

SANAT, TASARIM VE BAUHAUS

43845

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SELEN AKHUY

TEZİN ENSTİTÜYE VERİLDİĞİ TARİH: 16 OCAK 1995

TEZİN SAVUNULDUĞU TARİH: 30 OCAK 1995

TEZ DANIŞMANI: Prof. Dr. SEMRA ÖGEL

DİĞER JÜRİ ÜYELERİ: Prof. Dr. FİLİZ ÖZER

Prof. Dr. AFİFE BATUR

OCAK 1995

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans öğrenimine başladığımdan bu yana, bana her zaman örnek olan ve severek öğrenmek için mükemmel bir ortam sağlayan Mimarlık Tarihi Kürsüsü elemanlarına bu vesileyle teşekkür etmek isterim.

Ayrıca, bu çalışmanın benim için bir zevk haline gelmesini sağlayan danışmanım Prof. Dr. Semra Ögel'e, hiçbir konuda ilgisini ve desteğini esirgemeyen Prof. Dr. Filiz Özer'e, yazım kuralları konusunda sorularımı yanıtlayarak beni rahatlatan Doç. Dr. İlknur Kolay'a, tez yazma aşamasında gösterdikleri anlayıştan dolayı başta Anabilim Dalı Başkanı Prof. Dr. Nigan Bayazıt olmak üzere araştırma görevlisi olarak görev yapmakta olduğum İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü'nün tüm elemanlarına, kaynaklara ulaşmam konusundaki yardımları dahil her türlü destekleri için aileme ve arkadaşlarıma ayrı ayrı teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

RESİM LİSTESİ.....	iv
TABLO LİSTESİ.....	vii
ÖZET	viii
SUMMARY	ix
BÖLÜM 1. GİRİŞ	1
BÖLÜM 2. ENDÜSTRİ DEVRİMİ VE SANATLAR	5
2.1. Sanat, Zanaat ve Tasarım Kavramlarına Tarihsel Bakış	5
2.2. Endüstri Devrimi	9
2.3. Sanatın Yeniden Üretilebilirliği, Kitle Sanatı ve Avangard Sanat Akımları	11
2.4. Üretimin Mekanizasyonu Karşısında Zanaatlar ve Tasarım	14
BÖLÜM 3. BİR BAŞKA YAKLAŞIM: BAUHAUS	24
3.1. Almanya'da Endüstrileşme	24
3.2. Der Deutsche Werkbund (Alman Zanaatçılar Birliği)	29
3.3. Birinci Dünya Savaşı ve Weimar Cumhuriyeti ...	34
3.4. Bauhaus'un Kuruluşu	37
3.5. Gropius'un Kişiliği ve Bauhaus'un Düşünsel Temelleri	40
3.6. Bauhaus'un Kısa Tarihçesi	48
BÖLÜM 4. BAUHAUS'TA SANATÇILAR VE TASARIM	56
4.1. Temel Eğitim.....	57
4.2. Johannes Itten	59
4.3. Laszlo Moholy-Nagy	68
4.4. Josef Albers	77
4.5. Paul Klee	81
4.6. Wassily Kandinsky	88
4.7. Bauhaus'un Çağdaşı olan Sanat Akımları ile İlişkisi	96
4.8. Bauhaus'ta Sanat Tasarım Etkileşimi Üzerine ..	105
4.9. Bauhaus Tarzı	119
SONUÇLAR	131
KAYNAKLAR	136
EKLER	139
ÖZGEÇMİŞ	149

RESİM LİSTESİ

Resim 2.1. 1851 Sergisi'nden örnekler.....	16
Resim 2.2. 1851 Sergisi'nden örnekler.....	18
Resim 2.3. Selülöid saç tokası kutusu, 1888.....	20
Resim 2.4. Rose engine, 1750.....	20
Resim 3.1. Peter Behrens'in AEG için gerçekleştirdiği çeşitli tasarımlar.....	28
Resim 3.2. Dresden'deki Alman Zanaatlar Sergisi'nden örnekler, 1906.....	31
Resim 3.3. Karl Arnold'un karikatürü, 1914.....	33
Resim 3.4. Weimar Cumhuriyeti 1920-21.....	36
Resim 3.5. Gropius'un Bauhaus öncesi çalışmaları.....	42
Resim 3.6. Walter Gropius'un çeşitli tasarımları.....	43
Resim 3.7. Bauhaus'un Weimar'daki eğitim binaları.....	50
Resim 3.8. Bauhaus ustaları.....	52
Resim 3.9. Bauhaus'un Dessau'daki binası.....	54
Resim 4.1. Itten'in Vorkurs'undan öğrenci çalışmaları...	62
Resim 4.2. Itten'in eski ustaların analizi için çizdiği bir örnek.....	62
Resim 4.3. Itten'in Vorkurs'undan öğrenci çalışmaları...	63
Resim 4.4. Itten'in eğitiminin etkisi görülen bir çalışma, 1920.....	64
Resim 4.5. Ahşap atölyesinde gerçekleştirilen bir sandık (1921) ve kapı rölyefi (1922).....	65
Resim 4.6. Itten'in, Vorkurs'undaki çalışmalarla atölyelerdeki bazı uygulamalar arasında karşılaştırma...	66
Resim 4.7. Itten'in, Vorkurs'undaki çalışmalarla atölyelerdeki bazı uygulamalar arasında karşılaştırma...	66
Resim 4.8. "Kompozisyon 19", Moholy-Nagy, 1920.....	70
Resim 4.9. Moholy-Nagy'nin temel eğitim çalışmalarından örnekler.....	72
Resim 4.10. Moholy-Nagy'nin bir çalışması, 1921.....	72
Resim 4.11. Moholy-Nagy'nin "Işık-Mekan Modülatörü", 1922-1930.....	73

Resim 4.12.a K.J.Jucker'in bir duvar lambası.....	75
Resim 4.12.b,c,d Metal atölyesindeki çalışmalara örnekler.....	76
Resim 4.13. Albers'in vitray çalışmaları.....	78
Resim 4.14. Albers'in temel eğitim derslerindeki çalışmalara örnekler, malzeme kağıt.....	79
Resim 4.15. Albers'in tasarımlarına örnekler.....	80
Resim 4.16. Paul Klee'nin derslerinde kullandığı çizimler.....	83
Resim 4.17.a "Halle C.", tuval üzerine yağlı boya, Paul Klee, 1920.....	84
Resim 4.17.b "Eski Tını", karton üzerine yağlı boya, Paul Klee, 1925.....	84
Resim 4.17.c "Bir Hayvanın Algılanması", mürekkep, Paul Klee, 1925.....	85
Resim 4.18. "Kristal Basamaklar", sulu boya, Paul Klee, 1921.....	86
Resim 4.19. Klee'ye atfedilen bir kuşlu halı, 1921.....	86
Resim 4.20. Hedwig Jungnick'in bir halısı, 1921-22.....	87
Resim 4.21.a Kandinsky'nin renkler üzerine yaptığı anketin bir örneği.....	90
Resim 4.21.b Beşik, Peter Keler, 1922.....	90
Resim 4.21.c Duvar resmi tasarısı, Herbert Bayer, 1923.....	91
Resim 4.22. Kandinsky'nin analitik çizim dersindeki öğrenci çalışmalarından örnekler.....	93
Resim 4.23. "Neşeli Sesler", yağlı boya, Kandinsky, 1929.....	94
Resim 4.24. Gerrit Rietveld'in iskemlesi (1917) ve lambası (1921).....	103
Resim 4.25. Theo van Doesburg ve arkadaşları, 1922.....	104
Resim 4.26. Bauhaus Dergisi, 1926 1.Sayı'da yer alan Marcel Breuer'in iskemleleri.....	109
Resim 4.27. Herbert Bayer ve Rudolf Paris'in gerçekleştirdikleri duvar resmi, 1923.....	110
Resim 4.28. Oskar Schlemmer'in çizimleri (1924) ve sahneleme tasarımları (1927).....	111

Resim 4.29. Oskar Schlemmer'in "İnsan" konulu dersinden bir çizim.....	112
Resim 4.30. Bauhaus duvar kağıtlarından örnekler.....	117
Resim 4.31. 1916 tarihli bir Werkbund kataloğundan örnekler.....	121
Resim 4.32. Marianne Brandt'in çaydanlığı ve küllüğü...	122
Resim 4.33. Bauhaus'tan 1923-1924 yıllarına ait örnekler.....	123
Resim 4.34. Gropius'un çalışma odası, 1923.....	125
Resim 4.35. Bauhaus tasarımlarını üreten firmaların kataloglarından sayfalar.....	126
Resim 4.36. 1928 yılına ait Bauhaus tasarımları.....	127
Resim 4.37. Bauhaus'un demonte edilebilir, katlanır mobilyaları, 1929-1930.....	128
Resim 4.38. "Form Dehası", Markus, 1958.....	130
Resim 4.39. "Çelik Mobilyaların Mucidi", Walter Trier, 1930.....	130

TABLO LİSTESİ

TABLO 1. Bauhaus'un eğitim planı, 1923.....	47
TABLO 2. Bauhaus elemanlarının hangi tarihlerde Bauhaus'ta bulunduklarını gösteren tablo.....	51
TABLO 3. Temel eğitim derslerinin programı, 1924.....	69
TABLO 4. Bauhaus atölyelerinin yönetimi.....	113



ÖZET

Endüstrileşme ve mekanizasyon ile birlikte yaşanan köklü değişimler ve gelişmeler karşısında sanatçılar çağın gereklerine ve koşullarına uygun yeni çözümler arama çabası içine girmişlerdir. Bugün "modern" olarak tanımladığımız sanat ve tasarım anlayışı, kökleri 19. yüzyıla dayanan bu sürecin bir sonucudur. Bauhaus, 19. yüzyıldaki "modern öncesi" hareketler ile 1930'lardan itibaren belli bir form dili ve stil oluşturmuş olan "modern" sanatçı ve tasarımcılar arasında adeta bir köprüdür. Bu tezde, Bauhaus'un bu geçişi nasıl sağlamış olduğu, yani öncüllerinden ve çağdaşlarından nerede ayrıldığı ve "modern" sanat ve tasarım anlayışının temellenmesine nasıl katkıda bulunduğu incelenmiştir.

Ayrıca "modern" sanat hareketlerinin ve bizzat Bauhaus içinde yer almış olan - "modern" sanatın oluşmasındaki katkıları tartışılmayan - ressamaların Bauhaus'un düşünsel temelleri ve burada gerçekleştirilen uygulamalar üzerindeki etkilerini saptanmaya çalışılmıştır. Özetlemek gerekirse bu çalışmanın amacı, Bauhaus'taki sanat-tasarım ilişkisinin ve etkileşiminin analizine katkıda bulunmaktır.

SUMMARY

Facing the drastic changes and developments which took place since the begin of industrialization and mechanization, the artists increasingly became involved in searching for new and appropriate solutions in order to meet the demands of the age. The so-called "modern" approach in art and design is an outcome of these 19.th century developments.

Bauhaus is an intermediating phenomenon between the pre-modern trials and the established "modern" style in design since 1930's.

One of the aims of this study is to find out how Bauhaus could abridge these two ways of making art and design.

A second approach in the study is to look for the role of the Bauhaus artists, whose works have undoubtedly contributed to the "modern" art, in the formation and application of the "Bauhaus idea".

Arnold Toynbee used the term "Industrial Revolution" in order to describe the economic developments in England between 1760 and 1870. This term became very popular since then. Now, this term is generally used not just to refer to a period of time, but it means a process of social change caused by many inventions and discoveries, and their implications on the economic, political and cultural structure of societies.

The application of the scientific discoveries and technological inventions within the process of production enabled the manufacturers to produce goods in larger quantities and for lesser time and money costs. The resulting rationalization of production, increasing division of labor and reorganization of labor within factories is coined by Siegfried Giedion as the "mechanization of the production".

The growing number of urban population, and the challenge put on traditional ways of production brought many

problems to be solved in order to reestablish the social order.

There was not only an urge to improve the living and working conditions, but the cities which were emerging as centers of the "modern" life should be reorganized according to the needs of the people. And last but not least, the products themselves which are indispensable parts of the "modern" environment had to be redesigned in order to fit the new modes of production.

The solution was to be found in maintaining the advantages such as new materials and production techniques and combating the disturbing results such as alienation of the worker from the work and of the artist from the society.

All social theories of the period showed some degree of utopianism, but the important common denominator of these approaches was the accommodation of larger sectors of the society in the economic and political organization. This meant increasing democratization. And all the efforts to give the changes a controlled direction ended up in social modernization.

Social modernization includes also transformations in the cultural sphere, i.e. a cultural modernization which implies the elimination of the past with its conventions and traditions. Accordingly, 19.th century academism, historicism and eclecticism had to be fought with in order to find new sources upon which the new - modern - art and design could be based.

However, this could not be achieved overnight. The acceptance of the new materials along with the machines and their use in the production of new types of goods - as well as the conventional ones - took time.

England was the first country to face industrialization. Hence the pioneer of the cultural modernization was the Arts and Crafts Movement which was flourished in this country and called for a new look on the objects of everyday life.

This was a partly modern approach to the problem, because it was highly involved in crafts and labor intensive methods of production which were seriously endangered by mechanization.

The Arts and Crafts Movement and its companion in the continent - Art Nouveau helped to replace the historicism with an original style, but didn't touch the form problems inherent in the mechanical mode of production.

This was achieved by some architects who were moved by the success of the engineers in building some monumental works in iron and steel. Eager to apply new materials and methods, these architects opened up a new epoch in creativeness and helped to spread this throughout Europe and USA.

Germany was the country which took the leadership in industrialization since the turn of the century thanks to the efforts of some civil servants, industrial entrepreneurs and intellectuals.

One of these personalities, Hermann Muthesius, turned back from his mission in England with new ideas and initialized the developments which led to the formation of the German Werkbund - a team of industrialists and artists - in 1907. The aim of this organization was to bring artists, craft workers and manufacturers for their mutual benefit and for the prosperity of their country.

This was a problematical starting point however, because it was in no way clear how the conflicting interests of different types of production should be reconciled and which role the artist had to play in this union.

Nevertheless, until the outbreak of the First World War a certain portion of their goals became realized. The first attempts of bringing the production in rational terms and making standardized, "sachlich" goods led to interesting examples. A consensus could not be reached however, since the artists, who sensed the incompatibility of art with mass production, put the stress not on standardization, but on individuality.

The technical reproduction had begun to interest the artists since the turn of the century. Some of them were fascinated by the technology and celebrated it as the major factor in shaping the future.

Although representing different attitudes against the machine, technics and science, movements like Expressionism, Futurism, Cubism, Dadaism, Constructivism, Suprematism, Purism and De Stijl shared some common values and principles which united them being the

harbingers of cultural modernity and gave way to a completely new perception of what art is.

Bauhaus also shared these common features to some extent, and thus was closely related to the mentioned movements.

However, being a school, Bauhaus differed from them. It was established in accordance with the pre-war reforms in art and design education, which became necessary in order to revive the arts and crafts which were challenged by mechanization as mentioned before. The primary idea was the unity of all types of creative performances, including art, design and architecture. Thus, these spheres should be combined within an educational institution.

According to the broadly shared view the artist should leave his studio - where art is produced for its own sake - and enter the workshops where everything is produced for the sake of the people. Only in this way could the academism be abolished, and the unity of theory and practice, the wholeness of form and meaning regained.

Other movements like Constructivism and De Stijl also called for the accommodation of artistic work within the life. However, Bauhaus was a school which had to be in close relation with the industry - therefore with the market forces - in order to be able to survive in an political environment which became increasingly hostile for such attempts which were belligerently called as "cultural bolshevism" by the opponents. Actually - and ironically - this opposition came from the broader sections of the society, which was not yet ready to accept the courageous solutions put forward by the members of Bauhaus. These solutions, however, including for example the tubular steel furniture, the abolishment of capital letters, pure colors and forms, etc. were proposed in order to design a better environment for the people. This environment should be rational, based on the real needs and affordable also for the common people.

This could only be achieved by accepting rational ways of production, standardization and mass production. Otherwise, one would easily fall into the trap - as Morris once did - to make beautiful products, however by hand, and therefore inevitably expensive, i.e. costing not only money but also time.

Gropius, the founder of Bauhaus, believed that good design could abolish differences between people, save time and thus enable people to improve their life.

He further suggested that mechanization was not a threat to the well-being of the people if tamed by the cultivating hand of the artist. There lies the reason why so many artists were given posts in Bauhaus in its first years. The artists should function as a counterweight against the technics in order to establish a new unity, as Gropius has formulated in 1923.

Among the artists in Bauhaus there were very famous names like Klee and Kandisky, who played an enormous role in the formation of the 20.th century. Although they were appointed as form masters of the workshops, their main contribution to the education was founded upon their search for the basic principles of creative formation. They involved in a systematic approach to analyze these basic principles in order to be able to reach new syntheses. All these studies took place in the preliminary courses, which were compulsory for every Bauhaus student. And some of the results were applied in the workshops. It must be stressed however, that these applications remained on a formal basis rather than structural. Artists in Bauhaus felt generally uneasy with the combination of arts with technics, since they were artists and wanted to remain so. Some of them left the school, and the ones who remained till the end - Klee and Kandinsky -were mostly involved in their artistic works and preliminary teaching.

As some of the former students became teachers, the appointment of a form master along with a technical master became obsolete, because they were equally trained in arts as in technical matters. The preliminary course given by artist-designers Moholy-Nagy and Albers - a former Bauhaus student - was for example a real preparation for later workshop education, since the stress was on the materials, their properties and on the construction.

Thus the Bauhaus increasingly became a school for design, if not yet a school of design and played a crucial part in the foundation of the modern design and architecture.

The title of this study is "Art, Design and Bauhaus".

BÖLÜM 1. GİRİŞ

Endüstrileşme ve mekanizasyon ile birlikte yaşanan köklü değişimler ve gelişmeler karşısında sanatçılar çağın gereklerine ve koşullarına uygun yeni çözümler arama çabası içine girmişlerdir. Bugün "modern" olarak tanımladığımız sanat ve tasarım anlayışı, kökleri 19. yüzyıla dayanan bu sürecin bir sonucudur. Bauhaus, 19. yüzyıldaki "modern öncesi" hareketler ile 1930'lardan itibaren belli bir form dili ve stil oluşturmuş olan "modern" sanatçı ve tasarımcılar arasında adeta bir köprüdür. Bu tezin amaçlarından biri, Bauhaus'un bu geçişi nasıl sağlamış olduğunu, yani öncüllerinden nerede ayrıldığını ve "modern" sanat ve tasarım anlayışının temellenmesine nasıl katkıda bulunduğunu incelemektir. Bu amacı tamamlayacak ikinci bir bakış açısı da, "modern" sanat hareketlerinin ve bizzat Bauhaus içinde yer almış olan - "modern" sanatın oluşmasındaki katkıları tartışılmayan - ressamların Bauhaus'un düşünsel temelleri ve burada gerçekleştirilen uygulamalar üzerindeki etkilerini saptamaya çalışmaktır. Bu arada Bauhaus'ta bulunmuş ve eğitim vermiş olmanın bu sanatçıların bireysel formasyonlarında ne gibi değişikliklere yol açmış olabileceği sorusu, konuya bir üçüncü yaklaşım getirmektedir. Özetlemek gerekirse bu çalışmanın hedefi, Bauhaus'taki sanat-tasarım ilişkisinin ve etkileşiminin analizine katkıda bulunmaktır.

Bauhaus sözcüğü dilimize "yapı-evi" olarak çevrilebilir. Yapı, bütün sanatları aynı bütün içinde birleştirme özelliğinden dolayı Bauhaus okulunun kurucusu ve kendi de bir mimar olan Gropius tarafından yazılan manifestoda asıl

amaç olarak gösterilmiştir. Nitekim, Bauhaus atölyelerinde üretilen tasarımlar da Bauhaus'luların tasarladıkları binalar içinde kullanılabilecek nesneler ya da uygulamalardır. Bu çalışmada Bauhaus'un, mimarlıktan çok "tasarım" alanına getirdiği yenilikler, ve Bauhaus'luların tasarım anlayışının devrin sanat akımlarıyla etkileşimi irdelenecektir.

Böyle bir incelemeye başlamak için ise önce sanat ve tasarım kavramlarına açıklık getirmek gerekecektir. Zira bu kavramların günümüzde benimsenen tanımlarını Bauhaus'un öncülüğündeki gelişmelere borçluyuz. Bu kavramlar, ilk bölümde ele alınacak ve tarihsel bakış açısıyla incelenecektir.

"Modern öncesi" (ya da pre-modern), "öncü modern", "modern" sözcükleri ise tanımlanması gereken ikinci bir kavram dizisi oluşmaktadır. Nikolaus Pevsner, Morris'den Gropius'a kadar bütün gelişmeleri modern hareketin öncüsü olarak görmektedir. (Pevsner 1957, s.119) Bu çalışmada ise Bauhaus'un köprü konumu vurgulanarak, bu kurumun kurulmasına dek yaşanan gelişmeler "modern öncesi" (veya pre-modern), genel olarak iki dünya savaşı arasındaki gelişmeler -özel olarak da Bauhaus'un bu gelişmelere olan katkısı- "öncü-modern", ve 1930'lardan itibaren uluslararası mimarlık, rasyonalizm gibi tanımlarla yakından ilgili olan tasarım anlayışı ise "modern" olarak tanımlanacaktır. Böylelikle Paul Greenhalgh'ın "Modernism in Design" adlı derlemesinin giriş bölümünde kullandığı bölümlere sadık kalınmıştır. (Greenhalgh 1990, s.2-5)

Bu arada, modern sanat ile tasarım alanındaki modern hareketi birbirinden ayrı olarak ele almak gerekliliğinin

altını çizmek istiyorum. Greenhalgh'ın da parmak bastığı gibi, modern sanat pek çok akımla çeşitlenen, zengin , canlı ve o oranda da geniş bir alandır. Modern tasarım anlayışı ise belli ilkelerden hareketle başlı başına bir form dili oluşturmuştur. (age, s.5)

Konunun incelenmesinde tarihsel bakış açısına, yani incelenecek olgunun günün siyasal, ekonomik, kültürel parametreleri ile bağlantılarının sergilenmesi anlamında zaman ve mekan içine oturtulması anlayışına sadık kalınmaya çalışılmıştır. Ayrıca, 1919'da kurulmasından 1933'de dağılmasına kadar Bauhaus'un da pek çok anlamda değişimler geçirdiği ve Bauhaus içinde yer almış sanatçı ve eğitimcilerin farklı eğilimlere sahip oldukları gerçeği göz önünde bulundurularak, Bauhaus anlayışı veya tarzı üzerine genellemeler yapmanın sakıncalı olduğu da belirtilmelidir.

Öte yandan, özellikle eğitimde deneysel yöntemlerle hareket edilmiş ve dogmatizmden, belli bir form diline saplanıp kalmaktan bilinçli bir şekilde kaçınılmış olsa da Bauhaus'un - hele Nazi rejiminden kaçarak dünyanın çeşitli yerlerine dağılan Bauhaus'lular sayesinde - yeni bir tutum ve anlayışın hakim olması konusunda çok etkili olduğu da bir gerçektir.

Bauhaus'ta sanat-tasarım ilişkisini ortaya koyabilmek amacıyla, Bauhaus hakkında temel ve genel bilgiler verdikten sonra, gerek Bauhaus'luların gerekse Bauhaus yorumcularının ifadelerinden yararlanarak ve Bauhaus ürünlerinden örnekler eşliğinde belirli sorulara yanıt aranacaktır. Bu soruların başında Bauhaus'un sanata, el işine, zanaata ve tasarıma yaklaşımının dönem dönem nasıl değişerek biçimlendiği, bu değişimlerin devrin sanat

akımlarıyla nasıl bir etkileşim içinde olduğu ve nihayet Bauhaus'un öncüsü olduğu modern tasarım anlayışının genel karakteristiklerinin neler olduğu gelmektedir.

Bauhaus konusundaki kaynakların bir çoğunun henüz dilimize çevrilmemiş olduğu bir gerçektir. Belki de bu yüzden yabancı dillerde konuyu çeşitli boyutlarıyla ele alan sayısız eser olmasına rağmen, dilimizde genelde modern sanat ve tasarım, özelde Bauhaus hakkında yapılmış özgün araştırma ve çalışmaların sayısının sınırlı kalması ise üzücüdür.

Yararlanılan kaynaklar arasında Hans Maria Wingler'in Bauhaus hakkındaki çok önemli belge ve yorumları bir araya getirdiği derlemesinin ve Gillian Naylor'un "The Bauhaus Reassessed - Sources and Design Theory" adlı kitabının özel bir yeri vardır. Bu kitaplardan ilki birincil kaynaklara, yani orjinal ifadelere ulaşmak bakımından, ikincisi ise konuyu tasarım açısından ele alan nadir çalışmalardan biri olarak bu tezin yazılabilmesine çok yardımcı olmuştur. Ayrıca Eberhard Roters'in Bauhaus ressamı hakkında ayrıntılı bilgi veren "Maler am Bauhaus" ve Rainer Wick'in Bauhaus'un özgün eğitim sistemini incelediği "Bauhaus Paedagogik" adlı kitapları da bu çalışmayı farklı açılardan tamamlayan bilgi ve yorumlar içermektedirler.

Son olarak, bu tez kapsamında Bauhaus'un tasarım tarihi içindeki önemini saptamak kadar, sanat alanındaki gelişmelerin ve Bauhaus içindeki sanatçıların etkisinin araştırılmaya çalışıldığını, tezin konuya özgün katkısının bu noktada yoğunlaşacağını belirtmekte yarar vardır.

BÖLÜM 2. ENDÜSTRİ DEVRİMİ VE SANATLAR

2.1. Sanat, Zanaat ve Tasarım Kavramlarına Tarihsel Bakış

Geç Antik Çağ'dan Rönesans'a kadar, sanat, zanaat, bilim ve teknik ile ilgili beceri dallarına eski Yunanca'da "techne", Latince'de "ars" adı verilir ve bunlar arasında bir ayırım gözetilmezdi. (Özer 1986, s.31) Güzellik ile yararlılık birbirini tamamlayan özellikler olarak kabul edilirdi.

Rönesans ile birlikte ressam, heykeltıraş ve mimarlar yeni bir sorumluluk aldılar: yeni bir politik ve kentsel düzen yaratan humanist uygarlık anlayışının sanat eserlerine yansıtılıp yüceltilmesi... Bu da, söz konusu disiplinlerin giderek daha çok düşünsel bir ülkeye hizmet eden ve dolayısıyla özgür sanatlar olarak, eliştiriliğine ve malzemeye bağlı, -amacı seyredilmek değil kullanılmak olan- ürünler meydana getiren disiplinlerden ayrılmalarına neden oldu. (Age, s.33) Güzel ile uğraşmak birinci gruba, faydalı için çaba göstermek ikinci gruba kalıyordu.

Öte yandan, Orta Çağ'a ait kuram-uygulama birliği de yavaş yavaş terk edilmeye başladı. Usta sanatçıların atölyelerinde kendi birikimlerini öğrencilerine uygulama içinde aktarması anlayışı, giderek yerini sanat eğitiminin kurumsallaşması anlamına gelen akademik eğitim anlayışına bıraktı. (Wick 1982, s.50)

Sanat eğitimi veren akademilerin ilk örneklerini Vasari'nin 1561 ya da 1563 yılında kurmuş olduğu "Accademia del Disegno" ve 1593'te Federigo Zuccari'nin Roma'da kurduğu "Accademia di San Luca" oluşturmaktadır. Bu örneklerle rağmen, sanat eğitimi 18. yüzyıla kadar ağırlıklı olarak usta-çırak ilişkisi içinde kalacak, ve sanatçılar bir loncaya bağlı olacaktır. (age, s.51)

18. yüzyılda Aydınlanma felsefesi çerçevesinde, sanatın, bilimin ve etiğin birbirinden ayrı alanlar olarak sınırlarının tanımlanması ve sanatın özel bir deha ürünü olarak görülmeye başlaması, Rönesans'tan beri süren gelişmeler sonunda yeni bir estetik anlayışının benimsenmesi anlamına gelmekteydi. Yaratıcı dehaya verilen önem giderek sanatçıyı toplumun gerçeklerinden uzaklaştırıyordu. Sanatçı ile halk arasındaki bu yabancılaştırmanın arkasında yatan sebeplerden biri de, Rönesans'ın sanat mesenlerinin yerini tüccarların ve koleksiyoncuların almasıdır. Sanat yaratıcısı ile alıcısı arasındaki eski yakınlık ortadan kaybolunca, sanatçı kişisel olarak tanımadığı kimselere -giderek bir sanat pazarına- eserlerini sunar hale geldi. Sanat eserleri maddi durumu yerinde meraklılardan oluşan nisbeten ufak bir topluluğun elinde dolaşıyordu. Sanat da bu ilgili zümre, ya da 19. yüzyıldaki yaygın terimle sanatın kendi için (l'art pour l'art) yapılı hale geldi. Sanat eğitimi veren akademiler de bu sanat anlayışının devam etmesinde önemli rol oynayan kurumlar oldular. (Hauser 1983, s.299-302)

Diğer taraftan el sanatları -ki halk sanatı da bu sınıfa girmektedir- ve zanaatlar belli bir küçümsemeyle "güzel" (fine) ya da "özgür" (liberal) sanatlardan ayrı tutulmaktaydı. 18. yüzyıldan itibaren kullanım amacıyla

Üretilen rnlerin ticari önemi kabul edilmeye başlamıştı. Ancak, endüstrileşme ve mekanik üretimin karşısında el emeği üzerine kurulu bu disiplinler ciddi sorunlarla karşı karşıya gelmişlerdi. El emeği ile uzun zamanda üretilen ürünlerin yerini daha az zamanda, daha ucuza malolan, ancak göze hoş görünmesi için sanki el ile üretilmiş hissi verecek süslerle donatılmış ürünler almıştı. Hem el sanatlarının ve zanaatların bu yeni üretim yöntemleriyle baş edebilmesi, hem de endüstri ürünlerinin estetik değerlerinin arttırılabilmesi için çeşitli önlemler alınması kaçınılmaz hale gelmişti. Sanatçıların ve mimarların yukarıda söz edilen anlayıştan sıyrılıp bu problemlere çözüm aramaları ise ancak 19. yüzyılda gerçekleşebilmiştir. "rn tasarımı"nın ayrı bir disiplin olarak kabul edilmesine dek süren bu arayışlar arasında yer alan Bauhaus bu tezin ana temasını oluşturmaktadır.

Tasarım teriminin tarihsel gelişimi ise şöyle başlar: 1771 baskılı Encyclopaedia Britannica'ya göre dizayn, "bir bina, kitap, resim, vs.nin planı, düzeni, sunumu, ya da konstrüksiyonu" olarak tanımlanmaktadır. Kumaşlara, halılara, ve benzerine uygulanan figürler ile resimlerde figürlerin kontrleri ya da ana çizgileri de dizayn olarak adlandırılmaktaydı. Bu tanımlarda, İtalyan Rönesansı'nın "disegno" kavramının etkisi gözlemlenmektedir. (Balcıoğlu , s.256) Rönesans'ın resim heykel ve mimariyi kapsayan "arti del disegno" terimi, ilk defa tasarlayan ile uygulayan arasındaki farkın ortaya konması ve sanatçının düşünsel ve yaratıcı yönlerinin ön plana çıkarılması açısından önemlidir.

18. yüzyılda Fransız rnlerinin estetik kalitesi hayranlık uyandırmaktadır. Bu etkilenme Fransızların izim anlamında

kullandıkları "dessin" (desen) sözcüğünün dizayn sözcüğü ile karıştırılarak kullanılmasına yol açmıştır. 19. yüzyılda ise, bir başka terminolojik karışıklık ortaya çıkmıştır: Mekanik olarak üretilen ürünlere uygulanan güzel sanatlar anlamında "imalat sanatı" terimi benimsenmiştir. Böylece, güzel sanatlar gibi yapay bir terimin yanı sıra endüstriyel sanat, uygulamalı sanatlar, dekoratif sanatlar, tezyini sanatlar gibi terimler kullanılmaya başlamıştır. (age, s.256-258)

20. yüzyılın başında "tasarım" artık "desen" ile karıştırılmamaktadır. (age, s.258) Sanatçıların ve mimarların başlatmış oldukları gelişmeler sayesinde, yeni malzemelere ve üretim biçimlerine uygun, özgün ürün tasarımları yapılar hale gelmiştir. Ancak bu sefer, sanat ile tasarım arasındaki ayırımın iyi tanımlanmamış olması yeni tartışmalara yol açmıştır. Endüstriyel üretim süreci "teklik" özelliğini yok etmekte, standartlaşmayı zorunlu hale getirmektedir. Bu da kimi sanatçı-tasarımcıların sanatçı özgürlüğü konusunda endişelenmelerine neden olmuştur. Bu tartışmaların en ateşlilerinden biri, Werkbund'un 1914 tarihli Köln sergisinin ardından gerçekleşmiştir. Henry van de Velde ile Hermann Muthesius arasında geçen bu tartışmaya ileride yer verilecektir.

Aslında problem, sanatçı statüsünü bırakıp tasarımcı kimliğini kabul etmede gösterilen gönülsüzlükten kaynaklanmaktaydı. (age, s.258) 19. yüzyıldan miras kalan endüstriyel sanat, uygulamalı sanat terimleri hala kullanılmaktaydı. Ancak 1920'li yılların sonunda, özellikle Amerika'da "endüstriyel tasarım" teriminin ortaya atılmasıyla, "makinarya ya da makina ürünlerine uygulanan sanat" bağlamındaki karışıklık sona ermiştir. (age, s.259)

Endüstri ürünleri tasarımı, sanat uygulaması olma takıntısını bırakarak, başlı başına bir meslek olarak gelişmesini sürdürmektedir.

2.2. Endüstri Devrimi

Endüstri Devrimi teriminin yaygınlaşmasını, Arnold Toynbee'nin 1760-1840 yılları arasında İngiltere'de yaşanan ekonomik gelişmeleri açıklamak için bu terimi kullanmasına borçluyuz. (E. Britannica 1970b) Ancak, Endüstri Devrimi terimi burada belli bir zaman dilimi olarak değil, arka arkaya gelen buluş ve gelişmeleri tüm toplumsal sonuçlarıyla birlikte kapsayan bir süreç olarak ele alınacaktır.

Endüstri Devrimi sürecinde yaşanan başlıca gelişmeler şöyle özetlenebilir:

- 1) Başta demir ve çelik olmak üzere yeni hammaddelerin kullanılması. Metal işleme konusunda yeni yöntemler bulunması ve yeni alaşımlar elde edilmesi.
- 2) Kömür, elektrik, petrol, buhar makinası ve içten yanmalı motorlar gibi yeni enerji kaynakları ve bunlardan yararlanan araçların kullanılması.
- 3) Dokuma ve iplik eğirme makinalarının bulunması.
- 4) Ulaşım, iletişim ve haberleşme alanında buluşlar.

Özellikle tekstil sektöründeki buluşlar sayesinde Endüstri Devrimi olarak anılan sürecin etkisini ilk hisseden ülke İngiltere olmuştu. Diğer buluşlardan bazılarını şöyle sıralayabiliriz: bisiklet, dolma kalem, elektrik ampulu, kamera, daktilo, otomobil, demiryolu, telefon...(Lucie-Smith 1983, s.60-69)

Bütün bu icatlar, tıp ve bilim alanındaki diğer gelişmelerle birlikte toplumsal yaşamı derinden etkileyerek değiştirmiştir.

Bilim alanında gerçekleştirilen buluşların endüstride giderek daha fazla uygulanmasıyla doğal kaynakların etkili kullanılması ve imalat ürünlerinin seri halde üretiminin gerçekleştirilmesi mümkün olmuştu. Bu da üretimin rasyonelleşmesi, işbölümünün artarak yeni fabrika sistemi içinde örgütlenmesi, Giedion'un kullandığı terimle *üretimin mekanizasyonu* anlamına gelmekteydi. (Giedion 1982, s:51)

Bu gelişmelerin sonunda insanoğlunun doğa karşısındaki mücadelesinde elde ettiği başarılar, Aydınlanma felsefesinin temeli olan ilerlemeye ve insan aklına duyulan güveni pekiştiriyordu.

Ancak bu gelişmelerin ekonomik ve toplumsal sonuçları hiç de umulduğu gibi olmadı. Endüstriyel üretimin denetimsiz koşulları insanın doğa karşısında özgürleşmesinin bedelini, makina karşısındaki köleleşmesiyle ödemesine neden oldu. Birdenbire yaşanan kentsel nüfus artışı, şehirleri insanca yaşam gereklerine göre organize olamadan yakalamıştı. Öte yandan, işsizliğin oluşturduğu tehdit karşısında son derece sağlıklı koşullarda ve düşük ücretlerle çalışmak zorunda kalan işçiler, işbölümünün artması yüzünden aynı tekdüze işi saatlerce yaptıkları ve bu arada üretime yaratıcı hiçbir katkıda bulunmadıkları için adeta mekanik üretim sürecinin bir parçası haline gelmişlerdi. Ürettiği ürüne yabancılaşan işçi ve çalışma ve yaşam koşulları pek çok sosyal düşünürün en önemli teması oldu. Üretilen sosyalist teoriler ve ütopyalar bu kitlenin sınıf bilincine kavuşmasına ve toplumsal alanda önemli rol oynamasına imkan

verdi. Sonuç olarak demokrasinin toplumun her kesimine yayılması -kadın hareketleri buna dahil- , üretimde katkısı olan herkesin toplumsal yaşamın her nimetinden faydalanmaya ortak olması anlamında siyasal ve toplumsal düzenlemeler kaçınılmaz hale geldi.

2.3. Sanatın Yeniden Üretilebilirliği, Kitle Sanatı ve Avangard Sanat Akımları

Mekanizasyon sadece kullanım eşyalarının değil sanat eserlerinin de çok sayıda üretilip dağıtılmasına olanak tanımaktaydı. Sanat eserinin tek defaya özgülüğünün ortaya çıkarttığı o estetik yaşantının -Benjamin'in deyimiyle "Aura"nın (hale)- yitirilmesi anlamına gelen bu büyük değişiklik sanatçıların tutumunu da çeşitli biçimlerde etkiledi. (Benjamin 1979, s.11-18)

1909 yılında Marinetti, Futurist Manifesto'da mekanik ve dinamik olana duyduğu hayranlıkla 19. yüzyılın klasisist, romantik, naturalist-empresyonist tarzını reddeden, gelenekçilik karşıtı bir sanat anlayışı sergilerken, modern sanatın da temellerini atıyordu. Futurizm, Sembolizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Dada gibi akımlar, soyutlamaya ve analize eğilimli ve genelde Romantizm karşıtı tutumlar göstermelerine karşın, kökünü Romantizmden alan avangard anlayışta birleşiyorlardı. Avangardizmin temelinde gelenek karşıtı ve yenilikçi olmanın yanı sıra sanatı yeniden yaşamın içine sokma isteği yatar. (Hauser 1983, s.724-727) Kısaca çeşitli "modern" sanat akımlarını birleştiren, historisizmden ve "sanat sanat içindir" anlayışının dar çerçevesinden kurtularak, günün hatta geleceğin yeni baştan

biçimlendirilmesi çabasıdır. Bu çaba, sanat yoluyla toplumun değiştirebileceği inancından kaynaklanmaktadır. Göreceğimiz gibi, Bauhaus'u zamanının diğer akımları ve okulları ile birleştiren de bu anlayıştır.

Sanatçılar, mekanik yöntemlerle üretilen ürünlerin estetik kalitelerinin hem üreticinin hem de kullanıcının -toplumun- yararına arttırılması amacıyla harekete geçtiler. Ancak öte yandan, mekanizasyon ve teknoloji sanatın da niteliğini değiştirdi, sanatçılara yeni olanaklar sundu.

Hauser, mekanik yöntemlerle meydana getirilen ve istenildiği kadar çoğaltılabilen, dolayısıyla geniş kitlelerce aynı anda tüketilebilen sanata "kitle sanatı" adını verir. Gerçi kitapların, gravürlerin, vs çoğaltılması daha önce de mümkümdü, fakat Hauser'e göre kitle sanatını farklı kılan yeniden üretilebilir olması değil, zaten çoğaltılmak ve geniş kitlelere hitap etmek üzere üretilmiş olmalarıdır. (age, s.636) Sanatın geniş kitlelere açık olması ise Hauser'e göre kültürün demokratikleşmesinin bir ürünüdür. (age, s.642)

Hauser kitle sanatından söz ederken bunu radyo, televizyon ve film ile sınırılıyor. (Afişlerden, fotoğraftan söz etmemesi dikkate değer.) Ve bir işin sanatsal değerinin teknik açıdan hangi yöntemle üretilmiş olduğunda değil, sadece bu yöntemin nasıl kullanıldığına bağlı olduğunu belirtiyor. (age, s.644) Hauser ayrıca kitle sanatını bir zamanların halk sanatının çağdaş teknikler sayesinde şekil değiştirmiş hali olarak yorumluyor ve bir tür eğlence aracı olarak görüyor. (Unterhaltungskunst) (age, s.642)

Oysa teknik açıdan yaklaşılsa, fotoğraf, afiş reklam da dahil olmak üzere kitle iletişimine katkıda bulunan her türlü hizmetin üretimini de bu sınıfa sokmak mümkün. Ancak tekrar sanat ve tasarım ayırımına dikkat çekerek, bu tür üretimlerin nitelikleri yüksek olsa bile eğlence ya da iletişim gereksinimini karşılamak amacıyla gerçekleştirilmiş olmaları halinde sanat sayılıp sayılamayacaklarının bir tartışma konusu olduğunun altının çizilmesi gerekir. Bu sanata yüksek bir paye vermek eğiliminden değil, "kitle sanatının" aslında genel anlamıyla bir "tasarım" etkinliği olduğunu kabul etmekten kaynaklanmaktadır.

Bu konuyla ilgili olarak Grafiker Bülent Erkmen'in bir söyleşide söylediklerine konuya açıklık getirecek bir örnek olarak yer vermek istiyorum:

"Tasarım, mesaj, iletişim gibi sözcükler sanat, edebiyat gibi kavramlarla yanyana kullanılmamalıdır. Sanat tasarlanmaz. ... Kısacası sanat, edebiyat, bir mesaj iletmek üzere yola çıkılarak yapılmaz. Sanatın, müziğin, edebiyatın mesajı kendisidir. Mesaj yüklenen sanatta "kendisi" yoktur. Oysa grafik sanatlarda yüklenen mesaj onu kendisi yapar. Açıkçası mesaj onu kendisine getirir. Hatta o, mesajda kendisini bulur. Bu, her türlü tasarım faaliyeti için de, haberleşme faaliyeti için de, tanıtım faaliyeti için de böyledir. Bu ayırımın bilincinde olmayan, bu ayırımı içinde duymayan bir sanatçının elinde bir edebiyat parçası "metin", bir sanat yapıtı "illustasyon" ya da "biblo" ya da "stand" haline her an gelebilir." (Erkmen 1991, s.100)

Nitekim bugün tasarım, grafik, moda, tekstil, ürün tasarımı, gibi pek çok uzmanlık alanına ayrılmıştır. Bu alanların her birinin tasarım eylemi çatısı altında toplanmasının nedeni, sadece endüstriyel üretim koşulları içinde en yeni elektronik ve enformatik buluşlardan

faydalanarak meydana getiriliyor olmaları değil, bir fonksiyon, fayda, ya da hizmet amacı güdülerek gerçekleştirilmiş olmalarıdır. Bu bağlamda da bağlayıcı pek çok etkenle karşı karşıya kalır tasarımcı. Örneğin fotoğraf ve sinemanın böyle bir yarar, ya da amaç gözetilmeden de yapılması mümkün olduğundan, sanat ile tasarım ayırımının teknik çoğaltılabilirlikten başka özelliklerde aranması gerektiği açıktır.

Öte yandan, teknik çoğaltılabilirlik ve endüstriyel üretim ta başından beri sanatçıların ilgisini çekmiş ve seri halde üretilmiş ürünler veya teknoloji, sanat eserlerinin sadece konusunu değil, kendisini de oluşturmuştur. Ready-made'lerden, Pop Art'a, ya da televizyon, video, bilgisayarlar kısacası multimedya kullanılarak gerçekleştirilen düzenlemelere varıncaya dek pekçok örnek vermek mümkündür.

Bir ayırımdan söz etmek zorunda olsak da sanat ve tasarım - bütün kültürel üretimler gibi - birbiriyle yakından ilintilidir kuşkusuz. Üstelik bu tez kapsamında göstermeye çalışacağım gibi, zaman zaman eylem alanları birbirine çok yaklaşmaktadır.

2.4. Üretimin Mekanizasyonu Karşısında Zanaatlar ve Tasarım

Mekanizasyon ve seri üretim sayesinde daha kısa zamanda, daha ucuza, daha büyük miktarlarda üretim yapmak mümkün olabilmisti. Ayrıca Avrupa'daki hızlı nüfus artışı da üretimin hızlanmasını gerektirecek talebi yaratmaktaydı.

Ancak üretilen malların niteliklerine karar vermek bu konuda yeterli yetkinliğe ve birikime sahip olmayan yeni bir sınıfın -sanayicilerin- inisiyatifine kalmıştı. (Pevsner 1957, s.11-12)

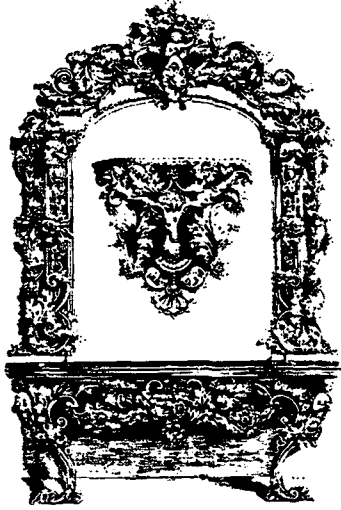
Devrin sanayicileri, başka şeyler eşit olduğunda estetik beğeniye daha çok seslenen ürünün tercih edileceğinin farkına varmışlardı. (Read 1973, s.19) Yeni yeni zenginleşen orta sınıf ise, zaman ve emek harcanarak üretildiği hissi veren ürünleri tercih ediyordu. (Lucie-Smith 1983, s.40) Bu nedenle üreticiler, yeni üretim teknikleri ve malzemelerle yapılan ürünlere halk tarafından tutulacağına inanılan formlar veriyorlar, birtakım süslemeler uyguluyorlardı. (Pevsner 1957, s.11-12)

Herbert Read "Sanat ve Endüstri" adlı kitabında bu konuyla ilgili olarak, "yüz yıl önce imalatçılarımız sanata ihtiyaçları olduğu için bunu da diğer bir mal gibi satın alıp ürünlerine ve hatta doğrudan doğruya makinalara uygulamaya karar vermişlerdi. Her cins ve devirden sanatı alıp uyguladılar; stilleri karıştırıp devirleri bozdular", demektedir. (Read 1973, s.20)

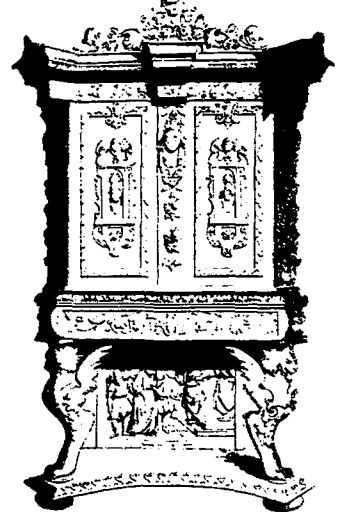
18. yüzyılda, bir zamanlar pahalı ve zor yöntemlerle yapılan süslemeleri, ucuz ve kısa yoldan taklit etmenin yolları keşfedilmeye başlamıştı. (Lucie-Smith 1983, s.39)

19. yüzyılda yeni malzemelerin, işleme yöntemlerinin bulunması ve mekanizasyonun tanıdığı olanaklar, bu eğilimi daha da körükledi. (Resim 2.1)

19. yüzyıldaki bu gelişmelerin sergilendiği, 1 Mayıs 1851'de Kraliçe Victoria ve Prens Albert tarafından ziyarete açılan ve 11 Ekim'deki kapanışına kadar altı



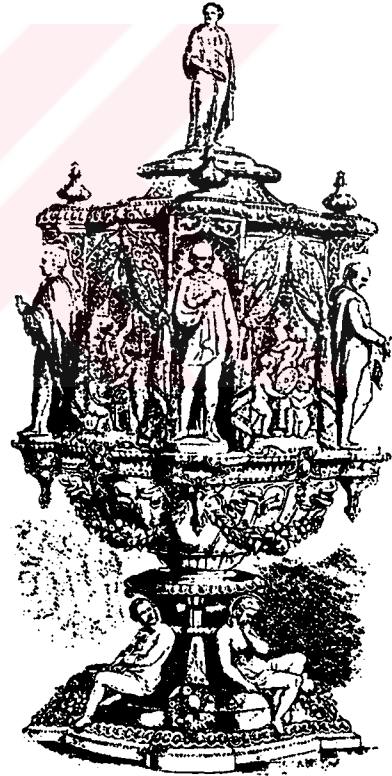
2.1.a



2.1.b



2.1.c



2.1.d

Resim 2.1. 1851 Sergisi'nden örnekler

2.1.a Gutta-percha konsol ve çerçeve

2.1.b Rönesans tarzı dolap; ahşap, oyma izlenimi vermek için yakılmış.

2.1.c ve d Firma Elkington, Mason&Co'dan galvanoplastik işler, kısmen müzelerdeki eserlerden kopya.

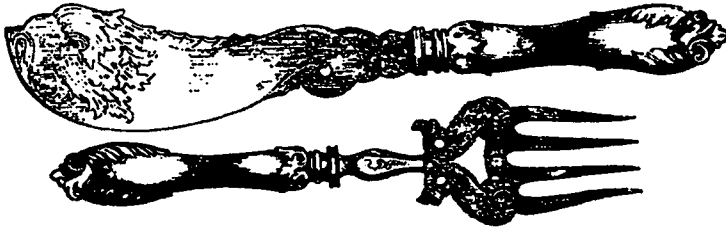
milyondan fazla ziyaretçi toplayan "The Great Exhibition of Industry of all Nations" (Uluslararası Endüstri Fuarı) türünün tarihteki ilk örneğidir. (Mrazek 1966, s.113)

Bu fuar üreticilere eldeki teknik olanakları ve yeni malzeme ve yöntemlerle neler yapılabileceğini gösterme fırsatı tanımıştı. Dünyanın çeşitli yerlerinden ondörtbin katılımcının (age, s.113) ürünlerini biraraya getiren bu büyük organizasyonun gözler önüne serdiği zenginlik ve çeşitlilik halkın ilgisini çekse de -en azından entellektüel çevrelerde- bazı problemleri gündeme getirdi.

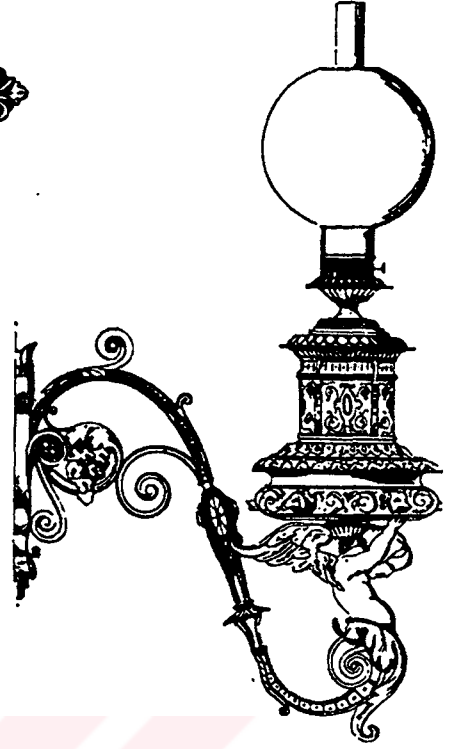
1851'deki serginin düzenleme komitesinde yer alan Henry Cole, burada sergilenen ürünlere sert eleştiriler yöneltenler arasındaydı. (Naylor 1968, s.11) Bunlar arasında İngiltere'de siyasal sığınmacı olarak bulunan Gottfried Semper'in serginin hemen ardından yazdığı "Wissenschaft, Industrie und Kunst" (Bilim, Endüstri ve Sanat) adlı eleştirisi de önemli yer tutmaktadır.

Semper yazısında, İngiltere'de her geçen gün yeni malzemeler, araçlar, makinalar, enerji kaynakları bulunduğunu ve heyecanla kullanıldığını ancak bilimdeki bu gelişmelerin sanat alanında karşılık bulamadığını söylemektedir. (Semper 1966, s.54) (Resim 2.2)

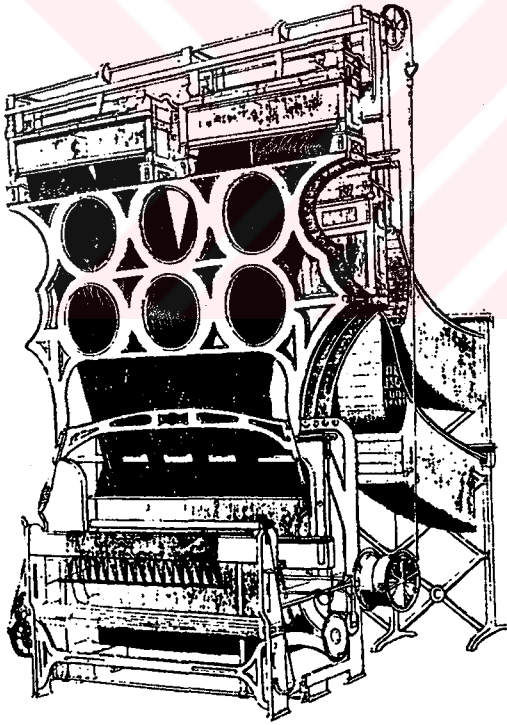
1851 sergisini izleyen yıllarda, üretim yöntemleri ve yeni malzemelere hızla yenileri katıldı (E. Britannica 1970a): Sentetik boyalar, kauçuğun işlenmesiyle elde edilen yeni malzemeler, kontrplağın seri halde üretilmesi, suni taş, ve 1865'te bulunan ilk plastik: selüloid. Bu malzeme kullanılarak, preslenmiş kemik ile yapılmış hissi verecek bir formda üretilmiş olan 1888 yılına ait bir saç tokası



2.2.a



2.2.b



2.2.c



2.2.d

Resim 2.2. 1851 Sergisi'nden örnekler

- 2.2.a Balık için çatal bıçak takımı, Firma Mappin Bros.
 2.2.b Gaz lambası, M. Gogneau freres.
 2.2.c Büyük jakard dokuma tezgahı, Taylor&son.
 2.2.d Ceviz ağacından yatak, Roger&Dear.

kutusu, o devrin taklitçiliğini gösteren iyi bir örnektir. (Lucie-Smith, s.60) (Resim 2.3) Halkın yeni malzemelere ve üretim biçimlerine karşı tutumunu gösteren bir başka örnek de pres camın teknik olarak 19. yüzyılda gerçekleştirilebilmesine rağmen ancak 1920'lerde çok sayıda üretilerek pazara sunulabilmesidir. (Billeter 1979, s.351)

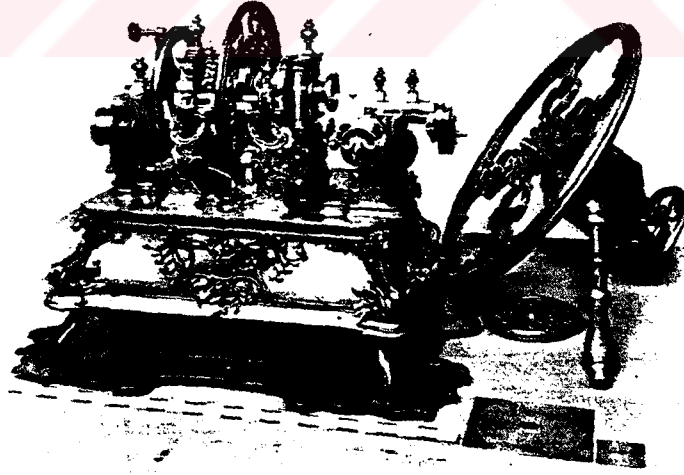
Öte taraftan, sadece yeni malzemeler ve yeni ürünlerin kendilerine özgü formlara kavuşmaları değil, makinanın tüm sonuçlarıyla kabul edilip benimsenmesi de zaman isteyen bir süreçti. Makinanın toplum yaşamına nasıl girmesi gerektiği konusundaki çeşitli görüş ve tutumlar şöyle özetlenebilir:

- 1) makineyi toplumsal ve kültürel pek çok sorunun kaynağı olarak görerek kötülemek ve tamamen reddetmek,
- 2) insanın makineye uyum sağlamasına çalışmak; makineyi daha çekici ve kabul edilebilir kılmak için süsleyerek gizlemek, (Resim 2.4)
- 3) makinenin, mekanizasyonun, yeni hammaddelerin ve üretim biçimlerinin kaçınılmazlığını kabul ederek, makine insan arakesitini, işbölümünü, çalışma düzenini ve etiğini yeniden tanımlamak, daha olumlu sosyal koşullar sağlamanın yollarını aramak, ve nihayet seri halde üretilen ürünlerin ve bu ürünlerin oluşturduğu çevrenin gerektirdiği yeni estetik anlayışı temellendirmek.

Bu uzun sürecin öncülerinden John Ruskin makineleşmenin getirdiği yabancılaşıma konusunda kötümser bir tutum izler, ve endüstrileşmenin hem üretici hem de tüketici için tehlikeli bir süreç olduğunu düşünür. Tüketici için tehlikelidir, çünkü seri halde üretilmiş zevksiz ürünler karşısında, estetik zevkleri gelişemeyecektir, üretici için tehlikelidir, çünkü üretim biçimi üreticiyi üretme



Resim 2.3. Selüloid saç tokası kutusu, Antwerp, 1888.



Resim 2.4. Rose engine (göl makinası), Almanya, 1750.

zevkinden mahrum bırakmıştır. (Wick 1982, s.16) Sonradan biraz yumuşayarak, makineyi insanı gereksiz işlerden kurtarabilecek bir yardımcı olarak görmeye başlar. (Pevsner 1957, s.17)

1849'da yayınlanan "The Seven Lamps of Architecture" adlı kitabının kazandığı ün, Pugin'in malzemeye sadıklık (truth to materials) ve konstrüksiyonun gizlenmemesi (revealed construction) ilkelerinin -Ruskin'in yorumuyla- yayılmasını sağlamıştır. (Wainwright 1990, s.30)

Mekanizasyonun getirdiği problemlere Ruskin gibi sadece estetik açıdan değil, aynı zamanda bir sosyal reformcu gözüyle yaklaşan William Morris de bu ilkelere bağlı kalmıştır. Rönesans'tan beri özellikle de Endüstri Devrimi'nden sonra sanatın toplumsal temellerinin sarsıldığını düşünen Morris, sanatçıları günlük yaşamdan uzaklaşmış olmakla suçlamaktaydı. Sanatın deha ve esinlenmeye değil, el emeğine dayandığını düşünüyordu. (Pevsner 1957, s.13-14) Dolayısıyla, toplumun uygun bir şekilde düzenlenmesi ve herkesde varolduğuna inandığı yeteneklerin eğitilmesi halinde, herkesin kendine zevk verecek bir üretimde bulunabileceğini ve de zevk alarak kullanabileceği eserler meydana getirebileceğini savunuyordu. (Read 1973, s.54)

Bu anlamda ilerici olan fikirleri, uygun yaratma ortamını tasvir etmeye başladığında, hem üretim yöntemleri hem de çalışma koşulları bakımından ortaçağın üretim biçimine bağlılığı dolayısıyla 19. yüzyılın historisizmi içinde kalmaktadır. Ayrıca, el emeği ile yapılan üretimin hem çok zaman aldığı hem de oldukça pahalıya malolduğu gözönünde bulundurulursa, Morris'in fikirlerinin toplumu dönüştürecek

bir boyut kazanmadığı, ancak bu ürünleri satın alabilecek ya da takdir edebilecek bir kitle ile sınırlı kalmış olduğu kabul edilecektir.

Morris'in asıl başarısı kendi adına kurduğu firma için gerçekleştirdiği, kumaş, duvar kağıdı ve tipografi gibi alanlardaki uygulamalarıyla el sanatlarına ve zanaatlara yeni bir hareketlilik kazandırmış olmasıdır. Pevsner'in deyiimiyle "basit bir adamın evinin bir mimar için yeniden uğraşmaya değecek bir iş haline gelmesini veya bir duvar kağıdı ya da bir vazanın sanatçıların hayal gücünü meşgul etmesini Morris'e borçluyuz". (Pevsner 1957, s.14)

Morris'in önderliğinde yetişen yeni tasarımcı-zanaatkar kuşak sayesinde "İngiliz tarzı" büyük hayranlık uyandırmaya başladı. Duvarkağıdı, tekstil, gümüş işleri, kuyumculuk ve mobilya alanında oldukça başarılı örnekler veren Arthur Heygate Mackmurdo, Heywood Sumner, Charles Annesley Voysey ve Charles Robert Ashbee, el sanatlarını ve zanaatları geliştirmek üzere loncalar ve sanatçı grupları oluşturdular. (Naylor 1968, s.13) İngiltere'deki bu Arts and Crafts Movement (Sanat ve Zanaat Hareketi), kıta Avrupası'nda Art Nouveau ya da Jugendstil olarak anılan akımın oluşmasında ve yayılmasında etkili oldu.

Art Nouveau'nun, 19. yüzyılın eklektisizminden ve historisizminden kurtulma yönündeki çabaları sanat, tasarım ve mimarlık alanında geniş yankı buldu. Glasgow, Paris, Viyana, Münih, Berlin, Darmstatt ve Weimar bu akımın önemli merkezleri haline geldiler. Almanya'daki adıyla Jugendstil'in ünlü isimleri arasında, Bauhaus'a varan gelişmeler zinciri içinde adlarına sık sık rastlayacağımız Bruno Paul, Peter Behrens, Otto Eckmann, August Endell,

Joseph Olbrich, Richard Riemerschmid ve elbette Henry van de Velde gibi ünlü mimar ve tasarımcılar bulunmaktadır. (Roters 1965, s.10)

Bu akımın bazı temsilcileri, doğadan esinlenen zengin bir bezeme dilinin ağır bastığı ve mekanik üretime özgü form problemlerine girmeyen (Read 1973, s.45) bir tutum izlerken; bazı tasarımcılar ise kullanım eşyasının fonksiyonlarının açık ve yalın biçimde vurgulandığı ve bezemenin oldukça tutumlu kullanıldığı bir form dili oluşturma çabasına girmişlerdir. (Roters 1965, s.11) Göreceğimiz gibi Bauhaus'un tasarım anlayışının kökeni bu ikinci yaklaşımda yatmaktadır.



BÖLÜM 3. BİR BAŞKA YAKLAŞIM: BAUHAUS

3.1. Almanya'da Endüstrileşme

Nikolaus Pevsner, İngiltere'nin 1860-1900 yılları arasında sürdürdüğü öncülüğü, makineleşmenin mimarlık ve tasarım alanındaki tüm sonuçlarıyla kavrayıp benimseyen Otto Wagner, Adolf Loos, Luis Sullivan, Frank Lloyd Wright ve Henry van de Velde gibi mimarlar sayesinde kıta Avrupası'na ve ABD'ye kaptırdığını, -Art Nouveau'nun hakim olduğu- kısa bir dönemden sonra Almanya'nın modern hareketin odak noktası haline geldiğini savunmaktadır. (Pevsner 1957, s.18-19) Pevsner'e göre bunun sebepleri İngiltere'nin köklü aristokratik geleneği ve toplumsal yapısında aranmalıdır. (age, s.40) Benzer biçimde, Almanya'nın endüstrileşme ve modern hareketin öncülüğünü ele geçirmede gösterdiği başarı da bu ülkeye özgü koşullarla yakından ilgilidir.

Endüstrileşmenin etkisini ilk hisseden ülke olan İngiltere, 19. yüzyılın başlarında küçük aile işletmelerinden fabrika üretimine geçmenin sıkıntılarını yaşıyordu. Oysa Almanya'da 19. yüzyılın ilk yarısında nüfusun gittikçe artan bir bölümü el sanatları, zanaatkarlık ve esnaflıkla uğraşmaktaydı. Üretim fabrikalardan çok küçük aile işletmeleri içinde gerçekleşmekteydi. Fransa'da serbest girişimciliğe Devrim'in hemen sonrasında 1798'de izin verilirken, Prusya'da bu hak ancak 1846'da, Baden, Würtemberg ve Bavyera'da ise 1862'de tanınmıştı.

Almanya'da endüstrileşme süreci 1860'larda başladı, ancak 1871'de gerçekleşen ulusal birleşme sonrasında büyük hız kazanarak kısa zamanda bu konudaki öncülüğü ele geçirecek boyutlara ulaştı. (Giedion 1954, s.5)

Almanya'da endüstrileşmenin ve ulusal devlet kimliğinin kazanılmasının gecikmiş olması farklı bir sosyal ve ekonomik yapının oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Örneğin Almanya'da lonca sistemi 20. yüzyıla kadar sürmüştür. 1871'deki birleşmeden sonra da usta esnaf ve zanaatkarlar önemli bir politik güç oluşturmaya devam etmişlerdir. (Naylor 1993, s.26) Dolayısıyla esnaf ve zanaatkarların endüstrileşme ile birlikte yaşadıkları problemler, siyasal yöneticileri önlemler alma zorunluluğuyla karşı karşıya getirmiştir.

Siegfried Giedion, Almanya'da 20. yüzyılın başından Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasına kadar, iki karşıt eğilimin var olduğunu belirtmektedir. Birincisi, -esnaf ve zanaatkarların da desteğini arkalarına alan- askeri ve resmi devlet görevlilerinin izledikleri tutucu tavidir. Giedion'un sözünü ettiği ikinci eğilim ise, özellikle entellektüel çevrelerde yankı bulan, endüstrileşmenin toplumsal yaşam üzerindeki etkilerini şüphe ile izlemek yerine, değişimlere olumlu bir yön vermeyi deneyen ilerici ve yapıcı tutumdur. (Giedion 1954, s.20) Almanya, bir grup aydın siyaset adamı, sanayici, mimar ve sanatçının girişimleriyle - esnaf ve zanaatkarların tepkisi pahasına - yeni bir tarzı (mimaride Neues Bauen, ya da uluslararası mimarlık, tasarımda modern hareket) oluşmasına zemin hazırlayan da bu yaklaşımdır.

Almanya'daki yöneticilerin tutumuna bir örnek olarak, Hermann Muthesius'un Prusya tarafından inceleme yapmak üzere İngiltere'ye gönderilmesini gösterebiliriz. Muthesius dönüşünde bir bürokrat olarak eğitim alanında önemli kararlar verecek konumdaydı ve Peter Behrens, Hans Poelzig ve Bruno Paul gibi önemli mimar ve tasarımcıyı sanat ve tasarım eğitimi veren kurumların başına getirilmesini sağladı. (Naylor 1968, s.16)

İkinci bir örnek de Hessen Granddukası Ernst Ludwig von Hessen'in, bölgedeki zanaata canlılık getirmeyi amaçlayarak aralarında Olbrich ve Behrens'in de bulunduğu yedi sanatçıyı 1898-99'da Darmstadt'a çağırmasıdır. Darmstaetter Künstler Kolonie (Darmstadt Sanatçı Kolonisi) adıyla anılan bu grup, 1901'de gerçekleştirdiği bir sergiyle bütün sanat türlerini aynı amaç için biraraya getirerek (Gesamtkunstwerk) sanatın yeniden yaşamın bir parçası haline gelmesini hedefleyen modern hareketin bir halkasını oluşturdu. (Wick 1982, s.20-22)

Almanya'da yeni yeni gelişmekte olan endüstrinin patronları ve kimi üreticiler de cesur ve o zamanlar Almanya dışında pek örneği görülmeven girişimlerde bulunuyorlardı. Örneğin kendisi de bir marangozluk eğitimi almış olan Karl Schmidt, kayınbiraderi genç mimar Richard Riemerschmid'e, ve yine bir mimar olan Bruno Paul'e kendi kurduğu atölyede seri olarak üretilmek üzere standart parçalardan oluşan mobilya tasarımları ısmarlıyordu.

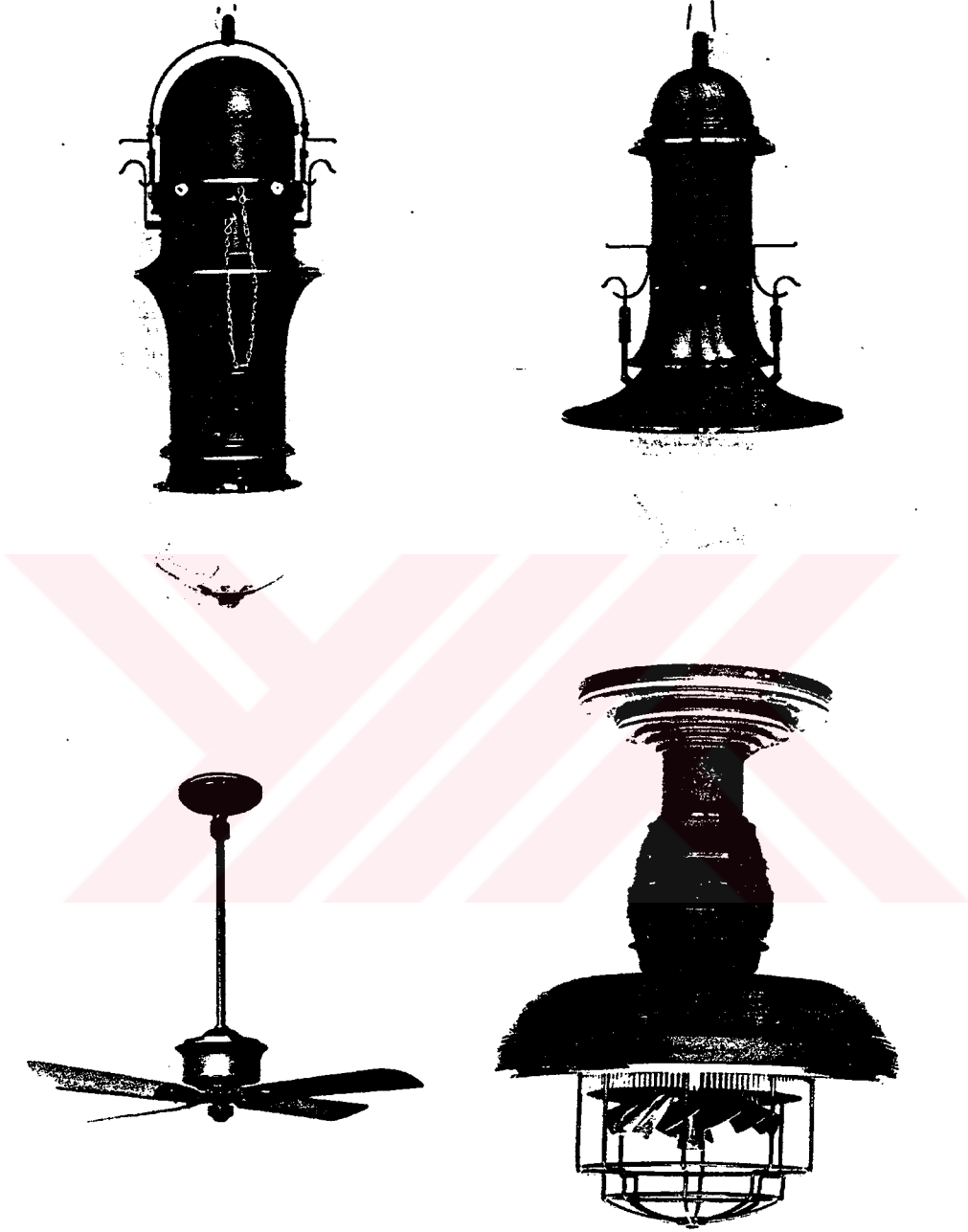
İngiltere'deki Arts and Crafts hareketinden farklı olarak Almanya'daki Atölyeler (Werkstaette) kısa zamanda yarı-seri üretim yapan ve orta sınıfa seslenen merkezler haline geldiler. (Naylor 1993, s.28)

Ancak tasarım açısından cesur denemeler yapılmasına rağmen endüstri ürünlerinin kitlelerle buluşması için bir "endüstri kültürü" oluşması gerekiyordu.

Richard Riemerschmid 1900'de düşük gelir sınıfı için seri olarak üretilecek bir oturma odası takımı tasarlamıştı. Fonksiyonun ön plana alındığı, süslemeye pek az yer verilen bu mobilyalar, 340 Mark gibi ucuz bir fiyata satışa sunulmalarına rağmen 1902'ye dek sadece bir tek alıcı bulabilmişti. Hermann Obrist, 1902'de Die Kunst'un 6. sayısında çıkan "Luxuskunst oder Volkskunst" (Lüks Sanat ya da Halk Sanatı) adlı yazısında "Halk hala basit, sağlam bir halk sanatından yana değil. ... Halk birşeylere benzetebildiği birşey istiyor," demektedir. (Billeter 1979, s.350)

Bu durum girişimcileri yıldırmadı. 1897'de Münih'te "Die Vereinigten Werkstaetten für Kunst und Handwerk" (Sanat ve Zanaat için Birleşik Atölyeler), 1903'te Joeph Hoffmann ve Coloman Moser yönetiminde "Wiener Werkstaette" kuruldu. (Roters 1965, s.11) 1898'de Karl Schmidt'in Dresden'de kurduğu atölye ise 1907'de 300 işçi çalıştıran büyük bir merkez haline gelmişti. (Giedion 1954, s.20)

Bir yandan da Krupps, Hoechst, I.G. Farben, Siemens ve AEG gibi firmaların kurulmasıyla Almanya hızla sanayileşmekteydi. AEG firması 1907'de Peter Behrens'i tasarım danışmanı olarak işe alarak, hem yeni bir işveren hem de yeni bir tasarımcı fikrinin oluşmaya başladığını gösteriyordu. Behrens AEG için fabrika binasından aydınlatma araçlarına, tanıtım kampanyasına kadar pek çok tasarım gerçekleştirerek firma imajı oluşturulmasında katkıda bulundu. (Naylor 1993, s.34) (Resim 3.1)



Resim 3.1. Peter Behrens'in AEG için gerçekleştirdiği çeşitli tasarımlar.

Böylece, Almanya'da hızla gelişmekte olan sanayi ile işbirliği yapabilecek tasarımcılara gereksinim duyulduğu anlaşılmıştı. Öte taraftan Almanya hala, hem ekonomik hem de politik nedenlerle kollanması gereken bir esnaf ve zanaatkar nüfusu barındırmaktaydı. Bu iki grubun da - temelde birbiriyle çelişen - çıkarlarını kollamak ve gelişmelerine katkıda bulunmak amacı ile yola çıkan Der Deutsche Werkbund, Bauhaus öncesi gelişmeler zincirinin önemli halkalarından biridir.

3.2. Der Deutsche Werkbund (Alman Zanaatçılar Birliği)

1890'ların İngiliz tarzı ile Almanya arasındaki köprüyü kuran kişi Hermann Muthesius'dur. 1896'da Prusya hükümeti tarafından altı yıl süreyle İngiltere'de incelemeler yapması için görevlendirilen Muthesius akıl, sadelik ve amaca uygunluğun (Almanca'daki yaygın terimiyle Sachlichkeit) ateşli bir savunucusu olarak geri dönmüştü. Mekanik üretim biçimini kaçınılmaz olarak görmekte ve buna uygun yeni bir form oluşturmak gerektiğini savunmaktaydı. (Pevsner 1957, s.25)

Sanat tarihçi ve Hamburg Sanat Salonu'nun müdürü Alfred Lichtwark, 1896-1899 yılları arasında İngilizler'in düz, cilalı, hafif formlara sahip mobilyaları öven ve "sachlich" güzellikten söz eden konferanslar veriyordu. Almanya'nın Jugendstil sanatçılarından Hermann Obrist, yazar ve şair Wilhelm Schaefer gibi sanatçılar, yüzyılın başında amaca yönelik kesin, temiz hatları övüyorlar, bütün formların "sachlich" bir şekilde meydana getirilmesini savunuyorlardı. (age, s.26)

Muthesius'un 1907'de Berlin Ticaret Yüksek Okulu öğrencilerine hitaben yaptığı konuşmada mevcut üretim hakkında sert eleştirilere yer vermesi çeşitli çevrelerde tepkiler topladı. Özellikle "Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes" (Zanaatçılar Meslek Kuruluşu) işi Kaiser'den Muthesius'un istifasını istemeye dek vardırıdı. Muthesius'un İngiltere'den dönüşünden itibaren yazdığı rapor ve makalelerle ve yaptığı konuşmalarla başlattığı, sonradan "Muthesius Olayı" olarak anılacak olan tartışmalar sonunda 1907'de Der Deutsche Werkbund (Bülent Özer çevirisi ile Alman Zanaatçılar Birliği) kurulmuştur. (Hartmann ve Fischer 1975, s.16,39; Özer 1986, s.235)

Sanatçılarla ticaret ve endüstrinin seçkin temsilcilerini bir araya getirecek bir birlik kurma fikri, 1906'da Dresden'de açılan Üçüncü Alman Zanaatlar Sergisi'nin ardından ortaya atılmıştı. (Conrads 1991, s.16) (Resim 3.2)

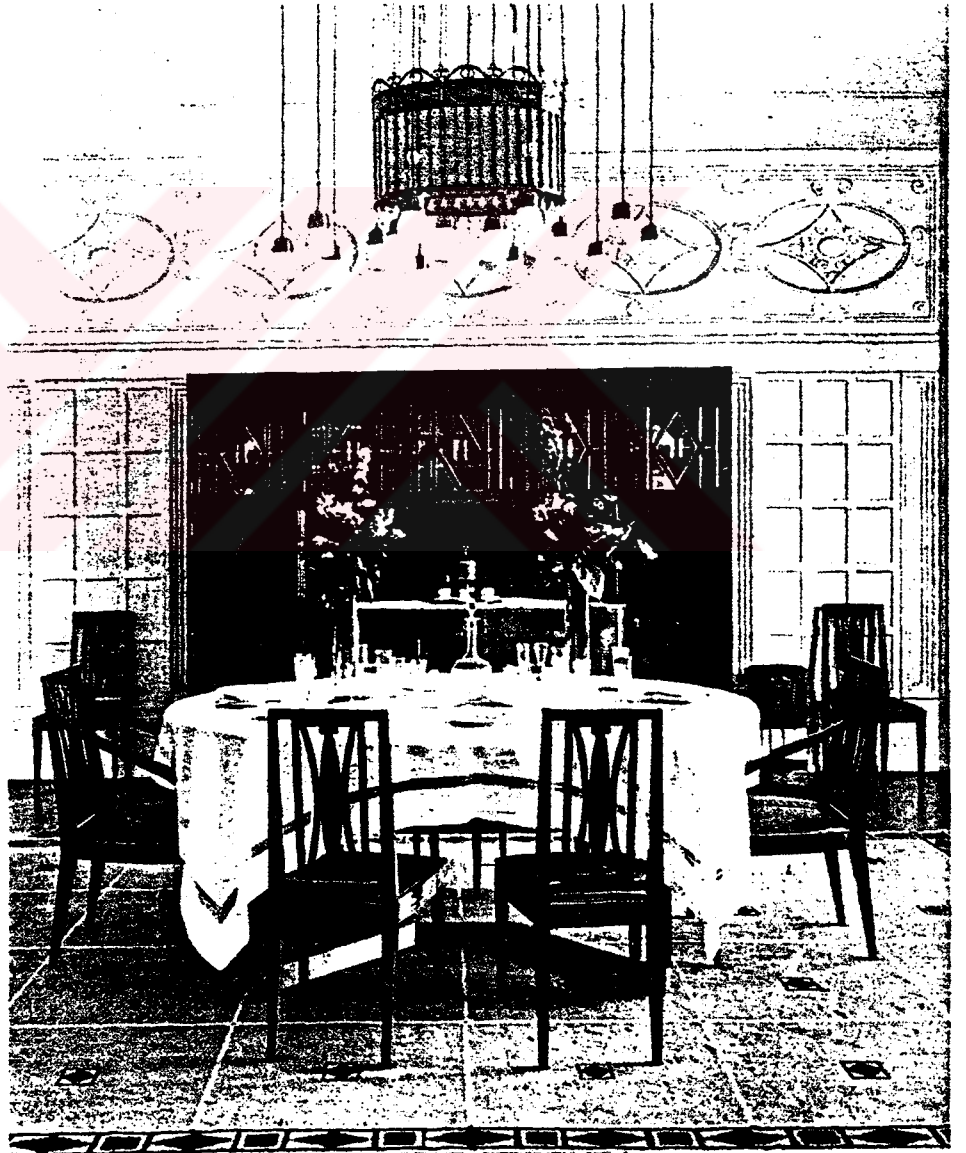
Werkbund'un kuruluşunda imzası olan oniki sanatçı: Peter Behrens, Theodor Fischer, Josef Hoffmann, Wilelm Kreis, Max Lauger, Adelbert Niemeyer, Josef Olbrich, Bruno Paul, Richard Riemerschmid, J.J. Scharvogel, Paul Schultze-Naumburg, Fritz Schumacher'dir; kurucu oniki firma arasında ise Dresden, Viyana, Saalecker ve Münih Atölyeleri (Werkstaette) yer almaktadır. (Hartmann ve Fischer 1975, s.31)

Werkbund'un amacı, programındaki ikinci maddede şöyle özetlenmektedir: "...imalata, sanat, endüstri ve el işçiliğinin işbirliğinde, eğitim, propaganda ve ilgili sorular karşısında ortak tavırla değer kazandırmak." (age, s.28)

3.2.a



3.2.b



Resim 3.2. 1906 Dresden'deki Alman Zanaatlar Sergisi'nden örnekler

3.2.a İşçi evi, "makina mobilyaları", Willy Meyer.
3.2.b Yemek odası, Bruno Paul.

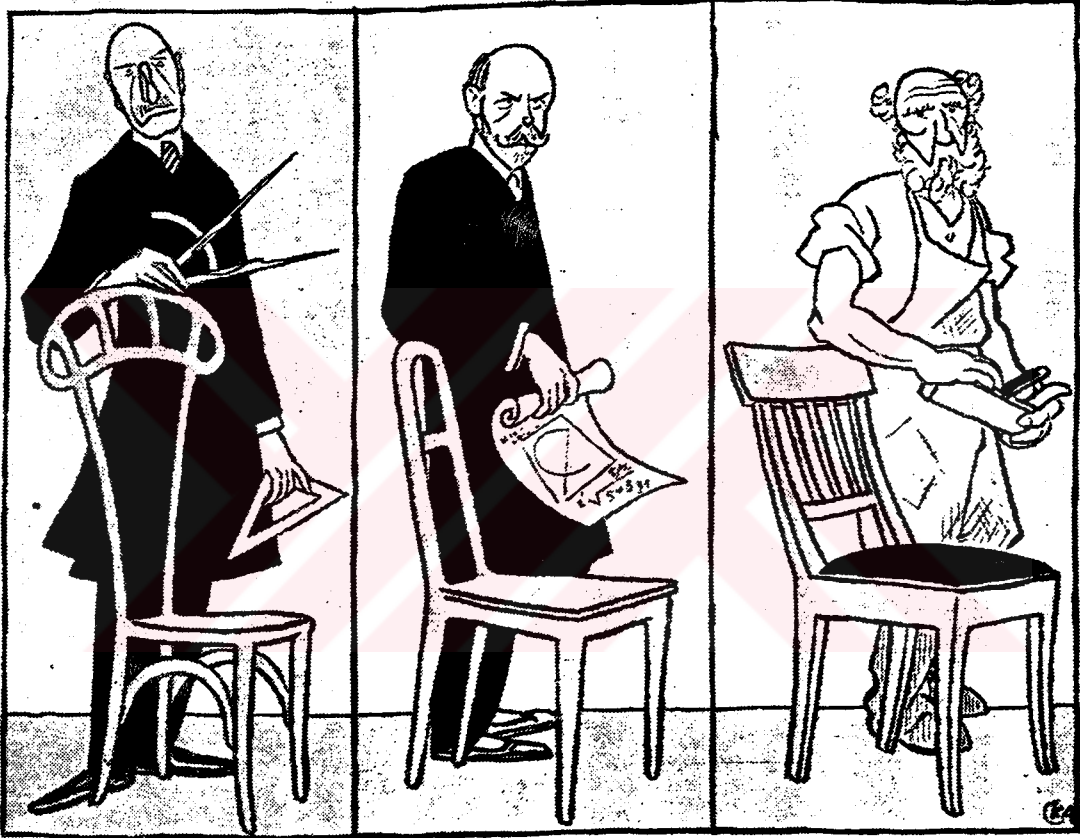
Hartmann ve Fischer, Werkbund'la ilgili önemli belgeleri bir araya getirdikleri "Zwischen Kunst und Industrie: Der Deutsche Werkbund" (Sanat ve Endüstri Arasında: Alman Zanaatçılar Birliği) adlı derlemenin giriş yazısında, Werkbund'un sadece ürünlerin değil, aynı zamanda üretimin koşullarını ve kalitesini iyileştirmek gibi bir idealleri olduğuna dikkati çekmektedirler. Bu amaçla, sanat, endüstri ve el işini (zanaatı) biraraya getirmek isteyen Werkbund üyelerinin, aynı zamanda Almanya'nın uluslararası pazarını geliştirmesine katkıda bulunmak gibi ticari bir motivasyonları da bulunmaktaydı. (age, s.16-17)

Werkbund'un yukarıda özetlenen amaçlarında barınan çelişkiler, 1914'te Köln'de açılan ilk büyük Werkbund sergisinin ardından düzenlenen toplantıdaki tartışmalara da yansımıştır. Gillian Naylor'a göre bu çelişkiler, 19. yüzyılın Arts and Crafts hareketi anlayışının kalıntılarının, yeni çağın gereklerine uygun bir tutum oluşturma çabasıyla uyuşmamasından kaynaklanmaktadır. (Naylor 1993, s.43)

1914 sergisinin ardından gerçekleştirilen toplantıda, Hermann Muthesius, Alman ürünlerinin dünya pazarlarına hitap edebilmesi için, evrensel beğeniye uygun olması gerektiğini, bunun da ancak standartlaşma ile sağlanabileceğini savunan bir konuşma yaparak, katılımcılara bu görüşleri özetleyen on maddelik bir bildiri dağıtmıştır. Bunun üzerine Henry van de Velde, yine on maddelik alternatif bir bildiri hazırlamış ve sanatçının bireyselliğinin öncelikli olduğunu, yaratıcılığın normlar ve kalıplarla sınırlandırılmaması gerektiğini, tersine çeşitliliğin kalite getireceğini savunmuştur. (Ek A) (Resim 3.3)

Von der Werkbund-Ausstellung

Zeichnungen von Karl Arnold



van de Velde schuf den individuellen Stuhl —

Muthesius die Stuhl-Typen —

und Schreinermeister Marangoni den Stuhl zum sitzen.

Resim 3.3. Karl Arnold'un karikatürü, Simplicissimus, 1914.

Altyazı: - Van de Velde bireysel iskemleyi yarattı,
- Muthesius iskemle tipini,
- ve marangoz ustası oturulacak iskemleyi.

Aslında tartışma eski ve yeni görüşlerin çarpışmasından çok, kar amaçlı serbest piyasa sisteminde sanatçının rolünün ve sorumluluğunun ne olması gerektiği konusundaki farklı yaklaşımlardan kaynaklanmaktadır.

Muthesius'a karşı safta görüş bildirenler arasında Bruno Taut ve - August Endell'e daha fazla süre tanıyabilmek için konuşma hakkını kullanmayan - Walter Gropius'un da yer alması dikkat çekicidir. Bu tavır, Taut ve Gropius'un sanatsal yaratıcılığın önemine ve sanatçının toplumu dönüştürmede oynadığı role olan inançları ile açıklanabilir.

3.3. Birinci Dünya Savaşı ve Weimar Cumhuriyeti

Geç başlayan ama hızlı gelişen endüstrileşme, 1890'larda Almanya'yı ekonomik alanda lider konumuna getirmişti. Birinci Dünya Savaşı'nın eşiğine gelindiğinde, pek çok kişi Kaiser 2. Wilhelm'in Almanya'nın üstünlüğünü sonunda sonsuza kadar kanıtlama fırsatı elde ettiği görüşünü paylaşıyordu. Kimi avangard sanatçılar gönüllü olarak orduya yazılmışlardı. Kuruluşundan itibaren Almanya'nın ekonomisine büyük katkıda bulunan Werkbund, "Alman formunun zaferi"nden söz eder olmuştu. Bu heyecanlı atmosfer 1916-17'ye dek devam etti. (Droste 1990, s.16)

Ancak savaşın sonuçları, özellikle Almanlar için hiç de bekledikleri gibi olmamıştı. Sadece Almanya'da iki milyon kişi hayatını kaybetmişti. Bütün Avrupa'nın -Rusya hariç- nüfusu savaş öncesi durumundan % 7 oranında gerilemiş, tarlalar, ormanlar, demiryolları, köprüler, fabrikalar

harap olmuştu. Savaştan yenik çıkan monarşilerin yerine yeni devletler kurulması, sınırların yeniden çizilmesini gerektirmişti... Savaşın yıkıcı sonuçları ve umulanın aksine ordunun aldığı yenilgilerden sonra ülkenin batıdan işgale uğramasının ardından 1918 Kasım'ında Almanya'nın kıyı kentlerinde denizcilerin çıkardıkları ayaklanma hızla ülkenin diğer bölgelerine yayıldı, ve hemen bütün büyük kentlerde işçiler ve askerler (Arbeiter- und Soldatenraete) Alman hanedanlıklarına son verdiler. Kasım Devrimi olarak anılan bu olayların sonunda, sosyal demokratların önderliğinde 1919'un Ocak ayında kadınların ve askerlerin de oy kullanabildikleri bir seçim yapıldı ve demokratik bir cumhuriyet kuruldu. Ancak demokrasiyi Alman ruhuna uygun bulmayan milliyetçi muhalefetin, ve seçimlerden yenik çıkarak Kasım ayaklanmasıyla başlayan sosyalist devrimi tamamlayamamış olan Spartaküsçülerin sosyal demokrat ağırlıklı Weimar Koalisyonu'na darbe girişimlerinde bulundukları 1919-1923 yılları kriz yıllarıdır. 1924'te Sovyetlerdeki rejimi potansiyel tehlike olarak gören Amerika'nın ekonomik desteği ile yeniden kalkınmaya başlayan Almanya, 1929'da Amerika'da patlak veren ve tüm Avrupa'yı derinden etkileyen ekonomik kriz yüzünden büyük sıkıntıya düşmüş, çığ gibi büyüyen işsizlik sorunuyla karşı karşıya gelmiştir. Bu sorunlarla baş edemeyen Weimar Cumhuriyeti dönemi, nasyonel sosyalistlerin iktidara gelmesi ile 1933'te son bulmuştur. (Hilgemann 1984, s:40-117) 1919'da, sosyal demokratların hakim olduğu Thüringen parlamentosunun izni ile Weimar'da kurulan Bauhaus, Weimar Cumhuriyeti ile aynı kaderi paylaşarak, 1933'de nasyonel sosyalist rejim tarafından kapanmaya zorlanmıştır. Bauhaus'un o yılların politik çalkantılarından son derece etkilendiği bir gerçektir. (Resim 3.4)

Resim 3.4. Weimar Cumhuriyeti, 1920-21.

3.4. Bauhaus'un Kuruluşu

1920'de Gropius Bauhaus'u Thüringen Meclisi'nde savunmak zorunda kaldığında, Bauhaus'un eğitimde getirdiği değişikliklerin Almanya için yeni olmadığını, sanat okulları reformunun bir parçası olduğunu vurgulama gereği hissetmiştir. (Wingler 1962, s.52-53)

Bu reformların gerekçelerini ve niteliklerini daha iyi kavrayabilmek için, Almanya'daki eğitim sistemine bir göz atmakta yarar vardır. Almanya'da, 1871'deki birleşmeden sonra Prusya eğitim sistemi ülke genelinde yaygınlaştırılmıştı. Bu sistem içinde, devlet tarafından kurulan sanat akademilerinin yanı sıra loncaların çıracılık sisteminin yerini tutacak eğitimi vermek üzere kurulan ticaret okulları (Handelsschulen) bulunmaktaydı. (Naylor 1993, s.15) Gottfried Semper, "Wissenschaft, Industrie und Kunst" adlı yazısında, bu ikili sistemi, sanat ve zanaat arasındaki çağdışı, hiyerarşik ayırımın sürdürülmesine sebep olduğu için eleştirmektedir. (Semper 1966, s.49) Semper ayrıca akademilerde verilen güzel sanatlar eğitiminin, ister istemez uygulamalı sanatların gelişmesine de katkıda bulunacağı inancını (Naylor 1993, s.15) da eleştirerek, akademilerin ihtiyaçtan fazla sanatçı yetiştirdiğini, bunların bir kısmının çağın gereklerini reddederek geçmişe dönük bir tutum izlediklerini, bir kısmının ise kendilerini geçindirmek için sanat endüstrisine yönelindiklerini belirtmiştir. "Yüksek sanat" için eğitilen sanatçıların, gereken pratik temelden yoksun oldukları için, yani bir seramikçi, kuyumcu, marangoz, vs. olmadıkları için, malzemeye uygun biçimler

geliştiremediklerini ve başarılı ürünler ortaya koyamadıklarını düşünmektedir. (Semper 1966, s.47-48)

Bu durumu düzeltmek için tek çareyi, halkın estetik beğenisini arttırmakta bulur. Çünkü halk, tüketici kimliği ve tercihleri ile ürünlerin biçimlenmesinde rol oynamaktadır. Semper, bu amaçla müzeler kurulmasını, çeşitli sanat eserlerinin ve tasarım ürünlerinin sergilenmesi gerektiğini söylemiştir. Ayrıca, sanat ve endüstri konularında konferanslar ve seminerler düzenlenmesini, sanatçıların atölye eğitiminden geçmesini ("çizim bir araçtır, ürüne uygulanabilmesi gerekir") ve akademilerin değil halkın beğenisinin hakemliğinde sanatçılar arasında rekabet sağlayacak ortam -yarışmalar, konkurlar, vs- önermektedir. (age, s.62-68)

Semper'in İngiltere'de siyasi sığınmacı olarak bulunduğu sıralarda yaptığı gözlemler yıllar sonra Almanya endüstrileşmenin getirdikleriyle karşı karşıya kaldığında gündeme gelmiştir. Semper'in yazılarının Neue Bauhausbücher serisi içinde yeniden yayınlanması tesadüf değildir.

1880'lerde yerel zanaatkarlığı geliştirmek amacı ile, birçoğu müzelerle beraber olmak üzere zanaat okulları (Kunstgewerbeschulen) açılmıştır. Ancak yerel yönetimlerin inisiyatifi ile kurulan bu kurumlar, eğitim yöntemleri bakımından genellikle sanat akademileri gibi geleneklere bağlı bir tutum izlemişlerdir. (Naylor 1993, s.18)

20. yüzyıl başlarında geleneksel tutumu reddederek, sanat eğitiminde teori-pratik bütünlüğünü yeniden kurmayı ve serbest sanatlar-uygulamalı sanatlar ikiliğini ortadan

kaldırmayı amaçlayan tüm anti-akademik hareketler, "sanat okulları reformu" (Kunstschulreform) olarak anılmaktadır. (Wick 1982, s.55)

Rainer Wick "Bauhaus Paedagogik" adlı kitabında bu hareketlerin ortak yönlerini şöyle özetlemektedir:

1. Akademizme karşı olmaları,
2. Sanat eğitimi yeniden el işi (Handwerk) üzerine temellendirmeleri,
3. Atölye çalışmasına, yani uygulamaya önem vermeleri,
4. Bütün sanat ve zanaatları mimarlık bütünü içinde ele almaları (Einheitskunstschule),
5. Temel sanat, biçimlendirme sorunlarının incelendiği ön-kurs (veya hazırlık kursu) (Vorkurs) eğitimi getirmeleri. (age, s.55-59)

Bu konudaki öncü okullardan biri olan ve öğrencilerin atölyelerde eğitim gördükleri Obrist and Debschitz Okulu, savaş öncesi Almanya'sında sanat ve tasarım eğitiminin kaynaşmasına bir model teşkil etmektedir. (Naylor 1993, s.20)

1914'lerde başlayan yabancı karşıtı hareketler sonucu görevinden alınan Weimar Zanaat Okulu kurucusu ve yöneticisi Henry van de Velde, yerine atanmak üzere Hermann Obrist ve August Endell'in yanı sıra o yıllarda mimarlık ve tasarım alanındaki görüş ve uygulamalarıyla dikkatleri çeken Walter Gropius'u önermiştir. Bunun üzerine Walter Gropius, daha cephede bir askerken, endüstri, ticaret ve zanaat alanında sanatsal danışmanlık hizmeti verecek bir eğitim kurumu kurulması önerisini Saksonya Grandüklüğü Devlet Bakanlığı'na 1916 Ocak'ında sunmuştur. Bir mimar

yerine, ufak işletmeleri kollayacak bir zanaat uzmanını yeğleyen yetkililer bu öneriyi önce dikkate almamışlardır. Ayrıca Weimar Güzel Sanatlar Akademisi müdürü Fritz Mackensen, kurmayı düşündüğü mimarlık bölümünün yöneticiliğini Gropius'un üstlenmesini istemiştir. Akademinin personeli 1917'de bu isteği yeniden gündeme getirmiştir. Ancak Gropius, akademizmin kalıntılarını taşıyan bu kurumun amaçlarını gerçekleştirmek için uygun olmadığını düşünmektedir. Araya giren savaş sona erdikten sonra Gropius, 1919'da kendi diplomatik becerilerini ve Berlin Müzesi Müdürü Wilhelm von Bode'nin referansını kullanarak yetkilileri, savaş sırasında kapatılmış olan Zanaat Okulu ile pek çok kadrosu boş olan Akademinin birleştirilmesi halinde, eldeki kaynakları en iyi biçimde değerlendirerek, sanat eğitimindeki modern fikirler doğrultusunda yeni bir kurum kurulması için ikna etmeyi başarmıştır. Bu iki kurumun birleşmesi ile 20 Mart 1919'da "Staatliches Bauhaus" resmen kurulmuş ve Walter Gropius Bauhaus'un yöneticiliğine atanmıştır. (Droste 1990, s.16-17).

3.5. Gropius'un Kişiliği ve Bauhaus'un Düşünsel Temelleri

18 Mayıs 1883 tarihinde Berlin'de doğan Walter Gropius'un ailesinde sanatçılar, mimarlar, eğitimciler ve yöneticiler bulunmaktadır. Dedesi Carl Wilhelm Gropius, Berlin Akademisi üyesi bir mimar ve ressamdı. Schinkel'in yakın arkadaşıydı ve Berlin müzesini yapmıştı. Büyük amcası Martin Gropius Berlin Zanaat Müzesi'nin tasarımcısıydı ve 1867'de Berlin Zanaat Okulu'nun yöneticiliğine atanmıştı. Gropius'un babası da mimardı ve aileye ait Gropius

Kardeşler adlı bir atölye vardı. (Giedion 1954, s.7-8; Naylor 1993, s.50)

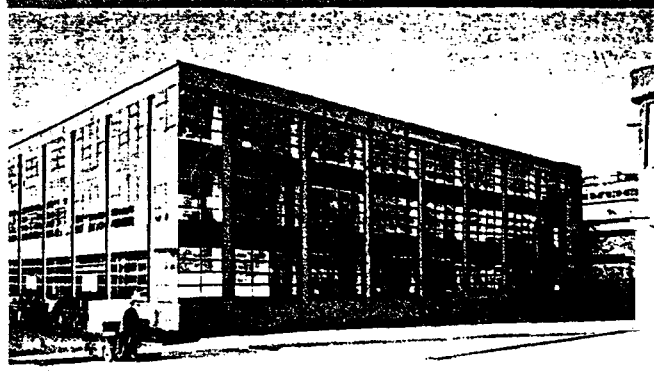
1903-1907 arasında Berlin'de mimarlık okuyan Gropius, 1907'den 1910'a kadar Peter Behrens'in Berlin'deki mimarlık bürosunda çalıştı. Aynı tarihlerde, AEG için Türbin ve montaj fabrikasını gerçekleştirdi. 1910'da kendi mimarlık bürosunu açtı. 1911'de sanayici Karl Benscheid'in siparişiyle Adolf Meyer ile birlikte Fagus fabrikasını gerçekleştirdi. Bu binada cam, çelik ve tuğla yeni bir mimari vokabüler içinde biraraya getirilmiş; duvarlar taşıyıcı olmaktan çıkarılarak, binayı adeta şeffaf bir kabuk gibi çevrelemiştir. (Giedion 1954, s.23; Roters 1965, s.12)

Werkbund'un 1914 Köln sergisine Walter Gropius, bir yönetim binası ve üretim alanından oluşan orta ölçekli bir fabrika modeli tasarlamıştı. (Giedion 1954, s.47) Gropius'un bu dönemde binaları dışında, diesel lokomotif tasarımı (1913), yataklı vagon tasarımı, mobilya tasarımları da vardır. (Resim 3.5, 3.6) Gropius, gerek mimari yapıtlarında, gerekse tasarımlarında mühendisliğin olanaklarını sanatçı duyarlılığıyla birleştirerek, yeni bir tasarım dili oluşturmak yolunda önemli adımlar atmıştır.

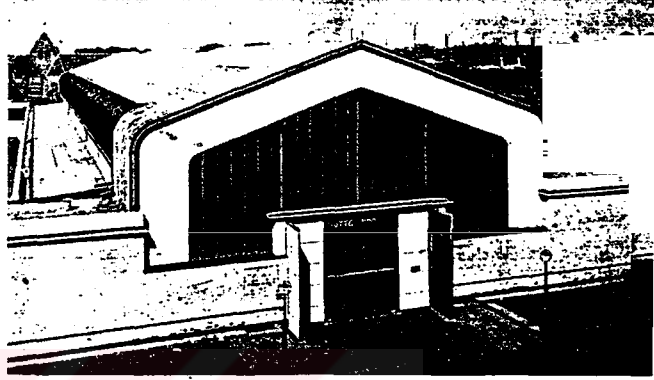
Gropius, 1910'da sanatların birliği temeline dayanan genel bir mimarlık kurumu hakkındaki görüşlerini içeren bir makaleyi sanayici - AEG'nin kurucusu Emil Rathenau'nun oğlu - Walter Rathenau'ya sunmuştu. Gropius bu makalede, standart tiplerde seri halde üretilen yapı birimlerinin, kullanıcının gereksinimlerine göre istenen kombinasyonlarda birleştirilmesi temeline dayanan bir endüstriyel yapı modeli önermekteydi. (Wingler 1962, s.26-27)

Birinci Dünya Savaşı, Avrupa ve ABD'deki bu gelişmelere bir ara verdi. Savaş yılları ve 1917'deki Rus Devrimi Avrupalı sanatçı ve entellektüelleri derinden etkilemişti. Almanya

3.5.a Gropius ve Meyer,
Fagus Fabrikası, 1911.



3.5.b Gropius ve Meyer,
Fabrika binası,
1914 Köln Werkbund Sergisi.



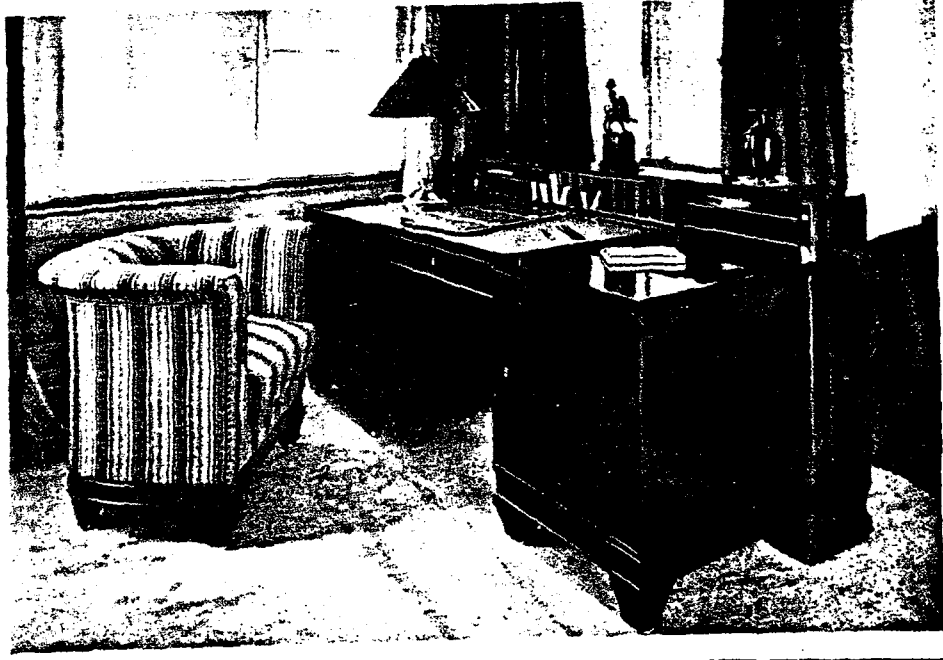
3.5.c Gropius,
Königsberg Vagon Fabrikası
için tasarım, 1914.



3.5.d Gropius ve Meyer,
Yönetim binası,
1914 Köln Werkbund Sergisi.



3.6.a



3.6.b



Resim 3.6. Walter Gropius'un çeşitli tasarımları.

3.6.a Masa ve koltuk

3.6.b Yataklı vagon, 1914 Köln Werkbund Sergisi

açısından, savaştan yenik çıkan ülkenin yeniden inşası gerekiyordu.

Savaş sonrasında Almanya'nın her yanından devrimci sanatçıları bir araya getiren - ve adını Kasım Devrimi'nden alan- November (Kasım) Grubu "...ilk görevimizin bütün enerjimizi genç ve özgür bir Almanya'nın ahlaki yenilenmesini sağlamaya yöneltmek olduğuna inanıyoruz." demektedir. (Harrison ve Wood 1993, s.262)

November grubu ile aynı zamanda ve yakın ilişki içinde kurulan Arbeitsrat für Kunst (Sanat için Çalışma Kurulu) (Conrads 1991, s.28), 1919'da Berlin'de yayınladığı programda şu ilkelere yer verilmiştir: (age, s.31)

"Sanat ve halk bir birlik olşturmalıdır. Sanat artık yalnızca bir azınlığın zevki değil, kitlelerin yaşamı ve mutluluğu olacaktır. Amaç, sanatların büyük bir mimarlığın kanadı altında birleşmesidir."

Nisan 1919'da Arbeitsrat für Kunst'un Berlin'de düzenlediği Tanınmamış Mimarlar Sergisi nedeniyle yayınladığı broşürde ise Walter Gropius şöyle seslenmektedir: (age, s.33)

"Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar, hepimiz zanaatlara dönmeliyiz! Çünkü 'profesyonel sanat' yoktur. Sanatçılar kelimenin gerçek anlamıyla zanaatçıdır ve ancak kendi istençlerinin dışındaki o ender ve kutlu esinlenme anlarında elleriyle ürettikleri kendiliğinden sanata dönüşebilir. Ressamlar ve heykeltıraşlar, yeniden zanaatçı olun, resimlerinizin etrafındaki o galeri sanatı çerçevesini kırın, binaların içine girin, onları renkli peri masallarıyla kutsayın, düşüncelerinizi çıplak duvarlara kazıyın ve teknik zorluklarla ilgilenmeden, hayal gücüyle inşa edin. Hayal gücünün sunduğu nimetler her zaman insanın yaratıcı istencine boyun eğen tekniklerin tümünden daha önemlidir."

Bu metin, Morris'in el işine geri dönülmesi, sanatın yeniden yaşamın bir parçası olması konusundaki görüşlerine ne kadar yaklaşıyorsa, savaş öncesinde teknik olanakları

kullanmaya hevesli olduğunu gördüğümüz Gropius'a da o kadar uzaktır. Savaşın entellektüel çevrelerde manevi olana ve sanatın gücüyle toplumu yeniden inşa etmeye duyulan gereksinimi arttırmış olduğu burada açıkça görülmektedir.

Hem Arbeitsrat'ın yürütücülerinden olan, hem de November Grubu ile yakın ilişki içinde olan Gropius, 1919 tarihli Bauhaus'un programında aynı görüşlere yer vermektedir. (Ek B) 1919'da kurulmuş olan Bauhaus o dönemde bu görüşlerle yola çıkan tek hareket olmamakla birlikte, ileride ele alınacak olan özellikleri sayesinde geçirdiği evrimlerle modern harekete damgasını vuracaktır.

1923'deki Bauhaus sergisi için hazırlanan "Bauhaus Weimar 1919-1923" adlı tanıtıcı yayında Gropius'un "Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses" (Staatliches Bauhaus Fikri ve Yapısı) başlıklı makalesi hakkında Jena'da bir felsefe profesörü olan Carl August Emge 1924 yılında bir konferans vermiştir. Böylece ilk kez bir felsefe profesörü Bauhaus'un felsefi kökenleri üzerine görüş bildirmiş oluyordu. Emge, Gropius tarafından temellendirilmiş olan Bauhaus felsefesini Leibniz ve Hegel'e kadar dayandırmaktaydı. Emge'ye göre Gropius'dan ikiyüzyıl önce Leibniz tarafından ortaya atılan düzenli bir evrenin birliği fikri daha sonra Hegel tarafından ele alınmış ve Hegel bu birlik fikrinden yola çıkarak bütünün parçalarla olan ilişkisini ortaya koymuştur. Gropius'un benimsediği de işte Hegel'in bu "organik birlik" - yani önceden belirlenmiş bir iç düzene göre hareket eden parçaların oluşturduğu bütün - fikridir. 1919 tarihli Bauhaus Programı'nda katedral motifinin yer alması da bu birlik fikriyle ilgilidir. (Grohn 1991, s.14-15) Feininger'in bu katedral resmi, programın başında yer alan: "Tüm görsel sanatların en büyük amacı yapı bütünüdür!" cümlesinde vurgulanan, bütün sanatların kaynaştığı ideal yapıyı simgelemektedir.

Bu manifesto o dönemin sanatçının topluma karşı sorumlu olduğu ve değişime öncülük edeceği inancını ve heyecanını yansıtırken, bu öncülüğün nasıl gerçekleştirilebileceği konusu oldukça cüretkar iddialara rağmen pek açık değildi. Ders programının nasıl şekillendiği konusundaki ayrıntılar 1923 tarihli "Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses" adlı makalede ele alınmıştır. (Gropius 1965, s.38-40) Buna göre Bauhaus eğitimi üç kısımdan oluşmaktadır: (Tablo 1)

"1. Die Vorlehre:

Süre: yarım yıl. Malzeme alıştırmalarıyla bağlantılı temel form dersi
Sonuç: Bir atölyeye kabul edilme."

(1925'ten sonra iki dönemlik Grundlehre (Temel Eğitim) halini alıyor.)

"2. Die Werklehre:

Öğrenim atölyelerinin birinden çıraklık belgesiyle mezun olmak üzere ve form eğitimiyle tamamlanmak üzere

Süre: 3 yıl.

Sonuç: Zannatkarlar odası veya Bauhaus tarafından verilecek kalfalık belgesi."

(1925'te Werklehre (İş Eğitimi) ve Formlehre (Form eğitimi) olarak ikiye ayrılarak Hauptlehre (Genel Eğitim) adını alıyor.)

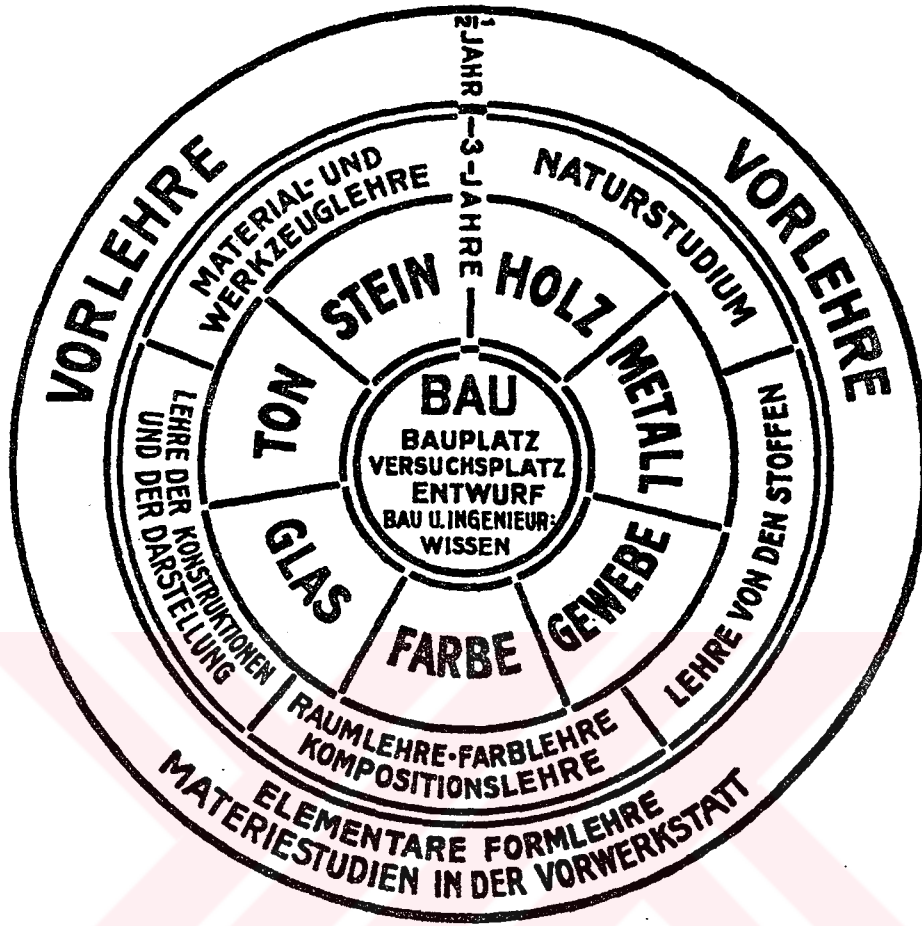
"3. Die Baulehre: (Mimarlık Eğitimi)

Özellikle yetenekli kalfalar için inşaatta el emeği ile çalışma ve Bauhaus'un deneme alanında serbest eğitim.

Süre: performansa ve şartlara bağlı

Sonuç: Zannatkarlar odası veya Bauhaus tarafından verilecek ustalık belgesi."

Bu üçlü yapı Bauhaus'un kapanışına kadar kısmi değişikliklerle sürdürülmüştür. Gropius, eğitimin içeriğini şöyle anlatır:



TABLO 1. Bauhaus'un eğitim planı, 1923.

"1. Werklehre (İş bilgisi):

i: Taş; ii: Ahşap; iii: Metal; iv: Çamur; v: Cam; vi: Renk; vii: Dokuma

Tamamlayıcı Alanlar:

a. Malzeme ve Araç-gereç Bilgisi,

b. Muhasebe, Maliyet Analizi, Kontrat Yazılımı konularında temel bilgiler.

2. Formlehre (Form Bilgisi):

i. Gözlem:

1. Doğa gözlemi

2. Maddelerin Bilgisi

ii. Canlandırma:

1. Çizim

2. Konstruksiyon bilgisi

3. Tüm hacimsel birimler için çizim ve model

yapımı

iii. Biçimlendirme:

1. Mekan bilgisi

2. Renk bilgisi

3. Kompozisyon bilgisi

Tamamlayıcı Bilgiler:

Geçmiş veya çağdaş sanat ve bilimin her alanı hakkında konferanslar."

3.6. Bauhaus'un Kısa Tarihçesi

Çeşitli kaynaklarda Bauhaus tarihi faaliyet gösterdiği şehirlere, yöneticilerine ve eğitim ve çalışmaların içeriğine göre çeşitli dönemlere ayrılır. Burada farklı kaynaklardan yararlanılarak Bauhaus'un 1919-1933 yılları arasındaki faaliyetleri beş dönemde incelenecektir. (Wick 1982, s.30-47; Wingler 1962, s.11-20)

1919-1922:

Bach, Goethe, Schiller, Herder ve Liszt'in de yaşamış olduğu Weimar tam bir sanat kentidir. 1860'da Sachsen Grandükalığı'na bağlı bir sanat akademisi kurulmuş, Max Beckmann, Hans Arp ve Hans Richter gibi sanatçıları da yetiştirmiş olan bu kurum, 1910'da "Grossherzogliche

Saechsische Hochschule für Bildende Kunst" adını almıştır. 1902'de Grandük Wilhelm Ernst, diğer yerel yöneticilerin de yaptığı gibi, hem zanaatları hem de endüstriyel üretimi canlandırmak amacıyla, Henry van de Velde'yi Weimar'a çağırmıştır. Van de Velde'nin başlattığı seminerin başarısı üzerine 1907'de baskı, dokuma, seramik, ciltleme ve değerli metal işleme atölyelerinin yer aldığı "Grossherzogliche Saechsische Kunstgewerbeschule" kurulmuştur. (Naylor 1993, s.49-50)

Kasım 1918'de başlayan ayaklanmalar sonunda kurulan cumhuriyetin ve seçimle başa gelen sosyal demokrat Weimar Koalisyonu'nun yarattığı elverişli ortamda, bu iki eğitim kurumunun Walter Gropius tarafından birleştirilmesiyle "Staatliches Bauhaus Weimar" kurulmuştur. (Resim 3.7)

İlk hocalar arasında Lyonel Feininger, Gerhard Marcks, Johannes Itten, Georg Muche, Oskar Schlemmer, Paul Klee, Lothar Schreyer ve Gertrud Grunow yer alıyor, 1922'de Kandinsky'ye görev veriliyor. (Tablo 2) (Resim 3.8) Yavaş yavaş işlerlik kazandırılan atölyelerin başında bu "form-ustaları" dışında, atölyedeki teknik eğitimden sorumlu atölye ustaları (Handwerkmeister) bulunmaktadır.

Theo van Doesburg 1922'de Weimar'a gelerek bir De Stijl kursu açmıştır. Bauhaus öğrencileri böylece de Stijl'le tanışmışlardır. Bunu izleyen gelişmeler sonucu, Bauhaus içinde fikir ayrılıkları ortaya çıkmış, Itten ve Schreyer Bauhaus'u terk etmişlerdir. Böylece bir anlamda Bauhaus içindeki "ekspresyonist dönem" son bulmuştur. Bu dönemin ünlü çalışmaları arasında 1921'de Gropius ve Mayer tarafından gerçekleştirilen Sommerfeld evi bulunmaktadır.

1923-1925:

1923'de Moholy-Nagy kadroya katılmış, Josef Albers öğrencilikten genç ustalığa terfi etmiştir.



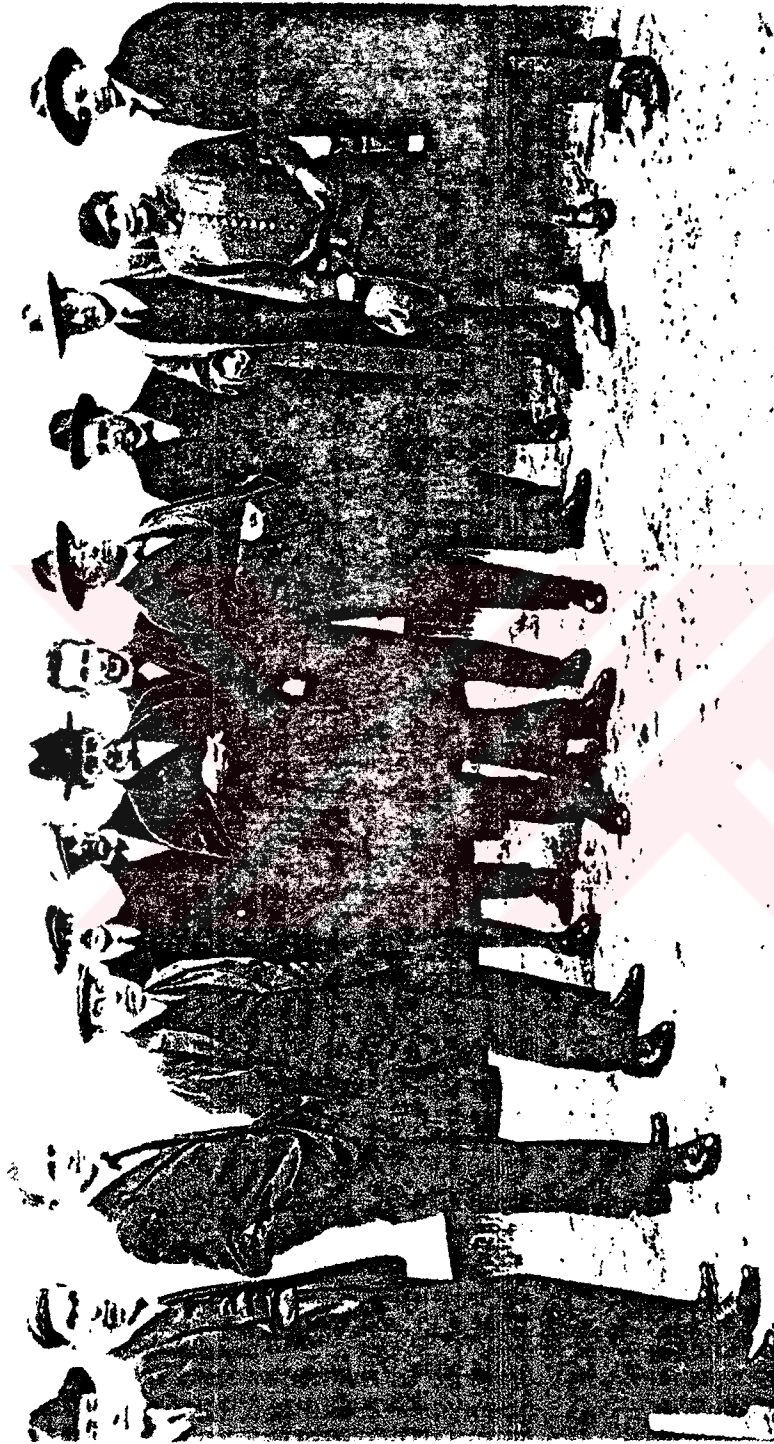
Resim 3.7.a Henry van de Velde'nin tasarımı olan Weimar Güzel Sanatlar Akademisi binası. 1919'dan itibaren Bauhaus'un idari birimleri ve stüdyolar bu binada bulunmaktaydı.



Resim 3.7.b Henri van de Velde'nin 1907'de kurduğu Weimar Zanaat Okulu. 1919'dan sonra Bauhaus atölyeleri Henri van de Velde'nin tasarladığı bu binada yer aldı.



TABLO 2. Bauhaus elemanlarının hangi tarihlerde Bauhaus'ta bulunduklarını gösteren tablo.



Resim 3.8. Bauhaus ustaları: (soldan sağa) J. Albers, H. Scheper, G. Muche, J. Schmidt, W. Gropius, M. Breuer, W. Kandinsky, P. Klee, L. Feininger, G. Stölzl, O. Schlemmer.

1923'te Bauhaus'un dört yıllık bütün etkinliklerinin sergilendiği "Bauhaus haftası" gerçekleştirilmiştir. Gropius, programlarını açıklayan "Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses"i yayınlamıştır. Schlemmer'in Triadisches Ballet'inin ilk gösterimi gerçekleşmiştir.

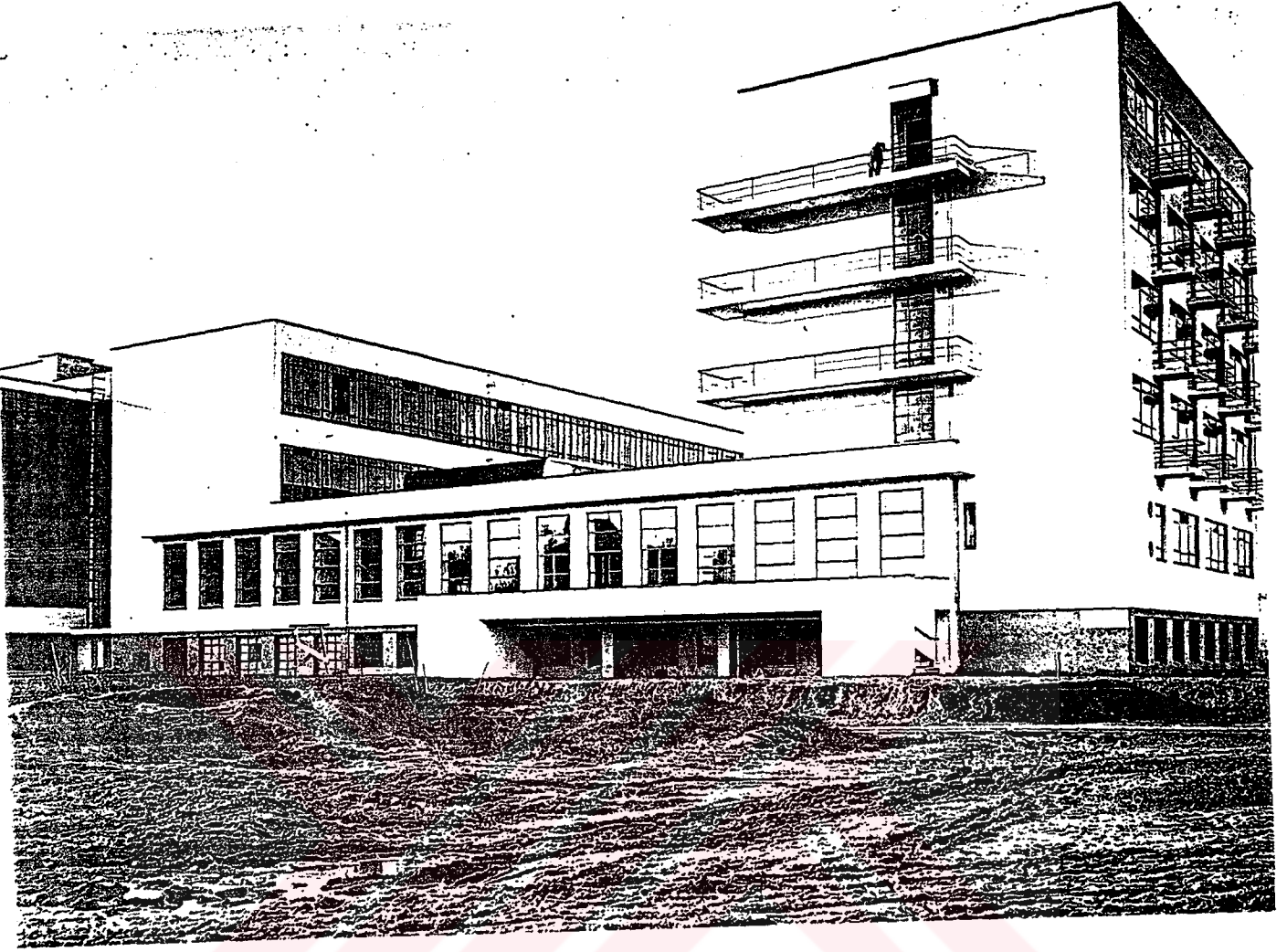
40.000 nüfuslu Weimar'da, genelde zanaata dayalı küçük işletmeler bulunmaktadır. Zamanla bu çevrelerden gelen tepki yoğunlaşınca, sağa kayan yerel yönetim bu tepkileri daha fazla dikkate almak zorunda hissetmiştir. Yeterli mali destek bulamayan Bauhaus, Dessau'ya taşınmak zorunda kalmıştır.

1925-1927:

Weimar gibi Dessau da bir başkenttir. Fakat Weimar'dan farklı olarak 1920'lerde öndegelen bir endüstri kentidir. Bu da Bauhaus'un endüstri ile işbirliği içinde olma hedefi için uygun bir zemin oluşturmaktadır. (Naylor 1993, s.124) Dessau Belediye Başkanı Fritz Hesse'nin katkısıyla Bauhaus binası ve Ustaların evleri inşa edilmiştir. (Resim 3.9)

1926'da okul "Hochschule für Gestaltung" (Tasarım Yüksek Okulu) ünvanını almıştır. Öğrencilere mezuniyetlerinde "Bauhaus Diploması" verilmeye, "usta" yerine profesör ünvanı kullanılmaya başlamıştır. Zanaatkar belgesi için sınav kalkmıştır.

Herbert Bayer, Marcel Breuer, Hinnerk Scheper, Joost Schmidt ve Gunta Stölzl eğitimlerini tamamlayarak öğretim kadrosuna alınınca, atölyelerde biri form-ustası, biri atölye-ustası olmak üzere iki eğiticiye gerek kalmamıştır. Bauhaus'taki çalışmalarda endüstri ile işbirliğine ağırlık verilmeye başlamıştır. 1925 tarihli ders planında yer alan amaçlara "bina yapımı ve iç donanımı için uygulamalı deneysel çalışmalara yer verilmesi ve endüstri ve el işi (Handwerk) için standart modeller geliştirilmesi" (Ek C) eklenmiştir. Atölyelerde üretilen prototiplerin endüstriye



Resim 3.9. Bauhaus'un Dessau'daki binasının güney doğudan görünümü. Solda cam cepheli bölüm atölyelere ait, yanında idare bölümü, ortada yemekhane ve konferans salonu, sağdaki yüksek bölümde ise öğrenci yatakhane bulunmakta. Walter Gropius Dessau'da bu bina dışında ustalar için evler de tasarlamıştır.

ulaştırılması ve bu yolla okula gelir sağlanması amacıyla Bauhaus GmbH (Bauhaus Limited Şirketi) kurulmuştur.

"Reihe der Bauhausbücher" (Bauhaus Kitapları Serisi) ve bauhaus adlı dergi yayınlanmaya başlamıştır. Artık Bauhaus uluslararası alanda tanınmaktadır. Politik alanda ise tepkiler artmıştır.

1928-1930: "Hannes Meyer'in Başkanlığı":

1928'de Gropius'un istifası üzerine 1927'de kurulan mimarlık bölümünü yürütmekte olan Hannes Meyer Bauhaus'un yöneticiliğini üstlenmiştir. Gropius'la birlikte, Bayer, Breuer ve Moholy-Nagy Bauhaus'dan ayrılmışlardır.

Ders programı ve atölyeler yeniden düzenlenmiş, mimarlık bölümü ile atölyeler şu şekilde organize edilmiştir: mimarlık-iç mimarlık, reklam, fotoğraf, dokuma. (Ek D)

Kandinsky ve Klee bağımsız resim atölyeleri kurmuşlardır. Tasarım çalışmalarının en başarılı dönemi yaşanmaktadır. Bauhaus içinde sol eğilimli politik tavırlar güç kazanınca, Dessau belediye başkanı Meyer'i istifaya zorlamıştır. Meyer, bazı öğrencilerle birlikte Moskova'ya gitmiştir.

1930-1933: "Ludwig Mies van der Rohe'nin Başkanlığı":

Ludwig Mies van der Rohe yöneticiliğe başlar başlamaz Bauhaus'un politika dışı kalması için çaba göstermiştir. 1930'da Paris'te gerçekleşen Deutsche Werkbund sergisi Bauhaus'un uluslararası alanda daha da tanınmasını sağlamıştır.

Bauhaus, 1932'de Dessau'dan ayrılmak ve Berlin'e taşınmak zorunda kalmıştır. Berlin'de özel bir enstitü olarak boşaltılmış bir telefon fabrikasına yerleşmişlerdir. Fakat kısa süre sonra kapanma kararı alınmıştır.

BÖLÜM 4. BAUHAUS'TA SANATÇILAR VE TASARIM

Bauhaus faaliyetlerinin tarihsel açıdan beş bölümde incelenmesi, Bauhaus içinde çeşitli dönemlerde hakim olan tutum ve tercihlerin belirlenmesi açısından önemlidir. Bu tez çerçevesinde özellikle ele alınan sanat ve tasarım etkileşiminin de Bauhaus'un çeşitli dönemlerinde farklı rotalara oturduğunu izlemek mümkündür.

1919 tarihli Bauhaus Programı'nda bütün sanatsal faaliyetlerin nihai amacının "yapı" olduğu savunulmaktadır. Walter Gropius'un çeşitli yazılarında, mimar ile sanatçı kavramlarını değiştirerek kullandığına tanık oluruz. Bu tutumun arkasında sanatın bütün dallarının, hatta mimarlığın ve tasarımın aynı temel yaratıcı ilkelere dayandığı inancı yatmaktadır. Bu inanca göre yapılması gereken, bu temel ilkeleri tanımlamak ve yeniden yaşamın bir parçası haline gelmesi arzulanan yaratma eylemini ve buna uygun yeni estetik anlayışı oluşturmaktır. Yaratıcı ilkelerin temeline inerek incelemek, modern sanatçıların da amacıdır. Asıl hedefi bütün sanatların içinde kaynaşacağı mimariye ulaşmak olan Bauhaus içinde mimarlardan önce bu - modern- anlayışa sahip sanatçılara görev verilmiş olması bu sebeptir.

Temel ilkelere dönerek materyallerin ve formların doğasını incelemek gibi bir görevin altından kalkmanın ancak belli niteliklere sahip sanatçılar tarafından gerçekleştirilebileceğini vurgulayan Siegfried Giedion, temel eğitimin ve Klee ile Kandinsky'nin Bauhaus'daki

alışmalarının Bauhaus fikrinin somutlaşmasında önemli rol oynadığını belirtmektedir. (Giedion 1954, s.40-42)

Bauhaus'ta - ya da onunla sıkı ilişki içinde - bulunmuş olan sanatçıların kişisel katkılarına değinmeden önce, bu katkıların en çok hissedildiği, geçmiş eğitimi ve birikimi ne olursa olsun her Bauhaus öğrencisinin zorunlu olarak katıldığı Vorkurs, ya da sonraki adıyla Grundlehre (temel eğitim) derslerini incelemek yerinde olacaktır. Çünkü bu dersler bir anlamda "temellere inme" alışmalarının hem teorik hem pratik zeminini oluşturmaktadır.

4.1. Temel Eğitim

Walter Gropius, eşi Alma Mahler vasıtasıyla tanıştığı Johannes Itten'in eğitim yöntemlerini beğererek kendisini Bauhaus'a çağırmıştır. 1919'da Bauhaus'a gelerek buradaki Vorkurs eğitimi başlatan Itten'in 1923'de ayrılmasından sonra, aslında ilkokul ğretmeni olmasına rağmen Bauhaus'a ğrenci olarak katılan Josef Albers eğitimini tamamlayarak materyal çalışmalarını yönetmeye başladı. Moholy-Nagy kadroya alınıp, bütün Vorkurs'un yöneticiliğine getirildiği zaman, her ikisi de bağımsız olarak yanyana çalışarak n eğitimi daha da geliştirdiler. Albers'in Dessau'da resmen eğitim kadrosuna alınmasından sonra, Albers birinci dönemin Vorkurs'unu, Moholy-Nagy ise ikinci dneminkini üstlendiler. Moholy-Nagy 1928'de Bauhaus'dan ayrılınca temel eğitimin başına Albers geçti ve okulun 1933'deki kapanışına kadar bu görevde kaldı. (Bayer ve Gropius 1955, s.88)

Dessau'ya taşınıldığında, Bauhaus'a 1921'de katılan Klee'nin ve 1922'de katılan Kandinsky'nin katkılarıyla, temel eğitim programı genişletilerek, bir dönemlik Werkgrundlehre, iki dönemlik Formgrundlehre ve tamamlayıcı bilimsel dersleri kapsayacak şekilde yeniden organize edilmiştir. (Wingler 1962, s.118-119)

1928'de, Hannes Meyer yöneticiliğe başladığında temel eğitim derslerinin organizasyonu şöyleydi:

Albers'in Dersi: İş Eğitimi (Werklehre)
(1. Sömestr)

Kandinsky'nin Dersi: (1. Sömestr)
1. Soyut form elemanları
2. Analitik çizim

Klee'nin Dersi: Yüzey Biçimlendirme Temel Eğitimi
(2. Sömestr)

Schlemmer'in Dersi: Canlı Modele Bakarak Çizme
(3. Sömestr)

Joost schmidt'in Dersi: Yazı (1. Ve 2. Sömestrler)

Ayrıca, Kandinsky ve Klee serbest resim dersleri, Schlemmer sahne ve Joost Schmidt plastik (hacimsel biçimlendirme) derslerini yürütmekteydiler. (age, s.151-153)

Temel eğitim derslerinin içeriklerinin sırayla incelenmesi, hem Itten, Klee, Kandinsky gibi sanatçıların ve Albers ve Moholy-Nagy gibi sanatçı-tasarımcıların Bauhaus'taki temel eğitim programına ve dolayısıyla Bauhaus'un teorik ve pratik gelişmesine yaptıkları katkıları, hem de Bauhaus içinde yaşanan değişimlerin önemli bir boyutunu ortaya koyacaktır.

4.2. Johannes Itten

1888 İsviçre doğumlu olan Johannes Itten, bir süre öğrenim gördüğü Cenevre Güzel Sanatlar Akademisi'ni yetersiz ve geri kalmış eğitim yöntemleri yüzünden eleştirirken, 1913'te Stuttgart Akademisi'nde Adolf Hölzel'i tanınması yaşamının dönüm noktası olmuştur. Kendi gibi Hölzel'in öğrencisi olan Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Otto Meyer-Amden ve Ida Kerkovius'u burada tanıyarak, görüş alışverişinde bulunmuştur. (Roters 1965, s.46) 1916'da eğitimini tamamlayan Itten Viyana'ya yerleşerek kendi sanat okulunu kurmuştur.

Itten'in pedagojik yaklaşımının kökeninde, 1825'te Fröbel'in yuva çocuklarının silindir, koni, küp ve kürelerle oynayarak yaratıcılıklarını geliştirmeyi amaçlayan çalışmalarının, Pestalozzi'nin benzer yöntemlerinin, Montessori'nin "yaparak öğrenme" metodunun, ve nihayet "çocuk sanatını" keşfeden Franz Cizek'in izlerini buluruz. Cizek'in 1900'lerde Viyana Zanaat Okulu'nda çocuklar için açtığı resim dersleri dünya çapında ün kazanmıştı ve çocukların resimleri çeşitli yerlerde sergilenmişti. Cizek'in, öğrencilerin işleri üzerinde düzeltme yapmadığı ve çocukları çalışmaya hazırlamak için plak çalarak tempo tutmalarını istediği bilinmekteydi. (Stelzer 1968, s.35-36)

Itten, Gropius'un önerisi üzerine ondört öğrencisini alarak Viyana'dan Weimar'a geldiğinde kendiliğindenlik (spontanite), algılama, duyumsama ve dışavuruma (ekspresyon) dayalı yöntemler kullanmıştır.

Asistanı Gertrud Grunow ile birlikte geliştirdikleri rahatlama, ses ve nefes alıştırmaları, öğrencileri yaratıcı sürece hazırlamak için başvurulan bir yöntemdi. (Itten 1963, s.17)

Itten, hocası Hölzel'in renk ve form teorisinden yola çıkarak kendine ait, karşıtların kontrastına dayanan genel bir teori oluşturmuştur. (Roters 1965, s.47) Bu yaklaşım, malzeme ve doku, form ve renk, ritm ve ekspresif formların oluşturdukları açık-koyu, sıcak-soğuk, sert-yumuşak, küçük-büyük, uzun-kısa, dar-kalın, yatay-dikey, gibi kontrastların algılanmasına dayanıyordu. (Itten 1963, s.17)

Itten'in pedagojik yaklaşımı genel olarak bir başka karşıtlığın - öznel olanla nesnel olanın - dengesini kurmak üzerine kurulmuştur. Amacı, öğrencilerin bir yandan yerleşik kabullerden kurtularak özgür, kişisel yaratıcılığın yollarını bulmalarını ve kendilerini tanımalarını; diğer yandan da yaratıcılığın temellerini oluşturan form ve renk kurallarını keşfederek "nesnelliğin dünyasının kapısını açmalarını" sağlamaktı. (age, s.10)

Yukarıda sıralanan amaçlara ulaşmak için Itten'in izlediği yol ise şöyle özetlenebilir:

1. Doğa incelemeleri: a) Çeşitli materyallerin karakteristik özelliklerini inceleyerek aktarabilmek, b) eldeki materyallerle biçimlendirme çalışmaları.
2. Çeşitli materyallerle plastik kompozisyon çalışmaları.
3. Eski ustaların eserlerinin analizi. (Bayer ve Gropius 1955, s.30)

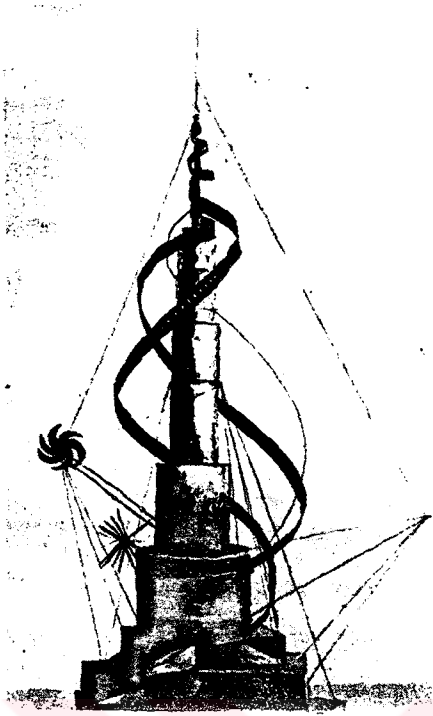
Itten'in Bauhaus'ta başlatmış olduğu, deneme niteliği de taşıyan bir sömestrlik bu Vorkurs'u başarıyla tamamlayan öğrenciler kendi yetenek ve eğilimlerine göre seçecekleri

bir atölyeye kabul ediliyorlardı. Itten'e göre öğrenci, malzeme ve doku çalışmaları sayesinde hangi malzemenin kendisi için daha çekici olduğunu bulabilmekte, böylece meslek seçimi kolaylaşmaktadır. (Itten 1963, s.10)

Itten, 19. yüzyıl Romantisizmi ve savaş öncesi Ekspresyonizminin bir uzantısı olarak yorumlanan (Naylor 1993, s.77) yaklaşımı ve karizmatik kişiliği ile, Bauhaus'un ilk dönemindeki yaratıcı çalışmalar üzerinde oldukça etkili olmuştur. Bu dönemde atölyelerde üretilen çeşitli eserlerde, özellikle Sommerfeld Evi'nin metal ve ahşap işlemleri ve dokuma atölyesindeki bazı işlerde Itten'in Vorkurs'undaki çalışmaların izlerini bulmak mümkündür. (Resim 4.1-4.7)

Itten'in, dışa dönük, bilimsel ve teknolojik gelişmenin önemli olduğu batı düşüncesine karşı denge unsuru olarak gördüğü içe dönük, ve bireysel gelişmeye dayalı doğu felsefesi ile ciddi biçimde ilgilenmesi (Itten 1963, s.11) ve Mazdaznan adlı bir dini gruba üye olması, sadece pedagojik yöntemlerini değil, Bauhaus'taki yaşamı da derinden etkilemiştir. Nitekim Gropius'un o zamanki eşi Alma, sadece tahıl ve sebze pişen, sürekli soğan sarımsak kokan Bauhaus mutfağından söz etmektedir. (Wolfe 1982, s.15) Metafizik eğilimleri olan Muche, Klee, Kandinsky, Schreyer ressamlar, hep bu dönemde Bauhaus'a katılmışlardır.

Ancak bir süre sonra, Itten'le Gropius'un yolları ayrılır. Gropius 1922'de Bauhaus Ustalarına hitaben yazdığı yazıda bu durumu şöyle anlatmaktadır: "Itten Usta kısa süre önce, piyasaya ve dış dünyaya tamamen sırtımızı dönerek bireysel işler yapmak, ya da endüstri ile ilişkiye geçmek arasında bir karara varmamız gerektiğini savundu. Sanırım burada



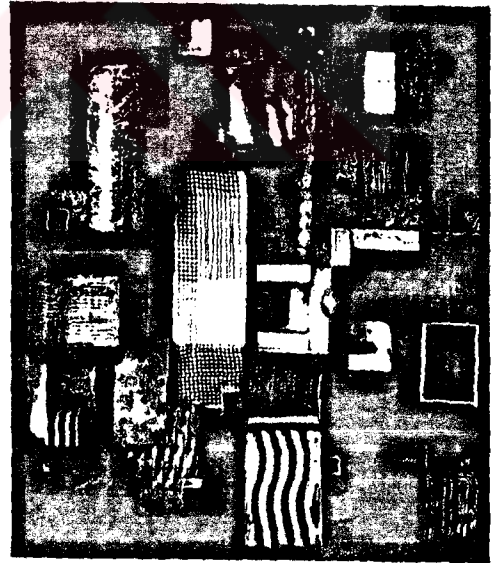
4.1.a



4.1.b



4.2.

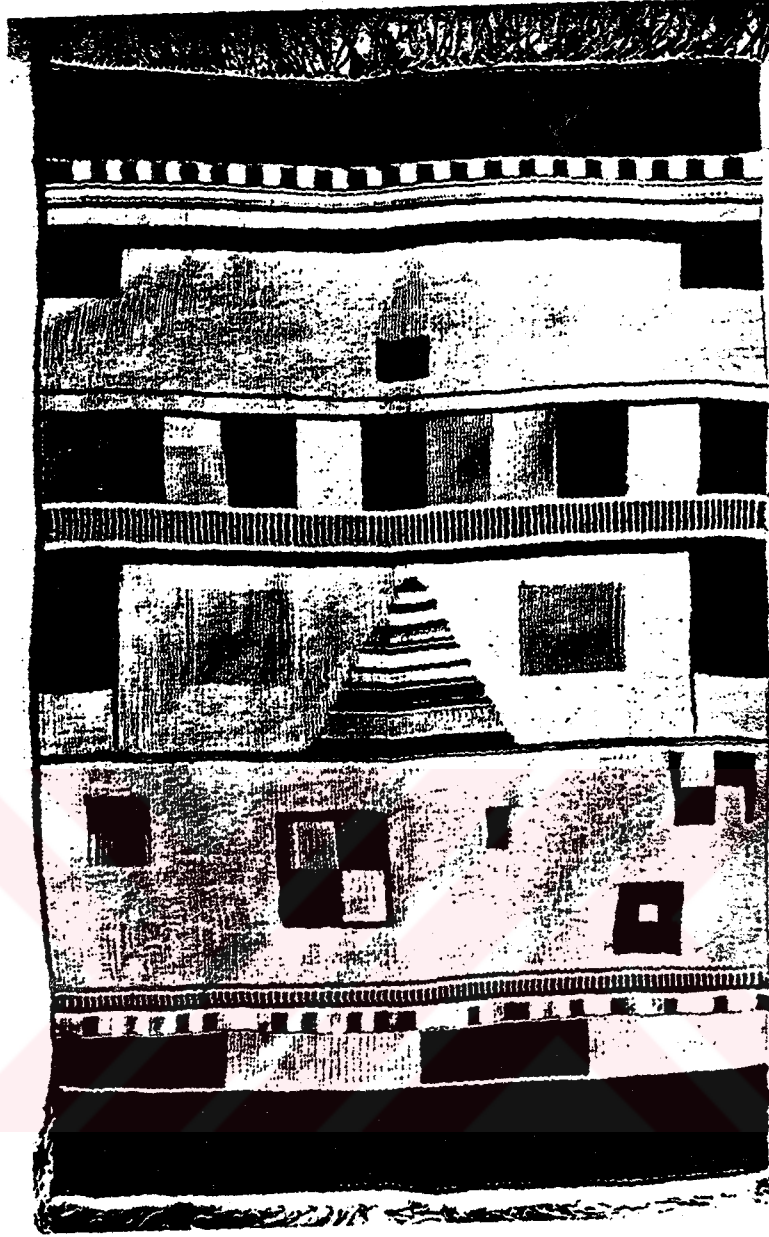


4.1.c

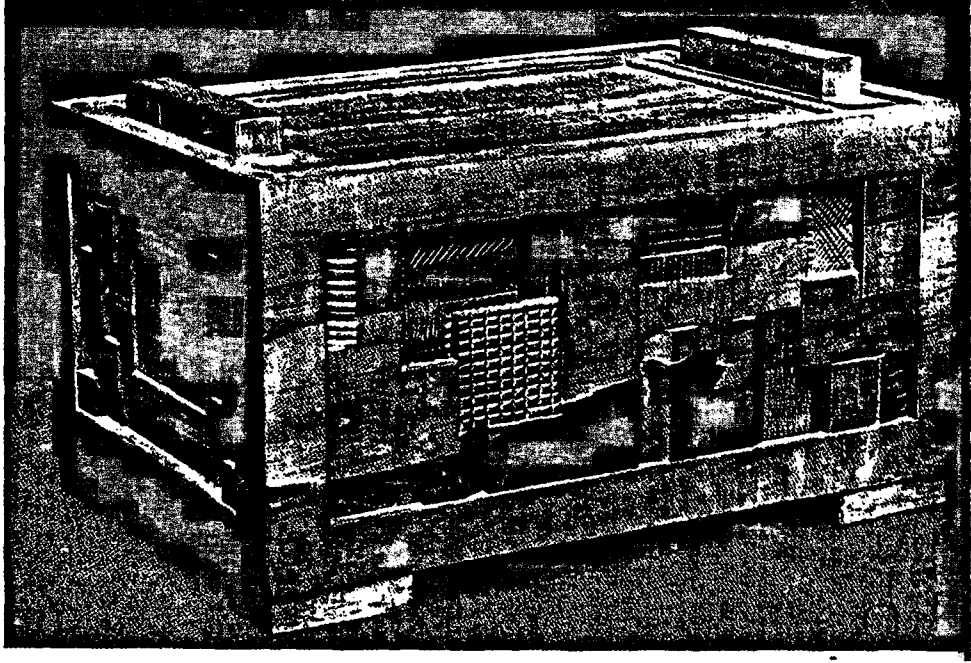
Resim 4.1.a, b, c Itten'in Vorkurs'undan öğrenci çalışmaları.
Resim 4.2. Itten'in eski ustaların analizi için çizdiği bir örnek.



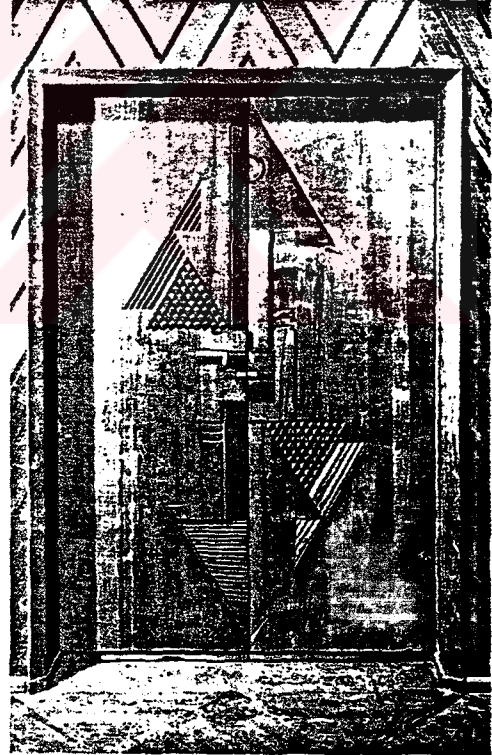
Resim 4.3. Itten'in Vorkurs'undan öğrenci çalışmaları.



Resim 4.4. Itten'in eğitiminin etkisi görülen bir çalışma, 1920.



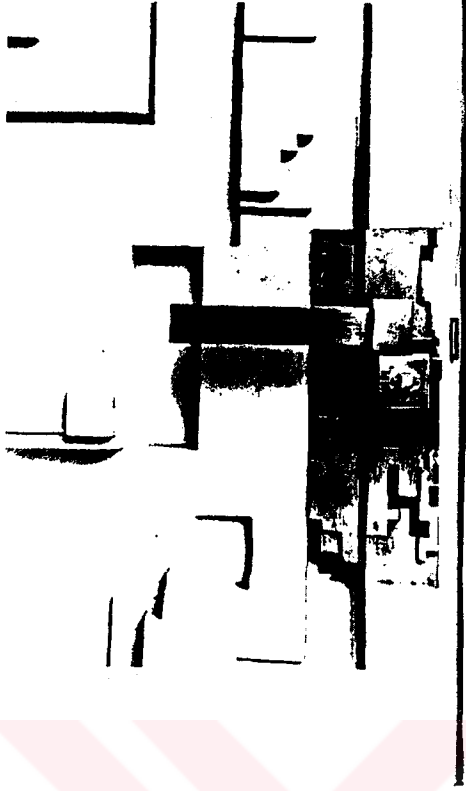
4.5.a



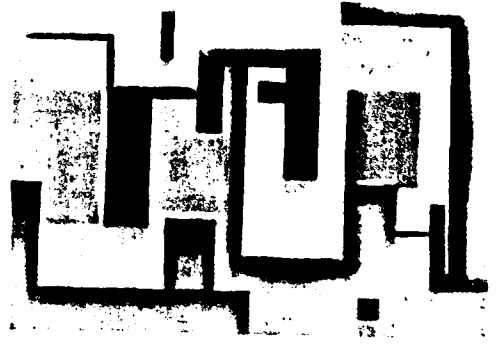
4.5.b

Resim 4.5.a Ahşap atölyesinde gerçekleştirilen bir sandık, L. Graef, 1921.

Resim 4.5.b Sommerfeld Evi'nin kapısı. Tasarım ve uygulama J. Schmidt, 1922.



4.6.b



4.6.a



4.7.a



4.7.b

Resim 4.6.a Kareden yola çıkılarak yapılmış bir kompozisyon. Açık koyu kontrastı üçüncü boyut izlenimi veriyor, 1921.

Resim 4.6.b Kare ve küpten yola çıkılarak tasarlanmış kapı rölyefi. Metal işçilik N. Slutzky'ye ait.

Resim 4.7.a Itten'in kursundan bir başka öğrenci çalışması, 1921.

Resim 4.7.b Taş yontu atölyesinden bir çalışma, 1921.

Itten, Vorkurs'daki çalışmalarla atölyelerdeki bazı uygulamalar arasındaki paralelliklere "Mein Vorkurs am Bauhaus" adlı kitabında değinmektedir. (Itten 1963)

çözülmesi gereken önemli bir sorun var. Ben çözümü bu iki yaşam biçiminin ayrılmasında değil, birleşmesinde görüyorum." (Wingler 1962, s.62) Gropius, 1921'de yaptığı bir başka Meisterrat (Ustalar Kurulu) toplantısı konuşmasında, eski sanat okullarının ve akademilerin bu birliği sağlayamadıkları için - yani esas olarak öğretilemez olan sanatı öğretmeye kalktıkları, öğretilebilecek şeyler olan el işine, teknik ve bilimsel bilgilere ise önem vermedikleri için, teori ve pratik bütünlüğünü kuramadıklarını belirtmektedir. 1919 tarihli Bauhaus Programında yer alan görüşleri yineleyerek, Bauhaus'un bu tıkanıklığı aşmak üzere kurulduğunu hatırlatan Gropius, Bauhaus'un yoluna devam edebilmesi için dünyanın gerçeklerinden, gelişmelerden uzak kalmaması gerektiğini bunun da ancak endüstriden gelecek siparişleri kabul ederek mümkün olabileceğini eklemektedir. (age, s.61)

Gropius'un siparişlere verdiği önemin altında okula maddi kaynak bulma zorunluluğunun olduğu kadar - ileride ele alınacağı gibi - Theo van Doesburg'un Weimar'a gelerek, Bauhaus'un ekspresyonist dönem ürünlerini eleştirmesi ve okulu ilkelerine sadık kalmamakla ve tutarsızlıkla suçlamış olmasının da rolü vardır.

Görüş ayrılıklarının uzlaşmayı mümkün kılmayacak boyutta olduğunu anlayan Itten, 1923'de Bauhaus'tan ayrılarak çeşitli okullarda ders vermeye devam eder. Itten'in gitmesiyle, sanata yaklaşımı diğer Bauhaus ressamlarından oldukça ayrılan Moholy-Nagy kadroya alınır. Gropius'un 1923 sergisinde öne sürdüğü "sanat ve teknik, yeni bir birlik" sloganını yaşama geçirmek için Moholy çok uygun bir adaydır.

4.3. Laszlo Moholy Nagy

Moholy-Nagy 1895 Macaristan doğumludur. Hukuk okumuştur. Resimle ilgilenmeye başladığında 1919'da tanıştığı Kasimir Malevich, ve 1921'de tanıştığı El Lissitzky'den etkilenmiştir. Arkadaşlarıyla oluşturduğu "Ma" (Bugün) adlı grupla birlikte 1919'dan itibaren bir dergi çıkartmıştır. Berlin'de yaşadığı 1921-23 yıllarında tamamen 'nesnesiz' resime kaymıştır. (Roters 1965, s.159) 1922 Mayıs'ında Herwarth Walden'in Sturm Galerisinde bir sergi açmıştır. Gropius, kendisine van Doesburg'u da tanıştırmış olan Adolf Behne ile birlikte gittiği sergide Moholy-Nagy ile tanışmıştır. Moholy'nin eserlerindeki açıklık, sadelik, nesnellik ve soyutlama Gropius'un ilgisini çekmiştir. Gropius, "endüstri ve makina ile ilgilenen genç sanatçılardan biri olarak gördüğü" Moholy'nin Bauhaus'a gelmesini istemiştir. (Naylor 1993, s.98-99)

1923 yılının baharında Moholy-Nagy'nin Bauhaus kadrosuna alınmasıyla, okul yeni bir dönem başlamış oluyordu. Moholy metal atölyesinin ve temel eğitimin başına getirildi. Böylece Albers materyal çalışmalarını, Moholy ise form araştırmalarını yönetmeye başladılar. (Tablo 3)

Moholy-Nagy, metafizik problemlerle ilgilenmeyen ilk Bauhaus ressamıydı. Teknolojinin olanakları onu heyecanlandırmaktaydı, film ve fotoğraf gibi yeni görsel medyaları kullanmak istiyordu. Resimlerinde kinetik-optik etkiler gözlemlenmektedir. (Roters 1965, s.156-160)

Lloneel Feininger, eşi Julia'ya yazdığı 1925 tarihli bir mektupta, Moholy-Nagy'nin sanat hakkındaki görüşlerinden duyduğu rahatsızlığı belirtmektedir. Feininger'i rahatsız

STUNDENPLAN FÜR VORLEHRE

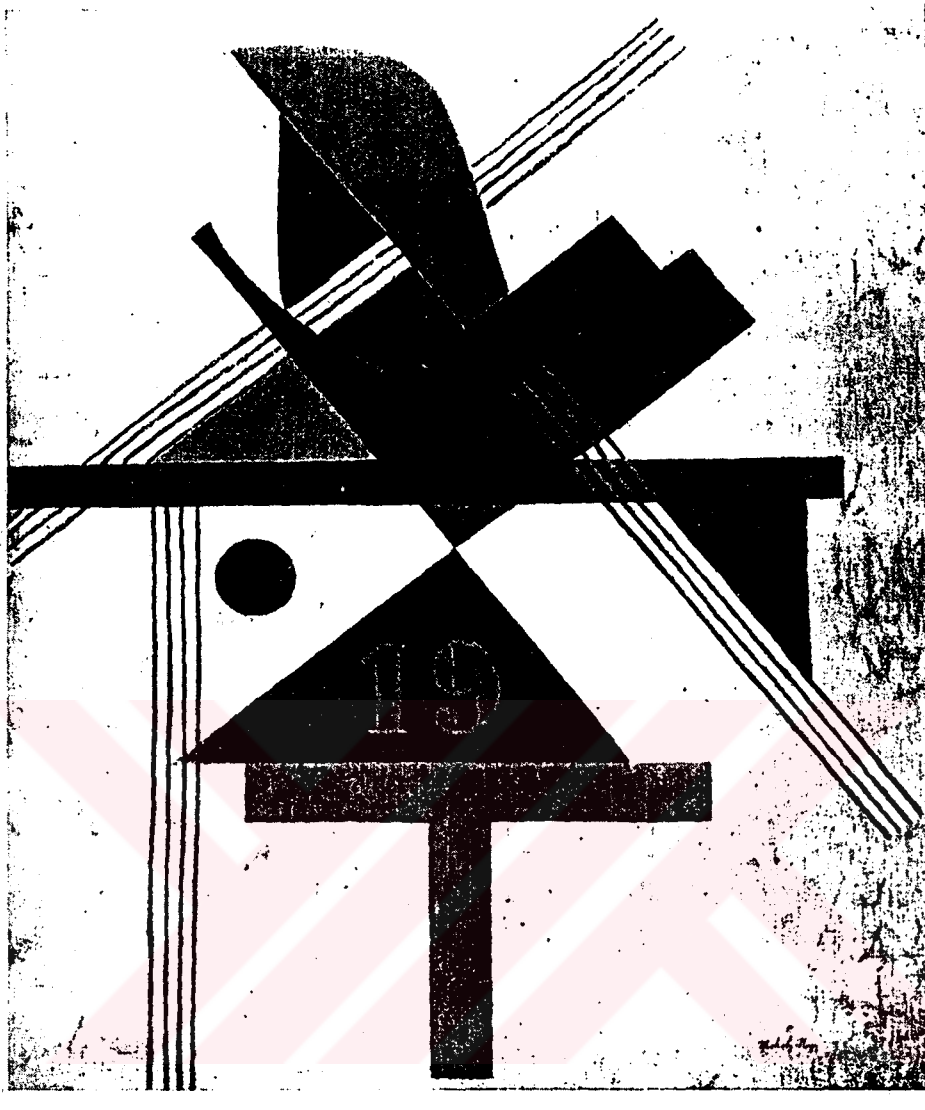
VORMITTAG

	MONTAG	DIENSTAG	MITWOCH	DONNERSTAG	FREITAG	SAMSTAG
8-9			WERKARBEIT ALBERS REITHAUS			
9-10	GESTALTUNGSSTUDIEN					GESTALTUNGSSTUDIEN
10-11	MOHOLY					MOHOLY
11-12	REITHAUS	GESTALTUNGSLEHRE FORT-KLEE-AKTSAL			GESTALTUNGSLEHRE FARBE-KANDINSKY	REITHAUS

2-3			WERKZEICHNEN GROPIUS-LANGE-MEYER RAUM 39			
3-4						
4-5	WISSENSCHAFTL. FÄCHER-MATH. PHYS.-u. AKTSAL	ZEICHNEN KLEE RAUM 39	<i>Zeichnen am 2/3 - 1/4</i>		ANALYTISCH ZEICHNEN - KANDINSKY. R. 39	
5-6						VERSCHIEDENE VORTRÄGE
6-7						
7-8		ABENDAKT-KLEE OBLIGATORISCH FÜR VORKURS			ABENDAKT.	
8-9						

AN DEN GELB UMRANDETEN UNTERRICHTSSTUNDEN KÖNNEN ALLE
GESELLEN UND LEHRLINGE TEILNEHMEN.

TABLO 3. Temel eğitim derslerinin programı, 1924.



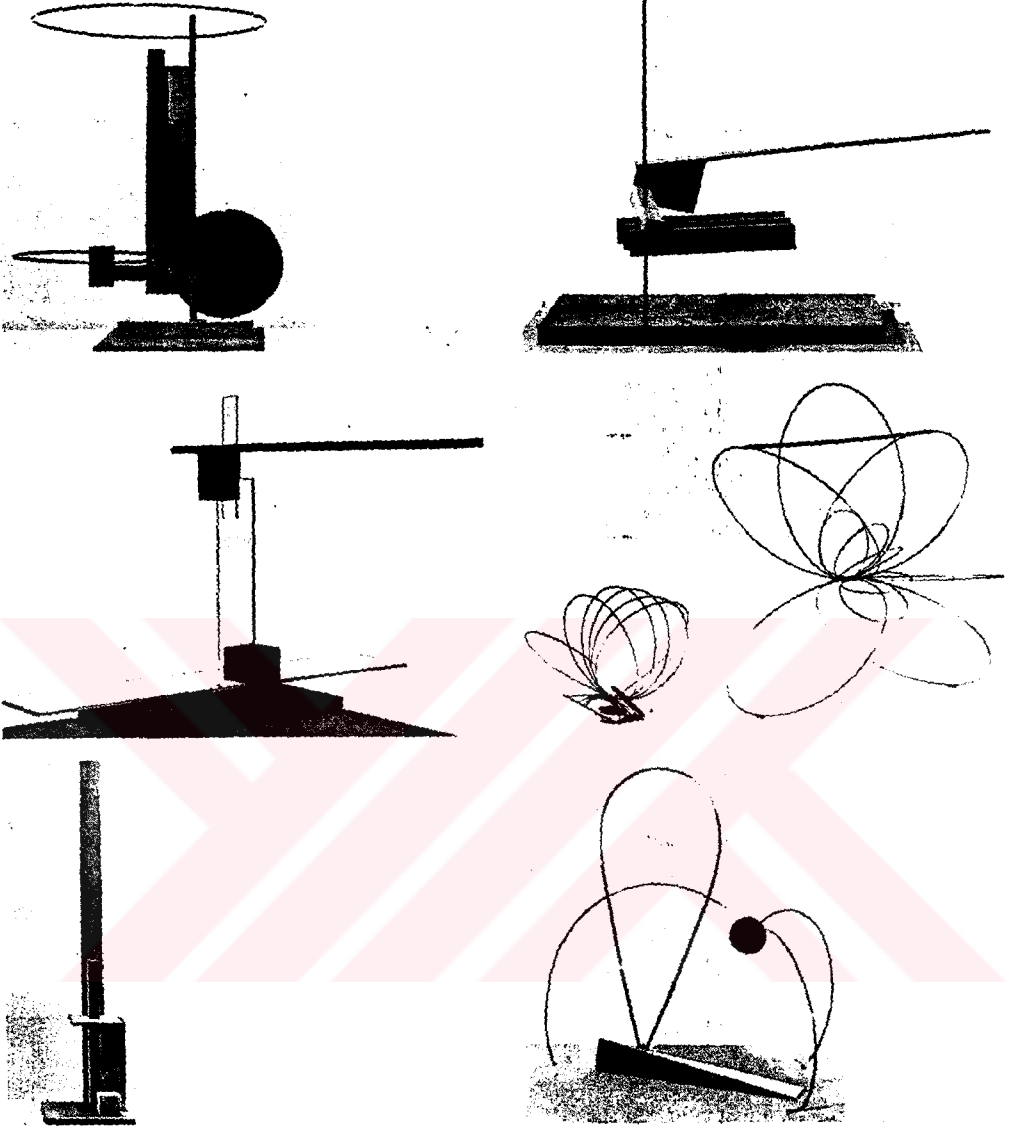
Resim 4.8. "Kompozisyon 19", Moholy-Nagy, 1920.

eden, Moholy'nin optik, mekanik, sinema ve fotoğrafın olanaklarını heyecanla övmesi değil, - Feininger de bu yeniliklerin ilginç olabileceğini düşünmektedir -, fakat Moholy'nin bunların eski, "statik" sanatın yerini alacağını savunmasıdır. (Wingler 1962, 108-109)

Moholy-Nagy temel eğitimde mekan içindeki cisim, hareket ve denge gibi problemlerin üzerinde durarak denemeler yapıyordu. Bu arada ortaya çıkan sonucun sanat mı yoksa belli bir fonksiyonu gideren bir tasarım nesnesi mi olduğu sorunu onu çok ilgilendirmemekteydi. Tellerden, metal parçalarından, cam ve tahtadan meydana getirdiği soyut konstruksiyonlar adeta resimlerinin üçüncü boyuta aktarılmasıydı. (Naylor 1993, s.145-146) (Resim 4.9,4.10)

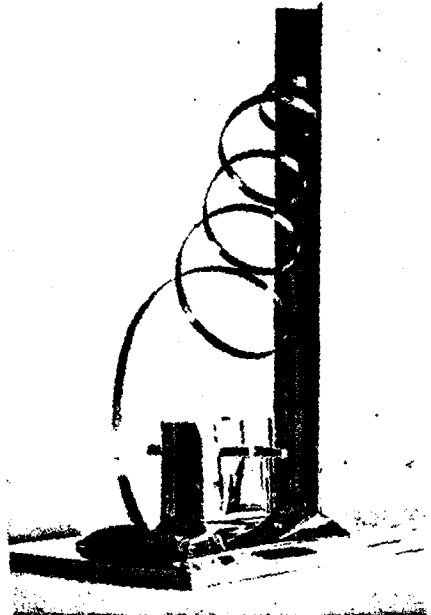
1922-1930 yılları arasındaki çalışmaların sonunda meşhur Işık-Zaman Modülatörü ortaya çıkmıştır. Bu çalışma, statik konstruksiyondan kinetiğe geçiş olarak değerlendirilebilir. (Wick 1982, s.120) (Resim 4.11)

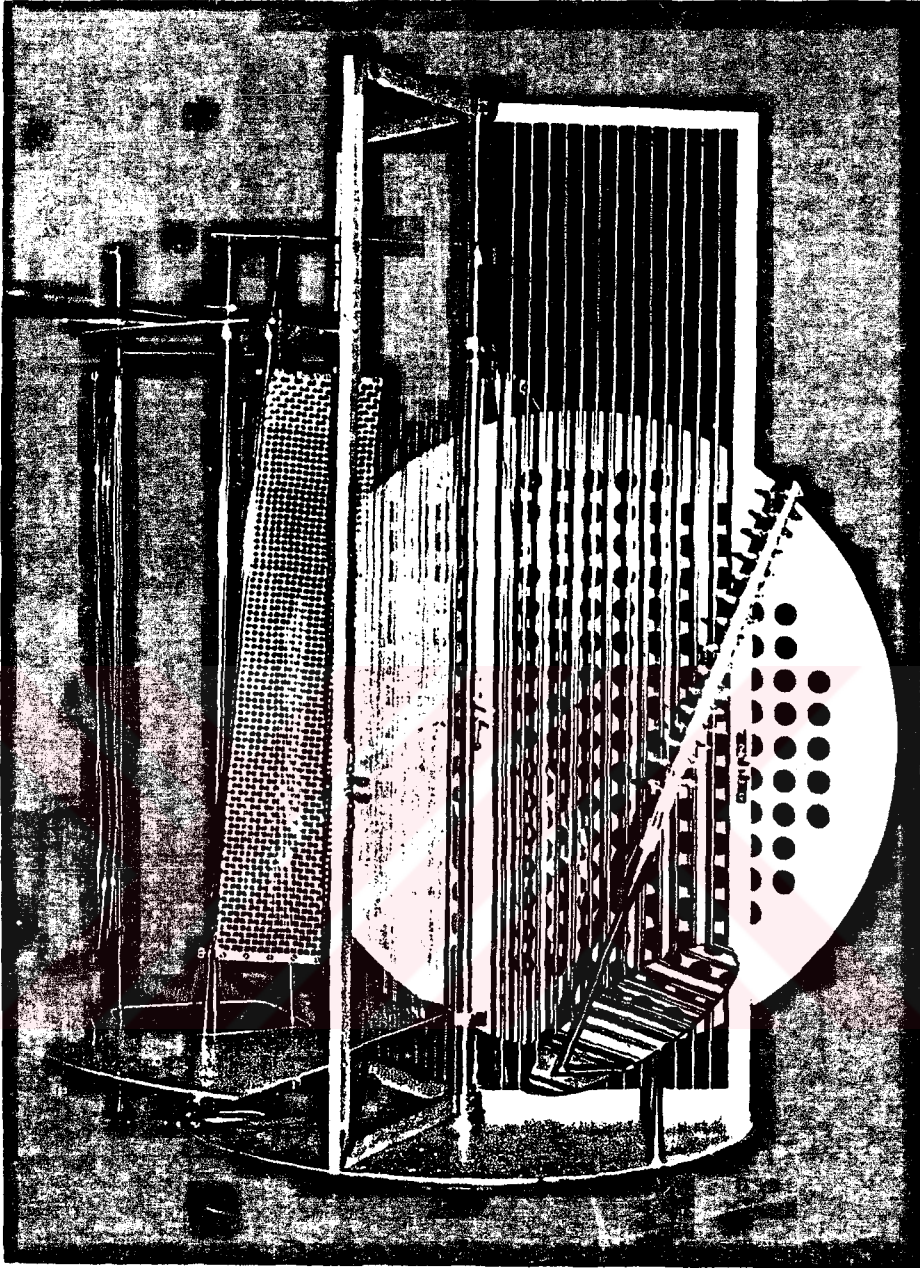
Giulio Carlo Argan, Moholy-Nagy'nin konstruktivizminin Bauhaus atölyelerindeki çalışmalara yeni bir anlayış kazandırdığını belirtmektedir. Kendisi metal atölyesinin başına geçtiği zaman, el işleri ve değerli metallerin işlenmesi bir kenara bırakılarak, çelik, alüminyum, nikel gibi metaller endüstriyel üretim amacı gözetilerek hazırlanmaya başlamıştır. Bu dönemde üretilen aydınlatma elemanları ışık kaynağının mekanla ilişkilendirilmesi açısından konstruktivist bir anlayış sergilemektedir. 1925'te Marcel Breuer'in çelik boru kullanarak yapmaya başladığı mobilyalar da hem üretim biçimi, hem de mekanla kurulan ilişki bakımından yeni bir bakış açısının ürünleridir. (Argan 1962, s.36-40)



Resim 4.9. Moholy-Nagy'nin temel eğitim çalışmalarından örnekler.

Resim 4.10. Moholy-Nagy'nin bir çalışması, 1921.





Resim 4.11. Moholy-Nagy'nin "Işık-Mekan Modölatörü", 1922-1930.

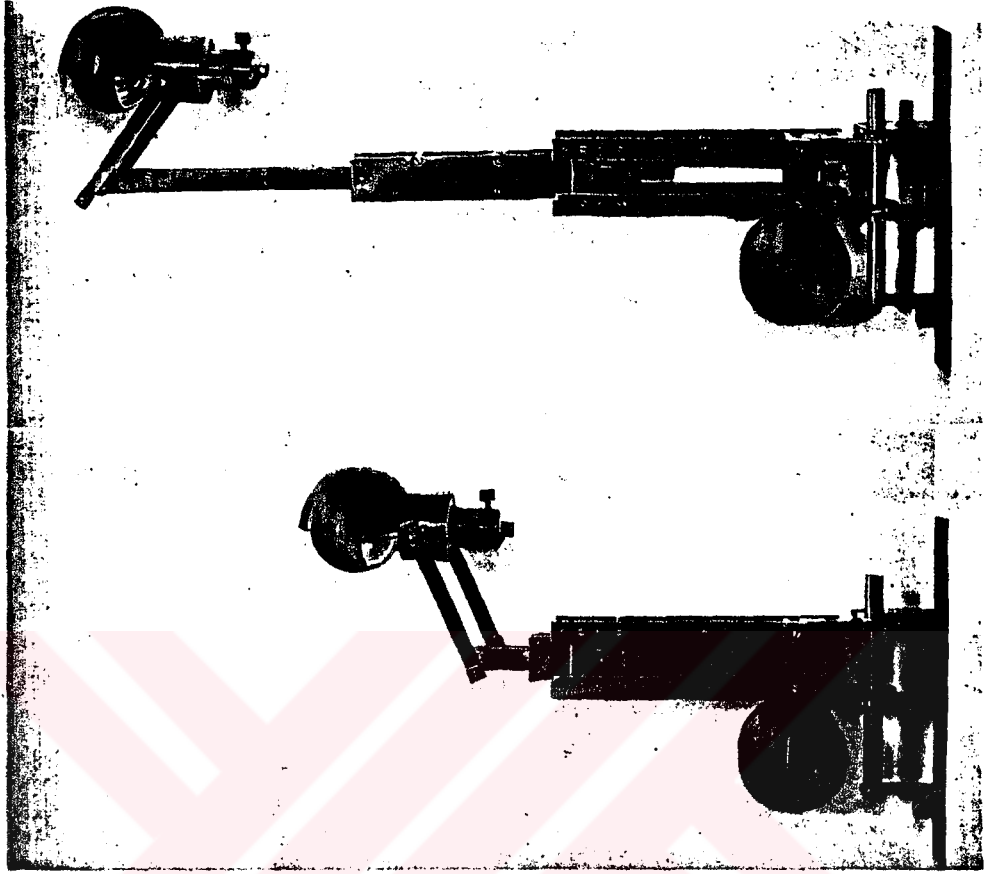
Moholy-Nagy'nin , yıllardır alışılmış olan statik denge yerine dinamik denge arayışı, ya da asimetrik dengelenmiş gerilim ilişkisinden doğan denge düşüncesi, yüzeyden hacime ve mekana taşınarak merkezin kaydırılmasına dayalı bir biçimlendirme ilkesinin benimsenmesini sağlamıştır. (Grohn 1991, s.29)

Moholy metal atölyesinde endüstri için prototip yapmamıştır, ama bu atölyeden çıkan pek çok tanınmış tasarım vardır. (Resim 4.12) (Wick 1982, s.130) Bu atölyede çalışmış ünlü tasarımcılar arasında Wilhelm Wagenfeld, Otto Rittweger, K. Jucker, Wolfgang Tümpel ve tabii Marianne Brandt yer almaktadır. (Roters 1965, s.155) Moholy-Nagy'nin ayrıca tipografi ve fotoğraf çalışmaları da vardır.

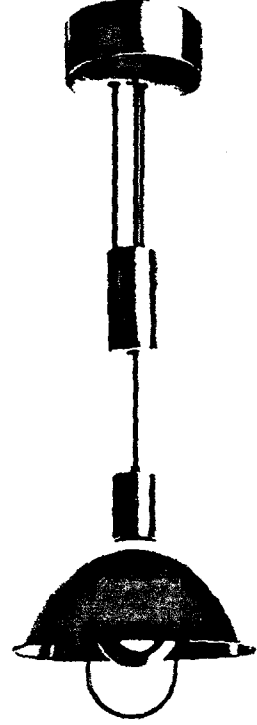
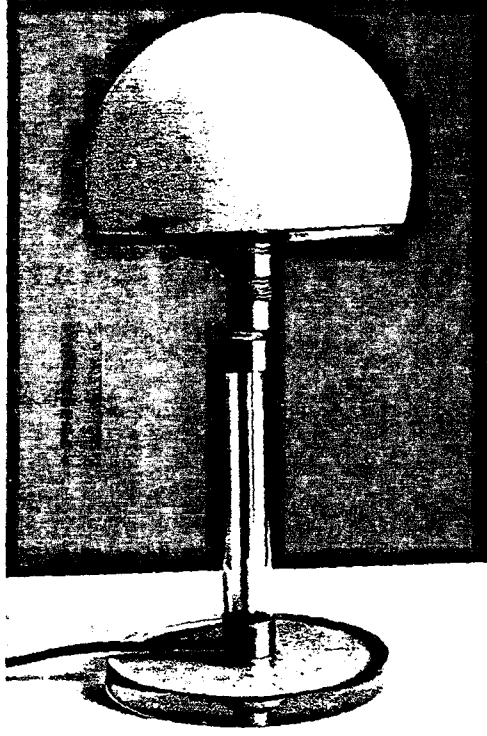
Moholy-Nagy'nin teknik konusundaki düşüncesi Gropius'unkine çok yakındır: Teknik, insanı özgürleştirecek birşeydir, yeter ki iyi anlaşılsın ve kullanılsın. Bunun için de üretimin rasyonelleştirilmesi gerekir. (Moholy-Nagy 1968, s.12-13)

Görüldüğü gibi Walter Gropius ve Moholy-Nagy, Bauhaus kimliğinin oluşmasında en büyük pay sahibi olan ikilidir. 1928'de Gropius'un istifasıyla Moholy de Bauhaus'tan ayrılmıştır, çünkü görüşleri Gropius'un yerini alan Adolf Meyer'le uyuşmamaktadır. Moholy 1928'de Meisterrat'a hitaben yazdığı bir mektupta bunu şöyle açıklamaktadır:

"Bir nesne yaratmak uzmanlık haline gelmeye başladıkça, ve iş bir ticarete dönüştükçe, eğitim süreci bütün canlılığını yitirir. Eğitimde insani içeriği hazır ve canlı tutan temel fikirlere yer verilmelidir. Biz bunun için savaştık ve kendimizi yorduk. Atölyelerin gittikçe ticarete yönelmelerine razı olamam... Benim ve başkalarının herşeylerini - seve seve - verdiği konstruksiyon ruhu yerini uygulama



Resim 4.12.a Moholy-Nagy'nin metal atölyesinin başına geçmesinden sonra yapılan ilk çalışmalardan biri: K.J.Jucker'in bir duvar lambası.



Resim 4.12.b,c,d Metal atölyesindeki çalışmalara örnekler.

eğilimine bıraktı. Benim alanım ise eğitimin ve insanın konstruksiyonudur." (Naylor 1993, s.166)

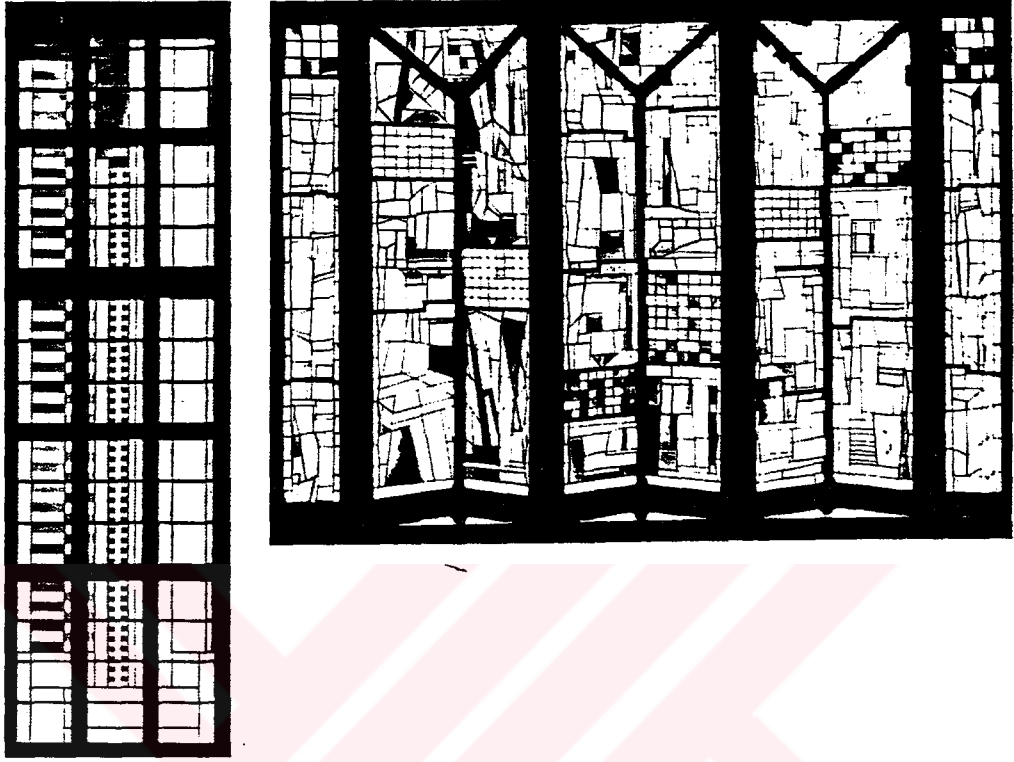
Moholy-Nagy, 1937'de Chicago'da New-Bauhaus'u kurmuş, bu okul 1939'da Chicago School of Design adını almıştır. Daha sonra Illinois Institute of Technology'nin bünyesine katılarak endüstri ürünleri tasarımı eğitimi alanında ünlü okullardan biri olmuştur. (Kent)

4.4. Josef Albers

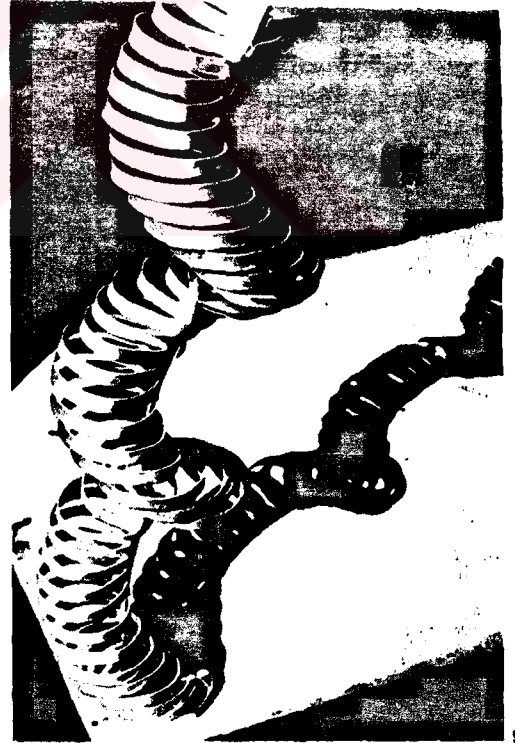
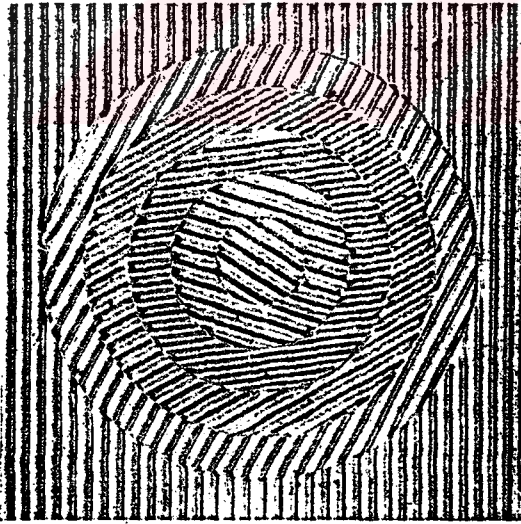
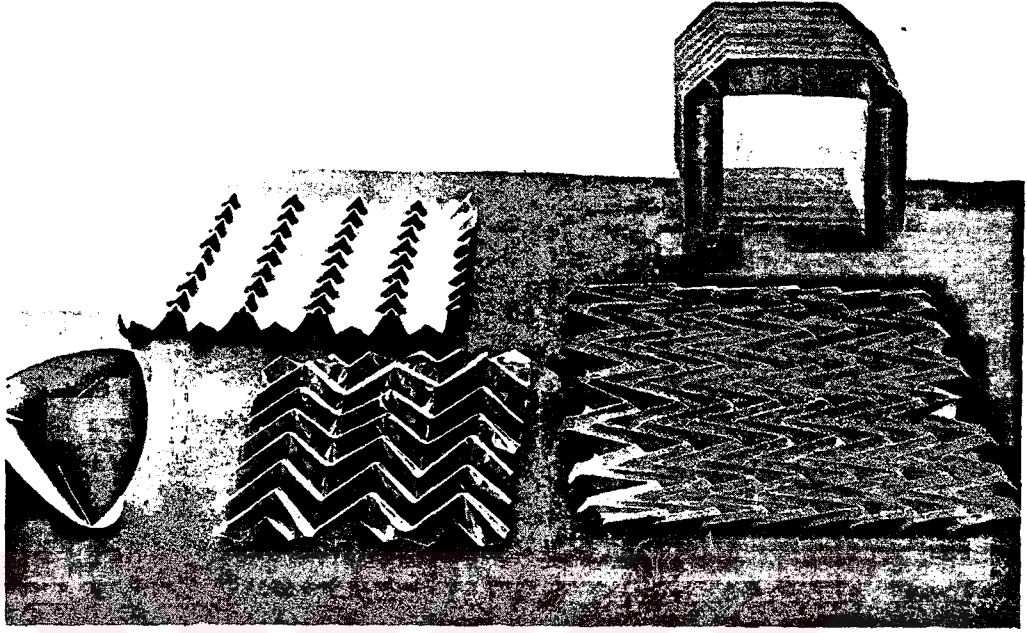
1888'de dünyaya gelen Josef Albers, sırasıyla Berlin Kralliyet Sanat Okulu'nda, Essen Zanaat Okulu'nda ve Münih Sanat Akademisi'nde eğitim görmüştür. 1920-1923 yılları arasında Bauhaus'ta öğrenci olarak bulunmuş, 1925'ten itibaren de resmen kadroya alınarak hem vitray atölyesinin başına geçmiş, hem de temel eğitim dersinin iş eğitimi (Werklehre) kısmını yürütmeye başlamıştır. 1928'de Marcel Breuer'in ayrılmasından sonra duvar resmi, marangoz ve metal atölyeklerinin birleşmesiyle oluşturulan mobilya atölyesinde de çalışmıştır. Bauhaus'un 1933'teki kapanışına kadar görevine devam etmiştir. (Roters 1965, s.178) (Resim 4.13)

Albers'in temel eğitim dersinin amacı öğrencileri, ahşap, metal, cam, taş, kumaş, gibi malzemeleri basit fakat uygun biçimde kullanmaya alıştırtarak ilerideki atölye çalışmasına hazırlamaktır. (Resim 4.14)

Albers bu amaçla alışılmış yöntemleri ve 'öğretmeyi' bir kenara bırakarak öğrencilerine deneyerek öğrenme fırsatı tanımaktaydı. Değerlendirmeyi, harcanan emek, kullanılan



Resim 4.13. Albers'in vitray çalışmaları.



Resim 4.14. Albers'in temel eğitim derslerindeki çalışmalara örnekler, malzeme kağıt.



Resim 4.15. Albers'in tasarımlarına örnekler. Konstruksiyonda yalınlık ve malzeme kullanımında ekonomi göze çarpmaktadır.

malzeme ve araç gerece karşılık elde edilen etkiye göre yapmaktaydı. Bu şekilde malzemeyi ve çalışma yöntemlerini ekonomik olarak kullanma alıştırmaları yapılmış oluyordu. Albers bu çalışmalarla öğrencilere, keskin bir gözlem yeteneği, yeni bir görüş, ve konstruktif düşünce biçimi kazandırmayı hedeflemekteydi. (Bayer ve Gropius 1955, s.114-118)

Albers'in eğitim anlayışında gözlemlenen bu titiz tutum ve malzemenin ve emeğin ekonomik kullanılması ilkesi, kendi sanat çalışmalarında da ön plana çıkmıştır. (Resim 4.15) Özellikle ABD'de yaptığı resim çalışmaları modern sanat içinde önemli bir yer tutar.

Bauhaus'un kapanmasından sonra ABD'ye giden Albers, 1949'a kadar North Carolina'da Black Mountain College'de ders vermiş, Harvard Üniversitesi'nde yaz kursları düzenlemiştir. 1950'de Yale Üniversitesi'nde profesör olmuş, çeşitli ülkelerdeki eğitim kurumlarında seminerler vermiştir. (Roters 1965, s.185)

4.5. Paul Klee

1879 İsviçre doğumlu olan Paul Klee müzisyen bir aileden gelmektedir. Kendisi de bir viyolin ustasıdır. 1898'den 1901'e kadar Erwin Knirr Sanat Okulu'nda ve Münih Sanat Akademisi'nde Franz Stuck'un yanında eğitim görmüştür. Orada Kandinsky ile tanışmıştır. 1911'de "Blauer Reiter" grubuyla ilişki kurmuş, 1912'de Paris'te Robert Delaunay'ı tanıyarak kübizmle ve Delaunay'ın renk teorileriyle ilgilenmiştir. 1914'de Louis Moillet ve August Macke ile

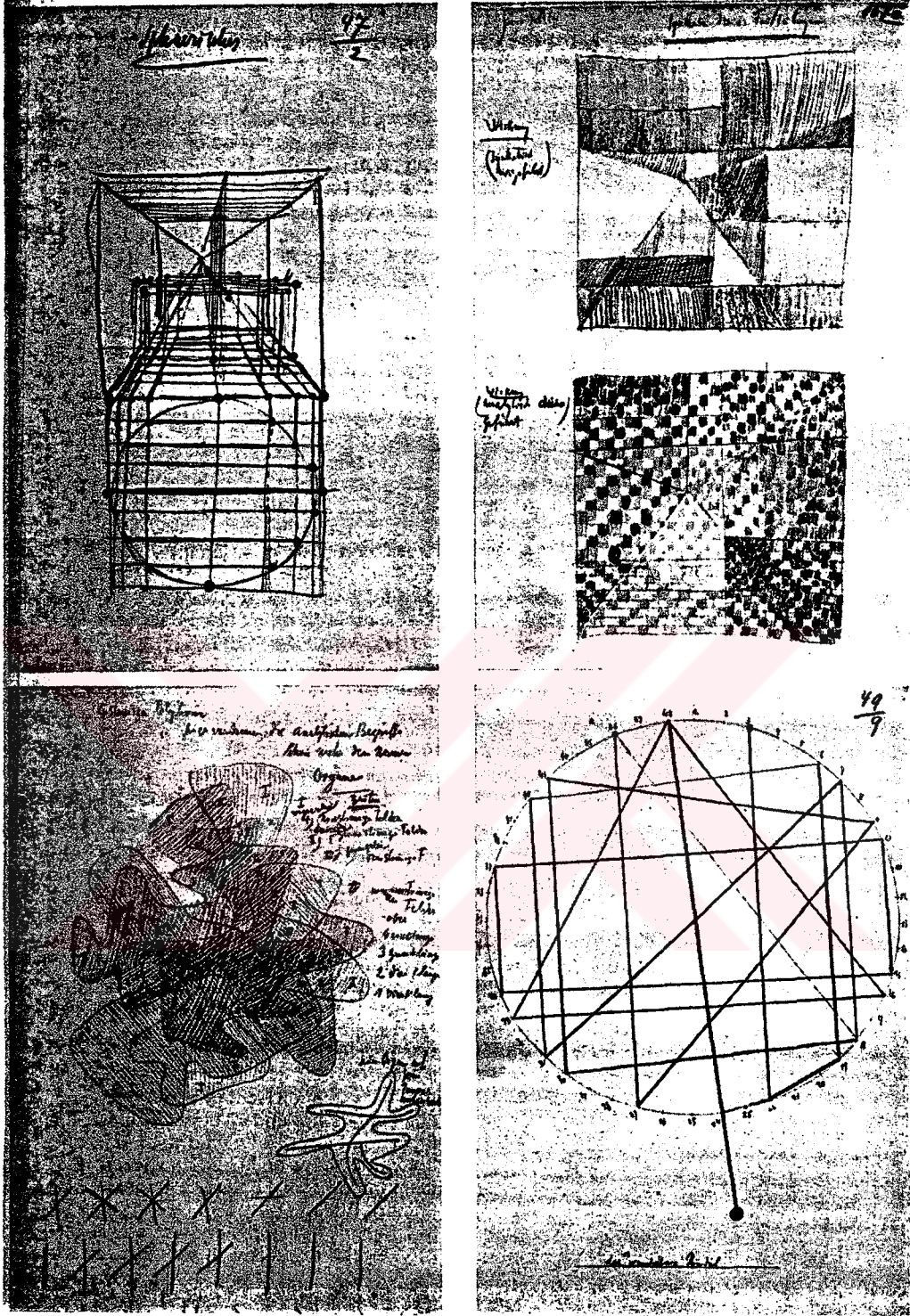
birlikte çıktıkları Tunus seyahati, sanatsal gelişiminde önemli rol oynamıştır. (age, s.92)

1921'de Bauhaus'a geldiğinde önce ciltleme, bu atölyenin 1922'de kapanmasıyla da vitray atölyelerinin başına geçmiş, ama buralarda fazla etkili olmamıştır. Asıl katkısı, temel eğitimin bir parçası olarak Kandinsky'nin derslerini tamamlayıcı nitelikteki ve 1921-1931 yılları arasındaki on yıllık süre içinde Bauhaus öğrencilerinin önemli bir kısmına ulaşmış olan Gestaltungslehre (biçimlendirme eğitimi) dersiyle gerçekleşmiştir. Bu derslerin notlarından oluşan "Paedagogisches Skizzenbuch" (Pedagojik Çizimler Kitabı) 1925'de Bauhaus Kitapları serisinde yayınlanmıştır. (Wick 1982, s.230)

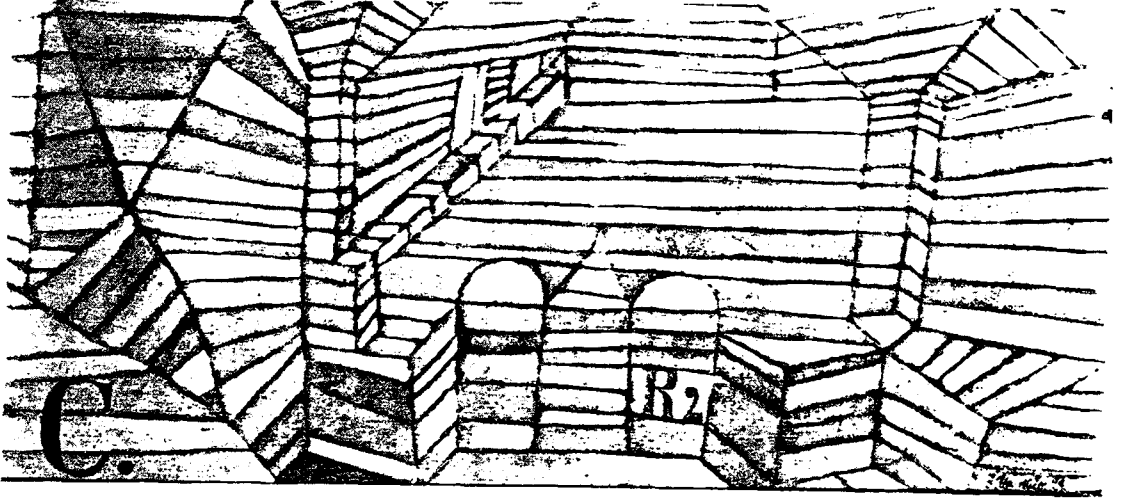
Klee derslerinde form, strüktür, değer, ağırlık, çizgi, alan, hacim, boyut, konsantrasyon, varyasyon, perspektif, ritm, devinim, statik, dinamik, gerilim, denge, doğal form oluşturma süreçleri, su, bitkiler, yerçekimi, açık-koyu, renk gibi kavramlardan söz etmektedir. (Roters 1965, s.95)

Klee'nin derslerinin etkisinin izlerini dokuma atölyesinde yapılan bazı halı ve goblenler dışında Bauhaus'ta gerçekleşen tasarım ürünlerinde direkt olarak gözlemlemek mümkün değildir. Ancak yine de pek çok kişi Klee ve Kandinsky'nin resimsel düşünce eğitimlerinin gerekli ve vazgeçilmez bir temel oluşturduğunda birleşmektedir. Klee'nin de belirttiği gibi, amaç öğrencileri ressam olarak yetiştirmek değildir. "Ama birlikte çizmek ve resmetmek zorunluluğu vardır, çünkü bu eylemler temel kurallarla ilişkilidir." (Wick 1982, s.246)

Paul Klee'nin Bauhaus dönemi resimleri üç grup altında toplanabilir: renk basakmaları, kareler ve oklar. (age,



Resim 4.16. Paul Klee'nin derslerinde kullandığı çizimler.



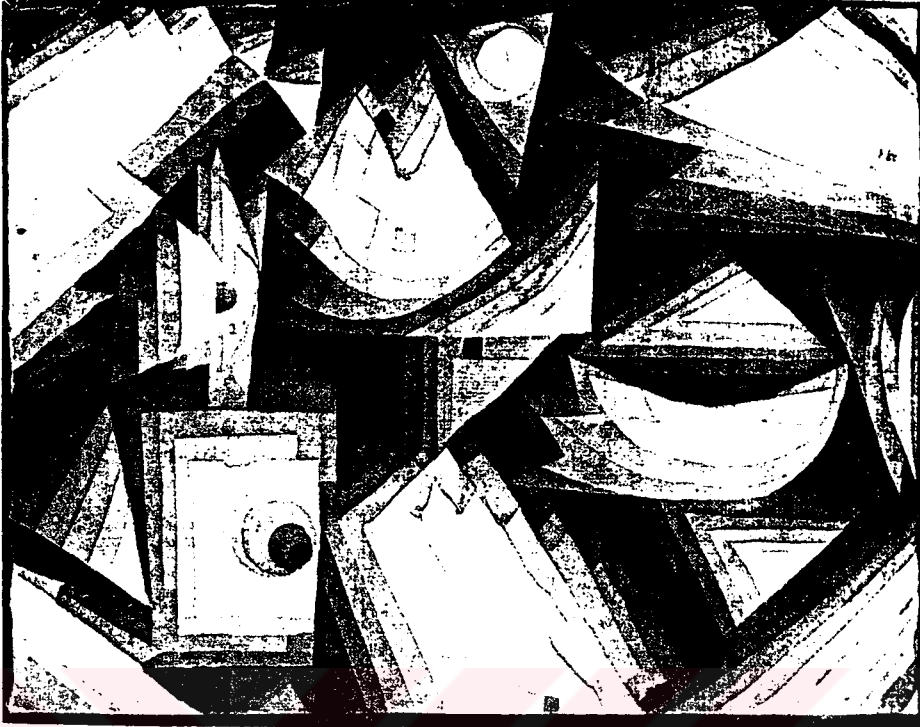
Resim 4.17.a "Halle C.", tuval üzerine yağlı boya, Paul Klee, 1920.



Resim 4.17.b "Eski Tını", karton üzerine yağlı boya, Paul Klee, 1925.

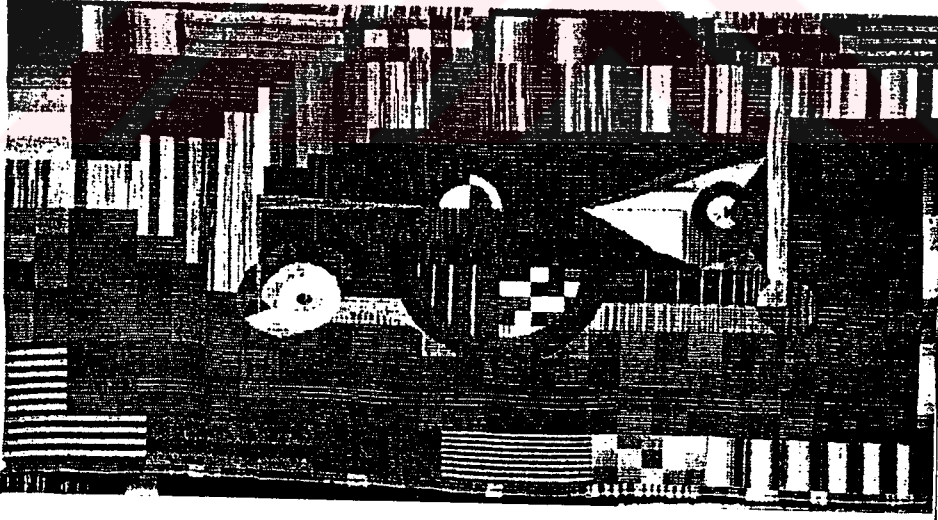


Resim 4.17.c "Bir Hayvanın Algılanması", mürekkep, Paul Klee, 1925.

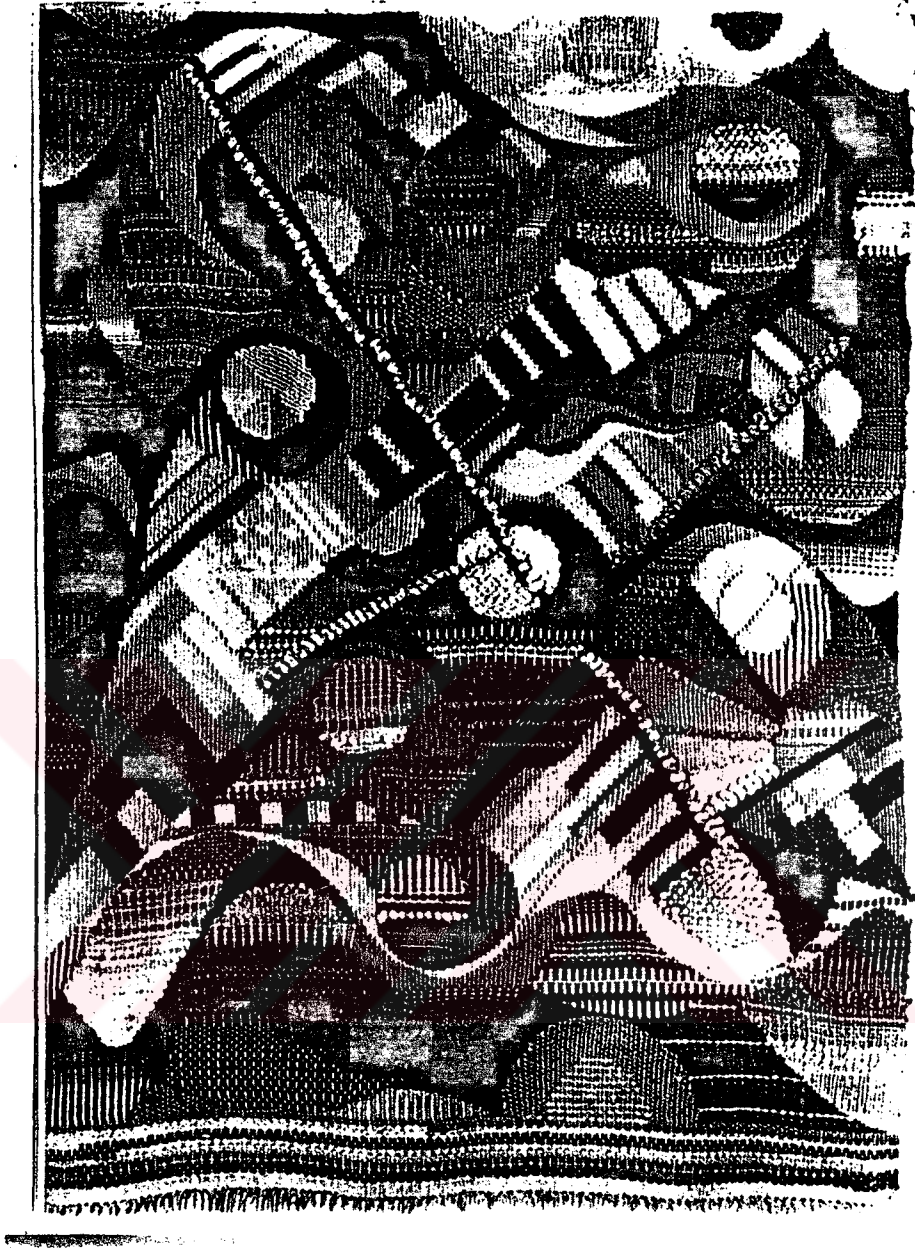


Kristal Basamaklar

Resim 4.18. "Kristal Basamaklar", sulu boya, Paul Klee, 1921.



Resim 4.19. Klee'ye atfedilen bir kuşlu halı, 1921.



Resim 4.20. Hedwig Jungnick'in bir halısı, 1921-22. Bu örnekte Klee'nin derslerinin etkileri gözlemlenebilir.

s.225) Bu temalarda Bauhaus'un ve Klee'nin burada verdiği derslerin etkisini gözlemlemek mümkündür. (Resim 4.17)

Zaten kendisi de "Burada atölyede yarım düzine resim üzerinde çalışıyorum ve dersim hakkında çiziyor ve düşünüyorum, hepsi bir arada. Çünkü bunlar birlikte yürümeliler, yoksa hiç yürümezler," demektedir. (age, s.224)

Klee 1931'de Bauhaus'tan ayrıldıktan sonra bir süre Düsseldorf Akademisi'nde bulunmuş, 1940'daki ölümüne dek İsviçre'de yaşamıştır. (Roters 1965, s.97)

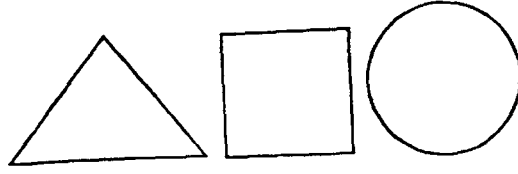
4.6. Wassily Kandinsky

1866'da Moskova'da doğan Kandinsky, 1886'da başladığı hukuk ve ekonomi eğitimini 1893'de tamamlamıştır. (Roters 1965, s.126-127) 1897-1899 yılları arasında Münih Akademisi'nde Stuck'un öğrencisi olmuştur. 1901'de Phalanx grubunu kurarak aynı adlı okulda eğitimcilik yapmıştır. 1903'de okulu kapatarak Tunus'u da kapsayan seyahatlere çıkmıştır. İlk soyut resmi 1910'da yaptığı söylenir. Aynı yıl yazdığı "Über das Geistige in der Kunst" (Sanatta Zihinsel Üstüne) adlı kitabı 1912'de yayınlanmıştır. 1911'de Paul Klee ve August Macke ile tanışmış; Franz Marc ile Blauer Reiter grubunu kurmuştur. (age, s.127) 1914'te savaşın başlamasıyla Rusya'ya geri dönmüş, devrimin ilk yıllarında önemli kültürel görevler üstlenmiştir. 1921'de Almanya'ya geri döndüğünde Gropius'un çağrısını seve seve kabul ederek, rahatça çalışabileceği uygun bir ortam olarak gördüğü Bauhaus'a gelerek önce duvar resmi atölyesinin

başına geçmiş, daha sonra da temel eğitimin bir parçasını oluşturacak derslerine başlamıştır. (age, s.119-121)

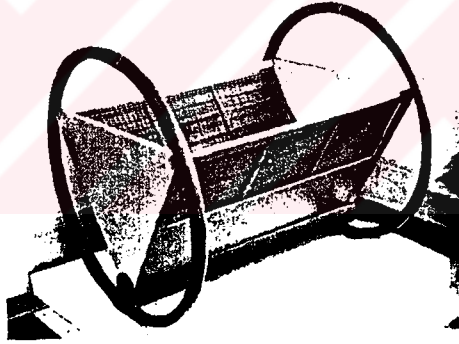
1923'deki Bauhaus sergisi sırasında okulun dört yıllık çalışmalarını tanıtmak amacıyla hazırlanan "Staatliches Bauhaus 1919-1923" adlı broşürde Kandinsky, Bauhaus'ta o zamana dek birbirinden ayrı kabul edilen sanat, özellikle de biçimlendirme sanatları (mimarlık, resim, plastik), bilim ve endüstrinin bir sentezinin oluşturulmaya başlandığını; senteze dayalı bu metodun doğal olarak bir de analitik süreç içerdiğini belirtmektedir. İşte kendisinin yürütmekte olduğu temel eğitim dersleri de alan, hacim ve renk gibi form elemanlarının önce birbirinden bağımsız olarak analizini, sonra da birbirleriyle ilişkilerini ortaya koymak üzere sentezini kapsamaktadır. (Wingler 1962, s.88) Kandinsky, bu düşünceler doğrultusunda renk ve formun ilişkisini incelemek üzere bir anket formu hazırlayarak bütün Bauhausçulardan üçgen, kare ve daire formlarının içini kırmızı, mavi ve sarı renklerle boyamalarını ve tercihlerini gerekçelendirmelerini istemiştir. Ana renklerin, ve mükemmel olarak kabul edilen temel formların seçildiği bu araştırmanın sonunda mavi rengi daire, kırmızıyı kare ve sarıyı da üçgen için uygun görmüştür. (Roters 1965, s.126) (Resim 4.21)

Kandinsky, "bauhaus" dergisinin 1926 yılında çıkan ilk sayısında yer alan "Resim Sanatında Teorik Dersin önemi" adlı makalesinde ise, resim eğitiminde iki farklı yol izlenebileceğini, bunlardan birinin ressamlığı nihai amaç olarak görmekten, diğerinin ise resmin dışına çıkarak, ama ondaki kuralları (mitorganisierende Kraft) keşfetme yoluyla senteze ulaşmaktan geçtiğini ifade etmiştir.

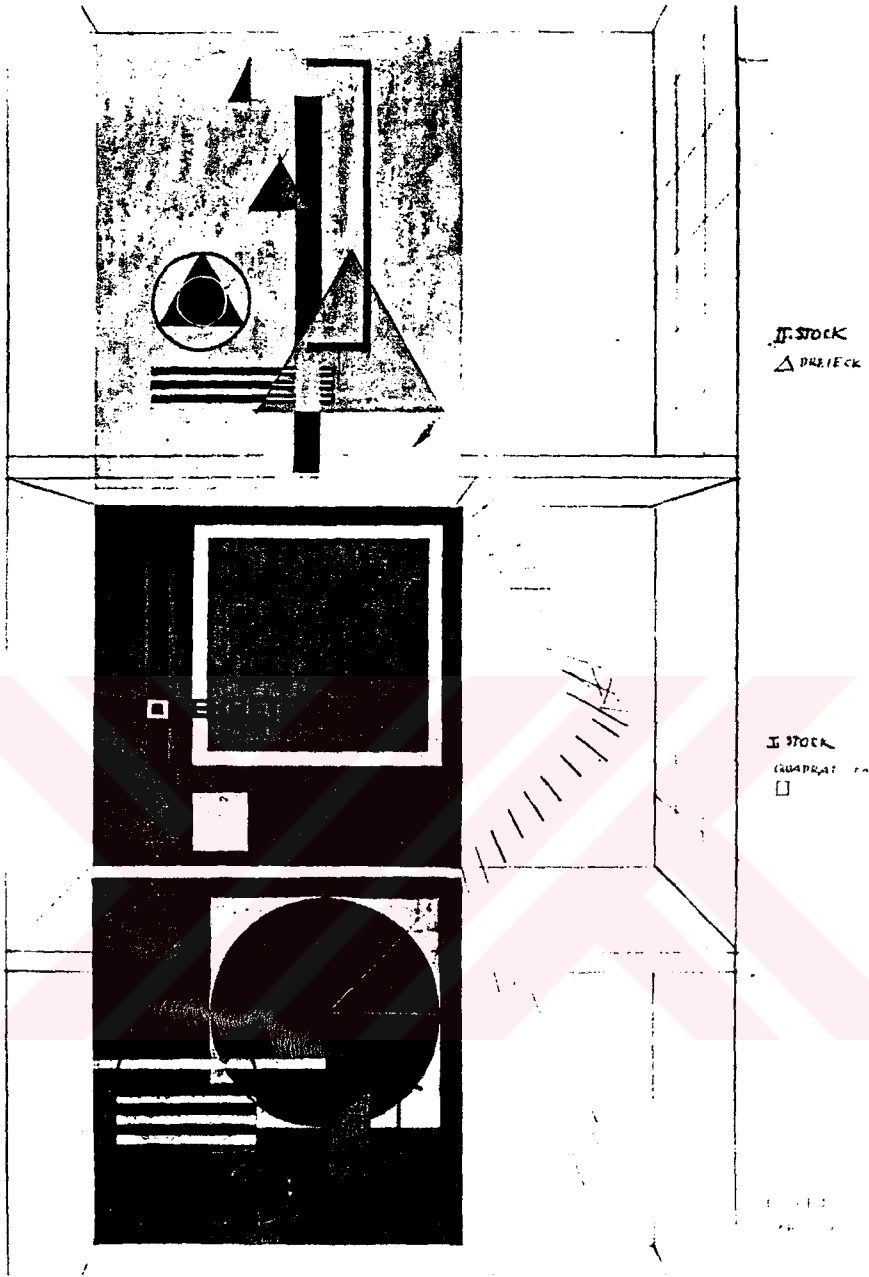


Fachgebiet (Beruf): Zu Untersuchungszwecken
bittet die Werkstatt für
Geschlecht: Wandmalerei des Bau-
hauses Weimar, folgende
Staatsangehörigkeit: Aufgaben zu lösen:
1. Füllen Sie diese drei
Formen mit den drei
Farben Gelb, Rot und
Blau aus. Die Farbe soll-
te die jeweilige Form
ganz ausfüllen.
2. Geben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

Resim 4.21.a Kandinsky'nin renkler üzerine yaptığı anketin bir örneği.



Resim 4.21.b Kandinsky'nin yukarıdaki anketin sonunda daire için mavi, üçgen için sarı ve kare için kırmızı renklerini uygun görmesinden yola çıkılarak hazırlanmış beşik. Peter Keler, 1922.



Resim 4.21.c Aynı anketin sonucuna uygun bir duvar resmi tasarısı. Herbert Bayer, 1923.

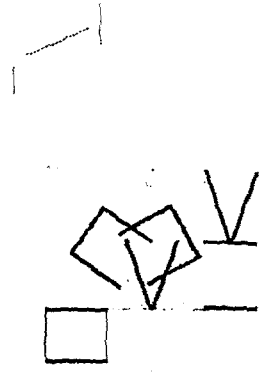
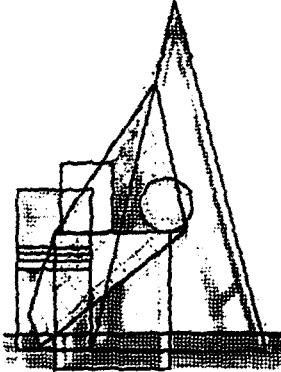
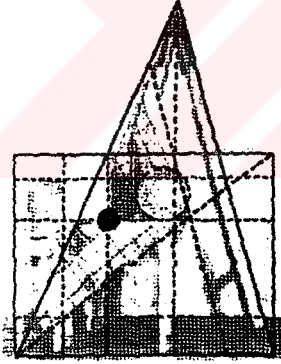
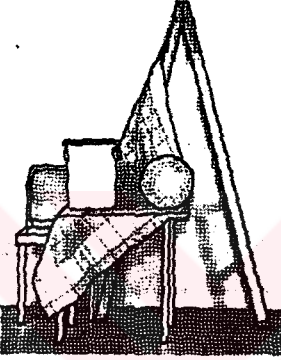
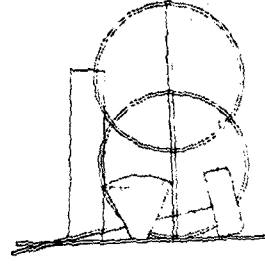
Kandinsky bu yazısında, genç sanatçıların baştan objektif ve bilimsel düşünceye alışması gerektiğini, bu sayede işin özüne inmeden temel sorunlar hakkında geçici ayrıntılar sunan izmlere sapsaksızın kendi yolunu bulabileceğini belirtmektedir. (Wingler 1962, s.122)

Kandinsky'nin Bauhaus'taki derslerinin etkisiyle yazdığı pek çok makalenin yanı sıra, kaynağını tamamen bu derslerde işlenen konulardan alan "Punkt und Linie zu Fläche" (Nokta ve Çizgiden Yüze) adlı kitabı 1925'te Bauhaus kitapları serisi içinde yayınlanmıştır. (Roters 1965, s.121)

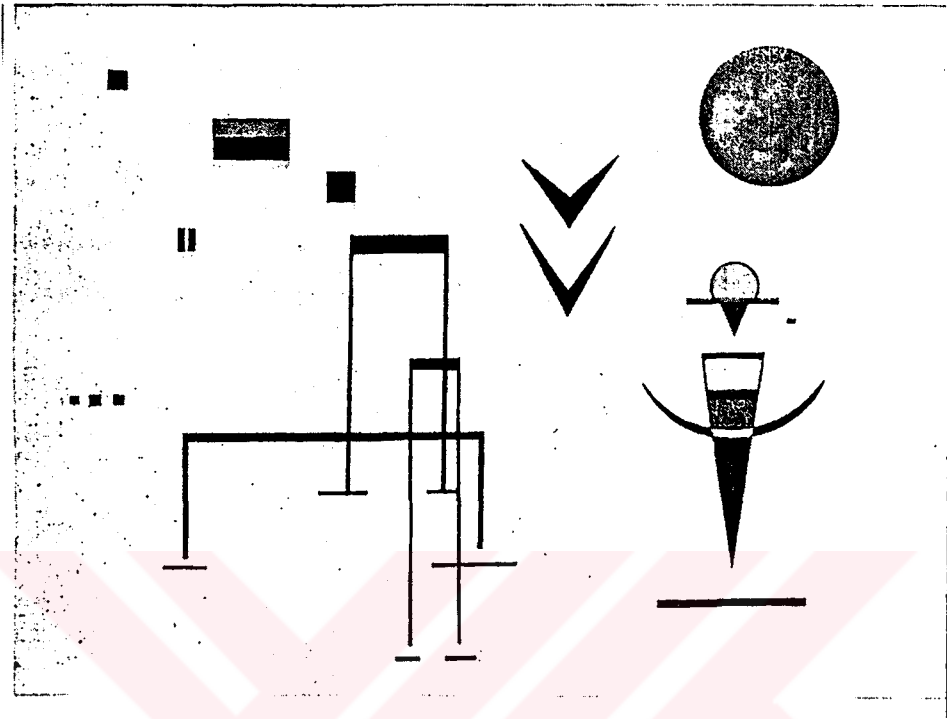
Bauhaus döneminde yaptığı resimler, adeta matematiksel bir kesinlikle bir araya getirilen, sınırları net bir biçimde ayrılmış temel formlardan oluşmaktadır. Resimlerinde yer alan daire, kare, çizgi, nokta, yay gibi formları derslerinde sistematik bir biçimde incelemektedir. Ama onun derdi formların kendisinden çok, arkalarındaki zihinsellik, "geistig" olandır. Bu anlamda, Kandinsky'nin Bauhaus dönemindeki eserleri, burada verdiği derslerle bütünlük içindedir, ve ortaya çıkan kitap da ilk kitabının bir devamı niteliğindedir. (age, s.129-133) (Resim 4.22-4.23)

Kandinsky'nin Rus kökeninin, soyut düşünce tarzını geliştirmesi açısından aldığı hukuk eğitiminin ve sinestezi (duyuların aynı anda ortaya çıkması, örneğin bir sesin aynı zamanda renk olarak algılanması) yeteneğinin sanatı üzerinde derin etkileri vardır. Örneğin, renklerin çeşitli yönler ve farklı sıcaklıklar ifade ettiğini savunmaktadır. (age, s.123-126)

Kandinsky'nin bu tip özelliklerin bir iç gereklilikten (innere Notwendigkeit) kaynaklandığı sonucuna vararak



Resim 4.22. Kandinsky'nin analitik çizim dersindeki öğrenci çalışmalarına örnekler.



Resim 4.23. "Neşeli Sesler", yağlı boya, Kandinsky, 1929.

(Naylor 1993, s.85), yargılarında ısrarcı davranması, bir anlamda bunları evrensel biçimlendirmenin ip uçları olarak görmesi, kendisini dogmatik bir yaklaşım içine düşürmektedir.

"Sanatta Zihinsellik Üzerine" adlı kitabında çizgi, biçim, renk, ses ve devinimin insan üzerindeki etkilerini araştıran Kandinsky, resim, heykel, müzik, dans ve şiiri aynı temel ilkelere sahip bir bütün olarak görmektedir. (age, s.86)

Ancak, sık sık müziğe gönderme yapan analogilerle desteklediği kuramlarını oluşturması için istediği zemini hazırlayan derslerini giderek daha fazla savunmak zorunda kalmıştır, çünkü bu kuralların ve ilkelerin atölyelerdeki üretime nasıl yansıtacağı tartışma konusu olmaya başlamıştır.

1928'de Gropius'un yerini alan Hannes Meyer, sanatın bilimini yapma iddiasında olan Kandinsky'den farklı olarak bilim ve sanatı ayrı kutuplara yerleştirmektedir. Gelir gelmez, 1927'deki tüzükte yer alan değişiklikler uyarınca temel eğitimi genişletmiş, hatta Kandinsky ve Klee'nin serbest resim dersleri vermelerini sağlamıştır. Ancak bunda sanat çalışmalarını atölye çalışmalarından ayırarak, - aynı programda yer alan müzik ve spor gibi - destekleyici derslerden biri olarak görmesinin rolü vardır. Nitekim Bauhaus'tan istifasından sonra, 1930-31 kış sömestri için resim derslerini programdan çıkararak "Bauhaus'un pedagojik alt yapısını tamamen değiştirmeyi ve yerine sosyolojik, ekonomik ve psikolojik bir temel eğitim getirmeyi planladığını" ifade etmiştir. (Droste 1989, s.134-137)

Kandinsky, Bauhaus'un 1933'teki kapanışından sonra yerleştiği Paris'te 1944'te ölmüştür.

4.7. Bauhaus'un Çağdaşı olan Sanat Akımları ile İlişkisi

Charles Harrison ve Paul Wood "Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas" (Teoride Sanat 1900-1990 Değişen Düşüncelerin Bir Antolojisi) adlı derlemelerinin giriş bölümünde, "Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği göreceli izolasyon ortamında geometrik soyutlamanın oldukça benzer iki biçiminin Avrupa'nın iki ucunda neredeyse eşzamanlı olarak geliştirildiğini" belirtmektedirler. Bunların biri Hollanda'da Mondrian'ın 'Yeni Plastik'i, öteki ise Rusya'da Malevich'in 'Suprematizm'idir. Öte taraftan, Rus sanatçıları, Devrim sonrası gündemde olan materyalizm çizgisine uygun olarak, Konstruktivizm adı altında bir "laboratuvar sanatı" oluşturmaya başlamışlardır. Ancak Konstruktivizmin Rus uygulayıcıları ile Batı Avrupalı savunucuları arasında bir fark vardır. Ruslar sanatın yaşam içinde erimesini, diğer grup ise yaşamın estetize edilmesini hedeflemektedir. (Harrison ve Wood 1993, s.221)

Bu iki tutumu karşılaştırmak için, ilk olarak Rus Devrimi'ni izleyen ilk yıllarda "laboratuvar araştırması" ve "sanat üretimin içine" hareketlerinin başını çeken ve Vkhutemas (Devlet Yüksek Sanatsal ve Teknik Stüdyoları) kurulmasına katkıda bulunarak 1920-1930 yılları arasında burada ders veren Alexander Rodchenko'nun 1920-21'de yazdığı "Sloganlar"dan bir alıntıya yer verilebilir: (age, s.315)

"Konstruksiyon = elemanların organizasyonu.
Konstruksiyon modern bir kavramdır.
Sanat matematiğin bir dalıdır, tıpkı bütün bilimler gibi.

(...)Sanatın yaşama organize bir şekilde girmesinin vakti gelmiştir.

(...)Bilinçli ve organize olmuş, görmeyi ve oluşturmayı bilen bir yaşam, çağdaş sanattır. Yaşamını, işini ve kendisini organize eden biri, geçek bir sanatçıdır.

Saraylar, katedraller, mezarlıklar ve müzeler için değil, yaşam için çalış.

Herşeyin içinde ve herkesle birlikte çalış; manastırları, enstitüleri, stüdyoları, atölyeleri ve adaları alaşağı et. Farkındalık, deneyim, amaç, konstruksiyon, teknik ve matematik, bunlar çağdaş sanatın eşlikçileridir."

Aynı tutuma - daha da ekterm - bir örneği de Inkhuk (Sanatsal Kültür Enstitüsü) ve Birinci Konstruktivist Çalışma Grubu üyesi Alexei Gan'ın 1922'de yazdığı "Konstruktivizm" adlı metnindeki şu sözleri oluşturmaktadır: (age, s.118-119)

"Saf ve uygulanmış (sanatın) sonu gelmiştir. Toplumsal olanı göz önünde bulundurma zamanı başlamıştır. Sadece fayda açısından anlam taşıyan nesneler herkesce kabul edilebilecek bir formda sunulacaktır. Şansa bırakılmış, hesaplanmamış hiçbirşey kalmayacak, kör bir zevk ve estetik keyfilik kalmayacak. Herşey teknik ve fonksiyona göre çözülecek. Nihai çözüm ve ebedi gerçekler hakkındaki fikirler artık tamamen geçersiz kılınmalıdır."

Öte yandan 1921'de Rusya'yı terk ederek Batı Avrupa'ya giden Naum Gabo, konstruktivizmin - Rus sanatçılarının yorumundan farklılaşarak - bir soyut heykel ve resim ekolü olarak benimsenmesine katkıda bulacak çalışmalar yapmıştır. Gabo, 1937'de basılan "Sanatta Konstruktivist Fikir" adlı yazısında şöyle demektedir: (age, s.365-367)

"(Konstruktivist düşünce) görsel sanatın çizgi, renk, biçim gibi elemanlarının dış dünyadan bağımsız olarak kendilerine özgü ifade güçleri olduğu; ...; bu elemanların sözler ve figürler gibi, faydacı alışkanlıklarla ya da başka nedenlerle seçilmiş olmadıkları; bunların sadece soyut işaretler olmayıp

direkt ve organik olarak insani duygularla ilişkili oldukları hakkındaki bir evrensel kural ortaya koymuştur.

(...)Konstruktif fikir sanatın fonksiyonunu dünyayı temsil etmek olarak görmez. Sanata bilimsel işlev yüklemeyiz. Sanat ve bilim aynı yaratıcı kaynaktan gelen fakat farklı kollardan ilerleyerek aynı ortak kültür okyanusuna boşalan iki ayrı akım gibidir."

Bauhaus'ta egemen olan yaklaşımın bu ikinci tutuma daha yakın olduğu görülmektedir. Nitekim, Rusya'da Devrimden sonra sanat eğitiminin biçimlenmesinde önemli isimlerden biri olan Wassily Kandinsky, Sanat Bilimleri Akademisi için 1921'de hazırladığı programda şöyle demektedir: (age, s.301)

"Bölümün amacı, her sanat dalındaki estetik eserlerin temelinde yatan pozitif kuralları meydana çıkarmak, ve elde edilen sonuçlarla bağlantılı olarak, senteze yönelik sanatsal dışavurumun ilkelerini oluşturmaktır."

Burada açıkça, "sanatın biliminden" söz edilmektedir; Kandinsky sanatı bilim ya da tekniğin içine yerleştiren anlayıştan uzaktır. Bu görüş ayrılığı, 1921'de Rusya'yı terk etmesine neden olacaktır.

De Stijl grubu üyeleri van Doesburg ve van Eesteren'in 1923 tarihli "Manifesto V Üzerine Düşünceler"de (Conrads 1991, s.53) belirttikleri görüşleri ise Rus Konstruktivistlerine biraz daha yakındır:

"Sanat ve yaşamın artık ayrı alanlar olmadığını anlamamız gerekir. ... 'Sanat' sözcüğünün artık bizim için bir anlamı yok. Bu kavramı bırakarak çevrenin belirli bir ilkedan kaynaklanan yaratıcı yasalara göre oluşturulmasını istiyoruz. Ekonomi, matematik, teknoloji, sağlık benzeri yasaları ile bağlantılı olan bu yasalar, yeni bir plastik birliğe yöneliyor. ... Bugüne dek insanın yaratıcılık alanı ve ürettiklerini yönlendiren yasalar bilimsel olarak incelenmemiştir.

Bu yasalar hayal edilemez. Birer gerçek olarak var olurlar ve ancak ortak çalışma ve deneyimle açıklanabilirler.

Çağımız, sanat, bilim, teknoloji ve benzeri alanlarda tüm öznel spekülasyonların karşısındadır. (...)

Yeni bir şey yaratmak için yöntemle, diğer bir deyişle, nesnel bir sisteme gerek duyuyoruz. Eğer farklı şeylerde aynı niteliklere rastlarsak, nesnel bir ölçek bulmuş oluruz. Örneğin temel yasalardan biri, çağdaş yapımının kendi çalışma alanına uygun araçlarla, nesnelerin kendi aralarındaki ilişki yerine nitelikleri arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmasıdır."

Mayıs 1922'de Düsseldorf'taki Uluslararası Sanatçılar Kongresi'nde van Doesburg şu istemlerde bulunuyordu: (age, s.50)

- "1. Sergilere son verilsin. Bunların yerine: bütünsel yapıtlar için gösteri odaları.
2. Yaratıcılık sorunlarıyla ilgili uluslararası düşünce alışverişi.
3. Tüm sanatlar için evrensel bir yaratım aracının geliştirilmesi.
4. Sanat ve yaşam arasındaki ayırımı son verilmesi. (Sanat yaşama dönüşür.)
5. Sanatçı ve insan arasındaki ayırımı son verilmesi."

Aralarındaki nüanslara rağmen, bu akımların getirdikleri yenilikleri ortak başlıklar halinde toplamak mümkündür. Nitekim, Lucian Krukowski "Aufbau and Bauhaus: A Cross-realm Comparison" adlı makalesinde, Bauhaus, De Stijl ve Konstruktivizm gibi hareketlerle, Wittgenstein, Carnap ve Goodman'ın felsefe alanındaki çalışmalarını karşılaştırdığı makalesinde, iki dünya savaşı arasında sanat alanında yaşanan değişimlerin hem bölgesel hem de içerik olarak felsefe hareketleriyle paralellik içinde olduğunu belirtmekte; ve bu paralellikleri şu şekilde ortaya koymaktadır:

1. Temellendirici (foundationalist) ontoloji, yani temel formların tanımlanması,
2. Hem indirgeme hem de konstruksiyon içeren metodoloji,

3. Bu girişimleri sosyal ideallerin gerçekleştirilmesi konusundaki başarılarıyla değerlendirme eğilimi. (Krukowski 1992, s.197)

Paul Greenhalgh ise mimarlık ve tasarımda modern tarzın "öncüsü" olarak belirlediği Hollanda merkezli De Stijl, Fransa merkezli Le Corbusier'in Purizmi ve Rusya'da başlayan Konstruktivizm ve Suprematizmin şu ortak özelliklere sahip olduğunu belirtmektedir:

1. Estetik, teknik ve toplum arasında yeni bir bütünlük sağlamaya çalışmak,
2. Topluma karşı sorumluluk duymak,
3. Teknolojiye ve ilerlemeye inanmak; seri üretimi, mekanizasyonu yaşamı geliştirecek unsurlar olarak görmek,
4. Taklitten, illüzyondan kaçınma, gerçeklik arayışı,
5. Historisizme (ve akademizme) karşı çıkmak,
6. Sanatların bütünlüğünü savunmak,
7. Fonksiyonun önem kazanması,
8. Soyutlama,
9. Evrensellik, enternasyonalizm,
10. Tasarımın ve sanatın toplumun evrilmesine katkıda bulunacağına inanmak,
11. Teolojik yaklaşım (görünenin arkasındaki ruhu, zihinselliği -geistig anlamında- aramak). (Greenhalgh 1990, s.5-14)

Mekanizasyon karşısındaki tutumuyla, savaş öncesi futuristlerinin makina romantizmi ile, savaş sonrasındaki geometrik soyutlama ve mimarlıktaki uluslararası tarz arasındaki bağlantıyı oluşturan hareketlerden biri olan (Overy 1991, s.147) De Stijl grubu, 1917'de çıkarmaya başladıkları aynı adlı dergiyle adını duyurmaya başlamıştır. Ressam Piet Mondrian, Bart van der Leek ve Vilmos Huszar, heykeltıraş Georges Vantongerloo, mimar

J.J.P. Oud ve Jan Wils ve şair Anthony Kok gibi sanatçıların yer aldığı bu grubun (Naylor 1993, s.93) en önemli üyelerinden Theo van Doesburg'un 1921-1922 yıllarında Weimar'a gelip gitmesi Bauhaus için bir dönüm noktası olmuştur.

Nitekim, van Doesburg'un makinanın doğru kullanıldığında toplumu özgürleştireceğini, sanatçının rolünün de bir makina estetiği oluşturmak olduğunu düşünmesi (Overy 1991, s.151) Moholy-Nagy ile Walter Gropius'un yaklaşımlarına oldukça paraleldir.

Theo van Doesburg, 1921 ve 1922 yıllarında Jena, Weimar ve Berlin'de "Der Wille zum Stil" (Stil Arzusu) başlıklı bir seminer vermiştir. (age, s.150) 1922 Mart'ından Haziran'a kadar da Weimar'da katılanların çoğunluğunu Bauhaus öğrencilerinin oluşturduğu bir De Stijl kursu açmıştır. (age, s.156) Ayrıca, Ekim 1922'de Lucia ve Laszlo Moholy-Nagy, El Lissitzky, Hans Richter, Hans Arp ve Tristan Tzara'nın da katılımıyla gerçekleşen bir Konstruktivistler Kongresi'ne başkanlık etmiştir. (Naylor 1993, s.97)

Gropius'un, 1919 tarihli Bauhaus Programı'nda - biraz da politik sebeplerle - ön plana çıkardığı el işi ve zanaatlara yeni bir bakış getirerek 1923'teki Bauhaus Haftasında "Sanat ve teknik, yeni bir birlik" sloganını ortaya atmasındaki itici güçlerden biri de van Doesburg'un Weimar'da bulunması ve De Stijl'in estetik anlayışının propagandasını yapmasıdır.

Fakat, Walter Gropius ve Herbert Bayer'in 1938'de ABD'de gerçekleşen Bauhaus Sergisi dolayısıyla hazırladıkları derleme kitapta, De Stijl'in form problemlerine fazlaca

girdiği için Bauhaus fikriyle uyuşmadığı belirtilmektedir. (Bayer ve Gropius 1955, s.36)

Doğrusu, van Doesburg yerine sanat anlayışlarının benzerliği dikkati çeken Moholy-Nagy'nin Bauhaus'a çağırılmasının nedeni biraz da van Doesburg'un uzlaşmaz kişiliğinden kaynaklanmaktadır. (Naylor 1993, s.93)

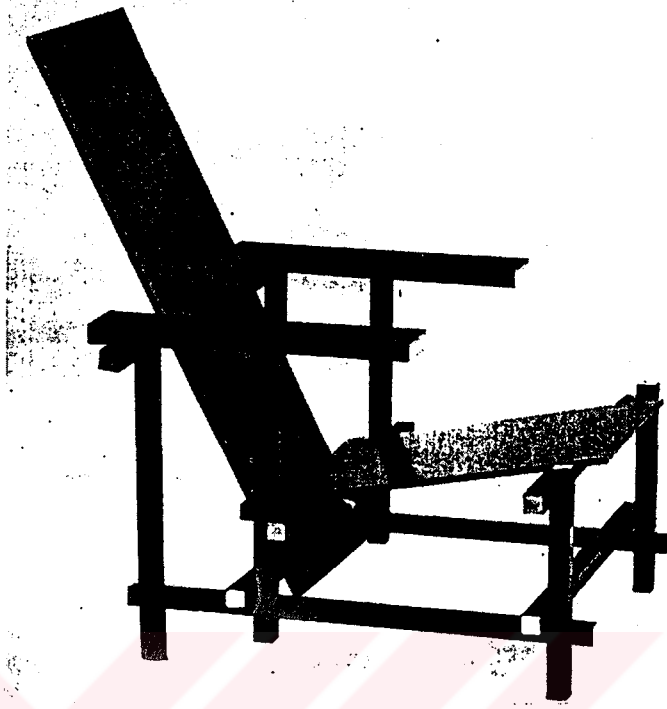
Van Doesburg resim, heykel ve mimarlığı kapsayan plastik sanatların aynı ilkelerden hareket etmesi gerektiğini ve birinde geçerli olanın diğerinde de geçerli olacağını savunmaktadır. Nitekim De Stijl grubundan Gerrit Rietveld'in ünlü iskemlesi bir anlamda Mondrian'ın resim anlayışının üçüncü boyuta taşınmasıdır. (Resim 4.24)

De Stijl'in 1923 tarihli Manifesto V'inde, "renge mimarlıkta hakkettiği yeri verdik ve arkitektonik yapımdan (yani resimden) ayrı bir resimlemenin var olmaya hakkı olmadığını savunuyoruz",denmektedir. (Conrads 1991, s.52)

Benzer bir yaklaşımla Malevich "Suprematist Manifesto Unovis"te şöyle demektedir: (age, s.73)

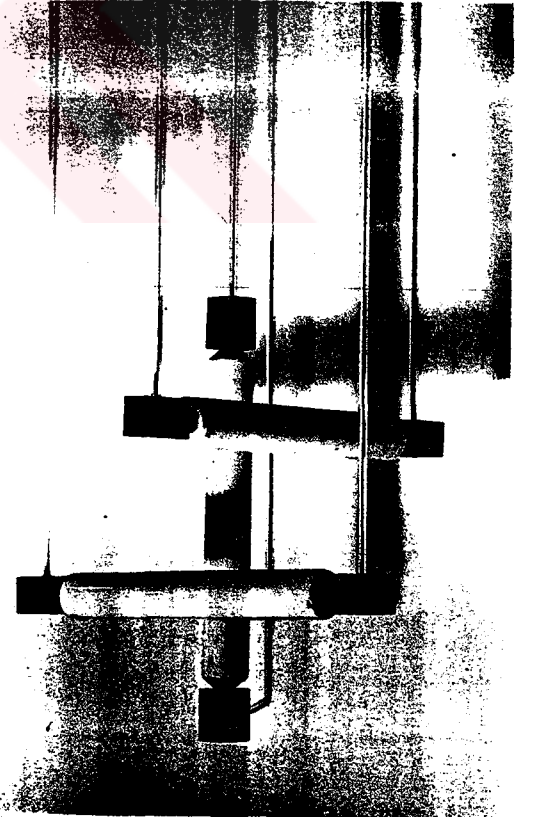
"Bugünün sanatı, ve özellikle de resim sanatı, tüm cephelerde zafer kazanmıştır. Bilinç düz yüzeyi yenmiş ve mekanda yaratım sanatına doğru ilerlemiştir."

Malevich 1927'de Bauhaus'u ziyaret ettiğinde burada büyük ilgi ve saygıyla karşılanmış, ancak kendi plastik modellerinin mimari eserlere dönüştürülmesini önerince, Gropius'la farklı görüşlerde oldukları ortaya çıkmıştır. Malevich, mimarlığın - ve sanatların - sosyal ve ekonomik faktörlerden çok estetik fikirlerden doğduğunu savunmaktadır. Gropius ise binanın özelliklerinin yapı



Resim 4.24.a Gerrit
Rietveld'in iskemlesi, 1917.

Resim 4.24.b Rietveld'in
lambası, 1921.
Bu lamba Gropius'un çalışma
odasındaki lambaya benzemektedir.
(Bkz. Resim 4.34)





Resim 4.25. Theo van doesburg ve arkadaşları Weimar'da. (Sağ üstte Moholy-Nagy görünmektedir.)

teknini, yapı tekniğinin ise binanın biçimini belirleyeceğini ileri sürmüştür. (Peiper 1983, s.997-998)

Burada, sanatın temellerine inilmesi ve bu temellerin senteziyle yeni çözümlere gidilmesi ilkesi genel olarak paylaşılmakla beraber, Bauhaus'ta sanatların birliği ve bütünlüğü hakkındaki yorumun, de Stijl'in ya da Malevich'in yaklaşımlarından belirli bir şekilde ayrıldığı gözlemlenmektedir. Bu fark, form ile fonksiyon arasında farklı dengeler kurulmasından kaynaklanmaktadır.

Bauhaus'u benzeri hareketlerden ayıran, bu kurumun endüstri ile kurmayı başardığı ilişkidir. Bir sonraki bölümde ayrıntılarıyla ele alınacak olan bu bağ, Bauhaus'un kendi içinde evrilmesini, ve bu sayede Bauhaus'un ününün ve etkisinin Bauhaus'luların bile önceden kestirmeleri mümkün olmayan genişlikte bir kitleye yayılmasını sağlamıştır.

4.8. Bauhaus'ta Sanat Tasarım Etkileşimi Üzerine

Esas amacının bütün sanatları çatısı altında birleştiren bir "yapı"ya ulaşmak olduğunu ilan eden Bauhaus'ta, tek tük uygulamalar ve denemeler dışında 1927'ye dek mimarlık bölümünü kurulamamış olması, ve kadroda Gropius ve Adolf Meyer dışında mimar olmaması, buna karşılık 1919'da Lyonel Feininger ve Johannes Itten, 1920'de Georg Muecke ve Lothar Schreyer, 1921'de Paul Klee, 1922'de Kandinsky ve nihayet 1923'te Moholy-Nagy gibi kimi henüz genç, kimi ise çoktan tanınmış ressamalara görev verilmesi ilginçtir. Bunun nedenlerinden biri, savaştan yeni çıkmış Weimar'da, mimarlık eğitimi vermek için gerekli teknik şartların yetersiz ve eksik olması gelmektedir. Bauhaus kurulduğunda

öncülü olan iki okuldan adeta bir yıkıntı devralmış, atölyelerin neredeyse tamamını baştan kurmak gerekmiştir. (Naylor 1993, s.68)

Sanatçıların seçilip çağırılmasının iki sebebi daha vardır: Birincisi bunların bazılarının tanınmış isimler olmaları ve kişilikleriyle bambaşka bir atmosfer yaratarak okulun prestijini yükseltmeleridir. Daha önemli olan ikinci neden ise, Bauhaus'un kuruluş ilkelerinde yatan bütün sanatların - ve tabii mimarlığın - aynı temele, -1919'daki programa göre el emeğine - ve aynı temel biçimlendirme ilkelerine dayandığı inancıdır. Dolayısıyla bu ortak noktadan hareketle, okulda sanatçıların bulunması sadece olağan değil, gereklidir de.

Bauhaus'a gelen sanatçılar birbirlerini önceden tanımaktadırlar. Feininger, Muche ve Klee, Kandinsky'nin kurduğu Blauer Reiter, ve Sturm çevrelerine yakın sanatçılardır. Itten ve Schlemmer Adolf Hölzel'in, Klee ve Kandinsky ise Münih Akademisi'nde Stuck'un öğrencisi olmuşlardır. Bu sanatçıların hepsi o dönemde ilerici sayılacak eserler vermekte, kübist ve soyut denemeler yapmaktadırlar. Ancak, Moholy hariç hepsinin resimlerinde metafizik öğeler vardır. Hemen hepsi müzikle yakından ilgilenmektedirler, hatta Klee ve Feininger birer müzisyendir. (Roters 1965)

Bu sanatçıların hiç biri Bauhaus'a resim öğretmek için gelmemiştir, görevleri form ustası olarak teknik ustalarla beraber atölyeleri ve/ veya temel eğitim derslerini yürütmektir.

Bauhaus'taki sanatçılar bu okulda geçirdikleri süre içinde serbest resim çalışmalarına devam etmişler, bir yandan da

ders vermişlerdir. Bu derslerin - özellikle temel eğitimin - sanatçılar açısından iki fonksiyonu vardır: Bir yandan eğitimi devam ettirirken, bir yandan da kendi sanat anlayışlarını ve yorumlarını geliştirmek. Derslerde öğrencilere düşüncelerini açıkça aktarabilme gerekliliği, Bauhaus ressamlarının sanat görüşlerini teorize etme sürecini hızlandırmıştır. Bauhaus'un özgün yapısının onlara sağladığı ikinci bir olanak ise, atölyeler sayesinde bu fikirleri uygulayarak deneme şansına sahip olmalarıdır. Nitekim Bauhaus ressamları 20. yüzyılın sanat teorilerinin biçimlenmesine hatırı sayılır katkılarda bulunmuşlardır. (age, s.7)

Derslerde ortaya çıkan sonuçların izlerini sanatçıların kendi çalışmalarında gözlemlemek mümkündür. Bu sonuçların atölyelerdeki çalışmalara yansımalarının en belirgin örneği ise, ışık ve kostüm gibi görsel öğelerin, müziğin, dekorların ve dans eden - ya da mekanda devinen - figürlerin tasarımının bir bütün oluşturduğu sahne çalışmalarıdır. "Gesamtkunstwerk" (çeşitli sanatların bir bütün oluşturması) ilkesine somutluk kazandıran bu çalışmalarda olduğu gibi, Bauhaus'daki sanatçıların ele aldıkları biçimlendirme problemleri, özellikle mekanla kurdukları ilişki bakımından önemlidir.

Kandinsky'nin müzikle ilgili analogilere başvurarak, biçimlendirmede kontrpuan sorununa parmak basmasının Gropius'un mimari tasarımında "biçimsel temanın düzenli olarak tekrar etmesi" ve "temel birimin ve onun ölçü oranının bütün parçalarında yinelenmesi", ya da standartlaştırılmış mobilyaların ses birimleri gibi mekan içine dizilmesi gibi etkiler yaratmıştır. (Grohn 1991, s.29) Gropius, yapı elemanlarının simetrik olmayan ama ritmik bir dengeye içinde bulunduğu "yeni mimarlık ruhu

atıllılığın aşılması, karşıtların dengelenmesidir" demektedir. (Gropius 1965, s.56)

Ayrıca, özellikle Moholy'nin temel eğitimde işlediği mekan içinde hareket teması, çeliğin de kullanılmasıyla, ayaklarıyla sağlam yere çakılı hissi veren mobilyalar değil, yüzüyormuş, havada asılıymış hissi veren mobilyalar üretilmesine ön ayak olmuştur. (Grohn 1991, s.30) Hatta Marcel Breuer Bauhaus Dergisi'nin 1926 yılına ait birinci sayısında, "Hep geçen gün daha iyiye gidiyoruz, sonunda basınçlı hava sütunları üzerinde oturacağız" demektedir. (Naylor 1993, s.106) (Resim 4.26)

Benzer biçimde, duvarlar mekan duygusunu pekiştirmek üzere renklendirilmekte, duvar resimleri derinlik yanılgısı yaratmak için değil, mekanın kavranmasını tamamlamak üzere ele alınmaktadır. (Resim 4.27)

Schlemmer'in sonradan genişletilen temel eğitim derslerinin bir parçası olarak verdiği canlı modelden çizim ve "insan" konulu derslerde, insan vücudunun oranlarının, insanın çevresiyle ilişkisinin, mekan içinde hareket eden insanın özelliklerinin incelenmesi, sadece sahne atölyesindeki çalışmalar için değil, tasarımın vazgeçilmez unsurlarından olan antropometrinin - ki ileride ergonominin bir parçası haline gelecektir - Bauhaus öğrencilerine tanıtılması açısından da büyük önem taşımaktadır. (Resim 4.28-4.29)

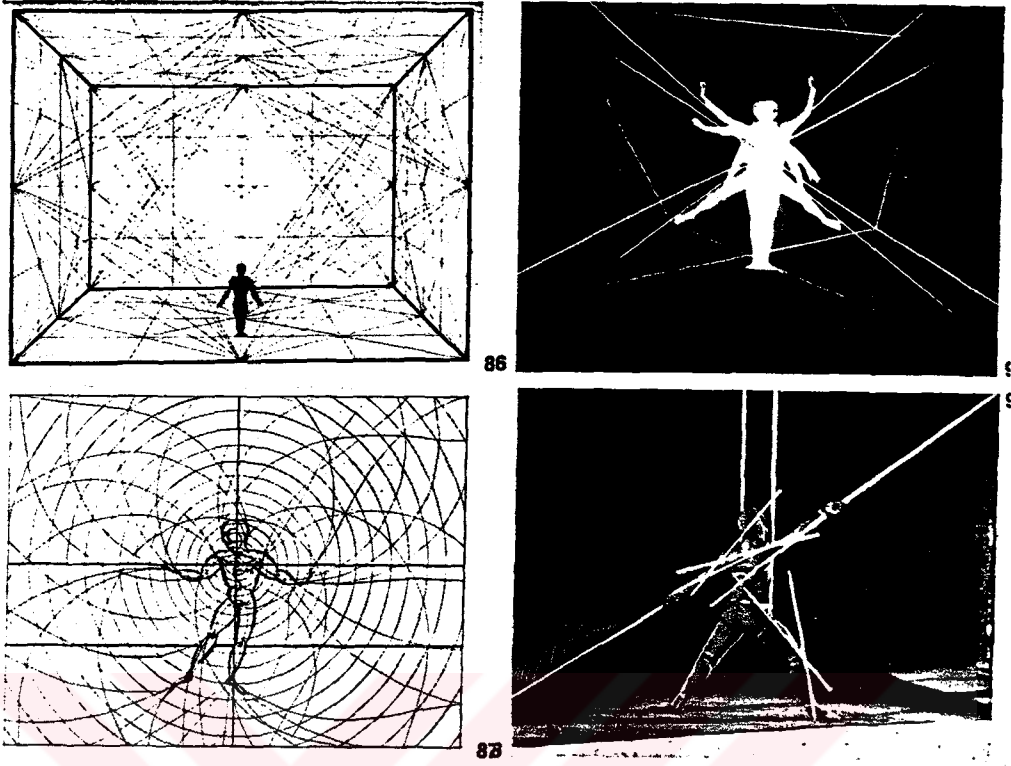
Öte taraftan, sanatçıların en etkili oldukları atölyelerin endüstriyel üretimin daha dışında kalan atölyeler olması, ya da atölyelerdeki üretimle bazı istisnalar dışında direkt olarak ilgilenmemeleri önemlidir. (Tablo 4)



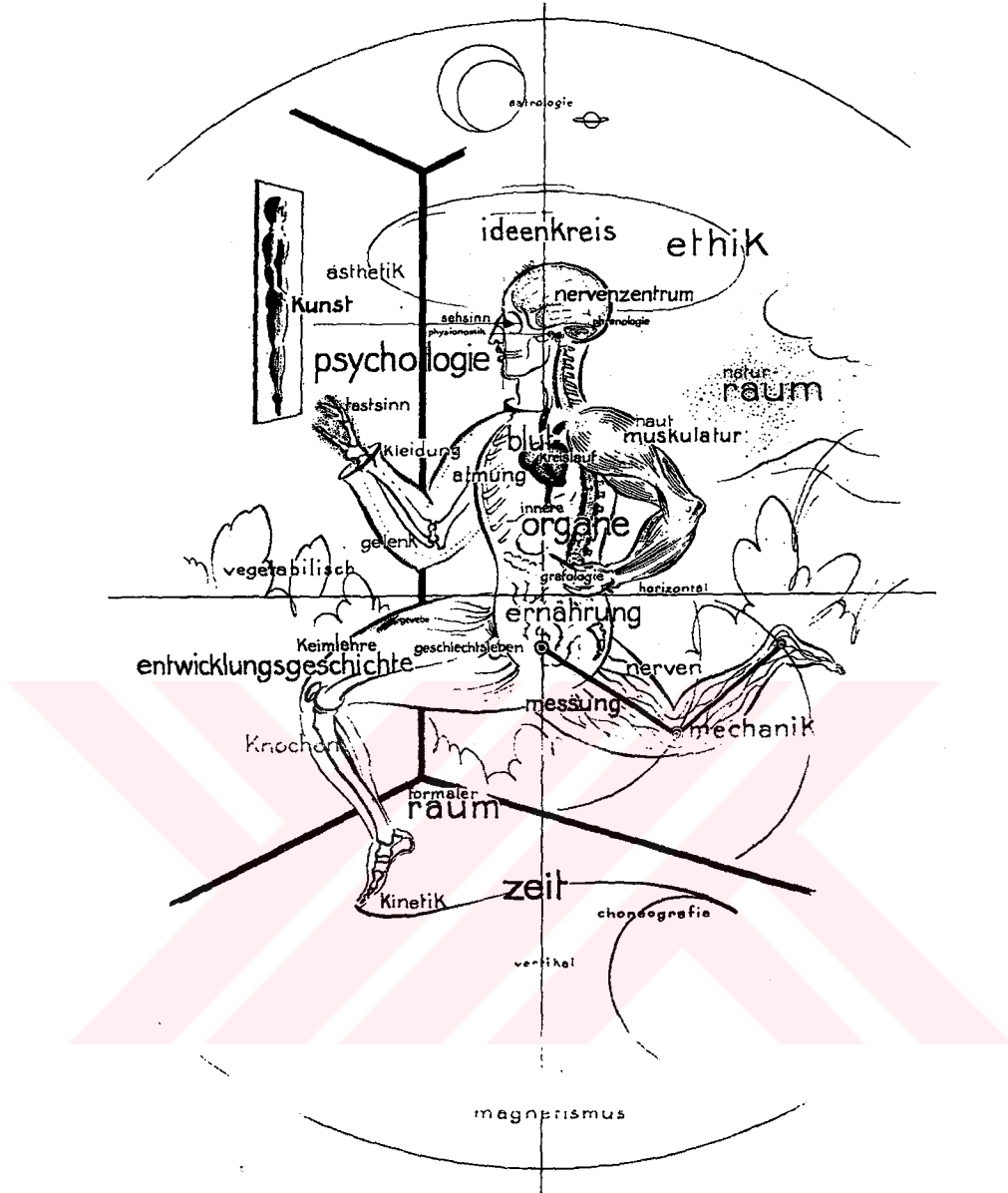
Resim 4.26. Bauhaus Dergisi, 1926 1.Sayı'da yer alan Marcel Breuer'in iskemleleri. "Her geçen gün daha iyiye gidiyoruz ... Sonunda basınçlı hava sütunlarının üstünde oturacağız."



Resim 4.27. Herbert Bayer ve Rudolf Paris'in gerçekleştirdikleri duvar resmi, 1923.



Resim 4.28. Oskar Schlemmer'in çizimleri (1924) ve sahneleme tasarımları (1927).



Resim 4.29. Oskar Schlemmer'in "İnsan" konulu dersinden bir çizim.

	1919	1920	1921	1922	1923	1924-25
WEIMAR				WALTER GROPIUS		
YONTU / TAS						
AHSAP						
	ITTEN	G. MUCHE	ITTEN / SCHLEMMER	SCHLEMMER	SCHLEMMER	
VITRAY	ITTEN					
ATÖLYESİ	ERNST KRAUS			KLEFF	AI RFRS	DUVAR RESMİ ATÖLYESİ
				C. SCHLEMMER		İLE BİRLİŞİYOR.
DUVAR	ITTEN / SCHLEMMER				KANDINSKY	
RESMİ			CARL SCHLEMMER			H. BEBERNISS
METAL	ITTEN + SCHLEMMER					MOHOLY-NAGY
ATÖLYESİ	W. SCHABON				CHRISTIAN DELL	
MARANGOZ			ITTEN		GROPIUS	
ATÖLYESİ			J. ZACHMANN		REINHOLD WEIDENSEE	
DOKUMA			ITTEN / MUCHE		G. MUCHE	
ATÖLYESİ				HELENE BÖRNER		
CÖMLEK				GERHARD MARCKS		
ATÖLYESİ				MAX KREHAN		LINDIG/BOGLER + KREHAN
SAHNE				L. SCHREYER		O. SCHLEMMER

TABLO 4. Bauhaus atölyelerinin yönetimi.

	1925-26	1927	1928	1929	1930	1931	1932-33
DESSAU	WALTER GROPIUS		HANNES MEYER		MIES VAN DER ROHE		BERLIN
YONTU ATÖLYESİ			JOOST SCHMIDT				
DUVAR RESMİ	HINNERK SCHEPER			ALFRED ARNDT		HINNERK SCHEPER	
METAL ATÖLYESİ	MOHOLY-NAGY		1928'DE BU ÜÇ ATÖLYE BİRLEŞTİ. METAL BÖLÜMÜNÜN BASINA MARIANNE BRANDT GEÇTİ.				
MARANGOZ ATÖLYESİ	MARCEL BREUER			JOSEF ALBERS	ALFRED ARNDT		
DOKUMA	G. MUCHE				DOKUMA: STÖLZL	ANNI ALBERS	LILY REICH
ATÖLYESİ	GUNTA STÖLZL				BOYAMA: LIS BEYER		
FOTOGRAF ATÖLYESİ					WALTER PETERHANS		
TIPOGRAFI REKLAM	HERBER BEYER				JOOST SCHMIDT		
SAHNE	O. SCHLEMMER						

Örneğin Muche Bauhaus'a geldiğinde önce ahşap, sonra da dokuma atölyesinde form ustası olmasına rağmen, ressam olarak kalmaya ve hiçbir tasarım yapmamaya baştan kararlıdır. (Naylor 1993, s.70) Klee'nin atölyelerde varlığının hissedilmediği ve Kandinsky'nin bizzat tasarım yapmamış olduğu ise daha önce belirtilmişti. Teknik usta Carl Zaubitzer ile birlikte matbaa ve grafik işlerini yönetmek üzere görevlendirilen Feininger'in bu alanda en önemli katkısı çeşitli ustaların grafiklerini içeren dosyaların basılmasıdır. Bunun dışında ise Bauhaus içinde kendine ait bir atölyede resim çalışmalarına devam etmiştir. (Roters 1965, s.22-24)

Feininger eşi Julia'ya yazdığı mektuplardan birinde Gropius'un sanat ve tekniğin birliği hakkındaki formülasyonunun kendisini rahatsız ettiğini itiraf etmektedir. Dessau'ya taşınıldığı zaman ders vermeyi bırakmıştır, fakat Bauhaus'un 1933'teki kapanışına kadar okulda kalarak resim çalışmalarına devam etmiştir. (age, s.26)

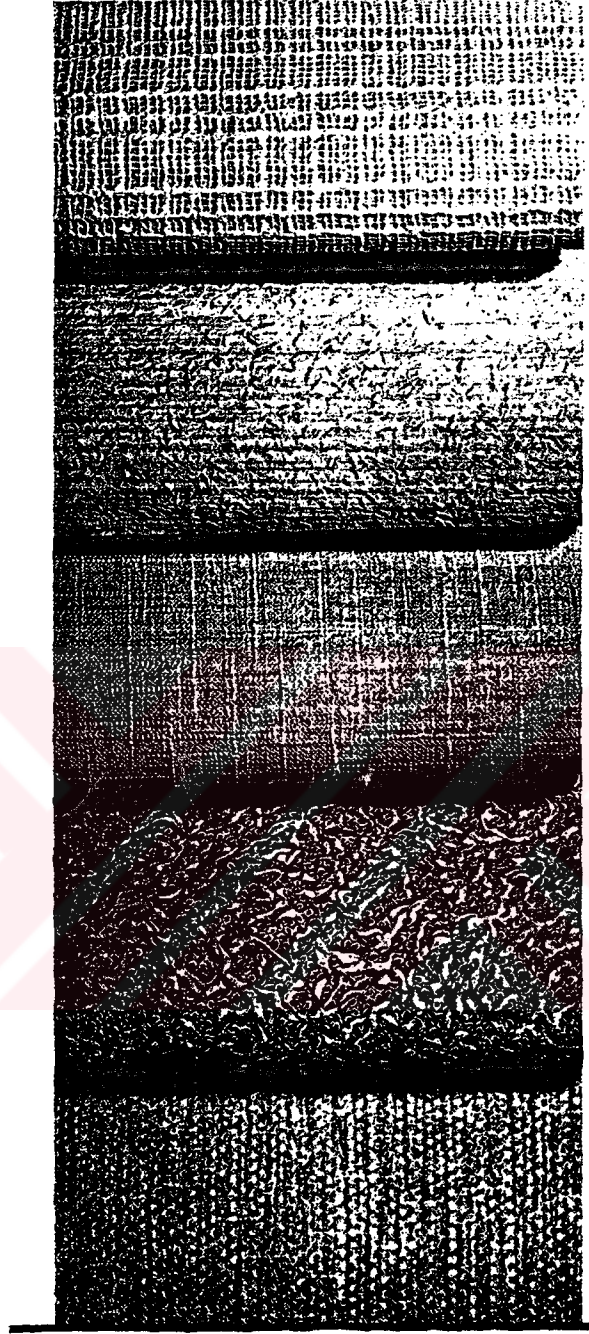
Schreyer ve George Muche de sanat-teknik birliği konusunda Feininger'le aynı görüşleri paylaşmaktadırlar. Schreyer 1923'te, Muche ise 1927'de Bauhaus'tan ayrılırlar. Bauhaus kurulduğunda görev alan sanatçıların bir kısmı bu yeni dönemde ya okuldan ayrılmış ya da çalışmalarını kendi ilgi ve çalışma alanlarına yöneltmiştir. Örneğin Kandinsky, "Punkt und Linie zu Fläche" adlı kitabında "resim öğelerinin resimsel amaçlar için kesin ve bilimsel yöntemlerle" araştırılmasının kaçınılmaz olduğunu, her sanatın - müzikte olduğu gibi - kendi bilimsel teorisinin - biliminin - geliştirilmesi gerektiğini ifade etmektedir. (Kandinsky 1973, s.14-15)

Kandinsky, resim sanatının kendi kurallarının üç boyutlu objelere nasıl aktarılacağı sorunu ile ilgilenmemektedir. Kandinsky 1929 tarihli bir dergide yer alan "Die Kahle Wand..." (Çıplak Duvar...) başlıklı yazısında, duvarların resimden arındırılarak, beyaz, lekesiz duvarın yeğlenmesinin, ya da mimarlığın dışında bir resime gerek yoktur diyenlerin farkında olmadan resimin bağımsızlığını kazanarak kendi yolunu çizmesini sağladığını ifade etmiştir. (Wingler s.162) Nitekim Hannes Meyer'in Bauhaus yöneticisi olduğu yıllarda, bir yandan serbest resim dersleri verilirken, Bauhaus'taki duvar resmi atölyesi de ünlü Bauhaus duvar kağıtlarını tasarlamaya yönelmişti. (Resim 4.30)

Georg Muche ise 1926 tarihli "Bildende Kunst und Industrieform" (Biçimlendirme Sanatları ve Endüstriyel Form) adlı yazısında şöyle demektedir: (age, s.123)

"Biçimlendirme sanatlarının - özellikle resimin - 20. yüzyılın teknik gelişmeleriyle yakın bir bağ kurmasının, zihinsel olarak tamamen ayrı kutuplardaki bu iki alanda yaratıcı bir etkileşiminin gözlemlendiği bir zaman diliminden sonra, beklenmedik bir biçimde birbirlerini itmesine yol açtığına tanık olmaktayız."

Bu ifadeler, Gropius'un sanat ve tekniğin birlikteliği formülünün, sanatın yeni üretim biçimlerinin egemen olduğu toplum yapısı içinde işlevsiz kalması - ya da daha iyimser bir yaklaşımla teknolojinin olumsuz etkilerini dengeleyerek makine ürünlerini estetize etmeye (onlara kültürel ve insani bir boyut katmaya) - yarayan bir etkinlik alanı olması sonucunu getirmediğini göstermektedir. Tersine, sanat kendi yoluna devam etmekte, öte yandan estetik ile tekniği birleştiren yeni bir uğraş alanı olarak "tasarım" kavramı ortaya çıkmaktadır.



Resim 4.30. Bauhaus duvar kağıtlarından örnekler.

Albrecht Wellmer'in de belirttiği gibi, endüstriyel üretim tarzının yaygınlaşması ile birlikte sanatın gerçek otonomisini kazanması "kültürel modernizmin" - Max Weber'in terimi - birbirine paralel iki sürecidir. (Wellmer 1985, s.115) Daha önce Benjamin'in teknik çoğaltılabilirliğin sanatın "Aura"sını yok etmesi konusundaki görüşlerine yer verilmişti. Benjamin'e göre bu, sanatın dini ve geleneksel bağlamından kurtulması anlamına geliyordu. Endüstriyel üretimin rasyonelleşmesi ise, üretimi el emeğinden ayırarak bir yandan herhangi bir yararlılık göstermek zorunda olmayan sanat eseri ile diğer yanda da bir işe yaramak için tasarlanmış olan endüstri ürününü ortaya çıkarmıştır.

Gropius el işini sanat ve teknik birliğini sağlayacak katalizatör olarak görmüştür. El işinin hem hem strüktür, doku gibi yaratma elemanlarını hissederek malzemeye yakınlık sağlamak, hem de bizzat prototipler üretmek için kullanıldığı atölyelerde, deneysel çalışma ile üretim çalışması birleşmektedir. Teori ile uygulamanın bu şekilde bütünleşmesi, bir anlamda akademizmin de aşılmasıdır.

Gropius 1926'da şunları söylemektedir: (Conrads 1991, s.80-81)

"Temelde Bauhaus işlikleri toplu üretime elverişli, günümüze özgü ürünlerin prototiplerinin dikkatle geliştirilip sürekli daha iyiye götürüldüğü laboratuvarlardır.

Bauhaus bu laboratuvarlarda endüstri ve zanaatlar için, teknoloji ve biçimi eşit oranda kavramış yeni tür bir çalışan insanı eğitmek istiyor.

(...) Bauhaus, endüstri ve zanaatlar arasındaki karşıtlığın, bunların kullandığı aletlerdeki farklardan çok, endüstrideki işbölümü ile zanaatlerdeki 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 üretimine

geçilecek model ve prototipler, laboratuvar işliklerindeki varsayıma dayalı spekülatif deneylerden elde edilecektir.

(...)Bauhaus'un geliştirdiği prototiplerden çoğaltılan ürünlerin uygun fiyata satılabilmesi ancak tüm modern ve ekonomik standartlaşma yöntemlerinin (endüstride toplu üretimin) kullanılması ve toplu satışlar yoluyla olacaktır. Mekanik çoğaltma sonucu ürünün niteliğinde prototipe oranla - malzeme ve işçilik niteliği açısından - düşüş olma tehlikesine karşı eldeki tüm olanaklar kullanılacaktır. Bauhaus ucuz taklitler, kötü işçilik ve el zanaatlarının yüzeyselliğine karşı, yeni bir nitelikli ürün standardı için savaştaktadır."

Ancak, endüstriyel üretim süreciyle bütünleşmeye doğru atılan her adım, seri halde üretilen standart parçaların bir araya getirilmesi ile gerçekleştirilen "endüstri ürününü" ortaya çıkartacak, bu ürünün biçimlendirilmesi ise hem sanattan, hem de estetik tercihlerin el işiyle yoğrulduğu zanaatten farklı bir "tasarım" etkinliği olacaktır.

4.9. Bauhaus Tarzı

Bauhaus içindeki gelişimi belirleyen faktörlerin en önemlilerinden biri, endüstriyel üretimi el işinden, zanaattan, sanattan hatta mimarlıktan ayıran kendine özgü niteliklerini kavrama sürecini başlatmış olmasıdır.

Sanata özgü yaratıcı ilkeleri mimarlık alanına taşımak, mimarlık bireysel olana ve ifade etmeye açık kapı tanıdığı için olasıdır. Oysa "seri halde üretilen endüstri ürünleri, ... malzeme, form konstruksiyonu ve amaçlardan ortaya çıkan ifadenin iletimi kısıtlıdır. Endüstri ürünleri sadece bir fonksiyona işaret edebilirler." (Wellmer 1985, s.128)

Bauhaus, form-fonksiyon ilişkisini çeşitli dönemlerinde farklı biçimlerde dengelemiştir. Tek başına bu bile, belli başlı bir "Bauhaus tarzı"ndan söz edilebilmesini imkansız kılmaktadır.

Weimar'dayken ortaya çıkan ürünlere bakıldığında, bunların salt fonksiyon gözeterek tasarlanmış olduğunu düşünmek zordur. Marianne Brandt'ın ünlü çaydanlıkları, küllükleri, o dönemde yeni ortaya atılmış olan sanat ve teknik birliği mottosuna paralel bir tutumla, merkezin kaydırıldığı, küre, daire, üçgen gibi temel formların bir araya getirildiği tasarımlardır. Bu dönemin ürünleri "formalist" olarak tanımlanmaktadır. (Resim 4.31-4.33)

Dessau'da amaç biraz daha net olarak belirlenir, Gropius 1926'da şöyle demektedir: (Conrads 1991, s.80-81)

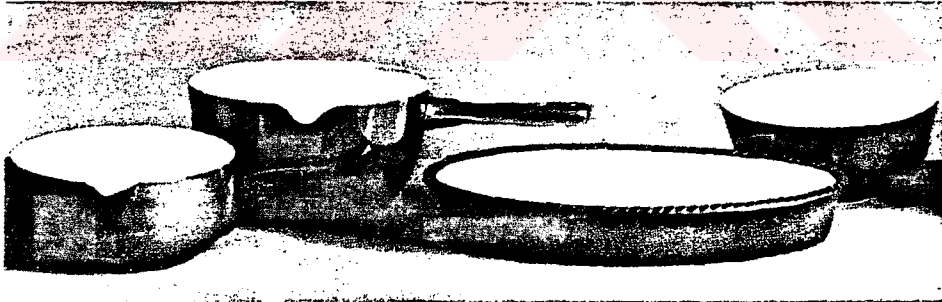
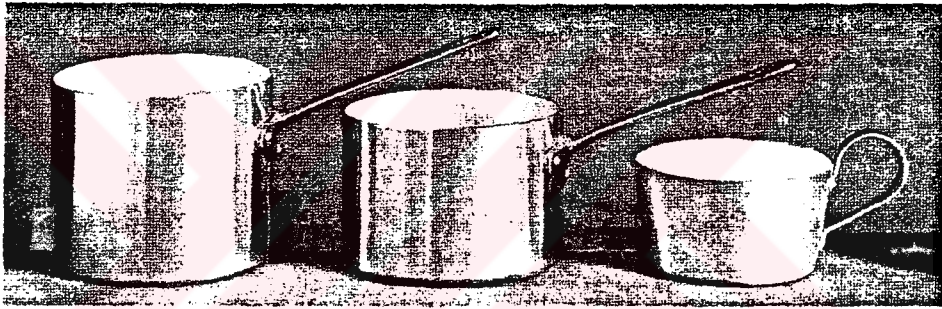
"Bauhaus, günümüz konutunun geliştirilmesine - en basit ev aletinden bitmiş konuta - yardımcı olmak istemektedir.

Ev aletleri ve eşyalarının akılcı biçimde birbirleriyle ilişkili olmasını savunan Bauhaus - biçimsel, teknik ve ekonomik alanlarda sistematik uygulamalı ve kuramsal araştırma yoluna - bir nesnenin tasarımını, onun doğal işlevleri ve ilişkilerinden türetmek ister.

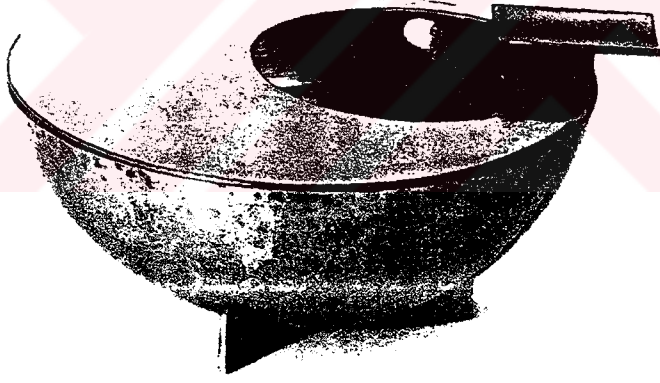
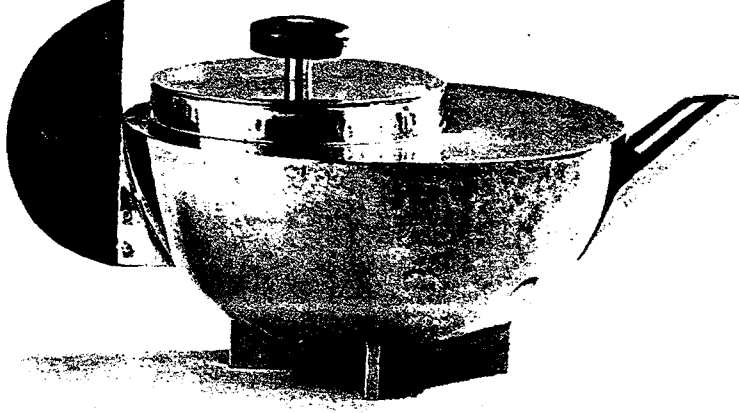
(...)Bir nesneyi doğası tanımlar. Bir kap, iskemle, ya da bir konutu doğru işlev görmesi için tasarlar. öncelikle doğasını incelemek gerekiyor; çünkü amacını kusursuzca karşılamalı, diğer bir deyişle, kullanışlı, dayanıklı, ekonomik ve 'güzel' olmalı."

Burada güzellik - estetik -, bir üründe yanıt verilmesi gereken gereksinimlerden biri olarak görülmekte, ürünün fonksiyonlarından biri konumuna indirgenmektedir.

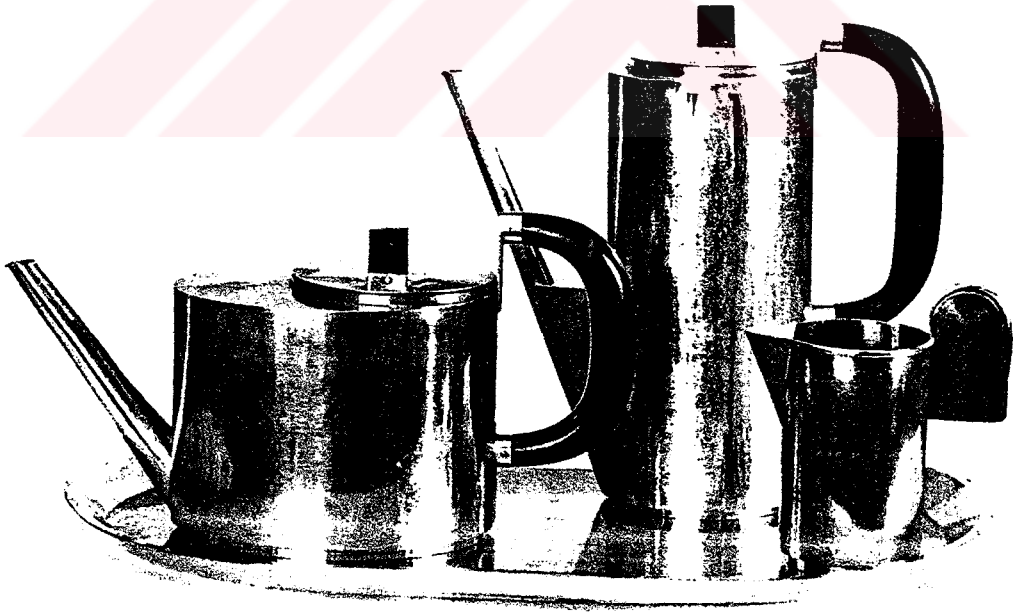
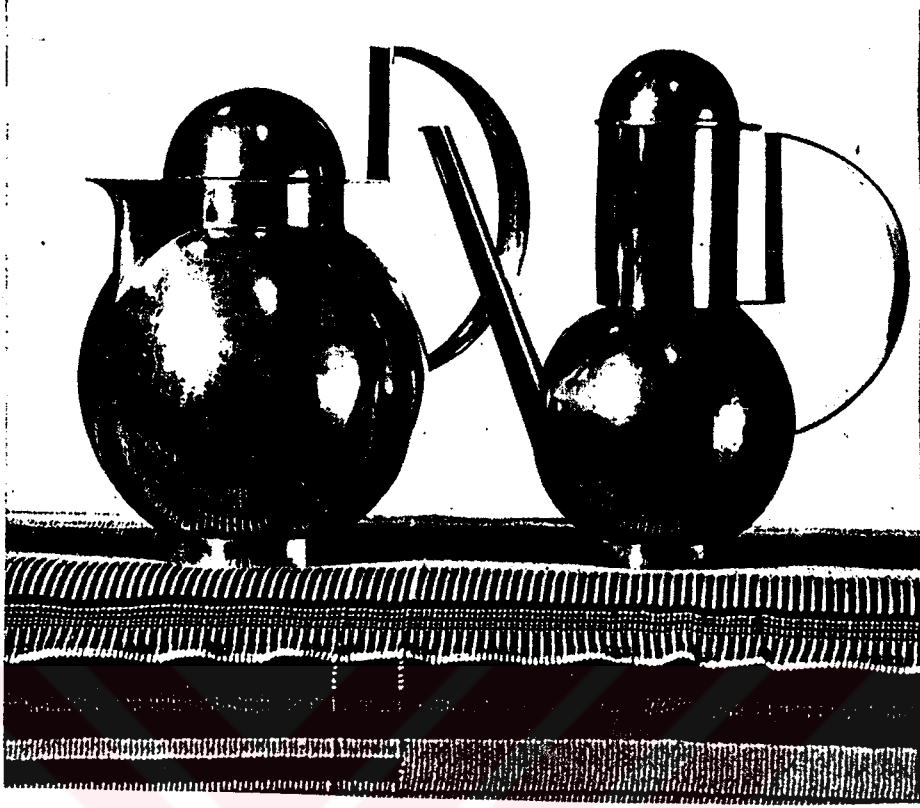
Malzemeyi kendi doğasına ve eşyanın kullanım amacına uygun kullanmaya ve ekonomiye önem verilmektedir. Bireyin gereksinimleri daha genel anlamda toplumun gereksinimleri olarak düşünülmektedir. Birey, idealize edilerek evrensel



Resim 4.31. 1916 tarihli bir Werkbund kataloğundan alınan bu örnekler, Weimar'da tasarlanan bazı ürünlerle karşılaştırıldıklarında fonksiyonellikleri, "sachlich" ve seri üretime uygun olmalarıyla dikkat çekmektedirler.



Resim 4.32. Marianne Brandt'in çaydanlığı ve kulluğu.

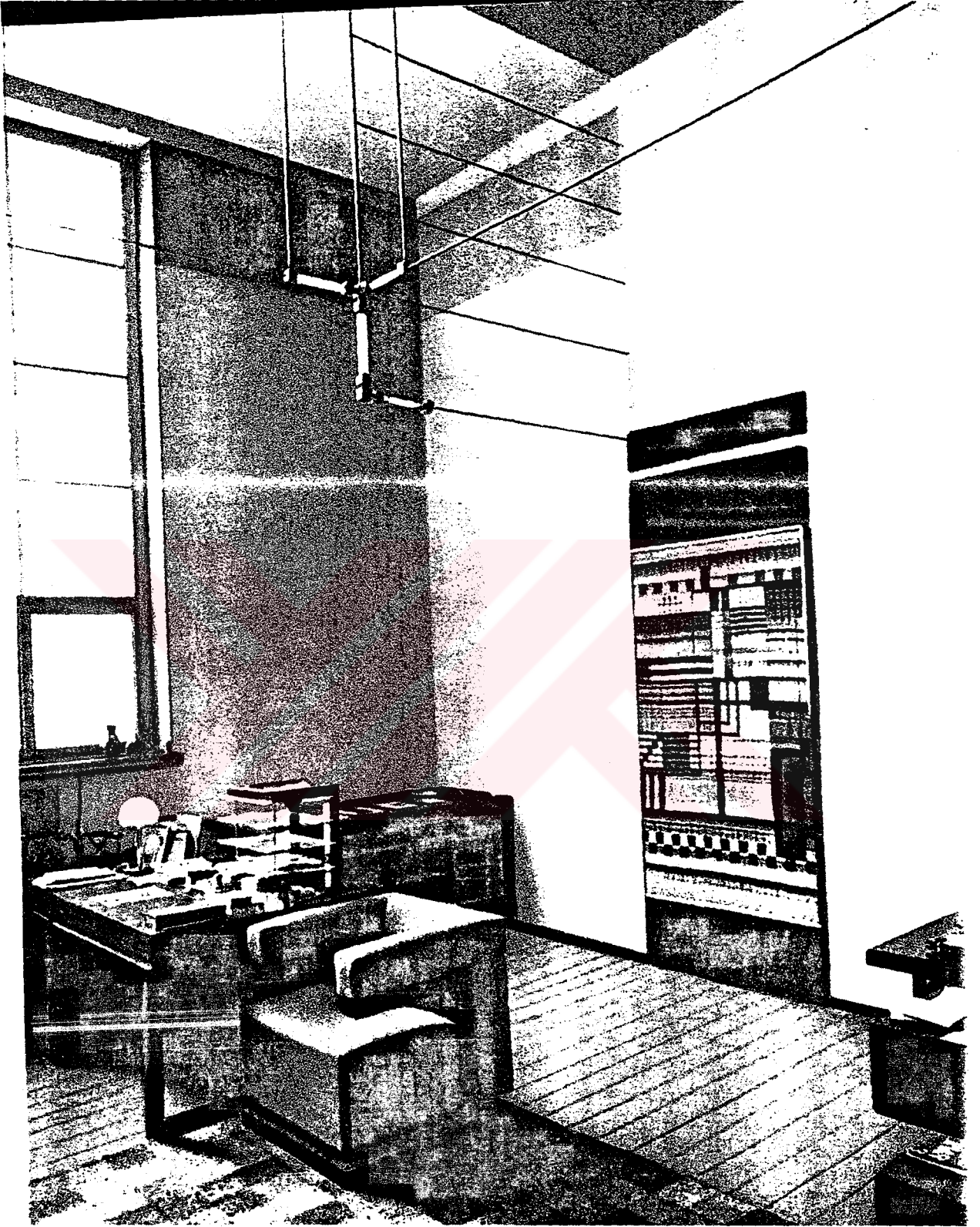


Resim 4.33. Bauhaus'tan 1923-1924 yıllarına ait örnekler.

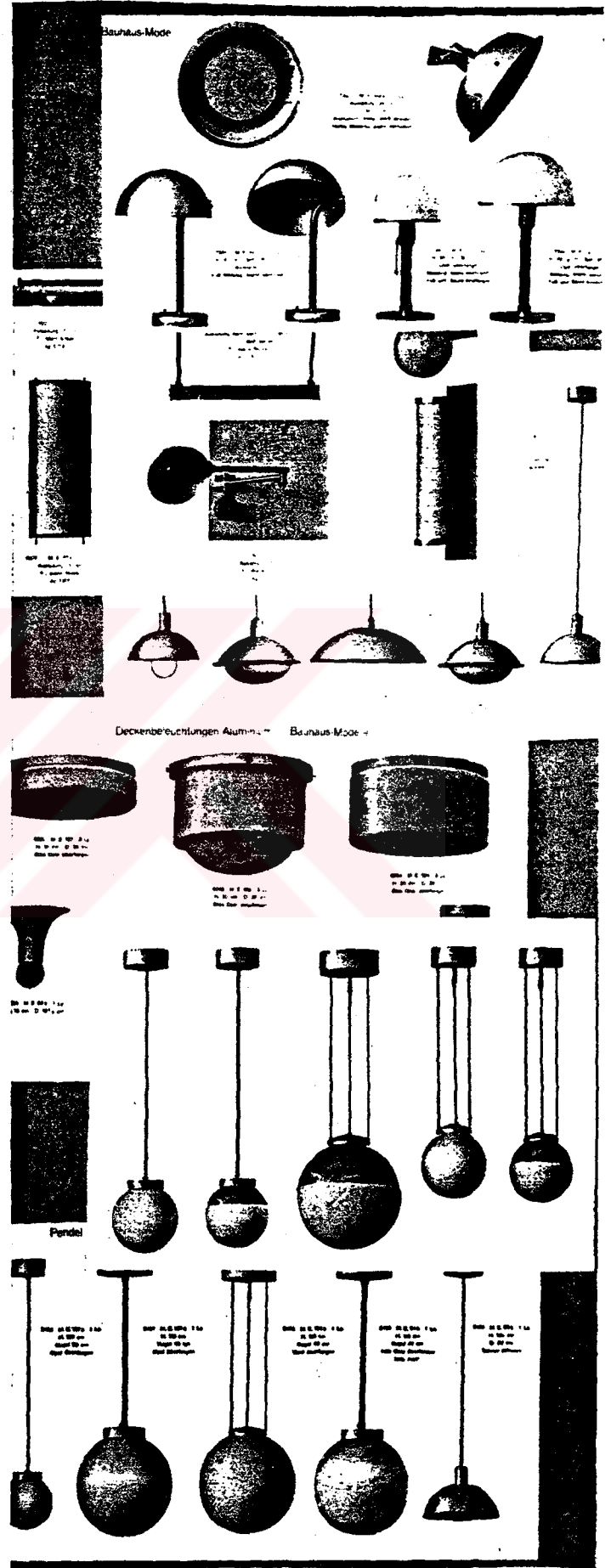
olarak düşünülmektedir. Birey, idealize edilerek evrensel bir nitelik kazanmıştır. "Rasyonalist" olarak tanımlanabilecek bu tümevarımsal yaklaşım, standartlaştırılmış parçalardan bütünün meydana getirilmesinde, ya da tüm parçaların aynı birleştirici ilkeler etrafında tasarlanmasıyla ortaya çıkan "Gesamtkunstwerk" fikrinde de gözlemlenebilir. Bu fikrin somutlaşmasının ilk örneklerden biri Gropius'un 1923 yılındaki çalışma odasıdır. Burada, mekanın üç boyutu, mekan içinde yer alan hacimlerin prizmatik yapısında tekrar tekrar vurgulanmaktadır. (Resim 4.34)

Bauhaus ürünlerinde kare ve prizmalar gibi temel formların sıkça kullanılmasını hedef alan eleştirilere karşı Gropius; belli bir tarza ya da biçim anlayışına saplanmanın karşısında olduklarını, bunun akademizme geri dönüş anlamına geleceğini; Bauhaus'un ise dogmalar, sistemler, ya da modalarla değil, sadece "formların arkasında yaşamın akışını yakalamaya çalışarak canlı kalabileceğini" belirtmektedir. (Bayer ve Gropius 1955, s.125)

Hannes Mayer ise Bauhaus'un sürekli formalizm tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu düşünmektedir. "Düz yüzeyler, şeffaflık,..., saf renkler, nesnenin temel geometrik hacimlere indirgenmesi, kütleler arasındaki karşıtlıklardan oluşan etkiler", gibi niteliklerin ön plana çıkmasını eleştirerek (Schnaidt 1965, s.41-43), estetiği - evrensel özellikleri ne kadar vurgulanmış olsa da - birey üzerine temellendirmektense, toplum ve sosyal gereksinimler üzerine kurmak gerektiğini savunmaktadır. Mayer döneminde, yaşam pratiğinden kaynaklanan ihtiyaçlar göz önünde bulundurularak, örneğin katlanıp taşınabilir mobilyalar, dayanıklı duvar kağıtları, gibi "fonksiyonel" ürünlere öncelik verilmiştir. 1920'lerin sonunda Bauhaus



Resim 4.34. Gropius'un çalışma odası, 1923.



Resim 4.35. Bauhaus tasarım
larını üreten firmaların
kataloglarından sayfalar.



Resim 4.36. 1928 yılına ait Bauhaus tasarımları.

armlehnstuhl ti 244

5

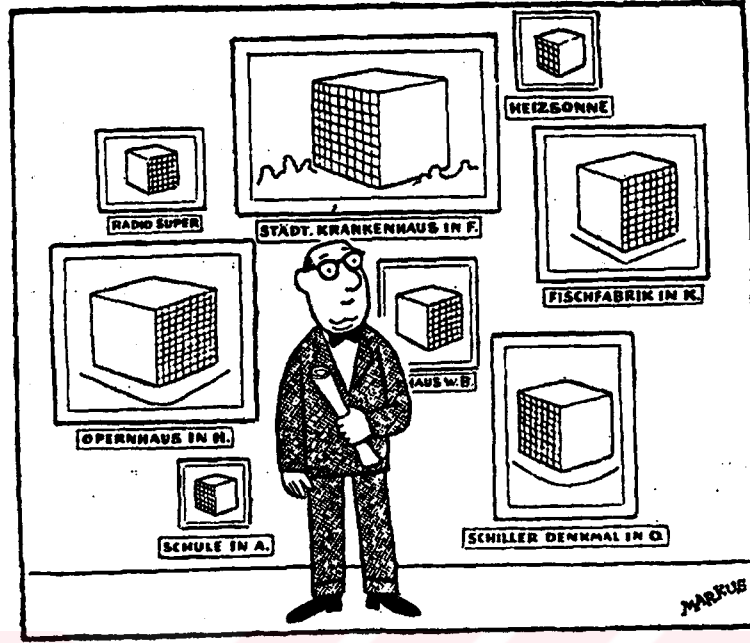


Resim 4.37. Bauhaus'un demonte edilebilir, katlanır mobilyaları, 1929-1930.

atölyelerinde gerçekleştirilen tasarımların endüstri tarafından giderek daha fazla benimsenip uygulanmasının sebeplerinden biri de budur. (Resim 4.35-4.37)

Öte taraftan, 1920'lerde mekanizasyonun evlerin içine kadar girmesi; vantilatör, ütü, tost makinası, çamaşır sıkacağı, elektrikli süpürge (1917), fırın (1930) ve buzdolabı (1932) gibi ev aletlerinin kullanılmaya başlaması (Giedion 1982, s.63) yaşam biçimini hızla değiştirmektedir.

Çelik boru mobilyalar gibi o devir için büyük yenilikler getiren kimi Bauhaus tasarımlarının benimsenmesi de böylelikle gerçekleşmiştir. 1930'lara gelindiğinde, "modern" yaşam biçiminin yaygınlaşmasıyla beraber, tasarımın her alanında, bu modernliğe denk düşen fonksiyonel ve "sachlich" olana karşı ilgi de artmıştır. (Billeter 1979, s.353-356)



Resim 4.38. "Form Dehası", Markus, 1958.



Resim 4.39. "Çelik Mobilyaların Mucidi", Walter Trier, 1930.

SONUÇLAR

Bauhaus'un kapanışından 20 yıl sonra, Walter Gropius'un yetmişinci doğum günü şerefine 18 Mayıs 1953'te Chicago'da düzenlenen bir toplantıda Mies van der Rohe şunları söylemiştir:

"Bauhaus belirgin bir programı olan bir kurum değildi -bir fikirdi, ve Gropius bu fikri büyük bir kesinlikle formüle etmişti. 'Sanat ve teknoloji - yeni birlik', demişti. Bir yandan resim, heykel, tiyatro ve hatta baleyi, öbür yandan da dokuma, fotoğraf, mobilya - yani kahve fincanından şehir planlamaya kadar herşeyi biraraya getirdi.

Sanat için Rus Kandinsky'yi, Alman Klee'yi, ve Amerikalı Feiniger'i - o zaman için çok radikal sanatçıları - birlikte çalışmaya çağırdı. Bugün, herkes onların zamanımızın en büyük ustalarından olduğunu biliyor.

(...) Söylediğim gibi, bu bir fikirdi. Sanırım, Bauhaus'un dünyadaki her ilerici okul üzerinde yaptığı büyük etkinin sebebi de budur. Bunu bir organizasyonla yapamazsınız, propagandayla yapamazsınız. Sadece bir fikir bu kadar yayılabilir." (Giedion 1954, s.17-18)

Bu fikir, herşeyden önce, farklı özelliklere sahip insanların benzer amaçlarla biraraya gelerek, katı ve keskin sınırlar çizmeden ve elde edilen sonuçların dogmalar haline gelmesine fırsat vermeden sürekli deneyen ve kendini yenileyen bir birliktelik oluşturmalarına dayanıyordu.

Ortak amaç, çeşitli vesilelerle belirtildiği gibi, sanat, bilim ve tekniğin dengeli birlikteliğini gerçekleştirerek, çağın gereklerine ve gerçeklerine uygun, yaşanılabilir bir çevre yaratmaya katkıda bulunmaktı.

Bu fikrin mimarı Gropius'un yöntemi karşıtların dengelenmesi ilkesine dayanıyordu. Tek başına oldukça yıkıcı sonuçlara varabileceği anlaşılmış olan teknolojinin ve maddi olanın sanatla yani zihinsel olanla dengelenmesi, kişisel olanın nesnel ve evrensel olanla, bireyin de toplumla ilişkisinin yeniden kurulması ve teorinin pratikle bütünleşmesi bu fikrin bir parçasıydı.

Bauhaus'un getirdiği önemli yeniliklerden biri, temel eğitim - daha sonra yaygın olarak benimsenen adıyla "basic design" yani temel tasar - derslerini eğitim sistemine yerleştirmiş olmasıydı. Sanat ve teknik birliği fikrinin temelleri burada atılıyordu. Öğrencilerin uygulama alanı olan Bauhaus atölyeleri de teori-pratik birliğinin yaşama geçirildiği birimlerdi. Bauhaus böylece akademizmin sınırlarını aşmayı başarmıştı.

Bauhaus'un en özgün ve önemli niteliklerinden biri okul içindeki yaşamdır. Çeşitli ülkelerden gelen, maddi durumları, eğitim seviyeleri, yaşları birbirinden farklı öğrenciler, Bauhaus'un farklı atmosferinde kaynaşarak birlikte çalışıyorlar, üretiyorlardı. Bunun sırrı biraz da Itten'in ifade ettiği "oyun partiye dönüşür, parti işe dönüşür, iş oyuna dönüşür" (Droste 1990, s.37) formülünde yatmaktaydı. Gerçekten de Bauhaus partileri çeşitli sanat dallarının uygulamaya konduğu eğlenceli ve yüksek katılımlı etkinliklerdi. Bauhaus orkestrasıyla, Bauhaus matbaasında basılan posterler ve davetiyelerle, çeşitli sahne düzenlemeleri ve gösterilerle bu sosyal faaliyetler, öğrencilere hem eğlenmek, hem de kendilerini ifade etmek için elverişli ortam yaratmaktaydı. Ayrıca mimar, sanatçı ve bilim adamlarının verdikleri konferansların yanı sıra Bauhaus akşamları düzenlenir, Weimar'a gelen çeşitli müzisyenler dinlenir, ünlü yazarların eserleri okunurdu.

Son olarak, öğrencilere yönetime katılmalarını sağlayacak demokratik bir idare yapısının da kurulmuş olduğunu belirtmekte yarar vardır. (Bayer ve Gropius 1955)

Ancak yukarıdaki neşeli tablodan, Bauhaus elemanlarının her zaman uyum ve birlik içinde bulundukları anlamı çıkartılmamalıdır. Ama farklı yaklaşımların karşı karşıya gelmesi, sürekli olarak ideallerin ve uygulamaların gözden geçirilmesini gerektirmiştir, bu da kurumun kendini sürekli olarak yenilemesini ve çağın koşullarına ayak uydurmasını sağlamıştır.

Aydınlanma felsefesinin ayrı alanlara ayırdığı sanat, bilim ve etiğe yeniden bütünlük kazandırmak isteyen modern hareketin öncüsü olarak nitelendirdiğimiz akımların bu çabaları, ilginçtir ki, bu alanların daha kesin çizgilerle birbirinden ayrılması, mesleklerin sınırlarının ve kendi özel gerekliliklerinin belirlenmesi ile sonuçlanmıştır. İşte, bu hareketlerin kültürel modernizmin kilometre taşları olarak görülmelerinin nedeni de budur.

İronik olan bir başka durum, öncü modern hareketlerin ortaya koyacakları kuram ve uygulamalarla toplumun evrilmesine katkıda bulunacaklarına olan inançlarını boşa çıkarırcasına, 1930'ların ekonomik ve siyasal buhranlı ortamında iktidara gelen faşist rejimin Bauhaus'un sonunu getirmesidir.

Belki bütün bunlardan çıkarılacak sonuç, belli bir ortamın ve zamanın ürünü olan kurumların, bütün zamanların üstünde ve toplumlararası çözümlere varmaya çalışmasının (social engineering) realist bir yaklaşım olmadığı, toplumu ancak belli dinamiklerin hız kazanmasını sağlayarak - bazen de

hiç öngörüleemeyen bir şekilde- etkilemenin mümkün olduğudur.

Son olarak, Bauhaus fikrinin etkisi ve uzantıları hakkında birkaç söz söylemek istiyorum.

Bauhaus ressamaları daha 20'li yıllarda ABD'de çeşitli sergiler açmışlardı. Ayrıca 1930'lardan itibaren sadece Bauhaus'a ayrılan sergiler de gerçekleşmişti. (Bayer ve Gropius 1955, s.205) Avrupa'da ise 1927'de gerçekleştirilen Weissenhof Siedlung - ki dönemin modern mimarların bir araya gelerek yeni mimarlık anlayışının manifestosunu somutlaştırdıkları bir yapı topluluğudur - ve düzenleyicileri arasında Gropius'un da yer aldığı Werkbund'un 1930 Paris Sergisi Bauhaus'un uluslararası ününü ve etkisini pekiştirmiştir.

Okulun 1933'de kapanmasıyla ilk olarak Albers ABD'ye giderek Colorado'daki Black Mountain College'de ders vermeye başlamış, bunu izleyen beş yıl içinde bu ülkedeki pek çok önemli tasarım okulunda Bauhaus'lular görev almışlardır. Walter Gropius Harvard Üniversitesi'nde Mimarlık Bölümü'nün başına geçmiş, ve Marcel Breuer'i yanına almıştır. Mies van der Rohe, Hilberseimer ve Peterhans Chicago'daki Armour Institute'da, çeşitli Bauhaus öğrencileri ise 1930'lardan itibaren New York'taki "Laboratory School of Design" ve "Southern Californian School of Design"da eğitim vermişlerdir. Laszlo Moholy-Nagy ise bazı öğrencilerini de yanına alarak 1937'de Chicago'da "New Bauhaus"u açmıştır. (Grohn 1982, s.40)

Gerek Mies van der Rohe'nin ve Gropius'un yapıları, Marcel Breuer'in tasarımları, gerekse Josef Albers'in geliştirdiği Vorkurs, Op-art'la yakından ilgili olan resimleri ve

"Interaction of Color"u, Moholy-Nagy'nin ölümünden sonra 1947'de yayınlanan "Vision in Motion"u (age, s.40) Bauhaus fikrinin ve etkisinin uluslararası sanat ve tasarım alanında yaygın ve sürekli olmasını sağlamışlardır.

ABD'nin farklı bir kültürden ve farklı toplumsal gerçeklerin içinden gelen bu kişilere ve tasarım anlayışlarına kucak açarak, bu denli çabuk benimsemesini alaylı bir dille eleştiren "From Bauhaus to our house" adlı kitabın yazarı Tom Wolfe'un görüşü tartışmaya açıktır. Ancak, pek çok taklitleri piyasayı ve caddeleri dolduran bu yapıtların ve örnekleri insanlara bıkkınlık verecek kadar çok tekrarlanan modern tasarım ve mimarlık anlayışının faturasını Bauhaus'a kesmek büyük haksızlık olacaktır. Herşeyden evvel, Bauhaus elemanları zamanın gereğine uygun arayışlar içindeydiler ve sabit bir tarz oluşturmayı açıkça reddetmekteydiler. Eğer malum sebeplerle dağılıp gitmeseler ve bir kurum olarak varlıklarını sürdürebiselerdi; Bauhaus'u Bauhaus yapan "fikri" korumanın mümkün olup olamayacağını, ve bugünkü koşullarda ne gibi çözümlere varacaklarını görmek doğrusu ilginç bir deneyim olabilirdi.

KAYNAKÇA

Argan, Guilio Carlo. Gropius und das Bauhaus, Hamburg: Rowohlt, 1962.

Balcıoğlu, Tevfik. "On Transformations of the Term Design with Reference to Mass Produced Objects", Tasarım, Endüstri ve Türkiye, Uluslararası Endüstri Ürünleri Tasarımı Sempozyumu, ODTÜ, 1994.

Bayer, Herbert, Walter Gropius, Ise Gropius. (derleyenler) Bauhaus 1919-1928, Stuttgart: Gerd Hatje, 1955.

Benjamin, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Suhrkamp, 11. baskı, 1979.

Billeter, Erika. "Design", Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre, derleyen: Erich Steingraeber, Münih: F. Bruckmann, 1979.

Conrads, Ulrich (derleyen). 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, çeviren: Dr. Sevinç Yavuz, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1991.

Droste, Magdalena. "Unterrichtsstruktur und Werkstattarbeit am Bauhaus unter Hannes Meyer", Hannes Meyer - 1889-1954 Architekt, Urbanist, Lehrer, yayına hazırlayan: Bauhaus-Archiv, Berlin ve Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn Verlag, 1989.

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

Encyclopaedia Britannica. "Design - 19th Century", 1970a.

----- . "Industrial Revolution", 1970b.

Erkmen, Bülent. "Söyleşi", Arredamente Dekorasyon, Sayı 23, 1991.

Giedion, Siegfried. Walter Gropius - Work and Teamwork, New York: Reinhold Publishing Co., 1954.

----- . Die Herrschaft der Mechanisierung, Frankfurt am Main: Europaeische Verlagsanstalt, 1982 (1948).

- Greenhalgh, Paul. "Introduction", Modernism in Design,
derleyen: Paul Greenhalgh, Londra: Reaktion Books,
1990.
- Grohn, Christian. Die "Bauhaus-Idee": Entwurf -
Weiterführung - Rezeption, Berlin: Gebr. Mann, 1991.
- Gropius, Walter. Die neue Architektur und das Bauhaus
Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption, Neue
Bauhausbücher, Mainz: Florian Kupferberg Verlag,
1965.
- Harrison, Charles ve Paul Wood (derleyenler). Art in
Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas,
Cornwall: T.J.Press Ltd, 1993.
- Hartmann, G.B.von, Wend Fischer (derleyenler). Zwischen
Kunst und Industrie: Der Deutsche Werkbund, Münih,
1975.
- Hauser, Arnold. Soziologie der Kunst, Münih: Deutscher
Taschenbuch Verlag, 1983.
- Hilgemann, Werner. Atlas zur Deutschen Geschichte 1918-
1968, Münih: Piper, 1984.
- Itten, Johannes. Mein Vorkurs am Bauhaus - Gestaltungs-
und Formenlehre, Ravensburg: Otto Maier Verlag,
1963.
- Kandinsky, Wassily. Punkt und Linie zu Flaeche - Beitrag
zur Analyse der malerischen Elemente, 7. Baskı,
Bern-Bümpliz: Benteli Verlag, 1973 (1926).
- Kent, Cheryl. "Designing the Future", broşür, Institute of
Design, Illinois Institute of Technology Chicago.
- Krukowski, Lucian. "Aufbau and Bauhaus: A Cross-realm
Comparison", The Journal of Aesthetics and Art
Criticism, 50:3, Yaz 1992.
- Lucie-Smith, Edward. A History of Industrial Design,
Phaidon Press, 1983.
- Moholy-Nagy, Laszlo. Von Material zu Architektur, Mainz
ve Berlin: Florian Kupferberg, 1968 (1929).
- Mrazek, Wilhelm. "Gottfried Semper und dir Museal-
Wissenschaftliche Reformbewegung des 19.
Jahrhunderts", bkz. Semper 1966.

- Naylor, Gillian. The Bauhaus, Londra: Studio Vista, 1968.
- . The Bauhaus Reassessed Sources and Design Theory, Londra: The Herbert Press, 2. Baskı, 1993.
- Overy, Paul. De Stijl, Londra: Thames and Hudson, 1991.
- Özer, Bülent. Yorumlar, İstanbul, 1986.
- Peiper, Tadeusz. "Im Bauhaus", Sinn und Form, 35:5, s.995-1001, 1983.
- Pevsner, Nikolaus. Wegbereiter moderner Formgebung Von Morris bis Gropius, Hamburg: Rowohlt, 1957.
- Read, Herbert. Sanat ve Endüstri, çeviren: Nigan Bayazıt, İTÜ yayınları, 1973.
- Roters, Eberhard. Maler am Bauhaus, Berlin: Rembrandt Verlag, 1965.
- Schnaidt, Claude. Hannes Meyer - Bauten, Projekte und Schriften, Verlag Arthur Niggli AG, 1965.
- Semper, Gottfried. Wirtschaft, Industrie und Kunst - Und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht, Mainz ve Berlin: Florian Kupferberg, 1966.
- Stelzer, Otto. "The preliminary course in Weimar and Dessau", 50 Years Bauhaus, Royal Academy of Arts, 1968.
- Wainwright, Clive. "The Legacy of the Nineteenth Century", Modernism in Design, derleyen: Paul Greenhalgh, Londra: Reaktion Books, 1990.
- Wellmer, Albrecht. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Wick, Rainer. Bauhaus-Paedagogik, Köln: DuMont, 1982.
- Wingler, Hans Maria. Das Bauhaus 1919-1933 Weimar Dessau Berlin, Köln: Verlag Gebr. Rasch & Co ve DuMont Schauberg, 1962.
- Wolfe, Tom. Mit dem Bauhaus Leben - Die Diktatur des Rechtecks, Rowohlt, 1982.

EK A Muthesius/ Van de Velde Werkbund Tez ve Karşı Tezleri 1914.

(Kaynak: Conrads 1991, s.16-18)

1. Mimarlık, ve onunla birlikte Werkbund'un tüm etkinlikleri standartlaşmaya doğru gidiyor. Ve mimarlık ancak standartlaşma sayesinde kültürün uyum içinde olduğu dönemlerde taşınmış olduğu evrensel anlamı yeniden kazanabilir.
2. Yararlı bir yoğunlaşmanın sonucu olarak anlaşılması gereken standartlaşma ile ancak, evrensel geçerliği olan yanılmaz bir beğeni gelişecektir.
3. Evrensel ölçütte yüksek bir beğeni düzeyi elde edilmedikçe, Alman sanat ve zanaatlarının yurt dışında etkili olmasını bekleyemeyiz.
4. Dünya, ürünlerimizi ancak inandırıcı bir üslubun ifadesi oldukları zaman talep edecektir. Söz konusu Alman akımı bunun temellerini atmıştır.
5. Çağın en ivedi görevi, şimdiye kadar elde edilenlerin yaratıcı bir biçimde geliştirilmesidir. Akımın sonuçtaki başarısı da buna bağlı olacaktır. Bugün herhangi bir duraklama ya da taklide dönüşme, değerli bir varlığın boşa harcanması anlamını taşır.
6. Almanya için üretimini sürekli geliştirmenin bir ölüm kalım sorunu olduğu inancından hareket eden Deutscher Werkbund, bir sanatçılar, sanayiciler ve tüccarlar kurumu olarak dikkatini kendi endüstriyel sanatlarının dışsatım önkoşullarının yaratılması üzerinde yoğunlaştırmalıdır.
7. Almanya'nın uygulamalı sanatlarda ve mimarlıkta sağladığı gelişmeler etkili bir tanıtım yoluyla yabancı ülkelere duyurulmalıdır. Sergilerin yanısıra, bunun en etkin yolu tanıtıcı süreli yayınlardır.
8. Deutscher Werkbund'un sergileri yalnızca en iyi örnekleri içerecek biçimde sınırlandırılırsa anlamlı olur. Sanat ve zanaat ürünlerinin yurtdışında sergilenmesi ulusal bir dava olarak değerlendirilmeli ve bu nedenle de kamu desteği görmelidir.
9. Güvenilir bir beğeni düzeyi olan verimli ve büyük şirketlerin varlığı her türlü dışsatımın önkoşuludur. Sanatçının bireysel gereksinimler için tasarladığı bir nesneyle yurtiçi talebi bile karşılamak olanaksız olurdu.
10. Ulusal nedenlerle, yurtdışına iş yapan büyük dağıtım ve taşıma girişimcileri artık neler yapabileceğini göstermiş olan bu yeni akımla bağlantı kurmalı ve bilinçli bir biçimde Alman sanatını dışarıda temsil etmelidir.

Hermann Muthesius

6. Öte yandan Almanya'nın üstünlüğü, daha yaşlı ve yorgun halkların artık yitirmekte olduğu buluş yapma ve aniden parlak düşünceler üretebilme gibi yetenekleri elinde bulundurmaya sürdürmesidir. Ve bu zengin, çok yönlü yaratıcı canlılığı dizginlemek, onu hadım etmekle eş anlam taşıyacaktır.
7. Yabancı ülkelerin Alman ürünleriyle ilgilenmeye başladıkları sırada Werkbund'un çabaları, standartlaşma yoluyla bu yetenekleri engellemek değil, tam tersi, onlarla birlikte kişisel el becerisinin ve farklılaşmış uygulamaların güzellğine inanmak ve bundan duyulan sevincin geliştirilmesine yönelmek olmalıdır. Bu yeteneklerin beslenip geliştirilmesi konusuna gelince, daha işin başında sayılırız.
8. Kimsenin iyi niyetini yadsımayız ve bunu gerçekleştirmek için üstesinden gelinmesi gereken zorlukların da farkındayız. İşçi örgütünün işçilerin maddi refahı için çok şeyler yaptığını biliyoruz, fakat bizlerle en çoklu biçimde işbirliği yapmaları gereken kişilerde yetkin ve ince bir ustalık kazanma isteği uyandırmak için çok az çaba harcamasının özrü yoktur. Öte yandan, bir bela gibi endüstrimizin tepesine dikilen dışsattım yapma gereğini de çok iyi biliyoruz.
9. Ancak yalnızca dışsattım düşüncesiyle de hiçbir zaman iyi ve mükemmel bir şey yaratılmamıştır. Dışsattım kaygısıyla nitelik üretilemez. Nitelik her zaman, önce oldukça kısıtlı bir grup uzman ve işveren için yaratılmıştır. Bu, onların sanatçılarına olan güvenini giderek artırır; yavaş yavaş alıcılar çoğalır, giderek ülke çapına yayılır; ancak bundan sonra yabancı ülkeler ve dünya yavaş yavaş bu niteliğin farkına varır. Sanayicileri, ülkede iyice denenenip yaygın kullanımı bulmaktan, önceden standartlaşmış tipler üretmek dünya pazarındaki şanslarını artıracaklarına inandırmak, durumun tümüyle yanlış anlaşılması demek olur. Tiffany camlarını, Kopenhag porcelenlerini, Jensen'in takılarını, Cobden-Sanderson'un kitaplarını, vb. düşüncecek olursak, dışardan satın aldığımız bu olağanüstü ürünlerin hiçbirini, başlangıçta dışsattım amacıyla ortaya çıkmamıştı.
10. Her serginin amacı, bize ait bu niteliği dünyaya göstermek olmalıdır ve Bay Muthesius'un haklı olarak söylediği gibi, ancak radikal bir biçimde en iyi örneklerle sınırlırsa Werkbund sergilerinin bir anlamı olacaktır.

Henry van de Velde

1. Werkbund'un içinde sanatçılar var oldukça ve onun geleceği üzerinde etkileri sürdükçe, kurallama ve standartlaşma için yapılan her öneriye karşı çıkacaklardır. Özgünde sanatçı ateşli bir idealist, özgür bir yaratıcıdır. Onu bir kural ya da tipi kabul le zorlayan disipline hiç bir zaman kendi özgür iradesiyle boyun eğmez. İçgüdüsel olarak, eylemlerini verimsizleştirecek her şeye, düşüncelerini sonuna dek özgürce götürmesini önleyecek kurallara öne süren herkese, yeteneksizliği meziyet haline getirme maskesi ardına gizlenmiş, evrensel geçerlilik taşıyan bir biçime götürme çabalarına kuşkuyla bakar.
2. Kuşkusuz, 'yararlı yoğunlaşma' uygulaması içindeki sanatçı, kendi istenç ve düşüncesinden daha güçlü olan akımların onu çağının ruhuyla uyumlu olmaya çağıracağını bilincindedir. Bu akımlar çok çeşitli olabilir; onları genel etkiler olarak birinci ve bilincisizce özlüm; bunların kendisi için maddi ve ahlaki yönlerden zorlayıcı bir yanı vardır. Onlara gönüllü olarak boyun eğerek ve kendi başına yeni bir üslup düşüncesini coşkuyla karşılar. Ve yirmi yıldır pek çoğumuz çağımıza her bakımdan uyan biçimler ve süslemeler arayışı içindeyiz.
3. Yine de aradığımız ya da bulduğumuz biçimleri ve süslemeleri bundan böyle birer standart olarak başkalarına kabul ettirmeye çalışmamız gerektiğini hiçbirimiz düşünmedik. Başladıklarımız üzerinde ancak birkaç nesil çalıştıktan sonra yeni üslubun çehresinin belirleneceğini ve uzun çabalardan sonra standartlar ve standartlaşmadan söz edebileceğimizi biliyoruz.
4. Fakat şunu da biliyoruz ki bu hedefe erişilmedikçe çabalarımız yaratıcı gücün çekiciliğini taşımayı sürdürcektir. Giderek herkesin enerji ve yetenekleri birleşmeye başlar, karışmazlar etkisizleşir; ve bireysel çabaların tam gevşemeye başladığı anda yeni üslubun çehresi belirir. Taklit dönemi başlar ve yaratıcı imveye gereksinimi olmayan biçim ve süslemeler kullanılır: işte o zaman verimsizlik dönemi başlamış olur.
5. Bir üslup yerleşmeden, standart bir tipin ortaya çıkmasını beklemek, nedeninden önce sonucu görmek istemeye benzer. Bu yumurtanın içindeki cenini yok etmek olur. Bu yoldan hızlı sonuçlar elde etmek olasılığıyla gözlerinin kamaşmasına gecten izin verecek kimse var mı? Yabancı ülkeler, beğenin eski geleneği ve kültürlü bakımından bizden bir adım ilerde olduğuna göre, vaktinden önce alınan bu sonuçlar, Alman sanat ve zanaatlarının dışarda etkin olma olasılığını azaltmaktadır.

EK B Bauhaus Programı 1919

(Tercüme edilmiş metin: Conrads 1991, s.36-40)

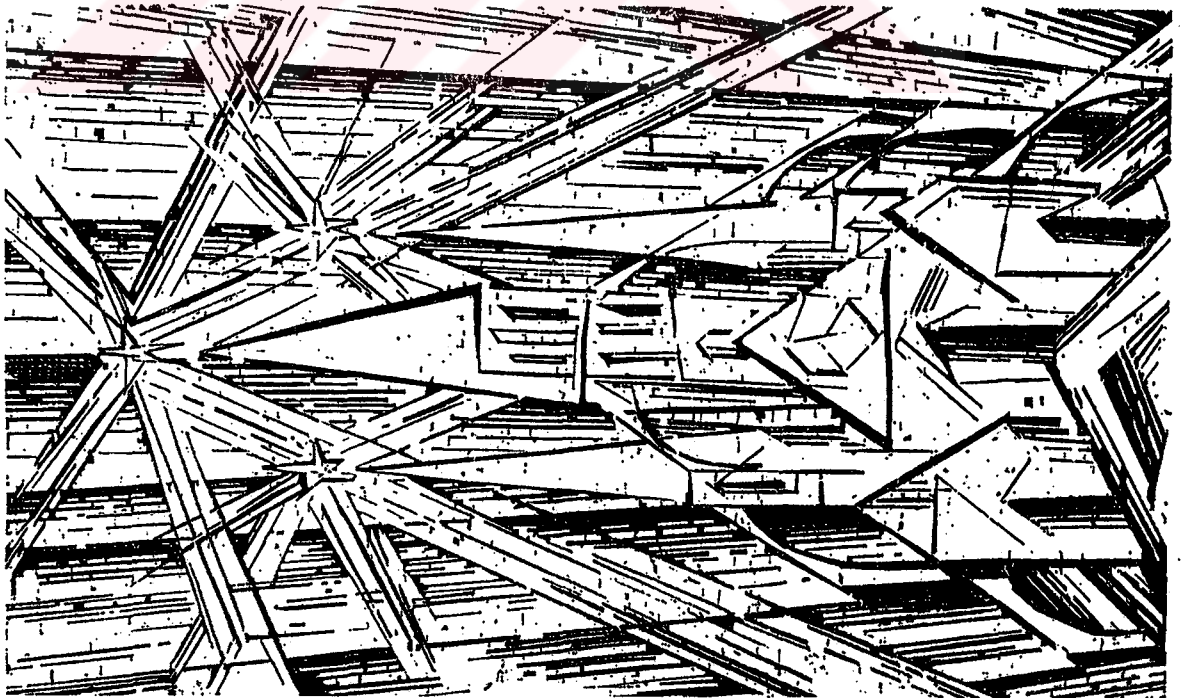
Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! Ihn zu schmücken war einst die vernünftige Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablösliche Bestandteile der großen Baukunst. Heute stehen sie in selbstgenügsamer Eigenheit, aus der sie erst wieder selbst werden können durch bewußtes Mit- und Einanderewirken aller Werkleute untereinander. Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vollständige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder kennen und begreifen lernen, denn werden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischen Geistes füllen, den sie in der Salonkunst verloren.

Die alten Kunstschulen vernachlässigten diese Einheit nicht zu erzeugen, wie sollten sie auch, da Kunst nicht lehrbar ist. Sie müssen wieder in der Werkstatt aufgehen. Diese nur zeichnende und malende Welt der Musterzeichner und Kunstgewerber muß endlich wieder eine bauende werden. Wenn der junge Mensch, der Liebe zur bildnerischen Tätigkeit in sich verspürt, wieder wie einst seine Bahn damit beginnt, ein Handwerk zu erlernen, so bleibt der unproduktive „Künstler“ künftig nicht mehr an unvollkommener Kunstübung verdammt, denn seine Fertigkeit bleibt nun dem Handwerk erhalten, wo er Vortreffliches zu leisten vermag.

Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk ~~zusammen~~! Denn es gibt keine „Kunst vom Beruf“. Es gleichen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. Gerade das Himmel läßt in seinen Lichtmomenten, die jenseits seines Willens stehen, unbewußt Kunst aus dem Werk seiner Hand erblühen, die Grundlage des Werkmaßes aber ist unerläßlich für jeden Künstler. Dort ist der Ursprung des schöpferischen Gestaltens.

Bilden wir also eine neue Kunst der Handwerker ohne die klassenmäßige Ausübung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Willen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.

WALTER GROPIUS.



1919 Walter Gropius:

Weimar'daki Staatliches Bauhaus'un Programı

Gropius'un Weimar'da (1914'de savaşın başlamasıyla görevini bırakmak zorunda kalan) Henry van de Velde'nin yerine geçtiği gün, aynı zamanda Staatliches Bauhaus'un kuruluş tarihi oldu. Okulun yeni adı 12 Nisan 1919'da onaylandı. Aynı ay içinde Gropius (d. 1883 Berlin, ö. 1969 Boston, Massachusetts) kuruluş bildirisini ve ayrıntılı bir programı dört sayfalık bir broşür halinde yayınladı. Kapak resmi (s. 39) Lyonel Feininger'in bir ağaç baskısıdır.

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 kurtulabilir. Mimarlar, ressamlar ve heykeltıraşlar bir yapının bileşik niteliğini hem bir bütün olarak, hem de ayrı ayrı parçalarıyla yeniden tanımalı ve kavramaya çalışmalıdır. Yapıtları ancak o zaman 'salon sanatı' iken yitirdikleri arktiktonik ruhu yeniden kazanacaktır.

Eski sanat okulları bu birliği yaratamadı; sanat öğretilemeyeceğine göre, nasıl yapabilirlerdi ki. Bunlar yeniden işliklerle birleşmeli. Desen yaratıcısı ile uygulamacısı sanatçının sadece çizim ve resimden oluşan dünyası, yeniden inşa eden bir dünya haline gelmeli. Sanatsal yaratıcılıktan zevk alan genç insanlar çalışma yaşamlarına yine bir meslek öğrenerek başlarsa, üretken olmayan 'sanatçı' da artık yetersiz sanat etkinliği yerine becerisini zanaatlarla aktararak bu alanda kusursuzluğa ulaşabilir.

Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamlar, hep birlikte zanaatlara geri dönmeliyiz! Çünkü sanat bir 'meslek' değildir. Sanatçı ve zanaatçı arasında önemli bir ayrım yoktur. Sanatçı yitirilmiş bir zanaatçıdır. İstencinin bilincini aşan o ender esinlenme anlarında, ilahi bir güç yapıtlarının 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 arasında kibir engelleri yıkılsın sınıf ayrımının olmadığı yeni bir zanaatçı luncası kuralım! Mimarlık, heykel ve resim tek bir bütün olarak kucaklayacak ve bir gün, bir milyon kişinin ellerinde yeni bir inancın kristal simgesi gibi göğe doğru uzanacak olan, geleceğin yeni yapısını hep birlikte arzulayalım, kavrayalım ve yaratalım.

Walter Gropius

Weimar'daki Staatliches Bauhaus'un Programı

Staatliches Bauhaus, daha önceki Grandüklik Saxon Sanat Akademisi ile Grandüklik Saxon Uygulamalı ve Güzel Sanatlar Okulu'nun birleşmesi ve yeni bir mimarlık bölümünün katılması sonucu ortaya çıktı.

Bauhaus'un Amaçları

Bauhaus, yaratıcı çabaları tek bütün halinde bir araya getirmeye, pratik sanatın tüm disiplinlerini – heykel, resim, el sanatları ve zanaatları – yeni bir mimarlığın ayrıla-

maz öğeleri olarak yeniden birleştirmeye çaba gösterir. Bauhaus'un uzak da olsa, nihai amacı, anıtsal ile bezemeci sanat arasında ayırım olmayan, bütünlüştürmüş sanat yapısı – o büyük yapıdır.

Bauhaus, her düzeyden mimarları, ressamları ve heykeltıraşları yeteneklerine göre eğiterek bunları usta zanaatçı ya da bağımsız yaratıcı sanatçı olmalarını ve geleceğin önde gelen sanatçı - zanaatçılarından oluşan bir çalışma topluluğu kurmalarını ister. Ruhen birbirlerine yakın olan bu kişiler, yapısı, ince işleri, bezemesi ve donatımı ile bütünü içinde uyumlu binalar tasarlamayı bileceklerdir.

Bauhaus'un İlkeleri

Sanat tüm yöntemlerin üstündedir; özünde öğretilemez, oysa zanaatlar kuşkusuz öğretilir. Mimarlar, ressamlar ve heykeltıraşlar kelimenin tam anlamıyla zanaatçıdır: bu nedenle öğrencilerin tümünden, her türlü sanatsal üretimin temel koşulu olarak işliklerde, deney ve uygulama alanlarında elde edilecek kapsamlı bir zanaat eğitimi almaları istenmektedir. Kendi ilişkilerimiz zamanla geliştirilecek ve dışardaki işliklerle çıraklık anlaşmaları yapılacaktır.

Okul, işliğin hizmetindedir ve bir gün onun içinde eriyecektir. Bu nedenle Bauhaus'ta öğretmenler ya da öğrenciler yerine ustalar, kalfalar ve çıraklar olacaktır. Eğitim biçimi işliklerin özelliğinden kaynaklanır:

El becerilerinden ortaya çıkan organik biçimler.

Katı olmaktan kaçınma; yaratıcılığa öncelik verilmesi; bireyselliğin özgür olması. fakat sıkı bir çalışma disiplini.

Lonca Kurallarına uygun olarak, Bauhaus'un Ustalar Kurulu ya da dışarıdan gelen ustalar ölümlü yapılacak ustalık ve kalfalık sınavları.

Öğrencilerin, ustaların çalışmalarına katılımı.

Öğrencileri de içerecek şekilde, dışarıdan iş alınması.

Geleceği hedef alan, geniş çaplı, Ütopik yapısal tasarımların – kamu yapıları ve yapıtların – ortaklaşa planlanması. Mimar, ressam, heykeltıraş – tüm usta ve öğrencilerin – bu tasarımlarda birlikte çalışmaları ve mimarlığı oluşturan tüm bileşke ve parçalar arasında zamanla uyum sağlamayı amaçlamaları.

Üikenin zanaat ve endüstrisinde önde gelenlerle sürekli yakın ilişki.

Sergiler ve diğer etkinlikler yoluyla kamu yaşamı ve halkla ilişki.

Mimarlık çerçevesinde görsel malzeme ve heykel sergileme sorununu çözmek için sergilerin nitelikleriyle ilgili yeni araştırmalar yapılması.

İş dışında ustalar ve öğrenciler arasında dostluk ilişkilerinin özendirilmesi; bu amaçla tiyatro oyunları, konuşmalar, şiir, müzik, kıyafet baloları düzenlenmesi. Bu toplantılara eğlenceli bir tören havası verilmesi.

Öğretimin Kapsamı

Bauhaus'da öğretim, yaratıcı çalışmanın tüm uygulamalı ve bilimsel alanlarını içerir.

A. Mimarlık,

B. Resim,

C. Heykel

zanaatların tüm dallarını da içerir.

Öğrenciler bir zanaat (1) öğrenirler, aynı zamanda çizim ve resim (2) bilim ve kurum (3) eğitimi görürler.

1. Zanaat eğitimi – ya gitlikçe büyüyen kendi işliklerimizde, ya da öğrencinin çıraklık anlaşmasıyla bağli olacağı dışarıdaki işliklerde – kapsamı:

- (a) heykeltıraşlar, taş ustaları, stuko ustaları, ağaç oymacıları, seramikçiler, alçı kaplıpçıları;
- (b) Demirciler, çilingirler, döktümcüler, tornacılar;
- (c) marangozlar; [mobilyacılar]
- (d) dekorcular, cam boyacıları, mozaik ustaları, minciler;
- (e) gravürçüler, ağaç baskıcılar, taş baskıcılar, sanat baskıcıları, kakmacılar;
- (f) dokumacılar.

Zanaat öğretimi, Bauhaus'daki tüm eğitimin temelini oluşturur. Her öğrenci bir zanaat öğrenmek zorundadır.

2. Resim ve çizim eğitiminin içerdikleri:

- (a) bellekten ve hayalgücüne dayanarak serbest el çizim;
- (b) portre, canlı model ve hayvan çizim ve resimleri;
- (c) peyzaj, figür, bitki ve ölüdoğa çizim ve resimleri;
- (d) kompozisyon;
- (e) duvar resimleri, pano resimleri ve dinsel yerlerdeki uygulamalar;
- (f) süsleme tasarımı;
- (g) yazı;
- (h) yapım detayları ve perspektif çizim;
- (i) açık alanların, bahçelerin ve iç mekanların tasarımı;
- (j) mobilya ve kullanım gereçlerinin tasarımı.

3. Bilim ve kurum eğitiminin içerdikleri:

- (a) Sanat tarihini – bir üsluplar tarihi anlamında değil, tarihsel çalışma yöntemlerini ve tekniklerini kavramaya yönelik;
- (b) malzeme bilgisi;
- (c) anatomi – canlı modelle;
- (d) fiziksel ve kimyasal renk kuramı;
- (e) akılcı resim yapma yöntemleri;
- (f) muhasebe, sözleşme görüşmeleri ve çalışanlarla ilgili temel kavramlar;
- (g) Sanat ve bilimin her alanında yaygın ilgi toplayan konularda konferanslar.

Öğrenim Bölümleri

Eğitim üç düzeyde verilir:

- I. Çıraklar için ders programı;
- II. Kalfalar için ders programı;
- III. Genç ustalar için ders programı.

Öğrencinin eğitimi, her dönem yeniden gözden geçirilen genel program ve çalışma düzeni çerçevesinde her ustadın kendi değerlendirmesine bırakılmıştır. Öğrencilere olabildiğince çok yönlü ve kapsamlı bir teknik ve sanat eğitimi verebilmek için, her mimar, ressam ve heykeltıraş adayının diğer derslerin bir bölümüne de katılabilmesini sağlayacak bir çalışma programı düzenlenecektir.

Okula Kabul

Yaş ya da cinsiyete bakılmaksızın, iyi olarak tanınan ve önceki eğitimi Ustalar Kurulu tarafından yeterli bulunan herkes yer olduğu sürece okula kabul edilir. Okul ücreti yılda 180 marktır. (Bauhaus'un geliri artıkça bu ücret düşecek ve sonunda ortadan kalkacaktır). Bir kez olmak üzere, 20 mark kayıt parası ödenecektir. Yabancı öğrenciler iki kat ücret öder. Bilgi edinmek için Weimar'daki Staatliches Bauhaus Sekreterliğine başvurulabilir.

Nisan 1919.

Weimar'daki Staatliches Bauhaus Yönetimi:

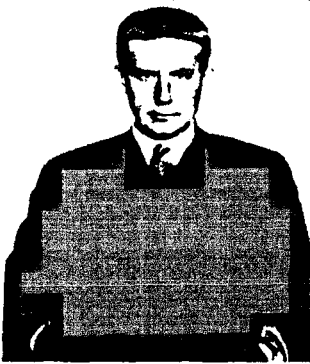
Walter Gropius

EK D Bauhaus'unders program, 1926-27.

semesterplan

	1. semester	2. semester	3. semester	4. semester	5. semester u. folg.
1	architektur a. bau b. inneneinrichtung vermittlung der grundbegriffe der gestaltung allgemeine einföhrung: a) abstrakte formelemente b) analytisches zeichnen c) werklehre, materialübungen allgemeine fächer: a) darstellende geometrie b) schritt c) physik oder chemie d) gymnastik oder tanz (facultativ)	 ca. 2 std. ca. 12 std. ca. 4 std. ca. 2 std. ca. 2-4 std. einföhrung in die spezialausbildung praktische arbeit in einer hochhauswerkstatt ca. 16 std. verles und übungen: a) einföhrung gestaltung der fäche b) volumen raumkonstruktion allgemeine fächer: a) darstellende geometrie b) zeichnen c) schritt d) physik oder chemie	spezialausbildung prakt. arbeit in einer werkst. 16 std. b. bauchmstr. 4 " statik 4 " entwurf 4 " veransch. baustofflehre 2 " b. inneneinrichtg. praktische arbeit in einer werkst. mit entwerfen, detailieren, kalkulier. 36 std. fachzeichnen 2 " einföhrung in das werbewesen untersuchung der werbemitel praktische übungen werkstattarbeit gymnastisch-länderspiele, musikalische, sprachliche übungen korrektur eigener arbeiten nach vereinbarung selbstwahl der meiste praktische arbeit in einer werkst. 16 std.	entwurfstatistik mit abschließen der baupreis praktische arbeit wie im 3. semester 16 std. gestaltungslehre fachzeichnen fachwissen wie im 3. semester und einzelvorlesungen über fachgebiete werkstattarbeit choreographie dramaturgie bühnenwissenschaft wie im 3. semester ohne werkstatt	 wie im 4. semester wie 4. semester selbständige laboratoriumarbeit in der werkst. 36 std. selbständige mitarbeit an praktischen werbeaufgaben werkstattarbeit, selbständige mitarbeit an bühnenaufgaben und auföhrungen wie im 4. semester
2	reklame				
3	bühne				
4	seminar für freie plastische und malerische gestaltung				

EK E Bauhaus Ustaları



masters and teacher
of the bauhaus
(from left to right)

walter gropius
johannes itten
lyonel feininger



gehard marcks
georg muche
gertrud grunow



lothar schreyer
adolf meyer
oskar schlemmer



paul klee
wassily kandinsky
laszlo moholy-nagy



**masters and teachers
of the bauhaus**

marcel breuer
herbert bayer
josef albers



hinnerk scheper
gunta stölzl
joost schmidt



hannes meyer
ludwig hilberseimer
alfred arndt



ludwig mies van der rohe
lily reich
walter peterhans

ÖZGEÇMİŞ

Selen SALDIRAY AKHUY

11.11.1968, İstanbul doğumludur.

1987'de Sankt Georg Avusturya Lisesi'nden, 1991'de Boğaziçi Üniversitesi İdari Bilimler Fakültesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü'nden mezun olmuştur.

1993 Haziran ayından itibaren İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak görev yapmaktadır.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ