

**BAUHAUS FELSEFESİNİN
GÜNÜMÜZ SANATINA ETKİSİ**

Memet ERDOĞDU

Resim Anasanat Dalı
Eskişehir, Mayıs 2002

BAUHAUS FELSEFESİNİN GÜNÜMÜZ SANATINA ETKİSİ

Memet ERDOĞDU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Abdullah DEMİR

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Mayıs 2002

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

BAUHAUS FELSEFESİNİN GÜNÜMÜZ SANATINA ETKİSİ

Memet ERDOĞDU

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mayıs 2002

Danışman: Prof. Abdullah DEMİR

Bu araştırma, insanın modern topluma varabilme yolunda, endüstrinin neden olduğu sorunlara çözüm bulmak amacıyla kurulan **Bauhaus Tasarım Okulu'** nun felsefesini ve günümüz sanatına etkilerini incelemek için yapılmıştır.

İlk bölümde, Bauhaus Felsefesinin oluşmasında temel etkenlerin neler olduğu üzerinde duruldu.

İkinci bölümde, Bauhaus Eğitim Sistemi ve günümüz sanat eğitimine etkileri üzerinde duruldu.

Üçüncü bölümde Bauhaus'un günümüz sanatına etkileri ve son bölümde de Bauhaus'un Türkiye'ye etkileri üzerinde duruldu.

ABSTRACT**THE INFLUENCE OF BAUHAUS PHILOSOPHY OVER PRESENT ART****Memet ERDOĞDU****Painting Department****Anadolu University Social Science Institute, May 2002****Consultant: Prof. Abdullah DEMİR**

This research was realised for examining the philosophy of Bauhaus Design School, established aiming at finding the solutions for the problems caused by industry, and this school's effects to the up-to-date art in order to reach a modern society.

In the first part, What the basic factors in the forming of Bauhaus's philosophy are have been dwelled.

In the second part, Bauhaus Education System and its effects on today art education were dwelled.

In the third part, the effects on the up-to-date art of Bauhaus and in the last part Bauhaus's influence on Turkey were dwelled

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Memet Errdoğdu'nun "Bauhaus Felsefesinin Günümüz Sanatına Etkisi" başlıklı tezi ...5.6.2002... tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalında Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Adı Soyadı**İmza**

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Abdullah DEMİR

Üye : Yrd. Doç. Füsun Curaoğlu

Üye : Yrd. Doç. Zeliha Akçaoğlu

Prof. Dr. Omer Zülhtü **ALTAN**
Eskişehir Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

Bauhaus Felsefesinin Günümüz Sanatına Etkisi konulu Yüksek Lisans Tezimi oluştururken; araştırmalarımnda emeği geçen değerli hocam ve tez danışmanım Prof . Abdullah Demir'e yardımlarından dolayı teşekkür ederim.

Memet ERDOĞDU

Eskişehir 2002

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

BAUHAUS FELSEFESİNİN OLUŞMASINDA TEMEL ETKENLER VE BAUHAUS FELSEFESİ

1. SANAYİ DEVRİMİ VE GEREKSİNİMLERİ.....	2
1.1. “Arts and Craft” ve Tatbiki Güzel Sanatlar Hareketinin Doğuşu.....	4
1.2. Werkbund’un Kuruluş Gerekçesi ve İlkeleri.....	6
1.3. Bauhaus Felsefesinin Oluşumunda Diğer Etkenler	6
2. BAUHAUS OLUŞUMUNUN AŞAMALARI.....	7
3. BAUHAUS FELSEFESİ.....	9
3.1. Bauhaus Manifestosu ve İlkeleri.....	9
3.2. Bauhaus Felsefesinin Temel Kavramları.....	10
3.2.1. Temel Tasarım.....	10
3.2.2. Rasyonalizasyon.....	11

3.2.3. Standardizasyon.....	11
-----------------------------	----

İKİNCİ BÖLÜM

BAUHAUS EĞİTİM SİSTEMİ VE ETKİLERİ

1. BAUHAUS EĞİTİM SİSTEMİ.....	13
1.1. Hazırlayıcı Öğretim.....	14
1.2. Pratik ve Teorik Öğretim.....	14
1.3. Strüktürel Öğretim.....	15
2. BAUHAUS EĞİTİM SİSTEMİNİN SANAT EĞİTİMİNE ETKİLERİ.....	15
2.1. Ön Hazırlık Dersleri ve Günümüz Eğitimine Etkileri.....	15
2.2. Bauhaus Atölyeleri, Çalışma Sistemleri ve Etkileri.....	21

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BAUHAUS FELSEFESİNİN GÜNÜMÜZ SANATINA ETKİLERİ

1. BAUHAUS'UN MİMARİYE ETKİLERİ.....	29
2. ENDÜSTRİYEL TASARIMA ETKİLERİ.....	41
3. PLASTİK SANATLARA ETKİLERİ.....	44
4. DEKORATİF SANATLARA ETKİLERİ.....	49

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BAUHAUS'UN TÜRKİYE'YE ETKİLERİ

1. SANAT EĞİTİMİNE ETKİLERİ.....	52
2. ENDÜSTRİ TASARIMINA ETKİLERİ.....	54

3. DEKORATİF SANATLARA ETKİLERİ.....	56
2. MİMARİYE ETKİLERİ.....	58
SONUÇ.....	.62
KAYNAKÇA.....	63

RESİMLER LİSTESİ

Resim	Sayfa
1. Lyonel Feininger'in Bauhaus Manifestosu için hazırladığı ağaç baskı.....	8
2. Johannes Itten'in Renk Skalası.....	17
3. Renk-Form ilişkisine göre renkler.....	18
4. Friedl Dicker. Renk kompozisyonu.....	18
5. Moses Mirkin. Farklı malzemelerle zıtlık ilişkisi.....	18
6. Alfredo Bortoluzzi. Materyal çalışması.....	19
7. Corona Crause. Sallamp duran heykel.....	19
8. Ludwig Hirschfeld-Mack. Siyah-beyaz ve beyaz-siyah.....	19
9. New Bauhaus'un bir broşürü.....	21
10. New Bauhaus Öğrencilerinin sandalye tasarımları.....	21
11. Wegenfeld/Jusker masa lambası.....	22
12. Christian Dell. Şarap Testisi.....	22
13. Josef Albers. Meyve kâsesi.....	22
14. Marianna Brandt. Küllük.....	22
15. Marianna Brandt. Gümüş çay ve kahve takımı.....	23
16. Michael Graves. Filtreli kahve makinesi.....	23
17. Gunta Stölz. Halı.....	24
18. Lena Berger. Halı.....	24
19. Victor Vasarely. Yün duvar halısı.....	25
20. Aldo Rossi. Halı.....	25
21. Joost Schmidt. P harfi.....	25
22. Harbert Beyer. Afiş.....	25
23. Harb Lubalin. Avant-Garde Dergisi kapak tasarımları.....	26
24. Heykel atölyesinden bir görünüm.....	26
25. Joost Schmidt'in Atölyesi'nden.....	27
26. Heinrich Busse'nin doku çalışması.....	27
27. Richard S. Chavez'in bir heykel çalışması.....	27

28. Marcel Breuer'in sandalye tasarımı.....	28
29. Stanley Tigerman'ın koltuk tasarımı.....	28
30. Mies van der Rohe'nin koltuk tasarımı.....	28
31. David Hockney'in koltuk tasarımı.....	28
32. De Stijl'in ilkelerine göre tasarlanmış bir villa tasarımı.....	31
33. Gerrit Rietvelt. Schröder evi.....	31
34. Fagus Fabrikası.....	32
35. Dessau Bauhaus.....	33
36. Jaima Varon, Abraham Metta tarafından tasarlanan iş merkezi.....	33
37. First Interstate Bank Kulesi.....	34
38. Törten Yerleşimi.....	35
39. Hollinhof Yerleşimi.....	35
40. Gropius'un Evi.....	36
41. Tavira'da bir ev.....	36
42. Barselona Pavyonu.....	38
43. Lochbach Yerleşmesi.....	39
44. Bauhaus'un Balkonları.....	40
45. Rohbach 2 projesinden.....	40
46. Alfred Arnd'in tasarladığı ayarlanabilir çalışma sandalyesi.....	41
47. Marcel Breuer. Çelik borudan üretilen salon koltukları.....	42
48. Marcel Breuer. Sehpa takımı.....	42
49. Ayarlanabilir koltuk.....	43
50. Otomatik olarak ayarlanabilen koltuk.....	43
51. Fabrika ortamında üretilen koltuk takımı.....	43
52. Polipropilen toplanır sandalyeler.....	44
53. Wassily Kandinsky. Sarı, kırmızı, mavi.....	45
54. Paul Klee. Anayol ve Yanyollar.....	45
55. Paul Klee. Parti G.	45
56. Lazslo Moholy Nagy. Q VIII.	46
57. Lazslo Moholy Nagy. A/B.	46

58. Josef Albers. Bauhaus Bayrağı.....	46
59. Josef Albers. Kareye Saygı.....	46
60. Herbert Bayer. Profilden Yüzler.....	47
61. Herbert Bayer. Kafa, kalp ve el.....	47
62. Josef Albers'in kesip katlama yöntemiyle yaptığı çalışmalardan.....	48
63. Josef Albers'in guaş boya çalışması.....	48
64. Victor Vasarely. Zebralar.....	48
65. Victor Vasarely. Vonal-Fegn.....	48
66. Herbert Bayer'in geliştirdiği yazı karakterleri.....	49
67. Letraset Katalogu'ndan yazı örnekleri.....	49
68. Joost Schmidt. Sommerfeld evinin girişi.....	50
69. Larry Zgoda. Giriş kapısı vitrayı.....	50
70. Juan and Patricia Navaretta. Alçı rölyef.....	50
71. Franz Mayer mozaik stüdyosunun mozaik çalışmaları.....	51
72. Gene Olson. Bronz, çelik ve alüminyumla yapılmış bir kompozisyon.....	51
73. Erdem Büyükcan. Mutfak Seti.....	55
74. Zeynep Bortaçine. Mutfak seti.....	55
75. Bahadır Haktanır. Soğutucu ve derin dondurucu.....	55
76. Ayça Çakanışık. Otobüs durağı.....	55
77. M. O. Maral. Mozaik vitray.....	57
78. M. Pilevneli. Değişik ayna duvar resmi.....	57
79. Nevzat Yüzbaşıoğlu. Skraffito.....	57
80. Metin Şahinoğlu. Skraffito.....	57
81. Cevdet Altuğ. Duvar resmi.....	57
82. Nasip İyem. Duvar resmi.....	57
83. Hilton Oteli.....	59
84. Şanlıurfa Toplu Konut Projesi.....	60
85. Yamaçevler- Ankara.....	61

GİRİŞ

18. yüzyılın sonlarına doğru başlayıp, 19. yüzyılda hızlanarak devam eden Sanayi Devrimi'nin, ekonomik, sosyal, kültürel ve sanatsal alanların tümünde; başta Avrupa olmak üzere giderek bütün dünyayı yeni bir yapılanmanın içine soktuğu söylenebilir. Öyle ki o zamana kadar belli bir düzene ve dengeye sahip olan toplumsal yapı tamamen değişmiş ve yepyeni bir görünüm kazanmıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde değişimin hızı katlanarak devam etmiştir.

20. yüzyıl, toplumsal alanda olduğu gibi sanat alanında da birbirini izleyen oldukça önemli birçok gelişmenin ve yeniliğin yaşandığı bir yüzyıl olmuş, çağın başlangıcında Fovizm, Kübizm, Soyut Sanat, Ekspresyonizm, Fütürizm, Sürrealizm ve Dadaizm gibi sanat hareketleri art arda birbirini izlemiş ve çağa damgalarını vurmuşlardır.

Bütün bu yenilik hareketleri içinde sanatta ve özellikle sanat eğitimi alanındaysa en önemli hareketin kuşkusuz Bauhaus olduğundan söz edilebilir.

Bauhaus, sanatta ve sanat eğitiminde teori ve pratiğin bir bütünlük içinde ele alınması gerektiğini savunmuş ve eğitim sistemini bu esaslar üzerine kurmuştur. Bauhaus'un, sanat eğitimi, mimarlık, dekoratif sanatlar ve endüstriyel tasarım alanlarında günümüz sanatını derinden etkilediği söylenebilir.

Modern tasarımın en önemli felsefelerinden biri olan Bauhaus 1919- 1933 yılları arasındaki döneme tarihlense de, 20. yüzyıl tasarım tarihinde günümüze değin ulaşan derin izler bırakmıştır. Sanat ve zanaatın nasıl algılanması gerektiği, üç boyutlu tasarımın doğası, malzeme ve renk teorisi ile binaların kullanıcıları üzerindeki etkisi gibi sorular Bauhaus okulunda olduğu gibi günümüz uygulamalı sanat okullarında da önemini ilk günkü gibi korumaktadır. Zira, günümüz endüstri tasarımına ait olan modelleri ve bunların standartlarını yaratan Bauhaus, modern mimariye yol gösteren, şu an kullandığımız her şeye bu günkü görünümünü vermiştir.¹

Bu araştırma Bauhaus'un günümüz sanatına ve sanat eğitimine ne yönde ve nasıl etkili olabildiğini araştırmak için yapılmıştır.

¹ Hâle Yaylalı, "Bauhaus Okulu" *Art- Dekor* (Nisan 2000), s.106.

BİRİNCİ BÖLÜM

BAUHAUS FELSEFESİNİN OLUŞMASINDA TEMEL ETKENLER VE BAUHAUS FELSEFESİ

1. SANAYİ DEVRİMİ VE GEREKSİNİMLERİ

Sanayi devrimi XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İngiltere’de başlamış, ardından önce Avrupa’yı, sonra giderek bütün dünyayı etkilemiştir. Sanayi Devrimiyle dünya yeni bir sosyo-ekonomik ve kültürel yapılanmanın içine girmiş, her alanda hızla değişmiş ve yenilenmiştir.

Orhan Hançerlioğlu *Felsefe Ansiklopedisi*’nde sanayi devrimiyle ilgili olarak görüşlerini aşağıda yazıldığı gibi ifade eder.

Anamalcılıkta buhar ve makineleşmeyle gerçekleşen büyük aşama... *Sanayi devrimi* anlamını dile getiren *İng. Industrial revolution* deyimini, İngiliz economicisi Arnold Toynbee (1852-1883, tarihçi Toynbee’nin yeğeni) tarafından ileri sürülmüştür. XVIII. yüzyılın sonlarında İngiltere’de ve özellikle XIX. yüzyılda gerçekleşen ve bu yüzyıla damgasını vuran bu devrim, geniş çapta makineleşmenin ürünüdür. ... Ekonomistler, genellikle sanayi devrimini üç döneme ayırırlar ve birinci sanayi devrimi adını verdikleri dönemi 1774 yılında James Watt’ın buhar makinesini buluşuyla başlatırlar, ikinci sanayi devrimi 1869 yılında Gramme makinesi buluşuyla ve üçüncü sanayi devrimi de İkinci Dünya Savaşı sonunda bilgisayar ve otomasyon kullanımıyla başlatılmaktadır. ... Sanayi devrimi burjuva sınıfını zengin ederek egemen sınıf durumuna getirmiştir. Bunun sonucu olarak da aristokrasiyi, lonca ustalarını ve bunları temsil eden saltık monarşiyi yok etme yoluna sokmuştur. Monarşilerin yerlerini burjuvaların çıkarlarını savunan burjuva hükümetler almaktadır. ... Sanayi devrimi burjuvaziyi ne ölçüde yaratmışsa aynı ölçüde proletaryayı da yaratmıştır. Çünkü proletaryanın çoğalması ve büyümesi, burjuva anamalinin çoğalması ve büyümesine bağlıdır.²

Nazan İpşiroğlu da *Sanatta Devrim* isimli kitabında Sanayi devrimiyle ilgili olarak şöyle yazar.

Endüstri çağı, insanlığın gelişmesinde kesin ve kaçınılmaz sonuçlar getiren iki büyük aşamadan biridir. Birinci aşamada insan avcılıktan kurtulup toprağa yerleşmiş, tarım ve hayvancılık kültürü

² Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi*. Cilt no. 6 (Birinci basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1978), s. 35-36.

başlamıştı. İkincisinde topraktan koparak teknik dünyayı yaratıyor, endüstrileşme başlıyor. Her iki geçiş de temelden bir değişikliğe yol açan tam bir devrim niteliği gösteriyor. ...Buhar ve elektrik gücünün kullanılmasıyla başlayan tekniğin gelişmesi , atom fiziği ve uzay denemeleriyle baş döndürücü bir hız kazanınca, tarımcılık kültürünün temelleri sarsılmaya ve insan topraktan kopmaya başlıyor. Bu değişme sosyal yaşamı temelden değiştiriyordu. Köylerden kentlere göç başlıyor, büyük yığınlar endüstri merkezlerinde toplanıyor. Düne kadar kendini toprağa bağlı duyan insan, makinalaşmış yapay bir dünyaya itiliyor ve böyle bir dünyada yaşamaya zorlanıyor. Sosyal konutları, süpermarketleri, otomobil yolları, insanların üst üste yığıldıkları kampingleri, yüzme havuzlarıyla endüstri düzeyinde yeni bir yaşam üslubu doğuyor. XIX. yüzyıl sonlarına kadar süren tarımcılık kültürü, yerini topraktan kopmuş endüstri kültürüne bırakıyor.³

Sanayi devrimiyle, sosyo-ekonomik ve kültürel hayattaki değişim, ve yeniden yapılanmaya bağlı olarak sanat alanında da oldukça önemli hareketlerin olduğu söylenebilir. Bu anlamda **Modern Grafik Tasarımın Gelişmesi** isimli kitabında Dilek Bektaş'ın görüşleri aşağıdaki gibidir.

Ondokuzuncu yüzyıla gelene kadar, 'sanat için sanat' kavramı, yani güzel bir nesnenin sadece estetik değeri için varolması fikri, söz konusu olmamıştır. Endüstri devriminden önce, insanların yarattığı biçim ve görüntülerin güzelliği daima toplumdaki işleviyle bağlantılı olmuş, sanat ve yaşam bir bütün olarak ele alınmıştır. Endüstri devrimi, getirdiği teknolojik gelişmeyle toplumsal yaşamı altüst etmiş, makine çağı el sanatlarını sosyal rolünden kopararak, insanın maddi yaşamıyla manevi gereksinimleri arasında bir uçurum yaratmıştır. Tasarım sanatları –mimari, ürün tasarımı, iç mekân tasarımı ve grafik tasarım- işte bu soruna bir çözüm getirmek üzere, insanın doğal çevresiyle olan eski birliğini yeniden kurma çabalarının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Tasarım süreciyle, işlev ve estetiğin birleşeceği ve kentsel yaşamın niteliklerini yükseltmeye katkılarda bulunacağı düşünülmüştür.⁴

Frank Whitford'a göre de Sanayi devrimi, sanatçıların ve tekniklerin geleneksel işlevini gasp ederek ileri düzeyde makine ve materyalleri beraberinde getirmiştir. Bu anlamda Frank Whitford'un görüşleri aşağıdaki gibidir.

Buharlı makineler, herhangi bir maddeyi insan elinden daha hızlı ve daha düzenli olarak damgalıyor, kesiyor ve şekil verebiliyordu. Makineye dayalı üretim daha düşük ücret ve daha yüksek yarar anlamına geliyordu.

³ Nazan İpşiroğlu, **Sanatta Devrim** (İkinci basım. İstanbul: Remzi Kitebevi, 1991), s. 13.

⁴ Dilek Bektaş, **Modern Grafik Tasarımın Gelişimi** (Birinci basım . İstanbul : Yapı Kredi Yayınları,1992), s. 9.

1851'de Londra'daki Hayd Park'ta sahneye konan büyük sergi düşünen herkese dünyanın 19. yüzyıldan itibaren nasıl değiştiğini acıklı bir şekilde kanıtlıyordu. Joseph Pexston'un prefabrik metal iskeletlerden ve cam levhalardan yaptığı geniş sergi salonu (Cristal Palace) bir mimarın değil, kendi kendini yetiştirmiş bir mühendisin işiydi ve bu salon dünyanın hemen her ülkesinden gelen sadece geleneksel ürünlere değil, aynı zamanda endüstriyel ve ekonomik açıdan avantajlar getirdiği İngiltere'nin dışında hiçbir ülkeye fayda sağlamayan yeni, acayip, ama değersiz şeylere, buharlı makinelere, lokomotiflere, çekiçlere, torna tezgâhlarına ve dokuma makinelerine de ev sahipliği yaptı.⁵

Sanayi devrimi, yukarıdaki paragraflardan da anlaşılacağı gibi o zamana kadar belli bir düzene sahip olan toplumsal yapının temelinden sarsılmasına ve eskiye ait değerlerin bütünüyle değişmesine neden olmuştur. Burjuva sınıfı egemen sınıf durumuna gelince tarım kültürü bozulmaya yüz tutmuş ve zamanla da yerini burjuva kültürüne bırakmıştır.

Üretimde el tezgâhlarının yerine makinelerin kullanılması fabrikaların doğmasına, fabrikaların doğuşu, lonca sisteminin bozulmasına ve giderek yok olmasına neden olmuştur. Burjuvazinin kentlerde yerleşmek istemesi fabrikaların kentlerde kurulmasına, tarım sisteminin bozulmasıyla da işsiz kalan köylülerin iş bulmak amacıyla kentlere göç etmesine neden olmuştur. Buna bir de el tezgâhlarının bozulmasına bağlı olarak işsiz kalan esnaf eklenince kent nüfusu hissedilir ölçüde artmaya başlamıştır.

Bütün bu gelişmelerin toplumsal hayatta birçok karmaşıklığa ve bunalıma neden olduğu söylenebilir. Kent nüfusunun artması, klasik kent mimarisinin bozulmasına, makine üretimi de ürünlerdeki estetik kalitenin bozulmasına neden olmuştur. Kentsel dokunun ve ürün kalitesinin bozulmaya başlaması çok geçmeden çeşitli tepkilerin doğmasına neden olmuştur ki bu tepkiler kısa sürede etkisini göstermiş ve çeşitli çözüm önerilerini de beraberinde getirmiştir. Bunların başında "Arts and Craft" hareketinin geldiği ve bağlı olarak "Tatbiki Güzel Sanatlar Hareketi"nin doğduğu söylenebilir.

1.1. "Arts and Craft" ve "Tatbiki Güzel Sanatlar Hareketi"nin Doğuşu

"Arts and Craft" ve "Tatbiki Güzel Sanatlar Hareketi"nin, makineleşmeyle birlikte ürünlerdeki estetik kalitenin bozulmasına bir tepki ve bir çözüm önerisi olarak İngiltere'de ortaya çıktığı ve kısa sürede diğer Avrupa ülkelerini de etkilediğini

⁵ Frank Whitford, **Bauhaus** (London: Thames and Hudson Ltd. 1995), s. 13.

söylemek yanlış olmaz.

Sanatlar ve El Sanatları anlamına gelen “Arts and Craft” hareketi, 19. yüzyılın sonuna doğru, endüstri devriminin sosyal, ahlâksal ve sanatsal karmaşasına bir karşı çıkış olarak doğmuştur. Bu hareketin önderi olan William Morris, Viktorya döneminin ‘ucuz ve kötü’ seri üretim mallarının niteliksizliğini vurgulayarak, tasarım ve el sanatlarına dönüşün gerekliliğini savunmuştur.⁶

19. yüzyıl İngiltere’inde makinelerin en belli başlı muhalifleri John Ruskin ve William Morris, makine ürünlerinin el yapımı ürünler üzerinde hak iddia etmesinin dürüstçe olmadığını düşünürken, Ruskin makine kullanımına karşı çıkıyordu ve insan elinin kas hareketinden fazlasını yapan her hangi bir alet ya da buluşun sanata girmesini lânetliyordu. Her ikisi de endüstriyel üretim etkilerinin sanatkârlara ve müşterilere benzer ölçüde zarar verdiğine inanıyorlardı. Makinenin ruhu yoktu ve git gide insanı da ruhsuzlaştıracaktı. Makine sanatkarın iyi iş yapma zevkini çalıyor ve yetenek ile aşkın biçim verdiği bir ortamda yaşama mutluluğunu ve toplumu reddediyordu.⁷

Makineleşmeye karşı çıkan Ruskin ve Morris yazı ve konuşmalarıyla sanatta yeniden el emeğine dönülmesini savunmuşlardır. El sanatlarına eski değerinin verilmesi için okullar kurulmasını istemişlerdir. Hatta Morris bir atölye kurarak o günkü meşhur sanatkar ve ustaları yanına alarak cam, vitray, mobilya, dokuma ve halıcılık gibi işler yaptırmıştır.⁸

Makine üretiminden geri dönüşün mümkün olmadığını farkında olan İngiliz Henry Cole ile Alman mimar Gottfried Semper, geleneksel el sanatlarını geliştirmenin yerine makineyle sanatı birleştirebilecek yeni bir sanatçı tipinin yetiştirilmesini önermişlerdir. İlk hareketi İngiltere’de Henry Cole başlatmış ve **Art Manufactures** adında bir de dernek kurmuştur. Daha sonra İngiltere’de önce bir müze kurulmuş, eski el sanatları örnekleri toplanmış ve yanında bir de **Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu** açılarak ülke genelinde yaygınlaştırılmıştır. Bu hareket kısa sürede etkisini göstermiş ve ürünlerdeki estetik kalite hissedilir ölçüde yükselmeye başlamıştır.⁹

İngiltere’de başlayan bu hareket kısa sürede diğer Avrupa ülkelerinde de etkili olmuş ve zamanla yaygınlaşmıştır. Önce Fransızlar, ardından da Almanlar **Tatbiki Güzel Sanatlar Okulları** açmışlardır.

⁶ Bektaş, a.g.e. s. 14.

⁷ Whitford, a.g.e. s. 16.

⁸ Sait Yada, **Tatbiki Güzel Sanatların Doğuş Sebepleri ve Fonksiyonları** (İstanbul, 1968), s. 22.

⁹ Aynı, s. 21.

Almanlar bu hareketi 1851'deki endüstri sergisinden etkilenererek ülkelerine dönen Semper ve Schinkel'in önerileriyle başlatmışlardır. Daha sonra bu hareket mimar Herman Muthesius tarafından ele alınarak geliştirilmiştir.¹⁰

1.2. Werkbund'un Kuruluş Gerekçesi ve İlkeleri

Mimar Herman Muthesius, 1896'da Alman hükümeti tarafından İngiliz şehir planlamacılığı ve bina politikası üzerine bilgi edinmesi için İngiltere'ye gönderilmiş, Londra'da yedi yıl kalmış ve yedi yılın sonunda "Das English Haus" adında bir kitap yayınlamıştır. Muthesius sadeliği ve işlevselliğinden dolayı İngiliz ev mimarisine ve el sanatlarındaki niteliğe hayran kalmış ve geniş kitleler tarafından satın alınabilen, sade, güzel ve nitelikli ürünlerin üretilmesinden yana olmuştur.¹¹

Muthesius'un sanat eğitimindeki en önemli çabası 1907'de Alman sanayici ve sanatçıların **Werkbund** adı altında birleştirmiş olmasıdır. Werkbund'un amacı endüstri alanındaki tasarımcıların işlerini bir düzene koymak ve fabrika ürünlerinin gelişmesi doğrultusunda toplumsal bir kampanya sürdürmektir. Ayrıca bir başka amaç, sanatı, hüneri, endüstriyi ve ticareti uzlaştırıp Alman ürün kalitesini sürekli olarak geliştirmektir.¹²

Werkbund'un kurucu üyelerinden birisi de bir ressam olan Peter Behrens'tir. Behrens daha sonra ilgi alanını tasarım ve mimariye yöneltmiş, 1907 yılında Berlin'e giderek AEG'ye baş tasarımcı olmuştur. Behrens AEG'de sadece ürün tasarımı yapmakla yetinmemiş, fabrika ve ev tasarımları da yapmıştır. Geleceğin Bauhaus müdürleri Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe ile Fransız mimar Charles Edvard Jeanneret (Le Corbusier) de Behrens'in yanında bir süre stajyer olarak çalışmışlardır. Böylece Behrens Bauhaus için önemli bir kaynak oluşturur.¹³

1.3. Bauhaus Felsefesinin Oluşumunda diğer Etkenler

Her ne kadar Werkbund, Bauhaus oluşumunu gerektiren etmenlerden biriye de tek değildir. Werkbund'un dışında da birçok mimar, ressam ve tasarımcı çağın sorunlarına çözüm önerileri getirmeye çalışmışlardır. Özellikle Viyana'lı mimar Adolf Loos, Amerika'lı mimar Frank Lloyd Wright ve De Stijl'in etkilerinden söz edilebilir.

¹⁰ Ayn. s. 24.

¹¹ Whitford, a.g.e. s.19.

¹² Ayn. s. 19.

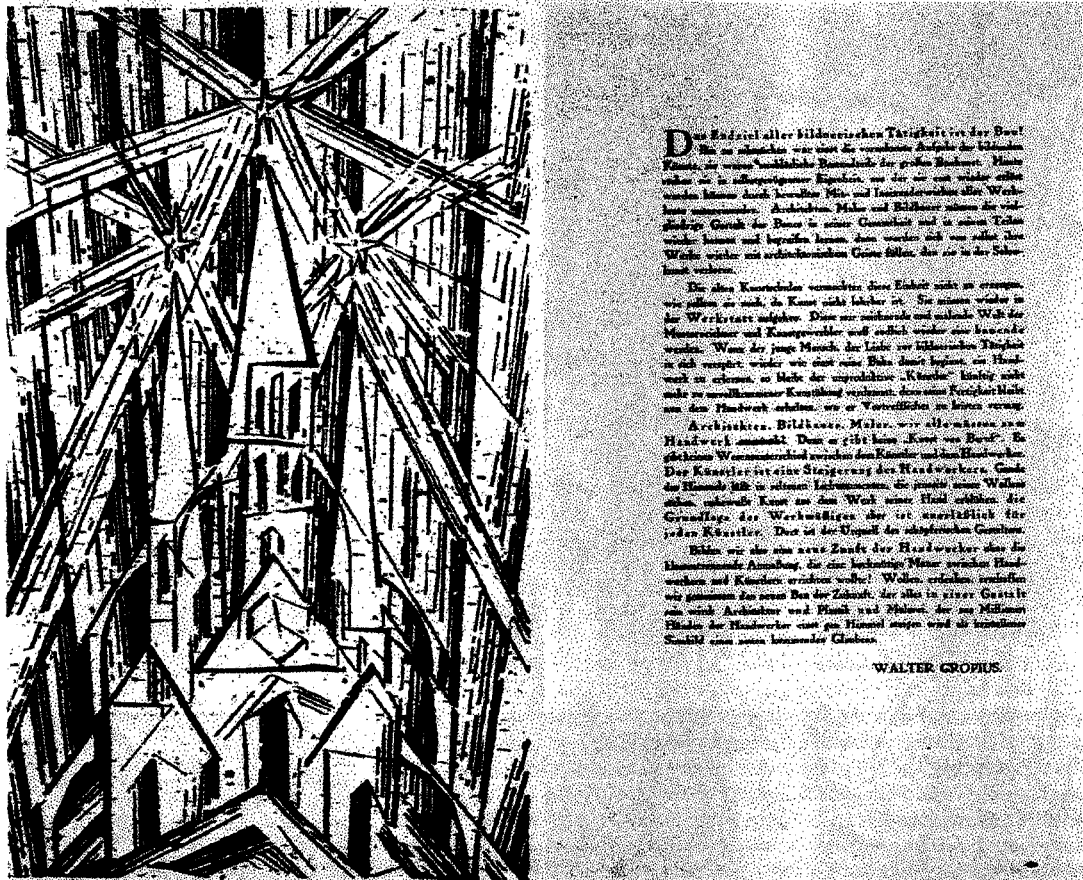
¹³ Ayn. s. 22.

Bu dönemde atölyelerde üretilen prototipleri endüstriye satmak üzere, Bauhaus Anonim Şirketi kurulmuş, ustalara da profesör adı verilerek , Ortaçağ kökenli, usta-kalfa-çırak sistemi bırakılmıştır.¹⁸

İç çelişkiler ve dış baskılar Dessau'da da devam etmiş, bu durum Gropius'un istifasına neden olmuş ve okulun yönetimine Gropius'un da önerisiyle Hannes Meyer getirilmiştir. Siyasi baskılar bir Marksist olan Meyer'in de 1930'da görevden alınmasına neden olmuş ve yerine Mies van der Rohe getirilmiştir. Rohe'nin yönetiminde okul 1932'de Berlin'e taşınmış ve 1933 yılında da Naziler'in baskısıyla kendi kendini kapatmak zorunda kalmıştır.¹⁹

Bauhaus eğitimcileri Bauhaus kapatıldıktan sonra Almanya'da daha fazla barınamayacaklarını anlayınca, başta Amerika olmak üzere başka ülkelere gitmek zorunda kalmışlar ve gittikleri yerlerde de Bauhaus felsefesini devam ettirmişlerdir.

Resim 1. Lyonel FEININGER' İN Bauhaus Manifestosu için yaptığı ağaç baskı ve manifesto



Kaynak: Bauhaus 1919-1933. Benedikt Taschen, 1990.

¹⁸ Bektaş, a.g.e. s. 75.

¹⁹ Whitford, a.g.e. s. 10.

3. BAUHAUS FELSEFESİ

Bauhaus Felsefesi, Bauhaus kavramı ve Bauhaus manifestosu ile anlaşılabilir. Bauhaus kelime olarak ele alındığında “Almanca’daki Bau ve Haus, yani yapı, inşaat, ve ev, müessese gibi iki ayrı kelimenin birleşmesiyle meydana gelen birleşik bir kelimedir. Yapı, inşaat evi, müessesesi anlamına gelir.”²⁰ Ancak Bauhaus’un kavram olarak düşünüldüğünde, kelime karşılığının ötesinde daha geniş bir anlam içerdiği söylenebilir. Bu anlamda Bauhaus, mimariyi merkeze alarak sanatı bir bütünlük içinde yeniden örgütlemeyi ve bu örgütlenme doğrultusunda yeni bir sanatçı tipi yetiştirmeyi amaçlamıştır ki bu durum Bauhaus Manifestosu’nda ifadesini bulur.

3.1. Bauhaus Manifestosu ve İlkeleri

Bauhaus Manifestosu, Bauhaus fikir ve ilkelerini bildiren bir belge olarak tüm sanatçılara coşkulu bir çağrı niteliğindedir ki Gropius bu çağrısını aşağıdaki sözlerle dile getirir.

Tüm görsel sanatların, en büyük amacı yapı bütünüdür. Yapıları süslemek bir zamanlar güzel sanatların en soylu işleviydi; bunlar anıtsal mimarlığın zorunlu öğeleri sayılıyordu. Bugün sanatlar birbirinden ayrılmış durumda; ancak tüm sanatçıların bilinçli ortak çabasıyla bu durumdan kurtarılabilir. Mimarlar, ressam ve heykeltıraşlar bir yapının bileşik niteliğini hem bir bütün olarak, hem de ayrı ayrı parçalarıyla yeniden tanımalı ve kavramaya çalışmalıdır. Yapıları ancak o zaman ‘salon sanatı’ iken yitirdikleri arkitektomatik ruhu yeniden kazanacaktır.²¹

Gropius’a göre plâstik sanatlar birbirinden ayrılmış ve eski değerlerini kaybetmiş durumdadırlar. Bunları yeniden bir araya getirmek için heykel ve resmi mimariyle bir bütünlük içinde düşünmek gerekir ki o zaman heykel ve resim bir ‘salon sanatı’ olmaktan çıkıp yitirdikleri eski değeri yeniden kazanmış olsunlar. Bu da ancak tüm sanatçıların ortak çabasıyla mümkün olabilir.

Mimarlar, heykeltıraşlar, ressam, hep birlikte zanaatlara geri dönmeliyiz! Çünkü sanat bir ‘meslek’ değildir. Sanatçı ve zanaatçı arasında önemli bir ayrım yoktur. Sanatçı yüceltilmiş bir zanaatçıdır. İstencinin bilincini aşan o ender esinlenme anlarında, ilahi bir güç yaptıklarının sanata dönüşmesine neden olabilir. Öte yandan, her sanatçının bir zanaatta becerisi olması zorunludur. Yaratıcı hayal gücünün temel kaynağı burada yatar. O halde, zanaatçı ve sanatçı arasına kibir

²⁰ Bülent Özer, *Yorumlar* (İkinci basım. İstanbul: Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları, 1993), s. 299

²¹ Conrads, a.g.e. s. 36.

engelleri yükselten sınıf ayrımının olmadığı yeni bir zanaatçılar loncası kuralım! Mimarlık, heykel ve resmi tek bir bütün olarak kucaklayacak ve bir gün, bir milyon işçinin ellerinde yeni bir inancın kristal simgesi gibi göğe doğru uzanacak olan, geleceğin yeni yapısını hep birlikte arzulayalım, kavrayalım ve yaratalım.²²

Gropius sanatın bir meslek olmadığını, dolayısıyla öğretilemez olduğunu; ancak, zanaatın bir meslek olduğunu ve öğretilbilir olduğunu savunur. Sanat, yüceltilmiş bir zanaatçı olan sanatçının ender esinlenme anlarında ortaya çıkabilir ve ancak iyi bir zanaatçı yaratıcı bir sanatçı olabilir. Dolayısıyla yaratıcı bir sanatçının teknik bilgi ve becerisinin de yeterli olması gerekir.

3.2. Bauhaus Felsefesinin Temel Kavramları

Bauhaus Felsefesi, **Temel Dizayn**, **Rasyonalizasyon** ve **Standardizasyon** olmak üzere üç temel kavramının etrafında incelenebilir. Bu kavramların günümüz mimarisinin ve işlevsel sanatının da temel kavramları olduğu söylenebilir.

3.2.1. Temel Tasarım

Temel Tasarım, üretilmesi düşünülen ürünlerin işlevine göre; hangi teknik ve malzemeyle, nasıl bir form ve renkte üretilmesi gerektiğinin ilkelerini kavratmaya yöneliktir. Ürünler, estetik değerlerinden kaybetmeden kaliteli, ucuz, kullanışlı, kolay ve seri üretilebilir olmalıdır. Bu ilkeler doğrultusunda öğrencilere zorunlu ön hazırlık dersleri verilir. Bu derslerden sonra atölyelere ayrılan öğrenciler, seçmiş oldukları atölyenin programı doğrultusunda yeni ürünler tasarlar ve üretirler.

Temel Dizayn kavramıyla ilgili olarak Bülent Özer'in görüşleri aşağıdaki gibidir.

“Temel dizayn” diye Türkçe’ye çevirdiğimiz Basic Design”, Temel Dizayn, bilinçli olarak yönetilen bir dal halinde, geçmişi Bauhaus’a dayanan bir disiplin; mahiyet bakımından da, yine yabancı kelimeyi, yani “dizayn”ı dilimizde muhafaza eden paralel bir faaliyet dalıyla, “Endüstri Dizaynı” ile sıkı sıkıya bağlantılı. Başka bir deyimle de “Endüstri Dizaynı” kavramını etkin kılan yolun “Temel Dizayn”dan başka bir şey olmadığı söylenebilir. Böylece, “Temel dizayn” ile “Endüstri Dizaynı” nı birbirinden, bu iki kavramı da Bauhaus Okulu’ndan ayırmak imkânsızdır.²³

²² Aynı s. 36.

²³ Özer, a.g.e. s. 298-299.

3.2.2. Rasyonalizasyon

Gropius, rasyonalizasyonla ilgili olarak görüşlerini **Yeni Mimari ve Bauhaus** isimli kitabında ele alarak aşağıdaki gibi ifade etmiştir.

Şimdiye kadar bir el emeği olan yapı sanatı organize bir endüstri haline geçmeye başlamıştır. İskele üzerinde yapılmış işler inşaat sahasından uzakta, fabrikalarda işlemeğe alınıyor. Yapı çalışmalarının mevsimlere tâbi bir karakteri olan, işvereni, işçiyi ve neticede cemiyeti işsiz bırakan intikalar derece derece yok ediliyor. Bütün yıl boyunca devamlı çalışma yakında istisnalıktan kurtulup bir kaide haline gelecektir.

Ve, tabi maddelere hassasiyet ve yeknesaklık bakımından üstün olan prefabrike malzemenin gelişmesi arttıkça ev inşaatında modern pratik, fabrika işin inkişafının bir sıra takibeden safhalarına yaklaşabilecektir. Binaların rasyonelleşmesinin mümkün olacağı ve strüktürlerinin, birkaç esas bileşene ayrılması suretiyle, tamamen fabrikalarda inşa edileceği derecede teknik ustalık devrine doğru ilerlemekteyiz. Oyuncak tuğlalardan kutulardan kutular gibi bunlar da çeşitli şekil kompozisyonları vermek üzere kuru bir vaziyette birleştirilebilecekler, yani bina hava tesirlerine tâbi olmaktan tamamen kurtulacaktır. Sağlam ve yanmaz konstrüksiyonlu ve tamamen stok malzeme ile döşenebilen hazır evler neticede endüstrinin en esaslı bir imalât mevzuunu teşkil edecektir. Bundan evvel –evin bütün parçaları meyanında- döşeme kirişlerini, tuğlaları, pencereleri, kapıları, merdivenleri ve takımları normlamak çok pratik olur. Çeşitli binalarda aynı malzemenin kullanılışı ve standardize kısımların tekrarlanması modern kıyafetin tip yeknesaklığının sosyal hayatımıza kazandırdığı bağlayıcı ve mâkul görünüşe benzer bir tesir yaratacaktır. Fakat bu, hiçbir şekilde, mimarın tasarlama gücünü kırmaz. Her ne kadar bütün ev ve apartmanlar devrimizin şaşmaz damgasına sahip olursa da giydiğimiz elbiselerde olduğu gibi fertlere şahsiyetlerini belirtmek üzere kâfi saha kalacaktır. Kat'î netice azami standartlaşma ve azami değişikliğin birleşeceği mutlu karışım olmalıdır.²⁴

3.2.3. Standardizasyon

Standardizasyon, Bauhaus Felsefesi'nin günümüzde de geçerliliği olan önemli kavramlarından biridir. Gropius, standardizasyonla ilgili görüşlerini aşağıdaki gibi ifade etmiştir.

“Yaygın bir kullanışı olan herhangi bir şeyin geçmişteki şekillerinin en iyi birleşmesinden çıkan basitleştirilmiş pratik numunesine standart adı verilir, Tarifte belirtilen bu “iyi tarafların birleşmesi” meselesi esaslı olmayan ve bünyeye taalluk etmeyen kısımların ve artistin şahsi fikirlerinin temizlenmesini takip eder. Böylece şahsi olmayan bir standart bir marangoz cetvelinin

²⁴ Walter Gropius, **Yeni Mimari ve Bauhaus**. İngilizce'den Çevirenler: Özgönül Aksoy-Erdem Aksoy (Birinci basım, İstanbul: Mimarlar Odası Kültür Yayınları 1, Kasım 1967), s. 23-24.

isminden türemiş olan “norm” adını alır. Standardizasyonun gittikçe büyüyen hakimiyeti karşısında şahsiyetin ezileceği korkusu en ufak bir incelemeğe dayanmayacak bir masaldır. Tarihin bütün büyük devirlerinde standartların – yani tip şekillerin şuurlu kabulü – mevcudiyeti eğitilmiş ve iyi nizamlandırılmış cemiyetlerin kriteriyumu olmuştur; bu sebepten aynı kullanışı icap ettiren eşyaların tekrarının insan maneviyatı üzerinde yapıcı ve medenileştirici bir tesir icra ettiğini söylemeye lüzum bile kalmayacaktır.”²⁵

Gropius’un yukarıda belirttiği gibi, nitelik ve işlevi aynı olan bir eşyanın her yerde kullanılabilir olmasını istemek, eğitilmiş ve düzenli toplumlar için bir gereksinim olmalıdır. Gropius’a göre Standardizasyonun kişiliği yok edici etkisinin bilimsel bir açıklaması olamadığı gibi insan maneviyatı üzerinde yapıcı ve medenileştirici bir etkisinin olduğunu söylemenin bile gereği yoktur.

İKİNCİ BÖLÜM

BAUHAUS EĞİTİM SİSTEMİ VE ETKİLERİ

1. BAUHAUS EĞİTİM SİSTEMİ

Gropius Bauhaus Eğitim Sistemini yukarıda adı geçen kitabında ele alarak açıklamıştır. Gropius'a göre bir insanın yaratıcı çalışmalarının kalitesi, kabiliyetleri arasındaki tam dengeye bağlıdır. Bunlardan birini veya diğerini çalıştırmak yeterli gelmez, çünkü her biri aynı derecede geliştirilmek ihtiyacındadır. Bundan dolayı teorik ve uygulamalı bilgi beraber verilmelidir.²⁶ Gropius'un bu fikirleri doğrultusunda o zamanki eğitim sistemi aşağıdaki gibidir.

1. Taş, ahşap, maden, kil, cam, boyalar, tekstil malzeme ile çalışmak üzere pratik bilgiler.

Malzeme ve aletlerin kullanılmasını öğreten dersler, defter tutma ve teklif krokileri çizmek ve

2. Aşağıdaki esasları ihtiva eden nazari bilgiler:

a. Görünüş

Tabiat bilgisi

Malzeme bilgisi

b. Tersim

Düzlem geometri bilgisi

Yapı bilgisi

Çizim bilgisi

Modelaj

c. Proje

Hacim etüdüleri

Renk etüdüleri

Kompozisyon etüdüleri

İlave olarak eski ve modern sanatlar üzerine Sanat Tarihi takrirleri. Biyoloji ve sosyoloji ihtiva eden bilim dersleri.

Bütün program üç bölümde mütalaa ediliyordu:

1. **Hazırlayıcı öğretim**, yeni başlayanlar atelyesinde çeşitli malzeme ile proje ve tecrübeler üzerindeki ilk çalışmalarını yapmak üzere altı aylık bir devre.

2. **Teknik öğretim**, daha ileri derecede proje çalışmalarının ilave edildiği bu devrede deneme atelyelerinden birinde esaslı bir çıraklık kısmı ki sonunda talebeye (mesaisi kâfi görülürse) mahalli ticaret odası veya **Bauhaus** tarafından journeyman sertifikası alıyordu.

3. **Strüktürel öğretim**, daha ziyade ümit veren talebelere ayrılırdı ve süresi şahısların şartlarına ve

istidatlarına göre değişiyordu. Bu öğretim halihazır şantiyelerde yapılan çalışmalar ve Bauhaus araştırma bölümünde, pratik ve nazari öğretimi tamamlayıcı mahiyetteki teorik çalışmalar arasında bir sıra takip ediyordu. Bu strüktürel öğretimin sonunda talebe memnuniyet verici bir dereceye gelmişse mahalli ticaret odası veya Bauhaus'tan Baumeister diplomasını alıyordu.²⁷

1.1. Hazırlayıcı Öğretim

Gropius'un ifadesine göre öğrenci, Bauhaus öğretiminin bütününe temel bir formda içine alan altı aylık bir hazırlık dönemine başlar. Teorik ve pratik konular öğrencinin yaratıcı kuvvetlerini geliştirecek ve onu planlamanın genel kanunları ve maddelerin fiziki özelliklerini kavramaya muktedir kılacak şekilde sırayla öğretilir.

Gropius şöyle devam eder.

Talebe, **Bauhaus** öğretiminin bütününe temel bir formda içine alan altı aylık bir hazırlama kursuna başlar. Pratik ve nazari mevzulara, talebenin yaratıcı kuvvetlerini inkişaf ettirecek ve onu planlamanın genel kanunları ve maddelerin fiziki tabiatlarını kavramağa muktedir kılacak şekilde sıra ile öğretilir. ... İlk iş talebenin şahsiyetini alışkanlıkların ölü tesirinden kurtarmak ve ona yaratıcı kuvvetlerimizi tabii olarak sınırlamayı gerçekleştirmenin tek yolu olan kendini yetiştirmeyi ve şahsi tecrübeyi öğretmek idi. Kollektif çalışmanın bu safhada göz önünde tutulmaması bu sebeptendir. ... Hazırlayıcı öğretim, talebenin pek çok olarak değiştiği açıkça görülen ifade kuvvetlerinin tam takdirini yapmak üzere bize yardım etmek gayesinde idi. Bu devrenin bütün çalışmaları, tabii, hocaların tesiri altında idi. Bu ancak sistematik olarak inkişaf eden kişisel temel ifadenin 'yaratıcılık' sıfatına layık bütün sanatların kaynağı oluşu derecesinde önem taşıyordu. Talebeye sonradan şahsi kapasitesine ve çalışmalarıyla gösterdiği kaliteye dayanarak deneme atelyelerinden birine veya diğerine girmek üzere izin verilirdi.²⁸

1.2. Pratik ve Teorik Öğretim

Gropius'a göre pratik öğretimin en iyi yöntemi herhangi bir skolastik kusurdan uzak bir sanatkâr ustanın yanındaki eski bağımsız çıraklık sistemidir. O eki sanatkâr ustalar pratik ve teorik hünere aynı ölçüde sahiptiler. Fakat bunlar artık mevcut olmadığından gönüllü çıraklığı ayakta tutmak mümkün değildir. Bunun yerine koyabileceğimiz şey birinci sınıf teknisyenlerle seçkin kabiliyette sanatçıların öğretimlerini birleştirerek öğrenci üzerine pratik ve teorik etkileri aynı zamanda intikal ettirme, sentetik metodudur. Böyle ikili bir öğretim gelecek nesle yaratıcı eserlerin

²⁷ Aynı, s. 39-40-42.

²⁸ Aynı, s. 45-46.

bütün formlarını birleştirebilme ve yeni bir medeniyetin mimarları olma imkânı verecektir.²⁹

1.3. Strüktürel Öğretim

Strüktür öğrenimiyle ilgili olarak da Gropius şöyle der “Yukarıda işaret edildiği gibi sadece tam kalifiye çıraklar binada aktif işbirliği yapmak üzere yeter derecede olgun addediliyordu ve bunlardan da yalnız bir kısmı araştırma istasyonumuza ve buna bağlı proje stüdyosuna alınmıyordu. Bu birkaç seçme kişiye kendi teknik branşları dışında da bilgi sağlamak üzere diğer çeşitli atölyelere girme fırsatı veriliyordu.”³⁰

Görüldüğü gibi altı aylık bir süreyi kapsayan **Hazırlayıcı öğretim** öğrencileri eski alışkanlıklarından arındırarak onları atölyelere hazırlamaktadır. **Teknik öğretim**, hazırlayıcı öğretimden sonra öğrencilerin seçtikleri bir atölyede teknik ve teorik bakımdan uzmanlaştıkları üç yıllık bir eğitim dönemini, **Strüktürel öğretim** ise teknik öğretimden sonra, seçilen üstün yetenekli öğrencilere daha çok teorik eğitime dayalı bir üst eğitim dönemini kapsar.

2. BAUHAUS EĞİTİM SİSTEMİNİN SANAT EĞİTİMİNE ETKİLERİ

Bauhaus'taki **Ön Hazırlık Dersleri'nin**, günümüz sanat eğitimini en çok etkileyen derslerin başında geldiği, bu derslerin, günümüzde de **Temel Sanat Eğitimi** veya **Temel Tasarım** adıyla sanat eğitimi yapan bütün kurumlarda zorunlu bir ders olarak verilmekte olduğu söylenebilir. Ayrıca Bauhaus atölyelerinin de günümüz sanat ve sanat eğitimini önemli ölçüde etkilediğinden söz edilebilir.

2.1. Ön Hazırlık Dersleri ve Günümüz Eğitime Etkileri

Çok amaçlı olan bu dersler alışılmış akademik yöntemlerle verilmemiş, bireysel deney ve buluş yöntemi esas alınmıştır. Amaç, öğrencileri önceden öğrenmiş oldukları yanlış bilgi ve alışkanlıklardan arındırmak ve onları atölye seçimine hazırlamaktır.

Gropius, ön hazırlık derslerinin Johannes Itten tarafından önerildiğini ve yine onun tarafından Bauhaus'un bünyesindeki öğretim metoduna göre hazırlandığını, daha

²⁹ Aynı, s. 46.

³⁰ Aynı, s. 53.

sonra da Laszlo Moholy-Nagy ve Josef Albers tarafından geliştirilerek yürütüldüğünü yazar.³¹

Itten derslerinde özellikle renk ve form arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Itten, renklerden biri olmadan diğerinin olmasının imkânsız olduğunu ve karşıtları içinde ele alınmaları gerektiğini vurgular ve renk-form ilişkisiyle ilgili olarak şunları söyler.

kolay fark edilebilen geometrik form, en kolay anlaşılabilendir ve bu formun temel unsurları daire, kare ve üçgendir. Bütün olası formlar bu şekilsel unsurların altında cansız bir şekilde yatarlar. Görebilenler onları farkedebilir, göremeyenlerse farkedemez.

Form, aynı zamanda renktir. Renk yoksa form da yoktur. Form ve renk birbirinden ayrılmaz. En kolay algılanan ve anlaşılabilir renkler, gökkuşağındaki renklerdir. Bütün olası renkler gökkuşağında gizlidir. Görebilenler onları farkedebilir, göremeyenlerse farkedemez.

Geometrik formlar ve gökkuşağındaki renkler, en basit ve en duyarlı formlardır. Bu nedenle bir sanatsal çalışmada ifade edilmek istenen duygu ve düşünce üzerinde kesin olarak etkili olurlar.³²

Itten'a göre renk ve form birbirini tamamlayan öğelerdir ve renksiz form, formsuz renk düşünülmemelidir. Bazı durumlarda zıtlıklar yaratılması gerekir ki Itten'ın teorisinin temelinde zıtlık ve gerilim kavramları yer almaktadır.

Hoelzel'i takip eden Itten, yedi temel renk karşıtlığı tipi oluşturdu. Bir renkle bir renk arasındaki basit karşıtlık, bir renkle o rengin açık ve koyu bir tonu arasındaki karşıtlık, bir sıcak ve bir soğuk renk arasındaki karşıtlık ve tamamlayıcı renk arasındaki karşıtlık. Aynı zamanda eşzamanlı karşıtlıklar ve nicelik-nitelik karşıtlıkları da bulundu. Bunların her biri en büyük etkiyi yaratmaya hizmet edecek şekilde ve ilgili renklerin gerekli nitelikte verilmesini sağlayacak şekilde dizayn edilirdi.³³

Çok çeşitli malzemelerin kullanıldığı bu ders, öğrencileri malzeme ve tekniklere alıştırmayı; el becerilerini, görsel algılarını, duygu, düşünce ve yaratıcı güçlerini geliştirmeyi amaçlıyordu. Ayrıca malzemeler arasındaki yapı, doku, renk, form ve zıtlık ilişkileri öğretiliyordu. Böylece gerçek ve güzel formun temel ilkeleri kavratılmaya çalışılıyordu ki bu temel ilkelerin günümüzde de sanat eğitimi yapan bütün okullarda önemli bir değişikliğe uğramadan öğretildiği söylenebilir.

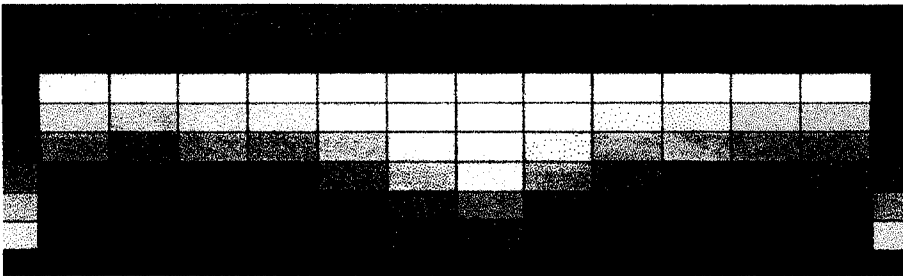
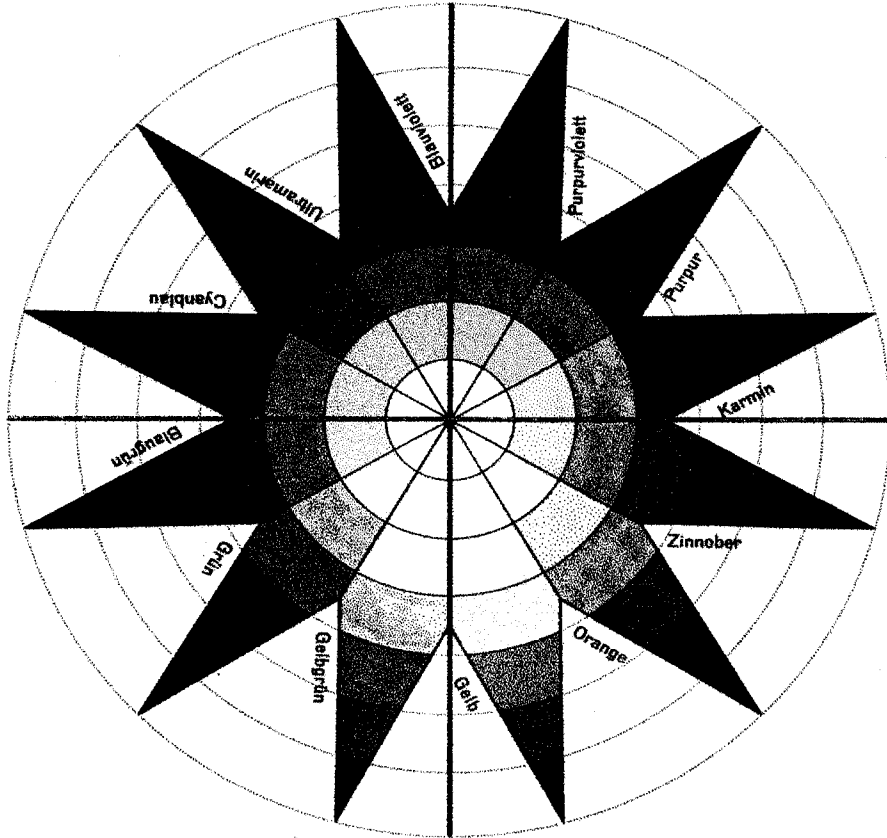
³¹ Aynı, s.45.

³² Whitford, a.g.e. s. 106.

³³ Aynı, s106.

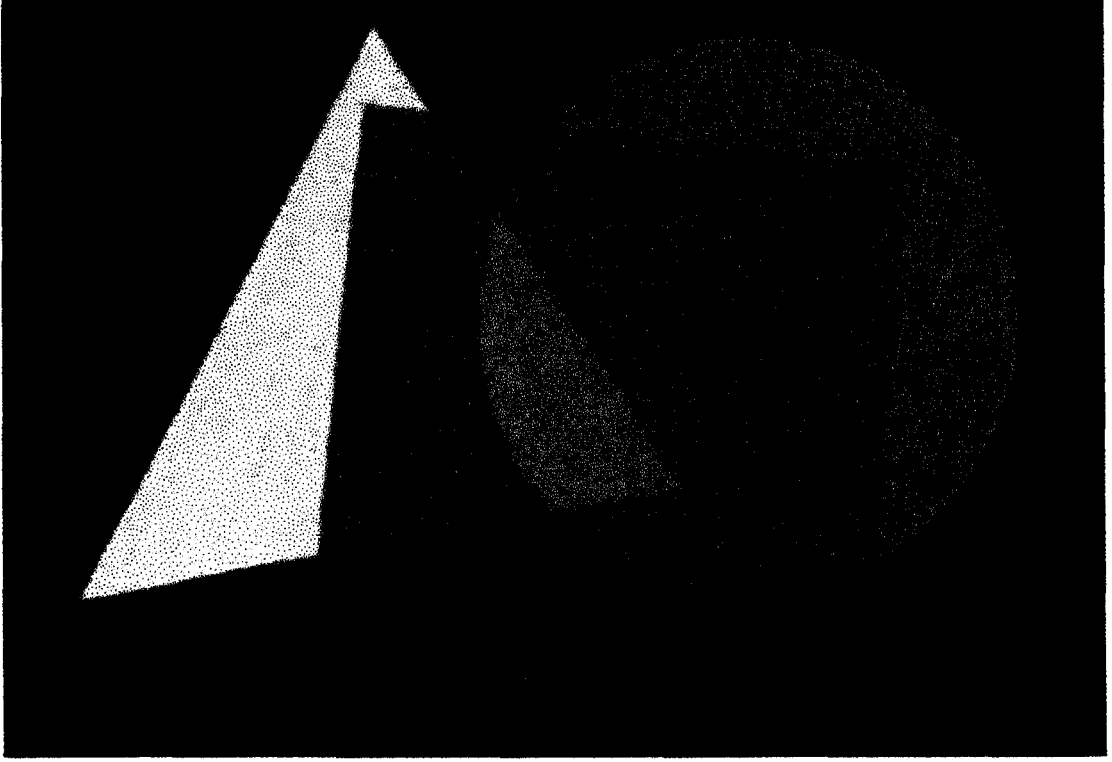
Aşağıda Itten'ın hazırladığı renk skalası (Resim 2), renk-form ilişkisine göre renkler (Resim 3) ve Bauhaus'taki öğrenci çalışmalarından bazı örnekler (Resim 4-5-6-7-8) ön hazırlık derslerinin ilkeleri ve günümüz sanat eğitimine etkileri hakkında bir fikir verebilir.

Resim 2. Johannes Itten tarafından hazırlanan renk skalası.



Kaynak: Jeannine Fiedler and Peter Feierabend, **Bauhaus**. Verlagsgesellschaft mbH, 2000, s. 233.

Resim 3. Renk-form ilişkisi ilkesine göre; sarı, kırmızı ve maviden oluşan ana renkler ve ara renkler.



Kaynak; Anna Rowland, **Bauhaus Source Book**. London. Quantum Book Ltd., 1997. s. 120.

Resim 4. Friedl Dicker, Renk Kompozisyonu, 1929.



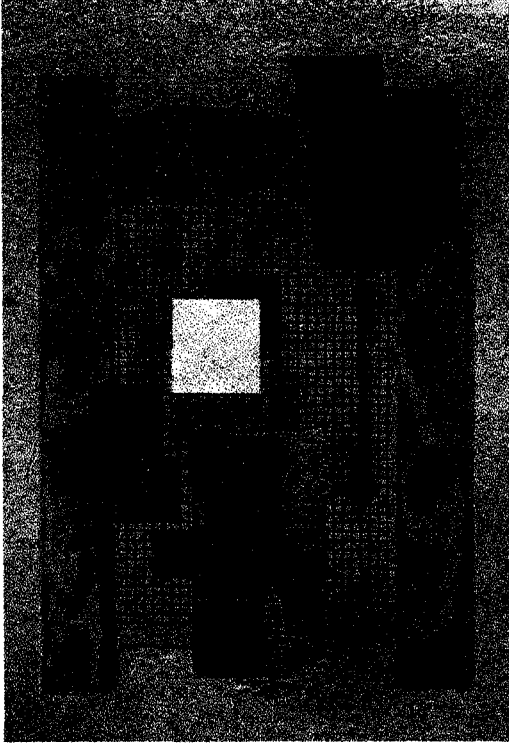
Kaynak: Fiedler-Feierabend, 2000, s.363.

Resim 5. Moses Mirkin. Farklı malzemelerle zıtlık çalışması, 1922.



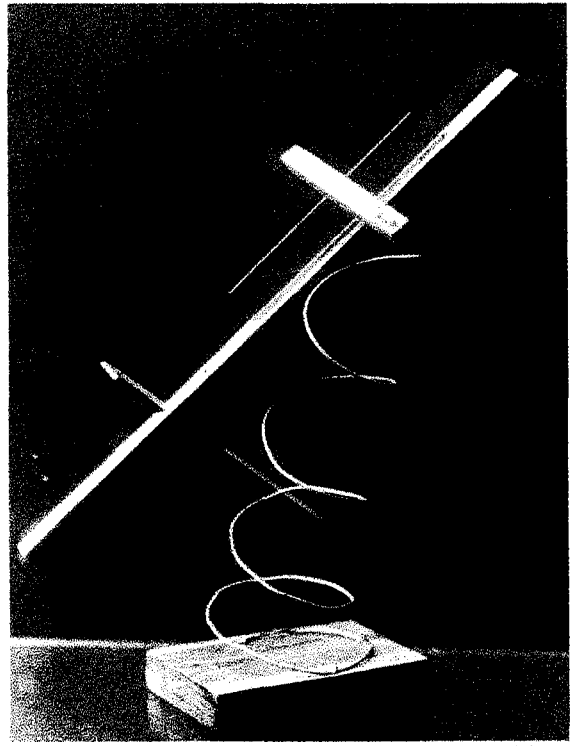
Kaynak: Fiedler-Feierabend, 2000, s. 365.

Resim 6. Alfredo Bortoluzzi. Materyal Çalışması, 1927.



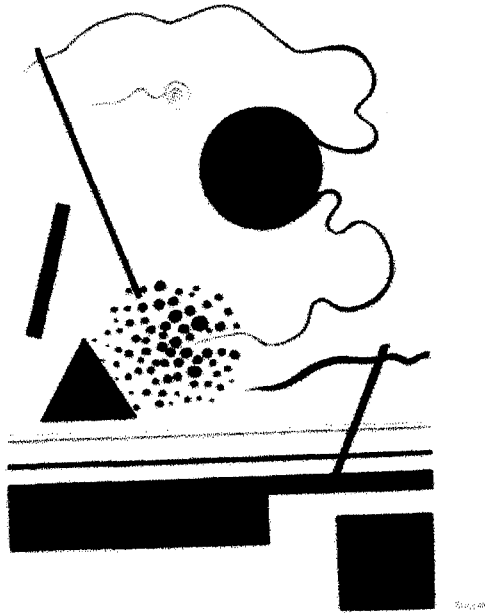
Kaynak: Fiedler-Feierabend, 2000, s. 378.

Resim 7. Corona Crause. Sallanıp duran heykel 1924.

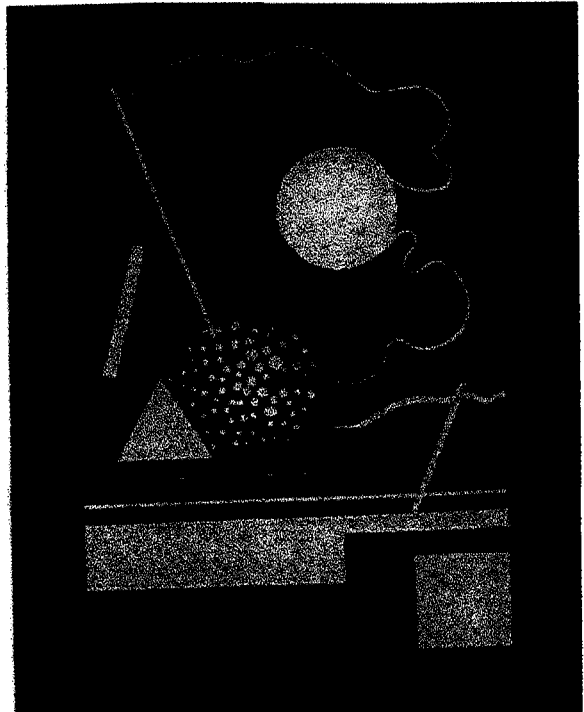


Kaynak: Fiedler-Feierabend, 2000, s. 370.

Resim 8. Ludwig Hirschfeld-Mack. Çeşitli elementler: siyah-beyaz ve beyaz-siyah.



Kaynak: Fiedler-Feierabend, 2000, s. 384.

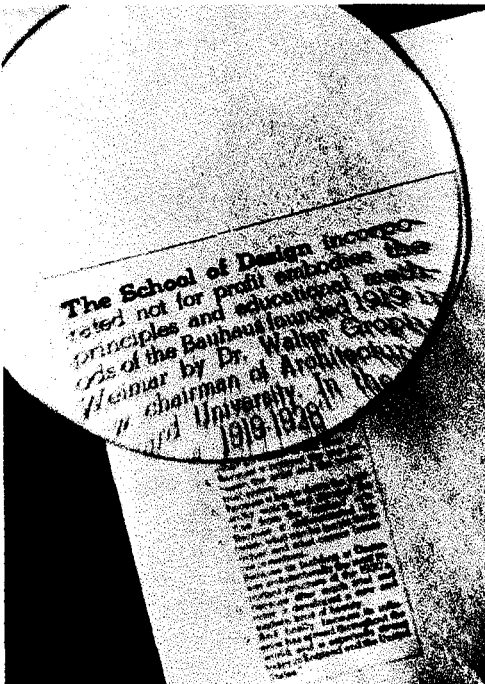


Bülent Özer **Yorumlar** isimli kitabında Bauhaus'un günümüz sanat eğitimine etkileriyle ilgili olarak görüşlerini aşağıdaki gibi yazar.

Bauhaus'tan sıçrayan kıvılcımlar ilk olumlu meyvelerini ABD'de verecektir. 1930 yıllarında Chicago'da, Bauhaus hocalarından Moholy-Nagy tarafından kurulup daha sonra "Institute of Design" adını alan "New Bauhaus", 1937 yılından itibaren bizzat Gropius'un yönetimine geçecek olan Harvard Üniversitesi mimarlık bölümü, New York'taki Laboratory School of Industrial Design", Güney Kaliforniya'daki "School of Design" Bauhaus esprisinin Birleşik Amerika'da gelişmesini sağlayan başlıca eğitim müesseseleridir. Aynı esprinin Avrupa'da yeni baştan faal bir hale gelmesi için İkinci Dünya Savaşı'nın sonunu almak gerekecektir. Almanya'da, Ulm'de 1950 yılında kurulan "Hochschule für Gestaltung" bu konuda en güzel örneklerden biridir. Böylece, hem "Industrial Design", hem de "Basic Design" çalışmalarının, şuurlu ve sistematik bir tarzda, en yaygın şekliyle ilk önce ABD'de geliştirilmiş olması "design" kelimesinin bugünkü evrensel karakterini de gerekçelendiren bir olaydır.³⁴

Aşağıda, Chicago'da kurulan New Bauhaus'un çalışmalarından iki örnek bu okulun çalışmaları hakkında fikir verebilir (Resim 9-10)

Resim 9. Okulun bir broşürü. 1939.



Kaynak: Fiedler-Feierabend, 2000, s. 70.

Resim 10. Öğrencilerin yaptığı sandalye ve sehpalardan oluşan bir sergi. 1942.



Kaynak: Fiedler-Feierabend, 2000, s.69.

2.2. Bauhaus Atölyeleri, Çalışma Sistemleri ve Etkileri

Bauhaus eğitiminin temelini esasen atölyeler oluşturur. Gropius, Bauhaus atölyelerinin üretime elverişli, günün ihtiyaçlarına özgü ürünlerin prototiplerinin dikkatle geliştirilip sürekli daha iyiye götürüldüğü laboratuvarlar olduğunu söyler.

Ekonomi, teknoloji ve biçimin tüm istemlerini karşılayan bir dizi standart prototip yaratmak amacına ulaşmak için adamakıllı eğitim görmüş ve işlik deneyimi olan, biçim ve mekânın tasarım öğelerini ve bunların dayandığı yasaları kesin olarak öğrenmiş, çok yönlü ve yetenekli kişilerin seçilmesi gerekiyor.

Bauhaus, endüstri ve zanaatlar arasındaki karşıtlığın, bunların kullandığı aletlerdeki farklardan çok, endüstrideki işbölümü ile zanaatlardaki işbirliğinden kaynaklandığı görüşünü öne sürmektedir. Fakat bu ikisi giderek birbirine yaklaşıyor. Geçmişin zanaatları değişmiştir, geleceğin zanaatları ise içinde endüstri üretiminin deneysel çalışmalarının yapılabileceği yeni bir üretici birliğe dönüşecektir. Fabrikalarda üretime geçilecek model ve prototipler, laboratuvar işliklerindeki varsayıma dayalı spekülatif deneylerden elde edilecektir. ... Bauhaus, ucuz taklitler, kötü işçilik, ve el zanaatlarının yüzeyselliğine karşı, yeni bir nitelikli ürün standardı için savaşmaktadır.³⁵

Bauhaus'ta, yukarıdaki amaçlar doğrultusunda metal işleri, seramik, tekstil, grafik, resim, heykel, mobilya-dekorasyon ve tiyatro atölyesi gibi çeşitli atölyeler kurulmuş; günümüzde de kullanılmakta olan birçok ürünün tasarımı yapılmış ve prototipleri üretilmiştir.

“Bauhaus atölyelerinde tasarlanmış ürünler, endüstriyel yöntemlerle çoğaltıldı. Süssüz, yalın, işlevine uygun biçimde tasarlanmış gündelik eşyanın yaygın bir kabul görmesinde, Bauhaus'un büyük bir rolü oldu.”³⁶

Aşağıda Bauhaus atölyelerinde üretilen bazı ürünlerden ve etkilerinden, örnekler verilerek söz edilmiştir.

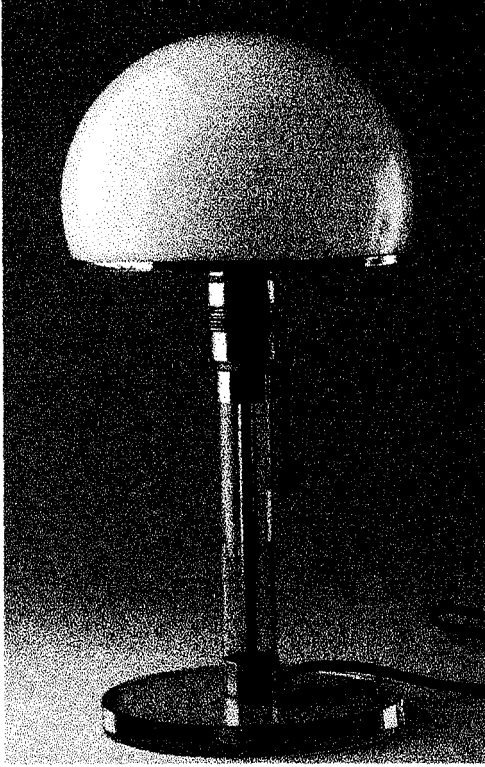
Bu örneklerin en ilginçlerinden bir kaçı metal atölyesinin ürünleridir. Bunlar, sırasıyla; metal ve camın birlikte kullanıldığı. Wagenfeld-Jacker masa lâmbası (Resim 11), Christian Dell'in Şarap testisi (Resim 12), Josef Albers'in meyve kâsesi (Resim 13) ve Marianne Brandt'in küllüğüdür (Resim 14).

³⁵ Conrads, a.g.e. s. 81.

³⁶ Joachim Goetz, “Endüstriyel Biçimin Efsanesi Bauhaus” Çeviren: Ayşe Selen. **P. Sanat Kültür Antika Dergisi.** (Sayı 16, Kış 2000), s. 144.

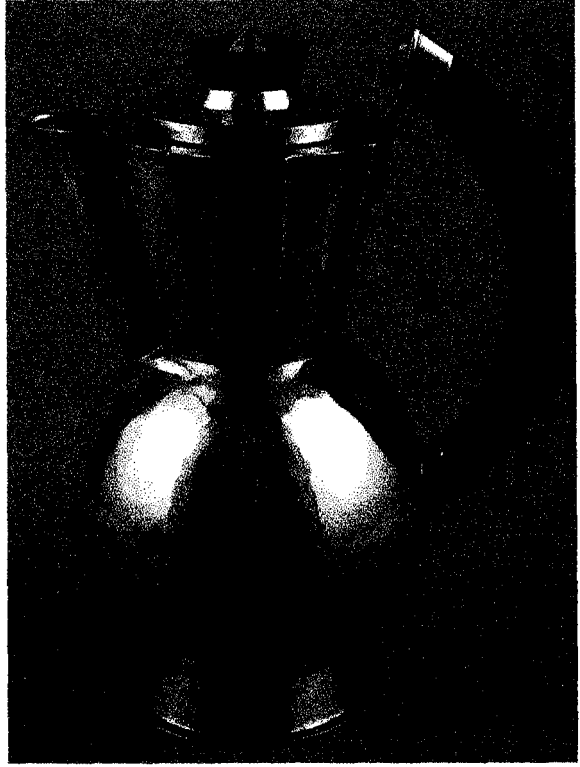
Bauhaus'ta, Alman Gümüőü ve pirinçten üretilen çay ve kahve takımlarının etkisini günümüzde de görmek mümkündür. Örneğin; Mrianne Brandt'ın çay-kahve takımı (Resim 15) ile Michael Graves'in filtreli kahve makinesinin (Resim 16) kulp, kapak ve ağızlıklarındaki form benzerliğinin dikkat çekici olduğu söylenebilir.

Resim 11 Wegenfel/Jusker masa lambası 1924.



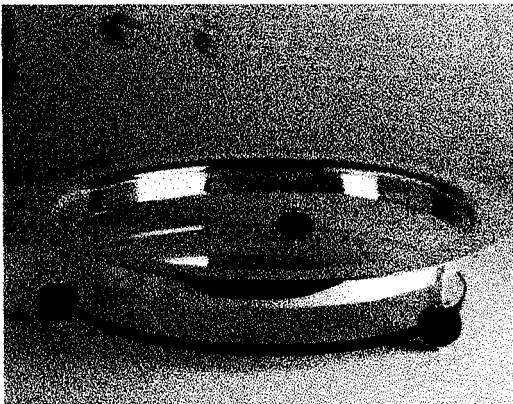
Kaynak: Rowland, 1997, s. 34.

Resim 12. Christian Dell. Şarap testisi, 1922.



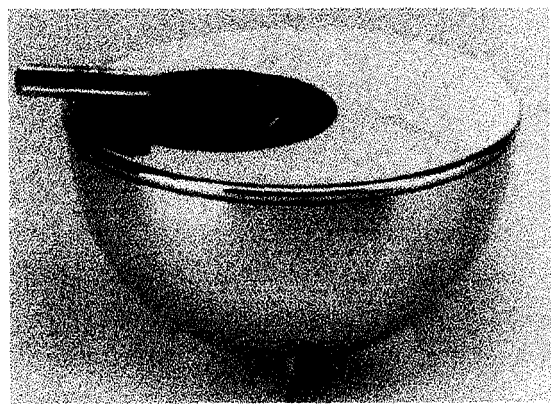
Kaynak: Rowland, 1997, s. 27.

Resim 13. Josef Albers. Meyve kâsesi, 1923.



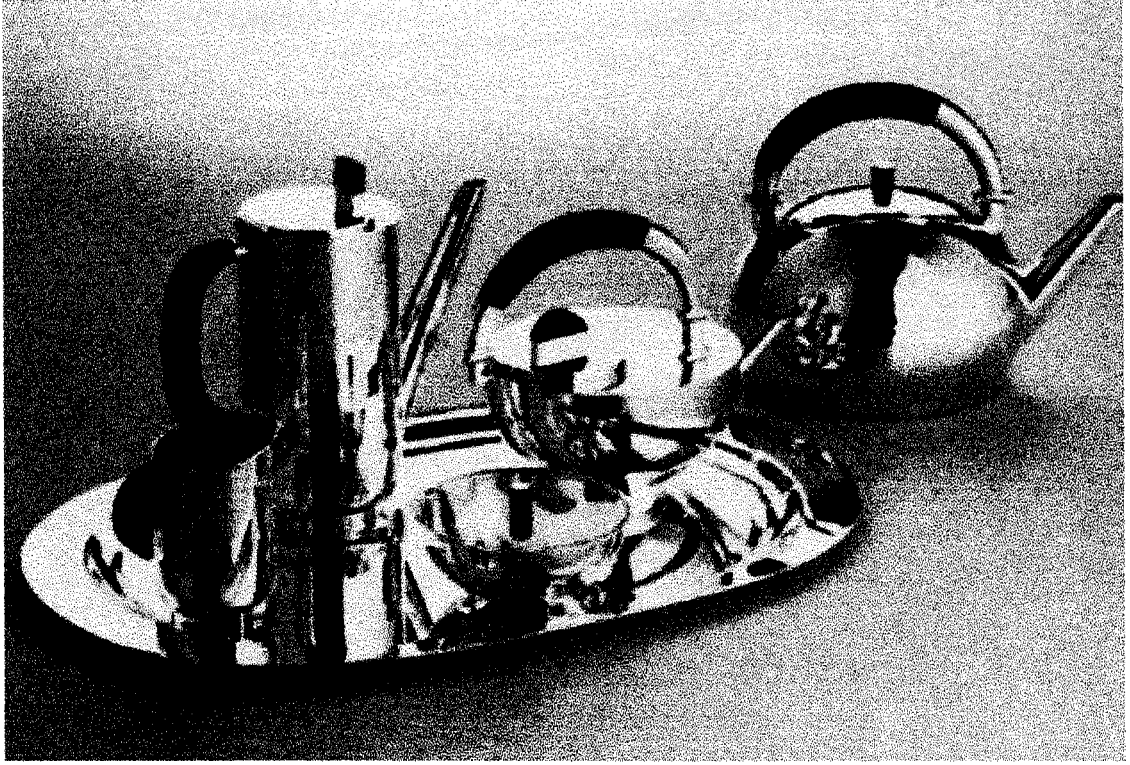
Kaynak: Fiedler-Feierabend, 2000, s. 629.

Resim 14. Marianne Brandt Küllük 1924.



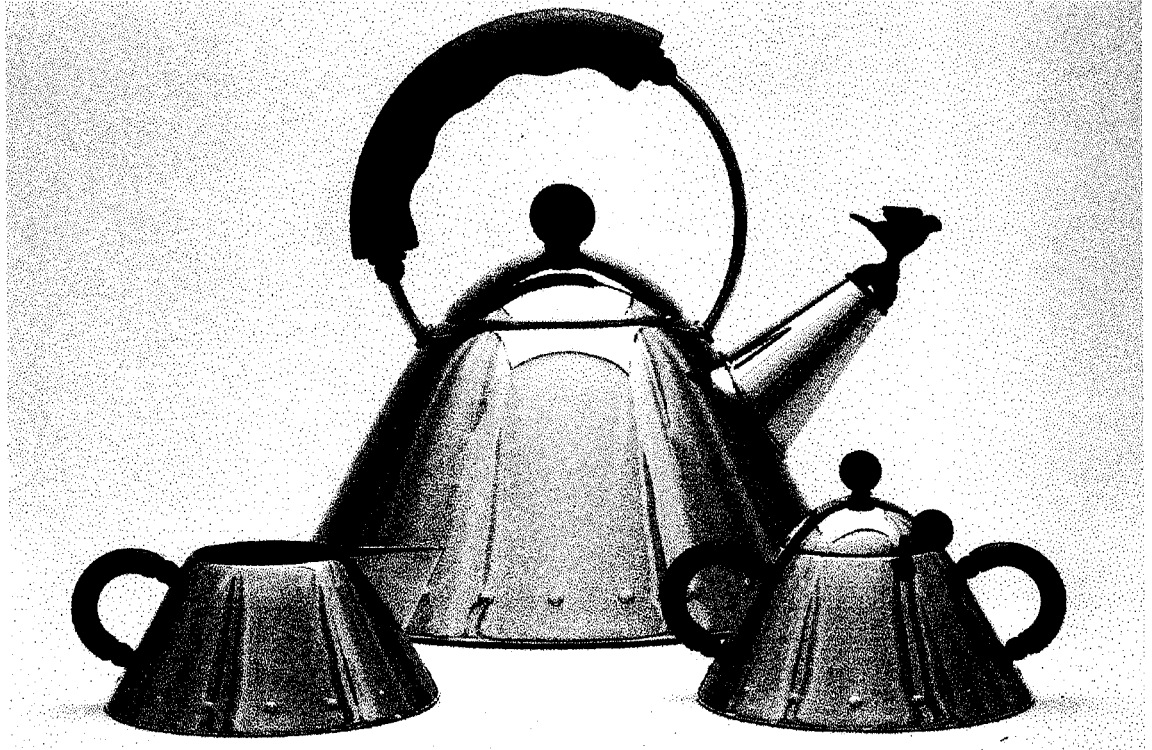
Kaynak: Fiedler-Feierabend, 2000, s. 629.

Resim 15. Marianne Brandt. Gümüş çay ve kahve takımı, 1924.



Kaynak: Fiedler-Feierabend, 2000, s. 630.

Resim 16. Michael Graves. Filtreli kahve makinesi. 1985.

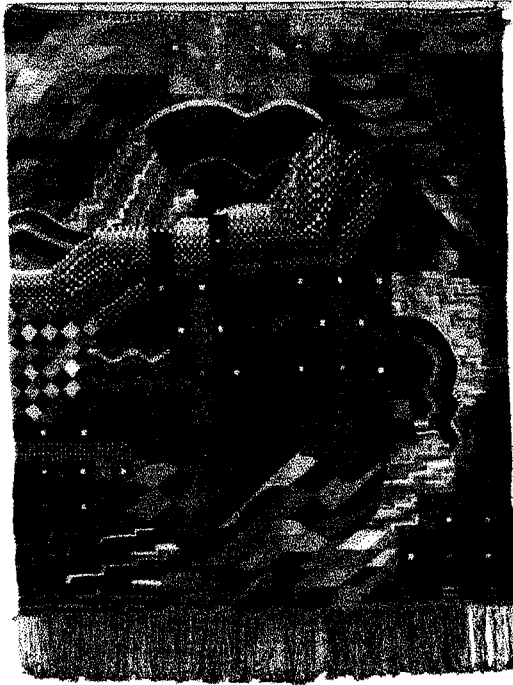


Kaynak: Michael Collins, *Post-Modern Design* (London: Academy Editions 1990) . s. 153.

Bauhaus tekstil atölyesinin günümüz dokumacılığını renk, desen, kompozisyon ve çeşitlilik bakımından hissedilir ölçüde etkilediğinden söz edilebilir. Başlangıçta Johannes Itten'ın, daha sonra da değişik zamanlarda Georg Muche ve Paul Klee'nin form ustalığı yaptığı bu atölyenin ürünlerinde her üçünün de etkisi görülebilir. Özellikle Itten'in ön hazırlık dersleri ile Klee'nin müziğe olan ilgisi tekstil atölyesinin ürünlerini önemli ölçüde etkilemiştir.³⁷

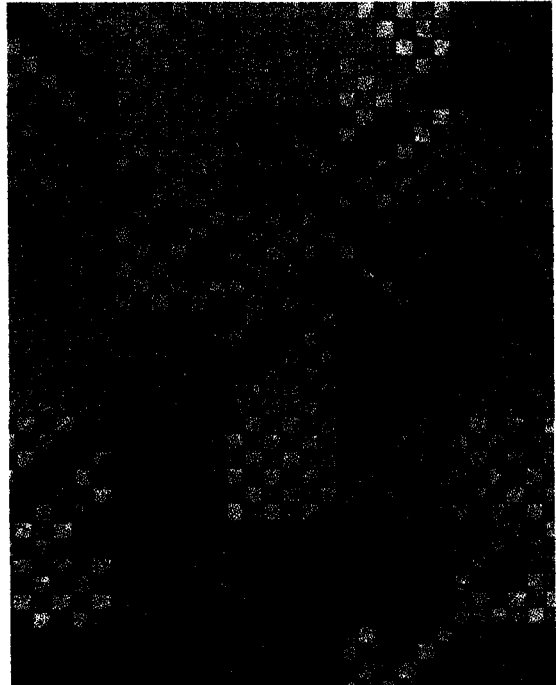
Bu ürünlerden özellikle halıların renk, desen ve kompozisyon bakımından birer başyapıt niteliği taşıdıkları ve günümüzde de etkili oldukları söylenebilir (Resim 17-18). Örneğin, Victor Vasarely (Resim 19) ve Aldo Rossi (Resim 20) tarafından tasarlanmış olan halıların renk, desen ve kompozisyon bakımından bu etkiyi gösteren iki örnek olduğundan söz edilebilir.

Resim 17. Gunta Stözl. 1926.



Kaynak: Whitford, 1995, s. 177.

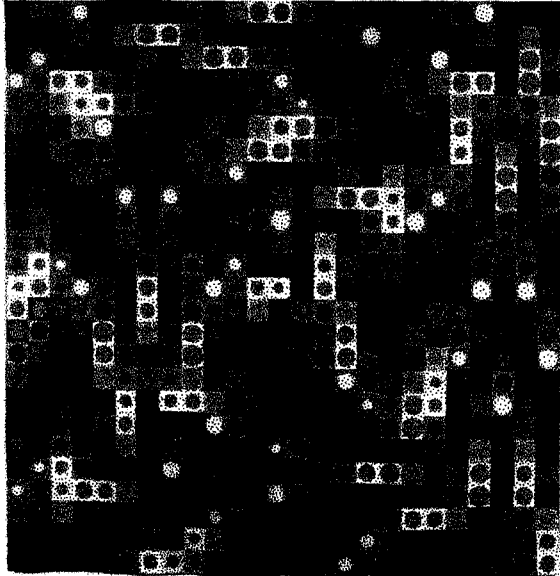
Resim 18. Lena Berger, 1929.



Kaynak: Rowland, 1997, s. 91.

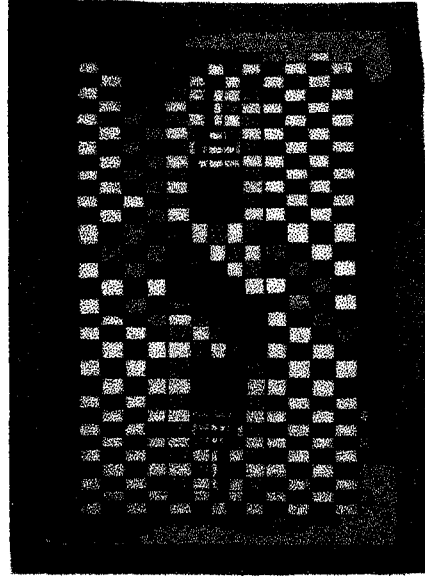
³⁷ Rowland, 1997, s.82.

Resim 19. Victor Vasarely. Yün Duvar Halısı, 1967.



Kaynak:Yapı Kredi Yayınları'nın düzenlediği 2001 Vasarely sergi katalogundan, s. 57.

Resim 20. Aldo Rossi. 1988.

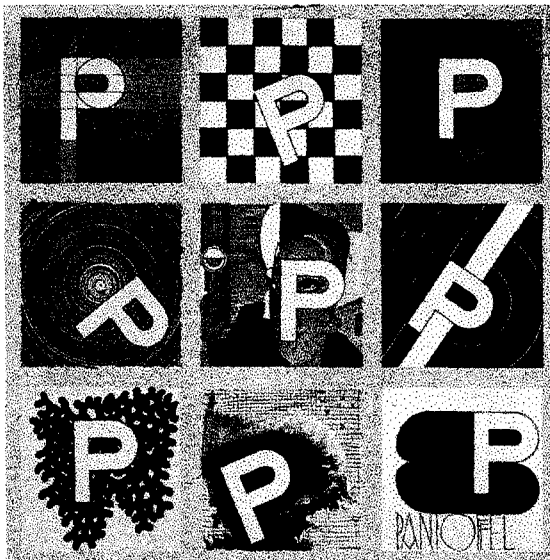


Kaynak: Collins, 1990, s. 218.

Grafik atölyesinin de, yeni yazı türleri, amblem çalışmaları, sayfa düzenleme, kitap ciltleme, reklâm grafiği ve baskı teknikleri ile günümüz grafik sanatlarını etkilemiş olduğundan söz edilebilir.

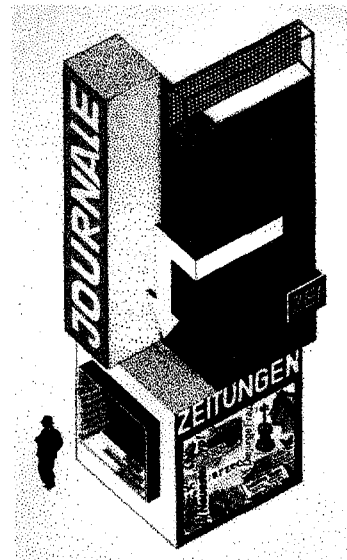
Bauhaus'ta geliştirilen amblem (Resim21) ve afiş tasarımlarının (Resim 22) renk, yalın geometrik form ve kompozisyon bakımından günümüzde de etkili olduğu söylenebilir (Resim 23).

Resim 21. Joost Schmidt. P harfi, 1931.



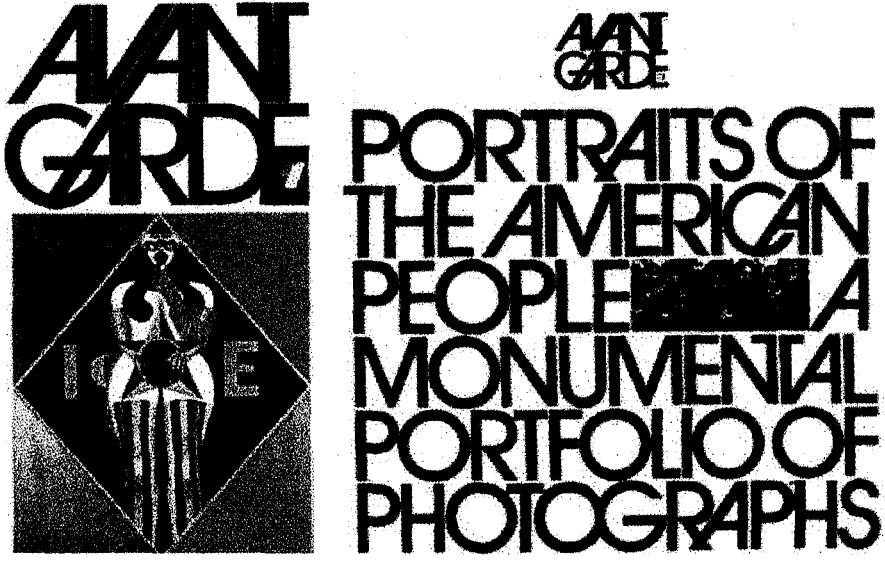
Kaynak: Fiedler-Feierabend, 2000, s. 494.

Resim 22. Herbert Bayer, 1924.



Kaynak: Whitford, s.169.

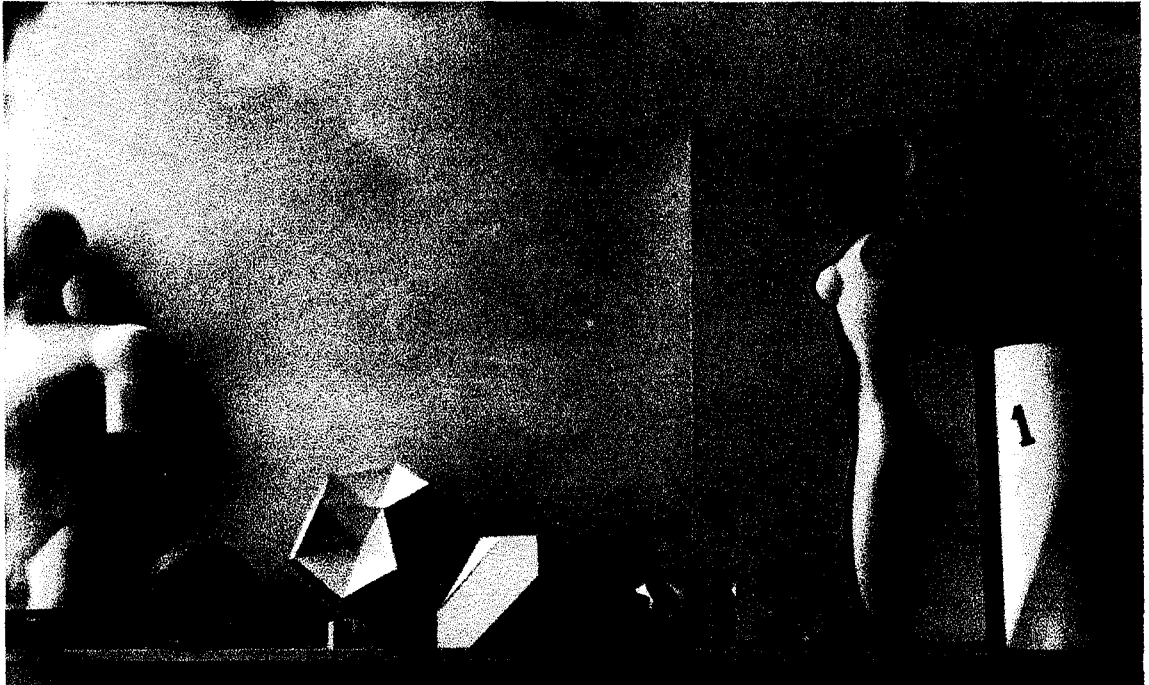
Resim 23. Harb Lubalin'in Avant- Garde Dergisi için tasarlamış olduğu kapak tasarımları. 1962..



Kaynak: Bektaş, s. 155.

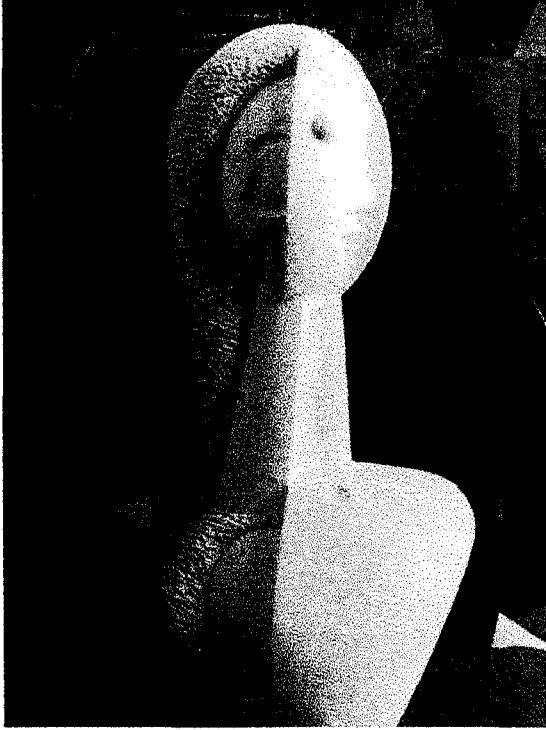
Bauhaus heykel atölyesindeki çeşitli denemelerin (Resim 24-25-26); geometrik form, ışık-gölge, dokusal zıtlık ve soyutlama yönünden günümüz heykel sanatını etkilemiş olduğundan söz edilebilir (Resim 27).

Resim 24. Heykel atölyesinden bir görünüm. Fotograf; Louis Held, 1922-23.



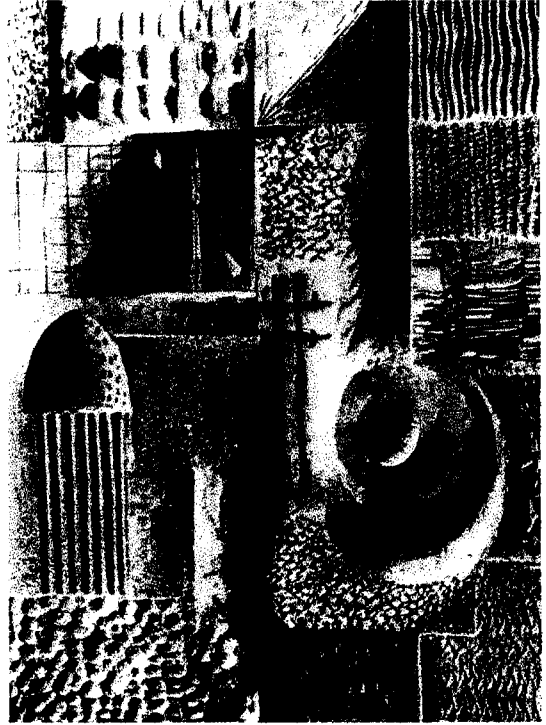
Kaynak: Fiedler-Feierabend, 2000, s. 421.

Resim 25. Joost Schmidt'in Atölyesi'nden, 1931-32



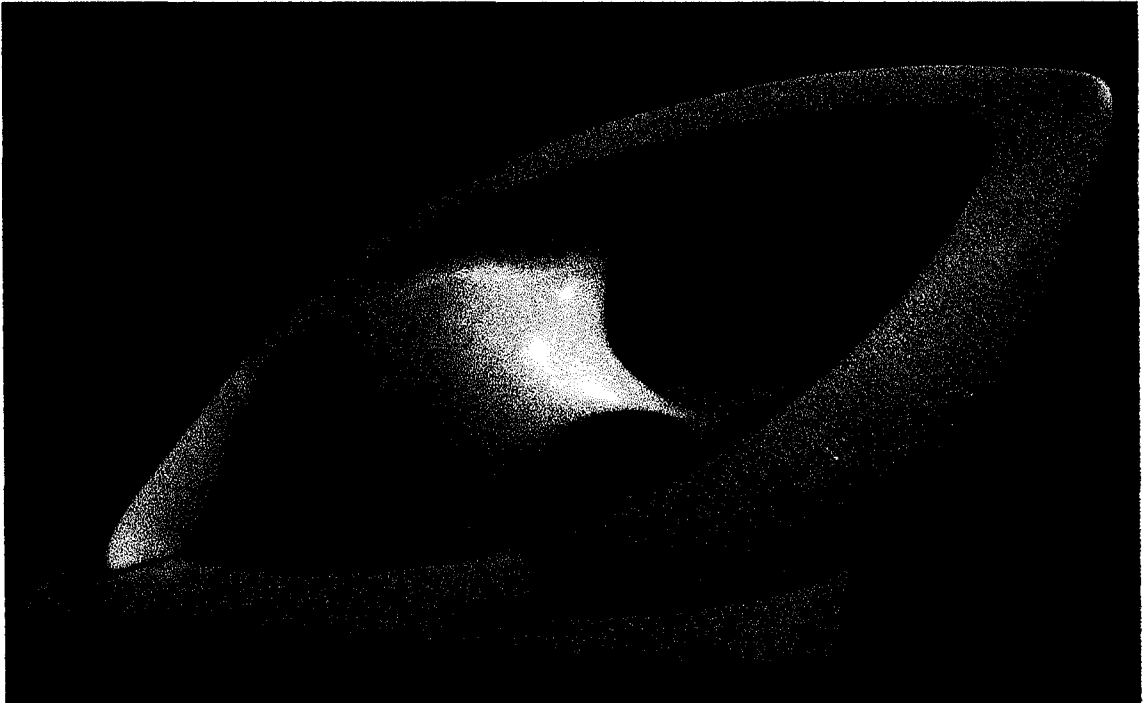
Kaynak: Fiedler-Feierabend, 2000, s. 420

Resim26. Heinrich Busse. Ağaç oyma bıçaklarıyla yapılan ilk doku çalışması örneği.



Kaynak: Rowlands, 1997, s.151.

Resim 27. Richard S. Chavez. Yaklaşık 1990.



Kaynak: The Guild 6, The Architect's Souce Artists and Artisans (Kraus Sikes Inc. Madison, Wisconsin 1991), s. 97.

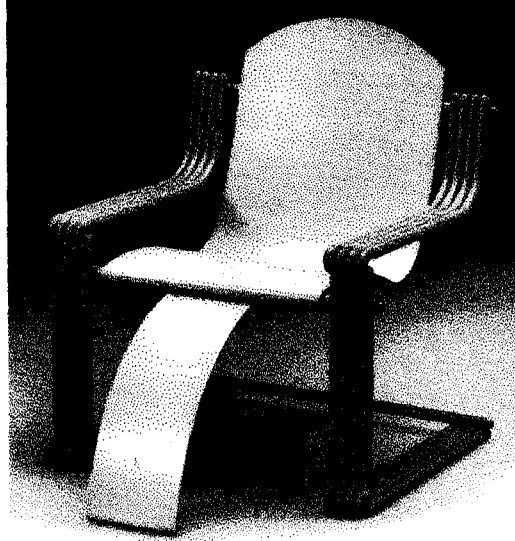
Bauhaus mobilya atölyesinin ürünlerinin de günümüz mobilyasını form ve işlev bakımından etkilediği, hatta öyle ki bazılarının önemli bir değişikliğe uğramadan günümüze kadar gelmiş olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin; Marcel Breuer'in tasarımı olan sandalye (Resim 28) ile Stanley Tigerman'ın koltuk tasarımı (Resim 29) arasındaki benzerliğin hissedilir ölçüde olduğu, özellikle Mies van der Rohe'nin (Resim 30) sandalye tasarımının önemli bir değişikliğe uğramadan günümüze kadar geldiği söylenebilir (Resim 31).

Resim 28. Marcel Breuer, 1927-28.



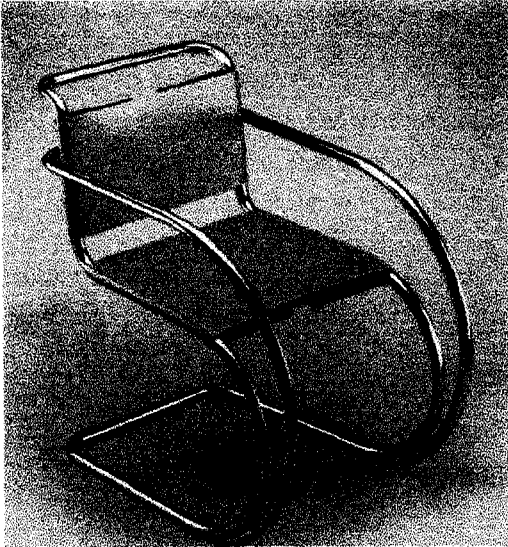
Kaynak: Rowland, 1997, s.73.

Resim 29. Stanley Tigerman, 1985-87.



Kaynak: Collins, 1990, s. 169.

Resim 30. Mies van der Rohe, 1927.



Kaynak: Fiedler-Feierabend, 2000, s. 628.

Resim 31. David Hockney, 1988.



Kaynak: Collins, 1990, s. 280.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BAUHAUS FELSEFESİNİN GÜNÜMÜZ SANATINA ETKİLERİ

1. BAUHAUS'UN MİMARİYE ETKİLERİ

Behrens'in Werkbund'un kurucu bir üyesi olduğu; Le Corbusier, Gropius ve Mies van Der Rohe'nin de Behrens'in yanında stajyer olarak çalıştıkları ve böylece Behrens'in Bauhaus için önemli bir kaynak olduğu söylenmişti.

Bauhaus'ta görev almamasına rağmen Le Corbusier teorik görüşleri ve pratik uygulamalarıyla, Modern Mimarlığı ve Bauhaus'u derinden etkileyen mimarlardan birisi olduğunu söylemek yanlış olmaz. Corbusier mimariyle ilgili görüşlerini "Bir Mimarlığa Doğru" isimli kitabında ele alarak şöyle ifade etmektedir.

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 arkeik niteliklerinden arındırılacaktır. Bundan böyle toprağa temelleriyle derinlemesine kök salmasına, "dayanıklı" malzemelerle yapılmasına gerek kalmayacaktır; aile ve soy inancının geçmişten beri sofuca yeşertildiği bir nesne olmaktan kurtulacaktır.³⁸

Var olan her şeye gözümüzü kapayalım.

Konut: Sıcağa, soğuğa, yağmura, hırsızlara ve patavatsız kimselere karşı barınaktır. Işık ve güneş olan bir yerdir. Mutfak, iş ve özel yaşam için kullanılacak belli sayıda gözdür.

Oda: Serbestçe dolaşılabilir bir alanın, üzerinde uzanılabilen, dinlenmek için kullanılan bir yatağın, rahatça çalışmak için bir sandalyenin çalışma masasının, her şeyi çabucak "doğru yere" yerleştirmek için dolapların bulunduğu bir mekandır.

Oda Sayısı: Bir tane yemek yapmak, bir tane yemek yemek, bir tane çalışmak, bir tane yıkanmak ve bir tane uyumak için.

Konut standartları işte bunlardır.³⁹

Corbusier, çağdaş konutun toprağa bağımlı olmasının gereğinin kalmayacağını, çünkü özgür bireyin konutunun da özgür olması ve hatta konutu oluşturan elemanların da birbirlerine olan bağımlılıklarından kurtulmaları gerektiğini belirtir.

Corbusier, büyük bir çağın ve yeni bir anlayışın doğmakta olduğunu, ekonomik yasaların eylem ve düşüncelerimizi yönettiğini, sanayinin yeni çağa uyarlanmış yeni

³⁸ Le Corbusier, **Bir Mimarlığa Doğru**. Çeviren: Serpil Merzi (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 1999) s. 247.

³⁹ Aynı, s. 138.

gereçler sağladığını söyler ve “konut sorunu çağın sorunudur. Günümüzde toplumların dengesi bu sorunun çözümüne bağlıdır. Yenilenme çağında, mimarlığın üzerine düşen ilk görev, değer yargılarının ve konutu oluşturan öğelerin değiştirilmesini gerçekleştirmektir”⁴⁰ diyerek çözümün seri üretimle mümkün olabileceğini vurgular.

Corbusier, Seri üretilecek konutlarda yaşama anlayışının yaratılması gerektiğine dikkat çekerek şöyle der. “Eğer yüreğimizden ve aklımızdan konutun donmuş kavramlarını çekip çıkarırsak, soruna eleştirel ve tarafsız bir gözle yaklaşırsak, sonunda gereç-konuta, varlığımıza eşlik eden çalışma araçlarının estetiğiyle güzelleşen, sağlıklı (törel açıdan da sağlıklı) seri üretilen konuta ulaşırız.”⁴¹

Corbusier çağın en önemli sorununun konut sorunu olduğunu ve bu sorunun çözümünün başta mimarlar olmak üzere büyük sanayinin görevi olduğunu, mimarların da sanayicilerin de bu soruna ilgisiz kalamayacaklarına dikkat çeker.

Bauhaus’u etkileyen etmenlerden bir diğeri de De Stijl grubudur. De Stijl, başta Teo Van Doesburg ve Mondrian olmak üzere bir grup ressam, mimar ve heykeltıraşın 1917 yılında “De Stijl” dergisini çıkarmaya başlamalarıyla kurulmuştur. De Stijl, 1923 yılında yayınlanan “Manifesto 5”de mimarlık ile ilgili görüşlerini şöyle açıklamışlardır.

1. Yakın bir işbirliğiyle, endüstri ve teknolojiden oluşan plastik bir birim olarak mimarlığı inceledik ve bunun sonucunda yeni bir üslubun ortaya çıktığını saptadık.
2. Mekan yasalarını ve bunların sonsuz çeşitlemelerini (mekansal karşılıkla, mekansal uyumsuzluklar, mekansal eklemeler gibi) inceledik ve bu çeşitlemelerin tümünün dengeli bir birlik içinde kaynaşabileceğini saptadık.
3. Mekan ve zaman içinde renk yasalarını inceledik ve bu öğelerin karşılıklı uyum sağlamalarıyla yeni ve olumlu bir birliğin doğacağını saptadık.
4. Mekan ve zaman arasındaki ilişkileri inceledik ve renk kullanımıyla bu iki öğeyi görünür kılma sürecinin yeni bir boyut yarattığını gördük.
5. Boyut, oran, mekan, zaman ve malzeme arasındaki karşılıklı ilişkileri inceledik ve bunlarla bir birlik yaratmanın kesin yöntemini bulduk.
6. Kuşatıcı öğeleri (duvar,vb.) parçalamak yoluyla iç-dış ikiliğini ortadan kaldırdık.
7. Renge mimarlıkta hak ettiği yeri verdik ve arkitektonik yapımdan (yani resimden) ayrı bir resimlemenin var olmaya hakkı olmadığını savunuyoruz.
8. Yıkma döneminin artık sonu geldi. Yeni bir çağ başlıyor; yapım çağı⁴²

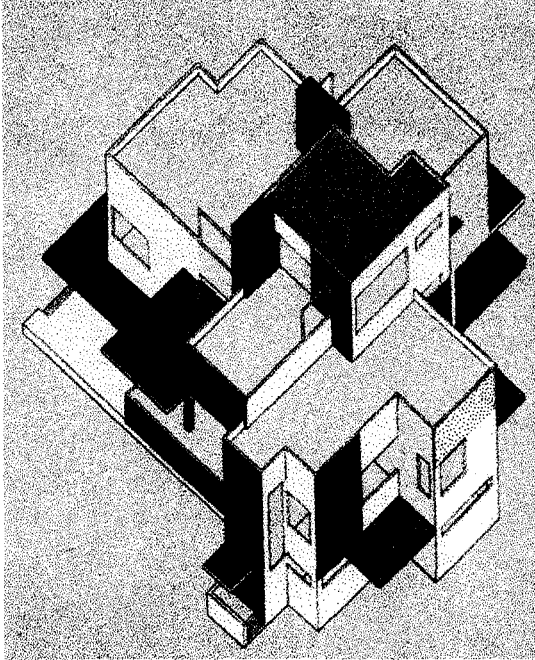
⁴⁰ Aynı, s. 239.

⁴¹ Aynı, s. 239.

⁴² Conrads, a.g.e. s. 52.

De Stijl'in üyeleri yukarıdaki görüşleri doğrultusunda modern konut projeleri tasarlanmış ve uygulamışlardır. De Stijl bu tasarımlarında temel renkleri ve birbirini dik kesen geometrik formları kullanmıştır. Ayrıca iç bölümleri istenilen değişikliklerin kolayca yapılabilmesi için hareket edebilecek şekilde tasarlanmıştır. (Resim 32-33).

Resim 32. Teo Van Doesburg-Cor Van Eesreren. De Stijl'in temel ilkelerine göre tasarlanmış bir villa projesinin kuşbakışı projesi. 1923.



Kaynak; Bülent Özer, *Yorumlar* (Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları 1993) s. 392.

Resim 33. Gerrit Rietveld. Schröder evi 1923-1924.



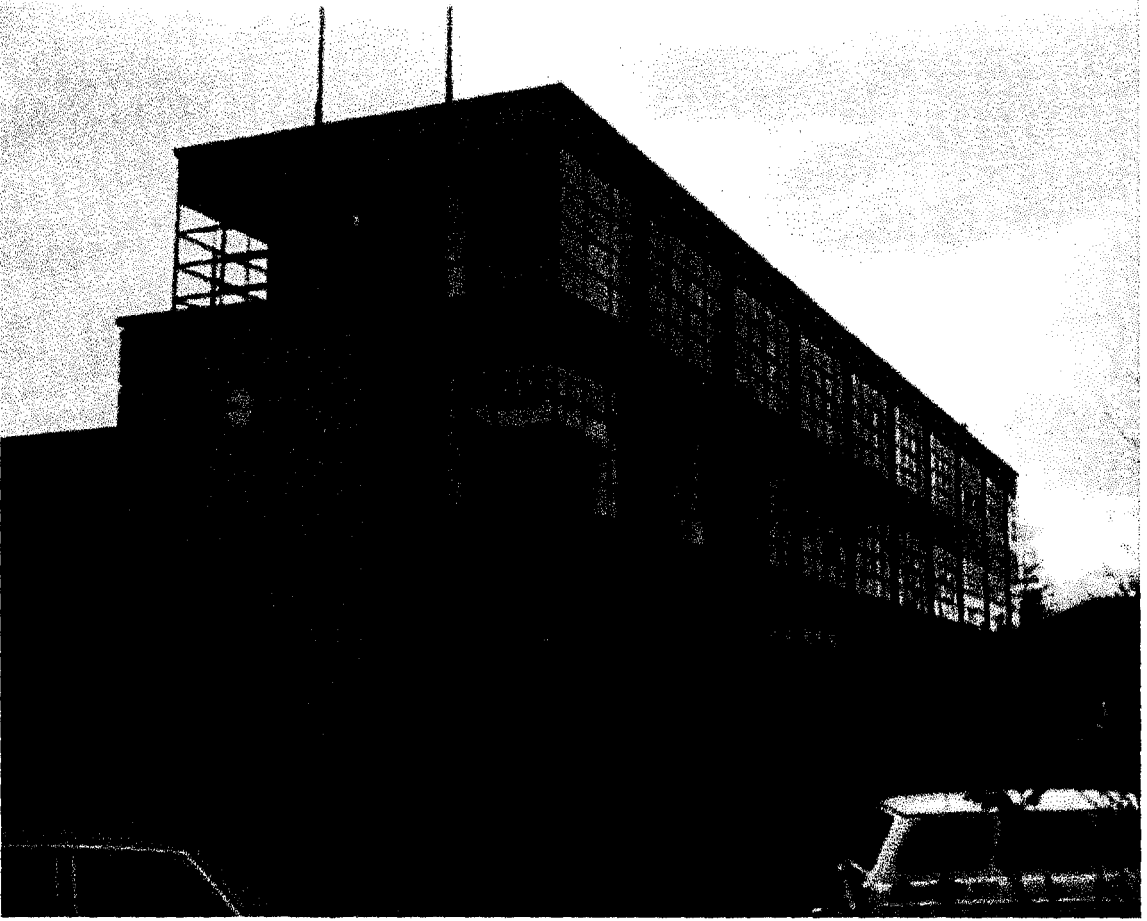
Kaynak; *Mimari Akımlar I*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları 1996, s. 12.

Bauhaus'ta mimarlığın, özellikle burada sırasıyla yöneticilik yapan ve her birisi güçlü birer mimar olan başta Gropius olmak üzere, Hannes Meyer ve Mies van der Rohe'nin etkisi doğrultusunda şekillendiği söylenebilir.

Bauhaus'un nihai amacı mimarlık olmasına rağmen 1927 yılına kadar resmi mimarlık dersleri verilmemiştir. Gropius diğer atölyeler oturmadan mimarlık bölümünü ayrı bir bölüm olarak kurmak istememiş, ancak çeşitli zorlamaların etkisiyle 1927'de Hannes Meyer'in yönetiminde mimarlık atölyesi de kurulmuştur.

Bauhaus Mimarlığı denince öncelikle akla Gropius gelir ki Gropius'un, iş ortağı Adolf Meyer ile birlikte yaptığı Alfeld'deki Fagus Fabrikasının zamana göre şaşırtıcı olduğundan; özellikle kapalı duvar yerine çeliğin ve camın alışılmadık kullanımının ilgi çekici bir yenilik olduğundan söz edilebilir (Resim 34).

Resim 34. Gropius/Meyer. Fagus Fabrikası 1910-11.

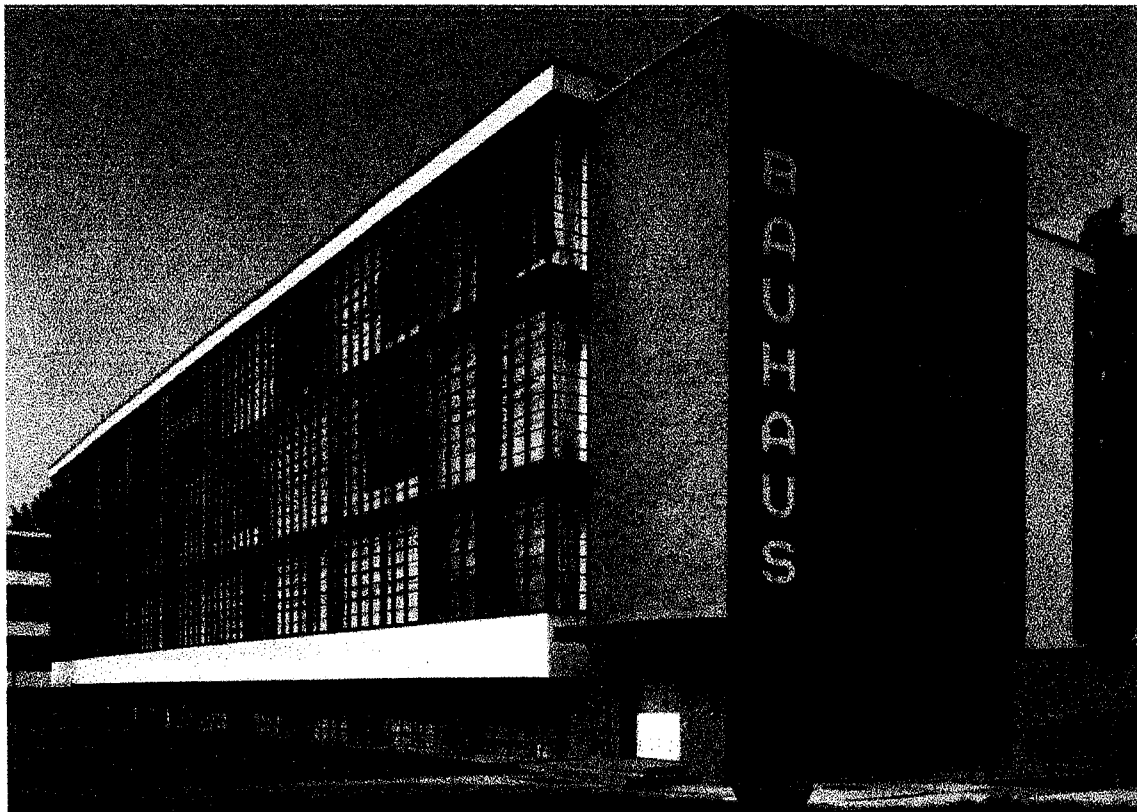


Kaynak: **Mimari Akımlar II**, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları 1996, s. 108.

Gropius'un Bauhaus ve çağdaş mimarlık açısından en önemli eseri Dessau'daki Bauhaus okul binası olduğu ve bu yapının dinamik, estetik ve hafif yapısıyla oldukça etkileyici bir görünüme sahip olduğunu söylemek mümkündür (Resim 35).

Gropius'un bu eserinin, işlevsel plânı ve estetik görünüşüyle günümüz mimarisini en çok etkileyen eserlerden birisi olduğu, Jaima Varon ve Abraham Metta tarafından tasarlanan iş merkezinin Dessau Bauhaus'la hissedilir ölçüde benzerlikler gösterdiği söylenebilir (Resim 36).

Resim 35. Gropius. Dessau Bauhaus, 1925-26.



Kaynak: Ulrike Becks-Malorny, **Kandinsky** (Benedikt Taschen Verlag GmbH 1994), s.132.

Resim 36. Tasarm: Jaima Varon, Abraham Metta (Migdal Arquitectos SC), 1999.



Kaynak: **Arredamento Mimarlık**, Mayıs 2001, 100+36, s. 89.

Camın mimarideki hafifletici ve estetik etkisi günümüz mimarisinde yoğun olarak kullanılmaktadır; hatta öyle ki zaman zaman tamamen camla kaplanan binalar da yapılmaktadır (Resim 37).

Resim 37. First Interstate Bank Kulesi.



Kaynak: **Çağdaş Mimarlar**. YEM Yayın, Mayıs 1995, s.68.

Yukarıdaki binayla ilgili olarak şunlar yazılmıştır “müşteri hem kent silüetinde benzersiz bir kimlik, hem de sokak seviyesinde herkese açık çekici bir görüntü oluşturulmasını istedi. Bizim yanıtımız planda ve kesitte bir çift karenin köşegenini kullanan önemli ve kusursuz bir geometrik prosedürle ifade edilen cam kaplı bir prizma biçimi taşımaktadır.”⁴³

Bauhaus'ta toplu konut projeleri de tasarlanmıştır. Bu projelerin en önemlisi Gropius tarafından tasarlanan Dessau'nun kırsalındaki Törten işçi evleri toplu konut projesidir (Resim 38). Gropius bu evleri çift katlı, çift camlı, merkezi ısıtmalı ve gömme dolaplı olarak tasarlamıştır. Törten Yerleşimi'nde 1926'dan 1928'e kadar 300'den fazla ev bitirilmiş, Hannes Meyer döneminde de 5 blok bitirilmiştir ki bu proje o günün şartlarında , mimaride standardizasyonun önemi hakkında bir fikir verebilir.

⁴³ **Çağdaş Mimarlar**. Yapı'dan Seçmeler (Birinci basım, İstanbul: Yem Yayın, 1995), s. 68.

Toplu konut projeleri, çevre düzeni ve estetiği de düşünülerek günümüzde de önemini sürdürmektedir. Hollinhof toplu konut projesi bunun güzel bir örneği sayılabilir (Resim 39).

Resim 38. Törten Yerleşimi, 1926-1928.



Kaynak: Fiedler-Feierabend, 2000, s. 199

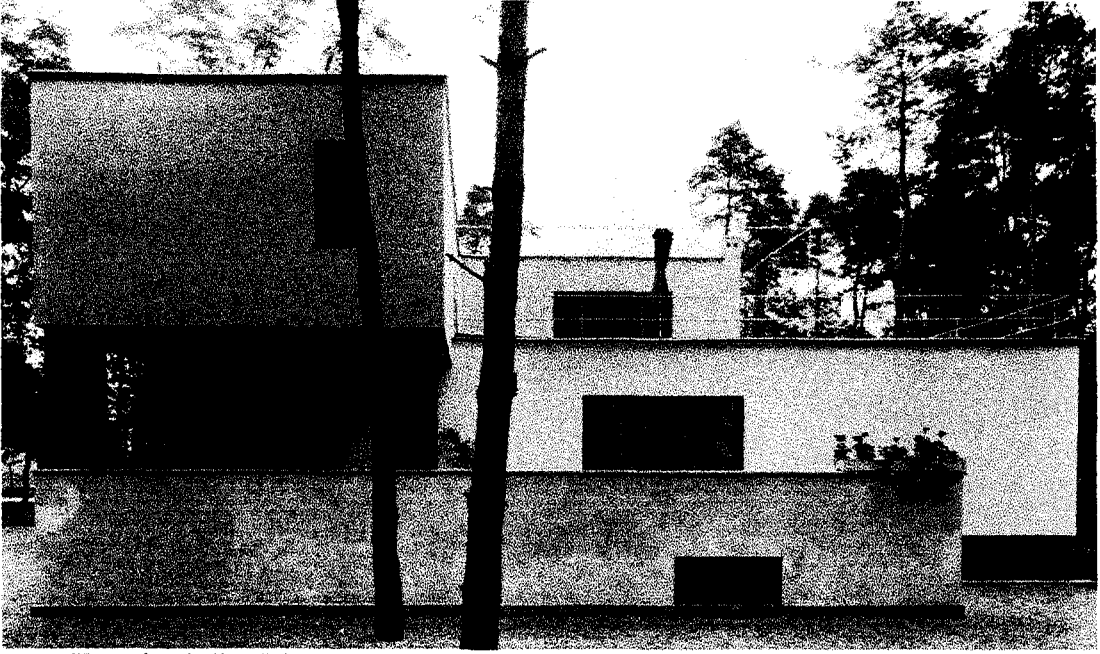
Resim 39. Mimari Proje: Neuteings Riedijk Architecten, Hollinhof, Belçika, 1993-96.



Kaynak: Domus m, 2001, Sayı 11, s. 65.

Bauhaus 'ta yapılan usta evleri de, kullanım kolaylığı, pürüzsüz beyazlığı, ve güneşlenme imkânı olan geniş balkonları, daha çok hava ve ışığın girebileceği genişlikteki pencereleriyle ilgi çekicidir (Resim 40). Bu evlerin günümüzde de aynı anlamda etkilerini devam ettirdiğini söylemek mümkündür. Örneğin, Tavirra'daki (Portekiz) evin bu etkiye tipik bir örnek olduğu söylenebilir (Resim 41).

Resim 40. Gropius'un Evi, 1925-1926.



Kaynak: Fiedler-Feierabend, 2000, s. 197.

Resim 41. Tavira'da bir ev. Tavira-Portekiz, 1991-95.



Kaynak: Arredamento Mimarlık, Mayıs 2001, 100+36, s. 64.

Bauhaus'un üçüncü müdürü olan Mies van der Rohe'nin de günümüz mimarisini işlevsel ve biçimsel yönden etkileyen bir diğer mimar olduğu söylenebilir. Mies van der Rohe'nin 1914'de "Mimarlıkta Biçim Üzerine" yazdığı mektup O'nun mimarlıkla ilgili fikirleri hakkında bilgi verebilir.

Biçime karşı değilim; biçimin bir amaç olmasına karşıyım
Ve bu karşı oluşum, bazı deneyimlerle bunların kazandırdığı sezgilerden kaynaklanıyor.

Bir amaç olarak biçim, her zaman biçimcilikle sonuçlanır.
Çünkü bu çaba bir içe değil, bir dışa yöneliktir.
Fakat ancak yaşayan bir için yaşayan bir dışı vardır.

Yalnız yaşayan yoğunluğun biçimsel yoğunluğu vardır.
Her bir Nasıl bir Ne tarafından taşınır.
Biçimlenmemiş olan, fazla biçimlenmişten daha kötü değildir.
Bunların ilki hiçtir; ikincisi ise yalnızca görünüş.
Gerçek biçim için gerçek yaşam gerekir.
Fakat ne zaten var olmuş, ne de düşünülmüş olan değil.

Ölçüt işte burada yatıyor.

Yaratıcı sürecin sonucunu değil, başlangıç noktasını değerlendiriyoruz.
Biçimin yaşamdan mı kaynaklandığını yoksa sadece kendisi için mi var olduğunu gösteren şey budur.

Bu nedendir ki yaratıcı süreci böylesine gerekli görüyorum.
Bizim için belirleyici etmen yaşamdır.
Tüm doluluğuyla, tümel ve gerçek bağlılıklarıyla.

Werkbund'un en önemli görevlerinden biri, içinde bulunduğumuz tinsel ve gerçek durumu aydınlatmak, görünür kılma, eğilimlerine düzen vermek ve böylelikle yol göstermek değil midir?
Diğer her şeyi yaratıcı güçlere bırakmak gerekmiyor mu?⁴⁴

Mies van der Rohe, biçimin amaç olarak kullanıldığında biçimsizlikle önemli bir farkının olmadığını, işlevsiz biçimin hayatla da bir ilgisinin olamayacağını vurgular. Mies van der Rohe, biçimle ilgili görüşleri doğrultusunda apartman tasarımıyla ilgili olarak da şunları söylemektedir.

Günümüzde ekonomi faktörü, kiralık konutlarda rasyonalizasyon ve standardizasyonu şart kılmaktadır. Bir yanda, bizim isteklerimizin artan karmaşıklığı esneklik gerektirmektedir. Bu amaca en uygun sistem iskelet konstrüksiyonudur. O, rasyonalize edilmiş yapı metodlarını

⁴⁴ Conrads, a.g.e. s. 85.

mümkün kılar ve iç mekânların özgürce bölünmesine olanak sağlar. Su sistemleri nedeniyle mutfak ve banyoları, yeri belirli çekirdek üniteler olarak kabul ederse diğer tüm mekânlar hareket ettirilebilir duvarlar aracılığıyla bölümlere ayrılabilir. Bence bu tüm normal gereksinimleri tatmin eder.⁴⁵

Yukarıdaki paragraflardan da anlaşılacağı gibi Mies van der Rohe, mimaride bir bütünlük oluşturabilmek için biçimin işleve göre düşünülmesinin zorunlu olması gerektiğini söyler. “1929 yılında gerçekleştirdiği ve kuşkusuz mimarlık tarihinin en önemli birkaç yapıtından biri olan Barcelona Pavyonu’ndan başlayarak, o sürekli bir çabayla “tümel mekân” anlayışını geliştirmiştir”⁴⁶ (Resim 42)

Resim 42. Barcelona Pavyonu’nun dış ve iç görünümünden detay. 1929.



Kaynak: **Arredamento Mimarlık**, Mayıs 2001, 100+36, s. 64.

Bauhaus herhangi bir Bauhaus modeli oluşturmaktan yana olmamıştır. Bu anlamda Enis Kortan’ın Gropius’tan yaptığı alıntıya göre Gropius şöyle der.

Bauhaus’un amacı herhangi bir üslubun, sistemin, dogmanın, formülün ya da modanın propagandasını yapmak değil, yalnızca tasarıma yeniden canlandırıcı bir etki kazandırmaktır. Biz mimarlık eğitimini, biçimin herhangi bir önyargılı fikirlerine dayandırmadık; fakat yaşamın sürekli olarak değişen durumlardaki hayati kıvılcımında aradık. Bir “Bauhaus Üslubu” yaratmaya çalışmak, bizim savaşmakta olduğumuz durgun ve cansız eylemsizliğe doğru giden bir geri dönüş

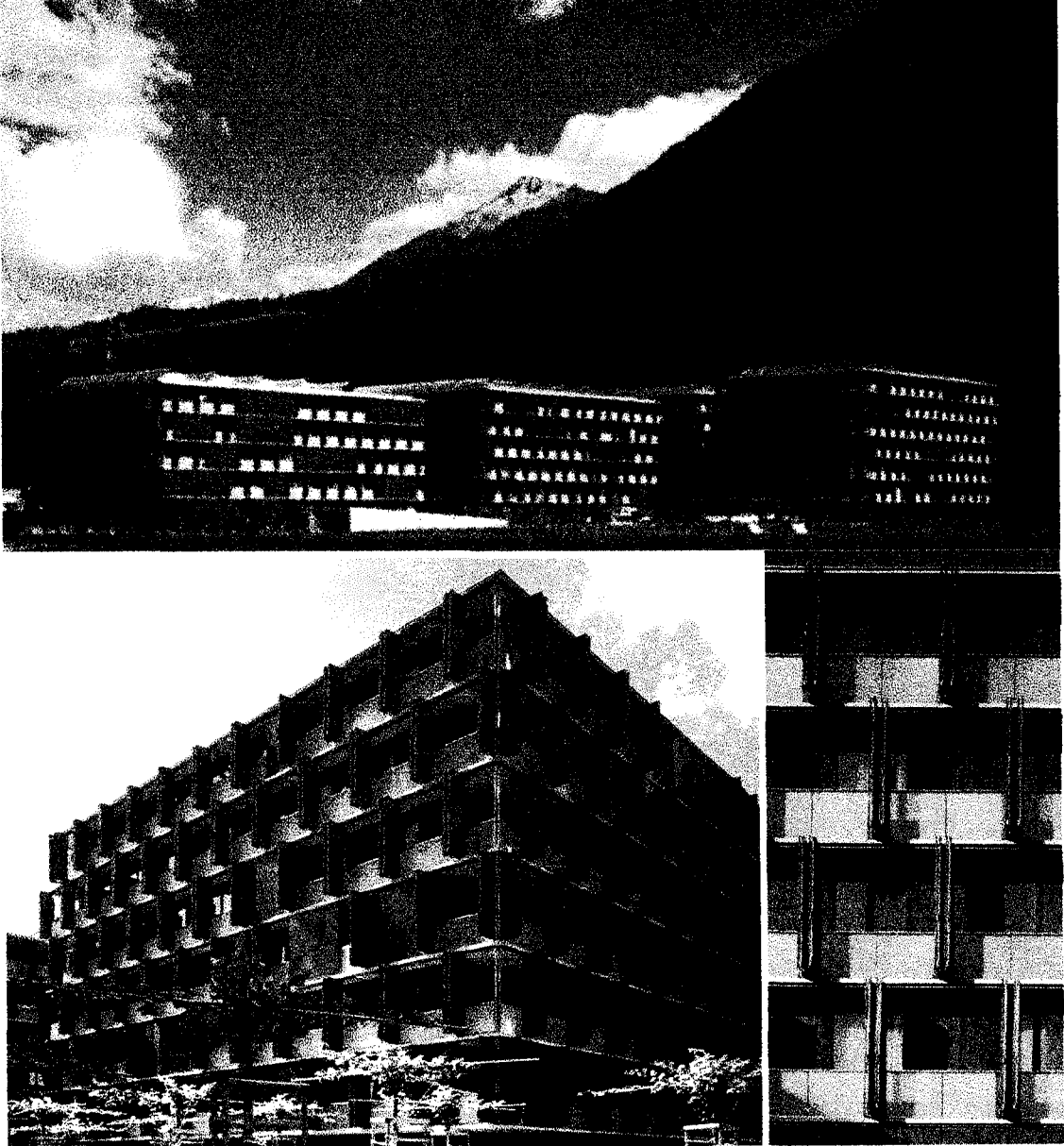
⁴⁵ Uğur Tanyeli, “Mies van der Rohe: Orteçağ’la modernizm Arasında” **Arredamento Dekorasyon**, 1993-1, s. 94.

⁴⁶ **Aynı**, s. 89.

olacağından tümüyle bir başarısızlığın itirafı olacaktır.⁴⁷

Gropius'un da belirttiği gibi Bauhaus'un amacı yeni bir üslup yaratmak değil, değişen durumlar karşısında tavrı alabilecek olan yaratıcı bir tasarımcı yetiştirmektir. Bu anlamda Lochbach Yerleşmesi bunun tipik bir örneği sayılabilir (Resim 43)

Resim 43. İnnbruck'ta yaklaşık bin kişim yaşadığı Lochbach Yerleşmesi.



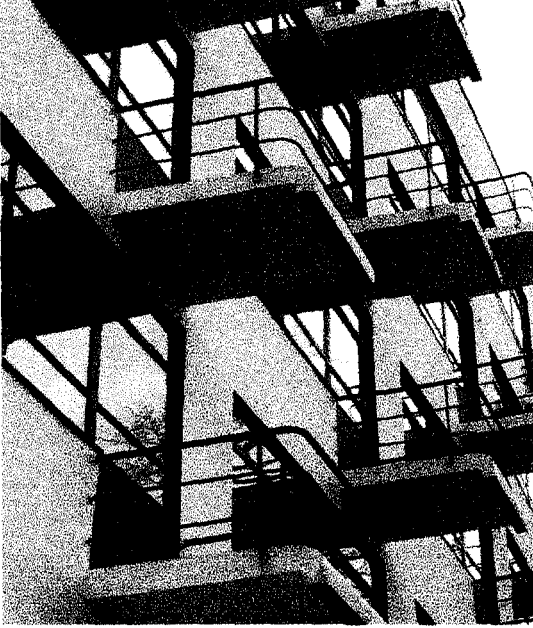
Kaynak: *Domus m*, 2001, Sayı 11, s. 8.

⁴⁷ Enis Kortan, "Modern ve Postmodern Mimarlığa Eleştirel Bir Bakış," *Mimari Akımlar II* (Birinci basım. İstanbul: YEM Yayın, 1996) s. 42.

Lochbach Yerleşmesi ileri teknoloji standardı, bakım ve enerji maliyetlerinin minimalizasyonu gibi özellikleriyle dikkat çekicidir. Farklı yükseklikteki son derece kompakt altı apartman yerleşimiyle elde edilen “kentsel” yoğunluğa karşın, binalar arasındaki alanlar en iyi şekilde kullanılmıştır. Terasların-balkonların ön cephelerindeki panjur ve korkuluklar güneş ışığından korurken mahremiyatta sağlar.⁴⁸

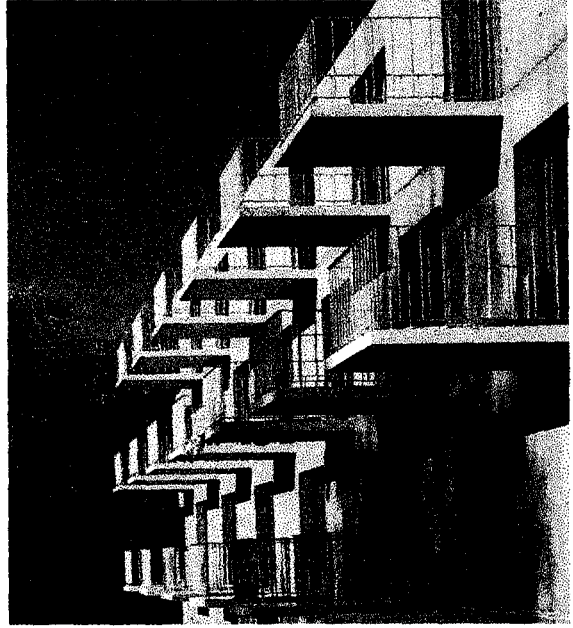
Bauhaus’un mimarlık anlayışında fonksiyon ve ucuzluk kadar estetik ve kalite de eş değerde önemlidir. Örneğin, Dessau Bauhaus’un balkonlarındaki estetik etkinin (Resim 44), Rohrbach 2 toplu konut projesiyle (Resim 45) karşılaştırıldığında fark edilebilir nitelikte olduğu söylenebilir.

Resim 44. Bauhaus’un Balkonları. 1925-26.



Kaynak: **Key Moments İn Architecture**, 1998, s. 156.

Resim 45. Rohrbach 2 Projesi’nden, 1997.



Kaynak: **Domus m**, 2001, Sayı 11, s. 91.

⁴⁸ **Domus m**, 2001, Sayı 11, s. 80.

2. ENDÜSTRİYEL TASARIMA ETKİLERİ

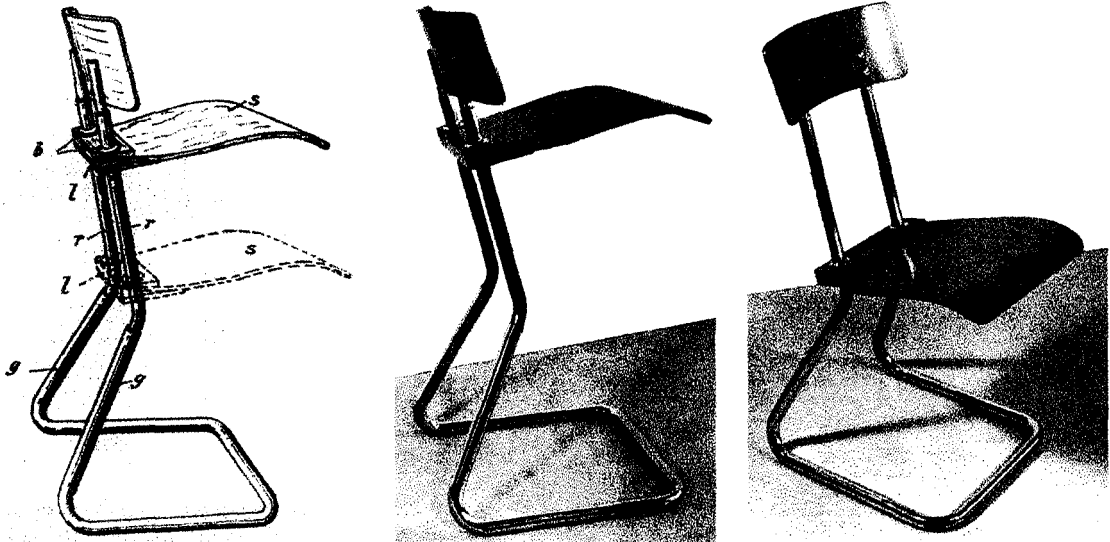
Bauhaus'ta endüstri tasarımı alanında üretilecek olan ürünlerin estetik değerlerinden kaybetmeden işlevlerine göre form ve standartları tespit edilmeye çalışılmıştır. Bauhaus atölyelerinde tasarlanan ve üretilen ürünlerin günümüz endüstri tasarımının prototiplerini oluşturduğu ve bu anlamda günümüz endüstri tasarımını derinden etkilediği söylenebilir.

Gropius, 1926'da Bauhaus üretiminin ilkeleri isimli yazısında işlevle ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmektedir.

Bir nesneyi doğası tanımlar. Bir kap, bir iskemle, ya da bir konutu doğru işlev görmesi için tasarlarlarken öncelikle doğasını incelemek gerekiyor; çünkü amacını kusursuzca karşılamalı, diğer bir deyişle, kullanışlı, dayanıklı, ekonomik ve güzel olmalı. Nesnelerin doğası üzerine bu araştırmadan çıkan sonuca göre, modern üretim yollarının, yapım ve malzemelerinin kararlılıkla düşünülmesiyle ortaya çıkan biçimler çoğu kez değişik ve şaşırtıcı olacaktır, çünkü bunlar alışlagelenden farklıdır (örnek olarak, ısıtma ve aydınlatma donatımları tasarımındaki değişimleri düşünün.)⁴⁹

Gropius'un da belirttiği gibi herhangi bir nesnenin yapısı kullanım amacıyla ilgilidir. Her nesnenin biçimi gördüğü işe göre belirlenir (Resim 46-47-48).

Resim 46. Alfred Arndt'm 1929-30'da tasarımı yapıp uyguladığı ayarlanabilir çalışma sandalyesi oturulduğunda kilitlenebilen bir sisteme sahiptir.

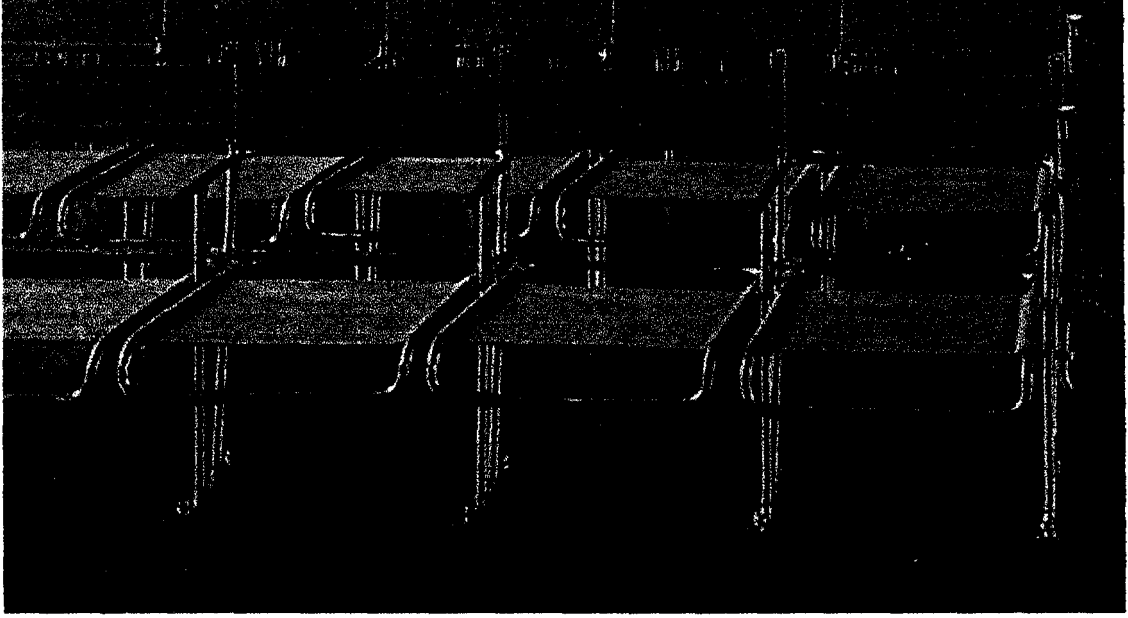


Kaynak: Anna Rowland, **Bauhaus Source Book** (London: Quantum Book Ltd, 1997) s. 63, 74, 75.

⁴⁹

Conrads. A.g.e. s. 81.

Resim 47. Marcel Breuer. Çelik borudan üretilen salon koltukları. 1927.



Kaynak: **Bauhaus** (Benedikt Taschen, 1990) s. 125.

Resim 48. Marcel Breuer. Çelik borudan üretilen ve iç içe geçen sehpa takımı. 1925-26.



Kaynak: **P. Sanat Kültür Antika Dergisi**, Sayı 16, s. 138.

Günümüzde ise endüstrinin gelişmesine bağlı olarak endüstri tasarımının da oldukça ileri düzeyde olduğunu söylemek mümkündür. Aşağıdaki ayarlanabilen koltuklar (Resim 49-50), salon koltukları (Resim 51) ve Polipropilen toplanır sandalyeler bunun bir ifadesi olabilir (Resim 52).

Resim 49. Ayarlanabilir Koltuk. Oturma ve yaslanma yeri tek parça kayın ağacından yapılmış, üzeri de poliüretanla cilalanmış.



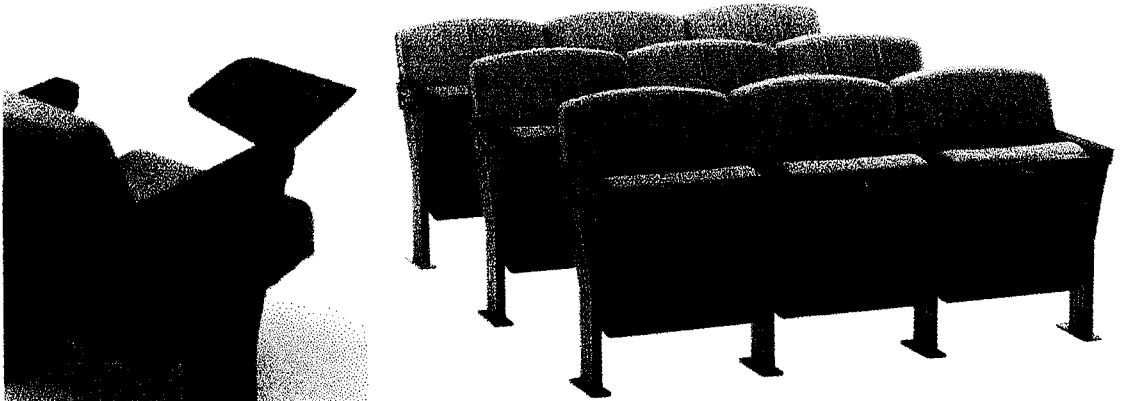
Kaynak: *Annuel Officio* 1991-1992, s.94.

Resim 50. Otomatik olarak ayarlanabilen koltuk.



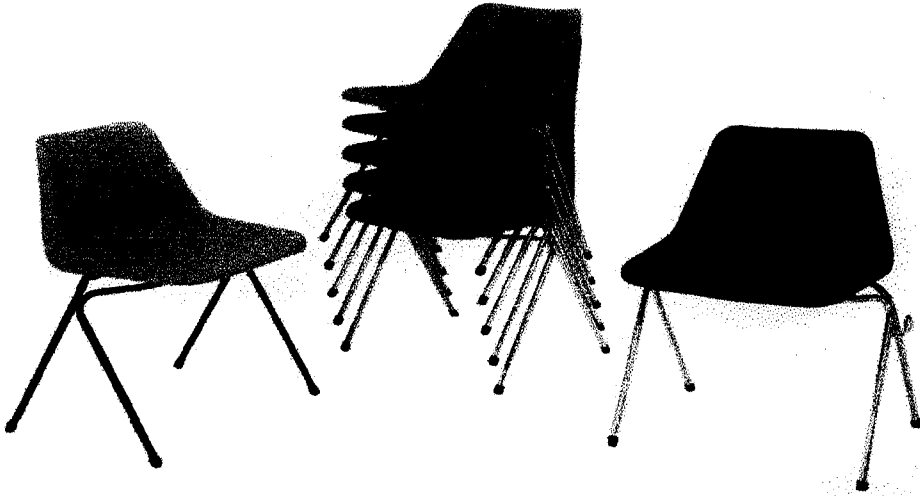
Kaynak: *Annuel Officio* 1991-1992, s. 107.

Resim 51. Günümüzde fabrika ortamında üretilen salon koltukları form-işlev ve standartlığın önemini vurgular niteliktedir.



Kaynak: *Annual Ufficio* 1991-1992, s. 87.

Resim 52. Rubin Day, Mark 2. Polipropilen toplanır sandalyeler, 1963.



Kaynak: *Arredamento Mimarlık*, Mayıs 2001, 100+36, s. 111.

3. PLASTİK SANATLARA ETKİLERİ

Yüzyılın seçkin sanatçıların form ustası olarak ders verdiği Bauhaus'un plâstik sanatlarda da çağımızı önemli ölçüde etkilemiş olduğu söylenebilir. İlk dönem sanatçılar olarak adlandırılan Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee ve Lyonel Feininger sadece sanatsal çalışmalarıyla değil teorik fikirleriyle de çağımızın sanatını etkilemişlerdir. Ayrıca Laszlo Moholy-Nagy, Josef Albers ve Harbert Beyer gibi sanatçıların da tasarım ve uygulamalarıyla günümüz sanatını etkilediklerinden sözedilebilir.

Itten'in bir ressam ve eğitimci olarak temel sanat eğitimi ve özellikle de renk teorisiyle günümüz resim sanatını ve sanat eğitimini derinden etkilediğinden söz edilmiştir.

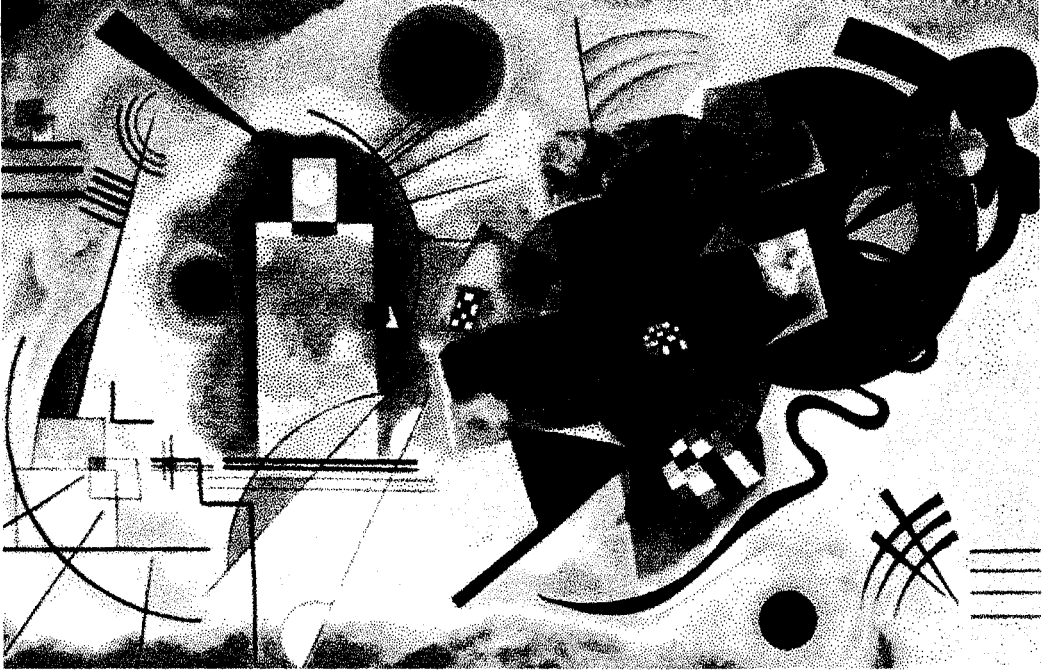
Bauhaus'un İlk dönem sanatçıları ki yaşlı kuşak olarak adlandırılırlar; Paul Klee, Wassily Kandinsky ve Lyonel Feininger'in resimlerinde güçlü bir tinsellik hissedilir. Klee'nin deyimiyile 'görünmeyeni görünür kılmak' üzere fizikselden hareketle metafiziksel olana ulaşma yoluyla görme isteği, eserlere yansımıştır.⁵⁰

Kandinsky ve Klee'nin sanata yaklaşımları birbirinden oldukça farklıdır. Kandinsky'nin yaklaşımı derin bir tinsellik içerirken (Resim 53), Klee daha denemeci bir tavır gösterir⁵¹ (Resim 54-55).

⁵⁰ Anna Rowland, *Bauhaus Kaynak Kitap*. 1997, s. 148.

⁵¹ Aynı, s. 148.

Resim 53. Wassily Kandinsky. Sarı, kırmızı, mavi, 1925.



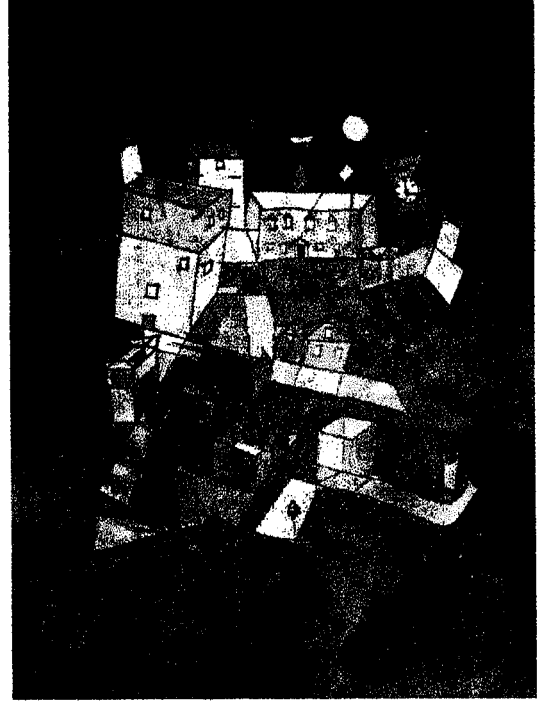
Kaynak: Art Book, **Kandinsky** (Ankara: Dost Kitabevi Yaunları, 2001), s. 92.

Resim 54. Paul Klee. Anayol ve Yanyollar, 1929.



Kaynak: Nazan İpşiroğlu, **Resimde Miziğin Etkisi** (İstanbul: Remzi Kitabevi 1994), s. 2.

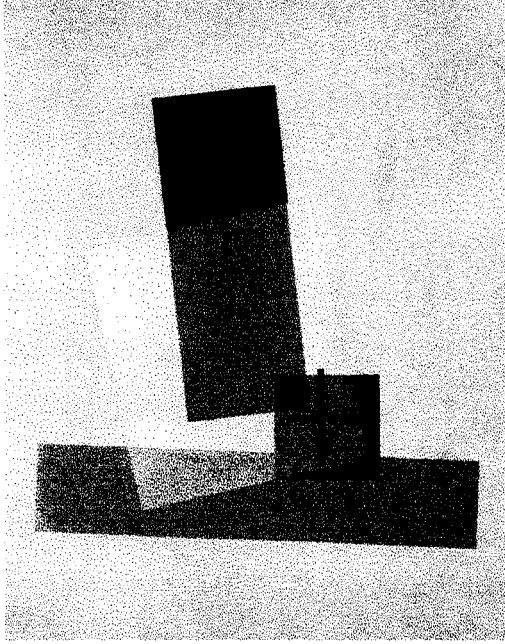
Resim 55. Paul Klee. Parti G, 1927.



Kaynak: Rowland, 1997, s.155.

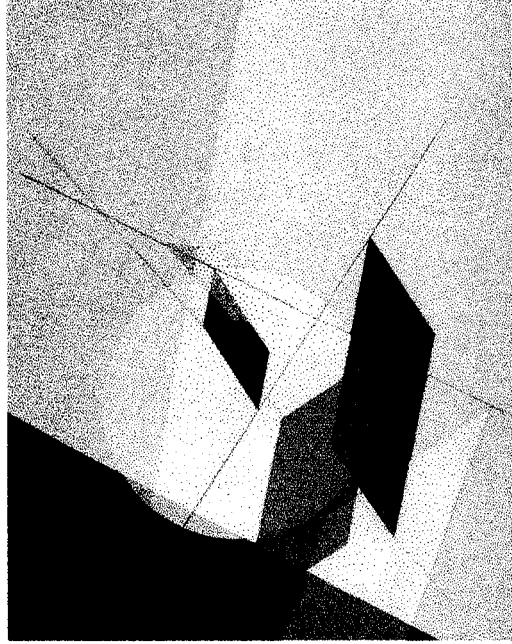
Bauhaus'ta Moholy-Nagy, Josef Albers ve Herbert Bayer genç kuşağı oluşturan sanatçılardır. Onların resimleri tinsellikten uzak, denge ve hareketin ön plânda olduğu daha sert formlardan oluşuyordu⁵² (Resim 56-57-58-59-60-61).

Resim 56. Lazslo Moholy-Nagy, Q VIII, 1922.



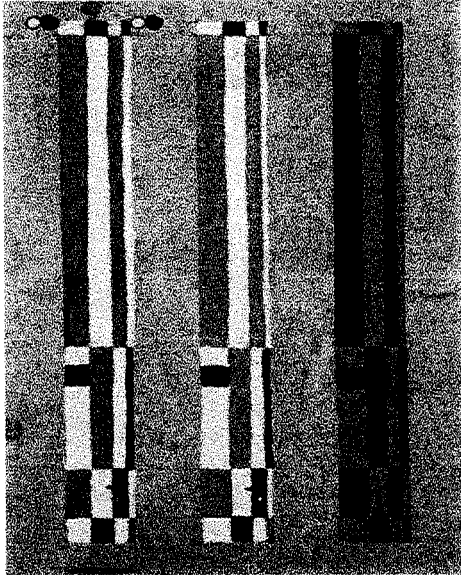
Kaynak: Fiedler-Feierabend, 2000, s. 299.

Resim 57. Lazslo Moholy-Nagy, A 8, 1927.



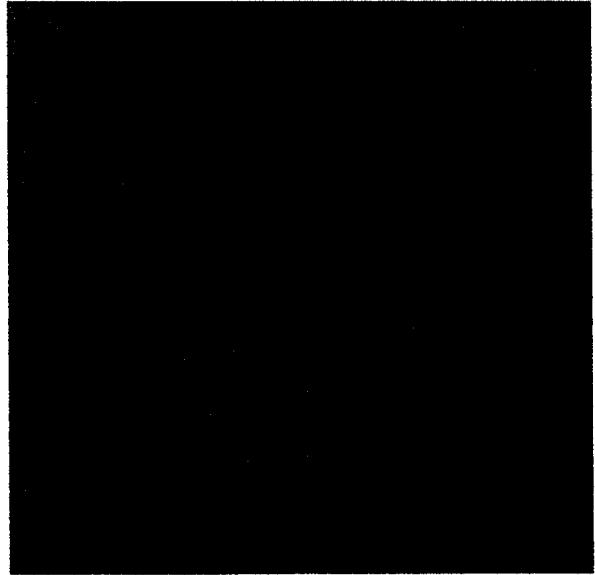
Kaynak: Rowland, 1997, s. 162.

Resim 58. Josef Albers, Bauhaus Bayrağı, 1922.



Kaynak: Fiedler-Feierabend, 2000, s. 308.

Resim 59. Josef Albers, Kareye Saygı, 1951.



Kaynak: Fiedler-Feierabend, 2000, s. 318.

⁵²

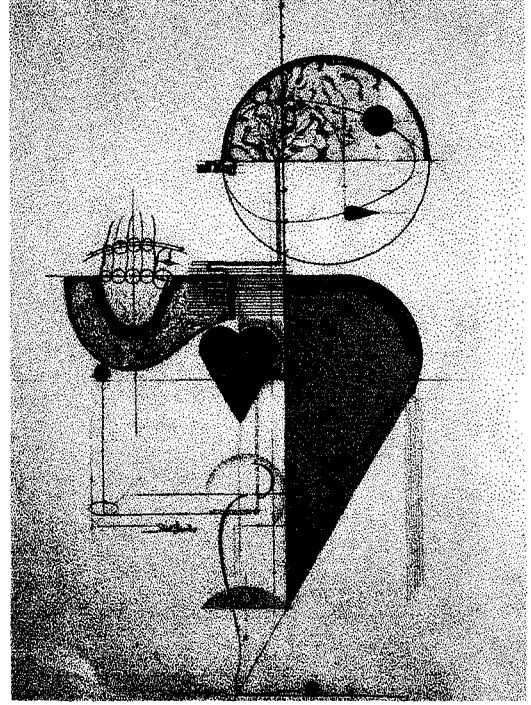
Ayn, s. 148.

Resim 60. Herbert Bayer, Profilden Yüzler, 1929.



Kaynak: Fiedler-Feierabend, 2000, s. 338.

Resim 61. Herbert Bayer, Kafa, kalp ve el, 1923.



Kaynak: Fiedler-Feierabend, 2000, s. 332.

“Laszlo Moholy-Nagy Çok yönlü ve yenilikçi sanatçı kişiliğiyle , resim, fotoğraf, film, heykel ve grafik tasarım dallarında yeni anlatım olanakları araştırarak, plexiglas gibi yeni malzemeleri, fotomontaj fotogram gibi yeni teknikleri, kinetik hareket, ışık ve saydamlık gibi görsel olanakları çalışmalarında kullanmıştır”⁵³

Günümüz sanatına etkileri bakımından Moholy-Nagy'nin denemeleri sanatta çok çeşitli malzemelerin ve tekniklerin kullanılabilceği yönünde öncü bir hareket olarak kabul edilebilir.

Josef Albers'in göz yanılması ilkesine dayanan denemeleri de, Op sanatın ilk denemeleri sayılabilir (Resim 62-63). Kökeni Josef Albers'in denemelerine dayanan “Op sanatın kurucusu Macar asıllı Victor Vasarely'dir”⁵⁴ (Resim 64-65).

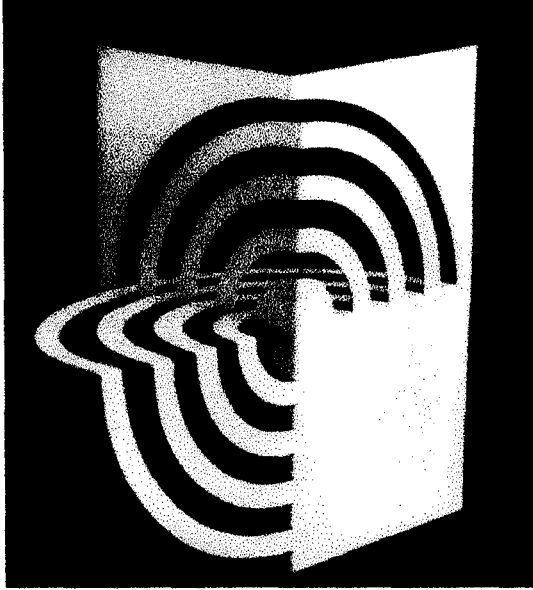
1960'lı yılların sonunda Avrupa ve ABD'de ortaya çıkan Op'art, hareket izlenimi uyandıran optik yanılsamalarla ilgilenir. Kökeni Josef Albers'in 1920'li yıllarda Bauhaus'ta verdiği derslere dayanan bir soyut resim biçimi söz konusudur burada .Albers renk kuramları geliştiriyor ve optik deneyler tasarlıyordu. Op'art en görkemli dönemini 1965'te New York Modern Sanatlar

⁵³ Bektaş, a.e.g. s.73.

⁵⁴ Sevim Eti. **Çağdaş Sanat**. (Karaca Ofset, 1971), s. 116.

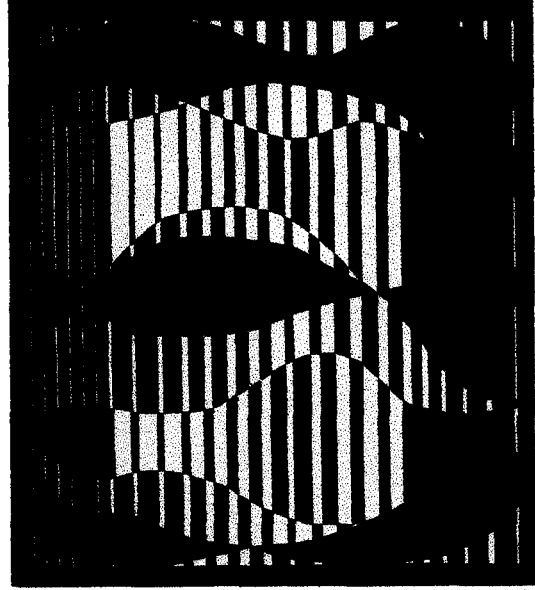
Müzesi'nde düzenlenen büyük "The Responsive Eye" adlı sergiyle yaşamıştır. Ama bu hareketin çok çabuk gözden düşmesine de popülaritesi neden olur. op'art kısa sürede mobilya kumaşları ve dekoratif panolar için motif yaratma etkinliğine indirgenmiştir."⁵⁵

Resim 62. Jozef Albers'in kesip katlama yöntemi ile yaptığı çalışmalardan. 1928.



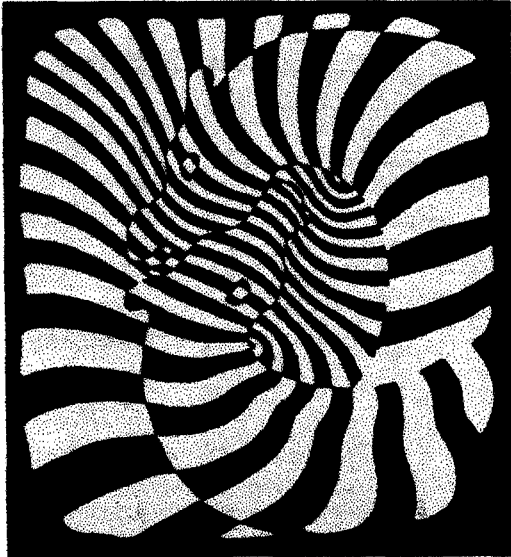
Kaynak: Whitford,1995, s.135.

Resim 63. Josef Albers'in guaş boya çalışması. 1927-28.



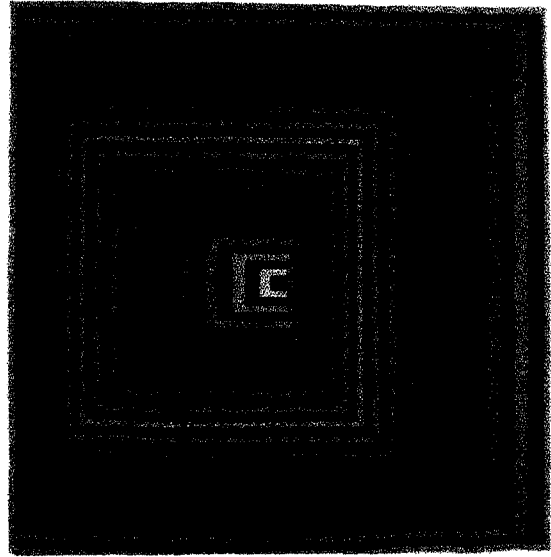
Kaynak: Fiedler-Feierabend, 2000, s. 317.

Resim 64. Victor Vasarely. Zebraalar, 1939. Yün duvar halısı. 204x188 cm.



Kaynak:Yapı Kredi Yayınları'nın düzenlediği 2001 Vasarely sergi katalogundan, s.14.

Resim 65. Victor Vasarely. Vonal-Fegn, 1971. Yün duvar halısı. 252x255 cm.



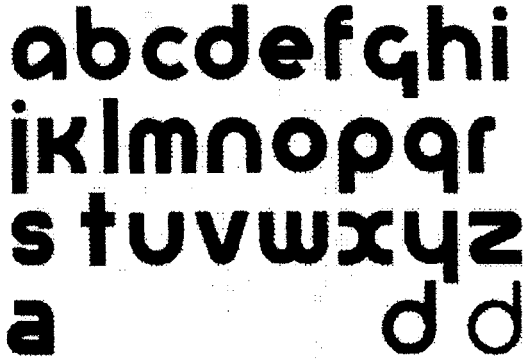
Kaynak: 2001 Vasarely sergi katalogundan, s. 59.

⁵⁵ Sanatdünyamız. Sayı 59 bahar 1995, s.87.

“Herbert Bayer de tipografik tasarıma işlevsel ve konstrüktivist doğrultuda büyük yenilikler getirmiştir. Serifsiz harf karakterleri ve özellikle Grotesk harf karakteri, tercih edilen yazılar olmuştur. Bayer evrensel bir harf tipi tasarlayarak alfabe, net, basit ve rasyonel bir biçime dönüştürmüştür”⁵⁶ (Resim 66).

Bayer’in geliştirdiği yazı tiplerinin günümüzde de fazla bir değişikliğe uğramadan kullanılmakta olduğu söylenebilir (Resim 67)

Resim 66. Herbert Bayer 1927.



Kaynak: Whitford, 1995, s. 108.

Resim 67. Günümüzde kullanılan yazı örneklerinden.



Kaynak: Letraset Kataloğu (Esselte Letraset Limited 1989), s. 1.171.

4. DEKORATİF SANATLARA ETKİLERİ

Bauhaus dekoratif sanatlarda da önemli ölçüde etkili olduğunu söylemek mümkündür. Gropius'un plastik sanatları mimariyle bir bütünlük içinde düşünmesi binalarda çeşitli duvar resmi tekniklerinin dekorasyon amacıyla kullanılmasına neden olmuştur. Geçmiş dönemlerde, özellikle kiliselerde ve saraylarda kullanılan vitray, fresko, mozayık, rölyef vb. dekoratif sanatlar sivil mimaride de kullanılmaya başlamıştır.

Bu doğrultuda Bauhaus'ta Joost Schmid'in 1921'de tasarladığı ve uyguladığı Sommerfeld evinin girişi tipik bir örnek olabilir (resim 68).

Günümüz sivil mimarisinde de iç ve dış mekânda çeşitli tekniklerde vitray, rölyef mozaik vb. çalışmaların bolca kullanıldığından söz edilebilir. Aşağıda bu çalışmalarla ilgili örnekler görülmektedir (Resim 69-70-71-72).

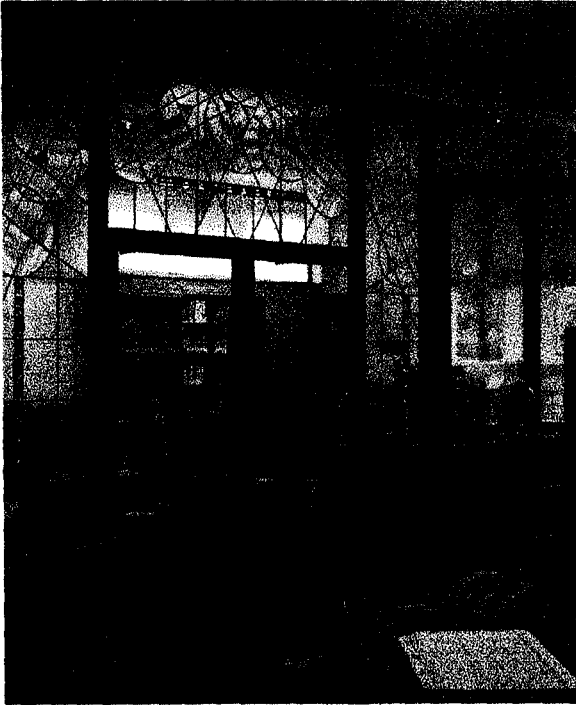
⁵⁶ Bektaş, a.e.g. s. 77.

Resim 68. Joost Schmidt'in Sommerfeld evinin girişi. 1921.



Kaynak: **Bauhaus** (Benedikt Taschen, 1990) s. 48.

Resim 69. Larry Zgoda. Antre ve çocuk okuma odası kapı vitrayı.



Kaynak: **The Guild 6.** 1991, s. 67.

Resim 70. Juan and Patricia Navarette. Alçı rölyef çalışması.



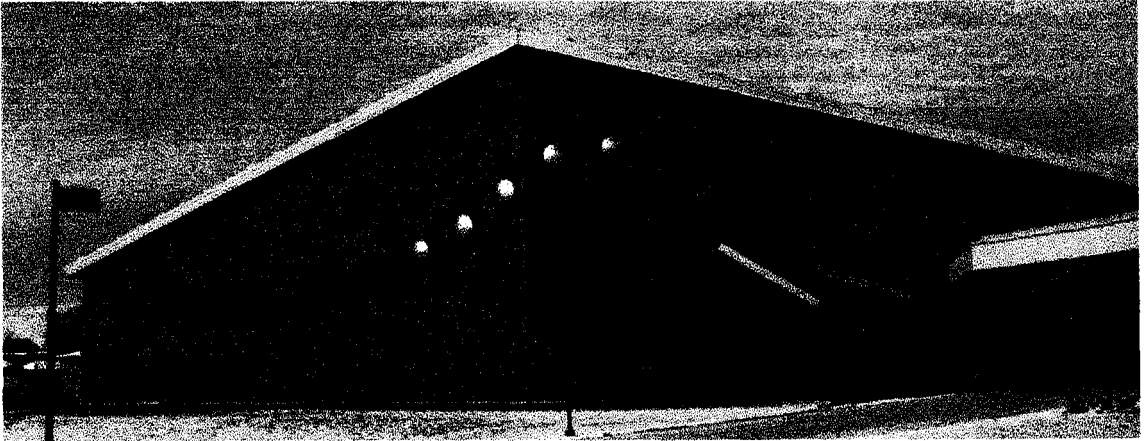
Kaynak: **The Guild 6.** 1991, s. 80.

Resim 71. Franz Mayer Bağımsız modern mozaik stüdyosu'nun mozaik çalışmaları.



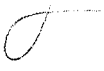
Kaynak: The Guild 6. 1991, s. 77.

Resm 72. Gene Olson. Bronz , çelik ve alüminyum kullanılarak yapılmış bir kompozisyon.



Kaynak: The Guild 6. 1991, s. 110.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM



BAUHAUS'UN TÜRKİYE'YE ETKİLERİ

1. SANAT EĞİTİMİNE ETKİLERİ

Türkiye’de, Bauhaus ilkeleri doğrultusunda bir okulun kurulma gereksinimi özellikle 1950’li yıllarda endüstrileşmenin hızlanmasıyla hissedilmeye başlamıştır. Endüstrinin çeşitli alanlarında ihtiyaç duyulmaya başlayan tasarımcılar yetiştirmek amacıyla İstanbul’da bir Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu açılmasına karar verilmiştir.⁵⁷

İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu 1957 yılında Mesleki ve Teknik Öğretim Müsteşarlığının direktifleri ile Bauhaus’un amaç ve ilkeleri örnek alınarak Alman Uzman Profesör Dr. Chneck’in aracılığı ile kurularak öğretime başlamıştır. Ayrıca Dar Chneck’ten başka okuldaki öğretmenlerden her branşta bir veya iki tane Alman sanatçı bulunmuştur.⁵⁸

İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, dört yıllık yüksek eğitim veren bir okul olarak kurulmuştur. Okulun amaç ve ilkeleri şöyle belirlenmiştir.

Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu; tatbiki güzel sanatlar alanında artistik, teknik ve bilimsel öğretim ve eğitim veren; yeni buluşlar yapmaya yetkili, endüstri ve el sanatlarımızın muhtaç olduğu yaratıcı ve yapıcı sanatçıları yetiştiren yüksek dereceli bir öğretim ve araştırma kurumudur. Okul, bu görevini; gündüz öğretimi, gündüz ve gece kursları, sergiler, konferans ve yayınlar yaparak gerçekleştirir.

İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nun öğretim süresi dört yıldır. Okul Yüksek Derecelidir ve temel güzel sanatlar eğitimi yapan atölyeleri de kapsayan aşağıda adları yazılı bölümlerden kuruludur: Mobilya – İçmimarlık, Dekoratif resim, Grafik sanatları, Seramik sanatları, Tekstil sanatları.⁵⁹

İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu yukarıda sıralanan bu beş temel bölümden oluşur. Öğrenciler, birinci sınıfta, başta **Temel Sanat Eğitimi Dersi** olmak üzere ortak derslere girerler. İkinci sınıftan itibaren de bölüm derslerine başlarlar. Ders programları; okulun genel ilkeleri ve bütünlüğü doğrultusunda her bölümün kendi

⁵⁷ **Yeni İnsan Dergisi**, Sayı no 45, (1966), s. 23.

⁵⁸ **Aynı**, s. 23.

⁵⁹ **Yeni İnsan Dergisi**, Sayı no 55, (1967), s. 25.

amaçlarına yönelik olarak kendi program ve çalışma yöntemlerine göre hazırlanır.

Bütün bölümlerin ortak amacı; kültürlü, sanat zevki üstün, mesleğinin tekniklerini bilen, yaratıcı sanat kişiliğine sahip, endüstriyel form buluşçusu sanatçılar yetiştirebilmektir.

İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Türkiye’de kendi alanında tek okul olarak kalmış, yenileri açılmamıştır. “TGSYO, 1982’de Güzel Sanatlar Fakültesi adı altında Marmara Üniversitesi’ne bağlandı.”⁶⁰

İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nun endüstriyel tasarımın önemini kavratılabilme yönünde etkili olduğu söylenebilir. Çünkü, daha sonra sanat eğitimi veren üniversitelerin çoğunda endüstriyel tasarım, bölüm veya anabilim dalı olarak açılmıştır. İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’ndan sonra endüstriyel tasarım alanında üniversitelerde açılan bölüm ve Anabilim dalları kronolojik olarak aşağıdaki gibidir.

1968- İstanbul’da Mobilya-İçmimarlık Bölümü de içeren özel Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu (UESYO) açıldı. Bu okul 1971’de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne (İDGSA) bağlandı.

1979-ODTÜ Mimarlık Fakültesinde Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü lisans programı açıldı.

1982- İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesinde yüksek lisans düzeyinde eğitim vermek üzere Endüstri Ürünleri Tasarımı Anabilim Dalı kuruldu.

1985- Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü açıldı.

1989-İTÜ Mimarlık Anabilim Dalında Endüstri Ürünleri Tasarımı yüksek lisan programı açıldı.

1993-İTÜ Mimarlık Fakültesinde Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü lisans programı açıldı.

1995- İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Mimarlık Fakültesinde yüksek lisans düzeyinde eğitim vermek üzere Endüstri Ürünleri Tasarımı Anabilim Dalı Kuruldu.

1996-Bir vakıf üniversitesi olan Yeditepe Üniversitesi’nde Güzel Sanatlar Fakültesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü lisans programı açıldı.⁶¹

Görüldüğü gibi İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’ndan sonra diğer üniversitelerin de endüstriye yönelik olarak, bölüm, anabilim dalı, yüksek lisan ve doktora programları açmış olmaları bu alandaki durum hakkında bilgi verebilir.

⁶⁰ H. Alpay Er ve Fatma Korkut, “Türkiye’de Endüstriyel Tasarım Eğitimi ve Kurumsallaşma” Nesnel I, Türkiye’de Tasarım Eğitimi (ETMK Yayını. İstanbul, 1998), s. 7.

⁶¹ Aynı, s. 7-8.

2. ENDÜSTRİ TASARIMINA ETKİLERİ

Yukarıdaki bölümde de görüldüğü gibi Türkiye’de endüstriyel tasarım alanında ilk hareketin İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’yla başlayıp, Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu’yla devam ettiği ve daha sonra diğer üniversiteler tarafından da sürdürüldüğü söylenebilir.

Bu üniversitelerden bazı program ve tasarım örnekleri Endüstriyel Tasarım alanında Türkiye’deki durum hakkında fikir verebilir. Bunlardan, Marmara Üniversitesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümünün endüstri ilişkileri ile ilgili programı aşağıdaki gibidir.

Endüstri İlişkileri

Bölüm-Endüstri ilişkileri iki temel noktada odaklanmaktadır. Birincisi endüstrinin birikim ve olanaklarını eğitim programına katarak öğrencilerin yılda en az bir ödevini gerçek bir tasarım sorunu olarak vermek, ikincisi bölümümüzde kurulu Tasarım ve Araştırma Grubu ile endüstri kuruluşlarına tasarım ve danışmanlık hizmetleri vermektir. Bu bağlamda bölümümüzde yapılan belli başlı projelerden bazıları şunlardır:

Öğrencilerle birlikte geliştirilen projeler:

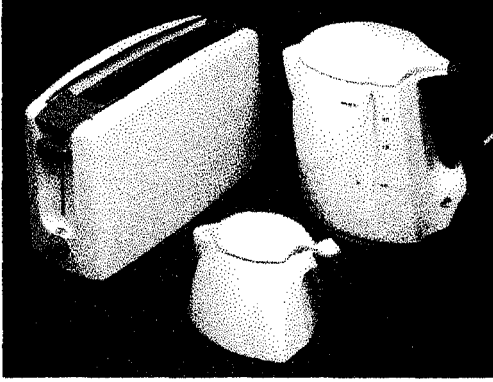
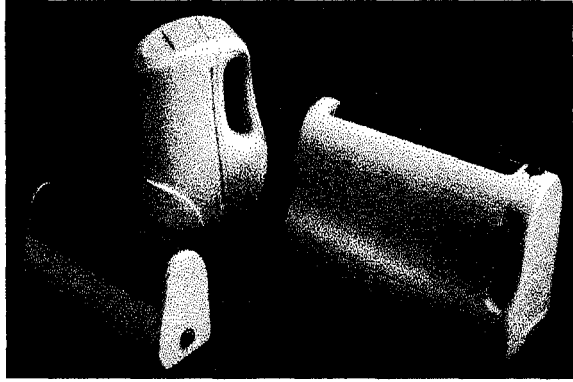
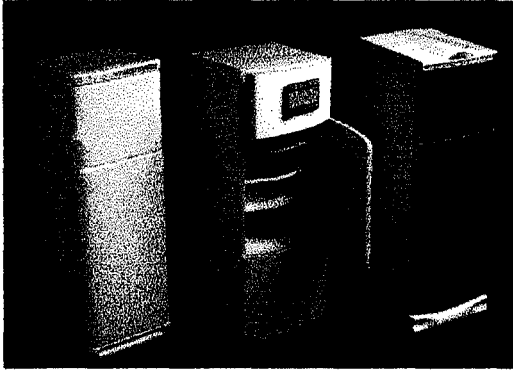
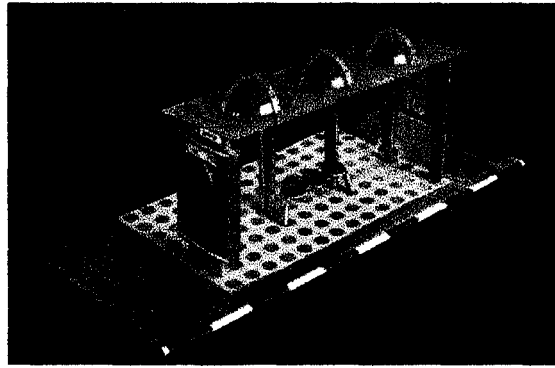
- *Bedford kamyonları için panel ve kabin tasarımı (GENOTO)
- *Televizyon kabuk tasarımı (BEKO)
- *Oluklu mukavvadan ambalaj tasarımı (CAMIŞ AMBALAJ)
- *Deri mobilya ve Aksesuar Tasarımı (GÖNDER)
- *İletişim ekipmanları tasarımı (NETAŞ)

Bölüm Tasarım ve Araştırma Grubunun geliştirdiği Projeler:

- *Rayotobüsü tasarımı (TÜVAŞAŞ, Türkiye Vagon Sanayii A.Ş.)
- *Büro mekan ve mobilya tasarımı (TÜLOMS A.Ş.)
- *Hidrolik kaldırıcı tasarımı (HEMA)
- *Akıllı bilet otomati tasarımı (İSTANBUL ANAKENT BELEDİYESİ)
- *Ekmek fırını ve hamur karıştırıcısı tasarımı (EKMESAN)⁶²

Aşağıda Marmara Üniversitesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümünün bazı tasarım örnekleri bu bölümün endüstri tasarımı çalışmaları hakkında bilgi verebilir (Resim 73-74-75-76)

⁶² Şermin Alyanak, Aynı, s. 54.

Resim 73. Erdem Büyükcan, mutfak seti.**Resim 74.** Zeynep Bortaçına, Mutfak seti.**Resim 75.** Bahadır Haktanır, Soğutucu ve derin Dondurucu.**Resim 76.** Ayça Çakanışık, Otobüs durağı.

Kaynak: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, tanıtım katalogu (Ekim 1998), s. 50-51.

Mimar Sinan Üniversitesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümünün amaç ve programı da şöyledir.

MSÜ Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümünün bugünkü temel amacı, üniversitenin kendi kimliğini taşıyan bilim ve sanat ortamı içinde amca en uygun ürün tasarımı gerçeğini ve bu alanda yaratıcı çözümleri hayata geçirecek olan, en iyi ve yetkin endüstri tasarımcılarını yetiştirmektir.

Bu amaca bağlı olarak, endüstrinin gerçek ihtiyaçlarını yansıtmakta olan, birçok alanla ilgili programlar geliştirilmiş bulunmaktadır. Bu programlar içinde “üretim-tüketim-yatırım” kapsamındaki her türlü araç-gereç, ulaşım, otomotiv, ambalaj gibi çok değişik ürünlerin tasarımı yer almaktadır. Endüstrinin bu önemli alanında ortaya çıkan gerçek tasarım ihtiyacı ve bu ihtiyacın karşılanabilmesi için çözümlenmesi gereken çok yönlü sorunlar, endüstri tasarımı programının temel hedeflerini ve yapısını göstermektedir.⁶³

⁶³

Aynı, s.38.

İzmir İleri teknoloji Enstitüsü, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümünün Endüstri tasarımı ile ilgili görüşü ise aşağıdaki gibidir.

Yakın geleceğin dünyasına ayak uydurabilmenin yolunun insan ve teknoloji alanlarına yapılacak doğru yatırımlardan geçtiği artık tartışılmaz bir gerçektir. Profesyonel anlamda uzmanlaşmış, yeterli bilgi birikimine sahip, üretken kadroların her zaman olduğundan daha çok belirleyici olacağı bir gelecekte, teknolojinin ileri bir düzeyde yeniden üretilecek sosyal ve ekonomik yaşamın iyileştirilmesi yönünde kullanılması özellikle eğitim alanında bugünden ve acilen atılması gerekli adımları zorunlu kılmaktadır. Eğitim ve teknoloji alanlarına yapılacak yatırımların Türkiye'nin geleceğin dünyasındaki konumunu belirleyen en önemli etkenler olduğunun her fırsatta vurgulanması gerekmektedir.⁶⁴

Yukarıda adı geçen üniversitelerin program ve görüşleri Türkiye'de endüstri tasarımı alanındaki durum hakkında bir fikir verebilir. Bu alanda bir ilk olan Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun etkisinden söz edilebilir. Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun Bauhaus'tan kaynaklandığını da unutmamak gerekir. Dolayısıyla endüstri tasarımı alanında da Bauhaus etkisinin olduğunu söylemek mümkündür.

3. DEKORATİF SANATLARA ETKİLERİ

Buhaus'un Türkiye'de dekoratif sanatlara etkisinden söz etmenin yolunun Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulundan geçtiği ve Türkiye'de dekoratif sanatların yaygınlaşmasında bu okuldaki Dekoratif-Resim Bölümü çalışmalarının etkin olduğunu söylemek mümkündür. "Bölümün amacı: Mimaride duvar, resim buluş ve uygulamasını, dekorasyonda renk kompozisyonu yapabilen yaratıcı sanatçılar yetiştirmek. Çağımızın koşullarında başarıya ulaşacak nitelikte elemanların yetişmesi için, sanatın yanında paralel yürüyen teknik araştırmalar yer alır."⁶⁵ Dekoratif –Resim Bölümü'nde bu anlamda, vitray, fresko, skraffito, mozaik ve çeşitli rölyef çalışmaları yapılmıştır.

Dekoratif sanatlar alanında yapılan bazı çalışmalar Türkiye'de dekoratif sanatlardaki durum hakkında bir fikir verebilir. Bu örneklerden ilk dördü Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda görev yapan öğretim elemanlarına ait çalışmalardır (Resim 77-78-79-80). Diğer iki örneğe diğer sanatçılarımızın çalışmalarıdır (Resim 81-82).

⁶⁴ A. Can Özcan, *Aynı*, s. 72.

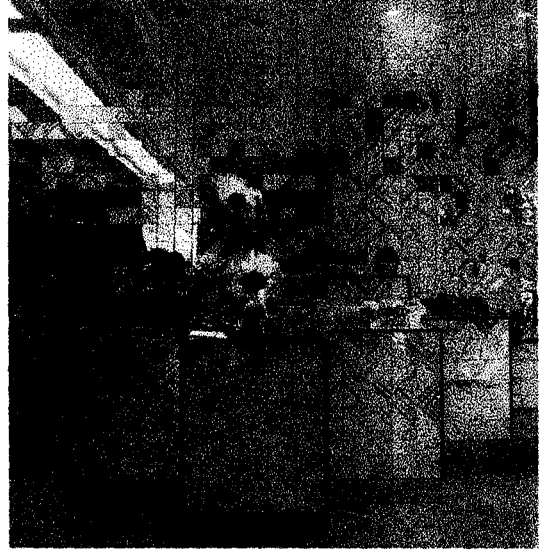
⁶⁵ *Yeni İnsan Dergisi*, Sayı no 55, (Temmuz 1967), s. 25.

Resim 77. M. O. Maral. Mozaik vitray.



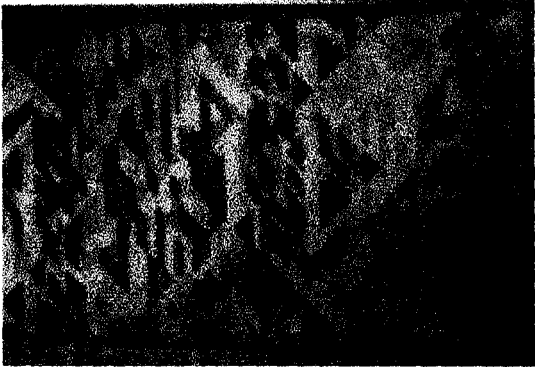
Kaynak: M. Oktay Maral, *Işık Cam Resmi*

Resim 78. M. Pilevneli. Değişik ayna duvar resmi.



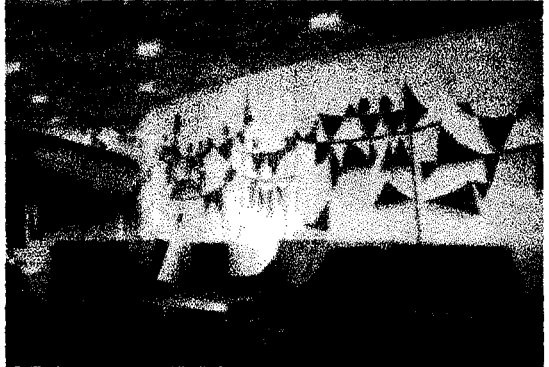
Kaynak: Mustafa Pilevneli, *Ada Yayınları, İstanbul, 1995.*

Resim 79. Nevzat Yüzbaşıoğlu, skraffito.



Kaynak: Resim 1, *Temel Sanat Eğitimi, Resim Teknikleri, Grafik Resim. (Devlet Kitapları, 1986), s. 97.*

Resim 80. Metin Şahinoğlu, skraffito.



Resim 81. Cevdet Altuğ, 1963.



Resim 82. Nasip İyem, 1963.



Kaynak: *Türkiye'de Sanat. Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı no 33, (Mart-Nisan 1998), s. 44*



4. MİMARİYE ETKİLERİ

Bauhaus'un Türkiye'de sanat eğitiminden başka mimariyi de önemli ölçüde etkilediğinden bahsedilebilir. Bu anlamda "50 Yılın Türk Mimarisi" isimli kitapta aşağıdaki paragraf bilgi verebilir.

Cumhuriyetin kuruluşundan bu yana mimari eylemler yönünden "ikinci ulusal mimari sonrasını" en özgür bir dönem olarak nitelendirebiliriz. 1950'lerden sonra mimari eylemlerimizde çeşitli davranışlar, ünlü mimarların ürünlerini kopya etme çabaları, büyük çapta endüstri yapıları üretilmesi, şehircilik çalışmaları, kampüs planlamaları yer almıştır. Bu ürünlerde genellikle Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Richard Neutra, Skidmore, Owings ve Merrill gibi ünlü mimarların, dünyanın çeşitli ülkelerinde yapmış oldukları ürünlerle ve mimari tutumlarıyla, ülkemizdeki mimari alandaki gelişmeleri, diğer ünlü mimarlara oranla daha çok etkiledikleri bir gerçektir. Etkilemenin bir biçimcilikten ileri gitmediğini, saydığımız mimarların kendi ülkeleri ve ya uygulama yaptıkları ülkeler için geçerli olabilecek yapıların benzerlerinin ülkemiz koşulları yönünden "doğru" olarak bizde de uygulandıkları ileri sürülemez. Mies van der Rohe'nin, Skidmore, Owings ve Merrill'in büro yapılarının benzerlerini yurdumuzun büyük kentlerinde görmek mümkündür. Bu yapıların çevre kontrolü, yörenin iklimsel özellikleri bakımından olumsuzluğu, cephelerdeki detay problemleri gibi mimari sorunların ülke koşullarıyla gerçekleşmemesi, yapay olanaklara başvurulması, 1920'lerdeki eklektik davranışların 1960'larda da sürdürüldüğünün bir kanıtıdır.⁶⁶

Yukarıdaki paragrafta, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe ve Walter Gropius'un adları, günümüz Türk Mimarisi'nde Bauhaus'un etkilerinin kanıtı olabilir. Çünkü bu adlardan Mies van der Rohe ve Walter Gropius Bauhaus'un temelini atan mimarlardır. Le Corbusier ile Frank Lloyd Wright için de Modern mimarlığın en başta gelen temsilcileri olduklarını söylemek yanlış olmaz. Dolayısıyla günümüz Türk Mimarisi'nde Bauhaus'un etkisinden söz edilebilir.

Modern mimarlığın, Günümüz Türk Mimarisine etkilerini birkaç örnekle ifade etmek mümkün olabilir. Bunlardan birisi İstanbul Hilton Otelidir (Resim 83) ki bu binayla ilgili olarak Enis Kortan'ın görüşleri aşağıdaki gibidir.

Söz konusu binanın mimarları bir ABD mimarlık firması olan Skidmore, Owings & Merrill'in New York bürosunun Gordon Bunshalf ile Natalie De Bois ve Türkiye'den de S.H. Eldem idi. Sanırım bu eserle Türkiye'de, ağır, sıkıcı ve geriye dönük II. Milli Mimari Devri kapanmış ve

⁶⁶ Metin Sözen ve Mete Tapan, *50 Yılın Türk Mimarisi* (Birinci basım, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları 122, 1973), s. 281.

tekrar modern mimarlığa dönülmüştü S.H. Eldem Hilton'daki yenilikleri şöyle anlatır:

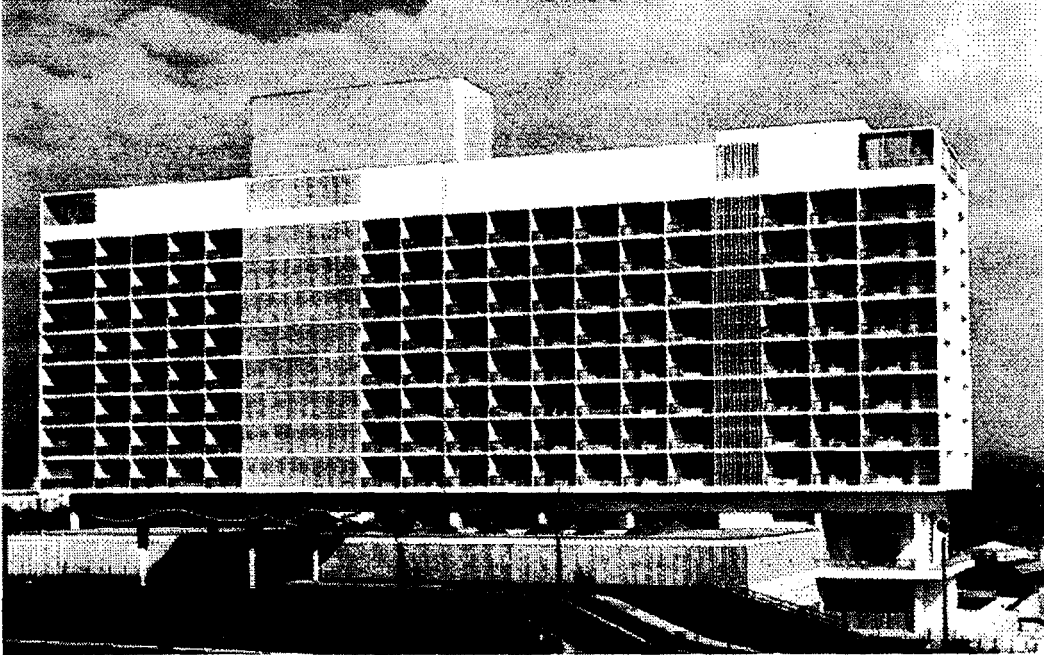
“Klasik Modern (Amerikan Moderni) 1950-1960.

Yeni Türk mimari ve dekorasyonunu en fazla etkileyen ve uzun süre etki altında bırakan yapı Hilton Oteli'dir. ...Bu binada bilinen Amerikan otelcilik ve yapıcılık formülleri uygulanmıştır. Fakat bunun yanında Amerika çevreleri için o yıllarda henüz bilinmeyen beyaz beton mimarisi de uygulanmıştır. Bu olay, Amerikan Mimarisinde alışlagelen alüminyum ve cam perde-duvarlarından birinci ayrılıştır. Hilton Oteli, Türkiye'de mimariye çeşitli yenilikler getirdi. İlk olarak saçak çatı yeniden kalkmış oldu. Cam perde duvarlar, alüminyum kafesler, teras damlar iyice yerleşti. Bina silüetleri birer kutu, çekmece, veya radyoyu andırdı. Anadolu şehirleri kübik binalardan sonra bir de bu cam ve teneke kutuların “istilasına” uğradılar. Fazla şematik ve geometrik bir mimari. ...Artık binalar dar ve iki yanı sağır olmalı, direkler üzerine oturmalı idi”

S.H. Eldem bu yazısında, binaların hem form tayininden, hem strüktür ve konstrüksiyon metotlarından, hem de malzeme ve renklerinden söz ediyordu. Bunu biraz daha bilimsel ifade edersek:

Yapılar birincil geometri – platonon – formlardan oluşacaktı. Küpler, Dikdörtgen prizmalar vb. gibi. Rasyonel, geometrik, evrensel bir yaklaşım.⁶⁷

Resim 83. Hilton Oteli, 1953.



Kaynak: Enis Kortan, YEM Yayın, 1997, s. 23.

⁶⁷ Enis Kortan, 1950'ler Kuşağı Mimarlık Antolojisi (Birinci basım. İstanbul: YEM Yayın, 1997), s. 20.

Enis Kortan'm da belirttiği gibi Hilton Oteli'nin, modern mimarlığın Türk Mimarlığına etkilerini gösteren önemli mimari eserlerden birisi olduğunu söylemek mümkündür.

Diğer örneklerden birisi 1996 Ulusal Mimarlık dln kazanan Őanlırfa Toplu Konut Projesidir (resim 84). Bu projeye ilgili olarak Şöyle denilmektedir. "Toplu Konut İdaresi'nin, konut tiplerinin büyüklüğü, sayısı, çeşitliliği konusunda yapım kolaylığı, ekonomi, -inşaat yüklenicilerinin öneri fiyatlarının azaltılması açısından bizim de katıldığımız- standartlaşma istemleri yerine getirilmiŐ, örneğin az katlı konutlar 20 çeŐit bloktan 7 çeŐit bloğa indirilmiŐtir"⁶⁸

Resim 84. Őanlırfa Toplu Konut Projesi. Mimari proje: Erdoğan Elmas, Zafer Glur. 1996.



Kaynak: Enis Kortan, 1997, s. 85.

Bir diğer proje de Ankara Gaziosmanpaşa “Yamaçevler” projesidir (Resim 85). Bu projeye ilgili olarak da şunlar yazılmıştır.

Eğime yaslanan ve terasevler oluşturan düzen, yükselen kütlede sürdürülmekte, böylece varolan yamaç formu geliştirilmektedir. Yamaca paralel ve yukarı doğru gelişen iki ayrı terasev sistemin birbiriyle ilişkili olarak kullanılması farklı katların oluşmasına neden olmakta, bu durum kullanıcının değişik taleplerini karşılayacak çeşitliliği sağlamaktadır. Dolaşım kurgusu, eğime paralel bir plaza ve buna dik an yokuş ile ikinci dikey sokaklardan oluşmaktadır. Bunun yanı sıra katları ve otoparkları bağlayan asansörlü iki çekirdek bulunmaktadır. ... Dairelerde geleneksel Türk konutundaki eyvanın kullanımıyla yatak odaları koridoru ortadan kaldırılmaktadır. Güneşlenmenin iyi olabilmesi için tüm dairelerde en az üç cephe düşünülmüştür. Odaların terasla ilişkisi mekan sürekliliğini sağlamaktadır. Aynı ayrı her evin sokaklara açılmasıyla birden gökyüzüne çıkılmakta dışarıyla yoğun bir ilişki kurulmaktadır. Yamaçevlerin bütününde düşten yansımalar şeklinde masalsı bir gerçekle karşılaşmaktadır.⁶⁹

Resim 85. Yamaçevler/Ankara. Mimari Tasarım: Merih Karaaslan-İlker Aksu. Başlama tarihi; 1993.



Kaynak: Yapı Dergisi, Kasım 1997, s. 102.

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı gibi standartlık, işlevsellik ve işleve göre form, estetik bir görünüm ve uygun bir fiyat söz konusu olduğunda Bauhaus etkilerinden söz edilebilir.

⁶⁹ Ebru Aras ve Sezgi Esen, “Uçuruma Ev Yapan Adam,” *Yapı Dergisi*. (Kasım 1997), s. 103.

SONUÇ

Bauhaus'un, günümüzün köklü eğitim kurumlarıyla karşılaştırıldığında sanat ve sanat eğitimi alanında, 14 yıl gibi kısa bir süreye çok şey sığdırabildiği, kurum olarak kapatılsa da fikir olarak yaşamaya devam ettiği söylenebilir.

Kapatıldıktan yıllar sonra Ludwig Mies van der Rohe Bauhaus için şunları söyler: "Bauhaus bir fikirdi, ben ona inanıyorum ki, Bauhaus'un bütün dünyada uyandırdığı geniş yankı onun bir fikir olma gerçeğinde yatmaktadır. Böyle bir etkiye ve üne ne organizasyonla, ne da propaganda ile ulaşılabilir. Yalnız bir fikrin bu kadar kuvveti vardır ki, böyle geniş yankılar uyandırabilsin."⁷⁰

Gombrich de şöyle diyor "Modern mimarinin en iyi yapıtları eğer güzelseler, amaçlanan işlevi yerine getirdiklerinden değil, aynı zamanda hem amaca uygun hem de "göze hoş görünen" bir bina yapacak yetenekteki beğenili kimselerce tasarlandıkları için güzeldir."⁷¹

Frank Whitford ise Bauhaus isimli kitabında Bauhaus'la ilgili düşüncelerini şöyle ifade ediyor.

"Kısa süren yaşamı boyunca Bauhaus -iyi ya da kötü- etkisi bugün hala hissedilen sanat eğitiminde bir devrime ön ayak oldu. Bugün bir sanat okulunda temel bir kurs izleyen tüm öğrenciler Bauhaus'a teşekkür etmelidir. Materyal çalışmaları, renk teorisi ve üç boyutlu dizaynlar sunan her okul altmış yıl kadar önce Almanya'da uygulanan eğitim deneyimlerine az ya da çok borçludur. Boru biçiminde çelik iskeletten oluşan bir sandalyede oturan, ayarlanabilir bir okuma lambası ya da kısmen veya tamamen prefabrike malzemelerden inşa edilmiş bir evde oturan herkes Bauhaus'un geniş anlamda neden olduğu bir dizayn devriminden yararlanmaktadır. Wollfvan Eckardt'ın söylediklerine göre Bauhaus "modelleri yarattı ve bu günün endüstriyel dizaynlarını düzenledi; Modern Mimarinin buluşuna katkıda bulundu; oturduğunuz sandalyeden şu okuduğunuz sayfaya kadar her şeyin görünümünü değiştirdi"⁷².

Bu anlamda Bauhaus Felsefesinin bütün zamanlarda geçerliliğini kaybetmeden etkisini sürdürebilecek olan bir fikir hareketi olduğu söylenebilir.

⁷⁰ Yüksel Bingöl, "Bauhaus ve Endüstriyel Gelişmenin Sanat Eğitimine Etkileri," **Boyut Dergisi**, Sayı no 32: 1985 s. 26.

⁷¹ E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**. Çeviren:Bedrettin Cömert (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1986) s. 445.

⁷² Witford, a.g.e. s. 10.

KAYNAKÇA

- Bauhaus 1919-1933.** Benedikt Taschen, 1990.
- Bektaş, Dilek. **Modern Grafik Tasarımın Gelişmesi.** Birinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992.
- Bingöl, Yüksel. “Bauhaus ve Endüstriyel Gelişmenin Sanat Eğitimine Etkileri” **Boyut Dergisi.** Sayı no 32: 1985.
- Eti, Sevim. **Çağdaş Sanat.** Karaca Ofset, 1971.
- Goetz, Joachim, “Endüstriyel Biçimin Efsanesi Bauhaus” Çeviren: Ayşe Selen. **P.Sanat Kültür Antika Dergisi.** Sayı 16, Kış 2000.
- Gombrich, E. H. **Sanatın Öyküsü.** Üçüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986.
- Gropius, Walter. **Yeni Mimari ve Bauhaus.** İngilizce’den çevirenler: Özgönül – Erdem Aksoy. Birinci basım. İstanbul: Mimarlar Odası Kültür Yayınları 1, 1967.
- Hançerlioğlu, Orhan. **Felsefe Ansiklopedisi.** Cilt no 6. Birinci basım. İstanbul. Remzi Kitabevi, 1978.
- İpşiroğlu, Nazan ve Mazhar İpşiroğlu. **Sanatta Devrim.** İkinci basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.
- İpşiroğlu, Nazan. **Resimde Müziğin Etkisi.** Birinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.
- Key Moments in Architecture. The Evolotion of the City.** Reed Consumer Books Limited, 1998.
- Kortan, Enis. **1950’ler Kuşağı Mimarlık Antolojisi.** Birinci basım. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997.

Le Corbusier. **Bir Mimarlığa Doru**. Çeviren: Serpil Merzi. Birinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A. Ş., 1999.

Malorny, Ulrike Becks. **Kandinsky**. Benedikt Taschen Veriag GmbH 1994.

Mral, M. Oktay. **Işıklı Cam Resmi**

Özer, Bülent. **Yorumlar**. İkinci basım. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1993.

Pilevneli, Mustafa. Ada Yayınları, İstanbul, 1995.

Rowland, Anna. **Bauhaus Source Book**. London. Quantum Book Ltd., 1997.

Sözen, Metin ve Mete Tapan. **50 Yıllık Türk Mimarisi**. Birinci basım. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları 122, 1973.

Tanyeli, Uğur. "Mies van der Rohe: "Ortaçağ"la Modernizm Arasında" **Arredamento Dekorasyon**. Boyut Yayıncılık ve Ticaret A.Ş. Ocak 1993.

Whitford, Frank. **Bauhaus**. London. Thames and Hudson Ltd. 1995.

Kurum Yazarlı

Boyut Yayıncılık ve Ticaret A.Ş. **Arredamento Mimarlık**. Sayı 100+15, Haziran 1999.

Boyut Yayıncılık ve Ticaret A.Ş. **Arredamento Mimarlık**. Sayı 100+25, Mayıs 2000.

Boyut Yayıncılık ve Ticaret A.Ş. **Arredamento Mimarlık**. Sayı 100+38. Temmuz-Ağustos 2001.

Nesnel I, Türkiye'de Tasarım Eğitimi. Endüstriyel Tasarımcılar Meslek Kuruluşu Yayını, İstanbul, 1998.

Resim 1, Temel Sanat Eğitimi, Resim Teknikleri, Grafik Resim. Devlet Kitapları, 1986.

Yapı'dan Seçmeler 6. **Çağdaş Mimarlar 1.** Birinci basım. İstanbul: 1995.

Yapı'dan Seçmeler 8. **Mimari Akımlar 1.** Birinci basım. İstanbul: 1996.

Yapı'dan Seçmeler 9. **Mimari Akımlar II.** Birinci basım. İstanbul: 1996.

Derleme

Conrads, Ulrich (Derleyen). **20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar.**

Çeviren: Sevinç Yavuz. Birinci basım. Ankara:Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları. 1991.

Dergi

Domus M, Mimarlık, Tasarım, Sanat, İletişim. Sayı 11, Haziran-Temmuz 2001.

Sanatdünyamız. Sayı 59, Bahar, 1995.

Türkiye'de Sanat. Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 33, Mart-Nisan, 1998.

Erkün, Safa. "Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu" **Yeni İnsan Dergisi.** Sayı 55. Temmuz 1967.

Yazışma ve Demeçler

Yada, Sait. "Tatbiki Güzel Sanatlar Okullarının Doğuş Sebepleri ve Fonksiyonları"

Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda 2.6.1966'da konferans olarak verilmiştir. Konuşan: Sait Yada. Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Grafik Bölümü Başkanı ve Öğretim Üyesi. İstanbul: 1968.