

43805

20. YÜZYIL ENDÜSTRİ TASARIMINDA TARİHSELLİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

NALAN ÖZSOY

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 13 Haziran 1995
Tezin Savunulduğu Tarih : 28 Haziran 1995

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Filiz ÖZER
Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Semra AYDINLI
Prof. Dr. Afife BATUR

ÖNSÖZ

Eski Yunan ' da ' techne ' sözcüğünün ifade ettiği, sanatsal ve beceriye dayanan etkinliklerin tümünü kapsayan sanat anlayışı Rönesans ' la birlikte ' güzel sanatlar ' ve ' zanaatlar ' ayrışmasını yaşamış; zanaatın ikincil önem taşıyan bir etkinlik olarak değerlendirilmesiyle sonuçlanmıştır. Endüstri üretiminin zanaatın kalitesini taşıyamaması, tarihi üslupların birbiri ardına ve özensiz / yoz karışımlar halinde kullanımı, 19. yüzyıl ortalarında zanaata geri dönüş fikrinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sanat-zanaat ayırımını kaldırmayı amaçlayan İngiliz Arts and Crafts akımı yalın tasarımlarıyla etkili olurken, mimaride ortaya çıkan işlevselci tasarım anlayışı da modern tasarıma uzanan yolda öncülük etmiştir. Alman Bauhaus Okulu da sanat ve endüstri arasındaki sorunlu ilişkiyi endüstri tasarımına verdiği önemle çözmeyi amaçlamıştır.

Endüstri tasarımı, zanaattan mekanize üretime geçiş sürecinde değişim ve sürekliliğin içiçe yer aldığı bir alan görünümü sergilemiştir. 19. yüzyıl tarihselciliğinin aşarak ' modern darbe ' nin gerçekleşmesi 20. yüzyıl tasarımında köklü değişimlere yol açmasına karşın, tarihselcilik varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Post-Modern Tasarımda ifadesini bulan anlayış ise tarihselliğin tasarımda oynayabileceği yeni rollere işaret etmektedir.

Bu tezin amacı, endüstri tasarımının ortaya çıkışından günümüze uzanan süre içinde geçirdiği aşamalarda tarihi mirasa bakış ve yararlanmaların izini sürebilmektir.

Tezin hazırlanması sürecinde bana en büyük desteği gösteren Prof. Dr. Filiz Özer ' e teşekkür etmeyi borç bilirim.

Nalan Özsoy
12.06.1995

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ		ii
ÖZET		iv
SUMMARY		v
BÖLÜM 1.	GİRİŞ	1
BÖLÜM 2.	19. YÜZYIL TASARIMINDA TARİHSELÇİLİK	4
	2.1. Neo-Klasik Üslup	7
	2.2. Gotik Canlandırmacı Üslup	11
	2.3. Eklektik ve Egzotik Tasarımlar	14
BÖLÜM 3.	19. YÜZYIL TARİHSELÇİLİĞİNE TEPKİLER	18
	3.1. Bilinçli Tepkiler	18
	3.1.1. Arts and Crafts Akımı	19
	3.1.2. Art Nouveau	23
	3.1.3. Chicago Okulu	32
	3.2. Mühendislik Tasarımları	36
	3.3. 20. Yüzyılda Tarihselliğin Reddedilmesi	42
	3.3.1. Deutsche Werkbund	42
	3.3.2. De Stijl	48
	3.3.3. Bauhaus	49
BÖLÜM 4.	20. YÜZYIL TASARIMINDA TARİHİ TASARIMIN KULLANIMI	54
	4.1. Tarihselcilik	63
	4.2. Post-Modern Tasarım	66
	4.2.1. Motif Dilinin Yinelenmesi	69
	4.2.2. Sentez	70
	4.2.3. Karikatür	74
BÖLÜM 5.	SONUÇ	78
KAYNAKLAR		80
ŞEKİL LİSTESİ		84
ÖZGEÇMİŞ		88

ÖZET

19. yüzyılda endüstrileşme hız kazanmış; yeni üretim teknikleri ve malzemelerinin ürüne dönüştürülmesinde, geçmiş biçim ve motifler tekrarlanmıştır. Neo-Klasik, Gotik, egzotik ya da farklı üslupların karışımından oluşan eklektik tasarımların yaygınlığı, bu yüzyılın belirleyici özelliği olan tarihselciliği yansıtmıştır. Yüzyılın sonundan başlayarak, tarihselciliğe tepki duyan akımlar ve üsluplar ortaya çıkmış; bunlar, çağın üretim teknikleri ve malzemelerine uygun, özgün bir tasarım anlayışını savunan Modernizme giden yolda öncülük etmişlerdir.

Modernizm Uluslararası Üslupla birlikte kurumsallaşırken, kitle kültürünün tasarımda önemsenmesi önerisiyle başlayan farklı tasarım seçenekleri ortaya konmuştur. Bunlardan biri olan Pop Tasarımın başlattığı tarihi üslupları kullanma özgürlüğü, Post-Modern Durumu yansıtan Post-Modern tasarımın da benimsediği bir görüş olmuştur.

Post-Modern tasarım, üslup tarihini farklı uygulamalarda kullanabileceği bir alan olarak tanımlamıştır ; motif dilinin tekrarlanması, tarihi biçimlerin karikatürize edilmesiyle birlikte, tarihsellikten özgün bir tasarıma ulaşmada yararlanıldığı da gözlenmektedir.

Tezin taşıdığı amaç, endüstri tasarımının gelişiminde ve günümüzde sergilediği görünümde tarihi mirasa bakışın değerlendirilmesidir.

THE ROLE OF HISTORICAL HERITAGE IN THE TWENTIETH CENTURY DESIGN

SUMMARY

It was in the nineteenth century the Industrial Revolution gathered momentum and the gulf between design and production became most acute. With the introduction of large-scale commercial production, objects and artefacts could readily be produced in new materials and using new production techniques it became possible to simulate craftsmanship. Rich textures and intricate design became widely accessible at modest cost. Such products were satisfying among the new middle classes, who demanded public and domestic environments that would express their taste and standing.

Newly acquired wealth and position often manifested itself in a piling-up of decorative effect. Manufacturers, seeking profitability, used decoration to make simple articles look more complex, and therefore more expensive.

Design source of industrial production was mainly shape and pattern books. In the early sixteenth century, these books were used in Germany and Italy. They were collections of engravings illustrating decorative forms, patterns and motifs. The pattern books contained designs that could be applied repetitively and in a variety of contexts. The pattern books included forms derived from a variety of sources; although many artists provided designs for the books, producers themselves contributed to the forms including their friends and acquaintances.

While academic research and intellectual debate were directed to determining which historical form was most suitable for adoption as a contemporary national style, manufacturers pillaged the stylistic canons of past cultures in search of novelty. Lack of trained designers worsened the situation.

Greek and Gothic revivals took place along with exotic designs. Greek revival manifested itself as the continuation of Neo-Classical style. Emerged as the dominant style in the second half of the eighteenth century, it went on asserting its importance in the nineteenth century. While the neo-classicism of the eighteenth century had relied heavily on the monochrome 'noble simplicity and calm grandeur' of Greek architecture and sculpture, nineteenth century discovery that Greek architecture was in fact polychromatic resulted in the polychromy of the century.

Gothic style was the strongest alternative for neo-classicism. Gothick revivalists argued that neo-classicism was appropriate for pagan Greeks but not for Christians.

A.W.N. Pugin was the leading Gothic revivalist; his book 'The True Principles of Pointed or Christian Architecture' (1841) turned the aesthetic argument for Gothic into a crusade. In common with the rest of his generation, Pugin was prepared to use industrial processes for the good of the Church, but he remained inventive. When architect, William Butterfield objected on 'archaeological grounds to Pugin's use of blue in tiles, as it was not a color that 'existed' in the Middle Ages, Pugin's retort was that if medieval craftsmen had had the color, they would have used it.'

Stylistic eclecticism was the main characteristic of the nineteenth century. Owen Jones's 'Grammar of Ornament' made the greatest contribution to this eclecticism. It was an equivalent of an encyclopedia of styles; containing all of the available language of design styles. Newly appreciated cultures became part of the European design vocabulary. Japanese art was frequently compared to Greek art, its novelty was overwhelming. Although appreciated for his scientific and functional work, Christopher Dresser's designs reflected eclecticism as witty quotations from variety of sources.

The anarchy of styles in the nineteenth century resulted in the idea of a reform regarding design. The most influential criticism was that of John Ruskin, William Morris and their followers. The Arts and Crafts movement was initiated as an ideological reaction to the effects of industrialization. The movement, which began in Britain, dominated an important sector of artistic thought in the second half of the nineteenth century and heralded the start of a new appreciation of the decorative arts throughout Europe and America.

The style produced by the movement represented a search for a means to embody the natural unity between form, function and decoration. a guiding principle was that an object should be fit for the purpose for which it was made. A style emerged that derived its inspiration from many different sources. Sources ranged from the historicism of Gothic to the abstracted organic forms derived from a strong vernacular tradition.

Form and shape were often simple and made use of plain, linear or organic shapes. This derived mainly from the massive forms of early Gothic architecture. Natural plant, bird and animal forms were a powerful source of inspiration for many designers. Among the second generation of Arts and Crafts designers there was more abstraction paving the way for Art Nouveau.

Like the Arts and Craft movement, Art Nouveau emerged as a coordinating force. The sources of Art Nouveau were diverse. Although the movement sought to create new artistic forms and in doing so rejected the retrospective inspirations of past generations, it embraced a number of traditional period tastes. This eclecticism encompassed foreign and exotic arts and also incorporated contemporary trends.

Linearity remained the essence of Art Nouveau composition in all its aspects from the attenuated configurations of the Glasgow school to the whiplash curves of Henry van de Velde. Unlike Arts and Crafts, Art Nouveau appreciated the benefits of mass-production and other technological advancements.

In America there was a move towards a functional definition of architecture. In Chicago, a fire in 1871 had wiped out many of the important buildings. Because of the price of the land and the commercial necessity of being in the center of the town, the 'skyscraper' emerged as an answer to this practical problem.

Louis Sullivan developed his ideas about the development of a new architectural aesthetic, evolving his thesis that 'form follows function'. Frank Lloyd Wright, the other important American architect from this period, applauded high-rise buildings and the machine aesthetic. These theories, developed at the turn of the century, were to be extremely influential on European and American Modernism in later years.

Although concerned with standards of craftsmanship rather than with industrial production, The Art Nouveau movement of the 1890s, particularly in the Jugendstil variant of Germany and Austria, was an important stage in the transition to functionalism. While its development in France, Belgium and Italy was characterized by the use of abstracted natural forms, with a sinuous power of line and three-dimensional moulding that blended the constituent elements of design into an integrated whole, in Germany it was to take a different course.

In Munich, in the work of artists and designers such as August Endell, Herman Obrist, Peter Behrens and Richard Riemerschmied, the flowing curvilinear elements were at first subdued and controlled, and later transmuted into formal compositions of geometric elements.

In general, Art Nouveau artists reacted against the diversity, or, as they saw it, the confusion of their times. They rejected the use of the past forms and attempted to create a new, universal style which would harmonize all aspects of the visual environment into a total entity, a complete work of art that would be the embodiment of cultural and social unity.

At the heart of the Art Nouveau movement, however, there was an essential dilemma that prevented the realization of these aspirations. This was exemplified in the work and writings of Henry van de Velde. His writings can be seen prophetically modern, citing transport vehicles, bathroom fittings, electric lamps and surgical instruments as 'modern inventions which attract by their beauty', and advocating rationality in design and mass-production.

He was strongly influenced by Ruskin and Morris, although discarding their overt nostalgia for the past, sought to develop their moral and social principles, arguing that objects could not be considered separately from the process of production and utilization, and that artists must be controlling influences to ensure the predominance of human needs.

Van de Velde emphasized that if the artists concerned themselves solely with new forms, these could be exploited out of context. and his fears were realized. Art Nouveau designs were widely adopted for industrial mass-production as one style among many to satisfy current fashionable taste.

From 1900 Van de Velde worked in Germany, later becoming a leading figure in an organisation formed to reconcile art and industry: the Deutsche Werkbund. The foundation of the Werkbund resulted from contacts between a group of designers, industrialists, journalists and officials, united in their concern for standards of German design.

The foundation document of the Werkbund stated its purpose as 'the improvement of professional work through the co-operation of art, industry and the crafts, through education, propaganda and united attitudes to pertinent questions'. The aim was not just to improve aesthetic standards: 'The validity of artistic standards is intimately linked with the general cultural aspirations of our time, with the striving for harmony, for social decency, for united leadership of work and life'.

The hopes for united attitudes, however, were short-lived. The sharp polarization developed around the two figures of Hermann Muthesius and Van de Velde.

The first major Modern movement was to take place in Holland. De Stijl movement was based on an idealist philosophy that sought an art embodying a new vision of modern life. In the work of De Stijl artists such as the painters Theo van Doesburg and Piet Mondrian, and the architects J.J.P. Oud and Rob van't Hoff, there was a gradual development leading to a total geometric abstraction.

Their ideas were influenced by those of Mondrian's friend M.J.H. Schoenmakers who was a mathematician stressing the mathematical order of the universe. Formal composition became restricted to the fundamental elements of the horizontal and vertical line, the three primary colors, red, blue and yellow, and the three non-colors, black, white and grey represent all visible reality. They sought to compose these conflicting elements of line, plane and color into an image of equilibrium and proportion, as a symbol of the universal harmony of life.

In 1918, architect and cabinet-maker Gerrit Rietveld joined the group. In the same year he designed his famous 'Red, Blue and Yellow' chair. It was one of the first tangible expressions of the De Stijl ideas, made of wooden laths and plywood sheets, laid on or alongside one another, screwed together without joints, and painted in primary colors. It was a fundamental structural redefinition of the chair, without precedent.

Rietveld continued to experiment with designs for buildings, furniture and fittings, an exploration of the De Stijl aesthetic culminating in the Schröder House in Utrecht in 1924. The functional organization and formal elements of the house and its complete furnishings and fittings were fused into an integrated environment.

Artists creating universally relevant forms for industry came to be identified with the Bauhaus. It was a teaching institution founded at Weimar in 1919 under the directorship of Walter Gropius. In the early years of the Bauhause, the stress was on uniting art and industry. Two important things characterize the Bauhase: first one is the method of education evolved there was uniquely appropriate to industrial design and the second, that the institution is to be regarded as the source of modern industrial design.

After Modernism, The Post-Modern condition has created a new look to historical styles. Regarding the attitudes towards historical heritage as a source of inspiration, different experiments take their place under the banner of Post-Modern design.



BÖLÜM 1. GİRİŞ

Endüstri tasarımı, geleneksel yöntemlerle el emeği kullanılarak yapılan üretimin yerini Endüstri Devriminin başlattığı mekanize üretimin alması sürecinde ortaya çıkmıştır. Endüstri tasarımının ayırt edici özelliklerinden biri, tasarlama sürecinin tasarımın nesneye dönüştürülmesi eyleminden ayrı / farklı bir etkinlik olarak değerlendirilmesidir. Bu ayrımın başlangıcı, Endüstri Devrimi öncesi, gelişen ticaret ve bunun yarattığı talebi karşılamak üzere geleneksel yöntemlerin kullanıldığı; ancak, uzmanlaşmanın daha büyük ölçekli bir üretime olanak sağladığı 16. yüzyıla tarihlenir. Bu yüzyılda, Almanya ve İtalya ' da, yeni mekanik baskı yöntemleriyle çoğaltılan biçim ve örüntü (pattern) kitapları tasarıma kaynak oluşturmaya başlamıştır.

17. yüzyılda ise, monarşiyle yönetilen ulus-devletlerin ortaya çıkışı saraya bağlı ve büyük ölçekli üretim yapan merkezlerin başlangıcı olmuştur. Bu gelişimin en çarpıcı örneği Fransa ' da Kral 14. Louis dönemidir : Saray yaşamının görkemini besleyen üretim atölyeleri, yine saraya bağlı sanatçıların bu atölyeler için yaptığı tasarımlar, diğer devletlerin benzeri girişimlerine ve Fransız Sarayı üslubunun taklit edilmesine yol açmıştır (13, s.11).

18. yüzyılda, saraya bağlı ve saray için yapılan üretimin yanı sıra, gelişen orta sınıfın yarattığı talebi karşılamaya yönelik üretimde ticaretin kuralları ağır basmış, büyük-ölçekli üretime sanatsal kalitenin düşüklüğü eşlik etmiştir. Fransa ' da 1789 Devrimi, saraya bağlı üretim yapan merkezlerin ticari rekabete ayak uyduracak biçimde değişmesine ve bu merkezlerde çalışan tasarımcıların bağımsız çalışanlara dönüşmesine yol açmıştır. İngiltere ' de ise, dönemin önemli adları sanatçılar ve tasarımcılardan çok Chippendale, Wedgwood, Boulton gibi ticari girişimler olmuştur.

Tezin ikinci bölümünde, 19. yüzyıl tasarımcılığının sergilediği tarihselcilik tartışılmıştır. Bu dönemde, üreticilerin tasarıma bakışları moda görüş olan eklektisizmi yansıtmış; biçim ve örüntü kitapları yenilik talebini karşılamak üzere her türlü kaynağın bir araya getirildiği kataloglar haline gelmiştir. Tasarımcı, sanatçı ve mimarların üretimde yaşanan eklektisizme tepkileri, bezemenin özensiz ve işlevi göz ardı edici biçimde kullanımında yoğunlaşmış; döneme uygun üslubun belirlenmesi de tarihi üsluplardan birinin seçimi olarak görülmüştür. Yunan ve Gotik canlandırmacı eğilimlerle birlikte eklektik ve egzotik tasarım anlayışları bu bölümde incelenmiştir.

19. yüzyıl tarihselciliğine tepkiler tezin üçüncü bölümünde yer almaktadır. Arts and Crafts akımının zanaat üretimine ve estetiğine dönüşü amaçlayan çalışmalarının hem özgün bir üslup olan Art Nouveau ' ya hem de 20. yüzyılın yalın akımlarına öncülük eden özellikleri incelenmiştir. Bilinçli tepkilerin birincisini oluşturan Art Nouveau ' nun yanı sıra mimaride ortaya çıkan yeni bir tasarım anlayışının ifadesi olan Chicago Okulu ' nun tasarımları ve mühendislik tasarımlarının ortaya çıkardığı tarihsel üsluplardan bağımsız biçimler de bu bölümde açıklanmıştır.

Dördüncü bölümde, tasarım etkinliğinin endüstriyle ilişkisini kurarken, tarihi üslup ve göndermelerden bağımsız, modern yaşamın özgün biçiminin oluşturulmasını amaçlayan Modernist tasarımın öncüleri ele alınmaktadır. Tasarımın endüstriyle ilişkisinin kurulması yolunda önemli bir adım olan Deutsche Werkbund, işlevselci bir estetiğin oluşturulmasında etkili olmuştur. Modern estetiğin ilk manifestosu olan de Stijl akımı Hollanda ' da gelişmiş; bu akım içinde yer alan tasarımcı, sanatçı ve mimarların tasarımları 1919 ' da kurulan Bauhaus ' un tasarımlarını etkilemiştir. Bauhaus çerçevesinde geliştirilen tasarımlar, temel geometrik biçimlerin kullanımı, tarihselliğin ve bezemenin dışlanması, malzemeye karşı dürüstlük ve biçimin işlevi yansıtması olarak özetlenebilecek Uluslararası Üslup 'un gelişmesinde belirleyici olmuştur.

Beşinci bölümde, Modernist estetiğe seçenek oluşturma amacı taşıyan çalışmaların tarihi mirası kullanma eğilimini yaygınlaştırmasında, Pop tasarımın öncülüğü ve Post-Modern tasarımın tarihselliği farklı kullanma yolları değerlendirilmiştir.

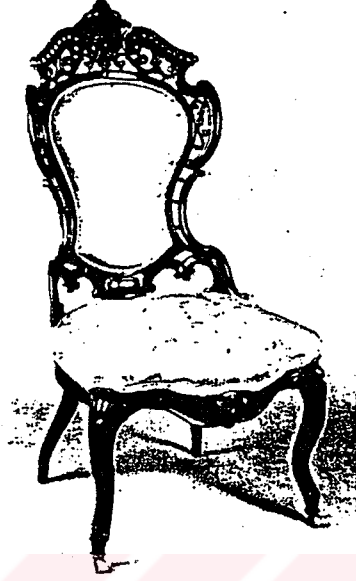
Altıncı ve son bölümde, endüstri tasarımında tarihselliğin yeri ve önemiyle ilgili değerlendirme yer almıştır.



BÖLÜM 2. 19. YÜZYIL TASARIMINDA TARİHSELÇİLİK

19. yüzyıl Endüstri Devriminin hız kazandığı, sonuçlarının ve etkilerinin belirginleştiği dönemdir. Mekanizasyon, yeni üretim teknikleri ve ucuz malzemelerin yaygınlaşması büyük ölçekli ve düşük maliyetli üretime olanak sağlamıştır. Yeni zengin orta sınıfın tarihsel üslupların giderek artan bezemelerle tekrarlandığı nesneleri zenginlik ve statü sembolü olarak görmeleri ve talep etmeleriyle birlikte üreticilerin düşük maliyetli ürünlerine bezemeyle pahalı bir görünüm kazandırma çabaları, 19. yüzyıl tasarımının tarihselciliğin arkasına gizlenmesine neden olmuştur. Bazen de kullanılan yeni üretim tekniklerinin ortaya çıkardığı yeni bezemeler, tekrarlanan biçim ve bezeme motiflerine eklenmiştir : Erimiş camın kalıba dökülmesi tekniği, elde edilen yüzeyin donuk renkli ve pürüzlü olmasıyla sonuçlanınca, çözüm kabarik noktalardan oluşan bir bezemede bulunmuş, bu bezeme daha sonra ' Lacy ' camı adı verilen üslubu oluşturmuştur (13, s.46).

Endüstri üretiminin tasarım kaynakları, biçim ve örüntü (pattern) kitapları olmuştur. 16. yüzyıl başında Almanya ve İtalya ' da kullanılmaya başlayan bu kitaplar, çeşitli tarihsel üsluplarda biçim ve motif örneği içeriyorlar; örneklerin çoğu, dolaşımdaki kitapların birbirine eklenmesiyle elde ediliyordu. Bazı tasarımlar mimar ve sanatçılara ısmarlanmakla birlikte üreticilerin kendi tasarımları gibi arkadaş ve tanıdıkların katkıları da örneklerin sayısını arttırıyordu. Biçim ve örüntü kitaplarında yer alan tasarımların, geleneksel üretim yöntemlerinin uygulandığı dönemin etkisini taşıması, ısmarlama örneklerin üretim dışından mimar ve sanatçılarca tasarlanması, yeni kurulmaya başlayan tasarım okullarının ders programının güzel sanatlar ağırlıklı olması , tasarımla endüstri arasındaki ilişkinin zayıf ve sorunlu olmasıyla sonuçlanmış; üslup tekrarı en kolay çözüm olarak varlığını sürdürmüştür.



Şekil 2.1 J.H.Belter' in rokoko
canlandırmacı üslupta sandalyesi



Şekil 2.2 Rokoko üslupla
süslenmiş ibrikler

Endüstri üretiminin geçmiş üslupları tekrarladığı ürünler, bu biçimlerin ait olduğu zanaat üretiminin özenli işliğı ve estetiğini taşımamış, büyük miktarlardaki üretim kalitesiz nesnelerle sonuçlanmıştır. Yine, endüstrileşmenin yarattığı ekonomik ve sosyal sorunlar, bu sürece eşlik eden endüstrileşme karşıtı bir tepkiyi doğurmuştur. John Ruskin ' in, " İnsanlık dışında herşey üretiyoruz, herşeyi yapabiliyoruz: Pamuğu beyazlatıyoruz, demiri güçlendirip şekeri rafine ediyoruz ama, insan ruhunu güçlendirmek, rafine etmek, şekillendirmek aklımıza gelmiyor " cümlesi, endüstrileşmenin yarattığı sonuçlara duyulan tepkiyi dile getirmektedir. Kontrol edilemeyen olumsuz bir güç olarak görülen endüstrileşme, geçmişe duyulan özlemin yoğunlaşmasına neden olmuş, düşünsel alanda da geçmiş dönemler ve üsluplar sorunları çözmenin yolu olarak benimsenmiştir.

19. yüzyıl tasarımının durumunu özetleyen en iyi örnek, 1851 ' de Londra ' da düzenlenen Büyük Sergi ' dir. Sir Richard Paxton ' ın cam ve demirden yapısında sergilenen ürünlerin tasarımı dönemin tarihselciliğini yansıtmaktan öteye gidememiştir. Gotik tasarımcı Pugin, Neo-Klasik üslubu savunan Sir Henry Cole sergiye katkıda bulunmuş, serginin renk düzenlemesini Owen Jones yapmıştır. Ülkenin tasarım standartlarını yükseltmeyi amaçlayan bir anlayışın ürünü olan serginin yansıttığı eklektisizm, sergiyi düzenleyen / katılanlar tarafından da büyük eleştiri almıştır. Yeni üretim teknik ve malzemelerinin kullanımını biçiminde yansıtan, tarihsel üsluplardan yararlanmayan en iyi örnek, ürünlerin sergilendiğı yapı olmuştur.

Üreticiler tarihsel üslupları özensiz ve diledikleri biçimde kullanırken, akademik ve düşünsel tartışmalar döneme uygun üslubun ne olduğu sorusunda yoğunlaşmıştır. 18. yüzyılda ortaya çıkan, tarihi üsluplardan birinin diğerlerine üstünlüğünü savunan ya da üslupların karışımını öneren kuramsal çalışmalar, 19. yüzyılda yaygınlık kazanmıştır (22, s.6). Tasarımda reform fikri çok sayıda tasarımcı tarafından paylaşılma ile birlikte tarihi üsluplardan bir ya da birçoğunun seçilerek uygulanması çözüm önerilerinin ortak noktası olmuştur.

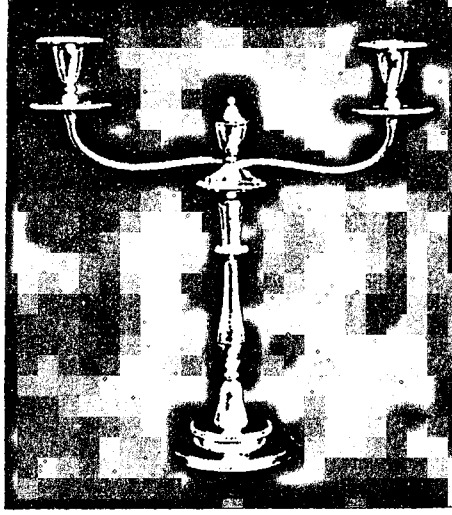
19. yüzyıl tasarımının ayırt edici özelliği tarihselcilik olmakla birlikte ' makina estetiği ' anlayışını öncüleyen tasarımlar da endüstri üretiminin ürün yelpazesinde yer almıştır. Modayı izleme gereksinimin duyulmadığı, işyerleri ya da fabrikalarda kullanılması amaçlanan ürünlerin tasarımında, yalın ve işlevsel biçimlerin ortaya çıkışı hızlı olmuştur. Yine mobilya tasarımında, Thonet firmasının yalın biçimli ve endüstriyel üretim yöntemi sonucu ucuz tahta mobilyaları, yalın Biedermeier üslubunun bir devamı olmanın yanı sıra makina çağının bir ürünü olduğunu gizlemeyen biçimleriyle sıra dışı örneklerden olmuştur (27,s.15).

Alt bölümlerde önerilen / savunulan tarihi üsluplar, eklektisist ve egzotik tasarımlar, dönemin genel görünümü ifade eden eğilimler olarak tartışılacaktır.

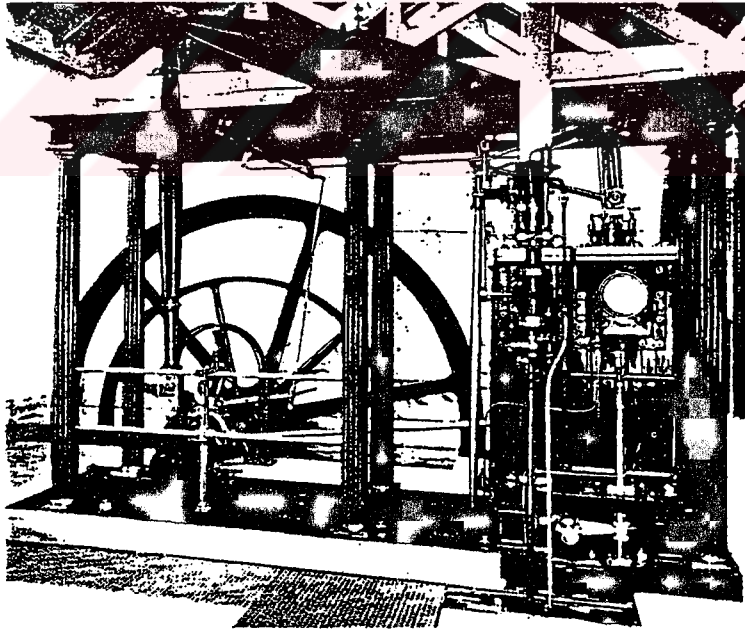
2.1. Neo-Klasik Üslup

Eski Yunan ve Roma sanatının temel alınması olarak özetlenebilecek Neo-Klasizm, 18. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere, Fransa ve İtalya gibi ülkelerde hakim üslup olarak ortaya çıkmıştır. Alman sanat tarihçisi Joachim Winckelmann ' ın yazıları da, " soylu yalınlık ve sessiz görkemlilik " olarak tanımladığı Yunan estetiğine duyulan ilginin yaygınlaşmasında etkili olmuştur. Herculaneum, Pompei ve Pastrum kentlerindeki arkeolojik kazıların ortaya çıkardığı Yunan mimari ve sanatı, klasik üslubun, Roma kaynaklı Rönesans klasizminden farklılaşarak , aslına sadık olmakta kararlı bir titizlikle tekrarlanmasına neden olmuştur.

19. yüzyılda da önemini koruyan Neo-Klasizmi, 18. yüzyıldaki görünümünden farklı kılan özelliklerden biri de çok-renkliliğidir. 1830 ' da, J. I. Hittorf ' un Yunan mimari ve heykelinin çok-renkli olduğunu ispatlaması, renkli taş baskı tekniğinin gelişmesiyle ortaya çıkan kitaplar ve sentetik boyaların üretimiyle birlikte, 19. yüzyılın renk konusunda yaşadığı yenilik ve çeşitliliğin nedenleri arasındadır (7, s.16).



Şekil 2.3 Boulton'un Neo-klasik şamdanı



Şekil 2.4 Buhar makinasında klasik sütun kullanımı

Neo-Klasik tasarımlar, 18. yüzyılda olduğu gibi, 19. yüzyılda da, üretimde kullanılan biçim ve örüntü kitaplarında yerlerini almış, eski tasarımların yeni renklerle tekrarlanması yaygınlık kazanmıştır. Üreticiler, müşterilerinin koleksiyonlarından ödünç aldıkları örnekleri model olarak kullanmış, klasik sanatla ilgili resimli kitaplar da tasarımlara kaynak sağlamıştır.

Seramik alanında önemli bir üretici olan İngiliz Wedgwood, ' Büyük Tur ' ların yarattığı modaya uygun klasik vazo ve kapların biçimlerini tekrarlar, kullandığı sırlar da mermer görünümünü taklit etmeye yönelik olmuştur. Yine, Etrüks ve Yunan mezarlarından çıkarılan vazoları taklit etmek amacıyla kurduğu Etruria adlı fabrikasında, model olarak, Napoli elçisi Sir William Hamilton ' ın koleksiyonunun resimlerini içeren kitabı kullanmıştır.

Dönemin en beğenilen vazo biçimleri M.Ö. 4 ve 5. yüzyıllara ait siyah zemin üzerine kırmızı figürlerin bulunduğu Yunan vazoları olmuştur. Kırmızı topraktan yapılarak, figürler dışında kalan yerlerin siyaha boyanmasıyla elde edilen bu vazoları taklit eden tasarımlar ise, siyah basaltın üzerine kırmızı topraktan şekiller yapılarak üretilmiştir. İlginç olan, Wedgwood ' un Etrüks vazolarının, kırmızı rengin zamanla solarak Yunan asıllarından daha da eski bir görünüm kazanması sonucu büyük bir ilgiyle karşılanmasıdır (15, s.13-14). Neo-Klasik üslup sanatçıların Wedgwood için yaptığı tasarımlar da kullanılmıştır : John Flexman, George Stubbs ve Joseph Wright tarafından geliştirilen tasarımlar, üretimde ' zarafet ve yalınlığın ' Neo-Klasik üslup izinde gerçekleştirildiği tasarımlara örnek olmuştur.

İngiliz Robert ve James Adam ' ın tasarımları da Neo-klasik üslup kullanımının örnekleri arasında yer alır : Robert Adam ' ın Boulton firması için geliştirdiği tasarımlar, Neo-Klasik üslubun geometrik yalınlığı ve klasik motiflerin tekrarının seri üretimin gerekliliğine uygunluğu sayesinde firmanın en başarılı tasarımları arasında yer almıştır. Chippendale firmasının temsil ettiği Rokoko üslubunun klasizme dönüşmesini etkileyen Robert Adam ' ın mobilya tasarımları da mobilya üreticisi George Hepplewhite yaygınlaştırılmıştır.

İngiltere ' deki Büyük Sergi ' nin düzenleyicilerinden olan Sir Henry Cole , endüstri üretiminin benimsenmesi ve tasarımda sanatsal değerleri işlevsellikle bağdaştırmanın yolunun eğitimle sağlanabileceği ifade ederken, model olarak klasik üslubu savunmuştur. 1837 ' de açılan Devlet Tasarım Okullarında, John Bell ve Richard Redgrave ' le birlikte öğretmenlik yapmış; 1849 ' da, Redgrave ' le birlikte yayınlamaya başladığı Tasarım ve İmalat Dergisi tasarımıyla ilgili görüşlerini geliştirdiği ve yaydığı bir araç olmuştur. Cole, ressam ve heykel sanatçılarından bir araya geldiği Summerly Grubunun da kurucusu olmuş; bu grubun tasarımları klasik üslup özellikleri taşımıştır. Cole ' un, bir yarışma için hazırladığı çay takımını tasarlarırken, British Museum ' da bulunan Yunan toprak kaplarını incelemesi, sap konusunda bu örneklerin tartışılmaz olduğunu söylemesi, klasik üslubu canlandırma eğilimini ifade eden örneklerden biridir (7, s.14).

Klasik ve Rönesans sanatı canlandırmacılığının önde gelen isimlerinden Alman mimar ve sanat yazarı Gottfried Semper, 1851-54 yılları arasında Londra ' da yaşamış; uygulamalı sanatlarla ilgili görüşleri Devlet Tasarım Okullarında verdiği derslerle ve yazılarıyla etkili olmuştur. Londra ' da Sir Henry Cole ' la tanışan Semper, 1851 ' deki serginin Türk, Kanada, İsveç ve Danimarka pavyonlarını düzenlemiştir. 1852 ' de yayınladığı ' Bilim, Endüstri ve Sanat ' başlıklı yazısı, serginin değerlendirmesini yaparken ne sergide yer alan ürünleri beğeniden yoksun olmakla suçlar ne de bunları üreten endüstriye karşı olumsuz bir bakış taşır. Semper, bu karmaşanın yalnızca ' toplumun bazı anamolilerinin ' sonucu olduğunu ve geleneksel prototiplerin yok olmasına yol açarak, çağdaş gereksinimler ve üretim süreçleriyle uyumlu yeni biçimlerin ortaya çıkışını kolaylaştıracağını söyler.

Semper, ' ilkel insanlar ' adını verdiği İranlılar, Hintliler, Araplar, Çinliler ve Kanadan yerlilerinin, endüstrileşmiş toplumların silah ve makineler gibi işlevsel nesneler dışında sahip olmadıkları doğal bir ' Stilsicherheit ' (üslup açısından kendine güven) sahibi olduklarını düşünüyordu. Bu ' Stilsicherheit ' in dışsal bir güç tarafından benimsetilemeyeceğini düşünen Semper, sanatçılar ya da kurumlar tarafından oluşturulan bir jürinin toplumun beğenisinin ' bekçisi ' olamayacağını; reformun, önce tasarımın doğal evrimiyle sonra da eğitimle gerçekleşeceğini savunmuştur.

Semper, akademilerde ve tasarım okullarında verilen eğitimin yararsız olduğunu, ' pratik ' sanatın işliklerde çıraklık sistemiyle öğretilmesi gerektiğini vurguluyordu. 1852 ' de, Cole tarafından ' Metal Üretiminde Kullanılan Süsleme Sanatı ' yla ilgili bir sınıf kurmakla görevlendirilmiş, verdiği uygulamalı eğitim çok başarılı olmuştur. 1853 ' de ise, ' Uygulamalı İnşaat, Mimari ve Plastik Dekorasyon ' sınıfını açmıştır.

Semper, bir yandan endüstri üretimine karşı olmaması ve üslubun farklı dönemlere ait biçimlerin bir karışımı değil, ' temel biçim ' in oluşturulması anlamına geldiğini söylemesiyle, dönemin eklektisizmine duyulan tepkileri etkilemiş, diğer yandan makina üretiminde kullanılmak üzere ' temel biçim ' in oluşturulmasında geçmişten uygun örneklerin seçilmesini önerirken, kastettiği üslup Neo-Klasizm olmuştur.

Neo-Klasik üslup, 19. yüzyıl tasarımında makina üretiminin ürünlerine kaynaklık etmekle kalmamış, makinaların kendisine de uygulanmıştır : 1867 yılına ait motor tasarımında oran ve uyumu ifade ettiği düşünülen klasik yapı elemanları kullanmıştır (13, s.29).

2.2. Gotik Üslup

19. yüzyılda, Gotik üslup Neo-Klasizme karşı en etkili üslup seçeneği olarak önemini korumuş, bu üslubun canlandırılması mimariyle birlikte tasarımı da etkilemiştir. Gotik canlandırmayı savunanlar, Neo-klasik mimari ve sanatın pagan Yunanlılara ait olduğunu ve bu üslubun taklit edilmesinin yanlış bir tutum olduğunu savunarak, din açısından ' doğru ' olan Gotik üslubun yinelenmesini önermişlerdir.

Bu üslubun en önemli savunucularından biri İngiliz A.W.N. Pugin ' dir. Pugin, yüzyıl ortasında yaygın olan ' ülkenin sanatı onun ahlaki durumunun bir göstergesidir ' görüşünden yola çıkarak toplumun bir reforma gereksinim duyduğuna karar vermiş; önerdiği çözüm ise Gotik olmuştur. 1836 tarihli,



Şekil 2.5 Pugin' in ekmek tabağı tasarımı

' Zıtlıklar ' adlı kitabında Gotik üslubu diğer üsluplarla karşılaştırmış; Ortaçağın sosyal örgütlenmesinin ' dengeli, dürüst ve iyi ' olduğunu, sanat üretiminde de ancak bu örgütlenme biçiminin olumlu sonuçlara yol açabileceğini belirtmiştir (31, s.17). Yine aynı kitapta, ' Altı Derste Tasarım Öğretilir : Gotik, Gerçek Yunan ve Karışık Üsluplar ' adını taşıyan başlık sayfasında dönemin eklektisizmiyle alay etmiştir. 1841 ' de yayınlanan ' Hristiyan Mimarının Gerçek Kuralları ' kitabında da, dini yapılara uygun üslubun Gotik olduğunu, mimaride ortaçağ sanatının örnek alınması gerektiğini savunmuştur.

İşlevsel estetik olarak tanımlanabilecek bir görüşü savunan Pugin, aynı kitabında, mobilya tasarımıyla ilgili şunları söylemektedir : " Mobilyalar yalın ve kullanışlı olmalıdır . Koltuklarda uçan payanadalar, aşırı süslemeler, köşeli çıkıntılar görüyoruz. Modern Gotik bir odada oturan kişi, bir yerini yaralamadan o odadan çıkabilirse kendini şanslı saymalı ". Pugin, elle yapım tekniklerinin taklit edilmesi dışında makina kullanımına karşı olmamıştır : " İsteğimiz yeniliklerin önünde durmak değil bu yeniliklerin uygun alanlarda kullanılmasını sağlamaktır " sözü bu görüşünü ifade etmektedir.

Pugin, en tanınmış tasarımı olan, 1835-37 yılları arasında yeniden yapılan Parlamento Binasının dekorasyonu ile birlikte Minton firması için çiniler, John Hardman & Co. için metal eşyalar da tasarlamıştır. Ramsgate 'de kendisine kiliseyle birlikte bir ev yapmış, burada gümüş eşya, cam ve mobilya tasarımlarını ürettiği bir işlikte çalışmalarını sürdürmüştür. Son işi ise Büyük Sergideki Ortaçağ Pavyonu olmuştur.

Arkeolojinin önem kazanması Neo-Klasik üslubu olduğu kadar Gotik üslubu da etkilemiştir : Seçilen üslupta ' aslına sadık olmak ' zorunluluğu hissedilmiş; geçmiş biçim, motif ve renkler tekrar edilmiştir. Pugin ' in kilise çinilerini tasarlarken kullandığı mavi tonu arkeolojik açıdan yanlış bulan mimar William Butterfield, mavi rengin bu tonunun ortaçağda bulunmadığını dolayısıyla kullanılmaması gerektiğini belirttiğinde, Gotik üslubu savunmasına karşın daha ' modern ' olan Pugin, ortaçağ

zanaatkarlarının bu tona sahip olsalardı onu kullanmamazlık etmeyeceklerinin söyleyerek tartışmayı sona erdirmeyi bilmiştir (7, s.13).

Pugin ' in önemi, endüstriyel üretimine karşı olmamasıyla birlikte, Gotik üslubu, romantik bir özlemin ifadesi olarak değil, özgün olması ve işleve verdiği önem / onu yansıttığı nedeniyle de savunmuş olmasındadır. Gotik üslubun işlevselci özelliklerini savunusu, 17. ve 18. yüzyıl Fransız rasyonalizminin bir devamı olarak da görülebilir. İşleve uygunluk, Cordemoy, Boffrand ve Blondel ' in tasarımda önemli buldukları özelliklerden biri olmuştur (24, s.9).

Fransız Viollet-le-Duc, ilk cildini 1858 ' de, ikinci cildini 1872 ' de yayınladığı ' Entretiens sur l' architecture ' de biçimin işleve uygun olması gerektiğini söyleyerek, 19. yüzyıla uygun üslubun endüstrinin sağladığı olanaklar kullanılarak geliştirilmesi gerektiğini belirtmiştir. Roma, Gotik ya da Rönesans üsluplarının tekrarının çağa özgü yeni tasarımların ortaya çıkmasını önleyeceğini söylemekle birlikte, yaptığı tasarımlar Gotik canlandırmacı üslupta olmuştur. Viollet-le-Duc ' e tasarım tarihinde asıl önemli yerini kazandıran kuramsal yapıtları olmuştur. ' Yorumlu XI. ve XVI. Yüzyıl Fransız Mimarlığı Sözlüğü ' ve ' Karolenj Döneminden Rönesans ' a Yorumlu Fransız Mobilyacılığı Sözlüğü ' çalışmaları, Gotik canlandırmacı üslubun gelişmesinde düşünsel bir esin kaynağı olmuştur. Viollet-le-Duc, Gotiği romantik bir çekiciliğe sahip olması nedeniyle değil rasyonel oluşuyla savunmuş; ' Entretiens sur l' architecture ' kitabı başta John W. Root olmak üzere Chicago Okulu mimarlarını önemli ölçüde etkilemiştir.

2.3. Eklektik ve Egzotik Tasarımlar

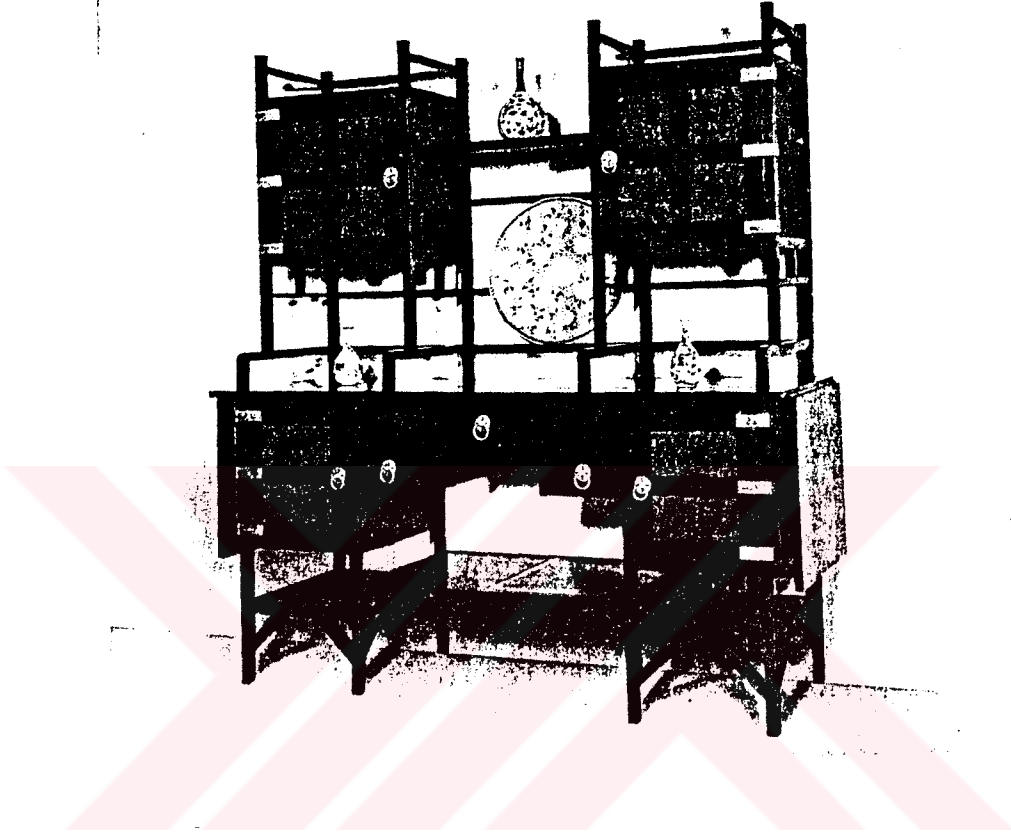
19. yüzyılın tarihselciliği, geçmiş üsluplardan birinin seçilerek tekrarlanması yanı sıra farklı üslupların aynı tasarımda kullanılmasını da içerir. Yine, Avrupa ' nın ilgi alanına giren Japon sanatı, ' Doğu dalgası '

nin başlangıcı olmuş, o döneme dek tanınmayan ' uzak ' kültürlerin sanatı tasarımcılara yeni bir esin kaynağı oluşturmıştır.

Japon sanatının moda olmasını başlatan 1867 ' de Fransa ' da açılan sergi olurken, izlenimci ressamların eserlerinde Japon baskı resimlerinden etkilenmelerinin izleri yine bu dönemde Japon sanatına duyulan ilgiyi yansıtmıştır. Amerikalı ressam James Abbott McNeill Whistler ' la birlikte, İngiliz mimar ve tasarımcı William Godwin, Japon-İngiliz Üslubu adı verilen estetiğin eviçlerinde kullanımının yaygınlaşmasına katkıda bulunmuşlardır. Godwin ' in, Japon üslubunu örnek alarak geliştirdiği mobilya tasarımlarının taklitleri hızla artmıştır. Mimar ve tasarımcı William Burges ' in başlangıçta Gotik canlandırmacı üslupta olan tasarımları daha sonra Mısır, Yunan, Çin, Japon kaynaklı tasarımlara dönüşmüştür (7, s.17).

1851 Büyük Sergisi ' nde yer alan ürünler, 18. yüzyıl tasarımlarının daha fazla bezeme kullanılmış biçimleriyle, yaygın uygulamayı yansıtmışlardır. Yine, bu yüzyılda eski tasarımların yeni renklerle üretimi yoluna gidilmiştir. Mobilya tasarımında, Neo-Klasik ve Gotik üsluplarla birlikte, Rokoko üslubu da yaygın olarak kullanılmıştır. 1830larda moda olan Viktorya Rokokosu adlı üslup ise, balon şeklindeki arkalıklarıyla 14. Louis üslubu olarak bilinen Rokokonun İngiltere özgü biçimini yansıtmıştır.

İngiliz tasarımcı, mimar ve yazar Owen Jones ' un, 1856 ' da, Devlet Tasarım Okulunca yayınlanan ' Bezemenin Alfabesi ' adlı kitabı, 19. yüzyıl boyunca kaynak ve ders kitabı olarak önemini korumuştur. Amerika ' daki baskısı 1880 ' de yapılan kitap, 19. yüzyıl eklektisizminin yararlandığı en önemli kaynaklardan biri olmuştur. Doğu ve Batı bezemeciliğinin ele alındığı kitap, Jones ' un İspanya, Yakın Doğu ve Yunanistan ' a yaptığı gezilerde topladığı örnekleri de içermiştir. Verilen örnekler, biçim dilindeki ' genel kuralları ' ifade edecek şekilde seçilmiş, bezeme sistemleri hiyerarşik bir sınıflandırma içinde ele alınmıştır. Jones, Pompei bezemelerini, özgün üsluplar olarak gördüğü Mısır ve Yunan bezemeciliğiyle karşılaştırmış, bu bezemeleri, kendi içinde bir düzenden yoksun, sanatçının işini gerçekleştirme sürecinde bulup çıkardığı dolayısıyla da kaprislerin sonucunu yansıtan, kaba örnekler olarak değerlendirmiştir. Jones ' un '



Şekil 2.6 Edward William Godwin ' in büfe tasarımı , yak.1875

Pompei dekadansı ' olarak adlandırdığı uygulama, 19. yüzyıldaki üretimin genel görünümünü oluşturken, yenilik yaratma amacıyla çeşitli üslupların kopye edilmesinde Jones ' un kitabı da kullanılan kaynaklardan olmuştur.

Jones, önemini kabul etmekle birlikte işlevin ' zekaya ve hayal gücüne dayanan bir eklektisizm ' le birleştirilmesi gerektiğini öne sürmüştü; geçmiş biçimlerin yeni gereksinimlere uyarlanmasını savunmuştur. Eğitim gördüğü, Londra ' daki Tasarım Okulunda Owen Jones ' un derslerinden önemli ölçüde etkilenen Christopher Dresser ' ın Hukin and Heath ve Elkington firmaları için yaptığı metal tasarımlar işlevselliği yansıtan biçimler taşıyorsa da, endüstriyel yöntemlerle üretilmek üzere hazırladığı mobilya, seramik ve cam tasarımları farklı kültürlerin sanatından alıntılar / etkilenmeler içermiştir. Japonya ve Amerika ' ya geziler yapan Dresser ' ın tasarımlarında, Orta ve Güney Amerika, Kelt, Mısır, Yunan, Hint, Çin ve islam sanatlarından esprili ' alıntılar ' yer almıştır. Mobilya tasarımları ise yine, Japon, Yunan gibi farklı sanatlardan izler taşır (7, s.18).



BÖLÜM 3. 19. YÜZYIL TARİHSELÇİLİĞİNE TEPKİLER

19. yüzyıl tasarımında yaşanan üslup anarşisi, endüstri üretiminin düşük estetik standartları ve bezemenin adeta işlevi gözden gizlercesine kullanımı reform gereksinimi fikrinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. İngiltere ' de Arts and Crafts akımı, bu reformu ortaçağın zanaat üretimine ve biçimlerine geri dönüşte görmüş; çıktığı yolda gerçekleştirdiği mobilya tasarımları yalın ve işlevsel biçimleriyle modern tasarımı etkilemiş, bezemede yaratılan stilize bitkisel motifler ise Art Nouveau ' nun öncülü olmuştur.

Gökdelen tasarımını geliştiren mimar ve tasarımcıların yaklaşımını tanımlayan Chicago Okulu, yapının biçimlendirmeyi etkilemesi, çağdaş malzeme ve yöntemlerin kullanılmasını savunan özellikleriyle, tarihselciliğe duyulan bilinçli tepkilerin bir ikincisi olmuştur.

Mühendislerin üretim sürecinden yola çıkarak geliştirdikleri tasarımlar, tarihsel üsluplardan bağımsız biçimler taşıyabilmiş, ' makina estetiği ' nin ilk örnekleri arasında bu tasarımlar da yer almıştır.

3.1 Bilinçli Tepkiler

Üretim süreci içinde ortaya çıkan ve kuramsal yaklaşıma dönüşmeyen mühendislik tasarımlarından farklı olarak, Arts and Crafts akımının, onu izleyen Art Nouveau ve Chicago Okulunun, bütünlüklü bir biçimde dile getirdikleri yaklaşımları ve bu yönde geliştirdikleri tasarımlar, 19. yüzyıl tarihselciliğe duyulan bilinçli tepkilerin ifadesi olmuştur.

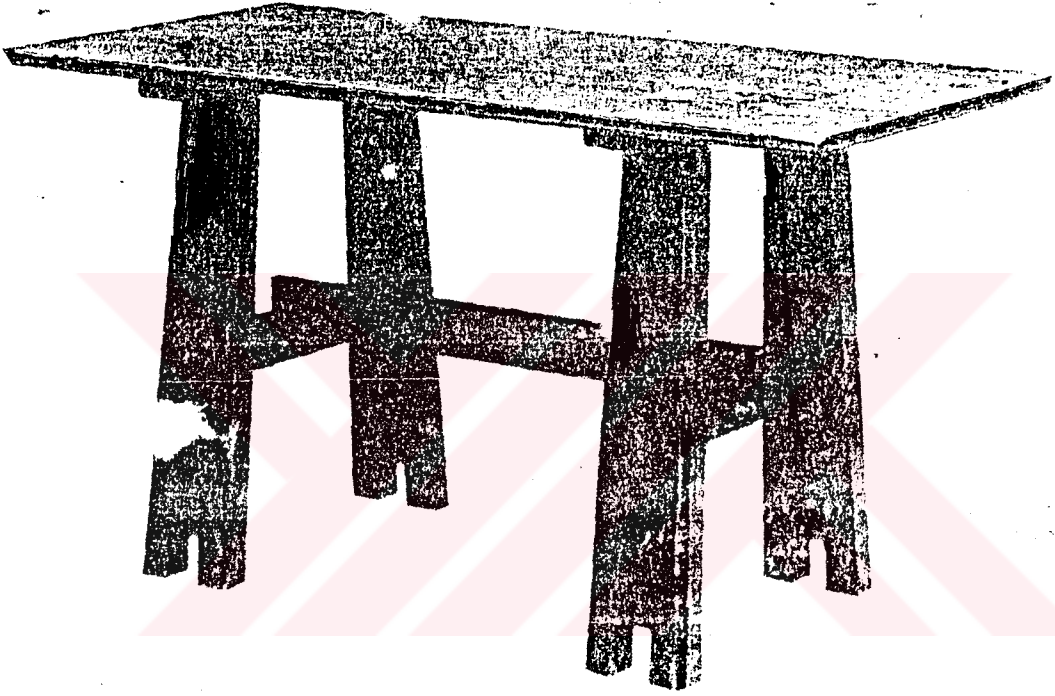
3.1.1 Arts and Crafts Akımı

Yaklaşık bir yüzyıllık sürecin sonunda endüstrileşmenin ilerici, yararlı ve yaratıcı bir güç olarak görülmesini engelleyen olumsuzluklar, niceliğin niteliğin yerini alarak üretimin büyük miktarlarda kalitesiz nesneyle sonuçlanması, uzmanlaşmanın geleneksel becerileri ve hümanizmi yok etmesi olarak özetlenebilir. Endüstrileşmenin yarattığı sorunlar, 1851 ' deki Büyük Sergi ' nin eklektizminin endüstri üretiminin yaydığı bir hastalık olarak görülmesine neden olmuştur. İngiliz şair, yazar ve eleştirmen John Ruskin, yalnız sergideki ürünleri değil, bu ürünlerin yer aldığı cam ve demirden yapının kendisini de eleştirmiş ; onu ' büyük bir sera ' olarak nitelendirmiştir. Ruskin ' in endüstrileşme karşıtı fikirleri, Gotik üslubu savunuşu Arts and Crafts akımını önemli ölçüde etkilemiştir.

Ruskin, mimari ve Gotik üslupla ilgili görüşlerini, kitapları ' Mimarının Yedi Lambası ' (1849) ve ' Venedik ' in Taşları ' (1851-53) nda dile getirmiş; Endüstri Devriminin yeni ürün biçimi ve malzemelerine karşı el emeğine dayalı üretimi / zanaatı ve ortaçağ değerlerine dönüşü savunmuştur. Yine, Gotik üslubun canlandırılmasını öneren Pugin de Arts and Crafts ' ı etkileyen tasarımcılardan olmuştur.

Tasarımcı, yazar ve şair olan William Morris, Arts and Crafts akımının başlamasına yol açmış, fikir ve tasarımlarının 19. yüzyılın ikinci yarısından sonraki sanat ve tasarım anlayışı üzerinde büyük etkisi olmuştur. 1877 ' de ' Süsleme Sanatları ' adlı konferansını diğerleri izlemiş, daha sonra 1882 ' de konferanslarını ' Sanat İçin Beslenen Umutlar ve Korkular ' adlı kitabında toplamıştır. Yaptığı çalışmalar, Morris ' in, Arts and Crafts akımının sözcüsü ve kuramcısı olarak tanınmasına neden olmuştur.

Dönemin tasarımlarının genel özelliği olan bezeme, biçim ve işlev arasındaki uyumsuzlukla birlikte tarihselcilik William Morris ' i farklı bir seçenek arama yoluna itmiştir. " Evlerinizde faydalı ya da güzel olduğu düşünmediğiniz hiçbir nesne bulundurmayın " öğüdünü veren Morris, mimar Philippe Webb ' in tasarımı olan ' Kırmızı Ev ' i için gereksinim

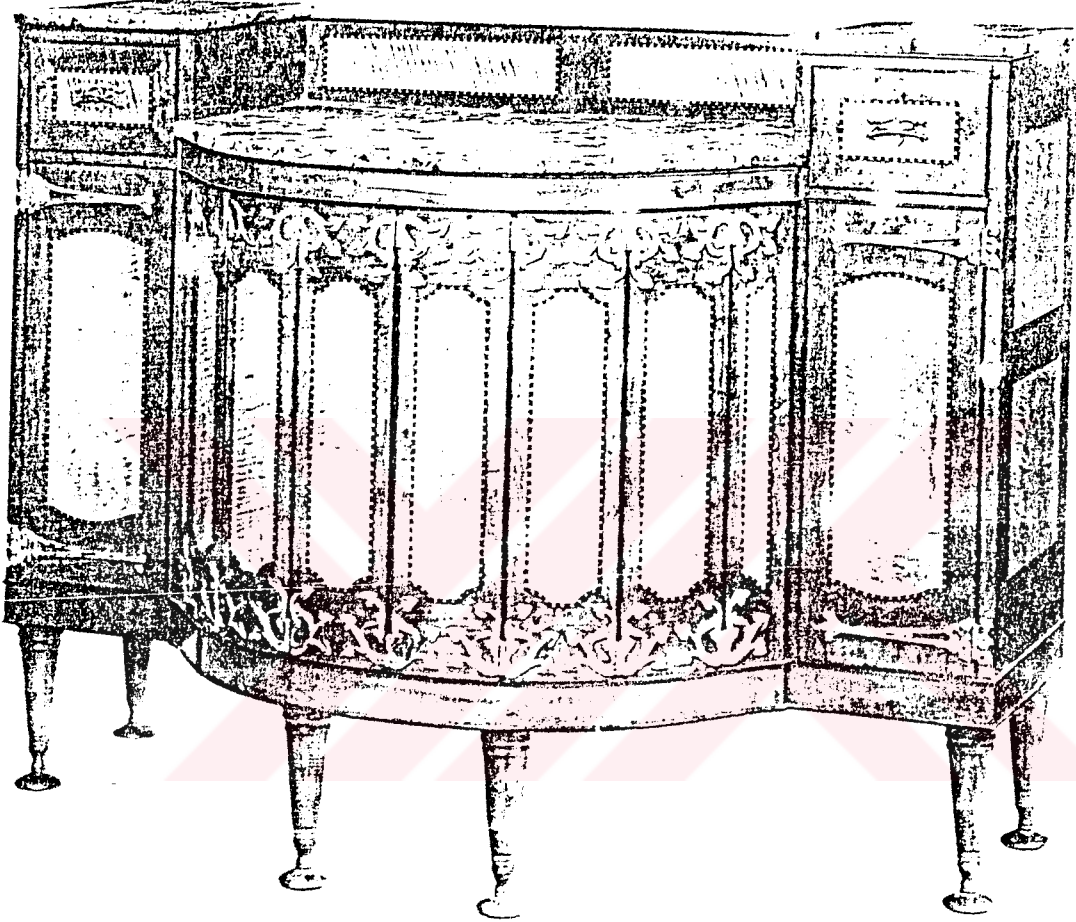


Şekil 3.1 Philip Webb ' in masa tasarımı , yak.1862

duyduğu ' güzel ve faydalı ' eşyaları bulamaması üzerine 1861 ' de arkadaşlarıyla birlikte Morris, Marshall, Faulkner & Company adlı firmayı kurmuştur. Tanıtıcı yazıda firmanın ' Resim, Oyma, Mobilya ve Metalde Güzel Sanat Zanaatçılığı 'nı hedeflediği belirtiliyordu. Morris, zanaat üretimini sanat üretiminden farklı görmüyor; zanaatçının işinden aldığı zevk, kullanılan malzemeye karşı dürüstlük gibi özellikleriyle bu üretim biçimini savunuyordu. Bu firmada Webb' le birlikte arkadaşları ressam Edward Burne-Jones ve Dante Gabriel Rossetti de çalışmıştır. Webb, mobilya, cam ve metal tasarımlarıyla firmanın en önemli elemanı olmuş, Burne-Jones ve Rossetti de mobilyaların resim süslemelerini yapmıştır.

Morris, üretimi denetlemiş ve genel dekorasyon şemalarını tasarlamışsa da firması için mobilya tasarımı yapmamıştır. Duvar kağıdı, kumaş ve halı tasarımları ise, Elizabeth Dönemi işlemelerinden esinlenmelerle başlayarak gelişen biçimde geçmişe bağlı olmaktan uzak, özgün tasarımlara dönüşebilmiştir. Webb' in firma için yaptığı mobilya tasarımları başlangıçta arkitektonik biçimleriyle, Pugin ve Ruskin ' in savunduğu erken Gotik üsluptadır : Webb ' in masa tasarımları, yemeşesinden yapılmış, kalın ayaklı ve alçak hatıllı görünümleriyle erken Gotik üslup özelliklerinin çoğunu taşımıştır. ' Görkemli ' ve ' Gündelik ' olmak üzere ikiye ayrılan mobilya tasarımlarının birincisinde yalın biçimli ve blok görünümlü masa, dolap ve kitaplıkların boş alanları Pre-Raphaelite Kardeşliğin üyeleri olan Rossetti ve Burne-Jones tarafından resimlenmiş; resimler, dönemin popüler edebiyatı olan romantik Gotik romanlardan konular içermiştir (31, s.24).

Morris ' in Ruskin gibi endüstri üretiminin olanaklarına karşı çıkması tasarımlarının az sayıda insanın satın alabileceği pahalılıkta olmasına neden olmuştur. Bunun dışına çıkan örnekler firmanın 1864 tarihli, oturma yeri hasır olan Sussex sandalyesi ve 1866 tarihli arkası ayarlanabilen Morris Koltuğu olmuştur. Her iki tasarım da eski kırsal bölge üslubundan etkilenmiş, ucuz olmaları ve çağdaş taleplere cevap vermeleriyle firmanın en popüler tasarımları haline gelmiştir.



Şekil 3.2 W.A.S. Benson ' in büfe tasarımı yak.1890

George üslubunu yeniden canlandırma eğilimleri taşımıştır. Arts and Crafts akımı içinde yer alan tasarımcıların özellikle ikinci kuşağı, tasarımlarında farklı tarihsel üsluplardan yararlanma eğilimi göstermişlerdir (7, s.30).

Arts and Crafts akımının önemli sonuçlarından biri de lonca ve zanaat topluluklarının kurulmasıdır. Ruskin ' in 1872 ' de kurduğu St.George loncası başarılı olmamakla birlikte bir örnek oluşturmuştur. 1882 ' de, mimar-tasarımcı A.H.Mackmurdo ve tasarımcı Selwyn Image Century Loncasını kurmuş; Mackmurdo Art Nouveau ' yu ' tuhaf bir dekoratif hastalık ' olarak nitelemişse de, tasarımlarının bitkisel-eğrisel motifleri Art Nouveau ' ya öncülük etmiştir. Yine önemli bir gelişme loncaların çıkarmaya başladığı sanat dergileridir: Image Loncasının 1884 ' de çıkardığı The Hobby Horse dergisi kendisini izleyecek dergilerin ilkidir. Diğer bir dergi, Studio, yalnız İngiltere ' de değil Avrupa ve Amerika ' da da geniş bir okur kitlesine sahip olmuş, Arts and Crafts akımının görüşlerinin yayılmasına yardım etmiştir (29, s.28).

Arts and Crafts akımının ideali olan lonca üretimi kısa bir süre canlandıktan sonra endüstri üretimine yenik düşmüş, ancak akımın ortaya koyduğu özgün tasarımlar 20. yüzyıl tasarımını önemli ölçüde etkilemiştir.

3.1.2 Art Nouveau Üslubu

Art Nouveau, bir önceki bölümde tartışılan Arts and Crafts akımının bir devamı olarak ortaya çıkmakla birlikte, özellikle Fransa ' daki hakim görünümüyle, daha çok Kıta Avrupasına özgüdür; etkisi yaklaşık 1890 ve 1914 yılları arasında yoğunlaşmış, Japon sanatı Arts and Crafts akımını etkilediği gibi Art Nouveau ' yu da etkileyen kaynaklardan biri olmuştur. Adını, Samuel Bing ' in Paris ' de 1895 yılında açtığı ' Maison de l' Art Nouveau ' dan alan üslup, Almanya ' da Jugendstil, İtalya ' da Stile Liberty adlarını taşımıştır.

Art Nouveau üslubunun ortaya çıkışında tarihselciliğe başvurmak yerine yeni yüzyıla eşlik edecek yeni üslubu geliştirme isteği yatar. Bu üslup, teknolojinin yeni yüzüyle, sanatı birleştirme gibi zorlu bir uğraşın üstesinden gelmeye çalışmıştır. Art Nouveau ' nun doğadan kaynaklanan biçimleri asimetrik ve eğrisel çizgilerle ifade etme özelliğini yapılarına uygulayan ilk mimarlardan biri Belçikalı Victor Horta olmuştur : Horta, tasarımlarında, Art Nouveau ' yu bezemeyle birlikte yapısal bir estetik olarak, Hotel Tassel ve Solvay ' da kapı kollarına, merdiven parmaklıklarına; cephesini demir konstrüksiyon ve camla oluşturduğu Brüksel ' deki Halkevi ' nin toplantı salonunda, aynı zamanda bir dekorasyon ögesi olarak kullandığı demir çatı kirişlerine de uygulamıştır (28, s.47-49). Fransa ' da mimar Hector Guimard ın, metro girişlerinde Art Nouveau ' yu kullanışı da, endüstri çağının görünümüne eklenen sanatsal güzelliğin örneklerinden olmuştur.

Yine, Art Nouveau Belçikalı Henry van de Velde ' nin mobilya tasarımlarında ise bir bezeme biçimi olarak kalmamış, bütünün ifadesine dönüşebilmiştir : 1899 yılına ait fasulye biçimli çalışma masası, eğrisel çizgiler kullanımını işlevsel özelliklere bağlamıştır. 1902 ' de, Saksonya-Weimar grandükünün sanat danışmanı olarak gittiği Weimar ' da, Joseph Maria Olbrich, Peter Behrens' le birlikte eğrisel çizgi kullanımının yerini, düz çizgilerin yönlendirdiği yalın biçimlerin aldığı tasarımlar yapmıştır.

Almanya ' da Richard Riemerschid ' in tasarımları da daha soyut bir Art Nouveau üslubunun örnekleri olmuş; Fransa' da, Nancy Okulu ' nun mobilya tasarımlarında 18. yüzyılın Rokoko üslubu hakim olurken; İskoçyalı Rennie Mackintosh, Japon ve Kelt sanatından etkilenmeler taşıyan tasarımlarında Art Nouveau özgün görünümünü sergilemiştir.

Art Nouveau üslubu geçmişe ve geleceğe aynı anda bakma özelliği taşımış; ortaya çıktığı ilk yıllarda taşıdığı Rokoko üslubu izlere karşın, tarihselcilikten sıyrılarak, özgün bir üslup olma özelliği kazanırken, teknolojinin ürünlerinin alabileceği yalın biçimlere ulaşmada bir geçiş dönemini ifade etmiştir. Yine, farklı ülkelerde farklı biçimler alabilmiş; Almanya, Avusturya ve Rennie Mackintosh ' un temsil ettiği İskoç Art Nouveau ' su, daha yalın ve geometrik



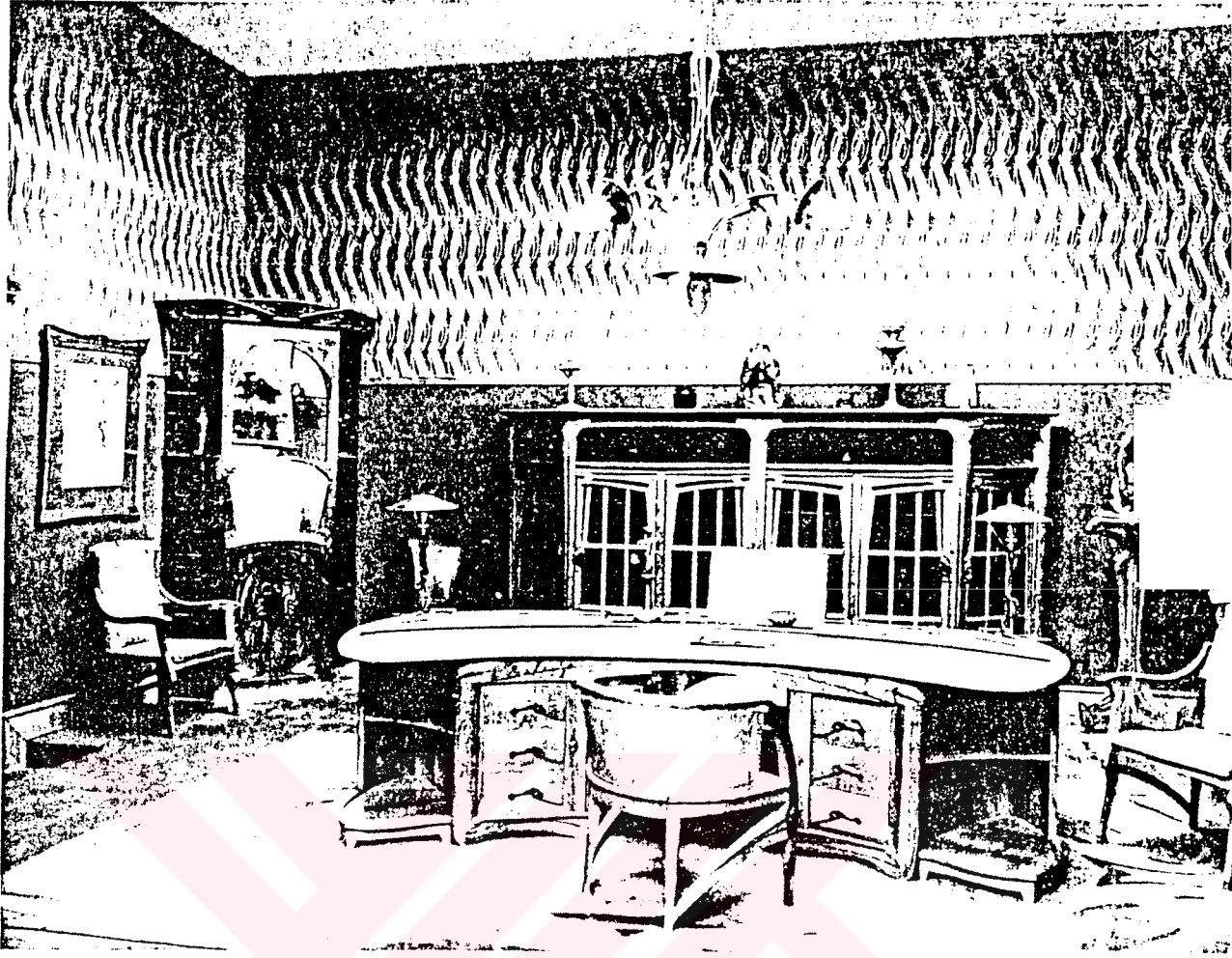
Şekil 3.3 Victor Horta Tassel Oteli girişı Brüksel , 1893



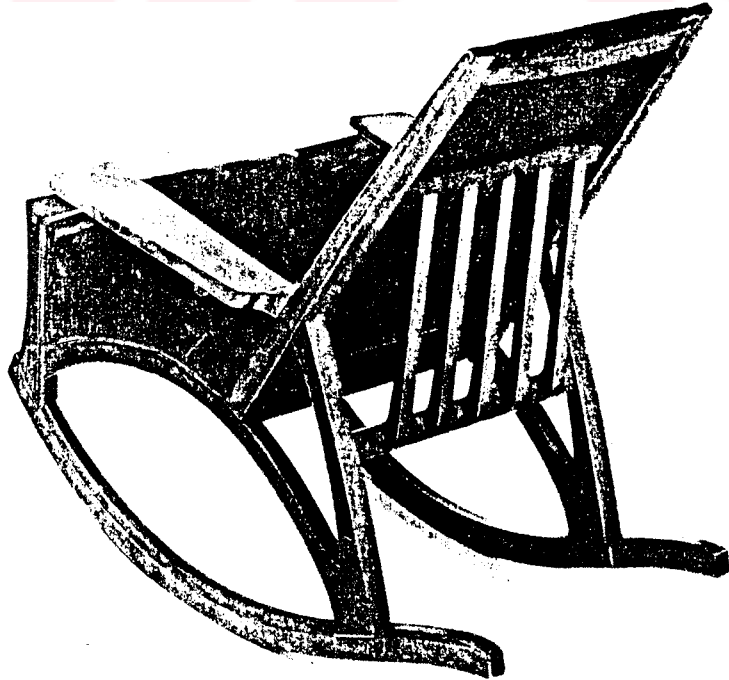
Şekil 3.4 Hector Guimard, Paris metro girişı, 1900



Şekil 3.5 Hector Guimard metro girişinden detay



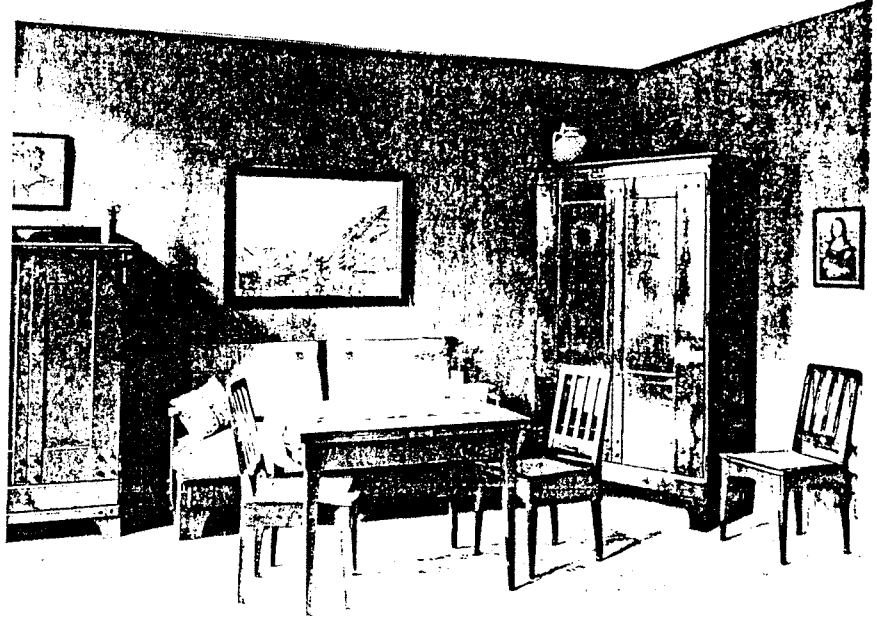
Şekil 3.6 Henry van de Velde Münich Secession sergisindeki çalışma odası
1899



Şekil 3.7 Henry van de Velde ,sallanan sandalye 1904



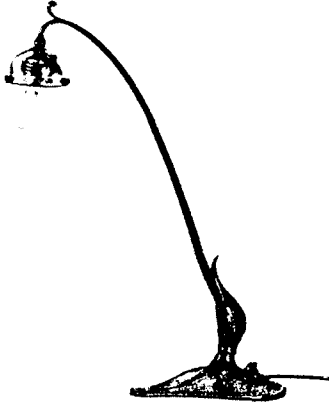
Şekil 3.8 Henry van de Velde sandalye, 1898



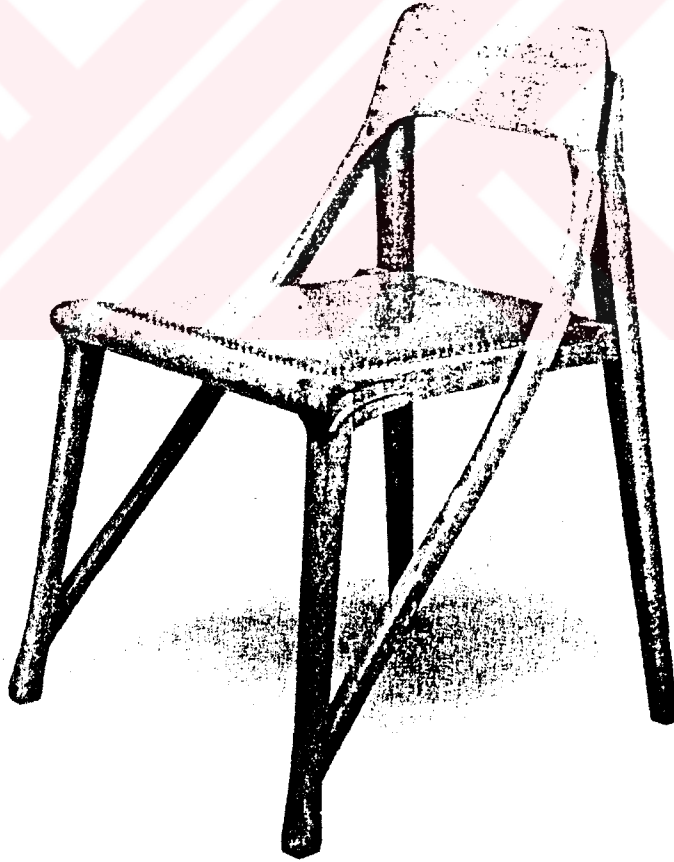
Şekil 3.9 Richard Riemerschmid oturma ve yemek odası 1906



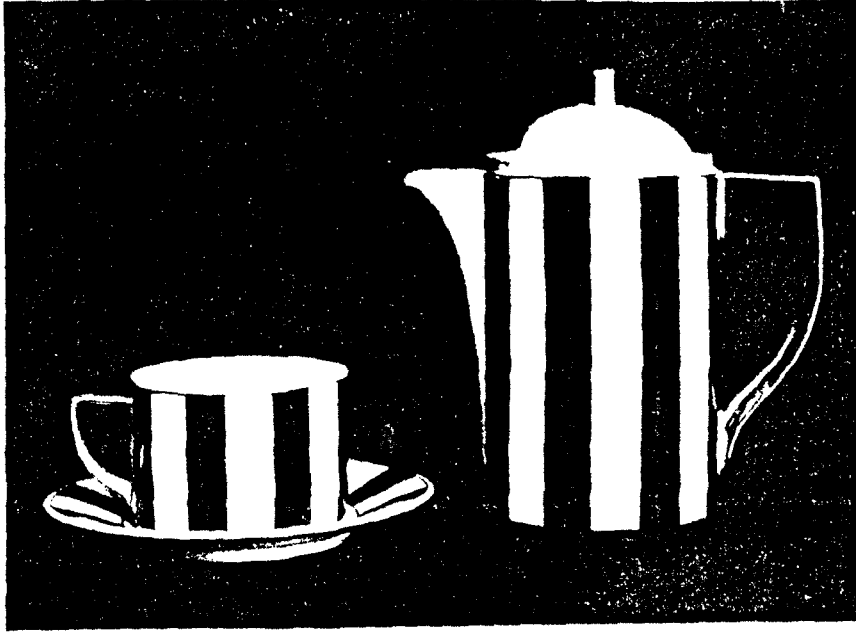
Şekil 3.10 Richard Riemerschmid pervane masa 1905



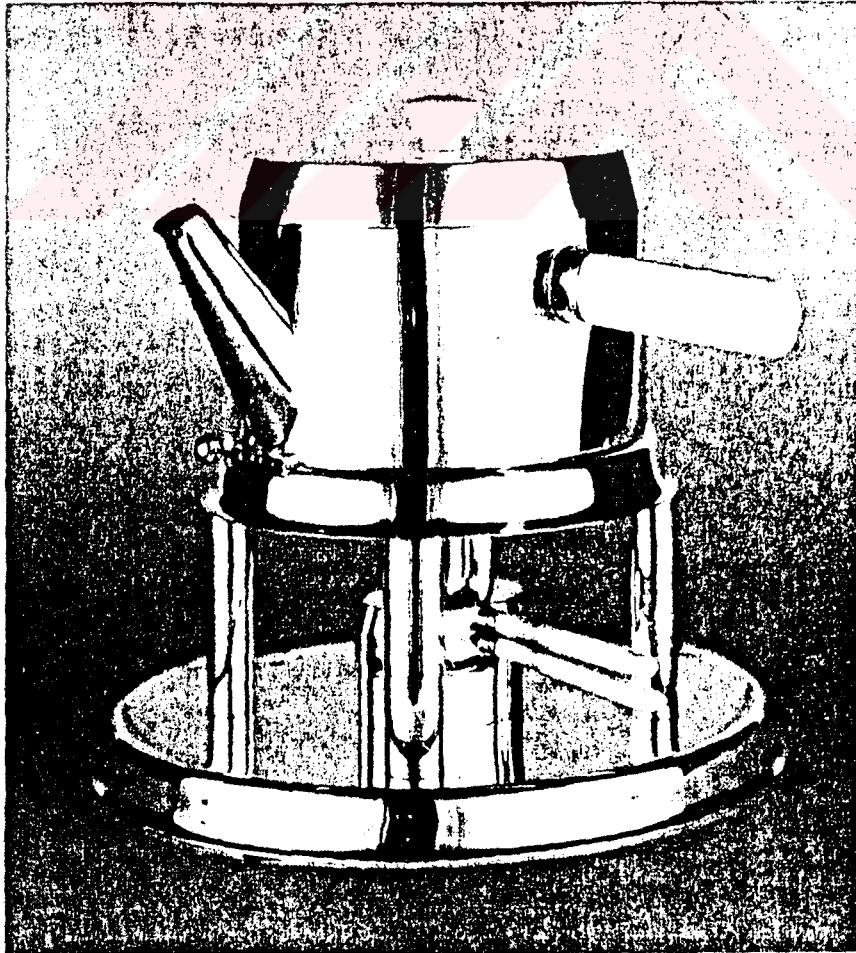
Şekil 3.11 Richard Riemerschmid masa lambası 1899



Şekil 3.12 Richard Riemerschmid müzik odası için sandalye tasarımı 1899



Şekil 3.13 Josef Hoffmann porselen çay takımı 1905



Şekil 3.14 Josef Hoffmann su ısıtıcısı 1909-10

biçim, bezemede kullanılan eğrisel çizgilerin kontrollü oluşuyla ' yeni üslup ' olma özelliğini daha çok taşımıştır.

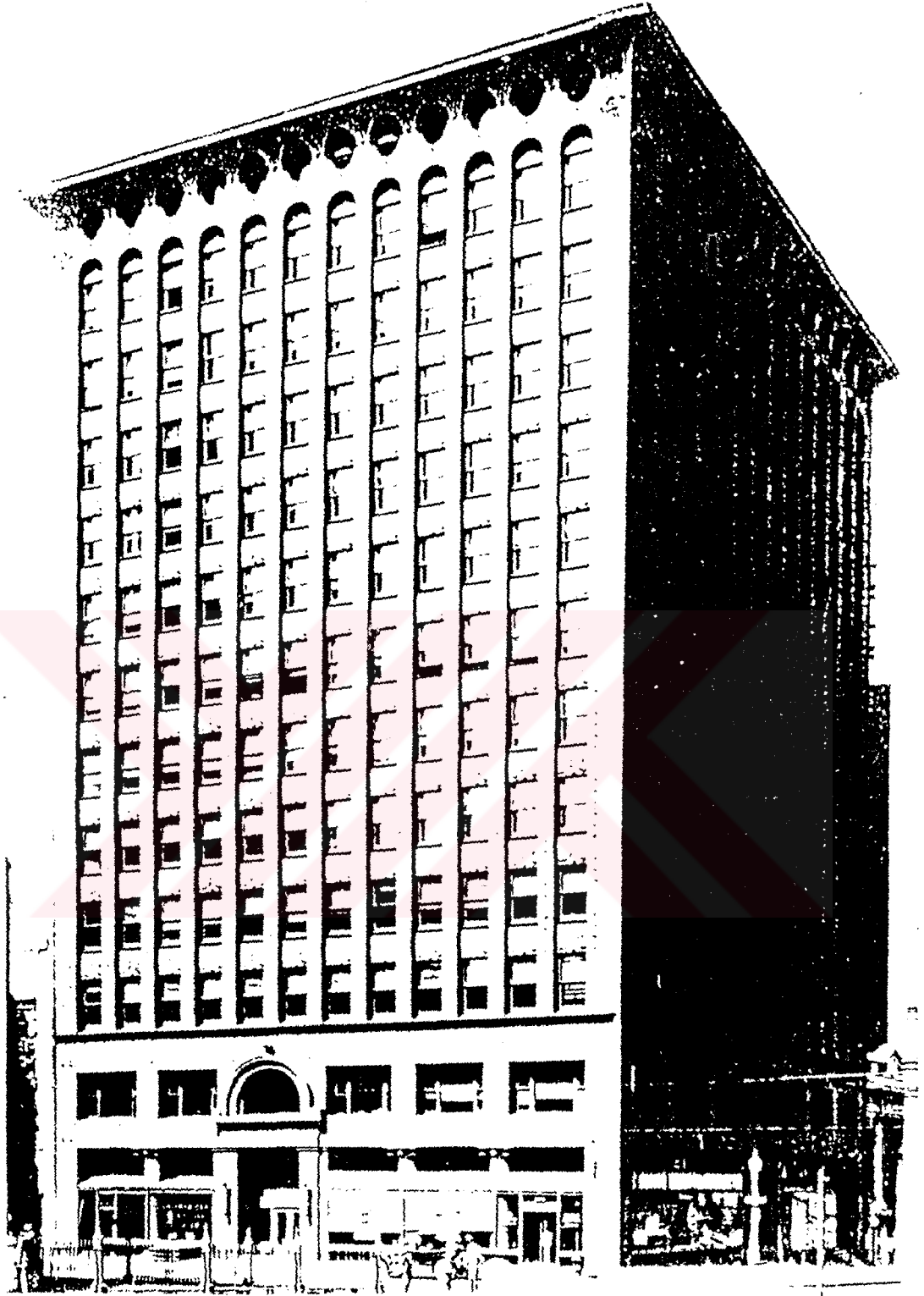
3.1.3. Chicago Okulu

Tarihi üslupların yinelenmesi yerine, çağa uygun biçimlerin tasarlanması ve bu biçimlerin makina üretimiyle gerçekleştirilmesine önemli bir katkı Amerika ' dan gelmiş; mimari tasarıma yeni bir yaklaşım çok-katlı iş merkezlerinin yapım sürecinde ortaya çıkmıştır.

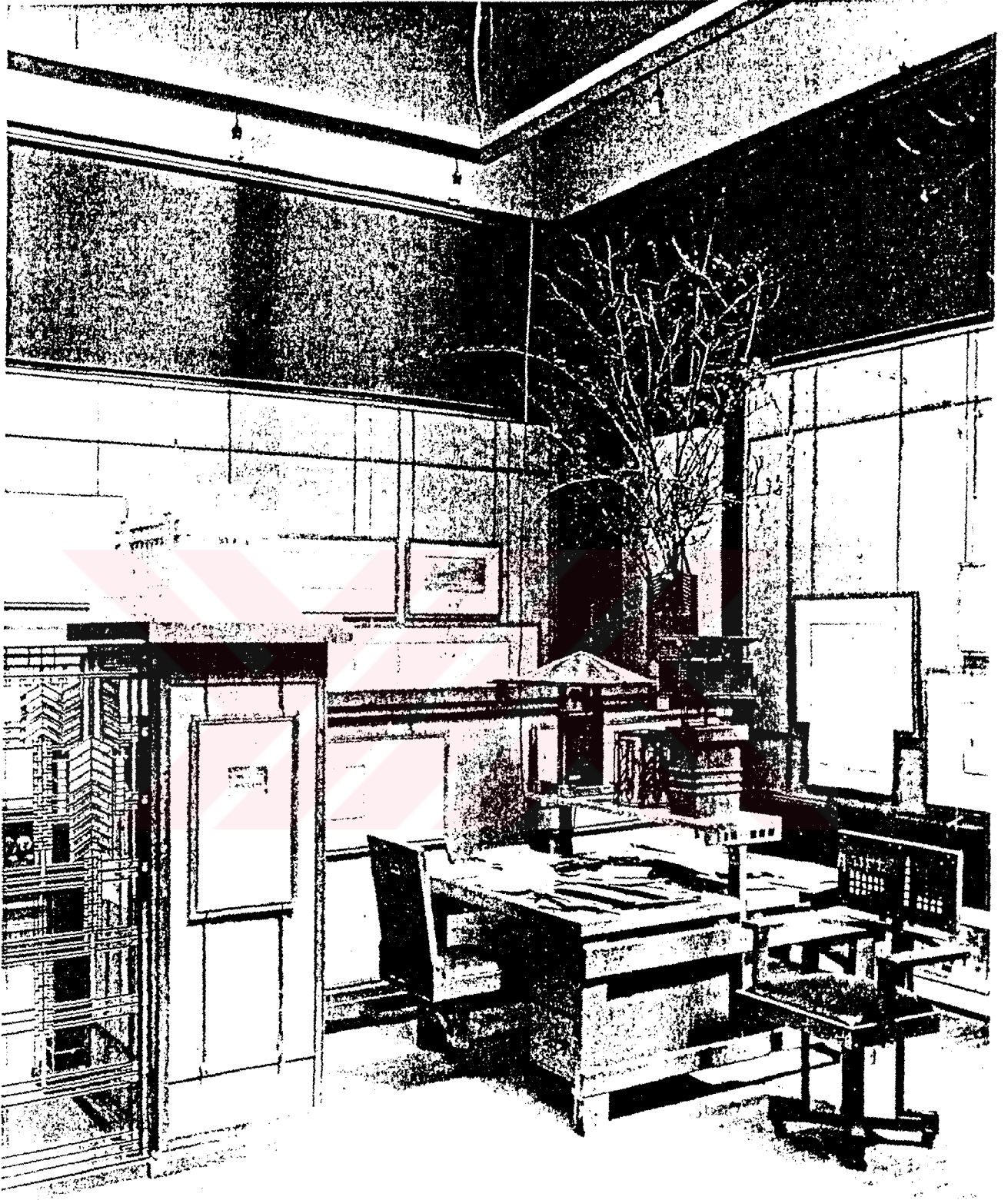
Önemli bir ticaret kenti olan Chicago ' da, 1871 yılındaki yangın iş merkezlerinin çoğunun yıkılmasına neden olduğunda; arsa fiyatlarının yüksekliği, kentin iş merkezinde bulunma zorunluluğuna çözüm gökdelen mimarisi olmuştur : Bu mimarinin özellikleri, taşıyıcı yapı olarak çelik iskeletin kullanılması, duvarların taşıyıcı özelliğinin olmaması, bunun da büyük yüzeyli cam panel kullanımını mümkün kılması olarak özetlenebilir. Bu yenilikler iskelet yapıyı vurgulayan bir mimari estetiğin gelişmesine yardım etmiş, Daniel Burham, John W. Root ve Louis Sullivan çok-katlı binaların işlevsel üslubunun belirlenmesinde önde gelen mimarlardan olmuştur (32, s.80).

Sullivan, tasarladığı ticaret yapılarında yeni teknolojinin ürünü olan iskelet yapıyı tarihsel biçimlerin arkasına saklamak yerine, cephede düşey öğeleri vurgulayarak farklı bir üslup sergilemiştir. Sullivan, ulaştığı yeni tasarım anlayışını biçimin içsel gereklilikten kaynaklanmasını ifade eden " biçim işlevi izler " deyişiyle özetlemiştir.

Bozkır mimarlığı adıyla anılan tarzın yaratıcısı olan Frank Lloyd Wright, Sullivan ' ın mimari anlayışını tasarımlarına uygulamıştır. 1901 ' de Chicago ' da yaptığı konuşmada makinaların geçmişten çalıntı biçimler üretmede kullanılmasını eleştirerek, yeni teknoloji ve malzemelerin kendi özgün biçimlerine kavuşması gerektiğini savunan Wright ' ın, Chicago Sanat Enstitüsündeki ' Frank Lloyd Wright ' ın Çalışmaları ' (1907) adlı sergide



Şekil 3.15 Louis Sullivan Buffalo 'daki The Guaranty Binası



Şekil 3.16 'F.L.Wright ' in Tasarımları ' sergisi 1907



Şekil 3.17 F.L.Wright 'ın sandalye tasarımı 1904

yer alan çalışma odasının metal sandalyeleri görüşlerini yansıtan örneklerdendir. Amerika ' da yaygınlık kazanmamakla birlikte önemini hissettiren Arts and Crafts akımının da Wright ' ın tasarımlarında büyük etkisi olmuştur. Ruskin ve Morris ' in hayranı olan Wright, 1897 ' de Chicago Arts and Crafts Society ' yi kurmuştur.

3.2. Mühendislik Tasarımları

Mekanize üretim yöntemlerinin kullanılması, hem üretim alanlarının farklı özelliklerine hem de aynı üretim alanının sonucu olan nesnelerin farklı ortamlarda kullanılmasına bağlı olarak, tasarım açısından farklı sonuçlar doğurmuştur. Yine, zanaat üretimine ait biçimlerin tekrarlanması, mekanizasyonun kullanıldığı geleneksel üretim alanlarında yaygın bir uygulama görünümü taşımışken, yeni üretim alanlarında farklı üretim biçimini yansıtan tasarımların ortaya çıkışı daha kolay ve hızlı olmuştur.

Özellikle, farklı bir üretim biçiminin uygulanacağı ortamda ilk tasarımları yapılan yeni ürünlerde, mühendislerin üretim sürecinden yola çıkarak geliştirdikleri tasarımlar geleneksel biçimlerden sıyrılmış, ' makina estetiği ' nin öncüleri olabilmıştır.

Otomobil ve bisiklet tasarımının izlediği yolların karşılaştırılması, eski ve yeni ürünlerin farklı tasarım süreçlerinden geçişlerine örnek olabilir. Avrupa ' da geliştirilmesine karşın, seri üretimle yaygınlaşması Amerika ' da olan otomobilin tasarımında, zanaat üretiminin sonucu olan atlı arabalar uzun süre örnek oluşturmuştur. El freni, vites ve tamir kutuları arabayı dışında yer almış, korna ve fener atlı arabalardaki biçimleri tekrarlamıştır.

1901 ' de Detroit ' de üretilmeye başlayan ' Oldmobile ' in tasarımında, kıvrık kontrol paneli, arabanın üstüne örten bölüm, bir uzantı aracılığıyla idare edilebilen direksiyon atlı arabaların özelliklerini taşımaktadır. Ford ' un 1908 tarihli ' T Modeli ' tasarımında parmaklı tekerlekler, üstü kapanan bölüm yine atlı araba tasarımının etkisini göstermektedir (13, s.66-67).

The OLDSMOBILE

Pioneer and Premier in Automobile construction and results. Starts at will, always under perfect control. Covers roughest roads without difficulty — just as useful in winter as in summer. Forty miles on one gallon of gasoline, — odorless, noiseless, strong. Carries fifteen hundred pounds easily and safely. Price \$650.

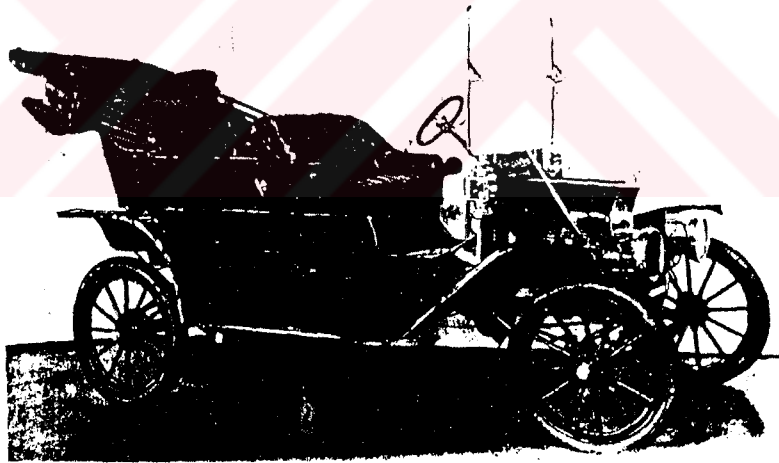
Write for book. Address Dept. C.

OLDS MOTOR WORKS, Detroit, Mich.

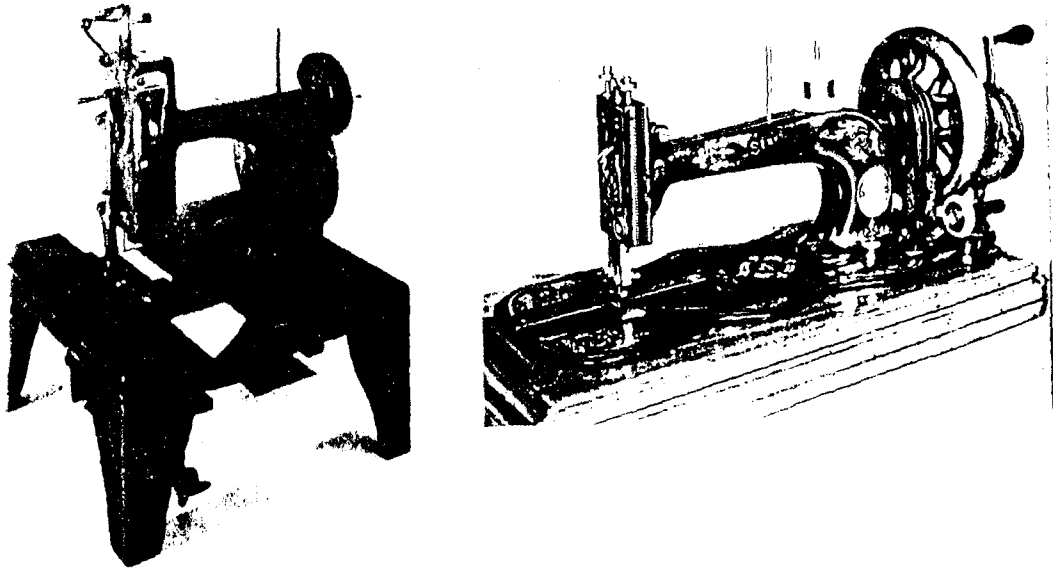


THE OLDSMOBILE
Pioneer Gasoline Runabout
For Practical Business Use.

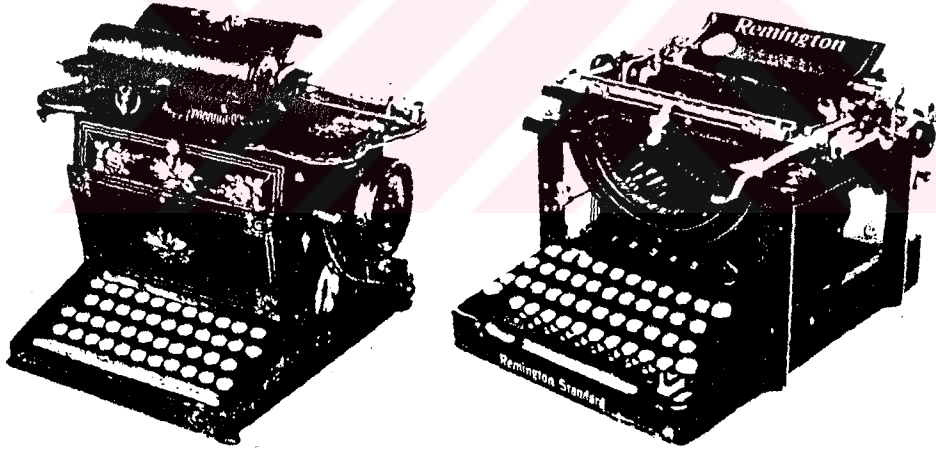
Şekil 3.18 Oldsmobile 1902



Şekil 3.19 Ford Model T 1908



Şekil 3.20 Singer marka dikiş makinaları 1851 1870



Şekil 3.21 Remington daktilo makinaları 1874 1907



Şekil 3.22 Tasarımcısı bilinmiyor sallanan sandalye yak.1851

Bisiklet ,19. yüzyıla ait bir tasarım olarak , iki tekerlekli haliyle ilk kez Fransa ' da ortaya çıkmış,mekanik işleyişini yansıtan biçimi, ön tekerleğin büyüklüğü ve selesinin yüksekliği nedeniyle yerini 1870 ' de geliştirilen daha kullanışlı bir modele bırakmıştır. 1880lerde, tübüler çelik kullanımı güçlü ve hafif bir gövde elde edilmesini sağlamış, 1896 ' da ise bisiklet tasarımı son biçimini almıştır. Biçim ve işlev arasındaki uygunluğun iyi bir örneği olan bisiklet tasarımının otomobil tasarımında yaşanan aşamaları geçirmemesinde, hem yeni bir ürün olması hem de işlevini etkin bir şekilde yerine getirebilmesinin dekorasyon ve geleneksel biçimlere pek az izin vermesi etkili olmuştur (13, s.40-41).

Mühendislik tasarımlarından söz ederken, endüstrileşme olgusuna bakışın farklı ülkelerde aldığı görünümleri de dikkate almak gerekmektedir. Değerlendirme farklılığı tasarım konusunda yaşanan değişikliklerin hızını ve sayısını etkilemiştir. Avrupa ülkelerinin endüstrileşmeye tepkisi, makina üretimine duyulan şüpheyle birlikte geleneksel biçimlere duyulan bağlılığın ifadesi olmuş, A.B.D ise yeni üretim biçimini uygulamak ve sonuçlarını kabul etmekte daha çabuk davranmıştır. A.B.D. , Avrupa dekoratif sanatının geleneksel alanları olan mobilya, seramik, cam eşyalar ve mücevher tasarımında, Avrupa örneğini izlemeye devam etmiştir ; bu üretim alanlarındaki teknik gelişmelerin yeni biçimlere yol açışı daha yavaş gerçekleşmiştir. Ancak, yeni ürünlerin tasarımı, daha sonra ' Amerika Sistemi ' adını alacak endüstrileşmeye olumlu bakışın sonuçlarını yansıtmakta daha başarılı olmuştur.

18.yüzyılda bir tarım ülkesi görünümünde olan Amerika, 19. yüzyılın sonunda İngiltere ve diğer Avrupa ülkelerinden çok daha hızlı bir endüstrileşme süreci yaşamış; mekanizasyon ve seri üretimin gerektirdiği ürün tek-tipleşmesi en yaygın biçimde bu ülkede gerçekleşmiştir. Bunun nedenlerinden biri, mekanizasyonun, İngiltere ' de ilk olarak karmaşık bir zanaat olmayan tekstilde uygulanması, buna karşılık Amerika ' da silah üretiminde kullanılmasıdır. Silah üretiminde kullanılmaya başlayan yeni üretim teknikleri, karmaşık üretim sürecinin analizi gerektirmiş, bu alanda elde edilen çözümler diğer üretim alanlarına kolaylıkla uygulanabilmiştir. Dikiş makinası üretici Singer ve Ford otomobil şirketi gibi pek çok firma,

silah üretimi mekanizasyonunda deneyim kazanmış mühendisleri işe almıştır (28, s.45).

Eli Whitney, ' Amerikan Sistemi ' nin kurucusu olarak anılır ; bu ünvanı kazanmasına neden olan, 1789 ' da, Amerikan Hükümetine, iki yıl içinde 500.000 adet tüfek üretme projesini teklif etmesidir. Proje 11 yılda gerçekleşmişse de, Whitney ' nin başlattığı araştırma süreci, diğer silah üreticilerinin de katılmasıyla, elle yapılan silahların zarif ve süslü görünümünden farklı, işlevi yansıtan biçimlerde silahların üretimini yaygınlaştırmıştır. Silahlardan sonra, 1830 'da yeni üretim teknikleri saat üretiminde kullanılmaya başlamıştır; tahtadan yapılmış parçaların yerini ince pirinç levhalardan elde edilen metal dişliler almış, ortaya çıkan biçim ise ince ve yalın olmuştur. Dikiş makinası, daktilo, fotoğraf makinası da kullanılan üretim tekniğini yansıtan yalın ve işlevsel biçimlere kavuşmuştur (13, s.51-53).

A.B.D. , Avrupa ' dan farklı olarak tasarımı sanattan çok mühendislik becerileriyle ilişkilendirmiş, ' beğeni ' Avrupa ' ya ait bir kavram olarak görülerek daha çok geleneksel ürünlere uygulanmıştır. Geliştirilen mühendislik tasarımları ise tarihsel biçimlerden bağımsız, işlevi yansıtan özellikler taşımışlardır. Yine de, mühendislik tasarımlarının kazandığı işlevsel biçim, ürünlerin farklı ortamlarda kullanılmalarının sonucu olarak, dönemin eklektik anlayışını yansıtan görünümlere dönüşebilmiştir : 1851 tarihine ait dikiş makinası sert, açısız ve yalın biçimiyle farklı üretim şeklinin sonucunu yansıtırken, eviçlerinde kullanılan aletlerde talep edilen ' estetik ' 1870 yılı tasarımlarında dönemin eklektik zevkini yansıtmaktadır. Öte yandan, daktilo makinası tersi bir gelişim izleyerek, işyerindeki kullanılmasının kolaylaştırdığı, daha yalın ve işlevsel biçime sahip olabilmektedir. Yağ lambaları örneği de işlevle birlikte, sosyal bağlamın biçim üzerinde etkili oluşunu açıklamaktadır : Madenlerde ve trenlerde kullanılan yağ lambaları işlevlerini yansıtan biçimlere sahipken, eviçlerinde kullanılanlarında yağı pompalayan bölüm süslemeyle gizlenerek farklı bir görünüm sergilemiştir (13, s.47-48).

3.3. 20. Yüzyılda Tarihsellikğin Reddedilmesi

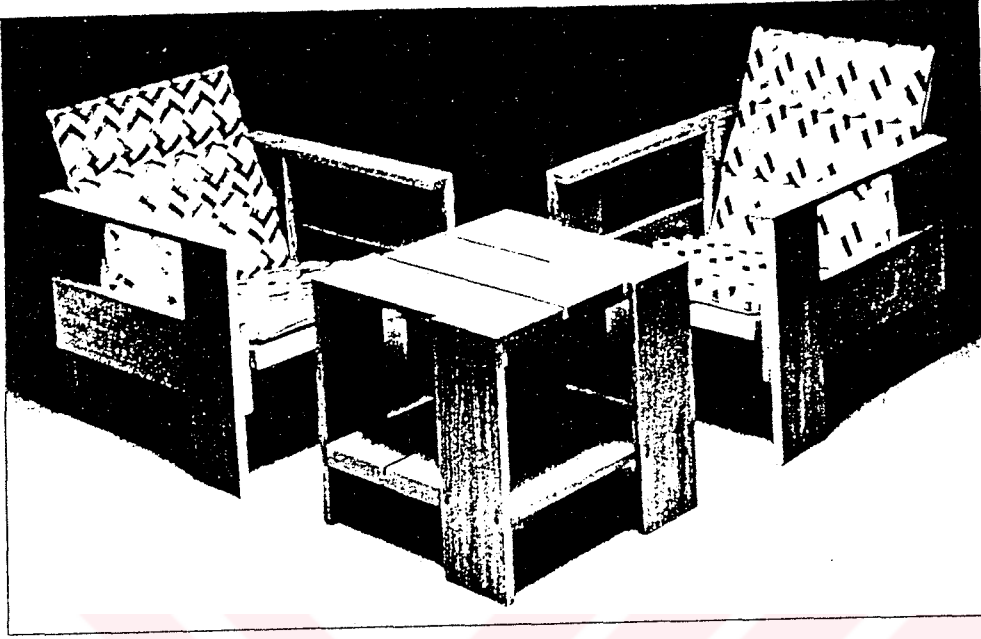
Art Nouveau ' nun Almanya ve Avusturya ' daki görünümü Jugendstil, işlevselci ve rasyonalist özellikleriyle, modern tasarıma ulaşmada önemli bir aşama olmuştur. Alman August Rendell, Herman Obrist, Peter Behrens ve Richard Riemerschmid ' in tasarımlarını örnek gösterebileceğimiz, eğrisel çizgi kullanımının sınırlı kalması, geometrik elemanlardan oluşan kompozisyonların önem kazanması Jugendstil içinde değerlendirilen tasarımların ortak özellikleri olmuştur. Avusturyalı Joseph Hoffmann ' ın, Kolomen Moser ' le birlikte kurduğu Wiener Werkstätten, Arts and Crafts akımının yol açtığı loncaların benzeri bir topluluk olmuş; tasarımları yalın biçimleriyle Art Nouveau ' nun en yalın görünümünü temsil etmiştir.

Deutsche Werkbund, tasarımcılar, gazeteciler, devlet görevlileri ve endüstriyel üreticilerin, Almanya ' nın tasarım standartlarını yükseltme düşüncesiyle, 1907 ' de kurulmuş; Art Nouveau ' nun bezeme yoğun üslubuna karşı işlevselci bir estetiği amaçlamıştır.

İlk Modern tasarım hareketi ise Hollanda ' da ortaya çıkmış; De Stijl grubunun tasarımları, 1919 ' da kurulan Bauhaus ' un tasarımlarını etkileyen en önemli kaynak olmuştur.

3.3.1. Deutsche Werkbund

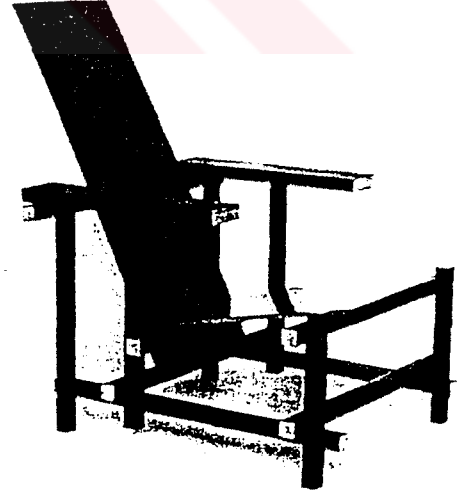
20. yüzyıl başında Almanya ve Avusturya ' da Jugendstil, Art Nouveau ' nun daha yalın bir kolunu temsil etmiş; Art Nouveau ' nun bezemeye verdiği önem daha kontrollü ve az olmuştur. 1896 ' da yayınlanmaya başlayan Pan dergisi İngiliz tasarımın Arts and Crafts kaynaklı yalınlığının bu ülkelerde etkili olmasında önemli rol oynamıştır. İngiltere ' nin Avrupa uygarlığının



Şekil 323

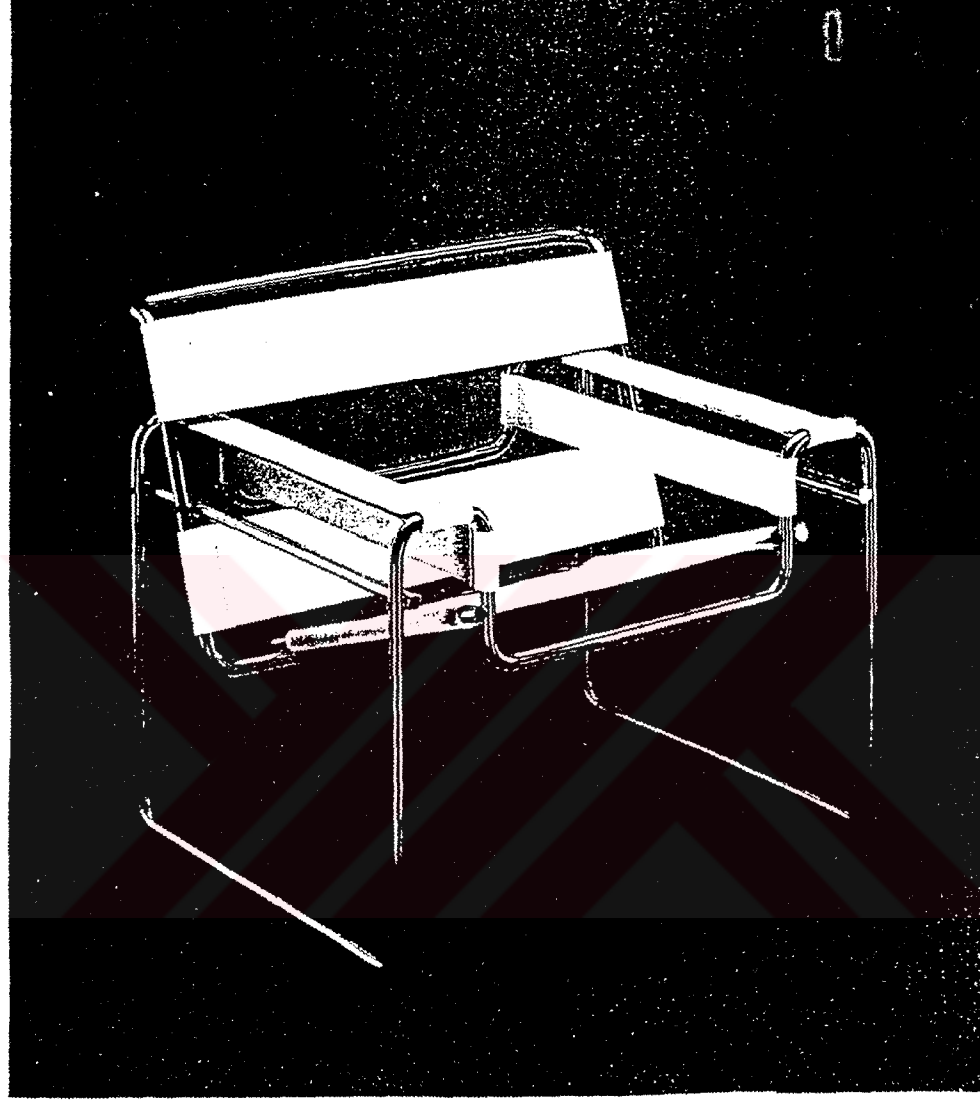


Şekil 3.24



Şekil 325

Rietveld' in sandalye tasarımları



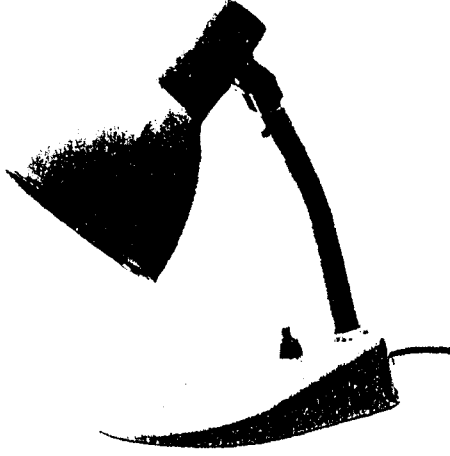
Şekil 3.26 Marcel Breuer' in " Wassily " sandalyesi

merkezi olduğunu düşünen Avusturyalı mimar ve eleştirmen Adolf Loos da 1908 tarihli makalesi ' Süsleme ve Suç ' da , Art Nouveau ' yu eleştirerek yalın, işlevi ön plana çıkaran tasarımları över.

Almanya, yüzyılın başında, yaşadığı hızlı endüstrileşmenin sonucu olarak, endüstri-tasarım ilişkisine yenilik getirme gereksinimi cıuyan bir ülke olmuştur. 1907 ' de, mimarlar, tasarımcılar ve üreticilerin ortak çalışmaları Deutsche Werkbund ' un kurulmasını sağlamış; Werkbund ' un amacı, endüstri ürünlerinin kalitesini, sanatçı, zanaatkar ve endüstrinin ortak çabalarıyla yükseltmek ' olarak ifade edilmiştir. ' sanatsal standartların çağın kültürel gelişimiyle uyum içinde ve bunların iş ve yaşamın birlikteliğini sağlama amacıyla elde edilmesi ' de Werkbund ' un amaçları arasında olmuştur (13, s.88).

Werkbund ' un iki önemli üyesi Henri van de Velde ve Hermann Muthesius arasındaki kutuplaşma, endüstri ve sanatı uyum içinde birleştirmenin kolay olmayacağını göstermiştir. Muthesius, uygulamalı sanatların yalnızca sanatsal değil aynı zamanda ekonomik ve kültürel olduğunu düşünüyor; yeni biçim arayışını kendi içinde bir amaç olmaktan çok ' çağın içsel itici güçlerinin görsel ifadesi ' nin bulunması anlamına geldiğini düşünüyordu. Van de Velde ise, endüstrinin sanata göstereceği saygıdan kuşkluydu: Mükemmelliğe, kullanılan malzemeye, işin yapılışı sırasında duyulan zevke önem vermeyen bir üretimin nesnelere karşı sorumluluk duymayacaklarını; endüstrinin sanatsallığı kar amacıyla gözardı etmelerine karşı olduğunu belirtiyordu (13, s.89). Muthesius, ancak standartlaştırmanın evrensel bir beğeni yaratacağını söylemesine karşın Van de Velde, sanatçının standartlardan uzak, özgür kişiseliliğinin yaratıcı olacağını savunmuştur.

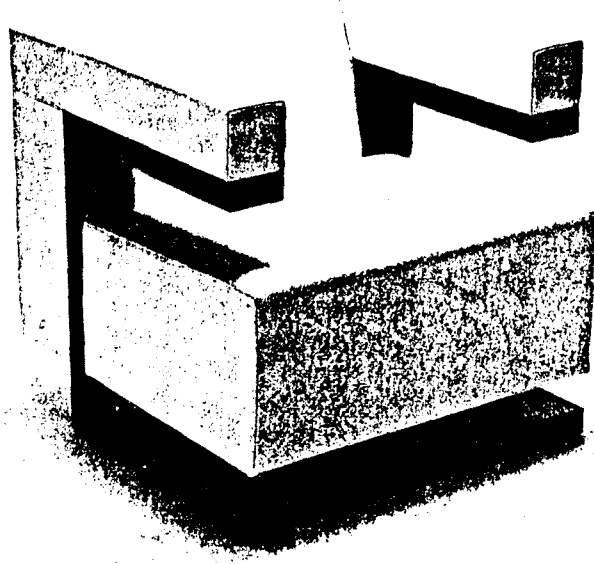
Almanya ' da tasarımın gelişimi, geçmiş biçimlerden yararlanma yerine çağın özgün ve evrensel olabilecek üslubunu yaratma yönünde gelişmiş; 1916 ' da Deutsches Warenbuch yalın, işleve yönelik tasarımları 2 iyi beğeni ' örnekleri olarak yayınlamış, 1924 ' de Werkbund ' un ' Süslemesiz Biçim ' başlıklı sergi kataloğunda yalın tasarım örnekleri yer almıştır.



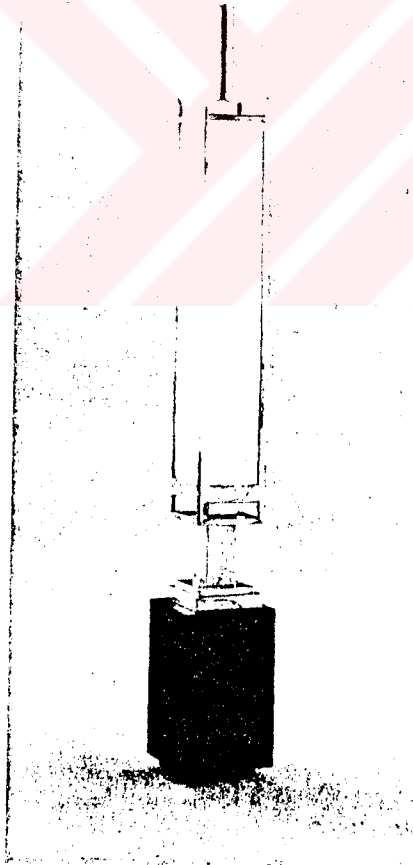
Şekil 3.27 Marianne Brandt ve Hein Briedendiek Körting ve Mathiesen için başucu lambası 1928



Şekil 3.28 Bauhaus üyelerinin tasarladığı 'Kandem' lambaları



Şekil 3.29 Walter Gropius koltuk tasarımı 1920



Şekil 3.30 Eckart Muthesius lamba tasarımı 1930-33

3.3.2. De Stijl

Modern yaşamın kendi estetik ifade biçimini yaratmayı amaçlayan bir sanat anlayışı olarak De Stijl hareketi, Hollanda ' da ortaya çıkmıştır. Harekete adını veren, 1917 ' de yayınlanan de Stijl dergisi olmuş, ressam Theo van Doesburg, Piet Mondrian, mimar J.J.P.Oud, Robert van 't Hoff ve Gerrit Rietveld bu dergi etrafında toplanmıştır. De Stijl dergisinin önemli işlevlerinden biri ' anahtar ' tasarımların dolaşımını sağlamak, üslupsal benzerliklere dikkati çekmek olmuştur. 1920lerin sonuna doğru, de Stijl görüşlerinin Hollanda dışındaki ülkelerde de hızla yayılmaya başlaması üzerine, van Doesburg ' yeni sanat ' ın ' üslupsuz ' olacağını belirtmiştir (21, s.12).

Akım içinde yer alan mimar ve sanatçılar ortak görüşlerini, derginin ilk sayısında şöyle dile getirmişlerdir : " Bu küçük derginin amacı yeni bir güzellik anlayışını geliştirmeye katkıda bulunmaktır. Dileği, modern insanı plastik sanatlarda ortaya çıkan yeni düşüncelerden haberdar etmektir. İsteği, arkaik bir karmaşadan ibaret olan ' modern barok ' un karşısına çıkacak olan ve devrin ruhunu daha iyi ifade eden mantıklı bir üslubun ilkelerini saptamaktır. Kendi içinde, günümüzün modern plastik sanatlar kavramıyla, bu kavramla temelde aynı, ancak kişisel ve birbirinden ayrı şekilde geliştirilmiş düşünceleri birleştirmek istemektedir " (22, s.20).

Bu mimar ve sanatçılar, Mondrian ' ın arkadaşı M.J.H.Schoenmackers ' in evrenin matematiksel düzenini vurgulayan fikirlerinden de etkilenmiş; tarihsel üslupların izini sürmek yerine evrensel bir sanat anlayışının savunuculuğunu yapmışlardır. De Stijl estetiği, ' görünüşün arkasındaki gerçeklik ', ' çoklukta birlik ', ' evrensellikte bireysellik ' gibi kavramlarla ifade edilmiştir.

Kompozisyonların düşey ve yatay çizgiler kullanılarak oluşturulması, renk kullanımının üç ana renk olan kırmızı, mavi ve sarıyla birlikte siyah, beyaz ve griyle sınırlandırılması bu akımın özellikleri arasında yer almış; çizgi,

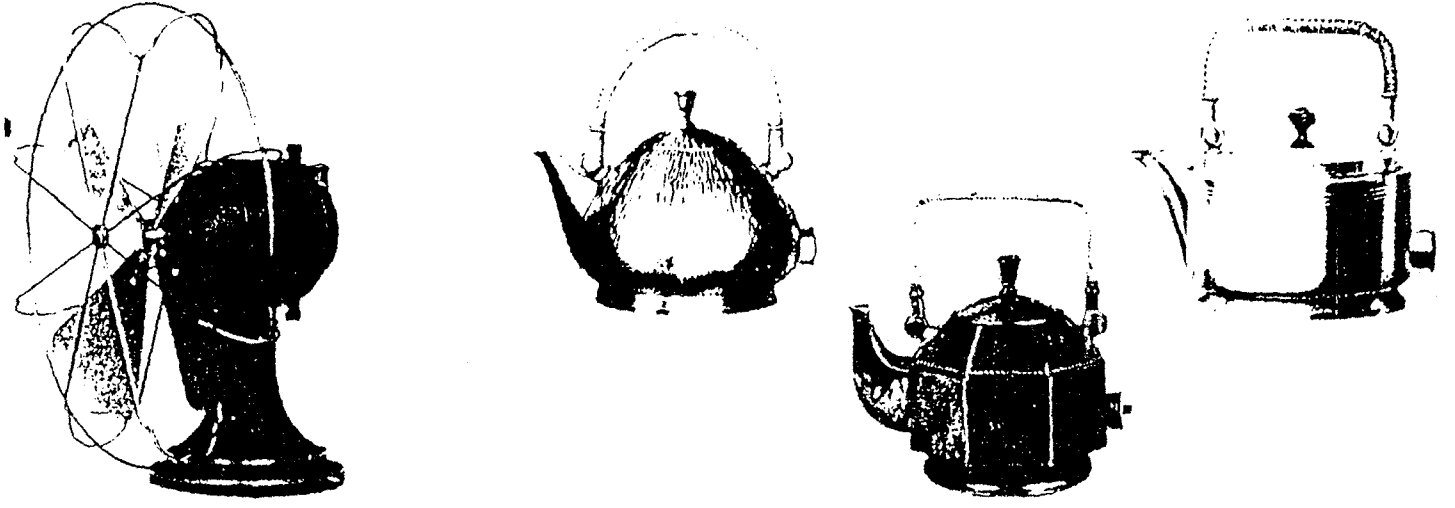
yüzey ve renk arasında gerçekleştirilen denge ve uyum, yaşamın evrensel uyumunun sembolü olarak görülmüştür.

1918 yılında gruba katılan Gerrit Rietveld ' in, 1919 yılında tasarladığı ' Kırmızı, Mavi ve Sarı Sandalye ' si de Stijl tasarım ideallerinin ilk örneklerinden biridir : Sunta tabakaları ve makina yapımı tahta blokların birbirine vidalanmasıyla elde edilen bu sandalye tasarımı, tarihsel üsluplara hiç birşey borçlu olmayan, soyut bir alıştırma niteliği taşımıştır.

3.3.3. Bauhaus

Alman Jugendstil üslubu içinde değerlendirilen sanatçı ve tasarımcılarının çalışmaları yalın ve işleve önem veren özellikler sergilemiş; Werkbund da endüstri ve sanat arasında uyum sağlama amacını güden ilk kuruluşlardan biri olmuştur. Werkbund ' un prensiplerini benimseyen, Almanya ' nın elektrikli araç üreten en büyük şirketlerinden A.E.G ' nin yönetici Paul Jordon, mimar-tasarımcı Peter Behrens ' i hem fabrika binası hem de ürünlerin tasarımıyla görevlendirmiş; 1906 ' dan başlayarak A.E.G ' ye danışmanlık yapan Behrens ' in tasarımları, onları ' makina estetiği ' nin ilk örnekleri saymamızı sağlayabilecek özellikler taşımıştır.

1907 ' de Behrens ' in mimarlık bürosunda çalışmaya başlayan, 1911 ' de Werkbund ' a üye olan mimar Walter Gropius, 1915 yılında Henry van de Velde ' nin, Grandüklük Uygulamalı Sanatlar Okulu ' nun yöneticiliğinden alındığında yerine geçmek üzere önerdiği üç kişiden biri olmuştur. Ancak savaşın tırmanmaya başlaması üzerine kapatılan okul, Güzel Sanatlar Akademisine eklenmek istenince, buna karşı olan Gropius, zanaat, makina üretimi ve sanatçı arasındaki ilişkiyi açıklamaya çalışan bir rapor hazırlamıştır. Bu raporda, " sanatçı makinanın ürettiği cansız nesnelere bir ruh kazandırma yetisine sahiptir. Sanatçının katkısı lüks değildir, bu katkı modern endüstrinin ayrılmaz bir parçası olmalıdır " diyen Gropius raporunu " Ortaçağ loncalarında olduğu gibi sanatçı-zanaatçılar ortak bir ruhla hareket edebilirler " sözleriyle zanaata verdiği önemi de belirtmiştir (36, s.17).



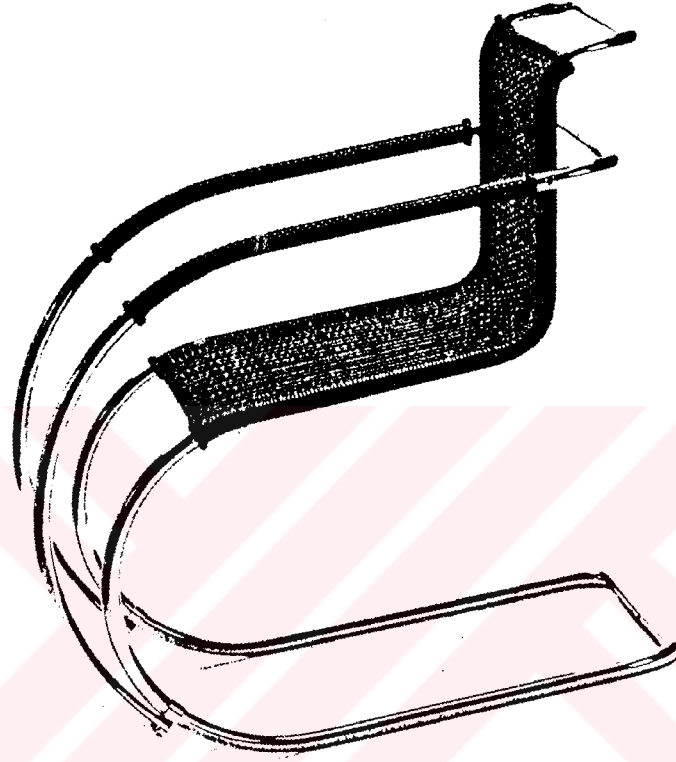
Şekil 331 Behrens' in A.E.G. için yaptığı tasarımlar

Gropius, 1919 ' da Grandüklük Uygulamalı Sanatlar Okulu ile Güzel Sanatlar Okulu 'nun birleştirilmesinden oluşan Staatliches Bauhaus (Devlet Yapı Evi) ' un yöneticiliğine getirilmiş, Bauhaus ' un programı da onun tarafından yazılmıştır : Bu programda yer alan, " Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar hepimiz zanaata dönmeliyiz; çünkü sanat bir meslek değildir. Sanatçıyla zanaatçı arasında temel bir farklılık yoktur: Sanatçı ender esinlenme anlarında kendi iradesi dışında bir sanat eseri yaratır, ama zanaatta ustalık her sanatçının sahip olması gereken şeydir. Gelin birlikte mimari, heykel ve resmi kapsayan birlik içinde yeni bir yapı oluşturalım. " sözleri Bauhaus ' un ilk amacının mimarları ve sanatçıları zanaat konusunda eğitmek olduğunu ortaya koymaktadır (36, s.18).

Bauhaus ' un ilk yıllarında eğitim, Johannes Itten ' in geliştirdiği, altı hafta süren bir giriş dersiyle başlıyordu : Bu derste öğrencilere temel ilkeler ve malzemeler hakkında verilen bilgiyle amaçlanan onlara önce ' yaratıcılığın dilini ' öğretmek, sonra bu dilin doğal yeteneklerini ifade etmekte kullanılmasını sağlamaktı. Öğrenciler giriş dersinden sonra, işliklerden birini seçip, orada seçilen zanaatın ustasıyla temel teknikleri, biçim ustasıyla da biçim ve içerik çalışıyorlardı .

Ressam Paul Klee 1921 yılında, Kandinsky 1922 ' de, Macar konstrüktivist Laszlo Maholy-Nagy de 1923 ' de Bauhaus 'da öğretmenliğe başlamışlardır. Itten ' in verdiği giriş dersini devralan Maholy- Nagy ve Joseph Albers ' in teknik nesnellığe önem veren soyut, geometrik biçim anlayışları Gropius ' un " sanat ve teknoloji: yeni bir birlik " sözüyle ifade ettiği değişimi yansıtır. 1926 tarihli ' Bauhaus Üretiminin Temel İlkeleri ' adlı dökümanda yer alan, " Bauhaus işlikleri, seri üretime uygun ve zamanımızı yansıtan ürün prototiplerinin tasarlandığı yerlerdir " sözleri, Bauhaus ' un endüstriyle kurmak istediği yeni ilişkiyi ifade eder (13, s.101).

Bauhaus tasarımlarında de Stijl grubunun da önemli etkisi olmuştur. Gropius, Rietveld ' in lamba tasarımlarını, Marcel Breuer yine Rietveld ' in sandalye tasarımlarını örnek almışlardır. Breuer ' in, sağlam, hafif, ucuz ve tahtaya göre daha az işçilik gerektiren bir malzeme olan tübüler çeliği kullandığı sandalyeleri, Mies van der Rohe ' nin tasarımlarıyla birlikte



Şekil 3.32 Ludwig Mies van der Rohe Model D 42 1927

Thonet ve Standard Mbel firmaları tarafından üretilmiştir. Marianne Brandt ve Hans Przyembel ' in lambaları, Gerhard Marcks ve Otto Lindig ' in seramikleri de Bauhaus ' un seri üretilen tasarımları olmuştur.

Bauhaus ' un eēitim yöntemleri 20. yüzyıl sanat eēitimini önemli ölçüde etkilemiş; tasarımları, çeşitlilikleriyle birlikte, yalın, işleve uygun tasarlanmış örnekler olarak tarihselcilikten kaçışı da ifade etmişlerdir.

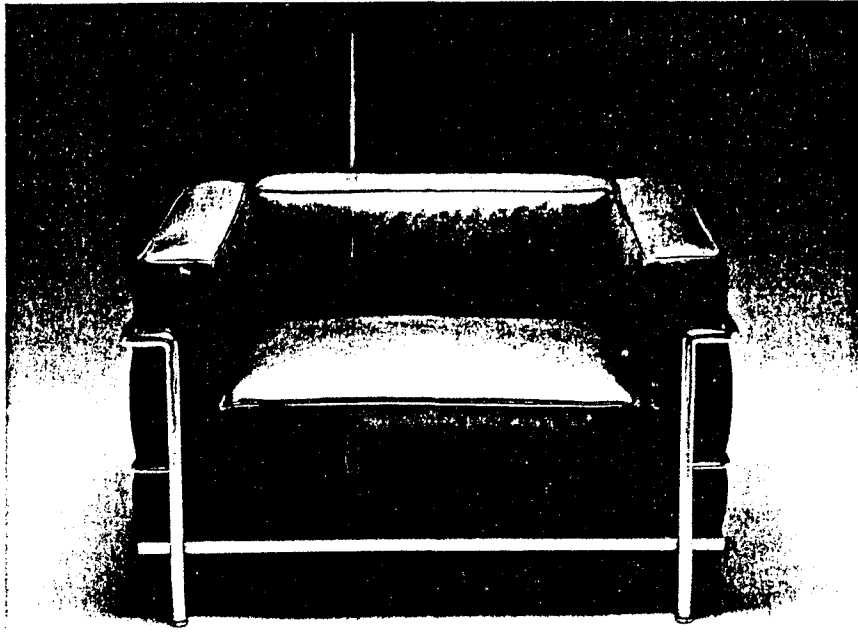


BÖLÜM 4. 20. YÜZYIL TASARIMINDA TARİHİ MİRASIN KULLANIMI

Çağın özgün üslubunu yaratmayı amaçlayan mimari-sanat-tasarım akım ve üslupların ortak adı olarak Modernizm, tarihselciliği yadsımış; eklektisizmin geçmiş biçimleri tekrarlamasına karşı çıkmıştır. Çağın özgün üslubu, Modernizm tarafından, endüstri toplumunun belirlediği, evrensel ve Gropius 'un sözleriyle " yeni bir üslup değil, bütün olası üslupların aşılması " olarak tanımlanmıştır. Yeni estetik anlayışının manifestoları arasında, Hollanda ' da de Stijl ' le birlikte, Rusya ' da Konstrüktivizm ve İtalya ' da Fütürizm de önemli olmuş; mimarideki gelişmelerin yanında Bauhaus da bu üslubun ilk özgün örneklerini veren bir okul olmuştur.

Amerika ' nın uygun ürünleri olmadığını düşündüğü için katılmadığı 1925 yılında Paris ' de yapılan Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes sergisine katılım ' modern ' olma şartını taşımış; Fransa ' nın daha sonra Art Deco adını alacak üslupta yapılmış tasarımlarıyla birlikte mimaride Modern akımı izleyen kolunun örneği bu sergideki Pavillion L'Espirit Nouveau tasarımıyla Le Corbusier olmuştur. Ressam Amedee Ozenfant ' ın etkisiyle Pürizmi benimseyen Le Corbusier, nesneleri saf, basit geometrik biçimlere indirgemeye yönelmiş, ' makina estetiği ' nin gelişmesinde önemli etkisi olmuştur.

Modernizmin tasarımdaki görüntüsü 1940 ve 50lerde, öncü akımlar tarafından ifade edilmiş, tarihselciliğin reddini de içeren kurallar bütününün prensipte benimsenmesiyle birlikte; farklı ülkelerdeki değişik görüş ve uygulamalarla temel ilkelerden uzaklaşmayı da yansıtmıştır. A.B.D ' de, parçaları örterek, entegre bir bütün oluşturma anlayışı, Modernist işlevselciliğin nesneleri temel elemanlarına ayırıp tanımladıktan sonra, bu parçaları yeniden bir araya getirme yönteminin yerini almış; Avrupa



Şekil 4.1 Le Corbusier Sandalye Model L3 1928



Şekil 4.2 Le Corbusier 1925 Sergisi Nouvel Esprit Pavyonu

kaynaklı Modernizmin yanı sıra, gelişen kitle üretim/tüketim ve kültüründen kaynaklanan, popüler bir tasarım anlayışı gelişmiştir (31, s.134).

İtalya ' da aynı dönemde farklı biçim arayışlarına yönelik yoğun çabanın ortak noktasını işlevselci estetiğe karşı çıkmak oluşturmuştur. Örneğin mobilya tasarımında geleneksel tiplerin yanı sıra, Barok ve Art Nouveau üslubunun kullanımı organik tasarımlarla yan yana olabilmış; ' işlevle birlikte güzellik ' fikri yeni biçim arayışlarının ifadesi olmuştur. Aynı anda sanat-tasarım-yenilik üçlüsünü temsil eden Rönesans sanatçısı kavramı tasarımcılara örneklik etmiş; dönemin ana teması endüstri ve sanat arasındaki birliğin sağlanması olmuştur (32, s.192).

Üç yılda bir Milano ' da yapılan sergiler, İtalya ' nın endüstri tasarımı alanında geliştirdiği yenilikleri tüm dünyaya sergilediği bir etkinlik olmuştur : Sergiler birbirinden farklı tasarımlardan oluşmakla birlikte, tasarımın kültürel anlamı, güzellik ve işlev arasındaki ilişki, geleneğe verilen önem bu tasarımların ortak paydasını ifade etmiştir. Çoğu mimari kökenli olan tasarımcıların geleneği yeniliklerle birleştirerek endüstri tasarımına uygulaması, İtalyan tasarımının kendine has bir dil geliştirmesine olanak sağlamıştır.

Almanya ' da, Deutsche Werkbund ' la başlayıp Bauhaus ' la devam eden endüstri ve tasarım arasındaki ilişkiyi kurmaya yönelik çalışmalar, 2. Dünya Savaşı ile kesintiye uğradığı yerden devam ettirilmiştir. Otto Bartnug, Max Taut, Lily Reich gibi mimarların, ' yeni biçim ' ve ' yeni yaşam biçimi ' geliştirme amaçları, 1947 ' de yeni Werkbund ' un kurulmasıyla sonuçlanırken, Rat für Formgebung adlı endüstri tasarımı derneğinin ' iyi/doğru biçim ' (guteform) için belirlediği ölçütler yeni-işlevselci bir anlayışı yansıtmıştır : Nesnelerin kullanım amacıyla uyum içinde olmayan ifadeci özellikler taşıması belirlenen ölçütlerden biri olmuştur.

İşlevsel tasarıma bir eğitim temeli oluşturmak için 1951 yılında, İsviçreli Max Bill ' in yöneticiliğinde kurulan Ulm ' daki Hochschule für Gestaltung, Bauhaus ' un devamı olma amacı taşımıştır. 1957 ' de yöneticiliği devralan Arjantinli ressam Tomas Maldano ' nun Bauhaus formalizmi ve idealizminin endüstri toplumlarında geçersiz olacağı görüşü çok tepki toplamış, okul

Maldano ' nun 1967 ' de ayrılışından sonra 1968 ' de kapatılmıştır. Braun, Siemens, A.E.G-Telefunken gibi firmaların ürünlerinde gözlenen yeni işlevselci anlayış, Almanya ' da endüstri tasarımının genel görünümünü ifade etmiştir (32, s.206-7).

Farklı ölçütlerle de olsa aynı şeyi yani ' doğru ' tasarımı ifade eden genel eğilimin yanı sıra farklı biçim arayışları, 1950 sonları ve 60 başlarında ' alternatif ' tasarım örneklerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Çağın değişen iklimini yansıtan popüler tasarımlara, düşünsel alanda da Modernizm karşıtı görüşler eşlik etmiştir: Modernist akımın işlevin belirlediği biçim anlayışına, sıkıcı ve zorlayıcı olduğu düşünülerek karşı çıkılırken, yeni kültür ve beğenin sembolik ve ifadeci bir biçim talep ettiği vurgulanmıştır.

Estetik, sosyal ve kültürel alanlarda işlevselcilik karşıtı tepkilerin, 1950 ve 60 larda farklı bir tasarım seçeneğine yol açtığı görülür: ' tüketim ürünleri estetiği popüler sanatların estetiğine sahip olmalıdır ' düşüncesi, tasarım kuramına yeni değerleri katmanın yolunun, bu değerleri doğal olarak içeren popüler/kitle kültürü ürünlerine bakmak olacağı görüşünün sonucu olmuştur. Kitle kültürü ve bu kültürün ürünlerinin ciddiye alınarak incelenmesi önerisi en açık ifadesini, 1960larda ortaya çıkan Pop sanatta bulmuştur.

Pop Sanat tanımı, ilk kez İngiliz eleştirmen Lawrance Alloway tarafından, kitle kültürünün yarattığı ' popüler ürünleri ' ifade etmek için kullanılmış, daha sonra ' Bağımsız Grup ' un tartışma ve eserleriyle ilgili olarak, terimin anlamı popüler imgeleri kullanan sanatçıların çalışmalarını içine alacak şekilde genişlemiştir. Londra ' da, genç sanatçı, mimar ve yazarların buluşma yeri olan Çağdaş Sanat Enstitüsü ' ünde bir araya gelen Bağımsız Grup ' u, ressam Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, John McCale, Lawrance Alloway, fotoğrafçı Ian Henderson, mimari eleştirmeni Reyner Banham, mimar Alison ve Peter Smithson oluşturmuştur. Eduardo Paolozzi ' nin Bağımsız Grubu ' un bir araya gelişinden önce 1947 ' de yaptığı, Amerikan savaş uçağı, silah gibi mekanik imgeleri, Coca-Cola şişesi ve logosunu Pop sözcüğüyle birlikte içeren kolajı, grubun başlatacağı Pop sanat akımının ilk örneklerinden olmuştur. Richard Hamilton ' ın, 1956 ' da



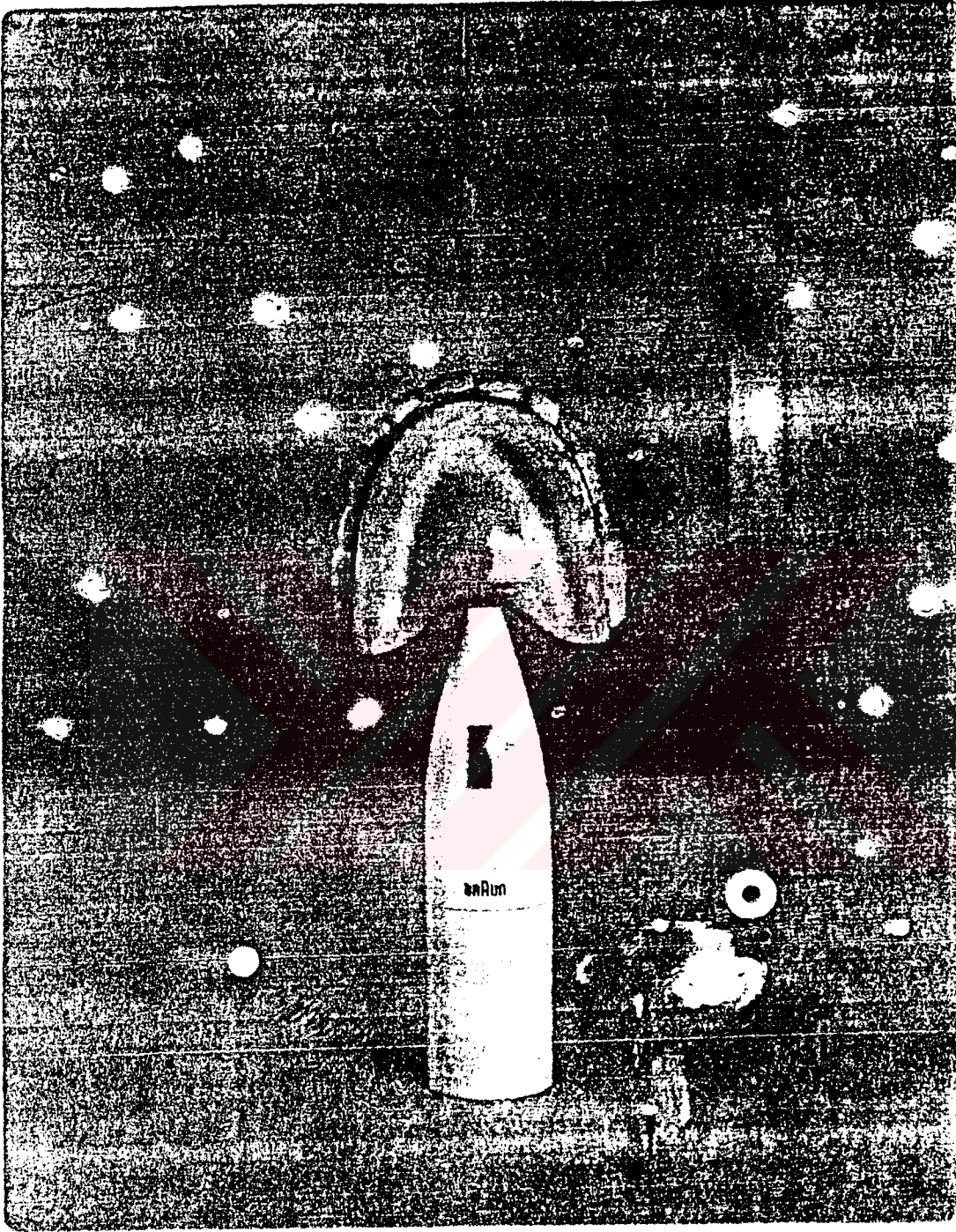
Şekil 4 3 Richard Hamilton ' in ' Günümüzün Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Acaba Nedir? ' kolajı 1956

açılan ' İşte, Yarın ' sergisinin afişi olarak hazırladığı ' Günümüzün Evlerini Böylesine Farklı ve Çekici Kılan Acaba Nedir? ' kolajı, tüketim eşyaları, reklamlar ve filmlere yaptığı göndermelerle Bağımsız Grubu 'un fikirlerini özetlemektedir (31,s.168).

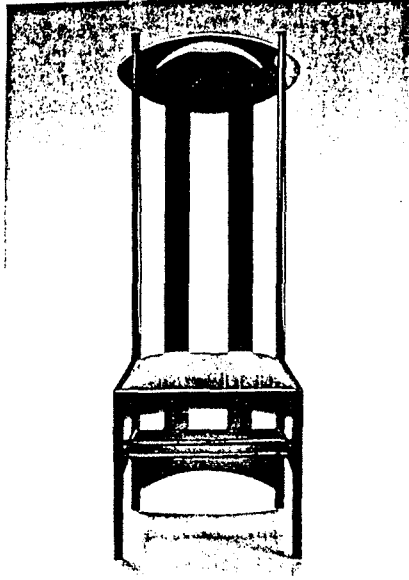
Grup, 1952-55 yılları arasında, filmler, reklamlar, çizgi romanlar, Pop müzik, tüketim ürünlerinin tasarımlarındaki kitle imgelerini inceleyerek, insan ve onu çevreleyen nesneler dünyası arasında yeni bir ilişkiyi tanımlamaya çalışan eserler vermiş; sorgulamak yerine iyimser bir bakışla kabul etmeyi yeğledikleri kitle kültürünü ifade etmede ' doğru tasarım ' anlayışının yetersiz olduğunu vurgulamıştır. Reynier Banham, " 1955 model Buick V-8 gösterişi, büyüklüğü ile sahip olduğumuz teknik olanakları Bauhaus tasarımlarından çok daha iyi ortaya koymaktadır " derken, Richard Hamilton, 1968 tarihli ' Eleştirel Gülüşler ' adlı çalışmasında Braun marka elektrikli diş fırçasını takma dişlerle birlikte kullanmıştır.

İngiltere' de başladıktan sonra, diğer Avrupa ülkelerine ve kitle kültürü imgelerinin asıl kaynağı olan Amerika' ya yayılan Pop sanat akımı, hem yeni toplumun imgelerini kullandığı eserlerinde tüketim ürünlerin popüler tasarımından etkilenmiş, hem de tasarımın yeniden değerlendirilmesine yol açmıştır. İfadeyi, sembolizmi, kısa-ömürlülüğü ve eğlenceyi içeren yeni bir tasarım anlayışının ilk işaretleri Pop tasarım akımı içinde yer alırken, ' doğru tasarım ' örneklerinin sıkıcılığına yönelttiği eleştiri de nesneler için yeni bir biçim arayışında etkili olmuştur.

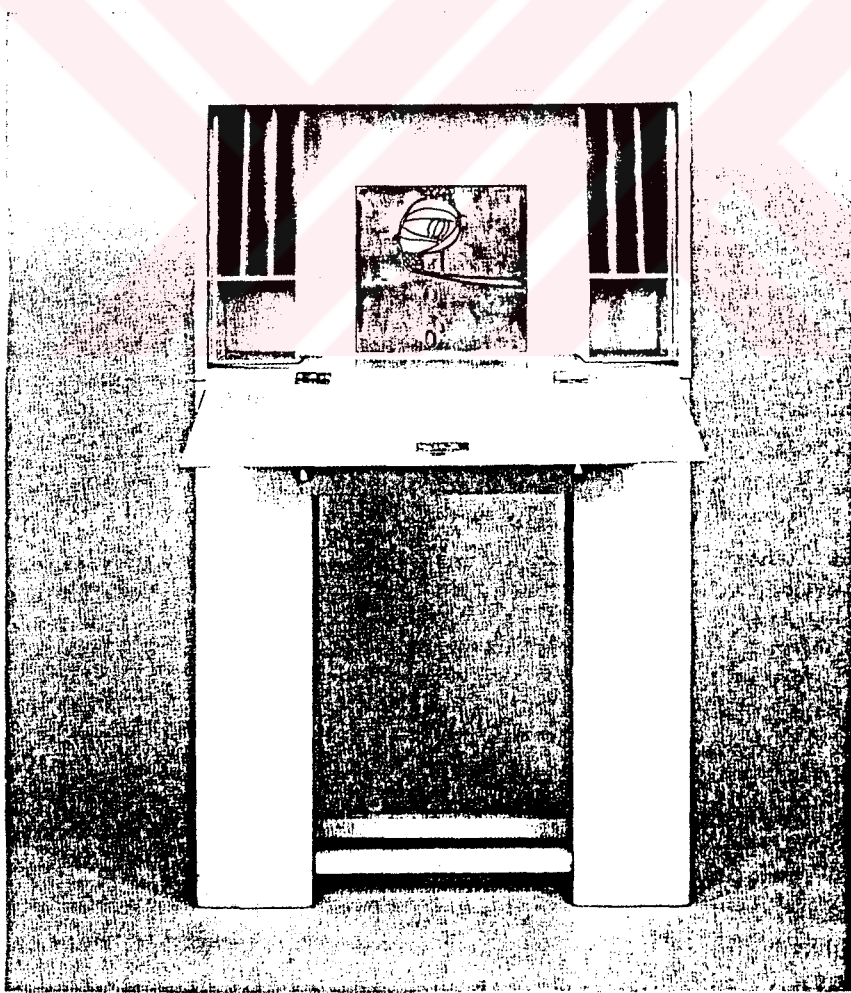
Yeni bir tasarım kuramı oluşturmaması Pop tasarıma yöneltilen eleştirilerin başında gelmekle birlikte, Pop tasarımın önemi Modernist estetiğin varsayımlarının sorgulanması ve dikkatini üretimden tüketime kaydırmasında yatmaktadır. İnsan ve nesneler arasındaki ilişkinin işlevsel gereksinimlerin dışındaki görünümleri de önem kazanmış; tarihi üslupların canlandırılması Popu izleyen bir eğilim olmuştur.



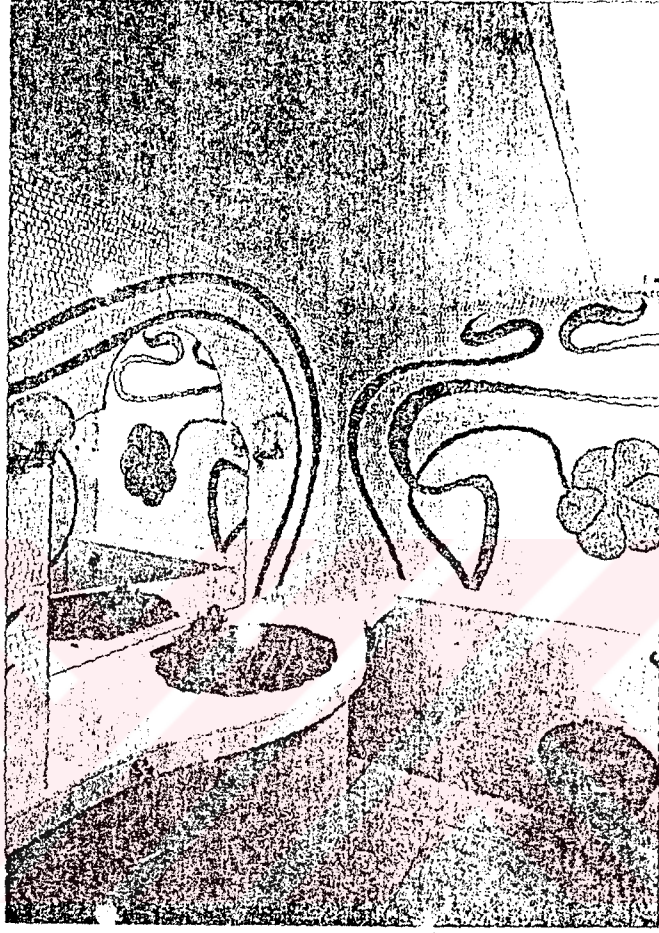
Şekil 4.4 Richard Hamilton 'ın ' Eleştirel Gülüşler '



Şekil 4 5 Charles Rennie Mackintosh sandalye 1897



Şekil 4.6 Charles Rennie Mackintosh Çalışma masası 1904



Şekil 47 Londra 1976 banyo içi

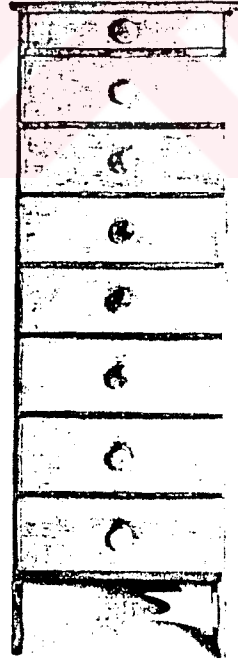
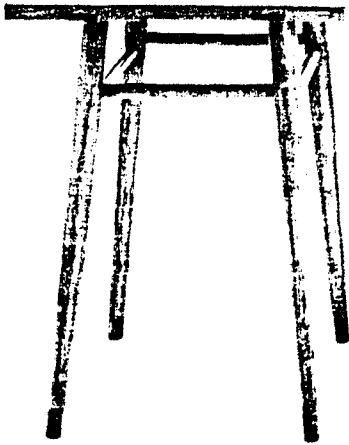
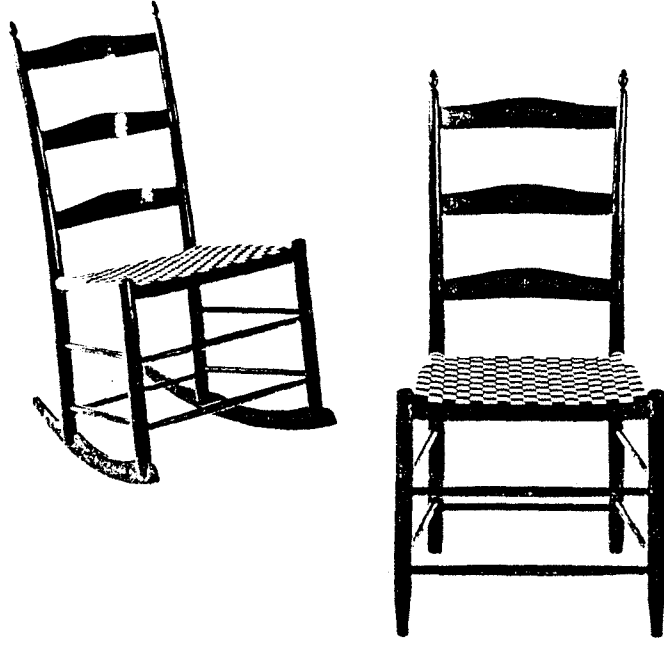
4.1 Tarihselcilik

1960ların ortalarında, Pop akımın ortaya çıkışında önemli etkisi olan çağdaş olguların esinlediği üslup arayışı çabuk tükenmiş; yerini yeniden keşfedilen geçmiş üslupların canlandırılması eğilimi almıştır. Viktorya, Edward dönemleri, Art Nouveau, Art Deco birbiri ardından canlandırılan üsluplar olmuş, bu üsluplar çağdaş tasarımı ifade eder hale gelmiştir. 1970ler de ise 1940 ve 50lerden sonra 1960lar canlandırılarak çember tamamlanmıştır. Bu eğilim, İngiltere ile sınırlı kalmamış, A.B.D ' de ve ' le style retro ' adıyla Fransa ' da da yaygınlaşmıştır. Geçmişe duyulan ilgi, tarihi üsluplarla birlikte, endüstri üretimi öncesi yöntemlerin de yeniden gündeme gelmesine yol açmış; 1970 başlarında, zanaat üretimi A.B.D. ve Avrupa ülkelerinde- özellikle İskandinav ülkelerinde- yaygınlaşmıştır (31, s.171).

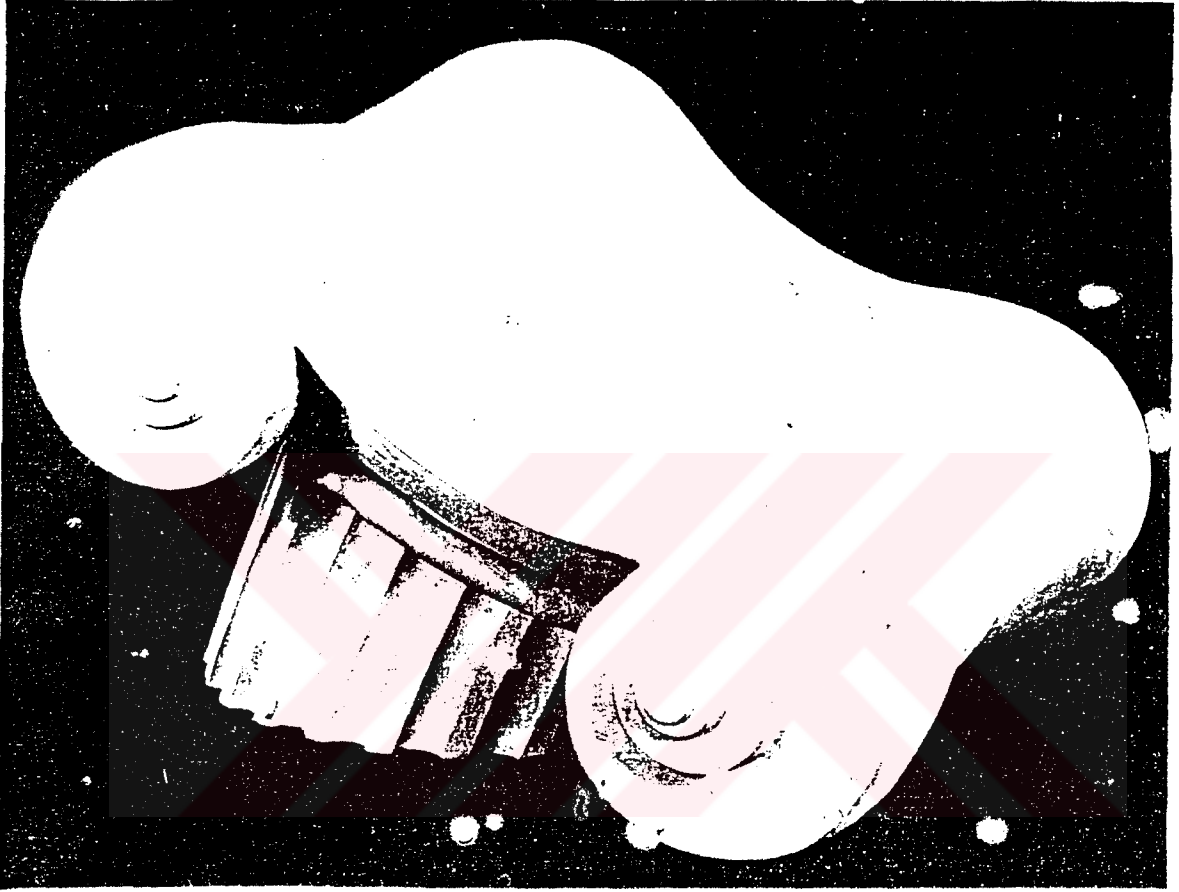
Tarihi üsluplara duyulan ilgiyi başlatan/yaygınlaştıran etkenlerden biri de canlandırmacı sanat sergileri olmuştur. Orta-sınıf refah ve rahatını duyulan özlemi yansıtan, Viktorya Dönemi eklektik üslubunun canlandırılmasını sergilerde tanıtılan Arts and Crafts Akımı tasarımlarının yeniden üretilmesi izlemiştir. William Morris' in duvarkağıdı tasarımları eski bloklar kullanılarak yeniden basılmış, Liberty and Company Mağazası Art Nouveau dokumaları koleksiyonunu yeniden üretmiştir. Paris' de 1925 yılında açılan Uluslararası Dekoratif Sanatlar Sergisi' nde yer alan nesneleri tanıtan Les Annees ' 25 Sergisi ise ilginin Art Deco üslubunda yoğunlaşmasına neden olmuştur (32, s.225-227).

Pop tasarımı izleyen canlandırmacı eğilimler, Popun özgün bir tasarım kuramına sahip olmamasıyla açıklanmakla birlikte, bu eğilim aynı zamanda tasarımın yeniden yorumlanışının sonuçlarından biridir. 1955-75 arası dönem, Modernist üslubun tek ve doğru üslup oluşunun geçersizleşmesi ve birden fazla üslubun birlikte var olması olasılığına işaret eden çoğulculuk ve eklektisizmin gelişmesiyle özetlenebilir.

Günümüzde tarihi üslupların canlandırılması eğilimi devam etmekte, modern malzemelerin sağladığı olanaklardan yararlanılması üslup tekrarını kolaylaştırmaktadır. 19.yüzyıl Shaker mobilyalarının yeniden üretiminde,



Şekil 48 Shakers mobilyaları



Şekil 4 9 ' Capitello ' sandalye 1971 Studio Gufram

fiber tahtalar önce lamine edilmekte daha sonra ' yıpranmış /uzun süredir kullanılmış ' bir görüntü elde etmeye yarayan işlemlerden geçirilmekte, Viktorya dönemi mutfak aletleri, hafif malzeme kullanımıyla günümüzün kalite ve kullanışlılık anlayışına uyarlanmaktadır (34, s.38). 19. yüzyıl eklektisizminin kullandığı tüm tarihi üsluplarla birlikte, bu eklektisizme tepki olarak ortaya çıkan Arts and Crafts akımının tasarımları, Art Nouveau ile birlikte tarihselciliği yadsıyan Modernist tasarım örneklerinin de genişlettiği miras canlandırmacılık anlayışının yararlandığı kaynak olmaktadır.

4.2 Post-Modern Tasarım

İkinci kuşak Modernizmin, ileri kapitalizmin değerlerini içinde eriten ve özgün hareketin entellektüel temelinden yoksun görünümü, 1965-85 yılları arasında Post-Modern tasarım manifestolarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu yılların değişen sosyo-ekonomik ve kültürel iklimi, ' Post-Modern Durum ' a ilişkin yoğun tartışmalarını başlatarak, 1960ların ortalarından itibaren mimari ve tasarımda yeni bir bakış açısı ifade edilmeye çalışılmıştır (32, s.211).

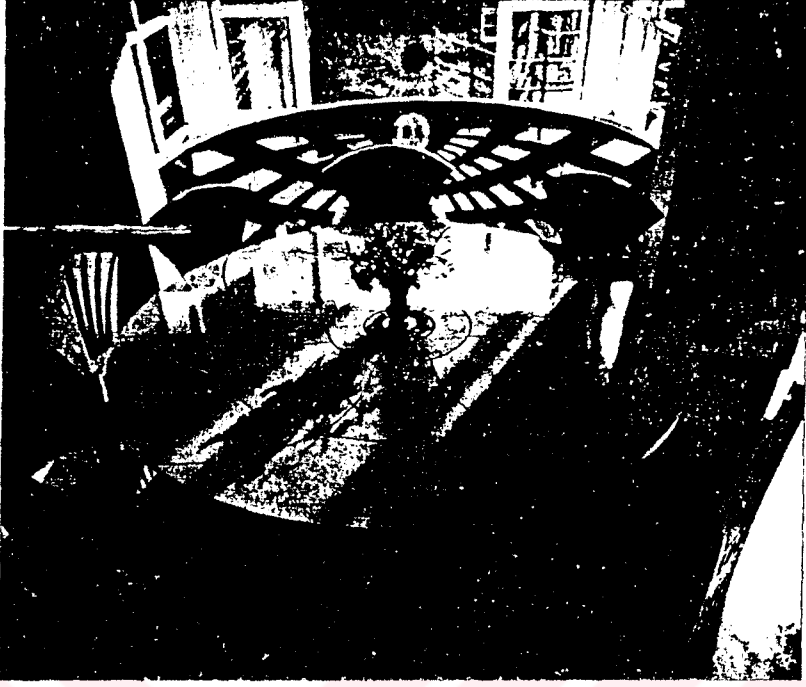
Öncelikle mimaride ortaya çıkan Post-Modern Tasarım Amerikalı mimarların uygulamalarında kendini göstermiş, daha sonra ise ' Post-Modern Durum ', edebiyat, felsefe, politik kuram, mimari ve tasarım gibi farklı disiplinleri kapsayan yeni bir kültürel tavır halini almıştır. Post-Modern akımın manifestosu olarak kabul edilen, 1966 yılında yazdığı ' Mimaride Karmaşıklık ve Çelişki ' adlı kitabında Robert Venturi, mimarinin Modernizmin olmadığı her şey olması gerektiğini- dağınıklık, belirsizlik, eklektizm, sembolizm, tarihsellik- savunarak, uygulanmaya başlayan bir eğilimin sözcülüğünü üstlenmiştir. Venturi ' nin 1960lardaki mimarlığı dönemin Pop sanat akımıyla benzerlik taşımış, imgelerini kitle kültürü içinde aramışken, daha sonra tarihi üsluplara yapılan göndermelerin kullanımı Venturi ile birlikte Post-Modern adıyla anılan mimarların ortak özelliklerinden olmuştur.

Charles Jenks, sembolizm, çok-anlamlılık, içeriğe verilen önemi yansıtan mimari tasarımları örneklediği, ' Post-Modern Mimari ' (1977) kitabıyla akımın adının yaygınlık kazanmasına katkıda bulunmuştur. Bu adlandırma, farklı görünen uygulamalar ve düşüncelerin ortak noktalarının belirginleşmesini sağlamış olmakla birlikte, Post-Modernizmin bir akım değil, Pop sonrası kültüre ilişkin bir ortak tepkiler bütünü olduğu savunulan görüşlerden biridir.

Jencks ' e göre, Postmodernizm ile çoğulculuğun kapısı açılarak; ' tarih, gelenek, retorik, ikonografi, renk, konvansiyon, heykel, hatta o pek korkulan süsleme ' içeri alınmıştır. Post-Modern tasarımda tarihselliğin kullanımını Modernizmin yasaklamalarından sonra yeniden gündeme gelmiştir. Post-Modern tasarım anlayışı, geliştirilen düşünsel temellerle birlikte, biçim ve işlevle ilgili kısıtlamaları gevşeten yeni teknolojik gelişmeler ve malzemelerden de destek almıştır.

Mikroelektronikğin gelişmesi, küçük, ucuz ve güvenilirliği yüksek ürünleri mümkün kılmış; ürün tasarımının en önemli bileşenini oluşturan işlev, biçim için önemli bir kısıt olmaktan çıkmıştır. Artık işleve bağlanması gerekmeyen biçim, böylelikle tasarımcılara Post-Modern düşüncenin önerdiği her tür yeniliği/tarihselliği uygulama özgürlüğü tanımaktadır. Modernist tasarımın önermelerinden biri olan ' malzemeye karşı dürüstlük ', cam, tuğla, çelik, taş gibi malzemeler söz konusu olduğunda anlam ifade edebilmesine karşılık, birden fazla biçim ve doku özelliği içeren yeni malzemelerde- örneğin plastiklerde - gereksizleşmiştir. Plastiklerin özellikleri, Modernizmin ' dürüstlük ' talep ettiği cam, çelik gibi malzemelerden farklı olarak, tasarımcının isteği dışında gizli kalabilmektedir.

Bilgisayarla çalışan makinelerin üretimde kullanılmaya başlaması, seri üretimin doğası ve ölçeğiyle ilgili önemli gelişmelerden bir diğeridir : Bu yenilik, aynı üretim sürecinde benzer ancak aynı olmayan ürünlerin üretimini mümkün kılarak; farklı anlayışların sonucu olan tasarımların ürüne dönüştürülebilmesi sağlamaktadır.



Şekil 4.10 Charles Jencks Güneş Masası ve Sandalyeleri



Şekil 4.11 Robert Venturi Knoll International İçin Sandalyeler 1983/84

Kendilerine özgü bir estetiğe zorlamayan, teknolojik ve malzemeye ait yeniliklerin sonuçlarından biri de tasarımcıların tarihsel üslupları diledikleri gibi kullanma özgürlüğü olmuştur. Post-Modern tasarım adı altında yer alan 'dağınık' manifesto ve uygulamaların, tarihselliğin tasarımdaki yerine ilişkin farklı yaklaşımları söz konusudur : Tarihi üslupların karikatürize edilerek kullanılmasının yanı sıra motif dilinin tekrar edilmesi, geçmiş deneyimlerin sonucu olan üsluplardan yeni bir senteze varmada yararlanılması bu yaklaşımları özetlemektedir. (23, s.98)

4.2.1 Motif Dilini Yineleme

Tarihi üslupların motif dillerinin tekrarı Post-Modern tasarımın tarihselliği kullanma yollarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Oluşturulan tasarımın gönderme yaptığı üslubu imleyen, bu üsluba ait motif tekrarı olmaktadır. Bu uygulamanın örneği olarak Charles Jencks ' in ' Sun ' sandalyesinin arkasında, hem Regency üslubunun Napoleon ' un Mısır seferinden sonra kullanmaya başladığı Eski Mısır motiflerinden biri hem de Art Deco ' nun motiflerinden olan güneş biçimini kullanmış olması verilebilir. Yine Jencks , Alessi firması için tasarladığı çay takımında Eski Yunan mimarisinin motiflerinden yiv ve volütleri kullanmıştır. Michael Graves ' in 1983 ' de Alessi için tasarladığı çay takımında da kullandığı yivler bu kez Neo-Klasik özellikleriyle, Josef Hoffmann ' ın 1920lerde Wiener Werkstatte ' de yaptığı çay takımı tasarımının motif dilini tekrarlamıştır (7, s.135).

Amerikalı mimar Richard Meier ' in Swid Powel için tasarladığı çay takımında kullanılan motif ise Joseph Hoffmann ve Kolo Moser ' in dört köşeli biçim kullandıkları döneme bir gönderme olarak okunabilir. Robert Venturi ' nin tasarladığı çay takımında kullandığı çay yaprakları motifi ise Wiener Werkstatte ' nin örüntülerine olduğu kadar, Henry Cole ' un kurduğu Summerly Grubu ' nun işleve uygun süsleme anlayışını da tekrarlamaktadır. Venturi ' nin Colorcore firması için yaptığı ayna tasarımı da klasik yivli süslemeleriyle bu grup içinde incelenebilecek bir örneği oluşturmaktadır(7, s.130).

4.2.2 Sentez

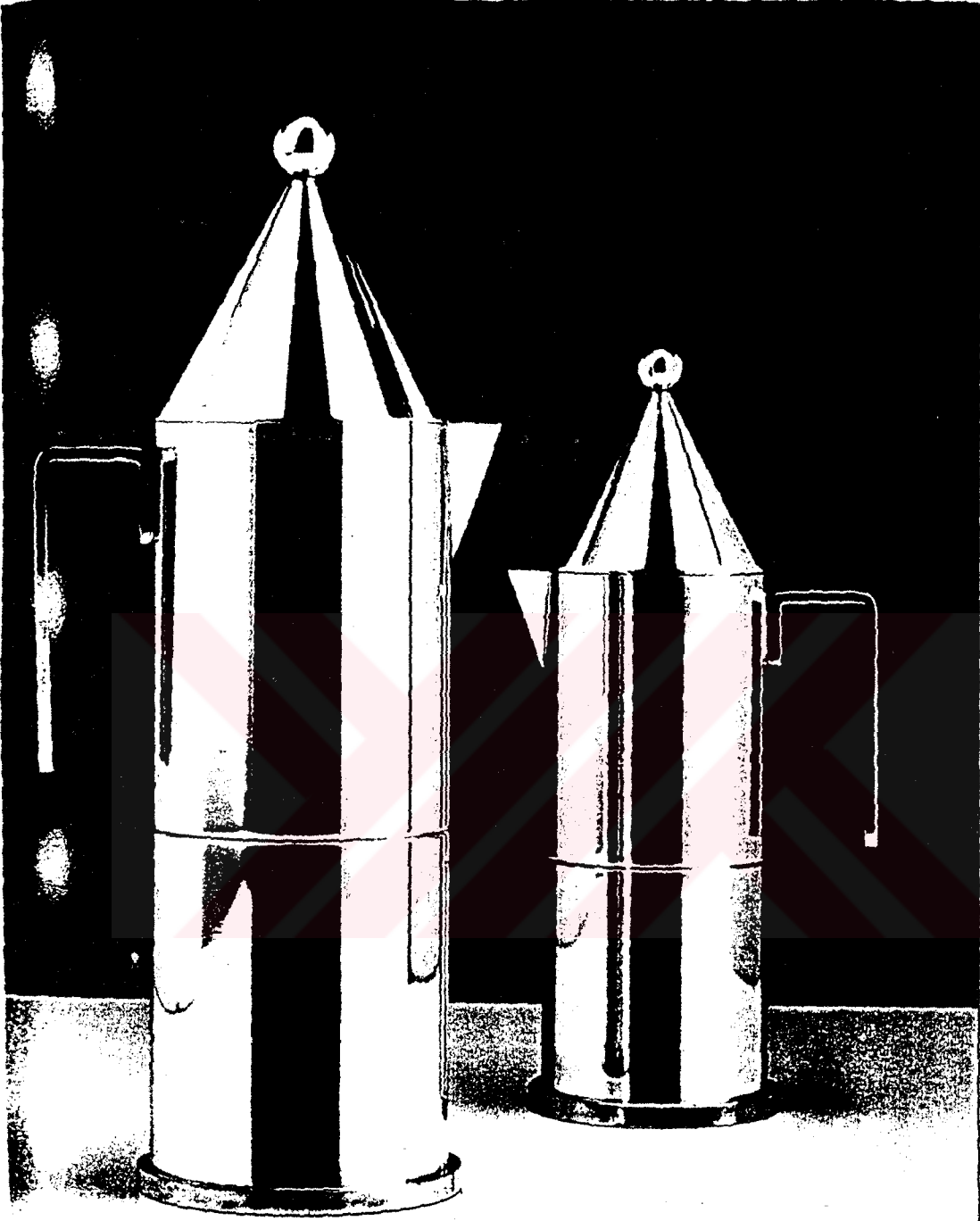
Post-Modern tasarımın tarihselliği kullanımı, Modernist tasarımın nesneyi, oluşturma/yapma sürecinden yola çıkarak tasarlamasından farklı olarak, tasarlama etkinliğinin nesnenin kendisini ve gelenekle ilişkisini düşünmekle oluşturulmasını içermektedir. Bu yöntemle tasarlamanın sonucunda, nesnenin güncel analiziyle birlikte geçmiş üslupların analizi de nesnenin biçim ve işlev bütünlüğünün korunduğu bir senteze ulaşmada araç olarak kullanılmaktadır. Sentezde tarihselliğin kullanımı, geçmiş tasarım örneklerinin tekrarı üzerinde 'oynamalarda' değil, işlev ve biçim açısından bir bütün oluşturan yeni bir tasarıma varmada araç olarak kullanılmaktadır.

Bu yöntemle üretilmiş tasarımlara ilk örnek olarak İtalyan mimar Aldo Rossi 'nin Alessi firması için 1984 yılında yaptığı paslanmaz çelikten kahve makinası 'La Conica' verilebilir. Bu tasarım, Rossi 'nin 1979 'da Venedik Bienali için tasarladığı tahta ve çelikten yapılma yüzer tiyatrosu, 'Teatro del Mundo' nun tasarımından yola çıkmıştır : 'Teatro del Mundo' ise Venedik 'deki San Marco Meydanı 'ndaki çan kulesini tarihsel kaynak olarak senteze varmada kullanmıştır. Fransız tasarımcı Philippe Stark 'ın 1982 tarihli 'Pratfall' koltuğu ise Art Deco üslubunun biçim dilini özgün bir tasarıma ulaşmada araç olarak kullanmıştır. Adı 'tepe üstü düşmek' anlamına gelen sandalyeyi, Stark François Mitterand 'ın konferans odasında kullanmıştır (7, s.229).

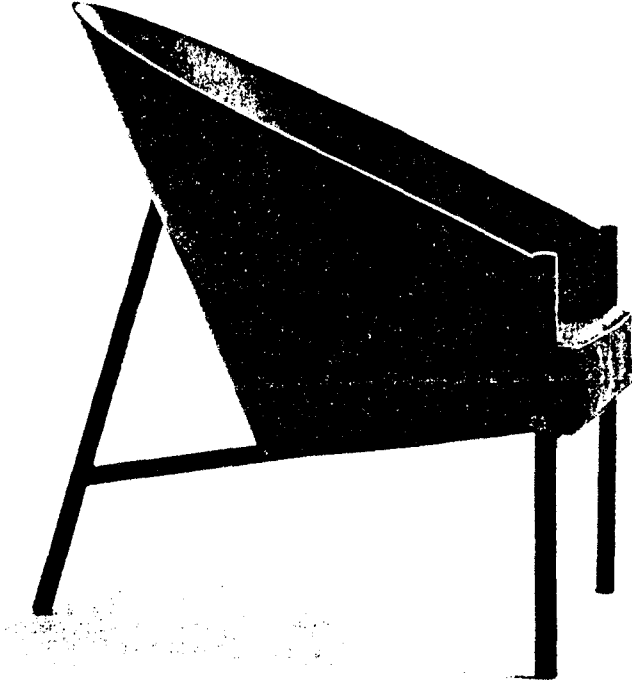
Avusturyalı mimar ve tasarımcı Hans Hollein 'ın 1981 'de Memphis için yaptığı, funda ağacının kullanıldığı 'Schwarzenberg' masası Art Deco üslubunu açık renkli ağaç kullanımı ve Art Deco 'da kullanılan ziggurat biçiminin ters döndürüldüğü görünümüyle, ne motif dili tekrarı ne de bir sonraki bölümde incelenecek olan yararlandığı üslubu karikatürize etme özelliği taşımayan, senteze ulaşan bir örnektir.



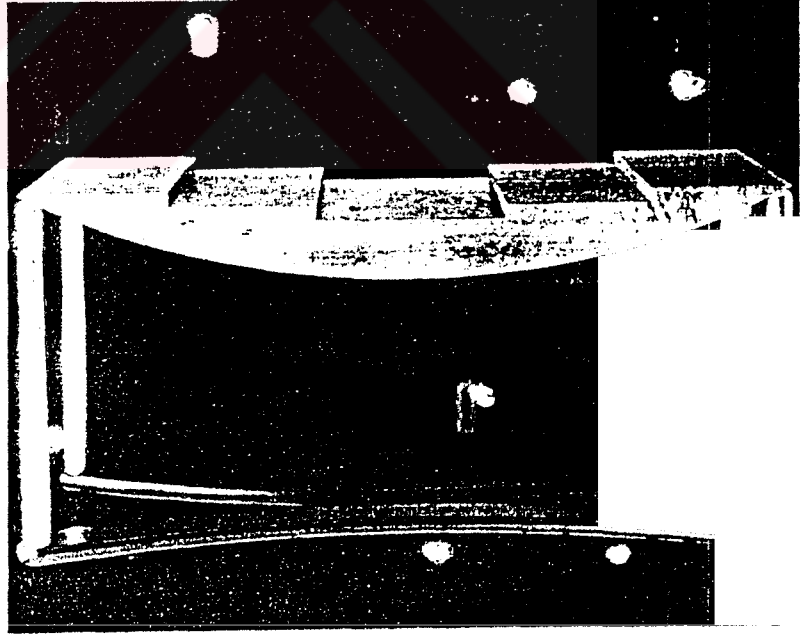
Şekil 4.12 Aldo Rossi Teatro del Mondo 1980



Şekil 4 13 ' La Conica ' Alessi firması için yapılmış kahve makinası 1984



Şekil 4.14 Philippe Starck ' Pratfall ' koltuğu 1982



Şekil 4.15 Hollein ' in ' Schwarzenberg ' masası 1981

4.2.3 Karikatür

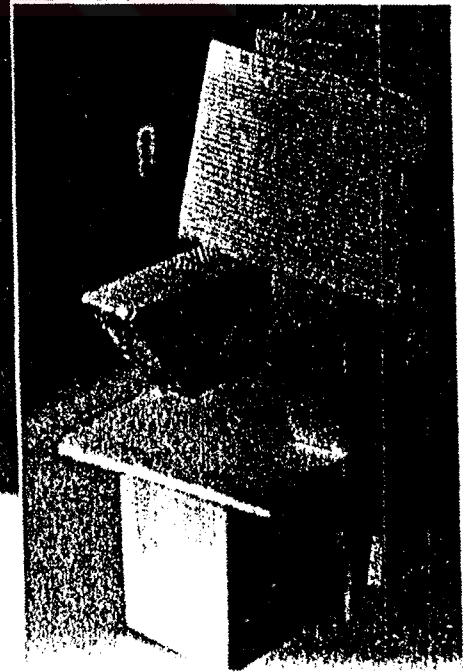
Üsluba ait olmayan malzeme ve / veya bezeme kullanılarak ya da temel biçimde yapılan değişikliklerle, tekrarlanan tasarımların taşıdığı üslupsal bütünlüğünün ve / veya biçim-işlev ilişkisinin bozulması ise sentezden farklı olarak kullanılan tarihsel biçimin karikatürize edilmesini ifade etmektedir.

İtalyan tasarımcı Alessandro Mendini 'nin, 1978 yılında hazırladığı 'Metamorphoses' (Dönüşümler) sergisi, bu yaklaşımın ifadesi olarak görülebilir : R. Mackintosh 'un 'Hill House' ve Gio Ponti 'nin 'Superleggera' sandalyelerine küçük bayraklar ilâştirilmiş; Joe Colombo 'nun plastik sandalyesi mermer benzeri bir örüntüyle tekrarlanmış; Gerrit Rietveld 'in 'Zick-Zack' sandalyesinin tahta arkılığı bir haça dönüştürülmüş; Thonet 'nin 14. No.lu modeli ve Marcel Breuer 'in 'Wassily' sandalyesi parlak renkli karton bulutlar ve anten benzeri yapılarla bezenmiştir. 1976 yılında Milano 'da kurulan Studio Alchimia 'nın kataloğu 'Elogio del Banale' de, Mendini amaçlarının her cins kolajın kullanımından sanat eserleri üretmek olduğunu ve 'kitsch' i bilerek ve isteyerek kullandıklarını belirtmiştir (1978). Yeni tasarım anlayışlarının belirleyici özelliğinin belki de nesneleri aşağı yukarı garantiye alınan işlevsel açıdan ele almak değil, onları törensel ve ifadeci olma açısından değerlendirmek olduğunu belirtiyor, 'banal tasarım' ın insanla nesne arasındaki 'doğal, yakın ve efsanevi' ilişkiye imalarda bulunduğunu söylüyordu (27, s.215-216).

1973 yılında İtalya ' kurulan Globol Tools tasarım grubunun üyelerinden Riccardo Dalisi 'nin tasarımı olan sandalye, kaba yontulmuş tahtaların büyük çivilerle perçinlenerek bir araya getirilmesinden oluşmuştur. İşlevsellik açısından bir iddiası olmadığı görülen bu sandalyenin esinlendiği tarihi üslup, Modernist tasarımın Mies van der Rohe 'nin 'Less is More' sözüyle ifade ettiği biçim anlayışını karikatürize etmektedir. Gerit Riedveld 'in sandalye tasarımlarının bir benzerinin işlevin yadsınmasına yol açacak edecek şekilde tasarlanması, tarihselliğın karikatürize etmede kullanılmasına örnek olmaktadır.



Şekil 4.16 ' S ' sandalyesi Tom Dixon 1988



Şekil.4.17 Globol Tools grubundan Riccardo Dalisi ' nin tasarımı



Şekil 4.18 ' Queen Anne ' masa ve sandalyeler ' nine ' örüntüsü knoll firması 1984

Tom Dixon ' ın 1988 yılına ait ' S ' sandalyesi, yine Rietveld ' in ' Zigzag ' sandalyesinden yola çıkmakta. bu kez ana biçimin hasır kullanılarak yapılmış ve Dalisi ' nin tasarımına göre daha rahat görünümüyle aslında bir olanaksızlığı ifade etmekte ve yola çıktığı tasarımı karikatürize etmektedir.



SONUÇ

Endüstri tasarımı tarihinde, süreklilik ve değişim içiçe geçmiş görünümüleriyle varlığını sürdürmüş; bu tarih, 20. yüzyıla özgü ' yeni hayatlar ' a başlama/alışma/yorumlama sürecinin yaşattığı sorunları yansıtan bir alan olmuştur. Endüstri tasarımında tarihselliğin oynadığı rol de yine bu süreçte bakışı yansıtmıştır.

19. yüzyılda, eklektisizm mekanize üretimde kullanılan tasarımların genel görünümünü oluşturmuş; dönemin üslupla ilgili tartışmaları da bir reforma gereksinim duyulduğunda birleşmekle birlikte farklı tarihsel üslupların kullanımını önermekten öteye gidememiştir.

Arts and Crafts akımı, 19. yüzyıl tasarımının üslup anarşisine karşı bir tepki olarak ortaya çıkmış; endüstri üretimine karşı zanaat üretimini savunmuşsa da, erken-Gotik üslubun yalın ve işleve önem veren biçimlerinden yola çıkarak geliştirdiği tasarımlarla modern tasarım anlayışına uzanan yolda etkili olmuştur. Yeni çağa ait yeni üslup olarak tanımlanan Art Nouveau, özgün bir üslup özelliği taşısa da, endüstri üretiminde kullanımı daha çok bezemeye sınırlı kalmış, öte yandan Almanya, Avusturya ve İskoçya gibi ülkelerdeki görünümü yalın biçim, geometrik çizginin ağırlıklı oluşu gibi özellikleriyle önem kazanmıştır.

Tarihi üslupların yinelenmesine karşı, makina üretimiyle gerçekleştirilecek özgün üslubun tasarlanmasında, Amerika ' daki çok-katlı iş merkezlerinin mimari tasarımının büyük etkisi olmuştur : Chicago Okulu adını alan yaklaşım, biçimin işlevden kaynaklanması gerektiğini düşünmüş, mekanize üretimin geçmişten çalıntı biçimler üretmede kullanılmasına karşı çıkmıştır. Mühendislik tasarımları ise, izlenebilecek bir örneğin olmadığı, yeni teknoloji ürünlerinde tarihsellikten bağımsız biçim örnekleri yaratabilmiştir.

İlk modern sanat akımlarından De Stijl Hollanda ' da ortaya çıkmış; Almanya ' da Deutsche Werkbund endüstri ve tasarım arasındaki ilişkinin kurulması amacını taşımış, Bauhaus ise yaptığı modern tasarımlarla tarihselciliğin reddinin ortak noktayı oluşturacağı Modernist tasarım anlayışının ilk örneklerini vermiştir.

Modernizm, farklı ülkelerde farklı görünümeler kazanmış; ' bütün olası üslupların aşılması ' olarak tanımlanan Modernist estetiğe alternatif oluşturma arayışları yaygınlaşmıştır. Pop sanat , Modernist anlayışa bir tepkiyi ifade eden bir akım olarak Pop tasarıma yol açmış; tarihselcilik Popun yolunu açtığı bir eğilim olarak yeniden kendini göstermiştir.

Modernizmle bir hesaplaşma olarak ortaya çıkan Post-Modernizmin tasarımda aldığı görünüm, tarhselliğin farklı biçimlerde kullanımını gündeme getirmiştir.



KAYNAKLAR

- (1) ALYANAK, Şermin, " Mies ' de Mimarlık ve Mobilya ", Arredamento Dekorasyon No.1, İstanbul, Ocak 1993, s.90-91.
- (2) BANGERT, Albrecht, 80's Style Designs of the Decade, Abbeville Press Publishers, New York, 1990.
- (3) BAYLEY, Stephen, " Industrial Design is the Art of the Century ", Designer, London, Eylül 1979, s.18-19.
- (4) BAZIN, Germain, Baroque and Rococo, Thames and Hudson, London, 1964.
- (5) BRANZI, Andrea , " We are the Primitives " Design Discourse, Ed. Victor Margolin, The University of Chicago Press, Chicago, 1989.
- (6) BURKHARDT, François, " Tendencies of German Design Theories in the Past Fifteen Years " Design Discourse, Ed. Victor Margolin, The University of Chicago Press, Chicago, 1989.
- (7) COLLINS, Michael, Towards Post-Modernism : Decorative Arts and Design Since 1851, Liitle, Brown and Company, Boston, 1987.
- (8) DIETER, Rams, " And That' s How Simple it is to Be a Good Designer ", Designer, London, Eylül 1978, s.12-13.
- (9) DONA, Claudia, " Invisible Design ", Design After Modernism, Ed. John Thackara, Thames and Hudson, London, 1988.

- (10) DORMER, Peter, The Meanings of Modern Design, Thames and Hudson, London, 1990.
- (11) DORMER, Peter, Design Since 1945, Thames and Hudson, London, 1993
- (12) DUNCAN, Alastair, Art Deco, Thames and Hudson, London, 1988.
- (13) HESKETT, John, Industrial Design, Thames and Hudson, London, 1980.
- (14) JENSEN, Robert, CONWAY, Patricia, The New Decorativeness in Architecture and Design : Ornamentalism, Clarkson N. Potter Inc., New York, 1983.
- (15) KELLY, Alison, Wedwood Ware, Ward Lock Limited, London, 1970.
- (16) KÖKSAL, Aykut, " Ehlileştirilmiş Çağdaşlık : Art Deco ", Zorunlu Çoğulluk, ATT Yayınları, İstanbul, 1994.
- (17) KÖKSAL, Aykut, " Post-Modernizm Ya Da Sözün Tükenişi ", Zorunlu Çoğulluk, ATT Yayınları, İstanbul, 1994.
- (18) KÖKSAL, Aykut, " Bauhaus versus Bauhaus ", Zorunlu Çoğulluk, ATT Yayınları, İstanbul, 1994.
- (19) LIPPARD, R. Lucy, Pop Art, Thames and Hudson, London, 1966.

- (20) NAYLOR , Gillian, " Design, Craft and Industry ", The Later Victorian Age The Cambridge Guide to the Arts in Britain, Ed. Boris Ford, Cambridge University Press, London, 1989.
- (21) OVERY, Paul, De Stijl, Thames and Hudson, London, 1991
- (22) ÖZER, Filiz, Mimari Dizaynlamada Tarihsel Sürekliliğin Değerlendirilmesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 1982.
- (23) ÖZER, Filiz, Çağdaş Mimaride Geçmişin Değerlendirilmesi, Tasarım, Yıl:2, Sayı:7 İstanbul, Temmuz-Ağustos 1990, s. 97-98.
- (24) PEVSNER, Nicolaus, The Sources of Modern Architecture and Design, Thames and Hudson, Londra, 1968.
- (25) QUINTAVALLE, C. Arturo, " Banal Design ", Domus, No.612, Milano, Aralık 1980, s.44-45
- (26) SELLE, Gert " There is No Kitsch, There is Only Design", Design Discourse, Ed. Victor Margolin, The University of Chicago Press, Chicago, 1989.
- (27) SEMBACH, Klaus-Jürgen, Twentieth Century Furniture Design, Benedict Taschen Verlag, Köln, 1991.
- (28) SEMBACH, Klaus-Jürgen, Art Nouveau, Benedict Taschen Verlag, Köln, 1991.
- (29) SOTTSASS, Ettore " Sottsass Explains Memphis ", Designer, London, Ocak 1982, s.6-8.

- (30) SÖZEN, Metin, TANYELİ, Uğur, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986.
- (31) SPARKE, Penny, The New Design Source Book, Little, Brown and Company, London, 1986.
- (32) SPARKE, Penny, Design in Context, Quarto Publishing, London, 1987.
- (33) TANYELİ, Uğur, " Post-Modernizm Ya Da Mimarlıkta Olanaksızın Peşinde ", Arredamento Dekorasyon, No.20, İstanbul, Kasım 1990, s.96-98.
- (34) VICKERS, Graham, Style in Product Design, The Design Council, London, 1992.
- (35) VITTA , Maurizio, " The Meaning of Design " , Design Discourse, Ed. Victor Margolin, The University of Chicago Press, Chicago, 1989.
- (36) WILK, Christopher, Marcel Breuer : Furniture and Interiors, The Museum of Modern Art, New York, 1981.
- (37) ZEKA, Necmi, " Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre ", Post-Modernizm, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1990.

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1 J.H.Belter ' in Rokoko canlandırmacı üslupta sandalyesi

Şekil 2.2 Rokoko üslupla süslenmiş ibrikler

Şekil 2.3 Boulton ' un Neo.Klasik şamdanı

Şekil 2.4 Buhar makinasında klasik sütun kullanımı

Şekil 2.5.Pugin ' in ekmek tabağı tasarımı

Şekil 2.6 Edward William Godwin ' in büfe tasarımı , yak.1875

Şekil 3.1 Philip Webb ' in masa tasarımı , yak.1862

Şekil 3.2 W.A.S. Benson ' in büfe tasarımı yak.1890

Şekil 3.3 Victor Horta Tassel Oteli girişi Brüksel , 1893

Şekil 3.4 Hector Guimard, Paris metro girişi, 1900

Şekil 3.5 Hector Guimard metro girişinden detay

Şekil 3.6 Henry van de Velde Münich Secession sergisindeki çalışma odası
1899

Şekil 3.7 Henry van de Velde ,sallanan sandalye 1904

Şekil 3.8 Henry van de Velde sandalye, 1898

Şekil 3.9 Richard Riemerschmid oturma ve yemek odası 1906

Şekil 3.10 Richard Riemerschmid pervane masa 1905

Şekil 3.11 Richard Riemerschmid masa lambası 1899

Şekil 3.12 Richard Riemerschmid müzik odası için sandalye tasarımı 1899

Şekil 3.13 Josef Hoffmann porselen çay takımı 1905

Şekil 3.14 Josef Hoffmann su ısıtıcısı 1909-10

Şekil 3.15 Louis Sullivan Buffalo 'daki The Guaranty Binası

Şekil 3.16 'F.L.Wright 'ın Tasarımları ' sergisi 1907

Şekil 3.17 F.L.Wright 'ın sandalye tasarımı 1904

Şekil 3.18 Oldsmobile 1902

Şekil 3.19 Ford Model T 1908

Şekil 3.20 Singer marka dikiş makinaları 1851 1870

Şekil 3.21 Remington daktilo makinaları 1874 1907

Şekil 3.22 Tasarımcısı bilinmiyor sallanan sandalye yak.1851

Şekil 3.23-5 Rietveld 'in sandalye tasarımları

Şekil 3.26 Marcel Breuer 'in 'Wassily ' sandalyesi

Şekil 3.27 Marianne Brandt ve Hein Briedendiek Körting ve Mathiesen için başucu lambası 1928

Şekil 3.28 Bauhaus üyelerinin tasarladığı 'Kandem' lambaları

Şekil 3.29 Walter Gropius koltuk tasarımı 1920

Şekil 3.30 Eckart Muthesius lamba tasarımı 1930-33

Şekil 3.31 Behrens' in A.E.G. için yaptığı tasarımlar

Şekil 3.32 Ludwig Mies van der Rohe Model D 42 1927

Şekil 4.1 Le Corbusier sandalye Model L3 1928

Şekil 4.2 Le Corbusier 1925 Sergisi Nouvelle Esprit Pavyonu

Şekil 4.3 Richard Hamilton' ın 'Günümüzün Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Acaba Nedir?' kolajı 1956

Şekil 4.4 Richard Hamilton' ın 'Eleştirel Gülüşler' kolajı

Şekil 4.5 Charles Rennie Mackintosh sandalye 1897

Şekil 4.6 Mackintosh' un çalışma masası 1904

Şekil 4.7 Londra 1976 Banyo

Şekil 4.8 Shakers mobilyaları

Şekil 4.9 'Capitello' sandalye 1971 Studio Gufram

Şekil 4.10 Charles Jencks 'Güneş' masası ve sandalyeleri

Şekil 4.11 Robert Venturi Knoll International için sandalyeler 1983-84

Şekil 4.12 Aldo Rossi Teatro del Mundo 1980

Şekil 4.13 ' La Conica ' Alessi firması için yapılmış kahve makinası

Şekil 4.14 Philippe Stark ' Pratfall ' koltuğu 1982

Şekil 4.15 Hollein ' ın ' Schwarzenberg ' masası 1981

Şekil 4.16 ' S ' sandalyesi Tom Dixon 1988

Şekil 4.17 Globol Tools grubundan Riccardo Dalisi ' nin tasarımı

Şekil 4.18 ' Queen Anne ' masa ve sandalyeler ' nine ' örüntüsü Knoll firması 1984



ÖZGEÇMİŞ

1960 yılında Lüleburgaz ' da doğdu. 1978 yılında Şişli Lisesi ' ni bitirdi. Aynı yıl girdiği Boğaziçi Üniversitesi Mühendislik Fakültesi, Endüstri Mühendisliği Bölümü ' den 1984 ' de mezun oldu. 1989 yılından beri İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Bölümü ' de İngilizce okutmanı olarak çalışmaktadır.

