

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**BAUHAUS OKULU VE ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ
MİMARİSİ - İÇ MİMARİSİNE ETKİLERİ**

Mimar Mert Ozan

**FBE Mimarlık Anabilim Dalı Mimari Tasarım Programında
Hazırlanan**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ömür Barkul (YTÜ)

İSTANBUL, 2009

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
KISALTIMA LİSTESİ	iv
ŞEKİL LİSTESİ	v
ÖNSÖZ.....	ix
ÖZET	x
ABSTRACT	xi
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Tezin Amacı ve Kapsamı.....	2
1.2 Tezin Yöntemi	2
2. BAUHAUS TASARIM OKULU	3
2.1 Bauhaus, Oluşumu ve Oluşumunu Hazırlayan Nedenler Koşullar	3
2.2 BAUHAUS OKULU	7
2.2.1 Bauhaus Dönemleri	7
2.2.1.1 Weimar Dönemi 1919-1925	8
2.2.1.2 Dessau Dönemi 1925-1932	30
2.2.1.3 Berlin Dönemi 1932-1933	45
2.2.2 Bauhaus Sonrası Etkileri	46
2.2.2.1 Uluslararası Üslup	48
2.3 Bauhaus'ta İç Mimarlık.....	53
2.3.1 Bauhaus' ta Obje ve Mobilya Tasarımı	54
2.3.2 Bauhaus'ta Mobilya ve Obje Tasarımına Örnekler.....	55
2.3.3 Usta Evleri ve İç Mimarileri	74
3. BAUHAUS DÖNEMİNDE DİĞER AKIMLAR VE ETKİLERİ	84
3.1 Arts and Crafts	84
3.2 De Stijl	84
3.3 Art Deco	88
3.4 Art Nouveau	89
3.5 Futurizm.....	91
3.6 Rus Konstrüktivizmi	91
3.7 Deutscher Werkbund (Alman Sanatçılar Birliği)	92
4. BAUHAUS OKULU EKOLÜNÜN ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ MİMARLIK ORTAMINA ETKİLERİ	94
4.1 Dönemin Sosyo-Ekonomik Koşulları ve Mimarisi	94
4.1.1 Yabancı Mimarlar	100
4.1.2 Türk Mimarlar	105
4.2 Mimariye Etkileri	107
4.2.1 İç Mimariye ve Mobilya Tasarımına Etkileri	120

5.	SONUÇ.....	135
	KAYNAKLAR.....	139
	ÖZGEÇMİŞ.....	142

KISALTMA LİSTESİ

CIAM Congres International d'Architecture Moderne (Uluslararası Modern Mimarlık Kongresi)

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1	Gropius Manifesto Kapağı 1919.....	4
Şekil 2.2	1923 Weimar Bauhaus Sergisi Posteri, Joost Schmidt.....	10
Şekil 2.3	Boyalı Masa Sandalye, 1923 Marcel Breuer.....	13
Şekil 2.4	Beyaz-Gri Sandalye, 1924 Marcel Breuer.....	13
Şekil 2.5	Bayanlar Soyunma Odası, 1923 Marcel Breuer.....	14
Şekil 2.6	Otto Lindig Portre, 1922 Theodor Bogler and Gerhard Marcks.....	15
Şekil 2.7	Tall Lidded Pot, 1922 Otto Lindig.....	16
Şekil 2.8	Small Slit Gobelin, 1923 Lore Leudesdorff.....	17
Şekil 2.9	Perçemli Battaniye, 1923 Gunta Stözl.....	18
Şekil 2.10	Metal Atölyesi, Weimar 1923.....	18
Şekil 2.11	Küçük Çaydanlık, 1924 Marianne Brandt.....	19
Şekil 2.12	Gümüş Çay Seti, 1924 Marianne Brandt.....	20
Şekil 2.13	Cam, Metal ve Siyah Vernikli Ahşap Meyve Tabakları, 1924 Josef Albers....	20
Şekil 2.14	Bauhaus Weimar Heykel Atölyesi, 1923.....	21
Şekil 2.15	Renkli Boyanmış Ahşap Blok Seti, 1924 Ludwig Hirschfeld-Mack.....	22
Şekil 2.16	Satranç Masası, 1924 Heinz Nösselt.....	22
Şekil 2.17	Cam Kompozisyon, Grid Resim, 1922 Josef Albers.....	23
Şekil 2.18	Bauhaus Binası duvarı için yapılan duvar boyama tasarımı planı, 1923.....	24
Şekil 2.19	Weimar Bauhaus'un merdiven duvarı için duvar boyama tasarımı, 1923 Herbert Bayer.....	25
Şekil 2.20	'Neue Europäische Graphic' Serisinde 'İtalyan ve Rus Artistler' Kapağı, 1924 Lyonel Feininger.....	26
Şekil 2.21	'Chorus Mysticus' kitap kapağı Parşomen ve ahşap, 1923 Anny Wottitz.....	26
Şekil 2.22	Usta Portfolyolarından Bir Sayfa, 1923 Oskar Schlemmer.....	27
Şekil 2.23	İsimsiz, 1923 Laszlo Moholy-Nagy.....	28
Şekil 2.24	"Triadic Balet" kostümleri gösteren fotoğraf, 1926 Oscar Schlemmer.....	29
Şekil 2.25	"The Mechanical Balet", 1923 Kurt Schmidt, Friedrich Wilhelm Bogler, Georg Teltscher.....	29
Şekil 2.26	Bauhaus Binası, Dessau, Almanya, 1926.....	31
Şekil 2.27	Bauhaus'un Kapanışı Konulu kolaj çalışma, 1932 Iwao Yamawaki.....	33
Şekil 2.28	Foto.: Weimar Bauhaus Okulu'nun öğretim kadrosu.....	34
Şekil 2.29	Heykel Atölyesinde temel formların kullanıldığı ve Işık efektleriyle desteklenmiş kompozisyon çalışması, 1928.....	35

Şekil 2.30	Tipografikal kolaj, 1927 Erich Comeriner.....	36
Şekil 2.31	Evrensel Karakter Tasarımı, 1926 Herbert Bayer.....	37
Şekil 2.32	Yatak yanı lambası, 1929 Marianne Brandt	39
Şekil 2.33	Masa Lambası, 1929 Marianne Brandt.....	40
Şekil 2.34	Alüminyum masa lambası, 1929 Marianne Brandt	40
Şekil 2.35	Atölyelerde üretilen bazı sandalyelerin oturma bölümlerinde kullanılan Pamuk Dokuma.....	42
Şekil 2.36	“The future belongs to Bauhaus wallpaper” katalog resmi, 1931 Joost Schmidt	43
Şekil 2.37	Bauhaus duvar kağıdı reklam poster, 1930 Kurt Stolp.....	43
Şekil 2.38	Friedrich Tiyatrosunda yapılmış olan fotoğraf sergisi için bir sahne tasarımı 1928 Dessau Mussorgsky.....	44
Şekil 2.39	Bauhaus’un Berline taşınması konulu poster, 1932.....	46
Şekil 2.40	Villa Savoye, 1929-1931 Paris Le Corbusier	50
Şekil 2.41	Şelale Evi Pennsylvania, 1934 F. Lloyd Wright.....	52
Şekil 2.42	Barselona Pavyonu, 1928-1929 Barselona Mies van der Rohe.....	52
Şekil 2.43	Wassily Chair, Marcel Breuer, 1925.....	57
Şekil 2.44	Tubular Steel Chair, Marcel Breuer, 1928.....	58
Şekil 2.45	Slatted Chair, Marcel Breuer,1924	59
Şekil 2.46	Slatted Chair, Gerrit Rietveld,1923	59
Şekil 2.47	Alüminyum Sandalye,Marcel Breuer	60
Şekil 2.49	Barselona Sandalyesi, Mies Van Der Rohe	62
Şekil 2.50	Tubular Steel Chair Mies Van Der Rohe.....	62
Şekil 2.51	Cesca Chair, Marcel Breuer, 1929	63
Şekil 2.52	Brno Chair, Mies van der Rohe,1930	64
Şekil 2.53	Lounge Chair, Marcel Breuer, 1928	65
Şekil 2.54	MR Chair Mies van der Rohe,1927	65
Şekil 2.55	MT8 Masa Lambası, Wilhelm Wagenfeld.....	66
Şekil 2.56	Cristian Dell, Modern Ofis Masa Lambası,1928.....	67
Şekil 2.57	Ayarlanabilir Tavan Lambası, Marianna Brandt, Hans Przyrembel.....	67
Şekil 2.58	Marianne Brandt Tasarımı Asma Globe Tipi Aydınlatma Elemanları.....	68
Şekil 2.59	F 51 Walter Gropius, 1920.....	69
Şekil 2.60	S 285 Marcel Breuer, 1934	70
Şekil 2.61	B 9 ‘Nesting tables’, 1926 Marcel Breuer	71
Şekil 2.62	Bauhaus Kapı kolu (Door-Handle), 1922 Walter Gropius	72

Şekil 2.63	Albers Nesting Tables, 1930 Josef Albers.....	72
Şekil 2.64	Masa Lambası 6632, 1932 Christian Dell.....	73
Şekil 2.65	Mohony Nagy evi Odası	75
Şekil 2.66	Mohony Nagy evi Güney-Doğu cephesi.....	75
Şekil 2.67	Gropius Evi Batı Cephesi.....	76
Şekil 2.68	Gropius Evi Güney-Doğu Cephesi	76
Şekil 2.69	Gropius Evi Mutfak Görünüşü.....	77
Şekil 2.70	Feininger Evi.....	77
Şekil 2.71	Feininger evi Salon	78
Şekil 2.72	Kandinsky Evi.....	78
Şekil 2.73	Kandinsky Evi Merdiveni	79
Şekil 2.74	Klee evi	80
Şekil 2.75	Klee Evi Atölyesi	80
Şekil 2.76	Muche evi.....	81
Şekil 2.77	Muche Evi Oturma Odası	81
Şekil 2.78	Schlemmer Evi.....	82
Şekil 2.79	Schelemmer Evi Oturma Odası	82
Şekil 3.2	Schroeder Evi Gerrit Rietveld - Kırmızı, mavi ve sarı kompozisyonu 1921, Piet Mondrian.....	85
Şekil 3.3	Kırmızı ve Mavi Sandalye, Rietveld.....	86
Şekil 3.5	Casa Mila	89
Şekil 4.1	Ernst Egli Stüdyosu'nda Edip Hikmet'in çalışması.....	103
Şekil 4.2	Muhit Dergisi'nde Kullanışlı, Ucuz ve Sihatli Evler bölümünde yayımlanan yazı	110
Şekil 4.4	Arif Hikmet'in Le Corbusier'nin etkisi altındaki tasarımı	111
Şekil 4.5	Devres Villası.....	112
Şekil 4.6	Üstten aşağıya sırayla dönemde yapılmış modern villalardan bazıları: Edip Erbilen-Bebek, Münci Tangör-Bağlarbaşı, Abidin Mortaş-Erenköy	113
Şekil 4.7	Florya Köşkü, Seyfi Arkan	116
Şekil 4.8	Türk Kuşu, Ernst Egli	117
Şekil 4.9	Société Anonyme Turquie d'Installation Electrique Binası, Sedat Hakkı Eldem	118
Şekil 4.10	Elektrik Evi, Rebi Gordon	118
Şekil 4.11	Yapı Kredi Pavyonu.....	119
Şekil 4.12	İstanbul Moda'da Zeki Sayar tarafından tasarlanan modern villanın	

	iç mekanı	123
Şekil 4.13	Aptullah Ziya, iş ve çalışma odası perspektif 1930.	124
Şekil 4.14	Mimar Seyfi Arkan,Üçler Apt. İhsan Galip evi mobilyaları.	125
Şekil 4.15	Bekir İhsan'ın Devlet Demiryolları çalışanları için tasarladığı “Küçük Ev Projeleri”	127
Şekil 4.16	Adana'daki evin yemek bölümü. Mimar A.Ziya.	129
Şekil 4.17	Adana'daki evin yemek bölümü. Mimar A.Ziya.	129
Şekil 4.18	Ankara Hariciye köşkü “Yemek salonu ve oturma bölümü”	130
Şekil 4.19	S.H.Eldem tasarımı koltuk	131
Şekil 4.20	A.Mortaş tasarımı yazı masası	131
Şekil 4.21	“Madeni eşya modası aldı yürüdü” başlıklı köşe.....	132
Şekil 4.22	Modern bir kitaplık önerisi	132
Şekil 4.23	Mimar Aptullah Ziya'nın portmanto tasarımı.....	133
Şekil 4.24	İş Bankası Galatasaray Şubesi	134

ÖNSÖZ

Bauhaus çok kısa bir süre, yaklaşık 14 yıl faaliyet göstermesine rağmen, etkileri ile dünya tasarım tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Okulun her türlü sanat alanında yapmış olduğu çalışmalar ve vermiş olduğu eğitim stili günümüze kadar etkisini korumuştur. Teknolojinin estetikleştirilmesi, yapılan tasarımların basit, fonksiyonel, sade amacına uygun olarak tasarlanması günümüzde bile hala tasarım kriterleri olarak kabul edilmektedir.

Bu çalışmada Bauhaus Okulu, Okul'un Oluşum koşulları, dönem şartları, Okul'un dönemleri, atölyeleri, atölyelerinde üretilen ürünler, iç mimariye etkileri, dönemde etkili olan akımlar ile Bauhaus'un Erken Cumhuriyet Dönemi'ne etkileri dönem koşulları ve mimarisi ile birlikte incelenmiştir.

Çalışmalarım boyunca değerli yardımlarıyla beni yönlendiren tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Ömür Barkul' a, bu süreçte tecrübelerine ve desteğine sıkça başvurduğum Sayın Zafer Sağdıç' a, aileme, Ayşe Demirtaş'a ve yine yardımlarını esirgemeyen sevgili arkadaşlarıma teşekkür ederim.

ÖZET

Gropius Weimar'da 1919'da yayınladığı manifestosuyla bütün sanatçı ve zanaatçıları tek bir yapı altında toplamak istediğini duyurmuştur. Heykelden resime, tekstilden mimarlığa kadar birçok sanat alanını birleştirme amacını gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu amaçla geliştirilen eğitim sistemi ve pratik uygulamalarla beslenen atölyeler, okulun amacına ulaşmasında büyük önem taşımıştır. Üç dönemde incelenen Bauhaus'un, Weimar ve Dessau dönemlerinde atölyelerin çok etkili olduğu görülmüştür. Bu konularla ilgili olarak tezin ikinci bölümünde Bauhaus'un oluştuğu ortam, İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası dönemlerde sosyo-ekonomik ve politik durumlarla birlikte incelenerek anlatılmıştır. Yine ikinci bölümde okul'un genel yapısı, Dönemleri ve dönemlere has atölyeler ve eğitim sistemleri hakkında bilgiler verilmiştir.

Bu yenilikçi okulun faaliyet gösterdiği yıllarda ve kapatıldıktan sonra ününün bütün dünyaya yayılması pek şaşırtıcı olmamıştır. Yine bu etki alanının genişlemesi ve etkilerin okulun kapatılmasının ardından nasıl görüldüğü tezin ikinci bölümünde anlatılmıştır.

Teknolojinin ilerlemesiyle Bauhaus'un sloganı "Sanat ve Teknoloji: Yeni Birlik" olmuştur. İlerleme, estetik anlayışında sorun oluşturmuş, Bauhaus sanat ve teknolojiyi bir arada kullanarak estetik tasarımlar yapmayı hedeflemiştir. Kapı kolu, koltuk, dolap ve masa gibi birçok objeyle birlikte tasarlanan yapıların bir bütün olarak düşünülmesi iç mimarlık ve obje tasarımı konularının da Bauhaus' da ön plana çıkmasını sağlamıştır. Dessau Döneminde, Walter Gropius tarafından tasarlanan Usta Evlerinin içleri, planlamalarıyla bir bütün olarak düşünülerek, atölyelerde üretilen ürünlerle donatılmıştır. Okul mimarları birçok yapıyı, yine iç tefriş elemanlarıyla bir bütün olarak düşünerek tasarlamışlardır. Bu noktada tezin önemli bir kısmını oluşturan, Bauhaus'ta iç mimarlık ve obje tasarımı, yine ikinci bölümünde, dönemde yapılmış obje ve mobilya tasarımları örnekleriyle desteklenerek anlatılmış ve Dessau'da Gropius tarafından yapılan Usta Evleri incelenmiştir.

Bauhaus, döneminde etkili olan ve en az kendisi kadar önem taşıyan sanat akımlarıyla karşılıklı ilişki içerisinde olmuştur. Tasarım kriterleri, etki alanları ve sonuçları birbirlerine ya bir tepki ya da esin kaynağı olmuştur. Üçüncü bölümde, etkili olan akımlar incelenmiş, etkileşimleri anlatılmıştır.

Bauhaus etkisini bütün dünyada, dönem şartları içerisinde devrimci bir önderin henüz kurmuş olduğu ve modernleşme çabası içerisinde bulunan Türkiye'de de göstermiştir. Mimari-iç mimari, objelerin üretim yöntemleri bağlamında, Bauhaus, Erken Cumhuriyet Dönemi' nde Türkiye'de bir üslup oluşmasına ortam hazırlamıştır. Dördüncü bölümde Dönem Türkiye'si koşulları, mimarisi, önemli yerli ve yabancı mimarlar ve iç mimari incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bauhaus Okulu, Objeler Tasarımı, Erken Cumhuriyet Dönemi, Mimari, İç mimari

ABSTRACT

Walter Gropius announced that he wanted to bring all the artists and the artisans together in 1919 at Weimar. He tried to unify all kind of art from statue to painting even architecture. The education system, the workshops which are supported with the practical application were important issues for the school to reach the target. We can see that the workshops on period of Weimar and Dessau were very effective in the Bauhaus which has been analysed in three stages. The subjects analysed with political, socio-economical situations in 2nd World War are told in the second part of thesis. In the same part, the information about the general structure of the school, the periods, the workshops and the education system is given.

It is not a suprising thing that the reputation of Bauhaus dispersed around the world during the active period of the school and when it get closed.

With the development of the technology the Bauhaus' slogan was "Art and technology : A new unity". Development of technology caused a problem in aestethical understanding so Bauhaus' aim was to make aestethical designs using technology and art together. The object design and interior architecture are well known because, from doorhandle to sofa,from wardrobe to table, all the objects designed are thought as a whole. In Dessau period, the inside of Master's House designed by Gropius are equipped with the products manufactured in the workshops. Besides, a lot of building designed by the school architects thought and designed together with the furniture inside. In the second part of the thesis, the subjects of interior design and object design at Bauhaus are supported with the examples of furniture and objects designs manufactured in the same period and the Master's House designed by Gropius are analysed.

Bauhaus has a mutual relationship with the other kind of art which are as important as itself. The trends which are effective in the age and their interrelations with Bauhaus were told in the third part of the thesis.

After its closing, the influence of Bauhaus is seen all around the world. Certainly we can see its effects in Turkey which had an objective to get more modern. Bauhaus which has its influence in the architecture and in the way of production of the objects, prepared an ambiance to form a style in Turkey in the Earlier Republic Period. Its influences hasnt seen in direct way; it effected Turkey in indirect ways. Earlier Republic Turkeys conditions, its architecture, well known local and foreigner architects and the interior architecture are analysed in the fourth part of the thesis.

Keywords: Bauhaus School, Object Design, Early Republican Period, Architecture, Interior Architecture

1. GİRİŞ

Bauhaus 1919 yılında Walter Gropius tarafından kurulmuş bir tasarım okuludur. Okul Weimar'da kurulmuş çeşitli sebeplerden önce Dessau'ya ve daha sonra da Berlin'e taşınmıştır. Bu sebepten okulun yapısı üç dönemde incelenebilmektedir. Bauhaus dönem şartları dahilinde sanat ve zanaati birleştirip, teknolojiden yararlanıp, işlevsel, sade ve seri üretime yönelik tasarımlar yapmayı hedeflemiştir. Kökleri Arts and Crafts, de Stijl gibi akımlara ve "Deutscher Werkbund" yani Alman Zanaatçılar Birliği gibi kurumlara dayanan okul döneminin ve daha sonrasının, hatta bugünlerin tasarım niteliklerini derinlemesine etkileyen bir öneme sahip olmuştur. İlk önce Almanya'da daha sonra neredeyse tüm dünya'da modern tasarımın merkezi haline gelmiştir. Bünyesinde ressamlar, heykeltıraşlar, mimarlar ve tüm sanatçı ve zanaatçıları toplamış, kül tablasından, sandalyeye ve hatta kent planına kadar herşeyin tasarlanabileceğini savunmuştur.

Okul endüstri devrimiyle beraber makine ürünlerinin estetikten uzak olma sorununa akılcı çözümlerle yaklaşmış ve tasarladığı ürünlerle makine ürünlerinin de sade ve aynı zamanda estetik olabileceğini göstermiştir. Seri üretime yönelik tasarımlarla dönemin şartlarına uygun olabilmış ve ihtiyaçları karşılayabilmiştir. Okulun bünyesinde yetişen tasarımcılar ve öğrenciler günlük kullanıma yönelik objelerde bile prototipler yapmışlar, bunları geliştirmişlerdir. Okul her türlü gösteriş ve süsten uzak tasarımlarla modernizmin öncüsü olmuştur.

Okul atölyelerinde kendine has eğitim yöntemiyle çağa damgasını vuracak tasarımcılar ve eğitimciler yetiştirilmiştir. Okul o dönemde bile, yaptığı sergiler ve sergilerde sunulan tasarımlarla ismini duyurmuş, politik ve ekonomik koşulların zorlaşması sebebiyle zor duruma düşmüş ve bulunduğu bölgelerde sosyo-politik koşullardan hedef merkezi haline gelmiştir.

Baskılara dayanamayıp kapatıldıktan sonra okuldaki öğrenci ve öğretmenlerin Almanya'yı terk edip başka ülkelere göç etmesiyle Bauhaus dünyanın dört bir yanına yayılmıştır denilebilir. Avrupa'da hatta Amerika'da Chicago'da yeniden canlanma çabaları karşılıksız kalmasına rağmen Bauhaus düşünce ve tasarım tarzını dünya çapında yaymakta başarılı olmuştur. Mimari, iç mimari, obje tasarımı, resim, heykel gibi pek çok sanat dalı Bauhaus'un etkisi altında kalmıştır.

Bu noktada Bauhaus'un Türkiye gibi yeni kurulmuş ve modernleşme çabası içerisinde bulunan bir ülkeyi etkilemesi de kaçınılmaz olmuştur. Almanya'da en son Berlin'de faaliyet gösteren okulun Nazi baskısı sonucu kapatılmasıyla, Bauhaus etkisiyle kendilerini geliştiren

sanatçılardan bazılarının durak noktası da Türkiye olmuştur.

Tez kapsamı içerisinde, modernizmin tarihi açısından bir dönüm noktası olarak kabul edebileceğimiz okulun, iç mimari ve obje tasarımı alanına etkileri, kendi bünyesindeki atölyelerdeki eğitim sistemiyle birlikte anlatılacak ve Erken Cumhuriyet Dönemine Etkileri incelenecektir.

1.1 Tezin Amacı ve Kapsamı

Bauhaus tarihi-eleştirel bir bakış açısından incelenebilir ve araştırılabilir. Kültürel tarih açısından bakıldığında yalnız bir olgu değildir. Şu anda devam eden ve yakın gelecekte de etkisini gösterecek, çok karmaşık ve çok yönlü bir gelişmenin en üst ve odak noktasıdır. Bauhaus'un kendine has yaklaşımları, eğitim sistemi, kavramları ve bunların hayata yansımış şekilleri, Bauhaus bünyesindeki fikirlerin günümüz dünyasındaki geçerlilikleri, sürekli olarak sorgulanmaktadır denilebilir. Bauhaus mirasının devam etmekte olan gücü- fikirlerine saldırı ya da koruma söz konusu olsa da- bu fikirlerin güncelliklerine dayalıdır.

Bauhaus başlığı ele alınınca ilk akla gelen ve bu tezde cevapları aranacak sorular şunlardır: Bauhaus' un başarısı nasıl ve nerede somut olarak kavranabilir? Ya da kısaca bu başarı nedir? Bu, öncelikle ve en çok “ Yeni Mimari” ye özellikle Walter Gropius ve Ludwig van der Rohe gibi Bauhaus mimarları tarafından verilen kuvvetli itici güçte mi yatar? Yoksa bu başarı Bauhaus sanatçılarının, sanat tarihine olan yaratıcı katkılarında, diğerlerinden çok belki de modern sanatın bu yüzyılda gelişimini etkilemelerinde mi aranmalıdır? Bauhaus' un esaslı öğretim yöntemleri, sanat öğretim yöntemlerini dünya çapında değiştirdi mi? Başarının asıl aranması gereken yer, bu yenilikçi yöntem mi?

Tüm bu sorulara aranan cevapların ışığında Bauhaus'un iç mimarlık ve obje tasarımlarının merkez noktada durduğu bir perspektif içerisinde Türkiye'ye olan etkilerini incelemek ise tezin asıl amacını oluşturmaktadır.

1.2 Tezin Yöntemi

Bu tez çeşitli kitaplar, süreli yayınlar, sempozyumlar, daha önceden yazılmış lisansüstü ve doktora tezleri, sergiler ile internet sitelerinden yapılmış literatür taramaları ve incelemeleri ile hazırlanmış ve betimleyici açıklamalarla desteklenmiştir.

2. BAUHAUS TASARIM OKULU

2.1 Bauhaus, Oluşumu ve Oluşumunu Hazırlayan Nedenler Koşullar

Bauhaus 1919'da Alman mimar Walter Gropius tarafından, iki ayrı eğitim kuruluşu olan, Weimar Güzel Sanatlar Akademisi (Weimar Academy of Fine Arts, Grossherzogliche Hochschule für Bildende Kunst), ile yine Weimar'da bulunan Weimar Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun (Weimar School of Arts and Crafts, Grossherzogliche Kunstgewerbeschule) birleştirilmesiyle kurulan bir tasarım enstitüsüdür. Bauhaus ismi, 'Mimarlık evi' (Architecture House) anlamına gelmektedir. Bauhaus Okulu, modern anlayışı geliştiren bir 'uygulamalı güzel sanatlar okulu', aynı zamanda bir 'sanat kültürü' merkezidir. Bauhaus 'modernizmin doğduğu yuva' olarak ta tanımlanmaktadır. (Droste 1990) (Tok,2007)

Tunalı (2002) Bauhaus ile ilgili olarak bir başka noktaya dikkat çekmektedir: 1919 yılında kurulan Bauhaus'un düşünsel olarak ortaya çıkışı 19. yüzyılın ortalarında İngiltere'de görülen Arts and Crafts (sanatlar ve el işçiliği)- İngiltere'de başlayan büyük endüstrinin seri üretimle ürettiği cam, madeni eşya, mobilya vb. uygulamalara karşı, yeni bir anlayışın öncülüğünü üstlenen- hareketine dek uzanmaktadır. Bu hareketin kurucuları olan Henry Cole, William Morris ve John Ruskin'e göre, sanatın bir tasarımsal etkinlik olduğu savunulmaktadır ve yüzyılın sonlarına doğru özellikle İngiltere'de New Art, Fransa'da Art Nouveau ve Almanya'da Jugendstil olarak anılmaktadır. (Tunalı, 2002)

Kahve fincanından, kent yapısına kadar her 'şey'in (nesne) biçiminin ve bu biçime hayat veren düşünsel alt yapının yaratıldığı ve düşünüldüğü Bauhaus'un bünyesinde döneminin ünlü sanatçıları, sanat eğitimcileri ve tasarımcıları toplanmıştır; Anni Albers, Josef Albers, Marianne Brandt, Marcel Breuer, Lyonel Feininger, Naum Gabo, Ludwig Hilberseimer, Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Gerhard Marcks, Lazslo Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Georg Muche, Hinnerk Scheper, Oskar Schelemmer, Joost Schmidt, Lothar Schreyer, Naum Slutzky, Gunta Stadler-Stölzl, Ludwig Mies van der Rohe gibi sanatçılar dersler vermiş ve atölyeler yönetmiş, dolayısıyla dersleri kendi anlayışları paralelinde yürütmüşlerdir (Tok, 2007).

Gropius 12 Nisan 1919'da Weimar'daki Staatlich Bauhaus'un kuruluşunun hemen ardından dört sayfalık Bauhaus Manifesto'sunu ve ayrıntılı bir eğitim programını içeren broşürünü yayınlamıştır. Gropius bildirisinde şöyle seslenir; *"Tüm yaratıcı faaliyetlerin nihai amacı, binadır! Binaların dekore edilmesi bir zamanlar güzel sanatların en soylu işleviydi; güzel sanatlar da büyük mimari için vazgeçilmezdi. Bugün bütün bunlar gönül rahatlığı içinde*

birbirinden kopmuş durumda ve bundan kurtulmaları da tüm zanaatkarların bilinçli işbirliğine ve yardımlaşmasına bağlı ancak. Mimarlar, ressamalar ve heykeltıraşlar, bir binanın hem bir bütünsel varlık olarak, hem de onun çeşitli parçaları bakımından birleşik bir niteliğe sahip olduğunu bir kez daha yeniden bilmek ve kavramak zorundadırlar. Bunu yaptıklarında çalışmalarını da bir “salon sanatı” olarak yitirmiş olduğu o gerçek arkitektonik ruhla dolup taşacaktır. Eski sanat okulları bu birliği yaratabilmekten acizdirler; zaten sanat öğretilmeyeceğine göre ; bunu nasıl yapabilirlerdi ki...”
<http://www.bauhaus.de/english/bauhaus1919/manifest1919.htm>



Şekil 2.1 Gropius Manifesto Kapağı 1919

(Droste, 1990)

Manifestodanda anlaşılacağı gibi Gropius bütün zanaat ve sanatçılara yapmış olduğu çağrıyla amacını ortaya koymuştur. Bütün sanat dallarını birbirinden ayırmadan bir bütün gibi kabul etmek ve bunun için eğitim vermek Bauhaus'un açılış amacı olmuştur. Tasarlanan bir binanın, sadece binanın kendisiyle sınırlı kalmayıp içindeki objelerle birlikte amacına ve işlevine uygun olarak tasarlanması hedeflenmiştir. Gropius'a göre günün sanat okulları bunu yerine getirmekten çok uzaktı. İşte bu noktada Bauhaus amacını ve açılış sebebini açıkça ortaya koymaktadır.

Bu noktada Tok'a (2007) göre, Bauhaus'un misyonu, açılış bildirgesinde ya da başka bir deyişle manifestosunda; “Mimarlık, heykel ve resmin uyumlu bir biçimde birleştirilmesi ...” özünde ortaya konulmuştur. Bu bildirmede yer alan Bauhaus'un temel fikri; ‘Görsel sanatların yöneldiği esas nokta yapının bütünüdür. Söz konusu sanatlar eskiden mimariyi yücelten bir

fonksiyona sahiptirler. Bugünse birbirinden ayrılmış, kopmuş durumdadırlar. Bir araya getirilmeleri bütün sanatçıların yeni baştan el ele vermelerine bağlıdır. Mimarlar, ressamalar ve heykeltıraşlar bir yapıyı bütün olarak görmek ve değerlendirmek zorundadır. Salon Sanatı haline gelerek mimari esprisini kaybeden yapı ancak bu yoldan tekrar adı geçen ‘ruh’ a kavuşabilecektir. Mimarlar, ressamalar ve heykeltıraşlar! Hepimiz zanaata dönmek zorundayız. Sanat denilen şey bir meslek sayılamaz. Sanatçı ile zanaatçı arasında esaslı bir fark gözetmemek gerekir. Aslında her sanatçı için gerekli şey kendi alanında beceri sahibi olmasıdır. Bu beceri bir çeşit yaratıcı ilham kaynağıdır. O halde, zanaatçıyla arasında bir tahta perde yaratan sınıf ayrılıkları düşüncesinden arınmış yeni bir zanaatçılar loncası kuralım. Mimariyi, heykeli, resmi bir bütün halinde kapsayabilecek, günün birinde yepyeni bir inancın kristal sembolü halinde milyonlarca işçinin ellerinde göğe yükselecek geleceğin mimarisini beraberce tasarlayıp kuralım” (Gropius,1919) (Tok, 2007).

Celbiş’e (2008) göre ise, Bauhaus’un kendisine görev edindiği iki önemli misyonu vardı: Birincisi, farklı sanatsal disiplinleri ve zanaatları ortak bir çatı altında toplayarak yeni bir estetik sentez oluşturmak, ikincisi bu yeni estetik üretimi geniş halk kitlelerini ihtiyaçlarına yönlendirerek bir sosyal sentez oluşturmaktır. 1933’te Bauhaus’un kapatılmasına karşın, düşünce ve idealleri birçok öğretim görevlisi ve öğrencileri vasıtasıyla dünyanın birçok ülkesine yayılmıştır. (Celbiş, 2008)

Gropius dönemin sanatçıları “form anlayışını endüstriyel üretim ile bağdaştıracak teknik isteklere yabancı ve dünyadan uzak kişiler”, teknik elemanları ise “arzu ettiği form, kullanım ve ekonomi bileşiminin bir sanatçı ile sıkı işbirliği yapmak ile elde edileceğini düşünmekten yoksun kişiler” olarak nitelendirir. Bu nedenle, Bauhaus’ta bütün plastik sanat ve zanaatlerin aynı çatı altında toplanması, teknik-sanat birlikteliğinin sağlanabilmesi ve bunu gerçekleştirecek elemanların yetiştirilebilmesi hedeflenmiştir. (Conrads, 1991)

Bu alıntılardan da anlaşılacağı üzere Bauhaus’un misyonunun sanat ve zanaati teknoloji ile birlikte birleştirip, bu birleşme amacına yönelik eğitimciler ve elemanlar yetiştirmek olmuştur. Ekonomik, işlevsel aynı zamanda estetik, basit formlar kullanılarak yapılan tasarımlarla dönemin ihtiyaçlarına karşılık verebilmek ve dönem şartlarına çok yabancı kalan “modern” kavramını yaşam içerisine sokmak Bauhaus’un misyonu olmuştur.

Bir akademi ile sanat ve zanaat okulunun birbirine entegre olmuş hali olarak ifadelendirilebilecek olan Bauhaus, dönem şartları incelendiğinde daha akılcıl bir anlatımla sanat ve zanaat okulu fikrinin yok oluşunun ardından ortaya çıkan bir akademi karşıtı hareket olarak ifadelendirilebilir gözükmektedir. Başka bir anlatımla ise, içerdiği bütün teorik, süslü,

ve hatta sıradan olarak tanımlanabilecek ve pratik, manüel eğitime olan güçlü eğilimiyle, pratik bir eğitim kurumu olarak anılabilir.

1900-İkinci Dünya Savaşı Arası Sosyo-Ekonomik ve Politik Koşullar

Bu noktada Bauhaus ortamını oluşturan nedenler ve koşullar incelenecek olursa şüphesiz ilk önce Bauhaus'un yer aldığı ülke olan Almanya'nın Bauhaus'un kuruluş yılları olan 1920'ler civarında ki durumunun incelenmesi faydalı olacaktır. Maciuka'ya (2008) göre, 1890'lardan Birinci Dünya savaşına kadar olan dönemde Almanya, politik, ekonomik, kültürel ve sosyal alanlarda çok çabuk değişen ve modernleşen bir kitle olarak mimarlık tarihinde kendi metodlarını sorgulayan nadir bir örnek sunmaktadır. Özellikle 1890'lı yılların ortalarında başlayan ekonomik kalkınma sonucunda, birçok sanatçı ve mimarın, bütün Almanya kapsamında kalıcı etkisi olan, sanatsal ve sosyal reform programlarına katıldıkları görülmektedir. Bingöl'e (1985) göre ise, bu yıllarda endüstrinin hızla gelişmekte olduğu ülkelerden biri olan Almanya, İngiltere'de ki gelişmeleri yakından takip etmektedir. 1907'de Herman Muthesius'un önderliğinde zamanın önemli mimarları, yazarları, sanatçıları ve iş adamları Deutscher Werkbund'u (Alman İş Derneği) kurmuşlardır. Dönemi inceleyen Maciuka, Wingler, Droste, Bingöl gibi pek çok yazara göre, 1907 yılında kurulan ve birçok ileri görüşlü zanaatkar, mimar, sanatçı, imalatçı, kültürel eleştirici ve bürokratin cemiyeti olan Deutscher Werkbund çoğunlukla milli ve ilerici sanatsal güçlerin birleştiği, 1919 yılında Walter Gropius'un Weimar'da kuracağı Bauhaus' un temellerini atan bir kurum olarak görülür. Bingöl'e (1985) göre *dernek* olarak tanımlanan Deutscher Werkbund kuruluşunun amacı, İngiltere'de tatbiki güzel sanatlar alanında yapılan yenilikleri süratle Almanya'ya taşımak, sanatı günlük yaşamın bir parçası haline getirmek ve sanat eğitiminde gerekli olan yenileşme hareketlerini desteklemektir ve "sanat, sanayi ve zanaat" işbirliğini teşvik etmek Alman Werkbund'unun temel amacı olarak belirlenmiştir (Bingöl, 1985). Bu noktada Maciuka (2008), 1912 yılına doğru Werkbund'daki güçler iddialı bir Alman yayılma programını harekete geçirmişlerdir savunusundadır. Yine ona göre bu yayılma programı yüksek kaliteli ve iyi tasarlanmış tüketim maddeleri ihracatı karşılığında Balkanlardan ve Osmanlı İmparatorluğu'ndan ithal edilebilecek petrol, kömür, demir-çelik gibi ham maddeler üzerine kurulmuştur. Werkbund'da başı çeken mimarlardan biri olan Hermann Muthesius'un ve Werkbund'un İdari Müdür'ü Ernst Jaechh'in üzerinde çalıştığı programlar Alman İmparatorluğu'ndan gerçekten ayrıştırılmayacak bir şekilde gelişmişlerdir. Bu bilgiler ışığında Maciuka (2008) "Bauhaus'a Doğru:Mimarlık, politika ve Alman Hükümeti, 1890-1920" isimli kitabında, bir yandan Walter Gropius'un, Birinci Dünya Savaşı sonrası

Bauhaus'una estetik ileri görüşçülük ve sanatsal deneyimcilik gibi nitelikler vermek doğru olsa da, öbür yandan bu gelişmelerin esas organizasyonunun ve hatta bazı estetik kuramlarının tohumlarının, Birinci Dünya Savaşı öncesinde, Werkbund'un içinde çalışan, az bilinen, bir grup mimar ve tasarımcı bürokrat tarafından atıldığını da akıldan çıkarmamak gerekliliğini savunmaktadır. Ayrıca yine ona göre, eğer Birinci Dünya Savaşı öncesi Alman mimar ve tasarımcıları kendilerini devletin ekonomik gelişme ve yayılma politikalarına tabi kılmasalardı, Bauhaus'un temel eğitim kuramları (bunların arasında atölye bazlı eğitim sistemini, sanat ve endüstri arasındaki bağlamı, modern ve fabrikasyon metotları ile elde edilen tasarım ve kaliteyi sayılabilir) geliştikleri gibi oluşamayacaklardır.

Bu dönemde önemi yadsınamaz bir başka gelişme ise Şatır'a (2002) göre, 19. yüzyılın son yıllarında endüstrinin seri üretim ile bağını yeterince kuramamış ve yabancılaşmış olan biçim verme sanatının yeniden ve daha güçlü yapılanmasını sağlamak amacı ile hızla geliştirilen ve sayıları artan Kunstgewerbeschule'lerin (Sanat Meslek Okul) Almanya'da kendi alanlarında çığır açmaları olmuştur.

Bu gelişmeyi Şatır (2002), Birinci Dünya Savaşının ardından endüstriyel sorunların önem kazanması gerçeğine bağlamaktadır. 20. yüzyılın ilk on yılında bu okullar biçim değeri ve ekonomik değeri açısından Alman ekonomisinde büyük anlam taşıyan okullar olmuşlardır. Bu okullarda öğrenciler, malzeme ve biçim arasındaki iletişimi anlamaları için doğrudan üretime yönelik olarak malzemeler ile birebir çalıştırılmışlardır. (Şatır, 2002). Bilinen gerçek bu okulların gelişimi ve çoğalma süreci devam ederken bazı okulların adım adım yüksek okul olarak yapılaşma eğilimi göstermiş olmalarıdır.

2.2 BAUHAUS OKULU

Avrupa'da 1800'lü yılların son çeyreğinde başlayan ekonomik kalkınmayla pek çok sanatçı, tasarımcı ve mimarın, özellikle Almanya kapsamında kalıcı etkisi olan, sanatsal ve sosyal reform programlarına katıldıkları görülmektedir. Dönemin önemli düşün adamlarınca bu doğrultuda kurulan Deutscher Werkbund (Alman İş Derneği) kuruluşu dönem incelendiğinde, çoğunlukla milli ve ilerici sanatsal güçlerin birleştiği, Walter Gropius tarafından 1919 yılında Weimar'da kurulan Bauhaus Okulu'nun temellerini de bir ölçüde atmıştır denilebilir.

2.2.1 Bauhaus Dönemleri

Bauhaus okulunu faaliyet gösterdiği şehirlere göre 3 dönemde incelemek mümkündür. Okul Weimar'da kurulmuş, çeşitli sebeplerden Dessau'ya taşınmış ve Dessau'da yaşanan ekonomik

ve siyasal baskılardan dolayı Berlin'e taşınmıştır. Berlin dönemi diğer iki döneme göre çok daha kısa sürmüş ve Berlin sonrası kesin kapanışın ardından okulun öğrencileri ve eğitimcileri dünyanın çeşitli bölgelerine yayılmışlardır. Bu bağlamda okul Weimar Dönemi (1919-1925), Dessau Dönemi (1925-1932), Berlin Dönemi (1932-1933) ve Bauhaus sonrası dönem olarak incelenmiştir.

2.2.1.1 Weimar Dönemi 1919-1925

Deutscher Werkbund'da (Alman Atölyesi) çalışmış olan Gropius, 1919'da Weimar Güzel Sanatlar ve Uygulamalı Sanatlar Yüksekokulu'nun müdürlüğüne getirildiğinde, eski arkadaşlarını Staadiches Bauhaus (Devlet Yapı Evi) adı altında, uygarlığa uyum sağlamış bir sanatın ilkelerini ortaya koyan bir manifesto yayımlamak amacıyla birleştirmiştir. Bu günlerde Gropius günün sanatsal ve endüstriyel sorunlarını dile getirmekle kalmamış, aynı zamanda da bu sorunların ancak mimar, ressam ve heykeltıraşların yapacakları işbirlikçi bir tutum çalışmasıyla çözümlenebileceğini söylemiştir. Ayrıca bütün sanatçıların işbirlikçi bir tutum içinde çalışacakları, eğitim - öğretim yapacakları bir okulun kurulmasını, böyle bir okulun hem endüstrinin sorunlarına çözüm getireceğini, hem de ekonomiye büyük bir fayda sağlayacağını da savunmuştur (Bingöl, 1983).

Gropius Bauhaus Okulu'nun amaçlarını Weimar Bauhaus'un Manifestosu ve Programı'nda açıkça belirtmiştir. O güne kadar sanat okullarında birbirlerinden ayrı tutulan zanaat ve sanat kavram, bilgi ve öğretilerinin bu birbirinden ayrı duruşunu sonlandırmayı ve ortak bir gaye içerisinde yeni nesil tasarımcıları yetiştirmeyi amaçlamıştır. Okulda mimari dil yenilenecek ve sanat zanaat, sanayinin ve plastik sanat değerlerini birleştirerek, sanatların sentezini gerçekleştirip yaşamla bütünleştirilecektir. Okulda atölyeler ve projeler bilgi alışverişi ve öğrenme için temel araç haline gelmiştir. Manifesto'da "*tüm yaratıcı aktivitelerin asıl amacının inşa olduğu*" belirtilmiş olsa da, ilk yıllarda Bauhaus'ta hiç mimarlık dersi bulunmamaktadır. Manifesto'da belirtilen önemli diğer bir amaç ise, el zanaatlarının hak ettikleri değeri görerek, toplum içerisinde güzel sanatların taşıdığı öneme eş değer bir yer edinebilmelerinin sağlanmasıdır. Bu bağlamda belki de okulun en büyük borcu, 1902'de sanatkarlar, zanaatkarlar ve sanayiciler arasında bir ortaklık kurmak için özel bir seminer düzenleyen Henry van de Velde'yedir denilebilir. Sözü geçen bu seminer Bauhaus'ta halka açılmış ve Van de Velde'nin tavsiyesi üzerine seminerin yöneticiliği Gropius'a teklif edilmiştir. (Khan, 1998)

1919 ve 1924 yılları arasında Gropius, Lyonel Feininger, Johannes Itten, Paul Klee, Wassily

Kandinsky ve Laszlo Moholy-Nagy gibi ressamların bulunduğu dokuz önemli ismi Bauhaus etrafına toplamıştır. Teori kökenli olan, renk ve biçim üzerine ders, çoğunlukla Klee ve Kandinsky tarafından verilmiştir. Fakat Itten bu dersi daha da geliştirmiştir. Mobilya, metal işçiliği, baskı ve reklam, fotoğrafçılık, tiyatro, duvar boyama, seramik ve dokuma olmak üzere sekiz adet atölyede ortalama olarak yalnızca yüz öğrenci bulunmaktadır. Bu yıllarda, Josef Albers ve Marcel Breuer gibi bazı öğrencilerin diğerlerine göre yalın ve dolayısıyla da dönemin değerlerine ters düşen yaklaşımları çerçevesinde şekillenen tasarımları ile daha öne çıkan isimler oldukları da bilinmektedir.

Yine sözü geçen yıllarda okulun öğrencilerine resim ve fotoğrafçılıktan mimarlığa kadar aynı anda birkaç farklı disiplin üzerine çalışma imkânı sunduğu da bilinmektedir (Droste, 2000; http://www.felsefekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_bauhaus.html).

Çeşitli zorluklar içerisinde geçen ilk yıllarda Çevik'e (1992) göre, maddi koşullar alabildiğine kötü, program belirsiz, plastik sanatlara ayrılan pay yetersizdi. Theo van Doesburg 1922 yılında Weimar'da bir De Stijl kursu açmış ve bu kursun etkileri ile Bauhaus içinde bazı fikir ayrılıkları doğmuştur. Yaratıcı hayal gücünü tamamen serbest bırakma yanlısı olan Itten ve Schreyer, "Bauhaus'un bir kaçıklar adası haline gelerek içinde yaşadığı toplumdan ve onun işleyiş tarzından kopmasını engellemek gerektiğini" düşünen Gropius'la çatışmış ve 1923 yılında okuldan ayrılmıştır. 1920-1922 arasında Georg Muche, Oskar Schlemmer, Klee ve Kandinsky Bauhaus bünyesine katılmışlardır. Itten Bauhaus'ta ilk temel eğitim derslerini veren kişi olmuştur. Klee ve Kandinsky hazırlayıcı öğretim içinde dersler vermişlerdir. Teknik yaklaşımı Gropius'a çok yakın olan Moholy-Nagy 1923'te Bauhaus'ta eğitim vermeye başlamış ve Metal Atölyesi'nin ve temel eğitimin başına geçmiştir. Moholy'nin Bauhaus'a katılmasıyla okulda fotoğraf ve film gibi alanlar önem kazanmaya başlamıştır. Bu dönem de okuldan mezun olan Joseph Albers'de genç ustalığa terfi etmiş ve Itten'in ayrılmasıyla birlikte öğretim kadrosuna alınarak temel eğitim dersi vermeye başlamıştır. Bu gelişme ile atölyelerde iki ayrı usta olması fikri de değişmeye başlamıştır. Bu dönemde Albers hem Vitray atölyesinin başına geçmiştir, hem de temel eğitim atölyesinde iş eğitimi (Werklehre) dersi vermiştir. Mobilya atölyesini Walter Gropius, Metal atölyesini Christian Dell ve Moholy-Nagy, Seramik Atölyesini Gerhard Marcks ve Max Krehan, Baskı atölyesini Lionel Feininger yönetmişlerdir.

1922 yılında ilk kez atölyeler dışarıdan iş almaya başlamıştır. Okulun bütçesine destek ve kaynak olan bu gelişme Bauhaus felsefesine uymaktadır. Küçük işletmelerin olduğu Weimar'da, endüstri ile birlikte üretme amacına ulaşamamıştır.

Okul kurulduktan yaklaşık 4 yıl sonra 1923 yazı boyunca Bauhaus yaratıcı aktivitelerinin hepsini kapsayan bir sergide çalışmalarını halka açmıştır. 1923'te Itten'in yerine okula alınan Moholy-Nagy, Gropius'la birlikte Bauhaus'u yenilerken, aynı yıl açılan bu Bauhaus sergisi, okulun tarihinde yeni bir aşamayı belirlemiştir. Sergi Bauhaus'un varlığını sürdürebilmesi için hazırlanmış bir gövde gösterisi olarak tasarlanmıştır da denilebilir. Bu sebepten dolayı öğrencilerin yaptıkları işlerden çok ağırlıklı hocaların yapmış oldukları işler ve tasarımlar bulunmuştur. (Droste,1990)



Şekil 2.2 1923 Weimar Bauhaus Sergisi Posteri, Joost Schmidt

(Droste,1990)

Bu sergiye usta ve öğrencilerle birlikte müzikal ve tiyatral sunumların da bulunduğu Bauhaus haftası çerçevesinde bölge halkı da aktif olarak katılmıştır. Sergi, okumalar ve performanslar, sadece sayıları binlerle ifade edilebilecek ziyaretçileri arasında değil, Orta Avrupa'nın nitelikli basınında da büyük ses getirmiştir. Bauhaus ismi bu sergi sayesinde artık daha iyi bilinmeye başlamıştır ve bu serginin düzenlenmesi Bauhaus'u bir yıl içinde geçmiş yıllara oranla çok daha olgunlaştırmıştır. Bauhaus'un kurumsallaşması açısından serginin önemi oldukça büyüktü denilebilir. (Wingler, 1969)

1923 sergisi için Henry van de Velde tarafından tasarlanmış önceki sanat akademisinin vestiyeri yeniden modellenmiştir. Bauhaus, "Mimarlıkta Bütün Sanatların Birliği" fikrini iç mimarlık çizgisinde bu sergiyle uygulayarak göstermiştir. Joost Schmidt'in yapmış olduğu 4

adet soyut rölyef ve konvansiyonel aydınlatma elemanlarının, konstrüktivist aydınlatma elemanları ile değiştirilmesi vestiyerin mimarisinin temelde değişmemesine rağmen tamamen yeni bir görünüme sahip olmasına sebep olmuştur. Sergiden sonra bu vestiyer çeşitli tartışmaların etkisiyle kısmen eski görünümüne kavuşturulmuştur. (Wingler,1969)

Bauhaus eserlerinin, bu ilk tanıtım sergisine 15000'den fazla kişinin katılımı olduğu bilinmektedir. Oscar Schlemmer'in Triadic Balet ve Mechanical Ballet'i sergilemiş, Igor Stravinsky'nin, Ferruccio Busoni'nin ve Paul Hindemith'in müziğinin prömiyeri yapılmıştır. O zamanlar yeni olan ağır çekim efektini kullanan bilimsel filmler de gösterilmiştir. (Wingler, 1969)

Gropius'un 1919 yılında okulu kurarken yeni Sachsen-Weimar-Eisenach Cumhuriyetinin sosyalist hükümeti ile sözleşme imzalamış olması Bauhaus'un yeni gelen hükümetler tarafından eleştirilmesine yol açmıştır. Bu nedenle sözü geçen ilk Bauhaus sergisi, kuruluşundan dört yıl sonra, Bauhaus tarihindeki en önemli olaylardan biri olmuştur. Bu sergi Bauhaus eğitiminde yapılanların hesabını gözler önüne sermiştir. Ayrıca bu serginin geleneksel kavramlara karşı çıktığı için saldırıların hedefi haline geldiği de bilinmektedir (Çevik, 1992).

Öte yandan müzik, tiyatro ve opera gösterileri ile bir festival olarak ta kabul edilen 1923 sergisi modern sanat açısından önem taşıyan pek çok çalışmayı bir araya getirmiştir.

Serginin uluslararası başarısına rağmen, Almanya'nın Milliyetçi Partisi'nin baskın olduğu eğitim bakanlığı kısa bir süre sonra Bauhaus'un bütçesini zorlayıcı miktarda kesmiştir. Bu bağlamda, Thüringen Eğitim Bakanı 1924'te Bauhaus'a yapılan mali yardımları yarı yarıya azaltınca, bu duruma ek olarak artan halkın baskısı, değişen siyasal yapı ve en çok da ekonomik yetersizliklerin giderek artması nedeni ile Gropius, Mart 1925'te okulun kapatıldığını duyurmak zorunda kalmıştır. Bu durumun gündeme gelmesinin neredeyse hemen ardından o dönemde gitgide büyüyen bir sanayi şehri olan Dessau, yeni bir para kaynağı önerisiyle gelmiştir. Ve sonuç olarak 1926'da okul, Gropius tarafından yepyeni bir bina olarak yeniden tasarlanarak ve Marcel Breuer gibi diğer Bauhaus yöneticileri tarafından döşenmek üzere Dessau'ya taşınmıştır. (Droste, 1990) (Khan, 1998).

Weimar Atölyeleri

Weimar Döneminde Bauhaus Okulu bünyesinde birçok atölye faaliyet göstermiştir. Okul eğitimcileri veya başka bir deyişle 'Ustalar' tarafından yönetilen atölyeler Okul için büyük

önem taşımaktadırlar. Bu ifadelere bağlı olarak Weimar Dönemi atölyelerinden ve Atölyelerin faaliyet ve yönetim formatlarından bahsetmekte fayda vardır.

Mobilya Atölyesi

1921 de W.Gropius Form Ustası olarak Mobilya Atölyesinin başına geçmiştir. Kendisi savaştan önce tasarladığı ya da yenilediği daireler için mobilyalar tasarlamıştır. Mobilya atölyesi 'standardizasyon'un gerekliliğini kabul eden ilk atölyelerden biri olmuştur. Bunun en önemli örneği atölyenin ilk usta başı Marcel Breuer' in 1922 yılında kitlesel üretim endüstrisi için bir prototip olarak düşündüğü 'Ahşap çatalı sandalye' olmuştur.

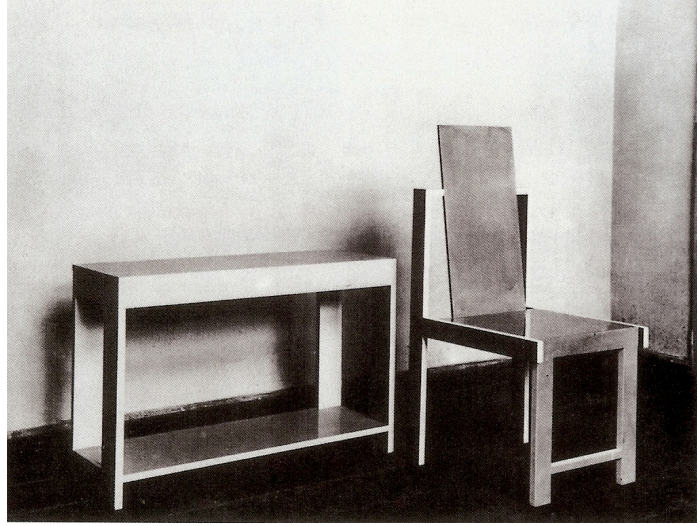
Bauhaus mobilyasının tamamen yeni, göz alıcı görüntüsü her zaman bir fonksiyon analizinin sonucu olarak sunulmuştur. Başlangıç noktası konforlu bir sandalyeyi basit bir tasarımla yaratma problemi olmuştur. Bu aşağıdaki gerekliliklerin formülasyonunu getirmiştir:

- ağır ve pahalı olmayan malzemedен, toz toplamayan minderlerle elastik oturma ve sırt yaslama,
- üst bacağa baskı yapmayacak eğimli oturma yeri,
- vücudun üst yarısının açılı pozisyonu,
- serbest omurga,

Bu gereklilikler elastik bir sırt desteği ile karşılanmıştır. Hassas omurga tamamen serbest bırakılırken bütün iskeletin sadece sırttaki küçük bir kısmı ve kürek kemiklerini karşılayacak yerleri elastik olarak desteklenmiştir. Diğer her şey gerekliliklerin ekonomik çözümünden ibaret olmuştur.

Tasarım tamamen ahşabın kendisini ve üstüne oturan insanı taşıma kapasitesine göre şekillenmiştir.1924 ten sonra tasarlanmış mobilyaların bütün önemli özellikleri bu fonksiyon analizini doğrulamıştır.

Sanat, bauhaus ideolojisi içinde tamamen reddedilmiş, zanaat ve mühendislik ile birlikte bir bütün olarak kabul edilmiştir. Mobilyaların çoğu, 1923 yılından sonra atölyelerde üretilmiş bütün çalışmalar gibi, yapısal karakterlerini vurgulamak için açık renge boyanmışlardı.(Droste, 1990),(Wingler H. M.,1969) (http://www.bauhaus.de/english/bauhaus1919/werkstaetten/werkstaetten_moebel.htm)



Şekil 2.3 Boyalı Masa Sandalye, 1923 Marcel Breuer

(Droste, 1990)



Şekil 2.4 Beyaz-Gri Sandalye, 1924 Marcel Breuer

(Droste, 1990)



Şekil 2.5 Bayanlar Soyunma Odası, 1923 Marcel Breuer

(Droste, 1990)

Seramik Atölyesi

Gerhard Marcks, Itten ve Feininger' le birlikte Gropius'un yeni Bauhaus'ta ders vermesini istediği kişilerden biri olmuştur. Seramik atölyesini kurmak ve eğitim vermek, ekonomik açıdan güç olduğu için Weimar' daki ilk atölye kısa süre sonra kapanmıştır. Daha sonra Max Krehan, çalışmalarına Dornburg' daki atölyesinde Bauhaus'la işbirliği içinde devam etmiştir.

Takip eden iki yıl boyunca Dornburg' da çalışmak için 5 öğrenci gönüllü olmuştur. Dornburg'da ki dış koşullar, doğa ile içiçe çalışma ortamı fazlasıyla motive edici hale gelmiştir. 24 saat süren ön pişirme ve son pişirme zamanları, içkiler eşliğinde sohbet ederek, Goethe ve Strinberg' den okumalar yapmak atölyeyi daha eğlenceli hale getirmiştir. Fakat atölyenin, okulun diğer bölümleriyle bağıni koparmaması için çaba sarfetmesi gerekmiştir. Seramik atölyelerinin fiziksel olarak ayrı olmaları sayesinde 'master of form' ve 'master of crafts' arasındaki işbirliği ve işbölümü diğer atölyelere göre daha net görülmüştür.

Krehan' ın atölyelerinde öğrenciler 'çevirme' 'pişirme' 'cam işleme' gibi pratik prensipleri öğrenmişler ve para getiren ticari işler üzerinde çalışmışlardır.

Daha önce seramik şirketlerinde çalışmış olan Marck ise öğrencilerine "seramik tarihini" de anlatarak yeni formlar aramaya yönlendirmiştir.

Eğitim atölyelerini, üretim atölyeleriyle destekleme fikrinin, bütün Weimar' da çok derin bir etkisi olmuştur. Mayıs 1923' te Bauhaus Krehan ın atölyesini üretim atölyesi olarak almıştır.

Marks'ın seramik atölyesi iki ikişi tarafından yönetilmeye başlanmıştır. Bu ayrım hiçbir probleme sebep olmadığı gibi peşinden başka bir değişiklik de getirmiştir. 1924' te Otto Linding seramik atölyesinin teknik sorumlusu, Theodor Bogler ise ticari sorumlusu olmuştur.

Gropius kitlesel üretimin önemini anlamış, Marcks' a yazdığı mektupta, ürettiği bütün formların tek olduğunu bunları bir çok insana ulaştırmanın bir yolu olması gerektiğini, katı parçaları makineler yardımıyla çoğaltmanın bir yolunun bulunması gerektiğini yazmıştır. Buna cevaben Marcks ise Bauhaus gibi bir eğitim okulunda pratik yapmanın önemli olduğunu fakat üretimin esas amaç haline gelmemesi gerektiğini belirtmiştir.

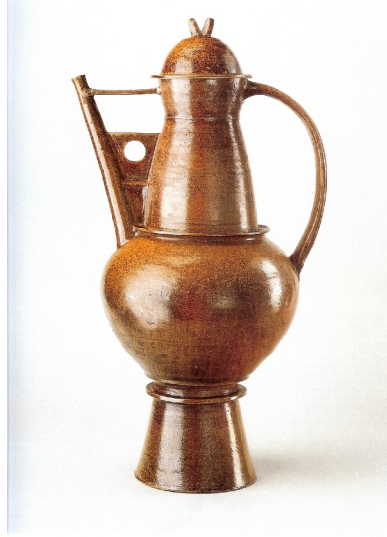
Bauhaus sunumları, 1923' de Leipzig ve Frankfurt' ta ki, 1924' de ise Stuttgart'taki fuarlarda olumlu geri dönüşler almıştır. Bunun sonucunda Bauhaus çözümü atölye kapasitesini genişletmekte ve üretim metodlarını akılcılaştırmakta bulmuştur. Sonuç olarak talep edilen üretim Lindig ve Bogler' in kitlesel üretim karakterlerini ifade eden formda tasarlanmış çömlekleriye karşılanmıştır.

Devlet yardımının yarısının kesilmesi, atölyede yer ve malzeme azlığı, uygun fırın bulunamaması nedeniyle atölye kapanmıştır. (Droste, 1990), (Wingler H. M. 1969)



Şekil 2.6 Otto Lindig Portre,1922 Theodor Bogler and Gerhard Marcks

(<http://www.bauhaus.de/english/bauhaus1919/vorgeschichte1919.htm>)



Şekil 2.7 Tall Lidded Pot, 1922 Otto Lindig

(Droste, 1990)

Tekstil Atölyesi

En başından beri dokumacılık atölyeleri Bauhaus'a katılan kadınların alanı olmuştur. Uzun yıllar boyunca tekstil teknikleri, dekorasyon ve dekoratif çizim dergileri veren bu sınıflar, kadınlar için tek eğitim fırsatıydı denilebilir. 1920' den sonra bu sınıf 'tekstil sınıfı' olmuştur.

Öğrencilerinin çoğunun hiç bir tecrübesi olmamasına rağmen tekstil sınıfı zamanla dokuma atölyesine dönüşmüştür. Öğrenciler dokuma tezgahının nasıl çalıştığını, farklı dokuma tekniklerini deneme yanılma yöntemiyle, kendi kendilerine öğrenmişlerdir. Jugendstil hareketinin başından beri dokuma bir kadın pratiği olarak görülmüştür. Erkekler de kadınlar gibi tekstil işinin kadına uygun bir iş olduğunu düşünmüşlerdir. Aslında dokuma, bütün tekstil teknolojileri içinde en endüstrileşmiş olmuştur ve Bauhaus' un amacına çok uygun koşullar sunmuştur.

Georg Muche 'Master of Form'u Itten' den devraldıktan sonra atölyedeki öğrencileri tasarımları konusunda tamamen özgür bırakmıştır.

Tekstil atölyesi daha çok marangozluk atölyesiyle yakın çalışmıştır. Kadınlar mobilya materyalleri ve halılar üretmişlerdir.

Diğer atölyelerde olduğu gibi tekstil atölyesinde de eğitim, üretimle tamamlanmıştır. Sergiler ve fuarlar ek işler getirmişlerdir. Fakat, seramik atölyesinde ki sorunun aynısı burada da varlığını göstermiştir. Malzeme azlığı ve işgücü yetersizliği üretimi engellemiştir. Kadın

öğrenciler eğitimlerinin bir kısmını dışarıdan tamamlamak zorunda kalmışlardır. Bunlardan en yetenekli iki tanesi, Gunta Stözl ve Benita Koch Otte Krefeld' de ki boyama ve ipek dokuma atölyelerinde çalıştıktan sonra bilgilerini Bauhaus'a aktarmışlardır.

Temel bilgi eksikliği ve gelenekselin bilinmemesi kendi avantajlarını yaratmıştır. Öğrenciler özgürce yaratmaya başlamışlar, Bauhaus, yeni formlar ve örneklerle çok çeşitli dokunmuş ürün görmeye başlamıştır.

1921'e kadar bütün tekstil üretiminde Itten' in etkisi olmuştur. Öğrenciler, daire, üçgen ve kar formlarını ve ana renkleri kullanmışlardır. Itten ve Klee' den dokumada oranların kullanımını öğrenmişlerdir. Jugendstil döneminde çiçeklenmiş olan halılar bu dönemde soyut sanat ile yer değiştirmiştir. Kandinsky ve Moholy' nin etkileri de soyut olmayan imajlarla düzenlenmiş halılarda ve duvar süslerinde görülebilmektedir.

Bauhaus, tekstil atölyesinde üretilmiş her çalışmanın dökümünü çıkarmıştır. Nisan 1925 itibariyle içlerinde battaniye, yastık, masa örtüsü, eşarp, halı, duvar süsü, yatak örtüsünün de bulunduğu 183 parça listelenmiştir. (Droste, 1990), (Wingler H. M. 1969)



Şekil 2.8 Small Slit Gobelin, 1923 Lore Leudesdorff

(Droste, 1990)



Şekil 2.9 Perçemli Battaniye, 1923 Gunta Stözl

(Droste, 1990)

Metal Atölyesi



Şekil 2.10 Metal Atölyesi, Weimar 1923

(Droste, 1990)

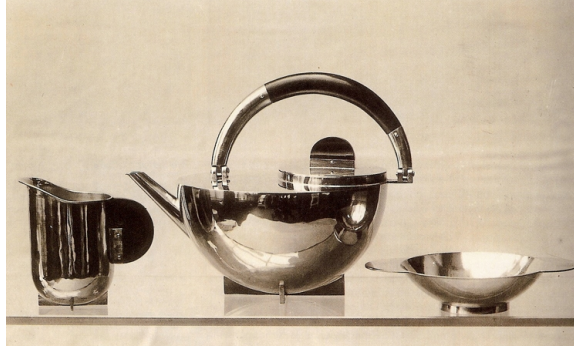
Metal atölyesi ancak 1920 yılında Itten' in başkanlığında açılmıştır. İlk zamanlarda “Master of Craft” olarak Alfred Kopka görevlendirildiyse de yetersizliği nedeniyle görevden alınmıştır. Yerine Christian Dell gelmiştir. Atölyede cezve, şamdan, çaydanlık, kutu, vazo gibi günlük eşyalar üzerine yoğunlaşmıştır. Bunların çoğu küresel ve silindirik formda ve altın orana sahip çalışmalar olmuştur. 1923’de Moholy Nagy, Itten’ in yerine geldiğinde, stil ve yön tamamiyle değişmiştir. Görevine 1925’e kadar Weimar’ da, 1928’e kadar da Dessau’da devam etmiştir . Nagy metalin yanında cam ve pleksiglas malzemelerin de kullanımına başlamıştır. Moholy öğrencilerini değişik metal kombinasyonları yapmaları konusunda cesaretlendirmiştir. Bu görsel problemlerin de ilk elden düşünüldüğü anlamına gelmiştir. Tasarlanacak obje, parçaları eklemlenen ve estetik bir berraklıkla oranlanan heykelsi bir gövde olarak görülmüştür.

Metal atölyesinin bu gibi ürünleri Weimar döneminde keşfedilmiş yeni form yaklaşımlarını bize göstermiştir. Tasarımcı tarafından kitlesel üretim öngörülerek üretilmiş olmalarına rağmen, bütün bu ürünler el yapımı oldukları gerçeğiyle tanımlanmışlardır. Atölyenin ilk zamanlarında ‘süslü’ metal işleri tasarlanmıştır. Ama Nagy başa gelince bu tarzdaki çalışmalar tamamen ortadan kalkmıştır. (Droste, 1990; Wingler, 1969) (http://www.bauhaus.de/english/bauhaus1919/werkstaetten/werkstaetten_metall.ht)



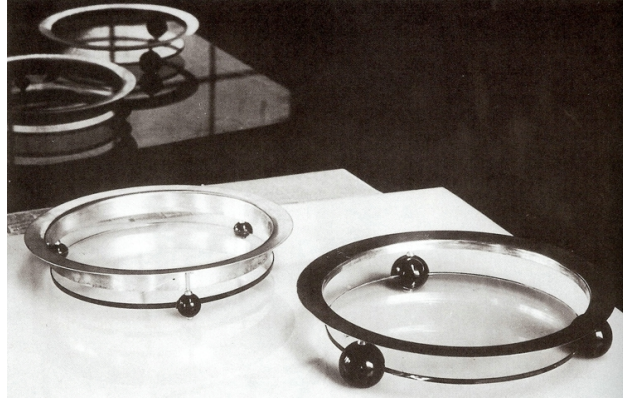
Şekil 2.11 Küçük Çaydanlık, 1924 Marianne Brandt

(Droste, 1990)



Şekil 2.12 Gümüş Çay Seti, 1924 Marianne Brandt

(Droste, 1990)



Şekil 2.13 Cam, Metal ve Siyah Vernikli Ahşap Meyve Tabakları, 1924 Josef Albers

(Droste, 1990)

Taş Heykel Atölyesi

Bu atölye ilk açıldığı zamanlarda Itten tarafından yönetilmiştir. 1922’de onun yerine Oscar Schlemmer atanmıştır. Onun yaratıcılığı öğrencilerinin çalışmalarını büyük ölçüde etkilemiştir.

Atölyenin teknik denetimi 1921-25 yılları arasında Josef Hartwig tarafından yapılmıştır. Weimar Bauhaus’ unda ki bütün atölyeler gibi bu atölye de ilk başlarda nitelikli usta bulmakta zorlandığı için gelişimi sekteye uğramıştır. Hartwig ve Dell gibi ustalar bu atölyenin gelişmesi ve potansiyelini kullanabilmesi için yardımda bulunmuşlardır. Yine de durumları maddi olarak iyiye gitmemiştir. Çalışmasının doruk noktası olması gereken mimari heykele talep azalmış ve yeni mimarlık anlayışıyla pek uyuşmamaya başlamıştır. Mimari heykelin bu alandaki en önemli sonuçlandırılmış çalışmaları, 1923 fuarı için, atölye binasındaki duvarın

ve sanat okulu vestiyerindeki rölyeflerin modelinin yapılması olmuştur. (Droste, 1990), (Wingler, 1969)



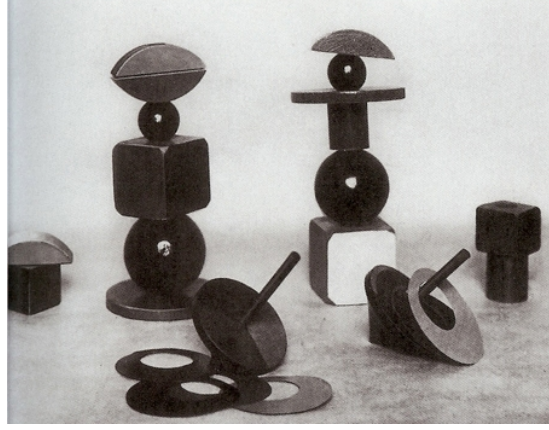
Şekil 2.14 Bauhaus Weimar Heykel Atölyesi, 1923

(Droste, 1990)

Ahşap Oyma Atölyesi

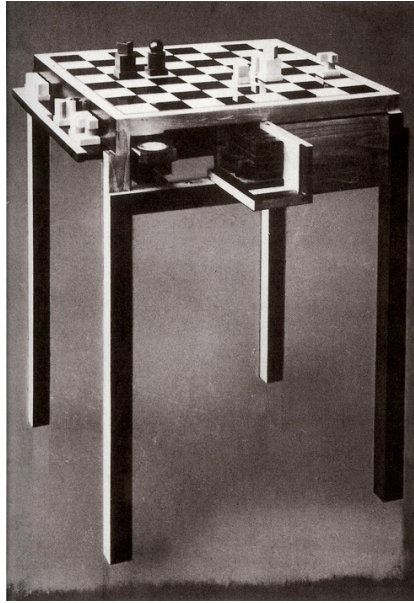
Bu atölye de personel problemleri çözüldükten sonra Schlemmer ve Hartvig tarafından yönetilmiştir. Schlemmer' den önce bir süre Georg Muche form ustası olarak kısa bir süre burada çalışmıştır. Heykel atölyesi, malzemeye göre taş ve ahşap olarak ikiye ayrılmış ve çalışmaları birbirlerine paralel yürümüştür. Bu atölyede tamamlanmış en önemli iş Berlin' deki Sommerfed Evi'nin dekoratif ahşap işleri olmuştur. Form kullanımında hiç bir atölye zamanına bu kadar bağlı olmamıştır.

Ekspresyonizmin hala var olduğu ve yöresel etkilerin mantıklı yaklaşımlar olarak sanıldığı zamanlarda yani 1923 yılına kadar iyi bir dönem yaşamıştır. (Droste, 1990), (Wingler,1969)



Şekil 2.15 Renkli Boyanmış Ahşap Blok Seti, 1924 Ludwig Hirschfeld-Mack

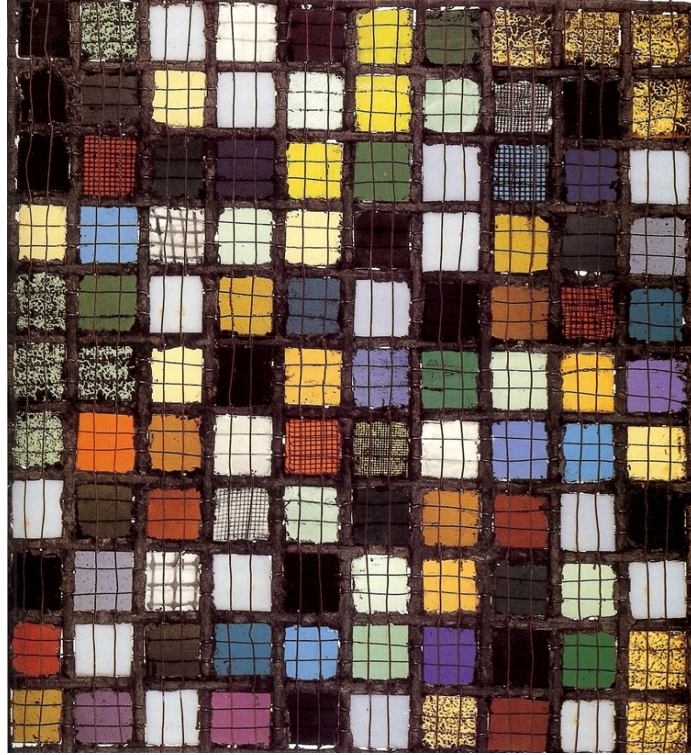
(Droste, 1990)



Şekil 2.16 Satranç Masası, 1924 Heinz Nösselt

(Droste, 1990)

Cam Boyama Atölyesi



Şekil 2.17 Cam Kompozisyon, Grid Resim, 1922 Josef Albers

(Droste, 1990)

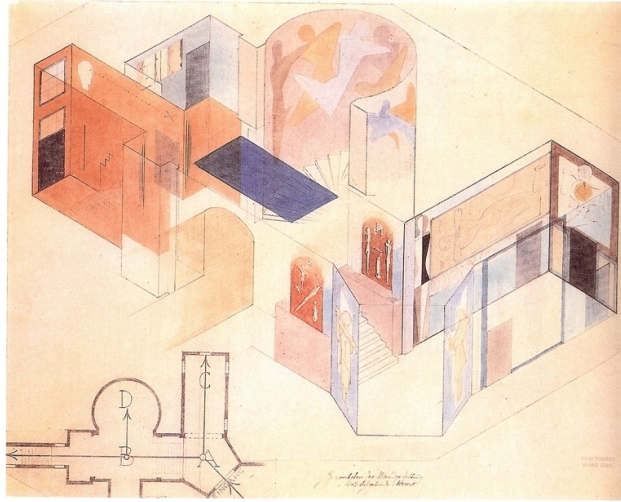
1922'ye kadar Itten bu atölyenin yöneticiliğini yapmıştır. Daha sonra bu görevi Paul Klee devralmıştır. 1923 sonrası, daha önce bu atölyede çalışmış olan Albers tarafından teknik olarak denetlenmiştir. Klee atölyeyi devralmadan önce, bu atölyede, yeterli sanatsal hassasiyeti ve girişimi olan bir zanaat ustası bulmanın ne kadar zor olduğu görülmüştür. Cam boyamanın karakteri, uygulama alanını mimarlık çerçevesiyle sınırlamıştır. Atölye dönem içerisinde önemli bir ürün ortaya koyamamıştır. Dessau Bauhaus'unda bu atölye açılmamıştır. (Droste, 1990), (Wingler, 1969)

Duvar Boyama Atölyesi

Bu atölye sanatsal anlamını 1922 -25 arasında atölyeyi yönetmiş Kandisky' den almıştır. Bundan önce sanatsal sorumluluk diğer atölyelerde olduğu gibi çok net tanımlanmamıştır. Schlemmer ve Itten dönüşümlü olarak atölyenin başına geçmişlerdir. Atölyeye yetenekli bir ustanın görevlendirilmesi maddi zorluk yaratmıştır.

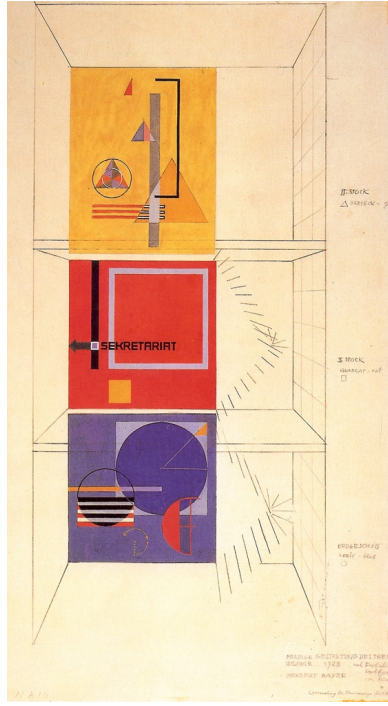
Öğrenciler arasında dikkat çekenler olmuştur. Fakat çalışmalar, binaları boyama ve mobilya atölyesine yardımla sınırlı kalmıştır. Çalışmalarda koyu renkler tercih edilmiştir. Önemli yaratıcı bir uyarıcı olmadığı için fuarlar ve kutlamalar, bu atölye çalışanlarının hayal güçlerini özgürleştirmelerine ve sanatsal programlarını ortaya koymalarına yardımcı olmuştur. Atölyedeki çalışmanın teması, rengin mimari çevre için de bir faktör olarak yer alması olarak belirlenmiştir. Bu bakış açısı çerçevesinde atölye öğrencileri ve çalışanları Jena Tiyatrosu'nun iç dekorasyon işlerine katılmıştır. Berlin'deki Sommerfeld Evi ve Otto Evi'nde de çalışmalar yapmışlardır. 1922'de Jeryfreinen Fuarı'nda odalardan biri Kandisky tarafından tasarlandıktan sonra atölye çalışanları tarafından boyanmıştır.

Özel işler çok alçakgönüllü olmuştur. Bu yüzden Beberness Berlin'de daha başarılı olunacağını düşünerek bir atölye daha açmak istemiştir. Ama öğrencilerin esas ihtiyacı olan şey sanatsal fikirlerini uygulayabilecekleri fırsatlardı. Bu atölyeye en iyi destek atölyeden olmayan birinden, atölye binasını merdiven boşluğunu boyayan Oscar Schlemmer'den gelmiştir. (Droste, 1990), (Wingler, 1969)



Şekil 2.18 Bauhaus Binası duvarı için yapılan duvar boyama tasarımı planı, 1923

(Droste, 1990)

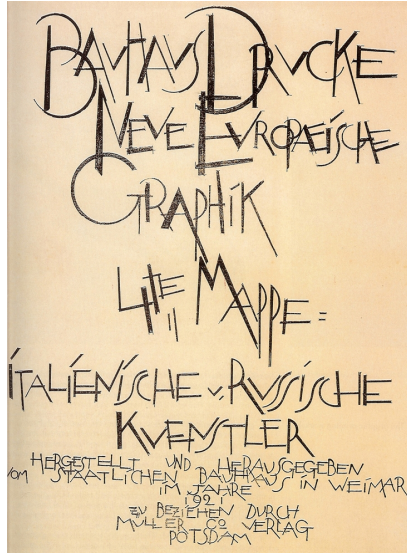


Şekil 2.19 Weimar Bauhaus'un merdiven duvarı için duvar boyama tasarımı, 1923 Herbert Bayer

(Droste, 1990)

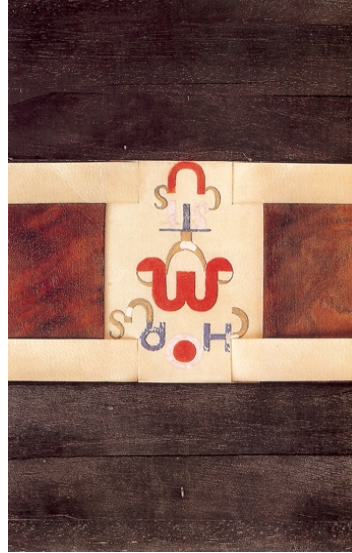
Cilt atölyesi

Bu atölye Grand Ducal zanaat okulunda temelleri atılmış özel olarak yönetilen bir atölye olmuştur. Çalışmaları takdir gören Otto Dorfner tarafından yönetilmiştir ve Bauhus'a bir eğitim atölyesi olarak bağlı olmuştur. Dorfner katı düşüncelere sahip olan bir tasarımcı olarak, Klee' nin, atölyesine verdiği önerileri büyük bir terslikle karşılamıştır. Formu ilgilendiren düşünceleri klasik geleneklerle şekillenmiştir. Bu yüzden Bauhaus ile olan kontratı 1922' de iptal edilmiştir. Fakat Bauhaus' un işlerini yapmaya devam etmiştir. (Droste, 1990), (Wingler, 1969)



Şekil 2.20 'Neue Europäische Graphik' Serisinde 'İtalyan ve Rus Artistler' Kapağı,1924
Lyonel Feininger

(Droste, 1990)

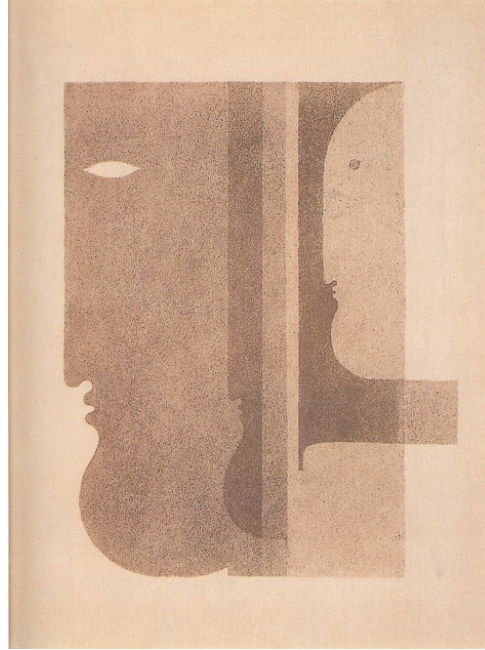


Şekil 2.21 'Chorus Mysticus' kitap kapağı Parşomen ve ahşap, 1923 Anny Wottitz

(Droste, 1990)

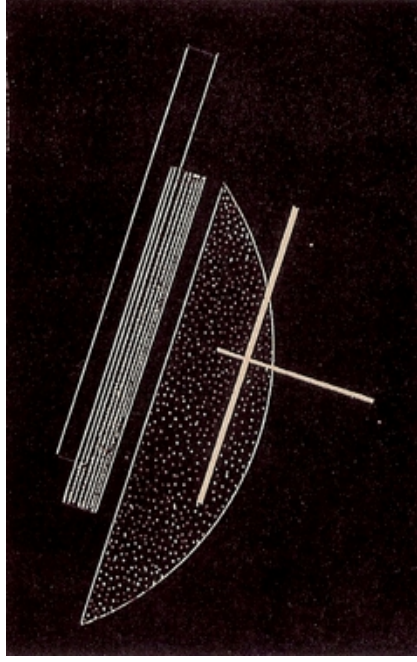
Grafik Baskı Atölyesi

Bu atölye grafik sanat baskıları için kurulmuştur. Feininger buradaki çalışmaları form ustası olarak yönetmiştir. Carl Zaubitzer ise teknik denetimden sorumlu olmuştur. Kendisi aynı zamanda Weimar Bauhaus'unun 1919' dan 1925'e kadar sahip olduğu eski nesil ustalarından biri olma özelliğini taşımıştır. Atölyede Mack ve Bschant farklılık göstermişlerdir. Atölyede yapılacak çok fazla reproduksiyon işi olduğundan, öğrencilerin yaratıcı çalışma yapma arzusu Zaubitzer için problem olmuştur. Çünkü Feininger ve Marcks' ın, Schlemmer'in ve Kandisky' nin, basılması gereken portfolyoları, bunlara ek olarak öğrencilerin ve hocaların basılmasını istediği birçok grafik, dışarıdan gelen (para getiren) baskı işleri de olmuştur. Fakat maddi durum değil kitap baskısını, ofset baskı yapmaya yetecek kadar bile parlak durumda olmamıştır. Weimar Bauhaus' unun Baskı Atölyesi'nin yapmış olduğu en kaliteli baskı örnekleri grafik sanat sayfaları olmuştur. Çok az üretilmişler ve 1923 yılında Bauhaus' ta basılan 'Meistermppe' içinde birleştirilmişlerdir. 10 yıl sonra bu baskı bir koleksiyon parçası olmuştur. (Droste, 1990), (Wingler, 1969)



Şekil 2.22 Usta Portfolyolarından Bir Sayfa, 1923 Oskar Schlemmer

(Droste, 1990)



Şekil 2.23 İsimsiz, 1923 Laszlo Moholy-Nagy

(Droste, 1990)

Sahne Atölyesi

Weimar Bauhaus' u atölyeleri içinde özel bir pozisyonda olmuştur. Çünkü bu atölyede ki profesyonel eğitimde, çıraklık kuralları özgürce yorumlanabilmişlerdir. Atölye 1921' de Lothar Schreyer in yöneticiliğinde çalışmaya başlamıştır.

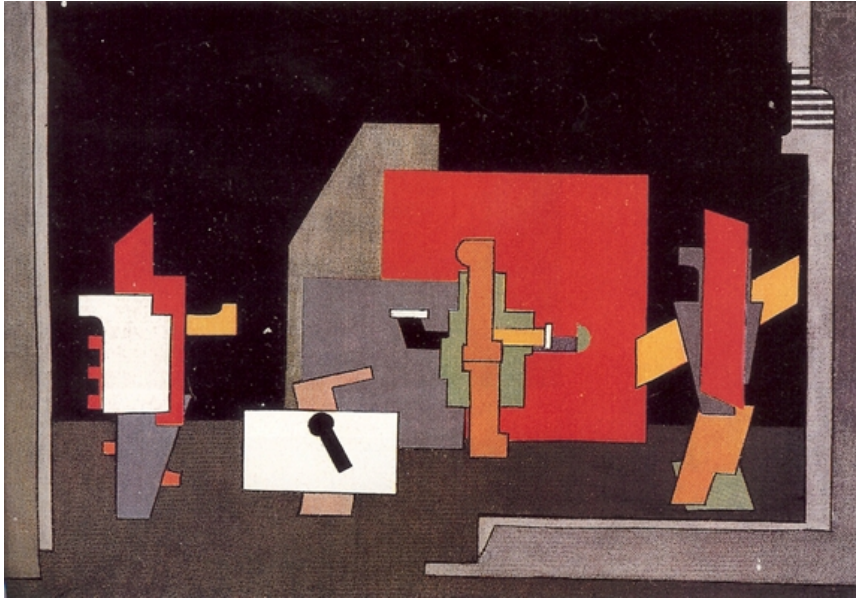
1921'de, Bauhaus'a geldikten sonra, sahne tasarımı öğretim ve araştırma programının bir parçası olmuştur. Lothar Schreyer kurumun amaçlarına ters düşmesi nedeniyle, 1923'te Bauhaus'tan uzaklaştırılmıştır.

Yerine Oskar Schlemmer getirilmiştir. Schlemmer, daha önceleri Stuttgart'ta bulunduğu sıralarda tiyatro deneyleri yapmıştır. "Bauhaus' da sahne" yi bir tür tiyatro laboratuvarına dönüştürmüştür ve (kuram ve uygulamada) sahnelemenin odak noktası olarak insan ve mekân arasındaki ilişkinin (kuram ve uygulama alanında) araştırılmasını temel almıştır. Schlemmer, tiyatronun bir tür aritmetiğini geliştirmeye çalışmıştır.



Şekil 2.24 “Triadic Balet” kostümleri gösteren fotoğraf, 1926 Oscar Schlemmer

(Droste, 1990)



Şekil 2.25 “The Mechanical Balet”, 1923 Kurt Schmidt, Friedrich Wilhelm Bogler, Georg Teltcher

(Droste, 1990)

Bauhaus sahnesinin estetik alandaki tiyatro tartışmalarına getirdiği yeni ilke, tiyatroyu mekân sorunu olarak görmek -ve araştırmak- olmuştur. Böylece tiyatro çalışmaları Bauhaus

tasarımına katılmıştır.

Burada sahneyle ilgili çalışmalarda temel alınan, mimarların mekân anlayışı olmuştur: “Mekân, "doğal", mekân olarak hazır bulunmaz, kendine özgü kurallarla düzenlenen ve tasarlanan bir yaşama mekânı olarak kabul edilir, mekân tasarımı insanla mekânın diyalektiğinden türetilir”.

Walter Gropius, Bauhaus sahnesinin amacını şöyle anlatmıştır: "Sahne yapısı, orkestral bir birim olarak mimari ile içten ilintilidir, her ikisi de karşılıklı etkileşim içindedir. Nasıl bir yapıda, binanın daha yüksek bir düzlemde bir bütün oluşturabilmesi için tüm öğeler kendi benliklerini terk etmek zorundaysa, sahne yapısında da birçok sanatsal sorun daha üst bir yaratılabilmesi için bir araya gelir”.

(<http://www.halksahnesi.org/incelemeler/bauhaus/bauhaus.htm>)

1922'den 1925'e kadar Joseph Hartwig'le Kurt Schwerdfeger, "yansıtıcı ışık oyunları" ile deneyler yapmışlardır.

Schlemmer'le birlikte çalışan ressam Alexander (Xanti) Schawinsky, 1924-26 yıllarında öğrenci olarak, 1927'den 1929'a kadar da Bauhaus sahne atölyesinde asistan olarak çalışmıştır. (<http://www.halksahnesi.org/incelemeler/bauhaus/bauhaus.htm>) (Droste, 1990) (Wingler, 1969)

2.2.1.2 Dessau Dönemi 1925-1932

Weimar dönemi kapanan Bauhaus Okulu'nun, kendisine tanınan büyükçe bir bütçenin teşviki ve yeni bir bina inşa etmenin isteklendirmesiyle Dessau Belediye başkanının teklifi ile- Weimar gibi bir başkenti olan ve endüstri alanında önemli bir konuma sahip- Dessau'ya taşınmasına karar verildiği bilinmektedir

(http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_bauhaus.html)

Bauhaus okulu, Gropius tarafından Bauhaus öğreti ilkelerine uygun bir biçimde tasarlanan yeni ve Bauhaus sembolü haline gelen iddialı binası ile 1926 tarihinde Dessau'da açılmıştır.

Bu bağlamda, Dessau Bauhaus binası Weimar okulunununkinden oldukça farklıdır. Sade hatlı, fonksiyonel ve iddialı bir şekilde modern olan bir yapıdır.



Şekil 2.26 Bauhaus Binası, Dessau, Almanya, 1926

http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Dessau_bauhaus_04.jpg

Bu okul binasında yarısı Weimar Bauhaus'dan mezun olmuş on iki personel bulunmaktadır. Bu on iki öğretmenden altısı eski öğrencidir. Bauhaus personeline, 'Genç Üstatlar' olarak bilinen Joost Schmidt, Hinnerk Scheper, Joseph Albers, Hinnerk Bayer, Marcel Breuer ve Gunta Stölzl'de dahildir (Özgüven, 1988; Khan, 1998). Bu isimler Bauhaus'daki eğitimlerini tamamlayarak öğretim kadrosuna geçmişlerdir. Böylece form ustası ve atölye ustası olarak iki ayrı eğiticiye gerek kalmamıştır. Bauhaus'un kendi alt yapısından yetişen isimler her iki alanda da yeterli olmuşlardır. Okul 1926'da Hochschule für Gestaltung (Bauhaus Tasarım Yüksek Okulu) ismini alarak statü değiştirmiştir. 'Usta' ünvanı yerine 'profesör' ünvanı verilmeye başlanmıştır. 1926'da bir ticaret şirketi, öğretimi ve üretimi desteklemeye başlamıştır.

Bauhaus, 1927'de Hannes Meyer'in İsviçre'den gelişiyle mimarlık eğitimine de başlamıştır. Bauhaus Okulu Rasyonalist, pürist formlar, işlevsellik ve teknolojiyi vurgulamak gibi bakışlardan hareketle mimarlıkta 1930'ların uluslararası üslubunun ortaya çıkışında çok önemli bir rol oynamıştır. (Özgüven, 1988)

1928'de Gropius Bauhaus'tan ayrılmış yerine Hannes Meyer'i seçmiştir. Bundan kısa bir süre sonra Moholy-Nagy, Breuer ve Bayer de okuldan ayrılmışlardır. Bu isimlerin istifasından sonra Bauhaus'ta endüstri tasarımı açısından önemli bir gerileme görülmüştür. Bu durumun hemen ardından Meyer, okulu yeniden düzenlemiş ve yeni dersler eklemiştir. Bu dönemin öne çıkan özelliği, okulda genel olarak pratiğin bir yansıması niteliğinde teori derslerine ağırlık verilmesi olmuştur. Özellikle duvar resmi- boyama bölümü (ticari anlamda başarılı duvar kağıtları üreten), dokuma ve mobilya olmak üzere atölyelerin birkaçı okul için karlı hale gelmeye yine bu dönemde başlamıştır. Ayrıca Meyer ağırlığı konstrüksiyona vermiş; atölyelerin karlılığının artmasıyla, estetik ve plastik sanatlara, sosyolog ve Marksist bir yaklaşım egemen olmuştur denilebilir.

Gropius'un reddettiği bu politikleşme, bolşeviklikle suçlanan ve grevci işçilere destek olmak için fonları zimmetine geçirmekle itham edilen Meyer'in görevinden alınmasına yol açmıştır.

İronik bir şekilde, Marksist Meyer'in yönetiminde olan okul kapitalizmden ve Almanya'nın endüstriyel açıdan yeni bir başlangıç yapmasından faydalanmıştır. Ancak 1930'da Meyer istifa etmeye zorlanmıştır.

Mies van der Rohe, yöneticiliği daha önceden kabul etmemiş olsa da, Gropius' un tavsiyesi üzerine 1930 yılının Ağustos ayında Bauhaus'un başına geçmiş ve otoriter bir kimlikle okulun namını yeniden yaymayı ve onu politik yüklerden kurtarmayı amaçlamıştır. Bu da Gropius tarafından kurulan Bauhaus'un ideallerine aykırı bir durum olmuştur. Rohe her tür politik aktiviteyi yasaklamıştır. Bauhaus'un başına gelen Mies yönetime gelişinden bir yıl önce, Barcelona Sergisi'ndeki cüretkar Alman Pavilyonunu inşa etmiş, mimarlığa ayrıcalık tanıyarak okulu iki bölüme ayırmıştır (dış ve iç, yapım ve tasarım).

Ekonomik durumun da yönlendirmesiyle teknikçi bir doğrultu verdiği teorik öğretimi yeniden canlandırmıştır.

Ayrıca okul dışında bu dönemde Mies, görünüş olarak basit fakat zarif, çelik ve cam binaların tasarımcısı sıfatında çoktan uluslararası bir ün yapmıştır. Mies'in etkisi ile Bauhaus'ta mimari daha merkezi bir rol oynamaya başlamış; sonuç olarak atölyeler artık mal üretimini bırakmıştır. Sosyolojik konular yavaş yavaş azalmış ve Bauhaus daha çok geleneksel bir mimarlık okulu haline gelmiştir. Fark edilir bir değişim göstererek üst sınıflara hizmet etmeye başlaması, pahalı ve ancak özel seçilmiş bazı kişilere açık olan ürünler tasarlaması ve *biçimci* (formalist) olması açısından eleştirilmiştir. 1931'e gelindiğinde, Nazi partisi (Nasyonel Sosyalistler), Dessau şehrinin yönetimini ele geçirdiğinde, okulu aşırı kozmopolit (hatta doğuya yönelik ve Yahudi) olmakla ve "Alman değerlerine" sadık olmamakla suçlamıştır.

Dolayısıyla da, Dessau Parlamentosu'nun okulun tahsisatını ve tüm personel kontratlarını 1932'de yok etmiştir. (Khan, 1998).

Adolf Hitler Almanya'da başbakan olmuş, 1931'de Naziler, Dessau şehrinin parlamentosunun denetimini ele geçirmişler ve Nazi karşıtı olduğu düşünülen ve Alman düşmanı olarak nitelenen Bauhaus Okulu toplumu rahatsız edici davranışların içinde yer aldığı bir yer haline geldiği fikri ile polisler tarafından 1932'de kapatılmıştır.

Yaklaşımıyla, öğretmenleriyle ve öğrencileriyle Bauhaus'un modern mimari ve tasarıma olan etkisi dünyaca hissedilmiştir. Son zamanların Amerikan ve Alman bilimi Weimar yıllarının önemini altını çizse de, Bauhaus, bugün genellikle her şeyin modern, fonksiyonel ve sade hatlı olmasıyla tanınan Dessau dönemiyle anılır. Ne kadar tartışılırsa tartışılsın, Bauhaus, mimariden fotoğrafçılığa kadar tüm aktivitelerde silinmez izini bırakmıştır. Wolf von Eckardt'ın sözleriyle, Bauhaus "modelleri yarattı ve bugünün endüstriyel tasarımının standartlarını oluşturdu; modern mimarinin icadına yardımcı oldu; oturduğumuz koltuktan şu anda okuduğumuz sayfaya kadar her şeyin görünümünü değiştirdi." (Khan, 1998) (Droste, 1990) (Wingler,1969)



Şekil 2.27 Bauhaus'un Kapanışı Konulu kolaj çalışma, 1932 Iwao Yamawaki

(Droste, 1990)



Şekil 2.28 Foto.: Weimar Bauhaus Okulu'nun öğretim kadrosu

http://www.felsefekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_bauhaus.html

Dessau Bauhaus'u şehrin modern hayatın akışına daha fazla katılmasını sağlamış olması açısından Weimar Bauhaus'undan ayrılır. Berlin, Magdeburg, Leipzig gibi kentlerin yakınlığı ve bu kentlerden insanların da Bauhaus un aktivitelerine katılması Dessau'nun Weimar'a göre daha aktif ve canlı olmasını sağlamıştır. (Wingler, 1969)

Dessau Atölyeleri

Bauhaus, endüstri çağı düşüncesinin oluşturduğu bir eğitim merkezi ve Eğitim ve öğretim sistemi, öğretim kadrosu ve programı sürekli bir gelişim içerisinde olmuştur. İhtiyaç ve koşullara göre yeni atölyeler kurulmuş ve program her eğitim dönemi başlangıcında yenilenmiştir. Fonksiyonalizm ve Konstrüktivizm diye adlandırılan Dessau döneminde de bu durum devam etmiştir. Mimarlık açısından, okulun en parlak yılları Hermes Meyer ve Ludwig Mies van der Rohe döneminde yaşanmıştır. (Khan, 1998)

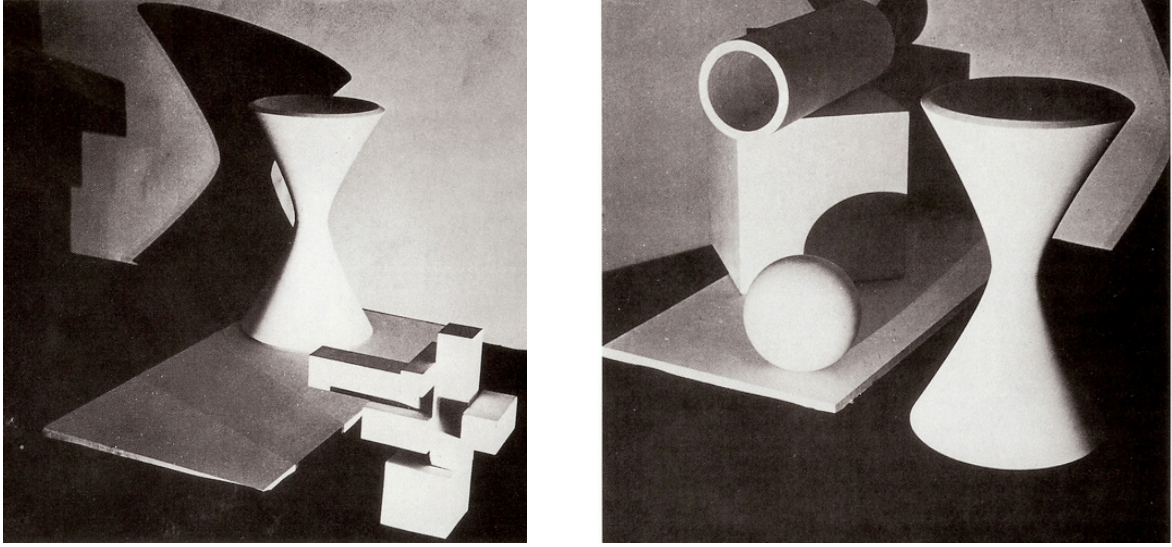
Okulun en parlak yıllarının geçtiği bu dönemde, okul atölyelerinde üretilen ürünler ve eğitimsistemi ile okulun bundan sonraki yıllarda isminin kalıcı olmasında çok önemli bir yer tutmuştur. Dessau atölyelerinden teker teker bahsetmekte ve eğitim sistemleri, yöneticileri hakkında bahsetmekte fayda vardır.

Heykel Atölyesi (Plastik Atölyesi)

Heykel Atölyesi 1925 yılında Joost Schmidt tarafından kurulmuştur. Atölyenin amacı Weimar' da olduğu gibi mimari ya da bireysel heykeller yapmak değil, konveks ve konkav şekillerin 3 boyutlu ve heykelsi ilişkilerinin ve bunların iç içe geçme olasılıklarının temel çalışmasını yapmak olmuştur. Hareket halindeki yapılanmaların görülen değişikliği ve hareket tarafından yaratılan soyut formların evrimi tartışılmıştır.

Joost Schmidt Heykel Atölyesinde bireysel sanat çalışmalarını reddetmiş olsa da, dersleri

öğrencilerinde yapısal elemanların kompozisyonu hakkında doğal olarak yaratıcı tasarımla sonuçlanan bir hassasiyet geliştirmiştir. Öğrencilerinin çalışmalarının çoğunun varmak istedikleri nokta bu sanat olmuştur denilebilir. Schmidt' in pedagojik yeteneği öğrencilerine sistematik bir şekilde yaklaşmasını ve onları anlamasını sağlamıştır ve onları destekleyerek hiçbir zaman kendilerini sıkışmış hissetmeden kendi güçlerini yaratmalarına izin vermiştir. Schmidt kendi heykel çalışmalarında organik formları, çıplak insan vücudunu işlemiştir. (Droste, 1990) (Wingler,1969)



Şekil 2.29 Heykel Atölyesinde temel formların kullanıldığı ve Işık efektleriyle desteklenmiş kompozisyon çalışması, 1928

(Droste, 1990)

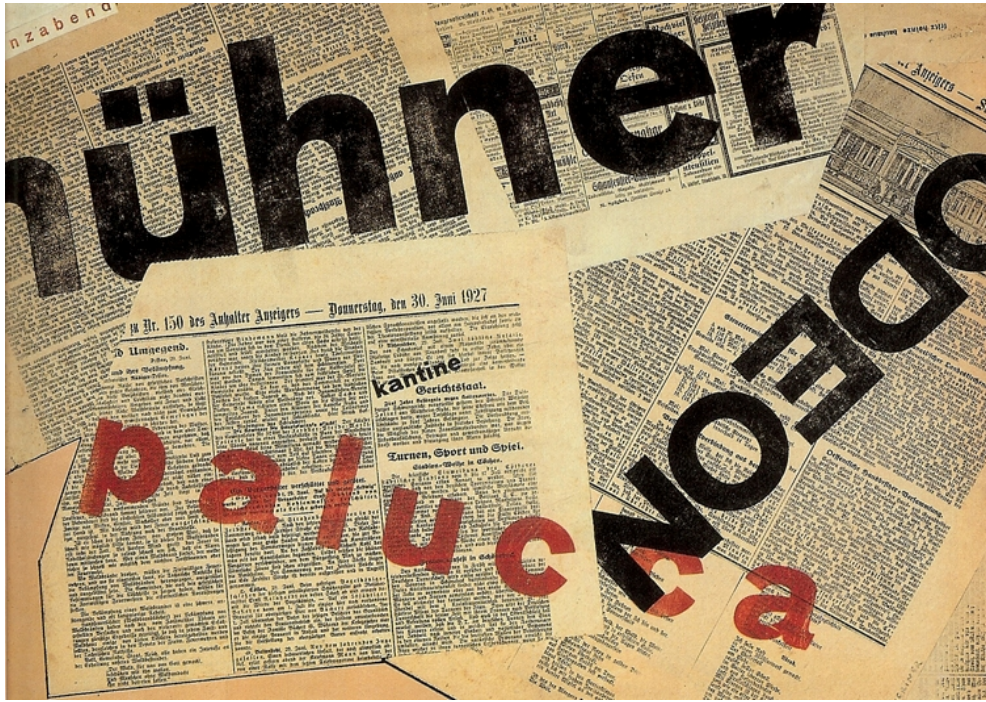
Baskı atölyesi

1925' ten 1928 Haziran'ına kadar atölyenin başında olan Herbert Bayer' e göre baskı atölyesi tipografi ve reklam sanatı için kurulmuştur. Hedef, tasarım yapmak olarak belirlenmiştir. Bu doğrultuda baskı çok az yapılmış sadece antetli kağıt ve propektüs basılımı işleri yapılmıştır. Atölyede grafik sanat baskısı yapmak planlanmamıştır. Bayer, Weimar Bauhaus' undaki çalışmaları süresince tipografik tasarımın sorunları üzerinde çalışmıştır. Theo van Doesburg ve Moholy Nagy ile Dadaist merkezli düşünceler geliştirmiştir.

Yazı alanı canlı niteliğinden arındırılmıştır. Bayer' in kullanmayı tercih ettiği “sans serif” yazı tipi Bauhaus' un ve yayınlarını karakteristik yazı tipi olmuştur. Bayer yazılarında ikinci bir rengi kullanmıştır. Örneğin antetlerde vurgulamak istediği kelimeyi kırmızıyla çizmek O'nun tarzı olmuştur. Universal tipte ve kontursuz gölgeli harflerinde kendi yazı tipini yaratmıştır. Bayer' in kitap kapağı tasarımında etkinliğinin fazla olduğu söylenebilir. Bu da Atölyeyi,

resimlerle tipografik öğeleri birlikte kullanmaya yöneltmiştir. Sürrealist kompozisyonun prensiplerini, olağandışı etkileri olan grafiklere uygulamıştır. Alman Reklam Uzmanları Derneği, Reklam Sanatı Eğitimi Haftası'nı Dessau' da Bauhaus ile birlikte yapmaya karar verdiklerinde bu deneyleri daha çok tanınmıştır. Bu yıllarda Bayer' in yanında göze çarpan tipografi tasarımcıları Moholy Nagy, Albers ve Joost Schmidt olmuştur. Moholy Nagy, sayfa düzenini, Weimar yıllarında hazırlamış olduğu Bauhaus kitaplarını bu dönemde halka sunmuştur.

Josef Albers reklam baskılarında kullanma amaçlı bir yazı kalıbı üretmiştir. Joost Schmidt ise bu tarz tasarımlarda ne kadar yaratıcı olduğunu kanıtlamıştır. Bayer' in altında Dessau Bauhaus' unda daha sonra zorunlu hale gelen hat dersini vermiştir. Bayer' den sonra atölyenin başına geçerek sunum ve reklam tekniklerini daha da geliştirmiştir. Bayer' in Dessau döneminde sayfa düzenine getirdiği yeni karakteristikler arasında vurgulanmak istenen, tekstin renkli bir yüzey üzerine yazılması, fotografik görsellerin yazı alanı içine alınması, tekstin içeriğindeki ifadeye ve kompozisyona göre etkileyici bir düzenleme getirme çabası olduğu söylenebilir. (Droste, 1990) (Wingler,1969)



Şekil 2.30 Tipografikal kolaj, 1927 Erich Comeriner

(Droste, 1990)



Şekil 2.31 Evrensel Karakter Tasarımı, 1926 Herbert Bayer

(Droste, 1990)

Mobilya Atölyesi

Mobilya Atölyesi Dessau' da 1928 baharına kadar Marcel Breuer tarafından yönetilmiştir. O ayrıldıktan sonra Albers, Breuer'in yerini almıştır. Weimar' da öğrenci olarak fonksiyonel sandalye tasarımına öncülük etmiş olan Breuer ilk metal tüpten sandalyesini Dessau' da 1925 yılında üretmiştir. Bu bir çilingir yardımıyla Bauhaus dışında gerçekleştirdiği kişisel bir proje olmuştur. Yine de bu sandalye tasarımsal olarak tam bir Bauhaus ürünüydü denilebilir. Mobilya atölyesinin gelişimi için çok önemli bir yere sahip olmuştur; atölye, alışkın olmadıkları bir malzemeye, metalle çalışma problemiyle yüzleşmiştir.

Mobilya atölyesindeki metal çalışmaları istisnai kalsa da artık mobilya atölyesi gerçekten mobilya atölyesi olmuştur. "Das Neue Frankfurt" dergisinde Breuer' in sözleri şu şekilde yer bulmuştur: 'mobilyalar, iç dekorasyon, ne bir mimarın otoportresi olmalı ne de bir yaşam tarzını yansıtmalı. Mobilyalar ve hatta duvarlar masif ve monumental, hareketsiz, sonsuzluk için tasarlanmış olmamalıdır. Daha açık, mekanda daha özgürce hareket edebilir olmalı. Ne bedenimizin ne de gözün hareketini engellemeliler. Oda artık kapalı, çerçevesi belirlenmiş bir kutu değil, boyutları ve içindeki elemanlar birçok şekilde değiştirilebilir ve konumlandırılabilir olmalıdır. Burdan şu sonucu çıkarabiliriz, fonksiyonel olarak tasarlanmış

her obje, bir çiçek veya bir insan gibi her odanın içinde bulunabilir'. (Wingler, 1969) Bu açıklamadan da anlaşılacağı gibi iç mimari ile ilgili çalışmalar Dessau döneminde ağırlık kazanmıştır.

Mobilyanın gelişimi için yapılmış projeler özellikle standardizasyon, birim mobilya tasarımı, katlanan sandalyeler, inşai ve fonksiyonel gelişmeler problemleriyle ilgilenmiştir.

En önemli işleri Bauhaus Binası'nın mobilyaları, Master's House' un mobilyaları ve Berlin' deki Piscator' u evinin mobilyaları olmuştur.

Breuer kendi tasarımlarında genelde metal tüpü kullanmıştır. Ama ahşapla çalışmayı da bırakmamıştır. İlk metal mobilya ortaya çıktığında endüstri bunu pek kabul etmemiş, alıcı gözüyle bakmamıştır. Breuer çalışmalarını yardım almadan devam ettirmiştir. 1928' de metal mobilya üretimi ekonomide kayda değer bir yer edinmiştir. Breuer' in yanında en önemli tasarımlar daha sonra da Bauhaus' a girecek iki mimar tarafından yapılmıştır. Bu iki mimar Mies van der Rohe ve Mart Stam olmuştur. Bücking, Decker, Hassenpflug gibi yetenekli öğrenciler ancak Breuer çekildikten sonra öne çıkabilmişlerdir.

Atölyeyi 1928 -29 yıllarında yöneten Josef Albers tarafından kişisel olarak istisnai tasarımlar da yapılmıştır.

Albers' ten sonra 1931' e kadar Alfred Arndt atölyenin başına geçmiştir. Bu sırada atölye düşük maliyetli, sıradan bir evin ortamına uyabilecek mobilyalar üzerine çalışmıştır. Bu tarzda evler o dönemlerde sergilerde sunulmuşlardır. Evlerde bulunan mobilyaların ortak noktaları sade çizgilere sahip olmaları ve herkes için uygun fiyatta mobilyalar olmalarıydı denilebilir. Yeni modellerin yaratıcıları anonim kalmıştır. Albers diğer tasarımcılar tarafından sıkça kopyalanan ve esinlenen kendi bükülmüş ahşap koltuğunu geliştirmekle uğraşmıştır. Arndt ise daha çok standardizasyon sorunsalıyla uğraşmıştır. (Droste, 1990) (Wingler, 1969) (http://www.bauhaus.de/english/bauhaus1919/werkstaetten/werkstaetten_moebel.htm)

Metal atölyesi

1928'e kadar Moholy Nagy atölyenin yöneticiliğini yapmıştır. Onun gidişinden sonra atölye bağımsızlığını koruyamamıştır. Bunun nedeni mobilya atölyesinde metal tüplü sandalyenin üretilmesi ve sentetik malzemelerin kullanılmaya başlaması olmuştur. Çünkü tasarım objesinin ve malzemenin koordinasyonu belirsizleşmiştir. Metal mobilya atölyesinde kullanılmaya başlanırken, metal atölyesinde tasarlanan lambalar da sentetik malzemeyle üretilmeye başlamıştır. 1928 yılı civarında atölyelerin sınıflandırılması artık çalışılan projeye göre

yapılamaz hale gelmiştir.

Sonuç olarak mobilya atölyesi Mies van der Rohe yöneticiliğinde daha geniş çaplı bir atölye olan iç tasarım atölyesi içinde erimiştir. Metal atölyesi de aynı atölyenin bir ögesi olmuştur.

Fonksiyonel lambalar sanayinin gelişmesiyle her yerde üretilir olmuştur. En çok ses getirenleri Weimar Bauhaus'undan sonra Frankfurt'taki sanat okulunda ders vermeye devam eden Christian Dell'in lambaları olmuştur. Yine de Bauhaus'ta özellikle Marianne Brandt'ın tasarımları türlerinin en etkileyici örnekleriydi denilebilir. Formlarla özgürce oynama ve Weimar döneminin deneysel çalışmaları çok geride kalmıştır. Objeler ve lambalar yalnızca pratik amaçları ve teknik tazlarına göre şekil almaya başlamışlardır. Tasarım, estetik bir konsptleri olmadan, heykeldeki gibi görsel hırslar olmadan yapılmışlardır. (Droste, 1990) (Wingler,1969)



Şekil 2.32 Yatak yanı lambası, 1929 Marianne Brandt

(Droste, 1990)



Şekil 2.33 Masa Lambası, 1929 Marianne Brandt

(Droste, 1990)



Şekil 2.34 Alüminyum masa lambası, 1929 Marianne Brandt

(Droste, 1990)

Tekstil atölyesi

Dessau Bauhaus' unda ilk zamalarda Tekstil Atölyesinin teknik ve artistik yönetimleri bir kişide toplanmamıştır. Georg Muche Weimar' da başladığı çalışmayı devam ettirmiş, O'na Gunta Stözl teknik açıdan yardımcı olmuştur. Muche ve öğrenciler arasında çıkan anlaşmazlık sonucu, önce 1926 baharında atölyeden çekilmiştir. Daha sonra 1927 Mart'ında Bauhaus' tan ayrılmıştır. Yerini 1931 sonbaharına kadar "Junior Master" olarak Gunta Stözl almıştır. 1932 de ise yerine Lilly Reich geçmiştir. Bu süre boyunca Bauhaus'un gelişmesinde çok önemli bir faktör olan tekstil atölyesi kendisini endüstri için tasarıma adanmıştır. Eski çalışmaları az çok artistik doğaçlamayla olmuş olsa da malzemeler hakkında daha deneyimli oldukları için ve aldıkları eğitimin bir sonucu olarak daha sistematik çalışmalar ortaya koymuşlardır. Selofan katılmış kumaşlar gibi birçok malzeme uygulanabilirlikleri ve fiziksel özellikleri (ışık yansıtma, ses soğurma gibi) açısından test edilmiştir. Yeni dokular denenmiş ve kumaşlar makine dikişine göre tasarlanmıştır. Döşeme kumaşları ve perdelik kumaşlarda dikkat çekici sonuçlar elde etmişlerdir. Eğitim müfredatına matematik ve geometri gibi dersleri de almışlar, teknik ve organizasyonel konularda ve sanatsal tasarım prensipleri konusunda da ders görmüşlerdir. Muche ayrıldıktan sonra sanatsal tasarım derslerini Paul Klee vermiştir. Onun derslerine rağmen tekstil atölyesinin gelişimi Gunt Stözl' un ve öğrencilerinin çalışmasını temel almıştır. Otti Berger, Anni Albers, Lis Beyer, Helene Nonne Schmidt yetenekli öğrenciler olmuşlardır.

Lilly Reich, Bauhaus Berlin'e taşındıktan sonra Dessau'nun dokuma tezgâhlarıyla işe devam etmiştir. Tekstil atölyesinin yetenekli çalışanları olmuştur. Önceki dönemlerdeki gibi kumaşları geliştirmeye çalışmışlar, yeni materyalleri ve teknikleri test etmişler ve endüstriyel üretim için prototip kumaş dizayn etmişlerdir. Fakat son yıllarda endüstri için tasarlanan kumaşların çoğu imalat aşamasına geçememiştir. Verilen dersler dokuma, malzeme analizi ve dokuma tezgâhında dokuma teknikleri, halı dokuma tezgâhları, boya işi, malzeme geliştirme ve test etme üzerine olmuştur. (Droste, 1990) (Wingler,1969)



Şekil 2.35 Atölyelerde üretilen bazı sandalyelerin oturma bölümlerinde kullanılan Pamuk Dokuma

(Droste, 1990)

Duvar Boyama Atölyesi

Bu atölye Dessau ve Berlin’de, 1929-31 yılları arasında Rusya’da olduğu yıllar dışında Hinnerk Scheper denetiminde olmuştur. Scheper’in Rusya’da olduğu dönemde ise Alfred Arndt yöneticilik görevini yerine getirmiştir. Bu atölye mobilya ve metal atölyeleri gibi iç tasarım atölyesinin bir parçası olmuştur. Bu dönem dışında duvar boyama atölyesi bağımsız bir atölye olmuştur.

Atölyedeki eğitim renk, form, malzeme ve bunların birbirleriyle estetik ilişkileri üzerine geliştirilmiştir. Teorik eğitim ve pratik eğitim istenilen ve memnun edici seviyede olmuştur. Öğrenciler boyanacak yüzeyin nasıl hazırlandığını ve bilinen bütün boyama tekniklerinin nasıl uygulandığını öğrenmişlerdir. Duvar boyamada deneyler sonucu ortaya çıkan yeni teknikler pratikte uygulanmıştır. Boyanın görsel özellikleri yanında malzemenin kimyasal özellikleri sorgulanmıştır. Temel eğitimin bir başka kısmı ise aletlerin kullanımı, çizim kalıplarının hazırlanması, iskele kurulması, perspektiflerin hazırlanması üzerine olmuştur. Renk uyumunun temel prensiplerinin eğitimini vermek öğrencinin köklü bir estetik temele sahip olmasına sebep olmuştur. Eğitim mekanlar için plan, görünüş ve mimari model üzerinde renk şeması projelerinin hazırlanmasıyla doruk noktasına ulaşmıştır.

Duvar boyama atölyesi müfredatının bir diğer konusu ise poster boyama olmuştur. Duvar boyamanın esas prensibi olan ‘renği, mekanı tasarlarken mimari bir girdi olarak kullanma’ Scheper’in denetimindeki ilk periyotta sadece boya ve sıva teknikleriyle uygulanmıştır.

Kullanılan renkler bazen devrimsel olabilmişlerdir. Örneğin bazı usta evlerinin tavanları siyaha boyanmıştır. Duvar kağıdı kullanılmaya başlanması ileriki tarihlerde olmuştur. Duvar kağıdı ilk olarak Arndt’ın denetiminde 1929’dan sonra yapılmıştır. Usta evlerinden sonra

Scheper bir çok kamu yapısının iç mekan renk tasarımından da sorumlu olmuştur. Weimar’ da Schlemmer tarafından tasarlanan, 1923 atölye binasında uygulanan süslü ve soyut duvar boyaması, anıtsal boyama tarzı Dessau Bauhaus’unda hiç yer almamıştır. (http://www.bauhaus.de/english/bauhaus1919/werkstaetten/werkstaetten_wandmalerei.htm) (Droste, 1990) (Wingler,1969)



Şekil 2.36 “The future belongs to Bauhaus wallpaper” katalog resmi, 1931 Joost Schmidt

(Droste, 1990)

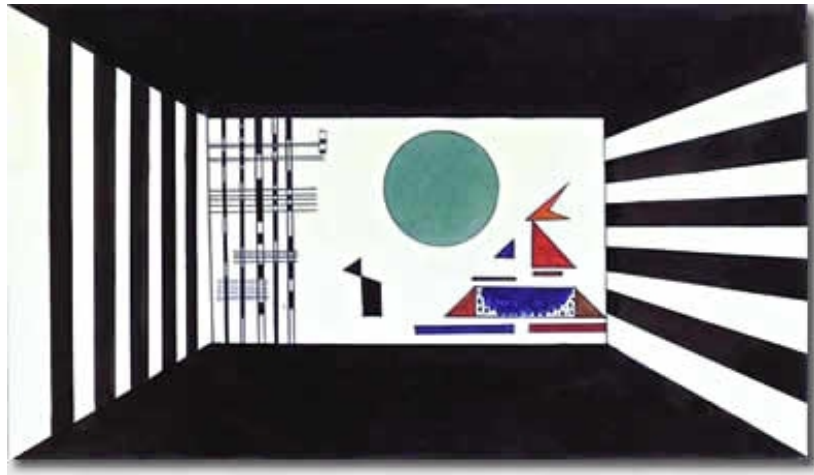


Şekil 2.37 Bauhaus duvar kağıdı reklam posterini, 1930 Kurt Stolp

(Droste, 1990)

Sahne Atölyesi

Schlemmer Dessau'da ki sahne atölyesinin başına 1925 Ekim'inde geçmiştir. Bauhaus binasının içine yeni bir deneysel sahne ve sahne atölyesi eklenince daha geniş gelişme olanaklarına sahip olmuşlardır. Bu atölye Schlemmer'in kişisel olarak ortaya koyduğu bir çalışmasıdır denilebilir. 1929' da Schlemmer, Breslau' ya taşındığında da kapanmıştır. Atölyede en önemli isim olan Schlemmer'in yanında ona yardım eden Xanti Schavinsky, Andor Weininger, Roman Clemens gibi isimlerin de hatırı sayılır yardımları olmuştur. Yaratıcı süreçte dansçılar Werner Seidhof ve Manda von Kreibig' in de kayda değer destekleri olmuştur. Provalardaki çok ciddi çalışmalara ve titizlikle hazırlanmış koreografilere rağmen doğaçlamanın Bauhaus sahne çalışmasında bir unsur olması bu kişilerin sayesinde olmuştur denilebilir. Bauhaus sahnesi 1926-27 yıllarında gelişmiştir. Atölye 1929 yılında feshedilmeden çok kısa bir süre önce kamuda çok büyük bir etki yaratmıştır. 1926 -27 yıllarının tanıtım kitabına göre, atölyede, sahnenin yeni formu için, pratik ve teorik çalışmalar eşliğinde 'ressamlar, teknisyenler, aktörler, dansçılar ve sahne yönetmenleri' eğitilmiştir. Çalışma konuları, maske ve kostüm hazırlama, sahnenin mekanik, görsel ve akustik koşullarını hazırlama, sahnenin mekansal tasarımı, hareket ve yorum çalışmaları yönetme egzersizleri sayılabilir. Koreografi, mekansal ilişkiler, renk ve form bazında sahnedeki hareket ilk olarak görsel olarak deneyimlenmiştir. (Droste, 1990) (Wingler,1969)



Şekil 2.38 Friedrich Tiyatrosunda yapılmış olan fotoğraf sergisi için bir sahne tasarımı 1928
Dessau Mussorgsky

2.2.1.3 Berlin Dönemi 1932-1933

Almanya ve Prusya' nın hükümetine ev sahipliği yapan bir metropol olan Berlin, 1930' larda 4 milyonluk nüfusuyla politik ve ekonomik hayatın odak noktası ve Avrupa'nın en önemli sanayi merkezi olmuştur. Gücünü öğrenci ve sanatçılardan alan oldukça hareketli bir entellektüel yaşantıdan söz edilebilirdi. Göze çarpan bir çok araştırma enstitüsü, kütüphane ve modern sanat da dahil bir çok konuda çok değerli koleksiyonlara sahip müzelerin kenti olmuştur. Almanca konuşulan bölgelerde şehir tiyatrosu dünyasında da lider olmuştur. Fakat aynı zamanda Berlin 1933' te Hitler' in galip geldiği birçok çatışmanın da merkezidi denilebilir. 1919' da Weimar' da kurulmuş olan cumhuriyet Berlin' de ölmüştür.

Berlin ihtişam içinde parlayan, fakat sefaletle gölgelenmiş hareketli bir metropol ve yüzyıl başından sonra sanatçılar tarafından dayanılmaz bir çekiciliği olmuştur. Itten, Schreyer, Muche, Gropius, Moholy Nagy, Bayer gibi Bauhaus' u bırakanların çoğunluğu Berlin' e dönmüştür. Herbiri kariyerlerine başkente devam etmek istemişlerdir. Schlemmer' de 1932' de Berlin' e gelmiştir. Mies van der Rohe' nin burada Dessau' da geçirdiği yıllar boyunca da koruduğu özel mimarlık bürosu varlığını sürdürmüştür.

Entellektüel hayat başka hiç bir şehirle karşılaştırılmaz halde olmuştur. Sergiler bütün modern sanat alanını kapsamıştır. Berlin bir yanda parlak sosyal olaylarla ilgi çekiciyken bir yandan da büyük işsizlik problemiyle boğuşmuştur. Bütün Almanya' da geliri olmayan, işsiz 6 milyon kişi vardı. 1932 yılı hükümeti krizlerle sallanıyordu. Politik aşırılıklar hızla çoğalıyordu. 1932 yazında nasyonal sosyalistler meclisteki 608 sandalyenin 230 unu kazanmış, sokak savaşları ve çatışmalar günlük olaylar haline gelmişti. (Wingler,1969)

İşte bu şartlar altında 1932' de Bauhaus' u Mies van der Rohe, Berlin' in kenar mahallelerinden birinde kullanılmayan bir fabrika binasında özel bir okul olarak açmıştır. Birkaç ay Berlin' de eğitim ve öğretime devam etmesine karşın okulun Berlin serüveni fazla uzun sürmemiştir. "10 Nisan 1933' te Nasyonal Sosyalist Hükümetçe "dejenere sanatın" kaynağı "Bolşevik kültürüdür" eleştirisine maruz kalan Bauhaus, polis tarafından işgal edilerek kapatılmıştır." (Çoker, 1978)



Şekil 2.39 Bauhaus'un Berline taşınması konulu poster, 1932

(Droste, 1990)

2.2.2 Bauhaus Sonrası Etkileri

Okulun kapatılması üzerine Bauhaus öğretmenleri ve mimarlarının birçoğu Almanya'yı terk etmiştir. Bu dikkate değer öğretmen ve öğrenci topluluğunun devrimci yöntemleri, dünyadaki sanat öğretimini köklü bir dönüşüme uğratmıştır. Ernst May, aralarında Mart Stam'ın da bulunduğu bir takım planıcı ve mimarla S.S.C.B' de çalışmaya gitmiştir. Hannes Meyer, Arthur Korn ve Bruno Taut Moskova'ya gitmiştir. -Ayrıca Taut'un Moskova'dan Türkiye'ye geldiği bilinmektedir.(Bozdoğan, 2002)- 1933'te profesörlerin çoğunluğu, Bauhaus'un ilkelerini savunmaya devam edecekleri ABD'ye göç etmişlerdir. Gropius ve Breuer, Amerika'ya taşınmadan önce 1934'de İngiltere'ye gitmişlerdir. Gittikleri rotalarda Bauhaus öğrencileri ve öğretmenleri, Bauhaus'un fikir ve metodlarını yeniden canlandırmayı birçok

kez denemişlerdir. Moholy-Nagy 1937'de Chicago'da Yeni Bauhaus'u (New Bauhaus) ve 1939' da tasarım okulunu kurmuştur (Illinois Institute of Technology). Gropius 1937-1952 arasında Harvard'da ders vermiştir ve 1945'te bir mimarlık bürosu açmıştır. Albers, Black Mountain College'da ve Yale'de ders vermiştir. Eserleri ve optik yanılsama üzerine verdiği derslerle 'Hard-Edge'den minimal sanata kadar Amerikan sanatı üzerinde büyük bir etkide bulunmuştur. Ayrıca, New York Güzel Sanatlar Müzesi'nde 1938' de bir Bauhaus sergisi yapılmıştır. Bayer 1938'den itibaren, ABD'de grafikçilik mesleğini noktalamışlardır. Breuer, New York'ta, 1937-1941 arasında, mimar olarak Gropius'la birlikte çalışmıştır. Daha sonra ise kendi ofisini açmıştır. Öğrenciler ise, Almanya'da mimarlık bürolarına, reklam ajanslarına veya sanat okullarına dağılmışlardır. (Khan, 1998)

1945 sonrası Gropius, Van der Rohe, Albers, Breuer ve diğerleri Fransa, İsviçre ve ABD'ye göç edince Bauhaus fikirleri daha da güçlenip yaygınlaşmıştır. 1938'de Gropius ve Breuer Harvard'ta ders verirken tasarım, mimarlık ve toplum görüşlerini yeni kitlelere yaymışlardır. 1960' da Bauhaus arşivi kurulmuştur. 70 yıl sonrasında bugün Bauhaus'cuların yenilikçi akımı her yerde görülmektedir. Modern mobilya imalatçıları prototipleri taklit etmekte, tüketici ise özgürce rengini ve malzemeyi seçebilmektedir. İlkel olarak ahşap mevcut bir öğe olsa dahi, günümüzde hala metal ve cam modernizm anlamına gelmektedir. Metal etkili ve kuvvetli özelliğiyle, cam ise saydamlığı ve aydınlatıcı niteliği ile kullanıldığı alanı genişletmektedir. Topluma kendini adayıp yinede ulaşılamaz olmanın da pozitif bir sonucu olmuştur. Okul her zaman gerçek bir sanat merkezi olarak görülmüştür.

Breuer'in endüstriyel tasarımcılık adına en önemli tasarımları olan sandalye ve projeler günümüzde önemli ve büyük müzelerde görülmekte ama asıl gündelik yaşamda karşılaşılan mekânlarda tecrübe edilmektedir. Bauhaus'un ortaya sunduğu radikal düşünceler dönemin şartları genelinde ütopyik kalmaktadır. 20. yüzyıl taşıdığı tasarım tarzları ve tasarlanan yapılar yüzünden ikiye ayrılabilir. Muhafazakarlar için solcu olarak çözülen ve enternasyonal bir kimlik taşıyan Bauhaus akımı Almanya ortamını uzun zaman rahatsız etmiş ve Nasyonal Sosyalistlerin iktidara geçmeleri ile 1933' de Bauhaus'un kapatılmasının ardından Lazslo Moholy Nagy 1937'de New Bauhaus'u kurarak, 1938'de School of Design'ı oluşturmuştur. Bu okul tamamen Bauhaus prensiplerine göre yürürlükte olarak, daha çok fotoğrafçılığa önem vermiştir. Bu yeni okulun adını Gropius ve Van Der Rohe ABD'ye ve tüm dünyaya duyurmuştur: I.T.T (Illinois Institute of Technology) yapıtları ile modern mimarinin simgesini oluşturmuşlardır. Aykırı akımlara eleştirilere rağmen Bauhaus, prensipleri ile kendini nasyonal ve enternasyonal olarak kabul ettirmiş ve bugüne kadar birçok mimar, tasarımcı ve sanatçıyı etkilemiştir. (Aktaş, 2007)

2.2.2.1 Uluslararası Üslup

20. yüzyılda Modern mimarlığı hazırlayan gelişmeler, etkilerini arttırarak sürmüştür. Modern hareket 20. yüzyılın başlarında önce Werkbund'da, daha sonraları da Bauhaus'ta örgütlenmiştir. Ürünleri ve manifestoları, ile mimarlık pratiğini etkilemeye başlamışlardır. Bir tasarım yöntemi olmayı amaçlayan Bauhaus, Gropius'un "biz bir üslup yaratmak isteğinde değiliz" deyişine karşın zamanla 20. yüzyılın ilk yarısını etkileyen bir üslup haline gelmiştir. Gropius'un ilkeleri olan tasarımda basit geometrik formların kullanılması, şerit pencereler ile doğaya hakim olma isteği, geniş cam yüzeyler ile iç ve dış mekan arasında görsel bir bağ kurma hedefi, fonksiyonel mekan düzeni, dışarıdan belirgin olmayan konstrüksiyon ve beyaz dış cephe gibi unsurlar, bu üslubun belirgin özellikleri olmuşlardır. Bauhaus, tasarım alanında yalnız Almanya'yı değil bütün Avrupa'yı etkisi altına almış ve Uluslararası Üslubun doğuşuna uygun ortamı hazırlamıştır. (Nuttgens, 2003)

Uluslararası Üslup, Modern Mimarlığın klasik dönemi olmuştur. Endüstri devriminden bu yana ulaşılması hedeflenen Modern Mimarlığın idealleri, bu yaklaşımla birlikte mimarlık düşüncesinde tam anlamıyla hakim olmuştur. Mimarlıkta sık sık vurgulanan teknolojinin egemenliği, kullanılan yalın geometriler aracılığıyla sağlanacak mutlak soyutlama, biçimde sadelik ve mekanda işlevsellik arayışları, bu dönemde rasyonel ve pürist bir mimarlık anlayışının yerleşmesini sağlamıştır. Amaç, kalıcı olan ve evrensel estetik değerler içeren bir mimarlık anlayışı ortaya koymak olmuştur. Uluslararası Üslubun başlıca nitelikleri, tasarımda akılcılığın ön planda tutulması, strüktürü bir ön sistemin kurallarına göre oluşturmak, doğa ile bütünleşmemek ve yapıyı doğadan soyutlanmış bir estetik obje ve insan yaratıcılığının bir ifadesi olarak görmek, tasarımda kurallarla çalışmak, yalın güzelliği yaratan düzgün, klasik, statik ve geometrik biçimler ile oranlar aramak şeklinde özetlenebilir.

CIAM (Congres Internationaux d'Architecture) kuruluşu olarak da bilinen Uluslararası Üslup terimi, ilk olarak 1932 de ilk uluslararası modern mimarlık fuarının organizatörleri tarafından New York modern sanatlar müzesinde ortaya atılmıştır. Bu zamandan beri durumu doğru şekilde yansıtmayan birçok eleştiri ve şikayete rağmen 1920'lerden 1970'lere geçen süreçte oluşan modern mimarlığın ana akımını temsil etmiştir. Fuar için çıkarılan kitap, güncel tarzı (uluslararası üslup) bir gerçeklik olarak tamamlayacak (entegre etmek) kadar sabit, kişisel yoruma ve doğal gelişime izin verecek kadar elastik, tek bir disiplin olduğunu beyan etmektedir. Burada ilk olarak kütedense hacim olarak mimarlık ortaya çıkmıştır. İkinci olarak ise aksiyel simetridense, düzen, tasarım yapmanın esas ifadesi olmuştur. I. Dünya Savaşı'nın ve Rus Devrimi'nin karışık olayları Avrupa'nın iç düzenini değiştirmiştir. Takip eden yıllar

Avrupa’da faşist ve sosyalist otoritelerin yükselişini, peşin sıra gelen ekonomik krizleri ve sonuç olarak II. Dünya Savaşını doğurmuştur. Bütün bunlar sonucunda üretim tüketim ve iletişimli kitlesel üretim kültürü ortaya çıkmıştır. Mimarlar ve plancılar, yeni toplumun tasarımcıları olarak kendilerini uluslararası temalarla tanımlama konusunda büyük problemlerle karşılaşmışlardır. Bunun sonucunda 1928’de CIAM kurulmuştur. Toplantıları 1959’a kadar sürmüş ama ilk manifestoları en etkili olan manifesto olarak etkisini uzun bir süre sürdürmüştür. Bu manifesto şu şekildedir; “Şu andan itibaren bizim mimari çalışmalarımız birbirinden türemektedir. Mimarlık gerçek, ekonomik ve sosyal bir düzleme oturtulmalıdır ve etkili üretim rasyonalizasyon ve standardizasyondan gelmektedir”. Bu manifestoya göre dönemin geleneksel sokakları kullanılmamalı, onların yerine ayrı binalarla parklar olmalıdır. Hareketin şekillenmesini görmek ve neden birçok nesilde tutku haline geldiğini anlamak için, kendilerini yeni toplumun yaratılmasında bir tarih değil, sosyal bir devrimin bizzat parçası olarak gören, yol gösterici, temsilci mimarların işlerine ve düşüncelerine bakmayı öngörmüşlerdir. Bu durum “yüksek mimarlık” için bir araç olmuştur. (Nuttgens, 2003)

CIAM’ın kurucularından Le Corbusier ve Mies van der Rohe, Uluslararası Üslubun önemli temsilcileri olarak kabul edilirler. Modern Mimarlıktan söz edildiğinde akla öncelikle bu iki ismin gelmesi de bu yaklaşımın modern mimarinin ulaştığı doruk noktası olmasından kaynaklanır. Özellikle Le Corbusier’nin Villa Savoye’da uyguladığı ve “çağdaş teknolojinin çağdaş tasarım ile birlikteliğinden tasarım yaklaşımı” olarak adlandırdığı ve 1923’te yayımlanan ilk kitabı *Mimarlığa Doğru*’da (vers une architecture) duyurduğu yeni mimarlığın beş ilkesi, 1929 yılında İsviçre’nin La Sarraz kentinde toplanan I. CIAM (Congres Internationaux d’Architecture) Kongresinde Uluslararası Üslubun temel ilkeleri olarak kabul edilmiştir. Böylece modern mimarlığın estetik değerleri olan betonarme iskelet sistem, serbest plan ve cephe düzeni, yatay pencere ve çatı bahçesi ilkeleri ortaya konmuştur. (Nuttgens, 2003)

Villa Savoye, yatayda ve dikeyde kesilip açılmış, yükseltilmiş, beyaz bir kutu olarak da görülebilir. Dönemin resimleriyle olduğu gibi izleyicinin sabit bir noktada durmadan hareket etmesi fikri ile tasarlanan bu konuttun çevresinde, izleyici hareket ederken yapının formları üst üste geliyormuşçasına bir etki hissedilmekte ve bazen masifleşen yüzeyler, bazen de transparan etki görülmektedir. Plotiler ise zemini boşaltmakta ve aynı zamanda tasarlanan çatı bahçesi ile zeminde kullanılan pilotilerden ötürü kaybedilen alan karşılığının yakalanması çalışılmıştır denilebilir.



Şekil 2.40 Villa Savoye, 1929-1931 Paris Le Corbusier

<http://forum.arkitera.com/mimari-gorsellestirme/2764-villa-savoye-aydinlatma.html>

Le Corbusier'in yarattığı iç mekanı ya da hacmi büyük bir küp olarak görmüş ve onu yatayda ve dikeyde parçalara bölmüştür. Küpün bir kısmında büyük odalar, diğer kısmında küçük ve alçak odalar mevcut olmuştur. Plandaki ve cephedeki serbest akış ise diğer bir basit ama derinlemesine etki olmuştur.

Le Corbusier'in benzer düzenlemeye sahip diğer bir önemli projesi de 1914 tarihli Domino Evi'dir. Bu birbirine sadece merdivenle bağlanmış, kolonlar aracılığıyla birbirinden ayrı tutulan 2 beton döşemeden oluşmaktadır. Plan strüktürden oldukça bağımsız bir şekilde işlemektedir. Duvarlar ve pencereler tasarımcı nereye isterse orada yer almaktadır. Mimarlık tarih boyunca duvarlar çatı ve döşemeleri taşıma görevindeyken Le Corbusier'in bu sözü geçen konutunda, istenilen yere konulabilir ve hareket edebilir bir hal almaktadır. Bu, pek çok dönem yazarına göre mimarlığın bütün geleceğini etkileyen basit bir diyagram olmuştur.

(Bu iki yapının, bir sonraki bölümde, Bauhaus'un ve Uluslararası Üslup'un Erken Cumhuriyet döneminde ki etkilerinde, dönem mimarlarını ne kadar etkilediği örneklerle gösterilecektir.)

“Konut içinde yaşanacak bir makinedir” savı ile tasarımlarını yapan Le Corbusier, “Mimarlık, ışığın altında, hacimleri bilgece ve doğru bir şekilde bir araya getirme oyunudur” demiştir. (Nuttgens, 2003) Le Corbusier'in Bauhaus etkili olarak ortaya koyduğu kişisel mimarisi ve etkisi modern mimarinin sınırlarının tanımlanmasında kayda değer bir yer taşımaktadır. Yapılarına detaylı bakılmasının sebebi bu yapıların zamanının sembolü olmaları ve modern mimarinin temel dilini oluşturmalarıdır denilebilir.

Le Corbusier Bauhaus etkili modern mimarlığın oluşumu süresince şüphesiz anılması gereken tek isim değildir. Bu bağlamda, Uluslararası Üslup'un (İnternational Style) diğer belirtilerini görmek için Avrupa ve Amerika incelenmelidir.

Bauhaus, özellikle Amerika'da mimarlık eğitiminde çok etkili olmuştur. Birçok Bauhaus insanı kapanış sonrası Nazi rejiminden kaçmak için Amerika'ya gitmiştir. Ciddi bir yapı için gerekli her programın başlangıcı için sistematik ve akılcı analizlerin gerektiğini vurgulamışlardır. Bütün tasarım dallarını kapsayan temel birlik üzerinde durmuşlardır. Gropius tarafından 1925-26 yıllarında tasarlanmış yapılar bu prensiplerin kesin gösterimleri olmuşlardır. Bunlar, fonksiyonlarına göre belirlenen basit ve ilkel şekillerden oluşmuş, şeffaf ve masifin birbiri ardına değişerek gelmesi ile oluşmuş yapılardır. Bauhaus öğretisi gibi yapının formu ve öğretmenlerinin etkisi tüm dünyaya yayılmıştır.

Ludwig Mies van der Rohe eğitim alanında Gropius'un yerine geçmiş ve onun fikirlerini Amerikaya taşımıştır. Mimari alanda 1920'lerin başında çelik ve camdan konut ve gökdelenler tasarlamış ve Almanya Pavyon'unda "teras çatı altında serbest planın en pür ve primitif örneğini yaratmıştır. (Nuttgens, 2003) Mies van der Rohe, rasyonel bir mimari anlayış geliştirmiştir. İşlevsel çözümleri ve ayrıntıları çok fazla önemseyerek yapılarında saf geometriler ve ayrıntıların kusursuzluğuyla tam bir yetkinliğe ulaşmayı amaçlamıştır. Tasarımlarında disiplin, sadelik, mükemmellik, düzen ve evrensel bir mimari dil oluşturma hedefi göze çarpmaktadır. Yapılarında basit geometrik formlar kullanmış ve evrensel (her yere uyabilen) mimari çözümler aramıştır. Ayrıca, "güzellik gerçeğin aynasıdır" diyerek cephede strüktürel elemanlarla dolgu ve bölücü elemanları birbirinden ayırmış ve bunları açıkça ifade etmiştir. Mies van der Rohe, yapılarında kendi deyişiyle "hemen hemen hiçbir şey" arayarak tasarımda sadelik taraftarı olmuş ve bu yaklaşımını "less is more" sözleriyle ifade etmiştir. Mies, geleneksel yapı kavramından uzaklaşma açısından tüm modern mimarlar içinde en uç noktayı temsil etmektedir (Tanyeli, 1993).



Şekil 2.41 Şelale Evi Pennsylvania, 1934 F. Lloyd Wright

<http://www.arkitera.com/v1/gununsorusu/2001/06/09.htm>

Modern Mimarlık tarihinin en önemli yapıtlarından biri olan Barselona Pavyonu'nda Mies'in geliştirdiği "tümel mekan" anlayışı hakimdir. Bu anlayış, iç mekanda geleneksel "oda" kavramını yadsır ve iç-dış mekan arasındaki görsel engelleri ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Mekan hiçbir strüktürel öge tarafından koşullandırılmaksızın, nötr bir uzay parçası olarak uzanmış ve kapatıcı olmaktan çok perdeleyici işlevi gören pano benzeri öğelerle ancak kısmen parçalanmıştır (Tanyeli, 1993).



Şekil 2.42 Barselona Pavyonu, 1928-1929 Barselona Mies van der Rohe

<http://www.arkitera.com/v1/gununsorusu/2001/10/25.htm>

Uluslararası Üslup, Modern Mimarlık kapsamında yer alan en önemli mimari yaklaşımlardan biri, hatta modern mimarlığın ulaştığı doruk noktası olmuştur. Bu yaklaşım, yüzyıl boyunca kendisinden sonraki gelişmeleri önemli ölçüde etkilemiş, içerdiği rasyonel tasarım düşüncesi kısa süre sonra karşı tepkilerini oluşturmuştur.

(<http://w3.balikesir.edu.tr/~birol/modernizm.pdf>)

2.3 Bauhaus'ta İç Mimarlık

Bauhaus atölyelerinde verdiği eğitim ve ürünlerle iç mekan tasarımına katkıda bulunmuştur. Atölyelerde tasarlanan ürünlerle iç mekanlar donatılmış, alınan eğitimlerle duvarlar renklendirilmiş ve mekanlar tasarlanmaya başlanmıştır.

Mies, Bauhaus Mimarlık Departmanı'nın başına geçtiğinde müfredatı baştan revize etmiştir. 1930 Eylül'ündeki bu versiyonda ilk defa mimarlık ve iç dekorasyondan bahsedilmiştir. Bu terimlerin kombinasyonu, mimarlık departmanı ve iç tasarım atölyesinin birleştirilmesiyle sonuçlanmıştır. Müfredatta sayılan çalışma alanları kaba işler, ince işler, yapı tasarımı, ısıtma ve havalandırma, tesisatlar, aydınlatma teknikleri, bütçe çalışmaları, malzeme dayanımları, statik, çelik ve betonarme strüktürler, kıyaslamalı yapı tipleri ve tasarımları, şehir planlama, iç tasarım semineri, duvar boyama, mobilya ve metal atölyelerinde pratik eğitim olmuştur. Bütün yönetim Van Der Rohe'nin kontrolü altında olmuştur. Mimari departmanda öncelikle tasarımın artistik yanlarıyla anlaşma eğiliminde olan bu yukarıda sayılan dersleri kendisi yönetmiştir. (Wingler,1969)

Yaratıcı bir kişilik olan Mies van der Rohe dersini alan her öğrenciyi etkilemiştir. Kendi çalışmasının estetik olgunluğu öğrencilerinin çalışmasına bir standart getirmiştir. Fakat bu, öğrencilerinin onun göze çarpan formlarını taklit etmesine neden olmuştur.

'Mimarlık Seminerleri'nde Mies öğrencilerine somut problemler sunmuştur. Bu yüzden Dessau'nun son zamanlarında ve Berlin'de öğrencilerinin belirlenmiş şartlara cevap veren konut tasarımları olmuştur. Kat planları, görünüşler, sunumlar ve iç mekan tasarımları ölçekli çizilip teslim edilmek zorunluluğu içerisinde olmuştur. (Wingler,1969)

Teknolojinin kullanılmaya başlanmasıyla donatı elemanları tasarımı bu doğrultuda gelişme göstermiş iç mekan tasarımı bu gelişmeden etkilenmiştir. Mutlu (2001), okulun işlevsellik teorisinin makine ve sanatçıyı uzlaştırdığını savunmakta ve bu teoriyi şu şekilde açıklamaktadır: *"Bütün bina, her eşya yararlı olmalı ve en önemlisi de fonksiyonuna uygun olmalıydı. Şekil ve strüktür fonksiyon tarafından belirlenmeliydi. Mimari yalnız güzel*

cepheler yapmakla yetinmemeli, mekanı mantıklı olarak ve en iktisadi şartlarda düzenlemeliydi. Örneğin her türlü süslemenin neredeyse olanaksız olduğu demir ve camın işbirliği sonucunda, büyük saydam hacimler ortaya çıkmalıydı. Böylelikle Bauhaus bünyesinde çeşitli sanat ve zanaat kolları arasında birlik sağlanırken, sanatçı ve zanaatçı; makineye ve endüstri üretimine ulaşıyordu” (Mutlu, 2001).

2.3.1 Bauhaus’ ta Obje ve Mobilya Tasarımı

Endüstri çağıyla birlikte üretilen ürünler, üretim biçimleri ve toplumsal yapı büyük ölçüde değişiklik göstermiştir. Endüstri ile birlikte günlük kullanım eşyasının tasarımı gündeme geldiğinde sorunlarla karşılaşmıştır. Sözen’e (2001) göre, “en basit çay ve kahve takımının bile tasarlanması gerektiği bu dönemde tasarımcı çağa yabancı olduğundan bu aşamada zorluklar yaşamıştır ve bu durumu kabullenmesi kolay olmamıştır”. Uzun bir süre tasarımcılar endüstriyle işbirliği içerisinde olma zihniyetini kabullenemedikleri için, 19. yy. boyunca genel olarak çevresindeki “zevksizlik” ortamının oluşma nedeni olarak endüstriyi suçlamışlardır. Ayrıca bu dönemde yeni sanatçı tipinin belirlenmesi ve yeni bir öğretim düzeninin kurulması gerekmiştir. Bauhaus, tasarıma getirdiği yenilikçi anlayış sayesinde sanat, mimarlık ve endüstri arasında bir bağ kurmuştur ve sanatın mimarlıktan tekstil tasarımına, grafikten mobilyaya, seramikten heykele ve resimden endüstri tasarımına kadar uzanan geniş bir çerçeveye oturmasını sağlamıştır denilebilir. (Sözen,Tanyeli, 2001)

Josephson’a (1995) göre, modern yaşamın gereklerini sağlamak için eşyalar tasarlamak Bauhaus’un amaçlarından olmuştur. Bauhaus’un kurucusu Gropius’un bu üretilen eşyalarla ilgili pek çok düşüncesinin kaynağında Arts and Crafts hareketinin iki büyük ismi William Morris ve John Ruskin etkileri görülmektedir. Gropius’un asıl düşüncesi zanaatler ve güzel sanatları mimari bir sentez içinde ve seri üretim çerçevesinde birleştirmektir. Ona göre güzel sanatlar, dekoratif sanatlar ve mimari arasında bir ayırım yapılmamalıdır. Bilindiği üzere Gropius, üretiminde estetiğin de arandığı makine yapımı seri üretim modellerini modern endüstriyel sistemle işbirliği içerisinde üretmiştir. (Josephson, 1995)

Bauhaus anlayışı, günümüz endüstri ürünleri tasarım uygulamalarının da temelini oluşturmaktadır denilebilir. Gerçek anlamda endüstri ürünleri tasarımını ilk olarak Bauhaus çatısı altında bir tasarım problemi olarak irdelenmiştir. Ve bu irdeleme sürecinde, tasarım sürecinin kurgulanmasında, fonksiyon özelliklerinin birincil tasarım problemini oluşturması gerekliliği söylenmiştir.

Bauhaus, sanat ve zanaat veya başka bir deyişle tüm sanat kolları arasında zorunlu bir

birleşmeyi gerekli görmüştür. Okulda amaçlanan, sanat eserinde, başka bir deyişle nesnenin tasarlanma sürecinde, üretiminde- ki bu nesne endüstri ürünü nesnesi olabilirken mimari nesne de olabilmektedir- teori ve pratiği birbirinden ayrılmaz hale getirmek, söz konusu eserin tasarlanma ve üretim süreçlerinin bölünmez bir bütün olarak görmek olmuştur. Bu bağlamda Bauhaus Okulu, nesnenin tasarlanma süreci gibi üretim sürecinin de tasarlanması gerektiği düşüncesini direkt olarak kullanmasa bile, ilk düşününlerden olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır. Bauhaus ister istemez makineyi çağdaş düzeyin üretim aracı olarak kabul ettiği için mekanik olarak çoğalma durumunu ortaya koymaktadır. Bu duruma çözüm olarak, yeni şartlara uygun bir tasarlama sisteminin geliştirilmesi gerekmiştir. Öznel müdahaleler yerine nesnel kurallara, peşin kararlara dayanan endüstriyel ürün tasarımı, kendi zamanı içinde değerlendirildiğinde *yeni düzenin tasarlama sistemi* olarak evrensel bir yaklaşım halini almıştır (Roth,2000) (Tok, 2007).

Bauhaus'ta sanat ve mühendisliğin 19. yüzyılda ki gibi mutlaka birbirine yabancı kalması gerekmediği, hatta bu ikisinin birbirinden yararlanabileceği söylemini kanıtlamak diğer bir amaçtır. Bu amaç göz önünde bulundurulduğunda, Bauhaus Okulu'nda ki öğrencilerin, mimari nesnelere ve çeşitli donatı elemanlarının (endüstri ürünleri) tasarımında ve üretiminde, sürece katılmaları anlaşılabilir bir durumdur. Tasarımın amacı gözden kaçırmamak kaydıyla, öğrencilere hayal güçlerini kullanma ve cesur deneyler yapma olanağı tanınmıştır (Gombrich, 1999). Bu yaklaşım günümüzde oldukça yaygın bir eğitim yöntemi olarak kullanılan "yaratıcılık yöntemlerinin" yine ilk deneyimlemelerindendir denilebilir. Çelik borudan iskemleler ve çeşitli ev eşyaları, ilk kez bu okulda yapılmıştır. Roth, Droste, Gombrich gibi dönemi inceleyen çoğu kişiye göre Bauhaus'un savunduğu kuramlar "işlevselcilik" kavramı ile özetlenmektedir. Ancak unutulmamalıdır ki tek başına "işlevselcilik" günümüzde değerlendirildiğinde oldukça basit kalmaktadır. Tok'a (2008) göre, Bauhaus'un söyleminin devamının, "eğer bir şey (tasarımın nesnesi) amacına uygun olarak tasarlanırsa, güzellik onunla birlikte kendiliğinden gelecektir" olduğu göz önünde bulundurulduğunda, söylem geçerliliğini bugün de korumaktadır. (Tok, 2007)

2.3.2 Bauhaus'ta Mobilya ve Obje Tasarımına Örnekler

İlk bakışta düşünülenin aksine sanatsal bir hareket veya modern bir stil olmayan Bauhaus, yeni bir meslek olan endüstriyel tasarımın ilk temellerini atmıştır. Bauhaus'un düşünce sistemine göre, bir endüstriyel tasarımcı uygulamalı sanatlarda ve teknolojide eşit oranda usta olmalıdır. Yani Bauhaus, zanaatin atölyelerini bir tasarım okuluna taşıyan ilk sanat okulu

olmuştur. Bu haliyle günümüzdeki pek çok sanat ve tasarım okuluna da model oluşturmaktadır. Bauhaus'a göre dönemin tasarımcıları 3 ana konuyla yüzleşmelidir:

1. Objenin doğru niteliğini bulmak,
2. İşlevselliğin sağlanması,
3. Güzelliğin ve estetiğin araştırılması. (Roqueta, 2002)

Bauhaus'un anti akademik yapısı, endüstriyel tasarım adına çok önemli ilerlemelerin oluşmasına ortam sağlamıştır. Yukarıda sözü geçen üç maddeye tutunan Bauhaus öğreticileri ve öğrenciler okulun açık kaldığı süre içinde, formun mükemmel fonksiyonda ve estetik açıdan tatmin edici olması için çalışmışlardır.

Okulda çalışma programı iki paralel kurstan oluşmuştur: Teknik Öğretim ve Biçimsel Öğretim.

Okulun müdürü Walter Gropius, bu sistemle ilgili özetle şöyle yazmıştır: “ *Bauhaus, zamana ayak uyduran bir yaşama tarzının geliştirilmesi için ön ayak olmaktadır. İlgi alanımıza basit mobilyalardan başlayarak bütün ev girmektedir. Bir şey kendi özünü belirler. İster bir sandalye, ister bir ev veya sandık olsun, ona uygun şekli vermek için, ilk iş, onun özü üzerinde çalışmaktır. Bu çalışma amacını tümüyle gerçekleştirmek için yapılmalıdır; bir başka deyişle, tatmin etmeli, işlevlerini yerine getirmeli, dayanıklı, ekonomik ve 'güzel' olmalıdır*” (Yılmaz, 2006)

Sonuç olarak Modern endüstriyel tasarımın ilk donelerinin “beşiği” Bauhaus'tur denilebilir. Bauhaus seri üretim ürünlerinin tasarımlarında süslemeden arındırılmış, fonksiyonun yalın çizgileri hakimdir. O dönemde her ne kadar De Stijl gibi benzer hareketler olsa da, Bauhaus tasarımın modern çağının öncüsü olmuştur. Modern tasarımın sembolü haline gelen okulda, Gropius hedeflerinin pek çoğunu başarmıştır. Snider'e (2005) göre, sanata, endüstriye ve tasarım okulu kavramına bıraktığı miras ise tartışmasızdır.

Bu noktada Bauhaus Okulu'nda tasarlanmış olan hala günümüzde dahi kopyalarının üretilip kullanıldığı bazı önemli mobilyalardan ve objelerden söz etmekte fayda vardır.

Wassily Sandalyesi (Wassily Chair), Marcel Breuer

Şekil 2.43 Wassily Chair, Marcel Breuer, 1925

http://bauhausclassics.com/prod_gen.cfm?designid=1003

Dönemde Almanya, son derece endüstrileşmiş bir ülkedir ve Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra endüstriyel kapasitesini yeniden inşa etmek günün en önemli konusu olmuştur. Bu idealleri somutlaştıran ilk Bauhaus tasarımı, öğrencilikten eğitmenliğe geçen, mimar ve endüstri tasarımcısı Marcel Breuer tarafından, Resim eğitmeni Wassily Kandinsky için tasarlanan Wassily Sandalyesi'dir. Sandalye ismini Wassily Kandinsky'den almıştır. İronik olarak bu sandalye dünyada halen ve en çok kopyalanan Breuer sandalyesidir. Bu, o ana kadar endüstri materyallerinden yapılan ilk modern sandalyedir. Nikel kaplı ve daha sonradan krom kaplama olarak uygulanan boru şeklinde bükülmüş çerçevenin esin kaynağı bisiklet gidonudur, bu bağlamda da Yılmaz, Tok ve Baktır gibi yazarlar, Breuer'e ilk kez ana materyal olarak çelik boru kullanma fikrini, ilk kullandığı bisikletinin verdiği söz etmektedirler. Sandalye zamanın yerel iç mimarisine tamamen yabancı olan, bükülmüş çelik boru çerçeveden oluşmaktadır. Sandalyenin oturma ve sırt bölümü bez kumaş ya da deri kullanımına uygundur (Baktır 2006), Sırtın ve kolların dayanacağı yerlerde ise kanvas şeritler bulunmaktadır. Minimum materyal kullanılmıştır ve süslemelerden uzak bir tasarımıdır. Ayrıca "kızak temeli"

de onu taşımak ve temizlemek için hafif bir hale getirmiştir. Buna ek olarak, “transparan” tasarımı, Bauhaus’un çok sayıda pencere, beyaz duvar ve kargaşadan uzak düzenli alanlarını yaratan iç mimarların seveceği bir görsellik taşımaktadır. (Yılmaz, 2006)

1925 yılında prototipi yapılan ve 50’lerden sonra seri üretime geçilen ürün, tüm endüstri ürünü tasarımcıları ve mimarlar tarafından bilinmektedir. Ürünün, üretildiği tarih içinde incelendiğinde, bugün bile ‘rahat’ – ‘konfor’ koşullarını sağladığı çoğu kullanıcı tarafından söylenmektedir (Tok, 2007).

Tubular Steel Chair, Marcel Breuer

Marcel Breuer’in bugün bütün dünyada yaygın olarak bilinen *tubular steel chair* tasarımı, bir sandalyenin karmaşık bir kütle olmaktan çok, nasıl bir hafiflik ve estetik kazanabileceğinin en iyi örneğidir. Sandalye form olarak açılmış basit bir ataça benzemektedir (Josephson, 1995).



Şekil 2.44 Tubular Steel Chair, Marcel Breuer, 1928

www.designmuseum.org/design/marcelbreuer

Slatted Chair, Marcel Breuer

Breuer bu sandalyeyi Bauhaus’ta bir öğrenciyken minimum malzeme kullanımıyla, rahat, estetik, işlevsel ve ucuz kavramlarını bir araya getirerek tasarlamıştır.

Türkçeye ahşap geçmeli sandalye olarak çevrilen bu tasarımda çerçeve malzemesi olarak lekeli akçağaç kullanılmıştır. Sırt ve oturma kısmında at kılından dokunmuş kumaş kullanılan sandalyede Breuer, Gerrit Rietveld’in Berlin Chair çalışmasından etkilenmiştir.

Kullanılan malzeme ve formun uyumu söz konusudur.



Şekil 2.45 Slatted Chair, Marcel Breuer,1924

http://www.metmuseum.org/toah/hd/dsgn2/ho_1983.366.htm



Şekil 2.46 Slatted Chair, Gerrit Rietveld,1923

http://www.metmuseum.org/toah/hd/dsgn2/ho_1983.366.htm

Alüminyum Sandalye, Marcel Breuer

Sonraki dönemlerde Breuer, mobilyalarını düz alüminyum malzemeden imal etmeye başlamıştır. Bu malzeme boru şeklindeki çelik kadar sağlam olmasa da, ona göre çok daha ucuzdur. Arkadaki konkav bantlar strüktürel olarak gerekli olmakla birlikte, tasarıma estetik bir özellik katmaktadır. (Baktır, 2006)



Şekil 2.47 Alüminyum Sandalye, Marcel Breuer

(Baktır, 2006)

S 34 Sandalyesi , Mart STAM, 1926

Mart Stam (1899-1986), 1926 Werkbund Sergisi'ndeki bir hazırlık konferansına katılmıştır. Bu konferans sırasında, sonradan *S 34* seri adı altında üretilecek olan, arka ayaklardan yoksun, çelik boru sandalyenin prototipini çizmiştir. Materyalin sürekli aşınmaya bağlı olarak kırılmasını önlemek için metal tüpler yapının içine sokulan ikinci bir boruyla güçlendirilmiştir. (Yılmaz, 2006) Resimde de görüldüğü gibi oturma ve sırt dayama kısmında deri malzeme kullanılmıştır.



Şekil 2.48 S 34 Sandalye, Mart Stam, 1926

www.s34martstamcarega.co.uk

Barcelona Chair, Ludwig Van Der Rohe

Ludwig Mies Van Der Rohe (1886-1969), Bauhaus atölyelerinde pek çok ürüne imza atmış bir tasarımcıdır. Van Der Rohe'nin Bauhaus'ta üretilen en ünlü tasarımı, *Barcelona Sandalye'sidir*. Bunun yanında Bauhaus'ta ürettiği tüm mobilyalar günümüzde kullanılmaya devam etmektedir. (Hoban, 2001)

Ludwig Mies Van Der Rohe Barselona sandalyesini tasarladıktan sonra şöyle demiştir :
“Deneyenler bilir, sandalye tasarlamak çok zor bir iştir. Sonsuz olanaklarınız ve birçok probleminiz vardır. Sandalye hem hafif görünmeli, hem de dayanıklı ve rahat olmalıdır. Yani sonuçta bir gökdelen tasarlamak, iyi bir sandalye tasarlamaktan çok daha kolaydır”

(<http://www.mkgraphic.com/chairlecture.html>).



Şekil 2.49 Barselona Sandalyesi, Mies Van Der Rohe

<http://www.mkgraphic.com/chairlecture.html>

Tubular Steel Chair, Mies Van Der Rohe

Rohe'nin diğ er bir ünlü sandalyesi ise *Tubular Steel Chair* tasarımıdır. Ünlü tasarımcı tüm çalışmalarında hafiflik, işlevsellik ve estetik kaygılar taşımıştır. Stutgard Sergisinde Mies tarafından Weissenhofseidlung Evleri için yapıлып sunulmuştur. Sandalye tasarlanırken tasarımcı Mart Stam'ın 1926, tasarladığı sandalyesinden -senesinde yukarıda da örnekler arasında gösterilen- esinlenmiştir. (Baktır, 2006)



Şekil 2.50 Tubular Steel Chair Mies Van Der Rohe

(Baktır, 2006)

Cesca Chair B32, 1929 Marcel Breuer

Cesca o dönem mobilya tasarımlarında sıkça gözlenen payanda prensibi ile yapılmıştır. Bu sandalye gerilmiş ahşap hasırdan oturma ve sırt fontu ile hala payanda (çıkma) sisteminin en iyi çözüldüğü tasarımlardandır. Öncesinde birçok masa ve sandalye tasarlamış olan Breuer, yine Yılmaz, Tok ve Baktır'ın yazdıklarına göre bu fikri kendi tasarımlarından bir masayı yandan görerek düşünmüştür (Yılmaz, 2006).

1920'lerin sonunda bu sandalye B32 olarak tanıtılmış ve üretimine başlanmıştır. Bu modelin önemi ilk kez Breuer'in tasarımlarını bükülmeye müsait iki farklı malzemenin bir arada kullanılmasıdır. Bu malzemeler kayın ağacı ve çelik tüplerdir. Tasarımın içerdiği birleşimler, çeliğin soğukluğu ve ahşabın yumuşak ve sıcaklığını yansıtmaktadır. Bu bağlamda "rahatlık yeni bir ifadelenişle tasarlanmaktadır. Böylelikle Breuer'in bu basit sandalyesi büyük bir ekonomik başarı getirmiştir. Bu model ve kollusu olan B64 modernist mobilyaların öncülleri olmuşlardır. 1962'de İtalyan firması Gavina bu sandalyenin üretimini CESCA (Breuer'in kızı olan Francesca'nın kızına ithafen) adı altında tekrar başlatmıştır. (Polster, 2008)



Şekil 2.51 Cesca Chair, Marcel Breuer, 1929

(Polster, 2008)

Brno Chair MR 50, 1930 Mies van der Rohe

Sandalye eski Çekoslovakya Brno'daki Tugendhat House için tasarlanmıştır. Tasarımdaki görüntüsel ve fiziksel yüksek dayanıklılık, düz metal kesitli karkas ile sağlanır. Karkasın yalnızca kolçakları ve ayakları görünen tek destek elemanları olarak algılanacak şekilde

döşenmesi, sandalyeye daha bağlı bir form vermektedir. Sırt ve oturma fontu yapısal yüklerden tamamen arındırılmış ve sıkıca birbirlerine bağlanmışlardır. Barcelona Koltuğu'nda olduğu gibi neredeyse tamamı el yapımıdır (Yılmaz,2006). Stutgard Weissenhof eyaleti için Rohe Mr 50'den önce Mr 10'u tasarlamıştır. Fakat bu tasarım çok yer kaplamakta ve oturma yeri yemek masası için uygun yüksekliği bırakmamakta olduğu için daha sonra Rohe daha küçük ve kompakt bir sandalye üretmiştir. Oturma yerinin L şeklindeki biçimlenişi oldukça rahattır ve insan vücudunun üst kısmının postürü için uygundur. Bu sebepten kaynaklı olarak Mr 50 Almanya'da ki Talkshowları için tercih edilen stüdyo sandalyesi olmuştur. Neredeyse görünmez birleşim detaylarına sahiptir. Orjinal olarak krom nikel ve lak versiyonları vardır. Bu tasarım formal bir görünüm sunmaktadır. (Polster, 2008)



Şekil 2.52 Brno Chair, Mies van der Rohe,1930

(Polster, 2008)

Lounge Chair, Marcel Breuer

Breuer'in lounge sandalyesi, boru çelik iskelet ve ahşap kolları ile yine kendi tasarımı olan Cesca Sandalye'ye yakındır. Hasırdan örülmüş oturma fontu ile Mies van der Rohe'nin tasarımı olan MR Chair'e benzer. Bu sandalye 10 yıl boyunca üretilmiş ve uzun bir aradan

sonra 1970 yılında tekrar üreilmeye başlanmıştır. (Yılmaz,2006)



Şekil 2.53 Lounge Chair, Marcel Breuer, 1928



Şekil 2.54 MR Chair Mies van der Rohe, 1927

MT8 Lambası, Wilhelm Wagenfeld

Şekil 2.55 MT8 Masa Lambası, Wilhelm Wagenfeld

(Droste, 1990)

Karl Jucker ve Wilhelm Wagenfeld'in 1923 - 1924 yılları arasında metal atölyesinde tasarladığı MT8 kod numarasıyla üretilen masa lambasının ardından lambalar ve diğer aydınlatma elemanları ile ilgili araştırmalar Bauhaus'ta yoğun olarak gerçekleşmiştir. Bu tasarım, Bauhaus Stilinin ekonomi, işlevsellik, uygun malzeme kullanımı ve süslemede sadelik gibi konulara olan yaklaşımını gösteren örneklerinden biridir.

Daha önce endüstriyel kullanımda yaygın olmasına rağmen, makine estetiğinin işlevsel bir parçası olarak tasarlanan lambanın kafa kısmında opak cam kullanılmıştır. Küresel Forma sahip bu cam yapı ışığı dengeli bir biçimde dağıtırken, opak olması da ışığı süzmeye yardımcıdır. Lambanın tabanında ise pleksiglas silindir kullanılmıştır. Farklı malzemeler kullanarak estetik sonuçlara ulaşılabileceği ortaya çıkmıştır. Dairesel taban, silindirik şaft ve küresel kafa en sade biçimin oluşturulması açısından önemlidir. Seri üretime geçirilerek üretilen bu lamba zaman ve malzeme kullanımı açısından maksimum ekonomi sağlayarak Bauhaus'un hedeflerini ortaya koymaktadır. (Tuğcuoğlu, 1999) (Polster, 2008)

Modern Ofis Masa Lambası, Christian Dell

Basit, geometrik ve süslemeden uzak yapısıyla Bauhaus tasarımına uygun bir örnek olan bu modern lamba Christian Dell tarafından tasarlanmıştır. Mekanik formuyla, seri üretime

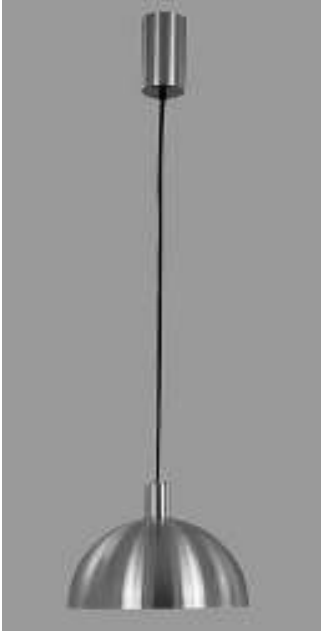
yönelik bir endüstri ürünü olarak bugün bile önemini korumaktadır. (Stanton, 1998)



Şekil 2.56 Cristian Dell, Modern Ofis Masa Lambası,1928

(Baktır, 2006)

Aydınlatma Elemanı Tasarımları, Marianne Brandt



Şekil 2.57 Ayarlanabilir Tavan Lambası, Marianna Brandt, Hans Przyrembel

(Baktır, 1990)

Karşı ağırlıklı, alüminyum kafalı ayarlanabilir tavan lambası Marianne Brandt ve Hans

Przyrembel ortak yapımı olarak Bauhaus atölyelerinde tasarlanmıştır ve Bauhaus Atölyelerinin standart lambası olmuştur. Brandt, bu standart tiplerin dışında buzlu camdan asma globe tipi aydınlatma elemanları da tasarlamıştır. Bauhaus'un Dessau periyodunda hemen hemen bütün aydınlatma elemanlarının tasarımı Marianne Brandt tarafından yapılmıştır. Brandt'a göre işlevsel olan aynı zamanda estetik ve güzelde olmalıydı. Buna dayanarak tasarımlarında kromajlı metal, pleksiglas, alüminyum ve opak cam kullanıp fabrika estetiği yaratmak istemiştir. (Baktır, 2006)



Şekil 2.58 Marianne Brandt Tasarımı Asma Globe Tipi Aydınlatma Elemanları

(Baktır, 2006)

F 51 Walter Gropius, 1920

Mimar Walter Gropius bu koltuğu ve kombinasyonu olan kanepayı 1920'lerin başında Bauhaus'taki kendi yönetici ofisi için tasarlamıştır. Çok iyi olarak tanınmamakla beraber bu mobilya programlı bir kullanıma sahiptir. Bauhaus tarafından ileri sürülen mimarlığın kendine has bir obje olarak önemli bir parçasıdır. Basit dikdörtgensel iç birleşim blokları Gerrit Rietveld, Marcel Breuer, Peter Keler ve diğerlerinin mobilyalarında bulunan aynı konstrüktivist(yapısalcı) prensipleri yansıtmaktadır.

F 51 ahşap çerçevesinde dahi olmak üzere, bir küp formundan oturma yerinin kesilip atılması sonucunda şekillendirilmiştir. Bu röpredüksiyon (aynını kopyalama) teması mevcut bir küp şeklinli resepsiyon odasına uyabilir olarak ortaya çıkmıştır. Bir yapının konsol siteminden esinlenerek kolların tasarlandığı görülmektedir. Bulduğu herhangi bir mekan içerisinde F 51, kendi başına önemli bir prestij simgesi olarak öne çıkmaktadır. Kiraz ağacı bir ahşap çerçeveye sahip orijinal yapım limon renkli kumaştandır. Bu renk ve malzeme seçimi bir

katıksızlık, saflık yaratım isteğinin sonucudur. (Polster, 2008)



Şekil 2.59 F 51 Walter Gropius, 1920

<http://www.tecta.de/cgibin/produkteneu.php?kategorie=Sessel%2FSofas&moebel=F%2051&min=&max=&frame2=1>

S 285 Marcel Breuer, 1934

Bauhaus kendisini şekiller ve formlar laboratuvarı olarak görmüştür. Geleneksel tasarımlar yeni şekilleriyle yer değiştirmiş; etkileşimleri yeni fikirlerin doğmasını sağlamıştır. S 285 masasında bu durum görülebilmektedir. Marcel Breuer bu modeli yarattığında Bauhaus'ı neredeyse terk etmiş ve Berlin'de kendi ofisini açmıştır. Ofis masaları üzerinde çalışılabilen yan gözlere sahip olduğunda, Breuer üst ve alt arasında strüktürel bir karşıtlığa kaçarak bir çözüm üretmiştir. Her ayrı eleman bir holistik (bütüncül) konstrüksiyona oturur ve hem estetik hem de teknik olarak çelik tüpleri birbirine bağlar. Çekmecenin ve çalışma yerinin etrafındaki tüp üç ayrı elemanı bir araya getirmektedir. Bunun iki ayrı avantajı vardır; mobilite sağlamakta, ayaklar ve ana yüzeyin oturduğu kızıklar arasında bir stabilite sağlayarak yer kazandırmaktadır. Ancak daha açık bir alan elde etmek için çalışılan yer (masa tablası) ve kesonlar yükseltilmiştir. Ciddi siyah ve metalik rengin karşıtlığı kalite ve teknik değerliliği vurgulamaktadır. (Polster, 2008)



Şekil 2.60 S 285 Marcel Breuer, 1934

http://www.bonluxat.com/a/Marcel_Breuer_S_285_Desk.html

B 9, 1926 Marcel Breuer

İskeletimsi B3 sehpayı tasarlamak için Marcel Breuer diğer mobilya tiplerine nazaran soğuk endüstriyel estetiği uygulamayı tercih etmiştir. İç içe geçen sehpa I. Dünya Savaşı'ndan önce ortaya çıkan bir mobilya fikri olmuştur. (Josef Hoffman'ın sehpa gibi) Ancak Breuer'in tasarımı bir aksesuar olmaktan öteye geçmiştir. Çelik tüp kızıklar için geliştirdiği fikir Bauhaus Dessau'daki JunkerWorkste uçak teknisyenlerinin tasarımlarından esinlenimler taşımaktadır. Bu tüpümsü kızıklar dar yüzeyleriyle bir yandan stabilite sağlarken diğer yandan da sehpa'nın birbirlerinin içine kolaylıkla kayabilmelerini sağlamaktadırlar. B 9 Bauhaus yeni mimarlığı Neues Bauen (yeni yapım)'in bir parçası niteliğindedir. Sehpa hafif, taşınabilir ve açıktır. Endüstriyel bant üretiminin prensiplerine ve rasyonalist mekan konseptine uygun olarak tasarlanmıştır. Modüler, iç içe geçen sehpa konsepti akılcıl bir ekonomi, mobilite ve kombinasyon tercihi sunmaktadır. (Polster, 2008)



Şekil 2.61 B 9 'Nesting tables', 1926 Marcel Breuer

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A769&page_number=1&template_id=1&sort_order=1

Bauhaus Kapı kolu (Door-Handle), 1922 Walter Gropius

Bu kapı kolu Weimar Stüdyosuna özel olarak üretilen çok basit iki formdan oluşmaktadır; silindirik bağlantı aparatı ve kalemsi tutacak. Bu kapı kolunun sade bir tutacaktan başka birşey olmadığını vurgulamak, bu tasarım için yanlış olacaktır. Silindirik bağlantı aparatı kısmı yüzeye bağlantı sağlamakta ve tutacak kısmı form itibariyle ele oturmaktadır. 1923 üretimi olan bir sonraki kapı kolu versiyonu bu tasarıma nazaran daha zariftir. Weimar atölyelerinde tasarlanan bu kapı kolu ile Dessau atölyelerinde tasarlanan bir diğer kapı kolu arasındaki fark Dessau varyasyonunun arkadaki bağlantı aparatı ile tutacağın form olarak birbirinden daha kopuk olmasıdır. Bu minimalist birleşim 1920'lerin ve 1930'ların dünyasında üretilmiş ancak günümüzde Wagenfeld Lambası ve Wassily Sandalyesi gibi ilerici bir tasarım olarak etkisini sürdürmektedir. Birçok taklit versiyonları ile hala üretilmektedir. (Polster, 2008)



Şekil 2.62 Bauhaus Kapı kolu (Door-Handle), 1922 Walter Gropius

http://faculty.baruch.cuny.edu/jmaciuika/documents/07_Bauhaus.pdf

Albers, 1930 Josef Albers



Şekil 2.63 Albers Nesting Tables, 1930 Josef Albers

http://faculty.baruch.cuny.edu/jmaciuika/documents/07_Bauhaus.pdf

Birbiri içine geçen sehpalar Marcel Breuer, Josef Hoffman ve diğerleri arasında fonksiyonalist mobilya trendinin başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Bu varyasyon Breuer ve

Keller’i seven Albers tarafından Fritz ve Moellhof çiftinin dairesi için tasarlanmıştır. Ahşap bir çerçeve içerirse oturtulmuş tabladan oluşmaktadırlar. Gropius Albers’ten Bauhaus’un temel renk paletine uygun olarak renklendirilmesini istemiştir. Albers’te bu isteği renklerin çarpıcılığını sehpanın ölçüleri ile optimize ederek yerine getirmiştir. (koyu ve canlı renkler küçük, açık ve soluk renkler daha büyük yüzey olarak) (Polster, 2008)

Masa Lambası, 1932 Christian Dell

Yarım yüzyıl boyunca lambaları üretilmiş olan Dell, Van De Velde’nin öğrencisidir. Atölyeler anlatılırken bahsedildiği gibi Van De Velde Bauhaus metal atölyesinin yöneticiliğini yapmıştır. Dell’in lambalarında ki basit formlar gitgide artan bir modülerlik sunmuştur. Karakteristik top şeklindeki birleşim detayı ile ampul soketi bütün lambalarında aynıdır. Ama ciddi değişiklikler içeren varyasyonlar oluşturmuştur. Daha sonra asılan lamba ve duvar apliği varyasyonlarını da tasarlamıştır. 500 çeşit lamba tasarımı yapmıştır. Bu tasarımı siyah ve gümüş renklerinden oluşmaktadır. Almanya’nın yeni yapı hareketi ile uyum sağlamaktadır. Ve aynı zamanda tüm dünyaya yayılmıştır. 6632, krom bir tablo üzerinde dengelenmiş bir zarif strüktürden oluşmaktadır. Bu modelin başka bir versiyonu olan 6556 Alman ofislerinde sekreterlerin kullanımı için en çok seçilen model olmuştur. (Polster, 2008)



Şekil 2.64 Masa Lambası 6632, 1932 Christian Dell

<http://cgi.ebay.co.uk/Bauhaus-Christian-Dell-table-lamp-6632>

2.3.3 Usta Evleri ve İç Mimarileri

Bauhaus'un modern ve estetik yaşama konseptinin halka arz edilmesi, tasarım okulunun Dessau döneminde, Bauhaus usta öğreticileri için yapılan evlerle gerçekleşmiştir. Bu evlerin bütün odaları makine çağı ile birlikte ortaya çıkan aktivitelere cevap verebilen standardize edilmiş günlük eşyalar ile donatılmıştır. Bütün mobilyalar Bauhaus Atölyeleri'nde imal edilen ürünlerden oluşturulmuştur. (Postiglione, 2004)

Walter Gropius, Bauhaus bünyesinde usta öğreticileri için yapılan bu evlerle birlikte kendi ideallerini geniş kitlelere yaymak için bir fırsat elde etmiştir denilebilir. 1926 yılında bu evlerin halka arz edilmesiyle modern yaşam ve günlük kullanım eşyalarının tanıtımı sağlanmıştır. Tamamen Bauhaus atölyelerinde tasarlanan ve üretilen ürünlerle döşenen evler modern dünya için yeni yaşam biçiminin yöntemlerinin, ziyaret edenler tarafından keşfedilmesini sağlamıştır (http://www.meisterhaeuser.de/en/ausstellungen_dauer_3.html).

Almanya'da büyük ses getiren bu evleri gören Oskar Schelemmer ise şöyle demiştir: *“Evleri ilk gördüğümde tam anlamıyla şok oldum... Düşündüm ki günün birinde insanlar artık apartmanlardan kurtulacaklar... Bu muhteşem evlerin teraslarında, sanatçı beyefendiler güneş banyosu alacaklar”* (Postiglione, 2004)

Diğer bütün Bauhaus yapıları gibi usta evlerinin finansal desteği de Dessau Belediyesi tarafından karşılanmıştır. Usta evleri Bauhaus yöneticisi için bir tek evden, Moholy Nagy-Feininger, Klee- Kandisky, Muche ve Schlemmer için ikiz evlerden oluşan yedi birimden oluşmuşlardır. Bu evlerin inşaatı Bauhaus'a uzak olmayan bir arazide 1925 yılında başlamış ve bir yıl içinde tamamlanmıştır. Evler birbirlerine 65,5 feet uzaklıkta, ön cepheleri caddeye paralel ve doğu batı aksında yönlendirilmiştir. Yöneticinin cadde tarafından duvarla korunan evi dışında arsalar çitle çevrilmemiştir. Bu evler inşa edilirken en gelişmiş inşaat metodları kullanılmıştır. Temeller dry-mix betondan yapılmıştır ve duvarlar orta boyuttaki betonarme döşemeleri taşımaktadır. İç mekanlara karakterini Bauhaus'un duvar boyama, metal, mobilya atölyelerinin çalışmaları vermiştir. (<http://www.meisterhaeuser.de>)

Dublexlerin en önemli özelliği stüdyoların birbirine yakın olmasıdır denilebilir. Bu sayede ustalar çalışırken birbirleriyle iletişim halinde olabilmişlerdir. Usta evleri entelektüel paylaşımın merkezi olmuşlardır. Bu örnekler karşıları tarafından basmakalıp bir ifadeyle 'yaşama makinesi' olarak suçlanan konutların fonksiyonelliğini ve modern yapı tasarımı hayatıyla bağlantısını göstermiştir. Yapılar 1933 yılından sonra kısmen değiştirilmiştir. Sadece Gropius'un evi ikinci dünya savaşında gördüğü hasar dışında günümüze kadar kalmıştır. Doublexlerin mobilyaları genelde Bauhaus atölyelerinde tasarlanan ürünler olmuştur.

Fakat ustalar, evlerini istedikleri gibi döşemekte özgür bırakılmışlardır. Örneğin Feininger odalarında antik mobilyalar kullanmayı tercih etmiştir. (Wingler, 1969)

Resimde de görüldüğü gibi bu evlerden biri olan Mohony Nagy Evi'nde, evin içerisi çağın gereksinimlerine uygun olarak tasarlanmış objelerle donatılmıştır. Aşağıda Marcel Breuer'in tasarladığı "Wassily Sandalyesi ve sehpası", Wilhelm Wagenfeld'in tasarladığı masa lambası ve çok işlevli, iki taraflı kullanılabilen bir kitaplık görülmektedir.



Şekil 2.65 Mohony Nagy evi Odası

www.meisterhaeuser.de



Şekil 2.66 Mohony Nagy evi Güney-Doğu cephesi

www.meisterhaeuser.de

Bu evlerden bir diğeri olan Walter Gropius'un evinde misafir katı, kapıcı ve hizmetçi için alt

katta odalar ve bir garaj bulunmaktadır. Kat planları ve mekanın kullanımı arasındaki ilişki 20. yüzyılın sosyal yapısını yansıtmaktadır. (Baktır, 2006)



Şekil 2.67 Gropius Evi Batı Cephesi

www.meisterhaeuser.de



Şekil 2.68 Gropius Evi Güney-Doğu Cephesi

www.meisterhaeuser.de



Şekil 2.69 Gropius Evi Mutfak Görünüşü

www.meisterhaeuser.de

Yukarıda Gropius Evi'nden alınan fotoğraf karesinde duvara asılan tabaklık hem işlevsel hemde sade birincil geometrik formları içeren bir mobilyadır.



Şekil 2.70 Feininger Evi

www.meisterhaeuser.de



Şekil 2.71 Feininger evi Salon

www.meisterhaeuser.de

Feininger Evi Salonundan çekilmiş bu fotoğrafta da görülen sade bir mekan ve Bauhaus Atölyelerinde tasarlanmış sade mobilyalardır.



Şekil 2.72 Kandinsky Evi

www.meisterhaeuser.de



Şekil 2.73 Kandinsky Evi Merdiveni

www.meisterhaeuser.de



Şekil 2.74 Klee evi

www.meisterhaeuser.de



Şekil 2.75 Klee Evi Atölyesi

www.meisterhaeuser.de



Şekil 2.76 Mucche evi

www.meisterhaeuser.de



Şekil 2.77 Mucche Evi Oturma Odası

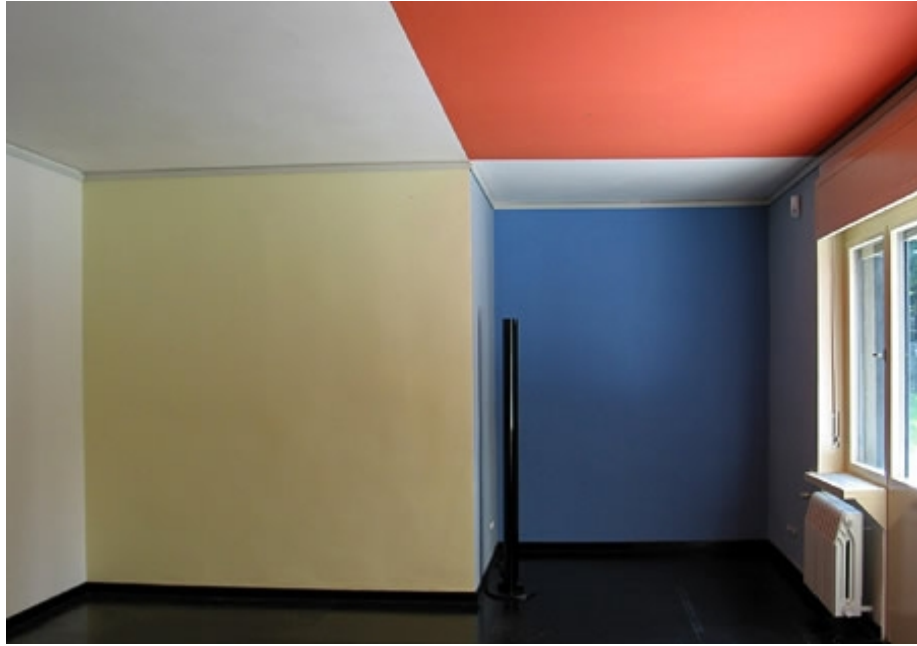
www.meisterhaeuser.de

Mucche Evi oturma odası görselinde yine basit ve işlevsel mobilyalar, süsten ve gösterişten uzak tasarımlar görülmektedir.



Şekil 2.78 Schlemmer Evi

www.meisterhaeuser.de



Şekil 2.79 Schelemmer Evi Oturma Odası

www.meisterhaeuser.de

Genel olarak kübik, üç boyutlu görünümü ile bu evler Gropius'un dönem müstakil ev tasarımına getirdiği bir yeniliğin sonuç ürünleridir denilebilir. Ayrıca bu evlerin tamamen Bauhaus Atölyeleri'nden çıkan ürünlerle döşenmiş olması halkın daha çok ilgisini çekmiş ve

20. yüzyıl ihtiyaçlarına rehberlik eden bu evler, bugün restore edilerek birer müzeye dntrlmtr. ([http:// www.meisterhaeuser.de/ en/ ausstellungen_dauer_3.html](http://www.meisterhaeuser.de/en/ausstellungen_dauer_3.html))

3. BAUHAUS DÖNEMİNDE DİĞER AKIMLAR VE ETKİLERİ

3.1 Arts and Crafts

Arts & Crafts 19. yüzyılın sonlarında İngiltere’ de ortaya çıkan büyük bir sanat akımıdır. Akımın önderi William Morris (1834-1896)’tir. William Morris endüstrileşmenin kültür üzerinde meydana getirdiği olumsuzluklara karşı mücadele eden bu hareketin başı ve kurucusudur. 19. yy’ da İngiltere’de endüstri devriminin sonucunda makineleşmeye yapılan yatırımlar ve ticaret ilişkilerine dayanan yeni bir sosyal düzen ortaya çıkmıştır. Fabrikasyon üretimi olan ürünler yaşamı kolaylaştırmakla birlikte kalitesizleştirmeye de başlamıştır. Buna örnek olarak fabrikaları merkez alan bir biçimde kurulan kasabalar, dar, ışısız ve havasız bir biçimde oluşturulan modüllerden ortaya çıkan işçi sıra evleri verilebilir. Aynı zamanda seri üretim ürünlerinde artistik standartın düştüğü görülmekte ve eğitimli tasarımcı ve zanaatkarların dönemin endüstriyel üretimine direkt alınmadığı da gözden kaçırılmaması gereken başka bir gerçektir. (Moffett, M., Fazio, M, Wodehouse, L., 2003)

Dokuma, halı, cam boyama, mobilya gibi alanlarda yüksek kalitede ürün üretmek için çalışmalarında eski el sanatları tekniklerini canlandırmaya yönelmiştir. Morris, sanatsal ve toplumsal yozlaşmanın kökeninin endüstri olduğunu savunup ortaçağdaki elişçiliği geleneğine dönüş için çaba sarfetmiştir.

(<http://www.bauhaus.de/english/bauhaus1919/vorgeschichte1919.htm>)

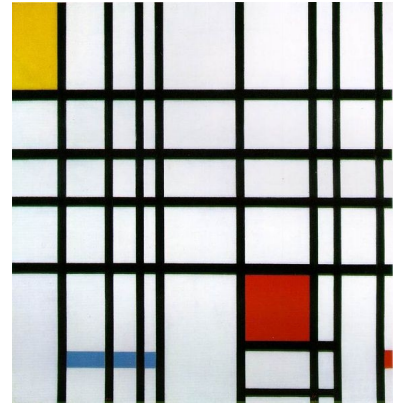
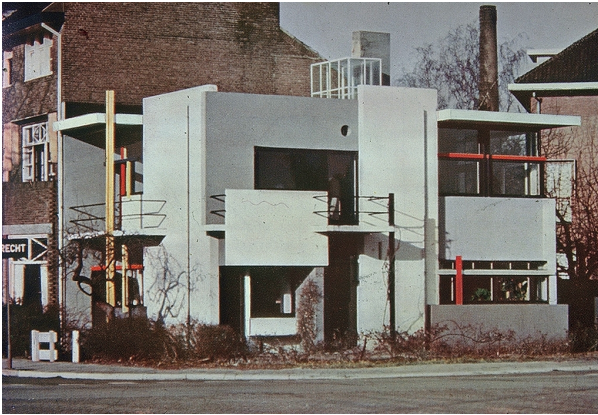
3.2 De Stijl

De Stijl, 20.yüzyılın ilk çeyreğinde, ürünler vermeye başlamış bir sanat akımıdır. De Stijl akımında ürün veren sanatçıların ilkesi, saf ve yalın birincil geometrik formların birbirleriyle olan ilişkileri sonucunda çeşitli kompozisyonlar yaratmak olarak özetlenebilir. Mondrian’ın sıkı minimalizm ve matematiksel rasyonalizmi, savaşa katılan ülkelerin bireysel milliyetçilikleri yüzünden meydana gelen Birinci Dünya Savaşı’na kısmen bir tepkidir. Mondrian ikinci dereceden milliyetçilikleri yükselterek, evrensel bir sanat biçimi yaratmak istemiş ve kendisi gibi düşünen bir grup Hollanda’lı ressam, heykeltıraş ve mimar ile bir araya gelerek, De Stijl (stil) ya da “Yeni Stil” adıyla bir hareket oluşturmuştur. Grubun amacı, sanatı radikal bir şekilde yeniden canlandırmak olmuştur. “Yeni biçimlendirme”, Stijl’in rehber kavramı ve anahtar sözcüğü olmuştur. De Stijl tasarımcıları sanatın, hayatın doğa ve akıl, kadın ve erkek, pozitif ve negatif, statik ve dinamik, yatay ve dikey gibi uzak kutuplarını bir araya getirmesi gerektiğine inanmışlardır.

Akımın mimari örneklerinde ise, benzeri olmayan parçaların dengeli ilişkisini kurarak tümevarım yöntemiyle formu bulma fikrine dayanan tasarım örnekleri bulunmaktadır. Stijl mimarisinin başlangıç noktasını, duvarların ayırmadığı bir küp alan oluşturmaktadır. Teorik olarak bina çevre alanın bir parçası kabul ediliyor ve yalnızca kırmızı, mavi ve yeşil gibi ana renkler kullanılmaktadır. (Yılmaz, 2006)

Theo Van Doesburg De Stijl merkezli yeni mimarlık fikrini, karşıt kübik anlayışla, çeşitli işlevlerdeki mekan birimlerini bir kapalı küp içinde dondurmaktan kaçınmak ve merkez kaç kuvvetiyle küpün çekirdeğinden dışarıya doğru fırlatarak yeni plastik ifadeler yakalamak ve doğanın yer çekimi yasalarına aykırı “uçan” bir görünüm elde etmek şeklinde ifade etmiştir. Bu fikrin daha sonraki yıllarda modern mimarlığın en önemli isimlerinden biri olan Amerikalı mimar Frank Lloyd Wright tarafından benimsenmiş ve geliştirilmiş olduğu bilinmektedir. “kutunun parçalanması” olarak adlandırdığı bu yöntemle Şelale Evi’ni tasarlamıştır.

De Stijl mimarlarının tasarladıkları binaların yüzeylerini bir ressamın tablosundan esinlenerek tasarlamışlardır. Resim olarak göze hoş gelen ve başarılı olan eserin bina yüzeyi olarak da başarılı olacağı düşünülmüştür. Örnek olarak Gerrit Rietveld’in Schroeder Evi, Mondrian’ın bir tablosundan esinlenerek tasarlanmıştır.



Şekil 3.1 Schroeder Evi Gerrit Rietveld - Kırmızı, mavi ve sarı kompozisyonu 1921, Piet Mondrian

<http://www.columbia.edu/cu/gsap/BT/EEI/MASONRY/44rietvld.jpg>

www.essential-architecture.com/STYLE/STY-M07.htm

Akımın öncüleri Mimar Frank Lloyd Wight, Gerrit Rietveld, Van Eesteren, Theo Van Doesburg, Van der Leek ve El Lissitzky’dir. (İlgin,1991)

De Stijl akımı altında ürünler veren ve günümüzde Hollanda asıllı mimar olarak tanınan Gerrit Rietveld (1888-1964), aslında marangoz kökenli olup, mimari tasarım yapımına geçmiştir. Tasarladığı *Kırmızı ve Mavi Sandalye*, ahşap olmasının dışındaki tüm özellikleriyle soyut ve rasyoneldir denilebilir. Öncelikle sandalye izleyenlerine/ kullanıcılarına kusursuz bir görüş kompozisyonu sunmaktadır. Ama oturanın rahatlığı tasarımında ilk etken olarak göz önüne alınmamıştır. Bu bağlamda da, fonksiyonel bir tasarımı olan bir sandalyeden çok görsel bir kaygı ile tasarlanmış bir heykel özelliği taşımaktadır. Rietveld bu sandalyeyi 1917'de tasarlamış ve üretmiştir. Bu sandalye için ressam Piet Mondrian'ın resimlerinin üç boyut kazandırılmış şekli gibi olduğu da söylenebilir. (Moffett, M., Fazio, M, Wodehouse, L., 2003)



Şekil 3.2 Kırmızı ve Mavi Sandalye, Rietveld

Bu teknik bakış açısı altında, Gerrit Thomas Rietveld mobilyası, kendisinden önce var olan geleneksel marangozluk ürünleri ile estetik değerler ve yapım yöntem ve teknikleri bağlamında neredeyse hiç ilgisi olmayan bir mobilyadır demek yanlış olmayacaktır. Yaygın bir görüş açısına göre, onun mobilyaları, yapıları ve renkleri açısından “manifesto” rolleriyle anlaşılması gereken nesnelere dir. Stijl mobilyalarının temelinde teorik ve artistik düşünceler bulunmaktadır.

Rietveld tarafından geliştirilen ve çok sayıda takliti bulunan “Zikzak” sandalye serisi ise günümüzde hala üretilmektedir. Rietveld’ in 1922’de Schöreder Evi için tasarladığı Schöreder Masası da çok bilinen Rietveld örneklerindedir. Günümüzde hala üretilen bu masanın geometrik çizgileri ve koyu renkleri, tasarımcının kübist tasarım stilini ifade etmektedir.

De Stijl grubu ve Rietveld, Viyanalı tasarımcı Rudolf M. Schindler ile Bauhaus’un önde gelen tasarımcılardan Alman Marcel Breuer’i de (1902-1982) etkilemiştir. (Yılmaz, 2006).

Bauhaus’ta De Stijl Etkisi

Ekspresyonist Bauhaus’a en çok eleştiride bulunan kişi De Stijl’in kurucularından biri olan Alman sanatçı Theo Van Doesburg olmuştur. Theo Van Doesburg Bauhaus’ta bulunan tasarımcıların ekspresyonist bir kalabalık yaptıklarını düşünmüştür.

Van Doesburg, Bauhaus’u 1920’de ziyaret etmiş ve çalışmalarını incelemiştir. Ürünlerden etkilenmemiş olmasına rağmen okulun büyük potansiyelini görmüştür ve De Stijl gazetesi için hazırladığı makalede Bauhaus’tan materyal desteğini almıştır. 1921 Nisan’ında ders vermeyi umarak Weimar’a taşınmıştır. 1922 Şubat’ında genç sanatçılar için yeni bir De Stijl kursu başlatmıştır ve kursun amacını bir bildiriyle şu şekilde açıklamıştır:

“1- 1916’da De Stijl tarafından geliştirilmiş yeni ve radikal tasarım stiline prensiplerini anlatmak,

2- Bu prensiplerin temelinde tüm plastik sanatlara uygulanabilen bütün bir sanat eseri ortaya koymak.”

Van Doesburg yakın zamanda olumlu yanıt almıştır ve şöyle demiştir: “ De Stijl kursunda çok başarılı oldum, şimdiden çoğu Bauhaus’lu olan 25 katılımcı var.” (Droste, 1990)

Walter Gropius’ un, öğrencilerine, Bauhaus’un da üye olduğu De Stijl’ in ilüstrasyonlarını kesmeyi yasaklaması gerekmiştir. Bauhaus öğrencileri Weimar tiyatrosunun tavanlarını ve duvarlarını De Stijl’ in etkisinde boyamışlardır. Dekorasyona başlamadan önce bütün süsleri kaldırıp modern aydınlatmalar yerleştirmişlerdir. Marcel Breuer’de derinden etkilenmiştir. 1921 ve 25 yılları arasında tasarladığı her şey De Stijl düşüncesini yansıtmıştır. Kendisinin ‘Slatted Chair’ını Gerrit Rietveld’in ‘kırmızı mavi sandalyesi’yle karşılaştırmak Breuer’in entelektüel sempatisini etkileyici bir şekilde göstermiştir. Van Doesburg 1921-1922 yıllarında Weimar’da bulunmuş, Bauhaus’un gelişmesi için şüphesiz çok yararlı olmuştur. (Droste, 1990)

3.3 Art Deco

Paris'te 1925 yılında düzenlenen "L'ex-position Des Arts Décoratifs" sergisi ile bu akım tanınmaya başlamıştır. Sanatçıları Bauhaus ve Uluslararası Üslup'tan farklı olarak fonksiyona çok önem vermemiş, form ağırlıklı çalışmalar yapmışlardır.

Art Deco sanatçıları tasarımlarında tarihsel çizgilere (Asur, Aztek, Mısır) yer veren Afrika sanatından ve C.R Machintosh, Josef Hofmann, De stijl ve Bauhaus'tan etkilenmişlerdir. Ayrıca sinema, jazz ve popüler kültürde akım sanatçılarını etkilemiştir.

Akımın öncüleri Jackues-Emile Ruhlmann, Eileen Gray, Paul Iribe, André Groult, Paul Frankl ve Pierre Legrain'dir.

Çelik borular, plastik, renkli ve buzlu cam gibi malzemeler bu akımın tasarımcıları tarafından en çok tercih edilen malzemeler olmuştur. Parlaklık çok fazla tercih edilmiştir. Bu yüzden ahşaplar parlak lake ile renklendirilmiş ya da parça parça boyanarak kullanılmıştır. Dinamizm, parlak renk ve malzemeler, geometrik çizgiler 'Art Deco' nun belirleyici özellikleridir. Bu hareket 1960'larda Amerika'da tekrar popüler olmuş geçici bir süre 70 ve 80' li yıllarda da popüleritesini sürdürmüştür. (İlgın, 1991)

Mobilya kreasyonunda, Birinci Dünya Savaşı'ndan itibaren, zirvesine 1925' de ki "Paris Dekoratif ve Modern Endüstriyel Sanatlar Sergisi'nde" ulaşan bir yenileme eğilimi başlamış ve Hitlerin iktidara gelişi olan 1933 yılına kadar sürmüştür. Adını bu sergiden (Exposition Internationale Des Arts Décoratifs et Industriels Moderne) alan Art Deco sanatı çok sayıda insan için birçok şey ifade etmiştir. Son moda giyinen kızın, fabrikanın, lüks okyanus gemisinin, gökdelenin, Hollywood'un fantezi dünyasının, Harlem rönesansının gerçek dünyasının ortak tarzı olmuştur. Art Deco, güzel sanatlarla dekoratif sanatlardan film, fotoğraf, ulaşım ve ürün tasarımına kadar her çeşit tasarımı etkilemiştir.

Tüm dünyaya yayılarak etkisini göstermiş olan bu akım hem el sanatlarını hem makine ürünlerini, hem de eşi olmayan yüksek sanat ürünlerini, göreceli olarak ucuz materyallerden yapılan yeni ürünlerin tümünü kucaklamıştır. Art Deco, çağdaş dünyanın çoğunluğunu yansıtmıştır. Art Deco sanatı, yeni teknik ve malzemelerle sade ve fonksiyonel mobilya tasarımını öngörmüştür. Sonuç köşeli, soyut ve çoğu kez egzotik materyallerle süslenmiş, genelde son derece parlak cilalanmış geometrik biçimler olmuştur. Süslemeleri mümkün oldukça az kullanmıştır. Bu tarzın sadeliği, dünyanın her yerinden getirilen ve nadir bulunan değerli ahşap türleriyle dengelenmiştir. Bakırdan gümüşe ve altına kadar birçok değişik metal türü bol bol kullanılmıştır. Alüminyum dekoratif malzeme olarak ilk kez ortaya çıkmıştır.

Cam masaların yüzeyleri için sık kullanılan bir malzeme olmuştur. Deri ilk kez, hem mobilyaların iç kısmını astarlamak hem de sandalye ve masaları kaplamak için kullanılmıştır. Bu üslup, en başarılı tasarımcıları Fransız olmasına rağmen, ABD’de gelişmiştir (Yılmaz, 2006).

3.4 Art Nouveau

Art Nouveau yüzyılın son on yılında 19. yüzyılın taklitçi sanatına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Daha çok 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında etkisini göstermiştir. Etkinliğini aynı dönemde art arda çıkan rasyonalist akımlar nedeniyle kaybetmiştir. 1900 yılında Paris Enternasyonal Sergisi’nde doruk noktasına ulaşan Art Nouveau tasarımcıları geçmişle bağı kesinlikle reddetmişlerdir. Tasarımda bütünlüğü savunuyor ve tüm nesnelerin içten dışa en ufak ayrıntısına kadar belli bir uyum içinde tasarlanması gerektiğine inanıyorlardı. İsmi 1896’da Paris’te açılan bir iç mimarlık tasarım galerisinden “Maison de l’Art Nouveau” almıştır. Fransa’ da “Art Nouveau”- Yeni Sanat, İngiltere’de “Modern Style” , Almanya’da “Jugendstil”, Avusturya’da “Sezessionstil”, İtalya’da “Stile Liberty” ve İspanya’da “Modernista”olarak tanınmıştır. Tüm dekoratif sanatlarda, mobilyada ve grafik sanatlarda etkili olmuştur. Bu kadar çok alanda etkili olması akımın önemini daha çok artırmıştır.



Şekil 3.3 Casa Mila

<http://www1.cs.columbia.edu/~sedwards/photos/kyle200403/kyle200403-Images/28.jpg>

Organik, kavisli Art Nouveau stilinin yanı sıra, Charles Rennie Machintosh tarafından geliştirilen geometrik Art Nouveau aynı zamanda Vienna Secession ve Weiner Werkstatte hareketlerine de kılavuzluk etmiştir.

Öncüleri Henri Van de Velde, Victor Horta, Antonio Gaudi, Carlo Bugatti, Charles Rennie Machintosh, Eliel Saarinen'dir.

Katalan Gotik tarzının etkisiyle yetişmiş Gaudi'nin tasarladığı mobilyalarında ortaya çıkan ve günümüzdeki yeni materyallerin ve üretim yöntemlerini hatırlatan, konstrüksiyon, yapı ve materyal arasında güzel bir plastik uyumu bulunmaktadır. Ayrıca Amerikalı Frank Lloyd Wright (1869-1959) bu dönemde sayılabilecek bir başka önemli isimdir.

Art Nouveau tasarımcılarının esin kaynağı doğa olmuştur. Bitki desenleri, kuşlar, böcekler, Art Nouveau'nun temel hakim formları olmuştur. Aslında bu akım, endüstrileşmenin el sanatlarını öldürdüğü düşüncesiyle bir tepki olarak doğmuş ve doğaya dönüşün insanlık ve sanat açısından daha kazançlı olacağını savunmuştur. Simetriye önem vermemişlerdir. Kişisel form anlayışı ile Art Nouveau sanatının temsilcisi sayılan Antonio Gaudi'(1863-1926) nin Casa Mila'sı organik, yenilikçi ve benzersiz yapıyla Art Nouveau mimarisinin en çarpıcı örneklerinden biri olmuştur.

Yeni sanat akımı, hem o anda kullanılmakta olan çizgilerle adapte edilen motiflere karşı çağdaş mobilyanın yaratılmasını, hem de herkesin düşük fiyatla ve çabuk bir şekilde mobilya sahibi olmasını hedeflemiştir. 19. yüzyıl ortalarına doğru ağaç işleme makinelerinin bulunuşu o döneme kadar yalnız saray çevrelerine dönük olan mobilya gereksinimi, sosyal değişimler ve ekonomik gelişmeler nedeniyle geniş halk kitlelerine yayılmaya başlamıştır.

Sanat ve El sanatları Hareketi'ni izleyen ve onunla bağlantılı olarak tasarımı bir adım öteye taşıyan "Art Nouveau" hareketi, Avrupa'daki her milletin kendi karakteristik "Yeni Sanat" üslubunu geliştirdiği, ilk uluslar arası tasarım hareketi olmuştur. Art Nouveau mobilyası, Sanat ve El Sanatları mobilyasının birçok ilkesine sahip çıkmıştır.

1900 Paris Sergisi'nde resmen tanınarak zafer kazandıktan bir müddet sonra güncelliğini yitiren bu tarz 20. yüzyıl başlarında Fransız mobilya üretimine yeni yeni perspektifler getirmiş, günümüz modern mobilyasının da çıkış kaynağı olmuştur. Bu dönemde üretilen mobilyalar iki değişik alıcı kitlesine hitap etmektedir. Birincisi, gerçek ve zengin sanat alıcıları, ikincisi, günlük kullanım ihtiyacını karşılamak isteyen orta sınıftır. Her iki tabakanın zevkine hitap etmek zorunda olan tasarımcının önemi burada ortaya çıkmaktadır.

İskoç Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) bu dönemin ilk ve en ünlü tasarımcısı olmuştur. Mackintosh'un tasarımını yaptığı Glasgow Sanat Okulu gibi bazı binalar, mimarlık tarihinin önemli adımlarını simgeler. (Yılmaz, 2006) (İlgin, 1991) (Moffett, M., Fazio, M., Wodehouse, L., 2003)

Arts and Crafts hareketinden türeyerek 20.yüzyıl başında bütün Avrupa'yı kuşatan ve yer yer "modern stil" olarak da anılan Art Nouveau'nun Belçika'daki öncülerinden olan van de Velde 1900 yılında Berlin'e yerleşmiş ve Bauhausu etkileyen "bütüncül sanat" (*gesamkunstwerk*) felsefesinin en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. 1907'de bir dükün himayesinde kendi tasarladığı binalarda kurduğu Weimar Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun başına geçmiştir. 1915'de süregelen savaşla ilgili baskılar yüzünden Belçika'ya dönmek zorunda kaldığında yerine Gropius'un atanmasını öngörmüştür. Ve Gropius, Weimar Güzel Sanatlar Akademisi'ni de sahiplenerek, her anlamda van de Velde'nin tasarladığı çatı altında, onun mirasını Bauhaus'a mal etmiştir. (Artun, 2008)

3.5 Futurizm

1900'lerin başlarında ilk mimari örnekleri görülmeye başlayan akımın öncüleri, mimar Antonio Sant'elia, Mario Chiattonne, ressam Umberto Boccioni, Carla Cara, Gino Severini, Giacomo Balla' dır. Temel felsefesi fizik kurallarına dayanan futurizm 20. yüzyılın ilk on yılı içerisinde gelişme göstermiştir.

Mimaride geçmişin klasik ve statik estetiğini reddeden futuristler dinamizmi savunmuşlar ve yeni görüşlerini şu şekilde savunmuşlardır: "eğik ve eliptik çizgiler, kendi öz tabiatlarından dolayı dinamik olup dik ve yatay çizgilerden bin defa daha büyük duygusal kuvvete sahiptir. Dinamik bir şekilde bütünleşmiş mimarlığın onlarsız düşünülmesi mümkün değildir." (Kotran, 1985)

Tasarımlarında maksimum esneklik ve hafifliği tercih eden Futuristler. Ahşap, taş, ve tuğlanın yerini betonarme, cam, demir gibi yeni malzemelerin alacağını düşünmüşlerdir. (İlgin, 1991)

3.6 Rus Konstrüktivizmi

İlk kez 1920'lerde Moskova'da, çeşitli sanatçıların farklı anlamlar yüklemesi ve kavramların netleşmemesi nedeniyle Konstrüktivizm terimi, tam olarak tanımlanmadan kullanılmaya başlanmıştır. Konstrüktivizm adı ilk kez, yazılı olarak 1921 yılında, Tatlin yönetimindeki

Obmoklu Genç Sanatçılar Grubu'nun açtıkları sergi bildirisinde yer almıştır. Aslında Konstrüktivizmin tanımının tam olarak ne olduğunu, kelimelerden çok sanat eserleriyle anlamak daha mümkün olmuştur. Akım, döneminde "gerçek mekânda, gerçek gereçlerle" ilkesini savunmuştur. İçinde yer aldığımız bizi saran uzay boşluğu, buradaki "gerçek mekân" deyiminden kastedilen olmuştur. "Gerçek gereç" olarak adlandırılan şey ise; demir, çelik, cam, pleksiglas gibi somut malzemelerdir. Uzay boşluğunda bu malzemeler değiştirilmeden, direkt olarak kullanılmıştır. Ve böylece çelik, pirinç, plastik gibi malzemeler kendi özelliklerini açığa çıkarabilmişlerdir. Konstrüktivizm, bilimsel ve teknolojik yeniliklere sanatsal üretimde çok geniş anlamda açık olan bir akım olmuştur. Çağdaş teknolojiden yararlanılarak elde edilmiş mekanik bir estetik var olmuştur. Konstrüktivizmde, konstrüktivist mimarlar strüktür sistemini ve konstrüksiyonu binayı sadece ayakta tutmak için değil aynı zamanda estetik bir olgu olarak düşünmüşlerdir. Ancak bu mimaride yeni bir olgu değildir. Gotik mimari de strüktür ve konstrüksiyonu başarılı bir şekilde ifade etmiştir.

Moholy-Nagy aracılığıyla konstrüktivist fikirler Bauhaus öğrencileri üzerinde önemli bir etki bırakmıştır.

Akımın öncüleri Naum Gabo, Antonie Peusner, Vladimir Tatlin, Kasimir Malevich, El Lissitzky 'dir. (Keyvanklı, 2006) (Ilgın, 1991)

3.7 Deutscher Werkbund (Alman Sanatçılar Birliği)

Hermann Muthesius tarafından, Alman Arts and Crafts hareketiyle eşdeğer amaçla, Münih'te, kurulmuştur. Endüstriyel tasarımda belli bir standartı yakalamak amacıyla, Werkbund tasarımcıları ve üretimcileri Arts and Crafts hareketinden farklı olarak, makineleri onaylamış ve kullanmışlardır.

Modern mimarinin Avrupa'da ki başlangıcı kabul edilen Deutscher Werkbund 19. yüzyılın taklitçi ve cepheci mimarlığına başkaldıran ilk topluluk olması nedeniyle, rasyonalist ve bireyci ekspresyonist düşünce gibi çeşitli karşıt görüşleri bünyesinde barındırmıştır.

1914'te Köln'de açılan Werkbund sergisi birliğin iki önemli kurucusu Hermann Muthesius ve Henri Van de Velde'yi karşı karşıya getirmiştir. Muthesius'un rasyonalist eğilimine karşılık Van de Velde bireyci yaratıcılığı savunmuştur. 1927' de Stuttgart' da modernizm izlerini taşıyan sergi açmışlardır. Öncüleri Otto Wagner, Adolf Loos, Josef Hoffmann, Koloman Moser, Josef Maria Olbrich gibi isimlerdir. Bu sanatçılar hiçbir zaman geçmişe öykülenmemişler her zaman yeniyi aramışlardır. Geometrik ve strüktürel çizgileri 20. yüzyıl mobilya sanatına yol göstermiştir.

Bu hareketin çalışmaları ile birlikte Secession hareketi ve bu hareketin 1903' te Koloman Moser tarafından kurulmuş dalı olan Wiener Werkstatte, Bauhaus tasarımcılarına, Le Corbusier'e ve gelecek on yıla damgasını vuracak mimarlara yol göstermiştir. (Ilgın, 1991)

4. BAUHAUS OKULU EKOLÜNÜN ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ MİMARLIK ORTAMINA ETKİLERİ

Bauhaus'un Erken Cumhuriyet Mimarlığına ve iç mimarlığına etkileri incelenmeden dönem mimarisi, etkilenilen akımlar ve dönemin kendi içerisinde etkili olan ulusal akımları, dönemin sosyo-ekonomik koşullarıyla beraber incelemekte fayda vardır. Erken cumhuriyet yıllarını 1. Ulusal Mimarlık Dönemi, 2. Ulusal Mimarlık Dönemi ve bu iki dönem arası 10 yıllık süreç olarak dönemlere ayırmak mümkündür.

Ulusal mimarlık döneminin sonlarında siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanda köklü değişimler başlamış, doğal olarak mimarlık alanında da buna koşut bir ortam yaratılmak istenmiştir. Bu durum, cumhuriyetin kurulduğu günlerdeki gibi, geçmiş değerlerin sürdürülmesiyle yeni değerlerin kendini duyurması eylemlerinin bir süre birlikte yaşamasına neden olmuştur (Sözen, 1984).

4.1 Dönemin Sosyo-Ekonomik Koşulları ve Mimarisi

Cumhuriyet Türkiye'sinin kuruluş yıllarındaki mimarlık ortamı, eldeki tüm olanakların değerlendirilmesi, ulusal bilinç yaratma eylemleri içinde oluşmuştur (Sözen, 1984).

James Scott yazdığı kitapta, "Yüksek Modernizm"i yirminci yüzyılın en hayalperest ve en yıkıcı ideolojisi olarak belirtmiştir. 1930'larda ki Kemalist Türkiye'nin analizi için Scott'un yapmış olduğu iki analiz önem taşımaktadır. Scott'a göre, yüksek modernist inancın filizlenmesine yardımcı olmuş bazı koşullar vardır. Bunlar arasında "devlet iktidarının, yaşanan savaşlar ve ekonomik sıkıntılar gibi krize girmesi ve/ veya bir devletin engellerle karşılaşmadan planlama ve proje yapma kapasitesinin büyük ölçüde arttığı koşullar, örneğin iktidarın devrimle ele geçirilmesi ve sömürge yönetimleri" sayılabilir. Erken Cumhuriyet döneminde, modernizmin Ankara'ya geldiği zamanlarda bu koşulların Türkiye'de mevcut olduğu açıktır. Balkan savaşları, Dünya savaşı ve İstiklal Savaşları, on yıllarca sürmüş ve ülke bu durumdan yeni çıkmıştır. Yeni ülkenin inşası kötü ekonominin etkisi altında planlanmak zorunda kalmıştır. Ayrıca Cumhuriyet Halk Partisi'nin tek parti yönetiminin yerleşmesinden sonra modernleşme ve medeniyet projesini gündeminin birinci maddesi haline getirmiş devrimci rejimi sahiplenmesi koşulların her ikisinin de ülke için geçerli olduğunu göstermiştir (Bozdoğan, 2001).

Bozdoğan'a göre, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk dönemlerinin mimari kültürü, bir ideoloji olarak yüksek modernizmin, özellikle, "halkın çalışma alışkanlıkları, yaşama örüntüleri,

ahlaki davranışları ve dünya görüşlerinde devasa, ütopyik değişimler yaratmak için devlet iktidarını kullanmak isteyen planlamacılara, mühendislere, mimarlara, bilim adamlarına ve teknisyenlere” cazip geldiğini göstermektedir. Modern mimari o dönemde Osmanlı ve İslami geçmişinden kopmuş, laik, modern ve tam anlamıyla Batılılaşmış yeni bir ulus yaratmaya yönelik oluşturulan program için, hem bir simge hem de bir araç olmuştur (Bozdoğan, 2001).

Erken cumhuriyetin bütün mimari kültürü “modern” olanı “milli” olanla uzlaştırmaya yönelik çabalardan ibaret olmuştur. Bazıları *modern hareketin*, yer, bağlam ve programa verilen en rasyonel tepki olduğu için tanım gereği “milli” olduğunu savunmuş, bazıları da geleneksel Türk mimarisinin işlev ve inşa açısından zaten “modern” olduğunu ve rasyonel tasarımlar içerdiğini düşünmüştür. Türk mimarlar da, Kemalizm’e ideolojik olarak daha iyi uyması amacıyla “moderni millileştirmeye” çalışmışlardır. Cumhuriyet mimarisine karakterini veren şey modern ve milli kavramlarının birbirini etkilemesi olmuştur (Bozdoğan, 2001).

Milli mimari “rönesansından” *modernizme* geçişi teşvik eden nedenler var olmuştur. Yıllarca süren savaşlar sonunda geleneksel taş, mermer ve çini işleme zanaatlarında vasıflı iş gücünün azalması cumhuriyetin inşa programına ciddi kısıtlamalar getirmiştir. Modern formların basitliği ve sadeliği, rasyonel ve ekonomik oluşları özellikle 1929 ekonomik krizinin ardından cazip bir seçenek haline gelmiştir. Cumhuriyetin mimari kurumları tarafından modernizmin benimsenmesinde bu sebeplerin yanı sıra ideolojik nedenlerde önemli bir yer tutmaktadır (Bozdoğan, 2001).

Sözen’e (1984) göre, Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı ele alındığı zaman, toplumun geçirdiği aşamaların mimarlık ortamına benzer biçimde yansıdığı görülmüştür. Mimarlık bir anlamda geçirilen toplumsal, ekonomik, siyasal, ve kültürel gelişmelerin göstergesi olmuştur. Bu dönem mimarlığı gözden geçirildiğinde, sorunların büyük bir bölümünün, Osmanlı toplumunun Batılılaşma sürecine girdiği yıllara kadar uzandığı görülmüştür. Mimarlık alanında bugüne ulaşmış eserlerin büyük bir bölümünde, Doğu romantizmi içinde, özellikle ön cephelerde, bir yandan Türk-İslam dünyasının, öte yandan neo-roman, neo-gotik, neo-rönesans, neo-barok akımlarının belirgin biçimleri, yapan mimarların beğeni ve becerilerine göre değerlendirilmeye uğramışlardır. Başta İstanbul’da en güzel örneklerini ahşap bezemede gösteren Art Nouveau akımı da, bu yıllarda yaygınlık kazanmış, batıdaki örneklerinin ötesinde bir zenginliğe ulaşmıştır. (Sözen, 1984)

1908’de ilan edilen 2. Meşrutiyetle birlikte gelişen milliyetçilik eğilimleri mimarlıkta yeni arayışları gündeme getirmiştir. 1930’lu yıllara kadar etkisini gösteren ilk akım Birinci Ulusal Mimarlık Akımı olmuştur. Türk mimarlığının *Neo-Klasik Türk Üslubu* ya da *Milli Mimari*

*Rönesans*ı adını alan yeni klasik dönemi başlamıştır. Birinci Ulusal Mimarlık, yeni teknolojiye ayak uydurmaktan ve çağın gereksinimlerine yanıt vermekten uzak, seçmeci, biçimsel, duygusal, akademik bir akım olarak kalmıştır.

(http://www.mimarlikmuzesi.org/Gallery/Photo_6_1_kimlik-arayisi-iulusal-mimarlik-akimi.html)

Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nin ilk örnekleri Osmanlı İmparatorluğu'nun Meşrutiyet yıllarına rastlamıştır. 19. yüzyıl sonunda Avrupa'daki büyük ekonomik, endüstriyel ve bilimsel gelişmelerin sonucunda düşünce alanında birçok akım ortaya çıkmıştır. Bunlardan en etkili Osmanlı ülkesinin parçalanmasına neden olan uzantısıyla *Ulusçuluk* akımı olmuştur. Batıda başlayan ve Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında Ziya Gökalp'in öncülüğünde yer edinen Ulusçuluk kavramının etkisinde yeni bir mimarlık oluşturan Birinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın öncüleri ve kendilerinden sonra gelen mimarlara örnek olan mimarlar Kemalettin Bey (1870-1927) ve Vedat Tek (1873-1942) olmuştur. Belirli bir dönem ideolojisi içinde tanımlanan Birinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın ağırlıklı olarak ürün verdiği iki büyük kent İstanbul ve Ankara şehirleri olmuştur. Ankara, Cumhuriyet'in ilk yıllarının ideolojisinin pratik alanı olarak Birinci Ulusal Mimarlık Akımı'na fazlaca şans tanımıştır. İlk yıllar mimarisinde Ankara'nın Birinci Ulusal Mimarlık Akımı ile biçimlenmiş, bu pratik devlet tarafından desteklenmiştir. (Kızıldere ve Sözen, 2005)

Cumhuriyetin kurulduğunda var olan ve ilkeleri Vedat ve Kemalettin Beyler'ce belirlenen 1. Ulusal Mimarlık Akımı, Cumhuriyet'in ilk üç dört yılında henüz dışarıya kapalı ve oluşum sürecinin başlarında olan yeni rejim tarafından benimsenmiştir. 1. Ulusal Mimarlık Akımı ulusal benliği onurlandırıcı bir üslup geliştirdiği için yönetim tarafından da desteklenmiş ve kışla, tren istasyonu, okul gibi yapıların bu üslupta yapılması özellikle istenmiştir. Büyük ölçekli kamu yapıları dışında konut yapımında da I. Ulusal Mimarlık Akımı etkili olmuştur. Bu dönemde yapıların önemli bir grubunu Vedat Tek, A. Kemalettin Bey, Arif Hikmet Koyunoğlu ve Guilio Mongeri yüklenmişlerdir. Bunların dışında Tahsin Sermet, Necmettin Emre, Mehmet Nihat, Ahmet Kemal, Fatih Ülkü'nün adlarıyla karşılaşılmaktadır. Kurtuluş Savaşı sırasında yer yokluğu nedeniyle kimi devlet dairelerinin aynı yapıyı birlikte kullanmaları gerekmiştir; örneğin, Başbakanlık ve Bakanlıklar Vali Konağı'nın bir bölümüne yerleştirilmişlerdir. Bu nedenle, Cumhuriyetin ilk yıllarında öncelikle devlet daireleri için yeni binaların yapımı söz konusu olmuştur. Ayrıca, yeni örgütlenme ve kalkınma süreci içinde mimarlık alanında yeni işlevlerin belirmesiyle yeni yapı türlerine gereksinim doğmuştur. Böylece, 1924 yılıyla birlikte Ankara'da kamuya ait yönetim yapılarının yapımı

hızlandırılmıştır. Öteki kentlerde de hükümet görevlerinin yürütüleceği hükümet konaklarının yapımına başlanmıştır. Yönetim yapılarını okul ve hastane gibi hizmet yapıları izlemiştir. (Tunçay, Koçak, Özdemir, Boratav, Hilav, Katoğlu, Ödekan, 2002)

Üslup yalnızca cephelerde geleneksel kemer, saçak gibi yapısal öğelerin ve silme, çini, mukarnas gibi öğelerin düzenlemesiyle kurulmuştur. Geçmişini yeni baştan yorumlamayı amaçlayan bu üslupta planlama ikinci derecede kalmıştır. (Tunçay, Koçak, Özdemir, Boratav, Hilav, Katoğlu, Ödekan, 2002)

Bu akım 1927'lerde etkisini yitirmeye başlamıştır. İlhan Tekeli kısa sürede etkisini yitirmesini "Cumhuriyet'in tam ödünsüz bir batılılaşma arayışı içinde" olmasında aramıştır. Aynı görüşü paylaşan Mete Tapan, başlangıçta biçimsel kaygılarla kullanıldığını belirtmiş, "salt estetik ve biçim kaygısıyla cumhuriyetin ilk döneminde kullanılması Atatürk'ün sanat ve uygarlık anlayışına uymuyordu. O, dil devriminde olduğu gibi, mimarlık alanındaki gelişmelerde de ulusallığın Osmanlı ve İslam kavramlarıyla ifade edilmemesinin gerektiğine inanmıştı" demiştir. 1. Ulusal Mimarlık üslubunun 1927'den öteye zayıflamasını etkileyen, Cumhuriyet döneminin gerçek amacını yansıtabilecek bir üslup olmamasının ötesinde başka etmenler de bulunmaktadır. Üslubun en önemli temsilcisi Kemalettin Bey'in ölümü bu etmenlerden ilkidir. Endüstriyi özendirici önlemler getiren Teşvik-i Sanayi Kanunu'nun kabul edilmesi sonucunda 1923 hükümet programında yabancı uzmandan gerektiğinde yararlanılabileceği belirtilmiştir. 1927' de çıkan yasayla Türkiye'de yabancı uzmanlara çalışma olanağı tanınmıştır. Bu yasanın ardından kent planlaması ve mimarlıkta yabancı mimarlardan yararlanılmıştır. (Tunçay, Koçak, Özdemir, Boratav, Hilav, Katoğlu, Ödekan, 2002)

1927 yılından sonra yabancı mimarlar ülkemizde değişik açılardan etkilerini duyurmaya başlamış, bu birçok açıdan yeni gelişmeleri birlikte getirmiştir. Gittikçe sayıları artan yabancı mimarlara karşı, Türk mimarlar onlara sağlanan olanaklar olmadan varlıklarını sürdürebilmenin yollarını aramışlardır. Burada iki yönlü bir gelişme gözlenmektedir. Bunlardan bir bölümü, ulusal mimarlık akımına bağlı kalmışlardır. Diğerleri ise devletin her alanda yapmak istediği yeniliklere uygun uluslararası mimarlık anlayışını ülkede egemen kılmaya çalışmışlardır.

Yabancı ve yerli mimarların yaklaşımları gözden geçirdiğinde, bir gruplandırma yapılabilir. Yabancı mimarların bir bölümü uluslararası üsluba bağlı çalıştıkları halde bir bölümü anıtsallığı temel alan biçimsel neo-klasik özellikler taşımışlardır. Yerli mimarlarda da, bu ikili görünüm vardır. Onların da bir bölümü, uluslararası anlayışa uygun batıdan esinlenen

Rasyonel-fonksiyoncu akıma bağılı kalmışlardır. Diğerleri ise, yabancı mimarların bazıları gibi biçimsel, anıtsallığı temel alan yaklaşıma uygun çalışmışlardır. Bu arada ulusal mimarlığı oluşturma çabaları sınırlı boyutlarda da olsa sürdürülmüştür. (Sözen,1984)

Yabancı-yerli mimar tartışmasının mimarlıkta olumlu etkileri meslek örgütlenmesi ve batıya daha bilinçli bakma düşüncesini geliştirmekte olmuştur. 1927' de Ankara' da Türk Mimarlar Derneği, İstanbul' da Güzel Sanatlar Birliği kurulmuş, 1928' de 1035 sayılı Mühendislik ve Mimarlık Hakkında Yasayla diplomasız mimarların çalışmaları sınırlanmıştır. 1931' de ilk mimarlık dergisi Mimar yayımlanmaya başlamıştır. Böylece Türkiye' de çeşitli mimarlık sorunlarını tartışma ortamı doğmuştur. (Tunçay, Koçak, Özdemir, Boratav, Hilav, Katoğlu, Ödekan, 2002)

1930 ve 1940 yılları arası Batı'da gelişen ileri düşünceler Türkiye'ye ulaşmış bazı Türk mimarları uluslar arası üslup doğrultusunda yaklaşık on yıl süreyle betonarmeye dayalı yeni batıcılık örnekleri vermişlerdir. (http://tr.wikipedia.org/wiki/Cumhuriyet_D%C3%B6nemi_T%C3%BCrkMimarl%C4%B1%C4%9F%C4%B1)

Dönem mimarları, tüm çabalarını diğer ülkelerdeki gelişmelere yetişmek yabancı mimarların Türkiye'deki ürünlerini aşmak yolunda yoğunlaştırmışlar, bu durum geçmişe göre daha bilinçli tasarımcı-uygulayıcı bir kuşağı ortaya çıkarmıştır. Vedat Tek, Guilio Mongeri atölyelerine karşı, Ernst Egli'nin modern mimari atölyesi köklü değişim isteğinin bir göstergesi olmuştur. Yabancıların Türkiye'de kalış süreleri düşünüldüğünde bu sürenin eğitimde sonuç almak için, çok kısa olduğu görülmüştür. Tüm bu koşullara karşın bu dönemde eğitim görmüş mimarların yapılarında yenileşme istekleri ağır basmıştır. İşlevi ön plana alan akılcı tutum dönemde etkili olmuştur. Ancak ulusçuluk ilkesi ışığında çağdaş yöntemler dışında mimarlık yaratma istekleri değişik etkiler altında yeterli birikime ulaşamamıştır. 1930'lu yıllarda özellikle kamu yapılarında görülen ve seçmece olan tutum Almanya, İtalya gibi ülkelerdeki siyasi gelişmelerin mimarlıktaki etkilerinin bir yansıması olarak görülmüştür. İlk önce Mimar daha sonra adı Arkitekt olan mimarlık dergisinin çıktığı 1931 yılından başlayan sayıları tarandığında çok sayıda mimar adına ve projesine rastlamak mümkün olmuştur. Sadece bu dergilerin incelenmesi bile mimarların o günlerdeki kaygılarını, dünyadaki gelişmeleri inceleme isteklerini bize göstermiştir. (Sözen, 1984)

Türkiye'de meydana gelen değişimler, 1930'larda yabancı ziyaretçiler ve gözlemciler tarafından çoğu kitapta gözlemlenerek belirtilmiştir. Bu kitapların çoğunda “ eskiye karşı yeni” yorumları yapılmış, hatta bazılarında La Turque Kemaliste isimli yayınlarda

yayımlanan fotoğraflar kullanılmıştır. Türkçe yayınlarda ise bu yabancı yazarların olumlu görüşleri sıkça alıntılanmıştır. Cumhuriyetçilerin batılı gözlerle kendilerini destekleme ihtiyaçları dönemin kültürel ve siyasi ortamında önemli bir yer tutmuştur. Yabancıların, Osmanlı İmparatorluğu'nun geleneksel kültür ve mimarisine dair en ufak bir imada bulunmamaları bile eğitilmiş Türklerin çoğunu huzursuz etmiştir. Modern mimari ve şehircilik tanım gereği yeni ve bütünüyle modern bir millet yaratmaya yönelik arzunun en güçlü simgeleri olmuştur. Le Corbusier'nin, Türk hükümetinin İstanbul' un eski ahşap evlerine herhangi bir modern müdahalede bulunmamasını önerdiği için Türkiye'deki önemli bir ihaleyi kaybetmiş olması bu cumhuriyetçi hislerin gücünü göstermiştir. Corbusier kendisi işe daha sonra yapılan bir görüşmede şunları söylemiştir:

“Eğer hayatımın en büyük gafı ve en büyük teknik hatası Atatürk'e yazdığım mektup olmasaydı, bugün büyük rakibim Prost yerine güzel İstanbul şehrinin imarı ile ben uğraşacaktım. Bu mektupta inkılâp yapmış bir milletin en büyük inkılâpçısına İstanbul'u eski haliyle, asırların tozu toprağı ile bırakmasını tavsiye ediyordum. Ne büyük hata ettiğimi daha sonra anladım”. (Bozdoğan, 2001)

Dünya mimarlığındaki olumlu gelişmeler ayak uyduran ve yaklaşık on yıl süren bu dönemden sonra başta 1927'den beri etkili olan yabancı mimar egemenliğine tepki olarak doğan öze dönme çabalarının yanı sıra İtalya'daki faşist, Almanya'da ki nasyonel sosyalist ortamın ve totaliter düşüncelerin etkileriyle de beslenen Milli Mimari akımı başlamıştır. Bu akım romantik bir yaklaşımla, yeni bir ulusal mimarlık yaratmak amacına yönelerek 1939-1950 yılları arasında Türk mimarlığını etkisi altında tutmuştur. Önceleri Milli Mimari, sonraları 2. Ulusal Mimari adıyla anılan akım yerel, ulusal mimarlık öğelerinin bulunup kullanılmasına dayanan bir üslup araştırması niteliğinde olmuştur. Özü, biçim aktarmaya dayanan, simetriye önem veren, taş kaplama cepheler ve anıtsal bir anlatımla belirlenen bu deneme 1950'li yıllara kadar sürmüş, dönemin teknolojisi ve gereksinimlerine kısacası çağdaş mimarlık anlayışına ayak uyduramayarak sona ermiştir.

(http://www.mimarlikmuzesi.org/Gallery/Photo_6_4_yeni-bir-ulusal-mimarlik-anlayisi-iiulusal-mimarlik-akimi.html)

2. Ulusal Mimari Akımı'nın en özgün uygulayıcıları meslek yaşamlarındaki erken örnekleri uluslararası üslupta vermiş olan Sedat Hakkı Eldem ve Emin Onat olmuştur. Sedat Hakkı Eldem'in Ernst Egli'nin desteğiyle 1934'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde açtığı *Milli Mimari Semineri* akımın oluşmasına önemli bir kaynak olmuştur. Bu seminerde konunun

bilimsel olarak tartışılması olanağı doğmuş ve Türk geleneksel konutlarının rölöveleri yaptırılarak önemli bir arşiv oluşturulmuştur. 2. Ulusal Mimarlık akımında eğilim, geleneksel mimarlığımızın sivil yapıları üzerinde yoğunlaşmıştır. Atatürk Devrimleri 'nin ışığı altında Osmanlı İmparatorluğu' nun daha önce denenmiş olan simgelerinin kullanılmasından kaçınılmıştır. Bu kez kaynak Osmanlı İmparatorluğu zamanında biçimlenmiş 1.Ulusal Mimarlık Akım' ında olduğu gibi dinsel mimarlıkta değil, sivil mimarlıkta aranmıştır. Aynı zamanda, bu akım 1. Ulusal Mimarlık Akımı'nın biçimci yaklaşımından temelde ayrılmıştır. Bezemesel öğelerden çok saçak, bindirmelik, kafes, pencere gibi yapısal öğelerden yararlanılmış ve plan şemaları, yapısal öğelerin oranları, mimarlık öğeleri arasındaki uyum ve denge özellikle araştırılan konular olmuştur. 2. Ulusal Akım'ın en önemli özelliği çağdaş gelişmelere açık olması olmuştur. (Tunçay, Koçak, Özdemir, Boratav, Hilav, Katoğlu, Ödekan, 2002)

Devlet Demiryolları Müdürlüğü (Bedri Uçar, 1941), Anıtkabir (Emin Onat-Orhan Arda, 1942-1953), İstanbul Fen ve Edebiyat Fakültesi (Emin Onat-Sedat Hakkı Eldem, 1944), Ankara Fen Fakültesi (Sedat Hakkı Eldem, 1943), Çanakkale Zafer ve Meçhul Asker Anıtı (Feridun Kip, İsmail Utkular ve Doğan Erginbaş, 1944), Saraçoğlu Mahallesi (Paul Bonatz, 1945-1946), Şark Kahvesi (Sedat Hakkı Eldem, 1948-1950) değişik yaklaşımları sergileyen örnekler olmuşlardır. (Tunçay, Koçak, Özdemir, Boratav, Hilav, Katoğlu, Ödekan, 2002)

2. Ulusal Mimarlık Akımı ilk ürününü Sedat Hakkı Eldem'in New York Sergisi'ndeki Türk Pavyonu'nda (1939) vermiştir. 1924'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi' ni bitirmiş ve 1932' den sonra bu kurumda öğretim üyesi olan Sedat Hakkı Eldem' in bu üslupta en seçkin örnekleri Maçka Şark Kahvesi'yle Boğaziçi'nde yaptığı yalılar olmuştur. Teknik Üniversite öğretim üyeliği yapmış olan Emin Onat, 1940-1950 yılları arasında bölgesel ve ulusal anlayışta ürünler vermiştir. Orhan Arda'yla birlikte yaptıkları Ankara'daki Anıtkabir projesi dönemin anıtsal boyutlarda tasarlanmış en önemli yapıtıdır denebilir (Kuban, 1961).

4.1.1 Yabancı Mimarlar

Teşvik-i Sanayi Kanunu'nun kabul edilmesinden sonra 1923 yılında hazırlanan hükümet programında yabancı uzmanlardan gerektiğinde yararlanılabileceği belirtilmiştir. Türkiye'de yabancı uzmanların çalışmasına 1927'de çıkan yasayla olanak tanınmıştır. Bu yasanın ardından kent planlaması ve mimarlıkta yabancı mimarlardan yararlanılmıştır. (Tunçay, Koçak, Özdemir, Boratav, Hilav, Katoğlu, Ödekan, 2002)

1927 yılından sonra Türkiye'ye gelerek ülkenin mimari gelişiminde katkısı büyük olan

yabancı mimarların ülkede kalış süreleri çok uzun olmamıştır. Fakat bu kısa süre içerisinde bile çeşitli eğitim kurumlarında, önemli görevler yapmışlar, dönemde uygulama yapabilmeye imkanı olan yerli mimarlar tarafından örnek alınmışlardır. Daha fazla imkana ve iş bulabilme imkanlarına sahip olan yabancı mimarlar, Türk mimarların ister istemez kendileriyle rekabet içerisinde girmelerine sebep olmuşlar ve her rekabetin sonucunda olduğu gibi birçok önemli gelişmeye neden olmuşlardır. Kurdukları atölyelerde ve eğitim verdikleri çeşitli üniversitelerde çok sayıda mimar yetiştirmişlerdir. Ancak tarzları tam anlamıyla, etkileri bütün dünyada hızla yayılan ve Bauhaus fikirleriyle oluşan “Uluslararası Üslup” un özelliklerini taşımamıştır. Bu dönem içerisinde Türkiye’de etkinlik gösteren yabancı mimarlardan hiçbiri ne Bauhaus okulunda eğitim almışlar ne de birebir eğitim vermişlerdir. Ama özellikle Ernst Egli’nin atölyesinde olduğu birçok özel atölye, eğitim programı ile Bauhaus’u kendilerine örnek almıştır.

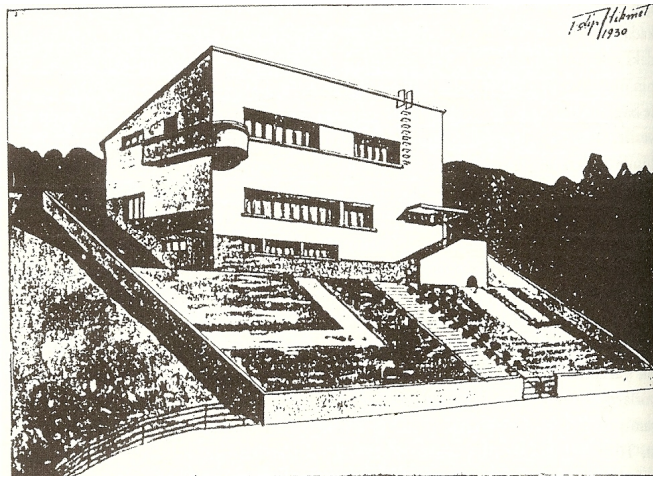
Türkiye’de çok önemli bir yere sahip olan iki mimar Egli ve Holzmeister’in yanı sıra , Weimar Cumhuriyeti’nin, aralarında Martin Wagner, Bruno Taut, Martin Elsaesser, Franz Hillinger, Wilhelm Lihotsky ve Margarete Schütte – Lihotsky’nin de bulunduğu en önemli mimarlarından bazıları da Türkiye’ye çalışmaya davet edilmiştir. Bu kişiler Kemalist Türkiye’nin sadece mimari alanında değil bütün yüksek eğitim ve mesleki uzmanlık alanlarında gerçek mimarları olmuşlardır. 1933’ten sonra aralarında birçok mimar ve planamacının da bulunduğu Alman, Avusturyalı ve İsviçreli profesör Türkiye’de öğretmen, idareci ve danışman olarak çalışmış; Ankara ve İstanbul’daki önemli üniversite bölümlerinin kurulmasında ve iyileştirilmesinde etkili roller oynamışlardır.

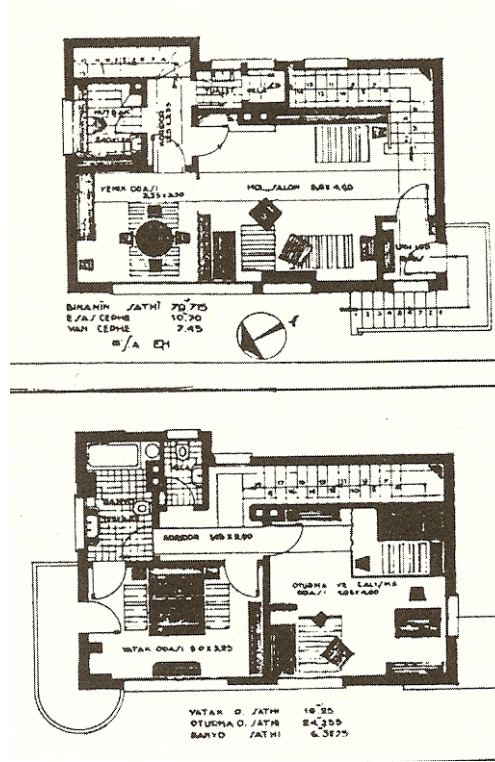
Ülkeye gelen bu Almanya ve orta Avrupa kökenli mimarların getirmiş oldukları modernizm Le Corbusier’nin ve Avrupa’daki Uluslararası Modern Mimarlık Kongresi’nin (CIAM) yaygınlaştırdığı şekliyle *Uluslararası Üslup*’a ya da modern harekete aitmiş gibi kategorize etmek zordur (Bozdoğan,2001).

Mimarlık alanında görev almış yabancı mimarlar, özellikle Ankara’da büyük boyutlu eserler verirken bir yandan da ilgili eğitim kurumlarının İstanbul’da bulunması nedeniyle bu kentte eğitime katılmışlardır. 1930’lu ve izleyen yıllarda güzel sanatlar akademisinde yabancı uzman olarak, Guilio Mongere, Ernst Egli, Hans Poerzik, Martin Elsaesser, Bruno Taut, A. Vorhösser, Gustav Oesner, Wilhelm Landzettel, Hans Koepf, görev yapmışlardır. Ayrıca değişik amaçlarla Türkiye’ye gelmiş birçok uzman adına da rastlanmaktadır. Başta Le Corbusier, Hermann Jansen, Hermann Elgötz, Martin Wagner ve Bernard Wagner bunlar arasında belirtilebilir (Sözen, 1984).

Bu dönemin oluşumunda katkısı olan yabancı mimarların başında Alman Ernst Arnold Egli gelmektedir. Egli 1927-1940, 1953-1955 yılları arasında Türkiye’ de bulunmuş, eğitim ve uygulama çalışmalarıyla belirli bir anlayışın simgesi olmuştur. 1936 yılında istifa ettiği Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü’ ndeki görevi önemli olmuştur. Dönemin Alman mimarlık okullarındaki ders programlarına benzer biçimde düzenlenen Modern Mimari Atölyesi rasyonel-fonksiyoncu mimarlık anlayışını gündeme getirmiştir. Egli yapıların çevresiyle birlikte düşünülmesini, modern mimarlığın uluslararası bilim ve tekniğe dayandırılmasını, Türkiye’de ilk savunan kişilerden olmuştur. Bu düşüncelerini uygulama aşamasına aktarmış, geçmiş üslupların yeniden canlandırılması eğilimlerini taşımamış, işlevsel uluslararası mimarlığın Türkiye’de en yalın örneklerini vererek tutumunu tüm yapılarına yansıtmıştır (Sözen,1984).

Ernst Egli Türkiye’de çalışan birçok mimar arasında, ülkeye yeni mimariyi getirme ünvanını, hem yazmış olduğu eserlerle hem de en önemlisi eğitimci olarak oynadığı çığır açıcı rolle elinde tutan mimar olmuştur. Egli stüdyosunda birçok mimarı eğitmiş, bu mimarların yayımlanmış çeşitli projeleri, planın önceliğini ve işlevsel organizasyonunu, sade cepheleri ve okulun klasik geleneklerinden köklü bir biçimde kopan bir estetik değeri göstermişlerdir. Mimar’ın 1931’de çıkan ilk sayısında Egli’nin stüdyosunda ki öğrencilerden Edip Hikmet’in belirgin biçimde “kübik” villa projesi akademideki yeni mimari eğilime örnek olarak gösterilmiştir. Düz çatılar, konsollar, yuvarlak balkonlar, yatay şerit pencereler, halk arasında Kübik Mimari olarak tanınan yeni mimarinin karakteristik özellikleri olmuştur. Edip Hikmet’in aşağıdaki resimde örnek olarak verilen projesinde bu özellikler açıkça görülmektedir. (Bozdoğan,2001).





Şekil 4.1 Ernst Egli Stüdyosu'nda Edip Hikmet'in çalışması

(Bozdoğan, 2001)

Türkiye'de yoğun uygulama olanağı bulan yabancı mimarların içinde Avusturyalı Clemens Holzmeister (1886-1983) ismi de ön plana çıkmıştır. Holzmeister 1946-1949 yılları arasında İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde Öğretim üyeliği yapmıştır. Çalışmalarıyla varlıklarını kanıtlamış birçok mimarın yetişmesine katkısı olmuştur. Holzmeister yapılarının büyük bir bölümünde, çağın gereği, yalınlaşma isteği olmasına rağmen, bölgesel mimarlığa eğilim ve devletin varlığını belirtmek amacıyla seçmeci tutum kendisini göstermiştir. İlk geldiği yıllarda, Milli Savunma Bakanlığı'nda görüleceği gibi, uluslararası ve fonksiyonel mimarlığın temsilcisi olmuştur. 1940'ların sonlarında ise, TBMM'de (1938) olduğu gibi, bir yandan yöresel mimarlığı benimsediği, bir yandan da devlet otoritesini belirtmek için dönemin neo-klasik eğilimlerinden etkilendiği görülmüştür. (Tunçay, Koçak, Özdemir, Boratav, Hilav, Katoğlu, Ödekan, 2002) (Sözen,1984)

Dönemde etkisi olan diğer önemli çağdaş mimarlardan biri Bruno Taut (1880-1938) olmuştur. Almanya'da dönemi içinde yazıları, eğitim tasarım ve uygulamadaki girişimleri, kendini aşma ve yenileme çabalarıyla varlığı kanıtlanmış bir mimardır.1936 yılında Türkiye'ye gelmiş güzel sanatlar akademisi öğretim üyeliği, Kültür Bakanlığı tatbikat bürosu şefliğinde bulunmuştur. Bruno Taut akademiye değişik ve ilginç eğitim düzenini yürürlüğe

koyabilmiştir. 1938'de yayımlanmış olan *Mimari Bilgisi* isimli kitabı uzun yıllar etkisini sürdürmüştür. Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi ve Atatürk'ün katabalki Türkiye'deki önemli eserlerindedir. Bruno Taut'un, tarihi üslupların etkisi altında kalmadan mimarlığın kendi çağı içinde bulunduğu bölgenin koşullarında biçimlenmesi gerektiğini belirten ve yöresel öğelere önem veren görüşleri, dönemin ulusal mimarlığını biçimlendirmeyi amaçlayan yerli mimarlar üzerinde etkili olmuştur. (Tunçay, Koçak, Özdemir, Boratav, Hilav, Katoğlu, Ödekan, 2002) (Sözen,1984)

Paul Bonatz 1942 yılında Anıtkabir proje yarışmasında Yargıcılar Kurulu Üyesi olarak ve 1943'de Alman Mimarlık Sergisi'ni sunmak üzere Türkiye'ye gelmiş, 1943'de Milli Eğitim Bakanlığı'nda danışman mimar olarak görevlendirilmiştir. 1946'da İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde öğretim görevliliğine atanmıştır. Mimarlıkta milletler ve iklimler arasındaki tüm farkları yok eden fonksiyonel mimarlık anlayışını eleştirmesi ve ulusal kavramların yeniden filizlenmesinin gerekliliğini savunmasıyla 2. Ulusal Mimarlık dönemi Türk mimarları arasında etkili olmuştur. Bu görüşlerin ışığı altında gerçekleşen Anıtkabir ve Çanakkale şehitleri Anıtı projeleri dönemin anıtsal mimarlık anlayışını güçlü bir biçimde sunmuştur (Tunçay, Koçak, Özdemir, Boratav, Hilav, Katoğlu, Ödekan, 2002).

Hans Poelzik 1935 yılında Türkiye'de bulunmuş güzel sanatlar akademisi öğretim üyeliğine Ernst Egli'nin yerine atanmış, 1936'da göreve başlayamadan ölmüştür. Ünlü Alman mimar Birinci Dünya Savaşı öncesinde fabrikalar yapmış dışa vurumcu mimarlık döneminin öncülerinden olmuştur, ayrıca eğitim görevini yürütmüştür (Sözen,1984).

Alman Martin Elsaesser, 1935 yılında Türkiye'ye gelmiş Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim üyeliği, Ankara Ulus'ta Sümerbank Genel Müdürlüğü binasını yapmıştır.

Türkiye'ye bu dönemde gelmiş şehircilere de değinmek gerekirse, Alman Hermann Jansen, 1928 - 1939 yılları arasında özellikle Ankara imar planıyla ilgilenmiştir. Hermann Elgötz J.Lambert, Donat Alfred Agache, Martin Wagner, Henri Prost gibi şehircilik uzmanlarının bu dönemdeki girişimleri de dikkat çekici olmuştur (Sözen,1984).

Jansen'in Başkent projesinden sonra kent-bilim konusunda çalışmalar yoğunlaşmıştır. Jansen 1932'ye kadar Ankara planlaması üzerinde çalışmış, ayrıca 1939'a kadar da Ankara imar Müdürlüğü danışmanlığı görevinde bulunmuştur. Türkiye'ye, İstanbul'un İmar Planı için çağrılan bir öteki şehircilik uzmanı Alman Martin Wagner olmuştur. 1935 yılında Türkiye'ye gelen Wagner'in İstanbul plan önerisi kabul edilmemiş, kendisinden Bayındırlık Bakanlığı şehircilik danışmanı olarak yararlanılmıştır. M. Wagner, H. Jansen gibi, şehircilikte

spekülasyonun önlenmesi ve şehircilik işlerinin tek elden yönetilmesi üzerinde durmuştur (Alsaç, 1976). İstanbul projesinde toplu ulaşım aracı olarak tramvay yerine otobüs kullanılması ve sahil yollarının açılmasını önermiştir. Kendisinden Ankara Siyasal Bilgiler Okulu'nda şehircilik dersi vermesi istenmişse de kabul etmemiştir. Bir öteki yabancı şehircilik uzmanı Hamburg' lu Gustaw Oelsner, 1939' da Türkiye' ye gelerek Bayındırlık Bakanlığı' nda şehircilik ve bayındırlık imar işleri danışmanı olarak çalışmıştır. Oelsner, İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde öğretim görevliliği yapmış, GSA Yüksek Mimarlık Bölümü'nde şehircilik dersleri vermiştir. Kent planlamasında varolan eski kent dokusunun ve kent içinde doğal kültür varlıklarının korunmasına önem vermiştir. Kentin ışık ve hava alması için yeşil alanların gerekliliği üzerinde durmuştur. İzmir planlaması için 1948'de ünlü çağdaş mimar Le Corbusier çağrılmıştır. Hazırladığı ön raporda, kentin tarihsel merkezinde anayolların çevresi dışında kalan bölgelerde geniş çapta yenilenme önermiştir. Bu çalışmanın uygulaması yapılmamıştır. (Tunçay, Koçak, Özdemir, Boratav, Hilav, Katoğlu, Ödekan, 2002)

Bu insanların çoğu, Almanya'daki Nasyonal Sosyalist rejime muhalefet eden (ve hepsi değilse de çoğu Yahudi olan) mülteciler olmasına rağmen, Türk hükümeti Alman profesörlerini Türk kurumlarında çalışmaya davet etmiştir (Bozdoğan, 2001).

4.1.2 Türk Mimarlar

Türkiye' de tasarım ve uygulama aşamasında çalışma olanakları bulmuş, yabancı mimar ve şehircilerin yanı sıra yerli mimarların da kamu yapısı ve konut ürettikleri görülmüştür. Seyfi Arkan, Bekir İhsan Ünal, Şevki Balmumcu, Bedri Uçar, Semih Rüstem, Şekip Akalın, Abidin Mortaş, Celal Biçer, Zeki Sayar ve Sedat Hakkı Eldem yerli mimarların başında gelmişlerdir. Daha birçok mimar Ülkenin her yerinde özellikle büyük kentlerde dünyadaki gelişmelere koşut üretimde bulunmuşlardır.

Bu dönemden yapıları günümüze ulaşabilmiş mimarlardan Seyfi Arkan (1903-1966) Güzel Sanatlar Akademisi'nin Vedat Tek Atölyesi'nde çalışmış 1928 yılında Berlin Yüksek Teknik Okulu Mimarlık Bölümüne gitmiş ve Hans Poelzig'in yanında yetişmiştir. 1933 yılında yurda dönmüş ve Akademi'de şehircilik derslerine başlamıştır. Öğretim üyeliğinin yanı sıra çok sayıda tasarım ve uygulaması bulunan Seyfi Arkan özellikle Çankaya Hariciye köşkü yarışmasında birincilik ödülü almasından sonra Atatürk'ün özel mimarı olmuştur. Yapılarının bir bölümünde o dönem için ileri sayılabilecek denemeler de bulunmuş değişik işlevli yapılarda bunu yansıtabilmiştir (Sözen,1984).

Şevki Balmumcu (1905-1982) bu dönemde yerli mimarlardan varlığını duyuran ülke dışı

gelişmeleri yakından izleyerek, çağdaş değerleri yansıtmaya çalışan mimarlardan birisi olmuştur. 1928’de Güzel Sanatlar Akademisi’ni bitirmiştir. Birçok devlet ve özel kuruluşlarda çalışmış, Ankara sergi evi için düzenlenen, uluslararası yarışmada on altı Türk, on yabancı mimar arasından, hazırladığı proje ile birincilik ödülünü almış bu sayede bir anlamda Türk mimarları varlıklarını kanıtlamışlardır (Sözen,1984).

Cumhuriyet Dönemi mimarlarının her evresinde varlığını duyuranların başında Sedat Hakkı Eldem gelmiştir. 1924’te Güzel Sanatlar Akademisini bitirmiş, hocası Guilio Mongeri’nin Ankara’daki Ziraat ve Osmanlı Bankaları yapımında bulunmuş, 1932 yılında Akademiye öğretim üyesi olmuştur. Türk konutu ve Topkapı sarayı konusunda çalışmalar yapmıştır. Akademiye öğretim üyesi olarak çalışmış, bir yandan da “milli mimari” semineri adıyla anılacak araştırma kurumunu yönetmiştir. Mimarlık anlayışındaki ilk evresi Avrupa’dan döndükten sonraki yıllara rastlamıştır. Bu dönem yapılarında Le Corbusier ve Bauhaus’un etkileri görülmüştür. Yalova Termal Oteli, İstanbul Fındıklı’da elektrik şirketi binası bu dönem ürünleri olmuştur. Paul Bonatz’ın katkıları ile Emin Onat’la birlikte ürettikleri, İstanbul Fen ve Edebiyat Fakülteleri, Ankara Edebiyat Fakültesi, Eldem mimarisinin ikinci evresinin özelliklerini taşımışlardır. Emin Onat ile birlikte yaptıkları İstanbul Adliye Sarayı, Eldem mimarisinin üçüncü evresi olarak gösterilmiştir. Skidmore-Owings-Merrill ile üretilen İstanbul Hilton Oteli’nin Sedat Hakkı Eldem’in çalışmaları içinde önemli bir yeri vardır. Boğaziçi’ndeki yalıları ise özel bir grup oluşturmaktadır (Sözen,1984).

Emin Onat’ın Türkiye mimarlık alanında önemli bir yeri olmuştur. Sürekli aşama göstermiş, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi’nin örgütlenmesinde çalışmış, ulusal ve uluslararası boyutta ün yapmış, Orhan Arda ile birlikte kazandıkları Anıt-Kabir yarışmasıyla bunu yaygınlaştırmıştır (Sözen,1984).

Türk Mimarların Yabancı mimarların etkin olduğu 1927-1950 yılları arasında yerli mimarların yapı üretimine katılışları ve kendilerini kabul ettirileri ilginç bir gelişme göstermiştir. Mimarlık alanında yabancı uzmanlardan yararlanmanın başladığı 1926 yılından 1930’a kadar sayıca az olan yerli mimarlar, I. Ulusal Mimar Akımını sürdürmüşlerdir. Bu süre içinde Türk mimarlar arasında, ulusal mimarlığın gelişmesini etkileyici bir öge olması nedeniyle yabancı mimarlara tepki zamanla artmıştır. Bu tepkinin ekonomik nedenleri de bulunmaktadır. Türk mimarlar devlet ihaleleri ve büyük işler peşinden koşarlarken yabancı mimarlar ile yarış içerisinde olmuşlardır. Ürettikleri ürün, günün Cumhuriyet ideolojisiyle uyum gösterdiği için özellikle kamu kesimi mimarlık alanı yabancı mimarların ellerine geçmiştir. Bu nedenle yerli mimarlar daha çok konut yapımında iş bulabilmişlerdir. Kamu

yapılarının büyük bir bölümünün tasarım ve uygulamalarının yabancı mimarlara verilmesi, Türk mimarların buna tepki göstermesine sebep olmuştur. Yerli mimarlar yabancı mimarlardan eğitimde yararlanılmasını savunmuş, iş hayatının ise kendilerine açılmasını istemişlerdir. Ama genel istek yabancılarla birlikte Türk mimarlara da olanak verilmesi şeklinde olmuştur. O dönemlerde yayımlanan mimarlık ve şehircilikle ilgili yazılar tarandığında bu konu üzerinde sürekli durulduğu görülmüştür. Yeni mimariyi ülkeye getiren bu saygın yabancılara saygı gösterme ve aynı zamanda da onlar yüzünden önemli kamu ihalelerini alamama gibi bir paradoksla karşı karşıya kalmışlardır. Bunun sonucunda Türk mimarlar bir yandan mesleki savlarını eğitim, uzmanlık ve rasyonel düşünme gibi bilimsel ölçütler etrafında kurarken, bir yandan da onlara yabancı rakipleri karşısında üstünlük sağlayan bilim dışı milliyet etkenine başvurmuşlardır (Bozdoğan, 2001; Sözen,1984; Tunçay, Koçak, Özdemir, Boratav, Hilav, Katoğlu, Ödekan, 2002).

1940'ların sonlarında varılan en önemli aşama Türk mimarlarının yabancı mimarlara karşı güç oluşturabilecek duruma gelmiş olmalarıdır. Ulusalcı bir baskı yaratılırken, yeni demokratik siyasal ortam içinde uluslararası mimarlığın biçimlendirme ilkelerine yönelme dikkati çekmektedir. Ayrıca, 1930-1940 arasında Türk öğrencileri dışarıya (öncelikle Almanya'ya) eğitime gönderilerek çağdaş gelişmelerin yerinde incelenmesine olanak sağlanmıştır. (Tunçay, Koçak, Özdemir, Boratav, Hilav, Katoğlu, Ödekan, 2002)

4.2 Mimariye Etkileri

Mimarlıkta ortak bir dil, uluslararası bir tutum oluşturma çabaları 1920'li yıllarda başlamıştır. Bunların sonuçları ise ülkemize 1930'lu yıllarda ulaşmış ancak diğer ülkelerdeki ortamdan farklı biçimde yansımıştır. Diğer ülkelerde kendine uygun bir toplumsal, ekonomik, kültürel altyapı bulmuş olan uluslararası akım, buna uygun bir yapı teknolojisi geliştirmiştir. Bu teknoloji o yıllarda uzak olan Türkiye'de, ister istemez birçok araç ve gerecin getirilmesi gerekmiştir. Türkiye uzun bir süre bu sorunla karşı karşıya kalmıştır (Sözen,1984).

Bu dönemde, Avrupa'da mimarlık alanında akılcılığı, işlevselliği ve ekonomikliği savunan Bauhaus akımı, uluslararası alanda güçlenmiştir. Malzemenin amaca uygun ve yerinde kullanılması gerektiği düşüncesi savunulmuş ve endüstriyel üretime uygun biçimlendirme olanakları aranmıştır. Walter Gropius ve Mies Van der Rohe gibi mimarlar akımın önderleri kabul edilirken, Le Corbusier, Erich Mendelson ve Theo Von Doesburg'a ait mimari yaklaşımlar da birçok kaynağa göre Bauhaus ile ilişkilendirilmektedirler. Bauhaus'un kapanmasıyla 1933'de Hitler'in rejiminden kaçan Alman uzmanlarına Türkiye'de çalışma

olanağı tanınması, yerli mimarların çalışma alanını sınırlandırmıştır. Türkiye' ye çağrılan Avrupalı mimarlar Bauhaus akımının öncülerinden olmamışlardır. Yine de, akılcı tutumlarıyla Türkiye' de modern mimarlığın tohumlarının atılmasını sağlamışlardır. (Tunçay, Koçak, Özdemir, Boratav, Hilav, Katoğlu, Ödekan, 2002)

Bauhaus'un kapanmasıyla Bauhaus'un etkileri, Uluslararası Üslup akımıyla dünyanın birçok bölgesini etkilemiştir. Yerli mimarlar da uluslararası üslubu benimseyerek, cumhuriyetin ilk yıllarında, koşulların zorluluğuna rağmen uygulama yapabilme olanakları aramışlardır. Bu arayış 1. Ulusal Mimarlık döneminin sonlarında, yerli mimarların, yabancı mimarlarla birlikte, örnekler ortaya koymasıyla, ilk belirtilerini göstermiştir. Bu yapıların tanıtıldığı dergilerde, *kübik mimari* olarak adlandırılan örneklerin yayılmasında değişik etkenler söz konusu olmuştur. Tarihsel geçmişe yoğun biçimde yönelmenin yetersizliği ve yerli mimarların eğitimle birlikte "yeniye" uygulamalarında da kanıtlama istekleri, bu etkenlerden olmuştur. Bu yolla yerli mimarlar, bir yandan yabancı mimarlarla yarışabilme olanağı bulmuş, diğer yandan da çağın gelişmelerinden geri kalmamışlardır. O yıllarda Türk toplumunda, her açıdan dış dünyaya açılma, yeniliklerin Türkiye'ye hızla aktarılması istekleri yerli mimarları etkilemiştir. Böylece çağdaş bir toplumda yerli mimarlar ürünleriyle, yabancı mimarların ortamına eşit bir ortam yaratmışlardır. Dönem ürünleri gözden geçirildiğinde ortak bazı özellikler dikkat çekmektedir. İlk olarak yapılar hangi amaca yönelik kullanılacaksa onun çözümüne çalışılmış, buna göre biçimlendirilmiştir. Bu durum ister istemez eskinin tersine, yalın cepheleri gündeme getirmiş yoğun bezemelerden cepheleri arındırmıştır. Ayrıca betonarme iskelet düzeni, yapılara egemen olmaya başlamıştır. Dönemin dergilerinde yayımlanmış veya günümüze ulaşabilmiş bazı yapılar incelendiğinde genellikle uluslararası üslubun gereği, kübik kütle anlayışı, geniş cam cepheler, serbest bir tasarım, düz çatılar hemen dikkat çekmektedir. Biçim-işlev birlikteliği, çevre-yapı bütünleşmesi, titizlikle çözümlenmiş ayrıntılar ve malzeme çeşidinde tutarlılık bu yapılarda görülen genel özellikler olmuşlardır. Bu dönemde uluslararası üslubun en önemli temsilcilerinden Le Corbusier'in eserlerindeki bazı özellikleri dönem mimarisine yansıdığı görülmüştür. Yansıyan bu etkiler düşünülürse Bauhaus Okulu öğretileri ve uygulanan mimarinin özelliklerinin bir etkileşim içerisinde olduğu gözlemlenmiştir. (Tunçay, Koçak, Özdemir, Boratav, Hilav, Katoğlu, Ödekan, 2002) (Sözen,1984)

Cumhuriyet Dönemi Milli Mimari arayışlarında iki evre görülmektedir. Bunlardan ilki, 1900-1930 yılları arasında 1. Ulusal Mimarlık Akımı ve eklektik yaklaşımların egemen olduğu evredir. İkincisi ise; 1930-1940 yıllarında Avrupa da bilinçli bir bakış açısı yakalanmıştır. Bu

oluşumda Bauhaus fikirlerinin yaygınlaştırıcı fonksiyoncu ve rasyonelliğin ön planda tutulması gerekliliği ön plana çıkmış, yeni konstrüksiyon metodlarının daha çabuk ve ucuz çözümler getirmesi gerekliliği ve de mimarlığın salt bir mekan sanatı, sade bir yüzey düzenlemesi olduğu benimsenmiştir (Alsaç, 1976).

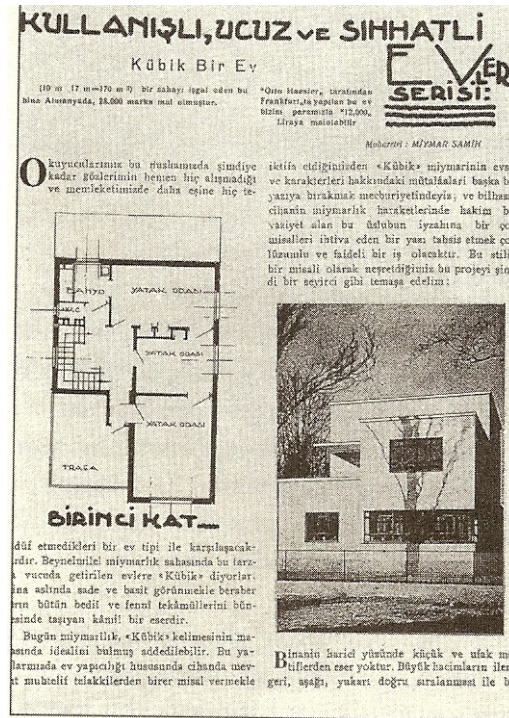
Daha önce de değinildiği gibi dönem içinde, yüzyılın başından 1930'lara dek görülen Türk mimarlık eğitimi ve pratiğine hâkim olan Osmanlı canlandırmacılığı diye de tabir edilen *Milli Üslup* bırakılıp, Avrupa modern hareketi benimsenmiştir. Bu modern hareket halk arasında *kübik mimari* olarak tanımlanmıştır. Bu tanımlama Cumhuriyetin modernlik kültürünün biçimsel önyargılarını göstermiştir. Birçok mimar üslupçu ve biçimci modernizm tanımlarını reddetmelerine rağmen modern hareketin biçimsel ve estetik kurallarının Kemalizm' in rasyonalist ve pozitivist ideallerine uygun olabileceği ifadesini savunmuşlardır. (Bozdoğan, 2001)

Yeni Mimari Türkiye'ye, büyük ölçüde 1930'larda davet edilen Alman ve orta Avrupalı mimarlar tarafından getirilmiştir. Bu mimarların yapmış oldukları binaların tarzı 1930'lu yıllardaki, düz, beyaz, şeffaf duvarlar ve ileri sanayi malzemeleri kullanan *Uluslararası Üslup* özelliklerine oranla daha farklı olmuştur. Ağırlıkla süslerden arındırılmış bir klasizm ile daha muhafazakâr bir modernizm anlayışları olmuştur. Erken cumhuriyet dönemindeki modern mimari Avrupa'dakine nazaran daha ağır olmuştur. Çeşitli kısıtlamalar ve inşaat sanayisinin yoksulluğu sebebiyle, binalar daha geleneksel, Uluslararası Üsluptaki gibi teras çatı yerine kiremit kullanılarak ve daha küçük açıklıklar geçilerek inşa edilmiştir. Modernist Türk mimarlar bazen *Uluslararası Üslup*'un tarif ettiği geometrik ve sade mimariden övgüyle söz etmişler bazen de bu anlayışın estetikten yoksun olduğu fikrini savunmuşlardır (Bozdoğan, 2001).

Modernist mimarlar, Türkiye'nin zamana ayak uydurması gereği olarak, Osmanlı canlandırmacılığının yerini modern harekete bırakması gerektiğini vurgulamışlardır. Kübizm ve modernizmin *Milli Üslup* ile karşılaştırılarak yoğun olarak eleştirildiği dönemde modernizm ve kübizme sahip çıkılmasını savunan ilk kişilerden biri olan Müderris İsmail Hakkı tarafından 1929'da yazılan *Mimaride Kübizm ve Türk Ananesi* isimli yazıda şunlar söylenmiştir: "San'at devrimlerini açan el, içtimai bir zihniyetin elidir... Madem ki Yunan San'atı Site San'atı, Gotik San'atı ortaçağ Hristiyan cemiyetlerinin san'atıdır, Kübizm de bizim, yani asri demokrasilerin san'atı olmalıdır". İsmail Hakkı, Osmanlı canlandırmacısı Milli Mimari Rönesansı'nı çağdaş teknolojik ve sosyolojik gelişmeler karşısında miyadını doldurmuş, geçmişte kalmış bir devrin üslubu olarak nitelemiştir (Bozdoğan, 2001)

Dışsal biçimin önceliği, en bariz şekilde 1930’lu yıllarda bütünüyle dönüşmüş, Batılılaşmış ve laikleşmiş hayat tarzlarının görsel işaretleri olan “kübik ev” ve “kübik apartman” örneklerinin çoğalmasıyla görülmüştür. Bu çoğalma 1930’ların sonlarında bu hayat tarzlarına yönelik eleştirilerin başlamasına kadar sürmüştür (Bozdoğan, 2001)

1929’da Villa Savoie’nin tamamlanmasından hemen sonra, Le Corbusier’nin eser ve fikirleri dergiler aracılığıyla popülerleştirilmiştir. Kübik evlerin sade ve basit görünmelerine karşın asrın bütün ihtiyaçlarını içinde barındırdığına işaret edilmiştir. Geometrik planlar özellikler işlevselci ve rasyonalist terimlerle açıklanmış, geniş pencerelerle bol ışık ve hava girmesi, sade ve işlemsiz-oymasız yüzeylerin toz tutmayan sağlıklı mekanlar yarattığına dair bilgiler verilmiştir (Bozdoğan, 2001).



Şekil 4.2 Muhit Dergisi’nde Kullanışlı, Ucuz ve Sihatli Evler bölümünde yayımlanan yazı

(Bozdoğan, 2001)

Behçet Sabri ve Bedrettin Hamdi, 1933 tarihli *Mimarlıkta İnkılap* yazılarını, Le Corbusier’nin Villa Savoie’sının fotoğrafıyla resimlediklerinde fotoğraf altına şunlar yazılmıştır: “ Yeni Mimarlık bir süs, bir ayrılış için değil, ukalalık için değil, ihmal edileni elde etmek için, ihtiyaç için, zaruret için doğdu. Onun yaşamayacağı mevzubahis bile olamaz. Belki bu hayat başka bir mecraya girinceye kadar... O zaman ise yeni bir teknik vasıta keşfedilmiş olacaktır ki, bu da bugün ki mimarlık san’atı abidesini bir basamak daha yükseltmek içindir”

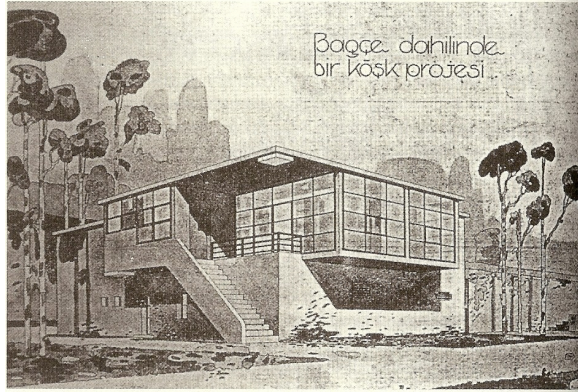
(Bozdoğan, 2001).

Le Corbusier'nin burjuva paradigması Türk mimarları üzerinde önemli bir estetik etki kaynağı olarak kalmıştır. Le Corbusier'nin kült statüsü, Arif Hikmet'in "bahçe içinde villa" tasarımı ya da Emin Necip Uzman'ın İzmir Karşıyaka'daki, Villa Savoie'nin estetiğini neredeyse kopyalanan villa tasarımı gibi projelerde görülebilir (Bozdoğan, 2001) .



Şekil 4.3 Emin Necip Uzman'ın Le Corbusier'nin etkisi altındaki tasarımı

(Bozdoğan,2001)

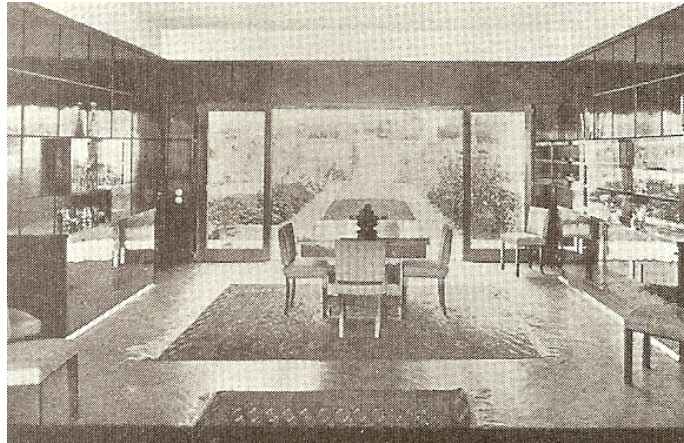
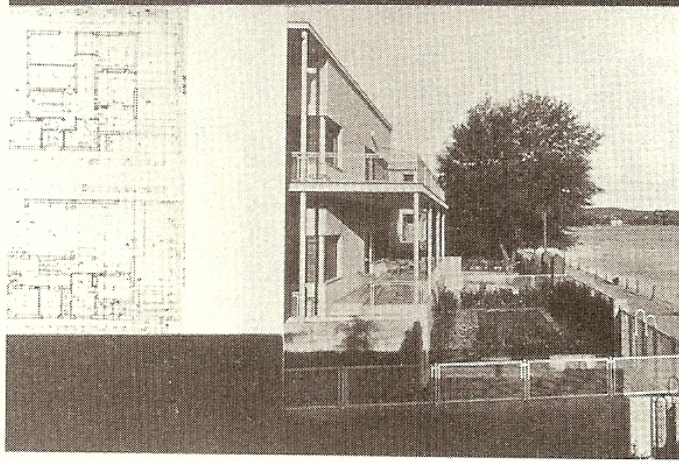


Şekil 4.4 Arif Hikmet'in Le Corbusier'nin etkisi altındaki tasarımı

(Bozdoğan,2001)

İstanbul'da 1930'lu yıllarda boğazda birçok modern villa yapılmıştır. Öncü örneklerinden biri ve yabancı bir mimara ait tek önemli mesken çalışması, Bebek'te Ernst Egli'nin yapmış olduğu Devres Villa'sı olmuştur. Boğaz manzaralı, düz bir çatısı ve metal balkon parmaklıklı

geniş bir terası bulunan bu iki katlı beyaz kübik binanın ardından modern villa inşaatında bir patlama yaşanmıştır (Bozdoğan,2001) .



şekil 4.5 Devres Villası

(Bozdoğan, 2001)

Arkitekt dergisinin 1930'lu yıllarda çıkan sayılarında belirlenmiş olan bu binaların çoğu,

1950'ler ve 1960'larda, yüksek spekülâtif apartmanlara yer açmak için yıkılmıştır (Bozdoğan, 2001) .



Şekil 4.6 Üstten aşağıya sırayla dönemde yapılmış modern villalardan bazıları: Edip Erbilen-Bebek, Münci Tangör-Bağlarbaşı, Abidin Mortaş-Erenköy

(Bozdoğan,2001)

Bu gelişmelerle eş zamanlı olarak, 1930'ların ikinci yarısında Türkiye'de bir çok Nazi sempaticisi olduğu ve Cevat Rifat yönetimindeki Milli İnkılap gibi aşırı milliyetçi yayınlarda Yahudi düşmanı yazılar ve karikatürlerin yanı sıra Alman Nasyonel Sosyalistleri'ne övgüler yayımlanmış, kübizme “çarpık sanat” olarak yapılan atıflar ve gerçekten sanat olup olmadığını sorgulayan yorumlar popüler dergilerde gittikçe sıklaşmıştır (Bozdoğan, 2001) .

1930'ların sonlarına gelindiğinde artık “kübik hacimlerin ahenkli kompozisyonu”ndan ya da düz çatılar ile yuvarlak köşelerden bahsedilme sıklığı azalmıştır. Türk mimarlar modernizmin

Üslup boyutunu geri iterek, rasyonelliği dolayısıyla Türkiye'nin milli ifade arayışıyla kaçınılmaz uyuşumu üzerinde odaklanmışlardır. Modern mimarinin doğal olarak ve tanım gereği milli bir mimari olduğunu çünkü özgül yer, program, iklim ve belli bir yerdeki belli insanların hayat tarzına en rasyonel tepkiyi vermeyi gerektirdiğini ileri sürmüşlerdir (Bozdoğan, 2001).

1930'larda Mimar ve Arkitekt dergilerinde yayımlanan projeler tarandığında projelerin tutarlı biçimde teknik dille betimlendiği görülmüştür. Planlarda boyutlar, yoğunluğa ve kullanıma göre açıklanmış, malzemelerin seçimi maliyet, hijyen ve bakım kolaylığı gibi etkenler göz önünde bulundurularak tartışılmış ve bloklar arasındaki mesafeler tıpkı Walter Gropius'un 1930'da CIAM'a açıkladığı tarzda, güneş açılarıyla açıklanmıştır. Modern formlar kesin bir dille sanayi çağının meydana getirdiği toplumsal dönüşümlere bağlanmıştır (Bozdoğan, 2001).

Dönem içerisinde Uluslararası slup kavramı eleştirilere maruz kalsa bile, mimar ve Arkitekt dergisinde yazan mimarlar tarafından modern formlar içselleştirilmiştir. Türk mimarların bu modern formlar yerine geleneksel unsurlara ve motiflere yoğunlaşılması gerektiğini savunan önerilerin her birine, modernist görüşe yönelik bir meydan okuma gözüyle bakılmış ve bu önerilere cevaplar verilmiştir (Bozdoğan, 2001).

1941 yılına kadar Arkitekt dergisi mimarlık alanındaki tek uzmanlık yayın olmuştur. 1941 yılında yapı dergisi çıkarılmaya başlanmıştır. Arkitekt dergisi Türkiye'de modernist mimarlık mesleğinin oluşumuna tanıklık eden birincil belge olmuştur. Bu dergide 1930'lu yıllar boyunca Türk mimarların yapmış olduğu işlerin ve yazdıkları yazıların yanı sıra yabancı mimarların ve yabancı ülkelerdeki mimarlık alanında ki gelişmelerden de "Başka Memleketlerde Mimari" bölümünde bahsedilmiş ve modern binalar yayınlanmıştır. Başta Le Corbusier, Bruno Taut ve Adolf Behne'nin yazdıkları olmak üzere önemli teorik metinlerin çevirileri de bulunmuştur (Bozdoğan, 2001) .

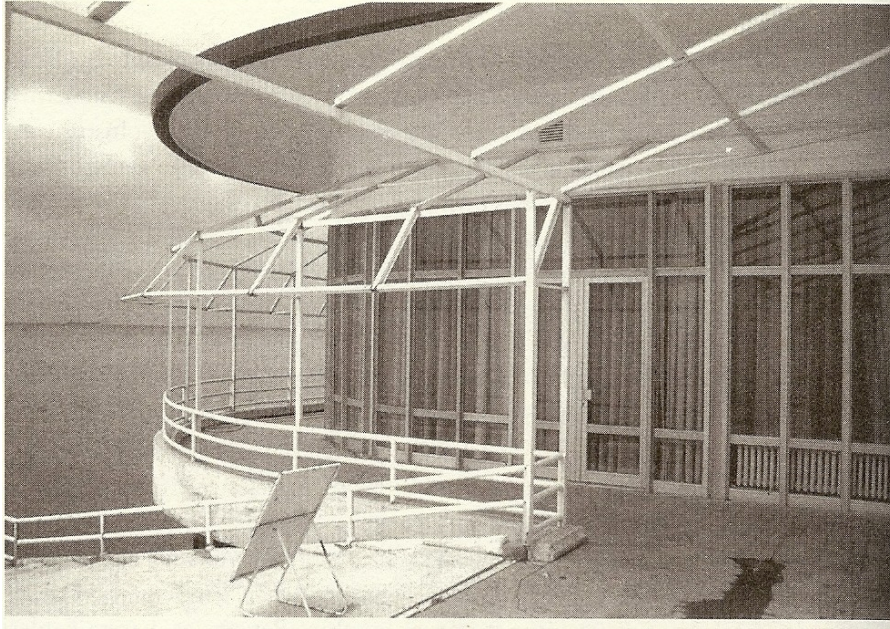
Türkiye'de yeni yeni gelişmekte olan mimarlık için, 20.yy'ın mimarı olmak, milletlerarası mimarlar topluluğunun bir parçası olmak ve bundan milli bir gurur duymak anlamına gelmiştir. Erken cumhuriyetin ie dönük milliyetçi politikaları, Avrupa'yla doğrudan teması büyük bir ölçüde önlediğinden, Türk mimari kültürü, modernizmin Batı'daki birçok önemli gelişmesinden uzak kalmıştır. Uluslararası sergi ve konferanslara kısa süreli katılımlar bile devletten seyahat izni almayı ve zaman alıcı bürokratik işlemleri gerektiriyordu. Türkiye'de kendilerine modernist adı veren elit bir topluluk oluşturan genç Türk mimarların hiçbiri

gerçekten Bauhaus'ta eğitim almamış bu mimarlardan hiç biri iki savaş arasındaki dönemde CIAM'a üye olmamışlardır. Almanya, Avusturya ve İsviçre'de, çoğunlukla Technische Hochschule sistemiyle eğitim görmüş olan Seyfi Arkan, Emin Onat ve Arif Hikmet Holtay gibi isimler, Bauhaus çevreleri dışında kalan daha muhafazakâr mimarlarla ilişki kurmuşlardır. Diğerleri de önemli modern binalar hakkındaki dolaysız deneyimlerini, çoğunlukla Avrupa'daki kısa seyahatleri ve araştırma gezileri sırasında edinmişlerdir. Sedat Hakkı Eldem'in 1929-1930 yıllarında Paris ve Berlin'e yaptığı seyahatler ve Berlin'de Hans Poelzig'le tanışması, Abdullah Ziya'nın 1932-1933 yıllarında İtalya'da bulunması ve Faşist rejim döneminde İtalyan rasyonalist mimarisiyle karşılaşması, bu kısa karşılaşmaların en bilinen örneklerinden olmuşlardır (Bozdoğan, 2001) .

Dönemde tasarlanmış ve inşa edilmiş Florya köşkü, Türk Kuşu, Soci t  Anonyme Turquie d'Installation Electrique Binası, Elektrik Evi Binası ve İzmir fuarlarında inşa edilmiş Pavyonlar bu modernleşme ve etkilenme sürecine verilebilecek örneklerden bazılarıdır.

FLORYA KÖŞKÜ

Atatürk'ün Florya' da ki yazlık köşkü (1934-1936), birçok yorumcuya göre "ilk gerçek Türk modernisti" olan Seyfi Arkan'ın (1904-1966) eseridir. Arkan, Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olduktan sonra, Berlin Technische Hochschule'de (Berlin Yüksek Teknik Okulu) dört yıl geçirmiş ve modernist bir mimar olarak ün kazandıktan sonra Florya projesi için bizzat Atatürk tarafından seçilmiştir. Bu bina dönem modern mimarisinin özelliklerini taşıyan, betonarmenin potansiyellerini araştıran dikkate değer bir örnektir. Binanın, denizin üzerine çıkma yapan ve karaya bir yürüyüş yolu ile bağlanan yataylamasına ince uzun bir kompozisyonu vardır. Ana mekânın tamamen camdan dairesel çıkması ve düz çatının ince, konsollu uzantısı, dönemin modernist estetiğinin karakteristik unsurları olmuştur. Bir gemi güvertesini andıran uzun açık koridor, bir sıra dairesel pencere ve güvertedeki beyaz metal parmaklık, bu binaya transatlantik imajı veren özelliklerdir. (Bozdoğan, 2001)



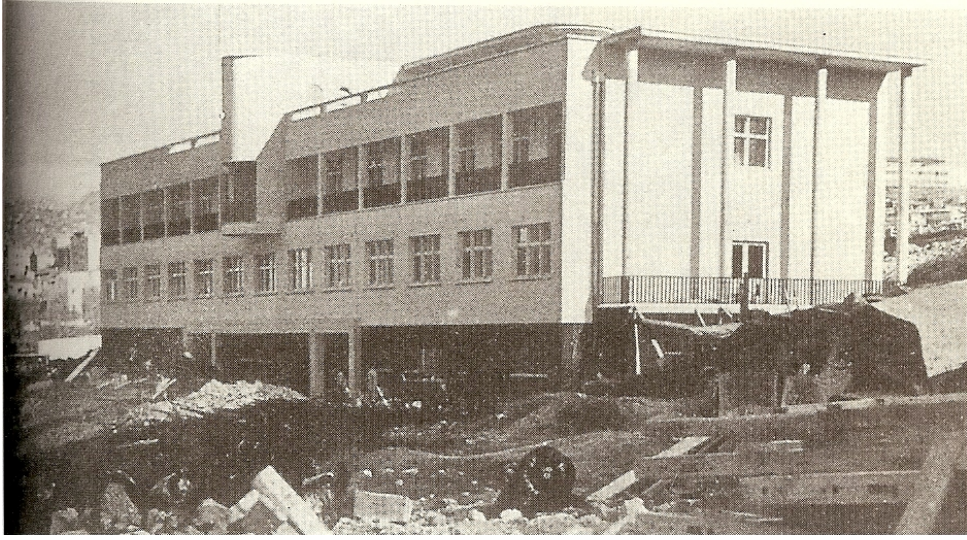
Şekil 4.7 Florya Köşkü, Seyfi Arkan

(Bozdoğan, 2001)

TÜRK KUŞU

Uçmak kavramı “modernist harekette derin içerimleri olan düşsel bir dönüm noktası” olmuştur. Le Corbusier’in uçma ve uçak tutkusu, bizzat cumhuriyetin kurucusunun sivil havacılıkla şahsen ilgilendiği Türkiye’de olumlu karşılanmıştır. Sivil Havacılık Okulu Türk Kuşu’nun merkezi Ankara’da, 1936 yılında Ernst Egli tarafından tasarlanan modern bir binadır. Binanın fotoğrafları birçok kartpostalda, La Turquie Kemaliste’de ve bir çok resmi yayında çok kez yayımlanmıştır. Düz bir çatısı ve ön cephede yarım bir daire şeklinde çıkma

yapan, çatı terası ile çatı düzeyinde dairesel pencereleri olan betonarme bina, havacılık temasını modernist bir estetikle birleştirmiş ve her ikisinin de ilerlemeci iddiasını yansıtmıştır. (Bozdoğan, 2001)

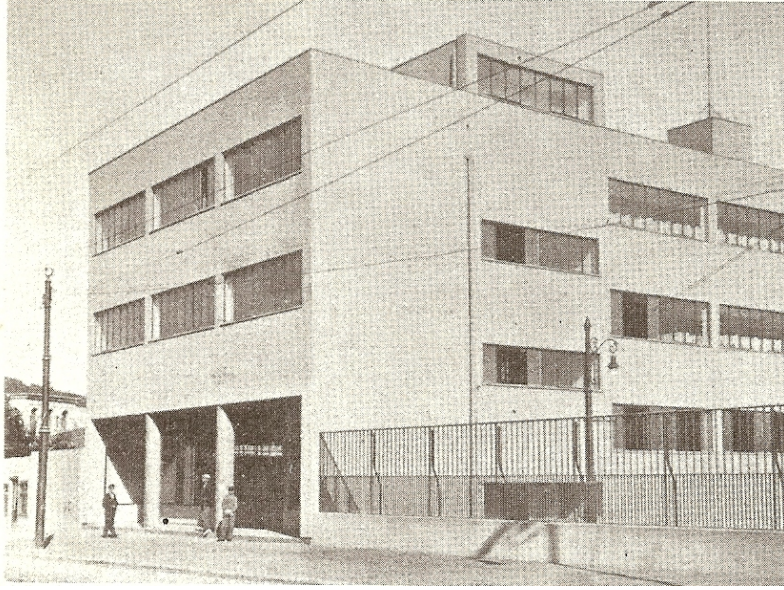


Şekil 4.8 Türk Kuşu, Ernst Egli

(Bozdoğan, 2001)

Société Anonyme Turquie d'Installation Electrique Binası

SATIE firmasının Fındıklı'da ki binası Sedad Hakkı Eldem tarafından tasarlanmıştır. Eldem'in özellikle düz çatısı, Pilotis'i ve serbest planıyla Le Corbusier'nin ilkelerini yansıtan modern binası, onun Türk tarzı eserinin birkaç istisnasından biridir. Bu binada elektrik şirketinin yansıtmak istediği güçlü modernist imajı öne çıkarmıştır. (Bozdoğan, 2001)



Şekil 4.9 Soci t  Anonyme Turquie d'Installation Electrique Binası, Sedad Hakkı Eldem

(Bozdoğan,2001)

ELEKTRİK EVİ BİNASI

Rebii Gordon tarafından tasarlanan bu bina Kadıköy'de üçgen bir arsa üzerine oturtulmuş, iki katlı modern bir binadır. Elektrikli ve gazlı ev aletleri satılan bu mağazanın giriŐinin hemen  zerine ‘‘Elektrik Evi’’ levhası asılmıŐtır. Elektrik Evi, düz çatısı, köşeleri dönen yatay pencere bandı, betonarme inşaatı ve giriş katındaki mantar sütunlarıyla, hem içerik hem de biçim açısından küçük bir modernlik vitrini kimliğindedir. (Bozdoğan, 2001)



Şekil 4.10 Elektrik Evi, Rebii Gordon

(Bozdoğan, 2001)

Türkiye’de mimarideki gelişimi Uluslararası İzmir Fuarlarında yapılan fuar pavyonlarında görmek mümkündür. Dünyada etkili olan ve ülkemizde izleri görülen mimari stillerden Art-Deco, Bauhaus, Uluslar arası Akım ve İkinci Ulusal Mimarlık Akımı özelliklerinin mimari oluşuma etkileri Arkitekt dergilerinden günümüze yansımaktadır. (Kaprol, 2002)



Şekil 4.11 Yapı Kredi Pavyonu

(Arkitekt, 1951)

Cumhuriyetin ilanında Türkiye iki yüzyılı aşan bir batılaşma gelişimine sahip olmuştur. Cumhuriyet bu gelişimi hızlandırmıştır. Bu dönemde gelişen I. Ulusal Mimarlık akımının kurucularının (Mimar Vedat Tek, Mimar Kemalettin) Avrupa’da eğitim görmesi o dönemde etkin olan Revival (Canlandırmacılık) düşüncesinin Neo-klasik olarak yapı cephelerine yansımalarını getirmiştir (1900-1930). Cumhuriyetle birlikte gelen Avrupa’ya daha bilinçli bakma düşünceleri, Avrupa’da yaygın olan Bauhauscu fonksiyonel ve rasyonel fikirlerinin, mimarimize girmesine yol açmıştır (Alsaç, 1976).

4.2.1 İç Mimariye ve Mobilya Tasarımına Etkileri

Mimar'ın 1931'de çıkan ilk sayısında Abdullah Ziya, "Binanın İçinde Mimar" adlı önemli yazısında mimarın yeni mesleki tanımını şöyle yapmıştır: " Bugün artık bütün cihan teslim etmiştir ki mimar, evimizi yağmura, güneşe karşı bizi muhafaza için yapıp giden bir amele değil, bize içtimai hayatımızda yol gösteren bir müttfikirdir... O şimdi sizi bütün geçirdiğiniz hayatla alakadar olan ve sizi rahat, temiz, sıhhi bir şekilde yaşatmak için çalışan bir müttfikirdir. Evimizin dışıyla nasıl meşgul olmuşsa evimizin içiyle de aynen ve belki daha ziyade meşgul olur" (Bozdoğan, 2001).

Erken Cumhuriyet dönemi ve sonrasında, Türkiye'deki siyasi ve toplumsal" örgütlenme ve yönlendirme modeli doğrultusunda projelendirilen "T.C. bireyi/yurttaşı"nın, Bauhaus anlayışına dayalı "mimari-iç dekorasyon-sanat kabuğu içinde nasıl görülmek istendiğine ilişkin temel dayanak "demokrasi" kavramı olmuştur. (Yaman, 2008)

Yeni toplumun yeni bir mimari, kent ve eve gereksinimi olacağı tartışılmış, "Asri Ev Nedir?" sorusuna yanıtlar aranmıştır. Cumhuriyetin modernizm projesini hissettirmek ve anlaşılır kılmak üzere kaleme alınan yazılar, kadınlara yönelik süreli dergilerin "Ev ve Eşya" köşelerinde de yer almış, Cumhuriyet'in ev ve dekorasyon anlayışının nasıl olması gerektiği, halka aşılınmaya çalışılmıştır. Dönemin mimari ve iç mimariye ilişkin kitaplarında ve mimarlık dergilerindeki akademik yaklaşımların yanı sıra, halka hitap eden bu tür dergilerin mimari ve dekorasyon köşelerinde de yeni mekanlarda, bu yeni mobilyalı ortamlarda yeni bir yaşam önerilmiştir. Örneğin, geleneksel Türk evi planından bütünüyle farklı, kalabalık olmayan çekirdek aileler için maliyeti ucuz, tek katlı küçük evler ve kullanışlı planları sık sık yayınlanmış; tanıtılmış, ev projeleri, apartmanlardan daha uygun bulunmuştur. Bir yandan Amerikan demokrasisi eleştirilirken öte yandan Bauhaus anlayışının Amerika'daki yansımaları önemsenmiştir. Westinghouse tarafından Ohio'nun Mansfield kentinde düzenlenen "Yarının Evi" konulu bir sergideki, yarının modern, konforlu örnek evi, ayrıntılı bir biçimde anlatılıp tanıtılmış, bu ütopya evin geleceğin modern Türk'ü için de farklı bir yaşantıya yol açacağı üzerinde durulmuştur (Yaman, 2008).

Yeni planın oluşturduğu evin nasıl döşenmesi gerektiğinden söz eden yazılarda sıklıkla, modern yaşantının mobilya seçiminden de söz edilmektedir. Yazarlara göre ülkede ev döşeme anlayışı henüz yeterince anlaşılammış, seçilen eşyanın, zihniyetin bir yansıması olacağı kavranamamıştır. "Ev ve Eşya" köşeleri, küçük evlerin döşenmesinde mutfaktan yatak odasına, abajur seçimlerine kadar uzanan çeşitli alanlarda modern olanı fotoğraflarla görselleştirmiştir. Bauhaus tasarımı referanslı mobilyalar ve döşeme düzeni, plastik sanatlarda

da özellikle resimlerdeki görsel zeminini oluşturmuştur (Yaman,2008).

Yeni gelişmekte olan mimarlık mesleği iç mekan tasarımına büyük önem vermiştir. Evlerin iç mekanlarının tasarlanması yolu ile halkın mevcut alışkanlıkları, hayat tarzları ve dünya görüşleri Kemalizm'in ilkeleri doğrultusunda dönüştürülebilmıştır ki bu da milli mimarların statü ve meşruiyetlerini büyük ölçüde arttırmıştır. Türk mimarlar büyük proje ve kamu ihalelerinin Avrupalı ve yabancı mimarlara verilmesine tepki gösterirken, iç mekan tasarımını asıl alanları olarak sahiplenmişlerdir. İki savaş arasında Avrupa mimarlık kültürüne egemen olmuş mesken meselesi hakkında ki modernist söylemler üzerinde yorumlar yapmışlar, yazılarında yeterli ve iyi tasarlanmış mesken tedarikini, modern sanayi toplumlarının temel sorunu olarak sunmuşlar ve en önemlisi Avrupa'daki örnekleri izleyerek tasarımlarının ve üretimin rasyonelleştirilmesi gerektiğini savunmuşlardır (Bozdoğan, 2001).

Cumhuriyet dönemindeki inşaat sanayinin zayıflığı, özerk bir burjuvazi ile güçlü bir özel sektörün olmayışı ve devletin tek tek vatandaşların barınması ve refahından çok kamu binalarına ve milliyetçi politikalara önem vermesi mimarların ideallerinin hüsrana uğramasına sebep olan etkenler olmuşlardır. İhsan Bilgin'in haklı olarak gözlemlediği gibi, 1950'lere kadar, Türkiye'de evler ya sınırlı, tekil mimar-müşteri ilişkilerinin ya da özgül bir grubun, mesela devlet memurlarının barınma ihtiyaçlarını karşılamak için yapılan özel devlet ya da hayırsever teşebbüslerinin sonucu olarak inşa edilmiştir. Her iki durumda da, mesken modern bir toplumun piyasa mekanizmaları içinde üretilmiş olan anonim bir meta olmamıştır. Bu anlamda, evlerin "modern" bir görünümü olsa ve "modern" hayat tarzlarını çağrışırsa bile, toplumsal ve tarihsel bir modernliği temsil etmemişlerdir (Bozdoğan, 2001).

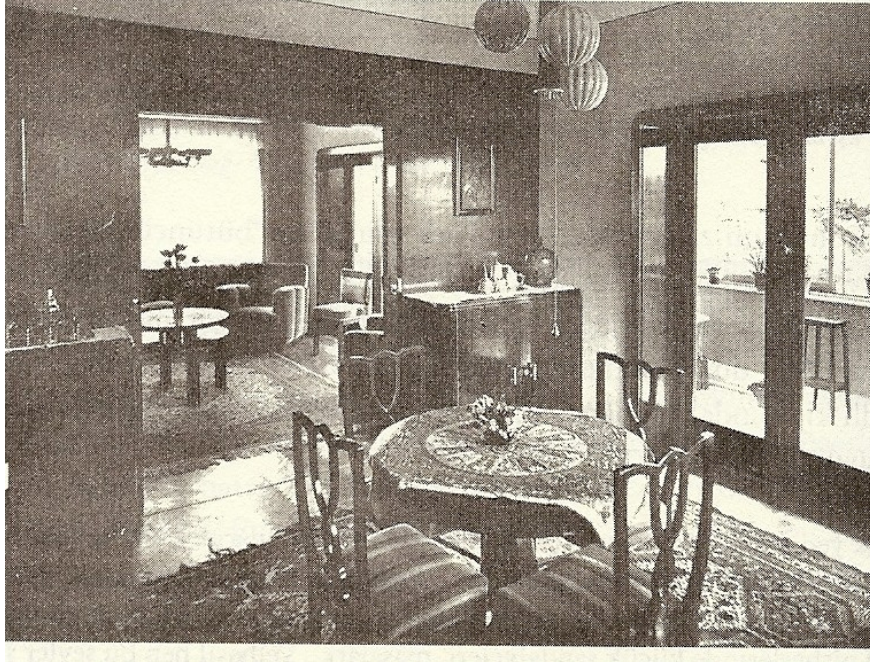
1930' lu yıllarda yeni, modern ve Batılı bir ev içi kültürü oluşturmak bir takıntı haline gelmiştir. Modern kent hayatının daha geniş bağlamı içinde "ev" fikrinin kendisi bile, kusursuz bir cumhuriyet kavramı olarak sunulmuştur. Yaygın olan düşünce tarzı Osmanlı döneminde izlenen yayılcı ve işgalci politika, insanları sürekli ve istikrarlı yerleşik hayatlardan yoksun bırakmışlardır. Ama 1938 yılında yayımlanan bir dergide gururla artık bu toprakları sonsuza kadar Türk toprağı olarak kalacağı vurgulanmış ve yapıların inşasında kullanılan malzemelerin değiştiği ve evlerin içinin modern ve Avrupa' da olduğu yeni malzemelerle donatılacağı söylenmiştir. (Bozdoğan, 2001)

Modern mimarının tanıtımında aile ve kadın dergilerinin rolü çok büyük olmuştur. Modern ev mekanı hane verimliliği ve hijyen, modern hayat tarzları ve modern ev tasarımı hakkında resimli yazılar 1931'de çıkmaya başlayan mimarların mesleki dergisi Mimar'dan da önce ilk kez bu dergilerde yayımlanmıştır. Mimari ve iç mekan tasarımı bu dergiler sayesinde

“medeni” hayat tarzlarının öğretmenleri kimliğine bürünmüşlerdir. Aralarında Muhit, Yedigün, Yenigün, Modern Türkiye Mecmuası ve İnkılap’ın da bulunduğu bu resimli aile mecmualarında dönem modern evleri hakkında özel bir bölüme yer verilmiştir. Bu bölümlerde plan ve cepheleriyle birlikte örnek tasarımların çizimleri ve tasvirleri, gerçek binaların fotoğrafları ve modern bir evi dekore edip döşeme ve “modaya uygun” yaşamaya dair talimatlar bulunmuştur (Bozdoğan, 2001).

Bu yayınlarda iç mekanlar hakkında ki yazılarda kullanılan *kübik eşya* terimi, modern taşınabilir mobilyaların istenen niteliklerine karşılık gelmiştir: kullanışlılık, hafiflik, koruma kolaylığı, süssüz basit geometrik tasarımlar, vs. Bunlar, eski evlerdeki eşyaların hantallığı ve yüzeyselliği ile karşılaştırılmıştır. Özellikle 1930’ların başlarında, mimarlık mesleğinin benimsediği “medenileştirme misyonu” nun zirvesinde, bazı Türk mimarlar *bütüncül tasarım*, yani *gesamkunstwerk* fikrini savunmuşlardır. Sandalyelerden duvardaki resimlere ya da vazodaki çiçeklere kadar her eşya ve mobilyanın tutarlı bir modernist bakış açısı içinde tasarlanıp düzenlenmesini istemişlerdir (Bozdoğan, 2001).

Abdullah Ziya’nın Mimar dergisinde 1931 yılında yayımlanan başyazısı evin iç mekanının tasarımı üzerinde odaklanmıştır. En azından evin dış cephesinin tasarımı kadar önemli bir görev olduğu vurgulanmıştır. Abdullah Ziya’nın yazısına eşlik eden perspektif çizimlerinde tamamen Batılılaşmış iç mekanlar, geometrik mobilya tasarımları, Bauhaus’tan esinlenmiş ışıklandırma düzenekleri ve kaygan, parlak yüzeyler resmedilmiştir. Aslında bu imaja uygun cumhuriyet iç mekanı çok az olmuştur. Çoğu örnekte, 1930’ların en yeni “kübik” evlerinin iç mekanları oldukça eklektik ve süslü eşyalarla döşenmiştir. 1930’lara ait iç mekan fotoğrafları, birçok ev sahibinin, yeni kübik evlerine taşındıklarında bile bu süslü mobilyalardan vazgeçemediğini göstermektedirler. (Bozdoğan, 2001)



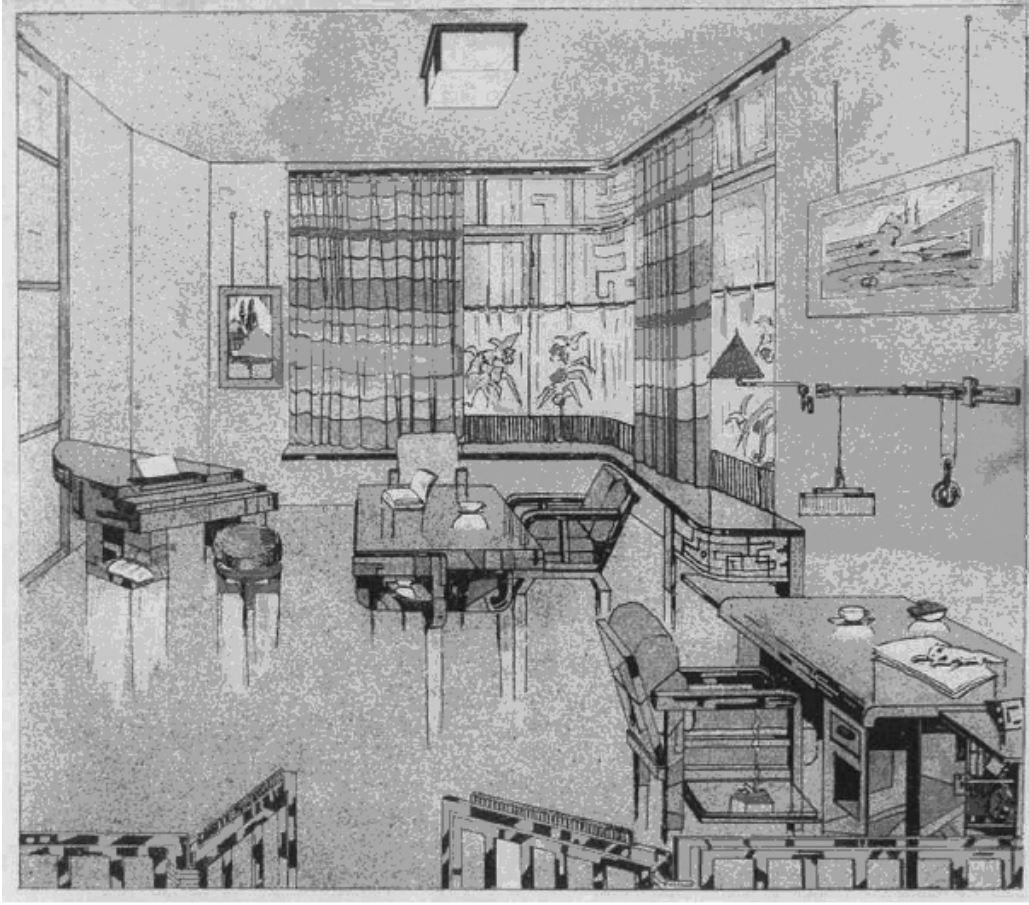
Şekil 4.12 İstanbul Moda’da Zeki Sayar tarafından tasarlanan modern villanın iç mekanı

(Bozdoğan, 2001)

1930’lardan itibaren belirginleşen “modern mobilya”nın çizgisi yine Batı etkisinde oluşmuştur. Ancak bu etki Avrupa’da olduğu gibi iki farklı yönde gelişmiştir. Birincisi modern mimarlıkla eş zamanlı gelişim gösteren bir çizgidir. Ve modernizmin öğreticisi ve uygulayıcısı olan Almanya’daki Bauhaus okulunun etkisi büyüktür. Bu okulun yeni, kuralcı tasarımları, Türkiye’deki değişim ideolojisiyle gösterdiği paralellik açısından önem kazanmıştır. Özellikle; mimarların yapıları için önerdikleri mobilyalar arasında, işlev öncelikli yalın mobilyalar özel bir yer tutmaktadır. Ancak bu yeni tutum, eski alışkanlıklardan tamamen kopuk anlayışıyla ideolojik açıdan kabul görmekle birlikte, halk tarafından “soğuk” olarak tanımlanmış ve mekanlara tam olarak yansıyamamıştır. (Uzunarslan, 2002)

Modern tarzda döşenmiş bir salonda yer alan mobilyaların biçimsel özellikleri Karaosmanoğlu tarafından itici bulunarak, ilginç bir yorumla okuyucuya sunulmuştur. “Birer dişi sandalyesini andıran koltuklar, birer ameliyat masasına benzeyen sedirler, bir otomobil içi gibi kanepeler, sekiz köşeli masalar, eski zahire ambarlarından hiç farkı olmayan büfeler, dresuarlar ve nihayet bütün bunların üzerine serpilmiş duran birtakım acayip, korkunç ve ihtilaçlı biblolar; çıplak duvar, çıplak yer...hepsinin üzerinde soğuk bir klinik parıltısı...”. Yine dönemin ideal mekan ve mobilya arayışları içinde Mimar Aptullah Ziya tarafından iş ve çalışma odası olarak tasarlanan odada, modernizmin kurallarının uygulanmaya çalışılmış

olduğu görülmektedir (Uzunarslan, 2002).



Şekil 4.13 Aptullah Ziya, iş ve çalışma odası perspektif 1930.

(Mimar, 1931, 1:19)

Modernizmin etkisinin en yoğun hissedildiği mekanlar aşağıdaki resimde görüldüğü gibi Bauhaus' ta yetişen tasarımcılardan biri olan Marcel Breuer'in tasarımlarına benzer; devamlılık gösteren metal strktrde mobilyaların kullanıldığı mekanlar olmuştur. (Uzunarslan, 2002)



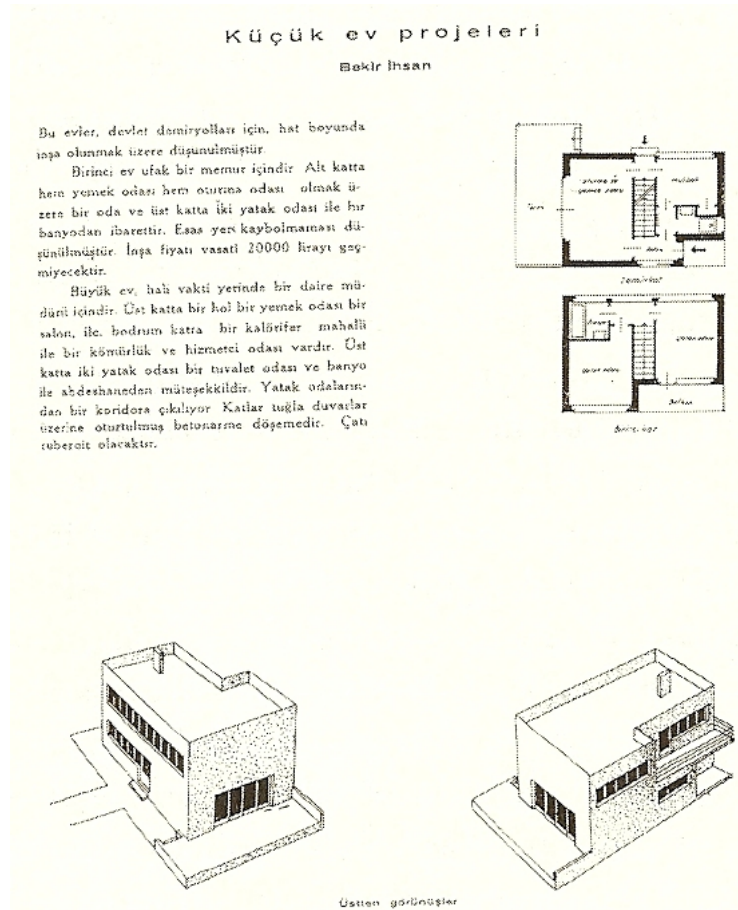
Şekil 4.14 Mimar Seyfi Arkan, Üçler Apt. İhsan Galip evi mobilyaları.

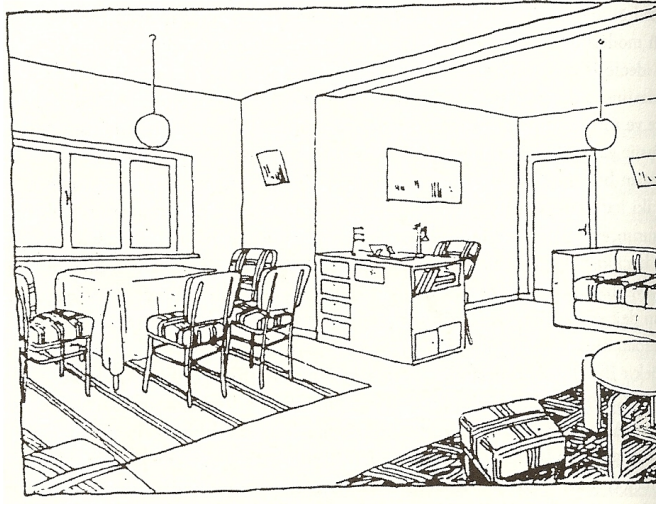
(Arkitekt, 1935, 5:136)

Türk mimarlar genelde Alman ve Avusturyalı mimarlara giden büyük kamu ihalelerine ulaşamayınca, dikkatlerini neredeyse tümüyle, kendi deyimleriyle, *mesken mimarisi* üzerinde yoğunlaştırmışlardır. Seyfettin Arkan, Zeki Sayar, Abidin Mortaş, Aptullah Ziya ve Bekir İhsan'ın da aralarında bulunduğu modernist mimarlar kariyerlerini büyük ölçüde 1930'larda yaptıkları mesken çalışmalarıyla oluşturmuşlardır. Projelendirdikleri yapıların iç mekan düzenlemelerini detaylı olarak ele alan mimarlar, konut planları ve yerleşim düzenleri ile ilgili görüşlerini de çeşitli makalelerle ortaya koymuşlardır. Aptullah Ziya'nın "Binanın İçinde Mimar", Behçet Ünsal'ın "Kübik Yapı ve Konfor", İsmail Hakkı Oygur'ın "Yeni Tezyin-i Sanat" gibi pek çok makalede mekan çözümleri üzerine önerilere yer verilmiş; ayrıca mekanların mimarlar ve dekoratörler yardımıyla düzenlenmesinin önemi vurgulanmıştır. Behçet Ünsal "Kübik Yapı ve Konfor" adlı bir radyo programında, ev tasarımını "modern mimari" nin en mükemmelleşmiş hali olarak –demokratik toplumlarda modern hayatın talep ve özlemlerinin cisimleşmesi olarak- sunmuş ve şöyle demiştir: "devrimizin modern mimarlığı san'at tarihine mesken mimarlığı diye geçecektir... Bu mimari tamamiyle demokrattır. Halk ile uğraşmak, modern mimarının gayesi konforlu, ucuz, rahat, sakin bir

muhit içinde güzel duygularımızı uyandıracak, geliştirecek çareleri temin ve bizi tatmin edecek olan bir mesken mimarisi bulmak olmuştur” (Uzunarslan, 2002 ve Bozdoğan, 2001).

Bekir İhsan’ın önerilerindeki kübik kutular ve asimetrik kompozisyonlardan oluşan dış cephe estetiği ile, yaklaşık on yıl önce Walter Gropius öncülüğünde Weimar Almanyası’nda yapılan Bauhaus deneyleri – özellikle de 1923’te sergilenen standart yapı blokları – arasında bazı yakınlıklar söz konusu olmuştur. Öte yandan oturma ve yemek odaları eskizi, Almanya’daki muhafazakar bir modern mimar olan ve orta sınıfın Alman ulusunun omurgasını oluşturduğunu savunmuş Heinrich Tessenow’un iç mekan eskizlerini benzemişlerdir. Tessenow’un iç mekanları gibi, Bekir İhsan’ın eskizi de çıplak duvarlar, hafif modern eşyalar ve bunlar dışında çok az şeyden oluşan katı bir sadelik sergilemiştir. (Bozdoğan, 2001)





Şekil 4.15 Bekir İhsan'ın Devlet Demiryolları çalışanları için tasarladığı “Küçük Ev Projeleri”

(Bozdoğan, 2001)

Bu dönem mimarisini tanımlamak için kullanılan *kübik* kavramı yine dönemin mobilyaları için de kullanılmıştır. Ancak bu dönemde *kübik mobilya* olarak adlandırılan mobilyaların pek çoğu, modernizm'in katı kurallarından uzaklaşan çizgileriyle dikkati çekmektedir. Bu tasarımların, *modernizm* kurallarının uygulandığı yapılarla kesiştiği en önemli nokta kitlesel ve yalın oluşlarıdır. Bu açıdan bakıldığında “kübik mobilya”nın modernizm'den çok “Art Deco” etkisinde geliştiği görülmektedir. Bauhaus'un yalınlığını Art Nouveau'nun akıcı çizgileri ile birleştiren bu dekoratif tarz adını, 1925'te Paris'te düzenlenen, Dekoratif Sanatlar ve Modern Endüstri Sergisi'nden alan Art Deco; özellikle 1930'lardan itibaren, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de kabul görmüş ve kübik mobilya olarak yeni mimarinin modern mekanlarda kullanımı yaygınlaşmıştır. (Boyla, 1997)

Savaş koşullarının getirdiği kısıtlamalar sonucu konut mimarlığının o dönemde sade ve ekonomik olması, her türlü çağdaş konfora cevap verebilmesi ön planda tutulmuştur. Mimaride yalnız konutta değil diğer binalarda da sadelik, ekonomiklik ve rasyonellik ön plana çıkmıştır. Mimari bir sanat olarak görülmüş, Bauhaus etkisi altında resim ve heykel mimarlığın bir parçası olarak benimsenmiştir (Alsaç, 1976).

Eski içine dönük konut 1930'ların başında dışa açık geniş cam yüzeyli, planlama ve iç donatımında Batıya yönelik ithal malzeme ve yapı sistemleriyle gerçekleşmiş bir konut anlayışına dönüşmüştür. Devrimler Batı biçiminde yaşama özentisi getirmiştir. Nikel profilli lake masa, dolap, büfe ve maroken koltuklar gibi Bauhaus endüstriyel tasarımları Türk konutunun iç mekanında yer almaya başlamıştır.

İlk zamanlarda konutlarda, çoğu ithal olan piriç karyolarının haricinde metal mobilya kullanımından söz etmek mümkün değildir. Ancak, 1935'lerde modern anlayışla birlikte mekanlara giren, taşıyıcısı metal boru büküm mobilyalar önemli bir yer tutmakta; çoğunlukla nikelaj tekniğinin uygulandığı bu mobilyaların kumaş veya deri yüzeylerle kombine edilerek kullanıldığı görülmektedir. Bunların haricinde, bu yıllarda mobilyada cam kullanımının da arttığı izlenmektedir. Bu malzemelerin Bauhaus atölyelerinde tasarlanan mobilyalarda kullanılan malzemelerle benzerlik gösterdiği söylenebilir. (Uzunarslan, 2002)

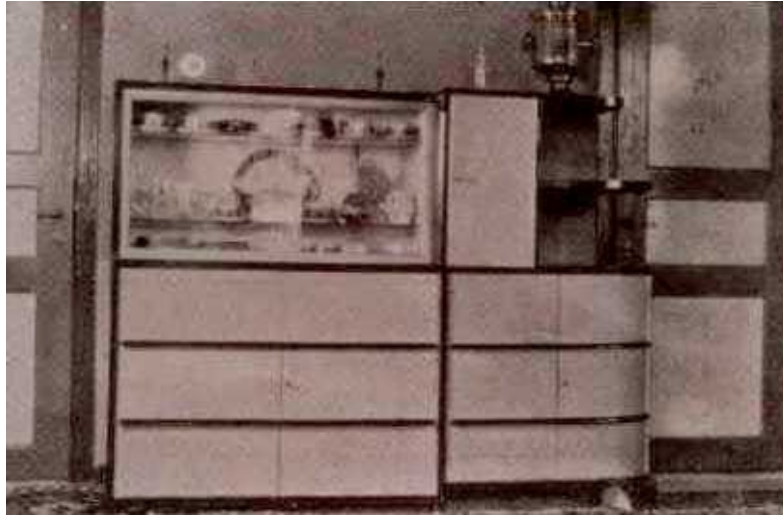
1930'larla birlikte, modern mimarlık ideolojisinin yansımaya başladığı yapıların iç mekanlarında da mimarların imzaları görülmeye başlanmış, "mimar" kimliği, yoğun bir biçimde sorgulanarak çağdaş bir yaklaşımla tanımlanmaya çalışılmıştır. "Mimar" dergisinde yer alan makalesinde Aptullah Ziya : "...Bugün artık cihan teslim etmiştir ki mimar evimizi,; yoğun, güneşe karşı bizi muhafaza için yapıp giden bir amele değil, bize içtimai hayatımızda yol gösteren bir mütefekkindir. Evimizin dışıyla nasıl meşgul olmuşsa evimizin içiyle de aynen ve belki daha ziyade meşgul olur. Artık koltukçudan alınan hazır eşya ve möble ile evimizin içini dolduramayız...." diyerek, yapının tümüyle mimar tarafından çözümlenmesi gerektiğini, hatta mobilya seçimine de mimarların karar vermesinin daha doğru olduğunu savunmuştur. Batı'daki mimarların, özellikle Bauhaus felsefesinin o yıllardaki temelini oluşturan bu yaklaşım Türkiye'de de benimsenmiştir. (Ziya, 1931)

Bu düşünce doğrultusunda öncelikle kendi yapılarının iç mekanlarını tasarlayan mimarlar, aynı yaklaşımla mobilya da tasarlamışlardır. Aptullah Ziya'nın 1932'de Adana'da inşa ettiği, orta halli olarak tanımlanan bir aile için tasarladığı tek katlı evin mekan düzeni ve mobilya seçimi mimara aittir. Yerli ustalara, yerli malzemeyle yaptırılmış olan mobilyaların dönemin çizgilerini taşıdığı görülmektedir. (Uzunarslan, 2002)



Şekil 4.16 Adana'daki evin yemek bölümü. Mimar A.Ziya.

(Arkitekt,1933, 2:41)



Şekil 4.17 Adana'daki evin yemek bölümü. Mimar A.Ziya.

(Arkitekt, 1933, 2:44)

1935'de Mimar Seyfi Arkan tarafından projelendirilen Ankara, Hariciye Köşkü'nde yer alan mobilyalar yapının mimarı tarafından tasarlanmış ve uygulanmıştır. Yine 1936'da, Atatürk'ün kız kardeşi Makbule Atadan için inşa edilen Çankaya'daki villanın ve öncesinde Atatürk için 1934 yılında yapılan Florya'daki yazlık köşkün mobilyaları da yapıların mimarı Seyfi Arkan'ın imzasını taşımaktadır. (Uzunarslan, 2002)



Şekil 4.18 Ankara Hariciye köşkü “Yemek salonu ve oturma bölümü”

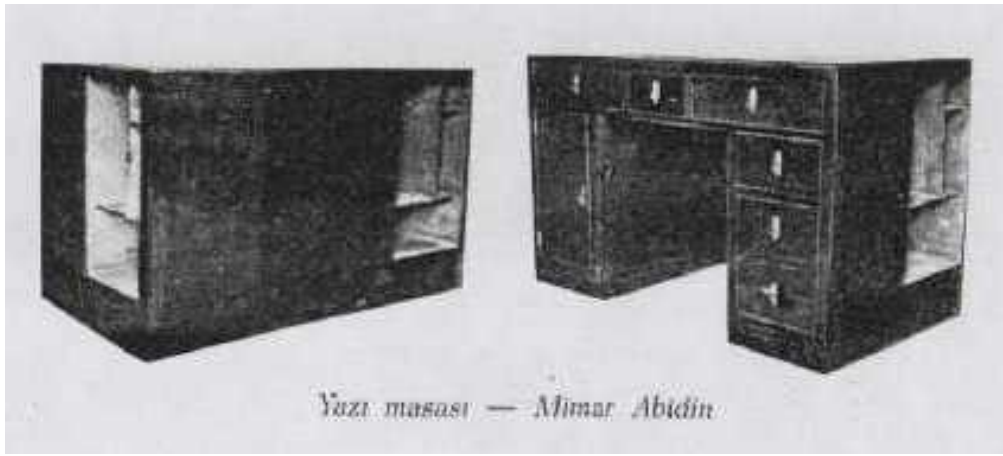
(Arkitekt,1935, 6:315)

Arkitekt sayfalarında “mobilya” seçimi ile ilgili çeşitli yorumlara da yer verilmiştir. “mobilya seçimi” ile ilgili olarak “Mimar Dergisi” sayfalarında rastladığımız; “Memlekette yapılan inşaatın ekserisinde olduğu gibi hala basmakalıp, üzerinde fikir yorulmamış, bizi tatmin edemeyen mobilyaları kullanıyoruz. İhtiyaçlarımız mütemadiyen değişip yenileştiği ve başka memleketlerde günün şekilleri ve günün konforu arandığı bir devirde biz yine işçinin ve tüccarın bize münasip gördüğü eşyalarla iktifa ediyoruz. Mobilyaya vereceğimiz paranın zevkimize ve ihtiyacımıza uygun, aynı zamanda da sade ve iktisadi olması için şekillerini mimar tespit etmelidir.” biçiminde ifade edilen düşünceler, dönemin alışkanlıklarını tanımlayan yönüyle de dikkat çekicidir (Mimar, 8). Ayrıca Arkitekt dergisinin 1950 yılında yayımlanan sayısında Zeki Sayar Türkiye’deki mobilya üretimi ve tasarımındaki yetersizliği, malzeme eksikliğine, teknik ve sanat bilgisizliğine ve ekonomik yetersiliğe bağlamış, diğer ülke mimarlarının mobilya ve iç mekan tasarımına verdiği önemi çeşitli örneklerle belirtmiştir. Bu konudaki yorumlar, dönemin mimarları Sedat Hakkı Eldem ve Abidin Mortaş’ın işlev öncelikli Buahaus tasarımlarını anımsatan yalın tasarımlarıyla desteklenmiştir.



Şekil 4.19 S.H.Eldem tasarımı koltuk

(Mimar,1931, 8:274)



Şekil 4.20 A.Mortaş tasarımı yazı masası

(Mimar, 1931, 8:273)

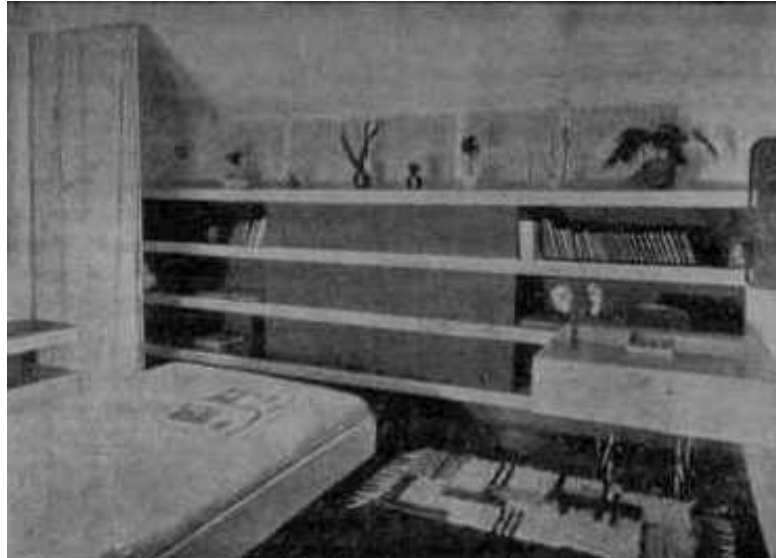
Dönemin sonlarına doğru mekan ve mobilyaya ilişkin her şeyin meslek sahiplerince çözümlenmesi gerektiği yönünde çabaların yoğunlaştığı gözlenmektedir. Bu günkü anlamda “iç mimarlık” mesleğinin temellerinin atıldığı; 1930’ların sonlarına doğru Güzel Sanatlar Akademisi Tezyinat Sanatları şubesine Fransız profesör Marie-Louis Süe’nun hoca olarak getirilmesi de bu çabaların sonucunda gerçekleşmiştir (Uzunarslan, 2002) .

Dönem içerisinde yayımlanan birçok dergide Bauhaus Okulun’ da tasarlanmış ve bu tasarlanan ürünlere benzer ürünlerle donatılmış iç mekanların resimlerine rastlamak mümkün olmuştur.



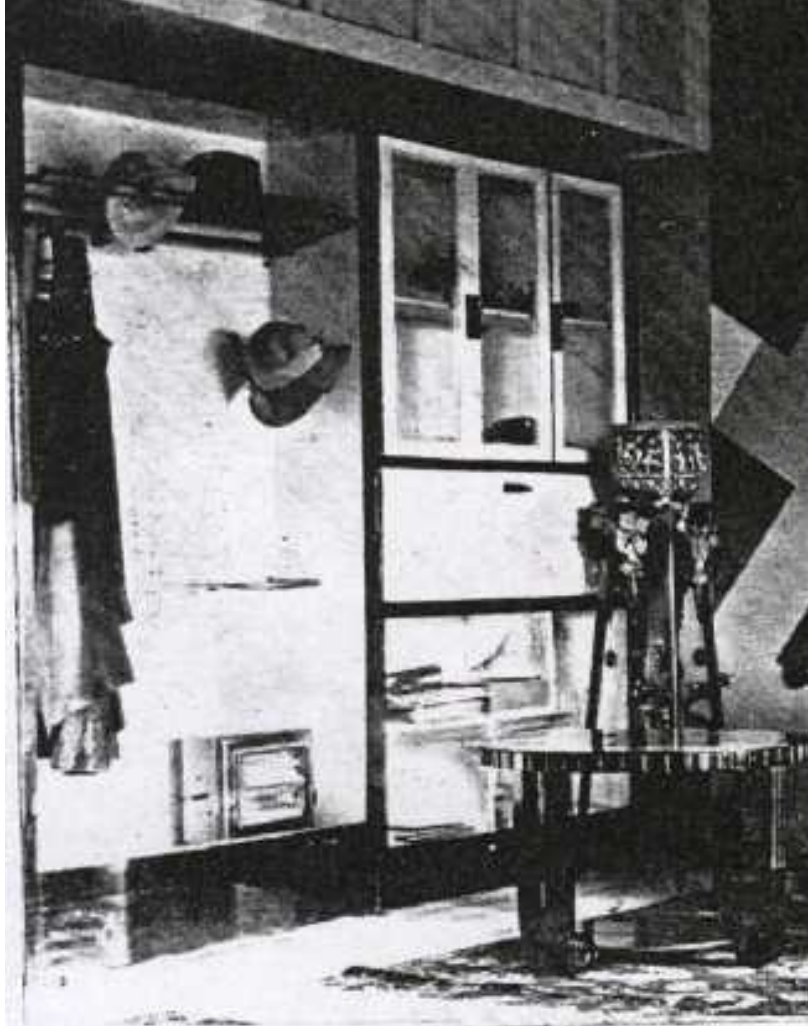
Şekil 4.21 “Madeni eşya modası aldı yürüdü” başlıklı köşe

(Uzunarslan, 2002)



Şekil 4.22 Modern bir kitaplık önerisi

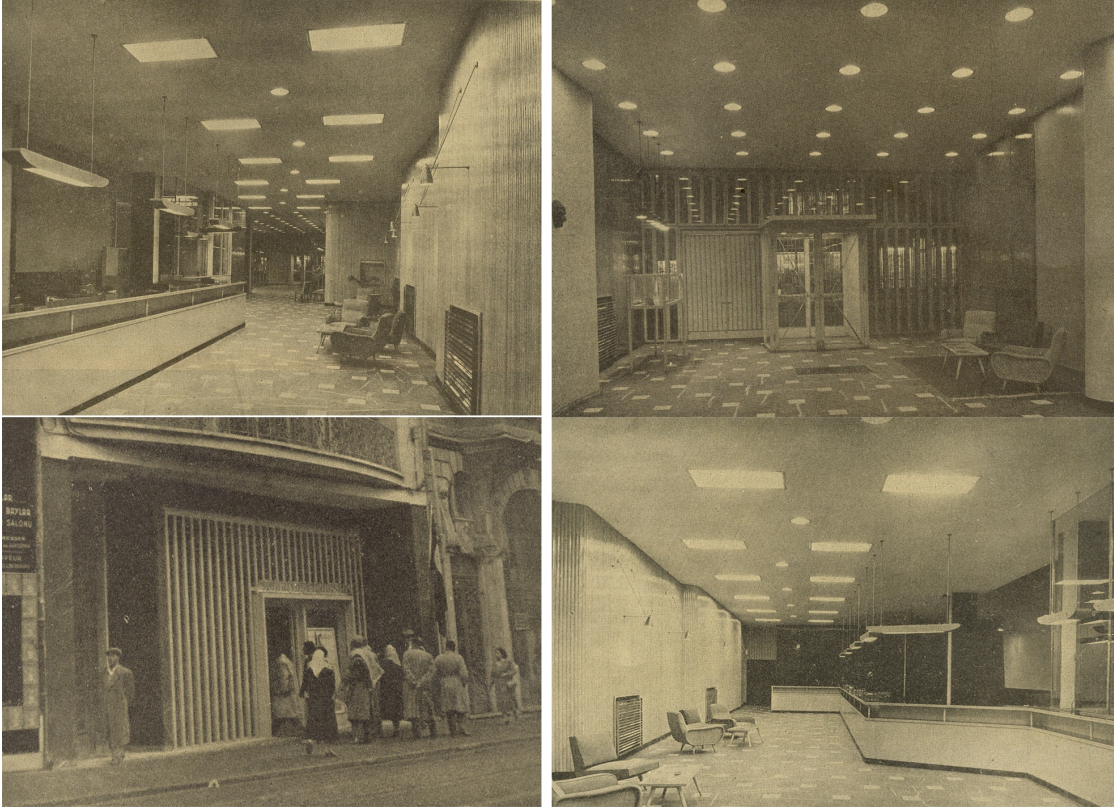
(Uzunarslan, 2002)



Şekil 4.23 Mimar Aptullah Ziya'nın portmanto tasarımı

(Arkitekt, 1931, 9:288)

Dönem içerisinde mimari ve iç mimariye yönelik yarışmalar yapılmış, iç mimarlık bir tasarım problemi olarak gösterilmiştir. İş Bankası'nın Galatasaray şubesinin projelendirilmesi için açmış olduğu yarışmada derece alan Y. Mimar Muhlis Türkmen'in projesi uygulanmış ve mekanın görselleri ve planları 1955 yılında yayımlanan Arkitekt dergisinde yer bulmuştur. Mekan tasarımının işlevsel, sade ve yenilikçi malzemeler kullanılan objelerle donatıldığı görülmüştür.



Şekil 4.24 İş Bankası Galatasaray Şubesi

(Arkitekt, 1955)

5. SONUÇ

Bauhaus Okulu 1919 yılında kurulmuş ve 14 yıl Almanya'nın Weimar, Dessau ve Berlin kentlerinde aktif olarak faaliyet göstermiş bir sanat okulu olmuştur. Bünyesinde yetiştirdiği öğrencileri, eğitim veren ustaları ve eğitim sistemiyle Bauhaus yeni, ve dönem içerisinde koşullar dahilinde cesaret isteyen açılımlara sahip bir oluşum olmuştur. Kısa sürede adını ilk önce faaliyet gösterdiği şehirlerde daha sonra Almanya'da ve sonunda bütün dünyada duyurmayı başarmış, cesur, ilerici ve yenilikçi bir model olmuştur.

Eğitim verdiği yıllarda, varlığını sürdürmesine engel olabilecek bütün zorlukları kendi bünyesinde ve imkanlarıyla aşmayı başarmış, bunu yaparken daha önce denenmemiş birçok girişimde bulunmuş ve gerek eğitim ideolojisi, gerek verdiği ürünlerle modern dünyanın ve modernizmin gelişimindeki ilklerden olmuştur. Çeşitli kesimlerin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Kimi zaman bu popülerite olumlu karşılanmış, kimi zaman bir tehlike olarak sıfatlandırılıp tepkilerle karşılaşmıştır. Olumsuz tepkilerin ardından yaşanan zorluklar ce kısıtlamalarla Bauhaus kendini sürekli başka şehirlere taşımıştır.

Aktif yılları Birinci Dünya Savaşı'na denk gelen ve dolayısıyla birçok ülkenin ekonomik, sosyal, psikolojik, politik zorluk yaşadığı dönem içerisinde, bütün bu zorluklara rağmen ihtiyaçlara cevap verebilen, işlevsel, ekonomik seri üretime yönelik sistemiyle önemli bir oluşum olmuştur.

Dönem iktidarı tarafından siyasi nedenlerle kapatılmasının ardından eğitimci, öğrenci birçok Bauhaus insanı dünyanın çeşitli yerlerine yayılmış ve okul eğitim sistemi ile edindikleri bilgileri ve deneyimlerini gittikleri yerlere taşımışlardır. Avrupa'nın birçok ülkesi, Amerika ve çok çeşitli ülkelerde faaliyet gösteren bu kişiler Bauhaus'un adını ve şöhretini artırarak yaymışlardır.

Okul, bünyesinde oluşturulan eğitim programları, bir ilk olarak uygulanan atölyelerindeki usta çırak ilişkileri, kurumsal yapısı ile hep farklı olmuş ve kendisinden sonra dünyada kurulan birçok sanat okuluna "yön veren" bir ekol olmuştur. Tekstilden tiyatroya, mobilya tasarımından resime ve heykele kadar birçok sanat alanında eğitim ve ürün veren atölyelerinde tasarlanan ve üretilen ürünler, günümüzde hala kopyalanarak ve taklit edilerek üretilmektedir.

Bu yenilikçi okulun, zorlu savaş yıllarından çıkarak, birçok olumsuz koşulu yenip henüz kurulan ve birçok yenilikçi devrimle kendisini yenilemeye çalışan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ni etkilemeside kaçınılmaz olmuştur. Bu etkilenme erken cumhuriyet döneminde

kendisini moderne yönelmeyle göstermiş, ilk ürünlerini mimariyle vermiştir.

Türkiye Cumhuriyeti Osmanlı burjuvazisini eleştirmiş, bu dönemde Tanzimat alafrangalığının Türkleştirilerek modernleştirilmesi düşüncesi önem kazanmıştır. Toplumda yenilik ve icat yapan bağımsız bireyler yetiştirilmesi özlenmiş, yaratılacak ve benimsenecek “yenilik” bir kere oluşunca, kamu tarafından taklit edilmeye başlanacağından, toplumun doğasındaki 'yeniliği taklit etme' isteğinin hızla yayılma eğilimi göstereceğine inanılmıştır. Cumhuriyet için başka tür bir modernlik özlemi, başka tür bir aile ve yaşam biçimi öne çıkmış, bu düşüncenin biçimsel kuruluşu ve kuramı için Bauhaus öğretisine başvurulmuştur.

Erken cumhuriyet döneminde Birinci Ulusal Mimarlık Akımı, İkinci Ulusal Mimarlık Akımı ve bu iki akım arasındaki 10 sene etkili olmuşlardır. Düşünce, yapılanma ve ortaya koydukları eserlerle farklılık gösteren bu üç dönem Türkiye'nin gelişiminde yaşadığı önemli değişimleri içermişlerdir. Dönemler içerisinde modern olanı benimse konusunda, “moderni millileştirme” ve “milli olanı modernleştirme” gibi kavramlarla açıklanabilen sorunlar yaşanmıştır. Bu dönemlerde yabancı ülkelerde yaşanan yeni modern hareketler takip edilmiş ve gerek yerli gerek yabancı mimarlar bu yeni ve modern hareketleri yorumlamada farklılıklar göstermişlerdir.

Bu üç dönemden 10 yıllık süreç yurt dışındaki gelişmelere daha açık olan dönem olmuştur. 1930-1940 yılları arasında ortaya konan eserlerin modern ve “Uluslar arası Üslup” özelliklerini taşıdığı gözlemlenmiştir. Bu modern hareket çoğu Türk mimar tarafından içselleştirilmiş ve bu tarzı, yapılan eleştirilere cevap vererek sahiplenmişlerdir. Yeni Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin de yeni ve modern bir yapıya sahip olması gerektiğini savunmuşlardır. Bu tarzı eleştirenler ise milli olanın zaten modern olduğunu iddia ederek bu harekete tepki göstermişlerdir.

Dönem içerisinde yurt dışından birçok mimar ülkeye davet edilmiş, Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde faaliyet göstermişlerdir. Eğitim, mimari ve şehircilik alanlarında faaliyet gösteren bu yabancı mimarların çoğunluğu Bauhaus'un etkilediği ve faaliyet gösterdiği yerlerden gelmelerine rağmen Bauhaus ile direk bir etkileşim içerisinde olmamışlardır. Gelenlerin hiçbiri Okul'da ne eğitimcilik yapmışlar ne de öğrenci olmuşlardır. Ama eğitim alanında ve mimari alanlarda vermiş oldukları hizmetlerde Bauhaus etkisi gözlemlenmiştir. Yerli mimarlarda olduğu gibi yabancı mimarlarında bir kısmı milli mimariyi savunmuş ve yeni oluşumu reddetmiştir. Bu zıtlasma ve görüş ayrılığı, tartışmalar ve karşılıklı fikir alışverişleriyle güçlenmiş ve Türkiye için bir fırsat olmuştur.

Bauhaus'un kapanmasıyla Okulun etkileri birçok ülkeye yayılmış ve çeşitli akımların

oluşmasına sebep olmuştur. “Uluslar arası Üslup” akımının öncüsü Bauhaus fikirleri olmuştur ve erken cumhuriyet döneminde Bauhaus’un direk etkilerinden çok bu akımın etkileri önemli olmuştur. Dönemin ilk “Mimar” ve daha sonrasında “Arkitekt” ismini alan dergisinin sayıları incelendiğinde ve çeşitli kaynaklar karıştırıldığında bu etkilenmenin açık bir şekilde görüldüğü gözlemlenmiştir. Uluslar arası Üslup’un özellikleri olan yatay şerit pencereler, kübik ve geometrik formlar, işlevsellik ve serbest plan gibi birçok özellik kendisini dönem yapılarında göstermiştir.

Türk mimarlar ülkelerine gelen yabancı mimarlara saygı göstermekle beraber onların devlet ihalelerini almalarından ve kendilerinden daha fazla imkan elde etmelerinden rahatsızlık duymuşlardır. Bu sebeple kendilerini geliştirmek ihtiyacı duymuşlar Avrupa’daki modern ve yenilikçi hareketleri takip ederek eserler ortaya koymaya başlamışlardır. Bu etkileşim Türk mimarların “Uluslar arası Üslup” özellikleri taşıyan birçok yapı tasarımlarına sebep olmuş kimileri Bauhaus tarzı düşünceleri benimsemiştir. Türk mimarlardan bazıları yurtdışında eğitim almış ya da Ernst Egli gibi ünlü mimarların atölyelerinde yurtiçinde eğitim görmüşlerdir.

Yabancı mimarların devlet ihalelerini almaları ve daha çok imkana sahip olmaları sonucunda iş bulma konusunda zorluk çeken Türk mimarları ilgilerini “mesken mimarisi” olarak da niteledikleri konut içi mimarisine yönlendirmişlerdir. Modern tasarımlarla ve Bauhaus atölyelerinde üretilen ürünlere benzer ürünlerle bu mekanları tasarlamışlardır. Daha sonraları Bauhaus’un da temel fikri olan “bütün tasarım” ilkesini benimsemişlerdir. Yapılarını bir bütün olarak düşünmüşler ve her türlü obje, mobilya gibi öğeyi, bu bütün içerisinde tasarlamışlardır. Dönemin Önemli Türk mimarlarından Seyfi Arkan, Sedad Hakkı Eldem, Abidin Mortaş gibi mimarlar kendi mobilyalarını tasarlamışlar ve yapılarının içlerini de bu objelerle donatmışlardır. Fakat bazı örnekler dışında yapıların bütününde tam bir modernleşme olduğunu söylemek zordur. Yapıların kendileri ne kadar modern olsa da içleri de o kadar klasik mobilyalarla tasarlanmışlardır.

Dönemi bir bütün olarak değerlendirdiğimizde Bauhaus’un direkt etkisinin az olduğu ama dolaylı yollardan dönem mimarisini bariz bir şekilde etkilediği açık bir şekilde görülmüştür. Yurt dışından kaçarak ülkemize gelen ve davet edilen yabancı mimarlarla Türk mimarların rekabet içerisinde olmaları, Bauhaus’un temellerini attığı “Uluslararası Üslup” akımının etkileri, Modern ve milli olanın karşılaştırılarak yeni yapıların tasarlanması ve milli mimarinin savunulmasına tepki olarak modern kavramının içselleştirilmesi, dönem içerisinde dolaylı olarak bir Bauhaus etkisi olarak değerlendirilebilir. Gerek Ülkeye gelen yabancı

mimarların atölyelerini Bauhaus eğitim sistemine benzer bir şekilde yönetmeleri ve türk mimarlarını eğitmeleri, gerekse modern görüşü savunan Türk mimarların yurtdışındaki gelişmeleri yakından takip ederek ülke mimarisinde eserler ortaya koymaları Erken Cumhuriyet dönemi Türk mimarisinin gelişim sürecinde önemli unsurlar olmuşlardır.

Günümüz mimarlık - iç mimarlık ve obje tasarımında hala etkileri açık bir şekilde görülmektedir. Basit, sade, işlevsel ve ekonomik özellikleri ile üretilmekte olan, günümüz tasarımcılarına ait birçok tasarımda, Bauhaus Okulu'nun izlerini görmek mümkündür. Gropius tarafından Okul 1919'da kurulmuş, 1932 yılında Nazi Hükümeti tarafından kapatılmış, fakat etkilerini 2000' li yıllara kadar taşımayı başarmıştır. Bu tasarım ilkelerinin mimariyi ve tasarımı daha ne kadar etkileyeceği konusunda sorulan sorularla, bir araştırma ve tartışma konusu olmayı sürdürecektir.

KAYNAKLAR

Arkitekt Dergileri, (1936, 1937, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955)

Aktaş, E., (2007), “Modernizm Atölyesi: Bauhaus”, Mimarlık Dekorasyon Dergisi, 169:91

Alsaç, Ü., (1976), Türkiye' deki Mimarlık Düşüncesi'nin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi, Doktora Tezi, KTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, (Yayınlanmamış), Trabzon

Baktır, Ö., (2006), Bauhaus Felsefesi ve Endüstriyel Tasarımdaki İşlevsellik Boyutu, Yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış), Antalya

Batur, E., (2006), Modernizmin Serüveni, Alkım Yayınevi, İstanbul

Bingöl, Y., (1985), “Bauhaus ve Endüstriyel Gelismenin Sanat Egitimine Etkileri”, Boyut Dergisi, 32:25 – 27

Bingöl, Y., (1983), “Bauhaus ve Endüstriyel Gelişmenin Sanat Eğitime Etkileri”, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:2:17

Boyla, Oya., (1997) “ Mobilya ” Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, c:2, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul,

Bozdoğan, S., (2001), Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür, Metis Yayınları, İstanbul

Celbiş,Ü., (2008) “Bauhaus'un Alman Tasarım Kültürüne Etkileri” Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus Sempozyumu, 14-15-16 Mayıs 2008, İstanbul.

Conrads, U.; (1991), 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul

Çevik, A., (1992) “Mimarlık Eğitiminde Bauhaus Mirası:Temel Tasarım”,Yapı Dergisi, 123:

Çoker, C., (1978), “Vkhutemas ve Bauhaus”, Yapı Dergisi, 18:

Droste, M., (1990), Bauhaus 1919-1933, Taschen, Berlin

Erken, E., (2006), Türkiye'de Bir Eğitim Modeli Bauhaus, Yüksek lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü (Yayınlanmamış), İstanbul

Gombrich, E H., (1999), “Sanatın Öyküsü”, Remzi Kitabevi, İstanbul

Hoban, S., (2001), Miller's : Collecting Modern Design, London

İlgin, İ. D., (1991), Endüstri Dervrimi Sonrası Mimari ve İç Mekan Etkileşimi, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış), İstanbul

Josephson, S.G., (1995), From İdolatry to Advertising : Visual Art and Contemporary Culture, ME Sharpe, New York

Kaprol, T., (2002), “Cumhuriyet Sonrası 1930-1950 Yılları Arasında Bursa'da Mimari Gelişim” ,Uludağ Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi, 1:

Keyvanklı, D., (2006), Konstrüktivizm ve Türk Heykel Sanatına Yansımaları, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış), İstanbul

- Khan, H-U., (1998), *International Style Modernist Architecture From 1925-1965*, Taschen, Köln
- Kızıldere, S ve Sözen, M., (2005), “ İstanbul’da Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Yapılarının Kent Bütünü İçindeki Yerinin Değerlendirilmesi ”, İTÜ Dergisi, 1: 87-95
- Kotran, E., (1985), *XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açından Bakış*, Yaprak Kitapevi, İstanbul
- Kuban D., (1961), "Emin Onat ve Cumhuriyet Devri Mimarisi", *Mimarlık ve Sanat Dergisi*, , 4:143
- Madra, Ö., (1988), “Walter GROPIUS, 1919 Bauhaus Manifestosu,Türkçe’si”, *Gergedan Yeryüzü Kültürü Dergisi*, 12:104
- Maciuka, J.V., (2005), *Before The Bauhaus Architecture, Politics and The German State, 1890-1920*, Cambridge University Press, Cambridge
- Maciuka,J.V., (2008) “Bauhaus’a Doğru:Mimarlık, politika ve Alman Hükümeti, 1890-1920”, *Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus Sempozyumu*, 14-15-16 Mayıs 2008, İstanbul.
- Moffett, M., Fazio, M., Wodehouse, L., (2003), *A World History of Modern Architecture*, Laurence King Publishing, London
- Mutlu, B., (2001), *Mimarlık Tarihi Ders Notları*, Yem Yayınevi, İstanbul
- Nuttgens, P., (2003), *The Story of Architecture*, Phaidon, New York
- Özgüven, B., (1988) “Bauhaus”, *Gergedan-Yeryüzü Kültürü dergisi*, 12:
- Polster, B., (2008), *German Design for Modern Living The Classics*, Dumont, Bonn
- Postiglione, G., (2004), *One Hundred Houses for One Hundred European Architects of The Twentieth Century*, Taschen, New York
- Raizman, D., (2003), *History of Modern Design*, Laurence King Publishing, London
- Roqueta, H., (2002), *TeNeues : Design Product*, Loft Publication, New York
- Roth, L M., (2000), *Mimarlığın Öyküsü*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- Sözen, M., Tanyeli, U., (2001), *Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Sözen, M., (1984), *Türk Mimarlığı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara
- Stanton, N., (1998), *Human Factors in Consumer Products*, Taylor & Francis, London
- Şatır ,S., (2002) “Türkiye’de Endüstri Ürünleri Tasarımının Kuruluşu ve Gelişim Sürecinde Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu ve Werkkutschule’lerin Etkisi”, 3. Uluslararası Tasarım Tarihi Çalışmaları ve Konferansı, İTÜ, İstanbul
- Tanyeli, U.; (1993), “Mies van der Rohe: Ortaçağ’la Modernizm Arasında”, *Arredamento Dekorasyon*, 44:
- Tok, S.Y., (2007)“Bauhaus’ta Nesne Tasarımı ve Ergonomi” *Mimarlık Dekorasyon Dergisi*, 170:84-93
- Tuğcuoğlu, M. Y., (1999), *İki Bauhaus Tasarımcısı Wilhelm Wagenfeld ve Marianne Brandt’in İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri

Enstitüsü, (Yayınlanmamış), İstanbul.

Tunalı, İ., (2002), Tasarım Felsefesine Giriş, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul

Tunçay, M, Koçak, C, Özdemir, H, Boratav, K, Hilav, S, Katoğlu, M, Ödekan, A., (2002) 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980, CEM Yayınevi, İstanbul

Uzunarslan, H. Ş., (2002), Erken Cumhuriyet Dönemi Konutlarında Mekan ve Mobilya, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü (Yayınlanmamış), İstanbul.

Wingler, H M., (1969), The Bauhaus Weimar-Dessau-Berlin-Chicago, The Mit Press, Massachusetts

Yaman, Z Y., (2008), “Yeni Bir Yaşam, Yeni Bir Dekorasyon: Söylemleştirilen Bauhaus Anlayışının İç Mekan Anlayışı ve Plastik Sanatlardaki Görünümü” , Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus Sempozyumu, 14-15-16 Mayıs 2008, İstanbul.

Yılmaz, A., (2006), Düünden Bugüne Mobilya Tasarımı, Scala Yayıncılık, İstanbul

ZİYA, A., (1931), “Binanın İçinde Mimar”, Mimar 1:14-18, İstanbul

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://www.bauhaus.de/english/bauhaus1919/vorgeschichte1919.htm>

http://www.meisterhaeuser.de/en/ausstellungen_dauer_3.html

<http://www.mkgraphic.com/chairlecture.html>

http://www.metmuseum.org/toah/hd/dsgn2/ho_1983.366.html

<http://www.chrissnider.com/academic/bauhaus/front.html+form,+function,bauhaus&hl=tr>

http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_bauhaus.html

<http://w3.balikesir.edu.tr/~birol/modernizm.pdf>

http://www.mimarlikmuzesi.org/Gallery/Photo_6_1_kimlik-arayisi-iulusal-mimarlik-akimi.html

http://tr.wikipedia.org/wiki/CumhuriyetD%C3%B6nemi_T%C3%BCrkMimarl%C4%B1%C4%9F%C4%B1

http://www.mimarlikmuzesi.org/Gallery/Photo_6_4_yeni-bir-ulusal-mimarlik-anlayisiiiulusal-mimarlik-akimi.html

<http://www.halksahnesi.org/incelemeler/bauhaus/bauhaus.htm>

http://www.bauhaus.de/english/bauhaus1919/werkstaetten/werkstaetten_moebel.htm

ÖZGEÇMİŞ

Doğum tarihi 27.07.1982

Doğum yeri İstanbul

Lise 1996-2000 Kadir Has Anadolu Lisesi

Lisans 2000-2005 Yıldız Üniversitesi Mimarlık Fak.
Mimarlık Bölümü

Yüksek Lisans 2005-2008 Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü
Mimarlık Ana Bilim Dalı, Mimari Tasarım Programı

Çalıştığı kurum(lar)

2003-2004 A.D Mimarlık.
2004-2005 SKM Mimarlık
2005-2005 IŞIK Yapı
2005-2006 SKM Mimarlık

