

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

İÇ MİMARLIK ANASANAT DALI



BAUHAUS FELSEFESİ VE MOBİLYA TASARIMI

Yüksek Lisans Tezi

ALPER AKDERE

İstanbul, 2018

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

İÇ MİMARLIK ANASANAT DALI



BAUHAUS FELSEFESİ VE MOBİLYA TASARIMI

Yüksek Lisans Tezi

ALPER AKDERE

Danışman: Prof. MELTEM ETİ PROTO

İstanbul, 2018

Özet

BAUHAUS FELSEFESİ VE MOBİLYA TASARIMI

Bauhaus Okulu 1919'da Weimar'da kurulmuştur. Fakat Bauhaus düşüncesinin temelleri çok daha eskiye, endüstri devrimi sıralarına dayanır. Endüstri devriminin tüm Dünya'yı derinden etkileyen sonuçları olmuş, ekonomide ve toplumda ciddi dönüşümlere yol açmıştır. 1. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'nın her yerinde fikir ve sanat adamları sanatın gündelik yaşama indirgenmesi ve halk için yapılması gibi yeni fikirler ortaya atmıştır. Bu fikirler, daha sonra ortaya çıkacak ve bugün adına tasarım dediğimiz kavramın temellerini atacak olan Bauhaus'a ortam hazırlamıştır. Walter Gropius'un 1919'da Weimar'daki iki ayrı okul olan güzel sanatlar fakültesi ve uygulamalı sanatlar okulunu birleştirmesi ile Bauhaus Okulu kurulmuştur. Gropius; sanatın, toplumun ihtiyaçlarına cevap vermesi ve zanaattan ayrı tutulmaması gerektiğine inanır. Bu nedenle kurduğu okulda, sanat ve zanaat eğitimini bir arada vererek; teorik bilginin yanında, uygulama yöntemlerinin de öğretilmesini amaçlamıştır. Bauhaus okulunda mobilya tasarımı, açılışından üç yıl sonra marangoz atölyesinin kurulmasıyla başlar. Bauhaus'ta mobilya tasarım anlayışı gerek okulun kendi içinde geliştirdiği ilkeler, gerekse modern tasarım anlayışının o dönemde önerdiği kavramlara göre şekillenmiştir. Mobilyaların seri olarak üretilmesi için gerekli makineler, ürün bandı, üretim süreci, montaj ve depolama gibi konularda, kuralların konmasının gerekliliği görülmüş ve standartlar oluşturulmuştur. Bauhaus politik sebeplerden dolayı 1925'te Dessau'ya taşınır. Marcel Breuer, Weimar'da sadece bir marangozluk atölyesi olarak kullanılan atölyeyi bir laboratuvar gibi çalışan mobilya atölyesine dönüştürür. Breuer sadece modüler mobilyanın ve yeni endüstriyel üretim metotlarının temelleri üzerine deneyler yapmakla kalmaz. Yeni malzemelerle, özellikle de metal ve spesifik olarak çelik boru ile deneysel çalışmalar yapmaya odaklanır. Breuer ve van der Rohe gibi tasarımcılar özellikle konsol sandalyeleri ile mobilya tarihinin seyrini değiştirmişlerdir. Bauhaus 1932'de Berlin'e taşınmış ve bir yıl sonra kapatılmıştır. Bauhaus felsefesine ait estetik, strüktür, malzeme ve üretim teknikleri gibi ilkeleri benimseyen bu yeni mobilya tasarım algısı; Ergonomik, ekonomik olması ve mekanla bütünleşmesi açısından; 20. Yüzyıl mobilya tasarımına ışık tutmuştur.

Abstract

THE BAUHAUS PHILOSOPHY AND FURNITURE DESIGN

The Bauhaus was founded in Weimar in 1919. The fundamentals of the Bauhaus philosophy, however, are rooted in the industrial revolution. The industrial revolution set off a chain of profound implications for the entire world, causing acute shifts in both the economy and society. Subsequent to World War I, prominent thinkers and artists all over Europe put forward revolutionary new ideas: the integration of art into everyday life and production for the masses. These ideas set the scene for the Bauhaus, and are still fundamental to the concept of design today. Walter Gropius founded The Bauhaus just after World War I in 1919, in Weimar, Germany, by merging two separate schools: the School of Fine Arts and the School of Applied Arts. Gropius believed in the idea that design should serve the community. The Bauhaus attempted to integrate the artist and the craftsman, to bridge the gap between art and industry. Furniture design at the Bauhaus began with the establishment of the carpentry workshop three years after its inception. At the Bauhaus, the understanding of furniture design was shaped according to the principles that the school developed within itself as well as the concept of modern design as it was suggested at that time. Gropius decided that the Bauhaus should generate designs for mass-production, designs that were simple, rational, and accessible to all people. To this end, necessary machines, production processes, assembly and storage standards were put in place for the mass production of furniture. Gropius moved the Bauhaus to Dessau in 1925 due to political reasons. The transformation of Weimar Bauhaus' carpentry workshops into efficiently functioning, laboratory-like furniture workshops at Dessau happened under the leadership of Marcel Brauer. Brauer not only experimented with modular furniture and new industrial production methods, but also focused on experimental work with new materials such as metal, more specifically, steel tubes. Designers such as Breuer and Van der Rohe managed to change the course of furniture history, with their legendary cantilever chairs. The Bauhaus moved from Dessau to Berlin for a short time in 1932 due to the political climate; however the school was shut down a year later. The Bauhaus art school had a profound influence upon subsequent developments in

architecture and interior design; many products now considered design classics originated in the workshops of the Bauhaus. This new perception of furniture design, embracing the principles of aesthetics, structure, materials and production techniques of the Bauhaus philosophy has been a guiding light for 20th century furniture design in terms of ergonomic, economical and spatial integration.





T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : ALPER AKDERE

Anasanat Dalı : İÇ MİMARLIK

Tezin Adı : BAUHAUS FELSEFESİ VE MOBİLYA TASARIMI

01.06.2018 tarihinde yapılan Tez/Sergi/Proje Savunma sınavında savunulan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden başarılı bulunmuş ve Yüksek Lisans tezi olarak **KABUL** edilmiştir.

ADI VE SOYADI:	ÖĞRETİM ÜYESİNİN ADI VE SOYADI:	DANIŞMAN VE ÜYELER:	KURUM ADI:	İMZA
ALPER AKDERE	Prof. Meltem ETİ PROTO	Danışman Üye	M.Ü.GSF İÇ MİMARLIK	
	Prof. Dr. İNCİ DENİZ ILGIN	Asıl Jüri Üyesi	M.Ü.GSF İÇ MİMARLIK	
	Doç. ÖZKAL BARIŞ ÖZTÜRK	Asıl Jüri Üyesi	MSGSÜ MİM.FAK.İÇ MİMARLIK BL.	
	Doç. Müge GÖKER PAKTAŞ	Yedek Üye	M.Ü.GSF İÇ MİMARLIK	
	Doç. OSMAN ARAYICI	Yedek Üye	MSGSÜ MİM.FAK.İÇ MİMARLIK BL.	

Adı geçen öğrencinin 01.06. / 2018 tarihindeki mezuniyeti yukardaki bilgileri ve jüri Komisyonu kararı ile Enstitü yönetim Kurulu'nun 07.06. / 2018 tarih ve 2018/ 9-11 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Oktay ÇOLAK

Müdür

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖZET	i
RESİM LİSTESİ	viii
1.GİRİŞ	1
1.1. Tez Çalışmasının Amacı.....	1
1.2. Tez Çalışmasının Kapsamı.....	1
1.3. Tez Çalışmasının Yöntemi.....	3
2. BAUHAUS OKULU	4
2.1. Endüstri Devrimi İle Birlikte Bauhaus Düşüncesini Hazırlayan Etkenler.....	5
2.1.1. Endüstri (Sanayi) Devrimi ve Sonuçları.....	5
2.1.2. Ekonomik ve Sosyal Etkenler.....	8
2.1.3. Sanat ve Tasarım Etkenleri.....	13
2.2. Bauhaus Okulunun Kuruluşu.....	18
2.3. Bauhaus Felsefe ve Manifestosu.....	24

2.3.1. Bauhaus Amaç ve İlkeleri.....	30
2.4. Gelişim Süreci Ve Dönemleri.....	33
2.5. Bauhaus Okulu'nda Eğitim.....	41
2.5.1. Bauhaus Atölye ve Ustaları.....	44
2.6. Bauhaus'un Tasarım Kültürüne Etkileri.....	69
3. BAUHAUS OKULUNDA MOBİLYA TASARIMI.....	71
3.1. Mobilyada Modern Kavramı ve Bauhaus Modernizmi.....	73
3.2. Bauhaus Mobilyasında Standartlar.....	77
3.2.1. Bauhaus Lisansları ve Ticaret.....	80
3.3. Bauhaus Mobilya Atölyesi.....	86
3.3.1. Johannes Itten Yönetiminde Weimar Mobilya Atölyesi.....	89
3.3.2. Marcel Breuer Yönetiminde Dessau Mobilya Atölyesi.....	93
3.3.3. Hannes Meyer ve Ludwig Mies van der Rohe Dönemlerinde Mobilya Atölyesi.....	95
3.4. Bauhaus Mobilya Tasarımında Malzeme.....	99
3.4.1. Bauhaus Mobilya Tasarımında Metal Kullanımı.....	100

3.4.1.1. Konsol Mobilya.....	103
3.5. Bauhaus Mobilya Tasarımında Öncü Mobilya Tasarımcıları.....	110
3.5.1. Marcel Breuer.....	110
3.5.2. Ludwig Mies Van Der Rohe.....	128
3.5.3. Josef Albers, Walter Gropius ve Diğer Öncü Tasarımcılar.....	136
SONUÇ	156
EKLER	163
KAYNAKÇA	192

RESİM LİSTESİ

	Sayfa No.
Resim 1: Bauhaus Okulu (Dessau).....	4
Resim 2: Büyük Britanya’da kömürle çalışan bir buharlı makine örneği.....	6
Resim 3: Barrow Hematite Çelik Sanayi (Sanayi Devrimi’nde Dünya’daki en geniş çaplı demir ve çelik üretimini yapan firma.)...	7
Resim 4: Herman Muthesius (1861-1927)	10
Resim 5: Peter Behrens, Deutcher Werkbund 1914 sergi afişi.....	11
Resim 6: Henry van de Velde (1863-1957), Belçikalı ressam, mimar ve tasarımcı.....	12
Resim 7: Walter Crane, Arts and Crafts sergisi biletinden detay.....	13
Resim 8: Gerrit Rietveld, Kırmızı ve mavi sandalye, 1917.....	15
Resim 9: Piet Mondrian, Tableau I, 1921	15
Resim 10: Weimar’daki Bauhaus binası giriş salonundaki Jugendstil Merdiven.....	16
Resim 11: 1904-1911’de Henry van De Velde tarafından tasarlanan Bauhaus Okulu’nun Weimar’daki ilk binası (UNESCO Dünya Mirası Listesi’nde yer almaktadır).....	18
Resim 12: Walter Gropius (1883-1963).....	19
Resim 13: Oskar Schlemmer, Bauhaus logosu eskizleri.....	22

Resim 14: Otto Meyer - Amden, “Lily Of The Walley” eskizi.....	23
Resim 15: ilk Bauhaus logosu.....	23
Resim 16: Bauhaus doküma atölyesi.....	26
Resim 17: Walter Gropius tarafından kaleme alınmış Bauhaus Manifestosu ve Lyoner Feininger’in gravür baskısı.....	29
Resim 18: Walter Gropius tarafından kaleme alınmış Bauhaus Programı.....	31
Resim 19: Joost Schmidt, 1923, Bauhaus sergisi posteri.....	34
Resim 20: Bauhaus’a saldırı, 12 Aralık 1932’de Tokyo Kokusai-Kenchiku gazetesinde yayınlanan fotokolaj.....	37
Resim 21: Walter Gropius, Harvard Üniversitesi.....	39
Resim 22: Lothar Schreyer, 1921-1922 kış semestri için ders programı (Günün büyük bir kısmını atölye eğitimlerinin kapladığı görülebiliyor. Kalan zamanda Itten ve Klee’nin derslerinin yanı sıra teknik çizim ve teorik dersler yer alıyor.).....	40
Resim 23: Oskar Schepp, 1921, Itten’in Vorkurs’unda ortaya konmuş bir malzeme çalışması (Çalışma mukavva, kumaş, keçe, tel ve raptiye gibi hafif malzemelerle kontrast oluşturma esasına dayanır.).	40
Resim 24: Gropius’un eğitim programı, 1922.....	42
Resim 25: Bauhaus ustaları.....	44
Resim 26: Walter Gropius.....	45
Resim 27: UNESCO Dünya miras listesinde bulunan Alfred Fagus Fabrikası.....	47

Resim 28: Ludwig Mies van der Rohe.....	48
Resim 29: Barcelona Pavilion, 1927.....	48
Resim 30: Hannes Meyer, Basel yakınlarında bir site planı, 1920...	50
Resim 31: Johannes Itten, ışık değerleri ve renk tonları çalışması....	51
Resim 32: Wassily Kandinsky, Yellow Red Blue, 1925.....	53
Resim 33: Paul Klee.....	54
Resim 34: Paul Klee, Château et Soleil, 1928.....	54
Resim 35: Paul Klee, Comedy, 1921.....	55
Resim 36: Lyonel Feininger.....	56
Resim 37: Lyonel Feininger, Benz VI, 1914 (tuval üzerine yağlıboya 100x125cm).....	56
Resim 38: Oskar Schlemmer, Bauhaus merdivenleri, 1932.....	58
Resim 39: László Moholy-Nagy, Kompozisyon ZVIII, 1924 (tuval üzeri yağlı boya).....	59
Resim 40: Josef Albers, Homage to the Square: Lone Light, 1962 (sıkıştırılmış fiber levha üzeri yağlı boya 45,7×45,7cm).....	60
Resim 41: Josef Albers, Black Mountain College'da renk semineri.	61
Resim 42: Marcel Breuer, Stfrancis De Sales Church, 1967, Michigan.....	62
Resim 43: Max Bill, Pavillon Skulptur, 1983, Zürich.....	64
Resim 44: Gunta Stölzl, Design for a runner, 1923 (12×4.8cm).....	66
Resim 45: Anni Albers, Open Letter, 1958 (pamuk dokuma	

58.4x61cm).....	67
Resim 46: Marcel Breuer'in kızı Francesca Breuer ile kendi adını taşıyan Cesca Chair, Jon Naar fotoğrafı, 1973.....	68
Resim 47: Marcel Breuer, B4.....	72
Resim 48: Lilly Reich, sandalye oturağı eğrisi ve LR120'nin karakalem eskizleri, 1931.....	76
Resim 49: Ludwig Mies van der Rohe ve Lilly Reich tasarımı mobilyaların fiyat listesi 1931.....	79
Resim 50: Herbert Beyer, Bauhaus ticari kataloğundan 1923'de Alma Buscher'in tasarladığı çocuk oyuncak dolabı TI24'ün olduğu sayfa, 1925 (Bauhaus ticari şirketinin kurulması ile Bauhaus ürünlerinin satışını arttırmak amacıyla mobilya ve metal nesnelere tanıtım için bir ticari katalog tasarlanmıştır.).....	81
Resim 51: Herbert Beyer, Breuer Metal Mobilya katalog kapağı, 1927, (Breuer, Bauhaus'ta ürettiği fakat kendi şirketi üzerinden satmaya çalıştığı çelik boru mobilyaları bir katalog ile tanıttı. Katalogun kapağında, yeni ürünün doğrusal özelliklerini Gösteren fotoğraf negatifi kullandı.).....	83
Resim 52: Herbert Bayer, antetli kağıtta Bauhaus mobilyaları için teklif, 15 Kasım 1929.....	84
Resim 53: George Muche, Kürede Görünen Marangozluk Atölyesi, 1921.....	85
Resim 54: Marcel Breuer ve Gunta Stölzl, isimsiz ortak çalışma sandalye, 1921(75.5 x 49 x 49 cm).....	87
Resim 55: Solda: Lotte Gersib - Collein, Montaj atölyesinde Kahvaltı için verilen arada öğrenciler, yaklaşık 1928, Sağda:	

Rudolf Lutz, Boyalı dolap. 1919-1920, (ahşap üzerine yağlı boya, 192x 102x45cm).....	88
Resim 56: Marcel Breuer, Romantic (African) chair, 1921, (Gotik kontürlere sahip taht şeklindeki parça. Breuer’in sandalyelerinde karakteristik olacak olan özellik: Gunta Stölz’ün doğrudan ahşap üzerine çalıştığı dokumadan oluşan sırt dayama kısmı).....	90
Resim 57: Marcel Breuer, Haus am Horn, evin hanımına ait odanın mobilyaları. 1923, (Tek parça olarak tasarlanan tuvalet masası, hem ayakta bağımsız duran hem asılan küpler arasındaki bağlantı çubukları ile aynalar için statik dik açılı çerçeveyi oluştururlar. Yuvarlak ayna, yatay bir düzlem üzerinde hareket ettirilebilir ve paralel olarak döndürülebilir).....	92
Resim 58: Walter Gropius’un Weimar Bauhaus’taki yönetici odası, 1924, (Baskı sürecinde elle renklendirilmiş Lucia Moholy fotoğrafında; Mobilya ve tavan aydınlatması Walter Gropius’a, duvar halıları Else Mögelin’e, yer halısı ise Gertrud Arndt’a aittir. Kübik mobilyalar odayı bölerek asimetrik bir düzen oluştururken, aydınlatma sistemi ise bu unsurların altını çizerek daha belirgin hale getiriyor.).....	94
Resim 59: Solda, Hin Bredendieck ve Hermann Gautel, Tabure, 1930, (krom kaplı çelik boru ve vernikli kontrplak, 60.5x39x48.5 cm. Üç adet çelik boru, üçayaklı tabure fikrini yeniden yorumlar. Borular arkada tek parçadan yapılmış dayanak oluşturmak için birlikte vidalanır ve eyer şeklindeki oturağın üzerinde durduğu bir prizmatik alan yaratırlar. Öndeki çelik borular birbirini destekler ve zemine ulaşmadan hemen önce dışarıya yayılarak ön ayakları oluştururlar.) Sağda, Marcel Breuer, Toplantı salonunu için sandalyeler, Dessau Bauhaus Binası. 1927, (fotoğraf: Erich Consemüller. Katlanabilir ‘oturma makinesi’ lastik tamponları	

sayesinde ses çıkarmazdı. Dokuma atölyesinde geliştirilen, dayanıklı ve elastik kumaş ile kaplanmış sandalyenin kaplamasının sıkı olması ve gerilebilmesi amaçlanmıştı.).....	96
Resim 60: Laszlo Moholy-Nagy, “Die Neue Linie” dergisinin ön kapağı, Mayıs 1931 (Yeni Çizgi Dergisi’nin kadın okurları için çelik borudan üretilmiş mobilya ile “modern yaşam” zaten özdeşleşmişti).	98
Resim 61: Marcel Breuer, model S32, 1929, (kayın ahşap çerçeveli oturma ve sırtlık, çelik boru ve hazeran, telif hakkı yasaları Mart Stam isminin kullanılmasını gerektiriyor).....	102
Resim 62: Mart Stam, konsol sandalye konstrüksiyonu, 1927.....	104
Resim 63: Ludwig Mies van der Rohe, MR10, 1927.....	106
Resim 64: Ludwig Mies van der Rohe, MR20, 1927, (Model D42’nin modern kopyası yaylı, konsol koltuğu. Kaplama Mies van der Rohe’nin ortağı Lily Reich tarafından yapıldı. Sandalye, bütün MR modelleri gibi, Joseph Müller’in 1930/31’den itibaren Bomberg Metallwerkstätten olarak bilinen Berlin’deki metal atölyesinde üretildi. MR10 ‘da kol dayama yeri yoktur, MR20 ‘de ise vardır. Kaplama için çelik iplik tekstili, deri veya hasır seçenekleri vardır.).....	108
Resim 65: Otto Bartning, prefabrik bir evin içi, 1932 (yaklaşık 25 metrekare).....	109
Resim 66: Marcel Breuer, solda B32, sağda D40 konsol sandalye...	109
Resim 67: Marcel Breuer, Laccio Tables 1925.....	111
Resim 68: Marcel Breuer, Çita sandalye, TI1a, 1924, (akçağaç ahşap, boyanmış at kılı dokuma).....	113
Resim 69: Marcel Breuer TI 66c, 1926.....	114

Resim 70: Marcel Breuer, Çocuk masa ve sandalyeleri, 1923 civarı (Tablodaki bu sandalye grubu, tıpkı Gerrit Rietveld'in Kırmızı Mavi'sinde olduğu gibi, sandalyenin oturma yerini ve sırtını oluşturan birbirine neredeyse dik açılarda iki dikdörtgen yüzey bulunmaktadır. Breuer, bu yapı şeklini çita sandalyesinde tekrar etmemiştir.).....	116
Resim 71: Marcel Breuer, B9 d/1.....	116
Resim 72: Marcel Breuer, tea cart (çay arabası) B54, 1928.....	117
Resim 73: Marcel Breuer, TI13, 1927, (dolap panellerinin dışı kiraz ağacı, içi akçaağaç ile kaplanmış, 175.4x60cm, Breuer, kadın için ayrı, erkek için ayrı gardrop tasarlıyordu. Kadınlar için tasarlanan dolaplarda sol taraftaki kapının iç tarafında bir ayna, dolabın üst kısmında şapkalar için küçük kapaklı bölme ve alt kısımda ise ayakkabı için havalandırılmalı iki bölme vardır.).....	118
Resim 74: Marcel Breuer, F40, 1931.....	119
Resim 75: Marcel Breuer, Erwin Piscator için oturma odası düzenlemesi, 1927, Berlin (Lotte Jacobi fotoğrafı, Çelik ve camın soğukluğu, Berlinli yaratıcı sanatçılar tarafından bir ev ortamı olarak öngörülüyor, tekstil duvar süsleri ve el dokuması kumaşlarla yumuşatılıyordu.).....	120
Resim 76: Marcel Breuer, B5, 1926.....	121
Resim 77: Marcel Breuer, Sandalye prototip B5 ve sandalye B5, 1926-1927, (çelik borulu prototipi, 84.9x48.0x60.5cm, B5 Nike-lajlı çelik boru ve kumaş 83.8x45.0x59.7cm, Geliştirilmiş B5 sandalyesi, Standart mobilya programına dahil edilmiştir.).....	122
Resim 78: Marcel Breuer, Club koltuk (Wassily koltuk), 1926 (nikelajlı çelik boru, gri kumaş ile kaplanmış oturma yeri, sırt ve	

kolçaklar, 73x77x68.5cm, Erich Consemüller fotoğrafı; Oskar Schlemmer'in sahne maskesini takmış Lis Beyer veya Ise Gropius).	123
Resim 79: Marcel Breuer, solda S41,1924, sağda M45, 1932.....	125
Resim 80: Marcel Breuer, solda S40, 1925, sağda Walter Gropius tarafından tasarlanan Nina ve Wassily Kandinsky evi için tasarlanan sandalye, 1926.....	126
Resim 81: Marcel Breuer, solda F41-E, 1928, sağda S44, 1932.....	126
Resim 82: Marcel Breuer, K40, 1927.....	127
Resim 83: Ludwig Mies van der Rohe, 1927, (ilk olarak Stuttgart'daki Werkbund sergisinde gösterilen kahve sehpasının çelik boru ve camdan yapılmış modern kopyası.).....	127
Resim 84: Ludwig Mies van der Rohe, deri döşemeli, çelik boru şezlong, Model 242'nin modern bir kopyası, 1931/32. (Berlin'deki Bamberg Metallwerkstätten tarafından daha ekonomik versiyonu, kauçuk veya keten döşeme ile sunulmuştur.).....	128
Resim 85: Ludwig Mies van der Rohe, Barcelona Side Table, 1929.	129
Resim 86: Ludwig Mies van der Rohe, 1929'da Barselona'daki uluslararası sergideki Alman Pavyonu'nun yeniden inşası.(Öndeki Barselona koltuğu ve taburesinin minderleri deri kaplıdır ve yine deri kayışlar üzerinde durmaktadır. Özel krom kaplı çelik yay çerçevenin zorlu çapraz birleşimi için günümüzde bile elle kaynak yapılmaktadır.).....	130
Resim 87: Ludwig Mies van der Rohe, Tugendhat Villası'nın Oturma odası, 1931 (Yemek alanı, yarım daire şeklinde bir bölme ile diğer alanlardan ayrılmıştır.).....	131
Resim 88: Ludwig Mies van der Rohe, Tugendhat Villası için	

tasarlanan, “Brno” modeli çelik boru koltuğun modern bir kopyası, 1929-1930 (Joseph Müller’in Berlin’deki metal atölyesinde üretilen orijinal model için kromajlı çelik boru ve beyaz dana derisi kullanılmıştır. Soldaki örnek düz çelik lama ile sağdaki örnek çelik boru ile yapılmıştır.).....	132
Resim 89: Ludwig Mies van der Rohe, Brunn şehrinde bulunan Tugendhat Villa’da sandalye grupları, 1931 (Barselona koltuklarının karşısında, van der Rohe tarafından özellikle bu ev için tasarlanan konsol koltuklar).....	133
Resim 90: Ludwig Mies van der Rohe, Tugendhat koltuğu.....	134
Resim 91: Ludwig Mies van der Rohe, Barcelona koltuğu.....	134
Resim 92: Ludwig Mies van der Rohe, Barselona Sedir, 1930.....	135
Resim 93: üstte: Ludwig Mies van der Rohe, F42-1E, 1931, altta F42-E, 1932.....	135
Resim 94: Josef Albers, konferans masası, 1923.....	136
Resim 95: Josef Albers, model no: Ti 244, 1929.....	137
Resim 96: Josef Albers, kitaplık.....	138
Resim 97: Josef Albers, nesting tables (iç içe geçen sehpa).....	139
Resim 98: Josef Albers, yazı masası, 1927 (76.2x89.8x58.9cm, Tabla uzatılarak 127.6 cm olarak kullanılabilir).....	139
Resim 99: Josef Albers, koltuk, 1926.....	140
Resim 100: Walter Gropius, F51, 1920.....	140
Resim 101: Walter Gropius, Feder için tasarladığı mobilyalar, 1927.	141

Resim 102: Walter Gropius, Fagus Fabrikası için tasarladığı oturma grubu: D51, 1922/23,.....	142
Resim 103: D51'in Tecta tarafından orijinaline sadık kalınarak üretilen günümüz modelleri.....	143
Resim 104: Walter Gropius, etajer, 1923.....	143
Resim 105: Walter Gropius, Berlin Yapı Sergisi'nde spor salonu, 1931.....	144
Resim 106: Walter Gropius, Paris Werkbund sergisi, I. Salon, 1930 (Gropius, geniş bir salonda, bir apartman binasında bulunan, okuma kulüpleri ve oturma grupları olan bir kütüphane, spor ve dinlenme alanları eğlence ve dinlenme odaları sundu.).....	145
Resim 107: Peter Keler, Yatak odası için mobilya tasarımları, 1922-1923, (Bauhaus Müzesi'nde bulunan erkek yatağı, kadın yatağı ve bebek beşiği kolaj 37.5x48.7cm, bebek beşiği. ahşap, renkli ve lake, halat dokuma, 91,7x91.7x98cm).....	146
Resim 108: Peter Keler, The Red Cube (Kırmızı Küp), 1925 ölçüler 80x72x h:66cm oturma h:41.....	147
Resim 109: Solda: Erich Dieckmann, Masa, 1923-1924 (maun, kiraz ve armut ağacı, Yükseklik 73,5cm, çap 104cm. Masa tablasını oluşturan kiraz ağacından çember, tabandaki küçük siyah daire ile tekrarlanır. Kiraz ağacından yapılmış merkezi ayağın etrafındaki dikmeler, masa tablasının daha açık renkteki alt kısmını, tabanının etrafını yatay olarak sarararak zemine bağlar. Masa, işlevine işaret etmek için renkleri kullanan, ancak aynı zamanda Itten'in kontrast doktrinini hatırlatan bir mobilyadır.) Sağda: Erich Dieckmann, oturma kısmı hazeran, kiraz ağacı sandalye, 1925 civarı, (Mies van der Rohe'nin Weissenhof konut projesindeki 2. Ev'de bulunuyordu. Mobilya, küçük evler için, standart, kitlesel üretime	

uygun olarak önerildi.).....	148
Resim 110: Lilly Reich, LR sandalyesi, 1931.....	149
Resim 111: Lilly Reich, ayna,1927.....	150
Resim 112: Eileen Gray, ayarlanabilir masa E1027, 1927.....	151
Resim 113: Friedrich Karl Engemann, sandalye, 1929 (çelik boru, kontrplak 80x56x58cm).....	152
Resim 114: Gustav Hassenpflug, katlanabilir masa; 1928.....	152
Resim 115: Erich Brendel, yemek masası, 1924.....	153
Resim 116: Wera Meyer-Waldeck, sandalye, 1929.....	153
Resim 117: Josef Pohl, tekerlekli gardrop, 1930.....	154
Resim 118: Alma Buscher, Çocuk odası için çekmeceli dolap, 1924 (Alma Buscher, çocuk odası mobilyaları ve oyuncakları konusunda yoğun çalışmalar yapmıştır.).....	155
Resim 119: Gropius'un sarmal eğitim programı şeması, 1922.....	158
Resim 120: çıta sandalyesi teknik çizim.....	160
Resim 121: Marcel Breuer 1929'da tasarladığı sandalyesinin lisansını 1975'te Knoll firmasına devretmiştir.....	161
Resim 122: Marcel Breuer'e ait sandalyenin lisansı günümüzde Thonet firmasına aittir.....	162

1.GİRİŞ

Sanat eğitimini kökten etkileyen Bauhaus fikri Dünya tarihinin o güne kadar gördüğü en büyük savaşın, 1. Dünya Savaşı'nın, mağlup olmuş Almanya'sında; toplumsal psikolojik yıkım ve alt üst olmuş kurulu düzenin hemen ardından, Walter Gropius'un önderliğinde, tamamen yeni bir örgütlenme ile doğmuştur. Doğduğu toplum gibi Bauhaus'un da bir düzeni, bir çizgisi olmayıp; sorgulama, eleştiri ve deneylerle var olmaya çalışmaktadır. Kuruluş fikri; isminin de manası olan bütün ustaların bir arada çalıştığı Ortaçağ şantiyelerindeki gibi, “sanat ve zanaatı birleştirme ve her iki alanın karşılıklı etkileşmesine uygun bir ortam hazırlama amacındadır. Kuruluşundaki atölye esaslı eğitim fikri; endüstrinin gereksinimleri ile “topluma giden yol endüstriden geçmektedir, sanat ve zanaat onun hizmetine verilmeye mecburdur” düşüncesine evrilmiştir. Bu düşünce ile Bauhaus'a Dünya çapındaki ününü kazandıracak olan eylemler başlamış ve ilk defa halk, sanatçılar tarafından tasarlanan ürünleri kullanma fırsatı bulmuştur.

1.1 TEZ ÇALIŞMASININ AMACI

“Bauhaus Felsefesi ve Mobilya Tasarımı” tezinin amacı: bir okul olmanın ötesine geçen, tasarım diye nitelendirdiğimiz kavramı ve sanat eğitimi yöntemlerini; zaman ve mekana bağlı kalmaksızın somutlaştıran Bauhaus felsefesini anlamaktır. Bu amaçla Bauhaus'un doğuşu, manifestosu, Bauhaus'ta eğitim ve tasarım ilkeleri, öğretim kadroları; özellikle iç mimari ve mobilya tasarımına etkilerinden dolayı mobilya atölyesi, yeni malzeme ve yöntemlerle tasarlanan Bauhaus mobilyaları, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Marcel Bruer gibi efsane olmuş tasarımcılar incelenmiştir. Veriler gelecek çalışmalara ışık tutması açısından derlenmiş ve yorumlanmıştır.

1.2 TEZ ÇALIŞMASININ KAPSAMI

Tezin ikinci bölümüne, Bauhaus fikrini doğuran en önemli etken olan endüstri devrimi ve sonuçları ile başlanmıştır. Bununla beraber Avrupa ve özellikle Almanya'daki toplumsal şekillenme, Almanya'nın sanayi devi İngiltere ile rekabeti,

Bauhaus öncesi sanat ve tasarım akımları ve etkileri incelenmiştir. Bu yenilik ve gelişme ortamında yetişen Walter Gropius'un zekası ve bireysel becerileri; sanat ile zanaatı birleştirme, sanayi ile iç içe olma fikri ve ütopyik bir geleceği hep beraber yaratma amacıyla 1919'da uygulamalı güzel sanatlar okulu Bauhaus'u kurması ele alınmıştır. Bauhaus'un açılış manifestosu ile birlikte felsefesi, amaç ve ilkeleri derinlemesine araştırılmıştır. Dönemin en ünlü ve sanat tarihine damga vurmuş sanatçıların bir arada eğitim verdiği okulun; gelişimi, taşınmaları, politik yönelimleri ile çalkantılı yılları, yöneticileri bulunduğu şehirlere göre ayrı ayrı ele alınmıştır. Bauhaus'un bugün birer efsane haline gelmiş ustaları, atölyeleri ve bu atölyelerden çıkan ürün ve tasarımlar ele alınmıştır. Etkinlikler sergiler ve yöneticilerinin bağlantıları ile kısa sürede ün kazanan okulun Alman ve sonrasında Dünya tasarım kültürüne etkilerinden bahsedilmiştir.

Üçüncü bölümde Bauhaus okulunda mobilya tasarımı detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Modern mobilya kavramı ve Bauhaus standartları üzerinde durularak, Bauhaus lisansları ve ticaretine değinilmiştir. Marangoz atölyesinin tarihsel incelemesi yapılmıştır. Yöneticilerine göre işleyiş ve tasarım karakterinde değişiklik gösteren mobilya atölyelerinde yapılan deneysel mobilyalar, sergi ve dışarıdan alınan işler irdelenmiştir. Yeni malzemeler, özellikle metal malzeme kullanımının sonucu olarak mobilya tarihinde önemli bir yer tutan konsol mobilyalar incelenmiştir. Mobilya tasarımları ile öne çıkan tasarımcılardan örnekler sunularak, özellikle "Marcel Breuer" ve "Ludwig Mies van der Rohe"ya geniş yer verilmiştir. Sonuç olarak incelenen veriler doğrultusunda yorumlar yapılarak Bauhaus'un mobilya tasarımındaki önemi vurgulanmıştır.

Ondört yıl faaliyet gösteren fakat onlarca yeniliğe ev sahipliği yapan Bauhaus okulunun fikirlerinin anlaşılması diğer dönem ve akımlar kadar kolay olmayabilir. Bu nedenle tezin sonunda, okulun açık kaldığı yıllardan oluşan bir tarihsel süreç açılımının yapılması, dönemseller yaklaşımın değerlendirilmesi ve etkilerinin ortaya çıkan mobilyalar üzerinde gözlemlenebilmesi için bir tablo yapılmıştır. Bu çalışma ile Bauhaus felsefesi ve mobilya tasarımı ilişkisinin tarihsel süreçte yaşanan olaylara bağlı olarak kavranması amaçlanmıştır.

Bauhaus okulunun amaçları, ilkeleri, felsefesi, tasarımcıları, mobilya atölyesi ve tasarımlarına yer verilen dizinde, yöneticiler, dönemler, mekanlar ve mobilya atölyesinin geçirdiği evreler ele alınarak mobilyaların neden-sonuç ilişkisinin kurulabilmesi amaçlanmıştır.

1.3 TEZ ÇALIŞMASININ YÖNTEMİ

Bauhaus, Walter Gropius, Marcel Breuer, Ludwig Mies van der Rohe, mobilya tarihi, mobilya tasarımı gibi başlıklarda literatür taraması yapılmıştır. Konu ile ilgili kitaplar, dergiler, süreli yayınlar, lisansüstü ve doktora tezleri, arşivler, tanıtım broşürleri, sergiler, makaleler ve internet üzerinden araştırmalar yapılmıştır. Özellikle üçüncü bölüm hakkında neredeyse hiç Türkçe kaynak olmamasından dolayı yabancı kaynaklar taranmış ve çeviri yapılmıştır. Çalışma; konu ile ilgili resimlerle desteklenmiş, açıklamalarıyla birlikte sunulmuştur. Bauhaus felsefesi ve mobilya tasarımı ilişkisinin net algılanmasını sağlamak üzere farklı katmanların ele alındığı tarihsel süreç tablosu sonuç olarak eklenmiştir.

2. BAUHAUS OKULU

“20. yüzyılın ilk yarısında Avrupa’da ve Dünya’nın başka yerlerinde Bauhaus’la hiç ilişkisi olmayan ya da yüzeysel bir ilişkisi olan sayısız büyük sanatçı vardı kuşkusuz. Ama kesin olan şu ki, dönemin biçim anlayışı üzerinde gerçekten belirleyici olan bir tane okul vardı: Bauhaus Okulu.”¹



Resim 123: Bauhaus Okulu (Dessau)

Kaynak: <https://en.wikipedia.org/wiki/Bauhaus#/media/File:Bauhaus.JPG>

¹ Joachim Goetz, "Endüstriyel Biçimin Efsanesi Bauhaus", **P Sanat Kültür Antika Dergisi**, Ayşe Selen (çev) Sayı:16, Kış 2000 s.128

2.1 ENDÜSTRİ DEVRİMİ İLE BİRLİKTE BAUHAUS DÜŞÜNCESİNİ HAZIRLAYAN ETKENLER

Bauhaus okulu 1919'da kurulmuştur. Fakat Bauhaus düşüncesinin temelleri çok daha eskiye endüstri devrimi sıralarına dayanır.

19. yüzyılda başlayan endüstrileşme süreci ile Avrupa'da ortaya çıkan teknolojik gelişmelerin, 1. Dünya Savaşı'nın da etkisiyle tüm Avrupa'da olduğu gibi Almanya'da da ciddi ekonomik ve sosyal etkileri olmuştur. Bu etkilerin yol açtığı değişim süreci, sanatçı ve aydınların yeni bir toplum düzeni arayışına girmesine; sonuç olarak sanat ve tasarımın hiç olmadığı kadar etkilenmesine sebep olmuştur.

Bauhaus düşüncesini hazırlayan etkenleri; endüstri devriminin doğrudan sonuçları, savaş sonrası Avrupa ve özellikle Almanya'da yaşanan ekonomik ve sosyal bunalımın etkileri ve 19. yüzyıl sanat akımlarının etkileri olarak üç ana başlık altında toplayabiliriz:

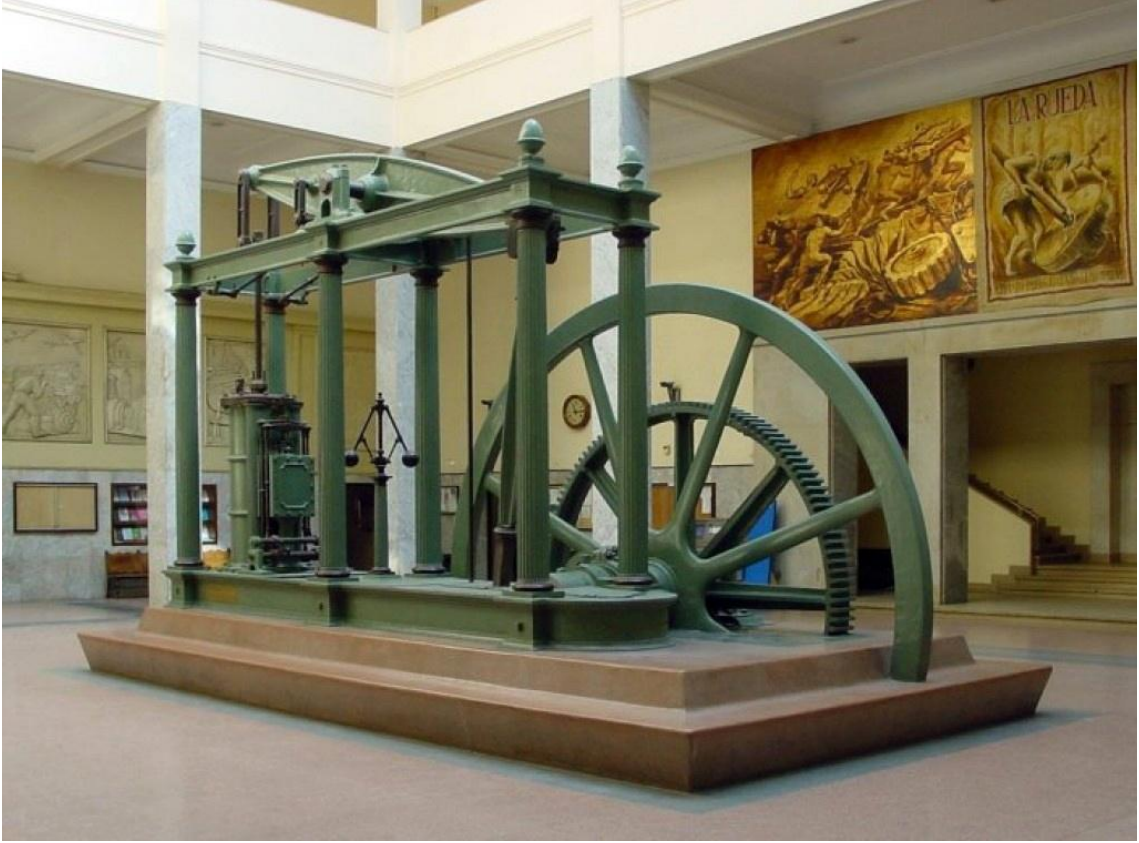
2.1.1 Endüstri (sanayi) Devrimi ve Sonuçları

Türk Dil Kurumu Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü, endüstri devrimini ya da diğer adıyla sanayi devrimini "18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başları arasında İngiltere'de başlayan, lokomotifin ve buhar gücüyle çalışan makine gibi bir dizi buluşla üretim sürecinde, emeğin yerini mekanik enerjinin aldığı köklü değişimler."² şeklinde tanımlar. Sanayi devrimi Britanya'da doğmuş kısa bir süre içerisinde önce Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ne, sonra bütün Dünya'ya yayılmıştır.

Sanayi devriminin ortaya çıkışında; Avrupa'daki nüfus artışına ek olarak orta sınıfın da alım gücünün artması ile büyüyen tüketim talebi, makineleşmenin tarımdaki işçi gereksinimini minimuma indirmesi ile kırsal alanlardan kente olan göç, İspanyol ve İngiliz kaşiflerin okyanus aşırı ülkelerin doğal kaynaklarını ve değerli madenlerini

² "Sanayi devrimi" 2004 Bilim ve sanat terimleri ana sözlüğü / iktisat terimleri sözlüğü http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5808c3e2750544.49603723 (20.ekim.2016)

yağmalaması, sömürgelerden getirilen doğal kaynakların işlenerek yine aynı pazara satılması ve Fransız Devrimi sonrası Avrupa'daki yeni siyasal yapılanma gibi nedenler etkili olmuştur.



Resim 124: Büyük Britanya'da kömürle çalışan bir buharlı makine örneği

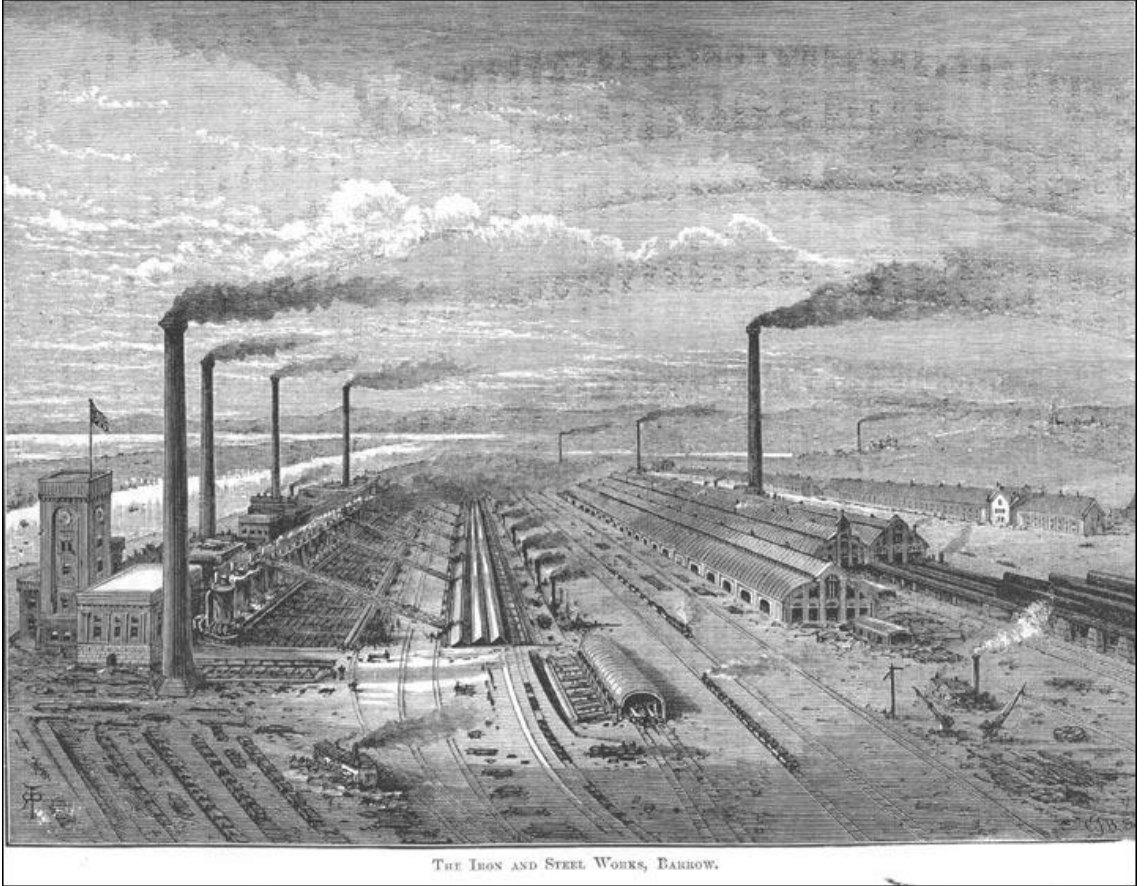
Kaynak:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Sanayi_Devrimi#/media/File:Maquina_vapor_Watt_ETSII_M.jpg

“Sanayileşme İngiltere’de 1733 yılında John Kay’in seyyar mekiği keşfetmesiyle tekstil sektöründe başlamıştır.”³ Sanayi devriminin İngiltere’de başlamasının başlıca sebeplerini şu şekilde sıralayabiliriz: Avrupa, savaşlar ve mezhep kavgaları ile boğuşurken, İngiltere ada ülkesi olmasının avantajını kullanarak dünyaya açılmış ve sömürgeleri aracılığıyla zenginleşerek, ileri bir konuma sahip olmuştur. Yine

³ "Sanayi Devrimi" **Büyük Larousse** C.19, İstanbul: Milliyet Gazetesi, 1986

sömürgeleri, ham madde temini ve mamullerinin satışı için pazar oluşturmuştur. Denizcilikteki gücü; ham maddeleri sanayi için gerekli olan enerjinin kaynağı, kömür yataklarınca zengin Britanya'ya getirmelerine ve imal ettiği malları pazarlara taşımalarına olanak tanımıştır.



Resim 125: Barrow Hematite Çelik Sanayi (Sanayi Devrimi'nde dünyadaki en geniş çaplı demir ve çelik üretimini yapan firma.)

Kaynak:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Sanayi_Devrimi#/media/File:Barrow_Steelworks.jpg

Hulusi Güngör sanayi devriminin, modern mimarlık ve Bauhaus'la olan ilişkisini şu şekilde anlatır:

“Sanayi devrimi toplum yaşantısını kökten değiştirmeye başladı. S. Geidon, 19. yüzyılda sanat ve bilim birbirinden ayrı yönere yürümeye başladı. Halbuki önceki çağlar boyunca, her devrin sanatı çağın

bilimini, düşüncesini ve dünya görüşünü yansıtmıştır diyerek sanayi devrimi döneminde toplum yaşamındaki bu farklılaşmaya dikkat çekmektedir. Birçok sanayi yapısında demir kolonlar ve kirişler kullanılması piyasada satılan ve her üsluptaki süs takılarının bu yapılara uymaması yüzünden kullanılmaması mimarlığa bir sadelik getirmiş, süse gerek olmadığı inancını uyandırmaya başlamıştır. ...Bu durum mimarlığa yeni bir yön verilmesi gerektiğini akla getirdi. Orta Avrupa'da bu konuda yeni fikirler üretilmeye başladı. Bu fikirler daha sonra Bauhaus felsefesinin oluşmasına ve modern mimarlık akımının ortaya çıkmasına kadar doğal gelişme süreci boyunca olgunlaşarak devam edecektir.”⁴

Endüstri devriminin tüm dünyayı derinden etkileyen sonuçları olmuştur: Ekonomide ve toplumda ciddi dönüşümlere yol açmış, endüstri devriminin yarattığı işçi sınıfı haklarından sosyalizm görüşü doğmuş, toplumdaki burjuvazi ve proletarya sınıfları arasındaki fark belirginleşmiş, komünist topluma geçişin adımları atılmıştır. Toplumsal yaşayış üzerindeki en büyük etki ise nüfus artışı konusunda olmuştur. Sanayileşme tarımda verimliliği arttırmış, makineler birim alandan daha fazla hasat alma imkanı sağlamıştır. Sanayi bölgeleri tarım dışı sektörlerde istihdam sağlayarak yeni kazanç kapıları açmıştır. Sanayi bölgeleri çevresinde çarpık kentleşme sorunu yani gecekondu kavramının oluşması ile birlikte kalabalık ve düzensiz yerleşim alanlarında kalitesiz bir yaşam stili başlamıştır. Sanayi bölgelerinin kentsel alanları büyüterek kırsal alanları yok etmesi ve artan kent nüfusunu beslemek için iş bölümünde uzmanlaşılması ve yönetimde bürokratikleşme ile kitle toplumu kavramı doğmuştur.

2.1.2 Ekonomik ve Sosyal Etkenler

“Milyonların aç kaldığı ve öldüğü 1.Dünya Savaşı boyunca sanatçılar kendileri ile hesaplaşmışlar ve toplumsal dengesizliklere haksızlık ve mutsuzluklara sebep olan kurulu düzene karşı yeni bir dünya/yeni bir insan sorunuyla ilgilenmeye başlamışlardı. Avrupa'nın her yerinde fikir ve sanat adamları alışlagelmiş beğeniye hizmet eden her türlü sanat anlayışına karşı topluma yararlı olabilecek avant-garde eğilimleri desteklemekteydiler. ...Bu yılların Almanya'sına

⁴İ Hulusi Güngör **Temel Tasar**. 3.baskı, İstanbul: Esen Ofset, 2005. S.229

baktığımızda savaş nedeniyle yoksullaşmış politik belirsizliklerin, enflasyonun çok yüksek olduğu ve bütün bunlara bağlı olarak da toplumsal huzursuzlukların baş gösterdiği bir ülke ile karşılaşmaktayız. Bauhaus Okulu böylesi bir ortamda savaş felaketinin ardından yeni bir dünya düzeni kurma ve yeni insan yaratma sorunlarının cevaplarından biri olarak hem endüstri devrimi hem de savaş sonrası ortamın zorunlu sonuçlarından biri olarak kurulmuştur.”⁵

1896 yılında Prusya Ticaret Bakanlığı tarafından, İngiltere’deki Alman Büyükelçiliği’nde, eğitim reformlarını incelemek ve Alman yetkililere sanat ve sanayi alanında danışmanlık yapmak üzere görevlendirilen Herman Muthesius; bu görevi yedi yıl yürütmüş, Alman iş konseyine kurucu başkanlık görevini üstlenmiş ve Alman büyük elçiliğinde görev yapmak üzere İstanbul’da da bulunmuştur. Muthesius’un görevlendirilme amacı Almanya’da zanaat odaklı üretimi endüstriye dönüştürecek reformları programlamaktır. Bu doğrultuda uygulamalı sanatlar okullarında atölyeler oluşturulur, öğrencilerin üretim süreci ve malzemeye hakim olmaları sağlanır. Endüstriyel üretime ve kapitalist piyasaya hizmet edebilecek bir tasarım eğitimi verilmeye başlanır.

Eğitim reformlarının yanı sıra Bauhaus düşüncesinin doğmasında büyük bir paya sahip oluşum, Muthesius’un başkanlığında toplanan Deutcher Werkbund yani Alman İş Konseyi’dir. Politikacılar, sanayiciler, tüccarlar, mimar ve sanatçılardan oluşan Werkbund’un önceliği; kapitalizmle kültürün sentezlenerek, ulusal beğenin terbiye edilmesidir.

İ.Hulusi Güngör; Bauhaus Okulunun kurucusu olan Walter Gropius’un da 1912 yılından itibaren üyesi olduğu Alman İş Derneği’ni; “1907 yılında Almanya yeni bir oluşuma sahne oldu. Sanayi, sanat ve zanaat işbirliğini sağlamak ve üretilecek sanayi ürünlerine biçim vermek üzere mimar Muthesius’un başkanlığında, ...12 sanatçı ile 12 endüstri firmasının temsilcileri Deutscher Werkbund’u kurdular”⁶ şeklinde açıklar.

⁵ Solmaz Bulunday, "İki Dünya Savaşı Arası Bauhaus", Rh+Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:4, (Mart-Nisan 2003) s.34

⁶ Güngör, s.229

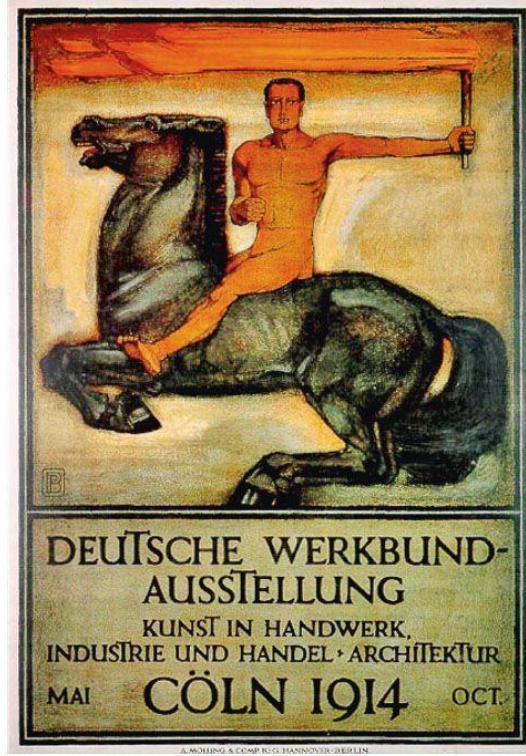


Resim 126: Herman Muthesius (1861-1927)

Kaynak: <https://www.hermann-muthesius.de>

“1914 yılındaki Deutscher Werkbund kongresi 20.yüzyıl Alman mimarisinin ve tasarımının daha sonraki tarihi üzerinde ciddi etkiler yaratmış bir dönüm noktasıdır. ...Almanya'nın ilerici mimarlarını sanatçılarını zanaatkarlarını, hafif sanayi üreticilerini ve kültür eleştirmenlerini bir araya getiren derneğin yıllık toplantısı, Berlinli mimar Hermann Muthesius ve yandaşları ile Belçikalı sanatçı ve mimar Henry van de Velde'nin başını çektiği diğer grubu karşı karşıya getirmiştir. Mimaride endüstride ve uygulamalı sanatlarda oluşturulacak standartlaşmış tipler, Alman imalatçıların tüketim ve uygulamalı ihraç malları üretiminde ciddi bir artış sağlayacaktı. Bu Almanya'nın ekonomik refah düzeyini yükseltip uluslararası alandaki gücünü artırmakla kalmayacak, ...niteliksel olarak da üstün bir alman stili yaratacaktı.”⁷

⁷ John V. Maciuika "Deutscher Werkbund Ve Osmanlı İmparatorluğu: Birinci Dünya Savaşı Öncesinde Tasarım Reformu Ekonomi Politikası ve Dış Politika" **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı**, Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu (drl), İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s.35



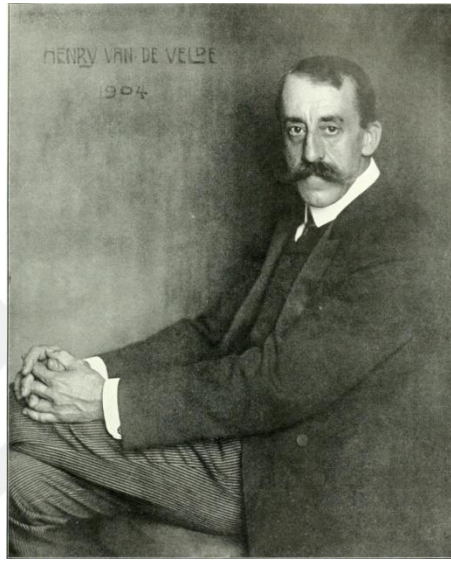
Resim 127: Peter Behrens, Deutcher Werkbund 1914 sergi afişı

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/74872412525526037/>

“Muthesius’un tipler yaratmaya yönelik yeni program önerisi, endüstriyel tasarımın yükselişiyle, yirminci yüzyılın başlarına ait işlevselci estetik anlayışıyla ve bunun genel olarak modernist düşüncedeki yeri ile ilgili olduğu görülebilir. Buna göre Werkbund endüstriyle ve devletle sürekli dirsek teması halinde bulunarak üye şirketlerin ürettiği bütün ürün dallarında bir bakışta ayırt edilebilecek, sanatçılarca tasarlanmış tipler oluşturmaya çalışacaktır. Bu sayede giderek genişleyen bir küresel ekonomi içerisinde çok sayıda tipik, zevke hitap eden, yüksek kalitede ürün Alman ulusal ihraç malları olarak dünya çapında eşgüdümlü bir biçimde dağıtılmaya hazır olacaktır. ...Tipler felsefesinin varacağı nokta standartlaşmadır. Muthesius, evrensel olarak geçerli şaşmaz gelişmiş her beğenin ancak standartlaşma sayesinde mümkün olacağına inanır.”⁸

⁸ Ferhat Meşhur "Bauhaus 1919-1932: Modernitenin Huzursuzluğu Bölüm 2" **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültür Dergisi**, Sayı 41 (Mart-Nisan 2011) s.23

Bu düşünceye karşı görüş olarak Henry van de Velde, Bauhaus'un kurucusu Walter Gropius'un da desteğiyle; sanat ve tasarımda bireysel özgürlük fikrini savunuyordu; tipler yaratma önerisinin tasarımcıların yaratıcılığını bitireceğini düşünüyordu. Bu iki karşıt görüşün ortasında Politikacı Friedrich Naumann ihracatın artırılmasının ulusal bir gereklilik olduğunu ülkenin esenliği için istikrarlı olarak büyüyen ihracata gereksinimin olduğunu vurguluyordu.



Resim 128: Henry van de Velde (1863-1957), Belçikalı ressam, mimar ve tasarımcı.

Kaynak:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Henry_van_de_Velde#/media/File:Nicola_Perscheid_-_Henry_van_de_Velde_1904.jpg

İhsan Bilgin; Weimar grandükü Wilhelm Ernst'in; Henry van de Velde'yi werkbund vasıtasıyla entelektüel çevrelerin ilgisini çekmek ve Weimar'ın kültür atmosferini canlandırmak amacıyla 1901'de şehre davet edişini şöyle anlatır:

“Van de Velde'den beklenen sanat ve yaratıcılık aracıyla şehrin kültürel ve maddi hayatına canlılık getirmesiydi. Uygulamalı sanatın aracılığından şehrin zanaat kapasitesini de harekete geçirmesi bekleniyordu Van de Velde vakit kaybetmeden 1902de Sachsen bölgesinin endüstri ve tatbiki sanatlar danışmanlığı ve sanat okulu direktörlüğünü üstlendi. ... 1919'dan itibaren Bauhaus'un kullanacağı binaları 1907de inşa etti ve tatbiki sanat okulunu bu komplekste kurdu.

Okul; mücellit, metal, halı, seramik, kuyumcu, emaye, dokuma ve nakış atölyelerinin pratik faaliyetleri ile resim, perspektif, iç mimari ve konstrüksiyon derslerini bünyesinde barındırıyordu. Atölyelerin faaliyetleri kısa zamanda grandük tarafından desteklenen en karlı işletmeler olarak kayda geçti.”⁹

2.1.3 Sanat ve Tasarım Etkenleri

Sanayi devrimi ile seri üretime geçilmiş; zanaatsal el emeği ile üretim biçiminin yerini, endüstri ürünü seri üretim almıştır. Zanaatın geri plana itilmesine karşı tepki olarak Arts and Crafts hareketi doğmuştur. Arts and Crafts’ın temelinde; kaliteli zanaat, malzeme açıklığı ve formda basitlik ilkeleri vardır. Arts and Crafts; insanın malzemeye olan uğraşını, ondaki insancıl zahmetleri ve itinaı göstermesi gerektiği söylemi ile zanaat ve el sanatlarını yeniden canlandırmış ve Art Nouveau, Jugendstil gibi hareketlerle Bauhaus fikrinin doğmasında etkili olmuştur. Hale Yaylalı Arts and Crafts’ın Bauhaus düşüncesindeki önemini “19. ve 20. Yüzyıl sanat ve tasarım akımları gibi Bauhaus’un da temelleri Henry Cole, William Morris ve John Ruskin’in 1800’lerin ortalarında sanayi devrimine karşı başlattıkları Arts and Crafts hareketinde aranabilir.”¹⁰ şeklinde vurgular.



Resim 129: Walter Crane, Arts and Crafts sergisi biletinden detay

Kaynak: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-arts-and-crafts-movement>

⁹ İhsan Bilgin "Bauhaus'un Zamanı Ve Yeri-Weimar'da Bir Uygulamalı Sanatçı", **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı**, Ali Artun, Esra Alıçavuşoğlu (drl), İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s.100

¹⁰ Hale Yaylalı, Bauhaus Okulu, **Art Decor Dergisi**, Sayı: (Nisan 2000), s.106

Hulusi Güngör Arts and Crafts hareketinin doğuşunu ve mimariye olan etkisini şu şekilde açıklar:

“Endüstrinin el sanatlarını öldürme endişesi bu dönemde İngiltere’de William Morris ve arkadaşları tarafından Arts and Crafts topluluğunun kurulmasına vesile oldu. Bu akım endüstriye karşıydı ve Gotik süslemelerin kullanılmasına eğilimli idi. Bunun yanı sıra modern mimarlık anlayışının oluşmasına yarayan bazı ilkeleri de benimsiyordu. Bu akım Avrupa’ya Art Nouveau adı altında başka bir oluşum halinde geçti. Art Nouveau sanatta endüstri devriminin yansımalarını araştırma eğiliminde idi. Bu akımın Almanya koluna Jugendstil denildi. Bu akım modern mimarlığı hazırlamada olumlu bir rol oynadı.”¹¹

Bauhaus öncesi hareket ve akımlardan Bauhaus’a biçim olarak en çok benzeyen akım Hollanda’da ortaya çıkmış De Stijl’dir. Sevim Eti; De Stijl’in Bauhaus üzerinde yarattığı etkiyi şu şekilde açıklar:

“Van Doesburg ve Mondrian 1917’de ...yapı-üslup -stijl grubunu kurmuşlardır. Düşüncelerini de aynı adı taşıyan ve 1923’e kadar çıkan dergide bütün dünyaya açıklamışlardır. Mondrian’ın resimleri Stijl anlayışının yüzeysel gerçekleştirmeleridir. Birbirini 90 derecelik açılarla kesen dik çizgiler ve onların meydana getirdiği dikdörtgen ve kareler. Bu temel geometrik biçimler üç temel renkle boyanmışlardır: Kırmızı, sarı, mavi. ...Bu düzen Rietvelt’in sandalyesi ve mimarisinde de görüldüğü gibi tüm plastik sanatlar alanında uygulanabiliyor ve de makine endüstrisinin teknik gerçeklerine uyarak çoğaltılabiliyordu. İşte bu özdeşme, Bauhaus’un öğretim sisteminde gelişerek 20. Yüzyılın endüstri hayatında devrim yaratmıştır.”¹²

Hale Yaylalı, De Stijl’i şu şekilde özetlemiştir:

“Bauhaus’u biçimsel yönden etkileyen en önemli akım ise De Stijl’dir. Öncülüğünü Theo van Doesburg’un yaptığı Gerrit Rietvelt ve Piet Mondrian gibi Hollandalı avangard bir sanatçı grubunun 1917’den 1931 yılına kadar çıkarttığı dergiden adını alan akım, geleneksel Hollanda Calvinizmi’nin püriten sadeliğiyle görsel sanatların radikal fikirlerini birleştirir.”¹³

¹¹ Güngör, s.229

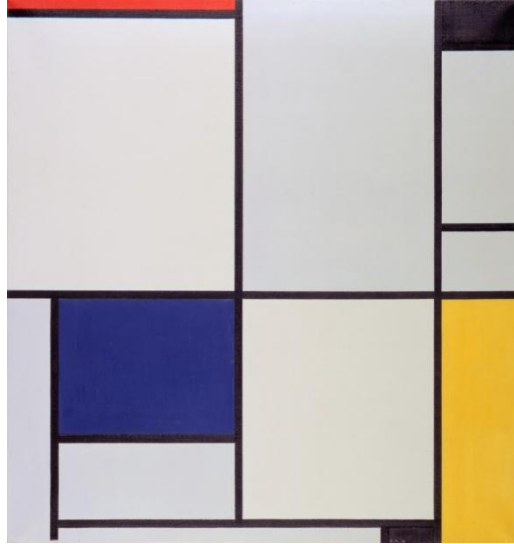
¹² Sevim Eti, **Çağdaş Sanat**, İstanbul: Karaca Ofset, 1971, s.66

¹³ Yaylalı s.108



Resim 130: Gerrit Rietveld, Kırmızı ve mavi sandalye, 1917

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/De_Stijl



Resim 131: Piet Mondrian, Tableau I, 1921

Kaynak:

https://en.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian#/media/File:Tableau_I,_by_Piet_Mondriaan.jpg

Sanayi devrimi ile birlikte İngiltere'nin başını çektiği eğitim ve öğretim politikaları, mimar ve sanatçıların ortaya koyduğu fikir ve akımlar; diğer Avrupa ülkeleri tarafından da kabul görmüş, uygulamalı el sanatları ile ilgili müzeler açılmış, Almanya Belçika ve Fransa'da yeni akımları doğurmuştur.

“Özellikle birinci dünya savaşından sonra Almanya, Hollanda ve Rusya'da tüm plastik sanatlar alanında bireyciliğe karşı çıkmıştır. Bu yeni durumu, tıpkı bireysel davranışlı gösterilerde olduğu gibi, savaş sonrası toplumlarının sosyo ekonomik gerçekleri koşullamıştır. Çağın yeni kapitalist endüstri, bilim ve teknik gerçekleri bu denemeleri belirleyen ve destekleyen önemli faktörler olmuşlardır.”¹⁴



Resim 132: Weimar'daki Bauhaus binası giriş salonundaki jugendstil merdiven

Kaynak:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Bauhaus#/media/File:Weimarbauhaus6.jpg>

¹⁴ Eti s.68

Ümit Celbiş'in Avrupa'da etkili olan Jugendstil ve Sezessionstil gibi hareketler ile ilgili ifadeleri şöyledir:

“19. yüzyılın sonlarına doğru Almanya'da Jugendstil, Fransa'da Art Nouveau, İngiltere'de Modern Stil ve Avustralya'da Sezessionstil diye adlandırılan yeni hareketler görülmeye başlandı. ...Jugendstil hareketi de endüstriyel yöntemlerle üretilen ürünleri geçmiş üslupların biçimsel ve ornamental öğeleriyle oluşturmaya yönelik tarihselcilik akımına karşıydı. ...kullanım nesnelere ve biçimlerinin estetize edildiği bir mesen sanatı olarak, elit bir topluluğa hizmet eden ve rafine yaşam biçimini yansıtan hareket olarak tanımlanabilir. Arts and crafts hareketinde olduğu gibi herhangi bir sosyal kaygı söz konusu değildir. Aynı dönemlerde Viyana'da başlatılan Sezession hareketinde azaltılmış bir biçim dili ve geometrik süslerin hakim olduğu bir anlayış öne çıkmaktaydı.”¹⁵

“19. yüzyılın ortasından itibaren birçok sanat akımı, estetik karşıtı gibi görünen sanayileşmeye tepki göstermiş, temsilcileri ürettikleri ürünlerle yüzyılın bitiminde, işlevselliği yeniden yorumlamıştır.”¹⁶ Bu yorumların kimisi uzun süreli olmuş, kimisi kısa dönemde yerini yeni akımların etkilerine bırakmıştır. Avrupa'yı saran tüm bu hareket ve akımlar; yeniliklere açık olma, teknoloji ve yeni malzemeleri kullanma, sanatçının zanaattan kopmaması gerekliliği, basit geometrik formlar ve temel renklerin oluşturduğu düz ve sade tasarımların kullanılabilirliği, süslemenin gereksizliği, sanatın gündelik yaşama indirgenmesi ve halk için yapılması, gibi fikirler doğurmuştur. Bu fikirler, daha sonra ortaya çıkacak ve bugün adına tasarım dediğimiz kavramın temellerini atacak olan Bauhaus'a ortam hazırlamıştır.

¹⁵ Ümit Celbiş, "Bauhaus'un Alman Tasarım Kültürüne Etkileri", **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı**, Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu (drl), İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s.170-171

¹⁶ yard.doç.dr Meltem Özkaraman Şen, "Modernizmin Öncüsü Bauhaus ve Ürün Tasarımına Etkileri", **Evdeyiz Dergisi**, sayı:9, şubat-mart-nisan 2010 s.108

2.2 BAUHAUS OKULUNUN KURULUŞU

Weimar'a davet edilen Van de Velde bir süredir bölgenin endüstri ve uygulamalı sanatlar danışmanlığını yapmaktaydı. Uygulamalı sanat seminerleri ve dersleri ile şehre davetinin amacı olan kültürel ve maddi hayata canlılık getirme ve şehrin zanaat kapasitesini harekete geçirme beklentilerini fazlasıyla yerine getirmiş oluyordu. Ayrıca tatbiki sanat okulunu kurarak Bauhaus'un daha sonra kullanacağı binaları inşa etmiş ve bu sanat okulunun müdürlük görevini yürütmekteydi. Bu zanaat ve kültür hareketliliği Van de Velde'nin Weimar'dan ayrılmasına sebep olan Birinci Dünya Savaşı'na kadar sürer. Van de Velde'nin şehri terk etmesi ve yerini Walter Gropius'a bırakması ile yeni bir dönem başlar.



Resim 133: 1904-1911'de Henry van De Velde tarafından tasarlanan Bauhaus Okulu'nun Weimar'daki ilk binası (UNESCO Dünya Mirası Listesi'nde yer almaktadır)

Kaynak:

https://en.wikipedia.org/wiki/Bauhaus#/media/File:Bauhaus_weimar.jpg

Savaş sonrası oluşan fikir ve söylemlerden etkilenen Gropius; işlevsel, ucuz ve sağlam ürünler veren yeni bir mimari stilin başlaması gerektiğine inanıyordu. Sanat ve zanaat eğitiminin bir arada verildiği bir mimarlık okulu ve üretim merkezi kurmak, sanat ve zanaatı birleştirerek, işlevsel ve estetik ürünler yaratmak istiyordu.

Gropius; şehre davetinin ardından çalışmalarına başlamış ve ilk iş olarak eğitim programını neredeyse tamamen değiştirmiştir. Uygulamalı sanatlar okulu öğretim üyeleri bu yeni programdan rahatsız olmuş ve Gropius'un gelişinden memnuniyetsizliklerini dile getirmeye başlamışlardır. Gropius'un fikirleri hem sanatsal hem de politik görüşleri açısından eski öğretim üyeleri ile uyuşmamış ve bir zaman sonra yolları ayrılmıştır. Eski profesörler 1921'de kendi okullarını kurmuşlardır. Bu ayrım Weimar halkının Bauhaus'a bir süre soğuk kalmasına ve sağcı çevreler tarafından anarşistlikle suçlanmasına neden olmuştur.

Weimar halkı, kurulduğu yıllarda Bauhaus usta ve öğrencilerinin aykırı yaşam tarzlarından rahatsız olmuş; tasarım biçim dilini benimseyememiş ve Bauhaus'tan uzak durmuşlardır. Mali nedenlerden dolayı donanımsal eksiklikler ve eğitim kadrosunun yetersizliği eğitimde aksaklıklara yol açmıştır. Bu gibi nedenler ve savaş sonrası fakirliğin de etkisi ile ilk yıllarda Bauhaus okulunda pek fazla üretim olmamıştır. Takip eden bir kaç yıl içerisinde devlet desteği ve atölyelerin başarısı ile okul toparlanmış ve kendini kabul ettirmiştir.

Bauhaus'un kuruluşunu; Ümit Celbiş "Bauhaus, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından 1919'da Weimar'da kurulur. Savaş sonrasında politik ekonomik ve sosyokültürel karmaşa ortamında kurulan Bauhaus, kurucusu Walter Gropius'un vizyonu ve organizasyon yetenekleri sayesinde zor şartlarda da olsa sanat/tasarım eğitimini sarsacak bir içerik geliştirir."¹⁷ Hale Yaylalı; "Walter Gropius tarafından 1919 yılında Weimar'da kurulan Bauhaus, Alman Güzel Sanatlar Fakültesi, Henry Van de Velde'nin Uygulamalı Sanatlar Okulu ve De Stijl sanatçılarının fikirlerinin bir bileşkesi olarak tanımlanabilir."¹⁸ şeklinde özetler.

¹⁷ Celbiş, s.172

¹⁸ Yaylalı s.108

Gropius'un 1919'da Weimar'daki iki ayrı okul olan güzel sanatlar fakültesi ile Van de Velde'nin uygulamalı sanatlar okulunu birleştirmesi ve dört sayfalık bir broşür ile manifesto ve programını açıklamasıyla Bauhaus okulu kurulmuş oldu. Bauhaus okulu o güne kadarki sanat akademilerinden tamamen farklı; mimariyi merkeze alan, ressam, heykeltıraş, tasarımcı ve fotoğrafçıları etrafında toplayan bir anlayışı ortaya koydu. Gropius'un, sanat ve zanaatçıları mimari etrafında toplama amacı; ortak projeler üretebilecekleri bir sanat ve zanaat loncası oluşturmaktı.



Resim 134: Walter Gropius (1883-1963)

Kaynak:

https://en.wikipedia.org/wiki/Walter_Gropius#/media/File:WalterGropius-1919.jpg

“Bauhaus” ismi; Gropius’un modern bir sanat ve zanaat loncası hayali ile ortaçağda taş duvar ustaları loncasının ismi olan Bauhütte kökeninden türetilmiştir. İhsan Bilgin Bauhaus isminin anlamını şu şekilde açıklamıştır:

“Van de Velde, şehirden ayrılacağı belli olunca okul müdürü olarak yerine Gropius’u tavsiye etmişti. 1916’da Tatbiki Sanat Okuluna direktör olan Gropius, Van de Velde’nin izini sürmenin yolunu arıyor, sanatçılarla teknikerleri ve tüccarları okul çatısı altında bir araya getirecek Bauhütte (şantiye) tarzı bir örgütlenme modelini denemek istiyordu. Şantiye praxisin bir araya getiriciliğine vurgu yapan bir mecazdı. 1919’da Tatbiki Sanat Okulu ile Sanat Yüksek Okulu’nu birleştirerek kurduğu okula Bauhaus adını koymasda da tamamen bu vurgu nedeniyledi.”¹⁹

Ferhat Meşhur ise “Bauhaus” isminin ne denli özenle seçildiğini şöyle anlatmıştır:

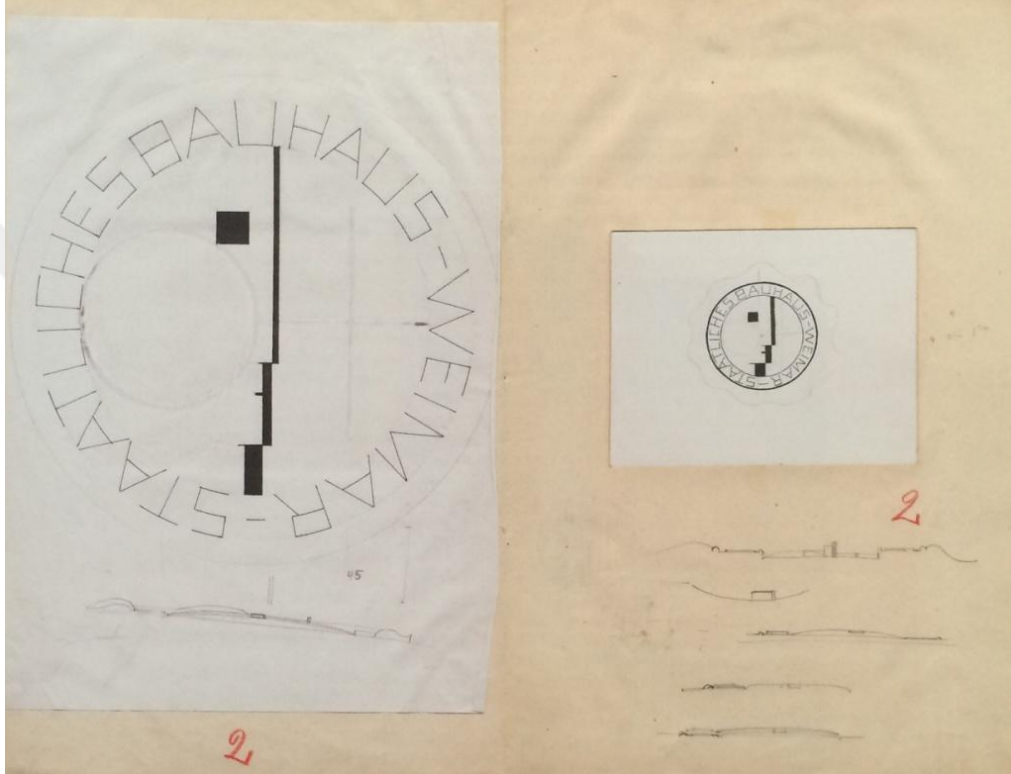
“Bauhaus’ta önce öğrencilik yapan, sonra da on yıl ders veren Joseph Albers, seçilecek ismin özellikle akademiden farklı olmasına çalışıldığını söyler. Enstitü ve üniversite terimlerinden de uzak durulmuştur. Aslında bir atölye tarzında yapılandırılacak olan okula Haus für bauen, yani inşa etmek için ev anlamına gelen Bauhaus ismini bu yüzden koymuşlardır. Bu sebepten ötürü, Rönesans’ın klasik isimleri ya da kavramlarına gönderme yapmayan, Alman Ortaçağına özgü bir terimi okul isminin kökeni olarak seçmişlerdir. Taş ustalarının ve diğer zanaat ustalarının kilise ya da saray inşası esnasında onları koruyacak, aynı zamanda bilgilerini paylaşabildikleri, böylelikle ruhsal bütünlük sağlayabildikleri bir barınak, şantiye anlamına gelen bauhütte. Bauhaus ismi açıkça bu kökenden gelir.”²⁰

Oskar Schlemmer tasarımı olan Bauhaus logosu, okulun açılışından dört yıl sonra ilk Bauhaus sergisinde karşımıza çıkmıştır. Oskar Schlemmer Bauhaus heykel atölyesinde verdiği eğitimlerden sonra tiyatro atölyesinde form ustası olarak devam etmiştir. Oyuncuları geometrik şekillere dönüştürmekteki eğilimi tasarladığı logoda da gözlemlenmektedir. Hatje Cantz tarafından derlenmiş “Bauhaus A Conceptional Model” isimli kitapta yer alan Magdalena Droste’nin “the had as a succesful design” makalesinde ifade ettiği gibi;

¹⁹ Bilgin, s.103

²⁰ Meşhur, s. 25

“Schlemmer’in büyük olasılıkla en bilinir çalışması olan logo sadece yatay ve dikey düz çizgilerden oluşan bir insan yüzü ve etrafını saran tipografi şeklindedir. El emeği, zanaat ve tasarımcı odaklı üretimi vurgulamak için seçilen logo; son halini alana kadar birçok aşamadan geçmiştir. Örneğin Schlemmer’in el çizimi olan (resim 13) soldaki versiyonda, yüzün iki tarafında daire ve haç şekillerinin olduğu ve sonradan silindiği görülebiliyor.

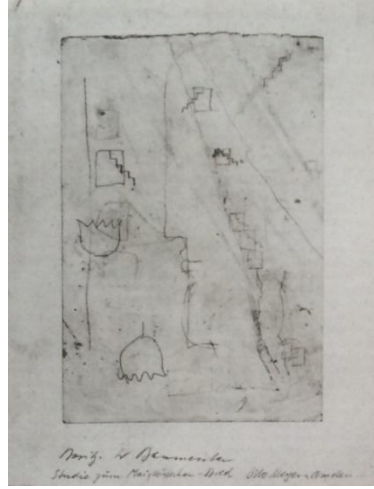


Resim 135: Oskar Schlemmer, Bauhaus logosu eskizleri

Kaynak: Magdalena Droste “the had as a succesful design”, Hatje Cantz (drl) Bauhaus A Conceptual Model, Ostfildern/Almanya, Hatje Cantz Verlag, 2009, S.127

Sağdaki versiyon Bauhaus ustaları ve Gropius tarafından kabul görmüş ve kısa bir süre içerisinde resmi Bauhaus logosu olarak belge ve dokümanlarda kullanılmaya başlanmıştır. Schlemmer 1923 yılında tasarladığı logoda Otto Meyer-Amden’in Lily Of The Valley (resim 14) çalışmasından esinlenmiştir.²¹

²¹ Magdalena Droste "the had as a succesful design", Hatje Cantz (drl), **Bauhaus A Conceptual Model**, Ostfildern/Almanya, Hatje Cantz Verlag, 2009, s.127-130



Resim 136: Otto Meyer - Amden, “Lily Of The Walley” eskizi

Kaynak: Magdalena Droste “the had as a succesful design”, Hatje Cantz (drl), Bauhaus A Conceptual Model, Ostfildern/Almanya, Hatje Cantz Verlag, 2009, S.129



Resim 137: ilk Bauhaus logosu

Kaynak: Magdalena Droste, Bauhaus 1919-1933 Berlin: Benedikt Taschen Verlag, 1993, s.22

“Karl Peter Röhl tasarımı ilk Bauhaus logosu; hristiyanlık sembolü, malta haçı daire, yıldız ve piramitten oluşur. Logo 1919-1922 yılları arasında Bauhaus logosu olarak kullanılmıştır.”²²

²² Magdalena Droste, **Bauhaus 1919-1933** Berlin: Benedikt Taschen Verlag, 1993, s.22

Bir devlet kurumu olan Bauhaus'ta eğitim ve öğretim üç dalda toplanmıştır. Bunlar mimarlık resim ve yontu ana sanat dallarıdır. Atölyeler Van de Velde'nin cam, metal, baskı, dokuma gibi atölyelerinin üzerine kurulmuştur. Bunlarla birlikte sahne ve duvar resmi gibi yeni atölyeler de oluşturulmuştur. Eğitimde serbest sanat ve uygulamalı sanat ayrımı yapılmamaktadır. Güzel sanatlarla tasarımın ortak köklerini gören Gropius zanaatkar, sanatçı, mimar ve endüstri arasında bağ kurarak sanat ile endüstriyi birleştirmeyi amaçlar ve kademeli bir eğitim sistemi öngörür. Temel form ve malzeme bilgisi ile başlayan eğitim sistemi atölye eğitimi ile devam eder ve şantiye eğitimi ile sonlanır.

Bauhausun başarısında rol alan en önemli etkenlerden biri de Gropius'un okula davet ettiği öğretim kadrosudur. Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Moholy-Nagy ve Oskar Schlemmer gibi isimlerin oluşturduğu eğitim atmosferi Bauhaus'un kuruluşundaki karakterini belirlemiştir.

Moderne öncülük etmiş bu isimlerin önderliğinde çalışma ve deneyler ile kimliğini kazanan okul; endüstri çağının oluşturduğu, modern form, üretim ve yaşam tarzını başlatacak bir eğitim merkezi olarak kurulmuştur.

2.3 BAUHAUS FELSEFE VE MANİFESTOSU

Walter Gropius 1923'te, akademinin geçmiş dönemlerin aracı olduğunu, sanatçının endüstri ve zanaata sırt çevirmesine, böylelikle toplumla bağının kopmasına sebep olduğunu; öte yandan, sanatçının toplumun bir parçası olduğu için sanat ve zanaatı kullanarak toplumu zenginleştirdiğini söylemiştir. Bu söylem Bauhaus felsefesinin özeti niteliğindedir.

Gropius; sanatın, toplumun ihtiyaçlarına cevap vermesi ve zanaattan ayrı tutulmaması gerektiğine inanıyordu. Bu nedenle kurduğu okulda, sanat ve zanaat eğitimini bir arada vererek; teorik bilginin yanında, uygulama yöntemlerinin de okul çatısı altında doğru bir biçimde ve geliştirilerek aktarılmasını amaçlamıştır. Öğrenciler mimarının merkeze alındığı bu yeni eğitim sisteminden mezun olduklarında uygulamalı

sanatlara hakim ve diğer sanat ve zanaat dalları ile ortak çalışmaya hazır nitelikte olacaklardır.

Okulun 1920’deki tüzüğünde, her öğrencinin atölyelerde bir meslek öğrenmesi ve ardından kalfalık sınavını vermesinin öngörüldüğünü söyleyen Celbiş; birleştirilmiş sanat ve zanaat eğitiminin amacını şu şekilde anlatmıştır:

“Bir yanda farklı sanatsal disiplinleri ve zanaatları ortak bir çatı altında toplayarak yeni bir estetik sentez, öte yanan bu yeni estetik üretimi geniş halk kitlelerinin ihtiyaçlarına yönlendirerek bir sosyal sentez oluşturmak gibi iki önemli misyonu olan Bauhaus’un bu yapısı 20. yüzyıl tasarımını önemli ölçüde belirleyen bir yaklaşımdır. Adı Bauhaus ile özdeşleşen Gropius endüstrileşmenin ayrıştırdığı sanat ve zanaatların yeniden birlikteliğini ve yeni yüzyıl insanının ve toplumunun bu değerler sistemiyle yeniden yapılandırılmasını amaç edinmişti. Modern tekniğe ve onun biçim diline aynı şekilde hakim yeni bir kişilik ortaya çıkarmak eğitimin başlıca amaçlarından biriydi.”²³

Eti; Bauhaus okulunun, plastik sanatları bir bütün ve sanatı topluma hizmet olarak gördüğünü, sanatçı ve zanaatçı ayrımı gözetmeksizin topluma faydalı bireyler yetiştirmeyi amaçladığını söyler. “20. yüzyılda ve sanat tarihinde ilk kez sanat, toplum, endüstri ve el sanatları ile birlikte kurulmuş oluyordu. Bauhaus’un toplum için sanat öğretisi, en ucuz fiyat kuralına dayanıyordu. Topluma giden yol endüstriden geçmektedir, sanatçı toplum için yaratmaktadır”²⁴ gibi düşüncelerle birlikte klasik Fransız akademilerinin öğretimini çağ dışı kaldığını, güzel sanatlar ve zanaatların birlikteliğini ve endüstri ile işbirliğini anlatır.

²³ Celbiş, s.172-173

²⁴ Eti, s.68



Resim 138: Bauhaus dokuma atölyesi

Kaynak: Anja Baumhoff, “The Weaving Workshop”, Bauhaus, Jeannine Fiedler, Peter Feierabend (Drl) Almanya, Könemann Verlagsgesellschaft, 2000, s.468

Yaylalı; Gropius’un Bauhaus ile yapmak istediğinin; tıpkı Ortaçağdaki mesleki loncaların olduğu dönemdeki gibi mutlu bir çalışan sınıf yaratmak olduğunu söyler. “Bauhaus okulunun ilk hedefi tüm sanatları tecrit edilmişlikten kurtarıp kendi kimliklerine kavuşturduktan sonra geleceğin zanaatçı ve sanatçılarının kendi yeteneklerini de açığa çıkartabilecek ve dolayısıyla da özgürleşebilecekleri ortak

projelerde çalışmalarıydı.”²⁵ yorumu ile Gropius’un; güzel sanatlar, mimari ve uygulamalı sanatları birleştirme idealini aktarır.

Uğur Tanyeli ise “Walter Gropius ve Bauhaus” kitabında yer alan “Gropius Kariyerinin Öznel Gerçeklikleri” isimli makalesinde; Gropius’un güzel sanatlar ve zanaatları mimari altında birleştirip ortak projelerde çalıştırma fikrinin bir idealden değil, zorunluluktan ortaya çıktığını savunur. Tarih yazımından yola çıkarak tarih yapımcılarının yüce bir misyon duygusuyla eylemde bulunmadıklarını, büyük oranda kendi kişilik yapılarının yetenek ve sınırları çerçevesinde tarihi yönlendirdiklerini aktarır. Kendi ifadeleri ve başka belgelerde de belirtildiği üzere Gropius, çizim yeteneğinden yoksundur. Bu yoksunluğu, onu daha bir mimarlık öğrencisiyken bile yanında çizimci çalıştırmak zorunda bırakmıştır. Yani takım çalışması kavramını ısrarla vurgulaması bir rastlantı değil, aslında kişisel açıdan buna muhtaç olduğundandır. Bu zorunluluk tasarımda iş bölümü ve mimarın toplumsal sorumluluğu gibi çok önemli modernist ilkeleri doğurmuştur.

“1920’lerde mimarlık devrimleri yapılırken Gropius’un tasarladığından çok söylediklerine dikkat edilmişti. Ne var ki, 1950’lerde bu fikirler artık herkesin bildiği sloganlara dönüşecektir.”²⁶ söylemi ile Tanyeli; Gropius’un bu dezavantajın nasıl dünyayı etkileyen Bauhaus düşüncesine dönüştürdüğünü anlatır.

Gropius’a göre sanatçı; topluma fayda sağlamalı, teknolojiyi kullanarak kaliteli ve estetik ürünler ortaya koymalıydı. Bauhaus’un açılışında kaleme aldığı manifestosunda, sanatçının topluma sağlaması gereken faydanın temel kavramlarını bildirmiştir. Gropius’un bu bildirisi zamanla, sanat ve endüstri arasındaki bağ ve sanatçının kişisel dehasıyla topluma sağladığı değişmez fayda inancının temelleri haline gelmiştir.

“Tüm görsel sanatların en büyük amacı yapı bütünüdür! Yapıları süslemek bir zamanların en soylu işleviydi; bunlar anıtsal mimarlığın zorunlu öğeleri sayılıyordu. Bugün sanatlar birbirinden ayrılmış durumda; ancak tüm sanatçıların bilinçli ortak çabasıyla bu

²⁵ Yaylalı, s.109

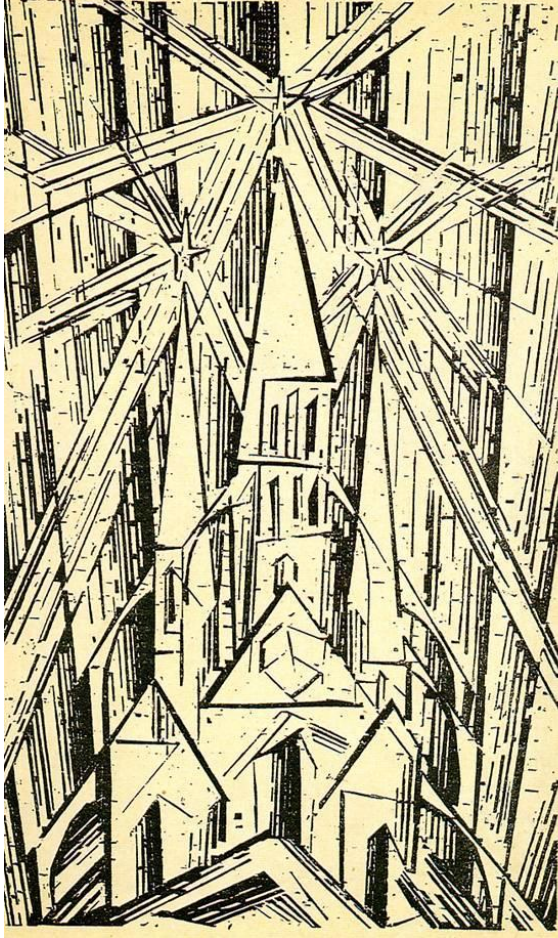
²⁶ Uğur Tanyeli, "Gropius Kariyerinin Öznel Gerçekleri", **Walter Gropius ve Bauhaus**, Nuray Togay (drl), İstanbul, Boyut Matbaacılık AŞ, 2002 s.12

durumdan kurtarılabilir. Mimarlar ressam ve heykeltıraşlar bir yapının bileşik niteliğini hem bir bütün olarak, hem de ayrı ayrı parçalarıyla yeniden tanımalı ve kavramaya çalışmalıdır. Yapıtları ancak o zaman salon sanatı iken yitirdikleri arkitektonik ruhu yeniden kazanacaktır.

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

Mimarlar, heykeltıraşlar, ressam, hep birlikte zanaatlara geri dönmeliyiz! Çünkü sanat bir meslek değildir. Sanatçı ve zanaatçı arasında önemli bir ayrım yoktur. Sanatçı yüceltilmiş bir zanaatçıdır. İstencinin bilincini aşan o ender esinlenme anlarında, ilahi bir güç yaptıklarının sanata dönüşmesine neden olabilir. Öte yandan, her sanatçının bir zanaatta becerisi olması zorunludur. Yaratıcı hayal gücünün temel kaynağı burada yatar. O halde zanaatçı ve sanatçı arasında kibir engelleri yükselten bir sınıf ayrımının olmadığı yeni bir zanaatçı loncası kuralım! Mimarlık, heykel ve resmi tek bir bütün olarak kucaklayacak ve bir gün, bir milyon işçinin ellerinde yeni bir inancın kristal simgesi gibi göğe doğru uzanacak olan geleceğin yeni yapısını hep birlikte arzulayalım, kavrayalım, yaratalım.”²⁷

²⁷ Walter Gropius, Weimar'daki Staatliches Bauhaus'un Programı, **20. Yüzyıl Mimarisinde Program Ve Manifestolar**, Ulrich Conrads (Drl.), Dr. Sevinç Yavuz (Çev.), Ankara, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1991, s.36



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

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

Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine „Kunst von Beruf“. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. Gnade des Himmels läßt in seltenen Lichtmomenten, die jenseit seines Wollens stehen, unbewußt Kunst aus dem Werk seiner Hand erblühen, die Grundlage des Werkmäßigen aber ist unerläßlich für jeden Künstler. Dort ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens.

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

WALTER GROPIUS.

Resim 139: Walter Gropius tarafından kaleme alınmış Bauhaus Manifestosu ve Lyoner Feininger'in Gravür Baskısı

Kaynak: Magdalena Droste, Bauhaus 1919-1933 Berlin: Benedikt Taschen Verlag, 1993, s.18

“Manifestonun kapağında kullanılan Lyonel Feininger’e ait gravürde; (resim 17) bir tepenin üzerinden yükselen, payandalarla desteklenmiş, binanın diğer kısımlarından yüksekte olan orta sahın ve yanlarda daha kısa kuleler şeklinde üç kuleli bir katedral görüyoruz. Bu üç kulenin tepe noktalarındaki yıldızlar, diyagonal ışınlarıyla birleşen sembolik bir çatı oluşturuyor. Bu ışınlar aynı zamanda görünüşte kopuk

olan elementleri paralel çizgiler vasıtasıyla birleştiriyor ve katedralin ışık saçan şeklini oluşturuyor.”²⁸

Kapak için bir bina gravürünün seçilmesi okulun mimariyi merkeze aldığı kanıtlar niteliktedir. Bu ışık saçan katedral simgesi; Gropius’un mimarlık, heykel ve resmi tek bir bütün olarak kucaklayacak ve yeni bir inancın kristal simgesi gibi göğe doğru uzanacak olan geleceğin yeni yapısı tanımını ile birebir örtüşmektedir.

2.3.1 Bauhaus Amaç ve İlkeleri

Gropius; Weimar’daki bu yeni oluşum “Bauhaus”u açıklarken, sözlerine “Staatliches Bauhaus, Daha Önceki Grandükalık Saxon Sanat Akademisi ile Grandükalık Saxon Uygulamalı Güzel Sanatlar Okulu’nun birleşmesi ve yeni bir mimarlık bölümünün katılması sonucu ortaya çıktı.”²⁹ diyerek başlar ve Bauhaus’un amaç ve ilkelerini sıralar;

Bauhaus’un amaçları:

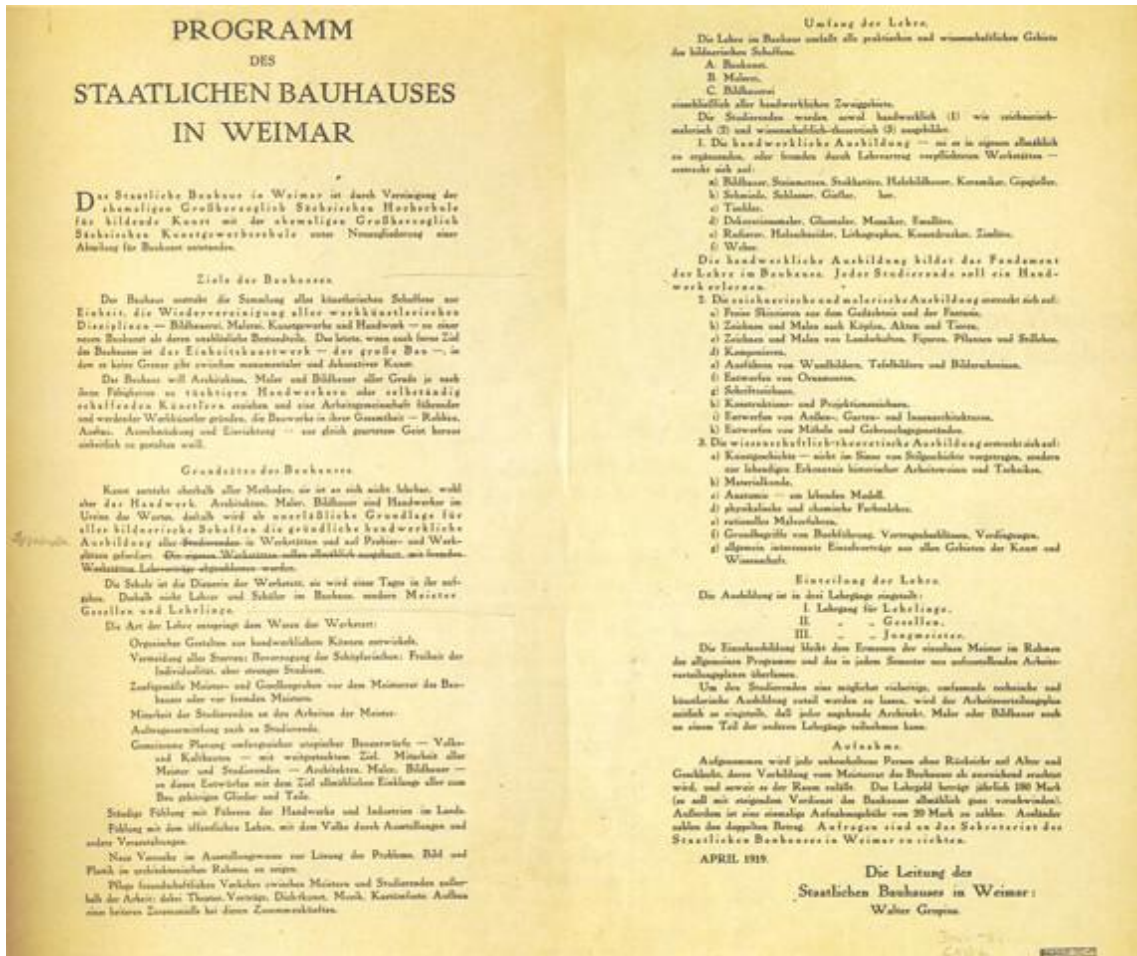
“Bauhaus, yaratıcı çabaları tek bütün halinde bir araya getirmeye, pratik sanatın tüm disiplinlerini (heykel, resim, el sanatları ve zanaatları) yeni bir mimarlığın ayrılmaz öğeleri olarak yeniden birleştirmeye çaba gösterir. Bauhaus’un uzak da olsa, nihai amacı, anıtsal ile bezemeci sanat arasında ayırım olmayan, bütünleşmiş sanat yapısı - o büyük yapıdır.

Bauhaus, her düzeyden mimarları ressamaları ve heykeltıraşları yeteneklerine göre eğiterek bunların usta zanaatçı ya da bağımsız yaratıcı sanatçı olmalarını ve geleceğin önde gelen sanatçı - zanaatçılarından oluşan bir çalışma topluluğu kurmalarını ister. Ruhun birbirlerine yakın olan bu kişiler, yapısı, ince işleri, bezemesi ve donatımı ile bütünü içinde uyumlu binalar tasarlamayı bileceklerdir.”³⁰

²⁸ Magdalena Bushard "it Began With A Misunderstanding Feininger's Cathedral And The Bauhaus Manifesto", Hatje Cantz (drl), **Bauhaus A Conceptual Model**, Ostfildern/Almanya, Hatje Cantz Verlag, 2009, s.30-32

²⁹ Gropius, s.36

³⁰ Gropius, s.36-37



Resim 140: Walter Gropius tarafından kaleme alınmış Bauhaus programı

Kaynak: Magdalena Droste, Bauhaus 1919-1933 Berlin: Benedikt Taschen Verlag, 1993, s.19

Bauhaus'un ilkeleri:

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

Okul, işliğin hizmetindedir ve bir gün onun içinde eriyecektir. Bu nedenle Bauhaus'ta öğretmenler ya da öğrenciler yerine ustalar,

kalfalar ve ıracılar olacaktır. Eğitim biçimi işliklerin özelliğinden kaynaklanır.

El becerilerinden ortaya çıkan organik biçimler.

Katı olmaktan kaçınma; yaratıcılığa öncelik verilmesi; bireyselliğin zgr olması, fakat sıkı bir çalışma disiplini.

Lonca kurallarına uygun olarak, Bauhaus'un ustalar kurulu ya da dışarıdan gelen ustalar önünde yapılacak ustalık ve kalfalık sınavları.

Öğrencilerin, ustaların çalışmalarına katılımı.

Öğrencileri de içerecek şekilde dışarıdan iş alınması.

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

Ülkenin zanaat ve endüstrisinde nde gelenlerle sürekli yakın ilişki.

Sergiler ve diğer etkinlikler yoluyla kamu yaşamı ve halkla ilişki.

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

İş dışında ustalar ve öğrenciler arasında dostluk ilişkilerinin özendirilmesi; bu amaçlarla tiyatro oyunları, konuşmalar, şiir, müzik, kıyafet baloları düzenlenmesi. Bu toplantılara eğlenceli bir tören havası verilmesi.³¹

Bauhaus'un amacı; halktan kopuk bir biçimde, müzelere konmak üzere obje üretmeye çalışan sanatçılar yetiştirmek değildi. Sanatçının içinde yaşadığı toplumun ihtiyaçları üzerine düşünmesini ve bu doğrultuda üretmesini sağlamaktı. Bu nedenle değişen ve kalabalıklaşan toplum ile endüstrinin gereksinimlerinden doğan, işlevin ne çıktığı, sade bir tasarım dili geliştirildi ve yapı çatısı altında toplanarak yeni malzemelerle halkın kullanımına sunuldu.

³¹ Gropius, s.37

2.4 GELİŞİM SÜRECİ VE DÖNEMLERİ

1919'da Gropius tarafından kurulan, 1933'te Naziler tarafından kapatılan Bauhaus okulunun 14 yıllık kısa ömrünü; bulunduğu şehirlere göre üç bölüme ayırabiliriz. Bu şehirlerden ilki, okula kurulumundan 1925'e kadar ev sahipliği yapan Weimar'dır. Gropius'un Weimar Bauhaus okulundaki ilk işi, Werkbund'da beraber çalıştığı arkadaşları ve birçok ünlü sanatçıyı Bauhaus çatısı altında eğitim vermek üzere toplamak olmuştur. "Dönemin çağdaş düşünce yapısına sahip bu grup sanayi ile uyum sağlayacak bir sanat görüşünün manifestosunu yayımlamış, ...yaşam içinde yer alacak sanayi ve sanatın sentezi ürünler ortaya koymayı hedeflemişlerdir."³²

Bu dönem Konstrüktivizm anlayışı içerisinde yapılan çalışmalar çağdaş yaşamın her yönüyle tasarlanmasını sağlamak amacıyla çeşitli atölyelerde sürdürülmüştür. Sanat ve zanaatı birleştirme fikri ile ortaya çıkan ön kursta biri güzel sanatlar, biri uygulamalı sanatlar ustası olmak üzere iki usta tarafından usta çırak ilişkisi ile makine kullanımını da kapsayan uygulamalı eğitimler verilmiştir.

"Makine, Bauhausçular tarafından pozitif bir eleman olarak değerlendirilmiş; ilk dönemde, Weimar'da devlet tarafından finanse edilen bir okul olan Bauhaus 1923 yılında, devletin desteğinin devamını sağlamak üzere bir sergi yapmıştır."³³

Weimar döneminin en önemli etkinliği, 1923 Bauhaus sergisidir. Sergi temel hazırlık kursundan, atölyelerde üretilen ürünlere kadar dört yıllık çalışmanın sonucu olan öğrenci ve usta işlerini kapsar. Ayrıca bütün atölyelerin ortak çalışması ile bir ev tasarlanıp uygulanmıştır. 1996 yılında UNESCO - Dünya Mirası listesine alınacak olan "Haus Am Horn" evi Bauhaus'un mimarlığa bakış açısını göstermesi açısından önemli bir çalışmadır. Sergi süresince konferanslar ile Bauhaus üslubu ve ideolojisi hakkında halk bilgilendirilmiştir. Schlemmer yapı bütünlüğü hakkındaki manifestosu ve sergilemedeki yeni sunuş tarzıyla dikkat çekmiş ve beğeni toplamıştır.

³² Şen s.108

³³ Şen s.108



Resim 141: joost Schmidt, 1923, Bauhaus sergisi posteri

Kaynak: Joost Schmidt, “Poster For The Bauhaus Exhibition In Weimar” Hatje Cantz (drl), Bauhaus A Conceptual Model, Ostfildern/Almanya, Hatje Cantz Verlag, 2009, s.145

Ne yazık ki bir kaç yıl içerisinde “Siyasal çalkantılar okulun kapanmasını gündeme getirecek, Weimar kent yönetimi finansal desteğini çekmek isteyecektir. Weimar Bauhaus’unun açık kalması için oluşturulan Bauhaus Dostları derneği’nin üyeleri arasında Albert Einstein da vardır.”³⁴

³⁴ Meltem Cansever, XX. Yüzyıl Tasarımcıları, Klasikleşen Modern Bauhaus, **Marie Claire Maison**, Sayı: 12 (haziran 1998), s.67

“Berlin’deki seçimleri yeni bir milliyetçi hükümet kazanmış ve bunun sonucunda ülkede sağ ile sol eğilimli gösteriler tüm ülkeyi olduğu kadar Weimar’ı da sarsmıştı. 1924’teki seçimlerde nasyonal sosyalistlerin Thuringia eyaletinde çoğunluğu almaları ile birlikte başarılı çalışmalarına rağmen okul, Dessau’ya taşınmak zorunda kalmıştı.”³⁵ Kısacası tüm başarısına rağmen Weimar yönetimi ile politik ve ideolojik sıkıntılar yaşayan okul açılışının 6. yılı yani 1925’te, 1932’ye kadar kalacağı Dessau’ya taşınmak zorunda bırakılmıştır.

1928’de Gropius, kurucusu olduğu okuldan ayrılıp, yerini yine kendisi gibi mimar Hannes Meyer’e bırakmıştır. Meyer’in zihni Almanya’nın içinde bulunduğu sosyal bunalımla çok meşguldür. Başa geçince tüm ders programlarını yenilemiş ve sosyoloji, psikoloji, Marksist politik teori gibi dersleri müfredata almıştır. Okul sosyalist ve Marksist bir duruş sergilemeye başlamış ve öğrencilerin Meyer’in desteğiyle hükümet karşıtı gösteriler yapması, Dessau yönetiminin Meyer’i görevden almasına sebep olmuştur. Meltem Cansever, Dessau dönemi ile gelen değişikliklerden şöyle bahseder:

“Yoğun çabalarla sürdürülen temaslar sonucunda, yeni bir hamleyle gelişmeyi amaçlayan Dessau kentinden teklif geldi ve 1925’de okul bu kente taşındı. Dessau Bauhausu yeni bir evreyi simgeler: değişen koşullara uyum sağlanması için sanatsal dışa vurumun ve romantik kavramlarının yerine rasyonel bilimsel bir yaklaşım benimsenir ve okulun kadrosunda ve öğretim metotlarında büyük değişiklikler yapılır. ...Gropius’un yerine 1928’de Meyer müdür oldu, ama aşırı politik yönelimiyle Dessau yönetiminin tepkisini çektiği için yerini Mies van der Rohe’ye bıraktı. Üçüncü müdürün yönetimindeki Bauhaus tipik bir mimarlık okulu haline geldi.”³⁶

Weimar döneminde aldığı gibi devlet desteği olmadan okulu yaşatmaya çalışan Meyer; Bauhaus tasarımlarını lisanslı hale getirerek gelir elde etmiş ve okulun ticari başarısını arttırmıştır. Bulunday; Meyer dönemini ve Bauhaus Dessau’nun kapatılışını şu şekilde ifade eder:

³⁵ Bulunday, s.35

³⁶ Cansever s.67

“Gropius’un görevinden ayrılmasından sonra yerine Sovyetler Birliği’ne sempati duyan Hannes Meyer getirildi. Böylece, okulun Gropius dönemindeki apolitik çehresi Meyer ile birlikte değişti. Meyer, Bauhaus’ta öğretmen ve öğrencilerin politika ile ilgilenmelerinde hiçbir sakınca görmemişti, çok geçmeden öğrenciler arasında Marksistler ve Nasyonalistler olmak üzere kamplaşmalar başladı. Bu durum dönemin Almanya’sında oldukça dikkat çekiciydi. Çünkü Naziler giderek güçlenmiş ve sol ile uzak-yakın ilişkili her şey onların hedefi haline gelmişti. Çok geçmeden Weimar’daki gelişmelerin aynısı Dessau’da da gerçekleşmiş ve bu yüzden okul 1932’de Dessau dönemini kapatmak zorunda bırakılmıştır. Okul kapatılır kapatılmaz firtına mangaları tarafından tahrip edilmiş ve dejenere olarak kabul edilen ve Alman değerlerine uygun olmadığı düşünülen tüm sanat eserleri yakılmıştır. Okulun yıkımı uluslararası kampanyalarla engellenmiş fakat Nazilerin ön cepheyi tuğla ile örerek parti görevlilerinin eğitildiği bir okul olarak kullanmalarından kurtulamamıştır.”³⁷

Weimar döneminde, sanat ve zanaatın birleştirilme çabası sonucu ortaya çıkan tasarımlar; uygulamalı el sanatları karakterinde iken Dessau döneminde, temel geometrik biçimlere indirgenmiş, endüstri üretimine uygun ve işlevsel hale gelmiştir. Bu dönemde dışarıdan proje işleri alınması ve üretim yapılması ile birlikte yaşam koşulları ve endüstri, işlevi etkilemiş; tipler yaratma ve standartlaşmanın önemi anlaşılmıştır. Bauhaus okulundaki bu uygulama işlerinden ve deneylerden elde edilen teorik bilgi ve pratikten bugün hala kullandığımız birçok tip ve standart doğmuştur. Ayrıca Bauhaus okulu, Dessau’ya taşındıktan sonra üniversite statüsüne geçmiş ve Bauhaus ustaları profesör unvanı kullanmaya başlamışlardır.

Meyer’in görevden alınması ile okulun yöneticiliğine son kez Ludwig Mies van der Rohe getirilir. Van der Rohe öğrencilerin sosyal ve politik olaylardan uzaklaşp sanat ve zanaat eğitimlerine devam etmeleri için bir dizi önlem alır. Ne yazık ki bu önlemler, öğrencileri sosyal olaylardan uzaklaştırmanın yanında, teorik bilgi ve pratiğin birlikte götürüldüğü Bauhaus okulunun; endüstri ve uygulamayla bağıni kopartmış, kendi halinde sıradan bir mimarlık okulu haline getirmiştir. Bauhaus okulunun yine 1932’de Dessau yönetimini tarafından kapatılması ile Van der Rohe, okulu aynı yıl Berlin’e taşır fakat yalnızca bir sene yaşatabilir.

³⁷ Bulunday, s.35



Resim 142: Bauhaus'a saldırı, 12 Aralık 1932'de Tokyo Kokusai-Kenchiku gazetesinde yayınlanan fotokolaj

Kaynak: Iwao Yamawaki "Attack on the Bauhaus", Hatje Cantz (drl), Bauhaus A Conceptual Model, Ostfildern/Almanya, Hatje Cantz Verlag, 2009, s.323

Bauhaus okulu dönemin politik gelişmeleri sonucu 1933'te Naziler tarafından kapatılmış; Bauhaus ustaları Avrupa'nın çeşitli okullarına ve Amerika'ya dağılmıştır. Bauhaus fikri de Gropius, van der Rohe gibi ustalarla birlikte Dünya'ya yayılmış ve Harvard, Yale gibi üniversitelerde daha da gelişmiştir. Örneğin: "Bauhaus'tan etkilenen eğitim modelleri arasında en tanınmış olanı, okulun hocalarından Lazlo Moholy-Nagy'nin Chicago'da kurduğu Yeni Bauhaus oldu. 1937'de Gropius, Harvard Üniveritesi Mimarlık Bölümü başkanlığına getirildi. Bir yıl sonra Mies van der Rohe Chicago'ya giderek o zaman Armour Enstitüsü olarak bilinen Illinois Teknoloji Enstitüsü'nde mimarlık bölümünü kurdu. Bölümün yeni kampüsünün tasarımını da o hazırladı."³⁸

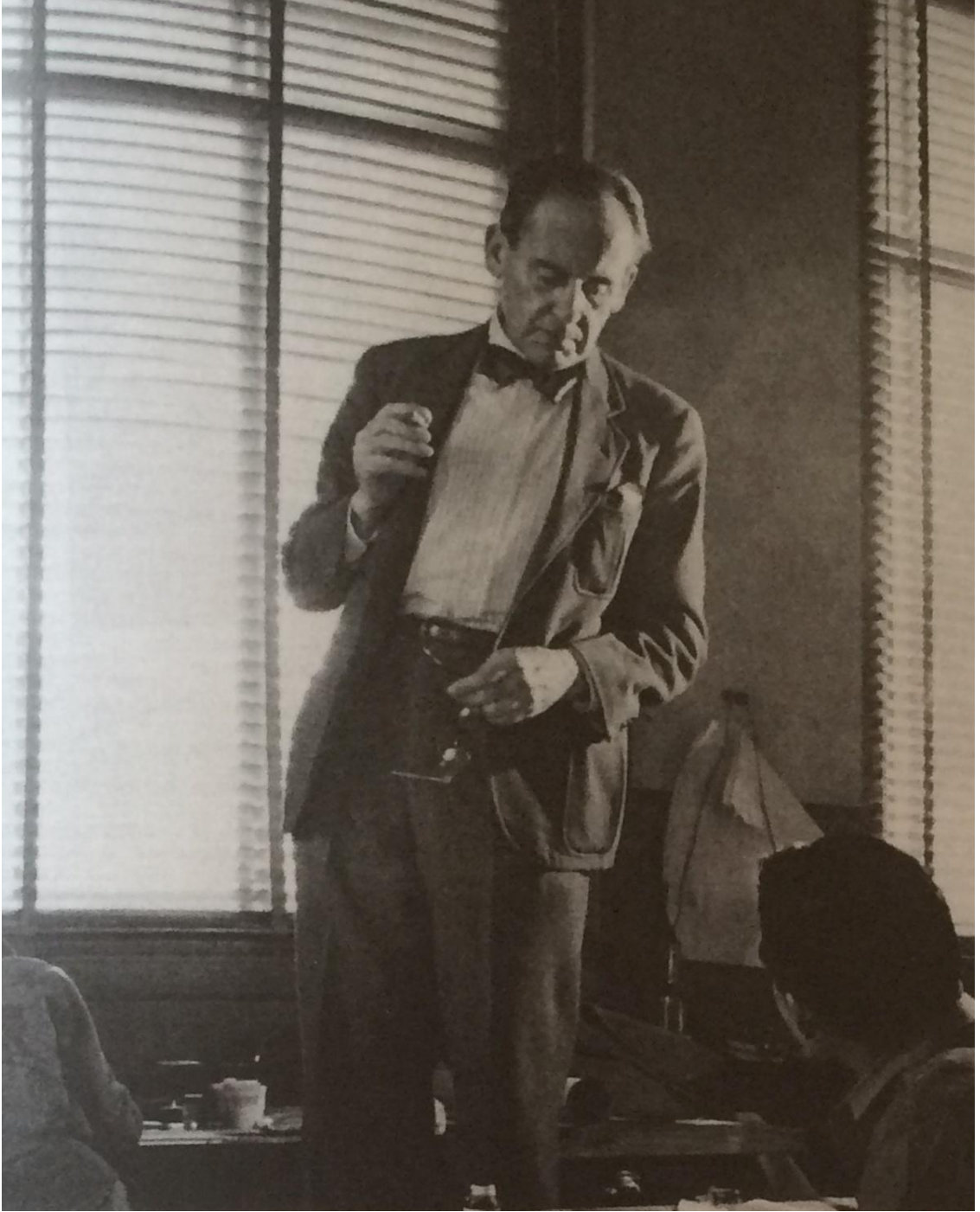
Bulunday'ın anlatımı ile:

"Meyer'den sonra başa geçen Ludwig Mies van der Rohe, Bauhaus okulunu ayakta tutmaya çalıştıysa da bu dönem ancak bir yıl sürebilmiş ve Berlin'de geçen bir yılın sonunda Naziler okulun Yahudi-Marksist sanat konseptinin açık bir sığınağı olduğunu ve burada üretilenlerin, sanatsal açıdan değil ancak patolojik açıdan değerlendirilebileceğini söyleyerek okulun tamamen kapatılmasına karar vermişlerdir. Bauhaus kapanmıştır ancak öğrenci ve hocaları aracılığıyla tüm Dünya'da özellikle de Amerika'da etkilerini sürdürmüşlerdir. 1937'de Moholy Nagy tarafından Chicago'da Yeni Bauhaus adıyla kurulan sonra da tasarım enstitüsü adını alan okul ile 2. Dünya savaşı sonrası Bauhaus çizgisini sürdüren Almanya'nın Ulm kentindeki Tasarım Yüksek Okulu bunlara örnek olarak verilebilir."³⁹

Van Der Rohe'nin sözleriyle; Bauhaus bir fikirdi. Onun Dünya'daki tüm ilerici okullar üzerindeki büyük etkisinin temelinde onun bir fikir olması yatar. Böyle bir etkiye ne bir organizasyonla ne de propagandayla ulaşılabilir. Yalnızca bir fikrin böyle bir etki yapma gücü vardır.

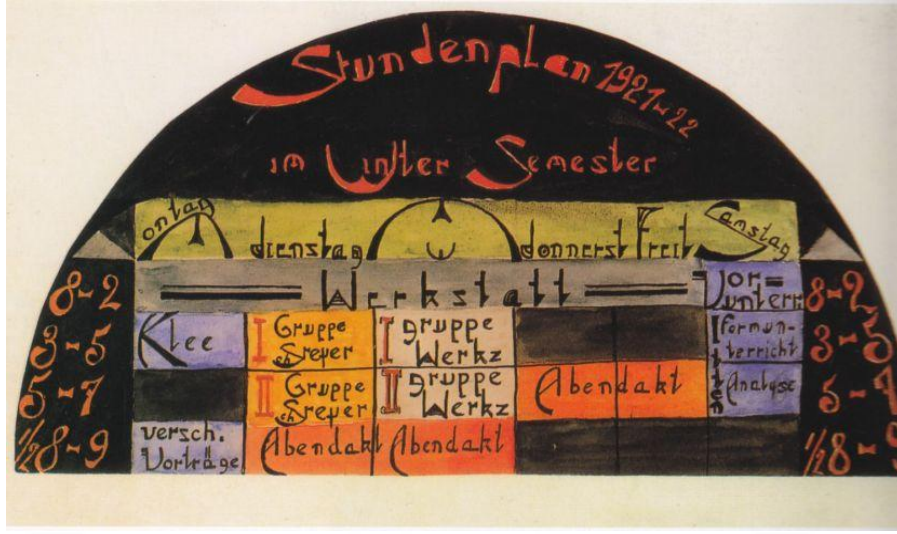
³⁸ Cansever s.68

³⁹ Bulunday s.35



Resim 143: Walter Gropius, Harvard Üniversitesi

Kaynak: İse Gropius “Walter Gropius in His Office At Harvard University”
Hatje Cantz (drl), Bauhaus A Conceptual Model, Ostfildern/Almanya, Hatje Cantz
Verlag, 2009, s.349



Resim 144: Lothar Schreyer, 1921-1922 kış sömestri için ders programı (Günün büyük bir kısmını atölye eğitimlerinin kapladığı görülebiliyor. Kalan zamanda Itten ve Klee'nin derslerinin yanı sıra teknik çizim ve teorik dersler yer alıyor.)

Kaynak: Magdalena Droste, Bauhaus 1919-1933 Berlin: Benedikt Taschen Verlag, 1993, s.24



Resim 145: Oskar Schupp, 1921, Itten'in Vorkurs'unda ortaya konmuş bir malzeme çalışması (Çalışma mukavva, kumaş, keçe, tel ve raptiye gibi hafif malzemelerle kontrast oluşturma esasına dayanır.)

Kaynak: Magdalena Droste, Bauhaus 1919-1933 Berlin: Benedikt Taschen Verlag, 1993, s.26

2.5 BAUHAUS OKULUN'DA EĞİTİM

Bauhaus eğitiminin temelinde ön eğitim ya da temel kurs diye adlandırabileceğimiz vorkurs vardır. Vorkurs Türkiye’de Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ile başlayan bugünkü adıyla Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve daha birçok üniversitede hala verilen temel tasarım dersinin temelidir. Vorkurs, Bauhaus eğitiminde o kadar önemlidir ki altı aylık kursu geçemeyenler okula devam edemez.

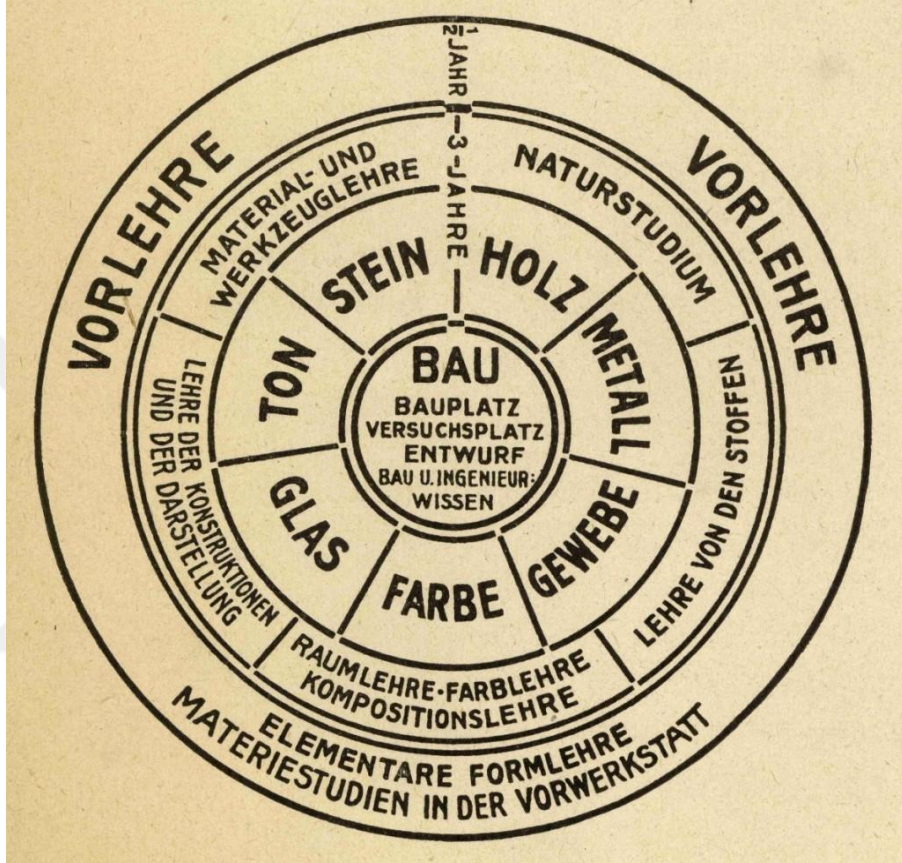
Vorkursun ilk ustası Johannes Itten’dir. Itten; farklı düşünmeyi, yaratıcılığı arttırmayı, doğal malzemeyi tanımayı öğreten bir yöntem uygulamıştır. Itten’in karizmatik kişiliği ve eğitim yöntemleri öğrencileri çok etkilemiş ve bu etki, Gropius’la aralarında bir güç savaşı doğmasına sebep olmuştur. Gropius, bir dönem Bauhaus’ta ders veren Theo van Doesburg’un konstrüktivizmi savunur nitelikteki eleştirilerini dikkate alarak sanat ve teknoloji birlikteliğine yönelmiştir. Itten’in ekspresyonist sanat görüşü, Gropius’un endüstri için sanat ve zanaatı birleştirme amacıyla ters düşmektedir. Itten’e göre sanatçı bireysel işler üretmeli, ticari kaygılardan uzak olmalıdır. Kısacası Itten’in fikirleri ile Gropius’un fikirleri tamamen zıt nitelikteydi. Gropius’un ticari işlerle uğraşması ve endüstriyle olan işbirliğinden rahatsız olan Itten Bauhaus’tan ayrıldı.

Itten’in ayrılmasından sonra Gropius’un sanat ve teknoloji birlikteliği sloganı ile uygulamalı el sanatlarından endüstriyel üretime, yumuşak köşeli zanaat ürünlerinden geometrik formlara, özel üretimden seri imalata geçiş yaşanmıştır.

Meltem Cansever Bauhaus’un eğitim modelini şöyle özetlemiştir:

“İlk hocalardan biri olan Johannes Itten’in eğitimde rehber aldığı slogan: oyun şenliğe dönüşür - şenlik işe - iş oyuna okulun yaklaşımını çok iyi ifade ediyordu. Gerçekten de Bauhaus hep konferans şiir müzik kıyafet balolarıyla renklenecek, sanayinin yarattığı işe yabancılaşma olgusuna karşı şenlik içinde üretmek fikrinin hayata geçtiği merkez olacaktır. Öğrenciler atölyelere başlamadan önce Itten, Josef Albers, Laslo Moholy-Nagy’dan hazırlık dersleri alıyorlardı. Marangozluk, metal işleri, seramik, vitray, duvar resmi, grafik, tipografi

ve sahne tasarımı gibi dallara ayrılmış atölyelerde, biçim ustası denen ve teorik bilgileri veren bir sanatçı bir de zanaatçı olmak üzere genellikle iki kişi ders veriyordu. Üç yıllık eğitimden sonra ustalık diploması alınıyordu.”⁴⁰



Resim 146: Gropius'un eğitim programı, 1922

Kaynak: Magdalena Droste, Bauhaus 1919-1933 Berlin: Benedikt Taschen Verlag, 1993, s.35

Gropius Bauhaus'taki eğitim için; “Bir insanın yaratıcı çalışmasının kalitesi, kabiliyetleri arasındaki tam dengeye bağlıdır. Bunlardan birini veya diğerini çalıştırmak kafi gelmez, çünkü her biri aynı derecede geliştirilmek ihtiyacındadır. Bundan dolayı nazari ve tatbiki bilgi beraber verilmekte idi.” Söylemi ile 1922'de eğitim programını yayımlar:

⁴⁰ Cansever s.67

“1. Taş, ahşap, maden, kil, cam, boyalar, tekstil malzemeleri ile çalışmak üzere pratik bilgiler. Malzeme ve aletlerin kullanımını öğreten dersler, defter tutma ve teklif krokileri çizmek

2. Aşağıdaki esasları ihtiva eden nazari bilgiler:

a. Görünüş, Tabiat bilgisi, Malzeme bilgisi

b. Tersim, Düzlem geometri bilgisi, Yapı bilgisi, Çizim bilgisi, Modelaj

c. Proje, Hacim etütleri, Renk etütleri, Kompozisyon etütleri

İlave olarak eski ve modern sanatlar üzerine Sanat Tarihi önerileri. Biyoloji ve sosyoloji İhtiva eden bilim dersleri

Bütün program üç bölümde etüt ediliyordu:

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

2. Teknik öğretim, daha ileri derecede proje çalışmalarının ilave edildiği bu devrede deneme atölyelerinden birinde esaslı bir çıraklık kısmı ki sonunda öğrenciye (mesaisi kafi görülürse) mahalli ticaret odası veya Bauhaus tarafından journeyman sertifikası veriliyordu.

3. Strüktürel öğretim, daha ziyade ümit veren talebelere ayrılırdı ve süresi şahısların şartlarına ve yeteneklerine göre değişiyordu. Bu öğretim hâlihazır şantiyelerde yapılan çalışmalar ve Bauhaus araştırma bölümünde pratik ve nazari öğretimi tamamlayıcı mahiyetteki teorik çalışmalar arasında bir sıra takip ediyordu. Bu strüktürel öğretimin sonunda öğrenci memnuniyet verici bir dereceye gelmişse mahalli ticaret odası veya Bauhaus’ tan Baumeister diplomasını alıyordu”⁴¹

Kısacası altı ay sonunda vorkursdan başarıyla geçen öğrenciler; taş, seramik, cam, renk, dokuma, metal ve ahşap atölyelerinde 3 yıl eğitim görüyorlar ve bu eğitim sonucunda ustalık diploması alıyorlardı. Daha sonra kuramsal yapı tasarım mühendislik bilgisi dersleri ile eğitimlerini tamamlıyorlardı.

⁴¹ **Walter Gropius, Yeni Mimari ve Bauhaus**, Özgönül Aksoy ve Erdem Aksoy (çev.), Birinci Basım, İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası İstanbul, 1967, s.39-42.



Resim 147: Bauhaus ustaları

Kaynak: <http://www.bauhaus-movement.com/en/designer/walter-gropius.html>

2.5.1 Bauhaus Atölye ve Ustaları

Bauhaus'un diğer bütün eğitim kurumlarından belki de en önemli farkı ya da şansı, eğitim kadrosudur. Bauhaus okulu; kendi dallarının öncüsü olarak kabul görmüş Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Hannes Meyer, Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Josef Albers, Marcel Breuer, Max Bill, Gunta Stölzl ve Anni Albers gibi isimlerin deney ve çalışmalarını yürüttüğü, bilgi ve yöntemlerini paylaştığı tarihi bir dönüm noktasıdır.

“Gropius ilk yıl içerisinde değişik ülkelerden sanatçıları Weimar'a çağırdı: İsviçreli sanat pedagogu ve ressam Johannes Itten ressam Lyonel Feininger gibi ustaların bulunduğu kurul Bauhaus'ta karar yetkisi sahibi en üst kuruldu. 1921 yılı başında daha sonra efsane haline gelecek olan Paul Klee ve Oskar Schlemmer'i de Bauhaus'a çağırdı. 1922 yılında soyut resmin başlıca adı, Rus sanatçı Wassily Kandinsky'nin de katılımıyla Bauhaus'un sanatsal ağırlığı artmış oldu.”⁴²

Goetz, s.128-129



Resim 148: Walter Gropius

Kaynak: <http://www.bauhaus-movement.com/en/designer/walter-gropius.html>

Babası ve amcası da mimar olan Berlin doğumlu Walter Gropius (1883-1969); Berlin ve Münih'te bulunan Technische Hochschule'de mimarlık eğitimi aldı. Bahrens'in mimarlık bürosunda üç yıl çalıştı ve ardından kendi bürosunu kurdu. Mobilya, otomobil hatta lokomotif tasarımları yaptı. 1911'de Alfred Fagus fabrikasını Meyer ile birlikte tasarladı. 1914'de 1. Dünya Savaşı'na katıldı. 1919'da Bauhaus'u kurdu ve 1925'e kadar okulun müdürlüğünü yaptı. 1934'e kadar birçok tasarıma imza attığı Almanya'dan ayrıldı ve İngiltere'ye yerleşti. İngiltere'de bina tasarımları yaptı.

1937'de Amerika'ya taşındı ve Harvard Üniversitesi'nde profesör oldu. Amerika'da Breuer ile ortak oldu ve konut projeleri gerçekleştirdi. 2. Dünya savaşından sonra bir süre Berlin'de yaşadı ve 1969'da Amerika Boston'da hayatını kaybetti.

Gropius'un eserlerinden çok söylemleriyle anılması gerektiğini düşünen Doğan Kuban'ın ifade ettiği gibi:

“Gropius kanımca modern mimari düşüncenin en gösterişsiz fakat saf temsilcisidir. ...Mies'in bir aralık Amerika'da egemenlik kuran üslubuna rağmen, Dünya'daki modern mimari üslubun bu güne kadar süren uygulamalarında evrensel yol Gropius yoludur. Gropius bir iş adamı ve organizatör olduğu kadar Gottfried Semper'den bu yana bütün düşünceleri özümleyen bir misyoner olarak da değerlendirilebilir. 1851'de Semper'in bilim, endüstri, sanat üçlüsü arasındaki ilişkinin yeniden kurulmasına ilişkin düşünceleri, Muthesius'un Werkbund programındaki standardizasyon önerileri, Van de Velde'nin bauhaus eğitiminde çok etkili olan, sanatçının eliyle çalışan bir adam olması ideali Gropiusun düşüncelerinde birleşir. ...Gropius'un kişisel ötesinde çağın eğilimlerini yansıtan bir sözcü olduğunu söylemek daha doğru olur.”⁴³

Aykut Köksal; Bauhaus'un, Gropius'un hayatında ne denli önem taşıdığını şöyle açıklar;

“Modern mimarlığın öncüleri arasında Gropius belirli bir kurumla özdeşleşmesi bağlamında benzersiz bir yere sahip. Bauhaus, 1919 yılında başlayıp 1933'te sonlanan kısa ömrüne karşın; Gropius'un tüm mesleki yaşamını koşullandırmış gözüküyor. Öyle ki, tasarım söylemi ve öğretimi alanında gerçek bir devrim yapan ve 19.yüzyıldan beri tartışılan endüstri tasarım ilişkisi hakkında etkisi bugüne dek silinmemiş katkılarda bulunan bu ustanın Bauhaus dışı yılları neredeyse ihmal edilebilir gibi. ...Uzun ömrünün sonraki yılları önceki dönemin kazanımlarının bir tür neması olmaktan öteye gitmeyecektir. Ama itiraf edelim, 1919-1928 arasındaki dokuz yılda öyle geniş bir deneyim ve ürün birikimi yapılmıştır ki, bir ömre rahat rahat yetecektir.”⁴⁴

⁴³ Doğan Kuban, "Walter Gropius (1883-1969) Dört Büyüklerin Sonuncusu", **Arredamento Dekorasyon Dergisi**, Sayı:52, Ekim 1993 s.95

⁴⁴ Aykut Köksal s.7



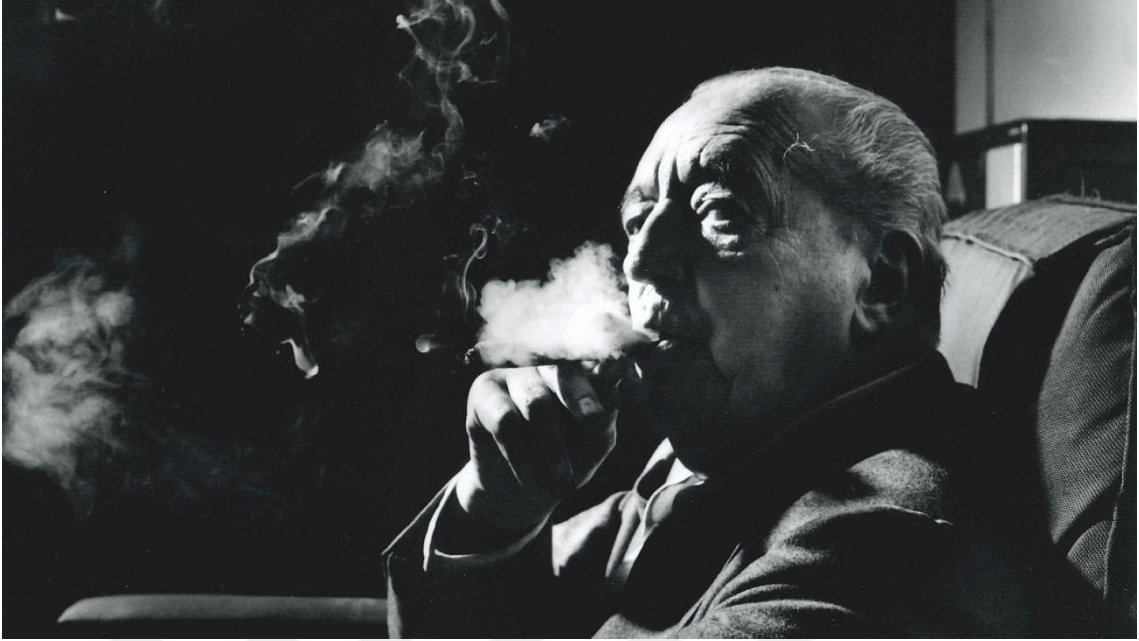
Resim 149: UNESCO Dünya miras listesinde bulunan Alfred Fagus Fabrikası

Kaynak: <http://www.bauhaus-movement.com/en/designer/walter-gropius.html>

Prof. Dr. Nurten Unansal'ın da ifade ettiği gibi:

“Sanatta yalınlık işlevsellik ile endüstriyel değerlerin önem kazandığı bir dönem olan Bauhaus’a yön verenlerden mimar Walter Gropius, mimar Ludwig Mies van der Rohe gibi çok sayıda sanatçı -tasarımcı mimarları önemle anmak gerekir ki; bu mimarların yapı tasarımları, iç mekan tasarımlarında yeni yaşamsal anlayışa getirdikleri yenilikle izlenmeye değer tasarım örnekleridir.”⁴⁵

⁴⁵ Nurten Unansal, "Türkiye'de İçmimarlık Tarihine Bir Bakış", **İçmimar Tasarım Ve Yaşam Kültürü Dergisi**, Sayı:29, Ağustos-Eylül 2013 s.130



Resim 150: Ludwig Mies van der Rohe

Kaynak: <http://www.bauhaus-movement.com/en/designer/mies-van-der-rohe.html>



Resim 151: Barcelona Pavilion, 1927

Kaynak: <http://www.bauhaus-movement.com/en/designer/mies-van-der-rohe.html>

“Mimarlık bölümü, yapı bilgisi ve yapı bölümü olmak üzere ikiye ayrılıyordu. Bu bölümler artık Bauhaus’un en önemli bölümleri haline gelmişti. Meyer’in okuldan ayrılması ile okulun müdürlüğünü üstlenen Ludwig Mies van der Rohe yönetiminde mimarlık dersleri güçlendi. Bunda şaşılacak bir yan yoktu çünkü sonuçta Aachenli Mies, yani mimarlık alanında en önemi Alman sanatçı iş başına getirilmişti.”⁴⁶

Güngör 1886 doğumlu Alman mimarın geçlik yıllarını şu şekilde anlatır:

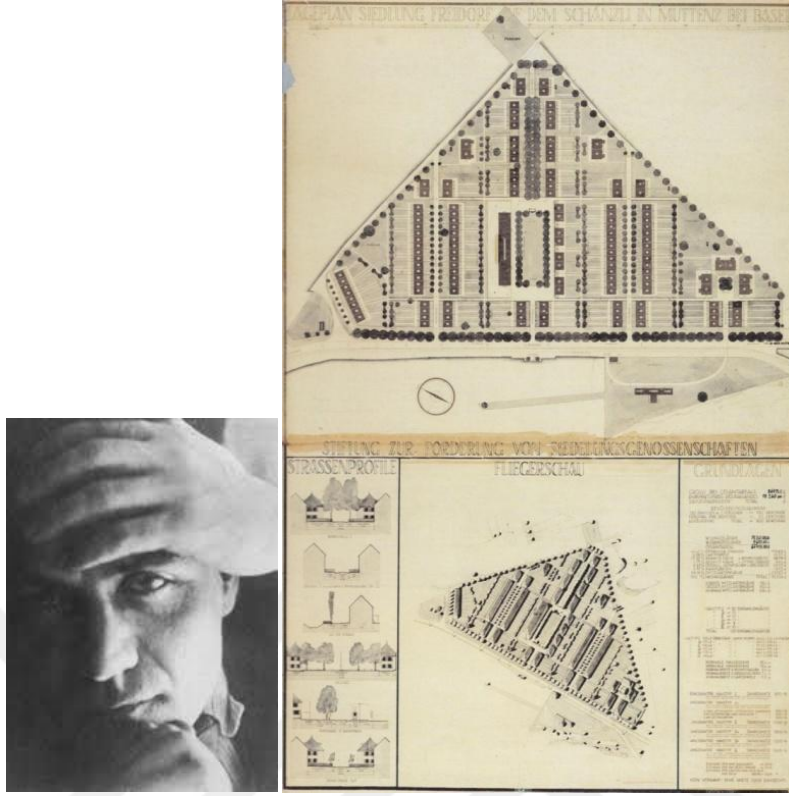
“Mies van der Rohe meslek ortamı içinde yetişmiş bir kimsedir. Çocukluğu taşçı ustası olan babasının çevresinde, gençliği değişik üslupta alçı kalıplar yapan bir atölyenin resimlerinin çizimiyle geçmiştir. Teknik resim öğrenimi gördükten sonra önce mobilya tasarımcısı Bruno Paul’un yanında çalışmıştır. 1908-1911 yıllarında Peter Behrens’in mimarlık bürosunda çalışmıştır. Onu yetiştiren bu atölye olmuştur denilebilir.”⁴⁷

1913 yılında Berlin’e taşınan Mies van der Rohe burada kendi mimarlık bürosunu açmış ve gökdelenlerle ilgili çalışmalar yapmaya başlamıştır. 1929’da tasarladığı Uluslararası Barselona sergisindeki Alman Pavyonu (resim 29), en bilinen tasarımlarından biridir. Kolonlar üzerinde duran düz bir çatıya sahip olan yapının iç duvarları cam ve mermerden yapılmıştır. Bu duvarlar yapıyı desteklemedikleri için hareket edebilir niteliktedir. Barcelona Pavilion, Mies üslubunun en belirgin özelliği olan boşluk kavramının en iyi gözlenebildiği eseridir.

1938’de Amerika’ya taşınmaya karar veren Mies van der Rohe Amerika yıllarında ilk olarak Illinois Institute of Technology Mimarlık Fakültesinin yöneticiliğini yaptı. 1944’te Chicago’da ünlü “less is more!” söylemi ile tamamen camdan yapılmış, minimalist, Farnsworth evini tasarladı. 1951’de Twin Towers’ı tasarlayarak benzer tarzda cam gökdelenlerle tasarımlarına devam etti. Bu serinin en önemli binası New York’taki Seagram Building olarak kabul edilebilir. 1962’de Neue National Galerie tasarımı ile kariyerinin doruk noktasına geldi. Fakat açılışını göremeden 1969’da yaşamını yitirdi.

⁴⁶ Goetz s.144

⁴⁷ Güngör, s.232



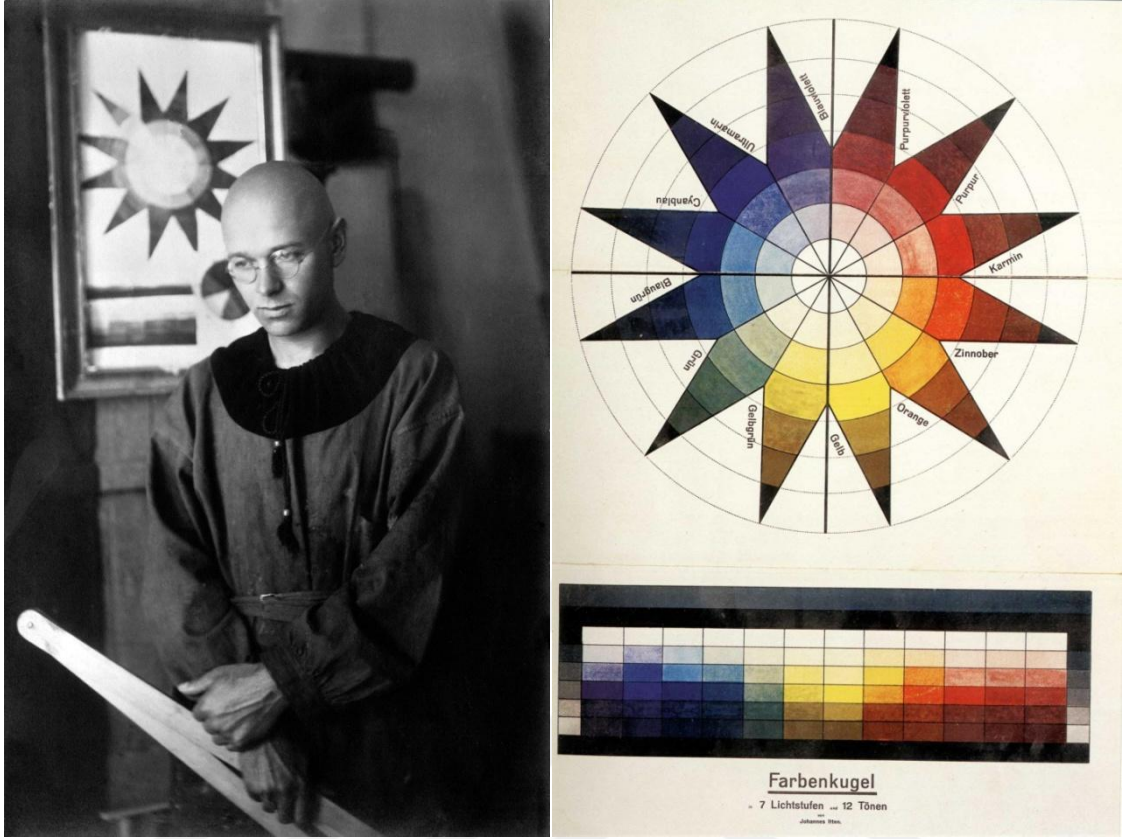
Resim 152: Hannes Meyer, Basel yakınlarında bir site planı, 1920

Kaynak: Martin Kieren, “The Bauhaus On Teh Road To Production Cooperative: The Director Hannes Meyer”, Bauhaus, Jeannine Fiedler, Peter Feierabend (Drl) Almanya, Könemann Verlagsgesellschaft, 2000, S.205

“Mimar ve şehir plancısı Hannes Meyer 1889’da Basel’de doğdu. Duvar ustalığı eğitimi aldı ve bir inşaat firmasında çalıştı. Basel sanat ve uygulamalı el sanatları okuluna gitti. Berlin Münih ve Essen’de ve Belçika’da mimar olarak çalıştı.

1927-1928’de Bauhaus’ta mimarlık atölyesi ustalığı ve ardından 1930a kadar yapı bölümünün başkanlığı ve Bauhaus müdürlüğü görevini yürüttü. Bauhaus’tan ayrıldıktan sonra Moskova ve İsviçre’de profesörlük Almanya’da mimarlık ve Meksika’da mimarlık ve şehir planlama yaptı. 1949’da İsviçre’ye döndü ve 1954’te Lugano’da hayatını kaybetti. Meyer mimaride işlevselcilik akımının en önemli temsilcilerinden biri olarak görülür.”⁴⁸

⁴⁸ Droste s.248



Resim 153: johannes Itten, ışık değerleri ve renk tonları çalışması

Kaynak: <https://www.bauhaus100.de/en/past/people/masters/johannes-itten/>

“Renk ritimlerine dayalı soyut çalışmalarıyla tanınan İsviçreli ressam, tasarımcı, yazar ve teorisyen Johannes Itten 1888’de Süderen-Linden’de doğdu. 1904-1908’de Bern yakınlarında öğretmen okuluna gitti ve ardından iki yıl ilkokul öğretmenliği yaptı. 1910 yılında Bern’de matematik ve doğa bilimleri eğitimi almaya başladı. Ardından Stuttgart Academy’de Adolf Hoelzel’den eğitim aldı. 1916’da Berlin’de ilk kişisel sergisini açtı ve Aynı yıl Viyana’ya taşındı. Viyana’da kurduğu özel bir sanat okulunda çalışmalarını sürdürürken 1919 yılında, Gropius tarafından, Bauhaus’a hazırlık kursunu yürütmesi için davet edildi. Viyana’dayken Doğu felsefelerine olan ilgisi iyice artan Itten; Bauhaus’da eğitim vermek üzere Weimar’a, müridleri diye adlandırabileceğimiz öğrencileri ile beraber gitti.”⁴⁹

⁴⁹ Droste s.246

Joachim Goetz Itten'in Bauhaus yıllarını şu şekilde ifade eder:

“İlk yılların merkez kişisi, belirleyici pedagogdu. İzlenecek yolu deyim yerindeyse, o keşfetmişti; düşünceleri öğrenciler üzerinde etkili oluyordu. Sanatçı eğitimi alanında yapılan devrim sayesinde, kaynaşmayı sağlayan başkışı ve gizli müdür Itten'di. İran, Hint ve Çin öğretilerine, örneğin mazdekçilik öğretisine duyduğu hayranlık öğrenciler tarafından örnek alınıyordu. Sanatsal yaratının temellerini araştırırken, geçerliliklerinden kuşku duyulmayan ussal ve pozitif bilimlerin koyduğu sınırların aşılması gerektiğini düşünüyordu. Itten verdiği derslerde, yaşam ruh ve yaratının yitirilmiş birliğini yeniden kazanmanın yollarını arıyordu. 1900 yılında Karadeniz'in güneyinde Osmanlı Devleti'ne bağlı Haniş Adaları'nda daha da geliştirilen mazdekçilik öğretisi, bu Bauhaus ustası için büyük önem taşıyordu. Çeşitli doğu mitologyalarından derlenen, daha çok eklektik bir öğreti olan mazdekçilik vejetaryen bir beslenmeyi, meditasyon kültürünü ve beden bakımını ön görüyordu. Itten'in hedefi insanın bedensel ve duygusal gereksinimlerini göz önünde bulunduran bir dünya ve insan görüntüsü geliştirmektir.”⁵⁰

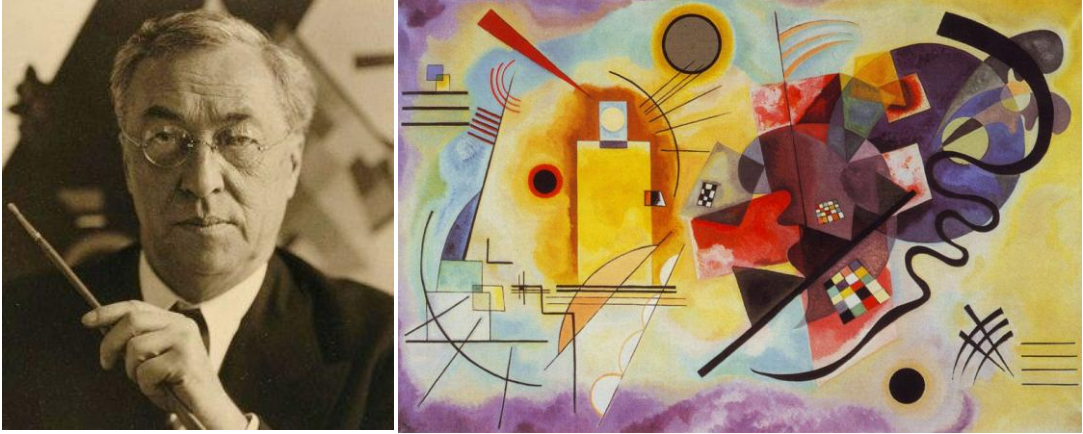
Johannes Itten 1923'te Bauhaus'tan ayrıldı ve Berlin'de bir okul açtı. Daha sonra Krefeld'da bulunan bir tekstil okulunun, Ardından Zürich Dekoratif Sanatlar Okulu'nun ve müzesinin müdürlüğünü yaptı. Birçok kitap kaleme aldı. 1961 senesinde yayınladığı, l'Art de la Couleur (Renk sanatı) isimli kitap en ünlü eseridir. 1967'de Zürich'te hayatını kaybetti.

Magdalena Droste'ye göre;

“Itten; ilk yıllarında Bauhaus'un karakterini etkilemiş dominant bir figürdür. Bauhaus yıllarında ortaya koyduğu vorkurs, sanat eğitiminin temeli olarak kabul görmüştür. Form oluşturma üzerine geliştirdiği eğitim modeli ise sanat eğitiminde hayati bir önem taşır.”⁵¹

⁵⁰ Goetz s. 130-132

⁵¹ Droste s. 246



Resim 154: Wassily Kandinsky, Yellow Red Blue, 1925

Kaynak: <http://www.wassily-kandinsky.org>

Ressam ve sanat kuramcısı Wassily Kandinsky 1866'da Moskova'da doğdu. 1886'da Moskova Üniversitesi'nde hukuk ve ekonomi öğrenimine başladı. St. Petersburg ve Paris'e seyahat eden Kandinsky, 1896 senesinde hukuk alanındaki kariyerini bırakarak ressam olmaya karar verdi. Ardından Münih'e taşındı. Münih sanat ortamına girdi, sanat okullarında çalışmalar yaptı, sergiler düzenledi ve Phalanx sanatçılar grubunu kurdu.

1909 yıllarında doğaçlama resimler yapmaya başladı. 1911'de Der Blaue Reiter (Mavi Binici) akımını oluşturdu. Bu yeni grup Kandinskiy'nin önderliğinde Matisse, Picasso ve Klee gibi isimleri etrafında topladı ve Münih'i önemli bir sanat merkezi haline getirdi. Sanatın; manevi değerlerin betimlenmesi olduğunu söyleyen Kandinsky, 1914'te Rusya'ya döndü. "1921'de Berlin'e ve 1922'de Bauhaus'ta ders vermek üzere Weimar'a taşındı. 1925'e kadar duvar resmi atölyesinin başında olan Kandinsky; daha sonra analitik çizim ve biçim üzerine soyutlama dersleri verdi."⁵²

1924'te Feininger, Jawlensky ve Klee ile birlikte Mavi Dörtlü'yü (Blaue Vier) kurdu. 1933'de kapanana kadar Bauhaus okulunda öğretmenlik yaptı. 1933'te Paris'e yerleşti ve 1939'da Fransız vatandaşlığına geçti. 1944'te Paris'te yaşamını yitirdi.

⁵² Droste s. 247



Resim 155: Paul Klee

Kaynak: <http://www.bauhaus-movement.com/en/designer/paul-klee.html>



Resim 156: Paul Klee, Château et Soleil, 1928

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/368661919469318993/>

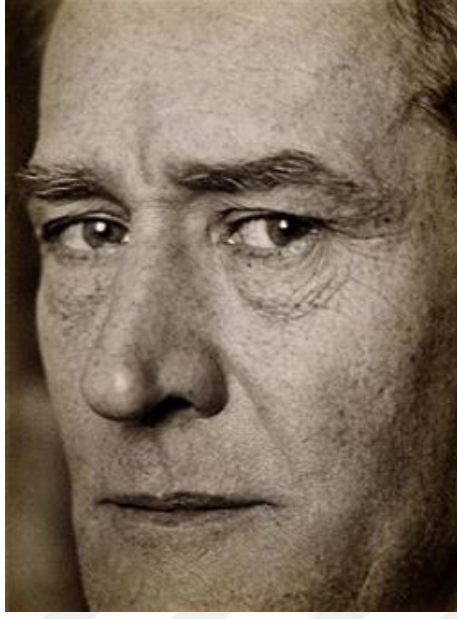


Resim 157: Paul Klee, Comedy, 1921

Kaynak: <http://www.bauhaus-movement.com/en/designer/paul-klee.html>

Vitray ve resim atölyesinin başında; Alman kökenli İsviçreli ressam Paul Klee (1879– 1940), bulunuyordu. Klee müzisyen bir ailenin çocuğu olarak Münchenbuchsee’de doğdu. Kemana ve resme ilgisi vardı. Lise yıllarında sonra resme olan ilgisi ağır bastı ve resim eğitimi almak üzere Münih’e gitti. Münih akademisinde eğitim almaya başladı fakat bir yıl içerisinde okulu bıraktı ve Rönesans yapıtlarını incelemek üzere İtalya’ya ardından Paris’e gitti. Münih’e geri döndüğünde Kandinsky ile tanıştı. Kandinsky ve Klee Bauhaus okulunda verdiği eğitimlerle daha da ünlendiler. Bauhaus’tan ayrıldıktan sonra Düsseldorf akademisinde eğitim verdi.

Klee, tabloları sınıflandırılması zor bir sanatçıydı. Farklı dönemlerde Dışavurumculuk, Kübizm, Fütürizm, Gerçeküstüculük ve Soyut sanat gibi akımlarıyla bağdaştırıldı. Farklı malzeme deneyleriyle resimler yaptı ve uzun çalışmalar sonucu renk konusunda uzmanlaştı.



Resim 158: Lyonel Feininger

Kaynak: Martin Faass, “Lyonel Feininger”, Bauhaus, Jeannine Fiedler, Peter Feierabend (Drl) Almanya, Könemann Verlagsgesellschaft, 2000, S.268



Resim 159: Lyonel Feininger, Benz VI, 1914 (tuval üzerine yağlıboya 100x125cm)

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/354025220679640116/>

Lyonel Feininger (1871-1956) New York'ta Alman asıllı müzisyen bir ailede dünyaya geldi ve henüz 12 yaşında iken keman konserleri vermeye başladı. 1887 de müzik eğitimi almak üzere Almanya'ya gitti fakat sanat hayatına resim bölümünde devam etmeyi seçti. Hamburg Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda resim bölümünü bitiren Feininger 1893'te Berlin'e taşındı, karikatür ve kara kalem çalışmaları yaptı. Daha sonraları yağlı boyaya yönelse de çalışmalarında karikatür etkisi gözlemlenmektedir.

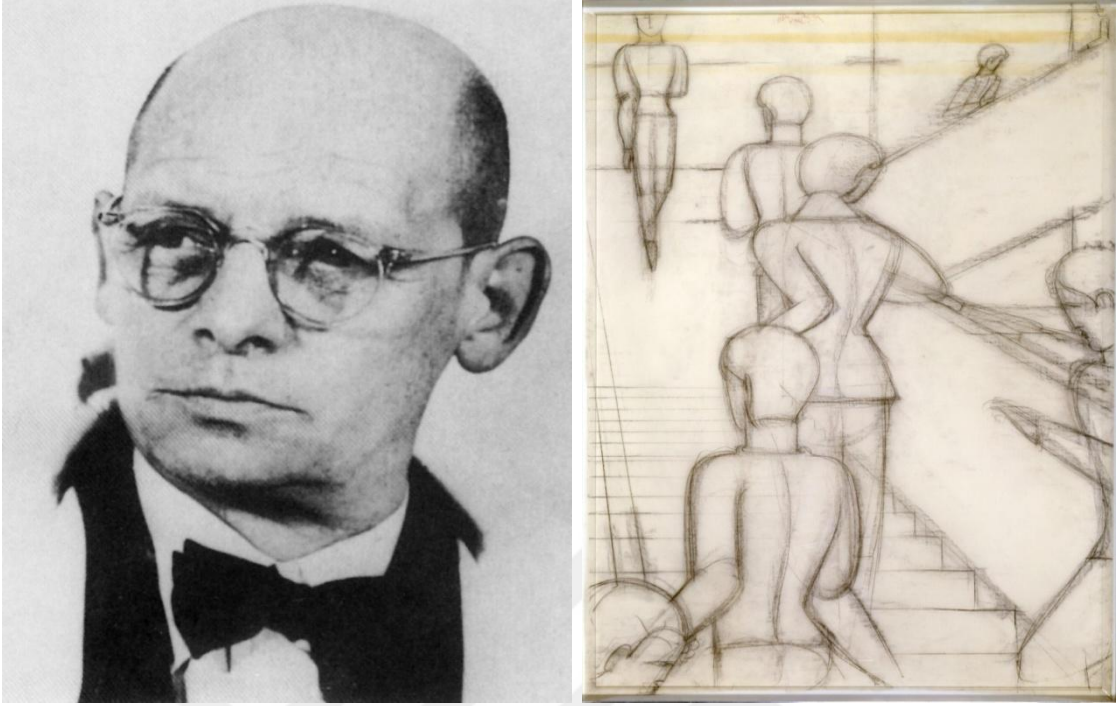
1919'da Bauhaus'un kuruluş manifestosu için Die Kathedrale des Sozialismus (Sosyalizmin Katedrali) adlı gravür çalışmasını yaptı ve aynı yıl içerisinde Weimar Bauhaus'ta grafik sanatlar atölyesinin başına getirildi.

“Başından beri Lyonel Feininger'in yönetiminde olan grafik matbaası Bauhaus'ta önemli bir rol oynuyordu. Bu pek şaşılacak bir durum değildi. Çünkü ustaların hemen hepsi ressamdı. ...Her zaman mali sıkıntılar içerisinde olan Bauhaus uygulamalı grafikte ekmek parası kazanmaya başladı. Davetiyeler kartpostallar şenlik afişleri reklam broşürleri yapılıp satılıyordu.”⁵³

Feininger 1926'da Alexei Javlensky, Wassily Kandinsky ve Paul Klee ile birlikte Mavi Dörtlü adlı sanat topluluğunu kurdu ve okulun Dessau'ya taşınmasıyla Bauhaus'tan ayrıldı.

1937'de Amerika'ya yerleşti ve Oakland/Kaliforniya'daki Milis College'de öğretim üyesi olarak çalışmaya başladı. Daha sonra New York'a yerleşen Feininger, gökdelenler ile Manhattan silüeti tabloları yaptı. 84 yaşında New York'ta yaşamını yitirdi.

⁵³ Goetz s.134-138

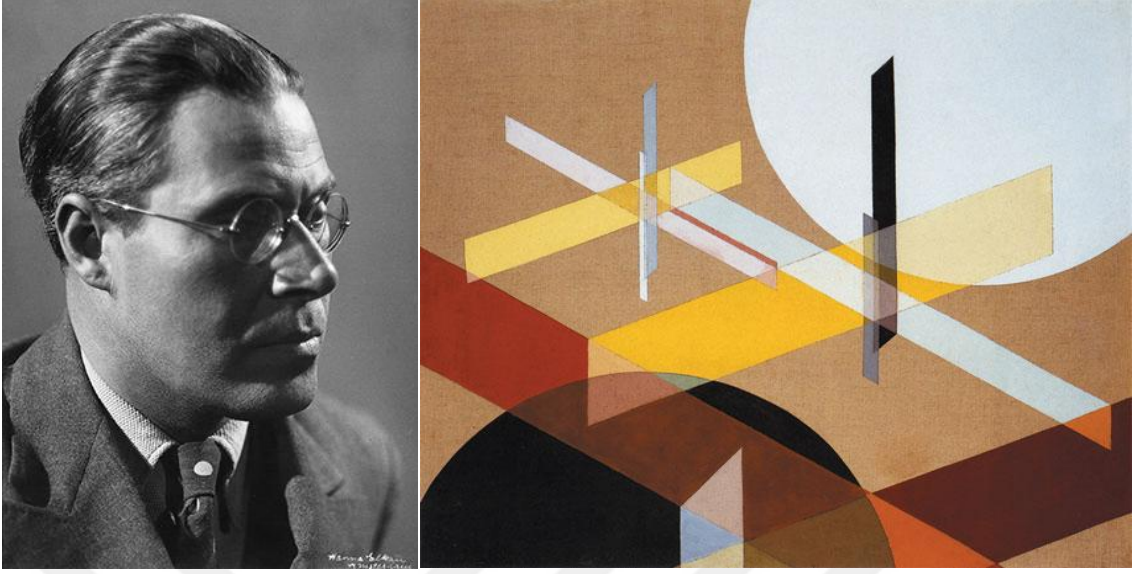


Resim 160: Oskar Schlemmer, Bauhaus merdivenleri, 1932

Kaynak: <https://www.bauhaus100.de/en/past/people/masters/oskar-schlemmer/>

Bauhaus sahne sanatları atölyesi; Alman ressam, heykeltıraş, tasarımcı ve koreograf Oskar Schlemmer (1888-1943) yönetimindeydi. Schlemmer Stuttgart'ta doğdu. Anne ve babasını küçük yaşta kaybetti. Kakmacılık atölyesinde çıraklık yaparak hayatını kazandı. Stuttgart'ta resim eğitimi aldıktan sonra 1910'da Berlin'e taşındı. 1914'te 1. Dünya savaşına katıldı.

Bauhaus heykel atölyesinde bir süre çalıştıktan sonra 1923'te tiyatro atölyesinde Form Ustası olarak görevine devam etti. Bauhaus'tan ayrıldıktan sonra Breslau Akademisi'nde profesör oldu. Nasyonal sosyalistler tarafından görevden alındı, yapıtlarına el kondu ve ölümüne kadar bir boya laboratuvarında çalıştı.



Resim 161: László Moholy-Nagy, Kompozisyon ZVIII, 1924 (tuval üzeri yağlı boya)

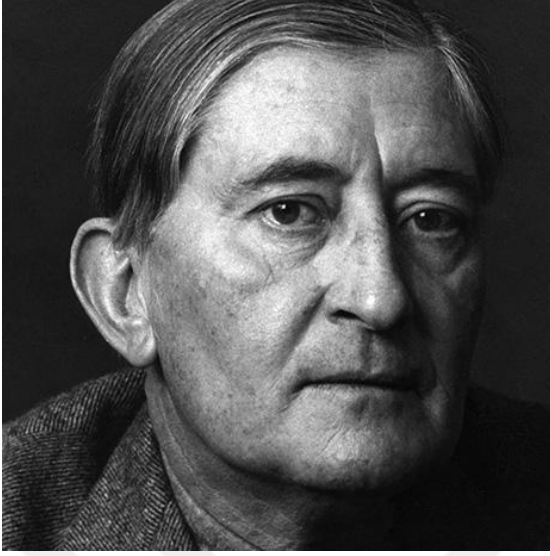
Kaynak: <http://moholy-nagy.org/about/photo-album/>

<http://moholy-nagy.org/art/paintings/>

Ressam, desinatör ve fotoğrafçı olan László Moholy-Nagy(1895 - 1946)'nin gerçek ismi László Weisz'dir. Bacsborsod'da Yahudi-Macar bir ailenin çocuğu olarak doğmuş ve soyadını değiştirmek zorunda kalmış ve daha sonra, Moholy ismini de soyadına eklemiştir.

Nagy Budapeşte'de hukuk eğitimi aldı, 1. Dünya Savaşın'da yaralandı ve sonrasında bir süre gazetelerde çalıştı. 1920 yılının başında Berlin'e gitti ve 1923 yılında Johannes Itten'in yerine temel kurs eğitmeni olarak Bauhaus'da çalışmaya başladı. "Bauhaus'un dış görünüşünü tümüyle değiştiren ilk modern baskıları çıkardı. Temel eğitimde yalnızca resim yaptırmakla kalmıyor, üç boyutlu nesnelere inşa ettiriyordu. Camdan, pleksiglastan, tahtadan ya da metalden asimetrik denge çalışmaları yaptırıyordu."⁵⁴ Kariyeri boyunca tipografi, heykel, resim, baskı teknikleri endüstriyel tasarım ve özellikle fotoğrafta uzmanlaştı. Nagy konstrüktivizmden etkilenmiş, teknoloji ve sanayinin sanatla uyumunu savunmuştur.

⁵⁴ Goetz s.140



Resim 162: Josef Albers, Homage to the Square: Lone Light, 1962 (sıkıştırılmış fiber levha üzeri yağlı boya 45,7×45,7cm)

Kaynak: <http://www.albersfoundation.org/art/josef-albers/paintings/homages-to-the-square/#slide15>

Alman sanatçı bir ailenin oğlu olan Josef Albers, (1888-1976) 25 yaşına geldiğinde halihazırda ilkokul öğretmenliği yaptığı okulundan izin alarak Berlin Kraliyet Sanat Akademisinde iki yıl sanat eğitimi aldıktan sonra sanat öğretmenliğine geçiş yapmıştır. Essen’de gravür ve sanat dersleri verdiği dönemde bir kilise için vitray pencere hazırlamıştır. 1919’da resim eğitimi almak üzere Münih’e ardından 32 yaşındayken Bauhaus’ta eğitim almak üzere Weimar’a taşınmıştır. Çöpten topladığı malzemelerle yaptığı soyut cam çalışmalarıyla dikkat çeken Albers, Bauhaus’un Dessau’ya taşınmasıyla birlikte cam atölyesinin ustası olmuştur. Joachim Goetz’in; Albers’in Bauhaus yıllarındaki yapıt öğretisi hakkındaki ifadeleri şöyledir:

“Albers, Bauhaus’ta yirmili yılların başlarında malzeme deneyleri yaparak başlamıştı. Vitraylarda sanatçının malzemeye dönük deney coşkusu görülüyordu. Renkli, kesilmiş, kumla parlatılmış cam levhaları ki bunlar genellikle geometrik biçimlere sokuluyordu, tenekeyi filtreyi paravanları ve savaş sonrası yoksul ortamda çöplükten topladığı başka malzemeleri etkili sanat yapıtlarına dönüştürüyordu. Birbiriyle uyumlu yoğun renkler, karelerin ve dikdörtgenlerin yatay ve düşey olarak bağlantılanmaları, kuramsal bilgiler ve metodik noktalar açısından

belirlenen daha sonraki yapıtların habercisiydi. Albers öğretisinde, öğelerin yerleşmelerinin salt toplama işleminin ötesinde bir şey olması gerektiğini söylüyordu; öğeler arasında ilginç bir ilişki doğmalıydı ve yüzeylerin, noktaların ve çizgilerin dengelenmesi ve karşı karşıya getirilmesi sonucunda ortaya bir gerilim çıkmalıydı. Temel ilkelere biri şöyleydi; en küçük parçanın en büyük etkiyi uyandırması.”⁵⁵

Albers Bauhaus'ta dokuma atölyesi öğrencilerinden Anni Fleischman ile evlendi ve okulun kapatılmasından sonra Amerika'ya göç ettiler. Amerika'da 1933'te Black Mountain College'da ders vermeye başladı ve 1939'da Amerikan vatandaşlığına geçti. 1950'de Yale Üniversitesi'nde mimarlık ve tasarım bölümlerinin başına getirildi ve 1958'de emekli oldu. Rengin; durum, çevre etkileri, ışık gibi faktörlere bağlı değişimi üzerine kuramsal çalışmalar yaptı.



Resim 163: Josef Albers, Black Mountain College'da renk semineri

Kaynak: Gabriele Diana Grawe “Josef Albers in the Color Seminar at Black Mountain Collage”, Hatje Cantz (drl), Bauhaus A Conceptual Model, Ostfildern/Almanya, Hatje Cantz Verlag, 2009, s.348

⁵⁵ Goetz s.140-144



Resim 164: Marcel Breuer, St. Francis De Sales Church, 1967, Michigan

Kaynak: <http://www.marcelbreuer.org/Works.html>

“Macar mimar ve tasarımcı Marcel Breuer 1902 yılında Macaristan’ın Pecs kentinde doğdu. Viyana Güzel Sanatlar Akademisi Sanat Bölümü ve Bauhaus Mobilya Tasarımı bölümünden mezun oldu. 1924’te Journeyman diplomasını aldıktan sonra bir süre Paris’te kaldı ve ardından Bauhaus’a usta olarak geri döndü. Bauhaus’ta mobilya atölyesini başında olan ve mobilya alanında çalışmalar yapan Breuer daha sonra Amerika’ya taşınarak bu kez mimarlık üzerine yoğunlaştı. 1938’den 1941’e kadar Gropius’la ortak projelere imza attı. Amerika’ya yerleştikten sonra dönemin en önemli eserleri sayılabilecek konutları tasarladı.”⁵⁶

Mimar olarak başlangıçta mütevazı başarılar elde eden Breuer, 1927’de Stuttgart’ta, 1929’da Karlsruhe’de, 1930’da Paris’te, ve 1931’de Berlin’de yapılan ve yeni tasarım yaklaşımlarının yayılmasını sağlayan bina ve yaşam tarzı sergilerinde temsil edildi. Bunlara ek olarak Berlin’de kültürü ve iş dünyasını yönlendiren finansçılar, entelektüeller, sanat koleksiyoncuları ve sanatçılar gibi eğitimli ve paralı kesim için bir dizi iç mimari tasarım oluşturdu. Bu projelerdeki iç mimarlık çalışmalarını ile birlikte bir yandan da dubleks daire yaşam alanına sahip yedi katlı panel ev modeli ve 1923’te, cepheleri geometrik düzen içinde grafiksel pencere motiflerinin olduğu çok katlı apartman bloklarının tasarımı gibi bazı mimari tasarım deneylerine de başlamıştı.

⁵⁶ Droste s. 244

Bauhaus'ta resmi olarak mimarlık eğitimi verilmiyordu; Breuer ve Bauhaus'taki meslektaşları, Bauhaus'un diğer alanlarındaki gibi mimarlar için temel ve faydacı bir eğitim kursuna ihtiyaç olduğu konusunda Gropius'u ikna edememişlerdi. Her ne kadar Gropius mimarlık kavramını ortak sanatsal çabanın nihai amacı olarak formüle etmiş olsa da, görünüşe göre somut mimarlık faaliyetlerini sadece kendi yapı atölyesine tahsis etmeyi uygun görüyordu.

Breuer, mimar olarak kariyerinin başladığı Amerika'da sürgüne başlamadan önce, Avrupa'da büyük önem taşıyan iki ev projesine imza attı. 1932'de Weisbaden'daki Villa Harnischmacher ve Sigfried Giedion için Alfred ve Emil Roth ile birlikte 1932-1936 yılları arasında planladığı Dolder Vadisi Evleri.

Breuer'in mimarlık mesleği Bauhaus döneminden sonra, Amerika Birleşik Devletleri'nde başladı. Amerika'ya gittikten sonra Gropius ile ortaklığını 1941 yılına kadar sürdürmüş, 1946'da bağımsız olarak Cambridge, Massachusetts'te ve daha sonra New York'ta bir mimarlık ofisi açmıştır. Breuer, Amerika'da ve daha sonra aynılarını Avrupa'da inşa ettiği müstakil evleri, üniversite ve idari binaları ile uluslararası alanda tanınmaya başladı. Amerika'daki sürgününde edindiği deneyimleriyle 1950'lerde tekrar Avrupa'ya döndü.

“Paris'teki UNESCO binasının tasarımında da payı olan Brauer; S biçimli konsol sandalyeleri alüminyum ve ahşap malzeme kullanımı ile tasarım tarihine damgasını vurdu. Brauer'in tasarımları estetik olmasının yanında fonksiyonelliği ile sahip olduğu üne kavuşmuştur. Breuer'in 1925'te tasarladığı ünlü sandalye tasarımı “tubular chair”dan itibaren geliştirdiği iç mimari üslubu ve mobilyaları modern yaşam konseptini etkili bir biçimde şekillendirmiştir.”⁵⁷

20. Yüzyılın en önemli mobilya ve iç mekan tasarımcılarından biri ve modern Bauhaus stilinin en önemli temsilcilerinden biri olarak görülen Breuer 1981'de New York'ta hayatını kaybetti

⁵⁷ Droste s. 244



Resim 165: Max Bill, Pavillon Skulptur, 1983, Zürih

Kaynak: <http://www.maxbill.ch/max-bill/portrait.html>

<http://www.maxbill.ch/max-bill/werke.html>

Winterthur doğumlu Max Bill (1908-1994) sanat eğitimine 16 yaşında Zürih Uygulamalı Sanat Okulunda başladı. Eğitimine devam ederken gümüş işçiliği ve grafik dallarında çalışmalar yaptı. 1927’de Bauhaus okulunda eğitimine devam etti. Bauhaus’ta iken kağıt ve metal malzemeyle deneyler yaptı. Burada aldığı birleştirilmiş sanat ve zanaat eğitimi Bill’in sanatında belirleyici oldu.

Bill; 1930’da Zürih’e dönerek mimarlık ve 1935’te plastik sanatlar üzerine soyut çalışmalar yaptı. Mondrian ve van Doesburg’dan etkilenerek geometrik soyutlama tarzında çalışmalar yaptı. “Abstrakt Konkret” (soyut/somut) adlı dergiyi kurdu ve sanatın yaygınlaşması için çaba gösterdi.

1950’de Ulm Tasarım Yüksek Okulunun kurucuları arasında bulunan Bill daha sonra rektörlük görevini üstlendi ve Bauhaus geleneklerine bağlı bir eğitim sistemi oluşturdu.

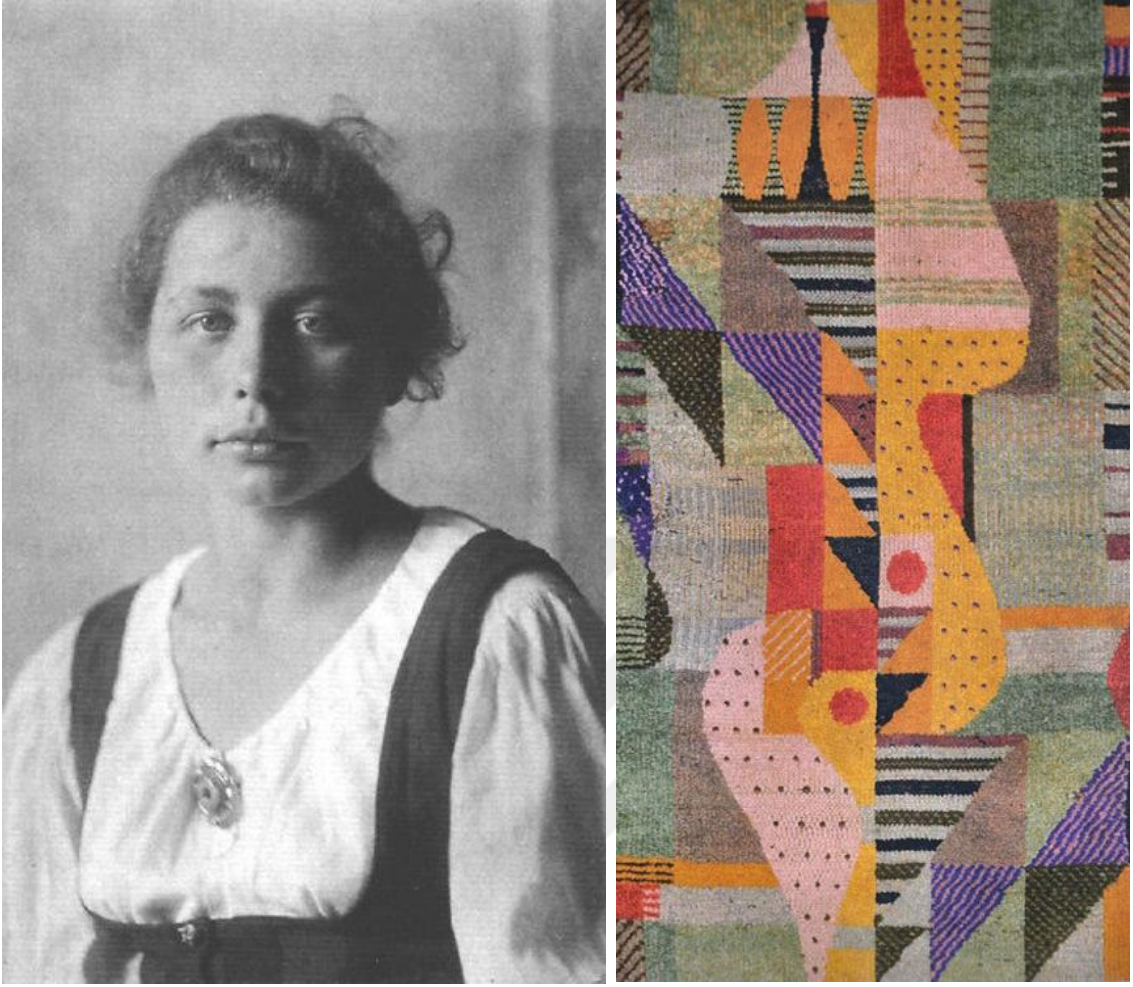
Jonathan Glancey, Guardian'da yayınlanan "Bauhaus'un Kadınları" isimli makalesinde Bauhaus okulunda eğitim görmüş kadınların baskıcı düzenin tüm eşitsizliklerine rağmen elde ettiği başarılarından şöyle bahseder;

“Dünyanın en ünlü çağdaş sanat okulu kadınları kabul ediyordu. Ancak pek azı tanındı. Bauhaus erkekleri (Gropius, Paul Klee, Wassily Kandinsky, László Moholy - Nagy ve Ludwig Mies van der Rohe) ünlü olurken, Gunta Stölzl - Benita Otte (dokumacı), Marguerite Friedlaender - Wildenhain (seramikçi), Ilhan Fehling (heykeltıraş ve set tasarımcısı) veya Alma Siedhoff - Buscher (oyuncak yapımcısı) gibi isimler daha az değer gördü.

Okul öğrencileri radikal işler üretti, ancak Gropius'un vizyonu kalben, ortaçağa aitti, modern gibi görüldüğü halde, öncelikle moda evleri ve sanayi üretimi için modern kumaş dokunan tezgahlar gibi yerlerde kadınları tutmaya meraklıydı. O, kadınların “iki boyutlu” olarak düşündüğüne inanırken, erkeklerin üç boyutla uğraştığını düşünüyordu. Mies van der Rohe 1930 yılında yönetici olarak atandığı zaman, aslında Bauhaus bir mimarlık okulu olmuştu ve giderek kadınların parlaması için küçük bir yer ayrılıyordu. Seramikçi Marguerite Friedlaender-Wildenhain, Gölet Salonu çanakları ile ABD'de büyük bir başarı kazandı. Benita Otte dokuma bölümü başkanırken görevinden ayrılmak zorunda bırakıldı. Almanya'nın başka bir bölgesinde kendi yapım evini kursa da kumaşları üretim aşamasında kaldı. Marianne Brandt metal şekillendiren bir sanatçı olarak Bauhaus'ta isim yapmış nadir kişilerden oldu. 1926 yılında tasarladığı küre lambaları ve ayarlanabilir yansıtıcısı ile Kandem başucu lambası uzun süreli standart Bauhaus tasarımının meyve veren ağaçları oldular.

Okulun kadınları büyük çapta tanınmamış olsalar da, onların mirasları hala yaşamaktadır. Bauhaus mimarisi geleceğin uzak vizyonu olsa da, tıpkı bu kadınların erkek meslektaşlarına karşı eşitlik sağlamaları gibi Bauhaus kumaşları da kullanışlı, dokunulabilir ve özel kaldılar. Gunta Stölzl; Biz yeni bir yaşam tarzı için çağdaşlığa uygun yaşayan şeyler yaratmak istedik. Tecrübe için büyük potansiyel bizden önce sunuldu. Bu durum hayali dünyamızı tanımlamak ve malzeme, ritm, oran, renk ve biçim aracılığıyla deneyimlerimizi şekillendirmek için önemliydi, dedi. Tüm bu eşitsizliklere rağmen onlar başardılar.”⁵⁸

⁵⁸ Jonathan Glancey, "Bauhaus'un Kadınları", *Guardian*, 19.11.2009 arkitera.com 06.12.2016



Resim 166: Gunta Stölzl, Design for a runner, 1923 (12×4.8cm)

Kaynak: <http://www.guntastolzl.org/About/Biography/>

Tekstil atölyesi ustası Gunta Stölzl'dü. (1897–1983) Stölzl Münih'te doğdu. Dekoratif sanatlar ve seramik eğitimi aldı. 1. Dünya Savaşı'nda hemşire olarak görev yaptı.

Bauhaus'ta renk teorisi, tasarım ve dokuma eğitimleri verdi. Fiberglas ve metal gibi malzemelerle çalışmalar yaptı. Tekstil atölyesi ürünleri okula düzenli gelir kapısı oldu. Yahudi biri ile yaptığı evlilikten dolayı, Bauhaus içindeki Nazi sempatanları tarafından rahatsız edildi. 1931 yılında Bauhaus'tan ayrıldı ve İsviçre'de kendi dokuma atölyesini kurdu.



Resim 167: Anni Albers, Open Letter, 1958 (pamuk dokuma 58.4x61 cm)

Kaynak: <http://www.albersfoundation.org/art/anni-albers/weavings/#slide8>

Alman asıllı Amerikalı 20. yüzyılın en iyi bilinen tekstil sanatçısı ve grafiker Anni Albers (1899-1994) Bauhaus'ta dokuma eğitimi aldı. 1933'te Amerika'ya gitti, Black Mountain College'da öğretmenlik yaptı ve Knoll, Rosenthal gibi şirketlere kumaş tasarımları yaptı. Albers yaşamı boyunca tasarlamaya ve modern tekstil konusunda yazmaya devam etti.

“Sıradanlık ile başlayamayız, nerede olursa olsun güçlü ve ünlü kişiliklerin desteğini sağlamak bizim görevimizdir.” diyen Gropius'un; idealleri olan yenilikçi sanatçıları bir araya getirmesi ile modern, yapıcı ve çok yönlü bir temel üzerine kurulan bauhaus okulu, eğitim sisteminde yeni bir çığır açmıştır.



Resim 168: Marcel Breuer'in kızı Francesca Breuer ile kendi adını taşıyan Cesca Chair, Jon Naar fotoğrafı, 1973

Kaynak: <https://www.knoll.com/knollnewsdetail/in-conversation-with-jon-naar>

2.6 BAUHAUS'UN TASARIM KÜLTÜRÜNE ETKİLERİ

Bauhaus okulu eğitime getirdiği yenilikler ile bugünkü sanat eğitiminin öncüsü ve adına “tasarım” dediğimiz olgunun oluştuğu ortam olarak kabul edilir.

Felsefesiyle tasarımın her alanında yönlendirici olmuştur. Modernin öncüsü ve geliştiricisi olan okul; yapı malzemesinden çevremizde gördüğümüz kullandığımız eşyalara kadar endüstriyel tüm ürünlerin insan beğenisine ve kullanımına elverişli hale getirilme fikrinin doğduğu kurumdur.

Hulusi Güngör; Bauhaus' un getirilerini şöyle özetlemiştir:

“Bauhaus sanat-zanaat bütünleşmesini sağlamıştır. Orada bütün sanatların birliği ve bütünlüğü savunulmuş, sanatlar mimarlıkla birlikte ele alınmıştır. Sanatkarın zanaatı da bilerek tasarım uygulanabilmesini sağlayacak bir planlama yetisine kavuşabilmesi için ona malzeme, işçilik ve teknoloji bilgisi verilmesi amaçlanmıştır. Ayrıca sanatkarlar arasında yakınlaşma sağlanmıştır.

Endüstri ürettiği mallara uygun tasarımlar elde etmiş ve ürünlere işlevlerine uygun biçimler verilerek üretimde satış patlaması sağlanmıştır.

Bu okuldan endüstri tasarımcıları yanı sıra mimarlar da yetişmiştir. Marcel Breuer bunlardan birisidir.

Bauhaus endüstri ve üniversite ile keza Almanya içindeki ve dışındaki sanatkarla ilişki içinde olarak bir düşünce ve fikir odağı olarak da hizmet etmiştir.

Bauhaus sanatkarın toplumun vazgeçilmez kişisi olduğunun tekrar kabullenilmesini sağlamıştır.

1933 yılında Hitler tarafından kapatılmasından sonra Bauhaus, öğretmenlerinin değişik ülkelere ve çoğunlukla Amerika'ya gitmesiyle Almanya'da oluşan bilgi birikimi ve deneyimler gelişmeye elverişli daha verimli bir ortama taşınmıştır.”⁵⁹

⁵⁹ Güngör, s.230

Ümit Celbiş'in konu ile ilgili ifadesi ise şu şekildedir:

“Sonuç olarak Bauhaus 20. Yüzyılın başında yeni yaşam biçimlerinin ve ona ait nesnelerin biçimlendirilmesinde öncü bir rol oynayan pedagojik kültürel ve endüstriyel çevrelerde önemli etkiler yapan bir kurumdur.

Tasarım mesleği ve tasarımcının modern endüstri toplumundaki yeri 20. Yüzyıl başlangıcında Deutsche Werkbund ve Bauhaus'un çalışmalarıyla biçimlenmeye başlamış; Ulm okulunda günümüzdeki halini almıştır.

Bauhaus'un temel düşüncesi ve tasarım anlayışı bir eksen olarak önce kendi dönemini, daha sonra Ulm ve Alman endüstrisinin katkılarıyla Alman tasarım kültürünü, dolaylı olarak da modern çağın tasarım kültürünü derinden etkilemiştir.

Mies van der Rohe'nin 1957'de söylediği, Bauhaus bir fikirdi. Onun dünyadaki tüm ilerici okullar üzerindeki büyük etkisinin temelinde onun bir fikir olması yatar. Böyle bir etkiye ne bir organizasyonla ne bir propagandayla ulaşılabilir. Yalnızca bir fikrin böyle bir etki yapma gücü vardır. Cümleleri bu olguyu en iyi özetleyen ifadelerdir.”⁶⁰

Bauhaus tasarım kültüründe atölye çalışmalarının önemi çok büyüktür. Tüm yenilikçi ve ütöpik fikirlerin, deney ve gözlemlerle; işlevsel ve bütünsel bir sanat eserine dönüşmesi, endüstriye uygun hale getirilmesi ve toplumun gerçeklerine hizmet etmesi sağlanmıştır. Tasarım süreci içerisinde; sanat ve teknolojiyi, teori ve uygulamayı bütünleştirmiştir. Geliştirdiği yeni malzemeler, uygulama teknikleri ve getirdiği standartlarla toplumun ihtiyacını karşılayabilecek üretimi yaparak mobilya ve diğer tüm sanat ve tasarım alanlarında evrensel değerler oluşturmuştur.

⁶⁰ Celbiş, s.180-181

3. BAUHAUS OKULUNDA MOBİLYA TASARIMI

Bauhaus okulunda mobilya tasarımı; açılışından üç yıl sonra mobilya atölyesinin kurulmasıyla başlar.

“Bauhaus okulunun kuruluşu mimarlıkta, grafik sanatlarda, tekstil tasarımında olduğu gibi iç mekan ve mobilya tasarlama alanlarında da devrim yapacaktı. Walter Gropius’un başkanlığında Bauhaus’un Dessau kentindeki karargahında biraraya gelen tasarımcılar mobilya tasarımına endüstri gerçeğini sokmayı başaracaklardır. O güne dek mobilya tasarımı Thonet’in çabalarına karşın, yine de endüstrileşmeyi ve dahası endüstri gerçeğini kabul etmeyi başaramamıştı. Bauhaus çağdaş mobilyanın endüstriyel yöntemlerle ve endüstriye göre standart nitelikte üretilmesi gerektiğini savunarak yapımı bugün de sürdürülen kimi çağdaş klasikleri üretecekti.

Bauhaus modern mobilyanın gerçek başlatıcısı olmuştur. Öyle ki, okul kapandıktan sonra da modern mobilya büyük oranda Bauhaus’un yetiştirdiği ya da Bauhaus’da öğretim üyeliği yapmış kişiler aracılığıyla yaygınlaşacaktır. Bunların başında Marcel Breuer geliyor. Breuer’in ünlü wassily koltuğu ve S biçimli iskemlesi bütün çağların en önemli mobilya ürünlerinin başında gelmektedir. Mies van der Rohe de birinci dercede mimar olarak çalıştığı halde, mobilya tasarımı alanında çok önemli ve üretimi hala sürdürülen klasikleşmiş yapıtlar vermiştir. Barselona ve Tugendhat iskemleleri bunların en bilinenleridir.”⁶¹

Michael Thonet tarafından başlatılan ahşap mobilya akımı, 19. yüzyılın sonlarındaki reform hareketleriyle devam etti ve 1907’de Alman İş Federasyonu’nun kurulmasıyla somut bir biçimde gelişti. Tasarım ve toplumsal reform üzerine giderek yoğunlaşan bu akım, Bauhaus programıyla doruğa ulaştı. Kalitesi düşük endüstriyel ürünlere karşı savaş ilan eden avangard kişilikler, günlük yaşamı ve günlük kullanım ürünlerini işlevsellik ve yaratıcılık ile zenginleştirmeyi birincil hedefleri haline getirdiler. Bauhaus, basit bir ürün veya karmaşık bir konut projesini ayırmadan, günlük yaşamın sayısız alanında tasarım devrimi başlattı. Bu akımla beraber Bauhaus atölyelerinde çeşitli özgün mobilya tasarımları ortaya çıkmaya başladı.

⁶¹ Sinan Can, "XX Yüzyılda Mobilya Ve İç Mimarlık", Mobilya Özel Sayı, (1991) s.119,120

Bauhaus felsefesine ait estetik, strüktür, malzeme ve üretim teknikleri gibi ilkeleri benimseyen bu yeni mobilya tasarım algısı; ergonomik, ekonomik olması ve mekanla bütünleşmesi açısından; 20. Yüzyıl mobilya tasarımına ışık tutmuştur.



Resim 169: Marcel Breuer, B4

Kaynak: Andrea Mehliose ve Martin Wellner (Ed), Modern Furniture 150 Years Of Design, Çin, H.F.Ullmann Publishing GmbH, 2012, s.644

3.1 MOBİLYADA MODERN KAVRAMI VE BAUHAUS MODERNİZMİ

“Modern, yeninin ya da yakın zamanın eş anlamlısı haline gelir. İster olumlu, isterse olumsuz değerlendirilsinler, gündelik yaşamda ve kültürde modaya uygun tutumlara modern denir. Modernleşme en yalın tanımıyla, modernliğe doğru yaşanan süreci niteler. Modernlik ise, Anthony Giddens’a göre, on yedinci yüzyılda Avrupa’da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder. Peter Wagner, modernliğin başlangıcına on sekizinci yüzyılda gerçekleşen demokratik ve endüstriyel devrimleri yerleştirir.”⁶²

Modern mobilyalardan bahsetmek biraz risklidir; nedeni ise bunun tarz açısından ne anlama geldiğini ve başlangıcının tam olarak ne zaman olduğunu belirlenemeyeceğini sanıyor olmamızdır. Modern mobilya; görece yüz yıllık geçmişinde gelişme ve değişme yaşamış olup, yine önemli ölçüde değişmeye devam etmektedir. Organik ve geometrik arasında hareket edebilir. Geleneksel malzemeleri, teknikleri ve formları veya kararlılıkla yalnızca en yeni teknolojik araçları kullanarak sayısız yeni sonuçlar elde edebilir.

“Modern mobilya tasarımı, temel form ile ilgilidir. Bu form, mobilyanın yapısal veya heykelsi niteliklerini vurgulayabilir. Ancak her zaman soyuttur. Asla doğadan kopyalanmaz, sembolik veya süslü değildir. Modern teknoloji ve ekonomi, ürünlerin minimum harcamayla maksimum değeri vermesini talep etmektedir. Böylece, ideal olarak, daha az malzeme kullanarak daha fazla konfor ve rahatlık elde edilir.”⁶³

Modern soyut eserin saf biçiminin genellikle işlevsel ve yalnızca teknolojik ilerlemelerden kaynaklandığı düşünülür. Fakat işlev pek çok formla uyuşabilir ve teknolojik olarak herhangi bir biçimde üretilebilir. Soyut formun kullanılması, tüm görsel sanatları kucaklayan daha büyük bir hareketin sonucudur. Modern tasarımın doğuşu, soyut resim ve heykelin doğuşu ile neredeyse aynıdır. Kandinsky ve

⁶² Özden Atakul, “Modernlik Ve Modernleşme”, Ankara Üniversitesi, <http://80.251.40.59/education.ankara.edu.tr/aksoy/ere/oatakul.doc>, 31.08.2017

⁶³ Herwin Schaefer, "The Twentieth Century", **World Furniture**, Helena Hayward(drl), 2.basım, İtalya, Paul Hamlyn London, 1967, s:290

diğerlerinin resimlerinde aradığı manevi değerler, ilk modern mobilyaların tasarımcılarına da ilham kaynağı olmuştur.

Yenilik; modern mobilyaların tasarımcıları ve eleştirmenleri tarafından aranan en önemli kavramdı. Bunun nedeni, 19. yüzyılın tarihsel stillerinden kopmak için bilinçli bir çaba olmasıdır. Bugün tasarımda yenilik için daha cazip bir neden, teknolojiye geldiğimiz noktanın çevremize yansiyacak benzersiz bir karaktere sahip olmasıdır. “Birçok tasarımcı ve eleştirmene göre yenilik, bu yüzden geçmişten koparılmış ve günümüzdeki teknolojik ve toplumsal gerçeklere göre düzeltilmiş formlar için yapılan bir araştırmadır.”⁶⁴ Tasarımda yenilik arayışında önemi yadsınamaz bir diğer neden, ekonomik baskıdır. Makinelerimizi çalıştırmak ve istihdamı istikrarlı bir çizgide tutmak için sürekli satın almalıyız. Endüstri; bizi güncel olmamız gerektiğine, otomobillerin ve diğer birçok şeyin en yeni tasarımına sahip olmamız gerektiğine ikna etmektedir.

“Modernizmle birlikte mimarlar kendi tasarladıkları mekanları donatmak ve iç mekanda yarattıkları atmosferi mobilyalar ile bütünleştirmek, görsel ve temasal bir birlik sağlamak amacıyla mobilyalarını özelleştirirler. Mimari cepheyi olduğu kadar iç mekanı da gereksiz ve bağlayıcı olmayan detaylardan arındırmak, tutarlı bir bütünlük yakalamak isterler. Bu bütünlük mobilyalarını bir araya getiren detaylara kadar yansır. İç mekanlarda oluşturulan yalın kompozisyonlar, kendi estetik kavramını oluşturmaya başlar. ‘Modern’ kavramı iç mekanda da temasal olarak var olmaya böylece işlevselliği, yalınlığı, transparanlığı ve devamlılığı, kullanılan malzemede ve strüktürde dürüstlüğü ve açıklığı, renklerde ve görsel kompozisyonda bütünlüğü, mekanda doluluk yerine boşluk hissini ve temizliği ifade etmeye başlar.”⁶⁵

Yüzyılın başında Art Nouveau yeni bir başlangıç yapmaya katkıda bulundu, ancak modern tasarımın başlangıç noktası bu değildi. Geçmişin reddi ve orijinallik konusundaki ısrarı ile Art Nouveau, o sırada yapılan pek çok hevesli çalışmalara rağmen, makine üretimine uygun tasarım problemiyle başa çıkamadı. Bauhaus

⁶⁴ Herwin Schaefer, s:291

⁶⁵ Sezen Burçe Şahinkaya “Bauhaus Mobilya Tasarımının Günümüz Mobilya Tasarımına Etkileri”, (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009) s.48

modernizminin en önemli ideallerinden biri ise rasyonalizmle gelişen makine idealiydi. “Makine; işlevselciliği ve onun sonuçlarını, gerek-yeter-şart özellikleri, hızı, gelişim ve değişime açıklığı, geleceği ve onun yeniliğini, kitle üretimini ve insana hizmeti ifade ettiğinden modernizmin de kilit sembollerinden biri olmuştur.”⁶⁶

“Bauhaus’ta tasarlanan mobilyalar genel olarak modern tasarım ilkelerine sahiptir. Bu mobilyalar modern tasarımın ilkelerini takip ederek belirli kriterlerle ölçülebilir. MOMA’nın (Museum of Modern Arts) “What is Modern Design” adlı 1954 yılında çıkarttığı kitapçığında modern tasarım tanımlanır. Kaufman’a göre Modern tasarım, yaşam şeklimize, yeteneklerimize ve ideallerimize uygun objeleri planlamak ve yapmaktır. Bu tanıma göre “modern tasarım” kavramı, içinde bulunulan yaşam koşullarını göz önünde bulundurmalı ve onu yansıtmalıdır. Dolayısıyla yaşam koşulları değiştikçe farklılaşan ve değişen, statik olmayan bir tasarım söz konusudur. Kaufman, kavram her ne kadar dinamik bir kavram olsa da modern tasarımın değişmeyecek temel 12 ilkesinden bahseder. Bauhaus’un da benimsediği ilkeler şöyledir:

1. Modern tasarım, modern hayatın pratik ihtiyaçlarını yerine getirmelidir.
2. Modern tasarım, zamanımızın ruhunu ifade etmelidir.
3. Modern tasarım, güzel sanatlar ve bilimin çağdaş gelişmelerinden yararlanmalıdır.
4. Modern tasarım, yeni malzeme ve tekniklerden yararlanmalı ve benzerlerini geliştirmelidir.
5. Modern tasarım, ihtiyaçların doğrudan gerçekleşmesi için uygun malzeme ve tekniklerle formlar, dokular ve renkler geliştirmelidir.
6. Modern tasarım, bir objenin amacını ifade etmelidir, onu olduğundan farklıymış gibi göstermemelidir.
7. Modern tasarım, kullanılan malzemelerin özelliklerini ve güzelliklerini ifade etmelidir, malzemeleri olduğundan farklıymış gibi göstermemelidir.

⁶⁶ Şahinkaya s:50

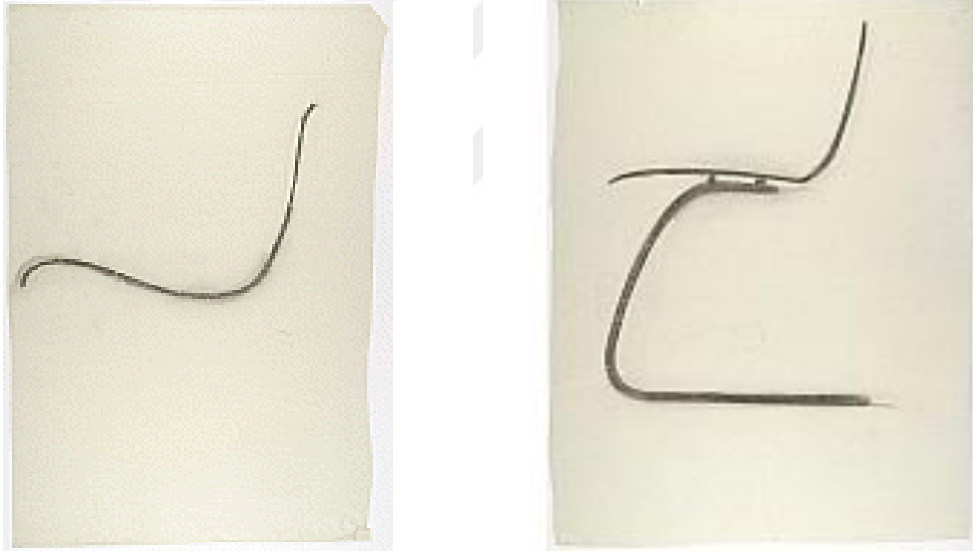
8. Modern tasarım, el sanatını; seri üretimle, kullanılan tekniği gizlemeden taklit etmeden bir objeyi üretmek için kullanılan metotları ortaya koymalıdır.

9. Modern tasarım, yararlılık, malzeme ve imal sürecinin ifadesini görsel olarak memnun edici bir bütünlük içinde harmanlamalıdır.

10. Modern tasarım, yalın olmalı, görünüşü strüktüründen belli olmalı ve ikincil süslemelerden kaçınmalıdır.

11. Modern tasarım, insanlığa hizmet için makineye hükmetmelidir.

12. Modern tasarım, lüks ve ihtişamın gerekliliklerinden daha az sorun olmayan en mütevazı ihtiyaçları ve sınırlı maliyetleri düşünerek olabildiğince geniş bir kitleye hizmet etmelidir.”⁶⁷



Resim 170: Lilly Reich, sandalye oturağı eğrisi ve LR120'nin karakalem eskizleri, 1931

Kaynak: The Museum Of Modern Art, “Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity - Exhibition Checklist” 2009, s.67

⁶⁷ Şahinkaya s.51,52

Bauhaus'ta modernleşme ve yeniliğin arzusu büyük önem taşıdığından geçmişi incelemekten uzaklaşıldı. Öğrencilere araştırma ve denemeler yapmaları, işlevsel gereklilikleri yerine getirecek bir çözüm aramaları, kullanılan malzemelerin ve araçların mantıklı sonuçları olması gerekliliği öğretildi. Bu yöntem, ileride Bauhaus usta ve öğrencilerinin çalışmalarının tüm dünyayı etkileyeceği en temel yöntemdi.

“Sonuç olarak Bauhaus'ta mobilya tasarım anlayışı gerek Bauhaus Okulu'nun kendi içinde geliştirdiği ilkeler, gerekse modern tasarım anlayışının o dönemde önerdiği anlayışlara göre şekillenmiştir. Bu anlayış; makine metaforu, metal ve cam kullanımı, konsolluk, rasyonel geometri, sadelik, anatomik uygunluk, ekonomik ve endüstriye uygun tasarım gibi ilkelerle bir bütün içerisinde oluşmuştur.”⁶⁸

3.2 BAUHAUS MOBİLYASINDA STANDARTLAR

Endüstriyel üretim için mobilyada standartlaşma gerekliliği ilk kez Deutcher Werkbund tarafından ortaya konulmuştur. Tipler oluşturularak verimlilik, kalite, pazarlanabilirlik, ihraç edilebilirlik gibi konulara çözümler aranmıştır. Teknoloji kullanımı ile tasarımda iyi form, fonksiyonellik, montaj, depolama gibi konularda kolaylık, süslemeden uzaklaşma ile ekonomi, evrensellik ve kitlelere ulaşma gibi Werkbund'un ortaya attığı konular Bauhaus tarafından benimsenmiş ve daha ilerilere taşınmıştır. Bauhaus mobilya atölyesinin, standardizasyon ihtiyacını kabul eden ilk atölyelerden biri olduğu düşünülmektedir. Bunun en önemli kanıtı, atölyenin ilk ustalarından olan Marcel Breuer'in 1922'de endüstriyel seri üretim için bir prototip olarak tasarlanan çita sandalyesidir. “Marcel Breuer'in Slat Chair'i tasarlarken radikal bir yaklaşımla işlevselliğin ve oturma eyleminin tüm temel yapı ve gerekliliklerini analiz etmiş olması, Weimar'da yaratılan ilk modüler mobilya için temel oluşturmuştur. Bu dönemde modül; dayanıklı olması gereken bireysel mobilya parçası olarak görülmüştür. Daha sonraki dönemlerde Bauhaus'un mobilyaları standart haline gelmiş ve seri üretime başlanmıştır.”⁶⁹

⁶⁸ Şahinkaya s.53

⁶⁹ Gleiniger s:660

“Slatted Chair”, tasarımını 1917’den beri Gerrit Rietveld’in ürettiği mobilyaların ezici etkisine borçludur. Bauhaus mobilyalarının yenilikçi, özgün tasarımları; işlevsel analizin, oturma eyleminin dikkatlice incelenmiş olmasının sonucu olarak sunuluyordu.

“Koltuğun başlangıç noktası, rahat bir oturma deneyimi oluşturmak ve onu basit bir tasarımla birleştirmek idi. Bu, aşağıdaki gerekliliklerin formülasyonuna yol açtı:

- a) Elastik oturma yeri ve sırt.
- b) Eğimli oturma yüzeyi, üst bacağın bütününe basınç olmadan desteklenmesini sağlar.
- c) Vücudun üst yarısının açılı konumu.
- d) Omurgadaki herhangi bir baskı hem rahatsız hem de sağlıksız olduğu için omurganın serbest bırakılması.”⁷⁰

Bu gereksinimler, elastik sırt desteği sunarak karşılanmıştır. İskeletin sadece bel kısmı ve kürek kemiklerini elastik olarak desteklerken, hassas olan omurga tamamen serbest kalmıştır. Tasarımdaki diğer unsurlar gereksinimlerin ekonomik bir çözümü olarak ortaya çıkmıştır. 1924 yılından sonra üretilen tüm mobilyalardaki yenilikler bu tür fonksiyonel analizlerle doğrulanmıştır.

“20. yüzyılın başında endüstrideki gelişmeler mobilyada da standartlaşma ilkesinin uygulanmasına yol açmıştır. Bu standartlaşma araba ve makine üretimiyle başlamış, beyaz eşyaların üretimi ile devam etmiş, mobilyalarda da belli parçaların standart olarak üretilmesini sağlamıştır. Böylece daha hızlı ve ucuz üretim sağlanmıştır. Standartlaşma, Deutscher Werkbund’ta tartışmalara yol açan bir konu olmuş, bu tartışmalar Bauhaus’un da şekillenmesinde önemli yer tutmuştur. Henry van de Velde ve Herman Muthesius Werkbund’un ilk sergisi olan 1914 Köln Sergisi’nde endüstriyel standartlaşma ve sanatsal bireyselleşmenin karşıtlığını tartışırlar. Bauhaus bu tartışmalardan hareketle Werkbund’dan farklılaşır.

⁷⁰ Droste s:84

MR	Hecker	L	H	CHR	MR	Hecker, Hecker, Hecker	L	H	CHR	LR	Teich	L	H	CHR
11	Esengercif	33-	30-	36-	MR 90	Stuhl	240-	260-	300-	LR 800	Stuhl	45-	56-	66-
12	Stuhlar	36-	42-	50-	MR 90	Esengercif	147	147	147	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
13	Kurtgefaer	36-	37-	44-	MR 90	Stuhlar	240-	260-	300-	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
					MR 100	Schwermetall Kissen	210-	260-	270-	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
MR 10	Stuhl				MR 100	Esengercif	147	147	147	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
101	Esengercif	34-	44-	54-	MR 100	Stuhlar	240-	260-	300-	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
102	Stuhlar	48-	56-	66-	MR 100	Esengercif	147	147	147	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
103	Kurtgefaer	42-	53-	62-	MR 100	Stuhlar	240-	260-	300-	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
MR 20	Esengercif	54-	74-	94-	MR 100	Esengercif	147	147	147	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
202	Stuhlar	74-	94-	114-	MR 100	Stuhlar	240-	260-	300-	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
203	Kurtgefaer	82-	92-	102-	MR 100	Esengercif	147	147	147	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
MR 30	Esengercif	84-	84-	84-	MR 100	Stuhlar	240-	260-	300-	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
303	Kurtgefaer	104-	102-	105-	MR 100	Esengercif	147	147	147	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
304	Kurtgefaer	104-	102-	105-	MR 100	Stuhlar	240-	260-	300-	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
MR 40	Esengercif	122-	132-	150-	MR 100	Esengercif	147	147	147	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
403	Kurtgefaer	132-	132-	132-	MR 100	Stuhlar	240-	260-	300-	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
404	Kurtgefaer	132-	132-	132-	MR 100	Esengercif	147	147	147	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
MR 50	Esengercif	147-	171-	182-	MR 100	Stuhlar	240-	260-	300-	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
503	Kurtgefaer	182-	182-	182-	MR 100	Esengercif	147	147	147	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
504	Kurtgefaer	182-	182-	182-	MR 100	Stuhlar	240-	260-	300-	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
MR 60	Esengercif	182-	182-	182-	MR 100	Esengercif	147	147	147	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
603	Kurtgefaer	182-	182-	182-	MR 100	Stuhlar	240-	260-	300-	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
604	Kurtgefaer	182-	182-	182-	MR 100	Esengercif	147	147	147	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
MR 70	Esengercif	182-	182-	182-	MR 100	Stuhlar	240-	260-	300-	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
703	Kurtgefaer	182-	182-	182-	MR 100	Esengercif	147	147	147	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-
704	Kurtgefaer	182-	182-	182-	MR 100	Stuhlar	240-	260-	300-	LR 800	Stuhl	45-	48-	57-

Resim 171: Ludwig Mies van der Rohe ve Lilly Reich tasarımı mobilyaların fiyat listesi 1931

Kaynak: The Museum Of Modern Art, “Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity - Exhibition Checklist” 2009, s.55

Bauhaus'ta standardizasyon bir tasarım kriteridir ancak bireysel yaratıcılıktan daha önemli değildir. Bireysel yaratıcılık ve standardizasyon dengeli bir birliklik içindedir. Standartlaşma yaratıcılığı kısıtlayıcı bir noktaya taşımaz. Gropius Bauhaus'un standartlaşmayla olan ilişkisini şöyle kurar: Bauhaus'un geliştirdiği prototiplerden çoğaltılan ürünlerin uygun fiyata satılabilmesi ancak tüm modern ve ekonomik standartlaşma yöntemlerinin (endüstride seri üretimin) kullanılması ve toplu satışlar ile olacaktır. Buna göre, standartlaşma tasarımdan sonra gerçekleşen ticari bir endüstri prensibidir. Mobilya tasarımları için üretilen prototiplerin geliştirilmesi de benzer şekilde bireysel yaratıcılığa bağlıdır. Mobilya prototipleri standardizasyon ile birlikte, kodlanarak standart parçalar halinde üretilip monte edilme şansını yakalar. Böylece üretimde kolaylık, hız ve ekonomi sağlanır.”⁷¹

⁷¹ Şahinkaya s.114,115

Yaşam koşulları ve ortak nesnelere artık farklı bir açıdan görülmeye, estetik, işlevsellik, toplum ve ekonomi göz önüne alınarak yeniden düşünülme ve tasarlanmaya başlanmıştır. Bauhaus'un ilk yıllarında, bir mobilya parçasının, özellikle oturma mobilyalarının temel gereksinimlerinin üzerinde düşünürken; seri olarak üretilmesi için gerekli makineler, ürün bandı, üretim süreci, montaj ve depolama gibi konularda, kuralların konmasının gerekliliği görülmüş ve standartlar oluşturulmuştur.

3.2.1 Bauhaus Lisansları ve Ticaret

Bauhaus'un kuruluşundan iki yıl sonra, 1921 yılının Aralık ayında, Gropius; Bauhaus'un ayakta kalabilmesinin, atölye çalışmalarının artık daha fazla ticarete yönelmesine yani para karşılığı iş yapmayı kabul etmesine bağlı olduğunu belirtmiştir. Bauhaus, yaşadığımız çağa ayak uyduramayacak olursa, zamanımızın gerçekleri ile ters düşer, hatalı bir davranış olur demiştir. Bu beyanın aslında bir dayanağı vardı, temelsiz değildi. Okulun ve öğrencilerinin içinde yaşadığı maddi sıkıntı, Bauhaus'un ek kaynak arayışına girmesini gerektiriyordu. Örneğin, matbaa ve seramik bölümleri en başından itibaren ekonomik anlamda üretken iken, marangozluk atölyesinde sadece Johannes Itten'in gidişiyle böyle bir çalışma şekli oluşturmak mümkün olmuştur. 1923'te yapılan ve ilk büyük Bauhaus sergisi olan, marangozluk ürünlerinin "Haus Am Horn" deney evinde başarıyla sergilenmesinin ardından, atölyeler sergilere ve fuarlara yönelik standart ürünler üretmeye başladılar. Bauhaus atölyelerinin 1924'te Stuttgart Werkbund'un "Süslemesiz Tasarım" sergisinde temsil edilmesi ve Leipzig Ticaret Fuarı'ndaki varlığı, dışarıdan ve para karşılığı çok sayıda iş alınmasına olanak tanıdı. Bauhaus, 1925 yılında "Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten (Bauhaus Atölyelerinden Yeni Çalışmalar)" adlı yayında mobilya atölyesinden 28 ürün tanıttı. 1924 yazı ile Weimar Bauhaus'un Mart 1925'te Dessau'a taşınması arasında tasarımları Breuer'e ait 26 çita sandalyesi, 262 çocuk koltuğu ve 32 masa yapıldı. Çalışmaları yaptırılanlar, açık fikirli kişiler ve Alma Buscher ve Marcel Breuer'in çocuk mobilyalarını beğenen kreş gibi kuruluşlardı.

"Gerçekleşen finansal getirilerin, beklentilerin çok altında kalmasına rağmen, Gropius, Ekim 1924 tarihli Bericht über die

wirtschaftlichen Aussichten des Bauhauses (Bauhaus Ekonomik Beklentileri Raporu)'da, Thuringian Finans Merkezini kınayan davranışlar sergilemelerine karşı şu şekilde uyarmıştır: Bu, yalnızca bir veya birkaç parça mobilya ile giderilebilecek bir sorun değil, bütün üretim dallarının vizyonu değiştirilmelidir. Bu sürecin çok sayıda ve uzun süren deneysel çalışmalar gerektirmiş olması aydınlatıcı olmuştur. Bu deneysel çalışmalarımız beklenenden daha pahalıya üretilmiştir; bunun sebebi, gerekli makine ve aletlerin atölyelerimizde bulunmaması birçok bireysel parçanın Bauhaus dışında yaptırılmak zorunda kalınmış olmasıdır. Ayrıca, gerekli hammaddeler, sadece küçük ve ekonomik olmayan miktarlarda satın alınabiliyordu. Küçük miktarlarda yapılan satın almalarından dolayı ekonomik anlaşmalar yapılamamış, bu da ürünlerin fiyatına yansımıştır. Yüksek fiyat, ürünlerin pazarını daha da daraltmıştır.⁷²



Resim 172: Herbert Beyer, Bauhaus ticari kataloğundan 1923'de Alma Buscher'in tasarladığı çocuk oyuncak dolabı TI24'ün olduğu sayfa, 1925 (Bauhaus ticari şirketinin kurulması ile Bauhaus ürünlerinin satışını arttırmak amacıyla mobilya ve metal nesnelere tanıtım için bir ticari katalog tasarlanmıştır.)

Kaynak: Jeannine Fiedler, Peter Feierabend (ed.) Bauhaus, Almanya, Könemann Verlagsgesellschaft Mbh, 2000, s.414

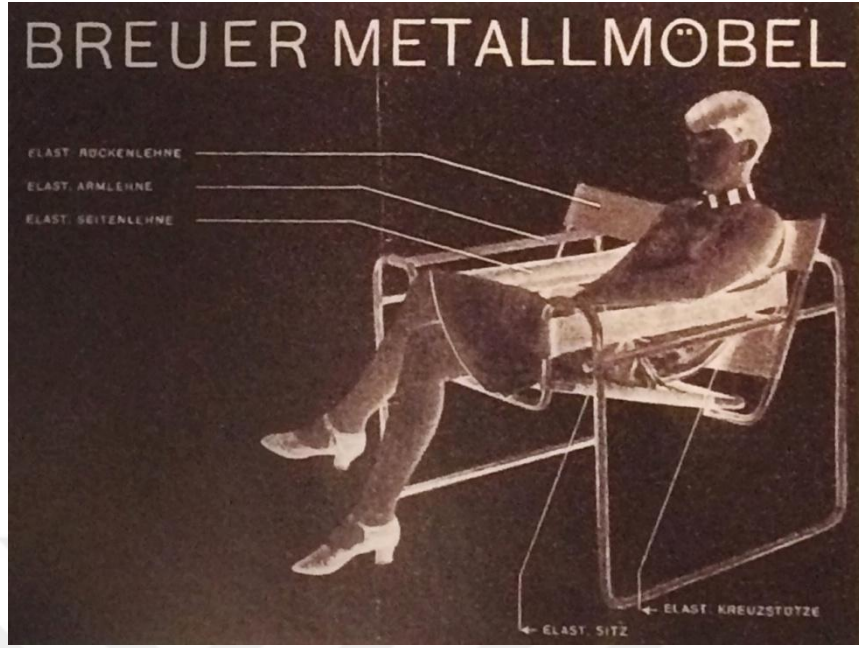
⁷² Eva von Seckendorff, "Bauhaus Licenses and Business", **Bauhaus**, Jeannine Fiedler ve Peter Feierabend(ed.), Almanya, Könemann Verlagsgesellschaft Mbh, 2000, s.414

1924 yılı sonunda Bauhaus'un kapanmasını engellemek için, Gropius limited şirketi kurmayı önerdi. Sermaye mevcuttu; en büyük hissedarlar Genel Alman Ticaret Birliği Federasyonu ve Berlin'li bir işadamı olan Adolf Sommerfeld idi. Gropius için, ekonomik öngörüler çok açıktı. Ekim 1924'de Gropius, Bauhaus'un Ekonomik Beklentileri Raporunda "Şu anda bir pazarlama stratejimiz ve temsilcilerimiz var, sanayiyle ve işletmelerle gerekli bağlantıları kurduk. Bunlar Bauhaus'un arada bir dışarıdan gelecek az sayıda işe bağlı kalmasını engelleyecek güvenli ve sabit bir pazar garanti ediyor" diye belirtmiştir. Artık devlet, sadece eğitim programının ve öğretmenlerin maaşlarını ödemekle yükümlüydü. Gropius, Bauhaus GmbH isimli limited şirket kuruluşunu Weimar'da planlamış olmasına rağmen, ancak Kasım 1925'te Dessau'da 20.000 mark sermaye ile kurabildi. Şirketin amacı, Bauhaus'da geliştirilen ürünlerin tüm yasal haklarını alarak seri üretime geçirmektir.

Gropius, Weimar ahşap işleri atölyesinde, geriye dönük olarak Marcel Breuer, Erich Dieckmann, Alma Buscher ve diğerleri tarafından yaratılan yaklaşık 80 eserin yasal haklarını elde edebildi. Ancak, çok önemli bir davada, Bauhaus lisans haklarını kaybetti. Breuer, ilk çelik boru sandalyesini özel olarak ürettiğinden, bu ürün ve bu üründen kaynaklı diğer çelik boru mobilyaların haklarını tek başına sahiplendi.

"1926'da Bauhaus'a danışmadan, Kalman Lengyel ile birlikte Standard-Möbel firmasını kurmuş, bu firma, daha sonra ilk seri üretim modern çelik boru mobilyalarını geliştirmiştir. Ancak, Marcel Breuer, ortağı Kalman Lengyel ve daha sonra katılan Anton Lawrence, firmayı ekonomik açıdan yönetemeyince, 1929'da tüm Standart-Möbel lisanslarını mobilya üreticisi olan Thonet firmasına sattı ve bu sayede Thonet piyasada çelik boru mobilyaları için öncü bir konuma geldi."⁷³

⁷³ Seckendorff, s:415



Resim 173: Herbert Beyer, Breuer Metal Mobilya katalog kapağı, 1927, (Breuer, Bauhaus'ta ürettiği fakat kendi şirketi üzerinden satmaya çalıştığı çelik boru mobilyaları bir katalog ile tanıttı. Katalogun kapağında, yeni ürününün doğrusal özelliklerini gösteren fotoğraf negatifini kullandı.)

Kaynak: Jeannine Fiedler, Peter Feierabend (ed.) Bauhaus, Almanya, Könemann Verlagsgesellschaft Mbh, 2000, s.415

1960'larda çelik boru mobilya sektörü bir Rönesans yaşadı. 1962 yılında, İtalyan mobilya üreticisi olan Dino Gavina, Breuer'in mobilyalarını yeni isimler altında piyasaya sürdü: Breuer'in ilk boru çelik sandalyesini olan "çelik club koltuğu" artık "Wassily chair", tabureler ve yan sehpa artık "Laccio" ve Breuer'in serbest salınım sandalyesi ise "Cesca" isimleri altında piyasaya yeniden sürüldü. Bu mobilyaların tüm ticari hakları 1932'den beri Thonet firmasına aitti; ayrıca Mart Stam'ın ilk çelik boru sandalyesinin yasal haklarına da sahiplerdi. Gavina, 1968'de firmasını Knoll International'a sattı; Knoll ise günümüzde halen Breuer'in mobilyalarının lisans haklarına sahiptir.

hochschule für gestaltung

bauhaus dessau

postanschrift: bauhaus dessau

Telefon: Dessau, 2125
Telegraph: Dessau, 2125
Telegraph: Dessau, 2125

fräulein
stapel,

dessau - anh.
radegasterstrasse 15.

Die zeitung

die zeitschrift von

die zeitschrift
ar/r/ausb

die
15.11.1929.

auf ihren gestrigen besuch bezugnehmend, übermitteln wir ihnen
wunschgemäß nachstehendes anbot:

ti 265 notenschrank 125 x 135 x 45 cm	rm 300,--
ti 264 bucherregal 85x 145 x 38 cm	rm 170,--
ti 263 tisch blattmass 150 x 60, höhe 75 cm mit linoleumplatte	rm 140,--
" holzplatte	rm 135,--
ti 247 armlehnstuhl sitzhöhe 45 cm mit schwarzem ripsbezug	rm 42,--
mit flachpolster u. schwarz. ripsbez.	rm 57,--
ti 246 stuhl mit schwarz. ripsbez.	rm 31,--
mit flachpolster u. schwarz. ripsbez.	rm 37,--.

ausführung der möbel ahorn natur mattiert.

wenn sie die möbel grau gebeizt wünschen, so erheben wir 5 %
aufschlag.

wir würden uns sehr freuen, von ihnen einen auftrag zu erhalten
und erwarten ihre diesbezügliche rückmeldung.

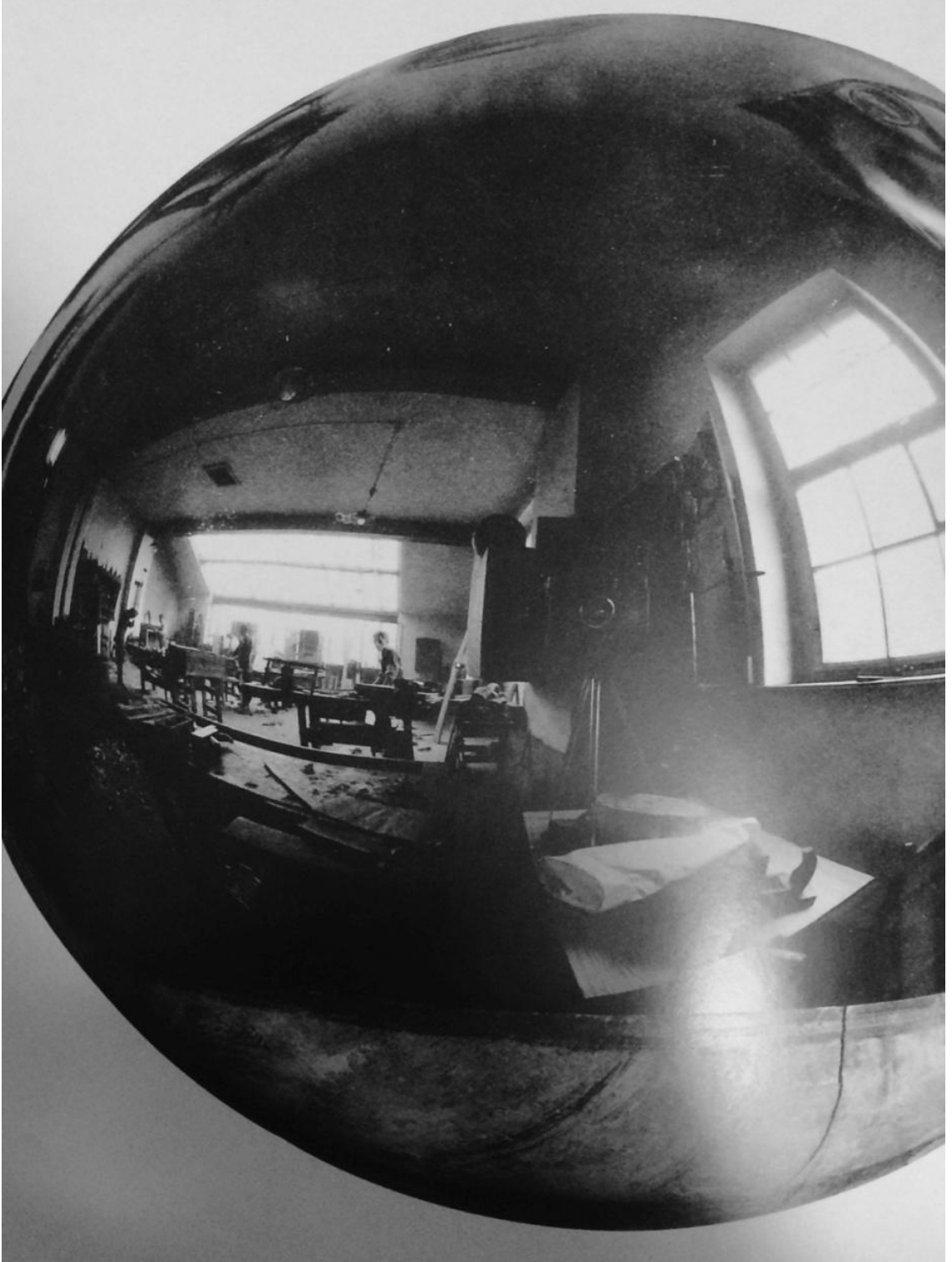
hochachtungsvoll
BAUHAUS IN DESSAU.

Herbert Bayer

anbei: 5 abbildungen, } die wir uns zurückerbitten.
4 linoleumproben. }
lieferungsbedingungen.

Resim 174: Herbert Bayer, antetli kağıtta Bauhaus mobilyaları için teklif, 15 Kasım 1929

Kaynak: Jeannine Fiedler, Peter Feierabend (ed.) Bauhaus, Almanya, Könemann Verlagsgesellschaft Mbh, 2000, s.415



Resim 175: George Muche, Kürede Görünen Marangozluk Atölyesi, 1921

Kaynak: Jeannine Fiedler, Peter Feierabend (ed.) Bauhaus, Almanya, Könemann Verlagsgesellschaft Mbh, 2000, s.402

3.3 BAUHAUS MOBİLYA ATÖLYESİ

Walter Gropius Bauhaus'un 1919 yılındaki ilk program bildirisinde, sanatçıları kendilerini tutkuyla günlük hayatta kullanılan eşyaların tasarımına adamaya çağırırdı. "Sanatsal çağrı diye bir şey yok, tüm sanatsal faaliyetin amacı inşa etmektir! ... Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar, hepimiz zanaatkar olmalıyız." Gropius, Ortaçağ el işçilerinin yaptıklarını tekrar etmek istemiyor, yeni bir program geliştirmek istiyordu. Gropius, sanat ve zanaatı ilişkilendirerek modern tasarımcının gelişiminin temelini attı. Öğretmenlik tarzını ve atölye-okul fikrini, endüstriyel sanat akımının taleplerini takiben geliştirdi. "Her öğrenci bir zanaat öğrenmelidir!" görüşü, kurulum aşamasının faydacı bir kuralıydı. Bauhaus'un kurucusu Gropius'un başarısı, sıklıkla aktarılan "sanat ve zanaatın birliği" fikrini toplumsal ve ekonomik ihtiyaçları karşılamak için bir program uyarlamasından geldi. Bu vizyonu gerçekleştirmesini sağlayan ise faydacı ve diplomatik becerisiydi.

Gropius, başlarda ve her şeyden önce, atölyelerin teknik donanımlarını tamamlamak ve personel atamak için uğraştı. Selefî Henry van de Velde'nin okulunda marangozluk atölyesi olmadığı için yeni kurulması, teknik donanımının tamamlanması gerekiyordu. Dolayısıyla ancak 1921 yılı içerisinde, Güzel Sanatlar Fakültesinin eski heykel stüdyosunda marangozluk atölyesi işlemeye başlayabildi. Uygun bir atölye yöneticisi bulmak zor oldu. Bauhaus'un bireysel karakteri, açık fikirli bir kişiliğe ihtiyaç duyuyordu. Eşitlik konusundaki tüm beyanlara rağmen, zanaat ustalarının okulun işleminde ne sözleri geçerdi ne de ustalar konseyinde yer alabilirlerdi. Atölyenin ilk üç yılında üç zanaat ustası yönetici olarak birbirini izledi. Bauhaus öğrencileri de ağırlıklı olarak sanat derslerine ilgi gösterdi. 1919 yazında düzenlenen bir sergide Gropius, öğrencilerin disiplinsiz ve zanaatkarlıktan yoksun olduklarını söyleyerek 1921'de atölye eğitimini ilk resmi öğretim müfredatına yerleştirdi. Öğrenciler bir dönem denetlendikten sonra Bauhaus marangozluk atölyesine girme hakkı kazanır, üç yıl çalışma yaptıktan sonra ise El Sanatları Yönetmelikleri uyarınca kalfalık sınavına girebilirlerdi. Bauhaus okulunda sanatsal tasarım öğretim konseyi tarafından belirlenen düzenlemelere göre sınavlar yapılıyor, sanatsal eğitim zanaat eğitimiyle paralel yürütülüyordu.



Resim 176: Marcel Breuer ve Gunta Stölzl, isimsiz ortak çalışma sandalye, 1921(75.5 x 49 x 49 cm)

Kaynak: The Museum Of Modern Art, “Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity - Exhibition Checklist” 2009, s.23

Oskar Schlemmer’ın, alaycı bir şekilde, marangozluk atölyesinin tek bir marangoz tezgahına bile sahip olmadığını dile getirdiği ilk yıllarda henüz marangoz işliğı durumundaki atölyenin ilk ustası Johannes Itten’di. Bu görevi birkaç yıl sürdürdükten sonra Gropius’la yaşadığı anlaşmazlık sonucu atölyenin yöneticiliğinden istifa etti. Bauhaus’un Dessau’ya taşınması ile birlikte atölyenin başına Breuer getirildi ve metalin kullanımıyla birlikte büyük bir değışim geçiren marangozluk atölyesi, Gropius ve Breuer liderliğinde bir mobilya atölyesine dönüştü. Bu yönelim, daha sonra montaj bölümünü oluşturmak için diğere atölyelerle birleşinceye kadar sürdürüldü.

Gropius'un Bauhaus'tan ayrılması ile okulun yöneticiliğine Hannes Meyer getirildi. Meyer yönetiminde atölyenin yöneticiliğini Josef Albers üstlendi fakat Meyer'in programına uyamadı ve atölyenin başına Meyer ile yakın görüşteki Alfred Arndt getirildi. Meyer, doğrama ve metal atölyelerini boyama ve dekor atölyeleri ile birleştirdi ve tek çatı altında toplayarak ev içi tasarım ve dekorasyon atölyesi oluşturdu.

Meyer'in Bauhaus'tan ayrılmasından sonra Ludwig Mies van der Rohe ile birlikte mobilya atölyesi, Alfred Arndt liderliğindeki ev içi yerleşim birimi olarak çalışmalarını sürdürdü. Arndt, siyasi görüşü yüzünden atölyenin liderliğini bırakmak zorunda kaldı. Van der Rohe; Lilly Reich'i Bauhaus'a getirdi ve dokuma atölyesi ile ev yerleştirme bölümünün başına geçirdi. Atölyenin son döneminde sanat- zanaat birlikteliği ve üretimden uzaklaştı. Daha sonra okul Berlin'e taşındı ve bir yıl sonra mobilya atölyesi de Bauhaus'la birlikte kapandı.



Resim 177: Solda: Lotte Gersib-Collein, Montaj atölyesinde kahvaltı için verilen arada öğrenciler, yaklaşık 1928, Sağda: Rudolf Lutz, Boyalı dolap. 1919-1920, (ahşap üzerine yağlı boya, 192x 102x45cm)

Kaynak: Jeannine Fiedler, Peter Feierabend (ed.) Bauhaus, Almanya, Könemann Verlagsgesellschaft Mbh, 2000, s.403

3.3.1 Johannes Itten Yönetiminde Weimar Mobilya Atölyesi

1920 yılı itibariyle çıraklar, hem form ustası olan bir sanatçıdan hem de zanaat ustasından eğitim görmeye başladı. Johannes Itten, marangozluk atölyesinde ve diğer atölyelerde bu görevi üstlendi. Başlarda hemen hemen tüm atölyeleri yöneten Johannes Itten'in odak noktası büyük oranda malzemeler ile çalışma idi. Öğrencilere, malzeme özellikleri, form, boyut, biçim ve ışık bakımından zıtlıklar ve değişkenlik gibi temaları ve malzeme olarak ahşabın kullanımı hakkında öğrendiklerini uygulamaya teşvik etti. Kendi deyimiyle; öğrenciler kesinlikle “kategorik olarak tuhaf tasarımlarla veya Bauhaus öğretmenlerinin tasarımlarıyla çalışmayacaktı.” Itten dışarıdan alınan para karşılığı yaptırılmak istenen işleri hiç bir zaman kabul etmedi. Onun için, geleneksel atölye çalışma şekilleri önem taşıyordu. Ticari baskılardan uzak, yaratıcı, bireysel çalışmalar yapılmasını talep eden, öğrencilerinin bireysel çalışma saatleri kullanmalarına izin veren bir yöneticiydi.

Itten'in liderliğinde, atölyede birkaç bireysel parça yapılmıştır. Bunların arasında, ustabaşının 1920'de doğan oğlu için yapılan, daire, üçgen, küre ve çیتالardan oluşan dekoratif kompozisyonlu bir beşik (resim: 107) ve o zamanlar çırak olan Marcel Breuer'in Afrikalı sandalyesi bulunmaktadır. Gunta Stölzl'in dokuduğu kumaş ile kaplanmış sırt kısmı, süslemeler ve kaba ahşap işleriyle anavatani olan Macaristan'ı andırıyordu.(resim: 56)

1921 yılının Aralık ayında Gropius, Itten'in eğitim planına karşı çıktı. Okulun maddi ihtiyaçlarına değinerek, atölyelerin de okulun mali açıdan pekiştirilmesi için para kazanmaları gerektiğini belirtmiştir. Berlin Bauhaus Arşivi kaynaklı 9 Aralık 1921 tarihli ustalar konseyi için hazırlanan tartışma notları şu şekildedir:

“Mevcut haliyle, mali açıdan bakıldığında, Bauhaus'un ayakta kalması veya kapanması kararını, dışarıdan gelecek iş talepleri etkileyecektir. Gropius, bir sonraki yılın Şubat ayında, prototipler üretmek endüstriyel üretim ile sanatsal çalışma arasındaki muhalefetin çözümünde belirleyici bir adım attı. X isimli bilinmeyenimiz, atölyelerimizde yaptığımız çalışmalar ve şu anki durumda endüstri ve el sanatları arasındaki farkın nasıl kapanacağını tanımladı... Bauhaus

atölyelerinde yapılan çalışmaların daha çok bireysel çalışmaya yol açabileceğini düşünüyorum”.⁷⁴



Resim 178: Marcel Breuer, Romantic (African) chair, 1921, (Gotik kontürlere sahip taht şeklindeki parça. Breuer’in sandalyelerinde karakteristik olacak olan özellik: Gunta Stölz’ün doğrudan ahşap üzerine çalıştığı dokumadan oluşan sırt dayama kısmı)

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/244883298458772480/>

⁷⁴ Eva Von Seckendorf, "The Joinery And Fitting Workshop", **Bauhaus**, Jeannine Fiedler ve Peter Feierabend(ed.), Almanya, Könemann Verlagsgesellschaft Mbh, 2000, s.404

Itten ile Gropius arasındaki tartışma, Gropius'un, inşa ettiği Jena Kent Tiyatrosunun oturma salonunu yapma işini marangozluk atölyesine dışarıdan iş olarak getirdiğinde doruğa ulaştı. Itten, ahşap atölyesi yöneticiliği görevinden istifa etti ve Ekim 1922'de Bauhaus'u tamamen terk etti. Itten'in ayrılmasının ardından, marangoz atölyesinde yapılan işler, dışavurumcu tasarımdan uzaklaşarak konstrüktivist estetiğe yöneldi.

Itten'in Bauhaus'tan ayrılmasından, Bauhaus'un Weimar'dan ayrılışına kadar olan dönemin en önemli olayı marangoz atölyesi için de "Haus Am Horn" sergisi olmuştur.

"Gropius; atölyeler arasındaki işbirliğinin eksikliği ve çıkan az sayıda bitmiş ürün olduğu için üzülmeye rağmen, Thuringian yerel hükümetinin koşullarını yerine getirmeye ve en yeni Bauhaus eserlerini, Ağustos-Eylül 1923'te yapılacak büyük bir ortak sergide sunmaya karar verdi. Tamamıyla iç mimarisi üstlenilen deneysel Am Horn evinde aynı zamanda iç doğrama işleri de yapıldı ve Almanya'da yeni bir yaşam biçiminin tamamlanmış örneği olarak ilan edildi."⁷⁵

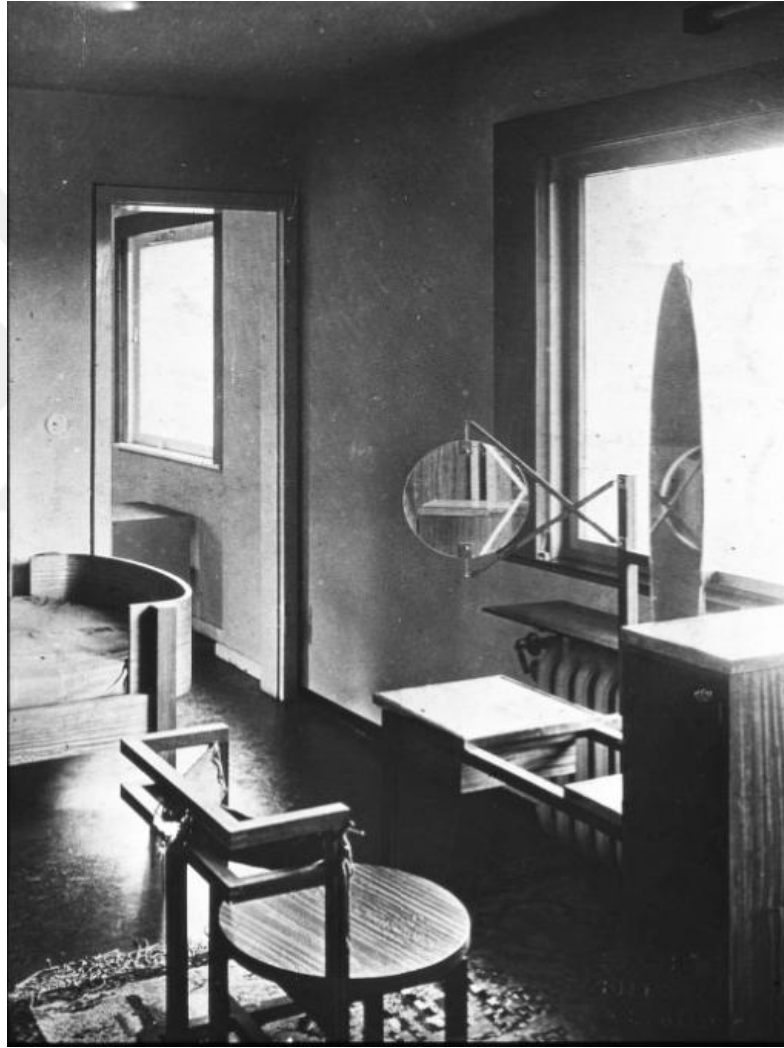
Benita Otte ve Ernst Gebhardt, fonksiyonel tezgahları, yerden tasarruf sağlayan çözümleri, bakımı kolay yüzeyler ve en yeni teknik ekipmanı içeren pişirme mutfağına odaklandılar. Marcel Breuer'in salon ve bayan odası için yaptığı mobilyalarda, rahatlık hissine vurgu yerine biçimselliğe vurgu yapıldı. Renkli çerçeveleri ve farklı ahşap türlerini kullanarak, mobilyanın nasıl üretildiğine dikkat çekildi.

"Alma Buscher'in çocuk odası, eğitimdeki yeni fikirlerin keşiflerini yansıtıyordu. Odada ufaltılmış yetişkin mobilyası değil, çocuğun yaratıcılığının ve hayal gücünün serbest kalmasına izin veren ve aynı zamanda çocuğun farklı gelişim evrelerine adapte edilebilen bir tür konteynir sistemi vardı. Merdiven sandalyesini devirdiğinde, sırt kısmı yere gelecek şekilde konulursa tekerlekleri oluyor, dolayısıyla sandalye, bir araba veya bir itfaiyeci merdiveni halini alıyordu... Çocuk biraz büyüdüğünde tekerlekler ve basamak kısmı kolaylıkla çıkarılarak normal bir oturma yüksekliğine sahip bir sandalye olabiliyordu."⁷⁶

⁷⁵ Droste, s:105

⁷⁶ Seckendorf s:408

Sergiye tepkiler çok çeşitliydi: Paul Westheim, 1923'te, Berlin gazetesi Das Kunstblatt'a ironik bir biçimde şöyle yazdı: "Üç gün boyunca Weimar'da gezirseniz hayatınızın sonuna kadar bir daha kare şeklini göremezsiniz." Aynı yıl, mimar Bruno Taut, Die Bauwelt'de evin yenilikçi gücünü öven ve "etkilerinin daha geniş bir mimari çerçevede hissedileceğini" öne süren yazılar kaleme aldı.



Resim 179: Marcel Breuer, Haus am Horn, evin hanımına ait odanın mobilyaları. 1923, (Tek parça olarak tasarlanan tuvalet masası, hem ayakta bağımsız duran hem asılan küpler arasındaki bağlantı çubukları ile aynalar için statik dik açılı çerçeveyi oluştururlar. Yuvarlak ayna, yatay bir düzlem üzerinde hareket ettirilebilir ve paralel olarak döndürülebilir)

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/377739487476393037/>

3.3.2 Marcel Breuer Yönetiminde Dessau Mobilya Atölyesi

“Zanaat ve endüstri gittikçe birbirine yaklaşıyor ve nihayetinde birleşecek. ...Bu birliktelik, eski zanaat atölyelerini endüstriyel laboratuarlara dönüştürecek; denemelerinden endüstriyel üretim için standartlar geliştirecek.”⁷⁷ Gropius, bu sözleriyle Bauhaus için, Bauhaus’un Dessau’daki yeni binasına taşınmasıyla başlayan yeni bir dönemi müjdeledi. 1922’nin başlarında orijinal sloganını “Sanat ve El Sanatları: Yeni Birlik” olarak belirleyen Gropius, “Sanat ve Teknoloji: Yeni Birlik” olarak değiştirdi. Dessau’ya taşınma, Bauhaus ahşap işleri atölyesini iddialı bir mobilya atölyesine dönüştürdü. Bauhaus, 1925 yılının Mart-Nisan aylarında Dessau’ya taşındıktan sonra Gropius; Weimar atölye programını sürdürdü:

“Bauhaus atölyeleri, günümüzde kolayca üretilebilen nesnelerin özenle geliştirip sürekli iyileştirmek için kullanılması gereken birer laboratuardır. Bu laboratuarlarda, Bauhaus; endüstri ve zanaat arasında daha önce var olmayan bir işbirliğinin kurulması için, hem tekniğe hem de tasarıma hakim yeni bir yol yaratmak istiyor.”⁷⁸

Gropius, marangozluk atölyesinin yöneticiliğini Marcel Breuer’e verdi. Breuer, çıta sandalyesi fikrini daha da geliştirmek için sistematik bir şekilde çalıştı. 1926’daki yeni Bauhaus binasının açılışında uçak şirketi Junkers’ın atölyelerinde ürettiği bir çelik koltuğu sundu. Breuer, endüstriyel olarak kolaylıkla üretilebilen ve monte edilebilen eğilmiş, kaynaksız çelik borudan üretilen bu ilk örnek ile modern yaşama yönelik tasarımın geliştirilmesinde belirleyici bir adım atmış oldu. Geleneksel ahşap işlerinden mobilya atölyesi fikrine geçiş tamamlandı. Breuer, ilk çelik boru modelinden başlayarak tiyatro koltukları, masa, tabure gibi başka mobilyalar geliştirdi. 1926 yılında yapılan çalışma, yeni Dessau öğretim binasındaki montaj salonunun ve kantinin yanı sıra öğrencilerin stüdyolarına ve usta evlerine yönelik mobilyaları da içeriyordu.

Marcel Breuer, Dessau mobilya atölyesini bir laboratuara dönüştürdü. Breuer sadece modüler mobilyanın ve yeni endüstriyel üretim metotlarının temelleri üzerine deneyler yapmakla kalmadı. Yeni malzemelerle özellikle de metal ve spesifik olarak

⁷⁷ Andrea Gleiniger “Furniture From The Bauhaus Workshop” Andrea Mehlhose ve Martin Wellner (Ed), **Modern Furniture 150 Years Of Design** içinde (658-662), Çin, H.F.Ullmann Publishing GmbH, 2012, s.658

⁷⁸ Seckendorf s:409

elik boru ile deneysel çalışmalar yapmaya odaklandı. Bazıları tarafından soğuk ve hastane malzemesi gibi olmakla eleştirilen elik boru bir kısım tarafından da teknik ve modern endüstriyel zamanın ikonu olmakla alkışlandı. Brauer'in esnek, hafif ve uuyormuş gibi olan, geleceğin mobilyası hayali elik boru malzeme ile birlikte estetiğin yeni anlayışının simgesi oldu.



Resim 180: Walter Gropius'un Weimar Bauhaus'taki yönetici odası, 1924, (Baskı sürecinde elle renklendirilmiş Lucia Moholy fotoğrafında; Mobilya ve tavan aydınlatması Walter Gropius'a, duvar halıları Else Mgelin'e, yer halısı ise Gertrud Arndt'a aittir. Kübik mobilyalar odayı bölerek asimetrik bir düzen oluştururken, aydınlatma sistemi ise bu unsurların altını çizerek daha belirgin hale getiriyor.)

Kaynak: Jeannine Fiedler, Peter Feierabend (ed.) Bauhaus, Almanya, Könemann Verlagsgesellschaft MbH, 2000, s.407

1927'de Stuttgart'daki Werkbund Sergisi'nde Breuer'in çelik boru mobilya sunumu, yeni mobilyalar için bir atılım sağladı. Hem malzeme hem de işçilik, burjuvanın konforlu rahatlığına karşı aydınlanmış avangart sınıfın sosyal ve kültürel ideallerine uyuyordu.

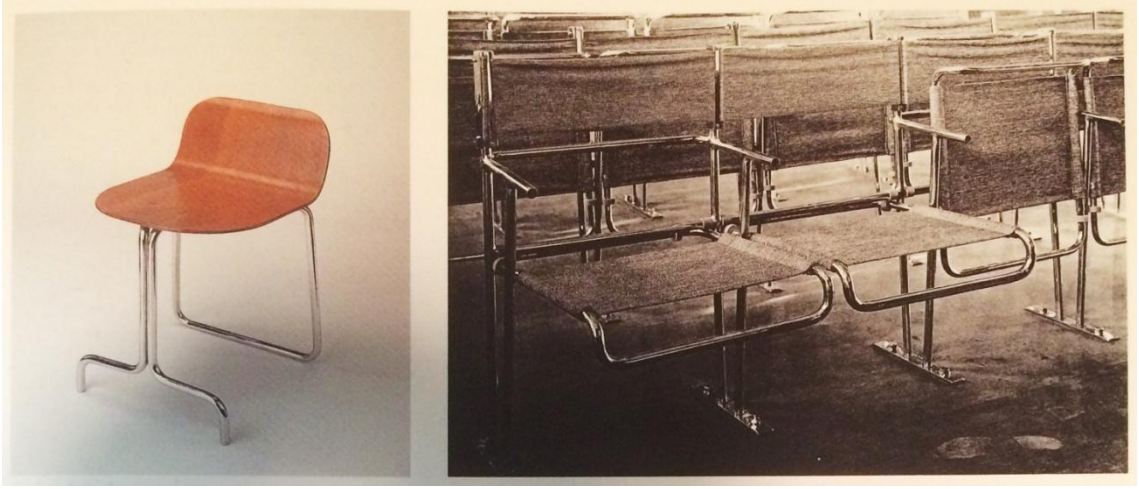
Modern insanlar, evde yaşamayı tamamen işlevsel bir süreç olarak görüyorlardı. Marcel Breuer, işlevselliğini vurgulayarak; soğuk, hastane benzeri ve ameliyat koltuğunu andıran şeklindeki suçlamalara karşı mobilyalarını şöyle savundu: “Yüksek kaliteli çelik borudan yapılmış, azami kaplama kullanılmış, hafif, kendinden yaylı bir koltuk. Döşeme koltuğun konforuna sahip, fakat çok daha hafif, daha kullanışlı ve daha hijyenik olduğu için kullanımı çok daha pratik.”⁷⁹ O dönem metalin hala ahşaba göre pahalı olduğu ileştirilerine rağmen Breuer'in mobilyaları; katlanabilir, nakliyesi ekonomik, ticari ve teknik açıdan iyi düşünülmüş ve de geniş kitlelere makul fiyata sunuluyor söylemiyle hızla ünleniyordu.

3.3.3 Hannes Meyer ve Ludwig Mies Van Der Rohe Döneminde Mobilya Atölyesi

Gropius'a göre, endüstri için prototiplerin geliştirilmesi atölye çalışmalarında belirleyici bir perspektifti. Bauhaus'u 1928-1930 arasında yöneten Hannes Meyer içinse öncelik, Bauhaus üretiminin toplumsal amaçlara bağlanmasıydı. Mobilya atölyesinde popüler konutlar için makul fiyatlı mobilyalar üretildi, mobilya yaşlılar ve çocuklar için tasarlandı. Artık Meyer'in deyiimiyle “modern züppeler için bireysel olarak tasarlanan mobilyalar” yoktu. Meyer, tasarım sürecinde bilimsel gelişime öncelik veriyordu. “Ürünler, talep edilen özelliklerle mümkün olduğunca tam uyuşmalıydı. Öğrenciler, popüler geleneklerin, standardizasyonun, fizyolojik ve psikolojik işlevlerin, üretim sürecinin ve çok dikkatli ekonomik hesaplamaların incelenmesi ile işe başlardı.”⁸⁰

⁷⁹ Seckendorf s:410

⁸⁰ Seckendorf s:412



Resim 181: Solda, Hin Bredendieck ve Hermann Gautel, Tabure. 1930, (krom kaplı çelik boru ve vernikli kontrplak, 60.5x39x48.5cm. Üç adet çelik boru, üçayaklı tabure fikrini yeniden yorumlar. Borular arkada tek parçadan yapılmış dayanak oluşturmak için birlikte vidalanır ve eyer şeklindeki oturağın üzerinde durduğu bir prizmatik alan yaratırlar. Öndeki çelik borular birbirini destekler ve zemine ulaşmadan hemen önce dışarıya yayılarak ön ayakları oluştururlar.) Sağda, Marcel Breuer, Toplantı salonunu için sandalyeler, Dessau Bauhaus Binası. 1927, (fotoğraf: Erich Consemüller. Katlanabilir ‘oturma makinesi’ lastik tamponları sayesinde ses çıkarmazdı. Dokuma atölyesinde geliştirilen, dayanıklı ve elastik kumaş ile kaplanmış sandalyenin kaplamasının sıkı olması ve gerilebilmesi amaçlanmıştı.)

Kaynak: Jeannine Fiedler, Peter Feierabend (ed.) Bauhaus, Almanya, Könnemann Verlagsgesellschaft Mbh, 2000, s.404

1928’de Josef Albers mobilya atölyesinin yönetimini devralmış ancak Meyer’in programına uyamamıştı. 1929’da, eski bir Bauhaus öğrencisi ve mimar olan Alfred Arndt, atölyelerin yönetimi görevini devraldı. Meyer, 1929 yazında doğrama ve metal atölyelerini boyama ve dekor atölyeleri ile birleştirdi ve tek çatı altında toplayarak ev içi tasarım ve dekorasyon atölyesi oluşturdu. “Atölyeler, popüler konutların inşasına ve yerleştirilmesine yönelik yeni Bauhaus amacına daha da bağlamak için, bağımsız çalışma toplulukları olarak örgütlendi. Öğrencilerin, projenin tamamlanması için tüm malzemeleri ele almaları sağlanmış oldu.”⁸¹

Öğrenciler, para karşılığında atölyelere devam etmek yerine, artık çalışan olarak ücret alabiliyorlardı. Çalışanların, ürettikleri çalışmaların satış ve lisans

⁸¹ Seckendorf s:412

ücretlerinden pay alma hakları da vardı. Bu, Bauhaus'un ücretini ödeyemeyecek dar gelirli öğrencilerin de Bauhaus'da eğitim alabileceği, anlamına geliyordu. Mobilya atölyesi, inşaat malzemelerinin ve ekonomik malzemelerin ustaca kullanımı ile mobilyaların daha ucuz hale getirilmesini amaçlıyordu. Kontrplak ve benzeri diğer ahşap malzemeler, metalle birlikte kullanılarak "hafif mobilya" ve "katlanır mobilya" oluşturuluyordu. Dar ve küçük evler, katlanan ve çok işlevli mobilya ihtiyacını doğurdu. Genel Alman Ticaret Birliği Federasyonu, Bauhaus atölyelerinde model olarak yapılmış, Bremen'li marangozluk kooperatifi tarafından üretilen bir dizi mobilya ile donatılmıştı. Dessau-Törten konut geliştirmesindeki doksan işçi konutunun iç donanımları tasarlanarak üretildi ve yerine mantajı yapıldı. Mobilya parçaları standart ölçülerde olup ihtiyaca göre ayarlanabiliyordu.

Bauhaus, Meyer döneminde konstrüktivist tasarım fikirlerinden ayrışmaya başlayarak, bağımsız hale geldi. Mobilya atölyesi, toplumsal bir talebi karşılamaya başladı ve bir dizi yenilikçi mobilya ile sosyal standart modelleri yarattı.

Dikkati mimariye çeviren son Bauhaus yöneticisi ve "Yapı ve Montaj" bölümünün direktörü Van der Rohe, marangozluk atölyesinin hedeflerini 1930'dan sonra yeniden değiştirdi. Sosyal soruları arka planda bırakan Mies, marangozluk, metal ve dekorasyon atölyelerini mimarlık bölümünün altında topladı. Alfred Arndt liderliğindeki ev içi yerleşim birimi, standart ünite şeklindeki mobilyalar ile çalışmaya devam etti. 1931'de, Werkbund tarafından düzenlenen standart ev içi prototip mobilya yarışmasına katılarak başarı elde edildi. 1931 yılı sonunda, aşırı solcu olarak görülen Arndt, atölyenin liderliğini bırakmak zorunda kaldı.

Van der Rohe bunu takiben uzun süredir Berlin'de çalışan Lily Reich'i Bauhaus'a getirdi. Reich, dokuma atölyesi ile ev yerleştirme bölümünün liderliğini üstlendi ve üretim işi kısıtlandı. Bu bölümler Junkers konut geliştirme projesi için avangart tasarımlar yaptı. Ancak bütün bu değişimlerle yapılan çalışmalarda sanat ile zanaat arasındaki birlik fikrinden uzaklaşmış, artık inşaat ve tasarım hazırlama konularına öncelik verilmeye başlanmıştır.



Resim 182: Laszlo Moholy-Nagy, “Die Neue Linie” dergisinin ön kapağı, Mayıs 1931 (Yeni Çizgi Dergisi’nin kadın okurları için çelik borudan üretilmiş mobilya ile “modern yaşam” zaten özdeşleşmişti.)

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/263460646928765356/>

3.4 BAUHAUS MOBİLYA TASARIMINDA MALZEME

Endüstri devrimi sonrası mobilya tasarımında ahşaba alternatif olarak metal, cam ve tekstil kullanılmaya başlamıştır. Ahşabın yapısında bulunan suyun, mobilyada kullanımı için kurutulması gerekir. Artan nüfusun ihtiyacını karşılayacak kadar kuru ahşap bulmak zorlaştığı için alternatif malzeme arayışı başlamıştır. Modern mimarlıkta ahşap, taş ve tuğlanın yerini; beton metal ve camın alması ile mobilyanın da mekana uyması için bu malzemelerden mobilya tasarımları denenmeye başlanmıştır.

“Yeni malzemelerin mobilyada endüstriyel kullanımı, ahşabın masif ve hantal uygulamalarından vazgeçilmesine ve yeni tekniklerin geliştirilmesine sebep olmuştur. Bu teknikler ile mobilyalar hafiflemiştir. Hafiflik, seri üretimde mobilyaların üretilmesi, nakliyesi ve depolanması bakımından kolaylık ve hız sağlar, kullanımı sırasında mobilyanın mekandaki hareketini kolaylaştırır. Ayrıca hafif malzemeler, çizgisel ve rasyonel tasarımlar ile mekanlarda görsel transparanlık yaratabilir hale gelmişlerdir. Böylece dönemin mobilyaları hem görünümleri ve tasarımları, hem de fiziksel özellikleri bakımından hafifliği yakalamışlardır.

Bauhaus'ta; üretimde metal, cam ve tekstil kullanımı ile mobilya, 19. yüzyıldan kalan masif ahşabın eskimeye ve kirlenmeye mahkum görüntüsünden kurtulmuştur. Bunun yerine kolay temizlenebilen, bakımı kolay yapılabilen malzemeler ile daha hijyenik bir görünüme kavuşmuştur. Mobilyalar buldukları mekanların daha ferah ve hijyenik görünmesine ayrıca daha kolay temizlenebilmesine sebebiyet vermiştir.

Endüstriye yönelik basit tasarım ilkesi Bauhaus'ta mobilyada malzemelerin dürüst ve yalın olarak kullanılmasını getirmiştir. Yeni endüstriyel malzemelerin potansiyelleri keşfedilene ve yeni malzemelere uygun endüstriyel teknikler geliştirilinceye kadarki bu ara dönemde, endüstriye yönelik ekonomik malzeme kullanımı ile birlikte en az malzeme ile tasarım ilkesi mobilyalarda esas alınmıştır. Bu ilke malzemelerin göründükleri gibi kullanılmalrı ve detaylarda açıklık ile tasarlanmalarını getirmiştir⁸²

⁸² Şahinkaya s.55-74

Bauhaus mobilya tasarımında ahşap ve metalden sonra en fazla kullanılan malzeme cam ve tekstildir. Sözlük anlamı: “Soda veya potas katılmış silisli kumun ateşte eritilmesiyle yapılan sert saydam ve çabuk kırılır cisim”⁸³ olan cam; mobilyada transparan eleman olarak kullanılmıştır. Kolay temizlenebilir, hijyenik olması ve parlaklığı ile metale uyum sağlaması sayesinde metal ile birlikte kullanılarak kırılabilirliği engellenmiş ve farklı tasarımlar ortaya çıkmıştır. Özellikle masa tablası ve depolama elemanı kapaklarında çokça kullanılmıştır. Mobilyada kumaş ve derinin kullanımı yeni değildir fakat kullanım şekli olarak dolgu malzemenin üzerine döşeme yapmak yerine strüktüre gerilerek ya da tutturularak tekstilin esnekliği ve dayanıklılığından faydalanılmıştır. Transparan görünümü ile hasır örgü de farklı bir tasarım aracı olarak tercih edilmiştir.

3.4.1 Bauhaus Mobilya Tasarımında Metal Kullanımı

Metal kelime anlamı ile “çok yüksek elektrik ve ısı iletkenliği, kendine özgü parlaklığı olan, oksijenli bileşimi ile çoğunlukla bazik oksitler veren madde demektir.”⁸⁴ Metalin mobilya tasarımında tercih edilmesinin nedenleri kolay şekil verilebilmesi, dayanıklılığı ve stabil yapısı ile boşluklu, hafif ve demonte edilebilir strüktürlere olanak sağlaması ve hijyenik olması, seri üretime uygunluğu, kaynakların bol ve geri dönüşümlü olması dolayısıyla ekonomikliği olarak sıralanabilir. Bauhaus mobilya tasarımında en çok kullanılan metaller çelik ve alüminyumdur.

1925 yılı, modern mobilyanın gelişiminde çok önemli bir dönüm noktasıdır. Metalin ahşaptan daha gözde olmaya başladığı bu yıl; Weimar’dan Dessau’a taşınma sırasında usta olan Breuer, ahşap işleri atölyesinin yöneticiliğini devralıp, mobilya tasarım atölyesi olarak yeniden hayat kazandırmıştır. 1928 tarihli bir yazısında metale yönelmesinin sebebini anlatmaya çalışan Breuer, şöyle demiştir:

“Metal mobilya, modern alanlara aittir. Belirli bir stili yoktur, çünkü tasarlanma sebebi dışında bir stili yansıtan bir yapısı ve amacı

⁸³ Tdk.gov.tr

⁸⁴ Tdk.gov.tr

yoktur. Modern yaşam alanı, ne mimarının bir portresidir, ne de yaşayanın bireysel kişiliğini anında yansıtır... Mobilya sanki öylesine çizilmiş gibi, odaya dağıtılmış, hareketi kısıtlamayan, görüş alanını daraltmayan... Bu bahsettiğim modern alanların özelliklerini yansıtabilecek mobilyalar için metali seçtim. Rahat koltuğun hantallığı ve görkemli dolgusunun yerini sımsıkı kaplanan kumaş ve hafif, yaylı boru kelepçesi almıştır. Kullanılan çelik ve alüminyum, oldukça hafif olmalarına rağmen çok ağır sabit yüke dayanabilecek güçtedir. Hafif yapısı ve şekli, mobilyanın esnekliğini arttırmaktadır. Tüm türleri; standart, modüllerine ayrılıp değiştirilme özelliklerine sahip temel parçalardan oluşmaktadır. Bu metal mobilya, modern hayat için bir araç, bir aparatır.”⁸⁵

Marcel Breuer’in 1928’de Bauhaus’u terk etmesinden üç sene önce, modern bir mekanın sadece bir parçası olmaktansa daha çok yeni, fonksiyonel yaşam tarzıyla iç içe, özel bir tip çelik mobilya türü geliştirir. Çelik boru; esnekliğin, hafifliliğin, ekonomik malzeme kullanmanın ve fonksiyonelliğin somut örneği olarak ahşabın yerini almıştır. Breuer, özel bir şeye bağlı olmayan, görsel olarak hafif ve ferah mobilyalar tasarlama idealini gerçekleştirmeyi başarmıştır. Bu mobilyaların üretimi, Berlin’deki Standard-Möbel ve Thonet isimli iki firma tarafından yapılıyordu. Thonet firması; malzeme olarak ağaçtan, bükülebilen çelik boru kullanımına geçişi kolayca yapmasına rağmen, itibar kazanmasını sağlayan ağacı malzeme olarak kullanmaktan hiçbir zaman vazgeçmemiştir.

Breuer’in malzeme olarak çelik boru ile ilk deneyimi, savunduğu minimalist işlevsellikten çok uzaktı. 1925 yılında, meslektaşı Wassily Kandinsky’nin Dessau kampüsündeki evi için tasarlanan ve ressamın adını alan Wassily koltuğu, savunduğu işlevsellikten farklı olarak oldukça sembolik ve karmaşık bir tasarıma sahip, heykelsi bir oturma makinesi olan, Rietveld’in Kırmızı-Mavi sandalyesinin soyundan gelmiş bir tasarımdı. Rietveld’in ahşap Kırmızı-Mavi sandalyesinde olduğu gibi, Wassily’de düz parçalar karmaşık bir düzende; kanvas ya da deri oturma yeri, sırt ve kolçaklar birbiri ile keşişen ve üst üste gelen parçalar olarak düzenlenmişti.

⁸⁵ Philippe Garner, Twentieth-Century Furniture, 1. Basım, İtalya: Phaidon Press, 1980 s:98

Breuer'in savunduğu fonksiyonel minimalizm dűşüncesi ile tutarlı olan, 1926 tarihli Berlin Hauspiscator'deki tasarımları ve birkaçı halen üretimde olan Standart-Möbel için tasarlanan standart ve basit yapılı masa - sandalye gibi tasarımları da vardı.

Bauhaus'taki diğer tasarımcılar da aynı sade estetiği takip etmek için ahşap ve metal kullanmışlardır. "Bauhaus'un en önde gelen tasarımcıları işlevsellik ve makine estetiğini benimsemiş olmalarına rağmen, kendilerine dayattıkları bu sıkı disiplinlerin sade üslup potansiyellerini takdir edebiliyorlardı."⁸⁶



Resim 183: Marcel Breuer, model S32, 1929, (kayın ahşap çerçevesi oturma ve sırtlık, çelik boru ve hazeran, telif hakkı yasaları Mart Stam isminin kullanılmasını gerektiriyor)

Kaynak: Klaus Jürgen Sembach, Gabriele Leuthauser, Peter Gössel, Twentieth-Century Furniture Design, 1. Basım, Almanya, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1991. s: 103

⁸⁶ Garner s:101

3.4.1.1. *Konsol Mobilya*

“Konsolluk, Bauhaus’ta havada oturma ütopyasından tasarım fikrini alır. Bu amaçla strüktürde denge korunarak mobilyaların ayaklarını azaltmak ve mobilyada hafiflik sağlamak tasarımda esas olmuştur. Özellikle oturma elemanlarında dört ayaklı geleneksel strüktür tasarımı kırılarak iki ayaklı strüktür tasarımı geliştirilmiştir. İki ayaklı strüktür tasarımında mobilyanın yaylanma etkisi de ele alınmıştır.”⁸⁷

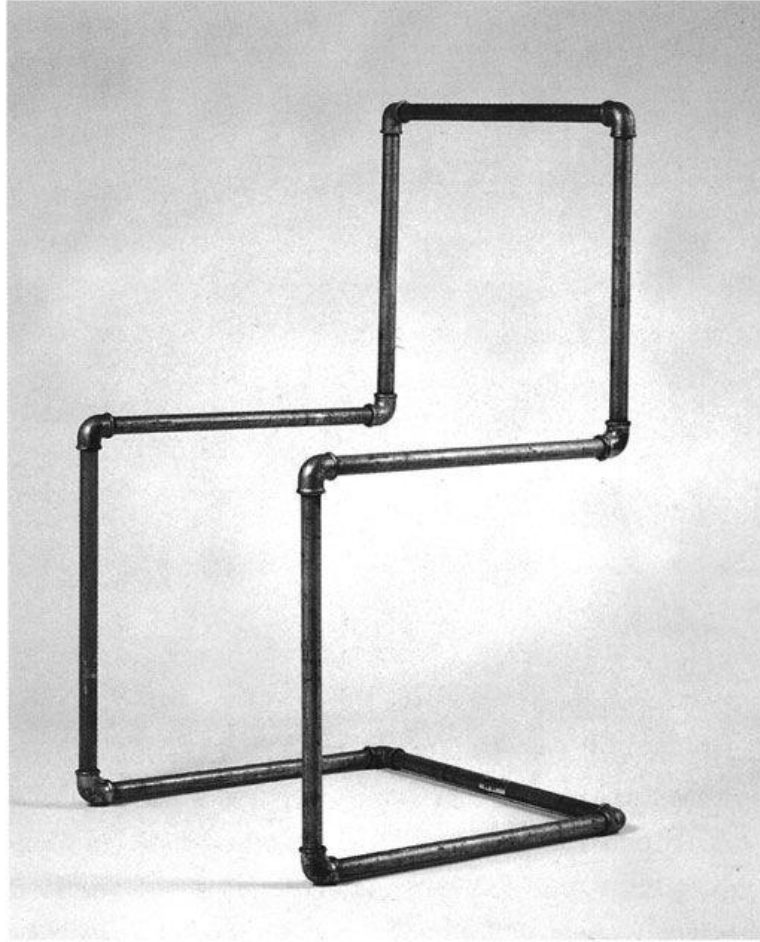
Haziran 1927’de Almanya’da Stuttgart Weissenhof’da düzenlenen, yeni mimarının ve yaşam alanı düzenleyicilerin tanıtıldığı sergide; iki mimar, Hollandalı Mart Stam ve Alman Ludwig Mies van der Rohe, dört yerine boru şeklinde iki ayaklı çelik sandalyeleri beğeniye sunduklarında, arka ayakları olmayan bu sandalyeler çığır açan bir yenilik olarak algılandılar. Her iki mimarın tasarımları konsol sandalyeler olsa da, konstrüksiyon tercihleri tamamıyla farklıydı. Stam’in sandalyesi kübikti, hatta neredeyse dikdörtgen ve tek bir kesintisiz borudan oluşuyordu. Soğuk çekilmiş çelik borunun çapı sadece 20 milimetreydi ve gri renkle verniklenmişti. Sırt destek kısmı ve kolçakları için lastik şeritler veya kaba dokuma kaplama kullanılmıştı. Mies van der Rohe’nin sandalyesi de lehimsiz tek bir çizgiden oluşuyordu, fakat borular yarı-dairesel bir kavis yaratıyordu. Yine aynı şekilde, soğuk çekilmiş çelik boru kullanmıştı; ancak 25 milimetrelik çapı tercih etmişti. Çelik borusu vernikli değil, nikel kaplamaydı.

Neden her iki mimar da konsol sandalye tasarlamaya karar vermişti? Stam’in bazı meslektaşları onun araba koltuklarından ilham aldığına inanıyordu. Dönemin kimi araba, uçak ve tren koltuklarında konsol çelik boru sistemi kullanılıyordu. Çelik beton ve konstrüksiyon, konsol prensibinin kullanılmasını sağladığından mimaride de rol alıyordu, böylece yer çekiminin bazı sınırlamalarının da üstesinden gelinebiliyordu. Ancak, teknik olarak, o zamanlarda bu prensip sandalyelerde yalnızca tek bir malzemeyle, soğuk çekilmiş çelik boru kullanımıyla uygulanabiliyordu. Sadece bu tip çelik, hem sandalyede oturan kişiyi destekleyebiliyordu hem de bükülecek ve hafifçe yaylanacak kadar esnekti.

⁸⁷ Şahinkaya s.77

Otakar Macel konsol sandalyenin başlangıcını şöyle ifade eder:

“Her şey Rotterdam, Hollanda’da başlamıştı. Mart Stam bükülmüş bir gaz borusundan basit bir sandalye yaratmıştı. Dirsekler parçaları sağlamlaştırmaya yardım etti, basit bir panoysa oturak görevini gördü. Kasım 1926’da, Stam, Stuttgart’taki sergiye hazırlanırken, sandalyesinin bir eskizini çizdi. Mies van der Rohe dahil diğer mimarlar da orada bulunuyordu. Daha sonra çelik borulardan sandalyesini yarattı ve model evleri için ürettirdi.”⁸⁸



Resim 184: Mart Stam, konsol sandalye konstrüksiyonu, 1927

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/explore/mart-stam/?lp=true>

⁸⁸ Otakar Macel “The Cantilever Chair” Andrea Mehliose ve Martin Wellner (Ed), **Modern Furniture 150 Years Of Design** İçinde (646-649), Çin, H.F.Ullmann Publishing GmbH, 2012, s.646

Konsol sandalye, Twentieth-Century Furniture Design kitabında ise şu şekilde anlatılır:

“Dört yerine iki ayaklı olan bu yeni sandalye, 1926’da mimar Mart Stam tarafından Rotterdam’da geliştirildi. İlk modelini sıradan gaz borularından oluşturdu. 1927’de, Stuttgart’daki “Werkbund” sergisinde, arka bacakları olmayan, konsol koltuğu Mart Stam tarafından daha geniş bir kitleye sunuldu. O dönemde Avrupa’nın en büyük demir mobilya üreticisi olan L&C Arnold şirketi tarafından üretildi. Prototipte olduğu gibi gaz borularından değil, tek parça bükülmüş demir borudan yapıldı. Sandalyenin testler sırasında kırılma olasılığı karşısında borunun içerisine ayrıca demir takviye edildi. Sandalyenin yapısında bir yaylanma mevcut değildi ve zaten istenmiyordu.”⁸⁹

Mies van der Rohe, Stam’in fikrinin önemini fark etti; ne var ki Stam’in çizdiği gaz borusundan yapılmış sandalyenin görünümünü korkunç buldu. Konsol prensibini kullanarak daha dayanıklı nikel kaplı bir metal boruya kavisler ekleyerek farklı bir tasarım yarattı. Kavisli form ve parlak çelik borular sandalyeye klasik bir zarafet veriyordu.

“MR10” olarak adlandırılan model ile 1927 yılında Mies, Stam’in sandalyesinden hem teknik açıdan hem görsel açıdan üstün olan, ilk yaylı, kendinden destekli çelik boru sandalyesini geliştirdi. Weissenhof sergisinin açılışından birkaç gün önce Mies, modeli için bir patent çıkardı. Patent ile korumak istediği sandalyenin stili değil, yaylı yapısıydı. 1928-1944 yılları arasında bir dizi davada, modelleri şık tasarımına benzemeyen, ancak çelik boru kullanımının getirdiği elastikiyetinden istifade ettiğini düşündüğü üreticilere karşı iddiasını savundu.

⁸⁹ Klaus Jürgen Sembach, Gabriele Leuthauser, Peter Gössel, **Twentieth-Century Furniture Design**, 1. Basım, Almanya, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1991. s:101



Resim 185: Ludwig Mies van der Rohe, MR10, 1927

Kaynak: Andrea Mehlhose ve Martin Wellner (Ed), Modern Furniture 150 Years Of Design, Çin, H.F.Ullmann Publishing GmbH, 2012, s.648

Bir yıl sonra, 1928'de, Marcel Breuer Thonet firması için sandalyenin farklı bir yorumunu geliştirdi. Sonradan kromajla kaplanan, daha kalın ve esnek çelik borular kullandı. Arkalığı Stam'inki gibi dimdik değil, onun yerine hafifçe eğimliydi. Bu özellik kullanıcının daha rahat oturmasını sağlıyor, bir yandan da sandalyenin sert görünümünü yumuşatıyordu. 1927'den sonra Marcel Breuer'in ürettiği sürümler, Mart Stam'in konsol koltuğu ile aynı temel forma sahipti ancak 20'li yılların ortalarında üzerinde çalıştığı çelik boru sandalye deneylerinin devamı niteliğindedi. Breuer'in ürettiği modeller, günümüzde halen kullanılan en popüler modeller oldu. Sandalyenin

tasarımında klasik bükülmüş ağaç ve kamış örgüsünü yeni malzemelerle birleştirerek kullandı.

“Mies van der Rohe'nin modellerinden farklı olarak, Breuer'in tasarımları yasal olarak korunmuyordu veya patentli değildi. Marcel Breuer'in tasarımlarını o dönemde üreten Standard-Möbel şirketinin direktörü Anton Lorenz, Mart Stam'in sandalyesinin kullanım haklarını satın almıştı; bu onun için yeterliydi. Thonet şirketi 1929'da Standard-Möbel'i satın aldığı anda, çelik boru sandalyenin haklarını otomatik olarak elde ettiğini düşünüyordu. Ancak mahkemeler kabul etmedi. Lorenz tekeli korudu. Telif hakkı yasasına göre, Thonet tarafından devralınan ve arka bacakları olmayan desteksiz tüm koltuk modelleri Mart Stam veya Lorenz/Stam olarak işaretlenmek zorundaydı. 1930'larda, Mart Stam Rusya'da şehir planlama çalışmalarını sürdürürken, Lorenz ise patentleme stratejisini genişleterek Avrupa'nın çelik boru mobilya üretimi yapan işletmelerinde kilit kişi olarak konumlandı.”⁹⁰

Konsol sandalyenin 1930'lardan günümüze kadar olan gelişimine bakılırsa, üç orijinal model (resim:61-62-63) arasından sadece Mies van der Rohe ve Marcel Breuer'inkinin başarıya ulaştığı ortadadır. 1930'ların başlarından itibaren, çelik boru konsol sandalyeler son derece moda ve revaçtaydı. Üreticiler arasındaki rekabet, kısa zamanda iki bacaklı sandalyenin telif haklarının dava konusu olmasına yol açtı. 1932'de Alman yüksek mahkemesi Reichsgericht, sadece 1927'deki belirli model değil, her çeşit dikdörtgen konsol sandalyenin tüm telif haklarının Mart Stam'a verilmesine karar verdi. Firmalar, Breuer'in çeşitli tasarımları için derhal Stam'e pay vermek ve lisans bedeli ödemek durumunda kaldı. Birçok ülkede, telif hakları kanununu çiğnememek adına, sandalyeler üzerinde küçük değişiklikler yapılarak üretildi. Ancak, 2. Dünya Savaşı sonrasında bu anlaşmazlığın ayrıntıları unutuldu. Şimdilerde pek çok model rastgele olarak Breuer, Stam veya Mies van der Rohe'ye atfedilmektedir.

Bu sandalyeler uyarıcı bir etkiye sahip olmuş, artık masalar, yataklar (resim: 65-75) ve hatta çok başarılı olmamakla beraber dolaplar bile çelik borudan yapılmaya başlanmıştı. Üreticiler, bu serin, dayanıklı malzemenin cazibesini olabildiğince çok parçaya aktarmaya çalıştılar. Bunun arkasında; sağlam, hafif ve demonte mobilya fikri bulunmaktaydı.

⁹⁰ Sembach, Leuthauser, Gössel, s: 102



Resim 186: Ludwig Mies van der Rohe, MR20, 1927, (Model D42'nin modern kopyası yaylı, konsol koltuğu. Kaplama Mies van der Rohe'nin ortağı Lily Reich tarafından yapıldı. Sandalye, bütün MR modelleri gibi, Joseph Müller'in 1930/31'den itibaren Bomberg Metallwerkstätten olarak bilinen Berlin'deki metal atölyesinde üretildi. MR10 'da kol dayama yeri yoktur, MR20 'de ise vardır. Kaplama için çelik iplik tekstili, deri veya hasır seçenekleri vardır.)

Kaynak: Klaus Jürgen Sembach, Gabriele Leuthauser, Peter Gössel, Twentieth-Century Furniture Design, 1. Basım, Almanya, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1991. s: 102



Resim 187: Otto Bartning, prefabrik bir evin içi, 1932 (yaklaşık 25 metrekare)

Kaynak: Klaus Jurgen Sembach, Gabriele Leuthauser, Peter Gossel, Twentieth-Century Furniture Design, 1. Basım, Almanya, Benedikt Taschen, 1991. s:104



Resim 188: Marcel Breuer, solda B32, sağda D40 konsol sandalye

Kaynak: Andrea Mehlihose ve Martin Wellner (Ed), Modern Furniture 150 Years Of Design, Çin, H.F.Ullmann Publishing GmbH, 2012, s.650

3.5 BAUHAUS MOBİLYA TASARIMINDA ÖNCÜ MOBİLYA TASARIMCILARI

Bauhaus felsefesinin mobilya tasarımında öncüsü olarak adlandırılabilir en dikkat çeken isim Marcel Breuer'dir. Breuer, Bauhaus atölyelerinde metal mobilyalarının prototiplerini geliştirirken; aslında Bauhaus tarafından temsil edilen modern tasarımın estetiğini ve 20. yüzyıl tasarım tarihinin özü olan işlevsellik ve pratikliğin temellerini atmıştır.

“Modern çağ insanının metaforik olarak modern binalardan Le Corbusier'in tabiri ile “makinelere”den çıkıp yine makinelere makinelere ulaşım araçları ile- gittiği bir dönemde, mobilya tasarımcıları da mekanistik estetik tarzından etkilenmişlerdir. Makine estetiği, mobilyaların oturmak ve iç mekanları döşemek için kullanılan makineler olduğu inancını benimsetmiştir. Böylece, Marcel Breuer'in bisikletten yola çıkarak tasarladığı Klüp Koltuğu, bilinen adı ile Wassily Sandalyesi'nin arkasındaki felsefik yaklaşım daha net görülebilir.”⁹¹

Bauhaus mobilya tasarımında öne çıkan bir diğer isim Ludwig Mies van der Rohe'dir. Mimar kimliğiyle ünlenen fakat forma verdiği önemi mobilyalarında gösteren, malzeme ve detaylarda ustalaşarak işlevli sanat objeleri yaratan van der Rohe; Bauhaus fikrinin Amerika'da devam etmesinde büyük rol oynamıştır.

Marcel Breuer ve Ludwig Mies van der Rohe'nin dışında; Josef Albers, Walter Gropius, Mart Stam, Lilly Reich, Eileen Gray, Alma Buscher ve Erich Dieckmann gibi tasarımcılar da Bauhaus mobilya mirasının oluşumuna katkıda bulunmuşlardır.

3.5.1 Marcel Breuer

22 Mayıs 1902'de orta sınıf bir Yahudi ailenin çocuğu olarak Macaristan'ın Pecs şehrinde dünyaya gelen Marcel Breuer'in çocukluğu ve gençliği hakkında çok fazla şey bilinmiyor. Sanatçı olma, resimde ve heykelde yeteneğini geliştirme fikri Breuer'i Viyana'ya çekti. Marcel Breuer, 1920'de, kendisiyle aynı şehirde doğmuş olan

⁹¹ Şahinkaya s.48

Fred Forbat'tan Almanya'daki heyecan verici yeni bir okulda alışılmadık çalışma olanakları olduğunu duyduğunda onsekiz yaşındaydı ve Viyana Sanat Akademisinde kısa ama zorlayıcı burslu öğrenimini yeni bitirmişti.

Breuer için, Bauhaus'ta geçireceği kesintilerle toplam sekiz yıl, hem kendisi hem de Bauhaus için çok önemli olacaktı. Öğrencilik yıllarını mobilya atölyesinde çok iyi değerlendirdi. Breuer'in Weimar Bauhaus'da eğitim gördüğü yıllarda tasarladığı mobilya parçaları, masif ahşaptan veya kontrplaktan imal edilen, Bauhaus'un gelişimini görsel olarak örneklendiren, Breuer'in tüm tasarımcı ve mimarlık özelliklerini karakterize edecek olan eserlerdi.



Resim 189: Marcel Breuer, Laccio Tables 1925

Kaynak: Andrea Mehlhose ve Martin Wellner (Ed), Modern Furniture 150 Years Of Design, Çin, H.F.Ullmann Publishing GmbH, 2012, s.652

“İlk sandalyeler, dolaplar, yazı masaları gibi mobilyalar De Stijl akımından yoğun bir şekilde etkilenmiş, Bauhaus'un erken ekspresyonizmine karşı olan Theo van Doesburg tarafından Weimar öğrencilerine tanıtılmıştı. Konstrüktivist (Yapılandırmacı) mantık ve kübizmdeki mekansal düzenin birleşimi, parçalarının ayrı işlevselliği olan

mobilyalar doğurdu. Parçanın ağırlığını taşıyan bağımsız ahşap çerçeve ve kontrplakların üst üste yerleştirilmesi, tek tek unsurların farklı renklerle gösterilmesi farklı işlevlerdeki parçaların ayrı ayrı tanımlanmasına olanak tanıyor ve bu parçanın netliğini vurguluyordu.”⁹²

Yeni yönde ilerlemeyi başlatan ilham dışarıdan gelmişti. De Stijl grubunun lideri Theo van Doesburg, 1921’de Weimar’a geldiğinde çok dikkat çekti. Arkadaşı Gerrit Rietveld’in mobilyaları Bauhaus’ta incelendi. Mobilya yapımcısı olan, daha sonra da mimarlığa yönelen Rietveld, geleneksel dolap yapımından hem yapım şekli hem de tasarım anlamında bir hayli uzaklaşmıştı. Basit tahta panolar ve çıtalar kullanarak, yük taşıyan ve destek parçaları olan mobilyalar ortaya koydu.

Marcel Breuer, 1922’deki atölye çalışmalarında, çerçevesi ahşap, oturma, yaslanma ve dayanma yüzeyleri ise elastik at kılı kumaştan bir çıta sandalyesi yaptı. Breuer’in sandalyesi, sonraki yıllarda Bauhaus ürünlerini nitelendiren işlev odaklı ilk tasarımıydı. ‘Slat chair’(resim 68) ilham kaynağı olarak 1917’de Gerrit Rietveld’in tasarladığı kırmızı mavi sandalyeye işaret etmekteydi. Walter Gropius, Erich Dieckmann ve Josef Albers’in mobilya tasarımlarında da bu etki görülmektedir. Bu yeni ürünler ile birlikte tasarımların fonksiyon odaklı açıklaması yapılmaya başlandı.

Marcel Breuer; çıta sandalyesini, işlev ile ilgili düşüncelerinin bir sonucu olarak şöyle tanımladı:

“Sandalyenin tasarımındaki başlangıç noktası, rahatça oturma problemi ile birlikte en basit yapıyı birleştirme arzusundan doğdu. Bu noktanın açığa kavuşturulması ile aşağıdaki özellikleri sıralayabiliriz:

Elastik oturma ve sırt dayanağı, ancak döşemesi yok, çünkü döşemelik kumaşlar ağır, pahalı ve toz tutar.

Oturma yüzeyi eğimlidir, böylece kalça ve üst bacağın tamamı, yatay bir oturma yüzeyinde olduğu gibi bastırılmaksızın desteklenir.

Üst gövde için eğik konum

⁹² Gleiniger s:322

Omurga için özgürlük, çünkü omurga üzerindeki herhangi bir baskı rahatsızlık verici ve sağlıksızdır. Bu, elastik bir sırt desteğiyle sağlanabilir. Böylece, kemik yapısı ve kürek kemikleri elastik olarak desteklenir ...⁹³



Resim 190: Marcel Breuer, Çıta sandalye, T11a, 1924, (akçağaç ahşap, boyanmış at kılı dokuma)

Kaynak: Andrea Mehlhose ve Martin Wellner (Ed), Modern Furniture 150 Years Of Design, Çin, H.F.Ullmann Publishing GmbH, 2012, s.659

Breuer'in çıraklık döneminde yaptığı çalışmaların en önemlisi, Georg Muche tarafından tasarlanan Weimar'daki Haus am Horn'da, okulun fikirleri ve amaçlarını geniş bir kitleye yaymak amacıyla yapılan Bauhaus sunumudur. Gropius, Albers, Brendel, Buscher, Dieckmann ve Breuer'in dekore ettiği, "mükemmel planlanmış ve

⁹³ Seckendorf s:405,406

uygulanmış tasarımı, mobilyaları ve teknik modernliği ile zamanının oldukça ilerisinde olan bu ev ile reforma dayalı bir yaşamı ve fütüristik yaşam ekonomisi göstermeyi amaçlıyordu.”⁹⁴



Resim 191: Marcel Breuer TI 66c, 1926

Kaynak: The Museum Of Modern Art, “Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity - Exhibition Checklist” 2009, s.24

Breuer tarafından tasarlanan kadın yatak odası ve oturma odası mobilyaları, işlevselliği olan geometrik şekilleri, Konstrüktivist etkiyi ve vurgusu güçlü malzeme ve renkleri ortaya koyuyordu. Bu mobilyaların bir tanesi de 1922’de Breuer’i sandalyeler

⁹⁴ Gleiniger s:322

ve oturma konularını yeniden değerlendirmeye teşvik eden Gerrit Rietveld'in etkisi altında tasarlanan çıta sandalyesiydi. Gropius'un talep ettiği fonksiyon analizine göre birçok yorumu geliştirilen bu ahşap sandalye, yeni form ve tasarımın üzerinde çokça tartışıldığı en iyi örnek oldu. Bu sandalye ile Breuer, işlev ve yapı arasındaki ilişkiden doğan saf bir tasarım yarattı. Ancak, bu dönemde Breuer tarafından tasarlanan deneysel mobilya parçalarının hiçbiri seri üretime geçmedi. Bauhaus'un yeni tip mobilyaların fabrika üretimi için bir program yürürlüğe koyma girişimleri başarısız oldu.

Breuer 1920'de Bauhaus'a geldiğinde, kıt kaynaklardan dolayı doğaçlama çalışma şekli mevcuttu ve gündelik yaşamın önemli bir parçasıydı. Bu yenilikçi yaklaşım, öğrenci ve ustaların ilham kaynağı ve vizyonu ile bir araya geldi ve yeni kavramların birleşimiyle harekete geçirildi. Breuer'in bir çırak olarak katıldığı ahşap işleri atölyesi de buna bir istisna değildi. İlk başta, donanım oldukça mütevaziydi; yavaş yavaş yeni ekipmanlar edinilebildi. Gropius'un teşvik ettiği dış sözleşmeler konusunda ustalar arasında büyük tartışmalar vardı, ancak Gropius, teoriyi pratikle birleştirip endüstriyel üretim süreçleri için bir açılımı başlatmak, atölye çalışmalarının gelişmesine imkân vermek ve öğrencilerin yaşaması için potansiyel kaynakların temin edilmesini amaçlıyordu. Derslerini tamamlamak üzere olan Breuer, Weimar'daki Bauhaus'un durumunun belirsizliği karşısında kendini tavsiye mektupları ile donatıp Paris'e gitti ve bir mimarlık ofisinde çalıştı.

Atölyeden sorumlu olan Johannes Itten, Gropius'un 1922'de inşa ettiği Jena'daki devlet tiyatrosunun iç montajını sürdürmek isteme fikrine karşı savaştı. Itten Bauhaus'tan bu ve benzeri anlaşmazlıkların sonucunda ayrılınca, Gropius kısa süreliğine atölyenin yöneticiliğini yaptı. Breuer; mart 1925'te Bauhaus'u Dessau'ya taşıma kararı verildiğinde, Gropius'un yeni mobilya atölyesinin yöneticiliği işini teklif etmesi ile Paris'te geçirdiği kısa süre sonrasında Bauhaus'a geri döndü.



Resim 192: Marcel Breuer, Çocuk masa ve sandalyeleri, 1923 civarı (Tablodaki bu sandalye grubu, tıpkı Gerrit Rietveld'in Kırmızı-Mavi'sinde olduğu gibi, sandalyenin oturma yerini ve sırtını oluşturan birbirine neredeyse dik açılarda iki dikdörtgen yüzey bulunmaktadır. Breuer, bu yapı şeklini çita sandalyesinde tekrar etmemiştir.)

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/503769908298146421/>



Resim 193: Marcel Breuer, B9 d/1

Kaynak: Andrea Mehlhose ve Martin Wellner (Ed), Modern Furniture 150 Years Of Design, Çin, H.F.Ullmann Publishing GmbH, 2012, s.653



Resim 194: Marcel Breuer, tea cart (ay arabası) B54, 1928

Kaynak: Andrea Mehlhose ve Martin Wellner (Ed), Modern Furniture 150 Years Of Design, Çin, H.F.Ullmann Publishing GmbH, 2012, s.635

Breuer, 1925-1928 yılları arasında Dessau'da mobilya atölyesinin yöneticisi olarak görev yaptığı sırada kendinden yaşça hayli büyük olan Walter Gropius ile yakınlaştı ve aralarında, uzun yıllar devam eden bir dostluk gelişti. Amerika'da sürgünde olduğu yıllara kadar, Gropius ona akıl hocalığı, arkadaşlık ve ortaklık yaptı. Gropius; Breuer'in mobilya tasarımının önde gelen isimlerinden biri olma yolunda hızla ilerleyen, kafa dengi bir olduğunu düşünüyor ve yandaş olarak görüyordu. Breuer Gropius ile beraber yürüttüğü projelerde yemek odaları için, gerektiğinde katlanan, elik tabureler ve oturma odaları için ön ayakları olmayan açılır kapanır metal koltuklar

tasarladı. Kandinsky'nin usta evinin yapımı sırasında mobilya tasarımlarını gösterme fırsatı buldu.

Breuer için mobilya endüstrisine girme ihtiyacı çok açıktı ve Bauhaus atölyelerindeki eğitimi bir meydan okuma olarak niteliyordu. Bu düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

“Bauhaus'un mobilya atölyesinin çift amacı vardır: birincisi doğrama ve kaynak bölümlerinde deneysel bir çalışma ile çeşitli mobilya tiplerinin temelinde olan sorunlara, ileri üretim imkânı sağlayan örnek ve sistemlerin üzerinde çalışmak ve çözümler üretmek. İkincisi ise mobilya endüstrisinde ses getiren, ilerici çalışmalar yapabilmeleri için öğrencilerimizin sanatsal ve teknik yetkinlikleri geliştirmek.”⁹⁵



Resim 195: Marcel Breuer, TI13, 1927, (dolap panellerinin dışı kiraz ağacı, içi akçaağaç ile kaplanmış, 175.4x60cm, Breuer, kadın için ayrı, erkek için ayrı gardrop tasarlıyordu. Kadınlar için tasarlanan dolaplarda sol taraftaki kapının iç tarafında bir

⁹⁵ Gleiniger s:326

ayna, dolabın üst kısmında şapkalar için küçük kapaklı bölme ve alt kısımda ise ayakkabı için havalandırılmalı iki bölme vardır.)

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/326299935471434160/>

Breuer, Dessau'daki Bauhaus, geçiş sürecindeyken çalışmalarına başladı. Yapı atölyesinde Gropius tarafından tasarlanan yeni bina şekillenirken, atölyesini Dessau sanat salonunda kurdu. Bu geçici çalışma koşulları, deneysellik ve yaratıcılık ruhunu hiç bir şekilde etkilemedi. Breuer ilk çelik boru sandalyesini muhtemelen buradaki ilk birkaç ay içinde geliştirdi. Breuer, prototip mobilya parçalarının yapımını, her daim mimarının ilk adımı ve mekansal ilişkilerin birbirine bağlanması, yapılandırılması ve tasarlanmasının temel unsuru olarak düşünmüştür. Mobilya tasarımlarının dayandığı bu temel felsefe, mimari tasarım ilkelerinin başlangıç noktası haline geldi. Bu temelden hareketle, görevlerini başarı ile tamamladılar. Böylece; demirbaş ve aksesuarlarda, odalarda ve binalarda mümkün olduğu kadar fazla parçanın değişken ve çeşitli şekillerde birleştirilebilir olması vurgulu hale geldi. "Odadaki eşyalar, hatta duvarlar bile artık yekpare, anıtsal, görünüşte köklü ya da taşınmaz değil, aksine, sanki ana hatları havada çizilmiş gibi odaya hafifçe oturuyordu."⁹⁶

⁹⁶ Gleiniger s:326



Resim 196: Marcel Breuer, F40, 1931

Kaynak: Andrea Mehloh ve Martin Wellner (Ed), Modern Furniture 150 Years Of Design, Çin, H.F.Ullmann Publishing GmbH, 2012, s.616



Resim 197: Marcel Breuer, Erwin Piscator için oturma odası düzenlemesi, 1927, Berlin (Lotte Jacobi fotoğrafı, Çelik ve camın soğukluğu, Berlinli yaratıcı sanatçılar tarafından bir ev ortamı olarak öngörülüyor, tekstil duvar süsleri ve el dokuması kumaşlarla yumuşatılıyordu.)

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/111182684520622997/>

Bauhaus'daki ikinci dönemini temsil eden bu mobilya konstrüksiyonları, genç usta ve öğretmen olarak Breuer'i tam olarak ifade ediyordu. 1925 yılı itibariyle Dessau atölyesinde "metal mobilya" evresi başladı. Bu tarihten sonra, mobilyalar, modern insan için tasarlanan deneysel evlerin döşenmesinde kullanılacak ve bu şekilde sergilenecekti. 1928'de Breuer tarafından "modern yaşamın gerekli araçları, metal mobilya ve modern ferahlık" olarak tanımlanan bu parçalar, kırk yıl sonra, tasarım tarihini farklılaştıran, sadeleştirilmiş yaşamın örneği olarak algılanacaktı.



Resim 198: Marcel Breuer, B5, 1926

Kaynak: Andrea Mehlhose ve Martin Wellner (Ed), Modern Furniture 150 Years Of Design, Çin, H.F.Ullmann Publishing GmbH, 2012, s.643

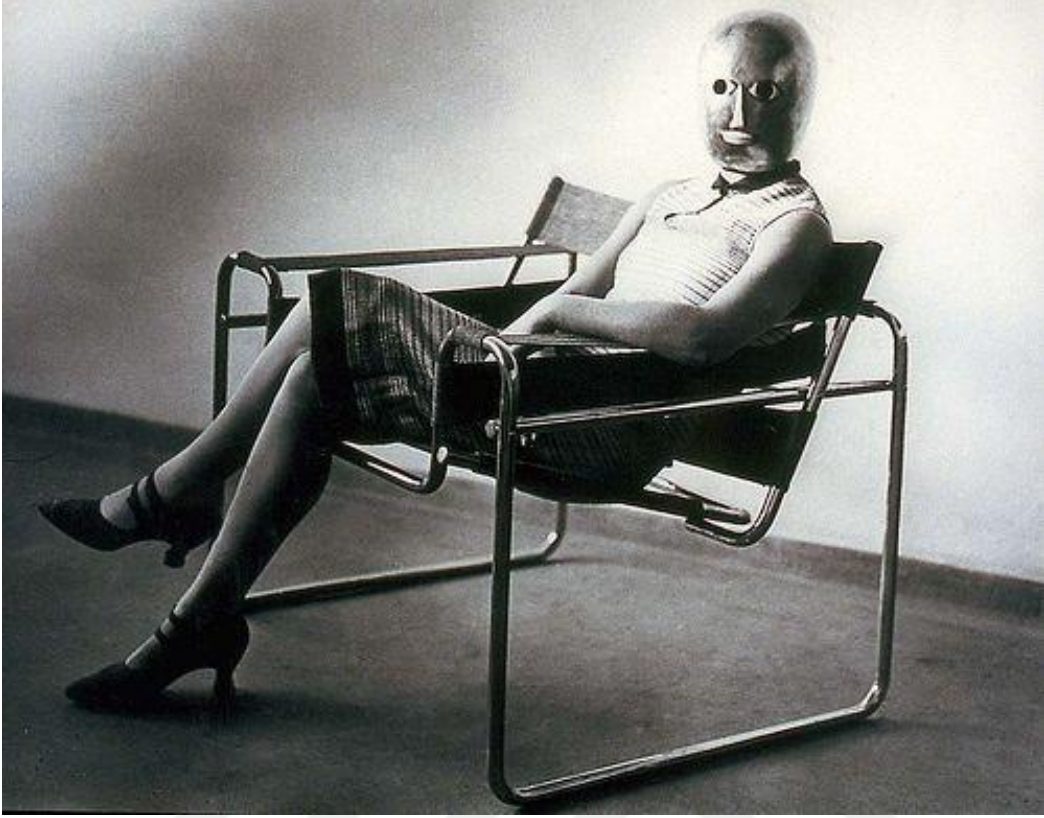


Resim 199: Marcel Breuer, Sandalye prototip B5 ve sandalye B5, 1926-1927, (çelik borulu prototipi, 84.9x48.0x60.5cm, B5 Nikelajlı çelik boru ve kumaş 83.8x45.0x59.7cm, Geliştirilmiş B5 sandalyesi, Standart mobilya programına dahil edilmiştir.)

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/479914904019829681/>

Marcel Breuer, kendi gibi Macar olan mimar Kalman Lengyel ile birlikte, Berlin’de Standard-Möbel isimli küçük bir şirket kurup, nikel veya krom kaplı çelik borudan ve dayanıklı bir kumaştan yapılan ilk sandalyeleri burada üretmiştir.

1925’te çelik boru koltuğu olan “Wasilly”yi yarattı. Metal boru, sandalyenin silüetini oluşturmak için hiç bitmeyen bir eğride devam ediyor gibi görünüyordu. Koltuğun oturma kısmında ve sırtında hafif kumaş kaplıydı. Marcel Breuer’in bu model için ilhamını bir bisikletten aldığı, koltuğun kitlesel üretimi için bir bisiklet fabrikası kullanmayı istediği, ancak görüştüğü sanayicilerin mobilya üretmeye hevesli olmadığı bilinmektedir.



Resim 200: Marcel Breuer, Club koltuk (Wassily koltuk), 1926 (nikelajlı çelik boru, gri kumaş ile kaplanmış oturma yeri, sırt ve kolçaklar, 73x77x68.5cm, Erich Consemüller fotoğrafı; Oskar Schlemmer'in sahne maskesini takmış Lis Beyer veya Ise Gropius)

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/explore/wassily-chair/>

Breuer "Wassily" ile sertleştirilmiş cilalı kayışlarla güçlendirilmiş ve parlatılmış metal kafes yapısıyla; klasik konforlu mobilya döşemelerini, boşluklu bir hacmin görsel ve fiziksel hafifliğine dönüştürmeyi hedefledi. Başından beri Breuer her zaman "Wassily" için seri üretimi ön görmüştü ve bunu parçalarının tasarım ve kompozisyonunda destekledi. Özellikle sandalyenin ekonomik bir şekilde nakliyesi için katlanabilirliği üzerine yoğunlaştı. Lucia Moholy'nin fotoğrafları sayesinde; Wassily sandalyesinin gelişim sürecinde Breuer'in teknik ve tüm modelin yapısal formu üzerine nasıl ekonomik çözümler ürettiğini gösteren farklı denemelere ait kayıtlar bulunmaktadır.

İlk yapılan “Wassily”, dönemin diğer çelik boru mobilyalarında olduğu gibi kesintisiz çizilmiş nikel kaplı çelik borudan yapıldı. Kısa bir süre sonra da daha göz kamaştırıcı çizgiler için krom kaplama ile üretildi. Marcel Breuer; “Bu parlayan, kesintisiz çizgileri sadece teknolojinin sembolü değil, teknolojinin kendisi olarak görüyorum” demiştir. İtalyan Dino Gavina, 60’lı yılların başında Marcel Breuer’den sandalyeyi yeniden üretme hakkını elde etmeyi başardı. İtalya’da mobilyalara isim verme geleneği ile 1920’lerin sonlarında kataloglarda B3 olarak yer alan ve aslen Bauhaus ustası olan Wassily Kandinsky’nin Dessau’daki evi için tasarlanan koltuğa Wassily ismi verilmiştir.

Sigfried Giedion, Breuer’in wassily sandalyesi için şuları söylemiştir:

“Yeni stillerin meydana çıkmasını sağlayan etkiler sadece yeni bisiklet gidonu ve ahşap sandalyeler değil, yeni bir vizyon, farklı bir yaklaşım olmasıdır. Yapısallığa vurgu ve şeffaflık isteği, ilk olarak resimde ortaya çıkmıştır. 1920 civarında Rus ressamı ve plastik sanatçılar olan Konstrüktivistler, bir estetik çağrışım yapmış olabilirler. Konstrüktivistlerin plastik, havadar tel kreasyonları, açıklıkları ve şeffaflıkları, Marcel Breuer’in çelik boru sandalyelerini “kütlesi herhangi bir odayı bastırmaz” olarak açıklaması ile örtüşür.”⁹⁷

Sembach, Leuthauser ve Gössel’in, Twentieth-Century Furniture Design, kitabında Walter Müller’in şu açıklamasına yer verilmiştir:

“Her çağın karakteristik ve ideal duruşu en iyi şekilde insanların oturuş biçiminde ortaya çıkar. Bir zamanlar günlük hayatı etkileyen önce eyer, sonra cetvel iken; günümüzde, bir otomobil sürücüsünün sırtı geride bacakları uzatılmış gergin konumu var. Zarif hatları ile çelik boru sandalye, spor ve fiziksel egzersiz ile çevikleştirilmiş bir vücut için en iyi eşleşmedir. Vücut hatlarının en iyi şekilde gösterilmesini ve rahat fakat disiplinli bir duruş sergilenmesini sağlar. Kişinin fiziksel görünüşüne ve ayrıca nihai olarak hafif spor kıyafetleri veya kısa etekler gibi farkındalık yaratma konusundaki isteğini gerçekleştirmeye yardımcı olur.”⁹⁸

⁹⁷ Gleiniger s:325

⁹⁸ Sembach, Leuthauser, Gössel, s: 97

Breuer'ın şirketinin, programını tanıtmak için kullandığı sloganı “yeni mobilyalar” idi. Halkın mobilyalarla ilgili tereddütlerini hafifletmek için: “çelik borudan şekillendirilmiş kumaş kaplı mobilyalarımız en az döşemeli koltuklar kadar rahat; ancak daha hafif, daha ucuz, daha az hantal ve daha hijyenik” diye ilan verildi. Bu tür tanıtım çalışmaları gerekliydi. Josef Albers, bir ressam ve mobilya tasarımcısı olarak ilk izlenimini şöyle anlatıyor: “İnsanlar, sandalyeyi ilk gördüklerinde genellikle şaşırırlar. Rahatlığından şüphe ediyorlar. Ancak oturduklarında, ilk tepkilerinin sandalyeden dolayı değil, geleneksel gözlerle baktıklarından dolayı olduğunu anlıyorlar.”⁹⁹



Resim 201: Marcel Breuer, solda S41,1924, sağda M45, 1932

Kaynak: <https://www.tecta.de/en/produkt>

1927’de Gropius evlerinin iç tasarımları ve aynı şekilde Mart Stam’ in apartmanlarını ve teraslı evlerini kendi tasarımları ile döşemesi, yaptığı işin daha geniş çevrelerce bilinmesini sağladı. Servis arabasından raf sistemlerine, modüler kabinlere kadar geniş yelpazede ürünlerin fikir babası olan Breuer’in tarihe ve modern tasarıma iz bırakan çalışmaları; gelişmiş ahşap teknolojisi testleri ve özgün ifade biçimleri ile konsol sandalyelerdi.

⁹⁹ Sembach, Leuthauser, Gössel, s: 97



Resim 202: Marcel Breuer, solda S40, 1925, sağda Walter Gropius tarafından tasarlanan Nina ve Wassily Kandinsky evi için tasarlanan sandalye, 1926

Kaynak: <https://www.tecta.de/en/produkt>, The Museum Of Modern Art, “Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity - Exhibition Checklist” 2009, s.24



Resim 203: Marcel Breuer, solda F41-E, 1928, sağda S44, 1932

Kaynak: <https://www.tecta.de/en/produkt>



Resim 204: Marcel Breuer, K40, 1927

Kaynak: Andrea Mehlhose ve Martin Wellner (Ed), Modern Furniture 150 Years Of Design, Çin, H.F.Ullmann Publishing GmbH, 2012, s.643



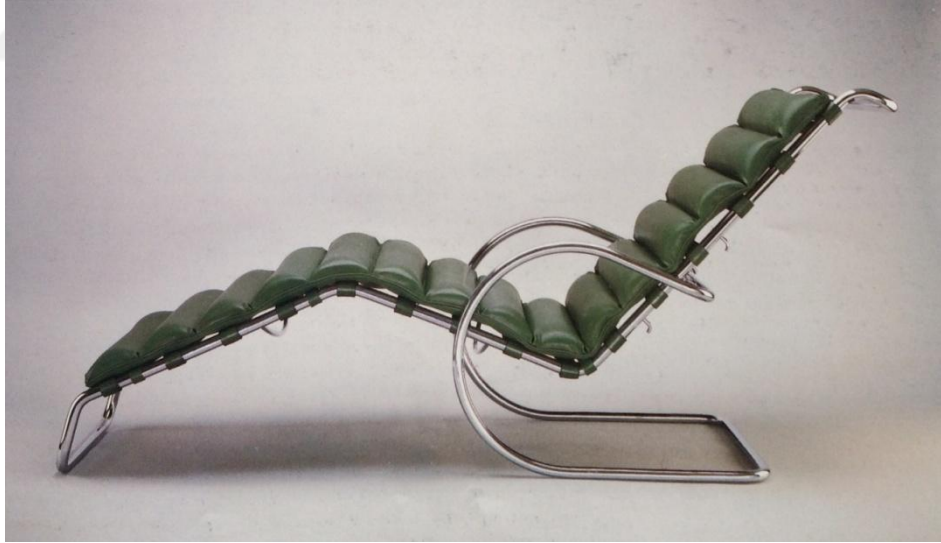
Resim 205: Ludwig Mies van der Rohe, 1927, (ilk olarak Stuttgart'daki Werkbund sergisinde gösterilen kahve sehpasının çelik boru ve camdan yapılmış modern kopyası.)

Kaynak: Klaus Jürgen Sembach, Gabriele Leuthauser, Peter Gössel, Twentieth-Century Furniture Design, 1. Basım, Almanya, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1991. s: 104

3.5.2 Ludwig Mies Van Der Rohe

Bauhaus'a göreceli olarak geç katılmış, Modernizm'in en uzlaşmaz saf yanlısı sayılan ve eleştirilenlerin çoğunluğu tarafından yalnızca Bauhaus'un değil tüm Modern hareketin en önemli ve en etkili mimarı olarak kabul edilen Ludwig Mies van der Rohe, katı Bauhaus tarzının belki de en donanımlı savunucusuydu.

Gropius'un halefi Hannes Meyer'in Bauhaus'daki kısa süren yöneticiliğinden sonra 1930 yılında yönetici görevini kabul etti. Mies, Werkbund'un kuruluşunu takip eden yıllarda Peter Behrens'in Berlin'deki ofisinde çıraklık döneminde yaptıkları toplantılardan beri Gropius'u tanıyordu. Mies 1919'dan itibaren Berlin'de kendi mimarlık bürosunu yönetmiş, mobilya tasarımı konusundaki kavramsal bakışını geliştirmiş, 1930'daki atamasından önce en önemli tasarımlarından birkaçını tamamlamıştı.



Resim 206: Ludwig Mies van der Rohe, deri döşemeli, çelik boru şezlong, Model 242'nin modern bir kopyası, 1931/32. (Berlin'deki Bamberg Metallwerkstätten tarafından daha ekonomik versiyonu, kauçuk veya keten dökeme ile sunulmuştur.)

Kaynak: : Klaus Jürgen Sembach, Gabriele Leuthauser, Peter Gössel, Twentieth-Century Furniture Design, 1. Basım, Almanya, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1991. s: 111

Mies'in mobilya tasarım konusundaki dehası, 1927'de Lilly Reich ile işbirliği içinde Weissenhofsiedlung, Stuttgart'taki Werkbund Sergisi ve Berlin'deki Exposition de la Mode'daki ipek sergisi için üretilen çelik borudan tasarımları ile ortaya çıktı.

1929'da Barselona Uluslararası Fuarındaki Alman pavyonu için tasarladığı mobilyalarla asıl şöhretini kazanmıştır. Mies, bu mobilyalar ile modernist stilini eksiksiz ve ödünsüz bir şekilde, lüks ve yanıltıcı kavramlarını bir arada kullanarak sunmuştur. İspanya Kralının yöneteceği önemli bir açılış töreni için ulusal pavyon tasarlamaya davet edilen Mies, küçük ölçekli bir çalışma olmasına rağmen, ünlü Barselona sandalyelerinden bir çiftinin taht olarak kullanıldığı özgün bir planlama yapmıştır. Takım olarak tasarlanan bu koltuklarda, çelik borudan daha etkileyici varlığı olan ve elde işlem yapılmasını gerektirmeyen çelik lama kullanır. Düğmeli deri koltuk minderleri titizlikle dikilmiştir. Mies, aynı biçimde kafes şeklinde dikilmiş deriyi, 1930'da ceviz ağacı ve çelik borudan yapılmış aristokratik kanepesinde de kullanmıştır.



Resim 207: Ludwig Mies van der Rohe, Barcelona Side Table, 1929

Kaynak: Andrea Mehllhose ve Martin Wellner (Ed), Modern Furniture 150 Years Of Design, Çin, H.F.Ullmann Publishing GmbH, 2012, s.628



Resim 208: Ludwig Mies van der Rohe, 1929’da Barselona’daki uluslararası sergideki Alman Pavyonu’nun yeniden inşası. (Öndeki Barselona koltuğu ve taburesinin minderleri deri kaplıdır ve yine deri kayışlar üzerinde durmaktadır. Özel krom kaplı çelik yay çerçevenin zorlu çapraz birleşimi için günümüzde bile elle kaynak yapılmaktadır.)

Kaynak: Klaus Jürgen Sembach, Gabriele Leuthauser, Peter Gössel, Twentieth-Century Furniture Design, 1. Basım, Almanya, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1991. s: 138

“İç mekan, kesintisiz bir dizi oda ile süreklilik izlenimi yaratıyor, arkaya açılan bölümden ise Georg Kolbe’nin kadın heykeli “Morgan”, siyah camla kaplı bir havuzdan yükseliyormuş gibi duruyordu. Siyah bir halı üzerine, Mies van der Rohe tarafından Pavilion de L’Esprit Nouveau için özel olarak tasarlanmış, açılış töreni sırasında taht olarak kullanılmaları planlanan iki koltuk ve iki puf yerleştirilmişti. Çerçevesi krom kaplı düz çelikten, beyaz keçi derisi kaplı minderler deri kayışlar üzerinde duruyordu. Koltuklar ağırdı; öyle de öyle olmaları gerekiyordu. Hareketliliği tercih eden Breuer’den farklı olarak, Mies mobilyanın belirlenen pozisyonda kalmasını öngörüyordu.

Amerikalı eleştirmen Helen Appleton Read'un sergiye ilişkin raporu Pavilion de L'Esprit Nouveau'nun başarısını vurgulamaktadır: Almanya, çağdaş sanayisini ve kültürel statüsünü simgesel olarak temsil eden tek ulustu. Modern mimarinin öncülerinden olan Mies van der Rohe, çağdaş mimarinin estetiğini ve savaş sonrası Alman kültürünün sembolü olarak ikna edici olan bir yapı tasarlamıştır. ...akılcıdır ve muhteşem mimariye olan tutkusu tasarımlarına yön verir. Mies, steril, fonksiyonel formüllerin ötesinde, teorilerini sanatsal bir tasarıma dönüştürebilen az sayıda modern mimardan biridir. Malzeme ve mekan, zarif bir huzur izlenimi yaratmak için kullandığı araçlardır.”¹⁰⁰



Resim 209: Ludwig Mies van der Rohe, Tugendhat Villası'nın oturma odası, 1931 (Yemek alanı, yarım daire şeklinde bir bölme ile diğer alanlardan ayrılmıştır.)

Kaynak: Klaus Jürgen Sembach, Gabriele Leuthauser, Peter Gössel, Twentieth-Century Furniture Design, 1. Basım, Almanya, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1991. s: 140

¹⁰⁰ Sembach, Leuthauser, Gössel, s: 139



Resim 210: Ludwig Mies van der Rohe, Tugendhat Villası için tasarlanan, “Brno” modeli çelik boru koltuğun modern bir kopyası, 1929-1930 (Joseph Müller’in Berlin’deki metal atölyesinde üretilen orijinal model için kromajlı çelik boru ve beyaz dana derisi kullanılmıştır. Soldaki örnek düz çelik lama ile sağdaki örnek çelik boru ile yapılmıştır.)

Kaynak: Klaus Jürgen Sembach, Gabriele Leuthauser, Peter Gössel, Twentieth-Century Furniture Design, 1. Basım, Almanya, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1991. s: 140

Barselona Pavyonu’nun arkasındaki mimari konsept, ilk olarak Villa Tugendhat için kullanılmıştır. İki yüz elli metrekarelik yaşam alanı, yarım daire şeklindeki ahşap bölme ile ayrılmış, oda, geniş, görüntüyü kesmeyen, bazıları indirilebilen pencerelerle bahçeye açılmaktadır. Özenle yerleştirilmiş “Barselona koltukları” zümrüt yeşili deriyle, bu ev için özel olarak tasarlanmış “Tugendhat koltukları” gümüş gri kumaş ile daha sonra “Brno” adı ile anılacak olan koltuklar ise kırmızı kadife veya beyaz keçi derisi ile kaplanmıştır. Maalesef, mekanın günümüze kadar gelen tek fotoğrafı siyah-beyazdır. Ev, renk ve malzeme açısından göz kamaştırıcıdır.



Resim 211: Ludwig Mies van der Rohe, Brunn şehrinde bulunan Tugendhat Villa’da sandalye grupları, 1931 (Barselona koltuklarının karşısında, van der Rohe tarafından özellikle bu ev için tasarlanan konsol koltuklar)

Kaynak: Klaus Jürgen Sembach, Gabriele Leuthauser, Peter Gössel, Twentieth-Century Furniture Design, 1. Basım, Almanya, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1991. s: 141

“Ev, dönemin eleştirmenleri tarafından, ciddi olmayan savlar kullanılarak saldırıya uğradı. Ev sahipleri Tugendhat’lar, evlerini ve mimarlarını okuyucu mektuplarında şöyle savundu: Evin tasarımdaki disiplin, dinlenmeyi ve kendini bırakmayı imkansız hale getiriyor. Aktif olma zorunluluğunu hissetmek, işten sonra yorgun eve dönen günümüz insanın harekete geçmesi için aslında tam da ihtiyaç duyduğu baskıdır. Biz bunu bir rahatlama biçimi olarak görüyoruz.”¹⁰¹

“Mies van der Rohe, mobilya tasarımlarında, 1929’da üstlenilen Tugendhat evi projesinde ve temel temalarının sayısız varyasyonunda, “Tanrı, ayrıntılarda gizlidir” diyerek detaylara özen gösteren, orantılı parçaların mükemmel bileşimini sergilemeyi başarmıştır.”¹⁰²

¹⁰¹ Sembach, Leuthauser, Gössel, s: 141

¹⁰² Garner, s:104



Resim 212: Ludwig Mies van der Rohe, Tugendhat koltuğu

Kaynak: Andrea Mehlihose ve Martin Wellner (Ed), Modern Furniture 150 Years Of Design, Çin, H.F.Ullmann Publishing GmbH, 2012, s.628



Resim 213: Ludwig Mies van der Rohe, Barcelona koltuğu

Kaynak: Andrea Mehlihose ve Martin Wellner (Ed), Modern Furniture 150 Years Of Design, Çin, H.F.Ullmann Publishing GmbH, 2012, s.629



Resim 214: Ludwig Mies van der Rohe, Barcelona Sedir, 1930

Kaynak: <https://www.knoll.com/product/barcelona-couch>



Resim 215: üstte: Ludwig Mies van der Rohe, F42-1E, 1931, altta F42-E, 1932

Kaynak: <https://www.tecta.de/en/products/series/bauhaus>



Resim 216: Josef Albers, konferans masası, 1923

Kaynak: Magdalena Droste, Bauhaus 1919-1933, 1. Basım, Almanya. Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1993. s: 82

3.5.3 Josef Albers, Walter Gropius ve Diğer öncü Tasarımcılar

Bauhaus mobilya mirasına tasarımları ile katkıda bulunan ve Bauhaus tasarım yaklaşımını en iyi yansıtan tasarımcılar olarak Breuer ve Van der Rohe dışında Josef Albers, Walter Gropius, Peter Keler, Erich Dieckmann, Lilly Reich, Eileen Gray, Friedrich Karl Engemann, Gustav Hassenpflug, Wera Meyer-Waldeck, Josef Pohl ve Alma Buscher sayılabilir.

Hem heykelsi yapıyı hem de pratik konuları göz önünde bulunduran, Bauhaus'ın öne çıkan tasarımcılarından olan Josef Albers, ambalajlama ve nakliye için kolaylıkla sökülebilir ahşap ve metal sandalyeler tasarladı. Mobilyaların heykelsi yapılarına olan ilgisini 1923 yılında tasarladığı ahşap raf ünitesi ve masa gibi erken projelerinde belli etmişti. Her ikisi de önce Rietveld sandalyelerinde ifade edilen keşişen düzlemler, bütünlük ve boşluğu, De Stijl grubunun çalışmalarını andırıyordu.

“Albers, 1923 tarihli konferans masasını, sanatsal, resmi ve işlevsel çatışmaların kombinasyonu olarak tanımladı.”¹⁰³ Masa ayağı için eşit güç ve genişlikte farklı ahşap parçalar kullanılmış. Ayaklardaki değişken açılar masanın dengesini sağlıyor; yandaki parçalar ise hem açılı ayakların dairesel yerleşimini belli ediyor hem de daha sağlam kılıyordu. Bu destekler, masanın dar kenarlarında yere yakın, uzun kenarlarında ise raf olarak kullanılabilir şekilde, bacakların üst kısmına yerleştirilmiştir. Tüm üst üste binmeler, çıkıntı veya içerlek kısımların boyutları ile tüm dikey uzunluklar belli bir düzen içinde boyutlandırılmıştır. Tüm yatay elemanlar koyu, tüm dik elemanlar ise açık meşe ağacı ile üretilmiştir.



Resim 217: Josef Albers, model no: Ti 244, 1929

Kaynak: Andrea Mehlhose ve Martin Wellner (Ed), Modern Furniture 150 Years Of Design, Çin, H.F.Ullmann Publishing GmbH, 2012, s.632

¹⁰³ Droste, s: 82



Resim 218: Josef Albers, kitaplık

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/ythomasetyparis/josef-albers-furniture/?lp=true>

“Bauhaus ustalarından Moholy-Nagy; form derslerinde statik bir denge yerine, dinamik bir denge arayışı içinde olduğundan bahseder. Bundan yola çıkarak Moholy-Nagy’nin bu öğretisinin, mekan ile mekan kompozisyonunu tamamlayan mobilya arasında da bir denge arayışını doğrduğundan bahsedilebilir. Moholy-Nagy’nin öğretilerine bağlı olarak Bauhaus ustalarından Josef Albers’in tasarladığı kitap rafı mobilyada dinamizmin dengelenmesine örnek teşkil eder. Rafları oluşturan dikey kısımların simetriyi ve yatay kısımların ise asimetriyi barındırması, hem dinamizm hem de statik dengeyi bir araya getirmiştir.”¹⁰⁴

¹⁰⁴ Şahinkaya s.127



Resim 219: Josef Albers, nesting tables (iç içe geçen sehpar),

Kaynak: Andrea Mehliose ve Martin Wellner (Ed), Modern Furniture 150 Years Of Design, Çin, H.F.Ullmann Publishing GmbH, 2012, s.650



Resim 220: Josef Albers, yazı masası, 1927 (76.2x89.8x58.9cm, Tabla uzatularak 127.6 cm olarak kullanılabilir)

Kaynak: The Museum Of Modern Art, "Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity - Exhibition Checklist" 2009, s.4



Resim 221: Josef Albers, koltuk, 1926

Kaynak: The Museum Of Modern Art, “Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity - Exhibition Checklist” 2009, s.3



Resim 222: Walter Gropius, F51, 1920

Kaynak: Andrea Mehlhose ve Martin Wellner (Ed), Modern Furniture 150 Years Of Design, Çin, H.F.Ullmann Publishing GmbH, 2012, s.665



Resim 223: Walter Gropius, Feder için tasarladığı mobilyalar, 1927

Kaynak: Mark Hinchman, *History of Furniture A Global View*, 1. Basım, New York, Fairchild Books, 2009, s: 482

Mimar kimliğinden ziyade özellikle düşünce ve söylemleri ile tanınan Walter Gropius'un mobilya tasarımları kurucusu olduğu Bauhaus felsefesiyle birebir örtüşür. "Gropius; 1927 yılında Berlin'in işçi sınıfı bölgesi olan Moabit'de bulunan ucuz mobilya mağazası "Feder" için çelik boru çerçeveli ahşap kaplamalı modüler mobilya takımları tasarlamıştır. Bu mobilyalar, 1930'da Paris'teki Werkbund sergisinde de gösterildi."¹⁰⁵

¹⁰⁵ Mark Hinchman, *History Of Furniture A Global View*, 1. Basım, New York, Fairchild Books, 2009, s: 482



Resim 224: Walter Gropius, Fagus Fabrikası için tasarladığı oturma grubu: D51, 1922/23,

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/185843922102018112/>

Bugün yaklaşık 30 Bauhaus mobilyasının lisansını elinde bulunduran Tecta firmasının sahipleri Axel ve Werner Bruchhäuser'in, 1972'de Fagus Fabrikasını ziyaretleri sırasında; giriş holünde, bir grup beyaz sandalye dikkatlerini çeker. Axel Bruchhuser, bu mobilyalar hakkındaki ısrarlı araştırmaları sonucunda, Gropius tarafından Fagus Fabrikası'nın yapımı üzerine bir kitap hazırlanmış ve bu kitapta Gropius'a ait bir tasarım eskizi olduğunu keşfetmiştir. Üretim lisansı için Ise Gropius'la görüşmüş ve olumlu yanıt almıştır. D51'in üretimi günümüzde Tecta tarafından yapılmaktadır.



Resim 225: D51'in Tecta tarafından orijinaline sadık kalınarak üretilen günümüz modelleri

Kaynak: <https://www.tecta.de/en/produkt/d51>

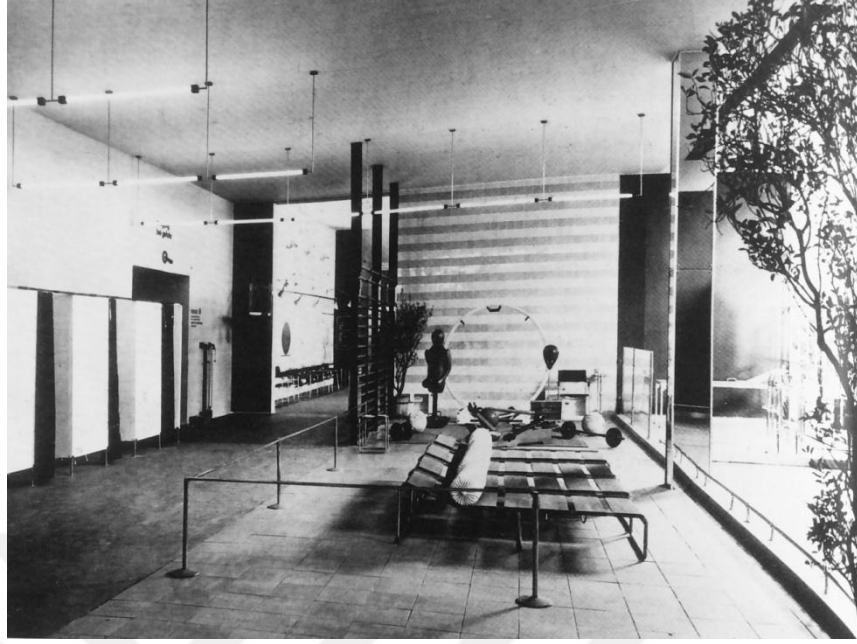


Resim 226: Walter Gropius, etajer, 1923

Kaynak:

<https://i.pinimg.com/originals/8b/eb/f1/8bebf11514ba37fdcd65fe8b47957f8c.jpg>

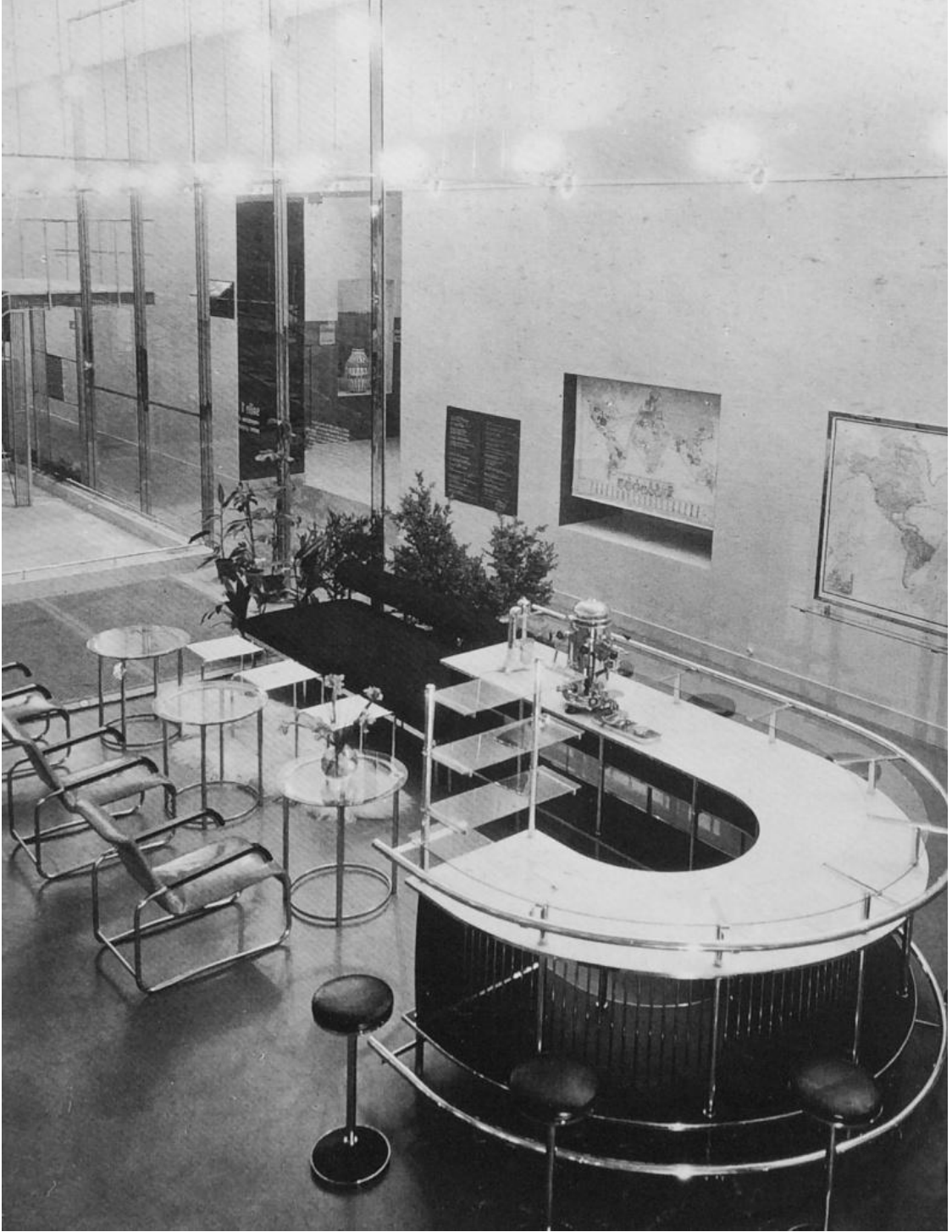
Gropius'un en bilinen tasarımlarından biri, 1923 yılında tasarladığı kiraz ağacı ve aynadan yapılmış etajerdir. Beş dikdörtgen raf ve sekiz dikey bölücüden oluşan basit, işlevsel yapısı olan etajerin, Mondrian kompozisyonunu çağrıştıran bütünlük, boşluk ve çizgilerin dengelendiği yapısı vardı.(resim 104)



Resim 227: Walter Gropius, Berlin Yapı Sergisi'nde spor salonu, 1931

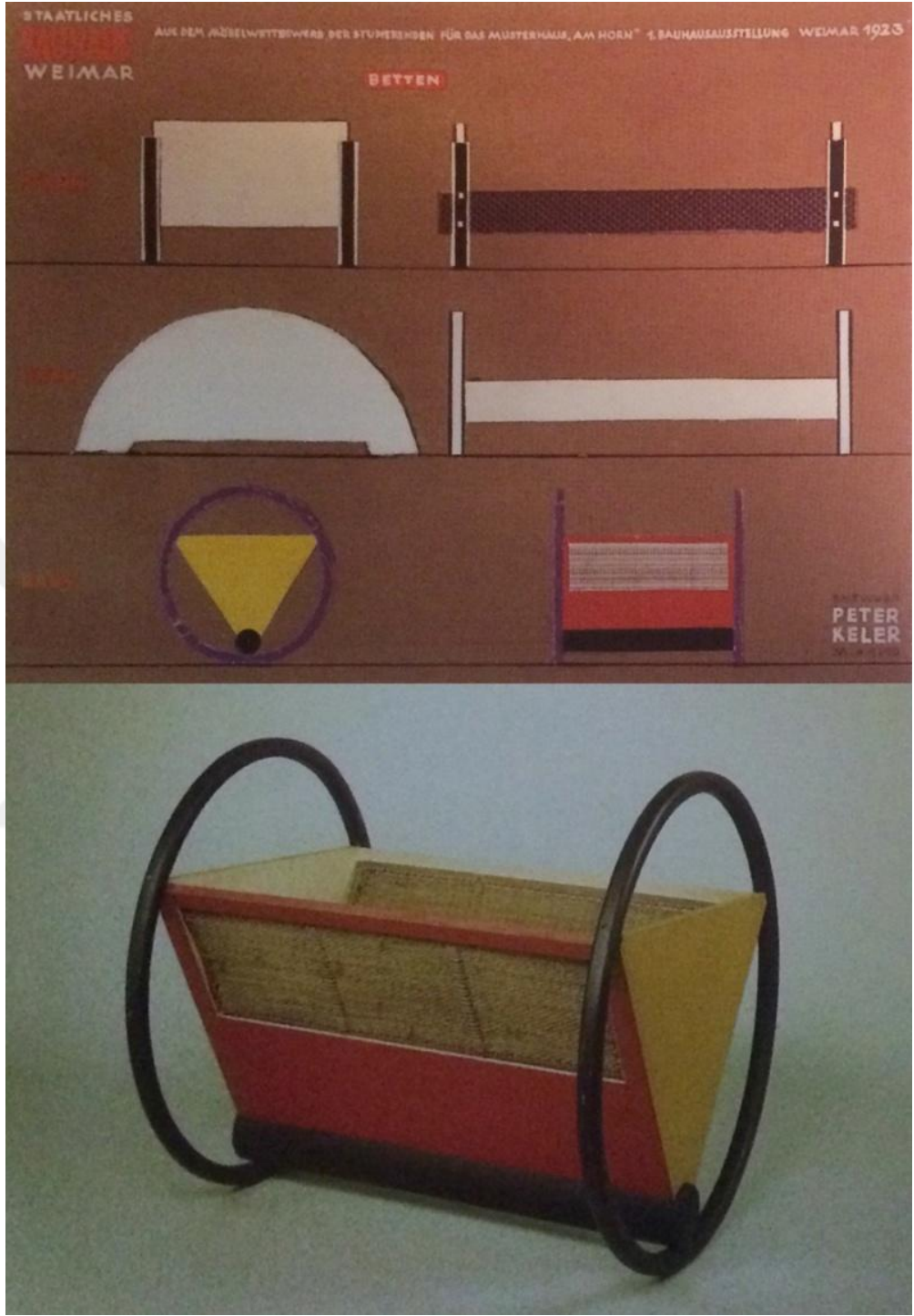
Kaynak: Klaus Jürgen Sembach, Gabriele Leuthauser, Peter Gössel, Twentieth-Century Furniture Design, 1. Basım, Almanya, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1991. s: 110

1929 yılına kadar tasarımı üreten Standard-Möbel şirketi tarafından hazırlanan bir broşürde şunlar yazılıdır: ‘‘Çevresinde gereksiz kalabalık tercih etmeyen, aydınlık, ferah odalarda özgürce hareket etmek isteyen modern insan için yeniçağın mobilyalarını sunuyoruz. Malzememiz bükülmüş çelik borudur. Kültürlü, modern insanın gereksinimlerine uygun, sade malzemelerle sade mobilyalar üretiriz. Mobilyalarımız, kendini fikren ve yaptığı her şeyde 20. Yüzyıla ait hisseden modern insanın güzellik anlayışına cevap verir.’’



Resim 228: Walter Gropius, Paris Werkbund sergisi, I. Salon, 1930 (Gropius, geniş bir salonda, bir apartman binasında bulunan, okuma kulübeleri ve oturma grupları olan bir kütüphane, spor ve dinlenme alanları eğlence ve dinlenme odaları sundu.)

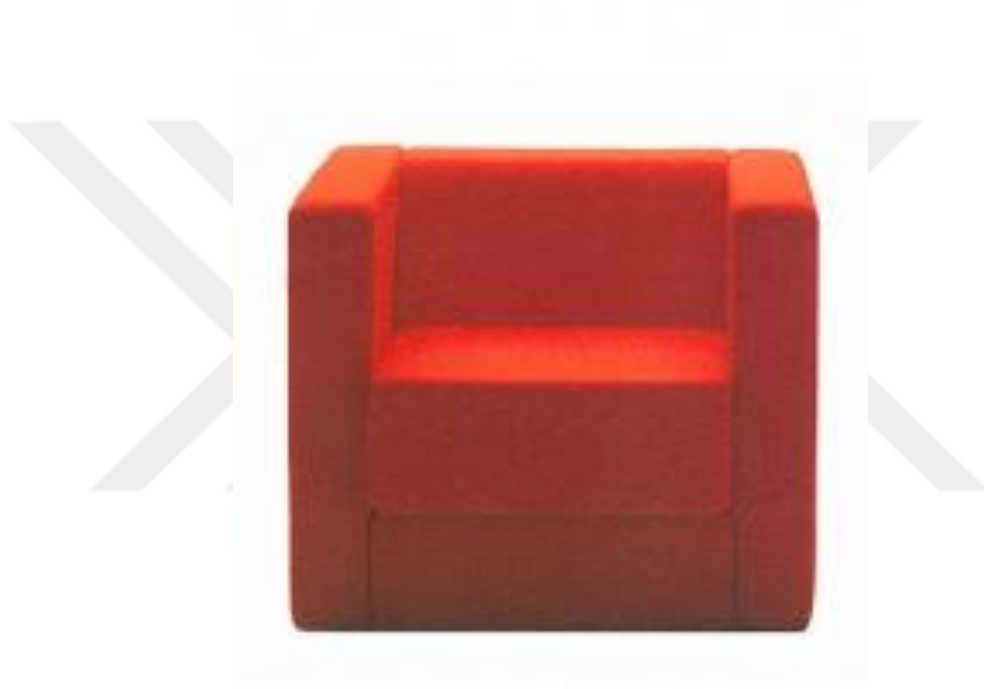
Kaynak: Kaynak: Klaus Jürgen Sembach, Gabriele Leuthauser, Peter Gössel, Twentieth-Century Furniture Design, 1. Basım, Almanya, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1991. s: 109



Resim 229: Peter Keler, Yatak odası için mobilya tasarımları, 1922-1923, (Bauhaus Müzesi'nde bulunan erkek yatağı, kadın yatağı ve bebek beşiği kolaj 37.5x48.7cm, bebek beşiği. ahşap, renkli ve lake, halat dokuma, 91,7x91.7x98cm)

Kaynak: Jeannine Fiedler, Peter Feierabend (ed.) Bauhaus, Almanya, Könemann Verlagsgesellschaft MbH, 2000, s.404

Peter Keler'in yatak odası için mobilya tasarımlarında; ana renkler, geometri ve cinsiyet arasındaki sembolik bağ, Johannes Itten'in öğretisinin mistik rasyonalizmindeki boşluklarına sahiptir. Kandinsky'nin teorileri tarafından hem desteklenir hem de çatışır. Kandinsky'ninkilerin yanı sıra Itten'in öğrencileri, ana renklerle olan ilişkilerinde üçgen, dikdörtgen ve daireyi kullanırlar. De Stijl'in etkisi olmadan, bunları yararlı bir nesnenin yapıcı unsurları olarak birleştirmek akla gelmezdi.



Resim 230: Peter Keler, The Red Cube (Kırmızı K p), 1925  l uler 80x72x h:66cm oturma h:41

Kaynak: <http://www.bauhausshop.eu/Bauhausartikel/Bauhaus-Polstermoebel/Bauhaus-Kubus-Sessel-D1-von-Peter-Keler.html>

Peter Keler, Kırmızı K p'  Farkas Molnar evi için tasarlamış ve prototipini Bauhaus'ta hazırlamıştır. Keler; 1921den itibaren Itten'den hazırlık eğitiminde aldığı renk derslerinden etkilenerek, Kırmızı K p ile o yıllarda konu edilen i  tasarımdaki renk sorununa değinmeyi amaçlamıştır.



Resim 231: Solda: Erich Dieckmann, Masa, 1923-1924 (maun, kiraz ve armut ağacı, Yükseklik 73,5cm, çap 104cm. Masa tablasını oluşturan kiraz ağacından çember, tabandaki küçük siyah daire ile tekrarlanır. Kiraz ağacından yapılmış merkezi ayağın etrafındaki dikmeler, masa tablasının daha açık renkteki alt kısmını, tabanının etrafını yatay olarak sararak zemine bağlar. Masa, işlevine işaret etmek için renkleri kullanan, ancak aynı zamanda Itten'in kontrast doktrinini hatırlatan bir mobilyadır.) Sağda: Erich Dieckmann, oturma kısmı hazeran, kiraz ağacı sandalye, 1925 civarı, (Mies van der Rohe'nin Weissenhof konut projesindeki 2. Ev'de bulunuyordu. Mobilya, küçük evler için, standart, kitlesele üretime uygun olarak önerildi.)

Kaynak: Jeannine Fiedler, Peter Feierabend (ed.) Bauhaus, Almanya, Könnemann Verlagsgesellschaft Mbh, 2000, s.408, Klaus Jürgen Sembach, Gabriele Leuthauser, Peter Gössel, Twentieth-Century Furniture Design, 1. Basım, Almanya, Benedikt Taschen Verlag Gmbh, 1991. s: 100

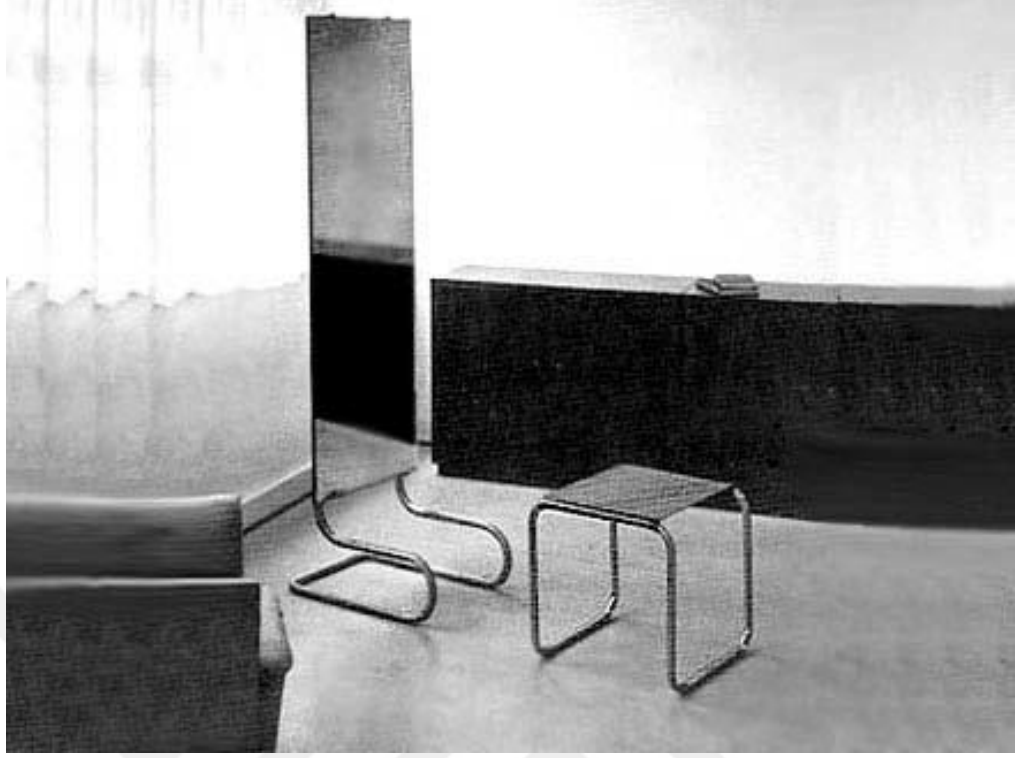


Resim 232: Lilly Reich, LR sandalyesi, 1931

Kaynak: <http://www.design-is-fine.org/post/132104760274/lilly-reich-lr-small-chair-1931-the-knoll>

“Lilly Reich, 1931 yılında tasarladığı LR sandalyesinde minimum malzeme kullanımına en güzel örneklerden birini vermiştir. Konsol sandalyede metal strüktürün malzeme bakımından gerek-yeter-şart olduğukısım ayaklar olduğundan Reich oturak ve sırt kısımlarında metal karkas kullanılmayacak şekilde bir tasarım yapmıştır. Böylece daha ekonomik bir tasarım elde etmiştir.”¹⁰⁶

¹⁰⁶ Şahinkaya s.120



Resim 233: Lilly Reich, ayna,1927

Kaynak: <https://www.bauhaus2yourhouse.com/products/lilly-reich-pier-mirror>

“Endüstri için minimum malzeme, araç-gereç ve enerji kullanımı seri üretimin hızını artırır ve ticari anlamda kazanç sağlar. Minimum malzeme ile birlikte detaylardaki basitlik ve mütevazılık da üretime yönelik kolaylık sağlar. Bauhaus eğitmenlerinden Josef Albers ekonomik tasarım anlayışı ile yaptığı çalışmaları ile Bauhaus'ta bu anlayışın yayılmasına ön ayak olmuştur. Öğrencilere deneyerek öğrenme fırsatı veren Albers'in emek, malzeme ve araç-gereçleri verimli kullanma konusunda öğrencileri eğittiğinden bahseder. Bauhaus'taki bu eğitim mobilya tasarımında ve üretiminde de düşünce, malzeme, teknik, emek ve enerjinin bosa gitmemesi için kullanılmıştır. Lilly Reich'in 1927 yılında tasarladığı ayna ekonomik ve mütevazı tasarım anlayışına örnek teşkil eder. Basit tasarım anlayışı ile tasarlanan ve iki parçadan oluşan ayna, hem tasarımda mütevazılığı hem de üretimdeki ekonomikliğini yakalamış gözükmektedir.”¹⁰⁷

¹⁰⁷ Şahinkaya s.105



Resim 234: Eileen Gray, ayarlanabilir masa E1027, 1927

Kaynak: <http://www.aram.co.uk/e1027-adjustable-table.html>

“Eileen Gray’in 1927 yılında tasarladığı E 1027 masasının boyu ayarlanabilmektedir. Bu özelliği ile masa çokca islevlilik kazanmıştır. Hem bir sehpa, hem bir masa, hem de yatak için kahvaltı masası olarak kullanılabilen mobilyada hareketlilik kullanıcı tarafından ayarlanabilme özelliğini tanımlamaktadır. Kilit mekanizması ile masa istenilen boyda ayarlandıktan sonra sabitlenebilmektedir. Bu hareketli mekanizma masaya çok islevli kullanılabilme imkanı sağlamıştır.”¹⁰⁸

¹⁰⁸ Şahinkaya s.131



Resim 235: Friedrich Karl Engemann, sandalye, 1929 (çelik boru, kontrplak 80x56x58cm)

Kaynak: : The Museum Of Modern Art, “Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity - Exhibition Checklist” 2009, s.29



Resim 236: Gustav Hassenpflug, katlanabilir masa; 1928

Kaynak: The Museum Of Modern Art, “Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity - Exhibition Checklist” 2009, s.36



Resim 237: Erich Brendel, yemek masası, 1924

Kaynak: <https://www.tecta.de/en/products/series/bauhaus>



Resim 238: Wera Meyer-Waldeck, sandalye, 1929

Kaynak: The Museum Of Modern Art, “Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity - Exhibition Checklist” 2009, s.55



Resim 239: Josef Pohl, tekerlekli gardrop, 1930

Kaynak: The Museum Of Modern Art, "Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity - Exhibition Checklist" 2009, s.66



Resim 240: Alma Buscher, Çocuk odası için çekmeceli dolap, 1924 (Alma Buscher, çocuk odası mobilyaları ve oyuncakları konusunda yoğun çalışmalar yapmıştır.)

Kaynak: Magdalena Droste, Bauhaus 1919-1933, 1. Basım, Almanya. Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1993. s: 84

Paul Klee; “Biz bir topluluk arıyoruz. Bu işe Bauhaus’ta başladık. Orada, her birimizin elinde ne varsa verdiği bir toplulukla işe başladık. Bundan fazlası elimizden gelmez.” derken alanlarında 20. yüzyıla damgasını vuracak ve çoğu ünlü olacak uluslararası bir kadrodan bahsetmektedir. Gropiusun bir araya getirdiği birbirinden çok farklı ustanın denemeleri, dersleri, fikir ve söylemleri ile yetişen tasarımcıların yakaladığı tarihi fırsat, mobilya tasarımındaki yeniliğe de yansımıştır.

Bauhaus modern mimarlık ile birlikte modern mobilyanın da temellerini atmıştır. Bauhaus çatısı altında olsun olmasın, Bauhaus felsefesinden etkilenen sayısız tasarımcı bugünün ve geleceğin mobilya tasarım anlayışını oluşturan bu topluluğun bir parçasıdır. Bugün mobilya tasarımcıları, üreticileri ve özellikle kullanıcıları yani neredeyse herkes bu topluluğun ilkelerinden etkilenmiştir.

SONUÇ:

Bauhaus okulu, 1919’da “Bütün sanatsal etkinliklerin nihai amacı, yapı bütünüdür” söylemi ile sanatçıları bir araya getirmiş; 1933’te siyasi baskı ve finansal kesintiler yüzünden somut varlığını yitirmiştir. Siyasi ve ekonomik sorunlar nedeniyle kapanmak zorunda kalan okul felsefesiyle kendinden sonraki tasarım anlayışını etkilemiş, ortaya koyduğu ilkeler farklı bir estetik bakışı ortaya çıkarmıştır. Teori ve pratiği bir araya getirerek seri üretimin hizmetine sunarak ve endüstriyel tasarım mantığının temelini oluşturmuştur. Devrim yaratan bir eğitim anlayışı getirerek bugünün tasarımcılarının yetişmesini sağlamıştır. Mobilyaya standartlar getirerek evrensel değerler yaratmıştır. Günümüz mobilya tasarımının geldiği noktada; özellikle malzeme ve yapım teknikleri açısından, Bauhaus’un önemi yadsınamaz.

Bauhaus okulu yalnızca on dört yıl yaşamıştır fakat kısa ömrüne o kadar çok yenilik sığdırmıştır ki anlaşılması diğer dönem ve akımlar kadar kolay olmayacaktır. Bauhaus felsefesi; kişi, mekan ve dönemler gibi bağlayıcı, ayrı ayrı ele alınması gereken ayrıntılarla doludur. Özetlemeye, kısa tanımlar çıkarmaya çalıştığımızda, çelişkiler ve eksikliklerle karşılaşmamız kaçınılmazdır. Bu nedenle dönemsel yaklaşımların değerlendirilmesi ve etkilerinin ortaya çıkan mobilyalar üzerinde gözlemlenebilmesi için okulun açık kaldığı yıllardan oluşan, tarihsel bir dizin çalışması yapılmış (ek-01) ve tez çalışmasının kapsamı ile paralel ilerleyen grafik anlatımlarla desteklenmiştir (ek-02). Bu çalışma ile Bauhaus felsefesi ve mobilya tasarımı ilişkisinin bir bütün olarak kavranması amaçlanmıştır.

Tek parça, panoramik olarak hazırlanan çalışmanın merkezinde yıllar, etrafında tezin iki ana bölümünü oluşturan Bauhaus felsefesi ve mobilya tasarımı yer almaktadır. Tarihsel dizin; öğrenci sayıları, Bauhaus okulu yöneticileri, Bauhaus’a ev sahipliği yapmış şehirler, Bauhaus çatısı altındaki tarihsel olaylar, Bauhaus’a dışarıdan gelen destek ve tepkiler, Ustaların söylemleri, Mobilya atölyesi ve Mobilya tasarımları alt başlıklarına bağlanarak mobilyaların neden-sonuç ilişkisine odaklanmaktadır.

Tarihsel dizin üzerinde, okulun on dört yıllık fiziki varlığını gösteren dönemin öncesinde, Bauhaus düşüncesini hazırlayan etkenlerden; sonrasında ise ustaların beyin göçü ve Bauhaus'un mobilya tasarımına etkilerinin yer aldığı bölümlere yer verilmiştir.

Tarihsel dizin çalışmasında Okulun karakterini doğrudan etkilediği için yöneticilerine göre dönemlere ayırmaya önem verilmiştir. Aynı Bauhaus çatısı altında Gropius'a göre; endüstri için prototiplerin geliştirilmesi, atölye çalışmalarında belirleyici bir perspektiftir. Meyer için öncelik, Bauhaus üretiminin toplumsal amaçlara bağlanmasıdır. Van der Rohe döneminde ise Bauhaus, uygulamadan uzak bir mimarlık okulu haline gelmiştir.

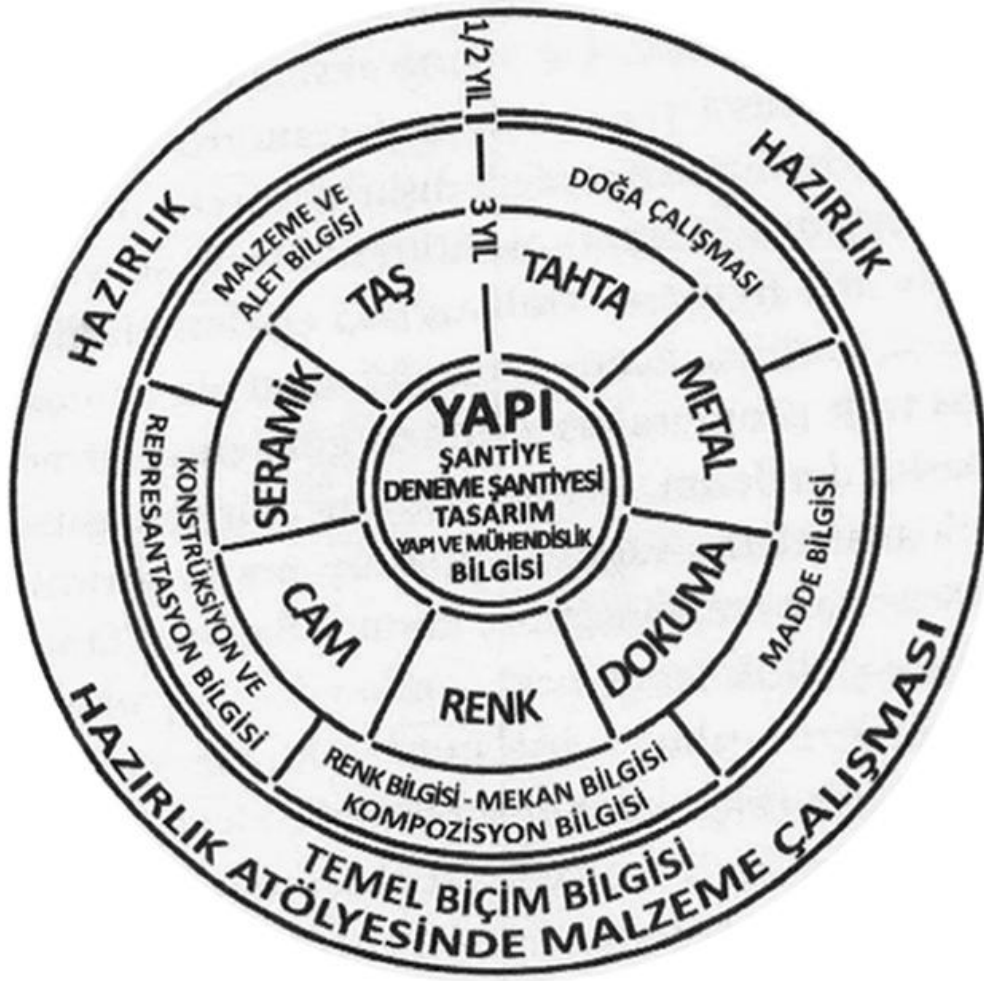
Bauhaus okulu açısından önemli her bir olay; geçtiği yıl düzlemi içerisinde yer almakta, önceki ve sonraki yıllara taşmamakta, rahat okunabilmesi ve dönemlerin takibinin yapılabilmesi amacıyla tarihsel dizini dikine kesmektedir. Böylece karışıklık ortadan kaldırılarak, Bauhaus bilgi birikiminin ilerlediği yol daha net anlaşılabilir. Örneğin 1922'de Theo van Doesburg'un Bauhaus'da verdiği kurslardan sonra 1923'de tasarlanan mobilyalarda De Stijl'den etkisi açıkça görülmektedir.

Yine net algılanması amacıyla farklı alanlara gönderme yapan bilgiler, farklı renklerle; Bauhaus'un renkleri olan kırmızı, mavi ve sarı ile gösterilmiştir. Bauhaus ustalarına ait, sonraları tüm dünyada kabul görecektir, fikir ve söylemler yıllarına göre en dışta mavi renkle; dışarıdan Bauhaus'a etki eden önemli olaylar sarı ile, tezin başlığında yer alan mobilya konusu ise merkeze yakın konumlandırılmış ve kırmızı ile gösterilmiştir.

Bauhaus formları olan üçgen, kare ve daire ile oluşturulmuş çalışmada; zekası ve bireysel becerileri ile Bauhaus'a hayat vermiş olan Walter Gropius, mimarlık tarihini değiştiren Ludwig Mies van der Rohe, konsol sandalye, çıta sandalyesi ve bir ikon olan Barselona koltuğu gibi Mobilya tarihi açısından önemli mobilyaların görselleri, grafik etkisinin artırılması açısından büyük tutulmuştur.

Bauhaus'ta verilen eğitimin; teoride kalmadığı, uygulamaya yansıdığı gözlemlenebilmesi açısından tarihsel dizin üzerinde eğitiminin temelini oluşturan ön

eğitim ya da temel kurs diye adlandırabileceğimiz 'vorkurs'un sarmal yapıdaki Őemasına yer verilmiştir. Öğrencilere; araştırma ve denemeler yapmaları, işlevsel gereklilikleri yerine getirecek bir çözüm aramaları, kullanılan materyallerin ve araçların mantıklı sonuçları olması gerektiği öğretiliyordu. Böylece öğrenci geçmiş dönemleri taklit etmeyi değil; düşünmeyi ve tasarlamayı öğreniyordu.



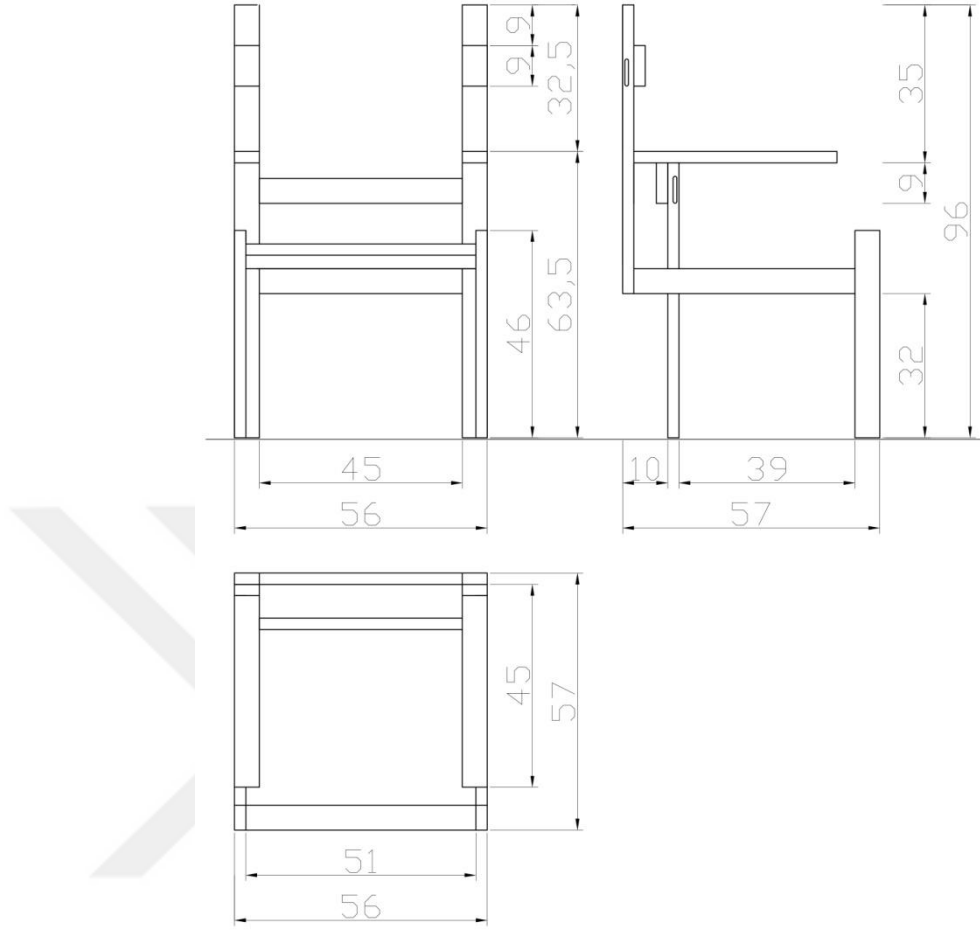
Resim 241: Gropius'un sarmal eğitim programı Şeması, 1922

Kaynak: Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu (drl), İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s.399

Bauhaus; mimarlıkta, grafik sanatlarda, tekstil tasarımında olduğu gibi iç mimarlık ve mobilya tasarımında da köklü değişiklikler yaratmış, modern mobilyanın yönlendiricisi olarak kabul görmüştür. Bauhaus mobilya atölyesi; tamamen yeni modeller oluşturmak için kullanılan çelik borunun, döşeme yerine konstrüksiyona gerilmiş tekstilin, alüminyum, metal ve daha hafif malzemelerin denendiği ayrıca tasarımların fonksiyon odaklı açıklamasının yapılmaya başlandığı ilk oluşumdur. Tarihsel süreç içerisinde fikir, deney ve çalışmaların gelişimi takip edilerek modern mobilyanın ortaya çıkışında Bauhaus'un rolü gözlemlenmektedir.

Bauhaus okulunun yaklaşımı, sanatın önce zanaat daha sonra teknoloji ile birlikteliği tarihsel dizin çalışmasının katmanlarından olan görsellere bakıldığında net bir şekilde algılanmaktadır. Örneğin ilk yıllarda çıkan az sayıda mobilya tasarımı Johannes Itten'in etkisindedir. Itten, öğrencileri ahşap ile çalışmaya; malzeme, form ve boyut üzerinde zıtlıklar ve değişkenlikler gibi temalar üzerinde deneyler yapmaya teşvik eder. Bu nedenle Breuer'in 'Afrikalı Sandalyesi' ve Stölzl ile ortak çalışması olan dokumalı sandalye gibi ilk mobilyalar ekspresyonizm etkisindedir. Daha sonra Kandinsky'nin ana renk ve formlarda aradığı manevi değerlerden etkilenilmiş, mobilya tasarımlarında da soyutlamaya gidilmiş bir bakıma modern mobilya için ilk araştırmalar yapılmıştır. Örneğin Keler'in bebek beşiği üzerinde Kandinsky'nin temel renk: mavi kırmızı sarı ve yalın form önermeleri: daire, üçgen, kare rahatça gözlemlenebilmektedir. Doesburg'un etkisiyle denge ve geometri ile kurulan formlardan sonra yeni malzeme deneyleri, detaylardaki ustalık sanucu ortaya çıkan; Marcel Breuer'in Wassily koltuğu, Ludwig Mies van der Rohe'nin Barselona koltuğu ve her ikisinin de mobilya tarihine damga vuran konsol sandalye çalışmaları bütün çağların en önemli mobilya ürünlerinin başında gelmektedir.

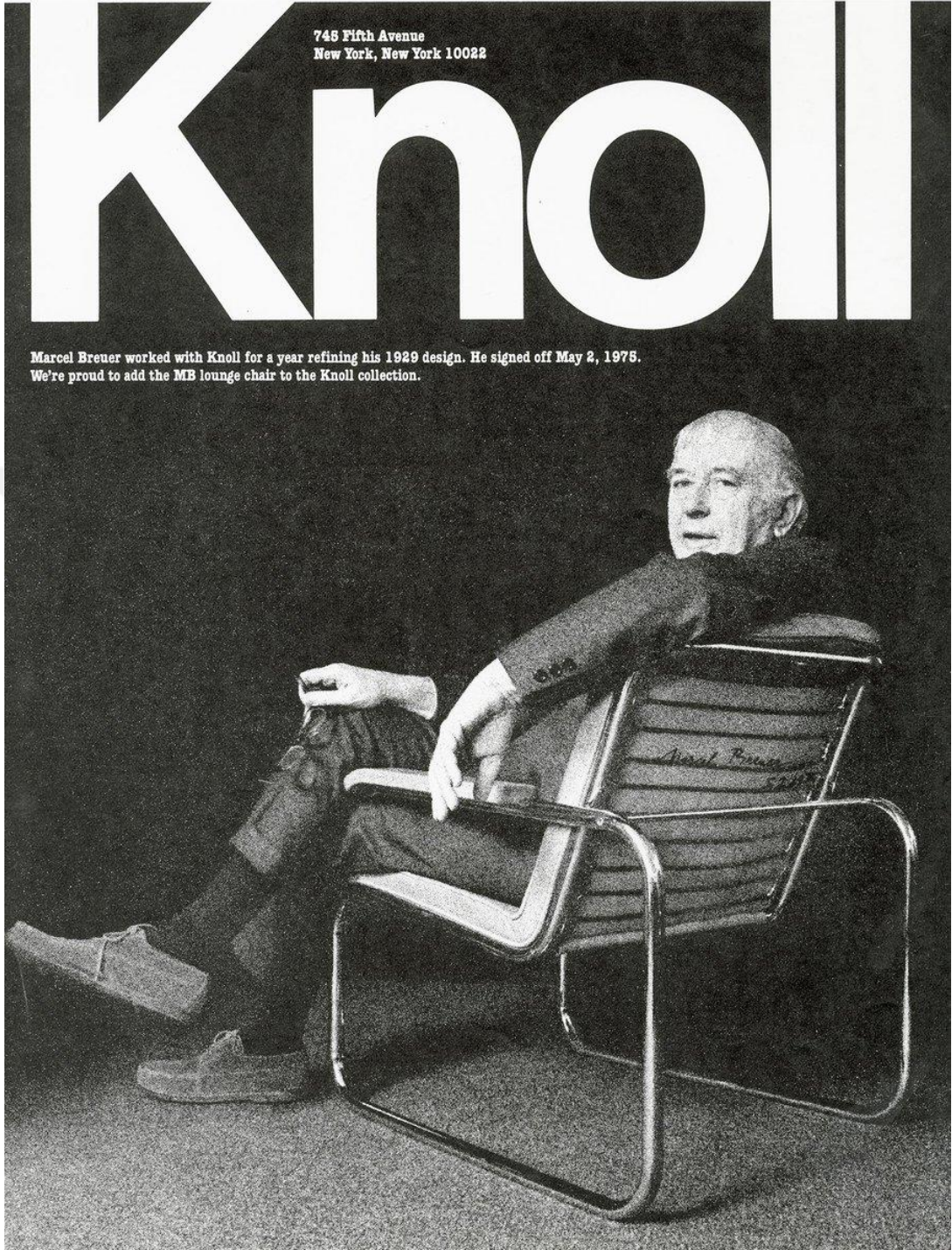
Seri üretim için, standartlaşmanın gereğini gören ve geliştiren ilk atölyelerden biri mobilya atölyesi olmuştur. Tarihsel süreçte görüldüğü üzere 1924'te Breuer tarafından tasarlanan, oturma eyleminin işlevsel analizleri ile birlikte tanıtılan "Çıta sandalyesi" bunun en önemli kanıtıdır.



Resim 242: Çıta sandalyesi teknik çizim

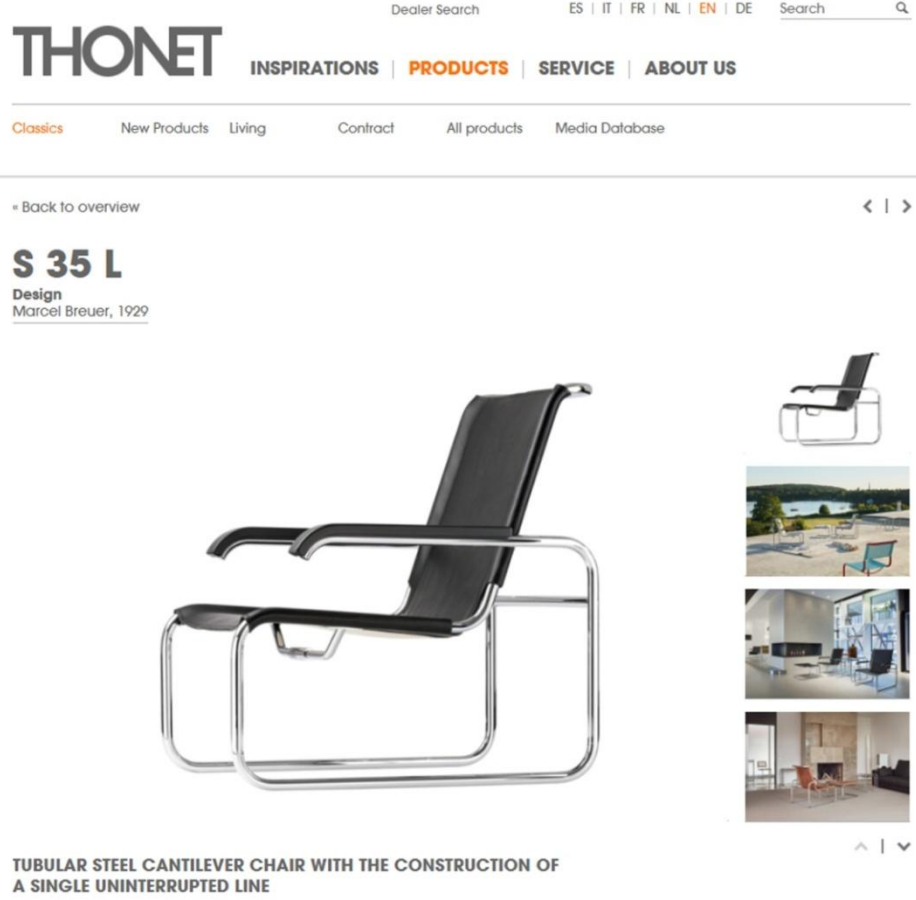
Kaynak: Alper Akdere autocad çizimi

Bauhaus mobilya atölyesi, mobilya tasarımı alanında çok önemli ve üretimi hala sürdürülen, klasikleşmiş birçok yapıt vermiştir ve bu atölyede tasarlanmış yaklaşık 80 eserin patentinin Bauhaus'a ait olduğu bilinmektedir. Magdalena Droste, 1990'da yayınlanan Bauhaus hakkındaki kitabında "Breuer lisanslarını Bauhaus'a satsaydı Bauhaus'un tarihi tamamen farklı olabilirdi" diye yazar. Yaklaşık yüz yıldır üretilen ve beğeniyle kullanılan Bauhaus ürünlerinin lisansları bugün çeşitli firmaların elindedir. Bu mobilyaların birçok yerde ucuz kopyalarının halen yapılıyor olması, Bauhaus ruhuna olan minnet ve saygının devam etmesi gerektiğinin göstergesidir.



Resim 243: Marcel Breuer 1929'da tasarladığı sandalyesinin lisansını 1975'te Knoll firmasına devretmiştir.

Kaynak: https://twitter.com/Knoll_Inc



Resim 244: Marcel Breuer'e ait sandalyenin lisansı günümüzde Thonet firmasına aittir.

Kaynak: <http://en.shop.thonet.de/classics/range-s-35?a=526>

Gropius; akademinin geçmiş dönemlerin aracı olduğunu, sanatçının endüstri ve zanaata sırt çevirmesine; böylelikle toplumla bağının kopmasına sebep olduğunu; öte yandan, sanatçının toplumun bir parçası olduğu için sanat ve zanaatı kullanarak toplumu zenginleştirdiğini söylemiştir. Bu söylem Bauhaus felsefesinin özeti niteliğindedir. Bauhaus okulunun binası 1933'te Naziler tarafından zorla kapatıldı. Ama Mies van der Rohe'nin dediği gibi, "Bauhaus bir fikirdi", baskı ve yasaklarla yok edilemezdi. Bauhaus felsefesi; usta ve öğrenciler tarafından Dünya'ya yayıldı.



Sanayi (endüstri) Devrimi 18. yüzyılın sonlarında İngiltere'de başlayan, lokomotifin ve buhar gücüyle çalışan makine gibi bir dizi buluşla üretim sürecinde, emeğin yerini mekanik enerjinin aldığı köklü değişimlerdir. Sebep olduğu 1. Dünya Savaşının da etkisiyle tüm Avrupa'da olduğu gibi Almanya'da da ciddi ekonomik ve sosyal etkileri olmuştur. Bu etkilerin yol açtığı değişim süreci, sanatçı ve aydınların yeni bir toplum düzeni arayışına girmesine; sonuç olarak sanat ve tasarımın hiç olmadığı kadar etkilenmesine sebep olmuştur.

Almanya'da zanaat odaklı üretimi endüstriye dönüştürecek reformları programlamakla görevli mimar Herman Muthesius'un başkanlığında, sanayi ürünlerine biçim vermek üzere 12 sanatçı ile 12 endüstri firmasının temsilcileri tarafından Deutscher Werkbund (Alman İş Konseyi) kurulur. Werkbund'un önceliği kapitalizmle kültürün sentezlenerek, ulusal beğenin terbiye edilmesidir. Muthesius, evrensel olarak geçerli şaşmaz gelişmiş her beğenin ancak standartlaşma sayesinde mümkün olacağına inanır. Bu düşünceye karşı görüş olarak Henry van de Velde, Bauhaus'un kurucusu Walter Gropius'un da desteğiyle; sanat ve tasarımda bireysel özgürlük fikrini savunur.

Avrupa'yı saran Arts and Crafts, Art Nouveau, De Stijl gibi hareket ve akımlar; yeniliklere açık olma, teknoloji ve yeni malzemeleri kullanma, sanatçının zanaattan kopması gerekliliği, basit geometrik formlar ve temel renklerin oluşturduğu düz ve sade tasarımların kullanılabilirliği, süslemenin gereksizliği, sanatın gündelik yaşama indirgenmesi ve halk için yapılması, gibi fikirler doğurmuştur.

"Sanat ve teknoloji - yeni bir birlik."

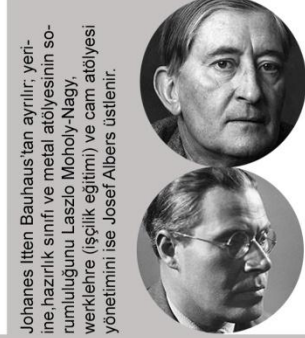
Walter Gropius

Makineler, kablolar ve hızlı trenler ile ilerleyen dünyamızın gerçeklerini doğrulayan, yalanlar ve oyunlar olmayan, açık ve organik binalar oluşturmak istiyoruz. Yeni yapı ruhu muhalefetlerin dengelenmesi ile gerçeğe dönüşebilir."
Walter Gropius

Tiyatro atölyesini devralan Oskar Schlemmer tarafından tasarlanan Bauhaus logosu



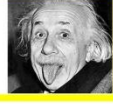
ilk büyük sergi
Haus am Horn



Johannes Itten Bauhaus'tan ayrılır, yerini hazırlık sınıfı ve metal atölyesinin sorumluluğunu Laszlo Moholy-Nagy, werklehre (işçilik eğitimi) ve cam atölyesi yönetimini ise Josef Albers üstlenir.

"Bir nesne tasarladığımızda, doğru işlevselliğe sahipse ve bu işlev müdahaleci değil ise, nesneyi tasarlama görevimiz sona ermiştir."
Marcel Breuer

Bauhaus'un Arkadaşları Derneği'nin kuruluşu. Üyeler arasında Peter Behrens, Oskar Kokoschka ve Albert Einstein yer alır.



işlevsel, ucuz, sağlam ve estetik mobilyaların seri olarak üretilmesi için gerekli makineler, ürün bandı, üretim süreci, montaj ve depolama gibi konularda, kuralların konmasının gerekliliği görmüş ve standartlar oluşturulmuştur. Bauhaus mobilya atölyesinin, standardizasyon ihtiyacını kabul eden ilk atölyelerden biri olduğu düşünülmektedir. Bunun en önemli kanıtı, Marcel Breuer'in endüstriyel seri üretim için bir prototip olarak tasarlanan çita sandalyesidir.

1923 $\frac{35}{106}$ $\frac{35}{106}$

1924 $\frac{45}{82}$ $\frac{45}{82}$

Walter Gropius yönetiminde marangozluk atölyesi



"Bir nesne, özü ile tanımlanır. Bir kutuyu, bir sandalyeyi, bir evi, yani herhangi bir nesneyi düzgün işleyecek şekilde tasarlamak için öncelikle özünü araştırmak gerekir. Tasarlanan nesne, amacına mükemmel bir şekilde hizmet etmeli, işlevsel, dayanıklı, ucuz ve güzel olması gerekir."
Walter Gropius

Lyonel Feininger, Paul Klee ve Wassily Kandinsky, Bauhaus'un Dessau'ya taşınması ile ilgili müzakerelerde bulunur.

Bauhaus'da geliştirilen ürünlerin tüm yasal haklarını alarak seri üretime geçirmek amacıyla Kasım 1925'te Dessau'da 20.000 mark sermaye ile Bauhaus GmbH isimli limited şirket kurulur.



1925-26 Gropius tasarımı Bauhaus Dessau binası

Dessau Belediye Meclisi, Bauhaus'u devralmaya karar verir.

Weimar Bauhaus'un kapanacağı duyurusu yapılır.

4 Aralık: Bauhaus binasının açılışı, Kandinsky'nin 60. doğum gününe denk gelir.

"Bina yapmak, yaşam süreçlerinin tasarımı anlamına gelir. Bireylerin çoğunun, benzer yaşam şartları vardır. Bu nedenle, benzer kitle ihtiyaçları birleştirilerek benzer şekilde tatminini sağlamak mantıklı ve ekonomiktir."
Walter Gropius

Dessau'da bir grup, Alman-dışı olarak düşündükleri Bauhaus'a karşı bir protesto eylemi yaparlar.

Breuer'in ilhamını bisikletten aldığı çelik boru koltuğu "Wassily"yi yaratması ile Dessau mobilya atölyesinde "metal mobilya" evresi başlamıştır. Bisiklet gidonundan gelen bu ilham modern mobilyanın oluşumunda çok önemli bir rol oynamıştır.



Marcel Breuer marangozluk atölyesini bir laboratuvar gibi çalışan mobilya atölyesine dönüştürür.

Dessau-Törten konutlarının halka sunumu yapılır.

Bauhaus dergisinin ilk sayısı çıkarılır.

Ustabaşlıların evleri tamamlanır.

Anhalt Eyaleti Hükümeti "Hochschule für Gestaltung" (Tasarım Fakültesi) ismini onaylar. Ustalar resmi olarak profesör ünvanını alırlar.

1925 ^{28♀}_{♂73}

1926 ^{28♀}_{♂73}

DESSAU

Marcel Breuer yönetiminde mobilya atölye



"Doğal olarak, Bauhaus'un gayretleri sahne sanatları alanı ile de ilgilidir. Bir orkestranın yapısına benzer: insanoğlunun metafizik ihtiyaçlarına yanıtıcı bir dünya kurarak rasyonelliğin ve irrasyonelliğin birarada sağlanmasına hizmet eder."
Oscar Schlemmer

"İki yıl önce, ilk çelik sandalyemin bitmiş halini gördüğümde, bütün eserlerim arasında en çok eleştiriye bu parçanın getireceğini düşünmüştüm; hem dış görünüş açısından hem de kullanılan malzeme açısından. En az sanatsal, en mantığa dayanan, en az rahat, en mekanik. Ancak, beklediğim tam tersi gerçekleşti."
Marcel Breuer

Weimar'da, sanat ve zanaatın birleştirilme çabası sonucu ortaya çıkan mobilyalar; uygulamalı el sanatları karakterinde iken Dessau döneminde, temel geometrik biçimlere indirgenmiş, endüstri üretimine uygun ve işlevsel hale gelmiştir.

Konsol mobilya, Bauhaus'ta havada oturma ütopyasından tasarım fikrini alır. Bu amaçla strüktürde denge korunarak mobilyaların ayaklarını azaltmak ve mobilyada hafiflik sağlamak tasarımda esas olmuştur.

Meyer mimarlık bölümünü kurar.

"Metal mobilya, modern alanlara aittir. Belirli bir stili yoktur, çünkü tasarlanma sebebi dışında bir stili yansıtan bir yapısı ve amacı yoktur. Metal mobilya, modern hayat için bir araç, bir aparatır."
Marcel Breuer

"Bauhaus atölye, özerk sanat ve bilim arasında bir bağlantıdır."
Hannes Meyer

"Yapı, sadece sosyal, teknik, ekonomik, psikik organizasyondur."
Hannes Meyer

"Bauhaus'un ve dergisinin amacı, genç kalmak, hayır diyenlere rağmen cesaretle bir şekilde ilerlemektir. Sorunsuz bir gelecek için olumlu çalışmalar hazırlamak. Yanyana duran yapı ve imaj, işlevsellik ve sanatsallık, pratik ve teori, üretim ve eleştiri, hem bizim hem başkalarının hem de rakiplerimizin, tüm taraflara esneklik sağlamaktır."
Hannes Meyer

Walter Gropius direktörlük görevinden istifa eder, yerine Hannes Meyer atanır.



Meyer başa geçince tüm ders programlarını yenilemiş ve sosyoloji, psikoloji, Marksist politik teori gibi dersleri müfredata almış, okul sosyalist bir duruş sergilemeye başlamıştır.

Laszlo Moholy-Nagy ve Marcel Breuer Bauhaus'tan ayrılır.

Hannes Meyer dönemi

1927 $\frac{41\text{♀}}{125\text{♂}}$

1928 $\frac{46\text{♀}}{130\text{♂}}$

si

Josef Albers yönetimi



"Kendini bir formül seviyesine indirgeyen her türlü şekli kınıyoruz. Bauhaus'daki tüm çalışmaların nihai amacı, yaşamı şekillendiren tüm güçlerin topluluğumuzun ahenkli şekillenmesine yardımcı olmasıdır."
Hannes Meyer

"Yeni bina sosyal bir eser. Nihai amacı halkın toplumsal refahı olan yeni konut alanı, bilinçli bir şekilde birleştirilmiş ortak güçler işidir."
Hannes Meyer

"Bauhaus dairesi, azami alan kullanımı, en az boyut ve zaman kazandıran pratik kurulum sonucu, pahalı değildir.. Amaç dekoratif kullanımdan kaçınmak ve işlevselliği teşvik etmektir."
Bauhaus Dergisi

Hannes Meyer ve Bauhaus tarafından, Bernau'daki Genel Sendikalar Federasyonu Federal Okulu ve Dessau'daki "Laubenganghauser" (erişim balkonlu binalar) inşa edilir.

Bauhaus GmbH, öğrencilere 32.000mark harcama yapar.

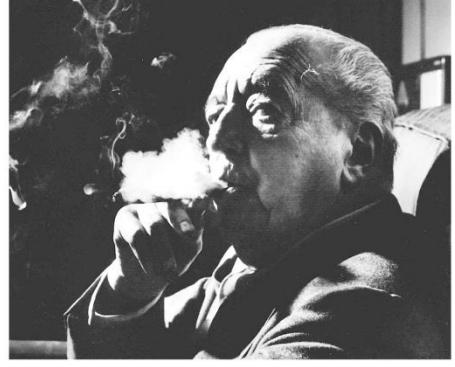


Van der Rohe tasarımı Uluslararası Barcelona Fuarı Alman Pavilyonu

"Öğrencilerime bina ve toplum arasındaki bağlantıyı ve resmi sezgilerden bilimsel araştırmalara, inşaata geçiş yollarını öğrettim. Zor olan işe, lüksler sağlamak yerine insanların ihtiyaçlarını anlamak."
Hannes Meyer

"Yaşadığımız bu yeni zaman gerçektir: bizim için evet ya da hayır dememizden bağımsız olarak devam etmektedir. 'Ne' değil, tamamen 'nasıl' sorusu önemlidir. Standartlar oluşturabilmek için yeni değerler uygulamak ve nihai amaçları belirlememiz gerekmektedir."
Ludwig Mies van der Rohe

Hannes Meyer isten çıkartılır, Ludwig Mies van der Rohe Bauhaus'un üçüncü yöneticisi olur.



Ludwig Mies van der Rohe dönemi

1929 ^{58♀}_{♂143}

1930 ^{44♀}_{♂122}

Alfred Arndt yönetiminde ev içi tasarım ve dekorasyon atölyesi

Alfred Ar



Belediye seçimi ile NSDAP (Nazi Partisi) Dessau'nun en güçlü partisi olur, Bauhaus bütçesinin kaldırılmasını, Bauhaus binasının yıkılmasını talep eder.

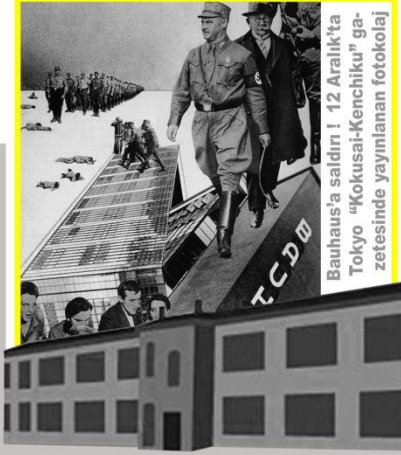
Ludwig Mies van der Rohe öğrencilerin sosyal ve politik olaylardan uzaklaşip sanat ve zanaat eğitimlerine devam etmeleri için bir dizi önlem almıştır. Ne yazık ki bu önlemler, öğrencileri sosyal olaylardan uzaklaştırmanın yanında, teorik bilgi ve pratiğin birlikte götürüldüğü Bauhaus okulunun; endüstri ve uygulama bağıni kopartmış, kendi halinde sıradan bir mimarlık okulu haline getirmiştir.



Gunta Stözl Bauhaus'tan ayrılır. Anni Albers doküman atölyesine yönetici olarak atanır.

Yapı ve dekorasyon adı altında bazı atölyeler ve mimarlık bölümü birleştirilir.

"El işi ve sanayi ürünlerinin resmi tasarımı sorusunu, emtia üretim eleştirisine doğru genişletmek istiyoruz.Şu an ortaya çıkan soru, 'nasıl' değil, 'ne'dir.'" Ludwig Mies van der Rohe



Eski bir telefon fabrikası olan Berlin'deki son Bauhaus binası

Lilly Reich iç mimarlık ve tasarım bölümü başkanı olur.

Belediye Konseyi tarafından 1 Ekim'de Dessau Bauhaus'u kapatma kararı verilir.

Bauhaus, bağımsız bir öğretim ve araştırma enstitüsü olarak Berlin'e taşınır.

1931 53 ♀
♂141

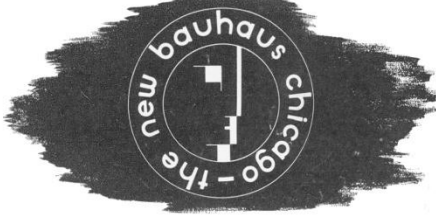
1932 25 ♀
♂90

ndt yönetiminde ev içi yerleşim birimi

Lilly Reich yönetiminde iç mimarlık ve t



"Son oturumunda, fakültemiz, Bauhaus'un kapatılması kararını aldı. Bu kararın ana etkeni kurumumuzun içinde bulunduğu zorlu finansal durumdur. Gizli Devlet Polisi, Prusya Bilim, Sanat ve Milli Eğitim Bakanlığı, ve okul yetkilileri bu karardan haberdar edilmiştir."
Ludwig Mies van der Rohe



Berlin'de siyasi baskı, finansal kesintiler, ve de okulun endüstri ve uygulama ile bağının kopmuş olmasından dolayı mobilya üretimi olmamıştır.

Naziler Bauhaus'u kapatır ve birçok Bauhaus'luyu göçe sürükler

Walter Gropius 1934 İngiltere 1937 Amerika Wassily Kandinsky 1933 Fransa

Paul Klee 1933 İsviçre

Ludwig Mies van der Rohe 1937 Amerika

Laszlo Moholy-Nagy 1934 Hollanda 1935 İngiltere 1937 Amerika

Johannes Itten 1933 İsviçre

Lyonel Feininger 1937 Amerika

Hannes Meyer 1930 Moskova 1936 İsviçre Meksika

Gunta Stöbzl İsviçre

Anni - Josef Albers 1933 Amerika

Marcel Breuer 1934 İngiltere 1937 Amerika

1933 $\frac{5}{14}$ $\frac{\text{♀}}{\text{♂}}$

32 öğrenci göz altına alınır.

BERLIN

tasarım bölümü



Gropius; akademinin geçmiş dönemlerin aracı olduğunu, sanatçının endüstri ve zanaatta sırt çevirmesine; böylelikle toplumla bağının kopmasına sebep olduğunu; öte yandan, sanatçının toplumun bir parçası olduğu için sanat ve zanaatı kullanarak toplumu zenginleştirdiğini söylemişti. Bu söylem Bauhaus felsefesinin özeti niteliğindedir.

Bauhaus tasarım kültüründe atölye çalışmalarının önemi çok büyüktür. Tüm yenilikçi ve ütopyik fikirlerin; deney ve gözlemlerle, işlevsel ve bütünsel bir sanat eserine dönüşmesi, endüstriye uygun hale getirilmesi ve toplumun gerçeklerine hizmet etmesini sağlamıştır. Tasarım süreci içerisinde; sanat ve teknolojiyi, teori ve uygulamayı bütünleştirmiştir. Geliştirdiği yeni malzemeler, uygulama teknikleri ve getirdiği standartlarla toplumun ihtiyacını karşılayabilecek üretimi yaparak mobilya ve diğer tüm sanat ve tasarım alanlarında evrensel değerler oluşturmuştur

Bauhaus okulu; felsefesiyle kendinden sonraki tasarım anlayışını etkilemiş, ortaya koyduğu ilkeler farklı bir estetik bakışı ortaya çıkarmıştır. Teori ve pratiği bir araya getirerek seri üretimin hizmetine sunmuş ve endüstriyel tasarım mantığının temelini oluşturmuştur. Devrim yaratan bir eğitim anlayışı getirerek bugünün tasarımcılarının yetişmesini sağlamıştır. Mobilyaya standartlar getirerek evrensel değerler yaratmış, modern mobilyanın gerçek başlatıcısı olmuştur. Günümüz mobilya tasarımı; geldiği noktada özellikle malzeme ve yapım teknikleri açısından, Bauhaus dönemine çok şey borçludur.

Ludwig Mies van der Rohe'nin dediği gibi "Bauhaus bir fikirdi. Onun Dünya'daki tüm ilerici okullar üzerindeki büyük etkisinin temelinde onun bir fikir olması yatar. Böyle bir etkiye ne bir organizasyonla ne de propagandayla ulaşılabilir. Yalnızca bir fikrin böyle bir etki yapma gücü vardır."

Endüstri Devrimi İle Birlikte Bauhaus Düşüncesini Hazırlayan Etkenler

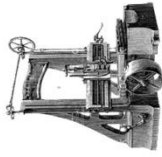
Sanayi Devrimi ve sonuçları

18. yüzyılın sonlarında İngiltere'de başlayan, lokomotifin ve buhar gücüyle çalışan makine gibi bir dizi buluşla üretim sürecinde, emeğin yerini mekanik enerjinin aldığı köklü değişimlerdir.

Sebeplerden 1. Dünya Savaşı'nın da etkisiyle tüm Avrupa'da olduğu gibi Almanya'da da ciddi etkileri olmuştur.

Nüfus yoğunluğu, işçi sınıfının oluşumu, göç, çarpık kentleşme, bürokratikleşme gibi etkilerin yol açtığı değişim süreci,

sanatçı ve aydınların yeni bir toplum düzeni arayışına girmesine; sonuç olarak sanat ve tasarımın hiç olmadığı kadar etkilenebilmesine sebep olmuştur.



Ekonomik ve Sosyal Etkenler

Almanya'da zanaat odaklı üretimi endüstriye dönüştürecek eğitim reformları programlamakla görevli mimar Hermann Muthesius'un başkanlığında, sanayi ürünlerine biçim vermeye üzere sanatçı endüstri firmaları tarafından "Alman İş Konseyi" kurulur.

Deutscher Werkbund'un önceliği kapitalizmle kültürün sentezlenerek, ulusal beğenin terbiye edilmesidir.

Muthesius, evrensel olarak geçerli şaşmaz gelişmiş her beğenin ancak standartlaşma sayesinde mümkün olacağına inanır.

Bu düşünceye karşı görüş olarak Henry van de Velde, Bauhaus'un kurucusu Walter Gropius'un da desteğiyle; sanat ve tasarımda bireysel özgürlük fikrini savunur.



Sanat ve Tasarım Etkenleri

Arts and Crafts, Art Nouveau, De Stijl

yeniliklere açık olma,

teknoloji ve yeni malzemeleri kullanma,

sanatçının zanaattan kopmaması gerekliliği,

basit geometrik formlar ve temel renklerin oluşturduğu düz ve sade tasarımların kullanışlılığı,

süslemenin gereksizliği,

sanatın gündelik yaşama indirgenmesi ve halk için yapılması,

gibi fikirler doğurmuştur.

BAUHAUS FELSEFESİ VE MOBİLYA TASARIMI

Yüksek Lisans Tezi Danışman Prof. Meilem ETİ PROTO Hazırlayan: Alper AKDERE

1919: Bauhaus'un kuruluşu Weimar'da. İlk başkanı Walter Gropius. İlk başkanı Walter Gropius. İlk başkanı Walter Gropius.

1920: Bauhaus'un ilk öğrencileri. İlk başkanı Walter Gropius. İlk başkanı Walter Gropius.

1921: Bauhaus'un ilk öğrencileri. İlk başkanı Walter Gropius. İlk başkanı Walter Gropius.

1922: Bauhaus'un ilk öğrencileri. İlk başkanı Walter Gropius. İlk başkanı Walter Gropius.

1923: Bauhaus'un ilk öğrencileri. İlk başkanı Walter Gropius. İlk başkanı Walter Gropius.

1924: Bauhaus'un ilk öğrencileri. İlk başkanı Walter Gropius. İlk başkanı Walter Gropius.

1925: Bauhaus'un ilk öğrencileri. İlk başkanı Walter Gropius. İlk başkanı Walter Gropius.

1926: Bauhaus'un ilk öğrencileri. İlk başkanı Walter Gropius. İlk başkanı Walter Gropius.

1927: Bauhaus'un ilk öğrencileri. İlk başkanı Walter Gropius. İlk başkanı Walter Gropius.

1928: Bauhaus'un ilk öğrencileri. İlk başkanı Walter Gropius. İlk başkanı Walter Gropius.

1929: Bauhaus'un ilk öğrencileri. İlk başkanı Walter Gropius. İlk başkanı Walter Gropius.

1930: Bauhaus'un ilk öğrencileri. İlk başkanı Walter Gropius. İlk başkanı Walter Gropius.

1931: Bauhaus'un ilk öğrencileri. İlk başkanı Walter Gropius. İlk başkanı Walter Gropius.

1932: Bauhaus'un ilk öğrencileri. İlk başkanı Walter Gropius. İlk başkanı Walter Gropius.

1933: Bauhaus'un ilk öğrencileri. İlk başkanı Walter Gropius. İlk başkanı Walter Gropius.

Bauhaus Okulu'nun Kuruluşu



UNESCO Dünya Mirası Listesi'nde yer alan 1904 - 1911 Henry van De Velde tasarımı Bauhaus Okulu nun ilk binası

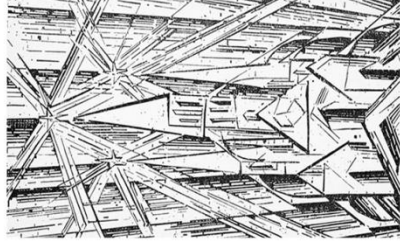


Walter Gropius'un 1919'da Weimar'daki iki ayrı okul olan güzel sanatlar fakültesi ve uygulamalı sanatlar okulunu birleştirilmesi ile Bauhaus Okulu kurulmuştur.

Bauhaus Felsefe ve Manifestosu

SANAT VE ZANAAT BİRLİKTELİĞİ

"Bauhaus" ismi; Gropius'un modern bir sanat ve zanaat birleşimiyle ortaçağda taş duvar ustaları loncasının ismi olan "Bauhütte" kökeninden türetilmiştir.



Bauhaus'un amaçları

Resim, heykel ve el sanatlarını mimarlığın altında birleştirmek.

Geleceğin bağımsız sanatçı ve zanaatçılarından bir çalışma topluluğu oluşturmak.

Bauhaus ilkeleri

Sanat öğretilemez, tüm öğrenciler atölyelerde zanaat öğrenmelidir.

Okul atölyenin hizmetindedir. Usta, kalfalık sınavları Öğretmenler usta öğrenciler çırak olarak adlandırılır.

El yapımı organik biçimler,

Yaratıcılığa öncelik verilmesi,

Sıkı bir çalışma disiplini,

Dışarıdan iş alınması,

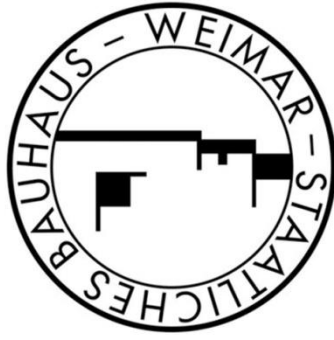
Endüstri ile yakın ilişki,

Sergiler ve etkinlikler ile halkla ilişki,

Ustalar ve öğrenciler arasında dostluk ilişkisi kurulmalı.

Walter Gropius'un Bauhaus'un açılışında kaleme aldığı, "Bütün sanatsal etkinliklerin nihai amacı: yapı bütünüdür!" söylemi ile başlayan Manifestonun kapsamında kullanılan Lyonel Feininger'e ait gravür.

el emeği, zanaat ve tasarımcı odaklı üretimi vurgulamak için Oskar Schlemmer tarafından tasarlanan Bauhaus logosu



BAUHAUS FELSEFESİ VE MOBİLYA TASARIMI

Yüksek Lisans Tezi, Danışman:
Prof. Meltem ETİ PROTO
Hazırlayan: Alper AKDERE



Gelişim Süreci ve Dönemleri

SANAT VE TEKNOLOJİ YENİ BİRLİK



Johannes Itten Bauhaus'tan ayrılır, yeni-
ine hazırlık sınırlı ve metal atölyesinin so-
rumluluğunu Laszlo Moholy-Nagy
werklehre (işgüç eğitimi) ve cam atölyesi
yönetimini ise Josef Albers üstlenir.



İlk büyük sergi: "Haus am Horn"



Bauhaus'un Arkadaşları Derneği'nin kurucusu. Üyeler arasında Peter Behrens, Oskar Kokoschka ve Albert Einstein yer alır.

İşlevsel, ucuz, sağlam ve estetik mobilyaların seri olarak üretimi-
si için gerekli makineler, ürün
bandı, üretim süreci, montaj ve
depolama gibi konularda, kural-
ların konmasının gerekliliği
görülmuş ve standartlar
oluşturulmuştur. Bauhaus mobil-
ya atölyesinin, standardizasyon
ihtiyacını kabul eden ilk atölye-
lerden biri olduğu düşünülmekte-
dir. Bunun en önemli kanıtı,
Marcel Breuer'in endüstriyel seri
üretim için bir prototip olarak
tasarlanan çita sandalyesidir.

Lyonel Feininger, Paul Klee ve Wassily
Kandinsky, Bauhaus'un Dessau'ya taşın-
ması ile ilgili müzakerelerde bulunur.



1925-26 Gropius
tasarımı Bauhaus Dessau binası

Bauhaus'da geliştirilen ürünlerin tüm
yasal haklarını alarak seri üretime
geçirmek amacıyla Kasım 1925'te
Dessau'da 20.000 mark sermaye ile
Bauhaus GmbH isimli limited şirket
kurulur.

Dessau Belediye Meclisi, Bauhaus'u devretmeye karar verir.
Weimar Bauhaus'un kapanacağı duyurusu yapılır.

Eğitim / Bauhaus Atölye ve Ustaları

1923 ^{35♀} ^{♂106}

1924 ^{45♀} ^{♂82}

1925 ^{28♀} ^{♂73}

BAUHAUS FELSEFESİ VE MOBİLYA TASARIMI

Yüksek Lisans Tezi, Danışman:
Prof. Meltem ETİ PROTO
Hazırlayan: Alper AKDERE



Gelişim Süreci ve Dönemleri

Dessau'da bir grup, Alman-dışı olarak düşündükleri Bauhaus'a karşı bir protesto eylemi yaptılar.



Marcel Breuer marangozluk atölyesini bir tabaklar gibi çalınan mobilya atölyesine dönüştürdü.

Bauhaus dergisinin ilk sayısı çıkarılır.

Ustabaşlarının evleri tamamlanır.

Tasarım Fakültesi ismi onaylanır. Ustalar profesör ünvanını alırlar.



Konsol mobilya, havada oturma ütopyasından tasarımlarını alır.

Meyer mimarlık bölümünü kurar.

Walter Gropius direktörlük görevinden istifa eder, yerine Hannes Meyer atanır. Breuer ve Nagy Gropius'ta birlikte Bauhaus'tan ayrılır.



Meyer başa geçince tüm ders programlarını yenilemiş ve sosyoloji, psikoloji, Marksist politik teori gibi dersleri müfredata almış, okullu sosyalist bir duruş sergilemeye başlamıştır.

Hannes Meyer dönemi

1926 ^{28♀} ^{73♂}

1927 ^{41♀} ^{125♂}

1928 ^{46♀} ^{130♂}

1929 ^{58♀} ^{143♂}

DESSAU

BAUHAUS FELSEFESİ VE MOBİLYA TASARIMI

Yüksek Lisans Tezi, Danışman:
Prof. Meltem ETİ PROTO
Hazırlayan: Alper AKDERE



Eğitim / Bauhaus Atölye ve Ustaları



Van der Rohe tasarımı. Uluslararası Barselona Fuarı-Alman Pavyonu

Modern: Çağdaş - gündelik yaşamda ve kültürde moda ve uygun tutumlara denir

Modernleşme: Modernliğe doğru yaşanan süreç nitelidir.

Modernlik: 17. yy'da Avrupa'da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder.

Modern tasarım: Modern hayatın pratik ihtiyaçlarını yerine getirmelidir.

Zamanımızın ruhunu ifade etmelidir.

Güzel sanatlar ve bilim çağdaş gelişmelerinden yararlanmalıdır.

Yeni malzeme ve tekniklerden yararlanmalı ve benzerlerini geliştirmelidir.

İhtiyaçların doğrudan gerçekleşmesi için uygun malzeme ve tekniklerle formlar, dokular ve renkler geliştirmelidir.

Bir objenin amacını ifade etmelidir, onu olduğundan farklıymış gibi göstermemelidir.

Kullanılan malzemelerin özelliklerini ve güçlüklerini ifade etmelidir, malzemeleri olduğundan farklıymış gibi göstermemelidir.

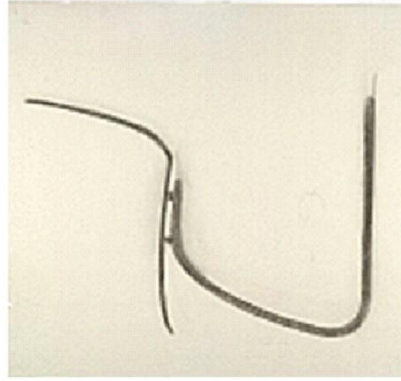
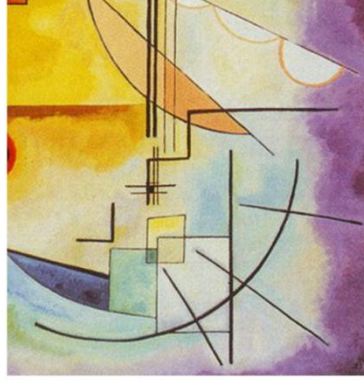
Eİ sanatını; seri üretimle, kullanılan tekniği gizlemeden taklit etmeden bir objeyi üretmek için kullanılan metotları ortaya koymalıdır.

Yararlılık, malzeme ve imal sürecinin ifadesini görsel olarak memnun edici bir bütünlük içinde harmanlamalıdır.

Yalın olmalı, görünüşü struktüründen belli olmalı ve ikincil süslemelerden kaçınmalıdır.

İnsanlığa hizmet için makineye hükmetmelidir.

İhtiyaçları ve sınırlı maliyetleri düşünerek olabildiğince geniş bir kitleye hizmet etmelidir.



modern mobilya: Tasarımı, temel form ile ilgilidir. form, her zaman soyuttur. Asla doğadan kopyalanmaz, sembolik veya süslü değildir. Modern teknoloji ve ekonomi, ürünlerin minimum harcamayla maksimum değeri vermesini talep etmektedir. Böylece, ideal olarak, daha az malzeme kullanarak daha fazla konfor ve rahatlık elde edilir.

Modern soyut eserin saf biçiminin genellikle işlevsel ve yalnızca teknolojik ilerlemelerden kaynaklandığı düşünülür. Fakat işlev pek çok formu uyuşabilir ve teknolojik olarak herhangi bir biçimde üretilebilir. Soyut formun kullanılması, tüm görsel sanatları kucaklayan daha büyük bir hareketin sonucudur. Modern tasarımın doğuşu, soyut resim ve heykelin doğuşu ile neredeyse aynıdır. Kandinsky ve diğerlerinin resimlerinde aradığı manevi değerler, ilk modern mobilyaların tasarımcılarına da ilham kaynağı olmuştur.

Art Nouveau, makine üretimine uygun tasarım problemiyle başa çıkamadı. Bauhaus modernizminin en önemli ideallerinden biri ise rasyonalizmle gelişen makine idealiydi

modern için en önemli kavram yeniliktir. tarihsel stillerden kopma - teknolojiye gelinen nokta - ekonomik baskı

Bauhaus'ta modernleşme ve yeniliğin arzusu büyük önem taşıdığından geçmişi incelemekten uzaklaştı. Öğrencilere araştırma ve denemeler yapmaları, işlevsel gereklilikleri yerine getirecek bir çözüm aramaları, kullanılan malzemelerin ve araçların mantıklı sonuçları olması gerekliliği öğretilirdi. Bu yöntem, ileride Bauhaus usta ve öğrencilerinin çalışmalarının tüm dünyayı etkileyeceği en temel yöntemdi.

Sonuç olarak Bauhaus'ta mobilya tasarımı anlayışı gerek Bauhaus Okulu'nun kendi içinde geliştirdiği ilkeler, gerekse modern tasarım anlayışının o dönemde önerdiği anlayışlara göre şekillenmiştir.

BAUHAUS MOBİLYASINDA STANDARTLAR

Endüstriyel üretim için mobilyada standartlaşma gerekliliği ilk kez Deutcher Werkbund tarafından ortaya konulmuştur. Tipler oluşturularak verimlilik, kalite, pazarlanabilirlik, ihraç edilebilirlik gibi konulara çözümler aranmıştır.

"20. yüzyılın başında endüstrideki gelişmeler mobilyada da standartlaşma ilkesinin uygulanmasına yol açmıştır. Bu standartlaşma araba ve makine üretimiyle başlamış, beyaz eşyaların üretimi ile devam etmiş, mobilyalarda da belli parçaların standart olarak üretimini sağlamıştır. Böylece daha hızlı ve ucuz üretim sağlanmıştır.

Bauhaus'ta standardizasyon bir tasarım kriteridir ancak bireysel yaratıcılıktan daha önemli değildir. Bireysel yaratıcılık ve standardizasyon dengeli bir birliklilik içindedir.

Gropius Bauhaus'un standartlaşmayla olan ilişkisini şöyle kurar: Bauhaus'un geliştirdiği prototiplerden çoğaltılan ürünlerin uygun fiyata satılabilmesi ancak tüm modern ve ekonomik standartlaşma yöntemlerinin kullanılması ve toplu satışlar ile olacaktır. Buna göre, standartlaşma tasarımın sonra gerçekleşen ticari bir endüstri prensibidir. Mobilya tasarımları için üretilen prototiplerin geliştirilmesi de benzer şekilde bireysel yaratıcılığa bağlıdır. Mobilya prototipleri standardizasyon ile birlikte, kodlanarak standart parçalar halinde üretilip monte edilme şansını yakalar. Böylece üretimde kolaylık, hız ve ekonomi sağlanır."

Yaşam koşulları ve ortak nesnelere farklı bir açıdan görülmeye, estetik, işlevsellik, toplum ve ekonomi göz önüne alınarak yeniden düşünülme ve tasarlanmaya başlanmıştır. Bauhaus'un ilk yıllarında, bir mobilya parçasının, özellikle oturma mobilyalarının temel gereksinimlerinin üzerinde düşünürken; seri olarak üretimi için gerekli makineler, ürün bantı, üretim süreci, montaj ve depolama gibi konularda, kuralların konmasının gerekliliği görülmüş ve standartlar oluşturulmuştur.

Bauhaus mobilya atölyesinin, standardizasyon ihtiyacını kabul eden ilk atölyelerden biri olduğu düşünülmektedir. Bunun en önemli kanıtı, Marcel Breuer'in 1922'de endüstriyel seri üretim için bir prototip olarak tasarlanan çita sandalyesidir.

Breuer'in Slat Chair'i tasarlarken işlevselliğin ve oturma eyleminin tüm temel yapı ve gerekliliklerini analiz etmiş olması, Weimar'da yaratılan ilk modüler mobilya için temel oluşturmuştur.

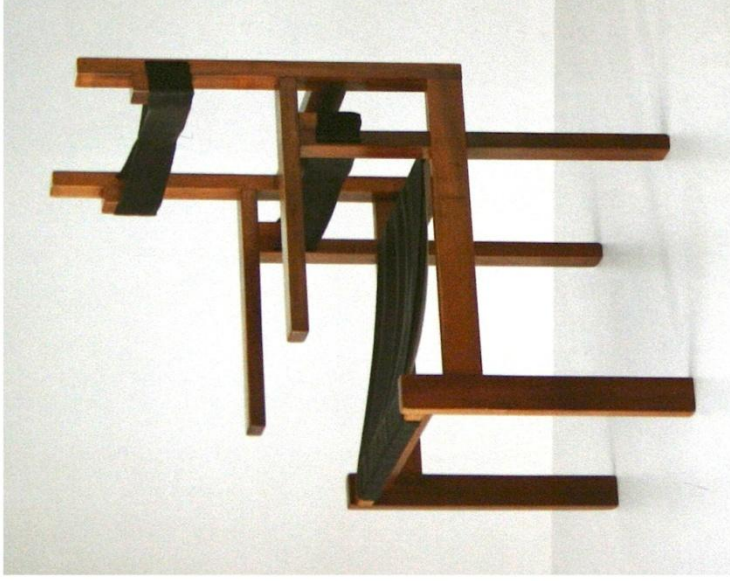
Sandalyenin tasarımındaki başlangıç noktası, rahatça oturma problemi ile birlikte en basit yapıyı birleştirme arzusundan doğmuştur.

Elastik oturma ve sırt dayanağı, ancak döşemesi yok, çünkü döşemelek kumaşlar ağır, pahalı ve toz tutar.

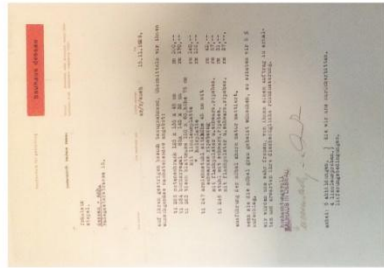
Oturma yüzeyi eğimlidir, böylece kalça ve üst bacağın tamamı, yatay bir oturma yüzeyinde olduğu gibi bastırılmaksızın desteklenir.

Üst gövde için eğik konum

Omurga için özgürlük, çünkü omurga üzerindeki herhangi bir baskı rahatsızlık verici ve sağlıksızdır. Bu, elastik bir sırt desteğiyle sağlanabilir. Böylece, kemik yapısı ve kükrek kemikleri elastik olarak desteklenir.



Bauhaus Lisansları ve Ticaret



Gropius; Bauhaus'un ayakta kalabilmesinin, çalışmaları için para karşılığı kabül etmesine yani para karşılığı iş yapmayı kabül etmesine bağlı olduğunu belirtmiştir.

Bauhaus atölyelerinin 1924'te Stuttgart Werkbund'un "Süslümezsiz Tasarım" sergisinde temsil edilmesi ve Leipzig Ticaret Fuarı'ndaki varlığı, dışarıdan ve para karşılığı çok sayıda iş alınmasına olanak tanıdı. 1924 yazı ile Mart 1925'te Dessau'ya taşınma arasında 26 çita sandalyesi, 262 çocuk koltuğu ve 32 masa yapıldı. Çalışmaları yaptırılan, açık fikirli kişiler ve Alma Buscher ve Marcel Breuer'in çocuk mobilyalarını beğenen kreş gibi kuruluşlardı.

Walter Gropius Jena'daki Stadt-theater binasının yeniden inşası için ihale alır.

mobilyaların "Haus Am Horn" deney evinde başlarıyla sergilenmesinin ardından, atölyeler sergilere ve fuarlara yönelik standart ürünler üretmeye başladılar.

1925'te Bauhaus Atölyelerinden Yeni Çalışmalar, adlı yayında mobilya atölyesinden 28 ürün tanıtılır.

Geliştirilen ürünlerin tüm yasal haklarını alarak seri üretime geçirmek amacıyla Kasım 1925'te Dessau'da 20.000 mark sermaye ile Bauhaus GmbH isimli limited şirket kurulur. En büyük hissedarlar Genel Alman Sencikalar Federasyonu ve Berlin'li bir işadamdır. Artık devlet, sadece eğitim programının ve maaşlarını öder

Dessau-Törtlen konutları halka tanıtılır

Gropius, Weimar ahşap işleri atölyesinde yaratılan yaklaşık 60 eserin yasal haklarını elde edebildi. Ancak, çok önemli bir davada, Bauhaus lisans haklarını kaybettiler. Breuer, ilk çelik boru sandalyesini özel olarak ürettiğinden, bu ürün ve bu üründen kaynaklı diğer çelik boru mobilyaların haklarını tek başına sahipti.

Hannes Meyer ve Bauhaus tarafından Bernau'daki Genel Sencikalar Federasyonu Federal Okulu ve Dessau'daki eğitim binaları inşaat edilir.

Bauhaus GmbH, öğrencilere 32.000 mark harcama yapar.

Ludwig Mies van der Rohe öğrencilerin sosyal ve politik olaylardan uzaklaşmış ve zanaat eğitimlerine devam etmeleri için bir dizi önlem almıştır. Ne yazık ki bu önlemler, öğrencileri sosyal olaylardan uzaklaştırmanın yanında, teorik bilgi ve pratiğin birlikte götürüldüğü Bauhaus okulu, endüstri ve uygulamayla bağı kopartmış, kendi halinde sıradan bir mimarlık okulu haline getirmiştir.

Berlin'de siyasi baskı, finansal kısıntılar, ve de okulun endüstri ve uygulama ile bağının kopmuş olmasından dolayı mobilya üretimi olmamıştır.

BAUHAUS FELSEFESİ VE MOBİLYA TASARIMI

Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Meltem ETİ PROTO Hazırlayan: Alper AKDERE

1919-1925 WEİMAR

1925-1930 DESSAU

1930-1933 BERLİN

BAUHAUS MOBİLYA ATÖLYESİ

Neredeyse tüm atöveleri yöneten Johannes Itten'in odak noktası matzemeler ile çalışmadır. Öğrencilere, malzeme özellikleri, form, boyut, biçim ve ışık bakımından zıtlıklar ve değişiklik gibi temaları ve malzeme olarak ahşabın kullanımına teşvik eder. İlk yıllarda çıkan az sayıda mobilya tasarımı Johannes Itten'in etkisindedir.

Walter Gropius dönemi

1919 1920 1921 ^{44Q} _{Ö'64}

WEIMAR

Johannes Itten yönetiminde marangozluk atölyesi



1. Rudolf Lutz, Boyalı dolap, 2. Walter Gropius, F51, 3. Marcel Breuer, Romantic (African) chair, 4. Marcel Breuer ve Gunta Stölzl, isimsiz, 5. Peter Keler, bebek beşiği, 6. Walter Gropius, D51, 7. Walter Gropius, etajer, 8. Marcel Breuer, tuvalet masası, 9. Marcel Breuer, çocuk masa ve sandalyesi, 10. Josef Albers, koni rans masası, 11. Josef Albers kitaplık, 12. Erich Brendel, yemek masası, 13. Alma Buscher, çocuk odası için çekmece dolap, 14. Erich Dieckmann, Masa, 15. Marcel Breuer, Çıta Sandalyesi, 16. Marcel Breuer, S41 17. Marcel Breuer, Wassily koltuk, 18. Marcel Breuer, S40, 19. Marcel Breuer, Laccio seh-paları, 20. Marcel Breuer, B5, 21. Erich Dieckmann, hazeran sandalye, 22. Peter Keler, kırmızı kupa.

Johannes Itten Yönetiminde Weimar Mobilya Atölyesi

Theo van Doesburg Weimar'da kurs verir. Ekspresyonist başlangıçları takiben De Stijl'den etkilenen Bauhaus mobilya tasarımı biçimsel geometrik tasarımlara yönelir.

1922 ^{48Q} _{Ö'71}

1923 ^{35Q} _{Ö'108}

1924 ^{45Q} _{Ö'82}

1925 ^{28Q} _{Ö'73}

Walter Gropius yönetiminde marangozluk atölyesi



STANDARTLAR

BAUHAUS FELSEFESİ VE MOBİLYA TASARIMI

Yüksek Lisans Tezi, Danışman:
Prof. Meltem ETİ PROTO
Hazırlayan: Alper AKDERE



BAUHAUS MOBİLYA ATÖLYESİ

Marcel Breuer ma- Weimar'da, sanat ve zanaatın birleştirilme rançozluk atölye- çabası sonucu ortaya çıkan mobilyalar, simi bir laboratuvar uygulamalı el sanatları karakterinde İken gibi çalışan Dessau döneminde, temel geometrik biçimlere indirgenmiş, endüstri üretimine uygun ve işlevsel hale gelmiştir.

Meyer ve Van der Rohe Dönemlerinde Mobilya Atölyesi

Gropius'a göre, endüstri için prototiplerin geliştirilmesi atölye çalışmalarında belirleyici bir perspektiftir. Hannes Meyer içinse öncelik, Bauhaus üretiminin toplumsal amaçlara bağlanmasıydı. Uygun fiyatlı mobilyalar üretti, mobilya yaşlılar ve çocuklar için tasarlandı. Artık Meyer'in deyimıyla "modern züppeler için bireysel olarak tasarlanan mobilyalar" yoktu.

Öğrenciler, para karşılığında atölyelere devam etmek yerine, artık çalışan olarak ücret alıyordu. Çalışanların, ürettikleri çalışmaların satış ve lisans ücretlerinden pay alma hakları da vardı.

Kontrplak ve benzeri diğer ahşap malzemeler, metalle birlikte kullanılarak "hafif mobilya" ve "kattanır mobilya" oluşturuluyordu. Dar ve küçük evler, kattanlar ve çok işlevli mobilya ihtiyacını doğurdu.

sanat ile zanaat arasındaki birlik fikrinden uzaklaşmış, artık inşaat ve tasarım hazırlama konularına öncelik verilmeye başlanmıştır.

1926^{28Q}
1927^{41Q}
1928^{46Q}

1927^{41Q}
1928^{46Q}

1928^{46Q}
1929^{58Q}

1929^{58Q}
1930^{44Q}

1930^{44Q}
1931^{53Q}

1931^{53Q}
1932^{55Q}

1932^{55Q}
1933^{59Q}

DESSAU

Marcel Breuer yönetiminde mobilya atölyesi

Josef Albers yönetimi

Alfred Arndt - ev içi tasarım ve dekorasyon atölyesi

Alfred Arndt - ev içi yerleşim birimi

Lilly Reich - iç mimarlık ve tasarım bölümü



23. Josef Albers, koltuk, 24. Marcel Breuer, B9 of/1, 26. Marcel Breuer, sandalye, 27. Marcel Breuer TI 66c, 28. Josef Albers, nesting tables, 29. Ludwig Mies van der Rohe, MR20, 31. Josef Albers, yazı masası, 32. Lilly Reich, ayna, 33. Ludwig Mies van der Rohe, kahve sehpa, 34. Eileen Gray, ayarlanabilir masa, E1027, 35. Marcel Breuer, TI13, 36. Marcel Breuer, model S32, 37. Marcel Breuer, Cesca Sandalye, 38. Marcel Breuer, K40, 39. Marcel Breuer, çay arabası B54, 40. Marcel Breuer, D40, 41. Gustav Hassenpflug, kattanabilir masa, 42. Marcel Breuer, F41-E.43. Ludwig Mies van der Rohe, Barcelona koltuğu, pufu ve sehpa, 44. Marcel Breuer, S35L, 45. Josef Albers, TI 244, 46. Wera Meyer-Waldeck, sandalye, 47. Friedrich Karl Engemann, sandalye, 48. Ludwig Mies van der Rohe, çelik lüme, 49. Ludwig Mies van der Rohe, Brno, çelik boru, 50. Hin Bredendieck ve Hermann Gaukel, Tabure, 51. Josef Pohl, tekerlekli gardrop, 52. Van der Rohe, Barcelona Sedir, 53. Ludwig Mies van der Rohe, Tugendhat koltuğu 54. Lilly Reich, LR sandalyesi, 55. Van der Rohe, F42-E, 56. Marcel Breuer, F40, 57. Marcel Breuer, S44, 58. Marcel Breuer, M45, 59. Van der Rohe, şezlong, Model 242, 60. Van der Rohe, F42-E

BAUHAUS FELSEFESİ VE MOBİLYA TASARIMI

Yüksek Lisans Tezi, Danışman:
Prof. Meltem ETİ PROTO
Hazırlayan: Alper AKDERE



Metal Kullanımı / Konsol Mobilya

BAUHAUS MOBİLYA TASARIMINDA MALZEME

Endüstri devrimi sonrası mobilya tasarımında ahşaba alternatif olarak metal, cam ve tekstil kullanılmaya başlanmıştır. Ahşabın yapısında bulunan suyun, mobilyadaki kullanımı için kurutulması gerekir. Artan nüfusun ihtiyacını karşılayacak kadar kuru ahşap bulmak zorlaştığı için alternatif malzeme arayışı başlamıştır. Modern mimarlıkta ahşap, taş ve tuğlanın yerini; beton metal ve camın alması ile mobilyanın da mekana uyması için bu malzemelerden mobilya tasarımları denenmeye başlanmıştır.

METAL: çelik boru, çelik lama, alüminyum kolay şekli verilebilmesi, dayanıklılığı ve stabil yapısı ile boşluklu kullanılabilmesi, hafifliği, esnekliği, demonte olabilmesi, katlanabilirliği, hijyenik olması, seri üretime uygunluğu, kaynakların bol ve geri dönüşümlü olması, ekonomikliğı.

KONSOL MOBİLYA: havada oturma ütopyası, araba koltuğu etkisi
strüktürde denge
hafiflik
yaylanma



Mart Stam
1926 Hollanda
konsolluk patenti

Van der Rohe
1927 Almanya
yaylanma patenti

Marcel Breuer
1928 Almanya
patent ile korumuyor

CAM: transparanlık



**TEKSTİL - DERİ DÖŞEME VE GERGİ
HAZERAN**



KONTRAPLAK
bükülebilirlik
sağlamlık



"Metal mobilya, modern alanlara aittir. Belirli bir stili yoktur, çünkü tasarlanma sebebi dışında bir stili yansıtan bir yapısı ve amacı yoktur. Modern yaşam alanı, ne mimarının bir portresidir, ne de yaşamının bireysel kişiliğini anında yansıtır... Mobilya sanki öylesine çizilmiş gibi, odaya dağıtılmış, hareketi kısıtlamayan, görüş alanını daraltmayan... Bu bahsettiğim modern alanların özelliklerini yansıtabilecek mobilyalar için metali seçtim." - Marcel Breuer

BAUHAUS FELSEFESİ VE MOBİLYA TASARIMI

Yüksek Lisans Tezi, Danışman:
Prof. Meltem ETİ PROTO
Hazırlayan: Alper AKDERE



BAUHAUS MOBİLYA TASARIMINDA ÖNCÜ MOBİLYA TASARIMCILARI

Marcel Breuer



Romantic (African) chair,
1921

Breuer 1920'de Bauhaus'a geldiğinde, kıt kaynaklardan dolayı doğaçlama çalışma şekli mevcuttu



Gunta Stölzl ile
isimsiz,
1921

"İlk sandalyeler, dolaplar, yazı masaları gibi mobilyalar De Stijl akımından yoğun bir şekilde etkilennmiş. Bauhaus'un erken ekspresyonizmine karşı olan Teo van Doesburg tarafından Weimar öğrencilerine tanıtılmıştı. Konstrüktivist mantık ve kübizmdeki mekansal düzenin birleşimi, parçaların ayrı işlevselliği olan mobilyalar doğurdu. Tek tek unsurların farklı renklerle gösterilmesi farklı işlevlerdeki parçaların ayrı ayrı tanımlanmasına olanak tanıyor ve bu parçanın netliğini vurguluyordu.



çocuk masa ve sandalyesi,
1923



tuvalet masası,
1923

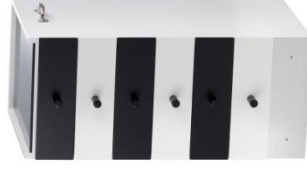
çita sandalyesi
1924



Slat chair sonraki yıllarda Bauhaus ürünlerini nitelendiren işlev odaklı ilk tasarımıdır. İlaham kaynağı olarak 1917'de Gerrit Rietveld'in tasarladığı kırmızı mavi sandalyeye işaret etmekteydi. Bu yeni ürün ile birlikte tasarımların fonksiyon odaklı açıklaması yapılmaya başlandı.

bu dönemde Breuer tarafından tasarlanan deneysel mobilya parçalarının hiçbirisi seri üretime geçmedi. Bauhaus'un yeni tip mobilyaların fabrika üretimi için bir program yürürlüğe koyma girişimleri başarısız oldu.

S41
1924



BAUHAUS MOBİLYA TASARIMINDA ÖNCÜ MOBİLYA TASARIMCILARI

Marcel Breuer

Breuer, Dessau'da mobilya atölyesinin yöneticisi olarak görev yaptığı sırada kendinden yaşça hayli büyük olan Walter Gropius ile aralarında, uzun yıllar devam edecek bir dostluk geliştirdi. Gropius; Breuer'in mobilya tasarımının önde gelen isimlerinden biri olma yolunda hızla ilerleyen, kafa dengi bir düşünüyordu. Ona akıl hocalığı, arkadaşlık ve ortaklık yaptı. bu sayede Breuer mobilya tasarımlarını gösterme fırsatı buldu.

1925 yılı itibarıyla Dessau'da "metal mobilya" evresi başladı.

Wassily,
1925



Marcel Breuer'in bisikletten yola çıkarak tasarladığı Klup Koltuğu'nda Le Corbusier'in tabiri ile "makinelere" den çıkıp yine makinelere makinelere ulaşıldığı bir dönemde, mobilyaların iç mekanları döşemek için kullanılan makineler olduğu inancı gözlemlenebilmektedir.



s40,
1925

Marcel Breuer, kendi gibi Macar olan mimar Kaiman Lengyel ile birlikte, Berlin'de Standard-Möbel isimli küçük bir şirket kurup, nikel veya krom kaplı çelik borudan yapılan ilk sandalyeleri burada üretmiştir.



Laccio sehpa,
1925

B5,
1925

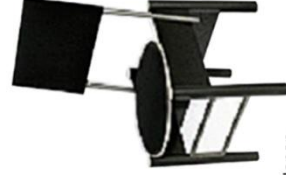


T113,
1927

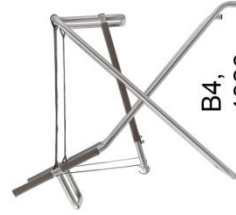
Breuer, kadın için ayrı, erkek için ayrı gardrop tasarlıyordu. Kadınlar için tasarlanan dolaplarda sol taraftaki kapının iç tarafında bir ayna, dolabın üst kısmında şapkalar için küçük kapaklı bölme ve alt kısmında ise ayakkabı için havalandırılmamış iki bölme vardır.



T1 66c,
1926



Nina ve Wassily Kandınsky evi için tasarlanan isimsiz sandalye, 1926



B4,
1926



B9 d/1,
1926

BAUHAUS MOBİLYA TASARIMINDA ÖNCÜ MOBİLYA TASARIMCILARI

Marcel Breuer



model S32,
1928



Cesca,
1928



K40,
1928



B54,
1928



D40,
1928



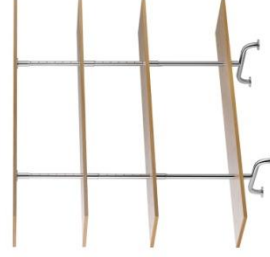
F41-E,
1928



S35L,
1929



F40,
1931



S44,
1932



M45,
1932

ÖNCÜ MOBİLYA TASARIMCILARI

Ludwig Mies Van Der Rohe

Mies yalnızca Bauhaus'un değil tüm Modern hareketin en önemli ve en etkili mimarı olarak kabul görünür.



MR10,
1927



MR20,
1927

1930'daki atamasından önce en önemli tasarımlarından birkaçını tamamlamıştı.



Barcelona koltuğu, pufu
ve sehпасı, 1929



Brno, çelik lama,
1930

"Tanrı ayrıntılarda gizlidir"



Brno, çelik boru,
1930



kahve sehпасı,
1927



Barcelona Sedir,
1930



Tugendhat
koltuğu
1931



F42-1E,
1931



Şezlong, Model 242,
1932



F42-E
1932

ÖNCÜ MOBİLYA TASARIMCILARI

Walter Gropius, Josef Albers



Gropius, F51, 1920

Gropius, D51, 1922

Bugün yaklaşık 30 Bauhaus mobilyasının lisansını elinde bulunduran Teclia firmasının sahipleri 1972'de Fagus Fabrikasını ziyaretleri sırasında; giriş holünde, bir grup beyaz sandalye dikkatlerini çeker. Bu mobilyalar hakkındaki ısrarlı araştırmaları sonucunda, Gropius tarafından Fagus Fabrikası'nın yapımı üzerine bir kitap hazırlanmış ve bu kitapta Gropius a ait bir tasarım eskizi olduğunu keşfetmiştir. Üretim lisansı için ise Gropius'ta görüşmüş ve olumlu yanıt almıştır.



Gropius, etajer, 1923

Mondrian kompozisyonunu çağrıştıran bütünlük, boşluk ve çizgilerin dengelendiği yapı

Albers; heykelsi yapıyı hem de pratik konuları göz önünde bulunduran, ambalajlama ve nakliye için kolaylıkla sökülebilir sandalyeler tasarladı. Tasarımları Rietveld'in sandalyesinde ifade edilen geniş düzlemler, bütünlük ve boşluğu, ve De Stijl grubunun çalışmaları andırıyordu.

Tüm üst üste binmeler, çıkıntı veya çukuk kısımların boyutları ile tüm dikey uzunluklar belli bir düzende boyutlandırılmıştır. Tüm yatay elemanlar koyu, tüm dik elemanlar ise açık meşe ağacı ile üretilmiştir.



Albers, nesting tables, 1926



Albers, konferans masası, 1923



Albers yazı masası 1927

Albers kitaplık, 1923

Moholy-Nagy; form derslerinde statik bir denge yerine, dinamik bir denge arayışı içinde olduğundan bahseder. Rafları oluşturan dikey kısımların simetriyi ve yatay kısımların ise asimetriyi barındırması, hem dinamizm hem de statik dengeli bir araya getirmiştir.



Albers, isimsiz koltuk, 1926

Albers, Ti 244, 1929

ÖNCÜ MOBİLYA TASARIMCILARI

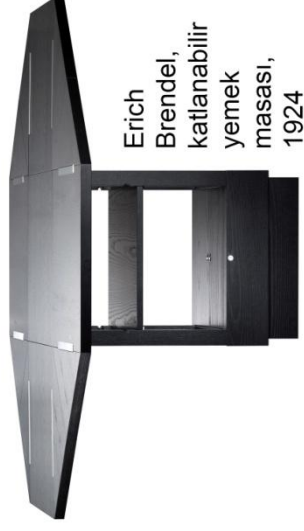
Diğer Öncü mobilya Tasarımcıları



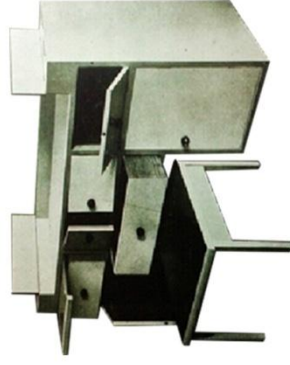
Rudolf Lutz,
Boyalı dolap,
1920

Peter Keler, bebek beşiği,
1922

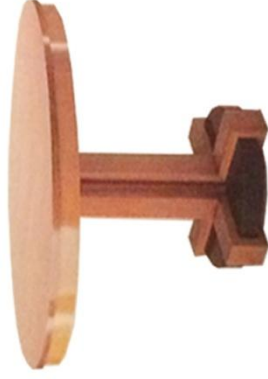
Kandinsky'ninkilerin yanı sıra Itten'in öğrencileri, ana renklerle olan ilişkilerinde üçgen, dikdörtgen ve daireyi kullanırlar. De Stijl'in etkisi olmadan, bunları yaratılı bir nesnenin yapıcı unsurları olarak birleştirmek akla gelmezdi.



Erich Brendel,
kattanabilir yemek masası,
1924



Alma Buscher,
çocuk odası için çekmeceli dolap,
1924



Erich Dieckmann,
isimsiz masa,
1924



Erich Dieckmann,
hazıran sandalye,
1925



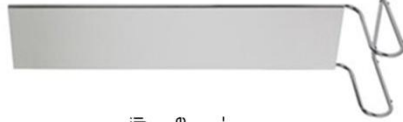
Peter Keler, Kırmızı Küp, 1925
Keler; 1921'den itibaren Itten'den hazırlık eğitiminde aldığı renk derslerinden etkilenerek, Kırmızı Küp ile o yıllarda konu edilen iç tasarımındaki renk sorununa değinmeyi amaçlamıştır.

ÖNCÜ MOBİLYA TASARIMCILARI

Walter Gropius, Josef Albers

Lilly Reich,
ayna, 1927

Endüstri için minimum malzeme, araç-gereç ve enerji kullanımını seri üretim hızını artırır ve ticari anlamda kazanç sağlar. Minimum malzeme ile birlikte detaylardaki basitlik ve sadelik üretimde kolaylık sağlar



Eileen Gray, ayarlanabilir
masa, E1027, 1927

masanın boyu ayarlanabilmektedir. Hem sehpa, hem masa olarak kullanılabilir. Kilit mekanizması ile masa istenilen boyda ayarlandıktan sonra sabitlenebilmektedir. Bu hareketli mekanizma masaya çok işlevli kullanılabilme imkânı sağlamıştır



Gustav
Hassenpflug,
katlanabilir
masa,
1928



Wera Meyer-Waldeck,
isimsiz
sandalye,
1929



Lilly
Reich,
LR chair, 1931

Minimum malzeme kullanımına en güzel örneklerden biridir. Konsol sandalyede metal strüktürün gerekli olduğu kısım ayaklar olduğu için oturak ve sırt kısımlarında metal karkas kullanılmamıştır. Böylece daha ekonomik bir tasarım elde edilmiştir.

Josef
Pohl,
tekerlekli
gardrop,
1930



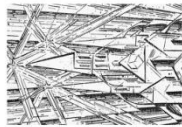
Hin Bredendieck ve
Hermann Gautel, Tabure,
1930



Friedrich
Karl
Engemann,
kontraplak
sandalye,
1929



SONUÇ



Gropius, akademinin geçmiş dönemlerin aracı olduğunu, sanatçının endüstri ve zanaata sırt çevirmesine; böylelikle topluma bağının kopmasına sebep olduğunu; öte yandan, sanatçının toplumun bir parçası olduğu için sanat ve zanaatı kullanarak toplumu zenginleştirdiğini söylemiştir. Bu söylem Bauhaus felsefesinin özeti niteliğindedir.



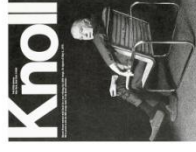
Bauhaus tasarım kültüründe atölye çalışmalarının önemi çok büyüktür. Tüm yenilikçi ve ütopyik fikirlerin; deney ve gözlemlerle, işlevsel ve bütünsel bir sanat eserine dönüşmesi, endüstriye uygun hale getirilmesi ve toplumun gerçeklerine hizmet etmesini sağlamıştır. Tasarım süreci içerisinde; sanat ve teknolojiyi, teori ve uygulamayı bütünlüştürmüştür. Geliştirdiği yeni malzemeler, uygulama teknikleri ve getirdiği standartlarla toplumun ihtiyacını karşılayabilecek üretimi yaparak mobilya ve diğer tüm sanat ve tasarım alanlarında evrensel değerler oluşturmuştur.



Bauhaus okulu; felsefesiyle kendinden sonraki tasarım anlayışını etkilemiş, ortaya koyduğu ilkeler farklı bir estetik bakışı ortaya çıkarmıştır. Teori ve pratiği bir araya getirerek seri üretimin hizmetine sunmuş ve endüstriyel tasarım mantığının temelini oluşturmuştur. Devrim yaratan bir eğitim anlayışı getirerek bugünün tasarımcılarının yetişmesini sağlamıştır. Mobilyaya standartlar getirerek evrensel değerler yaratmış, modern mobilyanın gerçek başlatıcısı olmuştur. Günümüz mobilya tasarımı; geldiği noktada özellikle malzeme ve yapım teknikleri açısından, Bauhaus dönemine çok şey borçludur.



Ludwig Mies van der Rohe'nin dediği gibi "Bauhaus bir fikirdir. Onun Dünya'daki tüm ilerici okullar üzerindeki büyük etkisinin temelinde onun bir fikir olması yatar. Böyle bir etkiye ne bir organizasyonla ne de propaganda ile ulaşılabılır. Yalnızca bir fikrin böyle bir etki yapma gücü vardır."



BAUHAUS FELSEFESİ VE MOBİLYA TASARIMI

Yüksek Lisans Tezi Danışman:
Prof. Meltem ETİ PROTO
Hazırlayan: Alper AKDERE



KAYNAKÇA

Kitaplar

- Güngör, İ Hulusi. **Temel Tasar.** 3.baskı. İstanbul: Esen Ofset, 2005.
- Maciuka, John V. "Deutcher Werkbund Ve Osmanlı İmparatorluğu: Birinci Dünya Savaşı Öncesinde Tasarım Reformu Ekonomi Politikası ve Dış Politika", **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı.** Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu (drl.). İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, ss.35-67.
- Bilgin, İhsan. "Bauhaus'un Zamanı Ve Yeri-Weimar'da Bir Uygulamalı Sanatçı", **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı.** Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu (drl.). İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, ss.99-103.
- Eti, Sevim. **Çağdaş Sanat.** İstanbul: Karaca Ofset, 1971.
- Celbiş, Ümit. "Bauhaus'un Alman Tasarım Kültürüne Etkileri", **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı.** Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu (drl.). İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, ss.169-181.
- Droste, Magdalena. "The Had As A Succesful Design", **Bauhaus A Conceptual Model.** Hatje Cantz (drl.). Ostfildern/Almanya: Hatje Cantz Verlag, 2009, ss.127-130.
- Droste, Magdalena. **Bauhaus 1919-1933.** Berlin: Benedikt Taschen Verlag, 1993.
- Tanyeli, Uğur. "Gropius Kariyerinin Öznel Gerçekleri", **Walter Gropius ve Bauhaus.** Nuray Togay (drl.). İstanbul: Boyut Matbaacılık AŞ, 2002, ss.9-13.
- Gropius, Walter. "Weimar'daki Staatliches Bauhaus'un Programı", **20. Yüzyıl Mimarisinde Program Ve Manifestolar.** Ulrich Conrads (Drl.). Dr. Sevinç Yavuz (çev.). Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1991, ss.36-40.
- Bushard, Magdalena. "it Began With A Misunderstanding Feininger's Cathedral And The Bauhaus Manifesto", **Bauhaus A Conceptual Model,** Hatje Cantz (drl.). Ostfildern/Almanya: Hatje Cantz Verlag, 2009, ss.30-32.
- Gropius, Walter. **Yeni Mimari ve Bauhaus.** Özgönül Aksoy ve Erdem Aksoy (çev.). İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası İstanbul, 1967.

Schaefer, Herwin. "The Twentieth Century", **World Furniture**. Helena Hayward(drl.). İtalya: Paul Hamlyn London, 1967, ss.290-292.

Fiedler, Jeannine ve Peter Feierabend(Ed.). **Bauhaus**. Almanya: Könemann Verlagsgesellschaft Mbh, 2000.

Mehlhose, Andrea ve Martin Wellner (Ed), **Modern Furniture 150 Years Of Design**. Çin: H.F.Ullmann Publishing Gmbh, 2012.

Garner, Philippe. **Twentieth-Century Furniture**. 1. Basım. İtalya: Phaidon Press, 1980.

Sembach, Klaus Jürgen, Gabriele Leuthauser ve Peter Gössel, **Twentieth-Century Furniture Design**. 1. Basım. Almanya: Benedikt Taschen Verlag Gmbh, 1991.

Hinchman, Mark. **History Of Furniture A Global View**. 1. Basım. New York: Fairchild Books, 2009.

Sürekli yayınlar

- Goetz, Joachim. "Endüstriyel Biçimin Efsanesi Bauhaus". **P Sanat Kültür Antika Dergisi**. Ayşe Selen (çev.). Sayı.16, Kış 2000, ss.128-145.
- Bulunday, Solmaz. "İki Dünya Savaşı Arası Bauhaus". **Rh+Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Sayı.4, Mart-Nisan 2003, ss.34-39.
- Meşhur, Ferhat. "Bauhaus 1919-1932: Modernitenin Huzursuzluğu Bölüm 2" **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültür Dergisi**. Sayı.41, Mart-Nisan 2011, ss.22-25.
- Yaylalı, Hale. "Bauhaus Okulu", **Art Decor Dergisi**. Sayı. Nisan 2000, ss.106-120.
- Özkaraman Şen, Meltem. "Modernizmin Öncüsü Bauhaus ve Ürün Tasarımına Etkileri". **Evdeyiz Dergisi**. Sayı.9, Şubat-Mart-Nisan 2010, ss.108-113.
- Cansever, Meltem. "XX. Yüzyıl Tasarımcıları, Klasikleşen Modern Bauhaus". **Marie Claire Maison**. Sayı.12, Haziran 1998, ss.66-68.
- Kuban, Doğan. "Walter Gropius (1883-1969) Dört Büyüklerin Sonuncusu". **Arredamento Dekorasyon Dergisi**. Sayı.52, Ekim 1993 ss.91-102.
- Unansal, Nurten. "Türkiye'de İçmimarlık Tarihine Bir Bakış". **İçmimar Tasarım Ve Yaşam Kültürü Dergisi**. Sayı.29, Ağustos-Eylül 2013, ss.128-132.
- Can, Sinan. "XX Yüzyılda Mobilya Ve İç Mimarlık", **Mobilya Özel Sayı**. 1991, ss.118-120.

Diğer yayınlar

"Sanayi Devrimi", **Büyük Larousse**. C.19, İstanbul: Milliyet Gazetesi, 1986.

Şahinkaya, Sezen Burçe. "Bauhaus Mobilya Tasarımının Günümüz Mobilya Tasarımına Etkileri", **Yüksek Lisans Tezi**. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

TDK, Bilim ve sanat terimleri ana sözlüğü / "Sanayi devrimi", 2004.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5808c3e2750544.49603723 (20 Ekim 2016).

Glancey, Jonathan. "Bauhaus'un Kadınları", *Guardian*, 19.11.2009 arkitera.com (06 Aralık 2016).

Atakul Özden, "Modernlik Ve Modernleşme", Ankara Üniversitesi.

<http://80.251.40.59/education.ankara.edu.tr/aksoy/ere/oatakul.doc> (31 Ağustos 2017).