



Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

**ESTETİK ÜRETİMİN TEKNOLOJİ VE KÜLTÜR İLE
ETKİLEŞİMİ BAĞLAMINDA
BAUHAUS MOBİLYA TASARIMLARININ
GÜNÜMÜZ MOBİLYA TASARIMLARINA YANSIMASI**

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Hikmet ÖZTÜRK

Danışman
Yrd. Doç.Dr. Tarık YAZAR

Samsun, 2016

Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

**ESTETİK ÜRETİMİN TEKNOLOJİ VE KÜLTÜR İLE
ETKİLEŞİMİ BAĞLAMINDA
BAUHAUS MOBİLYA TASARIMLARININ
GÜNÜMÜZ MOBİLYA TASARIMLARINA YANSIMASI**

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Hikmet ÖZTÜRK

Danışman
Yrd. Doç.Dr. Tarık YAZAR

Samsun, 2016

BİLİMSEL ETİK BİLRİDİMİ

Hazırladığım Yüksek Lisans çalışmasında, bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet ettiğimi, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel olarak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, Tez yazım kurallarına uygun olarak doğrudan veya dolaylı yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu taahhüt ederim.

22/07/2016

Hikmet ÖZTÜRK

KABUL VE ONAY

Hikmet ÖZTÜRK tarafından hazırlanan “**Estetik Üretimin Teknoloji ve Kültür İle Etkileşimi Bağlamında Bauhaus Mobilya Tasarımlarının Günümüz Mobilya Tasarımlarına Yansıması**” başlıklı bu çalışma, .../.../2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan:

Üye:

Üye:

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

...../...../ 2016

Prof. Dr. Önder KABADAYI

Müdür

ÖZET

ESTETİK ÜRETİMİN TEKNOLOJİ VE KÜLTÜR İLE ETKİLİŞİMİ BAĞLAMINDA BAUHAUS MOBİLYA TASARIMLARININ GÜNÜMÜZ MOBİLYA TASARIMLARINA YANSIMASI

Hikmet ÖZTÜRK

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans, Temmuz/2016

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Tarık YAZAR

Araştırma da mobilya tasarımının tarihi gelişimi, Bauhaus öncesi ve sonrası tasarım anlayışları, Osmanlı'da mobilya tasarımının ve üretiminin örgütlenmesi Türkiye'de mobilya tasarımının ve üretiminin örgütlenmesi, Türkiye'de Bauhaus'u model olarak kurulan eğitim kurumlarının incelenmesi, Bauhaus mobilya tasarımının günümüz mobilya tasarımına etkileri değerlendirilmiştir. Bauhaus tarihi ve Bauhaus mobilya tasarımı yaklaşımından hareketle Bauhaus mobilya tasarım kriterleri oluşturulmuş, sınıflandırılmış ve örneklendirilmiştir. Bauhaus mobilya tasarım kriterleri fiziksel bakımdan, estetik bakımdan, üretim bakımından, kullanım bakımından, mekânsal ve kültürler arası etkileşimler açısından ele alınmış değerlendirilmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısında kurulan Bauhaus'tan günümüze mobilya tasarımında yaşanan gelişmeler değerlendirilerek Bauhaus tasarımının bu süreçteki etkisi üzerinde durulmuştur.

Bauhaus kurulduğunda, tasarımın, araç ve olanaklarının tüm alanlarını sorgulamak görevini üstlenmiştir. Bir arada ve artan bir işbirliği içinde çalışma sağlanarak, bir ölçüde ortak bir anlayıştan yola çıkarak, zamanın endüstrisi, zanaatları, bilim dalları ve yaratıcı tasarım güçleri arasındaki bağlantıyı kurmayı başarmıştır.

Bauhaus potasında oluşan bu sentez, temel tasarım uygulamasının yönlendirilmesiyle günümüze kadar ulaşmıştır. Günümüz mobilya tasarımının Bauhaus mobilya tasarımı ile benzeşen ve ayrılan yönleri incelenmiş, Bauhaus mobilya tasarım kriterleri referans alınarak günümüz mobilya tasarım kriterleri oluşturulmuştur. Bu kriterleri sağlayacak bir mobilya tasarım önerisinin değerlendirilmesi sonucunda Bauhaus mobilya tasarımının günümüz mobilya tasarımına etkileri belirtilmiştir.

Dört bölümden oluşan bu çalışmada, giriş bölümde çalışmanın amacı, önemi, varsayım, kapsam ve sınırlılıklar, yöntem ve tanımlar gibi kavramlar anlatılırken, Birinci Bölümde; estetik üretimin teknoloji ve kültür ile etkileşimi, İkinci Bölümde; mobilya tasarımları ve tasarımlara etki eden faktörler, mobilya tasarımının tarihi gelişimi incelenmiştir. Üçüncü Bölümde, Bauhaus'un tarihsel

gelişimi incelenirken, Bauhaus'un oluştuğu ortam ve bu fikrin ortaya çıkmasında etkili olan kişiler ve kurumlar araştırmaya dâhil edilmiştir. Aynı zamanda okulun gelişim süreci ve bu süre içinde yayınladığı manifestolar konu edilmiştir. Bauhaus'un farklı eğitim sistemi, temel ilkeleri, öğretimin kapsamı genel başlıklar altında incelenmiştir. Okulda öğretici olarak görev alan sanatçıların, sanat ve zanaatın birliği için yaptıkları çalışma yöntemlerine yer verilmiştir. Dördüncü Bölümde; Bauhaus'un gelişim süreci ve ortaya koyduğu ürünlerin, yakaladığı evrensellik incelenirken, miras bıraktığı düşünce sisteminin 21. Yüzyılda mobilya tasarımında ev, aksesuarlarının ulaştığı nokta günümüzden bazı örneklerle değerlendirilmeye çalışılmıştır. Tüm bu başlıklar altında elde edilen bulgulara göre varılan nokta endüstriyel tasarımın kurucusu olan Bauhaus'un, bu alanda bir başlangıç olarak kabul edildiği kendinden sonraki dönemlere örnek teşkil ettiği olmuştur. Daha sonrada sonuç ve öneriler değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Estetik, Teknoloji, Teknoloji ve Kültür, Bauhaus, Mobilya Tasarımı.



ABSTRACT

INTERACTION WITH THE CONTEMPORARY AESTHETIC CULTURE PRODUCTION TECHNOLOGY IN THE CONTEXT OF THE BAUHAUS FURNITURE DESIGN FURNITURE DESIGN AND REFLECTION

Hikmet ÖZTÜRK

Ondokuz May University
Education Sciences Institute
Of Fine Arts Education Department Master of Science, July/2016

The name of the consultant: Yrd. Doc. Dr. Tarık YAZAR

Research on the historical development of furniture design, the Bauhaus before and after design approach, organization of the furniture design and production of the Ottoman organization of furniture design in Turkey and production, examination of educational institutions established Bauhaus taking model in Turkey, Bauhaus furniture design of modern furniture design effects were evaluated. Historic Bauhaus and Bauhaus approach to furniture design movement Bauhaus furniture design criteria have been established, are classified and illustrated. Bauhaus furniture design criteria for physical maintenance, aesthetically, in terms of production, in terms of usage are evaluated to alınmışv discussed in terms of spatial and inter-cultural interactions. Founded in the second half the 20th century to the present evaluation of the developments in design furniture from the Bauhaus is focused on the influence of the Bauhaus design in this process.

It founded the Bauhaus, the design tools and querying all areas of their facilities has taken on the task. Work together in ensuring and increasing coordination, based on a common understanding of the extent, when the industry, crafts, has managed to make the connection between science and creative design forces.

This synthesis of the Bauhaus in potash, irradiated by directing the basic design of the application and reached up to the present. similar Bauhaus furniture design, furniture design and examined aspects of today allocated Bauhaus furniture design criteria with reference to contemporary furniture design criteria have been established. The criteria for the evaluation of a proposal that will allow the effects of today's furniture design furniture designs of the Bauhaus furniture design results indicated.

This synthesis of the Bauhaus in potash, irradiated by directing the basic design of the application and reached up to the present. similar Bauhaus furniture design, furniture design and examined aspects of today allocated Bauhaus furniture design criteria with reference to contemporary furniture design criteria have been established. The criteria for the evaluation of a proposal that will allow the effects of today's furniture design furniture designs of the Bauhaus furniture design results indicated.

In this study consists of four chapters, the purpose of working in the introduction, importance, assumptions, scope and limitations, describing the methods and concepts such as definitions, in the first chapter; The technology and its interaction with culture aesthetic production, the second chapter; factors affecting the design and furniture design, development history of furniture design was investigated. In the third chapter, when examining the historical development of the Bauhaus, Bauhaus occurred and effective environment in which people and institutions in the emergence of this idea was included in the study. At the same time development of the school and manifestos issued during this period it is included. Different education systems of the Bauhaus, the scope of the basic principles and teaching are examined under general headings. Artists connected as a tutorial school are given to make their working methods for the unity of the arts and crafts. In the fourth chapter; Bauhaus development process and revealed that the products, when reviewing the captured universality, heritage left by the system of thought has reached the point of the 21st Century furniture home accessories and furniture designs have been evaluated with some examples of the present. All of this is achieved is the founder of industrial design according to the findings under the headings of the Bauhaus, as a starting point in this area and has been after him as a role model to arrive. Then conclusions and recommendations were evaluated.

Key Words: Aesthetic, Technology, Technology and Culture, Bauhaus, Furniture Design.

ÖNSÖZ

18.yüzyılın sonları 19.yüzyılın başlarında teknolojinin gelişimi sonucu Dünya’da meydana gelen değişim, estetik üretimi, teknoloji ve kültür ile birleştirilerek 1919 yılında Almanya da kurulan ve adını tüm Dünyaya duyuran Bauhaus okulu, sanatı halkla buluşturarak cesur, ilerici ve yenilikçi bir anlayışla bir ilki başarmıştır. Eğitim programlarında benimsenen tasarım anlayışı birçok ülkede örnek alınarak, modern tasarıma prototip oluşturmuştur. Bu bağlamda Bauhaus, etkisini Türkiye’de teknoloji, tasarım, estetik üretim ve eğitim konularını da baştan sona etkilemiş ve bir üslup oluşturulmasına ortam hazırlamıştır.

Bu çalışma ile Bauhaus’un tüm teknolojik ürünlere etkisi incelenmiş ve bunlardan mobilya tasarımına yansımaları daha detaylı olarak araştırılıp ele alınmıştır. Bauhaus sanat okulunun mobilya tasarımları üzerine yansımaları anlatılmaya yönelik yapılan bu çalışma bize Dünyada mobilya tasarımı hakkında geniş bilgi vermeyi amaçlanmıştır.

Bu çalışmayı hazırlarken danışmanlığımı yapan Sayın Yrd. Doç. Dr. Tarık YAZAR Hocama sonsuz teşekkür eder çalışmamın tüm ilgililere yararlı olmasını dilerim.

Ayrıca tüm üniversite ve yüksek lisans hazırlıklarım ve çalışmalarım boyunca benden desteğini esirgemeyen eşime, tüm boş zamanımı teze verdiğim için tez süresince zaman ayıramadığım çocuklarıma sonsuz teşekkür eder ve beni anlayışla karşıladıkları için teşekkür ederim.

Hikmet ÖZTÜRK

Samsun, 2016

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Bildirimi	i
Kabul ve Onay.....	ii
Özet	iii
Abstract	v
Önsöz	vii
İçindekiler	viii
Şekiller Listesi	xv
Kısaltmalar	xxiii

GİRİŞ

1. Giriş	1
2. Problem	4
3. Araştırmanın Amacı	6
4. Araştırmanın Önemi	7
5. Varsayımlar	8
6. Kapsam ve Sınırlılıklar	8
7. Yöntem	9
8. Tanımlar	11

BİRİNCİ BÖLÜM

ESTETİK ÜRETİMİN TEKNOLOJİ VE

KÜLTÜR İLE ETKİLEŞİMİ

1.1 SANAT VE ESTETİK ÜRETİM	13
1.2 TEKNOLOJİ VE KÜLTÜR	14
1.3 TEKNOLOJİ VE SANAT	16

İKİNCİ BÖLÜM

MOBİLYA TASARIMLARI

2.1 MOBİLYANIN TANIMI	19
2.2 MOBİLYANIN YAŞAMIMIZDAKİ YERİ	19
2.3 MOBİLYANIN TASARIM ÖZELLİKLERİ	22
2.3.1 Ürün Olarak Tasarım	23
2.3.2 Süreç Olarak Tasarım	23
2.3.3 Zihinsel Etkinlik Olarak Tasarım	24
2.3.4 Biçimlendirme Yaklaşımları	24
2.3.4.1 Tipolojik Tasarım	25
2.3.4.2 Pragmatik Tasarım.....	25
2.3.4.3 Analogik Tasarım	25
2.3.4.4 Kanonik Tasarım	25
2.3.5 Biçimin Oluşturulması	25
2.3.5.1 Düşünce ve Kavram Geliştirme.....	26
2.3.5.2 Ürünün Özelliklerinden Hareket etme	26
2. 4 MOBİLYA TASARIMINA ETKİ EDEN FAKTÖRLER.....	26
2.4.1 Objektif Faktörler	26
2.4.1.1 İşlev	26
2.4.1.2 Malzeme	27
2.4.1.3 Antropometri	27
2.4.1.4 Çevre	28
2.4.1.5 İnanç Etkisi	28
2.4.2 Subjektif Faktörler.....	29
2.4.2.1 Estetik	29
2.4.2.2 Beğeni Yargısı	30
2.4.2.3 Kullanıcı Kişiliği	30
2.4.2.4 Tasarımcı Kişiliği	31

2.5 ERGONOMİ OLARAK MOBİLYA TASARIMI.....	32
2.6 MOBİLYA TASARIMININ TARİHİ GELİŞİMİ.....	34
2.6.1 İlk Çağ Mobilya Sanatı	34
2.6.1.1 Mısır Mobilya Sanatı (M.Ö. 2700-1075)	34
2.6.1.2 Mezopotamya Mobilya Sanatı (M.Ö. 4000-700)	35
2.6.1.3 Anadolu Mobilya Sanatı (M.Ö. 700-500)	35
2.6.1.4 Yunan Mobilya Sanatı (M.Ö. 450-192)	36
2.6.2 Roma Mobilya Sanatı Kuvvet Çağı (M.Ö. 500 – M.S. 450).....	36
2.6.3 Orta Çağ Sanatı - Roman Ve Gotik Dönem (M.S. 476-1550)	37
2.6.3.1 Bizans Mobilya Sanatı (M.S. 527-1025).....	37
2.6.3.2 Türk Mobilya Sanatı (M.S. 1000-1400).....	37
2.6.3.3. Roman Mobilya Sanatı (M.S. 1000-1250)	38
2.6.3.4. Gotik Mobilya Sanatı (M.S. 1250-1550).....	38
2.6.4 Rönesans Mobilya Sanatı (M.S. 1500-1600)	39
2.6.5 Barok Ve Rokoko Mobilya Sanatı (M.S. 1600-1780)	40
2.6.5.1 Barok Mobilya Sanatı (1600-1720).....	40
2.6.5.2 Rokoko Mobilya Sanatı (1729-1780).....	41
2.6.6 Yeni Çağ (Neoklasik) Mobilya Sanatı (M.S. 1770-1850)	42
2.6.6.1 XVI. Louis Stili (Zopf Stili) (1774-1793)	42
2.6.6.2 Directoire (Messidor) Stili (1750-1830).....	42
2.6.6.3 Queen Anne Stili (1665-1714)	42
2.6.6.4 Georgian Stili (1714-1820).....	43
2.6.7 Dört Büyükler Dönemi (1718-1806).....	43
2.6.7.1 Thomas Chippendale (1718-1779).....	43
2.6.7.2 George Hepplewhite (-1786).....	44
2.6.7.3 Robert Adam (1728-1792)	44

2.6.7.4 Thomas Sheraton (1751-1806).....	44
2.6.7.5 Empire Stili (1801-1814).....	45
2.6.7.6 Louis Philippe Stili	45
2.6.7.7 Biedemeier Stili (1815-1850).....	45
2.6.8 Yakın Çağ Mobilya Sanatı, Yenileşme Dönemi (M.S. 1789-1900)	46
2.6.9 Çağımız Mobilya Sanatı	47
2.7 CUMHURİYET ÖNCESİ OSMANLI DÖNEMİNDE MOBİLYA TASARIMININ VE ÜRETİMİNİN ÖRGÜTLENMESİ	48
2.8 CUMHURİYET SONRASI TÜRKİYE’DE MOBİLYA TASARIMININ VE ÜRETİMİNİN ÖRGÜTLENMESİ.....	53

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BAUHAUS VE MOBİLYA TASARIMI

3.1 SANAYİ DEVRİMİ ÖNCESİ MOBİLYA TASARIMI VE ÜRETİMİ.....	63
3.2 BAUHAUS ÖNCESİ MOBİLYA VE TASARIM GELİŞMELERİ.....	66
3.2.1 Arts and Crafts Mobilya Tasarımları ve Bauhaus.....	67
3.2.2 Art Nouveau Mobilya Tasarımları ve Bauhaus.....	69
3.2.3 De Stijl Mobilya Tasarımları ve Bauhaus	75
3.2.4 Konstrüktivizm Mobilya Tasarımları ve Bauhaus	78
3.3 BAUHAUS TARİHİ	79
3.3.1 20.Yüzyılın İlk Yarısında Almanya’nın Durumu	80
3.3.2 Bauhaus Okulu’nun Genel Tarihi	82
3.3.3 Bauhaus Okulu’nun Amaçları, İlkeleri ve Felsefesi	94
3.3.4 Bauhaus Okulu’nda Eğitim	96
3.3.5 Bauhaus Sanatçıları ve Eğitim Metotları	99
3.3.6 Tasarım Atölyeleri ve Tasarımları	111
3.3.7 Sergiler ve Önemli Etkinlikler	121

DÖRTDÜNCÜ BÖLÜM
ESTETİK ÜRETİMİN TEKNOLOJİ VE KÜLTÜR İLE
ETKİLEŞİMİ BAĞLAMINDA BAUHAUS MOBİLYA
TASARIMLARININ GÜNÜMÜZ MOBİLYA
TASARIMLARINA ETKİLERİ

4.1 BAUHAUS'DA ESTETİK ÜRETİM VE TEKNOLOJİNİN KULLANIMI...	126
4.1.1 Endüstri Devrimi ve Endüstri Devriminin Toplumsal Şekillenmeye Etkileri.....	127
4.1.2 Endüstri Devriminin Sanat ve Tasarıma Bakışı	130
4.1.3 Bauhaus Atölyelerinde Endüstriyel Tasarım.....	133
4.1.4 Bauhaus Ürünlerinde Estetik Şekillenmeler	136
4.1.5 Bauhaus Ürün Tasarımlarında Teknolojinin Kullanılması	138
4.1.6 Bauhaus Mobilya Tasarımlarında Teknolojinin Kullanılması	146
4.1.7 Bauhaus Mobilya Tasarımları	154
4.1.7.1 Mobilyanın Üretim Öncesi Çalışmaları	155
4.1.7.1.1 Projelendirme	155
4.1.7.1.2 Tasarımda Gerçekçi Olma	156
4.1.7.1.3 Modern Çağa Uygunluk	157
4.1.7.1.4 Çizgisellik ve Yalınlık	160
4.1.7.1.5 Düşük Maliyet	163
4.1.7.2 Mobilyanın Üretim Aşamasındaki Çalışmalar	164
4.1.7.2.1 Projenin Üretilbilir Olması	164
4.1.7.2.2 Endüstriyel Malzeme Kullanımı	170
4.1.7.2.3 Az Malzeme İle Dayanıklılığın Arttırılması.....	179
4.1.7.2.4 Kullanılan Renklerin İşlevselliği ve Psikolojik Etkileri	180
4.1.7.2.5 Estetik Özellikler	184

4.1.7.2.6 Üretimin Hafif ve Demonte Olması	186
4.1.7.3 Mobilyanın Üretim Sonrası Çalışmalar	188
4.1.7.3.1 Projenin Çağın Anlayışına Uygun Projelendirilmesi	189
4.1.7.3.2 Anatomik Değerler	194
4.1.7.3.3 Mekâna Uyumluluk	196
4.1.7.3.4 Kullanımda Kolaylık	201
4.2 BAUHAUS MOBİLYA TASARIMLARININ GÜNÜMÜZ MOBİLYA TASARIMLARINA YANSIMALARI.....	203
4.2.1 Bauhaus Tasarımları.....	204
4.2.2 Bauhaus'un Tasarıma Bakış Açısı ve Yeni Yaklaşımlar	208
4.2.3 Bauhausda Gerçekleşen Endüstriyel Tasarımların Sosyal Hayata Yansıması	212
4.2.4 Bauhaus Tasarım Metotlarının Günümüz Tasarım Metotlarına Yansıması	215
4.2.5 Bauhaus Mobilya Tasarımlarının Günümüz Mobilya Tasarımlarına Yansıması	217
4.2.5.1 Üretim Öncesi Çalışmalar Yönünden Değerlendirme.....	218
4.2.5.1.1 Projelendirme	218
4.2.5.1.2 Tasarımda Gerçekçi Olma	220
4.2.5.1.3 Modern Çağa Uygunluk	222
4.2.5.1.4 Çizgisellik ve Yalınlık	223
4.2.5.1.5 Düşük Maliyet	225
4.2.5.2 Üretim Aşamasındaki Çalışmalar Yönünden Değerlendirme	226
4.2.5.2.1 Projenin Üretilbilir Olması	226
4.2.5.2.2 Endüstriyel Malzeme Kullanımı	229

4.2.5.2.3 Az Malzeme ile Dayanıklılığın Arttırılması	237
4.2.5.2.4 Kullanılan Renklerin İşlevselliği ve Psikolojik Etkileri	238
4.2.5.2.5 Estetik Özellikler	243
4.2.5.2.6 Üretimin Hafif ve Demonte Olması	244
4.2.5.3 Üretim Sonrası Çalışmalar Yönünden Değerlendirme	246
4.2.5.3.1 Projenin Çağın Anlayışına Uygun Projelendirilmesi	246
4.2.5.3.2 Anatomik Değerler	248
4.2.5.3.3 Mekâna Uyumluluk	250
4.2.5.3.4 Kullanımda Kolaylık	252

SONUÇ VE ÖNERİLER

SONUÇ	254
ÖNERİLER	257
KAYNAKÇA	261
EKLER	271
EK:1 1850'lerden Sonra Bauhaus Kuruluşuna Kadar Dünyada Mobilya Tasarımının Tarihi Gelişimi.	271
EK:2 Bauhaus'dan Sonra Dünyada Mobilya Tasarımının Tarihi Gelişimi.....	272
EK:3 1850'lerden Bauhaus Kuruluşuna Kadar Türkiye'de Mobilya Tasarımının Tarihi Gelişimi	273
EK:4 Bauhaus'dan Sonra Türkiye'de Mobilya Tasarımının Tarihi Gelişimi	274
EK:5 ÖZGEÇMİŞ	275

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Markus ve Mever'in tasarım süreci şeması	23
Şekil 2: Birinci Ulusal Mimarlık Akımı Örneği II. Vakıf Apartmanı Ankara.	53
Şekil 3: İstanbul'daki ilk Milli Mimari Rönesans'ı Binası S. Merkez Postanesi	54
Şekil 4: John Ruskin	66
Şekil 5: William Morris	66
Şekil 6: Wil Stones L. Morris 'Nature of Gothic' J. Ruskin 'the stones of venice.	66
Şekil 7: Trellis, William Morris, kalem ve suluboya duvar kağıdı tasarımı.....	66
Şekil 8: Arts and Crafts, Sandalye	67
Şekil 9: Marcel Breuer, bayanlar için mobilya tasarımı, 1923	67
Şekil 10: Red House (Kırmızı Ev).....	68
Şekil 11: Red House içinden bir görünüm. (Kırmızı Ev)	68
Şekil 12: William Morris tasarımı sandalye	69
Şekil 13: Art Nouveau Tasarımı Merdiven	69
Şekil 14: Bauhaus Okulunun İç Merdivenleri	69
Şekil 15: Hector Guimart, sandalye tasarımı	71
Şekil 16: Hector Guimart, Paris Metro girişi.....	71
Şekil 17: Hector Guimart, sandalye tasarımı.	71
Şekil 18: Hector Guimart Desk. c.1899.....	71
Şekil 19: Henry Van De Velde, Ayna ve sandalye tasarımı, Art Nouveau	71
Şekil 20: Henry Van De Velde, sandalye tasarımı	71
Şekil 21: Charles Renni Mackintosh, sandalye tasarımı	72
Şekil 22: Charles Renni Mackintosh, sandalye	72
Şekil 23: Antonio Gaudi'nin Casa Mila'sı	72
Şekil 24: 1877 de inşa edilen A. Gaudi'nin Casa Batllo, Art Nouveau mimarisi....	72
Şekil 25: Antonio Gaudi'nin tasarladığı oturma sandalye	72
Şekil 26: Antonio Gaudi'nin tasarladığı çift oturma sandalye	72
Şekil 27: Richard Riemerschmid'in tasarladığı diyagonal sandalye.	73
Şekil 28: Louis Majorelle, Büfe, 1910	73
Şekil 29: 1890'da kullanıma açılan Forth Rail Bridge.	74

Şekil 30: Schroeder Evi Gerrit Rietveld	77
Şekil 31: Schröder Evi, iç görünümü, Utrecht Hollanda	77
Şekil 32: Kübizm Akımı	78
Şekil 33: De Stijl Akımı,	78
Şekil 34: V. Tatlin, III Enternasyonal Anıtı 1919	79
Şekil 35: László Moholy-Nagy, 1921.....	79
Şekil 36: Charles Eames, 1948 yılında DAR sandalyesi.....	82
Şekil 37: Köln, Berlin ve Stuttgart ve Breslau’da sergiler düzenleyen topluluk.....	84
Şekil 38: Werkbund Sergi Afışı.....	84
Şekil 39: Bruno Taut, Cam Pavilyon, Köln, 1914	84
Şekil 40: Henry Van De Velde’nin tiyatro maket	84
Şekil 41: Walter Gropius’un fabrika tasarım maketi	84
Şekil 42: Ludwig Mies van der Rohe Apartman, Weissenhof, Stuttgart,1927	85
Şekil 43: Walter Gropius	86
Şekil 44: Peter Behrens.....	86
Şekil 45: Staatliches Bauhaus, Weimar	87
Şekil 46: Bauhaus binası, Dessau, Almanya	88
Şekil 47: Bauhaus manifestosunda yer alan gravür baskı- Lyonel Feininger	89
Şekil 48: Bauhaus logos.	90
Şekil 49: Bauhaus kuruluş bildirisi, ön kapağı	91
Şekil 50: Bauhaus Dergisi (1928) ve ideal hacimler: küp; küre ve koni	91
Şekil 51: 1923 Bauhaus sergisinin düzenlendiği Haus am Horn, Weimar.....	92
Şekil 52: İlk sergi afişi.....	92
Şekil 53: Bauhause sanatçıları	99
Şekil 54: Bauhaus, Taş Heykel Atölyesi 1923,Weimar	112
Şekil 55: Bauhaus, Ahşap Oymacılık Atölyesi, 1923,Weimar	113
Şekil 56: Bauhaus, Metal Atölyesi	113
Şekil 57: Bauhaus, Seramik Atölyesi	114
Şekil 58: Duvar Resmi Atölyesi	115

Şekil 59: Bauhaus'un duvar kâğıtlarını maske yapan öğrenciler.	115
Şekil 60: Alfred Arndt, Bauhaus öğrencisi, duvar renklendirme çalışması	116
Şekil 61: Bauhaus Dokuma atölyesi	116
Şekil 62: Gunta Stozl, goblen duvar halısı, 1927-1928	117
Şekil 63: Bauhaus Grafik atölyesi	117
Şekil 64: Bauhaus Okulu, Josef Albers Yaratıcılık Atölyesi, 1928.....	118
Şekil 65: Bauhaus Mobilya üretim Atölyesi.....	119
Şekil 66: Bauhaus tiyatro sahnesi	120
Şekil 67: 1923 Bauhaus sergisinin düzenlendiği Haus am Horn, Wiemar.....	121
Şekil 68: Bauhaus Sergisi	122
Şekil 69: Bauhaus Tasarım Okulu Sergisi.....	123
Şekil 70: Societe des artistes decorateurs francais, 1930	123
Şekil 71: Mies van der Rohe ve L. Reich, G.P. German Werk Berlin sergisi.....	124
Şekil 72: Feierabend, J. and Fiedler, P. (2000). Bauhaus. Berlin	124
Şekil 73: Rudolf Lutz, “Gerçeğin Dökümanları”, Bauhaus. Berlin Kolâj,1921. .	124
Şekil 74: Moholy-Nagy, Afiş, Tipo Baskı, 1923.	124
Şekil 75: Herbert Bayer'in Bauhaus'un 50.yılı segisi için yapılmış afiş tasarımı... 124	
Şekil 76: Louis I.Kahn, Mekânlardaki derinlik algısı.....	130
Şekil 77: T. N. Deane B. Woodward, J. Ruskin Doğa Müzesi.....	130
Şekil 78: Işık Gölge Çalışması.	134
Şekil 79: Bir Formda Üç Renk.	134
Şekil 80: Terra- Cotta Çay Kahve Takımı, Otto Lindig	134
Şekil 81: Wilhelm Wagenfeld ve Metal Atölyesi.....	136
Şekil 82: Klasik Morris Sandalyesi	137
Şekil 83: Wassily Sandalyesi	137
Şekil 84: Kontrplak Yemek Masası, 1936	137
Şekil 85: Ahsap Sandalye	137
Şekil 86: Ahsap Sezlong, Marcel Breuer.1933.	138
Şekil 87: Alüminyum Metal Bantlı Sezlong,1934.....	138

Şekil 88: Kontrplak Sezlong, 1925.	138
Şekil 89: Alüminyum Metal Bant ve Ahsap Kombinasyonu Bahçe Mobilyası. ..	138
Şekil 90: Wassily Chair, 1925	139
Şekil 91: Tubular Steel Chair, Marcel Breuer, 1928	139
Şekil 92: Slatted Chair	140
Şekil 93: Berlin Chair, Gerit Rietveld	140
Şekil 94: Alüminyum Sandalye, Marcel Breuer.....	140
Şekil 95: Marianna Brandt Kül Tablası, 1924.....	141
Şekil 96: Marianne Brandt'ın Diğer Kül Tablası Tasarımları.....	141
Şekil 97: Marianne Brandt, Düdüklü demlik	142
Şekil 98: Marianne Brandt, Semaver	142
Şekil 99: Marianne Brandt Tasarımı Çaydanlıklar	142
Şekil 100: Michael Graves Tasarımı, Kettle.....	142
Şekil 101: Ayarlanabilir Tavan Lambası, Marianna Brandt, Hans Przyrembel.....	142
Şekil 102: Otto Lindig Tasarımı Seri Üretim Ürünleri.....	143
Şekil 103: Barselona Sandalyesi, Mies Van Der Rohe.....	144
Şekil 104: Tubular Steel Chair, Mies Van Der Rohe.	144
Şekil 105: MT8 Masa Lambası, Wilhelm Wagenfeld.	145
Şekil 106: Cristian Dell, Modern Ofis Masa Lambası,1928.	145
Şekil 107: Krom Boru Malzemedden Mobilya Tasarımları, Marcel Breuer.....	150
Şekil 108: Düz Alüminyum Metal Bantlı Mobilya Tasarımları, Marcel Breuer... ..	151
Şekil 109: Alvar Alto, Paimio Chair, 1933.	151
Şekil 110: Kontra Plak Malzemedden Marcel Breuer Tasarımları.	151
Şekil 111: Marcel Breuer Tasarımı Sık Oturma Grubu.....	152
Şekil 112: Yerden Tasarruf Sağlayan Standart Tasarımlar.	153
Şekil 113: Marcel Breuer,(soldan sağa)B18,B27,B26,B23,B21 ve B22,1928.....	155
Şekil 114: Marcel Breuer, Klup Sandalyesi, 1926.	157
Şekil 115: Bir Bauhaus Filmi, fotomontaj, Marcel Breuer, 1926.	159
Şekil 116: Der Stuhl kitap kapağı, Heinz ve Bodo Rasch.	159

Şekil 117: Marcel Breuer, Boroschek Evi Mobilya Tefrisi, Berlin, 1930.....	161
Şekil 118: Marcel Breuer, Kitaplık,1932-1935	162
Şekil 119: Mies van der Rohe, MR Kahve Sehpaşı, 1927.	162
Şekil 120: Mies van der Rohe, Brno Sandalyesi, 1929-1930	163
Şekil 121: Marcel Breuer, Sezlong, 1932-1933.....	164
Şekil 122: Marcel Breuer, Aluminyum Bahce Masası, 1932-3.....	165
Şekil 123: Ludwig Mies van der Rohe, Dort Mevsim Taburesi, 194.....	166
Şekil 124: Marcel Breuer, B 9 Zigon Sehpaşlar, 1925.....	167
Şekil 125: Marcel Breuer, İsvec Patent çizimleri, 1932-1933.....	168
Şekil 126: Marcel Breuer, B 22a Raf Unitesi ve B Serisi Uniteler, 1924-1926 ...	168
Şekil 127: Barcelona Sandalyesi, Barcelona Pavyonu, İspanya, 1929.....	169
Şekil 128: Barcelona Divanı, Knoll,1930.....	169
Şekil 129: Josef Albers, Koltuk, 1926-1927.....	171
Şekil 130: Ludwig Mies van der Rohe, MR Sandalyesi, 1927.	172
Şekil 131: Marcel Breuer, Ayarlanabilir Koltuk, 1931-1932.....	172
Şekil 132: Mart Stam, Konsol Celik Karkaslı Sandalye, 1926-1927.....	174
Şekil 133: Marcel Breuer, Sezlong, 1932-1934.....	175
Şekil 134: Marcel Breuer, Sandalye, 1932-1934.....	175
Şekil 135: M. Breuer aluminyum sandalyesi icin acıklamalar, H. Bayer, 1934.....	176
Şekil 136: Marcel Breuer aluminyum sandalyesi 1932-1934.....	176
Şekil 137: Marcel Breuer, K 40 Sofa Masası, 1927-1928.....	176
Şekil 138: Ludwig Mies van der Rohe, Barcelona Sehpaşı, 1930	177
Şekil 139: M. Breuer Katlanır Sandalyeler Dizisi, Dessau Bauhaus Binası,	177
Şekil 140: Marcel Breuer, B 32 sandalyesi, 1928	178
Şekil 141: Marcel Breuer, Tasarım Sandalyesi, 1926	178
Şekil 142: Lilly Reich, LR sandalyesi, 1931	179
Şekil 143: Marcel Breuer, B35 Dinlenme Koltuğu, Thonet, 1928-1929.....	180
Şekil 144: Renk-Form Uygunluğu Uzerine Bauhaus Anket Çalışması, 1923	181
Şekil 145: Josef Albers, Zigon Sehpa Takımı,	181

Şekil 146: Renk-Form Uygunluğu Uzerine Bauhaus Seminer Çalışmaları	182
Şekil 147: Marcel Breuer, M 45 E Yazı Masası, 1932	182
Şekil 148: Marcel Breuer, Camlı Dolap, 1926	183
Şekil 149: Marcel Breuer, Ahsap Lata	184
Şekil 150: Peter Keller, Bebek Besiği, 1922	186
Şekil 151: Ludwig Mies van der Rohe, Tugendhat Koltuğu, 1929-1930.....	187
Şekil 152: Bauhaus’da üretilen sökülüp takılabilir ve katlanabilir sandalyeler	188
Şekil 153: Marcel Breuer, Cizim Masası, 1925.....	189
Şekil 154: Josef Albers, Kitap Rafı	190
Şekil 155: Ludwig Mies van der Rohe, MR Sezlongu, 1931	191
Şekil 156: Eileen Gray, Ayarlanabilir Masa E 1027, 1927	191
Şekil 157: Marcel Breuer, B 4 Katlanır Sandalye,	192
Şekil 158: Marcel Breuer, Yatar Koltuk, 1925-1926	193
Şekil 159: Marcel Breuer, B 54 Çay Servis Arabası, 1928	193
Şekil 160: Ludwig Mies van der Rohe, MR sandalyesi, 1927	194
Şekil 161: Oskar Schlemmer, İnsan Bedeni Uzerine Çalışmalar	194
Şekil 162: Marcel Breuer, B 25 Dinlenme Sandalyesi, 1928-1929.....	195
Şekil 163: Ludwig Mies van der Rohe, MR Dinlenme Şezlongu	195
Şekil 164: Tugendhat Evi, Brno, Çek Cumhuriyeti, 1926 Tugendhat Evi, 1926....	198
Şekil 165: Piscator Apartmanı, Berlin, 1927	199
Şekil 166: Sommerfeld Evi, Berlin, 1920	199
Şekil 167: Marcel Breuer, B64 sandalyesi, 1928	200
Şekil 168: Marcel Breuer, B 285 Çalışma Masası, 1935.....	201
Şekil 169: Mies Koleksiyonu, Knoll, 1929-30	202
Şekil 170: Marcel Breuer, Sezlong/Dinlenme Sandalyesi, 1932-1933	203
Şekil 171: Gropius Eğitim Programı	205
Şekil 172: Marcel Breuer, tasarımı 1925-1926.....	205
Şekil 173: 1926-7 yılında Mies tarafından tasarlanan konsol sandalye	206
Şekil 174: Barcelona Koltuğu.....	206
Şekil 175: Le Corbusier'in ‘dinlenme makinesi’	207
Şekil 176: Alvar Aalto ahşap ve kontrplak sandalyesi 1930.	207

Şekil 177: Gerrit Rietvelt'in, Red and Blue sandalyesi.	209
Şekil 178: Paul Klee evi.	209
Şekil 179: Defne Koz, Leaf, Mobileffe, İtalya.	219
Şekil 180: Philippe Starck, Cafe Sandalyesi, 1984-1985, Baleri Italia.	219
Şekil 181: Marten Claesson, Eero Koivisto ve Ola Rune	220
Şekil 182: Henri Gaudin, Masa ve Sandalye, 1970.....	221
Şekil 183: Hannu Kahonen Triangle sehpaşı 1986, Moform OY	221
Şekil 184: Anne-Mette Jensen, EJ-144 taburesi, 2001, Erik Jorgensen	222
Şekil 185: Muni Beuchel, Moka, 2003, Karl Andersson.....	223
Şekil 186: Paul Kjarholm, PK- 91, PK-80, PK-33, 1958, Fritz Hansen	223
Şekil 187: Kazuhide Takahama, Tulu Sandalyesi, 1968, Simon International	224
Şekil 188: Hans Brattrud, Scandia Nett Sezlongu, 1957, Fjord Fiesta.....	224
Şekil 189: Roger Soveian, 250 Eshu kanepesi, 2002, Mokasser/Leads	225
Şekil 190: Unitisch System- Masa, 1995, Atelier Alinea.....	225
Şekil 191: F. Campana, Bubble-wrap sandalyesi, 1995, Campana Objetos Ltda	226
Şekil 192: Marteen van Severen, A- Table Masa, 2005, Vitra	227
Şekil 193: Flemming Busk ve Stephan B. Hertzog Lotus Masası, Globe.....	227
Şekil 194: Johannes Foerson ve Peter Hiort Lorenzen, EJ 900 Pipeline, 1987	228
Şekil 195: Archstudio, Modi Koleksiyonu, 1993, Desalto	228
Şekil 196: Giampiero Pistacchi Febo, 2007, Simon International	229
Şekil 197: Maarten van Severen, .05 sandalyesi, 2004	230
Şekil 198: Giotto Stoppino, Alessia sandalyesi, 1970, Driade	231
Şekil 199: Robin Day, MK2 Depolanabilir Sandalye, 1963, Hille-Londra.....	231
Şekil 200: Philippe Starck, M. (Serie Lang) Sehpaşı, 1987, Driade/Aleph.....	232
Şekil 201: Vittorio Livi, Pigreco cam dolap, 1987, Fiam	233
Şekil 202: P.Fabricius ve Jorgen Kastholm, FK 82 X Sandalyesi, 1968	233
Şekil 203: Matteo Grassi MGI Sandalyesi, 1979, Matteo Grassi	234
Şekil 204: Eero Koivisto, S-045 Afternoon Bar Taburesi, 2004, Skandiform.....	235
Şekil 205: Olivier Leblois Desk–table, 1995, Quart de Poil’	236

Şekil 206: Frank Gehry, Sandalye, 1972, Vitra	236
Şekil 207: Marcello Cuneo, Mehari dinlenme koltuğu,1995, Rossi di Abbiate	237
Şekil 208: Jasper Morrison, Orb, 1995, Zeus/Noto	237
Şekil 209: Marcel Breuer, B35 Dinlenme Koltuğu, Thonet, 1928-1929	238
Şekil 210: Antonio Citterio, OTTOCHAIRS serisi, 2006, B&B Italia,	239
Şekil 211: Hans Zaugg, Kwad kanepesi, 1992, Sapsa Bedding	239
Şekil 212: Borge Lindau ve Bo Lindecrantz, Bar Taburesi, 1968, Lamhults	241
Şekil 213: Alessandro Mendini Karina sıra oturma, 1985, Baleri Italia	243
Şekil 214: Fabio Lenci, Yönetici Masası 1970, Bernini.....	244
Şekil 215: Poul Kjarholm PK-24 Hammock sandalyesi, 1965, Fritz Hanse	245
Şekil 216: Bonet-Ferrari-Handy -Kurchan, A.A.A,	246
Şekil 217: Bruce Burdick, Burdick Masası, Herman Miller	246
Şekil 218: Flemming Busk ve Stephan B. Hertzog 9503 space bench, 2003	247
Şekil 219: Riikka Paasonen ve Petra Majantie Loveseat Lounge, 2000, Formwer.	247
Şekil 220: Christopher Deam, Glider Sandalyesi	248
Şekil 221: Jeffrey Bernett, Landscape 05 Sezlong, 2005, B&B Italia.	249
Şekil 222: Alvar Aalto, #43 Dinlenme sandalyesi,1936-1937, Artek.	250
Şekil 223: Flemming Busk ve Stephan B. Hertzog, Lotus, Globe.	250
Şekil 224: F. Campana, ve Humberto Campana, sisme masa, 1996,Campana	251
Şekil 225: Alexander Lervik, SA-310 Bumerang, 2004, Skandiform.....	251
Şekil 226: Uwe Fischer, Tabala Rasa mas- sandalye, 1987, Vitra.....	252
Şekil 227: William Plunkett, Oxted Serisi sandalye, 1965.....	252
Şekil 228: Gianfranco Pardi Zeppelin, 1995, Cassina.	253
Şekil 229: Philippe Starck, Von Vogelsang Sandalyesi, 1985-1988, Baleri Italia..	253

KISALTMALAR

S. : Sayı

M.Ö: Milattan Önce

M.S: Milattan Sonra

Çev. : Çeviren

T.C: Türkiye Cumhuriyeti

DTGSYO: Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu

TSE: Temel Sanat Eğitimi

MÜGSF: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

DWB: Alman Sanatkârlar Birliği

Ulm: Almanya'da bir şehir

MOBSAD: Mobilya Sanayi İş Adamları Derneği

CIAM: Uluslararası Modern Mimarlık Kongresi

AVM: Alışveriş Merkezi

A.B.D: Amerika Birleşik Devletleri

GİRİŞ

19. yüzyılın sonları 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan hızlı teknolojik gelişmeler, Savaşların ortaya çıkardığı yıkımlar, sanat ve düşünce sistemini etkilemiş bu etkilenme yeni arayışlara, farklı estetik ve sanatsal tasarımların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Lynthon,1982: 10). Bu dönemde sanat tartışmaları yoğunlaşmış sanatın toplumsal yönü, sanatın işlevselliği sorgulanmaya başlanmıştır. İmparatorlukların parçalanması, krallıkların yok olması ve yerlerini yeni oluşumlara bırakması, sanat alanında da geleneksel kalıpların kırılarak yeni ve farklı tarz arayışların belirmesi bu yönde fikirlerin oluşması modern yaşam dediğimiz çağdaş yaşam anlayışını egemen kılmaya başlamıştır.

20. yüzyılın ilk otuz yılında, toplumda yaşanan olaylara ve kültürel değişimlere paralel olarak Kübizm, Fovizm, Ekspresyonizm, Fütürizm, Dadaizm, Ready-Made, Konstrüktivizm ve Sürrealizm gibi sanat akımları ortaya çıkmıştır (Lynthon, 1982: 10). Bu dönemde yaşanan endüstri ve teknolojik gelişmeler, estetik biçimi beraberinde getirmiştir. I. Dünya Savaşı'ndan sonra sanat eğitimini kökten etkileyen bir kurum olan Bauhaus, endüstrileşmenin ayrıştırdığı sanatsal, teknik ve üretimsel bölümlerin birlikteliğini yeniden oluşturma yolunda önemli bir noktada 1919 yılında Almanya'da kurulmuştur (Feierabend ve Fiedler, 2000a:8).

Bauhaus anlayışı, uygulamalı sanatlar ile güzel sanatlar arasındaki engeli ortadan kaldırarak her iki uğraş alanının karşılıklı etkileşmesine uygun bir ortam hazırlamayı amaçlamıştır (Erkmen,2009: 17). Bauhaus'da amaç hiçbir zaman zanaatkâr yetiştirmek olmamış, uygulanan eğitim ve öğretimin esası, kişisel becerileri geliştirecek atölye sistemi üzerine oluşturulmuştur. Atölyeler araştırma laboratuvarları gibi kullanılmış, endüstrinin gereksinimi olan modüller, bu atölyelerde hazırlanmıştır. Bauhaus'ta ilk defa endüstrinin gereksinimlerini karşılama amacıyla tasarımlar hazırlanarak, tekstil, cam, metal, ahşap, baskı ve seramik atölyelerinde prototipler yapılmış, fabrikalarda üretimler gerçekleştirilmiştir. Toplum, ilk kez sanatçılar tarafından hayata geçirilen bu tasarımları günlük yaşamda kullanma fırsatını bulmuştur. Bauhaus, kendine özgü eğitim metotlarıyla çağa damgasını vuracak tasarımcılar ve eğitimciler yetiştirmiştir.

Bauhaus okulu günümüz sanat okullarına değin uzanan bir düşünce sistemi oluşturmuştur. Bauhaus mirası olarak kabul edilen “Temel Sanat Eğitimi” okuldaki

ismiyle “Hazırlayıcı Öğretim” dersi, Bauhaus sayesinde, günümüzde, Dünya’daki çeşitli ülkelerin sanat ve tasarım dersleri programlarında görülmektedir. Eğitim programları dışında tasarımları da dünyada birçok ülkede kullanılmış, modern tasarım profiline örnek teşkil etmiştir (Gönülkırılmaz, 2012:108). Bu bağlamda Bauhaus, modernleşme çabası içinde olan Türkiye’de de etkisini göstermiştir. Okulun farklı alanlarda, Türkiye’ye yansımaları olmuştur. Mimari ve iç mimari alanlarında objelerin üretim yöntemleri aşamasında, Bauhaus Türkiye’de bir üslubun oluşmasına ortam hazırlamıştır.

Mobilyanın tarihi geçmişini anlatan ve Bauhaus okulunun tasarımlarını ve Bauhaus ekolünün bugüne yansımalarını belirten tezler ve makaleler bulunmaktadır. Konuyla ilgili olarak yapılan önemli çalışmaların bir bölümü aşağıdaki gibidir;

Özgür BİNGÖL, (2000), “Modernleşme ve Konut Mimarisi: Endüstri Devriminden Sonra Barınma Kültürünün Değişimi” yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Bu tezde Özgür Bingöl Endüstri devriminin konut ve barınma kültürü üstündeki etkilerini incelemiş, ayrıca toplu konut yerleşmelerinin tasarım sürecinde göz önünde bulunması gereken kriterlerin belirlenmesini hedeflemiştir.

Fatma NERGİZ, (2005), “Design Features Of Minimalist Space Some Characteristics Of Architecture And Visual Types Of Residential Brokerage With Basic Elements Under Investigation”, yayınlanmamış yüksek lisans tezi Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. Bu tezde minimalist mekânların tasarım özellikleri ve görsel nitelikleri, malzeme çeşitliliğinin minimuma indirgenmesi, depolama, hareketlilik, toplanabilirlik, ışık ve gölge, renk ve doku, kavramlarını inceleyerek geçmişten bugüne mimari tasarım ve bina yerleşimleri hakkında bilgi vermiştir.

Tülay ÖZDEMİR, “Tasarımda Renk Seçimini Etkileyen Kriterler”, Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık Bölümü, Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 14, Sayı 2, 2005, s.391-402. Özdemir, makalesinde tasarımlarda renk seçimlerini etkileyen psikolojik sebepler üzerine araştırma yapmış, renklerin insanlar üzerindeki etkilerini araştırmıştır.

Özlem BAKTIR, (2006). “Bauhaus Felsefesi ve Endüstriyel Tasarımdaki İşlevsellik Boyutu”, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayınlanmamış

yüksek lisans tezi. Baktır, tezinde Bauhaus felsefesini farklı açılardan inceleyerek günümüz kullanım eşyaları üzerindeki etkilerini incelemiştir.

Senem ONUR, (2000). “Mobilya Biçimlenişine Etki Eden Faktörler ve Tasarımcı Kullanıcı Faktörü Üzerine Bir Yöntem Önerisi”, İç Mimarlık Anasanat Dalı yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi. Onur, tezinde Mobilyaların biçimlenmesine objektif ve subjektif faktörler etki eder. Objektif faktörler ölçülebilen değerlerdir. İnsanın antropometrik ölçüleri, kendi eliyle oluşturduğu ve içinde bulunduğu doğal çevre özellikleri, yaşamını sürdürebilmesi için gerçekleştirebilmek zorunda olduğu eylemler ve malzeme çeşitleri objektif faktörlerdir. Subjektif faktörler ise kişiye göre değişen değerlerdir. Toplumun değer yargıları, tasarımcı faktörü, iletişim ve kullanıcı ile tasarımcının özgünlük eğilimi mobilyaların tasarımına etkileyen faktörler olarak inceler.

Didem BAŞ YANARATEŞ, (2001). “Yüzeylerin Dokusal İfadeleri İle Mekân Kimliğinin Oluşturulmasında Yapısal çözümlenmeye Dayanan Bir Yöntem Önerisi”, İç Mimarlık Anasanat Dalı, yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi. Çalışmada işlenen konu tasarım etkinliğine dayanan diğer tüm disiplinlerde de olduğu gibi, iç mimarlık alanında da tasarımcıya, "kullanıcının sosyal bir varlık olarak aradığı duygusal etkileşimleri mekânda özgün bir anlatım içinde ifade edebilme" yetisinin kazandırılması; mekânların yaşayan, kimlikli birer sanat tasarımları olarak ortaya konulmasında mesleki eğitime bağlı önemli bir etkidir. Bu önem üzerine gerçekleştirilmesine gerek duyduğumuz çalışmamızda; "kullanıcının, mekânı oluşturan yüzeyler ile karşılaştığı andan itibaren gerçekleşen görsel algısonucunda fark ettiği dokusal ifadelerin, mekân kimliğinin oluşturulmasında tasarımcı tarafından yorumlanmasına dayanan bir anlatım, analiz yöntemi" önerilmektedir.

Sezen Burce, ŞAHİNKAYA, (2009). “Bauhaus Mobilya Tasarımının Günümüz Mobilya Tasarımına Etkileri”, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bauhaus eğitimi incelenerek günümüz mobilya tasarımı arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konulabilmiş ve örneklendirilebilmiştir. Bir tasarım önerisi ile bu benzerlik ve farklılıkların daha net anlaşılması ve örneklenmesi amaçlanarak, günümüz ofis mobilya tasarımına uygun bir ofis mobilyası tasarlanmış ve çıkarılan kriterlere göre değerlendirilmiştir.

Meltem ÖZKARAMAN, (2004) “Türkiyede 1800-2004 Yılları Arasındaki Değişim Süreci İçinde, Tasarımı Etkileyen Faktörler ve Bir Önek Olarak Mobilya Üretimi Modeli”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniveritesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Endüstri Ürünleri Tasarımı Anabilim Dalı, Doktora Tezi. Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi boyunca mobilya tasarımları incelenmiş sorunları gelişim süreçleri araştırılmış sanayi adına saptamalar yapılarak bazı önerilerde bulununmuş ve Türkiye’deki bazı marka modeller incelenerek küreselleşmenin etkileri araştırılmış.

Yasemin İspirli GÖNÜLKIRMAZ, (2012). “Bauhaus’un Türkiye’deki İç Mekan Tasarımına Yansımaları”, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimarlık Anasanat Dalı, İstanbul, yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Yasemin İspirli tezinde Bauhaus öncesi ve sonrası tasarımları inceleyerek bu tasarımların iç mekân üzerine yansımalarını araştırmıştır.

Konuyla ilgili olarak yukarıda belirtilen çalışmaların yapıldığı görülmüş ancak, “Estetik Üretimin Teknoloji ve Kültür İle Etkileşimi Bağlamında Bauhaus Mobilya Tasarımlarının Günümüz Mobilya Tasarımlarına Yansıması” konusunda doğrudan bir çalışmanın yapılmadığı anlaşılmıştır. Bauhaus tasarımlarının mobilya tasarımlarına etkileri yeteri kadar incelenmediği gözlemlenebilmektedir. Çalışmamda soyut anlamların zihninde canlandırılması amaçlanmış, tasarım sürecinde yaratıcılık kapasitesinin nasıl kullanıldığı irdelenmiştir. Bauhaus’un birçok alanda olduğu gibi özellikle mobilya tasarımları konusunda modern mobilya tasarımlarının biçimlendirilmesinde etkili olduğu düşüncesinden yola çıkarak, estetik üretimin teknoloji ve kültür ile etkileşimi bağlamında endüstriyel ürün olarak işlevsellik boyutuyla tasarlanan Bauhaus mobilya tasarımlarının günümüz mobilya tasarımlarına nasıl etki ettiği araştırılmıştır.

1. Problem

Teknoloji ve kültür ile etkileşimi sürecinde farklı amaç ve ihtiyaçlar doğrultusunda yapılan estetik üretimin, endüstriyel ürün tasarımı olarak farklı alanlar için tasarlanan ve üretilen mobilya tasarımlarının insan hayatına sağladığı kolaylıkların belirgin olarak incelenmediği düşünülmektedir. Mobilyaların insan yaşamının tüm alanlarında yer aldığı bir gerçektir. Evde, işyerinde ve insan yaşamının sürdürüldüğü diğer tüm mekânlarda ihtiyaçlar ve amaçlar doğrultusunda farklı mobilyaların kullanıldığı görülmektedir. Öte yandan günümüz toplumunda

mobilyanın bulunmadığı mekânlarda ilkel yaşamın sürdürüldüğü düşüncesi oluşurken, günümüzde özellikle kent yaşamında teknoloji ve kültürün uzantıları açısından bakıldığında mobilya tasarımları olmadan yaşamın istenilen düzeyde modern ve sağlıklı sürdürülemeyeceği söylenebilir.

Endüstri ürün tasarımı olarak kullanıcıların ihtiyaçlarına yönelik üretilen mobilyaların, işlevselliği, hedef kitlenin beğenisi ve kullanıcının ihtiyaçlarını fonksiyonel olarak karşılaması gibi ölçütler yönünden önemlidir. Mobilya tasarımlarının üretime uygun yeni bir model olarak projelendirilmesi, geliştirilmesi ve profesyonel hizmetlerin satış öncesi ve sonrası artırılması gerekmektedir. Mobilyaların işlevsel değerleri ile mekânın kullanılabilirliğini etkileyen, estetik değeri ile güzel ya da çirkin görünmesini sağlayan, yaşadığımız veya çalıştığımız mekânların sıcak, sevimli ve renkli bir ortam haline gelmesini sağlayan bir ürün olarak değerlendirilmesi gerekir. Kısaca şunu belirtmek gerekir; Estetik açıdan güzel ve işlevsel bakımdan başarılı mobilya tasarımlarının üretiminde birçok etken devreye girmektedir. Bu etkenlerin başında, estetik, sanat, kültür ve teknik gelmektedir. Bunlar Bauhaus sanat okulunda kullanılan önemli kriterlerdir. Günümüz mobilya tasarımlarında tüm bu unsurların bir bütün olarak değerlendirilip günümüz teknoloji ve imkânlarıyla birleştirilmeden hareket edildiği düşünülmektedir. Aynı zamanda günümüzde artan ihtiyaçlar ve pazar kaygıları nedeniyle hazır yapım ve seri üretime önem verilerek estetik değerlerin ters orantılı olarak azaldığı da gözlemlenebilmektedir. Estetik üretimin teknoloji ve kültür ile etkileşimindeki zayıflama niteliksiz ürünlerin çoğalmasına vesile olabilmektedir. Bu durum modern mobilya tasarımlarının üretiminde temel problem olarak görülmektedir.

Mobilya konusunda en kapsamlı çalışmalar Almanya'da gerçekleşmiştir. Bunda Almanya'da kurulan Bauhaus okulunun büyük etkisi vardır. Dünyanın en seçkin ve çağdaş mimarlarını sanatçıları, bir araya getirerek, yalnız bir eğitim kurumu yaratmamış, aynı zamanda bir üretim merkezi ve tüm bunların konuşulup tartışıldığı bir merkez haline gelmiştir. Bu tür eğitim kurumlarının yaygın olmayışı bir problemdir. Ancak, günümüzde özellikle ön lisans programlarında mobilya tasarımı ile ilgili derslere yer verilmesi sorunun çözümüne katkı sağlamaya başlamıştır diyebiliriz. Günümüz mobilya tasarımlarına yansımalarını değerlendirmek açısından Bauhaus okulunun mobilya tasarımları ve üretimi üzerine

etkisini olumlu ve olumsuz yönleriyle detaylı olarak ortaya koymak bu konuda yapılan araştırmaları farklı yönlerden incelemek yararlı olacaktır.

Mobilya tasarımı Bahaus sanat eğitimi döneminden beri süregelen bir niteliğe sahip olduğunu ortaya koyarak bir standardizasyon ve rasyonalizasyon fikrini yıkmaktadır. Bunda popüler kültürün de etkisi vardır. Popüler kültür ile birlikte mobilya kullanımı ve üretimi açısından değişikliğe uğramış Postmodernizm ile birlikte metaforik, yerel öğelerin bulunduğu, süsleme ve rengin hakim olduğu uluslararası bir tasarım anlayışı oluşmuştur. Böylece mobilya tasarımlarında işlevin formu izleyen bir konuma nasıl geldiği, kültür farklılıklarının mobilya tasarımlarını nasıl etkilediği araştırılması gereken bir durumdur.

Bauhaus'un birçok alanda olduğu gibi özellikle mobilya tasarımları konusunda modern mobilya tasarımlarının biçimlendirilmesinde etkili olduğu düşünölmektedir. Bu nedenle estetik üretimin teknoloji ve kültür ile etkileşimi bağlamında endüstriyel ürün olarak işlevsellik boyutuyla tasarlanan Bauhaus mobilya tasarımlarının günümüz mobilya tasarımlarına nasıl etki ettiği araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır.

2. Araştırmanın Amacı

Kendine özgü, farklı eğitim modeliyle bugünlere adını taşıyan ve birçok öлкеye model oluşturan Bauhaus Sanat Okulu'nun günümüz mobilya tasarımları üzerine yansımalarını, ele alıp incelemek ve değerlendirmek tezin asıl amacını oluşturmaktadır. Bu araştırma genel olarak, çağdaş sanat akımlarının mobilya tasarımları üzerine etkisi inceleyerek, mobilyanın insan yaşamındaki yeri ve öneminin kavranması, mobilya sanatı konusunda toplum bilincinin oluşması ve Bauhaus sanat okulu mobilya tasarımlarının günümüz tüm mobilya tasarımı ve üretim süreçlerine etkisini araştırmak amacıyla hazırlanmıştır.

Mobilyanın insanlığa kazandırdıkları çağdaşlık ve uygarlık simgesi olarak toplumsal yaşamda yeri, tasarım anlayışının gelişimi, dünyanın en iyi hocalarından alınan eğitimler ve bu eğitimlerin öğrenciler üzerinde etkisi, atölye ortamları ve çalışma prensipleri, öğretmen-öğrenci ilişkileri ve yaratıcı tasarımların gerçekleşme süreçleri tüm mobilya standartlarına yansımaları ele alınmıştır.

Mobilya tasarımlarının en iyi şekilde değerlendirilmesi, yeni çözüm yollarının aranması, Bauhaus sanat okulunda geliştirilen tasarımların ardından önerilerin

oluşturulması ve bu öneriler doğrultusunda tasarımcıların sanatsal ve işlevsel açıdan yetkin tasarımlar üretmelerine katkı sağlamak amaçlanmaktadır. Ayrıca çalışmanın kapsam ve sınırlılıkları çerçevesinde mobilya üretimi; üretim öncesi, üretim anı ve üretim sonrası olmak üzere üç ayrı kategoride incelenerek, tasarım sürecinin bir bütün olarak değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Bu araştırmanın temel amacı, günümüz mobilya tasarımlarının biçimlendirilmesinde etkili olduğu düşünülen Bauhaus mobilya tasarımlarının, estetik üretimin teknoloji ve kültür ile etkileşimi bağlamında endüstriyel ürün olarak işlevsellik boyutuyla günümüz mobilya tasarımlarına yansımalarını mevcut ürünlerle farklı açılardan değerlendirerek, yeni yapılacak tasarımlara kullanıcı ve araç ilişkileri açısından katkı sağlamaktır.

3. Araştırmanın Önemi

İnsanların içinde yaşadıkları toplumsal ve kültürel ortama uymalarını büyük ölçüde kolaylaştıran mobilya üretimi temel tasarım dersi adı altında Bauhaus sanat okulunda incelenerek önemli tasarımlar gerçekleştirmişlerdir. Kültürel üretim ve teknolojinin gelişimiyle 20. Yüzyıla egemen olan mimarlık akımları yine aynı ortamda gelişen mobilya tasarımları arasındaki bağlantıların araştırılarak bu akımların mobilya tasarımı üzerindeki etkileri ile sanat akımlarına damgasını vuran anlayışın mimari ve mobilya açısından önemine değinilmiş, mobilya üretim ve tasarım olarak toplumsal yaşamda yerini almıştır.

Yukarıda da belirtildiği gibi endüstri ürün tasarımı olarak kullanıcıların ihtiyaçlarına yönelik üretilen mobilyaların, işlevselliği, hedef kitlenin beğenisi ve kullanıcının ihtiyaçlarını fonksiyonel olarak karşılaması gibi ölçütler önemlidir. Dünya çapında üretim yapan birçok mobilya tasarım ve üretim kuruluşu bulunmaktadır. Bu kuruluşlar tasarımlarını dünyanın farklı yerlerindeki fuarlarda tanıtmaktadırlar. Ancak, arz ve talep açısından bakıldığında sınırlı sayıda mobilya tasarımının tüketiciler tarafından tercih edildiği görülmektedir. Olumsuz ekonomik şartların dışında mobilya tasarımlarına yönelimin farklı boyutlarda gerçekleştiği gözlenebilmektedir. Tercih edilen tasarımlarda genel olarak işlevsellik ön planda tutulurken estetik ve modern yaşam standartlarına uygunluk da göz ardı edilmemektedir. İki tasarım arasından birinin diğerine olan üstünlüğü ya da tercih edilebilirliği sorgulanması gereken bir durumdur. Bu çalışma özellikle estetik

üretim teknolojisi ve kültür ile etkileşimi bağlamında üretilen çalışmaların daha çok tercih edilebilir olduğunu göstermek açısından önemlidir.

4. Varsayımlar

Bu araştırmada, bulgulara dayanak teşkil eden ve değişkenlik özelliği gösteren ve araştırmacının alanı dışında kalan sayıltı ve sınırlılıklar bulunmaktadır. Belirlenen çalışma yöntemi, bu araştırmanın amacına, konusuna, sınırlılıklarına ve problemin çözümüne uygundur. Bu araştırmada kullanılan veri toplama araçlarının, istenilen özellikleri doğru olarak değerlendirmeye yönelik olduğu varsayılmaktadır.

Mobilya tasarım eğitimi, yöntem ve yaklaşımların uygulanmasında yönlendirici olarak birçok disiplini içine alan bağlamsal bir nitelik taşımalı. Çağın teknolojik açıdan imkânları birçok alanda olduğu gibi mobilya tasarımları konusunda da değerlendirilmelidir. Bu bağlamda mobilya tasarımlarının seri üretim açısından teknolojik gelişmeler doğrultusunda üretilebilir olduğu varsayılmaktadır.

Estetik üretimin teknoloji ve kültür ile etkileşimi doğrultusunda Bauhaus Mobilya tasarımlarının günümüz mobilya tasarımlarına yansımalarının olduğu varsayılmaktadır.

Tüketicilerin mobilyaya ilişkin tercihleri tüketicinin statüsüne göre değişiklik gösterirken tüketicilerin istek ve beklentilerinin de aynı olmadığı arz ve talep dengesindeki farklılıklardan anlaşılmaktadır. Toplumda mobilya tasarımlarına yaklaşımın istenilen düzeyde olmaması mobilya üreticileri açısından önemli bir sorun oluşturabileceği varsayılmaktadır.

5. Kapsam Ve Sınırlılıklar

Bu araştırmanın temel kapsama alanı günümüz mobilya tasarımlarıdır. Ancak, araştırmada bilimsel verilere ulaşmak ve günümüz mobilya tasarımlarına yansımalarını incelemek açısından Bauhaus mobilya tasarımlarının tasarım sürecine de yer verilmiştir. Ayrıca bu araştırma, günümüz mobilya tasarımlarının biçimlendirilmesinde etkili olduğu düşünülen Bauhaus mobilya tasarımları ve bu mobilya tasarımlarının etkisiyle tasarlandığı düşünülen yurt içi ve yurt dışındaki mobilya örneklerini kapsamaktadır. Bununla birlikte araştırmanın birinci bölümü; Toplumlardaki kültürün ve dünyadaki teknolojik gelişmelerin estetik açıdan mobilya tasarımları üzerine etkisi hakkında bilgi vererek bunun Bauhaus sanat okulu'nun tasarım felsefesi üzerine yansımalarını kapsamaktadır. İkinci bölüm; genel olarak

mobilya tasarımına etki eden faktörleri, Osmanlı'da mobilya tasarımının ve üretiminin örgütlenmesi ve Türkiye'de mobilya tasarımının ve üretiminin örgütlenmesi anlatılarak günümüz mobilya tasarımını, Dünya'da mobilya tasarımında gelişen yaklaşımları ve Bauhaus mobilya tasarım kriterlerinin günümüz mobilya tasarımları üzerine etkilerini kapsamaktadır. Üçüncü bölüm; Bauhaus okulu'nun genel tarihini, kurulma amacını, ilkelerini ve felsefesini kapsamaktadır. Tasarımcılar ve sanatçılar ile bu tasarımcı ve sanatçıların çalıştıkları atölyeler ve ürettikleri tasarımlar, Bauhaus'un temel eğitimine ve felsefesine yön verdiğinden ayrı başlıklarda detaylı olarak incelenmiştir. Bauhaus'un genel eğitim sisteminden ve düzenlediği sergilerden ve önemli etkinliklerinden de kısaca bahsedilmiştir. Dördüncü bölüm; Avrupa'yı etkisi altına alan endüstri devrimi'nin, dönemin, toplumsal şekillenişine, sanat ve tasarıma etkilerinin nasıl olduğunu, teknolojinin yarattığı farklılıkların getirdiği malzeme çeşitliliğinin mobilya tasarımları üzerinde kullanılması ve üretim kapasitesini arttırmak faaliyetiyle, farklı kültürlerde yaşayan insanları aynı alanlarda nasıl buluşturduğunu inceleyerek, özellikle toplumların yaşamsal, kullanım aracı olan mobilyanın, Bauhaus eğitim ilkeleriyle birleşerek dünyada bir ilki başardığına yönelik değerlendirmeleri kapsamaktadır.

Bu araştırma, Bauhaus öncesi ve sonrası sanat ve tasarım anlayışlarının nasıl olduğu konusunda bilgiler içermektedir. Ancak, genel olarak çalışma, Bauhaus dönemi mobilya tasarımlarını ve etkilerinin görülebildiği düşünülen günümüz mobilya tasarımlarını kapsamaktadır.

Bu araştırma, Bauhaus dönemi mobilya tasarımları ve Bauhaus mobilya tasarımlarının etkilerinin olduğu düşünülen günümüz ev ve büro mobilya tasarımlarıyla sınırlandırılmıştır.

6. Yöntem

Bu çalışmada betimsel tarama yöntemi kullanılmıştır. Bauhaus mimarı Walter Gropius, Mies van der Rohe, Marcel Breuer ve diğer tasarımcılara ait mobilya tasarımlarıyla ilgili tezler, kitaplar, dergiler, arşivler, elektronik dergiler ve kitaplar, akademik makaleler, kitap özetleri, fotoğraflar ve mobilya katalogları taranmıştır. Mobilya tasarımıyla ilgili olarak Avrupa ve Amerika'da öne çıkan tasarımcıların müze koleksiyonlarına veya özel koleksiyonlara giren tasarımları ve mobilya üreten firmaların katalog ürünleri incelenmiştir.

Mekân tasarımı, mobilya ilişkisini kurmak amacıyla kitaplar, tezler ve ilgili Akademik makaleler, ürün ve tasarım bazlı dergiler incelenmiş, Bauhaus döneminden günümüze kadar değişen mekânları incelemek amacıyla iç mekân fotoğrafları taranmıştır. Günümüz mobilya tasarımı ve tasarımcıları ile bilgi edinmek için de dergiler, kitaplar, web kaynakları ve elektronik dergiler araştırılmıştır.

Bauhaus'un genel tarihi üzerindeki çalışmalarda mobilya atölyeleri ve Bauhaus'un diğer eğitim bölümleri işlenmekle beraber, detaylı bilgiler kaynaklarda dağınık haldedir. Bunların bir araya getirilmesi ve sınıflandırılarak günümüzle ilişkisinin kurulması, Bauhaus mobilya tasarımı referans alınarak incelenmiştir. Teknolojinin mobilya tasarımları üzerine getirdiği, estetik kaygı, işlevselliğin önde tutulduğu mobilya tasarımlarında, teknolojinin kültürleri etkisi altına almasıyla mobilya üzerinde meydana gelen değişiklikler, günümüz mobilyasıyla karşılaştırılmıştır.

Bauhaus mobilya tasarımı başlığı altında Bauhaus'un mobilya tasarımına net, kararlı ve evrensel yaklaşımı konu edilmiştir. Buna karşılık günümüz mobilya tasarımı başlığı altında, disiplinler arası etkiyle birbiri içine gecen anlayışlar bütünü içinde olan günümüz mobilya tasarım anlayışı geniş bir şekilde işlenmiştir. Günümüz mobilya tasarımı, tarihin çok farklı aşamalarındaki ekoller, stiller, malzeme, endüstri ve teknoloji, kullanıcı alışkanlıkları ve iç mekân gibi faktörlerin değişiminden etkilendiğinden sınıflandırılmayan bir çeşitlilik içerisindedir.

Tüm dünyada üretimi devam eden mobilya, çeşitli sanat akımlarından etkilenecek farklı oluşumlar sergilemiştir, oluşan bu farklılıkların bir sıralama içinde incelenmesi ve Bauhaus'un bu etkilere nasıl yansıdığını değerlendirmek için sanatla ilgili kitap ve dergiler taranarak modern mobilya sanatı hakkında bilgi toplanmıştır.

Mobilya tasarımı, Bauhaus döneminden hatta daha öteleden beri süregelen bir niteliğe sahip olduğunu ortaya koyarak bir standardizasyon fikrini yıkar, bunda Popüler kültürün de etkisini kabul etmek gerekir, Popüler kültür ile birlikte mobilya kullanımı, üretimi açısından değişikliğe uğramıştır. Postmodernizm ile birlikte metaforik, yerel öğelerin bulunduğu, süsleme ve rengin hâkim olduğu uluslararası bir tasarım anlayışı oluşmuştur. Böylece mobilya tasarımında, işlev formu izleyen bir konuma gelmiştir. Bu değerlendirmeleri netleştirmek daha tedaylı bilgi elde etmek için İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi kütüphanesinde tedaylı araştırma yapılmıştır.

Referans olarak ele alınan Bauhaus dönemi mobilya tasarım ürünleri tespit edilerek ürün bazında dönemler arası karşılaştırmalar yapılmıştır. Tablolar hazırlanarak tarih sırasına göre Bauhaus mobilya tasarımları günümüz mobilya tasarımları ile karşılaştırılmıştır. Bauhaus sanat okulunun mobilya tasarımları ve üretimi üzerine etkisi tüm yönleriyle bir bütün olarak taranmış ve bu konuda yapılan araştırmaları farklı yönlerden incelenerek detaylandırılmıştır. Öğretmenlerin tasarımlara farklı bakış açıları, öğrencilerine verdikleri standart dışı eğitimler incelenmiş, tasarımları nasıl etkiledikleri, atölye çalışmaları karşılaştırılarak bilgi verilmiştir. Eğitim düzeyi açısından Osmanlı'ya etkileri ve Türkiye'ye yansımaları, benzer okulların nasıl kurulduğu, kurulmaya çalışılan eğitim anlayışı ile özellikle yaratıcılık düzeyi bakımından Osmanlı'yı ve Türkiye'yi nasıl etkilediği hakkında bilgi toplanarak araştırma geliştirilmiştir. Yapılan araştırma ve incelemelere göre mobilya tasarımları açısından birçok ülkeye model oluşturduğu düşünülen Bauhaus sanat okulu'nun günümüz mobilya tasarımları üzerine yansımaları ele alınarak incelenmiş ve karşılaştırmalı olarak değerlendirilmeler yapılmıştır.

7. Tanımlar

Estetik: Mümkün olan en geniş tanımına dayanarak, sanat ve tasarımın görülebilen ya da görsel duyularımızı etkileyen her şey olduğunu söyleyebiliriz (Barnard,538). Klasik anlamıyla estetik güzelin ne olduğu sorusunu yanıtlamakla ilgilenen bilim olarak tanımlanabilir. Estetiği ayrı bir alan olarak belirleyen temel kavramı güzeldir. Estetiğin sınırlarını çizebilmek bir bakıma “güzel” kavramının kapsamını belirlemekle aynı anlama gelir. Gerçeklikte güzel değer yargısıyla ilgili içinde ele alınan her şey estetiğin araştırma alanına girer. Böylece estetik alanda yalnız sanat yapıtları değil, aynı zamanda doğal olarak var olanlarda “güzel” olarak nitelendirilir.

Üretim: Dar anlamda, makine, insan ve malzeme kullanımı yoluyla bir fiziksel varlığın yapımı veya bir hizmetin ortaya konulması olarak tanımlanmaktadır. Üretimin temel amacı, insan isteklerinin karşılanmasıdır. Üretim, bir işletmenin temel fonksiyonlarından biridir ve insanın elde etmek ve yararlanmak istediği mal ve hizmetlerin sunumu ile ilgilidir. Üretim faaliyetleri üretim faktörlerinin fiziksel, kimyasal, teknolojik ve ekonomik değişikliklere uğratarak mamul haline getirilmesi amacıyla yürütülür ve yerine getirilirler (www.gençbilim.com)

Teknoloji: İşlerimizi daha kolay ve hızlı yapabilmek için kullandığımız araç, gereç, alet, bilgi ve yöntemlerin tümüdür. Teknolojik gelişim, yaşamın her alanını etkilemeye devam etmektedir. Kavrayış sezgi ve duygularla bağlantı içinde olan sanat alanları daima bilgiyle ve teknolojik gelişmelerle de bütünleşmiştir. Bilgiye erişim noktasında, kullanılan ve kullanılacak yöntemler de sanatın daima yer aldığı bilinen bir gerçektir. Sanat bilgiyi kullanmaktadır. Bilgi teknolojinin üretilmesine, teknoloji de bilginin insanlığın emrine girmesini sağlamaktadır (6. Ulusal Sanat Sempozyumu).

Kültür: İnsanlığın ortak mirasıdır. Her millet; dil, kültür, tarih mirasıyla dünyada yerini alır. Bireylerin kökleşmesini ve toplumsallaşmasını sağlayan kültür mirasları geçmişin tanıklarındır. Bu yönleriyle geleceğin şekillenmesinde etkindirler. Kültür; yaşanan, yaşatan ve yaşayan varlık olarak geçmişten geleceğe sürekliliktir (Güvenç,1993:231). Her kültür olgusu kültürün bütünü gibi doğar, gelişir, kaybolur veya yeni fonksiyonlarla genişler, gençleşir (Yılmaz, 1994:2). Kültür toplumsaldır. Kişi içinde yaşadığı toplum kültüründen soyutlanamaz (Artun, 1996).

Etkileşim: Kişinin, nesnenin, olayın ya da bir ortamın başka bir kişiyi, nesneyi, olayı ya da ortamı etkilerken karşısındakinden de etkilenmesi durumudur (www.Gençbilim.com.)

BİRİNCİ BÖLÜM

ESTETİK ÜRETİMİN TEKNOLOJİ VE KÜLTÜR İLE ETKİLEŞİMİ

1.1 Sanat ve Estetik Üretim

Sanatın gelenekselliğine ait olan akılcı ve duygusal tabanlı ifadenin yerini, daha dışsal ve nesnel olarak ifade edebileceğimiz araçsal anlatımların soyutlama tabanlı kurguları almaktadır. Post modern (Modern sonrası) üretim mantıkları üzerine fikir veren bu olgu, yine post modern'in ortaya koyduğu yaklaşımlardan biri olan "kültür ve sanatsal estetik alan" kaynaklı boyutun temellerini de ortaya çıkarmaktadır (Kale, 2002: 33) .

Yansıtmanın karşısına geçen kurgulama, post modern estetik anlayışlara uygun bireyselci açılımının sanatsal üretimi olmuştur artık, sanatsal üretimin tekelleşme olgusunun karşısında post modern estetik düşüncenin çağa uygun biçimleri; "satır araları" olarak yerleşmeye başlamıştır (Seelinger, 2002:119). Ayrıca genel kanaatlerden biri de, son 25 yılın sanatında, büyük oranda temsil, moral düşkünlük, kültürel özellikler ve çağdaş sosyal mücadeleleri merkez alan bir kimlik üretildiği yönündedir (Debeljak, 2000).

Şaylan, post modern sanat estetiğinin özelliklerini sayarken; "estetik ölçüt için artık toplum değil, sanatçının kendisi için bilinci belirleyicidir" demektedir ve ardından "bireyin bütünleşmiş kişiliği ve tutarlılığı bir tarafa atılmakta, insani (hümanist) değerlerden ve yapısallıktan arındırılmış (dehumanized, destructured) kişilik belirleyici olmaktadır" görüşünü ortaya koymaktadır (Şaylan, 2002:103-104).

Estetik-teknolojik meydan okumalar açısından bir tespit yapan Seelinger; bu modern medyatik üretim biçimleri ve sanatsal deneyim durumlarının, geleneksel eser kavramı sınırlılığına yönelik sosyal, küresel, yaşamsal bağlamlarda genişletmeye

başladığının, sivil sanat merkezlerinin eleştirel ve değişimci tavırlarına yönelik gelişmelere doğru ilerletildiğinin altını çizmektedir (Seelinger, 2002:121).

Endüstrinin ortaya çıkışından itibaren düşünürler, sanatçılar, tasarımcılar ve tasarımla ilgilenen herkes, süsleme konusunu tartışmışlardır. Bu dönemdeki tartışmaları, “süslemenin miktarının ne olduğu” konusu oluşturduğu söylenebilir. Süslemenin gerekliliği, tasarımda ya da mimaride hangi yoğunlukta kullanılması gerektiği değişik fikirler ortaya atılarak gündemde kalmıştır.

Bazı tasarımcılar süslemenin tamamıyla karşısında olurken, bazıları ise dengeli, uyumlu ve yeterli miktardaki süslemenin tasarıma olumlu etkisi olacağını savunmuşlardır. Endüstrinin büyümesi ile bazı sanatçılar, endüstrinin yok olmasını ve eskiye dönülmesini istemiş, bazı sanatçılar ise bu durumu kabullenerek endüstrinin geri adım atmayacağını o halde endüstriye uygun ürünler tasarlanması gerektiği fikrini ortaya atmışlardır. 18.yy Sanayi Devrimi makine ile sanat eseri üretilebilir mi sorusunu ortaya çıkarmıştır.

Kimi sanatçılar “makine yeterli sanat eseri üretse de, göze hitap eden eseri makine üretemez”i savunmuştur, çünkü yeterli süslemeyi yapacağını düşünmemektedirler. Diğer taraftan sanatın yapısına bakıldığında iki farklı sanat ortaya çıkmaktadır. Hümanistik sanat ve soyut sanat olarak adlandırılan bu sanatlardan hümanistik sanat insan ideallerinin ve duygularının plastik formda ifadesi ile ilgilenirken, soyut sanat sadece dış görünüşü, göze güzel gelen eserler yapmakla ilgilenmektedir (Read, 1973: 50).

1.2 Teknoloji ve Kültür

Çağdaş bilişim, iletişim teknolojileri ve telekomünikasyon sistemlerinin baş döndürücü işlerliği, sanatsal üretim ve tüketim süreçleri üzerinde daha fazla odaklanılmasına yönelim göstermektedir. Kültürel açıdan küresellik, farklı kültür yapıları, inançlar ve yaşantılarda etkili dirençlerle karşı karşıya kalabilmektedir. Kültürde ve dolayısıyla toplumsal düzenin insan ilişkilerinde dikkat çeken bir olgu olarak sanat, bu hız içinde farklı, hareketli ve değişken karakterli yönelimlerin etkisi altında kalmaktadır.

Sanatın evrensel ve ulusal boyutunun buluşma noktası olan kültürel tabanların maruz kalacağı etkileşimler ve içerdiği çatışmalar, genel olarak bir direnç yapısı sergileyebilir. Ama buradaki direnç kavramı, bir çatışmadan çok, kabullenme,

benimseme noktasında sosyo-kültürel kriterlerin işleyişindeki problemleri ifade eder nitelikte ele alınmaktadır. Kültürel etkileşimin varmış olduğu dinamik unsurlar, enformasyon teknolojileri ve medyanın üstlendiği misyonlar sayesinde hareketli (mobilize) olmaya başlayan bir sanat yapısı ve dolayısıyla iletişim ve etkileşim platformları oluşturmada etkilidirler. Bu hareketli etkileşim ortamlarının doğurduğu tüketim mantıkları, kültürler arası farklılıklar oluşturmakla kalmayıp, aynı zamanda aynı kültür içinde farklılıklar sergileyebilen ifadelere de yansıyabilmektedir. Davis'e göre, "aynı kültür ürünlerinin farklı gruplar veya kitleler için farklı anlamlar taşıdığı görüşü, modern kültürün ifadesi olan hemen hemen her ürün için geçerlidir" (Davis, 1997: 20-21).

Bu bakımdan, bir toplumun ortaya koyduğu doku itibariyle ortak görüş, duyuş ve kavrayış bütünlüğü denen olgunun varlığı günümüzün önemli sorunsallarından biri olmakla beraber, sanatsal üretimlerin kitlelere yöneldiği zaman, tüketim aşamalarında karşılaşılabileceği engeller haline gelmektedir. Ortak üretimin sarsılmaya başladığı, estetik beğeni durumlarının değişime uğradığı, hedef kitlesi ile yabancılaşmaya yüz tutmuş bir çağdaş sanat anlayışı egemen olmaya ya da egemen kılınmaya başlanmıştır (Davis, 1997: 40).

Her yeni icat edilen teknoloji, bu teknolojinin topluma yayılmasıyla birlikte, kültürün bu araçlar tarafından yönlendirilmesi sonucu çok çeşitli değişiklikler yaşanmaya başlanmıştır. 90'lı yıllardan itibaren iletişimin ve internetin gücü, bilişim sistemlerinde kaydedilen gelişmeler bizi yeni teknolojik çalkalanmalara sürüklemiştir. Kültür, teknik ve toplum arasındaki ilişkinin açıklanması önemli bir soruyu da beraberinde getirmektedir.

Teknolojik gelişmeler kültürleri oluşturup onları değiştirebilirler mi? Fransız kuramcı Pierre Lévy'e göre; Teknik ve Kültür birbirinden ayrı olarak asla var olamazlar. Teknolojinin tek başına bir anlamı yoktur ancak bir kültür içinde var olduğu zaman gerçek anlamını bulur. Teknolojik gelişmeler çoğunlukla toplumların gelişmeleriyle doğru orantılı olarak ilerler. Yeni teknolojilerin toplumlar ve kültürler üzerindeki ani etkisi, pek çok araştırmacının ilgisini çekmektedir. André Vitalis Bordeaux Üniversitesinde Medya Araştırmaları Merkezi sorumlusu aslında her şeyi iki kelimeye yüklediğimiz anlamla ilgisi olduğunu vurgular; Toplum ve bilişim. Bilişim bağımsız olarak bir değişim yaratır ve toplum bu değişime zorunlu olarak katlanır ona uyum sağlamaya çalışır. Toplum yeni gelişen bir teknolojiyi

kabul edip etmeyeceğine ona uyum sağlayıp sağlayamayacağına ve onu özümseyip özümseyemeyeceğine karar verir. Maddi dünya'yı ve maddi dünya'nın kültürel uzantıları olan, görüntü ve imajları birbirinden ayırt edemez.. Bu durumda teknolojiyi bir toplumun ya da kültürün parçası olarak ele almak daha yerinde olur.

Bir sorunun sadece teknik olduğunu düşünmek yerine onun sosyal ekonomik ve kültürel uzantıları olduğunu da varsaymalıyız. Böylece kültür ve teknoloji arasındaki ilişkiye onu kullanan yorumlayan, benimseyen ya da reddeden toplumun aktörlerini de katmış oluruz. Teknoloji projelerin, sosyal ve kültürel bildirimlerin bir uzantısıdır. Teknolojinin kullanımı ve varlığı, insan ilişkilerini farklı olarak etkilemiştir. Buhar makinesi tekstil işçilerine 19. yüzyılda nasıl hizmet etmişse bugün de bilgisayarlar bireylerin iletişim kapasitesi arttırmak için hizmet vermektedir. Sonuç olarak Fransız Kuramcı Pierre Lévy'nin de önemle altını çizdiği gibi bir teknolojinin sosyo-kültürel etkilerinden bahsetmeden sadece teknik sonuçlarını ortaya koyamayız. Teknoloji ve kültür arasındaki ilişki ancak onu kullanan aktörler ve o teknolojiyi kullandıkları ortam göz önüne alınıp incelendiğinde doğru analizlere ulaşılabilir. Teknoloji günümüzün vazgeçilmez unsurlarından biri haline geldiği açıktır. Ülkelerin gelişmişlik seviyesi kullandıkları teknolojik donanımla değerlendirilmektedir. Teknolojinin kullanım alanları oldukça geniştir. Eğitimden savunma sanayine kadar her alanda kullanılan teknoloji sosyal ve ekonomik hayatında bir vazgeçilmezi durumuna gelmiştir.

1.3 Teknoloji Ve Sanat

Medeniyetlerin başlamasıyla birlikte sanat da başlamıştır. Bunun belli bir kuralı, zorunluluğu olduğu için sanat, uygarlıkla paralel gitmemiştir. Sanat yaşamsal bir faaliyet olarak hayatın doğal uzantısı durumunda ister istemez ortaya çıkmıştır. Yaşamın her alanında fark edelim ya da etmeyelim sanat vardır. Aslında sanat, hayatta algılanabilen estetik duyarlılığın tümüdür. Mağara duvarlarında görülen resimler bize sanatın insanla beraber başladığının bilgisini verir. Sanatın en eskisi olan resim, sanata ve insana çok hizmet etmiştir.

Sanat faaliyetini ve sanatsal üretimin oluşunu, yapılan kazılarda bulunan araç gereçler, bunların üzerindeki süslemeler ve benzeri formlar sanatın varlığını kanıtlamaktadır. Kazılarda elde edilen aletler her hangi bir işi gerçekleştirmek için insanın yapmış olduğu teknik nesnelere bunlar insanı diğer canlılardan ayıran ilk

uygarlık belirtisidir. Örneğin Taşı yontarak alet yapması, kayaları yontarak hayvan resimleri yapması, tabiattaki maddelerle süs malzemeleri yapması bize ihtiyaçtan kaynaklanmış olsa bile bir sanatın oluşunu sanatla birlikte estetik objenin varlığını ortaya koymaktadır (www.msxlabs.org)

İnsanların yaşadıkları dünyayı, insanı ve hatta kendilerini tanıyabilmeleri için birincil önemde araçtır sanat. Çünkü sanat yapıtları, içlerinde insanlığın tüm geçmiş hayat deneyimini barındırır. İnsan soyunun mağaralarda yaşadıkları dönemden bugüne bütün deneyimleri sanat yapıtları yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılır. Dil ve benzeri ortak değerlerin mağarada yaşayan insanlar tarafından büyü gibi araçlarla nasıl sanata dönüşerek bu günlere ulaştığı Dordayne yöresinde bulunan mağara duvarlarındaki resimlerden anlaşılır. Sanat beş duyumuza hitap eden, doğal işleyişin zarafet kazamasıdır. Etkileyici bir parfüm, lezzetli bir yemek, özenle düzenlenmiş bir bahçe, tebessümle söylenmiş bir söz, ipek ibrişimle dokunmuş bir eşarp insan ruhunda tarif edilemez duygular bıraktığında sanata uzanan kapıları aralar. Bir de altıncı his vardır ki bu da tanımlanamayan estetik duygu ihtiyacıdır.

Ata'nın söylediği "Sanatsız kalmış toplumların hayat damarlarından biri kopmuş demektir" değişti ruhumuzun ihtiyaç duyduğu sanat anlayışını vurgular. Elbette insan hayatını sürdürecektir pek çok etken vardır. Bunlardan biri ya da birkaçı eksik olabilir. Ancak farkında olarak veya olmayarak hissettiğimiz sanat gereksinimi, insan ruhunu cilalayan, düşüncelerini harekete yansıtan önemli bir değerdir. Sanatı bir tanım, bir faaliyet olarak kurallaştırmak, mevcut olan estetik düşünceleri, hareketleri akademik düzeye taşımak demektir. Zaten toplumda var olan zarif yapı bu şekilde irdelenmiş olur. İnsanın ruhundaki güzelliği bulma çabası belli bir biçim kazanır. Sanatın insanlık tarihiyle başlamasıyla birlikte hayat daha anlaşılır olmuştur. Örneğin güzel sanatlarla uğraşan bir kişinin elinin, zekâsının ve kafasının birlikte çalıştığını söyler, Johnson Ruskin.

Sanat yaşamın estetik dille ifadesidir bir anlamda. Yaşamdaki her şeyin yansıtılmasıdır, dillendirilmesi ve insanın gündemine getirmesidir. Bu bağlamda sanat elbette ki toplum içindir ve öyle olmalıdır. Ama elbette ki estetik kaygı gerekli koşuldur sanatta. Sanatta estetik kaygıyı ihmal ederseniz konunuz ne olursa olsun ortaya sanat koymazsınız yaptığınız ve yarattığınız şey başka bir şey olur der (www.forum/sanat).

21. yüzyıl yaşam biçimimizi tümüyle değiştiren teknolojinin en baskın olduğu yıllar olarak karşımıza çıkıyor. Artık hepimiz daha çok bilgisayar kullanıyor, elektronik postamızı gün içinde defalarca kontrol ediyor, cep telefonumuzla bütün

işlerimizi tek tuşla halledebiliyor, yemeğimizi mikrodalgada bir dakikada pişirebiliyor, televizyonumuzun sayesinde bir filmi içindeymişsiniz gibi üç boyutlu izleyebiliyoruz. Teknolojinin bu denli ilerlemesi, hayatımızı kolaylaştırıyor, hızlandırıyor, tüketim potansiyelimizi arttırıyor. Günlük hayatımızın bu kadar içinde olan teknoloji elbette ki bilim ve sanatta da kendini göstermekte, 21. yüzyılın başlarında giderek gelişen iletişim teknolojileri, özellikle medyalar üzerinde kaçınılmaz ve geriye dönüşü olmayan bir etkide bulunmaktadır. Yeni biçimlerin, katışık ve karışık tekniklerin ortaya çıkışı teknolojinin, bilimin ve sanatın bulunduğu noktada çağdaş söylemlere giderek daha fazla ileti olanakları sağlamaktadır. Sanatçıların teknolojiye başvurması yeni değildir. 19. yüzyılda fotoğraf makinesi ortaya çıktığında sanat camiasında yarattığı etki ve tartışmalar uzun bir zaman sürmüştür.

Teknolojinin olumlanması ve içselleştirilmesi, sanatçının düşünsel temeline dayanan bir dayanıklılık unsuruyla desteklendiğinde ortaya konulan işler, üretim biçimi ve süreci ne olursa olsun, daha güçlü anlam ve mecaz unsurları içermektedir. Bir yandan üretenin ele geçirdiği olanakların giderek klasik sınırları zorlaması, öte yandan iletişim teknolojilerinin tüketim olgusunu koşullandıran ve sanatı seçkin bir yapıda tutmaya çalışan müze, galeri, koleksiyon gibi mekân kavramlarını yeniden sorgulamaya bırakması üretenin yeniden mekân yapılandırmasını öngörmesi ve düzenlemesi dışında sanatçının bunlara ilişkin bilinçaltına sinmiş değer yargılarını giderek yitirmesi sanatın kavramsal değişimler yaşamasına sebep olmaktadır. Dijital tekniklerin sağladığı imkânların çeşitliliği, sanatçılara bunları araç, ortam veya konu olarak kullanabilme seçimi yaratmıştır.

Dijital sanat eseri, dijital olarak kaydedilmiş bir resim verisi, bir hiper-metin (hypertext), bir veritabanı veya bir program olabilir. Geleneksel sanat eserinin aksine, insan tarafından algılanan biçimiyle sanat objesi aynı şey değildir. Temel biçim, teknik bir ortam yoluyla insan tarafından görülür, duyulur, hissedilir hale getirilir. Bu "yeniden sunum"un biçimi sanat eseriyle değil, onu insana ileten teknik ortamla bağlantılıdır. İzleyiciye, ses, ışık, hareket ve ritim duygusunu teknolojiden birebir faydalanarak yaratılan dijital sanat, bu yüzyıla damgasını vurmuştur. 1960'lar performans sanatıyla, 70'ler feminist sanatla, 80'ler pop-art ile anıldı. 1990'larda sanatta moda, kavramsal işler üretmekti. 2000'ler ise milenyumdu ve teknolojinin çağıydı. Bu durum ise sanatta yeni bir akım yarattı, dijital sanat (Ünsal, 2010:13).

İKİNCİ BÖLÜM

MOBİLYA TASARIMLARI

2.1 Mobilyanın Tanımı

Anlam olarak mobilya veya mobilya (İtalyanca mobilia; Fransızca mobilier), oturulan yerlerin süslenmesine ve türlü amaçlarla donatılmasına yarayan eşyadır. Bu tanımlamadan anlaşılacağı gibi, mobilya, işlevsel değeri ile mekânın kullanımını etkileyen, estetik değeri ile de mekânın güzel ya da çirkin görünmesini, yaşadığımız veya çalıştığımız mekânların sıcak, sevimli ve renkli bir ortam haline gelmesini sağlayan, kısaca sanat ve tekniği birleştiren bir üründür. Mobilya denilince ilk akla gelen ahşap mobilyadır. Özellikle, masa, dolap, karyola, komedin, kitaplık gibi konut donatılarında, çeşitli büro donatılarında, okul sıra ve masalarında çoğunlukla ahşap malzeme kullanılmaktadır.

Günümüzde mobilya yapımında çelik, alüminyum, cam, plastik gibi diğer malzemeler kullanılmaya başlanmış ise de halen ahşap malzeme bu konuda popülaritesini sürdürmektedir. Kolayca işlenebilmesi, birbirlerine kolayca birleştirilebilmesi, direncinin yüksek oluşu, eskidiğinde kolayca değiştirilebilmesi, boyanabilmesi gibi özellikler, ağaç malzemenin mobilya yapımında daha fazla tercih edilmesinin ana nedenleridir. Mobilya, piyasada "kahverengi eşya" olarak anılmakta olup, tüketici talebi sınıflandırmasında "dayanıklı tüketim malları" kategorisine girmektedir (mobilyasektörü.org) .

2.2 Mobilyanın Yaşamımızdaki Yeri

İnsanın mobilya yapma eğilimi, ilk insandan bugüne sürmektedir. İlk barınaklarda bile oturma ya da yatma gereksinimlerini karşılamak için insanoğlu birtakım öğeler kullanmışlardır (Eriç, Ersoy, Yener, 1986:1/10). Günümüzde

mobilya artık yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir ki oturmak yatmak çalışmak gibi sadece kullanın fonksiyonun yanı sıra zaman zaman kötü sembol veya kişiliğini yansıtan bir öge olarak hizmet etmektedir.

Tarih boyunca mobilya, tasarımcının yapımcının ve kullanıcının hayal gücünün, anlatım şekli olagelmıştır. Estetik ve sembolik öğeler dönemlerine göre işe yararlılık, üretim, işçilik ve malzeme koşullarını zorlayarak farklı ürünlerin oluşmasına yol açmıştır. Bu estetik ve sembolik öğeler yeri, konumu belli bir sanat akımının manifestosu veya sadece usta'nın yeteneklerini göstermesi şeklinde ortaya çıkmıştır (Alyanak, 1991:122-131).

İnsan yaşamı çeşitli mekânlar içinde geçmektedir. Bu mekânlar yapılaş amaçlarına uygun olmalı, kullanıcıya gerekli konfor düzeyini sağlamalıdır. Mekân içindeki ısı, ışık, ses, renk, koku gibi fiziksel etmenler ve donatı öğeleri, kişi gereksinim ve eylemlerine göre dengeli bir biçimde kurulmalıdır. Duvar, kolon, kapı, pencere gibi yapısal bileşenler kadar donatı, aksesuar gibi mekânsal öğeler de mekân oluşturmada çok etkili rol oynar. Donatı renk ve dokusunun seçimi ile birlikte, bunların mekân içindeki yoğunluk ve organizasyonu, o mekânın yaşana bilirliliğini, olumlu ya da olumsuz yönde etkileyebilmektedir.

Mekânın kullanışlı olabilmesi için tüm yapısal konforların yanı sıra donatı-mekân ilişkisi iyi kurulmalıdır. Mekânlar yoğunlukla kullanıcılar tarafından donatıldıklarından, o mekânın yaşana bilirliliği bir anlamda kullanıcı kontrolündedir. Donatıların seçimi, yoğunluğu ve mekânsal organizasyonu, mekân kullanışlılığını etkileyen önemli faktörler arasındadır. Mekânlar düzenlenirken, mekân içinde yeterli derecede ferahlık sağlanmalıdır. Odadaki eşya ne kadar düzenli olursa o kadar ferah algılanacaktır.

Eşya düzeni kadar renk düzeni de ferahlık üzerinde etkilidir. Eşyaların hantal, yüksek ve koyu renkli olanlarına kıyasla, küçük boyutta, hafif görünüşlü, yere yakın ve açık renkli olanları, kapladıkları hacim ve ışık yansıtıcı özelliklerinden dolayı ferah görünmeye yardımcı olabilirler. Renklendirmede mekânın bütünlüğünü bozmamak gerekir. Donatıların birbirleriyle ve yapı elemanlarıyla olan uyumu da göz önüne alınmalıdır.

İnsanların yaşadığı toplumsal kesim, onların beğenilerini de belli ölçüde etkilemektedir. Özellikle donatı seçimi, tutum, ekonomik durum ve sosyal

alışkanlıklara dayanan bir olaydır. Ekonomik yanı bir tarafa bırakılırsa, her insanın tutum ve davranışları kendine özgü bir değer taşımakta, kişiden kişiye farklılaşmakta ve beğeni gruplarını da etkilemektedir. İnsan zevkleri eğitim farklılıklarına ve kültür seviyelerine göre değişmekte, meslek grupları arasındaki farklılıklar bile donatı seçimine yansımaktadır. Rastgele gözlemler dahi, bir mimar ile bir tüccar ya da öğretmen evlerinin çok farklı biçimlerde döşenmiş olduğunu göstermektedir. Mekânlar ve donanım, yaşayanların düşüncelerini, duygularını, görüşlerini yansıtır ve yaşamlarını biçimlendirir. Kişi yaşadığı mekânı kendi zevkine göre donatır, dolayısıyla kendi kişiliğini donatı seçimine yansıtır. Mekânın görsel algılanması üç algılama türünün bütünleşmesiyle ortaya çıkmaktadır.

Bunlar:

Işık algılaması,

Mekânsal organizasyon algılaması,

Renk algılaması.

Mekân algılamasına etki eden tüm bu etmenler göz önünde bulundurulmalıdır. Yapı elemanları ile birlikte sabit ve hareketli donatılar da düşünülmeli, mekân organizasyonundan renk ve dokusuna kadar her şey belirtilmelidir. Mekân oluşturulurken, kullanıcının zevkine göre belirli bir esneklik vardır. Çeşitli bölücüler, duvar, perde, dolap ve diğer donatılar buna olanak sağlayabilir. Sürekli bir koşuşturma ve monotonluğun söz konusu olduğu günümüz yaşantısında, konut içinde monotonluk esnek donatılarla bozulabilmekte ve bu donatılar çok amaçlı kullanılabilir. Bir fiziksel konumun kolay ve çabuk değiştirilebilmesi, devingen donatı, kolay değişen duvarlar, perdeler vb. gibi nesnelere tasarlanması, kişilere kolaylık sağlar. Donatıların mekâna yerleştirilmesi, birbirleriyle olan ilişkisi, renk, doku, biçim vb. unsurlar mekânın değişik şekillerde algılanmasına neden olur. Mekânlar insanlar için oluşturulduğuna göre bir anlamda huzur ve refah ortamı olmak durumundadırlar. İçinde yaşanan mekânlar insana mutluluk verebilmeli, rahatlık ve güzellik ön planda olmalıdır. Geleneksel Türk evlerinde dış mekâna olduğu kadar iç mekâna da önem verilmiştir. Oda konut içinde geçebilecek her türlü eylemi barındırabilecek niteliktedir. Donatıların portatif olması, mekânın çok amaçlı kullanılabilmesine olanak sağlamaktadır. Aynı mekânda oturma, yatma, yemek yeme ve temizlik eylemleri gerçekleştirilebilmektedir. Kısaca, Türk

evinde oda kavramı birçok işlevle yüklü olup, sabit ve hareketli donatılar bu işlevleri yerine getirebilecek şekilde seçilmiş ve kullanılmıştır.

Günümüz konutlarında mekânlar, içinde geçecek eylemlere göre bölünmüştür. Bir yemek odasında sadece yemek yeme eylemi gerçekleştirilmekte, dolayısıyla mekânlar o eylemlere olanak sağlayacak şekilde döşenmektedir. Örneğin, bir dinlenme mekânında donatıların rahat oturulabilir ve gerektiğinde uzanmaya elverişli olması gerekmektedir. Oturma düzleminin zemin etkisinden korunacak ve diz bükümünü karşılayacak kadar yükseltilmesi, omurgaya gelen baş ve kol yüklerinin başka yerlere aktarılması, dinlenmek için şarttır. Düz bir zemine oturmak dinlenme konforu açısından yetersizdir. Oturulan düzlemin kan dolaşımını kolaylaştıracak bir yumuşaklıkta olması, omurgadaki basıncı azaltmak için sırtın bir yere dayanması kol ağırlıklarının kolçak, yastık gibi bir elemana aktarılması gerekmektedir. Bunu karşılayacak elemanlar bağdaş kurulan sedirden başlayarak günümüz teknolojisinde yaratılan çok çeşitli kanepelere kadar gelmiştir.

Bir mekânın çok pahalı, abartılı ve gösterişli donatılara sahip olması, o mekânın estetik değerinin yüksek olduğu anlamına gelmeyebilir. Aksine bazen çirkin olarak değerlendirilmesine neden olabilmektedir. Örgütlenme de mekânın estetik değerini yükselten bir boyut olarak görülmeyip, çok ferah, kullanışlı, geniş, düzenli, kısaca iyi örgütlenmiş mekânlar, çirkin, sıradan, sevimsiz ya da boş olarak algılanabilmektedir. Ferahlık veya genişlik, mekân içinde bir güzellik ölçütü değildir. Ferah mekân, yerine göre güzel olabilmekle birlikte, her zaman güzel olarak algılanmayabilir. Donatıda güzellik ön planda tutulmalı, dolayısıyla donatılar çok iyi bir biçimde ve bilinçli olarak seçilmelidir (Mobilyanın Tarihçesi,2008).

2.3 Mobilyanın Tasarım Özellikleri

Mobilya büyük binalar ya da gemilerle kıyaslandığında oldukça basit kalmaktadır. Ancak bir masa sandalye veya dolap için yeni tasarımlar oluşturma fikri görüldüğü gibi kolay ve basit bir şey değildir.

Mobilya tasarımı diğer tasarımlar da olduğu gibi belirli kademelerden geçirerek yapılır. Günümüzde tasarımcılar insanların görüp anlatabileceği biçimde mobilyalarda, kullanışlı biçimler yaratırken oluşacak problemlerin çözümlenmesi için çalışmalar başlatmışlardır. Tasarımcılar düşünen eşya ile ilgili fikir alışverişlerinin yanı sıra bir dereceye kadar insan hayatının uygarlığın ve

medeniyetin nasıl olması gerektiği konusunda da yorumlar yapmaktadır (Güray, Baykan, 1994: 31). Mobilyayı tasarlarken aslında geleceği tasarlamaktadırlar. Mobilyanın tasarım özelliklerini altı başlık altında toplarsak;

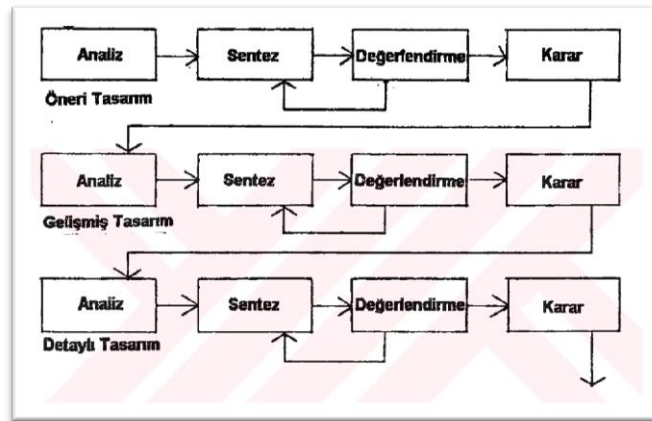
2.3.1 Ürün Olarak Tasarım

Ürün olarak tasarım da amaç “iyi yapı üretmektir.” yaklaşımı ile, mimaride tasarım, çok önceden belirlenmiş bir ürünün üretilmesi olarak görülür. Batı estetiğinin kurucusu Eflatun (M.Ö.5.yy.) mimarlığı güzel sanatların bir dalı sayar ve sanat ile ilişkileri üzerinde durur. Mimari ürüne, güzellik, simetri, benzerlik ve eşitlik gibi bütün sanat ürünlerini uygulanabilecek kurallarla yaklaşır.

Rönesans'ta mimari ürün, geometri ve tasarım geometrisi ilkelerine bağlı olarak tanımlanır önce tasarım, sonuç odaklı ürünün özelliklerine indirgenmiş olur bir bakıma tasarlama yapmak tanrı vergisi bir yetenektir, öğretilemez denmektedir. Bauhaus öğretisi yirminci yüzyıl mimarlarının egemen çizgilerini tanımlayarak tasarımın yine “ürün” yani biçimci yönünü beslemişlerdir (Uraz, 1993: 98).

2.3.2 Süreç Olarak Tasarım

1960'lar sonrasında tasarımın özündeki sezgiselliğe karşı çıkılarak bu yolla elde edilen ürünlerin eleştirisi yapılır ve sezgiselliğin yerini bilimselliğin alması savunulurdu. Bu yaklaşımda tasarımın en doğru çözüme varış yolu yani sürecin tasarlanması olarak görülmekteydi.(Şekil 1)



Şekil: 1. Markus ve Mever'in tasarım Süreci şeması.(Bozdoğan,2008)

Markus ve Mever'nin önerdiği tasarım yöntemini ifade eden şemada karar aşamaları ve süreç aşamalarının her ikisi birden yer almaktadır. Tasarımcının süreç aşamalarının her birine karar aşamalarından geçerek, analiz- sentez yaparak

değerlendirme yaparak bu süreç aşaması ile ilgili sonuca ulaştığı ve bunun bir sonraki aşamanın başlangıcını oluşturduğu, öne sürülmektedir (Uraz, 1993:98).

Ortalama yetenekli kişilerin bile bu tür sistematik bir tasarım süreci içinde oldukça iyi çözümlere varabilecekleri düşüncesi, mimarlık eğitiminde matematiksel teknikler ve bilimsel yöntemlerle desteklenmiş sistematik tasarım yöntemlerinin üretilmesini etkili kılmıştır. Fakat bu dönem fazla sürmemiş tasarımın çeşitli ve karmaşık bir süreç olarak böylesine rutin, doğrusal bir yaklaşımla açıklanamayacağı, gerçekte bir zihinsel etkinlik bir düşünme biçimi olduğu anlaşılmıştır (Uraz, 1993: 98).

2.3.3 Zihinsel Etkinlik Olarak Tasarım

Tasarımı bilimselleştiren ya da rutinleştiren yöntemi bulmaya yönelik çalışmalar hiçbir zaman tasarımcının gerçekten tasarım şemasını izler biçimde davrandığını ispatlayamamış, fakat araştırmacının tasarımı nasıl gördüğünü ortaya koymuştur. Böylece “ön kavram” “ön strüktürler” ve “ilk üretici” kavramların açıklamasıyla 1960’ların analizci modellerinin yerini artık tasarımcının kendi bilişsel özelliklerini kurma sisteminin bir ürünü olan ön sentezinin hâkim olduğu modeller almıştır. Tasarımı bir faaliyet türü olarak gören bu yaklaşım İngiltere portmouth da 1980 de düzenlenen Desing Science Method adlı konferansta, konu başlıklarının biri olarak seçilen “Desing Psycholog”(Tasarım Psikolojisi) adı altında tasarımdaki kuramsal çalışmalar içinde yerini almıştır. Amaç tasarlama etkinliğine açıklık getirecek zihinsel işlemlerin saptanmasıdır. Bu nedenle de tasarımcının tasarlama süreci içinde gözlenmesi gerekmekte ancak bu etkinliğin zenginliği nedeni ile oldukça zor olmaktadır (Uraz, 1993: 98).

Bu yaklaşımda tasarım problem çözmekten çok problem tanımlama aktivitesi olarak görülür. Darke (1978) bu sürece problem -olası yanıt- değerlendirme olarak tanımlamaktadır. Bu açıklamalarda probleme ilk yanıt olarak üretilecek bir ilk biçimle yola çıkılmış ve tasarıma başlanıldığı öne sürülmektedir (Uraz, 1993: 98).

2.3.4 Biçimlendirme Yaklaşımları

Biçimlendirme insanların duygu düşünce ve eğilimlerinin, karşılıklı olarak iletilmesini bu yolda toplumun yaşam deneyimini, birikiminin kuşaktan kuşağa, aktarılmasını sağlayan bir anlatım, iletişim aracı olarak kabul edilen dil toplumun kültürel bir değeridir (Aksoy, 1987:120). Bu formu oluştururken birbirinden farklı

dört yol izlendiği görülmektedir. Bunlar tipolojik, pragmatik, analogik ve kanonik olarak adlandırılmıştır.

2.3.4.1 Tipolojik Tasarım

Tipolojik tasarımda mevcut imgelerin ışığı altında düşünülmektedir yöresel veya geleneksel mimarlık biçimleri bu tür tasarım yaklaşım örneklerindedir (Uraz, 1993:98).

2.3.4.2 Pragmatik Tasarım

Pragmatik tasarlama eldeki malzemenin kullanılmasında deneme yanılmalar yoluyla en gelişmiş sonuç biçimine ulaşan, bu açıdan neden ile sonuç arasındaki bağlantıyı temel alan biçimlendirme yaklaşımıdır.

2.3.4.3 Analogik Tasarım

Analogik tasarlama benzetme süreçleri aracılığı ile mimari ürünlerin elde edildiği bir tasarlama yaklaşımıdır. Benzetme kaynağı olarak doğa ya da mevcut biçimler veya başka tasarım ürünlerinin biçimleri kullanılmaktadır (Uraz, 1993:98).

2.3.4.4 Kanonik Tasarım

Belirli ızgara ölçü ve oranlar yolu ile mimari biçimlerin tasarlanmasıdır. Örneklerine antik Yunan ve Roma'da sıkça rastlanmıştır.

2.3.5 Biçimin Oluşturulması

Her tasarımcı biçimi oluşturması sırasında tasarımın maliyetini, teknoloji, fonksiyon, sosyo kültürel özellikleri ve estetik değerleri gibi sorunlarını çözmek zorundadır. Tasarımcı yaptığı biçimle bu problemlere bir yandan kendi yorumunu da eklemektedir (Uraz, 1993: 98).

Araştırmacılar tasarımcıların tasarıma başlamadan önce, önceden bilinen farklı yaklaşımla hareket ettiklerini tespit etmişlerdir. Birinci yaklaşım düşünce ve kavram geliştirme yoluyla tasarıma başlamak ikinci yaklaşım ise ortaya çıkacak ürünün biçim, fonksiyon ve konstrüksiyon gibi özelliklerinden yola çıkarak tasarıma başlamaktır. Bu yaklaşımlar mimarın davranışını anlamak açısından önemlidir.

2.3.5.1 Düşünce ve Kavram Geliştirme

Buradaki kavram tasarımcının çözmek zorunda olduğu problemler arasından seçebileceği gibi bunların dışında yapılabilecek bir başka program ya da biçimlendirme yolu ile etki oluşturma mesaj verme de olabilir (Uraz, 1993: 98).

2.3.5.2 Ürünün Özelliklerinden Hareket Etme

Ürün özelliklerinden hareket etmek tasarımcı ürünü biçimlendirirken onu yapan, kullanan ve algılayana yönelik olarak düşünmeye çalışır. Bu nedenle mimari ürün fonksiyon konstrüksiyon ve biçim özelliklerine bağlı olarak oluşturulmaktadır (Uraz, 1993:98).

2.4 Mobilya Tasarımına Etki Eden Faktörler

Mobilya insanların ihtiyaçlarına göre şekillenmektedir mobilyanın biçimlerine etki eden faktörleri objektif ve sübjektif olarak iki başlık altında değerlendirebiliriz işlev, malzeme, Antropometri Çevre ve İnanç etkisi ölçü edilen değerler olarak ele alabiliriz. Ölçülebilen ve ölçülemeyen etkiler birleşerek ortaya bir ürün çıkar buna tasarımılanmış biçim diyebiliriz. Sübjektif etmenleri ise Estetik, Beğeni Yargısı tasarımcı ve kullanıcı kişiliği olarak sıralayabiliriz. Sübjektif etmenler olmasaydı aynı malzeme, çevre ve ekonomik koşullarında aynı işleri yapacak her mobilya aynı olurdu. Objektif faktörler olarak ele aldığımız işlev, malzeme ve çevre mobilyanın biçiminde rol oynar, en etkilisi ise işlevdir. İşlevsiz biçim olmaz genel kuraldır (Onur, 2000: 20).

2.4.1 Objektif Faktörler

Objektif faktörler başlığında işlev, malzeme, Antropometri, Çevre ve İnanç etkisi olarak mobilya tasarımlarına etki eden faktörleri incelenerek tasarımlara yansımaları ele alınmıştır.

2.4.1.1 İşlev

Mobilyanın biçimlenmesinde hangi gereksinimi karşılamak üzere üretilmiş olduğu yanıtı aranır. Mobilyaların kullanım amacına göre çok çeşitli biçimlerde tasarım anlayışları vardır, Bir mobilyadan beklenen işlev, kişinin kullanım amacına göre rahatını sağlamaktır. Kullanıcının tercih ettiği bir sandalye, bir masa kişi açısından yarattığı işlevsellik aynı zamanda kullanıcının kişiliği yani karakteri hakkında bilgi verir. Kimlik özelliklerine göre kullanışı sebebiyle örneğin bir

koltuktan kullanıcının statüsünü göstermesi beklenebilir, makam koltuğu gibi, oturma ana gereksinimin değişmez işlevidir. Tasarımcı doğadan esinlenerek tasarladığı mobilyalarda formun gerçek işlevinin dışına çıkarak kendi hedeflediği amaca yönelebilir. Elma sadece yeme gereksiniminizi karşılayan bir meyve iken tasarımcın elinde oturma mobilyası olarak işlevselleştirilmiştir. Mobilyanın hizmet işlevinin yanı sıra benzer işlevi olan örneklerinin arasından onu öne çıkaracak tercih sebebi yapacak estetik değerleri taşıması göze hoş gelmesi gerekliliği vardır (Onur, 2000: 25).

2.4.1.2 Malzeme

Malzeme bir ürünü görselliğe sunan onu hayata geçiren varlığını tarif etmeye yarayan çeşitli nesnelere bütündür. Bir varlığın bir nesnenin canlı görünmesi, algılanabilmesi için birtakım araçlar yardımıyla sınırlarının belirlenmesi gerekir. Biçim algılanması için bulunduğu ortamdan herhangi bir çizgiyle ayrılması gerekmektedir.

Bir ürün zaman boyutunda herhangi bir biçime sahip olarak belirli bir hacmi kaplar. Müzikte kullanılan enstrümanlardan olan gitar, elektrogitar ve klasik gitar adı altında ayrı ayrı biçimlerde tasarlanmışlardır aynı boyutlarda benzer işlere sunulan araçlardır fakat farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadırlar. Malzeme biçimine ulaşabilmesi için bir araçtır. Kişi ile kendisine sunulan çevre arasındaki kaynaşma zorluğu, insanları doğal malzeme kullanımına yönlendirir. İnsanlar genellikle içgüdülerine ve sevgilerine bağlı olarak doğal malzeme yapımına duyarlıdırlar. Aynı zamanda işlerini kolaylaştıracak malzemenin üretimde kullanılmasını tercih ederler. (Onur, 2000: 25).

2.4.1.3 Antropometri

Tasarımcı mobilyayı tasarlarken belli ölçülerle sınırlı kalmak durumunda olduğundan insan ölçülerini dikkate alması gerekir. Antropometri eylem bilim kapsamında insanın anatomik iskelet kas sisteminden kaynaklanan boyutları vücut ölçüleridir. Antropometriye bir anlamda insanı tüm ölçüleri ile tanıtan bilim dalı da diyebiliriz.

Canlıların vücut kısımlarının çeşitli görev bölümlerini belirli kurallar içerisinde canlılık etkinliğine devam ettirmelerine organizasyon denir. Bütün hayvan ve bitkilerin vücudu yapısal ve işlevsel olarak birim kabul edilen hücrelerden

yapılmış olmasına karşın homojen değildir hatta bir hücreli canlılarda bile farklılaşmış vücut kısımları değişik görevleri üzerine almıştır

İnsanlar da bu organizasyonun hareket ve iş yapabilme yeteneğine göre de programlanmış olduğunu görüyoruz. Mobilya tasarımında malzeme kullanımı tasarımı doğrudan etkilemektedir. Birliğin istenilen düzeyde statik ve dinamik bir formül etkisi verebilmesi malzeme ile sağlanır. Bu yüzden günümüzde doğal form isimli tasarımları oldukça başarılıdır. Eski zamanlarda malzemenin ve teknolojinin kısıklığı ister istemez tasarımcıyı belli çerçeveye içerisinde tasarım yapmaya itmiştir. Tasarlarken mevcut malzeme olanaklarının göz önünde bulundurulması gerekmektedir ancak bugün tasarımcı daha özgür olarak kafasındaki imgeyi direkt olarak gerçeği dönüştürebilmektedir istediği efekti verebilecek olanaklar günümüzde mevcuttur (Onur, 2000: 26).

2.4.1.4 Çevre

Tümü evren içinde olmak üzere her biçim başka bir biçim içindedir. Dıştaki biçimi içindekinin çevresi diye tanımlayabiliriz doğa kentin çevresi kent binanın bina mobilyanın çevirisidir. Mobilyaların çevresi ise mobilyalardan oluşmuş yakın ilişki alanları insan ve çevresi birbirlerini sürekli etkiler ve biçimlendirir. Mobilyanın biçimlenmesine ise çevreye göre olma zorunluluğu vardır diyebiliriz mobilyanın çevresinde yine mobilya ve kullanıcıları vardır çevre insan ve yaşadığı doğal ortamı kapsamakta ve belirlemektedir (Onur, 2000: 27).

2.4.1.5 İnanç Etkisi

Renklerin evrensel anlamlarının yanı sıra, farklı coğrafi bölgelerde ve toplumlarda değişen anlamları vardır. Batı toplumlarında siyah, ölümü ifade eden ve cenaze törenlerinde tercih edilen renk olmasına rağmen, örneğin Japonlar cenaze törenlerinde beyaz rengi tercih ederler. Bunun anlamı ölümü hüznle değil, yeniden doğuş ve yeni başlangıç olarak anlamlandırmalarıdır. Kültürler arası bu farklılıklar, renklerin farklı etkilerinden değil, toplumların farklı algı yapısı ve renk tercihlerinden kaynaklanmaktadır. Sanatın her alanında toplumdan topluma, çağdan çağa değişen renk ve biçim anlamları, sembolleri vardır. Farklı toplumların değer yargılarına göre renklerin anlamları toplumların değer yargıları, inançları, estetik beğenilerin toplumlara ve dönemlere göre bir değişim içinde olmasına neden olur.

Estetik değerler, içinde bulunulan coğrafi bölge, inanç sistemi ve toplumun artlandırmaları sonucu zamanla değişim gösterir.

Eski padişahlar oldukça canlı renklerde giyinebilirken, bugün bir devlet başkanının canlı renkler giyinerek işe gelmesi ciddiyetsizlik olarak algılanır. Buna karşılık, orta yaşın üstünde olan kişilerin parlak kırmızılar giymesi yadırganır. Bunun toplum tarafından hoş karşılanmamasının nedeni, kırmızı giyen kişinin kendini ön plana çıkarma, dikkat çekme isteğinden kaynaklandığı düşüncesine dayanır (zdemir, 2005:402). Renklerin simgelediği anlamları, frieling şöyle açıklar

- Kırmızı; Sevgi, mücadele, kan ve ateş, tehlike, ilaçta zehirli, sıhhi tesisatta sıcak,
- Mavi; işletme düzeni, düşünce, organizasyon, sıhhi tesisatta soğuk,
- Yeşil; sakinleşme, arzu, emniyet, memnuniyet, ilk yardım, serbest geçiş,
- Sarı; dikkatli olma, hareket, çarpma, kayma,
- Turuncu; zenginlik, verimlilik, neşe,
- Mor; huzursuzluk, mistizm, derinlik, değerlilik,
- Erguvan; asalet, ciddiyet, egemenlik,
- Kahverengi; kararsızlık, ketumluk, ciddiyet, sağlamlık,
- Pembe; nezaket, tutuculuk, mecburiyet, ekingenlik,
- Beyaz; saflık, temizlik, aydınlık,
- Siyah; ciddiyet, korku, karanlık,
- Gri; tarafsızlık (frieling,1961: 17).

2.4.2 Subjektif Faktörler

Bir toplumun din, tarih, etik ve politika değerlerinin oluşturduğu sosyo kültürel faktörler olarak adlandırılabilir. Bu faktörlerde fiziksel ve coğrafi konumun da etkisi bulunmaktadır. Bir insanın sosyal kültürü, yaşadığı coğrafi konumda oluşmaya başlamakta, doğumundan itibaren yaşadığı çevredeki faktörler bu olguların őkillenmesinde etkin olmaktadır (T.C. Millî Eğitim Bakanlığı).

2.4.2.1 Estetik

Estetik, güzel sanatların her biri için öne sürülen teorileri, bütün sanat türlerinin benzerlikleri, ayrılıkları, aynı zaman da bu sanatların bağlandıkları şartlarla kuralları tespit eder. Bütün sanatlar arasındaki en doğru ilişkileri, sanatların doğal sınıflandırılmasındaki gerçek yerlerini göstermeye çalışarak bir sanat sistemi

oluşturur. Estetik, özetle; insanın doğa, insanlık, toplum, olaylar karşısındaki izlenimlerini tasarım kişiliği ve teknik bilgisini de katarak içtenlikle, karşılıksız ve çağdaş bir biçimde yorumlamasıdır, denilebilir.

Estetik; değerleri tanımlar, öncelikle “güzel’in “çirkin’e üstünlüğünü savunur. Sanat eserini, belirli çıkarlar karşılığı yapılmış işlerden ayırır. Estetiğin teorik amacı; sanatın büyük icatlarını, eserlerin uyandırdığı duygu ve izlemleri çeşitli yönleri ile inceler (T.C. Millî Eğitim Bakanlığı).

2.4.2.2 Beğeni Yargısı

Hoşa giden ya da çekici bir şeyin elde edilmesinden, düşünülmesinden doğan hoş duyum ya da duygu; güzeli çirkinden ayırt etme kudreti olarak ifade edilir. Beğeni, bir objeyi ya da bir obje tasarımını bir hoşlanma ya da hoşlanmama aracılığıyla bütün ilgilerden uzak olarak yargılama kudretidir.

Beğeni yargısı;

- Bir bilgi yargısı değildir,
- Beğeni yargısının estetik olması demek onun subjektif olması demektir,
- Beğeni yargısı subjektif duygulara dayanır.

Beğeni yargısı, nesnenin gerçek var oluşu ile ilgili değildir. Beğeni yargısı, nesnenin gerçekte ne olduğunun bilgisini veren bir yargı değildir. Beğeni yargısı “objenin gerçek varlığına ilgisiz”, özneyi, objenin “gerçek varlığı üzerinde bağımlı kılmayan”, “objenin gerçek varlığından yana zihni meşgul etmeyen”, “saf - ince” bir yargıdır. Bu bağlamda beğeni yargısını belirleyen hoşlanma ve hoşlanmama duygularıdır. Böylelikle beğeni yargısı öznedeki haz alma, hoşlanma duygusu ile temellendirilmiş olur. Böyle bir temellendirme de, herkese güzellik üzerine bir yargı verebilme imkânı sağlar.

Buna göre beğeni yargısı, bir obje için verilen bu güzellik yargısı, o objenin varlığına ilişkin tüm ilgileri dışta bırakır. Yani beğeni yargısını ya da estetik yargıyı belirleyen hoşlanma tüm çıkarlardan uzaktır. Estetik hoşlanma, “güzel”den hiçbir karşılık beklemeden, ondan duyulan salt hazdır (T.C. Millî Eğitim Bakanlığı).

2.4.2.3 Kullanıcı Kişiliği

Kullanıcı kişiliği kişinin kendi yetenek ve kabiliyetleridir. Bununla ilgili birçok tanımlamalar yapılmıştır. Önce bu tanımlamalara bir göz atalım.

- Aldığımız eğitim sonucunda bilgi, beceri ve kazanımlarımızı kullanabilme gücümüzdür.
- Bir kimsenin bir şeyi anlama veya yapabilme niteliği ve kabiliyetidir.
- Bir duruma uyma konusunda organizmada bulunan, doğuştan gelen güç, kapasitedir.
- Kişinin kalıtıma dayanan ve öğrenmesini çerçeveleyen sınırdır.
- Dışarıdan gelen etkiyi alabilme gücüdür.
- İlgi o işi yapma isteğimiz, yetenek ise yapabilme kapasitemizdir.

Buna göre, yetenekli olduğumuz bir alanda ilgi seviyemiz düşük olsa bile başarılı olma şansımız daha yüksektir. Ancak, ilgi ve motivasyonumuzun çok iyi olduğu bir alanda da yeteneğimiz yoksa çok başarılı olamayabiliriz.

O halde ilgiler de yaşa bağlı olarak değişim gösterdiğine göre, yetenekli olduğumuz alanlar bizim için daha fazla önceliğe sahiptir.

İlgi ve yetenek alanlarımızı keşfederken kendimize bazı sorular sorabilir ve bu alanları tanıyabiliriz. Örneğin;

- Hangi faaliyetleri yapmaktan hoşlanıyorum?
- Hangi derslerde daha başarılıyım?
- Hangi konulara ilgi duyuyorum ve araştırmaktan hoşlanıyorum?
- İleride seçmek istediğim meslekle şu an başarılı olduğum dersler arasında bir ilişki var mı?

Bu sorulara verdiğimiz cevaplar kendimizle ilgili bazı konularda bilgi sahibi olmamıza yardımcı olur. Yeteneğin bir tanımı da; Kişinin belli bir eyleme karşı doğasında olan yatkınlık, o eylemi yapmaya yarayan özelliklerin işlenmeye, gelişmeye uygun olması şeklinde yapılabilir. Ancak sanatsal yeteneğin tanımı konusunda mesleklerden mesleklere fark olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bir mesleğin yetenek olarak gördüğünü diğer meslek sadece kolaylık olarak adlandırabilir (T.C. Millî Eğitim Bakanlığı).

2.4.2.4 Tasarımcı Kişiliği

Tasarım, olmayan bir şeyi hayal edebilme, bir şeyi herkesten farklı yollarla yapabilme ve yeni fikirler geliştirebilme yeteneğidir. Başka bir deyişle tasarım herkesin gördüğü şeyi aynı görüp onunla ilgili farklı şeyler düşünebilmektir. Tasarım günlük olaylara ve nesnelere herkesten farklı bakabilmek, farklı yaklaşım tarzı geliştirebilmektir. Olağan, günlük düşüncelerin özel olmasını, özel düşüncelerinde

daha çok günlük hayata girip doğal olmasını sağlar. Eğer hayatınızdaki günlük eylemleri farklı ve yeni yollarla yapıyorsanız bu sizin tasarım gücünüzü gösterir. Örneğin evinizde ya da işinizde her gün yaptığımız işleri değişik şekillerde, değişik yollarla yaparak yine aynı sonucu almanız bu işlerin yapılış şekline tasarım gücünüzü katmış olmanız demektir. Denediğiniz her yeni fikir size yeni bir şey öğretecektir. Denediğiniz yeniliklerde hatalar yapabilirsiniz. Risk alarak yeni şeyler dener ve keşfedersiniz. Tasarım nedir sorusuna verilebilecek pek çok cevap bulunabilir, belki de herkes kendi açısından bu cevabı verebilir.

Bunun için bazı tanımlara göz atmakta yarar var. Bu tanımlamalar; Problemlere alışılmadık ya da orijinal bir yaklaşım sağlar.

- Uyuşmaz bilişsel unsurların ya da fikirlerin bir araya getirilmesi
- Zahmete değer bir ürüne götüren süreç
- Karmaşık bir sistem olan beynin kendi kendine ortaya çıkan bir özelliği
- Yeni, işe yarar bir şeyin meydana getirilmesi
- Orijinal ve değerli bir şey üreten süreç
- Başkalarıyla aynı şeyi görmek ama farklı bir şey düşünmektir.
- Kısaca tasarım en basit şekliyle orijinal, sosyal faydalılığı olan ürünler veya fikirler meydana getirme yeteneği olarak tanımlanabilir (T.C. Millî Eğitim Bakanlığı)

2.5 Ergonomi Olarak Mobilya Tasarımı

Ergonomi, çalışmanın metotlu bir şekilde düzenlenmesi ve makinelerin donanımının çalışan insanın yatkınlıklarına göre hesaplanması amacıyla yapılan inceleme ve araştırmaların tümüdür. Ergonomide belli bir amacı gözetmek, hareket, çevreyle etkilenme, bütünlük gibi nitelikler vardır.

Ergonomi ikinci Dünya savaşından sonra insanın daha rahat yaşaması ve başarılı olabilmesi için yakın çalışma çevresinin standartlarını yükseltmeye yönelik araştırmaların yapıldığı, psikoloji, fizyoloji ve sosyal bilimlerin ara kesitine oturan disiplinlerarası bir uğraş alanı olarak ortaya çıkmıştır. Bu dalın öncüleri olan İngiltere ve ABD'de, özellikle 1960'lar sonrasında çok önemli gelişmelere neden olacak sonuçlar elde edilmiştir. İlk uygulamaları 1940'lara dayanan ergonominin (işbilim) başlangıcından günümüze kadar üç değişik felsefesi olmuştur. Önceleri

“insanların makinalara uydurulması” düşüncesi savunulmuş, tüm olanak ve düzenlemeler bu temele dayandırılmıştır.

Daha sonraki dönemde insan yönlü görüş açısı önem kazanmış ve "makinelere insanlara uydurulması" biçiminde, ilk düşüncenin tam karşıtı ele alınmıştır. Zamanımızda insan-bilim anlayışı egemen olup, "sistem yönlü" görüş hâkimdir. Sistem yönlü işbilimsel tasarımların konusu, insan makine bileşimlerinin bir optimuma ulaştırılması, karşıtlıkların özgün yer ve zaman koşullarına bağlı biçimde çözümdür.

Ergonomi, dilimizdeki deyimle işbilim, ülkemizde oldukça kısa bir geçmişe sahiptir. Son yıllarda endüstri tasarımlarında ergonomi oldukça sık kullanılan bir sözcük olmasına karşın ülkemizde, batıdaki gelişmelerin hızını takipte güçlükler çekildiği için istenilen düzeye varılamamıştır. İnsanın özellik ve yeteneklerinin araştırılması, ergonominin en başta gelen görevlerindedir. Bu araştırmalar iş ve insanın birbirlerine uyum sağlaması için gerekli olan koşulların yerine getirilmesinde yardımcı olur. İnsanın değişken koşullar altında hangi zorlamalara maruz kaldığını ve özel yeteneklerini en iyi nasıl kullanabileceğini bulmak ve araştırmak ergonominin görevidir. Orman ürünleri endüstrisi de, gerek ahşap mobilya tasarımı, gerekse yapıların iç düzenlemeleri açısından ergonomiyle yakından ilgili olup, ergonomik ilkelere uymak zorundadır. Donatı veya mobilya insana uygun tasarlanmamışsa, insan vücudunun zarar görmesi kaçınılmazdır.

Ergonomi konuları arasında özellikle donatı tasarımı başlığı altında kullanılan malzeme önemli bir yapıya sahiptir. Ahşap malzeme her zaman tasarımcıların ilgisini çekmiş, beğenisini kazanmıştır. Tarih boyunca ahşabın mobilya tasarımındaki önemi ve yeri bellidir. Gerek renk, gerekse doku açısından ahşap malzemenin özellikleri, kullanıcıların her zaman tercihlerine neden olmaktadır. İnsanlar doğal malzemeye psikolojik olarak daha olumlu bakmaktadırlar. Ayrıca, insanla çevresi arasında söz konusu olan ısı alış-verişi, ahşap malzeme tarafından dengeli bir biçimde yapılmakta, bu da ahşabın kullanıcılar tarafından daha sıcak olarak tanımlanmasına ve ahşabın ergonomi açısından daha çok önem kazanmasına imkân vermektedir. Eski Mısır'a kadar gidildiğinde görülür ki ahşap donatılar, gerek antropometrik ve gerekse estetik açıdan toplumların bugün ulaştığı standardı o zamanlarda sağlamışlardır. Bunun insanoğlunun başarısı kadar, ahşabın verdiği imkânlarda aramak gerekir. Ergonomi

açısından mobilyadan beklenenlerin tümü, ahşabın sahip olduğu özellikler tarafından karşılanabilecek niteliktedir (Mobilyada ergonomi, 2008).

2.6 Mobilya Tasarımının Tarihi Gelişimi

Mobilyanın tarihçesi (mobilya tarihi gelişim süreci içinde sanat akımlarından da etkilenmiştir.) Mimarlık sanatından soyutlanması mümkün olmayan mobilya sanatının zamanımızdan binlerce yıl önce başladığını kanıtlayan örneklere bazı ülkelerdeki müzelerde rastlanmaktadır. İnsanoğlu tarafından, önceleri rahat oturmak için ağaçtan ve taştan yapılan mobilyalar, diğer sanat dallarında olduğu gibi, mimarının bir iç donatım aracı olarak, antik çağdan günümüze kadar evrim geçirmiş, her ülkede olduğu kadar, aynı ülkenin ayrı sanatkarları arasında da değişik yapım tarzları ve modelleri ortaya çıkmıştır. Gereksinimlerin çoğalması, yapım alet ve makinelerinin icadı mobilya stil ve modellerinin gelişmesini hızlandırmış, sanatkarlar kendilerine özgü bir estetik beceri, farklı düşünme kavramlarını mobilyaya aksettirerek, yaşadıkları çağın yaşayış tarzına ve sanat üslubuna yansıtılmışlardır (Kurtoğlu, 1987: 1).

2.6.1 İlk Çağ Mobilya Sanatı

İlk çağ sanatı, yaklaşık M.Ö. 4000 yıllarında başlamakta ve Batı Roma İmparatorluğunun çöküş tarihi olan MS. 476 yılına kadar sürmektedir. Mısır, Mezopotamya, Anadolu, Yunan ve Roma uygarlıklarının eserlerini simgeleyen bu çağ antik dönem olarak da adlandırılmaktadır (Kurtoğlu, 1987:2).

2.6.1.1 Mısır Mobilya Sanatı (M.Ö. 2700-1075).

Günümüze kalabilen ilk mobilya örnekleri Eski Mısır'da görüldüğünden Mısır sanatı çok önemlidir. Mısır uygarlığından çok sayıda ahşap mobilya ve aracın kalmasının nedeni, kullanılan ahşap malzemenin kuru çöl ikliminde bozulmamasına bağlanabilir. Eski Mısır uygarlığı, Eski Krallık (M.Ö. 2700-2200), Orta Krallık (M.Ö. 2050-1785) ve Yeni Krallık (M.Ö. 1557-1075) dönemlerine ayrılarak incelenmektedir.

Eski Krallığın başlarında önceleri basit yapılı, kare ayaklı, kemer destekli, genellikle deri ile kaplı katlanır tabureler, sonraları ve Orta Krallık döneminin başlarında yatak ve divanlardan esinlenilmiş, arkası parmaklıklılı veya papirüs sapı ile örülmüş, boğa ve aslan ayaklı sandalyeler, işlenmiş ağaç malzemenen lifler ile bağlanmış kaba yapılı yataklar, tuvalet kutuları mobilya olarak kullanılmıştır.

Yeni krallık (M.Ö. 1557-1075) döneminde ise malzemeler özenle işlenmeye başlanmış ve ayaklarda aslan, fil, leopar motifleri ile boğa ayağı şekilleriyle süslemeye önem verilmiştir. Yeni krallık döneminin sonlarına doğru sandalye yapımı çok gelişmiş ve günümüzün oturma mobilyalarına benzer sandalye ve koltuklar yapılmıştır. Eski Mısır'da dolap ve komodin gibi mobilya türleri bilinmemektedir.

Mobilya konstrüksiyonlarında bağlayıcı ve hareketli aksesuar olarak önceleri basit pimler, daha sonra ise basit menteşeler ve çiviler kullanılmış, geniş tablalar, dar parçalardan kınışlı, kavelalı ve çıtalı olarak hazırlanmış, zıvanalı, kırlangıçkuyruğu geçmeli ve gönye burun birleştirmeler yaygın olarak uygulanmıştır. Ağaç malzemedeki kusurlar yamanmış, çatlaklar özel macun ile doldurulmuş, yüzeyler boyanmış, kaplama kullanılmış ve lüks mobilyalarda abanoz ağacına altın ve gümüş ile kakmalar yapılmıştır. Rendenin bilinmediği, bunun yerine kumtaşından yararlanıldığı bu dönemde marangozluk aracı olarak keser, balta, yaylı matkap, keski, tokmak, uç testere ve ağaçtan yapılmış tornalar, ahşap malzeme olarak da akasya, Akçağaç, ılgın, ardıç, sedir ve servi kullanılmıştır (Kurtoğlu, 1987: 71).

2.6.1.2 Mezopotamya Mobilya Sanatı (M.Ö. 4000-700)

Fırat ve Dicle nehirleri arasında bulunan bölgede Sümerler, Akadlar, Elamlar, Asurlar büyük uygarlıklar kurmuşlardır. Bu uygarlıkların mobilya ve eşyaları çok süslemeli olmalarına karşın, Mısır sanatındaki kadar dengeli ve uyumlu değildir. Ayrıca ahşap malzeme fazla kullanılmamış, metal aksesuarlara daha fazla önem verilmiş olup, bu bölgede yapılan arkeolojik kazılarda çok sayıda heykel ve süs eşyası elde edilmiş, insan figürlerine, bronz kelepçelere, sarmal metal süslere, mobilya ayaklarında aslanpençesi ve kozalak şekillerine rastlanmıştır (Kurtoğlu, 1987: 72).

2.6.1.3 Anadolu Mobilya Sanatı (M.Ö. 700-500)

MÖ. VIII. Yüzyılda İç Anadolu platosunda 200 yıla yakın hüküm sürmüş olan Frigya krallığına ait Gordion Kral mezarında 1300 yıllarından itibaren devam eden kazılarda çıkarılan çok sayıda eşya arasında ağaç mobilyalar da vardır.

Kral mezarından çıkarılan mobilyalardan masa ve sehparın tablaları cevizden, ayakları şimşirden (*buxus sempervirens* L), kakmalar ise güzel kokulu ardıçtan (*juniperus foetidissima* wild) yapılmıştır. Yatakların platform ve uzantıları sedir (*cedrus libani* loud), köşe blokları porsuk (*taxus baccata* l.) taşıyıcılar ise

porsuk ve şimşirdendir. Ağaç mobilyalarda bağlantılar aynı cins ağaçtan yapılan kavelalarla yapılmıştır. Mobilyada fonksiyon ve estetik birlikte düşünülerek sarı, sert ve yoğunluğu çok fazla olan şimşir ağacının dayanıklılığının yanı sıra, onunla çok güzel kontrast oluşturan koyu renkli ceviz, ardıç ve porsuk kullanılmıştır. Kakmaların güzel kokulu ardıçtan yapılması hem güzel koku saçmakta, hem de böceklenmeyi önlemektedir. Üçayaklı masaların ayakları kavislidir. Şimşir üzerine yumuşak ağaç ardıçtan kakma yapılması da dikkat çekicidir. Yatakların sedir ağacından yapılmasının nedeni, kokusu ile parazit saldırılarına engel olmasındandır (Kurtoğlu, 1987: 72).

2.6.1.4 Yunan Mobilya Sanatı (M.Ö. 450-192)

Yapılan kazılara, resimlere ve Homeros'un İlyada ve Odessa destanlarından elde edilen bilgilere göre Eski Mısır sanatının etkisinde kalan Yunan mobilyaları, tabure, masa, sandalye, yatak gibi oturma, yatma amaçlı genellikle basit, sıradan eşyalardır. Mobilyada ahşap malzemenin yanı sıra metal, özellikle bronz kullanılmıştır. Yunan mobilya sanatında üçayaklı sehpa, arkalıklı sandalyeler ve altın işlemler önemli olup, özellikle sandalyelerdeki ölçü, oran ve biçimler günümüz sandalyelerine benzemektedir (Kurtoğlu, 1987: 73).

2.6.2 Roma Mobilya Sanatı Kuvvet Çağı (M.Ö. 500 -MS. 450)

Bu dönemin esas mobilya tipleri olan yatak-divan, sandalye, masa ve küçük sandıklara ek olarak duvar dolapları da gelişmiştir. Açılıp kapanabilir tabureler, geniş divanlar, geniş ve uzun kolların dayanabildiği koltuklar önem kazanmıştır. Karyolanın ayakucu ile baş yastığı kaldırılmış, uyuma dışında oturma, dinlenme ve yemek amaçları için de kullanılmıştır. Örülmiş koltuk kullanılmakta ise de bugüne kadar örnek kalmamıştır. Ayakları tornalanmış ve kakmalar yapılmış masalar sadece yemek amacı için kullanılmış, diğer zamanlarda kanepenin altına sürülmüştür. Tornalı ayakların Mısır mobilyalarından başlıca ayrıcalığı, yivlerdeki daralmanın kırılma inceliğine yaklaşması, böylece mobilya hantallıktan kurtulmasıdır.

Biklinium adı verilen iki kişilik yemek kanepeleri kalabalık törenlerde, bir tarafı servis için açık bulunmak üzere masanın üç yanına konmuştur. Eski Yunan ve Roma'da eşyaların çoğu duvarlara asıldığından büfe, vitrin, dolap türünden mobilyaya rastlanmamakta, Orta çağın başlarına doğru raflı, kapaksız büfeler görülmeye başlamaktadır. Roma sanatı Yunan sanatının bir uzantısı olup, aynı

süsleme biçiminden ayrılmamıştır. Mobilya kasaları genellikle ahşap, metal ve taş süslemeli, ayaklar gümüş ve fildişi kakmadır. Mobilya yapımında tunç ve bronz da kullanılmıştır. Roma mobilyası Roma sanatının farklı ülkelerde değişik biçimde uygulanmasından oluştuğu için bir üslup bütünlüğü göstermez. Aşırı süsleme anlayışı mobilyaya yansımış her mobilya anıtsal bir görünüm almıştır (Kurtoğlu, 1987: 74).

2.6.3 Orta Çağ Sanatı - Roman Ve Gotik Dönem (M.S. 476-1550)

Roma sanatının devamı Roman sanatı ile bunu takip eden dinsel etkilerin ağır bastığı ve çağa daha çok damgasını vuran Gotik Sanatı olmuştur. Bunun yanında Bizans'ta, Arap ülkelerinde, Anadolu'da ve Uzakdoğu ülkelerinde de mobilya ile ilgili örnekler görülmüştür. Ortaçağ, Doğu Roma İmparatorluğunun Yıkılışı (1453) ile son bulmasına rağmen, Gotik sanatı bir süre daha etkisini sürdürmüştür ve Rönesans ile yeni bir sanat anlayışına yerini bırakmıştır (Kurtoğlu, 1987: 74).

2.6.3.1 Bizans Mobilya Sanatı (M.S. 527-1025)

Bizanslıların mobilya sanatı, Roma sanatının bir devamı olup, daha sonra Doğu sanatının etkisi de görülmektedir. Mobilya biçimleri oldukça basit olmakla beraber, Doğu sanatının etkisinde kalması nedeniyle çok süslü bir görünümdedir (Kurtoğlu, 1987: 74).

2.6.3.2 Türk Mobilya Sanatı (M.S. 1000-1400)

Sandık, Antik çağda kurulan Mezopotamya devletlerinde ve Hititlerde olduğu gibi, mobilya örneklerine fazla rastlanmamaktadır. Türk devletlerinden özellikle Gaznelilerde (X-XII yüzyıl) dekoratif sanatlar çeşitlenmiştir.

Selçuklularda ağaç malzemedен yapılan eserler arasında titizce işlenmiş oyma ve kakmalı mihrap, minber, rahle, kapı ve pencereler görülmektedir. İnsan, hayvan, resimleri yerine çiçek ve geometrik motiflere yönelinmiştir. En karakteristik motifler birbirini kesen üçgen ve yıldızların oluşturduğu geometrik süslemelerdir. Osmanlıların son dönemlerine kadar masa, sandalye, büfe, komodin gibi mobilya türlerinin geniş kullanımı görülmemiştir. Daha çok alçak sedirlere oturulmuş, yer sofralarında yemek yenmiş ve duvarların üst kısımlarına dizilmiş yarı kapalı raflar, ağaç malzemedен yapılmış gömme dolaplar kullanılmıştır.

14. Asırda Osmanlılarda Edirne kârı (Edirne işi mobilya) adı verilen değişik karakterde mobilya yapımına başlanmış, , özellikle, rahle, kavukluk, yüklük kapakları ve tavan gibi ağaç malzeme üzerine boyalar ile süsler ve çeşitli motifler yapılmıştır. Yeniçağın başında Osmanlı saray ve konaklarında batıdan ithal edilmiş mobilyalar yer almıştır. Ortaçağ Arap Sanatında da mobilyaya az rastlanmakta, Endülüs'te arabesk süslemeli bazı kanepeler, alçak masalar ve duvar rafları görülmektedir (Kurtoğlu, 1987: 74).

2.6.3.3 Roman Mobilya Sanatı (M.S. 1000-1250)

Roman sanatı, Roma sanatının batılı hıristiyan latin ülkelerce benimsenmiş bir aşamasıdır. Daha çok dini etkilerin ağır bastığı bu döneme ait zamanımıza kadar kalan mobilya sayısı çok azdır. Kalanlar ise genellikle kilise, saray ve şatolardadır. Bu nedenle konutlarda kullanılan mobilyaya pek rastlanmamaktadır. Konut içindeki mobilyalar dört ayaklı masa, bank, sandalye, açılıp kapanır tabure ve divan ile sınırlıdır. Konut mobilyaları basit ve kullanım amacına yöneliktir. Ağaç malzemenin işlenmesinde balta, testere, keski, matkap, çekiç ve XII yüzyıldan itibaren de rende kullanılmaya başlanmıştır.

Mobilyalar ağır, büyük ve şatafatlıdır. Tahtalar üst üste konup demir bantlar ve çiviler ile tutturulmuş, son zamanlarında ise çeşitli birleştirme şekilleri kullanılmıştır. Aşırı süsleme eğilimi nedeniyle mobilyalar fonksiyon amacını aşacak şekilde süslenmiş ve anıtsal bir görünüş almıştır.

Roman mobilya sanatı, farklı ülkelerde değişik biçimlerde uygulandığı için bir üslup bütünlüğü göstermemektedir. Bu dönemde ağaç malzeme olarak, Kuzey Avrupa'da meşe, Orta Avrupa'da ibreli odunlar, İtalya, Fransa ve İspanya gibi Akdeniz ülkelerinde ise ceviz ile kayın kullanılmaktadır (Kurtoğlu,1987: 75).

2.6.3.4 Gotik Mobilya Sanatı (M.S. 1250-1550)

Ortaçağın en belirgin stili olan Gotik sanatında yapılan oturaklı ve sağlam masif mobilyalarda, ağaç malzeme çok bol kullanılmıştır. Kalın torna ayaklar, kızak, kayıtlar ve masif tabla Gotik stilin taşra mobilyası sembolüdür. Bu dönemin mobilyaları, Roman sanatı döneminde kullanılan, sandalye, bank, masa, sandık ve kilise dolapları dışında okuma rahleleri, açılıp kapanır masalar ve dolaplardır.

Mobilya üretiminde bugün kullanılan marangozluk el aletleri basit şekilde kullanılmış, 1300'lü yıllarda Ausburg'da hızarın bulunması ile tahtalar daha kolayca

işlenebilmiştir. Ağaç malzemenin birleştirme ve konstrüksiyon şekillerinin gelişmesi, hızlarla ince tahtaların elde edilebilmesiyle, Gotik dönemi mobilyası daha hafif, zarif ve zengin duruma gelmiştir. Mobilyalarda bugün alışılmış birleştirme şekilleri uygulanmış olup, Güney Almanya ve Alp bölgesinde masif ve çerçeve konstrüksiyon tarzı, kuzeyde ise ızgara konstrüksiyon daha yaygındır.

Ağaç malzeme olarak her ülkenin yerli ağaç türleri kullanılmakta ise de, en çok kullanılan ağaç türü meşe olup, bu nedenle gotik mobilya çağına Meşe Çağı da denmektedir. XIV. Yüzyılın sonlarına doğru Avrupa'daki Rönesans hareketi etkisiyle gotik tarzı gerilemeye başlamıştır (Kurtoğlu, 1987: 76).

2.6.4 Rönesans Mobilya Sanatı (M.S. 1500-1600)

Rönesans Mobilya sanatı yaklaşık bin yıl süren ortaçağın derebeylik düzenine, ekonomik yapısına ve dine dayalı katı kültürel tutuma duyulan tepkiden doğmuştur. Bu dönemde bir ölçüde antik sanata dönüş görülürse de, ölçülerde ve süslemede zarafet ve denge bulunmaktadır. Rönesans döneminde her ülkede kendi bölgesel özelliklerine göre birbirinden oldukça farklı stiller geliştirmiştir.

Rönesans'ın kaynağı olan İtalya'da mobilyada hızlı bir gelişme görülmüş, daha çok doğu süslemeciliğine dayanan oyma ve kabartma önem kazanmış, dolap kapaklarına yağlı boya ile gerçek bir tablo değeri taşıyan resimler yapılmış, marangozluk ikinci plana itilmiştir.

Felemenk Rönesans'ında çok ince, nefis oyma işçiliği, İspanya'da Arap motiflerini Rönesans sanatıyla bağdaştırma çabası, Almanya'da ise daha yalın ve sağlam konstrüksiyona dayalı yapılara yönelinmiştir. İngiltere'de Rönesans sanatı II. Henry stili diye adlandırılan bol geometrik motiflere ağırlık veren bir özellik göstermektedir. Bu dönemde meyve ağaç türleri kullanılmıştır.

Yeni iyileştirilmiş el aletleri ile özellikle çeşitli rendelerle köşelerde birleştirilen parçalara şekil verilmesi kolaylaşmış, XVI. yüzyılın başlarında kaplama kesme makinesinin bulunması, kaplama tekniğinin gelişmesini sağlamıştır. 100 yıl kadar süren Rönesans dönemi sonunda özellikle Avrupa'nın Katolik ülkelerinde dinsel konuları etkileyici bir şekilde yansıtan, tümüyle eğri çizgilere ve bol figürlü biçim anlayışına dayanan Barok sanatı doğmuştur (Kurtoğlu, 1987: 77).

2.6.5 Barok Ve Rokoko Mobilya Sanatı (M.S. 1600-1780)

Barok ve Rokoko stili birçok sanat dalında etkisini gösterdiği gibi mobilya tasarımları üzerinde etkili olmuştur ve bunlar dönemler halinde başlıklara ayrılarak incelenmiştir.

2.6.5.1 Barok Mobilya Sanatı (1600-1720)

Rönesans dönemi sonunda, yani XVI. yüzyılın ilk yarısında özellikle Avrupa'nın Katolik ülkelerinde dinsel konuları etkileyici bir şekilde yansıtan, tümüyle eğri çizgilere ve bol figürlü biçim anlayışına dayanan Barok sanatı doğmuştur. Barok sanatı daha çok sarayın mutlakıyetçi tutumunun abartmalı bir ürünüdür. Rönesans'ın yüzeyde ince süslemeciliğine karşı, Barok'un amacı şaşırtmak ve göz kamaştırmaktır.

Barok mobilya sanatının başlıca özelliği üst görünüşlerde genellikle dairesel dönüşlü köşeler, ön ve yan görünüşlerde iç-dış bükey yüzeyler, çok süslü ve kıvrımlı oymalar olarak özetlenebilir. Barok sanatı Avrupa'nın Katolik ülkelerinde kolayca benimsenmiş, Fransa'da ise sosyal ve kültürel nedenlerle bir süre gecikmeyle, sadeleşerek, sarayın eğilimine dönük, kralların adları ile anılan Louis'ler dönemine geçilmiştir. XII. Louis stili mobilya, gerçek Louis stillerine bir geçiş dönemidir. XIII. Louis stili barok sanatının Fransa'da yeni bir anlayışla şekillenmesidir. Bu akım büyük ölçüde İtalyan ve daha sınırlı olarak İspanyol Rönesans'ından etkilenmiştir.

Kapılara arabesk oymalar yapılmış, tavanlar çoğunlukla ceviz ağacı ile kaplanmıştır. Mobilya genellikle ağaç malzemedendir. Yatak tavanları sarmal tespit ayaklı sütunlar üzerine yerleştirilmiştir. Dolaplar, motiflerle süslü çekmecelere bölünmüştür. Bu dönemde kabine ve konsollar ilgi gören mobilya türlerindedir. İlk olarak elbise asılabilen dolaba da bu dönemde rastlanmaktadır. Barok mobilya sanatını temsil eden asıl stil, XIV Louis (1638-1715) dir.

Bu stildeki belli başlı özellik, oturma mobilyasındaki ayakların eğmeçli, arkalıkların yanlarda düz, üstte çoğunlukla simetrik taçlı, köşelerinin yuvarlak oluşudur. Ayakların üst kısmı kabartma yaprak oymalıdır. Kayıtların oymasında bazen simetri görülmemektedir. Arkalıkları yuvarlak okuma koltukları yaygındır. Yüksek arkalıklı koltuklar, kolçaksız sandalyeler, tabureler bu dönemde yaygınlaşmıştır. En çok kullanılan ağaç türleri ceviz ve meşedir (Kurtoğlu,1987: 79).

2.6.5.2 Rokoko Mobilya Sanatı (1729-1780)

Barok (XIV. Louis) ile Rokoko (XV. Louis) stili arasında “Regence stili” geçiş dönemini oluşturmaktadır. Rokoko slubu ilk olarak Fransa’da XV. Louis döneminde benimsenmiştir. Rokoko, karışık ve dolambaçlı çizgiler, kabartmalı yüzeyler, derin oymalar, canlı ve kontrast renkler ile göz kamaştıran bir üslup olarak mobilyaya yansımıştır. Duvarlar çok ince oymalı lambriler ile kaplanmıştır. Mobilya yüzeylerine gl ağacından kakma iek süsleri, lake üzerine boya ile uzak doğu konuları işlenmiştir. Karyolaların yanına komodin, tuvalet masası ve değişik boyda masalar konulmaktadır. Kolakları kumaşla kaplı divanlar, berjer koltuklar, merkez ve şezlonglar bu dönemde ortaya çıkmıştır. 1750 yıllarına doğru Osmanlı denilen sedirler, iki başulu hasır örgülü kanepe-divanlar (trkuaz) moda olmuştur.

XV. Louis stili mobilyanın özellikle koltuk ve sandalyeleri günümüzde de çok beğenilen ve uygulanan tiplerdir. l, biçim ve süsleme bakımından son derece dengeli ve uyumlu görünüşü bulunmaktadır. Rokoko stili mobilyada oyma, kabartma ve talar simetrik olup koltuk, kanepe, sandalyelerde oturma ve arkalık yüzeyleri için özel kumaşlar dokunmuştur. Ayaklar eğmeçli ve kenarları fitillidir. Ayak sırtları çoğunlukla yaprak bazen de iek kabartmalıdır. Kayıtlar, ayak eğmeci ile köşe yapmadan geniş bir yayla birleşir. n ve yan kayıtların ortasında simetrik talar bulunur. Kolçaklar  yönden de eğmeçlidir. Kolçak stleri hafif dolgulu olarak kumaşla kaplanmıştır. Arkalıklar yanlarda ve üstte uyumlu eğmelerle şekillenir. Arkalık ortasında çoğunlukla simetrik bir ta bulunur. Ağaç malzeme olarak Barok dönemde kullanılanların dışında gl ağacı ile palisander de kullanılmıştır.

Günümüz mobilya yapımında, Barok ve Rokoko stillerinin yukarıda belirtilen çok abartmalı ve yüksek maliyetli biçimlerinin uygulanması ekonomik nedenlerle g olduğu için, daha çok XV. ve XVI. Louis stillerinin sadeleştirilmiş biçimleri “Klasik Mobilya” olarak adlandırılmaktadır. XVIII. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa lkelerinde, ekonomik nedenlerden ötürü, daha yalın mobilya tipleri aranmaya başlamış, bunun sonucunda öncelikle Fransa ve İngiltere’de olmak üzere “Neoklasizm” diye adlandırılan yeniçağa ait stiller gelişme göstermiştir (Kurtoğlu, 1987: 80).

2.6.6 Yeni Çağ (Neoklasik) Mobilya Sanatı (M.S. 1770-1850)

Yeniçağda Barok ve Rokokonun gösterişli görünüşüne tepki olarak doğan mobilya tiplerinin yapılmasında Fransa'da XVI. Louis, Directoire, Empire, Louis Philippe; İngiltere'de Queen Anne, Dört büyükler denilen Chippendale, Adam Hepplewhite, Sheraton, Georgian I, II ve III ile Almanya'da Biedemeier stilleri görülmüştür (Kurtoğlu, 1987: 82).

2.6.6.1 XVI. Louis Stili (Zopf Stili) (1774-1793)

Bu stilde XV. Louis stilinin çok kıvrımlı, süslü ve asimetrik biçimleri terk edilerek, düz çizgili, dik açılı biçimler getirilmiştir. Köşeler keskin olmayıp, hafif ve yalındır. İncelen ölçüler, uyumlu süslemelerle zarif bir bütünlük sağlamaktadır. Mobilya ayakları genellikle aşağı doğru daralan silindir şeklinde olup, boyuna oluklara sahiptir. Ayaküstleri kare kesitli olarak bitmektedir. (Kurtoğlu, 1987: 82).

Sandalye ve koltukların arkalıkları dolu veya kalp, kupa biçimindedir. Dolu arkalıkların üzerinde çoğunlukla simetrik taç bulunmaktadır. Oymalar derin değildir. Ağaç kakmacılığı yapılmakta, ölçüler dayanım limitine kadar indirilmektedir. Süs motifleri olarak çiçekler, meşe ve defneyaprakları, oluk, ok, yay, meşale, başak ve koçanlar kullanılmaktadır. XVI. Louis stili, diğer Louis stilleri gibi günümüzde klasik mobilya olarak geniş kullanım alanı bulmaktadır (Kurtoğlu, 1987: 82).

2.6.6.2 Directoire (Messidor) Stili (1750-1830)

Directoire stili mobilyanın başlıca özellikleri, kare görüntülerin ağır basması, sandalye ve koltuk arkalıklarının çok yalın ve az eğmeçli yapılmasıdır. Kolçak uçları kare biçiminde bitmekte, az miktarda süsleme motifleri bulunmaktadır. Fransa'da, XVI. Louis stilinden Empire stiline dönüşümde bir ara dönemi oluşturmuş olan Directoire stili, aynı yıllarda İngiltere'de gelişen Adam Stili ile bağdaşmıştır (Kurtoğlu, 1987: 83).

2.6.6.3 Queen Anne Stili (1665-1714)

Fransa'da XVI. Louis döneminde, klasik mobilyadan neoklasik akıma geçilirken İngiltere'de Queen Anne stili gelişmiş, daha sonra “Dört Büyükler” diye adlandırılan İngiliz neoklasik mobilyasının aslını oluşturan stillere geçiş dönemi olmuştur. Queen Anne stilinde ayaklar XV. Louis stili ayakların bir benzeridir. Yalnız üstlerindeki kabartma ve oymalara ilk yıllarda bir ölçüde yer verilmişse de,

sonradan bu süslemeler tümüyle kaldırılmıştır. Kayıtlardaki dekupe biçimlendirmeler çok sadedir. Yalnız ayak eğmecine uygun form verilmiş, bazı işlerde kayıt altları düz olarak hazırlanmış, eğmeçli ayağa geçişte köşelere bir takoz konulmak suretiyle uyum sağlanmıştır. Sandalye ve koltuklarda arkalıklar, arka ayağın uzantısı olarak hafif bir iç bükey eğmeçle yükselmiş, üstte çeyrek daire şeklinde arka kayıtlarla birleşmiştir. Arkalık ortası çoğunluk kupa benzeri tek bir dikey parça ile bölünmüş, parçanın ortasına bazen dekupe oyma yapılmıştır (Kurtoğlu, 1987: 83).

2.6.6.4 Georgian Stili (1714-1820)

Yaklaşık yüzyıl sürmüş olan bu stil, sadeliği, zarafeti, sürekli üretime yatkınlığı ile günümüzde de uygulanan belli başlı dört mobilya stiline (Chippendale, Adam, Hepplewhite ve Sheraton) ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu döneme İngiltere'de "Altın Dönemi", maun ağacı çok kullanıldığı için "Maun Dönemi" veya "Dört büyükler Dönemi" gibi adlar verilmektedir (Kurtoğlu, 1987: 83).

2.6.7 Dört Büyükler Dönemi (1718-1806)

Bu dönem 7 başlık altında incelenerek dönemlerin mobilya tasarım şekilleri, süslemeleri ve kullanılan malzemelere yer verilmiş stillere göre mobilyanın gelişim evreleri üzerinde durulmuştur.

2.6.7.1 Thomas Chippendale (1718-1779)

Chippendale stili, Queen Anne stiline bir uzantısıdır. Mobilya çeşitleri artmış, büfelerin yerine uzun konsollar ortaya çıkmış, kabineler vitrinli, raflı ve çekmeceli olarak kombine bir yapıya kavuşmuştur.

Ayaklar önceleri eğmeçli (kıvrık) ve süslü, daha sonra düz ve yalın bir biçim almış, küçük tip masalar çoğalmıştır. Chippendale stili önceleri etkilendiği İngiliz-Fransız ve Çin üsluplarına göre İngiliz Chippendale, Fransız Chippendale ve Çin motiflerinin İngiliz ölçülerine göre düzenlendiği Çin chippendale diye üçe ayrılmış, sonradan gerçek formunu bulunca bu durum da ortadan kalkmıştır. Chippendale stili sandalyelerde ön ayaklar dikey konumlu, düz ve kare kesitlidir. Alt destek kayıtları çoğu kez yanlara konulmuş, ortadan bir ara kayıtlarla bağlanmıştır. Bu stilde konstrüksiyon sağlamlığına biçim kadar önem verilmiştir (Kurtoğlu, 1987: 84).

2.6.7.2 George Hepplewhite (-1786)

Hepplewhite mobilya, chippendale mobilyadan daha yalın ve basit, ölçüleri daha dar ince, orantıları, eğmeçleri daha uyumlu, süsleri ölçülü ve zariftir. Hepplewhite mobilyada işlev ve estetik aynı derecede önem taşımaktadır.

Yandan düşer tablalı büyüyen masalar ilk olarak bu stilde görülmektedir. Kanepeler altı ya da sekiz ayaklı olup, oturma yüzeylerine döşemeden sonra ayrı bir minder konulmuştur. İncelik ve zarafet hepplewhite stili mobilyanın en belirgin özellikleridir. Ayaklar dayanma limitine kadar varan inceliktedir. Genel çizgiler son derece zarif ve ölçülüdür.

Hepplewhite mobilya daha çok sandalyeleri ile diğer stiller arasında ün yapmıştır. Günümüzde de bu stilin yemek odası takımları ve sandalyeleri yaygındır. Sandalyelerde arkalıklar oturma bölümünden ayrı olup, şilt, kalkan, yürek ve organ şeklindedir. Arkalık içleri kupa, fiyonk, defne dalı, buğday başağı, devekuşu biçimli dekupe parçalar ile süslüdür. Arka ayaklar hafifçe geriye doğru eğik, ön ayaklar ise çoğunlukla dikey konumlu, kare ya da daire kesitli olup, tabanda trampet sopası biçiminde topuzludur. Kolçaklar geniş eğmeçli ve arkalık köşesi gibi dirseklidir (Kurtoğlu, 1987: 85).

2.6.7.3 Robert Adam (1728-1792)

Robert Adam stili mobilya hafif ve zarif, ayakları düz veya eğmeçli olup antik motiflerle süslü, klasik detayları özenlidir. Adam stilinde ölçülerdeki incelik kadar motiflerde de ince nakışlar geçerlidir. Ayak tabanları blok topuzlu veya dışa doğru az eğmeçlidir. Kanepelerdeki elips arkalıklar, nakışlı dikey çubuklar, eğmeçli kolçaklar ve silindirik-konik ayaklar bu stili karakterize etmektedir. Kitap dolabındaki camlar vitraya benzetilerek ağaç veya pirinçten yapılmış çubuklar vasıtasıyla cama üstten konulmuş çerçeve kafesler ile bölümlere ayrılmıştır (Kurtoğlu, 1987: 85).

2.6.7.4 Thomas Sheraton (1751-1806)

İngiliz mobilya tarihinde XVIII. yüzyıl sonuna ismini veren Sheraton'un ilk mobilyaları Adam ve XVI. Louis'den izler taşımasına karşın genel ölçüleri daha küçük ve düz çizgileri daha çoktur. Bu mobilya tipinin başlıca özellikleri yaylarla doğruların köşe yaparak birleşmesi, ayakların daha incelmış olması, kolçakların S şeklinde bükülmesi, oturma bölümlerinin ve diğer mobilya tablalarının dairesel

yapılması, arkalık üst kayıtlarının düz veya köşelerde içbükey olmasıdır. Sheraton stilinde sandalye ve koltuk arkalıklar az veya çok oturma bölümünden yukarıdadır. Arkalıkların dolgularında genellikle lir, marul yaprağı, çok boğumlu dikey silindirik çubuklar ve değişik geometrik süslemelere yer verilmiştir (Kurtoğlu, 1987: 85).

2.6.7.5 Empire Stili (1801-1814)

I. Napolyon döneminde Fransa'da başlayıp gelişmiş ve Avrupa'ya yayılmış olan Empire sanatı, bir anlamda antik sanatın, çağın anlayışına göre yenileştirilmiş şeklidir. Empire sandalye ve koltuklarda ön ayaklar daire veya kare kesitli olarak genellikle düzdür. Ayak yüzeyleri dışa doğru hafif eğmeç almaktadır. Tabanda pabuçlar top veya aslanpençesi biçiminde şekillenmektedir. Arkalıklar sırta uygun eğimdedir. Üst kayıt Yunan sanatı tipindedir. Kolçak destekleri çoğunlukla sfenks, kuğu kuşu veya kartal kanadı şeklinde olup, aynı şekillere masa ve dolap ayaklarında da rastlanmaktadır. Bu stilin en belirgin özelliklerinden birisi de çoğunluk kolçakların silindirik olması ve ön ayakla çok uyumlu bir şekilde birleşmesidir. Ağır, kübik ve masif olan Empire mobilyada oymalar yüzeysel ve kabacadır. Kısa ayaklar üzerine oturtulmuş divan ve tabureler, yunan feneri taşıyan sehpa, yeşil mermer tablalı ağır konsollar ve yuvarlak masalar, kayıt ve anıt biçimli yataklar, bu stilin en yaygın özelliklerindedir. Empire Stili döneminde ilk defa maun ve gül ağacı birlikte kullanılmıştır. Empire stili çok kısa devam etmiş olup, Napolyon'un iktidardan düşmesinden sonra hemen kaybolmuştur (Kurtoğlu, 1987: 86).

2.6.7.6. Louis Philippe Stili

Mobilya sanatında başlı başına bir üslup bütünlüğü göstermeyen Louis Philippe stilinde önceleri gotik sanatının bir tür sadeleştirilmesi olan yeni gotik denilen bir akım başlamış, çalışmalar daha çok sarkaçlı ağaç mobilya duvar saatleri gibi ev eşyalarına yönelik kalmıştır (Kurtoğlu, 1987: 87).

2.6.7.7 Biedemeier Stili (1815-1850)

19. yüzyılın başlarında Almanya'da doğmuş, Yunan ve Roma sanatından etkilenmiş bu stil, Empire stilinin bir uzantısı sayılabilir. Biedemeier mobilyada ilk defa tamamlayıcı mobilyaya ve tam oturma odası takımına rastlanmaktadır. Konstrüktif bakımından çerçeve konstrüksiyon hâkim olup, cam da sık sık kullanılmaktadır. Dolapların içi ve camların arkası renkli kâğıt ve kumaşlar ile kaplanmaktadır. Mobilyaların rengi açık olup, kiraz, maun, dişbudak ve huş en

sevilen ağaçlardır. Sandalyeler Yunan sanatı etkisinde olup. Rahatlık, uyum ve denge gibi nitelikleri nedeni ile günümüzde de uygulanan tiplerdendir (Kurtoğlu, 1987: 87).

2.6.8 Yakın Çağ Mobilya Sanatı, Yenileşme Dönemi (M.S. 1789-1900)

1789 Fransız devriminden itibaren Yakınçağın ilk yüzyılında mobilya alanında yeni bir üslubun yaratılmasından çok eski üslupların yenileştirilmesine ve konstrüksiyon tekniklerine ağırlık verilmiştir. Bu nedenle XIX. yüzyıl mobilya çalışmaları modern stile geçiş veya yenileşme dönemi olarak nitelendirilmektedir. XIX. Yüzyılın ortalarına doğru ağaç işleme makinelerinin bulunuşu ile o döneme kadar yalnız saray ve çevresine dönük mobilya gereksinimi, sosyal değişimler ve ekonomik gelişmeler nedeniyle geniş halk kitlelerine yayılmaya başlamıştır.

Genel olarak “Taşra Mobilyası” diye adlandırılan bu mobilyalar Almanya'da “Bauer”, Fransa'da “Provincial” gibi adlar almıştır. Bu tip mobilyalar geçmiş stillerden izler taşırsa da sadeleşme eğilimi ağır basmaktadır. Genellikle oyma ve kabartmalar tümünden kalkmış, ayaklar düz ya da eğmeçlidir. Süslemede birkaç aplik çitası yeter bulunmuştur. Yakınçağda yenileşme döneminin en geniş çalışmaları Almanya'da gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalar çağımızın mobilyasını gerek şekil ve gerekse konstrüksiyon yönünden etkilemiştir. Bu tip rüстик mobilyalar günümüzde de özellikle dağ otellerinde, av köşklerinde, turistik amaçla dekore edilmiş tarihi yapılarda ve şatolarda kullanılmaktadır.

XIX. yüzyılın ortalarına doğru makine sanayinin gelişmeye başlaması, özellikle Avusturya, Fransa ve İtalya'da sürekli üretim mobilyası olarak “Hezaren” sandalyelerin yapımına başlanmıştır. Hezaren bir tür bambu ve Hint kamışının adı olup, yerlilerce bu kamışlardan bükülerek ve ağaç lifleriyle örülerek yapıldığı için bu adı almış olması düşünülebilir. Aynı yöntem günümüzde de çok tutulan hasır sandalye ve koltuklara uygulanmaktadır. Hezaren sandalye önce tornada yuvarlatılan çubukların buharla yumuşatılarak, kalıplarda istenilen ölçü ve formda bükülmesiyle elde edilmektedir. Bu parçalar cıvata ile birbirine bağlanmakta, oturma kısmı ve arkalık, kontrplak veya sırim ile örülerek kapatılmaktadır. İlk fabrikasyon bükme mobilyayı Avusturyalı Michael Thonet (1840) yılında gerçekleştirmiş ve 1841 yılında patentini Fransa, İngiltere ve Belçika'ya da satmıştır (Kurtoğlu, 1987: 88).

2.6.9 Çağımız Mobilya Sanatı

Modern sözcüğü yeni, şimdiki zamana, içinde bulunan veya yakın bir çağa ilişkin anlamını ifade eder. Yüzyılın başlangıcında basit, kullanım amacına ve materyale uygun mobilya imal etme akımı başlamıştır. Bu akım Almanya’da “Jugendstil”, Fransa’da “L’art Nouveau”, İngiltere’de ise “Modern stil”adını almıştır.

“Jugendstil”de (gençlik stili) geçmişin süslü, karmaşık ve tumturaklı sanat anlayışına, yaşamın gerçeklerini yadsıyan romantizmin içe dönük, donuk, renksiz yapıtlarına bir tepki görülmektedir. Fransa’da “L’art Nouveau” (yeni sanat) adıyla anılan, empresyonizm ekolunu temel alan akımda düz çizgiler, geometrik biçimler ve renkçilik egemen bulunmakta ve doğanın, özellikle bitkilerin stilize edilmesi esas alınmaktadır. Aynı yıllarda İngiltere’de bunlara paralel olarak modern stil (yeni stil) adını alan akım benimsenmeye başlamıştır. Yüzyılımızın başlarına doğru, gerek Rönesans, gerekse 1789 devriminin etkileriyle, insanı konu alan sanatın daha geniş kitlelere götürülme çabası, mobilya sanatını etkileyen bir olgu olmuştur. (Kurtoğlu, 1987: 90).

XIX. yüzyılın 2. yarısında buhar makinesinin bulunuşu, ağaç ve metal gövdeli makinelerin yapılması yüzyılın sonunda da elektrik motorunun icadı, makine endüstrisinde büyük bir aşama olmuş, bu durum mobilya endüstrisine de yansımıştır. Makineleşme sonucu çağımız modern mobilyasında tüketim artışı, rasyonalizasyon, ucuzluk, mimari düzenlemelere kolay uyum sağlanmıştır. Modern mobilyada gövde bir prizma içine alınabilmekte ve gereksiz taşkınlıklar bulunmamakta, bölümlenmeler bu prizma ile orantılı olarak yapılmaktadır.

Modern mobilyada kullanılabilirlik ve rahatlık ön plandadır. Oturma mobilyası alçak, geniş, esnek ve rahat, dolaplar kapaklı ve bol çekmecelidir. Küçük konutlarda hacmin iyi değerlendirilmesi gerektiğinden, elbise dolapları en çok elbise alabilecek şekilde yapılır, üst boşlukları gerekirse tavana kadar, bavul vb. eşya konulması için kapatılır. Kitap dolaplarında çoğunluk kapak bulunmamaktadır. Yemek masaları büyüyebilmekte ve ölçüleri altlarına yeter sayıda sandalye girebilecek şekilde ayarlanmaktadır. Kanepe ve divanlar genişletilerek gerektiğinde yatak olarak kullanılabilir. Modern mobilya sanatı da, diğer stillerde olduğu gibi değişik ülkelerde, o ülkeye özgü farklılıklar göstermektedir. Örneğin; İskandinav modern stiline başlıca karakteristikleri açık yanlı koltukları, doğrudan doğruya gövdeye

takılan ayaklar ve bu ayakları pekiştirmek için ortadan konulan ortaları inceltilmiş ara kayıtlardır. Sandalyelerde ön ve arka ayak başlıkları kayıtlardan taşırılır.

Günümüzde mobilya gereksinimi o denli artmıştır ki, özellikle büro, okul, hastane, otel, sinema gibi yerlerde daha dayanıklı mobilya yapımı bir zorunluluk olmaktadır. Bu zorunluluk son yıllarda metal iskeletli mobilyaya yönelişi hızlandırmıştır. Kare, dikdörtgen veya daire kesitli, çelik, özel mobilya borusundan dolapların iskeleti, koltuk ve sandalyelerin ayakları hazırlanmakta ve ağaç gövde bu iskelete civata ile bağlanmakta, böylece genel kullanım yerlerine daha dayanıklı ve ucuz mobilya sağlanmış olmaktadır (Kurtoğlu, 1987: 90).

2.7 Cumhuriyet Öncesi Osmanlı Döneminde Mobilya Tasarımın Ve Üretimin Örgütlenmesi

1800'lü yıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nda mobilya üretimi, üretim örneklerine bağlı olarak yapılmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nda mobilya üretimi etkileyen sanayileşme olgusunu 1850 yılından başlayarak ele almak gerekmektedir. 1800'lü yıllar öncesi dönem ele alınırken yaşanan veri sorunu burada da ortaya çıkmaktadır. Bunun nedeni 19. yüzyıl sonlarına ile 20. yüzyıl başlarında Osmanlı İmparatorluğu'nda, günümüzde olduğu gibi mobilya üretimi hakkında sürekli veriler üreten kuruluşlar yoktu (Eldem, 1994: 8).

1913-1915 Osmanlı sanayi sayımı eğitimle ilgili değerlendirmeler yapmamıza imkân tanımaktadır. 1800 öncesinde olduğu gibi Osmanlı sanayi geleneksel olarak büyük ölçüde el sanatlarına ve esnaf biçimde örgütlenmeye dayanmaktadır. Osmanlı sanayisinde üretim iç pazar ihtiyaçlarına yöneliktir (Ekin, 1976: 224).

Mobilya sektörü iç pazara yönelik üretim yapmaktadır üretilen mobilyalar batı mobilya sistemi üretim yapısında değildir. Ülkenin Avrupa sanayi ürünlerine açılmasında önce İngiltere ile 1838 yılında daha sonra da diğer Avrupa devletleri ile imzalanan ticaret sözleşmelerinin büyük etkisi olmuştur (Issavi.1996: 42).

Avrupa devletleri için büyük bir ticari kapasiteye sahip Osmanlı içe dönük yapısından sıyrılarak batı yaşam üslubuna kendi kültürünü uyarlamaya çalışmıştır. Osmanlı'nın en önemli esnaf örgütü olan loncaları ele almak için dayandığı diğer geleneksel üretim örgütlerini de ele almak gerekir, çünkü daha sonraki dönemde ortaya çıkan Lonca aslında eski ahilik geleneğinin bir uzantısıdır. 17. yüzyılda

yalnızca İstanbul'da 1109 lonca bulunduğu ve bunlara üye 126 bin kişinin varlığı bilinmektedir (Frely, 2003: 79-109).

Batı Avrupa ve Osmanlı Türk toplumunda usta kalfa ve çırak ilişkilerinin düzenlendiği, ekonomik ve sosyal sistem olan loncalar 19. yüzyıla kadar üretim ve çalışma ilişkilerini düzenlemişlerdir. Batı da endüstri devriminin ortaya çıkışı ile olumsuz etkilenmeleri ekonomik şanslarını kaybetmelerine neden olmuştur. Lonca sisteminin usta ve kalfaları yeni ortaya çıkan fabrika sanayinin vasıflı işgücünü teşkil ederken fabrika sanayi ürünlerinin kapitülasyonların yarattığı olanaklarla Osmanlı toplumuna rahatlıkla girebilmesi zanaatın çökmesine yol açmıştır. Osmanlı toplumunda küçük zanaat hayatındaki bu çöküş bir sanayileşme hareketi ile tamamlanamadığı için sanat hayatının işsiz kalan usta ve kalfaları sanayi işçisi haline dönüşmemişlerdir (Ekin, 1994a:5). Kısacası loncalar ülkedeki üretim kurallarını belirliyor, ve de tüm denetimini sağlıyordu (Tanilli, 2001a:351).

Evliya çelebi seyahatnamenin ilk cildinin büyük bir bölümünü İstanbul'daki bütün loncalar ve meslekler, acarlar ve esnaf, dükkânlar faaliyetleri konusuna ayırır. 1638 yılında sultan 4. Murat'ın Bağdat seferi hazırlık için düzenlediği tören alayına ilişkin gözlemlerine dayanır. Evliya Çelebi meslek örgütleri ile ilgili 57 bölüm içinde örgütlenmiş 1100 tane, yasada aslında 46 bölümde örgütlenmiş 743 lonca bulunmaktadır bilgisini verir. (Frely, 2003: 79-109).

Loncalardaki meslekler olarak Kalafatçılar, Üslubu yapanlar, Üslubu satanlar, Marangozlar, Urgancılar, Kendirciler, Yelkenciler, Çiftçiler ve Katrancılar, Öğrenciler, Tulumbacılar, Pusulacılar, Kum Saatçiler, Haritacılar gibi meslekler sayılmaktadır. Evliya Çelebi'ye göre mobilya üreten loncalar şunlardır; Esnaf marangozu; Bu üreticilerin dükkânları yoktur, pirleri hazreti Nuh dur. Esnafı Marangozanı Akdenizdir.

Ancak loncalar dışında Osmanlı devletinde dönemin eğilimlerini üretimlerini belirleyerek yönlendiren kontrolü altında tutan üyeleri üst düzey yöneticilerden oluşan bir sistem var olduğu görülmektedir. Bu sistemde yer alan kişiler üst düzey yönetici yetiştiren enderun adlı saray okullarında yetişmektedir. Osmanlı devleti merkezi örgütünde doğrudan sultan evinde ve emrinde bulunan kişiler bu okullarda yetiştirilir eğitimsel örgütlenme bu şekilde sağlanır. Osmanlı devletinde yetenekli devşirmelerin, üst düzey yöneticilerin çocuklarının her yönde eğitilerek devleti

yöneten yüksek kadroları hazırlamak için kurulmuş saray okulu Enderun sistemidir. (Büyük Sözlük, 1982:693).

Osmanlı devletinde en yüksek düzeyde idareci yetiştiren okul sarayın himayesindedir. Bu okula genellikle devşirme çocuklarının en zeki en yetenekli ve en aktif olanları alınmaktadır, bu çocuklar önce, ön bir eğitimden geçirilmekte, bu eğitim aşamasında başarılı olanlar Enderun okuluna alınmaktadırlar. Ehli Hiref sisteminde bu okuldan yetişenler sürdürmektedir. Önemli olan ise bu okuldan yetişerek üretim kararlarını alan mobilya sistemine yön veren kurumun nasıl geliştiğini anlamak içeriğini öğrenmek gerekmektedir. (Meydan Losurs.1992,9.cilt).

Hiref kelime anlamı, eski meslekler işler anlamındadır. Eski güzel sanatlar dışında kalan zanaatkârlar (kunduracılık, duvarcılık, marangozluk, dokumacılık, demircilik ve bunun gibi.) için kullanılan deyimdir.

Osmanlı imparatorluğunda en üst düzeydeki sanat erbabı olarak Ehli Hiref denilen ve doğrudan Topkapı Sarayı ile bağlantılı olarak çalışan özel bir kadro bulunmaktadır. (Küçükerman, 1998a: 58). Aslına bakılırsa Ehli Hiref topluluğunun Topkapı sarayı desteği altında günümüz tasarım merkezi işlevini yerine getiren bir sistem olduğu görülmektedir. Ehli Hiref bu günkü anlamıyla devlet adına görev yapan tasarım danışmanı olarak kabul edilebilir (Küçükerman, 1998a: 48).

Bu dönemlerde üretilen tüm ürünler gibi geleneksel mobilyada bu tür örgütlerin kontrolü altında belli standartlara sahip olmuştur. Dönemin mobilya üretimi Ehli Hiref'lerin kararları doğrultusunda meslek örgütlerinin kontrolü altında belli standartlara sahip olarak üretilmiştir. Örgütünün Topkapı Sarayı'nda örgütlenmesi on beşinci yüzyıl sonlarında ikinci Beyazıt döneminde tamamlanmıştır. Fatih Sultan Mehmet döneminde, Edirne sarayı ve benzeri bir örgütün bulunduğu belgelerden anlaşılmaktadır. 16. Yüzyıl'da 45 bölüm halinde örgütlenen Ehli Hiref'in en önemli elemanları; Nakkaşlar, Kuyumcular, Kâtipler, Çiftçiler, Çiniciler, Kumaş dokuyucuları, her türlü maden işi yapan kazgancılar, ahşap işleri ile uğraşan künde karlar ve marangozlardı (Meydan Larouse, 1992:261).

Kendi sanatlarında yetenek ve becerileri kabul edilmiş olanların Ehli Hiref bölüklerini doğrudan alınmış olduğu görülmektedir. Kaynaklara göre Enderun ağlarından hazinedar başına bağlı olan Ehli Hiref bölüklerinde 1573 yılına ait bir kaide göre 983 kişi bulunuyordu. Mensupları üç ayda bir maaş alıyorlardı kendilerini

iş verildiğinde ayrıca ödeme yapılıyordu. Ehli Hiref çalışanı sanatçıların isimleri dönemin Ehli Hiref defterlerinde yer almaktadır (Theme Larouse, 1994:261).

Sarayın her sanat dalına ait atölyelerinde ortaya çıkan üretimi İmparatorluğu'na bağlı tüm coğrafyayı yayılmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun yönetim binalarının mekân kimlikleri Ehli Hiref'in saray okulunda yetişen ustalar tarafından yapılmakta ve üretimi gerçekleştirilmektedir. Mekânların oluşumu imparatorluğun mobilya üretimi hakkında genel eğilimini bize sunmaktadır. Bunu açık olarak görebilmek için Osmanlı Devleti'nin ilk dönemini geçirdiği Topkapı Sarayı'nın yapısı, düzeni hakkında genel bir bilgi edinmek gerekmektedir. Yaşamsal koşulları belirleyen fiziki üretimin, yaşam kodlarını oluşturan saraya bağlı Ehli Hiref sistemi on dokuzuncu yüzyılın başlarına kadar etkinliğini sürdürmüştür. Ehli Hiref üretimin ve üretici normların ilke ve kurallarını, çalışma yaşamı eğitimi belirleyen bir sistem olmuştur. Aslına bakılırsa Sanayi Devrimi Osmanlı İmparatorluğunun desteği altında çalışan geleneksel tasarım merkezi düzenini altüst etmiştir. Ehli Hiref düzeninden güç kazanarak geliştirilmiş olan geleneksel anlamdaki mobilya üretim alanları birden bire kendilerini bambaşka koşullarda çalışan, büyük rekabet gücü bulunan yeni bir üretim sistemi karşısında bulmuşlardır (Küçükerman, 1996: 49).

Bu nedenle aslında yaşanan köklü bir toplumsal değişimdir. Yenilenen teknolojinin desteğinde tasarım ve üretim ilişkilerinin değişimi karşısında bütün bir geleneğin değişmesidir. Bu yüzdendir ki eski geleneği yaratan Ehli Hiref, üreticideki bu hızlı, etkin yeniliklerin etkisiyle yok olmuştur. Yeni anlayış geleneksel toplum yapısında kökü bir değişimi gerektirmiş, nitekim o döneme kadar geleneksel teknolojinin ilk örneklerini barındıran bir ilk örnek saray olarak tanımlanabilecek Topkapı sarayına karşılık, sanayileşmenin sembolü olan Dolmabahçe sarayı yaptırılmıştır. Topkapı sarayı ile birlikte gelişmiş olan sanat ve yaratıcılık merkezi Ehli Hirefi yeni koşullara uyum sağlayamayıp yok olmasından sonra ortaya çıkan boşluk ve kayıplar bir bakıma yeni koşullarda etkin olabilecek Sanayi-İ Nefise Mekteb-İ Âlisi içinde yeniden yaratılmıştır. Üretimi yeniden düzene sokmak gerekmektedir. Sanayi devriminin 19.y.y. Osmanlı Devleti'ndeki etkileri ve "sanat kavramlarındaki değişimler" isimli makalesinde Önder Küçükerman; Bu konuyla çözüm için alınan karar bu Hiref kaybının yeniden geliştirilmesi için, şimdilik sanatın ikmal ve talim'ini mahsus olmak üzere Sanayi Mektebi adında bir okul açılması gerekmektedir. Demektedir.

1867 yılında İstanbul'da ilk kez Sanayi Mektebi eğitime başlamıştır. Okulun kapsamındaki bölümlerin eğitim programlarından bu kurumun asıl olarak değişen üretim düzeninde gerekli kadroları yetiştirmek amacın da olduğu şöyle görülmektedir. (Küçükerman, 1998a:6).

Avrupa'da sanayinin, üretimin, yaşamın ve mekânın değişimi, insanın çevresini yeni baştan yaratması demektir. Osmanlı imparatorluğu için ise, geleneksel yaşamın, mimarının iç mekânların temelde ve büyük değişimler yaşadığı bir dönemde, mobilya konusu ise bu büyük değişimin herkesi ilgilendiren basit ama önemli bir sembolüydü. 17 Kasım 1868 tarihinde sanayi mektebinin kuruluş amacını programını, yönetim ilkelerini belirleyen 64 maddelik nizamname'nin giriş kısmında okulun kuruluş amacı şöyle tanımlanmaktadır. Okulun programı içinde ahşabın Mûteallik meslekler başlığı altında Arabacı ve Faytoncu, Doğramacı, Sandalye ve kanepeci, Ağaç çarkçı, Modelci bölümleri bulunmaktaydı, bu bölümlerin her birine 12 şer öğrenci alınmaktaydı, her sınıf için bir usta ve usta yamağı kadrosu vardı, buradan yetişenler Türkiye'de Mobilya Sanayi'nin ilk yapı taşlarını oluşturmuştur (Küçükerman, 1996: 26).

Sanay-i Nefise Mektebinin kuruluşu, aslında Sanayi Devrimi'nin çok hızlı bir biçimde algılanıp, bu konudaki çözümün, üst düzeyde öğrenim ve eğitim görmüş sanatçıların yetişmesinin gerekliliğinin anlaşılmasının sonucudur. Bu okul, önce Ticaret Bakanlığı'na bağlı olarak kurulmuştur. Sanay-i Nefise Mektebi, Padişahın emri ile kurulmasından sonra üretime yön verebilecek yeni bir kuşak yetiştirebilmek için öncelikle uygun bir eğitim ve sanat ortamını oluşturmuştur. Bu okulda eğitim alan vizyonu geniş öğrenciler daha sonraki dönemlerde, ülkede eğilim belirleyici rolü üstlenmişlerdir. Aslına bakılırsa Osmanlı İmparatorluğu'nun 19. Yüzyılda yaşadığı bu önemli değişim içinde, o tarihlerde ortadan kaybolmuş olan eski Ehl-i Hiref, bir anlamda Sanay-i Nefise Mektebi Âlisi'nin kurulmasıyla giderilmeye çalışılmıştır (Küçükerman, 1996: 26).

1908- 1928 Yılları Arasında

Osmanlı Tanzimat alafrangalılığının Ulusal Mimar anlayışına dönüştürülerek modernleştirilmesini Şevki Vanlı, şu cümlelerle açıklamıştır: 1908 yılında ilan edilen 2. Meşrutiyet ile birlikte gelişen milliyetçilik eğilimleri, mimarlıkta yeni arayışları gündeme getirmiştir.

Ortaya çıkan ulusal mimari ile rasyonel planlama ve tasarlama arayışları başlamıştır. Plan anlayışının değişmesiyle Osmanlı dekoratif ve plastik öğelerinden izler taşıyan cepheler, yapılara ulusal bir nitelik kazandırmıştır. Ulusal mimaride geleneksel mimarinin oranları terk edilerek, Avrupalıların güç gösterisi hevesleri benimsenmiştir. Büyük yapılar, büyük mekânlar, yüksek tavanlar, dev merdivenler, geniş holler ve koridorlar, insan boyunun iki katı veya daha fazla yükseklikte oda kapıları, çok sayıda ve alışılmadık büyüklükte pencereler, büyük kolonlar oluşmuştur” (Vanlı, 2006: 98).

Mimaride “Milli üslup” anlayışı ile tasarlanıp uygulanan ilk yapılardan biri olma özelliğini taşıyan, mimar Vedat Bey tarafından tasarlanıp, inşası 1909’da tamamlanan İstanbul’daki Sirkeci Merkez Postanesi bu anlayışa örnektir (Şekil 2), (Bozdoğan, 2008: 29).



Şekil: 2. İstanbul’da ki ilk Milli Mimari Rönesans’ı Binası Sirkeci Merkez Postanesi (Bozdoğan, 2008)

2.8 Cumhuriyet Sonrası Türkiye’de Mobilya Tasarımının Ve Üretiminin Örgütlenmesi

Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulması ile çözümlenmesi gereken bir konu yeniden kurulan mimari mekânların iç düzeni ve mobilyasının nasıl tasarlanacak ve üretilecek olması idi. Mobilya sanayi’nin tam bir gelişmişlik kazanmadığı kişisel kuruluşların, fabrika üretimi yapamadığı mobilya üretiminin geleneksel küçük ölçekli marangozlar tarafından yapılmaya devam ettiği görülmekteydi (Küçükerman, 1999d:4-15).

1923’te yeni kurulmuş bir devlet olan Türkiye Cumhuriyeti’nin mimarlık anlayışına, dönemin toplumsal ve siyasal gelişmeleri, kimlik arayışlarının yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde gelişmeye başlayan milliyetçilik akımı etki etmiştir. Bunun sonucu olarak ortaya çıkan mimarlık üslubuna “Birinci Ulusal Mimarlık Akımı” adı verilmiştir. Birinci Ulusal Mimarlık Akımı’nın en

önemli örneklerinden biri, Mimar Kemalettin Bey tarafından tasarlanmış ve Ankara’da 1928 ile 1930 yılları arasında Vakıflar Genel Müdürlüğü için inşa edilmiş olan II. Vakıf Apartmanıdır (Şekil 3).



Şekil: 3. Birinci Ulusal Mimarlık Akımı Örneği II. Vakıf Apartmanı Ankara(www.ulusalmimar.com)

Modern mimari, ülkenin kendi Osmanlı ve İslami geçmişinden kopmuş, tam anlamıyla batılaşmış, modern ve laik yeni bir ulus yaratmaya yönelik bu radikal programın hem gözle görülür bir simgesi hem de etkili bir aracı olarak ithal edilir (Bozdoğan, 2008: 18).

1923-1939 yıllarında başlatılmış olan bağımsız sanayileşme dönemi teşvikleri sonuç olarak desteklenen bir gelişme gösterememiştir. Bu desteklere karşılık çok az sayıda üreticinin mobilya sektörüne girmiş olması işin ilginç yönüdür. Bunun sebepleri arasında II. Dünya Savaşı’nın getirdiği sıkıntılı dönem gösterilebilir. Gelişmekte olan bir sektöre savaşın zorlukları olumsuz etki yapmıştır.

Mobilya yapımı için gerekli olan nitelikli malzeme edinmek üretici için zorlaşmıştır. O yıllarda ahşap sanayi denilince üzüm dalları, incir ağacından yapılan nalin kasalar, buzdolabı yerine kullanılan tel dolap yalnız ev mobilyaları ile elbise dolabı gibi ürünler akla gelirdi. 1850 sanayi devriminden sonra Osmanlı Devleti’ne giren batı mobilya sistemi ürünleri 1950’li yıllara kadar genellikle yabancı uyruklu Rum Mobilya ustaları tarafından üretilmiştir (Küçükerman, 1999d:138-143).

Türkiye’de Bauhaus etkisinde kurulan eğitimin örgütlenmesi, mobilya üretimi ve tasarımı alanında yeniliklere ortam hazırlamıştır. Bauhaus Okulu’nun eğitim tarzına benzer özellikler gösteren eğitim kurumları oluşturulmaya çalışılmış önemli başarılarla imza atılmıştır. Bu bağlamda kurulan, köklü ve başarılı bulunan okullardan bazıları şunlardır.

Köy Enstitüleri; İpşiroğlu, 1935 sonrasında kültürel alanda, Milli Eğitim Bakanlığı’nın insancıl ve aydınlanmacı bir kültür politikası gütmesi gibi önemli gelişmelerin sonuçlarından biri Köy Enstitüleri’nin kurulması olmuştur. Bu dönemde

kurulan Köy Enstitüleri'ndeki iş eğitimi ve üretim içerikli programı ile "halkı bulma, halka inme, halkla ilişki kurma" amacıyla olan Bauhaus'un kolektif iş eğitimi arasında bağ kurmak mümkündür (İpşiroğlu, 2009: 90). Köy Enstitüleri ile Bauhaus okulunun benzer yönlerine dikkati çekmiştir.

Pakize Türkoğlu, Köy Enstitüleri'ndeki ders programlarının amaçlarını "Öğrenciyi seçtiği sanatı ve işi, iş yaşamı içinde, işin yöntemini kullanarak yapabilecek duruma getirme disiplini ve töresini kazandırmak. Bu yetkinliği kazanan öğrenciyi teknolojiye değişiklikleri sürekli izleme alışkanlığı vermek. Enstitüde edindiği sanatı, gittiği çevrenin özelliklerine, gereksinimine uygun olarak kullanarak halkı yararlandırmak." olarak açıklamıştır (Türkoğlu, 2000:239).

Köy Enstitüleri'ndeki bu anlayışla, Bauhaus'un ilk yöneticisi Walter Gropius'un sanat toplumun ihtiyaçlarına cevap vermeli, halk için sanat söylemleriyle örtüştüğü gözlemlenir. Türkiye'de Bauhaus'un etkilerini görebileceğimiz bir başka eğitim kurumu ise İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'dir.

Konu ile ilgili Belkıs Uluoğlu'nun notları şöyledir: "Temel Tasarım dersleri, Modelaj atölyeleri ve tekniğe dolayısıyla, yapma bilgisine tanınan ağırlıkla, okulun (Mimarlık Fakültesi'nin) ilk kuruluş yıllarındaki (1940'lar) programının Bauhaus'tan ve onun olduğu ortamdan etkilendiğini düşündürtecek ipuçları yeterince vardır. Gerek öğretim üyelerinin işlerine, gerekse stüdyolarda üretilen projelere biçim dili açısından bakıldığında, yapılanlara, bir "ilerici/radikal" modernist tanımlaması yapılamayacağı ortadadır. Ancak tutumlara bakıldığında; Ekonomik ve toplumsal alanlarda ki gelişmelerden uzak kalmayacağı anlayışı ile bunun mimarlık eğitimine yansıtılması, mimarlığın politik anlamda sembolik bir boyutu olduğuna verilen önem, bunu gerçekleştirmek ve yeni Türkiye'yi inşa etmek için bir fiil uygulamayla yakın ilişkiler içerisinde olmak gerekir. Devletle ve yerel kurumlarla kurulan yakın ilişkiler; Bütün bunlar, onları "yeni bir dünya" yaratmak için "yeni bir mimarlık" yapmayı temel alan Bauhaus'la yakınlaştırmaktadır. Hatta yeni Türkiye'nin imgeleştirilmesindeki ortaklıklar dahi dikkat çekicidir" (Uluoğlu, 2009:347-373).

Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (DTGSYO) ;

DTGSYO'nun kurulması önce Gazi Eğitim Enstitüsü'nün kurucu ve hocaları olan İsmail Hakkı Tonguç, Hayrullah Örs, Hakkı İzzet, Sait Yâda, Ferit Apa, Hakkı

Uludağ tarafından düşünülmüştür. Milli Eğitim Bakanlığı, Mesleki Teknik Öğretim Müsteşarlığı okulun öğretim programları, öğretim kadrosunu, binasını tespit etmek için Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi Profesörü Dr. Ing. Adolf Gustav Schneck'i davet ederek görevlendirmiştir." Okulun kurulum sürecinde danışmanlık yapan fikirlerine başvuru alan kişi Alman akademisyen Schneck'tir (Şatır, 2006: 18-19).

23 Temmuz 1956 yılında Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi'nde görevli Prof. Dr. Adolf G. Schneck (1883–1971) okulu kurmak üzere davet edilir. Schneck, Türkiye'ye gelerek koşulları incelemiş ve okulun programı için taslaklar hazırlamıştır (Bulunday, 2001: 32).

Prof. Schneck, "Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nun kurulmasında önce danışmanlık, daha sonra kurulması ve inşa edilmesi görevini" üstlenmiştir. Schneck, "1920–1930 yılları arasında Almanya'da sanatçı ve dizaynır, eğitiminde çağdaş yöntemler uygulamış Bauhaus Okulu'nu iyi tanıyan, benzeri okulların Almanya ve başka ülkelerde kurulmalarında görev almış bir uzman eğitimcidir" (Ak, 2008:36).

Sait Yâda, DTGSYO'nun amaçlarını şöyle özetler: "Bu okullar birinci derecede, milli endüstrileri kalkındırmak ve dış rekabetlerden korunmak için düşünülmüş bir sistemin ocaklarıdır. Bu maksatla okullarda, kabiliyetli gençlerin şekil verme ve teknik yetkilerini geliştirmek suretiyle el sanatları ve endüstri hayatında verimli olacak şekilde yetiştirilirler" (Yâda, 1968: 35).

Mustafa Asher'e göre 1957 yılında kurulan ve eğitime başlayan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun kurulma amacının başında, endüstriyel ve el sanatlarının desen, şekil ve renk sorunlarına çağdaş gereksinimlere göre çözüm getirecek yeni çalışmalar üretebilecek genç, yetenekli sanatçıları yetiştirmektir (Asher, 1980: 91).

Okul kurulduğunda Türkiye'de endüstriyel üretim çoğunlukla el işine dayandığı için, Atölyeler ve küçük fabrikalar el yapımı işler yapmaktaydı. Bu yüzden okulda hem geleneksel, hem seri üretim öğretilirdi (Şatır, 2006: 20).

DTGSYO Bölümleri şunlardır:

- Mobilya- İç Mimarlık Bölümü
- Grafik Sanatlar Bölümü
- Dekoratif Resim Bölümü
- Tekstil Sanatları Bölümü

- Seramik Sanatları Bölümü

Bu bölümlerin yanında “Edebiyat, Hukuk, Sanat Tarihi, Estetik, Kültür Tarihi, İngilizce, Fabrika Organizasyonu, Endüstri ve Ticaret Muhasebesi gibi dersler de verilmekteydi” (Bulunday, 2001: 35)

Sait Yâda; “Bauhaus’dan kalan en kıymetli mirasın Temel Sanat Eğitimi (TSE) fikri olduğunu söyledik. Hakikaten bugün bu ders tatbiki güzel sanatlar okulunun ruhudur’’der (Yâda, 1968:135).

Sayın, Mümtaz Işingör ile yapılan bir sözlü röportajda, TSE dersi ile ilgili şunları dile getirmiştir;

TSE bütün sanat dallarındaki tasarımcıların alması gerektiği temel bir derstir. Bu derste, çeşitli yeni malzemelerle, o güne kadar tanımadığımız formların birleşimi ile üç boyutlu ürünler ortaya çıkartıyorduk. Bu ürünler, el ile beynin birlikte süratle çalışmasıyla, kişiye has olarak ortaya çıkardı. Bu derste beklenen amaç, öğrencinin tamamen kendine özgü biçimleri, renkleri, kompozisyonları yaratmasını sağlamaktır. Kopya endişesi olmadan, tasarım ilkelerini kavrayıp onları bir şekilde (kâğıda ya da üç boyutta) dış dünyaya somut olarak aktarmasıdır.” Demiştir (Gönülkırılmaz 2012: 113).

Tatbiki Güzel Sanatlar Okulunda TSE dersinin ele alınışı ile ilgili DTGSYO’nun tanıtım broşüründe “Yaratıcı Şekillendirme Eğitimi” başlıklı yazıda şunlar belirtilmiştir: “Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okuluna Sanat Enstitüleri, Öğretmen Okulları, Ticaret Liseleri ve normal lise mezunları seçme sınavı ile alınırlar. Bu sınavlarda adayların yaratıcı ve yapıcı kabiliyetleri araştırır. Tabiattan resim, serbest şekillendirme, belirli bir konuda şekillendirme gibi çalışmalar yaptırılarak adayların görme, gördüğünü şekille anlatma, tasarlama, tasarladığını görünür hale getirme kabiliyetleri ve zevkleri ölçmeye çalışılır. Varılacak sonuçların daha isabetli olması için adayların daha önce yaptıkları işler, yapılan serbest görüşmelerde ortaya koydukları düşünceleri, görüşleri ve davranışları da değerlendirilir. Okuldaki yaratıcı şekillendirme eğitimi iki safhada gerçekleştirilir. Okula alınan öğrencilerin hepsi önce bir “temel sanat eğitimi” görürler. Sonra beş ayrı bölümden oluşan “mesleki şekillendirme” çalışmaları yapılır”(DTGSYO, Tanıtım Broşürü).

Talim ve Terbiye Kurulu 20 Haziran 1973 Tarih, 414 Sayılı Kararı’nda İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Eğitim-Öğretim Planlarında, TSE dersinin Amaç ve ilkeleri şu şekilde açıklanmıştır:

Temel Sanat Eğitimi öğrencileri yeni çıkışlara, yeni deyişlere ve olanaklara Yönelten, onlara yeni bir bakış ve görüş sağlayan, onların her çeşit yaratıcı ve yapıcı güçlerini geliştiren, kişisel sanat yeteneklerinin yön ve gücünü ortaya çıkaran bir temel eğitim olarak bütün bölümlerde uygulanır. Birinci yarıyıda bölüm farkı gözetmeden, haftada 12 saat resim, 12 saat serbest şekillendirme çalışması şeklinde uygulanır. İkinci yarıyıda bölümlerin özelliğine göre resim, renk veya şekillendirme çalışmalarına ağırlık verilir” (DTGSYO. Eğitim Öğretim Kararları, 1973: 48).

Seçil Şatır, DTGSYO’da Mobilya ve İçmimarlık Bölümü’nün, ilk temellerinin atılmasıyla ilgili bilgilerini bizlerle şu şekilde paylaşmıştır:

1957 tarihinde DTGSYO kurulurken, okulun kurucuları, Mesleki Teknik Öğretim ’de Ağaç işleri öğretmeni olan Özışık’ın okuluna başvurmuşlar ve orada DTGSYO’nun bütün okul sıralarını, sandalyelerini, dolaplarını vb. bütün ağaç işlerini sipariş vermişler ve üç ay gibi kısa bir süre içinde yapılmasını istemişler. Gerçekten bu kadar kısa bir sürede yapılması olanaksız olan mobilyaları okulda bir tek İsmail Özışık yetiştirebilirim demiş. Bu durum, DTGSYO kurucularının gözünden kaçmamış. Mobilyalar bittikten sonra Özışık Hocamıza sizi Tatbiki ’ye alalım teklifi gelmiş. Dikkat eder misiniz? Mobilya, İçmimarlık eğitimini temelinde böyle bir uygulama daha kuruluş süreci içinde kendini göstermiştir. Daha da önemlisi sanıyorum 1960-62 yılları arasında eğitim için Almanya’ya gönderildiğinde orada “Werkkunstschule”ler ile ilgili olan ve o zaman önemli bir kaynak eser olan kitabı alıp getirmiş. DTGSYO’nun o dönem içindeki gelişiminde son derece önemli bir rol oynamış olan bu kitap Bauhaus eğitiminin DTGSYO’nu program geliştirmelerinde etkinliği kaçınılmazdır (Gönülkırılmaz 2012:115).

Buradan da anlaşıldığı gibi DTGSYO Mobilya ve İçmimarlık Bölümü’nün kurulmasında İsmail Özışık’ın katkıları yadsınamaz. 01.07.1971 Tarihli Ve 3 no’lu Okul Kurulu Kararı İle Mobilya ve İç Mimarlık Bölümü’nün ismi İç Mimarlık olarak değiştirilmiştir. 1955 yılında bakanlar kurulu kararıyla kurulan ve 1957 yılında eğitime başlayan Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Bauhaus sanat eğitim programının uyguladığı yöntemleri alan bir okuldur. Mimar yetiştiren bir yüksekokulun tarihinden bahsederek Bauhaus’dan nasıl yararlandıklarını daha iyi anlayacağız. Almanya’da bir nevi sanatlı meslek okulları diye tanımlanacak okullar vardı, bunların kuruluşları 17. Yüzyıla hatta Rönesansa dayanırdı. 17. yüzyıldan bu yana teorileri de gelişmiş sistemli tam anlamıyla kurulmuş örnek bir meslek yüksekokulları sistemi vardı.

Bu biz de 13. yüzyıldan beri loncalar tarafından uygulanan sistemin bize ulaştırılmış şekliydi yani usta çırak ilişkisine benzer bir eğitim yapılyordu. Bunu kullanan sanat ve zanaatı içine alan meslekleri bünyelerinde bulunduruyorlardı. Birbirine benzer olanlar daha çok okul grubunu teşkil ediyordu. Mesela, Metal, Ahşap, Kil, Taş gibi meslekler grubu içerisinde Mimarlık da bulunuyordu, Mimarlık

akademilerde ya da üniversitelerde öğretilen bir meslek değildi. Akademiler daha çok halka değil de prenlere, derebeylere hizmet eden elemanların yetiştirildiği bir kurum haline gelmişti.(Aslıer, 2008: 20).

Ressamlar, Heykeltıraşlar ve Mimarlar bir arada eğitiliyordu bir yandan da içinde sanat olan meslek okulları vardı. Üretimlerinde sanat olan meslek okulları haline gelmiş, sonra da aynı Tatbiki Güzel Sanatlarda olduğu gibi Uygulamalı Sanat Okulları şeklinde belirginleşmiştir. Yani öğrenci kısa sürede kendi yetenekleri ile bir şiirsel anlatım dile getirebiliyor, mesleki alanda üretime devam edebiliyordu. Türkiye’de sanat eğitimi örnek alınmıştı, temel sanat eğitimi önemliydi. Tasarım ya da dizayn lafı geçmezdi ama yaratıcı eleman yetiştirme sözünü ortaya koyan kişiler bu anlayışla, öğrencileri tasarımcı olarak yetiştirdiler. Bahausun yöntemlerinin etkisinde eğitim anlayışına yön verdiler. Yaratıcılık ekseninin paralelinde olan tasarım geliştirme ve uygulama projelerinde her bölümde kuvvetli teknik atölyeler kurdular. En az kendi bölümünün mühendisliğini bitirmiş kişilerle, metal ahşap kâğıt gibi bütün maddeleri işleyebilecek atölyeler kurulmaya başlandı. Bauhaus okulu örnek alınarak düzenlenen bu atölyeler sınıflardan büyüktü, (Aslıer, 2008: 20).

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (MÜGSF);

Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, kuruluşundan tam 25 yıl sonra 20 Temmuz 1982 tarihli 41 sayılı Yüksek Öğretim Kurumları Teşkilatı hakkında kanun hükmündeki kararnameli YÖK yarasının 14. maddesi uyarınca, Güzel Sanatlar Fakültesi adı ile Marmara üniversitesine bağlanır. Yirmi beş yıllık deneyimin ardından üniversite bünyesinde yeniden yapılanması ile birlikte okul genişlemiş yeni birimler ve bölümler açılmıştır. Bunlar 1986 yılında Sinema-TV, Endüstri Ürünleri Tasarımı, Heykel, Geleneksel Türk El Sanatları, Fotoğraf ve Temel Eğitim bölümleridir. Fakülte olması ile birlikte okul toplam 11 bölüm olmuştur. Büyüme ile birlikte diğer bir değişim ise okulun fiziki mekânında yaşanır, 1985-1986 öğretim yılı başında ana kampüs Beşiktaş’tan Çamlıca Acıbadem’e taşınır (Ekren, 2006: 95).

Bugün MÜGSF bünyesi kapsamında Resim, Grafik, Seramik-Cam, Tekstil, İçmimarlık, Ahşap işleme, Endüstri Ürünleri Tasarımı, Heykel, Geleneksel Türk El Sanatları, Sinema- Televizyon, Fotoğraf, Temel Sanat Eğitimi, Müzik ve Canlandırma-Film olmak üzere on üç bölüm bulunmaktadır. Fakülte, lisans eğitiminin yanı sıra, 1992 yılında kurulan Güzel Sanatlar Enstitüsü bünyesinde

Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlik eğitimini de sürdürmektedir (<http://archiportal.blogspot.com.tr>).

Günümüzde MÜGSF İç Mimarlık Bölümü'nün tanımı, amacı, eğitim programı ve kapsamı şöyledir;

İçmimarlık, mimari yapı bütünlüğünde açık-kapalı her çevrenin, hacmin fizik değerleri ile birlikte işlevselliği doğrultusunda incelenerek insan faktörünün, fizyolojik, ergonomik, psikolojik değerlerin, sosyal-ekonomik kriterlerin geniş açıda planlanması ve bilimsel, sanatsal, teknik kuramların organizasyonudur. Bu organizasyon, yapı, hacim, işlev, birey, toplum ve biçim, renk, malzeme, teknik, zaman, ekonomi kuramlarının bilimsel, sanatsal, teknik içeriğinin bilgide, beceride, tasarım yeteneğinde bütünleşmesiyle gerçekleşir. Eğitim programı, tasarım konu ağırlıkları dengelenerek, "İçmimarlık, Çevre Tasarımı" ve "İçmimarlık Mobilya Tasarımı" adları ile iki sanat dalı olarak sürdürülmektedir. İçmimarlık Çevre Tasarımı Sanat Dalında, çeşitli yapıların iç hacimlerinin belli tasarım kriterleri ile tasarlanmasında mimarlık öğelerinin daha ağırlıklı ele alındığı, buna bağlı mobilya ve donanımın tasarıma katıldığı eğitim programı uygulanmaktadır. İçmimarlık Mobilya Tasarım Sanat Dalında ise mobilya ve programlarının tasarımda daha ağırlıklı ele alınarak, üretim-uygulama tekniklerinin araştırıldığı, bu mobilyaların kullanıldığı hacimler de tasarım kriterleri ışığında eğitimde programlanmaktadır. (<http://archiportal.blogspot.com.tr>).

Bu çalışmalar ışığında ülkede gelişen yeni mobile kavramını kişisel çabaları ile geliştirme çabasında olan tasarımcı üreticileri de incelemek gerekmektedir. Bu kişiler içinde buldukları durumun üretim şartlarına karşı kişisel olarak global girişimlerde bulunmuş dönemin öncüleri olmuşlardır bu kişilerden birkaçını örnek olarak ele almamız gerekmektedir. Hayatı Gökay, 1936 yılında akademideki marangoz atölyesi hocası olarak çalışmaya başlamıştır. Hayati Gökay 1950'li yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi'nde iç mimarlık bölümü başkanı Marie Louis Sue gibi önemli tasarımcılarla çalışmıştır. Akademide o dönemde tasarlanan ve yapılan mobilyaların hemen hepsinde Hayati Gökay'ın değişik düzeylerde katkıları bulunmaktadır savaşın bitmesi mimaride mobilya konusunda yeni gelişmeye başlamış ve eğitime yansımıştır. Almanya'da mobile konusundaki öğrenimini tamamlayan Hayati Gökay yıllar içinde Türkiye büyük millet meclisi cumhurbaşkanlığı yata, sanayi sergileri vurgulu İzmir Fuarı'nda pavyonlar, banka, otel, kulüp binaları gibi birçok önemli ve öncü projelerin iç mimari ve mobilyalarını tasarlamış ya da yönlendirmiştir (Küçükerman, 1999d:4). Hasan Mutlu, girişimi ile 1943' ten, sandalyecilikten mobilya iskeletçiliğine geçilmiştir (Oray, 2000).

Sadi Öziş, 1950 yıllarda İlhan Koman, Hadi Bara, Şadi Çalık, Akademi Metal, Heykel Atölyesini kararak ürettikleri tasarladıkları metal mobilyalarla Türk

tasarım tarihinin bu konuda öncüleri olmuşlardır. Bu kişiler dönemin imkânsızlıklarına karşın mobilya başta olmak üzere birçok alanda üretimine başlamışlardır. Diğer yandan 1950'lerde metal mobilyalar sosyal yaşam mekânlarında bir eğilim olarak önem kazanmaya başlamıştır. (Küçükerman, 1995e:138-143).

Mimar Fazıl Aysu ile dekoratör Baki Aktar'ın sahibi olduğu modern firması, bu metal mobilyaların üretim sürecinde, bu mobilyalarla ilgilenerek satışını üstlenmiştir. Kuruluşu cumhuriyetin ilk yıllarına kadar uzanan devlet malzeme ofisi kamu kuruluşlarında büro mobilyası konusunda standartın öncüsü olmuştur. 1950'li yıllarda başlayan metal mobilya tasarımı ve üretimi 1967 yılından sonra sona ermiştir. 1968 yılından sonra metal mobilya sanayi yeni bir gelişim içinde girmiştir (Küçükerman,1995e:138-143).

1960'lı yıllarda gelişen mobilya konusunda büyük küçük özel sanayi yatırımları yapılmıştır. Bu çalışmalar. Organize Sanayi Bölgesi oluşturulması fikrini beraberinde getirmiştir. 1980 den sonra Türk hükümetini sanayi tesisleri kurarak dışa açılma programı doğrultusunda alınan kararlarla girişimci ticaret başlamıştır (Oray,2000).

Değerlendirme

Bauhaus Okulu, kendine özgü oluşturduğu tarzıyla dünyadaki birçok ülkenin tasarım kriterlerini etkileyecek bir düşünce sistemi oluşturmuştur. Okulun farklı alanlarda, Türkiye'ye de yansımaları olmuştur. Mimari-iç mimari, objelerin üretim yöntemleri bağlamında, Bauhaus sanat okulu, Cumhuriyet Dönemi'nde Türkiye'de bir üslup oluşturmasına ortam hazırlamıştır. Bu bağlamda;

Bauhaus sanat okulu, mimari, ürün ve görsel iletişimi etkileyen ve yaşama geçiren, modern bir tasarım üslubu yaratmıştır. Görsel eğitime modernist bir tavırla yaklaşan bu okul, sınıflara hazırlık sistemi getirmesi ve özgün öğretim yöntemleriyle, görsel teoriye büyük katkıda bulunmuştur. Bauhaus, güzel sanatlarla, uygulamalı sanatlar arasındaki sınırları da ortadan kaldırarak, sanatı tasarım yoluyla, yaşamla yakın bir ilişki içerisine sokmayı amaçlamıştır. Baskıcı düzenin kapattığı Bauhaus sanat okulu, dünyanın birçok ülkesinde aynı düşünceden hareketle yeni oluşumlara kaynaklık etmiştir. Bauhaus'un Türkiye bağlantısı ise, 1957 yılında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ile olmuş, bu okulun başına, Bauhaus kökenli

Alman Prof. Adolf G. Schneck getirilmiştir. 1971-1976 yılları arasında da öğretim yönetmeliğinde ve programlarında, lisans düzeyinde çağdaş bir öğretimin gerektirdiği düzenlemeler gerçekleştirilerek, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Güzel Sanatlar Fakültesi adı ile Marmara Üniversitesine bağlanmıştır (Asher, 1991a: 3-4).

Bu ekolün diğer bir uzantısı da, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olmuştur. Bauhaus'un temel düşüncesi ve tasarım anlayışı bir eksen olarak önce kendi dönemini, daha sonra Tasarım Yüksek Okulu ve Alman endüstrisinin katkılarıyla Alman tasarım kültürünü, dolaylı olarak da modern Bauhaus hareketi, geçmişte olduğu gibi bugün de sanatın radikal bir biçimde modernize edilmesi amacını taşımaktadır. Sanat ve zanaat bir uyum içerisinde birbirlerine bağlanmasıyla serbest ve uygulamalı sanat arasındaki ayrım ortadan kalkmıştır. Bauhaus akademik eğitim sistemine sırt çevirmek suretiyle biçimlendirme esaslarını yeniden düzenleyerek, özellikle atölyeyi modern endüstri biçimindeki yapılandırmalar için öne çıkartarak favori olarak göstermiş, sanat eğitimi alanını reforme etmesiyle, gerçek sanatsal tavrı ortaya koyabilmişlerdir. Bauhaus'dan bugüne dek tasarım alanında büyük bir gelişme göze çarpmaktadır. O da bugünün koşullarında, sanatçıların topluma karşı belli bir sorumluluk taşıma dönemidir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BAUHAUS VE MOBİLYA TASARIMI

3.1 Sanayi Devrimi Öncesi Mobilya Tasarımı Ve Üretimi

Sanayi öncesi mobilya tasarımı ve üretim kaynakları, sanayi öncesi dönemde doğu ve batı mobilyasında, formlarda olmasa bile üretimde benzer durumlar olduğunu göstermektedir. Profesör Önder Küçükerman'' kişi- çevre ilişkilerinde çağdaş girişimler ve oturma'' eylemi isimli doçentlik tezinde üretim dönemlerini, dönemlere ait özelliklere göre;

- İlkel toplumlarda 19. yüzyıla kadar olan insan gücüyle üretim dönemi
- 19. yüzyıl makine gücüyle üretim dönemi
- 20. yüzyıl fabrika gücü ile üretim dönemi olarak 3 bölüme ayırmaktadır (Küçükerman, 1970f: 59).

Bu üç farklı dönemde mobilyaların üretim amaçları ve biçimlerinde farklılaşma ortaya çıkmaktadır. Diğer yandan mobilyanın biçimlenmesinde sosyal siyasal teknolojik bütün etkenler rol oynamıştır. Tarihsel süreçte Osmanlı imparatorluğu ve batı toplumlarının genel yapısında ciddi farklar vardır. Ortaçağda Osmanlı İmparatorluğu gibi toprak kazanmak amacıyla savaşan devletlerin karşısındaki devlet türü İtalyan kent devletleri ve özellikleri Venedik tarafından temsil edilen'' Ticari Devlet'' modeliydi (Oran, 2001: 89).

Bu dönemde Avrupa'da ticari devlet fikri yükselmiş ve uluslararası ilişkiler güçlenmiştir. Ticaret iletişiminin güçlenmesi çevresinde toplanan bu toplumlar yaşam etkinliklerini yaşamsal etkinliklerde benzer eğilimler göstererek mobilya üretiminde kullanmışlardır. Bu özellikler birbirleriyle yüksek iletişim içinde bulunan devletlerin mobilya kültürünün gelişmesinde etkin olmuştur. Ülke yönetimlerinin

genel tutumları toplum yaşam koşullarını yaşam koşulları de kullanılan mobilyaları birebir etkiler. Bu sebeple mobilya üretimi ile ilgili sonuçlar verebilmek için yapısal olarak genel üretim verilerine bakmak gerekir.

Üretim teknolojilerine bakarken üretimi artırma çabası ile ilgili bir eğilim olarak “merkantilizmin” yorumlanması gerekir. Merkantilizm öncelikle 16.-17.Yüzyıllarda Avrupa'da egemen olan, ulusal gücün ihracat fazlası ile artacağı görüşünden hareketle ekonomik yaşamı düzenleyen hükümet uygulamaları ve ekonomik felsefesidir (Oran, 2001: 114).

Burada, ihracatın ithalattan fazla olması asıl hedefdir. Avrupa'da federalizm çöküp, yeni ulus devletlerin kurulduğu ve ticaret ile kapitalizmin gelişmeye başladığı dönemde, ortaya çıkan merkantilist sistemin temelinde içe karşı “müdahaleciliği ve sanayileşme”, dışa karşı ürünleri “korumacılık” vardır. Sanayi devrimi sonrası el işçiliğinden makineleşmeye geçişle birlikte bütün bu oluşumlar farklı bir anlam kazanmış tüm toplumsal yaşam özellikle üretim, köklü değişimler gerçekleştirmiştir. Üretimle ilgili her sektörde olduğu gibi mobilya üretiminde sanayi devriminin önemi büyüktür. Mobilya ilişkisi açısından sanayi devrimi etkisiyle değişen yaşayan konut tipolojisinde tarımsal dönem konutunu endüstri devrimi sonrası konuttan ayıran en önemli özellik ev ve işyerinin birlikteliğidir iş ve aile yapısı kültürel bir bütünün parçaları olarak birbirlerine bağıntılıdır.

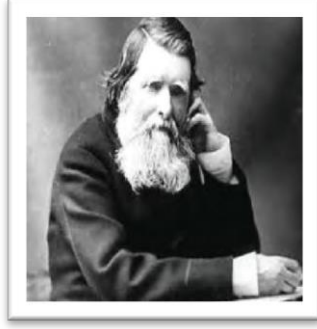
Yaşam ile çalışma mekânının birbirinden ayrılışı erken 19. yüzyıldır. Geleneksel konut formlarının ortak noktası ikâmetin bugün çekirdek aile olarak bildiğimiz sınırlarının dışına çıkmasıdır. Tarımsal dönem konutu, atölye, depo, ticarethane gibi birimlerin yanında büyük bir aileyi sınırları içinde barındırır. Konut zaman içinde büyük ailenin değişimine bağlı olarak (örneğin aileye yeni saatlerin dahil olması gibi) spontane değişim gösterir (Bingöl, 2001:17).

Toplumların yüzyıllardır kullandıkları mimari mobilyalar, insanların geldiği yerin topografyası, insan ilişkileri, iklim özellikleri, kısaca kültürel ve fiziki çevre hakkında bilgi verirken evin ve kişinin karakterini belirler. Tarımsal dönem konutunda ‘yaşantısal, mekânsal ve zamansal’ süreklilik üç önemli özelliktir. Barınma kültüründeki kırılma, sanayi devrimiyle beraber gerçekleşir. Sanayi devrimi sonrasında 20. yüzyılda gelenek, aidiyet ve doğallığın kullanılması sorunları ile karşı karşıya kalmışlardır. Bu nedenle ‘Sanayi Devrimi’nin insanların ülke coğrafyaları

üzerindeki dağılımlarında önemli değişimlere neden olduğu bilinmektedir. Sanayileşmenin belli alanlarda yoğunlaşması, hızlı gelişen yeni kentlerin doğuşuna neden olmuştur. Modernleşme diye tanımlayabileceğimiz bir zamanda tüm dünyayı etkisi altına alacak bir sürecin başlangıcı, ‘Alet dönemi’’ biterek’’ makine çağı’’ başlamıştır. İngiltere bu değişimlerin merkezinde yer almaktadır. Sanayi devriminin bir sonucu olarak, 19. Yüzyıl başında şehirlere göç ile ortaya çıkan konut sorununa yeni bir mimari bakış açısı getirmiştir. Değişen mimari ile mobilya üretiminde köklü değişiklikler yaşanmıştır (Özkaraman, 2004:20).

Makinenin spontane halk sanatlarını, el sanatlarını dejenere ve hatta tehdit etmesi, bu küçük atölyeleri özel ve devlet okullarına dönüştürmüştür. Akademilerin ortaya çıkıp kurumlaştığı yıllar, çağının önemli gereksinmelerine cevap vermiş, 'sanat 'ı işçiliğin, zanaatkârlığın yan bir uğraş alanı olmaktan kurtarıp, sanatı bilime eşdeğer kılmıştır.

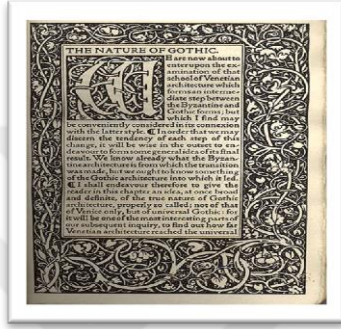
Endüstri çağında ise, akademiler eski klasik geleneğini inatla devam ettirip, sanatçıyı toplumsal ve endüstriyel sorunlardan uzak tutmuştur. Akademilerin ortaya çıkıp gelişmesiyle halk sanatlarındaki gerileme arasında yakın bir ilgi olduğu söylenebilir. Akademiler daha çok saray ve paralı asiller tarafından ilgi ve destek görmüştür. Bu çevreler sanatı günlük yaşamdan koparıp salonlarda yaşanan sanat haline getirdiler. Sanatı müze, galeri gibi kapalı mekânlara icra ettiler. Endüstriyel gelişmeyle sanat alanında ortaya çıkan yeni gereksinimlere cevap vermek üzere, John Ruskin (1819-1900) (Şekil 4) ve William Morris (1834-1896) (Şekil 5) sanat dünyası ile iş dünyasını birleştirecek unsurları arama fikirlerini yaymaya başladılar. (Şekil 6), (Şekil 7) Endüstrileşme ve yeni yaşam tarzından gelen bu değişme isteğinin, sanatçının ve eserlerinin toplumsal işlevinin değişmesine bağlı olduğunu, Morris konuşma ve yazılarıyla yaymaya çalışmış: Sanat eğitiminin değişmesini, yeni gereksinimler için yeni sanat eğitimi verilmesini, sanatın hayata dönüşmesini, günlük yaşamın bir parçası olmasını istemiştir. Morris, iyi biçimlendirilmiş bir kabın, herkesin her zaman göremeyeceği, çoğu zaman da anlayamayacağı ürünler vermesinden daha yararlı olabileceğini düşünüyordu. (Bingöl, Bauhaus)



Şekil: 4. John Ruskin.
(Enstitüsü Dergisi 2014-Sayı:2)



Şekil: 5. William Morris.
(Enstitüsü Dergisi 2014-Sayı:2)



Şekil: 6. Wil Stones liam Morris,
“Nature of Gothic” John Ruskin
(Enstitüsü Dergisi 2014-Sayı:2)



Şekil: 7. Trellis, William Morris,
kalem ve suluboya duvar kâğıdı Tasarımı.
(Enstitüsü Dergisi 2014-Sayı:2)

John Ruskin, sanat ve el sanatlarının nasıl tasarlanması ve üretilmesi gerektiği konusu üzerinde durmuş, toplumsal açıdan sanat ve el sanatlarının önemini vurgulamış, geleneksel yöntem ve metotlarla basit formların üretimlerinin gerçekleştirilmesi gerekliliğinin altını çizmiştir. Bunun yanında sanayi devrimiyle başlayan endüstrileşme süreci içindeki toplumların, sanat ve el sanatları ile arasındaki zayıflayan bağın güçlendirilmesi noktasında bir takım önermelerde bulunmuştur (Erciyes Üniversitesi Enstitüsü Dergisi).

3.2 Bauhaus Öncesi Mobilya Ve Tasarım Gelişmeleri

Bauhaus öncesi sanat akımları doğal olarak gündelik yaşamda kullanılan tüm alanları etkilemiştir. Bu akımların mobilyaya yansımalarını incelemek bauhaus'un oluşum süreci hakkındada bize ön bilgi verecektir. Bu akımlardan 4 ana başlık altında incelediklerim Arts and Crafts, Art Nouveau, De Stijl ve Konstruktivizm dir.

3.2.1 Arts and Crafts Mobilya Tasarımları Ve Bauhaus

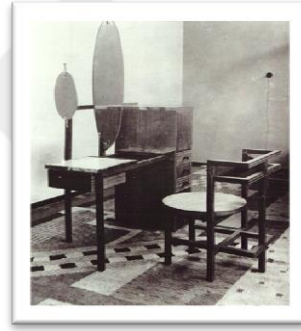
1850'li yıllarda sanat ve tasarımın fazla süslü, kaba fabrikasyon ürünlerine karşı ilk tepki William Morris ve arkadaşlarından gelmiştir. Sanatlar ve El sanatları anlamına gelen Arts and Crafts 19. yüzyılın sonlarında İngiltere'de ortaya çıkan büyük bir sanat akımıdır.

- Sanatçıların zanaata dönmeden endüstri çağının makineleşmek gibi kötü getirileriyle mücadele edemeyeceğini,
- Sanat ve tasarımın halk için, halk tarafından yapılmasını,
- İyi bir tasarımın renk, doku teknik desen gibi unsurlarının ancak el sanatı ile verilebileceğini,

Halkın günlük yaşamdaki eşyalarında da estetiğin olması gerektiğini savunmuştur (Şekil 8 ve 9), (<http://mimarlikvesanattarihi.blogspot.com>).



Şekil: 8. Arts and Crafts, Sandalye.
(www.archiexpo.com)



Şekil: 9. Marcel Breuer, Bayanlar için, mobilya tasarımı 1923. (Feierabend, Fiedler, 2006)

Güzel Sanatlar ve El Sanatları hareketi, adını 1888'de İngiltere'de kurulan Arts and Crafts Exhibition Society (Güzel Sanatlar ve El sanatları Sergileme Derneği) adlı kuruluştan almıştır. Doğan Hasol, mimarlık sözlüğünde Arts and Crafts'ı; "İngiltere'de, endüstrinin sanatı öldüren monotonluğuna, sanatı öznel kişisel oluştan uzaklaştıran eğilimine karşı çıkmış olan bir sanat akımı" olarak tanımlamaktadır (Mimarlık Sözlüğü, 1976: 54).

Akımın öncüsü, Williem Morris, daha çok el sanatlarını gündemde tutmaya çalışmıştır. Morris sanat ve tasarımın halk için, halk tarafından yapılmasını savunmuştur. Sosyalist fikirleri ile birçok sanatçıyı arkasına alan Morris'in inancı sanatçı yeniden zanaatçı olmadan, makineleşmek ve iş bölümü gibi endüstri çağının kötülükleriyle mücadele edilemeyeceğiydi. Çevresinde topladığı dost bir sanatçı

grubuyla, yeni hayat düzeni için yeni biçimler arayarak, yeni sanat hareketlerinin öncüsü oldu. (Mutlu, 2001:203). Londra’da o çağda Palladio etkisiyle stükolu evler yapılırken, Morris mimar Philip Webb’e kendisi için Bexleyheath’de ‘Red House’u (Kırmızı Ev) (Şekil 10) inşa ettirir. Binanın mimarisi kırmızı tuğla, ahşap, çini kullanılarak milli üslupta ve el işçiliğinden yararlanılarak yapılır (Mutlu, 2001:203).



Şekil: 10. Red House (Kırmızı Ev) (www.williammorristile.com)

Morris, adını inşasında kullanılan kızıl tuğlalardan alan bu eve taşınır. Ev sivri çatılı, gotik kemerli pencereleri ve kapıları, çitle çevrili bahçesiyle ortaçağ yapılarına benzer. Mobilyalar 1861’de Morris’in ortaçağ atölyesi gibi çalışan şirketinde yapılır. Morris iç mimarideki eşyaların (Şekil 11) fabrika üretimi olmasına karşıdır. Sanatın insan için insan tarafından yapılmasını savunur. Red House, Arts and Crafts akımı etkilerini taşıyan ilk sanat eseri olmasıyla da önem kazanmıştır. Sussex’de ki "Standen House" da yine aynı ikiliye ait bir eserdir (www.biyografi.info).



Şekil: 11. Red House içinden bir görünüm.(Kırmızı Ev). (www.williammorristile.com)

William Morris, kendi evinde kullanmış olduğu ürünleri, halkın da kullanmasını istemiş, sanatı el emeği ile geniş topluluklara mal etmek suretiyle, demokratikleştirmek istemiştir. Bunun için, sanat kuramları ortaya çıkarmış, üretim ve satışın bir arada gerçekleştiği “Morris & Co” adlı mağazayı kurmuştur. İyi bir tasarımın renk, doku ve teknik desen gibi unsurları, ancak el sanatı ile verilebilir düşüncesini savunmuştur (Parri,1997: 28).

William Morris'in "Sanatın artık hiçbir kökü kalmamıştır. Sanatçılar günlük hayattan tamamıyla uzaklaşarak kendilerini eski Yunan ve Roma'ya kaptırmışlardır. Sanat da tıpkı eğitim ve özgürlük gibi yalnız birkaç kişiye ait olmamalıdır. Herkesle paylaşılmadıkça sanatın ne değeri olabilir?" sözleri 19.yy ikinci yarısındaki değişimleri vurgular (Kantoğlu,1967: 43). Halkın günlük yaşamdaki eşyalarında estetiğin olması gerektiğini düşünen Morris tasarımlarına bu fikri yansıtmıştır (Şekil 12



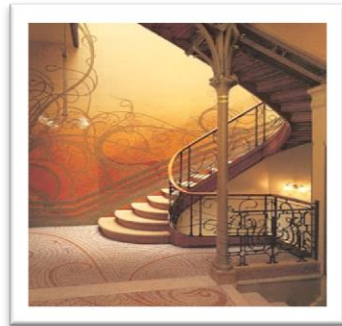
Şekil: 12. William Morris tasarımı sandalye. (www.williammorristile.com)

Arts and Crafts hareketinin yankısı ilk Bauhaus sloganında da görülüyor: "Mimarlar, ressamalar, heykeltıraşlar, hepimiz zanaata dönmeliyiz" der (Mutlu, 2001:203).

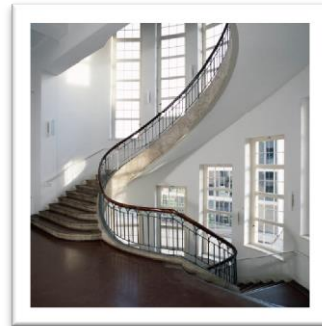
3.2.2 Art Nouveau Mobilya Tasarımları Ve Bauhaus

Sanatçının zanaatla da uğraşmasını savunur.

- Yeniliklere açıktır. Tasarımlarında dönemin teknolojisinin sunduğu yeni malzemeleri kullanmıştır.
- Art Nouveau'nun Belçika'daki öncülerinden biri Bauhaus'un kurulmasında etken olan isim Van de Velde'dir. (Şekil 13 ve 14)



Şekil: 13. Art Nouveau Tasarımı Merdiven. (www.designhistorylover.blogspot.com)



Şekil: 14. Bauhaus Okulunun İç Merdivenleri. (www.gogermany.about.com)

Art Nouveau kelimesi “Yeni Sanat” anlamına gelmektedir. “Art Nouveau ismini 1896’da Paris’te açılan dekoratif mobilya ve aksesuar satan bir tasarım galerisi olan “Maison de l’Art Nouveau”dan almıştır” (<http://tr.wikipedia.org>). Hasol, Mimarlık Sözlüğünde Art Nouveau’yu; “1890–1910 yılları arasında bütün Avrupa’yı etkisi altına almış olan romantik, bireyselci süsleme akım” olarak tanımlar. (Mimarlık Sözlüğü, 1976: 53).

Arts and Crafts hareketinin ardından 1895 – 1905 yılları arasında Avrupa’da ve Amerika’da Art Nouveau yaygınlaşmıştır. “Arts and Crafts’ın mobilyası yalınlığı ve işlevselliği ileride geliştirilecek akımlara ipucu vermiştir. Özellikle A.B.D.’de mobilya tasarımı ve iç mimarlık 19.yy sonlarıyla 20.yy başlarında bu akımdan etkilenir. Arts and Crafts’ın geliştirdiği el işçiliği ideali kendisinden sonra doğan ve bir oranda muhalif bir akım olan Art Nouvea tarafından uygulanır ve geliştirilir. 19.yy sonunda yeni Dünya’lara açılım gerçekleşirken Doğu dünyasında, Japonya ve Çin başta olmak üzere Art Nouveau akımının örnekleri görülür. Bu akım geleneksel sanattan ilk kopuş olarak kabul edilir. Art Nouveau terimi S. Bings’in Paris’teki dükkânından gelir. Almanya’da, 1896’da görülmeye başlayan bir gazete olan Jugendstil de adı kullanılır (Deusner, 1989: 43).

Bu hareket, Fransa ve Belçika’da Modern Style, Almanya’da Jugendstil, Avustralya’da Secession Stil, İngiltere’de Liberty, İtalya’da Stile Floreale, İspanya’da Modernismo ya da Arte Joven, ABD’de Tiffany Style, olarak isimlendirilmiştir (İrez, 2001: 86). Bu anlayışın birçok eseri, hem eskiyi yeniden yaratmakta, hem de eskide kendini var etmektedir.

Sanayi yapılarında özellikle Garlarda, kimsenin fazla dikkatini çekmeden gelişiveren cam ve demir mimarisinin, kendine özgü bir süsleme üslubu oluşturduğu gözlenmiştir. Batı geleneği, eski yapım tekniklerine fazla bağlıysa, o zaman Doğu, yeni fikirler ve yeni biçimler sunabilirdi” (Gombrich, 2004:535). Art Nouveau aynı zamanda Arts and Craft Hareketinin devamı niteliğinde olup, makineleşmenin karşısında, kaybolan zanaatkârların durumunu sorgulayan bir akım olarak karşımıza çıkmaktadır (Batur, 1996: 95).

Çok kısa bir süre içinde bütün Avrupa’ya yayılan bu akımda, günümüz kavramlarının biçimsel niteliklerinin tohumları görülebilir. Art Nouveau’nun genel özellikleri, kıvrımlı formlar, kuğular, kuşlar, floral desenler, bitkiler, kıvrak kadın figürleri gibi duygusallığın ön planda olduğu simgelerdir. (Kınay, 1993:223).

Demirin yapı malzemesi olarak kullanılması mimari için önemli bir devrim hareketi olmuştur. Önceleri döküm demir, sonra dökme ve en son çelik. Demir; Metro girişlerinde, yapıların değişik bölümlerinde, günlük yaşam araç ve objelerinde hem fonksiyonel hem de süs olarak değerlendirilmiştir.

En ünlü Art Nouveau tasarımcıları hem mimar hem de mobilya tasarımcısıdır. Hector Guimart, (Şekil 15, 16, 17, 18, 19) Henry Van De Velde, (Şekil 20) İskoç mimar ve tasarımcı Charles Rennie Mackintosh, (Şekil 21, 22) eserleri günlük yaşamın vazgeçilmezi olan İspanyol art nova sanatçısı Antoni Gaudin (Şekil 23, 24, 25, 26) eserleridir.



Şekil: 15. Hector Guimart, sandalye tasarımı.
(www.google.com.tr)



Şekil: 16. Hector Guimart, Paris Metro girişi
(www.google.com.tr)



Şekil: 17. Hector Guimart, sandalye tasarımı.
(www.google.com.tr)



Şekil: 18. Hector Guimart Desk.c.189.
(www.google.com.tr)



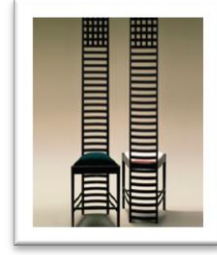
Şekil: 19. Henry Van De Velde, Ayna ve sandalye tasarımı Art Nouveau. (www.google.com.tr)



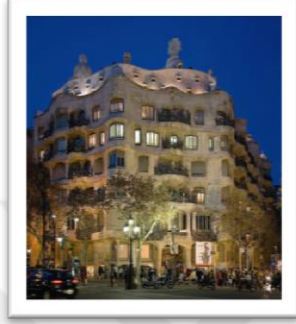
Şekil: 20. Henry Van De Velde, sandalye tasarımı. (www.google.com.tr)



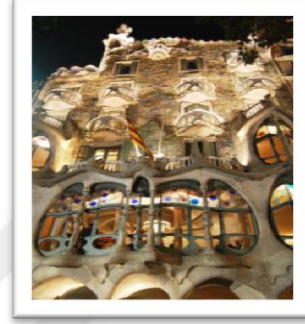
Şekil: 21. Charles Renni Mackintosh, sandalye tasarımı. (www.google.com.tr)



Şekil: 22. Charles Renni Mackintosh, tasarımı. (www.google.com.tr)



Şekil: 23. Antonio Gaudi'nin Casa Mila'sı Nouveau mimarisi. (www.wikipedia.org)



Şekil: 24. 1877 de inşa edilen Antoni Art Gaudi'nin Casa Batllo, Art Nouveau Mimarisi



Şekil: 25. Antonio Gaudi'nin tasarladığı oturma sandalye. (www.google.com.tr)



Şekil: 26. Antonio Gaudi'nin tasarladığı çift Sandalye. (www.google.com.tr)

Münih akademisini bitiren Alman Richard Riemerschmid (1868–1957) 1899 yılında müzik odası için tasarladığı Art Nouveau sandalyede (Şekil 27) düz, sade bir dizayn ve fonksiyonellikle dikkat çeker. Diyagonal taraftaki kıvrılan çubuklar sağlamdır ve müzisyenlere serbest kol hareketi sağlar.



Şekil: 27. Richard Riemerschmid'in tasarladığı diyagonal sandalye. (www.google.com.tr)

Louis Majorelli (1859–1926)'nin Fransız firması Chicoreé için tasarladığı ceviz büfede Art Nouveau süsleme özelliklerini görmek mümkündür (Şekil 28). Çok az yer verilen bitkisel motifler ve yaprak motifleri, kıvrımlı hatlar ve geometrik biçimler göze çarpar. Alman Michael Thonet'in 1856'da ahşabı buhar altında bükme usulünü keşfetmesi yepyeni formların ortaya çıkmasına yol açacaktır” (Kantoğlu, 1967: 44).



Şekil: 28. Louis Majorelle, Büfe, 1910. (www.google.com.tr)

Avrupa'da yepyeni bir form anlayışı getiren akım 'Her çağa kendi sanatı' sloganını ilke edinecektir. Bu akımın teorisyenlerinden Belçikalı Henri Van de Velde 1894'te İngiliz'Arts and Crafts akımının hiçbir zaman ortaçağ etkisinden sıyrılamadığına değinmiş ve makinelerde bulunduğu güzelliği esas almıştır. Demir, çelik, alüminyum, selüloit ve çimento için büyük gelecek gören Van de Velde, ev eşyalarında da kaybettiğimiz canlı, güçlü, temiz renkleri, enerjik ve kuvvetli formları, akla yakın konstrüksiyonu görmek istediğini, tezyinattan kurtulan yeni İngiliz ev eşyalarını övmüştür” (Kantoğlu, 1967: 44). Mobilyaya ve iç dekorasyona kendi anlayışını yansıtan bu akım, demiri ve betonu da işlemesiyle birlikte artık günlük hayatın sık kullanılan daha büyük yapılarına da el atmıştır (Şekil 29).



Şekil: 29. 1890’da kullanıma açılan Forth Rail Bridge. (www.cache.artprintimages.com)

“Art Nouveau dönemi 3 aşamada incelenebilir:

- 1896–1900 yılları arasında, başka stillerin yansımalarının net olarak görüldüğü dönemde Neo Barok denilebilecek motifler ve bitkisel bezemeler ön plandadır. "Gotik'i taklit ya da tekrar etmemeli sadece devam etmeliyiz" diyen Antoni Gaudi yapıtlarında renkli yüzeyler, dalgalı formlar, bol dekorasyon ve organik motifler kullanarak bu akımın ilk örneklerini yaratmıştır. Gotik mimari ve Katalan mimarisinin bir sentezi de sayılan yapıtların her yerinde süsleme öğeleri olarak bükük, kıvrık çizgili hacimler kullanılmıştır.
- 1905-1914 yılları arası bir geçiş aşamasıdır. Bu dönemde dekoratif süsler sadeleşmiş, çizgiler stilize edilmiş, eğri çizgiler çokgen ve küpler oluşturmaya başlamıştır.
- 1925’te uluslararası stil (İngilizce: Style Internationale) uygulamaya geçmiş, eğriler, geometrik figürler, yoğun dekor, sistematik sadelik, fantezi-fonksiyon paralellikleri oluşmuştur (<http://tr.wikipedia.org>) .

Ali Artun: “Arts and Crafts hareketinden türeyerek 20.yüzyıl başında bütün Avrupa’yı kuşatan ve yer yer “modern stil” olarak da anılan Art Nouveau’nun Belçika’daki öncülerinden olan Van de Velde 1900 yılında Berlin’e yerleşmiş ve Bauhausu etkileyen “bütüncül sanat” (gesamkunstwerk) felsefesinin en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. 1907’de bir dükün himayesinde kendi tasarladığı binalarda kurduğu Weimar Uygulamalı Sanatlar Okulu’nun başına geçmiştir. 1915’de süregelen savaşla ilgili baskılar yüzünden Belçika’ya dönmek zorunda kaldığında yerine Gropius’un atanmasını öngörmüştür. Gropius, Weimar Güzel Sanatlar Akademisi’ni sahiplenerek, her anlamda Van de Velde’nin tasarladığı çatı altında, onun mirasını Bauhaus’a mal etmiştir ” (Artun, 2009.183-201).

3.2.3 De Stijl Mobilya Tasarımları Ve Bauhaus

Sanatın bireysel bilinçten kurtulup toplumsal bilince ulaştırılmasını amaçlayan Hollandalı Teo Van Doesburg ve Piet Modrian 1917'de De Stijl'i kurarlar. De Stijl aynı zamanda ressam ve eleştirmen Theo van Doesburg'un yayımladığı grubun teorilerini destekleyen bir derginin de adıdır. 1917 ve 1931 yılları arasında etkisini göstermiştir. Duyguları aşarak tinselliğe ulaşılacağına inanılan Teozofi felsefesinin etkisiyle; Teknik, bilimsel ve sosyal gelişmeler ışığında toplumda yeni bir düzen ve uyumu arayan bu stilde düz çizgiler, yuvarlak, kare, dikdörtgen gibi ideal geometrik formlarla ve ana renklerle soyutlama tercih edilir.

Ressam ve sanat yazarı Van Doesburg 'doğayı dış görünüşlerden sıyrınca geriye esas yapının kalacağı'nın' üzerinde durur. Ona göre, halka dayanmayan bir sanat yaşama giremez. Grubun teorilerini yaymak için aracı olan De Stijl dergisindeki yazısında sanatla yaşamın ayrı alanlar olmadığını anlamak gerektiğinden bahseder. Bu dergide ressamlar, mimarlar, heykeltıraşlar düşüncelerini, manifestolarını ve yeni modern sanatı anlatan yazılar kaleme alırlar. Grubun diğer üyeleri ressam Vilmos Huszár, Bart van der Leck, mimar Jacobus Johannes Pieter Oud, Jan Wils, Robert van't Hoff, şair Wim Kok, heykeltıraş Georges Vantongerloo'dur. Theo Van Doesburg Almanya'daki çağdaş mimarlık ve resim sanatlarını etkileyen De Stijl dergisini kurar. 1923'e değin Weimar'daki Bauhaus tasarım okulunda konferanslar verir. Bauhaus'un çeşitli yayınları için makaleler yazar. 1923'ten sonra Paris'e yerleşir. Buradaki atölyesi kısa zamanda De Stijl akımının merkezi haline gelir. C. van Eesteren'in de katılımıyla De Stijl ilkelerini kent tasarımına uygulamaya çalışır (<http://cansubilir.blogspot.com.tr>).

De Stijl'in üyelerinden mimar ve mobilya tasarımcısı Gerrit Thomas Rietveld'in en ünlü sandalye tasarımı 'Kırmızı ve Mavi' (1917) adını taşır. Çok parçalı ahşap sandalye lokal boyamalarla kırmızı, mavi, sarı ve siyah lake olarak çalışılmıştır. Rietveld'in temel renklerden oluşan mobilyaları Mondrian'ın resimlerinin üç boyutlu uyarlamasıdır. Aynı zamanda De Stijl formlarını kullandığı 1923 yılında üretilen asimetrik formlu lake kapamalı ahşap masası ile beraber yeni estetiğin ilk ifadelerindendir. Kırmızı, mavi, siyah, beyaz ve sarı boyalı; bir daire, iki dikdörtgen ve bir kareden oluşan yatay ve dikey yüzeylere sahip masa Rietveld'in sandalyesiyle paralellik gösterir. De Stijl mimarisi için somut bir bildirim dönüşen Schröder Evi için tasarlanan masa, evin asimetrik stiliyle uyum sağlar. Rietveld

mimari ve iç dekorasyon öğelerinin birlik içinde olmasına özen gösterir. Renkle vurgulanan yapısal destekler açıkça görülür. Geleneksel bir banliyöde inşa edilen evin stili 1920'lerin pek çok modernist mimarisinden farklıdır. Oturma ve yatak odalarını ayıran sürgülü bölümleriyle, renk kullanımıyla Bauhaus ve Le Corbuser yapılarından daha esnek, insancıl ve sempatik bir yanı da vardır. (Yılmaz, 2013. De Stijl).

De Stijl sanatçıları için yalınlık, sanatsal sezgi, ana renkler ve evrensellik önemlidir. Teknik, pratiklik ve güzellik iç içedir. Mondrian renk, simetrik olmayan denge ve oran gibi resim sanatı unsurlarının dekorasyon ve mimari için de geçerli olduğunu belirtir. De stijl sanatında renk uyumuna büyük önem verilmiş, ev dekorasyonlarında ev ve eşyaların birbirine uyumuna renk düzenine ve stiline uyum sağlanmıştır.

1931 yılında Theo van Doesburg'un ölümüyle, De Stijl liderini ve elçisini kaybeder. Ancak, saf geometrik soyutlama, form ve fonksiyon ilişkisi, uyum ve açıklık gibi temel fikirler korunur. Modern ve çağdaş sanatta, mimaride ve iç dekorasyonda De Stijl'in katkıları belirgindir. De Stijl'in topluma yönelik estetik görüşü 1919 yılında Walter Gropius tarafından Weimar'da kurulan Bauhaus Okulu tarafından hayata geçirilir. Bauhaus plastik sanatları bir bütün olarak ele alıp sanatın topluma hizmet etmesi gerektiğini, sanatçı ve zanaatçı arasında fark olmadığını ileri sürer. Usta çırak anlayışıyla yararlı üreticiler yetiştirmeyi amaçlar. Sanat, toplum, endüstri ve el sanatları birlikteliğiyle, insanın tüm yaşantısını içine alan, konuttan en küçük kullanım eşyasına kadar uygulanabilirlik ve işlevselliği önemser. Bauhaus ilkelerine göre makine, teknik, endüstri ve seri üretim çağdaş uygarlık için gereklidir. Tasarımcı toplum için ulaşılabilir sanat eseri sağlayabilmelidir (Yılmaz, 2013. De Stijl).

De Stijl uyumu, sanatı topluma götürmek için bir adım olmuş ve yaşadığı dönemde halkla bütünleşmeyi başarmış fakat seri üretim aşamasında bu devamlılığı Bauhausla aşmıştır. Bu düşünce Bauhausla devam edip büyümüştür. Sanatın teknolojiye dönüşü Bauhaus'dan sonra gerçekleşmiş, zenginlerin sanatı olmaktan çıkıp, halkın kullanabileceği her an ulaşabileceği bir konuma gelmiştir. Halkın toplumsal değeri yükselmiş, modern yaşama ilgisi artmıştır.

De Stijl Tasarımlarının özellikleri;

- Saf ve yalın birincil geometrik formlar,
- İç içe geçmiş kareler, dikdörtgenler dik açılı çizgilerden ve kübik formlardan oluşur.
- Temel (sarı-mavi-kırmızı) renkleri kullanır.
- Mimarisi betonarme, düz ve sade olma özelliği ile Bauhaus tasarımların benzerdir (Şekil 30,31), (Gönülkırılmaz, 2012: 30).



Şekil: 30. Schroeder Evi Gerrit Rietveld. (www.columbia.edu)



Şekil: 31. Schröder Evi, iç görünümü, Utrecht Hollanda.
İşlev ve estetik ilişkisi bağlamında ise, Bauhaus ekolü. (www.google.com.tr)

Kübizm, 20. yüzyıl başındaki temsile dayalı sanat anlayışından saparak devrim yapan Fransız sanat akımıdır. Pablo Picasso ve Georges Braque, nesne yüzeylerinin ardına bakarak, konuyu aynı anda değişik açılardan sunabilecek geometrik şekilleri vurgulamış, akımın savunucusu olmuşlardır. Akımın manifestosunu yazan Apollinaire, akımın bir taklit sanatı değil tasarım sanatı olduğunu söyler. 1917'de Theo van Doesburg tarafından yayınlanmaya başlayan aynı adlı derginin adını taşıyan De Stijl bir Modern Sanat akımıdır (Tasarım Tarihi).

Kübizm, görsel sanatlar ve mimarlıkta etkili olmuş ve büyük çoğunlukla Hollandalı sanatçıları içermiştir. Bundan ötürü, yalnızca temel geometrik biçimleri ve ana renkleri kullanan bir biçimlendirme anlayışı öngörmüştür. Gerek amaçları, gerekse de biçim dili açısından Bauhaus'u etkilemiştir. En ünlü ressam üyesi Mondrian'dır. Her iki akımda da (Kübizm, De stijl) geometrik öğeler kullanılmıştır. Sanatçılar romantik süslemelerden, motiflerden kaçınmıştır. Çıkış dönemleri birbirine çok yakındır. İki akımda mimarlık gibi resimden başka alanlarda etkisi büyüktür. Picasso kübist eserlerde zaman kavramı olduğundan bahseder. Ona göre figürler ve objeler sabah, öğlen, akşamüstü ve gece görünümünde aynı anda resmedilmişlerdir. (Tasarım Tarihi).

Akımlar, kendilerini gösterirken sadece tek alanda etkili olmamış birçok sanat ve mimari alanda etkisini göstermiş, toplumların yaşam tarzlarında kendinden izler bırakmıştır. Renklerin, sanatçıların düşünceleri sosyal yaşamda belirleyici olmuştur. Akımlar belirli bir dönemi değil oluştuğu andan sonsuza kadar olan dönemi etkilemiş kabul edilir. De stijl akımında böyle olmuştur ve evrenseldir. Ayrıca kübizm baktığı açıdan nesnenin tüm hallerini ve tüm açılardan görünüşünü resmetmeyi amaçlar. De stijl'de ise eserlerde uyum, düzen kurulmaya çalışılır. De stijl'de sadece ana renkler ile yatay ve dikey hatlar kullanılırken kübizm akımında figüre oldukça yakın, esnek çizgiler kullanılabilir, herhangi bir renk sınırlaması da yoktur (Şekil 32,33).



Şekil: 32. Kübizm Akımı.
(www.tasarimtarihi.wordpress.com)



Şekil: 33. De Stijl Akımı.
(www.tasarimtarihi.wordpress.com)

3.2.4 Konstrüktivizm Mobilya Tasarımları Ve Bauhaus

- Sanatın gündelik yaşam ile bütünleşmesini öngörür.
- Süsleme yapıdan uzaklaştırılarak işlevlere göre biçimi verilmiştir.

- Bauhaus eğitimcisi olan, Moholy-Nagy aracılığıyla da konstrüktivist fikirler öğrenciler üzerinde önemli bir etki bırakmıştır (Gönülkırılmaz,2012.s.37).

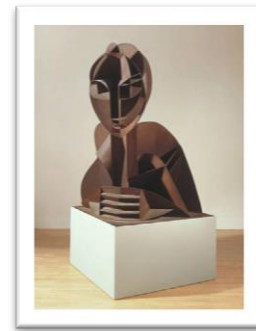
1914'te Rusya'da ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Resim, heykel ve mimari alanlarında egemen olmuş, Sosyalist gerçekçilik, resmi tutum olarak benimsenince akım ortada kalmış, yandaşlarının bir bölümü batıya göçmüştür. (<https://tr.wikipedia.org>).

Genelde çağdaş malzemeleri kullanan, geometrik kompozisyon anlayışını benimseyen bir tutumdur. Bir Devrimle beliren Konstrüktivizm, geçmişle tüm bağlarını koparmış, endüstriyel malzeme ve teknikleri yücelten bir biçimlendirme çabası içinde olmuştur. İlk olarak mimarlıkta ortaya çıkmışsa da bu alanda tasarımdan öteye gidememiştir. Pravda gazetesinin yönetim merkezi olarak tasarlanan yapı başta olmak üzere, çoğu konstrüktivist tasarımlar Modern Mimarlığın gelişimine etki yapmıştır. Resim ve heykel alanında konstrüktivizm çok daha verimlidir. Ünlü konstrüktivistler arasında A. Pevsner, N.Gabo, Kazimir Maleviç, L. Moholy-Nagy adları sayılabilir. Naum Gabo (1890-1977) da eserleri ile Konstrüktivizm'in önemli üyelerindendir. (<https://tr.wikipedia.org>).

Konstrüktivizme göre resim ve heykel başlı başına bir amaç değil, mimarlığın ve endüstri ürünlerinin gerçekleştirilmesi sürecinin bir parçasıdır (Şekil 34,35) (<http://blog.kavrakoglu.com>).



Şekil: 34. V. Tatlin, III Enternasyonal Anıtı.
1919 (www.e-skop.com)



Şekil: 35. László Moholy-Nagy,
1921. (www.blog.kavrakoglu.com)

3.3 Bauhaus Tarihi

Bauhaus tarihini okul kurulmadan, önce Almanyanın ve içinde bulunulan yüzyılın genel bir değerlendirilmesi yapılarak, okulun amaçları, ilkesi, felsefesi, öğretmenleri, eğitim sistemi, atölyeleri, sergileri ve etkinlikleri incelenmiştir.

3.3.1 20. Yüzyılın İlk Yarısında Almanya'nın Durumu

19.yüzyılın ikinci yarısından başlayarak endüstrileşme süreci ile Avrupa'da ekonomik ve toplumsal alanda yaşanan değişimler, Almanya'da diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi yeni bir politik ve toplumsal düzenide beraberinde getirmiştir. Fabrikaların artmasıyla fabrika işçi sınıfı oluşmuş, el işçiliği ve zanaatkârlık, makine üretimini destekleyen bir alan haline gelmiştir.

Ağır sanayi ve makine sanayinin geliştiği bu dönemde, Otta on Bismarck Alman Konfederasyonu yönetimin başında bulunmaktadır. Almanya Savaş sonrasında toprakların birleşmesiyle Alman imparatorluğu (Deutsche Reich) kurulur. Bugünkü Almanya'nın temelleri de 1871'de Alman İmparatorluğu'nun kurulması ile atılır. Reich, varlığını 1871'den 1918 yılına kadar monarşik bir düzen içinde sürdürür, ancak 1918 yılından sonra sosyal demokratlar tarafından Weimar Cumhuriyeti'nin kurulması ile 1933 yılına kadar sürecek demokratik bir rahatlama dönemi yaşanır. I. Dünya Savaşı'nın sona ermesi, toplumda yeni bir dönemin başladığına dair reformist duygular yaratır, bu sebeple Almanya'da sosyal ve kültürel bir takım değişiklikler meydana gelir. (Emircan, 1994:272).

Bu dönemde savaştan çıkan Alman ekonomisi, sanayisinin büyümesine hız vermiş fabrikalar kurarak büyük atılımlar gerçekleştirmiştir. Üretimle beraber işsizlik sorununa çözüm bulmuş, halkın ekonomik gücünü yükseltmiştir. Gelişen teknolojinin desteğiyle üretilen fabrikasyon ürünler halkın beğenisini kazanmıştır. Gelir düzeyi yükselen halk ürünlere ciddi talep gösterince, piyasa her geçen gün ekonomik olarak büyüyerek, sanayisini geliştirmiştir.

Ekonomik alanda o dönemde endüstri devi İngiltere ile yarışmak isteyen Almanya, bu sebeple sanayideki gelişim hızını arttırmaktadır. Dönemin politika anlayışına göre Alman malları dünyada hatırı sayılır bir düzeyde satılmalı, Almanya yeni ekonomik düzende yerini almalıdır. Bugünkü Almanya'nın endüstriyel ve ekonomik kalkınma temellerini de oluşturan bu anlayış, zanaat ve endüstri birlikteliğini getirmiştir. Bugünkü anlayışa göre, "endüstri zanaat işletmelerinin yardımına muhtaçtır. Bu işletmeler, o ürünlerin hazırlanmasında ve parça üretiminde gösterdikleri büyük esneklik dolayısıyla, başarılı olmaktadır" (Emircan, 1994:273).

Germany 1866-1945 adlı kitabının Weimar Kültürü bölümünde iki savaş arası dönemdeki politik karşıtlıkta, solun savaş karşıtı ve anti militarist entelektüellerine karşı, yeni muhafazakâr kesimin savaşı millileştiren ve yüceleştiren tutumundan bahseder. İki taraf arasındaki çekişme, 1933'te Adolf Hitler'in şansölye olduğu nasyonal sosyalist hükümetin başa gelmesi ile 1934 yılında son bulur (Craig, 1980:497).

Weimar hükümetinin nasyonal sosyalistlere bırakılmasını da demokratik dönemin sona ermesi olarak değerlendirmektedir. Böylece Almanya'da nasyonal sosyalist hükümetin başını çektiği yeni bir düzen başlar. Bauhaus Okulu ise 1919-1933 yılları arasında, nasyonal sosyalistlerin hükümetin başına gelmesinden önce, Weimar Almanya'sının demokratik döneminde varlığını sürdürebilmiştir. 1933 yılında ise nasyonal sosyalistlerin başa gelmesi ile hükümet tarafından kapatılmıştır, öğrenci ve eğitimci dağıtılmıştır. Almanya'daki toplumsal durum ise demokratik dönemde bir dönüşüm içine girer, modern toplum anlayışının temellerinin atılması bu dönemde gerçekleşir (Craig, 1980:470)

Weimar Almanyası'nın modernliğin başladığı dönem olarak görülmesinin nedeni, sanat ve edebiyat, Bauhaus mimarlığı, bilgi sosyolojisi, psiko-analiz, psikoloji, müzik ve fizikte görecelilik gibi temellerini I. Dünya Savaşı öncesinden alarak günümüze kadar etkili olmuş oluşum ve kavramlara bağlamaktadır. Bu güne yansımalarının temeli kabul edilmektedir. Weimar Cumhuriyeti döneminin modern sayılmasının bir diğer nedenini ise iki savaş arası yenilenme döneminde, o dönemde yaşayanların dönemi yeni bir çağın başlangıcı nitelendirmeleri olarak kabul eder. Eski savaş döneminin değerleri kaybolmuş, yeni dönemin değerleri oluşmaya başlamıştır. Yeni dönemin yeni bir başlangıç ve yeni ümitler ifade etmesi, toplumsal olarak savaşa dair yaraların kapatılmasını ve savaşla ilgili düşüncelerin giderilmesini sağlar. Avrupa'da yaşanan sosyal ve sanatsal değişim hareketleri ise Almanya'da Bauhaus, Fransa'da Esprit Nouveau, Hollanda'da De Stijl gibi akımların ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Sembach, 1991: 92).

Sanatsal olarak bu dönemsal geçişte, ekspresyonist (Dışa vurumculuk) duygusallık olarak ortaya çıkan ama sonra biçimsel şekle dönüşen yeni bir farkındalık oluşur. Düşünür ve aydınların yeniliğe yöneldiği, çeşitli akımların olduğu, 1920'li ve 1930'lu yılları kapsayan bu iki savaş arası dönem, mimarlıkta modern dönemin de başlangıcı olarak kabul edilir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra

plastik artan bir şekilde önemli bir malzeme haline gelir ve eşyaların görünümünü epey bir değiştirir. Daha önceleri plastik malzemeler sadece başka malzemelerin yerini tutan, onları ikame eden şeyler olarak düşünülüyordu. Ama savaştan sonra pek çok tasarımcı çeşitli projelerinde özellikle plastik kullanmayı seçti. İşte birkaç örnek:

- 1930’larda keşfedilmiş olan akrilik mobilya tasarımında ve camın yerine daha hafif bir malzeme olarak kullanıldı.
- PVC gibi saydam filmler su geçirmez yağmurluklar ve şemsiyelerin yapımında kullanıldı.
- Naylon Amerikan ordusu tarafından paraşütlerde kullanıldı.

1942’de Earl Tupper hava sızdırmayan kapakları olan hafif polietilen kaplar yaptı. Tupperware olarak bilinen bu kaplar çeşitli pastel renklerdeydi. Hem esnek hem de dayanıklıydılar. En heyecan verici gelişmelerden biri plastiğin modern sandalyeler için kullanımı oldu. Bunun öncüleri Amerikalı mimar Charles Eames, karısı Ray ve Eero Saarinen’di. Savaş sırasında Eames uçaklara radar kubbesi yapmak için camla güçlendirilmiş polyester üzerine çalışmıştı. Bu çalışmalarından edindiği bilgileri sandalye tasarımına uygulayarak 1948 yılında DAR sandalyesi (Şekil 36) olarak bilinen ve metal ayaklar üzerinde duran sandalyeyi yaptı. (<http://www.solakkedi.com>).



Şekil: 36. Charles Eames, 1948 yılında DAR sandalyesi. (Şahinkaya, 2009)

Daha önce Saarinen tarafından üretilen Womb sandalyesinin tersine Eames’in sandalyesinin üstü kaplanmamıştı. Böylece, camla güçlendirilmiş plastik konstrüksiyon görülebiliyordu. Eames’in birçok oturak tasarımı Herman Miller tarafından üretime sokuldu (<http://www.solakkedi.com>).

3.3.2 Bauhaus Okulu’nun Genel Tarihi

Bauhaus’u değerlendirmeden önce 20.yüzyılın başında sanayi devrimi ile etkinlik gösteren ve Bauhaus Okulu’nun kurulmasına ön ayak olan Deutscher

Werkbund incelenmelidir. Deutscher Werkbund, yarattığı tasarımlar ile Bauhaus'ta temel fikirlerin şekillenmesinde yön ve ilham verici olmuştur (Şahinkaya, 2009:8).

Alman Sanatkârlar Birliği (DWB); Bauhaus tasarımının on hareketi olarak değerlendirilen Alman Sanatkârlar Birliği DWB, Almanya'da 1907- 1934 yılları arasında fiili olarak varlığını sürdürmüştür. Araların da Peter Behrens, Josef Hoffman ve Richard Riemerschmid'in de bulunduğu 12 sanatçı ve mimarın 12 şirketle işbirliği halinde ekim 1907'de Münih'te kurdukları Deutsche Werkbund'un kuruluş amacı üyeleri tarafından şu şekilde tanımlanmıştır: “Sanat kurumları, sanayi ve ticaret kuruluşlarıyla işbirliği içerisinde eğitim, propaganda ve ortak bildirimler yoluyla sanat ve zanaatın gelişimine katkıda bulunmak” (Giedion, Gropius, 1954:5).

Mobilyadan kentsel tasarıma endüstriyel üretimin her alanında sanatsal kalitenin yükseltilmesi ve bu tür iyi tasarlanmış nesnelere kitlelerin “eğitilmesi” Werkbund'un başlıca iki hedefi olmuştur. Bunlara üçüncü bir amaç olarak, Alman endüstri ürünlerinin dünyadaki rekabet gücünün artırılması için tasarımın bir araç olarak kullanılması çabası da eklenmelidir. Dönemin sanatçıları, mimarları, tasarımcıları ve endüstri tasarımcıları tarafından oluşturulan topluluğun amacı, Almanya'da hızla yayılan modern endüstriyel tasarımın kalitesini artırmak, uluslararası pazarlarda rekabet edebilmektir (Meşhur, 2011: 23).

Endüstrileşme ve seri üretimin toplumu bir devrim gibi değiştirdiğine inanan topluluk, mevcut endüstriyel ürünlerin gereksiz süsten ziyade, iyi forma, kaliteye ve fonksiyona hitap etmesi gerektiğini savunmuşlardır. DWB, bu söylemi ile kendinden önce benimsenen Arts and Crafts ve Art Nouveau gibi akımların ilkelerini de reddeder (Şahinkaya, 2009: 9).

Bu birliğin hedefleri ve düşünceleri sadece almanya ekonomisini değil tüm dünya ekonomisini etkilemiştir. Gerçekleştirmeye çalıştıkları düşünceler, içinde buldukları ülkeyle sınırlı kalmayıp sanayi rakipleri olan diğer ülkeleri de etkilemiştir. Kendileri için pazar paylarını artırarak, istedikleri kaliteyi dünyaya yaymayı başarmış elde edilen bu kalite bir başlangıç olmuştur. 1907'de Münih'te kurucusunun Hermann Muthesius olduğu topluluk, 1934'te Adolf Hitler'in Almanya'da başbakan olduğu dönemde Nasyonal sosyalistler tarafından kapatılmıştır. 1914'te Köln'de, 1924'te Berlin'de 1927'de Stuttgart'ta, 1929'da Breslau'da önemli sergiler düzenleyen topluluk dönemin önde gelen sanatçılarıdır(Şekil 37) (Şahinkaya, 2009:9).

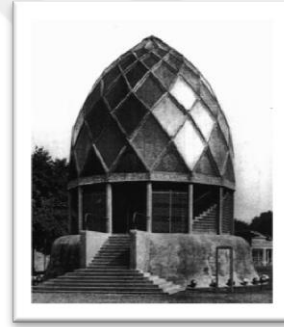


Şekil: 37. Köln, Berlin ve Stuttgart ve Breslau’da sergiler düzenleyen topluluk (www.google.com.tr)

İlk sergileri (Şekil 38) DWB (Alman sanatkarlar birliği) için Bruno Taut’un tasarladığı Cam Pavyon (Şekil 39) büyük önem taşıır. Sanat ve endüstriyi birleştiren ilk sergi olan Köln sergisine, Henry van de Velde bir tiyatro maketi, (Şekil 40) 1919’da Bauhaus Okulu’nu kuracak olan Walter Gropius ise bir fabrika tasarım maketi (Şekil 41) ile katılırlar. Tasarımda standardizasyon, tipleşme ve bireysel tasarım gibi zıt konularının tartışıldığı sergi, Bauhaus’un tasarımda endüstriye yaklaşımını belirleyen bir tartışmaya yol açtığından önemlidir.



Şekil: 38. Werkbund Sergi Afişi.
(www.eng.archinform.net)



Şekil: 39. Bruno Taut, Cam Pavyon, Köln, 1914.
(www.google.com.tr)



Şekil: 40. Henry van de Velde’ nin tiyatro maketi. (www.google.com.tr)



Şekil: 41. Walter Gropius’un fabrika tasarım maketi.
(www.eng.archinform.net)

DWB'nin makinenin tasarımda geçerliliğini savunan programı, diğer Avrupa ülkelerin de can bulur. 1910'da kurulan Avusturya Sanatkârlar İşbirliği, 1913'te kurulan İsviçre Sanatkârlar İşbirliği, 1915'te kurulan İngiliz Tasarım ve Endüstrileri Cemiyeti ve İsveç işbirliği, bu düşüncede bir tasarım anlayışını benimserler (Boger, 1966: 464).

Diğer Avrupa ülkelerinden arka planda, destek alan düşünceleri Orta Avrupa'ya ve İskandinavya'ya yayılan DWB, Bauhaus akımının felsefesinin bu ülkelerde hızla yayılmasına vesile olmuştur. İlk dergileri olan Das Form aylık dergisini ve yıllıklarını da yayınlayan DWB, bu sayede daha geniş kitlelere hitap etme şansı bulmuştur. 1919'da Weimar'da Bauhaus'un temellerini oluşturmaya başlayan topluluk, tartışmaları ile Bauhaus'un programında, geleceğe dönük yaklaşımında, belirleyici bir rol üstlenmiştir. Sanat ve Teknoloji "Yeni bir Birlik" sloganıyla hareket eden Bauhaus, Deutscher Werkbund'un Mies Van Der Rohe ve Walter Gropius gibi güçlü teorisyenleri bünyesinde bulundurmuş. Geleceğin evini dolayısıyla, geleceğin yaşam biçimini, modern insanın hayatını tasarlamak üzere yola çıkan tasarımcılar 20. yüzyılın en önemli akımlarından birini kurmuşlardır. (Şahinkaya, 2009: 10).

Almanya dışında Kopenhag, Basel ve Bern gibi şehirlerde de sergiler düzenleyen DWB, 1927'de Stuttgart'ın Weissenhof Yerleşkesi'nde DWB'nin mimarlık yöneticisi Mies van der Rohe apartman tasarımı ile (Şekil 42) daha enternasyonal bir platform da boy göstermiştir. Bu yerleşkede enternasyonal stil, form, endüstriyel malzeme, standartlaşma net çizgilerle ilk defa mimarlar ve tasarımcılar tarafından topluca örneklenmiştir. Bu yerleşke aynı zamanda modern yaşam modelinin ilk pilot bölgesi ve mimarlıkta apartman planı kültürünün oluştuğu ilk yerleşke olmuştur (Şahinkaya, 2009: 11).



Şekil: 42. Ludwig Mies van der Rohe, Apartman, Weissenhof Yerleşkesi, Stuttgart, 1927.
(www.google.com.tr)

DWB; Almanya'da kendi kuruluşundan 12 yıl sonra oluşacak, modernizemin ve günümüzde de sürdürülen bir mimari eğitimin sağlam temellerinin atıldığı Bauhaus ekolünün önemli bir aşaması olmuştur. DWB'yi bu dönemde önemli kılan diğer faktörler ise sanat ile bilimin birlikte düşünülmeğe başlanıldığı 20.yüzyılda sanat ile endüstrinin aynı çatı altında tartışılması, zanaatın de sanat olarak algılanması, sanatın tekrardan yorumlanmasına yol açması ile tasarımda yaşanan bir dönüm noktasını temsil etmesidir. Her yeni akımın bir oluşum süreci vardır ve bu oluşum süreci doğru yöneltildiğinde başarısının önünde hiçbir engel tanımaz. Bu birlik de aynen böyle olmuş çok doğru kararlar ve çalışmalar yapmıştır. Siyasi nedenlerle kapatılsa dahi başarısının önünde durulamamış daha sonra farklı bir isimle daha yenilikçi bir anlayışla kendisini yenileyerek tekrar Bauhaus olarak yeniden doğmuştur.

Dolayısıyla Gropius, Bauhaus'u oluştururken öncülerinin çabalarından yararlanmışır. Genç mimar bu tasarım okulunu kurmakla, sanat okulu kavramında bir reform gerçekleştirmekle kalmamış aynı zamanda genç kuşağın yeniden yapılanma düşüncelerini açığa çıkarmıştır. Böylece savaş sonrasında sanatçı, sanat ve makineyi uzlaştırmaya çalışırken, gençlik ilk kez kendi hakları olan bir topluluk olarak algılanmıştır. Tüm bu reformist hareketler daha sonra ortaya çıkacak olan Bauhaus'a ortam hazırlamıştır (Yaylalı, 2000:106 – 120).

Deutscher Werkbund ilkelerinden hareketle Weimar'da hayat bulan Bauhaus, savaş sonrası Almanya'sının yeniden yapılandırılmasının gündeme geldiği dönemlerde uygulamalı sanat eğitimi veren kurumlar görülmeye başlamıştır. Bunlardan biri Henri Van de Velde'nin Weimar'da 1906 yılında kurmuş olduğu uygulamalı sanat okulu'dur. Fakat Velde, savaşın başlamasıyla birlikte okuldan ayrılmak zorunda kalmış ve yerine Walter Gropius'u (Resim 43) önermiştir. O dönemde Alman Zanaatçılar Birliğinin genç bir üyesi olan Gropius, Peter Behrens (Şekil 44) geleneğinde endüstriyel binalar yapan genç bir mimardır (Richards, Mock, 1966: 40).



Şekil: 43. Walter Gropius.



Şekil: 44. Peter Behrens.

1916 Yılında Gropius okulun yöneticiliğine getirilmiştir. Genç mimar dönemin endüstriyel ve sanatsal gereksinimleri ile buna bağlı sorunları ortaya koyarak, bunların ancak kültürel bir bütünleşme ile giderilebileceğini bildiren bir raporu Weimar Devlet Bakanlığına sunmuştur. Gropius'un hayali, mimar, heykeltıraş ve ressamların hep birlikte el ele zanaatlara dönebildikleri eğitim ve öğretimin yapıldığı bir okul kurmaktır. Bu okul, hem endüstrinin ortaya koyduğu sorunları çözecektir hem de ekonomiye büyük katkı sağlayacaktır. (Whitford, 1992: 30).

Bauhaus, 1919'da Mimar Walter Gropius'un iki ayrı eğitim kuruluşu olan Alman Güzel Sanatlar Fakültesi ile Henry Van De Velde'nin uygulamalı sanatlar okulunun birleştirilmesiyle Weimar'da 'Staatliches Bauhaus' (Şekil 45) adıyla kurduğu tasarım enstitüsüdür. Kuruluş bildirisi ve ayrıntılı bir program dört sayfalık bir broşür halinde Gropius tarafından yayınlanarak yürürlüğe konmuştur. Bauhaus okulu, o zamana kadar alışlagelmiş sanat anlayışının dışına çıkarak tüm güzel sanatları içinde birleştirerek mimar, tasarımcı, heykeltıraş ve fotoğrafçıları bir araya getirmiştir (Whitford, 1992: 32).



Şekil: 45. Staatliches Bauhaus, Weimar. (www.upload.wikimedia.org)

Bauhaus adını sadece 'bauen'e, yani binaya gönderme yaptığı için değil aynı zamanda 'bauhütte' kelimesine benzerliğinden ötürü seçilmiştir. Bu kelime ortaçağda inşaat ve duvar ustaları loncasının ismidir. Dolayısıyla Gropius, Bauhaus içerisinde zanaatçıların ortak projeler üretecekleri ve en önemlisi de kendi bünyesinde zanaat ve sanatı buluşturan binalar yapan bir tür modern zanaatçı loncası olarak düşünmüştür (Whitford, 1992: 32).

1920'lerdeki tüm akımlar gibi Bauhaus'un da çalışmalarında bu yeniden başlama, farklı olma, yeni fikirleri deneyimleme yolu ile yeni değerlere ve formlara ulaşırma, hayat kalitesini arttırma gibi düşüncelerden etkilendiğini belirtmektedir (Craig, 1980:471).

Mimarlıkta, sanatta ve tasarımda modernizemin gelişimini temsil eden Bauhaus, 1919-1933 yıllarında Avrupa'da, daha sonraları ise Amerika'da etkisini gösteren bir eğitim okuludur. Almanya, Weimar'da sanatçılar, tasarımcılar ve mimarlar tarafından kurulur, daha sonra yine Almanya'da Dessau ve Berlin'de faaliyet gösterir. Siyasi nedenlerle 1933'te Berlin'de kapatıldıktan sonra okul Amerika'da tekrar hayat bulur. Günümüze kadar da etkilerinin tasarımın eğitimden, tekniğe her alanında sürdüğü Bauhaus, modernizemin öncü ekolüdür ve modernizm adına sanat, mimarlık ve teknolojinin değişimini temsil eder. Resim, Heykel, Seramik, Mimarlık, Şehir Planlama, Tiyatro, Müzik, Ürün Tasarımı, İç Mimarlık, Mobilya Tasarımı, Sergi Tasarımı, Grafik Tasarım, Tekstil Tasarımı, Fotoğrafçılık, Metal ve Ahşap İşlemciliği gibi sanat ve tasarımın birçok alanında eğitim vererek zamanının en ünlü mimarlarını ve sanatçılarını yetiştirmiş, tasarımın farklı dallarının birlikteliğini savunmuştur. Kurucusunun mimar Walter Gropius (1919–1925) olduğu okul, daha sonraları Dessau'da Hannes Meyer (1925–1932) ve Berlin'de Ludwig Mies van der Rohe (1932–1933) gibi isimler tarafından yönetilmiştir (Şekil 46), (Meşhur, 2011: 26).



Şekil: 46. Bauhaus binası, Dessau, Almanya. (www.flickr.com)

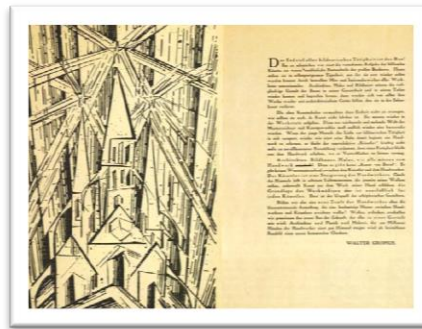
Johannes Itten, Paul Klee, Lyolel Feininger, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Josef Albers, Marcel Breuer, Herbert Bayer, Gunta Stozl gibi sanatta önemli isimlerin eğitimlik yaptıkları, tasarımın farklı alanlarındaki atölyelerde tasarımın temel ilkeleri belirlenmiş, benimsenmiş ve uygulanmıştı. Bunlardan; 1919'da Lyonel Feininger, Gerhard Marcks, Johannes itten; 1920'de Georg Muche, Oskar Schlemmer, Paul Klee; 1921'de Lothar Scheyer; 1922'de Wassily Kandinsky gibi önemli sanatçılar Bauhaus öğretim kadrosuna katıldılar. (Bingöl, Bauhaus). Bu sanatçılar kısa sürede Bauhaus'un bünyesinde

ortaklaşa faaliyetler göstermede çok başarılı oldular. O dönemde yeni olan, bugün ise Bauhaus ekolu olarak adlandırılan bir hareketin temelleri atılmıştır. Teori ve pratik alanda kendini gösteren uygulamalar ile günümüze kadar yerleşik olarak gelen ve geçici bir akım olmayan, temel bir tasarım eğitiminin de öncüleri olmuşlardır. Form, renk, malzeme, tasarım, ergonomi, kullanım, uygulama ve üretim alanlarında işlevsel bir yaklaşımla sanata ve teknolojiye yaklaşan, plastik sanatları bilimsel teknoloji ile buluşturan anlayışları ile Bauhaus'un sloganı 'Sanat ve Teknoloji-Yeni Bir Birlik' olmuştur.

Tasarım elemanlarını, prensiplerini ve etkilerini derinlemesine araştıran Bauhaus eğitmenleri, bu tasarım araçlarını modernizemin yenilikçi anlayışı ile ele almışlardır. De Stijl, ekspresyonizm, yapısalcılık gibi diğer sanat ve mimarlık akımlarından da etkilenen Bauhaus, Deutscher Werkbund akımının endüstri alanında getirdiği yeniliğin etkisinde kalmış ancak kendi döneminde sanata ve teknolojiye aynı mesafede durmayı başarmıştır ve kendi teorisini pratiğini üretmiştir (Schlemmer, 1923: 69).

1919 yılında yayınlanan Bauhaus'un ilk manifestosunda Bauhaus için yayınlanan manifesto programın kapağında Lyonel Feininger tarafından hazırlanan, dönemin ekspresyonist eğilimlerini ve yıldız amblemlerini sosyalizm tapınağı imgesinde dışa vurduğu gibi, sol yönelimleri ortaya koyan bir tasarım vardır (Togay, 2002: 22).

Gravür baskıda binaların üstünde parlayan İki yıldız sanat ve zanaatı, en tepedeki ise teknolojiyi simgelemektedir. Böylelikle sanat ve zanaatın teknoloji çatısı altındaki birlikteliği vurgulanmıştır (Şekil 47), (Le Corbusier, 1925: 92).



Şekil: 47. Bauhaus manifestosunda yer alan gravür baskı- Lyonel Feininger.
(www.upload.wikimedia.org)

Walter Gropius'un detaylı olarak hazırladığı Bauhaus programı, eğitimin amaçlarını, prensiplerini ve yönergesini belirtmiştir. Bu programa göre bu okulun öğrencileri mimarlık, heykel ve resim alanlarındaki eğitimlerinde, çizim ve resim, desen ve teori alanlarında eğitim göreceklerdir. Sanatçı ve zanaatçı ayrımını ortadan kaldırmayı amaçlayan eğitimin amacı, geleceğe liderlik edecek sanatçı-zanaatkârlar yetiştirmek modern mimarlık adına bütünsel bir sanat eserini ortaya koymaktır (Schlemmer, 1923: 69).

Bauhaus Manifestosunun bir bölümünde;

“Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar, hep birlikte zanaatlara geri dönmeliyiz! Çünkü sanat bir ‘meslek’ değildir. Sanatçı ve zanaatçı arasında önemli bir ayrım yoktur. Sanatçı yüceltilmiş bir zanaatçıdır”, denilmektedir (Togay, 2002: 19).

Gropius söylemleriyle, sanat(çı) ve zanaat(çı) arasındaki ayrımı ya da başka bir deyişle; ikisinin birbirinden bağımsız tek tek ele alınmasını doğru bulmayarak, ortadan kaldırmak istemiştir. Diyalektik bir bakış açısıyla sanat ve zanaatı birbirini doğuran ve tamamlayan olarak ayrılmaz bir bütünlükte görmüştür. Sanatın tüm kollarını birleştirip aynı çatı altında halk için üretmek, ilkesini savunan okul, tasarımcı ve öğrencileriyle bir araya gelerek, tabaktan kent yapısına kadar her şeyin tasarlanabilir olduğunu savunmuştur. Ürettiği tasarım nesnelerinde, standart, gereksiz görülen her türlü süsten, gösterişten uzak, sade, hafif ve işlevsel olmasıyla modernizmin öncüsü olmuştur (Gönülkırılmaz,2012: 1).

Eğitimler ve çalışmalar sonucunda oluşan ilk sergilerini kuruluşundan 4 yıl sonra 1923 yılında Weimar’ da açan Bauhaus uluslararası beğeni kazanır. Bu sergide, Sanat ve El Sanatları Birliği'nin savunulduğu “romantik Medivalizm” ortaçağ anlayışı ve Ekspresyonizm'in yerini, uygulamalı sanatlar ağırlıklı, Sanat ve Teknoloji Birliği'nin savunulduğu yeni bir anlayışın aldığı açıkça ortaya çıkmıştır. Bauhaus ustaları ve öğrencileri, ilk logolarını (Şekil 48) da bir manifesto ile sergilemişlerdir.



Şekil: 48. Bauhaus logosu. (www.google.com.tr)

Rasyonel formlar, çizgi ve yazı tipolojisinden oluşan, el işlerine ve yaratıcılığa verilen önemi vurgulamak amacıyla insan yüzünün soyutlaması olarak tasarlanan bu logo, Bauhaus'un radikal karakterini de yansıtmaktadır. Klasik estetik anlayışını yıkma yolundaki bu ilk sergide, Oskar Schlemmer, mimarlık altında birleşen sanat ve teknolojinin ütopyik ve geleceğe yönelik fikirler üretmedeki kararlılığına ve makine estetiğinin toplumsal sanatsal alanda yarattığı değişime, dönüşüme işaret etmiştir (Schlemmer, 1923:69).

Kuruluş bildirisi ve ayrıntılı bir program dört sayfalık bir broşür halinde Gropius tarafından yayınlanarak, yürürlüğe konmuştur (Şekil 49). Bauhaus Gazetesi yayınlanmıştır tasarımı Herbert Bayer tarafından yapılmıştır (Şekil 50).



Şekil: 49. Bauhaus kuruluş bildirisi. (www.google.com.tr)



Şekil: 50. Herbert Bayer, Bauhaus Gazetesi tasarımı, Bauhaus Dergisi (1928) ve ideal hacimler: küp; küre ve koni. (www.uniweimar.de)

İlk sergilerini 1923'te Weimar'da düzenleyen Bauhaus Okulu tamamen döşenmiş bir evi de tüm atölyelerin birlikteliği ile tasarlamışlardır. Orijinal adı Haus am Horn (Şekil 51) olan deneysel ev, öğrencilerin desteği ile inşa edilir ve sergi afişleri oluşturulur (Şekil 52) (Droste, 1990:106-109).



Şekil: 51. 1923 Bauhaus sergisinin düzenlendiği Haus am Horn, Weimar. (www.uniweimar.de)



Şekil: 52. İlk sergi afişi. (www.google.com.tr)

Bauhaus'un en önemli özelliklerinden bir diğeri ise kadın sanatçıların ve tasarımcıların atölyelerde cinsel ayrımcılığa karşı durur nitelikteki varlıklarıdır. Modernizmin ilk kadın tasarımcıları olarak kadının modernizmdeki demokratik yerini işaret eden bu kadınlar, el işlerinin ve sanatın bir araya gelmesinde büyük emek harcamışlardır. Yaptıkları tasarımlar ile modern dünyada yerlerini almışlardır. Mobilya ve aydınlatma tasarımı, tekstil tasarımı, mimarlık, iç mimarlık, seramik, resim, heykel gibi alanlarda kendilerini göstermişlerdir. Bu dönemde etkinlik gösteren kadın tasarımcılardan en ünlüleri; Gunta Stozl, Lilly Reich, Eileen Gray ve Charlotte Perriand'dır.

1926 manifestosunda mimari bir bütünlükten bahseder. Tüm diğeri modernistler gibi Gropius'a göre dönemin modern karakterini giysilerinde ve kültüründe yansıtan insan, yine aynı karakteri yansıtan evlerde, iç mekânlarda yaşamalıdır, bu sebepten makineler ve ulaşım araçlarının estetiği ile birlikte düşünülecek bir yaşam, atmosfer kurgulanmalıdır. Her şeyden önce mobilya, binalarda tasarlanan uygulamanın doğasına uygun işlevi sağlayacak, yararlı, dayanıklı, ekonomik ve güzel karakteri tanımlayarak uygulamak gerekir (Gropius, 1970: 95).

Modern üretim metotları, yapım teknikleri, yeni malzemeler ve bunların bir araya gelmesiyle ortaya çıkan yaratıcı sonuçlar ile gelişen teknoloji sayesinde ilerleme kaydedileceğini öngören Bauhaus yöneticisi Gropius tasarıma yönelik yeni modern yaklaşımın ancak bu sayede elde edilebileceğinden bahseder. Gropius bu yaklaşımı dört ana başlıkta özetler:

- Makine ve araçların yarattığı yaşam ortamına uygunluk,
- Anlamsız, romantik ve gereksiz detaylardan arınmış organik tasarım,
- Basit renk ve şekil kullanımı ile herkes tarafından anlaşılır olma,
- Çeşitlikten doğan basitlik ile zaman, mekân, para ve malzemenin ekonomik kullanımı.

Bu manifestoda endüstriyel ürünlerdeki standardizasyon ve bunun tasarımla olan ilişkisine de değinen Gropius, Bauhaus atölyelerinde laboratuvarlarında üretilen ürün prototiplerin endüstriyel üretime uygunluğundan bahseder, bu uygunluğun sebebi Gropius'a göre el işleri ile endüstri arasında kurulan köprüdür (Gropius, 1970:95).

Birbirlerine gelişmek için ivme veren bu iki alan, malzemenin kalitesi ve işçiliğin en uygun koşullarını sağlamak için bir araya gelir ve savaş sonrası dönemde, geniş kitlelere hitap eder. Böylece Gropius'un bakış açısına uygun bir şekilde ekonomi, teknoloji, ve estetiğe yönelik sosyal ihtiyaçlara uygun koşullar sağlanmış olur. 1933'e kadar Berlin'de Mies van der Rohe ve Lilly Reich önderliğinde varlığını sürdüren daha sonra da nasyonal sosyalistlerin baskısıyla Chicago'ya taşınan Bauhaus, Berlin'de daha çok mimarlığa yönelik çalışmalarıyla dikkat çeker. Berlin Bauhaus Okulu, Weimar Bauhaus Okulu'nun kamusal yapılanmasının aksine, özel bir mimarlık ve tasarım enstitüsü olarak eğitimine devam eder fakat yinede dönemin Alman polisi Gestapo tarafından kapatılmaktan kurtulamaz (Şahinkaya, 2009: 17).

Bauhaus ekolu modernizasyon yolundaki radikal tavrını ortaya koyarak ve halkla bütünleşerek, estetik ve sosyal amaçlarla hareket ettiğini kanıtlamıştır. Bauhaus'un kapatılması toplum üzerinde sanatta olduğu kadar, sosyal, toplumsal, politik olarak da ne kadar güçlü bir etkisi olduğunun bir göstergesidir.

Bundan sonra Chicago'da Laszlo Moholy-Nagy tarafından tekrardan kurulan okul, 1938'de finansal problemlerden ötürü kapanır. Bundan sonra Laszlo Moholy-Nagy Chicago'da günümüzde Tasarım Enstitüsü olarak bilinen Illinois Teknoloji

Enstitüsü'ne bağlı olan Chicago Tasarım Okulu'nu kurar. 1939'dan bu yana devam eden tasarım eğitiminde Tasarım Enstitüsü, Bauhaus Okulu'nun ilkelerinden hareketle kullanıcı odaklı, liberal ve sistematik bir program izlemiştir (Şahinkaya, 2009.s.17).

3.3.3 Bauhaus Okulu'nun Amaçları, İlkeleri Ve Felsefesi

Bauhaus'un temel amacı, tüm sanat ve zanaatların bir harmanıdır, bu bir farkındalık ise Bauhaus ustaları tarafından yapısal bir temelde şekillendirilmek istenmiştir. Teknik, düşünsel ve sanatsal alana hitap eden, Walter Gropius'un 'Sanat ve Teknoloji Yeni Bir Birlik' parolasıyla hareket eden Bauhaus ustaları, önce Weimar'da sonra Dessau'da benzer birer manifesto ile hareket etmişlerdir. Bauhaus Okulu'nun amaçları arasında sanat, tasarım ve mimarlık alanlarını birleştirerek modern görüşte eğitim sistemi geliştirmektir. Zira eski eğitim sistemine göre zanaatkârlar ve sanatçılar arasında bir ayrılık vardır. Bauhaus eğitmenleri bu sınıfsal ayrılığı gidermek hem teorik hem de pratik alanda sanat ve teknolojiyi bir araya getirmek için mücadele etmişlerdir (Craig, 1980: 471).

Bauhaus, genel olarak sanatı, teknolojiyi mimarlıkla bir araya getirmesi ile dikkat çekmiştir. Programını ve felsefesini bu yönde oluşturan kurucusu Walter Gropius, Bauhaus'un ilk manifestosuna "Bütün plastik sanatların son amacı yapıdır!" diyerek başlamıştır (Gropius, 1970:49).

Gropius; Resim, heykel, el işçiliğinin mimarlığa hizmet etmesi, sanatçı ve zanaatkârların birlikte çalışmaları gerektiği inancıyla, 1919'da Weimar'da açıkladığı manifestoda Bauhaus'un amaçları arasında şunlar da vardır.

Bauhaus her çeşit sanat yaratısının bir araya gelerek bir bütün oluşturmasını, atölye sanatı disiplinlerinin - heykeltraşlık, resim, uygulamalı sanat ve el işçiliğinin- yeni bir yapı sanatı biçiminde yeniden birleşerek bu yapı sanatının ayrılmaz temel öğeleri olmalarını amaçlar. Bauhaus'un, uzak da olsa, son amacı içinde anıtsal sanatla süsleyici sanat arasında bir sınırın bulunmadığı bütüncül sanat yapıtını - büyük yapıyı- ortaya koymaktır.(Gropius, 1970.s.50).

Walter Gropius'un uzak olarak nitelendirdiği bütüncül sanat yapıtı, iç mekân tasarımı ve mimarlık arasında olması gereken bir tasarım bütünlüğüne ve dengesine işaret eder. Bu tasarım dengesi estetiğin ağır bastığı iç mekân tasarımı ile tekniğin ağır bastığı mimarlık dallarını birleştirerek tasarımda ele alınacak kompozisyon bütünlüğüne dikkat çekmiştir.(Şahinkaya, 2009: 18)

Le Corbusier 1925'te modern mimarlıkta şehir planlamanın ilkelerini açıklarken "Dekoratif, sanat oldu" der (Le Corbusier, 1990a: 92). Le Corbusier'in bu sözü Art Nouveau, Arts and Crafts, Victorian ve Neoklasisizm gibi stillerin süslemeci ve gösterişli iç mekânlarına yönelik eleştirisidir. Formda soyutlamaya dayalı bir anlayışla malzemenin özelliğinden kaynaklanan doğal çizgilerin ve teknolojik üretime dayalı geometrik süslemelerin kabul görebileceği modernizm, iç mekân atmosferini de belirleyecek bir mimarlığın oluşumunu destekler, bütüncül bir tasarım anlayışına yönelir.

Bauhaus modern anlayışla, her dereceden mimarları, ressam ve heykel tıraşları, becerikli birer el işçisi ya da bağımsızca yaratan sanatçı olarak yetiştirmek ister. Tanınan ve yeni yetişen atölye sanatçıları bir araya getirmek böylece, yapıları benzer bir ruhtan yola çıkarak bütün kapsamları içinde, kaba yapı, ince işler, süsleme ve döşeme bakımından, bütüncül olarak biçimlendirmeyi becerecek bir çalışma grubu oluşturmak ister (Gropius, 1970: 50).

Bauhaus modernizmin öncülerini yetiştirmek amacıyla, oluşturduğu programında, kaba yapı, ince yapı bütünlüğünü sağlamak amacıyla, sanatta ve teknik alanda, heykeltıraşlar, taş duvarcılar, alçı ve seramik işçileri, ahşap, oymacıları, çilingirler, metal dökümcüler, demirci ve nalbantlar, marangozlar, mozaik işçileri, cam nakkaşları, sırcılar, dekor ressamı, taşbasmacılar, kabartmacılar, ahşap gravürcüler, oymacılar ve dokumacıardan oluşan geniş bir öğrenci kitlesine hitap eder. Bauhaus okulu aynı zamanda ünlü sanatçı ve tasarımcıları da kadrosunda toplayarak çok yönlü bir eğitim anlayışı oluşturmayı ve eğitimin kalitesini arttırmayı hedef edinmiştir. Frank Whitford, Bauhaus adlı kitabında manifestosundan yola çıkarak Bauhaus'ın üç temel amacını özetler. Bunlar şöyle sıralanabilir:

1. Tüm sanatları bir çatı altında toplayarak sanatçıların ve zanaatkârların birlikteliğinden doğacak ortak bir sanat çalışması ortaya koyabilmek,
2. Sanatkâr ve zanaatkâr arasındaki sınıf ayrımını ortadan kaldırmak,
3. Almanya'daki endüstri ve zanaat liderleriyle bağlantı içinde olarak Bauhaus Okulunu dış dünya ile ilişkilendirmek" (Whitford, 1984a).

20.yüzyılın başında şekillenen Bauhaus felsefesinde sanat ve bilim iki ayrı dal şeklinde ontolojik olarak birbirine bağlıdır. Bu bağlılık ise Bauhaus Okulu'nun

mimarlık ile teknolojiyi bir araya getirmesi ile başlamış, dönemin mimarlarının gündelik yaşama, sanat eserlerine ve kültürel değerlere bakış açılarını değiştirmesi ile yeni bir nesnellik kavramını ortaya koymuştur (Şahinkaya, 2009: 18)

Nesnellikte Le Corbusier'den daha kesin tanımlara giden modernizmin öncülerinden Adolf Loos ve Hans Poelzig ise mimarlıkta sanat objesinin kullanım objesi olamayacağını savunurlar, Loos ve Poelzig'e göre yeni teknikler sanat eserine eskinin üzerinden bir tekrar niteliğinden başka birşey katmaz. Bu mimarlara göre teknoloji, yararlı üretimin nedenini ve hesaplamasını veren bir araçtır, sanat ise temsili değerlerdir. Bu iki alan birbirinden ayrıdır. Gemileri, otomobilleri, uçakları birer sanat objesi gibi değerlendiren modern hareketin öncüleri ise sanatın ve teknolojinin birlikteliğinin ilham verici, mimarlıkta bir araya gelebilir nitelikte olduğunu savunurlar (Hartoonian, 1986: 14-19).

1919 ve daha öncesinden itibaren Bauhaus fikirlerinde devam eden çalışmalarla modernizmin öncülerini yetiştiren Bauhaus Okulu, sanata ve teknolojiye getirdiği bütünlük anlayışı ile 20.yüzyılda sanat ve bilimi etkileyen tartışmaların da odak noktası olmuştur. Goethe'nin sanat ve bilime holistik yaklaşımı ile bütünleşen bir anlayış içerisinde hareket eden Bauhaus'un etkileri, günümüzde birçok akıma temel teşkil eder. Bauhaus; Konstruktivizm, Dekonstruktivizm, Ekspresyonizm, İşlevcilik, Sanayicilik, Organik Mimarlık, De Stijl, Postmodernizm gibi sanat, tasarım ve teknolojinin çeşitli kaynaklarını doğrudan ya da dolaylı yollardan beslemiştir (Şahinkaya, 2009: 21).

3.3.4 Bauhaus Okulu'nda Eğitim

Bauhaus eğitiminin temel değerleri genel olarak üç ana başlıkta toplanabilir:

- Malzeme,
- Süreç,
- Tasarım.

Bu üç değer bir dönüşüm sürecini getirir ve bu dönüşüm süreci karar verme organı tarafından dönüştürülecek olan materyalin biçimlendirilmesi olarak yorumlanabilir (Bredendieck, 1962:16).

Bauhaus Okulu'nun günümüze kadar yansıyan tasarım eğitimi anlayışı öğrencilerine inisiyatif, beceriklilik ve gönüllülük bakış açılarını kazandırmaktır. Bu

üç özelliğe sahip olana her öğrencinin yetenekli olduğuna inanan ve yaratıcı işlerin önündeki en büyük engelin öğrencilerin içlerine dönük korkuları olduğunu ifade eden Bauhaus eğitmeni Moholy-Nagy, serbest oyunun cesaret kazandırdığına işaret eder (Bredendieck, 1962: 18).

Bauhaus eğitim sistemini eleştiren Hin Bredendieck, Bauhaus eğitiminin yaratıcılığı ön plana çıkaran aktivitelerinin günümüz öğretilerine ayak uyduramamasını şu şekilde yorumlar; Bauhaus yaklaşımına kendisi gibi bir ruh taşıyan ve öğrencilerini aşlamayı ve alevlendirmeyi deneyen yaklaşımla rehberlik edilmedi. Yaklaşım yaratıcılığı, inisiyatifi, becerikliliği geliştirmeye çalışırken, öğrencileri önyargılarını yenmek için cesaretlendirirken, devamlı olarak yeni hayaller keşfetmeye çalışırken aynı temaları yaklaşımın kendisine uygulamakta başarısız oldu. İşte bu nedenle, başlangıçtaki yaratıcı ve dinamik doğan gerçekle bağlantısını giderek kaybederek ihtiyatsız ve tekrar eden bir prosüdüre döndü (Bredendieck, 1962: 19).

Günümüzde var olan Bauhaus eğitimi ise 1920’lerde ve 1930’larda var olan eğitimden oldukça farklıdır. Atölye eğitimleri yerine meslek eğitimleri ile özdeşleşen tasarım, günlük yaşama pratik olarak hitap edemeyen bir değere dönüşmüştür. Eğitim sisteminin bu şekle dönüşmesi, öğrencilerin bireysel başarılarını ve becerilerini engellemiş seri üretime uygun olmayan ürünlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu gün gündelik yaşama hitap eden ürünler ancak fabrika usulü teknolojinin yardımıyla üretilen ürünlerdir. Bu eğitim sisteminin varlığı, yapılacak özgün tasarımların ve farklılıkların oluşumunu engellemiş standart ürünlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur ancak bu durumun nasıl aşılacağı yakın tarihimizde örnek alınmak gerekirse geçmiş bauhaus da bunun başarılı olduğu görülmektedir.

Walter Gropius Bauhaus’un geleceğe yönelen eğitim anlayışını “Teori bireylerin değil nesillerin başarısıdır” diyerek yorumlar (Bayer ve Gropius, 1955:28).

Gropius böyle diyerek Bauhaus anlayışının diğer anlayışlardan farkını ortaya koyar. Eğitimin amacı gelecekte de tutarlı olarak devam edecek bir teori bütünlüğüdür. Bunu da tasarım eğitiminin öz değerlerine inerek başaran Bauhaus eğitmenleri teorideki bu bütünlüğü ancak 1933’e kadar koruyabilmişlerdir.

Bauhaus’ta üç temel eğitim baz alınmıştır.

- Bunlardan ilki ve en önemlisi el işi eğitimidir.

Atölyelerde sürdürülecek olan bu eğitimde, heykeltıraşlar, taş duvarcılar, Alçı ve seramik işçileri, ahşap oymacıları, çilingirler, metal dökümcüler, demirci ve Nalbantlar, marangozlar, mozaik işçileri, cam nakkaşları, sırcılar, dekor ressamaları, Taşbasmacılar, kabartmacılar, ahşap gravürcüler, oymacılar ve dokumacılar çırak olurlar ve eğitmen olan ustalarına tabidirler. Her öğrenci bir el işi öğrenmek zorundadır.

- İkinci eğitim resim ve desen çizimini içerir.

Serbest el çizimleri, figür çizimleri, Natürmort çizimleri, kompozisyon, duvar resmi, panel resmi uygulamaları, Süsleme tasarımı, hattatlık, yapı ve kestirim çizimleri, dış mekân, iç mekân ve bahçe tasarımı, mobilya tasarımı gibi çalışmalarla öğrenciler eğitimlerinin her aşamasında kendilerini ifade yöntemlerini öğrenirler.

- Üçüncü ve son eğitim ise, fen ve teori alanlarındaki eğitimlerdir.

Sanat tarihi, Malzeme bilimi, anatomi, renk teorisi, rasyonel resim metotları gibi çeşitli alanlarda ders veren eğitmenler tüm eğitimlerde olduğu gibi yetenek ve becerilerine göre öğrencileri çıraklık, usta başılık ve genç ustalık gibi kategorilerde sınıflandırmışlardır. (Ackermann ve diğ, 2006: 14-20).

Bauhaus ustaları, öğrencilerine okula girmelerinden itibaren öngördükleri bir program ile yaklaşmışlar, çırak olarak nitelendirdikleri öğrencilerin tasarımda temel ilkeleri benimseyerek kendi yeteneklerini geliştirmelerini sağlamışlardır. Weimar'da, Dessau'da, Berlin'de ve Chicago'da açılan Bauhaus okullarında kurucuları farklılaşsada amaçları, ilkeleri ve programları temelde aynı kalan manifestolar yayınlanmıştır ve Bauhaus eğitmenleri de bu manifestolar doğrultusunda hareket etmişlerdir. Moholy-Nogy'nin mistisizm, Walter Gropius'un mekân felsefesi, Oscar Schlemmer'in idealizm, Paul Klee'nin romantizm öğretileri Bauhaus'taki temel tematik sabitler olmuştur. Weimar Bauhaus Okulu ekspresyonist ve konstrüktivist olarak bilinmesine rağmen romantikliği de barındırır (Ackermann ve diğ, 2006: 14-21). Dessau ve Berlin okullarındaki eğitimler ise modern mimarlık eğitimini baz aldıklarından daha uluslararası bir platformda durur. Günümüzde Bauhaus eğitimi ise genel geçer bir nitelik kazanmıştır. Bauhaus öğretileri temel kabul edilmiştir. "Bauhaus yaklaşımı genelleşmiştir artık bu yaklaşım hiç bir okulun ayırt edici özelliği değildir" (Bredendicek, 1962: 15). Farklı tasarım okulları da günümüzde farklı anlayışlar geliştirerek tasarıma katkıda bulunmaktadır.

3.3.5 Bauhaus Sanatçıları Ve Eğitim Metotları

Tasarımın çok farklı alanlarındaki atölyeler için usta eğitmenler olacak olan bu isimler farklı akımların etkisinde kalan sanatçılardır. Bu sayede Bauhaus'ta çok yönlü bir mimarlık eğitimi gerçekleştirilmiştir (Şekil 53).



Şekil: 53. Bauhause sanatçıları (www.bauhaus.de.)

Josef Albers, daha öğrenci olduğu yıllarda Itten'in derslerini büyük bir ilgi ile izleyen, Josef Albers, itten'den sonra (1923) Temel Sanat Eğitimi derslerini vermeye başlamıştır. Bauhaus'un ilk dönem mezunlarından olan Albers öğreniminden sonra hemen, öğretim kadrosuna katılmıştır. Albers öğrencilerini ilk haftalarda kâğıt ve kartonla çalıştırır, kâğıdı katlayarak, keserek, hiç arttırmadan üç boyutlu olarak biçimlendirme yolları denenirdi.

Bu çalışmalarla biçim değiştiren malzemenin (kâğıdın) özellikleri de değişirdi. Çok yumuşak bir kâğıt parçası katlanarak öyle biçimlendirilebiliyordu ki, bir insanı tartabilir yeni bir özellik kazanıyordu. Bir diğer çalışma ise elek telden bir kare, kenarlarından içe doğru kıvrıldığından ortası kabararak yeni bir forma giriyordu. Bu tür denemeler tasarım (desing) öğrencileri için oldukça önemli çalışmalardı. Bu malzemeyi tanıma ve deneyimler öğrencilerin ileri yıllarda yapacakları çalışmalara iyi bir temel oluşturuyordu (Bingöl, Bauhaus)

Öğretmenlerin bu derece özgün ortamda eğitilip, sonra kendilerinin de eğitim verdikleri okulda böylesi benzersiz çalışmalar kısa sürede başarı gösteriyor üst düzey yaşam tarzındaki kesime hitap ederken alt tabaka diye adlandırılan işçi sınıfının da ilgisini çekiyordu. Ürünler her sınıf insandan büyük ilgi gördüğü için halkın elde edemediği eşyalar artık daha kolay satın alınabiliyor, yaşam standartlarını yükseltiyordu. Bu durum Alman ekonomisini, teknolojisini buna bağlı tüm alanları olumlu etkiliyordu. Vitray ve duvar boyama gibi yapısal ince işlerin uygulamalarının

yapıldığı atölye dersini ressam Josef Albers vermiştir. Özellikle vitray çalışmaları ile Paul Klee ve Johannes Itten'in öğretilerine göre tasarımlar oluşturmuştur. Başyapıtı olan Kareye Saygıyı 1950'den sonra çalıştı. Burada Albers'in renk deneylerinin özü gösterilmekte ve Op-art, kinetik sanat, renklerin yan yana uygulandığı resimlerde ve yeni soyut çalışmaların gelişmesi üzerinde önemli bir etken olan algılama teorisine ilişkin düşüncelerini açıkladı. Değişmeyen geometrik bir dramı esas alarak renk etkisinin durum, çevre, ışık sayısı ve yoğunluğu gibi faktörlere bağlılığını gösterdi. (<https://tr.wikipedia.org>)

Hinnerk Scheper, Alman renk tasarımcı, ressam, fotoğrafçı ve doğacı bir sanatçıdır, 1922 den 1925'e kadar duvar atölyesinde görev yaptı, bu dönemde Weimar ve Münster binalar için çalışmalarını sürdürdü. Dessau tasarımlarını yaratmada önemli rolü vardır, onun renk tasarımı ve Bauhaus binalarındaki renk kodlama sistemi, Dessau ve Usta Evleri renk şeması yanı sıra Dessau Torten yerleşimi onun çalışmalarıdır. Moskova'da onun en önemli renk tasarımları arasında Narkomfin binası, Ginsburg ve Milinis evi restorasyon çalışmaları da en önemlisi Sacrow Potsdam Kalesi, Scheper liderliğinde Berlin'de. Berlin yeniden inşasında özellikle tarihi binaları, kurtarma, kiliseler ve saray binalarının restorasyonu ile yakından ilgilenmiştir (<https://de.wikipedia.org>). Sanatçı daha çok binalar üzerinde çalışmış duvar çalışmalarıyla ilgilenirken öğrencilerine 3' lü eğitim vermiştir. Malzeme, doku, renk onu bina tasarımlarında başarılı kılmış, öğrencilerinde yeni bir bakış açısı yaratmıştır.

Georg Muche, Ressam George Muce (1895), Lodhar Schreyer gibi Sturm-Kreis'dan gelmiş, Marc Chagall ve Paul Klee'den kuvvet almış, 1920'de İsviçreli Sanat pedagoğu Johannes Itten (1888)'in asistanı olarak Bauhaus'a girmiş ve sonraları kendisinin yeni buluşlar yaptığı dokuma atölyesini üstüne almıştır. Çok yönlü bir kabiliyeti olan Muce mimar olarakta meşgul olmuş ve Hom'da deney evini (Versuchhaus) kurmuş ve Dessau'da metal levhalardan bir ev yapmıştı. Onun soyut çalışma dönemi daha 1922de son bulur. Kendisinin itiraf ettiği gibi obje biçimini muhafaza etmeye devam ediyordu. Yani optik görüntüyü yitirmek istemiyordu. (www.frmtr.com/sanat-tarihi).

Muche, dokuma atölyesinde yaptığı buluşlar özellikle kumaşın dayanıklılığı konusundaki başarıları deneyleri, Soyut desen çalışmaları, döneminin farklı

tasarımları olarak kendini gösterir ve tasarladığı dokuma tezgâhları, tekstilde teknolojik yeniliğin başlangıcı kabul edilir.

Johannes Itten, forma yönelik yenilikçi ve başarılı yaklaşımları ile dikkat çeker. İki Bauhause öğretmeni, Johannes Itten (1888 doğumlu) ve Oskar Schlemmer (1888-1943), Stuttgart'taki Hölzel Schule ile ilişki kurdular. "Bu okul artistik araçların üstünlüğünü" ilan etmiş ve buradan önemli sanatçılar yetiştirmiştir. Bunlar; Itten ve Schlemmer'den başka Willi Baumeister, İda Kerkovius ve İsviçreli Hans Brühimonn'dur. Schlemmer'in kalbinin bütün saflığı ve iyiliği ile aradığı idealin konusu insan idi. Mekânda hâlâ her şeyin ölçüsü olarak onu kontür halinde gösteriyordu, yoksa insanı parçalamak istemiyordu. Hans Von Marees'i tasvip ediyordu fakat teknik devrin anlayışına uygun olarak bu fikir çerçevesi içinde Bauhause'un sahne dekorasyonları atölyesinin idarecisi olarak sahne ve bale anlayışını yeniliyordu. Monali-Nagy çok yönlü sanatçı kişiliğiyle resim, fotoğraf, film, heykel ve grafik tasarım dallarında yeni anlatım olanaklar araştırarak Bauhaus'da öğretim ve tasarım felsefesinin gelişmesine büyük katkılarda bulunmuştur. Tipografi ve fotoğrafı birleştirerek ortaya koyduğu önemli çalışmalarla görsel iletişim konularına ilgi duyulmasını sağlamıştır. Grafik tasarımın ve özellikle afişin Tipo-Foto'ya doğru gelişmekte olduğunu görerek yazıyla fotoğrafın bu nesnel bütünleşmesine ve mesajı hemen iletmesine "Yeni Görsel Yazın" olarak adlandırmıştır. Tipografi'de güçlü zıtlıklar yaratarak rengin cesur bir biçimde kullanılmasını önerirken iletişim dilinin önceden tasarlanmış estetik kavramlardan arınmış tam bu açık seçiklik içinde kurulması gerekliliğini savunmuştur. (www.m.dolusözluk.com).

Itten, Bauhaus için önemli sanatçılardanır. Tasarımın esasının uygulamada değil tasarlama sürecinde aranması gerektiğini savunarak uygulamanın bir başka kişi tarafından gerçekleştirilmesinin uygun olacağını savunmuştur. Kendisi de bu resimde çalışmayı ilk uygulayan kişi olmuştur. Fotogram çalışmalarını bir yıl sonra fotoplastik çalışmaları izlemiş, bir kolaj tekniği olarak kullandığı bu denemelerinde, elemanların üst üste getirilerek yapıldığı soyut kompozisyonlardan farklı olarak elemanlar arasında anlamsal bir bağ kurarak ilk kez kolaj çalışmalarına bir dinamizm duygusu kazanmıştır

Laszlo Moholy-Nagy, Fotoğraf sanatçısı, ressam ve heykeltıraş, metal atölyesi özellikle Moholy-Nagy nin yaklaşımları ile gelmiştir. 1914'te Rusya'da ortaya çıkan

konstrüktivizmin etkisinde kalmış yine 1919 yılında Viyana'ya giderek fotogram üzerine çalışmalarına başlamıştır. 1922 yılında ilk sergisini açan Nagy aynı yılda Bauhaus'un kurucusu olan walter Gropius'la tanışır. Akabinde Gropius, bu genç dehayı bauhaus'a davet eder. 1923-1928 yılları arasında Doğu Almanya'da bulunan Weimar şehrindeki Bauhaus'ta eğitmen olarak görev alan nagy "deneysel fotoğrafçılık" denince ilk gelen isimlerden birisi olmuştur. Öğrencilerine vermek istediği asıl şey kesilmiş fotoğraflar, çok yüksekte yada çok alçaktan çekilmiş fotoğraflar birçok türde imaj alternatifini kullanarak kolaj yapabilecek olmasıydı. Çünkü öğrencilerin bu kolaj uygulamalarında gölge, şekil ve dokuların texture bir görseli "görsel" yapan şeyler olduğunu gerçeğini idrak edecek, kendi çalışmalarını da bu doğrultuda yönlendirecekti. (www.santralsozluk)

Herbert Bayer, Avusturyalı grafik sanatçısı, ressam, fotoğrafçı ve mimar, tipografi ve duvar resmi öğrenimi yaptı. Daha sonra aynı okulda grafik tasarımı ve tipografi dersi verdi. Resim, heykel, tipografi, reklâm ve mimarlık gibi çok farklı alanlarda çalışmış bir tasarımcı olan Herbert Bayer, grafik tasarım, tipografi ve reklâm alanlarında çok sayıda yeniliğe imza attı. Bauhaus tasarım okulu'nda ilk tipografi derslerini vermeye başladı. Alman Blackletter yazı tipleri Herbert Bayer için fazla süslüydü ve her özel isim için büyük harf kullanımı can sıkıcıydı. Böyle olunca Bayer "Universal" adını verdiği tümüyle küçük harflerden oluşan tırnaksız bir yazı tipi geliştirdi. Bauhaus'dan ayrılarak kariyerine grafik tasarımcı olarak devam eden Herbert Bayer Nazi Almanya'sının yarattığı olumsuz toplumsal ortam nedeniyle Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşti. 1959 yılında "fonetik alfabe" adını verdiği ve yine küçük harflerden oluşan tırnaksız bir yazıtipi tasarladı. Bu yazıtipi İngilizce 'deki -ed, -ion, -ory ve -ing takıları özel karakterler içeriyordu. Herbert Bayer Bauhaus kökenli tasarımcılar arasında en bilinen isimlerden biri ve onun tasarım teorileri bugün hâlâ birçok okulda öğretiliyor (www.solakkedi.com). Yalnızca küçük harflerden meydana gelen evrensel bir harf tipi tasarlayıp alfabeyi net, basit ve rasyonel bir biçime dönüştürmüştür. Tasarımlarında üç ana renk mavi, kırmızı, sarı ile siyaha yer verirken, sayfa düzenlenmesinde grid sistemini (sayfa tasarımında mevcut olduğu kabul edilen bir kanava üstünde yapılan düzenleme) uygulamıştır. (www.m.dolusozluk.com).

Joost Schmidt, 1928-1930 itibaren heykel atölyesinde başkanı oldu, 1932-1928 yılları arasında reklam grafiği bölümü, Tipografi ve Baskı atölyesinin

başkanlığını yaptı. Fotoğrafçılık bölümü için hayattaki iş bölümü ve Resim çizim dersleri verdi. Bauhaus öğrencisi iken Johannes Itten ve Oskar Schlemmer ahşap oyma dersi aldı. 1923 ilk tipografik eserler üretti. 1925 -1932 yılına kadar Bauhaus öğretmenlik yaptı. Konstrüktivist kuralları yumuşatarak tasarıma daha özgür bir anlayış getirmiş, sergi düzenlemesinde, grid sistemini uygulayarak sergiye bütünsel bir görüntü kazandırmayı başarmıştır (www.m.dolusozluk.com).

Walter Gropius, Gropius'un hayatına biraz daha yakından bakalım artık isterseniz. Hem babası hem de dedesi mimar olan Walter Gropius, (1883-1969) Münih'te başladığı mimarlık eğitimini Berlin'de tamamlamıştır. Okulu bitirince, önce Berlin'de Behrens'in bürosuna girmiş, ardından da kendi bürosunu açmıştır. İlk yapıtları Alfeld de A.Meyer'le birlikte tasarladığı "Fagus Fabrikası" ve Köln'deki "Alman Werkbund" yönetim binasıdır. Fagus Fabrikası, çelik iskelet taşıyıcıların cam giydirme yapı yüzünü de taşıdığı ilk uygulamadır. Gropius, aynı yöntemi Köln'deki projesinde de kullanmıştır. Weimar'daki Bauhaus'un kuruluşuna üstlenmiş ve yaklaşık 10 yıl bu okulun yöneticiliğini yapmıştır. Bauhaus'un Weimar'daki ilk yıllarında teorik dersler, Walter Gropius'un ortağı Adolf Meyer tarafından veriliyordu. Çalışma atölyeleri ise Gropius'un kendi mimarlık ofisinde gerçekleşmekteydi. Tüm bu çalışmaların ortak bir noktası vardı; yeni bir mimarlık stili yaratmak ve kalıcı yeni yaşama biçimleri geliştirmek (<http://basthome.com.tr>).

Ludwig Mies van der Rohe, Mimar, Taş ustası olan babasıyla duvarcılık atölyelerinde çalıştı. 13 yaşına geldiğinde Berlin'e taşındı, orada art nouveau mimarı ve mobilya tasarımcısı Bruno Paul için çalışmaya başladı. 1907'de ilk tasarımı yaptı (Filozof Alois Riehl için Riehl Evi). 1929'da Mies, en ünlü projelerinden birine imza attı. Uluslararası Barcelona sergisindeki Alman Pavyonu (Barcelona Pavillion), 1938'de yıkıldı ve daha sonra 1986'da yeniden inşa edildi. 1930 yılında Mies, Berlin ve Dessau'daki Bauhaus'un başına geçti modern sanatı savundu. O dönemde Mies'in da bir bloğunun bulunduğu modern apartmanlar ve evler tasarlandı. Gökdelenlerle ilgili çalışmalar yapmaya başladı, kendi ofisinde tasarımlar yaptı. 1950'lerde tasarımlarına devam ederken, Mies "cam gökdelen" hayalinin farkına vardı ve bu konuyla ilgili çalışmaya başladı. 1951'de Twin Towers Chicago'da inşa edildi. Daha sonraları da benzer binaların yapımları devam etti. Seagram Building (New York) bu serinin en önemli binası olarak kabul edilebilir (<http://www.solakkedi.com>).

Hanri Van De Velde, Belçikalı Mimar, Art Nouveau akımının Belçika’da ortaya çıkıp yayılmasında önemli bir rol oynayan Henry Clemens van de Velde bir ressam, mimar ve iç-mekân tasarımcısıydı. Resimleri Hollandalı ressam Van Gogh'un etkilerini taşıyan Van De Velde 1892’de mobilya ve iç-mekân tasarımına yönelerek resim yapmayı bıraktı. Aynı zamanda mimarlık alanında önemli bir gelişim kaydetti ve Almanya’da, Weimar’daki Bauhaus yerleşkesi için çeşitli binalar tasarladı. Van De Velde’nin, mimarlığın ütopyacı bir model doğrultusunda toplumun reforme edilmesine yardımcı olacağı yönündeki inancı, müdürlüğünü yaptığı Grobherzoglich-Sachsische Kunstgewerbeschule adlı okuldaki müfredatın bir parçasıydı. Bu okul 1919’da Walter Gropius’un yönetiminde Weimar Güzel Sanatlar akademisi ile birleşerek Bauhaus haline geldi (<http://www.solakkedi.com>).

Van De Velde, 1902’ de Sachsen bölgesinin “Endüstri ve Tatbiki Sanatlar Danışmanlığı” ve Sanat Okulu direktörlüğünü üstendi. Uygulamalı Sanat Seminerlerini başlattı. 1919’dan itibaren Bauhaus’un kullanacağı binaları 1907’de inşa etti ve Tatbiki Sanat Okulu’nu bu komplekste kurdu. (Bilgin, 2009. s.100)

Marcel Breuer, Viyana Güzel Sanatlar Akademisi Sanat Bölümü, Bauhaus Mobilya Tasarımı bölümünden mezun olan Breuer 1925 yılında ilk çelik sandalyeyi tasarlarken sadece bir bisikletin gidonundan esinlendi Bu tasarım tarihinin seyrini değiştirdi. 1928 yılında Bauhaus’da master yaparken, yalnızca ön ayakları üzerinde duran B32 sandalyeyi, 1930’ların ortasında Isokon firması için Long Chair sandalyeyi tasarladı. Mobilya atölyesinde seri üretime geçebilecek prototipler üreten ve mobilyada yaratıcılığı sağlayan isim ise mobilya tasarımcısı. Breuer olmuştur teorik olarak modernizmin o yıllarda şekillenen ideallerinden beslenerek mobilya tasarımlarını Art Nouveau’nun formlarından ve De Stijl’in estetik olarak aşırı konstrüktivistliğinden kurtararak liberal bir tasarım anlayışı ile anatomik uygunluk, seri üretim gibi kavramları mobilya tasarımlarında kullanarak metal mobilyanın ilk ve önemli tasarımcıları arasında yer almıştır (/www.kimkimdir.gen.tr).

Wasily Kandinsky, Bauhaus'da temel sanat eğitimi dersleri vererek gelişmesine katkıda bulunmuştu. Onun analitik çizim kursları, soyut resmin temelini teşkil eden çalışmalardı. Kandinsky 1866 yılında Moskova'da doğdu. Hukuk ve iktisat tahsilinden sonra Münih'de Anton Azbe'nin yanında resim öğrendi. Zamanının birçok önemli sanatçıları ile çalışan "Neue Kunstvereinigung" ve "Blaue Reiter" gibi grupların kuruluşunda aktif olan Kandinsky, bir ara (1917) Moskova Güzel Sanatlar

Akademisi'nin müdürlüğünü de yapmıştır. 1922 yılında Bauhaus öğretim kadrosuna katılan Kandinsky, sanatın teorik yönüyle daha çok uğraşarak soyut resmin öncülüğünü yapmıştır. (Bingöl, Bauhaus).

Soyut ressam Wassily Kandinsky de form ve renk eğitimi açısından yaratıcı fikirlerin önünü açar. Çizgiler ve şekillerden oluşan resimleri ile soyutlanmış insan figürleri tasarlayan Kandinsky, Bauhaus'ta sahne ve kostüm tasarımında, tiyatro eğitiminde önemli yer tutar. Bauhaus tiyatrocuları için soyutlanmış, geometrik formlardan oluşan asimetrik kostümler tasarlar. Kandinsky nesnelere görünüşlerinin resmedilmesi ile yetinmediği için sanatta manevilik aramıştır.

Kandinsky; "Her sanat eseri, zamanın çocuğu ve daha çok duygularımızın anasıdır. Her medeniyet çağı, kendine has sanat yaratır ve bu sanat hiçbir zaman aynı olarak, değişmeden, yeniden doğmaz. Geçmiş yüzyılların sanat prensiplerini canlandırmaya çalışmak, ölü doğmuş eserlerin ortaya çıkmasını sağlamaktan başka bir işe yaramaz. Mesela plastik alanda, Eski Yunanlıların hissetme tarzını ve esprisini kendimizde duyup canlandırmak imkânsızdır; onların prensiplerini uygulamaya yönelik gayretler, Yunanlı şekillere benzer formlar yapmaktan öteye geçemez. Bu şekilde meydana getirilen eserler daima ruhsuz kalacaktır" der Kandinsky, içinde yaşadığı zamanı anlamaya ve öğrencilerine sezdirmeye çalışmıştır. Bauhaus bünyesinde verdiği "Analitik Çizim" derslerinde öğrencilerine nesnelere dış görünüşlerini resmederek, yapısal özelliklerini, iç dinamiğini ve aralarındaki ilişkileri görmeye, üstünde düşünmeye zorlamıştır. (Bingöl, Bauhaus).

Derslerinin amacı öğrencilerin düşünebilme yetilerini geliştirme esasına dayanıyordu. Kandinsky, analiz ve sentez yöntemleriyle öğrencileri düşünmeye, birbirinden farklı disiplinler ve nesnelere arasında, yaşayan, ortak bir bağ kurmalarına gayret ediyordu. Birbiriyle doğal ilişkisi bulunmayan iki varlık önce analiz edilir, sonra sentez yoluyla ilişki kurulurdu. Yaratıcı ve üretken düşünme, gerek sanatta, gerekse bilim, teknik alanlarında ön yargılardan sıyrılarak geleceğe yönelmekle olabilir. Kandinsky' de derslerinde büyük ustaların eserlerini ve tabiattaki nesnelere, analiz ve sentez yaparak, öğrencilerde sistemli düşünebilme, ifade edebilme becerilerini geliştirmiştir. Kandinsky'nin analitik çizim derslerini renk teorileri üzerine verdiği uygulamalı dersler tamamlanmıştır. Kandinsky 1925'ten itibaren de renk seminerleri düzenleyerek, öğrencilerle, renkler, biçimler arasındaki ilişkileri üzerinde araştırma ve denemeler yapmıştır. Öğrenciler, daha ilk sömestrelere

itibaren bu kurslara katılmaya başlıyorlardı. Analitik çizim denemelerinde ise öğrencilerin düzenledikleri ölü doğa kompozisyonları denetip araştırılıyordu. Böylece öğrenciler kompozisyonu meydana getiren objeleri, birbiri arasındaki ilişkileri inceleyerek oldukça karmaşık soyut düzenlemelere yönelirlerdi. Goethe'ye kadar uzanan Kandinsky'nin renk seminerlerinde, renklerin kompozisyonel, fiziksel, psikolojik yönleri de teorik bilgi deneyimleriyle zenginleştiriliyordu. (Bingöl, Bauhaus).

Kandinsky bazı renklerin, biçimlerle ilişkisi olduğu fikrindeydi. Ana renklerle, ana geometrik biçimlerin arasında şöyle bir ilişki kuruyordu; Sarının üçgene, kırmızının kareye, mavinin ise daireye denk olabileceğini savunuyordu. Bu savlar oldukça uzun tartışmalara yol açtı. Rengi her yönüyle; fiziksel, kimyasal, fizyolojik, psikolojik ve sosyolojik olarak ele alıp araştırmış bu alanda öğrencilerine uygulamalar yaptırmıştır. Kandinsky' renk bilgisi derslerinde;

Nesnel varlık olarak renk; özelliği, etkisi, kullanım alanları,

Rengin işlevi; izole edilmiş renk, birbiriyle ilişkili renkler, renklerin relativ ve absolut etkileri, kompozisyonları, komplimenter kontrast,

Simultan renk kompozisyonları, renk konstrüksiyonları,

Renk-mekân renk-biçim-nesne ilişkileri gibi konuları işlemiştir

(Bingöl, Bauhaus).

Paul Klee, Ekspresyonizm, kübizm ve sürrealizm gibi akımların etkisi altında kalan ressam Paul Klee ise doğadaki formları inceleyerek öğrencilerin çizim ve resim tekniklerin geliştirmek için dersler verir. Öğrencilerine teknik ve stile yönelik yaklaşımları öğrettiği kadar sanat içeriği bakımından eleştirel bakış açısını kazanmalarını sağlar. Paul Klee'nin "Modüler Teoriler" adlı derslerini, öğrenciler ikinci sömestreden itibaren zorunlu olarak alırdı. (Bingöl, Bauhaus).

Bauhaus'daki yıllarında Klee bu derslerini derinleştirdi. Bu çalışmalar "Skizzen Buch" (Eskiz Kitabı) adıyla yayınlanmıştır. Bu eserinde Klee'nin 1929'a kadar yaptığı kurslardaki bulguların ana ilkeleri açıklanmaktadır. Klee, çizgi ve çizginin varyasyonları üzerine yaptığı araştırmalarla, anlatımsal, hareketsel ilişki, denge, dengesizlik, zıtlık fenomenleriyle oldukça iyi (görsel) ifadeler ulaşımıştır. Klee'nin dersleri doğa etütleri ile başlamış ve resimsel ifadeler ulaşımıştır. Klee o derece doğa etütleri ve doğa yasaları ile uğraşmıştır ki, cisimlerde bulunan enerji,

denge, yoğunluk gibi değerleri görsel olarak ifade yollarını denemiştir. Klee bu çalışmalarını "Gestaltungslehre" (Tasarım Metotları) adlı yapıtlarında toplamıştır. Bu eserler ileriki dönemlerde sanat öğrenimi yapanlar için çok yararlıdır. Bu eserlerde oldukça yüksek düzeyde entelektüel sorunlar ivedilendirilmiştir. Klee'nin iyi bir geometri bilgisi vardı. Görsel anlatım kapsamında yüzeysel mekânsal uzay geometrik kompozisyonları ve konstrüksiyonları inceleyerek denemeler yapmıştır (Bingöl, Bauhaus).

Lyolel Feininger, Grafik baskı atölyesini ise Lyolel Feininger yönetir. Bauhaus manifestosunda yer alan figürü tasarlayan ressam, gravür baskı alanını geliştirir. Biçimleri geometrik parçalara böldüğü kendine özgü üslubuyla tanınmıştır. Yapıtlarında kırıklı ve köşeli çizgilere birbirinin içine geçen kesişen, üçgen, çokgen biçimli saydam renk yüzeylerine yer vermiştir. Resmin iki boyutluluğunu bozmadan, yüzeyleri prizma biçiminde parçalara bölmüş, gerek bu parçaları, gerek oluşturduğu ışınsal görüntüleri üst üste bindirerek kullanmıştır (www.filozof.net).

Gunta Stozl, Dokumacı, Bauhaus ğrencilerindendi mezun olunca 1927 de Bauhausda dokuma direktörlüğü görevini devraldı ve burada grafik biçimden modern endüstriyel taslağa dönüşümü tamamladı. Bauhaus'un tek kadın ustasıydı, muazzam bir değişim yarattı, dokumada modern endüstriyel tasarım, bireysel resimsel eserleri bir geçiş olarak kullandı. 1925 yılında okulun dokuma bölümün başına geçti dokuma ve boyama tesislerini artırmak için departmanı genişletti. O dokuma için modern sanat fikirleri uygulanan, sentetik malzemeler ile denediği ve matematik derslerini dâhil ettiği bölümün artık teknik eğitiminde geliştirmişti. Bauhaus dokuma atölyesi onun yönetiminde en başarılı tesislerden biri haline gelmiş dokuma sanayisine önek teşkil etmiştir (<https://en.wikipedia.org>).

Oskar Schlemmer, Ahşap oymacılığı ve taş heykel atölyelerine ustalık eder. Oskar Schlemmer Bauhaus'a geldiği 1920 yılından beri yaptığı sahne çalışmaları ile dolaylı yollardan Temel Sanat Eğitimi çalışmalarına katılmış öğrencilerle iyi bir yakınlık tesis etmişti. 1927-1928 ğretim yılına kadar "İnsan"dan etütler için faydalanmış, bu yıldan itibaren "Figrenzeichnen" (Figürsel izim) dersinin kapsamını genişletmiştir. İnsan fizyonomisinin sematik çizimleri, kas ve iskelet yapısı, hareketleri, ölçü, proporsiyon araştırmaları gibi konuları derslerinin kapsamına almıştı. 1928 yılı yaz smestrinde "İnsan" konusunu daha genişleterek, insan öğretisi ile btnleştirdi. (Bingöl, Bauhaus).

Schlemmer, modern hayatın hazzına varabilmek için yaşamın bir parçası olan ve modern hayatı yaratan insanı daha yakından her yönüyle incelenmeye başlamıştı. İnsanın yapısı kadar, çevresiyle karmaşık ilişkiler içinde olduğunu, çağdaş sanat eğitiminde vazgeçilemeyecek bir olgu olarak kabul ediliyordu. Bu nedenle, yalnız insan çizimleriyle yetinilmiyor, onun varlık koşulları, doğal ortamı, içinde yaşadığı yapay çevreyle ilişkileri, biyolojik özellikleri ve duygusal yaşamı, psikolojik ve sosyolojik yönleriyle inceleniyordu. Schlemmer, İnsanı her yönüyle değerlendirip onun üzerinde daha fazla bilgi sahibi olmanın yapılacak tüm tasarımlarda geçerli olacağına inanıyordu. Oskar Schlemmer'in desen derslerinde insanın salt dış görünümüyle yetinilmeyerek, form-fonksiyon ilişkisi, insan mekanizmasının işleyişi, insanın doğal ve yapay çevresindeki hareketleri gözlemlenerek çizimler yaptırılmakta, insanların günlük yaşamlarındaki çevreleriyle ve nesnelere olan doğal ilişkileri, sonradan öğrendiği dans, jimnastik, bale ve sahnede yaptığı kültürel hareketlerin koreografik çizimleri yapılarak analiz edilmekteydi. İnsan konulu derslerin bir bölümünü, insanın hücre yapısı, dokuları, kemik yapısı, fonksiyonları, iç organları, kalp ve kan dolaşımı, akciğer ve teneffüs etme, duyu organları ve işleyişi, sinir sistemi, tartışılan analiz edilen konular arasındaydı. (Bingöl, Bauhaus).

İnsanın üremesi, beslenmesi, büyümesi, yaşlılık-ölüm ve geçirdiği evreler, anatomik değişiklikler, yine derslerde işlenen konulardandı. Bunlara bağlı olarak insan anatomisi, insanın biyo-fiziksel ve biyokimyasal yapıları incelenirken, karşıt denge, insan olgusunu bütünleştirici olarak kültürel-felsefi yönden ele alınırdı. Derslerin felsefi bölümünde, insan, düşünen, sezen, çevresini algılayan karşı görüşler için fikir üreten bunları savunan bir varlık olarak incelenmeye, anlamaya çalışılıyordu. İnsanda oluşan estetik ve etik değerleri ortaya çıkarmak için, insanların düşünceleri geçmişten geleceğe uzanan dünya görüşlerinin oluşumunda, düşünsel sistemlerin zamansal, mekânsal oluşumu, değişimi derslerde tartışılan konular arasındaydı. Desen derslerinde model bulamadıkları için öğrenciler sırayla modellik yapmıştır, bu sık sık model değişiklikleri de öğrencilere insan vücudunun değişik form ve tiplerini tanımaları için bir fırsat olmuştur. Zaman zaman müzik eşliğinde yapılan ritmik hareketlerden anlık desenler çizilerek bu hareketlerin bağlı olduğu kemik ve kas yapıları mekânla olan ilişkileri analiz edilmiştir (Bingöl, Bauhaus).

Bütün bunlar yeni hayatı tanımak, anlamak ona uyum için subjektif değerlerden yola çıkarak, objektif bulguları elde etmek için yapılmıştır. Üzerinde

tartışılan ve araştırılan konular çizilir, renklerle tamamlanarak sema ile diyagramlar olarak görselleştirilir ve bunlar her türlü yeni tasarımlar için altyapı malzemesi olarak kullanılırdı. "İnsan" konusu üç ana bölümde mütalaa ediliyordu; fizyonomik, biyolojik ve felsefi. Bu bölümlerde, dersler birbirlerine paralel ve birbirlerini tamamlayıcı olarak incelenip "İnsan" kavramının bütünlüğüne erişebilmek, görsel olarak ifade edebilmek amaçlanıyordu. Ressam Albert Dürer'in (1471-1528) proporsiyon öğretisi, altın kesit konuları da Schlemmer'in derslerinin bir bölümünü oluşturuyordu. Yaptığı resim taslaklarında görsel anlatımın sorunları, ritimsel içerikli doğa ve insan ilişkilerini yorumlayan çizimler görülmektedir. Bu araştırmalar Bauhaus için oldukça önemli çalışmalardı. Hazırlayıcı öğretimde başarılı olan öğrenciler Teknik Öğretime başlıyordu. (Bingöl, Bauhaus).

Bauhaus atölyelerinde uygulamalı olarak yapılan çalışmalar, taş, ağaç yontuculuğu, alçı, seramik, çilingircilik, döküm, torna, tesviye, emaye, mine, kuyumculuk, kalemkârlık işi, ağaç işleri, ağaç torna, duvar resmi, mozaik, vitray, özgün baskılar (gravür, ağaç baskı, linol baskı, litografi, serigrafi), tipografi, fotoğrafı, ciltçilik, örgü dokuma, kumaş baskı gibi faaliyetleri içine alıyordu. Yukarıda anlatılan ve uygulamalı olarak yapılan bu çalışmaları tamamlayıcı olarak, alet ve malzeme bilgisi, teknik ve tabiat bilgisi (fizik, kimya) tasarım metotları, modelaj, yüzeysel-objesel-mekânsal tasarım, model ve maket yapma, pazarlama, proje hesapları, plastik sanatların her alanına yönelik seminer ve konferanslar gibi teknik, teorik bilgiler verilirdi. Bauhaus atölyelerinde o günün koşulların çok üstünde ürünler tasarlanmış, bunların birçoğu endüstri tarafından seri olarak üretilmiştir (Bingöl, Bauhaus).

Gerhard Marcks, Heykeltraş sanatçısı olan Marks, Çömlek atölyesinin eğitmenidir, seramik alanına ilgisi ile bilinir. Öğrencilerine seramik tarihi dersi de veren Marcks, özellikle çanak ve demlik tasarımlarının üretimiyle ilgili dış kaynaklarla Bauhaus Okulu'nu ilişkilendiren isim olmuştur. Çömlek atölyesinde ve daha sonra metal atölyesinde üretilen demlikler oldukça dikkat çekicidir. Metal atölyesinde ise 1923'ten sonra üretilen lambalar seri üretime geçmiştir (<http://www.nilgunyukse.net>)

İlse Fehling, Bauhaus'da büyük işler gerçekleştirdi. Sanat ve tasarım okulu olan Reimann Okulunda (1902 yılında Berlinde kuruldu ve özel bir sanat okuluydu.) kostüm tasarımı eğitimi aldı. Moda ve çıplak çizim, heykel ve sanat tarihi ile ilgili

orada derslere katıldı, 1920 Bauhaus'da Oskar Schlemmer'den heykel dersi, Paul Klee ve George Muche' den resim dersi aldı. Bauhaus'da çalışmaya başladı, 1922 yılında kukla bir heykel tasarımı ve kuklalar için küresi dönen bir sahne tasarladı ve patentini aldı (<http://bauhaus-onlinede>).

Josef Hartwig, Taşçı ustası olarak çalıştı, taş, heykel, ahşap atölyesinin başındaydı, Bina iç dizayn ve tasarımıyla ilgilendi. Sırlı parlak yapılmış baykuş heykelini tasarladı. Ahşap atölyesinde, Bauhaus santraç takımını tasarladı, her ikisi de döneminin örnek çalışmalarıdır (<https://en.wikipedia.org>).

Marianne Brandt, Yetenekli bir öğrenci olan Brandt, ressam, heykeltıraş, fotoğraf alanlarında eğitim almıştır, mezun olduğunda Bauhaus okulunda çalışmaya başlar, dikkat çekici lamba modelleri, kül tablaları, çaydanlık modelleri geliştirir, bunlar modern endüstriyel tasarımın habercisi olarak kabul edilir. Mobilya atölyesinin 1925-1928 yılları arasında eşsiz bir yöneticisi olacaktır. Daha sonra metal atölyesinin başkanı olan László Moholy-Nagy'e asistan pozisyonuna yükselir. 1 yıl bu görevde kalır daha sonra metal atölyesinin başına geçmiştir (<https://en.wikipedia.org>).

Gertrud Grunow, Okulda kısa bir süre asistan öğretmen olarak çalıştı. Kendisi armoni temelinde renkler, müzik ve form üzerine dersler verdi. Bu derslerde önemli olan, fiziksel, düşünsel aktivitelerle bu kavramlar üzerinde evrensel ruhun yakalanmasıydı. O da Itten gibi armoni temelindeki insani yaratıma inanıyordu. Öğrencilere piyano dersleri veriyor, bireysel çalışmalar, jimnastik ve yoğunlaşma egzersizleriyle bu dersleri tamamlıyordu. Onun pedagojik görüşü Itten gibi, içsel deneyimlere dayanıyordu. Bu görüşünü bilinçsiz, kontrolsüz ve bilinçdışı çalışmalarla ilişkilendiriyordu. Bauhaus'un ziyaretçileri Gertrud Grunow'un derslerini şöyle açıklıyorlardı:

Gözlerinizi açın ve kısa bir süre içinizin sesini dinleyin, renk yapılarını düşleyin ve onları ellerinizde hissedin veya piyano çaldığınızı düşleyin, içinizde hissettiğiniz her şey sizi kendi kişiliğinize götürecektir. Bu erkekte kadının doğasına akan doğal duygular gibi bir entelektüel alışveriştir. Entelektüel ruhunuzun içi gibidir, ellerinizin arasında ve gözlerinizin önündedir. Erkekler ve kadınlar yeni düşler yaratmak için yeni alanlara doğru hareket ediyorlardı. Vücutların ritmik hareketleri yeni bir dile dönüşüyordu. Peki, tüm bu çalışmaların amacı neydi? Bu çalışmalarla doğal elementlerin formlarını keşfetmeleri, içlerindeki yaratıcı kişiyi görmeleri sağlanıyordu. (<http://www.nilgunyukse.net>).

Dünyanın birçok ülkesinde çeşitli yönleriyle etki altına alan, Almanya'daki Bauhaus Tasarım Okulu'nu (1919–1933); kuruluşu, eğitim ilkeleri ve programları, kurucu kadrosu ve tasarım felsefesini anlayabilmemiz açısından, bazı derslerin işleniş biçimi hakkında bilgi verdim.

3.3.6 Tasarım Atölyeleri Ve Tasarımları

Kurucu Walter Gropius'un entelektüelleri ve idealleri olan sanatçıları bir araya getirmesindeki temel sebep, modernizmin değerlerini sağlam temellere oturtmak için gerekli teorik altyapıyı oluşturmaktır. Walter Gropius "Sıradanlık ile başlamamalıyız, nerede olursa olsun güçlü ve ünlü kişiliklerin desteğini sağlamak bizim görevimizdir" der (Droste, 1990: 22).

Ekspresyonist bir ressam olan Lyoel Feininger ile ressam, sanat teorisyeni Johannes Itten Bauhaus'daki temel tasarım eğitiminin temelini oluşturan fikirlere öncülük ederler. İlk yıl başlangıç dersinde ele alınan oyunlar ve serbest uygulama çalışmaları ile öğrencilerin tasarım düşüncelerini önyargılardan kurtarıp, özgür bırakma amacı güdülmüştür. Bauhaus okulu'nun ilk binasında, tasarımın çeşitli dallarındaki tasarımcılar ve sanatçılar yetiştirmek üzere atölyeler bulunur. Bauhaus okulu, farklı tasarım atölyelerini bir çatı altında toplayarak etkileşimli, disiplinler arası bir tasarım eğitimi anlayışının öncüsü olmak istemiştir. Bünyesindeki atölyeler; çömlek atölyesi, tekstil atölyesi, metal atölyesi, mobilya atölyesi, vitray ve duvar boyama atölyesi, ahşap oyma ve tas heykel atölyeleri, ciltleme atölyesi, grafik baskı atölyesi ve tiyatro atölyesidir. (Şahinkaya, 2009: 23).

Weimar Bauhaus Okulu daha çok ekspresyonist etkiye yakın duruşu ile dikkat çeker. Bunların dışında mimarlık eğitiminin verildiği okullar, Dessau ve Berlin Bauhaus Okulları olmuştur. Bauhaus öğrencileri endüstriyel malzeme ve işlemleri öğrenmek için tasarımlarını atölyelerde farklı malzeme ve tekniklerle üretmişlerdir. Formun işlevi, yaratıcılığın da amacı izleyeceği düşüncesiyle okulların atölyelerinde özgürce tasarımlar yapmışlardır. Hollanda'da 1917'den 1928'e kadar etkisini gösteren De Stijl hareketinin etkisiyle yaygınlaşan geometrik formları işlevsel çözümler üretmek için kullanmışlardır. Zanaatın endüstriyel üretimde ve sanatsal yaratıdaki değerini savunan Bauhaus Felsefesine göre el yapımı, sanatçının yaratıcılığını deneyimleme yolu ile arttıran bir yöntemdir. Bu anlamda tasarımcılarını ve öğrencilerini atölye çalışmaları ile besleyen, yaratıcılıklarını serbest deneyimleme

yolu ile açmayı hedefleyen eğitim, aktif bir sanat-zanaat-endüstri ilişkisini kurmayı hedeflemiştir (Şahinkaya, 2009: 24). Bu amaçla kurulan atölyeler;

Plastik Sanatlar Atölyesi, Plastik sanatlar atölyesinde, ahşap oymacılık ve taş heykelticilik olmak üzere iki heykel atölyesi bulunur.

Heykel Atölyesi, sanatsal alanda yaratıcı çalışmalarda bulunsa da mimarlık eğitiminde taş örmecilik ve sıvacılık konularında eğitimi amaçlayarak teknik ve sanat bütünlüğünü gözetmiştir. Plastik sanatlar atölyesi olarak isimlendirdikleri atölyede artık farklı malzemelerin heykelticiliğe girmesini öngören atölye eğitmenleri, yaratıcılığın ve deneylemenin uçucu boyutta geometrik formlar üzerinden yapılmasını desteklemişlerdir.

Obje bazında katı-boşluk ilişkilerinin geometrik anlamlarını yorumlamışlardır. Bauhaus'un geometrik form anlayışı ile plastik sanatlar eğitimi ters düşüyor gibi görünse de serbest resim gibi bu alan da serbest ifade ve yaratıcılığı geliştirdiği, geometrik formlar için yenilikler getirdiği, mimarlıkta mekân algısının oluşmasında yarar sağladığı için eğitimde önemli bir yeri vardır (Şekil 54), (Şahinkaya, 2009: 24).



Şekil: 54. Bauhaus, Taş Heykel Atölyesi 1923, Weimar. (www.google.bauhaus okulu)

Ahşap Oymacılık Atölyesi, oymacılık alanında 1921 yılında yıkılan Sommerfeld Evi örnek verilebilir. Bu ev Bauhaus öğrencilerine gerçek bir mekânda çalışma fırsatı verdiği gibi atölyelerin koordinasyonlu bir şekilde çalışmalarını da sağlamıştır. Joost Schmidt'in evin içinde ve dışında tasarladığı geometrik motifleri tik ahşap üzerine ahşap oymacılık ile çalışan öğrenciler, ekspresyonist akıma yönelik tasarım anlayışlarını geliştirmişlerdir (Şekil 55), (Ackermann ve diğ. 2006: 417).



Şekil: 55. Bauhaus, Ahşap Oymacılık Atölyesi yapılan çalışmalar 1923, Weimar
Sommerfeld Evi, 1921, Berlin. (www.bauhaus.de)

Heykel atölyesinde ve ahşap oymacılık atölyelerinde Dessau'da Oskar Schlemmer ve Josef Hartwig eğitmenlik yapmışlardır (Şahinkaya, 2009: 25).

Metal Atölyesi, (Şekil 56.) Bu atölyede ise demlikten kapı kulpuna, lambadan küllüğe ve çatala, metal mobilya karkasından sıhhi tesisat parçalarına kadar çeşitli metal objeler, sistemler tasarlanıp üretilmiştir. Bu objeler metalin, döneminde yeni olan kullanımını meşrulaştırmıştır.

Özellikle endüstriyel üretimde kullanılan metal, Bauhaus tasarımları ile endüstri bağlantısının kurulmasını sağlamıştır. Atölyede üretilen prototipler, işlevsellikleri ile dikkat çeker. Dairesel formları da köşeli formlar kadar kullanan tasarımcılar, özellikle mutfak eşyaları tasarımı üzerine eğilmişlerdir (Şahinkaya, 2009:25)



Şekil: 56. Bauhaus, Metal Atölyesi. (www.google.com)

Seramik Atölyesi, (Şekil 57.) Bu atölyede ise daha geleneksel bir malzeme kullanılmasına rağmen endüstriyel seri üretime yönelik tasarımlar yapılmıştır. Özellikle Japon tasarımlarının minimalliğinden, işleve yönelik basit çözüm

anlayışlarından esinlenilerek yalın plastik formda tasarımlar yapılmıştır (Şahinkaya, 2009:26).



Şekil: 57. Bauhaus, Seramik Atölyesi. (www.google.com)

Duvar Resmi Atölyesi, (Şekil 58.) Bauhaus'ta sanatçıları ve zanaatçıları bir araya getiren bir diğer atölye de duvar resmi atölyesidir (Şahinkaya, 2009: 26).

Metal, vitray ve duvar resmi atölyelerinin sorumluluğunu alan Itten'in ilk dersi Bauhaus eğitiminin ilkeleri üzerine tartışmak olacaktı. Onun amacı workshoplarda bir takım aktiviteler gerçekleştirmektir. Pedagojik prensibi ise sadece iki olgu ile özetlenebilirdi. "Sezgi ve Metot" veya "Sübjektif deneyimler ve Objektif sonuçlar". Derslere jimnastik ve nefes egzersizleri ile başlıyordu, derse girmeden önce öğrencilerinin rahatlamasını istiyordu. Ona göre öğrencileri yaratmak için önce görmeliydiler. Ritim ve armoni kompozisyonları üzerine araştırmalar yapıyordu. Öğrencilerinin kendi ritimlerini keşfetmelerini bunu yaparken gözlemlerini üç temel bölüme ayırmalarını istiyordu. Doğal obje ve malzemelerle çalışmak, kendilerinden büyük ustaları incelemek ve yaşamı resmetmek bununla birlikte malzemeyi hissetmek ve onun gerektirdiği gelişimlere açık olabilmek önemliydi. Öğrencilere günlerce kendi taslakları hazırlatılıyordu. Bir kaç yıl sonra Bauhaus'un öğrencilerinden Alfred Arndt bu çalışmalara ilişkin bir çalışma ortaya kayacaktır (Yüksel, Bauhaus'un Ustaları).



Şekil: 58. Duvar Resmi Atölyesi. (www.google.com)

Mekânlar üzerinde geniş yüzeylerdeki renklerin psikolojik etkilerini ve görsel bütünlüğe katkılarını uygulamalar ile araştıran ustalar, Bauhaus duvar kâğıtları (Şekil 59.) ile modern mimarinin öngördüğü sade beyazlıktan öteye geçen yalın renkleri ve geometrik desenleri mekânlara taşırlar. Özellikle üç temel renk olan kırmızı, mavi ve sarı'nın açık tonlarını kullanan duvar resmi öğrencileri aynı zamanda sanatsal çalışmalar (Şekil 60.) ile de mekânlarda geometrik soyutlamalara yer vermişlerdir (Şahinkaya, 2009: 26).



Şekil: 59. Bauhaus'un duvar kâğıtlarını maske yapan öğrenciler. (Gönülkırılmaz, 2012)



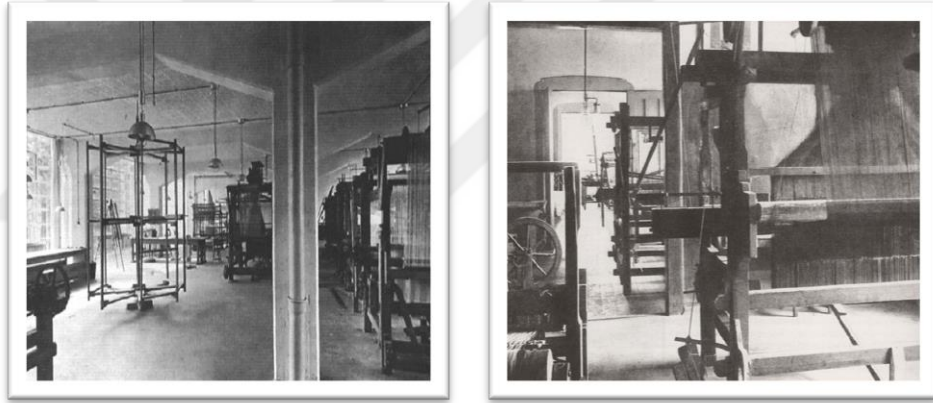
Şekil: 60. Alfred Arndt, Bauhaus öğrencisi, yatak odası duvar renklendirme çalışması. (www.bauhaus.de)

Uygulamaları ile rengin ve yüzeylerin bütünlüğünün insanlar üzerindeki etkisini de ortaya koyan atölyede Walter Gropius bu etkiyi şöyle açıklar:

Kendimizi yansıtmayı, bizi doğadan ve diğer insanlardan ayırması için yerine koyduğumuz duvarlar, bir hapisane de bir sağlık kaynağı da olabilir. Bizi neşeli veya ciddi yapabilir, bizi rahatlatır ya da harekete geçirebilir (Ackermann ve diğ.2006.s.453).

Bu etkinin varlığının hem bilimsel hem de sanatsal açıdan farkında olan mimarlar daha kaliteli mekânlar yaratmak için bu bilgilerden yararlanmışlardır.

Tekstil Atölyesi, Atölye çalışmalarında kadınların etkin rol oynadığı, desen ve motif öğretilerine bağlı olarak geliştiren dokuma atölyesi, halı dokuma, tekstil dokuma, hasır dokuma gibi alanlarda etkinlik göstermiştir. (Şekil 61.) İki boyutlu geometrik kompozisyonları sayısal değerlerle ifade ederek dokuyan öğrenciler, endüstriyel dokuma tekniklerine tasarım öğesini ekleyerek örnek teşkil eder nitelikteki soyut çalışmaları ile dikkat çekmiştir (Şahinkaya, 2009: 27).



Şekil: 61. Bauhaus Dokuma atölyesi. (www.google.com)

Atölye ustası Gunta Stozl'un 1927-1928 yıllarında tasarladığı renk kontrastlarını ve ara tonları yansıtan kompozisyonu ile goblen duvar halısı (Şekil 62.) geometrik rasyonel formlardadır. Tasarladıkları kumaşlar ve halılar ile modern mekânların geniş yüzeylerini renklendiren akustik yarar sağlayan tasarımcılar, böylece yeni malzemelerden üretilmiş tekstilleri farklı dokuma yöntemleri kullanarak, yaratıcılıkları ile keşfetmektedirler (Şahinkaya, 2009: 27).



Şekil: 62. Gunta Stozl, goblen kumaş ve duvar halısı desenleri 1927-1928. (www.bauhaus.de)

Grafik Atölyesi, (Şekil 63.) Joost Schmidt'in 1923'te tasarladığı poster tipografisi ve grafik soyutlaması ile Bauhaus'u yansıtır. Form ve temel karakter bütünlüğüne dikkat çekilmesi, Bauhaus logosu ile benzer özellikleri taşıması bakımından da atölyenin Bauhaus ilkelerine bağlı kaldığı anlaşılabilir.



Şekil: 63. Bauhaus Grafik atölyesi. (www.google.com)

Sanatsal ve grafik baskı atölyeleri ise düz baskı, gravür baskı, oyma gibi yöntemler kullanılarak simetrik ve tekdüze baskı teknikleri sanatsal olarak geliştirilir. Reklamcılık alanında etkili olan bu atölyelerde, reklam psikolojisinin ticaretle olan ilişkisinin yaratıcılık katılarak araştırılması ile değer kazanan atölye çalışmaları, temel tipografim düzeyde yürütülür. Simetrik yazı tekniklerine asimetric teknikler ve baskılar eklenir.

Yaratıcılık Atölyesi, Josef Albers önce Bauhaus'da öğrenci olmuş, daha sonra da Itten'nin yerine temel sanat eğitimi dersleri vermeye başlamıştır. Sanatçının deneyim ve birikimleri Bauhaus'un temel eğitim içeriğinin geliştirilmesinde önemli

rol oynamıştır. Bu temel eğitimin içeriği, uzun yıllar gerek Almanya’da gerekse dünyanın birçok ülkesinde örnek alınan ve uygulanan bir yaklaşım olmuştur.

Malzeme ve strüktür sorununu daha da ileri götüren Josef Albers, Macar sanatçı Moholy Nagy’le, mekânsal plastik değerleri, üç boyutlu kitlelerin yoğunluk ve boşluk anlamlarına önem vererek dersleri desteklemiştir (Şekil 64.). Josef Albers, malzemelerin yapısal niteliklerini araştıran sistematik bir temel eğitim dersini, Marcel Breuer mobilya üretim atölyesinin yöneticisi olarak, çelik boru malzemeleriyle tasarım derslerine, Herbert Bayer de yeni açılan tipografi ve renk ürünleri tasarımı derslerini vermeye başlamışlardır (Feierabend & Fiedler, 2000a: 342).



Şekil: 64. Bauhaus Okulu, Josef Albers Yaratıcılık Atölyesi, 1928. (www.google.com)

Moholy Nagy heykel ve fotoğrafta, Feininger, Schlemmer, Kandisky ve Klee gibi sanatçılar ise resim alanında, Bauhaus okuluyla sıkı ilişki içinde oldukları için, Bauhaus’un kökleri, Alman dışavurumculuk sanat akımının içerisinde gelişme olanağını da yakalamıştır (Feierabend & Fiedler, 2000a:9).

Nagy, tipografi ile fotoğrafı birleştirerek Bauhaus’da görsel iletişim konularına ilginin artmasını sağlamış, sanatçı garafik tasarımı ve özellikle afişin tipofotoya doğru giden bir gelişim içerisinde olduğunu görerek yazıyla fotoğrafın görsel bütünleşmesini ve mesajın hemen iletilmesini “yeni görsel yazın” olarak adlandırmıştır (Feierabend & Fiedler, 2000a:342).

Aynı zamanda Nagy, resim, fotoğraf, film, heykel ve grafik tasarımı dallarında yeni anlatım olanakları araştırarak, plexiglass gibi yeni malzemeleri ve yeni teknikleri, kinetik hareket, ışık, saydamlık gibi görsel olanakları kullanarak

öğrencilerine aktarmıştır. Nagy'nin, endüstri tasarımı konusundaki Bauhaus girişimlerinin çoğunda katkısı büyüktür.

Mobilya Atölyesi, Mobilya atölyesinin başında ise Marcel Breuer vardır. İlk önceleri konstrüktif öğretiler ile ahşap malzemeyi kullanma teknikleri hakkında öğrenciler bilgilendirilirken, metal mobilyanın potansiyellerinin açığa çıkması ve Marcel Breuer'in konsolluk ilkesini mobilyada önermesi ile yeni malzeme ve yöntemlerle mobilya tasarımının önu açılır. Bu da endüstriyel seri üretime katkıda bulunabilecek şekilde üretime sokmayı hedeflemişlerdir ancak seri üretim için tasarlanmasına rağmen prototipler olarak atölyelerde el üretimi ile üretilir (Boger, 1966:465). Bauhaus tasarımcıları ve sanatçıları tüm tasarım atölyelerinde 20.yüzyılda devrim yaratacak yeniliklere imza atmışlardır, çağa uygun hareket etmişlerdir, öğrencilerine de bu yönde eğitim vermişlerdir (Şekil 65).



Şekil: 65. Bauhaus Mobilya üretim Atölyesi. (www.google.com)

Modern tasarım eğitiminin temellerini oluşturmuşlardır. 1920'de genç ressam Muche öğretmen olarak Bauhaus'daki yerini aldığında Muche'un teori ve uygulamalara ilişkin yeni düşünceleri vardır. Eğitimde genellikle Itten'in yöntemlerini benimsiyor, birçok konuda ona asistanlık yapıyordu. İki sanatçı sadece eğitim ilkelerinde değil yaşamı algılayış açısından da birçok konuda birleşiyorlardı.

Muche de tıpkı Itten gibi Mazdekçilik ("Mazdekizm" ışık ve karanlık) öğretilerine ilgi duyuyordu. Itten ve Muche 1920'de Leipzig'de yapılan Mazdek kongresine de birlikte katıldılar. Giyiminden davranışlarına dek bu inanışın öğretilerini uygulayan Itten, Mazdekçiliğin insanlara yaratım ve sanatsal yeteneğin anahtarını vereceğine inanıyordu. Bu dönemde Itten'e sadece Muche asistanlık

yapmıyordu. Gertrud Grunow da onun asistanıydı ve 1919'un sonuna kadar Bauhaus'da öğretmenlik yapmıştı. (<http://www.nilgunyukse.net>).

Itten müzik öğretmeni Gertrud Grunow'la tanıştığında onun düşüncelerinden hoşlanmıştı. Gertrud Grunow kısa bir süre okulda asistan öğretmen olarak çalıştı. Kendisi armoni temelinde renkler, müzik ve form üzerine dersler verdi. Bu derslerde önemli olan, fiziksel ve düşünsel aktivitelerle bu kavramlar üzerinde evrensel ruhun yakalanmasıydı. O da Itten gibi armoni temelindeki insani yaratıma inanıyordu. Öğrencilere piyano dersleri veriyor, bireysel çalışmalar, jimnastik ve yoğunlaşma egzersizleriyle bu dersleri tamamlıyordu. Onun pedagojik görüşü Itten gibi, içsel deneyimlere dayanıyordu. Bu görüşünü bilinçsiz, kontrolsüz ve bilinçdışı çalışmalarla ilişkilendiriyordu (<http://www.nilgunyukse.net>).

Tiyatro Atölyesi, İş dışında ustalar ve öğrenciler arasında dostluk ilişkilerinin özendirilmesi bu amaçla tiyatro oyunları, konuşmalar, şiir, müzik, kıyafet baloları düzenlenmesi amacıyla kurulur ama oda eğitim veren bir bölüm haline gelir (Şekil 66).



Şekil: 66. Bauhaus tiyatro sahnesi. (www.google.com)

20. yüzyılın başlarında tiyatro mimarisi ve sahne tasarımı alanında yenilikçi öncü denemelerde bulunmuş, daha çok dışavurumcu akıma bağlı bir Orta Avrupalı sanatçılar topluluğu ve etkinlikleri, oluşmuştur. 1921'de Bauhaus'ta kurulan atölyede Lothar Schreyer yönetiminde Bauhaus sanatçıları, ilk yıllarda dışavurumculuğun izinde yürümüşler, daha sonra, Oskar Schlemmer'in atölye yönetiminin başına geçmesiyle, dışavurumculuktan bağımsızlaşarak, tümel bir görsel sanatlar anlayışını kurmaya yönelmişlerdir. Sahnenin kendisini bir anlatım aracı haline getirecek ve yeni anlatım biçimlerine olanak sağlayacak bir mimarlık tekniğini tiyatroda

gerçekleştirme amacını gütmüşler, sahneyi "ses, ışık, uzay, biçim ve devinimin etkin yoğunlaşması" olarak almışlardır (Tiyatro Sözlüğü).

. Tüm göreneksel, natüralist, öykünmeci sanat, tekniklerinden uzaklaşan Bauhaus sanatçıları, izleyiciyle bütünleşmeyi sağlamak amacıyla, izleyici yerini yeniden ele alarak, çerçeve sahnenin yerine, alan sahne ile çember sahneyi getirmişler. Tiyatro yapısı ile sahne oyunu arasındaki ilişkiyi, geometrik ile matematik ve mekaniğin kurallarını sahne ile oyuncu üzerinde uygulamaya çalışan O. Schlemmer, kübik sahne uzayı içinde uzay-beden diyalektiğini yakalamaya, biçim-renk-uzay üçlüsünü oluşturmaya, geometrideki küre, küp ve koniyi sahnenin yükseklik, derinlik ve genişlik boyutlarıyla karşılamaya çalışmıştır. Böylece, oyuncu, sahnede "devingen uzaysal plastik" anlatımın ögesi olarak algılanmıştır. Bauhaus Tiyatrosu bağlamında yenilikçi sahne mimarlığı, sahne tasarımı ve tekniği ile oyunculuk çalışmalarını yürüten diğer Bauhaus sanatçıları arasında, mekanik Bauhaus sahnesi tasarımıyla H. Loew, "küresel tiyatro" yapısı, tasarımıyla A. Weininger ve F. Molnar, tümsel tiyatro anlayışıyla L. Moholy-Nagy, mekanik bale görüşüyle K. Schmidt, F. Bogler ve G. Telscher sayılabilir (Tiyatro Sözlüğü).

3.3.7 Sergiler Ve Önemli Etkinlikler

Bauhaus eğitmenleri ve öğrencileri tasarladıkları objeleri sergilemiş ve Bauhaus'un eğitim sisteminin daha iyi anlaşılması için sergiler düzenlemişlerdir. İlk sergilerini 1923'te Weimar'da düzenleyen Bauhaus Okulu tamamen döşenmiş bir evi tüm Atölyeler'in birlikteliği ile tasarlamışlardır. Orijinal adı Haus am Horn (Şekil 67.) olan deneysel ev, öğrencilerin desteği ile inşa edilir. Bu ev Bauhaus düşüncelerinin halk'a açılmasını ve Bauhaus'un mimarlığa yeni bakış açısını simgeler. Mimarlığın da sanat ve teknolojiyi bir araya getirisinin ilk örneğidir.



Şekil: 67. 1923 Bauhaus sergisinin düzenlendiği Haus am Horn, Wiemar. (www.uniweimar.de)

Haus am Horn'un planı oturma odasına Göre düzenlenmiştir ve neredeyse hiç koridor yoktur. Tüm odalar oturma odası olan ana mekâna bağlanır, bu da yeni yaşam anlayışını göstermektedir. Bu sergide daha ekspresyonist ve De Stijl etkisinde bir Bauhaus imajı göze çarpar (Droste, 1990:106-109).

Bauhaus'un 1923 sergisi için Oscar Schlemmer bir manifesto yayınladı. Bu manifestoda Oskar Schlemmer Bauhaus ideolojisinden bahseder:

Yapı konsepti, değeri düşürülmüş akademiklik ve aşırı detaycı zanaatla mahvolmuştur. Bütün ile olan ilişkisini kurarak tekrardan eski durumuna getirilmelidir ve en derin anlamda bütüncül sanat eserini olanaklı kılınmalıdır. Bu fikir eskidir ancak her zaman yenileşmektedir: icra stildir ve stil isteği hiçbir zaman günümüzde olduğundan daha güçlü olmamıştır. Ama konseptler ve yaklaşımlar hakkındaki karışıklık, fikirlerin ayrılığından "yeni güzellik" olarak ortaya çıkacak bu stilin doğası üzerinde çatışma ve anlaşmazlık yarattı. İşte böyle canlı ve içten canlandırılan bir okul, düşünmeksizin zamanın politik ve entelektüel hayatının çarpınmalarının ölçüsü olur ve Bauhaus tarihi de çağdaş sanatın tarihi olur (Schlemmer, 1923.s. 69).

1923 yılında Weimer'de ilk Bauhaus sergisi açılmış, sergi sanat ve teknoloji birliğini savunulduğu bir anlayışı ortaya koymasıyla, uluslararası büyük bir beğeni kazanmıştır (Şekil 68.), (Feierabend & Fiedler, 2000a: 32). Bu ilk serginin ardından da Nagy ve Gropius, "Sanat ve Teknoloji - Yeni Bir Bütünleşme", konulu konferanslar düzenlemiştir.



Şekil: 68. Bauhaus Sergisi. (www.google.com)

1928-1931 yılları arasında sergileme tasarımında da gelecek kuşaklara örnek olacak işler yapan, Bauhaus tasarımcıları fuar tasarımlarında da total tasarım anlayışlarını sürdürmüşlerdir (Ackermann ve diğ, 2006:498). Bauhaus Okulu içinde de sergiler düzenlenmiş, disiplinlerarası ve atölyeler arası bir görüş alışverişi ortamı sağlanmıştır (Şekil 69).



Şekil: 69. Bauhaus Tasarım Okulu Sergisi. (Bulat, Aydın, 2014)

Herbert Bayer 1930 yılında Paris’te düzenlenen Societe des artistes decorateurs francais (Fransız sanatçı dekoratörler) adındaki mimarlık sergisinde (Şekil 70) ‘Oda 5’ isimli sergi tasarımına yeni bir perspektif kazandırmayı hedefleyerek görüş açısına göre hizalanmış resimler yerleştirmiştir. Ziyaretçiyi yormayan bu sergi yöntemi Bauhaus’un sergilemede kullanıcı odaklı anlayışını ve perspektif geometrik yaklaşımını ifade eder.



Şekil: 70. Societe des artistes decorateurs francais, 1930. (www.lbenyell.blog.lemonde.fr)

Ticari alanda açılım yapabilmek için sergilerde dikkat çeken Bauhaus, mekânsal öğretilerini bu sergilerde yansıtmıştır. Farklı mekân organizasyonları ile sergi tasarımının psikolojik etkisi üzerine giden Mies van der Rohe ve Lilly Reich, 1934’te German People-German Work isimli Berlin sergisinin cam bölümü için yaptıkları tasarımlarını (Şekil 71), mekânda şeffaflık ve geometrik bütünlük ilkesine göre şekillendirmişlerdir. Silindirik formlu cam elemanları mekânları organize etmek için kullanmışlardır.

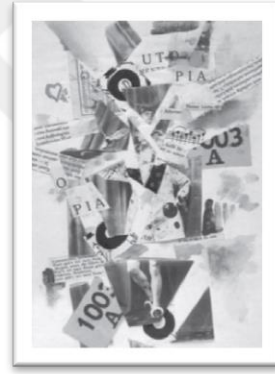


Şekil: 71. Mies van der Rohe ve Lilly Reich, German People German Werk, Berlin sergisi. (Ackermann,2006)

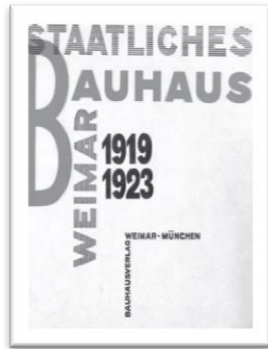
Benzer şekilde tanıtım ve reklam tasarımlarını da modern çizgiye uydurmaya çalışan Bauhaus felsefesi, okulun çalışmalarını duyurmanın yanında halkla bütünleşmek ve modern hayat felsefesini yaymak için sergi afiş tasarımlarına ve tanıtım broşürlerine önem vermiştir (Şekil 72,73,74,75).



Şekil: 72. Feierabend, J. and Fiedler, P. (2000).
Bauhaus. Berlin.



Şekil: 73. Rudolf Lutz, "Gerçeğin
Kolâjı,1921.



Şekil: 74. Moholy-Nagy, Afiş, Tipo Baskı,
(Bulat, Aydın, 2014)



Şekil: 75. Herbert Bayer tarafından
Bauhaus'un 50.yılı sergisi için yapılmış afiş tasarımı.

Değerlendirme

Bauhaus Okulu, amaçları ve felsefesiyle 20. yüzyılın tasarımın her alanında yönlendirici olan modern anlayışının öğretisini geliştirmesi ve yayması bakımından önemlidir ve modern akıma öncülük etmiştir. Tasarımın tüm alanlarını atölye çalışmaları ile bütüncül bir sanat eseri ortaya koymak için harekete geçiren soyut ve somut bakış açıları ile politik, entellektüel, sosyal, toplumsal, ekonomik değerleri değerlendirerek endüstri ile zanaatı birleştirmeye çalışan okul, geleceğin tasarımcılarını yetiştirmek üzere ütopyik olduğu kadar gerçekçi bir anlayışla hareket etmiştir. Sanat ve teknolojiyi, teori ve uygulamayı birleştirerek gerçekçi çözümleri endüstriyel değerlerle elde etmeye çalışmıştır. Mimarlıkta devrim yaratacak bir eğitim anlayışını getirmiş, tasarım alanında öz değerlere ulaşacak sorgulamaları yaparak ilerici bakış açısını sürdürmüştür. Evrensel değerler oluşturarak tasarımcıların ve sanatçıların verdiği eğitimi, açtığı tasarım atölyeleri ile teorik ve pratikte işlerlik kazandırmayı hedeflemiştir.

Atölyelerde gerçekleştirilen tasarımlar bunların sergilenmesi ile sesini duyurmuştur. Almanya'nın Weimar, Dessau ve Berlin şehirlerinde etkili olarak modern mimarlık anlayışının temellerini oluşturmuştur, modern mimarların yetişmesine ön ayak olmuştur

Özellikle mobilya tasarımı alanında devrim yaratacak malzeme ve teknik kullanımı bunların geliştirilmesi alanında yapılan çalışmalarla dikkat çekmiştir. Teorik alandaki rasyonellik anlayışını, mobilyada işlevcilik ve geometrik formlar ile şekillendiren Bauhaus mobilya alanında benimsenen, salt değerler kullanmıştır. Özellikle dönemindeki düşünsel alan teorilerini, fiziksel alandaki malzeme ve yapılar ile yeniliklere dönüştürebilmesi, teori ve pratiğin bir araya gelişinin kanıtıdır. Günümüz mobilyasının şekillenmesine öncü olacak niteliklerin nasıl ortamda geliştiği tasarımların hangi koşullarda ve atölyelerde uzun uğraşlar sonunda elde edildiği anlatılarak tüm tasarım atölyeleri incelenmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ESTETİK ÜRETİMİN TEKNOLOJİ VE KÜLTÜR İLE ETKİLEŞİMİ BAĞLAMINDA BAUHAUS MOBİLYA TASARIMLARININ GÜNÜMÜZ MOBİLYA TASARIMLARINA ETKİLERİ

4.1 Bauhaus'da Estetik Üretim Ve Teknolojinin Kullanımı

19. yüzyıl tasarım alanında köklü değişikliklerin izlendiği bir dönemdir. 18. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere de başlayarak gelişen endüstrileşmenin getirdiği en belirgin değişimlerden biri üretim biçiminde olanıydı. Malların makine ile kısa zamanda ve çok miktarlarda seri üretimi, o zamana dek alışlagelmiş, tasarım yapımının aynı kişi tarafından gerçekleştirildiği üretim biçiminin yerini alıyordu. Yapı tasarımı alanında ise, zamanın değişen koşulları ve gerçeklerini görmezlikten gelen mimarlar binalarını geçmiş stiller ve yapı yöntemleriyle şekillendirmeye çalışırken, mühendisler yeni malzemelerle geliştirdikleri yapı sistemleriyle çok farklı bir yol izlemekteydiler (Aslanoğlu,1983:16/12).

Doğanın verdikleri ile yetinmeyen insan zekâsı yaratıcılığını tasarım gücü ile yeni bilgiler ve ürünler üreterek insanlığın kullanım alanına sunar. Bu alan endüstri teknoloji alanı olarak adlandırılan insanın yapay çevresidir. Yapay çevre insanla doğal çevre arasında makinelerden karmaşık tekniklerden bilgilerden üretilmiş ve dönüşüme uğratılmış nesnelere oluşan bir ortamdır. Bu teknik ortam teknolojik buluşların yeni enerji kaynaklarının uygulamaya konulduğu, doğanın gereksinimlerine ve amaçlara göre denetim altına alındığı bir ortam olarak görülmektedir (Işingör, 1988:136).

İnsanoğlunun yaşama güdüsünün sonucu olan sanatsal eğilim, estetiksel bakış, kültür'ün en önemli alanlarıdır. Kültür sarmalının alanları olan endüstri ve sanat birbirine karşıt bir görünümde dir. Kullandıkları araçlar ve amaçları farklı da olsa endüstri ve sanat öz lü insanın, insanlara yönelik çabalarıdır. Endüstrinin sanata sağladığı olanaklarla bakıldığında başka bir ifade ile sanatın endüstriyi kullanışı üç başlık olarak ele alınabilir.

- Endüstrinin malzemelerini (yani hammaddelerini) kullanması,
- Ürettiği araç gereçleri kullanması,
- Endüstrinin objelerini kullanmasıdır.

Endüstrinin büyük üretim kabiliyeti ile malzeme, hammadde yelpazesini alabildiğince büyütmesi kullanım alanında birçok yapay malzemenin kendisini göstermesini sağlar. Polyester, akrilik, poliüretan, silikon gibi günlük eşyalarda kullanılan malzemeler sanatçıların da malzemesi olur (Işingör, 1988:136).

Endüstrinin aynı zamanda hammadde ile birlikte ona şekil veren, kesen, biçen, delen parlatan püskürten gereçleri üretir. Eski aletlere nazaran adetsel olarak fazla, üretim olarak hatasız, kullanımı kolay, maliyet olarak düşük şekilde üretilen aletlerdir. Bunlar aynı zamanda seri üretilen, ürünün kalitesini değiştiren, çoğaltan makine veya sistemlerdir. Modern sanat akımları içinde yer alan birçok sanatçı metal tahta plastik ve makine parçalarından yararlanarak modern yaşama yeni kapılar açarlar. Özellikle plastik sanatlarda ilk işlenmemiş malzeme yerine işlenmiş endüstri objelerinin estetik katkısı büyüktür. Geleneksel sınırların kalkmasını ve sanatın her türlü araca açıldığının göstergesidir.

4.1.1 Endüstri Devrimi Ve Endüstri Devriminin Toplumsal Şekillenmeye Etkileri.

Sanayi Devrimi ya da Endüstri Devrimi, Avrupa'da 18. ve 19. Yüzyıllarda yapılan yeni buluşların üretime olan etkisi, buhar gücüyle çalışan makinelerin makineleşmiş endüstriyi üretmesiyle, nihayetinde bu gelişmelerin Avrupa'daki sermaye birikimini arttırmasına yol açan bir değişimi ifade eder. Server Tanilli, Sanayi devrimi ile ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir:

Sanayi devrimi, derken bu deyimdeki "devrim" terimini en geniş biçimiyle anlamak gerekir. Sanayi Devrimi batılı toplumların yaşamında köklü değişikliklere yol açmıştır; ama bu değişiklikler hiç de "ani" olmuş değildir. Öyle ki, 18. yy ortalarında kendini gösteren Sanayi Devrimi, bugün de sürmektedir. Bir de Sanayi Devrimi'ni yalnız sanayi ile ilgili sanmamalı;

aslında tarımsal üretimin biçimlerindeki köklü değişikliklerle, ulaştırma araçlarındaki büyük değişiklikleri de ona sokmak gerekir (Tanilli, 2002: 118).

Yuri Kuznetsov İngiltere’de, 18. yüzyılın sonlarından 19. yüzyılın ortalarına kadar olan süreçte, Sanayi Devrimi’ne yol açan nedenlere şu cümlelerle değinir: “İlk makineler, su çarkı ile işletiliyordu.” 1780’de pamuk sanayisinde Watt’ın buharlı makinesi kullanılmaya başlandı. Pamuk ipliği imalatında ilk kez makinelerin kullanılması, buna bağlı bir dizi sanayi dalının özellikle ağır sanayinin kurulmasını sağladı. Makineyle makine imal edilmeye başlandı. 1824’te, parlamento makine ihracına izin verdi. 1825’te ilk demiryolu İngiltere’de yapıldı. 1840 yılına doğru İngiltere’de makine sanayi, zanaat üretiminin yerini aldı. İngiltere kendi sanayi üstünlüğünü uzun zaman elinde kalacak şekilde sağladı, “dünyanın fabrikası” haline geldi” (Zubritski, 1969:171/51).

Sanayileşmenin bir getirisi olarak tarım makineleşmiş ve bunun sonucunda aynı miktardaki toprak daha fazla insanı besleyebilir hale gelmiştir. Sanayi devriminin toplumsal şekillenmeye etkilerinde nüfus artışının önemli bir yere sahip olduğu gözlenmektedir. Nüfus artışının hızla artması belirli sorunları beraberinde getirmiştir. Endüstri devriminin doğrudan sonucu olarak, işçilerin fabrikalarda toplanması ve fabrikaların da kentsel alanlara yığılmasıyla, giderek, kentsel alanlar kırsal yerleşme alanlarını yutmaya başlar. Bu gelişme, tıp bilimindeki yeniliklerle ortaya çıkan nüfus artışı ve bu nüfusu doyurmak için gıda maddesi bulma yönündeki çabalarla birleştiğinde, 20. Yüzyılın değişmez özelliği olan "kitle toplumu" tarihteki yerini alır (<https://tr.wikipedia.org>).

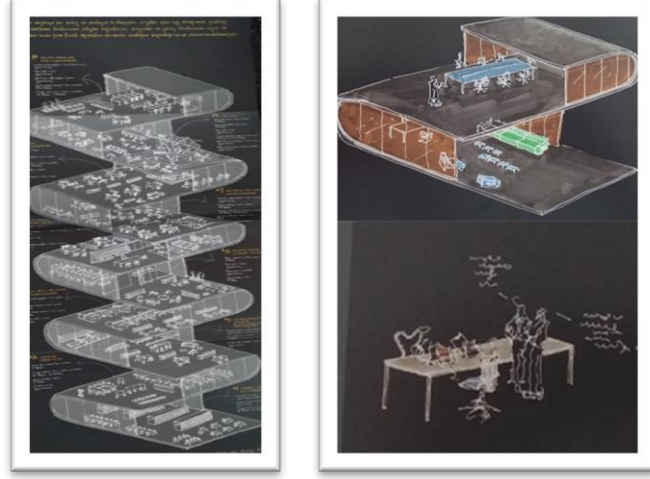
Şehircilik alanında 19. yüzyılın sonlarına doğru tüm göçlere ve gecekondulaşmaya rağmen büyük adımlar atılmıştır. Endüstri devriminin yaratmış olduğu bu tarz sosyal adaletsizlikler aydınları yeni toplumsal düzenlemeler yapma fikrine itmiştir. Endüstri devriminin iyi ve kötü tarafları sorgulanmaya başlanmış, konuyla ilgili şair ve yazarlar tartışmalara katılmışlardır.

Yeni İş’i yaratabilmek için yeni bir zaman ve yeni bir mekân hayal edebilmek gerekiyor. Yeni mekân mutlak kurallar ve fiziksel sınırlar ile tarif edilemez fikri zihindeki yerini ararken yönetim formatlarının geliştirilmesi veya maksimum iş gücünün ortaya çıkarılması artık geçmişe ait değerler olarak kalmaya başlıyor. Çalışma ortamlarının yeni misyonu içindeki insanları düşünce ve düşlerinde özgür olabilecekleri boşlukları yaratmak olmalı. Günümüzde işgücünün büyük kısmı artık

hafızası bizden de gelişkin olan makinelere aktarılmış durumda. İnsan gücünün gerçek katılımı artık sadece tüm zekâsı ve kalbi ile olduğu zaman anlam kazanabiliyor. Çalışanın tüm bilinç düzeyi ile hatta bilinçaltı katılımı yeni iş kültürünü farklı boyutlara taşıyacak olan en önemli etken olacaktır (Kahn, 2002).

Yeni iş kültürü daha etkin bir bireysel varoluşa dayanıyor. 80'li yılların kalabalık iş gücünü oluşturan ortam bugün yerini daha yüksek değerleri barındıran bireylerin biraradalığına bırakıyor. Bireyselliğin ortak akıl ile kaynaştığı yeni bir karışım. Bu denklemin bir sonucu olarak daha az sayıda kişiyle daha büyük operasyonları yöneten firma, sayısı günden güne artıyor. Yeni çalışan profilinin yükselişi, eskisinin kurumsal kimlik öncelikli çalışma ortamları, daha insani değerlerle öne çıkarılmaya başlanıyor. Çağdaş tanımdaki birey'in yapısı da artık farklı bireylerden meydana gelen topluluklar bir arada fikir geliştiriyor daha da yüksek bir iletişim performansı sergileniyor. Çalışma ortamının tasarımında öncelikli olarak ele alınması gereken konu bireylerden oluşan yeni takımların yaratıcı gücünü tetikleyebilmek. Çağdaş algıyı yönlendiren etkenler arasında "görsel" 'in yeri, her gün daha da güçleniyor. "Objeye ile imaj" arasındaki ilişkinin çarpıklaşmaya başladığı sürecin çeşitli sonuçlarını gözlemlemek mümkün (Kahn, 2002).

Kendisini görmedikleri, isimlerin imajların, üzerinden tanıyan bir kitle oluşuyor, bu gelişmenin doğal sonuçları da günümüz çalışma ortamlarına ve onun görsel politika'sına yansıyor. Bu noktada görsel kodlamalar ve sembolizmin devreye girmesi ile nesnelere fiziksel dünyasının ötesinde anlamlar ortaya çıkıyor. Çalışma ortamlarının işte bu görsel kodların sınırları ve yönlendirmesi içinde tasarlamak, günlük iş gerçeklerinin gerektirdiği temel ihtiyaçları da çalışan bir durum yaratabilir. Bu nedenle sunulan yüzeyin ardındaki derinliği okumak daha da önem kazanıyor. (Şekil 76) Çıkış noktası olarak İş'i ve insanın işi de karşılıklı belirleyici durumları'nı ele almak, sağlıklı bir başlangıç olacaktır (Kahn,2002).



Şekil: 76. Louis I.Kahn, Mekânlardaki derinlik algısı. (Work Book.2000)

4.1.2 Endüstri Devriminin Sanat Ve Tasarıma Bakışı

Endüstri Devrimi birçok alanda olduğu gibi sanat ve tasarım alanlarını da etkileyerek, değişime uğrattır. Endüstri devrimi öncesi 1830’lu yıllarda Klasisizm ve Romantizm kesin olarak ayrılmıştır. Bu yıllar sosyal ve kentsel değişimlerin yaşandığı yıllardır. Mimaride Yeni Gotik (Şekil. 77) hareketi başarıya ulaşmıştır (Hauser, 2006:137).



Şekil: 77. Thomas Newenham Deane ve Benjamin Woodward, John Ruskin ile Oxford’da tasarlanan Doğa Müzesi. (www.farm1.static.flickr.com)

20. Yüzyılın başından itibaren ise, kültürel ve toplumsal açıdan birçok yeni düşünce, akım videolojilerin ortaya çıktığı gözlenmektedir. Yeni Gotik üslubun yaygın hale gelip tekrar yerleşmesi birtakım problemlere de yol açmıştır. “1846 yılında Fransız akademisi Ortaçağ üsluplarını taklit etmeyi kınamıştır. Onlara göre eski gerçek gotik heyecan yaratırken kopyalar ilgi çekmemektedir” (Benevolo, 1981: 90).

Endüstriyel alanda yaşanan bu devrim, toplumların yaşam tarzlarını değiştirip şekillendirmiş, bunun paralelinde Sanat ve Tasarım alanlarına da birçok yenilikler getirmiştir. “Sanat İçin Sanat Formülü, 19 Yy. sanatçısının yaşayan ve gelişen toplumla bağlantısını keserek onu taklitçi ve hikâyeci yapmış, böylece mimaride, Fonksiyon –Strüktür – Biçim ilişkilerinin gevşemesine sebep olmuştur.” (Mutlu, 2001:203).

1851 yılı büyük dünya sergisinde teşhir edilen eşyalar ünlü kristal saray yapısının aksine, o çağ uygarlığının fazla süslü, duygusal, kaba fabrikasyon ürünlerinden örneklerdi, buna ilk tepki william morris ve arkadaşlarından geldi. 19. yüzyıl başında gothic revival (gotik sanatın tekrarı) endüstri devrimine karşı romantik bir tepki olmuştur. Yüzyılın ikinci yarısında ise sanatçılar bu defa ortaçağın zanaatkâr dünyasına geri dönmek istediler (Mutlu, 2001:203).

Endüstri devriminin başlaması yeni makinelerin ortaya çıkması, ilk zamanlarda mevcut duruma etki etmedi. Sanatçılar asillerin yanında çalışıyorlardı. Bundan dolayı tasarımları fabrika sahipleri yönlendiriyordu. Tüketicilerin tercihleri orta sınıfın beğenisini yansıtıyordu. Seri üretimle fabrikalarda yüzlerce basmakalıp, ucuz, tasarım ve estetik değeri olmayan nesnelere üretilirdi. Beğenilen bir ürünü kopyalama, eskiden yapılan geleneksel tekniklerin dışında daha kısa sürede çok daha fazla ve maliyeti daha da düşük olarak üretiliyordu. Gelişen sanayi teknolojisiyle ilk kez, bazı sanat türlerini ucuz maliyetle ve daha önce hiç görülmemiş ölçülerde yeniden üretmek teknik olarak olanaklı hale geldi. Böylece sanat ürünleri sadece burjuva sınıfının elde edebileceği tür olmaktan çıkıp halka ulaşmış oldu (Biçer, 2006: 12).

Soyut sanat kuralları ve ölçülerle belirlenemez, duygusal bir biçim anlayışına dayanır ve John Ruskin ve William Morris gibi sanatçılar makinenin bu formları meydana getiremeyeceğini düşünmektedirler. Makinenin yaptığı bu formlar standartlaştırılmış olacaktır, böylece bu eser tek olmaktan çıkıp herkesin ulaşabileceği bir hal alacaktır. Standart ürünlerin mükemmelliğine inanan diğer sanatçılar Morris gibi sanatçıları ütopyik bulurlar. Bu sanatçılar, fonksiyonellik ve oran açısından makine üretimini mükemmel bulurlar. Morris ve onunla hemfikir olan sanatçılar tarafındansa, üretilen fonksiyonel nesnelere güzel olmasının makineyle imkân olmadığı ileri sürülür. Böyle bir imkân bulmak bazen güç olsa da karşı düşüncedeki sanatçılar en beklenmedik nesnelere bile soyut bir güzelliğe sahip

olabileceklerini savunmuştur çünkü fabrikalardan çıkan her iyi formun arkasında estetik duyarlılığı olan bir tasarımcı bulunduğuna inanmışlardır (Read, 1973: 55).

Eflatun (M.Ö. y.y.) mimarlığı güzel sanatların bir dalı sayar ve sanatla ilişkileri üzerinde durur. Mimari ürüne güzellik, simetri, benzerlik ve eşitlik gibi bütün sanat eserlerine uyabilecek kurallarla yaklaşır. Rönesans da mimari, ürün geometrisi ve tasarım geometri ilkelerine bağlı olarak tasarlanır. Böylece tasarım sonuç ilkelerine indirgenmiş olur. Bir bakıma tasarlama yapmak tanrı vergisi bir yetenektir. Dolayısıyla öğretilemez demektir. CIAM Manifestoları ve Bauhaus öğretisi yirminci yüzyıl mimarlarının egemen çizgilerini tanımlayarak tasarımın yine “ürün” yanı biçimci yönünü beslemiştir (Uraz, 1993: 98).

İlk kez 1928'de İsviçre'nin La Sarraz şehrinde 27 ülkenin temsilcilerinin katılmasıyla toplanan Uluslararası Modern Mimarlık Kongreleri, CIAM bir skandala tepki olarak doğmuştur. 1927 yılında Cemiyet-i Akvam Sarayı için Cenevre'de açılan proje yarışmasında, eskiye dönük seçiciler, modern proje tekliflerinin elenmesi için büyük çaba gösterdiler. Buna rağmen çoğunluğun oyları ile Le Corbusier'nin projesi birinci seçilir. Fransız Temsilcisi M. Lemaesquier, çini mürekkebi yerine matbaa mürekkebi ile çizilmiş olduğu gerekçesiyle Le Corbusier'nin projesinin yarışma dışı bırakılmasını sağlar. Bu olay bütün fonksiyonel mimarları, dağınık güçlerin birleştirilmesi yönünde kamçılar ve 1928'de La Sarraz şatosunda yapılan toplantı ile CIAM doğmuş oldu. Toplantıların amacı, çeşitli ülkelerde varılan sonuçları karşılaştırmak ve modern şehircilik konusundaki objektif denemeleri ortaya koymaktı. Her toplantıda yeni bir şehircilik sorununu ele alan CIAM'ın ele aldığı ilk konu "Minimum konut", dar gelirli sınıfların konut sorunu olmuştur. CIAM daha sonra konut bloklarına (Brüksel 1930) ve şehirciliğe (Atina 1933) eğilmiştir. CIAM'ın üyeleri çağımızın mimarlığına damgalarını vurmuş olan ünlü mimarlardır. Örneğin 1953'te Aix-en-Provence'ta toplanan kongrede başkan İspanyol mimar Jose-Luis Sert, başkan yardımcıları Le Corbusier ve Gropius'tur. Üyeler arasında ise Richard Neutra, Victor Bourgeois, Marcel Lods, Bodiensky, Alvar Aalto, Oscar Niemeyer, Amancio Williams, Sakakura, Maekawa, Wogenscky bulunmaktadır (Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü).

4.1.3 Bauhaus Atölyelerinde Endüstriyel Tasarım

Tüm görsel sanatların nihai amacı bütün bir yapıdır. Mimari, heykel ve resim sanatını tek bir birlik içinde kucaklayacak ve bir gün bir milyon işçinin ellerinde yeni bir inancın kristal simgesi gibi göğe doğru yükselecek geleceğin yeni strüktürünü birlikte arzulayalım, tasarlayalım ve yaratalım” (Roth, 2000:614).

Zanaat eğitiminin alt başlıkları ise ekinde Gropius’un kaleminden şöyle sıralanmaktadır:

- Heykeltıraşlar, taş ustaları, stüko ustaları, ağaç oymacıları,
- Seramikçiler, alçı kalıpcıları.
- Demirciler, çilingirler, dökümcüler, tornacılar.
- Marangozlar, mobilyacılar.
- Dekorcular, cam boyacıları, mozaik ustaları, mineciler, gravürcüler.
- Ağaç baskıcılar, taş baskıcılar, sanat baskıcıları, kakmacılar, dokumacılar.

Çizim ve Resim öğretiminin içerdikleri:

- Bellekten hâyal gücüne dayanarak serbest el çizimi.
- Portre, canlı model ve hayvan çizimleri.
- Peyzaj, figür, bitki ve ölü doğa çizimleri.
- Kompozisyon (Şekil 78).
- Duvar resimleri, pano resimleri ve dinsel mekânlardaki uygulamalar.
- Süsleme tasarımı, yazı.
- Yapım detayları ve detayların perspektif çizim.
- Bahçelerin ve iç mekânların tasarımı.
- Mobilya kullanımı ve mobilya gereçlerinin tasarımı.

Bilim ve Kuram eğitiminin içerdikleri:

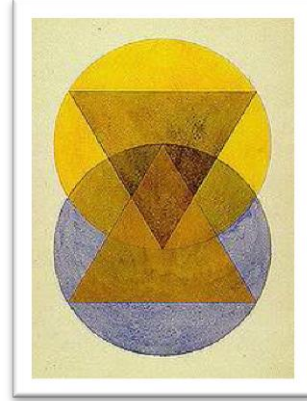
- Tarihsel çalışma yöntemlerini, tekniklerini kavramaya yönelik sanat tarihi.
- Malzeme bilgisi.
- Fiziksel ve kimyasal renk kuramı (Şekil 79).
- Anatomi canlı modelleme.
- Akılcı resim yapma yöntemleri.
- Muhasebe, sözleşme görüşmeleri ve çalışanlarla ilgili temel kavramlar.
- Sanat ve bilimin her alanında yaygın ilgi toplayan konularda konferanslar.

Bu öğrenim bölümlerinde eğitim; çıraklık, kalfalık ve ustalık olmak üzere üç düzeyde verilmekteydi. Öğrencilere olabildiğince çok yönlü kapsamlı bir teknik ve

sanat eğitimi verebilmek için her mimar, ressam ve heykeltıraş adayının diğer derslerin bir bölümüne katılabilmesi sağlanmıştır (Conrads, 1991: 36 - 40).



Şekil: 78. Işık Gölge Çalışması.
(Baktır, 2006)



Şekil: 79. Bir Formda Üç Renk.
(Baktır, 2006)

Endüstri çağıyla birlikte üretim biçimi, üretilen ürünler ve toplum yapısı büyük çapta değişimler geçirirken sanat bu değişimlere ayak uyduramamıştır. Endüstri öncesi dönemde sanatın ayırımının önemi yoktur. Oysa endüstriyle birlikte, günlük kullanım eşyasının (everyday objects) tasarımı gündeme geldiğinde, sorunlar yaşanmıştır (Şekil 80)'de görüldüğü gibi, en basit çay, kahve takımı bile tasarlanmak zorundadır. Dönemin sanatçısı endüstri tasarımı kavramına yabancıdır ve bu durumu kabullenmesi kolay olmamıştır. Endüstriyel ürünlerin pek çoğu tasarlanmak, yani sanatsal bir çalışmayla biçimlendirilmek zorunda oldukları halde, bu iş çoğunlukla ikinci planda kalmıştır.



Şekil: 80. Terra- Cotta Çay Kahve Takımı, Otto Lindig. (Baktır, 2006)

Sanatçılar, tüm gelişmiş ülkelerde uzun bir süre endüstriyle işbirliği içinde olmayı kabullenemediler, bu yüzden 19. Yüzyıl boyunca sanatçı, genel olarak çevresindeki zevksizlik ortamının nedeni olarak endüstriyi suçlamıştır. Yeni sanatçı tipinin belirlenmesi ve yeni bir öğretim düzeninin kurulması gerekmiştir. Bauhaus, tasarım okulunun getirdiği yenilikçi anlayış sayesinde sanat, mimarlık ve endüstri arasında bir bağ kurmuştur. Sanatın mimarlıktan tekstil tasarımına, grafikten

mobilyaya, seramikten heykele ve resimden endüstri tasarımına kadar uzanan geniş bir çerçeveye oturmasını sağlamıştır (Sözen, Tanyeli, 2001: 37).

Endüstriyel ürün tasarımının gelişimi ve ürün yelpazesi çok geniş ve kapsamlı olmakla beraber bu araştırma için Bauhaus ve bu fikrin doğduğu Almanya olarak sınırlandırılmıştır. Bauhaus'un sıra dışı eğitim sistemi göz önüne alındığında; dönemin sanat okulu kavramından ne kadar farklı olduğu, Walter Gropius'un kaleminden şöyle açıklanmıştır:

Sanat tüm yöntemlerin üstündedir, özünde öğretilemez, oysa zanaatlar kuskusuz öğretilebilir. Mimarlar, ressam ve heykeltıraşlar kelimenin tam anlamıyla zanaatçıdır. Bu nedenle öğrencilerin tümünden, her türlü sanatsal üretimin temel koşulu olarak atölyelerde, deney ve uygulama alanlarında elde edilecek kapsamlı bir zanaat eğitimi almaları istenecektir. Kendi atölyelerimiz zamanla geliştirilecek ve dışarıdaki atölyelerle çıraklık anlaşmaları yapılacaktır. Okul, atölyenin hizmetindedir ve bir gün onun içinde eriyecektir. Bu nedenle Bauhaus'ta öğretmenler ya da öğrenciler yerine ustalar, kalfalar ve çıraklar olacaktır.

Eğitim biçimi atölyelerin özelliğinden kaynaklanır. Bu atölyelerdeki ustaların başlıca hedefleri şunlardır:

- El becerilerinden ortaya çıkacak organik biçimler.
- Katı olmaktan kaçınma, yaratıcılığa öncelik verilmesi, bireyselliğin özgür olması fakat sıkı bir çalışma disiplini.
- Lonca kurallarına uygun olarak, Bauhaus'un ustalar kurulu ya da dışarıdan gele ustalar önünde yapılacak ustalık ve kalfalık sınavları,
- Öğrencilerin, ustaların çalışmalarına katılımı.
- Öğrencileri de içerecek şekilde, dışarıdan iş alınması.
- Ülkenin zanaat ve endüstrisinde önde gelenlerle sürekli yakın ilişki.
- Sergiler ve diğer etkinlikler yoluyla kamu yaşamı ve halkla ilişki.
- Geleceği hedef alan, geniş çaplı, ütopyik yapısal tasarımlar kamu yapıları ve tapınakların ortaklaşa planlanması, mimar, ressam, heykeltıraş tüm usta ve öğrencilerin bu tasarımlarda birlikte çalışmaları ve mimarlığı tüm bileşke ve parçalar arasında zamanla uyum sağlamayı amaçlamaları.
- Mimarlık çerçevesinde görsel malzeme ve heykel sergileme sorununu çözmek için sergilerin nitelikleriyle ilgili yeni araştırmalar yapılması.
- İş dışında ustalar ve öğrenciler arasında dostluk ilişkilerinin özendirilmesi bu amaçla tiyatro oyunları, konuşmalar, şiir, müzik, kıyafet baloları düzenlenmesi (Conrads, 1991: 36 – 40).

Verdiği farklı sanat eğitimiyle bugünlere adını taşıyan Bauhaus Okulu, günümüz sanat okullarına değin uzanan bir düşünce sistemi oluşturmuştur. Derslikler ve atölye eğitiminden oluşan ikili eğitim sistemiyle öğrencilerin komple birer sanatçı olmaları için uğraş verilen okulda, Wilhelm Wagenfeld (Resim 81), Marcel Breuer gibi pek çok öğrenci, okul bittikten sonra öğretici olarak atölyelerde hizmet vermiştir.



Şekil: 81. Wilhelm Wagenfeld ve Metal Atölyesi. (Baktır, 2006)

4.1.4 Bauhaus Ürünlerinde Estetik şekillenmeler

Birinci Dünya Savaşının ardından, seri üretimin artmasıyla birlikte tasarımda yüksek kalite üzerine odaklanılmıştır. Örneğin basit bir sandalye için tasarımcılar bazı kriterler oluşturmaya başlamışlardır. Sandalyenin bulunacağı çevre, kullanıcı ve estetik değerleri önem kazanmıştır. Böylece modern tasarımlar daha kaliteli, kullanışlı ve orijinal görünümüleriyle üretilmeye başlamıştır. 20. yüzyılın başlarında makine ve seri üretim ürünlerinin günlük hayatın bir parçası olmasının ardından, asıl amaç çok sayıda insanın ulaşabildiği, iyi tasarımlar yapmak olmuştur. Bunun bir sonucu olarak, etkili üretim tekniklerinin, tasarımda heyecan veren yeni malzemelerin kullanılması, Bauhaus okuluyla birlikte 20. Yüzyıl seri üretim tasarım elemanlarında toplumun geneline hitap eden bir kaliteyi oluşturmuştur (Hoban, 2001:6). Malzemedeki ulaşılan pratik yenilikler Bauhaus okuluyla birlikte geliştirilmiştir. Ortaya çıkan ürünler, el işçiliğinin basit formlarından uzak, tamamıyla modern tasarımlardır (Kubba, 2003: 47).

Klasik Morris Sandalyesi (Şekil 82) ile modern Wassily Sandalyesi'nin (Resim 83.) bir arada gösterildiği Bauhaus'un yeni malzeme anlayışının tasarımlara ne denli hafiflik, sadelik ve farklı bir görsellik kazandırdığı anlaşılmaktadır.



Şekil: 82. Klasik Morris Sandalyesi
(www.google.com.tr)



Şekil: 83. Wassily Sandalyesi
(www.google.com.tr)

Bauhaus stilinin ana şeması, yeni malzemelerin geometrik ve soyut biçimlerde canlı renklerle buluşması sonucunda ortaya çıkan seri üretime uygun yalın tasarımlar olarak çizilebilir. “İşlevsellik ve doğru malzeme” kullanımı Bauhausta öğretilen en önemli iki teoridir (Hoban, 2001:6).

Makineleşme ve beraberinde gelen seri üretim sonucunda, tasarımlarda yeni malzemelerin denenmesi kaçınılmaz olmuştur. Seri üretime dayanıklı, kolay deforme olmayan, aynı zamanda estetik ve şık bir görünüm kazandıran malzemeler tercih edilmiştir. Bu yeni malzemeler, Bauhaus Atölyelerinde ustaların denetiminde Bauhaus Atölyelerinde keşfedilen krom boru, kontrplak, alüminyum bant gibi pek çok yeni malzeme bugün kullandığımız endüstriyel ürünlerin şekillenmesini hızlandırmıştır. Kullanılan her bir yeni malzeme, endüstriyel üretimde çeşitliliği arttırmıştır. O dönem için yeni olan malzemelerin Bauhaus tasarımlarıyla buluşması sonucunda ortaya çıkan bazı örnekler şunlardır (Kleiner, 2006:785).(Şekil 84), (Şekil 85), (Şekil 86) (Şekil 87), (Şekil 88), (Şekil 89).



Şekil: 84. Kontrplak Yemek Masası,1936.
(www.google.com.tr)



Şekil: 85. Ahşap Sandalye Marcel Breuer.
(www.google.com.tr)



Şekil: 86. Ahşap Şezlong, Marcel Breuer,1933. **Şekil: 87.** Alüminyum Metal Bantlı Şezlong,1935.

(www.google.com.tr)

(www.google.com.tr)



Şekil: 88. Kontrplak Şezlong,1925.

Şekil: 89. Alüminyum Metal Bant Ahşap Bahçe Mobilyası.

(www.google.com.tr)

(www.google.com.tr)

4.1.5 Bauhaus Ürün Tasarımlarında Teknolojinin Kullanılması

Form üzerine eğitim gören Bauhaus tasarımcıları, günlük hayatta kullanılan standart formdaki objeler için yeni prototipler tasarlamaya girişmişlerdir. Bu konuda insanların birbirleriyle özdeş olan pratik ihtiyaçlarından yola çıkmışlardır.

Süslü ve gösterişli her türlü formu reddeden Bauhaus araştırmalarının odak noktasında işlevsellik birinci sırada yer almıştır. İşlevsellik ve malzemenin aslına uygun kullanımı belkide Bauhaus'ta öğretilen en önemli teoridir. Bauhaus öğrencilerinden Josef Albers işlevselliğin önemini şu sözleriyle vurgular: Bugün, kullanımına uygun malzemenin yapılan form, onun fonksiyonelliğine de hizmet ediyorsa güzeldir (Hoban, 2001.s.24).

Bauhaus atölyelerinde tasarlanmış süslemeden uzak, yalın ve işlevine uygun gündelik eşyaların kabul görmesi zor olmamıştır. Aşağıda Bauhaus atölyelerinde üretilen bu ürünlerden ve etkilerinden bazı örnekler verilmiştir.

- Wassily Sandalyesi (Wassily Chair), Marcel Breuer

Marcel Breuer'in Bauhaus öğreticilerinden Wassily Kandinsky için tasarladığı bu sandalye, dünyada en çok kopyalanan Breuer sandalyesidir. Nikel kaplı, boru şeklinde bükülmüş çerçevesi, sonradan krom kaplama olarak çalışılmıştır. Sandalyenin oturma yeri ve sırt kısmındaki bez kumaş, deri kullanımına uygundur. Boru şeklinde bükülmüş malzemenin çerçeve olarak ilk defa denendiğı sandalyenin ilham kaynağı bisiklet gidonudur (Şekil 90) .



Şekil: 90. Wassily Chair, 1925. (www.google.com.tr)

- Tubular Steel Chair, Marcel Breuer

Marcel Breuer'in bugün bütün dünyada yaygın olarak bilinen 'tubular steel chair' tasarımı, bir sandalyenin karmaşık bir kütle olmaktan çok, nasıl bir hafiflik ve estetik kazanabileceğinin en iyi örneğidir. Sandalye form olarak açılmış basit bir ataça benzer (Şekil 91), (Josephson, 1995:132).



Şekil: 91. Tubular Steel Chair, Marcel Breuer,1928. (www.google.com.tr)

Bauhaus mobilya atölyesi ürünlerinin günümüz mobilyasını form ve işlev bakımından etkilediğini, öyle ki bazılarının önemli bir değişikliğe uğramadan günümüze kadar gelmiş olduğunu söylemek mümkündür. Basit geometrik çizgilerdeki Breuer tasarımları, Bauhaus'un zanaat ürünlerinden endüstriyel ürünlere ulaşma sürecini simgelemiştir.

- Slatted Chair, Marcel Breuer

Türkçe'ye ahşap geçmeli sandalye olarak çevrilen bu tasarımda çerçeve malzemesi olarak lekeli akçağaç kullanılmıştır. Sırt ve oturma kısmında at kılından dokunmuş kumaş kullanılan sandalyede (Şekil 92) Breler, Geri Rietveld'in Berlin Chair (Şekil 93) çalışmasından etkilenmiştir. Kullanılan malzeme ve formun mükemmel uyumu söz konusudur.



Şekil: 92. Slatted Chair.
(www.google.com.tr)



Şekil: 93. Berlin Chair, Gerit Rietveld.
(www.google.com.tr)

- Alüminyum Sandalye, Marcel Breuer

Sonraki dönemlerde Breuer, mobilyalarını düz alüminyum malzemedan imal etmeye başlamıştır. Bu malzeme boru şeklindeki çelik kadar sağlam olmasa da, ona göre çok daha ucuzdur. Arkadaki konkav bantlar strüktürel olarak gerekli olmakla birlikte, tasarıma estetik bir özellik katmıştır (Şekil 94), (Baktır, 2006: 36).



Şekil 94. Alüminyum Sandalye, Marcel Breuer. (www.google.com.tr)

- Kül Tablası, Marianna Brandt

Marianne Brandt, Bauhaus tarzı ile özdeşleşen bazı kült tasarımlara imza atmıştır. Tasarımlarında farklı metal kombinasyonlar kullanan Brandt, malzemenin doğasını kullanarak işlevsel farklılıkları ortaya çıkarmıştır (Tuğcuoğlu, 1999: 80).

1924'te tasarladığı pirinç-nikel alaşımlı soyut küllük, sadeliği ve güçlü geometrisiyle önemli etkiler doğurmuştur. Küresel ve yarım dairesel iki parçanın birleşiminden oluşan bu mükemmel tasarımlı parça (Şekil 95) el yapımıdır ve tasarıma seri üretim için mükemmel uyumludur. Üretimi günümüzde halen italyan imalatçı Alessi firması tarafından lisans altına alınmıştır. Paslanmaz çelikten yeniden üretilen ürünün Bauhaus imzasıyla satılmaktadır (Hoban, 2001: 24).



Şekil: 95. Marianna Brandt Kül Tablası, 1924. (www.google.com.tr)

(Şekil 96) görüldüğü üzere Brandt, tasarımlarındaki biçimsel yaklaşımını bazı işlevsel gerekçelerle değiştirerek kül tablası tasarım yelpazesini genişletmiştir.



Şekil: 96. Marianne Brandt'ın Diğer Kül Tablası Tasarımları. (www.google.com.tr)

Marianne Brandt'ın Weimar dönemindeki çalışmaları daha çok çaydanlık, küllük, çay-kahve servisi gibi küçük ev aletleri üzerinedir. Tasarımcının bu çalışmalarının amacı, bireysel form arayışı yerine endüstriyel gelişimlere yönelik, işlevsel ve estetik formlar yaratmaktır (Baktır, 2006: 36)

- Çaydanlık Tasarımları, Marianne Brandt

Marianne Brandt'ın metal atölyesinde Alman gümüşü ve pirinçten ürettiği çay ve kahve takımlarının (Şekil 97) etkisini, günümüzde de görmek mümkündür. Bauhaus'ta üretilen bu formlar, Michael Graves'in tasarımlarına ilham vermiştir (Şekil 98) (Şekil 99) (Şekil 100).



Şekil: 97. Marianne Brandt, Düdüklü Demlik.



Şekil: 98. Marianne Brandt, Semaver



Şekil: 99. Marianne Brandt Tasarımı Çaydanlıklar.



Şekil: 100. Michael Graves Tasarımı, Kettle.

• Aydınlatma Elemanı Tasarımları, Marianne Brandt

Brandt, Laszlo Moholy Nagy'nin endüstriyel üretime kattığı kromajlı metal, alüminyum, opak cam, pleksiglas gibi yeni malzemeleri kullanarak bir tür fabrika estetiği yaratmak istemiştir. Ona göre işlevsel olan aynı zamanda güzelde olmalıdır. Bauhaus'un Dessau periyodunda hemen hemen bütün aydınlatma elemanlarının tasarımı Marianne Brandt tarafından yapılmıştır. Marianne Brandt ve Hans Przyrembel ortak yapımı karşı ağırlıklı, alüminyum kafalı ayarlanabilir tavan lambası (Şekil 101) Bauhaus Atölyelerinin standart lambası olmuştur. Brandt, bu standart tiplerin dışında buzlu camdan asma globe tipi aydınlatma elemanları da tasarlamıştır (Baktır, 2006: 36) .



Şekil: 101. Ayarlanabilir Tavan Lambası, Marianna Brandt, Hans Przyrembel.

- Terra Cotta Çay Kahve Takımı, Otto Lindig

Otto Lindig 1919'da Bauhaus, seramik atölyelerine katılmış ve seri üretim için çok uygun sade-süssüz, estetik seramikler imal etmeye başlamıştır. 1926'da Bauhaus'un Weimar periyodunda seramik atölyesinin başına geçen Otto Lindig, kendi karakteristik stilinde, yarı opak, sırlı seramikler üretmiştir (Şekil 102)



Şekil: 102. Otto Lindig Tasarımı Seri Üretim Ürünleri.
(www.google.com.tr)

Terracota çay ve kahve servisi, günümüzde halen modernliğini koruyan ürünler arasındadır. Lindig'in seramikleri çok beğeniliyordu, çünkü süslemedeki sadelik her bir parçanın kendini ayrı ayrı ifade edebilmesine olanak sağlıyordu. 1922'de Otto Lindig ve Theodor Bogler, küçük seriler halinde üretilebilecek fakat endüstriyel üretimle paralel şekilde konumlanacak, yeni prototiplerin geliştirilmesi için çalışmalar yapmaya başlamışlardır (Hoban, 2001: 24).

Bauhaus stilinin ana karakteristiği, yeni malzemelerin modern kullanımı, geometrik ve soyut örnekler, parlak ana renkler olarak özetlenebilir. Seri üretim sonucu ortaya çıkan ürünlerde işlevsellik her zaman ön planda tutulmuştur.

- Barcelona Chair, Ludwig Mies Van Der Rohe

Ludwig Mies Van Der Rohe (1886-1969), Bauhaus atölyelerinde pek çok ürüne imza atmış bir tasarımcıdır. 1908 - 1911 yılları arasında Peter Behrens'in Berlin'deki ofisinde çalışmıştır. Kendi mimari ofisini 1912'de açmıştır. 1920'li yılların başında Alman Zanaatçılar Birliğine katılan mimar, 1930-1933 yılları arasında Bauhaus'un Dessau periyodunda yöneticilik yapmıştır.

Van Der Rohe'nin Bauhaus'ta üretilen en ünlü tasarımı, Barcelona sandalyesidir. (Şekil 103) Bunun yanında Bauhaus'ta ürettiği tüm mobilyalar günümüzde kullanılmaya devam etmektedir (Hoban, 2001: 26).



Şekil: 103. Barcelona Sandalyesi, Mies Van Der Rohe.
(www.google.com.tr)

Ludwig Mies Van Der Rohe Barcelona sandalyesini tasarladıktan sonra şöyle demiştir:

Deneyenler bilir, sandalye tasarlamak çok zor bir iştir. Sonsuz olanaklarınız ve birçok probleminiz vardır. Sandalye hem hafif görünmeli, hem de dayanıklı ve rahat olmalıdır. Yani sonuçta bir gökdelen tasarlamak, iyi bir sandalye tasarlamaktan çok daha kolaydır.

Rohe'un diğer bir ünlü sandalyesi ise (Şekil 104) görülen Tubular Steel Chair tasarımıdır. Ünlü tasarımcı tüm çalışmalarında hafiflik, işlevsellik ve estetik kaygılar taşımıştır.



Şekil: 104. Tubular Steel Chair, Mies Van Der Rohe.
(www.google.com.tr)

Bauhaus'ta lambalar ve diğer aydınlatma elemanları ile ilgili araştırmalar yoğun olarak, Karl Jucker ve Wilhelm Wagenfeld'in 1923 - 1924 yılları arasında metal atölyesinde tasarladığı MT8 kod numarasıyla üretilen masa lambasının (Şekil 105) ardından gerçekleşmiştir. Bu mükemmel tasarım, Bauhaus Stilinin ekonomi, işlevsellik, uygun malzeme kullanımı ve süslemede sadelik gibi konulara olan yaklaşımını gösteren en iyi örneklerden biridir (Hoban, 2001: 26).



Şekil: 105. MT8 Masa Lambası, Wilhelm Wagenfeld.

Lambanın kafa kısmındaki opak cam, daha önce endüstriyel kullanımda yaygın olmasına rağmen, makine estetiğinin işlevsel bir parçası olarak kullanılmıştır. Küresel formu ışığı dengeli bir biçimde dağıtırken, opak olması da ışığı süzmeye yarar. Tabanda ise “pleksiglas” silindir kullanılmıştır. Böylelikle farklı malzemeler kullanarak estetik bir bütünlük elde edilebileceği sonucuna ulaşılr. Seri üretim için bir çeşit model oluşturan bu masa lambası, biçimde en sade biçim, zaman ve malzeme kullanımı açısından ise maksimum ekonomiye ulaştırır. Dairesel taban, silindirik saft, küresel kafa en önemli elemanlarıdır (Tuğcuoğlu, 1999: 55). Bauhaus’la birlikte Wilhelm Wagenfeld, endüstriyel tasarım konusuyla tanışmış ve ilk defa seri üretilen elektrikli aletler ile ilgilenmiştir.

• Christian Dell, Modern Ofis Masa Lambası

Bugün Alman Bauhaus tasarımları; formun sadeliği, yalın çizgiler, ucuz malzeme ve bunların daha da üstünde işlevsellikleriyle bilinmektedirler. Christian Dell imzalı ofis masa lambası (Şekil 106.) Bauhaus tasarımına uygun muhteşem bir örnektir. Modern ofis masa lambası biçimi, Dell tarafından 20’li yaşlarında geliştirilmiştir. Basit, geometrik, süslemeden uzak mekanik form, seri üretim endüstri ürünü için bugün bir kalite damgası haline gelmiştir (Stanton, 1998: 5).



Şekil:106. Cristian Dell, Modern Ofis Masa Lambası,1928.
(www.google.com.tr)

Bauhaus neydi? Bauhaus düşünülenin aksine sanatsal bir hareket veya modern bir stil değildi. Bauhaus 1919'da Almanya'da açılan ve 14 yıl varlığını sürdüren bir tasarım okuluydu. Aynı zamanda bu okul yeni bir meslek olan endüstriyel tasarım için temel oluşturdu. Bauhaus'un düşünce sistemine göre, bir endüstriyel tasarımcı uygulamalı sanatlarda ve teknolojiye eşit oranda usta olmalıydı. Yani Bauhaus, zanaatin atölyelerini bir tasarım okuluna taşıyan ilk sanat okulu olmuştur. Bu haliyle günümüzdeki pek çok sanat ve tasarım okuluna da model oluşturmuştur.

Bauhaus' a göre dönemin tasarımcıları 3 ana konuyla yüzleşmeliydi: Objenin doğru niteliğini bulmak, işlevselliğin sağlanması, güzelliğin ve estetiğin araştırılması (Roqueta, 2002: 26).

Bauhaus'un anti akademik yapısı, endüstriyel tasarım adına çok önemli ilerlemelerin oluşmasına ortam sağlamıştır. Yukarda sözü geçen üç maddeye tutunan Bauhaus öğrencileri, okulun açık kaldığı süre içinde, formun mükemmel fonksiyonda ve estetik açıdan tatmin edici olması için çalışmışlardır (Baktır, 2006: 43).

Van Der Rohe'nin endüstriyel tasarımlarından "Metal İskeleler", Gropius'un, "sosyal konut projeleri " ve Adler Marka "otomobil dizaynları", Marchel Breuer'in "krome kurşun borulu, kolçakları sırtı ve oturma yeri deri olan koltuğu, çocuk sandalyesi ve masası" gibi endüstriyel etkilerden dolayı Bauhaus, "Toplum için Sanat" ve "en üstün estetik ile en ucuz fiyat", sloganlarını, çağdaş endüstri dizaynlarının ilk ortaya konan örneklerini oluşturmuşlardır. Bütün bu çalışmalar, Rietvelt'in 1917 yılında yaptığı iskemlesinde görüldüğü üzere, "makine endüstrisi" hareket noktasından yola çıkmış, makine yapısı çeşitli eşyaları, bütün bu örneklerden sonra geçerli hale gelmiş ve "faydalı sanat" sloganı tüm dünyaya yayılmıştır (Eti, 1971: 70).

4.1.6 Bauhaus Mobilya Tasarımlarında Teknolojinin kullanılması

Bauhaus Mobilya Tasarımı "Yeni Yaşam" isteğiyle üretilen modern mimarlığın iç mekânlarında yerini alır. Marcel Breuer, Mies Van Der Rohe başta olmak üzere Erich Dieckmann, Peter Keller, Alma Buscher gibi isimler bu alanda kendilerini göstermişlerdir. eklektik estetikten uzak, temiz ve yalın duvarlar, geniş pencereler ile dış mekânla bütünleşen geniş hacimli iç mekânlar için tasarım yapan

bu tasarımcılar, modern çağ insanının metaforik olarak modern binalardan Le Corbusier'in Tabiri İle "Makineler"den çıkıp yine makinelere, makinelerle ulaşım araçları ile gittiği bir dönemde, mobilya tasarımcıları da mekanistik estetik tarzından etkilenmişlerdir. Makine estetiği, mobilyaların oturmak için ve iç mekânları döşemek için kullanılan makineler olduğu inancını benimsetmiştir. Böylece, Marcel Breuer'in bisikletten yola çıkarak tasarladığı kulüp koltuğu, bilinen adı ile wassily sandalyesinin arkasındaki felsefik yaklaşım daha net görülebilir. Hafiflik, konsolluk, rahatlık ve ekonomik olma gibi üretime ve kullanıma yönelik kriterlerin yanı sıra mekâna uyum sağlama, mekân-mobilya ilişkisinin kurulması ve dengelenmesi açısından da Bauhaus mobilya tasarımı ön plana çıkmıştır (Wilk, 2006: 231).

Modernizmle birlikte mimarlar kendi tasarladıkları mekânları donatmak ve iç mekânda yarattıkları atmosferi mobilyalar ile bütünleştirmek, görsel ve temasal bir birlik sağlamak amacıyla mobilyalarını özelleştirirler. Mimari cepheyi olduğu kadar iç mekânı da gereksiz ve bağlayıcı olmayan detaylardan arındırmak, tutarlı bir bütünlük yakalamak isterler. Bu bütünlük mobilyalarını bir araya getiren detaylara kadar yansır. O dönemde iç mekânlarda oluşturulan yalın kompozisyonlar, iç mekânın kendi estetik kavramını oluşturmaya başlar. 'Modern' kavramı iç mekânda temasal olarak var olmaya böylece iç mekânda işlevselliği, yalınlığı, transparanlığı, devamlılığı, kullanılan malzemede, strüktürde dürüstlüğü ve açıklığı, renklerde ve görsel kompozisyonda bütünlüğü, mekânda doluluk yerine boşluk hissini ve temizliği ifade etmeye başlar (Wilk, 2006: 232).

Özellikle Mies Van Der Rohe'nin açık planlı düşündüğü konutlardaki mobilyalar, mekân tanımlayıcı bir karakter taşır. Bu sebepten mekânla sanatsal bir ilişki de kurar. Mobilyalar Mies'in mekânlarında sadece birer makine değil aynı zamanda birer sanat objesidirler. Bu hafif, rahat, fonksiyonel, pratik mobilyalar mekânların yalın renk şeması ile uyum içerisindedir. Özellikle binalarda cam ve çelik detaylarının çıplak kullanımının görüldüğü dönemde, mobilya tasarımcıları da mimarlığın yeni malzemelerini kendi alanlarında değerlendirmiştir. Nikel kaplamalı çelik boru profilden oluşturulan mobilya karkasları binaların çıplak metal kolon ve kirişlerine benzetilebilir. (Wilk, 2006: 232).

Bauhaus'ta mobilyadaki en somut değişim metal boru profilin mobilya üretiminde ahşabın yerini almasıdır. Metal profilden üretilen mobilyalar, ticari mekânlar ve kamusal alanlarda kullanılmasına yanında, konut iç mekânında da yerini

almaya başlar. Metal strüktürlü mobilyaların modernizmi simgelemesindeki en önemli etken metalin özelliklerinin bu dönemdeki mobilya tasarımcılarının öngördükleri tasarım anlayışına uyumudur. Çelik boru profil mobilyalar yeniliği ve modernizmi, görünüşte, temasal ve sembolik olarak ifade etse de modern karşıtları tarafından “steril, hastane tipi mobilya” olarak adlandırılmaktan kurtulamaz. İç mekân atmosferinde mobilyalara atfedilen değerler göz ardı edilerek bu mobilyaları kullanmanın “ameliyat masasında yemek yemek, dışı koltuğunda uzanmak” olduğu eleştirisi oluşur ve konut iç mekânına uygun olmadığı görüşü gelişir (Wilk, 2006: 233). Bauhaus mobilya tasarımcıları evrensel tasarım anlayışları ile bu eleştirileri bertaraf ederler.

De Stijl ile mimarlıkta etkisini göstermeye başlayan rasyonalizm, endüstrinin 1920’lerde hızla gelişmesiyle birlikte sırf estetik olarak değil teknolojik olarak da benimsenmeye başlanır. De Stijl, Bauhaus’ta etkisini teorik ve sanatsal bir rasyonalizm olarak oldukça yoğun olarak göstermesine rağmen, Deutscher Werkbund’un endüstri ve zanaat kavramlarıyla savunduğu rasyonalizm Bauhaus’ta ağır basar. Bu rasyonalizm kaynağını sanattan, felsefeden, bilimden, teknolojinin getirdiği işlevsellikten alır (Kaufman, 1954).

Ludwig Mies Van Der Rohe de mobilyalarında bu rasyonalizmin etkisinde kalır. Binalarını ve mobilyalarını teknolojik temelli bir rasyonalizme dayandırır ancak estetik de onun için işlev kadar önemlidir. Forma verdiği önemi mobilyalarında gösteren Mies Van Der Rohe, malzeme ve detayların da işleve yönelik olması için çalışır. Üretilen mobilyaları Marcel Breuer’in her kesime hitap edebilecek mobilyalarının aksine belirli bir yenilikçi ve ekonomik statü sahibi kesime hitap etmektedir. Bauhaus’ta tasarlanan mobilyalar genel olarak modern tasarım ilkelerine sahiptir. Bu mobilyalar modern tasarımın ilkelerini takip ederek belirli kriterlerle ölçülebilir. Moma’nın “What is Modern Design” adlı 1954 yılında çıkarttığı kitapçığında modern tasarım tanımlanır. Modern tasarım, yaşam şeklimize, yeteneklerimize, ideallerimize uygun objeleri planlamak ve yapmaktır. Bu tanıma Gore “modern tasarım” kavramı içinde bulunan yaşam koşullarını göz önünde bulundurmalı ve onu yansıtmalıdır, dolayısıyla yaşam koşulları değiştikçe farklılaşan, değişen, statik olmayan bir tasarım söz konusudur (Kaufman, 1954).

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 benzerlerini geliştirmelidir.
5. Modern tasarım, ihtiyaçların doğrudan gerçekleşmesi için uygun malzeme ve tekniklerle formlar, dokular, 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.
8. Modern tasarım, el sanatını seri üretimle gizlemeden, kullanılan tekniği taklit etmeden bir objeyi yapmak için kullanılan metotları ortaya koyar.
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 halka hizmet etmelidir (Kaufman,1954).

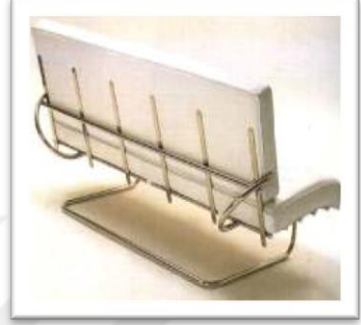
Bauhaus'ta birçok tasarımcı mobilyada yaşanan modern değişimi destekleyerek mobilya tasarımlarını Bauhaus ve modern öğretinin kriterlerine göre tasarlamışlardır. Konsolluk, ekonomik malzeme kullanımı ile mobilya için malzeme ve üretimde farklı alternatifler, yaratıcı fikirler geliştirilmiştir. Bauhaus mobilya tasarımında bazı mobilyalar ise düşünsel olarak değil, üretimleri ve getirdikleri yenilikler ile ön plana çıkmalıdır (Boger, 1966:461-468). Bauhaus okulu mobilya atölyelerinde etkin bir tasarımcı olarak Marcel Breuer'in ismi bu alanda ön plana çıkmasına rağmen, Ludwig Mies Van Der Rohe ve Bauhaus akımının Avrupa'dan sonra Amerika'da canlanması ile Le Corbusier gibi mimarlığın öncüleri de kendi

modern binalarını bir bütünlük içinde tamamlamak için kendi mobilya tasarımlarını bu geometrik formlara göre üretmişlerdir. (Şahinkaya, 2009: 52).

Bauhaus Okulu'nun kendi içinde geliştirdiği ilkeler, gerekse modern tasarım anlayışının o dönemde önerdiği anlayışlara göre şekillenmiştir. Bu anlayış, makine üretimi, metal ve cam kullanımı, konsolluk, rasyonel geometri, sadelik, anatomik uygunluk, ekonomik ve endüstriye uygun tasarım vb. gibi ilkelerle, bütünsel ve estetik, endüstriyel, kullanıcı odaklı ve mekânsal olarak bir bütün içerisinde oluşmuştur. Bu anlayış daha detaylı incelenmek istenirse, Bauhaus mobilya tasarım kriterlerinin net olarak ortaya konması gerekir. Bu kriterler Bauhaus mobilya tasarımının daha anlaşılır olmasını sağlar. Marcel Breuer, modüler mobilyanın gelişimine, kullandığı yeni malzemeler ve ilginç tasarımlarıyla Bauhaus Atölyelerine yön vermiştir. Standart formlu bu birimler oldukça basit ve fonksiyoneldir. Breuer, krom boru (tubular steel) malzemeden sandalyeler, masalar, dolaplar, tabureler, raflar ve sehpa bulunduran bir dizi tasarım yapmıştır. Krom boru malzeme sağlam, dayanıklı, hijyenik ve rahat tasarımların modern yaşam içinde yer almasını sağlamıştır. Breuer'in bu malzeme ile yarattığı standartlara örnek vermek gerekirse (Şekil 107). 1932–1934 yılları arasında Breuer, bu kez farklı bir malzemeye yönelmiştir, düz alüminyum metal bant. Bu malzemeyle ürettiği mobilyalar 1970'lerde üretildiğinden çok daha fazla popülerlik kazanmıştır ve günümüzde bu popülerliği devam etmektedir (Şekil 108).



Şekil:107. Krom Boru Malzemeden Mobilya Tasarımları, Marcel Breuer.



Şekil: 108. Düz Alüminyum Metal Bantlı Mobilya Tasarımları, Marcel Breuer.

Alvar Alto'nun sandalye tasarımlarından (Şekil 109) oldukça etkilenen Breuer, sonraki tasarımlarında farklı bir malzemeye yönelmiştir, kontra plak (Şekil 110)



Şekil: 109. Alvar Alto, Paimio Chair, 1933.



Şekil: 110. Kontra Plak Malzemedeki Marcel Breuer Tasarımları.
(www.google.com.tr)

Kullanılan malzemedeki çeşitlilik tasarımı biçimlendirirken, doğru malzemenin, doğru ürünle birleşmesi sonucunda, seri üretim için prototiplerin oluşumu hız kazanmıştır. Yukarıda ki örneklerden anlaşılacağı üzere o dönem için yeni sayılan krom boru, düz alüminyum bant ve kontraplak gibi malzemelerin Bauhaus'un genç ustası Marcel Breuer tarafından mobilya tasarımında kullanılmaya başlanmasıyla aslında endüstriyel tasarım için yeni bir dönem açılmıştır.

Avrupa, özellikle Almanya'da Deutscher Werkbund daha sonraları Bauhaus, Avusturya'da Wiener Werkstate ve Hollanda'da De Stijl Hareketleri modernizmin dayatmalarıyla mükemmel formun tanımını işlevsel, seri üretimi kolaylaştıran standardize edilmiş basit formlar, kaliteli, dayanıklı ve uygun fiyatlar olarak yapmıştır. Malzemenin ekonomisi ve enerjisi, modernizm ve fonksiyonalizm için vazgeçilmez iki kavramdır. Marcel Breuer, yetenekli öğrencilerinin Bauhaus'ta 1920 - 1924 yılları arasında yaptıkları çalışmalarda hafif farklı bir malzeme olan krom boruyu Wassily Chair (Şekil 111) adı altında bir koltukta denemeleri mobilya tasarımında çığır açan bir buluş olmuştur. O günlerde Breuer, rasyonalize ve standardize edilen bileşenlerin dayanıklı ucuz ürünler ortaya koyduğunun farkına varmıştır (Alastair, 2002: 10).



Şekil: 111. Marcel Breuer Tasarımı Sık Oturma Grubu.
(www.google.com.tr)

Walter Gropius; Endüstriyel üretimin, standartlara ve seri üretime dönüşümünü şu sözleriyle özetler: “Bauhaus, endüstri ile işbirliği yaparak zanaat okullarına benzemeye çalışmamıştır. Eski zanaat atölyeleri gelişerek, endüstriyel laboratuvarlara, bu atölyelerde elde edilen tecrübelerse, endüstriyel üretim için standartlara dönüşecektir. Zanaat öğretiminin anlamı: seri üretim için tasarımın hazırlanmasıdır. Basit araçlara daha kolay işlerle başlamak, sonrasında aşamalı olarak makineyle çalışarak, baştan sona tüm üretim teknikleriyle devamlı olarak

ilişkili olmak, çok daha karmaşık problemlerin üstesinden gelebilmeyi sağlar (The Bauhaus, Peoples).

Endüstriyel devrimin sonucu olarak, taşıma kolaylığı ve yerden tasarruf, standardize edilen yeni bileşenler için son derece önemlidir. Standardizasyon ve seri üretim beraberinde depolama sorunlarını getirdiği için bu tür tasarımlar kaçınılmaz olmuştur (Şekil 112)



Şekil: 112. Yerden Tasarruf Sağlayan Standart Tasarımlar.(www.bauhaus.de/english/bauhaus1919)

Bauhaus'un bugünde konuşulan üç amacı vardır; Birincisi sanatı, içinde bulunduğu izole durumdan kurtarmak, sanatla zanaatı birleştirmek, ikincisi zanaat üreticilerinin durumunu resim ve heykel sanatçılarının seviyesine getirmek, üçüncüsü ise devletten bağımsız olarak endüstri ile işbirliği içinde, topluma tasarım satmaktır (Kleiner, 2006: 47). Bütün bu yönleriyle Bauhaus hayatımızın her alanını etkilemiştir. İşlevsellik, estetik, tasarımda kullanılan malzeme ve formun uyumu; Bauhaus felsefesinin özünü oluşturmaktadır. Bu nedenle bir ürünün Bauhaus tasarım felsefesine uygunluğunun anlaşılabilmesi, şu sorulara yanıt verebilmesi ile mümkün olabilecektir:

- Ürün sanat ve zanaatın üstün niteliklerini ortaya koyuyor mu?
- Kullanılan malzemenin formla olan uyumu nasıl?
- Kullanılan form basit, geometrik, estetik ve aynı zamanda işlevsel mi?
- Ürün seri üretime elverişli mi?

Ürettikleri yüzlerce ürünle bu sorulara cevap bulmaya çalışan Bauhaus Okulunun görevi modern teknolojiyi, yalın ve işlevsel formlarla buluşturarak, gündelik ev hayatına sokmak olmuştur (MOSER, 2002:27).

Bauhaus 'ta tasarımcılar üç ana konuyla yüzleşmeliydiler.

- Objenin doğru niteliğini bulmak,
- İşlevselliğin sağlanması
- Güzellik ve estetiğin araştırılmasıdır.

Bugünkü anlamıyla Endüstriyel tasarımın kurucusu kesinlikle Bauhaus'tur denmesi yanlış olmayacaktır. Seri üretimle çoğaltılan tasarımlarında süslemeden arındırılmış, fonksiyonun yalın çizgileri hâkimdir. Okuldaki öğreticiler ve taraftarlarına göre, tasarımda temel kaygı işlevdir. O dönemde her ne kadar De Stijl gibi benzer hareketler olsa da, Bauhaus tasarımın modern çağının öncüsü olmuştur. Modern tasarımın sembolü haline gelen okulda, Gropius hedeflerinin pek çoğunu başarmıştır. Sanata, endüstriye ve tasarım okulu kavramına bıraktığı miras ise tartışmasızdır (The Bauhaus, Peoples).

Bauhaus'la birlikte endüstriyel tasarım kavramı daha geniş bir anlam kazanmıştır. Orijinal Bauhaus ürünleri, endüstri için tasarlanmıştır. Aynı zamanda Bauhaus felsefesi bir adım daha ileriye giderek 'form fonksiyonu izler' anlayışının da takipçisi olmuştur. Bu tutum yalnızca ürünün estetik kaygılarını içermez, Bauhaus için ürünün işlevselliği, çoğu zaman estetik kaygıların çok üstünde kalmıştır (Errard, 1999.s.42). Bauhaus için yeni bir slogan olan "Sanat ve Teknoloji: Yeni Birlik" (Woodham, 1997: 41). Endüstriyel tasarımın yolunu açan bir söylemdir. Makineyi değişen toplumun ihtiyaçlarını karşılamak için zanaatla buluşturmak ve ortaya çıkan ürünleri seri üretim yoluyla pek çok insana ulaştırmayı hedeflemek o günün şartlarında ütopyik bir düşüncedir. Gropius, farklı düşünce sistemiyle endüstriyel tasarım kavramının temellerini atmıştır (Baktır, 2006: 27).

4.1.7 Bauhaus Mobilya Tasarımları

Bauhaus'ta belirli bir tarz anlayışı olmamasına rağmen Bauhaus mobilyalarının tasarım alanında belirli özellikleri takip ettiği gözlemlenebilir. Bu özellikler sanatın, zanaatın ve teknolojinin birlikteliği ile ortaya çıkan tasarım anlayışının endüstriye uyarlanması doğrultusunda ortaya çıkar. Tasarımcı veya

üretici firma bazlı olmayan bu özellikler ürünlerin yani mobilya tasarımlarının taşıdığı ortak özellikler üzerinden çıkarılmıştır (Şahinkaya, 2009: 52).

4.1.7.1 Mobilya'nın Üretim Öncesi Çalışmaları

Bauhaus mobilya tasarımlarının üretim öncesi çalışmaları Projelendirme, tasarımda gerçekçi olma, modern çağa uygunluk, çizgisellik ve yalınlık, düşük maliyet açısından değerlendirilerek Bauhaus tasarımlarının nasıl gerçekleştirildiği bu başlıklar altında açıklanmıştır.

4.1.7.1.1 Projelendirme

Bazı tasarımcılar kullanılan malzemeyi ve üretim işlemlerini en aza indirgeyerek gittikçe azalan doğal kaynaklardan en rasyonel biçimde yararlanmak idealini taşıyorlardı. Döneme özgü teknolojik gelişmeler minimalist tasarımların projelendirilmesini, üretimini kolaylaştırıyordu. Sadeliğin bir ideal olarak kabul edildiği dönemde “minimal” deyimini kullanılmamıştı. Tasarımda yalnız zorunlu elemanların bulunmasının savunulduğu, Bauhaus'ta tasarımı projelendirmek üretim açısından basitlik sağlıyor kolay ve ucuz üretim yöntemlerinin daha iyi yorumlanmasına imkân veriyordu. Bu sistem modern tasarım anlayışının da bir sonucudur. Gerek malzemedede, strüktürde ve detaylarda, gerekse kullanımda, işlevde önerdiği basitlik, mekânda ve üretim koşullarında rahatlıklar sağlıyordu. Marcel Breuer, masa ve etajer tasarımların da devrim getirecek bu tasarım formülünü uygulamış ve başarılı olmuştur. 1928'de daha yoğun olmak üzere B18, B27, B26, B23, B21 ve B22 gibi tasarımları gerçekleştirmiştir (Şekil 113), (Wilk, 1981: 79).



Sekil 113. Marcel Breuer, (soldan sağa) B18, B27, B26, B23, B21 ve B22, 1928. (Wilk,1981)

Cam ve çelik görselliğini ve transparanlığını basit tasarım anlayışıyla bir araya getirmesi bakımından B18, B27 ve B23 modelleri önemlidir. Tüm metal elemanların görülebildiği bir malzemede dürüstlük ilkesi dikkat çeker. Bu şeffaflık mobilyalara heykelsilik de katmıştır. Bu masa ve etajerlerde genel olarak vidalama, kaynaklama gibi basit detaylar görülür. Çelik boru profil mobilyalar yeniliği ve modernizmi, temasal ve sembolik olarak ifade eder (Wilk, 2006:233).

4.1.7.1.2 Tasarımda Gerçekçi Olma

Bu ifade “akla uygun, aklın kurallarına dayanan, ölçülü, ussal, hesaplı” demektir. (<http://nedir.ileilgili.org>) Bu tanımlamaya Göre mobilya tasarımında gerçeklik iki şekilde ele alınabilir. Birincisi formda gerçekçilik, ikincisi ise düşünsel gerçekçilik. Bauhaus’taki bu tasarım anlayışı gerek formda gerekse düşünsel olarak doğrusallık gösterir.

Formda doğrusallık; ölçülebilen, hesaplanabilen formların yani üçgen, kare, daire gibi temel geometrilerin kullanılmasıdır. Düşünsel doğrusallık ise aklın kurallarına uygun tasarım anlayışıdır. 20.yüzyılın başlaması ile düşünsel olarak gerçeklik sanat ve mimarlık alanında felsefi tartışmaların da temelini oluşturur. Mobilya tasarımında düşünsel hesaplamalar ise mobilyanın malzeme, strüktür, üretim, kullanım, estetik, mekânsal değerlerinin hepsini birbirine bağlar, tüm bu değerlerde akla uygun çözümlenmelere gidilmesini gerektirir. Bu yüzden Bauhaus mobilya tasarımı moda olan tarzlardan, sadece görsel temele dayanan tasarımlardan ayrılır. Tasarımın arkasında bir felsefe olması esastır. Bu mobilyanın entellektüel tarafını oluşturur. Temelleri düşünceye dayanan mobilyalar üretilmesi tasarımcı ve kullanıcı açısından nedensellik ve işlevselliği önem derecesi bakımından birinci sıraya koyar (Şahinkaya, 2009: 97).

Walter Gropius 1926 yılında Bauhaus’un ilkelerini açıkladığı manifestosunda Bauhaus’un düşünsel gerçekçiliğine dair ipuçları vardır. Manifestoyu değerlendiren Akhuy Bauhaus’un bu rasyonellik anlayışını değerlendirir:

Bireyin gereksinimleri daha genel anlamda toplumun gereksinimleri olarak düşünülmektedir. Birey idealize edilerek evrensel bir nitelik kazanmıştır. ‘Rasyonalist’ olarak tanımlanabilecek bu tümevarımsal yaklaşım standartlaştırılmış parçalardan bütününe meydana getirilmesinde, ya da tüm parçaların aynı birleştirici ilkeler etrafında tasarlanmasıyla ortaya çıkan Gesamtkunstwerk fikrinde de gözlemlenebilir. Bu fikrin somutlaşmasının ilk örneklerinden biri Gropius’un 1923 yılındaki çalışma odasıdır (Akhuy, 1994:120-124).

Bu değerlendirmeye gore Bauhaus'ta düşünsel gerekçilik formda gerekçiliği getirmektedir. Nedensellik ilkesi formun temeli olmaktadır, bir anlamda form işlevi ve nedeni takip etmektedir. Formun rasyonel düşünceye bağlı kullanımı mobilya tasarımında önceliklidir. Anatomik rahatlık, endüstriyel üretim kaygıları veya mekânsal kıstaslar forma yön verir. Marcel Breuer'in Kulüp Sandalyesi (Şekil 114) rasyonel düşüncenin forma, malzemeye, strüktüre, üretime ve estetik değerlere yön verdiği önemli örneklerdendir.



Şekil: 114. Marcel Breuer, Kulüp Sandalyesi, 1926.(<http://www.de.red-dot.org>)

4.1.7.1.3 Modern Çağa Uygunluk

Endüstri devrimi ile sosyal, kültürel, ekonomik ve sanatsal olarak toplumun her alanda kendini gösteren modern ve çağa uygunluk anlayışı 19.yüzyıldan kalan tarih özentiliğine karşı doğmuş, 20. yüzyılın gelmesi ile I. Dünya Savaşı sonrasında yeni ümitlerin ve başlangıçların temeli olmuştur. Modern insan, modern toplum ve onun gereksinimleri sorgulanarak çağın geleceğine uygun yenilikler getirilmeye çalışılmıştır. Charlotte Perriand çağın modern insanını tanımlar: “Modern insan; bilimsel düşünceye ayak uyduran, çağını anlayan ve yaşıyan tipte bir birey anlıyorum, uçak, transatlantik ve otomobil emrindedir, spor ona sağlık verir, evi dinlenme yeridir” (Perriand, 1990:164).

Bu anlayışa göre insanı çevreleyen tüm değerler ve endüstriyel öğeler insana ve bilime hizmet edecek şekilde düşünölmüş, demokratik bir anlayış getirilmiştir. Modernlik bu anlamda demokratik, rasyonel, bilimsel olmakla da özdeşleştirilmiştir. Düşünsel, evrensel ve enternasyonal bir yaklaşım vardır. Bauhaus, modernlik anlayışını mimarlık ve sanatta yaymayı amaçlayan felsefesi ile 20. yüzyılın başındaki en önemli tasarım okuludur. Bauhaus da, 20. yüzyılda sanatta ve mimarlıkta etkisini

göstermiş olan Purizm, Konstruktivizm, Suprematizm, De Stijl gibi modern çağa uygun hareket eden akım ve ekollerin sahip olduğu özellikleri paylaşır. Bunlar:

1. Estetik, teknik ve toplum arasından yeni bir bütünlük sağlamaya çalışmak,
2. Topluma karşı sorumluluk duymak,
3. Teknolojiye ve ilerlemeye inanmak; seri üretimi ve mekanizasyonu, yaşamı geliştirecek unsurlar olarak görmek,
4. Taklitten, illüzyondan kaçınma, gerçeklik arayışı,
5. Historisizme ve akademizme karşı çıkmak,
6. Sanatların bütünlüğünü savunmak,
7. Fonksiyonun önem kazanması,
8. Soyutlama,
9. Evrenesellik, enternasyonalizm,
10. Tasarımın ve sanatın toplumun evrilmesine katkıda bulunacağına inanmak,
11. Teolojik yaklaşım (görünenin arkasındaki ruhu, zihinselliği geistig anlamında aramak) gibi ilkelere (Akhuy, 1995:100).

Bauhaus mobilyasının tasarım anlayışı her ne kadar teknolojik, geometrik, mekânsal, endüstriyel yenilikleri gerçekçi olarak hedeflese de, anlayışın asıl hedefi soyut ve ütöpiktir. O dönemdeki modernizm hakkındaki tartışma konuları mimarlık üzerinden ilerlerken, Marcel Breuer, tasarladığı sandalyelerin 1921'den 1925'e kadarki dönemde geçirdiği evrimi anlatmak ve modern mobilya tasarımında ütöpik hedefi göstermek amacıyla film şeridi şeklinde bir fotomontaj tasarlamıştır. Bir Bauhaus Filmi' adıyla 1926'da Bauhaus dergisinde yayınladığı bu fotomontaj (Şekil 115) aslen, masif ahşaptan metal boru profile dönüşen mobilyaların idealdeki dönüşümüne işaret etmektedir. Bu dönüşüme vurgu yaparak Breuer mobilyayı modernizm tartışmalarının merkezine yerleştirir. Breuer, "Bu görsel düşünce yoluyla hem ilerici bir soyutlamanın, hem ahşaptan metale olan hareketin, hem de sandalye strüktürünün giderek azalma süreçlerini ortaya koyar." der (Wilk, 2006:226).



Şekil: 115: Bir Bauhaus Filmi, fotomontaj, Marcel Breuer, 1926. (Modernism Designing, 2006)

Her gün tasarımda daha da iyiye gidildiğini ve sonunda insanların esnek hava sütunlarında oturacağını iddia eden Breuer, havada oturma ütopyasını bu şekilde ifade etmiştir. Benzer bir görsel ifade Heinz Rasch ve Bodo Rasch tarafından hazırlanan Der Stuhl adlı kitabın kapağında (Şekil 116) yer almıştır. Ütopyasını destekleyen bu görsel, hem mobilya tasarımının geleceğinin nasıl olacağını bilinmezliğini, hem de tasarımda farklı bakış açlarına yönelik fikir açıklığını ifade eder. Böylece 1920’lerde mobilya tasarımında ön görülen teorik yenilikler ile mobilya farklı ifadelerle modernizemin sembollerinden biri olur, ancak modernizmin sembolü olmasının asıl nedeni 1920’lerin sonlarında ve 1930’larda mobilyada kitle üretimine geçilmesi ile modernizmin makine metaforuna öykünen diğer sembolleri, örneğin gemi ve uçaklar gibi mobilyaların da insanlığa hizmet edecek ve gelişime açık birer araç olacak şekilde görülmesidir.(Wilk, 2006:226).



Şekil: 116: Der Stuhl kitap kapağı, Heinz ve Bodo Rasch. (Droste, 1992)

Modernlik fikri modern insanın yaşadığı her şeyi kapsadığı gibi modern yaşam mekânlarını da kapsar. Dönemin mimarları, modern insanın yeni ihtiyaçlarına ve yeni durumuna Göre iç mekânları şekillendirmek istemişler, modern kavramını iç mekânda yansıtmak için iç mekân öğelerini tekrardan ele almışlardır. Bauhaus'ta modern ve çağına uygun olmak evrensel olmayı da gerektirir, bu anlayış belirli bir tarz değil, belirli bir ekol yaratmak anlamındadır. Şekli yaklaşımların değil, düşünsel ve kuramsal yaklaşımların kalıcı olacağı fikriyle hareket eden Bauhaus ustası Marcel Breuer bu anlamda çelik boru profilden ürettiği mobilyalarının “soğuk ve klinik” olarak eleştirilmesine cevap vererek “Bunlar günden güne gelişen fikirler. Bu fikirler alışkanlık ürünüdür ve sonra başka bir alışkanlık tarafından yıkılırlar” der (Breuer, 1990:164). Böylece belirli bir tarzın veya modanın değil, gerçek anlamda çağın değişen anlayışlarının ve alışkanlıklarının mobilyayı şekillendirdiğini ortaya koyar. Charlotte Perriand da mobilyada modayı “topluma hizmet eden” bir kavram olarak değerlendirir, modayı ticaretle bağdaştırır; “Çok yaşa ticaret” diyerek, o dönemde modern çağın tasarım anlayışının neye göre yön bulacağına dair ipuçları verir (Perriand, 1990:165).

Sonuç olarak Breuer ve Perriand, mobilyada moda kavramını modernlik üzerinden açıklarlar, modayı toplumun bir gereksinimi olarak düşünürler. Mobilya da modern ve çağına uygun olmayı kavramsal olarak en iyi yansıtan sandalyelerden biri Marcel Breuer'in Klup Sandalyesi'dir. Bu sandalye çağın başındaki tüm sandalye örneklerinden farklılaşan ve modernliğin iç mekân ve mobilya için önerdiği transparanlık, hafiflik, ekonomi, rasyonellik, demokratik olma, endüstriyel üretime uygunluk, kullanımda esneklik, anatomik rahatlık gibi kavramları ortaya çıkaran bir sandalyedir. Ayrıca malzemenin yeni ve endüstriyel kullanımı ile modernliğin yenilik anlayışı yakalanmıştır (Şahinkaya, 2009:102).

4.1.7.1.4 Çizgisellik Ve Yalınlık

Çizgisellik

Bauhaus mobilyalarında çizgisellik, endüstriyel malzeme kullanımı ve proje bazlı basit tasarım olarak hazırlanan anlayışının bir sonucudur. Özellikle metal boru profil kullanımı ile dönemin modern mekânlarına yeni bir tema olarak çizgisellik ve hafiflik temaları hakim olmuştur. Geniş ve açık mekânlarda birer obje gibi kendilerini gösteren Bauhaus mobilyaları, ilk önce çizgisellikleriyle dikkat çekerler.

Mobilyaya görsel hafiflik sağlayan bu çizgisellik, metal profillerin hareketin yönüne ve şekline göre tasarlanmış ve mobilyayı 4 ayaklılıktan kurtaran bir özelliktir; ancak mobilyalara daha dikkatli bakılacak olursa dikkati çeken ilk şeyin çizgiselliğin yer çekimine karşı koyan bir güce dönüşmesi yani dengeyi sağlaması olduğu görülür.

Çoğu konsol olan koltuk ve sandalyelerinde Ludwig Mies van de Rohe, kullanıcıyı ve onun dengesini naif bir çizgiselliğe oturtur. Çizginin böylece ana taşıyıcı strüktür olduğu ortaya çıkar. Mobilyada çizgiselliğin mekânda getirdiği yenilik, mekân transparanlığını sağlamak ve rasyonelliği mobilyada ve mekânda yansıtmaktır. Marcel Breuer'in mobilyaları ile tefriş edilen Boroschek Evi'nde (Şekil 117) mobilyalar çizgisel tasarımları ile mekânda görsel geçirgenlik yaratmış, mekânı rasyonelleştirmişlerdir. Mobilyalarda kullanılan çizgisel elemanlar, mobilyaların hantal ve masif görünümlü değil, hafif ve ince görünmelerini sağlamıştır, böylece mekânın iç cepheleri ve yer yüzeyi daha net algılanabilmiştir, mekân mobilyalar tarafından görsel olarak bloke edilmemiştir (Droste, 1992:102).



Şekil: 117. Marcel Breuer, Boroschek Evi Mobilya Tefrişi, Berlin, 1930.(www.moma.org/collection)

Marcel Breuer'in 1932'de tasarlamaya başladığı kitaplığı (Şekil 118) mobilyada çizgisel tasarıma örnek verilebilir. Bu kitaplığı taşıyan dikey çizgisel metal profiller mekânda kitaplık raflarının yataydaki etkisini arttırmıştır böylece üç ana ekseninde de çizgisellik farklı şekillerde sağlanmıştır. Mobilyada çizgiler rasyonellik ilkesine de vurgu yapmaktadır. Kitaplık, belirli bir mekânsal transparanlık sağladığı için görsel teması sağlayan bir mekân bölücüsü olarak da kullanılabilir durumdadır.



Şekil: 118. Marcel Breuer, Kitaplık,1932-1935. (www.moma.org/collection)

Yalnlık

Bauhaus'ta mobilya tasarımında formda yalnlık 20. yüzyılın başında teori ve pratiğe yönelik arayışların bir sonucudur. Teoride formların sadeleştirilmesi gerekli görülmüş, süsten ve gereksiz detaylardan arınmış bir geometri önerilmiştir. Pratikte ise endüstriyel seri üretimin kolay ve verimli üretim koşullarına uyum sağlayabilecek yalın formlar aranmıştır. Mobilya tasarımcıları da “seri üretim tarafından sadeleştirilmiş form kaygısı içinde olmuşlardır (Giedion,1990:166). Bu sadeleştirilmiş form temel geometriler ve basit şekiller ile sağlanmıştır Mies van der Rohe'nin MR Kahve Sehpaası (Şekil 119) gereksiz detaylardan arınmış, temel basit geometrilerle oluşturulmuş olması ve seri üretime uygunluğu ile yalın formda bir mobilyadır. Özellikle kolay birleşimleri ve mekanik detayları ile fazla uğraş gerektirmeden üretilebilir niteliktedir.



Şekil: 119. Mies van der Rohe, MR Kahve Sehpaası, 1927. (www.moma.org/collection)

Mies van der Rohe'nin Brno Sandalyesi'nde de (Şekil 120) benzer bir form anlayışından bahsedilebilir. Mies kolçaklar ve ayaklar arasında bütünlük sağlamak istemiştir. Strüktür için gerekli olan şartları kullanarak yalın bir tasarım oluşturmuştur. Konsol sandalyenin bağlantıları gereksiz ayrıntılardan uzak ve basittir.



Şekil: 120. Mies van der Rohe, Brno Sandalyesi, 1929-1930. (www.moma.org/collection)

4.1.7.1.5 Düşük Maliyet

Düşük Maliyet, Endüstriyel üretim için de gerekli bir kriterdir. Seri üretimin bir getirisi olarak malzeme, emek, enerji ve araç gereçlerin ekonomik kullanımı tasarımcıların ortak kaygısı olmuştur. 20. Yüzyılın başında mobilyada ucuz üretim özellikle “götürü iş sistemi ve depolamada standart paketleme” için gerekli olmuştur (Hassenflug, 1990:163).

Bauhaus mobilya tasarımında ucuzluk gerek malzeme kullanımı, gerek tasarım anlayışı bakımından kendini gösterir. Ayrıca metal mobilyalar de demonte edilerek nakliyyede az yer kaplayarak maliyette avantaj sağlar. Bauhaus tasarımcıları belirli bir kesime hitap etmek yerine, toplumun her kesimine demokratik bir şekilde hitap etmeyi amaçlayarak tasarımlarını buna göre üretmişlerdir. Mütevazı tasarım anlayışı, ekonomik malzeme kullanımı ve ucuzluk ilkeleri bu yüzden Bauhaus mobilya tasarımlarını diğer mobilya tasarımlarından ayıran önemli ilkelerdir. Bauhaus ustaları savaş sonrası dönemde halkın durumunu göz önünde tutarak ucuzluk kriterine uymaya çalışmışlardır. Bauhaus mobilya tasarımcısı Marcel Breuer, çelik kullanmadan önce duralümin kullanmıştır ancak pahalı olduğundan ötürü tercih etmiştir (Breuer, 1990:164).

Breuer’in bu davranışı ucuzluk ilkesi ile üretim yaptığının bir ispatıdır. Breuer daha sonraları mobilyalarını çelikten daha ucuz olan ve elektrolizle kaplama gerektirmeyen bir malzeme olan alüminyumdan tasarlamıştır. Alüminyumun gerek üretimi gerekse bakımı çeliğe göre daha ekonomik ve kolaydır, detaylarda ise alüminyum çeliğe göre daha ince kesitle kullanılabilir. Ayrıca alüminyum mobilyalar çelik mobilyalara göre daha hafif olduğundan nakliye ve taşıma maliyetlerini de azaltır. Alüminyum mobilyada kırılabilirliği ve esnek olmayan yapısı sebebiyle o dönemde mobilyada kullanılmamıştır, ancak Breuer alüminyumun oksitlenmeyen bir

alaşımını kullanarak mobilya tasarımında bu malzemenin de yaygınlaşmasını sağlamıştır (Wilk, 1981:118). Böylece malzeme farklılığının mobilya ekonomisine katkı yapmasını sağlamıştır.

Marcel Breuer'in 1932-1933 yıllarında alüminyumdan ürettiği Şezlongdaki (Şekil 121) malzeme farklılığı ise ekonomi sağlamaya örnek olarak verilebilir. Karkası alüminyumdan üretilen şezlongda diğer kısımlar ve kolçaklar dışbudak ağacındandır. Breuer, alüminyumun taşıyıcılığı ve dayanıklılığı sebebiyle temel konsol tasarımda değişikliğe gittiği sandalyede farklı detaylar kullanarak çözümler yapmıştır.



Şekil: 121. Marcel Breuer, Sezlong, 1932-1933. (www.moma.org/collection)

4.1.7.2 Mobilya'nın Üretim Aşamasındaki Çalışmaları

Mobilya üretiminde dikkat edilmesi gereken sınıflandırmalar vardır, bunların neler olduğunu bilmek ve projeyi üretim aşamasında iyi hazırlamak üreticiye çeşitli avantajlar sağlar, zaman ve hammadde mobilya üreticisinin iki önemli elemanıdır. Mobilya üretim aşamasında bazı çalışmalar gerektirir. Bunlar; Projenin üretilebilir olması, endüstriyel malzeme kullanımı, az malzeme ile dayanıklılığın artırılması, kullanılan renklerin işlevselliği ve psikolojik etkileri, estetik özellikler, üretimin hafif ve demonte olması.

4.1.7.2.1 Projenin Üretilebilir Olması

Endüstriyel seri üretim, endüstri devrimi ile insan hayatında birçok şeyin çok hızlı ve radikal olarak değişmesine neden olmuş, yaşam alanlarını etkilemiştir. Tüm gelir gruplarının ulaşabileceği üretime imkân sağlamıştır. Seri üretim bu sebeple obje tasarımında önemli yer tutan etkenlerden biridir. Seri üretimin en önemli kuralı hızdır.

Her prefabrikada bileşenlerin en kısa zamanda monte edilebilmesi için hız gereklidir (Hassenflug, 1990:163).

Mobilya üretimi; serilik, malzeme, strüktür, detay gibi fiziksel öğelere bağlıdır. Perriand metalin ahşaba göre üstünlüğünün sebebini seri üretilebilirliği ve daha az emek gerektirmesi ile açıklar (Perriand, 1990:164).

Metal, bu sebeple 20.yüzyılın başında seri üretimde en çok kullanılan malzemedir. Bauhaus tasarımlarının da endüstriyel seri üretimi düşünerek strüktürde ve detayda sadeleştikleri görülür. Walter Gropius 1926'da Bauhaus ilkelerini ortaya koyan manifestoda şöyle der: "Bauhaus atölyeleri asıl olarak, seri üretime uygun ve çağımıza özgü ürünlerin prototiplerinin geliştirildiği ve sürekli iyileştirildiği laboratuvarlardır" (Gropius, 1926:96).

Bu tanım, Bauhaus atölyelerinde seri üretime uygunluğun tasarımda ana kriterlerden olduğunu gözler önüne serer. Marcel Breuer'in 1932-1933 yıllarında tasarladığı Alüminyum Bahçe Masası (Şekil 122) endüstriyel seri üretim anlayışına uygun bir örnektir. Tüm parçalar detaylarda keskin, metal ve fabrika üretimi ile seri olarak üretilebilir niteliktedir.



Şekil: 122. Marcel Breuer, Alüminyum Bahçe Masası, 1932-33. (www.knoll.com/products)

20.yüzyıl'ın başında endüstrideki gelişmeler mobilyada 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 ucuz üretim sağlanmıştır (Hassenflug, 1990:163).

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. Bauhaus'ta standardizasyon bir tasarım kriteridir ancak bireysel yaratıcılıktan daha önemli değildir. Bireysel yaratıcılık ve standardizasyon dengeli bir birliktelik içindedirler. 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" (Gropius, 1926: 96). 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. Ludwig Mies van Der Rohe'nin Dört Mevsim Taburesi (Şekil 123) üretimde standardizasyona uygunluk kriterine örnek gösterilebilir. Sandalye az parçadan oluşan basit tasarımı ile belirli bir ölçüne göre üretilebilir niteliktedir. Standart parçalar halinde üretilebilecek sandalye, simetrik tasarımı ile standardizasyonda parça çeşitliliğini azaltır.



Şekil: 123. Ludwig Mies van der Rohe, Dört Mevsim Taburesi, 1958.

Bauhaus mobilya tasarımında dönemin tasarımlarına yenilik getiren ve mobilya tasarımına daha sonraları modülerlik kavramını kazandıracak olan bir kriterdir. Mobilyada farklı kombinasyonlar oluşturularak yapılabilecek özelleşmeler endüstriyel standartlaşma ile mümkün kılınabilir (Hassenpflug, 1990:163) .

Seri mobilya üretiminde değişen ve genişleyen uygulamalara uyum sağlayan standart ölçülerdeki alternatiflerin üretim açısından bir avantaj olduğundan kuşku yoktur. Farklı alternatifler veya işlevler üretmek üzere standart parçaların tekrardan bir araya getirilmesi ile oluşabilecek mobilyalar kullanıcı ve tasarımcı açısından fayda sağlar. Breuer farklı kombinasyonlar oluşturmak veya farklı işlevlere hitap edebilmek için belirli bir işlevde özelleşmek olarak tasarımlarını düşünmüştür. Bauhaus ustası Marcel Breuer'in oturma tasarımları strükture veya tasarıma yönelik olarak özelleşebileceği görülür. Bu anlamda Marcel Breuer'in Zigon Sehpaları (Şekil 124) örnek verilebilir. Aynı zamanda tabure olarak da kullanılabilen sehpalar, farklı kombinasyonlar ile farklı işlevlere hizmet edecek şekilde üretilebilir ve kullanılabilir.



Şekil: 124. Marcel Breuer, B 9 Zigon Sehpalar, 1925. (Wilk. 1981)

Endüstriyel üretimde çeşitlenmeye uygunluk kriteri Bauhaus'un mobilya tasarımına getirdiği bir diğer yeniliktir. Bauhaus tasarımcılarının tasarladığı mobilyalar benzer strükture fakat farklı formlarda tekrardan tasarlanabilir niteliktedir. Farklı varyasyonlar oluşturularak tasarımların farklı beğenilere ve işlevlere göre çeşitlenmesi tasarımda ve üretimde esneklik getirmiştir. Standart olarak üretilen parçalar farklı kombinasyonlarda kullanılarak çeşitleme sağlanabileceği gibi farklı tasarımlar oluşturularak da çeşitleme sağlanabilir.

Çelik profil'den ürettiği mobilyaların yanında alüminyumdan da mobilyalar üreten Marcel Breuer, 1935'ten sonra İngiliz Isokon firması için lamine ahşap ve kontrplak malzeme ile sandalyeler tasarlamıştı (Şekil 125). Bu tasarımlarında da alüminyum kutu profil ile ürettiği mobilyalardan esinlenmiştir. (Perriand, 1990:164).



Şekil: 125. Marcel Breuer, İsveç Patent çizimleri, 1932-1933. (wilk, 1981)

Tasarımlarını alüminyuma ya da ahşaba uyarlanabilecek şekilde yapmıştır. Breuer, kendi tasarımına özgü nitelikleri bozmadan, belirli bir tasarımdan yola çıkarak, malzeme, strüktür ve detay mobilyalarını çeşitlemiştir.

Tasarımların çeşitlemeye uygun olabilmesi için tasarlandıkları malzeme ve detayların buna göre tasarlanmış olması gerekir. Örneğin ahşap metale göre tasarımda çeşitlemeye daha az uygun olan bir malzemedir. Charlotte Perriand, metalin ahşaba göre üretimde farklı metodlara, yeni tasarım olanaklarına açık olduğunu belirtir (Perriand, 1990:164).

Bu anlamda, metal mobilya tasarımları çeşitlemeye daha uygundur denilebilir. Çeşitlemeye bir diğer örnek Marcel Breuer'in 1925-1926 yıllarında tasarladığı B 22a Raf ünitesi'dir (Şekil 126). Breuer, bu tasarımdan yola çıkarak farklı ölçülerde ve farklı şekillerde kombinasyonlar oluşturmuştur. Bu sayede kolay yoldan mekânda farklı işlevlerde ve tefrişlerde kullanılacak mobilyalar üretmiştir (Şahinkaya, 2009:118).



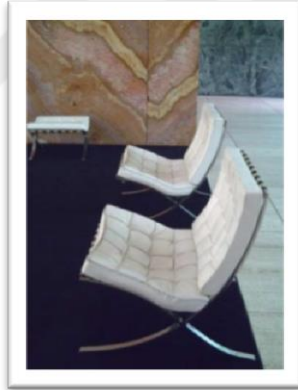
Şekil: 126. Marcel Breuer, B 22a Raf Ünitesi ve B Serisi Üniteler, 1925-1926.

(www.thonet.de www.thonet.de/index)

Ludwig Mies van der Rohe'un çeşitleme anlayışı ise Marcel Breuer'inkinden farklıdır. Mies, mobilyalarını belirli bir çizgiye uyacak şekilde çeşitler. Tasarımlarında ürettiği varyasyonlar aynı adlarla farklı işlevlere hitap edecek şekilde yeniden tasarlanır ancak birbirini andıracak şekilde aralarında detay, malzeme veya strüktür bakımından benzerlikler bulunur (Şahinkaya, 2009:119).

Mies Van Der Rohe'un belki de en çok bilinen mobilya tasarımı 1929'da düzenlenen Barcelona Pavyonu'ndan adını alan Barcelona Sandalyesi ve otoman kanepesidir (Şekil 127). Aslen bir sandalyeden çok, bir rahat oturmayı andıran tasarım, Mies'in çelik profil ile yakaladığı yalınlığı ve yeniliği temsil etmektedir.

Mies çizgisel olarak kendini gösteren nikel kaplamalı parlak çelik sırt ve oturma hatlarını oluşturup bir konsol yaratarak mobilyaya bir hafiflik katmıştır. 1930 yılında Mies'in tasarladığı Barcelona Divanı (Şekil 128) olarak anılan divan ise bu ikiliyi bir koleksiyona dönüştürmüştür. Benzer bir hafiflik anlayışı bu divanda da hâkimdir. Benzer malzemelerden üretilmiştir ve strüktürel detaylarında benzerlikler bulunur (Şahinkaya, 2009:119).



Şekil: 127. Barcelona Sandalyesi ve Otoman Kanepesi, Barcelona Pavyonu, İspanya, 1929.
(www.barcelonaphotoblog.com)



Şekil: 128. Barcelona Divanı, Knoll, 1930.(www.knoll.com)

4.1.7.2.2 Endüstriyel Malzeme Kullanımı

Endüstriyel malzeme kullanımı başlığı altında metal, cam, çelik, alüminyum, tekstil gibi malzemelerin Bauhaus mobilyasındaki kullanımına değinilmiştir. Mobilyada yeni malzeme kullanımı 20.yy'ın basındaki endüstrileşme ve modernleşme süreçlerinin bir sonucudur. 1920'lerde ve 1930'larda metal, cam ve tekstil mobilyada yoğun olarak kullanılan endüstriyel malzemelerdir.

Ahşabın o dönemde endüstriyel seri imalata uygun olmaması ve özellikle dokumacılık ve metal sanayinin gelişimi, mobilyada metal, cam ve tekstil gibi endüstriyel malzemelerin daha çok kullanılmasını sağlamıştır. Mobilyada metal, karkas strüktürde; cam yatay ve düşey yüzeylerde; tekstil ürünleri ise oturma elemanlarında sırt, oturak ve kolçak kısımları için kullanılmıştır. Metal, cam ve tekstilin mobilyada kullanımlar örneklerle daha detaylı açıklanmıştır (Şahinkaya, 2009:119).

Metal

Bauhaus'ta dönemin gelişen endüstrisine uygun tasarım ve üretim anlayışı ile Mobilya da masif ahşap yerine metal kullanımı başlamıştır. Metal; tasarımda ve üretimde esneklik sağlayan, kolay ve detaylı şekil verilebilen, üretim-taşıma kolaylığı ve hızı olan, strüktürel stabilite sağlayan, çizgisellik mekânda transparanlık, boşluk ve hafiflik öneren, hijyenik, homojen, koruması ve bakımı kolay, geri dönüşümlü, çevreye zararı olmayan, estetik ve modern görünümlü, farklı tekniklerle üretime elverişli, seri üretime ve standartlaşmaya uygun, üretimde montaj kolaylığı sağlayan, defalarca demonte edilebilen, doğada çok bulunan, ucuz, kolay temin edilebilen bir malzemedir. Bu özelliklerinden dolayı mobilya üretiminde tercih edilmiştir. Bauhaus'da da her ne kadar prototip mobilyalar masif ahşaptan üretilse de metal atölyeleri mobilyaya yönelik çalışmalar yapılmasına olanak tanımıştır (Şahinkaya,2009:119).

Ahşap

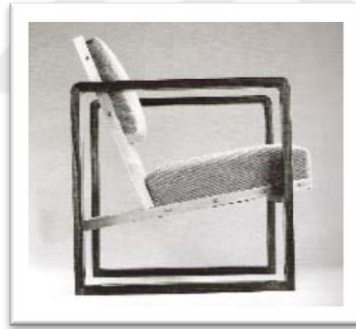
I. Dünya Savaşı öncesinde mobilya tasarımında en önemli malzemedir. Savaş sonrası dönemde ise Bauhaus'la birlikte metal karkaslı mobilya tasarımı yoğunlaşmıştır. Gustav Hassenpflug mobilyada metalin ahşaba tercih edilmesinin nedenlerini açıklar. Metal, üretimde ahşaba göre ucuzluğu, mukavimliği,

güvenilirliği, hatasız boyutsal kararlılığı, seri üretime uygunluğu, ambalajlama kolaylığı, suya ve yangına dayanımı ile mobilyada ahşabın yerine geçmiştir.

Hassenpflug'a göre ahşap şişme veya kurduğunda çekme yapar yani değişkendir, içindeki su muhteviyatı onu ağır yapar, yanıcıdır ve uygulamaları pahalıdır. Ahşap türleri de mukavim ve homojen değildirler. Buna karşılık metal ölçülendirmede kesin bir değişmezlik ihtiva eder, ahşaba göre hafiftir, yangına dayanımı vardır, daha ucuzdur, mukavimdir, homojendir, işlenmesi ve imal edilmesi kolaydır (Hassenpflug, 1990: 162-164).

Charlotte Perriand'a göre, bitkisel kökenli bir malzeme olduğu için ahşabın zayıf noktaları vardır, ayrıca savaş sonrası dönemde yeterli ve doğru nem ayarında kurutulmuş ahşap bulmak zorlaşmıştır (Perriand, 1990:165).

Bu sebepten bu dönemde mobilyaların strüktürlerini bina etmek için metal karkas tercih edilmiştir. Seri üretim için Bauhaus'ta tasarlanan prototip mobilyalar, metalin Bauhaus atölyelerinde el işçiliği ile şekillendirilmesinin zor olması sebebiyle masif ahşaptan (Şekil 129) üretilmiştir.



Şekil: 129. Josef Albers, Koltuk, 1926-1927 (Ackermann, Ve Diğ.2006)

Metal, 20.yy'ın başında mekânda modernliğin de simgesi durumundadır. Ahşap o günkü koşullarda modern anlayışa ve ihtiyaçlara hizmet edememektedir (Hassenpflug, 1990:163).

Le Corbusier "Ahşabın mobilya için gerekli temel malzeme olarak kalmasının hiçbir sebebi yok" diyerek mobilyada metal kullanımına olan desteğini belirtmiştir (Wilk, 2006:228).

Charlotte Perriand da bir yazısında "Metal mobilyada betonun mimarlıkta oynadığı rolün aynısını oynamaktadır" der ve metalin mobilyada kullanımını bir devrim olarak kabul eder (Perriand, 1990:164).

Metal seri üretime ahşaptan daha uygundur bu sebeple daha az işçilik gerektirir. Metalin de dezavantajları vardır. Havadaki asitler dolayısıyla paslanabilir ancak çeşitli boyalar ve anti-pas yöntemleri ile bu da engellenebilir (Perriand, 1990: 165).

Bakımı ahşaba göre daha kolay olan metalin, üretimde yapılacak önlemlerle kullanım ömrü uzatılabilir. Metal mobilyalar, modern mimarlıkla birlikte cam, metal ve betonun ahşap, taş ve tuğlanın yerini almasıyla farklılaşan iç mekânlara da uyum sağlamıştır (Hassenpflug, 1990:162).

Üretilen oturma elemanlarında, masalarda ve depolama elemanlarında hem taşıyıcı strüktür olan hem de estetik görünüm sağlayan metal profiller, çeliğin de geliştirilmesi ile daha mukavim mobilyaların üretilmesine olanak vermiştir. Konsol form da böylelikle mobilyada etkisini göstermiştir. Özellikle Ludwig Mies Van Der Rohe'nin (Şekil 130) ve Marcel Breuer'in tasarımları (Şekil 1131) bu dönemde metal karkaslı ve konsol mobilya tasarımının başını çeken tasarımlar olmuşlardır.



Şekil: 130. Ludwig Mies Van Der Rohe, MR Sandalyesi, 1927. (www.metmuseum.org)



Şekil: 131. Marcel Breuer, Ayarlanabilir Koltuk 1931-1932. (Droste,1992)

Çelik

Çelik, Bauhaus'ta mobilya için kullanılan en temel karkas strüktür malzemesidir. Metal boru profilden yapılan mobilyaların tarihi 19. yüzyılın ortalarına kadar uzanır. 20. yüzyılın başından itibaren 19. yüzyılda kullanılan demir mobilyaların yerini, çelik karkaslı mobilyalar almaya başlamıştır;

İngiltere ve Fransa'da kullanılan sandalyelerin ve yatakların yapımında hafif bükme demir borular kullanılmıştır. Demirin sertliği, esnek olmaması, paslanmaya elverişliliği, üretim zorluğu; demirden mobilyaların ise hantallığı, kullanışsızlığı ve bakım zorluğu sebebiyle çelik kullanımı mobilyada önem kazanmıştır. Çelik;

mukavemeti, esnekliği, ahşaba göre dayanımı ve hafifliği, hijyenikliği, seri üretime uygunluğu ve parlak kaplama uygulanabilme özelliği ile ön plana çıkmıştır. Ayrıca çelik esnekliği bakımından sandalyede yaylanma etkisi yaratabilmek için daha uygun bir malzemedir. (Giedion, 1990:165).

Çelik boru profilden üretilen sandalye de esnekliği bakımından ve tasarım olarak bükme ağaçtan üretilen sandalye ile karşılaştırılabilir. 19. yüzyılda Micheal Thonet'in Almanya Boppard'da ağaç kaplamalarından kalıplanarak üretmeyi denediği sandalyeler, 19.yüzyılın ortalarından itibaren standardizasyon ve seri üretimin yaygınlaşması ile sadeleşen formlardan nasibini alır ve Art Deco stilinde sandalyelere dönüşür (Giedion, 1990:166).

Marcel Breuer'in de Amerika'da 1937'den sonra tasarladığı mobilyalarda metal mobilyalarına benzer kriterlerle bir tasarım anlayışı gözlenir. (Wilk, 1981: 37).

Daha sonraları çelik mobilyalar Ludwig Mies Van Der Rohe, Eileen Gray, Le Corbusier, Marcel Breuer, Charlotte Perriand, Pierre Jeanerette, Hans Luckhardt, Anton Lorenz, Thonet gibi tasarımcılar ve firmalar tarafından farklı şekillerde tasarlanmıştır. Çelik karkaslı mobilyalar genel olarak boru profilden üretilmişlerdir.

Çoğu mobilyada çelik, elektrolizle kaplama yöntemi uygulanarak nikelajlı veya kromajlı olarak kullanılmıştır. Oturma elemanlarında karkas strüktürü oluşturan çeliğe sırt ve oturak kısımlarının sabitlemesi, vidalama, dış açma, köşebent veya tiriz koyma, kumaş/hasır dokuma veya örme yöntemleri ile olmuştur (Logie, 1990:170). Bu şekilde basit detaylar ve açık bir strüktür olanak bulmuştur. Çelik mobilyalar, bu basit detaylara ve açık strüktüre kavuşmak için üretilirken belirli aşamalardan geçer. Çelik mobilya üretimindeki dört temel süreci;

- 1-Boru profili bükmek.
- 2-Bükülen kısımları biraraya getirmek.
- 3- Bunları pas tutmaz bir cila ile kaplamak.
- 4- Döşemeye sabitlemek .

Bu süreçler içinde en zor olanı bükme ve kaynatma işlemleridir. “Bükmenin problemlerinden biri, boru profil olsun ya da T profil olsun, köşe profili yada diğer şekillerdeki bir profil olsun, bükümün iç yüzeyinin göçmesi ve bükülmesi, dış yüzeyinin de gerilimle yarılması ve içe doğru biçiminin bozulmasıdır” Kaynatma sırasında ise kullanılan oksiasetlenen alevlemeli, kaynaklama ve elektrik kaynaklı

kaynaklama yöntemleri belirli birleşimlerde problem yaratabilmektedir (Logie, 1990:169).

Tüm bu problemler dışında, o dönemde üretilen çelik mobilyalar modern mekânlarda kusursuz görünüşleri ile yer almışlardır. Çelik, mukavemeti ile konsol strüktüre izin veren bir malzemedir. Mobilya tasarımında ve mekânda çizgisellik, transparanlık ve hafiflik ilkelerinin uygulanmasına olanak vermiştir. Çelik profiller tasarlanan mobilyalar üretimde, kullanımda ve tasarımda yalınlığı getirmiştir. Mart Stam, Marcel Breuer ve Ludwig Mies Van Der Rohe 20.yüzyılın başındaki öncü konsol mobilya tasarımcıdır. Bu anlamda, Mart Stam'ın konsol sandalyesi (Şekil 132) ilkler arasındadır (Logie, 1990:170).



Şekil: 132. Mart Stam, Konsol Çelik Karkaslı Sandalye, 1926-1927. (Giedon, 1990)

Çelik, modern mekânda cam, deri ve beton ile uyum içerisinde kullanılan modern bir malzemedir. Özellikle cam yüzeyleri taşımada kullanılan dayanıklı, mukavim ve hafif çelik strüktürler, mobilyada cam ile çelik arasında bir uyum getirmiştir. Her iki malzemenin de parlaklığı, yeni ve hijyenik görünümü modern mekânlarda kullanılmalara sebep olmuştur.

Alüminyum

Alüminyum da çelik gibi Bauhaus'ta mobilyada kullanılan endüstriyel bir metaldir. Paslanmaz çeliğin o dönemde zor işlenmesi, alüminyum alaşımlarına göre pahalı olması ve alüminyumun o dönemde endüstride daha ucuz olması alüminyumu yaygınlaştırır. Alüminyum, hafifliği, paslanmaya karşı dayanıklılığı, alaşımlarının kolay işlenebilirliği, mukavemeti ve esnekliği sebebiyle mobilyada tercih edilen bir malzemedir. Alüminyum-bronz alaşımları paslanmaz çelikle birlikte kullanılan metal alaşımlardır (Logie, 1990:170).

Alüminyumun mobilyaya girmesinde öncü isimlerden biri Marcel Breuer'dir. Marcel Breuer, 1932-1934 yılları arasında alüminyumdan mobilyalar (Şekil 133,

Şekil 134) üretmiştir. Breuer, bu mobilyalarında alüminyumun sert ve oksitlenmeye dayanıklı alaşımlarını kullanmıştır. Mobilya tasarımı yaptığı ilk zamanlar, duralümin ile tasarım yapan Breuer, malzemenin o dönemki yüksek fiyatından ötürü çeliğe dönmüştür (Breuer, 1990:165). 1930'larda ise alüminyumun esnek olmayan, kırılğan ve pazar için pahalı bilinen karakterini değiştirecek mobilyalar tasarlamıştır (Wilk, 1981:118).

Breuer 1933'te Paris'te düzenlenen Uluslararası Alüminyum Sandalye Yarışması'na katılmıştır ve metalin bant şeklinde kullanımına izin veren tasarımları ile dikkat çekmiştir (Wilk, 1981:116).

Bundan sonraki yıllarda Marcel Breuer'in öncülüğünü yaptığı bu malzeme, mobilya tasarımında ve üretiminde parlak ve mat olarak farklı amaçlarla kullanılmaya başlanmıştır.

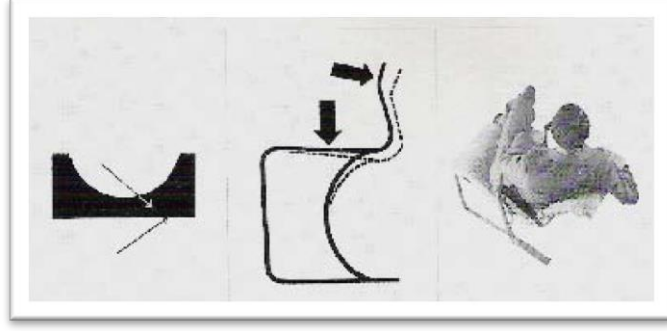


Şekil: 133. Marcel Breuer, Sezlong, 1932-1934.
(Droste, 1992)



Şekil: 134. Marcel Breuer, Sandalye,
1932-1934. (Droste, 1992)

Marcel Breuer 1930'ların başında tasarladığı mobilyalarda çelik boru profil yerine alüminyum profil kullanmayı denemiştir fakat konsol olarak tasarladığı mobilyalarında çeliğin mukavemetinin alüminyuma göre çok daha fazla olması sebebiyle alüminyum mobilyaları konsol olarak tasarlayamamıştır, tüm alüminyum mobilyalarında ek desteklere ihtiyaç duymuştur. (Şekil 135) Marcel Breuer'in alüminyum mobilyaları o dönemde özellikle alüminyumun homojenliği, paslanmaya dayanımı, hafifliği ve esnekliği sayesinde ön plana çıkmıştır. (Şekil 136) Alüminyum ve alaşımları, çelik kadar mukavim olmadığı için, Marcel Breuer, formdan ve çeliğin mukavemetinden kaynaklanan çelik konsol oturma elemanlarındaki yaylanma etkisini, alüminyumun kolay biçimlendirilebilir esnekliği ile bu mobilyalarda da sağlamıştır (Logie, 1990:172).



Şekil: 135. Marcel Breuer alüminyum sandalyesi için açıklamalar,1934. (Droste, 1992)



Şekil: 136. Marcel Breuer alüminyum sandalyesi 1932-1934. (Droste, 1992)

Cam

Masalarda, vitrinlerde ve depolama elemanlarında yatayda ve düşeyde transparan eleman olarak kullanılan cam, mekandaki yeni malzeme kullanımına diğer bir örnektir. Masa yüzeyleri için linolyum, bakelit, vitrolit, lamine plastik gibi malzemeler de kullanılmıştır (Logie, 1990:172). Ancak mekânda şeffaflık, görsel estetik yaratan, çizgisellik ve yeni olma hissi uyandıran cam, kolay temizlenebilirliği, hijyenikliği ve parlaklığı, rasyonel formda tasarlanabilirliği ve dayanıklılığı ile de dönemin modern mekânlarında ‘yeni’ olarak adlandırılmıştır, kalıcı olarak kullanılmıştır. Modernliğin simgelerinden biri olan cam, mekânlarda metal ile uyumludur. Birçok tasarımcı tarafından farklı uygulamalarla kullanılmıştır. (Şekil 137, Şekil 38)



Şekil: 137. Marcel Breuer, K 40 Sofa Masası, 1927-1928. (www.architonic.com)



Şekil: 138. Ludwig Mies van der Rohe, Barcelona Sehpaşı, 1930. (www.knoll.com)

Tekstil

Bauhaus mobilya tasarımında kullanımı yoğunlaşan bir diğer malzeme de tekstil ve tekstil ürünleridir. Bez kumaş, deri kumaş, moket ve sıgır derisi bu dönemde mobilyada kaplamada kullanılan malzemelerdir (Logie,1990:173).

Oturma elemanlarında lastikli kumaşlar ve tekstillerin sünger gibi bir dolgu malzemesi olmadan kullanımı dikkat çeker. Kumaşlar döşenmemiş, metal strüktürlere gerilerek sabitlenmişlerdir (Şekil 139). Strüktürel stabilite ve anatomik serbestlik amaçlı sırt ve oturak kısımlarına uygulanan tekstiller, kolay temizlenebilir ve hijyenik malzemeden üretilmiştir.



Şekil: 139. Marcel Breuer Katlanır Sandalyeler Dizisi, Dessau Bauhaus Binası, 1928.

([http:// www.v2.yapi.com.tr](http://www.v2.yapi.com.tr))

Tekstil ürünlerinin dışında esnekliği, kolay temizlenebilirliği ve dayanıklılığı açısından deri ve hasır örgü de tercih edilmiştir. Metal, cam ve deri modern dönemin mekânlarının ve mobilyalarının simgeleri olmuşlardır. Deri özellikle oturma elemanlarında görsel estetik yaratan çizgisel kullanımları, kolay temizlenebilirliği, hijyenikliği ve parlaklığı ile, mekânda metal ve cam uygulamaları ile uyum içerisinde kullanılmıştır. Hasır örgü ise (Şekil 140) mobilyaların mekânda yarattığı

görsel transparanlığı arttırmıştır, mobilyalara dokunsal özellik kazandırarak mekânlarda dokunsallığın hissedilebilmesi için bir araç olmuştur.



Şekil: 140. Marcel Breuer, B 32 sandalyesi, 1928. (www.vam.ac.uk/images)

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 görüldükleri gibi kullanılmaları ve detaylarda açıklık ile tasarlanmalarını getirmiştir. Malzemeler tasarımlarda açıkça görünür ve anlaşılır resimde konumlandırılmışlardır. Detaylar net, görünür ve keskindir.

Mekânda malzemelerin ve detaylarının açık ve görünür kılınması, malzemedeki dürüstlüğü getirmiştir. Özellikle mobilyada çeliğin mukavemetinden faydalanılması ile tasarımda daha yalın modellere ulaşılması, malzemenin dürüst kullanımını hem üretici hem de kullanıcı açısından faydalı kılmıştır. Marcel Breuer'in tasarım sandalyesi (Şekil 141) malzemedeki dürüstlük ve açıklığın en iyi örneği sayılabilir. Çelik boru profil ve tekstilden oluşan tasarım, malzemelerindeki seçimlerin mekânsal, strüktürel ve anatomik sebeplere dayanması ile dürüstlüğü kanıtlar. Tüm malzeme detayları da görünür ve açıktır.



Şekil: 141. Marcel Breuer, Tasarım Sandalyesi, 1926.

4.1.7.2.3 Az Malzeme ile Dayanıklılığın Arttırılması

Bauhaus mobilya tasarımında malzeme ekonomisi tasarım için olduğu kadar üretimde de verimlilik sağlamak için önemli kriterdir. I.Dünya Savaşı sonrasında malzeme kısıtlamasına giden fabrikalar malzemeyi ekonomik kullanarak üretim yapmaya başladılar. Bu üretimin tasarımda kısıtlı bir standartlaşmaya gitmesini engelleyen Bauhaus ustaları, en az malzeme ile denge, dayanıklılık işlevsellik gibi temel koşulları sağlayan mobilyalar üretmişlerdir, bireysel yaratıcılıklarını kullanarak o dönemde tasarımın gücünü kanıtlamışlardır (Breuer, 1990:167).

Lilly Reich, 1931 yılında tasarladığı LR sandalyesinde (Şekil 142) minimum malzeme kullanımına en güzel örneklerden birini vermiştir. Konsol sandalyede metal strüktürün malzeme bakımından gerek-yeter-şart olduğu kısım ayaklar olduğundan Reich oturak ve sırt kısımlarında metal karkas kullanılmayacak şekilde bir tasarım yapmıştır. Böylece daha ekonomik bir tasarım elde etmiştir.



Şekil: 142. Lilly Reich, LR sandalyesi, 1931. (www.moma.org/collection)

Bauhaus'da mobilyada metal kullanımı mobilyaların ahşap uygulamalarına nazaran daha dayanıklı olmalarına sebep olmuştur. Özellikle yük taşıma kapasitesi daha fazla olan çelik mobilyada konsol tasarımların mukavim bir şekilde üretilmelerini sağlamıştır. Bauhaus ustası Marcel Breuer çeliğin ahşaba göre daha hafif, güçlü ve dayanıklı olduğunu savunur.

Ayrıca, çelik, homojen olmayan karakteri sebebiyle kıymıklara ayrılmaya müsait mekanik özellikleri olan ahşaba göre, germeye dayanıklı Resimlere daha kolay girebilen ve göreceli olarak daha homojen bir malzemedir. Temel olarak, iyi yapılmış bir çelik sandalye, iyi yapılmış bir ahşap sandalyeye göre statik yüklerle başa çıkmakta daha iyi olacaktır ki çelik sandalye aynı statik yükler altında büyük ölçüde daha hafif olabilir. Yüksek kaliteli çelik boru profilden yapılan bir sandalye uygun yerlerine sıkı gerilmiş bir kumaş ile hafif ve tamamen kendinden yaylanan bir oturak oluşturur ki bu oturak çoğu kez daha hafif, daha pratik ve hijyenik, dolayısıyla kullanışlıdır ve döşenmiş bir

sandalyeninki kadar rahattır. Çelik boru profilden üretilen sandalyeler ahşap oturaklarla da hafif, kullanışı ve mukavimdirler (Breuer, 1990:168).

Marcel Breuer tasarladığı çizgisel mobilyalarla, minimum malzeme, basit strüktür ve basit detaylar aramıştır. Marcel Breuer'in Thonet firması için tasarladığı B35 Dinlenme Koltuğu (Şekil 143) devamlı metal karkası ile rahat oturmada hantal, ağır, mekânda görselliği kesen ve yerin yüzey algısını zayıflatan dönemin döşemeli mobilyaları ile tam zıt özellikler gösterir. Malzeme ekonomisi düşüncesi ile tasarlanmış mobilyanın profilleri, ölçülerinin rahat oturmaya göre genişlemesinden ötürü ara kayda ihtiyaç duymuştur. Mobilya ölçüleri geniş olmasına rağmen strüktürel mukavemetini çeliğin yük taşıma kapasitesinin fazlalığı ve esnekliğine borçludur (Wilk, 1981: 82).



Şekil: 143. Marcel Breuer, B35 Dinlenme Koltuğu, Thonet, 1928-1929. (wilk, 1981)

4.1.7.2.4 Kullanılan Renklerin İşlevselliği Ve Psikolojik Etkileri

Renklerin İşlevselliği

Renk kriterleri alt başlığı; ana renklerin kullanımı, rengin işlevi ve rengin psikolojik etkisi olarak iki başlık altında incelenmiştir. Ana renk kullanımında Bauhaus renk eğitimine ve mobilyaya etkisine değinilmiştir. Rengin işlevi ve rengi mobilyada strüktür ve işlevle özdeşleştiren Bauhaus anlayışı, rengin psikolojik etkisinde ise Kandinsky öğretisinin mobilya tasarımına teorik olarak etkisi işlenmiştir.

Bauhaus'ta renk eğitimi, form ve rengin işlevselliğin eğitimi ile birlikte ele alınmıştır. Üç temel renk olarak sarı, kırmızı ve mavi en çok ele alınan renklerdir. Suprematizm, De Stijl gibi akımların da etkisi ile sanatta ve mimarlıkta ön plana çıkan bu renkler endüstriyel olarak da kullanılmıştır. Bauhaus ustalarından Itten ilk olarak renkler ve soyut formlar arasındaki ilişkileri kurmaya çalışmıştır. Itten

kırmızıyı kare, sarıyı üçgen, maviyi de daire ile sınıflandırmıştır (Ackermann ve diğ, 2006:394).

Wassily Kandinsky de benzer çalışmalara devam etmiştir. Kandinsky Bauhaus'ta renkler ve temel soyut geometriler üzerine bir anket (Şekil 144) düzenleyerek üç ana rengin form üzerinden hem fiziksel hem de psikolojik etkilerini açığa çıkarmaya çalışmıştır. Bauhaus'ta renk teorisi üzerine çalışan bir diğer eğitmen ise Paul Klee'dir. Klee doğa incelemeleri yaparak renk teorisini doğadaki hareket anlarının renkleri üzerine kurar (Ackermann ve diğ, 2006:397) Bu çalışmaların tümü, Bauhaus ekolünün renk teorilerinin temellerini oluşturur.



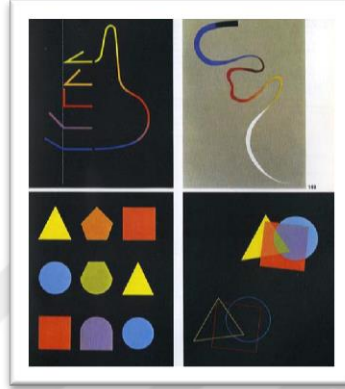
Şekil: 144. Wassily Kandinsky Renk-Form Uygunluğu Üzerine Bauhaus Anket Çalışması, 1923.

Bauhaus'ta temel alınan bu renk teorileri mobilya tasarımına da yansımıştır. Mobilyalarda bu teorilerin ifade edilmesi yolunda şekiller ve renkler arasında ilişkilendirme yapılmıştır. Keller, üç temel geometri ve üç temel rengi farklı şekillerde ele alarak kompozisyon oluşturmuştur. Renkler sadece formlarla değil aynı zamanda farklılıklarla da ilişkilendirilmiştir. Josef Albers 1927'de tasarladığı Zigon Sehpa Takımı'nda (Şekil 145) farklı boyutlardaki parçaları farklı renklerde ele alınarak bu etkiyi yansıtmaya çalışmıştır.



Şekil: 145. Josef Albers, Zigon Sehpa Takımı.

Bauhaus'ta Wassily Kandinsky'nin renk teorileri oldukça etkili olmuştur. Kandinsky'nin renkleri sistematik bir bütünlük içinde, hareketle ve formlarla bağlantılı bir şekilde ele alması renk-form bütünlüğü anlayışını doğurmuştur. Bu sebepten renkler ve formlar bir arada irdelenmiştir. Kandinsky yaptığı seminer çalışmalarında (Şekil 146) keskin ve yumuşak formda eğrilikleri siyah, beyaz, mavi, kırmızı ve sarı gibi temel renklerle özdeşleştirmiştir. Mobilya tasarımında da benzer bir anlayıştan söz edilebilir.



Şekil: 146. Wassily Kandinsky Renk-Form Uygunluğu
Üzerine Bauhaus Seminer Çalışmaları.

Bauhaus'ta üretilen renk teorileri mobilyalar üzerinde uygulandığında belli bir strüktürü ve işlevi tanımlamıştır. Renkler, farklı kullanım amaçları ya da farklı strüktürler için ayırt edici bir özellik olmuştur. Marcel Breuer'in 1932 yılında tasarladığı M 45 E Yazı Masası (Şekil 147) rengin işlevi ayırt etmeye yönelik kullanımına örnek teşkil eder. Yazı masasının çekmeceleri işlevlerinin karıştırılmaması için kontrast renklerle işaretlenmiştir. Masa tablasının siyah olması ise üzerine konulacak beyaz kâğıtla kontrast sağlayarak okuma ve yazma işlevine odaklanmayı sağlar.



Şekil: 147. Marcel Breuer, M 45 E Yazı Masası. (www.tecta.de)

İşlevde ve strüktürde rengin etkisi Marcel Breuer'in 1926 yılında tasarladığı Camlı Dolap'ta da (Şekil 148) görülebilir. Görünür ve camla kapalı raflar beyaz, görünür açık raflar mavi, çekmeceler ve kapalı dolaplar ise siyah renkle belirli bir kompozisyon bütünlüğü yakalanacak şekilde işaretlenmiştir. Renkler, farklı işlevler için kullanılan dolap raflarını strüktürel olarak da göstermektedir (Droste, 1992: 55).



Şekil: 148. Marcel Breuer, Camlı Dolap, 1926. (Droste, 1992)

Rengin Psikolojik Etkisi

Bauhaus'ta renkler ilk olarak “endüstri için renkler” ve “kimyasal renklendirme” olarak ele alınmıştır (Ackermann ve diğ, 2006:392). Ancak bu değerlendirme renklerin sadece pratikte kullanımını hedef aldığından ve renklerin insan üzerindeki etkisinden bahsedilemeyeceğinden Bauhaus'ta rengin psikolojik etkisi üzerine de araştırmalar yapılmıştır. Wassily Kandinsky renklerin etkilerini fiziksel ve psikolojik olarak ikiye ayırmıştır (Ackermann ve diğ, 2006:398).

Kandinsky renkler ve hisler arasında sistematik bağlar kurmak için teoriler üretmiştir. “Varlık-yokluk, ışık-gölge, aydınlık-karanlık, güç-zayıflık, yakınlık-uzaklık, sıcaklık-soğukluk, itme-çekme, aktif-pasif” gibi dengeleri renk harmonilerine uygulayarak renklerin doğasını açıklamaya çalışmıştır. Kandinsky renkleri belirli formlarla özdeşleştirdiği gibi belirli hislerle de özdeşleştirmiştir. Sarıyı ilgi çekici ve rahatsız edici bulurken; kırmızıyı canlı, huzursuz ve parlak; mavi ise, huzurlu ve doğaüstü olarak nitelendirir (Ackermann ve diğ, 2006:398-399).

Yeşil, huzur, durgunluk ve pasifliği; beyaz, olasılıklara gebe olmayı; siyah, umutsuz ve sonsuz bir sessizliği; gri hareketsizliği; kahverengi sıkıcılığı ve çekingenliği ifade eder. Turuncu göz alıcı ve ciddidir. Mor ise ürkütücüdür. Renkler soyut anlamlarını Kandinsky'ye göre doğadan temellendirir. Tıpkı renkler gibi formlar da bu soyut boyutta insanların belirli hislerini anlatır. Üçgen, daire ve kare

Bauhaus'ta bu sebeple sarı, mavi ve kırmızı ile özdeşleştirilmiştir (Ackermann ve diğ, 2006:400).

Marcel Breuer ve Ludwig Mies van der Rohe'nin Bauhaus mobilya tasarımlarına bakıldığında kullanılan malzeme dokusu ile beraber kullanılan diğer malzemelerin özellikle tekstil, deri ve benzerinin renginin tesadüfi olarak kullanılmadığı anlaşılır. Breuer'in ve Mies'in mobilya tasarımlarında genellikle belirli renkleri tercih etmesi de Bauhaus eğitiminin getirileridir. Aynı zamanda renk günlük yaşantımızın her noktasına yayılır, sıradan eşyalara güzellik ve duygu katar. Bauhaus'ta renkler konstrüktivistlerin ifade ettiği kadar soyut anlamlarla mobilyaya uygulanmasa da bu konuda belirli kaygılar güdüldüğü mobilyalardan gözlemlenebilir. Breuer, 1920 yılında tasarladığı Ahşap Latalı Sandalyesinde ise (Şekil 149) tekstilde göz alıcı bir renk olan turuncu rengi tercih etmiştir. Bu sandalyede renkler, soyut ifadelerin yapısal olarak kullanımına dayanır. (Holtzschue, 2002:1).



Şekil: 149. Marcel Breuer, Ahşap Lata.

Breuer'in bu yaklaşımı Bauhaus'un konstrüktivizmle beslenmesine rağmen bu akımdan ayrılan özelliklerin var olduğunun bir göstergesidir. Bu durum Bauhaus okulu için farklı olmamıştır. Bauhaus öğreticilerinden renk uzmanı Johannes Itten, bugünde kullandığımız renk çemberinin yaratıcısıdır. Itten, renklerin kişileri psikolojik ve ruhsal olarak etkilediğini düşünmüştür. Ona göre her rengin karakteristik bir özelliği vardır ve karşısındakini bu yolla etkilemesi kaçınılmazdır.

4.1.7.2.5 Estetik Özellikler

Bauhaus mobilya tasarımlarının sanatsal açıdan değerlendirdiğimizde estetik form bakımından yanı tasarımların temel geometrisini incelemek gerekir. Bauhaus derslerinde temel tasarım dersinde işlenen rasyonel temel geometri dersi bu anlamda tasarıma bakış açısını yansıtır.

Rasyonel/Temel Geometri

Formda rasyonellik anlayışı, Bauhaus'ta sadece mobilya tasarımının değil, diğer tüm tasarım alanlarının da temel ilkelerinden biridir.

1940'lardan başlayarak organik tasarıma da yön veren rasyonel geometri anlayışı, Bauhaus'ta De Stijl, Konstruktivizm gibi akımların etkisiyle ortaya çıkmıştır. Temel soyut geometrileri baz alarak eğitim veren Bauhaus Okulu'nda düzlemler, "üçgen, dikdörtgen, daire, bu üç asıl geometriden daha serbest geometriler ve geometriden türetilmemiş serbest düzlemler" olarak sınıflandırılmıştır (Ackermann ve diğ, 2006: 383).

Wassily Kandinsky temel tasarım eğitimi içinde verdiği derslerde soyut geometrilerle objeler arasındaki ilişkiden bahseder. Kandinsky formları sistematik olarak inceleyerek arkalarındaki anlamsal öğeleri araştırmıştır. Kandinsky,

Çizim unsurları ve plastik unsurlar birbiriyle devamlı bir ilişki içinde bulunurlar. Bu ilişkiler, unsurların iç güçleri olan, gerilimler içinde fark edilirler. Gerilimler olarak adlandırdığım bu iç güçler, hem teori hem de pratikte var olan özel aktif güçlerdir" der (Ackermann ve diğ.2006:384).

Mobilya ve soyut geometriler arasında da buna benzer bir ilişki kurulabilir. Her bir soyut geometri teoride belirli bir denge ya da dengesizlik içindedir. Şekiller mobilyada kontrast, simetri veya asimetri, armoni, ritim, düzen, hiyerarşi, denge, baskınlık ve birlik gibi tasarım ilkeleri ile var olabilir.

Mobilyadaki eleman ve elemanların bütünde ifade ettiği tasarım ilkesi aynı zamanda onun fiziksel olarak çalışma prensibi, yük taşıma kapasitesi, eğilim yaptığı hareket veya kullanım özelliğini belirler. Bu sebepten mobilyada formda rasyonellik, formun fizikselliğine uygun bilinçli kullanımını ifade eder. Bauhaus tasarımcıları süslemeden uzak fakat estetik duyarlılıkla, yalın geometrik formları siyah, beyaz ve grinin yanında parlak ana renklerle birleştirerek bir çeşit makine estetiği yaratmak istemişlerdir. Bu anlamda Bauhaus Stili dediğimiz kavram, dekoratif bir stil olmaktan çok, geometrik ve biçimsel bir yaklaşımdır (Josephson, 1995:134).

Bauhaus'ta daire, üçgen ve kare kullanılan temel soyut geometrilerdir ve bu temel geometrilerle belirli renkler özdeşleştirilmiştir. Daire mavi, üçgen sarı, kare is kırmızı ile tanımlanır. Temel geometriler, diğer tüm formların temelini oluşturdukları düşüncesiyle mobilya tasarımında kullanılmıştır. Temel geometrilerin içerdiği soyut geometrik anlamların, mobilya üretiminde denge, mukavemet, hareket vb. şekillerde

fiziksel varlığı oluşturacak şekilde kullanılmaları, mobilya tasarımında formun rasyonel düşünmenin bir sonucudur. Bu anlamda 1922 yılında Peter Keller'in tasarladığı Bebek Beşiği (Şekil 150),(Itten,1972: 62).



Şekil: 150. Peter Keller, Bebek Beşiği, 1922.

Bauhaus mobilyasında formda rasyonelliği ve temel geometri kullanımını anlatan önemli bir ikon olmuştur. Mobilyanın işlevinin, geometrileri ve bunların birbiri ile ilişkisini tanımlaması formda rasyonelliği vurgular. Bauhaus tasarımcılarının kullandığı üç basit form vardır: Yatay ve dikey özellik gösteren kare, köşegen özellik gösteren üçgen ve dairesel özellik gösteren çember (Itten, 1972: 62).

4.1.7.2.6 Üretimin Hafif Ve Demonte Olması

Üretimde Hafiflik

Yeni malzemelerin mobilyada endüstriyel kullanımı, ahşabın masif ve hantal uygulamalarından vazgeçilmesine ve yeni tekniklerin geliştirilmesine sebep olmuştur. Bu teknikler ile mobilyalar daha hafif, taşınması, nakliyesi ve depolaması daha kolay şekilde üreilmeye başlanmıştır.

Masif ahşap yerine oturma elemanları başta olmak üzere mobilyalarda metal boru profilden karkas strüktür kullanılması, fiziksel olarak mobilyaların hafiflemesine yol açmıştır. Bu dönemde kullanılan çelik boru profillerin yarıçapları 3/4 inç, 7/8 inç, 1 inç ve 1.1/4. inçtir; et kalınlıkları ise istenilen mukavemete göre 12 ölçüden (0.104inc) 18 ölçüye (0.048 inç) kadar değişmektedir (Logie, 1990: 168-9).

Özellikle boru profillerin içi bos üretimi ve et kalınlıklarının azaltılması ile daha hafif ve taşınması kolay mobilyalar üretilmiştir. Modern tip mobilyanın arkasında, hafif ve yarı havada duran mobilya yaratma isteği vardır (Giedion, 1990:166).

Bu istekle Bauhaus'ta mobilya tasarımında ahşap yerine daha çok metal tercih edilmiştir. Mobilyalar metalin fiziksel olarak ahşaba göre daha hafif olmasından ağırlık kaybetmemiş, göreceli olarak hafiflemiştir. Çelik ahşaptan daha hafiftir. Bu paradoks iki malzemenin statik özellikleri düşünülürse basitçe açıklanabilir. Hafif çelik bile kayından dokuz kat ağır olmasına rağmen üzerine uygulanan yüke göre yüz kat daha güçlüdür. Ayrıca çelik, mekanik özellikleri parçalanmaya olan eğilimi ve homojen olmayan doğasıyla sınırlı olan ahşaba göre gerilime dayanıklı şekillere (Ör.n. boru profil kesiti) çok daha kolay girebilen göreceli olarak homojen bir malzemedir” (Breuer, 1990:163).

Bu sebepten çelik; hafif ve mukavim mobilyaların üretilmesini sağlamıştır, tasarımcıların konsol ve çizgisel tasarımlar yapmalarına izin vererek mobilya tasarımlarının hafiflemelerine sebep olmuştur, Ludwig Mies Van Der Rohe'nin Tugendhat Koltuğu (Şekil 151) gibi tasarımlarda mekânlara ferahlık getirecek çözümleri mümkün kılmıştır.



Şekil: 151. Ludwig Mies van der Rohe, Tugendhat Koltuğu, 1929-1930. (www.moma.org)

Yüzeyler için kullanılan cam ise benzer şekilde mobilyaları hantal görünümünden kurtarmıştır. Cam mobilyaların ağırlıklarını şeffaflık özelliği ile görünmez kılmıştır. Bu yüzden mobilyaların hafif görünmelerine katkısı vardır. Tekstil ürünlerinin de oturma elemanlarının oturak ve sırt kısımlarında döşenmeksizin germe strüktür olarak kullanımı, hem görsel hem de fiziksel olarak oturma elemanlarının hafiflemelerine, yalınlaşmalarına yol açmıştır. Hafiflik, seri üretimde mobilyaların üretilmesi, nakliyesi ve depolanması bakımından kolaylık ve hız sağlar, kullanımı sırasında mobilyanın mekândaki hareketini kolaylaştırır.

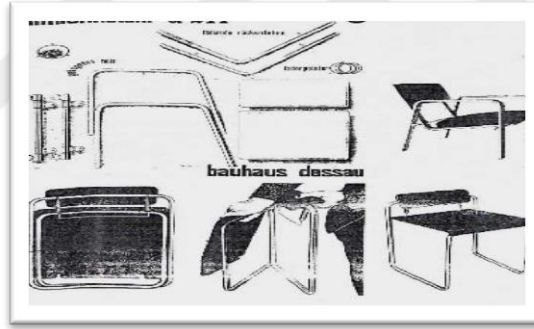
Ayrıca hafif malzemeler, çizgisel ve rasyonel tasarımlar ile mekânlarda görsel transparanlık yaratabilir hale gelmişlerdir. Böylece dönemin mobilyaları hem

görünümleri ve tasarımları, hem de fiziksel özellikler bakımından hafifliği yakalamışlardır. (Şahinkaya, 2009: 72)

Demonte Olması

Bauhaus mobilya tasarımlarının mobilyaya getirdiği en önemli yeniliklerden biri demonte edilebilme, sökülüp tekrardan takılabilmek özelliğidir. Endüstriyel üretim ve paketleme yöntemlerinin kolaylaştırılması, mobilyaların parçalar halinde üretilip taşınması ve depolanabilmesi için öngörülen yöntem mobilyaların metal karkaslı olmalarından kaynaklanmıştır. Metal dayanıklılığı sebebiyle tekrar tekrar monte edilebilir bu sebepten mobilya parçaları tek tek üretilerek bir araya getirilebilir ve gerekirse tekrardan parçalanarak taşımada kolaylık sağlanabilir.

Özellikle vidalama yöntemi ile bir araya gelen parçalar, tekrardan çıkarılabilir ve depolanabilir. Bauhaus'ta bu tür mobilyalar (Şekil 152) endüstri için örneklenecek üretilmiştir. Sökülüp takılabilen, hareketli akşamlarla şekil değiştiren mobilyalar hem taşıma kolaylığı sağlar, hem de geçici ve kolay kullanıma izin verir.



Şekil: 152. Bauhaus Dessau'da üretilen sökülüp takılabilir, katlanabilir sandalyeler (Akhuy, 1995).

Endüstriyel olarak taşıma ve depolama kolaylığı, hızı ve yerden tasarruf sağlayan bu mobilyalar kullanıcının da mobilya ile etkileşimli olarak ilişki kurmasına izin verir. Bauhaus'ta geliştirilen sökülüp takılabilirlik fikri, daha sonraları mobilyaların üretilmesine öncü nitelikte olmuştur. (Akhuy, 1995:128)

4.1.7.3 Mobilya'nın Üretim Sonrası Çalışmaları

Bauhaus mobilya tasarımlarının üretim sonrası çalışmaları; Projenin çağın anlayışına uygun projelendirilmesi, anatomik değerler, mekâna uyumluluk kullanımda kolaylık olarak 4 başlık altında değerlendirilerek üretim sonrasında karşılaşılabilecek olumsuzlukların önlenmesi hakkında bilgi verilmiştir.

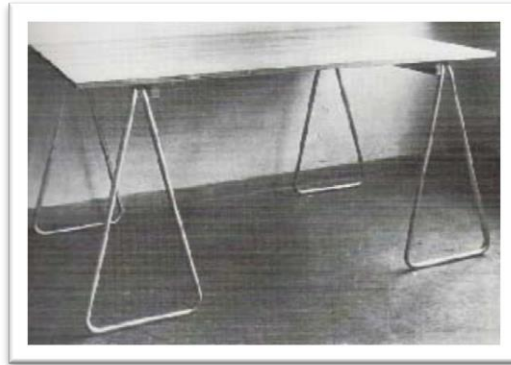
4.1.7.3.1 Projenin Çağın Anlayışına Uygun Projelendirilmesi

Bauhaus'ta mobilya tasarımları belirli bir işleve hitap edecek şekilde üretilir. Le Corbusier o dönemin mobilyalarından bahsederek “Mimarlar yeni hayat stilini ifade edecek ve ‘aidiyetler’den çok ‘aktiviteler’ tarafından karakterize edilen mobilyalar tasarladılar” der (Le Corbusier, 1990a:118).

Bauhaus'ta işlev, mekânları ve mobilyaları belirleyici temel etkenlerdendir. Mekânda sandalyeler oturmak, şezlonglar dinlenmek, masalar yemek yemek ya da çalışmak, dolaplar objeleri düzenlemek içindir. Estetik anlayışı işlevin önüne geçmez. Modern insanın evi, modern gereklilikleri yerine getirir nitelikte olmalıdır. Düzenli olma ve dinlenme işlevi modern insanın evinin işlevleri arasındadır. Bu sebepten mekândaki mobilyalar da bu işlevleri en iyi şekilde karşılayacak nitelikte olmalıdır. Charlotte Perriand (1990:164)

Modern devrimin getirilerini sıralarken düzenlilik kavramına değinir, ona göre bu işlevi “standart dolaplar ve bunlar için bölücüler” oluşturur. Bauhaus'ta işlevsel olma tek işlevlilik anlamına gelmez, aksine mobilyalar kullanımda esneklik önerir. Seri üretimin getirdiği bir kısıtlama vardır, seri üretim bireyselliğin karşısındadır ve endüstri ürünlerinin tek bir fonksiyona yönelik olması sonucunu getirir (Akhuy, 1995:119).

Buna karşın Bauhaus'un endüstri, sanat ve zanaat birlikteliği fikri, bu işlev kısıtlayıcı seri üretim anlayışını kırmıştır. İşlevsel olma kriterine Marcel Breuer'in 1926 yılında tasarladığı çizim masası (Şekil 153) örnek verilebilir. Ayak tasarımında farklı yaklaşım ve geometrik formları ile dikkat çeken masa, çalışma ve çizim işlevlerini yerine getirmek üzere tasarlanmıştır (Wilk, 1981:53).



Şekil: 153. Marcel Breuer, Çizim Masası, 1925. (Wilk, 1981)

Yine bir diğerk özellik Bauhaus'ta denge kriteri çağın gereklerine göre üretimde ele alındığında, hem fiziksel hem de kompozisyona yönelik düşünsel bir bağlamda değerlendirilmiştir. Mobilya tasarımında fiziksel denge durağan ya da hareketli bir şekilde sağlanabilir. Kompozisyona yönelik denge de bu fiziksel denge ögesine bağlı olarak dengesizliklerin dengesi ya da statik denge olarak sınıflandırılabilir. Bauhaus derslerinde öğretilen temel öğretilerden biri de kompozisyonda dengedir (Akhuy,1995:74).

Bauhaus ustalarından Moholy-Nagy'nin form derslerinde statik bir denge yerine dengelenmiş dinamik bir denge arayışı içinde olduğundan bahseder. Bundan yola çıkarak Moholy-Nagy'nin bu öğretisinin, mekân ile mekân kompozisyonunu tamamlayan mobilya arasında da bir denge arayışını doğurduğundan bahsedilebilir.

Moholy-Nagy'nin öğretilerine bağlı olarak Bauhaus ustalarından Josef Albers'in tasarladığı kitap rafı (Şekil 154) 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.



Şekil: 154. Josef Albers, Kitap Rafı. (www.albersfoundation.org)

Mies van der Rohe'nin MR Şezlongu (Şekil 155) ise mekanik denge ögesini barındıran bir örnektir. Çelik profillerin mukavemetinden yararlanarak konsolluğu yakalayan mobilyada, denge teknik bir şekilde ve harekete bağlı olarak yakalanmıştır. Bu şekilde Mies hem kompozisyonda dengesizliklerin dengesini yakalamış, hem de şezlongu statik bir dengeden oturulduğunda dinamik bir dengeye geçecek şekilde tasarlamayı başarmıştır.



Şekil: 155. Ludwig Mies Van Der Rohe, MR Şezlongu, 1931. (www.knoll.com)

Hareketlilik mobilyada temel ayırıcı özelliklerden biridir. Gömme ve sabitlenen mobilyalardan ayrı olarak değerlendirilmelidir. “Mobilya için Fransızca ‘meubles’ kelimesi, Latince ‘mobilis’ kelimesinden gelir: taşınıp durabilen şeyler anlamındadır. Bu kategoriye giren şeyler sadece sandalye ve masalardır” (Perriand, 1990: 164).

Bu tanıma göre, hareketli mobilyalar farklı şekillerde değerlendirilebilir. Bauhaus’ta mobilyada hareketlilik üç farklı şekilde ele alınmıştır. İşlevi farklılaştırmak, mekânda yerden tasarruf etmek ve gezici mobilyalar üretmek üzere gelişen hareketlilik anlayışı mekânlarda farklı organizasyonların ve işlevlerin oluşmasına sebep olmuştur. Çok amaçlı mobilya kavramının gelişmesine ön ayak olan anlayış, mekânda da farklı işlevlerin bir arada olabilmesine izin vermiştir. Hareketlilik ayrıca, oturma elemanlarında yaylanma etkisi verecek bir hareketlilik olarak da düşünülebilir.

Eileen Gray’in 1927 yılında tasarladığı E 1027 masasının (Şekil 156) boyu ayarlanabilmektedir. Bu özelliği ile masa çok işlevlilik 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 işlevli kullanılabilme imkânı sağlamıştır.



Şekil: 156. Eileen Gray, Ayarlanabilir Masa E 1027, 1927. (www.architonic.com)

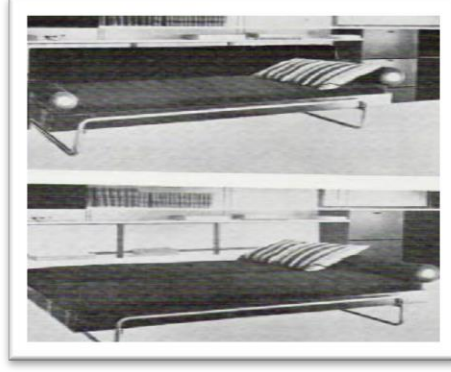
Katlanıp taşınabilir mobilyalar ise Bauhaus'ta Hannes Mayer'in başa geçtiği dönemde işlevsellikleri sebebiyle öncelik verilen tasarımlar arasında yer almıştır (Akhuy, 1995:124).

Bu tip mobilyalarda amaç yerden tasarruf edebilmektir. Katlanmanın amacı, geçici işlevler için kullanılan mobilyaların ihtiyaç halinde tekrar kullanılabilmesi için şekil değiştirmesi ve taşıma kolaylığı sağlamasıdır. Bu mobilyaların, metal karkaslarının elverdiği ölçüde, üçüncü boyut derinlikleri en aza indirgenmiştir böylece mobilyalar her mekânda tekrar açılıp kullanılabilir durumdadır. Kullanımda esneklik getiren bir yaklaşım söz konusudur. Marcel Breuer'in B4 Katlanır Sandalyesi (Şekil 157) buna örnek gösterilebilir. Breuer'in kulüp sandalyesinden uyarlanan sandalyede, açıldıktan sonra denge koşulunu sağlayabilmesi için ön ayaklar farklılaşmıştır. Breuer, hem strüktürünün hafifliği, hem de mekanizmasının gerekliliği ile taşıma kolaylığı olan bir sandalye tasarlamıştır.



Şekil: 157. Marcel Breuer, B 4 Katlanabilen Sandalye. (www.moma.org)

Marcel Breuer 1925-1926 yıllarında Bauhaus ustalarının modern lojmanları için metal mobilyadan yatak (Şekil 158), sandalye ve masa tasarımları geliştirmiştir. Bu tasarımlarından bazıları hareketli mobilyalardır. 1925'te Gropius Evi için tasarlağı yatar koltuk da buna örnektir. Sırt kısmı koltuğun oturak kısmı öne çekildiğinde hareket ederek yatağa dönüşmektedir. Breuer, metal profilleri hareketli mobilyanın işlev değiştirebilmesinde kolaylık sağlamak için tutamaç şeklinde tasarlamıştır (Wilk, 1981: 49).



Şekil: 158. Marcel Breuer, Yatar Koltuk, 1925-1926. (Wilk, 1981)

Marcel Breuer'in 1928 yılında tasarladığı B 54 Çay Servis Arabası (Şekil 159) da hareketli mobilya olarak değerlendirilebilir. İşlevi gereği hareketli olan mobilya, mekânda konfor sağlamak amacıyla tekerlekli ve tutamaçlı olarak hareket ederken taşıma kolaylığı ve hızı açısından hafiflik ön planda olacağı için boru profillerden üretilmiştir.



Şekil: 159. Marcel Breuer, B 54 Çay Servis Arabası, 1928. (www.moma.org/collection)

Mobilyada hareketliliğin bir diğer örneği de konsolluk ilkesini getirdiği yaylanma etkisi ile olan hareketliliklerdir. Mobilyada yaylanma ve hareket serbestliğinin incelenmesi açısından Mies'in MR sandalyesi (Şekil 160) buna güzel bir örnek teşkil eder. Sandalyenin konsolluk etkisiyle hareket etmesi kullanıcı açısından korkutucu olsa da, sandalyenin denge koşulunu sağlaması güven vericidir. Hareketlilik bu mobilyada belirli bir esnekliğe sahip olmak olarak değerlendirilebilir (Şahinkaya, 2009:134).

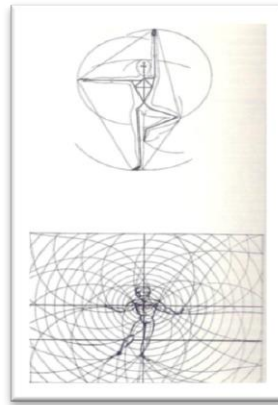


Şekil: 160. Ludwig Mies Van Der Rohe, MR sandalyesi, 1927.(www.knoll.com)

4.1.7.3.2 Anatomik Değerler

Oskar Schlemmer, Bauhaus’ da sahne ve kostüm tasarımı ve anatomi ile ilgili çalışmalar yapmıştır. Schlemmer “...verdiği canlı modelden çizim ve insan” konulu derslerde insan vücudunun oranlarının, insanın çevresiyle ilişkisinin, mekân içinde hareket eden insanın özelliklerinin incelenmesi, sadece sahne atölyesindeki çalışmalar için değil, tasarımın vazgeçilmez unsurlarından olan antropometrinin ki ileride ergonominin bir parçası haline gelecektir. Bauhaus öğrencilerine tanıtılması konusunda çalışmalar yapmıştır (Akhuy, 1995:108).

Schlemmer, insan bedeninin soyutlayarak ve mekân ile ilişkilendirerek insanın çevresiyle kurduğu bedensel ilişkiyi incelemiştir (Moholy-Nagy, Molnar, Schlemmer, 1961: 25-27). Schlemmer’in insan bedeni ve hareketi ile ilgili bu çalışmaları (Şekil 161) mobilya tasarımında antropometrinin de ele alınmasına sebep olmuştur.



Şekil: 161. Oskar Schlemmer, İnsan Bedeni Üzerine Çalışmalar. (Schlemmer, Laszlo, 1961)

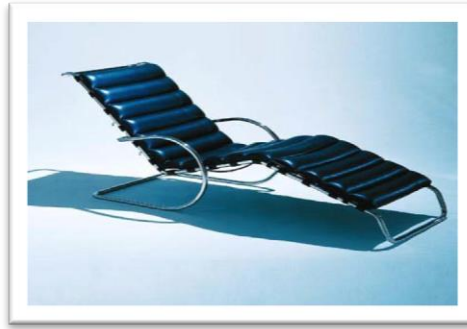
Marcel Breuer rahat oturma için de mobilyalar tasarlar. Tasarladığı B 25 Dinlenme Sandalyesi’nde (Şekil 162) oturma kısmını doğru acıda oturmaya sağlaması için esnek yaylarla kolçaklara bağlanmamıştır. Yaylar sandalyeye oturduğunda

ağırlığa bağlı olarak doğru oturma pozisyonunu yaratacak şekildedir. Breuer, bu şekilde sandalyeye belirli bir hareket etkisi de kazandırmış olur (Şahinkaya, 2009:137).



Şekil: 162. Marcel Breuer, B 25 Dinlenme Sandalyesi, 1928-1929. (www.moma.org)

Ludwig Mies Van Der Rohe'ni 1931 yılında tasarladığı MR Dinlenme Şezlongu (Şekil 163), anatomik rahatlık kriterinin mobilyada dikkate alındığının bir örneğidir. Dinlenme açısının ayarlanması ve arka ayakların yaylanma etkisi sağlayacak şekilde tasarlanmış olması şezlongu anatomik kılar. Karkasın yan kayıtlarının birbirine elastik kumaşlarla tutturulması omurga için daha esnek hareket edebilecek bir arkalık sağlar. Bu da omurganın dinlenme pozisyonundaki serbestliği açısından olumludur.



Şekil: 163. Ludwig Mies Van Der Rohe, MR Dinlenme Şezlongu, 1931. (www.wohnbedarf.ch)

Marcel Breuer ve Mies Van Der Rohe'nin tasarımlarında insan odaklı bir yaklaşımla kullanıcının anatomik rahatlığını önemsemeleri oturma elemanlarının asıl işlevlerini konforlu ve kaliteli bir Resimde yerine getirmelerinde etkindir. Oturma konforu üzerinde düşünölmeye başlanılan 20.yuzyılın öncü tasarımlarını yapan Breuer ve Mies, daha sonraki yıllarda ergonomi dalının oluşmasına ön ayak olmuşlardır (Hilberseime, 1956: 40).

4.1.7.3.3 Mekâna Uyumluluk

Modern dönemde binalar, o dönemde mimarlık için yeni sayılan çelik ve cam ile inşa edilmeye başlar. Japon tasarımından öğrenilen mekânsallık ve hafiflik öğeleri malzeme ve yapıda dürüstlüğü ön plana çıkarır (Boger, 1966:463).

Modern binalar gibi modern mobilyalar da bu değişime ayak uydurarak metal ve camdan üretilirler. Mobilya endüstrisindeki standartlaşma, tipleşme ve özelleşme ile farklı üretim olanaklarının daha ucuz ve hızlı üretim yapılabilecek hale getirmesi ile mobilya endüstrisi de metal ve cam kullanımını arttırır. Sandalye, masa, ofis koltuğu ve kanepelerin strüktürleri metal profilden, tablaların, sehpa ve vitrinlerin yüzeyleri ise camdan üretilmeye başlanır. Ahşabın yerini alan cam ve metal, mekâna şeffaflık ve hafiflik katarak mobilya bazında ve mekânsal olarak yeni olasılıkların önünü açar.

Modern mekânlar için mobilya tasarlanması Deutscher Werkbund dönemine uzanır. Alman sanatçı, mimar, tasarımcı ve endüstri tasarımcılarının Almanya'nın o dönemde uluslararası pazarlardaki rekabetini arttırmak amaçlı 1907'de kurulan Deutsche Werkbund'a katılan Ludwig Mies Van Der Rohe de, modern tasarımda Alman kalitesinin artırılması ve bu kalitenin sergilenmesi adına çeşitli çalışmalara da katılmıştır. Almanya'da 1927'de Stuttgart Weissenhof Yerleşkesi'nde oluşturulan mimari yapılar ve sergiler, Avrupa'nın ünlü mimarlarını bir araya toplanmasına modernizm ile birlikte, Enternasyonal Akım denilen bir akımın da sağlam temellerinin atılmasına önyak olmuştur. Bu öncüler arasında yer alan Mies Van Der Rohe; Peter Behrens, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Walter Gropius, Jacobus Johannes Pieter Oud, Bruno Taut, Mart Stam gibi mimar ve tasarımcılarla bir araya gelmiştir. Weissenhof'taki yapılarda gözlemlenebilen strüktürel bir düzenlilik, dış duvarları hantallıktan kurtarıp hafifleten bir yaklaşım, her türlü süslemeden arınmış sadece renk ve detaylar ile kendini gösteren ince bir teknik göze çarpar. Mimari yapılardaki bu öğeler, aynı zamanda Mies'in mobilya tasarımına da etki eden öğelerdir.

Mimari yapılarında olduğu gibi mobilyada da hafiflik, konsolluk, yalınlık gibi kavramları benimseyen Mies, renk ve basit detay çözümlerini bir tasarımda süsleme için yeterli bulmuştur. Minimal bir bakış açısı ile ele aldığı konutlarındaki

yaklaşımı, mobilya için de sürdürmüş, bu indirgemeci tutumu ile çelik profil strüktürü en yalın haliyle kullanmıştır (Hilberseime, 1956:41-42).

Mies çeşitli yönlerden mobilyaları ile tasarladığı yapılar arasında bir bağlantı kurmuştur. 1920-1930 arası Mies Van Der Rohe'nin mimarlığında olduğu gibi mobilyalarında da dikkat çeken özellikler şunlardır:

- Konsolluk
- Mekâna yönelik transparanlık/çizgisellik
- Çelik profil kullanımı
- Hafiflik
- Hijyeniklik
- Pahalılık/belli bir gruba hitap etme

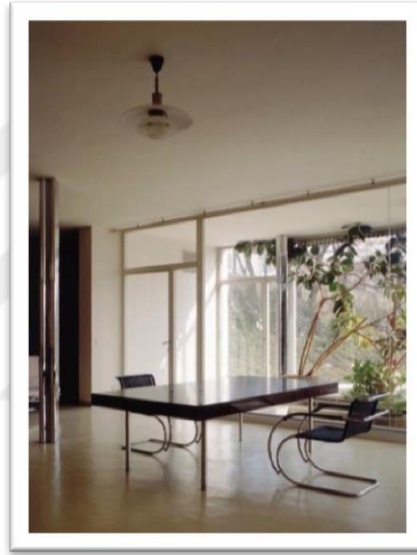
Mies modern mimarlıkta kullanılan bu kriterleri mobilyaya taşıyarak modern mekânlarla birebir uyumlu mobilyalar tasarlamayı amaçlamıştır.

Le Corbusier'in modern binaları "yaşadığımız makineler" olarak değerlendirmesinin üzerine, Alman mimarların gereksiz detaydan arındırdıkları ve sadece fonksiyonel olana yönelerek binaları açıklıklı hantal kutulardan duvar parçalarına dönüştüren, dış çeperi şeffaflaştırıp hafifleten, iç dış ilişkisini geliştiren yaklaşımları, malzemeye ve yeni tekniğe yönelik tutumlarını da netleşmiştir. Alman mimarların yeni makine estetiğini oluşturan malzemeler olarak çelik ve camı tasarladıkları mekânlarda yeni yöntemler ile kullanma istekleri, Mies için mimaride olduğu kadar mobilya alanında da geçerli olmuştur. Tasarladığı sandalye ve koltuklarda çelik boru profili kullanırken, masa ve sehpalarda çelik ve camı kullanarak meslektaşları ile oluşturdukları Enternasyonal Akım'ın mobilya alanında da önemli temsilcilerinden olmuştur.

Cam ile şeffaflığı, hafifliği, yalın detayların görünür kılınmasını sağlamış; çelik boru profilin mobilyaya tanıdığı esneklik ile de hem konsollu ilkesini geliştirmiş, hem de strüktürel karkasa vurgu sağlamıştır. Malzemenin değişik uygulama ve detaylandırma yöntemlerini de geliştirerek mobilyalarında bütünlük yaratmıştır. Mies'in bu bütünlüğü sadece mobilyanın kendi içinde aramaması, aynı zamanda mobilyaların mekânda kullanımları sırasında birbirleri ile uyumlarını da önemsemesi dikkat çekicidir.

Ludwig Mies van der Role hem mimar hem de mobilya tasarımcısı olarak metal ve camı tasarımlarında birbirini tamamlayacak şekilde kullanmıştır. 1926'da Mies'in ilk tasarladığı sandalye olarak ortaya çıkan MR sandalyesi, ilk kez 1927'de Berlin'de düzenlenen Exposition de la Mode ipek sergisinde kendini gösterir. Lilly Reich ile ortak çalıştığı bu sergide, MR sandalyesi kolçaklı ve kolçaksız iki versiyon olmasıyla göze çarpar (Hilberseime, 1956:42-43).

Daha sonra Mies'in kendi tasarladığı konutlarda da sıklıkla kullandığı ve konsol çalışma prensibiyle ilgili 1927'de patentini aldığı bu mobilya genel olarak yemek ve çalışma sandalyesi veya teras mobilyası olarak kullanılmıştır (Şekil 164).



Şekil: 164. Tugendhat Evi, Brno, Çek Cumhuriyeti, 1926. (www.greatbuildings.com)

Süsten ve fazlalıklardan arınan Bauhaus mobilyası, mekânın ömrünü oluşturan mekânsal değerleri ön plana çıkarmayı amaçlar. Mekânda yüzey algısını azami ölçülere çıkaran böylece mekânın iç hacminin bir bütün olarak algılanmasına yol açan mobilyalar, “çizgisellik” ve “hafiflik” kavramlarını bu yönde farklı malzemeler ile dener.

Marcel Breuer, mobilya tasarımcısı olarak bu çizgiselliği ve hafifliği çelik boru profil, alüminyum kutu profil ve kalıplanmış kesme kontrplak kullanarak birçok mobilya tasarımında yansıtmıştır. Marcel Breuer'in B5 model sandalyesinde çelik boru profilin strüktürel çizgiselliği kullanılarak Piscator Apartmanı'nda (Şekil 165) mobilyalar mekâna adeta eskizlenmişlerdir. Mobilyalar çizgisellikleri ile mekânda boşluğa vurgu yapmaktadırlar. (Droste, 1992: 76-77).



Şekil: 165. Piscator Apartmanı, Berlin, 1927. (Droste, 1992)

Marcel Breuer'in De Stijl etkisiyle tasarladığı ahşap mobilyalarda görülen masif ahşabın konstrüktifliğinin, aynı zamanda da hantallığının en çok hissedildiği mekân Sommerfeld Evi'dir (Şekil 166). Mobilya mekânın ahşap ağırlıklı genel karakterine benzerlik gösterse ve De Stijl konstrüktivizmini yansıtsa da mekânda görsel bir engel konumunda kalır. Ana taşıyıcı strüktürünün görünürde olması ve mobilyanın bir küpü andırması sebebiyle koltuk, konstrüksiyon olarak açık ve net çizgilere sahip olsa da mekândaki etkisi hacimli ve masif kalmıştır (Wilk, 1981:22).



Şekil: 166. Sommerfeld Evi, Berlin, 1920. (Wilk, 1981)

Piscator Apartmanı ile Sommerfeld Evi karşılaştırıldığında Bauhaus mobilyasının o dönemdeki mekâna etkisi daha net anlaşılabilir. Marcel Breuer'in Bauhaus ilkelerine uygun tasarladığı Piscator Apartmanı mobilyaları ile De Stijl ilkelerine göre tasarladığı Sommerfeld Evi mobilyaları arasında çok fark vardır. Piscator Apartmanı'nda Sommerfeld Evi'ne göre yaşam mekânları genişlemiş ve sadeleşmiş, mobilyalar da bu bütünsel mekânın algısını bozmayacak şekilde çizgiselleşmiş ve hafiflemiştir. Modern iç mekânda ön görülen mekânsal transparanlık ve void anlayışı da böylece ön plana çıkmıştır.

Piscator Apartmanı'nda narin çizgiler oluşturularak hem mobilyalar hem de mekân en sade şekilleriyle ele alınmış, gereksiz ve “süs” olan her şey terk edilmiş, daha işlevsel mekânlar yaratılmıştır. Bu işlevsel mekânların görsel alışkanlıklarının mobilyalar tarafından bozulmamasına özen gösterilmiştir. Konut mekânını dolduran void (alışılmış) serbest bir akışkanlık içerisindedir. Mekândaki yaratılan bu şeffaflık ilkesi konut atmosferini hafif ve özgür kılmıştır. Modern mimarlık mobilyaların mekânla olan ilişkilerini değerlendirirken aynı zamanda mekânların birbirleri ile olan ilişkilerini de değerlendirir. Modern mimarlıktaki mekânsal, estetik ve sosyal kaygılar, iç mekânda açık, serbest ve akışkan mekân kavramlarını temel öğreti olarak getirir. Breuer,

Mobilya artık anıtsal, büyük, zemine görünür şekilde bağlı veya gömme değil. Bunun yerine hafifleyerek yerden kopuk, odaya krokisi çizilmiş gibi, ne harekete engel ne de odadaki görüşü engelliyor” diyerek mobilyanın mekândaki yerini açık bir şekilde ifade eder (Wilk, 2006:229).

Mimari projede mobilya, mekânı tanımlayarak ve donatarak mekânın akışkanlığını kesmemelidir. Mobilya mekânda görsel ve mekânsal kompozisyonu tamamlayan bir öge olmalıdır. Breuer mekânsal transparanlığı Thonet firması için tasarladığı B64 sandalyesinin de (Şekil 167) de yakalar. Bu sandalyede metal karkasın devamlılığı kesilmiştir ve oturak ile sırt ahşap malzeme ile üretilmiştir



Şekil: 167. Marcel Breuer, B64 sandalyesi, 1928. (www.moma.org)

Ahşap iki profil arasında hem oturak ve sırt olmakta hem de kayıt vazifesi görmektedir. Bu yüzden Breuer fazla malzeme kullanımından kaçınarak profil devamlılığını keser. Ahşap aynı zamanda profile paralel bir şekilde tasarlanmıştır. Tutturma detayları gizlidir. B64'te karkasla bütün olarak tasarlanan kolçaklar için metalin yatayda yön değiştirmesi mobilyaya dinamizm katmıştır. Oturakta ve sırtta

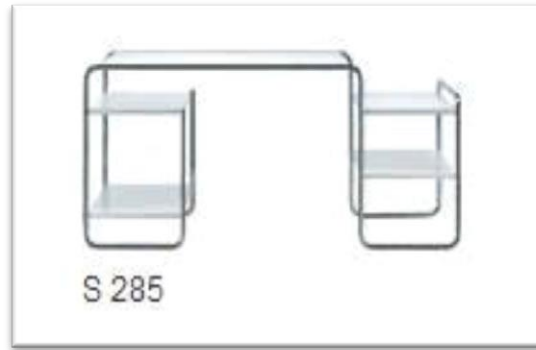
kullanılan hasır ise sandalyenin mekânsal transparanlığa katkısını sağlar. Sandalye arkasında kalan kısımları yarı transparan olarak göstermektedir.

4.1.7.3.4 Kullanımda Kolaylık

Bauhaus metal ve cam mobilyaları bakım kolaylığı ve kullanım ömrü olarak dönemin ahşap mobilyalarında daha üstün özelliklere sahiptir. Metal ahşaba göre hava koşullarına dayanımı ile uzun süreli kullanıma daha uygundur. Ahşap koruma yöntemleri zahmetli ve zordur. Metal ise basit kolayca korunabilir. Cam ise en kolay bakımı yapılabilen malzemelerden biridir, gerek metal gerekse cam zarar gördüğünde kolayca yenilenebilir. Perriand'a göre evlerdeki merkezi ısıtma ile kurduğunda bükülmeye uğrayan ahşabın yerine bisikletlerde kullanılan metal borular mobilya için daha uygundur (Perriand, 1990:165).

O dönemde ahşabın endüstriyel teknolojisi yeteri kadar geliştirilememiş olması, onu o dönemde neme, asitlere ve çizilmeye karşı dayanıksız kılmıştır. Bauhaus mobilyalarının gereksiz süs ve detaylardan arınmış olması da temizlenmelerini kolaylaştırır, gereksiz toz ve kir birikmelerinin oluşmasına engel olur.

Marcel Breuer'in 1935 yılında tasarladığı B 285 masası (Şekil 168) gerek temizliği kolay olan bir mobilya olması, gerekse yatay yüzeylerinin zamanla oluşacak deformasyonlardan sonra yenilenerek yeniden kullanılabilmesine olanak verecek detaylara sahip olması sebebiyle önemli bir tasarımdır. Mobilya karkası sağlam olduğu sürece yüzeyleri tekrar tekrar yenilenerek kullanılabilir. 1920'lere kadar metal mobilya, kafe, ofis, bahçe mobilyaları olarak belirli mekanlarda kullanılmıştır (d'Yvay, 1990:167).

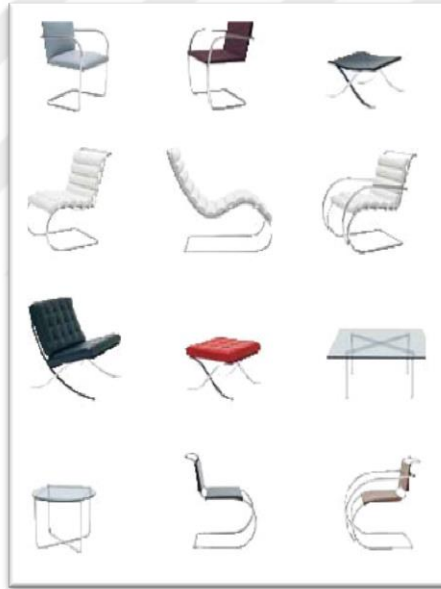


Şekil: 168. Marcel Breuer, B 285 Çalışma Masası, 1935, (www.thonet.de)

Bauhaus mobilyaları ise evrensel ve sade tasarımları ile gerek ofis, gerek dış mekân, gerekse konut mekânında kullanılabilir esnekliktedir.

Bauhaus metal mobilyaları ofis mekânlarında kullanarak yeni bir estetik anlayışını da ortaya koymuştur. Mobilyaların belirli mekânlara aidiyeti yerine işlevine göre her iç mekânda kullanılabilmesi mekânda belirli bir serbestlik getirmiştir.

Ludwig Mies Van Der Rohe'nin tasarımları kulanımda esnekliğe örnek olarak gösterilebilir. Knoll firmasının ürettiği Mies mobilya koleksiyonu (Şekil 169) belirli bir formel veya informel özellik göstermediği için gerek konut gerek ofis mekânında kullanılabilir niteliktedir. Evrensellikleri ile mekânlara uyum sağlayan Mies Van Der Rohe'nin tasarımları günümüzde de hala üretilmekte, sade ve kaliteli çizgileri ile konut ve ofis mekânlarında kullanılmaktadır.



Şekil: 169. Mies Koleksiyonu, Knoll, 1929-30. (www.knoll.com)

Bauhaus ustası Moholy-Nagy'nin Bauhaus'ta verdiği temel eğitim derslerinde mekân içinde hareket temasının ele alınması, mobilya tasarımında havada oturma ütopyasını destekler niteliktedir (Akhuy, 1995:108).

Havada oturma ütopyası çelik malzeme kullanımı, çizgisel tasarım, konsolluk gibi kriterleri besler. Marcel Breuer, mobilya tasarlarken taşıma ve nakliye de mobilyanın yaratacağı problemleri en aza indirmeye gayret göstermiştir. Kulüp sandalyesi ile ilgili açıklamalarında:

Bileşenlerin yalın rasyonalizasyonu, aynı bileşenlerin farklı tip mobilyalarda kullanımı, bileşenlerin iki boyutlu parçalara indirgenebilme olasılığı (ellinin üzerinde kulüp sandalyesi ulaşımında açık avantajlarla 1 m3luk bir mekâna istiflenebilir) ve endüstriyel ve üretime dayalı faktörlere saygılı olma, toplumun geniş kütlesi tarafından karşılanabilen maliyetin sosyal kıstasına katkıda bulunur. demektedir (Breuer,1990.s.164).

Mobilyaların metal karkasa sahip olmaları parçalarının demonte edilebilmelerini ve tekrardan birleştirilebilmesine izin verir. Bu özellik paketlenme de kolaylık, zamandan ve paradan tasarruf sağlar. Breuer, alüminyum mobilyalarında (Şekil 170) ise farklı profil ve bağlantı şekillerini kullanarak çeliğin güçlülüğü ile yakalanan konsolluğu alüminyum profille de yakalamaya çalışmıştır. Alüminyumun kesitte daha ince kullanılabilmesi çok daha hafif mobilyalar üretilmesine olanak tanımıştır. Mobilyaların bu derece hafiflemesi kullanıcı açısından da mekân içerisinde rahat hareket ettirme ve yer değiştirme açısından kolaylık sağlar (Wilk, 1981:122).



Şekil: 170. Marcel Breuer, Sezlong/Dinlenme Sandalyesi, 1932-1933. (Wilk, 1981)

4.2 Bauhaus Mobilya Tasarımlarının Günümüz Mobilya Tasarımlarına Yansımaları

Bauhaus mobilyaları, işlevselliği, mekândaki farklı estetik yapısıyla döneminin önemli kullanım eşyaları arasında yerini almıştır. Bauhaus önsesinde var olan mobilya tasarımları ve üretimleri bu okul içinde gerçekleşen üretim anlayışı sayesinde modern dünyanın kullanımına sunulmuş yaşam kalitesini artırılmıştır. Teknolojinin yardımıyla seri halde üretilen ürünler toplumun her kesimine ulaşarak kullanıma sunulmuştur. Mobilyalardaki bu ferah görünüm ve hattalıktan uzak estetik yapı günümüz mobilya tasarımlarını da etkilemiş günümüzde konforun ve rahatlığın daha çok arandığı ürünler haline gelmiştir. Bauhaus mobilya tasarımlarının günümüz mobilya tasarımlarına etkileri, Bauhaus tasarımları incelenerek yeni yaklaşımlara

nasıl ulaşıldığı, teknolojiyi kullanarak seri üretime hız verme başarısı araştırılarak, günümüz mobilya tasarımlarına yansımaları değerlendirilmiştir.

4.2.1 Bauhaus Tasarımları

Bauhaus Manifestosu; Tüm yaratıcı faaliyetlerin nihai amacı inşadır. Binaların dekorasyonu bir zamanlar güzel sanatların en soylu işlevi muazzam mimari için elzem idi. Günümüzde güzel sanatlar ve mimari hoşnut bir tecrit halinde varlığını sürdürüyor ancak zanaatkarların bilinçli işbirliğiyle kurtarılabilir. Mimarlar, ressam ve heykeltıraşlar bir kez daha insanın bir varlık olarak çeşitli parçaları açısından birleşik özelliğini anlamaya ve kavrama başlamalı. Böylece çalışmaları “salon sanatı” olarak kaybettiği hakiki mimari ruhuyla dolacak.

Eski sanat okulları bu birliği üretiliyordu ve sanat öğretilmeyeceğine göre, nasıl üretmelilerdi, okullar yeniden eski atölye hallerini kazanmalıydı. Motif tasarımcısı ve uygulamalı sanatçının yalnızca çizim ve resimden oluşan dünyası yeniden şeylerin inşa edildiği bir dünya haline gelmeliydi. Yaratıcı faaliyetten zevk alan bir genç, şimdi kariyerine eskiden olduğu gibi bir zanaat öğrenerek başlarsa, becerilerine muazzam şeyler katabileceği, başarabileceği zanaatlara ayrılacağı için, üretken olmayan sanatçı, artık kifayetsiz sanatkarlığa mahkûm edilmeyecekti. Mimarlar, ressam, heykeltıraşlar, hepimiz zanaata geri dönmeliyiz! Çünkü “profesyonel sanat” diye bir şey yok. Sanatçı ve zanaatkar arasında temel bir fark yok. Sanatçı yüce bir zanaatkardır. Cennetin zerafeti ve istemi aşan nadir ilham anlarıyla, sanat bilinç dışında bu elin emeğinde, ama zanaatın her sanatçı için elzem olduğu temelinde canlanabilir. Yaratıcılığın özgün kaynağı burada yatar.

Bu yüzden zanaatkarlar ile sanatçılar arasında kibirli bir sınır oluşturan sınıf farkları olmaksızın yeni bir zanaatkarlar birliği yaratalım! (Şekil 171) Geleceğin yeni inşasını birlikte arzulayalım, tasarlayalım ve yapalım. Bu mimari, heykel ve resmi tek bir biçimde birleştirecek ve bir gün yeni yaklaşan inancın berrak simgesi olarak milyonlarca işçinin ellerinden cennete yükselecek (Bauhaus Manifestosu).



Şekil: 171. Gropius Eğitim Programı (Artun, 2009)

El emeğinin, ustalığın ve işçiliğin önemsendiği Rönesans atölyelerinin örnek alındığı okuldan mezun olanlar teorik bilgilerle birlikte atölye çalışmalarına da katıldıkları için her türlü eşyanın tasarımını yapabilecek düzeyde yetiştirilirler.

Mimarlık, resim ve yontma ile beraber halıcılık, dokumacılık, çömlekçilik, metal işleri, cam işleri, taşçılık, fotoğrafçılık, mobilyacılık, sahne dekoru, reklamcılık vb. atölyelerin başında Wassily Kandinsky, Moholy-Nagy, Paul Klee vb. yaratıcı sanatçılar yer alır. Le Corbusier, Kazimir Malevich, El Lissitzky, Marcel Breuer gibi sanatçılar ders verirken, Ludwig Mies Van Der Rohe ve Walter Gropius okulun yöneticileridir.

Klee 1924 yılında bir konferansta ‘tasarımları gerçekleştirecek gücü alacakları halkı aradıklarını, bu yüzden Bauhaus’ta küçük bir toplulukla ortak bir işe koyulduklarını’ dile getirir. Marcel Breuer 1925 yılında Wassily Kandinsky için tasarladığı ‘S’ biçimli wassily sandalyesinde bisikletten esinlenir ve bu tasarımdan yola çıkarak sandalyelerde metal malzeme kullanarak farklı formlar oluşturmuş farklı (Şekil 172) tasarımlara imza atmıştır.



Şekil: 172. Marcel Breuer, tasarımı 1925-1926.

Ahşap mobilya tasarımının dışına çıkılan, bükülmüş çelik borulardan iskeleti oluşturulan sandalye kumaş veya sentetik deriyle kaplıdır. (Droste, 1992: 67). Bauhaus mobilyacılarından biri olan, Ludwig Mies Van Der Rohe'un 1927 tarihli yay

gibi bükülmüş sert çelik iskeletli, ergonomik ve dengeli sandalyesinin oturlan ve yaslanılan kısmı elde ahşap sazlarla örülmüştür. (Şekil 173) “Metal mobilyada betonun mimarlıkta oynadığı rolün aynısını oynamaktadır” der. Metalin mobilyada kullanımını bir devrim olarak kabul eder (Perriand, 1990:164).



Şekil: 173. 1926-7 yılında Mies tarafından tasarlanan konsol sandalye.

Weissenhof’da Deneysel Konut Sergisi’nde sunulan ve “az çoktur” sloganının mobilyadaki bir örneği olan sandalyede estetik, rahatlık, açıklık ve şeffaflık ön plandadır. 1929’da Barcelona’daki Dünya Sergisi’nin Alman Pavyonu’nda yer alan ve Mimar Mies Van Der Rohe ait ‘Barcelona Sandalye’ Modernizmin simgelerinden biri haline gelmiştir. Pufu ile birlikte tasarlanan sandalye düğmeli siyah veya beyaz deridir. Birleşme yeri olmayan metal aksam paslanmaz çeliktir (Şekil 174),(Breuer, Barcelona, Eames).



Şekil: 174. Barcelona Koltuğu. 1929 Uluslararası Barselona Sergisi’ndeki Alman Pavyonu için Ludwig Mies Van Der Rohe tarafından tasarlanmıştır (www.google.com.tr).

Güzel Sanatlar ve Uygulamalı Sanatlar okullarını içinde barındıran Bauhaus’a ait tasarımlardan bir başkası İsviçre asıllı Fransız mimar, tasarımcı, yazar Le Corbusier’in ‘dinlenme makinesi’ olarak nitelendirdiği sezlongudur (Şekil 175).



Şekil: 175. Le Corbusier'in 'dinlenme makinesi' (www.google.com.tr).

İlk kez 'Paris Sonbahar Salonu'nda gösterilen Şezlong (1929) krom-çelik plakalarla desteklenen siyah inek derisiyle örtülü bir yüzeye sahiptir. Çelik kaide ayarlamayı kolaylaştırır. Konforlu bir heykel görünümündeki şezlong bugün Cassina firması tarafından üretilir.

Finli mimar Alvar Aalto 1930'larda ahşap ve kontrplak gibi malzemelerle eğrisel formları tercih eder. 1935-39 tarihli 406 nolu sandalyesi ince ahşaptan sallanan bir modeldir. Havadar formu ve zarif eğrileriyle hareketin varlığına işaret eder. Oturma yeri ve arkası hava akışını sağlayan geçmeli pamuklu dokumayla kaplı, hafif ama dayanıklı ve rahat sandalye her ortam için uygun zamansız bir tasarımdır (Şekil 176).



Şekil: 176. Alvar Alto ahşap ve kontrplak sandalyesi 1930.

1933 yılında Nazi tarafından komünist ve sosyal liberal öğrencileri ve modern stili nedeniyle yozlaşmış sanat diye eleştirilen Bauhaus kapanınca sanatçılar Amerika'da çalışmalarını sürdürür. Le Corbuser, Marcel Breuer ve Ludwig Mies Van Der Rohe'un mobilya tasarımları günümüzde yaygın bir şekilde kullanılmaktadır (Şahinkaya,200: 21).

Bauhaus eşyada moda yaratmaya çalışmamıştır. Bu okul daha ziyade tasarım araştırmaları yapmak için bir laboratuvar oluşturuyordu. Bu laboratuvarda öğretmen ve öğrenciler çalışmalarına homojen bir karakter verebilmeyi basarmışlardır. Bu homojenlik yüzeyde kalan üslupçu bir homojenlik olmayıp, temel bir tasarımlama metoduna dayanıyordu. Bunun sonucunda da ortaya moda eşyalar değil, standart mamuller çıkmıştır. Kısacası Bauhaus; herhangi bir stil, bir sistem ya da bir dogma yaratmak görevini benimsememiş, aksine sanat tasarımını canlı bir biçimde etkilemek istemiştir (Yaylalı, 2000:106 -120).

Modernizmin sloganı olan ‘form fonksiyonu izler’ sözü Gropius ve arkadaşlarının temel dayanağı olmuştur. Onlar bilimin ortak bir dilinin olması gibi, yaratıcılığın da kurallarının bulunabileceğine inanmışlar ve Bauhaus’la 20.yy ürün yaratımını mümkün kılacak ortak bir tasarım dili geliştirmişlerdir. Bu sebeple Bauhaus her ne kadar 1919 - 1933 yılları arasına tarihlense de, 20. yy tasarım tarihinde günümüze değin ulasan izler bırakmıştır” (Yaylalı, 2000:106 -120).

Bauhaus, bir sanat okulu olarak tasarım tarihinde bir dönüm noktasıdır. Okul, günümüz endüstri tasarımına ait modelleri ve bunların standartlarını yaratarak, modern tasarıma yol göstermiş ve su an kullandığımız her şeye bugünkü görünümünü vermiştir. Güzel Sanatlar ve Uygulamalı Sanatlar arasındaki ayrımı kaldıran okulda sanatçı ve zanaatçılar bir çatı altında toplanarak tasarım sorununa kuramsal yaklaşımın yanı sıra, uygulamacı yöntemi de geliştirmiş, böylece günümüz endüstri tasarımı uygulamalarının da temelini oluşturmuşlardır (Baktır, 2006:2).

4.2.2 Bauhaus’un Tasarıma Bakış Açısı Ve Yeni Yaklaşımlar

Bauhaus Okulu, kendine özgü oluşturduğu tarzıyla dünyadaki birçok ülkenin tasarım kriterlerini etkileyecek bir düşünce sistemi oluşturmuştur. Bauhaus mirası olarak kabul edilen “Temel Sanat Eğitimi” okuldaki ismiyle “Hazırlayıcı Öğretim” dersi, Bauhaus sayesinde, günümüzde de, dünyadaki çeşitli ülkelerin sanat ve tasarım ders programlarında görölmektedir. Eğitim programları dışında tasarımları da birçok ülkede kullanılmış, modern tasarıma prototip oluşturmuştur. Bauhaus’un tasarıma bakış açısını maddeler halinde yazacak olursak:

- Bauhaus tasarımları “biçim işlevi izler” ya da “form fonksiyonu izler” ilkesini savunur niteliktedir. Tasarımda temel kaygı işlevdir. Bauhaus

için ürünün işlevselliği, çoğu zaman estetik kaygıların çok üstünde kalmıştır.

- Alanları (işlevine uygun olarak) en iyi şekilde (fonksiyonuna uygun) kullanmışlardır. Örneğin; iç mekân tasarımlarında bölücü eleman olarak, yine bir tasarım mobilya (örn. İki tarafı açık raflı kitap) kullanılarak. Şeffaflığı ve özellikle küçük mekânlara oldukça işlevsel bir çözüm üretmişlerdir.
- Kullanılan nesnelere tasarlarken, yalınlık, simetri, uyum, organizasyon, ekonomi, detay, süreklilik, düzen, keskinlik gibi başlıca kavramlara önem vermişlerdir.
- Mekânlar, tüm gereksiz eşya ve nesnelere arındırılmıştır.
- Mekânda kullanılan mobilyalar hafif (kolay taşınabilir), seri üretime uygun tasarımlardır.
- Gelişen teknolojinin sunduğu tüm olanaklardan yararlanıp, tasarımlarında yeni malzemeyi en uygun şekliyle kullanmışlardır.
- Bauhaus tasarımcılarının evlerinde de gözlemlediğimiz renkli iç duvar boya renkleri oldukça farklı bir etki yaratır. Az eşyalı, sade olarak tasarlanmış, oldukça iddialı mobilya renkleriyle (Şekil 177), (Şekil 178) birleşince içindeki canlılığı ve enerjini ortaya çıkartmıştır (Gönülkırılmaz,2012:161).



Şekil: 177. Gerrit Rietvelt'in, Red and Blue sandalyesi.



Şekil: 178. Paul Klee evi.

Walter Gropius Bauhaus tasarımlarının temel ilkeleri ile ilgili düşüncelerini şöyle açıklamıştır:

Bir nesneyi doğası tanımlar. Bir kap, iskemle, ya da bir konutu doğru işlev görmesi için tasarlarlarken öncelikle doğasını incelemek gerekir; çünkü amacını kusursuzca karşılamalı, diğer bir deyişle, kullanışlı, dayanıklı, ekonomik ve güzel olmalıdır. Nesnelerin doğası üzerine bu araştırmadan çıkan sonuçta göre, modern üretim yollarının, yapım ve malzemelerinin kararlılıkla düşünülmesiyle ortaya çıkan biçimler çoğu kez değişik ve şaşırtıcı olacaktır, çünkü bunlar alışlagelenden farklıdır. (Conrads,1991: 80).

Bauhaus yaratıcılığı geliştirici teknikler olarak yaratıcı drama yöntemleri temelinde hayal gücünü, esnek düşünce becerisini uyarıcı uygulamalar kullanılmıştır. Yaratıcı düşüncenin öğretilbilirliği varsayımı ile hareket edilerek tüm Tasarım eğitim dallarını kullanılmıştır yeni gelişmeler yaratıcı tasarımcıyı yetiştirmeyi şu şekilde değerlendirmiştir:

Beden, zihin, ahlâk, ruh ve duygu bakımlarından dengeli ve sağlıklı şekilde gelişmiş kişiliğe ve karaktere, hür ve bilimsel düşünme gücüne, geniş bir dünya görüşüne sahip, insan haklarına saygılı, kişilik ve teşebbüse değer veren, topluma karşı sorumluluk duyan; yapıcı yaratıcı ve verimli kişiler olarak yetiştirmek.” Amaçlanmıştır.

4 yıllık eğitimde özel olarak birinci yıl stüdyosunda, tasarım becerilerinin ve yaratıcılığın geliştirilmesi hayati bir öneme sahiptir. Ancak tasarım ve yaratıcılığın geliştirilmesi yöntem açısından, öğrenci ve öğretim sorumlusu için bilinmezlikler içeren zorlayıcı bir süreçtir. Çünkü tasarım stüdyoları eğitiminde gerçek anlamda meslekle ilk tanışılan yerlerdir. Adayı burada hem tasarımı deneyimler, hem de tasarılmanın bilgilerini öğrenir.

Dört yıllık eğitim sürecinde tasarım stüdyosu her dönem tekrar etmekle birlikte, birinci sınıftaki stüdyo, mimarlıkla ilgili bir ön öğrenme olmaksızın, ilk kez tasarımın yapılmaya çalışıldığı, eş zamanlı olarak yaratıcılığın keşfedilmesi, kullanılması gereken bir yer olarak mimarlık eğitim sürecini ve geleceğin mimarını etkileyecek özel bir öneme sahiptir. Bu açıdan tarihsel perspektifte mimari tasarım eğitiminin gelişim sürecini incelemek önemlidir.

Mimari tasarım eğitiminin gelişiminde önemli rol oynayan iki ana paradigmadan birincisi Beaux-Arts geleneğidir.1671 yılında Paris de kurulmuştur. Kendini yenileyerek sürekliliğini sağlamıştır, 1935 den sonra Bauhaus müfradatına yakın olmuştur. Beaux-Arts geleneği, stile ve tipe uygun ürün veren tasarım anlayışı doğrultusunda tarihi yinelediği, iki boyutlu ve simetrik kompozisyon anlayışı, elitist,

aristokratik yaklaşımı gibi özellikleri nedeniyle eleştirilmektedir (Uluoğlu, 1990a:24/25). Buna rağmen ilk stüdyo sistemi Ecole des Beaux-Arts'da uygulanmıştır. Dewey'in Fransa'da 19. yüzyılda Ecole des Beaux-Arts'da mimarların eğitiminde atölye sistemiyle ilgili erken dönem bir çalışması bulunmaktadır (Kuhn, 2001:349). Dewey (1987) bu çalışmasıyla projeler aracılığıyla öğrenen öğrencilerin yan yana meslektaşları ve hocalarıyla işbirliği içinde problemin karşılıklı soruşturmasıyla yoğun bir süreci paylaştıklarını ve aynı zamanda tasarlamayı da deneyimlediklerini göstermiştir (Tschimmel,2010:230).

Mimari tasarım eğitimine ikinci bakış açısı, Bauhaus ekolüdür. Bauhaus'un Beaux-Arts modelinden en büyük farklılığı öğrenciyi her tür koşullanmadan kurtarıp yaratıcılığını, hayal gücünü, bireysel ifade olanaklarını ön plana çıkarmak olduğu söylenebilir. Gropius, eğitimin amacının belli bir bilgi-beceri kazandırmaktan çok, sorunlara bir yaklaşım biçimi, bir yöntem öğretmek olduğunu dile getirir. Bu nedenle de akademik gelenekte önemli yer tutan çizim ve tarih derslerine daha az yer verir. Buna karşılık görsel iletişimin ve biçimsel dilin geliştirilmesinde daha nesnel bilgi kaynaklarına güvenilerek, optik, biyoloji, fizyoloji ve psikoloji dallarındaki gelişmelerin yakından izlenmesi gerektiğini savunur (Arıdağ, Arslan, 2002: 50).

Bauhaus'un Temel Tasarım eğitiminin kurucusu Itten'in amacı da açıkça öğrencinin daha önce edindiği şemaları ya da düşünce kalıplarını sorgulayabilmesini, karar vermeden önce sorunları tutarlı bir biçimde düşünebilmesini ve bunları kişiliğinin bütünlüğü içinde deneyimleyebilmesini de sağlamaktır (Lerner, 2005:226).

Bu çerçevede usta-çırak ilişkisinin Beaux-Arts'dakinden farklı olmakla beraber atölyelerden tamamen ortadan kalktığını söyleyebilmek mümkün görünmemektedir. Beaux-Arts'da usta, daha fazla otorite sahibi, sonuç ürünün oluşmasında hâkim güç olarak karşımıza çıkar. Buradaki deneyim kesin kuralları olan hazır biçimlerin tekrarıyla elde edilir. Kullandıkları yöntem ve mimara yükledikleri rol farklı olmakla birlikte, Bauhaus ile Beaux-Arts arasında bazı ortak yönlerden de söz edilebilir. Bunlardan birincisi Bauhaus'un, Beaux-Arts'da olduğu gibi, tasarım eğitimini bir davranış geliştirme süreci olarak görmesi, ikincisi ise, ister mimarın kendisinde olsun, isterse doğada aransın, evrensel doğruların varlığını kabul edışıdir. (Uluoğlu, 1990a: 25).

Mimari tasarım eğitimi, Beaux-Arts ve Bauhaus ekollerinden günümüze stüdyo geleneğinin değişen yapısı nedeniyle önemli hale gelmektedir. Günümüzde tasarım stüdyoları öğrencilerin kendi kişisel deneyim ve arayışlarını desteklemekle beraber, stüdyo yürütücüsünün mesleki, pedagojik yetkinliğinin ve zaaflarının etkisinde olduğu da bir gerçektir. Bu sorunu aşmak için bazı mimarlık bölümleri ünlü mimarları öğretim kadrolarına katmaya çabalarırken, diğer bazıları da mesleki uygulama deneyiminin aktarılması yoluyla tasarım eğitiminin gerçekleştirilmesini çok önemli görmektedir. Bizim görüşümüze göre ise, tasarım stüdyosu yürütücülerinin tasarımın yapılması ile öğretilmesinin farklı beceriler olduğunu kabul etmeleri eğitimi geliştirecek bir başlangıç noktası olacaktır.

Tasarım stüdyosu, Dewey'in (1987), okulu tanımladığına benzer bir biçimde, öğrenciye bilgi veren değil, hayatta davranış yolunu bulmaya alıştıran, bu amaç için de düşünme alışkanlığı veren yer olarak tanımlanabilir. Her öğrenci kendi algısıyla zihnini ve tasarımını, yaratılan ortamda hazır bulunuşluk düzeyine göre yeniden organize eder. Çünkü öğrenci zihinsel olarak ileri bir duruma yoğunlaşmıştır. Dolayısıyla bu keşif süreci de kendine özgüdür. Öğrenci kendisini sürecin bir parçasına dönüştürerek kontrol etmek durumundadır. Burada ikili bir yapıdan bahsedilebilir: Birincisi, yaratıcı tasarımın öznesinin davranışının geliştirilmesi ve ikincisi, yaratıcı tasarım nesnesinin açığa çıkartılmasıdır. Bu nedenle grup dinamiklerinin katkısı önemlidir. (Swede, 1993; Reid ve Solomonides, 2007:110)

4.2.3 Bauhausda Gerçekleşen Endüstriyel Tasarımların Sosyal Hayata Yansımaları

William Morris'in önerdiği biçimde üretimden endüstriyel tasarıma kesin geçiş, Hermann Muthesius'un (1861 - 1927), 1907 yılında kurduğu Deutsche Werkbund örgütü ile gerçekleşti. 7 sanatçı, zanaatçı, mimar, endüstri alanının büyük endüstri firmaları, adı duyulmuş bazı Alman mimarları sanat ve mimarlık danışmanı olarak görevlendiriyorlardı. Peter Behrens AEG firmasının fabrikalarından işçilerinin konutlarına (1917'de Henningsdorf Siedlung), afiş ve katalog tasarımından sokak lambalarına ve hatta firmanın amblemine kadar tüm tasarım işlerinin, üretici ve işadamlarının, hatta bazı yazar ve propagandistlerin katılmalarıyla oluşan bu örgütün başlıca amacı sanat, zanaat, mimarlık ve endüstri bütünlüğünün sağlanmasıydı.

Bu amaçla, mimarlık başta olmak üzere, Werkbund'un uğraştığı tüm tasarım etkinlikleri akılcı, soyut, yalın ve amacına uygun biçimlerden oluşan standart tiplere (Typisierung) yönelmeliydi. Örgütün kuruluş yıllarında bireysellik ve tip konusunda üyeler arasında anlaşmazlık vardı, örneğin, Henry Van De Velde'ye göre standardizasyon kısırlıkla eş anlamdaydı. Buna karşın H. Muthesius, P. Behrens ve W. Gropius 'tip' fikrinin savunucusuydular. Muthesius Almanya'yı evrensel ve tutarlı bir üsluba ulaştıracak tek yolun standartlar olduğunu bu yolla ülkenin dış ticaret ve kültürel alanda lider durumuna gelebileceğine inanıyordu (Aslanoğlu, 1983: 14).

Werkbund, endüstriyel tasarım ve mimarlık arasında ayırım yapmadan, bunların endüstrideki gelişmelerle nasıl bütünleşebilecekleri konusunda ciddi çalışmalar yaptı. Her ikisinde de standartların uygulanması, daha sonra Bauhaus atölyelerinde ve mimari araştırma enstitüsünde yapılacak çalışmaların ilk aşamasını oluşturdu. Muthesius yapı kadar gündelik yaşamda kullanılacak her tür obje (standart mobilya, standart lamba, vb) araç ve gerecin mimarının etkinlik alanı içinde olması gerektiğini vurgulamaktaydı (Posener, 1972: 45).

Örgütün 1914'te Cologne'de düzenlediği serginin en büyük katkısı mimarlık yönünde olmuştur. Sergiye katılan mimarlardan W. Gropius ve B. Taut, modern mimarlığın gelişme çizgisi içinde önemli yeri olan yapılar tasarlamışlardı. Werkbund'un mimarlık alanına yaptığı bir başka katkı da, 1927 yılında, Avrupa'nın önemli mimarlarının katılmasıyla Stuttgart yakınında düzenlediği açık hava sergisi niteliğindeki Weissenhof Siedlung olmuştur. Çeşitli ülkelerden on beş kadar mimarın yaptığı konutlar ortak bir mimari anlatımla ilk uluslararası ilkelerle biçimlenmişlerdi.

Karşı olduğu bireysellik yerine, evrensel ve standarda götüreceği ilkelerle tasarlanan bu yapılar topluluğu Werkbund'un idealleri doğrultusunda bir gelişmeydi. Endüstriyel tasarım ve mimarlık eğitiminde olumlu etkileri günümüze kadar uzanan Bauhaus, Yaratıcı gücü destekleyen bir tasarım dünyası niteliğindeki okulun amaçları arasında, tüm sanat dallarının, endüstriyel tasarım ve mimarlığın bir bütün olarak ele alınması, bunların endüstri ile işbirliğinin sağlanması, tasarımda evrensel bir görsel dille ulaşılması, sanatçı, zanaatçı ve mimarın yaşadıkları dönemin gerçeklerinin bilincine varmaları ve grup çalışmasının desteklenmesi vardı.

Öğrenciler hem yaparak öğrenmeli, hem makine üretimine yakınlıkları olmalıydı. Fikirlerini görsel olarak 'ifade edebilmeleri için de form'la ilgili tüm sorunlar bilmeliydi. Mobilya, lamba, seramik, dokuma, vb. gibi eşyanın seri üretimi için standart modelleri, henüz çıraklık dönemindeki öğrenciler atölyelerde uzun çalışma ve denemelerden sonra tasarlayıp geliştiriyor elle üretiyorlardı. Bunların endüstriyel ölçekte üretimini endüstri ile işbirliği sonucu öğreniyorlardı.

Böylece Deutsche Werkbund'da başlatılan endüstriyel tasarım ve mimarlıkta standartlara gidilmesi, Bauhaus'ta geliştirilerek sürdürüldü. Bauhaus'u 20. yüzyılın en önemli olaylarından biri yapan ve modernizmin simgesi durumuna getiren etkinliklerinden biri ve belki de en önemlisi, bir eğitim kurumunun ilk kez endüstri ile bu denli yakın bir ilişki kurabilmesi olmuştur. Bu ise endüstriyel tasarım eğitiminin başlıca amaçları arasında olmalıdır (Banham,1967:281).

Okul, yetenekli öğrencileri uygulamayı yerinde izlemeleri için bir süre fabrikalara yolluyor, oradan da işçileri Bauhaus'a gelerek makine üretimi hakkında bilgi aktarıyorlardı. Geliştirilen modeller yalnızca öğrenci çalışması olarak kalmadı; Alman endüstrisi Bauhaus tasarımlarını seri olarak üretti ve yenilerinin tasarımı için de okullara anlaştı. Bu tasarımlar aynı yıllarda dış ülkelerde de üretildi, bugün de bazıları hâlâ üretilmektedir. İşlevsellik, geometrik yalınlık, anonimite, seri üretim için uygunluk endüstri tasarımı ürünlerinde dikkate alınan noktaları Hollanda'daki De Stijl ve Sovyet Rusya'daki Constructivism akımlarının Bauhaus'ta endüstriyel tasarım ve uygulamalı sanatlar üzerinde etkileri olmuştur, özellikle lamba ve mobilya tasarımında De Stijl benzerliği açıkça izlenebilir. Gropius, Bauhaus programının son aşaması olan mimarlık eğitimi için de endüstriyel tasarımda uygulanan yöntemin geçerli olduğunu, yani deneyerek öğrenmeyi, grup çalışmasını ve endüstri ile işbirliğinin gerekli olduğuna inanıyordu. Objelerin aynı kişi tarafından tasarlanıp yapılması gibi, mimar da ortaçağdaki mimar anlayışında (master builder) yapının tasarlanması ve inşaatının yürütülmesinden sorumlu olmalıydı. Mimarlık öğrencisi bir binanın nasıl yapıldığını yalnız çizim masasında değil, temelden çatıya kadar yerinde izleyerek öğrenmeliydi. Dessau' da uluslararası mimarlığın önemli örneklerinden olan Bauhaus binaları, yapım halindeyken, mimarlık öğrencileri için deneysel bir laboratuvar görevi yaptı. Bu yapılar ve iç düzenlemeleri tüm Bauhaus toplumunun gayretleriyle atölyelerde gerçekleştirildi. Gropius yönetiminde öğrenciler yapıda standardizasyon ve prefabrikasyon üzerinde de çalıştılar. Dessau

yakınında deneysel yerleşme bölgesi Törten'de uygulandı. Bu ilkeler bugüne yansımalarını sürdürmektedir (Aslanoğlu, 1983: 15).

Makine üretimi yani endüstri, insanı kendi ürününe yabancılaştırmıştı. Endüstrinin etkileri kısa zamanda birçok ülkede yaşam koşullarını aniden değiştirmişti. Toplu üretimin, toplum için ve insani değerleri kotararak tasarlanması gerekiyordu. Bir başka deyişle Bauhaus'un geliştirdiği tasarım anlayışı bugün birçok tasarım eğitiminde ve özellikle mimarlık alanında tecimsel bir kalıba girmişse de, hâlâ etkili bir dürtü olarak yaşamaktadır. Yaşamın her alanında hissedilen etkilerine karşı ihtiyaç duyulan eğitim reformlarının üretim ve yapı alanlarındaki en olgun ürünü kuşkusuz Bauhaus okulu olmuştur. (Rowland, 1973:117).

Endüstrinin ekonomi ve teknoloji ile güçlenen bağları, pazar ekonomisine uygun bir üretim sisteminin gerçekleşmesinde ve Bauhaus ekolu ilkelerini temel alan tasarım eğitiminin tüm dünyada benimsenmesinde rol oynamıştır. Bu nedenle bugün, araba sektöründen tekstile kadar her sektörde çoğunlukla bir "tasarım" anlayışı egemendir. Ayrıca Dessau kentinin Bauhaus'u desteklemesinin başlıca nedenleri, sanayi işçileri için konut projeleri üretmeleri ve Bauhaus'un ustaları (masters: öğretim üyeleri) için evleri, yeni bir yaşam anlayışına göre en ince ayrıntılarına kadar, farklı renk skalaları ile birlikte oluşturmalarıydı (Droste, 2006a:130-131). Gropius'un felsefesine göre "yapı yapmak yaşamın şeklini tayin etmek" demekti (Droste, 2006a:120-122). 1927'de ikinci aşamada inşa edilen 100 ve 1928'de üçüncü aşamada inşa edilen 156 ev, işçilerin bile ödeyebileceği fiyatlardaydı (Droste, 2006a:121-137).

4.2.4 Bauhaus Tasarım Metotlarının Günümüz Tasarım Metotlarına Yansımaları

Tasarım, insan duyuları ile algılanabilen, çeşitli unsur veya özelliklerin oluşturduğu bir bütündür. Tasarım, kendisini etkileyen faktörler dikkate alınarak yapıldığı takdirde ürünü daha cazip hale getirerek tüketici davranışlarına yön verip onun ihtiyacını karşılar, rekabeti geliştirir. Sanatçının zanaatla da uğraşmasını savunur. Yeniliklere açıktır. Dönemin tasarımlarında teknolojisinin sunduğu yeni malzemeler kullanmıştır.

Değişen yaşam biçimleri, ihtiyaçların çoğalmasına neden olur. Bu ihtiyaç zamanla bir takım yeniliklerin insan hayatına girmesini sağlar ve zamanla artan

ihtiyaçlar, teknoloji kavramını bir gereklilik haline dönüştürür. Bu gereklilik, eğitim, kültür, ekonomi, sosyal yaşam gibi etkenlerle bir araya gelerek mobilya seçiminde de etkili rol olmasını sağlar. Saf ve yalın birincil geometrik formlar, İç içe geçmiş kareler, dikdörtgenler dik açılı çizgilerden kübik formlardan oluşur. Renk tasarıma girmiştir. Sanatın gündelik yaşam ile bütünleşmesini öngörür. Süsleme yapıdan uzaklaştırılarak işlevlere göre biçimi verilmiştir. Bu anlamda yüzyıllardır farklı kültürler için, farklı formlara giren mobilya, önemli bir gereksinim haline gelmiştir. Zamanla makine endüstrisinde yaşanan gelişmeler, mobilya endüstrisine yansımış, ortaya çıkan olgular, modern kavramının yapılanmasını sağlamıştır. Bu doğrultuda mobilya, sosyo-kültürel etkilere bağlı olarak gelişim göstermiş, günümüzde mobilya kavramına modern olgusu da eklenmiştir. Modern mobilyanın oluşumunu etkileyen en önemli unsur olan endüstri, mobilya sanayisinde etkileyerek toplum yaşamında büyük bir değişiklik yaratmıştır. Günümüzde teknolojinin gelişmesi makine teknolojilerinin artması sürerken mobilyaya etkileri aynı oranda devam etmektedir. Toplumsal yaşamdaki ekonomik, kültürel değerler doğal olarak mobilya tasarımı ve tüketimini önemli seviyede etkilemektedir.

Değişen gelenekler, rahat bir yaşamı dolayısıyla mekânların tasarım ağırlıklı yerleştirilmesini gerektirmiş, mobilyanın tüketici imkânları doğrultusunda, günün modasına uygun biçim kazanmasını sağlamıştır. Mobilya tasarımını etkileyen sosyal nitelikler, Bu doğrultuda tasarım, yeni bir kullanım biçiminde ortaya çıkan, yeni malzeme, teknoloji ile kendinden bahsettiren bir unsur haline dönüşmüştür (Gönülkırılmaz, 2012: 37).

Endüstri devrimi, geleneksel üretim biçimini, kapitalist üretim biçimine dönüştürmüş, sosyal yaşam bu değişimden etkilenmiştir. Dönemin sanatçı ve tasarımcılarının üretilen ürünlere karşı bakış açılarına yeni bir boyut kazandırarak, “Sanat ve tasarım nesnelere üretim biçimi nasıl olmalıdır?” sorusu tartışılmaya başlanmıştır. Farklılık gösteren bu bakış açıları, tasarım sürecinde yeni biçimler ve kavramların ortaya çıkmasını sağlamıştır (Gönülkırılmaz, 2012:1).

Bauhaus tasarım okulu, endüstri devrimiyle beraber makine ürünlerinin estetikten uzak olma sorununa akılcı çözümlerle yaklaşmıştır. Okul, günümüz sanat okullarına değin uzanan bir düşünce sistemi oluşturmuştur.

Bauhaus'dan bugüne dek tasarım alanında büyük bir gelişme göze çarpmaktadır. Bugünün sanatçıları topluma karşı duyarlılığı ön plana taşıyarak topluma yön veren bir yönelim oluşturmaya çalışmış, Bauhaus'un yüklendiği, estetik anlayışı endüstriye kabul ettirip, topluma yayma dönemi tamamen biçimciliğe dönüşmüştür.

Bauhaus "insan" a daha iyi bir çevre yaratmayı, sanatı galeri ve müzelerin tutsaklığından kurtarıp yaşamın içine sokmayı amaçlamıştır. Günümüzde geçerliliğini koruyan bu görüş sanatı her alana hâkim kılmıştır. Bauhaus'un temel düşüncesi ve tasarım anlayışı bir eksen olarak önce kendi dönemini, daha sonra Ulm Tasarım Yüksek Okulu ve Alman endüstrisinin katkılarıyla Alman tasarım kültürünü, dolaylı olarak da modern çağın tasarım kültürünü etkilemiştir. (Bulat, Aydın, 2014:105/120).

Bauhaus herhangi bir sanat akımını ve ekolünü seçme ve benimseme yerine uzun ve zahmetli yolu seçip, sistematik olarak sanatsal yaratmanın objektif ana ilkelerini öğretmiştir. Bu ana ilkeler tasarım aşamasında yerini alarak günümüzde bu beraber ilkelere yeni çağdaş seçeneklerde eklenerek devam etmektedir.

4.2.5 Bauhaus Mobilya Tasarımının Günümüz Mobilya Tasarımlarına Yansımaları

Sadece mimari ve güzel sanatlar alanında değil, tasarımda da yeni ufuklar açan Bauhaus tarzının özellikle mobilya tasarımındaki etkilerini günümüzde de hissetmek mümkün. Bauhaus ürünlerinde minimalist bir yaklaşımın, keskin hat ve çizgileri, basit renkler ve işlevin ön planda tutulduğu bir tasarım anlayışıyla birleştirildiğini görürüz. Bauhaus mobilya tasarımlarının günümüzde kullanılan mobilya tasarımlarına yansımalarını Yaman, şu şekilde açıklamıştır:

Bauhaus tasarımı, "Yeni İnsan" için, düz köşeli, pürüzsüz, cilalanmış, rahat, ince biçimli mobilyalar öneriyordu. Odalarda/mekânlarda gerekse biçimler ve nesnelere yer almayacak, az eşya bulunacak, döşeme ve mobilyalar, insana temizlik ve tazelik hissi duyumsatacaktı. Parlatılmış çelik, krom gibi metallerle çerçevelenmiş, seri üretim için tasarlanmış bu mobilyalar hem estik hem işlevsel olacaktı. Yalın, ekonomik ve çeşitli malzemelerle değişik mekân ve zamanlarda kullanılacak, günümüz için üretilmiş ama zamanı aşkın, hep şimdide kullanılacak mobilya tasarımları, modern bir görünüme sahip olacaktı (Yaman,2009:216).

Zaman içerisinde tasarım kültürüne sahip olan mobilya üreticileri yeni ürün geliştirme süreçlerinde tasarımcılarla daha sağlam birliktelikler kurarak, ihtiyaca yönelik, yenilikçi, kalite algısı yüksek ürünler üretebilir duruma gelmiş firmalar kurmuşlardır. Bu firmaların sayısı ülkemizde sayıca artmakta olup tasarımcıların mobilya üreticileri ile kurdukları daha yakın ilişkiler tüketiciye kadar uzanan bir zincir konumuna gelmiştir. Modern toplumda tüketicilerin istekleri doğrultusunda çalışmalar gerçekleşmiş Bauhaus sanat okulu çalışmaları, bu noktada biraz daha ileriye taşınmıştır.

Bu modern mekânda, modern dekorasyon içinde, modern mobilyalı yaşam projesi toplumsal kabul görmüş Türkiye modernleşmesinde de övülüp yüceltilmiştir. Bu değerler bu günde önemini korumaktadır (Artun, Aliçavuşoğlu, 2009a: 201-240).

4.2.5.1 Üretim Öncesi Çalışmalar Yönünden Değerlendirme

Bauhaus mobilya tasarımlarının günümüz mobilya tasarımlarına yansımaları üretim öncesi çalışmalar yönünden; Projelendirme, tasarımda gerçekçi olma, modern çağa uygunluk, çizgisellik ve yalınlık ve düşük maliyet açısından değerlendirilerek başlıklar halinde açıklanmıştır.

4.2.5.1.1 Projelendirme

Bauhaus mobilya tasarımlarının günümüz mobilya tasarımları ile örtüşen yanlarından bir diğeri basit projeler şeklindeki tasarım anlayışıdır. Basit tasarım, üretimde verimlilik sağlamak amacıyla ve modern tasarımın gerekliliği olarak sade ve yalın tasarımlar üretmek üzere mobilyada gerekli, yeterli ve şart olan değerlerin var olmasına dayanır. Bu anlayış günümüzde de varlığını sürdürmektedir.

Defne Koz'un Mobileffe için tasarladığı Leaf isimli sandalyesi (Şekil 179) basit tasarım anlayışına örnek verilebilir Bu sandalyede hafiflik önemli yer tutmuştur ayrıca sandalyenin çelik karkas üzerine bükülen metal plaka detayları, strüktürel olarak açıktır ve ismiyle bütünleştiricidir Arka ayaklar kolçaklarla birleşerek bütüncül ve sade bir tasarım elde edilmiştir. Detaylarda basitlik ile üretimde kolaylık ve verimlilik sağlayan sandalye, karkasta ve oturakta kullanılan tek renk ile mekândaki üç boyutluluk etkisini artırır.



Şekil: 179. Defne Koz, Leaf Mobileffe, İtalya (www.nurus.com)

Basit tasarım anlayışını ele alan tasarımcılardan bir diğeri de Philippe Starck'tır. Starck'ın Baleri Italia firmasına tasarladığı Cafe sandalyesi (Şekil 180) gerek malzeme gerek strüktür gerekse üretim özelliği bakımından sadeliği ile dikkat çekicidir.



Şekil: 180. Philippe Starck, Cafe Sandalyesi, 1984-1985, Baleri Italia (Morozzi, San Pietro, 1996)

Çelik strüktürü en az malzeme ile üretilmiştir ve oturağın deri, lateks veya kauçuktan şeritlerden sarılarak oluşturulması düşünülmüştür. Üst üste depolanabilir sandalyede gereksizdetaylardan arınmış bir mütevazılık ön plana çıkmıştır. Defne Koz ve Philippe Starck'ın tasarımlarından hareketle, günümüz mobilya tasarımlarında da Bauhaus mobilya tasarımlarında olduğu gibi basit tasarım anlayışının varlığından bahsedilebilir. Bu kriter, gerek strüktürde ve detaylarda, gerekse malzeme kullanımında hem tasarımcı hem de üretici açısından kolaylık ve hız sağlar.

Ekonomik ve mütevazı tasarım anlayışı 20. yüzyılın savaş sonrası sıkıntılı ekonomik koşulları ile özdeşleşen bir kriterdir. Bauhaus mobilya tasarımlarında endüstriyel yararlılık sağlayan bu anlayış, aynı zamanda daha geniş kitlelerin mobilyalara sahip olabilmeleri için sosyal tarz olarak ortaya çıkmıştır. Günümüzde sosyal değerlere olan duyarlılık ticari kaygılarla azalsa da, endüstriyel verimlilik için

ekonomik ve mütevazı tasarımlar üretilmektedir. Marten Claesson, Eero Koivisto, Ola Rune, CKR tasarım ve mimarlık firmasının grup halinde çalışan İskandinav tasarımcılarıdır. Bütüncül ve organik form anlayışı ile günümüz standardını yakalamaya çalışan genç firma, belirli bir akıma uymayı reddeder nitelikte tasarımları ile günümüzün orijinallik ve marjinallik değerlerini ön plana çıkarmayı hedefler.

Marten Claesson, Eero Koivisto ve Ola Rune'nin Leaf adlı 2004 yılı tasarımlı dinlenme koltukları (Şekil 181), organik formları ve anatomik rahatlığı ile 1950'lerin modern tasarım anlayışını ve malzeme ekonomisini yakalar. Metal ayak kullanımı ile mekânda transparanlık sağlayan koltuk, yüzey bütünlüğünü kesmez. Gerek ve yeter-şart malzeme kullanımı ile ekonomiktir. Malzemede dürüstlük ve detaylarda yalınlık ilkesi de dikkat çeker. (Şahinkaya, 2009:206)



Şekil: 181. Marten Claesson, Eero Koivisto ve Ola Rune, Leaf serisi dinlenme koltuğu, CKR, 2004. (www.ckr.se)

4.2.5.1.2 Tasarımda Gerçekçi Olma

Gerçekçi olma kriteri, Bauhaus'tan bu yana mobilyada sorgulanan özellikler arasındadır. 1970'lerden sonra ortaya çıkan anti-rasyonalist ve tasarım karşıtı mobilya tasarım anlayışları günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Rasyonalizm bu karşıt anlayışlara karşı üretim, tasarım ve kullanım değerlerini aklın kurallarına uygun, nedensel ve işlevsel şekilde mobilyaya uygulanmasından yana tutum sergileyen tasarımcıların takiplediği yol olmuştur.

Henri Gaudin'in 1970 yılında tasarladığı masa ve sandalye (Şekil 182) rasyonel düşüncenin ele alındığı örnekler arasında sayılabilir. Üç düzlemin analitik rasyonelliğini boşluk-doluluk ilişkileri ile kullanmak isteyen tasarımcı gerek form,

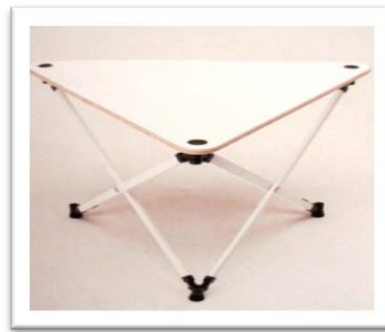
gerek strüktür tasarımında basit, yalın olmayı başarmış, gerekli fiziksel ve görsel dengeyi bu şekilde elde etmiştir.



Şekil: 182. Henri Gaudin, Masa ve Sandalye, 1970 (Bony, 2005)

Mobilyaların geometrik kesitlerden kaynaklanması, gereksiz süslemelerden arınmış yalın form arayışı tasarımda çizgiselliği getirmiştir. Mekânda görsel bir transparanlık öneren mobilyalar strüktürlerindeki açıklık, akla uygunluk ve netlik ile rasyonel olma kriterini yerine getirir.

Hannu Kahonen'in 1986 yılında Moform OY firması için tasarladığı Triangle (Üçgen) sehpa (Şekil 183) rasyonel tasarım anlayışı ile ele alınan diğer bir tasarımdır. Polipropilen bağlantılar ile fiberglas ayakların birleştirildiği sehpa tabla plastik lamine edilmiş kontrplaktır. Sehpanın ayakları ve tablası birbirinden ayrılarak ayaklar katlanabilmektedir böylece kolay taşınabilirlik sağlanmıştır. Sehpanın en önemli özelliği, üçgen formun getirdiği rasyonelliğin en iyi şekilde kullanılmasına olanak tanıyacak detaylara sahip olması ve kullanıcıya işlevsel bir çözüm önermesidir.



Şekil: 183. Hannu Kahonen Triangle sehpa 1986, Moform OY (Byars, 2005)

Anne-Mette Jensen'in 2001 yılında tasarladığı EJ 144 taburesi (Şekil 184) hafiflik ve çizgiselliğin bir arada görülebileceği diğer bir örnektir. Modern mekânlara uyum sağlayabilecek kromajlı çelik ve deri detayları taşıyan tabure, konstrüktif bir

görüntüdedir. Oturak kesiti oldukça ince tutulmaya çalışıldığı için sandalyede çizgisellik ögesi ön plana çıkmıştır. Mekânda görsel transparanlık sağlayan narin çelik profil ayaklar, her yönde çapraz çelik desteklerle mobilyanın hafif görünümünü bozmayacak şekilde tutturulmuştur.



Şekil: 184. Anne-Mette Jensen, EJ-144 taburesi, 2001, Erik Jorgensen (Gura, 2007)

Bauhaus mobilya tasarımında mobilyayı oluşturan tüm elemanların, hafiflik ögesine vurgu amacıyla çelik profillerinin inceltilerek kullanımı, günümüz mobilya tasarımlarında daha ince kesitli çelik kullanımlarına önayak olmuştur. Günümüz kalıplama ve ekstrüzyon teknolojisi ile malzemeler, daha ince kesitli ve dayanıklı olarak üretilebilmektedir, bu da günümüz mobilya tasarımında çizgiselliğe etki etmektedir (Şahinkaya, 2009:198).

4.2.5.1.3 Modern Çağa Uygunluk

Modern mekânlar, Bauhaus'un etkin olduğu 1930'lardan bu yana etkisini sürdüren modernizm ile günümüzde de basit, yalın, rasyonel şekilde üretilmekte, Türk modern mekânlarına günümüz yaşam koşullarına uyum sağlayacak mobilyalar tercih edilmektedir.

Muni Beuchel'in 2003 yılında Karl Andersson firması için tasarladığı Moka isimli depolama ünitesi (Şekil 185) yalın ve çizgisel tasarımı ile modern mekânlara uyum sağlayabilecek bir ahşap mobilyadır. Basit tasarım anlayışı ile ele alınan üniteye detaylar yalındır. Bu sayede modern mekân atmosferi ile uyumsuz kalabilecek ahşap mobilyalarda genellikle görülen abartılı olabilecek veya tarihe göndermeler yapan tasarımlar engellenmiştir.



Şekil: 185. Muni Beuchel, Moka, 2003, Karl Andersson (Gura, 2007)

Benzer bir basit ve modern tasarım anlayışı Paul Kjarholm'un 1958 yılında tasarladığı, PK-91, PK- 80 ve PK-33 isimli mobilyalarda (Şekil 186) görülebilir. Deri ve metal kullanılan mobilyalar çizgisel, basit ve yalın tasarımları ile evrensel çizgide durmaktadırlar. Bu sebepten her mekâna uyum sağlayabilecek özelliktedirler.



Şekil: 186. Paul Kjarholm, PK- 91, PK-80, PK-33, 1958, Fritz Hansen (Gura, 2007)

4.2.5.1.4 Çizgisellik Ve Yalınlık

Çizgisellik

Modern çağa uygunluk çizgisellik ve yalınlık kriterini beraberinde getirir. Bauhaus mobilya tasarımında olduğu gibi günümüz mobilya tasarımında da var olan bir form kriteridir. Bauhaus mobilyalarında çelik profilin çizgisel kullanımı ile sağlanan çizgisel tasarımlar, günümüzde de benzer şekilde metal strüktürler ile sağlanmaktadır. Teknolojik üretim sistemleri ile daha ince kesitli uygulamaların yapılabildiği koşullarda metal dışındaki malzemeler de mobilyalarda çizgisel tasarıma etki etmektedir. Kazuhide Takahama'nın 1968 yılında tasarladığı Tulu sandalyesinde (Şekil 187) çelik profilin ince kesitli kullanımı ile narin çizgisel hatlar elde edilmiştir. Çizgisellik, bu sandalyede hafifliği de beraberinde getirmiştir. Sınırları metal karkasla çizilen mobilyada oturak ve sırt birlikte tasarlanmıştır. Stoktür dikkat çekmeyecek şekilde ve mekânda belirli bir transparanlık yaratacak şekilde kullanılmıştır.



Şekil: 187. Kazuhide Takahama, Tulu Sandalyesi, 1968, Simon International
(www.simoncollezione.com)

Hans Brattrud'un 1957 yılında tasarladığı Scandia Nett şezlongu (Şekil 188) çizgisellik ögesinin metal kullanımı ile ayaklarda, lamine edilmiş bükme ahşap kullanımı ile oturakta ele alındığı bir örnektir. Oturak ve sırt birlikte ele alınmıştır. Bükme ahşaplar belirli bir ergonomi sağlamak üzere eğrisel kayıtlarla bağlanmıştır. Kromajlı çelik profil ayaklar ise çizgisel devamlılık bozulmayacak şekilde tasarlanmıştır.

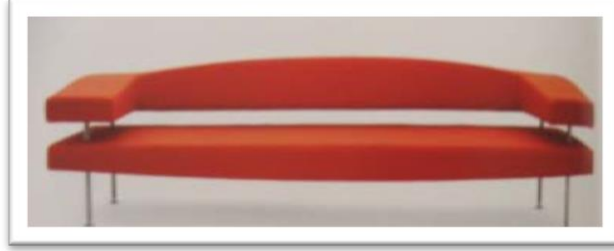


Şekil: 188. Hans Brattrud, Scandia Nett Şezlongu, 1957, Fjord Fiesta (Gura, 2007)

Yalınlık

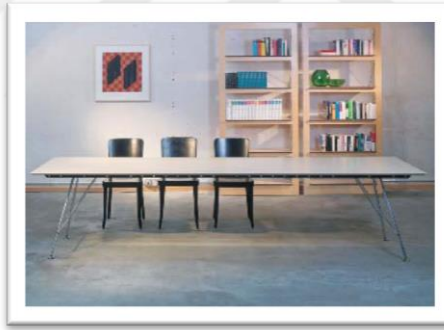
Bauhaus'tan bu yana değişmeden kalan kriterlerden biride tasarımların yalın olmasıdır. 20. yüzyıldaki tasarımda formda sadeleşme hareketi günümüzde de etkisini sürdürmektedir. Günümüzde mobilyalar genel olarak form, malzeme, detay ve kullanım özelliği bakımından bütünsellik ile yalınlık bir arada alınarak tasarlanmaktadır. Endüstriyel kolaylık ve hız sağlaması bakımından ele alındığında da tasarımda yalınlığın önemi görülebilir. Roger Soveian'ın 2002 yılında tasarladığı 250 Eshu kanepesinde (Şekil 189) yalınlık ögesi sırt, kolçak ve oturak kısımlarının

bir arada ele alınması ile sağlanmıştır. Metal profillerle devamlılığı sağlanma dikey bir çizgisellik poliüretan üzeri kumaş kaplama parçaları sabitlemiştir. Tasarımda sadelik form devamlılığı ile sağlanmıştır.



Şekil: 189. Roger Soveian, 250 Eshu kanepesi, 2002,
Mokasser/Leads (Gura, 2007)

Atölye Alinea tarafından tarafından 1995'te tasarlanan Unitisch System isimli masa (Şekil 190) uzun aralık geçme özelliği ile ön plana çıkmaktadır. Metal profil ayakların desteklerle masaya sabitlenmesi, tablanın yükünün aktarılarak ayaklara iletilmesine sebep olur. Masa, tablanın form bütünlüğü ve ayakların tekrar eden kullanımını ile sadelik çizgisindedir (Sahinkaya, 2009:199).



Şekil: 190. Unitisch System- Masa, 1995, Atelier Alinea (www.atelieraline.ch/pages)

4.2.5.1.5 Düşük Maliyet

Düşük maliyet kriteri, günümüz mobilyasında üretimde olduğu kadar sanatta da vurgulanan özellikler arasındadır. Bauhaus'ta endüstriyel verimliliği arttırmak, daha geniş kullanıcı kitlesine ulaşmak, sosyal olarak insanların faydalanacağı mobilyaları üretmek gibi amaçlarla tasarlanan mobilyalar günümüzde de benzer amaçlarla üretilmekle beraber, sosyal değerlerin sanatsal olarak vurgulandığı örnekler ucuzluk kriterini mobilyada ön plana çıkarmaktadır.

Fernando Campana'nın 1995 yılında tasarladığı Bubble-wrap sandalyesi (Şekil 191) ucuzluk kriterinin ele alındığı bir örnektir. Kabarcıklı naylon parçalarının

üst üste konularak elde edildiği oturak, pahalı yüzey malzemeleri ve kalıplanmış dolgularla anatomik rahatlık sağlamaya çalışan benzerleri ile karşılaştırıldığında üretim maliyeti olarak oldukça ucuz kalır. Basit detaylarla tutturulan oturak, çelik profil strüktürü ile yalın bir tasarımdır. Sandalye tasarımının üretim ve tasarım kriterlerini düşündürme açısından sanatsal bir yaklaşımı vardır. Ucuz malzeme kullanımı ile aynı zamanda bakım, taşıma, değiştirme konularında da ucuzluk ve kolaylık sağlanmıştır (Sahinkaya, 2009:221).



Şekil: 191. Fernando Campana, Bubble-wrap sandalyesi, 1995,
Campana Objetos Ltda (Byars, 2005)

4.2.5.2 Üretim Aşamasındaki Çalışmalar Yönünden Değerlendirme

Mobilya projesinin üretilebilir olması, endüstriyel malzeme kullanımı, az malzeme ile dayanıklılığın artırılması kullanılan renklerin işlevselliği ve psikolojik etkileri, estetik özellikler, üretimin hafif ve demonte olması gibi başlıklar altında üretimin en önemli aşamaları incelenmiştir.

4.2.5.2.1 Projenin Üretilebilir Olması

Projenin üretilebilir olması Endüstriyel seri üretime uygunluk kriteri bakımından günümüz mobilya tasarımı için kaynağını 20. yüzyılda gelişen endüstriden alır. Bauhaus ile tasarımda ele alınan az emek ile hızlı üretim koşullarının sağlanması anlayışı günümüz mobilya tasarımını etkilemiştir. 20. Yüzyıl endüstrisi için önemli değerlerden olan hız, karşılığında alınan verimi 21. yüzyılda da endüstrisi de benimsemiştir. Bu sebeple günümüz mobilyalarında seri üretime uygun tasarım anlayışı gelişmiştir. Marteen Van Severen'in 2005 yılında Vitra firması için tasarladığı A-Table isimli masa (Şekil 192), seri üretime uygun basit tasarımı ile dikkat çekicidir. Çelik profilden üretilen masa ayakları yalındır ve tekrar eder şekildedir. Bu da üretimde masa ayaklarının hızlı olarak ve az emek veya enerji harcanarak üretilmesine sebep olur. Masa ayaklarının sembolik hareketi ismiyle

özdeşleştirilmiştir. Tablada ise yeni bir teknikle MDF üzeri kauçuk cila uygulaması yapılmıştır.



Şekil: 192. Marteen Van Severen, A- Table Masa, 2005, Vitra(www.vitra.com)

Seri üretime uygunluk kriterini sağlayan bir diğer örnek, Flemming Busk ve Stephan B. Hertzog'un Globe firması için tasarladığı Lotus masasıdır (Şekil 193) Bu masada ayakların farklı yönlerde tekrar etmesi ve tablanın sade tasarımı masayı seri üretime uygun kılar. Endüstride kolay ve hızlı işlenebilir malzeme olarak çelik profil ve camın seçilmesi de tasarımda üretime yönelik kararlardır.



Şekil: 193. Flemming Busk ve Stephan B. Hertzog Lotus Masası, Globe (Gura, 2007)

Projenin seri üretilebilmesi için bir diğer önemli noktada Standartlaşmadır. 20. yüzyılın başından bu yana endüstriyel üretimde tartışılan konular arasındadır. Standart üretim ile bireysel yaratıcılık arasındaki gerilim Bauhaus ve Deutscher Werkbund'un etkin olduğu dönemlerden itibaren varlığını sürdürmüştür. Günümüz mobilya tasarımında çok fazla çeşidin seri üretimi olarak gelişen üretimde standardizasyon ilkesi, bireysel yaratıcılığın standart üretimle kaynaşmasına sebep olmuştur. Daha sanatsal uygulamalar ile standardizasyona karşı çıkan tasarımcılar olsa da standardizasyon tasarımcıların ve firmaların geniş çaplı üretim yaparak daha fazla kitleye ulaşması için gereklidir.

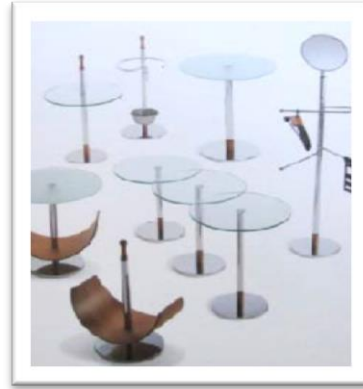
Johannes Foerson ve Peter Hiort -Lorenzen'in 1987 yılında tasarladıkları EJ 900 Pipeline isimli sıra oturma elemanı (Şekil 194) üretimde standardizasyona verilebilecek bir örnektir. Tasarımdaki tekrar ve devamlılık mobilyanın ayakları oturak ve sırt kısımlarındaki parçaların seri ve standart olarak üretimine olanak verir.

Kalıplanmış poliüretan sırt ve oturak ile mat kromajlı çelik profillerden oluşturulan ayaklar basit tasarım anlayışını yansıtır şekilde bir araya getirilmiştir.



Şekil: 194. Johannes Foerson ve Peter Hiort Lorenzen, EJ 900 Pipeline, 1987, Erik Jergensen (Gura, 2007)

Farklı parçaların aynı gövde üzerinde farklı kombinasyonlar oluşturarak bir araya gelmesi modüler bir tasarım oluşturarak Bauhaus'ta olduğu kadar günümüz mobilya tasarımları için de önemli ve geçerli bir kriterdir. Günümüzde modüler mobilyanın gelişmesini sağlayan bu kriter, üretimde uzmanlaşan ve derinleşen mobilya tasarımlarında görülebilir. Archstudio'nun 1993 yılında Desalto firması için tasarladığı Modi Koleksiyonu (Şekil 195) tasarımda ve üretimde özelleşmeye uygunluğun vurgulandığı bir örnektir. Sehpa tasarımının farklı işlevlere göre özelleşmesi ile oluşan farklı tasarımlar koleksiyon olarak değerlendirilmiştir.



Şekil: 195. Archstudio, Modi Koleksiyonu, 1993, Desalto (Morozzi, San Pietro, 1996)

Üretimde uyumlu parçaların mobilyaları farklılaşmalarına izin verecek şekilde tasarlanması Bauhaus mobilya tasarım anlayışının geliştirilmesi ve özelleşmesi ile günümüz mobilyalarında yer bulmuştur (Şahinkaya, 2009:217). Bauhaus mobilya tasarımında Marcel Breuer, Ludwig Mies Van Der Rohe gibi İsimlerin tasarımda çeşidi arttırmak amacıyla mobilyalarının birbirine benzer

örneklerini geliştirmeleri ile başlayan bu anlayış günümüz mobilyalarında da varlığını sürdürmektedir. Mobilyanın üretim aşamasında tasarımlar üretilebilecek şekilde düşünülmesi bugün de kullanılan bir yöntemdir.

Giampiero Pistacchi'nin Simon International firması için tasarladığı Febo isimli sehpa (Şekil 196) üretimde farklı boylarda ve şekillerde üretilerek çeşitlenmiştir. Enternasyonel stilden etkilenen tasarımcı, belirli bir minimalizmi amaçlamıştır (<https://translate.google.com.tr>).



Şekil: 196. Giampiero Pistacchi Febo, 2007, Simon International
(www.simoncollezione.com)

4.2.5.2.2 Endüstriyel Malzeme Kullanımı

Malzeme kriterleri bakımından Bauhaus mobilya tasarım anlayışının günümüz mobilyasına etkisi dört alt başlıkta incelenebilir. Bunlar endüstriyel malzeme kullanımı, hijyen, malzemedeki dürüstlük ve açıklık ile sürdürülebilir malzeme kullanımıdır. İlk dört kriter Bauhaus mobilyası kriterlerinde de gözlemlenebilir ancak son kriter günümüzde çevresel koşulların getirdiği ve Bauhaus tasarım kriterlerine uyumlu bir tasarım anlayışı olarak bu dört kritere eklenmiştir.

Endüstriyel malzeme kullanımı

Endüstriyel malzeme kullanımı günümüz mobilyası için Bauhaus tasarımlarında olduğu gibi mobilya tasarımında temel kriterlerden biridir. Çağın değişmesi, yeni malzemelerin ve bu malzemelerin mobilya tasarımında kullanılabileceği şekilde teknolojilerin geliştirilmesi ile mobilya tasarımında yararlanılabilecek olanaklar da farklılaşmaktadır. Bauhaus mobilya tasarımlarında kullanılan; çelik, alüminyum, cam ve tekstil günümüzde de endüstriyel mobilya tasarımında yaygın olmakla birlikte plastik malzemeler de yaygınlaşmıştır. Plastik malzemeler kalıplama yöntemleri ile kullanılmaktadır. Bunun yanında karbon fiber, fiberglas, poliüretan, polietilen, polypropülen veya plastik, metal, cam ve ahşap

türevlerinden karışımla elde edilen, mobilya tarihinde yeni kökenli, farklı endüstriyel uygulamalar ile şekillendirilen malzemeler sıklıkla mobilya tasarımında kullanılmaktadır. Endüstriyel malzeme kullanımına Maarten Van Severen'in mobilya tasarımları örnek verilebilir. Maarten Van Seeveren, Belçikalı bir 21. yüzyıl mobilya tasarımcısıdır. Daha çok Vitra firması için tasarladığı minimal mobilyaları ile tanınmıştır. Modern mobilya tasarımları ile gereklilik çizgisinde duran Severen, modern dönemin konsol mobilyalarına yeni bakış açıları ve farklı işlevler kazandırmıştır. Çevresinde zanaatkâr ve sanatçıların yoğunlukla bulunması tasarımcıyı Bauhaus'takine benzer bir şekilde- hem sanat hem de zanaata duyarlı yapmıştır. Farklı malzemeleri farklı işlevlerle özdeşleştiren Maarten Van Severen, üretimin estetiğe göre ön planda olduğu bir ölçü ve oran kaygısı duymaktadır. Modern dönem metal sandalyelerine benzeyen oturma ve dinlenme elemanları ile dikkat çeken Severen, metalin olanaklarını mobilyalarının karkaslarında kullanmayı tercih eder. Bauhaus kriterlerinden çoğunu taşıyan tasarım anlayışı, yeni endüstriyel malzemelerin kullanımı ile şekillenir. Günümüz mobilya endüstrisine uygun mobilya malzemeleri seçen tasarımcı, mobilyada belirli bir çizgisellik kaygısındadır. 2004 yılında Vitra firması için tasarladığı 05 isimli (Şekil 197) sandalyesidir. 1920'lerde Marcel Breuer, Mart Stam gibi tasarımcıların tasarladıkları konsol sandalyelerden ilham alınarak tasarlanmıştır. Plastik formda bütünlük sağlayan oturak ve sırt, renklendirilebilen poliüretan kopuk malzemedan kalıplanarak yapılmıştır. Sırtta ise gizli yaprak yaylar bulunur. Ayaklar paslanmaz çelik boru profilden bükme tekniği kullanılarak üretilmiştir. Ayaklar, oturak ve sırtta gizli bir şekilde devam eder. Poliüretanın metal karkasla birlikte devam edecek şekilde üretilmesi sandalyeye çizgisellik katmıştır.



Şekil: 197. Maarten Van Severen, .05 sandalyesi, 2004
(www.vitra.com/enhu)

Endüstriyel malzeme kullanımına verilebilecek diğer günümüz örneği Giotto Stoppino'nun Driade firması için tasarladığı 1970 yılında üretilen Alessia isimli sandalyesidir (Şekil 198) Bu sandalye, kromajlı çelik ayak strüktürü ve bütünsel fiberglas oturağı ile malzeme olarak dikkat çeker. Kalıplama tekniği ile oluşturulan sandalye oturağında, yüzey bütünlüğü esas alınarak fiberglas şekillendirilmiştir. Fiberglas sert, hijyenik, bütünsel ve dayanıklı yüzey yaratma potansiyeli ile konsol sandalyede kullanılmıştır. Her ne kadar, mobilyanın anatomik serbestliğe katkısı Bauhaus mobilyaları gibi esnek bir şekilde sağlanamasa da, sandalyenin anatomik rahatlığa dair kaygılar taşıyarak tasarlandığı gözlemlenebilir (Sahinkaya, 2009:175).



Şekil: 198. Giotto Stoppino, Alessia sandalyesi, 1970, Driade (Bony, 2005)

Endüstriyel malzeme kullanımı kaygısını taşıyan diğer örnek Robin Day'in 1963 yılında Hille-Londra firması için tasarladığı MK2 isimli depolanabilir sandalyesidir (Şekil 199) Plastik malzeme ile metal ayak tasarımını birleştiren tasarımcı, plastik malzemenin ucuz üretim, bütünsel ve kolay şekillendirilebilme avantajlarını kullanmıştır. Robin Day, 1960'larda Britanya'da modern hareketin temsilcilerinden olmuştur ve o yıllarda tasarımda bas gösteren pop akımına karşı tasarımı savunan rasyonel ofis mobilyası tasarımları ile dikkat çeker (Bony, 2004a:131).



Şekil: 199. Robin Day, MK2 Depolanabilir Sandalye, 1963, Hille-Londra (Bony, 2004)

Tasarımcı, tasarımda rasyonelliği ve Bauhaus ölçütlerine uyumu endüstriyel malzeme kullanımını rasyonel tasarım anlayışı ile yakalamıştır. Marteen Van Severen ve Giotto Stoppino'nun tasarımlarında görülen günümüze uygun endüstriyel malzeme kullanımı Marcel Breuer, Ludwig Mies van der Rohe ve Mart Stam gibi tasarımcıların 20. yüzyılın başındaki malzeme olanakları ve yeniliklerinden faydalanarak yarattıkları endüstriyel malzeme anlayışından temellenir. 20. Yüzyılın başında yeni sayılan metal, cam ve fabrika dokumacılığı ile üretilen tekstiller, günümüzde yeni olma statüsünü fiberglas, poliüretan, polietilen vb. endüstriyel malzemelere bırakmıştır.

Endüstriyel malzemede kullanıma bir diğer örnek olarak Philippe Starck'ın 1987 yılında Driade/Aleph firması için tasarladığı M. (Serie Lang) isimli sehpa (Şekil 200) gösterilebilir. Alüminyum ve opak cam kullanımı ile basit tasarım anlayışını birleştiren Starck temel geometrilere ve minimum malzeme kullanım anlayışlarına uygun bir tasarım ortaya koymuştur (Şahinkaya, 2009:228).



Şekil: 200. Philippe Starck, M. (Serie Lang) Sehpa, 1987, Driade/Aleph (Morozzi, San Pietro, 1996)

Hijyen

Endüstriyel malzeme kullanımı hijyen kriterinide ön plana çıkarır. 20.yüzyılda olduğu kadar günümüzde de mobilya tasarımlarında malzemeler için aranan özelliklere hijyenik kriteride dahil dir. Bauhaus mobilyalarında ahşap yerine metal ve cam kullanımı ile sağlanan hijyen kriteri, günümüzde de bazı plastikler, fiberglas, metal ve cam kullanımları ile sağlanmaktadır. Yeni malzeme kullanımı ile hijyen kriteri farklı açılardan ele alınabilmektedir. Mobilyaların toza ve kire karşı dayanımlarını arttırmak amacıyla geliştirilen teknoloji ürünü malzemeler ise mobilya tasarımına gelecekte hijyen kriterinin geleceği noktayı işaret eder niteliktedir. Vittorio Levi'nin 1987 yılında Fiam firması için tasarladığı Pigreco isimli cam dolap (Şekil 201) hijyen felsefesini gözler önüne seren bir örnektir. Mekânda şeffaflığı sebebiyle bakım az gerektiren mobilya, cam kullanımı ile hijyenik ve kolay

temizlenebilir. Toz ve kire karşı kapalı dolap olarak tasarlanmıştır. Bütünsel tasarımda belirli bir mekânsal transparanlık kaygısı da göze çarpar. Bu mobilya Bauhaus tasarımcılarından Mies Van Der Rohe ve Lilly Reich'in Berlin'de bir sergi için tasarladıkları sergi tasarım üniteleri.



Şekil: 201. Vittorio Livi, Pigreco cam dolap, 1987, Fiam
(Morozzi, San Pietro, 1996)

Hijyen kriteri için diğer örnek tasarım ise Preben Fabricius ve Jorgen Kastholm'un Lange Production firması için tasarladıkları FK 82 X sandalyesidir (Şekil 202) sandalyenin yerden olabildiğince kopmuş çelik ayak tasarımı, Ludwig Mies van der. Rohe'nin Barcelona Sandalyesi'ne benzer ve mekân ile mobilya için kolay temizlenebilirlik sağlar niteliktedir. Oturak ve sırt kısımlarının deri olması lekelenmeyi engellemek ve temizlenebilirlik açısından olumludur.



Şekil: 202. Preben Fabricius ve Jorgen Kastholm, FK 82 X Sandalyesi, 1968,
Lange Production (www.langeproduction.com)

Vittorio Levi ile Preben Fabricius ve Jorgen Kastholm'un tasarımlarında görüldüğü gibi gerek mobilyanın, gerekse mekanın temizlenebilirlik ölçütlerini hijyenik malzeme kullanımı ile artırma kaygısı günümüz mobilyalarında mevcuttur. Günümüz mekânlarını dolduran mobilya malzemeleri için geçerli görülen bu kriter, 20. yüzyılın modern mekânlarını donatan Bauhaus mobilya tasarımlarındaki kadar gereklidir (Şahinkaya,2009:228).

Malzemede Dürüstlük Ve Açıklık

Endüstriyel malzeme kriterlerinden bir diğeri, malzemede dürüstlük ve açıklık prensibine dayanır. Malzemede dürüstlük ve açıklık malzemelerin olduğu gibi ve doğal olarak kullanılmalarıyla ilgili bir kriterdir. Günümüzde mobilya tasarımlarında yapay malzeme kullanımı özellikle plastik türevlerinin kullanımı ile yaygınlaşmıştır, ayrıca malzemeler strüktürel detaylar ile gizlenebilmektedir. Buna rağmen malzemede dürüstlük anlayışını sürdüren tasarımlar mevcuttur. 1970’lerde pop tasarım anlayışına karşı geliştirilen Repro tasarım anlayışı 1920’lerin ve 1930’ların klasik mobilyalarının tekrardan üretilmesini gündeme getirmiştir (Bony, 2005: 133).

Marcel Breuer, Mies Van Der Rohe gibi tasarımcıların mobilyaları, yeniden yorumlanarak yeni üretim teknikleri ile tekrardan üretilmiştir. Bu şekilde malzemede dürüstlük ve açıklık, rasyonel tasarım ilkelerine geri dönüş vurgusu yapılmıştır. Kromajlı çelik boru profil karkas ve deri kullanımı ile Matteo Grassi firmasının ürettiği MGI sandalyesinde (Şekil 203) Marcel Breuer, Mart Stam gibi tasarımcıların mobilya tasarımlarından izler bulunur. Sandalye çelik ve deri kullanımının açıklığı ile dikkat çeker. Deride dikiş izlerinin ve bağlantı noktalarının görünür olması, malzeme kullanımındaki şeffaflık anlayışına işaret eder.



Şekil: 203. Matteo Grassi MGI Sandalyesi, 1979,
Matteo Grassi (Bony, 2005)

Malzemede dürüstlük ve açıklık kriterine uygun bir diğer örnek tasarım ise Eero Koivisto’nun Skandiform firması için 2004 yılında tasarladığı (Şekil 204) S-045 Afternoon isimli Tabure, malzeme kullanımındaki açıklık ile dikkat çeker. Ayaklar ve oturak, malzemede ve strüktürde temel gereklilikler üzerine şekillendirildiğinden malzemelerde yalın uygulamalar tercih edilmiştir. Kromajlı çelik profiller üzerinde yükselen sandalyede oturak, lamine edilmiş huş ağacındandır.

Oturak, lamine detayları görünür şekilde, kesme ve bükme yöntemi ile üretilerek çelik ayaklar üzerine basit detaylarla sabitlenmiştir.



Şekil: 204. Eero Koivisto, S-045 Afternoon Bar Taburesi, 2004,
Skandiform. (Gura; 2007)

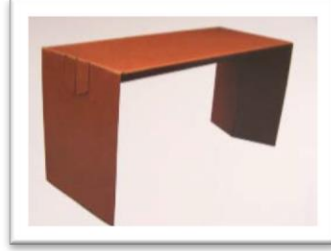
Matteo Grassi ve Eero Koivisto'nun tasarımlarıyla örneklenen, Bauhaus mobilya tasarımlarındaki estetik, üretim, kullanım değerleri üzerine şekillenen malzemede dürüstlük ve açıklık kriteri ile birebir örtüşmektedir. Bu kriter, günümüzde tüm mobilya tasarımlarında görülmemekle beraber, sahte malzeme ve detaylarla üretilen mobilyalara karşı, basit tasarım anlayışı ile tasarlanmış ve üretimde hız ve kolaylık sağlaması istenen mobilya tasarımlarında dikkate alınmaktadır (Şahinkaya, 2009:182).

Sürdürülebilir Malzeme Kullanımı

Günümüz malzeme kriterlerinden bir diğeri sürdürülebilir malzeme kullanımımızdır. Günümüz çevresel koşulları göz önünde bulundurulduğunda geleceğe yönelik enerji kazancı sağlamak ve 20. yüzyıldan başlayarak artan sanayileşmenin getirdiği kirlenmeyi ve doğal kaynakların tükenmesini önlemek amacıyla endüstriyel kirlilik yaratan, işlenmesi için oldukça fazla enerji kaybına sebep olan malzemelerden geri dönüştürülebilir ve sürdürülebilir malzemelere yönelim başlamıştır.

Bunun bir sonucu olarak sürdürülebilir tasarım ortaya çıkmıştır. 1980 sonrasında enerji kaynaklarının verimli kullanımı amacıyla oluşan küresel duyarlılık, mobilya endüstrisinde ve tasarımında da yerini almıştır. Tasarımcılar, özellikle geri dönüştürülebilir malzemelerin mukavim kullanımlarını sağlamak üzere tasarımlar geliştirmişlerdir. Olivier Leblois'in 1995 yılında tasarladığı Desk-table isimli masası (Şekil 205) geri dönüşümlü malzemeden üretilmiş bir örnektir. Bir ambalaj gibi katlanarak bina edilebilecek masa, hem kullanıcı açısından ucuzluk ile hem de

endüstri açısından malzemenin tekrardan kullanılabilmesi ile benzerlerinden farklı bir döngüye sahiptir. Bununla beraber, masanın ömrü diğerlerine göre daha azdır, ancak kolay, hızlı, ucuz ve doğaya zarar vermeyecek şekilde bir yenisi daha ev kullanıcıları tarafından istenen boyutta tekrardan üretilebilir.



Şekil: 205. Olivier Leblois Desk-table, 1995, Quart de Poil. (Byars, 2005)

Frank Gehry'nin 1972 yılında Vitra için tasarladığı sandalye (Şekil 206) sürdürülebilir malzeme kullanımının mobilya tasarımında yer bulduğu ilk örneklerden sayılabilir. Gehry, oluklu mukavva kullanarak şekil verdiği sandalyenin kenarlarını doğal odun lifi sert levhalar kullanarak sabitlemiştir. Bu tasarımda belirli bir basit tasarım ve ucuzluk kaygısı net olarak anlaşılabilir ancak tasarımcı doğaya, endüstriye ve kullanıcıya saygılı sandalyede, tasarımda bütünsellik ve orijinallik değerini de düşünmüştür.



Şekil: 206. Frank Gehry, Sandalye, 1972, Vitra. (www.vitra.com)

Olivier Leblois ve Frank Gehry'nin örnek tasarımlarından çıkarımla, günümüzde mobilya tasarımına etki eden sürdürülebilir malzeme kullanım anlayışının var olduğundan bahsedilebilir. Bauhaus'un sanayi için enerji tasarrufu sağlayacak basit tasarım anlayışı, sürdürülebilirlik açısından günümüze referans veren bir kriterdir. Bu referanstan hareketle sürdürülebilir malzeme kullanımı kriteri, günümüzde hayat bulmuştur. Bu kriter Bauhaus mobilya tasarım kriterlerinde yer almamakla birlikte, Marcel Breuer'in en az malzeme ile tasarım anlayışı ile örtüşmektedir. Günümüzde mobilya endüstrisi için gerek-yeter-Şart değerlerin sağlanması ve en az malzeme ile en çok verimlilik almak amacıyla ortaya çıkan

sürdürülebilir tasarım anlayışı, geri dönüşümlü malzeme kullanımı ile de desteklenerek bu kriteri oluşturmuştur (Şahinkaya,2009:184).

4.2.5.2.3 Az Malzeme İle Dayanıklılığın Arttırılması

Günümüz mobilya tasarımında minimum malzeme kullanımı modernliği çağrıştıran ve üretimde verimlilik sağlamak amacıyla ele alınan bir kriterdir. Malzemelerin ekonomik kullanımı doğaya duyarlılık temasının ortaya çıktığı 1980lerden günümüze daha da önem kazanmıştır. Marcello Cuneo'nun 1995 yılında Rossi Di Abbiate firması için tasarladığı Mehari isimli dinlenme koltuğu (Şekil 207) minimum malzeme kullanımına verilebilecek bir örnektir. Tasarımda kullanılan malzeme sayısı en aza indirgenmeye çalışılmıştır, tasarımda sadeliğe gidilerek malzemenin verimli kullanımı sağlanmıştır. Ayrıca, metal strüktür ve dolgu malzemesi olmaksızın deri kullanımı ile koltukta anatomik rahatlık sağlanmaya çalışılmıştır.



Şekil: 207. Marcello Cuneo, Mehari dinlenme koltuğu, 1995, Rossi Di Abbiate.
(Morozzi, San Pietro, 1996)

Benzer bir örnek Jasper Morrison'un 1995 yılında tasarladığı Orb taburesidir (Şekil 208). Bu taburede malzeme gerek-yeter-Şart koşulunu sağlayacak şekilde kullanılmıştır. Eğrisel oturak tasarımı ve çelik strüktürü ile devamlı malzeme kullanımına gidilerek en az parça üretimine gidilmiştir. Basit tasarımı ve mekânsal transparanlık yaratan ayakları ile tabure, Marcel Breuer'in tasarımları ile benzerlik gösterir (Şahinkaya, 2009:219).



Şekil: 208. Jasper Morrison, Orb, 1995, Zeus/Noto.(Morozzi, San Pietro, 1996)

Charlotte Perriand da çeliğin ahşaba göre daha mukavim ve dayanıklı olduğunu savunur. Minimum ağırlık maksimum mukavemet ile kendiliğinde ve ek maden kullanmadan kaynama yapılabilen metallerin çeşitli olasılıkların önünü açtığına değinen Perriand, ahşabın ve metalin yük altında kırılma yapmadan durabilecek ağırlıklarını da karşılaştırır. Ahşap belirli bir yüke katsayı olarak 10 birim ağırlık ile dayanım sağlarken, metal 6 birim ağırlık ile aynı yükü kaldırabilir (Perriand, 1990:165). Bu da metalin hafif ve mukavim olmasını sağlar. Marcel Breuer tasarladığı çizgisel mobilyalarla, minimum malzeme, basit strüktür ve basit detaylar aramıştır. Marcel Breuer'in Thonet firması için tasarladığı B35 Dinlenme Koltuğu (Şekil 209) devamlı metal karkası ile rahat oturmada hantal, ağır, mekânda görselliği kesen ve yerin yüzey algısını zayıflatan dönemin döşemeli mobilyaları ile tam zıt özellikler gösterir. Malzeme ekonomisi düşüncesi ile tasarlanmış mobilyanın profilleri, ölçülerinin rahat oturmaya göre genişlemesinden oturursak kayda ihtiyaç duymuştur. Mobilya ölçüleri geniş olmasına rağmen strüktürel mukavemetini çeliğin yük taşıma kapasitesinin fazlalığı ve esnekliğine borçludur (Şahinkaya, 2009:126).



Şekil: 209. Marcel Breuer, B35 Dinlenme Koltuğu, Thonet, 1928-1929. (Wilk,1981)

4.2.5.2.4 Kullanılan Renklerin İşlevselliği Ve Psikolojik Etkileri

Renk işlevselliği bakımından Bauhaus mobilya tasarımlarının günümüz mobilya tasarımına etkisi incelenmiştir. Bunlar ana renk kullanımı, rengin işlevi ve psikolojik etkileridir. Ana renk kullanımında Bauhaus'tan günümüze mobilyada etkin olmuş olan temel renk kullanımında, rengin işlevi, ürünü tamamlaması tasarımcının tasarımı üzerinde, rengin etkilerini görmekteyiz.

Ana renk kullanımı

Ana renk kullanımı, Bauhaus Okulu'nun renk ve soyut geometri çalışmaları ile mobilya alanında geçerlilik kazanmıştır. Endüstriyel renkler olarak da günümüz mobilyalarında sıklıkla görülmektedir. Endüstriyel üretimde daha sık kullanılan siyah, beyaz, kırmızı, sarı ve mavi renkleri diğer renklere göre mobilya

tasarımlarında daha geniş yer tutmaktadır. Antonio Citterio özellikle yaptığı işlevsel çözümlerle dikkat çeken İtalyan mobilya ve ürün tasarımcısıdır. Özellikle B&B Italia, Kartell, Vitra, Arclinea, Flos, Flexform gibi önemli mobilya ve tasarım şirketleri ile çalışan tasarımcı son teknoloji ürünleri yalın çizgilerle ele almaktadır. Rasyonel formları ergonomik formlarla birleştirerek anatomik rahatlığı ve kullanıcı odaklı tasarımı göz önünde tutan tasarımcı, mobilyalarında işlevseldir. Antonio Citterio'nun tasarımları son teknoloji ile malzemenin sınırlarını zorlayan bir nitelik taşır. B&B Italia için 2006 yılında ürettiği sandalye tasarımlarında (Şekil 210) metal malzemenin ekonomik kullanımı ve yeni malzemeler ile oturak ve sırtın ergonomi olarak ele alınışı dikkat çeker. Antonio Citterio'nun tasarımlarında renk süsleme elemanı olarak sayılabilir. Kullandığı renklerde ana renkleri tercih eden Citterio, modern dönemin işlevsel, süslemeciliği reddeden ve üretimde verimliliği destekleyen mobilya tasarımları ile özdeşleştirilebilir.



Şekil: 210. Antonio Citterio, OTTOCHAIRS serisi, 2006, B&B Italia. (www.bebitalia.it)

Ana renk kullanımının örneklenebileceği diğer bir mobilya Hans Zaugg'un 1992 yılında tasarladığı Kwad kanepesidir (Şekil 211). Bu kanepede üç ana rengin farklı mobilya elemanları için kullanımı, renkleri ve farklı strüktürleri ön plana çıkarmıştır. Alüminyum parçalar ise siyah boyalı olarak düşünülmüştür (Sahinkaya, 2009:201).



Şekil: 211. Hans Zaugg, Kwad kanepesi, 1992, Sapsa Bedding (Morozzi, San Pietro, 1996)

Renklerin, tür, değer, doygunluklarına göre değişen sıcaklık, soğukluk, aktiflik, pasiflik, hafiflik, uyarıcılık, dinlendiricilik, sevinç, üzüntü gibi pek çok psikolojik etkileri olduğu günümüzde de deneylerle kanıtlanmıştır. Çeşitli kültürler ve inanç sistemlerinde renklerin canlılar üzerindeki etkilerinden faydalanılmış, renklerle meditasyon teknikleri kullanılmış, bir enerji şekli olan renklerle notalar arasında bağlantı kurulmuştur. Bu nedenle tasarımcının renk algısı ve rengin meydana getirdiği psikolojisini iyi bilmesi, verilmek istenen anlam veya imgenin güçlenmesini sağlayacaktır.

Renk türlerinin psikolojik etkilerinden bahsederken ifade edilmesi gereken bir konu da, bir rengin hem pozitif hem negatif özelliklerinin olabileceğidir. Örneğin kırmızı, bir ifade aracı, duyguların bir karşılığı olarak bize bazı anlamlarla görünür. Bu anlamlar her zaman, sözel açıklık kazanamamaları da bizi ruhen etkiler. Bu nedenle mekânlarda kullanılan kırmızı, yarattığı ruh haliyle, psikolojik etkileşimleri ortaya çıkarır. Kırmızı bir gül, gerçek sevginin geleneksel bir ifadesidir, ancak kırmızıyı görmek, kontrolü kaybetmek anlamına da gelebilir. Pozitif bir renktir, hayatın rengidir, fakat aynı kırmızı, bilinç altında olsa bile kanlı ve şiddete dayalı durumları, hırs, tutku, kızgınlık sonucu ortaya çıkan savaşları da ifade eder. Bu nedenle kırmızı, kaosu rengidir ve gerçekte, uygun tonlarda ve oranlarda kullanılmamışsa, bir mekân içerisinde de kaosa neden olabilir. Dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta renklerin pozitif-negatif etkilerini kontrol altına alabilmek için kullanılacak renk türünün, doymuşluk ve değerinin taşıdığı anlam açısından büyük öneme sahip olduğudur. (Özdemir, 2005:392).

Renğin İşlevi

Renğin işlevi kriteri farklı mobilya elemanlarının farklı üretim teknikleri ile üretilmesi, renklerinin farklı belirlenmesi, Bauhaus mobilya tasarımlarında olduğu gibi günümüzde de var olan bir anlayıştır. Az sayıda üretilen parçalar ile mobilya karkası, yan elemanları birbirinden ayrılır şekilde tasarlanmaktadır. Böylece renk işlev ve strüktür arasında bir bağ olmaktadır.

Borge Lindau ve Bo Lindecrantz'ın 1968 yılında tasarladığı bar taburesinde (Şekil 212) kırmızı toz boyalı çelik strüktür ile huş ağacından üretilmiş oturak farklı renklerde olduklarından çizgisel strüktürün sınırları çizilebilmektedir. Benzer şekilde ayak kısmında kromajlı çelik strüktür ile boyalı çelik strüktür birbirinde işlev ve

strüktürel yapı olarak ayrılmaktadır. Aşınma açısından ayak kısmı kromajlı tercih edilmiştir (Şahinkaya, 2009:202).



Şekil: 212. Borge Lindau ve Bo Lindecrantz, Bar Taburesi, 1968, Lammhults. (Gura, 2007)

Renk Türünün Psikolojik Etkileri

Kırmızı; Tutkunun rengi olan kırmızı, dikkat arttırıcı, ilgi çekici, hareketlilik sağlayıcı, beyni çalıştırıcı, heyecan verici, sağlık, canlılık, aşk, zafer hissi, enerji, cömertlik, fedakârlık, ihsan, acıma, cesaret, güç, hayat dolu, ısıtıcı etkiler taşır. Abartılması halinde sertlik ve şiddet, tehlike, rahatsız edicilik, zulüm, günah ifade edebilir. **Uçuk Pembe;** Nezaket, yumuşaklık, tatlılık, çekingenlik, mahcubiyet, muhafazakârlık duygusu telkin eden bir renktir. **Turuncu;** Neşe verici, ısıtıcı, birlik olmaya yönlendirici, çok kullanıldığı durumlarda huzursuz edici, zenginlik, ışık ve verimliliği temsil eden bir renktir. **Önsezinin,** duru sevincin, dengeli gücün sembolü **turuncu,** iyimserlik yayar.

Sarı; Işıklı, hareketli, parlak ve neşeli renk zenginlik, bolluk, şeref ve sadakati hatırlatır. Sarı entelektüel olma, yöneticilik, hırs, iddia ve özgürlüktür. Canlı sarı, kişiyi aktif yapar, solgun sarıysa, dinlendirir ve gevşetir. Renk terapistlerine göre bu renk, tüm renkler arasında genel kas sinirlerinin gücünü arttıran tek renktir. Ağırkanlıları canlandıracak ve sinirleri uyaracaktır. Sarı, anlamayı keskinleştirir ve akıl işlevlerini arttırır. Ayrıca, sarının açık tonları, alanları genişleterek büyütür. Zihin uyarıcı etkisi olan ve iletişim kurmayı kolaylaştıran bu rengin aşırıya kaçılması halinde vandalizm, kıskançlık, hastalık, mantıksızlık, şüphe ve güvensizlik, sorumsuzluk, uçukluk getirir.

Kahverengi; Toprak ana ve ağaçların rengi olan kahverengi, yeşil gibi yaşamın yeşermesini değil, olgunluğu temsil eden yatıştırıcı bir renktir. Ayağı yere basan, kararlı, ketum bir davranışa yönelticidir ve ciddiye simgeler.

Taba; Kahverenginin içerisinde sarı da içeren hali olduğunu düşünecek olursak, kahverenginin olgunluk ve ciddiyetinin içerisine biraz daha neşe katılarak yumuşatılmış hali olduğunu söyleyebiliriz. Gerçekçi, yönlendirici, ısrar ettirici, kararlılık, evcillik ve aile çekirdeğinin ideal güvenliğini temsil eder.

Yeşil; Genel olarak yeşil ağaçların yapraklarının, çimenlerin rengi olduğundan serinletici ve sakinleştirici bir etkiye sahiptir. Sessizlik, verimlilik, hayat, büyüme, doğa, bilgelik ve inancı çağrıştırır. Her renkte olduğu gibi yeşilin de farklı tür ve tonları farklı duygular uyandırabilir. Yeşil kendine saygı, adalet ve güveni temsil edebilirken, abartılması megaloman, otoriter ama küstah, alaycı bir ifade yayabilir.

Mavi; hoşnutluk, iyi niyet, merhamet, açık sözlülük, dürüstlük, esneklik, yumuşak başlılık, anlaşma, uzlaşma, işbirliği ve huzuru çağrıştırır. Heyecan giderici ve sakinleştirici etkisi vardır. Gevşemenin sevildiği ortamlarda mavi yansımalar bulunmalıdır. Mavi ışık, uyku getirici ağrı giderici ve kasılmayı önleyicidir. Mavi, ister çok koyu, ister açık olsun, içinde özgürlük ve uyum taşıyan bir renktir. Koyu mavi olan lacivert renk, ciddi olmaya ve kapsamlı düşünceye sevk eden bir renktir. Özellikle çok solgun mavilerin bolca kullanıldığı yerlerde pasiflik ve tembellik hissi getireceği unutulmamalıdır.

Mor; Asalet, mistizm, utanç, hüznün, aşk ve aklın birleşimi, itibarın rengidir. Ortaçağ Avrupa'sında aristokratların rengiydi ve saray itibarını temsil eden bir renk oldu. Mor, büyük alanlarda görüldüğü takdirde korkutucu ve huzursuzluk veren bir renk olabilir. Erguvan, haklılık, ihtişam, egemenlik ve asillik duygusu doğuran kişiler arasında ciddiyet ve mesafe duygusu telkin eder. Menekşe moru, dini otorite, kaos, ölüm, kendini adama, ilahi aşkı temsil eden bir renktir. Leylak rengiyse melankolik duygular telkin eder.

Beyaz; Beyaz, bütün renkleri içinde barındırdığından birliğin ve saflığın sembolü olmuştur. Bir açıklık ve şeffaflık idealini yansıtır.

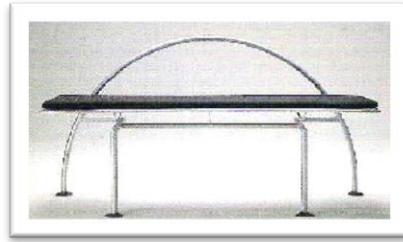
Siyah; Beyazın zıttı olan siyah, iyi-kötü, gündüz-gece, yin-yang, yaşam-ölüm gibi var olan doğal ikilemlerin 'diğer' rengidir. Siyah her birimizin doğasında bulunan derin uyuşmazlığın sembolüdür. Bu renk, yas, pişmanlık, suçluluğu sembolize eder. (Martel, 1995: 85).

4.2.5.2.5 Estetik Özellikler

Estetik özellikler bakımından Bauhaus mobilya tasarımının günümüz tasarımına etkilerini Temel geometri adı altında inceleyebiliriz. Temel Geometri kriteri altında günümüz mobilyalarının Bauhaus mobilya tasarımları ile benzeşen ve ayrılan özelliklerini inceleyerek Mobilyada estetik bakış açısının sürekli ve kişisel olarak değişkenliğini toplumun estetik anlayışlarını şekillendiren bir etkiye sahip olduğu söyleyebiliriz.

Temel Geometri

Geometri kriteri günümüz mobilya tasarımında Bauhaus mobilya tasarımından bazı yönlerle ayrılmaktadır. Bauhaus mobilyalarında örneklenen rasyonel/temel geometri kriteri günümüz mobilya tasarımında da mevcut olmakla birlikte, farklı formlar ve amorf hareketler mobilyada kabul görmüştür. Günümüz mobilyası için sadece rasyonel/temel geometrilerden değil, temelini temel geometrilerden alan amorf formlardan da söz edilebilir. Alessandro Mendini'nin 1985 yılında Baleri Italia firması için tasarladığı Karina isimli sıra oturma (Şekil 213) rasyonel ve temel geometrilerin kullanıldığı bir örnektir. Yarım çember şeklindeki sırt ve arka ayakları oluşturan parça, dik açılı kayıtlarla birleştirilmiştir. Perfore çelik sacdan oluşan oturak altı parça ise dikdörtgen biçimindedir.



Şekil: 213. Alessandro Mendini Karina sıra oturma, 1985, Baleri Italia.
(Morozzi, San Pietro, 1996)

Benzer bir rasyonel karakter Fabio Lenci'nin 1970 yılında tasarladığı yönetici masası (Şekil 214), rasyonel iki boyutlu şekillerin üçüncü boyutta mobilyaya aktarılmasını simgeler niteliktedir. İşlevsel mekân tanımını da kendiliğinden oluşturan mobilyanın ayakları mekânda görsel transparanlık yaratacak şekilde çelik profilden üretilmiştir. Mobilyanın parçalarının üretimde kolaylık sağlamak amacıyla rasyonel formlara uygun bölüntülenmesi de masanın bütünselliğini bozmayan bir

detayın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Denge ögesi de mobilyanın dikkat çeken özellikleri arasındadır.



Şekil: 214. Fabio Lenci, Yönetici Masası 1970, Bernini.
(www.architonic.com)

Ayrıca bu mobilyanın tasarımının Bauhaus mobilya tasarımları ile rasyonel/temel geometri kullanımı, işlevsel olma, hafiflik ve mekânda görsel transparanlık sağlama ve modern sanat objesi olma, denge, detayları azaltma, çizgisellik, hijyenik olma kriterleri bakımından örtüştüğü gözlemlenebilir (Sahinkaya, 2009:194).

4.2.5.2.6 Üretimin Hafif Ve Demonte Olması

Üretimde Hafiflik

Hafiflik, mobilya tasarımında 20. yüzyılın basından bu yana endüstride ele alınan önemli bir kriterdir. Malzeme kullanımı açısından mobilyadaki hafiflik arayışları 21. yüzyılın başında neredeyse son safhaya ulaşmıştır. Teknolojinin ilerlemesi ile daha hafif ve mukavim malzemeler geliştirilebilmekte, mevcut malzemeler daha hafif olacak şekilde üretilebilmektedir. Özellikle plastiklerin kalıplama ve enjeksiyon teknolojisi ile kullanımı mobilyaları masif ahşap, metal, cam ve bunların ve türevleri ile üretilen mobilyalardan çok daha fazla hafifletmiştir.

Günümüzde tasarım anlayışı olarak Bauhaus tasarımlarının hafif malzeme kullanımı gerek üretimde gerekse nakliyede ve kullanımda kolaylık, hız ve verim sağladığından tercih edilmektedir. Poul Kjarholm'un Fritz Hansen firması için 1965 yılında tasarladığı PK-24 Hammock isimli sandalyesi (Şekil 215) malzemede ve tasarımda hafiflik ilkesinin ele alındığı bir örnektir. Paslanmaz çelik, hasır örgü ve deri ile üretilen mobilya karkasında belirli bir hafifliği ve çizgiselliği çeliğin mukavim bir kullanımı ile sağlamıştır. Bu tasarımın Bauhaus mobilya tasarımlarından farkı gelişen teknoloji ile çelik karkasın daha ince kesitli kullanımıdır. İnce kesitine rağmen mobilya 155 cm uzunluğundadır. Tasarımın ilgi

çekici yanı ise, karkasın farklı kademelerde çeşitli oturma ve dinlenme pozisyonları yaratacak şekilde ayarlanabilmesidir



Şekil: 215. Poul Kjarholm PK-24 Hammock sandalyesi, 1965, Fritz Hansen. (Gura, 2007)

Hafiflik anlayışının yanı sıra bu mobilyada; strüktürde dürüstlük, hijyenik malzeme kullanımı, konsolluk, denge, mekânda görsel transparanlık sağlama, anatomik rahatlık gibi Bauhaus mobilya tasarım kriterleri de gözlemlenebilir. Gerek üretim gerek kullanım ve mekâna yönelik önerdikleri hafiflik anlayışı, Bauhaus tasarımcılarının mobilyada yaratmak istedikleri hafiflik anlayışı ile birebir örtüşmektedir. Günümüzde de Bauhaus'ta olduğu gibi hafiflik kriterinin tüm diğer kriterlerle beraber ele alındığı görülebilir (Şahinkaya, 2009: 72).

Demonte Olması

Sökülüp takılabilir olma kriteri, günümüzde mobilyada hareketlilik, yerden tasarruf, parçalanabilir ve modüler olma gibi özelliklerin bir sonucu olarak kullanıcı etkileşimli mobilya üretiminde kullanılmaktadır. Kullanıcıların kendin taşı kendin kur mobilyaları ürün rafından alarak kendi mekânlarında monte edebilmeleri için gerekli olan bir özelliktir. Ayrıca katlanabilen ve kolayca şekil değiştirebilen mobilyalar da bu özelliği taşımaktadır. 1960'larda Airborne firması için bir grup tasarımcı tarafından tasarlanan Bonet- Ferrari-Handy-Kurchan, A.A.A sandalyeleri (Şekil 216) sökülüp takılabilir olma kriterini gösteren bir örnektir. Metal profil ve branda bezinden üretilen basit tasarımlı sandalyede karkas ve oturak birbirinden kolayca ayrılabilir. Dış mekân için tasarlanan sandalye kurulum, taşıma ve nakliye kolaylığı sağlar.



Şekil: 216. Bonet-Ferrari-Handy -Kurchan, A.A.A, Bonet- sandalyeleri, 1960lar, Airborne. (Bony, 2004a)

Benzer bir örnek tasarım Bruce Burdick'in (Şekil 217) Herman Miller için tasarladığı Burdick isimli masasıdır. Mekanik özellikler taşıyan masada cam tabla üç ayrı tablaya ayrılabilir. Bu sayede farklı işlevler için farklı yüzeyler oluşturmak amaçlanmıştır. Aynı zamanda masa karkasının mekanik detaylar içermesi, masanın kolay montaj ve hareketini sağlamıştır (Sahinkaya, 2009:232).



Şekil: 217. Bruce Burdick, Burdick Masası, Herman Miller.

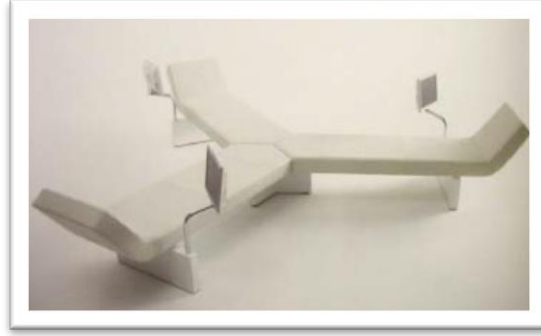
4.2.5.3 Üretim Sonrası Çalışmalar Yönünden Değerlendirme

Mobilyanın çağın anlayışına uygun projelendirilmesi, anatomik değerlerle mobilya arasındaki önemli bağlantı, eşyanın mekâna uyumluluğu, kullanımda kolaylığı, üretimin ne derece başarılı olduğunu belirten kriterlerdir. Bunlar alt başlıklar halinde incelenmiştir.

4.2.5.3.1 Projenin, Çağın Anlayışına Uygun Projelendirilmesi

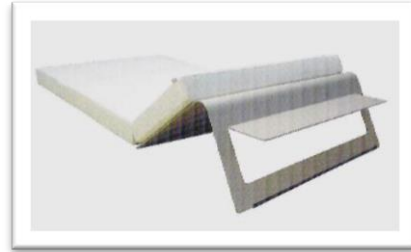
Projenin, çağın anlayışına uygun tasarlanması günümüzde farklı teknolojilerin gelişmesi ile yaşam alışkanlıklarının değişmesi sonucunda, endüstri toplumundan ayrılan bilgi toplumunun kullandığı mobilyalara özgü olan bir kriter sayılabilir. Bu kriter her geçen gün farklılaşan yaşam şekillerine uyum sağlayacak mobilyaların tasarlanması demektir. Flemming Busk ve Stephan B. Hertzog'un Magnus Olesen firması için 2003 yılında tasarladıkları mobilyaları (Şekil 218) bu

kritere örnek gösterilebilir. Bu mobilyada LCD teknolojileri mobilya ile birlikte düşünölmüştür. Hem bir sıra oturma hem de uzanma koltuğu olarak kullanılabilcek mobilyada merkezi bir tasarım görölmektedir. Farklı işlevlerin bir arada ele alınması ve yenilikçi yaklaşımı ile mobilya çağını yansıtmaktadır.



Şekil: 218. Flemming Busk ve Stephan B. Hertzog 9503 space bench, 2003, Magnus Olesen (Gura, 2007)

Benzer bir örnek, Riikka Paasonen ve Petra Majantie'nin Formwerk firması için tasarladıkları Loveseat Lounge isimli mobilyalarında (Şekil 219) görölebilir. Boyalı metal sac ve döşenmiş minderlerden oluşan tasarımda, farklı kullanıcıların farklı alışkanlıkları dikkate alınarak günümüz yaşam koşulları ve mekânları için yenilikçi bir mobilya önerisi görölmektedir.



Şekil:219. Riikka Paasonen ve Petra Majantie Loveseat Lounge, 2000, Formwerk (Gura, 2007.s. 163)

Bauhaus mobilya tasarımları çağın yenilikçi anlayışlarına göre işlevi farklılaştırmak, yerden tasarruf sağlamak, gezici mobilya üretmek olmak üzere üç farklı amaca hizmet eder şekilde kullanılmıştır. Günümüz mobilyalarında da hareketlilik benzer Resimde ele alınmaktadır. Christopher Deam'in Glide isimli sandalyesi (Şekil 220) Bauhaus mobilya tasarımında hareketlilik kriterine oldukça uyum sağlayan bir örnektir.



Şekil: 220. Christopher Deam, Glider Sandalyesi. (www.cdeam.com)

Deam, hareket temasını kompozisyon bütünlüğü ile ele almıştır. Fiberglas, kontrplak ve çelik borulardan üretilen prototip sandalye için Deam, “ el yapımı bir sandalye gibi” der (Saville, 2006:55). Bu prototipten yola çıkılarak üretilen sandalyede yaylanma hareketini sağlamak için tırmanış ipi kullanılmıştır. Deam sandalyeyi tasarlamadaki etkenlerden bahseder:

Kullanıcı deneyimini neredeyse erseyin dinamosu kabul ediyorum. Beni ilgilendiren şey strüktürel açıklık, bireyin çalıştığını kanıtlamak ve önemli olduğunu hissettirmek yani hiçbirisiyim ekstra olmadığından ve hiçbirisiyim çıkarılamayacağından emin olmak (Saville, 2006: 55).

Bu açıklama ile Deam belirli bir hareket temasını Mies Van Der Rohe'nin MR Sandalyesi'ndekine benzer bir yaylanma etkisi yaratma kaygısı taşıyarak oluşturmuştur. Teknik, malzeme, tasarım ve tarih farklı olsa tasarımda hareketin sağlanması ve kullanıcı deneyimi temel amaç olarak değişmemiştir. Glide hem görünüşü hem de tasarımcısının tasarıma yaklaşımı ile Bauhaus tasarımının bütünsellik, anatomik rahatlık, mekânsal transparanlık sağlayan yalınlık gibi kriterlerine de uygundur. Tasarımcı estetik yaklaşımını ise şöyle açıklar; “Estetik seçimim açık, okunaklı ve hiçbirşeyin kompozisyonundan eksiltilemeyeceği şeylere yöneliktir” (Saville, 2006: 54). Tasarımcı böylece bireysel olarak mobilya tasarımına rasyonel bakış açısını da ortaya koyar.

4.2.5.3.2 Anatomik Değerler

Anatomik rahatlık kriteri Bauhaus mobilya tasarımında ele alınan önemli kriterlerden biridir. Günümüzde anatomik rahatlık kriteri mobilyada ergonomi adıyla özelleşerek mobilya tasarımlarında insan vücudu için en sağlıklı ve kaliteli pozisyonların sağlanması hedeflenmektedir. Jeffrey Bernett'in tasarladığı Landscape 05 isimli Sezlong (Şekil 221) Bauhaus'un mekânsal ve anatomik yaklaşımlarının günümüze yansması olarak kabul edilebilir. Asimetrik tasarımı, basit taşıyıcı strüktürü ve ana renk kullanımı ile dikkat çeker. Tasarımcı Mies, Eames, Le

Corbusier gibi tasarımcıların iyonik tasarımları ile boy ölçüşecek tasarımlar yapmayı hedeflemiştir (Saville, 2006:204). Bu sebeple tasarımda belirli bir rasyonellik ve form arayışı içerisindedir.

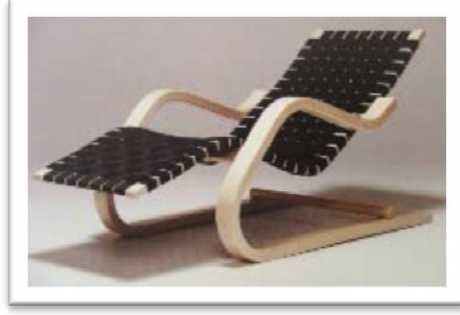


Şekil: 221. Jeffrey Bennett, Landscape 05 Şezlong, 2005,
B&B Italia (www.architonic.com)

Denge ögesinin belirgin bir şekilde ele alınması şezlonga armoni katmıştır. Poliüretan dolgu malzemesinin altında metal profillerden oluşmuş bir metal karkasa sahip olan şezlongun yastığı, içindeki mıknatıslarla bu karkas üzerinde serbestçe hareket ettirilebilmektedir, bu da sandalyede anatomik rahatlığın önemsendiğine bir göstergedir. Jeffrey Bennett, B&B Italia firmasına tasarladığı bu mobilya üzerinden tasarım ile ilgili şunları söyler:

Basitçe söylemek gerekirse ürün tasarımı, sonucun işlev, fiyat, değer, insan ihtiyaçları ve koşullarını göz önünde bulunduran somut bir obje olduğu üç boyutlu problemi çözmektir. Bu nedenle her verili problemde, ister bir banyo donanımı olsun, ister uçak koltuğu, görevi ve asılması gereken sorunu tanımlamalısınız ve sonra tasarım sürecini ele almalısınız. Sonra, eğer mekânı içinde bulunmak için ideal olarak daha hoş bir yer yapan ve evde daha fazla zaman geçirmenize sebep olan veya bir sandalyeyi oturulması daha sağlıklı yapan veya daha iyi performans sağlayan bir tarzla tasarlayabiliyorsanız, baştan beri hayatın kalitesini ve değerini geliştiriyorsundur. Genel olarak, tasarım tamamıyla hayatın kalitesini arttırmakla ilgilidir (Saville, 2006: 207).

Böylece tasarımın sadece estetikten ve formdan ibaret olmadığını, rasyonel ve işlevsel yanını ortaya koyar. Bauhaus ile tasarım niyeti bakımından Bennett'in bu yaklaşımı oldukça örtüşmektedir. Benzer bir örnek Alvar Aalto'nun Bauhaus Okulu'nun aktif olduğu benzer dönemde tasarladığı ve günümüze kadar Artek firması tarafından tasarımı yenilenecek gelen 43 dinlenme sandalyesidir (Şekil 222). Bu sandalyede tüm iskelet sepet örgü şeklindeki kayışlar üzerinde serbest hareket edecek şekilde bir tasarım önerilmektedir. Belirli noktalarda desteklenen sandalyede, omurluk ve bacaklar malzemeyi esneterek baskı uygulanmadan serbest hareket edebilmektedir. Sandalyenin yaylanma etkisini sağlayacak şekilde tasarlanması da kullanıcıya etki eden baskıyı azaltmak amacıyla.



Şekil: 222. Alvar Aalto, 43 Dinlenme sandalyesi, 1936-1937, Artek (Gura, 2007)

4.2.5.3.3 Mekâna Uyumluluk

Mekânda uyumluluk Bauhaus mobilya tasarımında ele alındığı gibi mekânda mobilyaların görsel iletişimi ve mekânın yüzeylerinin devamlılığını bozmaması amacıyla da ele alınmaktadır. Flemming Busk ve Stephan B. Hertzog'un Globe firması için tasarladıkları Lotus isimli koltukta (Şekil 223) ayakların ince çelik profilden basit tasarım anlayışı ile sade olarak tasarlanması mekânda yüzey devamlılığını kesmeyecek bir yaklaşımdır. Mobilya mekânda yüzer şekilde olacak şekilde kütleli kısımlarının yüzeye bağlantısı kesilmiştir.



Şekil: 223. Flemming Busk ve Stephan B. Hertzog, Lotus, Globe (Gura, 2007)

Fernando ve Humberto Campana'nın 1996 yılında tasarladıkları şişme masa () ise Bauhaus ustası Marcel Breuer'in savunduğu havada oturma ütopyasının farklı bir şeklini önerir şekildedir. Masanın iki tablası arasındaki kısım şişilerek masa yüksekliği değiştirilebilmektedir. (Şekil 224) Mekânda kütleli olan fakat hantal gözükmeyecek ve görsel transparanlığı bozmayacak masanın ayakları da benzer bir anlayışla tasarlanmıştır



Şekil: 224. Fernando Campana, ve Humberto Campana, şişme masa, 1996, Campana Objetos Ltda.(Byars,2005)

İşlevsel mekân tanımlama kriteri, Bauhaus'tan bu yana açık planlı modern mekânlarla etkileşim içinde olan mobilyaların özelliği olmuştur. Mekânda mobilyaların tefrişe etki edecek şekilde serbest olarak tasarlanmaları, onları sanatsal ve işlevsel kılmıştır. Açık planlı mekânlarda belirli bir düzen ve işlev yaratmak üzere tasarlanan günümüz mobilyaları da bu şekilde özgünlük kazanmaktadırlar.

Alexander Lervik'in 2004 yılında Skandiform firması için tasarladığı SA -310 bumerang isimli sıra oturma (Şekil 225) mekânsal tanımın mobilya tarafından sağlanacağına bir örnektir. Mobilyanın formundan kaynaklanan özellik mekânın biçimlenmesine bu şekilde etki etmektedir çünkü mobilya etrafında işlevsel bir mekân tanımlamaktadır.



Şekil: 225. Alexander Lervik, SA-310 Bumerang, 2004, Skandiform. (Gura, 2007)

Uwe Fischer'in 1987 yılında Vitra için tasarladığı Tabla Rasa isimli masa-sandalye kombinasyonu (Şekil 226) mekânsal olarak genişleyebilen bir mobilyadır. Hareketli metal karkas tasarımı ile farklı mekân kombinasyonları yaratılabilecek özellikte olan mobilya işleve göre mekânı şekillendirmektedir.



Şekil: 226. Uwe Fischer, Tabala Rasa mas- sandalye, 1987, Vitra .(Byars, 2005)

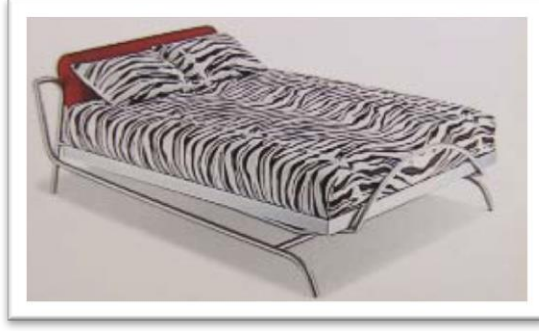
4.2.5.3.4 Kullanımda Kolaylık

Modern mekânların gereksinimlerinden biri de Bauhaus mobilya tasarımlarında da önemli yer tutan temizliktir. Temizlik kolaylığı sağlaması bakımından, mekânda toz kir birikimine neden olacak mobilyalardan kaçınılmaktadır. William Plunkett'in 1965 yılında tasarladığı Oxted serisi sandayesi (Şekil 227) mekânda yüzey devamlılığını kesmeyen ayak tasarımı ile mekânda temizlik kolaylığı sağlayacak şekilde tasarlanmıştır.



Şekil: 227. William Plunkett, Oxted Serisi sandalye, 1965 (Bony, 2004a: 133)

Benzer bir örnek Gianfranco Pardi'nin 1995 yılında Cassina firması için tasarladığı Zeppelin isimli yataktır (Şekil 228). Bu yatak tasarımında ayaklar yatağı havada bırakacak şekilde tasarlanmıştır. Yatak başı ve yatak yerden yükseltilerek mekânda temizlik kolaylığı sağlanmıştır (Şahinkaya, 2009:246)



Şekil: 228. Gianfranco Pardi, Zeppelin, 1995, Cassina
(Morozzi, San Pietro, 1996: 187).

Bakım kolaylığı ve uzun ömürlü mobilya tasarımı dayanıklı ve bakımı kolay malzeme kullanımı sayesinde mümkün olabilir. Bauhaus mobilyalarında genellikle kullanılan cam ve metal, ahşaba göre üstün özellikler taşıdıkları için Bauhaus mobilyaları bu kriteri taşır. Günümüz mobilyalarında da metal uzun ömürlü bir malzeme olarak mobilya tasarımlarında kullanılmaktadır. Bunun yanında fiberglas takviyeli malzemeler, karbon fiber, plastik kökenli malzemeler de uzun ömürlü kullanım sağlamaktadır. Philippe Starck'ın 1985-88 yılları arasında Baleri Italia firması için tasarladığı Von Vogelsang sandalyesi basit metal tasarımı ile günlük bakım kolaylığı sağlayan bir mobilyadır. Zamanla eskiyen kısımlarının bakımının yapılabilmesi ahşap sandalyelere göre daha kolay olacaktır (Sahinkaya, 2009: 228).



Resim 229. Philippe Starck, Von Vogelsang Sandalyesi, 1985-1988, Baleri Italia.

(Morozzi, San Pietro, 1996: 72).

SONUÇ VE ÖNERİLER

SONUÇ

Tarihsel süreç içerisinde birbirinden farklı toplum kültürleri bulunmaktadır. Ancak bunlar birbirlerinden kopuk değildir. Anlamli bir ilişkileri vardır, toplumlar örf, adet, dil, farklı sanat anlayışı gibi değerler yönünden birbirlerini etkilerler.

Yeryüzünde insanla birlikte sanatsal ürünlerde var olmuş, insanoğlu ruhsal ihtiyaçlarını sanatla gidermeye çalışırken sosyal ihtiyaçlarını da yaşamını kolaylaştırabilecek ürünler tasarlayarak gidermiştir. Zaman içinde estetiği içselleştirerek diğer yaşamsal ürünlerde kullanmış ve kendisiyle bütünleştirmiştir.

Toplumun maddi ve manevi değerleri ile kültür bir etkileşim halindedir. Toplumlarda kültürü teknolojiden ayrı düşünmek mümkün değildir. Her toplum kültürünü oluştururken mutlaka teknolojiden etkilenmektedir. Bu etkilenme ise her toplumda farklılık gösterir ve yeni bir kültür yapısı oluşur. Ekonomik yapı toplumların, dili, dini, sosyal statüsü ve kimliği üzerinde etkilidir. Toplum kültürlerinin gelişmesindeki en önemli etken dil dir. Dil kültürün taşıyıcısı olduğu gibi insanlar arası iletişimin de kaynağıdır. Dolayısıyla iletişimin sınır tanımaz teknolojisi, kültürle ve sanatla sonsuz etkileşim halindedir.

Teknolojiyle beraber üretimin fazlalaşması, imalat yapan firmalar arasında büyük bir rekabete neden olmuş bu rekabetten dolayı hızlı üretim yapan firmaları, sanatsal değeri olan ürünlerin üretilmesi amacından uzaklaştırmıştır. Firma sahipleri üretmiş oldukları ürünleri sanatsal açıdan değerli bulsalar da bu görüş toplum tarafından kabul görmemiştir. Sadece günlük ihtiyaçlarına cevap verme ölçüsünde değerlendirilmiştir. Gerçek sanat eserleri hiçbir zaman değer kaybetmediği gibi bulunmuş oldukları ortamlarda teknolojiden de son derece faydalanmasını bilmiş insanların yaşam koşullarına kolaylıklar getirmiştir. Bu durumda şöyle düşünebiliriz; Sanat teknolojiyi kullanır ondan faydalanır ancak teknoloji sanat yapamaz sadece var olan sanat eserini toplumlara yayar ya da sanat eseri üretmek için sanatçıya gereken imkânları sağlayabilir.

Sürekli üreten ve gelişen toplum, sanayideki üretimini ve hızını her geçen gün arttırarak hızlı üretim ve kazanç ile ileri teknoloji sağlamıştır. Yeni gelişen teknoloji üretimin estetiksel boyutta hızlı üretme yeteneğini ortaya koymuştur. Estetik olarak üretilen ve insanların ortaya çıkan yeni ihtiyaçlarını karşılamak üzere geliştirilen

üretim modeline geçilmesi, bu üretim modelini benimseyen toplumları tükettikleri ürünlerle üretin-tüketim döngüsü yaratarak içinde buldukları çağın teknolojik anlamda ilerlemesine, gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Bu da bize üretim, toplum, tüketim, teknoloji ve kültür kavramlarının birbirinden ayrılmaz bir bütün olduğunu göstermektedir.

Teknolojinin gelişimi ile yöresellikten çıkan piyasalar, toplumları şehir hayatına yöneltmiş şehir yaşamları sanayinin gelişmesiyle paralellik gösterirken insan yaşamını modern yaşam kriterlerine sevk ederek insanların yaşam alanlarının değişmesine apartman ve konutların önemini artırarak yeni konut alanlarının artmasına ön ayak olmuştur. Bu da yaşam alanlarını farklı konforlara sürüklemiş konut içinde oturma, dinlenme alanları, yatak odaları, mutfak, çocuk odaları gibi insanların yaşantılarını kolaylaştıracak bir yaşam tarzına doğru yöneltmiştir. Endüstrinin gelişmesi farklı malzemelerin ortaya çıkışı, çağlar boyunca gelen çeşitli sanat akımlarının da etkisiyle endüstriyel tüketim ürünleri üzerinde bir devrim yaratmış, zamanın ünlü tasarımcıları ve mimarları bu ürünlerin halk tarafından daha rahat alınabilmesi ve kullanabilmeleri için üretimin daha seri ve estetik olarak yapılabilmesine ortamlar hazırlamaya çalışmış ve bu doğrultuda daha sistematik programlı ve işlevsel ürünler ortaya çıkarabilmek amacıyla çeşitli eğitim programları düzenlemiş bu çalışmaların sonucunda bir sanat okulu kurulmasına karar verilmiştir.

Savaş sonrası Almanya'sının yeniden yapılandırılmasının gündeme geldiği o dönemlerde uygulamalı sanat eğitimi veren kurumlar görülmeye başlamıştır. O dönemin genç mimarı Walter Gropius endüstriyel ve sanatsal gereksinimleri ile buna bağlı sorunları ortaya koyarak, bunların ancak kültürel bir bütünleşme ile giderilebileceğini bildiren bir raporu Weimar, Devlet Bakanlığına sunmuştur ve böylece Bauhaus, 1919'da Mimar Walter Gropius'un iki ayrı eğitim kuruluşu olan Alman Güzel Sanatlar Fakültesi ile Henry Van De Velde'nin Uygulamalı Sanatlar Okulunun birleştirilmesiyle Weimar'da 'Staatliches Bauhaus, adıyla Deutscher Werkbund (Alman sanatkarlar birliği) ilkelerinden hareketle Almanya Weimar'da hayat bulmuştur. Ürün ve görsel iletişimi etkileyen ve yaşama geçiren, modern bir tasarım üslubu yaratmıştır. Görsel eğitime modernist bir tavırla yaklaşan bu okul, sınıflara hazırlık sistemi getirmesi ve özgün öğretim yöntemleriyle, görsel teoriye büyük katkıda bulunmuştur. Bauhaus, güzel sanatlarla, uygulamalı sanatlar

arasındaki sınırları da ortadan kaldırarak, sanatı tasarım yoluyla, yaşamla yakın bir ilişki içerisine sokmayı amaçlamıştır.

Bauhaus Okulu, dünyanın birçok ülkesinde aynı düşünceden hareketle yeni oluşumlara kaynaklık etmiştir. Bauhaus'un Türkiye bağlantısı ise, 1957 yılında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ile olmuş, bu okulun başına, Bauhaus kökenli Alman Prof. Adolf G. Schneck getirilmiştir. 1971-1976 yılları arasında da öğretim yönetmeliğinde ve programlarında, lisans düzeyinde çağdaş bir öğretimin gerektirdiği düzenlemeler gerçekleştirilerek, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Güzel Sanatlar Fakültesi adı ile Marmara Üniversitesine bağlanmıştır.

Bu ekolün diğer bir uzantısı da, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olmuştur. Bauhaus Tasarım Okulu Bauhaus'un temel düşüncesi ve tasarım anlayışı bir eksen olarak önce kendi dönemini, daha sonra Tasarım Yüksek Okulu ve Alman endüstrisinin katkılarıyla Alman tasarım kültürünü, dolaylı olarak da modern çağın tasarım kültürünü etkilemiştir. Bauhaus hareketi, geçmişte olduğu gibi bugün de sanatın radikal bir biçimde modernize edilmesi amacını taşımaktadır. Bauhaus aslında, geleceğin inşası olan bir ütopyanın, bütün sanat alanlarını aynı potada buluşturmasıdır. Sanat ve zanaat bir uyum içerisinde birbirlerine bağlanmasıyla serbest ve uygulamalı sanat arasındaki ayırım da ortadan kalkmıştır. Bauhaus akademik eğitim sistemine sırt çevirmek suretiyle ve biçimlendirme esaslarını yeniden düzenleyerek, özellikle atölyeyi modern endüstri biçimindeki yapılandırmalar için öne çıkartarak ve favori olarak göstererek, sanat eğitimi alanını reforme etmesiyle, gerçek sanatsal tavrını ortaya koyabilmiştir.

Bauhaus'dan bugüne dek tasarım alanında büyük bir gelişme göze çarpmaktadır. Bir konut projesi içinde mobilya tasarımları bunun en önemli kısımlarından birini oluşturmaktadır. Bauhaus mobilya tasarımları Bauhaus'da teknolojik anlamda hayat bulmuş farklı malzeme kullanımı mobilyayı konforun baş tacı etmiştir. Özellikle Marcel Brenner'in tasarımları mobilya da devrim yaratmıştır.

Bauhaus stilinin ana şeması, yeni malzemelerin geometrik ve soyut biçimlerde canlı renklerle buluşması ve seri üretime uygun yalın tasarımlar olarak gösterilebilir. Bu yeni malzemeler, Bauhaus Atölyelerinde ustaların denetiminde keşfedilen krom boru, kontrplak, alüminyum bant gibi pek çok yeni malzeme bugün kullandığımız

endüstriyel ürünlerin sekilemesini hızlandırmıştır. Kullanılan her bir yeni malzeme, endüstriyel üretimde çeşitliliği arttırmıştır.

Marcel Breuer'in bugün bütün dünyada yaygın olarak bilinen 'tubular steel chair' tasarımı, bir sandalyenin karmaşık bir kütle olmaktan çok, nasıl bir hafiflik ve estetik kazanabileceğinin en iyi örneğidir.

Tüm bu bilgiler doğrultusunda, Bauhaus mobilyalarının tasarım özellikleri, üretim öncesi çalışmalar, üretim aşamasındaki çalışmalar ve üretim sonrası çalışmalar olmak üzere 3 ana başlık altında incelenerek projeler farklı açılardan ele alınmıştır. Mobilya tasarımlarının üretilebilirliği, endüstriyel malzeme kullanımı, estetik özellikleri, anatomik özellikleri, kullanımda kolaylığı gibi özellikler birçok açıdan incelenmiştir. Yapılan incelemeler aynı başlıklar altında, bugüne yansımaları da ele alınarak Bauhaus tasarımlarının teknoloji ve kültür ile etkileşimi, günümüz mobilya tasarımlarına nasıl yansıdığı örnekler ve tablolar aracılığıyla ortaya konulmaya çalışılmıştır.

İçinde bulunduğumuz dönem, sanatçıların topluma karşı belli bir sorumluluk taşıma dönemidir. Bauhaus, estetik üretimle ilgili kriterleri endüstri sektörüne kabul ettirerek topluma yayma misyonunu yerine getirmiş ve bu aşamadan sonra aşırı bir biçimciliğe dönüşmüştür. Bauhaus zamanında, sanatçıların yarattıkları modellere tedbirli yaklaşan endüstri, günümüzde biçimci tasarımları adeta paylaşmamaktadır. Mimar Van Der Rohe'nin 1957'de söylediği, "Bauhaus bir fikirdi. Onun dünyadaki tüm ilerici okullar üzerindeki büyük etkisinin temelinde, onun bir fikir olma gerçeğinde yatmaktadır. Böyle bir etkiye ne bir organizasyonla, ne de propagandayla ulaşılabilir. Yalnızca bir fikrin böyle bir etki yapma gücü vardır ki, geniş yankılar uyandırabilsin" sözleri bu olguyu en iyi özetleyen ifadelerdir denilebilir.

ÖNERİLER

Son yıllarda tüm dünya'da olduğu gibi ülkemizdeki hızlı nüfus artışı, kentleşme ve toplumun refah seviyesinin artması konut-mekân ihtiyacını tetiklemiştir, konut ihtiyacına paralel olarak mobilya talebi de artış göstermiştir. Türkiye'de mobilya, küçük (atölye tipi), orta ve büyük (fabrikasyon) işletmeler tarafından üretilmektedir. Fabrikasyon üretim yapan işletmelerin sayısı yeterli oranda olmadığından talebin büyük çoğunluğu küçük işletmeler tarafından karşılanmaktadır. Bu durumda mobilya üretiminin artırılması fabrikasyon üretimin estetik kaygıları da

dikkate alarak üretime geçmesi için ön hazırlıkların tamamlanıp çalışmaların bir an önce hayata geçirilmesi gerekmektedir.

Türkiye’de üretim yapan mobilya merkezleri belli yerlerde toplanmıştır ve bu merkezlerdeki kobileri bir araya getirebilecek devlet destekli bir sisteme ihtiyaç olduğu söylenebilir.

Bugün dünyada Arge çalışmalarına ortalama %2,5 gibi bir ödenek ayrılırken ülkemizde bu oran %0,32’dir. Bu rakam gelişmiş ülkelerin çok gerisinde kalmaktadır (www.dunya.com). Ülkemizdeki kobiler, Dünya mobilya fuarlarına yeteri düzeyde katılım sağlayamamakta, mobilya sektörü tasarımda ve üretimde geri planda kalmaktadır. Uluslararası rekabeti dikkate aldığımızda, pazar payı yetersiz, rakiplerin gerisinde bulunmaktadır. Kobilerin bu durumu önleyebilmeleri için bir an önce devlet desteğiyle güçlerini birleştirmeli, Ar-ge, tasarım ve seri üretime öncelik verilmelidir.

Ar-ge’ye ayrılan ödenek ar-ge çalışmaları yapılması açısından çok yetersizdir. Bu durum elimizde çok miktarda bulunan hammaddenin değerlendirilememesine, yeterli üretimin yapılamamasına neden olmaktadır. Söz konusu durumu kısa sürede düzeltmek için üretim öncesi, üretim anı ve üretim sonrası için çok kapsamlı ar-ge çalışmalarını yapabilecek bir zemin hazırlanması gerekmektedir.

Eğitim kurumlarının üreticiye sağladığı destekle ilerlendiği takdirde ar-ge de harcanan maddiyat ve zaman artı olarak üretime ve satışlara yansıtılabilir. Üretimde meydana gelecek kayıp en aza ineceği için tasarımların üretilebilirlik oranları da yükselecektir.

İhtiyaçların giderek arttığı günümüz toplumlarında mobilya tasarımlarıyla ilgili arz ve talebin istenilen düzeyde karşılanması ve pratik çözümlerin yapılabilmesi için sektör için geliştirilmiş üç boyutlu çizim programlarının kullanılması ve üretim öncesi prototiplerin (maketlerin) kullanıcıyla buluşturulması oldukça yararlı olabilir.

Nitelikli mobilya tasarımcılarının yetiştirilebilmesi için halk eğitim merkezlerinde ilgili kurslar düzenlenebilir, Üniversitelerde önlisans düzeyde verilen dersler ise lisans düzeyine taşınarak yeterli düzeyde tasarımcılar yetiştirilebilir.

Mobilya sektöründeki yeni trendleri takip edebilecek, yeni konsept ürünler tasarlayabilecek, bilgi ve deneyime sahip kişiler yetiştirilerek günümüzde Bauhaus anlayışı ve daha ötesinde çağın gereklerine uygun, modern modeller üretilebilir.

Ülkemizde tasarım eğitimi programları geçmişte kurulmuş, birtakım çalışmalar yapılarak, bazı başarılar elde edilmiş ama bu durum zaman içinde kendini yenileyememiş, günümüzde ise yetersiz kalmıştır. Tasarım ve endüstrinin bir arada çalışabilmesine imkân veren atölyeler veya eğitim kurumları günümüz standartlarında son teknoloji ile modern şekilde yeniden düzenlenerek hizmete sunulabilir.

Ayrıca bu eğitim kurumlarında çağın gerektirdiği pazarlama stratejileri, markalaşma programları eğitimlerine de yer vermeli bu alanlar eğitime dahil edilmelidir. Globalleşen Dünya’da her şey pazarlama teknikleri ile sunulmaktadır. Çevremizde meydana gelen stratejileri iyi takip edip planlamalarımızı ona uygun yapmamız rakiplerimizle yarışabilir konuma gelmemizi sağlayabilecektir.

Ülkelerin konumundan, kültüründen dolayı mobilya tasarım ve kullanımında farklılıkları dikkate alan pazar araştırmaları yapılmalıdır. Bugün Dünyada çağın önemli iş alanları arasında pazar araştırmaları ve markalaşma yerini alırken bizim de buna hazırlanmamız ve ürünlerimize marka kimliği kazandırarak uluslararası arenada sunabilmemiz gerekir.

Firmaların kaliteli ve ucuz ürün elde edebilmeleri üretimde artış sağlayıp güç kazanabilmeleri, firmaları rakipleri karşısında başarılı kılacaktır. Bu nedenden dolayı firmalar estetik ve sanatsal araştırmalarla tasarruf sağlayıp teknolojinin kendilerine tanıdığı tüm olanak ve kolaylıkları kullanmalıdırlar.

Dünya ülkeleri, mobilya sektöründe bu kadar gelişmişken, Türkiye’de mobilyacılıkta gelişmiş ülkeleri yakalayabilme şansına ve potansiyeline sahiptir, var olan potansiyelini keşfederek değerlendirmelidir. Ülkemizde bu sistemleri kuracak güç, sistem ve donanımlı hocalar mevcuttur.

Katma değer açısından ülkemizin önde gelen sektörlerinden biri olan mobilya sektörü, ihracatta yerli kaynakları en çok kullanan ve ithal ürünlere bağımlılığı en az olan sektörler arasında yer almaktadır. Bu avantajlı durumu çok iyi değerlendirip teknolojik açıdan var olan imkânları kullanılarak mobilya tasarımları yapılabilir.

Türkiye’de var olan bu potansiyeli açığa çıkarmak için bilinçli ve akılcı programlar uygulanırsa ihracattaki sıralama çok daha yukarılara taşınabilir.

Mobilya sektörünü daha yenilikçi hale getirmek için sektörde yaşanan sorunlara kalıcı ve sağlıklı çözümler getirilmesi gerekmektedir. Geçmişten bugüne

kadar yapılan mobilya tasarımları araştırılarak çağdaş ve modern üretimler yapılmalıdır. Öte yandan mobilya tasarımlarında özel günlere yönelik olarak kısa süreli konsept tasarımlara yer verilebilir (Anneler günü, Sevgililer günü v.b.).

Günümüz mobilya tasarımları üzerinde etkisinin olduğu düşünülen Bauhaus sanat okulu tasarım anlayışı kültürel değerler açısından geliştirilebilir.

Mobilya tasarımlarında estetik üretimin teknoloji ve kültür ile etkileşimi, yeni teknolojik ürünlerle, toplumların kültürel değerleri harmanlanarak, teknoloji ve kültür bir bütün olarak günümüz mobilya tasarımlarına yansıtılmalıdır.

Mobilya tasarımcısı tasarımlarında, estetik, ergonomi, fonksiyonellik, malzeme, üretim yöntemleri ve psikoloji konularında da bilgi sahibi olmalı, ayrıca tasarımcı, toplumların kültürel farklılıklarını teknoloji ve estetiğin mobilya tasarımları üzerindeki yansımalarını kurgulayarak tasarımlarını gerçekleştirmelidir.

KAYNAKÇA

- Ackermann, U. (2006). *Body Concepts of the Modernists at the Bauhaus*. In Fiedler, John Bauhaus. Germany: Tandem Verlag GmbH, K6nemann,.
- Ackermann, U.& vd. (hızl.). (1999). *Bauhaus. Konemann*, Tandem Verlag GmbH. K6ln.
- Aksoy, 6. (1987) *Biçimlendirme*, K:T:Ü, Yem Yayınları, Trabzon.
- Ak, B. (2008). *Sanat ve Tasarım Eğitiminde Tatbiki G6zel Sanatlar Okulu. Gerçeği*. İstanbul: MÜGSF 50. Yıl Yayınları,
- Akhuy, S. (1995). *Sanat, Tasarım, Bauhaus*, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Alastair, Fç (2002). *The Source Book, Chronicle Books*, Eco Design U.S.A. s.10.
- Alyanak, Ő. (1991) . *Mobilya tarihine fantastik bir bakış*, Arradamento-Dekorasyon, Mobilya 91, s.122-131.
- Artun, A. ve Esra A. (drl.). (2009). *Geometrik Modernlik: Bauhaus Enternasyoneli ve T6rkiye 'de Sanat*, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı T6rkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus, İstanbul: İletişim Yayınları, s.183-201.
- Artun, A. ve Esra, A. (drl.). (2011a). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, T6rkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus İstanbul: İletişim yayınları*, s.201-240.
- Artun, E. (1996). *Pop6ler T6rk K6lt6r6n6n D6nya K6lt6rlerine Etkisi ve Katkısı*, Valiliği İl K6lt6rM6d6rl6ę6 Yayınları, Adana.
- Arıdağ, L. ve Arslan A, E. (2012). *Tasarım alışmaları-1 St6dyosunda Uygulanan Yaratıcı DramaEtkinliklerinin Mimarlık 6ęrencilerinin Yaratıcı D6ř6nce Becerilerinin Gelişimine Etkisi*, Makale.
- Aslier, M. (2008). *Bauhaus Ekol6 Işığında Devlet Tatbiki G6zel Sanatlar Y6ksekokulu Ve Marmara 6niversitesi G6zel Sanatlar Fak6ltesinin D6n6-Bug6n6*, 50.yıl etkinlikleri,
- Aslier, M. (1991a). *Marmara 6niversitesi G6zel Sanatlar Fak6ltesi Kılavuzu*, İstanbul: Marmara 6niversitesi Yayınları.
- Aslier, M. (2011b). *Bauhaus 'un T6rkiye'deki Eğitime Yansımaları*, Konulu G6r6şme, İstanbul.
- Aslanoğlu, İ. (1983). *Bauhaus'a kadar end6striyel tasarım*, mimarlık ilişkileri Mimarlık Dergisi. s.12
- Bayer, H & Gropius, W. (1955). *Bauhaus, 1919-1928*, Ed. Ise Gropius. Stuttgart, Verlag Gerd Hatje.
- Byars, M. (2005). *The Best Tables, Chairs, Lights, InnovationAnd Invention In Design Products For The Home*. Hovo: Rotovision.
- Baktır, 6. (2006). *Bauhaus Felsefesi ve End6striyel Tasarımdaki İşlevsellikBoyutu*, Akdeniz 6niversitesi, Sosyal Bilimler Enstit6s6, Yüksek Lisans Tezi, Antalya.
- Banham, R. (1967). *Theory and Design in the First Machine Age*, London, The Architectural Press, , s. 281.

- Barnard, M. (2010). *Sanat Tasarı ve Görsel Kültür*, Ütopya yayınları, Çeviri/ Gülin Korkmaz. ISBN: 9789758382538
- Batur, A. (1996). *Art Nouveau Mimarlığı ve İstanbul Mimari Akımları 1*, İstanbul: Yem Yayınları, s.95.
- Benevolo, L. ve Atilla T. (çev.), (1981). *Modern Mimarlığın Tarihi -1*, Cilt Sanayi ce Devrim, İSTANBUL: Çevre Yayınları, s.90.
- Biçer, K. (2006). *Modernizm ve Endüstriyel Devrim Işığında Çağdaş Tasarımın Temeli*, Yüksek Lisans Tezi, Mimarınan Güzel Sanatlar Üniversitesi, SB
- Bingöl, Ö. (2001). *Modernleşme Ve Konut Mimarisi Endüstri Devriminden Sonra Barınma Kültürü Değişimi*, MSÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Bina Bilgisi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, s.17.
- Bilgin, İ. (2009). *Bauhaus'un Zamanı ve Yeri, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu (drl), İstanbul: İletişim Yayınları, s.100.
- Bozdoğan, S. (2008). *Modernizm ve Ulusun İnşası*. 2. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Boger, L. (1966). *Furniture Past & Present A Complete Illustrated Guide To Furniture Styles From Ancient To Modern*, Garden City, N.Y. Double da
- Bony, A. (2005). *Furniture and Interiors of the 1960's*. Paris: Flammarion
- Bony, A. (2004a). *Furniture and Interiors of the 1970's*. Paris: Flammarion.
- Bulat, S. ve Mustafa A. (2014). Barış; *Bauhause Tasarım Okulu*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 18 (1): 105-120
- Bunulday, S. (2001). *Bauhaus'un Türkiye'de ki Sanat Eğitimine Etkileri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimarınan Üniversitesi SBE.
- Breuer, M. & Hassenpflug, G. & Perriand, C. (1990). *The Materials of Furniture: Wood or Metal*, Journal of Design History.
- Bredendieck, H. (1962). *The Legacy of the Bauhaus*. *Art Journal*, Vol. 22, No. 1 Autumn, p.p 15-21.
- Craig, G. A. (1980). *Germany 1866-1945*, Oxford history of modern Eurpe, ISBN-13: 978-0192851017
- Conrads, U. (1991). *20.yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, STANBUL, Sevinç Yavuz (çev.)1.Basım. İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ocak
- Davis, F. (1997). *Moda Kültür ve Kimlik*. (Çev. Özden Arıkan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deusner, N. (1989). *The Sources of Modern Architecture and Design*, London: Thames and Hudson, s.43.
- Debeljak, A. (2000). *The Instituion Of Art In Postmodernity, Autonomy And Critique (IV. Syposium Review and Commentary)*. *International Journal of Politics, Culture and Society*, 14(2).
- Droste, M. (1992). *Breuer Marcel, Design. Koln*, Benedikt Taschen.
- Droste, M. (2006a). *Bauhaus 1919-1933 / Bauhaus Archi*, Koln, B. Taschen.1990,2006
- Errard, B. & Newport, R. (1999). Trueman, Myfanwy; *Managing New Product Innovation*, (London, 1999). Taylor & Francis, London, s.42.

- Erzen, J. (2009). *Mimarlık Tarihi*, Bauhaus'un 90. Yılında, ODTÜ Mimarlık Bölümü, Mimarlık dergisi.
- Eti, S. (1971). *Çağdaş Sanat*, İstanbul. Karaca Ofset.
- Erkmen, N. (2009). *Bauhaus, Modernleşmenin Tasarımı, 50.Yıl Etkinlikleri, Bauhaus Ekolu Işığında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Ve Marmara Üniversitesi GSF' nin Dünü-Bugünü*, İstanbul Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İstanbul: İletişim Yayınları. Erkmen, N. ve I. İnci D. Ege Basım, s.19.
- Eriç, M. ve E. Halit, Y. (1986). Yener, Nuran; *Günümüz konutunda Rasyonel Donatım*, Makro desing a.ş. Teknografik matbaası, İSTANBUL, s.117
- Eldem, V. (1994) *Harp ve Mütakere Yıllarında Osmanlı, İmparatorluğu'nun Ekonomisi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Ekin, N. (1976). *Endüstri ilişkileri*, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi yayını.
- Ekin, N. (1994a). *Endüstri ilişkileri 2*, Beta basın Yayım Dağıtım, İstanbul.
- Ekren, S.E. (2006). *Türkiye'de Bir Eğitim Modeli Bauhaus*, Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi GSE.
- Fiedler, J. &Feierabend P. (2006). *Bauhaus*. 1. Baskı. Potsdam: H.F. Ullman.
- Fiedler, J. &Feierabend P. (2000a). *Bauhaus. Berlin*. Ullmann Publishing, 640s.
- Frieling, H.(1954). *Mensch-Farbe-Raum*, Munchen.
- Freely, J. (2003). *Evliya Çelebi'nin İstanbulu-Yaşantı*, Yapı Kredi Yayınları.
- Giedon, S., et al. (hızl.) *Tubular Steel Furniture: Antecedents and Early History*. Journal of Design History,
- Giedion, S. & Gropius, W.(1954). *Work and Teamwork*, Newyork: Reinhold Publishing Corporation, s.5.
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın Öyküsü*, Erol Erduran ve Ömer Erduran (çev.).İstanbul Remzi Kitabevi, s.535.
- Gönülkırılmaz, Y. (2012). *Bauhaus'un Türkiye'de Ki İç Mekân Tasarımına Yansımaları*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimarlık Ana sanat Dalı İstanbul.
- Güvenç, B. (1993). *Türk Kimliği*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Güray, A. B. ve İ. Çolak M. (1994). *Mobilya tasarımının gelişim Süreci*, Türk İnşası, s. 30-31
- Gropius, W. (1970). *Programs and Manifestoes of 20th Century Architecture*. Ed. Ulrich Conrads. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press.s.95-97.1926.London.
- Gura, J. (2007) *.Sourcebook of Scandinavian Furniture: Design For the 21st Century*. New York: W.W. Norton.
- Hauser, A. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi - Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı*, Cilt: 2, 1. Baskı, ANKARA: Deniz Kitapevi Yayınları, s.137.
- Hanan, A. (2004). *Color Match for Home Interiors: Color Theraphy Workbook for The Home*.
- Hassenpflug, G.& Breuer, M. &Perriand, C. (1990). *The Materials of Furniture, Wood or Metal?* Journal of Design History.
- Hilberseimer, L. (1956). *Mies Van Der Rohe*. Chicago: P. Theobald.
- Hoban, S. (2001). *Collecting Modern Design*, Octopus Publishig Group Ltd London, s.24.

- Holtzschue, L. (2002). *Understanding Color, An Introduction for Designers*, New York.
- Issawi, C. (1996). *The economic History of the Middle East, 1800-1914*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Işingör, M. (1988). "*Plastik Sanatlarda Yeni Malzemeler ve Teknoloji Desteği*", Çağdaş Teknoloji Ve Sanat, H.Ü. G. S.F. Yay. 8.ANKARA.
- Itten, J. (1975). *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*, London.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2009). *Sanatta Devrim*, İstanbul: Remzi Kitapevi
- Josephson, G. S. (1995). *From idolatry to Advertising: Visual Art and Contemporary Culture*, New York.
- Kahn, I. L. (2002). *Tarih, Modern Mimarlığın Öncüleri*, Boyut Yayın Grubu, İSTANBUL. Word Book.
- Kaufman, E. (1954). *What Is Modern Design*, The museum of modern art. New York.
- Kavuran, T. (2003). *Estetik ve Sanata Giriş*, Sanat dergisi.
- Kantoğlu, F. (1967). *Çağdaş Dizayn*, Mimarlık Dergisi. Sayı 41, s.43.
- Kale, N. (2002). *Modernizmden Post-modernist Söylemlere Doğru*". Doğu Batı Düşünce Dergisi, 5(19), 29-49.
- Kılıç, S. (1999). *Teknolojik Gelişmeler ve Kültürel-Sosyal Değişimler Arasındaki Sebep-sonuç ilişkisi*, Makale.
- Kınay, C. (2003). *Sanat Tarihi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993, s.223.
- Kubba, S. (2003). *Space Planning for Commercial and Residential Interiors*, MC Graw –Hill Professional, U.S.A. s.47.
- Kuhn, S. (2001). *Learning from the architecture studio: implactions from theproject-based pedagogy*, International, Journal of Engineering Education, 17(4-5).
- Kurtoğlu, A. (1987) *Mobilya Stillerinin Tarihi Gelişimi*, İstanbul Üniversitesi, Orman Fakültesi Dergisi.
- Küçükerman, Ö. (1996). *Sanayi Devriminin 19 yy. Osmanlı devleti'ndeki Etkileri ve Sanat Kavramlarındaki değişimler*, Habitat 2'ye hazırlık Sempozyumu dergisi, İstanbul.
- Küçükerman, Ö. (1998a). *İstanbul'da 500 yıllık Sanayi yarışı*, Türk Cam sanayi ve şişecam.
- Küçükerman, Ö. (1978b). *Oturma Eylemi*, 1.Basım, İstanbul: İDGSA Yayını, s.47-49.
- Küçükerman, Ö. (1998c). *Osmanlı'da Mobilya*, Tombak Antika Kültürü Koleksiyon ve Sanat dergisi, 21.
- Küçükerman, Ö. (1999d). *Bir Ahşap Mobilya Ustası Hayatı Gökay*, TombakAntika Kültürü Koleksiyon Ve Sanat Dergisi, s. 28
- Küçükerman, Ö. (1995e). *Türk Tasarım Tarihinde Önce Akademikler Ve İlk Tasarımları Metal Heykel Mobilyalar*, Aylık Dekorasyon Ve Sanat Dergisi Doğan Yayıncılık İstanbul.
- Küçükerman, Ö. (1970f). *Kişî_Çevre İlişkilerinde Çağdaş Gelişmeler Ve Oturma Eylemi*, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını İstanbul, s.1971,59
- Kleiner, F. S. & Mamiya, C.J. (200). Gardner, Helen; "*Gardner's Art Through The Ages: The Western Perspective*", Thomson Wadsworth, U.S.A. s.785.

- Le C. (2007). *Toward An Architecture*. Los Angeles, Calif. Getty Research Institute.
- Le C. (1990a). *Programs and Manifestoes of 20th Century Architecture*. Ed. Ulrich Conrads. Cambridge, Massachusetts: 1925. The MIT Press.
- Lerner, F. (2005). *Foundations for design education: Continuing the Bauhaus Vorkurs Vision*, Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research.
- Logie, G., et al. (hızl.). (1990). *Tubular Steel Furniture: Antecedents and Early History*, Journal of Design History.
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi / Sanat Dizisi İstanbul, s.400.
- Martel, C. (1995). *Ben Enerjiyim*, Arion Yayınevi, İstanbul.
- Meşhur, F. (2011). *Bauhaus 1919-1932: Modernitenin Huzursuzluğu BölümII*, Grafik Tasarım Dergisi, Sayı.41.
- Mutlu, B. (2001). *Mimarlık Tarihi Ders Notları 1, 2*. Baskı, İstanbul: Mimarlık Vakfı Enstitüsü Yayınları.
- Moser, T. (2002). *Artistry in Wood*, Chronicle Boks, San Francisco –California, 192 s.27.
- Morozzi, C. & San P. (1996). *Mobili italiani contemporanei*, Milano: Edizioni L'archivoltò.
- Mobilya sanayi iş adamları derneği (Mobsad). (2009). *2008 Yılı Mobilya Sektör Raporu*
- Onur, S. (2000). *Mobilya Biçimlenişine Etki Eden Faktörler ve TasarımcıKullanıcı Faktörü Üzerine Bir Yöntem Önerisi*, İç Mimarlık AnaSanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi.
- Oray, M. (2000). *İnegöl mobilya Atakta*, Dünya gazetesi, Mobilya ve dekorasyon eki,
- Oran, Baskın; *Türk Dış Politikası Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar*, İletişim Yayınları, 1. Cilt:1919-1980, İstanbul, 2001.
- Önsoy, Rıfat; *Tanzimat Dönemi Osmanlı Sanayii Ve Sanayileşme Politikası*, Türkiye İş Bankası yayını, Ankara, 1998. No.291
- Özdemir, T. (2005). *Tasarımda Renk Seçimini Etkileyen Kriterler*, Çukurova Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İç Mimarlık Bölümü Dergisi, Cilt 14, Sayı 2, s.391-402
- Özkaraman, M. (2004). *Türkiyede 1800-2004 Yılları Arasındaki Değişim Süreci İçinde,Tasarımı Etkileyen Faktörler ve Bir Önek Olarak Mobilya Üretimi Modeli*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Ünüveritesi, Fen Bilimleri E Enstitüsü, Endüstri Ürünleri tasarımı Anabilim Dalı.
- Posener, J. (1972). *From Schinkel to Bauhaus*, Paper No. 5, London: The Architectural Association, s. 45.
- Read, H. (1973). *Sanat ve Endüstri*, Nigan Bayazıt (çev.). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaacılık,
- Richards, J. & Maude M. & Elizabeth B. (1966). *Modern Mimarlığa Giriş*, ODTÜ Mimarlık Fak. Yayınları, Ankara Çev: Abdullah Kuran, s. 40.
- Roth, L. M. (2000). *Mimarlığın Öyküsü*, Kabalcı Yayınevi Yayınları, İstanbul s.614.

- Roqueta, H. (2002). *TeNeues: Design Product*, Loft Publication, New York,
- Rowland, K. (1973), *A History of the Modern Movement*, Van NostrandReinhold Co. New York.
- Sakarya, C. ve sevil, Ş. (2014). *Mobilya sektör raporu*, Mobilya Sektörü Sınıflandırması. Dünya’da Mobilya Sektörü.
- Seelinger, A. (2002). *Bildung Und Neue Medien: Aesthetisch- Technologische Herausforderungen*, Weltzugaenge: Virtualitaet-Realitaet-Sazialitaet Jahrbuch für Bildungs und Erziehungsphilosophie, s. 117-147.
- Sembach, K. J. (1991). *Twentieth-Century Furniture Design*. Hamburg, Taschen.
- Schlemmer, O. (1923). *Programs and Manifestoes of 20th Century Architecture*. Ed.Ulrich Conrads. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Schlemmer, O. & Moholy-Nagy L. & Molnar, F. (1961). *Die Bühneim Bauhaus*, Florian Kupferberg Verlag, Almanya/Berlin.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2001) *Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İSTANBUL, s:37.
- Stanton, N. (1998). *Human Factors in Consumer Products*, Taylor & Francis, London United Kingdom.
- Swede, G. (1993). *Creativity: A New Psychology*, Toronto: Wall&Emerson.
- Şatır, S. (2006), *Design Issues*, German Werkkunstscholes ans the Establishment of Industrial Design Education in Turkey”,Vol.22. Nu.3, Semmer, s.18-19.128
- Şahinkaya, S. B. (2009). *Bauhaus Mobilya Tasarımının Gunumuz Mobilya Tasarımına Etkileri*, Yuksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Tanilli, S. (2002). *Uygarlık Tarihi*, 8. basım, İstanbul: Adam Yayınları veMatbaası, s.118.
- Tanilli, S. (2001a). *Yüzyılların Gerçeği ve Miras adam yayınları*, İstanbul, 4. Cilt,
- Togay, N. (2002). *Modern Mimarlığın Öncüleri Dizisi 3, Walter Gropius ve Bauhaus*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu, Haziran.
- Tuğcuoğlu, M. Y. (1999). *İki Bauhaus Tasarımcısı Wilhelm Wagenfeld ve Marianne Brandt’in incelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Türkoğlu, P. T. (2000). *İstanbul Enstitüleri*, Türkiye İş Bankası Kültür Y Yayınları, s.239.
- Tschimmel, K. (2010). *Design as a Perception-in-Action Process*, ICDC2010 International Conference on Design Creativity, Editor. Taura, T. Nagai, Y, 223-230, Springer Verlag, London.
- Uludağ, K. (1997). *sanat ve endüstride üretim mantığı, sanayi ve sanat*, Hettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. Yayın.16.Ağustos, ANKARA, sayfa.129-136.
- Uluoğlu, B. ve Artun A. ve Aliçavuşoğlu E. (drl.).(2009). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi Ve Bauhaus*, İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi’nin Kuruluş Yılları: İletişim Yayınları, ss.347-373

- Uluoğlu, B. (1990a). *Mimari Tasarım Eğitimi Tasarım Bilgisi Bağlamında Stüdyo Eleştirileri*, Doktora Tezi, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Uraz, T. U. (1993). *Tasarlama, Düşünme, Biçimlendirme*, Birinci Baskı, İ:T:Ü: Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul.
- Ünsal ,Ö. (2010) *Teknoloji ve Sanatın Buluşması: Digital Art*.
- Parri, L. (1997), *Textiles of the Arts and Crafts Movement*, London: Thames and Hudson, s.28.
- Perriand, C. & Hassenpflug, G. & Breuer, M. (1990). *The Materials of Furniture: Wood or Metal*, Journal of Design History.
- Yaylalı, H. (2000). *Rasyonel Tavriyla 20. yy. Tasarım Tarihine Damga Vuran Düşünce Sistemi Bauhaus Okulu*, Art Decor, Sayı 85, s.106 -120.
- Yaman, Z. (2009). *Yeni Bir Yaşam, Yeni Bir Dekorasyon: Söylemleştirilen Bauhaus Anlayışının İç Mekân Anlayışı ve Plastik Sanatlardaki Görünüm*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yâda, S. (1968). *Tatbiki Güzel Sanatlar Okullarının Doğuş Sebepleri ve Fonksiyonları*, İstanbul, s.35.
- Yılmaz, Ş. ve Uma G. (1994). *İlk Halkbilim Çalışmaları Üzerine Bir Konuşma, Milli Folklor*, S, Feryal Matbaası, Ankara.
- Vanlı, Ş. (2006). *Mimariden Konuşmak: Bilinmek İstenmeyen 20. Yüzyıl Türk Mimarlığı, Eleştirel Bakış*, Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Yayınları, I. Cil
- Wilk, C. (2006). *Modernism: Designing A New World 1914-1939*. London.
- Breuer, M. & Wilk, C. (1981). *Furniture And Interiors. New York*, Museum Of Modern Art.
- Woodham, J. M. (1997). *Twentieth Century Design*, Oxford University Press, New York, s. 41.
- Whitford, F. (1992), *Bauhaus: Masters and Students by Themselves*, The Overlook Pres, Londra, s.32.
- Whitford, F. (1984a). *Bauhaus*, Thames And Hudson. Word of art, London.

İNTERNET KAYNAKLARI

- https://tr.wikipedia.org/wiki/Sanayi_Devrimi
- <http://nedir.ileilgili.org/rasyonel-nedirnedemek-ileilgili-bilgiler.html>. (09.08.2014)
- http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts (27.08.2014)
- www.Gençbilim.com. (05.02.2014)
- <http://www.msxlabs.org/forum/sanat/6>. Ulusal Sanat Sempozyumu, Bilgi Çağı ve Sanat,Hacettepe Üniversitesi Güzel (27.08.2014)
- <http://www.msxlabs.org/forum/sanat/175340-sanatin-gerekliligi.html>.(27.08.2014)
- <http://www.msxlabs.org/forum/sanat/175340-sanatin-gerekliligi.html>. (27.08.2014)
- <http://www.mobilyasektörü.org>
- <http://www.mobilyaport.com/mobilyan%C4%B1ntan%C4%B1.html>, (27.08.2014)
- <http://www.AnsiklopedikMimarlıkSözlüğü/DoğanHasol>, (29.08.2014)
- <http://archiportal.blogspot.com.tr/2014/04/ciam-congres-internationaux.html>
- MÜGSF Tarihçe, <http://gsf.marmara.edu.tr/sayfa/2947/fakulte/tarihce> (05.02.2014)
- <http://www.MÜGSFİçmimarlıkBölümü>,

<http://gsf.marmara.edu.tr/bolum/272704/bolumlerimiz/icmimarlik-bolumu>
(05.02.2014).

https://www.google.com.tr/Erciyes_Sanat/Erciyes_Üniversitesi_Enstitüsü_Dergisi_2014-Sayı:2.(27.08.2014)

<http://mimarlikvesanattarihi.blogspot.com/> Üslup ve Akımlar, 2007, (22.01.2014)

<http://www.biyografi.info/kisi/william-morris> William Morris Biyografi,
(22.01.2011)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Art_Nouveau, Art Nouveau, (22.07.2010)

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Konstr%C3%BCktivizm_\(sanat\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Konstr%C3%BCktivizm_(sanat)), (27.08.2014)

<http://blog.kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-47-konstruktivizm-1/>(27.08.2014)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Josef_Albers, (27.08.2014)

https://de.wikipedia.org/wiki/Hinnerk_Scheper, (15.06.2014)

<https://www.frmtr.com/sanat-tarihi-arkeoloji/1016901-bauhaus-sanatcileri.html>.(27.08.2014)

<http://www.m.dolusozluk.com/?i=62756>, (27.08.2014)

<https://www.santralsozluk.com/b/laszlo-moholy-nagy>, (12.02.2015)

<http://www.solakkedi.com/tasarim/tasarim%20tarihi/026.html>, (27.08.2014)

<http://m.dolusozluk.com/?i=62756>, (27.08.2014)

<http://m.dolusozluk.com/?i=62756>, (14.02.2015)

<http://basthome.com.tr/mimarhane/>,(27.08.2014)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Mies_van_der_Rohe, (21.05.2014)

<http://www.solakkedi.com/tasarim/tasarim%20tarihi/013.html>, (27.08.2014)

<http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=5000>, (27.06.2014)

<http://www.filozof.net/Turkce/edebiyat/edebi-sahsiyetler-kisiliklerbiyografileri/44545-lyonel-feininge-kimdir-hayati-eserleri-hakkinda-bilgi.html>, (25.06.2014)

https://en.wikipedia.org/wiki/Gunta_Stölzl, (27.08.2014)

<http://bauhaus-online.de/en/atlas/personen/ilse-fehling>, (27.08.2014)

https://en.wikipedia.org/wiki/User:Hillbillyholiday/Articles/Josef_Hartwig,
(09.08.2014)

https://en.wikipedia.org/wiki/Marianne_Brandt, (26.08.2014)

<http://www.nilgunyuksel.net/bauhausun-ustalari/>, (28.08.2014)

<http://www.nilgunyuksel.net/bauhausun-ustalari/>, (14.05.2014)

<https://translate.google.com.tr/translate?hl=tr&sl=en&u=http://bauhaus-onlinde>.(14.08.2014)

http://www.simoncollezione.com/sm/febo_00.3sp>, (30 Ağustos 2009).

<http://www.solakkedi.com/tasarim/tasarim100/1940/t-1940.html>>, (15 Kasım 2015)

<http://cansubilir.blogspot.com.tr/2014/de-stijl-akm-ve-theo-van-doesburg.html>,(15kasım 2015)

<http://www.dunya.com/ekonomi/ekonomi-politikalari/ar-geye-milyarhtm>(15 kasım 2015)

http://www.nilgunyuksel.net/bauhausun-ustalari/Nilgün_Yüksel,Bauhaus'un_Ustaları
(24.08.2015).

http://www.tiyatrotarihi.com/tyatro_terimleri/bauhaus_tiyatrosu__nedir.html, Tiyatro Sözlüğü, (24.08.2015).

[http://www. Bauhaus Mobilya Tasarımı Nalan Yılmaz, De Stijl ve, 16 Nisan 2013.](http://www.BauhausMobilyaTasarımıNalanYılmaz,DeStijlve,16Nisan2013)

<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=1106&bhcp=1>.(24.08.2015).

<http://semhyavuzkilic.blogcu.com/archive>, Teknolojik Gelişmeler ve Kültürel-Sosyal Değişimler Arasındaki Sebep-sonuç ilişkisi, Makale.1999. (29.07.2015.22)

http://www.megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Bilgisayardf T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, mobilya ve iç mekân tasarımı, bilgisayarla sehpatasarımı, ANKARA, 2013 (24.08.2015).

<https://tasarimtarihi.wordpress.com/category/de-stijl/> Tasarım Tarihi, avangart ikilikler – kübizm / De Stijl (24.08.2015).

http://www.dezignare.com/newsletter/Johannes_Ippen.html, Johannes Ippen, “The Art of The Color”(26.02.2014).

<http://w.nedir.net/goster.php?k=kandinsky,-Kandinsky>, (26.02.2013).

[http://www.Resimli ansiklopedi Büyük sözlük; 1982. Ansiklopedik yayıncılık, İstanbul, 4. Cilt 693.](http://www.ResimliansiklopediBüyükSözlük;1982.AnsiklopedikYayıncılık,Istanbul,4.Cilt693)

[http://www.Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, “Arts and Crafts”, 8. baskı, İstanbul:Yem yayınevi, 1976, s.54.](http://www.AnsiklopedikMimarlıkSözlüğü,“ArtsandCrafts”,8.baskı,Istanbul:YemYayınevi,1976,s.54)

[http://www.Meydan larousse büyük lugat ve Ansiklopedi: 1992 ed. Sabah Yayınları, İstanbul, 9. Cilt](http://www.MeydanlaroussebüyüklugatveAnsiklopedi:1992ed.SabahYayınları,Istanbul,9.Cilt)

[http://www.Theme Larouse Tematik Ansiklopedi:1993-1994, Milliyet yayınları, İstanbul, 6. Cilt,261.](http://www.ThemeLarouseTematikAnsiklopedi:1993-1994,MilliyetYayınları,Istanbul,6.Cilt,261)

www.google.com.tr İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Tanıtım Broşürü (24.08.2015).

www.google.com.tr TC. İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Eğitim-Öğretim Planları, Talim ve Terbiye Kurulu 20 Haziran 1973 tarih ve 414 sayılı kararı, s.48. (24.08.2015).

Mobilyada ergonomi 31 Ağustos 2008

<http://www.webhatti.net/forum/konu/mobilyada-ergonomi-ibilim>. (24.06.2014)

Mobilyada Tarihçesi <http://m.gizemmobilya.com.tr/tr/sayfa/27/>(10.06.2015)

<http://gsf.marmara.edu.tr> İnci Deniz İlgin, “Dekan’ın Mesajı”, 2012, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi./sayfa/2948/fakulte/dekan-in-mesaji (10.02.2015)

<http://gsf.marmara.edu.tr> Yüksel BİNGÖL, Bauhaus ve Eğitim İlkeleri, Atılım Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım Fakültesi Dekanı. (10.02.2015)

<http://v3.arkitera.com> Mobilya Stillerinin Tarihi Gelişimi, İstanbul Üniversitesi, Orman Fakültesi Dergisi, 198 (12.02.2015.saat.11.00)

<https://www.google.com.tr> Bauhaus Eğitim İlkeleri, (12.02.2015.saat.09).

[http://lebriz.com/pages/Ünsal ,Özlem , Teknoloji Ve Sanatın Buluşması: Digital Art, 2010 \(6 Ağustos 2015\)](http://lebriz.com/pages/Ünsal,Özlem,TeknolojiVeSanatınBuluşması:DigitalArt,2010(6Ağustos2015))

<http://www.tarih.gen.tr/endustri-devriminde-kitle-toplumunun-ortayacakmasi.html#more-1669> (6 Kasım 2014)

<http://gencsosyalbilimciler.blogspot.com//endustridevrimi-ve-kapitalizmin.html>.
Endüstri Devrimi ve Kapitalizmin Başlangıcı, 2010, (6 Ağustos 2015)

<https://www.google.com.tr> T.C Milli Eğitim Bakanlığı Mesleki ve Teknik Öğretim Müsteşarlığı, İstanbul Tatbiki Güzel sanatlar Yönetmeliği. İstanbul: Baha Matbaası, 1961 (28.08.2015)

<https://translate.google.com.tr>The Bauhaus: Peoples, Places, Products & Philosophy by Chris Snider, (7.12.2014).

<http://acikhavasiir.blogspot.com.tr/2011/03/bauhaus-manifestosu-tum-yaratc.html>
Bauhaus Manifestosu Türkçe Çeviri

<http://www.mkgraphic.com/chairlecture.html>Breuer, Barcelona, Eames, Saarinen Chair Lecture by Michael Kroeger, (22.10.2015).












http://plan9.dpt.gov.tr/oik57_agacmobilya/agac_mobilya.pdf, Dokuzuncu Kalkınma Planı (2007-2013) Ağaç Ürünleri ve Mobilya Sanayii Özel İhtisas Komisyonu Raporu, (01.02.2012).



EKLER

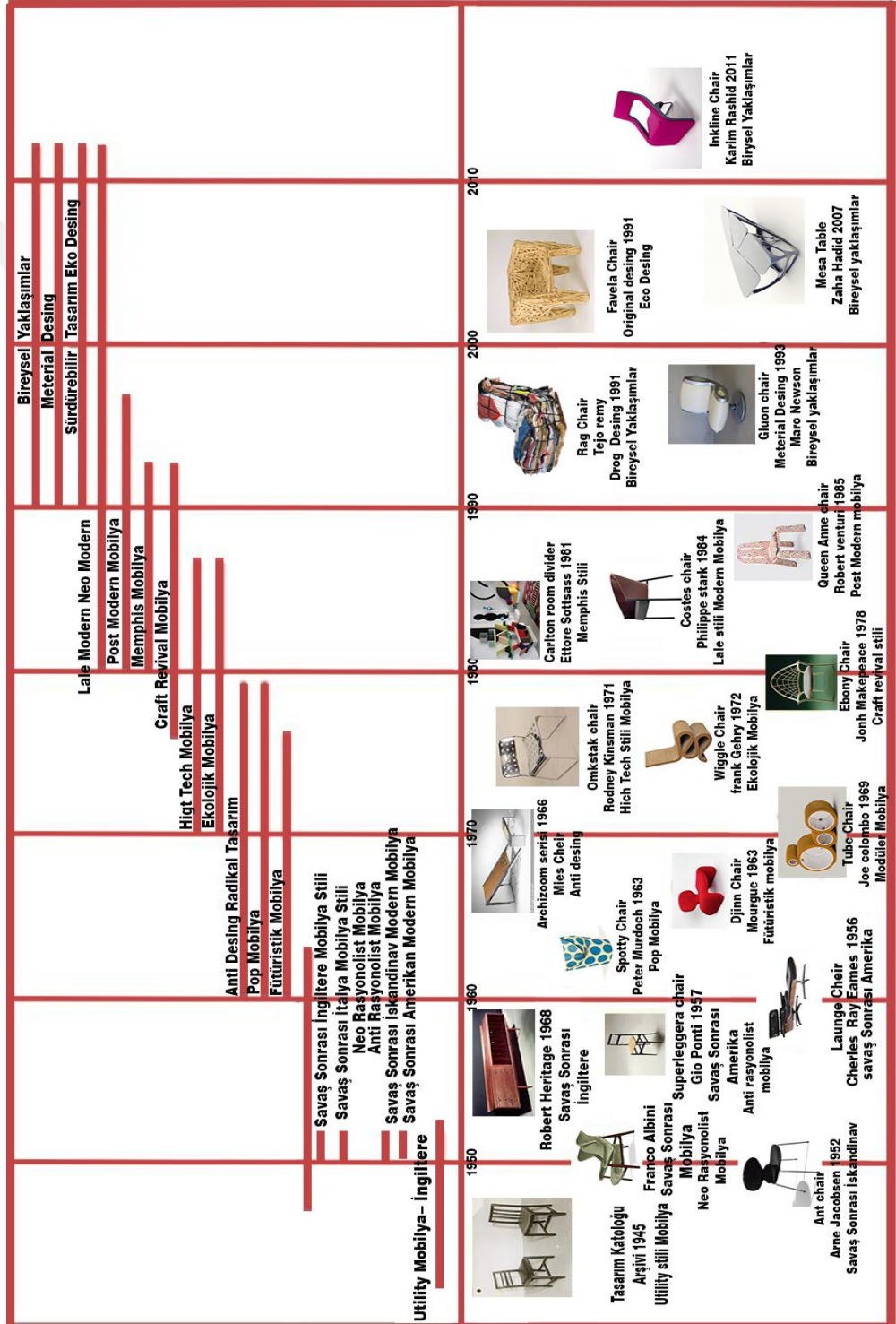
Ek:1

1850'lerden Sonra Bauhaus Kuruluşuna Kadar Dünya'da Mobilya Tasarımının Tarihi Gelişimi.

<p>Art and Craft</p> <p>İngiltere'de kuruldu</p> <p>William Morris</p>	<p>Art Nouveau Mobilya tasarımları</p> <p>Paris'de ortaya çıkmış</p> <p>Almanya, Fransa vs. kısa sürede tüm dünyaya yayılmış.</p>	<p>Konstrüktivizm Mobilya Tasarımları</p> <p>Rusya'da ortaya çıkmış</p> <p>sanatın, gündelik yaşam ile birleşmesini öngörmüş.</p> <p>Kazimir Maleviç L.Moholy Nagy</p>	<p>De Stijl</p> <p>Almanya'da de stijl dergisi adıyla kurulmuş daha sonra, kurucusu parise yerleşmiş,orada kurduğu atölye, de stijl akımının merkezi olmuş.</p> <p>Theo Van Doesburg</p>	<p>Bauhaus kuruluşu</p> <p>Almanya'da kurulmuş bütün Güzel Sanatları içinde barınmış, Teknoloji ile Sanatı buluşturan bir okuldur.</p> <p>Walter Gropius, Henry Van DeVelde (1931-1945)</p>	<p>1850</p>  	<p>1890</p>  	<p>1914</p>  	<p>1917</p>  	<p>1919-1933</p>  	<p>1940</p> 
---	--	---	---	--	--	--	--	--	---	--












EK:2

Bauhaus'dan Sonra Dünya'da Mobilya Tasarımının Tarihi Gelişimi.



EK:3

1850'lerden Bauhaus Kuruluşuna Kadar Türkiye'de Mobilya Tasarımının Tarihi Gelişimi.

<p>Art and Craft</p> <p>Akımın Öncüleri eğitim görüp yurda geri dönen İsmail Hakkı Oygur, Vedat Ar, Hakkı İzzet.</p>	<p>Art Nouveau Mobilya tasarımları</p> <p>Yeni Sanat ya da 1900 Sanatı, Türkiye'deki Adıdır.</p> <p>İstanbul'daki temsilcisi Raimondo D'Aronco'dur.</p>	<p>Savaş yılları</p> <p>Sanayi- Nefise Mektebinde İlk kez 'Tezyinat'(Süsleyici) bölümü kurulmuş</p> <p>İç Mimarlık,Endüstri Tasarım Sanat Alanlarını Kapsayan Bir Dönem Başlar.</p> <p>Titolagier isimli Fransadan hoca getirilir</p>	<p>Bauhaus kuruluşu</p> <p>Art Deco etkisi vardır.</p> <p>Mehmet Hayati Görkey'in Akademi'de Marangoz Atölyesi'ne atandığı 1936'dan itibaren mobilya tasarımları gerçekleştirildiği bilinmektedir.</p> <p>Selahattin Refik, iç mimar,dekoratör, marangoz,</p>	<p>Bauhaus sonrası yıllar</p> <p>İlk Modernist Düşünceler</p> <p>Metal Atölyesi kurulmuş</p> <p>Dönemin Uluslararası trendlerini Yansıtan Çalışmalar Yapılmışlardır.</p> <p>İlhan Koman, Sadi Öziç</p>	<p>1850</p>   <p>1890</p>    <p>1914</p>   <p>1917</p>   <p>1919-1933</p>   <p>1940</p>   
---	--	--	--	---	---

Ek: 4

Bauhaus'dan Sonra Türkiye'de Mobilya Tasarımının Tarihi Gelişimi

	1950	1960	1970	1980	1990	2000	2010	
	<p>1950'ler</p> <p>Erken Modernist İtalyan Etkisinde Mobilya</p> <p>Interno firması</p> <p>Mobiya Plan Dekorasyon Firması (MPD)</p> <p>Modern Mobilya</p> <p>Modern Mobilya Mimarları</p> <p>Yılmaz Zengir</p> <p>Aziz Sarıyer</p> <p>Faruk Malhan</p> <p>Adnan Serbest</p>	<p>1950'ler</p> <p>Erken Modernist İtalyan Etkisinde Mobilya</p> <p>Interno firması</p> <p>Mobiya Plan Dekorasyon Firması (MPD)</p> <p>Modern Mobilya</p> <p>Modern Mobilya Mimarları</p> <p>Yılmaz Zengir</p> <p>Aziz Sarıyer</p> <p>Faruk Malhan</p> <p>Adnan Serbest</p>	<p>1950'ler</p> <p>Erken Modernist İtalyan Etkisinde Mobilya</p> <p>Interno firması</p> <p>Mobiya Plan Dekorasyon Firması (MPD)</p> <p>Modern Mobilya</p> <p>Modern Mobilya Mimarları</p> <p>Yılmaz Zengir</p> <p>Aziz Sarıyer</p> <p>Faruk Malhan</p> <p>Adnan Serbest</p>	<p>1950'ler</p> <p>Erken Modernist İtalyan Etkisinde Mobilya</p> <p>Interno firması</p> <p>Mobiya Plan Dekorasyon Firması (MPD)</p> <p>Modern Mobilya</p> <p>Modern Mobilya Mimarları</p> <p>Yılmaz Zengir</p> <p>Aziz Sarıyer</p> <p>Faruk Malhan</p> <p>Adnan Serbest</p>	<p>1950'ler</p> <p>Erken Modernist İtalyan Etkisinde Mobilya</p> <p>Interno firması</p> <p>Mobiya Plan Dekorasyon Firması (MPD)</p> <p>Modern Mobilya</p> <p>Modern Mobilya Mimarları</p> <p>Yılmaz Zengir</p> <p>Aziz Sarıyer</p> <p>Faruk Malhan</p> <p>Adnan Serbest</p>	<p>1950'ler</p> <p>Erken Modernist İtalyan Etkisinde Mobilya</p> <p>Interno firması</p> <p>Mobiya Plan Dekorasyon Firması (MPD)</p> <p>Modern Mobilya</p> <p>Modern Mobilya Mimarları</p> <p>Yılmaz Zengir</p> <p>Aziz Sarıyer</p> <p>Faruk Malhan</p> <p>Adnan Serbest</p>	<p>1950'ler</p> <p>Erken Modernist İtalyan Etkisinde Mobilya</p> <p>Interno firması</p> <p>Mobiya Plan Dekorasyon Firması (MPD)</p> <p>Modern Mobilya</p> <p>Modern Mobilya Mimarları</p> <p>Yılmaz Zengir</p> <p>Aziz Sarıyer</p> <p>Faruk Malhan</p> <p>Adnan Serbest</p>	<p>1950'ler</p> <p>Erken Modernist İtalyan Etkisinde Mobilya</p> <p>Interno firması</p> <p>Mobiya Plan Dekorasyon Firması (MPD)</p> <p>Modern Mobilya</p> <p>Modern Mobilya Mimarları</p> <p>Yılmaz Zengir</p> <p>Aziz Sarıyer</p> <p>Faruk Malhan</p> <p>Adnan Serbest</p>
	<p>1950</p> <p>Mimar Tasarımcılar</p> <p>Utarit İzgi</p> <p>Nezih Eldem</p> <p>Gayrimüslim Ustalar</p> <p>Utarit İzgi Tasarımı</p> <p>Nezih Eldem Tasarımı</p>	<p>1950</p> <p>Karamürsel Grubu</p> <p>Metal Mobilyalar</p> <p>Moderno</p> <p>Moderno Koltuk</p>	<p>1950</p> <p>interno Firması</p> <p>Tasarımı</p> <p>İtalyan etkisi</p> <p>Şark mobilyası</p> <p>Danimarka ahşap</p> <p>Siti Etkisi</p> <p>MPD</p> <p>Erken Modernist İtalyan Etkisi</p>	<p>1950</p> <p>Aziz sarıyer tasarımı</p> <p>Derin Desing Firması</p> <p>Modern Mobilya</p> <p>Aziz sarıyer</p> <p>Derin Desing</p> <p>Modern Mobilya</p>	<p>1950</p> <p>Yılmaz Zengir</p> <p>Modern Mobilya</p> <p>Adnan Serbest</p> <p>Modern Mobilya</p> <p>Tanju Özelgin</p> <p>Modern Mobilya</p>	<p>1950</p> <p>Defne Koz</p> <p>Derin Sarıyer</p> <p>Koray Malhan</p> <p>Atilla Kuzu</p> <p>Tanju Özelgin</p> <p>Seyhan Özdemir</p> <p>Sefer Çağlar</p> <p>Autoban Desing Firması</p>	<p>1950</p> <p>Defne Koz</p> <p>Derin Sarıyer</p> <p>Koray Malhan</p> <p>Atilla Kuzu</p> <p>Tanju Özelgin</p> <p>Seyhan Özdemir</p> <p>Sefer Çağlar</p> <p>Autoban Desing Firması</p>	<p>1950</p> <p>Derin sarıyer</p> <p>Bireysel Yaklaşımlar</p> <p>Atilla Kuzu</p> <p>Bireysel Yaklaşımlar</p>

EK:5

ÖZGEÇMİŞ

1. Adı Soyadı: **Hikmet ÖZTÜRK**

2. Doğum Tarihi: 01.10.1972

3. Öğrenim Durumu: Yüksek Lisans

Derece	Alan	Üniversite	Yıl
Lisans	İşletme Fakültesi	Eskişehir Anadolu Üniversitesi	2010
Ön Lisans	Mimari Dekoratif Sanatlar Programı	Ondokuz Mayıs Üniversitesi Samsun Meslek Yüksek Okulu	2011
Yüksek Lisans	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı	Ondokuz Mayıs Üniversitesi	2016

Karma Sergiler

- 1- 19 Mayıs Üniversitesi Mezuniyet Projeleri Sergisi, Samsun, (2011)
- 2- 3D Mimari Tasarım Modellemesi Mezuniyet Projeleri Sergisi, Samsun, (2011)
- 3- Kız Meslek Lisesi Stilistik programı Moda Tasarımı Karma Sergisi, (2008)

Ödül ve Belgeleri

- 1- 19 Mayıs Üniversitesi Tıp Fakültesi Çocuk Hastanesi Alerji Bölümü Duvar Resimleri Yapımı Teşekkür Belgesi.(2011)
- 2- Mimari Dekoratif Sanatlar Programı Bölüm Birinciliği Başarı Belgesi.(2011-2012)
- 3- Mimari Dekoratif Sanatlar Programı Yüksek Onur Belgesi.(2011-2012)
- 4- İşletme Fakültesi 7 ve 8ci dönemler onur belgesi.(2010-2011)
- 5- Windows Excel, Word Sertifikası (2007)
- 6- Bilgisayar işletmenlik Eğitimi bitirme belgesi(86)(2007)

- 7- Autocad Eğitimi Bitirme Belgesi (92)(2007)
- 8- 3d Max Eğitimi Bitirme Belgesi (puan96)(2008)
- 9- Milli Eğitim Bakanlığı Yaygın Eğitim genel Müdürlüğü El nakışları-Oyacılık Eğitimi Bitirme Belgesi.(2000-2002)
- 10- Gebze KOSGEB İdaresi Başkanlığı Uygulamalı Girişimcilik Eğitim Belgesi.(2016)

Kitap Çalışması

- 1- Faydalı Model, Adında 3d Max Programı Modelleme Kitap Yazma Çalışması (devam ediyor)

Bilgisayar Bilgisi

- 1- 3D Max Modelleme Programı
- 2- Lumion Görsel kaplama programı
- 3- Autocad Çizim Programı
- 4- 2D Grafik Programı Freehand
- 5- Adobe Photoshop
- 6- MS Office (MS Word, Excel, PowerPoint)

Eğitim Öğretim Etkinlikleri

- 1- Samsun Başarı Üniversitesinde 1 Eğitim Yılı Gençlik ve Spor Bakanlığı Destekli 3D Max Mimari Modelleme Eğitimi Eğitimliği.(2013-2014)

İş Deneyimi

- 1- Ondokuz Mayıs Üniversitesi Havacılık ve Uzay Bilimleri Fakültesi Görselleştirmesi.
- 2- Ondokuz Mayıs Üniversitesi Diş Hekimliği Fakültesi Görselleştirmesi Çalışması.
- 3- Akalın Firmasına Patent Alımı Sandalye Tasarımı Görselleştirmesi.
- 4- Solenne Büro Mobilyaları Firmasına 3D Görselleştirme Ve Üretim Çizimleri
- 5- Esre Banyo Dolapları Katalog Çalışması (3d Modelleme)
- 6- Ağırlıklı Olarak Yurt Dışına Projeler Yapan Bir Mimari Ofiste Üst Düzey Devlet Yöneticilerinin Özel Konut Çalışmalarının Projelendirilmesi Autocad ve 3D Modellemesi Çalışmalarının Yapımı ve Mobilya Fuarlarında Ödül

Almış Olan Ürünlerin Tasarımlarının Hazırlanmasında Arge Grubunda Görev Aldım.(2014)

- 7- İspanyol ve Türk mimarlık firmalarının ortak çalışmaları ile geliştirilen; İstanbul Ümraniye'de bölgesinin büyük çaplı yeni karma projesinde, ofis binaları, rezidans ve avm bulunan akasya yapı'nın 50 bin metrekare kiralanabilir alana sahip ofis blokları yer alan projenin tüm AVM ve kuleler dahil iş ve konut projelerinin peyzaj ve cephe görselleştirmeleri çalışmaları, AVM ile ilgili çeşitli iç mekan çalışmaları ve animasyonlarının yapılması, helikopter pistinin autocad çizimi ve 3D max görselleştirmesi, autocadde kat planlarında ve duvar planlarındaki tüm revizeleri işleme, AVM için tüm görselleri hazırlama çalışmalarını yaptım (2015).
- 8- 3 bin metrekare iç mekân alana sahip Kocaeli Gebze' de bulunan Ses Home Avm firmasının tüm iç mekan tasarım modellerinin hazırlanıp şantiye dahil yürüttüğüm projede Autocad elektrik tesisatı, yangın tesisatı, klima ve su tesisatı dahil, avm ürünlerini görsel 3 boyutlu tasarım kullanarak görsel hale getirdim. 6 aylık bir çalışma sonrasında firmayı faaliyete geçirerek tüm açılış düzenini sağlayıp satış yapabilecek konumda düzenledim. (2016)

