusu olanın, öznel amaçlar için nesnel araçlar edinme arayışı olduğu söylenebilir (Horkheimer, 2002, s.55).

Ek F: Sanat Tarihi ve Tasarım Tarihi Karşılaştırması

İnsan yapımı şeyleri birer ‘elde-mevcut’ olarak ele alan estetik bakış açısı, sadece güzel sanatlar alanında üretilen eserlerinin değil, endüstriyel tasarım ürünlerinin yorumlanma tarzına da hakimdir. Endüstriyel Tasarım’ın sanat tarihi bakış açısı çerçevesinde ele alınması, üretimin endüstrileşmesi ile sanatın estetize edilmesi süreçlerinin eş zamanlılık sergiler. Her ikisi de 18. yüzyıl başlarında ortaya çıkan bu iki fenomenin kökensel birlikteliği, tasarım ürünlerinin sanat kapsamında değerlendirmeye alındığı bir karmaşaya yol açar.

Tasarım tarihi⁶⁰, 20. yüzyıl sonlarına doğru, sınırları belirlenmiş bir disiplin olarak ortaya çıkmadan önce, sanat tarihi bakış açısına göre ele alınır (Fallan, 2010, s.16). Özünde estetik olan sanat tarihi bakış açısı, herhangi bir dönemin öne çıkan tasarımcılarının nadir ve pahalı ürünlerine odaklanan bir tasarım tarihi yazımına yol açar. Tasarım tarihini, Le Corbusier, Eames ya da Saarinen gibi ‘deha’ sıfatı atfedilen kimi bireylerin üretimleri üzerine inşa etmeye çalışan bu türden ‘özne-merkezli’ yorumlama tarzı, endüstriyel ürünleri, ait oldukları bağlamdan yalıtılmak suretiyle özyüklerini oluşturan donanımsallıklarından soyutlar ve insan-öznenin karşısına yerleştirilmiş ‘nesneler’ olarak anlar.

Tasarım alanında öne çıkan belli başlı tasarımcıları ve bu tasarımcıların ürünlerini ikonlaştırarak ele alan bu türden bir tarih anlayışı, tasarım ürünlerinin içinden çıkıp geldiği maddi bağlamı göz ardı eder. Müzelerin, sergilerin ya da gazetelerin çoğunlukla nadir ürünlere ve yıldız tasarımcılara odaklanmaları ise, kamuoyunun ilgisini hak eden tasarımların sadece büyük piyasa değerine sahip ürünler olduğu yönündeki genel kanıyı pekiştirir (Conway, 2006, s.7-8).

Network içinde durmaksızın işleyen birer ‘aktör’ olarak donanım parçalarının, gündelik yaşamda üstlendikleri ‘sessiz’ rolü es geçme eğilimi sergileyen bir türden bir bakış açısı, tasarımcısı çoğunlukla anonim kalan alelade şeyleri, haklarında

⁶⁰ Akademik bir disiplin olarak tasarım tarihi, tasarım ürünleri alanını, sanatsal yaratım ve zanaat üretimi alanlarından ayırıp sadece endüstriyel üretimin alanıyla sınırladığı andan itibaren belirginlik kazanır. İlk başlarda, tasarım tarihi denildiğinde, endüstri sonrası üretimin yanı sıra endüstri öncesi üretimlerle moda, tekstil, grafik tasarım ve iç mimarlık gibi tasarım alanlarının da dahil olduğu oldukça geniş çaplı bir ölçek anlaşıldı. Ne var ki kapsamın bu denli geniş tutulması, ürün tasarımının teorik ve pratik çerçevesini ve araştırma yöntemlerini oluşturmayı güçleştirdiği için bugün tasarım tarihi denildiğinde, endüstriyel olarak üretilmiş şeylerin tarihi anlaşılır (Fallan, 2010, s.4).

konuşulmaya değmeyecek kadar önemsiz saymakla kalmaz, aktörlerin birer parçası oldukları network düzlemini de görmezden gelir. Bu türden bir tasarım tarihi anlayışı, tasarım ürünlerini varlığından soyutlanmış birer varolana indirgeyerek değerlendirdiği için özünde metafiziktir. Tasarım ürünlerinin kronoloji gözetilerek birbirinin peşi sıra dizildiği böylesi bir tasarım tarihçiliği anlayışı çerçevesinde yazılmış herhangi bir tasarım tarihi kitabının sayfaları arasında gezinmek, Şekil F.1a ve Şekil F.1b’de görülebilecek tarza, endüstriyel ürünlerin vitrindelermişçesine teşhir edildiği bir müzede gezinmeye benzer.



Şekil F.1a : LC1 Sandalye, Le Corbusier, 1928.



Şekil F.1b : Organik Sandalye, Charles Eames ve Eero Saarinen, 1940.

‘Müze’ (Alm. *Museum*) ve ‘mozole’ (Alm. *Mausoleum*) sözcükleri arasında, fonetik bir benzerlikten çok daha fazlası söz konusudur. Sanat eserleri ya da tasarım ürünleri, hayat buldukları bağlamdan kopararak bir camekanın içine yahut bir kaidenin üstüne yerleştirildiklerinde, mumyalanmış bir beden kadar yaşamdan yoksun hale gelir (Adorno, 1997, s.173-5). Tasarım ürünleri, tam da bu şekilde ‘öldürülerek’ ölümsüzleştirildikleri için, tasarım tarihi yüceleştirilmiş, hatta fetişleştirilmiş bir nesneler dizisi ile bu nesnelerin tasarımcı öznelerinin tarihi olmaktan öteye geçemez.

Tasarım tarihinin, kapsama alanının sıradan ve yaygın ürünleri de kapsayacak ölçüde genişletilmesi, sanat tarihinden çıkma ölçütleri terk etmesine ve varlık alanının kendine özgü koşullarını göz önünde bulundurulmasına bağlıdır. Maddi Kültür Çalışmaları, sanat tarihinin ‘üretim’ odaklı bakış açısının, ‘kullanım’ı da kapsayacak şekilde genişletilmesi anlamına geldiği için 1960’lardan itibaren söz konusu olmaya başlayan yeni paradigma arayışlarına bir katkı olarak düşünülebilir. Tasarımcının

Üretici etkinliğinden, kullanıma ve kullanıcıya doğru geręekleřen odak kayması, tasarım seğkinleri tarafından değer atfedilen sayılı ürünün yer aldığı özel bir tasarım ürünleri kategorisinin yerine, şimdiye kadar göz ardı edilmiş geniş kapsamlı anonim bir tasarım ürünleri kategorisinin geçmesi anlamına gelir (Fallan, 2010, s.17-9).

Ne var ki, üretimden kullanıma kayan bu vurgu değişikliği, insan yapımı şeylerin salt ‘tüketim malları’ olarak anlaşılması tehlikesini de beraberinde getirir. Yeni paradigma arayışı, maddi kültürün kapsamını alışveriş, tüketim arzusu, reklam söylemi, tüketim mallarının mübadelesi ve bu malların estetikleştirilmesi gibi konularla sınırlandırarak kendini l bir sona terk eder. Bu türden bir kapsam daralması, ister insan yapımı olsun ister olmasın, tüm varolanları kendi elle tutulur maddiliklerinden yalıtarak tinsel bir boyuta aktarma tehlikesi taşır (Olsen, 2003, s.91-3). Maddi kültürün elle tutulur, gözle görülür somut yanı bir gösterge avcılığına dönüştürülür. Böylece insan, göstergelerden ibaret bir galeride adeta bir turistmiş gibi oradan oraya gezinen ve şeylere sadece uzaktan bakan bir çift göze indirgenir (Löfgren, 1997, s.102-3). Sonuç olarak, Maddi Kültür alışmaları tarafından ‘maddi kültür’ olarak adlandırılan donanım, salt bir anlam aktarımı ve alımlanması çerçevesinde anlaşılmaya başlanmış olur. Doğrudan doğruya doğanın çatallanmış tasarısına geri giden bu yaklaşım tarzı, Latour’un köprü kurmak’ olarak adlandırdığı estetik bakış açısının bir uzantısı olarak öne çıkar.

ÖZGEÇMİŞ



Ad Soyad: Sıdıka Benan Çelikel

Doğum Yeri ve Tarihi: Antalya, 1978

Adres: Akdeniz Üniversitesi, GSF, Mimarlık Bölümü, Kampüs - Antalya

E-Posta: benan_celikel@hotmail.com

Lisans: Endüstri Ürünleri Tasarımı (ODTÜ)

Yüksek Lisans: Endüstri Ürünleri Tasarımı (İTÜ)

Mesleki Deneyim:

Öğretim Görevlisi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Mimarlık Bölümü, Kasım 2012 - ...

Öğretim Görevlisi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü, Eylül 2007 - Kasım 2012.

Yayın Listesi:

Çelikel, B. & Alyağut, P. (2012). An Attempt to Deconstruct the Metaphysical Foundations of Functionalist Design Tradition. *Proceedings of International Symposium on Theories of Art/Design and Aesthetics*, 19-21 October 2011, Antalya, Akdeniz University, pp. 80-83.

Çelikel, B. (2011). Tasarımı Düşünmek Düşünmeyi Tasarlamak. *1. Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu / Dün, Bugün, Gelecek Bildiri Kitabı*, Ankara 28-30 Nisan 2011, Ankara, Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, s. 244-248.

Çelikel, B. (2009). The Twin Spirit of the City: An Exploration of the Genius Loci of Istanbul through Orhan Pamuk's Literature. *Proceedings of Aesthetics Bridging*

Cultures, XVII. International Congress of Aesthetics, 09-13 July 2007, Ankara, Middle East Technical University, pp. 69-76.

Çelikel, B. (2008). Etik-Estetik Bir Karşılaştırma: Ankara-Keçiören ve Eskişehir’de Kent İmajı Üzerine. *Akdeniz Sanat Dergisi*, A.Ü. GSF, Antalya, 2008, Sayı: 1, s. 7-15.

Çelikel, B. (2008). Kitsch ve Ressentiment: İki Modern Olguyu Kesiştirmek. *Mimarlık & Dekorasyon Dergisi*, İstanbul, Nisan 2008, Sayı: 175, s. 120-123. (Tekrar basım).

Çelikel, B. (2007). Kitsch and Illusion: Theme-Hotels from Mediterranean Coasts of Turkey. *Imaginacija, Cutnost in Umentost / Imagination, Sensuality, Art / Imagination, Sensualite, Art, Proceedings of the III Mediterranean Congress of Aesthetics*, Portoroz, 20-23 September 2006, Ljubljana: Slovensko drustvo za estetiko, 2007, pp. 43-46.

Çelikel, B. (2007). Kitsch ve Ressentiment: İki Modern Olguyu Kesiştirmek. *Türkiye’de Estetik, Türkiye Estetik Kongresi Bildiriler Kitabı*, Ankara, 22-24 Kasım 2006, TMMOB Mimarlar Odası ve SANART Estetik ve Görsel Kültür Derneği, Ankara, s. 315-322.

Çelikel, B. (2007). Karmançorman. Etkinlik Yazısı, *ICON Mimarlık+Tasarım Dergisi*, İstanbul, Mayıs 2007, Sayı: 5, s. 107.

TEZDEN TÜRETİLEN YAYINLAR

▪ **Çelikel, B. & Aydın, S.**, (2013). Endüstriyel Tasarımda Paradigma Kaymaları: İşlev/Anlam İkiliğinin Aşılmasına İlişkin Bir Öneri. *MSÜ Tasarım ve Kuram Dergisi*, ISSN: 1302 2636, 9(15), s.7-20.