

Felsefi Bağlamda Tasarımın Zaman Örüntüsünün İncelenmesi*

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Şadi Ardatürk

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1861-5540>

İstanbul Sağlık ve Teknoloji Üniversitesi, Mühendislik ve Doğa Bilimleri Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Mühendisliği Bölümü, İstanbul – TÜRKİYE

Makale Geçmişi

Geliş: 16.07.2022

Kabul: 17.09.2022

On-line Yayın: 30.09.2022

Anahtar Kelimeler

Sanat

Tasarım

Zaman

Felsefe

Üslup

Araştırma Makalesi

* Bu makale, İntihal.net tarafından taranmıştır. Bu makale, Creative Commons lisansı altındadır. Bu makale için etik kurul onayı gerekmemektedir.

DOI:

<http://dx.doi.org/10.29228/JASSS.63599>

Öz

Sanat ve tasarım birçok yönden benzer özellikler ihtiva ettiği gibi bazı yönlerden de farklılıklar göstermektedir. Kültürden tekniğe, anlamdan üretime bu ortaklaşalık ve farklılar öz de var olan anlamlara kadar dayanmaktadır. Zaman ile kurulan ilgi de bu noktalardan birisi olarak karşımıza çıkar. Tasarım ürünlerinin zamansallıkları farklı kategorilerde okunabilmekte ve farklı pozisyonlarda var olabilmektedir. Sanat ve tasarım zaman ile kurdukları ilişki noktasında hem ortaklıklar hem farklılıklar içermektedir.

Bu çalışma özellikle tasarımın zaman ile ilişkisini keşfetmeyi amaçlamakta ve bu amaç doğrultusunda felsefi bakışı ve tartışmayı kullanmaktadır. Tasarımın zaman ile ilgisinin kurulması noktasında hem karşılaştırmalı olarak hem de bir anlamsal destekleyici olarak sanatın zaman ilişkisi üzerinden çıkarımlar ve okumalar yapılmıştır. Başka bir deyişle sanatın açtığı yolda tasarım - zaman ilişkisi, tasarımın zamansallığı tartışılmıştır. Bu tartışma çok yönlü ve çok alanlı olarak ele alınmıştır.

Tartışma sonucunda tasarımın kendine özel bir zamansallık barındırdığı, bu zamansallığın özellikle anlam ve kültür ile var olduğu noktasına erişilmiştir. Gerek empirik zaman içerisinde gerek öte zaman içerisinde sanatın ve tasarımın varlığının sorgulanması ile oluşturulan çalışma strüktürü sonuçta tasarımın kendine özel zaman ilgisinin ifadesine varmaktadır. Bu ifade hem bir fonksiyon objesi hem bir kültür objesi olarak tasarımın farklı anlarda farklı zamansallıklara tabi olabileceğini ve aynı zamanda iki farklı zamansallığı da içerebileceğini söylemektedir.

Atıf Bilgisi / Reference Information

Ardatürk, A. Ş. (2022). Felsefi Bağlamda Tasarımın Zaman Örüntüsünün İncelenmesi. *Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies*, 15(91), 335-348.

*Investigation of the Time Pattern of Design in the Context of Philosophy**

Asst. Prof. Dr. Ahmet Şadi Ardatürk

Istanbul Health and Technology University, Faculty of Engineering and Natural Sciences, Department of Industrial Design Engineering, Istanbul – TURKEY

Article History

Submitted: 16.07.2022

Accepted: 17.09.2022

Published Online: 30.09.2022

Keywords

Art

Design

Time

Philosophy

Wording

Research Article

* This article was checked by Intihal.net. This article is under the Creative Commons license. Ethics committee approval is not required for this article.

DOI:

<http://dx.doi.org/10.29228/JASSS.63599>

Abstract

While art and design have similar features in many ways, they also show differences in some aspects. From culture to technique, production to meaning, this commonality and differences are based on the meanings that exist in essence. The interest established with time is one of these points. Design (products) relations with time can be in different categories and exist in different positions. Art and design contain both commonalities and differences at the point of their relationship with time.

This study especially aims to explore the relationship of design with time and uses the philosophical view and discussion for this purpose.

At the point of establishing the relationship of design with time, inferences and interpretations have been made over the time relationship of art, both comparatively and as a semantic supporter. In other words, the relationship between design and time (or the existence of design over time) are discussed in the path that art opens. This discussion has been handled as multidimensional(multilayered) and multi-disciplinary.

As a result of the discussion, it has been reached the point that the design has a special time relationship, and this relationship exists with some especially meaning and culture. The work structure, which is created by questioning the existence of art and design both in empirical time and beyond time, ultimately reaches the expression of the design's special time interest. Design is both a culture object and a function object that it can be subject to different time realition at different moments and can also contain two different time realitions at the same time.

GİRİŞ

Philip Starck'ın narenciye sıkacağına altın edisyonunun etiketinde lütfen narenciye sıkmayınız, altın kaplama zarar görebilir yazmaktadır. En temelde bir fonksiyon ürünü olan sıkacak için üründen fazlasını ifade eden bir anlamın tasviridir. A. Schwanzer mimarlığı dört cephesinde duvarı ve bir çatısı olan bir şeyden daha fazlası olarak tanımlar. Mini Cooper'ın tasarımcısı her şeyiyle kötü sayılabilecek bir araç yaptık ama onu yine de çok seveceksiniz der. Bütün bu tasarımlar kendi özlükleri içerisinde kendilerinden fazlasını barındırır. Bu fazla olan (şey) hem birçok ve farklı paradigmayı, hem sorunu, hem de dış girdiyi içinde barındırır. Tasarım bir yandan fonksiyon ile alakalı oluşları barındırırken diğer yandan fonksiyona estetik eşlik eder. Bu noktada içerisinde sanat, psikoloji, sosyoloji, ekonomi, kültür vb. birçok nüve barındırır. Ergonomiden malzeme bilimine bu alan genişler.

Bu bağlamlar tasarımda olduğu kadar bazı yönlerden sanat içerisinde de keşfedilebilir. Bu noktada tasarım ve sanatın hem birçok noktada benzerlikler ihtiva ettiği hem de kimi yönlerde farklılıklar gösterdiği söylenebilir. Kültür, teknik, anlam, üretim vb. birçok noktada var olan bu ortaklaşalıklar öze, özde var olan anlama kadar uzanır. Tasarımın zaman ile kurduğu ilişki ve ilgi biçimleri de bu ortaklaşalıklardan birisi olarak ifade edilebilir. Tasarım kavramının zamansallık ilişkileri birçok farklı pozisyonda ve kategori de var olabilmektedir. Bu pozisyonlar aynı sanatta olduğu gibi tasarımda da gerçeklikler oluşturma kabiliyetindedir.

Özü gereği bu çalışma felsefenin ışığında tasarım ve zaman ilişkisini keşfetmeyi, bu keşfi yapmak için felsefi bakışı, fenomenolojiyi ve anlamsal tartışmayı kullanmaktadır. Tasarım ve zaman ilgisinin kurulması noktasında sanat ile karşılaştırmalı içeriklere ek olarak sanatsal varlığın anlamsal özellikleri ile tasarımın desteklediği nüveler tartışılmıştır. Sanatın zaman ilgisi üzerinden tasarımsal çıkarımlar ve okumalar ile anlamsal bağlamlar kurulmuştur. Başka bir deyişle sanatın açtığı yolda; tasarım - zaman ilişkisi, tasarımın zamansallığı tartışılmış ve bu tartışma çok katmanlı ve çok alanlı olarak ele alınmıştır.

Meta – Ürün - Tüketim

Salt bir fonksiyon metası olmaktan öte bir yerde bulunan tasarım objesi, özellikle günümüzde toplumsal ölçekte ayrı bir işleve daha sahiptir. Meta her şeyden önce barındırdığı birtakım özellikler ile ihtiyaçları gideren dışsal bir nesnedir (Marks, 2011: 49). Tasarım, var olan ya da oldurulan bir sorun için planlanan bir idedir (Tunalı, 2021: 21). Bu plan metada biçim alır. Pratik bir nesne, sanat ürünü, tüketim ürünü fark etmeksizin her nesnenin bir biçimi vardır. (Arendt, 1996: 247). Meta en başta sahip olduğu nitelikler ve özellikler ile bir şekilde insanın ihtiyaçlarını karşılayan dışsal bir nesnedir (Marx, 2011: 49). Bu biçim ve dışsallık fonksiyon varlığından öte anlam varlığına erişir.

Metalar ile kurulan ilişki biçimi önce üretim sonra tüketim üzerinden şekillenir. Tüketim, yalnızca nesnelere değil kolektiviteyle, kültürle, dünyayla girişilen etkin bir ilişki biçimidir ve tüm kültür sistemimizin üzerine kurulduğu sistemli bir etkinliktir (Baudrillard, 2015: 11) Ancak tüketim de üretimi ortaya çıkarır. Postmodernizm içerisinde değerlendirilebilecek bu döngüyü Bauman ihtiyaç ve pazarın cevabı üzerinden tartışır ve bu durumu yumurta-tavuk ilişkisine benzetip birisinin varlığı olmadan diğeri var olamaz şeklinde ifade eder (Bauman, 2014: 102-103). Küresel çapta insanlık sürekli olarak tüketmekte, yeni olanla sürekli yeni bir tüketim ilişkisi kurmaktadır. Hazlar ve mutluluklar bu tüketimlere dayandırılmış haldedir. Bu bağlamda var olan merkezi ilgi hedonik ve faydacıdır (Murthy vd., 2020: 4). Varlık olarak insanın nelere ihtiyaç duyduğu/duyacağı tüketimsel altyapıyı ve toplumu oluşturan sistemlerce kontrol edilir, kararlaştırılır (Mutluel, 2014: 683). Bu kontrol sisteminde üreticinin görevi cezbetme ve ayartma yaratmak (Bauman, 1999: 91), tüketicinin görevi ise üretilen ürün ve hizmetleri istemek, arzulamaktır (İnce, 2014: 28). Arzular bu tüketim diyagramının arkasındaki güdüleyicidir (İslanoğlu ve Altunışık, 2013: 3). Gerek sembolik düzeyde gerek pratik anlamda satın

alma olgusu insan için bir güdü olmuştur (Bocock, 2005: 57-58). Ölçülebilirliği olduğu kabul edilen mutluluğun tüketim ve satın alma eylemi elde edilebildiği ifade edilir (Zorlu, 2016: 221-222). Buna karşın Bauman, mutluluğun bir ölçütü olarak tüketimi ele almanın arzuların perdesini kaldıracağını ifade eder (Bauman, 2000: 60). Kısacası ödüller ve cezalar bu metalar üzerinden şekillenmektedir. Bu bağlamda, metayı biçimlendiren ve ortaya koyan tasarımın, toplumsal gerçeklik ve kültür içerisinde değişmez bir yerinin olduğu, merkezi bir noktada var olduğu ve bu değerın yaşayışın/deneyimin ve tercihlerin şekillenmesini sağladığı ifade edilebilmektedir. Tüketim içerisindeki toplum için Baudrillard, "insan varlığı için nesnelere ihtiyaç duyar" demektedir (Baudrillard, 2008: 47). Nesnelere kurulan ilişkiyi arzular üzerinden bağlantılıla birleştirir ve eleştirel bir bakışla "...bu bağlantılıın bir sonraki nesneye kadar gidebildiğini..." (taahhüdünde bulunulduğunu) (Bauman, 1999: 93-94) ifade eder.

Bütün bu sağlam ve sıkı sıkıya bağlı ilişki örüntülerine rağmen tasarım, gerçek anlamının yakınında bile var olamamaktadır. Kolayca görülebilir olan bu gerçeklik, dünya ölçeğinde olmasa da içinde yaşadığımız coğrafyada tam olarak algılanmış, anlaşılabilmiş değildir. Mesleki olarak bile tasarım eyleminin ne ifade ettiği ile ilgili herkesin bir fikri olmasına karşın bu fikirler tanımlardan ve tanımlamalardan uzak bireysel söylemler olarak var olmaktadır.

Tasarım İlgisi

Günümüz yaşayışının tasarım ile olan ilgi ve yakınlığı global ölçekte incelendiğinde birbiri içerisinde derin bağlar içerdiği söylenebilir. Bu bağlar, tasarım felsefesine uzaklık içerirken, pragmatik ve gündelik ilişkilerin bir getirisi olarak yakınlık içerir. "Profesyonel bir icra olan tasarımın" anlaşılabilmesi durumu çok da anormal bir durum değildir. Buna karşın benzer bir durum (ne yazık ki) sanat tarihi içerisinde de mevcuttur. Sanat tarihi incelendiğinde; tasarımın bu tarihsel anlatı içerisinde olması gerektiği yerde olmadığı da söylenebilmektedir. Sanat tarihi, sanatları ve sanatların aralarındaki ilişki örüntülerini incelemek suretiyle var olur, hiyerarşiyi arar (Mülayim, 1989: 12). Bu hiyerarşi öncelerde, gerek aristokrasinin desturunda var olsun gerek belirli izinlere tabi üretilsin gerek kilisenin çanlarıyla icra edilsin hep belirli çevrelerce kontrol altında tutulmaya çalışılmıştır. Buna karşın tasarım bu tartışmaların merkezinde yer almamıştır. Daha pratik bir eylem içeren tasarımın icrası bu çemberin dışında da kendine yer edinebilmiştir. Bu durum çift yönlü bir denklem olarak ifade edilebilir. Pozitif olarak icrasının kısıtlanmaması ele alınabilirken negatif olarak sanat tarihi içerisinde majör bir yer edinmemiştir. 1800'lerden günümüze özellikle resim ve müzik ayrıca bunlarla beraber edebiyat ve şiir bu tarihin ana öğelerini oluşturmaktadır. Ana değerler ve hatta felsefi okumalar bu alanlar üzerinden şekillenir. Sanat tarihi üzerine yapılan araştırmalar bu alanların basamakları üzerinden şekillenir. Hatta bu anlatıda da resmin her türüsü şiirin her türüsü değil baskın ideolojilerin ve ideaların gözleminde var olan türlerin söz sahibi oluşu söz konusudur. Bu durumun -sebebi ne olursa olsun- günümüze kadar süregelen bir durum olduğu ifade edilebilir. Öyle ki günümüzde tasarım alanlarının birçoğunda tasarım tarihi değil sanat tarihi isimli dersler okutulur.

Bu noktada tasarımın kendi özülüğü gereğince sahip olduğu fonksiyonel değerın bu tarihi değerlendirmede ilk sıralarda var olmamasının sebebi olduğu ifade edilebilir. Tasarım ilk olarak fonksiyonel bir varlık olarak karşımıza çıkar. İster bir kıyafetin soğuktan koruyuşu, ister bir mobilyanın taşıyıcılığı isterse de; binanın sağlamlığı ilk olarak tasarımın temel paradigması olarak karşımıza çıkar. Bir otomobilin varlığı hareket edebilmesi ile anlam bulur - gerçekleşir. Kabuk tasarımı, konforu, farklı teknolojileri onun majör öğeleri olsa da en temelde hareket edebilme fonksiyonu onun sağlayıcısıdır, varlığının temel işlevidir.

Günümüz modern yaklaşımları ile beraber varlık düzeyinde gelişen algılanışlar düşünüldüğünde; tasarımın da içinde barındırdığı sanatsal, matematiksel, fonksiyonel, ergonomik ve sosyal değerler onu, felsefenin objelerinden biri haline getirmelidir/getirmektedir. Keza çok katmanlı ve girift bu örüntü tam da felsefenin varlığı ile çözümlenebilir düzeyde karmaşık ve oluş doludur. Tasarımcı en temelde tasarım eyleminde bilinçli ya da bilinçsizce diyalektik kullanır. Anlam en temelde, hem tezin arayışını hem de anti tezin arayışını içerir. Ürün sentez olarak var olur. Sadece üst düzey bir çözümleme olarak değil tasarımın en

temel ve ilkel basamaklarında bile felsefenin varlığından söz etmek mümkündür.

Sanat tarihi içerisinde tasarımın yeterli düzeyde yer almayışının sebeplerinden birisi de tasarımın, zaman kavramı ile olan ilişkisinde anlam kazanmasıdır. Bu anlam, kendi özgüllüğü içerisinde diyalektik olarak ilk başta söylenen; “en temelde bir fonksiyon ürünü olan sıkacak için bir üründen fazlasını ifade eden bir anlamın tasviridir” cümlesinin de içeriğini kendi kendine oluşturacaktır. Zaman ile kurulan ilişki, bir ürünü herhangi bir üründen fazlası yapan varlık kavramıyla anlanacaktır. Bu anlamın ne olduğu sorusu tartışmanın ilk adımını oluşturmaktadır.

Felsefi Bakışta Tasarım İlgisi

Sanat felsefesi tasarımı, çoğunlukla mimarlık üzerinden tanımlar, tartışır ve okur. Keza mimarlığın tarihi düşünüldüğünde bu çok da anormal değildir. Aynı bakış mimariyi de en temel fonksiyon olarak mekân üzerinden tartışır. En başlarda sadece bir hacmin ifadesi olarak var olan bu mekânsal okumanın günümüze yaklaşırken deneyim ile birleştiğini görmekteyiz. Yine bu durum da çok yanlış bir tutum değildir. Keza mimarlık elbette öncelikle mekân ve deneyim üzerinden şekillenir. Sanat felsefesi içerisinde mimari olmaksızın tasarımın ele alındığı özerk bir bölgenin arayışı beyhude olsa da, bu konuda karşılaştığımız kısıtlı örneklerde de aynı mimarlıkta da olduğu gibi bir tutum söz konusudur. Mekânı oluşturan deneyim ile fonksiyonu gerçek kılan deneyim aynı noktada ortaklaşır. Bu bağlamda tasarım da tıpkı mimarlık gibi ilkin fonksiyon üzerinden, akabinde ona eşlik eden bir biçim üzerinden okunmakta, tartışılmaktadır. Buna karşın tasarım yalnızca fonksiyon ve biçim üzerine bir hesaplaşma olarak ele alınabilir mi? Tasarım sadece süjenin fonksiyon dahilinde obje oluşturmak için ortaya koyduğu bir biçimlendirme midir? Bu noktada cevap öncelikle tasarımın kendi öz varlığının tanımlanmasında yatmaktadır.

Tasarım etrafımızı şekillendiren deneyimi oluşturan objelerde, yerlerde, eylemlerdedir. Tasarım; objeler evreninde var olan gerçekliğin ifadesidir. Masanın kendisi bir tasarımdır. Su içilen bardak bir tasarımdır. Oturulan sandalye bir tasarımdır. Ancak bu masa, bardak ve sandalye tasarım olarak sanat felsefesinin neresindedir? Kesinlikle bu tasarımlar yoklukta formlaşmış, fonksiyonla biçim kazanmış birer meta olarak var olurlar. Varlıklarında fonksiyonun biçim ile olan ilişkisi mevcuttur. Ama kolaylıkla söylenebilir ki bu ilişki sabit ve lineer bir yapıdan uzak bir örüntü olarak çok katmanlı ve çok kapsamlıdır.

Bu ilişkiler örüntüsüne çok farklı türler girer. Basit bir bardaktan saç kurutma makinasına, ergonomik oturma sağlayan bir koltuktan bir kapı koluna hepsi tasarımın birer unsuru olarak birçok farklı alanda var olurlar. Buna karşın herhangi bir tasarım ürünü kendi özlüğünden öte özel bir fonksiyon-biçim anlamı atfedebileceği gibi bambaşka kültürel, sosyal anlamlar da oluşturabilir. Tasarlama eylemi daima ait olduğu toplumla ve zamanla her zaman iç içedir (Tepecik ve Toktas, 2014: 18). Duyularla algılamanın kendini örgütlenme biçimi -bu algılamayı gerçek kılanlar- tarihsel koşullara bağlıdır (Benjamin, 2019: 56). Metalarda var olan anlam ve değer o metanın olduğu kültürden gelir (Uygur, 1989: 37-48). Kültür nesnelere ile alakalıdır ve dünyanın bir görüngüsüdür (Arendt, 2012: 246). Nesnelere tasarım, yapısal ve estetik özellikleri kültürel anlamlarla somut bir ilişki içerisinde (Robertson, 1999: 83). Tam olarak bu noktada tasarım fonksiyondan gelen varlığından öteye gider ve kendi özlüğüne ait bir biçimde soyut anlamları somutlaştırır. Bu noktada tasarım sadece bir ürün olmaktan çıkar nevi şahsına münhasır bir nesneye, skolastik felsefenin (sui generis) kendine özgü varlığına, materyalist olmayan bir metaya dönüşür. Bu dönüşüm kültürel bir anlamın içerikte oluşmasını sağlar. Anlam da fiziksel varlık gibi tüketimin içerisine dahil olur. Metanın tüketimi bütün kültür sistemimizin üzerine inşa edildiği sistemli bir etkinliktir (Baudrillard, 2015: 11). İster kültürle ister deneyimle, gerek bireysel hafızada gerekse de toplumsal hafızada soyut olandan somuta geçilen bu noktanın sahip olduğu anlam onu kendi özlüğü olan bir alana yerleştirir. Hegel bu alanı; “...soyut olanın ya da ideanın, somut gerçeklik içerisinde biçimlenmesi gerekir ki kavramlar birbirlerine denk veya tam uygun alanda olsun” (Hegel, 1975: 73-74) diye ifade eder. Bu alan aslında sanat eseri olmanın en temel özelliklerini ihtiva eder. Bu noktada tasarım objesi anlamsal varlığı ile sanatın nesnesi, yapıtı haline gelir. Ve tasarım objesinin sanat yapıtı olması onun öz kategorilerini, yapılandırıldığı pozisyonu da değiştirir. Keza yeni alanda varlık artık salt fonksiyon varlığından öteye geçmiş ve bir sanatsal pozisyona

evirilmiştir. Sanatsal pozisyon içerisinde varlıksal oluş, kendine kültürel ve toplumsal anlamda bir estetik varlık olma anlamını yükler. Sanat ontolojisi kitabında İsmail Tunalı, tam olarak bu durum için “varlığın gerçek ve gerçek olmayan arasındaki alanda olduğunu, integral olduğunu” ifade eder (Tunalı, 1957: 166-167).

Varlık anlamı olarak fonksiyon ve biçim ile estetik ve haz arasında pozisyon alan tasarım objesi, pozisyonu gereğince tasarımın sanatsal çıktısı haline gelir. Bu sanatsal öz, içerisinde barındırdığı anlamlar ve nüveler dolayısıyla edebiyattan, resimden ya da müzikten ayrı bir düzlemde değil onlarla aynı anlamsal düzlemde var olur. Üretilmişliğin çıkış noktası temelde farklı anlamlar ve niyetler barındırır da gelen pozisyon aynı yeri tasvir eder. Tasarım ürününün sanatsal varlığı ile Rus edebiyatının köklü eserleri arasında felsefi anlamdaki bir fark olma hali ortadan kalkmış olur. Fonksiyon objesinin geldiği yer ile orta çağ resim sanatı aynı noktada buluşur. Tasarımın çıktısı, bir sanat yapıtı olarak varlıkta sanatsal oluş sergiler.

Buna karşın tasarım varlığının özü gereği sahip olduğu empirik yapı sanat varlığı içerisinde (çoğunlukla) gözlemlenmez. İstemli ya da istemsiz şekilde üretilmiş empirik sanat yapıtlarının örnekleri mevcut olsa da sanatın en temel varlığı tarihsel ve kültürel dir. Tasarım varlığı ise kültürel ve tarihsel olmanın ötesinde (ve kültürel-tarihsel olmaktan hareketle) tematik; biçimden ve fonksiyondan hareketle metaforiktir. Elbet tasarım varlığı da barındırdığı tematik olgu ile tarihin bir objesi ya da kültürün bir varlığı olabilir. Ama sanat objesinin varlığı tam olarak bu tarihsellikten gelen, kültürel bir varlık olarak süregelir. Onun tematikliği, varlığının ilk anlamlandırıldığı anda şekillenmeye başlar. Başka bir deyişle tasarım varlığı zamanla kurulan ilişki bağlamında, sanat varlığının doğduğu yere varabilir.

Tasarım ve Zaman İlgisi

Bu yapı gerek sonradan incelenişinde gerek an içerisinde anlamlandırılışında hem bir kronolojiyi hem de bir hiyerarşiyi okunabilir kılar. Buna karşın tasarımın sanatsal varlığı kazanılmışlıktan türediği için bu kronoloji içerisinde var olmayabilir. Hiyerarşisi metazorik değildir. Kronolojik ya da hiyerarşik olabilir ama olmak mecburiyetinde değildir. Ve hatta tasarım süreci kendi içinde (kronolojik olma halinden o kadar uzaklaşır ki) kaotik ve çok katmanlı (zamansallık bakımından kaotik ama insanın algılayışı bakımından şizofrenik denilebilir) bir halde olabilir. Bu kaotik denklemde belki de sadece yapıtın özündeki biriciklik onu hiyerarşi denkleminin içine sokar. Tasarım ürünü bir milyon adet de üretilecek olsa her biri kendi özlüğünde aynı biricikliği barındırır. Buna karşın yine de numaralandırılmaya, ilk üretime, yeniden üretime, anlamsal üretime, özel üretime, farklı edisyonlara tabi olabilir. Bu noktada biricik öz kapitalist hiyerarşiyeye maruz bırakılır. Oysa sanat tarihi bu durumun yüzbinlerce örneğini barındırır. Sanat tarihi incelendiğinde, (aslen birçok başka tarihsel okumalarda olduğu gibi) sanatın tarihsel ve kültürel olma halinin bir süregeliş olduğunu, bir süreç olduğunu, kendi içinde ve kendi üstüne biriktiğini-yığıldığını, nesilden nesile hem fenomenolojik hem hermenötik olarak aktarıldığını; aktarılanın yeni olan ile birleşerek geliştiğini, yer yer bu birikime tepki olarak yeniden biçim aldığını ve hatta kendi özlüğü içinde devindiğini görürüz. Sanat varlığı bu birikimsel yapı içerisinde yerini bulmak için de var olur. Başka bir deyişle sanatın yolu var oluş içerir. Pozisyon gereği bazen kendi varlığından dışarılaşabilse de yine yerini edinir, keşfeder. Ya da oluş kendi yerini oluşturur. Bu noktada bahsedilen sadece entropik bir oluşum değil varlığın yavaş yavaş kendine kültür içinde yer açmasıdır. Kimi sanat yorumlarınca zorlama diye nitelendirilen bu yer açma hali aslen sanat yapıtının toplumsal olan ile kurduğu ilişkinin doğal bir ürünüdür. Sanat diye isimlendirdiğimiz bu görüngü kendi özlüğünde var olan algılayışların, tür ve biçimlerin, ifade ve anlatıların sürekli değişimiyle süreleşir. Bu değişimler hali hazırda kendi zamanı içerisinde (toplum tarafından) yabancı olarak algılanabilir. Bu yabancılık hali anlaşılammak ya da anlamlandırılmamak kavramlarından gelse de bu kalıcı bir durum ihtiva etmez. Bu anlaşılammazlıklar sebebiyle ve daha önemlisi sanatsal varlığın kendi özü gereğince değişimsel olma hali dinamik ve kaotiktir. Bu dinamik ve kaotik yapı toplumun algılayışının ötesinde konumlanabilir. Aynı zamanda bu dinamik var oluş kendi içerisinde yer yer katatonik anlar da barındırabilir. Katatonik anlar, sanatçının ya da usulün değil daha çok başka kuvvetlerin bir etkisi olarak okunsa da sanat; bu bağlamda yolunu her zaman çizer, oluşturur ya da kendine alan yaratır. Bu oluşum kültürle güç bulur onunla var olur. Bazen kültürün ötesinde bazen ona eşlik eden, bazen de geçmiş kültürlerin periyodları

dahilinde nükseder (Artut, 2004: 17), kendine özgü bir alan yaratır. Bu değişimin varlığı onu hem dinamik kılan hem de tarihsel bir oluş olmasını sağlayandır. Biçim değiştirmenin bu süregelişini ve sürekliliğini günümüzde aslen üslup olarak isimlendirmekteyiz. Alt kümelerinde tarz akım gibi birçok anahtar kelime içeren bu üslup kelimesi (Özkaraman, 2014: 18-19) tarih boyunca farklı alan ve pozisyonlarda bulunmuş bir gerçekliğin tasviridir. Bu bağlamda sanat tarihini incelemek bir bakıma üslup tarihini incelemek aynı şeydir (Schapiro, 1953: 288). Barok, gotik, klasik, modern (vb.) bu üslubu oluşturan dillerin bütünleşmiş bir ifadesidir. Bu diller sanatı icra edicilerin ve biçimlerin ortaklaştıkları noktalarda oluşan kümeler olarak çoğullaşır. Ortak dil ortak üslubu, ortak üslup da sanat tarihini var eder. Bu yüzdendir ki, üsluptaki değişimler sanatın zamansallığını ve tarihselliğini değiştirir, yeni varlıklar kazandırır, yeniden üretime imkân sağlar. Aynı şekilde bu olgu tasarım üzerinden de okunabilir. Tasarım da aynı sanat gibi üslupların varlığı ile şekillenir. Üsluplar ve etkileri tasarım içerisinde hayat bulur. Farklı süjelerin farklı üsluplarla aynı objeyi algılayışları çeşitliliği doğuran ana etkenlerden birisidir. Bu çeşitlilikler de kümelendiğinde yine (yeni) üsluplar ortaya çıkar. Belki de bu yüzdendir ki sanatın ve tasarımın hem kendi tezini hem de tezinin anti-tezini ürettiği ifade edilebilir. Üretilmiş olana gelen söylem onu yeniden üretmeye imkân verir. Ve yine tasarım da (sanat da) kendi sentezini de kendisi üretir. Bütün bunlar düşünüldüğünde üslupların ve kültürlerin beraber incelenmesi, aralarındaki paralellik ve ilişkilerin irdelenmesi sanat tarihi ve tarihçisi için çok önemli ve mantıklıdır (Wölfflin, 2015: 12). Kültür ve üslup tarihsel yapı içinde var olur. Tasarım çıktısı bu kültür ve üslup ile varlık boyutuna yerleşir. Fikir olmaktan varlık olmaya geçişi imkanı kılan yine kültürün kendisidir. Üretilmiş olma hali bir fikri nesne yapabilse de varlık oluşu kültürel gerçekliğe bağlıdır.

Kültür içindeki ürün ise zamana tabidir. Kimi ürünlerde bu zamansallık tarihin mikro ölçeğinde var olurken kimi ürünlerde makro ölçekler söz konusudur. Ama ne kadar kısa ya da ne kadar uzun olursa olsun tasarımın özellikle tematik kısmı tarihselleşen bir gerçeklikte var olur. İster mimari ister ürün ölçeğinde ister grafik anlamda (vb.) tasarım; zamansallık ve tarihsellik içerisinde anlamlanır, anlam kazanır. Bu anlamlanma süreci zanaat içerisinde de benzer şekilde okunabilse de bu başka bir tartışmanın konusunu oluşturabilecek ölçekte farklı girdilerle şekillenir. Bu noktada (kalıcılık tartışmaları ya da kalıcı olanın ne olduğu konunun dışında bırakılmak suretiyle incelendiğinde) hem zanaatı hem sanatı hem de tasarımı aynı tarihsellik içerisinde okumak bile mümkün olur. Basitçe söylenebilir ki aynı tarihsellik ve zamansal oluşu tasarıma kattığı anlam gibi zanaata da benzer anlamlar ve görüngüler katar. Tasarım çıktısı ya da zanaat çıktısı tarihsellik içerisinde soyut olanın somutlaştığı, fonksiyona biçilen formun anlamlandırıldığı; anlamın tasarımcının idesinden kullanıcının idesindeki ve pratikteki gerçekliğe, düşüncenin ise deneyime dönüştüğü bir süreçten geçer. Bu organizasyon ve etkinlik sürekli bir tekrür içerisinde farklı objeleri metalaştırırken somutlaşmaları da devinmek suretiyle sürekli hale getirir. Süreklilik fonksiyondan, kullanımdan, ergonomiden, malzeme ve biçimden (vb.) ayrı bir yerde "anlamda" kendine yer bulur.

Aynı sanatın üsluplarında olduğu gibi tasarım da bu üsluplarla (ve/veya başka etkilerle) yeni biçimlere bürünür. Her yeni biçimle doğan kümeleşme tasarımda da bir dil birliği oluşturup üsluplar oluşturur ya da var olan bir üsluba dahil olur. Diğer bir deyişle ya alan yaratır ya alana dahil olur. Modern bir oturma elemanı, kendi zamanı içerisinde kendi çağının ilerisinde sayılabilecek biçimsel örüntülere sahipken günümüz gerçekliğinde aynı modern biçimi geçmişten bir esinti olarak, hatta retro olarak isimlendirmemiz bile mümkündür. Bu durumu belki de en güzel anlatan örnek müzik alanında mevcuttur.

Günümüzde klasik müzik diye isimlendirdiğimiz varlık, klasikliğini armoniye ya da notaya bağlılıktan mı alır yoksa başka bir anlam mı ihtiva eder? Bu sorunun cevabını şöyle verebiliriz. Günümüzde de klasik müzik üretilmekte ancak biz ona klasik müzik dememekteyiz. En doğru isimlendirmeye belki de çağdaş müzik (contemporary) diyebilmekteyiz. Ve şu an üretilen bu eser; klasik müzik armonisinde, ölçüsünde, notasında kısaca üslubunda ve tekniğinde olsa da (belki çok sonralarda klasik müzik olarak adlandırılacak olsa da) şu anın varlığında biz ona çağdaş demekteyiz. Bu noktadaki ironik ikilem sanatın her noktasında bulunabilir. Aynı zamanda sanatın üretiminde de aynı kaideleri bulmak mümkündür. Klasik müzik örneğinden gidecek olursak klasik müziği icra eden orkestranın, orkestra şefi ile kurduğu ilişkide de benzer bir durum mevcuttur. Bu ilişki günümüzde daha demokratik bir biçime evrilerek güncelleşmiş,

çağdaşlaşmıştır. Günümüzde de orkestra şeflerine saygı duyulmaktadır. Buna karşın bu saygı, Mozart döneminde olduğu gibi dominant bir mecburiyetten demokratik bir alışverişe dönüşmüştür. Aynı şekilde notaya bağlılık da demokratikleşerek doğaçlamaya imkân sağlayan bir hal almıştır (klasik müzikte de bu doğaçlama halinin 19 yüzyılın ortalarına kadar görüldüğü söylenebilir de üslup gereğince notaya bağlılık armoniye bağlılık esastır). Bu durum sanatın her alanında ya da tasarımda kolayca bulunan birçok örnekle çoğaltılabilir. Aslen zamanın ruhuna ait olmakla ilişkilendirilebilir. Zamanın ruhuna adapte olma hali bu noktada sanat ve tasarımın da içerisinde görülebilmektedir. Bu durum onun geçiciliğinin bir ifadesi değil tam tersine zaman içerisinde kalıcılığının ve tarihselliğinin bir sağlayıcısı olarak anlanılır. Adaptasyon varlık olarak kötü ya da yetersiz olmaktan değil, kültürel ve gerekli olandan var olur. Diğer bir taraftan bir şekilde revize olmasa bile kendi zamanından öteye taşınan tasarım objeleri, sanat yapıtları mevcuttur. Bu yapıtlar, meta ile kurulan anlamlar ve kullanıcı ile kurulan ilişkiler doğrultusunda zamansızlaşabilir, zamandan öte bir pozisyona geçebilirler.

Bu zamansallık dahilinde üslubu oluşturacak olan ya da baskın üsluptan etkilenip gelişecek olan bir toplumsal estetik ve kültürel beğeniden bahsetmek her dönem için mümkün olsa da bazı tasarım metaları (ya da sanat yapıtları) gerek biçimleri gerek fonksiyonları gerekse de anlamları dahilinde bu örüntünün dışına çıkabilir niteliktedir. 1950’de biçimlenen bir mobilyanın ya da bir otomobilin günümüze kadar hiç değişmeden gelmesi sadece marka değerinin değil aynı zamanda tasarımda; tasarımındaki zamansız estetiğin bir sonucu ve zaman ötesi bir anlamın göstergesidir. Zamandan öteye taşınabilen bu biçimler ve anlamlar, zamansız tasarımlar (timeless design), tasarımın tarihselliğinin karşıtı değil tam tersine onun bir destekçisidir. Zamansallık sadece zamana uymakla ya da onunla beraber ilerlemekle var olmaz. Tarihsel değişimden bağımsız var olabilme kabiliyeti de tarihsel olabilmenin bir bağlamıdır. Bu noktada tasarım objesi zamanın varlığının dışında kendine açtığı bir tanjantta yeni bir zaman kolunda ilerler. Bu tanjantın varlığı; zamanla, kültürle, tarihle, toplumla şekillenen her türlü gerçeklikte var olabilmeyi kanıtlar nitelikte olup, tarihsellik içerisinde gelenebilecek son nokta olarak tasarımcının öngörüsül kudretinin bir temsilidir. Bazen üsluplarla, zamanla ve kültürlerle beraber tasarım da tasarlanan da değişir; bazen ise tasarlanmış olan yüksek öngörüsül özelliklerden gelen bir yapı ile değişmeden kendi tanjantında, kendi zamanında yol alır.

Bu noktada bir diğer araştırılması gereken ise tasarımda üslupların neden değiştiğidir? Bu sorunun cevabı tabii ki sanatta var olan üslupların değişiminin altında yatan sebep ile aynıdır. Modernizmin baroktan (vb.) neden farklı olduğunun anlaşılması bu noktada değişimin de sebebini ortaya koyabilir ya da koyabilecek bir diyalektik oluşturacaktır.

Üsluplar arasında değişimin özünde yatan farklılıklar salt olarak geometrinin başka şekillerde algılanması veya sadece basit bir ifadeyle biçimin farklı oluşması değildir. Biçim gerek kültürden, gerek fonksiyondan, gerek deneyimden beslenen gerekse de duygudan gelen bir örüntü olarak vuku bulur. Bu bağlamda biçimsel değişikliği ortaya koyan da bu öğelerden oluşmuş organizasyondaki farklılık ve yapısal değişikliklerdir. Yapısal değişimlerin özünü bulmak yine sanat felsefesi üzerinden cevaplanacak bir soru olarak ele alınabilir. Temel bağlamın anlaşılması, sanat üsluplarındaki zamansal oluşa bakmakla gerçekleştirilebilir. Başka bir deyişle üslupta var olan değişimi okumak için bir adım önceye gitmek, sanattaki değişimi okumak ve zaman içinde sanatın değişmesinin altındaki sebeplere bakmak gereklidir. Her değişim bir üslup yaratacak güce sahip olmasa da her üslubun altında bir değişim olduğu ifade edilebilir.

Sanatın süregelişi içerisinde değişimi güdüleyen olgunun başında tabii ki icra edici olarak süjenin farklılaşması yatmaktadır. Belki de günümüz gerçekliğinin var olmasındaki en etkin sebeplerden biri de bu süje farklılığıdır. Aynı malzeme, aynı teknik ve aynı objeye bakan farklı süjelerin kendi özü-tini ve deneyimleri ile ulaştığı kendi görüngüsü ve yorumlaması, bu değişikliklerin ve farklılaşmaların temelindeki sebep olarak karşımıza çıkar. Varlık olarak insanın sahip olduğu bilinç ile ilişkisi, bireysel varlığın onun tercihleriyle (ya da ondan bağımsız) sahip olduğu deneyimlerin sonuç ilişkisi, süjenin içinde bulunduğu ya da hayal ettiği habitatta var olan şeyler ile arasındaki ilişkisi, süjeden bağımsız olarak objelerin objelerle ve nesnelerin nesnelerle ilişkisi (ya da objelerin nesnelerle ilişkisi) bu farklılıkları ortaya koyan basamaklar olarak ifade edilebilir. Bu ilişkileri ortaya koyan ise (en geniş anlamıyla) kültür ve ideoloji değişimleridir.

Tersinir bir denklem olarak obje-süje ilişkisi kültür ve ideolojiyi, kültür ve ideoloji obje-süje ilişkisini etkiler. Bu noktada kültürel olan hem algılayışı hem hazı değiştiren bir nüve olarak biçime ve anlama değer biçer. Kamusal alanda ya da toplumsal hafızada bu durumun gerçekliği kolayca okunabilir olsa da bireysel hafızada da durum aslen aynı ancak biraz daha örtüldür. Keza toplumsal hafızanın alt basamağı da bireysel olandan var olur. Gerek ortak alanda gerek özel alanda, gerek bireysel hafızada gerek toplumsal hafızada varlık bütünselden bir parçadır. Michel Foucault Özne ve İktidar kitabında bu durumsallığı siyasi bir söylem üzerinden tartışır ve çalışmanın tamamında özel alana ait olan şeylerin bile ideolojinin nesnesi olduğunu ifade eder (Foucault, 2020).

Varlık olarak insanın içinde bulunduğu en temel en basit obje-süje ilişkisinin bilme ilişkisi olduğu ifade edilebilir. Bu tarih öncesi ilişki biçimi hiç değişmemiş bir ilgi olarak sürekli bilmeyi, keşfetmeyi içerir. Bilme hali ve merakı bireyin her türlü gerçeklik ile kurduğu ilişkiyi doğuran bir ilgidir. Sadece sanatçı ya da tasarımcının değil yeni doğmuş bir bebeğin bile en temel bağlamı bu ilgi üzerinden kurulur. Tabi ki sanat dediğimiz fenomen içerisinde var olan değişim ve farklılaşmalar da bu en temel ilgiye odaklanmaktadır. Bilme istemi hangi alanda olursa olsun gerek tanımlı sınırların anlaşılması gerek sınır ötesinin keşfi için kullanılan bir düşünme biçimidir. Bu ilgi her alan içerisinde ilerlemenin bir yordamıdır. Türü önemsenmeksizin sanat içerisindeki değişimlerin kaynağında bireyin habitatta olanı kavraması ya da zihninde olanı kavratması çabası üzerinden bir bilgi edinme yordamı olduğu ifade edilebilir. Süjenin objeyi tanımlaması ve kavraması üzerindeki değişimler bu ilginin kaynağıdır. Bu durum iki temel içerikle basitçe örneklendirilebilir. Ludvig van Beethoven'ın MoonLight senfonisi ve Pablo Picasso'nun Guernica'sı iki farklı sanat alanı içerisinde iki farklı konsept üzerinden iki farklı bilgi ilgisini ortaya koymaktadır. MoonLight senfoni habitatta var olanın bilgisini onu algılayamayanın algılaması için oluşturulmuş bir sanat yapıtı iken Guernica; bilinen algılanmış olanın toplumsal kavranışı üzerinden hayat bulur. Ya da çok daha basit bir söylem olarak aynı kavram üzerine (mesela aşk) yazılan binlerce şarkının her biri farklı şekilde aynı kavramı ele alır. Kimisi aşkı anlamlandırmak için sanatı kullanır, kimisi anlamlanan şeyi başkasına anlatmak için. Kimisi henüz var olmayan bir aşk teması için anlam arayışında aynı duyguyu arar. Kimisi aynı konsepti kendi algılayışı ve başkalarının algılayışları arasındaki farka odaklanır. Ama sebepler ve sonuç ürün ne olursa olsun, insanın varlık ya da oluş ile kurduğu ilişki noktasında kavrayış ve algılayış aslen; "varlığı" bilinç düzeyinde bir nesne haline getirmesi olarak ifade edilebilir. Bu nesne üzerinden kavrayış onun yorumlanmasıdır. Yorumda tabii ki bireysellikler var olabilir. En temel mekanik özelliklerin ifadesinden en derin anlamların tartışılmasına kadar her şey bu yorumlamanın bir ürünüdür. Farklılaşmalar yine farklılıklar doğurur. Benzer ifade ve yorumlamalar bile kendi içlerinde büyük farklılıklar içerir. Bir ürün olarak kullanılan bardağın rengi üzerinden "beyaz bir bardak" ifadesi onu mekanik bir biçimde tanımlamanın ve yorumlamanın en basit hali iken; hiçbir fonksiyonu ya da işlevi olmayan bir taşı yerden alıp sevgiliye vermek suretiyle ona katılan anlamın ifadesi de bu yorumlamaya tabi olarak onun mekanik varlığının dışında bir bilme içerir. Taş özü gereği çiftin oluşlarından bağımsız bir varlıktır. Çift orada olsa da olmasa da, taşı alsa da almasa da, alıp anlamlandırır da anlamlandırmasa taş kendi varlığını kendi özlük değerini sürdürür. Fakat özünde, çift için fonksiyona ya da eyleme tabi değildir. Varlık olarak sadece durmaktadır. Habitat içerisinde bağımsızdır. Bu noktada çiftin varlığı ve taşın varlığı (birbirlerinden) bağımsızlık içerir. Ne zaman ki çiftlerden biri o taşı alıp "bu bizim ilk el ele yürüyüşümüzden bir hatıra" cümleleriyle o taşı anlamlandırır, o zaman taşın kavranışı da değişmiş, yorumlanması da değişmiş olur. Ve hatta taş varlık düzeyinde yeniden üretilen bir anlam ile metalaşır, anı değeri ile bütünleşir, kavranabilir hal alır. Anlamlandırılmış, anlama ihtiva eder haline gelmiştir. Artık ona biçilen değer atomlarından ya da yosun tutmuş taraflarından, kayganlığından ya da sertliğinden değil ona atfedilen anlamdan gelmektedir. Anlam fonksiyondan öte varlık oluşturur.

Bu kavrama ve bilme eylemi sadece kişiden kişiye değişmemekte aynı zamanda kişilerin algılama biçimlerini ortaya koyan ideolojilerden, kültürden, toplumdan ve dolayısıyla içinde yaşanan dönemden yani tarihsellikten de etkilenir. Yani obje ve süje arasındaki ilişkiyi oluşturan girdilerden biri de (ve belki de en önemlisi) zamansallıktır. Aynı taşın işlenişi ya da aynı eylemin oluşumu için barok algılayışla ile

expresyonist algılayış birbirlerinden tamamen farklıdır. Oysa temelde eylem aynı eylem olsa da kübizmin o eylemi algılayışı ile antik romanın algılayışı birbirlerinden kati suretle ayrılırlar. Bu farklılaşma ve farklı algılama durumu metaların üzerlerinde olan kültürel anlamları, oluşumlanmış nüveleri ve birikmiş görümleri haliyle de ister sanat yapıtı olsun ister tasarım varlığı olsun ister doğal bir obje, metanın anlaşılışını ve metanın üretimsel fonksiyonunun anlamlandırılışını da etkiler. Bu etkiler metanın tasarımsal varlığı üzerinden de farklı biçimlerde okunur. Tunalı bu durumu en geniş anlamıyla; her zaman periyodunun felsefi görüşü ve sanat görüşü birbirlerine çok büyük yakınlık gösterir, uygunluk içerir şeklinde ifade eder (Tunalı, 2020: 17) şeklinde anlatmaktadır.

Bu durumun sanat tarihi ve tasarım üzerindeki yansımalarını düşünerek bir örnek vermek gerekirse aynı temel objeyi farklı biçimlerde anlamlandırmak için, tersinir bir düşünce içinde, temel süje olan insanı obje olarak ele alalım. Keza insan temel süje oluşunun dışında aynı zamanda tarih boyunca birçok alanda obje olarak da ele alınmış bir varlıktır. Biçim ve anlam bakımından heykelden resime, müzikten şiire sanatın her alanında obje pozisyonunda da irdelenebilen insan zaten tasarım alanında en temel kaynaklardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Antik Yunanda varlığın algılanışı noktasında hakim düşüncelerden birisi olarak “ex nihilo nihil fit” basit bir çeviri olarak varlığın hiçlikten doğmadığı görüşü varlığın ebedi olduğunu ifade eder. Yok oluşu bile başka bir biçime evrilmek üzerinden bir yol alış olarak değerlendirebileceğimiz bu mantık ve ideoloji dahilinde döngüsel olan her şeyi kapsar. Bu ifade içinde varlık olarak insan, doğanın örüntüsünü tamamlayan bir girdidir. Doğadan ayırık ele alınamaz. Günümüzde bile yansımaları görülebilen birçok düşünce yapısı da bu idea üzerinden şekillenir. Dönemin inanışları ve dinsel ilişkileri incelendiğinde; doğayla bir olma, onun parçası olma halinin yansımaları ve getirdikleri, içerikleri ve içeriklerin sebebiyetleri görülebilmektedir. Örneğin ilgili dönemde tanrılar insanlarla beraber resmedilen, doğada var olan yapıdadırlar. Hatta insansıdır. Hegel bu durum için “Tanrı insanları kendi suretinde yaptı, fakat insan bu iltifata Tanrı’yı insan suretinde yapmakla karşılık verdi” (Hegel, 2015: 175) ifadesini kullanmaktadır. Buna karşın Hegel’in eleştiren bir bakışla yaklaştığı bu durum gerçeklik içerisinde normal ve doğaldır. Bu resmedişte vurgulanan ayırıklıklar veya özel olma halleri insansılığın çok ötesine geçmemekte, görece bazı özel anlatımlarla (sembolik ifadelerle) var olmaktadır. Aynı kültürel olan tinsel olan ideolojik olan gibi dinsel olan da dönemin sanat anlayışı içerisinde yerini alır. Aynı sanat gibi tasarım için de benzer öğelerden bahsetmek mümkündür. Aynı sanatsal biçimin ve algılayışın getirdiği yorumlamanın etkisini örneğin mimari tasarımda var olan insan ölçüleri ile kurulmuş ilişkilerde bulunabilir. Dönemin mimarisinin insan ölçüleriyle şekillenmesi bu noktada doğal bir örüntü olarak gelişmiştir diyebilmekteyiz. Tanrısal olanın bile insansılaştırıldığı bir gerçeklikte mimari tasarımda bu insansılıktan var olması kaçınılmaz bir durumdur.

Buna karşın M.S. 500’den 1500’e kadar var olan kısımda bu sistem ve yapının hem etkileyen hem etkilenen anlamında tamamen değiştiği kolaylıkla izlenebilir. İlgili dönemde insanın algılanışı dini anlamda taban tabana zıt bir ifade içinde var olmaktadır. Tanrının bahçelerinden (tanrı katından) kovulmuş, yasak olana el uzatmış ve düşmüşlük içerir bir biçimde var olur. Bu varlık hem suçluluk hem yanlış yapmışlık anlamları ihtiva eder. İnanış içerisinde var olan bu ayırışma hali, varlığın özünün tanrısal olanda olduğunu, (tanrının olduğu yerde) gökyüzünde olduğunu, insanın yer yüzünde olduğunu ifade eder. Cezalı varlık olarak insan yine o kata çıkmak için arınmak durumundadır. Bir hesaplaşma içerir. Hesaplaşma en temelde insanın yanlış olduğunu/yaptığının kabulü ile başlar. Bu noktada insan tanrısal olana erişmek için dünyevi aldaticılıklardan uzaklaşp yukarıda olana odaklanmalıdır. Bu noktada odaklanılan anahtar kelime yukarılıktır. Dinsel ritüeller ile bezenmiş gündelik hayat bu odaklanmayı pratiğe dökmektedir. Tam olarak bu görümlü ve algılayış biçimi sanatın ve kültürün yeni bir biçimini ortaya koyar. Bu biçim yukarıdaki ile bir iletişimin kaidelerini içerir. Varlık olarak insanı resmeden figür insanın ve doğanın tasvirinden uzaklaşır, kendi varlığına hapsedilir, örtünür ve gizlendirilir. Hatta kimi örneklerde insan özellikle kapatılır, öyle ki denklemden çıkartıldığı bile mevcuttur. Heykeller ve biblolar insanın ve doğanın tasvirinden tanrısal olanın tasvirine evrilir. Biçim ve form bu yeni tasviri takip eder. Bu gizlendirilme-kapatılma giyim gibi gündelik bir gerçekliklerde kalın kıyafetler ile insanın örtünmesi şeklinde nüks eder. Tanrı ve insan kavramlarının

anlamsal içeriklerinin arası açılır. Tanrısal olanın gösterimi ve betimlemesi insandan uzaklaşır. Ve belki de en majör gösterge tasarımda keşfedilir. Mimarlık gökyüzüne ulaşmaya çalışır. İnsansı ölçülerden tanrısal ölçülere geçilir. Katedraller ve kuleler yükseğe evrilir. Tanrı katına uzanma eyleminde tasarım gerçekliği üretir. Tanrısalılık ve insan varlığı arasında yeni bir uzam oluşturur. Bu uzam ayrışmadan gelir, yeni bir biçime varır ve hem dönem sanatını hem yaşayışını hem ritüelini hem de tasarımın varlığını şekillendirir. Günümüzde bile ilgili katedrallerde, kiliselerde bu ayrışma hissedilir niteliktedir. Modern insan bile bu yapılar içerisinde kendini ufak ve alçak hisseder. Tasarım yoluyla yapılan bu atfediş tanrısal büyüklük ve insansal küçüklüğün göstergesi olarak var olur. Bu gösterge hem anlamda hem biçimde hem de hissedilende-duyguda var olur.

Daha yakın yüzyıllar incelendiğinde örneğin modern sanat ise duruma biraz daha başka bir pencereden bakar, gerçeklik diye naif biçimde isimlendirdiğimiz şeyler alan değiştirir. Kübizm bütün algılayışı yeni bir boyutta irdeler, baştan yaratır, görünenin ardını sorgular. Ekspresyonizm daha başka bir yerden ilgiler oluşturur, duygu ile bağlam kurar. Minimalizm anlamsal varlığı yokluk üzerinden okur. Kısacası her zaman diliminde, her algılayış, her bilme biçimi, her kültürel birikiş yeni bir obje-süje ilişkisi, yeni bir bilme ilgisi kurar. Ve bu yeni girdiler gündelik metallerden mimari tasarıma, giyilenlerden mobilyalara her türlü tasarımı etkiler, şekillendirir. Biçim de fonksiyon da bu ilişkiden beslenir, onunla var olur. Objeye ve süje arasındaki bağlamın değişimi bireyin ve haliyle toplumun varlık üzerindeki yorumsamasını değiştirir. Bu kültürel varlık okuması tasarımın zamansallığını ortaya çıkartır, gösterir. Bu bağlamda tasarım da aynı birçok sanat gibi zaman içerisinde var olur, tarihsel olarak vuku bulur. Tarihin değişen algılarıyla tasarım da değişir. Değişen gerçekliklerle beraber tasarım da yeniden var olur. Yeniden üretim her alanda olduğu gibi tasarımda da zamana tabidir. Tasarım da usuller gibi zamanla beraber evrilir, değişir. Tasarımsal değişim, salt olarak fonksiyon üretilmesinden ya da sadece yeni ihtiyaçların doğmasından var olmaz. Sanatın bir yansıması olarak dilden, estetikten, kültürel olandan kısacası tarihsellikten de doğar, beslenir ve değişir. Ve bu oluş onu zamansallaştırır, tarihselleştirir.

Tabii ki sanat ve tasarım yapıtı her noktada aynı olmadıkları gibi bu nokta da tamamen aynı değildirler. Açıkça görülebilir ki sanat yapıtlarının zamanla kurdukları ilişki ile tasarım ürünlerinin zamansallıkları arasında majör bir farklılık söz konusudur. Bu farklılık en basit haliyle zamansallığın algılanışı noktasındaki empirik ya da sonsuz varlık olma halinden gelir. Sanat yapıtlarında örneğin bir şiir ya da bir resim için tarihsel oluş üslup ile ilgili değişimler içerir. Buna karşın tasarımın zamansallığı özü gereği fonksiyondan gelen bir nitelik ile var olur. Yüzyıllar önce yazılmış bir şiir o dönemin üslubu gereğince belirli bir algılayış, belirli bir obje süje ilişkisi içinde var olur. Bu anlam o şiiri bir kültür varlığı yapar ve bir kültür varlığı olarak tarihsellik içerisinde yerini belirler, yer aldırır. Bu varlık algılayışı artık bitmiş bir gerçekliğin tasviri olarak vuku bulur. Değişime kapalı bir varlık olur. Yazılmış ve bitmiştir. Zaman içerisinde anlam ile tarihselleşir. Ya da bir tabloyu düşünürsek örneğin Mona Lisa (Leonardo da Vinci) o yapılmış ve bitmiştir, değişim dışıdır. Yıldızlı Gece'nin (The Starry Night- Vincent van Gogh) üretildiği andan şu ana dek varlığında zamansallığı ve anlamı barındırır. Yıldızlı Gece teknoloji ve fırça kullanımı ile (teknik yönü) ayrışsa da tarihselliği kültürel anlamından var olur. Mona Lisa'nın ya da Yıldızlı Gece zamansallığı, onların kültürel anlamından ve bir kültür varlığı olmalarından gelir. Bu kültürel varlığın oluşumu birçok sebep içerebilir. Yani bir algı yeni bir teknik yeni bir bakış belki bir eleştiri (vb.) bu varlığı oluşturabilir. Ancak sonuç olarak varlık bir kere kültürel olana eriştiğinde artık değişmezlik barındırır. Bir tamir, yeni bir çerçeve ya da bir restorasyon geçiren bu varlık fiziki olarak değişime maruz kalsa bile kültürel anlamında hiçbir değişim gerçekleşmez. Ve hatta yorumlamalar ve değişen toplumsal özellikler ile eserin anlamlandırılması değişse, yeniden okunsa yeni anlamlar üretilse ve anlam içindeki yeri değişse bile kültürel olma hali devam eder, varlık olarak tarihselliğini korur. Bu yüzdendir ki Mona Lisa yüzyıllardır Mona Lisa olarak kalır. Bu anlamda kültürel olma hali ve anlam ona (ve tabi yaratıcısına) ölümsüz bir oluş sağlar. Bu noktada anlam tarihsel olarak oluşur ve zamanın ötesine taşınır.

Aynı perspektiften tasarım ürünlerine odaklanılırsa farklı bir durumdan bahsetmek mümkün olacaktır. Tasarım çıktıları sanat yapıtlarından tarihsellik içerisinde bir noktada bu farklılıktan dolayı

değişiklik gösterir. Bu nokta; kültürel bir varlık olan tasarım ürünün sadece kültür varlığı olmamasıdır. Tasarım ürünü özü gereğince aynı zamanda bir fonksiyon varlığını da ortaya koyar. Fonksiyon varlığı tasarım ürünü için pratik bir değeri ifade eder. Pratik değer pek tabii ki pratik bir zamana tabidir. Tasarım ürünü izlenmek noktasında estetik varlığıyla izlenebilir nitelikte olsa da o sadece bir seyir varlığı değil, aynı zamanda fonksiyona hizmet eden bir kullanım varlığıdır. Bu pratik kimlikler ile tasarım çıktıları hayatın içerisinde gerçekçil rollere bürünür, yaşayışı ve deneyimi oluştururlar. Kullanılır ve tüketilirler. Hayatın içerisinde eylem ve süje ile beraber var olur, yaşarlar. Deneyimin oluşmasına katılırlar. Tam olarak bu noktada zamansallık ile kurulan ilişki kullanım gereğince şekillenir. İnsanla beraber yaşayan tasarım insanın zamansallığa, köpekle beraber yaşayan tasarım köpeğin zamansallığına da tabidir. Kısaca Mona Lisa insanın zamanının ötesinde var olurken, köpek için tasarlanan mama kabı köpeğin varlığı ile gerçekleşir ve köpeğin zamanında var olur. Kullanımı köpeğin varlığıyla gerçekleştiğinden köpeğin gerçekliğiyle anlaşılan bir pratik değeri mevcuttur.

Bir başka bakış açısı olarak içinde yaşanan an dahilinde zamansallıktan gelen varlık ilgisinin tasarım ürününde yarattığı niteliğe bakmak gerekmektedir. Bu nitelik özü gereği tasarım çıktısının sahip olduğu bir kültürel oluş olarak hayatını sürdürür. Bu durum aslında sanat yapıtlarında var olmayan ancak tasarımın varlığını etkileyen başka bir tarihselliğe referans eder. Empirik olarak ifade edilebilecek olan bu zamansallık aslen tasarımın bir gerçek zaman ilgisi içerisinde var olduğunun ifadesidir. Bu gerçek zaman ilgisi ürünleri; neden sonuç ilişkisi içerisinde, nedensellik içerisinde, etki ve tepki içerisinde dünya ve kullanımla bağlar onunla birleştirir. Tasarım ürünleri gündelik hayatın ve pratik zamanın içine girer ve nedensel bir dünya oluşturur. Objeler evreni bu nedenselliğin oluşturduğu zamansallığa tabidir. Bu nedensel yapı sürekli olarak bir oluş-yeniden oluş içerir. Bu oluş ilişkisi var olmayı, yok olmayı, üretilmeyi, tüketilmeyi, yeniden üretilmeyi ve yeniden anlamlandırılmayı içerir. Bu kaotik yapı objelerin süjelerle ilişkilerinin sürekli değişimine ve yeniden şekillenmesine sebebiyet verir. Objeler evreni yaşayış içerisinde yerini bu yolla bulur.

Buna karşın objeler farklı farklı sebepler ve girdiler sebebiyle sürekli yok oluşlar içerisinde kalabilir. Bu yok oluş sanat yapıtından farklı bir anlam barındırır. Sanat yapıtı zamansallığı içerisinde var olurken fiziksel olarak ortadan kalktığında anlamı sürdüren bir diyalogu başlatır. Diyalog sanat yapıtının kendisi olmadan bile nükseder. Buna karşın tasarım varlığı yok olduğunda en temelde fonksiyondan gelen bağlam ortadan kalkar ve tasarımın fiziksel varlığı ile beraber anlamsal bütünlüğü de (yavaş yavaş) yok olmaya başlayabilir. Bu yok oluş her zaman unutulmak tamamen yok olmak demek değildir. Fonksiyon değerini yitiren ya da zamanın gerisinde kalan bir obje başka anlamsal değerler ile bütünleşebilir. Ve artık anlamı yeniden oluşur. Örneğin binlerce yıl sonra yapılan bir kazıda ortaya çıkartılan bir tasarım ürünü o an itibarıyla tamamen yeni bir anlama bürünür. Fonksiyon olarak kullanıma uygun olması ya da olmamasından bağımsız olarak tasarımın varlığı artık sanat varlığına evrilmiştir. Bir müzede sergilenen bir hal almak ve kültürel olanın geleceğe taşınması için bir misyon edinir. Bu noktada anlam aynı objede yeniden üretilir ve gerçek zamansallıktan sonsuz zamansallığa evrilir. Pratik ve fonksiyonel anlamdan kültürel sanat varlığına geçiş gerçekleşir.

Bu noktada bir başka bakış açısı da tasarım varlığının yeniden işlevlendirilmesi olarak karşımıza çıkar. Bu noktada anlatılmak istenen yeniden tasarlanmak (redesign) ya da yeniden işlevlendirmek (renovasyon) değildir. Keza bu iki söylemde de fonksiyon eylem dahilinde aynı, değişmiş, gelişmiş vb. şekillerde var olmaya devam eder. Bahsi geçen bir dönüşümdür. Pratik varlık olan bir tasarım objesinin kullanım odaklı gerçek-empirik zamandan dışlaşmasından sonra yeniden farklı bir anlamda (temel fonksiyonu dışında) kullanıma açılması durumu bu dönüşümü ortaya çıkartır. Bu noktada varlık kendi özelliği olan fonksiyonel olma halinden sıyrılıp bir anı objesine, bir estetik objeye, bir öznel metaya dönüşebilir. Kültürün ya da deneyimin taşıyıcılığını içerir ve aynı sanat yapıtı gibi zamansallığını değiştirir. Örneğin artık kullanılmasa bile dededen kalma bir daktilonun ya da köstekli saatin modern evin salonunda sergilenmesi tam olarak bu duruma bir örnektir. Daktilo fonksiyon olarak sahip olduğu varlığın zamanından (empirik zamansallık), kültürün taşıyıcısı olarak öte-zamansallığa geçmiş, sonluluğunu ötelemiştir.

Bu noktada fonksiyon ögesi olarak tartışılması gereken bir diğer nokta ise fonksiyonun devamlılığının anlamdaki yeridir. Bu durumsallığın örneğini en net şekilde mimari tasarım içerisinde bulabilmekteyiz. Bir renovasyon projesi dahilinde var olan eski bir tren garının restore edilip bir müze ya da bir kafe olarak kullanımını ele alalım. Bu noktada mimari yapının en temelde var olan fonksiyonu mekân olma hali devam etmekte ancak fonksiyonun türü değişmiş olmaktadır. Bu noktada mimari tasarım öte zamansallıkta var olur diyememekteyiz. Hala tarihsel olduğu ve hatta zamanın içerisinde (yeniden işlevlendirilmek suretiyle) yol aldığı ifade edilebilse de hala empirik zamanda var olmaktadır. Salt olarak anlamı değil anlamı oluşturan fonksiyonun içeriği değişmiştir.

Ancak bir anı objesi olarak salonda sergilenen köstekli saat çalışsa da çalışmasa da temel gayesi zamanı göstermek üzere taşınmaktan çıkmış, atadan kalan bir değeri göstermek için varlığına devam etmektedir. Ve bu anlamsal değişim onu çalışıp çalışmamasından, tamir edilip edilmemesinden bağımsız olarak öte zamansallık içerisinde konumlandırır. Tabii olduğu zamansallık fonksiyondan değil anlamdan var olur.

SONUÇ

Sonuç olarak felsefi anlamda tasarımın zaman ile ilişkisi aynı sanat gibi tarihsellik içermesine rağmen temel bazı yönlerden sanatın zamansallığından ayrışır. Bu noktada tasarım bu benzerliklere rağmen kendine özel bir zamansallık barındırır. Tasarımın zaman ile kurduğu ilişki en temelde bir kültür varlığına dönüşmesiyle başlar ve onunla zamanın ötesine taşınır. Aynı zamanda fonksiyonel varlık olarak tasarım varlığı kendi zamanında empirik bir zamansallık taşır. Ancak aslen bu dönüşüm illaki empirik zamansallıktan öte zamansallığa doğru evrilmek zorunda değildir. Tasarım ürünü var oluşu ile beraber kültürün taşıyıcısı da olabilir ya da sonradan bu mertebeye de evrilebilir. Başka bir deyişle tasarım hem empirik zamansallığa hem öte zamansallığa hem de aynı anda ikisine tabi olabilir. Keza kültürel anlam içeren varlık aynı anda fonksiyonunu yerine getirebildiği gibi fonksiyon varlığı da aynı anda kültürün bir parçasıdır. Kültürün bir uzantısı olarak tasarım zamansallığını kendi üretir, onunla ve onda var olur.

<i>"COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" beyanları:</i>	
Etik Kurul Belgesi:	Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.
Çıkar Çatışması Beyanı:	Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.
Finansal Destek:	Bu çalışmanın araştırma ve yazım aşamasında herhangi kişi/kurum veya kuruluşlar tarafından finansal destek alınmadığı bildirilmiştir.
Destek ve Teşekkür Beyanı:	-
Çifte Kör Hakem Değerlendirmesi:	Dış-bağımsız
Bu makale, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.	
<i>The following statements are made in the framework of "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":</i>	
Ethics Committee Approval:	Ethics committee approval is not required for this article.
Declaration of Conflicting Interests:	No conflicts of interest were reported for this article.

Financial Support:	It has been reported that this study did not receive financial support from any person/institution or organization during the research and writing phase.
Statement of Support and Acknowledgment:	-
Double-Blind Peer Review:	External-independent
<i>This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.</i>	

KAYNAKÇA

- Arendt, H. (1996). *Geçmişle Gelecek Arasında*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arendt, H. (2012). *Geçmişle Gelecek Arasında*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu: Söylenceleri/Yapıları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2015). *Tüketim Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (1999). *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2000). *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2014). *Modernite, Kapitalizm, Sosyalizm: Küresel Çağda Sosyal Eşitsizlik*. İstanbul: Say Yayınları.
- Benjamin, W. (2019). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bocock, R. (2005). *Tüketim*, (Çev.: İ. Kutluk). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Foucault, M. (2020). *Özne ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hegel, G. W. F. (1975). *Aesthetics Lectures on Fine Art*, (Volume 1). Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Hegel, G. W. F. (2015). *Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler 2*. İstanbul: Payel Yayınları.
- İnce, S. (2014). Toplumsal ve Kültürel Dönüşümlerin Gündelik Hayata Yansımaları: 2000'lerde Türkiye'nin Mutfağı, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), (Danışman: Prof. Dr. Asker Kartarı), Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İslamoğlu, A. H. ve Altunışık R. (2013). *Tüketici Davranışları*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Marx, K. (2011). *Kapital (1.Cilt)*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Mutluel, O. (2014). İslam Düşüncesinde Meta Kavramı ve Tüketim Ahlakı. *Journal of Turkish Studies*. vol.9 (8), ss. 683-696.
- Murthy, D., Sudarshan, S., Lee, J.A., Ghosh, C., Shah, P., Xiao, W.J., Arora, I., Unger, C., ve Acker, A. (2020). Understanding The Meaning of Emoji in Mobile Social Payments: Exploring The Use of Mobile Payments as Hedonic Versus Utilitarian Through Skin Tone Modified Emoji Usage. *Big Data & Society*,7 (2) ss. 1-18.
- Mülayim, S. (1989). Sanata Giriş. İstanbul: Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yayınları (2) s. 12-92.
- Özkaraman Şen, M. (2014). Endüstriyel Ürünleri Biçimlendiren Tasarım Akımları. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Robertson, R. (1999). Küreselleşme Toplum Kuramı ve Küresel Kültür. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Schapiro, M. (1953). *Style. Anthropology Today*. Chicago: University of Chicago Press.
- Tepecik, A., Toktas, P. (2014). Güzel Sanatlar Fakültelerinde Temel Sanat Eğitimi. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Tunalı, İ. (2020). Modern Resim. Ankara: Fol Yayınları.
- Tunalı, İ. (2021). Tasarım Felsefesi. Ankara: Fol Kitap.
- Tunalı, İ. (1957). İntegral Bir Estetik Olarak Ontolojik Estetik. *Archives of Philosophy*, vol 3 (3) s. 155-167.
- Uygur, N. (1989). *Çağdaş Ortamda Teknik*. İstanbul: Ara Yayınları.
- Wölfflin, H. (2015). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Zorlu, A. (2016). *Üretim ve Tüketim Teorileri*. Ankara: Altınordu Yayınları.