

# Akım-Çizgisel (Streamline) Modern ve Endüstriyel Seramik Tasarımı: Teatral Modernizmden Organik Aerodinamizme

## Streamline Modern and Industrial Ceramic Design: From Teatral Modernism to Organic Aerodynamics

Ersoy YILMAZ 

Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Seramik Bölümü, Çankırı, Türkiye

Bu makale Anadolu 8. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi'nde (Diyarbakır, 25-26 Aralık 2021) tebliğ edilen ve özet kitabında basılan (tam metni yayınlanmamıştır) "Streamline Tarzı ve Endüstriyel Seramik Tasarımı" adlı bildiriden hareketle kaleme alınmıştır.

This article was written in the Anatolian 8th International Congress of Social Sciences (Diyarbakır, 25-26 December 2021) and published in the summary book (Full Team has not been published).



Geliş Tarihi/Received: 27.05.2024  
Revizyon Talebi/Revision Requested: 22.10.2024  
Son Revizyon/Last Revision: 21.01.2025  
Kabul Tarihi/Accepted: 04.03.2025  
Yayın Tarihi/Publication Date: 21.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:  
Ersoy YILMAZ  
E-mail: ersoyilmaz@windowslive.com

Cite this article as: Yılmaz, E. (2025). Streamline modern and industrial ceramic design: From teatral modernism to organic aerodynamics. *Art and Interpretation*, 45, 108-117.

### ÖZ

Bu makale, ABD'de Büyük Buhran sırasında ortaya çıkan ve ulusal bir kimlik kazanan Akım-Çizgisel Modern (Streamline Moderne) tarzının seramik endüstrisiyle kesişimi hakkındadır. 1930'larda popüler hale gelen bu tarz, eril bir gelecek tasavvuru sunan aerodinamik formlarla karakterize edilmiştir ve uçaklar, gemiler ve otomobiller gibi taşıtların ardından gündelik eşyaların tasarımında da tutkuyla kullanılmıştır. Geleneksel olarak Fransız Art Deco tarzının bir uzantısı ya da Amerikan varyantı olarak değerlendirilen bu tarz, güncel yayınlarda sadece Deco'dan değil, modernist tasarımın bel kemiği olan Bauhaus'tan da tereddütsüz biçimde ayırmaktadır. Makine estetiğinden çok organik modernizme daha yakın bir biçim dili öneren bu tarzın seramik tasarımı üzerindeki etkisi, mevcut literatürde yeterince ele alınmamış bir konudur. Bu çalışma, 1930'lardan 1980'lere kadar öne çıkan endüstriyel seramik ürünler üzerinden bu tarzın seramik tasarımıyla olan ilişkisini ortaya koymayı amaçlamaktadır. II. Dünya Savaşı sonrası dönemde Akım-Çizgisel tasarım organik modernizme doğru evrilirken seramik nesnelardaki yapay, eril görünüm de yerini dişlilikle ilişkilendirilegelelen eğrisel hatlar bırakmıştır. Metodolojik olarak geniş bir literatür taraması, görsel analiz ve tarihsel karşılaştırmalı yöntemin kullanıldığı bu makale, seramik tasarımının modern tasarım tarihi içindeki yerini daha iyi anlamayı sağlayarak bu alandaki boşluğu doldurmayı ve modern tasarım tarihi araştırmalarına katkıda bulunmayı hedeflemektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Akım-çizgisel modern, endüstriyel seramik, tasarım, aerodinamik

### ABSTRACT

This article explores the intersection of the Streamline Moderne style, which emerged during the Great Depression in the United States and became a symbol of national identity, with the ceramic industry. Popularized in the 1930s, its aerodynamic forms, presenting a masculine vision of the future, were passionately used in the design of everyday objects following its application in vehicles such as airplanes, ships, and automobiles. Traditionally considered an extension or American variant of the French Art Deco style, recent publications have drawn a distinct line between Streamline Moderne and not only Art Deco, but also Bauhaus, the backbone of modernist design. The influence of this style, which speaks a form language that is closer to organic modernism than machine aesthetics, on ceramic design has yet to be adequately addressed in the existing literature. The present study investigates the relationship between this style and ceramic design through an assessment of iconic industrial ceramic products from the 1930s to the 1980s. As Streamline Moderne evolved into organic modernism post-World War II, the artificial, masculine appearance of ceramic objects gave way to curvilinear lines associated with femininity. Methodologically, this article employs an extensive literature review, visual analysis, and historical comparative methods to better understand the place of ceramic design within modern design history, aiming to fill a gap in this field and contribute to modern design history research.

**Keywords:** Streamline moderne, industrial ceramics, design, aerodynamics



## Giriş

Akım-çizgisel Moderni (Streamline Moderne), ABD’de Büyük Buhran’ın ekonomik güçlüklerinin yoğun biçimde tecrübe edildiği 1930’lu yıllarda ortaya çıkmış ve ulusal bir kimlik kazanarak hayli popüler hale gelmiş bir mimarlık ve endüstriyel tasarım tarzıdır. “1930’larda otantik bir Amerikan estetiğine yönelik daha geniş bir arayışın belirtisi olan” (Maffei, 2018, s. 113) bu tarzın kökeni 19. yüzyılın sonlarında başlayan aerodinamik çalışmalarına dayanır ve bir akışkan boyunca ilerleyen bir cismin harekete karşı direncini asgariye indiren hatlar anlamındaki “akım-çizgileri” fikrine odaklanır. 1920’lerin sonunda uçak tasarımını dönüştüren aerodinamik akım-çizgiselleştirme, gemi, lokomotif ve otomobil tasarımlarına da etki etmesinin hemen ardından “aerodinamik mühendisliğinin işlevsel olmaktan çok kurgusal olduğu hareketsiz nesnelere de uygulanmış [ve böylelikle] ‘hız’ ve ‘modernliği’ çağrıştıran stilistik bir kod haline gelmiştir” (Lupton ve Miller, 1996, s. 65).

Bu makalede, 1930’lardan 1980’lere uzanan dönemdeki bir dizi ikonik seramik nesne ile Türkiye menşeli yakın tarihli iki ürün üzerinden Akım-çizgisel Modern incelenmektedir. Seramik, resim ve heykel gibi yüksek sanatların gölgesinde kalmış, sanat tarihçilerin ve eleştirmenlerin nispeten göz ardı ettiği bir medyumdur. Bu nedenle, seramik hakkında yazılan literatür, yüksek sanatlara nazaran hayli sınırlıdır. Akım-çizgisel tarz hakkında geniş bir literatür olmasına rağmen, konunun endüstriyel seramik tasarımıyla kesişimini bakir bir alan olduğu söylenebilir.

Akım-çizgisel estetiğin seramik eşyayla kesiştiği bölgeye odaklanmak, seramiğin zanaat çağrışımları ve özellikle kırılabilirliği nedeniyle yüklendiği dişil karakter gibi kendine özgü özelliklerini de dikkate alan bir değerlendirme gerektirmektedir. Bu doğrultuda akım-çizgisel endüstri seramiklerinin zamandizinsel bir seçkisini ve değerlendirmesini içeren bu araştırmanın modern tasarım tarihi ve endüstriyel seramik tasarımı tarihine ilişkin araştırmalara katkı yapması beklenmektedir. Bu makale, ayrıca, “streamline” şeklindeki özgün terimin Türkçede “akım-çizgisi” şeklinde ifade edilebileceği dair bir öneriyi de barındırmaktadır.

## Yöntem

Makalenin temel yöntemi doküman analizidir: Akademik makaleler, kitaplar, tezler, sergi katalogları ve kurumsal müze arşivleri (The Museum of Modern Art, Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, The British Museum gibi akredite müzelerin dijital koleksiyonları) incelenmiştir. Bu literatür taraması, hem Akım-Çizgisel Modern hem de seramik tasarımı konularında mevcut bilgi birikimini ve bu iki alanın kesişim noktalarını ortaya koymayı hedeflemiştir.

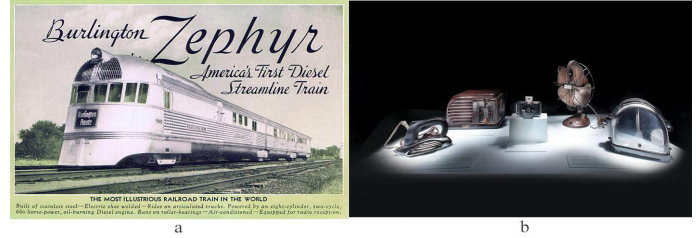
İkinci aşamada, Akım-Çizgisel Modern tarzını yansıtan seramik ürünler görsel analizle incelenmiştir. Ürünlerin tasarım özellikleri, kullanılan malzemeler ve üretim teknikleri değerlendirilmiştir. Bu analiz, seramiklerin estetik ve işlevsel özelliklerinin daha derinlemesine anlaşılmasına olanak sağlamıştır.

Son aşamada, karşılaştırmalı tarihsel inceleme yöntemi kullanılarak Akım-Çizgisel Modern’in Art Deco, Bauhaus ve Organik Modernizm gibi diğer önemli tasarım hareketleriyle etkileşimleri ve farklılıkları ele alınmıştır. Bu karşılaştırmalı yaklaşım, tarzın II. Dünya Savaşı sonrası dönemdeki evrimini ve organik aerodinamik

anlayışa dönüşümünü de kapsamaktadır. Veriler tematik analiz yöntemiyle incelenmiş ve belirli temalar etrafında yapılandırılmıştır. Temalar, Akım-Çizgisel Modern’in estetik ve işlevsel özellikleri, seramik tasarımına etkileri ve tarihsel bağlam içindeki evrimini içermektedir.

## Yeni Çağın Yeni Tarzı: Akım-Çizgisel Modern

Bilimsel anlamda “akım-çizgiselleştirme” (streamlining) terimi, harici bir ortam (genellikle hava veya su) içinde harekete geçirildiğinde çok az dirence veya “sürüklemeye” sahip cisimler için kullanılır (Erlhoff ve Marshall, 2008, s. 376). Bu doğrultuda akım-çizgisi (streamline), hareket halindeki akışkanın en az sürtünme direnciyle karşılaşacağı yolu temsil eden ya da bu yola uyumlu/paralel çizgiye, akım-çizgisel (streamlined) sıfatı da akışkan akımına en az direnç gösterecek şekilde tasarlanmış herhangi bir şeye işaret etmektedir. Lupton ve Miller’a (1996) göre akım-çizgiselleştirme fiili, bir düzenle tasarlamak veya inşa etmek, modernize etmek, daha verimli ve basit hale getirmek anlamlarını taşımaktadır (s. 65). Dolayısıyla akım-çizgisellik, bir nesneyi hareket halindeyken karşılaştığı direnci azaltacak şekilde biçimlendirmek ya da nesnenin etrafındaki hava türbülansını asgariye indirmek anlayışına dayanmaktadır. Bu doğrultuda Akım-Çizgisi Modern, ürünün görsel bileşenlerinin akışkan çizgiler ve formlar yoluyla bütünleştirilmesi ile karakterize edilmekte ve bu tarzın özünü eğrisel yüzeyler, oval köşeler ve paralel çizgilerle oluşturulan aerodinamik formlardaki hız imgesi oluşturmaktadır (Polatkan ve Özer, 2006, s. 93).



### Görsel 1.

(a) 1934’te “Amerika’nın İlk Dizel Akım-Çizgisi Treni” sloganıyla tanıtılan Pioneer Zephyr lokomotifinin kartpostalı. Public Domain

(b) Ulusal Hava ve Uzay Müzesi’nde sergilenen akım-çizgisel tarzda ürünler: Petipoint Ütü, Firestone Air Chief Radyo, Kodak Bullet Fotoğraf Makinesi, Westinghouse Vantilatör ve Sunbeam T-9 ekmek kızartma makinesi

Aerodinamiğin temel yasalarına ve akışkanların davranışına ilişkin çalışmalar on dokuzuncu yüzyılın sonlarında yeni aerodinamik biliminin bir parçası olarak başlamış, bu çalışmaların yirminci yüzyıl başlarındaki getirileri ilk olarak sürüklenmenin en aza indirilmesinin hem yarıktı tüketimini azalttığı hem de daha yüksek hızları mümkün kıldığı otomobil, uçak, lokomotif ve gemi tasarımında uygulanmıştır (Erlhoff ve Marshall, 2008, s. 376; Lupton ve Miller, 1996, s. 65) (Görsel 1-a). Bu tasarım anlayışı çok geçmeden mimarlar ve endüstriyel tasarımın akla gelebilecek hemen her alanındaki tasarımcılar tarafından da tutkuyla benimsenmiş ve bu doğrultuda sandalye ve koltuktan buzdolaplarına, ofis masalarından ütülere varıncaya değin ivmelenme ve hareketle hiç ilgisi olmayan nesnelere de uyarlanmıştı (Görsel 1-b). Kadın bedenini bile akım-çizgiselliğin kalıplama (gelecekçi bir kabuk içine alma) eyleminin geçerli olduğu alanlardan biridir (Lupton ve Miller, 1996, s. 67). Böylelikle akım-çizgisellik “hız” ve “modernliği” çağrıştıran stilistik

1 Bu makalede “streamline” kelimesinin Türkçe karşılığı olarak “akım-çizgisi” önerilmekte, bunun yanı sıra ad soylu sözlerden sıfat türeten -sal, -sel eklerinden yardım alarak “akım-çizgisel” sıfatı da kullanılmaktadır. Çelik’in (2021) Türkiye Türkçesinde bütünleşik birliklik bildirme işlevi taşıyan yapılar oluşturmak bağlamında sözünü ettiği “kısa çizgi öbeği” kavramından hareketle “akım” ve “çizgisi/çizgisel” kelimelerinin arasında kısa çizgi (-) işaretinin yer almasının uygun olacağı düşünülmüştür. “Streamline” terimi özünde pürüzsüz yüzeyler, yuvarlatılmış kenarlar ve sade dekorasyonla karakterize edilen akıcı bir tasarım anlayışını ifade eder. Burada önerilen “akım-çizgisel” terimi, tarzın aerodinamik ve hareketli doğasını (“akım”) ve sade, akıcı çizgilerle vurgulanan tasarım öğelerini (“çizgisel”) karşılamayı amaçlamaktadır. Literatürde “akışkan çizgisel”, “dinamik çizgisel” gibi alternatif terimler de düşünülebilirse de bu çalışmada dilbilimsel açıdan daha yalın olan “akım-çizgisel” terimi tercih edilmiştir.

2 Hatta Berney (2001) popüler kültürün akım-çizgisel tasarım modunun ardındaki felsefeyi kadın göğüslerine uyguladığını, buyurgan literatürün emziren göğüsleri daha iyi perfor-

bir kod haline gelmiş (Lupton ve Miller, 1996, s. 65) ve “albenili olmayan bu nesnelere birdenbire tutkuyu, hızı, Amerikan tasarımına olan inancı ve geleceğe doğru ilerlemeyi ima eden bir görünümüne sahip olmuştur” (Cox, 2013, s. 18). Bu doğrultuda Maffei’in (2018) ifadesiyle 1934 yılında tam anlamıyla bir çılgınlığa dönüşen (s. 113) akım-çizgisel estetik, Batchelor (2009) tarafından özetlendiği gibi, süslemeden yoksun, pürüzsüz yüzeyler ile köşeleri yuvarlatılmış, oval ve kompakt formlara dayanıyor ve düzgün çalışan, verimli makinenin çağını simgeliyordu (s. 22). Bu estetik “kükreyen yirmili yıllar”ın ruhuna uygundu ve yeni bir dönemin başladığının sinyalini veriyordu (Knox, 2020, s. 159).

Akım-çizgisi hareketinin liderleri Egmont Arens ve Walter Dorwin Teague gibi reklamcılar, Raymond Loewy gibi illüstratörler ve hatta Norman Bel Geddes gibi sahne tasarımı gibi alanlardan gelen isimlerdi ve tasarım tarihinde ilk kez, ön saflarında hiçbir mimarın yer almadığı bir hareket ortaya çıkmıştı (Midal, 2019, s. 173). Seri üretim için tasarım yapmanın karmaşıklığı konusunda kendi kendilerini eğitmiş olan bu kişilerin bu alanı kendileri yaratmaktan başka seçenekleri yoktu çünkü böyle bir eğitim mevcut değildi (Marcus, 2019, s. 130). Örneğin Bel Geddes 1927’de kendisini “ilk Amerikalı endüstriyel tasarımcı” olarak tanımlamıştı (Midal, 2019, s. 173). Amerikalı pragmatist filozof John Dewey’in estetik teorisindeki “deneyim”, “ritim” ve “direnc ve çatışma” metaforlarından büyük ölçüde yararlanan bu yeni endüstriyel tasarımcılar, teorik yazılarında endüstriyel ürünün ağırlığını ürünün kendi formunu değiştirerek hafifletmekten söz ettiler ve sanatın doruk noktasına makine biçimini aldığı ve bu biçimi güçlü bir estetik deneyime dönüştürdüğünde ulaşılabileceğini öne sürdüler (Harwood, 2011, s. 21). Cogdell’a (2004) göre tasarımcıların bu çabaları dönemin öjenik görüşleriyle uyumluydu: Modern tasarımcılar ürünlerine öjenikçilerin bedenlere yaklaştığı gibi yaklaşıyorlardı her iki grup da kendilerini artan verimlilik, hijyen ve ütopyik bir “ideal tip” yaratma yoluyla evrimsel ilerlemeyi ilerleten reformcular olarak görüyorlardı. Böylelikle akım-çizgiselleştirme, yazara göre, teori, retorik ve bağlam açısından öjenik ideolojinin maddi bir somutlaşması olarak hizmet ediyordu.

Büyük Buhran’ın<sup>4</sup> ekonomik durgunluğunda üreticiler daha fazla ürün satmak için endüstriyel tasarımcılara yönelmişti ve onlardan gerekli olan şeyleri değil, örneğin parlak krom veya paslanmaz çelik kaplanmış, seri üretilen aerodinamik tuzluk ve biberlikler gibi “arzu nesnelere” yaratmaları bekleniyordu (Batchelor, 2009, s. 22). Parlak, oval, pürüzsüz şekiller ekonomik çalkantılar içindeki bir toplum için bir çekiciliğe sahip olmalıydı. Bu doğrultuda modernleşme ve müreffeh bir gelecek arasındaki kavramsal bağlantı reklamlar ve sloganlar yoluyla halkın bilincine adeta kazındı (Liebs, 1995, s. 57). Tasarımcılar, Erlhoff ve Marshall’ın (2008) özetlediği gibi, yalnızca endüstriyel ürünlerin ergonomik niteliklerini geliştirmek için değil, aynı zamanda heyecan verici yeni formlar yoluyla tüketimi kışkırtmak ve yeni pazarlara (kadın tüketiciler gibi) hitap etmek için de akım-çizgisel tasarımı kullandılar ve 1930’larda bu hareket ABD’de avangard bir estetikten kitlesel bir fenomene dönüştü (s. 376).

## Akım-Çizgisel Tasarım: Organik Bir Makine Estetiği

Akım-çizgisi hareketinin adeta özü olan şey ideal aerodinamik hareketi sergilediği düşünülen “gözyaşı damlası” formuydu. 1932’de yayınlanan *Horizons* adlı kitabında hareketin önde gelen tasarımcılarından Norman Bel Geddes (1893-1958) “Durgun havada düşen bir su damlasının neredeyse mükemmel bir aerodinamik form aldığı iyi bilinmektedir. Bu form yaklaşık olarak bir yumurtanın formudur” diyerek gözyaşı damlasını nihai aerodinamik form olarak ilan etmişti (aktaran Maffei, 2018, s. 108). Bu doğrultuda akım-çizgiselleştirme, bir nesneyi genelleştirerek onu oluşturan parçaları kesintisiz bir gövde içinde sarıyordu ve dönemin endüstriyel tasarımcıları, nesnelere mekanik organlarını gizlemek için kabulü şekillendirerek iç ve dış yapı ve deri arasında bir ayırma gidiyorlardı (Lupton ve Miller, 1996, s. 66). Bu doğrultuda akım-çizgisi tasarımcıları, modernitenin işlevselci estetiğine tamamen karşıydı ve bir makinenin iç işleyişiyle somun ve civatalarından daha fazla ilgilenmiyorlar, her ikisinin de tasarımcıdan ziyade mühendisin meselesi olduğuna inanıyorlardı (Midal, 2019, s. 174). Dış görünümse elbette zahmetsiz hareketi ve ilerlemeyi çağrıştırmalı ve geleceği (fütüristik) olmalıydı. Bunun için mümkün olan hemen her durumda parlak gümüş rengi tercih edildi ve ileri hareketi ve hızı çağrıştıran yatay bantlar, bu fütüristik görünüme katkıda bulundu (Cox, 2013, s. 17). Karikatüristlerin hareketi vurgulamak/göstermek için çizime ekledikleri “hız çizgileri”ni anımsatan bu yatay bantlar (Bush, 1974, s. 315) akım-çizgisi tasarımının ayırt edici özelliklerinden biriydi ve Midal’a (2019) göre “hızın büyü”nü ifade ediyorlardı (s. 175).

Bu pürüzsüz, parlak ve yekpare görümlü derinin/kabuğun her türlü süslemeden arınmış olması da son derece önemliydi: Batchelor’ın (2009) ifade ettiği gibi dönemin mimarları ve tasarımcıları, süslemenin aşırıya kaçması nedeniyle Viktoriya ve Edward dönemi tarzlarına itiraz halindeydi ve bu itiraz 1925’te yılında Paris’te düzenlenen Uluslararası Dekoratif Sanatlar Sergisi’nden (Exposition Internationale des Arts Decoratifs) doğan modern bir tarz olan Art Deco’ya da yönelikti (s. 22). Art Deco seri üretim ve tekrarın (montaj hattı) ruhunu çağrıştırmakla beraber süslemeye sırt çevirmiyor ve geleneksel olanların yerine makine-benzeri motifleri ikame ediyordu. Akım-çizgisel tarzda geometri ise Art Deco’dan daha soyut ve daha az temsiliydi (Batchelor, 2009, s. 22). Hatta Art Deco, yoğun bitkisel süslemelere dayalı Art Nouveau’nun bir melezleşmesi, güçlü bir felsefi, politik kökü veya amacı olmayan bir akım olarak görülüyordu (Knox, 2020, s. 159).

1930’lu yıllar makinenin sanat olarak kabulüne tanıklık ediyordu (Batchelor, 2008, s. 23) ve akım-çizgisel tarz dönemin bu makine estetiğinin açıkça bir parçasıydı. Ancak bu tarzın dayandığı estetik, Bauhaus ile tipik biçimde örneklenen ana akım (ya da klasik) modernist tasarım anlayışından da farklılaşıyordu. 1930’larda hem akım-çizgisel (elipsten türetilen) hem de neo-Platonik<sup>7</sup> bir makine tarzını yansıtan klasik modernist tasarım (daire, kare ve üçgene dayanan) önemli tasarım deyimleri olarak öne çıkmıştı (Maffei, 2018, s. 113) ve bu ikisi arasında bir karşıtlık söz konusuydu. Örneğin John McAndrews, 1938’deki bir yazısında formun, kullanım,

mans için manipüle edilebilecek ya da mükemmelleştirilebilecek bir teknoloji olarak sunduğunu belirtir (s.327)

- 3 Kusurlu olanların ayıklanması yoluyla insan ırkının islahını konu edinen araştırı alanı.
- 4 Büyük Buhran, 1929’da başlayan ve yaklaşık 1939’a kadar süren dünya çapındaki ekonomik gerilemedir.
- 5 Bu tarz Hollywood tarafından da büyük rağbet görmüş ve William Cameron Menzies gibi sanat yönetmelerinin tasarladığı film setlerinde izleyiciye yansıtılmıştır (Whiteson, 1990).
- 6 Bu doğrultuda Whiteson (1990), Art Deco’nun çoğu zaman akım-çizgisel tarzını da içerecek şekilde genişletildiğini belirtir ve bunun hatalı bir yaklaşım olduğuna vurgu yapar.
- 7 Neo-Platonik tasarım yaklaşımı, Platon’un ideal formlar teorisine dayanır. Modern Sanat Müzesi’nin 1934’teki “Makine Sanatı” sergisi kataloğunda Platon’un *Philebus*’undan alıntılan pasajda belirtildiği gibi, düz çizgilerden ve dairelerden oluşan geometrik formlar “her zaman ve mutlak olarak güzel”dir (Harris, 2003, s.86). Marshall’a (2012) göre, Platon’un M.Ö. 4. yüzyılda geliştirdiği mimesis ontolojisinin- kopya olarak dünya görüşü- makine çağı olarak adlandırılan modern döneme bu denli uygun düşmesi çarpıcıdır (s.56). Modern Sanat Müzesi’nin direktörü Alfred Barr’ın belirttiği gibi, «modern malzemeler ve modern aletlerin hassasiyeti», Platon’un hayal ettiği ideallerin nihayet gerçeğe dönüştürülebilmesini mümkün kılmıştır (s.57).
- 8 1930’lardan itibaren ABD’de modernizmin yeniden tanımlanmasında kilit rol oynamış isimlerden biri olan John McAndrew (1904-1978), 1937-1941 döneminde New York’taki Modern sanatlar Müzesi (MoMA)’nin Mimari ve Tasarım Bölümü küratörlüğünü yürütmüştür.

malzeme ve üretim süreci tarafından belirlendiği Bauhaus'un ortodoks felsefesinin altını çizmiş ve yüksek hızda verimli bir şekilde hareket etmek için tasarlanmış nesnelere ilişkili olan "akım-çizgiselleştirme"nin Bauhaus ile neredeyse hiçbir ilgisinin olmadığını ifade etmiştir (aktaran Bacon, 2018, s. 139). Johnson'un (1990) belirttiği gibi 1920'lerin sert kenarlı geometrisi, akım-çizgisel tarzın kavisli formlarıyla önemli ölçüde yumuşatılıyordu ve ortaya çıkan şey tipik bir Amerikan melez moduydu (s. 198). Midal'sa (2019) modern mimarların teknolojinin işlevlerini açığa çıkardığı yerde, akım-çizgisi hareketinin tasarımcılarının bunları evcilleştirdiğini, makinelerin ve bunların iç işleyişinin güzelliğini vurgulayan klasik-modernist anlayışın aksine akım-çizgiselliğin tam da bunları gözlerden uzak tutmaya çalıştığını belirtmektedir (ss. 173-174). Yani aerodinamik özellikler kazandırılmış bir tost makinesinin ya da ütünün ardındaki tasarım anlayışı, modernist tasarımın 'form işlevi (fonksiyonu) izler' ilkesiyle açıkça çelişmektedir.

Eleştirmen Sheldon Cheney (1886-1980)'nin, ki akım-çizgiselliğin en ateşli destekçilerinden biridir, harekete uhrevi bir işlev yüklemesi, şüphesiz sözü edilen bu çelişkiyi aşma isteğiyle ilgilidir: Cheney'nin 1936'da durağan nesnelere aerodinamik hatların kullanılmasının uhrevi, en azından kozmik bir işlevi olduğunu öne sürmüştü, böylesi bir nesneyle karşılaşan bir zihnin, tıpkı saygılı bir ortaçağ zihninin her şeyi haç sembolüyle ilişkilendirmesi gibi, onu çağın en göze çarpan sembolü olarak göreceğini öne sürmüştür (aktaran Striner ve Blair, 2014, s. 7).

Kirkham (1995) tarafından ifade edildiği gibi "makine estetiği" ve "organik modernizm"<sup>9</sup> modernist tasarımın belirli açılardan birbiriyle çelişen iki ana koludur (s. 6) ve akım-çizgisellik makine çağı estetiği kadar, hatta ondan ziyade organik modernizm denilen anlayışı örneklemektedir. Bu doğrultuda Midal (2019) akım-çizgisi anlayışının, mekanik olanla organik olanı kaynaştırmaya yönelik bir Amerikan takıntısıyla ilişkili olduğunu belirtir (s. 173).

Bu kaynaştırma, harekete eril özellikler atfedilmesine de zemin hazırlamıştır: Lupton ve Miller'a (1996) göre akım-çizgiselliğin hareketi, eylemliliği ve ilerlemeyi çağırması ve konik ve silindirik formlara olan eğilimi, onu eril cinsel çağrışımlar için hassas bir taşıyıcı haline getirmektedir. Bu doğrultuda yazarlar akım-çizgisellik literatüründe fallik sembolizmin kabul gören bir alt metin olduğuna dikkat çekerler (s. 67). Aynı noktayı öne çıkaran Cogdell (2004) de bu tarzın geleceğin dünyasının eril kontrolüne ilişkin olduğunu belirtir (s. 125). Örneğin Pennsylvania Demiryolları, endüstriyel tasarımcı Raymond Loewy'ye lokomotiflerini aerodinamik biçimde modernize ettirdiğinde, bir eleştirmen onları "süslenmiş devasa bir fallus" olarak adlandırılmıştır (Meikle'dan aktaran Bailey, 2005, s. 90).

### Akım-Çizgisel Modern'in Ayırt Edici Özellikleri

Bu doğrultuda Akım-çizgisel Modern, çağdaşı olan diğer modern üsluplardan önemli ölçüde ayrılır. Art Deco ile olan temel farkı, süslemeye yaklaşımında görülür. Art Deco geleneksel süslemeyi reddetmekle birlikte onun yerine makine-benzeri motifleri ikame ederken, Akım-çizgisel tarz süslemeyi tamamen dışlar. Art Deco'nun temsili geometrisine karşılık, Akım-çizgisel tarz daha soyut bir geometrik anlayış benimser. Ayrıca Art Deco'nun belirgin bir felsefi ve politik temelden yoksun oluşuna karşılık, Akım-çizgisel Modern, Amerika'nın modernleşme idealinin cisimleşmiş halidir.

Bauhaus ve klasik modernizmle olan farkı ise daha derindir. Bauhaus'un 'form işlevi izler' ilkesine karşılık, Akım-çizgisel tarz işlevden bağımsız bir biçimsel dil yaratır. Bauhaus'un daire, kare, üçgen gibi sert geometrik formlarına dayalı makine estetiği yerine

elips ve eğrilerden türeyen organik formları benimser. Dahası, Bauhaus makinelerin iç işleyişini ve teknolojik işlevleri vurgularken, Akım-çizgisel tarz bunları gizleyerek dış kabuğa odaklanır.

Yüksek modernizmin elitist tavrına karşılık, Akım-çizgisel tarzın popülist ve erişilebilir oluşu da önemli bir farktır. Bu tarz, yüksek modernizmin evrensel ilkeler arayışı yerine, Amerikan kültürüne özgü bir modernlik anlayışı sunar ve bunu yaparken ciddi ve katı olmak yerine eğlenceli ve mizahi öğelere yer verir. Bu özellikleriyle Akım-çizgisel Modern, modernist tasarımın genel ilkelerini kendine özgü bir yorumla ele almış ve Amerika'ya has yeni bir tasarım dili yaratmıştır.

### Akım-Çizgisel Seramik Tasarımı: Aerodinamik Seramikler

ABD'nin modern seramik tasarımı anlayışını şekillendiren ilk etken, 19. yüzyılın son döneminden başlayarak İngiliz yazar, düşünür ve tasarımcı William Morris'in önderlik ettiği Sanatlar ve Zanaatlar hareketi olmuş, bu hareketin geleneksel üretim tarzlarına dönüş tutkusu ve toplumcu tonu, çoğu kez stilize edilmiş doğal motiflerin kullanıldığı süslemeci bir dil açığa çıkarmıştır. Daha sonra yüzüli dönümünde Fransa'da ortaya çıkarak uluslararası bir nitelik kazanan Art Nouveau tarzının bitkisel, girift süslemeciliği Amerikan seramiklerinin genel görünümünü şekillendirmiştir. 1920'lerin sonu ve 1930'lu yıllarda ise Fransa kökenli bir diğer tarz olan Art Deco'nun belirgin bir etkisi söz konusudur. Streamline seramik tasarımı, tıpkı mimaride ve endüstriyel tasarımın diğer alanlarında olduğu gibi 1930'lardan başlayarak Art Deco'yla rekabet etmeye başlamıştır. 1930'ların Amerikan mutfaklarında sadece menüler ve mutfak aletleri değil seramik/porselen eşyalar da değişmiştir (Gdula, 2008, s. 59).

Bu değişimin muhtemelen en erken örneği Frederick Hurten Rhead (1880-1942) tarafından Homer Laughlin Company (Newell, Batı Virginia) için tasarlanan ve 1936'da piyasaya sürülen *Fiesta* takımıdır (Görsel 2-a). Rhead, gereksiz süslemelerden arındırılmış, uygun fiyatlı ama daha da önemlisi şık seramikler arayan Amerikan kitle pazarının sunduğu açılımı ilk fark edenlerden biriydi ve yeni akım-çizgisellik trendinden etkilenen ancak fiyatlardan rahatsız olan ortalama Amerikalılara aradıklarını sunmuştu (Gdula, 2008, s. 59).

Meikle'a (2005) göre tarihçi Regina Lee Blaszczyk, takımın üzerindeki eşmerkezli halkaların hem geleneksel çömlekçi çarkı izlerini hem de akım-çizgiselliğin geleceği imgelerini bir arada yansıttığını belirtmektedir (s. 129). *Fiesta* takımı, canlı renk kullanımıyla Art Deco tarzının özelliklerini taşıırken, formuyla akım-çizgisel estetiğe yönelmektedir. Bu özelliğiyle takım, Art Deco'dan akım-çizgisel tasarıma geçiş sürecini örneklemektedir.



### Görsel 2.

(a) Frederick Hurten Rhead, Homer Laughlin Company için tasarlanan *Fiesta* yemek takımı, 1936, earthenware

(b) Paul Schreckengost, Gem Clay Forming Company için tasarlanan çaydanlık, 1938. Platin giydirmeli earthenware, 18.4 × 27.9 × 11.4 cm

9 Organik modernizm kalıplaşmış "işlevselci" mitlere ve geometrik biçime karşı çıkmıştır. Fakat bu karşı çıkış yaşam veya tasarım problemlerini çözmeye yönelik rasyonalist bir yaklaşımın reddi değil, tasarımda sezgisel, duygusal, psikolojik ve rasyonel olmayan unsurların tanınması için bir savunmadır (Kirkham, 1995, s.6).

Hall China (Ohio, ABD) firması 1930'ların sonunda akım-çizgisel estetiği yansıtan bir dizi ürün üretmiştir. 1937'de üretilmeye başlanan çaydanlık (Görsel 3-a), yumurta biçimli genel formu ve Schreckengost'un geometrik tasarımından farklılaşan oval hatlarıyla dikkat çeker. Tasarımda kulp ve kapak çevresinde platin bantlar yer almakta, gövdenin asimetrik formu ve ibrik yönündeki aerodinamik sonlanışı, dönemin akım-çizgisel tasarımlarında sıklıkla görülen hareket ve hız vurgusunu yansıtmaktadır. Aynı firma için J. Palin Thorley (İngiltere doğumlu, Amerikan, 1892-1987) tarafından 1939-40'ta tasarlanan seramik (stoneware) buzdolabı takımı da (Görsel 3-b) yatay çizgi bantlarıyla vurgulanmış yalın formları ve kompakt hacimleriyle akım-çizgisel tasarımın temel özelliklerini taşır. Thorley, Staffordshire'da doğmuş bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş, Wedgwood, Simpsons ve New Chelsea gibi seramik firmalarında dekor ressamı ve tasarımcı olarak çalıştıktan sonra 1927 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiştir. Buzdolabı setinin seramik üretim geleneğinden gelen bir endüstriyel tasarımcı tarafından tasarlanmış olması, onu burada incelenen diğer örneklerden ayıran önemli bir özelliktir.



### Görsel 3.

(a) Akım-çizgisel seramik çaydanlık, ABD, 1937

(b) J. Palin Thorley'nin tasarladığı sırlı stoneware ürünler: buzdolabı kutuları ve sürahiler, 1939-40

### Anlamsal Değişim ve Organik Aerodinamizmin Öne Çıkışı

Russel Wright'ın (1904-76) Amerikan Modern yemek takımı, akım-çizgisel seramik tasarımının en geniş ticari başarıya ulaşmış örneğidir. Pile'a (2004) göre bu takım, Amerika'da piyasaya sürülen ilk yalın ve işlevsel seramik sofrta takımındır (s. 357). Tasarım, topraklı ve yumuşak tonların kullanıldığı biyomorfik formlardan oluşmaktadır ve dönemin formal seramik üretiminden belirgin biçimde ayrılmaktadır (Görsel 4). Wright'ın tasarım yaklaşımı, yemek takımının işlevsel yönünü vurgulamaktadır; Koplos ve Metcalf (2010) aktardığına göre Wright, bir yemek takımının yemeğin kendisini öne çıkarması ve yemek deneyimine uygun bir atmosfer yaratması gerektiğini belirtmiştir (s. 164).



### Görsel 4.

Russel Wright, Amerikan Modern sofrta takımı, earthenware, 1937

Wright'ın 1937'de tasarladığı bu takım radikal tasarım anlayışı nedeniyle başlangıçta üretici bulamamış, 1939'da Ohio'daki Steubenville Çömlekçilik tarafından üretilmeye başlanmıştır. Koplos ve Metcalf'a (2010) göre takım, iflas durumundaki firmanın finansal olarak toparlanmasını sağlamış ve üretimde kaldığı 20 yıl boyunca 200 milyon doları aşan satış geliriyle, o güne kadar üretilmiş tüm sofrta takımları arasında en yüksek satış rakamına ulaşmıştır (s. 164). Devine'a (2019) göre Amerikan Modern, üretim miktarı açısından en başarılı yemek takımlarından biri olmuştur.

Amerikan Modern takımının temel özelliklerinden biri, akım-çizgisel estetiğin organik (doğal) yönünün öne çıkarılmış olmasıdır. Hanks'e (1985) göre Wright, ABD'de Bauhaus'a dayalı temel geometrilere daha organik formlara geçiş yapan ilk kişi gibi görünmektedir (s. 113). Votolato (1998) takımı, "büyük ölçekli üretim ile sıcak dokunsal niteliklere sahip duyuşal formlar arasındaki birliğin erken bir örneği" olarak tanımlamakta ve tasarımın hem kıvrılan yaprakları anımsatan organik yapısına hem de dönemin modernist estetiğini yansıtan dinamik yönüne dikkat çekmektedir (s. 114).

Bu tasarımsal yaklaşımda Sigmund Freud'dan güçlü bir şekilde etkilenerek bilinçdışının yaratıcı potansiyelini ortaya koymayı amaçlayan Gerçeküstüçülük hareketinin ABD'deki takdiminin önemli bir payı var gibi görünmektedir.

Akımın Salvador Dali, Joan Miré ve Hans Arp gibi öncü isimlerine ait eserler 1920'lerin sonlarında New York galerilerinde ve 1936'da Modern Sanat Müzesi'nde (MoMA) sergilenmiş ve elbise tasarımından reklamcılığa, sanat fotoğrafçılığında vitrin tasarımına varıncaya değin hemen her alanı kısa sürede etkilemiştir. Bu akımın önemli bir özelliği de, erken yirminci yüzyılın mekanik şekillere yönelen ana akım modernist hareketlerinden farklı olarak biyomorfizmi, yani "yarı soyut organik formların kullanımını" benimsemiş olmasıdır. Örneğin bir dönem MoMA'nın müdürlüğünü yürüten William Rubin 1966'da Gerçeküstüçülüğün plastik gelişiminin diğer tüm belirleyicilerin üzerinde, biyomorfizm destanı olarak anlaşılabilirliğini öne sürmüştür (aktaran Zalman, 2018, s. 120). Biyomorfik şekiller, örneğin Joan Miro ve Yves Tanguay gibi Gerçeküstüçü ressamların ve eriyen saatleri ve solan formları Gerçeküstüçülikle eşanlamli hale gelen Salvador Dali'nin eserlerinde kilit öneme sahiptir.

Russel Wright da bu akımın etkisindeki isimlerden biridir ve Marcus'un (2019) ifadesiyle o Gerçeküstüçü akımın biyomorfik imgelerinden etkilenerek farklı bir estetik yol izlemiş ve Amerikan tasarımına gayri resmîlik ve esneklik getiren eksantrik organik şekillere dayalı ürünler ortaya koymuştur (s. 132). Wright'ın modernizmi popüler tüketim için evcilleştirmeyi amaçladığını yazan Meikle'a (2005) göre bu yemek takımı yumuşak, geniş kıvrımlarını Hans Arp ve Salvador Dali'den, toprak renklerini ve düzensiz sırlarını ise el yapımı çömleklerden ödünç almıştır (s. 152). Dolayısıyla Amerikan Modern, sadece endüstriyel seramik tasarımı açısından değil fakat Amerikan tasarımının geneli bağlamında mekanikten organik olana geçişi simgeleyen kilometre taşlarından biridir.<sup>11</sup>

Sonraki on yıllarda bu organik-esaslı akım-çizgisel anlayışı devam ettiren iki önemli isim, Eva Zeisel ile Luigi Colani'dir.

Eva Zeisel (1906-2011), Macaristan doğumlu Amerikalı endüstriyel tasarımcı ve seramikçidir. Kirkham'a (2013) göre Zeisel, 20. yüzyıl tasarım dünyasının en önemli isimlerinden biri ve bir "tasarım efsanesi"dir. Zeisel, Russel Wright'ın organik-modernist yaklaşımını, Kirkham'ın (2013) 'oyunbaz' olarak nitelendirdiği kendine özgü bir üslupla geliştirmiştir. Macaristan, Almanya ve Sovyetler Birliği'nde

10 Staffordshire 18.yy.in ortalarından bu yana İngiltere'nin seramik üretim merkezidir.

11 Gdula (2008), "Russel ve [eşi] Mary Wright, Amerikan yaşam tarzını değiştirmek ve geliştirmek için doğmuşlardı" (s.90) demektedir.

çalıştıktan sonra 1938'de Amerika Birleşik Devletleri'ne göç eden Zeisel, Castleton China firması için 1942'de Museum (Müze) sofrasını tasarlamıştır (Görsel 5-a). ABD'de üretilen ilk porselen sofrası olan bu ürünü, 1946'da New York'taki Modern Sanatlar Müzesi'nde sergilenmiş ve Zeisel'in tanınırlığını artırmıştır.

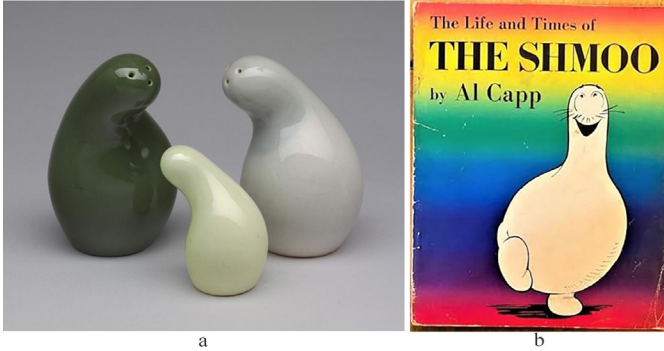


### Görsel 5.

(a) Eva Zeisel, Müze sofrası takımından 4 parça, porselen, 1942-45

(b) Eva Zeisel, Kasaba ve Ülke sofrası takımından sürahiler ve tatlı tabakları, earthenware, 1946

Koplos ve Metcalf'a (2010) göre Müze takımı, tekrar eden formlar yerine birbirleriyle ince ilişkiler kuran parçalardan oluşmakta ve yüzeylerin birbirine akıcı biçimde bağlandığı organik bir tasarım sunmaktadır (s. 205). Kirkham'a (2013) göre Zeisel'in organik tasarımları, "organik modernizm" olarak adlandırılan estetik anlayışın temel örneklerindedir ve o, Russel Wright'la beraber bu anlayışı ABD'deki seramik tasarımına taşımıştır (s. 11). Sellers'a (2021) göre Zeisel, makine estetiğini soğuk, ruhsuz ve aşırı doktriner bularak doğanın ve folklorik geleneklerin biçim dilini tercih etmiştir (s. 147). Kirkham'a (2013) göre Zeisel, dünyayı "makine çağı"ndan daha geniş terimlerle değerlendirmiş ve tasarımlarında "güzelliğin oyunbaz arayışı"ni hem mütevazı hem de iddialı bir şekilde vurgulamıştır (s. 11). Bu tasarım yaklaşımı, 1946'da Red Wing Pottery (Minnesota, ABD) için tasarladığı *Town and Country* (Kasaba ve Ülke) yemek takımında daha belirgin biçimde görülmektedir (Görsel 5-b).



### Görsel 6.

(a) Eva Zeisel, *Town and Country* yemek takımından tuzluk ve biberlik, sırlı earthenware, y.1945

(b) Al Capp'ın *Shmoo* karakteri

*Kasaba ve Ülke* takımı parlak renkli sırlardan oluşan yumuşak, yuvarlak, biyomorfik formları ve bu formların geniş dışa dönük ağızlarıyla Zeisel'in "S" eğrilerini öne çıkaran kendine özgü tarzını yansıtmaktadır (Meikle, 2005, s. 152). Kirkham'a (2018) göre takım, 23 farklı renk seçeneğiyle tüketicilere kendi kombinasyonlarını

oluşturma imkânı sunmuş ve çok sayıda "bireysel eğlenceli parça" içermiştir (s. 114). Koplos ve Metcalf'a (2010) göre heykeltraş Jean Arp'in Gerçeküstücü insanlarını animsatan tuzluk ve biberlik (Görsel 6-a), takımın en dikkat çekici parçalarındandır (s. 205). Bu tuzluk ve biberlik, Al Capp'ın bir çizgi romanda ilk kez 1948'de yayınlanan *Shmoo* karakterine (Görsel 6-b) kaynaklık ettiği düşünülen parçalardır. <sup>13</sup> Richards'ın belirttiği gibi, tasarım bir anne-kız betimlemesi olarak kurgulanmıştır. <sup>14</sup>

Wright ve Zeisel'in yemek takımlarının örneklediği organik tasarım anlayışının eleştirel ve ticari başarılarının esasen II. Dünya Savaşı sonrasında gerçekleşmesi, Maffei'ye (2018) göre, olasılıkla, savaş zamanının yıkıcı uygulamalarına tanık olduktan sonra teknolojiye daha az hayran bir toplumu yansıtmaktadır (s. 126). Sellers (2021) ise bu bağlamda savaş sonrası dönemdeki tüketici patlamasından ve taze, gündelik yaşam tarzlarına yönelik arzudan söz etmektedir (s. 149).

Sonraki on yıllarda akım-çizgiselliği organik bir yaklaşımla sürdüren önemli bir tasarımcı, Luigi Colani (1928-2019)'dir. Colani, "akım-çizgisel biyo-mimik"<sup>15</sup> şekilleri ve eklemli tasarım fikirleriyle tanınmıştır. Colani kendi tarzını "biyotasarım" olarak adlandırmış, doğanın ekonomik ve güzel formlar oluşturma becerisine saygısını vurgulayarak her şeyi köşeli hale getiren makine estetiğini sorgulamıştır (Parsons, 2019, s. 55; Morris, 2016, s. 76). Colani'nin Alman Rosenthal firması için 1971'de tasarladığı çaydanlık, akım-çizgisel tarzın karakteristik formu olan "gözyaşı damlası" biçimindedir (Görsel 7-a).

Sonraki on yıllarda akım-çizgiselliği tıpkı Zeisel gibi organik bir yaklaşımla devam ettiren önemli bir isim "akım-çizgisel biyo-mimik" şekilleri ve eklemli tasarım fikirleriyle tanınan Luigi Colani (1928-2019)'dir. Kendi tarzını "biyotasarım" olarak adlandırmış olan Colani doğanın ekonomik ve güzel formlar oluşturma becerisine saygısını ifade etmiş ve neden her şeyi köşeli hale getirmesi gerektiğini, yani makine estetiğini sorgulamıştır (Parsons, 2019, s. 55; Morris, 2016, s. 76). Colani'nin Alman Rosenthal firması için 1971'de tasarladığı çaydanlığın biçimi, doğrudan, akım-çizgisel tarzın özü niteliğindeki "gözyaşı damlası"na dayanmaktadır (Görsel 7-a).



### Görsel 7.

(a) Luigi Colani, çay takımı (çaydanlık; sütlük; şekerlik; fincan; fincan tabağı), porselen, 1975

(b) Colani'nin tasarladığı banyo donatıları, 1971

Colani'nin köklü bir seramik üreticisi olan Villeroy & Boch firması için 1975'te tasarladığı banyo donatıları, "biyotasarım" anlayışının seramik sağlık-gereçleri alanındaki uygulamasıdır (Görsel 7-b). Mettlach'a (2023) göre Colani'nin organik ve akışkan formları, banyonun bir rahatlama ve yenilenme mekanı olarak yeniden tanımlanmasında önemli rol oynamış ve banyo tasarımında yeni bir yaklaşımı temsil etmiştir.

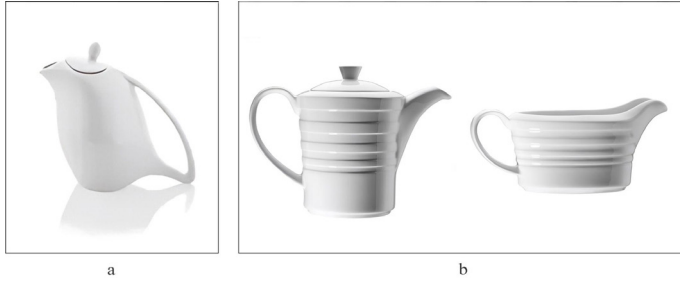
<sup>12</sup> Bu, adı geçen müzenin bir kadın tasarımcıya adanmış ilk sergisiydi (Koplos ve Metcalf, 2010, s. 205).

<sup>13</sup> Eva Zeisel'in kızı Jean Richards yemek takımlarının piyasaya sürülmesinden iki yıl sonra karikatürist Al Capp'ın, tuzluk ve biberliğe şüpheli bir şekilde benzeyen bir grup tuhaf karakteri gösteren çizgi romanıyla ortaya çıktını belirtmektedir (Devine, 2018).

<sup>14</sup> Jean Richards tuzluk ve biberlik ikilisine esin kaynağı olan şeyin annesi Eva Zeisel ve kendisi olduğu bilgisini vermektedir (Devine, 2018).

<sup>15</sup> 1990'ların ikinci yarısında popüler hale gelen biyomimikri terimi, doğayı inceleyen ve daha sonra sürdürülebilirlikle ilgili sorunları tasarlamak ve ele almak için doğayı taklit eden bir disipline işaret eder.

Günümüz endüstriyel seramik tasarımında organik ve akışkan formlar, yatay hız bantları gibi akım-çizgisel estetiğe özgü özellikler hala kullanılmaktadır.



### Görsel 8.

(a) Güral Porselen Dublin Kahvedanlık, porselen

(b) Kütahya Porselen Şato Serisi yemek takımından kahvedanlık (solda) ve sosluk, porselen

Güral Porselen (Kütahya) tarafından üretilen Dublin kahvedanlık, tabandan gövdeye, kulpa ve ağza uzanan kesintisiz hatları ve süslemelerden arındırılmış tasarımıyla akım-çizgisel estetiğin organik form anlayışını yansıtmaktadır (Görsel 8-a). Kütahya Porselen'in Şato yemek takımında ise parçaları kuşatan paralel, yatay çizgiler, akım-çizgisel tasarımın karakteristik hız bantlarını çağrıştırmaktadır (Görsel 8-b). Bu hız bantlarının 21. yüzyıl Türkiye'sinde tüketici tercihleri üzerindeki etkisinin incelenmesi ayrı bir araştırma konusu olmakla birlikte, Şato serisinin, 1930'ların hız ve dinamizm odaklı Amerikan tüketici kültüründe karşılık bulabilecek bir tasarım dili sunduğu söylenebilir. Ross'a (1991) göre akım-çizgisel nesnelere "sessizce, hızla, sorunsuz ve hijyenik bir şekilde bir yere gidiyormuş gibi" görünmektedir (s. 113) ki bu tanımlama, söz konusu güncel tasarımlar için de geçerlidir.

### Değerlendirme ve Sonuç

"Yeni çağ", Amerikan kültüründe I. Dünya Savaşı'nın sona erdiği 1918'den ABD'nin II. Dünya Savaşı'na girdiği 1941'e kadar uzanan döneme işaret etmektedir. ABD'de genellikle bir kültürel modernizasyon dönemi olarak görülen bu 23 yıl, 1920'lerin baş döndürücü refahı ile 1930'ların keskin bunalımı ile işaretlenir ve bu, sosyal, ekonomik ve politik zorunlulukların Amerikan tasarımını doğrudan etkilediği bir dönemi temsil eder. Akım-çizgisel Modern, söz konusu zorunluluklar içinde doğmuş saf bir Amerikan tarzıdır.

Fallik sembolizme dayalı eril bir gelecek tasavvuru öneren, öjeni kavramıyla yakından ilişkili olan, kadın bedeninin ve hatta spesifik olarak kadın göğüslerinin şekillenmesinde bile manidâr bir rol oynayan, işlevselciliği reddederek "işlevden önce biçim" fikrine daha önce görülmemiş bir vurgu yapan bu tarz, temel olarak "arzu nesnelere" üretmeye odaklanmış popülist bir estetik olarak görülmüş ve ana akım modernistlerin makine estetiğinden çok II. Dünya Savaşı sonrasında yükselişe geçen organik modernizme daha yakın bir biçim dili önermiştir.

Akım-çizgisellik başlangıçta bir modernizm parodisinin örneklerini sunarken, II. Dünya Savaşı'ndan sonra daha organik bir tasarım anlayışına doğru evrilmiştir. Bu değişim, endüstriyel seramik tasarımında estetik ve işlevselliği dengeleyen yenilikçi yaklaşımlar olarak öne çıkmıştır. Özellikle Frederick Hurten Rhead, Paul Schreckengost, Russel Wright, Eva Zeisel ve Luigi Colani gibi tasarımcıların çalışmaları, bu tarzın seramik üzerindeki estetik ve işlevsel etkilerini gözler önüne sermiştir. Bu tasarımcılar, seramiği sadece bir günlük kullanım malzemesi olarak görmekten öte, estetik bir obje olarak ele almış ve akım-çizgisel estetiği seramiğe başarılı bir şekilde uygulamışlardır.

Aerodinamik araç tasarımlarından ödünç alınmış "akışkan" formla-

ryla bu tarz, sadece Art Deco'dan değil, soyut bir makine estetiğini yansıtan ve dolayısıyla ana-akım/klasik modernist tasarımı temsil eden Alman Bauhaus'tan da açıkça farklılaşmaktadır. Ross (1991) tarafından ifade edildiği gibi, aerodinamik tasarımdan parabolik eğriyi alan akım-çizgiselliğin en hareketsiz nesnelere bile dinamizm kazandırma yeteneği, modernist geometrik tasarımın daha sert, durağan estetiğinden farklıdır. Böylelikle Bauhaus modernizminin münzevi havasının aksine, Akım-çizgisellik ilericilik kültürüne daha eğlenceli ve stilistik olarak daha etkileyici bir yaklaşım getirmiştir (s. 113). Snyder'ın (2006) ifadesiyle, bu hareket modernist olmakla beraber halk için daha erişilebilir, daha samimiydi ve yüksek modernizmden daha fazla mizah sunuyordu (s. 176). Üstelik bu yaklaşım, akışkan bir dinamizm verilen durağan nesnelere aşkâr olduğu üzere, yüksek modernistlerin işleve öncelik veren yaklaşımıyla da barışık değildir. Akım-çizgisellik, Adams (2023) tarafından özetlendiği gibi hem bir "deri" hem de bir "aura" yaratan ve böylece modern tasarımın "biçim işlevi takip eder" mantığını altüst eden bir tür zarflamaydı (s. 404). Çok bilinen bir Türk atasözünü tersine çevirerek ifade etmek gerekirse, bu yaklaşım "mazrufa (öze, içeriğe) değil zarfa bakmayı" teşvik ediyordu.

İşlevselcilikten bu sapma, geçmişte ve günümüzde bu harekete dönük eleştirilerin beslediği en büyük kaynak olmuştur. Örneğin, MoMA'nın 1942'deki resmî bültenlerinden birinde bir ekmek kızartma makinesi, «sanki saatte 200 mil hızla havada süzülme için tasarlanmış gibi» denilerek yerilmiş ve bunun kahvaltıda masasında kullanılan bir alet için mutsuz bir kullanım olduğu vurgulanmıştır (aktaran Zalman, 2018, s. 43). Oklahoma Üniversitesi'nden Michael Snyder (2006), aynı gerekçelerle akım-çizgiselliği bir "modernizm parodisi" olarak değerlendirirken (s.176), Lupton ve Miller (1996) sonraki kuşak eleştirilenler tarafından bu tarzın "en absürd teatral stil" olarak anıldığını belirtirler (s. 65).

Frederick Hurten Rhead'in Fiesta yemek takımı ve özellikle bu takımdaki sürahi (Görsel 2-a), Paul Schreckengost'un çaydanlığı (Görsel 2-b), Hall China firması üretimi tasarımcısı bilinmeyen çaydanlık (Görsel 3-a) ve J. Palin Thorley'nin stoneware buzdolabı kapları (Görsel 3-b), aerodinamik hatları ve yatay hız bantları gibi dönemin uçak/gemi tasarımlarına atıfta bulunan çeşitli biçimsel özellikleriyle absürd bir teatraliği endüstriyel seramik alanında örneklemektedirler.

Bu bağlamın önemli bir parçası da seramik nesnelere atfedilen dişil kimliktir. Rawson (1984) tarafından özlü ve isabetli biçimde ifade edildiği gibi pek çok kültür, seramik kap-kacağı ile kadınsılık olarak gördüğü şey arasında yakın bir metaforik ilişki hissetmektedir (s. 101) ve Batı kültürü özelinde ithal Çin porseleninin kabaca 17. yüzyıldan bugüne uzanan hayli belirgin bir dişil karakteri vardır (Smith, 2018, s. 113). Bu durum, akım-çizgiselleştirilmiş yani eril bir karakter yüklenmiş -hatta fallik bir sembol haline dönüştürülmüş-seramik nesne açısından ikircikli bir durum ve bir tür anlamsal gerilim oluşturmuş gibi görünmektedir. Yukarıdaki dört örnekte sanki doğası kadınsı olan bir şey, yapay bir erkeklik maskesi altında arz-ı endam etmektedir.

Akım-çizgiselliğin kendi içindeki evrimi ve II. Dünya Savaşı sonrasındaki anlamsal değişimi, seramik özelinde bu yapay eril görünümün bir kenara bırakılmasına ve dişilikle ilişkilendirilen eğrisel hatlarıyla seramik nesnenin doğasına daha uygun bir biçime bürünmesine sebep olmuştur. Bu değişim, seramik tasarımında daha organik ve doğal formların ön plana çıkarmıştır.

Özüt itibarıyla bir doğa-makine bileşimi ya da Midal'ın (2019) ifadesiyle "mekanik olanla organik olanı kaynaştırmaya yönelik bir Amerikan takıntısı" (s. 173) olan bu tarzın kendi iç dengesi, savaş sonrasında organik/doğal olan lehine değişmiş ve "bio-dinamik" bir tasarım anlayışı ortaya çıkmıştır. Russel Wright'ın Amerikan Modern'i (Görsel 4), Eva Zeisel'in sofrası takımları (Görsel 5-a ve b) ve

Luigi Colani'nin tasarımları (Görsel 7-a ve b) bu anlayışı endüstriyel seramik tasarımı bağlamında tipik biçimde örneklemektedir. Ayrıca bu noktada MoMA'nın tasarım küratörü Paola Antonelli'nin Zeisel için söylediği "bugün seramikten beklediğimiz [vurgu eklendi] organikliği, zarafeti ve akışkanlığı mümkün olduğunca çok insana ulaştırıyor" (aktaran Sellers, 2021, s. 149) ifadesi üzerinde durulmalıdır. Açık ki Antonelli, tıpkı pek çokları gibi seramik nesnelere için mekanik değil fakat organik bir yapıyı daha uygun bulmakta hatta "organik"ten hemen sonra "zarafet" kelimesini de ekleyerek muhtemelen istemsizce bu dalı kadınsılıkla ilişkilendirmektedir. Nitekim Young ve Young (2010) savaş sonrası dönemde üreticilerin "Bir ürün sıcak, kucaklayıcı şekillere mi (rahim gibi, kadınsı) yoksa keskin, geometrik çizgilere mi (agresif, erkeksi) sahip olmalıdır?" (s. 267) sorusuna odaklandıklarını belirtmektedir. Bu doğrultuda akım-çizgiselliğin organik varyantını örnekleyen yukarıdaki ürünlerde, metaforik cinsel kimlik açısından seramiğin alışıldık rolüne geri döndürülmüş olduğu söylemek mümkündür.

Sonuç olarak, Akım-çizgisel Modern, seramik tasarımında estetik ve işlevselliği dengeleyen bir yaklaşım sunarak, modern tasarımın gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Bu çalışma, seramik tasarımının modern tasarım tarihi içindeki yerini daha iyi anlamayı sağlayarak bu alandaki bilgi boşluğunu doldurmayı ve modern tasarım tarihi araştırmalarına katkıda bulunmayı hedeflemektedir. Akım-çizgiselliğin evrimi, endüstriyel tasarımın ve özellikle seramik tasarımının geçirdiği dönüşümleri yansıtarak, günümüzde de estetik ve işlevsellik arasında bir denge arayan tasarımcılar için ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author have no conflicts of interest to declare.

**Financial Disclosure:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça

- Adams, H. (2023). Raymond Loewy (1891-1985). C. C. Eldredge (Ed.), *The unforgettables: Expanding the history of American art* içinde (s.403-408). University of California Press.
- Bacon, M. (2018). *John McAndrew's modernist vision: From the Vassar College Art Library to the Museum of Modern Art in New York*. Princeton Architectural Press.
- Bailey, L. W. (2005). *The enchantments of technology*. University of Illinois Press.
- Batchelor, B. (2009). *American Pop: Popular culture decade by decade*. Greenwood.
- Berney, A. (2001). Streamlining breasts: The exaltation of form and disguise of function in 1930s' ideals. *Journal of Design History*, 14(4), 327-342. <http://www.jstor.org/stable/3527260>
- Bush, D. J. (1974). Streamlining and American industrial design. *Leonardo*, 7(4), 309. <https://doi.org/10.2307/1573060>
- Cogdell, C. (2004). *Eugenic design: Streamlining America in the 1930s*. University of Pennsylvania Press.
- Cox, T. (2013). *Airstream: The silver RV*. Shire.
- Çelik, A. (2021). Türkiye Türkçesinde bir söz dizimi terimi önerisi: Kısa çizgi öbeği (Kısa çizgi işaretiyle kurulmuş bütünleşiklik bildiren öbek). *Çeşm-i Cihan: Tarih - Kültür ve Sanat Araştırmaları E-Dergisi*, 8(2), 147-165. <https://doi.org/10.30804/cesmicihan.1008186>
- Devine, D. (2018, Aralık). *Eva Zeisel's shakers*. Maine Home + Design. Erişim adresi (12 Mart 2024): <https://mainehomedesign.com/design-lesson/eva-zeisels-shakers/#close>
- Erlhoff, M. & Marshall, T. (Eds.). (2008). *Design dictionary: Perspectives on design terminology*. Birkhauser Boston.
- Gdula, S. (2008). *The warmest room in the house: How the kitchen became the heart of the Twentieth-Century American home*. Bloomsbury Press.
- Hanks, D. A. (1985). *High styles: Twentieth-century American design*. Whitney Museum of American Art.
- Harris, R. (2003). *Necessity of artspeak: The language of arts in the Western tradition*. Bloomsbury Publishing.
- Harwood, J. (2011). *The interface: IBM and the transformation of corporate design, 1945-1976*. University of Minnesota Press.
- Johnson, D. T. (1990). *American portrait miniatures in the Manney collection*. ABRAMS.
- Kirkham, P. (1995). *Charles and Ray Eames: Designers of the twentieth century*. MIT Press.
- Kirkham, P. (2013). Eva Zeisel: Design legend 1906-2011. P. Moore, P. Wolfram ve P. Kirkham (Ed.), *Eva Zeisel: Life, design, and beauty* içinde (s.9-45). Chronicle Books.
- Kirkham, P. (2018). Eva Zeisel: The "merry-souled" designer's playful search for beauty. M. Obniski ve D. Alfred (Ed.), *Serious play: Design in midcentury America* içinde (s.103-121). Yale University Press.
- Knox, P. L. (2020). *Better by design?: Architecture, urban planning, and the good city*. Virginia Tech Publishing.
- Koplos, J. & Metcalf, B. (2010). *Makers: A history of American studio craft*. The University of North Carolina Press.
- Liebs, C. (1995). *Main street to miracle mile: American roadside architecture*. Johns Hopkins University Press.
- Lupton, E. & Miller, J. A. (1996). *Bathroom, the kitchen, and the aesthetics of waste*. Princeton Architectural Press.
- Maffei, N. P. (2018). *Norman Bel Geddes: American design visionary*. Bloomsbury Publishing.
- Marcus, G. H. (2019). *Introduction to modern design: Its history from the eighteenth century to the present*. Bloomsbury Visual Arts.
- Marshall, J. J. (2012). *Machine Art, 1934*. University of Chicago Press.
- Meikle, J. L. (2005). *Design in the USA*. Oxford University Press.
- Mettlach, M. H. (2023, 9 Kasım). *A family affair: 275 years of Villeroy & Boch*. Architonic. Erişim adresi (11 Şubat 2023): <https://www.architonic.com/fr/story/villeroy-boch-a-family-affair-275-years-of-villeroy-boch/20748008>
- Midall, A. (2019). *Design by accident: For a new history of design*. Sternberg Press.
- Morris, R. (2016). *The fundamentals of product design* (2. bs.). Bloomsbury Publishing.
- Parsons, T. (2019). *Thinking objects: Contemporary approaches to product design*. Bloomsbury Visual Arts.
- Pile, J. F. (2004). *A history of interior design*. Wiley.
- Polatkan, A. H. & Özer, F. (2006). Art Deco mimarlığının kavramsal içeriği. *itüdergis/a*, 5(1), 89-98.
- Rawson, P. (1984). *Ceramics*. University of Pennsylvania Press.
- Ross, A. (1991). *Strange weather: Culture, science and technology in the age of limits*. Verso.
- Sellers, L. (2021). *Women design: Pioneers from the twentieth century to today*. Frances Lincoln.
- Smith, K. (2018). Manly objects? Gendering armorial porcelain wares. M. Finn ve K. Smith (Ed.), *The East India Company at home, 1757-1857* içinde (s.113-131). UCL Press.
- Snyder, M. (2006). Premonitions of the postmodern: Aldous Huxley's After Many a Summer Dies the Swan and Los Angeles in the thirties. J. Meckier ve B. Nugel (Ed.), *Aldous Huxley Annual: A journal of Twentieth-Century thought and Beyond* içinde (s.167-193). LIT Verlag Münster.
- Striner, R. & Blair, M. (2014). *Washington and Baltimore Art Deco: A design history of neighboring cities*. Johns Hopkins University Press.
- Votolato, G. (1998). *American design in the twentieth century: Personality and performance*. Manchester University Press.
- Whiteson, L. (1990, 11 Şubat). The graceful lines of Streamline Moderne. *Los Angeles Times*. Erişim adresi (13 Nisan 2023): <https://www.latimes.com>



com/archives/la-xpm-1990-02-11-re-632-story.html

Young, W. H. & Young, N. K. (2010). *World War II and the postwar years in America: A historical and cultural encyclopedia* [2 Cilt]. ABC-CLIO.

Zalman, S. (2018). *Consuming surrealism in American culture: Dissident modernism*. Routledge.

## Görsel Kaynakça

### Görsel 1.

a) Wikipedia. (2024, 29 Ocak). *Pioneer Zephyr*. Erişim tarihi: 25 Ekim 2024, [https://en.wikipedia.org/wiki/Pioneer\\_Zephyr](https://en.wikipedia.org/wiki/Pioneer_Zephyr)

b) National Air and Space Museum. (2010, 25 Ekim). *The airplane and streamlined design*. Erişim tarihi: 23 Ekim 2024, <https://airandspace.si.edu/stories/editorial/airplane-and-streamlined-design>

### Görsel 2.

a) Meikle, J. L. (2005). *Design in the USA*. Oxford University Press.

b) Philadelphia Museum of Art. (2024). "Teapot," Philadelphia Museum of Art, <https://philamuseum.org/collection/object/343513>

### Görsel 3.

a) Replacements. (t.y.). *Streamline shape teapot no lid*. Erişim tarihi: 23 Ekim 2024, <https://tinyurl.com/ycxj5f9t>

b) Cambi Casa d'Aste. (2024). *Arti Decorative del XX secolo - I*. <https://tinyurl.com/hrfzh5ah>

### Görsel 4.

2024 International Museum of Dinnerware Design. *American Modern Dinnerware*. Erişim tarihi: 25 Ekim 2024, <https://dinnerwaremuseum.org/main/one-table/american-modern/>

### Görsel 5.

a) The Museum of Modern Art. *Museum Dinnerware*. Erişim tarihi: 25 Ekim 2024, [https://www.moma.org/collection/works/2646?artist\\_id=6556&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/2646?artist_id=6556&page=1&sov_referrer=artist)

b) Eva Zeisel. *Town and Country Dinnerware*. Erişim tarihi: 25 Ekim 2024, <https://collections.discovernewfields.org/art/artwork/41840>

### Görsel 6.

a) The Museum of Modern Art. *Town and Country Salt and Pepper Shakers*. Erişim tarihi: 25 Ekim 2024, <https://www.moma.org/collection/works/3478>

b) Al Capp. *Shmoo*. Erişim tarihi: 25 Ekim 2024, <https://en.wikipedia.org/wiki/Shmoo>

### Görsel 7.

a) The British Museum. *Teapot Set*. Erişim tarihi: 25 Ekim 2024, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_2014-8024-510-a-h](https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_2014-8024-510-a-h)

b) Villeroy & Boch. *Bathroom Fixtures*. Moldenhauer, 2023. Erişim tarihi: 22 Ekim 2024, <https://www.stylepark.com/en/news/villeroyboch-bathroom-design-mettlach-history-family-stylepark-magazine>

### Görsel 8.

a) Güral Porselen, (2024). Güral Porselen resmi web sitesi, <https://www.guralporselen.com>

b) Kütahya Porselen, (2023). Kütahya Porselen resmi web sitesi, <https://kutahyaporselen.com/>

## Structured Abstract

This article explores the relationship between Streamline Moderne and industrial ceramic design from the 1930s to the 1980s, focusing on the style's aesthetic and functional impact on ceramics.

A comprehensive review of academic articles, books, theses, and exhibition catalogs was conducted to identify the theoretical foundations and aesthetic characteristics of Streamline Moderne, providing insights into the style's theoretical underpinnings and aesthetic features, and identifying its intersections with ceramic design.

A visual analysis of ceramic products considered representative of the style identified from museum collections, exhibition catalogs, and online databases was conducted with particular focus on their design features, materials, and production techniques. This detailed evaluation of the aesthetic and functional properties of the ceramics aimed to deepen the understanding of how the principles of Streamline Moderne were applied to ceramic design.

Finally, a comparative historical analysis was carried out to identify the interactions and separations of Streamline Moderne with/from other significant design movements such as Art Deco, Bauhaus, and Organic Modernism, exploring the evolution of the style, especially its transition from theatrical modernism to more organic aerodynamic design in the post-World War II era. The data were analyzed thematically addressing the aesthetic and functional aspects of Streamline Moderne, as well as its influence on ceramic design and its historical evolution.

The present study's findings suggest that Streamline Moderne introduced innovative approaches to ceramic design through its balance of aesthetics and functionality. The aerodynamic impression of speed imparted by Streamline Moderne through its integration of visual elements with fluid lines and forms, including curvilinear surfaces, oval corners, and parallel lines, differentiated the style not only from Art Deco but also from the abstract machine aesthetics of mainstream modernist design represented by the German Bauhaus movement.

The analyses revealed that Streamline Moderne imparted dynamism into even the most static objects through its parabolic curves, contrasting sharply with the more rigid and static aesthetics of modernist geometric design, making Streamline Moderne more engaging and stylistically appealing than the more reclusive air of Bauhaus modernism. On the whole, Streamline Moderne was more accessible, sincere, and humorous than high modernism, and resonated more with the general public.

Post-World War II, the semantic shift within Streamline Moderne led to the abandonment of its artificial masculine influence in ceramics in favor of curvilinear forms associated with femininity, leading to its evolution into more organic and bio-dynamic designs involving natural forms and a greater balance between aesthetics and functionality. The resulting shift towards organic forms and the use of inherent feminine qualities in ceramics can clearly be seen in Russel Wright's American Modern, Eva Zeisel's dinnerware sets, and Luigi Colani's designs.

This study also highlights the unique ability of Streamline Moderne to create both a "skin" and an "aura" around objects, challenging the modern design ethos of "form follows function". By integrating aesthetic elements that convey both dynamism and elegance, Streamline Moderne subverted the strict functionalism of high modernism to offer a more holistic and human-centered approach to design.

Streamline Moderne's internal evolution and post-World War II semantic shift significantly influenced industrial ceramic design. The style's move towards more organic and feminine forms in the post-war era under the influence of key designers marked a notable departure from its earlier, more mechanical aesthetics, underscoring the flexibility and enduring appeal of Streamline Moderne, which continues to inspire contemporary designers.

The findings of this study enhance the understanding of the role of ceramic design in modern design history, emphasizing the shift towards organic forms and the inherent feminine qualities that ceramics embody. The innovative approaches and aesthetic principles introduced by Streamline Moderne, balancing innovation with tradition, contributed significantly to both modern design history and industrial ceramic design. This research fills a gap in the existing literature through its detailed examination of Streamline Moderne's impact on ceramics and its broader implications for design.