

## Öz


Endüstriyel tasarım, görece yeni bir meslek olsa da tasarım etkinliği belki diğer tüm meslekleri önceler. Hatta insan faydası için yararlı bir amaca hizmet edecek nesnelere yapma pratiği insan ırkına atfedilen temel özelliklerden biridir. Bu insana içkin, fayda temelli pratiğin sanayi devrimi sonrası ticari bir etkinlik olarak ortaya çıkışıyla yoğun eleştirilerin hedefi olması, çoğunlukla Marksist eleştirel teoriye dayanır.

Endüstriyel tasarım etkinliği meslek olarak kurumsallaşması ile kendi var oluş iddiasını, insan ihtiyaç ve isteklerini tatmin eden nesnelere yaratarak yaşam kalitesini artırmak olarak ortaya koyar. Endüstriyel tasarım mesleğinin ortaya çıkış nedeni olan sanayi devriminin, üretim maliyetlerini azaltması ve üretimi artırması, böylece nesnelere herkesçe erişilebilir hale gelmesi ile toplumsal refahın artması, benzer şekilde modern kapitalizmde de vaatlerinden biridir.


Çalışmada var oluş nedeninin insan faydası olduğunu iddia eden endüstriyel tasarım disiplininin, nasıl olup da kapitalizmde hizmet etme yolunda üretim ilişkilerini gizlemek, bireyleri manipüle ederek tüketimi tahrik etmek ve doğayı tahrip etmek gibi konularda suçlandığı, tasarım tarihindeki gelişmeler ve eleştirel teorideki yankıları bağlamında tartışılmıştır. Literatüre disipline etkileyen sosyal, kültürel, ekonomik ve bilimsel gelişmeler temel alınarak, tarihselci bir anlayış ile yaklaşmış, eleştiriler söz konusu etmenlere bağlı olarak erken dönem, modern dönem ve post modern dönem olmak üzere üç tarihsel süreçte sınıflandırılmıştır. Erken dönem seri üretimin gündelik tüketim nesnelere yaygınlaştığı ve disiplinin ticari bir faaliyet olarak ortaya çıktığı dönemi, modern dönem modernizm etkisindeki etkinliğin meslek olarak tanındığı 1940 ve 1970'li yıllar arası dönemi, post-modern dönem ise modernizmin çözüldüğü, tasarım sürecinde insan faktörünün ön plana çıktığı dönemi ifade etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Endüstriyel tasarım, eleştirel kuram, kapitalizm.

# Geçmişten Günümüze Endüstriyel Tasarım Eleştirisine Genel Bir Bakış

 Merve Yavuz

Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye

 Serkan Güneş

Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye

Başvuru tarihi/Received: 08.09.2021, Kabul tarihi/Final Acceptance: 14.02.2022

## Extended Abstract

*Although the industrial design is a relatively new profession, design activity itself precedes all other professions. The practice of making valuable objects is one of the main characteristics attributed to the human race. This immanent in human, utility-based practice has often been the target of Marxist criticism after it emerged as a commercial activity with the industrial revolution.*

*The main criticisms targeting the industrial design are intrinsically directed towards the capitalist mode of production, which is the reason for the existence of the activity and the natural consequences of this mode of production. Surprisingly, these criticisms are neglected in the expectation of a unilateral benefit from industrial design, which can only be possible in a non-tradable design activity. The industrial designer is expected to neglect the requirements of mass production and serve only for the user's benefit.*

*After its institutionalization as a profession, industrial design justifies its existence as improving quality of daily life by creating machine-made objects that satisfy human needs and desires. Similarly, improving social welfare by throwing open objects accessible to everyone, which is only possible through industrial production that increases productivity and reduces costs, is one of the promises of modern capitalism.*

*In the study, how the industrial design, whose raison d'être is to behoove people to raise the quality of life, is accused of hiding relations of production, indirectly ravaging nature through-provoking consumption by manipulating individuals in the way of serving capitalism is discussed in the context of developments in design history and its repercussions in critical theory. The critics are categorized into three historical processes: early modern period, modern period, and post-modern period. Literature is approached with a historical understanding by considering the social, cultural, economic, and scientific developments that affect the activity. The early modern period refers to the period in which discipline emerged as a commercial activity; the modern period refers to the period when activity is recognized as a profession. The post-modern period refers to the period after the paradigm shift in the field.*

*It is possible to say that the critique of industrial design in its early modern period was generally oriented towards the social effects of the division of manual and mental labor under the influence of Marx's theory of alienation and the dehumanized aesthetics of machine products. On the other hand, it is claimed that the plainness and functionalist forms caused by the mode of production bring class inequalities into view. According to critics, capitalists, realizing the tension created by machine production, first try to ornament mass-produced products to hide the production relations that become visible in consumer products. After a while, they create a new aesthetic approach claiming that function is a prime mover that determines the evolution of products. With the Bauhaus movement, in which cultural and historical elements are excluded from the product, and its function determines its aesthetics, industrial design activity takes its modern form. In the modern period, it is possible to say that the criticisms are mainly directed towards rationalism and positivism, which exclude human feelings, intuitions, and values in the design process. Within the scientific conceptualization of the world, the design is demystified, the designer is purged of intuitions and emotions, and the design process is reduced to a planned, directional, rational process. The endeavor of designers to make the design process systematic, scientific and predictable leads to reductionism. It eventuates in functionalism, in which human psychological needs are ignored at the expense of clarity and certainty. Finally, in the post-modern period, the view that a product should take form based on its function is replaced by that the product should take form based on how a user makes sense of it. By placing people at its center, the industrial design becomes prominent in the competition since it increases sales. Consequently, the knives are out for the profession, this time related to consumer manipulation.*

*In the industrial design nomenclature, the prefix industrial, which refers to the dominant mode of capitalist production, creates tension in the values inherent in the design. This nomenclature defines the design's position within the division of labor. Therefore, it gives the designer responsibility to optimize the benefits of the producer and consumer. It seems natural that the political economy thinkers, who are positioned outside the mainstream economic understanding, project entire critiques of capitalism to the industrial design profession, which seems to be at the exact center of the production and consumption relations. Nevertheless, industrial designers did not remain indifferent to all these criticisms and developed discourses such as green design, sustainable design, accessible design, social design, democratic design, universal design, participatory design. The study does not aim to confirm or refute the critics of industrial design but only to shed light on them in the historical conditions.*

**Keywords:** Industrial design, critical theory, capitalism.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

## 1. Giriş

Endüstriyel tasarım disiplini hedef alan temel eleştiriler, aslında disiplinin var oluş nedeni olan kapitalist üretim tarzı ve bu üretim tarzının doğal sonuçlarına yönelmektedir. Söz konusu eleştirilerde ilginç bir şekilde ihmal edilen şey ise endüstriyel tasarımdan, ancak ticarete konu olmayan bir tasarım etkinliğinde mümkün olabilecek tek yönlü bir fayda beklentisidir. Endüstriyel tasarımcıdan kitlesel üretim gerekliliklerini ihmal etmesi ve yalnızca kullanıcı olan insan faydasına hizmet etmesi beklenir.

Zanaat üretiminde endüstriyel tasarım söz konusu değildir, üretim ve tasarım bir aradadır. Zanaatkâr görece küçük olan hedef pazarıyla doğrudan iletişim halindedir, kullanıcıların istek ve ihtiyaçlarını doğrudan karşılayabilme gücüne sahiptir. Kapitalist üretim tarzında ise üretici ve kullanıcı arasında birebir bir etkileşimden söz edilemez. İş bölümüne yeni katılan endüstriyel tasarımcıdan hem tüketici taleplerini anlaması hem de seri üretim gerekliliklerine uygun biçimler oluşturması, bunu yaparken hizmet verdiği kurumun kar beklentisini karşılaması beklenir (WDO, 2022).

Bu süreçte üretim tarzındaki değişimin somut göstergesi oldukları için eleştiriler kapitalist sistemin kendisinin yanı sıra ürünlere ve bu ürünlerin yaratıcısı konumundaki endüstriyel tasarımcılara yönelir. Etkinliğin ortaya çıkış döneminde eleştirilerin makine üretiminin üretici ve ürün üzerindeki olumsuz etkilerine (Ruskin 1853; Heskett 1980; Margolin 1991; Evans 1993; Krugh 2014), 1940-70'li yılları arasında kapsayan modern dönemde ürünün estetiğine (Papanek 1972; Papanek 1988; Cross 2001)

1970'lerden sonra, etkinliğin post modern dönemde ise tüketici manipülasyonu ve doğa tahribindeki rolü üzerine yöneldiği görülür (Papanek 1972; Slater 1997; Khandizaji 2017). Varoluş nedeni olan kapitalist üretim tarzının, kendi içerisinde yaşadığı dönüşümlerin etkisiyle biçim değiştiren endüstriyel tasarım etkinliği kendi söylemlerini üretir. Erken dönemde üretim tarzındaki dönüşümün sancularına yanıt arar (Raizman

2010, 58-59), modern dönemde rasyonalist düşüncenin yoğun baskısı altında kalır (Raizman 2010, 155), post modern dönemde bir yandan doğanın tahribine yönelik eleştiriler için çözüm üretirken diğer yandan pazar gerekliliklerini karşılamaya çalışır (Raizman 2010, 329).

Çalışmada endüstriyel tasarımın baskın söylemleri ve ona yöneltilen temel eleştiriler bu üç dönem (erken dönem, modern dönem ve post modern dönem) için kronolojik olarak ele alınmıştır. Tüm dönemlerinde eleştirel kuramın endüstriyel tasarıma yönelik eleştirileri genel olarak üretim tarzı ve ona bağlı üretim ilişkilerinden kaynaklandığı için, ikinci başlıkta üretim tarzındaki değişim mesleğin ortaya çıkış koşullarına ilişkin bir anlayış sağlanması amacıyla kısaca açıklanmıştır.

## 2. Üretim Tarzındaki Değişim

Tasarım etkinliği, değişime konu olmadan çok daha önce, ilk insan ile birlikte başlar, dahası tasarlama yetisi doğa içinde ancak akli ile varlığını sürdürme şansı bulan insan türüne atfedilen temel özelliklerden biri olagelir. Var oluşu gereği ne avlanmak için pençeleri, ne korunmak için kabukları olan insan, önce bireysel ihtiyaçlarını tatmin etmek için araç tasarlar, yapar ve kullanır; üretim sistemi başlar. Burada tasarımcı hem üretici hem kullanıcıdır. Bireyin doğayla bu doğrudan ilişkisi toplum içinde daha sonra topluluğun ihtiyaçlarının birlikte karşılanması için yerini iş bölümüne ve dağıtım sistemine bırakır. Burada tasarım üretimle bir aradadır ve kullanıcı ile üretici arasında aracı bir piyasa bulunmaz. Zamanla bireyin toplulukla ilişkisi çok daha büyük ve karmaşık bir sistemin yolunu açar ve pazarda değişim başlar.

Endüstriyel tasarım etkinliği pazarda değişimin başlamasından sonra, sanayi devriminin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bu nedenle öncelikle endüstriyel ürünün; Marksist terminoloji ile kapitalist metanın ortaya çıkış ve gelişim evrelerinin eleştirel bir bakış açısıyla açıklanmasının, tasarım disiplinine yönelen eleştirilerin başlangıç noktasına da ışık tutması bakımından gerekli olduğu düşünülmektedir.

Endüstriyel tasarım mesleğinin ortaya çıkışı, yazında çoğunlukla zanaatkarlığın dönüşümü bakımından ele alınmaktadır. Çünkü nesnenin ortaya çıkarılmasında zanaatkarlar fiziksel emeğe dayanan üretimin yanı sıra zihinsel emeğe dayanan tasarım işini de üstlenmektedir. Yüzyıllara dayanan bir örtük bilgi birikimi ve malzeme üzerindeki hâkimiyetleri ile zanaatkarların tek uğraşı aynı ürünlerin yeniden üretimi değildir. Zanaatkarların ürünler üzerinde yaptığı değişiklikler, birçok şeyin insan elinin yetenekleri üzerinde geliştiği modernizm öncesi her şeyde olduğu gibi sadece daha 'yavaş' gerçekleşir. O dönemlerde bir nesneyi biçimlendirmenin "niteliği ve içerdiği anlam" bugünkü kadar önemli görülmesine de (*Küçükerman 1996, 12*) bu durum zanaatkarın üretimde sadece fiziksel emeğini kullanan bir kişi olduğu anlamına gelmez. Ancak endüstriyel tasarım, zanaatın dönüşmüş bir hali değildir. Endüstriyel tasarım, zanaat üretiminden kitlesel üretime geçişte iş bölümünde açığa çıkan boşluk nedeniyle ortaya çıkan yeni bir disiplindir.

Endüstriyel tasarım ile zanaatın temel ayrılığı üretim tarzlarına bağlı olarak emeğin bölüşümünde yatar. Engels (*1999, 17*) bu bölüşümü tarihsel süreçte yaşanan üç farklı dönem üzerinden sınıflandırır: Bunlardan birincisi küçük zanaatçı ustanın az sayıda kalfa ve çırakla birlikte çalıştığı, örtük bilginin atölyede ustadan çırağa aktarıldığı, her işçinin nesnenin bütününe ürettiği zanaatkarlık dönemidir, ikincisi daha büyük sayıda işçinin büyük bir işyerinde toplanıp nesnenin bütününe işbölümü ilkesine göre ürettiği ve her işçinin işlemin yalnızca bir bölümünü yaptığı manüfaktür dönemidir, üçüncüsü ise ürünün herhangi bir güçle işletilen makinelerce üretildiği ve işçinin görevinin mekanizmanın çalışmasını denetlemek ve düzeltmekle sınırlandırıldığı sanayi dönemidir.

Zanaat üretiminde üretici ile tüketici doğrudan bir etkileşim halindedir, aracı bulunmaz, zanaatkar kendi üretim araçlarının mülkiyetine sahiptir, üretimde el aletleri kullanılır ve üretim küçük birimlerde çoğunlukla sipariş üzerine gerçekleştirilir. Bu nedenlerle zanaatkar hem ürettiği nesnenin

tüm süreçlerine hem de doğrudan iletişim kurabildiği kullanıcıya hâkim bir kişidir. Braverman'ın ifadesi ile kavramsallaştırma ile uygulama zanaatta bir aradadır (*Engeström vd. 1999, 367*). Nihai nesne başta kesin olarak tanımlanmamıştır ve süreç içinde gelişir. Kullanılan araçlar basittir, nesnenin özelliklerine göre değil, öteden beri süregelen bir gelenek boyunca şekillenmiştir. İş organizasyonu atölyede ustanın çırağa örtük bilgi aktardığı bir süreç içerir.

Manüfaktürdeki iş bölümünde üretimde el zanaatı niteliği korur. Yapılan iş yine zanaatın gerektirdiği yetenek ve becerileri gerektirir ancak işin bölünmesi ile zanaatkarın uzmanlığı daha dar bir alana kısırlı. Zanaatkar nesnenin tamamına olan hâkimiyetini ve nesnenin bütününe yapabilmek için gerekli becerilerini yitirir. İş bölümünün her bir parçası için geliştirilen yeni aletler makinelerle geçişte gerekli olan maddi koşulları yaratır. Üretim tarzının getirdiği verim, klasik el zanaatlarının değerini düşürür.

Weber'e (*1999, 16*) göre verim, kapitalizmin temel gayesidir. İnanılanın aksine elde etme güdüsünün ve kâr uğraşının kendi içinde kapitalizm ile doğrudan doğruya hiçbir ilişkisi yoktur: Bu uğraş şimdi olduğu gibi eskiden de vardır ve gelecekte de olacaktır (*Weber 1999, 16-20*). Kapitalizm olsa olsa bu güdünün dizginlenmesi, en azından rasyonel olarak dengelenmesi ile özdeş olabilir (*Weber 1999, 16-20*). 16. yüzyılın ortasından 18. yüzyılın sonlarına kadar uzanan, iş bölümüne dayanan dönem, kapitalist üretim sürecinin egemen karakteristik biçimidir. Kapitalizmin rasyonelliği, hesaplanabilir olmasına bağlıdır ve bu aslında şu demektir: Batı bilimi pozitivism (*olguculuk*); deney ve rasyonellik üzerine kuruludur, batı kapitalizmi de bu bilimsel bilginin teknik kullanımına dayanmaktadır, dolayısıyla bu bilimlerin gelişimi iktisadi açıdan teşvik edilir (*Weber 1999, 23*). Weber bu analizi yaparken belirleyici etmen olarak ne bilimi, ne ekonomiyi ne de teknolojik gelişimi koyar, ona göre belirleyici etmen hukuk ve işletmenin rasyonalist yapısıdır. Sanayi devrimi ile iş organizasyonunun değişimi en açık şekilde

Taylor'ın "bilimsel yönetim" çalışmaları ile açıklanabilir (*Engeström vd. 1999, 367-368*): Taylor'a göre örtük bilgi ideal değildir, nesnelere ve üretim biçimlerine ilişkin bilgi bilimsel akıl yürütme yoluyla elde edilmeli ve nesnelleştirilmelidir.

Zanaat üretiminden kapitalist üretime geçişte, üretici ile tüketici arasında bir boşluk oluşur. Hem tüketicinin taleplerini anlaması hem de seri üretim gerekliliklerine uygun biçimler oluşturması beklenen bir aracıya ihtiyaç duyulur. Nihayetinde endüstriyel tasarımcı olarak anılacak bu aracının kapitalist düzen içerisindeki birincil görevi de işletmenin kar elde etmesini sağlamaktır. Modern kapitalizm kaynakların tahsisinde verimlilik temelinde tanımlanan iktisadi bir rasyonellik ilkesi tarafından yönetilir, bu verimlilik ilkesi Marks'ta işçinin üretim araçlarından, Weber'de askerin şiddet araçlarından, bilim insanının sorgulama araçlarından, memurun yönetim araçlarından ayrıldığı evrensel bir eğilime yol açar (*Bell, 2011*). Marksist yönelimde odaklanılan şey verim değil işçinin üretimden ayrılmasının toplumsal sonuçlarıdır. Marks ve Engels kapitalist dönemin belirleyicisi olarak üretim araçlarının değişimini temel alır. Makineleşme ile kişi yalnızca kendi ihtiyaçlarını veya küçük çevresindeki bireylerin ihtiyaçlarını karşılamak için üretmez, kapitalizm çok daha büyük bir pazara dönük üretim gerektirir. Nihayetinde endüstri devrimi ve makineleşmeyi ortaya çıkaran şey de bilimsel bilginin kaynaklık ettiği teknolojik başarıdır.

Bu bağlamda kapitalist üretim tarzı ile zanaat işçiliğinde bir arada olan ürünün kavramsallaştırılması ile ürünün yapımı iş bölümleri ayrılır. Söz konusu iş bölümleri önceleri sanatçılar ve teknik ressamlar tarafından temsil edilir. Ancak teknik ressamlar estetik konusunda yetersizken, ürünlerin tasarlanma aşamasında estetik algısı yüksek sanatçıların ürünün somut üretimine ilişkin bilgileri yetersizdir. Bu durum sanayileşmenin erken dönemleri, estetikten yoksun görülen makine ürünlerini ortaya çıkarır. Bu süreçte üretim yapısına ve üretilen nesnelere, henüz ortaya çıkış döneminde endüstriyel tasarım etkinliğine

yöneltilen tepkilere en yaygın olarak *Arts and Crafts* akımında rastlanır.

### 3. *Erken Döneminde Endüstriyel Tasarım ve Eleştirisi*

Makine üretiminin üretici ve ürün üzerindeki olumsuz etkilerine karşı ilk tepkileri özellikle 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan *Arts and Crafts* hareketinde görmek mümkündür. Bu dönemde William Morris ve John Ruskin gibi düşünürler ucuz seri üretimin yerini dürüst ve anlamlı olan el işçiliğinin almasını isterler (*Gombrich 1999, 535*). Ruskin'e göre bireysel yaratıcılığın değeri lehine teknolojik gelişmenin ve fabrika üretiminin yararlarından feragat edilmelidir. Çünkü hızla gelişen teknoloji hem işçilerde iş bulma korkusu yaratmakta, hem de onları insan sermayesine dönüştürerek, yeteneklerini metalaştırmaktadır (*Evans, 1993*). Morris, akımın diğer üyeleri gibi, herkesin kendi nesnelere yapabildiği, basit, sağlıklı, sade ve doğal bir yaşama ait pastoral bir ütopiyayı benimser (*Margolin, 1991*).

Marks'ın kapitalizm eleştirisine paralel olarak Ruskin (1853) el ve kafa emeğinin ayrılmasının olumsuz etkilerini şu pasajla açıklar:

Bir adama düz bir çizgi çizip onu kesmeyi, eğri bir çizgi çizip onu oymayı öğretebilirsiniz, takdire şayan bir hız ve mükemmel bir hassasiyetle kişinin bir formu istenen sayıda kopyalayabildiğini görürsünüz. Ancak ondan bu biçimi düşünmesini ve daha iyisini tasarlamasını isterseniz icraatı tereddütlü hale gelir, düşünen bir varlık olarak işini yaparken hata yapar. Ancak onu insan yapan budur. Öncesinde sadece makinedir, bir araçtır. Bu varlık ya bir insan ya da bir makine olmalıdır, ikisi birden olmaz. Uygur dünyanın ortaya çıkardığı iş bölümü kavramına verilen isim yanlışdır. Gerçekte bölünen emek değil insandır.

Morris'e göre toplumsal birliğin ideal yeri, sosyal dayanışmanın ve yaşam için gerekli olan nesnelere üretiminin yapıldığı atölyelerdir, atölyede, zanaatkarlar birbirlerinden

bir şeyler öğrenme ve bir metayı zihinsel imgeden maddi nesneye kadar bütünüyle üretme imkânına sahiptir (*Margolin, 1991*). Morris, yaratıcı süreçler ve estetik deneyim arasındaki sürekli ilişkiyi metafiziksel bir düzeyden alıp sosyal, materyalist ve insan deneyimine dayalı bir seviyeye taşır (*Weingarden, 1985*). Morris işçilerin yabancılaşmasının önüne geçilmesinin ve işlerini zevk alarak yapmalarının yolunu tasarımcı ve işçi arasındaki ayrımın ortadan kaldırılmasında görür (*Krugh, 2014*). Ancak kapitalist üretimin herkesin ulaşabileceği nesnelere üreterek toplumsal refah yaratma vaadini gerçekleştirilmesi, zamanla üretim tarzına ilişkin kaygıları arka plana iter, yerini makine tarafından üretilen nesnelere estetiği hakkındaki kaygılara bırakır.

Şöyle ki sanayi öncesi toplumda tarım dışındaki çalışma herhangi bir zanaatte uzmanlaşmayı gerektirirken (*Palabıyık, 2012*) kapitalist üretim tarzı ile bireylere düzenli gelir imkânı sağlanır, seri üretim sayesinde üretim maliyetleri ve ürün fiyatları da bu duruma paralel olarak düşer. Kapitalist iktisatçılara göre verimlilik diğer yandan üretimin bollaşması, ürünlerin ucuzlaması ve herkesçe erişilebilir olması anlamına gelir. Toplumsal refah, toplumun tükettiği mal ve hizmetlerin miktar ve niteliğince ölçüldüğünden (*Öztürkler, 2018*), kapitalist üretim toplumsal refahı artırması beklenir. Çünkü önceden az sayıda elitin ayrıcalığı olarak görülen tüketim ürünleri çoğunluk için erişilebilir hale gelir.

Ancak Durkheim'a göre refah ile mutluluk arasında bir ilişki yoktur. Durkheim intihar üzerine erken dönem makalelerinden birinde faydacılara karşı şu vurguda bulunur: Refah artışı ile insan mutluluğundaki artış arasında hiçbir doğrudan ve evrensel ilişki yoktur, ihtiyaçların doyurulmasının etkisi daha fazla ihtiyaca yol açmaktan ibaretse, arzular ve onların doyurulması arasındaki eşitsizlik fiilen artabilir (*Giddens 2010, 128*). Diğer yandan Adam Smith'e göre kapitalist üretimdeki iş bölümü yalnızca verimliliği artırmaz, aynı zamanda toplumun üyelerini eşit olmayan sınıflara ayırır (*Brown 2005, 50*). Üstelik bu eşitsizlikler yalnızca mülkiyetin sahipliği ile ilgili değildir, iktidar güçleri

tarafından teşvik edilir... Nerede yoksulluk varsa orada eşitsizlik vardır, tek bir kişinin zenginliği, en az beş yüz kişinin yoksulluğunu varsayar (*Brown 2005, 50*).

Eleştirmenlerin yönelttiği toplumsal zararların yanı sıra kapitalist üretim tarzının; kitle üretiminin zorunlu bileşeni olan standardizasyonun temsil problemi yaratması, ürünlerin estetik, kalite, enderlik gibi fiyat dışı özelliklerinin sorgulanmasına neden olur. William Dyce, makinelerin insanların aksine duyuları olmadığını bu yüzden duyuları tatmin edecek ürün üretmede gerekli bileşenlerden yoksun olduklarını ifade eder (*Heskett 1980, 21-23*). Seri üretimin erken ürünlerinin duyuları tatmin etmediği yetersizliğini Dyce, ürünlerin insansız üretimi ile ilişkilendirir. Üretim biçiminin ortaya çıkardığı yalınlık ve işleve dönük biçimler sınıf eşitsizliklerini de gözle görülür hale getirir. Seri üretilmiş ucuz ürünlerin estetik yoksunluğu yanında zanaatkârların ustalığı ile bezenmiş el yapımı lüks eşyaların pazarda birlikte görülmesi, üretimdeki hiyerarşik ilişkilerin ve sınıflar arası karşıtlıkların sergilenmesine hizmet eder (*Gartman 2013, 26*). İlginç bir şekilde burada endüstriyel ürünlere yöneltilen eleştiri sınıf eşitsizliği yaratması değil ancak *hali hazırda var olan* eşitsizlikleri ve hiyerarşik ilişkileri gözler önüne sermesine yöneliktir. Bu bağlamda eleştirmenlerce sorunun gerçekten hayatı kolaylaştırması beklenen ürünlerin estetiği mi yoksa bu faydanın belirli bir zümrenin himayesinden çıkması mı olduğu; halk için erişilebilir olmayan yüksek fiyatlı ürünler üreterek yüksek karlar elde eden zanaatkârlarca ise sorunun emeğin bölüşümünün toplumsal etkileri mi yoksa aynı işlevi karşılayan daha ucuz ürünlerle pazarda rekabet etmek zorunluluğu mu olduğu tartışmalı bir konudur.

*Arts and Crafts* hareketinde endüstriyel tasarıma yönelik eleştiri tasarımcı ve üreticinin - kafa ve el emeğinin ayrılmasının toplumsal etkilerine yönelirken ve hareket çözümü kapitalist üretiminin tümünden reddinde bulurken, bu yeni üretim tarzını kabullenip makine ürünlerinin sorunlu estetiğine dönük çözüm üretme çabaları ilk olarak *Art Nouveau* (*Jugendstil, Stile Liberte,*

*Yeni Sanat*) akımında görülür. *Art Nouveau* akımı endüstriyel tasarıma, makine ürünlerine el yapımı nesnelere andıracak süslemelerin uygulanmasıyla, hibrit bir estetik yaratma çabası ile etki eder.

Gartman'a (2013, 26) göre makine üretiminin yarattığı gerginlikleri fark eden kapitalistler, tüketici ürünlerinde görünen üretim ilişkilerini gizlemek için üretim biçiminin ürünlerde görülmesini engellemeye çalışır. Öncelikle kitle üretiminin yabancılaşmış emek süreciyle bağlantısını kesmek için seri üretilmiş ürünlere el yapımı nesnelere andıran ayrıntılı süslemeler uygulanır, daha sonra seri üretimin ortaya çıkarabileceği evrensel biçimleri, işlevin insan ihtiyaçlarına uygun ürünlerin evrimini belirleyen asıl şey olduğu iddiasıyla yeni bir estetik değer ortaya çıkarılır.

Ancak Adolf Loos (2019) için *Art Nouveau*'nun süslemeli tasarım anlayışı yozlaşmıştır, kültürün evrimi süslemenin faydadan çıkarılması ile aynı anlama gelir ve modern insan için uygun olan nesnelere bu *erotik* sembollerden arındırmaktır. Loos, *Ornament and Crime* (1908) makalesinde süsü suç olarak tanımlar, Foster'a (2003, 14) göre modern tasarımın "eğer varsa" mantrası budur. Kültürel, tarihsel öğelerin üründen dışlandığı, ürünün estetiğinin işlevi tarafından belirlendiği Bauhaus akımıyla böylece endüstriyel tasarım etkinliği, modern halini alır.

Erken döneminde endüstriyel tasarım eleştirisi kapitalizmin kitlesel üretimine, bu kitlesel üretimin üretici ve ürün üzerindeki olumsuz etkilerine ve makine ürünlerinin insandan yoksun estetiğine yönelirken modern dönemde eleştirilerin temelinde insana içkin duyguları, sezgileri ve değerleri dışlaması bağlamında rasyonalist düşünceye ve pozitivist bilim anlayışına yöneldiğini söylemek mümkündür. Modern dönem endüstriyel tasarımın yalnızca ticari bir etkinlik olmaktan çıkıp meslek olarak tanındığı, akademide kendine yer bulmaya başladığı bir dönemdir. Bu dönem akademik anlamda doğa bilimlerinin gölgesinde kalan insan bilimlerinin tanınmak uğruna kendilerini rasyonalizm ve pozitivism ışığında yeniden biçimlendirmeye çalışma-

sıyla karakterize edilir. Endüstriyel tasarım etkinliğinin modern dönemindeki gelişimi, çağın baskın düşünce atmosferi tarafından şekillendirildiği için, modern dönemde endüstriyel tasarım ve eleştirisine geçmeden önce rasyonalizm ve pozitivism kavramlarının açıklanması zorunlu görülmektedir.

#### 4. Rasyonalizm ve Pozitivism

Aklı fiziksel dünyaya ilişkin bilginin kaynağı sayan felsefi yaklaşıma rasyonalizm adı verilmektedir. Akla insanın diğer insanlarla ve doğayla ilişkilerini düzenleyen bir güç olarak bakılır. 17. yüzyıla kadar doğa yasaları, içinde hiçbir şaşırtıcılık imkânı barındırmayan ve kendimizden emin bir biçimde kullanmamıza ve yararlanmamıza hazır bir doğanın uyduğu kurallar değil, onun kendisine ait olan yaşama ritimleridir (Bumin 2010, 17). 17. yüzyıla kadar doğa imajı, henüz, Descartes'ta net olarak ortaya çıkacak olan bilen özne ve onun tasarımının konusu olarak dünya kavramlarını oluşturmuş değildir. 17. yüzyıl, *makina-doğa* tasarımıyla bu tablonun ortaya çıkmasına izin verir ve bütün bir Descartes metafiziği, bu tablonun ontolojik temellerini sağlar (Bumin 2010, 18). Bacon da insanoğlunun doğayı anlaması ve ona hükmetmesinin yalnızca doğayı gözlemleyerek ve deney yaparak gerçekleştirebileceği fikri ile Descartesçı bilim anlayışının empirik zeminini vücuda getirir (Kalelioğlu, 2019).

17. yüzyılda, modern felsefenin kurucusu olarak kabul edilen Descartes, akli nesnel alandan öznel bir alana taşıdığı için kendisinden önceki rasyonalistlerden tamamen ayrışır. Descartes (2018) insan duyularının gerçeği algılamakta kusurlu olduğunu, ancak sezgilerden ve duygulardan arınmış bir akıl yoluyla bu gerçekliğe ulaşabileceğini öne sürer. Rasyonellikten beklenen, sezgilerin ve duyguların karar verme sürecinden çıkarılmasıdır (Tekeli, 2018). Descartes'in epistemik öznesi, kendi düşünme yetisi ile dünyanın karşısına tek başına çıkan ve zaman (tarih) boyutundan bağımsız olarak dünyayı tek başına bilme kapasitesine sahip olduğuna inanan öznedir (Özlem, 1999).

Öznenin diğer canlılardan akıl yoluyla ayrılması insanın diğer şeyler ve diğer

insanlar üzerinde tahakküm kurması anlamına gelir. Bu yaklaşım insanın doğaya, düşüncenin bedene, düşüncenin düşünceye tahakkümüne izin verir. Özerkliği kalmayan akıl pozitivism ve pragmatizmde araçsallaşır ve böylece aklın tek ölçütü doğa ve insan üzerinde egemenlik kurulmasında oynadığı rol haline gelir (*Horkheimer 2018, 72*).

Modern bilim anlayışında “amaç/anlama” kategorisi yoktur (*Bauman 2017, 14-15*). İrade, amaç, niyet gibi göreceli kavramların içinden çıkarıldığı, tek ve evrensel gerçeklik fikrinin benimsendiği yeni bilimsel dil, Comte tarafından teolojik ya da metafizik olanın yerini pozitif olanın alması olarak tanımlanır. Comte’a (1964, 221) göre pozitivismin en esaslı özelliği bütün olayları değişmez doğa kanunlarına bağlamaktır. Comte aynı zamanda “sosyoloji” teriminin yaratıcısıdır ve insan ve doğadaki oluşumlar arasındaki farklılıklar her ne olursa olsun, doğa bilimlerinde oluşturulanlarla aynı mantıksal forma sahip açıklayıcı şemalar içeren “toplum hakkında bir doğa bilimi” kurmanın mümkün olabileceğini iddia eder (*Giddens 2003, 173*).

Pozitivist bilim anlayışına göre toplumsal dünyanın doğa dünyasından hiçbir farkı yoktur. İnsanlar da doğa nesnelere gibi incelenebilir, doğa bilimlerinde olduğu gibi insan bilimlerinde de genel geçer yasalara, kurallara ulaşılabilir ki bunun sonraki aşaması, doğanın olduğu gibi insan davranışlarının da egemenlik altına alınmasıdır. Ancak modern dönem olarak adlandırılan üç yüz yıl boyunca pozitivist anlayış ile Newton fiziği etrafında gelişen doğa bilimlerinin kaynaklık ettiği teknolojik başarının göz kamaştırıcı ihtişamı içerisinde tüm bu şüpheler ve eleştiriler görmezden gelinir (*Bauman 2017, 14*).

##### **5. Modern Dönemde Endüstriyel Tasarım ve Eleştirisi**

Modern olarak adlandırılan dönem özne merkezli bilgi anlayışının belirginleştiği, bilen özne ve onun tasarımının konusu olarak dünya kavramlarının oluştuğu, Newton’un bilimsel devrimi ile deneye dayalı doğa bilimlerinin kaynaklık ettiği teknolojik başarının somut bir biçimde hissedilir

hale geldiği 17. ve 20. yüzyıllar arasındaki üç yüz yıllık bir süreci ifade eder. Endüstriyel tasarım böyle bir atmosferde, öncelikle yalnızca ticari bir etkinlik olarak ortaya çıkar.

Daha sonra etkinliğe özgü “düşünme ve yapma” biçimlerinin tanınması ile endüstriyel tasarım, başlı başına bir meslek olarak tanınmaya başlar (*Buchanan, 1998*). Endüstriyel tasarım meslek olarak ortaya çıktığı dönemde, yazında tasarım etkinliğini sanat, bilim ve teknoloji arasında konumlandırma çabaları göze çarpar. Tasarım biçim ve işlev ikilemi içerisinde ele alınırken, “biçim” sanata ait olduğu düşünülen “estetik” ile “işlev” ise “teknoloji ve bilim” ile ilişkilendirilir. Bauhaus ile başladığı kabul edilen bu dönem endüstriyel tasarımın modern dönemidir. Kesin olarak ayırmak mümkün olmasa da tasarımda modern dönem, 1940 ve 1970’li yıllar arasını kapsar (*Smock 2009, 9*). Kaufmann (1950) modern tasarımı, ihtiyaçların uygun malzeme ve teknikle doğrudan yerine getirilmesinden doğan formların geliştirilmesi olarak tanımlar. Kaufmann’a (1950) göre modern hayatın ihtiyacı modern tasarımdır; modern hayat sanayileşmiş demokratik toplumların mücadelesini içerir ve tasarım da otantik, yerel değerlerden arınmalıdır. Böylece Gropius limitli temel karakteristik formlara ve renklere herkesin kolay erişimi diye adlandırdığı yeni bir estetik, Bauhaus estetiğini tanımlar ve Bauhaus’un makineyi yaratıcı ruh eksikliğinden kurtaracağını ifade eder.

Krippendorff’a (2006, 22) göre tasarımın endüstriyel kökeni, mantıksal pozitivismin özellikle Almanya’da baskın olduğu bir dönemde ortaya çıkmıştır; bu durum göz önüne alındığında terminolojinin evrenselci kavramlarla dolu olması şaşırtıcı değildir. Sullivan ve onu takip eden Bauhaus çevresi estetiği kültürden koparma gayretindedir; evrensellik malzeme, biçim, şekil, renk, işlev gibi birçok kavramda kanıksanmıştır ve tüm bu endüstri dönemi kavramları nesnelere nesnel, yani gözlemci ve kültürden bağımsız işlevleri üzerine inşa edilmiştir (*Krippendorff, 2006, 22*). Bu anlamda Krippendorff (2006, 41) işlevselci tasarımın modern felsefenin kurucusu

olan Descartes'ın rasyonalist yaklaşımı ile örtüştüğünü ifade eder. Bu rasyonalist yaklaşımın endüstriyel tasarımdaki yansıması tasarımcının akli temsil etmesindedir ve kullanıcının o ürüne ilişkin algıları dışsallaştırılır. Diğer yandan kendisi de bir insan olan tasarımcının süreçteki duygusal, sezgisel bir anlamda “irrasyonel” kararları “*Design Methods Movement*” ile dışsallaştırılmaya çalışılır (Cross, 2001).

Nesnenin tarihten ve kültürden dışlandığı Bauhaus estetik teorisine karşı 1955'te Ulm Tasarım Okulu'nun açılışında Bill, kültürün gündelik yaşamın her alanında ve gündelik nesnelere biçimlerinde yaşatılması gerekliliğini ifade eder; Bill'e göre savaş sonrası tasarımın temel amacı hayatı bir sanat eserine dönüştürmede yardımcı olmak bu yolla ahlaki yenilenmeyi toplumun her alanında sağlamaktır (Betts, 1998). Maldonado ise Bill'in idealizmini daha bilimsel bir endüstriyel tasarım lehine reddeder ki bu daha sonraları Bense'in semiyotik estetik teorisini geliştirmesinin yolunu açar (Betts, 1998). Bense analitik argümanlarla estetiği kültürden ayırıp bilimsel kriterlere dayandırmaya çalışır, modern dünyanın teknik uygarlığının ve endüstrileşen estetiğin kesişim noktasında endüstriyel tasarımın ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğunu iddia eder (Betts, 1998). Bense'e göre tasarımcıların doğadaki nesnelere davranışlarını inceleyen modern bilim insanları gibi yetiştirilmeleri ve sosyal-iletişimsel ürünleri semiyotiğe dayanarak analiz etmeleri gerekir (Betts, 1998).

Böylece başlarda tasarım eyleminin yalnızca işleve odaklanan kısmını rasyonal kabul eden modern anlayış, estetiği bilişsel algı psikolojisi ile ilişkilendirerek tasarımı sanata ait olduğu düşünülen alandan tamamen tamamen uzaklaştırır. 20. yüzyıl pozitivistinin bilimsel dünya kavramsallaştırması (Gillies 2017, 13); mantıkçı, empirist, tek doğrulu, modern evren kavramsallaştırılması içerisinde tasarımcı sezgi ve duygulardan arındırılır, tasarım süreci planlı, yönlü, adım adım ilerleyen rasyonal bir sürece indirgenir, tasarım ürünü ruhsuzlaşır. 1970'lere geldiğinde tasarım sürecini rasyonalleştirme hareketi bizzat

öncüleri tarafından yoğun olarak eleştirilir. Christopher Jones, makine dilinden, davranışçılıktan, yaşamın bütününe mantıksal bir çerçeveye oturtulmasına yönelik çabadan bıktığını ifade eder (Cross, 2001).

Modern tasarımın evrenselci, insanı dışlayan tasarım anlayışı genel olarak iki bakımdan eleştirilir. Papanek (1988) tasarımcıların tasarım sürecini sistematik, bilimsel ve öngörülebilir hale getirme çabalarını eleştirir. Ona göre akıl ve mantığı temsil eden kurallar ve sınıflandırmalarla tasarımı rasyonalize ederek bilime özenen bir yapı sağlama çabası indirgemeciliğe yol açar ve açıklık ve kesinlik pahasına insanın psikolojik ihtiyaçlarının göz ardı edildiği bir işlevselcilik ile sonuçlanır. Diğer yandan Papanek'e (1972) göre Bauhaus'un “form işlevi takip eder” buyruğu ve ihtiyaçları karşılayan şeylerin doğal olarak güzel görüneceği düşüncesi, ameliyathaneyi andıran kısır ürünler için ucuz bir bahanedir.

Bauhaus'un bu evrensel estetik anlayışı mimari tasarımda da yankısını bulur. Mies van der Rohe'nin Bauhaus'un “form işlevi takip eder” buyruğunu benimseyen gökdelen tasarımları kimsenin imzasını taşımaz (hiçbir şekilde öznellik barındırmaz), hiçbir güzelleştirici dokunuş içermez, bu nedenle de temiz ve dürüstür (Smock 2009, 9). Gropius'un Chicago'nun güneyindeki projeleri mimari sıkıcılık olarak adlandırılır ve Bauhaus estetiğini yansıtan binalarından dolayı şehir “ruhu olmayan şehir” olarak tanımlanır (Jones 1995,14). Gropius'a göre çok katlı binalar çağın ihtiyaçlarının doğrudan bir düzenlemesidir. Binalar birbirlerinin aynısıdır, kültürden ve yerel estetik değerlerden, süslemeden arındırılmıştır. Proje aslında mimarların istediği gibi yapılmıştır, ancak sonuçlar onların beklediklerinden çok daha karmaşıktır (Jones 1995, 20). Bu binalarda yaşayanlar kendi evlerinde suçlu gibi yaşadıklarını, hapishanede yaşar gibi hissettiklerini ifade ederler (Jones 1995,20). Bu durum verimlilik ilkesine dayalı kapital üretimin işçilerdeki yabancılaşmanın yanı sıra kullanıcıların psikolojisine ve toplumsal sosyolojiye etkisinin küçük bir örneğidir.



Oysa Gropius yeni tasarımın amacı hakkında yaptığı konuşmasında, doğaya teknoloji yoluyla tahakküm kurma olasılığı sayesinde ataerkil aile yapısının değişeceğini söylerken, tasarımı toptan bir toplumsal dönüşümün aracı olarak ele alır; ulaşım araçlarının artışı bireyin bağımsızlığını artırır, miras alınan evin yerini kiralanan evin alması ile mekân bağımlılığı ortadan kalkar, toplumdan özgürleşen ailede ataerkil yapı zayıflar, teknolojik olanağın verimiyle aile kendi kaynaklarını kullanarak yapabileceğinden çok daha verimli bir şekilde işlerini halleder ve böylece sorumluluklarından kurtulan kadın özgürleşir (Jones, 1995, 20-21). Gropius'un modernizme ait bu büyük anlatısında doğaya kurulan tahakkümün toplumu özgürleştireceği söylemindeki çelişki ilk bakışta fark edilir; bireyin ve toplumun yaşam biçimi üzerine teknoloji ve tasarım yoluyla yeni bir yaşam biçiminin, modern yaşam biçiminin dayatılması. Bu durum ikinci eleştirinin yolunu açar. Evrensel ihtiyaçlara dair batılı anlayışı yansıtan makro görüşler, kültürel emperyalizm uygulamasını onaylar, çünkü belirli bireylerin ve kültürlerin ihtiyaçlarına duyarlı değildir ve onlar üzerinde ve karşısında egemen bir dayatma haline gelir (Fraser 2007, 26-27). Bu anlayışın izleri Corbusier'in "ev içinde yaşanan bir makinedir" söyleminde ortaya çıkar. Jones'a (1995, 76) göre bu söylem yaşamda ahlak, din ve aile için kontrolleri rafa kaldıran, yaşamı bir işleyişe döndürmeye çalışan düşüncenin izleridir. Ahlakî değerlerin ve inançların yürürlükten kaldırılması yoluyla sosyal etkileşimin rasyonelleştirilmesi, bir kontrol mimarisi içeren sosyal davranışın çöküşüne yol açar (Jones, 1995, 76).

Modern dönemin olumsuz etkilerinin yirminci yüzyılda yalnızca endüstriyel tasarımda değil ancak toplumsal yaşamın her alanında gözle görülür hale gelmesi rasyonalist düşüncenin ve pozitivist bilim anlayışının temellerini sarsmaya başlar. Ancak tamamen çözülüşü yeni bilimsel devrimi beklemektedir. Modern dönemin temel dayanağı Newton fiziğidir. 20. yüzyılda Einstein tarafından gerçekleştirilen bilim devrimiyle pozitivistime yöneltilen eleştiriler yoğunlaşır ve pozitivist anlayışın

kayıtsız kaldığı sorunlar, artık görmezden gelinemeyecek hale gelir. Böylece başlayan yeni süreç post modern dönem olarak adlandırılır. Post modern dönemde endüstriyel tasarım eleştirisine geçmeden önce bilimdeki ve sosyo-kültürel alandaki her şeyde olduğu gibi endüstriyel tasarımda da kökten değişimlere yol açan post modern dönemin kısaca açıklanması gerekli görülmüştür.

## 6. Post Modernizm

Bilimsel devrimin en önemli sonucu Newton'un kuramının en iyi ihtimalle bir sapma ya da tahmin olduğunu ve aslında birçok koşulda doğru olmayan sonuçlar ortaya koyduğunu göstermesidir. Bilim felsefesinde yöntem üzerine tartışmaların sürdüğü bir dönemde böylesine önemli bir kuramın başarısızlığı, pozitivistime ilişkin kuşkulara yeni bir önem kazandırır.

Post modern dönemde bağlayıcı genellemeler, tümel açıklamalar, her nevi büyük anlatı ve bütün totaliter nitelikteki yapıların topa tutulması ile doğa biliminin bilgi dünyasındaki başka hiç bir bilgi türü tarafından ulaşılamaz, tartışılmaz ve karşı konulamaz kabul ettiği iktidar koltuğu da sallanmaya başlar (Winch 2007, 10). Daha önce cevapları oldukça net ve kesin verildiği sanılan eski sorular tekrar gündeme gelir; bilgi, sanatsal bilgi, bilimsel bilgi, felsefi bilgi, bilimsel yöntem, doğa bilimleri ya da sosyal bilimler gibi kategorik ayrımlar yeniden kurgulanmaya ve aralarındaki ilişkiler yeniden düzenlenmeye başlanır (Winch, 2007: 11).

Sosyoloji, doğa bilimlerinden farklı olarak, kendi 'araştırma nesnesiyle özne-nesne ilişkisi içinde değil, aksine bir özne-özne ilişkisi içindedir: Onun uğraş alanını önceden-yorumlanmış bir dünya, yani aktif özneler tarafından yaratılan anlamların bu dünyanın inşası veya üretimine fiilen dâhil olduğu bir dünya oluşturur (Giddens, 2003, 192). Sosyal kuramdaki genellemelerin mantıksal statüsü bu yüzden doğa-bilim yasalarının mantıksal statüsünden oldukça anlamlı bir farklılık gösterir (Giddens, 2003, 192). Bu bağlamda endüstriyel tasarım hali hazırda var olana değil yeninin yaratımına dönük bir etkinlik olması dolayısıyla ta-

sarım kuramının doğa bilimlerindeki yöntemleri kullanması benzer çelişkiler içerir. İnsanların kullanması beklenen ürünler yine insanlar tarafından tasarlanırken endüstriyel tasarımın işlevselci anlayışında dahi isteme, değer verme, amaçlama, hissetme, duygulanma gibi insana ait öğelerin dışlanması söz konusu değildir.

Post modern terimi üretkenliği ve verimliliği artırmaya çalışan işlevselciliğin aşırılıklarına karşı bir tepkiyi ifade eder (Brown 2005, 296). Bu nedenle Deleuse, Guattari, Baudrillard ve Lyotard gibi düşünürler, post modernizmi arzuyu, eğlenceyi ve çoğulculuğu kapitalist hesaplamanın baskılarından kurtardığı için kutlarlar (Brown 2005, 296). Post modernizmle özgür yaratıcılığın herhangi bir ideoloji tarafından baskılanmasının son bulduğu düşünülür. Buna karşın Habermas post modernistleri ekonomi politiğin kısıtlamalarını görmezden gelerek farkında olmadan yeni bir muhafazakâr kampa sürüklenmeleri yönüyle eleştirir, diğer Marksist kuramcılar da bu yeni dönemin tüketici kapitalizmini güçlendirdiğini, siyasi süreci önemsizleştirirken bu sefer pazarın bölüşümünü rasyonelleştirdiğini savunur (Brown 2005, 297).

Post modern dönemde endüstriyel tasarıma yönelik temel eleştiriler, disiplinin tüketici manipülasyonu ile tüketimi tahrik etmesi ve bunun sonucu olarak doğayı artan bir hızla tahrip etmesi yönündedir. Bir sonraki başlıkta post modern dönemde endüstriyel tasarım disiplinindeki dönüşüm ve disipliniye yöneltilen eleştiriler ele alınmıştır.

### 7. *Post Modern Dönemde Endüstriyel Tasarım ve Eleştirisi*

Endüstriyel tasarımda modern/işlevselci anlayış, HfG Ulm'de başlayan sorgulama ile 1960'lardan itibaren çözülmeye başlar (Archer, 2006). Böylece modern/işlevselci tasarım anlayışı yerini anlambilimsel tasarım anlayışına bırakır. Bu durumun nedenlerinden biri de yine kapitalist üretim tarzının zamanla değişen gereklilikleridir. Endüstriyel tasarım etkinliğini sanayileşmenin erken dönemleri ve modern dönemde üretim sınırlılıkları ve arz yönlü ekonomi yönlendirmekte ve etkinlik üretim süreci ile yakın ilişkide bulunmaktadır. Hem en-

düstrinin gelişmesi, üretim sınırlılıklarının belirli ölçülerde aşılması hem de ekonominin talep yönüne kayması ile modernizmin sonrası dönemde etkinliğin üretimden ziyade pazarlama süreci ile daha yakın bir pozisyonda yer aldığı görülür.

Post modern dönemde bir ürünün yerine getirmesi beklenen işleve göre biçimlendirilmesi gerekliliği görüşü yerini, ürünün bir kullanıcının onu nasıl anlamlandıracağı temelinde biçimlendirilmesi gerekliliği görüşüne bırakır. Nigel Cross'un (1981) "*The Coming of Post-Industrial Design*" adlı makalesi daha sonra Krippendorff'un kitabında daha kapsamlı ele alındığı şekliyle, tasarımdaki paradigma kaymasını modernden post moderne; endüstriden post endüstriye uzanan bir gelişme süreciyle açıklar. Paradigmadaki bu değişimin tasarımı, tasarım sürecini, tasarımcı rollerini ve tasarım ürününü değiştirdiğini ifade eder. Krippendorff (2006, 14-40) bu dönüşümü teknoloji merkezli tasarımdan, insan merkezli tasarıma kayma olarak tanımlar, tarihsel süreci de yine modern ve post modern, endüstriyel ve post endüstriyel dönem ile eşleştirir.

Endüstriyel tasarımın merkezinin teknoloji-jiden insana dönüşü, yine kapitalist üretim tarzının ve dönemin pazar gerekliliklerinin bir neticesidir. Klasik iktisadın Jean Baptiste Say'ın üretim ve tüketime ilişkin olarak "Her arz kendi talebini yaratır" söylemi ve Adam Smith'in tam rekabet piyasası varsayarak geliştirdiği *görünmez el kuramı* ile formüle edilen iktisat anlayışı, arz talep piyasalarındaki dengenin bozulmasına kadar "arz yönlü iktisat kuramı" adı altında geçerliliğini korur. Bu modelde basitçe ifade edilirse arz arttıkça fiyatların düşmesi ve talebin artması beklenir. Modern iktisadi anlayışta değer belirleyicisi ve rekabetin odağı fiyattır; kalite, estetik, enderlik, insan kararlarındaki irrasyonellik(?), pazarın dinamikliği, kusurlu rekabet, firmaların rolü gibi etmenler göz önüne alınmaz. Bu dönemde tasarımcılar sosyal koşulları ön ön plana alır ve herkes için uygun fiyatlı ürünler yaratmaya çalışırlar (Escobar 2012, 5). Modern dönemde ticari faaliyetlerde üretim temel alınırken post modern dönemde tüketim kavramı temel

alınır; kalite, estetik, yenilik, reklam gibi fiyat dışı rekabet faktörleri ön plana çıkar. Modern dönemde homojen malların olduğu pazarda tüketici tercihi fiyat temelli olduğundan firmalar maliyet düşürerek rakipleri ile rekabet edebilmektedir. Post modern dönemde rekabet dinamik bir yapıya bürünür, firmalar ürettikleri ürünleri satabilme yeteneklerini geliştirmek zorunda kalırlar. Rakipler karşısında ürünün tercih edilmesini sağlamak farklılaşma ve odaklanma gibi yeni stratejilerin geliştirilmesini zorunlu kılar. Böylece öncesinde işleve odaklanan, biçimde tüketicinin öznel tercihlerini görmezden gelen modern tasarım anlayışı sürdürülebilir olmaktan çıkar. Tasarımda anlama dönüş, sürecine insanın yeniden dâhil edildiği demokratik ve çoğulcu bir tasarım anlamına gelir. Krippendorff'a (2006,12) göre anlam bilimsel dönüş, tasarımın kendisini, kendi söylemiyle yeniden tasarlaması için atılmış bir tohumdur. Her şeyden önce anlamsal dönüş, gerçekliğin sosyal inşasında sadece tasarımcıların teknoloji geliştirenlerle iletişimini ve bu sürece katılımını kabul etmez, teknolojiden etkilenen herkese de bu süreçte söz hakkı tanır (Krippendorff, 2006, 12). Bilgi ve iletişim teknolojilerinin hızla yayılması, tasarımcıları etkileşim ve kullanıcı katılımına dayalı yeni bir dizi tasarım kuralı benimsemeye iter; tasarım işbirlikçi, çoğulcu, katılımcı ve herkese açık hale gelir (Escobar 2012, 2). Bu demokratik, çoğulcu tasarım söyleminin tasarım pratiğinde karşılığını bulup bulmadığı tartışmalıdır. Papanek'e (1988) göre bu sefer tasarımcılar mantık yerine duygu ve sezgilerini takip ederken indirgemecilikten uzaklaşırlar ancak romantizm içinde kaybolurlar ve insan ihtiyaçlarının yerini tutkular alır. Kapitalist üretimin tüketici manipülasyonuna yol açması sürecinin açıkça görülmesiyle beraber tasarımcılarda ortaya çıkardığı etik kaygılar, çok öncesinde Hegel, Marx, Lukacs gibi filozoflar tarafından da tartışılır. Hegel bu hususta bir bireyin diğerleri ile etkileşime girdiği ihtiyaç sisteminde, üretim ilişkilerinin ve değer paylaşılma biçiminin bireyler arası sosyal sınıfları ve hegemonyayı yarattığını ifade eder (Fraser 2008, 83). Marks da (1986, 75-87) meta fetişizminin

söz konusu hegemonyayı ve sınıflar arası eşitsizlikleri herkesin ürünlere eşit erişimi yanılması ile gizlediğini belirtir. Çünkü kapitalist iş bölümünde insanların kendi ekonomik faaliyetlerini bilinçli bir şekilde koordine etmeleri mümkün değildir ve kişinin emeği kapitalistin sermayesi haline dönüşür, kişinin sattığı emek-zamanı karşısında ihtiyaçlarının temininde kullanmak üzere aldığı maaş adil bir değişim olarak görünür (Marks 1986, 75-87). Bu süreçte kişinin emek-zamanı ile birlikte kişinin kendisi ve diğerleriyle olan ilişkisi de metalaşır.

Marks'ın meta fetişizmi olarak adlandırdığı bu durumu Lukacs (1971, 83-110) 'şeyleştirme' (reification) kavramıyla genişletir. Marks'ın fetişizm kavramı sadece üretim alanındaki metaları ve işçileri ifade ederken Lukacs şeyleştirme kavramı ile örgütlenme, devlet, hukuk ve sosyal yapı gibi birçok alana bütünsel bir açıdan yaklaşır. Şeyleştirme kavramına göre bir organizasyonu, devleti, hukuku veya sosyal yapıyı oluşturanlar bizzat insanlar olmasına rağmen bu yapılar insan kontrolü dışında kendi yasalarına sahipmiş gibi görünürler (Lukacs 1971, 83-110). Dolayısıyla sistemde karar verici pozisyonda olmayan bu kişiler kendi yaşamları, yetenekleri, ortak çıkarları üzerinde de doğru bir anlayış ve bakış açısı geliştiremezler ve kendi yaşamlarını kontrol etme gücüne sahip olamazlar; böylece insana ilişkin her şeyin şeyleştirilmesi kapitalist kültürün temel struktürü haline gelir (Lukacs 1971, 83-110).

Lukacs'ı takip eden Max Horkheimer ve Theodor Adorno gibi Marksist düşünürler 1930lu yıllardan itibaren Frankfurt Üniversitesi'nin Sosyal Araştırmalar Enstitüsü etrafında toplanır, Frankfurt Okulu adıyla kolektif biçimde adlandırılan düşünürler "şeyleştirme" kavramını da genişleterek kapitalizm altında yaşayan tüm sınıfların bilinçlerinin ve kişiliklerinin sistemin struktürü tarafından çarpıtıldığı kuramını geliştirirler (Gartman, 2013). Escobar'a (2012, 5) göre Frankfurt Okulu'nun endüstri sonrası toplumuna dönük yabancılaşma eleştirisinin etkileriyle işlevselcilik 1960 sonrası etkisini kaybeder ve tasarım ve mimaride dönüşüm başlar.

Frankfurt Okulu, temelde modern toplumun sınıf farklılıklarını gizleyen kültürel nesnelere benzerliği ile karakterize edildiğini iddia eder. Herkes tarafından tüketilen kitle kültürünün toplumun tüm üyelerinin erişimine açık olması nedeniyle ile *her bireyin eşit olduğu yanılısaması* yaratılır. Köklerini Lukacs'ın 'şeyleştirme', Marcuse'un 'gerçekliğin metalaştırılması', Lefebvre'nin 'bireyin nesneleştirilmesi' Debord'un 'gösteri toplumu' ve Horkheimer ile Adorno'nun kültür endüstrisinden alan çağdaş tüketim kuramları, endüstriyel kapitalizmin kültürün üretimini ele geçirecek toplumsal ilişkileri, etkinlikleri ve maddi kültür nesnelere metalaştırdığını iddia eder (Slater 1997, 8-27). Bu süreci kültür endüstrisi olarak adlandıran Adorno ve Horkheimer (2002), kapitalizmin standardizasyon, rasyonalizasyon, nesneleştirme ve tüketimi tahrik etme çabaları ile toplumun kendisinin de metalaşmasına yol açtığını savunur.

Görüldüğü üzere tüketim tahriki üzerine tartışmalar modern dönemde başlar, ancak modern dönemde eleştiriler endüstriyel tasarım mesleğini doğrudan hedef almaz. Bunun nedeni daha önce bahsedildiği gibi modern dönemde endüstriyel tasarım etkinliğinin merkezinde kullanıcının değil, üretimin olmasıdır. İnsanın sürecinden dışlandığı bir tasarım etkinliğinde, tüketicinin manipüle edilmesi beklenmez, hatta endüstriyel tasarım işlev dışındaki insani ihtiyaçları dışlaması bakımından eleştirilir. Post modern dönemde ise etkinliğin merkezine insanın konulması ve mesleğin satışların artırılması yolunda etkin bir rekabet faktörü olarak öne çıkması, onu tüketici manipülasyonu konusundaki eleştirilerin hedefi haline getirir. Bu anlamda endüstriyel tasarım, tarihsel gelişiminde kapitalizmin yanında, önceleri üretim ilişkilerini gizleyen ve sınıflar arası eşitsizliği gözler önüne seren ticari bir etkinlik sonraları ise tüketimi tahrik eden bir disiplin olarak eleştirilir.

Baudrillard, Bauhaus'un temel amacının üretim nesnelere ile onları üreten işçiler arasına mesafe koymak olduğunu iddia eder. Çünkü Baudrillard'a göre kitle üretim

nesnelere gerçek üretim ilişkilerine atıf yaptığı sürece kültür endüstrisinin tüketicileri manipüle etmesi mümkün olmayacaktır, ancak bireylerin değerlerini ve bilincini kontrol edebilmek için kültür endüstrisinin nesnelere ve anlamlarını kontrol ve manipüle etmesi gerekir (Khandizaji 2017, 72). Pazar talebi sorununu çözmek için kapitalistler bu sefer tüketicileri ürünlerdeki sembolik anlamlar üzerinden manipüle eder. Papanek tasarımcıların üretim ilişkilerini gizlemek için değil ancak üretim sınırlılıklarının neden olduğu biçimlerin tüketiciler için tanınması, bu yolla satışların devam etmesi için yeni bir estetik teorisi ortaya çıkardıklarını ifade ederken tüketici manipülasyonu konusunda Baudrillard'a paralel görüşler ortaya koyar. Papanek'e (1972) göre tasarım yoluyla istek ve ihtiyaçları karşılarken tasarımcı sıklıkla bireylerin gerçek ihtiyaçlarını ihmal eder. Çünkü insanların ekonomik, psikolojik, manevi ve entelektüel ihtiyaçlarını karşılamak, moda ve moda tarafından özenle yaratılmış ve manipüle edilmiş istekleri karşılamaktan hem daha zor hem daha az karlıdır (Papanek, 1972).

Gartman (2013, 29) da tüketim sürecine dikkat çekerek kapitalist güçlerin ürünlerin emek sürecine olan bağlantısını bahsedilen yollarla ortadan kaldırdıktan sonra tüketimde görünen sınıf hiyerarşisini görünmez kılmak için çözüm arayışına girdiklerini ifade eder. Gartman tüm bu süreçte endüstriyel tasarımcıları suçlarken endüstriyel tasarım mesleğinin doğuşunu da metanın maddi yapısının, yani somut ürünün sahip olduğu 'basite indirgenmiş (şeyleşmiş) anlama' uyumlu hale getirilmesi sürecinde yattığını iddia eder.

Post modern dönemde endüstriyel tasarım disiplinine yönelik diğer temel eleştiri ise doğanın tahribindeki rolüdür. Endüstrileşme dönemi boyunca doğaya verilen zararın, endüstri sonrası dönemde gözle görülür hale gelmesi ve tüketimin artan bir hızla büyümesi ile yirminci yüzyıl sonlarında çevresel problemlere dönük yeni söylemler geliştirilir. Bu söylemlerden bazıları ağırlıklı olarak kamu politikalarına, hukuksal düzenlemelere ve bürokratik çözümlere dayanırken, bazıları insanla-

rın-toplumların çevre ile ilintili pratiklerini yönlendiren çözümlere odaklanır (*Erbil, 2006*). Bu bağlamda daha sonra endüstriyel tasarım disiplininde karşılığını bulan temel söylemler, 80lerde moda olan “yeşil” ve benzer şekilde 90larda moda olan “sürdürülebilir” kavramlarını içerir. Endüstriyel tasarımda yeşil tasarım ile başlayan çevresel söylemler, ekolojik tasarım, çevreye duyarlı tasarım, beşikten mezara (*cradle to grave ya da womb to tomb*) tasarım ve son olarak sürdürülebilir tasarım söylemine kadar uzanır. Madge’e (*1997*) göre bu yaklaşımlardaki temel tehlike, çevreye zarar vermeyen ürünlere yönelik talebi teşvik etme çabalarının yine tüketimi artırmakla sonuçlanmasıdır.

Kapitalist üretim içerisinde endüstriyel tasarımcılar kaçınılmaz olarak diğer disiplinler gibi iş stratejilerinin tamamlayıcısı rolündedir, pazar odaklı yaklaşıma dayanmayan herhangi bir girişim tasarımcılar için kritiktir (*Morelli 2007*) ve tasarımın gittikçe yaygınlaşmasını harekete geçiren şey, metanın daimi sürekliliğidir (*Escobar 2012, 5*). Gündelik hayatın her yönünün bir tasarım hedefi olması, tasarımın da akademi ve toplumdaki eleştirilerin hedefi olmasını beraberinde getirir. Kwinter (*2007,17*) oturma odalarımızdan ve çatal bıçak takımlarımızdan çok daha fazlasının tehlikede olduğunu, tasarımın en derin arzular ve umutlar için bir araç haline geldiğini ve tam da bu nedenle yaygın bir endişe konusu olması gerektiğini belirtir (*Escobar 2012, 5*). Ancak Escobar’a (*2012, 5*) göre Papanek’in “endüstriyel tasarım cinayeti seri üretim temeline oturtmuştur; dahası tasarımcılar tehlikeli bir tür haline gelmiştir (*1984*)” söyleminden bu yana hiçbir şey değişmemiş gibi görünse de günümüzde tasarımın sosyal bağlamı hiç olmadığı kadar ciddiye alınmaktadır.

## 8. Sonuç

Çalışmada endüstriyel tasarım disiplininin erken, modern ve post modern dönemlerindeki zihinsel atmosferi alan yazınına dayandırılarak anlatılırken, bu zihinsel atmosfere karşın disiplinin uygulamadaki olumsuz toplumsal etkileri eleştirel kuramcılarının bakış açıları ile açıklanmıştır.

Endüstriyel tasarım ifadesinde, kapitalizmin egemen üretim biçimi ve mesleğin var oluş nedeni olan seri üretime atıf yapan “endüstriyel” ön ekinin, tasarım kavramına içkin değerlerde gerilim yarattığı görülmektedir. Bu kavram ve dolayısıyla tasarımcının iş bölümü içerisindeki konumu, ona üretici ve tüketicinin karşılıklı yararını optimize etme sorumluluğu yükler. Mesleğin zorunlu iktisadi yapısı ve ürünün kitlesel üretim araçlarına uygunluğu etkinliğin biçimini ve nesnesini yönlendirir. Dar anlamıyla kaynakların üretimini, dağıtımını ve tüketimini oluşturan toplumsal ilişkilerin incelenmesini ifade eden ekonomi politüğün (*Mosco 2009, 24*) hâkim iktisadi anlayış dışında konumlanan düşünürlerince, kapitalizme yöneltilen her eleştirinin, kapitalist sistemin üretim, tüketim ve dağıtım ilişkilerinin tam da merkezindeymiş gibi görünen endüstriyel tasarım meslek grubuna da yansıtılması doğal gibi görünür. Aslında benzer eleştirilerden belki de *kutsal* addedildikleri için kaçınılabilen çok az meslek vardır. Bernard Shaw’un ifadesi ile her meslek, meslekten olmayanlara karşı bir komplodur (*Rittel ve Webber, 1973*).

Yine de tüm bu eleştirilere endüstriyel tasarımcılar kayıtsız kalmamış ve disiplin kendi içerisinde yeşil tasarım, sürdürülebilir tasarım, erişilebilir tasarım, sosyal tasarım, demokratik tasarım, evrensel tasarım, katılımcı tasarım gibi söylemler üretmiştir. Tasarımcılar sosyal ve çevresel sorunların çözümü için katkıda bulunmaya çalışmış ancak iktisadi rasyonalizmin ehlileştirilemez mantığı içerisinde sosyal açıdan istedikleri sonuca ulaşamamışlardır (*Morelli, 2007*).

Söz konusu söylemlerdeki gelişme, tarihsel süreçte endüstriyel tasarım tanımlarındaki değişimde de gözlemlenebilir. 1959’da kurulan ICSID “International Council of Societies of Industrial Design” endüstriyel tasarımcıyı seri üretilen nesnelere malzeme, mekanizma, renk, biçim, yüzey gibi özelliklerini belirleyecek teknik bilgiye, deneyime ve görsel duyarlılığa sahip kişi olarak tanımlar. 1960’larda yeni bir tanım önerilir: Endüstriyel tasarım, endüstri tarafından üretilen nesnelere biçimsel

niteliklerini belirlemeyi amaçlayan yaratıcı bir faaliyettir, bu biçimsel nitelikler yalnızca dışsal özellikler değil, aynı zamanda bir sistemi hem üretici hem de kullanıcı açısından tutarlı bir birliğe dönüştüren yapısal ve işlevsel ilişkilerdir. Böylece endüstriyel tasarım, endüstriyel üretim tarafından koşullandırılmış insan çevresinin tüm yönlerini kapsayacak şekilde genişler. Her ne kadar bu tanım, kullanıcı odaklılık kavramına ve sosyal tasarım pratiğine duyulan ihtiyacı ifade etse de uygulamada endüstriyel tasarım hala üretime dayanır (*De Vere ve Fennesy, 2019*). Çünkü üretim artışı ile refah yaratma hedefi çağın baskın ekonomik stratejisidir.

Tasarımın sosyo-ekonomik amaçlar için bir araç olarak konumlandığı bu özel batı eğilimine rağmen, bu dönemde endüstriyel tasarım pratiğinde farklı söylemler kendine yer açar. Bir grup tasarımcı çevre hareketine yönelirken diğerleri tüketim sistemini benimser ve tasarımı yeni bir tür sanat pratiğine dönüştürür (*De Vere ve Fennesy, 2019*). Endüstriyel tasarımın en iyi nasıl tanımlanabileceğine ilişkin fikirler yaklaşık 50 yıl boyunca yalnızca zihinsel bir meşguliyet olarak kalır ve uygulama söylemleri gölgede bırakır. Günümüze gelindiğinde ICSID, yeni adıyla “World Design Organization” endüstriyel tasarımı, inovasyonu tahrik eden; yenilikçi ürünler, sistemler, hizmetler ve deneyimler aracılığıyla işletmelerde başarı sağlayan ve daha iyi bir yaşam kalitesi sağlayan stratejik bir problem çözme süreci olarak tanımlar. Genişletilmiş tanımında endüstriyel tasarım bu yolla ekonomik, sosyal ve çevresel bağlamda değer yaratır ve rekabet avantajı sağlar.

Söz konusu tanımlar endüstriyel tasarıma yönelik eleştirilerde olduğu gibi ancak onun tam karşısında ideal bir endüstriyel tasarıma ilişkin kuramsal, sınırlı bir yapıda görülmektedir. Mesleğe yönelik her eleştiri mesleğin pratiğindeki herkese yöneltilemeyeceği gibi, meslek tanımındaki her ölçüt de mesleğin pratiğindeki herkesi kapsamamaktadır. Bu durumun esas sebebinin post modern dönemde dahi tasarım kuramında tekil paradigma anlayışının sürmesi olduğu düşünülmekte-

dir. Disiplin hem modern dönemde hem de post modern dönemde kendisini yalnızca majör paradigmlar üzerinden tanımlamış, alandaki çok paradigmalılık üzerine yeni bir kuram geliştirilmemiştir. Modern ya da post modern paradigma, her ikisinde de tasarım etkinliği belirli değerler ve kabuller üzerinden tanımlanır, ancak alanın uygulamadaki farklı görünümünü ele almaz. Disiplini bilimselleştirme çabasında, alana özgü dinamikler göz ardı edilir.

Krippendorff (*2006*) da *Semantic Turn* kitabında modern işlevselci paradigmaya karşı yeni bir söylem olarak post modern/anlam paradigmasını tanımlar ve ikincisini galip ilan ederek, bu durumu Kuhn’cu terminoloji ile paradigma kayması olarak adlandırır. Doğa karşısında zihne verdiği önemle eski paradigmayı aştığını iddia eden insan merkezci yeni paradigma, gerçeklik ve olgular karşısına değerler ve anlamı olarak özünde aynı şey olarak kalır ve karşı olduğu şeyin mantığı tarafından tuzağa düşürülür (*Çelikel ve Aydın, 2013*). Bu yaklaşımda yine disiplini çağın anlayışına uygun olarak bilimsel kılma çabasının hâkim olduğu görülür. Çünkü Kuhn’a göre bir alanda çok paradigmalılığın varlığı, o alanın henüz bilimselleşemediğinin bir kanıtıdır. Ancak Kuhn (*2019, 92*) dahi uygulamalı alanları bu hususta ayrı tutar, varlık nedenleri kendi dışlarında bir toplumsal gereğe dayalı olan dalların bir bilgi dalına dönüşmesi için belirli bir paradigmanın kabul edilmesinin tek başına yeterli olabileceğini ifade eder.

Günümüzde endüstriyel tasarım alanında çok paradigmalılık kuramsal olarak açığa çıkarılmamış olsa dahi uygulamada kendini göstermektedir ve araştırmalara yön verenin yine araştırmacıların sezgisel olarak kabul ettiği paradigmlar olduğu düşünülmektedir. Friedman (*2003*) tasarım araştırmasındaki derin sorunlardan birinin, alanın pratiğine dayanan bir kuram geliştirilememesi olduğunu ifade eder. Artikülasyon ve tümevarımsal sorgulama yoluyla pratikten teori geliştirmek yerine bazı tasarımcılar basitçe uygulamaya dayalı araştırmanın kendi başına bir kuram inşası biçimi olduğunu savunur (*Redström 2017, 12*). Endüstriyel tasarım alanında yürütülen

bilimsel çalışmalar hala çoğunlukla somut girdi ve çıktılara yönelmekte ve gözlem yoluyla erişilemeyen bilgiler araştırmada dışsal etmen olarak kabul edilmekte ya da kara kutu olarak adlandırılmaktadır. Bu rasyonelleştirme çabasının mesleki icradaki gerekçesi “ticari bir faaliyetteki verimi artırmak ve tasarım etkinliğini yönetilebilir bir rutin haline getirmek” anlaşılabilir, ancak akademinin yöntemi için uygun değildir. Bu bağlamda tasarım araştırmalarında modern dönemin etkisinin sürmekte olduğu söylenebilir. Sadece gözlemlenebilen olgulara yönelen bir araştırma biçimi kuram oluşturmak için yetersizdir.

Friedman’a (2003) göre tasarıma ilişkin bir teori, tasarım pratiğinin zımnı bilgisiyle özdeş değildir. Tasarımda kuram geliştirmede Gilles Deleuze ve Guattari’nin felsefede kavram keşfetmek hakkındaki fikirlerine yakın bir yaklaşım geliştirilmelidir: “Kavramlar, tıpkı gök cisimleri gibi hazır beklemezler, onların icat edilmeli, yaratılmalıdır” (Redström, 2017,13). Bu nedenle tasarımda teori geliştirmek, doğa bilimlerinden ve çoğu insan biliminden farklıdır. Ancak alanda çoğunlukla görüldüğü üzere uygulanan teoriler tasarım alanından değil, psikoloji, sosyoloji gibi alanlardan ödünç alınmış; kullanıcı merkezli tasarım, katılımcı tasarım gibi yaklaşımlar bu yolla geliştirilmiştir (Redström 2017, 19-22). Redström (2017, 25), tasarım alanının diğer alanlardan teori ödünç alırken kaçınılmayacağı temel bir gerilime işaret eder: tikel olan ve evrensel olan. Redström, diğer bilimlerin teorilerinde evrensel düzenliliklere ve ilişkilere ulaşmaya çalıştıklarını ancak tasarım teorilerinin kavramsallaştırmayı, eklemlenmeyi, iletişim kurmayı vb. destekleyecek yeni ve evrensel olmayan, özelleşmiş teorilere ihtiyacı olduğunu ifade eder.

Bu çalışmanın kaynağı olan eleştirel kuram sosyal bilim yapmanın sadece farklı bir yolu olmaktan fazlasıdır. Sosyal yaşamdaki görünümünün doğalmış gibi bir nitelik kazanması ile bunlar, boyun eğmemiz gereken güçler olarak bize dönerler, eleştirel kuram bu şeylerin doğal olarak sunulan niteliğini reddederek, insanlarda farkındalık yaratmak ve onları özgürleştirmek

amacı taşır; bunu da nesnesinin öznelere de içerdiğini, sosyal dünyanın sosyal olarak üretildiğini ve dolayısıyla da muhtemel pek çok inşasından sadece bir tanesi olduğunu iddia ederek yapar (Sayer 2019, 68). Bu bağlamda endüstriyel tasarım alanında çok paradigmatlık üzerine yeni bir kuram geliştirmenin, hem alandaki araştırmaların derinleşmesi, hem de bu sayede eleştirilerin uygulamadaki belirli görünümüleri hedef alması yoluyla alanın gelişmesine, yeni söylemler üretmesine katkıda bulunacağı düşünülmektedir●

**Kaynakça**

- Archer, B. (2006). *Foreword: Semantic Turn: A New Foundation for Design*. USA: CRC Press.
- Bauman, Z. (2017). *Hermenötik ve Sosyal Bilimler* (Çev. H. Oruç). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bell, D. (1972). The Cultural Contradictions of Capitalism. *Journal of Aesthetic Education*, 6(1/2), 11-38.
- Betts, P. (1998). Science, Semiotics and Society: The Ulm Hochschule für Gestaltung in Retrospect. *Design Issues*, 67-82.
- Brown, R. H. (2005). *Culture, Capitalism, and Democracy in the New America*. London: Yale University Press.
- Buchanan, R. (1998). Education and Professional Practice in Design. *Design Issues*, 14(2), 63-66.
- Bumin, T. (2010). *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Comte, A. (1964). Pozitif Felsefe Dersleri (Çev. Ümid Meriç). *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 2(19-20), 213-258.
- Cross, N. (1981). The Coming of Post-Industrial Design. *Design Studies*, 2(1), 3-7.
- Çelikel, S. B. ve Aydın, S. (2013). Endüstriyel Tasarımda Paradigma Kaymaları İşlev/Anlam İkiliğinin Aşılmasına İlişkin Bir Öneri. *Tasarım+ Kuram*, 9(15), 7-20.
- De Vere, I. & Fennessy, L. (2019). Redefining Industrial Design: Responding to Emerging Modes of Practice. In *DS 95: Proceedings of the 21st International Conference on Engineering and Product Design Education (E&PDE 2019)*, University of Strathclyde, Glasgow. 12th-13th September 2019.
- Descartes, R. (2018). *Yöntem Üzerine Konuşma*. (Üçüncü Basım) (Çev. M. Erşen). İstanbul: Say Kitap.
- Engels, F. (1999). *Sosyalizmin Ütopyadan Bilime Gelişmesi*. (Birinci Basım) (Çev. İ. Yarkın ve M. A. İnci). Ankara: İnter Yayınları.
- Erbil, A. (2006). Çevresel Söylemler ve Gelişmekte Olan Ülkeler. *Tasarım+ Kuram*, 3(5), 60-71.
- Escobar, A. (2012). *Notes on the Ontology of Design*. USA: University of North Carolina.
- Evans, S. (1993). The Arts and Crafts movement -William Morris: Design and Enterprise in Victorian Britain. *Journal of Design History*, 6(1), 57-62.
- Foster, H. (2003). *Design and Crime: and Other Diatribes*. London: Verso.
- Frasier, I. (2007). *Hegel ve Marks İhtiyaç Kavramı*. (Birinci Basım) (Çev. B. S. Aydaş). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Friedman, K. (2003). Theory Construction in Design Research: Criteria: Approaches and Methods. *Design Studies*, 24(6), 507-522.
- Gartman, D. (2013). *Culture, Class, and Critical Theory: Between Bourdieu and the Frankfurt School*. New York: Routledge.
- Giddens, A. (2003). *Sosyolojik Yöntemin Kuralları: Yorumcu Sosyolojilerin Pozitif Eleştirisi*. (Birinci Basım) (Çev. Ü. Tatlıcan ve B. Balkız). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Giddens, A. (2010). *Kapitalizm ve Modern Sosyal Teori*. (İkinci Basım) (Çev. Ü. Tatlıcan). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Gillies, D. (2013). *Yirminci Yüzyılda Bilim Felsefesi Dört Ana Tema*. (Birinci Basım) (Çev. M. Tuncel). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Gombrich, E. H. (1999). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. Ö. Erduran ve E. Erduran). Ankara: Remzi Kitabevi.
- Heskett, J. (1980). *Industrial Design*. London: Thames and Hudson.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (2002). *Dialectic of Enlightenment*. California: Stanford University Press.
- Horkheimer, M. (2018). *Akl Tutulması*. (Üçüncü Basım) (Çev. O. Koçak). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jones, E. M. (1995). *Living Machine: Bauhaus Architecture as Sexual Ideology*. San Francisco: Ignatius Press.
- Kalelioğlu, U. B. (2019). Pozitivizmin Epistemolojik Temeli ve Avrupa Merkezci Sosyolojik Bilginin Sınırları. *Sosyal Bilimler Akademi Dergisi*, 2(2), 127-138.
- Kaufmann, E. (1950). *What is Modern Design?*. In Corman, G. (2003) (Eds), *Industrial Design Reader*. New York: Allworth Press.
- Khandizaji, A. (2017). *Baudrillard and the Culture Industry: Returning to the First Generation of the Frankfurt School*. New York: Springer.
- Krippendorff, K. (2006). *Semantic Turn: A New Foundation for Design*. USA: CRC Press.
- Krugh, M. (2014). Joy in Labour: The Politicization of Craft from the Arts and Crafts Movement to Etsy. *Canadian Review of American Studies*, 44(2), 281-301.
- Kuhn, T. S. (2019). *Bilimsel Devrimlerin Yapısı* (Onuncu Basım) (Çev. N. Kuyuş). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Küçükerman, Ö. (1996). *Endüstri Tasarımı: Endüstri için Ürün Tasarımında Yaratıcılık*. (Birinci Basım). İstanbul: Yem Yayın.
- Loos, A. (2019). *Ornament and Crime*. UK: Penguin.
- Lukacs, G. (1971). *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Cambridge: The MIT Press.
- Madge, P. (1997). Ecological Design: A New Critique. *Design Issues*, 13(2), 44-54.
- Margolin, V. (1991). The Meanings of Modern Design: Towards The Twenty-First Century. *Design Issues*, 8(1), 81-83.
- Marks, K. (1986). *Kapital*. (Üçüncü Basım) (Çev. A. Bilgi). Ankara: Sol Yayınları.
- Miettinen, R., Punamaki, R. L. & Engeström, Y. (1999). *Perspectives on Activity Theory*. Cambridge University Press.
- Morelli, N. (2007). Social Innovation and New Industrial Contexts: Can Designers "Industrialize" Socially Responsible Solutions?. *Design Issues*, 23(4), 3-21.
- Mosco, V. (2009). *The Political Economy of Communication* (Second Edition). USA: Sage publications.
- Özlem, D. (1999). Felsefi Hemeneutiğe Geçiş Yolu Olarak Tarihselcilik. *A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1(40), 127-145.
- Öztürkler, H. (2018). Verimlilik ve Uzun Dönem Toplumsal Refah. *Türkiye Verimlilik Dergisi*, (4), 74-77.
- Palabıyık, A. (2012). Marx'ın Sosyolojisinde Gözden Uzak Kalmış Bir Kavram: "İşbölümü". *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 266-298.
- Papanek, V. (1972). *Design for the Real World*. London: Thames and Hudson.
- Papanek, V. (1988). The Future Isn't What It Used To Be. *Design Issues*, 5(1), 4-17.



- Raizman, D. (2010). *History of Modern Design*. (Second Edition). London: Laurence King Publishing.
- Redström, J. (2017). *Making Design Theory*. Cambridge: MIT Press.
- Rittel, H. W. & Webber, M. M. (1973). Dilemmas in a General Theory of Planning. *Policy Sciences*, 4(2), 155-169.
- Ruskin, J. (1853). The Nature of Gothic. In Corman, G. (2003) (Eds), *Industrial Design Reader*. New York: Allworth Press.
- Sayer, A. (2019). *Sosyal Bilimde Yöntem: Realist Bir Yaklaşım* (İkinci Basım) (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.
- Slater, D. (1997). *Consumer Culture and Modernity*. London: Polity Press.
- Smock, W. (2009). *The Bauhaus Ideal Then and Now: an Illustrated Guide to Modern Design*. Chicago: Academy Chicago Publishers.
- Tekeli, I. (2018). Scientific Knowledge and Decision-Making in Planning: Understanding Emotional Aspects. In *Politics and Conflict in Governance and Planning* (227-242). Routledge.
- Weber, M. (1999). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhü* (Çev. Z. Gürata). Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Weingarden, L. (1985). Aesthetics Politicized: William Morris to the Bauhaus. *Journal of Architectural Education*, 38(3), 8-13.
- Winch, P. (2007). *Sosyal Bilim Düşüncesi ve Felsefe*. (İkinci Basım) (Çev. Ö. Demir). Ankara: Vadi Yayınları.
- WDO, Erişim Yeri: <http://www.wdo.org> [Erişim Tarihi: 08.02.2022].