

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ • FEN BİLİMLERİ
ENSTİTÜSÜ

İTALYAN MİMAR - TASARIMCILAR : SOTSASS VE MAGİSTRETTİ'NİN
MOBİLYA TASARIMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI ÜZERİNE BİR
ÇALIŞMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mim. Angelina Zeynep TRUPIA

Anabilim Dalı: Endüstri Ürünleri Tasarımı

Programı: Endüstri Ürünleri Tasarımı

Tez Danışmanı: Prof.Dr.H.Alpay ER

Haziran 2006

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ • FEN BİLİMLERİ
ENSTİTÜSÜ

İTALYAN MİMAR - TASARIMCILAR : SOTSASS VE MAGİSTRETTİ'NİN
MOBİLYA TASARIMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI ÜZERİNE BİR
ÇALIŞMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Mim. Angelina Zeynep TRUPIA
502021564

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 08 Mayıs 2006
Tezin Savunulduğu Tarih : 13 Haziran 2006

Tez Danışmanı : Prof. Dr. H.Alpay ER
Diğer Jüri Üyeleri Yrd. Doç.Dr.Şebnem TİMUR
Yrd. Doç.Dr. Yüksel DEMİR

Haziran 2006

Bu çalışma, çok sevgili anneannem Güzin Yener'in (1924-2001) anısına ithaf edilmiştir.

ÖNSÖZ

Tüm yüksek lisans eğitimim boyunca, en başından beri bana inanan, destekleyen ve yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Prof.Dr.H.Alpay ER'e teşekkürlerimi sunarım.

Eğitimim boyunca bilgilerini ve tecrübelerini benimle paylaşan tüm hocalarıma, bana bu şansı verdikleri için çok teşekkür ederim. Hayatım boyunca edindiğim en zevkli, en doyurucu deneyimdi.

Kendi umudumu yitirdiğim zamanlarda desteğiyle her daim yanımda olan Tangül Ateş'e, çalışmam boyunca kaynak bulmak için her türlü fedakarlığı göz önüne alan Dr.Serda Çakmak'a, annem Y.Mimar Füsun Yener'e ve babam Prof.Dr. Antonio Trupia'ya varlığı ve sonsuz sabrı için teşekkürü bir borç bilirim.

Angelina Zeynep TRUPIA

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
TABLO LİSTESİ	v
ŞEKİL LİSTESİ	vi
ÖZET	vii
SUMMARY	viii
1.GİRİŞ	1
1.1.Çalışmanın Amacı	2
1.2.Araştırmanın Yöntemi	3
1.2.1.Literatür Araştırması	3
1.2.2.Görüşme	4
1.2.3.Ürün İnceleme	4
1.3. Çalışmayı Kısıtlayan Unsurlar	4
2. “MİMAR-TASARIMCI” GELENEĞİ, TRIENNALE VE GIO PONTI	6
3. NEDEN SOTTASS VE MAGISTRETTI ?	8
3.1.Sottsass ve Magistretti’yi Etkileyen Dönemler ve Tasarımcılar	9
3.1.1.Modernizm	10
3.1.1.1.Futurizm	11
3.1.1.2.Fonksiyonalizm	12
3.1.2.Bauhaus	15
3.1.3.Art Deco	18
3.1.4.Pop Art	19
3.1.5.Sembolizm	19
3.1.6.Rasyonalizm	20
3.2.Sottsass ve Magistretti’yi Etkileyen Koşullar: II. Dünya Savaşı	20
3.3. İtalyan Mobilya Sanayisi: Firmalar	23
3.3.1. Alessi (1921)	23
3.3.2. Cassina (1927)	24
3.3.3. Azucena (1947)	25
3.3.4. Kartell (1949)	26
3.3.5. De Padova (1956)	28
3.3.6. Olivari (1950)	29
3.3.7. Artemide (1959)	30
3.3.8. Poltranova (1960)	30
3.3.9. B&B Italia (1973)	31
3.4. Özet ve Değerlendirme	32

4. ETTORE SOTTSASS VE VICO MAGISTRETTI’NIN HAYATLARI	34
4.1. Ettore Sottsass	34
4.2. Vico Magistretti	41
4.3. Özet ve Değerlendirme	45
5. KARŞILAŞTIRMALAR	47
5.1. Ettore Sottsass’ın Tasarımları	49
5.1.1. Sandalyeler	49
5.1.1.1. “Synthesis” Sandalye	49
5.1.1.2. “Seggiolina da Pranzo” Sandalye	50
5.1.1.3. “Teodora” Sandalye	51
5.1.2. Kitaplıklar ve Paravanlar	52
5.1.2.1. “Superbox” Kitaplık	52
5.1.2.2. “Cargo” Kitaplık	53
5.1.2.3. “Factotum” Kitaplık	54
5.1.2.4. “Carlton Room Divider” Sandalye	55
5.1.3. Aydınlatma Elemanları	56
5.1.3.1. “Ashoka” Lamba	56
5.1.3.2. “Sottsass Tahiti” Lamba	57
5.1.3.3. “Gala” Lamba	58
5.1.4. Masalar ve Sehpalar	59
5.1.4.1. “Le Strutture Tremano” Masa	59
5.1.4.2. “Ivory” Sehpa	60
5.1.4.3. “Hyatt” Sehpa	61
5.1.4.4. “Cream End Table” Sehpa	62
5.2. Vico Magistretti’nin Tasarımları	63
5.2.1. Sandalyeler	63
5.2.1.1. “Carimate” Sandalye	63
5.2.1.2. “Selene” Sandalye	64
5.2.1.3. “Golem” Sandalye	66
5.2.1.4. “Maui” Sandalye	67
5.2.2. Aydınlatma Elemanları	69
5.2.2.1. “Eclisse” Lamba	69
5.2.2.2. “Telegono” Lamba	70
5.2.2.3. “Atollo” Lamba	71
5.2.2.4. “Trial” Lamba	72
5.2.3. Masalar ve Sehpalar	73
5.2.3.1. “Vulcano” Masa	73
5.2.3.2. “Stadio 80” Masa	74
5.2.3.3. “Vidun” Masa	74
6. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	76
KAYNAKLAR	79
EKLER	83
ÖZGEÇMİŞ	94

TABLO LİSTESİ

Sayfa No

Tablo 5.1. Karşılaştırmalardaki Tüm Ürünler.....	48
Tablo 6.1. Sottsass ve Magistretti'nin Karşılaştırılması.....	77

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 3.1	: Ettore Sottasas “Luigi Figini’s House” dış görünüş perspektif.....	14
Şekil 3.2	: Le Corbusier,”Villa Savoye” Dış Cephe Perspektif.....	14
Şekil 3.3	: Kartell İmalathane ve Üretim Yöntemleri.....	27
Şekil 5.1	: “Synthesis” Sandalye.....	49
Şekil 5.2	: “Segiolina da Pranzo” Sandalye.....	50
Şekil 5.3	: “Teodora” Sandalye.....	51
Şekil 5.4	: “Superbox” Dolap.....	52
Şekil 5.5	: “Cargo Bookcase” Kitaplık.....	53
Şekil 5.6	: “Factotum” Kitaplık.....	54
Şekil 5.7	: “Carlton Room Divider” Kitaplık, Paravan.....	55
Şekil 5.8	: “Ashoka” Lamba.....	56
Şekil 5.9	: “Tahiti” Lamba.....	57
Şekil 5.10	: “Gala” Lamba.....	58
Şekil 5.11	: “Le Strutture Tremano” Masa.....	59
Şekil 5.12	: “Ivory” Sehpa.....	60
Şekil 5.13	: “Hyatt” Masa.....	61
Şekil 5.14	: “Cream End Table” Masa.....	62
Şekil 5.15	: “Carimate” Sandalye.....	63
Şekil 5.16	: “Selene” Sandalye.....	64
Şekil 5.17	: “Golem ”Sandalye.....	66
Şekil 5.18	: “Hill House Ladderback” Sandalye.....	66
Şekil 5.19	: “Ingram High” Sandalye.....	66
Şekil 5.20	: “Maui Chair” Sandalye.....	67
Şekil 5.21	: “Ant” Sandalye.....	67
Şekil 5.22	: “Eclisse Lamp” Lamba.....	69
Şekil 5.23	: “Telegono” Lamba.....	70
Şekil 5.24	: “Atollo” Lamba.....	71
Şekil 5.25	: “Trial” Lamba.....	72
Şekil 5.26	: “Volcano” Masa.....	73
Şekil 5.27	: “Stadio 80” Masa.....	74
Şekil 5.28	: “Vidun” Masa.....	75

ÖZET

Bu araştırma boyunca, birçok kez Compasso d'Oro ödülü almış, İtalya'da mobilya tasarımı dünyasında mimar-tasarımcı kimlikleri ile ortaya çıkmış Ettore Sottsass ve Vico Magistretti'yi ve onların mobilya tasarımları karşılaştırılmıştır. Uluslararası müzelerce kabul görmüş ve mobilya tasarımı duayenleri haline gelmişlerdir.

Bu çalışma boyunca, araştırmanın amacı belirlenerek konunun sınırları çizilmiştir. Tez aşağıda belirtilen soruların cevaplarını bulmayı hedeflemektedir.

- II. Dünya Savaşının bitiminden günümüze kadar ki sürede İtalyan Mobilya Tasarımının önde gelenlerinden Ettore Sottsass ve Vico Magistretti'nin tasarım anlayışları arasında ne gibi farklar vardır ?
- Bu tasarım anlayışlarının uygulanması ile ne gibi ürünler ortaya konmuştur?

Sottsass ve Magistretti'nin, mimar-tasarımcı geleneğinden gelmiş olmaları, aynı dönemde aynı koşullarda yetişmiş olmalarına rağmen, ortaya çıkardıkları ürünler ve tasarım anlayışları açısından farklılıklar içermesi ve İtalya'da mobilya tasarımı konusunda önde gelmeleri, seçilme nedenlerinden sadece bir kaçıdır.

Bu çalışmada, Sottsass ve Magistretti'nin doğumundan zamanımıza kadar olan yaşam hikayeleri anlatılmış, meslek hayatlarına yön veren kritik noktalar ve almış oldukları kararlar belirlenmiştir. Her iki tasarımcının mobilya tasarımları, kronolojik olarak kategorilere ayrılarak, ürünler hakkında yorumlar yapılmıştır. Sottsass'ın en önemli mobilya tasarımlarından bir kaçı; Carlton Room Divider, Synthesis Sandalye, Ashuka Lamba ve Teodora Sandalyedir. Magistretti'nin en önemli mobilya tasarımlarından bir kaçı; Selene Sandalye, Maui Sandalye, Vidun Masa ve Eclisse Lamba'dır

SUMMARY

Ettore Sottsass and Vico Magistretti are among the prime furniture designers who happen to be architects and who belong to the period that spans from the II. World War until now.

Although there are differences between their design processes, both have created significant products, earned important design awards such as the award of Compasso d'Oro, some of their products have been acquired by museums worldwide and both become doyens of international furniture design.

The research's aim is to find out the answers of the questions as follows; What are the differences between the concepts, design processes and design understandings of Ettore Sottsass and Vico Magistretti? How all these affected their designs?

As they lived in the same period and both are architect designers, gives an opportunity to compare themselves in aspects of their designs. Some of Sottsass's projects are; Carlton Room Divider, Teodora Chair, Synthesis Chair and Ashuka Lamp and some of Magistretti's projects are; Selene Chair, Maui Chair, Vidun Table and Eclisse Lamp.

1.GİRİŞ

Mobilya tasarımı, ilk çağlardan günümüze kadar çeşitli evrelerden geçmiştir. İnsanlar, içinde buldukları ortamla ilişkili olan ihtiyaçların karşılanmasında, kendi çağlarının malzeme ve üretim imkanlarını kullanarak ve ekonomik koşullardan etkilenerek birtakım ürünler ortaya koymuşlardır. Mobilya üretiminde, ilk çağlardaki çeşitli zanaatlardan, günümüzdeki seri üretim sürecine kadar birçok üretim yöntemlerinden faydalanmışlardır. Bu gelişme sürecinde, özellikle II. Dünya Savaşı'nın bitmesi ile başlayıp, günümüze kadar gelen devrede, İtalyan mobilya tasarımında önemli gelişmeler olduğu tasarım tarihinde görülmektedir (**Raizman, 2003; Mutlu, 2001; Holtmann, 1994; Sparke, 2004; Fallan, 2006**). Bu gelişmeler incelendiğinde mobilya tasarımına hangi açılardan yaklaşıldığını, mevcut malzemeden nasıl faydalanıldığını, üretim metotları ile malzemeler arasında ne gibi ilişkiler bulunduğunu anlamak mümkündür.

İtalya'da 1935-1945 süreci ve 1945'den günümüze kadar olan zaman dilimlerinde, mobilya tasarımı konusunda kendine mahsus özellikleri olan önemli çalışmalar bulmak mümkündür. Özellikle, 1945'den sonra İtalyan mobilya tasarımı dünyasında, Gio Ponti (1891-1979, Milano Politeknik), Ettore Sottsass (1917-...,Torino Politeknik), Achille Castiglione (1918-2002, Milano Politeknik), Vico Magistretti (1920-..., Milano Politeknik), Alessandro Mendini (1931-..., Milano Politeknik) gibi mimar-tasarımcılar öne çıkmaktadır (**Holtmann, 1994; Neumann, 1999; Burney, 1991; Fiell, 2000; Pina, 2003; Sparke, 2004, 1988; Fallan, 2006; Heskett, 1980**).

1.1. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, aşağıda belirtilen tez sorularına cevap vermektir:

- II. Dünya Savaşının bitiminden günümüze kadar ki sürede İtalyan Mobilya Tasarımının önde gelenlerinden Ettore Sottsass ve Vico Magistretti'nin tasarım anlayışları arasında ne gibi farklar vardır ?
- Bu yaklaşımların uygulanması ile ne gibi ürünler ortaya konmuştur?

Bu sorulara cevap vermek için, Ettore Sottsass ve Vico Magistretti'nin uzun süreli mesleki biyografilerinin dikkatle incelenmesi gerekmektedir. Bu incelemede, özellikle, ortaya koydukları ürünlerin çeşitli kategorilere ayrılarak, kronolojik ve sistematik yorumlanmasıdır. Böylelikle, her iki tasarımcının da tasarım anlayışları yeterince ortaya çıkacaktır. Tasarım yaklaşımlarının önde gelen özellikleri göz önünde tutularak, ve günümüzdeki politik, ekonomik, sosyal ve kişisel vb. koşulları da gözетerek karşılaştırmalar yapılacaktır.

Magistretti endüstri ile barışık ve ortak iş görmektedir. Fakat, Sottsass ise daha bireysel çalışmalar yapabilmek amacı ile endüstriden uzak, müşteriye yönelik, otobiyografik ürünler ortaya koymaktadır. İtalya'nın dönüm noktası olan II. Dünya Savaşı'na ve savaş sonrası dönemdeki politik, sosyolojik ve ekonomik gelişmelere şahit olmalarına rağmen, yapılanma döneminde her iki tasarımcının izlemiş oldukları yöntemler ve tasarım anlayışları farklılıklar içermektedir. Bu durum ise, iki tasarımcıyı karşılaştırmak için olanak sunmaktadır.

Karşılaştırılacak ürünlerin seçimi ise; Ürünün, tasarımcının hangi dönemine denk geldiğine, alınmış olan ödüllere, günümüzde dahi kullanılan, en çok bilinen ve tasarımcının, tasarım anlayışını en iyi biçimde gözler önüne serebilecek karakteristik ve spesifik özelliklere sahip olmasına göre yapılmıştır.

1.2. Araştırma Yöntemi

Bu çalışmada, niteliksel (Qualitative) araştırma yöntemine başvurulacaktır. Sübjektif verilerle, (tasarımcının tecrübeleri, duyguları, yaşadıkları ortam v.b) bir sonuca varılmaya çalışıldığı için bu araştırma yöntemi en uygun yöntemdir. Yöntem gereği, “örnek olay” yardımı ile gözlemler yapılacak ve bu gözlemler öncesi yazılı kaynaklardan,yazılı tasvirlerden, fotoğraf ve malzemelerden veri toplanacaktır.

Bu çalışmada araştırma yöntemleri 2 bölüme ayrılmıştır. Buna göre;

1.2.1. Literatür Araştırması

1.2.2. Görüşme

1.2.3. Ürün inceleme

1.2.1. Literatür Araştırması

Bu bölümde, yazılı kaynaklardan faydalanılacaktır. Konunun sınırları belirlenerek, kitap, günlük ve makale gibi dokümanlar aracılığı ile konunun ana hatları çizilecektir.

Literatür araştırmasının kapsamı içinde bu iki tasarımcının hayatları, tasarımları, çalışmış oldukları firmalar, etkilendikleri dönemler ve stiller ile ilgili konulara değinilecektir.

Kaynak taraması yapılan yerler;

- İ.T.Ü ve New York Halk Kütüphaneleri’nde bulunan kitaplardan faydalanılmıştır.
- İnternet’de çeşitli web sitelerinden bilgi toplanmıştır (Fotoğraf, şirket bilgileri ve ropörtajlar vb.).

- Konuyla ilgili olan konferanslara gidilmiştir.
 - a- Sandro Guerriero -14.03.2005-İtalyan Kültür Merkezi-İstanbul.
 - b- Aldo Cibic “New Stories-New Design” – 21.02.2006- Bilgi Üniversitesi-İstanbul

Tüm çalışma boyunca, faydalanılan kaynaklar, araştırmacı tarafından İngilizce'den Türkçe'ye çevrilmiştir.

1.2.2. Görüşme

Daha önce çeşitli dergilerde , Sottsass ve Magistretti ile yapılmış olan ropörtaajlar incelenerek, veri toplanmıştır. İnternet aracılığı ile Sottsass'la söyleşi yapılmıştır.

1.2.3. Ürün İnceleme

İnternet ve çeşitli kitaplardan, tasarımcıların önemli yapıtları seçilerek, gözleme dayalı inceleme yapılacaktır. Oran, renk, malzeme, ritim, boyut vb. konularda kişisel yorumlar yapılacaktır.

1.3. Çalışmayı Kısıtlayan Unsurlar

Bu çalışmadaki en büyük ve önemli kısıtlama, karşılaştırma bölümünde konu olan tasarımları fiilen görmek mümkün olmamıştır. Bu sebepten, çeşitli internet sitelerinden ve kitaplardan alınan resimlerden faydalanılacaktır. Karşılaştırma sonucunda ortaya çıkacak olan sonuçlarda, oran, renk, doku vb. unsurların algılanmasında sorun çıkması ihtimaller dahilindedir.

Söyleşiler, internet aracılığı ile ve konferanslara katılım ve veri toplama süreci İngilizce yapıldığı için anlam farklılıklarının doğması muhtemeldir. Bundan dolayı, çeviri esnasında söylenmek istenen ile yazılı olan arasında anlam kaymalarının olması, bu çalışmanın handikaplarından bir tanesidir. Görüşmeler karşılıklı ve birebir yapılamadığı gibi gözlem yapma, görüşmeyi kontrol edip yönlendirme ihtimali de yoktur.

Bu çalışmayı kısıtlayan unsurlardan biri de, seçilmiş olan yöntemin getirmiş olduğu dezavantajlardır. Nitel araştırma yöntemi subjektiftir. Örnek olaylar sonunda ortaya çıkacak sonuçları, diğer modellerle karşılaştırmak yada genelleme yapmak mümkün olmayacaktır .

2. "MİMAR-TASARIMCI" GELENEĞİ, TRIENNALE VE GIO PONTI

İtalya'da süregelen "mimar-tasarımcı" geleneğinin İtalyan tasarımının gelişmesinde çok büyük bir önemi vardır. "Mimar kökenli isimler neden tasarıma yönelmişlerdir?" sorusunun cevabı, bu araştırmanın en kritik noktalarından bir tanesidir.

Çoğu İtalyan tasarımcı, mimar kökenliydi ve endüstrileşmiş teknolojiler ile ilgili hiçbir eğitimleri yoktu. Bu sebepten, savaş sonrası İtalya'da tasarım ile endüstri arasındaki bağ yeteri kadar güçlü değildi. 1950'lere kadar bu durum devam etti. Mimarlar, objeleri tasarlarken çok defa, kendi mimarlık anlayışlarını ve metodolojilerini kullanmakla mobilya endüstrisinin mimari düşüncelerin katkısı ile daha da gelişmesini sağladılar. Mimarların kullandığı bu yöntemin aslında bir avantajı da vardı. O da; yeni ve daha gelişmiş endüstriyel ve teknolojik prosedürlerin kullanılmasını sağlamıştı (**Holtmann , 1994; Burney, 1991**).

Mobilya tasarımında, o tarihlerde mimarlar neden ön sıradaydı sorusuna Ettore Sottsass şu cevabı verir ; "II Dünya Savaşı'ndan sonra, tasarımcıların endüstri ile ortak çalışması yoktu. Aslında, tasarım da yoktu, "tasarımcılar" da yoktu. Sadece, mimarlar, tasarımlar ortaya koydular. Mimar-tasarımcılar, endüstrinin kazancını amaçlamıyordu. Onlar, insanlar için yapılan bir tasarımla daha saygıdeğer bir dünya , daha iyi bir hayat yaratacaklarını düşünüyorlardı. İtalyan mimarlar için tasarım etik bir konuydu, ticari değil." (**Sottsass, 2005**).

"İtalya'da tasarım ilk teorik düşünce olarak başladı, uygulama olarak değil."(**Sottsass**)

Aldo Cibic ile Bilgi Üniversitesinde 21.02.2006 tarihinde yapılan söyleşide tasarımcı, Sottsass'ın yukarıda belirtmiş olduğu durumu doğrular nitelikteydi. Cibic 1960'lı yıllarda tasarımın henüz gelişmemiş olduğunu ve mimarların bu işi üstlendiklerini savunur. Yeni teknolojiler ile yeni formların bulunması sonucunda tasarımın geliştiğini dile getirir.

Gio Ponti'nin İtalyan tasarımının yirminci yüzyıla gelmesinde büyük katkıları vardır. Domus dergisinin kurucularından olan Ponti, 1981 yılında Milano'da doğar. Milano Politeknik Mimarlık Fakültesi'nden mezun olan Gio Ponti, 1925 yılında Paris'de "grand prix" ödülünü almasına vesile olacak richard-ginori'nin sanat yönetmeni olur. Neo-klasik motiflerle süslenmiş sade seramik tasarımları ile Ponti, firmayı endüstriyel tasarım dünyasında üst sıralara getirir. Mimar, tasarımcı, ressam ve şair olarak tanınan Ponti'nin tasarımları çoğunlukla ana formlardan oluşmaktadır. Fonksiyonalizm ve estetiği ustalıkla kullanmıştır.

1928 yılında kurmuş olduğu "Domus" dergisi, Avrupa'nın en çarpıcı mimarlık ve tasarım dergisi haline gelir. 1954'de tesis edilen Compasso d'Oro ADI ise, (Associazione per il Disegno Industriale; Endüstriyel Tasarım Derneği) sektörün Avrupa'daki en yetkili ödülüdür. Rinascente mağaza zincirinin talebi üzerine oluşturulan, "İtalyan Tasarımı"nın kalitesini artırma amacını güden bu organizasyon, yine Gio Ponti'nin bir fikrinden doğmuştur. ADI 750 imalatçı firmanın ve önde gelen mimar-tasarımcıların işbirliği ile oluşturulmuş bir kuruluştur (**thaitch, 2006; adi-design, 2006; designboom, 2006**).

1930'larda ise Triennale çok önemli bir olay olarak görülmeye başlanmıştır. 1923'de Monza'da başlayan Triennale'nin başlangıç adı Dekoratif Sanatlar Biennali idi. 1933'den itibaren Giovanni Muzio tarafından inşa edilen Milano Palazzo d'Arte'ye nakledildi. Daha sonra, bina Triennale'ye kalıcı bina olarak tahsis edildi. Triennale'nin amacı endüstri ile üretim ve uygulamalı sanat sektörlerinin ilişkisini temin etmek, modern dekoratif sanatlar ve endüstriye ayna tutmak, aynı zamanda gelişmeleri ve süregelen entelektüel tartışmaları uluslararası platforma taşıyarak, İtalyan tasarımını dünyaya tanıtmaktı. Triennale'ler, İtalyan tasarımını ve yeni gelişmeleri test etmek için bir laboratuardı. 1999'dan sonra, moda, audio visule iletişim de Triennale kapsamına alındı (**Holtmann, 1994; milanodabere, 2006; Woodham, 1997; Fallan, 2006; Minetto; Edilberg ve Johnson, 1991**).

3. NEDEN SOTTASS VE MAGİSTRETTİ ?

İtalya'da mobilya endüstrinin hızla gelişimi ile piyasada yeni tasarımcılar ortaya çıkmıştı. Bu tasarımcıları, "Domus" dergisinde ve Milano Triennale fuarında görmek mümkündü. Domus'un kurucularından olan önde gelen tasarımcılardan Gio Ponti, geleneksel formlar kullandı; Carlo Mollino, organik formları kullanarak, fantastik, gerçek ötesi görüntünün de mobilya tasarımında yer alabileceğini ileri sürdü; Joe Colombo, kontrplak ile orta sınıf pazarına ucuz mobilyalar üretti; Anna Castelli Ferreri, mobilyanın, kişinin bireysel ihtiyaçlarına uyması gerçeğinin farkına vardı; "Tasarım gözlem gerektirir" diyen Achille Castiglioni, gözlemlenen ya da hayal edilen bir gereksinimi, tatmin edici bir tasarım çözümü haline getirdi. Önde gelen bu mobilya tasarımcıları arasında adı geçen Ettore Sottsass ve Vico Magistretti'nin tez konusu olarak tercih edilmelerinin nedenlerine gelince:

- Birbirine çok yakın tarihlerde doğmuş olan bu iki tasarımcı, uzun süreli meslek hayatları esnasında, sıra dışı ürünler ortaya koymuşlar, başarılı olmuşlar ve halen çalışmaktadırlar.
- Mobilya tasarım tarihine isimlerini yazdırmış ve yapmış oldukları ürünler ile bir çok Compasso D'oro ödülü almışlardır.
- Farklı tasarım anlayışları ile o dönemin politik, ekonomik ve sosyolojik etkilerini tasarımlarında gözlemlemek mümkün olmaktadır.
- İtalya'da süregelen mimar-tasarımcı geleneğinin oluşumuna uygun birer örnek olmuşlardır.

Bu iki tasarımcının uzun yıllar süren çalışmalarını inceleyerek, mobilya tasarımındaki farklı ve önemli iki yaklaşımın boyutlarını ortaya koymak mümkün olacaktır. Buna göre;

Ettore Sottsass, kuralların sınırını aşmaya çalışan, görselliğe önem veren, toplumdaki ziyade kişinin tatminini öngören yeteri kadar fonksiyonel olmakla beraber heyecan verici olan tasarımlar yaratmayı benimsemiş karakter özelliklerine sahipti; bu amaçla, tasarımlarının ekonomik açıdan riskli olmasını göze alabiliyordu. Ettore Sottsass, kişinin zamana göre değişmesi nedeni ile onun kullandığı ürünlerin de değişmesi gerektiğini ve bu nedenle herhangi bir ürünün son haline erişemeyeceğine inanıyordu. O'na göre, insanlarla ürünler arasında sadece fonksiyonel değil aynı zamanda duygusal bağlantılar bulunmaktaydı (**Burney, 1991; Radice, 1993**).

Vico Magistretti ise, rasyonel, ortam ve endüstri ile uyumlu, seri üretimi kabullenen ve ona saygılı, ekonomik olarak daha muhafazakar, aynı zamanda yeteri kadar yaratıcıydı; fonksiyonun şekillendirdiği formun sade olmasına inanıyordu. Bu nedenle, Magistretti, tüm ürünlerinde, detay çözümlerini, sadece fonksiyona yetecek kadar çözümlüyordu (**Pasca, 1991**).

3.1. Sottsass ve Magistretti'yi Etkileyen Dönemler ve Tasarımcılar

Sottsass ve Magistretti'nin hayatları incelendiğinde, bu iki tasarımcının çeşitli dönem ve stillerden etkilendiği göze çarpmaktadır. Bu yüzden, bu bölümde, bu iki mimar – tasarımcının, ortaya koymuş oldukları ürünlerinde hangi dönem ve stillerle benzerlik gösterdikleri üzerinde durulacak, Sottsass ve Magistretti'ye ilham kaynağı olan ya da onları etkileyen mimarların, ideolojileri, manifestoları ve tasarım felsefelerine kısaca değinilecektir.

3.1.1. Modernizm

Modernizm, mimarlar ve tasarımcılar arasında, 20yy. da, yeni estetik anlayışları ortaya koyabilmek ve oluşturabilmek için kullanılmıştır. Değişimin ve inovasyonun ön planda olduğu bu dönemin stiline “İnternasyonal Stil” de denir (**Dermott, 1992**).

İkinci dünya savaşından sonra, İtalyan endüstrisi tarafından kabul edilen projelendirme modeli, zaman içinde “İtalyan tasarım mucizesi” diye adlandırabileceğimiz olguya yön vermiştir; Diğer ülkelerde üretimde rasyonalizasyon tercih edilmekteyken, İtalya’da yeni fabrikalar kişisel inisiyatifler ve yatırımcıların cesareti ile kurulmaktadır. Yeni modeller ve tipolojiler üzerinde çalışan projecilerle sıkı ilişki içinde bulunan firmalar, form ve malzemede olduğu kadar üretim teknikleri konusunda da cesur atılımlar yapmaktadırlar. Bu sınırsız yaratıcılık ortamında, bir çok farklı ürün tipolojileri doğmaktadır : mobilyalar, lambalar, ev gereçleri, radyolar, televizyonlar. 50’li yıllarda kullanıma yönelik endüstriyel objeler yalnız ulaşılan sosyal statünün sembolü olmakla kalmamış, aynı zamanda da modernizmin refah, konfor, özellikle daha iyi bir hayat kalitesi demek olduğunu keşfeden ülke için yeni bir rönesans dönemi olmuştur (**Baker, 2000; Sparke, 2004; Baker, 2000**).

19yy’ın ortalarında Fransa’da ortaya çıkan bu akım, “geleneksel”in geride bırakılması gerektiğine inanır. Modernizm, her alanda varoluşun tekrar sorgulanması gerektiğini ve mevcut bilgilerin yerini yeniler ile yer değiştirilmesi gerektiğini savunur. Birçok modernist “geleneksel”in reddedilmesi ile sanat yapmada radikal yeni yöntem ve yolların bulunacağına inanıyorlardı. Mimaride ise modernizm fonksiyon anlamına geliyordu. Doğayı taklit etmek yerine, spesifik ihtiyaçları sağlamak için bilimsel ve analitik metotlar üzerinde çalışmak gerekliydi. Walter Gropius, Le Corbusier ve Mies Van Der Rohe bu akımın öncülerindendir (**architecture, 2006; Dermott, 1993; Baker, 2000**).

3.1.1.1. Futurizm

İtalyan sanatına 1910'dan 1930'lara dek egemen olan bu sanat akımı, edebiyattan mimarlığa kadar bir çok alanda etkili olmuştur. F.T. Marinetti'nin kurucusu olduğu bu hareket, Romantizm'in hakim olduğu duygusallığın tam aksine, hızı, gürültüyü, makineleri ve kirliliği olumlu şekilde karşılıyordu. Endüstriyel gelişmeleri destekleyen, teknoloji ve modernizmden ilham alan futurizm, yeni çağın ruhunu yansıtıyordu. Görünen ile hatırlananın sentezi olarak isimlendirilen futurizm, zamandan ve mekandan bağımsız olunması gerektiğini savunuyordu. Çünkü önemli olan "şimdi" ve "şu an"dı. Ürün ve tasarımlarda, objelerin ana ve baskın çizgilerini vurgulamayı hedefleyen futuristler, hareket halindeki objelerden etkilenmişlerdir. Sanatın tüm alanlarında etkili olmasına karşın kendisini en çok politikada gösterdi.

Futurizm hareketi, tüm sanat akımlarında olduğu gibi yapılan sanatsal çalışmalar sonucunda değil, bir seri manifesto sonucunda ortaya çıkmıştır. Politik hareketliliği savunan bu akım, Kral Victor Emmanuel III'ü protesto etmek için halka çağrıda bulunuyordu. Marinetti, İtalya'nın, Avrupa Komitesi'nde daha aktif bir role sahip olması gerektiği inancındaydı. Bunlarla birlikte, durağan ve önemsiz olan geçmişi bir kenara atıp, orijinal ve yaratıcılığı ön plana çıkaran sanat anlayışını savunuyordu. Kültür ve toplum, bu duruma ayak uydurmalı ve yeni teknolojilerin farkına varmalıydı. Özellikle otomotiv sektöründe yapılan gelişmeler ön plana çıkarılmalıydı çünkü bu alanda yapılan tüm çalışmalar karmaşık ve gücü çağrıştıran çalışmalardı. Marinetti'nin ortaya attığı bu manifestolar serisinin, İtalya'nın yirminci yüzyıla taşınmasında büyük rol aldığı söylenir (Fallan, 2006; Baker, 2000).

Sottsass'ın çalışmalarına bakıldığında, radikal, sıra dışı ve kısıktıcı bir görüntü sergilediğini söyleyebiliriz. Tüm çalışmalarında, futurist akımın etkilerini de görmek mümkündür çünkü Sottsass tasarımlarında, dönemin tüm politik, ekonomik ve sosyal yapısını yansıtmayı hedeflemiştir. Totaliter rejimi ve faşizmi protesto etmek için tasarımı bir aracı olarak kullanmıştır. Tüm bu çabalar, yukarıdaki sözde de ifade edildiği gibi, ne kadar saldırgan ya da "radikal" olursa olsun, İtalya'yı ve tasarımı daha iyi bir yere getirmek içindir. Futurizm'in, politik bir alt yapıya sahip olması, bu anlamda Sottsass'ın tasarımları ile benzerlikler gösterir.

Bununla birlikte, Sottsass, tasarımlarında değişkenliği ön plana çıkarır. Örnek vermek gerekirse, bir obje kitaplık olarak kullanılırken aynı zamanda da paravan olarak kullanılır (Carlton Room Divider). Hiçbir obje nihai halini alamaz, çünkü insan da değişkendir ve objede insanın ruh haline göre değişebilmelidir. Yine, Sottsass ve futurizmi aynı potaya koyan ikinci bir düşünce de budur. Çünkü hız, devingenlik ve değişim yaşamın ve insanın ihtiyaç duydukları arasındadır.

3.1.1.2. Fonksiyonalizm

1920 ile 1940 yılları arasına yerleşen bu dönem, mimarlıkta, temel geometrik biçimleri yeğleyen bir tasarım anlayışı öngörmüştür. Uluslararası üslup da denilen bu akım, her türlü eklektisist bezeme ve süslemeden arındırılmış, çağdaş teknikleri kullanan bir akımdır. 1920’li yıllarda, Bauhaus akımının sonucu ortaya çıkan fonksiyonalizm, başlangıçta tasarımdan daha çok mimarlık üzerinde yoğunlaşmıştır. Ancak sonraki yıllarda bu akımın, tasarım üzerinde de etkileri görünecekti (**Sözen ve Tanyeli, 2003; Fallan, 2006; Baker, 2000**).

Bauhaus’un uygulamaya çalıştığı fonksiyonalist yaklaşımını sadece fiziksel anlamda kullanması, Sottsass’ı rahatsız etmektedir. Her şeyin, insan vücudu ile bağlantısı olduğuna inanan Sottsass, kullanımı kolay, kullanıcı ile dokunsal ve görsel anlamda kuvvetli iletişim kurabilen objelerin tasarımını destekleyen bu fonksiyonalist yaklaşımın yetersiz olduğunu düşünür. Kendi tabiri ile “ daha derin fonksiyonalizm” (more profound functionalism) diye adlandırdığı terimi kullanır. Bu terimde anlatmak istediği, konu insan vücudu ise şayet, o zaman tasarımlarda, psikolojik, kültürel ve politik öğeler de yansıtılmalıdır . Sottsass’ın Memphis grubunu kurması, uluslararası bu üslubu yani “saf” ve “temiz” olan fonksiyonalizme karşı ironik bir başkaldırıdır. Fonksiyonalist mimarların, prensip haline getirdikleri “bir binanın amacı ne ise, o bina sadece ve sadece o amaç için tasarlanmalıdır.” düşüncesine Sottsass, Memphis’in değişken ve çok fonksiyonlu tasarımları ile karşı çıkar. Halbuki Magistretti, Sottsass’ın tam tersine fonksiyona ve fonksiyondan doğan formun sadeliğine inanır (**Burney, 1991; Mutlu, 2001**).

Sottsass yapıtlarında Le Corbusier'den etkilenmiştir. Sottsass'ın 1934-35 yıllarında mimarisini yaptığı "Luigi Figini's House" a bakıldığında, Villa Savoye ile gözle görülür benzerlikler taşımaktadır. Magistretti ise Corbusier'in "Less is More" cümlesinin yapmış olduğu işleri tam anlamı ile ifade ettiğini dile getirir. Bu nedenden dolayı, bu bölümde, Le Corbusier'in genel olarak tasarım anlayışı ve konuya örnek olarak da Villa Savoye üzerinde kısaca durulacak ve yorumlar getirilecektir.

Villa Savoye, modern hareketin en önemli yapıtlarından biridir. 1928-1931 yıllarında inşaa edilen villa, Paris yakınlarında bulunmaktadır. Le Corbusier, mimarlık ile ilgili beş ana parçadan oluşan bir manifesto geliştirmiştir. Buna göre;

- 1- Yapılar mutlaka zeminden pilotiler aracılığı ile yükseltilmelidir. Zeminden yükseltilmiş olan binanın altında bahçe ya da peyzaj devam etmelidir.
- 2- İç mekanların bütünlüğünü bozacak herhangi bölücü bir eleman ya da elemanlar (kolon, duvar vb.) kullanılmamalıdır. Böylelikle, binanın planları daha özgür bir biçimde gelişecek, ortaya açık, sade ve geniş iç mekanlar çıkacaktır.
- 3- Geniş pencereler, dış cephede süreklilik ve devamlılık yaratmalıdır. Pencere boyutları yatay düzlemde kullanılmalıdır.
- 4- Cepheler ise temiz ve düz yüzeylerden oluşmalıdır.
- 5- Çatıda ise mutlaka iç bahçe ya da teras olmalıdır.

Yukarıda belirtilen unsurları karşılayan, insan oranlarından yola çıkarak geliştirmiş olduğu ve 'Modulor' adını verdiği bir sistem geliştirmiştir. Tüm binalarını ise bu geliştirmiş olduğu sistem üzerine tasarlamıştır. Villa Savoye'da bu binalardan bir tanesidir. Villa, insan oranlarına ve altın kesit oranlarına uygun biçimde tasarlanmış olup modüler bir yapıya sahiptir. Binanın yerden yükseltilmiş olması, arazinin bütününe kullanımına olanak vermektedir. Tarihi hiçbir bezeme kullanılmadığı gibi, cephede sade ve temel renkler kullanılmıştır. Katlar arası dinamik bir yapıya sahip olan geçişler, geleneksel yapılardan oldukça uzak biçimde tasarlanmıştır (**galinsky, 2005; greatbuildings, 2005; Roth, 2002; Mutlu, 2001**).



Şekil 3.1 : Ettore Sottsass,“Luigi Figini’s House” Dış görünüş perspektif

Kaynak: Burney, 1991



Şekil 3.2 : Le Corbusier,“Villa Savoye” , dış cephe perspektif

Kaynak : www.galinsky.com

Sottsass, mimari çalışmalarında oldukça mütevazı ve sade yapılar tasarlamaktadır. 1934-35 yıllarında Luigi Figini’nin Evi, projesinde Le Corbusier’den etkilenmiş olduğu açıkça görülmektedir. Villa Savoye’u andıran bu çalışması ile Sottsass yine bir ilke imza atar ve İtalya’da ilk pilotiler üzerine oturtulmuş binanın mimarı olarak bir kez daha tarihe geçer. Açık alanlarda bulunan merdiven kovaları, merkezde yer alan meydanlar, dekoratif ve renkli ızgaralardan oluşan yapıda yatayda kullanılan pencereler, yine Wolf House’daki gibi manzarayı çerçeve içine almaktadır. Yarı açık ve kapalı alanlarda, gölge-ışık oyunları ile mekanların farklı algılanmasını sağlamaktadır. Ev, üst katta bulunan bahçe ile yine Le Corbusier’in beş ana prensibine gönderme yapar. Le Corbusier’in dışında, Klasik Akdeniz mimarisinin de izlerini taşıyan ev, İtalyan modernizmini yansıtmaktadır. Aynı zamanda bu dönem, Sottsass’ın ideolojik ve estetik anlamda Rasyonalizmi sorguladığı dönemdir (Burney, 1991; Sottsass, 2005).

3.1.2. Bauhaus

Bauhaus (1919-1930), bir mimari okulu olmamakla beraber burada her sanat kolu mimariye bağlandığından modern mimari üzerinde çok etkisi olmuştur. Plan ve hacimler, pratik çözümlere ulaşmak amacıyla tertiplenmiş, güzelliğin bunun sonucu olması istenmişti. Artık süse gerek yoktu, mimarının kendi öz ritimleri, dilenen harmoniyi meydana getiriyordu. Rasyonel mimarının büyük yaratıcılarından en önemlisi ise Walter Gropius ve Le Corbusier'dir. Gropius 1930 yılında okulun yönetimini Mies Van Der Rohe'ye bırakmıştır (**artmovements, 2005; bauhaus, 2005; Mutlu, 2001; Dermott, 1992; Baker, 2000; Arradamento Mimarlık, 2002**).

Bauhaus'un tasarım ile olan ilişkisi ise 1923'de Laszlo Moholy Nagy'nin endüstriyel tasarım teorisi ile ilgili verdiği derslere dayanmaktadır. Çelik, endüstriyel cam ve konrplak gibi malzemelerin kullanılmasını öneren Nagy, gelenekselden farklı yaklaşımları ile dikkat çekmekteydi. Sosyalizm'e yakın olan fikirler, toplumu daha iyiye ve güzele götürmeyi amaçlıyordu (**Fallan, 2006**).

Berlin doğumlu Gropius (1883-1969) ise , Bauhaus'un ilk kurucularındandı. 1921 yılında ilk mobilya sergisini açtığında, tasarımların sadece prototipleri yapılmıştı. Çalışmalarında ulaşmak istediği, üretim fonksiyon, form ve sanatı aynı çatı altında toplamaktı (**Pina, 2003; Arradamento Mimarlık, 2002; Roth, 2002**).

Gropius, 1919 yılında yayınlamış olduğu manifestosunda şöyle yazar;

‘... Tüm görsel sanatların nihai amacı bütün bir yapıdır...Birlikte mimari, heykel ve resim sanatını tek bir birlik içinde kucaklayacak ve bir gün bir milyon işçinin ellerinde yenir bir inancın kristal simgesi gibi göğe doğru yükselecek geleceğin yeni strüktürünü arzulayalım, tasarlayalım ve yaratalım. ’

‘... Bir nesnenin doğası ne yaptığı ile belirlenir. Bir kabın bir sandalyenin ya da bir evin uygun olarak iş görebilmesi için önce onun doğası incelenmelidir , çünkü nesne amacına kusursuzca hizmet etmelidir; başka bir deyişle, işlevini pratik olarak yerine getirmeli, ucuz olmalı, dayanıklı olmalı ve ”güzel” olmalıdır. ’ (**Roth, 2002**).

Yukarıdaki açıklamadan da anlaşılacağı gibi, Bauhaus'un ilkelerinin en önemlisi sanatı üstün tutmasıdır. Zanaat ise öğretilbilir ve tüm mimar, ressam ve heykeltıraşlar, endüstri ile işbirliği içinde olmalıdırlar. Gropius'un savunucusu olduğu bu akım, yapının bütününe önemser. Bezeme ve süslemelerden arındırılmış olan yapının parçaları tanımlanmalı ve bütünü oluşturmalıdır. Seri üretim ve toptan satışları destekleyen prototip çalışmaları ile, bu akım aynı zamanda ürün standardını da ön planda tutar. Yani, kötü işçilik ve yüzeysel ürünlerin üretilmesine karşı standart ürün anlayışı geliştirir (**Arradamento Mimarlık, 2002**).

Yapılan röportajlardan birinde Sottsass, Gropius'dan bahseder. Le Corbusier ile Gropius'u kendi üslubuna göre karşılaştıran mimar-tasarımcı, şöyle der ;

...Le Corbusier ile Gropius arasındaki fark aynı pergeli ile çizilmiş bir çember ile elle çizilmiş bir çember arasındaki fark gibidir. Birincisi geometrik bir fikirken, ikincisi ise şaşırtıcıdır, dairenin her noktasını keşfetmek gerekir. ' (**Radice, 1993**)

Bu metafor sonucunda şöyle bir çıkarılamada bulunmak mümkündür ; Sonsuz sayıda noktadan oluşan ve bir merkezi olan çember, pergeli ile çizildiğinde her noktanın tarifinin aynı olduğu görülmektedir ve bu benzetme Gropius için yapılmıştır. Yani, Sottsass'a göre Gropius'un yapıtlarının tarifi yapıldığında, ortaya kolay saptanabilir ve açıklanabilir gibi bir sonuç çıkmaktadır. Halbuki, Le Corbusier'in yapıtlarını elle çizilmiş bir çembere benzeten Sottsass, O'nun yapıtlarını kompleks ve tarifi güç olarak tanımlar.

Sottsass'ın bu durumda, seri üretimi destekleyen Gropius'un çalışmalarından etkilendiği görülmektedir. Ancak bu etkileşim, Gropius'un tasarım anlayışını ve manifestosunu destekler biçimde değildir. Yani, Sottsass'ın tasarımlarını incelediğimizde seri üretimi desteklememektedir. Sanat önemlidir ancak içinde mutlaka politik ve ekonomik öğeleri barındırmalıdır. Gropius ve Bauhaus, ürününün ya da yapının bütünlüğünü savunurken, Sottsass ise bütünü oluşturan parçaların önemini savunur. Yani, Sottsass tümevarım, Gropius ise tümdengelim fikrini savunmaktadırlar. Yaratıcılığın ancak özgürlük ile sağlandığı fikrine sahip olan Sottsass , Gropius'un tasarımlarını ve çizgisini katı bulur.

Mies Van Der Rohe (1886-1969) ve grubu, yine Gropius gibi endüstrileşmenin önemi üzerinde durur. Gropius'dan sonra Bauhaus'un direktörü olarak çalışmaya başladı. 1913-1914 yıllarında, Peter Behrens ile çalıştığı dönemde etkisi ile süssüz

ve Klasik konutlar üretmiştir. Savaş sonrası tasarımları ise oldukça kışkırtıcı olan Van Der Rohe, mimarlık ve endüstri arasındaki ilişki konusunda Gropius'un görüşleri ile aynıdır. Serbest formlu planlar üzerinde çalışmış ve sanayileşme ile yapının birbirlerini etkilemesi üzerine bu iki kavramın iç içe olduğu görüşünü taşıyordu (Mutlu, 2001; Radice, 1993; Roth, 2002).

Sanayileşmenin, ekonomik, teknik ve sanatsal sorunları da çözebileceğini düşünen Van Der Rohe, cam ve çelik gibi malzemelerin kullanıldığı gökdelenler yapmıştır. Kullanmış olduğu çelik konstrüksiyon ile iç ve dış mekanları birleştirmeyi amaçlamıştır (designboom, 2006; newage, 2005; Roth, 2002).

Mies Van Der Rohe'nin "Less is more" anlayışını desteklemeyen Sottsass, bu düşüncenin yapıları ve tasarımı kısıtladığı görüşündedir. Sottsass, tüm tasarımlarında spontane kararlar alırken, isteklerden doğabilecek farklılıkları ve değişimi göz önünde bulundurur. Çünkü insan, içinde bulunduğu ruh haline göre kararlar alır, tasarımlarında da bu olguyu yansıtmak için büyük hacimler üzerinde gelişigüzel oynamalar yapar. Bu felsefe ile yola çıkan Sottsass'ın yapı ve tasarımlarında sonradan değişiklik yapmak mümkündür. Çünkü insan da doğası gereği sonsuz değişim içindedir ve insanın çevresini saran tüm objelerde yine geçişlere, değişime açık olmalıdır. Fonksiyon elbette önemlidir ancak bitmiş ve sonradan üzerinde oynama yapılamayan bir tasarım yerine esnek ve dönüşebilen tasarım anlayışını benimser. Halbuki, Mies Van Der Rohe'nin tüm yapılarında göze çarpan, azın öz olduğu ve tasarımın tek bir fonksiyona hizmet ettiğiidir. Bu nedenden, Rohe'nin tasarımları tam anlamı ile tamamlanmış, sonradan ekleme yapılamayan bitmiş yapılarıdır. Sottsass'ın Rohe'de onaylamadığı konu da budur. Fonksiyon önemlidir ancak değişim kaçınılmazdır.

Magistretti'nin yaklaşımı ise Sottsass'dan daha farklıdır. Tasarımlarında sade geometrik formları kullanan Magistretti, detaylarda, menteşe ve ürünün birleşim yerlerinde, abartıdan uzak, ekonomiyi de göz önünde bulunduran çözümler sunar. Sadeliği ve hafifliği ön planda tutan tasarımcı, tüm detaylarda, minimalist ve en basit olan çözümü kullanır. Bu anlamda Mies Van Der Rohe'nin çalışmaları ile Magistretti'nin çalışmaları paralellikler içerir.

3.1.3. Art Deco

Modernizm ile hemen hemen aynı dönemde ortaya çıkan Art Deco (1920-1930), geometrik formlar üzerinde yoğunlaşsa da zanaat'ı daha ön planda tutmayı amaçlamıştır.

Art Deco, çoğunlukla Kübizm, Futurizm ve Konstrüktivizm akımlarından etkilenmiş olsa da Antik çağlardaki geometrik şekillerden de ilham almıştır (Mısır, İran vb.). Zikzak ve basamaklı formların kullanıldığı bu akım, 1920'li ve 1930'lu yıllarda kendini göstermiştir. Kaba tarifi ile Art Deco aynı zamanda Art Nouveau stilinin devamı olarak bilinir ancak daha sadeleştirilmiş ve seri üretime daha uygun hale getirilmiş halidir. Art Deco'nun dekoratif özellikleri içerisinde ağır süslemeler yer almaz. Bunun yerine, daha çok biçimlerde kontrast, açılı çizgilerin bir arada kullanılması, hareketli dokuların kullanılması gibi özellikler taşımaktadır (**Erzen, 2005; Baker, 2000**).

Bu akımda çoğunlukla, alüminyum, paslanmaz çelik, lak, mermer ve ahşap gibi malzemeler kullanılmıştır. Art Deco tasarımcılarının çoğu, geleneksel malzemeleri kullanmayı reddetmiş, alışılmadık malzemeler üzerinde çalışmışlardır. Mobilya tasarımında ise varlıklı kesime hitap eden, oldukça pahalı ahşaplar kullanılmıştır. Aynı zamanda mobilyalar üzerinde çeşitli efektler yaratan figüratif elemanlar kullanılmıştır (yılan derisi, balıksırtı vb.). Aynı zamanda krom kaplı metal malzemelerin mobilyalarda kullanılmaya başlanması, orta sınıfın da sahip olabileceği tasarımların üretilmesine olanak sağlamıştır (**geocities, 2004; artantiques, 2005; Dermott, 1992**).

Sottsass'ın, özellikle Memphis döneminde, bu akımdan etkilendiği açıkça görülmektedir. Kullanılan sade geometrik form ile "Hyatt" Masa (Bkz. Karşılaştırmalar), tam anlamıyla bir Art Deco örneğidir. Krom kaplı ayaklar ve ahşabın bir arada kullanılması ile seri üretime uygunluğu sağlanmıştır. Memphis tasarımlarına bakıldığında, farklı ve uyumsuz malzemelerin bir arada kullanıldığı göze çarpmaktadır. Ürünü oluşturan parçalara bakıldığında, parçaların farklı açılar ile yerleştirilmiş olduğu fakat buna rağmen sade formların kullanıldığı görünmektedir. Carlton Room Divider, bu duruma iyi bir örnektir.

3.1.4. Pop Art

Bu akım, 1950’li yıllarda İngiltere’de, ekspresyonizm’e karşı olarak çıkmıştır. Popüler kültürü ve tüketici toplumu savunan akım, kendini grafik ve moda tasarımında göstermiştir. Ekspresyonizmin entelektüel ve sübjektif yapısını oldukça yapay ve gerçeklerden uzak olarak tanımlayan pop art, günlük yaşamı ve günlük yaşamı çevreleyen ortamların daha “gerçek” olduğunu savunuyordu. Materyalizmi ve toplum kültürünün bayağılığını yansıtmaya çalışan akım, “iyi” ve “kötü”, “güzel sanatlar” ve “reklam sanatının” arasındaki ayrımı ortadan kaldırıyordu. Kullanıcının her ürünü hemen tüketmesi ile tüketim toplumunun ve popüler kültürün oluşmasına neden oldu. Tüketici artık uzun süreli kullanım için “iyi” tasarım istemiyordu, moda ne ise hemen o ürün alınmalı, kullanılmalı ve zamanı geçince başka ürün ile değiştirilmeliydi (**artchive, 2005; Dermott, 1992; Baker, 2000**).

Geleneksel ofis gereçlerinin tutuculuğunu kıran, Sottsass’ın parlak kırmızı renkteki portatif Valentine Daktilosu (1969-Olivetti) Pop Art’ın tüm tanımlayıcı öğelerini taşımaktadır: kışkırtıcılık, gizemlilik, seri üretime uygunluk, gençlik kültürünü hedefleyen yenilikçi yaklaşım. Aşk ve tutku ile özdeşleşen kırmızı rengin kullanılması ile Sottsass, yazar veya şaire düşünce ve duygularını yansıtmaya dramatik bir ton katmaktadır.

3.1.5. Sembolizm

Sembolizm, sanatın abartılı duyarlılık ve kaygı verici mistisizm içerdiği bir 19.yy. hareketidir. Sembolistler, mitoloji ve düş betimlemelerini ruhun görsel diline dönüştürmüşlerdir. Bu felsefi bir yaklaşımdan çok bir sanat tarzıdır ve çağdaş sanatçıları Art Neuvou hareketlerinde ve “Les Nabis”ide etkilemiştir (Les Nabis, Paris’teki post-inpresyonist sanatçı ve grafikçiler grubuna verilen addır.). Bunların tasarım coşkuları, kendi paralelleri sayılabilecek Art Neuvou hareketi tarafından benimsenmiştir (**artyclopedia, 2004; Baker, 2000**).

Ettore Sottsass, 1960’lı yılların başında yapmış olduğu Hindistan gezisi ve geçirmiş olduğu ölümcül hastalığın da etkisi ile sembolizm akımından ilham almıştır. Bu dönemlerde, Sottsass’ın tasarlamış olduğu mobilya ve objeler, hayata ait ritüellere gönderme yapıyordu. Çünkü tasarım, güzelliğin ve fonksiyonun

birleşiminden oluşma fikrinden daha fazla şeyler ifade etmeliydi (**Burney, 1991; Radice, 1993**).

3.1.6. Rasyonalizm

Rasyonalizm, 19. Ve 20. Yy'ın önde gelen entelektüel trendi olmuştur. 1926 yılında Modern Hareketin, İtalyan versiyonu olarak da nitelendirilebilen akım, Gruppo Sette diye bilinen genç mimarların yayınlamış oldukları bir manifesto ile ortaya çıkmıştır. 1930'lu yıllarda, bu grubun yapmış olduğu tasarımlar Mussolini tarafından bile desteklenmiştir. İtalyan faşist partinin, devrimci ve sosyalist yönünü yansıtmaya çalışan bu grubun ortaya çıkarmış olduğu Rasyonalizm dönemi çok uzun sürmemiştir. Çünkü 1930'ların ortasında, Faşist Parti, sosyalist fikirlerden oldukça uzaklaşmıştır. Ancak bu akım, 1945 yılında İtalyan tasarımının yükselmesi için bir zemin yaratmıştır (**Burney, 1991; Dermott, 1993**).

Bu trend ve akım sayesinde zamanın mekanize olması ile ortaya yeni imkanlar çıkmıştır. Mekanizasyon, Le Corbusier'e göre, konutun "yaşam makinesi" haline dönüşmesine sebep oldu. En anlamlı tanımlama, Kübist ressamlar tarafından yapıldı. Bu da zaman ve mekan bileşeni idi. Buna örnek olarak Le Corbusier'in pilotiler üzerine inşaa edilmiş heykelsi çatı ve terasları, dış mekanların görüntülerini içerde derinlere taşıyan cephe yırtıkları ile karakterize edilen Villa Savoye'u verebiliriz.

3.2. Sottsass ve Magistretti'yi Etkileyen Koşullar: II. Dünya Savaşı

Mussolini, İtalya'da 1925 yılından, 1943'e kadar sürecek bir dikta rejimi kurmuştu. Musollini'nin saldırgan, yayılımcı ve emperyalist politikası, yaratıcı buluşları sınırlayıcı bir yapıya sahipti. Tasarım, daha ziyade, silah, demiryolu, denizyolu ve havayolu araçlarında kullanılıyordu. Halkın ihtiyacını karşılayabilecek mobilyalar bazı zanaatkarlar tarafından üretiliyordu. 1935'lerde faşist doktrin mimarları da rejime hizmet eder hale getirdi. Büyük ölçekli, heybetli binalar Mussolini'nin güçlü egoizmine uymaktaydı. Mussolini 1937de Hitler'in nazi rejimi ve Hirohito'nun Japon imparatorluğu ile dayanışma kurdu. 1940' da İtalya II. Dünya savaşına girdi. Müttefik güçlerin 1943' de güney İtalya'ya girmesinden sonra kral, ateşkes anlaşması imzalayabilmek için Mussolini'nin tutuklanmasını emretti. Mussolini sonrası gelen politik partiler arasındaki çatışmalar İtalya'yı 1943-1945

yılları arasında iç savaşa sürükledi.1946 da İtalyanlar monarşiyi kaldırmak için oy birliğine vardılar.1948 de ilk seçim yapıldı ve ilk Cumhuriyet kuruldu (**Burney1991; Sparke, 1988, 2004; Holtmann, 1994; Eidelberg ve Johnson, 1991; Dormer, 1993; Haskett, 1980**).

“...30’lu yıllarda, İtalya’da tasarım, politika ile iç içeydi. Tasarım, hayatı ve yaşamı, entelektüel platformda, irdelemede ya da sorgulamada bir araçtı sadece. Bu yıllarda, İtalyan tasarımın doğuşu oldukça zorlu olmuştur. İtalya’yı diğer ülkelerden ayıran en önemli unsurlardan biri, savaş dönemi organize imalatçı endüstrilerinin kısıtlı oluşundan kaynaklanıyordu.”(**Burney, 1991**)

İkinci Dünya Savaşı ve Faşist rejim, İtalya’yı sadece politik ve ekonomik anlamda etkisi altına almamış aynı zamanda, tasarımın ve mimarinin gelişme sürecini de etkilemiştir. Uygulamalar, ekonominin kısıtlı ve rejimin katı olduğu bu dönemde, kendini ideolojilerin yansıması olarak göstermiştir. Bu dönemde, İtalya’da üretim, mütevazı bir şekilde devam etmekteydi. Ancak, savaş döneminde yapılan bu çalışmalar, İtalya’nın üretim ve dağıtım sistemlerinin gelişmesine neden olacaktı (**Burney, 1991; Sparke, 1988, 2004; Holtmann, 1994; Eidelberg ve Johnson, 1991; Dormer, 1993; Fallan, 2006; Kjellberg, 1994; Heskett, 1980**)

Tüm bu dezavantajların, sonradan ortaya çıkardığı ve daha belirgin hale getirdiği avantajları da olacaktır ;

- bilinçli ya da bilinçsiz, İtalya, atmış olduğu tüm adımlarda, kendi çizgisini güçlendirmek ve dünyada ilk sırayı almak için yatırımlar da yapmıştır. Buna göre; Seri üretimin yeterli olmayışı, mimarları, el işçiliğine ister istemez zorlamış ve zamanla estetik anlayışlarını zanaat ile birleştirerek, yeni form ve konseptlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Kullanılan malzemenin fiilen işleniyor olması, malzemeyi tanımada önemli bir faktördür. Kısıtlı malzemenin (demir, çelik), yine kısıtlı alanlarda kullanılıyor olması, bu materyalleri en iyi ve en uygun şekilde işlemenin yol ve yöntemlerinin geliştirilmesine bir vesiledir. Askeri alanlarda kullanılan üretim yöntemleri, günlük yaşama entegre edilerek çeşitli eşyalar üretilmiştir. Tüm bu faktörler de İtalyan tasarımının ilk oluşma ve gelişme sürecidir.

- faşist rejimi destekleyen yapılar üreten mimarlar, faşist kuralların yıkılması ile tasarımlarında serbest kaldılar: onlar bağımsız tasarımın yeni demokratik İtalya'nın bir ifade tarzı olduğunu, diktatörlüğün "resmi" tarzından kurtulduklarını ifade ettiler.

- II. Dünya savaşının ürün tasarımı sekteye uğratmasına rağmen teknoloji hızlı bir gelişim göstermiştir. Fiberglass, plastik (1939 DuPont icadı), polyetilen, polyester (1942), işlenmiş ahşap (kontrplak) gibi yeni malzemeler ortaya çıkmıştır.

"... Savaşın sonra Milano, İtalya'da hatta Avrupa'da belirgin bir şekilde tasarımın başkenti olma yolundaydı. Endüstriyel bir şehir haline gelmiş olan Milano, savaşın, Faşizmin modern mimariyi alt etme çabalarına direnerek itibarlı bir şekilde kendini sıyrılmıştır. Yeniden yapılanma sürecinde, Milano'da tasarım yapma olanağı giderek artmaya başlamıştı."(Burney, 1991)

Savaşın sonra, iki yeni terim ile karşı karşıya kalındı. Savaşın yaralarını kapatmak için yapılanma döneminde, standartlaşmaya ve prefabrikasyona yönelik binalar inşa edildi ki bunlar çabuk ve seri üretimi beraberinde getiren eylemlerdi. Endüstri ve tasarımın birbirine çok da bağlı olmayışı, mimarların, binalarda kullandıkları teknolojileri tasarıma entegre etmeleri ile tasarım anlayışına yeni bir boyut kazandırdı. Bu durum, diğer endüstrileşmiş ülkeleri yakalamalarına sebep oldu. İtalyan'lar endüstride geliştirmekte olan yenilikleri kullanırken sadece makine ile üretim yolunu seçmemiş aynı zamanda uzun süre önce bildikleri el işçiliğini de kullanmışlardır. Mimarlar, savaş döneminde, tasarım yaparken, malzemeleri işlemeyi ve el işçiliğini öğrenmişlerdi. Daha sonra da, endüstriyi kullanmayı, mimarlık ve tasarımı aynı potada yoğurup, rakip ülkelere yetişmeyi öğreneceklerdi (Dormer, 1993; Burney, 1991; Sparke, 1988; Eidelberg ve Johnson, 1991; Holtmann, 1994 ; Woodham, 1997; Fallan, 2006; Heskett, 1980; Minetto).

1950'lerde Amerika'nın ekonomik, kültürel ve endüstriyel yardımlarını kullanan İtalya, zamanla bu durumu bir avantaja çevirmesini bildi. Öğrendikleri "know-how" ve teknolojileri, eğitilmiş ve tecrübeli tasarımcıların katkıları ile birleştirerek kendi stillerini ortaya koymuşlardır (araba, radyo, daktilo tasarımları). Amerika'yı aynı zamanda, kendi pazarlarını genişletmek için de bir alternatif yol olarak gördükleri gibi bir çıkarsama yapmak da mümkündür. Amerika'nın sağlamış olduğu teknoloji,

İtalya'ya seri üretim yapma şansı vermiş, ve savaş zamanından beri işlemeyi çok iyi bildikleri malzeme olan çeliği de bu seri üretim sürecinde kullanmışlardır. Tüm bu hamleleri tesadüf olarak nitelemek mümkün değildir. Görülen o ki, alınan tüm kararlar, şartlar gereği de olsa bu şartları pozitif çıktılara dönüştürmek, İtalya'nın sürdürmüş olduğu stratejik bir yöntemdir de denebilir (**Burney, 1991; Sparke, 1988 ; Heskett, 1980; Holtmann, 1994; Woodham, 1997; Dormer, 1993; Fallan, 2006**).

... Endüstriyel tasarım, İtalyan endüstrisi ile olan bağı ve modernize olan devlet teşviki ile mimarlıktan ayrılarak yeni bir statüye sahip olmuş, kitleler için ucuz mobilyalar üretmeye başlamıştı.”(**Burney, 1991**)

İtalya, diğer ülkelerden farklı olarak kolektif şekilde çalışmayı ve savaş sonrası durumunu düzeltmek için yardımlaşmayı bir kurtuluş yolu olarak gördü. Yeni malzemelerin kullanılması ile tasarım anlayışına kendi çizgilerini katan İtalyanlar, aynı zamanda yeni dağıtım sistemleri geliştirerek tüm dünyaya açılmayı başardılar. Yerel değil aynı zamanda küresel politikaları ile kendilerini ve yarattıkları özgün çizgiyi birçok ülkeye böylelikle tanıtmış oldular. Bu duruma ilk örnek “Cassina” oldu. Donanmanın ihtiyaçlarını karşılamak için büyük sayıda üretim yapmak zorunda kalan firma, kendi üretim felsefesini baştan kurmak durumunda kaldı. Geliştirdikleri bu üretim felsefesi dahilinde ihracat yapmaya başladılar ve dünyaya açıldılar. Dağıtım yöntemleri ile beraber yine mimar-tasarımcılarla beraber çalışarak yeni tasarımlar da ortaya koydular (**Burney, 1991; Sparke, 1988; Heskett, 1980; Holtmann, 1994; Dormer, 1993; Heskett, 1980**).

3.3. İtalyan Mobilya Sanayisi: Firmalar

3.3.1. Alessi (1921)

1921 yılında Giovanni Alessi tarafından kurulan Alessi, ilk başlarda el yapımı bakır, gümüş ya da nikel, krom gibi malzemelerden objeler üretiyordu. Şirketin yönetimi babadan oğula devredilir ve Carlo Alessi, *tasarım* anlayışını şirkete ilk getiren kimsedir. Endüstriyel tasarım üzerine almış olduğu eğitim sebebi ile 1945'lere kadar objelerin tasarımından kendisi sorumludur (**alessi, 2005; Neumann, 1999**).

Savaş patlak verdiğinde, ev içi üretilen aksesuar ve obje satışlarında düşüş olduğu için firma, askerlerin üniformaları ile uçakların mekanik parçaları üzerinde çalışmalar yapmaya başlar. Savaş sonrasında ise Amerikan ordusu için üretim yapar. Buna bağlı olarak da kullanılan makinelerini ve üretim sistemini geliştirerek seri üretime geçer. Guido Venturini, Philippe Starck, Richard Sapper, Achille Castiglioni ve Allesandro Mendindini vb. tasarımcılarla çalışan firma, 1980'lerde Memphis ve Alchimia gibi radikal gruplarla da çalışmıştır (**alessi, 2005; Neumann, 1999**).

1970'li yıllarda ise radikal tasarımın öncüsü olan Ettore Sottsass ile beraber endüstrinin önemini de göz önünde bulundurarak tasarımlar yaparlar. Alessi'nin Sottsass ile çalışma sebebi muhtemelen şirketin deneysel çalışmalara açık oluşudur. O dönemde süregelen entelektüel tartışmaları destekleyecek, felsefi objelerin üretilmesinde, şirketin de payı olacaktır. Sottsass'ın neden bu firma ile çalıştığı sorusuna gelinirse, Sottsass şu cevabı verir: "Alessi'nin, endüstriyel tasarımın sadece pazarlamaya yönelik objeleri satma eğiliminde olmaması fakat çevrede meydana gelen değişiklikleri yansıtacak ürünleri üretmek gibi bir sorumluluğa sahip olmalarından kaynaklanmaktadır." Her iki taraf da endüstrinin önemini bilincindedirler ancak diğer firmalardan ve tasarımcılardan farkları, kendilerine yüklemiş oldukları misyondur (**alessi, 2005**).

3.3.2. Cassina (1927)

1927 yılında, Cesare ve Umberto Cassina kardeşler tarafından kurulan Cassina, ilk zamanlarında küçük ölçekli basit ve sade çalışma masaları yada yemek masaları üzerine tasarımlar yapmaktaydı. Sonraları kendi alanında genişleyerek, koltuk, çekmeceli üniteler vb. ürünler üzerinde de yoğunlaştı. Hatta, küçük çaplı seri üretime dayalı ürünler dahi ürettiyordu (**Pina, 2003; Neumann, 1999**).

Cassina , Kuzey ülkelerin kendilerini savaştan uzak tutabildikleri için kendilerine ait bir çizgi yarattıklarının farkına varır ve eskinin tekrarı yerine , yeni ve kendilerine ait özel bir çizgi ve tarz yaratabilmek için ilk adımı atar. Kuzey ülkelerinden etkilendiklerini ancak onları taklit etmek yerine, farklı olmak gerektiği konusunda Magistretti ve Cassina görüş birliği içindedir de denebilir (**cassina, 2005**).

Savaştan sonra, Cassina genişleyerek, üne kavuşmaya başlamıştı. Sandalyeler, masalar, koltuklar, sofa ve yataklar vb. birçok ürün ile yelpazesini her geçen gün daha da genişletti. Cassina, her zaman deneysel ve araştırmaya yönelik çalışmalara

açık bir yapıya sahipti. Ancak, bununla beraber zanaat anlayışına da sıkı sıkıya bağlı idi. 1960'ların ortasına kadar, gemi içi mobilyaları ya da otel mobilyaları ile ilgili çalışmalar yapmaya devam etti (**cassina, 2005**).

Cassina, üretim ortalamasını yükseltmeye başlamıştı. 50'li yıllarda, Gio Ponti 'nin dahi tasarımları ile kendini geliştirmeye devam etti. 60'larda ise, İtalya'daki ekonomik genişleme ve ilerleme sebebi ile mekanlarda kullanılan mobilyalar, modernizm'in de etkisi ile değişmeye başladı. Endüstrinin, üretimin ve tasarımcıların işbirliği, yeni ürünlerin ortaya çıkmasına sebep oldu. İşte bu dönemde, Cassina bu fırsatın farkına vararak, modernleşmenin ve endüstrileşmenin yol açtığı yeni yaşam stillerini destekleyen ürünlerin üretilmesi için çalışmalarına yeni bir boyut daha katmış oldu. Bu anlamda, modern mobilyanın, piyasayı canlandıracağını düşünerek, geleneksel modelleri bir kenara atıp, tamamen tasarımcıların elinden çıkmış, farklı ürünlerin üretimine geçti. Böylelikle, İtalyan tasarımı da tüm dünya da duyulmaya başlandı. Yeni enjeksiyon sistemi ile plastiğin işlenmesi sonucu, geleneksel mobilya anlayışından uzaklaşarak, firma kendi serisini oluşturmaya başladı. 70'lerde ise ilk defa Radikal Tasarım ile karşılaşarak, projelerini yönlendirmeye başladı. Sanat ile seri üretimin ortaklaşa ortaya koyduğu ürünler gündeme geldi. Bu dönemde, Alessandro Mendini, Gaetano Pesce ve Archizoom gibi tasarımcı ve tasarım şirketleri ile işbirliği yaptı. Ancak, Cassina ile Vico Magistretti'nin işbirliği, 60'lı yılların başında başladı. Bu dönemin devamı olan 10 sene boyunca, İtalyan tasarımının dönüşüm sürecinde, çeşitli firmaların gelişiminde büyük rol alan önemli tasarımcılardan sadece birisiydi Magistretti. Cassina ile Magistretti'nin beraber ortaya koymuş oldukları çalışmalarda, genellikle objeler gelenekselin modernizm aracılığı ile kullanılması ile ortaya çıkmaktaydı. 70'lerde, deneysel çalışmalara açık olan Cassina radikal tasarımın öncüsü olan Magistretti'nin bir çok ürününü üretmiştir (Örnek: Maralunga Sandalye, 1973 ;Nuvola Rossa Kitaplık, 1977 ; Sinbad Koltuk, 1981 vb.) (**cassina, 2005; Neuman, 1999**).

3.3.3. Azucena (1947)

1947 yılında kurulan bu küçük şirket, Magistretti'nin de yakından tanımış olduğu tasarımcılardan oluşmaktaydı. Sade ve temiz hatları ile ürettikleri ürünler ile tanınmaktaydı. Mobilya ve aydınlatma üzerine üretim yapan bu firma, Luigi Caccia

Dominioni, Ignazio Gardella ve Corrado Corradi Del'i Acqua tarafından kurulmuştur (Neumann, 1999).

Azucena kurucuları Magistretti'ye çok yakın kişilerdir. Firma, aynı yıllarda Magistretti'nin tasarladığı küçük masaları üretirler. Sadelik ve duruluğu ile etkileyen bu masalar ve Techno için tasarladığı masa 1954 Compasso d'oro elemelerinde ön sırayı almıştır.

Magistretti, 50'li yıllarda , bireysel ve müşteriye özel mobilya tasarımları yapmaktaydı. Bu dönemlerde, Magistretti her ne kadar mimarlığı inkar etse de, ofis ve villa tasarımları (Villa Aroiso) ile Milano'da mimarlığın öncülerinden olmasını sağlamıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra modern tasarıma odaklanan ilk üretici firmadır (Neumann, 1999; Lupi, 1991).

3.3.4. Kartell (1949)

1949 yılında Giulio Castelli, tarafından kurulan firma, ilk çalışmalarına, araba için plastik aksesuarlar üreterek başlar. Kimya mühendisi olan Castelli, eğitimini "Natta Nobel Ödülü"nü alarak tamamlamıştır. Deneysel çalışmaları ile bilinen Kartell, plastiği tasarım ve teknoloji ile birleştirebilen en önemli tasarım firmalarından biridir. Yaklaşık elli senedir, hizmet veren firma, İtalyan tasarım tarihine plastikten yapmış olduğu klasik mobilyalar ile geçer. Dünyaca ünlü tasarımcılar ile işbirliği içinde olan Kartell, Ron Arad, Antonio Citterio, Michele De Lucchi, Ferruccio Laviani, Piero Lissoni, Vico Magistretti, Enzo Mari vb. tasarımcılarla çalışmıştır (Holtman, 1994; Kartell, 2005; Woodham, 1997; Molteni, 2005).

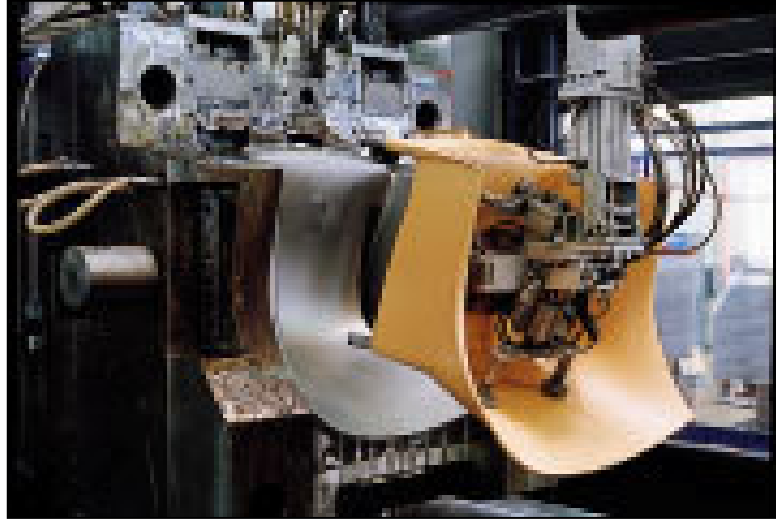
Doğal malzemeleri kullanmak yerine, plastik gibi yapay bir malzemeyi kullanmada vermiş oldukları karar, tasarımda kültürel kimliği vurgulamak içindir. 1960'larda ise Kartell'in üretim kimliğinde gelişmeler olur. Ev eşyalarına farklı alternatifler sunan şirket, yeni formlar ile pazarın tepkilerini test eder ve insanları plastiği kullanmak için cesaretlendirir. Bu dönem, İtalyan tasarımının geliştiği ve büyüdüğü döneme denk gelir. 70'lerde de, şirket gelişiminde üçüncü aşamaya geçer ki bu da, ev mobilyaları üzerinde yaptıkları çalışmaları daha spesifik bir alana taşırlar. İki farklı tasarım anlayışı ile; -plastik içermeyen ve plastik gerektiren ürünler- üretime devam ederler. "Bilim olarak plastik" başlığı altında bir kimlik oluşturarak kendilerini topluma tanıtır. 1990'larda ise artık Kartell, laboratuvar

ürünleri ve mobilya sektöründe lider olarak endüstride yerini alır (**Holtmann, 1994; Kartell, 2005**).

1975 yılında Gulio Castelli, Kartell'in çalışma prensiplerini şu şekilde dile getirir;

‘... Gelecek için kendimizi içine attığımız bu deneysel çalışmalar bizim sanatımızı oluşturmaktadır. Tasarımda yapmış olduğumuz bu deneysellik, teknoloji ve tasarımın, ekonomi ve sosyal ihtiyaçların sentezini yakalamayı amaçlamaktadır. ‘(**Kartell, 2005**)

1988'den beri Kartell'in başkanı olan Claudio Luti, halen Castelli'nin dile getirmiş olduğu bu prensipleri benimseyerek, plastiği kullanmaya devam etmiş ve şirket için reklam, iletişim vb. alanlarda yeni stratejiler geliştirerek firmayı uluslar arası standartlara ulaştırmayı başarmıştır. Claudi Luti'nin, tasarımcılar ile temas içinde olması ve üretim için son teknolojik gelişmeleri takip etmesi ve orijinal ve yeni ürünlerin tasarlanması için zeminin hazırlanması ile Kartell'i günümüze kadar getirmiştir (**Kartell, 2005; Holtman, 1994**).



Şekil 3.3 : Kartell imalathane ve üretim yöntemleri

Firma olarak kullanmış oldukları yeni üretim sistemleri ile, malzemenin maksimumda faydalanmayı amaçlarlar. Plastik malzeme üzerinde kullanmış oldukları çeşitli efektler bunun bir göstergesidir. Plastiği, transparan, metal görünümlü ya da her türlü hava koşullarına dayanıklı ve esnek hale getirmeleri, bu sürecin bir sonucudur. Estetik ve fonksiyonu bu anlamda bir arada kullanan Kartell,

plastik ile başka malzemeleri de birbirine birleştirmeyi başarmıştır (Örnek: Plastik ile ahşap ; plastik ile alüminyum ya da çelik vb.) (**Kartell, 2005; Holtmann, 1994**).

Kartell'in son dönemlerde tüm dünyada baş gösteren ekonomik krizlerden kendini uzak tutmasının en önemli sebeplerinden bir kaç dağıtım sistemleri, üretim yelpazesi ve şirket organizasyonun planlı olmasından kaynaklanmaktadır. Kullanıcı ve tüketiciler içinde her daim iletişim içinde olan firmanın pazarlama bölümü stratejik ve işletme bölümü olmak üzere iki farklı departmandan oluşmaktadır. Son "trendleri" takip eden Kartell, şimdilerde, parlak ve transparan ürünler üzerinde yoğunlaşmaktadır (**purecontemporary, 2004; kartell, 2005; arrango-design, 2004; Neumann, 1991; Holtmann, 1994**).

Maui Chair, Vico Magistretti'nin Kartell için tasarlamış olduğu en önemli ürünlerinden bir tanesidir.

3.3.5. De Padova (1956)

1956 yılında, Maddalena De Padova , yalın, düz hatlı Danimarka mobilyası üzerine araştırma yapmak üzere Danimarka'ya gider. Milano'da İngiliz porselenleri, Tumbel Twist halılar ve diğer aksesuarları sattıkları bir dükkan açarlar. Ve bundan sonra Eşi Fernando ile çeşitli mimar tasarımcılar ile çalışmaya başlarlar. Charles Eames, Achille Castiglioni, George Nelson, Dieter Roms, Alexander Girard ve Vico Magistretti bunlardan sadece birkaç tanesidir.

50'lerin son yılları, İtalya için yeniden yapılanma dönemidir. İskandinav ülkeleri ise, onlar için ileri demokrasiyi temsil etmektedir. Bu sebepten, evlerde bu tür objelere yer vermek değişim demektir, modern olmak demektir. Bu tarz mobilyalar ise rağbet görmeye başlamıştı.

60'larda şirket, Herman Miller mobilyalarını İtalya'da satmaya başlar ve modern mobilya endüstrisi ICF'yi kurar. M. De Padova, George Nelson'dan objelere nasıl bakılacağını ("how to see") öğrendiğini söyler. Charles Eames, teknoloji ile form duruluğunu örtüşüren mobilyalar üretir. Girard ise modern mobilyaların, halılar ve diğer dekorasyon ürünleri ile nasıl bütünleşeceğini öğretir. Ve 1965'de De Padova, 2000 m2'lik yeni show-room'una taşınır (**depadova, 2005**).

De Padova'nın Magistretti ile çalıştığı dönemler ise 1985 yılına denk gelmektedir. Magistretti'nin De Padova ve Maddalena hakkında yapmış olduğu yorumlarda şunlara yer verir; Bir proje üzerinde çalıştığı zaman Magistretti, üretici

firma ile iletişim içerisinde. Çünkü tasarım O'na göre, fikirlerin karşılıklı paylaşılması ve tartışılmasından ortaya çıkmaktadır. Magistretti için en önemli nokta ise “seri üretim” dir. Çünkü “tasarım” aynı zamanda da “seri üretim” demektir. “Üretici” ve “yaratıcı” yakın olmalıdır. Bu metod doğrultusunda, Maddalena De Padova ile çalışmalar yaparlar. De Padova'nın karakteristik özelliği sadelikten yana tasarımları tercih etmesidir. Tasarımın konsepti, en sade biçimde kendini ürün üzerinde göstermektedir. Karmaşık ve iç içe geçmiş detaylar kullanılmaz, sadelik ile şıklığa ulaşmak De Padova'nın en önemli özelliğidir (**depadova, 2005; Neumann, 1999**).

Magistretti'nin De Padova için tasarlamış olduğu ürünler içerisinde, Raffles ve Saffran Sofaları, Louisiana Sandalye, Ottoman ve Alüminyum Silver Sandalyesi yer almaktadır (**depadova, 2005; Neumann, 1999**).

3.3.6. Olivari (1950)

Ernesto Olivari, şirketin gelişimini ve stratejisini açıklar. Buna göre Olivari, endüstrinin mimari ürünleri ürettiği dönemlerde, tasarım ve üretim ilişkisinin önemini vurgular. Bu süreç içerisinde araştırma ve geliştirme bölümlerinin, tasarım-üretim ikilisini bu çalışmalardan ayrı tutmazlar. Bu anlayış ve yaklaşımlarının, İtalyan tarihinde firma olarak yerlerini almada büyük bir rol oynadığını dile getirir (**olivari, 2005**).

Allesandro Mendini, Olivari hakkında şu yorumları getirir. Şirket politikası olarak firmanın temelini, kültürel senaryo üzerine kurduklarını ve 60' yıllardan itibaren , İtalyan kalitesini ustalıkla yansıtmalarını başardıklarını anlatır. Kapı kolları üzerine üretim yapan firmanın başarısı, sofistike materyallerin fonksiyonu sağlayabilmesi için detaylandırılmasında ve ev-insan faktörünün de göze alınarak insan vücuduna en uygun formun fonksiyon ile pekiştirilmeye çalışılmasından kaynaklanmaktadır (**olivari, 2005**).

1950'lerden beri organik formlar üzerinde çalışan Olivari, bir çok tasarımcı ile birlikte çalışmıştır. Bu tasarımcılarından bir tanesi de Vico Magistretti'dir. Ölümsüz tasarımlar yapan mimar-tasarımcı Olivari için, görüntü ve kullanım itibarıyla hafif tasarımlar yapar.

3.3.7. Artemide (1959)

1959 yılında Ernesto Gismondi ve Sergio Mazza tarafından kurulan Artemide, aydınlatma elemanları ve mobilya üretimi konusunda hizmet vermektedir. Üretim yerleri İtalya, Fransa, Almanya, Amerika, Macaristan ve Çek Cumhuriyeti olan firma 16 adet şirket ve 35 adet de distribütör firmaya sahiptir. Teknolojik araştırmaların ve üretim yöntemlerinin incelendiği “Araştırma ve Geliştirme merkezlerinde”, ürün geliştirme, planlama ve mühendislik gibi alanlarda çalışmalar yapmaktadır. Teknik anlamda ürünlerde konforu sağlamak için, ürünler üzerinde testler yapılmaktadır (**artemide, 2005; Fiell, 2000**).

Vico Magistretti'nin tasarımları ile ön plana çıkan firma, üretim olarak plastik ve enjeksiyon yöntemi ile bükülen ABS gibi malzemeler ile çalışmalarını sürdürmüştür. (Örnek: Demetrio 45 Masa, Selene Sandalye, Gaudi Sandalye ve Stadio Masası vb.). 1960'lı yıllarda plastik malzemeden mobilyalar üretmeye başlayan firma, sonraları çoğunlukla aydınlatma elemanları üzerine yoğunlaşmıştır. Artemide, zaman içinde gelişen teknoloji ile titanyum ve geleneksel olan cam gibi malzemelerin kullanılmasına olanak veren tasarımları ile ışığa form vermiştir (**artemide, 2005 ;Fiell, 2000; Neumann, 1999**).

Magistretti'nin 1966 yılında tasarlamış olduğu Chimera adlı aydınlatma elemanı, Richard Sapper'ın 1972 yılında Tizio Lambası ve Livio Castiglioni'nin 1969 yılında Boalum lambası, firmanın üretmiş olduğu en çok ses getiren ürünleridir. Artemide'nin plastik kullanımı konusundaki başarısı İtalyan tasarımının dikkat çekmesine sebep olan nedenlerden sadece bir tanesidir. 1980'lerde Memphis grubu ile de çalışan firma, Michele de Lucchi, Enzo Mari, Ettore Sottsass, Santiago Calatrava gibi tasarımcılarla işbirliği yapmıştır. 1980'li yıllarda Memphis'in sponsoru olan firma, sonraki dönemlerde, Alias ve Megalit adı altında küçük çaplı şirketler topluluğu kurmuştur (**artemide, 2005; Fiell, 2000; Neumann, 1999**).

3.3.8. Poltranova (1960)

1960'lı yıllarda Sottsass'ın sanat yönetmeni olduğu Poltranova, bünyesinde isim sahibi tasarımcılar ile çalışmaya başlar. İçlerinde Sottsass'da dahil olmak üzere, Gae Aulenti, Paolo Porthogesi, Angelo Mangiarotti, Archizoom ve Super Studio gibi

gruplar bulunmaktaydı. “Yeni tasarım”ın öncüleri olan tüm bu grup ve tasarımcıları sonradan “radikal” tasarımcılar denecekti (**poltranova, 2005; Neumann, 1999**).

Sergio Cammilli tarafından 1957 yılında kurulan Poltranova, yayınlamış olduğu bir katalog ile tarihe geçer. Çünkü bu katalog ile Cammilli, deneysel bir metot kullanarak, birbirlerine zıt ve tam anlamı ile çelişkili trendleri ve bu trendlerle ortaya çıkan tüm ürünleri aynı çatı altında toplar. Sonraları post-endüstriyel diye adlandırılacak olan bu yaklaşım ile büyük ilgi görür. Pazarı altüst eden bu katologda, “her şey ve her şeyin zıttı” bulunmaktaydı (**poltranova, 2005; Neumann, 1999**).

Sottsass, Poltranova ile beraber mobilyadan, seramiğe kadar birçok çalışma yapmıştır. 1979 yılında Sottsass’ın imzası ile piyasaya sunulan bu ürünün yan kısımları aynı zamanda aydınlatma elemanı olarak da kullanılabilir. Kenarlarda bulunan ışık sayesinde ortada kısımda bulunan aynada görüntü daha belirgin hale gelir (**poltranova, 2005; Neumann, 1999**).

3.3.9. B&B İtalia (1973)

Cesare Cassina ve Piero Busnelli tarafından C&B olarak kurulan şirket (1966), Cassina’nın 1973 yılında ayrılması ile ismi B&B olarak değiştirilmiştir. İsim değişse bile tarzını ve çizgisini korumuş, deneysel tasarım ve yenilikçi malzemeler üzerinde çalışmalar yapmaya devam etmiştir. Beraber çalıştığı tasarımcılar ise Tobia Scarpa, Antonio Citterio, Paolo Nava , Mario Bellini ve Vico Magistretti’dir. Firma, gerek İtalya’da gerekse uluslararası platformlarda, birçok ödül kazanmıştır. Bununla birlikte, dört tane Compasso d’Oro ödülü alan firma, bilimsel ve teknolojik çalışmaları ile fonksiyonel ve etkileyici tasarımlar yaptığı için, en son ödülüne 1989 yılında layık görülmüştür. Firmanın gelişme sebebi, AR-GE’ye vermiş oldukları önemden kaynaklanmaktadır (**B&B, 2005; internimagazine, 2005; Neumann, 1999**).

Firma Poliüretan dışında ahşap ve fiberglas gibi malzemeler kullanmakta ve poliüretandan üretilmiş oturma elemanlarının %80’ini uluslararası pazara sunmaktadır (**Neumann, 1999; intermagazine, 2005**).

3.4. Özet ve Değerlendirme

Bu bölümde amaç; Sottsass ve Magistretti'yi tanıyabilmek için, onların yaşamış oldukları çevresel koşulları, dönemleri ve etkilendikleri diğer mimar-tasarımcıları gözler önüne sermektir.

Birinci bölümde, Sottsass ve Magistretti'nin yaşamış olduğu dönemdeki akımlar ve bu akımların öncüsü olmuş isimler üzerinde durulmuştur. Buna göre;

Sottsass'ın tasarımlarında, radikal hareketin izleri açık bir şekilde göze çarpmaktadır. Le Corbusier'in çizgisini, "elegant ve tarifi zor" olarak tanımlayan mimar-tasarımcı, Mies Van Der Rohe'nin yaklaşımını oldukça katı bulur. Çünkü "**değişim**" insanın doğasında mevcuttur, fakat Mies'in tasarımları tam anlamı ile son hali ile "bitmiş" olduğundan üzerinde oynama yapılamaz. Le Corbusier'de ise, tasarlanmış olan her nokta başlı başına şaşırtıcıdır ve yapının her bölümü kullanıcı üzerinde farklı etki bırakmaktadır.

Magistretti'nin yaklaşımı daha farklıdır. O, sade geometrik formları kullanırken, karmaşık olmayan sorunu en kısa yoldan çözebilecek detaylar üzerinde durur. Bu anlamda, gerek detay çözümlerinde olsun gerek de malzeme kullanımında (çelik vb.) Mies ile benzerlikler içerir. Modernizmi savunan tasarımcı, Frank Lloyd Wright ve Le Corbusier gibi sade tasarımlar yapmak istediğini söyler. Mies Van Der Rohe'nin "Less is more" cümlesinin yapmış olduğu işleri tamamıyla ifade ettiğini de dile getirir.

İkinci bölümde, II. Dünya Savaşının, İtalyan tasarımı üzerindeki etkileri anlatılırken endüstrinin önemi üzerinde de durulmuştur. Çünkü savaş süresince alınan tüm kararlar ve yapılan tüm çalışmalar İtalya'yı bugünlere kadar getirecektir. Tüm bu kararlar, Sottsass ve Magistretti'yi de etkileyen etkenlerdir. Çünkü endüstrinin tasarımcılarla olan ilişkisi, bu iki tasarımcının, tasarıma olan yaklaşımlarının yapı taşlarını oluşturacaklardır. Sottsass, savaş sonrasında endüstriye karşı olurken, Magistretti de, onun tam tersi endüstri ile barışık ve seri üretimi destekleyen tasarımlar yapacaktır. Savaş, Sottsass'a doğanın "**değişken**" yapısını önemsemesine neden olurken, Magistretti'ye ise, dönemin koşullarına ayak uydurup, tasarımda daha ılımlı kararlar almasını sağlayacaktır.

İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında makineleşmenin olmayışı ve bu sebepten de seri üretim konusunda sıkıntı yaşanması, mimarları el işçiliğine zorlamıştır. Malzemenin işlenmesi ve bunun fiilen yapılması malzemeyi tanımada ve ürünün sınırlarını zorlamada çok önemli bir faktördür. Bu durumun yansımaları Magistretti'nin tasarımlarında görmek mümkündür. Çünkü Magistretti, tasarımlarında deneysel çalışmalar yaparak, malzemenin sınırlarını zorlamanın yollarını aramıştır. Plastik malzemeler üzerinde yapmış olduğu teknik ve detay çalışmaları buna örnektir (Örnek:Selene Sandalye).

Savaş sonrasında ise İtalya'nın yeniden yapılanma süreci yani re-konstrüksiyon sürecidir. Bu süreç içerisinde savaşın yaralarını kapayabilmek için prefabrike yapıların yapılmasına başlandı ki bu da standartlaşmanın kapılarını açtı. Standartlaşma ve prefabrikasyon sürecinde kullanılan makineler ile savaş döneminde mimarların kendilerini geliştirmiş oldukları el işçiliği bir araya gelince, "**İtalyan tasarımı**"nın ilk adımları atılmış oldu. Bu re-konstrüksiyon döneminde, Amerikan askeri birliklerin İtalya'da bulunuşu, İtalyanlar için faydalı oldu. Çünkü onlardan yeni malzeme ve teknolojiler hakkında bilgi alıp, seri üretime geçtiler. Savaş döneminin zorluklarını, birlik içinde çalışarak aşan İtalyan'lar yine kolektif çalışmanın faydasını gördüler ve el birliği ile ürettikleri objeleri pazarlamak ve dünyaya açılmak için yeni dağıtım sistemleri geliştirdiler. Bu kolektif çalışma, şirketler arasında dahi devam ediyordu. Şirket-tasarımcı ve endüstri arasındaki bu yardımlaşma, Cassina, Artemide,B&B İtalia vb. gibi firmaların güçlenmesine ve büyümesine sebep olmuştur. Firmaların çoğu, radikal tasarımları destekliyor ve tasarımcılar ile iş birliği içinde seri üretime de olanak veren farklı form arayışları içinde üretimler yapıyorlardı. Yeni malzemeler ve yeni teknolojiler ile daha önce eşi benzeri görülmemiş tasarımlar ile deneysel çalışmalar yapıyorlardı.

Sonuç olarak, mimar-tasarımcı geleneğinin ilk adımları savaş döneminde atılmış, savaşın tasarımcıları ve onların tasarım anlayışlarını şekillendirdiği, aynı zamanda tasarımcı-endüstri ve üretici arasındaki ilişkilerin güçlenmesinde yine savaşın ve o dönem koşullarının büyük rol oynadığı görülmektedir.

4. ETTORE SOTTASS VE VICO MAGISTRETTI’NİN HAYATLARI

Bu bölümde, Sottsass ve Magistretti’nin doğumlarından itibaren, günümüze kadar yapmış olduğu aktiviteler, kazandıkları ödüller ve tasarım felsefeleri üzerinde durulacaktır. Tasarım çalışmalarını şekillendiren politik görüşlerini ve hayat felsefelerini, tasarım sürecinde nasıl kullandıkları konusunda gerek kendi ağzlarından, gerekse yapılan çeşitli söyleşi ve röportajlardan alıntılar yapılarak açıklanmaya çalışılacaktır.

4.1. Ettore Sottsass

1917 yılında Innsbruck, Avusturya’da doğan Sottsass, 1929 yılında Torino’da mimarlık eğitimine başlar. Torino Politeknik Mimarlık Fakültesinden mezun olan mimar, 1946 yılında Milano’ya taşınır ve Triennial’de sergi hazırlığını üstlenir. Aynı yılda Domus dergisinin kurucuları arasına girerek, mimarlık ve endüstriyel çalışmalarına başlar. Avusturya kökenli olmasına rağmen, İtalya’da yapmış olduğu işlerle göze çarpmaktadır (**Burney, 1991 ;Radice, 1993**).

Sottsass, 1956 yılında George Nelson’ın yanında çalışmak üzere New York’a gider. 1928 yılında Yale Üniversitesi Mimarlık Bölümünden mezun olan Nelson ile beraber, yapı alanında gerçekleştirilebilecek çok az proje olduğundan, ürün, grafik tasarımı ve iç mimarlık alanına yönelirler. Savaş ve sonrası yazdığı “Yarımın Evi “ adlı kitabında, “aile odası” ve “depo duvar” kavramlarını ileri sürmüştür. Nelson’ın en çok tanınan ürünleri arasında “marshmallow” sofa, “coconut” sandalye ve çeşitli saatler yer almaktadır. İtalya’ya dönüşünde ise Poltranova’ya tasarım yapmak için davet edilir (**Burney, 1991**).

Modernizmin sunmuş olduğu, rasyonel ve fonksiyonel geleneği 1950’lerde reddeden Sottsass’ın tasarımları daha sonraları fonksiyonluzmin antitezi olarak ortaya çıkacaktır.

1958 yılında, Olivetti’nin yeni açılan elektronik bölümüne danışman olarak atanan mimar-tasarımcı bir sene sonra Elea 9003 isimli Hesap makinası ile dünyaya

ismini duyurur ve ardından Tekne adlı elektronik daktilo üzerinde çalışmalar yapmaya başlar. Sottsass, 1961 yılında, Hindistan'a yaptığı bir aylık geziden etkilenir ve Pop Art vb. akımlara sıcak bakmaya başlar . The Guardian köşe yazarı Jonathan Glancey bu konu üzerine şu yorumu getirir: "Peki mimarlık ve ürün tasarımı bütün bunlardan ne öğrenebilirdi? Nükte, hissiyat ve çoklu anlam olabilir." Sottsass'ın tüm bu yapmış olduğu geziler boyunca, Memphis'in felsefesi kendiliğinden oluşmaya başlar.

"Pop Art", 1963 ile 1971 yılları arasında Londra'da başlayıp Avrupa ve Amerika'ya yayılmıştır. Geleneksel Modernizm anlayışına bir başkaldırı olarak başlayan bu akım, savaş sonrası döneme kadar uzanıyordu. Fonksiyonelliği bir kenara bırakıp daha ziyade kullanıcının arzu ve ihtiyaçlarını ön planda tutan bu akım, tasarımın evrensel ve ölümsüz olması gerektiğini savunuyordu. Eğlenceli mobilya tasarımlar, 3 boyutlu objeler olarak değil de, kullanılan yüzeylerin renkli ve hareketli olarak algılanmasını sağlıyordu (**Dermott, 1992**).

Sottsass, tasarlamış olduğu tüm mobilya ve objelerde, yaratıcılığın boyutlarını sorguluyordu. Diğer radikal gruplarla beraber tasarlamış olduğu tüm mekan ve objeler, hayal gücü, haz ve farkındalık gibi kavramların ön planda tutulduğunun bir göstergesiydi (**Daverio, 1985 ;Burney, 1991**). Sottsass'a göre tasarım, fonksiyon ve güzelliğin birleşiminden daha fazla şeyler ifade etmeliydi. Sottsass, Hindistan'da kaldığı dönemlerde, cenazelerde ve çeşitli ayinlerde kullanılan objelerin materyalist düşünceden çok uzakta olduğunu fark etti. Halbuki, Batıda kullanılan tüm objeler ve ürünler tüketime dayalıydı. Herhangi bir ürünün yerini alacak mutlaka başka bir ürünü bulmak, bir öncekinin yerini dolduracak çeşitli ürünler bulmak mümkündü. Hindistan'da durum farklıydı. Bunun üzerine, objelerin kullanıcı tarafından farkına varılması gerektiği görüşüne vardı. Çünkü çevremizde kullandığımız tüm eşyaları farkında olmadan kullanıyor, belki de kullanmıyorduk. Hindistan'lı zanaatkarlarla çalışma fırsatı bulan Sottsass, tasarımı sadece endüstrinin yararına kullanmak ya da sadece güzel görünümlü ürünler yaratmak yerine, hayatı da bir ritüel gibi görüp objelerde bunu yansıtmak gerektiği görüşüne vardı (**Burney, 1991 ;Radice, 1993**). Tüm bu sebeplerden belki de Sottsass, tasarımlarında canlı renkleri kullanmış, farklı biçimli parçaların birleşiminden oluşan renkli tasarımlar yapmıştır. Böylece, ürünler kullanıcı tarafından farkına varılacak ve kullanıcı-ürün arasındaki ilişki daha kuvvetli hale gelecekti.

Hindistan ve Amerikaya yapmış olduğu gezilerden sonra 1967 yılında Allen Ginsberg ile Planeta Fresco dergisi için ortaklık yaptı. 1970’de ise “Valentine” adlı daktilo tasarımı ile ilk Compasso D’oro (Altın Pergel) ödülünü aldı. 1972’de “The New Domestic Landscape” adı altında MOMA, New York’da ürünleri sergilendi. 1973 yılında da “Archizoom” ve “Superstudio” ile “Global Tools” tasarım okulunu kurdu.

1970’ler ise Sottsass’ın kendi çizgisini ve konsept anlayışını oluşturduğu ve geliştirdiği bir dönemdir. Bu dönemde, kendi bilgi ve birikimlerini, el becerileri ile birleştirerek Stüdyo Alchymia için objeler tasarlamıştır.

Studio Alchymia 1970’lerin sonunda, Milano’da çeşitli mimar-tasarımcılar tarafından kurulmuş bir tasarım gurubudur (Allesandro Guerriero, Ettore Sottsass, Andrea Branzi, Alessandro Mendini, Andrea Branzi, Michele Lucchi, Franco Raggi ve Paola Navone). Alessandro Guerriero’nun Milano’daki galerisinde deneysel tasarımlar yapmak için bir araya gelirler. Bu gurubun yaptığı tüm tasarımlar, Modern Tasarım çizgisinin dışında kalan, beklenmedik, şaşırtıcı ve tuhaf özellikler taşıyordu. Kullanılan renkler genellikle, pastel krem tonları üzerine, asid yeşili ve ışılıtlı parlak mavi ve kırmızıydı. Malzemeler de aynı şekilde şaşırtıcı yüzeylerden oluşan plastik, laminat ve ince tabaka metal parçalardan oluşuyordu. Bu yüzeyleri, genellikle elektro gitar ve akordiyon benzeri ürünlerde görmek mümkündü. Alchymia isminin sembolize ettiği “malzemenin transmutasyonu” anlayışını Alchymia’nın hemen hemen her ürününde görmek mümkündü. Alchymia’nın ürünleri, dekoratif amaçlara yönelik yapılmış tasarımlardı ve çok az sayıda üretiliyorlardı. Bu durum, seri üretimin kendini tekrarlayan ve seçenek sunmayan yapısına karşı bir protestoydu aslında (**Burney, 1991; Radice, 1993; Neuman, 1999; Holtmann, 1994; Woodham, 1997**).

Stüdyo Alchymia’nın tasarımcıları, bu eylem ve protestolarını açıklayan bir de manifesto yayınladılar (Branzi, İtalyan Magazini-Modo-1981). Bu “manifesto”ya göre;

- 1- Bir projenin “bütünlük” içinde algılanmasını bir kenara bırakıp, parçaların özgür bir biçimde devamsızlığı üzerinde yoğunlaşmak.
- 2- Tasarıma yeni bir anlam katabilmek amacı ile yeni “etkileyici” anlatım dili geliştirmek.
- 3- Özgürlüğün, yaratıcılığın işareti olarak dekorasyonu ve renkleri kullanmak.

- 4- Ergonominin limitlerini zorlayarak, insanoğlu ve objeleri arasındaki bağa konsantre olmak.
- 5- Hayatta edinmiş olduğumuz tecrübelerle yeni anlamlar katmak.
(Horn, 1985; Holtmann, 1994).

Stüdyo Alchymia kurucularından Sandro Guerriero 14.03.2005 tarihinde İstanbul İtalyan Kültür Merkezi'nde vermiş olduğu konferansta, grup ile beraber yapmış olduğu çalışmalar ile ilgili bilgiler vermiştir. Çalışmalarının özünde herkes için aynı, seri üretime dayalı tasarımların yerine, herkese özel ve talebi yaratan her kullanıcı için farklı tasarımlar yapmaya çalıştıklarını açıklamıştır. Bu sebepten dolayı, satış ve dağıtım üzerinde durmamışlardır çünkü tasarımlar kişiler için yapılmıştır. Sert malzemeleri kullanmaktan kaçındıklarını, yumuşak renk ve malzemeler ile feminen tasarımlar üzerinde durduklarını belirterek, halkın ne istediği ve yeni nesnelerin ve bu nesnelere doğuran yeni ihtiyaçların ne olduğunu sorgulamışlardır. Tasarımcı, tasarladıkları obje ve mekanlarda , kullanıcı ile olan iletişimde, yüzeylerin yapıdan daha önemli olduğunu vurgulayarak, spontane tasarımlar yaptıklarının altını çizmektedir. Grup, tarihin geçiciliğini vurgulamak için zamansız tasarımlar yaparlar. Tasarım sürecinde, izlenilen ve kat edilen yolun sonuçtan daha önemli olduğunu düşünerek grup Alchymia, malzemeden çıkararak ürünün bütününi oluşturmak için parçalar üzerinde çalışmalar yapmaktadırlar. Bu süreç içinde, kendi manifestoları doğrultusunda "bütün" üzerinde yoğunlaşmak yerine, objelerde her bir parçayı ayrı ayrı inceleyerek geliştirmektedirler. Tasarım süreci boyunca kullandıkları yöntem ise her grup üyesinin objenin bir parçasını seçip, bu parçayı geliştirip, sonunda ise birleştirilen bu parçalardan nasıl bir ürün çıkacağını gözlemlemektir. Bu sebepten gruba göre, süreç sonuçtan ve parçalar bütünden daha önemlidir.

1970'lerin başında, Post-Modernizm'in İtalya'da baş göstermesi ile, yeni alternatif gruplar ortaya çıktı. Radikal mobilya tasarımına örnek olarak Sottsass, A.Branzi, Michele de Lucchi "**Memphis**" adında bir grup kurdular. 1980'lerde post modernizmin öncüleri olarak anılan grup, kullanılan malzemeler ile deneysel çalışmalar üzerinde durdular. Kitsch motiflerin kullanıldığı objelerde, tarihe gönderme yapan formları kullandılar **(Burney, 1991; Radice, 1993; Neuman, 1999 ; Holtmann, 1994; Woodham, 1997).**

Sottsass, tasarım anlayışını ve Memphis'in felsefesini anlatırken şu ifadeyi kullanır;

“Biz tasarımı, seri tesadüflerden oluştuğunu göstermeye çalıştık. Her tesadüf kendi form ve dekoratif kimliğini kendisi oluşturdu. Memphis'in herhangi bir masası dekorasyon demektir. Kimliği oluşturan yapı ve dekorasyon özelliğiydi.”

Bu grubun tasarımlarını eklektik, ironik, eğlenceli dekorasyon ve stilin yeniden canlanması olarak tanımlamak mümkün. Memphis'in stilini çoğunlukla, canlı renkler ve kontrastlar, bol desenli laminat bölümler, asimetrik sandalye ve masalar oluşturuyordu. Bu dönem boyunca grubun yapmış olduğu tüm tasarımlar oldukça duygusal, oyuncu, banal ve optimistik bir karaktere sahipti. Sottsass ve grubu, yüksek ve aşağı tabakadaki sınıflar arası bariyerleri kırmayı amaçlayan bir politik görüşe sahiptiler. Dolayısıyla, ürünlerde görsel bir anlatım geliştirerek, popüler kültür, seri üretim ve sıradan ürün anlayışının sınırlarını genişletmeyi başarmışlardır (**Burney, 1991; Radice, 1993; Neuman, 1999; Horn, 1985; Holtmann, 1994; Woodham, 1997**).

2001 yılında, The Guardian'da Jonathan Glancey'nin makalesinde Memphis'ten bahsedilir. Sottsass'ın, “Yeni Uluslararası Tasarım” diye adlandırdığı Memphis'in görsel ironilerle dolu, kışkırtan ürünlerinde post modernizmin de etkisini görmek mümkündür. Objelerin, fonksiyonel olmasından daha çok kültürlerin ya da belli bir kültürün eleştirisi üzerine kurulu bir tasarım sürecine sahip olması hem bu radikal grubun hem de tasarımcının yapmak istediği tek şeydir.

Ocak 2005'de kendisi ile yapılan röportajda Sottsass, Memphis'i kurma sebeplerini açıklar ; 1980'li yıllarda İtalya'da gelişen kültürel ve politik devrimin süre geldiği dönemlerde, tasarımcı olarak endüstrinin çıkarları için mi yoksa insanlar için mi çalışmaları gerektiğini sorgularlar. Sottsass ve Memphis bu süreç içerisinde, endüstrinin empoze etmeye çalıştığı her durumu göz ardı ederler. Yeni ve eski malzemelerin, bir arada kullanılması ile ortaya yeni kombinasyonlar çıkarırlar. “Memphis hareketinin getirdikleri içerisinde en çok hangi sonuç sizi tatmin etti?” sorusuna da Sottsass şu cevabı verir : “Ne istiyorsak onu yaptık.” Olur. Spesifik bir tasarım ideolojisi olmadığını söyleyen Sottsass, insanoğlunun “tasarım”ı daima kovaladığı ve “endüstri ürünleri tasarımı”nın da bir aktivite olduğunu dile getirir (**purecontemporary, 2005**).

Senelerce süre gelen tartışmaların, düşünce ve fikirlerin sentezinden ortaya çıkan Memphis, Sottsass Associates adı altında Sottsass'a ait mimarlık şirketinin kurulmasına da vesile olmuştur (**memphis, 2005; designmuseum, 2005; Horn, 1985; Burney, 1991**).

Sottsass Associates, 1980 yılında Ettore Sottsass tarafından kurulmuştur. Sottsass, bu şirket ile beraber mimarlık ve tasarım konusunda çalışmalar yapmaktadır. Yine Memphis ve Alchymia'nın kontekstine ve tasarım anlayışına paralellikler içeren şirket, üretim sistemlerinin üzerine kurulu bir tasarım anlayışı yerine, insanlara yönelik tasarımlar ile ilgili çalışmalar yapmaktadır. Ancak 90'ların endüstrisi ve teknolojik gelişmeleri, yeni yüzey ve renklerin kullanılmasına sebep olmuş ve tasarımlar bu doğrultuda gelişme göstermiştir (**sottsass associates, 2005**).

Sottsass'ın tüm tasarımları, halkın dikkatini çekmeyi amaçlıyordu. Bu tasarımlar, insanlara politik durumun ortaya koymuş olduğu değerleri sorgulamayı ve herhangi bir eylemi gerçekleştirirken başka yolların da olabileceğinin altını çiziyordu. Objelerin önemi, onların ürün olarak algılanması değil kuvvetli iletişim kurabilen ve çeşitli felsefi görüşlerden ortaya çıkmış dekorasyon elemanları olmasıydı.

Yapılan tartışmalarda Sottsass'ın çalışmalarının anti-fonksiyonel ve Bauhaus akımının savunduğu fonksiyonun formu oluşturduğu (form follows function) görüşüne karşı olduğu söyleniyordu. Ancak kendisi bu söylenenlerin aksine oldukça fonksiyonalist olduğunu savunur. O'na göre asıl sorun, kötü politikacıların ve katı politik mekanizmanın sebep olduğu endüstriyel medeniyettir. Popülasyonun hızla artışı problemleri de beraberinde getiriyor ve çirkin şehirler ortaya çıkıyordu. Objelerin, kolay kullanılabilir olması, fizyolojik, politik ve kültürel boyuta önem verilmemesi, bu ürünlerin derin ve de fonksiyonel olmasına mani oluyordu (**Burney, 1991; Radice, 1993; Neuman, 1999**).

Politik görüşlerini her fırsatta dile getiren Sottsass, bu konu ile ilgili şöyle der;

“Varoluşun ana amaçları içinde politik (sosyal, fiziksel ve ekonomik) nedenlerde yatmaktadır.” “Kişinin konumu ancak politik durumu ile belirlenebilir.” “Güzel tasarlanmış objeler sadece kullanıcıya zevk vermek için değil aynı zamanda insanların ve çevresinin bilinçlenmesini de amaçlamalıdır. Bana göre tasarım, endüstriyel bir firmada saçma ürünlere form vermek değildir. Bana göre tasarım, hayatı, politikayı ve toplumu hatta tasarımın kendisini sorgulamasıdır.”

AD Dergisinde Sottsass ile yapılan röportaja göre Sottsass, tasarımcı ile endüstrinin arasındaki farkı irdelemiştir. Tasarımcı, insanlara hizmet ederken endüstrinin aslında tasarımcı için bir handikap olduğunu savunur. Müşterinin isteklerinin karşılanması süreci ve endüstrinin kısıtlayıcı özelliği sonucunda tasarımcıya pek de alternatif sunmayan bu mekanizmanın oldukça karmaşık olduğunu dile getirir.

“ Ben artık endüstri için neredeyse hiçbirsey tasarlamıyorum; çünkü hayatımı gösterebileceğim yer galeriler, müzeler, tasarımın ‘kendi için meslek olduğu yerler’ “ (**Kart, 2004**).

Bu nedenle, endüstri için çalışmalar yapmak yerine Sottsass son zamanlarda galeriler için tasarım yapmaktadır. Çünkü başkaları için değil kendi için, kendi hayatını göstermek için tasarım yapmak ister. Sottsass’ ın tüm çalışmalarında renk ve form ön planda olmakla beraber Picasso, Matisse, Mondrian ve Kandinsky gibi ressamlardan etkilenmiştir (**Kart, 2004**).

Sottsass’ın malzemeye ve tasarıma olan yaklaşımı hem mimaride hem de mobilya tasarımında benzerlikler içerir. Mobilyalarda, yatay ve dikey düzlemleri daha çarpıcı hale getirmek ve vurgulamak için farklı renkte, dokuda ve cinsten malzemeler kullanır. Bu tarz, mimariye de yansımıştır. Bina içerisinde bulunan her farklı bölüm cephede kendini farklı bir renk ile belli eder. Kullanmış olduğu bu yöntem, iç mekânlarda daha belirgin bir şekilde kullanılır (Wolf House). Mekânlardan geçişlerde fark edilir şekilde kontrast yaratacak malzemeler kullanır. Özellikle de mekânların oranları ile oynar ; hacim olarak dar bir mekândan geniş bir mekâna geçiş, uzun ve kapalı bir mekândan, manzaralı bir mekâna geçiş vb. Tüm bu efektler, insan üzerinde farklı etkiler bırakmak içindir. İnsanın, her mekânda farklı birer yolculuğa çıkmasına yardımcı olur. İster bina olsun ister mobilya, ilham kaynağı “insan”dır. Bu nedenden, tüm tasarımlar, “kullanıcı”yı ya da “insan”ı yansıtmalıdır. Mimari çizgisi, mobilya tasarımlarına göre daha sade olan Sottsass, açık ve yarı açık mekânları, ışık oyunları elde edebilmek için kullanır. Özellikle peyzaj konusunda titiz davranan mimar, cephelerde kullanmış olduğu yırtıklar ile yapının etrafını çerçeve içine alarak her mekânda farklı bir atmosfer ve his yaratmasını başarır.

4.2. Vico Magistretti

1920 Ekiminde Milano'da doğan Magistretti, 1945'de Politecnico Di Milano'da mimarlık bölümünü bitirip babasının atölyesinde çalışmaya başlar. 1948'den itibaren çeşitli Milano Trienalleri'nde katılır ve birçok ödül kazanır;

1951'de 9. Trienal'de altın madalya

1954'de 10. Trienal'de büyük ödül

1967 ve 1979 2 Altın Pergel (Compassi d'oro)

1986'da S.I.A.D'ın (Society of Industrial Artists and Designers) altın madalyası

1960'larda mobilya tasarımına başlar, tasarladığı ilk plastik sandalyesi ancak 1967'de imal edilir.

Lamba ve mobilya tasarımlarının çoğu hem best seller olur, hem de halen üretimde bulunmaktadır. Eserleri, Avrupa, A.B.D ve Japonya'nın önde gelen sergilerinde yer alır. Eserlerinden 12'si New York'taki M.O.M.A'nın kalıcı koleksiyonuna alınır. Roma'daki San Luca Akademisi üyesidir. London Royal College of Art'ın onursal profesörüdür. Royal Society of Arts tarafından "Royal Designer for Industry" olarak atanmıştır. Royal Scottish Inc. Of Architects'in onursal üyesidir. Cassina, Artemide, B&B Italia, Kartell gibi büyük şirketlere tasarımlar yapmıştır (Neumann, 1999; Lupi, 1991).

Magistretti, 1945 ve 1970 yılları arasında İtalya 'da yaşanan krizin bir çok alana yansdığı ve savaş sonunda kimsenin büyük konularda faaliyete geçecek gücünün olmadığı görüşündedir. Birçok alanda (şehir planlaması, inşaat vb.), ekonominin ve politikanın yol açmış olduğu kısıtlı faaliyetler, endüstriyel tasarıma yönelmesine yol açmıştır. Küçük meskenler yerine , mimarlar, çok satılabilecek ve birçok insanın kullanabileceği objeler tasarlamışlardır. Böylelikle, tüm bu tasarımcı mimarlar, bu dönemde kendi sanatsal ve yaratıcı güçlerini endüstriyel tasarım üzerinde kullanmışlardır (Neumann, 1999; Lupi, 1991).

Vico Magistretti kendini sade, seçkinin efendisi olarak kabul ettirmiş, ev yaşamı ile ilgili ihtiyaç ve isteklere, tasarım çözümleri önermiştir. "Anonim geleneksel objeler" diye adlandırdığı, tasarım aşınmasına dirençli oldukları için zaman içinde ufak değişikliklerle kendilerini tekrar eden objelerin tasarımında tutkulu çalışmalar yapmıştır. 1949'da Fede Cheti'nin organize ettiği ve önde gelen tüm İtalyan

tasarımcılarının katıldığı sergiye, Magistretti, duvara yaslanmış merdiven şeklindeki kitaplık ve sonradan Azucena firması tarafından üretilen küçük bir masa tasarımı ile katıldı. O dönemde, hem üretici firmaların, hem de Magistretti'nin amacı çoğu Milano apartmanlarını dolduran, antika mobilyaların yanında yer alabilecek kaliteli, modern mobilya üretmektir. Magistretti, zamanın önde gelen kişilerinin evleri için istedikleri özel tasarımları yapmaktansa, kafasındaki kendine ait ev için tasarlamayı tercih etti ve bunu “küçük özel dünyasının günlüğü kadar otobiyografik” olarak tanımladı. 1959'da, “Carimate” golf kulübü için hazırladığı Carimate sandalyesi, 1960'larda, gözde bir tasarım simgesi haline geldi (Neumann, 1999; Lupi, 1991).

Mimar ve tasarımcı olarak Magistretti, II. Dünya Savaşından sonra çalışmalarını arttırır. 1950'li yıllarda mimarlık üzerine yoğunlaşsa da (the Park Tower, San Marco'da ev, San Babila'da villalar vb.), 1960'ların başında tasarım çalışmalarına başlar. Bu dönemlerde, plastik malzeme kullanarak mobilya tasarımları yapar. Özel bükme tekniği ile plastik üzerinde yaptığı oynamalar ve detay çözümlenmeleri ile dikkat çeker. Sandalye ve masaların ana strüktürünü güçlendirilmiş mono blok plastikten yapar. Plastik kullanımına getirdiği önemli yenilik, mono blok parçanın sağlamlığına hanel gelmemesi için S şeklinde ayaklar yapmak ve aşırı basınca tabi yerlerde plastiği kalınlaştırmak olmuştur (Neumann, 1999; Lupi, 1991).

Vico Magistretti ile yapılan söyleşide (Art Decor Dergisi-2002); İtalya'nın tasarımında öncü olmasını, Milano'nun çok sayıda atölye ile çevrelenmiş bir kent olmasından kaynaklandığını savunur. Birinci Dünya Savaşı'ndan miras kalan rasyonalist akımın etkisi ile tasarımlar yaptıklarını ve o dönemde hiçbir şekilde “stil” ile ilgilenmediklerini dile getirir.

Magistretti'nin çalışmalarında modernizm, geleneksel ve hatıraların bir yankısı olmakla beraber aynı zamanda da yaşam tarzının derinlemesine araştırılması ve etüdüdür. O'nun tasarıma ve forma olan yaklaşımı kültürel, davranışsal ve teknik anlamda olmuştur. Çalışmalarında, Modernizm kendisini kuvvetli bir şekilde hissettirmektedir. Magistretti'nin sade, geleneksel objeler üzerine olan ilgisi ve bu objelerin fonksiyonlarının dönüştürülebilmesi, mütevazılık ve sadeliğin arzulanmasından başka bir şey değildir. Bu yıllarda, Modernizm hareketi, yeni paradigmlar yaratabilmek ve mevcut sınırları ve sınırlamaları aşmak için kullanılıyordu. Bu sebeptendir ki, 30'lu yılların başından itibaren, modern ile gelenekselin arasında bir ilişki kurulmaya çalışılmıştır. Yapılarda, mimarının, çevresi

ile olan ilişkisi göz önünde bulundurularak yapay ile doğal mekanlar arasında ilişkiler kurulmaya çalışılmış, doğa ile entegre olabilen yapılar üzerinde durulmuştur.

Magistretti, tasarımlarında kendi amacı dışında dönüşebilen ve farklı fonksiyonları barındıran objeler üzerinde çalışmıştır. Örnek vermek gerekirse; bir kitaplığa dönüşebilen merdiven ya da sandalye ye dönüşebilen diğer objeler v.b. Objelerde sadelik ve mütevazilik anlayışını gözlemlemek mümkündür (**Lupi, 1991**).

Araştırmanın başlarında İtalya'daki Endüstri ile tasarımcı ilişkisinin İtalya'yı bugüne getirmede çok büyük bir etken olduğunu anlatmıştık. Ancak Magistretti, bunun doğru olmadığını düşünmektedir. İtalya'nın başarısını endüstriye bağlı olmadığını, bu başarının kaynağının aslında savaş sonrasında yeniden başlama konusunda enerjik olduklarını ve farklı ürünler ortaya çıkarabilme fikri ile kendi çizgilerini ortaya koyabilmek için çalıştıklarını anlatır (**Neumann, 1999; Lupi, 1991**).

Mimarlık ile endüstriyel tasarımın arasındaki farkı Magistretti şöyle açıklar; Mimarlığın endüstriyel tasarımdan daha karmaşık olduğunu, ve mimarlığın hiç bitmeyen bir değişim olduğunu söyler. Tasarım ise, endüstri ile yeni arasındaki ilişkidir. Mimarlığın daha bireysel bir çalışma sistemine sahip olduğu fikri, üreticinin sadece sonuca baktığı düşüncesinden yola çıkmıştır. Tasarımda ise iletişim çok önemlidir. Üretici ile endüstri, tasarımcı ile kullanıcı arasındaki ilişki ve iletişim bu süreci şekillendirmede çok büyük bir rol oynamaktadır. Halbuki mimaride sadece mimar ve müşteri ilişkisi vardır, pazar ve piyasa gibi sorunlarla da uğraşmak durumunda kalmazsınız. Ürünün satışı konusunda da kaygı duymazsınız çünkü müşterinin isteklerini anlamak ve mimari yaklaşımı bu doğrultuda irdelemek, hem mimar hem de müşteri açısından yeterli olacaktır. Tasarımda ise tasarımın olabilmesi için ortada büyük rakamlı satışlar olmalıdır. Bu da ancak üretim yöntemleri konusunda olaya vakıf olmak ve piyasa araştırması yapmak gerekmektedir ki mimarlık ve tasarım bu anlamda büyük farklılıklar içerir.

Çalışmalarında modüler üniteler, fleksibilite ve katlanabilirlik gibi yaşam tarzının dışavurumlarının derinlemesine araştırılmasına ağırlık verir.

Vico Magistretti "Bir firmaya elimde bir taslakla gidip 'üretmeniz gereken bu' demedim. Bu üreticilerle diyalog kurup teklif ettiğiniz objenin hem ürün hem de teknoloji konusunda doğru yolda olup olmadığını anlamak demektir. Tasarım daima iki kişi, iki dünya (üretim ve tasarım) arasındaki diyalogdur" diyerek Ettore Sottsass'tan farkını açıkça ortaya koymaktadır.

Magistretti'nin çalışma sürecinde tasarım, proje kültürü, malzeme ve mekan çözümlerine getirilen yenilikçi denemeler, biçim ve fonksiyon irdelenmiştir. Onun stil kavramlarından arındırılmış, sade geleneksel objelere duyduğu ilgi, diğer amaçlarla tasarlanan objelere ilham vermekte, mesela bir merdiven kitaplık haline dönüşmektedir. Bu tarz, sadelik ve alçak gönüllü ifade tarzına karşı duyulan tutkunun açık örneğidir. O, karmaşık araştırmalara eğilim duymamıştır; onun pragmatist yapısı farklı düşünce, malzeme ve mobilya tiplerini aynı kolaylıkla ele alabilmesini sağlamıştır. Ürünleri tüketicinin arzusuna cevap veren bir zarafeti içermesine rağmen o, rasyonalizmi seçti ve seri imalata yöneldi. Aynı zamanda toplumun sahip olduğu zevkleri, Sottsass gibi göz ardı etmemiş, popüler zevki de tasarımlarında kullanmıştır. Endüstride meydana gelen değişiklik ve gelişmeleri yakından takip etmiş ve teknolojinin ortaya koyduğu avantajları olabildiğince kullanmaya çalışmıştır. Bu sebepten, seri üretime uygun objeler ile zamansız tasarımlar yapmıştır (Örnek:Selene Chair) (Neumann, 1999; Lupi, 1991).

Magistretti'ye kendi stilini tarif etmesi istendiğinde şu cevabı vermiştir; Frank Lloyd Right ve Le Corbusier gibi olabildiğince sade tasarımlar yapmaya çalıştığını ve Mies'in de dediği gibi "Less is More" (Az Çoktur), cümlesinin yapmış olduğu işleri tam anlamı ile ifade ettiğini dile getirir. Modern hareketi benimsediğini de vurgulamıştır. Bauhaus'un etkisi ile seri üretimi destekleyen Magistretti, sadeliğin konsept tasarımlarında kullandığı en önemli unsur olduğunu ve İtalyan tasarımın göz atıldığında meydana çıkan tüm ürünlerin birbirinden tamamı ile farklı ancak bir tek özelliği olduğunu söyler. O da sadeliktir (depadova, 2005; Lupi, 1991). Bu düşünce tarzı ile ürettiği hem görsel hem kullanımda büyük bir hafiflik taşıyan ürünleri, bir bakıma, ölümsüz olmaktadır.

4.3. Sonuç ve Değerlendirme

İtalyan tasarımına büyük katkıları dokunan bu iki mimar tasarımcı, modernizme örnek olan çalışmalar yapmışlardır. Ancak, Sottsass ve Magistretti birbirleri ile karşılaştırıldığında, ideolojik olarak büyük farklılıklar göze çarpmaktadır. Sottsass'a göre tasarımlar, mutlaka politikanın, sosyolojinin ve ekonominin izlerini taşıması gerektiğini düşünürken, Magistretti "tasarım" eyleminin daha bireysel olması gerektiğini savunur. Bu görüş ayrılığı, her iki tasarımcının ürünlerinin karakteristik yapılarının birbirinden farklı olmasını sağlayan en önemli nedendir.

Sottsass tasarımlarında daha dışa dönük, Magistretti ise bunun tam tersi olan içselliğini vurgular. Magistretti'nin tüm tasarımları, otobiyografisinin bir yansımasıdır. Kullanmış olduğu malzemeler üzerinde deneysel çalışmalar yapar ve kullanıcıya aktarmak istediklerini bu malzemeler aracılığı ile iletir. Tasarımlarında yalınlığı ile dikkat çeker.

Sottsass'ın tasarım anlayışı ve ideolojisinde savaşın etkilerini açıkça görebiliriz. Bu tasarımlar, dönemin totaliter rejimine, Faşizme karşı bir başkaldırıdır. Bu nedenle, zaman-insan, insan-ürün ilişkisi, tasarımlarda fazlasıyla kendini gösterir. Zamanın, insan üzerinde bıraktığı izler ve bu izlerin neden olduğu değişim süreci, tasarımlarının fonksiyon ve işlev sorunlarına çözümler üretmesine yardımcı olur. Fonksiyon, isteğe ve zamana göre değiştiğinden, hiçbir tasarım tamamlanmamış, üzerinde oynamalar yapmaya müsait biçimde oluşturulmuştur. Çok fonksiyonlu tasarımlar, "insan"ın "haleti ruhiye"sine göre farklı kullanım alternatifleri sunar. Zaten, bu tasarımların oluşma sürecinde bu devreden geçmiştir.

Magistretti'nin yumuşak çizgisinden oldukça farklı olan Sottsass, kullanıcı ile iletişim kurabilen ürünler tasarlar ; canlı renkler, farklı dokuda, parlak ve sert yüzeyler vb. Halbuki Magistretti, sıcak renklerden çok pastel ve yumuşak tonları kullanır. Detaylar, objenin kendisi ile bir bütünlük içinde kendini gösterir. Geleneksel olana da saygı duyar ancak eklemeler yaparak, gelecekteki tasarım anlayışını belirlenmesi ve İtalyan tasarımının gelişmesi sürecine katkıda bulunur. Bu yaklaşım Sottsass'da yoktur. O'na göre geleneksel olan geçmişten gelen bir alışkanlıktır ve bunun bırakılması gerekir. Değişim, geçmişi beraberinde taşımakla değil, onu geride bırakıp yeni atılımlar yapmakla sağlanır.

Magistretti, oranlar üzerinde oynamaz, şaşırtıcı ve farklı olanı malzeme ile verir ancak Sottsass, alışılmış olanın değişmesi ve yeni ihtiyaçlardan doğan yeni tasarımlar yapılması gerektiğini düşünür.

5. KARŐILAAŐTIRMALAR

Bu bölümde, Sottsass ve Magistretti'nin firmalarla yapmış oldukları ortak çalışmalar sonucunda üretilen mobilyalarının karşılaştırılması yapılacaktır. rnler; sandalyeler, kitaplık & paravanlar, aydınlatmalar ve masalar olarak kategorilere ayrılmıŐtır. Amaç, her iki tasarımcının uygulamalarda kullanmış oldukları teknik & detay çözümlmelerini ve tasarım anlayışlarını görsel olarak irdelemektir. Renk, doku, malzeme, oran vb. konularda kişisel yorumların yapıldığı bu bölüm, her iki tasarımcının farklılıklarını ortaya koymak için yol gösterecektir.

5.1.Ettore Sottsass'ın Tasarımları

5.1.1. Sandalyeler

5.1.1.1. "Synthesis" Sandalye

1970 yılında, Olivetti için tasarlanmış olup, enjeksiyon yöntemi ile kalıplanmış ABS, poliüretan ve kumaştan üretilmiştir. Ofis mobilyası olarak kullanılan Synthesis, genç çalışanlar için tasarlanmıştır. Sanat ürününden çok bir mühendislik ürünü olarak ortaya çıkan Synthesis'de boyutlar ve kitleler arasında uyum ve harmoni vardır. Büro için üretilen bu sandalye, seri imalata uygundur. Estetik olmaktan çok endüstriyel görünümlüdür. Tasarımda, kullanıcının rahatı gözetilerek, uzun süreli oturumlara uygun kılınmıştır.



Tasarımcı:

Ettore Sottsass

Üretici Firma:

Olivetti, 1970

Materyal & Ölçüler:

ABS,Poliüretan

Şekil 5.1 : "Synthesis" Sandalye

Kaynak : www.architonic.com

Olivetti'nin firma olarak büyümesinde ve önde gelen firmalardan bir tanesi haline dönüşmesindeki en büyük etken fonksiyonel tasarımlara ve üretim yöntemlerine bağlılığıdır. Amerika'nın kullanmış olduğu seri üretim metotları konusunda araştırma yapan firma daktilo tasarımları ile tanınmaktadır (**Neumann, 1999; Fiell, 2000**).

1940’lardan sonra, kurumsal kimliğini güçlendiren firmanın tasarıma olan yaklaşımını Olivetti şöyle dile getirir;

“Endüstri ürünleri tasarımı, sadece görsel imaj yaratabilmek amacıyla yapılan aktiviteler değildir. Endüstriyel tasarım, bir projenin başından sonuna kadar gelişmesine katkıda bulunur. Tasarımcı ise sadece estetik ve stil konusunda ekspert değil aynı zamanda “insan”ve “makine”arasındaki ilişkiyi tayin edebilecek kadar uzmandır.” (Fiell, 2000).

Sottsass, bu tasarımında, bireysel tasarımlarından uzak bir ürün ortaya koyar. Yukarıdaki açıklamadan da anlaşıldığı gibi, Olivetti’nin üretim, yöntemlerine uygun, fonksiyonel ve sade bir tasarım ortaya çıkar. Renkli ve parlak yüzeyler yerine, fonksiyonu gereği teknik detaylara önem verilmiştir.

5.1.1.2. “Seggiolina da Pranzo” Sandalye

1978 yılında ilk üretimi yapılan minyatür sandalye, 1993 yılında tekrar üretime geçmiştir. Alchymia için yemek sandalyesi olarak tasarlanan ürün, metal ayaklar ile plastik kaplamadan yapılmıştır. Farklı doku, renk ve geometrik formlardan oluşan sandalye, parlak yüzeyi ile daha ağır bir görüntüye sahiptir.



Tasarımcı:

Ettore Sottsass

Üretici Firma:

Studio Alchymia, İtalya, 1978

Materyal & Ölçüler:

Plastik, laminat

Şekil 5.2 : “Segiolina da Pranzo” Sandalye

Kaynak : www.miniaturechairs.com

Her ürününde, “insan”ı ön planda tutan Sottsass, bu üründe de canlı renkler kullanarak, insan-ürün arasındaki bağı güçlendirmeyi hedeflemiştir. Parça bütün

ilişkinine bakıldığında, her parçanın ve detay çözümlerinin sade olması tüm parçaların ayrı ayrı algılanmasına olanak vermektedir.

Ayaklarda narinliği temin için, metal seçilmiştir. Bunların döşemeye zarar vermemeleri için dairesel dayanaklar kullanılmıştır. Stabilite, ayaklar aşağıya doğru açılarak temin edilmiştir.

Sırt dayanak kısmı, insan gövdesi silüetine uygun (dikdörtgen yerine trapezoidal) olarak tasarlanmıştır. Her sandalye, taşınmaya maruz kaldığından, bu fonksiyon sandalyenin bünyesinden ayrı tutulmuş kulplarla ifade ve temin edilmiştir.

5.1.1.3. “Teodora Design”

1986 yılında Sottsass, tarafından tasarlanmış olan sandalye, beyaz ve gri laminattan oluşmaktadır. Plastik şeffaf sırtlık bölümü ile abartılı form, post-modernizmin bir yansımasıdır. Yüksekliği 55cm, derinliği 50 cm ve genişliği de 80 cm'dir.



Tasarımcı:

Ettore Sottsass

Üretici Firma:

Vitra, İtalya, 1986

Materyal & Ölçüler:

Plastik, laminat (H55XD50XG80 CM)

Şekil 5.3 : “Teodora” Sandalye

Kaynak : www.miniaturechairs.com

Evde ya da ofislerde kullanılmak üzere tasarlanmış olan Teodora, Sottsass'ın diğer tasarımlarında da olduğu gibi farklı malzemelerin bir araya gelmesi ile oluşmuştur.

Sandalyenin ayakları, oturacak kısmı, el ve kol dayanakları birleştirilip konsolidasyon yapılarak “H” şeklindeki bir taşıyıcı eleman meydana getirilmiştir. Alışılmış dört ayak, ikişer ikişer birleştirilerek zemine temas edecekleri düzlemler,

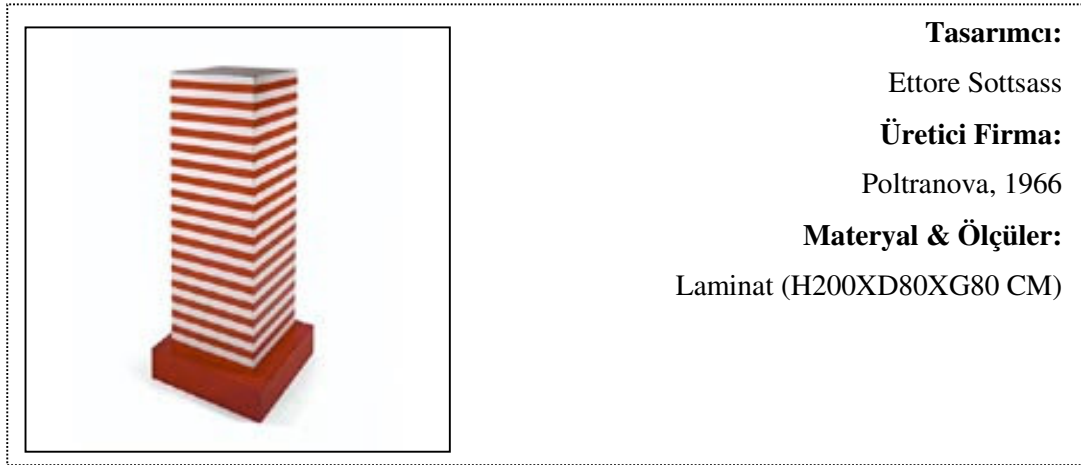
bir pedestral haline getirilip, stabiliteleri arttırılmıştır. Sırt dayanak elemanına kavis getirilmesi, rijiditesi olan diğer malzemeler yerine, daha kolay bükülebilen plastikle sağlanmıştır. Plastiğin sağlam olması, sandalyelerin kapladığı ortamın, görüntüsünü kesici olmaması ve H taşıyıcıyı daha belirgin hale getirmek içindir. Görünüşü ile fonksiyonel açıdan, bir sandalye olan bu ürün estetik bir görüntüye sahip, H görüntülü bir heykel haline dönüştürülmüştür.

Memphis'in manifestosu gereği, müşterinin ihtiyaçlarını yeterince karşılamak ve müşterinin istekleri doğrultusunda hareket etmeye ilaveten, daha cüretkar bir tavırla tasarımı daha ileriye götürmeyi hedeflemektedir. Bu Memphis ürünü, Rasyonalizme tepkinin bir sembolüdür (Cibic, 2006).

5.1.2. Kitaplıklar ve Paravanlar

5.1.2.1. "Superbox"

1966 yılında, Poltranova için tasarlanan ürün, Laminat kontrplak ve plastikten üretilmiştir. Genişlik ve derinliği 80 cm olan ürünün yüksekliği de 200 cm'dir. Superbox, çok katlı bir bina veya obelisk görünümlüdür. Ürün pedestral üzerinde duran bir heykeli andırmaktadır.



Şekil 5.4 : "Superbox" Dolap

Kaynak : www.architonic.com

Superbox, bir totemi andıran görünüşü ile “the New Domestic Landscape” adı altında İtalya’da düzenlenen bir sergi ile görücüye çıkmıştır. 1972 yılında da, New York’da Museum of Modern Art’da (M.O.M.A) sergilenmiştir. Poltronova tarafından çok az sayıda üretilen bu ürünün tarifi bir katalogda şöyle yapılır: farklı renklerdeki dolap grubu “sosyo kültürel katkıları için seçilen objeler” grubuna dahil edilmiştir. Katalog, toplumda objelerin, çoğu kez fetiş gibi görüldüğünü, bu nedenle, tasarımcıların niteliği vurgulayıp, ürünlerine evsel rutinde baş köşeyi alacak şekilde heykelsi formlar verdiklerini ifade etmektedir (architonic, 2005).

5.1.2.2. “Cargo” Kitaplık

Cargo kitaplık, Stüdyo Alchymia döneminde, Sottsass tarafından tasarlanıp üretilmiştir. 180x200x60 cm boyutlarında olan ürün, plastik, laminat ve metal malzemelerden oluşmaktadır. Üründe, kombine biçimde masa, oturma elemanı ve kitaplık bulunmaktadır.



Tasarımcı:

Ettore Sottsass

Üretici Firma:

Alchymia, 1980

Materyal & Ölçüler:

Laminat (H200XD60XG180 CM)

Şekil 5.5 : “Cargo Bookcase”

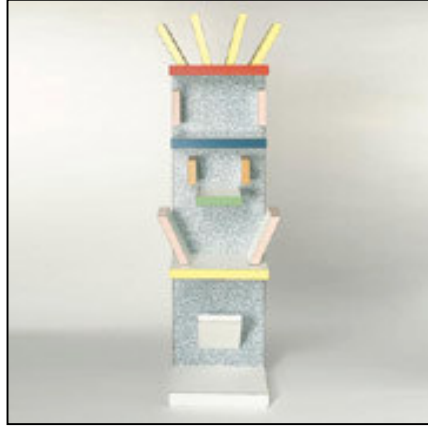
Kaynak: www.architonic.com

Studio Alchymia, parçaların bütünden daha önemli olduğunu ve her parçanın oluşum süreci içinde birbirinden bağımsız değerlendirildiğini anlatır. Bu sebepten, her parça farklı malzeme, renk ve dokudan oluşmaktadır.

Kitaplık, düşey ve yatay düzlemlerden değil her iki yönde de eğimi bulunmaktadır.

5.1.2.3. “Factotum” Kitaplık

1980 yılında, Studio Alchymia'nın Bauhaus koleksiyonu olarak üretilen bu ürün, Plastik, Laminat parçalardan oluşmaktadır. Derinliği 48 cm, genişliği 71 cm ve yüksekliği ise 217 cm'dir. Kitaplık olarak kullanılan bu ürün, figüratif bir görüntüye sahiptir. “Carlton Room Divider” ile benzerlikler taşıyan Factotum, farklı açılardaki farklı renkte plastik parçaların bir araya gelmesinden oluşmuştur. Dekoratif amaçla da kullanılabilen bu ürün Studio Alchymia'nın tipik tasarımlarından bir tanesidir.



Tasarımcı:

Ettore Sottsass

Üretici Firma:

Alchymia, 1980

Materyal & Ölçüler:

Laminat (H217XD48XG71 CM)

Şekil 5.6 : “Factotum” Kitaplık

Kaynak : www.architonic.com

Sottsass, tasarımın tarifini yaparken şöyle der: “bana göre tasarım, hayatı tartışmanın bir biçimidir; toplumu, politikayı, erotisizmi, yemeği ve hatta tasarımının kendisini tartışmaktır. Ve sonunda ortaya figüratif bir ütopya ya da hayatla ilgili bir metafor çıkar” Bu sözünden de anlaşıldığı gibi, Sottsass, tasarımlarında her detayında, “yaşam”a göndermeler yapar ve objelerini bazen bir metafor olarak kullanır. Ürüne bakıldığında, üst kısımda bulunan ve insanın baş kısmına benzeyen kırmızı renkteki figür dikkat çekmektedir. Yine orta kısımda, belli bir açı ile yerleştirilmiş olan, insanın kollarını andıran bölüm göze çarpmaktadır. Yatayda kullanılan parçaların her biri farklı renk fakat aynı boydayken, dikeyde kullanılan parçalar ise aynı renk fakat farklı boyuttadır. Bu anlamda, yatay ve dikey parçalar arası kontrast kullanılmıştır. Kullanılan canlı renkler yine kullanıcı ile güçlü bir iletişim sağlamak içindir.

5.1.2.4. “Carlton Room Divider” Kitaplık & Paravan

1981 yılında, Memphis tarafından İtalya’da üretilen bu tasarım, plastik ve laminat parçalardan oluşmaktadır. Derinliği 40 cm olan kitaplığın yükseklik ve genişliği 190 cm’dir.



Tasarımcı:

Ettore Sottsass

Üretici Firma:

Memphis, 1981

Materyal & Ölçüler:

Laminat (H190XD40XG190 CM)

Şekil 5.7 : “Carlton Room Divider”

Kaynak : www.nova68.com

Sottsass’ın bu mobilyasında, Memphis’in belirgin çizgisini görmek mümkündür. Şekil ve renklerin kombinasyonu ile hayata geçirilen tasarım, radikal tasarımın önemli örneklerinden biridir. Kitaplık olarak da kullanılabilen bu paravan ve bunu tamamlayan çekmece bölümü ile bir totem görünümündedir.

Bu tasarımda, geleneksel kitaplığın görüntüsü değiştirilmiş, yatay ve düşey düzenlemenin dışına çıkmış, eğik düzlemler ve sarkık boşluklar temin edilmiştir. Carlton’da, yer çekiminin otoritesi zorlanmış ve kırılmış, kitaplık görüntüsünün özellikle düşey monotonluğu yok edilerek tasarıma animasyon getirilmiştir.

Strüktür olarak lamine parçaların birbirlerine bağlanması havşa ile yapılmış ve yapıştırıcı yardımı ile daha stabil hale getirilmiş olması muhtemeldir. Belli açılarla birbirlerine bağlanan bu parçalar aynı zamanda takozlar yardımı ile de daha sağlam hale getirilmiştir.

Kullanılan renkler her ne kadar karmaşık bir görüntüye mahal verse de, parçalar arası yatay ve dikey çizgilerin birbirleri ile orantılı ve simetrik olduğunu görmek mümkün. Yatayda kullanılan simetri dikeyde kullanılan farklı renklerin kombinasyonu ile kırılmaya çalışılmıştır. Bu objedeki muhtemel odak noktası, ürünün en üst ve yüksek kısmındaki kare küptür. Yukarıdan aşağıya doğru ürünün bir bütün olarak algılanmasına vesile olan bu odak noktası, aynı zamanda ürünün figüratif yapısını da ortaya koyan başlıca elemanlardan bir tanesidir (insan kafası gibi).

Sıcak ve soğuk renklerin aynı bütünü kapsayacak şekilde kullanılmış olması, kullanıcıda yakın-uzak, küçük-büyük gibi birbirleri ile zıt olan duyguların canlanmasına vesile olmaktadır. Kullanılan tüm bu kontrast renk ve duygular, kullanıcıda daha çarpıcı bir etki bırakmaktadır.

Doku olarak ise, pürüzsüz ve parlak malzemeler kullanılmıştır. Işığın yansıtma özelliğine sahip doku objenin ağır, katı ve sert bir izlenim vermektedir. Bu durumda belki Sottsass'ında dile getirmiş olduğu gibi, ürünün kullanıcıdan daha baskın olmasını sağlamaktadır

.

5.1.3. Aydınlatma Elemanları

5.1.3.1. “Ashoka” Lamba

1981 yılında Memphis tarafında üretilen bu masa lambası, heykeli andıran görünüşü ile dikkat çekmektedir. Çeşitli renklerle boyanmış metal ve krom çubukların birleşiminden oluşan aydınlatma elemanı, Carlton Room Divider ile benzerlikler içermektedir.



Tasarımcı:

Ettore Sottsass

Üretici Firma:

Memphis, 1981

Materyal & Ölçüler:

Krom Metal (82x75CM)

Şekil 5.8 : “Ashoka” Lamba

Kaynak : www.designmatcher.com

Masa lambasının aydınlatma kapasitesi düşük olmakla beraber, hayal gücünü zorlayan ve tam olarak ne olduğu kestirilemeyen bir üründür. Aydınlatmalardan oluşan metal çubuklar, filizi andırmaktadır. Her türlü mekanda, dekoratif olarak kullanabilen ürün, Sottsass'ın “duygulara hitap etme” isteğinden ortaya çıkmıştır. Parlak görünümlü aydınlatmalar, değerli bir taşı anımsatmaktadır. Işık saçan bu parlak taşlar, “yaşam”a ve “hayat”a yapılmış bir gönderme olabilir.

5.1.3.2. “Sottsass Tahiti” Lamba

Sottsass Tahiti, 1991 yılında Memphis döneminde üretilmiştir. Plastik ve metalden oluşan bu aydınlatma elemanı, ölçek olarak büyük olmadığından mekan içerisinde baskın değildir ancak buna rağmen fark edilir ve dikkat çeken özelliktedir.



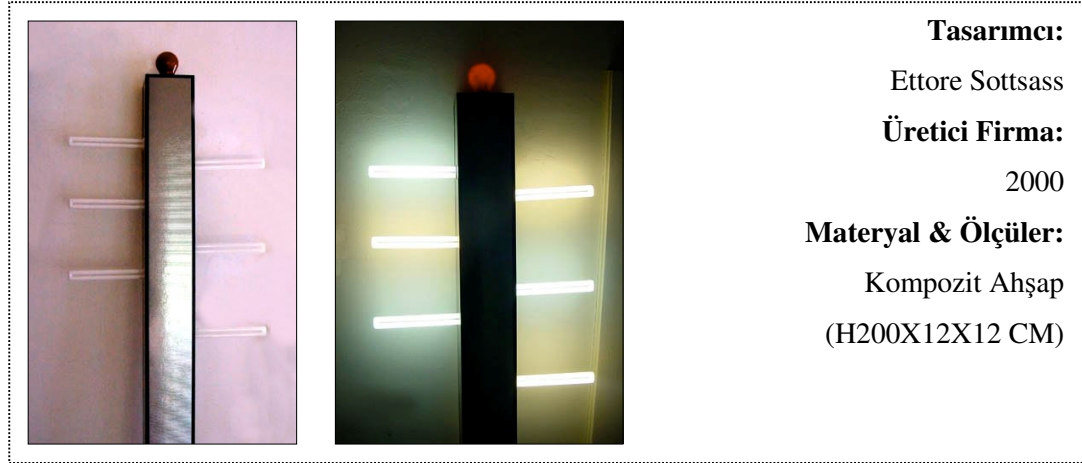
Şekil 5.9 : “Tahiti” Lamba

Kaynak : www.designmatcher.com

Yüksekliği 60 cm olan Tahiti'nin baş kısmında bulunan silindirin pivot görevi görmesi ile ışık kaynağı istenilen yöne ayarlanabilmektedir. Farklı ve sade geometrik şekillerin bir araya gelmesi sonucu ortaya çıkan ürünü, çizgi karakterlerine ya da mekanik bir flamingoya benzetmek mümkün olabilir. Sottsass'ın oyuncu ve eğlenceli tasarım anlayışı, bu üründe açıkça görülmektedir.

5.1.3.3. “Gala” Lamba

Siyah renge boyalı ahşap profillerden ve kompozit ahşap strüktürden oluşan Gala, Sottsass’ın “Memphis Post Design 2000” adı altında yapmış olduğu tasarımlarından bir tanesidir. Kullanılan florasan lambaları ile yatayda oluşan ışık hüzmeleri ile, dikeyde bulunan 200 cm uzunluğundaki kütlede ağırlığını kırmak istenmiş olması muhtemeldir.



Şekil 5.10 : “Gala” Lamba

Kaynak : www.pron.it

Ürünün baş kısmında bulunan kırmızı renkteki aydınlatma ise, ürünün tamamlandığını gösteren ve sınır çizgisini koyan bir semboldür. Günün farklı zamanlarında değişen ışık ile orantılı olarak, bu aydınlatma elemanının mekan içerisinde oluşturduğu iz ve etkide değişmektedir. Bu nedenden, çeşitli zaman aralıkları ile objeye bakıldığında, kullanıcı üzerinde farklı izlenimler bırakmaktadır.

Sottsass’ın tasarımlarında kullanmış olduğu bir sistem, formül ya da stil yoktur. Sadece “varoluş” üzerinden yola çıkar ve insanın değişken, bilinmez doğasını ilham kaynağı olarak kullanır (sottsass, 2005; Redice, 1993).

Ürünün algılanmasında bakış açısı da önemlidir. Yandan bakıldığında, ışık kaynakları noktasal aydınlatma olarak algılanır, önden bakıldığında ise yansıdığı alan üzerinde yatayda uzanan ışık hüzmeleri görülmektedir. Sottsass’ın maceracı ruhunun bir yansıması olan Tahiti, “hareket”i, doğanın ve insanın “değişkenlik” özelliğini vurgulamaktadır.

5.1.4. Masalar ve Sehpalar

5.1.4.1. “Le Strutture Tremano” Masa

1979 yılında, Alchymia tarafından üretilen bu masa, camdan kare şeklinde üst kısmı ve plastik ayaklardan oluşmaktadır. 1978 yılında Sottsass, Studio Alchymia ile çalışmaya başladığı dönemlerde, tasarımcılar “iyi tasarım”ı sorgulamaktaydı. Bu masa ile Sottsass, “iyi tasarım” anlayışını kışkırtıyordu . Narin ve dinamik görüntülü ayaklar yukarıya doğru açılıp masa görevi gören düzlemin konsol kısımlarını azaltarak, onu daha stabil hale getirmektedir

**Tasarımcı:**

Ettore Sottsass

Üretici Firma:

Alchymia, 1979

Materyal & Ölçüler:

Şekil 5.11 : “Le Strutture Tremano” Masa

Kaynak : www.designitaliamuseo.it

5.1.4.2. “Ivory” Sehpa

Ivory Side Table, 1981 yılında, Memphis tarafından üretilmiştir. Plastik laminat ve camdan oluşmaktadır. Taşıyıcı elemanlarının, form ve renkleri ile bir sanat ürünü haline geldiği gözlemlenmektedir.



Şekil 5.12 : “Ivory” Sehpa

Kaynak : www.nova68.com

Değişik enerjilerdeki farklı renk ve form özellikleri olan taşıyıcı elamanlar nedeni ile görsellik fonksiyonun önüne geçmektedir. Konsolide edilmiş ayaklar, zigzag, eğrisel, düz çizgi şeklindeki görünümüleriyle kontrast yaratılmıştır. Her ayağın yüzey renkleri farklılaştırılarak, bu farklı çizgilerin kontrastı daha belirgin hale getirilmiştir.

Sottsass’ın tüm yapıtlarında görselliğe önem verilmektedir. Kendisini hayattaki en büyük korkusu sorusunu “kör olmak” olarak yanıtlayan Sottsass, bu cümlesi ile tasarıma ve görselliğe olan yaklaşımı dile getirmektedir.

5.1.4.3. “Hyatt” Sehpa

1981 yılında, Memphis tarafından üretilmiş olan bu masanın derinliği 43, yüksekliği ise 42 cm’dir. Masanın iki taraflı kullanılabilirlik özelliği vardır.



Tasarımcı:

Ettore Sottsass

Üretici Firma:

Memphis, 1981

Materyal & Ölçüler:
(G43XD43XH42 CM)

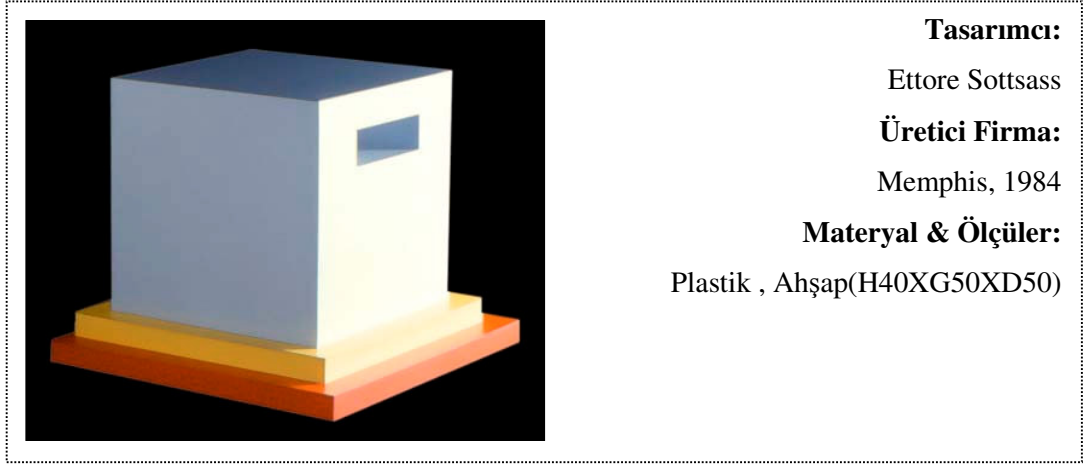
Şekil 5.13 : “Hyatt” Masa

Kaynak : www.nova68.com

Seri üretime uygunluğu, sade görüntüsü ve kullanılan malzemesi (paslanmaz çelik ve ahşap) ile Hyatt Masa, Art Deco akımından etkilenmiştir. Yatay ve dikey simetrisi olan bu sehpa, yine heykelsi özellik görmektedir.

5.1.4.4. “Cream End Table” Sehpa

1984 yılında, Memphis tarafından üretilen masa, Modern Tasarımın ikonları arasındadır. Cream End Table, ahşap ve plastik laminattan üretilmiştir.



Şekil 5.14 : “Cream End Table” Masa

Kaynak : www.nova68.com

Geleneksel dört ayaklı masa yerine ayaklar bir tabla ile birleştirilmiş, taşıma için özel girintiler oluşturulmuştur. Pedestral üzerinde heykel görünümündedir.

5.2. Vico Magistretti'nin Tasarımları

5.2.1. Sandalyeler

5.2.1.1. “Carimate” Sandalye

1959 yılında Carimate Golf Kulübü için Magistretti tarafından tasarlanan bu ürün, Cassina tarafından üretilmiştir. Halen De Padova tarafından üretimde olan ürün, Magistretti ve Cassina'nın birlikte ortaya koymuş oldukları ilk çalışmalarından bir tanesidir.



Tasarımcı:

Vico Magistretti

Üretici Firma:

Cassina, 1959

Materyal & Ölçüler:

Ahşap, Hasır

Şekil 5.15 : “Carimate” Sandalye

Kaynak : www.designmatcher.com

Carimate geleneksel “country” sandalyesi olarak, ahşap ve hasırdan meydana gelmiştir. İskandinav tasarımının etkilerinin görüldüğü bu tasarım, İtalya’da oldukça bilinen bir üründür. Kırmızı perdahlı renk, 1940’larda Magistretti’nin çoğunlukla kullandığı bir detay bitirme yöntemi olup kuzeylilerin iç mekanlarını değiştirmeyi ve geliştirmeyi amaçlamaktadır. Geleneğe saygı duyulması gerektiğini savunan bu tasarım, aynı zamanda bu saygının belli bir noktaya kadar olması gerektiğini düşünür. Bu nedenle geleneksel üzerinde oynama yaparak, İtalyan tasarımın gelişmesi için gerekli zemini hazırlar.

Aynı tasarımın, 1959’dan günümüze taşınmış olmasından Vico Magistretti’nin değişen tasarım unsurları arasında ortak paydaları bulduğu anlaşılmaktadır. Bu ürün, O’nun kalıcı tasarım öğelerini bulabildiğinin tanıklığını yapmaktadır.

5.2.1.2. “Selene” Sandalye

Sandalye, beyaz, koyu kahve, gri ve yeşil olmak üzere dört ayrı renkte üretilmiştir. Geleneksel dört ayaklı sandalyeye bir yorum olarak tasarlanan obje, sade ve tek parça olması ile dikkat çeker. Zamansızlığın en önemli örneklerinden biri olan bu tasarım, plastiğin bükülmesi ile elde edilmiştir. Fiberglas ve polyesterden yapılan Selene, Artemide tarafından 1969 yılında üretilmiştir. Genişliği 50, derinliği 47 ve yüksekliği 75 cm’dir.



Tasarımcı:

Vico Magistretti

Üretici Firma:

Artemide, 1969

Materyal & Ölçüler:

Fiberglas, Polyester (H75XG50XD47 CM)

Şekil 5.16 : “Selene Chair”

Kaynak : www.designaddict.com

Magistretti, bu tasarımında, teknik zorlukların üstesinden gelebilmiş ve bacakları S şeklinde düzenleyerek, ürünün dayanıklı olması hedeflenmiştir. Evde, ofiste ya da açık mekanlarda kullanıma olanak veren bu tasarım, alternatif olarak polikarbonat ya da naylon-polimer cinsi malzemelerden de üretilmektedir

Mevcut sandalyelere alternatif olarak üretilen bu ürün seri üretime uygun biçimde tasarlanmıştır. Fiberglas ve Polyester malzemelerden yapılmış olan bu sandalye, kalıba fiber malzemenin dökülmesi sonucu üretilmiştir. Kitlesel akış olarak da adlandırılan bu yöntemde plastiğe özelliklerini kaybetmeden şekil değiştirme yöntemi ile imal edilmiştir. Malzeme uzun kullanıma olanak veren bir yapıya sahiptir. Seri imalata uygun ve imalatı kolay olan bu ürün, hem içeride hem de dışarı

mekanlarda kullanılabilir. Kolay temizlenebilir, kolay taşınabilir, hafif ve depolanabilir.

Selene biçim olarak incelendiğinde, tek bir parçadan oluştuğu göze çarpmaktadır. Bu da, ürünün tamamının direkt algılanmasına sebep olmaktadır. Objeye ayırt edici özelliğini veren nokta ise ayaklarda kullanılan S şeklindeki bükümlerdir. Sandalye çok açık bir şekilde fonksiyonunu biçimsel olarak dile getirir.

Standart sandalye boyutlarında üretilen Selene'nin en ayırt edici özelliği kullanılan malzemedir. Bu sebepten, ürün üzerinde kullanılan ölçülerde değişiklik yapılmamıştır. Çünkü vurgulanmak istenen objeden daha çok malzeme ve birleşim yerlerinde kullanılan teknik detaylardır.

Üründeki geçişlerin sürekli olması, ürünün bütünü bir defada algılanmasına olanak vermektedir. Yine ürün üzerinde tek renk kullanılması bu durumu onaylar niteliktedir. Parlak yüzeyler ve canlı renklerin kullanımı standart ve klasik sandalye anlayışını kırmak için de kullanılmış olabilir.

Magistretti'nin de dile getirdiği gibi, ürünlerde en çok göze çarpan şey oranlar ya da ölçüler üzerinde çok fazla durulmamış olmasıdır. Yeni çıkan malzemelerin adeta sınırlarını zorlamak için üretimler yapmaktadır tasarımcı. Her sorun, birbirinden bağımsız olarak ele alınır ve konsept ise ürünün gelişme sürecinde kendiliğinden oluşur (**Lupi, 1991**).

5.2.1.3. “Golem” Sandalye

Golem Sandalyesine bakıldığında, Charles Mackintosh’un tasarımları ile benzerlikler içermektedir. Ancak, Magistretti, Mackintosh’un karmaşık ve çoklu çözümleri yerine daha sade bir biçim dili kullanmıştır.

1868 yılında Glasgow’da doğan Mackintosh, Victorya tarzı dekore edilmiş abartılı stillere karşı çıkmış, geometrik şekillerin baskın olduğu sade tasarımlar yapmıştır. “Tasarımı için tasarım” anlayışıyla, abartılı oranları kullanarak malzemeyi, strüktürü ve fonksiyonu ikinci plana atan Mackintosh, ürünlerini bir sembol olarak kullanmıştır (Pina, 2003).



Şekil 5.17 : “Golem” Sandalye

Kaynak: www.designmatcher.com



Şekil 5.18 : “Hill House Ladderback” Sandalye (Soldaki Resim)

Şekil 5.19 : “Ingram High ” Sandalye (Sağdaki Resim)

Kaynak: www.steelform.com

Magistretti, Mackintosh'un çalışmalarına hayranlık duymaktadır.(Finessi,2003). Üç ayaklı olması, yeterli stabiliteyi sağlamaktadır. Ön iki ayak uzantısı aynı zamanda el desteği olarak da kullanılmaktadır. Arka ayak ise sırtlıkla birleştirilerek, kompakt hale getirilmiştir. Görünüşü Çin ve Japon tasarımlarını anımsatmaktadır. Mackintosh ürünlerinde bir çok bağlantı olması nedeniyle, deformasyon ihtimalinin artması mümkünken, Golem'de bağlantılar üçe indirilmiştir.

5.2.1.4. "Maui" Sandalye

1997 yılında, Kartell tarafından üretilen Maui, Polypropilen'den yapılmıştır. Yüksekliği 45 cm olup, derinliği 60 ve genişliği de 49 cm'dir. Yumuşak hatları ile ön plana çıkan bu sandalye, kromajlı elik ayaklar ile desteklenmiş ve sırt bölümünde de metal strüktür kullanılmıştır. Objeye, bekleme odaları ya da ofislerin yanı sıra ev içi mekanlara da uyumu ile dikkat çekmektedir.



Tasarımcı:

Vico Magistretti

Üretici Firma:

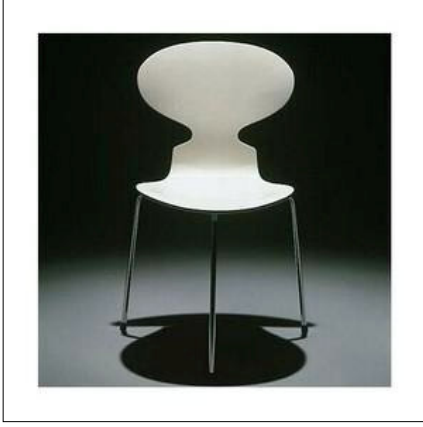
Kartell, 1997

Materyal & Ölçüler:

Polypropilen (H45XG49XD60 CM)

şekil 5.20 : "Maui Chair"

Kaynak :www.dolce-vita.com



Tasarımcı:

Arne Jacobsen

1952

Şekil 5.21 : “Ant Chair”

Kaynak :www.unicahome.com

Maui Sandalye, aslında Arne Jacobsen’in “Ant” isimli ürünün yorumlanmış halidir. İsmi, ince bacakları ve bombeli gövdesi ile karıncaya benzemesinden almıştır. Ant’da sırt ve arka kısmının ortasında daralan bölümü inceleyen Magistretti, detayı tam tersine genişletip, bu bölümü daha güçlü hale getirmiştir. Plastik enjeksiyon yöntemi ile imalatı yapılmış olan tasarım, insan vücuduna uygun yapısı ve formu gereği bir heykeli andırmaktadır. “Selene Chair” da olduğu gibi yine sandalyenin sırt kısmı S şeklindeki kıvrımlar ile daha sağlam hale getirilmiştir. Çelik strüktürün (ayaklar), sandalyenin alt kısmına ankrajı ise çok önemli bir detay çözümlemesidir (Finessi, 2003; Pina, 2003).

Kullanılan polypropilen malzeme dayanıklı ve sağlam olması sebebi ile objenin uzun süre kullanımına olanak vermektedir. Magistretti’nin malzeme ve materyal üzerindeki deneysel çalışmasına yine bu sandalye ile tanık olmaktadır. Ürünü şekillendiren en önemli kriterin malzeme olduğunu düşünen Magistretti, yeni malzemeler üzerinde denemeler yaparak ürünlerini ortaya koymasını O’nun en önemli özelliklerinden biri haline gelmiştir. Kromajlı metal ayaklar ile polypropilen malzeme modern görüşleri ile uyum içindedirler. Sert ve pürüzsüz dokuya sahip olan bu sandalye yine “zamansızlık” (timelessness) örneğidir.

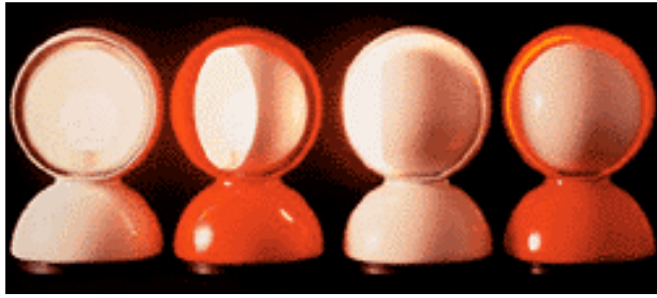
Magistretti, ürünlerin standart oranları ile pek oynama yapmaz. Maui Sandalyesinde de gördüğümüz gibi objenin görünüşünde hiçbir abartı yoktur, yeterince sadedir. Ürüne özellik katmak için malzemeyi kullanır. Bu anlamda

ürününün sade oluşu ile asıl vurgulanmak istenen ise malzemedir. Magistretti, biçim olarak ise, yalın ve sade formları tercih etmektedir. Bu sade organik şekillere malzeme yardımı ile ince detaylar eklemiştir.

5.2.2. Aydınlatma Elemanları

5.2.2.1. “Eclisse” Lamba

Halen üretimde olan Eclisse, ay’a ayak basılmadan 2 sene önce tasarlanmış ve 60’lı yılların ikonu haline gelmiş olan bir üründür. Ay’ın evrelerine gönderme yapan ürün, iç içe geçmiş iki adet küreden oluşur. İç kısımda bulunan yarım kürenin döndürülmesi ile farklı ışıklar elde etmek mümkündür. Artemide için 1965 yılında tasarlanan bu lambanın yüksekliği 18cm’dir ve metalden üretilmiştir.



Tasarımcı:

Vico Magistretti

Üretici Firma:

Artemide, 1965

Materyal & Ölçüler:

Plastik, Metal (H18 CM)

Şekil 5.22 : “Eclisse” lamp

Kaynak : www.designaddict.com

1967 yılında, Compasso D’oro ödülüne layık görülen Eclisse, Magistretti’nin ilk küre şeklindeki aydınlatma elemanı değildir. 1960’lı yılların sanat anlayışına uyan bu lamba, portakal rengi, sarı, mavi, kırmızı, gri ve beyaz renklerde üretilmiştir (Johnson, 1991).

Yatak odalarında kullanılmak üzere tasarlanmış olan bu objenin dışında kalan kürenin içinden elektrik aksamı geçer. Magistretti bu tasarımı ile ilgili şu yorumları getirir; detaylar kendilerini oluştururlar. Artemide’nin yöneticisi, diğer ürünlerden

farklı olan başka ürünleri üretmek istediklerini ve bunun bir aydınlatma elemanı olmasını istediğinde, Magistretti, lamba ile beraber tüm konseptide oluşturur.

5.2.2.2. “Telegono” Lamba

Telegono, 1969 yılında Magistretti'nin Artemide için tasarladığı ürünlerden bir tanesidir. Polipropilen malzemeden üretilmiş olan ürün, kullanıcı için farklı ışık alternatifleri sunmaktadır.



Tasarımcı:

Vico Magistretti

Üretici Firma:

Artemide, 1969

Materyal & Ölçüler:

Polipropilen

Şekil 5.23 : “Telegono” Aydınlatma Elemanı

Kaynak: www.tribu-design.com

Eclisse lamba ile benzerlikler taşıyan Telegono, iç içe geçmiş iki yarım küreden oluşmaktadır. Tek noktadan birbirlerine bağlı olan parçaların, iç bölümünde bulunan beyaz küre, aşağı ve yukarı oynatıldığında, farklı şiddet ve biçimde ışık yansıtmaktadır. Tasarımın konsepti, ışık kaynağını, çalışma alanında arzu edilen biçimde yönlendirmek ve kaynağın şiddetini ayarlayabilmektir.

5.2.2.3. “Atollo” Lamba

O luce tarafından üretilen Atollo, Alüminyum ve poliüretandan üretilmiştir. Masa lambası olarak kullanılan bu aydınlatma elemanı, direkt ve indirekt olarak 2 farklı ışık yaymaktadır. Ürünün çapı 50 cm ve yüksekliği 70 cm’dir. Gri, siyah ve beyaz olmak üzere üç renkten üretilmiştir.



Şekil 5.24 : “Atollo” Lamba

Kaynak: www.designmatcher.com

Gövdesi üstü konik olan bir silindir şeklindedir. Yarım küreden oluşan başlık kısmı ile Magistretti, 3 geometrik elemandan oluşan bu aydınlatma elemanını 1977 yılında tasarlamıştır. 1979 yılında Atollo lamba ile Magistretti, Compasso D’oro ödülüne layık görülmüştür.

Magistretti bu aydınlatma elemanının sıra dışı fonksiyonunu şöyle açıklar; ”Genelde, lambanın gölgesi aşağı doğru düşer. Fakat burada ise ışık yarım küreye çarparak alçalır ve konik bölüme yansır ve böylece ışık yatayda dağılarak, okuma için ideal aydınlatma sağlanır.”(Finessi, 2003).

5.2.2.4. “Trial” Lamba

Bu aydınlatma, hem masa, hem duvar, hem de tavan aydınlatması olmak üzere bir çok farklı yerde kullanıma olanak verecek şekilde üretilmiştir.



Tasarımcı:

Vico Magistretti

Üretici Firma:

2002

Materyal & Ölçüler:

(R55 CM)

Şekil 5.25 : “Trial” Lamba

Kaynak: www.architonic.com

Mat nikel gövdeden, beyaz üflenmiş cam başlığı ve mat beyaz boyalı tabandan oluşmaktadır. Yüksekliği 58 cm olan lambanın çapı 55 cm’dir.

5.2.3. Masalar ve Sehpalar

5.2.3.1. “Vulcano” Masa

Camdan üretilmiş olan Vulcano Masaya bakıldığında havada duran bir görünüme sahiptir. Üst cam bölümü, oksitle emaylanarak sedef görüntüsü elde edilmiştir. 10 mm kalınlığındaki bu camın ortasında ise bir boşluğu andıran sedefsiz bölüm bulunmaktadır.



Tasarımcı:

Vico Magistretti

Üretici Firma:

Fiam

Materyal & Ölçüler:

Cam (10 MM) (H40XU130XD70)

Şekil 5.26 : “Vulcano” Masa

Kaynak: www.designmatcher.com

Füzyon yöntemi ile şekillendirilen camın ayakları ve kenarları yuvarlatılarak yumuşak bir geçiş sağlanmıştır. Sadeliği ile kullanıcının, malzeme üzerinde odaklanmasına neden olmaktadır.

5.2.3.2. “Stadio 80” Masa

1970 yılında Artemide tarafından üretilen masa, ABS’den yapılmış olup Compasso D’oro ödülü almıştır. 82x82x72(h) ebatlarında olan masanın ayakları, Selene sandalyesine benzer detay çözümlemesi ile dikkat çekmektedir.



Tasarımcı:

Vico Magistretti

Üretici Firma:

Artemide, 1970

Materyal & Ölçüler:

ABS (H72X82X82 CM)

Şekil 5.27 : “Stadio 80” Masa

Kaynak: www.retromodern.com

Masanın ayaklarında bulunan yarıklar ayakların daha sağlam olmasına neden olmaktadır. Yine Selene’de olduğu gibi, Magistretti bu tasarımında da malzemenin ve üretim yönteminin baskın olmasına çalışmıştır.

5.2.3.3. “Vidun” Masa

Dikdörtgen ve yuvarlak olmak üzere çeşitli boyutlarda üretilen Vidun Masa, 3 parçadan oluşan ahşap ayak kısım ve cam tabladan yapılmıştır. Yükseliği 63 ile 80 cm arasında ayarlanabilmektedir. 12 mm kalınlığındaki camın kenarları pahlı olan masa 1987 yılında De Padova için tasarlanmıştır.



Tasarımcı:

Vico Magistretti

Üretici Firma:

De Padova, 1987

Materyal & Ölçüler:

Ahşap, Cam

Şekil 5.28 : “Vidun” Masa

Kaynak: www.dolcevita.com

Doğal ahşap rengin yanı sıra, siyah, sarı, turkuaz ve kırmızı renklerden de üretilmiştir. Vida şeklinde bulunan ahşap detay sayesinde ayakların yüksekliği ayarlanabilmektedir. Masanın üst kısmının camdan yapılması bir tesadüften ya da gelişigüzel bir seçimden ibaret değildir. Şeffaf malzeme kullanılmasının sebebi, masanın ayaklarında bulunan “vida” detayını vurgulamak içindir. Magistretti’nin tüm tasarımlarında, sade fakat çarpıcı detayları gözlemlemek mümkündür. Tasarım sürecinde alınmış her türlü detayın ulaşmak istediği bir hedefi ve amacı vardır. Yapılmış olan hiçbir hamle nedensiz değildir. Bu nedenden, kullanıcı gözlem esnasında aynı titizlikle ürünü keşfetmek durumundadır.

6. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Magistretti, çoğu tasarımında “dinamizm” i ön planda tutmaktadır. Değişen ve hareket eden objeler (Vidun Masa, Telegono ve Eclisse Lamba) ile, günlük hayatın durağanlığını kırmayı amaçlamaktadır. Pratik detay çözümleri ile ekonomik, dayanıklı fakat hafif aynı zamanda ergonomik tasarımları ile Magistretti, seri üretime elverişli ürünlerle kendi çizgisini oluşturmuştur. Tüm yapıtlarında çözdüğü strüktür detayları kullanıcı üzerinde merak uyandırmaktadır.

İtalyan tasarım tarihine bakıldığında, “icat” ları ile tasarım tarihine geçen isimlerden bir tanesi de Vico Magistretti’dir. Bir çok tasarımı (Selene Sandalye) ile, “faydalı model”, “endüstriyel icat” vb. isim altında patent sahibi olmuştur (**Finessi, 2003**).

Eski isimlerin, tarihe geçmiş ürünleri üzerinde odaklanan Magistretti, bu ürünleri (Golem ve Maui Sandalyeleri) yeniden yorumlayarak, onlara bir kez daha hayat vermiştir. Kendisi bu duruma şu yorumu getirir; “Geçmiş unutmamak gerektiğinin önemi üzerinde durdum. Eski modellerden ödünç almış olduğum tasarımları yeniden tasarlayarak, onların neslinin tükenmesine mani oldum.” (Finessi, 2003). Bu açıklamadan şu çıkarılmayı yapmak mümkün olabilir; Magistretti, değişimi kaçınılmaz olarak görmüş ve her defasında daha ileriye gitmeyi hedeflemiş ancak bunu yaparken de geçmişe olan saygısını tasarımları ile dile getirmiştir.

Sottsass ise tasarımlarında “hız” ve “değişim”i kullanır. Objelerde, fiziksel anlamda Magistretti’nin ki gibi “dinamizm” olmasa bile, görsel anlamda “hareket” kaçınılmazdır. Bu duruma, “Statik” objelerin “görsel dinamizm”i gibi bir betimleme yapmak mümkün olabilir. Sottsass, “tarih”e ve “zaman”a karşı bir tavır sergilemektedir. Magistretti’nin “ılımlı” yaklaşımının aksine, Sottsass’ın tasarımlarında “asi ve protest” bir tavır bulunmaktadır. Buna rağmen, “insan” faktörünü önemser. Ürünlerinde, insan-ürün arasındaki iletişimi, malzeme, renk ve dokularda kullanmış olduğu kontrastlarla kuvvetlendirme amacını taşır. Bunu yaparken de, daha “dışavurumcu”dur. Sottsass’ın tasarımlarına bakıldığında gördüğünüz şey baktığınız şeydir. Fakat Magistretti, ise bu süreci daha zorlu hale

getirmiştir. Her ne kadar detay çözümlenmeleri sade görünse de, insan-ürün ilişki süreci, Sottsass'inkinden daha karmaşıktır.

Sottsass “seri üretim” için değil “kendi” için tasarım yapar. Yapmış olduğu “Spontane tasarım” lar ile o dönemin koşullarına başkaldırıda bulunur. Sottsass, ürünlerinde sadece ergonomi ve fonksiyon gibi kavramların bulunmasını yeterli bulmaz çünkü insan çok boyutludur ve bundan daha karmaşıktır. Eğer ürünler insana hizmet edecekse, bunu bütünüyle yerine getirmelidir. Kullanıcının duygularına hitap etmeli, tasarımın içinde “psikoloji” kavramı da bulunmalıdır. Bu nedenden, Sottsass tüm tasarımlarında, iletişimi güçlendirecek duyguları harekete geçirecek çözümlenmelerde bulunur.

Tüm karşılaştırmalar analiz edildiğinde, Sottsass ve Magistretti ile ilgili şu sonuçlara varılmıştır;

Tablo 6.1. Sottsass ve Magistretti'nin karşılaştırılması.

Farklılıkları	Vico Magistretti	Ettore Sottsass
Ürün Tasarımı	Sınırlı değişim	Topyekün Değişim
Endüstri	Endüstriye Uyumlu	Endüstriye Ters
Tutum	Mobilya Tasarımında Sebatkar	Mobilyaya Adanmışlığı Yok
Malzeme	Plastik	Ahşap, Cam, Metal
Ürün	Fonksiyonel Ürünler	Sanatsal Ürünler
Renk	Tek Renkli	Çok Renklilik
Stil	Sade	Çarpıcı
Güdülen Amaç	Toplumun İhtiyaçları	Kişinin İhtiyaçları
Etkileşim	Yerel Zevkler	Uluslararası Zevkler
Ortak Noktaları		
Tasarıma Adanmışlık		
Kendi varlıkları içinde tatmini bulmuşlar, kendi tasarım yaklaşımlarını genelleştirme çabası içinde değiller		
Her ikisi de çalışkan, dikkatli ve verimli		
Hem bireyci hem de kolektif çalışmaya yatkınlar		
Çevrelerini ikna güçleri var		
Her ikisinin de öğretici yanları var		
Her ikisi de toplum içinde varlıklarını sürdürülebiliyorlar		

Ettore Sottsass;

- Yaşamda değişmeyen değişikliğim kendisidir. İnsanlar, ortam değişmekte buna bağlı olarak da, mobilya ürünleri sonu gelmeyen bir değişime uğramaktadır. Önemli olan, kişi ile mobilya arasındaki zaman sürecinde değişikliğe uyumdur.
- Fonksiyon önemli olduğu kadar artistik ifade özellikle görsellikte estetik önemlidir.
- Bir ürün, ister istemez imal edildiği dönemin siyasi, ekonomik, sosyal ve dini koşullarından etkilenecektir, ama bu koşulları etkilemesi de düşünülebilir.
- Fonksiyonel olan bir ürünün aynı zamanda sanatsal ürün olması da temin edilmelidir.
- Bir ürünü ortaya koyarken onun sadece ekonomik boyutu diğer özelliklerini bastırmamalıdır, ürünün kalıcı olması açısından (duygusal, görsel önemi) bazen ekonomik risk göze alınmalıdır.

Vico Magistretti;

- Hayal gücü kullanılmakla beraber, rasyonalizmin sınırları radikal derecede aşılmamalıdır.
- Her ürünün, mutlaka bir ekonomik sınırlama içinde olduğunun farkına varılmalıdır.
- Sıra dışı zevkleri ve ihtiyaçları karşılama girişiminde bulunulmamalıdır. Ürün mümkün olduğu kadar sade olmalı, bunun sonucu olarak, ekonomi, imalat kolaylığı temin edilmeli ve tüketici tarafından daha kolay kabulü sağlanmalıdır.
- Geçmiş tasarımların kalıcı özelliklerinin bulunup tasarıma mal edilerek, ürünlere kalıcılık kazandırılabilir.
- Sadelik, kalıcılık, görselliğe feda edilmemekle beraber, görselliğe yeter derecede önem verilmelidir. Yeni malzemelerin ve yeni endüstrinin takip edilip, en randımanlı bir şekilde kullanılması sağlanmalıdır.
- Toplum duyarlığına cevap verebilecek, onu tatmin edebilecek ürünler tasarlanmalıdır.

KAYNAKLAR

Alessi Web Sayfası, 2005. <http://www.alessi.it>

Arradamento Mimarlık, 2002. Modern Mimarlığın Öncüleri, Walter Gropius ve Bauhaus, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.

Arradamento Mimarlık, 2004. Milano 1900-2000, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.

Arrango Design, 2005. http://www.arrango_design.com

Artantiques, 2005. <http://www.artantiques.allinfo-about.com>

Artyclopedia Web Sayfası, 2005.
<http://www.artyclopedia.com/history/index.html>

Artemide Web Sayfası, 2005. <http://www.artemide.com>

Er, A., 2002. "Tasarımın Sırrı İletişim", *Art Deco*, **111**,70-73

Artmovements, 2005, <http://www.artmovements.co.uk>

Azucena web sayfası, 2005. <http://www.azucena.it>

Baker, F. and Baker, K., 2000. 20th Century Furniture, Carlton Books Ltd, London.

Bauhaus Web Sayfası, 2005. <http://www.bauhaus.de>

B&B, 2005. <http://www.internimagazine.it>

B&B Web Sayfası, 2005. <http://www.bebitalia.it>

Bidingtons, 2005. <http://www.bidingtons.com/content/pedigreepop.html>

Börnsen, H.N., 1994. Italian Design, Benedikt Taschen, Köln.

Bradley, B.C, 1946. Design in the Industrial Arts, The Manual Arts Press, Peoria III.

Burney, J., 1991. Ettore Sottsass "The Barbarians And Emperors Of Design", Trefoil Publications, London.

- Cassina Web Sayfası**, 2005. <http://www.cassina.it>
- Cibic, A.**, 2006. New Stories New Design, *Konferans*, Bilgi Üniversitesi, İstanbul, February 21.
- Daverio, P.**, 1885. Furniture and New Interiors, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano.
- Dermott, Mc. C.**, 1992. Essential Design, Bloomsbury Publishing Limited, London.
- De Padova Web Sayfası**, 2005. <http://www.depadova.it>
- Design Addict Web Sayfası**, 2005. <http://www.designaddict.com>
- Designboom web sayfası**, 2005. <http://www.designboom.com>
- Designmuseum Web Sayfası**, 2005. <http://www.designmuseum.org>
- Dormer, P.**, 1993. Design Since 1945 ,Thames And Hudson Ltd., London.
- Eidelberg, M. and Johnson, P.**, 1991. Design 1935-1965, " What Modern Was", Harry N. Abrams, Inc., N.Y.
- Erzen, N. ve Erzen, J.**, 2005. Art Deco: Yerel Sembolizmden Uluslararası üsluba, Arradamento Mimarlık, 100+76, 59-70.
- Fiell, C. and Fiell, P.**,2000. "Industrial Design A-Z", Taschen, Köln.
- Finessi, B.**,2003. "Vico Magistretti", Maurizio Corraini s.r.l., Milano.
- Futurizm Web Sayfası**, 2005.
<http://www-camil.music.uiuc.edu/Projects/EAM/Futurism.html>
<http://www.webusers.physics.umn.edu/~duvernoi/futurist.html>
- Galinsky Web Sayfası**, 2005. <http://www.galinsky.com>
- Geocities**, 2005. http://www.geocities.com/archinode/19thC_to_ModernDesign.htm
- Glancey, J.**, 2001. "Love it or loathe it?",the guardian,
<http://www.guardian.co.uk/critic/feature/0,671778,00.htm>.
- Greatbuildings**, 2005. <http://www.greatbuildings.com>
- Gropius House Web Sayfası**, 2005. www.spnea.org/visit/homes/gropius.htm
- Guerriero, S.**, 2005. Konferans, İtalyan Kültür Merkezi, İstanbul.
- Heskett, J.**,1980. Industrial Design, Thames And Hudson Ltd., London.

- Horn, R.**,1985. Memphis,"Objects and Furnitures, Patterns", Quarto Marketing Ltd., N.Y.
- İzgi, U.**, 1999. Mimarlıkta Süreç, "Kavramlar-İlişkiler", Yapı-endüstri Merkezi Yayınları.
- Kart, U.**, 2004. "Sottsass'la yüz yüze "gibi", www.artdecor.com.
- Kartell Web Sayfası**, 2005. www.kartell.it
- Kjetil, F.**, 2006. Shaping Sense, www.hf.ntu.no
- Labaco, T.R.**, 2006. The Enduring Radicalism of Ettore Sottsass, www.lacma.org,
- Le Corbusier Web Sayfası**, 2005.
http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/Corbu.html
- Lupi, I.**, 1991. Vico Magistretti, "Elegance and Innovation in Postwar Italian Design", Thames and Hudson Ltd., London.
- Magistretti**, 2000. www.designboom.com/eng/interview/index.html.
- Memphis Web Sayfası**, 2005. <http://www.memphis-milano.it>
- Met Museum Web Sayfası**, 2005.
http://www.metmuseum.org/toah/ho/11/eust/hod_1984.91.htm
- Minetto, R.**, Milan Design System, Milan Polytechnic, Degree Program in Industrial Design, Milano.
- Molteni, F.**, 2005. Kartell, a world of plastic,
http://www.sanpallegrino.com/flash_ste/articolo.asp?id=748
- Molteni, F.**, 2005. "50 Years of the Compasso d'Oro", A celebration of innovative designs and outstanding inventions.
http://www.sanpallegrino.com/flash_ste/articolo.asp?id=183
- Molteni, F.**, 2005. Master designer, architect... and photographer, Ettore Sottsass,
http://www.sanpallegrino.com/flash_ste/articolo.asp?id=107
- Mutlu, B.**, 2001. Mimarlık Tarihi, "ders notları 1", Mimarlık Vakfı Enstitüsü Yayınları, İstanbul.
- Neumann, C.**, 1999. Design Directory Italy, Universal Publishing, N.Y.
- Olivari Web Sayfası**, 2005. www.olivari.com
- Özbayrak, M.**, 1996. 20.yy Mobilya Tasarımı ile Mimarlığı Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme, Karadeniz Teknik Üniversitesi, *Yüksek Lisans Tezi*, Karadeniz.

- Öztürk, Ö.N., 2001.** 19.yy'dan Günümüze Oturma Mobilyası ve Malzemeleri, Monfis, İstanbul.
- Page, M., 1980.** Furniture Designed By Architects, Watson-Guption Publications, N.Y.
- Pina, L., 1996.** Fifties Furniture, Schiffer Publishing Ltd., Atglen.
- Pina, L., 2003.** Furniture in History 3000B.C.-2000A.D., Pearson Education Ltd., N.J.
- Poltrano Web Sayfası, 2005.** <http://www.poltrano.com>
- Pop Art Web Sayfaları, 2005.**
http://www.encyclopedia.msn.com/encyclopedia_761563978/Pop_Art.html
http://www.artchive.com/artchive/pop_art.html
- Purecontemporary, 2005.** Musings with Ettore Sottsass, Jr.,
www.purecontemporary.com
- Questodesign, 2005.** www.questodesign.com
- Radice, B., 1993.** Ettore Sottsass "A Critical Biography", Thames And Hudson Ltd., London.
- Raizman, D., 2003.** History Of Modern Design, Lavrence Publishing Ltd., London.
- Roth, M.L., 2002.** Mimarlığın Öyküsü, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Sottsass As. Web Sayfası, 2005.** <http://www.sottsass.it>
- Sottsass, 2000.** Ettore Sottsass In His Studio In Milan, Söyleşi,
www.designboom.com
- Sottsass, 2005.** Kişisel görüşme.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U., 2003.** Sanat Sözlüğü, "Kavram ve Değerler", Remzi Kitabevi, İstanbul .
- Sparke, P., 1988.** Italian Design "1870 To The Present", Thames And Hudson Ltd., London.
- Sparke, P., 2004.** An Introduction To Design And Culture - 1900 to the present, Taylor and Francis Books Ltd., Routledge.
- Stevensfurniture, 2004.** <http://www.stevensfurniture.com/FurnHistory.asp>
- Kjellberg, P., 1994.** Italian Design, Taschen, Köln.
- Triennale di Milano, 2006.** www.milanodabere.it

Woodham, J.M., 1997. *Twentieth Century Design*, Oxford University Press., Bok.

EKLER

ETTORE SOTTASS'IN ÇALIŞMALARI;

Mimarlık Çalışmaları	
1980/83	Fiorucci store
1985/86	Esprit Showroom, Düsseldorf, Almanya
1985/86	Esprit Showroom, Zurich, İsviçre
1985/86	Esprit Showroom, Hamburg, Almanya
1987	Alessi Showroom, Milan, İtalya
1987/89	Wolf house, Ridgeway, Colorado, Usa
1988/90	Erg Petroli image
1989	Zibibbo Bar, Fukuoka, Japonya
1989/97	Olabuenaga house, Maui, Hawaii, Usa
1991/93	Cei house, Empoli, İtalya
1991/96	Bischofberger house, Zurich, İsviçre
1992/93	Yuko house, Tokyo, Japonya
1992/93	Gallery of the Museum of Contemporary Furnishings, Ravenna, İtalya
1993/94	Ghella house, Rome, İtalya
1993/94	Green house, London, Büyük Britanya
1993/94	Offices for Merone cement works, Milan, İtalya
1994/95	Motoryacht Amazon Express
1994/96	Golf club and resort, Zhaoqing, Çin
1994/98	Malpensa 2000 airport interiors, Milan, İtalya
1994/98	Prefabricated steel constructions
1995/98	Nanon house, Lanaken, Belçika
1996/98	Van Impe house, St. Lievens Houtem, Belçika
1999/2000	Etnoteam, Milan ,İtalya
2000	Village in Singapore, Japonya

Not: 700'den fazla mobilya tasarımı ve endüstriyel tasarımı bulunan Sottsass'ın önemli çalışmalarına yer verilmiştir.

Mobilya Tasarımları	
1959	"Elea Calculator" Hesap Makinesi
1967	"Menta" Totem
1966	"Superbox" Totem Kitaplık, Poltranova
	"Crazy Horse Table" Masa
1969	"Aromatico Table" Masa
1970	"Valentine Typewriter" Daktilo
	"Synthesis Chair" Sandalye, Olivetti
	"Elledue" , Mobili Grigio Series, Yatak
	"Nefertiti Desk" Masa, Olivetti
1971	"Sistema 45" Sandalye, Olivetti
1978	"5070" , Alessi Sofra Seti
	"Seggiolina Da Pranzo" Sandalye, Alchimia
	"Eastside " Sandalye
	"Knoll Chair" Sandalye
1980	"Cargo" Kitaplık, Alchimia
	"Factotum", Kitaplık, Alchimia
	"Creek Chair" Sandalye
	"Bronvega" için Televizyon
1981	"Treetops Lamp" Lamba
	"Ashoka Lamp" Lamba, Memphis
	"Quisisiana" Lamba
	"Hyatt Table/Stool" Sehpa, Memphis
	"Ivory Side Table" Sehpa, Memphis
	"Carlton Room Divider" Paravan, Memphis
	"Beverly" Konsol , Memphis
	"Mandarin" Masa, Memphis
	"Casablanca Sideboard" Konsol, Memphis
1982	"Sirio Vase" Vazo
	"Murmansk Fruit Dish" Meyve Tabağı
	"Sol Fruit Bowl" Meyva Tabağı
	"Attic Table" Masa
	"Pausania" Masa Lambası
1983	"Bay Lamp" Lamba
	"Tigris Vase" Vazo

	"Alcor Vase" Vazo
	"Alioth Vase" Vazo
1983	"Metro" Konsol, Memphis
	"Euphrates Vase" Vazo
1984	"Diva" Ayna
	"Cream End Table" Sehpa, Memphis
	"Mimosa" Masa
1985	"Tartar" Masa
1986	"Teodora " Sandalye, Vitra
	"Enorme Corporation" için Telefon
	"Atamante Vaze" Vazo
	"Malide Vase" Vazo
	"Erinna Vaze" Vazo
	"Astimelusa Vase" Vazo
	"Pasifila Vase" Vazo
	"Ananke Vase" Vazo
	"Clesitera Vase" Vazo
	"Astidamia Vase" Vazo
1988	"Zumtobel" için Lamba
	"Halo Click" Lamba, Philips
1991	"Tahiti" Masa Lambası, Memphis
1992	"Zoom Lamp" Lamba, Candle
	"Fontana Arte" için Mobilya
1994	"Casina" için Mobilya
	"Zanotta" için Mobilya
1995	"Kaldewei" için Küvet
1999	"Vanity No.9"
1997	"Basilico Bowl" Kase
	"Napkin Rings " Peçetelik
	"Sottsass Vase" Vazo
1998	"Cloud" Sandalye, Icf
1999	"Lanaken Winter"
	"Architecture in the Cupboard" Dolap
2000	"Gala" Lamba, Post Memphis
2003	"Cabinet No. 50" Heykel

VICO MAGISTRETTI'NİN ÇALIŞMALARI;

Mimarlık Çalışmaları	
1949	INA Casa, Tolu Konutları, Piacenza
1950	INA Casa Toplu Konut Projesi, Morbegno
	INA Casa Toplu Konut Projesi, Chiavenna
	Porta Ticinese'de Ev Projesi, Milano
1951	INA Casa Toplu Konut Projesi, Somma Lombardo
	INA Casa Toplu Konut Projesi, Lissone
	Farmakoloji Laboratuvarı, Porta Ticinese, Milan
1952	Via S.Marta'da Ev
	Via Varesa'da Ev, Milano
1953	Credito Varesino Bankası, Caronno, Pertusella
	Credito Varesino Bankası, Olgiate, Olona
	Porta Romana 113'de Ev Projesi, Milano
	Cartiera Fagioli Çalışanları için Ev Projesi, Rozzano, Milano
	Cementi Rossi Laboratuvarı, Milano
	QT8 Kilise, Milano
	Villa Majno, Milano
1954	Via Cavour'da Ev Projesi, Piacenza
	Roma Hotel, Piacenza
	Credito Varesino Bankası, Solbiate Arno
1955	Credito Varesino Bankası, Laveno
1956	Park Tower, Via Revere, Milano
	Rescaldina'da Sinema ve Eğlence Kompleksi
	Corso Europa'da Ofis Blokları, Milano
	INA Casa Toplu Konutları, S.Zeno sul Naviglio
1957	INA Casa Toplu Konutları, Sedriano
1958	S.Gregorio Evi ve Sinema, Milano
	Credito Varesino Bankası, Milano
	INA Casa Toplu Konutları, Odolo
	INA Casa Toplu Konutları, Concesio
1959	Rosenberg Bankası, Milano
	Arosio Evi, Arenzano
	Lot 2 Ev Projesi, Arenzano
	Lot 3 Ev Projesi, Arenzano
	Lot 15 Ev Projesi, Arenzano
	INA Casa Toplu Konutları, Pozuollo Martesana, Como, Cinisello Balsamo
1960	Clubhouse ve Havuz, Carimate Golf Klübü
1961	Ev Projesi, Monteolimpino, Como
	Via Leopardi'de Ev Projesi, Milano
1962	Azzate'de Ev Projesi, Varese
	Ello'da Ev Projesi, Como
	Arzachena'da Ev Projesi, Sassari
	Carimate'de Ev Projesi, Como
1963	Piazzale Aquileia'da Ev Projesi, Milano
	Roccolo'da Ev Projesi

	Hotel Campana, Arjentin
	Ghiffa'da Ev Projesi, Novara
	Cantalupa'da Ev Projesi, Milano
1964	MBM Canteen, Milano
	Coca Cola Fabrikası, Floransa
	MBM Prefabrik Yapılar, Olmi, Baggio, Milano
	Arenzano'da Ev Projesi
	Framura'da Ev Projesi
1965	Marina Grande Kompleksi, Arenzano
	MBM Prefabrik Yapılar, Gallarate District, Milano
	Marina Grande Apartman Projesi, Arenzano
	Via S.Marco'da Ev Projesi, Milano
	Cassina Evi, Carimate, Como
	MBM Prefabrik Yapılar, viale Suzzani district, Milano
	MBM Prefabrik Yapılar, Bovisasca district, Milano
1966	Via Conservatorio 22'de Ev Projesi, Milano
1967	MBM Ofis Binası, Milano
	Cerruti Showroom, Paris
	Porta Romana 53'ed Ev Projesi, Milano
	Via Solari'de Ev Projesi, Milano
	Milano S. Felice Residence
1968	Via Forze Armate district, Milano
1969	Ravello'da Kilise, Rascaldina
	Cusano Milanino Townhall
	Okul Projesi, Meda
	Trieste'de Ev Projesi
1970	Arizzano'da Ev Projesi, Intra
	Via Cesari'de Mobilyalı Apartman Projesi, Milano
1971	Artemide Showroom, Milano
1972	Barzana'da Ev Projesi, Bergama
1973	Hotel Restaurant Locanda dell'Angelo, Ameglia, Sarzana
	Varese'de Ev Projesi
	MBM Prefabrik Yapılar, Ca'Granda Sud district, Milano
1974	Portobello di Gallura'da Ev Projesi
	Via Borgonuovo'da Apartman Renovasyon Projesi, Milano
	Buitoni-Fransa Ofisleri, Paris
	Cerruti Showroom, Tokyo
	Shiffini store, La Spezia
	Meda Sud İlkokul Projesi
1975	San Quiricio'da Ev Projesi, Brunello, Varese
1976	Rocca Llisa'da Ev Projesi, Ibiza
	Schiffini store, Roma
	Lanerossi Ofi Renovasyon Projesi, Milano
	Lanerossi Ofi Renovasyon Projesi, Arezzo
	Cerutti Showroom, Tahrán
1977	Ortaokul Projesi, San Daniele del Friuli
	Schiffini store, Milano

	Cerruti showroom, Viyana
1978	Biyoloji Departmanı, Statale Üniversitesi, Milano
1979	Cassina showroom, Milano
1982	Marina di Massa'da Ev Projesi
1985	Clubhouse of Castelconturbia golh klübü
	Via Gesu da Renovasyon Projesi, Milano
1986	Tokyo'da Ev Projesi
	Cerruti showroom, Osaka
	Cerruti showroom, Londra
1987	Tecnocentro Cassa di Risparmio di Bologna, Bolonya
	Sayfiye Evi, Japonya
1988	Via Borgonuovo da Apartman Renovasyon Projesi, Milano
1989	MM Famagosta Metro İstasyonu, Milano

Mobilya Tasarımları	
1946	Kitaplık ve Sandalye, Moretti
	Katlanan Koltuk, RIMA sergisi
	Kitaplık, RIMA sergisi
	Tek Kişilik Yatak, RIMA sergisi
	Sıra
	Yemek Masası
	Claritas Lamba
1949	Stackable Masalar, Azucena
	Portmanto
	Ofis Ünitesi
1951	Açılabilir yuvarlak Sending Masa, Azucena
1960	• Carimate 892 Sandalye, Cassina
1961	Carimate 115 Sandalye, Cassina
	928 Koltuk, Cassina
	113 Yatak, Cassina
	Omicron Lamba, Artemide
	Loden Koltuk, Gavina
1962	930 Koltuk, Cassina
	122 Sandalye, Cassina
	Lambda Lamba, Artemide
	Caori Masa, Gavina
1963	896 Koltuk, Cassina
	772 Table, Cassina
	897 Koltuk, Cassina
	Omega Lamba, Artemide
	Clinio Lamba, Artemide
	Triclinio Lamba, Artemide
	Pentaclinio, Artemide
	Eptaclinio Lamba, Artemide
	Erse Lamba, Artemide
	Clitumno Lamba, Artemide

	Mania Lamba, Artemide
1964	905 Koltuk, Cassina
	912 Yatak, Cassina
	913 Yatak, Cassina
	764 Masa, Cassina
	Cetra Lamba, Artemide
	Demetrio 45 ve Demetrio 70 Masa, Artemide
1965	Dalu Lamba, Artemide
	Eclisse Lamba, Artemide
	Cirene Lamba, Artemide
	Vejo Kulp, Artemide
	781 Masa, Cassina
	764 Masa, Cassina
	921 Koltuk, Cassina
	922 Koltuk, Cassina
1966	Chimera Lamba, Artemide
	Mezzachimera Lamba, Artemide
	Arcadia Masa, Artemide
	Elena Masa, Artemide
	• Stadio Masa, Artemide
	Telegono Lamba, Artemide
	Tessera Masa, Artemide
	Carimate 927 Sandalye, Cassina
1967	Teti Lamba, Artemide
	Triteti Lamba, Artemide
	937 Dolap-Sandalye-Yatak, Cassina
1968	Celedonia Koltuk, C&B Italia
1969	Guinione Lamba, Artemide
	Ecatombe Lamba, Artemide
	• Selene Sandalye, Artemide
	Samarcanda Satranç Ünitesi, Poggi
1970	Gaudi Koltuk, Artemide
	Vicario Koltuk, Artemide
	Impiccato Lamba, Artemide
	Lyndon Lamba, Oluce
	Golem Sandalye, Poggi
1972	Flower Vazo, Bacci
	Open Koltuk, B&B Italia
	Tema, Sessetto, Quartetto, Mezzacoda Masalar, B&B
	Siloe Sofa, T 70
	Occasional Masa ve Lamba, Krupp
	Timo Mutfa Serisi, Schiffini
1973	Maralunga Sofa, Cassina
	Snow Lamba, Oluce
1974	Sonora Lamba, Oluce
	Ring Lamba, Oluce
	Palme Masa, Poggi

	Campiglia Masa, Schiffini
1975	Ekkon Lamba, Oluce
	Selavy Koltuk, OCA Brasil
	Armillia Lamba, Artemide
	Troco Lamba, Artemide
	Fiandra Koltuk, Cassina
	908,909,910 Sandalyeler, Montina
	911,914,915,918,919 Masalar, Montina
	913 Yatak, Montina
	912 Gardolap, Montina
1976	Porsenna Lamba, Artemide
	Ribbon Koltuk, Asko
	Tenorio Koltuk, Asko
	Safram Sandalye, Asko
	Savana Sandalye, Asko
	Tay Argento Ofis Mobilyası, ICF
	Dim Lamba, Oluce
	Linz Lamba, Oluce
	Dama Mutfak Serisi, Schiffini
1977	Nuvola Rossa Kitaplık, Cassina
	• Atollo Lamba, Oluce
	Albatros Lamba, Oluce
	Alida Lamba, Oluce
	Kalaari Lamba, Oluce
	Orsola Lamba, Vistosi
1978	Marienbad Banyo Ünitesi, Carrera e Matta
	Nathalie Yatak, Flou
	Alega Lamba, Vistosi
	Davis Ofis Sandalyesi, ICF
	Lobby Ofis Koltuğu, ICF
	Melilla Lamba, Oluce
	Kuta Lamba, Oluce
	Boboli Lamba, Superior
1979	Nemea Lamba, Artemide
	Dui Lamba, Artemide
	Regina d'Africa Koltuk, Alias
	Tanganika Sandalye, Alias
	Tenorio Portmanto, Alias
	Banyo Kitaplığı, Alias
	Gobi Masa, Alias
	Kilim Masa, Alias
	Clam Yatak, De Padova
	Pascal Lamba, Oluce
1980	Cap Sofa, Alias
	Paddock Sofa, Cassina
	Andrej Yatak, Flou
	Monet Lamba, Oluce

	Nara Lamba, Oluce
	Barbettis Sandalye, Poggi
	Silver Çatal Bıçak Seti, Cleto Munari
	Pan Sandalye, Rosenthal
	Genius Mutfak Serisi, Schiffini
1981	Sinbad Koltuk ve Sofa, Cassina
	Sinbad Masa, Cassina
	Bedside Masa, Flou
	Faun Masa ve Sandalye, Rosenthal
	Golf Çantası, Spalding
1983	Veranda Sofa ve Koltuk, Cassina
	Veranda Masa, Cassina
	Bengalka Sandalye, Alias
	Kobe Yatak, De Padova
1984	Veranda 3 Sofa, Cassina
	Simi Sandalye, Alias
1985	Villabianca Kollu Sandalye, Cassina
	Edison Masa, Cassina
	G 12 Sofa ve Koltuk, Gervasoni
	Pianeta Lamba, Venini
	Cina Lamba, Oluce
	Idomeneo Lamba, Oluce
	Slalom Lamba, Oluce
1986	Cardigan Koltuk ve Sofa, Cassina
	Koube Sandalye, Aidec Tokyo
	• Vidun Masa, De Padova
	Leone 1 Yatak, Flou
	Ermellino Yatak, Flou
	4 M Kulp Serisi, Fusital
	Roskis Masa, Messin Finland
	Idomedue Lamba, Oluce
	Morgan Çalışma Masası, ICF
1987	Marocca Sandalye, De Padova
	Express Sofa, De Padova
	Timotei Yatak, Messin Finland
	Siam Lamba, Oluce
	Lester Lamba, Oluce
	Spiros Askılık, Acebris
	Leone III , Yatak, Flou
	Ping-pong Tabak, John Cook, London
	Masa Dekorasyonu, Ultima Edizione
1988	Tipo için kapı tutacağı, Fiat Auto
	Shigeto Gardolap, De Padova
	Babe 1,2,3 Masalar, De Padova
	Raffles Koltuk, De Padova
	35 Mutfak Serisi, Schiffini
	Simi Sandalye, Aidec Tokyo

1989	Silver Sandalye, De Padova
	Reflex Satranç Seti, De Padova
	Florian Katlanabilir Masalar, Acerbis
	Portovenere Koltuk, Cassina
	Hotel Lamba, Oluce
	Fleo Masa, Acerbis
	India Yatak, Flou
1990	Flower Vazo, Cleto Munari
	Spigo 1,2,3,4 Komodin, Satranç Ünitesi, Flou
	Shime Masa, De Padova
	La Serra Sofa, De Padova
	Ribbon Yatak, De Padova
	Susanna Koltuk, De Padova
	Rocking Puf, De Padova
	Campiglia Mutfak, Schiffini
	Spiros 2 Askılık, Acerbis
	Kalea Lamba, Artemide
	Hotel 402 Lamba, Oluce

Söyleşi 1

Ettore Sottsass-Angelina Zeynep Trupia
28/11/2005, 23:05:27

Sottsass ile Söyleşi

I think architecture has to do with the design of a place where you live, not just a sculpture that you look at.

One day around one o'clock in the afternoon I walked inside the Saint Zeno cathedral in Verona. Outside the weather was really hot. Inside the cathedral the still air was cool, perfumed by the morning incenses. Nobody was there. The very high medieval space was built with opaque light colored stones.

In the solitude, someone, invisible, was playing the organ. I could not hold tears of emotion which wet my face.

That place involved my whole body, overwhelming my senses. Immediately I've been transported in the deepest secret of my existence.

If one designs with care a place to live, one is designing for the existence, for whatever one is or one thinks to be. The rituals of the existence are the connection between the building, furniture and objects.

In the cathedral an organ was playing not a trumpet.

Obviously I am talking about architecture and not about the "building industry".

On ten thousand things built, if you are lucky, there might be one that can be called architecture.

Every time a war ends there is always a big sense of hope: that the world has changed or that could be changed. In Italy had been the same. To design meant to design the future. It did not mean to design products.

Moreover in Italy at that time the convenience goods industry was just being born.

In the years of World War II I was there too, I was a soldier in Montenegro.

I could only think but not too much either. The main issue was staying alive.

After the World War II the companionship between industry and designers did not exist in Italy. There were no design, no "designers", only architects submitted designs but not with regards to the industry profit rather with hope that with a design dedicated to the people one could design a more noble world, a better life. For the Italian architects the design issue was an ethic issue, not a commercial one.

After the war ended I traveled a lot, especially toward the East.

I looked, I was deeply moved, I studied. About life I understood all the things school definitely had not taught me.

I understood that for each problem there is not one solution but maybe many, so many that perhaps there is never the solution. Professional and private life together are a constant trial.

All the people who had preceded us in life have tried. They have left us some proposals and all that is left is great to know, it helps us live.

Söyleşi 1: Çeviri (Angelina Zeynep Trupia)

Ettore Sottsass-Angelina Zeynep Trupia

28/11/2005, 23:05:27

Sottsass ile Söyleşi

Mimarinin yaşanılan mahalın tasarımı ile ilgili olduğunu, sadece seyredilen bir heykel olmadığını düşünüyorum.

Bir gün, öğle vakti saat 13.00 civarında, Verona'daki Saint Zeno Katedraline girdim. Dışarıda hava gerçekten çok sıcaktı. İçerisi ise serindi ve sabah tüsülerinin kokusunu koruyordu. Etrafta kimseler yoktu. Açık renkli, masif taşlarla çok yüksek bir ortaçağ mekanı yaratılmıştı. Bu yalnızlık içinde, göremediğim bir kimse org çalıyordu. Çok duygulandım ve gözyaşlarımı tutamadım. Mekan, tüm bedenimi ve duygularımı etkisi altına aldı. Birdenbire, varlığımın derinlerine sürüklendim. Eğer, bir kişi, bir mekanı özenli bir şekilde tasarlıyorsa, o kişi varoluş için, olduğu ve olmak istediği için tasarım yapıyor demektir.

Günlük hayatımız, binalar, mobilyalar ve objeler arasında geçer. Katedralde org çalıyordu, trampet değil. Tabiki ben mimariden bahsediyorum, "yapı endüstrisinden" değil. Onbinlerce yapı arasında bir tane mimari eser diyebileceğimizi bulduğumuz zaman şanslı olduğumuza inanıyoruz.

Her savaş bitiminde bir umut hissi doğuyor; dünya değişmiştir veya değiştirilebilir. İtalya'da da aynı şey oldu. Tasarım demek geleceği tasarlamak demektir, ürünleri tasarlamak değildi. Ayrıca ozamanlar, İtalya'da, günlük ihtiyacı karşılayan objeler endüstrisi yeni doğuyordu. II. Dünya Savaşı sırasında ben, Montenegro'da askerdim. Tek amaç, hayatta kalmaktı, çok az düşünebiliyordum. II.Dünya Savaşın'dan sonra endüstri ile tasarımcıların ortak çalışması yoktu. Tasarım da yoktu, "tasarımcılar" da yoktu. Sadece mimarlar tasarımlar ortaya koydular. Tasarımları, endüstrinin kazancını amaçlamıyordu. Onlar, insnalar için yapılan bir tasarımla, daha saygıdeğer bir dünya, daha iyi bir hayat yaratacaklarını düşünüyorlardı. İtalyan mimarlar için tasarım etik bir konu idi; ticari değil.

Savaştan sonra çok seyahat ettim, özellikle doğuya gittim. Gördüklerim beni derinden etkiledi. Gördüklerimi etüt ettim. Hayat hakkında okulun öğretmediklerini anladım. Her problemin tek değil birçok çözümü olduğunu gördüm. O kadar çok ki belki de çözüm hiç yoktur diye düşünüyorum. Özel ve profesyonel hayat sürekli bir sınav, bir arayış. Bizden önce yaşayan insanlar bir çok denemeler yaptılar. Onların bize bıraktıkları önerileri bilmek çok önemli, onlar bizim yaşamımıza yardımcı oluyorlar.

ÖZGEÇMİŞ

Angelina Zeynep TRUPIA 1975 yılında İstanbul’da doğdu. Özel Doğan Lisesi’nde eğitim gördü.

1998 yılında Doğu Akdeniz Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümünden mezun oldu. Dört sene özel sektörde mesleğini icra ettikten sonra, 2002 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümünde Yüksek Lisans Programına başladı. İyi derecede İngilizce bilmektedir.

2003 yılında Salone Internazionale Del Mobile - Salone Sattellite’ye (İtalya, Milano-Mobilya Fuarı), “sofa” adlı mobilya tasarımı ile katıldı. 2004 yılında, susuz allaturka tuvaleti “vase” adlı tasarımı ile International St. Etienne Design Biennial’ine (Fransa) katıldı. 2005 yılında MOSDER’in düzenlemiş olduğu, “Ev Mobilyasında Yeni Tasarımlar” adlı yarışmada, genç odası “Speed-X” adlı tasarımı ile “Mansiyon” ödülü aldı. Mobilya tasarımı üzerine çalışmalarına halen devam etmektedir.

