

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
ŞEHİR VE BÖLGE PLANLAMA ANABİLİM DALI
KENTSEL TASARIM BİLİM DALI**

**TASARIM DİSİPLİNLERİNİN SINIRLARININ
BELİRSİZLEŞMESİ**

**Hazırlayan
K. Gülen GÖZ**

**Danışman: Yrd. Doç. Dr. Ceyhan YÜCEL
İkinci Danışman: Yrd. Doç. Dr. Sema SERİM**

Yüksek Lisans Tezi

**Ağustos 2011
KAYSERİ**

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

K. Gülen GZ



Tasarım Disiplinlerinin Sınırlarının Belirsizleşmesi adlı Yüksek tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi'ne uygun olarak hazırlanmıştır.

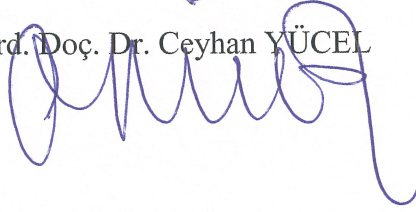
Tezi Hazırlayan

K. Gülen GÖZ



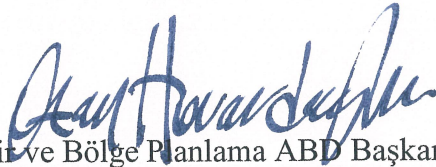
Danışman

Yrd. Doç. Dr. Ceyhan YÜCEL



İkinci Danışman

Yrd. Doç. Dr. Sema SERİM



Şehir ve Bölge Planlama ABD Başkanı

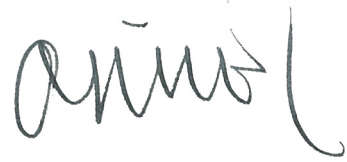
Yrd. Doç. Dr. Ozan HOVARDAOĞLU

Yrd. Doç. Dr. Ceyhan YÜCEL ve Yrd. Doç. Dr. Sema SERİM danışmanlığında K. Gülen GÖZ tarafından hazırlanan “Tasarım Disiplinlerinin Sınırlarının Belirsizleşmesi” adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Şehir ve Bölge Planlama Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

12.09.2011

JÜRİ:

Başkan: Yrd. Doç. Dr. Ceyhan YÜCEL



Üye : Yrd. Doç. Dr. H. Sencer ERKMAN



Üye : Yrd. Doç. Dr. Füsün KOCATÜRK



ONAY:

Bu tezin kabulü, Enstitü Yönetim Kurulunun 27/09/2011 tarih ve 2011/16-35 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

27 / 09 / 2011.



Prof. Dr. Necmettin MARAŞLI

ÖNSÖZ / TEŞEKKÜR

Çalışmalarım boyunca farklı bakış açıları ve bilimsel katkılarıyla beni aydınlatan, yakın ilgi ve yardımlarını esirgemeyen ve bu günlere gelmemde büyük katkıları olan hocalarım Yrd. Doç. Dr. Ceyhan YÜCEL ve Yrd. Doç. Dr. Sema SERİM’e teşekkürü bir borç bilirim.

Bu çalışmanın oluşumu sürecinde bilgi paylaşımları ve beyin fırtınaları yoluyla sürekli destek veren arkadaşlarım Onur SEZER, Mehmet ÖZDEMİR, Nesrin TÜRER ve Muhammet Ali ŞAHİN’e teşekkür ederim.

Ayrıca; çalışmalarım süresince sabır göstererek beni daima destekleyen aileme en içten teşekkürlerimi sunarım.

K. Gülen GÖZ

Kayseri, Ağustos 2011

TASARIM DİSİPLİNLERİNİN SINIRLARININ BELİRSİZLEŞMESİ

K. Gülen GÖZ

Erciyes Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü

Yüksek Lisans Tezi, Ağustos 2011

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Ceyhan YÜCEL

İkinci Danışman: Yrd. Doç. Dr. Sema SERİM

KISA ÖZET

Tasarımcı kimdir? Otomobil tasarlayan kişi mi, yoksa sokak dokusunu tasarlayan mı? Bir limon sıkacağı tasarlayan kişi tasarımcı ise, poster veya rekreasyon alanı tasarlayan kişi de tasarımcı mıdır? Ya da tasarımcı fiziksel çevreyi oluşturan tüm unsurlar konusunda söz söylemeye yetkin olan kişi midir?

Günümüz eğitim sistemi içerisinde mezun olunduğunda ‘tasarımcı’ unvanı veren bir lisans programı yoktur. ‘Tasarım’, tasarlanan şeyin niteliğine göre ve yer yer ölçek sınırlaması içerisinde, farklı çalışma alanlarına ayrılmıştır: kentsel tasarım, mimari tasarım, peyzaj tasarımı, endüstriyel tasarım, moda tasarımı, grafik tasarım, vb. Dolayısıyla ilgili alanlardan mezun olan kişi literatürde ‘tasarımcı’ değil mimar, endüstri ürünleri tasarımcısı gibi unvanlar alacaktır. Oysa günümüzde pratikteki uygulamalara bakıldığında, kişilerin mezun oldukları tasarım disiplininin farklı çalışma alanlarında da tasarımlar ortaya koyduklarına sıklıkla tanıklık etmekteyiz.

Yukarıda yapılan tespitler doğrultusunda bu çalışmada, tasarım disiplinlerinin sınırlarına dair bir sorgulama yapılmaya çalışılacaktır. Tasarımda geç 20. yüzyıldan bu yana giderek bütünleşik bir yaklaşıma yönelindiği düşüncesinin savunulduğu çalışmada, öncelikle bu yaklaşımın tasarım tarihindeki izleri sürülecektir. Ardından son yıllarda yaşanan, tasarımcının farklı disiplinlerde çalışmalar ortaya koymasına imkan veren gelişmelerin, örnekler üzerinden tanımlanmasına çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Bütünleşik tasarım; Gesamtkunsterk; temel tasarım.

THE AMBIGUITY IN THE BOUNDARIES OF DESIGN DISCIPLINES**K. Gülen GÖZ****Erciyes University, Graduate School of Natural and Applied Sciences****M. Sc. Thesis, August 2011****Thesis Supervisor: Assist. Prof. Dr. Ceyhan YÜCEL****Co-Supervisor: Assist. Prof. Dr. Sema SERİM****ABSTRACT**

Who is the designer? The one who designs a car or the one who designs the street pattern? If the person who designs a lemon squeezer is a designer, is the person who designs a poster or a recreation area a designer, too? Or is the designer the one who has the competence to talk about all the components that make up the physical environment?

In today's education system, there is no graduation programme that confers the title of 'designer' when you graduate. 'Design' is separated into different fields - urban design, architectural design, landscape design, industrial design, fashion design, graphic design, etc. - according to the quality of the thing designed and scale limitations in patches. Accordingly, the person who graduates from the concerned fields will assume titles such as architect, and industrial designer; not 'designer' in literature. However, when practical applications are considered closely at present day, we are witnessed that people introduce designs in various fields of study, different from the design discipline they graduated from.

In accordance with the facts made above, in this work, an inquiry is tried to be made about the limits of designing disciplines. In the thesis, where gradually the idea of integrated approach is tended in design is defended, first the prints of this approach in the history of design is followed. Then, the developments which enable the designer to introduce works in different fields of design in the last few years is tried to be defined through examples.

Keywords: Integrated design; gesamtkunstwerk; basic design.

İÇİNDEKİLER

TASARIM DİSİPLİNLERİNİN SINIRLARININ BELİRSİZLEŞMESİ

	<u>Sayfa</u>
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK SAYFASI	ii
YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI	iii
KABUL VE ONAY SAYFASI	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
 GİRİŞ	 1

1. BÖLÜM

BİR KAVRAM VE DİSİPLİN OLARAK TASARIM

1.1. Uygulamalı Sanatlardan Endüstriyel Tasarıma	8
1.2. Birleştirici Bir Tasarım Yaklaşımı Olarak Bauhaus Felsefesi	13
1.2.1. Bauhaus Eğitim Sistemi.....	14
1.2.2. Bauhaus Temel Tasarım Eğitimi	18
1.3. 20. Yüzyıl Tasarım Problemine Bütüncül Bir Yaklaşım: Gesamtkunstwerk	23
1.3.1. Frank Lloyd Wright'ın Bütünsel Yapıtı: Organik Mimarlık	25
1.3.2. Le Corbusier'nin Bütünleyici Mimarlığı	30
1.4. Bauhaus'un Birleştirici Yaklaşımına Karşın Modernin Uzmanlaşma Talebinin Yol Açtığı Disiplinlerarası Ayrışma	37

2. BÖLÜM

GEÇ 20. YÜZYIL ORTAMINDA BÜTÜNLEŞİK TASARIM YAKLAŞIMINA OLANAK SAĞLAYAN DİNAMİKLER

2.1. Determinizmden Karmaşıklığa Yönelen Geç 20. Yüzyıl Bilimsel Düşüncesi.....	44
2.2. Tasarım Düşüncesinin Ortak Paydası: Temel Tasarım Bilgisi	53
2.2.1. Tasarım Öğelerinin Ortaklığı	54
2.2.2. Tasarım İlkelerinin Ortaklığı	64
2.3. Tekniğin Artan Olanaklarının Etkisiyle Ürün-Temsil Mesafesinin Açılması.....	68
2.3.1. Üretim Teknolojilerindeki Gelişmeler	69
2.3.2. Temsil Teknolojilerindeki Gelişmeler	74
2.4. Marka Tasarımcının Farklı Tasarım Disiplinlerinde Çalışmaya İmkan Veren Konumu.....	81
2.5. Bütünleşik Tasarıma Hizmet Eden Araçların Etkinlikleri	90

3. BÖLÜM

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

3.1. Tartışma	95
3.2. Sonuç	100
KAYNAKLAR	101
ÖZGEÇMİŞ.....	105

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1.	Werkbund üyesi Richard Riemerschmidt tasarımı çatal-kaşık seti [3].....	12
Şekil 2.2.	Werkbund üyesi Richard Riemerschmidt tasarımı mobilyalar [3]	12
Şekil 2.3.	Kandinsky'nin renk-biçim ilişkisini tespit etmek için yaptığı anket [10].....	21
Şekil 2.4.	Kandinsky'nin renk teorisinde renk ve biçimlerin düzenlenişi, Eugen Batz, 1929-30 [8].....	22
Şekil 2.5.	Kandinsky'nin renk teorisinde açılara göre renklerin düzenlenişi, Fritz Tschaschnig, 1931[8]	22
Şekil 2.6.	Şelale Evi (Fallingwater), Frank Lloyd Wright [43].	27
Şekil 2.7.	Barrel Sandalye, Frank Lloyd Wright [44]	28
Şekil 2.8.	Tokyo Imperial Hotel servis takımları, Frank Lloyd Wright [44]	29
Şekil 2.9.	Midway Gardens bira bardağı, Frank Lloyd Wright. [44].....	39
Şekil 2.10.	Citrohan Evi, Le Corbusier [45]... ..	32
Şekil 2.11.	B301 [46]	34
Şekil 2.12.	LC2 [47].....	34
Şekil 2.13.	B306 [46]	34
Şekil 2.14.	Yaya perspektifinden Radiant City. [48]	36
Şekil 3.1.	Alexander'ın ağaç yapısı şeklindeki sınıflandırmaya ilk örneği [39].....	45
Şekil 3.2.	Alexander'ın ağaç yapısı şeklindeki sınıflandırmaya ikinci örneği [39]	45
Şekil 3.3.	Alexander'ın yarı-kafes şeklindeki sınıflandırması [39]	46
Şekil 3.4.	Fraktal geometrinin kendine benzer yapısı [49]	47
Şekil 3.5.	Juicy Salif, Philippe Starck, 1990 [50]	49
Şekil 3.6.	'Lincoln anıtı, Washington anıtı ve Birleşik Devletler Başkanlık binasını tarafından oluşturulan eksen [26].....	55
Şekil 3.7 .	Hillhouse sandalyenin sırt kısmı, düzenli tekrar eden çizgilerle oluşturulmuştur [51].....	55
Şekil 3.8.	Altes Müzesi, Berlin [26].....	56
Şekil 3.9.	Aktif, ortalama ve pasif çizgi [8]	56
Şekil 3.10.	Manta, Derin Sarıyer [52].	57
Şekil 3.11.	Scoop, Zaha Hadid [53].. ..	58
Şekil 3.12.	Seagram, Ludwig Mies van der Rohe [54].	58
Şekil 3.13	Haydar Aliyev Merkezi, Zaha Hadid [55]	59

Şekil 3.14.	Ville Contemporaine, Le Corbusier [56].	59
Şekil 3.15.	Kartal-Pendik masterplan, Zaha Hadid [57]	60
Şekil 3.16.	Genesy, Zaha Hadid [58]	62
Şekil 3.17.	Abu Dhabi Sahne Sanatları Merkezi, Zaha Hadid [59]	62
Şekil 3.18.	One-North masterplan, Zaha Hadid [60].	63
Şekil 3.19.	Duvar kağıdı tasarımı, Zaha Hadid [61].	63
Şekil 3.20.	Egemenlik ilkesinin kentsel tasarımı, Rem Koolhaas [62].	64
Şekil 3.21.	Sofya Karo Çok Fonksiyonlu Master Planı'nda egemenlik, denge, tekrar, zıtlık ilkelerinin kullanımı, Zaha Hadid [63]	65
Şekil 3.22.	'Kartal-Pendik Master Planı'nda koram ilkesinin kullanımı, Zaha Hadid [57]	66
Şekil 3.23.	Koram ilkesinin ürün tasarımında kullanımı, Zaha Hadid [64].	66
Şekil 3.24.	Wangjing Soho, Zaha Hadid [27]	67
Şekil 3.25.	Kairo sandalye, Karim Rashid [66]	70
Şekil 3.26.	Kairo sandalyenin cnc tezgahta işlenme süreci[66]	71
Şekil 3.27.	Melissa, Zaha Hadid [67].	72
Şekil 3.28.	Myto sandalye, Konstantin Grcic [68]	73
Şekil 3.29.	Johnson Wax binası'nın 'nilüfer yaprağı' kolonları, Frank Lloyd Wright [41].	75
Şekil 3.30.	1994 yılında yenilenen Groninger müzesi Philippe Starck, Alessandro Mendini ve Coop Himmelb(l)au tarafından tasarlanmıştır [70]	77
Şekil 3.31.	Maya'nın 'hair dynamic' aracı kullanılarak oluşturulan ulaşım ağı [33]	79
Şekil 3.32.	Parametrik modelleme ile oluşturulan Kartal-Pendik masterplanı [57]	80
Şekil 3.33.	Lacoste firması için ayakkabı tasarımı, Zaha Hadid, 2009 [71]	83
Şekil 3.34.	WMF firması için kaşık-çatal seti tasarımı, Zaha Hadid, 2007 [72]	83
Şekil 3.35.	Sawaya & Moroni firması için aydınlatma birimi tasarımı, Zaha Hadid, 2003 [73]	84
Şekil 3.36.	Kartal-Pendik Masterplanı, Zaha Hadid Architects, 2006 [57].	87
Şekil 3.37.	Hadid'in akışkan formlarla kurduğu Kartal planı [57]	87
Şekil 3.38.	Kıyı Kenti tasarımı, Rem Koolhaas, 2007 [62]	88
Şekil 3.39.	Kıyı Kenti tasarımı, Rem Koolhaas, 2007 [62].	89

GİRİŞ

“Tasarım, kişinin maddesel ve tinsel ihtiyaçlarını karşılamak için çevresini şekillendirme yeteneğiyle ilgili bir deneyim, beceri ve bilgi sahasıdır” [1].

Fiziksel çevreyi oluşturan temel görüngü olarak ele alındığında tasarım, doğada kendiliğinden var olanın üzerine insanın eklediği her türlü yapıyı içermektedir. Tasarlama, insanların yaşamlarını sürdürürken kendisiyle bütünleştirdikleri çevreyi yaratmak için yapılan bir eylemdir [2]. Bu bağlamda tasarım, insanların barınmak için mağaralar, avlanmak için mızraklar yaptığı dönemler kadar eskiye tarihlenebilir. Ancak, bu çalışmanın tartışmaya açacağı bağlamda tasarım düşüncesinin bilimsel bir çalışma alanı olarak ortaya çıkışı 19. yüzyıl ortalarına dek geriye gitmektedir. Tasarım disiplininin kendisine mesleki uygulama alanı bulmasına ancak 20. yüzyılın başında tanık olunmaktadır. Ancak tasarıma olan gereksinimin sorgulanmaya başlanması, 19. yüzyılın ilk yarısında İngiltere’de başlayan bir süreçtir [3]. Bu tarihten önce ise tasarım yalnızca bir fiil olarak karşımıza çıkmaktadır; bir şeyin biçimini zihinde canlandırmak, tasavvur etmek anlamında kullanılan bir fiil.

19. yüzyılda tasarımın ‘tasavvur etmek’ anlamındaki bir kelime olmanın ötesine geçip, bir disiplin olarak karşımıza çıkması Sanayi Devrimi’nin bir sonucudur. Sanayi Devrimi ile birlikte, tasarlama ile üretim süreci birbirinden ayrılmıştır. Bu ayrışma sonucu, o güne dek zanaatkarların yetkisinde olan üretim süreci makinelere devredilmiş ve makine üretimine uygun yeni bir biçim dilinin ortaya konması ile de tasarımcılar yetkilendirilmiştir [4]. Makineleşmeye koşut olarak Sanayi Devriminin yaşamın her alanında yol açtığı köklü değişikliklerden bu çalışmaya konu olacak kısmı, ürün tasarımı disiplini ve ‘bütüncül tasarım’ düşüncesinde giderek artan sayıda disiplinler ayrışmaya yol açan ‘uzmanlaşma’ kavramını doğuran etkenlerdir.

Sanayi devriminin tasarım düşüncesi üzerindeki etkisi, tasarımın eğitim kurumlarında sistemli bir bilgi olarak kavramsallaştırılması ile sonuçlanmıştır. Bu durum, günümüzde uygulanmakta olduğu haliyle, tasarım düşüncesini ve eğitimini sistematize etmiş ve tasarımı birbirinden net sınırlarla ayrılan farklı çalışma alanlarına bölmüştür. Buradaki ‘sınırlar’dan kasıt, tasarım bilgisinin eğitim kurumlarında aktarılabilmesi için sistematize edilmesi sonucu, kentsel tasarım, mimari tasarım, endüstriyel tasarım, moda tasarımı, grafik tasarım gibi farklı disiplinler olarak sınıflandırılmasıdır.

Günümüzde üniversitelerde tasarım eğitimi, on yedi farklı bölümde -mimarlık fakültesi, güzel sanatlar ve tasarım fakültesi gibi- farklı fakültelere bağlı olarak sürdürülmektedir. (Bu bölümler; iletişim tasarımı ve yönetimi, endüstri ürünleri tasarımı, moda tasarımı, iletişim tasarımı, iç mimarlık ve çevre tasarımı, iletişim ve tasarım, kentsel tasarım ve peyzaj mimarisi, el sanatları tasarımı ve üretimi, grafik tasarımı, görsel iletişim tasarımı, gemi ve yat tasarımı, takı tasarımı, sanat ve tasarım yönetimi, mimarlık, reklam tasarımı ve iletişim, tekstil tasarımı ve film tasarımıdır.) Bu bölümleri birbirinden ayıran en temel iki faktör; tasarlanan ürünün niteliği ve çalışmanın ölçeğidir. Teoride var olan bu ayrım yaklaşık yüz yıldır –sürekli olarak daha küçük alt disiplinleri doğurarak– uygulanı gelmiştir. Oysa tasarımcılar pratikte, eğitim sistemi içerisinde tanımlanmış bu sınırların dışında da hareket kabiliyetine sahip olmuşlardır; yüz yıl önce de, bugün de. Bununla birlikte, günümüzde tasarımcının içerisinde yetiştiği disiplinden farklı alanlarda da çalışabiliyor olmasının koşulları, yüz yıl öncesinin dinamiklerinden elbette farklıdır.

Bu çalışmada tasarım disiplinleri arasında giderek artan oranda belirsizleştiğine işaret edilecek olan sınırlar, endüstri ürünleri tasarımı, mimarlık ve kentsel tasarım disiplinleri üzerinden incelenecektir. Çok sayıda tasarım disiplini arasından bu üç disiplinin seçilmiş olmasının sebebi, -gemi ve yat tasarımı, takı tasarımı gibi spesifik alanlara kıyasla- kapsamlarının genişliğidir. Çünkü diğer disiplinler büyük oranda bu üç disiplinin, kendilerini oluşturan daha küçük parçalara ayrılması ile ortaya çıkmıştır. Bu noktadan hareketle çalışmanın amacı, endüstri ürünleri tasarımı, mimarlık ve kentsel tasarım disiplinlerinin tasarım tarihi boyunca birbirleri ile ilişkilerinin nasıl kurulduğunun gözlenmesi ve günümüzde bu disiplinlerin birbirlerine yaklaşımlarını sağlayan gelişmelerin tesbitine çalışılmasıdır. Tasarım disiplinlerinin sınırlarının

belirsizleşmesine ilişkin bir çalışmaya gerek duyulmasının sebebi, hem söylemde hem de uygulamada söz konusu tasarım disiplinleri arasında bir yakınsamanın yaşanmakta olmasıdır.

Tasarımcı kimdir? Yaşantımızda kullandığımız hangi nesneleri tasarlayan kişidir tasarımcı, ya da hangi yapıları, hangi yerleşmeleri? Aydınlatma birimi tasarlayan kişi tasarımcı ise, konut tasarlayan kişi de tasarımcı mıdır veya bir rekreasyon alanını tasarlayan? Bir başka deyişle, École Nissim de Camondo'da 'endüstri ürünleri tasarımı' eğitimi almış Philippe Starck mı; Architectural Association'da 'mimarlık' eğitimi almış Zaha Hadid mi; MIT'de 'şehir planlama' eğitimi almış Kevin Lynch mi tasarımcıdır? Ya da tasarımcı, günlük kullanım nesnelerinden kente kadar, yapılı çevreye ilişkin tüm unsurlar konusunda söz söylemeye yetkin olan kişi midir?

Söylem olarak bakıldığında yukarıda sıralanan üç isim de tasarımcıdır. Oysa her biri farklı tasarım disiplini içerisinde yetişmiştir; birbirlerinden farklı uzmanlık alanları vardır. Yani teorik olarak tasarımcı değil şehir plancısı, mimar ya da ürün tasarımcısı unvanlarıyla anılırlar. Çünkü erken 20. yüzyıl determinizmi, bilimsel çalışmalarda bütünü parçalara ayırarak her bir parçanın bir çalışma ve uzmanlık alanı olarak bir diğerinden ayrılması şeklindeki indirgemeci yaklaşımı doğurmuştur. Fakat günümüzde tasarım disiplinleri arasında teoride var olan bu ayrışmanın, uygulamaya aynı şekilde yansımadağını görürüz. Teorinin aksine pratikteki uygulamalarda, içerisinde yetiştiği tasarım disiplini dışında ürün tasarımı, mimar ve şehir planlama disiplinlerinin tamamında ürünler ortaya koyan tasarımcılar mevcuttur.

O halde tasarımcı için yüzyıl başında çizilen sınırların esnediğinden söz edebilir miyiz? Yoksa yaşanan yalnızca bir esneme değil, belirsizleşme ile başlayan bir sınırsızlaşma süreci midir? Farklı tasarım disiplinleri arasında belirgin olarak çizilmiş olan sınırlar, hangi dönemde nasıl bir düşüncenin ürünü olarak ortaya konmuştur? Tasarım disiplinleri birbirlerinden bütünüyle bağımsız mıdır, yoksa bu ayrışma 20. yüzyıl düşünsel ortamının doğurduğu, fakat geç 20. yüzyıl düşüncesiyle giderek etkisi azalan mekanik bir bölünme midir?

Günümüzde tasarımcının, içerisinde yetiştiği sınırların dışına çıkarak çalışması söz konusu mudur? Ona bu çalışma imkanını sağlayan zeminler nelerdir? Nasıl bir bilimsel yaklaşım, tasarım düşüncesini parçalara ayırmak yerine, bütün olarak ele almamızı sağlar? Bauhaus'ta başlatılan ve günümüzde tasarım disiplinlerinin tamamında sürdürülmekte olan temel tasarım eğitimi tasarımcıya nasıl bir dayanak sağlar? Bu dayanak ona hangi koşullarda tanımlı sınırları aşma olanağı sağlar? Fiziksel çevreyi oluşturan temel görüngü olarak tasarım, hangi koşullarda temel tasarım bilgisini aşarak, mevcut sistemde tanımlanmış sınırlamalar içerisinde hareket etmek durumunda kalır? Tekniğin artan olanakları tasarımcının çalışma alanını genişletip, ona tanımlı sınırlar dışında çalışma yetki ve kabiliyeti sunar mı? Tasarımcıların markalaşan adının farklı çalışma alanlarında tasarımlar ortaya koyması üzerinde etkisi olduğundan bahsedilebilir mi?

Çalışma boyunca yanıt aranacak olan bu sorular, çalışmanın sonunda tasarım disiplinleri arasında yaşanan sınırların belirsizleşmesi sürecini anlamlandırabilmemiz için ipuçları sağlayacaktır. Elde edilen veriler ise günümüzde tasarımcının konumunu tanımlayabilmemize yardımcı olacaktır.

Tasarım disiplinlerinin sınırlarının tartışmaya açıldığı bu çalışma, tasarım tarihi içerisinde endüstriyel tasarım, mimarlık ve kentsel tasarım disiplinleri arasındaki ilişkilerinin nasıl kurulduğu üzerine, Sanayi Devrimi ile başlayıp 1907 yılında kurulan Alman Werkbund'una ulaşan bir gözlem ile başlayacaktır. Sonrasında tasarım düşüncesinin kurumsallaştığı ilk yer olan Bauhaus, kuruluşunun gerekçeleri ve önerilen yeni eğitim modelinin yapısı kapsamında incelenecektir. Ardından dönemin önemli tasarımcılarından Frank Lloyd Wright ve Le Corbusier'nin tasarım yaklaşımı ve çalışmaları, Gesamtkunstwerk (bütüncül yapıt) kavramı çerçevesinde incelenecek ve bizlere 20. yüzyıl başından, bütünleşik tasarım yaklaşımının örneklerini sunacaklardır. Tasarım tarihi içerisinde yapılan gözlemin son bölümünde, 20. yüzyılın başında tasarım düşüncesinde var olan bütüncül yaklaşımın, aynı dönemde sanayileşmenin sonucu olarak ortaya çıkan uzmanlaşma talebine bağlı olarak ayrışmasının gerekçeleri incelenecektir.

Tasarım tarihi boyunca disiplinlerarası ilişkilerin örnekler üzerinden incelenmesinin ardından, günümüzde ürün tasarımı, mimarlık ve kentsel tasarım disiplinleri arasındaki sınırların belirsizleşmesini sağlayan dinamikler, çalışmanın üçüncü bölümünde ele alınacaktır. Bu dinamikler; determinizmden karmaşıklığa yönelen bilimsel düşünce; tüm tasarım disiplinlerinde ortak payda olan temel tasarım eğitimi; ürün-temsili mesafesinin açılması ile uzman öznenin yerine yaratıcı bireyi koyan teknik gelişmeler; tasarımcının markalaşan adının, kendine yönelik farklı disiplinlerden talep oluşturması olmak üzere dört grupta incelenecektir. Tasarım disiplinlerinin sınırlarının belirsizleşmesini sağlayan bu dört etkenden başka gerekçeler de elbette bulunabilir. Ancak çalışmayı belirli bir çerçevede anlaşılır bir biçimde yürütebilmek için burada, endüstriyel tasarım, mimarlık ve kentsel tasarım disiplinlerinin her birini belirli oranlarda etkileyen temel dinamiklerin tespit edilebilmesine çalışılmıştır.

Sonuç bölümünde, tarihsel süreçte tasarım disiplinlerinin konumlandırılmasına ilişkin elde edilen bilgiler ve günümüz tasarım yaklaşımını etkileyen faktörlere ilişkin ortaya konulan tespitlerden yararlanılarak, tasarım disiplinleri arasındaki sınırlar tartışılacaktır. Bu tartışma, sınırların belirsizleşmesini olanaklı kılan gelişmelerle, bu sınırların aşılmasında engel teşkil eden durumların etkileşimli olarak değerlendirilmesi üzerinden yürütülecektir.

Eğitim sistemi içerisinde tasarım disiplinleri arasında -ölçek ve ortaya konulan ürünün niteliğine göre- tanımlanan sınırların, günümüzde belirsizleşmesini sağlayan koşulların tespit edilebilmesi için bu çalışmada izlenecek yöntem, kuramsal çerçevenin örnekler üzerinden sınanmasının ardından bu veriler ışığında kuramsal çıkarım yapmaktır.

‘Tasarım’ın disiplinlere ayrılması, eğitim kurumlarında sistemli bir bilgi olarak aktarılmasının bir sonucudur. Endüstri ürünleri tasarımı, mimarlık ve kentsel tasarım, eğitim sisteminin birbirinden ayırdığı üç tasarım disiplini. Dolayısıyla bu çalışmada tasarım disiplinleri arasındaki sınır, tasarım eğitimi içerisinde belirlenen ve mesleki örgütlenmeyi doğuran disiplinler ayrışmasıdır. Teoride var olan bu sınırlara karşın uygulamada tasarımcı, kendini her dönemde bu sınırların dışında görmüştür. Sanayi Devriminden bu yana, modernin tek merkezli rasyonel düşüncesi uzmanlaşmayı ve disiplinler ayrışmayı tetiklerken, tasarımcı düşünsel olarak kendisini hep bu ayrışmanın

uzağında tutmuştur. Bu nedenledir ki tasarım tarihi boyunca farklı ölçeklerde tasarımlar ortaya koyan disiplinlerarası figürler her zaman var olmuştur. Dönem dönem Bauhaus gibi kurumların, tasarımcının bu disiplinlerarası konumunu eğitim modellerine de taşımaya çalıştıklarını görmekteyiz. Günümüzde ise eğitim sistemi içerisinde tasarım disiplinleri giderek kendilerini oluşturan alt birimlere ayrılmaktadır, yani giderek artan oranda yeni sınırlar çizilmektedir. Buna karşın uygulamada da tasarımcı giderek artan oranda sınırsızlaşmaktadır. Bir başka deyişle, her ne kadar üniversiteler ürün tasarımcısı, mimar ve şehir plancıları yetiştirse de uygulamada bu üç disiplinin her birinde ürünler ortaya koyan ‘tasarımcı’lar karşımıza çıkmaktadır.

Günümüzde tasarım disiplinleri arasındaki sınırların tartışılabilmesi için öncelikle tarihsel süreçte bu disiplinlerin birbirleri ile olan ilişkilerinin nasıl kurulduğu bilgisine sahip olmak gerekmektedir. Bu nedenle çalışmaya, tasarım tarihi içerisinden yapılacak bir gözlemlerle başlanmıştır. Ardından tasarım disiplinlerinin sınırlarının belirsizleşmesinin gerekçeleri, farklı ölçeklerde ürünler ortaya koyan tasarımcıların ürünlerinin incelenmesi sonucunda belirlenmeye çalışılmıştır. Ayrıca erken 20. yüzyıldan günümüze bilimsel düşüncedeki değişimin, parçacı yaklaşımdan bütüncü tasarıma yaklaşımına yönelimi sağlayabileceği çıkarımından hareketle, düşünce biçiminin tasarım disiplinlerinin sınırsızlaşması üzerindeki etkisi incelenmiştir. Son olarak 21. yüzyılda tasarımcının markalaşması sonucu, içerisinde yetiştiği disiplinden bağımsız olarak her ölçekte tasarım talebi alması, disiplinlerarasındaki sınırların belirsizleşmesine imkan veren bir diğer gelişme olarak ele alınmıştır.

1. BÖLÜM

BİR KAVRAM VE DİSİPLİN OLARAK TASARIM

Endüstriyel tasarım, mimarlık ve kentsel tasarım disiplinlerinin sınırlarının belirsizleşmesi konusunda yapılacak bir araştırmada, tasarım tarihi içerisinde bu disiplinlerin birbirleriyle ilişkilerinin nasıl kurulduğu ve uygulamadaki yansımalarına ilişkin bir inceleme yapmak faydalı olacaktır. Bu noktadan hareketle çalışmanın bu bölümünde öncelikle endüstriyel tasarım disiplininin nasıl ortaya çıktığı ve mevcut sistemde nasıl konumlandırıldığına ilişkin bilgi verilecektir. Ardından tasarımda birleştirici bir yaklaşım olarak ‘Bauhaus felsefesi’ne ve tüm tasarım disiplinlerinde ortak bir zemin olarak ‘Bauhaus temel tasarım eğitimi’ne değinilecektir. Ardından Bauhaus’un tüm yaratıcı sanatlar arasındaki eşzamanlı diyaloguna işaret etmekte de sıklıkla karşımıza çıkan bir terim olan ‘Gesamtkunstwerk’ kavramı incelenecek ve erken 20. yüzyılda farklı tasarım disiplinlerinde çalışmalar ortaya koyan iki önemli tasarımcı; Frank Lloyd Wright ve Le Corbusier örnekleri üzerinden tasarımcının disiplinlerarası konumuna işaret edilecektir. Aynı dönemde Adolf Loos, Ludwig Mies van der Rohe ve Peter Behrens gibi disiplinlerarası tasarımcıların pek çok örneğine rastlanabilir. Bu çalışmada Wright ve Le Corbusier’nin seçilme nedeni ise ortaya koydukları eserlerin yanı sıra düşünsel bağlamda da gerek yayınları, gerekse yetiştirdikleri tasarımcılar yoluyla bütünleşik tasarım yaklaşımına hizmet etmiş güçlü isimler olmalarıdır.

Tasarım tarihi içerisinde yapılacak olan bu gözlemler bizlere gösterecek ki, tasarım disiplinleri arasındaki sınırların belirsizliği yalnızca günümüze ait bir tartışma değildir. Bütünleşik tasarım yaklaşımı, gerek ‘bütünsel yapıt’ olarak tariflenebilecek Gesamtkunstwerk düşüncesinin bir temsili olarak görülen Bauhaus felsefesi, gerekse adeta ‘toplum mühendisleri’ olarak çalışan ve toplumsal gelişim için kentleşmeden mimariye ve ürün tasarımına uzanan yelpazede ürünler ortaya koyan tasarımcıları ile 20.

yüzyılın erken dönemlerinde de görülmektedir. Fakat aynı dönemde modern düşünce, tariflenen bu disiplinlerarası ortamla çelişkili olarak ‘uzmanlaşma’ talebini doğurmuştur. Bu uzmanlaşma talebi ise, bireyin farklı konularda donanım sahibi olup çalışmalar ortaya koymasının karşısına, bir konuda derinlemesine bilgi sahibi olup tek bir alanda çalışmalar yapması şeklinde gelişen bir sistem kurgusunu doğurmuştur. Bu nedenle tasarım disiplinleri arasındaki sınırların çizilmesi sonucunu doğuran modern düşüncenin sistem kurucu yapısının incelenmesi, tarihsel süreçte disiplinlerarası ilişkilerin irdelendiği bu bölümde değinilecek son konu olacaktır.

1.1. Uygulamalı Sanatlardan Endüstriyel Tasarıma

19. yüzyıl, yaşamın her alanında köklü değişikliklere sebep olan büyük bir dönüşüme sahne olmuştur: Sanayi Devrimi. Makineleşmiş endüstrinin doğuşu olarak ifade edebileceğimiz Sanayi Devrimi, temelde üretim biçimindeki bir değişimdir. Ancak etkileri yalnızca üretim sektörü ile sınırlı kalmamıştır. Sanayileşme, ekonomik yapıdan yaşam biçimine ve düşünce biçimine kadar geniş bir yelpazede gözleyebileceğimiz bir ‘yeniden yapım’ sürecidir. Marshall Berman ‘Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor’da yer verdiği modernleşme tarifi içerisinde sanayileşmeden şöyle bahseder:

“Bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, yeni insan ortamları yaratıp eskilerini yok eden, hayatın tüm temposunu hızlandıran, yeni tekелci iktidar ve sınıf mücadelesi biçimleri yaratan sanayileşme” [5].

Berman’ın ifade ettiği gibi bilimsel bilginin, yeni buluşlar yoluyla teknolojiye dönüşmesi olarak da okuyabileceğimiz sanayileşme, üretim araçlarının farklılaşması sonucunu doğurmuştur. Öncesinde zanaatkarlar tarafından atölyelerde gerçekleştirilen üretim, makineleşme ile birlikte zanaatkarlardan alınıp, fabrikalarda vasıfsız işçilerin kontrolündeki makinelere devredilmiştir. Dolayısıyla o güne dek zanaatkarların eşsiz süslemelerle donattığı, gösterişi miktarınca pahalı olan ve aristokratlara hitap eden ürünler, yeni üretim biçiminde kendilerine yer bulamamışlardır. Üstelik daha önce tasarlama ile üretim süreci zanaatkarlar tarafından eşzamanlı olarak yürütülürken, makineleşme ile ‘tasarlama’ ve ‘üretim süreci’ arasında bir kopma yaşanmıştır. Üretim makinelere devredildiğine göre, tasarım kimlerin kontrolünde olacaktır? 19. yüzyılda

tasarıma ilişkin ana sorun, el sanatlarından evrilmiş biçimleri kopyalamakta makine kullanılması yerine, makine yapımı eşyalara uygun bir dilin nasıl bulunacağıdır [4]. Bu sorunun önemi, makineleşme ile elde edilecek ekonomik gücün büyüklüğünde yatmaktadır. Çünkü 18. yüzyılda tasarım, yalnızca soylulara hitap eden ve değeri üzerindeki işçilikle ölçülen bir üretim biçimiyken, 19. yüzyılda tasarımdan beklenen, toplumun geniş kitlelerine hitap edecek, gelişen teknik ve yeni malzemelerin kullanımıyla çok daha düşük maliyetlere ve yüksek miktarlarda üretilerek kurulmakta olan yeni dünya düzeninde ekonomik gücün elde edilmesine hizmet edecek yeni bir biçim dilinin kurulmasıdır. Ortaya konulan soru, dünya üzerindeki ekonomik dengelerin yeniden düzenleneceği bir sürecin çekirdeğini oluşturduğundan, konuya ilişkin çözüm önerileri de sanatçılardan, sanayicilere ve eğitimcilere kadar farklı alanlardaki uzmanların çözüm arayışına girmesine sebep olmuştur. Ancak çözüme yönelik birbiri ile taban tabana zıt iki görüş ortaya konmuştur. Bunlardan ilki sanayileşmeyi reddeden ve el sanatlarına geri dönülmesi gerektiğini savunan görüştür. Bu görüş ilk olarak Arts and Crafts akımının temel ilkesi olarak 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya atılmış ve 1861 yılında Morris, Webb, Rossetti, Burne-Jones, Ford Madox Brown, P. P. Marshall ve Charles Faulkner iştirakiyle kurulan Morris, Marshall, Faulkner & Co -daha sonra Morris & Co- ile kendisine uygulama alanı bulmuştur. İkincisi ise tasarımı makine üretimine uyarlamak ve bu yeni estetikle hem üreticiyi hem de tüketiciyi ilerletmek ve geliştirmek için, zanaat ve endüstrinin birleştirilmesi gereğini savunan görüştür. Bu görüşün net olarak ortaya konduğu ilk yer, Deutscher Werkbund'un kurucu üyelerinden siyaset kuramcısı Friedrich Naumann'ın 1904 yılında yayınladığı 'Art in the Epoch of Machine' (Makine Çağında Sanat) adlı makalesidir.

El sanatlarına geri dönülmesini savunanlar arasında öne çıkan kişi William Morris'tir. Morris'e göre bütün objeler sanattan ve sanatçıdan ilham almalıdır. Endüstriyel üretimin üretici ve tüketiciye ruhen zarar verdiğine ve makinenin insanlığı ruhsuzlaştıracağına inanan Morris, bu soruna çözüm olarak, el sanatçılığına yitirmeye başladığı saygınlığı yeniden kazandırmak çabasıyla 1861 yılında Morris&Co firmasını kurmuştur. Firmanın anti-endüstriyel yapısı, zanaatkarların hem tasarım hem de üretim yaptığı ortaçağ loncası konseptine dayanmaktadır. Burada amaç, güzel, kullanışlı, düşük maliyetli, uygulamalı sanat nesneleri yaratmaktır; böylece sanat sadece zenginler değil herkes için yaşanan bir deneyim haline gelecektir [6]. Her ne kadar Morris&Co'de tasarımın,

ayrıcalıklı bir kesime özgü konumundan uzaklaştırılması ve toplumun her kesimine hitap etmesine çalışılmışsa da, el işçiliğiyle üretilen ürünler, hiçbir zaman makinelerde seri olarak üretilen ürünlerin gerek fiyatı gerekse yüksek miktarda üretilmesinin sağladığı erişilebilirliğiyle rekabet edememiştir. Dolayısıyla, makineye uygun yeni bir biçim dilinin nasıl oluşturulacağı sorusu karşısında, makine üretimini reddederek el sanatlarını yeniden yüceltme çabası, yeterince etkili olmamış ve bu düşünce terk edilmek durumunda kalınmıştır.

Makineleşme karşıtı söylemlere karşın, tasarımı makine üretimine uyarlayarak sanayileşme sürecine hızla adapte olup, bu dönüşümden büyük ekonomik güç elde ederek çıkmak niyetiyle yapılan çalışmalar, günümüz endüstriyel tasarım disiplininin doğuşunu sağlayan bir süreç teşkil etmiştir. Örneğin, 1834'te -Morris ile aynı yıl- doğan Christopher Dresser, O'nun Morris&Co.'yi kurduğu yıllarda (1861), Hammersmith'te kendi stüdyosunu kurmuştur. Ancak Dresser, Morris'in aksine stüdyosunda yoğun bir şekilde makine üretimine uygun yeni biçim dilinin nasıl olması gerektiği üzerine çalışmalar yapmıştır.

Ortaya koyduğu yeni ürünlerinde Dresser, daha önce aldığı botanik eğitiminin de etkisiyle, doğada var olan biçimlere yönelmiştir. Her güzel şeyin formda yalınlığa ve net bir işleve sahip olduğu, doğada aşırı hiçbir şey olmadığı düşüncesiyle Dresser, aynı prensibi tasarıma uygulamıştır [7]. Dresser çalışmalarını tekstilden duvar kaplamasına, seramik, cam ve metal eşyalara kadar farklı konularda yürütmüştür. Üstelik ortaya koyduğu biçimler makineleşme öncesi dönemden kalma aşırı süslemelerden son derece uzak, yalın geometrik formlar ile kurulmakta ve bu biçim dili, ürünlerine son derece çağdaş bir görünüm katmaktadır.

Dresser'in değişimi kolayca kabullenmesi ve yeni kurulan sistemin önemli bir parçası olmasının altında yatan, 'Government School of Design'da eğitim görmeye başlamış olmasıdır. Bu okulda yürütülmekte olan yeni sanat eğitimi sistemi, sanat ve bilimi birleştirerek, İngiltere'nin sanayi üretimi için yapılan tasarımlarının standardını yükseltmek için kurulmuştur [7]. Dresser'in makineleşmeyi destekleyen ve talep ettiği yeni biçim dilini kurmaya yönelik çalışmaları ve başarıları, O'nu dönemin en önemli tasarımcılarından yapmıştır. 'Studio' dergisi 1899'da yayınlanan bir sayısında Dresser'i,

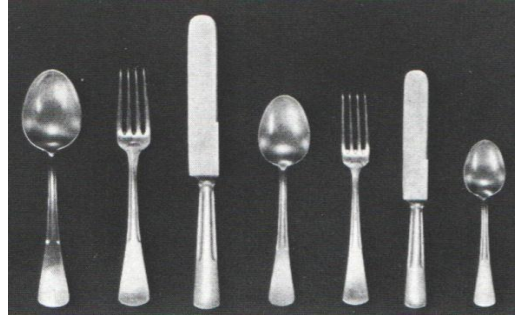
İngiltere sanayisinin sıradan ürünlerine, kendi hayal ve buluşlarını uygulayan tasarımcıların belki de en büyüğü olarak tanımlayan bir övgü yayınlanmıştır [7].

Kişisel çabaların ötesinde ülkeler, makineleşmenin değiştirdiği üretim koşullarına uyum sağlayıp tüm dünya pazarında geniş kitlelere hitap edecek seri üretim nesnelerinin tasarlanması için arayış içerisine girmişler ve bu amaçla sanayicilerden sanatçılara ve eğitim kurumlarına uzanan yelpazede, yetenekli ve konusunda uzman kişilerden çalışmalar yapmalarını talep etmişlerdir. Bu yeniden yapılandırma sürecinde Almanya'nın, endüstriyel tasarımın formüle edilerek bilimsel bir çalışma alanı olması yolunda en önemli adımların atıldığı yer olduğu söylenebilir.

Tasarım disiplininin doğuşu yönünde büyük katkı sağlayan ve geniş kitlelere ulaşan en erken dönem hareketi 'Deutscher Werkbund'un kuruluşudur. 1907 yılında Münih'te mimar Hermann Muthesius, siyaset kuramcısı Friedrich Naumann ve Karl Schmidt tarafından kurulan Werkbund'un amacı, ekonomik kalkınmanın sağlanabilmesi için sanat ve sanayinin uzlaşmasını sağlamaktır. Kurucularından Friedrich Naumann'a göre, sanayileşmenin sanatçı, üretici ve satıcı arasındaki kopardığı bağlar yeniden kurulmalı ve duygudan yoksun makine üretimine, el sanatlarının sahip olduğu ruh kazandırılmalıdır [3]. Bu amaçla izlenilecek yol, iyi tasarımın ortaya konulabilmesi için mevcut sorunlara karşı eğitim ve propaganda yoluyla sanatçı, sanayici ve zanaatkarların ortak tavır takınması ve aralarında işbirliğinin sağlanmasıdır. Kuruluşundan bir yıl sonra beş yüze yakın üyeye sahip olan Werkbund, 1929 yılına gelindiğinde sanatçı, mimar, zanaatkar ve gazetecilerin yanı sıra AEG, Krupp ve Daimler gibi güçlü üreticilere uzanan geniş bir yelpazede yaklaşık üç bin üyeye ulaşmıştır [6]. Peki Werkbund'u bu denli etkili kılan nedir?

Werkbund kuruluş amacı gereği, sanayileşmenin talep ettiği 'iyi tasarım'ı ortaya koymak yolunda çalışmaların yapıldığı bir ortam hazırlamıştır. Daha önce de değinildiği gibi tasarım ve üretim süreçleri arasındaki kopukluğu gidermek için Werkbund'da sanatçı ve zanaatkarlarla sanayiciler bir araya getirilmiş ve düzenlenen konferanslar, sergiler ve yayınlar yoluyla modern dünyanın kullanım nesnelerinin nasıl olması gerektiğini tanımlanmaya çalışılmıştır. Örneğin Werkbund üyelerinden Peter Bruckman, bir diğer üye Richard Riemerschmidt'e firmasında üretimini yapmak üzere çatal-kaşık

seti tasarlamasını sipariş etmiştir [3]. (Şekil 2.1) Yine Riemerschmidt'in, Werkbund kurucu üyelerinden Karl Schmidt için tasarladığı 'Maschinenmöbel' olarak adlandırılan mobilyalar, makine üretimine uygun süslemeden uzak ve yalın formlarıyla dönemin iyi tasarlanmış ve düşük maliyetli, herkesin erişebileceği mobilyalarının ilk örneklerinden olarak gösterilebilir [3]. (Şekil 2.2)



Şekil 2.1. Werkbund üyesi Richard Riemerschmidt tasarımı çatal-kaşık seti [3].



Şekil 2.2. Werkbund üyesi Richard Riemerschmidt tasarımı mobilyalar [3].

Werkbund'un üretime olan etkisinin ötesinde ve onu daha önemli kılan katkısı ise, makine üretimine uygun yeni biçim dilini kurmakla görevlendirilen tasarımcıların yetiştirildiği, tasarım düşüncesini kurumsallaştıran ve günümüzde tanımladığımız haliyle endüstriyel tasarım disiplininin kurucusu olan Bauhaus'un oluşumunda rol oynamış olmasıdır. Bauhaus'un kurucusu olan Walter Gropius, 1924 yılında yayınlanan makalesi 'Concept and Development of the State Bauhaus'ta (Bauhaus Konsepti ve Gelişimi), Henry van de Velde, J. M. Olbrich ve Peter Behrens gibi üyeler başta olmak üzere, okulun düşünsel altyapısı ve bu düşüncenin hayata geçirilmesinde sunduğu desteklerinden dolayı Werkbund'a minnetlerini sunar [8]. Gropius, Werkbund'u,

yaratıcı insanlar ile üretilmesi beklenen iş arasındaki bağı nasıl kurulması gerektiği konusunda sorgulamalar yapan ve ilk çözüm yöntemini geliştiren kurum olarak tanımlar. Bu anlamda Werkbund, makine üretimine uygun yeni biçim dilini ortaya koyacak yaratıcı bireyler –tasarımcılar– ile sanayicileri bir araya getirmek ve düzenlenen konferans, sergi ve yayınlanan broşürler suretiyle, modern dünyanın yeni ürünlerinin nasıl olması gerektiği ile modern tasarım anlayışının ve endüstri ürünleri tasarımcısının konumunun tanımlanmasında önemli rol oynamış olan ve bu anlayışın kurumsallaştığı Bauhaus’un kuruluşuna öncülük etmiştir.

1.2. Birleştirici Bir Tasarım Yaklaşımı Olarak Bauhaus Felsefesi

19. yüzyıl boyunca makine üretimine uygun yeni biçim dilini kurmak konusunda yürütülen gerek kişisel gerekse kurumsal çalışmalar sonucu üzerinde uzlaşılan temel düşünce, birbirinden ayrılan üretim ve tasarlama süreçlerinin yeniden bir araya getirilmesi gerektiğidir. Önceki bölümde değinildiği gibi bu bir araya getirme sürecinin ancak el sanatlarına geri dönülerek sağlanabileceğini savunan görüşün karşısında, makine üretiminin gerçekliğini kabul eden ve gelişen teknolojiye uyum sağlayıp, modern dönemin ruhunu yansıtan tamamen yeni, ekonomik ve geniş kitlelere hitap eden ürünler ortaya konması gereğini savunan görüş son derece etkili ve başarılı olmuştur. O halde, makine estetiğini kurmak konusunda hangi disiplinler içerisinde yetişmiş bireyler yetkili olacaktır?

Dönemin öne çıkan figürlerine bakıldığında, çoğunlukla sanat ya da mimarlık kökenli kişiler olduklarını görürüz. Örneğin Peter Behrens, ‘Karlsruhe’ ve ‘Düsseldorf Sanat Okulu’nda resim eğitimi almıştır. 1907’de Werkbund üyesi olan Behrens, 1907-1914 yılları arasında AEG’ye sanat danışmanı olarak davet edilmiş ve firmanın logosundan ürünlerine ve fabrika binasına kadar tasarımın her noktasında görev almıştır. 1908 yılında açtığı ofisinde ise, aynı zamanda bir Werkbund üyesi olan mimar Walter Gropius; kariyerine ‘La-Chaux-de-Fonds Sanat Okulu’nda aldığı görsel sanatlar eğitimiyle başlayan mimar, tasarımcı, kent plancısı Le Corbusier ve Mies van der Rohe gibi isimlerle çalışmıştır. Görüldüğü üzere, modern dünyanın görsel dilinin kurulmasında büyük öneme sahip kişiler, birbirinden çok farklı disiplinler içerisinde yetişmekte ve eğitimlerinin ötesinde, adeta birlikte çalıştıkları kişi ve atölyelerle

mesleki kariyerlerini yönlendirmektedirler. Bu durum, sanayileşme sonrası makineleşmenin doğurduğu üretim biçimindeki değişiklikten başka eğitim sisteminde de revizyona ihtiyaç duyulmakta olduğunun bir göstergesi olarak görülebilir.

Eğitim sisteminde revizyon yapılması gereğinden yola çıkılarak 1919 yılında Almanya'nın Weimar şehrinde açılan 'Bauhaus' okulu, kurduğu yeni tasarım eğitimi modeli ile yalnızca kurulduğu dönemde değil, kapatıldığı 1933 yılından günümüze tüm dünyada tasarım eğitimini yönlendiren bir kurum olmuştur. Temelinde tüm yaratıcı faaliyetleri tek çatı altında toplamak düşüncesi olan Bauhaus eğitim sistemi, 'tasarımı' bir bütün olarak ele almış ve tasarımcının yapılı çevrenin tüm unsurları konusunda söz söyleyebilecek birey olarak yetiştirilmesini amaç edinmiştir. Bauhaus'un yapılı çevreyi biçimlendiren bir üst yapı olarak tasarım düşüncesini eğitim modeline nasıl uyguladığı, eğitim sisteminin yapısı ve temel tasarım eğitiminin mantığı ve içeriğine ilişkin yapılacak bir inceleme ile ortaya konulabilir.

1.2.1. Bauhaus Eğitim Sistemi

1914 yılında Almanya'da, sanat eğitiminde uzmanlaşmış seksen bir kurum bulunmaktadır ve bu kurumların altmıştan fazlası zanaat departmanı içermektedir [8]. Bu kurumların her biri, sanat ve zanaat ilişkisinin kurulması amacıyla, ancak Almanya'nın o dönemde daha fazlasına ihtiyacı vardır. Çünkü Almanya, hammadde bakımından zengin değildir ve kaliteli ürünler üretip ihraç ederek ekonomik gücünü artırabilmek için, nitelikli iş gücü ve başarılı tasarımlara, diğer sanayileşmiş ülkelerden daha çok ihtiyaç duymaktadır. Hem ihtiyaç duyulan modern kullanım nesnelerinin tasarlanması, hem de bu nesneleri tasarlama yetisine sahip kişilerin yetiştirilmesi amacıyla, 1919 Nisan'ında Walter Gropius, Henry van de Velde'nin yönettiği ve I. Dünya Savaşı sırasında kapatılan 'Weimar Uygulamalı Sanat Okulu' ile 'Saksonya Grandüklüğü Sanat Akademisi'nin birleştirilmesi ve oluşturulacak yeni okulun yöneticiliği ile görevlendirilir. Gropius'un önerisiyle yeni kurulan okula 'Staatliche Bauhaus' adı verilir. Bauhaus adı, inşa etmek anlamına gelen 'bauen' fiili ile ev anlamına gelen 'haus' kelimesinin birleşiminden Türkçe'ye 'yapı evi' olarak çevirebileceğimiz bir anlam taşımaktadır. Aynı zamanda Bauhaus adının, ortaçağda duvar ustaları, inşaatçılar ve dekoratörlerin oluşturduğu bir loncanın ismi olan

‘bauhütten’ kelimesine atıfta bulunduğu yorumları da yapılmaktadır. Dolayısıyla Gropius’un bu birleşmiş akademi için Bauhaus adını seçiminde Bauhaus’u, içerisinde zanaat ve sanatı buluşturan bir tür modern zanaatçı loncası olarak düşünmesinin yattığı söylenebilir [8].

Bauhaus her ne kadar birleştirilmiş bir akademi olarak kurulsaydı da, gerek uygulanan eğitim sistemi, gerekse eğitmen ve öğrencilerinin nitelikleri olarak daha önceki sanat akademileri ve uygulamalı sanat okullarından son derece farklıdır. Bauhaus eğitim sistemini diğer eğitim kurumlarından ayıran ilk unsur, anti-akademik bir eğitim uygulaması olan ve usta-çırak ilişkisi temelinde yürütülen atölye çalışmalarıdır [9]. Eğitim süresi boyunca Bauhaus’ta öğrenciler yetkinliğine bağlı olarak ‘çırak’, ‘kalfa’ gibi unvanlarla anılırken, eğitmenler ‘usta’ olarak anılırlar. Yaparak öğrenme modelinin uygulandığı atölye çalışmaları, sanatsal çalışmalarda başarılı bir ‘form ustası’ ve uygulama konusuna eğilmiş bir ‘atölye ustası’nın birlikte yürüttükleri teorik ve uygulamalı çalışmalarla sürdürülür. Bauhaus’u diğer tasarım okullarından ayıran en önemli ikinci fark, burada eğitime başlayan çırakların zihinlerini, tasarıma ilişkin daha önceden yerleşmiş olan bilgilerden arındırarak, onların Bauhaus eğitimine taze bir zihinle, sıfırdan başlanmasını sağlamak şeklinde uygulanan prensiptir [9]. Böylelikle bir çocuğun zihni gibi taze ve yeni fikirleri işlemeye açık, üretime ve tasarıma ilişkin makine öncesi dönemden kalma geçersiz bilgilerden arındırılmış çıraklar, makine çağının mantığını daha iyi kavramakta ve yaratıcı potansiyellerini ortaya çıkarmak için özgürleşmektedirler.

Bauhaus eğitimi, 2 dönem süren ‘temel tasarım eğitimi’yle başlar. Bu süreçte öğrenci, ‘temel uygulamalı eğitim’, ‘temel form eğitimi’ ve ‘bilimsel bilgiler’ den oluşan üç aşamalı bir eğitim sürecinden geçer. Temel tasarım eğitiminin amacı, öğrencinin yaratıcı gücünün açığa çıkarılması, malzeme bilgisinin aktarılması ve görsel sanatlardaki tüm yaratıcı faaliyetlerin temel ilkelerinin tanıtılmasıdır. [9]. Temel uygulamalı eğitim çerçevesinde öncelikle öğrencilere malzemeler ve üretim araçları tanıtılır. Ardından öğrencilerden, verilen tasarım problemlerine yönelik çözümler geliştirmesi beklenir. Ortaya konulan ürünler, biçim, malzeme kullanımı, üretim yöntemi ve maliyet konularında değerlendirmeye tabi tutulur. Bunun yanı sıra teknik resim ve proje sunumu konusundaki bilgilendirmeler de temel tasarım eğitiminin birinci

aşaması olan bu bölümün içeriğini oluşturur. Bir dönem boyunca verilen bu eğitim, ‘temel form eğitimi’ olarak adlandırılan ve biçim-renk ilişkisinin sorgulandığı, insan yapımı ürünler ile doğada kendiliğinden var olan nesnelerin analiz edilmesi yoluyla öğrencinin özgün ifade biçimini bulmasına yönelik çalışmanın yapıldığı iki dönemlik eğitimle eş zamanlı olarak yürütülür. Temel form eğitimi dersleri Bauhaus’ta kurulduğu dönemde Johannes Itten, Paul Klee, Wassily Kandinsky tarafından, ilerleyen yıllarda ise Josef Albers, Oskar Schlemmer ve Joost Schmidt tarafından yürütülmüş ve her biri renk ve biçime yönelik teoriler ortaya koymuşlardır. Bu çalışmalar günümüzde kullanılan tasarım öge ve ilkelerinin temelini oluşturmuştur. Son olarak temel tasarım eğitimi çerçevesinde öğrencilere, matematik, fizik, mekanik ve kimya alanlarının, ürünün biçimlenişi ve malzemenin kullanımına ilişkin pratikte uygulanması gereken temel kurallarını içeren bilimsel bilgiler aktarılır.

1920’lerde yayınlanan ‘Work Plan for the Preliminary Course (Hazırlayıcı Eğitim İçin Çalışma Planı)’ başlıklı bir Bauhaus dokümanında temel tasarım eğitimi, Bauhaus eğitiminin diğer aşamalarına geçebilmek için her öğrenci için zorunlu olan vazgeçilmez bir ön koşul olarak ifade edilmektedir [10]. Bu eğitim programına katılım için ise yaş ve cinsiyet sınırı olmaksızın adayların yetenekleri ve daha önceki eğitimlerinin Bauhaus eğitmenlerinden oluşturulan bir konsey tarafından yeterli bulunması gerekmektedir.

Temel tasarım eğitimini başarıyla tamamlayan öğrenciler, Bauhaus eğitiminin ikinci aşaması olan ve 6 dönem süren atölye çalışmalarına katılmaya hak kazanırlar. Bauhaus atölyeleri yalnızca eğitim birimleri değil, aynı zamanda üretim merkezleridir. Gropius’un ifadesiyle Bauhaus atölyeleri, özünde günün koşullarına ve seri üretime uygun prototiplerin dikkatle oluşturulduğu ve sürekli olarak geliştirildiği laboratuvarlar olarak tanımlanmaktadır. Bu atölyelerde amaç, sanayi ve zanaatler için teknoloji ve biçim üzerinde eşit hakimiyete sahip olan yeni işbirlikçileri yetiştirmektir [10].

Eğitiminin büyük kısmını oluşturan ahşap, metal, duvar boyama, tekstil (dokuma ve boyama), baskı ve seramik atölyeleri ve 1919 yılında yayınlanan manifestosundaki ‘mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar, hepimiz zanaatlere geri dönmeliyiz’ ifadesiyle Bauhaus, William Morris’in zanaatlara kaybettiği değeri yeniden kazandırmayı amaçlayan ve makineleşmeyi reddeden yaklaşımının savunucusu gibi görünmekte ve bu

yönde sıklıkla eleştirilmektedir. Ancak Bauhaus'ta zanaat, endüstriyel üretim için deneysel çalışmaların yapıldığı ve sanayi ile bütünleşmiş bir oluşumu temsil etmektedir. Üstelik Morris'in insanlığı ruhsuzlaştıracağı şeklindeki makineleşme karşıtı söylemlerinin aksine Gropius, eğitim yoluyla makine üretiminin yaratıcılıktan yoksun durumundan kurtarılabilceğine inanmaktadır. Gropius'a göre:

“Standardizasyonun, bireyi yalnızca bir seçime zorlaması tehlikesi yoktur. Çünkü rekabetin gereği olarak her zaman bireyin, kendine tam olarak uyacak tercihi yapmasını sağlayacak kadar çok çeşitte ürün bulunacaktır” [10].

O halde yapılması gereken, atölye çalışmalarında makine üretiminin gerçeklerini, malzeme ve tekniğin olanaklarını öğrenen ve keşfeden tasarımcıların yaratıcılıklarını kullanarak, kendi özgün varoluşları çerçevesinde farklılaşan ve modern yaşamın gereksinimlerini karşılayan yeni ürünler ortaya koymalarıdır. Çünkü yaratıcı birey ancak yeni ortaya çıkan teknikler, yeni materyallerin keşfi ve nesneleri bir araya getirmenin yeni yollarıyla sürekli irtibat halinde olmakla tasarıma karşı yeni bir bakış açısı geliştirebilir [10].

Atölye çalışmaları süresince ortaya konulması beklenen ürünlerle ilgili gerekli malzemeler, Bauhaus tarafından temin edilmektedir. Bu süreçte üretilen her ürün Bauhaus'un mülkiyetindedir ve bu ürünlerin üreticilere satılması halinde, tasarımcısına telif hakkı ödenmektedir. Atölyelerde üretilen ürünlerin kullanım hakkının tasarımcısına devredilmesi için, tasarımcının kullanılan malzeme ve ekipmanla ilgili genel giderleri Bauhaus'a ödemesi gerekmektedir [10]. Görüldüğü üzere Bauhaus, o dönem usta olarak anılan 'tasarımcı'ları yetiştiren bir eğitim kurumu olmasının yanı sıra, seri üretime de hizmet veren bir atölyedir.

“Bauhaus en basit ev gereçlerinden tamamlanmış meskenlere kadar günümüz konutlarının gelişimine hizmet etmek istemektedir. Nasıl ki modern insan geleneksel kıyafetlerinden arınıp modern giysilere bürünmeyi tercih ediyorsa, el yapımı geleneksel ürünlerden de sıyrılıp, aynı şekilde modern yapılarda yaşayıp, onunla bir bütünlük teşkil edecek ve günün gereksinimlerini karşılayan ürünler kullanmayı da isteyecektir” [10].

Gropius'un bu ifadesinden de anlaşılacağı üzere Bauhaus'ta yetişen tasarımcıların, modern dünyada yapılı çevreyi oluşturan unsurların bütünü konusunda çalışmalar ortaya koyabilecek nitelikte olması hedeflenmektedir. 1929 yılında Bauhaus'ta eğitim vermek üzere davet edilen şehir plancısı Ludwig Hilberseimer de, bu hedefin açık göstergelerindendir. 1919'dan, Nazi yönetimi tarafından kapatıldığı 1933 yılına kadar Bauhaus'ta yetişen tasarımcılar, günümüzde tanımlandığı şekliyle hem endüstri ürünleri tasarımcısı, hem mimar, hem kentsel tasarım konusunda çalışan disiplinlerarası kişilerdir. Bauhaus'un ortaya koyduğu, tasarım yaklaşımının farklı tasarım disiplinlerini birbirine ne denli yaklaştırdığının bir göstergesi de kurulduğu yıllarda bir form ustası ve bir de atölye ustasının birlikte yürüğü derslerin, 1926 yılından sonra, Bauhaus içerisinde her iki ustanın bilgisi ile donatılarak yetiştirilmiş tek bir tasarımcı tarafından yürütmesine karar verilmesi gösterilebilir.

1.2.2. Bauhaus Temel Tasarım Eğitimi

Bauhaus'ta 1919 sonbaharında Johannes Itten'in önerisi üzerine deneysel olarak başlatılan ve bir yıl sonra zorunlu hale getirilen temel tasarım eğitiminin amacı, Bauhaus teorisi ve çalışmalarına, form, renk ve malzemenin temel prensiplerinin bilgisi yoluyla bir başlangıç yapılmasıdır [10]. Peki Bauhaus'un bu ön hazırlık sürecini gerektiren teorisi nedir?

Manifestosunda tüm yaratıcı faaliyetlerin tek çatıda toplanması gerektiği savunulan Bauhaus'ta amaç, sanayileşme sonrası değişen teknolojik, ekonomik ve sosyal yapı temelinde yeni bir üslubun, yeni standartların oluşturulmasıdır.

“Bu amaca ulaşmak için dağınık bireysel çabaların yetersiz olduğu ortaya çıkmıştır. Ayırım yerine genel bir konsept olmalıdır; detaylı çözümler yerine, tüm yaratıcı faaliyetlerde temel ve ortak bir prosedür için ciddi bir arayış. Diğer bir deyişle, tüm tasarımlara fonksiyon, malzeme, üretim yöntemi, sosyal anlam, vb. konularında sorgulamalarla yaklaşılmalıdır. Bunun farkındalığı yeni bir zihinsel yaklaşımı doğurmuş ve onun en önemli özelliği haline gelmiştir” [11].

Tasarıma yönelik bu bütüncül yaklaşıma ulaşılması için Bauhaus'ta izlenilen yöntem, bireyin farklı alanlarda özgün çalışmalar ortaya koyabilmesini sağlamak amacıyla, kendisine yönelmesini ve yaratıcı potansiyelini ortaya çıkarmasını sağlayan bir dizi atölye çalışmasının uygulanmasıdır. Bu noktadan hareketle denilebilir ki, odağında sonuç üründen ziyade 'birey'in bulunduğu Bauhaus temel tasarım eğitimi, bireye farklı alanlarda çalışma serbestisi kazandıracak bir yöntem olarak bütünleşik tasarım yaklaşımına hizmet edecek bir yapı teşkil etmektedir.

İlk olarak Bauhaus'ta uygulanmaya başlanan temel tasarım eğitiminin içeriğine göz atacak olursak, aslında günümüzde tanımladığımız şekliyle 'tasarım öge ve ilkeleri'nin Bauhaus temel tasarım eğitiminde net olarak tariflenmediğini görürüz. Orada eğitimi sürdüren her bir usta, biçim ve renge ilişkin kendi araştırmalarını farklı bağlamlarda yapmış ve çalışmaları sonucu elde ettiği verileri farklı şekillerde açıklamıştır. Ancak ortaya konulan tespitler incelendiğinde varılacak sonuç, biçim ve renge ilişkin ortak tanımlamalar yapılabileceği ve bu tanımlamaların hem iki hem de üç boyutlu tasarımlarda belirli bir estetik ve yapısal bütünlük sağlamada kullanılabileceğidir. Johannes Itten ve Wassily Kandinsky'nin temel tasarım eğitimlerinde öğrencilerine aktardıkları, biçimin kuruluşu ve renge ilişkin yaklaşımlarını incelediğimizde, tasarımda bir ortak dilin kuruluşunun nasıl mümkün olduğu anlaşılacaktır.

Temel tasarım eğitiminin kurucusu ve ilk uygulayıcısı olarak Johannes Itten, renk ve biçimin birbirinden bağımsız olarak düşünölemeyeceğini ve her biçimin aslında bir rengi, her rengin de doğası gereği uyum sağladığı bir biçim olduğu düşüncesindedir. Farklı kombinasyonlarda bir araya gelen biçim ve renklerin ise birbirinden farklı duyguları ifade etmekte kullanılacağını savunmaktadır. Itten, öğrencilerinden kağıt üzerine çizecekleri her çizgiden önce, bedenlerini o şekilde hareket ettirmeleri yoluyla deneyimlemelerini ister. Bu yolla Itten öğrencilerinin, biçimlerin hangi duyguları ifade edeceklerini algılamalarını sağlamaya çalışmaktadır. Temel geometrik formların belirli renk ve duygular ile ilişkisi üzerine çalışmalar yapan Itten'in vardığı sonuçlar ise şu şekildedir:

“Kare barış ve ölüm ile; üçgen coşkunculuk ve yaşam ile; daire ise değişmezlik, sonsuzluk ve sükunet ile ilişkilidir. Bununla birlikte kare siyah ve kırmızı ile; üçgen beyaz ve sarı ile; daire ise mavi ile paralellik gösterir” [8].

Temel eğitiminde Itten’in izlediği bir başka yöntem ise öğrencilerinden daire, kare, üçgen ve bunların kombinasyonunun karakterlerini gösteren kompozisyonlar oluşturmalarını istemektir. Bu yolla Itten, onların biçim ve renklerin içsel anlamlarını duyumsamalarını ve böylelikle duygularını gerek ikinci gerek üçüncü boyutta görselleştirme konusunda daha yetkin olmalarını sağlamaya çalışmaktadır [8].

Bauhaus’ta temel tasarım eğitimi veren bir diğer isim, Wassily Kandinsky’nin izlediği yöntem ise Itten’dan bazı noktalarda farklılık göstermekte, ancak benzer tespitlerle öğrencilerin biçim ve renk ilişkisini doğru kurgulayarak kompozisyonlar oluşturmalarını sağlamayı hedeflemektedir. Renk ve biçim, Kandinsky’de önce tek başlarına, daha sonra birbirleriyle ilişki içerisinde ve son olarak da bir zemin ile ilişki kurularak incelenir.

“Onun renk teorisi, ‘renklerin derecesi’ üzerine kuruludur; sıcaklık-soğukluk, açıklık-koyuluk. Renklerin derecesi ise onların mutlak sıcak olan ‘sarı’ ile mutlak soğuk olan ‘mavi’ye karşı meyilleri ile ölçülür. Renklerin sadece dereceleri yoktur, aynı zamanda anlamları da vardır. Örneğin sarı dünyevi bir renkten mavi ilahi bir renktir. Sarı, sınırları aşan, saldırgan, hareketli, değişken ve keskin, mavi sınırların içerisinde kalan, utangaç, pasif ve yumuşaktır. Bu nedenle borazanlar sarı, orglar mavidir. Sarı ve mavinin karışımı olan yeşil, kusursuz denge ve uyumu ifade eder, dingin ve güvenlidir. Kırmızı hayati, hiç durmayan, enerjik olanken, aynı zamanda sarı ve mavi arasındaki boşluğu doldurandır” [8].

Kandinsky’nin görsel bir dil oluşturmak için verdiği renk dersleri, ona göre duyguları kelime ile ifade etmekten daha açık bir ifade biçimidir. Renk, Itten’da olduğu gibi Kandinsky’de de biçim olmadan var olamaz. Kandinsky’nin biçim çalışmaları, bir araya geldiğinde çizgiyi oluşturan ve en küçük birim olan nokta ile başlar. Noktanın doğası, üzerinde durduğu zeminin büyüklüğüyle doğrudan ilişkilidir. Örneğin, zemine göreceli olarak geniş bir nokta disk olabilir. Bir noktadan oluşturulan çizginin karakteri, onu

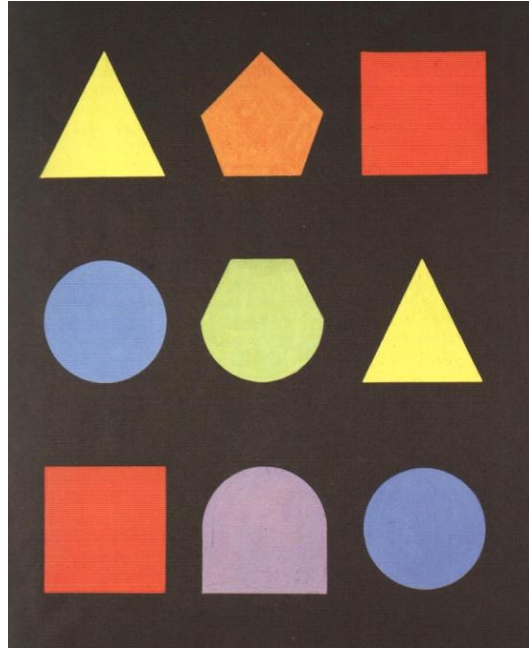
oluşturan noktalar üzerine uygulanan güce bağlıdır. Tek ve düzenli bir kuvvet düz çizgiyi, iki veya daha fazla güç açılı veya eğri çizgiyi oluşturur. Her çizgi, renklerin sahip olduğu türden değerlere sahiptir. Örneğin dikey çizgiler sıcak, yatay çizgiler soğuk, çaprazlar ise duruşuna ve yönüne göre biri ya da diğeri şeklinde davranırlar.

Fachgebiet (Beruf): Zu Untersuchungszwecken
 Geschlecht: bittet die Werkstatt für
 Staatsangehörigkeit: Wandmalerei des Bau-
 hauses Weimar, folgende
 Aufgaben zu lösen:
 1. Füllen Sie diese drei
 Formen mit den drei
 Farben Gelb, Rot und
 Blau aus. Die Farbe soll-
 te die jeweilige Form
 ganz ausfüllen.
 2. Geben Sie, wenn mög-
 lich, eine Erklärung für
 Ihre Farbverteilung.
 Erklärung:

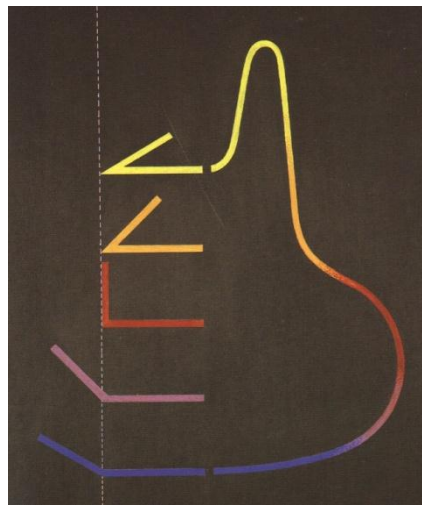
Şekil 2.3. Kandinsky'nin renk-biçim ilişkisini tespit etmek için yaptığı anket, 1923 [10].

Kandinsky'nin atölyelerinde yapılan çalışmaların amacı, renk ve biçimler arasında belirli bir uyumun sağlanmasıdır. Renk ve biçim arasındaki ilişki üzerine bir tespitte bulunabilmek amacıyla Kandinsky, tüm Bauhaus usta ve çıraklarına bir form gönderir. Formun üzerinde bir üçgen, bir kare ve bir daire çizilidir ve altında bu şekillerin sarı, kırmızı ve mavi renkten uygun olan birer tanesiyle doldurulması, mümkünse renk seçiminin gerekçesinin açıklanması istenmiştir. (Şekil 2.3) Yapılan bu anket sonucu katılımcıların büyük çoğunluğunun üçgeni sarı, kareyi kırmızı ve daireyi mavi renge boyadığı tespit edilmiştir [10]. Görüldüğü üzere Itten'in sezgisel olarak ulaştığı renk-biçim ilişkisi bu çalışma ile doğrulanmıştır. Kandinsky'ye göre temel geometrik formlar dışındaki biçimlerin renk ile ilişkisi konusunda ise farklı biçimlerin birleşimi ile oluşan geometriler için, renkler de birleşmelidir. Örneğin kare ve üçgenlerin birleşimi ile oluşan beşgenin rengi turuncu olmalıdır. (Şekil 2.4) Yine açılı ve eğri çizgilerin de kendilerine uygun renkleri vardır ve atölyelerde bu konuda da çalışmalar yapılır. (Şekil 2.5)

Kandinsky yalnızca renk ve biçimlerle ilgili değil, kompozisyonların bütününe ilişkin bir sistem geliştirmiştir. Gözü yukarı yönlendiren kompozisyonlar hafif ve aydınlıkken, aşağı yönlendirenler ağır ve kasvetlidir. Sola doğru hareket cesur ve özgürken, aksi yöndeki hareket tanıdık ve güven vericidir. Bu tür ‘kural’lar, gizli kalmış duyguların ifade edilmesi yoluyla görsel uyum sağlayan kompozisyonlar oluşturulmasına yardımcı olurlar [8].



Şekil 2.4. Kandinsky'nin renk teorisinde renk ve biçimlerin düzenlenişi, Eugen Batz, 1929-30 [8].



Şekil 2.5. Kandinsky'nin renk teorisinde açılara göre renklerin düzenlenişi, Fritz Tschaschnig, 1931 [8].

Bauhaus ustalarının kendi sezgileri ve deneysel çalışmaları sonucu ulaştıkları yukarıda açıklanan ve benzer pek çok kural, temel tasarım eğitiminin zaman içerisinde yapı taşını oluşturan teorilere dönüştürülmüştür. Bauhaus'un 1933'te kapatılmasının ardından dünyanın farklı bölgelerindeki tasarım okullarına davet edilen ve bu okullarda eğitim vermeye devam eden Bauhaus ustaları yoluyla farklı ülkelerde uygulanmaya başlayan temel tasarım eğitimi, bugün halen tüm tasarım disiplinlerinde uygulana gelen bir yöntemdir. Fakat uygulama şekline baktığımızda, Bauhaus'un deneysel çalışmaları yoluyla bireyde içkin olan yaratıcılığın ortaya çıkarılması düşüncesinin aksine, bireyin gelişimini gözden kaçırıp 'tasarım öge ve ilkeleri' olarak adlandırılan kurallar çerçevesinde, doğrudan sonuç ürüne yönelen kalıplaşmış bir bilgi olarak algılanmaktadır. Bununla birlikte önceleri biçimin kuruluşuna ilişkin bir dizi öge ve ilke olan temel tasarım bilgisi, farklı tasarım disiplinlerinde, içerisine mekan ve biçim ile mekan ilişkisinin kurulmasının ilkelerini de alarak genişletilmiştir. Günümüzde temel tasarım bilgisinin yorumlanması ve yapıyı çevrenin tüm öğelerinin inşasında tasarımcıya nasıl bir zemin hazırladığına ilişkin detaylı bilgi, üçüncü bölümde güncel örnekler üzerinden açıklanacaktır.

1.3. 20. Yüzyıl Tasarım Problemine Bütüncül Bir Yaklaşım: Gesamtkunstwerk

Bauhaus'un 1919-1933 yılları arasında tüm yaratıcı faaliyetler arasındaki eşzamanlı diyalogu gündeme getiren yaklaşımını ele alırken 'Gesamtkunstwerk' kavramına atıfta bulunulur. 'Bütünsel yapıt', 'birleşik sanat eseri' ya da 'topyekün sanat deneyimi' olarak tanımlanan Gesamtkunstwerk terimi, erken 20. yüzyılda resim ile tasarım, heykel ile mimarlık, edebiyat ile müzik, tiyatro ile dans, moda ile performans alanlarındaki karşılıklı etkileşimi, yakınlaşmayı ifade eder [12]. Yaşamın gündelik çerçevesini, varoluşa kesintisiz bir sanatsal nitelik atfedecek şekilde düzenleme girişimlerine yol açan bütünsel sanat arzusu, disiplinlerarası yakınlaşmaları da beraberinde getirmiştir. Dönemin sanatçıları, tasarımcıları, mimarları, tıpkı Bauhaus'ta olduğu gibi, makineleşmenin toplumsal yapıda, kentleşmede, üretimde yarattığı sorunlara çözüm üretmek için bütüncül bir yaklaşımla kentleşmeden konuta, ürüne, üretime ve sosyolojik yapıya kadar her konuda çalışmalar ortaya koymuşlardır. Örneğin 'organik mimari' olarak nitelediği tasarım yaklaşımını Frank Lloyd Wright şöyle tarifler:

“Organik mimari; felsefe, heykeltraşlık, resim, müzik ve endüstriyel sanatlardaki en değerli ve temel nitelikleri kapsamaktadır. Yaşamın ve sanatların altında yatan prensipler aynıdır. Bu nedenle eğer dünya bilim için güvenli bir yer olacaksa yaşam mimarisinin kendisi önemli ve gerçek bir kültürün ilk ilgi alanı olmalıdır” [13].

Wright’ın organik mimarlık düşüncesi, bu tanımlama üzerinden değerlendirildiğinde Gesamtkunstwerk olarak okunabilir. 1932’de kurduğu bir tür çıraklık okulu olan ‘Taliesin Fellowship’, O’nun organik mimarlık düşüncesinin geliştirildiği ve yetiştirilen çıraklar ile gerçekleştirilen projeler yoluyla yayıldığı bir merkez olmuştur. Görüldüğü üzere Almaya’da Bauhaus’un sistematize ettiği bütünleşik yaklaşım, Amerika’da da Frank Lloyd Wright’ın organik mimarlık düşüncesi ile gerçekleştirilmektedir. Wright, bu yaklaşımı bir yandan Taliesin’de eğitim gören kişilere aktarırken, bir yandan da orada gerçekleştirilen tasarımlarla üründen konuta ve kente kadar farklı ölçeklerde hayata geçirmektedir.

Wright’ın Amerika’da gerçekleştirdiği bütüncül yaklaşımı, aynı dönemde Le Corbusier Fransa’dan dünyaya ilan etmektedir. ‘Bir Mimarlığa Doğru’da sanatçılara; “...günümüz sanatının öncüleri, ressam ve yontucular, evlerinizi temizleyiniz, kentlerin yeniden inşa edilebilmesi için güçlerinizi birleştiriniz. Ancak ondan sonra yapıtlarınız çağın bağlamı içinde yerini bulacak ve siz her yerde benimsenip anlaşılacaksınız. Kendi kendinize mimarlığın sizin ilginize gereksinimi olduğunu söyleyiniz. Mimarlık sorununu göz ardı etmeyiniz.” diye seslenen Le Corbusier, Gesamtkunstwerk kavramı çerçevesinde değerlendirilecek en önemli isimlerdendir. Çünkü Le Corbusier toplumsal gelişmenin ve toplumların dengesinin sağlanması için konut sorununun çözülmesi gerektiğine işaret etmekte ve bu sorunun çözümünde bilime olduğu kadar yüreğinin sesine de kulak vermesi gereken, sanatçı ve bilgin olan ‘mimar’ı yetkilendirmektedir [14]. Her ne kadar Le Corbusier, sorunun çözümünde mimarlığa işaret etse de, bu durum uzmanlaşmaya yönelim olarak görülmemelidir. Çünkü O’nun mimarlığı ‘yapım’ın çok ötesinde sosyo-ekonomik bir olgudur da. Bu nedenle disiplinler bir ayrışmaya değil, çalışma alanını genişleten kapsamlı bir bütünleşmeye işaret etmektedir.

“Telefondan Parthenon’a kadar her şeyde mimarlık var. Evlerimizde de nasıl kolayca var olabilirdi! Evlerimiz yolları, yollar da kentleri oluşturur; kent ise bir kişiliktir, ruhu

olan, duyumsayan, acı çeken, hayran olan bir bireydir. Yollarda ve tüm kentte mimarlığın varlığı nasıl da iyi bir şey olabilirdi” [14].

Le Corbusier'nin yukarıdaki metninde de açıkça görüldüğü üzere O'nun mimarlığı, günümüzde tanımladığımız endüstriyel tasarım, mimarlık ve şehir planlama disiplinlerini tek bir çatıda –mimarlık başlığı altında– toplayan bütüncül bir yaklaşımdır. Söylemlerinde savunduğu bütünselliği farklı ölçeklerde ortaya koyduğu tasarımlarla da destekleyen Le Corbusier, hiç şüphesiz Gesamtkunstwerk düşüncesinin ve disiplinlerarası tasarım yaklaşımının önemli uygulayıcılarından.

Çalışmanın bu bölümünde, sırasıyla Frank Lloyd Wright ve Le Corbusier'nin yaklaşımları ve ortaya koydukları tasarımlar üzerinden 20. yüzyıl başında tüm yaratıcı faaliyetlerin bütünsel yapıta ulaşmak için tek bir çatıda toplanması ve yalnızca tasarım disiplinleri değil, farklı disiplinlerin de aynı yapıt için işbirliği içinde çalışması şeklinde özetlenebilecek dönem ruhunun ortaya konmaya çalışılacaktır.

1.3.1. Frank Lloyd Wright'ın Bütünsel Yapıtı: Organik Mimarlık

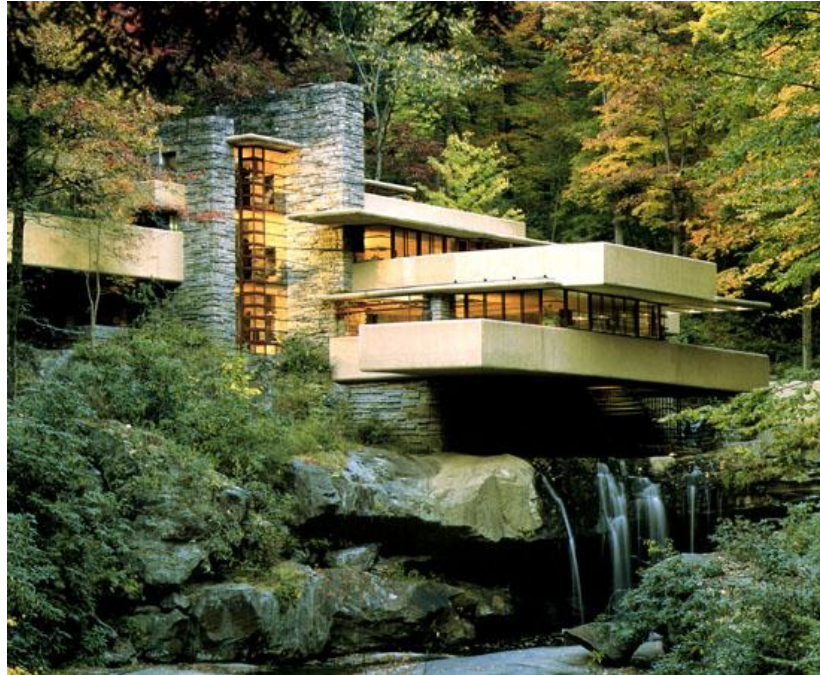
Ölümünden 32 yıl sonra, 1991'de, 'Amerikan Mimarlık Enstitüsü (The American Institute of Architecture)', Frank Lloyd Wright'ı 'tüm zamanların en büyük Amerikan mimarı' ilan etmiştir. 1867'de Wisconsin'de doğan Wright, 92 yaşında hayata veda ettiğinde arkasında 532'si inşa edilmiş, 409'u halen kullanılmakta olan toplam 1141 mimari proje bırakmıştır [15]. Mimari projelerinden başka Wright, 20 kitap ve sayısız makale yazmış, 1932 yılında yayınladığı 'The Disappearing City (Kaybolan Şehir)' adlı kitabında Amerika'nın desantralizasyonu temelinde tasarladığı kent planı 'Broadacre City'yi tanıtmış, ayrıca mobilya, aydınlatma birimi, yemek takımları gibi ürünlerle grafik tasarımlara da imza atmıştır. Frank Lloyd Wright, kuşkusuz 20. yüzyılın farklı disiplinlerde çalışmalar ortaya koyan tasarımcılarının en önemlilerindendir. O'nu bu konuma taşıyan tasarım yaklaşımını ve ortaya koyduğu tasarımları inceleyecek olursak, yüzyıl başında bütünleşik tasarım düşüncesinin nasıl olanaklı kılındığını da anlamlandırmış oluruz.

Wright yaşamı boyunca Amerika'nın demokratik yaşantısını yansıtan yeni bir mimari kurmak için çalışmıştır. Avrupa ve diğer yabancı ülkelerin başarısız mimarlığına değil, Amerika'nın demokratik değerlerine ve insanın asaletine dayalı bir mimari [15]. Bu amaca ulaşmak için Wright'ın izlediği yol, Avrupa'daki gibi hızlı nüfus artışıyla giderek kalabalıklaşan modern kentler inşa etmek yerine, insanı doğaya yaklaştıran bir kentleşme modeli geliştirmek olmuştur. Çünkü Wright mimarlığın, insan ve çevresi arasında doğal bir bağ kurması gerektiğini savunmaktadır. Bu noktadan hareketle geliştirdiği 'organik mimarlık' düşüncesinin mimariye yansıması, yatayda ve düşük katlı yapılaşma, doğa ile iç içe hissettiren geniş pencerelerin kullanımı, geniş teraslar ve doğal malzemelerin kullanımı şeklinde gözlenebilir. Wright'ın bu üslubunun temelinde, yapılı çevrenin doğayla neredeyse kendiliğinden var olmuşçasına bütünleşiklik arz etmesini sağlamak yatmaktadır. Yine aynı düşünce temelinde Wright, kentlerin de yatayda ve düşük yoğunluklu olarak planlanması gerektiğini savunmaktadır. Çünkü O'na göre gerçek demokrasi ancak bireysel özgürlüklerin geri kazanılması ve kentlerin komünal yaşamı yerine 'organik mimarlık' yoluyla sağlanır.

Bir mimar olarak Wright'ın mimariyi, kentleşmeyi ve sosyal yapıyı da içine alacak kadar kapsamlı bir biçimde yorumlaması, 20. yüzyılın modern toplumunun inşası için farklı disiplinleri tek çatıda birleştiren bir bütüncül yaklaşım sergilemesini sağlamıştır. Mimar'ın problemi yalnızca 'yapı'ya ilişkin bir sorun değildir. Mimar, modern toplumun inşasında kentleşmeden ekonomik ve sosyal yapıya ve mülkiyete kadar uzanan geniş bir yelpazede, 'toplum mühendisi' olarak nitelendirebileceğimiz bir tavır sergilemektedir. Dolayısıyla Wright'ın mimarı, Gesamtkunstwerk teriminin tüm karakteristik özelliklerini gösteren, 'bütünsel yapıt'a ulaşmak çabasındaki kişidir ve bu amacına 'organik mimarlık' yoluyla ulaşacaktır.

1932 yılında Wright, eşi Olgivanna ile birlikte kendisi için tasarlayıp inşa ettiği Wisconsin'deki yazlık evini bir okula dönüştürür. 'Taliesin Fellowship' olarak adlandırılan okul, temelinde organik mimarlık düşüncesinin olduğu bir 'bütüncül yaşam deneyimi' olarak ifade edilmektedir [13]. Çünkü Taliesin yalnızca bir eğitim kurumu değil, aynı zamanda eğitim gören kişilerin hayatlarını sürdürdükleri bir yaşam alanıdır.

Çıraklık düşüncesi üzerine kurulu olan sistemde eğitim süresi net olmamakla birlikte, eğitimi tamamlayan çıraklara diploma yerine yalnızca katılım belgesi verilir. Eğitim sistemi tıpkı Bauhaus'ta olduğu gibi yaparak öğrenme modeline dayalıdır ve çıraklar burada yalnızca mimarlık konusunda deneyim kazanmakla kalmayıp aynı zamanda baskı tasarımı, kalıp ve döküm teknikleri, ağaç işleri, dokuma, çömlekçilik gibi üretime ilişkin çalışmalar da sürdürmüşlerdir. Ayrıca Taliesin'de çiftçilik, bahçıvanlık, müzik, drama, resim, ritm ve dans çalışmaları yoluyla günlük yaşamı farklı alanlarda deneyimleyen yaratıcı, kültürlü ve sorumluluk sahibi bireyler yetiştirilmesi hedeflenmektedir. Yaşamın her alanında ve her anında sürdürülen eğitimleriyle Taliesin, sanat ve sanayiye gündelik yaşamla uzlaştırmak için rasyonel bir çabadır.



Şekil 2.6. Şelale Evi (Fallingwater), Frank Lloyd Wright [43].

Taliesin'de bir yandan eğitimler devam ederken bir yandan da Wright'a sipariş edilen projelerin tasarlanması ve gerçekleştirilmesine çalışılmaktadır. Bu dönemde uygulanan projelerin en önemlilerinden biri, 1935 yılında tasarlanıp 1935-39 yılları arasında inşa edilen ve özgün Amerikan mimarisini yaratmak yolundaki ilk çabalardan olan 'Şelale Evi'dir [16]. Üzerine kurulduğu alanın yapısını vurgulayacak şekilde yatayda yerleşmiş olan ve bu yatay konumu destekleyen alçak tavan ve cephe boyunca uygulanan uzun pencereleri, hiçbir boyama ya da işleme uygulanmamış doğramaları, binanın dış

cephesinde kullanılan doğal taşlar, geniş terası ve oturma odasından doğrudan –evin üzerine kurulduğu- şelaleye inen merdivenleriyle yapı, Wright’ın organik mimarlık düşüncesinin tüm kapsamıyla hayata geçirildiği tasarımıdır (Şekil 2.6).

Gerek Taliesin’de kurduğu çıraklık okulunda benimsediği eğitim modeli, gerekse üslubunu şekillendiren bütünsel bir yaşam deneyimine ulaşma arzusu Wright’ı mimarlık dışında farklı disiplinlerde de çalışmaya yönlendirmiştir. Örneğin kariyerindeki önemli projelerinden biri olan ve 1904-1906 yılları arasında Buffalo’da inşa edilen ‘Larkin Yönetim Binası’ için Wright, gömme mobilya, sandalye ve asma klozet gibi çok sayıda ürün tasarlamıştır. Larkin için ürün tasarımları yapmasına ilişkin Wright şöyle der:

“İlginçtir ki ben -binanın estetik etkisiyle ilgilenmesi beklenen mimar- (altını temizlemesi kolay olan) asma klozeti icat etmeliydim, yapıya cam kapı, çelik mobilyayı adapte etmeliydim” [17].

Wright’ın ürün tasarımları arasında Larkin için tasarladıklarından başka; 1904 yılında Darwin Martin evi için tasarladığı ve Şelale Evi’nde de revize edilerek kullanılan ‘Barrel Sandalye’(Şekil 2.7); 1915-1922 yılları arasında Tokyo’da inşa edilen ve 1923’te Tokyo’nun büyük kısmında yıkımlara yol açan Kanto depreminde ayakta kalarak Wright’ın mühendislik başarısı olarak işaret edilen Tokyo Imperial Hotel için tasarladığı porselen yemek takımları (Şekil 2.8) ve mobilyalar ile, Midway Gardens için tasarladığı servis tabakları ve bira bardakları sayılabilir (Şekil 2.9).



Şekil 2.7. Barrel Sandalye, Frank Lloyd Wright [44].



Şekil 2.8. Tokyo Imperial Hotel servis takımları, Frank Lloyd Wright [44].



Şekil 2.9. Midway Gardens bira bardağı, Frank Lloyd Wright [44].

Her birinde Taliesin’de yaşayan çırakların da katkıda bulunduğu önemli projelerden biri de, Wright’ın 1932’de yayınladığı ‘The Disapperaring City’ adlı kitabında tanıttığı ‘Broadacre City’ idealidir. Broadacre City, Wright’ın kent yaşamından uzaklaşıp doğaya dönüş düşüncesi ve bireysellik vurgusu ile Avrupa’da önerilen kentleşme yaklaşımlarınının karşısına koyduğu organik mimarlık ve desantralizasyon önerisidir.

Wright’ın mimaride izlediği, doğa ile insan ilişkisini kurmak ve gerek kullanılan malzeme, gerek tasarımı itibariyle organik yapılar inşa etmek düşüncesini, Broadacre City’de yerleşim planına da aynı şekilde uyguladığı söylenebilir. Kurulacak olan yeni yerleşimde nüfus yoğunluğu öyle düşüktür ki, yapıları çevrenin adeta doğanın bir parçasıymışçasına organik görünüme kadar geniş bir alanda yatayda yerleşmesi planlanmıştır. Zaten teknolojiye gelişmeler, ulaşım ve iletişim araçlarının varlığı ve

yaygın kullanımı, mesafe kavramını yeniden sorgulanabilir hale getirmiştir. Çünkü 20. yüzyılda birkaç blok ile birkaç mil arasında artık fark yoktur. Bu nedenle Wright, insanların kalabalık şehirlerde yaşamak zorunda olmadığı ve doğayı tercih edecekleri düşüncesinden hareketle tasarladığı Broadacre City’de yüksek yoğunluklu bir çekim merkezi olan kenti yok etmekte, kır-kent ayrımı ortadan kaldırmakta, hatta neredeyse insan yapımı ile doğal olan arasındaki sınırı eritmeye çalışmaktadır. (Broadacre City ideali, Wright’ın toprak mülkiyetinden ekonomik yapıya, çalışma biçiminden aile yapısına kadar, toplumsal yaşamın farklı boyutlarında geliştirdiği bir yerleşme modelidir. Ancak bu çalışmada yalnızca organik mimarlık düşüncesinin kent ölçeğine uygulanması bağlamında ele alınmıştır.)

Frank Lloyd Wright’ın organik mimarlık düşüncesi üzerine kurduğu tasarım yaklaşımı ve farklı ölçeklerde ortaya koyduğu tasarımları üzerine yapılan bu inceleme göstermektedir ki, 20. yüzyıl başında sanayileşme sonrası yaşamın her alanında yaşanan köklü değişimler sonucu kurulacak olan yeni sisteme yönelik sorgulamalar, bireylerin içerisinde yetiştikleri disiplinden farklı alanları da kapsayan bütüncül çözüm arayışlarına yönelmelerini sağlayan dinamik bir ortam yaratmıştır. Aynı dönemde Gesamtkunstwerk düşüncesinin de bütünsel yapıya ulaşma arzusunu tetiklemesi ile birlikte tasarımda disiplinlerarası yaklaşımı doğuran bir zemin kurulmuştur. Amerika’da Wright’ın en önemli temsilcilerinden olduğu bu disiplinlerarası yaklaşımın izlerini Avrupa’da da İsviçre asıllı Fransız mimar Le Corbusier üzerinden sürebiliriz.

1.3.2. Le Corbusier’nin Bütünleyici Mimarlığı

Hiç şüphesiz Le Corbusier, 20. yüzyılın yaşanmakta olan dönüşümler ve kurulacak olan sisteme ilişkin en çok kafa yoran, çokça sorgulayan, tartışan, yazan ve çözüm üreten figürlerindendir. 20. yüzyılın ana sorununun konut sorunu olduğunu düşünen Le Corbusier, yeni modern konutun yaratılması gerektiğini savunur. Fakat burada mimara düşen görev yalnızca insanı doğaya karşı koruyan fiziksel bir çevre olarak konut inşa etmek değildir. Mimar, belirleyici dönüm noktalarında toplumun ortak düşüncesini bir adım daha ilerletmek için itici bir güç olmaya çalışmalıdır.

İçerisinde bulunulan dönemde makine her şeyi alt üst etmiş, o güne dek süregelen alışkanlıkların, araçların, çalışmaların üzerine bir daha hiç açılmamak üzere bir perde çekmiştir. Makinenin etkisiyle görünüm ve kullanım açısından akıl almaz biçimde değişen dış dünyanın doğurduğu yeni toplumsal yaşama adapte olunması sürecinde mimar, yapım sorunlarının ötesinde toplumların dengesini sağlamaktan da sorumludur. Toplumsal gelişmede ve yaşam kalitesinin artırılmasında modern konutun inşası birincil önem arz etmektedir. Modern konut ise içinde yaşamak için bir makinedir, tıpkı koltuğun oturmak, ibriğin yıkanmak için bir makine oluşu gibi [14]. Fakat bu demek değildir ki konut/mimarının sorumluluğu yalnızca işleve dönük bir fayda sağlamasıdır. Çünkü mimarlık her şeyden önce sanattır.

“Yapım(konstrüksiyon) ayakta durdurmak için, mimarlık ise coşku vermek içindir. ...Mimarlık, ruhun saf yaratısı, uyumlu ilişkiler bütünüdür. ...Bununla birlikte mimar, salt plastik etki yaratmaktan kaçınmalıdır. Çünkü mimarlık, biçimlerin uyumlu oranlanmasından ibaret değildir. Aynı zamanda bünyesinde entelektüel düşünceyi ve yüksek matematiği barındırmaktadır” [14].

“Modern yapım sisteminin büyük sorunları geometriyle çözümlenecektir” diyen Le Corbusier, matematiksel hesaplara çalışan mühendislerin, gözlerimizi geometriyle, aklımızı matematikle hoşnut kılan geometrik biçimler kullandığını ve onların yapıtlarının ‘yüce sanat’ yolunda ilerlediklerini söylemektedir [14].

Görüldüğü üzere Le Corbusier, ‘yüce sanat’a, ‘bütüncül yapıt’a ulaşmak için, sanatsal duyarlılıklar ile bilimsel bilginin, sezgi ile aklın, plastik etki ile matematiksel hesaplamaların uzlaşısına yönelmektedir. Dolayısıyla her ne kadar yapım ile mimarlığı birbirinden ayırsa da bu bir uzmanlaşma yönelimi değil, mimarlığı yapım işi olmanın ötesine taşıyan ve mimarlığın kapsamını sanat ile bilimi de içerisine alacak şekilde genişleten kapsamlı bir bütüncülleşme yönelimidir. O’nun mimarlığı, ‘bütüncül yapıt’tır. Bir başka deyişle Gesamtkunstwerk’tir ve amaç modern dünyanın inşasıdır. Üzerinde çalışılan konu bu denli geniş kapsamlı olunca, çözüm önerileri de elbette geniş bir ölçekte sunulacaktır. Her şeyin yeniden yapılanması gerekmektedir.

Le Corbusier bu ‘inşa etme’ sürecinde öncelikli olarak konuta yönelmiştir. Sanayi Devrimi sonrası 19. yüzyılın, neredeyse her gün yeni bir buluşun yapıldığı verimliliğinden övgüyle bahseden Le Corbusier, sanayinin sunduğu –yeni malzemeler, yeni üretim ve inşa teknikleri gibi– modern gereçlerden konut sorununun çözümünde de faydalanılması gerektiğini savunmaktadır. Yapılması gereken, seri konut üretimi anlayışı, seri üretilen konutları tasarlama anlayışını ve seri üretilen konutlarda yaşama anlayışını yaratmaktır.

“Konut artık, asırlara meydan okuduğunu gösteren ve ihtişamıyla zenginliğin sergilendiği, kalın duvarlı bir nesne olmaktan çıkacak; araba gibi o da bir gerece dönüşecektir. Konut, artık arkaik niteliklerinden arındırılacaktır. Bundan böyle toprağa temelleriyle derinlemesine kök salmasına, ‘dayanıklı’ malzemelerle yapılmasına gerek kalmayacaktır. ...Eğer yüreğimizden ve zihnimizden donmuş bir konut anlayışını söküp atarsak ve eğer soruna nesnel ve eleştirel bir gözle yaklaşırsak, gereç-konuta, herkesin sahip olabileceği, seri üretilen konuta, eskisiyle karşılaştırılamayacak denli sağlıklı (ruhsal açıdan da), yaşantımıza eşlik eden çalışma gereçlerinin estetiğine sahip güzel bir konuta ulaşırız” [14].



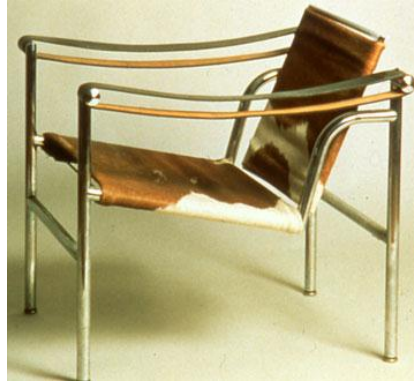
Şekil 2.10. Citrohan Evi, Le Corbusier [45].

Seri üretim konut düşüncesinin önemli bir temsili ‘Citrohan Evi’dir (Şekil 2.10). Citrohan evi, otomobil, posta treni ya da gemi kamarası gibi tasarlanmış ve düzenlenmiş bir konuttur. Çünkü bu yapılar insanın belirli işleri yapabilmesi için gereken minimum alan hesaplanarak maksimum verimlilik elde edilmesi düşüncesinden hareketle tasarlanmıştır. Le Corbusier, modern konutlar tasarlarken, eski mimari tutkularından vazgeçilmesi ve konut hacminin en azından yarıya indirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Çünkü konut, içinde yaşamak için bir makinedir, bir gereçtir ve bu gereçte ön koşul maliyettir. Citrohan evinde mekanın kullanımı ev işlerine uygundur, mekanların aydınlatması kullanım amacına uygun biçimde tasarlanmıştır ve sağlık gereksinimlerine öncelik verilmiştir.

‘Bir Mimarlığa Doğru’da yazdığı ‘Konut Kılavuzu’nda Le Corbusier, modern konutlarda bulunması gereken nitelikleri sıralarken, yukarıda değinilen seri üretim anlayışı ve mekanın maksimum verimlilikle kullanımından başka konut içerisinde kullanılacak ürünlere ilişkin de tavsiyeler sıralamaktadır. Bunlardan bazıları; yalnızca kullanışlı eşyaların alınması ve dekoratif öğelerden şiddetle kaçınılması gerektiği, porselen lavabolarla banyo teknesi, duşlar ve jimnastik aletleriyle donatılmış bol güneş alan banyolara gereksinim olduğu, yatak odasının bitişiğinde yer alan giysi odasında çamaşırlar ve elbiseler için boyu 1,5 metreyi aşmayan, çekmeceli ve askılı bölümleri olan gömme dolaplar bulunması gerektiğidir [14].

Konut kılavuzundan da anlaşıldığı üzere, Le Corbusier’nin modern yaşamın inşasına yönelik çalışmaları yalnızca konut sorununa yönelik çözüm önerileri ile sınırlı kalmamıştır. Konutun bir makine gibi tasarlanması, içerisinde kullanılan öğelerin de bu yaklaşım ile aynı doğrultuda kurgulanması gereğini doğurmuştur. 1928 yılından itibaren Le Corbusier, kuzeni Pierre Jeanneret ve ‘Ecole de l’Union Centrale des Arts Décoratifs’te dört yıl tasarım eğitimi almış olan Charlotte Perriand ile çalışmaya başlamış ve çelik boru kullanılarak üretilmiş bir dizi oturma birimi tasarımına imza atmışlardır. Le Corbusier tıpkı konutlarında olduğu gibi ürün tasarımlarında da, minimum malzeme kullanımı ve maliyetle maksimum konforun sağlanmasını amaçlamıştır. Le Corbusier, Jeanneret ve Perriand tasarımı oturma birimleri içerisinde - 1928’de Le Corbusier’nin yapılarından Villa la Roche için tasarlanmış olan- üç model, hem üretildiği dönemde, hem de günümüzde halen makine çağının sembolleri olarak

işaret edilen tasarımlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Üç ayrı işlev için tasarlanmış olan oturma birimlerinden ilki ‘sohbet’ için tasarlanmış olan ‘B301’ (Şekil 2.11), ikincisi ‘rahatlama’ için tasarlanmış olan ‘LC2’ (Şekil 2.12), sonuncusu ise ‘uyku’ için tasarlanmış ‘B306’dır (Şekil 2.13).



Şekil 2.11. B301 [46].



Şekil 2.12. LC2 [47].



Şekil 2.13. B306 [46].

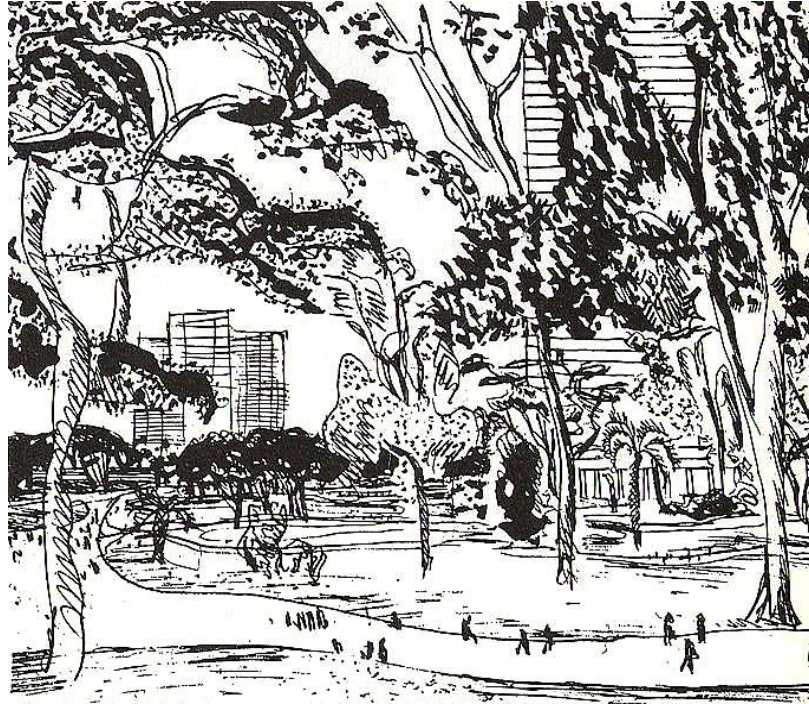
İçerisinde kullanılan tüm öğeleriyle birlikte konuta ilişkin makine çağının doğurduğu modern yaşamın dinamiklerine uygun yeni bir yaklaşım geliştiren Le Corbusier, bu süreçte kentlerin de yeniden inşa edilmesi gerektiğini savunmuştur. Çünkü O'na göre inşa edilmekte olan kentler hastalıklıdır. Bu hastalıklı kenti Le Corbusier şöyle tarifler:

“Giderek kalabalıklaşan araç trafiğinin gürültü ve kirliliği, bu araç trafiği içerisinde kendisine yer bulamayan ve birbirine çarparak hareket etme çabasındaki yayanın karşılaştığı tehlikeli ve sağlıksız ortam, caddeler boyunca konumlanmış eski yapıların aralarına inşa edilmiş yeni konutların oluşturduğu çirkin kent silueti, ışıksız, havasız yapılarda bireylerin sağlıklı hayat sürmesinin imkansızlığı, demir yollarının kullanımı ile mesafelerin giderek arttığı kontrolsüzce büyüyen kentlerde işçilerin sabah-akşam raylar üzerinde geçen hayatları...” [18].

Giderek artan oranda sağlıksızlaşan kentlerde ilişkin iyileştirmenin işe yaramayacağını düşünen Le Corbusier, kentlerin yeniden inşa edilmesi gerektiğini söyler. Le Corbusier'nin kent planlama yaklaşımının temel öğeleri, güneş, gökyüzü, ağaçlar, çelik ve betondur. Çünkü O'na göre bireyin çok az güneş ışığı alan veya kızgın güneşin boğucu sıcaklığında kavrulan dairelerde ya da yatayda yerleşmiş kentlerin sıkışıklığından kaynaklanan trafik ve gürültüsünde verimli çalışması, rahat nefes alması, rahatlaması, eğlenmesi, gülmesi, hatta yaşaması mümkün değildir. Bu nedenle Le Corbusier, modern kentlerin düşeyde inşasının gerekli olduğunu savunmaktadır. Zaten çelik, cam ve güçlendirilmiş betonun mimaride kullanımı düşeyde yükselmeye olanak sağlamıştır ve bu yöntemle inşa edilecek gökdelenler, modern çağın sembolleri olacaktır.

Le Corbusier, ilk olarak 1933 yılında Fransa'da basılan 'The Radiant City: Elements of a Doctrine of Urbanism To Be Used as the Basis of Our Machine-Age Civilization' adlı kitabında modern kent planını, düşünsel altyapısı ile birlikte açıklamıştır. Plan, modern kentlerde bireyin özgürlüğü düşüncesi üzerine kurgulanmıştır. Radiant City, sıkışık cadde ve kaldırımların, hareketli kent meydanlarının, dağınık mahallelerin olmadığı, her şeyin büyük ölçekte planlandığı, gökdelenler yoluyla yatayda minimum alan kullanımının doğa için maksimum alan bıraktığı, insanlara hijyenik, düzenli, sağlıklı bir yaşam sunan kent idealidir (Şekil 2.14). Geliştirdiği bu modern kentleşme modelinde Le Corbusier, konut, ulaşım, rekreasyona ilişkin düzenlemelerden başka, çalışma

sürelerinden aile yapısı ve yaşam biçimine kadar modern yaşamı oluşturan tüm unsurlar konusunda öneriler sunmuştur. (Radiant City ideali, bu çalışma bağlamında yalnızca Le Corbusier’in modern yaşamın inşasını amaç edinen mimarlık düşüncesinin, mimari tasarımdan başka kentleşmeye ilişkin çalışmalar da ortaya koyması çerçevesinde ele alınmaktadır. Bu nedenle tüm yönleriyle kapsamlı bir bilgilendirme yapılmamıştır.)



Şekil 2.14. Yaya perspektifinden Radiant City [48].

Le Corbusier’nin modern toplumun yeniden inşası sürecinde kentten ürün ölçeğine kadar yapılı çevreyi oluşturan tüm unsurlar konusunda sanat ve bilimden beslenen ‘mimar’ı yetkilendirmesi ve bu yaklaşımın ilk temsili olarak kendi varlığı ve farklı ölçeklerde ortaya koyduğu çalışmaları, 20. yüzyıl başında yaratıcı düşünceye yön veren bütünleşik yaklaşımın önemli bir temsilini oluşturmaktadır.

Her ne kadar 20. yüzyıl Wright, Le Corbusier gibi isimlerle Gesamtkunstwerk düşüncesinin tasarım dünyasında hayat bulduğu bir ortam sağlasa da, aynı dönemde sanayileşmenin sonucu olarak ortaya çıkan uzmanlaşma talebi, bütünleşik tasarım düşüncesinin eğitim kurumlarında giderek ayrışmasına ve tasarım disiplinleri arasında belirgin sınırlar çizilmesine sebep olmuştur. Zaten bu çalışmada tartışılmakta olan, tasarım disiplinleri arasındaki sınırlar da erken 20. yüzyılda ortaya çıkan uzmanlaşma

talebi ve yapısalcı düşüncenin bir sonucudur. Bu noktada dikkat edilmesi gereken önemli bir husus, tasarım disiplinlerinin birbirleri ile olan ilişkisinin, Sanayi Devriminden günümüze doğrusal bir çizgide ilk olarak bütünleşik, sonra birbirinden ayrılan ve günümüzde tekrar bütünleşik bir yaklaşıma doğru ilerlediği düşüncesine kapılmamaktır. Çalışmanın devam eden bölümünde, sanayileşmenin doğurduğu uzmanlaşma talebi ve Bauhaus'un bütünleşik eğitim sistemine yönelik eleştiriler üzerinden, hem bütünleşik tasarım yaklaşımı ve farklı disiplinlerde çalışmalar ortaya koyan tasarımcıları, hem de giderek artan düzeyde uzmanlaşma sonucu birbirinden uzaklaşan tasarım disiplinlerini aynı dönemde var eden ortam tariflenmeye çalışılacaktır.

1.4. Bauhaus'un Birleştirici Yaklaşımına Karşın Modernin Uzmanlaşma Talebinin Yol Açtığı Disiplinlerarası Ayrışma

19. yüzyılda sanayileşmenin tetiklediği kentleşme ve kurulmakta olan yeni ekonomik düzen, sosyal yapıda da kaçınılmaz olarak köklü değişikliklere yol açmıştır. Kentler, her şeyden önce en üst düzeydeki iktisadi işbölümünün merkezidir. Kentler büyüdükçe talep edilen ve sunulan hizmetler de giderek çeşitlenmekte, bu çeşitlilik ise beraberinde rekabeti getirmektedir. Simmel bu yapısıyla kent hayatının, insanın hayatta kalmak için doğayla girdiği mücadeleyi, insanlar arası bir kazanç mücadelesine dönüştürdüğünü ifade etmektedir [19]. Bu rekabet ortamında henüz tüketilmemiş bir gelir kaynağı, kolay ikame edilemeyen bir işlev bulmak için, sunulan ürün ve hizmette uzmanlaşma şarttır [19]. Ortaya çıkan bu tablo tasarım dünyasına, yeni uzmanlık alanlarının doğması ve tasarımın sanattan giderek uzaklaşarak bilim ve teknolojiye yaklaşması şeklinde yansımıştır. 20. yüzyıl başında endüstri ürünleri tasarımının zanaatkarlık ve mimarlıktan bağımsız bir disiplin olarak kurumsallaşması, bu durumun en belirgin örneğidir.

Aslında modern, tüm kalıpları yıkan, üst anlatıları dahi sorgulayan ve en üst düzeyde bireysel özgürlükleri savunan yapısıyla, kalıplar içerisine konmuş her türlü düşünce ve eylemin karşısındadır. Dolayısıyla aynı düşüncenin 'uzmanlaşma' kavramını üretmesi ve bu yolla birbirinden bağımsız uzmanlık alanları oluşturması çelişki yaratmaktadır. Bu durumu Bauhaus düşüncesi üzerinden değerlendirmek gerekirse kurulduğu yıllarda Bauhaus, tüm yaratıcı faaliyetlerin tek çatı altında bir araya gelmesi gerektiği düşüncesi

ile hareket ederken, uzmanlaşmadan son derece uzak bir görünüm sergilemektedir. Ayrıca sanatçıları, zanaatkarlar, mimarlar ve heykeltıraşlarla bir araya getiren yapısıyla, disiplinlerarası mevcut sınırları dahi ortadan kaldırmayı hedeflemektedir. Üstelik bu durum, atölyelerde sürdürülen eğitim ve akademisyen ile öğrenci arasında kurulan usta-çırak ilişkisinden gözlenebilecek anti-akademik yapı ve eğitimin odağına sonuç ürün yerine bireyi alan sistem ile de desteklenmektedir. Oysa 1928 yılına gelindiğinde yönetimi Gropius'tan devralan Meyer, eğitimde daha bilimsel bir yöntem izlenmesi gerektiğini savunmuştur. Bauhaus'un mimarlar, heykeltıraşlar ve ressamı bir araya getiren düşüncesi yerine, mimarlığın sanattan ayrılması gerektiğini, Bauhaus dergisinde yayınlanan bir metninde şu şekilde ifade etmektedir:

“Bu dünyadaki her şey bir formülün ürünüdür: fonksiyon x ekonomi. Yapım, biyolojik bir süreçtir, estetik değil. Sanatçı tarafından ortaya çıkarılan etkileri üreten mimarının var olma hakkı yoktur. Bir geleneği devam ettiren mimari tarihselcidir. Yeni ev endüstrinin bir ürünüdür ve böyle bir şey uzmanların işidir: ekonomistler, istatistikçiler, iklimbilimciler, normlar, ısıtma sistemleri konusunda uzmanlar... Mimar? O bir sanatçıydı ve bugün organizasyon konusunda uzmanlaşmakta... Bina sadece bir organizasyondur: sosyal, teknik, ekonomik, zihinsel bir organizasyon” [8].

Meyer'in yönetimindeki Bauhaus'ta eğitim sisteminde köklü değişiklikler yapılmıştır. İlk olarak mimarlık departmanı 'teori ve uygulamada yapı bilgisi' ve mobilya üretimini de içeren 'iç mimarlık' olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Sonrasında tiyatro atölyesi dışındaki tüm atölyeler 'yapı bilgisi' departmanına bağlanmıştır. Fakat Meyer'in sanattan bilime yönelen bu tavrı kısa sürede tepkilere yol açmış ve her ne kadar bilim ve teknolojinin önemine inansalar da sanatsal yaratıcılığın hayati önemini şiddetle savunan Lazslo Moholy-Nagy, Marcel Breuer ve Herbert Bayer gibi isimler istifa etmişlerdir. T. Lux Feininger, ortaya çıkan durumu şu şekilde tariflemektedir:

“Mimari temel çalışma alanı haline gelmiştir... Sanat ve teknolojinin yeni birlikteliği işlemez hale gelmiştir. Toplumun yeniden düzenlenmesi hayalleri, uzmanlaşma düşüncesiyle durdurulmuştur. Otorite, yapısalcılık sahneye yeniden girmiştir” [8].

Bauhaus'un kuruluşunu takip eden on yıl içerisinde tasarımda bütünleştirici yaklaşımdan, uzmanlaşmaya ve disiplinlerarası ayrışmaya yönelen tavır, tam olarak modernin savunduğu eleştirel ve sınırları zorlayan tavrına karşın, her defasında ortaya çıkan sistemli yapıları anımsatmaktadır. Modern dönemde ortaya atılan her naif düşüncenin kalıplara dönüşmesi gibi, Bauhaus'ta tasarım düşüncesi de anti-akademik, sezgisel ve sanat temelli yapıdan, akademik, algısal ve bilim odaklı yapıya dönüşmüştür.

1932 yılında Ludwig Mies van der Rohe yönetimindeki Bauhaus'ta artık akademisyenler usta yerine profesör ünvanı ile anılmaktayken, mezun olan öğrencilere Bauhaus yeterlilik belgesi yerine 'diploma' verilmeye başlanmıştır [10]. Ayrıca, mimarlık eğitime Meyer'den daha çok ağırlık veren Mies, Bauhaus eğitiminin merkezine mimarlık eğitimini yerleştirmiştir. Mies yönetimindeki Bauhaus artık geleneksel bir mimarlık okulunu anımsatmaktadır [8].

Bauhaus'ta yaşanan disiplinlerarası ayrışma dışında mimarlık disiplininin pratikteki uygulamalarında da uzmanlaşma talebinden kaynaklanan ayrışmayı gözleyebiliriz. Yüzyıl başında mimarlardan, yapıya ilişkin her konuda bilgi sahibi olmaları beklenmektedir. Mimar yalnızca yapıyı tasarlayan değil, strüktürün kurulması, malzeme kullanımı gibi yapıma ilişkin konularda da donanımlı ve eskizden uygulamaya sürecin tamamına hakim olan, ne yapılması gerektiği konusunda diğerlerini bilgilendiren kişidir. Fakat giderek artan oranda uzmanlaşma sonucu yapım işinin her aşaması, konunun uzmanlarınca yönetilir hale gelmiştir. Bu durumda mimarlar uzmanlarla birlikte çalışmaya, takım çalışması yoluyla yapıyı birlikte inşa etmeye başlamışlardır [20]. Bir başka deyişle mimar yalnızca tasarlama işinden sorumlu tutularak, yapım konusunda inşaat mühendisleri, teknikerler, elektrik-elektronik mühendisleri gibi farklı uzmanlık alanlarından bireylerin katılımıyla tasarım ekipleri kurulmaktadır.

Tasarım ve mimarlıktan başka uzmanlaşmanın şehir planlama disiplini üzerindeki etkisini ise 20. yüzyıl başındaki şehir plancısı profili ile günümüzde eğitim kurumlarında uzmanlaşmanın etkisiyle diğer tasarım disiplinlerinden ayrılmış şehir planlama disiplininin mezun olan kişilerin niteliklerini karşılaştırarak gözleyebiliriz. 20 yüzyıl başının planlamadaki önemli isimlerini sıralayacak olursak, Fransız Georges-

Eugène Haussmann ve Le Corbusier, Alman Hermann Jansen ve Bruno Taut, İngiliz Raymond Unwin ve Richard Barry Parker gibi isimler çıkar karşımıza. Farklı ölçeklerde şehir planlarının altına imza atmış olan tasarımcıların mesleki kariyerlerine göz attığımızda hepsi için mimar, şehir plancısı tabiri kullanıldığını görürüz. Dahası Haussmann, Paris'te hukuk eğitimi ve eşzamanlı olarak da konservatuar eğitimi almış bir şehir plancısıdır. Raymond Unwin ise mühendislik eğitiminin ardından 1896'da Barry Parker ile kurduğu ortaklıkta, konut standardını artırmak amacıyla mimari çalışmalar yapmış, 1903 yılında ilk Garden City uygulaması olan 'Letchworth'ü hayata geçirmiştir. (1904 yılında Londra'nın 30 mil kuzeyinde inşa edilen Letchworth, 20. yüzyılın en önemli planlama yaklaşımlarından biri olan Howard'ın 'Garden City' düşüncesinin ilk uygulaması olarak önem taşımaktadır.) Örneklerden görüldüğü üzere şehir planlama erken 20. yüzyılda ne eğitimde ne de uygulamada bağımsız bir disiplin değildir, en azından mimarlıkla iç içedir. Bugüne gelindiğinde ise şehir planlama, mimarlıktan bağımsız bir disiplin olarak karşımıza çıkmaktadır. Yüzyıl başındaki gibi 'mimar-şehir plancısı' olarak anılması için bireyin, hem mimarlık hem de şehir planlama eğitimlerini lisans düzeyinde ayrı ayrı tamamlaması ya da lisansüstü eğitim yoluyla ikinci disiplinde çalışmalar yapması gerekmektedir.

Görüldüğü üzere yüzyıl başında tasarım, disiplinlerarası etkileşimin son derece yoğun olduğu bütünleşik bir yapı sergilemektedir. Bu bütünleşik yapı hem Werkbund, Bauhaus, Taliesin gibi kurumlarda eğitim sistemine adapte edilmiş, hem de -Wright ve Le Corbusier gibi- tasarımcıların farklı ölçeklerde çalışmalar ortaya koyması ile pratikte de uygulanmıştır. Bu dönemde tasarımcının disiplinlerarası konumunun gerekçesi, sanayileşme sürecinde kendisini modern toplumun inşasından sorumlu tutmasından kaynaklanmaktadır. Bu süreçte tasarımcı modern kentin, modern mimarinin ve makine estetiğine sahip günlük kullanım nesnelerinin tasarımı yoluyla modern yaşamı inşa etmek çabasıdadır. Fakat bu bütünleşik tasarım yaklaşımı kısa sürede çözülmeye başlamıştır. 1930'larda tüm yaratıcı faaliyetleri tek çatı altında toplama ilkesiyle kurulan Bauhaus dahi, akademik bir yapıya bürünmüştür. Çok sayıdaki atölyenin yerini alan mimarlık ve iç mimarlık departmanları, usta-çırak ilişkisinin yerini alan öğrenci-akademisyen ilişkisi ve bilimin sanattan ayrılması sonucu Bauhaus, disiplinlerarası ayrışmanın yaşanmaya başlandığı bir eğitim kurumu halini almıştır. Tasarım eğitiminde modernin uzmanlaşma talebinin bir sonucu olarak ortaya çıkan bu ayrışma, eğitim

sistemi içerisinde Bauhaus'tan günümüze tasarımın, giderek artan oranda kendisini oluşturan alt disiplinlere bölünmesi sonucunu doğurmuştur. Bauhaus'un bütünleşik yaklaşımından geriye kalan en önemli uygulama ise, tüm tasarım disiplinlerinde halen uygulanmakta olan temel tasarım eğitimidir. Temel tasarım eğitimi günümüz eğitim sisteminde birbirinden ayrılan çok sayıda tasarım disiplini arasında halen bütünselliğe işaret eden tek uygulamadır. Çalışmanın 2. bölümünde, günümüzde teoride yaşanan ayrışmaya karşın pratikteki uygulamalarda yaşanan disiplinlerarası yaklaşımın gerekçelerinin tespit edilmesine çalışılacaktır.

2. BÖLÜM

GEÇ 20. YÜZYIL ORTAMINDA BÜTÜNLEŞİK TASARIM YAKLAŞIMINA OLANAK SAĞLAYAN DİNAMİKLER

20. yüzyıl, bir yandan Gesamtkunstwerk kavramının etkisindeki bütüncül yapıta yönelim düşüncesiyle tasarım çalışmalarını, hatta -Bauhaus'un temsil ettiği haliyle- tüm yaratıcı faaliyetleri aynı çatıda toplamaya yönelik yaklaşımı ile 'bütünleşik tasarım'a hizmet ederken, bir yandan da modern düşünce üzerinde egemenlik kurmuş tek merkezli rasyonel düşünce ile tüm etkinlikleri tanımlı bir sistem çerçevesinde sınıflandırmaya tabi tutarak uzmanlaşma ve disiplinler ayrışmayı doğurmuştur. O dönemde tasarımcının disiplinlerarası çalışmasını olanaklı kılan koşullar, sanat ve bilimin ortaklığına ve bütüncül yapıta yönelik düşünce biçimi ile tasarımcının modern toplumu inşa etmek konusundaki arzusunda yatmaktadır. O halde günümüzde tasarım disiplinlerinin sınırlarının belirsizleşmesine olanak sağlayan unsurlar nelerdir? Erken 20. yüzyıl dinamikleri ile günümüz koşulları benzer midir?

Yüzyıl başında ve günümüzde tasarım disiplinlerini birbirine yaklaştıran ortak öge, tasarımcının, kendisini her şeyi tasarlamaya muktedir gören psikolojisidir. Tıpkı bir mimar olan Le Corbusier'nin yapı tasarımı konusundaki yetkinliğini, sandalye tasarlamak söz konusu olduğunda da kendinde bulması gibi, Zaha Hadid de mimarlık dışında kent ölçeğinde ya da ürün ölçeğinde bir problemle karşı karşıya kaldığında benzer tavır göstermektedir. Fakat elbette ki tasarımcının bu yaklaşımı, onu her disiplinde çalışmak konusunda yetkin kılmaz.

Konu ile ilgili daha somut ve geçerli gerekçelere ulaşmak için bilim dünyası ve uygulamadaki gelişmeleri incelemek gerekmektedir. Eğer günümüzde tasarımcıların içerisinde yetiştiklerinden farklı disiplinlerde çalışmalar yapması giderek yaygınlaşan

bir durumsa, bu durumun bilimsel yaklaşımla bir ilişkisi olması beklenebilir. Çünkü ‘tasarım’ın eğitim kurumlarında disiplinlere ayrılmasının gerekçesi, 1970’lere dek hakim olan determinist yaklaşımın sonucudur. Bütünün parçalara ayrılarak incelenmesi şeklindeki bu parçacı yaklaşım, sadece tasarımda değil tüm bilimsel çalışmalarda uygulanan bir yöntemdir. O halde 1970’ler sonrası ortaya atılan kaos teorileriyle bilimsel çalışmalarda parçacı yaklaşım yerine bütünün tüm karmaşıklığı ile incelenmesine yönelen bilimsel düşünce, tasarımda da parçadan bütüne yönelimi sağlayabilir. Bu bağlamda bilimsel düşüncede determinizmden karmaşıklığa yönelen yaklaşım, diğer tüm gelişmelerin yaşanmasına zemin hazırlayan bir alt yapıyı tariflemektedir.

Bilim dünyası içerisinde tasarım disiplinlerinin sınırlarının belirsizleşmesinin izlerini sürmeye devam edersek, endüstri ürünleri tasarımı, mimarlık ve kentsel tasarım disiplinlerinin her birinde uygulanmakta olan temel tasarım eğitimi de mevcut sistemde tasarımcıya disiplinlerarası çalışmanın kapılarını aralayan ortak bir payda olarak karşımıza çıkar. Çünkü temel tasarım bilgisi, tasarımcının farklı ölçeklerde kullanabildiği ortak bir dil kurmasını sağlayan araçlar sağlamaktadır. Tasarım öge ve ilkelerinden oluşan ve biçimin kuruluşuna ilişkin bir dizi ipucu sağlayan temel tasarım eğitiminin günümüzde içerisine mekanı da alacak şekilde genişletilmiş olması, daha geniş bir ölçeğe uygulanabilir bir bilgi haline dönüşmesini sağlamıştır. Fakat yine de biçime ilişkin bu veriler, yalnızca biçime indirgenemeyecek tasarım disiplinlerinde çalışmak konusunda tasarımcıyı yeterli kılmayacaktır. Tasarımcının disiplinlerarası çalışmasının geçerli olabilmesi için her ölçekte ortaya konulan tasarımların gerçekleştirilebilir olmaları da gerekmektedir. Bu noktada tekniğin artan olanakları tasarımcıya araçlar sunmaktadır.

Teknik olanakların genişlemesi, günümüzde tasarım ile ürün arasındaki mesafenin giderek açılması sonucunu doğurmuştur. Bu durumda tasarımcı, uygulamadan uzak temsile yakın bir konuma yerleşmiştir. Üretim teknolojilerindeki gelişmeler, tasarımcıyı malzeme ve üretime ilişkin detaylı bilgiye sahip olmak zorunda olan, teknik bilginin hakimiyetindeki uzman özne olmaktan uzaklaştırmakta; temsil teknolojilerindeki gelişmelerse tasarımcının yaratıcı zekanın ve tasarım gücünün ön plana çıkmasına olanak sağlayan araçlar sağlamaktadır. Dolayısıyla tasarımcının uygulama bilgisine

bütünüyle hakim olmadığı durumda da farklı ölçeklerde ortaya koyduğu temsillerin realize edilmesi, teknik olanaklardan yararlanarak mümkün kılınmaktadır.

Tüm bunların ötesinde günümüzde her alanda etkin bir unsur olan markalaşma, tasarımcıyı da bu yolla özgürleştirmekte ve çalışma alanının sınırlarını genişletmektedir. Çünkü artık tasarımcıların ortaya koyacakları ürünlerden bağımsız olarak, markalaşan adları talep görmektedir. Marka tasarımcılar, birlikte çalıştıkları firmaların müşterileri için satın almaya değer imgeler olarak pazarlanmaktadır. Bu durumda tüketici de üründen ziyade tasarımcısına bakarak satın alma kararı vermektedir. Üstelik bu durumun etkisini ticari olmayan bir çalışma alanı olan kentsel tasarım disiplininde de görmekteyiz. Her ne kadar kentsel tasarımlar ticari ürünler değilse de, marka tasarımcıların imzasını taşıyan kent planları, o kentlerin tanıtımında rol oynayan önemli etkenler olarak talep görmektedir. Tıpkı Hadid'in Kartal-Pendik planı ve Koolhaas'ın Kıyı Kenti tasarımında olduğu gibi.

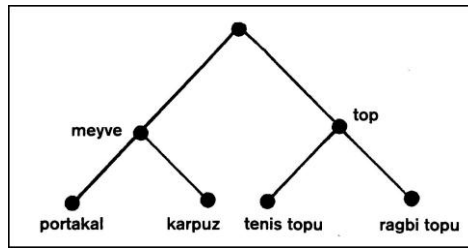
O halde günümüzde tasarım disiplinlerinin sınırlarının genişlemesine olanak sağlayan gelişmeler, bilimsel düşüncedeki değişim, temel tasarım bilgisi, tekniğin artan olanakları ve tasarımcının markalaşması olmak üzere dört ana başlık altında toplanabilir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bu başlıklar, güncel örneklerle desteklenerek incelenecektir.

2.1. Determinizden Karmaşıklığa Yönelen Geç 20. Yüzyıl Bilimsel Düşüncesi

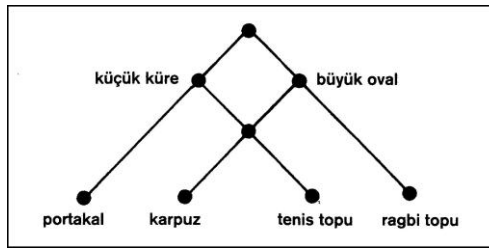
Teoride, çok sayıda yaratıcı faaliyeti bünyesinde toplayan kapsamlı bir tasarım yaklaşımı yerine, ortaya konulan ürünün niteliği ve ölçek gibi sınırlayıcılarla birbirinden ayrılmış çok sayıda disipline bölünmüş bir tasarım yaklaşımının uygulanmakta olmasının gerekçesini tasarım düşüncesi içerisinde değil, tüm bilimsel çalışmalara hakim olan determinizmde aramak gerekir. Determinist sistem, tahmin edilebilir, istikrarlı ve bütünüyle bilinebilir olandır [21]. Örneğin klasik fizik, evrende gerçekleşen olayları açıklayabilmek için, karmaşık, lineer olmayan denklemleri, daha basit lineer denklemlere dönüştürerek çözme yoluna gitmektedir. Bu yaklaşım, geometri, ekonomi gibi diğer bilim dallarında da geçerlidir; karmaşık sistemleri tanımlayabilmek ve çözümleyebilmek için, bu sistemleri kendisini oluşturan daha küçük bileşenlere ayırıp

her bir bileşeni kendi içerisinde açıklayarak bütüne ulaşmak. Zaten insan zihni de karmaşık örgütlenmeleri, daha basit ve tanımlanabilir gruplara ayırarak tanımlı bir sistem halinde algılamaya eğilimlidir.

Christopher Alexander insan zihninin karmaşık sistemleri algılayabilmek için onları daha basit alt birimlere ayırarak şematize etmesini, şöyle bir örnekle açıklar. Portakal, karpuz, ragbi topu ve tenis topunu aklınızda tutmaya çalışsanız, izleyeceğiniz yol onları sınıflandırmak olacaktır. Bu sınıflandırma iki şekilde yapılabilir: ilki meyveleri bir grup, topları bir grup olarak sınıflandırmak (Şekil 3.1); ikincisi ise küçük küre biçimindeki nesneleri bir grup, büyük oval nesneleri bir grup olarak sınıflandırmak (Şekil 3.2) şeklindedir [22].



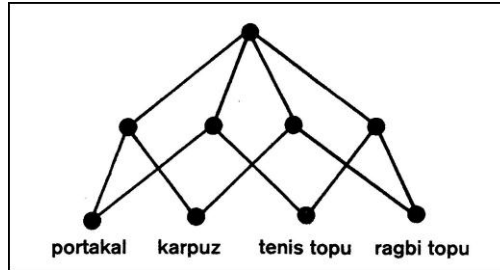
Şekil 3.1. Alexander'ın ağaç yapısı şeklindeki sınıflandırmaya ilk örneği [39].



Şekil 3.2. Alexander'ın ağaç yapısı şeklindeki sınıflandırmaya ikinci örneği [39].

Bu türden sınıflandırmalarla elde edilen yapılara Alexander 'ağaç yapısı' adını vermektedir. Zihnimizde yaptığımız ağaç yapısı şeklindeki sınıflandırma, nesneleri hatırlamamıza yardımcı olacak fakat, aralarındaki ilişkiselliği gözden kaçırmamıza neden olacaktır. Çünkü yukarıdaki iki sınıflandırmada da gruplandırılan nesnelerin diğer grupla ilişkisi kesilmektedir, ancak gerçekte halen her bir nesnenin bir diğeriyle ilişkisi sürmektedir. Ortaya çıkan bu iki sınıflandırma ancak üst üste çakıştığında dört nesne arasındaki ilişki tam olarak ifade edilmiş olur (Şekil 3.3). Sistemi oluşturan tüm

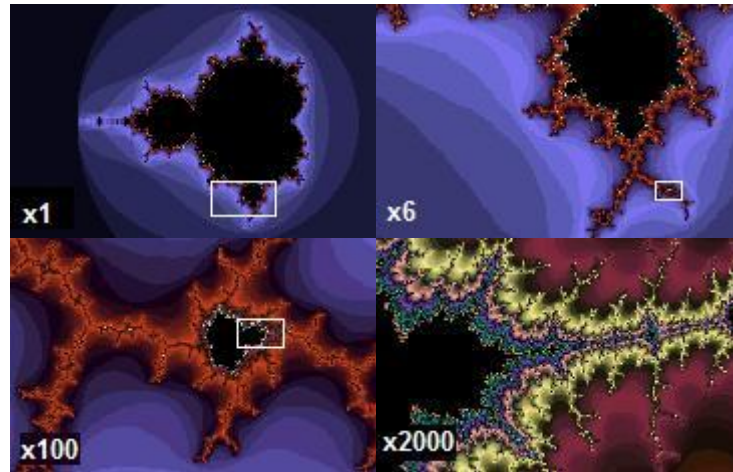
öğelerin birbirleri ile ilişkisini karşılayan bu türden karmaşık yapıları ise Alexander, yarı-kafes olarak adlandırmaktadır.



Şekil 3.3. Alexander'ın yarı-kafes şeklindeki sınıflandırması [39].

Her ne kadar bilim dünyası, insan zihninin bu basite indirgeme eğiliminin de etkisiyle evreni anlamak için kendi içerisinde çok sayıda bilim dallarına ve bu bilim dalları da daha küçük çalışma alanlarına ayrılrsa da, 20. yüzyılın son çeyreğinde bilimsel alanda yapılan bazı çalışmalar ve keşifler, bu yaklaşımın değişimine ön ayak olmuştur. Fransız matematikçi Benoit Mandelbrot'un ekonomi alanındaki çalışmaları bu bağlamda önemli bir adımdır. Harvard'da iktisat profesörü olan Houthakker'in son sekiz yılın pamuk fiyatlarındaki değişimi gözlemek ve tanımlamak için yaptığı araştırmanın sonuçlarını belirli bir grafik modele oturtamaması sonucu Mandelbrot, konu üzerinde çalışmaya başlar. Ekonomide fiyat değişme mekanizmasının işleyişi, bir günlük işlemlerde karşılaşılan küçük ölçekli iniş ve çıkışlardan oluşan küçük, geçici nitelikteki değişiklikler ve savaş ya da resesyon gibi makroekonomik kuvvetlerin sebep olduğu büyük, uzun süreli değişiklikler olmak üzere iki grupta değerlendirilir. Fakat Mandelbrot araştırmasında, küçük değişiklikleri büyüklerinden ayırt etmek yerine hepsini birbirine bağlayarak ele almış ve pamuk fiyatlarındaki değişimi bilgisayar ortamına aktarıp incelediğinde uzun zamandır peşinde olduğu hayret verici sonuçlara ulaşmıştır. Günlük ve aylık değişimlerin oluşturduğu çizelgeler, birebir örtüşmektedir ve değişim oranı, iki dünya savaşını ve buhran dönemini kapsayarak altmış yıl boyunca sabit kalmıştır. Mandelbrot'un tespit ettiği bu duruma ilişkin değerlendirmesi şu şekildedir: en düzensiz veri kümeleri içinde bile hiç umulmadık türden bir düzen vardır [23]. Mandelbrot'un bu tespiti, bilim dünyasında o güne dek hakim olan bütünü parçalara ayırarak inceleme şeklindeki indirgemeci yaklaşımın yerine bütüncül bir bakış açısının gerekliliğini ortaya koyan en erken çalışmalardandır.

Parçadan bütüne yönelime işaret eden bir diğer önemli adım, Mandelbrot'un 'fraktal geometri'sidir. Geometri'nin iki bin yıllık geçmişi, gerçeğin güçlü bir şekilde soyutlaştırılmasıyla meydana getirilen doğrular, düzlemler, daireler ve küreler, üçgenler ve koniler üzerine kurulu Öklid kanunlarına dayanmaktadır. Oysa doğanın karmaşıklığını tanımlamak için, dağları koni, şimşegi düz bir çizgi olarak algılamaktan vazgeçip, onun karmaşık yapısının düzenlenişini aramak gerekmektedir. Bu noktada fraktal geometri devreye girmektedir. Fraktal geometri, girintili, çıkıntılı, kırık, bükük, birbirine karışmış, düğümlenmiş şekillerin geometrisidir. Fraktal geometrinin iki temel özelliği vardır. Bunlardan ilki Öklid'in şekillerinin aksine bütünüyle düzensiz oluşları, ikincisi ise farklı ölçeklerde aynı dereceden düzensizliğe sahip oluşlarıdır. Fraktal nesnelere uzaktan da yakından da baktığınızda aynı sonucu elde edersiniz –kendine benzerdir (Şekil 3.4). Kendine benzerlik, fraktal sistemin bütün alt sistemlerinin ana sistemle birebir aynılıkta oldukları anlamına gelir [21]. Günümüzde fraktal geometri, türbülansın nasıl oluştuğu ve hareketi, depremlerin dağılımı, metal yüzeylerin dayanıklılığı gibi farklı bilim alanlarındaki karmaşık fenomenlerin açıklanmasında kullanılmaktadır.



Şekil 3.4. Fraktal geometrinin kendine benzer yapısı [49].

Bilimsel çalışmalarda bütünün parçalara ayrılarak incelendiği determinist yaklaşımın yerini, kendisini oluşturan tüm dinamiklerle birlikte bütüncül sistemi anlamaya yönelik yaklaşımın alması ve karmaşık fenomenlerin anlaşılmasında Öklid geometrisi yerine fraktal geometrinin kullanımı, 'karmaşıklık' kavramına yüklediğimiz anlam ve onu kontrol etme biçimimizde değişikliklere yol açmıştır. Karmaşıklık artık, belirli bir olgu ya da hareketin davranışı, daha önceden tariflenen sistemlerden herhangi biri ile

örtüşmediğinde ortaya çıkan düzensizlikten kaynaklanan bir ‘kaos’ değil, daha önceleri kaos olarak adlandırılan bu olgu ya da hareketin içerisinde var olan ve yeni keşfedilen ‘düzen’i tariflemektedir. Bu durumda literatürde düzenin yerini rastlantısallık, durağanlığın yerini devingenlik, parçanın yerini bütün almaya başlamıştır. Yani determinist yaklaşımın yerini, bütünü bilimi olan kaos almaktadır. Çünkü olgu ve olayların kendi içerisindeki en ufak parçalara kadar ayrılarak incelenmesi, bilim insanlarının bütünü gözden kaçırarak kadar uzmanlaşmaları sonucunu doğurmuştur. Bu durum da determinist yaklaşımın hakim olduğu bilim dünyasının gerçeklikten giderek uzaklaşmasına sebep olmaktadır. Kaos teorisi ise bilim dünyasına doğal nesneleri ve süreçleri genel bağlamları içerisinde; durağan halleri değil hareketleri ile birlikte, değişmez unsurlar değil, etkisi altında oldukları tüm değişkenlerle birlikte gözlemeyi değerli kılan yeni bir kavrayış getirir.

Bilim dünyasının parçadan bütüne yönelmesini sağlayan bu düşünsel ortamın tasarım düşüncesine etkisini iki başlıkta inceleyebiliriz. Bunlardan ilki, her bir tasarım disiplinin kendi içerisindeki belirleyicilerinde işlevden ilişkiselliğe yönelen dönüşümü, ikincisi ise her bir disiplinin etkisi altında olduğu diğer bilimsel alanlar ile ilişkisini dikkate alan bütüncül yaklaşımdır. Sırasıyla bu iki etki örnekler üzerinden incelenirse:

20. yüzyıl boyunca her bir tasarım disiplini, yapılı çevrenin kendi sınırları içerisinde tanımlanan öğelerine ilişkin çalışmalarında, bu öğeleri hizmetine sunduğu ‘insan’ı yalnızca akılcı bir varlık olarak ele almış ve insanın duygu dünyasını göz ardı etmişlerdir. Bunun sonucunda tasarımcılar, insan ihtiyacını karşılamak için ortaya koydukları ürünlerde fonksiyona ilişkin rasyonel çözümlemelere odaklanmış, duygusal faydayı göz ardı etmişlerdir. Bu yaklaşım tasarım disiplinlerinde kendini, ürün tasarımcılarının maksimum işleve karşın minimum maliyete odaklanması; mimarların minimum alanda maksimum verimlilik arayışı; şehir plancılarının kentsel fonksiyonları birbirinden ayıran bölgeleme (zoning) yaklaşımını kullanımı şeklinde göstermiştir. Oysa günümüzde kaosun potansiyellerinin keşfedilmesi ve uzmanlaşma yerine bütünleşmeye yönelen düşünsel ortam bizlere, yapılı çevreyi oluşturan öğelerin sadece fonksiyondan ibaret olmadığını göstermiştir. Bu nedenle artık koltuk sadece üzerinde oturmaya yarayan bir araç değil; ev, içinde yaşamak için bir makine değil; kent, barınma, ulaşım, çalışma ve rekreasyon ihtiyaçlarını gideren bir sistem değildir.

Kalemle alnımızı kaşıyorsak, sandalyenin üzerine kitaplarımızı koyuyorsak, günlük kullanım ürünleri ile aramızda birincil işlevlerinden öte bir ilişki kuruyoruz demektir. Bu nedenledir ki ürünü yalnız işlevini tam olarak karşılayacak biçimde tasarlamak, bütünü gözden kaçırmak demektir. Bir başka deyişle ürünü, yalnızca fonksiyona indirgemek demektir. Oysa ürün kullanıcıya, işlevsel faydasından başka sosyal fayda da sağlar.



Şekil 3.5. Juicy Salif, Philippe Starck, 1990 [50].

Bilimsel düşüncede parçadan bütüne yönelen yaklaşımın ürün tasarımı düşüncesine etkisi, ortaya konulan tasarımın rasyonel faydadan başka, kullanıcı ile ilişki kurması ve sosyal fayda sağlaması bağlamında da kurgulaması sonucunu doğurmuştur. Örneğin ‘Juicy Salif’ adını verdiği limon sıkacağı tasarımında Philippe Starck, yalnızca limonun suyunu gövdesinden ayırmaya yarayan bir nesne tasarlamamıştır. O’nun amacı, üç bacağı üzerinde her an fırlayacak bir roket gibi duran formuyla bu limon sıkacağının, üzerinde konuşmaya değer bir obje olması ve modern dünyada giderek yalnızlaşan bireyin çevresi ile iletişim kurmasını sağlayan bir araca dönüşmesidir (Şekil 3.5). Hatta Juicy Salif’in iletişim aracı olma özelliği fonksiyonu ikinci plana atacak kadar ön plana çıkmıştır. Çünkü Juicy Salif’te çekirdeklerin limon suyuna düşmesini engelleyen bir süzgeç yoktur. Buna karşın ürünün tasarım ikonu haline gelmesinin gerekçesi ise, Starck’ın fonksiyona odaklanarak yalnızca işlevsel bir ihtiyacı karşılamak yerine, ürünün radikal formu ve işlevi sorgulayan yapısıyla insanlar arasında iletişim kurulması

yoluyla duygusal fayda sağlamasıdır. Dolayısıyla Starck, işlevsellikten ilişkiselliğe yönelen bir tavır sergilemiştir.

Ürün tasarımıından sonra 20. yüzyıl planlama yaklaşımında da işlevsellikten ilişkiselliğe yönelimin izlerini sürelim. Daha önce de belirtildiği üzere 20. yüzyıla hakim planlama yaklaşımı, bölgeleme düşüncesi üzerine kuruludur. Bu yaklaşıma göre örneğin ticari fonksiyonlar kent merkezinde yoğunlaşırken, sanayi bölgeleri kentin çeperinde yer alır ve yerleşim bölgeleri ile aralarında yeşil kuşak tasarlanır. Ticaretin kent merkezinde konumlanmasının sebebi, kentin her bölgesinde yaşayan insanların ihtiyaç duyacağı bu birimlere en kolay biçimde ulaşabilmesini sağlamaktır. Sanayi ise, kent halkını kirletici etkiden uzak tutmak için olabildiğince uzakta konumlandırılmaktadır. Görüldüğü üzere bu yaklaşımda kent, son derece rasyonel kararlara göre şekillenmektedir. Konuya ilişkin örnekler vermeye devam edelim. Modern planlama yaklaşımında kentsel fonksiyonların bölgeleme yoluyla ayrılması, kentsel tasarımda ‘çocuk oyun alanı’ olarak tanımlanan ve çocukları dış tehlikelerden korumak için etrafı çevrelenmiş alanlar yaratmıştır. Son derece basit bir zihinsel etkinlikle farklı işlevlerin birbirinden ayrılması sonucu oyun, yaşamdan ayrılmıştır. Oysa doğası gereği oyun, yaşamın her anında ve her yerde yaşamın akışı ile beraber var olmaktadır. Rasyonel düşüncenin etkisiyle yapılan işlevsel ayrışma sonucu oyunu yaşamdan ayırmak, kentin giderek artan karmaşık yapısını düzenlemek değil, kenti oluşturan ilişki ağını koparmak yoluyla son derece yapay ve işlevini yerine getiremeyen alanlar oluşturmaktır. Christopher Alexander, bölgeleme yöntemi ile kurulan modern kentlerdeki örgütlenişi ağaç yapısına benzetir ve ağaç yapısının aşırı katı bir biçimde takip edilmesinin toplumsal örgütlenmeyi yerle bir edeceğini şöyle açıklar:

“Örgütlenmiş her nesnede, yaklaşan yıkımın ilk işaretleri iç öğelerin aşırı bölmeleştirilmesi ve ayrıştırılmasıdır. Ayrışma, bir toplumda anarşi demektir. Bir bireyde ise şizofreniye ve yaklaşan intihara işaret eder” [22].

Alexander’ın yukarıdaki tespitinde ifade ettiği gibi kentlerin bölgeleme yaklaşımı sonucu kendini oluşturan küçük parçalara ayrılarak çözümlenmesi, toplumsal yapıda ayrışmalara sebep olacaktır. Oysa kentler, ağaç yapısı değil, yarı-kafes biçiminde örgütlenmelidir. Çünkü kentler yapılardan değil ilişkilerden oluşmaktadır.

Günümüzde karmaşıklık kavramını ele alış ve değerlendirme biçimimizin değişmesiyle birlikte, kent planlamada rasyonel düşüncenin etkisi altında şekillenen ve kentin karmaşık yapısı ile baş edebilmek için kurulan işlev odaklı düzen arayışı yerini, kenti bir ilişki ağı olarak gören ve kentsel fonksiyonların ayrıştığı değil, birbirleri ile etkileşimleri doğrultusunda çakışarak kurulan ilişkiler üzerinden tanımlandığı üretken tasarım yaklaşımına (generative design) bırakmıştır. Artık kentleri, aynı isimdeki objeleri aynı kutuya koymak gibi düz bir mantıkla fonksiyon bölgelerine ayırarak ağaç yapıları şeklinde planlamak yerine, kenti oluşturan her bir unsurun bir diğeriyle etkileşimine olanak sağlayan yarı-kafes yapıları şeklinde planlamak zorunda olduğumuzun bilincindeyiz. Kenti, onu oluşturan bütün öğeleriyle birlikte görmek ve kurgulamak, bu öğelerdeki değişimlere adapte olabilen ve işlevliğini yitirmeyen sağlıklı kentler kurulmasında önem taşımakta ve bütüncül bir yaklaşımın gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Bir başka tespit üzerinden konu genişletilirse kent planlamanın ‘olumsal (contingent)’ yapısı üzerine düşünülebilir. Bölgeleme yaklaşımı planlamada, kentsel fonksiyonlarla yoğunlukların ne şekilde kurgulanması gerektiği gibi konularda bazı kurallar tanımlar. Yani kentlerin planlanmasında bölgeleme, her kent için uygulanması beklenen genel geçer prensipler sunar. Fakat rasyonel düşünce bunu doğru kabul etse de, uygulama bu yaklaşımı yanlışlar. Çünkü planlama olumsaldır, ‘yer’e göre değişkenlik gösterir. Örneğin Bursa kent merkezi için önerilen bir plan, Kayseri kent merkezine de uygulanamaz. Çünkü kent, yalnızca işlevlerden kurulu bir sistem değildir. ‘Yer’in –onu diğerlerinden ayıran– kendi iç dinamikleri vardır. Bu nedenledir ki planlamada genel geçer kurallar koymak, uygulamada bazı sorunlarla karşılaşılmasına sebep olabilir.

Farklı tasarım disiplinleri içerisinde incelendiği üzere 20. yüzyıl tasarım yaklaşımında belirleyici olan kavram işlevsellik olmuştur. Üründen kent ölçeğine kadar her tasarım disiplininde işlevin bu denli ön plana çıkmasının sebebi ise, insan yaşantısını etkileyen karmaşık sistemleri kontrol altına alma çabasıdır. Bu çabasıdan kaynaklanan düzen arayışıdır. Bu düzen arayışı tasarım disiplinlerinde biçimde yalınlaşmayı da beraberinde getirmiştir. Çünkü 20. yüzyıl düşünsel ortamında düzen, karmaşık sistemleri basit, anlaşılır kodlara çevirerek sağlanmaktadır. Oysa karmaşık tasarım problemlerini basit geometriler aracılığıyla çözmeye çalışmak, dağı koni, şimşegi düz çizgi olarak ele almak ile

benzerdir. Ancak günümüzde, önceleri karmaşıklık olarak tanımlanan durum ve hareketlerdeki düzenin keşfedilmesi, tasarım düşüncesine daha önceden tanımlanmış kodların yıkımı şeklinde yansımıştır. Artık düzen, sadece tanımlı geometriler ve simetri yoluyla değil, eğri çizgiler ve asimetri ile de sağlanabilmektedir. Bu nedenle günümüzde tasarım camiası daha karmaşık biçimler üretebilmekte ve çok daha fazla sayıda bileşenin etkisini göz önünde bulundurup karşılayan tasarımlar ortaya koyabilmektedir. Örneğin artık makine tarafından üretileceği için, ürünün biçiminde yalınlaşmaya gitmiyoruz, makineyi talebimizi karşılayacak şekilde geliştiriyoruz; mimaride formları temel geometrilerle sınırlı tutmuyoruz, dönemin harekete devinime kıymet veren ruhunu yapılarla organik formlar olarak yansıtıyoruz; kentleri konut, çalışma, dinlenme, ulaşım fonksiyonlarını yerine getiren durağan, grid yapılarla değil, tüm bu fonksiyonlar arasındaki sürekli etkileşimi ve hareketi temsil eden akışkan formlarla kuruyoruz.

Bilimsel araştırmanın parçadan bütüne yönelmesi, tasarım dünyasına işlevsellikten ilişkiselliğe yönelim şeklinde yansımıştır. Bu yönelim ise tasarımcının bakış açısının genişlemesini ve ortaya konulan tasarım problemini daha geniş bir perspektiften görerek kapsamlı çözüm önerileri sunmasını sağlamıştır. Daha da önemlisi bu değişim, tasarım disiplinlerinin kendi içlerindeki bütünselliği keşfetmelerinin ötesinde, birbirleri ile olan ilişkilerinin de kurulmasını sağlamıştır. Çünkü artık ortaya konulan ürünler, sadece kendi işlevleri bağlamında değil, ilişki içerisinde oldukları diğer varlıklar bağlamında da ele alınmaktadır. Bu durumda yapıyı çevreyi oluşturan her unsurun, bir diğerinin etkisi altında olduğu görülmeye başlanacaktır. Dolayısıyla kentin mimari ile, mimarının ürünle ilişkisi ve her tasarımın sanat, ekonomi ve sosyoloji gibi bilimlerle ilişkisi dikkate alınmak durumundadır.

20. yüzyılın son çeyreğinde bilimsel düşünceyi etkisi altına alan, determinizmden karmaşıklığa, Öklid geometrisinden fraktal geometriye, ağaç yapısından yarı-kafes yapısına geçiş ve kaosu potansiyellerinin keşfi, tasarım düşüncesinde de daha karmaşık ve bütüncül bir yaklaşıma yönelimi sağlamıştır; hem her bir disiplinin kendi içerisinde, hem de tasarım kavramının bütününde. Bu düşünsel dönüşümden hareketle, tek bir tasarım disiplinine hakim uzman tasarımcının yerini, farklı tasarım disiplinlerinin

birbirleri ile etkileşimlerini gören ve yorumlayabilen çok yönlü gelişime sahip tasarımcıların alabileceğini söylemek olasıdır.

2.2. Tasarım Düşüncesinin Ortak Paydası: Temel Tasarım Bilgisi

Bauhaus temel eğitiminin formüle edilmesi sonucu tüm dünyada tasarım okullarında uygulandığı haliyle temel tasarım eğitimi, biçim ve renge ilişkin belirli tespitler ve kabul edilmiş doğrular üzerinden gerek iki boyutlu gerekse üç boyutlu çalışmalarda estetiğin kurulmasına yönelik bilgilerin aktarılması ile bu bilgilerin deneysel çalışmalar yoluyla uygulamaya geçirilmesini içeren bir eğitim sürecidir. Tasarım eğitiminin çoğunlukla ilk yılı boyunca sürdürülen temel tasarım eğitiminde öğrencilere, tasarımın ‘öge’ ve ‘ilkeleri’ aktarılmakta ve her kuramsal bilginin ardından yapılan uygulamalarda öğrenciden kendisine verilen probleme, bu öge ve ilkeler yolu ile çözüm önermesi beklenmektedir. Burada ‘tasarım öğeleri’, biçimi oluşturan birincil öğeleri ifade etmektedir. Tasarım ilkeleri ise, biçimin kuruluşunda bu öğelerin düzenlenişine ilişkin temel kaideleri ifade etmektedir.

1972’de yayınlanan ‘Görsel Sanatlar ve Mimarlık İçin Temel Tasar’ adlı kitabında Hulusi Güngör tasarım öğelerini; çizgi, yön, biçim, ölçü, doku, renk, değer, aralık, hareket, ışık ve gölge olarak, tasarım ilkelerini ise tekrar, ardışık tekrar, uygunluk, zıtlık, koram, egemenlik, denge ve birlik olarak sıralamaktadır [24]. Bu sınıflandırma erken 20. yüzyılda ortaya konulan temel tasarım yaklaşımını temsil eden bir sınıflandırmadır. Prof. H. Demir Divanlıoğlu ise tasarım öğelerini, içerisine hacim ve mekanı alacak şekilde genişletmiştir. Demir Divanlıoğlu tasarım öğelerini; nokta, çizgi-yön, düzlem, hacim, biçim-şekil, mekan, ölçü-oran-aralık, doku, renk, hareket ve oluşma nedenleri, ışık-gölge olarak sıralamaktadır [25]. Benzer bir yaklaşımı Francis D. K. Ching’de de görebiliriz, fakat Ching konuyu ele alış biçiminde farklı bir tavır sergilemektedir. Mimarlık öğrencilerine tasarımın temel elemanları ve ilkelerini açıkladığı kitabında yaptığı sınıflandırmada Ching, biçime ve düzenlenişine ilişkin kavramlara mekan ve yapı çevre ile ilişkisinin kuruluşuna ilişkin tanımlamalar da eklemiştir. Bununla birlikte tasarım öğelerini nokta, çizgi, düzlem ve hacme indirgemiş ve daha önceki tanımlamalardan farklı olarak diğer tasarım öğelerini biçim başlığı altında ele almıştır [26].

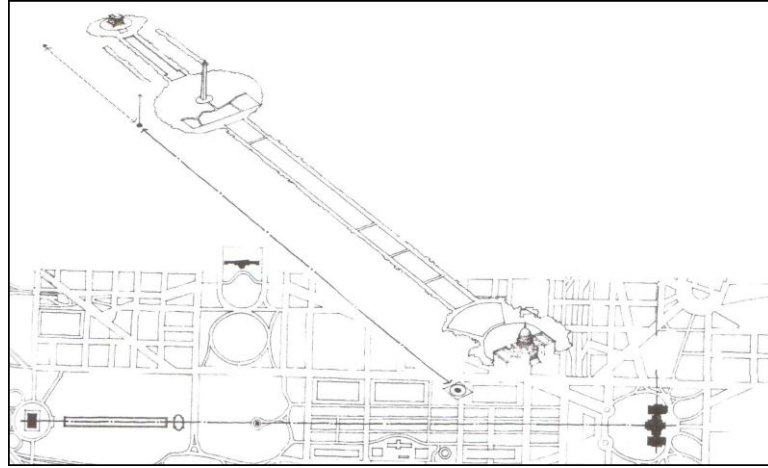
Günümüzde temel tasarım eğitiminin, biçimin kuruluşuna ilişkin bilgi olmanın ötesinde, mekan ve yapılı çevre ile ilişkisini de kurmaya ilişkin bilgiyi de kapsayarak daha geniş bir çerçevede ele alınmasının ilk sebebi, uygulama alanının grafik ve ürün ölçeğinden, kent ölçeğine kadar genişlemesidir. Çünkü temel tasarım bilgisi her ölçekte ortaya konulan tasarımın duyumsatacağı hisler ve ifade edeceği anlamlara ilişkin genel geçer kavramlar sağlamaktadır. İkinci gerekçe ise ürün ölçeğinden kent ölçeğine geçerken mekan kavramı ve mekansal organizasyonun önem kazanmasıdır. Çünkü kent planlamada mekan, onu kuran strüktürlerin biçimi değil bu strüktürler arasındaki ilişkiler üzerinden tanımlanmaktadır ve bu ilişkilerin kurulmasında yeni tanımlamalara gereksinim duyulmaktadır.

Eğitim sürecinde tüm tasarım disiplinlerinde ortak olan temel tasarım eğitiminin, tasarımcıların pratikte disiplinlerarası çalışmalarında nasıl bir zemin teşkil ettiğini görmek için öncelikle farklı tasarım disiplinlerindeki temsilleri ve kullanım şekilleri üzerinden ‘tasarım öğeleri’nin ortaklığına işaret edilecektir. Ardından farklı ölçeklerde ürünler ortaya koyan tasarımcıların projeleri üzerinden ‘tasarım ilkeleri’nin, pratikteki uygulamalarında tasarımcıda adeta içkin bir biçim dili olarak ortaya çıkışı açıklanmaya çalışılacaktır.

2.2.1. Tasarım Öğelerinin Ortaklığı

Tasarım öğeleri, ortaya konulan çalışmanın ölçeğinden bağımsız olarak biçimin kuruluşunda vazgeçilmez olarak kullanılan elemanlardır. Bununla birlikte kullanıldıkları ölçeğe bağlı olarak kullanım yerleri ve işaret ettikleri unsurlar da farklılık göstermektedir. Örneğin ‘çizgi’ öğesinin ürün tasarımı, mimari tasarım ve kentsel tasarım projelerinde kullanıldıkları yerleri inceleyelim. Düzlem ve hacimlerin kenarlarını tanımlayan bir unsur olarak çizgi, ürün tasarımında bir sandalyenin ayağı, oturma yüzeyi, sırt kısmı ve bunları birbirinden ayıran sınırları tariflerken, mimari tasarımda cephe boyunca uzanan pencereler, kolon ve kirişler, merdivenleri oluşturabilir. Kentsel tasarımda ise çizgi, yollar, tekrar eden yapılar veya otopark alanlarını ifade edebilir. Çünkü çizgi için belirli bir uzunluk ve belirli bir genişlik kabul etmek ve onu sınırlamak mümkün değildir. Genişliği ve uzunluğu ne olursa olsun eğer bir şey çizgi etkisi yapıyor, çizgisel bir özellik gösterebiliyorsa; o şey, o tasar içinde bir

izgi rolü oynuyor demektir [24]. Bununla birlikte çizgi, mimari tasarım ve kentsel tasarımda görsel bir eleman olmaktan başka, imgelenebilen bir elemandır da [26]. Bu kullanımın bir örneğini Washington’daki Lincoln anıtı, Washington anıtı ve Birleşik Devletler Başkanlık binasını aynı çizgisel düzlemde düzenleyen eksende görebiliriz (şekil 3.6).

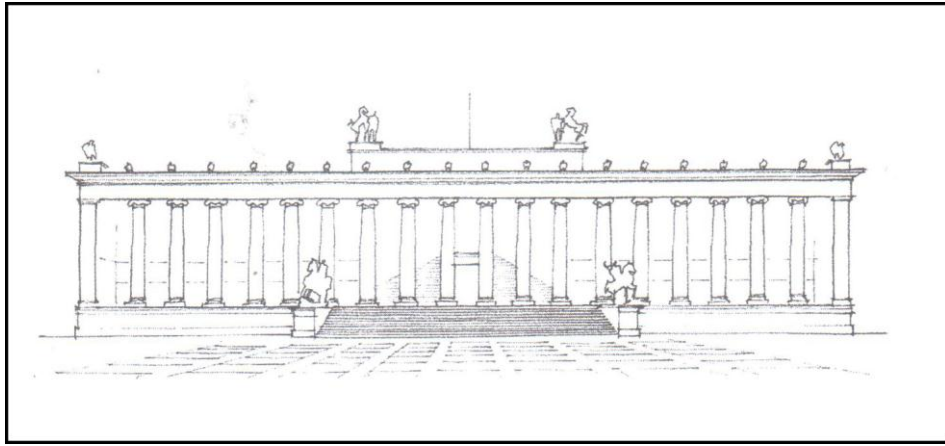


şekil 3.6. Lincoln anıtı, Washington anıtı ve Birleşik Devletler Başkanlık binasını tarafından oluşturulan eksen [26].



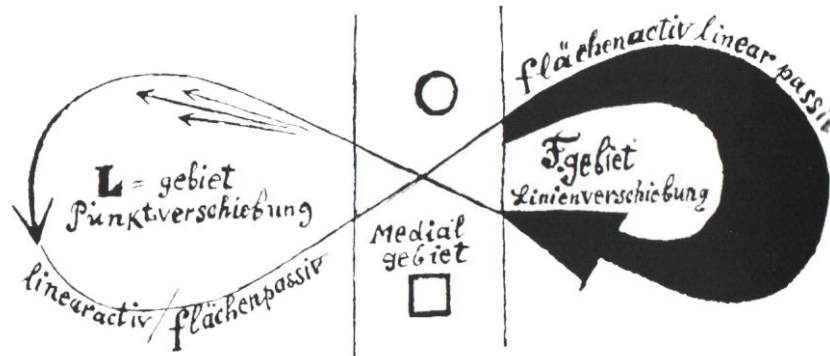
şekil 3.7. Hillhouse sandalyenin sırt kısmı, düzenli tekrar eden çizgilerle oluşturulmuştur [51].

Çizginin düzenli tekrarı düzlem tanımlamaya yardımcı olur. Charles Rennie Mackintosh'un Hillhouse sandalyesinde düzenli olarak tekrar eden çizgiler, sandalyenin sırt kısmındaki düzensizli tanımlamaktadır (Şekil 3.7). Yapılarda kullanılan sıralı kolonlar, binanın ön yüzeyini veya cephesini tanımlamak için kullanılırlar (Şekil 3.8). Kentsel tasarım ölçeğinde ise yaya ve taşıt yollarınca tekrar eden aydınlatma birimleri, yolun sınırını tanımlayan imgesel bir düzlemi temsil edebilir.



Şekil 3.8. Altes Müzesi, Berlin [26].

Çizginin, tasarımın her ölçeğinde -farklı unsurları tanımlamada kullanılsa da- ortak öge olduğu aşikar. Burada 'çizgi'nin tasarımcının disiplinlerarası çalışmasında etkin olan rolü, kullanımının ortaklığından ziyade, ifade ettiği anlamın ortaklığındadır. Paul Klee'nin çizgi teorisi üzerinden bu durumu örnekleyelim. Klee, aktif, pasif ve ortalama olmak üzere üç çizgi türünden bahseder (Şekil 3.9).



Şekil 3.9. Aktif, ortalama ve pasif çizgi [8].

“Aktif çizgi, ne yöne gittiği belli olan ya da olmayan, sürekli hareket halindeki, serbest çizgiyi ifade eder. Bir aktif çizgi, tutarlı bir form ifade etmeye başladığında ortalama bir çizgiye ve bu yeni çizgi de renklendirildiği zaman pasif çizgiye dönüşür, çünkü o durumda renk aktif unsurdur” [8].

Burada Klee’nin ortalama çizgisi, tanımlanabilir bir geometrik biçimi olan çizgidir ve düz çizgilerle kurulmaktadır. Aktif çizgi ise, temel geometrik biçimlerle tanımlanamayan, hareket halindeki çizgilerdir. Aktif çizginin hareketi eğri çizgiyle sağlanabileceği gibi, düz çizgilerin farklı yönlerde kullanımı ile de sağlanabilir.

Hangi ölçekte kullanıldıklarından bağımsız olarak aynı yönde kullanılan düz çizgiler durağanlığı, sağlamlığı ifade ederken, eğri ya da farklı yönlerde kullanılan düz çizgiler hareketliliği ifade eder. Dolayısıyla her çizgi türünün farklı ölçeklerde duyumsattığı hisler aynıdır. Bu nedenledir ki çizgi, farklı tasarım disiplinlerindeki çalışmalarının ortak paydasını oluşturan bir tasarım öğesidir.

Konuyu örnekler üzerinden daha anlaşılır hale getirmek istersek; Derin Sarıyer tasarımı ‘Manta’ kanepesi (Şekil 3.10), aynı paralelde kullanılan düz çizgilerle oluşturulan ve dört ayak üzerinde duran strüktürü ile stabil, sağlam bir görünüm sergilemekteyken Zaha Hadid tasarımı ‘Scoop’ kanepesi (Şekil 3.11), eğri çizgilerle oluşturulan strüktürü ile akışkan ve dinamik bir görünüm sergilemektedir.



Şekil 3.10. Manta, Derin Sarıyer [52].

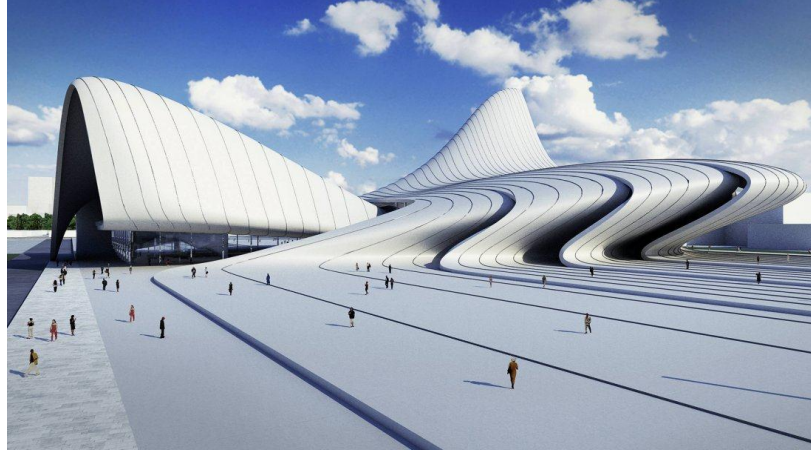


Şekil 3.11. Scoop, Zaha Hadid [53].

Benzer bir karşılaştırmayı yapı tasarımları üzerinden okumak için, Mies tasarımı ‘Seagram’ binası ile Hadid tasarımı ‘Haydar Aliyev Merkezi’ kıyaslanabilir. Seagram binası, cephede hiçbir hareketliliğe yer vermeyen düz çizgilerin eşit aralıklarla kullanıldığı yapısıyla stabil görünürken (Şekil 3.12), Haydar Aliyev Merkezi’nin cephesini oluşturan farklı büyüklük ve eğimdeki çizgiler, yapının sürekli hareket halindeymiş gibi algılanmasını sağlamaktadır (Şekil 3.13).

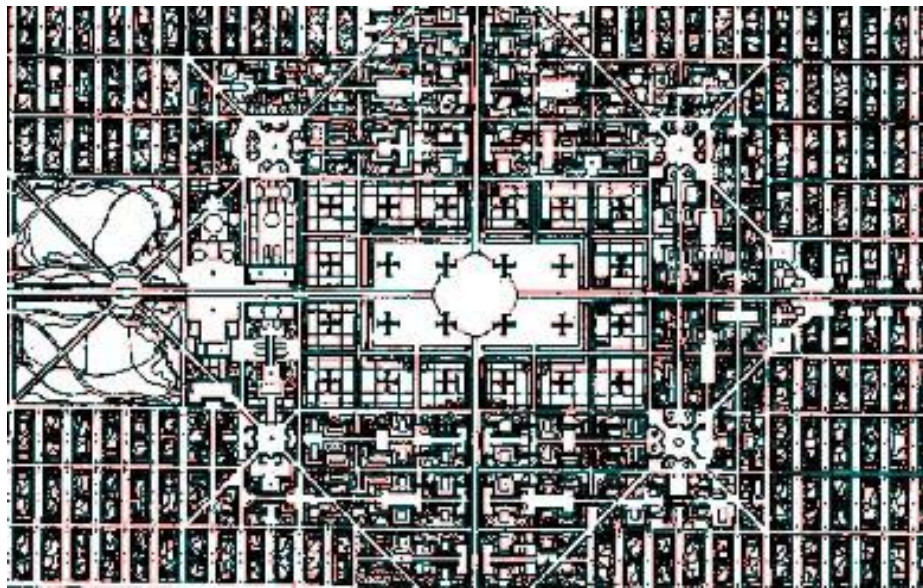


Şekil 3.12. Seagram, Ludwig Mies van der Rohe [54].



Şekil 3.13. Haydar Aliyev Merkezi, Zaha Hadid [55].

Kentsel tasarım ölçeğinde çizginin kullanımı ile mekanın durağan ya da hareketli algılanmasını, karşılaştırmalı örnekler üzerinden okumak istersek Le Corbusier'nin Ville Contemporaine ve Zaha Hadid'in Kartal-Pendik master planlarına bakabiliriz. Ville Contemporaine, plana hakim grid yapısını oluşturan aynı biçimdeki yapıların ardışık tekrarı ve düz yolları ile durağan, tamamlanmış hissi uyandırırken (Şekil 3.14), Kartal-Pendik master planında eğri çizgilerle oluşturulan organik formlarla akışkan ve çevresini de etkisi altına almak üzere harekete geçmiş bir görünüm sergilemektedir (Şekil 3.15).



Şekil 3.14. Ville Contemporaine, Le Corbusier [56].



Şekil 3.15. Kartal-Pendik masterplan, Zaha Hadid [57].

Tasarımın bir diğer ögesi olan ‘biçim’in farklı tasarım disiplinlerindeki kullanımını inceleyecek olursak biçim, sanat ve tasarımda sıklıkla bir eserin biçimsel yapısını –ki bu yapı, tutarlı bir imgeyi üretmek için bir kompozisyonun elemanlarını ve parçalarını koordine etme ve düzenleme tarzıdır- belirtmek için kullanılır [26]. Biçimleri tanıyıp sınıflandırmada ise şekilleri kullanırız. Şekil, düzlemin çevresini, kenarlarını veya hacmin silüetini gösterir [25]. Biçimler kendi içerisinde asal biçimler, düzenli ve düzensiz biçimler olarak sınıflandırılabilir.

Tasarım disiplinlerinde biçimin kuruluşunda kullanılan şekiller dönem dönem farklılık göstermiştir. Ancak aynı dönem içerisinde hakim olan biçim dili, her tasarım disiplinine uygulanabilen bir ortak üslup oluşturmuştur. Örneğin 20. yüzyıl başında modernizmin etkisiyle tasarımda asal geometrilerin kullanımına yönelinmiştir. Le Corbusier, asal geometrik biçimlerin kolayca anlaşılır olduğundan güzel biçimler olduklarını söyler [14]. Bu yönelim tasarım disiplinlerinin her birinde yaşanmış olup, farklı gerekçelerle açıklanabilir. Ürün tasarımında makine estetiği, biçimde yalınlaşmayı zorunlu kılmıştır. Maliyetin temel belirleyici olduğu üretim anlayışında süslemeden uzaklaşmanın zorunluluğu, yalın biçimlere yönelimi sağlamıştır. Mimaride biçimin yalınlaşması ve temel geometrik biçimlere yönelim, mekanın maksimum verimlilikle kullanımına yönelik gereksinimden doğmuştur. 20. yüzyılda kentsel tasarım yaklaşımında da kentsel alanın maksimum verimlilikle kullanımı düşüncesi, doğal kentlerin organik düzenlenişinin aksine, mesafeleri kısaltmak, açık ve anlaşılır, tamamlanmış kent imgeleri kurmak için grid planların tasarlanması sonucunu doğurmuştur. Görüldüğü

üzere döneme hakim olan rasyonel düşüncenin etkisiyle biçimde asal geometrilere yönelim, tüm tasarım disiplinlerine aynı dönemde benzer şekilde etki etmiştir.

Günümüzde ise tasarımda biçim, erken 20. yüzyılın aksine -basit geometrilerle oluşturulan durağan, katı, tamamlanmış yapıtlar değil- dinamik, devingen, esnek formlar oluşturacak biçimde kurulmaya başlanmıştır. Bu değişimin en temel sebebi, her şeyi sistematize etmeye ve yalınlaştırmaya yönelik rasyonel düşüncenin yerini, kaosun potansiyellerini keşfederek tamamlanmış yapıtlar değil, hareketler üretmeye odaklanan düşünce biçiminin almasıdır. Peki hareket odaklı bu üslup, farklı disiplinlerde biçimin kuruluşunu nasıl etkilemiştir ve tasarımcının disiplinlerarası çalışmalar üretmesine nasıl hizmet etmektedir? Bu soruyu günümüz disiplinlerarası tasarımcılarının en önemlilerinden Zaha Hadid'in farklı ölçeklerdeki tasarımları üzerinden yanıtlamaya çalışalım.

Biçim Hadid'de o denli güçlüdür ki, onun harekete vurgu yapan akışkan formları, her ölçeğe aynı etkiyi yaratacak bir üslupta aktarılmaktadır. Öyle ki Hadid'in ürün tasarımları konusunda bilgi sahibi olan kişi, farklı bir ölçekte tasarımına rastlaması durumunda, daha önceden bilgisi olmamasına karşın Hadid'e ait olduğunu sezinleyecektir, aynı durum her bir ölçek için geçerlidir. Hadid, içerisinde yaşadığımız dönemin, harekete ve rastlantısal olanın gücüne verdiği değeri belki de en çok duyumsayan tasarımcılarından. Tasarımları üzerinden Hadid'in farklı ölçeklerde aynı üslubu doğuran ve yapısal bütünlük arz eden biçimlerini incelemeye, İtalyan Artemide firması için tasarladığı Genesy lambası ile başlayalım. Genesy'nin tasarımında Hadid, tek gövdeden çıkan ve giderek artan oranda karmaşıklaşan ağaçların yapısına öykünmüştür (Şekil 3.16). Organik formların sahip olduğu dinamizmi tasarımlarında doğal bir akışkanlık hissi yaratmak için kullanan Hadid, Genesy'nin tasarımında da bu akışkanlık ve hareket hissini yakalamıştır.



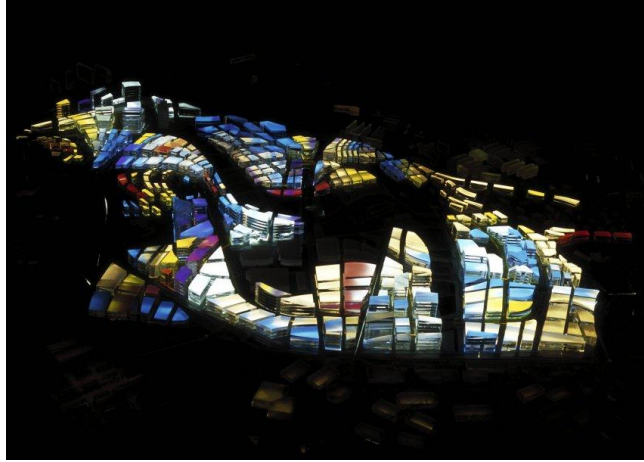
Şekil 3.16. Genesy, Zaha Hadid [58].

Aynı dinamizm ve akışkanlık Hadid'in mimari tasarımlarında da kendini göstermektedir. Abu Dhabi Sahne Sanatları Merkezi için tasarladığı yapıda Hadid, biçimi kuran organik çizgiler, bu çizgilerin yönelimi ve oransal kurgusu ile yapının bütününe karadan denize hareket edermişçesine akışkan bir görünüm sergilemesini sağlamıştır (Şekil 3.17). Genesy ve Abu Dhabi Sahne Sanatları Merkezi tasarımında Hadid'in, aynı 'biçim' dilini farklı ölçeklerde nasıl başarıyla kullandığı ve 'biçim'in farklı tasarım disiplinlerinde çalışmaya nasıl ortak bir zemin hazırladığı ortaya konmuştur. Konuyu Hadid'in kent ölçeği ve grafik tasarımları üzerinden deşifre etmeye devam edelim.



Şekil 3.17. Abu Dhabi Sahne Sanatları Merkezi, Zaha Hadid [59].

2001 yılında tasarladığı One-North master planında Hadid, biçimin transformasyonu ile elde edilen yapıları ve bu yapıların sıralanışının oluşturduğu organik mekansal düzenlemesi ile, 200 hektarlık kentsel alanda, aydınlatma birimi tasarımı ya da mimari tasarımlarında kullandığı akışkan ve dinamik biçim dilini kent ölçeğine taşımıştır (Şekil 3.18).



Şekil 3.18. One-North masterplan, Zaha Hadid [60].

Üç boyutlu çalışmalarından sonra Hadid'in iki boyutlu çalışmalarında da hareketi algılamak mümkündür. Marburg firması için tasarladığı duvar kağıtlarının tanıtımında kullanılan bir tanıtım fotoğrafı, Hadid'in 'biçim'i farklı ölçeklerde ortak bir görsel anlatım sağlamak için ne denli güçlü bir araç olarak kullandığını gözler önüne sermektedir (Şekil 3.19). Şekil 3.19'da görülen duvar kağıdı tasarımı, hemen önünde sergilenen masa tasarımı ile aynı derinlik etkisini, aynı akışkan biçimleri ve aynı hareketlilik etkisini sağlamaktadır.



Şekil 3.19. Duvar kağıdı tasarımı, Zaha Hadid [61].

Tasarım öğelerinin farklı disiplinlerde çalışmalar yapmak için tasarımcıya tanımladığı zeminin, çizgi ve biçim öğelerinin farklı ölçeklerdeki kullanımı üzerinden incelenmesinin ardından tasarım ilkeleri, farklı ölçeklerdeki uygulamalarına ilişkin örnekler üzerinden bütünlük tasarım yaklaşımını olanaklı kılan öğeler olarak ele alınacaktır.

2.2.2. Tasarım İlkelerinin Ortaklığı

Tasarım ilkeleri biçimin kuruluşunda, ortaya konulan çalışmanın ölçeğinden bağımsız olarak benzer anlatımlar sağlamak için kullanılmaktadırlar. Tıpkı tasarım öğelerinde olduğu gibi tasarım ilkelerinde de anlam birliği olması ile birlikte, kullanım yerleri o ölçeği tanımlayan öğelere göre farklılaşmaktadır. Örneğin ürün tasarımında rengin kullanımı ile sağlanabilen egemenlik ilkesi, mimari tasarımlarda girişi vurgulamak için cepheden öne çıkarılmış geniş bir kapı ile sağlanabilir. Kent ölçeğinde ise egemenlik, bir ekseni sonlandırmak, bir kentsel mekanın merkezini işaretlemek ya da mekanda bir odak oluşturmak için kullanılan dikey çizgisel bir yapıyla sağlanabilir.

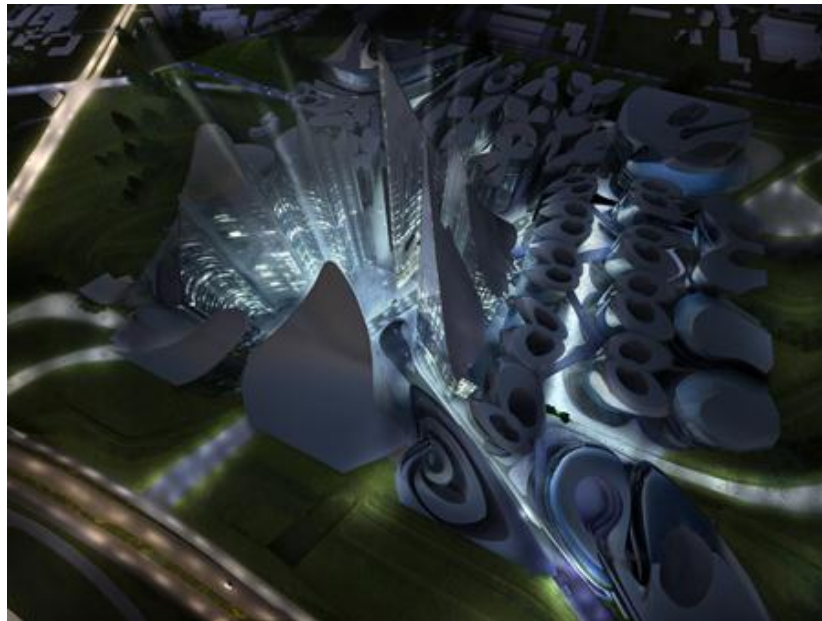


Şekil 3.20. Egemenlik ilkesinin kentsel tasarımda kullanımı, Rem Koolhaas [62].

Örnekler üzerinden tasarım ilkelerinin farklı ölçeklerdeki tasarımlarda aynı etkiyi yaratmak için nasıl kullanıldığını gözlemeye ‘egemenlik’ ilkesi ile başlayalım. Mimar Rem Koolhaas’ın Dubai’de inşa edilecek kare şeklindeki bir yapay ada için hazırladığı master planda, adanın bir köşesinde inşa edilmesini önerdiği 180 metre çapındaki 44 katlı dairesel yapı, adanın tamamına hakim olan ızgara plan içerisinde egemen bir öge olarak karşımıza çıkmakta (Şekil 3.20). Mimarın bu etkiyi sağlamada kullandığı

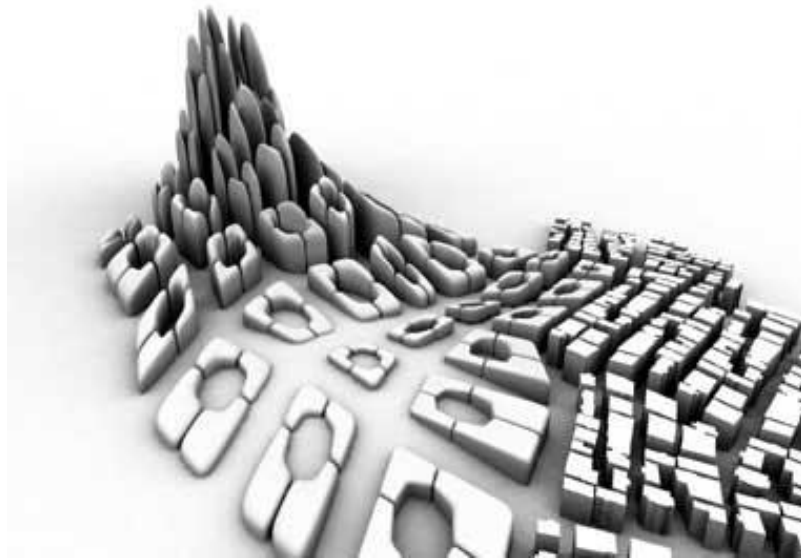
yöntem, ‘egemenlik’ ilkesinin kullanımıdır. Egemenlik ilkesi genellikle ilk olarak ölçü egemenliği olarak algılanır. Ancak kompozisyonda veya mekanda değer, doku, renk, biçim, vs. ile de egemenlik kurulabilir [24]. Burada yapı, hem inşa edileceği alandaki tek küresel form olması, hem de adadaki konumu itibariyle biçim ile egemenlik kurulmasına örnek teşkil etmektedir.

Tasarımda egemenlik ilkesinin bir başka örneğini ise Zaha Hadid’in ‘Sofya Karo Çok Fonksiyonlu Master Planı’ndan okuyabiliriz. (Şekil 3.21) Hadid bu projesinde egemenliği, ölçü yoluyla sağlamıştır. Böylelikle planda dikkatin belirli bir alana kayması ve o yöne bir yönelim sağlamıştır. Aynı çalışmada tasarımın bir başka ögesi olan ‘denge’yi Hadid, yüksek yapıları daha dar bir alanda, düşük katlı yapıları ise daha geniş bir alanda kurgulayarak sağlamıştır. (Tasarımda denge erken dönemlerde simetri ile sağlanırken, geç 20. yüzyılda asimetri ile de denge kurulabileceği ortaya konmuş ve bu tür çalışmalar ‘dinamik denge’ olarak adlandırılmıştır. Hadid bu çalışmasında dinamik dengeden faydalanmıştır.) Planda işlevleri aynı olan binaların, form olarak da benzer yapıda kullanılması, ‘tekrar’ ilkesinin biçim-fonksiyon ilişkisini kurmada kullanımına örnek teşkil etmektedir. Dairesel formlar ile yükseldikçe daha da keskinleşen sert çizgiler arasındaki karşıtlık da yine işlevsel farklılığa vurgu yapan bir unsur olarak, tasarımda ‘zıtlık’ ilkesinin uygulamasının bir temsilidir.



Şekil 3.21. Sofya Karo Çok Fonksiyonlu Master Planı’nda egemenlik, denge, tekrar, zıtlık ilkelerinin kullanımı, Zaha Hadid [63].

Hadid'in tasarımlarından okuyabileceğimiz diğer bir tasarım ilkesi 'koram'dır. Master planlarında tasarımcı, işlev çeşitliliklerinden doğan kat yükseklikleri arasındaki farkı, görsel bir bütünlük oluşturacak şekilde kurgulayabilmek için koram ilkesini çalışmalarına uygulamaktadır. Kartal-Pendik master planında bu ilke net bir biçimde gözlenebilir. (Şekil 3.22)



Şekil 3.22. 'Kartal-Pendik Master Planı'nda koram ilkesinin kullanımı, Zaha Hadid [57].

Kent ölçeğinden ürün ölçeğine geçtiğimizde Hadid'in kentsel tasarımlarında kullandığı ilkeleri aynı şekilde ürüne de uyguladığını görebiliriz. Alessi firması için tasarladığı masa aksesuarında Hadid, birbirleri ile geniş organik yüzeyler boyunca temas eden parçalar arasındaki ilişkiyi koram yoluyla sağlamıştır (Şekil 3.23).



Şekil 3.23. Koram ilkesinin ürün tasarımında kullanımı, Zaha Hadid [64].

Son olarak bir duygunun kullanıcıya/izleyiciye aktarılmasında tasarım ilkelerinden nasıl faydalandığımı, Hadid'in mimarisi üzerinden inceleyelim. Kentle havaalanını birbirine bağlayan cadde üzerinde havaalanına yakın bir noktada konumlanan Wangjing Soho ofis ve ticaret merkezi, kente yeni gelen ve ayrılan insanlara bir karşılama ve vedalaşma noktası gibidir [27]. Bu etki, caddeye uzak olan yapının, önündeki küçük yapıya egemen bir formda ve ölçüde tasarlanması ve caddeye doğru kapanan biçimlenişle, önünden geçen caddeye yönelimin sağlanması yoluyla yaratılmıştır (Şekil 3.24). Dolayısıyla bu projede yapıya atfedilen kente gelen konukların karşılanması etkisini sağlarken Hadid, egemenlik, yön ve ölçü ilkelerinden yararlanmıştır. Hadid'in her ölçekteki tasarımında sezilen hareket ediyormuş hissi, Wangjing Soho'da da kendini göstermektedir. Hadid'in tasarımlarında hareket etkisini algılamamızı sağlayan ise ölçü farklılıkları, yön farklılıkları ve eğri çizgilerle oluşturulan biçimlerdir.



Şekil 3.24. Wangjing Soho, Zaha Hadid [27].

Bölüm boyunca sunulan örnekler göstermektedir ki temel tasarım bilgisi tasarımcıya, ortaya koyacağı ürünlerde yapısal bir bütünlük elde etmesi ve düşüncelerini farklı ölçeklerde doğru bir biçimde aktarabilmesine olanak sağlayan araçlar sunar. Çünkü bu öge ve ilkelerin kullanımı yoluyla kurulan biçimler, ölçek farklılığından bağımsız olarak aynı hisleri duyumsatacak ve aynı anlamlara karşılık gelecektir; tıpkı Hadid'in organik formlarının ürün, mimari ve kent ölçeklerinde hareket hissi yaratması gibi.

Fakat elbette yapısal bütünlük ve anlatımdaki isabetlilik, ortaya konulan tasarımın kabul edilebilir olmasında yeterli değildir. Zaten herhangi bir tasarımı yalnızca biçimsel

olarak değerlendirmek de doğru değildir. Bu noktada temel tasarım bilgisinin tasarımcıyı disiplinlerarası bir konuma taşımasındaki rolünün görsel bütünlük ve estetiğin yakalanması noktasında sınırlı kaldığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla temel tasarım eğitimi almış tasarımcıların her ölçekte çalışabileceği savunulamaz. Ancak tasarımcının bu eğitim sürecinde edindiği bilgilerin, tekniğin artan olanakları ile ürün-temsil mesafesinin artması ve marka tasarımcılara yönelik farklı çalışma alanlarından gelen talepler ile birleştiğinde, farklı disiplinlerde çalışabilme konusunda onu daha yetkin hale getirdiği, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylı olarak incelenecektir.

2.3. Tekniğin Artan Olanaklarının Etkisiyle Ürün-Temsil Mesafesinin Açılması

“Teknoloji ve onun gücü, günümüz yaşamının özünü tariflemekte. O yalnızca her yerde değil, her şeyin içinde ve çevresinde; Batı yaşamının her alanını kontrol eden ve yöneten sürekli, muazzam, büyüyen bir etki teknoloji” [20].

Yaşamın her alanına, neredeyse içkin olarak yerleşmiş olan teknoloji, son yıllarda her bileşeniyle modern hayatı giderek artan oranda etkilemektedir. Tasarım disiplinlerinde teknolojinin etkisi incelendiğinde, yeni malzeme ve üretim yöntemlerinin keşfi, strüktürün kurulmasında farklı bir araya getirme yöntemlerinin geliştirilmesi, yeni biçim dillerinin kurulması, gelişen bilgisayar teknolojilerinin etkisi ile ürün/yapı/kent ölçeklerinde sanal ortamda görselleştirme, simülasyon ve üç boyutlu çıktıların elde edilmesi, gelişen iletişim ağı yoluyla müşteri-tasarımcı arasındaki geri bildirimlerin hızlanması sonucu tasarımın sonuca bağlanma sürecinin kısalması gibi pek çok konudan söz edilebilir. Bu çalışmaya konu olacak bağlamda teknolojiyi değerlendirmek gerektiğinde yanıt aranacak soru, tekniğin gelişen olanaklarının bütünlük tasarıma yaklaşımına nasıl hizmet ettiği ve bu olanakların, tasarımcının çalışma alanını genişletmesindeki rolünün tespitine çalışılması olacaktır.

Yukarıda sözü edilen teknolojik gelişmeler, farklı tasarım disiplinlerinin çalışma biçimini bir şekilde etkileyen ve yönlendiren araçlar sunmuştur. Fakat konuyu tasarımcının çalışma alanını genişleten gelişmeler bağlamında sınırlamak istediğimizde, karşımıza çıkan unsurlar, üretim yöntemlerindeki gelişmeler, yeni ve geliştirilmiş malzemelerin kullanılmaya başlanması ve gelişen bilgisayar teknolojilerinin olanak

sağladığı gerçek zamanlı modelleme ve analiz teknikleri ile simülasyon teknikleridir. Yaşanmakta olan bu gelişmeler, üretim yöntemi ve malzeme bilimindeki gelişmeleri kapsayan ‘üretim teknolojileri’ ve bilgisayar teknolojilerindeki gelişmeleri içeren ‘temsil teknolojileri’ başlıkları altında ürün-temsil mesafesini açan unsurlar olarak ele alınacak ve tasarımcının çalışma alanının sınırlarının genişlemesine nasıl olanak sağladıkları açıklanmaya çalışılacaktır.

2.3.1. Üretim Teknolojilerindeki Gelişmeler

Tasarımda son yıllarda yeni ve geliştirilmiş üretim yöntemleri ve malzemelerin kullanılmaya başlanması, ürün ve mimari ölçeğinde tasarımcıyı üretime ilişkin kısıtlamalardan giderek uzaklaştırmaktadır. Öyle ki tasarlanan temsilin gerçekleştirilmesi sürecinde tasarımcı, uygulamaya katılmak zorunda bile değildir artık. Bu durum, tasarımcıyı temsili ile ürünü uzlaştıran bir konumdan, temsile çok daha yakın bir konuma taşımaktadır. Oysa 20. yüzyıl başında tasarımcı, ürünün temsili kuran sanatçı/zanaatkar ile üretimi gerçekleştiren makine arasında bir köprü kurması beklenen kişi olarak hem üretim hem de temsilden sorumludur. Başarısı, yalnızca ürünün temsili değil, malzemeye ve üretime ilişkin bilgisinin derinliğinde yatmaktadır.

Yaklaşık on yıllık bir çalışma sonunda Michael Thonet tarafından 1853 yılında patenti alınan ahşap bükme yönteminin ilk olarak kullanıldığı, paketleme ve nakliye kolaylığı sağlaması için altı parça şeklinde üretilen Thonet sandalyeleri, dönemin kısıtlı üretim tekniklerine bir yenisini daha eklediğinden büyük bir hayranlık ve ilgiyle karşılanmıştır [3]. Thonet’in seri üretimde ahşap bükme yöntemini geliştirmesinden önce sandalye tasarımı yapan kişinin, ahşabın bükülmesi ile elde edilecek biçimler tasarlamasından söz edilemez. Üretim yöntemine ilişkin bu tür kısıtlamalar ise, tasarımcıyı malzeme ve üretim tekniği konusunda daha donanımlı olmaya zorlamaktadır.

Yüzyıl başında tasarımcının başarısı malzeme ve üretim konusundaki etkinliğine son derece bağımlıyken, yüzyıl sonuna gelindiğinde tasarımcı, malzeme ve üretim tekniğinin kısıtlamalarından giderek bağımsızlaşmakta ve tasarımlarını adeta bir sanatçının özgün yaratısı olarak ortaya koyabilmektedir. Çünkü neredeyse tasarımcının

literatüründen ‘üretilemez’ sözcüğü kalkmaktadır. Bu durumda tasarımcı, üretime dair kaygılardan uzaklaşarak, temsile odaklanmaktadır. Tasarımcının temsile yaklaşmasının sonucu ise, malzeme ve üretim bilgisine sahip olmayan kişilerin de tasarlama konusunda söz söyleyebilir hale gelmeleridir. Dolayısıyla tasarım disiplinlerinin sınırları, üretim teknolojilerindeki gelişmelere koşut olarak genişlemektedir. Bu durumun somut örneklerini, tasarım camiasında son yıllarda ortaya konulan ürünlerden net bir biçimde okumak mümkündür.

2008 yılında ‘Riva 1920’ adlı firma için tasarladığı sandalye ‘Kairo’ için Karim Rashid şöyle söylüyor:

“Riva 1920 için Kairo sandalyenin eskizlerini yaparken ilk düşüncem, bütün bir tomruktan mümkün olan en düşük miktarda malzemeyi eksilterek tek parça bir obje oluşturmaktı” [28]

Rashid’in tasarımına ilişkin sarf ettiği bu tek cümle dahi tasarımcının, üretim yöntemine ilişkin kısıtlamalardan ne denli uzak olduğunu ifade etmektedir. Üstelik bu durumda tasarımcının zihnindeki tek parça ahşaptan üretilecek mobilya ideali, tasarımının eskizde kalması ile sonuçlanmamış, Riva 1920 tarafından üretilen bir nesne olarak karşımıza çıkmıştır. (Şekil 3.25)



Şekil 3.25. Kairo sandalye, Karim Rashid [66].

Sedir ağacından üretilen ve 100x72 cm genişlik ve derinliğinde, 70cm yüksekliğindeki Kairo sandalyenin üretim sürecinde ilk önce kare haline getirilen sedir gövdesi, sekiz

saat boyunca aralıksız olarak çalışan CNC makinesi ile istenen biçime getirildikten sonra tamamen el işçiliğiyle yaklaşık dört saat süren bir çalışmanın ardından yüzeyi pürüzsüz hale getirilerek son halini almaktadır. (Şekil3.26)



Şekil 3.26. Kairo sandalyenin cnc tezgahta işlenme süreci [66].

Yüzyıl başında rasyonel düşünce sonucu tasarımın odağına yerleşen fonksiyonellik, malzeme ve üretimin gerçekleri gibi faktörler günümüzde yerini üretim yöntemindeki gelişmelere bağlı olarak giderek özgürleşen tasarımcının hayal dünyasının sınırlarını zorlayan özgün çalışmalara bırakmıştır. Tekniğe ilişkin bilgi, yaratıcı zekanın ortaya koyduğu özgün biçimlerin yarattığı etkinin gerisinde kalmıştır. Bu durumda tasarımcı, ‘nasıl üretilir’ sorusunu aşarak, düşüncesini özgürleştirme imkanı bulmuştur.

Üretime dair kısıtlamaların etkisinin azalması, yalnızca ürün tasarımcısının düşüncesini özgürleştirmekle kalmamış, üretim bilgisine sahip olmayan kişilerin dahi hayata geçirilebilir tasarımlar ortaya koymasına olanak sağlamıştır. Bu nedenledir ki malzeme ve üretime ilişkin bilgilerle donatılan endüstri ürünleri tasarımcısından başka, farklı disiplinlerde yetişen giderek artan sayıda insan, ürün tasarımı konusunda söz söyleyebilir hale gelmektedir. Architectural Association’da mimarlık eğitimi aldığı yıllar boyunca Zaha Hadid’in plastik enjeksiyon yöntemine ilişkin bilgi ile donatılması beklenemez. Ancak Hadid 2008 yılında, plastiğin dikişsiz ve eksiz işlendiği enjeksiyon teknolojisi ile geri dönüşümlü malzemeden üretilen ayakkabı tasarımına imza atmıştır.



Şekil 3.27. Melissa, Zaha Hadid [67].

Dünyanın en büyük ayakkabı üreticilerinden Grendene'nin markası Melissa için Hadid tarafından tasarlanan ayakkabının tanıtımında 'Zaha Hadid'in Rüyası' sloganının kullanılması, tekniğin olanaklarından bağımsızlaşan tasarımcının özgün yaratısının ne denli ön plana çıktığının açık bir ifadesi olarak okunabilir. (Şekil 3.27) Melissa'nın sahip olduğu patentli enjeksiyon teknolojisi, Hadid'in mimarisinde uyguladığı akışkan formlarının kusursuz bir biçimde -O'nun moda sektörüne ilk adım attığı- ayakkabı tasarımına taşınmasına olanak sağlamıştır. Bir mimar olarak Hadid, plastik malzemeden enjeksiyon yoluyla üretilen ilk ayakkabı tasarımında, Melissa'nın teknik ekibi ile birlikte çalışarak, ürününü üretilebilir kılmıştır.

Melissa için tasarladığı ayakkabıdan başka, Zumbotel firması için Sawaya&Moroni işbirliği ile tasarladığı 'Vortexx' aydınlatma birimi ve yine Sawaya&Moroni için hazırladığı, parlatılmış paslanmaz çelikten üretilen sandalye tasarımı 'Z Chair' gibi pek çok ürününde, Hadid'in çizgisinin ürünlere taşınabilmesi için tekniğin olanaklarının zorlandığını görmekteyiz. Ancak bu durum her seferinde, eskizlerin rafa kaldırılması değil, üretilebilir kılınması ile sonuçlanmıştır. Dolayısıyla tasarımcı, tekniğin gelişen olanakları sayesinde odağını malzeme ve üretimin gerçeklerinden, ortaya konulan biçim ve kullanıcıda oluşturacağı izlenime kaydırmış bulunmaktadır. Üretim tekniklerindeki gelişmenin ötesinde malzeme bilimindeki gelişmeler de bu durumu desteklemektedir.

2008 yılında MoMA (Museum of Modern Art) daimi koleksiyonuna eklenen Konstantin Grcic tasarımı ‘Myto’ sandalye, 2006 yılında kimya devi Basf firmasının Grcic’den, geliştirdiği ‘Ultradur® High Speed (polybutylene terephthalate – PBT)’ adlı plastik malzemeyi kullanarak bir ürün tasarlaması istediğinde ortaya çıkmış bir sandalyedir (Şekil 3.28). Tasarımın önemli ölçüde malzemeden ilham aldığını söyleyen Grcic, Ultradur’un olağanüstü akışkan yapısı sayesinde daha dar kesitler çalışma imkanı bulmuş ve sandalyenin tek parçadan oluşan ince yapısına rağmen 500 kiloluk stres testlerini geçerek sahip olduğu dayanım ve sağlamlık ile dikkat çekmiştir.



Şekil 3.28. Myto sandalye, Konstantin Grcic [68].

Grcic’in kağıt sandalye maketlerinin ardından yapılan modellemeler sonrasında prototipleri yapılmaya başlanan sandalye, tasarıma sadık kalınarak narin yapısının dayanıklılığını en üst düzeye çıkarmak amacıyla malzemeye müdahale edilerek üretilebilir ve kullanılabilir kılınmıştır. Minimum malzeme kullanılarak maksimum mukavemetin elde edilmesinin hedeflendiği proje için Basf mühendisleri, tasarımcının ortaya koyduğu biçimi en yüksek dayanıma ulaştırmak amacıyla on beş ayrı kimyasal bileşen geliştirmişlerdir [29]. Strüktürün kendisinin bütünüyle taşıyıcı olduğu Myto sandalye, tasarımcıyı malzemenin kısıtlamalarından arındırmanın önemli bir örneğini temsil etmektedir.

Günümüzde tekniğin gelişen olanaklarına koşut olarak tasarımcının malzeme ve üretime ilişkin kısıtlamalardan giderek uzaklaşması hiç kuşkusuz çalışma serbestisi kazandırmaktadır. Bu nedenledir ki geç 20. yüzyıla kadar tasarımcı, eskizinde dahi üründe kullanılacak malzemenin ve bu malzemeden doğan üretim tekniğinin kısıtlaması altında –mobilya tasarımcısı, cam sanatçısı, seramik sanatçısı gibi– bir konuda

uzmanlaşmaya yönlendirilirken, günümüzde endüstri ürünleri tasarımcısı günlük kullanım nesnelerinin tamamı hakkında söz söyleme yetkisi ile donatılmıştır. Daha da ötesinde, yukarıda örneklendirildiği üzere, mimarlık gibi farklı disiplinler içerisinde yetişmiş olan tasarımcıların da endüstri ürünleri tasarımı disiplininin kapsamı içerisinde çalışmalar gerçekleştirmesi olanaklı hale gelmiştir. Yaşanmakta olan bu gelişmeler net bir biçimde ortaya koymaktadır ki malzeme ve üretime ilişkin bilginin ve becerimizin giderek artması, tasarımcının daha geniş bir alanda çalışmasına olanak sağlamak ve bütünsel tasarım yaklaşımının gelişmesine hizmet etmektedir.

2.3.2. Temsil Teknolojilerindeki Gelişmeler

Üretim teknolojilerindeki gelişmeler, çoğunlukla farklı disiplinlerde yetişen insanların, endüstri ürünleri tasarımı konusunda çalışmasına olanak sağlaması yoluyla tasarımcının disiplinlerarası konumuna hizmet ederken; temsil teknolojilerindeki gelişmeler, tasarımcının daha geniş bir ölçekte çalışmasını olanaklı kılmaktadır. Çünkü temsil teknolojilerinin gelişimi, bilgisayar ortamında hazırlanan gerçek zamanlı modeller ve simülasyonlar ile bu modeller üzerinden yapılan analizler yoluyla tasarımcıya, tek başına sahip olamayacağı kadar geniş ölçekte bilgiyi kullanma olanağı sağlamaktadır. Bu durumda mimarın statik bilgisi, ürün tasarımcısının ergonomi bilgisi, şehir plancısının çok sayıda işlev arasında kurmak zorunda olduğu ilişkilerin organizasyonu gibi uzmanlık gerektiren teknik çalışmalar, bilgisayara devredilmektedir. Böylelikle tasarımcı uygulamada gerek duyulan teknik altyapıyı bilgisayar aracılığıyla sağlayarak uygulamadan uzaklaşmakta, temsile yaklaşmaktadır.

Uygulama için gerek duyulan teknik bilginin yoksunluğu bilgisayar aracılığıyla giderilebildiğine göre tasarımcı, uzmanlık alanının dışında da gerçekleştirilebilir temsiller ortaya koyabilir. Bu noktadan hareketle denilebilir ki ürünün temsiline ilişkin sağladığı bilgi ve araçlar yoluyla bilgisayar, ürün ve temsil mesafesini açarak ressam ve ürün tasarımcısını mimara, mimarı endüstri ürünleri tasarımcısı ve şehir plancısına dönüştüren araçlar sunar. Çalışmanın devamında temsil teknolojilerindeki gelişmelerin, tasarım disiplinlerinin sınırlarının belirsizleşmesine hizmet edışı örnekler üzerinden açıklanacaktır.

1930’larda Frank Lloyd Wright tarafından tasarlanan ‘Johnson Wax’ binası, tabanda 23 cm, tavanda 550 cm çapındaki ağaca benzeyen kolon yapısıyla, Wright’ın taşıyıcılığı konusunda en çok spekülasyona sebep olan yapısıdır. (Şekil 3.29) Yapı denetimcileri, bu kolonların taşıma kapasitesinin yeterli olmadığı düşüncesiyle bir test kolonunun inşa edilmesi gerektiğini öne sürmüş ve binanın taşıyacağı yüke karşı kolonların dayanımının inşa edilen bu kolon üzerinden test edilmesini talep etmişlerdir. Yapılan test sonucu Wright’ın ‘nilüfer yaprağı’ adını verdiği kolonlarının, taşıması beklenen on iki ton yükün çok üstünde –yaklaşık altmış ton- yük taşıma kapasitesi olduğu onaylanmış ve yapının inşasına izin verilmiştir [30].



Şekil 3.29. Johnson Wax binası’nın ‘nilüfer yaprağı’ kolonları, Frank Lloyd Wright [41].

1930’larda tasarlanan ‘nilüfer yaprağı’ kolonların taşıyıcılığında emin olmanın belki de tek yolu inşa etmektir. Aksi taktirde elde yapılan ve net bir sonuca ulaştırmayan hesaplamalardan başka güvenilecek tek unsur Wright’ın kesin olarak inandığı iç güdüsü olacaktır. Ancak günümüzde, gelişen modelleme ve analiz teknikleri, bilgisayar ortamında bir ürün/yapıya ilişkin gerekli tüm hesaplamaların yapıldığı ve inşa edilmesine gerek kalmaksızın doğru yapısal çözümlere ulaşılmasını sağlayan bir araç haline gelmiştir. Bu durum yalnızca strüktüre ilişkin bir çözüm sunmakla

kalmamış, yapının sahip olduğu diğer bileşenler ve çevresel faktörlerin yapı üzerindeki etkisini de içine alarak kapsamlı bir bilgi ve analiz olanağı sunmuştur.

“Modern bina karmaşık bir makinedir. Sadece yapı olarak değil, ayrıca mekanik, elektrik, elektronik olarak ve çevreye duyarlı bina yönetimi açısından da modern binalar, onları tasarlamak ve kontrol etmek için oldukça fazla bilgi gerektirmektedirler. Bu karmaşıklık giderek artıyor, fakat çelişkili olarak, aynı zamanda daha da basitleşiyor” [20].

Yapının giderek artan kompleksliğine karşın, aynı zamanda basitleşmesindeki en etkili faktör, yapıyı oluşturan çok sayıdaki bileşene ilişkin veri ve birbirleri ile etkileşimlerine ilişkin hesaplamaların, bilgisayar teknolojileri sayesinde daha önce mümkün olmadığı düzeyde ve hızda sağlanabilmektedir. Peki bu durum tasarımcının çalışma biçimini nasıl etkilemiştir?

İlk olarak 1894 yılında açılan Groninger müzesi, Hollanda’nın en güzel müzesi olma ünvanını 1994 yılında baş mimar Alessandro Mendini’nin koordinatörlüğünde dönemin dünyaca ünlü marka tasarımcılarından yapı ve iç dekorasyon projeleri istenilerek oluşturulan yeni yüzü ile almıştır. Üç ana pavyondan oluşan müzenin gümüş renkli silindirik yapısı Philippe Starck, çaprazında yer alan sarı kule Alessandro Mendini ve uçuk mavi dekonstrüktivist pavyon -merkezi Viyana’da olan mimarlık ofisi- Coop Himmelb(l)au tarafından tasarlanmıştır. (Şekil 3.30) Paris’te bir endüstriyel tasarım ve iç mimarlık okulu olan École Camondo’da eğitim görmüş Philippe Starck’tan başka, Alessi gibi firmalar için tasarladığı ürünlerin yanı sıra, Domus, Casabella gibi tasarım camiasının saygın dergilerinde yayınlanmış yazıları ve tasarım alanında ilk lisansüstü eğitim kurumu olan Domus Akademi’nin kurucusu olan Alessandro Mendini’nin imzalarını taşıyan yapılarıyla Groninger Müzesi, tasarımcıların çalışma alanlarının sınırlarının genişlediğinin bir sembolü olarak okunabilir. Fakat bu yapı ile ilgili yukarıda adı geçen tasarımcılardan daha dikkat çekici olan, müzenin tasarımında Amerikalı ressam Frank Stella’dan bir yapı tasarlamasının istenmesidir.



Şekil 3.30. 1994 yılında yenilenen Groninger müzesi Philippe Starck, Alessandro Mendini ve Coop Himmelb(l)au tarafından tasarlanmıştır [70].

Frank Stella, 1950’lerde soyut dışavurumcu tabloları ile başlayan kariyerine grafik alanında devam etmiş ve litografi, serigrafi, oymabaskı, ofset litografi tekniklerini kullanarak eserler vermiştir. Frank Gehry ve Daniel Libeskind’in yapılarında kullanılan duvar rölyeflerinden başka 1990’larda hazırladığı heykelleriyle çalışmalarında üçüncü boyuta yönelen Stella’nın mimariye yönelimi de bu döneme denk gelmektedir. Stella’nın resimden rölyefe ve heykele uzanan kariyerinde mimariye yönelimi sahne, fuar pavyonu ve müze tasarımları ile vücut bulmuştur [31]. Üçüncü boyuttaki çalışmaları içerisinde Groninger Müzesi için gerçekleştirdiği tasarım, -her ne kadar yapıda kullanılmasını talep ettiği teflon malzemenin yüksek maliyeti nedeniyle uygulanmamış olsa da- gelişen bilgisayar teknolojilerinin bir ressamın mimari tasarımlar ortaya koymasına nasıl imkan sağladığının önemli bir göstergesidir. Müze için tasarladığı yapıda Stella’nın önerdiği orjinal model, yapım kurallarının adapte edildiği bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Bu aktarım sırasında sanatçının özgün tasarısına sadık kalınmış ve sanatçı da sürece iştirak etmiştir. Bu yolla bilgisayar, Stella’nın çizimlerinin yapım şirketleri tarafından okunabilir ve fiyatlandırılabilir bir tanıma dönüştürülmesini mümkün kılmıştır. Bilgisayar ortamında sonuç ürün halini alan proje, güncel inşa yöntemleri ile uygulanabilir hale gelirken, sanatçının özgün tasarımından çok düşük oranda bir sapma yaşanmıştır [20].

“Sanatçı bilgisayarı bir palet olarak kullanarak mimar haline gelmektedir” [20].

Sanatçının mimara dönüşmesinde bir araç olarak karşımıza çıkan bilgisayar teknolojileri, mimarın da ürün ve kent tasarımcısı rollerine bürünmesinde etkin olarak kullanılmaktadır. Tasarımlarında bilgisayar teknolojilerinden yoğun olarak faydalanan Zaha Hadid'in tasarımlarında bilgisayar teknolojilerinin etkisi net olarak gözlenebilir.

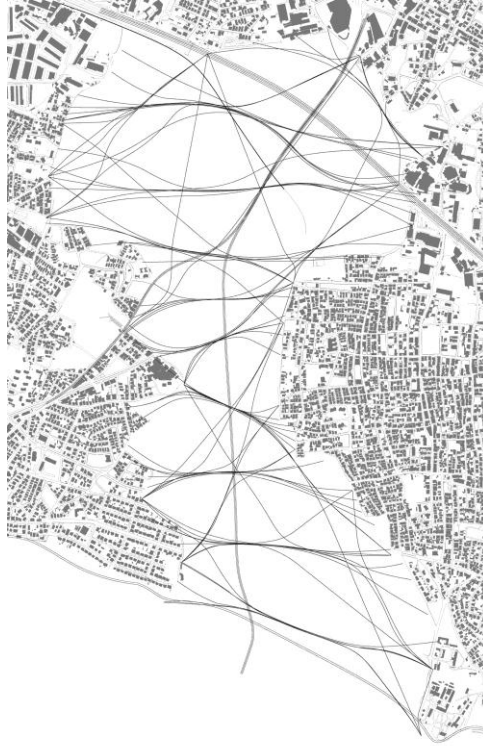
Ürün tasarımlarında Hadid, ortaya koyduğu temsillerin ergonomisi ve üretici firmaların bu temsilleri gerçekleştirilebilir ürünlere dönüştürmesi bağlamında hem geliştirilmiş tasarım yazılımlarından, hem de hızlı prototipleme teknolojilerinden yararlanmaktadır. Örneğin Melissa için hazırladığı ayakkabı tasarımında Hadid, ürünün ergonomisinin sağlanmasında tasarım yazılımlarından faydalanmıştır. Ayrıca ürün geliştirme sürecinde temsile ilişkin detaylı bilgi Melissa'ya, bilgisayar ortamında hazırlanan üç boyutlu modeller yolu ile aktarılmıştır [32]. Temsilin üretilebilir kodlar olarak üretici firmaya aktarımı noktasında bilgisayar yazılımları, tasarımcının özgün biçiminin eksiksiz olarak ürüne yansıtılabilmesi için tasarımcı-üretici arasında ortak bir dil sağlaması bakımından da etkin bir araçtır.

Hadid belki de gelişen temsil teknolojilerinden en çok şehir planlamada faydalanmaktadır. Kentleri oluşturan çok sayıda ögesinin giderek artan karmaşık yapısına karşın, bu karmaşıklığı organize etmek ve bu ögeler arasında sağlıklı işleyen bir ilişki ağı kurulması konusunda Hadid, 'parametrisizm'den faydalanmaktadır.

Parametrisizm, ortaya çıkarılması hedeflenen tasarımın temel ilkelerini tanımlayacak parametrelerin belirlenmesi ve birbirine bağımlı olan çok sayıda değişkenin bu parametreler doğrultusunda formüle edilmesinde kullanılan bilgisayar destekli bir yöntemdir. Tasarım düşüncesini tüm ölçekleriyle etkisi altına alan ve monotonluktan devingenliğe, düz çizgilerden organik formlara, rasyonel aklın düzeninden kaosun potansiyeline, tamamlanmıştan etkiye tepki verebilen açık sistemlere yönelim şeklindeki tasarım yaklaşımı, tam da parametrisizmin hizmet ettiği problem sahasıdır. Tüm bu taleplere yanıt verilebilmesi için parametrisizm, algoritma tabanlı modeller üretmeye imkân tanıyan gelişmiş bilgisayar yazılımlarından faydalanmaktadır.

Üslubun tasarım araştırmalarının sonucu doğduğunu söyleyen Patrick Schumacher parametrisizmi, üründen kente kadar her ölçeğe uygulanabilir bir üslup olarak

açıklamakta ve belirleyici özelliklerini şöyle sıralamaktadır: Kare, üçgen gibi basit geometrik biçimlerin kullanımından kaçınmak, tasarımı oluşturan öğelerin basit tekrarlarından kaçınmak, birbiriyle ilişkisi olmayan öğelerin ya da sistemlerin bitişikliğinden kaçınmak, tüm biçimlerin parametrik olarak modellenenebilir olması, belirli oranlarda kademeli olarak farklılaşması ve sistematik olarak eşleştirilmesi [33].



Şekil 3.31. Maya'nın 'hair dynamic' aracı kullanılarak oluşturulan ulaşım ağı [33].

Mimarlık disiplini içerisinde yetişmiş Hadid ve Schumacher'in gelişmiş tasarım yazılımları kullanarak kent ölçeğinde gerçekleştirdikleri ilk parametrisizm uygulaması One-North master planıdır. Sonrasında Kartal-Pendik masterplanında ulaşım ağı ve yapıların örgütlenişinde Hadid ve Schumacher, parametrik modelleme tekniklerini kullanmışlardır. Ulaşım ağının tasarlanmasında Maya'nın¹⁹ 'hair dynamic' aracı kullanılarak mevcut dokudaki yollarla planda önerilen yeni yollar arasındaki bağlantılar ve yol kademelenmesi sağlanmıştır (Şekil 3.31). (Maya, üç boyutlu modelleme, görselleştirme ve animasyonda kullanılan bir yazılımdır.) Planda önerilen yapılar ise, parametrik üslupta tanımlandığı gibi, -işlevsel farklılıklar da göz önünde

bulundurularak- kademeli olarak farklılaşan yüksekliklerde, birbiri ile uyumlu bir bütün oluşturacak organik formlardan oluşturulmuştur (Şekil 3.32) [34].



Şekil 3.32. Parametrik modelleme ile oluşturulan Kartal-Pendik masterplanı [57].

Temsil teknolojilerinde yaşanan gelişmelerin tasarımcının çalışma biçimine etkisi, yalnızca temsilin kurulmasında bilgisayar teknolojilerinin kullanımı şeklinde olmamıştır. Bu gelişmelere koşut olarak tasarım ekiplerini oluşturan bireylerin niteliklerinde de değişimler yaşanmıştır. Tasarımcı günümüzde, hızla gelişmekte olan bilgisayar teknolojilerden faydalanmak noktasında, donanımlı bir teknik ekibe gereksinim duymaktadır. Çünkü temsilin gerçekleştirilmesinde gerekli olan teknik bilginin bilgisayara aktarılması, bu teorik bilginin bilgisayar programları aracılığıyla konuda uzman olmayan kişilerce de kullanabilmesine olanak sağlamakta ancak bu kez de kişiyi bilgisayar programlarını son derece etkin bir biçimde kullanmaya mahkum etmektedir. Bir başka deyişle teoriden uzaklaşan uzman olmayan özne, temsiline gerçekleştirilebilmesi için bilgisayara yaklaşmak durumundadır. Bunun bir yolu, tasarımcının, kendisini bilgisayar teknolojilerine son derece hakim olacak şekilde geliştirmesidir. Fakat daha çok tercih edilen yöntem, yüksek tasarım yeteneğine sahip tasarımcının, teknik konularda ortaya koyduğu temsili gerçekleştirilebilir kodlara

dönüştürme becerisine sahip bir ekip kurmasıdır. Bu durumda günümüz tasarım ekiplerinin, temsile çok yakın bir mesafede duran vizyoner bir tasarımcı etrafında bir araya gelen ve etkin olarak kullanılan teknoloji yoluyla, tasarımcının eskizlerini bilgisayar ortamına aktararak realize eden uzmanlardan oluştuğunu söyleyebiliriz.

Güncel örneklerden gözlenebileceği üzere gelişen temsil teknolojileri, tasarımcıların tek başlarına sahip olamayacakları denli geniş ölçekte bilgiyi kullanmalarına olanak sağlamaktadır. Bu yolla yapım bilgisine sahip olmayan sanatçı, mevcut bilgisayar yazılımları yoluyla uygulanabilir mimari tasarımlar ortaya koyabilirken, seri üretim bilgisine hakim olmayan mimar da seri olarak üretilen, son derece ergonomik ve kullanışlı ürünler tasarlayabilmektedir. Bu durum, ürünün temsille mesafesini artıran temsil teknolojilerinin, sahip olduğu temsil bilgisini teknik bilgi ile kusursuz biçimde bir araya getiren uzman öznenin yerine, bilgisayar teknolojileri yoluyla teknik bilgiye ulaşabilen güçlü tasarım bilgisine sahip bireyi koyması olarak açıklanabilir.

2.4. Marka Tasarımcının Farklı Tasarım Disiplinlerinde Çalışmaya İmkan Veren Konumu

Mobilya tasarımcısı Aziz Sarıyer, Hamam markası için ‘peştamal, hamam tası, havlu-bornoz seti’ tasarlıyor; endüstri ürünleri tasarımcısı Karim Rashid, Şölen için dünyanın ilk ‘çikolata’ tasarımını yapıyor; mimar Rem Koolhaas, Dubai’de 172 hektarlık yapay bir adada, ‘Kıyı Kenti’ tasarlıyor; mimar Zaha Hadid, Lacoste için ‘ayakkabı’, Kartal-Pendik kıyı kesimi için 555 hektar alana kurulu ‘masterplan’ tasarlıyor, endüstri ürünleri tasarımcısı Philippe Starck ortağı olduğu tasarım geliştirme şirketi Yoo markası altında dünyanın farklı bölgelerindeki 27 ülkede ‘konut ve otel’ tasarımları yapıyor...

20. yüzyılın sonlarından günümüze, farklı disiplinler içerisinde yetişmiş olan tasarımcıların farklı ölçeklerde ürettikleri projeler, yüzyıl başının son derece üretken ve birleştirici tasarım yaklaşımını anımsatmakta: Bauhaus’un usta-sanatçı-zanaatkar tasarımcıları; üründen mimariye ve kente kadar farklı ölçeklerde tasarımlara imza atan Le Corbusier ve Wright; kurumsal kimliğinden ürünlerine ve fabrika binasına kadar AEG’nin tasarım gereksinimine her noktada yanıt veren Peter Behrens, vs... Ancak yüzyıl sonunda tasarımcının farklı ölçeklerde çalışmalar ortaya koymasının altında yatan önemli bir unsur, onu yüzyıl başında çalışan tasarımcıdan ayırmakta ki bu unsuru,

tasarımcının dünya çapında markalaşan adının, tasarımlarının önüne geçmesi olarak ifade edebiliriz. Bir başka deyişle tasarımcının markalaşan adının, alınıp satılabilen bir değer haline dönüşmesi sonucu, ürünün önüne geçerek kendisine yönelik talep oluşturması, geç 20. yüzyılda tasarımcıya uzmanlık alanı dışında çalışma imkanı sağlamaktadır.

Bir endüstri ürününün, marka-tasarımcısı üzerinden değer kazanması ve kendisine yönelik talep oluşturması günümüzde sıklıkla karşılaşılan bir durum. Çünkü içerisinde yaşadığımız kültürel kapitalizm döneminde artık satın aldıklarımız, nesneler değil deneyimler; ürünler değil imgeler.

“Bir nesne ile simgesi-imesi arasındaki ilişki tersine çevrilmiş durumda: İmge ürünü temsil etmiyor, ürün imgeyi temsil ediyor. Bir nesneyi, mesela organik tarım yöntemiyle yetiştirilmiş bir elmayı, sağlıklı bir yaşam tarzını temsil ettiği için satın alıyoruz... ‘Organik gıda’ ...vb. alırken aslında fiilen belli bir kültürel deneyim, ‘sağlıklı, ekolojik bir yaşam tarzı’ deneyimini satın alıyoruz... Artık nesneleri değil, son tahlilde kendi hayatımızı (ömrümüzü) satın alıyoruz” [35].

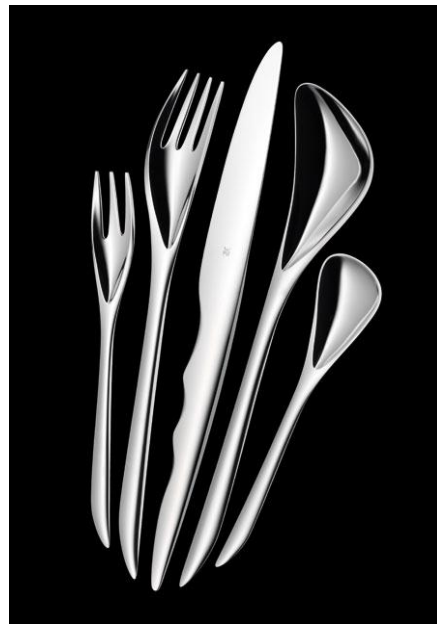
Erken 20. yüzyılda ürünlere ilişkin gerek tasarım gerek satın alma kararlarında ön plana çıkan fonksiyonellik, geç 20. yüzyıl dinamikleri içerisinde ürünün imgesi ile yer değiştirmiş durumda. Bu nedenledir ki ‘Juicy Salif’, Starck imzalı bir tasarımı kullanma, hatta mutfağının başköşesinde sergileme deneyimine sahip olmak isteyen bir kitle tarafından talep görmektedir. Juicy Salif müşterisi, ürüne ödediği yaklaşık 100 TL ücretle, aslında üç uzun bacağı olan bir limon sıkacağına değil, yüzyılın dahi tasarımcısı olarak nitelendirilen Starck’ın parlak zekasına, üzerinde konuşmaya değer bir iletişim nesnesine sahip olmaktadır. Bu durumda marka tasarımcı, ürünün değerini artıran ve maddesel varlığından neredeyse bağımsız olarak ürüne ilişkin talep oluşturmaya yarayan bir unsura dönüşmektedir.

Konuya ilişkin bir diğer belirgin örnek, 2004 Pritzker ödüllü mimar Zaha Hadid’e, dünyaca ünlü firmalar tarafından sipariş edilen ürün tasarımlarıdır. Hadid’in uluslar arası camiada bilinirliğe ve yüksek değere sahip adını, müşterileri için satın almaya değer bir imge olarak sunmak isteyen firmalar, Hadid imzalı tasarımlar yoluyla marka

değerlerini artırmayı hedeflemişlerdir. 1977 yılında ‘Architectural Association’ dan mezun olduktan üç yıl sonra ‘Zaha Hadid Architects’i kuran Hadid’in içerisinde yetiştiği mimarlık disiplininden farklı olarak ortaya koyduğu tasarımları arasında; 2009 yılında Lacoste için hazırladığı ayakkabı tasarımları (Şekil 3.33); Alman WMF firması için 2007 yılında tasarladığı kaşık-çatal seti (Şekil 3.34); İtalyan Sawaya & Moroni için 2003 yılında tasarladığı ‘Vortexx’ aydınlatma birimi (Şekil 3.35) sayılabilir.



Şekil 3.33. Lacoste firması için ayakkabı tasarımı, Zaha Hadid, 2009 [71].



Şekil 3.34. WMF firması için kaşık-çatal seti tasarımı, Zaha Hadid, 2007 [72].



Şekil 3.35. Sawaya & Moroni firması için aydınlatma birimi tasarımı, Zaha Hadid, 2003 [73].

Hadid'in adı geçen tasarımlarının üçü de, kendi sektöründe dünya lideri firmalar tarafından sipariş edilmiştir ve çalışmaların her biri firma ile Hadid'in birlikte yürüttükleri ilk çalışmalardır. Yani adı geçen Lacoste, WMF ve Sawaya&Moroni firmaları, Zaha Hadid'le çalışmadan önce de yüksek marka değerine sahiptirler. O halde sorgulanması gereken, yüksek prestije sahip bu firmaların neden bir mimara ürün tasarımı siparişi verdikleridir. Hangi gerekçeyle bir mimar, ürün tasarımı disiplininin sınırlarına girmektedir? Bu soruya yanıt verebilmek için Zaha Hadid'in ödüller ve ses getiren projelerle bezenmiş kariyerine göz atmak gerekmektedir.

Londra'daki saygın mimarlık okulu Architectural Association'dan mezun olduğu 1977 yılından itibaren meslek yaşantısının yaklaşık ilk on yılı, Hadid'in mimarlığının 'kağıt mimarlığı' olarak anıldığı ve uygulanmasının mümkün olmadığı üzerine şiddetli tartışmalar yaşanan, daha çok grafik soyutlamalar olarak okunan projelerinden oluşan bir dönemdir. 1980'lerin sonunda –her ne kadar kağıt mimarlığı olarak anılsa da- O'nun mimari üslubu ve yapılarına ilişkin yazılmış makaleler, açtığı sergiler ve Harvard'da Kenzo Tange kürsüsünden, University of Illinois mimarlık okulundaki Sullivan kürsüsüne uzanan ve daha bir çok saygın mimarlık okulundaki eğitmenlik görevleri ile Hadid, mimarlık camiasında çok konuşulan bir isim olmaya başlamıştır. Hadid'in mimarisinin inşa edilebilir olduğunu ortaya koyduğu çalışmalar ise 1990'lara rastlamaktadır.

1993 yılında kariyerindeki dönüm noktasını temsil eden en önemli yapılarından biri olan ‘Vitra Yangın İstasyonu’nun inşasından sonra Hadid, proje siparişleri almaya ve inşa edilmemiş projeleriyle olduğu kadar, inşa edilen projeleriyle de kendinden sıklıkla söz ettirmeye devam etmiştir. Gerçekleştirilen proje sayısı henüz 10’a ulaşmamışken 2004 yılında aldığı Pritzker ödülüyle, bu ödüle layık görülen ilk kadın mimar olarak dikkatleri üzerine çeken Hadid, hakkında yazılmış kitaplar, açtığı ve düzenlediği sergi ve enstalasyonlar, farklı alanlardaki çalışmalarıyla aldığı çok sayıdaki ödülle, geç 20. yüzyılın en çok konuşulan ve takip edilen tasarımcıları arasında yerini almıştır [36]. Londra’daki ofisinde 150’yi aşkın çalışanı ile Hadid, günümüzde vazodan otomobile, köprüden kayak pistine ve kent planlarına kadar farklı ölçeklerde ortaya koyduğu çalışmalarla, Le Corbusier ve Wright’ın sahip oldukları prestij ve disiplinlerarası konumlarını zorlayan bir meslek yaşantısı sürdürmektedir.

Görüldüğü üzere son derece parlak ve dikkat çekici kariyeriyle Zaha Hadid, her şeyin hızla tüketildiği bir dönemde, çalıştığı firmalar için müşterilerine sunacakları henüz tüketilmemiş bir deneyim sunmaktadır. Bu noktadan hareketle denilebilir ki marka tasarımcılar, günümüz endüstrisi için pazarlanabilir bir değer ifade etmektedir. Lacoste, müşterisinin gözündeki değerini sürekli korumak ve yükseltmek için, Hadid imzasını taşıyan ürünler yoluyla, müşterisine satın almaya değer yeni bir imge sunmuştur. Aslında sattığı ürün (fiyatlandığı değer) ayakkabının kendisi değil, imgesidir. Bu imgenin daha güçlü hale gelmesi için yalnızca 850 çift üretilen ve Paris, Londra ve Milano’daki üç seçkin Lacoste mağazasında satışa sunulan ayakkabıların her birinde ‘Zaha Hadid’ adı, markanın logosu ile yan yana, ayakkabının görünür bir kısmında yer almaktadır.

Ürünün kullanım değeri ve kullanıcıya sunduğu rasyonel faydaları temsil eden simgesinin yerini alan imge değerini temsil eden marka tasarımcılar, geç 20. yüzyılda ürün tasarımından başka -üstelik ticari olmayan- çalışma alanlarında da karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışma alanlarından ‘kent planlama’ üzerinde marka tasarımcıların etkisini Temmuz 2008’de Wall Street Journal’da yayınlanan bir makalenin başlığı, çarpıcı bir biçimde ortaya koymaktadır: ‘Tasarımcı Kentleri: Süperstar Kent Planlarının Gelişimi’ [37]. Mimar Rem Koolhaas’ın Dubai’deki ‘Kıyı Kenti’ tasarımı; mimar Daniel Libeskind’in Kopenhag’da Orestad kent merkezi tasarımı; mimar David

Chipperfield’ın Segovia’da 12 hektarlık bir alanda tasarladığı sanat ve teknoloji bölgesi; Zaha Hadid’in Singapur’daki One-North master planı ve son olarak Kartal-Pendik master planı üzerinden kent planlama yaklaşımında yaşanmakta olan değişimin okunmaya çalışıldığı metinde, Massachusetts Institute of Technology kentsel çalışmalar bölümünde kentsel tasarım ve geliştirme programının yürütücüsü Dennis Frenchman’ın konu ile ilgili tespiti şu yöndedir:

“Yeni bir endüstrinin ortaya çıkışını izliyoruz... Bu, gayrimenkul geliştirme değil; bu, mimarlık değil; bu, şehir planlama değil. Tek yapabildiğim bunu ‘kent-inşa endüstrisi’ olarak isimlendirmek olabiliyor” [37].

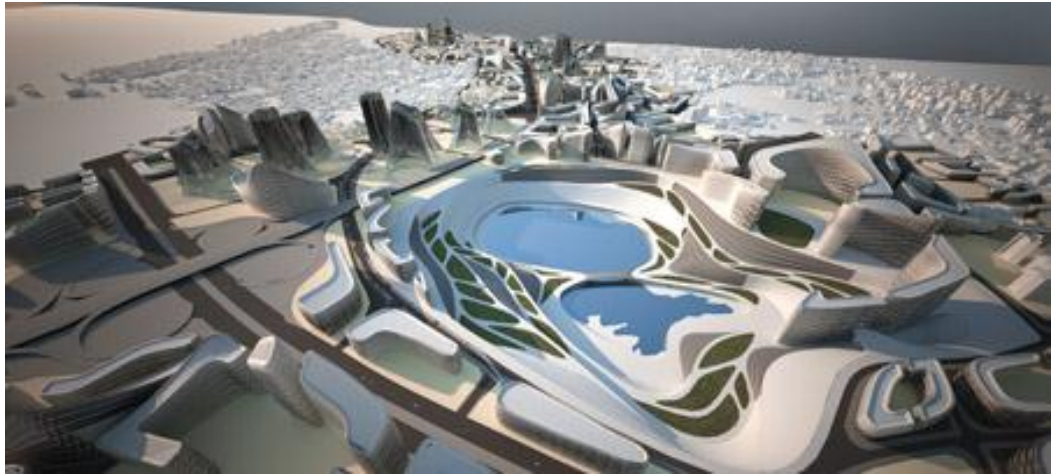
Frenchman, “Kentimi nasıl farklılaştırırım?” sorusunun planlamada itici güç haline geldiğini ifade ederek, bunun yerel yöneticiler ve siyasetçiler tarafından küreselleşmiş dünyanın kaynaklarıyla rekabet edebilmek ve ilgiyi çekmek için gösterilen bir çaba olduğunu söylüyor [37]. Kentsel tasarımın, bir marka mimar/tasarımcı yoluyla satılabilir bir ürün haline gelmesi -bir ‘endüstri’ye dönüşmesi- onu, tıpkı endüstri ürünlerinde olduğu gibi imgesi için tercih edilen bir nesneye dönüştürüyor. Dolayısıyla, kentlerin tasarımında marka-mimar, kent planlama disiplini içerisinde yetişmiş tasarımcıların önüne geçerek, kentsel tasarımlara imza atabiliyor.

Marka tasarımcılar/mimarlar üzerinden tanıtılan kentsel tasarım projelerinin, sanatçının özgün yarattığı olarak değerlendirilmesi, günümüzde kentlerin tanıtımında da büyük rol oynamaya başlamıştır. Bu konuda yaşanan en güncel örnek, Kartal-Pendik master planı için açılan yarışmada Zaha Hadid’in tasarımının seçilmiş olmasıdır. Projenin uygulanacağı alanda en büyük arazi sahibi olan Eczacıbaşı Holding başkanı Bülent Eczacıbaşı, konu ile ilgili olarak yarışma jürisinin Hadid’in planını seçmesinde, O’nun uluslar arası alanda üstlendiği rolün etkili olduğunu ve Hadid imzası taşıyan bu projenin ‘büyük yatırımcının ilgisi’ni çekeceğini ifade etmiştir [37].



Şekil 3.36. Kartal-Pendik Masterplanı, Zaha Hadid Architects, 2006 [57].

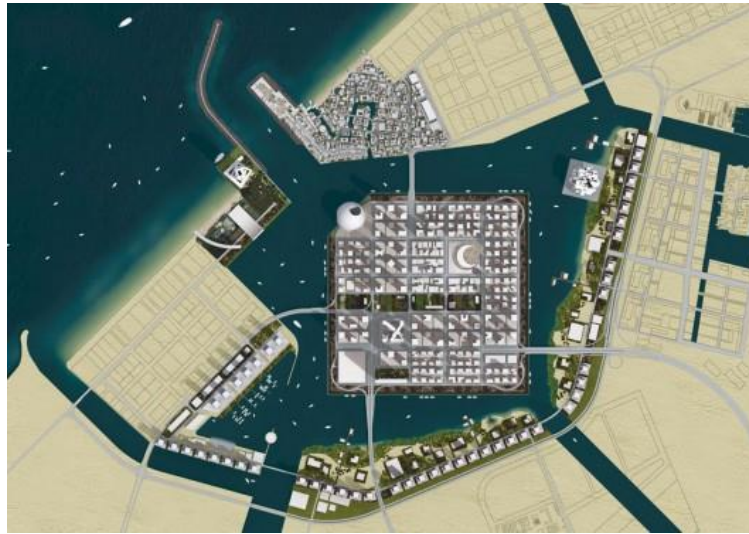
Master planın uygulanacağı Marmara Denizinden E5 karayoluna uzanan, Kartal'ın köhneleşmiş sanayi bölgesini kapsayan 555 hektarlık alan, önemli bir iş bölgesi, turizm ve eğlence merkezi olarak kurgulanan fonksiyonları ile Levent-Maslak hattının iş merkezlerinin odağı olan konumuna alternatif oluşturması düşünülmüş planlanmıştır (Şekil 3.36). Hadid'in 2006'da açılan yarışmayı kazanmasının ardından revize edilerek tekrar sunulan master planın ana stratejileri; İstanbul'da bir denge sağlamak (Avrupa yakasının mevcut tek merkezli yanlılığına karşı bir panzehir olarak kentin çok merkezli olmasına yardım etmek); ekonomik bir ivme oluşturmak (master plana bitişik bölgelerde refahı tetikleyecek bir dalga etkisi yaratmak), ve yaklaşık 10.000 kişinin yaşayıp çalışabileceği, entegre toplu taşımacılıkla desteklenen yeni enerjik kent bölgeleri yaratmak olarak ifade edilmektedir [38].



Şekil 3.37. Hadid'in akışkan formlarla kurduğu Kartal planı [57].

Hadid'in mekanda oluşturduğu birbirine akan sokak dokusu ve İstanbul'un topografik yapısına öykünen farklı yükseklikteki binalarla sağlanan dinamizm ile dikkat çeken planı, aşama aşama inşa edilmeye uygun ve tamamı inşa edilmese bile, inşa edilen kısmının işlerliği sağlanacak şekilde kurgulanmıştır (Şekil 3.37) Bu özelliğiyle plan, 20. yüzyıl başının tamamlanmış, katı, ızgara planlarına karşın geç 20. yüzyılın esnek, dinamik, akışkan, organik planlama yaklaşımının da bir temsili niteliği taşımaktadır.

Marka mimar imzası taşıyan bir diğer kentsel tasarım projesi ise mimar Rem Koolhaas'ın 2007'de yetkilendirildiği ve halen uygulanmakta olan Dubai'deki 'Kıyı Kenti' tasarımıdır. Dubai'de son yıllarda hızla inşa edilen yapay adalara bir yenisinin eklendiği proje, Madinat Al Soor, Boulevard, Marina ve Resorts yapay adalarıyla çevrili yaklaşık 172 hektar büyüklüğünde kare şeklinde konumlanan yeni bir yapay adanın inşasını olarak tanımlanabilir (Şekil 3.38).



Şekil 3.38. Kıyı Kenti tasarımı, Rem Koolhaas, 2007 [62].

Manhattan'ın gökdelenlerinden ilham alarak planlanan Kıyı Kenti, yoğun bir ızgara plan üzerine kurulmuş gökdelenler, adanın bir köşesine konumlandırılmış 180 metre çapında 44 katlı –kongre merkezi, ticaret alanları, konut ve otel kullanımlarını içerecek- küre formunda bir ikonik yapı ve monotonluğun önüne geçmek için farklı yüksekliklerde ve farklı işlevlere yönelik olarak tasarlanmış binalarıyla göz alıcı bir kent imgesi yaratmak üzere kurgulanmıştır (Şekil 3.39).



Şekil 3.39. Kıyı Kenti tasarımı, Rem Koolhaas, 2007 [62].

Son yıllarda çölün üzerine hızla inşa edilen bir yerleşim olan Dubai, tam anlamıyla modern yaşam imgesini temsil eden bir ürüne dönüşmüş durumda ve bu ürünün pazarlanması için marka tasarımcılardan gerek yapı ölçeğinde, gerekse kent ölçeğinde sıklıkla faydalanıldığına şahit olmaktayız. 2000 yılında dünyanın en prestijli mimarlık ödüllerinden olan Pritzker'i kazanan Koolhaas, 2008 yılında Time dergisi tarafından dünyadaki en etkili 100 kişi arasında gösterilmiş bir mimar olarak Dubai'nin, dünyanın ilgisini üzerine çekmek ve modern yaşam imgesini kurmak için araç haline getirdiği kent planlama konusunda amacına hizmet edecek bir marka mimarı temsil etmektedir. Kıyı kenti projesini Koolhaas ile birlikte yürüten Reiner de Graaf, büyük projelerin gerçekleştirilmesinde marka-isimli master planların 'girişimciliğin aracı' olarak anahtar rol oynadığını ifade ederek; kent planlamasının artık 'pazarlama ve şehirciliğin tuhaf bir karışımı' haline geldiğini söylemektedir [37]. Bu görüşü destekleyen mimar David Chipperfield ise şöyle bir tespitte bulunmaktadır:

"Mimarlar hakkında bilgi sahibi olmak, mimarlık hakkında bilgi sahibi olmaktan daha kolaydır... Bir yatırımcı mimarlık ile ilgili bir şey bilmeyebilir ancak, 'Zaha Hadid'in ya da 'Rem Koolhaas'ın bir marka olduğunu bilecektir" [37].

Tasarımcının markalaşan adının ürünlerin, yapıların, kentlerin her birinin nitel değerlerini geride bıraktığına şahit olduğumuz geç 20. yüzyıl dinamikleri, tasarımcının içerisinde yetiştiği eğitim sisteminde tanımlanmış çalışma alanlarının dışına çıkmasına olanak sağlayan bir araç haline gelmiştir. Bu durumda farklı tasarım disiplinlerinde

ortaya konulan projelerin, marka tasarımcısının adı ile artan imge değerleri üzerinden ticarileşmeye başlaması, günümüzde tasarımcının disiplinlerarası konumuna hizmet eden bir unsur olarak okunabilir.

2.5. Bütünleşik Tasarıma Hizmet Eden Araçların Etkinlikleri

Çalışmanın 2. bölümü boyunca incelenen dört temel etken, endüstriyel tasarım, mimarlık ve kentsel tasarım disiplinlerinin bir şekilde sınırlarını genişleten ve birbirleri ile iç içe geçmelerini sağlayan araçlardır. Fakat her bir unsur, bu belirsizleşme sürecini farklı yönlerde etkilemekte ve sıralanan tasarım disiplinlerine etkileri de birbirinden farklı oranlarda olmaktadır. Bu nedenle çalışmanın bu bölümünde, bilimsel düşüncedeki değişim, temel tasarım bilgisi, tekniğin artan olanakları ve tasarımcının markalaşması şeklinde tanımlanan 4 etkenin her bir disiplini hangi oranda etkilediği ve bu etkenlerin tasarım disiplinlerinin sınırlarının belirsizleşmesi sürecinde birbirlerine göre ağırlıkları incelenecektir.

Eğitim sistemi içerisinde tanımlanmış disiplinler ayrışmanın sorgulanması sürecinde ilk olarak bu sistematik örgütlenmeyi şekillendiren bilimsel yaklaşım incelenmiştir. Böylelikle bu ayrışmayı doğuran bilim dünyası içerisinde birleşmeye işaret eden yaklaşım değişimi gözlenmiştir. Bilimsel düşüncedeki değişim, elbette tasarım disiplinleri özelinde ortaya çıkan bir durum değildir. Ancak bilimsel çalışmalarda izlenen yönetime ilişkin değişiklikler, tasarım disiplinleri üzerinde de etkili olmuştur.

Bilimsel çalışmalarda 1970'lere dek uygulanan yöntem; ortaya konulan sorulara yanıt bulabilmek için, onu parçalara ayrılarak incelemek ve bu inceleme sonucu elde edilen bulgular ışığında bütüne ilişkin çıkarım yapmak şeklindedir. Fakat karmaşık bir problemin çözülmesinde ortaya konulan soruyu oluşturan bileşenlerin ayrı ayrı incelenmesi, bu bileşenler arasındaki ilişkiyi ve etkileşimi göz ardı ettiğinden bilim insanların gerçeklikten uzaklaşmalarına sebep olmuştur. Bu nedenle bilimsel çalışmalarda bütünü, kendisini oluşturan unsurlar arasındaki ilişkileri de göz ardı etmeden, parçalara ayırmadan incelemeye gereği ortaya çıkmış ve karmaşıklık teorileri geliştirilmiştir.

Bilimsel düşüncede parçadan bütüne yönelim, genel olarak tasarım disiplinlerinde yapıları çevrenin farklı öğelerinin tasarlanmasından sorumlu olan kentsel tasarım, mimarlık ve endüstri ürünleri tasarımı disiplinlerinin birbirleri ile olan ilişkileri bağlamında ele alınması sonucunu doğurmuştur. Bu nedenle örneğin kentin mimari ile ilişkisi daha belirgin hale gelmiştir. Buna karşın kent ve ürün ölçeği arasında bu bağlamda bir ilişki mevcut değildir. Ürün tasarımının mimarlıkla ilişkisi ise kent-mimarlık ilişkisinden daha zayıf olmakla birlikte aralarındaki üslup birliği ile kurulmaktadır.

Bilimsel düşüncenin bütüne yöneliminin tasarım yaklaşımı üzerindeki bir diğer etkisi, tasarım yaklaşımında temel belirleyici olan fonksiyondan başka duygusal fayda gibi belirleyicilerin de karar verme sürecine dahil olmasını sağlamasıdır. Böylelikle ürün, mimari ve kent tasarımlarında hem yanıt aranan sorular farklılaşmış, hem de bu sorulara verilecek yanıtlarda aranan kriterler değişmiştir. Örneğin bir koltuk takımı tasarımında temel belirleyici artık ergonomik bir koltuk yapmak değildir. Elbette ergonomi halen önemlidir fakat bu fonksiyonel faydanın yanında koltuğun, kullanıcısının sosyal statüsünün de bir göstergesi olması durumunun göz önüne alınması ile birlikte fonksiyonel faydanın etkisi bir miktar azalmıştır. Çünkü ürün tasarımında karar verme sürecini etkileyen bileşenlerin sayısı artmıştır. Dolayısıyla endüstriyel tasarım disiplini kendi içerisinde işlev odaklı tek merkezli bir yaklaşımdan, ilişki odaklı daha kapsamlı bir bakışa yönelmiştir. İşlevsellikten ilişkiselliğe yönelen bu bütüncül tasarım yaklaşımı, mimarlık ve kentsel tasarım disiplinlerinde de aynı şekilde kapsamın genişlemesi sonucunu doğurmuştur. Böylelikle bilimsel düşüncedeki değişim hem tasarım disiplinlerine kendi içlerinde daha geniş bir bakış açısı kazandırmış, hem de birbirleri ile ilişkilerini de göz önüne alarak yakınsamalarını sağlamıştır.

Temel tasarım bilgisinin tasarım disiplinlerinin sınırlarının belirsizleşmesi bağlamındaki katkısı, bilimsel düşüncedeki değişimin katkısına kıyasla biçimsel bir etken olması sebebiyle daha somuttur. Temel tasarım bilgisinin tek tek tasarım disiplinlerindeki etkisinden çok, tasarımcının bu disiplinlerin her birinde çalışmasına ne şekilde olanak sağladığının tartışması anlamlıdır. Çünkü biçimin kuruluşuna ilişkin temel veriler sağlaması sebebiyle temel tasarım bilgisi kaçınılmaz olarak zaten her tasarım disiplininin ortak öğesidir. Bu bağlamda vurgulanması gereken bir nokta, endüstriyel tasarımdan kent ölçeğine geçtikçe biçimin belirleyiciliğinin azalmasından dolayı, temel

tasarım bilgisinin de etkisinin zayıfladığıdır. Ancak kuşkusuz her ölçekte tasarımın ana öğelerindendir.

Bu çalışmada farklı tasarım disiplinlerini birbirine yakınlaştıran bir araç olarak temel tasarım bilgisinin ele alınmasının sebebi ise, bu bilginin tasarımcıya içerisinde yetiştigiinden farklı disiplinlerin de kullandığı bir araç sağlamasıdır. Bu nedenle örneğin mimarlık eğitimi almış tasarımcı, bu süreçte edindiği temel tasarım bilgisini kent ya da ürün ölçeğinde de kullanabilmektedir. Çünkü aynı bilgi, diğer tasarım disiplinlerinin de kullandığı bir veridir. Bu noktada karşılaşılabilecek bir sorun, üründen kent ölçeğine geçerken algıda yaşanılabilir sorundur. 1/5 ölçeğinde çalışan bir tasarımcının 1/500 ölçeğe geçtiğinde, o ölçekte uygulanandan fazla detaya girmesi olasıdır. Ancak elbette bu durum sürekli tekrar eden ve farklı ölçeklerde çalışmayı olanaksız kılan bir sorun değil, yalnızca bir adaptasyon sürecidir.

Temel tasarım bilgisinin disiplinler arası çalışmaya etkisindeki yetersizlik ise, farklı tasarım disiplinlerinde biçimin farklı düzeylerdeki etkinliğine bağlı olarak kısıtlı bir donanım sağlamasıdır. Örneğin bir endüstri ürünleri tasarımcısının kentsel tasarım yapmasını ele alalım. Bu durumda kentsel tasarımda biçimin belirleyiciliği, ürün tasarımına oranla daha zayıf olduğundan, endüstri ürünleri tasarımcısının elindeki araç ona, son derece kısıtlı bilgi ve altyapı sağlayacaktır. Bununla birlikte kentsel tasarım eğitimi almış birey ürün tasarımı yapmak istediğinde, ürün tasarımında biçimin etkisi daha kuvvetli olduğundan, sahip olduğu temel tasarım bilgisi ona, daha güçlü bir araç sağlamış olacaktır. Sonuç olarak temel tasarım bilgisi, biçimin farklı tasarım disiplinlerindeki etkinliğine bağlı olarak değişen oranlarda güce sahip bir araç sağlamak yoluyla tasarımcının disiplinlerarası çalışmalar yapabilmesi için bir zemin tariflemektedir.

Tasarımcının çalışma alanının sınırlarının genişlemesine olanak sağlayan bir diğer unsur olarak tekniğin artan olanaklarının tasarım disiplinleri üzerindeki etkinliğini, üretim teknolojileri ve temsil teknolojileri olmak üzere iki ayrı grupta incelemek verimli olacaktır. Çünkü üretim teknolojilerindeki gelişmeler, uygulama sürecinde etkili olurken, temsil teknolojilerindeki gelişmeler tasarım sürecine katılmaktadır.

Üretim teknolojilerindeki gelişmelerin en çok etkilediği alan endüstri ürünleri tasarımıdır. Malzeme ve üretim yöntemlerinin gelişimine bağlı olarak üretim olanaklarının genişlemesi, ürün tasarımı sürecinde üretime ilişkin kısıtlamaları azaltmıştır. Böylelikle ürün tasarımında üretim bilgisinin etkinliğinin de zayıfladığından söz edilebilir. Bu durumun tasarım disiplinlerinin sınırsızlaşması üzerindeki etkisi ise, üretim bilgisine bütünüyle hakim olmayan kişilerin de üretilebilir ürünler tasarlayabilmeleridir. Bir başka deyişle üretim teknolojilerindeki gelişmeler, endüstri ürünleri tasarımında üretim bilgisinin tasarım bilgisine oranla etkinliğini azaltmıştır. Dolayısıyla farklı disiplinlerde yetişmiş temel tasarım bilgisine sahip kişilerin, üretim konusundaki yetersiz donanımlarına karşın uygulanabilir ürünler tasarlamaları olanaklı hale gelmektedir. Bu durum mimarlıkta yapım teknikleri ile ilişkilendirilebilir, ancak mimarlığın yapım ile bağı, ürün tasarımının üretimle olan bağına kıyasla çok daha kuvvetli olduğundan bu bağlamda ele alınması yeterli veri sağlamayacaktır. Kentsel tasarımın ise üretim teknolojileri değil, temsil teknolojilerinin gelişmesi ile sınırlarının belirsizleşmesinden bahsedilebilir.

Temsil teknolojilerindeki gelişmeler, tasarımcıya tek başına sahip olamayacağı kadar geniş ölçekte bilgiyi kullanma olanağı sağlamaktadır. Bu nedenle temsil teknolojileri, tüm tasarım disiplinleri içerisinde en çok bileşenin etkisi altındaki kentsel tasarım ölçeğinde çok daha etkili bir araç halini almaktadır. Ortaya konulan tasarımın temsillerinin bilgisayar yazılımları aracılığıyla elde edilmeye başlanması, tasarımda kullanılan gerek biçimsel gerek üretime ilişkin bilgilerin bilgisayarların veritabanından çağrılmasını da beraberinde getirmiştir. Tasarımcıların belirli bir alanda uzmanlaşmasının bir sebebi, bireysel olarak hakim olunabilecek bilginin kısıtlı olmasıdır. Bilgisayar teknolojileri ise tasarım için gerek duyulan teknik bilgiyi sağlamak yoluyla tasarımcının uzmanlık alanı dışında da çalışmasını olanaklı kılmaktadır. Bu nedenle bilgisayar teknolojileri günümüzde farklı ölçeklerde çalışan tasarımcıların etkin olarak kullandıkları bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Üstelik üründen kente kadar her ölçekte aynı derecede etkili olduğu da söylenebilir.

Bu noktada göz ardı edilmemesi gereken nokta ise, bilgisayar teknolojilerinden tasarımcıların konunun uzmanları yoluyla yararlandıklarıdır. Yani tasarımcının çalışma alanının sınırları genişleyip ‘uzmanlaşma’dan uzaklaşırken, eşzamanlı olarak farklı bir

uzmanlık alanına bağımlı hale gelmektedir. Bu bağlamda temsil teknolojileri tasarımcıyı teknik bilgi bakımından destekleyerek çalışma alanının sınırlarının genişlemesine hizmet ederken, çelişkili olarak kendi içerisinde uzmanlaşmayı da doğurmaktadır.

Tasarımcının markalaşması ise, diğer tüm unsurlardan çok daha farklı ve neredeyse tasarım düşüncesinden bağımsız olarak tasarım disiplinlerinin sınırlarının belirsizleşmesine hizmet eden bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü hangi tasarım disiplini yetiştikten bağımsız olarak markalaşmış tasarımcılar, her ölçekte proje siparişleri almaktadırlar. Bu nedenle markalaşma, tasarımcıyı kendisine tanımlanan çalışma alanının dışına çıkarmaktadır. Bu durum -tıpkı bilimsel düşüncedeki değişimde olduğu gibi- tasarım disiplinleri içerisinde ortaya çıkan bir gelişme olmamakla birlikte, tasarım düşüncesini de etkisi altına almıştır. Fakat markalaşma, belirli bir hizmet ya da üründe uzmanlaşmaya işaret eden genel algılanışına karşın tasarımcının uzmanlaşması değil, ‘tasarlayan kişi’ olarak farklı tasarım disiplinlerini kendi özgün üslubunda birleştirmesi sonucunu doğurmuştur. Dolayısıyla markalaşan tasarımcıdan, kendi tasarım yaklaşımı çerçevesinde her ölçekte tasarım problemine çözüm üretmesi beklenir olmuştur; tıpkı Zaha Hadid örneğinde olduğu gibi.

Görüldüğü üzere bilimsel düşüncedeki değişim, temel tasarım bilgisi, tekniğin artan olanakları ve tasarımcıların markalaşması, tasarım disiplinlerinin sınırlarının belirsizleşmesi sürecini farklı biçimlerde ve oranlarda etkilemektedirler. Bununla birlikte sıralanan bu dinamiklerin her biri çalışma bağlamında ele alınan endüstri ürünleri tasarımı, mimarlık ve kentsel tasarım disiplinlerini bir biçimde etkilemektedir. Bu nedenledir ki olası çok sayıda faktör içerisinde yalnızca her ölçeği etkileyen bu 4 ana başlık öne çıkarılarak çalışma kapsamında incelenmiştir.

3. BÖLÜM

TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Günümüzde hem söylemde hem de uygulamada tasarımcının konumu ve sahip olduğu yetkiye ilişkin bir karmaşa yaşanmaktadır. Söylemde yaşanan karmaşa, eğitim sistemi içerisinde birbirinden ayrılmış tasarım disiplinlerinin her birinden mezun olan bireylerin, sahip oldukları ürün tasarımcısı, mimar, şehir plancısı gibi unvanlar yerine kendilerini ‘tasarımcı’ olarak tanımlamalarıdır. Uygulamaya baktığımızda da tasarımcının, yine mevcut eğitim sistemi içerisinde tanımlanmış çalışma alanlarının dışında da projeler gerçekleştirdiğine şahit olmaktadır.

Tasarım düşüncesindeki kavram karmaşası ve pratikteki farklı uygulamalardan hareketle, tasarım disiplinlerinin sınırlarındaki belirsizleşmenin sorgulandığı bu çalışmada, yapı çevrenin biçimlenişinde rol oynayan endüstriyel tasarım, mimarlık ve kentsel tasarım disiplinlerinin tasarım tarihi boyunca birbirleri ile olan ilişkileri ve bu ilişkileri kuran gerekçeler üzerinden, konuya ilişkin teorik çıkarımlar yapılmasını sağlayacak veriler elde edilmiştir.

3.1. Tartışma

Endüstriyel tasarım, mimarlık ve kentsel tasarım disiplinlerinin birbirlerine yakınsadığı bütünlük tasarım yaklaşımının erken dönem izlerine, tasarım düşüncesinin kavramsallaştırıldığı ve sistematize edildiği 20. yüzyıl başlarında rastlanmıştır. Bu dönemde Sanayi Devrimi’nin etkisiyle yaşamı her yönüyle etkileyen köklü değişimler yaşanması, büyük ölçekli bir yeniden yapılanma sürecine girilmesini zorunlu kılmıştır. Modern yaşamın inşası sürecinde Wright ve Le Corbusier gibi dönemin öne çıkan

tasarımcıları, kendilerini yalnızca makine tarafından üretilmeye başlanan günlük kullanım nesnelerinin tasarımından ya da modern yapıların veya modern kentlerin tasarımından sorumlu tutmamış, bunların hepsini modern yaşamın inşasında gerek duyulan unsurlar olarak görüp, bütüncül bir tasarım yaklaşımı sergilemişlerdir. Ortaya konulan problemin büyüklüğü, çözüm önerilerinin de daha geniş bir çerçeveden sunulması sonucunu doğurmuştur. Bu dönemde tasarımcı, adeta toplum mühendisi olarak çalışmaktadır. Tasarımcıların böyle bir tavır sergilemelerinin altında yatan bir diğer gerekçe, meslek edinme biçimleri ile alakalıdır. Usta-çırak sistemi ile yaparak/yaşayarak öğrenme modelinin uygulandığı Bauhaus, Taliesin gibi eğitim kurumları, ‘tasarımcı’ yetiştirmektedir; ürün tasarımcısı, mimar ya da şehir plancısı değil. Bu kurumlarda tasarımcılar, kendilerini farklı alanlarda yetiştirmek ve bilgisini, bakış açısını genişletmek durumundadır. Böyle olunca ‘tasarım’ bir bütün olarak ele alınmakta ve ‘tasarımcı’ yapılı çevreyi oluşturan farklı ölçeklerde sorunların çözümünde rol oynayan kişi olarak görülmektedir.

Erken 20. yüzyılda sergilenen bu bütüncül yaklaşıma karşın, günümüzdeki mesleki organizasyonun ve tasarım düşüncesindeki ayrışmanın oluşması da aynı döneme rastlamaktadır. Çünkü modernin sistem kurucu yapısı ve döneme hakim rasyonel düşünce, ‘uzmanlaşma’ kavramını doğurmuştur. Dolayısıyla farklı alanlarda donanım ve etkinliği sahip bireylerin yerine, bütünün parçalara ayrılarak incelenmesi sonucu belirli alanlarda derinlemesine bilgiye sahip olan uzman öznelere konmuştur. Böyle olunca tasarım düşüncesi de, eğitim kurumlarında kendisini oluşturan alt birimlere ayrılmış ve belirli tasarım disiplinlerinde uzmanlaşmış bireyler yetiştirilmeye başlanmıştır.

Halen uygulanmakta olan bu eğitim modeline karşın günümüzde ‘tasarımcı’ların kendilerine tanımlanan çalışma alanının sınırlarının dışına çıkıyor olmasının gerekçeleri ise erken 20. yüzyıl dinamiklerinden oldukça farklıdır. Çünkü ortada modern yaşamın inşası gibi kapsamlı bir sorun yoktur ve tasarımcılar uygulanmakta olan eğitim sisteminde yalnızca belirli bir alanda uzmanlaşmakta ve yetkilendirilmektedirler. Bu durumda yaşam biçimini farklı ölçeklerden kapsadığı tüm unsurlarla birlikte oluşturmakla yetkili tasarımcılar yerine, ürün tasarlamak, yapı tasarlamak ve kent tasarlamakla yetkilendirilmiş tasarımcılar yetiştirilmektedir.

Bununla birlikte her ne kadar mesleki örgütlenme farklı tasarım disiplinlerini doğursa da, uygulamada yeniden, yapıyı çevrenin tüm unsurlarını kapsayan bütüncül bir tasarım yaklaşımının gündeme gelmiş olmasının birincil sebebi, bilimsel düşüncede yaşanan dönüşümdür. Önceleri bilimsel çalışmalarda ortaya konulan problemin çözümünde uygulanan yöntem, bütünü parçalara ayırarak her bir parçayı kendi içerisinde çözümlmek ve elde edilen veriler neticesinde bütüne ilişkin sonuçlara varmak şeklindedir. Eğitim sisteminde giderek artan sayıda uzmanlık alanlarının doğması da bu yaklaşımın bir sonucudur. Fakat 20. yüzyılın son çeyreği, bu yaklaşımı sarsan bazı gelişmelere sahne olmuştur. Bilimsel çalışmalarda uygulanan indirgemeci yaklaşımın, gerçeği gözden kaçırarak kadar bütünden uzaklaşılmasına sebep olduğu düşüncesi, bu yönetime ilişkin sorgulamaları gündeme getirmiştir. Bu sorgulamalar neticesinde bütüne yönelik yeni bir bakma biçiminin geliştirilmesini sağlayan ise, fraktal geometrinin ve kaosu içindeki düzenin keşfidir. Bu gelişmeler, bilimsel çalışmalarda parçadan bütüne yönelimi sağlamıştır. Çünkü, önceleri içerisindeki düzenin anlaşılamadığı bütünlükler, parçalara ayrılmak suretiyle çözümlenmeye çalışılırken, artık bütünü farklı bir biçimde görerek kendi içerisinde çözümler yapılabilmektedir. Bilimsel düşüncedeki bu değişimin tasarım düşüncesine etkisi de benzer bir yaklaşımla, tasarlanan ürünü sadece kendisini oluşturan öğeler bağlamında değil, daha üst bir ölçekten ilişkiler bağlamında görmeye başlamamızdır. Bir başka deyişle tasarım, fonksiyon odaklı olmaktan çıkıp ilişki odaklı bir yapıya bürünmüştür. Bu nedenle ürünün yapıyla, yapının kentle, kentin ise yapıların ötesinde kendisini kuran ilişki ağı ile birlikte düşünülmesi, tasarıma da üst ölçekten bakmamızı ve bütüncül bir tasarım yaklaşımına yönelmemizi sağlamıştır.

Düşünce yapısındaki değişimden başka tasarımda bütünleşik bir yaklaşım oluşturulmasında en önemli zemini ‘temel tasarım bilgisi’ sağlamaktadır. Temel tasarım eğitimi, hali hazırda tüm tasarım disiplinlerinde yürütülmekte olan bir eğitim olarak ortak bir zemin tariflemektedir. Tasarım öge ve ilkelerine ilişkin bilginin aktarıldığı ve uygulama yoluyla öğrencinin bu bilgiyi içselleştirmesinin sağlandığı eğitim, biçimin kuruluşuna ilişkin hem iki hem de üç boyutlu çalışmalarda kullanılabilen veriler sağlamaktadır. Dolayısıyla bu eğitimi alan kişi, farklı ölçeklerde strüktürün kuruluşuna ilişkin belirli bir yetkinliğe sahip olmaktadır. Bütünleşik tasarım yaklaşımını olanaklı kılan bir araç olarak temel tasarım eğitimi, elbette ki tasarımcının her tasarım

disiplininde başarılı çalışmalar ortaya koyması için yeterli değildir. Çünkü tasarım hiçbir ölçekte yalnızca biçime indirgenemez. Biçim dışında her bir tasarım disiplininin kendi içerisinde yapıma ilişkin belirleyicileri ve kısıtlamaları vardır. Bu noktada ise tekniğin artan olanakları, tasarımcıyı bu kısıtlamalardan özgürleştiren ve yaratıcı gücünün potansiyellerini daha özgürce kullanmasını sağlayan güçlü araçlar sağlamaktadır.

Her tasarım disiplininde çalışmanın görsel bütünlüğünün ötesinde malzeme ve yapıma ilişkin belirli sınırlamalar vardır. Maliyet, üretim olanakları, statik gibi konular, ortaya konulan temsillerin gerçekleştirilmesi noktasında dikkate alınması gereken sınırlamalardan bazılarıdır. Bu sınırlamaları aşabilmek için, ilgili konularda geniş bilgiye sahip olmak gerekmektedir. Dolayısıyla yapıma ilişkin sınırlamalar, tasarımcıların belirli alanlarda uzmanlaşmaya yönelmesine sebep olmaktadır. Günümüzde tekniğin olanaklarındaki hızlı artış ile bu sınırlamaların azalması ise, tasarımcıyı giderek artan oranda özgürleştirmekte ve uzmanlık alanı olmayan farklı disiplinlerde de çalışmasına olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda malzeme bilminde yaşanan gelişmeler tasarımcıyı malzemenin kabiliyetlerine ilişkin kısıtlamalardan giderek uzaklaştırırken, üretim teknolojilerindeki yenilikler tasarımcının literatüründen ‘üretilemez’ sözcüğünü neredeyse çıkarmaktadır. Bu noktada tasarımcı, malzeme ve üretime ilişkin derinlemesine bilgi sahibi olmasa da gerçekleştirilebilir projeler ortaya koyabilmektedir. Ayrıca bilgisayar teknolojilerinin gelişimi ile sahip olunan üç boyutlu modelleme, gerçek zamanlı analizler ve simülasyon teknikleri ile hızlı prototipleme olanakları, tasarımcıya bireysel çalışma ile sahip olunamayacak çeşitlilikteki bilgiyi, bireysel olarak erişemeyeceği hızda kullanma fırsatı sunmaktadır. Bu yolla örneğin bir sanatçı dahi, bilgisayar programları yoluyla bir yapı tasarlayabilmekte ve yapının statik hesaplamaları da bilgisayar ortamında yapılabilmektedir. Dolayısıyla tasarımcı, temsilini gerçekleştirmek için gerek duyulan teknik bilgiyi bilgisayar teknolojileri aracılığıyla sağlayarak, giderek teorik bilginin kısıtlamalarından uzaklaşmaktadır. Bu gelişme tasarımcıya, kendi yaratıcı gücünü kullanarak farklı ölçeklerde ortaya koyduğu özgün temsilleri realize etmek noktasında ihtiyaç duyduğu teknik bilgiyi sağlayarak, disiplinlerarası çalışmasını olanaklı kılmaktadır.

Bilimsel düşüncenin yapısındaki değişme, temel tasarım bilgisi ve tekniğin artan olanakları tasarımcının çalışma alanının sınırlarının genişlemesi için araçlar sunarken, mesleki örgütlenme modelinden doğan yasal sınırlamalar, tasarımcıyı içerisinde yetiştirdiği disipline hapsetmektedir. Örneklendirmek gerekirse bir mimari projenin uygulanabilmesi için, projenin altında mimarlık diplomasına sahip bir kişinin imzası olması gerekmektedir. Aynı durum şehir ve bölge planlama projeleri konusunda da geçerlidir. Dolayısıyla mimarın hazırladığı bir kentsel tasarım projesi ancak tasarıda kalmakta, kendisine uygulama alanı bulamamaktadır. Fakat günümüzde bu kısıtlamanın zaman zaman aşıldığı projelere şahit olmaktayız. Kartal-Pendik kıyı kesimi kentsel tasarımı için İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından açılan yarışmada yalnızca mimarlık lisansına sahip Zaha Hadid'in tasarımının seçilmesi, bu durumun en belirgin örneğidir. Hadid'in uygulanmakta olan yasal prosedürü aşmasındaki en önemli faktör, O'nun uluslararası camiada bilinirliği yüksek bir tasarımcı olmasıdır. Bir başka deyişle Hadid'in dünya çapında marka olan adı, İstanbul'un tanıtımında reklam kampanyası ile ulaşılamayacak çapta bir tanıtım kampanyası olarak da kullanılacağından, bölgeye olan ilgide ciddi bir artış yaratması ve kentin gelişimine katkı sağlaması düşüncesi, projesinin seçilmesinde önemli bir unsur olarak ifade edilmektedir. Dolayısıyla günümüzde kent planlarından mimariye ve endüstriyel tasarıma kadar farklı ölçeklerde ortaya konulan ürünlerin, marka tasarımcıları üzerinden alınıp satılabilen nesneler haline dönüşerek kendilerine yönelik talep oluşturması, tasarımcının çalışma alanının sınırlarını genişleten bir başka araç olarak okunabilir.

Bütünleşik tasarım yaklaşımına katkı sağlayan gelişmelerin yanında konu ile ilgili uygulamada karşılaşılan olumsuz bir durum, tasarımcıların uzmanlık alanları dışında ortaya koydukları çalışmalarda, tasarımdan beklenen rasyonel faydaların kimi zaman karşılanamamasıdır. Bu noktada tasarımcıların sert eleştirilere maruz kalması da az rastlanan bir durum değildir. Ancak tüm eleştirilere karşın halen disiplinlerarası çalışmalar giderek yaygınlaşmaktadır. Bu duruma açıklık getirebilmek için içerisinde yaşadığımız ortamın, 20. yüzyıl rasyonel düşüncesinden ne denli farklı olduğunu görmek gerekmektedir. 20. yüzyıl başında yaşamın tamamına hakim olan rasyonel düşünce, tasarım dünyasında, ortaya konulan ürünlerin fonksiyon ile gerekçelendirilmesi ve değerlendirilmesi sonucunu doğurmuştur. Louis Sullivan'ın 'form fonksiyonu takip eder' düsturu da aynı dönemin söylemidir. Ancak günümüzde

işlevsellik, maliyet, üretim kolaylığı gibi rasyonel düşüncenin dayattığı olguların kullanıcı üzerindeki etkisi giderek azalmaktadır. Çünkü kullanıcının tasarımdan beklentisi, maksimum işlev, minimum maliyet gibi rasyonel ölçütlere göre şekillendiği kadar, -kimi zaman daha baskın bir biçimde- o üründen sağlayacağı duygusal faydaya da bağımlı hale gelmiştir. Bu durum Zaha Hadid imzalı Lacoste ayakkabıyı satın alan tüketicinin, aslında ergonomik bir ayakkabıya değil, dünyada yalnızca 850 kişinin kullanacağı bir prestij nesnesine sahip olması örneğinde net bir biçimde gözlenebilir. Yani Hadid imzalı bir ürüne sahip olmanın kullanıcısına sağlayacağı duygusal tatmin, ayakkabının ergonomisinin sağlayacağı fonksiyonel faydanın önüne geçmektedir. Dolayısıyla tasarımcı, farklı alanlarda çalışmalar ortaya koyduğunda ürün nitelik olarak eleştirilse de, kullanıcısına duygusal fayda sağlıyorsa kabul görmektedir.

3.2. Sonuç

Endüstri ürünleri tasarımı, mimarlık ve kentsel tasarım disiplinleri arasında, uygulanmakta olan eğitim sisteminden doğan disiplinler ayrışmanın tartışıldığı bu çalışmada elde edilen sonuçları iki başlıkta toplamak mümkündür. Bunlardan ilki, disiplinler ayrışmayı geçerli kılan gerekçelerdir. İkincisi ise, tasarım disiplinlerinin birbirlerine yakınsamasını ve tasarımcıların içerisinde yetiştikleri disipline farklı alanlarda da çalışmasını olanaklı kılan gerekçelerdir.

Disipliner ayrışmayı geçerli kılan gelişmeler, mesleki örgütlenmeden doğan yasal sınırlamalar ve disiplinlerarası çalışmalarda ortaya konulan tasarımların kendilerinden beklenen rasyonel faydayı her zaman sağlayamamasıdır. Buna karşın tasarım disiplinlerinin sınırlarının belirsizleşmesinin gerekçeleri; bilimsel düşüncede parçadan bütüne yönelen değişim, temel tasarım bilgisinin tüm tasarım disiplinlerindeki ortaklığı, tekniğin artan olanaklarıyla ürün-temsili mesafesinin artması ve tasarımcıların markalaşması yoluyla farklı ölçeklerden tasarım talepleri almalarıdır. Bu gerekçeler, tasarımcıların uygulamada disiplinler arası çalışmalarına olanak sağlamakla birlikte, ‘tasarım’ın giderek tüm yaratıcı faaliyetleri içerisine alan bir üst başlık olarak bütünleşik bir yapı tanımlaması yönündeki eğilimi de doğurmaktadır.

KAYNAKLAR

1. Archer, B., 1973. The Need for Design Education. Royal College of Art.
2. Bayazıt N., 1994. Endüstri Ürünlerinde ve Mimarlıkta Tasarlama Metodlarına Giriş. Literatür Yayıncılık, İstanbul.
3. Heskett J., 2001. Industrial Design. Thames and Hudson, London. Le Corbusier, 2007. Bir Mimarlığa Doğru. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
4. Sudjic D., 2008. Tasarım Kentleri 1851-2008. Mas Matbaacılık A.Ş., İstanbul.
5. Berman M., 1994. Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor. İletişim Yayıncılık, İstanbul.
6. Dempsey, A., 2002. Styles, Schools and Movements. Thames&Hudson, London.
7. <http://designmuseum.org/design/christopher-dresser>
8. Whitford, F., 2006. Bauhaus. Thames and Hudson, London.
9. Banham, R., 1997. Theory and Design in the First Machine Age. Atheneum Press, Great Britain.
10. Wingler H. M., 1969. The Bauhaus. MIT Press, London.
11. Moholy-Nagy L., 2005. The New Vision (Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture and Architecture), Dover Publications, Inc., New York.
12. Sönmez, N., Gesamtkunstwerk ve Çağdaş Türk Sanatı Üzerine Notlar. Sanat Dünyamız, Sayı:121.
13. Marty M. A., Marty S. L., 1999. Frank Lloyd Wright's Taliesin Fellowship. Truman State University Press, Kirksville.
14. Le Corbusier, 2007. Bir Mimarlığa Doğru. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
15. http://www.franklloydwright.org/flwfw_web_091104/Wrights_Life_and_Work.html
16. http://www.franklloydwright.org/flwfw_web_091104/Biography.html
17. Kaufmann E. ed., An American Architecture: Frank Lloyd Wright, Horizon Press, New York, 1955.
18. Le Corbusier, 1967. The Radiant City: Elements of a Doctrine of Urbanism To Be Used as the Basis of Our Machine-Age Civilization. Faber and Faber, Londra.
19. Simmel G., 2008. Modern Kültürde Çatışma. İletişim Yayınları, İstanbul.
20. Rice, P., 1997. The dilemma of technology, In: Architecture in Europe since 1968: memory and invention (Ed. Tzonis, A., Ed. Lefaivre, L.). Thames and Hudson, London.
21. Sardar, Z., Abrams, I., 2010. Kaos. Ntv Yayınları, İstanbul.

22. Alexander, C., 1993. A City is not a Tree, In: Architecture Culture:1943-1968 (Ed. Ockman, J.). Bayazıt N., 1994. Endüstri Ürünlerinde ve Mimarlıkta Tasarlama Metodlarına Giriş. Literatür Yayıncılık, İstanbul.
23. Gleick, J., 2005. Kaos. Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu, Ankara.
24. Güngör, H., 1972. Görsel Sanatlar ve Mimarlık İçin Temel Tasar. Bilgisayar Destekli Baskı ve Reklam Hizmetleri San. Tic. Ltd. Şti., İstanbul.
25. Divanlıoğlu, D., 1997. Temel Tasar (Tasar'ın Öge ve İlkeleri). Birsan Yayınevi, İstanbul.
26. Ching, Francis., 1996. Mimarlık: Biçim, Mekan ve Düzen. Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
27. <http://www.zaha-hadid.com/architecture/wangjing-soho/>
28. <http://www.architonic.com/pmsht/kairo-riva-1920/1074078>
29. Rawsthorn, A., 2007. Konstantin Grcic's new chair design, the myto. The New York Times.
30. http://www.businessweek.com/bwdaily/dnflash/jul2004/nf20040728_3153_db078.htm
31. Goldberger, P., 2007. Frank Stella:Painting into Architecture, Yale University Press.
32. <http://www.zaha-hadid.com/furniture-product-design/melissa-shoes>
33. <http://www.patrikschumacher.com/Texts/Parametricism%20%20A%20New%20Global%20Style%20for%20Architecture%20and%20Urban%20Design.html>
34. Schumacher, P., 2009. Parametricism-A New Global Style for Architecture and Urban Design. AD Architectural Design-Digital Cities, Vol:79.
35. Birkan T., 2002. Solun son sözü 'Kültürel Çalışmalar' mı? Toplum ve Bilim, No:94.
36. <http://www.zaha-hadid.com/projects>
37. Marcus, J. S., 2008. Designer Cities: The Development Of the Superstar Urban Plan. The Wall Street Journal.
38. Karakuş G., 2008. Zaha Hadid'in Kartal Planı. Icon, Sayı:017.
39. Karatani K. 2006. Metafor Olarak Mimari. Metis Yayıncılık Ltd., İstanbul.
40. Wright F. L., 1932. The Disappearing City. William Farquhar Payson, New York.
41. http://en.wikipedia.org/wiki/Johnson_Wax_Headquarters
42. <http://online.wsj.com/article/SB121693005482282163.html>
43. <http://denktasmimarlik.com/images/fallingwater.jpg>
44. http://www.artsmia.org/unified-vision/collection/objects.cfm?artist_id=258

45. http://en.wikiarquitectura.com/index.php/Citr%C3%B6han_Mansion
46. <http://designmuseum.org/design/charlotte-perriand>
47. <http://www.cassinausa.com/corbusier.html>
48. http://www.nyu.edu/classes/reichert/sem/city/lecorbu_img.html
49. <http://en.wikipedia.org/wiki/Fractal>
50. <http://homeappliances.wordpress.com/2008/03/05/juicy-salif-lemon-squeezer/>
51. http://www.bonluxat.com/a/Charles_Rennie_Mackintosh_Hillhouse_Chair.html
52. <http://www.derindesign.com/en-us/>
53. <http://www.zaha-hadid.com/design/scoop-sofa/>
54. <http://www.metapedia.com/wiki/index.php?title=Jfw29>
55. <http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-cultural-centre/>
56. <http://eu.lib.kmutt.ac.th/elearning/Courseware/ARC232/L7.htm>
57. <http://www.zaha-hadid.com/masterplans/kartal-pendik-masterplan/>
58. <http://www.zaha-hadid.com/design/genesy-lamp/>
59. <http://www.zaha-hadid.com/architecture/abu-dhabi-performing-arts-centre/>
60. <http://www.zaha-hadid.com/masterplans/one-north-masterplan/>
61. <http://www.zaha-hadid.com/design/art-borders-wallpaper/>
62. http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=1021&Itemid=10
63. <http://www.mimdap.org/?p=64715>
64. <http://www.alesi.com/en/2/4451/baskets-fruit-bowls-centrepieces/zh02-niche-centrepiece-with-interposable-elements>
65. <http://www.zaha-hadid.com/architecture/wangjing-soho/>
66. <http://www.designboom.com/weblog/cat/8/view/6085/karim-rashid-kairo-for-riva-1920.html>
67. http://adsoftheworld.com/media/print/melissa_plastic_dreams_5?size=_original
68. <http://www.design-conscious.co.uk/mall/designconscious/products/product3989456.stm>
69. http://en.wikipedia.org/wiki/Johnson_Wax_Headquarters
70. http://en.wikipedia.org/wiki/Groninger_Museum
71. <http://www.zaha-hadid.com/design/lacoste-shoes/>
72. <http://zahahadid.vm.bytemark.co.uk/category/furniture-product-design>

73. <http://www.zaha-hadid.com/design/vortexx-chandelier/>

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı: K. Gülen Göz

Uyruğu: Türkiye (TC)

Doğum Tarihi ve Yeri: 24 Ekim 1983, Nevşehir

Medeni Durumu: Bekâr

Tel: +90 232 30 36

email: gozgulen@gmail.com

Yazışma Adresi: Su Kristali Tasarım Merkezi Serçeönü Mh. Uğur Plaza No:28/12
Kocasinan/Kayseri

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	EÜ Fen Bilimleri Enstitüsü	2011
Lisans	AÜ E.S.Y.O. Endüstriyel Tasarım	2007
Lise	Nevşehir Anadolu Lisesi	2001

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görev
2011- Halen	Su Kristali Tasarım Merkezi	Kurucu/Tasarımcı
2007–2011	Kayseri Tasarım Atölyesi	Tasarım Uzmanı

YABANCI DİL

İngilizce, İtalyanca