



Bauhaus'un Uzak Yankıları

Özge Sezer • İdil Erkol Bingöl • F. Duygu Saban •
Medine Rasimgil • Elâ Güngören • Bircan Ak •
Hikmet Eldek Güner • Deniz Güner • Gül Cephaneçigil •
B. Selcen Coşkun

Kentsel Dönüşümün Kaybedenleri: Kentsel Ranta Karşı Yoksulluk





%500 Esneme Özelliğine Sahip
İthal EPDM Membran

Novaproof FA



DOĞUŞTAN ÜSTÜN

Benzersiz performans ve baş döndürücü tasarım onun genlerinde var.



LEGENDERA

Klamanın yeni yorumu.



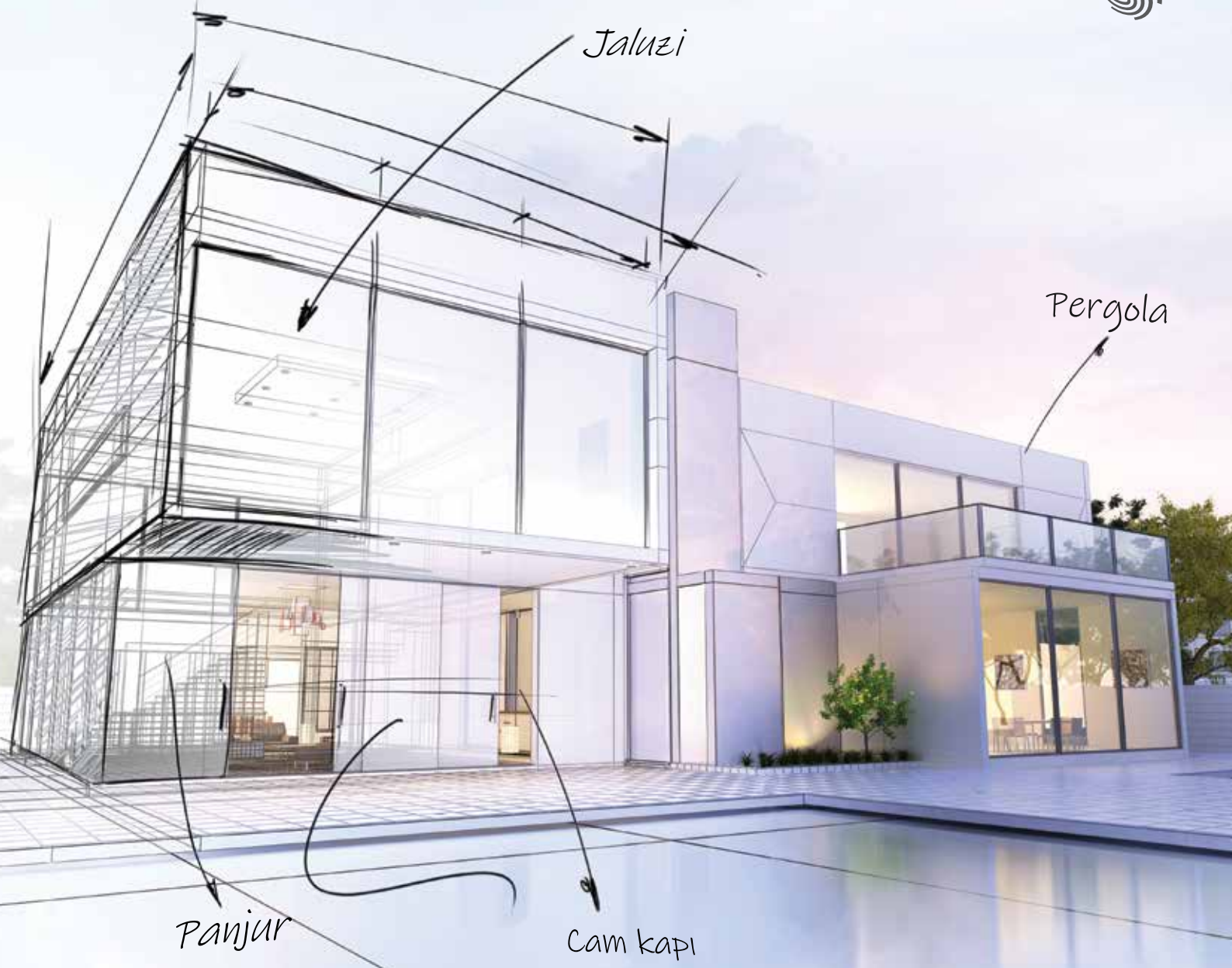
Yakut Kırmızı



İnci Beyaz



Kuzguni Siyah



**İç ve dış alanlar için
ilham veren çözümler!**



**4. Uluslararası Panjur, Tente, Kapı / Geçiş
Sistemleri ve Güneşten Koruma Sistemleri Fuarı**

28.-30.11.2019

İstanbul Fuar Merkezi CNR Expo

www.rt-turkey.com

Destekleyen Kuruluşlar



mimar.ist

dört aylık mimarlık kültürü dergisi

Mayıs 2019 • Yıl: 19 • Sayı: 65 Yayın Türü: Yerel, süreli

Yayınlayan

TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükşehir Şubesi

Sahibi

TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükşehir Şubesi adına
Esin Köymen

Genel Yayın Yönetmeni

Deniz İncedayı

Yazı İşleri Sorumlusu

Metin Karadağ

Yayın Kurulu

Zafer Akay, Zafer Akdemir, Esra Akbalık, Oya Akın,
Gül Cephanecigil, Ayşen Ciravöçlü, Burcu Selcen Coşkun,
İsmail Doğanyılmaz, Zeynep Eres, T. Gül Köksal,
Kubilay Önal, Emre Torbaoğlu, Mücella Yapıcı

Danışma Kurulu

Zeynep Ahunbay, Behiç Ak, Nur Akın, Ali Artun,
Acar Avunduk, Afife Batur, Cengiz Bektaş, İhsan Bilgin,
Çelen Birkan, Hasan Çakır (Almanya), Nur Esin,
Nuran Zeren Gülersoy, Zeynep Günay, Ersen Gürsel,
Yücel Gürsel, Figen Kafescioğlu, Ruşen Keleş,
Esin Köymen, Doğan Kuban, Mehmet Küçükdoğan,
Eyüp Muhcu, Derya Oktay, Sabri Orcan,
Deniz Erinsel Önder, Gülşen Özyayın, Hasan Cevat Özgül,
Aslı Erim Özdoğan, Mehmet Özdoğan, Yıldız Sey,
Betül Şengezer, Afşar Timuçin, Rüksan Tuna, Hülya Turgut,
Yıldız Uysal, Zekiye Yenen, Emre Zeytinoğlu

Tarandığı İndeks

DAAI - Design and Applied Arts Index

Yayın Yönetim Yazışma Adresi

Kemankeş Cad. No.31 Karaköy, Beyoğlu 34425 İstanbul
Tel: (212) 251 49 00 Faks: (212) 251 94 14
e-posta: dergi@mimarist.org
www.mimarist.org/yayinlar/mimarist

Mali Koordinasyon

Can Taşkiran

Grafik Tasarım

Zehra Şenoğuz

Grafik Uygulama

Ebru Laçın

Baskı-Cilt

Acar Basım ve Cilt San. Tic. A.Ş.
Beysan Sanayi Sitesi Birlik Cad. No: 26 Acar Binası
Haramidere - Beylikdüzü / İstanbul
Tel: (212) 422 18 34

Baskı Tarihi

Haziran 2019

Dağıtım

Zip Dağıtım

Ofset Hazırlık, Reklam ve Yapım Organizasyon

Mimarlık Vakfı İktisadi İşletmesi
Kemankeş Cad. No. 31 Karaköy, Beyoğlu 34425 İstanbul
Tel: (212) 244 86 87 pbx Faks: (212) 244 86 88

Fiyatı: 7.50 TL

Yıllık abone ücreti: 26.00 TL

Öğrencilere % 50 indirim uygulanır.

Mimar.ist dergisi Mimarlar Odası İstanbul Büyükşehir Şubesi üyelerine ücretsiz olarak gönderilir. Yazılarda ileri sürülen görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergi adı belirtilmek koşuluyla alıntı yapılabilir.

Bauhaus'un 100. Yılı'nı Kutluyoruz...

Bauhaus Okulu'nun kuruluşunun 100. yılı olması dolayısıyla 2019'da dünya ülkelerinde ve Türkiye'de çok sayıda etkinlik düzenleniyor. 100. yıl kutlamaları, birçok ülkede 2019'un en önemli kültürel olaylarından.

Mimarlık ile tasarım pratiği ve eğitimi alanlarından önemli bir kırılma noktası yaratan ve mesleğin araştırma ve tartışma alanındaki etkileri halen güncel olan Bauhaus Okulu ve yaklaşımı, yaşam biçimlerine kadar genişleyen çerçevede yeni bakışların, sorgulamaların, reformların yaratıcısı oldu. Bu yıldönümü ise, 100 yılın ardından Bauhaus düşüncesine, tarihine, kurumlarına ve dünyaya yayılan etkilerine yeni bir gözle bakabilmek, değerlendirmeler yapabilmek için hem mesleki hem de düşünsel alanda önemli bir fırsat yarattı.

Açılış festivalinden, yeni müzelere ve sergilere, UNESCO Dünya Mirası Listesi'ne ve akademik araştırmalara kadar uzanan 100. yıl programı, Bauhaus araştırmacılarının yanı sıra Bauhaus'u sorgulayanlara, hatta hareketi yeni keşfedenlere de zengin bir platform sunuyor.

Bizler de Mimar.ist Yayın Kurulu olarak, 2019'un bu son iki sayısında ağırlıklı olarak Bauhaus birikimlerine yer vermeyi, küçük çaplı da olsa bu yıldönümüne katılmayı planladık. Bu nedenle de dosyamız için "Bauhaus'un Uzak Yankıları" başlığını seçtik ve bu alanda ülkemizdeki değerli çalışmalarından, deneyimlerden yararlanarak bir çerçeve oluşturduk. Bauhaus'u inceleyen, paylaşan ve tartışan yazılarımızı dosyamızda ve diğer başlıklarımızda bulacaksınız.

Bu sayımızda Dünya Çevre Günü'nü de kutluyoruz!

Haziran sayımız her yıl Dünya Çevre Günü'ne vurgu yapmak için bir olanak yaratıyor.

Bildiğiniz gibi, 5 Haziran Dünya Çevre Günü, BM tarafından 1974 yılından bu yana küresel ölçekte çeşitli temalarla kutlanıyor. Etkinlikler çevre ve toplum sağlığı konularında farkındalıkların geliştirilmesi açısından mesleğimiz ve toplumlarımız için önemli. Bu yıl, farklı ülkelerdeki çeşitli etkinliklerin yanı sıra, Çin Halk Cumhuriyeti'nin resmi ev sahipliğinde gerçekleştirilecek program için seçilen başlık "Hava Kirliliği" (Air Pollution).

"Nefes almayı durduramayız ama soluduğumuz havanın kalitesi için bir şeyler yapabiliriz" cümlesiyle vurgulanan amaç, kritik gerekçelere dayandırılıyor: "Hava kirliliği nedeniyle dünyada her yıl yaklaşık 7 milyon kişi (BM Çevre Raporuna göre) yaşamını erken kaybediyor ve her saat 800 kişi de kötü hava kalitesinden kaynaklanan hastalıklar nedeniyle ölüyor. Dünya nüfusunun yaklaşık %9'u temiz havadan yoksun..."

Karmaşık gibi görünse de, hava kirliliğiyle mücadele konusunda herkesin yapabileceği şeyler var. Kirliliğin insan ve çevre sağlığı üzerindeki etkileri gözler önüne serildiğinde, bu konudaki bilinçlilik artacak, gerekli adımlar atılacaktır. Bu nedenle, 2019 yılında yönetimlerin, endüstrilerin, toplumların ve bireylerin, acil sorun karşısında bilinçlenerek soluduğumuz havanın kalitesine odaklanmaları planlanıyor. Süreç şüphesiz ki, mesleğimizin de temeli olan sağlıklı mimarlık ve kent politikaları ile bu alandaki bilimden beslenen yasal düzenlemelere, kamu yararı mücadelesine doğru uzanıyor...

Önem verdiğimiz diğer bir başlığı da gelecek sayımızda dosyamıza taşımayı planlıyoruz.

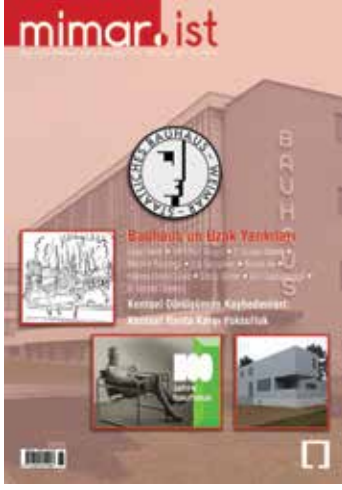
İCOMOS (Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi), 2019 yılında "kırsal peyzaj alanları" araştırmasını gündeme getiriyor. Buradan esinlenerek bizler de Yayın Kurulu olarak, gelecek sayımızda ülkemizdeki geleneksel-kırsal çevre ve mimarlık mirası değerlerini ve bu bağlamdaki koruma sorunlarını gerek mimari ve gerekse toplumsal ve ekonomik boyutlarıyla irdeleyen bir tartışma dosyası yaratmayı hedefliyoruz. Bu çerçevedeki önerileriniz, katkılarınız bizlere ve dosyamıza destek olacaktır.

Dergimiz için kıymetli vakitlerini ayıran, emek veren tüm yazarlarımıza, katkı veren dostlarımıza, yorumlarıyla katılan Danışma Kurulu üyelerimize ve siz değerli okuyucularımıza Yayın Kurulumuz adına içten teşekkür ediyorum.

Yaşam kalitelerine duyarlı, sağlıklı çevreler dileyerek Dünya Çevre Günü'nü kutluyorum.

Saygılarımla,

Deniz İncedayı

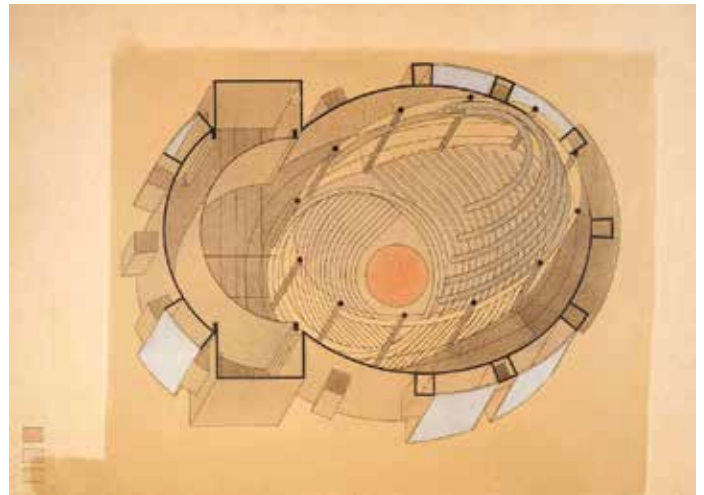


Mimar.ist Mayıs 2019/2
ISSN 1302-8219



4	HABER / ETKİNLİK	
	"Bauhaus'un Reformist Etiğinden Yaygın Sürdürülebilir Tasarıma" / <i>B. Selcen Coşkun</i>	4
	Bauhaus Mimarisi Sergisi / <i>Öncül Kırılma</i>	4
	İplikten Çözümler: Tekstilde Küresel Anlatılar / <i>Ümit Mesci</i>	5
	İdealist Mektep, Üretken Atölye Sergisi 1932'den 1973'e Gazi Resim-İş / <i>Onur Yıldız - Sezin Romi</i>	6
8	ANMA	
	Aksel Tibet'in Anısına / <i>Martin Godon</i>	8
9	KÜTÜPHANE	
	Bauhaus 1919-1933 / <i>Erdem Ceylan</i>	9
	Yapı Bilgisi I: Ders Notları / <i>Deniz İncedayı</i>	12
	Eşitsiz Gelişim: Doğa, Sermaye ve Mekânın Üretimi / <i>Esra Sert</i>	12
	Çebiş Evi'nden Hisartepe'ye / <i>Selda Bancı</i>	13
	MIRAS 4 / <i>Zeynep Eres</i>	15
16	GÖRÜŞ	
	Kentsel Dönüşümün Kaybedenleri: Kentsel Ranta Karşı Yoksulluk / <i>Esin Küntay</i>	16
	2019: Bauhaus Okulunun Yüzüncü Yılı / <i>Çeviren ve derleyen: Mehmet Şahinler</i>	19
25	TASARIM	
	Bauhaus'un Mirası ve Herbert Bayer / <i>Sinan Niyazioğlu</i>	25





31 ELEŞTİRİ - KURAM

Bau(dy)haus: Bauhaus'un İdealleri Bağlamında Beden ve Mekân İlişkisi

Oskar Schlemmer'in *Mekânsal Bedeni* ve Siegfried Ebeling'in *Bedensel Mekân* / Erdem Ceylan.....31

42 SÖYLEŞİ

Doğan Tekeli: "İnsan hayatta üretmezse, var olması mümkün değil" / Söyleşi: B. Selcen Coşkun42

47 DOSYA: BAUHAUS'UN UZAK YANKILARI

Bauhaus'un Modern Mimari Kültürünün Yayılmasındaki Rolü / Özge Sezer48

Bauhaus'dan önce: Deutscher Werkbund ve Osmanlı İmparatorluğu / İdil Erkol Bingöl56

Bauhaus Öğrencileri / F. Duygu Saban63

İTÜ'de Bauhaus Etkileri: Ercüment Kalmık ve Temel Tasarım Eğitimi / Medine Rasimgil69

Bauhaus'un 100. Yılında İDGSA'da Temel Tasar[ım]ın Zihin Haritaları / Elâ Güngören74

Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu: Bauhaus'un Türkiye'de Tatbiki / Bircan Ak83

Bauhaus'u Orta Anadolu'ya Aşlamak / Hikmet Eldek Güner - Deniz Güner88

95 EĞİTİM

Mimarlık Eğitiminde UNESCO-UIA Validasyonunun Önemi:

Türkiye'de Bir İlk Olarak MSGSÜ Mimarlık Eğitimi Validasyonu (I) / Demet Binan - Nazire Papatya Seçkin95

102 TASARIM / UYGULAMA

Modern Bir Anıtın Rekonstrüksiyon Hikâyesi: Bauhaus-Dessau Usta Evleri (*Meisterhäuser*) / Koray Güler102

112 ÇİZGİ

Behiç Ak112



“Bauhaus’un Reformist Etiğinden Yaygın Sürdürülebilir Tasarıma”

MSGSÜ Mimarlık Bölümü 1999 mezunlarından mimar Yunus Aran’ın anısını yaşatmak ve mimarlık eğitimi alan öğrencilerin birikimlerine katkıda bulunmak için, farklı disiplinlerden konuşmacıların katılımıyla Yunus Aran Birlikteliği ve MSGSÜ işbirliğiyle 2001 yılından bu yana düzenli olarak gerçekleştirilen Yunus Aran Konferanslarının 62. buluşması 9 Nisan 2019’da MSGSÜ Sedat Hakkı Eldem Oditoryumu’nda gerçekleşti. Buluşmaya “Bauhaus’un Reformist Etiğinden Yaygın Sürdürülebilir Tasarıma”



başlıklı konuşması ile Prof. Dr. Jana Revedin katkı verdi.

Alman mimar, teorisyen, eğitimci ve yazar Prof. Revedin, Bauhaus'un 100. yılına ithafen yaptığı konuşmada, mimarlık düşüncesinin Beaux-Arts'tan erken moderne geçiş dönemi ile bugüne, mesleğin politik, kültürel, sosyal ve ekolojik paradigma değişimlerine ve bu iki dönem arasındaki paralelliklere odaklandı. Prof. Revedin, modern hareketin reformcu köklerine değinecek, W. Gropius'un Bauhaus okulunun eğitim hedefleri ve bu hedeflerle gelişen sürdürülebilir mimarlık ve kentsel tasarım yaklaşımının çağdaş eğitim modellerine evrilmiş hikâyesini dinleyenlerle paylaştı.

Prof. Revedin'in konuşması, Bauhaus'un hikâyesine eşlik eden modernitenin önemli durak noktaları üzerinden bugünkü tasarım, planlama ve mimarlık kavrayışımızı şekillendiren tarihe ve tasarım kültürüne dair kritik bir bakış ortaya koyarak Sanayi Devrimi ve beraberinde değişen yönetim biçimlerinden, kentlere yığılan nüfusun konut problemlerine, zanaat ve sanat üretimindeki dönüşümden emeğe yabancılaşmaya, kentsel ekoloji fikrinin doğuşundan iklim farkındalığına, dünya

savaşlarından dünya sergilerine ve elbette mimarlık, planlama ve tasarım disiplinlerinin geleceğini derinden etkilemiş CIAM kongrelerinden Werkbund birliğine, bu dönemde modern kentin ve toplumun geleceğini tayin etmiş önemli figür ve çalışma gruplarına dek pek çok konuya değindi.

CIAM'dan bugüne ekolojik kriterlerin ve kentleşme prensiplerinin değişiminden, Beaux-Arts eğitim modelinin yerini alarak güncelliğini hâlâ koruyan disiplinlerarası eğitim yaklaşımlarının günümüzdeki karşılıklarından yola çıkarak çağdaş kentin kolektif dönüşümünü katılımcı deneyimsel süreçlere dayalı bir “açık-üretim” morfolojisi temeline dayandığı özgün “kökleri yaygın tasarım” kuramını paylaştan konuşmacı, böylece içinde bulunduğu antroposen çağın bilimsel yeniliklerini ve zanaat/endüstriyel üretimi birlikte ele alan güncel üretim modelinin dinamiklerini kavrayışımıza ışık tuttu. Yunus Aran Birlikteliği ve etkinliklerine yönelik daha fazla bilgi için <http://www.yunusaran.org> adresi ziyaret edilebilir.

B. Selcen Coşkun,
Doç. Dr., MSGSÜ Mimarlık Fak.

Bauhaus Mimarisi Sergisi



Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi, “Bauhaus’un 100. Yılı” etkinlikleri kapsamında 9-24 Nisan 2019 tarihleri arasında “Bauhaus Mimarisi” başlıklı sergiye ev sahipliği yaptı. Goethe Enstitüsü ve MO İstanbul Büyükkent Şubesi işbirliği ile açılan sergide, fotoğrafçı Hans Engels’in arşivler ve seyahatler aracılığıyla izini sürdüğü Bauhaus mimarisine ait fotoğraflar yer aldı.

Bauhaus'un ustaları, eğitimcileri, öğrencileri ve W. Gropius'un mimarlık ofisi

çalışanlarına ait binaların fotoğraflarını içeren sergi, Bauhaus'un kurulmasından kapatılmasına kadar uzanan bir zaman dilimini yansıtmaktaydı. Sergide yapıları yer alan isimler ise şöyledi: A. Arndt, M. Bill, A. Brenner, M. Breuer, C. Fieger, H. Fischli, F. Forbat, W. Gropius, L. Hilberseimer, E. Holthoff, F. Kramer, A. Meyer, H. Meyer, L. Mies van der Rohe, F. Molnar, G. Muche, E. Neufert, R. Paulick, M. Stam, H. Wittwer.

Sergi açılışında MO İstanbul Büyükkent Şubesi YK Başkanı Esin Köy-

men'in, Bauhaus'un Türkiye mimarlığına etkilerini ve bu bağlamda serginin önemini vurgulayan açılış konuşmasının ardından, İstanbul Goethe Enstitüsü Müdürü Dr. Reimar Volker söz alarak Bauhaus'un geçmişten günümüze etkileri üzerine konuştu. Ardından söz alan fotoğrafçı Hans Engels, Dessau'daki restore edilmiş Meisterhäuser binalarını gördükten sonra kendisine sorduğu “Acaba başka yerlerde henüz tanınmamış Bauhaus mimarisi var mıdır?” sorusu

üzerine böyle bir çalışmaya başladığını aktardı. H. Engels, serginin ve Almanca baskısı olan kitabının amacını “tanınmış ile unutulmuş olanı, yeniden inşa edilen ile tadil edileni ya da çöküp gideni eşit biçimde belgelemek ve böylelikle kamuoyunun bilin-

cinde Bauhaus mimarisine ait bütüncül bir tablo yaratmak” olarak tanımladı.

Aynı gün MSGSÜ’de Yunus Aran Konferansları kapsamında bir konuşma gerçekleştiren Prof. Dr. Jana Revedin de açılıшта aramızdaydı. Prof. Revedin,

Bauhaus için önemli bir isim olan Ise Frank’ın hayatını anlatan *Jeder hier nennt mich Frau Bauhaus* (“Burda Herkes Bana Bayan Bauhaus Der”) adlı biyografik romanını anlattı.

Öncül Kırılgiç, Y. Mimar

İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar

Almanya’nın köklü sanat kurumu Uluslararası İlişkiler Enstitüsü’nün (ifa, Institut für Auslandsbeziehungen) işbirliğiyle, Goethe-Institut İstanbul’un katkılarıyla gerçekleşen “İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar” İstanbul Modern’de 22 Şubat - 7 Temmuz 2019 tarihleri arasında izleyiciyle buluşuyor. Sergi, tekstil malzemesi kullanarak estetik ve kültürel anlatılar meydana getiren, dünyadan ve Türkiye’den 25 sanatçının 50’nin üzerinde çalışmasına yer veriyor.

Sergi, adını Bauhaus dokuma atölyelerinin en önemli sanatçılarından Anni Albers’in *On Weaving* (“Dokumacılık Üzerine”, 1965) adlı başvuru kitabındaki bir ifadesinden alıyor. Sosyal, kültürel ve ekonomik hareketlerin tekstili etkilediğini düşünen Albers, tekstili bu haliyle düşündüğümüzde “tanımlı bir alandan yola çıkıp ilişkilerin gitgide genişlediği bir açıklığa varmanın mümkün olduğunu, böylece öncesinde kenarda kalmış konuların görüş alanına girdiğini” belirtir. Bir metafor olarak kullanılan dokuma iplikleri, farklı kültürlerle ait dokumaların üsluplarını, hikâyelerini, üretim tekniklerini birbirleriyle ilişkiye geçirir ve bunların arasında yeni bağlar kurulmasına aracılık eder. Albers, ortaya çıkan yeni açılımların kökeninde işte bu “iplikten çözülenlerin” olduğunun altını çizer.

Almanya’nın Dresden kentinde başladığı serüvenine şimdi de İstanbul’da devam eden “İplikten Çözülenler”, açıldığı sanat kurumlarında, o kurumun küratöryel ekibiyle beraber serginin yeniden tasarlanması ve yeni sanatçı-

ların eklenmesiyle zenginleşiyor, yeni katmanlar kazanıyor. Serginin küratöryel kurgusunu ifa’nın davetiyle oluşturulan Susanne Weiß ve Inka Gressel’e ek olarak İstanbul Modern’den küratör Öykü Özsoy’la birlikte Ümit Mesci ve Deniz Pehlivaner Türkiye’den yansımaları bu bağlamda ele alıyor.

Sergi farklı coğrafyalardan Belkis Balpınar, Ulla von Brandenburg, Hussein Chalayan, Burhan Doğançay, Noa Eshkol, Andreas Exner, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Uli Fischer, Şakir Gökçebağ, Zille Homma Hamid, Heide Hinrichs, Olaf Holzapfel, Gözde İlkin, Christa Jeitner, Elisa van Joolen ve Vincent Vulsma, Gülsün Karamustafa, Servet Koçyiğit, Eva Meyer ve Eran Schaerf, Karen Michelsen Castañón, İrfan Önürmen, Judith Raum, Sabire Susuz ve Franz Erhard Walther’in çalışmalarını ağırlıyor.

“İplikten Çözülenler”in odaklandığı temel başlıklardan biri de, XX. yüzyılda mimari, tasarım ve farklı sanat alanlarında yeni yaklaşımlar yaratan Bauhaus ve bu okulun tekstil atölyesi. 1919 yılında Bauhaus, XX. yüzyıl sanat eğitiminin gelişimine yepyeni bir bakış açısı getirir. Uygulamalı sanatlar ile güzel sanatları bir araya getiren Bauhaus’un kurulma amacı, sanat düşüncesi

ile el emeği arasında yüzyıllardır var olan bağı modern dünyadaki karşılığını araştırmaktır. Bu yıl 100. kuruluş yıldönümü sebebiyle tüm dünyada farklı sergi, etkinlik ve programlarla hatırlanan Bauhaus’la ilgili büyük bir yerleştirme de bu kapsamda sergide yer alıyor. Sanatçı Judith Raum’un bir araştırma projesi sonucunda hazırladığı bölümde Bauhaus’un dokuma atölyeleri mercek altına alınıyor. Bununla birlikte “İplikten Çözülenler”, her ne kadar o dönemde kapanmış olsa da Bauhaus’un Türkiye’de bir yansıması olarak 1957’de açılan ve 1980’li yıllarda Marmara Üniversitesi bünyesine katılan Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu’na da değiniyor. Sergi, Almanya’dan geldikten sonra 40 yıl boyunca okulda öğretim üyesi olarak hizmet veren Harald Schmidt’in binin üzerinde diadandan oluşan arşivinden bir seçkiyi de ilk kez izleyiciyle buluşturuyor.

Almanya’da başlayıp Türkiye’ye ulaşarak Türkiye’deki sanatçıların üretim alışkanlıklarıyla zenginleşen “İplikten Çözülenler”, 7 Temmuz’a dek İstanbul Modern’in Beyoğlu’ndaki geçici mekânında görülebilir.

Ümit Mesci, Asistan Küratör,
İstanbul Modern



Fotoğraf: Sahir Uğur Eren

İdealist Mektep, Üretken Atölye Sergisi 1932'den 1973'e Gazi Resim-İş



Sanayi Devrimi'ni takiben ortaya çıkan üretim araçları ile fabrikalarda, atölyelerde ve tarlalarda insanın doğayı kontrol etme, kullanma ve dönüştürme becerileri görülmemiş bir yetkinliğe erişti. Bu gelişmeden dolayı çalışan sınıflara bu yeni üretim araçlarını kullanmaları için gerekli olan bilgi ve becerilerin öğretilmesi gerekliliği doğdu. Sanayileşmiş ülkelerde çeşitli enstitü, okul ve akademiler aracılığıyla yeni bilgi ve beceriler aktarılmaya başlanırken, eğitim ve öğretim iş ve üretim odaklı süreçlere dönüştü. İş ve üretim odaklı eğitim, geç modernleşen ülkelerde ise hızlı bir kalkınma ve sanayileşme seferberliğinin bir parçası olarak kavrandı. Bu coğrafyada 1908 yılında İstanbul Erkek Öğretmen Okulu bünyesinde iş eğitimine dair başlayan tartışmalar, kitabı ve soyut bilginin yerine pratik, gündelik ve işe yarar bilgiyi koyma, ezber yerine uygulama ile öğretme gibi ilkeleri tanıttı. Oluşturulacak yeni kurumlar ve müfredat aracılığıyla gençlere aktarılabilecek becerilerin çağın bu gereklerine uygun olacağı varsayıldı. Mustafa Satı Bey ve öğrencisi İsmail Hakkı Baltacıoğlu gibi eğitimciler tarafından tartışmaya açılan iş eğitimi ilkeleri, sonrasında İsmail Hakkı Tonguç gibi yeni nesil eğitimci-

ler tarafından da benimsendi. Köy Enstitüleri, Halkevleri ve Gazi Eğitim Enstitüsü gibi kurumlar, bu ilkeler temelinde yapılandırıldı. "İdealist Mektep, Üretken Atölye" sergisi kapsamında irdelenen Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü, iş eğitimi temelinde yapılandırılmış bir öğretmen okuluydu. Sergi, hem Resim-İş Bölümünün içinde yer aldığı Gazi Eğitim Enstitüsü'nün cumhuriyet kurumları içerisindeki yerini ve önemini tartışma hem de ülkenin modernleşme seferberliği içerisinde okulun yüklediği görevlerle, bölüm hoca ve öğrencilerinin sanat pratikleri arasındaki ilişkileri sorgulamayı amaçladı. İlâveten, bölüm mezunu sanatçıların üretimlerinde okulun iş eğitimi etrafında temellenmiş pedagojik ilkeleri ve müfredatının izi sürüldü. Bu kapsamda, İsmail Hakkı Baltacıoğlu tarafından yayımlanan *Yeni Adam* dergisinde yer alan pedagoji konulu yazılardan oluşturulmuş bir seçki ve Halkevleri'nin yayın organı olan *Ülkü* dergisinin kapakları Gazi Resim-İş hoca ve öğrencileri tarafından çizilmiş sayıları erken cumhuriyet döneminin kurumsal ve entelektüel yönlerine ışık tutan arşiv malzemeleri olarak sergiye dahil edildi. Modern ile modern öncesi arasında var olan devamlılıkla-

ra dair bir hafıza şerhi olarak Resim-İş Bölümü'nün ilk resim öğretmeni Malik Aksel'in seçili tabloları sergi kapsamında sanat tarihçisi Martina Becker tarafından bir araya getirildi. Grafik, yazı ve fotoğraf öğretmenlerinden Şinasi Barutçu Türkiye'de fotoğrafçılığın gelişiminde öncü roller üstlenirken, sergi kapsamında çektiği fotoğraflarda oluşan bir seçki dönemin fotoğrafçılık pratiklerine dair bir bakış sağladı. Bölüm de iş eğitimi öğretmenliği yapan Recep Cengizkan'ın mukavva atölyesi dersinde üretilen malzemeler ile birlikte öğrencilerin atölye üretimleri örnekledi. Sergi kapsamında yer alan diğer bir kaynak ise 1964-67 yıllarında Gazi Resim-İş öğretmeni Adnan Turani tarafından yayımlanan aylık plastik sanatlar dergisi *Sanat ve Sanatçılar*'ın tıpkıbasımlarıydı. Bu dergi sayılarında dönemin sanat ortamına dair fikir edinmenin yanı sıra Gazi Resim-İş Bölümü mensubu öğretmenlerin ve öğrencilerin katkılarını görmek mümkündü. Sergideki arşiv malzemelerine eşlik eden sanat üretimleri ise bölüm mezunu sanatçıların bölümde verilen eğitim tarafından biçimlendirilmiş sanat pratiklerine ışık tutmayı hedefledi.

Sergideki İş Seçkisi Üzerine

SALT, 2011'den bu yana Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü mezunu sanatçılardan Cengiz Çekil, İsmail Saray ve Mustafa Altıntaş'ın arşivlerinin sayısallaştırma ve kataloglama çalışmalarını yürüttü. 1960'lı yıllarda Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde öğrenim gören ve mezun olduktan sonra Anadolu'nun çeşitli yerlerindeki ilk öğretmen okullarına resim-iş öğretmeni olarak atanan bu sanatçıların 1970'lerde Avrupa'da farklı sanat dallarında öğrenim görmesi, eğitimini aldıkları resim dışında heykel, film, enstalasyon, sanatçı

kitabı, baskı gibi farklı ortam ve türlerde işler üretmesi, demir, cam, kumaş, ahşap gibi çeşitli malzemeleri sanat pratiklerinde uygulayabilmeleri bölümün eğitim sistemi üzerine daha derin bir araştırma sürecinin başlamasını teşvik etti.

Söz konusu sanatçıların yanı sıra yolu Gazi'den geçen sanatçı ve öğretmenlerle gerçekleştirilen görüşmeler ışığında çeşitli kaynaklar ile kurumdaki eğitim yapısını sembolize eden seçili işler bir araya getirilerek SALT Galata ve Ankara'daki Çağdaş Sanatlar Merkezi'nde (ÇSM) "İdealist Mektep, Üretken Atölye" sergilerinde sunuldu. Bu sunumlar üzerinden İstanbul merkezli sanat ortamının dışında kalan, üzerine sınırlı sayıda kaynak bulunan bölümün az bilinen özellikleri ile sanat eğitimine katkısının tartışmaya açılması amaçlandı.

"İdealist Mektep, Üretken Atölye"de bir araya getirilen seçili işlerle resim yapmanın ötesinde grafik, yazı ve fotoğraf gibi uygulamalı sanat dersleri alan, kavramsal sanata yönelen, baskı sanatları alanında uzmanlaşan, ağaç, cam, ahşap gibi farklı malzeme kullanma ve işleme yetisine sahip sanatçı ve eğitimci yetiştiren bölümün çok yönlü yapısının sembolize edilmesi amaçlandı.

Sergide işleri yer alan Cengiz Çekil, İsmail Saray, Osman Dinç, Remzi Savaş, Mustafa Altıntaş, Gülgün Başarır ve Halil Akdeniz 1960'lı yılların ikinci yarısında bölümden mezun oldu. Bu dönem aynı zamanda bölümün kuruluşundan bu yana süregelen müfredatının 1963'te bölüm hocalarından Adnan Turani'nin desteğiyle iş eğitiminden resim ve grafik ağırlıklı bir programa dönüştüğü, "sanatçı öğretmen" yetiştirme prensibini benimsenmeye başladığı döneme denk gelir.

Sergide Gülgün Başarır ve Halil Akdeniz'in Gazi Resim-İş öğrenciyken yaptıkları işler yer aldı. Okulun yaklaşımını "Sanatçı olmadan iyi bir sanat eğitimi veremez, iyi bir öğretmen ola-

mazsınız tavrı vardı" (Gülgün Başarır ile görüşme, 6.6.2018) sözleriyle ifade eden Gülgün Başarır sağ üst köşesinde Refik Epikman'ın çizdiği örnek desen bulunan desenini 1965'te Epikman'ın atölyesinde çizdi. Halil Akdeniz ise sergideki "Kompozisyon" (1964) isimli soyut resmi piyasadan edindiği toz boyaları, haşhaş yağı ve balmumu gibi maddelerle cam zeminde spatulayla ezip karıştırarak bizzat ürettiği yağlı boyayla yaptı.

Babası saat tamircisi olan Cengiz Çekil'in bit pazarlarından toplayıp üstüne adını ilaştırdığı saatlerden oluşan "1200 Saat" (2005) işi ve İsmail Saray'ın bu sergi için yeniden hazırladığı "Duvara Ders Anlatma" (1980/2018) enstalasyonunu resmin dışında evrilen üretimleri örnekler. Osman Dinç'in ahşap, cam, keçe ve demirle ürettiği erken dönem işlerinden "Triptik" (1978) ile gündelik hayattan nesnelerle çalışan Remzi Savaş'ın demirden terazi ağırlıklarını sembolik bir dille yorumladığı "İsimsiz" (2006), sıra dışı malzemelerin kullanımını değerlendirme imkânı sağlar.

Gazi Resim-İş Bölümü köy enstitülerinin kurucusu İsmail Tonguç tarafından kuruldu. Bölümdeki "iş" eğitimi Tonguç'ın 5 yıl sonra köy enstitülerinde gerçekleştirdiği İş Okulu'nu kurma hedefinden kaynaklanıyordu. Sergideki Mustafa Altıntaş'ın "Yapıcılar" (2010) resmi köy enstitülerindeki eğitim sistemine referans verir.

IMOGA İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi'nin koleksiyonundan seçili Nevzat Akoral, Mustafa Aslier, Muammer Bakır, Nevide Gökyayın, Mürşide İçmeli ve Süleyman Saim Tekcan'ın kâğıt, gravür, linol ve ağaç gibi baskı tekniklerinin uygulandığı eserler ise bölümdeki grafik eğitiminin kapsamını yansıtmayı amaçlar.

"İdealist Mektep, Üretken Atölye" bölümün kurulduğu tarihten yatılılık esasının kaldırıldığı 1973'e kadarki döneme odaklandı. Sergideki bu dönemin son mezunlarından Metin Yurdanur'un "Sevdiğim Yüzler" adlı serisi kapsamında yaptığı Hidayet Telli, Nevide Gökyayın ve Mürşide İçmeli'nin büstleri sanatçının "üç ana tanrıça" ifadesiyle nitelediği öğretmenlerine olan minnetini temsil eder. Sergiye bölüm mezunu sanatçı ve öğretmenlerinin seçili bu işlerinin yanı sıra Ege Berensel'in Türkiye'deki eğitim ve propaganda filmleri üzerine yürüttüğü görsel araştırması "İmgeler Okulu"ndan 1950'lerde resim-iş derslerinde üretilmiş jenerikler ve öğrenci portfolyo kayıtlarının filmleri eşlik etti.

*Onur Yıldız, SALT Galata,
onur.yildiz@saltonline.org*

*Sezin Romi, SALT Galata,
sezin.romi@saltonline.org*



Fotoğraflar:
Mustafa Hazneci

Aksel Tibet'in Anısına



Aksel Tibet (1956-2019)

Arkadaşımız, meslektaşımız Aksel Tibet, 26 Ocak 2019 Cumartesi gecesi henüz 62 yaşındayken aramızdan ayrıldı.

Aksel gibi çok yönlü bir insan, farklı birçok işe tutkuyla sarılan bir arkeolog nasıl anlatılabilir? Çalışmaları ve eserlerinden önce, Hristiyan Doğu ile Kafkas Müslüman Avrupa arasında, Türkiye'nin kültürel zenginliklerini yansıtan ebeveynlerinden bahsedebiliriz. Bu zenginliklerin sentezini yapan Aksel, tüm yaşamı boyunca kültürel, ideolojik ve sosyal sınırları kaldırmak için çaba sarf etti.

Lyon'daki sanat tarihi ve arkeoloji çalışmaları ve ardından saha çalışmalarına başlamadan önce, genç Aksel, deniz kıyısındaki tarihi bir şehirden bugünkü megalopolise dönüşen İstanbul'da yetişti.

Avrupa ve Asya'nın kavşağındaki çok yönlü kimlikleriyle, binalara, eski dükkanlara, arnavutkaldırımı sokaklara yazılmış çeşitliliğiyle İstanbul, Aksel'in kültürel miras konusundaki vizyonunu şekillendirmiş olabilir mi? Aksel, İstanbul'un megalopolise geçiş sürecine çocukluğundan beri yakından tanıklık etmişti. Bir Kalkedon çocuğuydu. Çocukluğu ve gençliğini Kadıköy sahilleri ile Moda'nın meyve bahçeleri arasında geçirerek, Saint-Joseph Lisesi'nde okuyarak ve sıcak günlerde Moda ile Kalamış iskeleleri arasında denizin tadını çıkararak geçirdi. İnşaat humması ve gayrimenkul açgözlülüğü ile bahçelerin labirentine dolanmış karmaşık bir

mimarlık kokteyli olan Kadıköy'ün tarihi alanlarının tamamen yok edilişine tanıklık etti. Yalnızca konutlar, eski konaklar değil, toprakaltındaki neolitik arkeolojik dolgular da yok olmuştu. Aksel, o günlerden başlayarak, kültürel mirasın korunmasında etkin aktivist tavrını asla terk etmedi. Arkeolojiyi bilinçli bir şekilde meslek olarak seçerken, Arkeologlar Derneği İstanbul Şubesi aracılığıyla da İstanbul tarihinin kurtarılması çalışmalarına katıldı.

MSGŞÜ Şehir Planlama Bölümü'nde kentsel arkeoloji dersleri veren Aksel, yerli-yabancı birçok arkeologu derslerine davet ederken, öğrencilerinin de sürdürülen kurtarma kazılarını ziyaret etmelerini sağlıyordu.

Kültüre ve tarihe duyduğu ilgi, müziğe olan düşkünlüğüyle de pekiştirilmişti. Açık Radyo'da yıllarca klasik müzik sunarak ve arkeoloji konularını meslektaşları ve konuklarıyla tartışarak sesini duyurdu. Bugünlerde, kendisini pek az tanırsalar da radyo yayınlarından aşına oldukları Aksel'e sempatiilerini dile getiren insanlara çokça rastlamak beni etkiliyor.

İÜ Arkeoloji Bölümünde görev yaptıktan sonra, özellikle GAP gibi baraj programları çerçevesinde çeşitli arkeolojik çalışmalara katıldı. Gaziantep'teki Horum Höyük kazılarını C. Marro (CNRS-France) ile birlikte yönetti ve Tunç Çağına odaklandı. Kastamonu civarında araştırmalar yaptı ve O. Pelon'un D. Beyer ile birlikte Niğde Müzesi Müdürü F. Açıkgöz'ün desteğiyle yönettiği Porsuk Zeyve Höyük kazılarının temel taşı oldu.

Aksel Türkiye'deki bütün arkeoloji bölümlerinin Fransız Anadolu Araştırmaları Enstitüsü (IFEA) ile ilişkilerinin güçlendirilmesine büyük katkıda bulundu. Fransızca-Türkçe iki dilliliği ve geniş kültürü ile IFEA arkeoloji yayınlarının sorumluluğunu üstlendi ve 1991'de ilk *Anadolu Antiqua'yı*

yayımladı. Ayrıca IFEA'nın "Varia Anatolica" monografi serisi ve daha güncel olarak "IFEA Arkeolojik Buluşmaları"nı yayına hazırlayan Aksel, kapsamlı çalışmaların yayınlarını yaptı, genç arkeologların araştırmalarını yayınlamalarına olanak sağladı.

Aksel, "Emmanuel Laroche, Anadolu'da Bir Bilim İnsanı" sergisinin küratörlüğünü üstlendi. Porsuk Höyük'te 1960'ların sonunda kazıya başlayan arkeologu tanıtan sergi kataloğunu onun ailesiyle birlikte yayına hazırladı. 2015'te J-F. Proust ve B. Taşkeser ile birlikte 1994-99 arasında IFEA'nın müdürlüğü yapan S. Yerasimos'un anısına bir sergi düzenledi.

Kendisini tamamen adanmış son çalışmalarından biri de, 2016'da I. Hasselein-Rous, E. Çaldıran Işık ve G. Kongaz ile birlikte *Varia Anatolica*'nın XXIX. sayısı olarak hazırladığı iki dilli "İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Yunan-Roma Dönemi Pişmiş Toprak Smyrna Figürinleri Kataloğu"dur. Bu yayın, Fransa ve Türkiye arasındaki uzun arkeolojik ve bilimsel işbirliği geleneğinin sembolü olan antik Smyrna'nın başrolü üstlendiği, İstanbul Arkeoloji Müzeleri ile Louvre Müzesi arasındaki işbirliğinin bir ürünüydü. Doğrusu bu yayın, bir yüzyıl kadar önce, 1909'da Osman Hamdi Bey'in yardımcısı Fransız arkeolog G. Mendel tarafından yayımlanan ilk Smyrna Figürinleri kataloğundan farklıdır ve Aksel'in en değerli özelliklerinden birini, yani kültürler ve insanlar arasında köprü oluşturma kararlılığını yansıtır. Tüm arkeologlar ve birçok dostu için ülkeler ve farklı kurumlar arasında kültürlerin çevirmenliğini yapan Aksel, uzun süreli ve verimli çalışma ilişkilerini sağlayan temel değerlerin güven ve dostluk olduğunu bilerek, her nerede çalışırsa çalışsın bu değerleri herkeşe cömertçe sundu.

Martin Godon, Dr., Arkeolog

Bauhaus 1919-1933

Bauhaus'un Sahne Atölyesinin ikinci yöneticisi Oskar Schlemmer, Weimar'da 1923 yılında düzenlenen Uluslararası Bauhaus Sergisi'nin broşüründe XX. yüzyılın tasarım eğitimi damgasını vuracak kurumun genetiği hakkında önemli bir tespitte bulunmuştu: "Dört yıllık yaşamıyla, hem sanat hem de günümüz tarihini belgeleyen bir nitelik kazanan Bauhaus, karmaşa ve gelişkiyle içinde bulunduğumuz çağı yansıtmaktadır."¹ Oysa özellikle okulun kurucusu Walter Gropius'un 1938 yılında MoMA'da açılan Bauhaus sergisinin küratörlüğü sırasında –Herbert Bayer ile birlikte– yeniden yazdığı Bauhaus tarihinin izinden giden resmi mimarlık ve tasarım tarihi kanonu söz konusu genetiği görmezden gelmeyi tercih edecekti. Bauhaus'un neredeyse tüm mensupları ve üretimi kurumun Dessau'ya taşınmasının ardından olduğu ileri sürülen "aydınlık" tarafının ışığı altında incelenecekti bundan böyle. Baskın söylem, mutlak nesnellik üzerinde temellenen, malzemenin performansını öne çıkaran, işlevsel, akılcı, kesin, hijyenik, biçimin işlevi izlediği bir tasarımı, zamansız bir estetiği hedeflediğini iddia ettiği kurumu akılcılığın zirvesi olarak aşkınlılaştırıyordu. Sigfried Giedion başta olmak üzere Nikolaus Pevsner, Bruno Zevi, Leonardo Benevolo vb tarihçilerce temsil edilen modern mimarlık tarihyazımının II. Dünya Savaşı'na kadar sürmüş "modernist" evresinde amaç, modern mimarlık söylem ve pratiğini kuracak ilkelerin belirlenmesiydi. Bauhaus'un modern mimarlık değerlerinin meşrulaştırılması sürecinde araçsallaştırılması elbette kaçınılmazdı.

Pasadena'daki Art Center College of Design'in sanat tarihi bölümünde yardımcı profesör olarak çalışan Éva Forgács'ın söz konusu baskın tarihyazımı söyleminin dışında kalma becerisi gösteren *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics* (Central European Uni-

versity Press, London, Budapest, New York, 1995) başlıklı önemli çalışması, Bauhaus 1919-1933 başlığı altında Alp Tümerterkin'in çevirisiyle Janus Yayıncılık tarafından Haziran 2017'de yayımlandı. Bauhaus'un 14 yıl süren kısa hayatının "aydınlık" olduğu kadar "karanlık" taraflarına da odaklanan kitap, kurumun "başından beri içinde farklılıklar ve gelişmeler barındıran", "bir idealar ya da kavramlar, değerler, teknikler ve modeller kümesi"² olduğu gerçeğinin tarihsel ve politik arka planını çizme iddiasında.

Aslında Forgács'ın çalışması 1990'lı yıllarda modern mimarlık tarihyazımına egemen olan mimarlık tarihyazımının tarihini sorunsallaştıran çalışmalar silsilesinin zirvelerinden biri. Mimarlık tarihyazımının tarihinin sorunsallaştırılması, aynı zamanda mimarlık kuramı disiplininin kendi üzerine kıvrılması, kendisini kendisinin düşünce nesnesi haline getirmesi, kendisi ile mesafelenmesi, dolayısıyla kendisini eleştiri konusu kılmasıdır. Dolayısıyla Forgács'ın –özellikle Bauhaus yayınları ile birincil kaynaklardan yararlanan– çalışmasında, Bauhaus'un düşünsel üretimi ile politik bağlam arasındaki etkileşimi her yönüyle tartışmak için modern mimarlık (ve sanat) tarihi, kuramı ve eleştirisini ilham verici, hatta provokatif bir etki yaratmak üzere bir-biriyle kesiştirdiği ileri sürülebilir.³

Bauhaus'un 1919 yılındaki kuruluşundan 11 Nisan 1933 tarihinde Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi tarafından kapatılmasına kadar geçen süreyi kronolojik bir kurgu dahilinde yeniden inşa eden Forgács, Türkçe basıma yazdığı önsözde, kitabın öneminin kurumun içinde ve dışında yaşananların oluşturduğu politik bağlamı ortaya koyması olduğunu belirtiyor (s. 11). Çalışmasının başlığı ise, yalnızca Bauhaus düşüncesi ile dönemin politik bağlamı arasındaki gelgitlere değil,



Éva Forgács, *Bauhaus 1919-1933*, İstanbul: Janus, 2017, çev. Alp Tümerterkin, 298 s.

aynı zamanda hem kurumun hiyerarşik yapılardan uzak durmayı hedefleyen, açık sonluluğa, ütopyaya göz kıran, bilimsel gelişmelere ve teknolojik yeniliklere açık, topluma örnek olmaya odaklı yaratıcı düşüncelerden sağ eğilimli, popülist politik söylemlere eklemeliğine,⁴ belirsizliklere kapalı, kapitalizmin kitlesel üretim düzenekleriyle barışık, toplumun gündelik hayatına hizmet etmeyi amaçlayan politikalara savruluşuna, hem de orijinal Bauhaus düşüncesinin kurum içi politikada ve dış politik ortamdaki değişimlere uyum sağlamak için geçirdiği dönüşümlere atıfta bulunuyor. Gropius'un okul içinde yaşanan çatışmalardan söz etmekten kaçınan Bauhaus anlatısının yanı sıra, modern mimarlık tarihyazımının meşrulaştırıcılık misyonu üstlenen damarının da bu radikal dönüşümlerin üstünü neden ve nasıl örttüğüne de değinerek elbette.

Forgács henüz kitabın girişinde okuru Bauhaus'un karşıtlıklar üzerinde temellenen doğasıyla karşı karşıya getireceğini belirtir: "Bauhaus'ta birbiriyle çatışmaya hazır olmayan hemen hemen hiçbir şey yoktu. Bu okul birbiriyle uyumlanmayan görüşler, potansiyel anlaşmazlıklar ve uzlaşmaz karşıtlıklardan oluşan gerçek bir piramit barındırıyordu bağrın-



Bauhaus'un ilk (1919-22) ve sonraki logosu.

da.” (s. 14) Çalışmasında Weimar'da kurulan Bauhaus'un egemen mimarlık (ve sanat) tarihyazımı tarafından “karanlık” olarak yaftalanan ilk dönemine on bir, “aydınlık” olarak olumlanarak ön plana çıkarılan Dessau'daki ikinci dönemine ise beş bölüm ayıran Forgács'ın “okulun bağrındaki piramit” ifadesi, söz konusu iki dönem arasında cereyan eden radikal düşünce ve tavır dönüşümünü ima eder: Büyük oranda mistik, ezoterik, okültist, romantik ve ekspresyonist eğilimler tarafından biçimlendirilmiş, akıldışı, karanlık taraftan, Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnelcilik), De Stijl ve konstruktivizm gibi akımların etkisi altına girecek, endüstriyle barışık, işlevselci, hijyenik, aydınlık tarafa.

Söz konusu dönüşümün izini okulun logolarındaki değişim üzerinden sürmek mümkün. “Okulun bağrındaki piramit,” kurumun 1919 ile 1922 yılları arasında kullandığı, Karl Peter Röhl tarafından tasarlanmış ilk logosunda yer alıyordu. Logoyu oluşturan karmaşık çizimin merkezinde –okulun ilk döneminin eğitim sistemini Johannes Itten'in hazırlık sınıfındaki dersler aracılığıyla derinden etkileyen yeni– Zerdüştçü Mazdeizm öğretisinin evrensel ilkesi olan (iyilik-kötülük, aydınlık-karanlık vb gibi) ikiliği çağrıştıran, siyah ve beyaz yarı kürelerden oluşan başının üstünde bir Mısır piramidi taşıyan arketipal bir insan figürü bulunur. İnsanın bedeni gamalı haç, yıldız ve ağaç dallarından oluşan, olasılıkla Bauhaus'un –loncalar, masonik örgütlenmeler, gizli tarikatlar ve katedral şantiyelerinde kristalleşmiş– ortaçağ romantizmine atıfta bulunan bazı ezoterik sembollerle çevrelenmiştir. Piramit temel geometrik biçimiyle insanın kozmik ve/ya kutsal mimarlığının arketipidir; insanın kutsala yönelik gerçekleştirdiği ilk büyük ölçekli arktitektik edimini temsil eder. Öte yandan mumyalar, lahitler ve mezar odaları barındırdığı için bir “mimari tabut” veya mezardır. Aynı zamanda firavunun ölüm sonrasında yeniden doğumunun gerçekleşeceği yerdir. Piramit ağacın olma-

dığı çölde yeraltı, yeryüzü ve gökyüzü arasındaki ilişkiyi inşa eden, insanı doğa üzerinden kozmik veya kutsal olana ulaştıran, hayat, ölüm ve diriliş döngüsünün sürekliliğini temsil eden “hayat ağacı”nın da yerini alır. Gropius'un 1919 Nisan'ında kaleme aldığı Bauhaus manifestosunda açıkladığı “bir gün, bir milyon işçinin ellerinde yeni bir inancın kristal simgesi gibi göğe doğru uzanacak olan, geleceğin yeni yapısı” idealinin de temsildir. Belli ki Weimar Bauhaus'unun insanı, kendisinden, kendisini kutsallaştırılmış bir ideale adanması, ezoterik bilgiler, okültik semboller, mistik deneyimler aracılığıyla hayatın (ve ölümün) şifresini çözmesi beklenen bir varlıktır. Bedenin akıl ve ruh ile birleşerek hayata katılması, bilgi, deneyim ve yaratıcılık arasındaki uyumu inşa etmesi hedeflenmektedir. Nitekim, “Weimar yıllarındaki beden kavrayışının savaş sonrasının güncel metafiziksel, dinsel ve hayat reformu düşünceleri üzerinde temellendiği”ni belirten Ute Ackermann da, “yaratıcı potansiyelin temeli olarak fiziksel ve zihinsel uyum arasındaki doğrudan bağlantının Weimar'daki hazırlık sınıfının kuramsal merkezinde bulunduğu”na⁵ işaret etmekte. 1922 yılından Dessau Bauhaus'unun kapanışına dek kurumun resmi logosu olarak kullanılacak Oskar Schlemmer'in tasarladığı logoda ise, cinsiyeti belirsiz bir insanın yüzü profilden resmedilmiştir. Daha hijyenik olan ikinci logoda odak, insanın –ölümlü– bedeni, onunla icra ettiği inşaat (zanaat ve deneyim) ve geçmişin nesne olarak mimarlığından (piramit), yüzü barındıran başa (beyin), entelektüel bir edim olarak tasarıma, endüstriyel üretime (süreç olarak mimarlık) kaydırılmıştır. Bauhaus'un yeni insanı artık kendisini inanca, ütopyaya değil, yeni çağın tasarımının ilkelerini belirlemeye, endüstriyel üretimi örgütlemeye, savaş sonrasının yeni Alman kimliğini inşa etmeye adanmış, yüzünü geleceğe çevirmiş “eğitilmiş” insandır.

Forgács çalışmasında resmi tarihyazımının karanlıkta bıraktığı piramidin

içine giriyor. XX. yüzyılın ilk çeyreğinde avangart hareketlerin dinsel inanışlar, gizemli öğretiler ve bilimsel keşif ve icatlar ile kurdukları karmaşık ilişkilerin⁶ izini Bauhaus vakasında sürmeye çalışıyor, Gropius'un homojenleştirici anlatısının dışında kalanların üzerine ışık tutuyor. Böylece yazar bu eleştirel tutumuyla –Bauhaus tarihyazımı politikalarını sorunsallaştırmanın yanı sıra– 1960'lı yılların ortalarından itibaren kurumun tarihine farklı bağlamlarda bakmaya çalışan tarihçilerin kervanına da katılıyor. Modern mimarlık tarihyazımının 1960 ile 1990 yılları arasındaki ikinci evresine, mimarlık tarihinin işlevselciliğin egemenliğindeki modernizmin meşrulaştırılması uğruna kuramın belirleyiciliğine ve programın pragmatizmine teslim edilmesine, bu süreçte –aslında modernizmin esas itici gücü olan– eleştirinin sesinin ilerleme ideolojisinin gürültüsü içinde işitilemez hale getirilmesine karşı çıkan bir eleştirellik egemen olmuştu. Nitekim bu dönemde tarihyazımının ikinci neslinin (Reyner Banham, Manfredo Tafuri, Colin Rowe, Robert Venturi, Kenneth Frampton, Charles Jencks vb) tarihsellik, gelenek, bağlam, yer, kentsel biçim, yapı, anlam, gösterge, dil vb kavramlar üzerinde temellendirdiği tartışmalar özellikle mimarlık kuramının tarih ve eleştiri ile dolaysızca bağlantılandırılmasının önünü açmıştı. Süreç, mimarlık kuramının ilerlemeci ve pragmatik bir reçete olmaktan uzaklaşarak, disiplinin söylem ve pratiğinin geçmişine doğru bakılarak yapılan bir eleştirel çözümlemeye dönüşmesiyle sonuçlanacaktı.

Modern mimarlık tarihyazımının ikinci neslinin önde gelen adlarından Joseph Rykwert, Bauhaus'un karanlıkta bırakılan tarafına ışık tutan ilk mimarlık tarihçisiydi. Resmi tarih anlatısı Bauhaus modernizminin özellikle Dessau döneminde belirginleşen mutlak akılcı, işlevselci ve tarihselcilik karşıtı damarının, “aydınlık taraf”ının modernizm karşıtı, “karanlık” Nazi totalitarizmi karşısında gerileyerek

1933 yılında tasfiye edildiğini, okulun “usta”larının çoğunun kapitalist ülkelere iltica ettiklerini, kurumun tasarım ideolojisinin savaş sonrasında küresel ölçekte yayılacak Uluslararası Stil’in kapitalist düzen ve endüstriyel üretim teknolojileriyle barışık estetiğinin doğurucusu olmaya evrilirken, endüstri ve sanatı birleştirmeyi hedefleyen pedagojik ilkelerinin ise neredeyse tüm tasarım okulları için bir modele dönüştüğünü aktarmaktaydı. Ancak bu resmi anlatı birçok doğru içermekteyse de, özellikle Bauhaus’un temellerindeki karanlık tarafı görmezden gelerek aslında kurumun kökeninde bulunan, modern insanlık durumunun açık sonluluğunu, belirsizliğini, karmaşıklık ve çelişkilerle doluluğunu teslim edecek, onlara göre ve onlarla işlem yapabilecek esneklikte bir düşünce şantiyesi olma idealinin görünmesine engel olmaktaydı. Rykwert ise, 1968 tarihli “The Dark Side of the Bauhaus” (“Bauhaus’un Karanlık Tarafı”) başlıklı çığır açıcı makalesinde “akılcılığın kalesi” Bauhaus’un akıldışı köklerine inerek, modern mimarlık tarihyazımının kurumun paradoksal doğasını görmezden gelen nesnellikten uzak üretiminin maskesini düşürür: “Bauhaus savunucuları ve tarihçileri onu daima akıldışı, zihni karışık bir dünyada aklın kutsal yeri olarak sundular. (...) Oysa bu sunuş düşünülmüş veya yapılmış şeyin çarpıtılmasından başka bir şey değildir. (...) Bauhaus ilgi çekici olmaya devam ediyor, çünkü akıldışı, güçlü bir karanlık tarafı vardı.”⁷ Modern mimarlık tarihyazımının güvenli sularının dışına çıkmak tehlikesi elbette.⁸ Nitekim Rykwert makalesinde, Bauhaus ustalarını aşırı akılcı olmakla değil, ama yaptıklarındaki dinsel veya yarı dinsel koyutları belirtmemekle suçlamanın risklerinin farkında olduğunu da ifade edecekti. Ona göre –Bauhaus’u 1925 yılından itibaren etkileyecek De Stijl’in kurucusu– Theo van Doesburg’un modernliğe aşırı adanmışlığındaki tehlikenin farkına yalnızca Johannes Itten ve Paul Klee varmıştı. Sorun her teknolojik ilerlemeyi insanlığın ruhsal

gelişiminde a priori ileriye doğru atılmış bir adım olarak görmekteydi.⁹ Bu bağlamda, Bauhaus’un salt aydınlık tarafını görmek, Bauhaus düşüncesinin modern zaman-mekâna içkin akışkan güçlerle rezonansa girebilme yetisinden mahrum olduğunu iddia etmeye neden olabiliyor. Halbuki Forgács’ın çalışmasındaki gibi, kurumun karanlık tarafını da göz önünde bulundurmak, akılcılığın, işlevselciliğin, ekonomik ve hijyenik tasarımın aşırılaştırılmasının Nazi ölüm endüstrisinin, imha teknolojilerinin işlerliğine hizmet ettiği, politik ve kapitalist pragmatizmin XX. yüzyılda modernist düşüncenin ortaya koyduğu ilkeleri rahatlıkla araçsallaştırabildiği gerçeğinin üstünün örtülmesini engeller. Forgács çalışmasında Bauhaus’un “gerçek” hayatını gözler önüne seriyor. Unutulmaması gerekir ki, “(...) her gölge, eninde sonunda yine de ışığın çocuğudur ve aydınlıkla karanlığı, savaşla barışı, yükselişle alçalışı yakından tanımış olan kişi, hayatı gerçekten yaşamış sayılır ancak.”¹⁰

Erdem Ceylan, Dr. Öğr. Üyesi,
MSGSÜ Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

Notlar

1. Akt. B. Özgüven “Bauhaus”, *Gergedan*, sayı 12 (1988), s. 104.
2. E. Aközer, “Mimarın Özgürlüğü”, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı - Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, ed. A. Artun, E. Açıvaşoğlu, *İletişim Yayınları, İstanbul*, 2009, s. 111, 112.
3. Forgács, mimarlık (ve sanat) tarihyazımını Bauhaus özelinde sorunsallaştırmayı, Bauhaus’u yeni bağlamlarda tekrar keşfetmeyi veya icat etmeyi son dönem makalelerinde de sürdürmekte: “Between the Town and the Gown: Hannes Meyer’s Dismissal from the Bauhaus”, *Journal of Design History*, August, 2010; “Everyone is Talented: László Moholy-Nagy’s Synthesis of Reform Pedagogy and Utopian Modernism”, *Hungarian Studies Review*, special volume: László Moholy-Nagy. Translating Utopia into Action, vol. 37, no. 1-2, 2010; “Reinventing the Bauhaus: The 1923 Bauhaus Exhibition as a Turning Point in the Direction of the School”,

Bauhaus: Art as Life, Barbican Art Gallery, Koenig Books, London, 2012.

4. Bauhaus’un ikinci yöneticisi Hannes Meyer’in kendisini “bilimsel Marksizmi savunan bir solcu” olarak tanımlamasına rağmen, Nasyonal Sosyalist jargonda yaygın olarak kullanılan “halk(in) ruhu” (*Volksseele*), “halkın ilgisi” (*Volksinteresse*) ve “halk topluluğu” (*Volksgemeinschaft*) gibi kavramlara sıklıkla başvurduğu hatırlanmalı. H. Meyer, “Bauhaus und Gesellschaft”, *Bauhaus Zeitschrift*, Nr. 1 (1929), s. 20.
5. U. Ackermann, “Body Concepts of the Modernists at the Bauhaus”, eds. J. Fiedler, P. Feierabend, *Bauhaus*, Könnemann, Cologne, 2000, s. 91.
6. Avangart hareketlerin çoğu bu dönemde “Röntgen ışınları, Hertz dalgaları, radyoaktivite gibi çağdaş bilimsel keşifler ile ilgili bilimsel ve sahte-bilimsel düşünceleri astral görüler, ruhçuluk, parapsikoloji ve teozofi ile ilişkilendirebilen okültizm, ezoterizm ve mistisizm”e yönelir. L. Gluchowska, “Okkultismus, Esoterik, Mystik und die Ikonographie des Unsichtbaren in der frühen mitteleuropäischen Avantgarde: Das Beispiel der Posener Gruppe Bunt und des Bauhausprofessors Lothar Schreyer”, eds. S. Brú vd, *Europa! Europa?: The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Walter de Gruyter, Berlin, 2009, s. 309.
7. J. Rykwert, “The Dark Side of the Bauhaus”, *The Necessity of Artifice: Ideas in Architecture*, Academy Editions, London, 1982, s. 44.
8. Rykwert makalesinin 1982 tarihli gözden geçirilmiş versiyonunda, Bauhaus’un ikili doğasını, dönemin avangart hareketleriyle ilişkilerini, ezoterizm ve okültizm ile bağlantılarını, pedagojik ilkelerinin mistik kökenlerini, kurucu figürleri arasında beliren düşünce ayrılıklarını konu edinen başka çalışmaların listesini de verir: L. Lang, *Das Bauhaus 1919-1933: Idee und Wirklichkeit*, Berlin, 1965; P. Citroen, “Mazdaznan at the Bauhaus”, ed. E. Neumann, *Bauhaus and Bauhaus People*, trans. E. Richter, A. Lorman, New York, 1970; M. Franciscano, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar*, Urbana, IL, 1971; A. C. Greenberg, *Artists and Revolution: Dada and the Bauhaus, 1917-1925*, Ann Arbor, MI, 1979; R. Wick, *Bauhaus Pädagogik*, Köln, 1982.
9. J. Rykwert, *age*, s. 49.
10. S. Zweig, *Dünün Dünyası*, çev. B. Arpad, Can Yayınları, İstanbul, 1985, s. 405.

Yapı Bilgisi I: Ders Notları



Nüshet Ak, *Yapı Bilgisi I: Ders Notları*, İstanbul: Birsan Yayınevi, Şubat 2019, 191 s.

Birsan Yayınevi'nden 2019'da yayımlanan *Yapı Bilgisi I: Ders Notları* başlıklı kitap, mimarlık ve tasarım alanı öğrencileri için önemli bir ders kitabı niteliğinde. Yazar Y. Mimar Nüshet Ak çalışmasını Önsöz'de şu sözlerle tanımlıyor: "*Yapı Bilgisi I Ders Notları, teorik ve pratik bilgilerin birlikte ele alındığı 'Yapı' derslerinde anlatılanlar, tahtaya yazılan ve çizilenlerle, uygulamalarda yapılan çalışmalar gözetilerek hazırlanmış bir yardımcı kitap niteliğindedir. ...kitapta, başlıklarına ve bir yapının yapım sürecinde izlenen sıraya göre incelenmiş metin ve çizimlere yer verilmiş olup, gerektiğinde not almak ve yeni bilgiler eklemek için boş sayfalar bırakılmıştır.*" Klasik yapı öğretisi bilgilerini içeren, öğrencilerin temel bilgileri kolaylıkla edinebilecekleri, uygulama derslerinde

başvuru kaynağı olarak kullanabilecekleri kitapta yer alan bölüm başlıkları, Yapı ve Tanımlar, Yapılar ve Dış Etkenler, Yapı ve Yükler, Yapı ve Zemin, Yığma Yapılar ve Temeller, Duvarlar ve İşlevleri, Döşemeler, Çatılar, Düşey Ulaşım Sistemleri, Merdivenler ve Yapı Projesi olarak sıralanıyor. Ayrıca her bir bölüm başlığı, alt başlıklara ayrılarak konuların ayrıntılarına yer veriliyor. Özellikle konuları sınıflandırarak, teorik bilgileri özlü biçimde vermesi ve konuları uygulama alanı için çizim örnekleriyle açıklaması, yapının ve yapım sürecinin temel ilkelerini netlikle aktarması vb açılardan kitap, farklı kurumların ve bölümlerin (mimarlık, iç mimarlık, peyzaj, tasarım vb) öğrencileri ve hatta meslektaşları açısından yararlı, değerli bir kaynak olarak eğitim süreçlerine katılıyor.

DGSA'nın değerli hocası, Y. Mimar Nüshet Ak'ın uzun yıllara yayılan emeklerinin böyle bir derlemeyle eğitime ve meslek alanlarına katkıları son derece sevindirici. Farklı kurumlarda öğretim görevlisi olarak hizmet yapmış olan Y. Mimar Nüshet Ak, 2016 yılından bu yana eğitime katkısını Işık Üniversitesi - Mimarlık ve Tasarım Fakültesi'nde sürdürmekte.

Özveriyle ve cömertlikle sunduğu birikimi, teorik bilgilerle uygulama ilkelelerini buluşturduğu ve gerek öğrenciler gerekse tüm öğretim dünyası açısından önemli bir eksikliği giderdiği bu çalışması için Y. Mimar Nüshet Ak'a teşekkürlerimizi sunuyor, kendisini kutluyoruz.

Deniz İncedayı,

Prof. Dr., MSGSÜ Mimarlık Bölümü

Eşitsiz Gelişim: Doğa, Sermaye ve Mekânın Üretimi



Neil Smith, *Eşitsiz Gelişim: Doğa, Sermaye ve Mekânın Üretimi*, çev. Esin Soğancılar, Sel Yayınları, Ekim 2017, 332 s.

İlk baskısı 1984 yılında olduğu halde Türkçeye 33 yıl sonra çevrilerek karışımıza çok geç çıkan bu önemli kitap doğanın da mekân gibi üretildiği fikrinin ilham verici karakterine dikkat çekerken bu üretimin kapitalizm koşullarında eşitsiz geliştiğini hatırlatıyor. Doktora tezinde David Harvey ile çalışan Neil Smith kitapta, doğa ideolojisinin gelişimine özel bir önem verirken tarih boyunca sayısız anlam katmanıyla eklenerek büyüdüğünü belirtiyor. Örneğin kazara ya da tasarlanmış doğa, tarih dışı ya da tarihin ürünü doğa, vahşi veya bir bahçe görünümünde evcilleştirilmiş olan doğa olarak hepsi burada, aynı anda bizimledirler. Kitapta bu sayısız anlam katmanının bütün karmaşıklığına rağmen kökeni Kant'a kadar giden tek bir ortak özelliğine dikkat çekiliyor: ikiliklerle düşünme biçimi. Akla karşı madde (doğa), kültüre karşı doğa.

Kitapta felsefi ikili düşünme biçiminin çağdaş burjuva doğa ideolojisinin kökenini oluşturduğu ve dahası söz konusu ideolojinin bugün karşı karşıya olduğumuz ekolojik yarılmanın temelini oluşturduğu savunuluyor. Smith, doğa ideolojisinin doğanın üretimi ve mekânın üretimiyle tarihsel olarak anlamlandırıyor. Bilimsel doğa düşüncesinde Bacon'ın taşıyıcısı olduğu ana akım, doğanın topluma dışsal olduğu yönünde bir anlatıya ve temel bir kabulle sahip. Yine Newton, ilk defa doğanın temelini madde değil de "zaman ve mekân" olduğuna dair olasılığa giriş yapan ilk figür olmasına rağmen dinin baskısıyla evrensel doğa temasını tanımlı düşüncesiyle eşleştirmekte gecikmiyor. Yani maddenin hareketi fizik yasalarıyla belirleniyorsa, bu yasaların gerçekleştiği mekânın (maddenin-doğanın) kendisi de tanrının her yerde olmasının en açık kanıtı kabul ediliyor.

İşte burası, doğa ideolojisinin mekân ideolojisiyle kesiştiğine dair spekülasyonun başladığı yeri işaret ediyor ve mekânın üretimine adım atıyoruz.

Smith, doğayı medeniyetin karşısında konumlandırın görüşü üzerinden, kent-kır ayrımı ile romantik doğa düşüncesini özellikle XIX. yüzyıl ortasında tarihlendiriyor. Doğanın vahşiliğine dair kabul kent temelli bir argüman olarak karşımıza yine bu zamanda çıkıyor. Kitapta hem bilimsel hem de romantik ideolojide doğanın hem evrensel hem de insana dışsal olarak kavranmasının altı çiziliyor. Öte yandan Frankfurt Okulu'nun 1945'ten sonraki döneminde tarihin temel çatışmasının –sınıf temeli yerine bir anlamda doğanın insan türü tarafından domine edilmesi üzerine kurulması– 1960'ların çevre hareketindeki hâkim bakış açısının da ikilikler üzerinden ve lineer bir hatta temellenme-

sinde önemli bir dönemeç olarak anlatılıyor.

Kitap boyunca işlenen tarihsel-diyalektik düşünme biçiminde ise “doğanın ve mekânın üretimi” düşüncesi belirleyici. Özellikle Marx’taki ikilikler üzerinden düşünme biçimini aşarak, doğanın insan tarafından domine edilmesi yerine daha kompleks bir bakış açısı olan “doğanın üretimi” düşüncesi göz önüne alınıyor. Buraya not düşmek gerekir ki Smith, doğa düşüncesi açısından genç ve olgun Marx arasında radikal bir kopuş tarifi aksine Marx’ın doğaya

dair düşünme biçiminde canlı, zengin ve kompleks bir gelişime tanıklık ettiğimizi öne sürüyor. Tam da bu noktada yazar Marx’ın insan emeğini, karşılıklı ve parçası olarak doğa-insan ilişkisini irdelerken, merkeze yerleştirdiğini belirtiyor. Dahası kapitalist birikim modelinde emeğin sömürsünün doğanın ve bir parçası olarak insanın sömürsüyle ilişkisini tartışıyor.

Smith, doğanın domine edilmesi ve bunun “insan doğasına” içkin olduğuna dair baskın varsayımı tek yönlü, çelişkiden uzak, umut vadetmeyen,

kapitalist üretim biçimiyle barışık bir ideoloji olarak tanımlıyor. Doğanın üretimi fikrinin ise tarihsel bir geleceğe işaret eden ve dahası teknik bir zorunluluktan öte politik gelişmelerle hâlâ belirlenebilecek, mekâna içkin, umutlu bir karşılıklı ilişki tanımladığını öne sürüyor. Sormamız gereken temel soruya dair önermesi ise dikkat çekiyor: Doğayı nasıl üretiyoruz ve bu üretimi kim kontrol ediyor?

Esra Sert, Y. Mimar, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Doktora Öğrencisi

Çebiş Evi’nden Hisartepe’ye

Doğan Tekeli’nin Çebiş Evi’nden Hisartepe’ye başlığını taşıyan otobiyografisi Yapı Kredi Yayınları etiketiyle şubat ayında raflarda yerini aldı. 7 yıl önce 2012’de, aynı yayınevince basılan *Mimarlık: Zor Sanat* adlı kitabında Tekeli, mimarlık okuluna adım atışı ve devamındaki 60 yıllık meslek yaşamının olaylarını anlatırken, bu kitapta okuru 90 yıla yayılan yaşam öyküsüne tanık olmaya davet ediyor.

“Yaşamım ile ilgili olarak sadece mesleki anılarımı yazmış olmak bana yeterli gelmiyordu.”

Doğan Tekeli’nin anlatacakları vardır: Yaşamıyla ilgili sadece mesleki anılarını kaleme almış olmak ona yeterli gelmemektedir. Zihninde “inatçı bir şekilde” dolanıp duran “uçup gitmeyen” hatıraları “bir ucundan yazmaya” başlar. Çalışmaları 3 yıl süren özyaşamöyküsü, 1929 yılında Isparta’daki iki katlı bir Türk evi olan Çebiş Evi’nde başlar, geçmiş günlerin anılarıyla işlenerek bugüne, Anadoluhisari’ndeki Hisartepe Evleri’ne uzanır; mimarlığın ve mimarlık mesleğinin Türkiye’deki bir dönemini yüzyılın sosyal, kültürel, siyasi ve ekonomik bağlamlarıyla bir arada sunar. Kitap, Tekeli’nin bütün eserleri içerisinde önemli bir yere sahip: Daha ziyade mimarlık

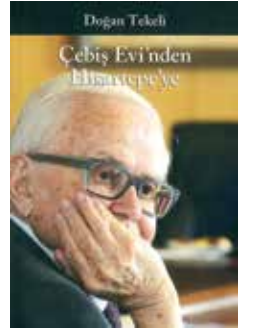
ıyla bildiğimiz Doğan Tekeli’yi tanıma ve anlamada otobiyografi aracılığıyla bütünlüklü bir yaklaşıma kavuşuyoruz. Diğer bir deyişle, yaşam öyküsü, parçaları birleştiriyor, süreklilikler kuruyor; aynı zamanda oldukça üretken ve hareketli geçen bir yaşamın kırılma noktalarını, dönemeçlerini belirliyor.

Çebiş Evi’nden Hisartepe’ye D. Tekeli’nin ilk kitabı değil. Tekeli-Sisa Mimarlık Ortaklığı’nın kurumsal üretimlerinin bir parçası olan, yapı ve projelerini sunan ilk monografi meslekte 20. yılda (1976), ikinci monografi ise meslekte 40 yıl döneminde (1994) yayımlanmıştı.¹ Ne var ki bu kitaplar mesleki pratiğin sadece sonuç ürünlerini paylaşıyor, arka planda yaşanan kayda değer hikâyelerin sunumunu içermiyordu. Dolayısıyla 2012’de basılan *Mimarlık: Zor Sanat*, Tekeli’nin daha ilginç bulduğu için eksikliğini hissettiği ve zamanım olursa yazmak isterim dediği mesleki anılara odaklanmış, Türkiye’de 60 yıl üretimde bulunan bir mimarın yapı ve projelerinin artalanındaki hikâyeleri gün yüzüne çıkarmıştı.² Devamında gelen otobiyografi ise uzun ve üretken, dinlenmeye değer bir yaşamın ilk elden anlatılan hikâyesi. Tıpkı monog-

rafler gibi her iki kitap da Türkiye’de mimarlık alanının, yanı sıra mimari kültürün oluşumuna katkıda bulunan girişimlerdir.

“Benim yaşam öyküm, kimi neden ilgilendirsin?”

Çebiş Evi’nden Hisartepe’ye her kesimden okurun ilgisini çekebilecek bir anlatı, zira özyaşamöyküsü doğrudan meslek alanına girmeyen edebi bir türdür; edebiyat ile tarih arasında bir yerlerde konumlanan bir tarih yazım yöntemidir. Burada okur, Türkiye’de ve dünyada 1929’dan 2019’a yaşananlara, sosyoekonomik hayata, siyasete, kültüre ve mimarlığa Tekeli’nin yaşamı aracılığıyla ve onun bakış açısından tanık olur. Dolayısıyla, ortaya çıkan eser sadece bir yaşam öyküsü değildir, yaşanan dönemi yansıtan, belgesel niteliği kazanmış, kamuya ait bir hikâyedir. Aynı zamanda, kitap boyunca olay örgüleri ve aktörlerle sıklıkla kurulan öyküleyici anlatım sayesinde Tekeli’nin yaşamı gözümüzde canlanır, bugün için uzak ve belki de soyut görünen şeyler başka bir gerçeklik kazanır ve ilgi alanımıza girer. Bu bağlamda Tekeli’nin yaşam öyküsünün belki de niyet etmediği bir rolü de üstlendiğini düşünüyorum: Mimariye duyulan



Doğan Tekeli, Çebiş Evi’nden Hisartepe’ye, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2019, 400 s.

ilgiyi sıcak tutmak. Kitap, mimarlığın toplumsallaşmasında popüler bir açılım sunar ve mimarlığın çağdaş kültürün bir parçası haline gelmesi yolunda bir adım atar.

90 yıla yayılan ömrün 60 yılı bilfiil meslek pratiğiyle geçtiği ve Tekeli'nin belirttiği gibi "mimarlık... bırakılabilecek bir uğraş" olmadığı için Çebiş Evi'nden Hisartepe'ye edebi bir tür olduğu kadar mimarlık alanına ait bir eserdir de. Dolayısıyla mimariyle ilgilenen okurun heyecanla karşılayacağı detaylarla örüldüğünü de ayrıca vurgulamak gerek. Mimarlığın otobiyografide üstlendiği rol çerçevesinde, kitap, yaşam öyküsü ve mesleki pratik arasındaki temsil ilişkisine dair üretken bir tartışma alanı açar: Özyaşamöyküsü Tekeli mimarlığını okumada bir artalan kuruyor mu? Mimarın yaşamını bilmek mimarlığını anlamada nasıl bir yol öneriyor? Terside mümkün mü: Otobiyografi Tekeli mimarlığını, Tekeli'nin kişisel tarihi içerisine yerleştirme girişimi mi? Mimar, döneminin söylemiyle nasıl ilişkiye girmiş, mimar olarak kimliğini nasıl inşa etmiştir? Otobiyografi, mimari üretimin ve tasarımların ardındaki düşüncelere dair nasıl bir bilgi sunuyor? Kuşkusuz çeşitlenebilecek, derinleşebilecek pek çok çalışma araştırmacılarını beklemektedir. Her durumda, mimarın yaşamına dair ilk elden bilgi aktarımının ve mimarın düşüncelerinin aracı paylaşımlarının değerli bir yanı var. Türkiye'de son yıllarda mimari yayın alanındaki görece artışa rağmen, mimarların yazıyla olan mesafeli ilişkileri hesaba katıldığında, Tekeli'nin alana katkısı daha da bir önem kazanıyor.³

"Gerçekte yazmak, bir mimari proje üzerinde çalışır gibi düşünerek ve yazdıklarını tekrar tekrar gözden geçirerek yazdığım için bana zor geliyordu."

Çebiş Evi'nden Hisartepe'ye, Doğan Tekeli yanı başınıza oturmuş anlatıyor, siz de dinliyormuşçasına okunuyor.

Yazı taslakları üzerinde uzun süre çalışmak, yeniden yeniden, proje eskizi yapar gibi yazıyor olmak anlatıyı akıcı ve yalın kılmış. Metne, Tekeli'nin albümlerinden seçildiğini düşündüğüm fotoğraflar eşlik ediyor. Ne var ki kitapta biyografik belge ve kaynak (günlükler, mektuplar, seyahat notları vb) kullanımı sınırlı kalmış. Özyaşamöyküsünün bu yolla sadece bir "kurgu" olduğunu, olsa olsa gerçeğe yakın bir anlatı olduğunu okura hatırlatmak istediği varsayılabilir. Bir diğer deyişle, otobiyografi gerçeğin katmanlar halinde sunumudur: olan/yazanan, hatırlanan/yazılan ve okunan...

Yaşam öyküleri, sanıldığınca karışsımsız değil, karışımıdır. Her bir yaşam öyküsü, öbür yaşamların parçacıklarıyla tamamlanır. (Özdemir Asaf, *Yalnızlık Paylaşmaz*)

Otobiyografi başka yaşamların parçacıklarıyla örülmüştür: aile fertleri, komşular, öğretmenler, sınıf arkadaşları, dostlar, işverenler ve meslektaşlar... Dönemin pek çok ismi kitap boyunca, kimi zaman tekrar tekrar karşımıza çıkarak Tekeli'nin yaşam öyküsünde yerini alır. Anılarımız, yaşamımız paylaşımlıdır: Mutluluklar, heyecanlar, üzüntüler, paylaşımlar, kırılganlıklar, hayal kırıklıkları ve yaşam dersleri... Pek çok isim kendi geçmişleriyle ve Tekeli'nin yaşamında oynadıkları rollerle otobiyografinin bir parçası olur. Başka bir deyişle, Tekeli, anlatısıyla kendini tarihselleştirirken tanıklarını da üretir.

"... daha iyi bir iş çıkarabilmek için kendi kendimle yarışmaktan kurtulmuştum."

Herhangi bir işin büyük bir ciddiyetle, saygıyla, kararlılıkla nasıl yapılacağına dair inancı sıcak tutmak isteyen her kesimden okur için Çebiş Evi'nden Hisartepe'ye. Büyük sürprizlerin, heyecanların, şaşırtmacaların olmadığı, alçakgönüllüğün, samimiyyetin, ince bir espri anlayışının ise bol oldu-

ğu bir "klasik"... Günün karmaşasında doğru olanın ne olduğuna dair belirsizliğe düştüğümüzde, iyi bir şeyler üretmenin lezzetinden şüphe duyduğumuzda, kalıcı değerlere dair arayıştan yorulduğumuzda, kısacası ihtiyaç duyduğumuz her an geri dönecek dingin bir su...

Nice yıllara Doğan Tekeli! Varlığınız bizi güçlü kılıyor...

Selda Bancı, Dr.,
TOBB Ekonomi ve Teknoloji
Üniversitesi Mimarlık Bölümü

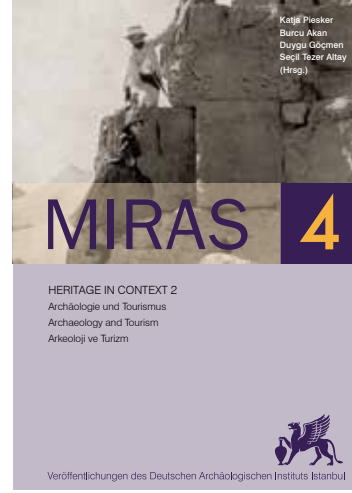
Notlar

1. D. Tekeli, S. Sisa, *Doğan Tekeli-Sami Sisa (1954-1974) Projeler Uygulamalar-Architectural Works*, Apa Ofset Basımevi, İstanbul, 1976; D. Tekeli, S. Sisa, *Doğan Tekeli-Sami Sisa: Projeler, Yapılar (1954-1994)*, YEM Yayın, İstanbul, 1994.
2. D. Tekeli, *Mimarlık: Zor Sanat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, s.15-16.
3. Mimarlık alanına temas eden anı, biyografi ve otobiyografiler arasında güncel örnekler olarak şunları not etmek mümkün: E. Elmas, *Mimarlık Anıları 1963-2013*, Mimarlık Vakfı İktisadi İşletmesi, İstanbul, 2012; N. İnceoğlu, *Anılarda Yalnızlar*, YEM Yayın, İstanbul, 2008; R. Kafescioğlu, *Yüksek Mühendis Mektebi'nden İstanbul Teknik Üniversitesi'ne Bir Dönüşümün Öyküsü ve Anılar*, YEM Yayın, İstanbul, 2018; H. Kuruyazıcı (haz.), *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Mimar: Arif Hikmet Koyunoğlu, Anılar, Yazılar, Mektuplar, Belgeler*, YKY, İstanbul, 2008; H. Suher, *Kamu Yararı'nı Öncelikli Gören Bir Yaşam Öyküsü İnsanlar Anıldıkça Yaşar*, YEM Yayınları, İstanbul, 2010; Ş. Vanlı, *Mimarlık Sevgilim*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000; A. Boysan, *Hayat Tatlı Zehir- Aydın Boysan Kitabı*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014; D. Hasol, *Aferin Desinler Diye...* "Doğan Hasol Kitabı", İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011; D. Kuban, *Bir Rönesans Adamı "Doğan Kuban Kitabı"*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2007.

MIRAS 4

Alman Arkeoloji Enstitüsü İstanbul Birimi Türkiye’de gerçekleştirilen arkeolojik çalışmaları sunduğu çeşitli seri yayınlarının yanı sıra 2011 yılında arkeolojik alanların korunmasına ilişkin “MIRAS” adlı bir yayın dizisini başlatmıştır. Arkeolojik sitlerin ve onları çevreleyen tarihi kırsal ya da kentsel yerleşimlerin ayrıntılı işlendiği kitapların yanı sıra arkeolojik alanlarda alan yönetimi ya da turizm gibi çeşitli tematik çalışmalar da bu seri kapsamında yayımlanmaktadır. 2018 yılında MIRAS 4 olarak yayınlanan kitabın başlığı “Arkeoloji ve Turizm”-dir. 2014 yılında davetli konuşmacıların katılımıyla yapılan aynı adlı konferans sonrasında çıkartılan bu yayının editörlüğünü Katja Piesker, Burcu Akan, Duygu Göçmen ve Seçil Tezer Altay üstlenmişlerdir. İngilizce/Türkçe ve Almanca/Türkçe çift dilli olarak hazırlanan yayın 418 sayfadır ve 17 bölümden oluşmaktadır. Kitapta arkeoloji ve turizmin tarihsel birlikteliğine ilişkin çeşitli makaleler bulunmaktadır. Özellikle XIX. yüzyılda Batılıların İtalya, Mısır gibi görkemli arkeolojik alanların bulunduğu yerlere ziyareti, aslında kültür turizminin, dolayısıyla da turizmin başlangıcını oluşturmaktadır. Z. Eres ve M. Özdoğan Türkiye ölçeğinden kültür turizminin tarihini değerlendirirken, M. Bachmann daha özelde Bergama’nın turizm tarihine odaklanmıştır. S. Ladstätter ise Efes üzerinden günümüzde popüler arkeolojik alanlarda önemli bir soruna dönüşmeye başlayan kitle turizmini değerlendirmiştir. Benzer şekilde F. D’Andria da makalesinde Hierapolis’in turizm bağlamında uygunsuz kullanımını ele almaktadır. L. Thys-Şenocak ve E. Doğan ise Gelibolu Yarımadasında giderek kitlesel bir turizm girdisine dönüşen ortamı, müzeler ve yerel karar alma süreçlerini gözleterek değerlendirmektedir. İ.

Dinçer ve Z. Enlil İstanbul’da turizm üzerine yaptıkları kapsamlı araştırmalarını sundukları çalışmalarında, turistlerin konaklama gün sayısını artırarak turizmi daha da geliştirmeye bağlamında kentin arkeolojik miras potansiyeline dikkat çekmişlerdir. Benzer şekilde ayrıntılı bir raporlamaya dayanan çalışmada Ş. Kılıç Yıldız Türkiye’nin Dünya Mirası Alanlarında yapılan periyodik raporlama çalışması sonuçlarına göre turizmin etkisinin nasıl tanımlandığını açıklamıştır. Türkiye’nin Dünya Mirası Alanlarının çoğunun arkeolojik sit olması nedeniyle çalışma doğrudan arkeoloji ve turizm bağlamında önemli bir kaynaktır. Türkiye arkeolojine odaklanan bu makalelerin yanı sıra S. Altekamp Kartaca (Tunus) üzerinden ve M. van Ess de Baalbek (Lübnan) için turizmi değerlendirmiştir. Her iki arkeolojik alanın da UNESCO Dünya Mirası listesinde yer alması miras alanları ve turizm ilişkisini değerlendirmede önemli bir veri oluşturmaktadır. M. Grellert, Y. Kösebay Erkan ve G. Varinlioğlu da çalışmalarında arkeoloji ve müzelerde yeni teknolojilerin kullanımının getirdiği olanakları işleyerek bu alanlarda geleceğe yönelik perspektifleri sunmuşlardır. A. Distelrath Latmos Herakleia’sının koruma konseptine yönelik çalışması, D. Erbey Yenikapı’nın kentsel arkeolojik alan olarak planlanmasına ilişkin görüşleri ve N. Yalman Kapalıçarşı’nın kültürel belleğine ilişkin saptamaları ile daha genel anlamda kültür varlıkları ve turizm ilişkisine yönelik kuramsal açıklamalar yapmışlardır. K. Steudtner’in arkeolojik alanlardaki sanatsal kalıntıların korunmasında bir yöntem olarak *anastylosis* (mevcut parçaların bir araya getirilip yeniden kurulması) uygulaması ve bu müdahale bağlamında arkeolojik sanat eserinin özgünlüğünü ne ölçüde korudu-



MIRAS 4 - Heritage in Context 2: Arkeoloji ve Turizm / Archäologie und Tourismus / Archaeology and Tourism, ed. Katja Piesker, Burcu Akan, Duygu Göçmen, Seçil Tezer Altay, İstanbul, 2018, 418 s.

ğu üzerine tartışma açan makalesi ise günümüzde önemli bir arkeolojik alan koruma sorununa temas etmektedir. Gerek Türkiye’de gerek Yunanistan, Bulgaristan gibi ülkelerde maksadını aşan ağır restorasyon müdahaleleri sonucu kimi arkeolojik alanlar özgün kimliklerini ve harabe estetiği olarak anılan doğal çevreyle bütünleşmiş pitoresk görüntülerini yitirmekte ve “arkeolojik TOKİ”lere dönüşmektedir. Bu önemli sorun karşısında aslında bundan 200 yıl kadar önce uzmanlar tarafından tartışılarak çözülmüş olan arkeolojik yapı koruma yaklaşımının ve ilkelerinin tekrar anımsanarak üzerine tekrar tekrar düşünülmesi gerekmektedir. Günümüzde arkeolojik alanlarda koruma konusunda olumlu ve olumsuz yönleriyle turizm çok önemli bir yer tutmaktadır. Bu konuyu bütün yönleriyle irdeleyen bu yayın, 2014 yılındaki konferansın gerçekleştirilmesinde büyük emeği olan ne yazık ki 2016 yılında aramızdan ayrılan Mimar Martin Bachmann’ın anısına adanmıştır.

*Zeynep Eres,
Doç. Dr., İTÜ Mimarlık Fak.*

Kentsel Dönüşümün Kaybedenleri: Kentsel Ranta Karşı Yoksulluk

Esin Küntay

Yıl 1998; dönemin valisi Kutlu Aktaş'ın talebi ile UNICEF'in (Birleşmiş Milletler Çocuklara Yardım Fonu) "Sokaktan Eğitim Sistemine" sloganı doğrultusunda sokaktaki çocukları¹ okul yaşamına katma amacıyla bir araştırma yapmamız istenmişti. Bizden beklenen halk arasında 'Selpak' olarak bilinen kâğıt mendil satmak üzere aileleri tarafından sokağa gönderilen, başıboş dolaşırken polisin eline geçen çocukların aileleri ile görüşme yaparak onları çocuklarını okula göndermeye ikna etmemizdi. Bizimle işbirliği yapmayı kabul ettikleri takdirde valilik aileye iş ve/ya da maddi destek sağlayacaktı. Polis tarafından adresleri önceden belirlenmiş ailelerin önemli bir bölümü Tarlabası'nda yaşıyordu. Söz konusu adreslere ulaşarak görüşme yaptık (Küntay vd, 1998).

Anlatıcılarımız 1990'lı yıllar sonrasında Doğu ve Güneydoğu Anadolu'dan İstanbul'a zorunlu olarak göç eden, çok çocuklu, 'geniş aile yapısındaki' aile grubunun üyeleri idi. Biz genelde babalarla görüşebildik. Anneler Türkçe bilmiyor, bir köşede sessiz oturarak bizi izliyorlardı. Bu grupta yer alanlar herhangi bir niteliği olmayan, işsiz ya da istihdam sorunu² olanlardı. Aile gelirine katkı yapmak için küçük yaşta çocuklarından beklentileri vardı. Bu aileler işaret edildiği gibi, kent yoksullarının aralarında kurdukları ast-üst ilişkiler merdiveninin en alt basamağında yer alanlardı (Işık ve Pınarcıoğlu, 2011: 174).

Tarlabası'nda kiracı olarak yaşamakta olan, kentte tutunmaya çabalayan, "güç koşullardaki" ailelerin üyesi olan katılımcılarımızın çoğunun dilendirdiği en büyük kaygı, bir yıl sonra artacak olan kira bedelini nasıl karşılayabilecekleri hususuydu. 2005'te yürürlüğe konan 5366 sayılı yasa³ ile Tarlabası bölgesi yenileme alanı olarak belirlenmiştir. Yukarıda sözü edilen araştırmada yıllık kira artışını karşılamamanın baskılarını yaşayan, gündelik yaşamın sürdürülebilmesi için en temel zorunlu gereksinim başını sokabileceği bir yere, başka bir deyişle, "kullanma değeri"ne⁴ sahip olma hakkı elinden kayıp gidebilecek olanların kentsel dönüşüm projesinden nasıl etkilenecekleri ya da etkilendikleri sorusu beni bu yazıyı kaleme almaya yönlendirdi. Tarlabası'nda gerçekleştirilen araştır-

malar sakinlerinin %70'inin kiracı olduğuna işaret ediyor (Atalay, 2018: 155). Acaba onlara ne oldu?

Günümüze egemen küreselleşme süreci eşitsizlik uçurumunun derinleşmesine yol açmıştır. İrdeleyeceğimiz konuya toplumsal eşitsizlik açısından da bakabiliriz. Ayrıca kentsel yenileme projesinin toplumsal etkilerinin neler olabileceğini de yoklamayı deneyeceğiz.

Tarlabası: Bölge Halkı (Nüfusun Bileşimi)

Gerçekleştirmiş olduğumuz araştırmalar sonucunda bölge halkının bir bölümünü gözlemleme olanağını elde etmiştik. 1970'li yıllarda suça sürüklenen çocuklarla ilgili araştırmamızın verilerini 1992'de denetlemek, değişimleri ve çocuklara verilen hizmetlerdeki gelişmeleri incelemeyi hedeflemiştik. Çalışma alanımız Tarlabası'ndaki Beyoğlu Emniyet Amirliği ile Ağa Camii'ndeki Ekipler Amirliği idi. Daha çok gecenin geç saatlerinde Emniyet Amirliği'ne gidip gelirken Tarlabası ve çevresinin adeta bir çöküntü bölgesi izlenimi verdiğini gözlemledik. Bölge, Anadolu'dan göç edenlerin, kaçak göçmenlerin, çöp toplayıcılarının, başka bir deyişle dar gelirli olanların yaşadığı yerdi. Yörede kimi harap binalar bölük bölük yeni kentli gençlere kiraya verilmekteydi. Gene 1998'de bir diğer araştırmamız kandırılarak fuhuş sektörüne kaydırılan cinsel sömürü mağduru kız çocuklarla ilgiliydi (Küntay ve Erginsoy, 2005). Konuyla ilgili literatürde sakıncalı bir şekilde "ticari seks işçisi" (*commercial sex workers*) olarak nitelendirilen bu çocukların⁵ sömürüldüğü mekânlar, barlar, diskolar, dansingler de Tarlabası'ndaydı. Başka bir deyişle yeraltı (*underground*) fuhuş sektörü de burada etkinliklerini sürdürmekteydi. Araştırmanın katılımcıları 'madde' satanların da Tarlabası, Dolapdere'de olduklarını söylemişlerdi (Küntay ve Erginsoy, 2005: 163). Özetle, Tarlabası düşük gelirli nüfusun, kırılğan (*vulnerable*) ekonomik, politik, yasal yönden dezavantajlı kesimin yaşadığı, aynı zamanda yasadışı etkinliklerin (*underground*) üretilerek, 'ticaretinin' sürdürüldüğü bölge. Mekâna egemen olma, yönetme olanağından yoksun düşük gelirli grupların üyesi bireyler çoğu kez kendilerini kapana kısılmış bulur (Harvey, 2015a: 365).

Toplumsal Arka Plan: Küreselleşme Süreci, Kentsel Kriz, Yoksulluk, Eşitsizlik

1970’lerde yeniden yükselen liberalizm (neoliberalizm), serbest pazar ekonomisiyle birlikte finans ve inşaat sektörü yükselmiştir. Rant peşinde olanlar birikimlerini sözü geçen sektörlerle yatırarak asıl istihdam yaratan üretim ve sanayiye harcamadan kaçınıyor. İnşaat yatırımlarının toplam yatırımlar içindeki payı artmıştır.

Kamu sektöründe özelleştirmeler, buna eşlik eden bireyci hedonizmin (hazcı, zevk düşkünlüğü), tüketim ideolojisi, rant elde etme yönelimini güdümlendiren küresel kapitalist sistem. Medyanın moda kurumunun aracılığıyla kitleler tüketmeye yönlendirilmektedir. Kitle iletişim araçlarının uyarıları, gereksinim olmasa da ‘mış’ gibi etki yaparak gereksinim ötesi talep yaratıyor. Günümüzde kent tüketici tatmini amaçlı fırsatlar mekânı olarak nitelendiriliyor (Stavrides, 2016: 32). Kentin merkezi bölgelerinde mutenalaştırmaları, örneğin Beyoğlu İstiklal Caddesi, Cihangir, Talimhane yakınındaki çevrelerde, sözgeli Tarlabası’nda artı değer yaratmaktadır. Rant, mübadele değeri⁶ elde etmek isteyen kapital sahipleri (büyük yapı şirketleri) için Tarlabası önemli bir çekim, kentsel dönüşüm alanı haline gelmiştir.⁷ Tarlabası’nın daha önce sözü geçen “yoksul kesimi” ise alanı terk etmeye zorlanıyor. Yoksul olanın, günün koşulları nedeniyle, baskılara karşı direnme gücü olamıyor. Bireysel çıkarlar toplumsal çıkarların önüne geçiyor!

Geçen yüzyılın sonlarına doğru çalışma yaşamının koşullarındaki değişimler kente göç ederek tutunma çabasıdakilerin yoksulluklarını kalıcı kılıyor. 1970’lerde ekonomik yaşamda baş gösteren taleplerdeki durgunluk, öte yandan çok çeşitli ancak az sayıda nesnelere olan gereksinim türdeş ürünlerin çok sayıda seri, başka bir deyişle, kütleli üretimden esnek üretime geçilmesini zorunlu kılmıştır. Günümüzde piyasa koşulları son derece değişken teknolojik gelişmelerle koşullar ‘koşar hızla’ değişirken piyasa koşulları üretimi esnekleştiriyor, siparişe bağlı talep günlük bile “imalat değiştirmeyi” gerekli kılıyor. Üstüne üstlük XX. yüzyılın son on yılında kol emeği giderek makineleşir, mavi yakalı işçi açıkta kalırken, teknolojik işsizlik; 2007’nin sonu, 2008’de patlak veren, etkilerini hâlâ sürdürmekte olan küresel krizin sonuçları esnekleştirilmiş işgücü piyasası ile birlikte göz önüne alındığında formel emek piyasasında iş bulmanın güçlüğüne anlaşılır kılıyor. Esnekleştirilmiş, güvencesizleştirilmiş emek piyasası, nitelikli/niteliksiz işçi ayrımına yol açıyor. İşsiz kalma, işini yitirme korkusu

emekçi üzerinde baskıyı kolaylaştırıyor. Düşük ücret koşullarının dayatılması ve bir işsizler ordusunun yedekte tutulmasını sağlıyor (Yeldan, 2018). Daralan piyasalar işsizlik, istihdam sorunu üzerinde sermaye tahakkümünü olanaklı kılıyor (Harvey, 2015a: 93). Tarlabası sakinlerinin önemli bölümünün güvencesiz işlerde çalışanların oluşturduğuna işaret edildiğini (Kuyucu ve Ünsal, 2011: 97) gözden kaçırmayalım.

Sonuca Doğru

Günümüzde son on yıldan bu yana yaşanmakta olan küresel kriz sonucunda işsizlik oranlarının arttığı, uzun süreli iş bulmanın zorluğundan, sadece kısa süreli gelgeç işlerin varlığından, başka bir deyişle, güvencesiz emek istihdam modelinden ve bunun emek üzerindeki ayrımcı etkisinden söz ettik.

Tarlabası’nda ikamet etmekte olanların büyük bir bölümünün kiracı olduğunu, düşük gelirli, dezavantajlı grupların üyeleri arasında yer aldıklarını belirttik. İşsizlik, yoksulluğa yol açar ya da pekiştirir. Yoksul birey sömürülmeye karşı korunmasızdır, istismar edilebilir. İstismar şiddete yol açar. Yoksul en yalın, beslenme, barınma, giyim gereksinimlerini karşılamakta zorlanır. Sağlık hizmetlerine, temiz suya erişim gibi maddi, eğitim, insan hakları, siyasi katılım gibi maddi olmayan olanaklardan yoksundur (Sanyal, 2017: 209-210).

Kentsel yenileme projesi uyarınca bir yenileme alanı olarak hükme bağlanan Tarlabası’nda fiziksel çevre “iyileştiriliyor” gerekçesiyle yerinden edilen, dışa itilen yoksul bireyin yer değiştirmesinin toplumsal etkileri olmayacak mı? Günümüzdeki amaç binaların güvenliğini sağlamak, yaşanabilir, sağlıklı kentsel mekânlar yaratmak. Ancak “mal ve can güvenliği sağlanacaktır” görüşünün derinliğindeki asıl amaç, daha çok kentsel rantı farklı bir gruba transfer etmek değil mi? Bir insan hakkı olan konut hakkına sahip olmayan, kullanma hakkı ihlal edilen birey, bütünü güçsüzleştirilerek travmatize edilmez mi?

Daha önce açıklamış olduğumuz gibi Türkçe bilmeyen ya da çok az anlayan Kürt kadınları, yerinden yurdundan edilen, mülksüzleştirilen diğerleri, sosyal ağları, geniş aile ilişkileri, “birincil ilişkiler”i çözülen dar gelirli zorlanarak ya da uzlaşma yoluyla da olsa dış çevreye itilmeyle hiç kuşkusuz travmatize olurlar, olacaktırlar. Neoliberal politikalarla sosyal devlet modelinden uzaklaşma, aynı zamanda özelleştirmeler sonucunda eğitim, sağlık gibi yaşamsal hizmetlere erişeme, kentte sınıflar arası ayrılmaya, eşitlik uçurumunun derinleşmesine neden oluyor, kutuplaş-

mayı tetikliyor. İşsizlik, kötü çalışma koşulları, düşük ücretler mekânsal olarak ayrıştırılan yoksullarla diğer gruplar arasında sosyal kutuplaşmanın yarattığı gerilim yakın gelecekte şiddet olaylarının artması sonucunu doğurmayacak mı? Sosyal kutuplaşmanın uyuşmazlığı, çatışmayı artıracağını söylemenin abartılı olduğu düşünülmemelidir. Giddens da XXI. yüzyılda toplumların yüz yüze bırakılacağı krizli durumları dört ana başlık altında irdelerken, önemli bir sorun olarak günümüzde yükselen şiddet olaylarına değiniyor. Bunun salt askeri alanda değil, kadına karşı erkeğin şiddetine de değinerek toplumun gündelik yaşamında da baş gösterdiğinden söz ediyor (Giddens, 1998: 99). Nitekim toplumsal yaşamdaki gerilimler ülkemizde 1980 sonrası kent yoksullarının izlediği stratejilerin saldırganlaşması anlamına geldiğine işaret ediliyor (Işık ve Pınarcıoğlu, 2011: 127). Baskı altında tutulan yoksulların istismar edildikleri duygusuyla toplumsal şiddete yönelimleri arttı. Şiddet şiddeti doğurur. Hal böyle olunca da yasal olarak üstesinden gelinmesi hedeflenen fuhşun, uyuşturucu kaçakçılığının, kayıt dışı sektörlerin yasadışı etkinliklerinin üretimini ve ticaretini körükleyeceği kanaatindeyiz.

Sonsöz

Kentsel yenileme ve dönüşüm projeleri yerel halkın karşı direnişleriyle çok kolay uygulanamaz. Uygulansa bile toplumsal tepkilerin bedeli ağır olur, etkileri tüm topluma olumsuz olarak yansır. Her şeyden önce resmi otoritelerle yöre sakinlerinin ittifakı tüm girişimlerin olmazsa olmazıdır. Bu bağlamda Tarla başı'nda yaşayanların konuyla ilgili "olur"u önem taşır. Ancak proje hayata geçirilmeden yöre sakinlerinin istek ve gereksinimlerini belirlemek için bir araştırma yapılmadığı, böylece karar alma süreçlerinin dışında bırakıldıkları, gelişmelerin onların dışında cereyan ettiği anlaşılıyor (Kuyucu ve Ünsal, 2011: 100). Halbuki çağdaş planlama ilkeleri doğrultusunda katılım (*neighborhood participation*) sağlanması zorunludur. Büyük bir kısmı yoksul ve kiracı olan insanlar yerinden yurdundan edildiğinde üstesinden gelinmek istenen kimi olumsuz görüntülerin bir başka yere aynen taşınması riski yüksektir. Bu da "kentsel dönüşüm projelerinin uygulandığı bölgede halkın yaşam koşullarının düzeltilmesi hedefleri" savını geçersiz kılar. Maddeten ve yasal açıdan güçsüzlerin kentin başka bir yerinde konuşlandırılmaları aynı istenmeyen görüntüleri yeni baştan üretecektir (Harvey, 2013: 59). Sonuçta, barınma hakkı ihlal edilen, 'katılımcı demokrasi' gereği kendileri ve gelecekleriyle

karar alma süreçlerine katılamayan projenin yoksul kesiminin, yerel halkın gereksinimlerini karşılama yükümlülüğü altındaki yerel otoritenin⁸ gereken özeni göstermemesi sonucunda aynı zamanda 'yoksun' bırakıldığı aşikâr! Karşılıklı anlayış içerisinde bir kentsel dönüşüm projesinin toplumsal barışa katkısı büyük olacaktır. ■

Esin Küntay, Prof. Dr. (Em.), MSGSÜ Sosyoloji Bölümü

Notlar

1. Sokaktaki çocuk: Aileye gelir sağlamak ya da gelire katkıda bulunmak üzere gün boyu hatta gecenin geç saatlerine dek bir mal satmaya ya da bir hizmet vermeye zorlanan ya da özendirilen 18 yaş altı çocuk. Çocuk işçiliğinin en kötü kategorileri arasında yer alırlar (Küntay, 2008: 44).
2. Düşük gelirli, düşük statülü, güvencesiz, gelgeç işler yapan.
3. 5366 sayılı Yıpranan Tarihi ve Kültürel Varlıkların Korunması ve Yaşatılarak Kullanılması Hakkındaki Kanun.
4. Kullanma değeri olarak konut barınma sağlar (Harvey, 2015b: 27).
5. "Ticari seks işçisi" kavramı yaş ayrımı gözetilmeden genel kategori olarak kullanılmakta, herhangi bir olumsuzluğa işaret etmemektedir. Ücret karşılığı bir iş olarak algılanmasına yol açmaktadır. Çocukla erişkin arasındaki güç ilişkisinin ve sömürü durumunun tam olarak anlaşılmasını engellemektedir (Küntay ve Erginsoy, 2005: 60).
6. Mübadele değeri: Konutun yeterince satın alma gücü olan ve gereksinim duyana, piyasada satılacak spekülative bir mal olarak inşası. Konut üreticisinin amacı mübadele değeri elde etmektir (Harvey, 2015b: 29).
7. Tarla başı'nın kentsel dönüşüm projesine ilişkin ihaleyi GAP inşaat şirketi kazanmıştır (Sökmen, 2011: 97).
8. TC Anayasası madde 127 uyarınca, "mahalli, yerel idareler, il, belediye veya köy halkının müşterek ihtiyaçlarını karşılamak üzere kurulmuş kamu tüzel kişileridir.

Kaynakça

- Atalay, C. (2018), "Tarla başı Hukuk Mücadelesi ve Sonuçları", *Tarla başı: Bir Kent Mücadelesi*, yay. haz. H. Akarca, R. Doğan, TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi
- Giddens, A. (1998), *Beyond Left And Right: The Future of Radical Politics*, Oxford: Polity Press
- Harvey, D. (2013), *Asi Şehirler: Şehir Hakkında Kentsel Devrime Doğru*, çev. A. D. Temiz, İstanbul: Metis Yayınları
- Harvey, D. (2015a), *Kent Deneyimi*, çev. E. Soğancılar, İstanbul: Sel Yayıncılık
- Harvey, D. (2015b), *On Yedi Çelişki ve Kapitalizmin Sonu*, çev. E. Soğancılar, İstanbul: Sel Yayıncılık
- Işık, O., M. Pınarcıoğlu (2011), *Nöbetleşe Yoksulluk: Sultanbeyli Örneği*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Kuyucu, T., Ö. Ünsal (2011), "Neoliberal Kent Rejimiyle Mücadele: Başbüyük ve Tarla başı'nda Kentsel Dönüşüm ve Direniş", *İstanbul Nereye: Küresel Kent, Kültür, Avrupa*, yay. haz. M. G. Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları
- Küntay, E. (2008), "Yaşanmamış Çocukluk: Sokakların Çocuk İşçileri", *Toplumbilim* (Kent ve Suç Özel Sayısı), S. 23 (Aralık)
- Küntay, E., G. Erginsoy (2005), *İstanbul'da On Sekiz Yaşından Küçük Ticari Seks İşçisi Kız Çocuklar*, İstanbul: Bağlam Yayınları
- Küntay, E., G. Erginsoy, E. Yılmaz (1998), "Selpağa Gitmek: Sokakta Çalışan Çocuklar", İstanbul Valiliği için hazırlanan araştırma raporu
- Sanyal, K. (2017), *Kapitalist Kalkınmayı Yeniden Düşünmek: İlkel Birikim, Yönetimsellik ve Postkolonyal Kapitalizm*, çev. A. Karatay, İstanbul: Metis Yayınları
- Sökmen, M. G. (yay. haz.) (2011), *İstanbul Nereye: Küresel Kent, Kültür, Avrupa*, İstanbul: Metis Yayınları
- Stravrides, S. (2016), *Kentsel Heterotopya: Özgürleşme Mekânı Olarak Eşitler Kentine Doğru*, çev. A. Karatay, İstanbul: Sel Yayıncılık
- Yeldan, E. (2018), "ABD'de Ücret Eşitsizliği", *Cumhuriyet* (10 Ocak)

2019: Bauhaus Okulunun Yüzüncü Yılı

Çeviren ve derleyen: **Mehmet Şahinler**

Dergimizin bu sayısında, önceden duyurduğumuz gibi, Bauhaus Okulu'nun kuruluşunun 100. yılı olması dolayısıyla dosyamızda ve diğer bölümlerimizde Bauhaus düşüncesine, tarihine ve bu çerçevedeki gelişme ve tartışmalara yer vermeyi amaçladık. Mimarlık pratiği ve eğitimi açılarından önemli bir kırılma noktası yaratan, mesleğin araştırma ve düşünce alanındaki etkileri, tartışmaları halen güncel olan Bauhaus Okulu ve yaklaşımı, sadece Almanya'da değil farklı birçok ülkede 100. yıl kutlamaları çerçevesinde gündemde. Mimarlığın ötesinde farklı tasarım alanlarından yaşama biçimlerine kadar genişleyen çerçevede Bauhaus düşüncesi yeni bakışların, sorgulamaların, reformların da yaratıcısı oldu.

Bu yazıda, 100. yıl kutlamalarında başrolü üstlenen Almanya'da basın bilgilendirmesi olarak hazırlanan ayrıntılı metinden ve programların içeriğinden okuyucumuza bir kesit sunuyoruz. Amacımız kuşkusuz, etkinliklere dair bilgilendirme yapmakla sınırlı değil. Almanya'da farklı kentlerdeki ve katılımcı eyaletlerdeki yaklaşımı özetleyebilmek ve seçilen konu ve araştırma başlıkları, yöntemler ve mimarlık mirasına yaklaşım konusundaki yenilikleri ve bilgileri paylaşabilmek.

100. yıl kutlamaları çerçevesi, Bauhaus'un tarihine, kurumlarına ve etkilerine yeni bir gözle bakabilmeyi, eleştirebilmeyi ve yeniden üretebilmeyi sağlama-sıyla da mesleki ve düşünsel alanda önemli bir fırsat olarak görülebilir...

Bauhaus, kendi ismini yaratan bir fikirdi. Sadece Almanya'da değil, dünya çapında. İşlevsel tasarım ve modern mimarlık bir çağ üzerinde etkilerini bıraktı. Bu, sanat ile uygulamalı sanatların, mimari ile tasarımın, dans ile tiyatronun, (sadece yaratıcı sanatların değil, yaşam biçimlerimizin de) etkileri bugüne kadar uzanan ideal entegrasyonuydu.

Bauhaus Okulunun kuruluşunun 100. yılı, 2019'un en önemli kültürel olaylarından birisi. 2019 Bauhaus Birliği bu çerçevede "Dünyayı Yeniden Düşünmek" mottosunu benimsedi. Birlik, bölgesel, ulusal ve uluslararası partnerleriyle birlikte, Bauhaus'un tarihsel varlığını yeniden keşfetmek, Almanya ile dünyada bıraktığı izleri takip etmek ve bunların bugün ve gelecek için taşıdığı önemi araştırmak adına etkinlikler düzenliyor. Kuzeyden güneye, doğudan batıya merkez-sizleşmiş 100. yıl kutlamaları, Bauhaus'u ve modernist hareketin köklerini birçok bilinen ya da daha az bilinen noktada araştırarak.

Kutlamaların bir parçası olarak, mimarlık ve tasarıma, sanat ve kültürel tarihe, eğitim ve araştırmaya ilişkin kapsamlı bir etkinlik programı gerçekleştiriliyor. Görkemli açılış festivalinden yeni müzelerin ve yıldönümü sergilerinin açılışlarına, ünlü UNESCO Dünya Mirası Listesi alanlarından, hem Almanya'da hem de uluslararası ölçekteki sergilere, projelere ve akademik araştırmalara kadar uzanan 100. yıl, Bauhaus fanatiklerinin ve meraklılarının yanı sıra, Bauhaus'a sorgulayarak yaklaşanlar ve hatta hareketi yeni keşfedenler için de önemli bir fırsat yaratacak.

Bauhaus'un 100 Yılı - Farklı Bir Yıldönümü

Açılış Festivali - Berlin

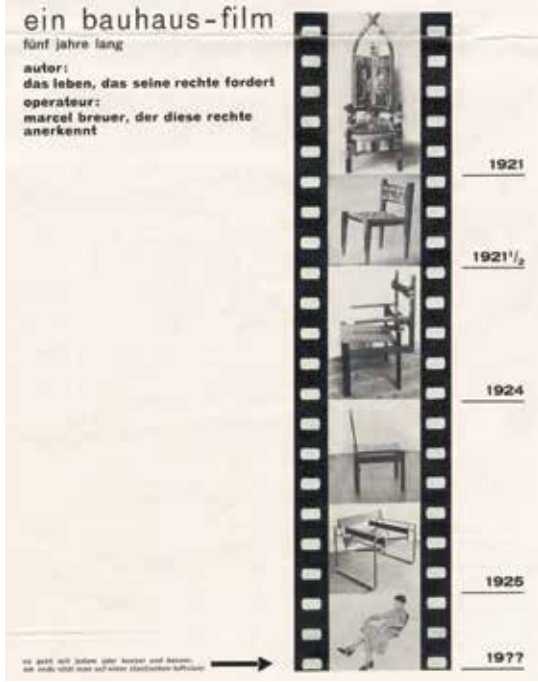
Etkinlikler, 2019 yılının başında Berlin'in Akademie der Künste (Sanatlar Akademisi) kurumunda büyük bir açılış festivali ile başlatıldı. Bu, uluslararası ve disiplinlerarası manifestolarıyla, performans sanatlarında, müzikte ve söylemsel formattaki yeni medyada öncü çağdaş görüşlerin bir örüntüsünü hedefleyecek şekilde tasarlanmıştı. 16-24 Ocak 2019'dan itibaren, Bettina Wagner-Bergelt'in yürüttüğü açılış festivali, –Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Paul Klee, László Moholy-Nagy ve daha birçok ismi içeren– Bauhaus sanatçılarının performatif işlerinin, teorilerinin ve deneyimlerinin izlerini sürecektir. Tarihi ve çağdaş sanatsal pratiklerin bir araya gelmesiyle, bir deney, bir araştırma laboratuvarı, oyun ve yeniden üretmenin mekânı olarak tiyatronun, çeşitlilik içeren fonksiyonelliğini gözler önüne serecek.

Festivalin tarihsel referansı ise 1923 "Bauhaus Haftası". Özel seçilen uluslararası sanatçılar, Bauhaus'un geçmişte yapmış olduğu gibi, XXI. yüzyılda mimarlık, sanat ve tasarım hakkındaki görüşlerini radikal modern biçimlerde ifade etmek için davet edildiler. Program çok-disiplinli, çoğunlukla disiplinlerarası konserleri, performansları, dans ve film gösterilerini, dersleri, radyo programlarını ve çeşitli atölyeleri içeriyor. Odak, beden, mekân ve hareket arasındaki ilişki, insanlar ve makineler arasındaki ilişki. Tek bir örnek vermek gerekirse: Filmtank'ın enstalasyonu "Total Dans Tiyatrosu" ["The Total Dance

Bauhaus logosu 3D
(© Stiftung Bauhaus
Dessau).



Basın Bildirisinden,
Marcel Breuer, "Bir
Bauhaus Filmi- Beş Yıl
Boyunca", 1926.



Theater”], Oskar Schlemmer’in “Triadik Bale”-sini [“Triadic Ballet”] sanal gerçekliğe taşıyor. “Artificial Rome”un sayısal enstalasyon sanatçılarıyla çalışan ABD’li koreograf Richard Siegal, ütopyacı bir “bütünsel tiyatro” fikrini, sahne ile izleyicinin bütünleşmesi fikrini keşfe çıkıyor.

Uluslararası Bir Sergi Projesi: bauhaus imaginista
Bauhaus imaginista, Bauhaus pratiklerinin ve eğitim teorisinin XX. yüzyılın radikal coğrafi-politik değişimleri karşısındaki uluslararası etkilerini ve algılanışını izliyor.

Bauhaus, ondan bağımsız ortaya çıkan benzer hareketlerden haberdar olmak amacıyla birçok farklı ülkedeki kurumlarla iletişim halindeydi ve bu onu güçlendirdi. Mart 2018’den başlamak üzere, uluslararası bir sergi ve araştırma projesi olan “bauhaus imaginista” bu bağlantıları keşfe çıktı. Süreç, Bauhaus Berlin Dessau Weimar İşbirliği, Goethe Enstitüsü ve Haus der Kulturen der Welt [Dünya Kültürleri Evi] tarafından, Çin, Japonya, Rusya, Brezilya gibi ülkelerdeki ortaklarla birlikte Marion von Osten (Berlin) ve Grant Watson (Londra) ortaklığında gerçekleştirildi ve Federal Devlet Kültür ve Medya Temsilcisi, Federal Dışişleri ve Alman Federal Kültür Vakfı tarafından desteklendi.

Mart 2018’den itibaren, ayrı ayrı geliştirilmiş dört sergi Japonya, Çin, Rusya ve Brezilya’daki sanat ve tasarım müzelerinde gösterilecek. Sergiler yerel Goethe Enstitüleri ile birlikte organize edildi ve Hindistan, Birleşik Devletler, Fas ve Nijerya’daki atölye ve sempozyumlar ile ilişkilendirildi. (Bu çerçevede, Mimarlar Odası Ankara Şubesi’nin işbirliği ile, Ankara Goethe Enstitü’nde de, “Bauhaus Imaginista - Collected Research” başlıklı bir sergi düzenlendi.)

Sergi Bauhaus’un öğrencileri ve öğretim üyelerinin Avrupa-dışı modernizmler ile karşılıklı diyaloguna odaklanıyor. Bauhaus pedagojisi ve tasarım pratiği çeşitli sosyal ve kültürel bağlamlara entegre edilerek ve onlar arasındaki bir ağ ile dünyaya yayılıyor. Bauhaus hem yerel sanat ve tasarım hareketleri ile hem de dekolonizasyon süreçleri ile iletişime geçiyor. Bauhaus’un küresel tarihini ve bugüne değin devam eden etkilerini bu ölçekte ilk kez “bauhaus imaginista” keşfediyor ve yeni bir ulusaşırı araştırma ve tartışma için temel oluşturmayı hedefliyor. Küratörleri ve sanatsal direktörleri Marion von Osten ve Grant Watson projesi uluslararası araştırmacılar, sanatçılardan ve tasarımcılardan oluşan bir ekiple geliştiriyorlar.

Sergilerden, atölyelerden, konferanslardan ve tartışmalardan oluşan dört bölüm özel bir Bauhaus nesnesine dayanıyor (1919 Bauhaus Manifestosu, Marcel Breuer’in bir kolajı, Paul Klee’nin oryantal bir kilim deseni ve Kurt Schwertfeger’in bir ışık oyunu). Bunlar, “bauhaus imaginista”nın, içerisinde özel temaların, tarihsel soy kütüklerinin ve çağdaş tartışmaların geliştirildiği temel çerçeveyi biçimlendiriyor.

“Tekabül Etmek” [Corresponding With] bölümünde, (Kyoto, Tokyo ve Yeni Delhi), Kyoto Ulusal Modern Sanat Müzesi’ndeki bir sergi (4 Ağustos - 8 Ekim 2018) Bauhaus’un eğitim yaklaşımlarını inceleyecek ve erken XX. yüzyılın modern eğitim reformları tarihine paralel olarak bunları Japonya ve Hindistan’da eş zamanlı çalışan iki avangart okulla karşılaştıracak. “Uzaklaşmak” [Moving Away] (Hangzhou, Moskova ve Lagos) Bauhaus’un tasarım kuramı hakkında tartışmalara ve bu kuramın, eski Sovyetler Birliği, Hindistan ve Çin gibi farklı kültürel ve siyasal bağlamlara geçişine odaklanacak. “Uzaklaşmak”, Hangzhou’da yeni açılan Çin Tasarım Müzesi (8 Nisan - 26 Ağustos 2018) ve Moskova’daki Garaj Çağdaş Sanat Müzesi’nde (12 Eylül - 30 Kasım 2018) gerçekleştirilecek. Brezilya’daki SESC Pompéia’daki bir sergide (24 Ekim 2018 - 6 Ocak 2019) “...den Öğrenmek” [Learning From] bölümü ise (Sao Paulo, New York ve Rabat) Bauhaus’un ve tasarımcılarının yerel ve modern öncesi malzeme kültürlerine ilgilerini ve

Kuzey Afrika’da, ABD’de ve Brezilya’da Bauhaus’tan etkilenen uygulamacıların bunu nasıl yeni, modern bir şive olarak geliştirdiklerini ortaya koyacak.

Bauhaus’un 100. Yılı etkinlikleri boyunca, yerel “bauhaus imaginista” sergileri ve etkinlikleri, dördüncü bölüm sergisi olan “Hâlâ Ölmeyen” (Still Undead) ile birlikte Berlin’deki Dünya Kültürleri Evi’nde sergilenecek. “Hâlâ Ölmeyen”, ışık ve sestən, film ve fotoğraftan ve bunların genişletilmiş sinemada, görsel ve popüler kültür ile elektronik müzikteki yankılarından oluşan deneysel işlerden oluşuyor. Ek olarak, Kader Attia, Luca Frei, Wandelien van Oldenborgh, the Otolith Group, Alice Creischer, Doreen Mende gibi sanatçılar ve mimar Zvi Efrat, “bauhaus imaginista”nın yeni planlanan işlerine katkılarda bulunuyorlar. Tüm sergilere, uluslararası küratörlerin, akademisyenlerin ve kültür profesyonellerinin desteğiyle, atölye çalışmalarından, seminer ve sempozyumlardan oluşan bir program eşlik ediyor. “Bauhaus imaginista” araştırmacıları ile işbirliği içinde yayımlanan çevrim-içi “bauhaus-imaginista.org” dergisi, güncel bir bakış açısıyla projenin gelişim sürecini aktarıyor ve dünyanın her yerinden araştırmacıların ve sanatçıların fikir alış-verişi yapabileceği bir platform sağlıyor.

Üç Büyük Yıldönümü Sergisi ve Sunumlar

Weimar, Dessau, Berlin, 1919 ve 1933 yılları arasında, dünyaca ünlü tasarım okulunun bulunduğu ve etkilerinin yaygınlaştığı üç yer. Bugün mimari ikonlar, UNESCO Dünya Mirası alanları ve seçkin bir Bauhaus koleksiyonu bu kentlerde bulunuyor. Bu kentler aynı zamanda, 100. yıl onuruna 3 yeni XXI. yüzyıl Bauhaus müzesinin yapılacağı kentler. 100. yılda Berlin’deki Bauhaus-Arşivi / Tasarım Müzesi [Museum für Gestaltung], Dessau Bauhaus Vakfı [Bauhaus Foundation Dessau] ve Weimar Klasik Vakfı [Klassik Stiftung in Weimar] büyük ölçekli sergilere ev sahipliği yapacak.

Bauhaus tarihi ve fikirleri, yaratıcı ve interaktif sunum biçimleriyle, daha önce hiç sergilenmemiş koleksiyonlardan hazinelerle, tasarım klasikleriyle ve biçimsel deneylerle yeniden anlatılacak. Sergi aynı zamanda Bauhaus ve onun öncü okulunun başlangıcından son gününe kadar ve (sürmekte olan) sürgündeki etkisine dair kapsamlı bir bakış da sunacak.

“*Bauhaus Weimar’dan Geliyor*”: Weimar Klasik Vakfı, Weimar’da, Bauhaus okulunun kurulduğu yerde, 100. yıl için yeni bir müze açıyor. 6 Nisan 2019’dan başlayarak, çağdaş mimarisi ve çoklu-medya sergi tasarımı ile Weimar Bauhaus Müzesi, yeni bir sergi sunmanın ötesinde dünyanın en eski Bauhaus koleksiyonunu sergiliyor.



Bauhaus Sahnisi Atölyesi, Fotoğraf: Silke Wallstein (© Stiftung Bauhaus Dessau).

Aynı zamanda Weimar’ın Bauhaus tarihiyle bugünün ve geleceğin yaşam biçimlerini bir araya getiriyor. Buluşmalara ve tartışmalara açık bir alan olarak tasarlanan Weimar’ın yeni mekânında, modernizmin geçmişten günümüze etkilerinin karmaşık tarihine çağdaş bir perspektiften bakılması hedefleniyor.

“*Orijinal Bauhaus*”: Berlin’deki Bauhaus-Arşivi / Tasarım Müzesi, 2019 sonbaharından başlayarak (6 Eylül 2019 - 27 Ocak 2020) “Orijinal Bauhaus” sergisini sunmaya hazırlanıyor. Berlin Galerisindeki yıldönümü sergisi, gerek türünün tek örneği olan parçalar ile seri üretim arasındaki ilişkiye, gerekse orijinal ile kopyalar arasındaki ilişkiye ışık tutmak için tekil Bauhaus objelerini kullanacak. Sergide, tasarım klasiklerine, Bauhaus’un modern reproduksiyonlarına ve çağdaş sanatçıların modernizmin ikonlarına yanıtlarını temsil eden parçalar sunulacak.

“*Deneme Zemini Olarak Bauhaus. Koleksiyon*”: Dessau’daki Bauhaus Müzesi’nin 8 Eylül 2019 tarihindeki açılıyla birlikte, Dessau Bauhaus Vakfı’nın 40.000 parçadan oluşan kaliteli koleksiyonunu sergilemek ve bununla birlikte Dessau’daki Bauhaus’un hikâyesini anlatmak mümkün olacak. “Deneme zemini olarak Bauhaus. Koleksiyon” adlı sergi 1500 metrekarelik bir alana yayılarak ziyaretçilerine Dessau’daki eşsiz Bauhaus koleksiyonuyla birlikte çığır açan okulun tarihini açık bir şekilde izleme fırsatı sunacak. “Pratik hayatın endüstriyel kültürü” içerisinde çalışan ve böylelikle yazı biçimleri, mobilyalar, dokumalar, duvar kaplamaları ve mimarlığın gündelik hayatımıza doğal olarak eklenmesini ilk sağlayan Dessau Tasarım Okuluydu.

Almanya’nın Çeşitli Eyaletlerindeki Yıldönümü Etkinliklerinden...

Baden-Württemberg

Baden-Württemberg’de çalışmış olan ünlü modernist tasarımcıların listesi oldukça uzun. Adolf Hölzel’in eğitim ve tasarım kavramları kendi döneminde devrimciydi ve bu sonradan Bauhaus Okulu tarafından da sürdürüldü. 1927 yılında Stuttgart’ın Weissenhof bölgesinde, Ludwig Mies van der Rohe tarafından yönetilen ‘Werkbund’ modern mimaride bir mihenk taşı

Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung Berlin (1976-79). Mimarlar: Walter Gropius, Alex Cvijanovic, Hans Bandel, Fotoğraf: Tillmann Franzen.



haline geldi. 1950'lerden başlayarak Ulm Tasarım Yüksek Okulu, Bauhaus'un fikirlerini devam ettirdi. 2019 Bauhaus yıldönümüne katkılar da modernizmin izleri kadar çeşitli. Mimari mirası onurlandırmanın yanı sıra, "Bauhaus 2018-1968. Şansın Rasyonelleştirilmesi" adlı sergi, 1968 yılında Württemberg Sanat Birliğinin çok sayıda tartışmayı alevlendiren "Bauhaus'un 50 Yılı" sergisini yeniden masaya yatıracak. Buna ek olarak, ifa - Institut für Auslandsbeziehungen (Dış İlişkiler Enstitüsü) 2019 yılında, Karlsruhe Sanat ve Medya Merkezi'nde (ZKM) gösterilecek ve Avrupa-dışı modernizmlerle henüz araştırılmamış ilişkilere odaklanan uluslararası bir gezi sergi planlıyor. Ayrıca Stuttgart Staatsgalerie'de de ünlü çağdaş sanatçılarla bir 100. yıl projesi gerçekleştirilecek.

Berlin 1932-33 arasında, Nazilerin baskısıyla kapatılınca kadar okulun üçüncü ve son mekânıydı. II. Dünya Savaşı sonrasında iki Bauhaus yöneticisi, metropolisi bir kez daha Spree üzerinde inşa ettiler. 1967'de Ludwig Mies van der Rohe Yeni Ulusal Galeri'yi tasarladı ve 1960'ta Walter Gropius, kendi adıyla anılan Gropius Stadt'ı ve şimdi Bauhaus-Arşivi / Tasarım Müzesi'ne ev sahipliği yapan, esasen Darmstadt için düşünülmüş ama 1968'de Berlin için uyarlanmış ve 1979'de açılmış olan binayı tasarladı. Bu bina bugün dünyanın en büyük Bauhaus koleksiyonunu içeriyor ve 2019 yılında Almanya'nın başkenti, Bauhaus'un yüzüncü yılı için Dessau ve Weimar ile birlikte bir ana etkinlik alanı oluyor. Farklı kültür kurumları, birlikler ve girişimler 100. yıl etkinliklerinin parçası olacak.

Hamburg

Hamburg Fritz Schumacher, Gustav Oelsner ve Karl Schneider gibi önemli modernistlerin eviydi. Schneider ve Oelsner modern kent planlamasının ve geleneksel açıdan yaygın olan tuğla kullanımının önemini gördüler ve uygulama alanında çığır açan ve modern, rasyonalist olarak tanımlanan tasarımlarıyla konutlar tasarladılar. 100. yıl etkinliklerinde odak noktası, dönemin mimarisinde, kentsel planlamasında ve tasarımında çeşitli akımlar ile kendi zamanlarının geleneklerinden kopan sanatlar bağlamında modernizmin incelenmesi

olacak. 2019 yılında Hamburg'da çok fazla sayıda kültürel ve mimari etkinlik gerçekleşecek. Bunlar arasında Fritz Schumacher'in doğumunun 150. Yılı, "Hamburg Sessiyonu" (Hamburg Secession), Mimarlık Yaz Etkinliklerinin 25. yılı, eyalet bahçe gösterisi etkinliğinin 150. yılı ve Sanat Müzesi'nin (Kunsthalle Museum) kuruluşunun 150. yılı gibi kutlamalar da eklenecek.

Saksonya

Josef Albers'in Leipzig Grassi Müzesi'ndeki vitrayları veya Oskar Schlemmer'in Zwenkau'daki Rabe Evine ait duvar resmi gibi eserlerle Saksonya, Bauhaus ve modernizme ilişkin birçok referansa ev sahipliği yapıyor. Daha 1909 yılında, Werkbund'un kurucu üyelerinden olan Alman zanaatkarlık atölyeleri, Dresden'de yeni bir üretim alanı ve eş zamanlı olarak Almanya, Hellerau'da ilk kentsel park inşa ettiler. Bauhaus okulunu etkileyen birçok yaklaşımı öngördüler. 100. yıl programına eyalet, ana kültürel temaları Dresden-Hellerau'daki Avrupa Sanat Merkezi'nin farklı etkinliklerini ve Dresden'deki Devlet Sanat Arşivindeki "Heimo Zobernig-Gösteri Odası" sergisini de içeren bir dizi etkinlik ve sergiyle katılıyor. Buna ek olarak, Alman Ulusal Kütüphanesi'nin Leipzig'deki kitap ve tipografi müzesi Bauhaus'un tipografisine odaklanacak.

Bauhaus'un 100. Yılı - Etkisi Sürececek Bir Yıldönümü

Modernizmin Büyük Turu 100 Yıl - 100 Yer Alfeld'i Berlin'le, Darmstadt'ı Dresden'le veya Stuttgart'ı Bernau ile ilişkilendiren şey nedir? Büyük Modernizm Turu. Bu tur ziyaretçileri kendi planladıkları rotalar aracılığıyla Almanya'da modernizmin 100 yılında gezdirecek.

Trenle, arabayla veya bisikletle... Büyük Modernizm Turu, Almanya'da modernizmin 1900'den 2000'e kadar tarihini deneyimlemek için bir çağrı. Tur mimariye, tarihsel referanslardan, yeni materyallerin kullanımından ve yapıların toplumsal bağlama katılmasından kaynaklanan, entegre edilmiş bir yaklaşımı benimseyecek. Böylece Büyük Modernizm Turu, yolculuğu tarihin ve şimdinin anlaşılmasının ve keşfedilmesinin keyfiyle bütünleştirecek. Tur müstakil binaları ve konut alanlarını, ikonlar ile tartışmalı projeleri, kilit yapıları ve araştırmaları kapsıyor.

Almanya'nın bütününe yayılan proje, Alman Federal Kültür ve Medya Komisyonu'nun (BKM) katkısıyla, eyaletlerin yerel kurumlarının, turizm ofislerinin ve pazarlama organizasyonlarının yakın işbirliğini de sağlayacak. Tura katılanlara mümkün olan en iyi yönlendirmeyi sunmayı hedefleyen interaktif bir internet sitesi hazırlandı. Proje ayrıca çocuk kitapları, ilgili

haritalar ve modernizm hakkında canlı bilgilen-dirmeler sunan bir yayınla da desteklenecek.

Bauhaus Temsilcileri

Kültürel Eğitim İçin Yeni Bir Güç

Bauhaus tarihi bugün ve gelecek için nasıl bir enerji yaratabilir? Nasıl yaşamak istiyoruz? Nasıl öğrenmek istiyoruz? Gündelik yaşamlarımızı, yaşama alanlarımızı, toplumsal varlığımızı nasıl şekillendirmek istiyoruz? Bu sorular önemlerinden hiçbir şey yitirmediler; 2016-17 okul yılının başlangıcında, Bauhaus Temsilcileri bunları bir kez daha sordu.

“Bauhaus Temsilcileri İletişim Programı”, Bauhaus’un fikirlerini ve eğitimsel yaklaşımını benimsemeyi ve onların bugünün kültürel eğitimi açısından faydalı olmasını sağlamayı hedefliyor. Bauhaus Temsilcileri Alman Federal Kültür Vakfı’nın, 3 Bauhaus kurumuyla, Bauhaus-Arşivi / Tasarım Müzesi, Berlin, Dessau Bauhaus Vakfı ve Weimar Klasik Vakfı / Bauhaus Müzesi Weimar ile birlikte çalışan kapsamlı bir pilot program. Amaç, 36 partner okulla birlikte yaratıcı eğitim biçimleri ve 3 Bauhaus Müzesi için yeni müze tasarımları denemek ve bu okulları müzelerin iş akışlarına entegre etmek.

Bunu başarmak adına, 2016/17 öğretim yılından beri, 9 Bauhaus temsilcisi, öğrencilerle, öğretmenlerle, küratörlerle ve Bauhaus uzmanlarıyla, sanatçılarla, tasarımcılarla, mimarlarla, tarihçilerle ve birçok farklı uzmanla birlikte çalışıyor. Bauhaus Temsilcileri takımının oldukça geniş profesyonel bir deneyim çeşitliliği var –oyunculuk, sanat, mimarlık, sahne tasarımı, sanat eğitim, ürün tasarımı ve süreç tasarımı bunlardan yalnızca birkaçı. Diğer bir amaç, Bauhaus ile müzeler ve okullar arasında köprüler kurarak işbirliğini başlatmakta aracı olmak ve bu deneyimle hem içeriye hem dışarıya uzanmak. Bauhaus Temsilcileri programı Almanya’nın müze dünyası içerisinde çok özel, çünkü program, başından itibaren eğitimi müze kavramına ve sergi tasarımına entegre ediyor. Bu ona ulusal ve uluslararası cazibesi olan bir pilot program olma karakterini kazandırıyor. Yaratıcı iletişim biçimlerine ve okullar ile müzeler arasında çığır açan işbirliği modellerine ek olarak bu program, bir müzenin farklı alanlarıyla ilişkili olabilecek yapılar ve süreçler geliştiriyor. Programın sonunda sonuçlar ve özellikle de süreçler, örnekler ve modeller olarak diğer kurumların erişimine açılacak. Amaç, XXI. yüzyılın yeni müzesini açık, davetkâr ve analitik bir mekân olarak biçimlendirmek.

Üç yeni müze - Weimar, Dessau ve Berlin

Bauhaus - 21. Yüzyıl İçin Mekânlar

Weimar, Dessau ve Berlin’de Bauhaus’un 100. yılı için üç yeni müze inşa ediliyor. Gelecekte bu

müzeler, daha önce hiç sergilenmemiş nesnelerle, Bauhaus tarihinin canlı hikâyesini anlatacaklar. Yeni binalar Bauhaus kurumlarının ellerindeki emsalsiz koleksiyonları sunmak için ihtiyaç duydukları mekânları çağdaş biçimde yaratacaklar. Bu mekânlar aynı zamanda toplanma mekânları, kültürel merkezler, eğitim laboratuvarları ve etkinlik mekânları olacaklar.

Bauhaus-Arşivi / Tasarım Müzesi Berlin, Bauhaus Vakfı Dessau ve Weimar Klasik Vakfı Bauhaus Müzesi uzun zamandır artan ziyaretçi sayısı, genişleyen koleksiyonları ve çağdaş müzeciliğin yeni talepleri nedeniyle mekânsal kapasitelerinin limitlerine ulaşmıştı. Gelecek yıllarda, toplamı 6.500 metre kareden fazla olan sergi alanları 3 Bauhaus müzesinde toplamda 12.000 metrekareyi aşan alan, etkinlikler, kültürel eğitim, kafeler ve müze dükkânları için tasarlanacak ev inşa edilecek. Yeni müzeler, yeni kentsel mekânlar yaratacak.

Yapıları dünya çapında modern mimarinin ikonları sayılan Bauhaus günümüze nasıl yerleştirilebilir? Bu davet hem mimarlar hem de eleştirmenler için heyecanlı olduğu kadar zorlayıcı da. Üç uluslararası yarışma kapsamında, dünyanın her yerinden mimarlar 1.400’den fazla tasarım önerdiler. Ödüle değer bulunan tasarımlar, yaratıcı bağımsızlık, duyarlı bir biçimsel dil ve yere özgü bağlam özellikleri ile ön plana çıkanlar oldu.

Weimar Bauhaus Müzesi - Modernizm İçin Yeni Bir Mekân

1995’ten beri var olan Weimar Bauhaus Müzesi için inşa edilen yeni yapı, Weimarhallen parkının köşesinde, Nazi “Gauforum”un baskılayıcı mimarisinin tam karşısında konumlanıyor. Mimarlar, tarihsel açıdan hassasiyeti olan bu yeri, beton bir temelin üzerine oturtulmuş cam bir küp ile yorumladılar; bu minimalist ama kendine güveni olan bir ifade; iç mekân, birbirleriyle sürprizli ve karmaşık ilişkiler kuran beş farklı kota yayılıyor. Tasarım Berlin’den Heike Hanada’ya ve onunla işbirliği yapan Benedict Tonon’a ait. Onların fikirleri 2012 yılında gerçekleştirilen uluslararası mimari yarışmada 500’den fazla proje arasından seçildi. Sergi mimarisi ise Zürih ve Berlin’den Holzer Kobler mimarlık bürosuna ait.

6 Nisan 2019 tarihinde açılan Weimar Bauhaus Müzesiyle Weimar şehri, XIX. yüzyılın kapanışını ve modernizmin bugüne uzanan çok yönlü tarihini kapsayan yeni bir kültürel alana kavuşacak. Mimariyle müzenin bütünleşmesiyle bir buluşma gerçekleşecek. Bu geç XIX. yüzyıl ile erken XX. yüzyılın reformist fikirleri, dikkate değer bir Weimar kültür projesi, ‘Zorla Çalıştırma’ (Forced Labour) sergisiyle eski Nazi “Gauforum”u, Doğu Almanya modernizmi ve yeni

Raumlabor, Fotoğraf: Friederike Holländer, 2017 (© Bauhaus - Archiv Berlin).



Bauhaus Dessau Müzesi, Yarışmayı kazanan mimar: González Hinz Zabala - Barcelona, iç mekân çalışmalarından.



Weimar Bauhaus Müzesi arasındaki buluşma, bir tür “modernizmin topoğrafyası” olacak.

Dessau Bauhaus Müzesi

Yeni Dessau Bauhaus Müzesi’nin 8 Eylül 2019’daki açılışı ile birlikte, Bauhaus Dessau Vakfı’nın 40.000 nesneden oluşan dünyanın ikinci en büyük koleksiyonunu kapsamlı bir şekilde sergilemesi ilk defa mümkün olacak. Dessau Bauhaus Vakfı, özgün Bauhaus Tasarım Okulu geleneğinden gelen ve yeni fikirler için uluslararası bir merkez olacak bir müze inşa etme görevini üstlendi. Vakıf, XXI. yüzyılın bu önemli inşa görevini 2015 yılında, uluslararası açık bir yarış-

ma ile başlatmıştı. İki aşamalı süreçte, 831 başvuru ikiye kadar düşürüldü; Kasım 2015’te komisyon, Barcelonalı İspanyol ofis ‘addenda architects’i (González Hinz Zabala) birinci seçti.

Üst katlarda cam bir zarfın içerisinde sızulan sağır bir kütle, bir “kara kutu”, koleksiyonun eğitime ait bileşenlerini, tarihini ve nesnelerini barındırıyor. Esnek mekân düzenlemesiyle şeffaf zemin katı bunun karşıtı olarak çözümlenmiş. Bir “açık sahne” olarak zemin, çevredeki park ve şehir üzerinde etki yaratmak amacıyla bilinçli olarak yerleştirilmiş çeşitli oyun alanları sunuyor.

Berlin Bauhaus-Arşivi /

Tasarım Müzesi İçin Yeni Ek

Berlin’de de yeni bir müze inşa ediliyor; 2022’de bu yapı Bauhaus-Arşivi / Tasarım Müzesi’ne devredilecek. 1979’da açılan ve Bauhaus’un kurucularından Walter Gropius tarafından tasarlanan karakteristik çatısıyla bina, koleksiyona yapılan ekler ve düzenli olarak artan ziyaretçi sayısı ile kapasitesinin limitlerine ulaşmış durumda. Bu nedenle, yapıya, 6.200 metreka-relik alan barındıran bir ek inşa edilecek. Mimar Volker Staab’ın tasarımı, uluslararası davetli yarışmaya katılan 41 öneri arasından seçildi.

Yeni yapı, mimari bir vurgu yapacak ve W. Gropius’un çarpıcı yapısıyla diyalog içerisinde olacak. Kent peyzajına zarif, 5 katlı cam kulesiyle ve müze mağazasını ve kahvesini barındıran yarı ahşap bölümüyle yerleşecek. 2.000 metreka-reyi bulan sergi alanları her iki yapıyı büyük bir iç avlu aracılığıyla birleştiren düzlüğün altına yerleştirildi. Renovasyon sonrasında eski yapı, araştırma arşivini, kütüphaneyi, koleksiyonun depolarını ve etkinlik mekânlarını barındıracak. 56 milyon Euro civarındaki yapım masrafları federal hükümet ve Berlin şehir-eyaleti arasında eşit olarak paylaşıldı.

Bauhaus’un 100. yılı, uluslararası alanda güçlü bir etkinlik. Etkili bir grup olan ‘2019 Bauhaus Birliği’nin şemsiyesi altında gerçekleştiriliyor. 2019 Bauhaus Birliği, üç kurumun, Bauhaus-Arşivi / Tasarım Müzesi, Berlin, Dessau Bauhaus Derneği ve Weimar Klasik Vakfı’nın, Alman Kültür ve Medya Temsilcisi tarafından temsil edilen federal hükümetin, Alman Federal Kültürel Vakfı’nın ve 11 Alman eyaletinin yakın işbirliği içinde sürdürülüyor. **m**

Mehmet Şahinler, Arş. Gör., Doktora Öğrencisi, MSGSÜ Sosyoloji Bölümü

Kaynaklar

Bauhaus Okulunun 2019 yüzüncü yılı için hazırlanan basın metni (*Press Information for the 2019 Centenary Anniversary of the Founding of the Bauhaus School*)
Bauhaus Association 2019, bauhaus100.de, bauhaus100.de/presse.

2019: The Centenary of the Bauhaus School

The centenary of the founding of the Bauhaus School is one of the key cultural milestones of the year 2019. The Bauhaus Association 2019 has adopted the motto “rethinking the world”. In cooperation with regional, national, and international partners, the anniversary association will coordinate events to rediscover historical evidence of Bauhaus, follow the traces it left in Germany and the world, and explore its significance for the present and the future. The centenary celebrations will provide numerous opportunities to travel and explore Bauhaus and the roots of the modernist movement at a variety of known and lesser-known places. As part of the anniversary year, there will be a comprehensive programme of events relating to architecture and design, art and culture history, and education and research. Ranging from a large-scale inaugural festival, to the opening of new museums and anniversary exhibitions, the well-known UNESCO World Heritage sites, and new academic discoveries in German, as well as international exhibitions and projects – 100 years of Bauhaus is a series for Bauhaus fans as well as sceptics and those just discovering the movement. In that frame, we decided to prepare a special issue mainly focusing on Bauhaus and wanted to inform our readers about all the events, publications, museums, heritage values etc. of the historical Bauhaus. Source: Bauhaus Association 2019, bauhaus100.de, bauhaus100.de/presse.

Bauhaus'un Mirası ve Herbert Bayer

Sinan Niyazioğlu

Bauhaus'un Weimar yıllarında öğrencisi, Dessau'da eğitimcileri arasında yer alan grafik tasarımcı Herbert Bayer'in yaşamı boyunca okulu tanıtmaya, sergilemeye ve arşivleyerek tarihe kaydetmeye çabası, kurumun kültürel mirasının ve tasarım felsefesinin günümüze ulaşabilmesinde etkin rol oynadı. "Bauhaus'un Mirası ve Herbert Bayer" başlıklı inceleme yazısı, tasarımcının Weimar, Dessau, Berlin ve ABD dönemlerini ana hatlarıyla ele almanın yanı sıra, Herbert Bayer'in Soğuk Savaş yıllarında Batı Almanya'daki Rowohlt Yayınları'na sunduğu tasarım danışmanlığına ve üretim örneklerine de yer vererek, Türkiye'deki mevcut Bauhaus literatürüne ufak bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Herbert Bayer ve Bauhaus Weimar (1921-1924)

Avusturya'nın Haag kasabasında doğan Herbert Bayer (1900-1985), Linz şehrindeki mimarlık stüdyosuyla ünlenen Georg Schindhammer'in yanında 1918-1919 yıllarında asistan konumunda çalıştıktan sonra, 1920'de Darmstadt'a giderek şehrin tanınmış mimarlarından Josef Emanuel Margold'un denetiminde teknik ressam olarak görev aldı. Bayer'in mimarlık mesleği dışında resim ve plastik sanatlara olan ilgisini ve yeteneğini erken keşfeden Margold, asistanı için en iyi eğitim verebilecek kurumun I. Dünya Savaşı'nın ardından Weimar'da yeniden yapılandırılarak açılan Bauhaus Okulu olduğunu söyleyerek genç asistanı için yazdığı referans mektubu ile onu okulun müdürü Walter Gropius'a yönlendirdi. Başarılı bir portfolyo ve etkili referans mektubu ile okula kabul edilen Herbert Bayer, 1921-22 akademik yılında Johannes Itten'den temel sanat eğitimi, 1922-23 yılları arasında Wassily Kandinsky'den duvar resimi eğitimi, László Moholy-Nagy'den deneysel fotoğraf eğitimi, 1924'te de Walter Gropius'dan mimari mekân, kütle, form ve ışık eğitiminin yanı sıra yine okulun eğitimcilerinden Paul Klee'den renk bilgisi ve harmonisi derslerini tamamlayarak okuldan mezun oldu. Henüz öğrencilik yıllarında okulun afiş, föy gibi tanıtım ve duyuru parçalarının grafik tasarımını gerçek-

leştiren Herbert Bayer, 1923'teki ünlü Bauhaus Sergisi'nin duyurusu için tasarladığı iki afiş önerisinin yanı sıra, okulun dört yıllık eğitim programı ve yeni mezunları hakkında bilgi içeren Bauhaus kataloğunu da tasarladıktan sonra, hocalarına veda ederek Berlin'e yerleşmeyi ve reklam grafiği alanında uzmanlaşmayı planladı.¹ Ne var ki, 1923'teki Bauhaus Sergisi'nin ardından Bauhaus eğitimcilerinin muhafazakâr Thüringen yönetimiyle aralarının açılması, kültürel Bolşevizm propagandası yaptıkları gerekçesiyle okulun kapatılması ve Walter Gropius'un okulunu Dessau'ya taşımaya zorlanması, Herbert Bayer'in kariyerinde de yeni bir dönemi başlatacaktı.²

Herbert Bayer ve Bauhaus Dessau (1926-1928)

1920'lerin ortalarında Almanya kırsalındaki sanayileşme bölgeleri arasında yer alan Dessau, Weimar'ın modern kent yaşamı ve kozmopolit kültürüne oranla ıssız kimliğiyle öne çıkması bakımından Bauhaus eğitimcileri ve öğrencileri açısından adeta bir sürgün ve yıldırma yeri idi. Bu sakin kasabada inşa edilecek okulun tüm ihtiyaçlarının eğitimciler ve öğrenciler arasındaki kolektif iş bölümü ve üretimle yürütülmesini savunan Walter Gropius, yeni Bauhaus için 1926'da tamamladığı Dessau kampüsüyle bu düşüncesini hayata geçirdi. Eğitim mekânları, üretim atölyeleri, öğrenci yurdunun yanı sıra, yemekhane ve kantini aynı çatı altında birleştiren Bauhaus Dessau binası, Bauhaus eğitimcilerinin Weimar'da başlattıkları öncü sanat, tasarım ve mimarlık eğitiminin sanayi ile ilişkisini uygulamalı projelerle güçlendirilmesinde ve pedagojik eğitim formasyonunun olgunlaşmasında etkin rol oynadı. Dessau kampüsü sadece eğitim verilen bir kurum olmaktan öte, eğitimcileri ve öğrencilerinin birlikte yaşadıkları, gündelik yaşamlarında karşılarına çıkan eksiklikleri projelendirerek hayata geçirdikleri kolektif yaşam alanı özelliği de kazandı. Boş zamanlarında öğrencilerin hocalarıyla oynadıkları satranç turnuvaları için Josef Hartwig'in tasarladığı satranç takımından, soğuk kış gecelerinde

Resim 1. Herbert Bayer, Universal yazı karakteri tanıtım afişi, 1926 (Kaynak: M. Droste, *Bauhaus und Bauhaus Archiv* 1919-1933, Berlin, 1990).

atölyelerde çalışanların içini ısıtmak için Marianne Brandt'ın modellediği filtre kahve aparatı tasarımına varıncaya kadar birçok endüstriyel tasarım ürünü ve mobilya tasarımı, eğitimciler ve öğrenciler arasındaki paylaşım ve üretim sürecini yansıtan ve Bauhaus'la özdeşleşen tasarım ürünleri olarak hafızalara kazındı.³

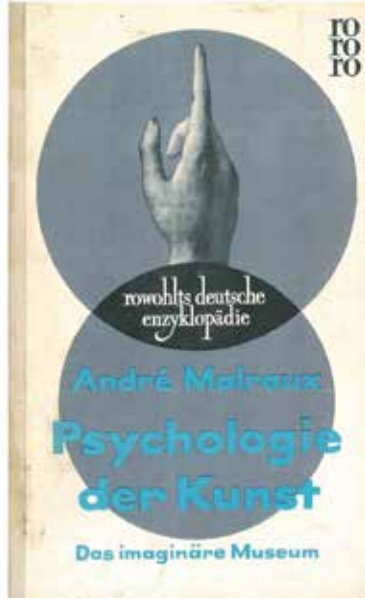
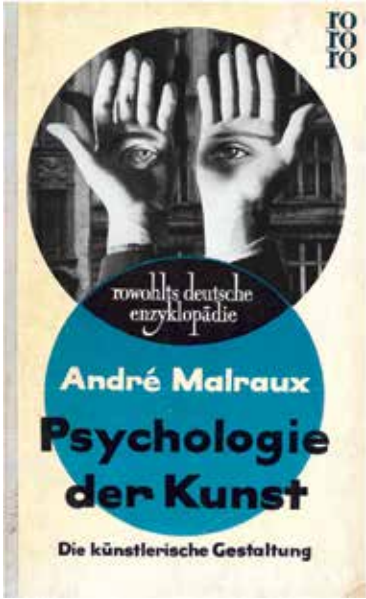
Walter Gropius, Weimar yıllarında başlattığı metal, ahşap, baskı, cam ve halı atölyelerini Dessau kampüsünde modernize etmek amacıyla okulun mezunlarından Marcel Breuer'e Mobilya Tasarımı Atölyesi, Josef Albers'e Halı ve Dokuma Atölyesi, Herbert Bayer'e ise Baskı ve Reklam Grafiği Atölyesi başkanlığını önererek eğitim kadrosunda yer almalarını istedi. Her üçü de Gropius'un teklifini kabul ederek, okulun tarihinde ikonik değere sahip tasarım ürünlerini projelendirerek atölyelerini yapılandırdılar. Herbert Bayer, Weimar yıllarında ahşap, gravür, serigrafi baskı tekniklerine dayalı geleneksel eğitim modeli yerine, modern tipo

baskı makineleri, foto-grafik birimi, modern hurufat ve dizgi araçlarıyla donatılmış yeni atölyesinde okulun tüm iletişim ve tanıtım grafiklerini öğrencileriyle birlikte tasarlamayı ve matbasında basmayı amaçlayarak atölyesini yapılandırdı.⁴ Bu atölye, tüm malzemelerin okul bünyesinden sağlandığı ve bir bakıma ev yapımı (*homemade*) özelliğiyle dışarıdan mümkün olduğunca en az malzeme ve teknik cihazın tedarik edildiği eğitim ve üretim birimiydi. Bayer'in 1926'da tasarladığı "Universal" yazı karakterinin tanıtım afişi, hocası Wassily Kandinsky için gerçekleştirdiği 60. Doğum Günü Jübile Sergisi afişi, 1927-31 yılları arasında yayımlanan ünlü *Bauhaus* dergileri bu atölyede tasarlandı ve basıldı (*Resim 1, 2*). Okulun hocalarının tasarım, sanat ve mimarlık hakkındaki üretimlerine ve eğitim pedagojisine dair görüşlerine yer veren 14 yayınlık Bauhaus Kitapları (Bauhaus Bücher) dizisinin kapak ve iç sayfa düzenlemeleri bu atölyede tasarlanmış, dizgileri tamamlanan kitaplar dönemin önde gelen kültür yayıncılarından Albert Langen Yayınevi'nin yardımlarıyla Münih'te basılmıştı. Baskı ve Rek-



lam Grafiği Atölyesi, Herbert Bayer'in ticari ürün grafikleri dışında, hocası László Moholy-Nagy'nin derslerinde öğrendiği sürrealist etki taşıyan ve kendi ifadesiyle 'tuhaf ve bir o kadar politik imge' olarak adlandırdığı deneysel fotomontaj üretimlerine ev sahipliği yapan bir deneysel laboratuvar kimliğine de evrildi. Atölyesinde ürettiği deneysel plastik fotoğrafik örneklerden "Otoportre", "Yalnız Metropoliten ve Kemikler-Plastikler" gibi fotomontaj çalışmaları, Bayer'in Man Ray, Hans Arp, John Heartfield gibi sol görüşlü, sürrealist ve Dadaist avangart sanatçılardan etkilendiğini belirgin kılacaktı. Bauhaus'un kurum kimliğiyle özdeşleşecek tüm basılı ürünlerin tasarımları yine bu atölyenin teorik ve uygulamalı ortamında hayata geçirildi. Örneğin Herbert Bayer, Bauhaus Kitapları için gerçekleştirdiği logotayp tasarımında, okulun mimari, sanat ve tasarım eğitimi ni kompozit, bütünsel bir yapıda verdiğini görselleştirmek amacıyla, mimarlık için kare, sanat için daire ve tasarım için de toplumsal piramidal yapıyı çağrıştıran ikizkenar üçgenin birleşmesinden ve üç geometrik formun kesişmesinden

Resim 2. Herbert Bayer, Wassily Kandinsky'nin 60. Doğum Günü Jübile Sergisi afişi, 1926 (Kaynak: Bauhaus Arşiv Müzesi, sınırlı sayıda tıpkıbasım, yazarın koleksiyonu).



oluşan, yalın ve etkili bir işaret üretti. Bu logotayp ve "Universal" yazı karakteri, okulun 1934'te Nazilerce kapatılmasından yıllar sonra bile 1950, 1960 ve 1970'li yıllarda düzenlenen Bauhaus yıldönümü etkinliklerinin ve gezici sergilerinin ana görsel kimlik unsuruna dönüşerek belleklere kazındı. Herbert Bayer'in temel geometrik formlar dışında renk kullanımına dair düşünceleri de yine bu atölyeden çıkan rafine üretimlerle şekillendi. Weimar yıllarında Paul Klee'den renk bilgisi ve harmonisi dersinin yanı sıra, Wassily Kandinsky'nin renk, form ve anlam üzerine verdiği seminerlere katılan Bayer için renk, kültürel veya sembolik değerden ziyade bir işaretti. De Stijl'in kırmızı, mavi, sarı gibi ana renklerden oluşan, beyaz alan ve siyahla desteklenen daraltılmış kod repertuarından yararlanan Herbert Bayer, maviyi, su ve havayla özdeşleşen yaşamla, sarıyı güneş, ısınma ve topraktaki yayılma, kırmızıyı ise üreme, politik çatışmayla ilişkilendirdi. Tüm ara renklerin yaşam, yayılma, çatışmayı temsil eden ana renklerin birbirleriyle farklı oranlarda karışmasıyla ortaya çıktığını ve optik algıda psikolojik etki

kazandığını 1927, 1938, 1959 ve 1972 yıllarında güncelleyerek tasarladığı optik algı ve renk diyagramlarıyla şematize etti.⁵ Baskı ve Reklam Grafiği Atölyesi, grid sistemi ve asimetrik kompozisyonda form, renk ve kolaj ilişkisi üzerine biçimlenen Herbert Bayer'in görsel dil repertuarında, Bayer'in yaşamı boyunca geliştireceği portfolyosunda ve temsilcisi olduğu Bauhaus'un görsel kurum kimliğinde önemli yapıtaşlarının ortaya çıkışını örgütlemişti.

Berlin Yılları (1928-1938)

1928'de Bauhaus'dan ayrılma kararı alan Herbert Bayer, Berlin'e yerleşerek yenilikçi reklam kampanyalarıyla bilinen Dorland reklam ajansında önce sanat yönetmeni ardından şef konumunda çalışacaktı. Yine bu

dönemde Paris'te yayımlanan *Vogue* moda dergisine fotomontaj çalışmalar üretmek gönderdi; serbest tasarımcı olarak Berlin'de basılan *Die Neue Linie* (Yeni Çizgi) moda dergisinin kapaklarını tasarladı. Herbert Bayer Berlin'deki profesyonel kariyeri boyunca okulla, meslektaşlarıyla ve hocalarıyla ilişkisini her zaman sıcak tuttu. 1930'da Paris'te düzenlenen Alman Üretim Birliği (Deutscher Werkbund) sergisinin tasarımını Walter Gropius ve László Moholy-Nagy ile birlikte gerçekleştirdi. Dessau'daki okulun 1933 yılında Berlin'e taşınmasında ve 1934'te Nazi iktidarı tarafından Bauhaus'un tamamen kapatılması sürecinde öğrencilerin ve eğitimci meslektaşlarının yanında yer aldı. Walter Gropius'un, Marcel Breuer'in ve László Moholy-Nagy'nin Nazi baskılarına dayanamayarak 1935 yılında ABD'ye göç ettikleri, Chicago Mimarlık Okulu'nda Bauhaus'un ilkelerini yeniden hayata geçirdikleri yıllarda Herbert Bayer henüz Berlin'deydi. Ancak 1937'de Nazi yönetimince Münih'te düzenlenen ve Weimar Cumhuriyeti aydınlarının Almanya'yı terk etme kararında etkin rol oynayan Yoz Sanat (Entartete Kunst)

Resim 3. Herbert Bayer, "Yalnız Metropolitani", fotomontaj baskı, 1926 (Kaynak: Bauhaus Arşiv Müzesi, sınırlı sayıda tıpkıbasım, yazarın koleksiyonu).

Resim 4. Herbert Bayer, "Görsel İletişim, Mimari ve Resim", (Kişisel Portfolyo), New York, 1967.

Resim 5. André Malraux, *Psychologie der Kunst: Die künstlerische Gestaltung*, Rowohlt'un Alman Ansiklopedisi dizisi, 2. Baskı, 1965, Tasarım: Werner Rebhuhn, Tasarım danışmanı: Herbert Bayer.

Resim 6. André Malraux, *Psychologie der Kunst: Das imaginäre Museum*, Rowohlt'un Alman Ansiklopedisi dizisi, 1967, Tasarım: Werner Rebhuhn, Tasarım danışmanı: Herbert Bayer.

Sergisi'nde Herbert Bayer'in işlerinin de yer alması, bir Bauhaus Okulu temsilcisi olarak mimlenmesi, akrabalarının arasında Yahudilerin bulunması ve üstelik eşi Irene Bayer-Hecht'in de Yahudi olması gibi dayatmalardan ötürü Nazi baskılarına daha fazla dayanamayarak, 1938 yılında eşiyle birlikte zorlu bir yolculuğun ardından New York'a göç etti.⁶

ABD Dönemi (1938-1985)

1938 yılı Walter Gropius, László Moholy-Nagy ve Herbert Bayer'in New York'taki Modern Sanatlar Müzesi'nde gerçekleştirdikleri Bauhaus 1918-1928 Sergisi bakımından anlamlıydı. Bu sergi, Bauhaus'un Almanya'dan ABD'ye göç edişini hikâyelendiriyor, yeni yaşamında okulun arşiv malzemelerinden her zaman yararlanacağını işaret ediyor ve Bauhaus ilkelerinin eğitimcileri ve temsilcileriyle birlikte dünyanın farklı bölgelerine göç ederek yeniden hayat kazanacağını ve gelişeceğini vurguluyordu.⁷ Bauhaus arşivi, eğitimi ve geleceği ilişkisi üzerine kurgulanan serginin iletişim grafiklerini ve katalog tasarımını gerçekleştiren Herbert Bayer, sonraki yıllarda yayımlanacak tüm Bauhaus kitapları için de güçlü bir sayfa düzenlemesi rehberi ve yayın kimliği kılavuzu oluşturmuştu. Okulun 50. yıldönümü için hazırlanan ve ileride Berlin'de kurulacak olan Bauhaus Arşiv Müzesi'nin altyapısını şekillendiren *Bauhaus* kitabında (1969, MIT Press) ve Muriel Cooper tarafından tasarlanan *Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago* yayınında (1976, MIT Press), 1982-83 yıllarında düzenlenen Bauhaus Gezici Sergileri kataloglarının tasarımında Herbert Bayer tasarım danışmanı olarak yer alacak ve onun 1938'deki Moma Sergisi katalogu için gerçekleştirdiği sayfa düzenlenmelerine büyük ölçüde sadık kalınacaktı.⁸

Herbert Bayer 1943 yılında ABD vatandaşı oldu. Amerika'daki Oluklu Mukavva Üreticileri Birliği Başkanı, vizyoner ve açık görüşlü Walter Paepcke'nin CCA: Container Corporation of America isimli şirketinin *Fortune* dergisinde yayımlanan ilanlarını II. Dünya Savaşı yıllarında tasarladı; savaşın ardından Olivetti, Mobil, C&C birçok gibi Amerikan kuruluşunun kurum kimliği tasarımlarını gerçekleştirdi ve yine Walter Paepcke'nin daveti üzerine şirketin Amerika kırsalında konumlanan 300 hanelik küçük Aspen kasabasındaki üretim tesisinde mimari projelerin yanı sıra, büyük ölçekli duvar panolarını, açık alan tasarım çalışmalarını ve *land-art* üretimlerini üstlendi. 1960'lı ve 1970'li yıllarda

mimari projelerden devasa duvar resimlemelerine, grafik tasarım ürünlerinden kavramsal sanat üretimine kadar zengin ve çeşitli sahalarda üretim veren Herbert Bayer, Dessau yıllarından edindiği takım çalışmasına, disiplinlerarası projelere önem verdi; genç meslektaşlarıyla birlikte gerçekleştirdiği projelerde usta kimliğiyle öne çıkartılmayı ve hiyerarşik iletişim diliyle çalışmaya reddetti.⁹ Ancak dikkatli, mesafeli ve mesleğine son derece saygılı ve tutkuyla bağlı Herbert Bayer'in çalıştığı kişi ve kurumlar üzerinde bıraktığı etki, onu her zaman usta (master) Bayer olarak konumlandırdı.

Herbert Bayer 1985 yılındaki ölümüne kadar Bauhaus'un arşivlenmesi, sergilenmesi, yaşatılması ve uluslararası ölçekte tanıtımı için büyük çaba sarf etti. Aynı zamanda Avrupa modernizminin ve Bauhaus ilkelerinin Amerika'daki reklam endüstrisinde ve grafik tasarım dünyasında yayılmasında öncü bir figür olarak anılarak, 1970'de AIGA (Amerikan Grafik Sanatçılar Enstitüsü) tarafından Yaşam Boyu Başarı Ödülü ve Büyük Ustalık Plaketi ile taltif edildi ve tarihe kaydedildi.¹⁰ Ancak Herbert Bayer'in Dessau yılları ve Amerika dönemi dışında, Avusturya kökenli olmasına rağmen "gerçek vatanım" dediği Almanya ile ilişkisini Soğuk Savaş yıllarında da koruduğu ve Batı Almanya'daki sol görüşlü yayınevlerine tasarım danışmanlığı da yaptığına grafik tasarım tarihi yazımında yeterince değinilmedi ya da göz ardı edildi.

Herbert Bayer ve Rowohlt Yayınları (1962-1975)

II. Dünya Savaşı'nın ardından Sovyet, İngiliz, Amerikan ve Fransız orduları tarafından işgal edilen Almanya'nın Amerikan bölgesinde konumlanan ve 1961'de örülen Berlin Duvarı'yla birlikte Batı Almanya sınırları içerisinde yer alan Stuttgart, irili ufaklı birçok yayınevine ev sahipliği yapmaktaydı. Kentin entelektüel yaşamında öne çıkan Rowohlt Yayınevi, savaş sonrasında Almanya'nın normalleşme sürecine katkı sunan demokrat bir yayınevi kimliğiyle lanse edilmekle birlikte, yayınları ve ele aldığı konulardan da görüldüğü üzere sol ideolojiye sahipti. Rowohlt Yayınları 1908 yılında sosyalist yazar, yayımcı ve düşünür Ernst Rowohlt tarafından Leipzig'de kurulmuş, Weimar Almanya'sının çoğulcu ve özgürlükçü ortamında öncü siyasal kitaplar yayımlanmış, Nazilerce sık sık kapatılmış ve II. Dünya Savaşı yıllarında yayınlarına ara vermek zorunda bırakılmıştı.¹¹ 1945 yılında Amerikalılardan yayınevini Stuttgart'ta ve Hamburg'da yeniden açma, Amerikan romanla-



rını Almanya'da, Alman düşünürlerin eserlerini ise Amerika'da yayımlama iznini alan Ernst Rowohlt, oğlu Heinrich Maria Ledig-Rowohlt ile birlikte 1950 yılında Amerika'daki yayıncılar birliğini ve reklam ajanslarını incelemek üzere gerçekleştirdiği New York seyahatinde, eski dostu Herbert Bayer ile görüşme fırsatı bulmuştu.¹² Herbert Bayer, Berlin yıllarında Rowohlt Yayınevi'ne birkaç kitap tasarımının yanı sıra yayınevinin haftalık gazetelerde yayımlanan ilan dizisini gerçekleştirmişti.¹³ Bayer ile baba ve oğul Rowohlt'ların arasında geçen görüşmenin içeriği ilgili kaynakçalarda detaylıca değinilmemekle birlikte, bu görüşmenin Rowohlt Yayınevi'nin 1960'lı yıllardan itibaren yayımlayacağı "Rowohlt'un Alman Ansiklopedisi" (Rowohlt's deutsche Enzyklopädie) serisinin tasarım sürecinde Herbert Bayer'in de danışman olarak yer almasında belirleyici rol oynadığı düşünülmektedir.

Kısaltma adıyla "Ro-Ro-Ro", açılımlıyla "Rowohlt Rotary Roman" dizisinin altında yayımlanan Rowohlt'un Alman Ansiklopedisi serisi, öncelikli olarak üniversite öğrencilerine

seslenen, güncel siyasetten, politik ekonomiye, avangart sanat tarihinden Marksist kültürel çalışmalara ve medya analizlerine kadar oldukça geniş sahadan uzman teorisyenlerce ele alınan yayınlarıyla, Soğuk Savaş yıllarında Batı ve Doğu Almanya'da yürütülen resmi kültürün politik ve kitle iletişim aygıtlarının ideolojik çehresini görünür kılmayı amaçlamış, bir bakıma savaşın ardından Almanya'ya geri dönen Frankfurt Okulu temsilcilerinin kültür alanındaki eleştirel kuram çalışmalarına yakın duran yayın politikası gütmüştü.¹⁴ Cep kitapları boyutunda basılan ve ekonomik fiyatlandırma politikasıyla geniş öğrenci kitlelerine ulaşmayı hedefleyen yayınevinin kurum kimliği ve kapak tasarımları, dönemin genç kuşak tanınmış yazı karakteri tasarımcısı

Werner Rebhuhn (1922-2001) tarafından gerçekleştirilecekti. Alman kaligrafi tarihinde otorite isimler arasında yer alan Emil Rudolf Weiß'in (1875-1942) üretim çizgisini takip eden, aynı zamanda Hamburg Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda kaligrafi ve grafik sanatlar eğitimi alan Werner Rebhuhn, Nazilerin elinden kurtarılan Gutenberg Matbaası orijinal elyazması ve baskılarının 1950'li yıllarda arşivlenerek kataloglanmasında uzman heyet üyesi olarak görev almış, 1960'ların başından itibaren de Rowohlt Yayınları için gerçekleştirdiği kitap kapağı tasarımlarının başlıklarında Paul Renner'in "Futura" (1926), Max Miedinger'in "Helvetica" (1957) yazı karakterleri dışında, kitapların iç sayfa ana metinleri için de Hermann Zapf'ın "Palatino" (1949) yazı karakterini kullanarak, Alman baskı ve matbaa kültürünün Nazi iktidarı (1933-1945) süresince deneyimlediği Faşist modern gotik yazı kimliğinden arındırmayı, sol ve demokrat tipografi stilleriyle okuma pratiğini ve basılı yayın kültürünü liberalleştirmeyi amaçlamıştı.¹⁵ Werner Rebhuhn'un Rowohlt Yayınevi için gerçekleştirdiği tipografi ağırlıklı Ernst Bloch, Jean-Paul

Resim 7. Herbert Bayer, *Bauhaus Fotografie*, Stuttgart Sergisi kataloğu, 1956 (Kaynak: M. Droste, *Bauhaus und Bauhaus Archiv 1919-1933*, 1990).

Resim 8. Herbert Bayer, *Alternatif Tiyatro İçin Paravan Etkütleri - 3*, kâğıt yüzeye guaj eskiz çalışması, 1927 (Kaynak: *Novum*, *Gebruuchgraphik Magazine*, No: 245, 1969).

Resim 9. Daniel J. Boorstin, *Das Image*, Rowohlt Yayınları, 1964, Tasarım: Werner Rebhuhn, Tasarım danışmanı: Herbert Bayer.

Resim 10. Siegfried Jacobsohn, *Jahre der Bühne*, Rowohlt Yayınları, 1963, Tasarım: Werner Rebhuhn, Tasarım danışmanı: Herbert Bayer.

Sartre, Ernest Hemingway yayın tasarımları oldukça rafine örnekleri var etmişti. Ancak 1962'den itibaren Herbert Bayer'in yayınevine sunduğu tasarım danışmanlığı katkısı boyunca Rowohlt'un Alman Ansiklopedisi dizisi tasarımlarına eklenen fotoğrafik ve illüstratif imgelelerin ikonografik etkisi, kitap kapaklarına görsel derinlik ve kavramsal yetkinlik kazandıracaktı. İki dairenin birleşmesinden oluşan ve kesişme alanında "Rowohlt'un Alman Ansiklopedisi" yazısını siyah zeminde dişi kullanımla vurgulayan tasarım kimliği, görüntü ve yazı arasında güçlü bağ kurmasının ötesinde, özenle seçilmiş Bauhaus dönemi görüntülerini ve Herbert Bayer'in Dessau yıllarında gerçekleştirdiği sürrealist, politik fotomontaj imgelerini Soğuk Savaş yıllarındaki genç kuşak Alman okurlarıyla buluşturabiliyordu (Resim 3-6).

Soğuk Savaş yıllarının dönemsel bağlamı içinde değerlendirildiğinde, Herbert Bayer'in Rowohlt Yayınevi'ne sunduğu tasarım danışmanlığı, çoğulcu ama bir o kadar ideolojik çatışmalara sahne olan 1920'lerin Weimar Almanya'sında mücadele ederek rüştünü ispatlayan Bauhaus'un kültürel mirasını ve tasarım felsefesini, referanslar ve alıntılarla hatırlatmakla veya imkân buldukça bu görsel repertuarı yayımlayarak dolaşıma sokmakla sınırlı değildi. Herbert Bayer danışmanlığında olgunlaşan yayın dizisinin politik, ikonografik ve kimi zaman da görsel gerilimden yararlanan kapak kimliği, Amerikalı kültür kuramcısı Marshall McLuhan'ın 1962'de yayımladığı *Gutenberg Galaksisi* ile İngiliz sanat eleştirmeni John Berger'in 1972'de yayımlanan *Görme Biçimleri* denemesi arasında konumlanması bakımından başlı başına bir göstergebilim çalışmasını hak etmektedir (Resim 7-10). ■

Sinan Niyazioğlu, Prof., MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Tasarım Bölümü

Notlar

1. Arthur Cohen, *Herbert Bayer: The Complete Work*, 1984, MIT Press. Ayrıca bkz. Herbert Bayer biyografisi: Zachary Petit, 1970 AIGA Medalist Herbert Bayer, AIGA, The Professional Association for Design, e-article, www.aiga.org.
2. Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, Münih: Albert Langen-George Müller Verlag, 1966. Ayrıca

- bkz. David Stern, *Bauhaus from Weimar to Dessau (1919-1933)*, Washington: White Temple Books, 1982.
3. Barry Bergdoll - Leah Dickermann, *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*, New York: MoMA (The Museum of Modern Art), 2009. Ayrıca bkz. Howard Deastyne, *Inside the Bauhaus*, New York: Rizzoli, 1986.
4. Frank Whitford, *Bauhaus*, Londra: Thames and Hudson, 1984. Ayrıca bkz. Frank Whitford, *Arts and Crafts Movement and Deutscher Werkbund*, Londra: Penguin Books, 1979.
5. Magdelana Droste, *Bauhaus und Bauhaus Archiv 1919-1933*, Berlin: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1990. Ayrıca bkz. Howard Deastyne, *age*.
6. Max Sauerland, *Im Kampf um die Moderne Kunst*, Münih: Albert Langen-George Müller Verlag, 1965; Lothar Schreyer, *age*. Ayrıca bkz. Magdelana Droste, *age*; Magdelana Droste, *Bauhaus Archiv*, Sammlung Katalog, Berlin: Bauhaus Archiv Museum für Gestaltung, 1989.
7. *Bauhaus 1918-1928*, Exhibition Catalogue, MoMA Online Library (www.moma.org). Ayrıca bkz. Barry Bergdoll - Leah Dickermann, *age*.
8. Hans Maria-Wingler, *Bauhaus and Design Philosophy*, Edited Papers, MIT Press, 1989. Ayrıca bkz. Hans Maria-Wingler, *Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, MIT Press, 1976.
9. Arthur Cohen, *Herbert Bayer: The Complete Work*, MIT Press, 1984. Ayrıca bkz. Herbert Bayer, *Visual Communication, Architecture and Painting*, (Portfolio Publication), New York: Reinhold, 1967.
10. Zachary Petit, *age*.
11. Walther Kiaulehn, *Mein Freund der Verleger: Ernst Rowohlt und seine Zeit*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1967. Ayrıca bkz. Paul Mayer, *Lebendige Schatten: Aus den Erinnerungen eines Rowohlt-Lektors*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1969.
12. Paul Mayer (Hrsg.), *Ernst Rowohlt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten: Zum 80. Geburtstag Ernst Rowohlts am 23. Juni 1967*, (Sonderdruck) Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1967, 2. Auflage als Rowohlts Monographien (hrsg. von Kurt Kusenberg) 1968 / Neuausgabe: rororo Band 50707, Reinbek bei Hamburg: Rowohlts Monographien Rowohlt, 2008.
13. Herbert Bayer'in Berlin'de yaşadığı 1930'lu yıllarda Rowohlt Yayınevi için tasarladığı kitapların en bilinenleri, Armin T. Wegner'in *Jagd durch das tausendjährige Land* isimli romanının 1932 tarihli *hard-cover* şömizli birinci baskısı ve 1934 tarihli *soft-cover* ikinci baskısının yanı sıra, yayınevinden çıkan İtalyan mimar ve şehir bölge planlamacısı Vincenzo Rossetti'nin *Städte wachsen aus dem Sumpf* isimli kitabıdır. Tasarımcının yayınevi için gerçekleştirdiği ilan dizisi, 16 sayfalık formatıyla haftalık olarak yayımlanan *Illustrierte Berliner Zeitung*'un 12.6.1935 ve 22.4.1936 tarihli yayınlarının 12. sayfasındaki ilanlar bölümünde yer almıştı.
14. Uwe Naumann - Patrick Rössler (Hrsg.), *50 Jahre rororo: Eine illustrierte Chronik [1950-2000]*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2000. Ayrıca bkz. Heinrich Maria Ledig-Rowohlt - Hans Georg Heepe (Hrsg.), *Rowohlt Almanach 2. 1963-1983. Zum 75jährigen Jubiläum des Verlages* (mit einem Vorwort von Otto F. Walter und einer vollständigen Bibliographie aller Veröffentlichungen von 1963-1983), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1983.
15. Werner Rebhuhn'un 1950'li yıllarda uzman heyet üyesi olarak görev aldığı Gutenberg Matbaası orijinal elyazması ve baskılarının arşivlenerek kataloglanma çalışması, 1967 yılında Rowohlt Yayınları'dan çıkan sanat tarihçisi Helmut Presser'in *Gutenberg* monografisi kitabının görsel arşiv malzemesini oluşturacak ve tesadüfen bu kitabın tasarımını da yine Werner Rebhuhn üstlenecekti. Werner Rebhuhn'un biyografisi ve Rowohlt Yayınları üretimleri için ayrıca bkz. Thorsten Oltmer, *Die Rowohlt Leinen-Rücken: Die ersten 450 Nummern der Rowohlt Taschenbücher in Darstellung und Bibliographie*, Fachhochschule Hamburg, Fachbereich Bibliothek und Information (Lisans Programı Diploma Tezi) Diplomarbeit 1993, OCLC 256539505.

The Heritage of Bauhaus and Herbert Bayer

This paper centers upon the biography of Herbert Bayer through his graphic design works, who was a future promising student during his Weimar years, a young lecturer in Dessau period, and a master representative of the school in whole of his professional life in USA. Bayer was not only an important actor of Bauhaus design and exhibition projects, his contribution for archiving the works of Bauhaus, also played significant roles to protect the school's design heritage.

Bau(dy)haus: Bauhaus'un İdealleri Bağlamında Beden ve Mekân İlişkisi

Oskar Schlemmer'in *Mekânsal Bedeni* ve Siegfried Ebeling'in *Bedensel Mekân*

Erdem Ceylan

Beden ve mekân arasında kurulan Vitruvyen ilişkisi modern zamanlara yaklaştıkça aşkın, ideal ve mutlak bütünselliklerin temsilleri üzerinde temellenmekten uzaklaşarak dünyaya ve yaşama içkinliğin dinamizminin parçalı temsilleri üzerinden kurgulanır olmuştur. Bu sürecin yönü ve hızı fizik, biyoloji ve felsefe alanlarında radikal paradigma değişimlerinin yaşandığı geç XIX. ve erken XX. yüzyılda genellikle Alman entelektüel çevreleri tarafından belirlenmiştir.¹ Newton fiziğinin homojen ve evrensel Kartezyen mekânının Einstein fiziğinin –içerdiği nesneler tarafından biçimlendirilen– “güçler alanı”na, Darwin biyolojisinin özneyi belirleyen doğal çevresinin Uexküll biyolojisinin –özne tarafından belirlenen– “*Umwelt*”ine (çevre dünya) ve Marx felsefesinin özneyi belirleyen toplumsal çevresinin bir yandan Heidegger felsefesinin –varoluşu, içinde yaşadığı dünyadan ayrı düşünülemez olan– “*Dasein*”ına, öte yandan Nietzsche felsefesinin –hayatla bedensel bütünlüşmesini arayan– Diyonisyen “*Übermensch*”ine (üst-ün insan) dönüştüğü XX. yüzyılın ilk çeyreğinde temelleri atılan Bauhaus da bu dönüşümlerden etkilenecektir. Bu çalışma, bedenin hayatın dinamiklerinin mekânsallaştığı, mekânın ise aynı hayatın dinamiklerinin bedenselleştiği bir alan olarak algılanmaya, deneyimlenmeye, kavranmaya ve üretilmeye başladığı dönemde bu gelişmenin Bauhaus² içindeki izini sürmeyi amaçlamaktadır.

Bauhaus'un İdealleri

Bauhaus'un tasarım anlayışı, tüm sanatsal etkinliklerin mimarlıkta birleşerek –bir XIX. yüzyıl Alman ideali olan– “*Gesamtkunstwerk*”i (bütünsel sanat yapısı) oluşturmaları düşüncesi üzerinde temelleniyordu. Bauhaus atölyelerinde güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar, sanat ile teknik, sanatçının imgelemi ile mühendisin dünyasının gerçekliği, biricik sanatsal yaratıcılıktaki estetik ile endüstriyel üretim çağındaki çoğaltma arasında kurulacak yeni “bütünsel” dil aranıyordu. Bauhaus'un “bütünsellik” ideali, okulun kurucusu Walter Gropius'un belirttiği gibi, “*temeli, sadece,*

yaşayan bir organizma olarak anlamlı olan İnsan'ın kendisinde olan bir birlik”³ ülküsüydü.

Ancak bu söylem, Bauhaus'u, bir tarafında giderek parataktik bir metne dönüşen modern hayat, kültür ve insanın karmaşık ilişkilerinin somutluğu, diğer tarafındaysa bu ilişkileri organik bir bütünlük, “anamlı bir birlik” içinde ifade etme arzusunundaki yeni bir “bütünsel” dil idealinin soyutluğu bulunan bir ara mekânda konumlandıracaktır. Bauhaus için, bu aralıkta bir köprünün inşası zihnin çözdüğü, alışılmış, dolaylı, kültürel, ulusal ve tarihsel kodlarla değil, endüstriyel estetiği üreten modern sanatın soyutluğunda ifade edilebilen, “*dolaysız ve biyolojik algıya yönelik bir soyut biçimler kodu*”⁴ olan, dolayısıyla evrensel ve tarih ötesi özellikler gösteren yeni bir görsel dil aracılığıyla olanaklıdır.

Bauhaus'un hayatın dinamikleriyle ilişki kurabilmesinin nedeni, kurumun sanat yapısının soyut değerlerine değil malzemesine, bilgiye değil hayatın bedensel olarak deneyimlenmesine⁵ ve edebi olanın sözel diline değil duygusal izlenimlerin yarattığı bedensel uyarımlar ile soyutlamanın diyagramatik görsel diline yönelik bir pedagoji ve tasarım etiğine sahip olmasıdır. Lupton'a göre, bu dil “*deneyimin haritalanmaması sonsuz sürekliliğini, tekrarlanabilir işaretler aracılığıyla kesintiye uğratarak*”⁶ görselleştiriyordu.

Nitekim modern mekân ile beden arasındaki ilişki ve temsilleri arasında yapılacak bir yolculuk, Bauhaus'un bu ilişkiyle ilgili düşüncelerin temsil edilmelerine olanak sağlayacak dilin bileşenlerini ve gramerini icat etmeyi amaçladığını kanıtlamaktadır.

Khôra-biyo-grafi: Oskar Schlemmer'in *Mekânsal Bedenin*in Temsili

Platon'a göre, *khôra*, zihinsel ve görünmez bir varlığın görünür ve düzenli bir varlığa dönüştüğü biçimsiz hazne, başka deyişle, içinde evrenin ve insanın yaratıldığı, –zihin ve maddesel dünya gibi karşıtlıklar da dahil olmak üzere– her şeyi içeren, muğlak mekândır.⁷ Bu nedenle *khôra*, modern mimarlığın temel kategorisi olarak ön plana çıkan “mekân”ın tek-biçimli olmayan, parçalı, açık,

Resim 1. Oskar Schlemmer (1888-1943).



Resim 2. Bauhaus Sahne Atölyesi, 1927.



Resim 3. Erich Consemüller, "Bauhaus Sahnesi", Dessau, 1927.



dinamik, akışkan ve bedensel yayılımının muğlaklığını ve karmaşıklığını ifade etmek için oldukça uygun bir kavramdır. Buradan hareketle, modern mekânın, içinde hayatın öngörülemeyen akışlarının olduğu ve birbirlerine girişerek başka şeylere dönüştüğü bir *khôra* olduğu ileri sürülebilir. Bauhaus ise, modern *khôra*da hayatın (*bios*) beden aracılığıyla deneyimlenmesinin yanı sıra, aynı zamanda *khôranın* beden ile etkileştiğinin de farkına varan ilk tasarım okuluydu. Nitekim okulun sahne atölyesinde yapılan çalışmalar da kurumun (ideal) insan modelinin mekânsal özellikler göster-

ren bir bedene sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, bu *mekânsal bedene* sahip öznenin temsillerini ifade etmede sırasıyla yer/mekân-hayat/beden-yazı/çizim/temsil kavramlarına atıfta bulunabilecek *khôra-biyo-grafrî*⁸ kavramına başvurmak uygundur.

Sahne, Bauhaus'un sahne atölyesinin ikinci ve en etkili yöneticisi, koreograf, oyuncu, dansçı ve ressam Oskar Schlemmer'e (1888-1943) (Resim 1) göre mekân, bedensel hareketler, biçim, ses, renk ve ışığın arkitektonik, dinamik, akustik ve optik bir bütün oluşturmak üzere birbirine girdiği modern çağın kutsal yeri, gündelik hayatın sanatla kesişim noktası, metafizikselin biçim kazandığı ortam, "*hem arkitektonik bir oluşum, hem de biçim ve rengin canlılık ve hareketliliğinin ortaya konduğu ve temsil edildiği yer*"dir.⁹ Sahne anlayışı da Bauhaus'un – hayatın dinamiklerine nüfuz ederek kendisini canlı bir varlığa dönüştürmek için– işlevselin soyutluğuna ve dilsizliğine yönelmeyi seçen bütünsel tiyatrosuyla (Resim 2) örtüşür:

Bütünsel tiyatro ışık, mekân, yüzey, biçim, hareket, ses ve insan ilişkilerinden oluşan karmaşıklığını –bu öğelerin tüm çeşitlenme ve birleşim olanaklarını da içerecek şekilde– sanatsal bir oluşuma aktarmak, başka deyişle, bir organizma olmak zorundadır.¹⁰

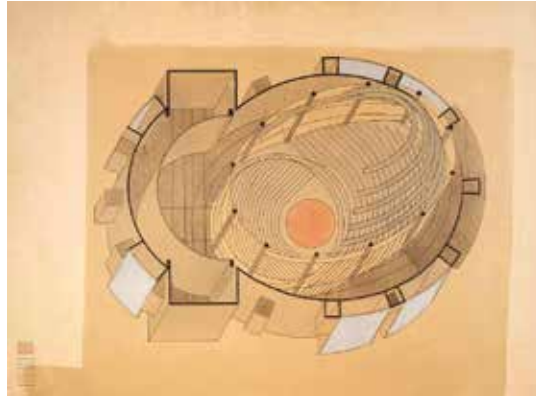
Hayatın dinamikleriyle etkileşimde olacak Bauhaus tiyatrosu tüm sanat disiplinlerini bünyesinde toplayacak, okulun soyutlamaya dayalı sanatının hayat ve insan bedeni ile sınındığı yer olacak, böylece ideal bütünsel sanat yapısını kuracak oluşumdur. Dolayısıyla, sahip olduğu modern ruh ve biçimle tiyatronun Bauhaus bünyesindeki işlevi "*mimarlık, resim, heykel, müzik, dans ve şiirin kaynaklarının eşzamanlı olarak hem çok-duyusal hem de birleştirici olan anıtsal bir soyut sanat yaratmak üzere işe koşulduğu deneysel bir laboratuvar*"¹¹ olmaktadır. Tiyatro, Bauhaus'un düşüncesinde olduğu kadar gündelik hayatında da merkezi konumdaydı. Gropius, okulun Dessau'daki binasının eğitim-yönetim bloğunu kantin, oditoryum ve tiyatro işlevi gören bir mekân aracılığıyla öğrenci yurduna eklemlemişti. Sahne görevi gören mekân (Resim 3) kantin ile oditoryum arasındadır. Söz konusu üç mekân hem kayan duvarlar sayesinde bütünleşerek okul şenlikleri için gerekli ortak alanı yaratırlar, hem de eğitim-yönetim bloğu ile öğrenci yurdu arasında konumlanarak bir eğitim kurumunda eğitim, çalışma, eğlenme, barınma vb gibi eylemleri tek bir çatı altında toplamayı, bu çatının altında komünal bir yaşa-

Resim 4. Lux Feininger, "Sahne Olarak Bina", 1928.



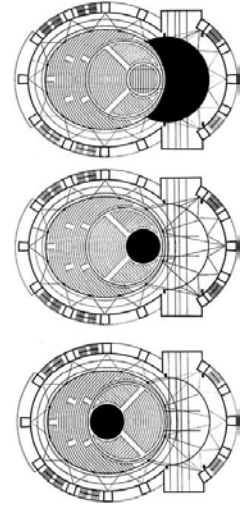
mın tüm örüntülerini biçimlendirmeyi amaçlayan Gropius'un mekânsal bütünlük idealinin gerçekleşmesine, barınma ile eğitimin, öğrenciler ile Bauhaus "usta"larının mekânsal olarak birleşmelerine katkıda bulunurlar (*Resim 4*).

Öte yandan Gropius, mekânın fiziksel sınırlar ve organik ve/ya mekanik varlıkların hareketleri tarafından belirlendiğini belirtirken, canlılık özelliği kazanabilmesinin ise ancak ruhsal ve bedensel birliğini doğa yasaları çerçevesinde inşa edebilmiş bir özne ile etkileşime girdiğinde olanaklı olduğuna işaret ediyordu.¹² Dahası, 1927 yılında ortağı Erwin Piscator ile birlikte, mekân ile bedeni geleneksel İtalyan sahneye alternatif oluşturan, *mekân-bedensel*,¹³ dairesel bir sahne aracılığıyla birleştirmeyi hedefleyen deneysel bir *Total Theater* (Bütünsel Tiyatro) (*Resim 5*) bile tasarlamıştı. İkili, tiyatronun ve mekânının dönüşümü için beden ve mekân arasındaki ilişkiden, izleyicinin oyuna etkin katılımına olanak sağlayacak, böylece sahnedeki olayların çok daha canlı bir biçimde algılanmasına yol açacak bir mekânsal düzenlemenin –Piscator'un deyişiyle, *Raumbühne* (mekân sahnesi/mekânsal sahne)– gerekliliğinden yola çıkmıştı. İzleyiciyi sahnede olayların cereyan ettiği mekânla bütünleştirme sorununa Gropius'un getirdiği çözüm, sahneyi oyuncuların ve izleyicilerin bedensel (organik) hareketleriyle uyumlu bir mekanik hareketliliğe kavuşturacak, makine gibi işleyen bir mimari mekândır. *Total Theater*'in döner bir disk olarak tasarlanan sahnesi, on iki ince kolonla taşınan ve akustik özellikleri yüksek bir parabolik çatıyla örtülen eliptik yapının merkezinde konumlandırılmış, böylece görsel anlamda her yönden ulaşılabilir kılınmıştır. Sahne aynı zamanda oyuncuların izleyici kitlesiyle bütünleştirmek, izleyiciye yeni bir mekânsal kavrayış uyarmak üzere kendisini izleyici mekânının içine doğru hareket ettirecek bir mekanizmaya da sahipti (*Resim 6*). Bu mekanizma, kolonlar arasına gerilecek projeksiyon perdelerini hareket ettirecek ve bu perdeler üzerine çeşitli imge ve filmler yansıtacak başka mekanizmalarla da tamamlanıyordu. Merkezi konumdaki teknik kuleden yansıtılacak bu imge ve filmler (ile birlikte yayımlanacak sesler) geleneksel sahne dekorlarının yerini alacak, performans ile projeksiyonun, tiyatro ile sinemanın bütünleşmesine yardım edecekti. Sinemanın popülerleşmesini izleyen dönemin sonucu olarak izleyiciye dönük bir perdenin arka yüzüne yansıtılan bu maddeselliğini yitirmiş ancak mekânsallığını kazanmış resim uygulaması, bu soyut, renkli ve geometrik ışık tiyatrosu, doğrudan izleyicinin bedensel/duyusal deneyimine yöneliktir.



Resim 5. Walter Gropius, Erwin Piscator, Bütünsel Tiyatro, perspektif, 1927.

“Tiyatronun tarihinin, insan bedeninin dönüşümünün tarihi olduğu”¹⁴ Schlemmer'in temel önermesiydi. Bu bağlamda, Bauhaus tiyatrosunun Bauhaus öznesinin somutluktan soyutluğa doğru dönüşümünün aynası işlevini gördüğü, bu süreçte yeni ortaya çıkmakta olan bedenin imgesini yansıttığı ileri sürülebilir. Bauhaus, öznesini kültürel ve ulusal özelliklerden ve tarihsel kökenlerden yoksun, sınıfsız bir kişilik olarak önermişti. Dolayısıyla, bu kişiliğin temsili de dilin dolaylılığından ve tüm duygusal, abartılı jestlerden arındırılarak temel geometrik biçimlere indirgenmişti. Öte yandan, dilden bu geri çekilme ve geometrik soyutlama, ruh ve duygulardan oluşan bedenin dolaysız iletişimin yeni biçimi olarak önerilmesine neden olur. Bauhaus öznesinin dilsizliği (*Resim 7*), bedeninin –mekân ile ilişkisi aracılığıyla keşfedilen– potansiyeli ve otomat, robot ve vitrin mankenine benzeyen temsili Bauhaus'un yeni insan figürünün bir mekanizma olarak görülmesine, biçim ve hareketlerinin ise diyagramatik koreografiler (*Resim 8*) aracılığıyla soyutlanmasına olanak tanıyacaktı. Sonuçta, Bauhaus'un amacının beden mekân niteliklerini –organik olanlarını göz ardı etmeksizin– *Zeitgeist* (zamanın ruhu) ile uyumlu bir biçimde açığa çıkarmak olduğu iddia edilebilir. Ne de olsa, Schlemmer'in vurguladığı gibi, duygu ve akıl gibi birçok kutupsal dikotomiye içeren ve uzlaştıran insan “hem et ve kandan olu-



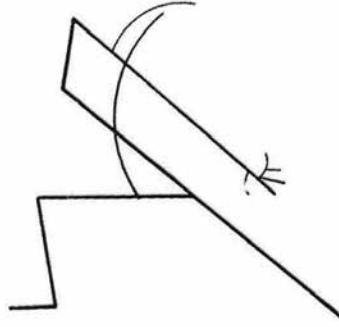
Resim 6. Walter Gropius, Erwin Piscator, Bütünsel Tiyatro, sahne varyasyonları, 1927.



Resim 7. Erich Consemüller, “İsimsiz” (Maske: Oskar Schlemmer, giysi: Lis Beyer-Volger, sandalye: Marcel Breuer), 1926.



Resim 8. Vassily Kandinsky, "Bir Açıyla Desteklenen İki Uzun Çizgi", dansçı G. Palucca'nın C. Rudolphe tarafından çekilen fotoğrafından analitik çizim, 1925.



Resim 9. Oskar Schlemmer, "Dans Eden Figürün Hareketi İçin Taslak", 1921.



şan bir organizma, hem de sayılar ve ölçülerden meydana gelen bir mekanizma"ydı.¹⁵

Aslında Bauhaus öznesi ruhsal bir kişilik değil, mekânsal özellikleri vurgulanan, bedeni geometrik bir görünüş olarak temsil edilen uluslararası, sınıfsız ve tarih ötesi bir kişiliktir. Dilin egemenliği, retorik çok katmanlı yapısı ve kelimelerin karmaşıklığı ile aşırı anlamsızlığı altında öznenin böylesi bir özgür kişiliğe dönüşümü olanaksızdı. Bu nedenle, Schlemmer'in belirttiği gibi, "beden ancak kelime sessizleştğinde ve oyununu icra ederken kendisini tek başına apaçık bir biçimde ifade ettiğinde özgür olabilir"¹⁶. Schlemmer aynı zamanda temelinde soyut kompozisyonun yer aldığı –çizim (temsil), bedenin mekânsallığı ve doğa yasaları¹⁷ hakkındaki– bir dizi dersin yürütücüsüdür. Bu derslerde öğrencileri insan bedeninin gündelik hayat ve doğal sistemler ile –kendisine mekânı deneyimleme¹⁸ olanağı tanıyan– hareket yetisi aracılığıyla kurduğu ilişki üzerine soyutlama¹⁹ (Resim 9) temelli çalışmalara yöneltir. Bu sırada *Figur- und Raumzeichnung* (Figür ve Mekân Çizimi) ve *Egozentrische Raumzeichnung* (Ben-merkezcil Mekân Çizimi) (Resim 10) adlarını verdiği, ikisi de 1924 yılına tarihlenen diyagramlarındaki anonim insan bedeni de artık aşkın ideal düzenleri temsil eden Vitruvyen insandan uzaklaşmış, biyolojik bir ara mekâna, hayatın fiziksel mekânı ile içerideki ruhsal duygular arasında konumlanan bir mekânsal bedene dönüşmüştür:

Schlemmer'e göre, beden, çevresindeki mekân ile geometri ve mekanik aracılığıyla ilişki kurar, bu sırada bedenin içinde bulunan –nabız, kan dolaşımı, solunum, beyinsel etkinlik ve sinir sistemi gibi– görünmeyen işlevler de mekân ile bağlantılanır. Böylece insan formu fiziksel mekân

ile içsel, duygusal güçlerin kesiştiği ve hareket ile ifade edildiği yer haline gelir.²⁰

Schlemmer mekân ile beden arasında bir birlik ve sürekli bir etkileşim olduğunu düşünüyordu. Hareket²¹ bedenin mekânsallığının en önemli göstergesi ve Schlemmer'in sahnesine karakterini veren mekânsal dansın²² temeliydi. Bu bağlamda, modern çağın tiyatro sahnesinin beden ve mekân arasındaki ilişki ekseninde gelişeceğini önceden sezmiş "Schlemmer'in tiyatro kavrayışında yeni olan şey, sahnede kendisini dans ederek açığa çıkararak hareketli beden ile bir mekânsal görünümlü olarak mimarlık arasındaki bağlantı"dır.²³ Koreografisi bedenin kinetiğine ve mekânına yapılan çağın malzemeleri ve teknikleriyle uyumlu bir bedensel-mekânsal müdahaleler ekseninde geliyordu. Bu müdahaleler bedensel uzuvlara, gövdenin mekâna doğru uzanan hareketli parçalarına çubuklar, sııklar vb gibi protezlerin takılması, eklenmesi, yapılandırılması, iliştilmesi, gövdenin çevresine ise farklı malzemelerden çember, koni, silindir, küre vb gibi dairesel cisimlerin giydirilmesi ile hayata geçirilir. Çubuklar ve sııklar (Resim 11), uzuvların ve hareketlerinin mekâna yayılımını artırır. Mekânı bedenin bir yayılımı olarak görselleştiren bu ekler, beden ile mekân arasındaki ilişkinin iskelet ve kas sisteminden (organizma) mekândaki soyut çizgilere (mekanizma) doğru kinetik bir geçiş üzerinden kurulduğunu kanıtlar. Schlemmer'in sahnesinin görsel dilinde, çizgiler sadece mekânı kavranması için parçalara bölen çözümleyici öğeler değildi, aynı zamanda mekânın üretilme sürecinin başlatıcılarıydı. Öte yandan, hareketleri diyagramlaştırma²⁴ araçları olarak da işlev görüyorlardı.

Schlemmer'in koreografik yapıtı, kökleri I. Dünya Savaşı öncesine inen, prömiyeri 1922 yılında Stuttgart'ta yapılan, gözden geçirilmiş son versiyonu ise 1932 yılında sahnelenen *Das triadische Ballett* (Triyadik Bale) adlı balesidir. Baleye Hristiyan inanışındaki "teslis"i (üçleme) çağrıştıran adın verilme nedeni, –Bauhaus'un bütünsel sanat yapıtı ilkesine ve Schlemmer'in sahnedeki metafizik olana ulaşma idealine uygun biçimde– "sahnede üç dansçının bulunması, bütünüün senfonik-arkitektonik yapısının üç bölümden oluşması ve (yapıtta) dans, kostüm ve müziğin bir birlik oluşturması"dır.²⁵ Yapıt sarı, pembe ve siyah sekanslar olarak tanımlanan üç perdeden oluşur. Söz, ses, jest ve mimiklerin ağırlığından kurtarılmış, adları *Der Abstrakte* (Soyut Olan), *Goldkugel* (Altın Küre/Mermi) ve *Drahtfigur* (Tel Figür) olarak soyutlaştırılmış, ikisi erkek biri kadın üç

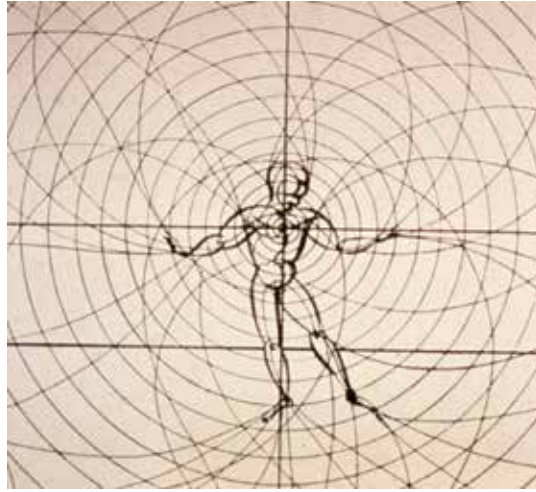
dansçı on sekiz kostümle üç perdede birleşen on iki sahnede tek, ikili ve üçlü olarak dans eder. Ancak figürlerin dansları ağırlaştırılmış, eklem yerleri şişirilmiş kostümler (Resim 12) nedeniyle neredeyse hareketsizdir.²⁶ Protezler, takma uzuvlar, zırhlar ve silah benzeri ekler dönemin Avrupa'sını etkisi altına alan militarist kültürün yansıması olup, dansçılardaki bedensel hasarlar, hareketlerin kısıtlanmışlığı ve derin sessizlik bu yansımanın eleştirisiydi.²⁷ Schlemmer, *Das triadische Ballett* ile mekân, hareket ve beden arasında kostümler, protezler ve aygıtlar aracılığıyla ilişki kurmayı, “bir durum olarak varlık”ı –bedenin mekânsallığını hareket ve (maskeler, kostümler, dekor, başka geleneksel tiyatro bileşenleri vb) ek öğeler aracılığıyla vurgulayarak– “bir süreç olarak varoluş”a dönüştürmeyi amaçlamıştı:

Das triadische Ballett'i sıra dışı kılan şey, kromatik-biçimsel ve mekânsal-plastik kostümler, temel-matematiksel strüktürler giydirilmiş insan bedenleri ile bu bedenlerin mekânda kendilerine uygun biçimde yarattıkları hareketti.²⁸

Schlemmer'in koreografileri (*mekânsal beden*in temsilleri [*khôra-biyo-grafi*]), modern hayatın karmaşıklığı içinde dönüşen, değişen, bölünen bedenin, artık mekânsallığından bağımsız düşünülemeyeceğini ortaya koymuştu: “*Mekân sadece bedensel deneyim aracılığıyla kavranabilir, beden ise mekânı hareket aracılığıyla canlı bir varlığa dönüştürür.*”²⁹

Biyo-khôra-grafi: Siegfried Ebeling'in Bedensel Mekânının Temsili

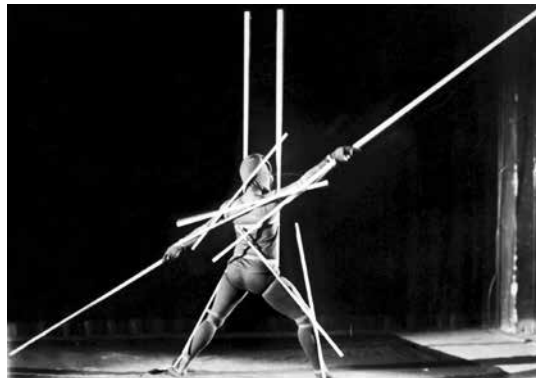
Bauhaus mekânın bir organizmaya³⁰ dönüşmekte olduğunun, modern mimarlığın hayatın bedensel olarak deneyimlenmesi tarafından belirleneceğinin ve mekânın –sınırlarının çözünmesi, yeni mekânsal ilişkilerin³¹ akışkanlığı ve öznenin hareketindeki süreklilik aracılığıyla– beden ile bütünleşmeye başladığının farkına varmıştı. Her ne kadar “mekân” modern mimarlığın üzerinde temellendiği asıl kategoriye de, mimarlık pratiğinde mekânın somut bir kapanım olmaktan giderek daha soyut bir görüngü olmaya geçişi fizik, biyoloji ve felsefe gibi disiplinlerle etkileşimdeki mimarlık kuramı içinde olduğundan daha yavaş bir süreçte gerçekleşmiştir. Dolayısıyla XX. yüzyıl başlarındaki mekân anlayışları içinde en soyut olan “mekânın bedenselliği, canlılığı” düşüncesi üzerinde temellenen anlayış kaçınılmaz olarak kuramsal alanda yoğunlaşmış, pratikte deneyelliğin ötesine geçememiş, ancak özellikle 1960'lı yılların ve günümüzün biyolojik



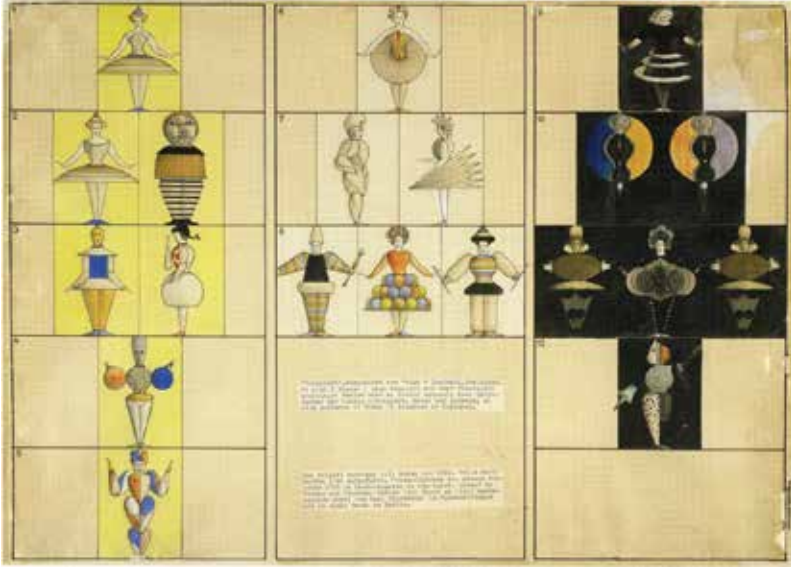
Resim 10. Oskar Schlemmer, “Ben-merkezcil Mekân Çizimi”, 1924.

(biyomimetik) mimarlık yaklaşımlarını önceden haber vermiştir. Bu bağlamda, Bauhaus'daki mekân anlayışına asıl karakterini veren, mekânın bir kapanım olarak tanımlanmasından uzaklaşmanın zorunluluğu ve modern zaman ve mekânın parçalanmışlığı gerçeğinden hareketle mekânın –içerisi ve dışarısı arasındaki– sürekli akışını sağlamanın gerekliliği idi.

Her ne kadar Bauhaus mimarlığındaki mekân, boşlukların akışkanlığı ve bedenlerin hareketlerinin sürekliliği ile “canlanmak”ta ise de, Bauhaus bünyesinden çıkmasına rağmen döneminde geniş bir yayılım fırsatı yakalayamayan oldukça radikal bir mekân görüşü daha vardır. Nitekim 1922 ile 1925 yılları arasında Bauhaus'da eğitim gören mimar ve kozmolog Siegfried Ebeling (1894-1963) (Resim 13) de “zar mekân” kuramını bu görüş üzerinde temellendirecekti. Bu görüş, “*mimarlık için şimdiki referans noktasının bundan böyle hümanizm değil, sınırsızca yayılan bir duyarlılığa sahip olan, et ve kandan oluşan insanın kendisinin olması gerektiğine dair bir sezgi*”-ye³² dayanıyordu. Bu nedenle, Ebeling'in kuramı ve temsilleri için de –Schlemmer'in koreografileri için önerilen *khôra-biyo-grafi* kavramını çağrıştıracak biçimde– bu kez sırasıyla hayat/beden-yer/mekân-yazı/çizim/temsili kavramlarına atıfta bulunabilecek *biyo-khôra-grafi*³³ kavramına başvurmak uygun görünmektedir.



Resim 11. Oskar Schlemmer, “Sirk Dansı”, 1927.



Resim 12. Oskar Schlemmer, "Triyadik Bale" için kostüm tasarımları, 1921.

Ebeling yeni çağın bilimsel ve teknolojik gelişmeleri ile uyumlu yeni mekân kavrayışını 1926 yılında yayımlanan *Der Raum als Membran* (Zar (Olarak) Mekân) adlı denemesinde ortaya koyar. Geliştirdiği kuram dünyaya içkin bir varoluşun bütünlüğüne dair bir düşünce üzerinde temelleniyordu: "*Bize aşkın herhangi bir şey yok; bir şey varsa, o da her şeydir; bütünlük ise bu şeyin var olmasıdır: Bütünlüğün kendisi de, özü de budur.*"³⁴ Kuramında çağdaş mekânın artık modern insanın biyolojik duyarlılığı ve etkinliği tarafından biçimlendirileceğini, bu nedenle kaçınılmaz biçimde bedensel özelliklerle donanacağını iddia etmiş, öznenin –dolayısıyla, bedeninin– dışında herhangi bir mekânsallığın olmadığını, başka deyişle, öznenin kendisinin –dolayısıyla, bedeninin– mekânsal olduğunu ortaya koymuştur. Diğer yandan doğa, beden ve mimarlık arasında yeni bir düşünme ve davranış biçiminin temellerini atmayı amaçlayan kuramında bu nedenle, mekânsal sorunların çözülme yöntemlerine değil, daha çok bu sorunların endüstriyel ve teknolojik gelişmenin egemenliğindeki yeni çağda hangi değerler bağlamında ele alınmaları ve bu değerlerin hangi yöne doğru geliştirilmeleri gerektiğine odaklanır. Bu yolla, yeni çağın gelişme dinamikleriyle, mekânsallıklarının fiziksel ve statik terimlerle tanımlanmasının sürdüğünü iddia ettiği demir, beton, cam, metal vb malzemelerin mekânsal talepleriyle uyum içinde olacak kapsamlı ve dinamik bir mekân kavrayışı ortaya koyar. Teknoloji, biyoloji ve kozmolojinin³⁵ kesişim noktasında konumlanan, çağın hayat reformu ütopyalarına ve beden kültürüne eklemlenen zar mekân kuramı, öte yandan, modern mekânın kendisini "negatif öğelerin etkinleşmesi"³⁶ aracılığıyla kademe kademe daha soyut, çözünmüş,

parçalı, saydam, akışkan, değişken ve muğlak bir olguya dönüştürdüğünün de farkına varmıştır:

Mekân bundan böyle, içinde ikamet eden ve zihinsel veya deneyimsel olarak bir biçimde meşgul olmak zorunda kalacakları gerilimlere maruz kalan öznelere belirli bir psikolojik etkide bulunan pozitif bir fail olarak algılanamaz. Aksine, mekân artık daha çok bir negatiflik, yalnızca içinde bireyin kendisini ruhsal yapısıyla uyum halinde, tamamen özerk bir biçimde, tüm dışsal etkilerden özgürleşmiş olarak kendine yeten bir *Fürsichsein*'a (kendisi-için-varlık), bir mikrokozmosa doğru geliştirebileceği fizyolojik ön koşulları yaratan bir şey olarak algılanmak zorundadır.³⁷

Ebeling, henüz Bauhaus'daki öğrenciliği sırasında okulunun ekonomi, politika, seri üretim, standartlaşma, *Existenzminimum* (varoluş için gerekli minimum koşullar) ve işlev tarafından koşullandırılmış tasarım yaklaşımını eleştirmişti. Mekân ve beden arasındaki ilişkinin Schlemmer'in yürütücülüğündeki sahne atölyesinde olduğu kadar mimarlık atölyelerinde oluşturulmadığını da gözlemlemişti. Aslında Ebeling'in insan bedeni ve hareketlerine ilgisi koreograf ve dansçı Rudolf von Laban ile yürüttüğü Bauhaus öncesi döneme ait çalışmalara dayanıyordu. Varoluşun temel koşulu olarak gördüğü hareketi (dans) bedenin belirlediğini düşünen Laban, çalışmalarında bu nedenle, bedenin hareketlerine ve onların grafik temsiline odaklanmış, bedensel hareket ile ilişkili bir mekân kuramının temellerini atmıştı.³⁸ Ebeling'e göre de, beden mekân ile ancak –mekâna bedensel canlılığı aktarabilen– hareket aracılığıyla bütünleşebilirdi. Bu bağlamda, Schlemmer'in insan bedenini mekânsallığı üzerinden tanımlamasına benzer biçimde, Ebeling de mekânı bedenselliği üzerinden tanımlayacaktı. Dahası, endüstriyel üretimin ve makine kültürünün egemenliğindeki mimari tasarım ve üretimde –işlevin meşrulaştırdığı– soyut olana odaklanmanın aslında gizli bir biçimsel bir tutum olduğunu, bunun mimarlığın –dolayısıyla, mekânın– cansızlaşarak anlamsızlaşmasına yol açtığını iddia edecektir:

Her şey halen plastik, plazmatik değil; her şey halen biçimsel, (...) ama özsel değil. Yeni bir mimarlık arzusu kalın çizgilerle vurgulanıyor, ama bu arzunun içi yeni bir anlamla doldurulmuyor. Vurgu dış görünüme, ama içeriğe değil.³⁹

Ebeling mekânı insan bedeni ve derisinin inorganik bir yayılımı, çağının betonarme binalarının katı, sert, ağır ve kalın duvarlarının alter-

natifi olan hafif, ince ve bir tür “akıllı” zar olarak görüyordu. Mekân ve beden arasındaki ilişkinin benzerini ev ve organizma arasında da kuran Ebeling’e göre, modern evin duvarının yakın zamanda teknolojik bir deriye veya hücre zarına evrilmesi kaçınılmazdı. Bu bağlamda, yeni mekânın doğa ile bitkilerin organik yapısı aracılığıyla ilişkileneceğini, değişkenliğini ise “*hayatın dokusunun kaynağını saran*”⁴⁰ bir zar ile temsil edeceğini iddia edecekti.

Ebeling’in amacı binanın endüstriyel malzemedan yapılmış kabuğunu organik olan ile ilişki kurabilmesi için bedensel özelliklerle donatmaktı. Dolayısıyla, önerdiği zar mekân, bir yandan içeriye dışarıdaki zararlı etkilerden korurken öte yandan hava, güneş ışığı vb yararlı atmosferik etkilerin içeriye nüfuz etmesine izin veren üç boyutlu bir organik ve inorganik filtreydi. Bu nedenle, Ebeling’in biyolojik mimarlığında “*ev, fiziksel ve ruhsal değişimleri tetikleyen atmosferik etkilerin üretimini kontrol eden bir aygıt haline gelir.*”⁴¹ Öte yandan, mimar “*nefes alıp veren Wandhaut (duvar-deri) denen şeyin doğal iklim ile içerideki yapay iklim arasındaki ilişkiyi kabaca ayarlayabileceği*”⁴² de iddia etmişti. Böylece, mekân kendi biyolojik, bedensel ve hatta psikolojik özelliklerini kazanmak suretiyle adeta öznenin kendisi haline gelecekti.

Mimar Bauhaus’daki öğrenimini yarıda bıraktıktan sonra da en yeni yapı malzemesi olan metal ile ilgili deneysel çalışmalarını sürdürür. 1920’li yılların sonlarında tamamen metalden üretilmiş, kendi enerjisini üreten dairesel planlı bir konut tasarımı geliştirir. Kübik mimarlığın egemen olduğu dönemde basık silindirik kütlesiyle sıra dışı olan konut, aynı zamanda enerji alımı için toprak, hava ve güneş⁴³ ile kurduğu bağlantının da mekânsal temsiliydi. Konutun planimetrik düzeydeki dairesel, kütsel düzeydeki silindirik formu (*Resim 14*), bu Platonik biçimsel bütünsellik Ebeling’in kendisine kozmik bir anlam yüklemesini olanaklı kılıyordu. 1930 yılında planları ve modeliyle New York’ta sergilenen tasarım, Buckminster Fuller’in⁴⁴ 1927 yılında tasarlamaya başladığı ikonik Dymaxion Evi aracılığıyla mimarlık entelijansiyesine sunduğu –tesisat birliği, taşınabilirlik, enerji dönüştürme teknolojisi vb– bazı yenilikleri önceden haber vermesi nedeniyle önemlidir.

Ebeling’in zar mekân kuramının temsili (*bedensel mekânın temsili [biyo-khóra-grafi]*) içinde hiçbir imgeye yer vermediği denemesinin kapağındaki diyagramdı (*Resim 15*). Mimarın çağın en yeni konstrüktif malzemesi olan meta-

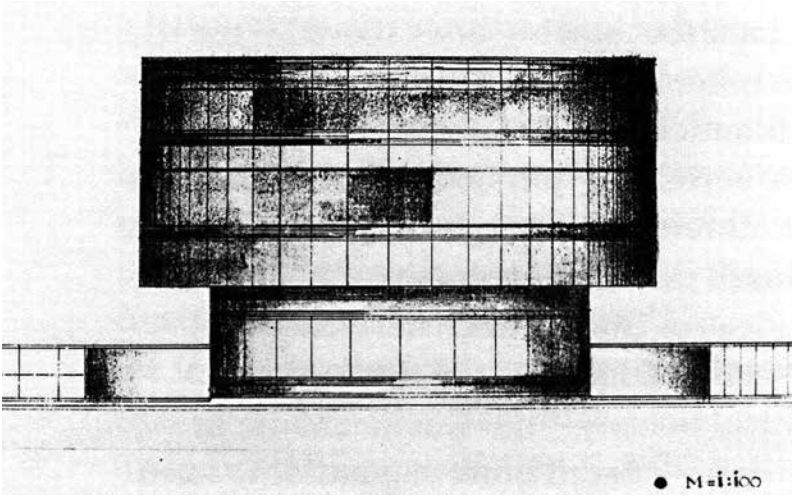
lin performatif özellikleri hakkında Dessau yakınlarındaki Junkers havacılık endüstrisi atölyelerinde edindiği teknolojik bilgiler ve deneyim ışığında çizdiği diyagram, dik açılı çizgilerden oluşan yüzeyler, eğik çizgiler, daireler ve eğrilerin bir araya geldiği geometrik bir kompozisyonudur. Kompozisyonun merkezi ögesi, Bauhaus mimarlığını çağrıştıran iki rijit kütle arasına sıkışmış bir dinamik ve elektromanyetik güçler alanında bulunan ve siyah bir insan figürünü barındıran saydam küptür. Küp öznenin ideal hayat mekânını, insanın zarlarla sarılı mikrokozmosunu temsil eder. Dışarıdan enerji (güneş ışığı, rüzgâr vb) alan ve dışarıya enerji (ısı) veren bir zar, adeta kendine yeten bir organizma ile sarılmış olan, üstündeki anten sayesinde dış dünyayla iletişimde bulunan bu küp (geçirgenlik, nefes alıp verme vb) organik özellikler gösteren canlı, bedensel bir mekândır, doğa ve mimarlık arasındaki eşikte konumlanır, insanın mikrokozmosunu bedeni üzerinden makrokozmos bir ölçeğe taşır:

Vitruvyen figür yalnızca eşit boyutlarının kendisinin bir kare içinde mükemmel bir biçimde çevrenmesini olanaklı kılan bir beden değildi, aynı zamanda kareyi ve herhangi bir başka çevrelemeyi geçersiz kılan kozmik bir konturdu. Ebeling’in şemasında ise, aynı arketipik kare artık düz değil, kübiktir. Kendisinin mekân-zamansal koordinatlarını, Vitruvius’un kuramında olduğu gibi diğer klasik mimarlık kuramlarında da büyük oranda eksik olan maddi ve coğrafi sürekliliğin dört eksenine yayar.⁴⁵

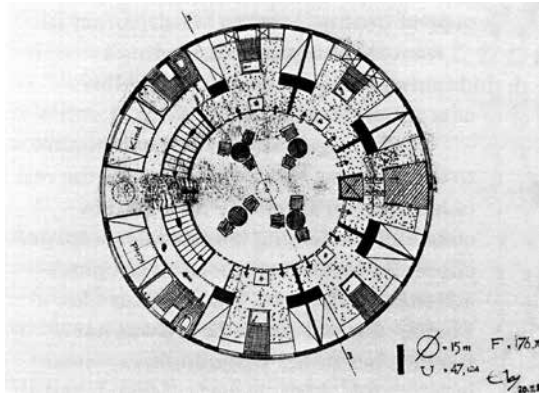
Küpün dışında, içindeki siyah insan figürünün daha büyük ölçekli, tamamen saydam, kütsel, hacimsel bir ikizi vardır. Çizim, küpün (zar mekân) somut, fiziksel, organik, dünyevi beden ile soyut, ruhsal, atmosferik, kozmik beden arasında konumlandığına, fiziksel bedeni içerirken ruhsal beden tarafından içerildiğine işaret etmektedir. Bu kesintisiz içer-il-me işlemi aracılığıyla fiziksel ve ruhsal özler, bedensel ve mekânsal ölçekler arasında süreklilik veya bütünlük sağlanır. Bu sürekliliğin kurulmasında büyük, saydam figürün yanında yer alan, bir hale ile çevrili, bedensiz, küresel, siyah noktanın da payı vardır. Nokta mikrokozmos ölçeğinde bir atom parçacığı veya iyon, makrokozmos ölçeğinde ise yörüngedeki bir uydu veya gezegen (*Resim 16*) olarak yorumlanmaya açıktır. Yeni çağın insanı artık bedeni ile ruhu, organik ile inorganik arasındaki dengeyi kuran geçirgen bir zar, bedensel bir mekân tarafından tanımlanmakta, çevrenmektedir.



Resim 13. Siegfried Ebeling (1894-1963).

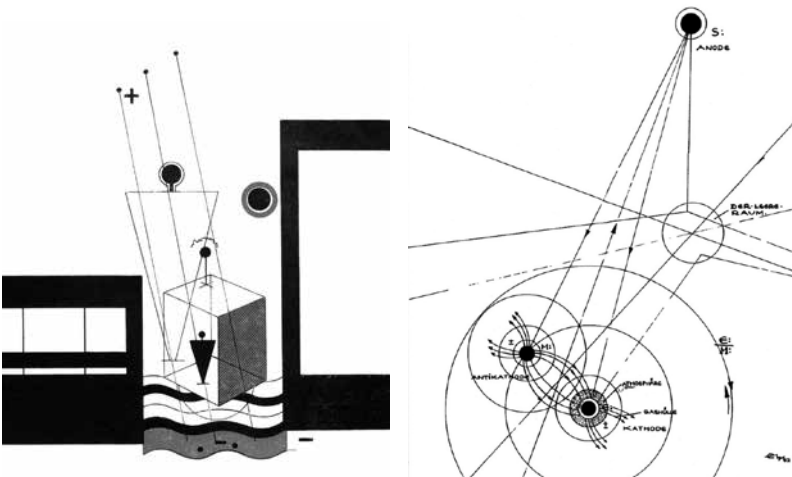


Resim 14a-b. Siegfried Ebeling, "Dairesel Metal Ev", görünüş ve plan, 1930.



Resim 15. Siegfried Ebeling, "Zar Mekân", kapak diyagramı, 1926.

Resim 16. Siegfried Ebeling, "Üçlü Çekim ve Uzun Boşluğu", 1932.



Sonuç

XX. yüzyılın son çeyreğinde gerçekleşen "post-modern patlama", yer, coğrafya, peyzaj, biyoloji, hareket vb kavramlar bağlamında yeni mekân kavrayışlarının ve tasarım yaklaşımlarının geliştirilmesine neden olmuştur. Bu dönem, ideal ve evrensel düzenlerin dünyadaki temsilcisi olduğu varsayılan, tekil olanın özüne odaklanan ve dünyayı hipotaktik bir metin olarak okuyan Vitruvyen insanın sabit, mutlak ve aşkın mekân kavrayışının, post-modern insanın yeni parataktik dünyayı açığa çıkaran çoğulluk ve parçalanmışlık düşüncesi üzerinde temellenen "mekânsallık" kavrayışına evrilmesinin son evresidir. Bu evrim süreci, öznenin beden, doğa, hareket vb gibi hayata ve dünyaya içkin şey ve olgularla etkileşime girmesinin, onlardan hareketle çeşitli mekân kavrayışları ve tasarımları geliştirmesinin de tarihidir. Bu bağlamda Bauhaus, beden ve mekân arasındaki ilişkinin kuram ve pratiğinin XX. yüzyılın başında ulaştıkları düzeyi Schlemmer'in dans koreografileri aracılığıyla tiyatro, Ebeling'in zar mekân kuramı aracılığıyla mimarlık içinde yükseltmesi nedeniyle, bu tarih içinde merkezi bir noktada konumlanmaktadır.

Bauhaus'un sahne atölyesinin yöneticisi Schlemmer koreografik çalışmalarında bedeninin hareket ve çeşitli protezler aracılığıyla mekâna doğru yayılımını sağlayarak, onu bir *mekânsal bedene* (*khôra-biyolojik* varlık) dönüştürmeyi amaçlar; Bauhaus kökenli mimar ve kozmolog Ebeling ise –aynı zamanda bir Bauhaus eleştirisini de barındıran– kuramsal çalışmasında mekânın teknolojik gelişmeler üzerinden organik özelliklerle donatılmasını sağlayarak bir *bedensel mekâna* (*biyo-khôralojik* varlık) evrilmesini hedeflemiştir. Dolayısıyla bu çabaların, sırasıyla "canlının mekânsal bir varlık" ve "mekânın canlı bir varlık" olarak kavranmaya başladığının işaretleri olarak yorumlanması da yanlış olmayacaktır. ■

Erdem Ceylan, Dr. Öğr. Üyesi, MSGSÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, erdem.ceylan@msgsu.edu.tr

Notlar

1. C. Hight, M. Hensel, A. Menges (2009), "En Route: Towards a Discourse on Heterogeneous Space beyond Modernist Space-Time and Post-Modernist Social Geography", *Heterogeneous Space in Architecture (Space Reader)*, M. Hensel, C. Hight, A. Menges (eds.), John Wiley & Sons Ltd., Chichester, s. 18.
2. "Bau(dy)haus," metnin yazarı tarafından icat edilmiş bir kavram olup fonetik açıdan Bauhaus'un beden ve mekân ile ilişkisine işaret etmektedir. "Bau" kelimesi Almandaca "inşaat, yapı, bina, inşa; imal; strüktür, yapı; yapı tarzı; bünye; teşekkül, kuruluş, sistem", "Haus" kelimesi ise "ev, yuva, ocak; bina; aile; salon, işyeri; meclis, parlamento" anlamında kullanılır. Öte yandan, "Bau(dy)" ile İngilizcede "beden" anlamında kullanılan "body" kelimesi arasında da fonetik bir bağlantı oluşması amaçlanmıştır.

3. W. Gropius (1923), *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*, alıntılan S. Giedion, (1963), *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, s. 507.
4. E. Lupton (2006), "Visual Dictionary", *The ABC's of Δ□○: The Bauhaus and Design Theory*, E. Lupton, J. A. Miller (eds.), Thames & Hudson, London, s. 22.
5. Dickerman, XX. yüzyılın başlarında Walter Benjamin, Edmund Husserl, Georg Simmel, Ferdinand Tönnies gibi birçok Alman filozof ve sosyoloğun modern çağda deneyimin gerilemesinden yakınlıklarına dikkat çekmektedir. L. Dickerman (2009), "Bauhaus Fundamentals", *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*, B. Bergdoll, L. Dickerman (eds.), The Museum of Modern Art, New York, s. 17.
6. E. Lupton (2006), *age*, s. 28-29.
7. J. Kipnis (2002), "Twisting the Separatrix", *Architecture Theory since 1968*, K. M. Hays (ed.), The MIT Press, Cambridge, s. 728-729.
8. Yunancada "yer, evin olduğu yer, ikamet edilen yer" anlamındaki "khōra" kelimesi, aynı zamanda "doğum yeri, konut, ev, mesken, şehir, bölge, ülke, dünya" anlamında da kullanılmaktadır. Kelime gündelik dildeki kullanımda boş veya geometrik Kartezyen mekâna değil, genellikle ikamet edilen, işgal edilmiş, içinde hayat barındıran, şeylerin oluşmasına veya olayların cereyan etmesine olanak tanıyan bir yere atıfta bulunur. Yunancadaki "graphein" kelimesinden türeyen "grafi" kelimesi ise çeşitli aygıtlar aracılığıyla yazma ve çizme eylemlerine olduğu kadar, bu etkinliklerin sonucunda ortaya çıkan temsillere de atıfta bulunur. Bu bağlamda, metnin yazarı tarafından icat edilmiş khōra-biyo-grafi kavramı, mekân ile beden etkileşimini (mekânsal beden) bu etkileşimin temsili ile birleştirmekte ve "biyografi" kavramıyla fonetik bir bağlantı kurmaktadır.
9. O. Schlemmer (tarihsiz), "Bühne und Bauhaus", *Offset Buch- und Werbekunst*, Nummer: 7, 1926, Leipzig, *Das Bauhaus 1919-1933: Weimar Dessau Berlin*, H. M. Wingler (ed.), Verlag Gebr. Rasch & Co. und M. DuMont Schauberg, s. 126. Schlemmer, okulda düzenlenen fener ve uçurma şenliklerinin, maskelerin üretiminin, kostümlerin dikiminin ve mekânların dekorasyonunun arka planında daima Bauhaus sahnesinin var olduğunu belirtir.
10. L. Moholy-Nagy (tarihsiz), "Das kommende Theater: Theater der Totalität", *Die Bühne im Bauhaus: Bauhausbücher Nr.4, Theater, Zirkus, Varieté* (Teil 3), Verlag Albert Langen, München, H. M. Wingler (ed.), *age*, s. 142.
11. L. Dickerman (2009), *age*, s. 28.
12. W. Gropius (tarihsiz), "Die Arbeit der Bauhausbühne (1922)", H. M. Wingler (ed.), *age*, s. 72.
13. W. Gropius (tarihsiz), "Die Arbeit der Bauhausbühne (1922)", *age*, s. 72. Gropius, henüz Piscator ile çalışmaya başlamadan önce mekân ve beden arasındaki bütünleşmenin dairesel bir sahne aracılığıyla gerçekleştirilebileceğini düşünüyordu: "İzleyicileri bir pencereden bakarmışçasına sahnenin öteki dünyasına bakmaya zorlayan veya kendisini onlardan bir perdeyle ayıran günümüzün derin sahnesi, geçmiş izleyicilerin mekânıyla bölünmez bir mekân birliği oluşturan ve kendisini izleyicilerden ayırmak yerine onları eşzamanlı biçimde oyunun akışına dahil eden, neredeyse tamamen mekân-bedensel olan dairesel sahnesinin yerine geçmiştir. Çerçevesiz derin sahnenin mekânsal sorunu iki boyutludur: Sahnenin çerçevesi tarafından sınırlandırılmış görüş alanı, sinemadaki projeksiyon alanınıninkine veya çerçevesiz resmininkine benzer biçimde, optik bir düzlem meydana getirir. Dairesel sahnenin sorunu ise üç boyutludur, hareketli görüş yüzeyinin yerine, içinde dairesel plastik bedenlerin hareket ettikleri bir görüş mekânı gelir." W. Gropius (tarihsiz), "Die Arbeit der Bauhausbühne (1922)", *age*, s. 72.
14. O. Schlemmer (1961), "Man and Art Figure (1925)", *The Theater of the Bauhaus*, W. Gropius (ed.), Wesleyan University Press, Middletown, s. 17.
15. O. Schlemmer (tarihsiz), "Tänzerische Mathematik", *Vivos Voco*, Nummer: 5.8/9, 1926, Leipzig, H. M. Wingler (ed.), *age*, s. 129.
16. Schlemmer'den alıntılan, L. Dickerman (2009), *age*, s. 25.
17. O. Schlemmer (tarihsiz), *Bauhaus-Zeitschrift*, Nummer: 2/3, 1928, H. M. Wingler (ed.), *age*, s. 471.
18. Bauhaus'da deneyim eksenli eğitim yaklaşımının kurucusu ve bu yaklaşımı eğitim sürecinin ilk yılındaki hazırlık sınıfında hayata geçiren kişi ressam ve sanat kuramcısı Johannes Itten'dir. Batı akılcılığını ve teknolojiyi daima eleştirmiş olan Itten, Doğu'nun hayat felsefelerine ve yoga geleneğine ilgisinden hareketle, deneyimleyen bedene yönelir. Derslerinin başında, öğrencilerin fiziksel esnekliklerini artırmak için germe, gevşeme, ritmik şarkılar söyleme ve nefes alıp verme gibi çeşitli bedensel egzersizleri zorunlu kılar. Bu egzersizlerin, tasarım eğitiminin başlangıcında ve yaratıcılığın eşliğindeki öğrencinin zihnindeki tüm bulanıklaştırıcı bilgilerden, edebi dilden arınmasının, duyuların algılanmasına odaklanmasına ve sanatsal pratiğe bedeninde yoğunlaşan bir tür yaratıcı cehalet veya sınırlı bilgi ile girişmesinin zeminini hazırladığına inanır.
19. Schlemmer'e göre, soyutlama hem mekân ve beden geometri ve matematiğini, hem de metafiziğin özünü elde etmek için yapılan işlemdir. Mekân ve beden arasında olup fiziksel ve metafizikselin insandaki birliğine benzeyen bütünleşmeyi arıyordu: "Mekânın ve bedenin matematiği, mekânın insan bedenindeki metafizik ile olan planimetrik (iki boyutlu) ve stereometrik (üç boyutlu) ilişkileri sayısal-mistik bir sentezde birleşmeli. (...) Mekân! Yalnızca duyguyla kavranabilir." O. Schlemmer (tarihsiz), "Abstraktion in Tanz und Kostüm (1928)", *Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne*, 1961, Zürich, H. M. Wingler (ed.), *age*, s. 431.
20. S. O'Reilly, (2009), *The Body in Contemporary Art*, Thames & Hudson, London, s. 8. İnsan bedeni ile mekân arasındaki ilişki, Schlemmer'in Weimar'da 1923 yılında düzenlenen Uluslararası Bauhaus Sergisi'nde sergilenmek üzere tasarladığı *Hausbau Bauhaus* adlı ev projesinin de belirleyicisidir. Projenin adındaki kelime oyununa katılan kelimelerden (bkz. 3. son not) "barınmak, ikamet etmek" eylemlerini çağrıştıran *Haus* kelimesi arkitektonik bir nesneye, bir iç mekâna işaret eder. *Bau* kelimesi ise bir nesne olarak binaya değil, daha çok onun inşa edilme durumuna, yapım sürecine atıfta bulunur. Bu bağlamda, projenin adı *Evin İnşası-İnşaat Evi* kelime çiftleri arasındaki etkileşime dayanmaktadır. Şantiyede geçici olarak inşa edilen bir kulübe olan İnşaat Evi'nin şantiyeyi ve inşa sürecini ima ettiği göz önünde bulundurulduğunda, Schlemmer'in projesinin aslında Bauhaus'un mimari üretiminin açık sonluluğunu, tamamlanmamışlığını ima ettiği, bir nesne olarak eve değil, bir süreç olarak evin üretimine odaklandığı ileri sürülebilir. Schlemmer'in çizimi konvansiyonel bir ev temsili keskinliğinden uzaktır. İçerisi ve dışarı arasındaki mekânsal sınırların görülmediği çizimde evin mekânı cam yüzeyler aracılığıyla dış mekânla bütünleşir. Çizim, bir kapanım olarak iç mekânın kesinliğinin değil, insanlar arasındaki ilişkilerin ve etkileşimin muğlak temsidir. *Hausbau Bauhaus*'un mukimleri geçmişin hiyerarşik cemaatlerinin değil, "karışık, örgütlenmemiş, neredeyse öndersiz, bireyler ve gruplar arasında eşitlik sağlayan, parçalı ve oyuncu" kimlikli yeni toplumun üyeleridir. M. F. Feuerstein (2002), "Body and Building inside the Bauhaus's Darker Side: On Oskar Schlemmer", *Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, G. Dodds, R. Tavernor (eds.), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, s. 236.
21. Schlemmer "mekânda hareket ettiğimizde (...) mekân ile bedenin bölünmez bir birlik oluşturacak biçimde birbirine bağlandı"yı iddia etmişti. O. Schlemmer (tarihsiz), "Abstraktion in Tanz und Kostüm (1928)", *age*, s. 430. Lars Spuybroek de mekânın hareket eden beden tarafından oluşturulduğunu iddia eder: "Bedenler, kendilerini zamanda başka bedenlere, ritimlere, eylemlere bağlanmış olarak konumlandırmaya çalışırlar. Bu anlamda, mekândan yalnızca eylemlerini zamanlayan bir deneyim bedeninin sonucu olarak söz edebilirsiniz. Mekân, asla verili bir şey değildir." K. Jormakka (2002), *Flying Dutchman: Motion in Architecture*, Birkhäuser Verlag, Basel, Boston, Berlin, s. 80.
22. Schlemmer'e göre, sahnede yapılan dans mekânsallıkla, mekân duygusunun yaratımlarıyla ilgiliydi ve mekân her şeyin kural koyucusu olarak görüldüğünde dansçıların hareketlerini de belirliyordu. O. Schlemmer (tarihsiz), "Tänzerische Mathematik", *age*, s. 129.

23. H. M. Wingler (ed.) (tarihsiz), *age*, s. 331.
24. Öte yandan, Schlemmer diyagramın sahnedeki hareketleri –özellikle jestleri, yüzlerdeki ifadeleri ve sesleri– bütünüyle temsil etmede yetersiz olduğunun da farkındaydı. O. Schlemmer (tarihsiz), “Diagramm zu Gestentanz (1926-1927)”, *Bauhaus-Zeitschrift*, Nummer: 3, 1927, H. M. Wingler (ed.), *age*, s. 430.
25. Schlemmer, O. (tarihsiz), “Tänzerische Mathematik”, *age*, s. 130.
26. *Der Abstrakte*’nin öne doğru uzatılmış bacağı bükülemez, *Goldkugel*’in kolları birbirine sarılmış olup açılmaz, *Drabtfigur*’un yukarıya kalkık kolları ise aşağıya inemez. Dansçıların hareketlerinin bedensel müdahalelerle kısıtlanması, bedenlerinin bu yolla terzi mankenlerine, kuklalara veya oyuncak bebeklere dönüştürülmesi Bauhaus insanının makine kültürü, endüstri toplumu ve modern kitle kültürü ile ilişkisine atıfta bulunur.
27. P. Paret (2009), “Oskar Schlemmer: Study for the Triadic Ballet, 1924”, *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*, B. Bergdoll, L. Dickerman (eds.), *age*, s.170.
28. O. Schlemmer (tarihsiz), “Tänzerische Mathematik”, *age*, s.130.
29. İnsan bedenini bir olay (oluş) olarak gören Schlemmer, bedeninin sahnenin bir parçası olduğu anda mekânsal bir varoluş haline geldiğinin farkına varmıştı. O. Schlemmer (tarihsiz), “Bühne”, *Bauhaus-Zeitschrift*, Nummer: 3, 1927, H. M. Wingler (ed.), *age*, s. 432.
30. Örneğin Bauhaus “usta”larından László Moholy-Nagy, “mimarlığın iç mekânlardan oluşan bir karmaşıklık, soğuk ve tehlikeye karşı bir koruyak, veya sabit bir kapanma, odaların değiştirilemez bir biçimde düzenlenmesi olarak değil, canlılığın organik bir bileşeni, hayata egemen olmada işlev görecektir yönetilebilir bir yaratım olarak anlaşılacağı”ni iddia ediyordu. L. Moholy-Nagy (2005), *The New Vision: Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture with Abstract of an Artist*, Dover Publications, Mineola, New York, s. 180-181.
31. Moholy-Nagy, mekânın modern öncesine ait statik ve hiyerarşik sabitliklerinden ilişkilerden oluşan bir yoğunluğa doğru evrildiğine dikkat çekmişti: “Eskiden mimar binaların kütlelerini görürsün, ölçülebilir ve iyi oranlı hacimlerden inşa ediyor, bu eyleme mekân yaratımı adını veriyordu. Oysa gerçek mekânsal deneyim eşzamanlı olarak içerinin dışarıya, aşağının yukarıya çevrilmesinde, mekânsal ilişkilerin içeriden dışarıya, dışarıdan içeriye akışında ve maddede mevcut güçlerin genellikle gözle görülemeyen oyunlarındadır.” L. Moholy-Nagy (2005), *age*, s. 184.
32. S. Ebeling (2010), “Space as Membrane” (ilk basım: “Der Raum als Membran”, 1926, C. Dünnhaupt, Dessau), *Space as Membrane*, S. Papapetros (ed.), Architectural Association Publications, London, s. 10.
33. Metnin yazarı tarafından icat edilmiş bir başka kavram olan *biyo-khóra-grafi*, beden ile mekânın etkileşimini (bedensel mekân) bu etkileşimin temsili ile birleştirmekte ve “koreografi” kavramıyla fonetik bir bağıntı kurmaktadır.
34. S. Ebeling (2010), *age*, s. 11.
35. Ebeling için beden ve onunla temasta olan, giderek onun bir uzanımına, bir tür zara dönüşecek olan mekân insanın özü ile kozmos arasındaki ideal bütünleşmeyi sağlayacak araçtır. Bu bütünleşme Bauhaus’un bütünsel sanat idealinden daha kapsayıcı olup, daha yüksek derecede bir ölçeklerarasılığa sahiptir. Nesnel dünyanın giderek öznel duyu ve algıların belirleyiciliğine teslim olarak çözünmekte olduğunun –yeteri kadar esnek ve dinamik olmadığını düşündüğü Bauhaus’un tasarım eğitimi modelinden daha önce– farkına varmış Ebeling’in düşü, kozmosun küçük ölçekli bir modeli olarak gördüğü insanın içsel değerlerinden kozmik güçlere (makrokozmos) doğru kurulacak bağın bedensel (organik) ve mekânsal (inorganik) niteliklerini belirleyebilmektir. Ebeling’in kozmolojiye ilgisinin kökleri hem felsefeden başlayarak teoloji, Hristiyan arkeolojisi ve sanat tarihi üzerinden deneysel fiziğe uzanan eğitim sürecinde, hem de henüz bir Bauhaus öğrencisiyken 1924 yılında kurumun dergisinde yayımladığı “Kosmologische Raumzellen” (Kozmolojik Mekân/Uzay Hücreleri) başlıklı makalesinde bulunmaktadır. Makalenin adı, “hücre” olarak tanımlanan mekân birimlerinden uzaya, kozmolojik

- boyuta doğru kesintisiz bir mekânsal sürekliliği ima eder. “Hücre”nin aynı zamanda biyolojik bir terim olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Ebeling’in henüz Bauhaus’da öğrenim gördüğü sırada bile canlılık (beden) ve kozmik sistem arasında mekânsal bir ilişki kurmayı düşündüğü, çağın dinamizmiyle uyum sağlayamadıklarını iddia ettiği soyut matematiksel ve geometrik ilkelerin yerine, kimyasal ve biyolojik ilkelerin belirlediği çağdaş bir mimarlığın temellerini atmayı amaçladığı söylenebilir. Nitekim Ebeling de kuramını bu bilim dalları bağlamında yeni yapı malzemelerinin performatif potansiyellerinin soruşturulması ve bu malzemelerin beden ve mekân, insan ve kozmos arasındaki bütünleştirici bağlantıya etkilerinin irdelenmesi üzerinde temellendirecektir.
36. Bauhaus “usta”larından Josef Albers, “çağdaş biçim dilinin tamamıyla yeni ve önemli tek özelliğinin negatif öğelerin (geriye kalan, arada olan ve çıkarılan nicelikler) etkinleştirilmesi *olduğu*”nu belirtmişti. J. Albers (1928), “Creative Education”, *Sixth International Congress for Drawing, Art Education, and Applied Art*, Prague, alıntılan E. Lupton (2006), *age*, s. 31.
37. S. Ebeling (2010), *age*, s. 10.
38. Scheiffele, Laban’ın mekân kuramının mekân ile beden arasında hareketlerin akışı (dans) aracılığıyla kurulacak birliği amaçladığını belirtmektedir: “*Laban’ın mekânsal uyum kuramı insan hareketini mekân ile olan ilişkisi içinde, Platonik cisimlerin doğal sınırlarının insan bedeninin yapıyla birlikte biçimlendirdikleri, içinde, dans eden beden hareket ettiği alan ile tanımlar.*” W. Scheiffele (2010), “Membrane and Ecological Architecture”, *Space as Membrane*, S. Papapetros (ed.), Architectural Association Publications, London, s. VII.
39. S. Ebeling (2010), *age*, s. 21.
40. Ebeling, kendisinin “zar” kavramını açıklamada doğa bilimlerinde de çalışmaları olan Johann Wolfgang von Goethe’ye başvurmuştu: “*Herhangi bir şey, eğer canlı bir etkiye sahip olarsa, (bir zarf ile) sarılmak zorundadır. Bu nedenle, dışarıya dönmüş her şey zamanından önce derece derece çürümeye teslim olur. Hayatın yaratıcı dokusunun geliştiği yer ise bu cansız kılıfların yüzeyinin altında veya daha derin bir seviyededir.*” J. W. von Goethe (1948-1960), “Die Absicht angeleitet (Vorwort, *Die Metamorphose der Pflanzen*, 1798; *Zur Morphologie*, 1807), *Goethes Werke: Naturwissenschaftliche Schriften*, vol. 13, Christian Wegner, Hamburg, s. 54-59, alıntılan S. Ebeling (2010), *age*, s. 18.
41. S. Papapetros (2010), “Future Skins”, *Space as Membrane*, S. Papapetros (ed.), Architectural Association Publications, London, s. XVII.
42. S. Ebeling (2010), *age*, s. 8.
43. Ebeling’in konutunun bir sanatoryum, bir “ambiyans makinesi” gibi işlediğine dikkat çeken Papapetros, evin içeriye aldığı hava ve ışığın kuzey ülkelerinin insanların melankolik ve depresif ruh hallerine, modernist mimarlığın ve psikolojik kutupsallıklarının neden olduğu ruhsal bozukluklara karşı bir tedavi olarak önerildiğini belirtir. S. Papapetros (2010), “Future Skins”, *age*, s. XVIII.
44. Fuller –hafif ve süzülür gibi görünen– Bauhaus mimarlığını “*Hiç Bauhaus mimarlarından herhangi biri binalarının ağırlığını kamuoyu ile paylaştı mı?*” sorusuyla eleştirir. R. Buckminster Fuller (2001), “Influences on my Work (1955)”, *Your Private Sky: R. Buckminster Fuller: Discourse*, J. Krausse, C. Lichtenstein (eds.), Lars Müller, Zurich, s. 64; aktaran W. Scheiffele (2010), *age*, s. XI.
45. S. Papapetros (2010), *age*, s. XVI.
46. S. Ebeling (2010), *age*, s. 34.

Kaynaklar

- Aksan, Ş. S., G. Ertem (ed.) (2011), *Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik*, çev. İdil Kemer, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul
- Artun, A. ve E. Açıvaşoğlu (ed.) (2009), *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı - Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Bergdoll, B., L. Dickerman (eds.) (2009), *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*, The Museum of Modern Art, New York

- Ceylan, E. (2011), "Eco-Homo: İnsan Nasıl Çevresinin Olur: Modern Mekân Anlayışının Gelişiminde Uexküll'ün *Umwelt* (Çevre-dünya) Kuramının Etkisi", Çevre-Tasarım Kongresi 8-9 Aralık 2011 Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Bildiri Kitabı, S. Tönük, A. P. Biket, M. P. Sağiroğlu (ed.), YTÜ Kütüphane ve Dokümantasyon Merkezi, İstanbul, s. 387-400
- Dickerman, L. (2009), "Bauhaus Fundamentals", *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*, B. Bergdoll, L. Dickerman (eds.), The Museum of Modern Art, New York, s. 15-39
- Droste, M. (2011), *Bauhaus 1919-1933*, Taschen, Köln
- Ebeling, S. (2010), "Space as Membrane" (ilk basım: "Der Raum als Membran", 1926, C. Dünhaupt, Dessau), *Space as Membrane*, S. Papapetros (ed.), Architectural Association Publications, London, s. 1-36
- Feuerstein, M. F. (2002), "Body and Building inside the Bauhaus's Darker Side: On Oskar Schlemmer", *Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, G. Dodds, R. Tavernor (eds.), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, s. 226-236
- Fiedler, J., P. Feierabend (eds.), (2000), *Bauhaus*, Könnemann, Cologne
- Flanagan, L. (2002), "The Bauhaus (Per)Forms", Master of Arts Thesis, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College.
- Forty, A. (2000), *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson, London
- Giedion, S. (1963), *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts
- Gropius, W. (1962), *Scope of Total Architecture*, Collier Books, New York
- Gropius, W. (ed.) (1961), *The Theater of the Bauhaus*, Wesleyan University Press, Middletown
- Hahn, T. (2002), "Bauhaus in the Arena", *Parkett*, Nummer: 65, s. 190-193
- Hight, C., M. Hensel, A. Menges (2009), "En Route: Towards a Discourse on Heterogeneous Space beyond Modernist Space-Time and Post-Modernist Social Geography", *Heterogeneous Space in Architecture (Space Reader)*, M. Hensel, C. Hight, A. Menges (eds.), John Wiley & Sons Ltd., Chichester, s. 9-37
- Hoefler, C. (2010), "Seeing by Doing: Josef Albers und die Materialisierung des Digitalen", *Kunst und Design*, Nummer: 1, s. 1-12
- Jormakka, K. (2002), *Flying Dutchman: Motion in Architecture*, Birkhäuser Verlag, Basel, Boston, Berlin
- Kanae, A. (2009), "Consideration of the Theatrical Concepts at the Bauhaus: Schreyer, Gropius and Schlemmer", *Aesthetics*, No: 13, s. 167-78
- Kipnis, J. (2002), "Twisting the Separatrix", *Architecture Theory since 1968*, Hays, K. M. (ed.), The MIT Press, Cambridge, s. 710-742
- Koss, J. (2003), "Bauhaus Theater of Human Dolls", *The Art Bulletin*, No: 4, s. 724-745
- Kruff, H.-W. (1994), *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*, R. Ronald Taylor, E. Callander, A. Wood (trans.), Princeton Architectural Press, New York
- Kwinter, S. (2002), *Architectures of Time: Toward a Theory of the Event in Modernist Culture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London
- Lupton, E., J. A. Miller (eds.) (2006), *The ABCs of Bauhaus and Design Theory*, Thames & Hudson, London
- Mertins, D. (2004), "Bioconstructivisms", *NOX: Machining Architecture*, L. Spuybroek (ed.), Thames & Hudson, London, s. 360-369
- Mertins, D. (2007), "Where Architecture Meets Biology: An Interview with Detlef Mertins", *Interact or Die!*, J. Brouwer, A. Mulder (eds.), V2 Publishing, Rotterdam, s. 110-131
- Moholy-Nagy, L. (2005), *The New Vision: Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture with Abstract of an Artist*, Dover Publications, Mineola, New York
- O'Reilly, S. (2009), *The Body in Contemporary Art*, Thames & Hudson, London
- Papapetros, S. (2010), "Future Skins", *Space as Membrane*, S. Papapetros (ed.), Architectural Association Publications, London, s. XIII-XXIII
- Papapetros, S. (ed.) (2010), *Space as Membrane*, Architectural Association Publications, London
- Paret, P. (2009), "Oskar Schlemmer: Study for the Triadic Ballet, 1924", *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*, B. Bergdoll, L. Dickerman (eds.), The Museum of Modern Art, New York, s. 168-173
- Piscator, E. (2012), *Politik Tiyatro*, çev. Mustafa Ünlü ve Suavi Güney, Agora Kitaplığı, İstanbul
- Scheiffele, W. (2010), "Membrane and Ecological Architecture", *Space as Membrane*, S. Papapetros (ed.), Architectural Association Publications, London, s. I-XII
- Schlemmer, O. (1961) "Man and Art Figure (1925)", *The Theater of the Bauhaus*, W. Gropius (ed.), Wesleyan University Press, Middletown, s. 17-46
- Schlemmer, O. (tarihsiz) "Bühne und Bauhaus (1926)", *Das Bauhaus 1919-1933: Weimar Dessau Berlin*, H. M. Wingler (ed.), Verlag Gebr. Rasch & Co. und M. DuMont Schauberg, s. 126-128
- Schlemmer, O. (tarihsiz) "Tänzerische Mathematik (1926)", *Das Bauhaus 1919-1933: Weimar Dessau Berlin*, H. M. Wingler (ed.), Verlag Gebr. Rasch & Co. und M. DuMont Schauberg, s. 129-131
- Sennett, R. (2002), *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul
- Somay, B. (2006), "Ten, Ben ve Gen", *Cogito*, Sayı: 44-45, s. 162-173
- Teyssot, G. (2008), "Architektur als Membran", *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*, R. Geiser (ed.), Birkhäuser Verlag, Basel, Boston, Berlin, s. 166-175
- Vitruvius (1990), *Mimarlık Üzerine On Kitap*, çev. Suna Güven, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara
- Wingler, H. M. (ed.) (tarihsiz), *Das Bauhaus 1919-1933: Weimar Dessau Berlin*, Verlag Gebr. Rasch & Co. und M. DuMont Schauberg

Bau(dy)haus: The Relationship between Body and Space in the Context of Bauhaus' Ideals: Oskar Schlemmer's Spatial Body and Siegfried Ebeling's Corporeal Space

Bauhaus, probably the most influential institution of design education in the twentieth century, was an attempt to move from the separation of the arts to the idea of a total work of art, from the abstractness of information to the corporeally experiencing of life, and from the complexity of the literary language to the directness of the diagrammatical nature of a new visual language consisting of abstract signs. Bauhaus' contribution to the relationship between the body and space depends upon the paths that are articulated to the route of that relationship in history by the German cultural and scientific environments and these three fundamental principals.

In this context, the body and space, especially in the modernist form, discovered their own intersection area, which is able to be interpreted as (the representation of) the totality of body and space; the body discovered its own spatiality, and the space, its own corporeality. That area was the plane on which Bauhaus' total work of art would be built by the representative capability of the diagrammatical visual language of the school.

This study is an attempt to determine the position of a search for the totality of body and space on the Bauhaus scene through the theatrical work of Oskar Schlemmer and in the architectural thought of Bauhaus, through the work of Siegfried Ebeling that represents the relation of body and space via the experiencing of life through the body of the subject.

Doğan Tekeli: “İnsan hayatta üretmezse, var olması mümkün değil”

Söyleşi: **B. Selcen Coşkun**

Burcu Selcen Coşkun: Doğan Bey, yeni kitabınızın da yayımlanması vesilesiyle sizinle bir söyleşi gerçekleştirmeyi çok istiyorduk. *Mimar.ist* adına bizi kırmayıp kabul ettiğiniz için çok teşekkür ediyorum. Dergi-mize her zaman katkınız büyük.

Doğan Tekeli: Rica ederim. *Mimar.ist*'i çok beğenerek okuyorum. Derginizde yeni kitabın meslektaşlarıma duyurulması beni tabii ki çok mutlu ediyor.

Yakın zamanlarda yazı çalışmalarınıza ağırlık verdiğiniz görüyoruz. Yapı Kredi Yayıncılık'tan çıkan ikinci ve son kitabınız *Çebiş Evi'nden Hisartepe'ye* kısa süre önce yayımlandı. İlk kitabınız *Mimarlık: Zor Sanat* ise 2012'de yayımlanmıştı; 2. baskısını 2015'te yapmış olduğunu görüyorum. Aslında, öyle sanıyorum ki, hep yazıyordunuz, makaleleriniz, görüşleriniz yer alıyordu meslek dergilerinde, farklı mecralarda.

Evet, son yıllarda yazmayı daha da yoğun bir uğraş haline getirdim, doğru.



Y. Mimar/Mühendis Doğan Tekeli, uzun soluklu kariyeriyle Türkiye'de çağdaş mimarlık alanında ilk akla gelen isimlerden. Akılcı, zamanına ait, yaratıcı çözümlerle mimarlık mesleğine katkılarını 2010'larla birlikte yavaşlattığı Tekeli-Sisa Mimarlık Ortaklığı'nda onursal başkan olarak sürdürmekte. Bunun yanı sıra yazıyla yakın ilişki kurduğunu biliyoruz. Okurlar olarak emeklilik döneminin ürünü olan ilk kitabı *Mimarlık: Zor Sanat*'ta mimarlık alanındaki deneyimlerini, meslek hayatı süresince biriktirdiği anıları içtenlikle kaleme aldığına tanık olduk. Tekeli, şubat ayında okurlarla buluşan, Selda Bancı'nın elinizdeki sayıda Kütüphane bölümümüzde değerlendirdiği *Çebiş Evi'nden Hisartepe'ye* başlıklı yeni kitabında bu defa hayat hikâyesini aktarmakta. Biz de Doğan Tekeli ile yeni kitabını yazma süreci, mimar olarak yazmak ve diğer güncel konularda bir söyleşi gerçekleştirdik.

Yazı yazmayla ilişkiniz nasıldı? Projelendirme ve üretimle yakın ilişki içinde olan bir mimar olarak yazı hayatınızda yer alıyor muydu? Örneğin, anılarınızı notlar şeklinde biriktiriyor muydunuz? Mimarın yazmakla ilişkisi hakkında neler söyleyebilirsiniz?

2012 yılında resmi meslek hayatımı noktalamdım. Anılarımda da anlatıyorum; 82 yaşında halen yeteri kadar canlılığım var, diye hissetsem de, 1-2 yıl sonra mesleğin gerektirdiği yoğun çalışma ve enerjiyi bulamayacağımı düşünüyordum. Büro-nun akıbeti hakkında bir karar vermek istiyordum. Sami (Sisa) Bey 2000 yılında vefat ettikten sonra 12 yıl genç arkadaşları da ortak alarak, büro benim yönetimimde yürüdü. Ben çekildiğim zaman ne olacaktı? Büroyu ileri yaşlarımızda ne yapacağımızı Sami Bey'le konuşurduk; “yabancı ülkelerde nasıl bazı bürolar vakıf halinde veya başka şekillerde isimleriyle devam ediyorlar, biz de gençlere bırakalım. Bizde hepsi sonlanıyor, kurumlar yaşamıyorlar” derdim. Yani, nerdeyse geçmişten günümüze Ali Muhittin Hacı Bekir'den başka kurumumuz kalmadı, diye düşünüyorduk. Sami Bey vefat ettikten sonra mecburen kararı ben verdim. Büroyu 2012 yılında bizimle birlikte çalışan mimar arkadaşlarımız Dilgün (Saklar) Hanım ve Mehmet (Emin Çakırkaya) Bey'e devrettim. Ben de büroya gidip gelmeyi sürdürdüm.

Yazmayla ilişkim hakkında da şunları söyleyebilirim: Anılarımda da bahsettim, lise yıllarında sosyal bilimler, edebiyat, Türkçe gibi derslerden çok kolay not alırdım. Matematik, fizik, kimyadan da iyi not alırdım, ama onlar hep şüpheli olurdu benim için. Oysa edebiyat, felsefe, mantık, tarih, coğrafya gibi derslerden hiç kuşkusuz bu yüksek notları alıyordum. Edebiyat hocalarım yazdıklarını, genel olarak Türkçemi beğeniyorlar, iyi not veriyorlardı. Sonraları meslek hayatı içinde yarışma raporlarını yazmak gerekti. 10 sene yoğun biçimde, 60 kadar proje yarışmasına girdik ve bunların çoğunu bir derece ile kazandık. 25'i birincilik olmak üzere diğerlerinde de bir şeyler kazandık ve bunların raporlarını hep ben yazdım. Projelerdeki dikkat edilmesi gereken noktaları anlaşılabilir bir dilde ve fazla uzatmadan aktarmak

isterdim. Lise yıllarından kalma mesela, Falih Rıfkı Atay'ın yazıları çok vurucu gelirdi bana. Falih Rıfkı, bence Türkçeyi en iyi kullanan ve adeta Beethoven'ın müziği gibi yazan bir yazardır. Daha çağdaş yazarlara değil de, ona özenirdim.

Doğru, Falih Rıfkı Atay'ın tarihi yapıların korunması konusunda da çok güzel makaleleri var.

Evet, edebiyatla ilişkim böyle. Emekli olunca da birden bire elim boşaldı. O zaman meslek anılarımı düşünmeye başladım. Trajikomik olaylar... Türkiye'de mimarlık mesleği nasıl yapılır? Bir yandan da düşünüyordum: Bizim toplumumuzda yapı yaptırmaya kültüründe bir eksiklik var. Mimarla nasıl çalışılır, mimardan ne istenir, mimar ne yapar? Bunları anlatamıyoruz. Meslek yaşantımda birçok işvereni bilmeden neredeyse eğittik. İlişkilerimiz çerçevesinde mimar ne yapar öğrendiler, ama mesela, sonrasında yaptırdıkları yapıları korumayı bilmediler. Yapı sahibi olmak, bir kültür işi; o nasıl korunur, nasıl yönetilir, değil mi? Mesela Sakıp Sabancı iyi bir işadamı olduğu için Levent'teki Sabancı Merkezi'ni yaptırdığı zaman o binayı işletmek için yurtdışından uzman getirdi. O ekibi yetiştirdi. Herkes böyle değil ki. Adeta bir çocuğa güzel bir oyuncak vermişsin de, oynamasını bilmiyor. Oynarken kırıyor, muhafaza edemiyor. Türkiye'de mimarlık bilincini yaymalıyız, diye düşünüyorum. Çalıştığım sıralarda bir görevimizi de bu saydım. Sonradan da katkı olsun amacıyla yazdım. Amaç, buydu. Bu ilk kitaba (*Mimarlık: Zor Sanat*) emekliliğimden evvel başlamıştım. Kurgusu da kendiliğinden gelişti. Meslek anıları olduğu için kronolojik bir düzeni var. Her yapıyla ilgili meslektaşlarıma, eşime-dostuma anekdot gibi anlata geldiğim hikâyeler vardı, onları bir araya getirince böyle bir kitap çıktı. Çok güzel tepkiler aldım.

İlk kitabın yayımlandığı 2012 yılında emekli olunca ikinci kitap düşüncesi ortaya çıktı. Daha doğrusu kıymetli yazar, gazeteci dostum Güngör Uras beni teşvik etti, "Sen bunu yazdın, ama sen kimsin, annen-baban kim? İnsanın geleceğe kalması lazım, yaz, dostum!" dedi. O teşvikle 2015'te ikinci kitabı yazmaya başladım.

Yeni kitabınız olan *Çebiş Evi'nden Hisar-tepe'ye* bir evvelki anı kitabınız olan *Mimarlık: Zor Sanat*'a göre daha geniş bir okuyucu kitlesine hitap ediyor, sanırım. Yapıların hikâyelerini azaltarak farklı okuyucu gruplarına hitap etmek istediğinizi kendiniz de kitapta belirtiyorsunuz.

Evet, daha biyografik, bu. Efendim, hem okuma alışkanlığının azalması, hem de yaşam

temposu, ekonomik koşullar, yaşanan sıkıntılar Türkiye'de kitap okurluğunu azalttı. Yayınevleri diyorlar ki: "Mesela, eskiden 100 kitap çıkarırdık bir yılda, bir milyon baskı yapardık. Şimdi 500 kitapla bir milyon baskı yapabiliyoruz". Nitekim Yapı Kredi Yayınları, bu yıl 500 kitap koymuş yayın programına. Baskı sayısı azalarak, kitap sayısı çoğalarak toplam tirajımız aynı oldu diyorlar. O bakımdan bu kitap da ne kadar okunur bilemiyorum. Önsözünde de yazdım, niye yazıyorum, niye yazayım, kimi ilgilendirir benim yaşam öyküm, diye düşünerek bir ikilem içindeydim, ama düşündükçe, Isparta, çocukluğum... Bunları kâğıda dökmek, yazmak hoşuma gitmeye başladı. Öyle başladım bir ucundan, sonra zaman içinde giderek kitaplaştı.

Bence yaşam öykünüz bence pek çok mimarı ilgilendiriyor. Çünkü başarılı bir öykü ve farklı hikâyelerle dolu dolu, kitapta da bunu görüyoruz. Eminim herkes ilgiyle karşılayacaktır.

İnşallah. Çok teşekkür ederim.

Kitabınızda farklı dönemleri, farklı şehirleri, yaşamış olduğunuz yerleri detaylarıyla veriyorsunuz. Acaba Isparta'da başlayıp Ankara, İstanbul, İzmir'le devam eden bu şehirlerin mimarlığınız ya da mimar olma kararınız üzerinde etkileri oldu mu? Ne söyleyebilirsiniz?

Efendim, o tarzda bilinçli bir etki olduğunu sanmıyorum. Onları biraz doğal ortam olarak kabul ettik anlaşılan çocuklukta. Mimarlığı seçişim farklı bir şekilde oldu. Bu yönelişin hikâyesini birinci kitapta anlattım, burada da kısmen aktarıyorum. İzmir Atatürk Lisesi'nde okuyor olmam beni doğrudan Teknik Üniversite'ye sevk etti, diyebilirim. Mezunu olduğum İzmir Atatürk Lisesi son sınıf öğrencileri o yıllarda (1944-1945'ler) kendilerini Teknik Üniversite'ye gitmek zorunda hissederlerdi. Teknik Üniversite, o yıllarda en çok talep çeken öğretim kurumuydu ve ayrı bir imtihanı vardı. Diğer üniversitelere imtihanla girilmez, kontenjan içinde girilir, ama Teknik Üniversite'nin zorlu bir kabul sınavı vardı. Teknik Üniversite'ye en çok öğrenci sokan liselerin fen dersleri hocalarına ciddi bir ödül verilirdi: Ragıp Devres Ödülü. Ragıp Devres, İTÜ mezunu, başarılı bir müteahhitti. Hatta İstanbul Bebek'te Egli'nin tasarladığı Ragıp Devres Villası vardır. Öğretmenlere verilen ödül maaşlarının dört katıydı; o zamanın koşullarında çok ciddi bir ödüldü. Bu yüzden bizim lisenin matematik, fizik, kimya hocaları bu derslerden bizi kuvvetlendirmek için bize ayrıca ücretsiz kurs açarlardı. Bu kurslar ve yoğun matematik,

fizik, kimya eğitimi beni biraz ürküttü. Teknik Üniversite'ye gitmek de, 'mahalle baskısı' gereği zorunlu! "İzmir Lisesi mezunu, Teknik Üniversite'ye gidecek!" Düşündüm taşındım ve mimarlık en kolayı gibi göründü. Matematigi, fiziği, kimyası az. Buna karşılık sanat var, düşünce var. Olabilir, aman, ben böyle bir mesleğe gireyim, dedim. Tercihimi o zaman yaptım. Az da olsa birkaç tanıdığımızın evinin inşaatında filan bulunmuş, bir şeyler yapmışım. Oradan da bir sıcaklık geldi ve Teknik Üniversite'ye mimarlığı tercih ederek girdim. İşte, asıl sebebi buydu.

Tabii, sonradan yapıların mimari niteliklerinden etkilenebilmek için meslekte uzun bir zaman geçirmem gerekti. Kitapta anlattığım bir fıkrayı aktarayım: Üniversiteye girdiğimiz zaman bildiğiniz ve sizin de öğrencilere yaptığınız gibi mesleğe yöneltme dersleri oluyor. O zamanki yapı dersi asistanlarımız diyorlar ki: "Yapı güzel olmalı! Süleymaniye Camii İstanbul'daki en güzel yapıdır." Süleymaniye'ye bakıyorum, o zaman restore edilmemiş, temizlenmemiş gri bir taş yığını. Bunun nesi güzel, acaba? Hani, buna nasıl güzel denebilir? 1947'de Teknik Üniversite 1. sınıf öğrencisiyken bunu düşünüyordum. Süleymaniye'nin güzel olduğunu, neden büyük bir hayranlık uyandıracak kadar güzel olduğunu belki 35-40 yaşlarından sonra, meslekte 10-15 sene geçirip kendimiz bir mimari kitle kurmaya çalıştığımız zaman anladık ki, o öyle yapılabilir bir şey değil, o bir dehanın eseri. Sonra mesela, Ayasofya'ya girdiğim zaman insanın içini yükselten bir şey

var. Ayasofya'ya girince "Aaaa!" diyorsunuz. Daha büyük olduğu halde St. Pier'de bu his içinize gelmiyor mesela, ama daha küçücük olduğu halde Mies'in Barselona Evi de o etkiyi yapıyor. Bunlar çok ileri yaşların sezgileri oldu.

Evet, haklısınız. Doğan Bey, kitabınızın son bölümünde zaman konusuyla ilgili bir fikrinizi aktarıyorsunuz. Zaman konusunun sizi düşündürdüğünden, geleceğe karşı duyduğunuz bazı endişelerden bahsediyorsunuz, ama bir yandan da kitabınızı okuyunca imrenerek görüyoruz ki elinizdeki zamanı çok verimli değerlendirmiş, ömrünüzü pek çok başarılarla ve verimli bir meslek hayatıyla taçlandırmışsınız. Dolu dolu kullanmışsınız. Zamanı doğru kullanma konusunda ne söyleyebilirsiniz?

Teknik Üniversite'den mezuniyetimizin 50. yılında o zamanki rektörümüz mezunlar adına benim konuşma yapmamı istedi. Bu 50 sene ne çabuk geçmiş diye o zaman düşünmeye başladım. Bir de düşünüyordum ki, acaba 60. yılı görebilir miyiz? Baktığımızda önümüzdeki 10 sene çok uzun, geçen 50 yıl ise çok kısa görünüyordu. Zamanın bir göreceli tarafı var. Gördüm ki, zaman geçiyor, diyoruz, ama aslında biz geçiyoruz. Muhtemelen zaman da geçiyor, ama aslında biz kendimiz geçtiğimiz için görebiliyoruz. Bunlar aslında filozofların düşünce alanları, ben de kitabımın o bölümünde o derinliklere girmeden kendi aklımca zamanla, yaşamla ilgili böyle ufak tefek birkaç laf, düşünce kırıntısı söylemeye çalıştım.

Zamanı programlı, planlı kullanma alışkanlığınız aldığınız eğitimden mi kaynaklanıyor?

Herhalde, öyle. İzmir'de 1947'lerin sosyal ortamında ailelerin bütün uğraşları çocuklarının öğrenim hayatıydı. Toplantılarda o konuşulur: Seninki nasıl gidiyor, benimki nasıl gidiyor?.. Bizim için çalışmaktan başka bir seçenek yok gibiydi, ama bu böyle zoraki bir şey değildi. Belki hep içimde taşıdığım başarılı olma arzusu da var, hissediyorum onu. Bu güdüyle kendimizi de fazla harap etmeden doğal bir şekilde çalışmaya verdik. Kardeşim İlhan Tekeli zamanını kullanmakta çok daha başarılıdır. Hiç durmadan yazıyor. Müthiş verimli. Benim öyle değil. Ben özellikle iş hayatımı noktaladıktan sonra zamanımı iyi kullanmamaktan, bu kitabı dahi çok yavaş yazmaktan şikâyetçiyim. Yaklaşık 3 yıl sürdü. Cumartesi-pazar kitap üzerinde çalışmıyorsam suçluluk duyardım. İçimde bu haftayı da boşa geçirdim, yazamadım hissi olurdu... Bu biraz karakter meselesi. Ama şunu biliyorum: İnsan hayatta bir şey üretmezse, var olması mümkün

Doğan Tekeli,
B. Selcen Coşkun.



değil. Üretim, insanı mutlu ediyor. Başarılı olsun olmasın, bir şey ortaya koymak, bir şey yapmak, istersen taş duvar yap, bugün bu duvarı yaptık, der, eve mutlu gidersiniz. İşte, meslek yaşantımda da, ayakta durma çabamız, büroyu yaşatma mecburiyeti, bunlar böyle herhalde bilinçaltında var olan kontrol mekanizmalarını çalıştırdı.

Başka bir kitap daha gündeme alacak mısınız?

Şimdilik, hayır. Bazı düşünceler, tavsiyeler var: Çeşitli dergilerin meslektaşlarımız hakkındaki, özellikle onların kayıplarından sonra yazmış olduğum makaleler var. “Meslekte tanıdığım insanlar” gibi. Sedat Hakkı Bey, Emin Onat, Hayati Tabanlıoğlu, bazı yabancı mimarlar... Eski yazarlarımızdan Yusuf Ziya Ortaç vardır. Onun *Portreler* diye bir kitabı var. O kitabı çok zevkle okumuştum. Halil Lütfü Dördüncü gibi döneminde Babıali’nin önemli karakterlerini adeta birkaç fırça darbesiyle resmetmektedir Yusuf Ziya Ortaç. Tabii, bu kişileri usta bir yazar yazmış. Örneğin, zamanında bir efsane olan Sedat Hakkı Bey’i kendisiyle tesadüfen birtakım ortamlarda, jürilerde, eğitimde bulunmuş bir meslektaşı nasıl görüyor? Belki bu ilgi çekebilir. O yazıları gözden geçirerek yayımlayabilirim. Ama bu yaştan sonra ne kadar olur, ne olur, zaman gösterecek.

Bizim alanda her zaman ihtiyaç duyulan bir konu. Yaşanmış tarihe ait kişisel aktarımlar, döneme tanıklıklara kolay ulaşılamıyor. Bizlere de, çalışmalarımızda ışık tutacaktır. Umarım bu fikrinizi hayata geçirirsiniz.

Kısmetse... Her şey biraz kısmet... Tabii önce azmetmek gerekir, kararlı olmak, azmetmek...

Bir kitap daha duyduk, Üç Doğan diye, o hayata geçecek mi acaba?

Efendim, *Cumhuriyet* gazetesi yazarlarından Ceren Hanım var. Bu hanım *Cumhuriyet*’te “Üç Doğanlar” başlığı altında bizlerle iki defa röportaj yaptı. İlgisini çekmiş: Doğan Kuban, Doğan Hasol ve Doğan Tekeli... Bizi bir araya getirip konuştu. Kendi söylediğine göre bu röportajlar okuyucunun ilgisini çekmiş. Bunları kitaplaştırmak istiyormuş. Sayın Kuban’ı, Hasol’u ve beni, yine bir araya topladı, birtakım sorular sordu. Sonra o soruları yazılı hale getirdi, onlara cevaplar verdik. Bildiğime göre aralık ayında kitabın son halini yayınevine teslim edecekti. Yakında çıkacağını tahmin ediyorum.

Bekliyoruz bu kitabı da merakla... Doğan Bey, buradan başka bir konuya atlayacağım. Sizinle gerçekleştirdiğimiz söyleşinin yayımlanacağı 65. sayımız, 2019 yılı Bauhaus Oku-

lu’nun 100. kuruluş yılı olduğu için, Bauhaus’a adandı. Dosya konusu olarak seçmenin yanı sıra konunun derginin bütününe yayılmasını istedik. Örneğin, kütüphane bölümünde Bauhaus’la ilgili yayımlanmış bir kitabın eleştirisi, etkinlik tanıtım bölümünde gerçekleştirilen bazı sergilerin tanıtımını yaptık. Bu bağlamda, sizinle söyleşimizin içinde de izninizle bir iki soruyla sizin Bauhaus’la ilgili görüşlerinizi de sormak istedim. Bauhaus Okulu 1933’te kapanıyor ama yurtdışındaki etkilerinin devam ettiğini görüyoruz. Walter Gropius, Mies van der Rohe, Amerika’ya gidiyorlar, orda mesleki faaliyetlerini ve eğitimci kimliklerini devam ettiriyorlar. Takip ettiğiniz mimarlardan olması gerekli. Sizin mesleğe atıldığınız yıllarda Türkiye’de bir Bauhaus etkisinden bahsedebilir misiniz? Varsa, Türkiye’deki yankılarıyla ilgili bir şey söyleyebilir misiniz, acaba?

Efendim, mimarlık eğitimi aldığımız zamanlarda modern mimarlığın adı henüz pek geçmiyordu. İTÜ’de Prof. Bonatz Hocamız modernist mimarları biraz da karikatürize ederek anlatırdı. Hatta son sınıftayken 1952’de Le Corbusier’nin Rio’daki Sağlık Bakanlığı binası cephesine benzer kasetli cephe çizen bir arkadaşımıza “Kendinizi dahi mi sanıyorsunuz bunu yapmakla?” filan diye takıldı. Sonradan da Stuttgart yakınlarındaki modern yerleşim yeri Weissenhofsiedlung ile ilgili anılarını anlattı ve orayı da karikatürize etti. Biliyorsunuz, Weissenhof’a ünlü modernist mimarlar “modern mimariyi tanıtalım, bir mahalle yapalım” diyerek başlamışlar. Stuttgart Belediyesi’ne müracaat etmişler yer için. Stuttgart Belediyesi de Stuttgart’ın önemli hocalarından Paul Bonatz’a ve Schmitner’e sormuş, “Bunlar böyle istiyorlar, yapsınlar mı?” diye. Bonatz’ın anlattığına göre, “Canım yapsınlar, görelim” demiş Bonatz ve “Yaptılar, biz öğrencileri oraya götürdük hep, işte bu *falsch* (yanlış), bu *richtig* (doğru) diye oradaki yanlış detayları filan gösterirdik” diyor. İşte bu akar, bu bilmem ne olur, bunun penceresi *falsch-richtig* diye gösterirdik, diyor. Dolayısıyla, biz o zaman bir de iletişim, yayın, kitap filan harp içinde Türkiye’ye gelmediği için konudan çok haberdar değildik.

Sempatı duymanız da zaten pek teşvik edilmemiş, anladığım kadarıyla.

Haberdar da değildik, bir de ayrıca teşvik edilmiyordu. Fakat hemen mezun olur olmaz, işte ilk yarışmalarla Maruf’la Turgut Cansever’in Adalet Sarayı Yarışması, Turgut Cansever’le Hancı’nın Büyüka’daki Büyük Kulüp Yarışmasıyla (Anadolu Kulübü) filan, modern mimari, modern mimarının dili Türkiye’ye geldiği zaman

biz de yeni mezunduk ve uyandık. Bambaşka bir şey ve başladık Le Corbusier'nin *Oeuvre complète*'sini okumaya. Satır satır okuduk. Le Corbusier'ye hayran olduk, anlatımına, konuyu savunmasına... O şekilde Bauhaus'u da, Gropius'u da tanıdık. Gropius'un kitabı vardı, enine bir kitap, *Complète*. Gropius'u, Bauhaus'dan yetişen diğer mimarları ve çağın modernlerini tanıdık. Bauhaus'un resim alanında, heykel alanındaki diğer hocalarla etkileşiminden haberdar olduk ve Bauhaus'dan da çok etkilendik. Gropius'un Fagus Ayakkabı Fabrikası vardı, aklımda kaldığına göre. Onlar gözümün önünde. İlk beslenmelerimiz Le Corbusier ve Bauhaus'dandır. Demek ki dünyada böyle bir şey var, dedik ve onların savunduklarını, CIAM prensiplerini, modernist mimarların savunduklarını, etiğini çok inandırıcı bulduk. Yani, *form follows function* (biçim işlevi takip eder); bina ne binasıysa, dışından belli olmalı, aşağı-yukarı içini belli etmeli. Çok ahlaklı bir cevap. *Less is more* (az çoktur); yeni, ama yalınlığı çok güzel tarif eden bir şey.

Öyle bir mimariyi yapmaya inandık, ama hiçbir zaman doğrudan taklit etmemeye özen gösterdik. Mesela bazı mimarlarımız Wright gibidir. Ankara'da bir arkadaşımız vardı, Wright yapıyor sanki. Bizde öyle bir şey yoktu. Başarılı olsun olmasın, ama kendimiz yapalım. Bizim yaklaşımımız budur. Mimarisinde tersine düşünceler de var, tabii. Örneğin James Stirling. Mesela Stirling binanın içinde gezdirip insana sürprizler yapmayı seviyor. Thames Nehri'nin karşısında elektrik santrali. Çok kıymetli bir şey tabii o da, ama biz bina okunsun, açık bir ev gibi, buna inandık. Halk Bankası örneği... Nerden girilir, nasıl çıkılır, işlevleri, ulaşımı

vs dürbün gibidir. Kitabı da öyle yazdım ben, yaza yaza, boza boza tekrar tekrar proje etüt eder gibi yazdığım için o kolay okunurluğunu öyle elde ettik, ama geç oldu.

Evet, dediğiniz gibi, söylemek istediğinin özünü önem veriyorsunuz.

Lise eğitimimin etkisi, İzmir Atatürk Lisesi'nin çok değerli öğretim kadrosu. İzmir Atatürk Lisesi mezunlarının fizik, kimya bilgisi, edebiyatı, tarih bilgisi... ve iyi vatandaş yetiştiriyorlardı.

Doğan Bey, bir konuda okurlarımızı birinci elden bilgilendirmek için size bir başka soru yöneltmek istiyorum. Yakın zamanda sizi üzdüğünü bildiğimiz bir konu olan Tekeli-Sisa Mimarlık Ortaklığı'nın proje müellifi olduğu Sabiha Gökçen Havalanı'na yapılan yeni cami projesi. Gelişmeleri, son durumu paylaşabilir misiniz, acaba?

Elbette. Yakın zamanda Sabiha Gökçen Havalanı Camisi'nin temel atma töreni için bir davet aldım. Havaalanını işleten ISG firması genel müdürü beni nezaketen davet ediyor. Bu davetin beni çok üzen şöyle bir hikâyesi var: Yaklaşık bir yıl önce ISG (işletmecisi firma) terminal alanı içinde yaklaşık bin kişilik bir cami yaptıracaklarını söyleyerek bizden bir proje istedi. Hemen çalışmaya başladık. Hem ISG, hem de havalimanının sahibi Savunma Sanayii Başkanlığı ilgilileri ile görüşerek havalimanı mimarisi ile uyumlu çağdaş bir cami tasarımı konusunda anlaştık ve projeyi sunduk. Uzunca bir süre muhataplarımızdan bir cevap alamadık. Sonra yaklaşık 50 gün önce, başka bir mimara yaptırılan projenin inşaat ihalesine çıkıldığı bildirildi. Bize söylenen, kaynağı ve içeriği belirtilmeyen birtakım görüşmelerden sonra bu karara varıldığı idi. Bize de müellif olarak hak aramaya çalışmamamız öğütleniyordu. Sonuçta cami temel atma aşamasına gelmiş olmalı ki, beni de davet ediyorlardı. Caminin cephesinin zarafetten mahrum mimarisine mi, bu süreçle mimarlık meslek haklarının çiğnenmesine mi üzüleyim, bilemiyorum. Benim için olayın daha da üzücü yanı, değerli bir mimar olarak tanıdığımız deneyimli bir arkadaşımızın, bizim telif hakkımız olan bir alanda, bu projeyi yapmayı kabul ederek meslek etiğini çiğnemesi olmuştur. Bu olaydaki muhataplarımıza son derece kırgınım.

Doğan Bey, bizler de çok üzüldük ve gelecekte bu gibi durumların yaşanmamasını temenni ediyoruz. Benim sorularım bunlar, bize vakit ayırdığınız için çok teşekkür ederiz. En kısa zamanda inşallah başka bir söyleşide görüşmeyi dileriz, yeni bir kitapta belki...

İnşallah efendim, çok teşekkür ederim. 

Interview with Doğan Tekeli

Architect (Msc.) Doğan Tekeli is among the most influential figures in contemporary Turkish architecture. With his partner Sami Sisa he has realized sensible, creative and functional solutions for many architectural problems throughout his long career. Although he has been acting as the honorary consultant to emerging projects, Tekeli states that he has slowed down his existence at his practice since early 2010s. We know that that starting from this period, he has been involved in writing even more and has so far published two important books on his memoirs about his career and life story. In his books entitled Mimarlık: Zor Sanat, published in 2012 and Çeşitli Evi'nden Hisartepe'ye, published this February (2019), he illustrates vividly the time he was raised, his education in İzmir and later in Istanbul Technical University, his passion for his occupation, his long career and important figures in Turkish architectural scene. On the occasion of the launch of his second book, we visited Doğan Tekeli at his office at Tekeli-Sisa Architects in Teşvikiye and accomplished an interview on issues like his approach to writing as an architect, the motives that drove him to writing his memories and other current issues.

Dosya:

Bauhaus'un Uzak Yankıları

"Bauhaus kesin programı olan bir kurum değildi, o bir fikirdi ve Gropius bu fikri büyük bir hassasiyetle formüle etti. ... Sanırım, onun bir fikir olması sayesinde ki, dünyadaki hemen her ilerici mimarlık okulunda tesir bırakabildi. Bunu organizasyon ile yapamazsınız, propaganda ile yapamazsınız ancak bir fikir bu kadar uzaklara yayılabilir..."

Mies van der Rohe, 1953 (S. Giedion, Walter Gropius, New York, 1954)

Sadece 14 yıl süren kısa ömrüne rağmen, Bauhaus'un etkilerinin geniş bir coğrafyada uzun süre kalıcı olduğuna şüphe yok. Bunda, eğitim kadrosu içinde topladığı öncü kişiliklerin yanı sıra, içinde konumlandığı çalkantılı tarih aralığının ve sonunda hoca ve öğrencileri dünyanın farklı yerlerine dağılmak zorunda bırakan koşulların da etkin olduğunu söylemek mümkün. 1919'da Weimar Cumhuriyeti'nin özgürlükçü ortamında kurulan Bauhaus hem meslek adamı olarak mimarı, hem de tasarım uğraşını modern dünyada yeniden konumlandırmaya çalıştı. Önerdiği eğitim modelinin deneyim ve üretime yaptığı yeni vurgu, öğrenci etkin öğrenme modellerinin yarattığı heyecan, endüstrinin talepleri ve modernizmin rüzgârını da arkasına alarak XX. yüzyılın sayısız mimarlık ve tasarım okuluna ulaştı. Bauhaus modelinin yenilikçi hazırlık sınıfı (Vorkurs) değişip evrilsede eğitim programlarının tartışmasız bir bileşeni haline geldi.

Türkiye mimarlık ortamında ise Bauhaus'un yarattığı dönüşüme dair farkındalığın en azından eşzamanlıktan uzak olduğu hemen göze çarpıyor. Oysa Osmanlı XX. yüzyılında Werkbund ile başlayan temasın devamında belki Bauhaus ile tanışılması da beklenebilirdi. Erken Cumhuriyetin çoğu Almanya'ya gönderilen öğrencilerinin eğitim için Bauhaus'u seçmeseler dahi orada yapılanlardan haberdar olmaları ve Türkiye ortamını haberdar kılmaları düşünülebilirdi. Doğrudan Bauhaus içinde yer almamakla birlikte Bauhaus'u ortaya çıkaran fikir ortamının öncü figürlerinden Bruno Taut'un Akademi'deki –Bernhard Nicolai'nin deyişiyle "Boğaz'daki yeni Dessau"– öğrencilerinin Bauhaus'da olup bitenlere dair ne bildikleri veya düşündükleri hakkında fikir yürütecek kadar dahi malzememiz yok. Öte yandan Erken Cumhuriyet eğitimi tarihi literatürü içerisinde Bauhaus'un, İsmail Hakkı Baltacıoğlu ve Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü hakkındaki çalışmalarda telaffuz edilmesi dikkat çekici. Yine aynı dönemde açılması planlanan meslek okullarının, çoğu Alman veya orta Avrupalı hocaların tasarladığı eğitim programlarında, atölyelerin Bauhaus'dan öğrendiklerinin olup olmadığı üzerinde düşünmeye sevk ediyor.

Bu dosya Bauhaus'un Türkiye mimarlık ortamındaki hem kronolojik, hem coğrafi, hem de içerik anlamında uzak yankılarını ele almayı deniyor. Kuruluşunun 100. yılında dünyanın pek çok yerinde anma etkinlikleri ile gündeme taşınan Bauhaus'u –zoraki bir arayışın tuzağına düşmemeye çalışarak– Türkiye bağlamı içinde tartışmayı hedefliyor.

Bu çerçevede **Özge Sezer**'in Bauhaus'un modern mimari kültürünün yayılmasındaki rolüne odaklanan yazısı Türkiye örneğini dünya bağlamına yerleştirmeyi denerken; **İdil Erkol Bingöl**, Werkbund-Osmanlı ilişkisinin mimarlığa dair kısmı olan Türk-Alman Dostluk Yurdu projesine odaklanarak XX. yüzyıl başı İstanbul'unun Bauhaus öncesi Alman mimarlık ortamıyla karşılaşmasının manzarasını sunmaya çalıştı. Türkiye mimarlarının Bauhaus ile doğrudan temasının istisnai iki örneği olarak Semih Rüstem ve Seyfi Naki'nin Bauhaus'un öğrenci çeşitliliği içindeki yerinin izini sürmeye çalışan araştırma, **F. Duygu Saban** tarafından hazırlandı. Dosyanın diğer yazıları ise, Bauhaus'un mimarlık ve sanat eğitimindeki etkilerine odaklandı. Bunlar içerisinde **Medine Rasimgil**, İTÜ kurum arşivindeki raporlar üzerinden Ercüment Kalmık'ın Bauhaus literatürünü inceleyerek kurguladığı derslerini; **Ela Güngören** ise, İDGSA hocalarından babası Erkal Güngören ve döneminin temel sanat eğitimi programının seyrini kişisel arşivi ve tanıklıklara dayanarak betimlemeye çalıştı. Bir diğer makalede **Bircan Ak**, Bauhaus modelinin endüstri ile öngördüğü ilişki boyutunu da dikkate alarak kurulan Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nu eğitim programı ve işleyişi açısından ele aldı. **Hikmet Eldek Güner** ve **Deniz Güner**'in makalesi ise, ne kurucusunun ne de okulun Bauhaus ile ilişkilendirilebileceği ilk bakışta akla gelmeyecek bir örneği ele aldı. Yazarlar, Paul Bonatz'ın hem eğitim programı, hem de yapısını tasarladığı Kayseri Erkek Sanat Okulu üzerinden, modernizmin Anadolu'ya özgü koşullarını tartışmaya çalıştılar.

Dosya editörleri: **Gül Cephaneçigil - B. Selcen Coşkun**

Bauhaus'un Modern Mimari Kültürünün Yayılmasındaki Rolü

Özge Sezer

Modern Mimari ve Evrensellik İlkesi

Modern mimariyi tarihsel ve kavramsal bir izlek içinde tarif etmek gerekirse XX. yüzyıl başına ve bu sırada yükselen avangart pratiklerin de altında yatan toplumların sosyal ve ekonomik anlamda yeni boyutlara doğru yönelim istencine işaret etmek yanlış olmaz. Özellikle I. Dünya Savaşı ile birlikte gelen kaos, gündelik hayatı iyileştirme ve/veya idealleştirme arayışını pekiştirir. Bunun yanında, sanat ve tasarımın toplumun her kesimine ait bir hak ve böylece sosyal bir edim olması fikri XIX. yüzyıl sonunda başlayan ve I. Dünya Savaşı sonrasını kapsayan politik ve kültürel iklim içinde birçok kez evrilir ve iki savaş arasındaki dönemde yaşanan zorlu

ekonomik koşullara adapte edilerek modern mimarinin formel anlamda olgunlaşmasına da ortam hazırlar.¹

Modern mimarinin yalnızca bir üslup değil, yapıyı çevre sorunlarına cevap veren yöntemler üretmesi için girişimler 1928'de bir araya gelen CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) La Sarras Bildirisi'yle belirginleşir (Bkz. Conrads, 2007: 92-96). 1927'de Deutscher Werkbund² tarafından Stuttgart'ta davetli 17 mimarın katılımıyla düzenlenen konut sergisinin ardından 21 projenin gerçekleştirilmesiyle oluşan Weissenhof yerleşmesi,³ modernist dilin en özgün örneklerinden biri olarak karşımıza çıksa da dönemin önemli tartışmalarından 'sosyal konut' sorununu göz ardı etmesi sebebiyle eleştirilir ve bir anlamda ilk CIAM kongresinin konusunu belirlemiş olur. Mimarının "temel kavramlarına ve topluma karşı mesleki sorumluluklarına"⁴ işaret eden kongrede, ayrıca modernist akımın ekonomik verimlilik ilkesi üzerinden hareket ederek rasyonel ve standartlaşmış yöntemlerle hızlı üretim sürecine taşınması da tartışılır. Bir yıl sonra 1929'da Frankfurt'ta toplanan grup, ucuz, hızlı, akılcı, fonksiyonel ve standart mekân üretimi fikrini 'minimum yaşam alanı' konsepti ile birleştirir.⁵ 1930'lara gelindiğinde modern mimarlığın temelleri evrensel, ortak bir dil üzerinden okunabilir hale gelmiştir.

Modern mimarlığın evrilmesinde pratik alandaki denemelerle birlikte, mekân ihtiyaçlarının koşullar çerçevesinde giderilmesine yönelik motivasyonlar önemli rol oynamış olsa da, biçimin pedagojik bir sistem içinde formüle edilmesinde, bu yolla öğretilabilir ve yayılabilir olmasında Bauhaus okulunun rolü büyüktür. 1919'da Weimar'da kurulan, 1926'da Dessau'ya, 1932'de Berlin'e taşınan okul, 1933 yılında Nasyonal Sosyalist dalgaının etkisiyle kapanana kadar sanat, tasarım ve mimarlık alanında teori ile birlikte pratiğe ve deneyelliğe dayanan eğitim programı çerçevesinde birçok öğrencinin, eğitimcinin, sanatçının ve mimarın dönemin estetik ve üretim kültürüne katkıda bulunmasına ortam hazırlamıştır.

Resim 1. Bauhaus Dessau, Mimarlar W. Gropius ve A. Meyer, 1925-1926 (URL 3).



'Staatliches Bauhaus', Göç ve Dünyaya Yayılan 'Bauhaus' İdeali

Bauhaus'un temelleri, Almanya'da XIX. yüzyıl sonunda başlayan sanat ve tasarım eğitimindeki reformların XX. yüzyıl başlarında gerçekleşmesiyle atılır: *Arts and Crafts* hareketinin öncülerinden William Morris'in metinleri bu dönemde Almanca'ya çevrilir. 1906'da Belçikalı mimar Henry van de Velde direktörlüğünde Weimar'da uygulamalı sanat ve zanaat okulu kurulur (Wingler, 1975; Framton, 2007). Van de Velde 1915'te görevden ayrılırken⁶ yerine 1914 yılında Deutscher Werkbund sergisine davet edilen Alman mimar Walter Gropius'u önerir. Gropius van de Velde'nin aksine okulda tasarımcı ve zanaatçıların birlikte katılabilecekleri bir eğitim modelini uygulamaya geçirmek ister, fakat savaş sebebiyle bu mümkün olmaz.⁷

I. Dünya Savaşı'nın hemen ardından değişen ve özgürleşen politik atmosferin de etkisiyle 1919'da Walter Gropius sanat, tasarım ve mimari ürünün "Gesamtkunstwerk" (bütüncül sanat eseri) olarak değerlendirilmesi prensibinden⁸ yola çıkan yeni bir eğitim programı yayınlar ve Weimar'daki okulun adının "Staatliches Bauhaus" olarak değiştiğini ilan eder. Program'da "yaratıcı çabaları tek bütün halinde bir araya getirmeye, pratik sanatın tüm disiplinlerini –heykel, resim, el sanatları ve zanaatları– yeni bir mimarlığın ayrılmaz öğeleri olarak yeniden birleştirmeye"⁹ işaret edilir. Öğrenci ve öğretmenlerin birlikte katılacakları projelerin organize edilmesi, endüstriyel üretim metotlarının eğitimde yer alması ve üreticilerle yakın ilişkiler kurulması, sergiler ve yayınlarla halka ulaşılması temel ilkeler arasında yer alır. 1919'dan 1928'e kadar Gropius'un direktörlüğünde Paul Klee, Georg Munche, Oskar Schlemmer, Lyonel Feininger, Theo van Doesburg, Marcel Brauer gibi dönemin avangart isimleri atölyelere katılır. 1919'dan 1922'ye kadar Johannes Itten, 1923'ten 1928'e kadar László Moholy-Nagy tarafından yürütülen pedagojik program 1920'lerin ortasından itibaren mimarlık ve endüstriyel tasarım alanında ağırlığını artırarak devam eder (Forgacs, 1995; Wingler, 1975; Framton, 2007). 1925-1926 yıllarında Walter Gropius ve Adolf Meyer tarafından Weimar'dan Dessau'ya taşınan okul için tasarlanan kompleks, sınırlı malzeme ve programa yönelik ihtiyaçlar çerçevesinde verimli yapım metotlarından türeyen ve gittikçe kabul gören Bauhaus yaklaşımının bir mimari forma dönüşmesi bakımından büyük etki yaratır (Benzer bir yorum için bkz. Frampton, 2007: 127-128).



1928'de Gropius'un direktörlüğü bırakmasının ardından 1930 yılına kadar okulun yürütücülüğünü Hannes Meyer üstlenir. Meyer'in sosyalist kimliği, 1920'lerin başından itibaren özellikle Almanya, Hollanda ve İsviçre'de yükselen "neue Sachlichkeit" (Yeni Nesnelcilik) ile birleşir. Toplumsal ihtiyaçlara yönelerek fonksiyonel ve ucuz ürün tasarımının yanında ekonomik planlama ve sağlıklı mekân için gerekli fiziksel unsurlara (ışık, ısı, ses) ağırlık veren yeni eğitim programı daha politik bir motivasyonla

Resim 2. Yeni Bauhaus, Chicago, 1937 (URL 5).

Resim 3. Hannes Meyer ile birlikte Bauhaus Dessau'dan Moskova'ya gelen öğrencilerinden Konrad Püschel'in Orsk şehrinde tasarladığı bir toplu konut projesi, 1934 (Muscheler, 2016: 90).





Resim 4. Hannes Meyer'in Birobican Özerk Bölgesi için tasarladığı endüstri kasabası planı, 1933-1934 (Meyer-Bergner, 1980).

1930'a kadar sürdürülür (Meyer-Bergner ve Meyer, 1980: 78-88 içinde Meyer, 1940). Hannes Meyer'in ardından Ludwig Mies van der Rohe'nin direktörlüğünde eğitime devam etme çabaları, gittikçe yükselen Nasyonal Sosyalist hareketle karşı karşıya kalır. Politik baskıdan kurtulamayan Bauhaus okulu 1932'de Dessau'dan Berlin'e taşınır, kısa bir süre sonra da tamamen kapanır (1933).¹⁰

1930'ların ortalarından itibaren tırmanan baskıcı ve totaliter ortam içinde göçe zorlanan entelektüel kadro bir anlamda bilgi ve deneyimi aktarıcı rol üstlenir ve böylece 1930'ların ortalarına kadar gelişen özgürleştirici ve öncü fikirlerin yerleştikleri coğrafyalara ve kültürlere yayılmasına ve onlara göre evrilmesine olanak sağlarlar. Bu anlamda yolu Bauhaus'dan geçmiş aktörler sanat, tasarım ve mimarlık üretimine katkıda bulundukları memleketlerde gelişmeci bir etki bırakırlar.

Genel bir değerlendirme yapılacak olursa, Bauhaus'un göç dalgasının bir aksını Amerika, diğerini de Sovyetler Birliği oluşturur: Walter Gropius 1934 yılında Londra'ya gelir ve

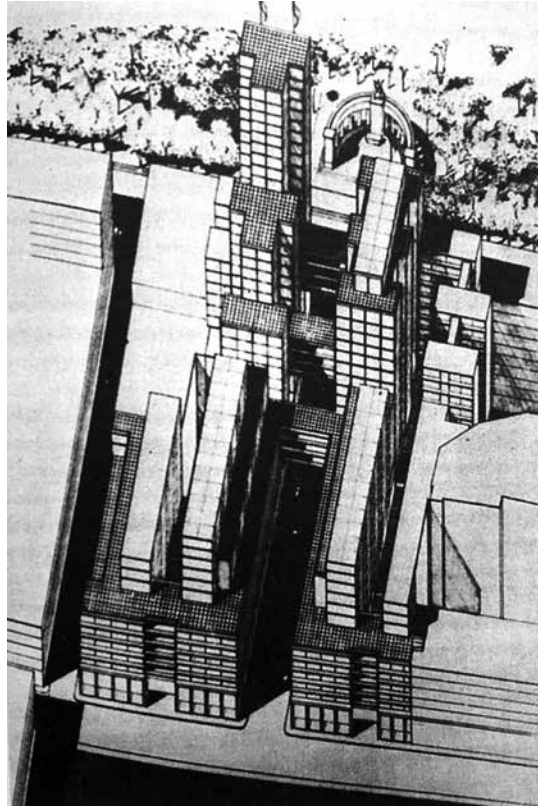
1937'de Harvard Üniversitesi Lisansüstü Tasarım Programı'nda görev alana kadar Cambridge ve Londra'da mimari projeler üzerinde çalışır. Harvard'da sürdürdüğü öğretmenlik görevini 1952'de bırakır, bu süre içinde ve daha sonra 1969'a kadar mimari üretime devam eder.¹¹ Walter Gropius'la eş zamanlı olarak Amerika'ya davet edilen Ludwig Mies van der Rohe, 1937'de Chicago Illinois Teknoloji Enstitüsü'nde mimarlık bölümünün başına getirilir. 1958'e kadar okul programını yeniden düzenleyen Rohe, mimarlık eğitimine Barcelona Pavyonu'ndan (1928) beri gördüğümüz mutlak pürizm taktiğiyle yaklaşarak, modern mimarlığın prensipleri tanımlanan bir disiplin olarak çözümlenebileceğini ve öğretilebileceğini gösterir.¹² Bauhaus geleneğini Chicago'ya taşıyan bir diğer aktör ise László Moholy-Nagy'dir. 1935'te önce Hollanda'ya daha sonra Londra'ya yerleşen Moholy-Nagy, Gropius ve Rohe gibi 1937'de Chicago'ya gelerek Yeni Bauhaus Okulu'nu (The New Bauhaus: American School of Design) kurar. 1938'de kaynak bulamadığı için kapanan okulun eğitim programında Staatliches Bauhaus ilkelerinin uygulaması amaçlanırken, stüdyolarda deneyelliğin önde tutulduğu, ama pragmatik yaklaşımların da repertuara eklendiği bir yöntem benimsenir. 1939'da László Moholy-Nagy yeni bir tasarım okulu (The School of Design in Chicago) kurar ve Yeni Bauhaus bu okula eklenir. 1946'ya kadar Moholy-Nagy eğitimci-sanatçı kimliği ile Bauhaus'un tasarım prensiplerini bulunduğu yeni kültürel, ekonomik ve sosyal kontekste geliştirerek aktarmaya devam eder.¹³

Göçün bir diğer aksını temsil eden Hannes Meyer, 1930'da içlerinde Bauhaus öğrencilerinin ve diğer eğitimcilerin de bulunduğu bir grupla Moskova'ya gelir. Bir yandan Mimarlık ve Yapı Bilgisi Yüksekokulu'nda (VASI) sosyal konut, tarım ve endüstri yapıları konularında ders vermeye başlayan Meyer, diğer yandan Almanya'daki siyasi ortamın göçe zorladığı grupla birlikte 1931 Şubat'ında Moskova'da bir Bauhaus sergisi düzenler.¹⁴ Meyer'in bu girişimi Bauhaus'un bir ideoloji olarak algılanması ve özellikle SSCB'deki yapısalcı sanat, tasarım ve mimari ortamıyla direkt bir ilişki kurması bakımından önemlidir. Eğitimci rolünün yanında 1930-36 yılları arasında Hannes Meyer ve Dessau'dan gelen öğrencileri Moskova dahil olmak üzere Sovyetler Birliği'nin birçok bölgesinde kent planlama, sosyal konut ve kamu yapıları projelerinde görev alır.¹⁵

Meyer, 1936-1939 yılları arasında İsviçre’de bir çocuk yuvası projesi üzerinde çalıştıktan sonra 1939’da Meksika’da kurulan Kentsel Planlama Enstitüsü’ne direktör olarak atanır. Burada 1949’a kadar bölgesel ve kentsel planlama ile ilgili atölyeler düzenler. Kariyerinde rasyonel planlama ve sosyal konut temalarına ağırlık veren Meyer, Sovyetler Birliği deneyiminin ardından Meksika’da bu alanda birçok resmi projede yer alır. Özellikle işçi konutları ile birlikte, tarım kolonileri olarak geliştirilmesi planlanan kırsal yerleşmeler tasarlar. Bunun yanında Meksiko şehrinin belirli bölgelerinde kentsel planlama projeleri yürütür (Meyer-Bergner ve Meyer:1980).

Şüphesiz Hannes Meyer’in Meksika yılları modern mimarinin Bauhaus geleneği üzerinden Amerika ve Sovyetler Birliği’nin dışında da tercüme edilebilir olduğunu gösterir. Benzer şekilde Bauhaus göçünün etkisi ve modern mimarinin bu yolla yayılmasına dair anlatılar arasından İsrail örneği özgün bir yere sahiptir. 1930’ların başından itibaren Bauhaus Dessau’da eğitim almış altı İsrailli mimar Shlomo Bernstein, Munio Gitai (Weinraub), Edgar Hed (Hecht), Shmuel Messtechkin, Chanan Frenkel ve Arie Sharon modern mimari bilgisini Tel Aviv, Kudüs, Hayfa gibi şehirlerde hem yapı ölçeğinde hem de kent ölçeğinde pratiğe dökerler.¹⁶ Bununla birlikte, özellikle 1930’lardan itibaren kolektif tarım kolonileri olarak gelişen Kibutz yerleşmelerinde ihtiyaç ve kullanım odaklı sosyal planlama prensiplerinden doğan mütevazı bir mimari dilin oluşmasında büyük rol oynarlar.¹⁷

İsrail’in ulus inşası programında da aktif olan Bauhauslu mimarlar,¹⁸ bu repertuarın diğer mimarlar tarafından da uygulanmasına ortam hazırlarlar. 1927-38 yılları arasında Sir Patrick Geddes tarafından bahçe şehir konseptiyle yeniden planlan Tel Aviv’de 1950’lerin ortalarına kadar yaklaşık dört bin bina modern mimari üslubunda inşa edilir. Özellikle Geddes planının ilk kez uygulandığı kentin kuzeyinde yer alan bölgede modernist estetik o kadar çok tekrar edilir ki, malzeme, yapım tekniği ve fonksiyon öğelerinin yanında biçimsel özellikler de kent imarında yapı standardının bir parçası olur. Böylece “beyaz şehir” (white city) modernist mimarinin özgün bir uygulama alanına dönüşür (Yavin ve Erde, 2004). Çoğu örnekte kütlenin asimetrik olarak çözümlendiği görülür. İklimsel sebeplerle tasarıma dahil edilen balkonlar açık renkli yüzeylerde derinlik etkisini pekiştir, ışık-gölge kontrastı yaratarak daha dinamik bir algı oluşturur ve



Resim 5. Meksiko’da Manzana de Corpus Cristi bölgesi için bir öneri, Mimar Hannes Meyer 1947 (Muscheler, 2016: 131).

yatay düzlemleri vurgulayarak kütle organizasyonun önemli bir parçası haline gelir. Fonksiyonel bir elemanın bu denli dışavurumcu bir tavırla sergileniyor oluşu, ana kütlenin tüm boyutlarıyla ve aynı zamanda kullanılan malzemelerle vurgulanması Bauhaus tasarım öğretisinin önemli estetik etkileri olarak yorumlanabilir.

“Beyaz şehir”, modernist üslubun ve Bauhaus motiflerinin toplu bir uygulama alanına dönüşür; ancak birçok proje yüksek gelirli müşterilerin talepleriyle gerçekleştirilmiştir.¹⁹ Bu anlamda biçimin yanında ‘toplumsal sorumluluk’ teması üzerine kurulan diskuru Arie Sharon gibi Bauhauslu mimarlar sosyal konut projeleri ve kamu yapıları programına ağırlık vererek işlemeyi amaçlarlar. Walter Gropius ve Hannes Meyer’in öğrencisi olan Sharon’nun mimari dili geniş kapsamlı planlama; ekonomik, sosyolojik ve fiziksel faktörlerin birbiriyle ilişkilendirilmesi; bilimsel ve teknolojik metotlar; temel tasarım ilkelerine dayanan esnek, modüler ve gridal şemalar gibi formülleri temel olarak gelişir. 1931’e kadar aldığı Bauhaus eğitimini Bruno Zevi’nin ifadesiyle “ulusal olan vatan için uluslararası üsluba dayalı mimari” pratiğinde bir araya getirir (Zevi, 1976: 3). 1935’te Geddes’in kent planı içinde yer alan kooperatif evleri bunun ilk örneklerinden biridir. Kısmen sütunlar üzerinde yükselen üç katlı bloklar halinde tasarlanan yapı, topluluğun ihtiyaçlarını karşılayacak ortak ve kamusal mekânların bağlandığı iç



Resim 6. Kuzey İsrail'de kurulmuş olan Kibbutz Mizra, Mimar Shmuel Mestechkin tarafından planlanan konut bölgesi ve bahçelere bakış, 1950'ler (Bar-Or vd, 2012: 61).

bahçelerle çevrelenir. Yalın cephe organizasyonu balkon ögesinin dışa vurulmasıyla daha dinamik bir hal alır, ancak kütleliğin bütünsel algısı etkisini kaybetmez. Balkonlar gibi yarı açık mekân olarak tasarlanan düşey sirkülasyon alanı ışık-gölge etkisini pekiştirirken, kütledeki hareketliliği de artırır.²⁰

Bauhaus İdealinin Türkiye'ye Yansıması Üzerine Kısa Bir Değerlendirme

Bauhaus'un Türkiye üzerindeki etkisi, Meksika ve İsrail örneğinde olduğu gibi, modernleşme süreciyle yakından ilişkilidir. Özellikle erken cumhuriyet dönemi ile birlikte hem bir tercih hem de mevcut koşulların gereklilikleri sonucu benimsenen modernist kültür Bauhaus idealinin Türkiye'deki yansımaları için bir temel oluşturur. Bu dönemdeki ihtiyaçlar fonksiyona yönelen, hızlı, ekonomik ve standartlaşmış yöntemlerle biçimlenen modern mimari estetiğinin birçok ölçekte uygulanmasına olanak sağlar. Aynı zamanda, modernizm, hem tarihsel referansları reddetmesi, hem de toplumsallık vurgusu taşı-

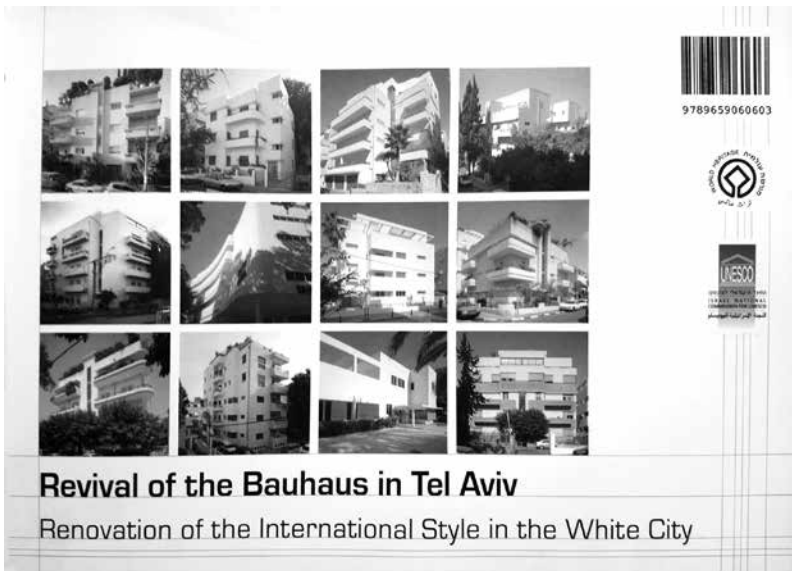
ması sebebiyle ulus inşası sürecindeki Türkiye'de Kemalist devrimin mimarisi olarak algılanır.²¹ Bunun yanında 1920'lerin başından itibaren ülkeye gelen avangart kültür ile hemhal olmuş yabancı mimar ve sanatçılar, 1930'ların siyasi ikliminin Avrupa'dan Türkiye'ye sürüklediği diğer grup ile birleşerek modernist estetiğin bu coğrafyaya tercüme edilmesinde büyük rol oynarlar (Nikolai, 2011).

Bu etkileşim zemininin üzerine inşa edilen sanat, tasarım ve mimarlık alanında eğitim veren kurumlar Bauhaus idealinin Türkiye'deki en önemli etki alanlarını oluşturur. 1926'da kurulan Gazi Eğitim Enstitüsü ve Resim-İş Bölümü Bauhaus benzeri bir formülün ilk kez uygulandığı yer olur. Kuruculardan İsmail Hakkı Tonguç Almanya'da iş eğitimi ve pedagoji alanındaki öğreniminin²² bir sentezi olarak uygulamalı eğitim konusunda İsmail Hakkı Baltacıoğlu'yla birlikte önemli adımlar atar, Daha sonra köy enstitülerinin de temeline oturan 'yaparak öğrenme' yöntemi burada gelişmeye başlar.²³ Eğitim modelini Bauhaus okulu prensipleri üzerine temellendiren bir diğer kurum Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu olmuştur. Gazi Eğitim Enstitüsü'nün bir girişimi olarak 1957'de kurulan okulun başına Paul Bonatz'ın öğrencisi Adolf Schneck getirilir.²⁴ Bununla birlikte 1956'da ODTÜ Mimarlık Fakültesi'nin kurulması görevini Harvard Üniversitesi'nde Walter Gropius ile birlikte çalışmış olan Holmes Perkins üstlenir. Okulun eğitim programını ise Amerika'da Gropius'un öğrencisi olan Marvin Sevely hazırlar. Böylece Perkins ve Sevely Amerika'da Bauhaus prensiplerinden etkilenen eğitim modelini Türkiye'ye taşır.²⁵ Şüphesiz, Bauhaus modelinin Türkiye'deki sanat, tasarım ve mimarlık eğitimi üzerindeki başat rolü 1930'lardan itibaren bu alanlardaki modernist estetik pratiğine yansır. Bu makalenin konusu olan Bauhaus'un etkisiyle aktarılan modern mimari bilgisi ve deneyiminin yayılma alanına Türkiye de dahil edilmiş olur.

Sonuç

Yazının girişinde özetlenen modern mimarinin yapıyı çevrenin iyileştirilmesi için hem estetik anlamda hem de toplum refahını gerçekleştirmek adına sorduğu sorulara 1919'dan 1933'e kadar Bauhaus Okulu çatısı altında eğitimci ve öğrencilerle birlikte yanıtlar aranır. Bu deneyimle yola çıkan ve dünyanın farklı ülkelerine dağılan mimarlar mutlak işlev, rasyonel tasarım, eşit kullanım hakkı ve verimlilik gibi ilkeler üzerinde birleşerek, gittikleri yerlerde karşılaştıkları

Resim 7. Tel Aviv "Beyaz Şehir"deki konutlardan birkaçı, 2004'te hazırlanan sergi kataloğunun kapak sayfası (Yavin ve Erde, 2004).



Revival of the Bauhaus in Tel Aviv

Renovation of the International Style in the White City

problemlere bu temellerle yaklaşırlar. Amerika'da Rohe ve Gropius, Sovyetler Birliği'nde ve Meksika'da Meyer, İsrail'de Sharon ve makalenin dışında kalan (başka ülkelerde görev almış) birçok mimar, modern mimarinin kapsayıcı biçim unsurları ile birlikte 'toplumsal sorumluluk' konusuna da alan açarlar.

Kenneth Frampton en soyut biçimiyle modern mimarinin başarısının da başarısızlığının yukarıda bahsedilen 'kapsayıcı biçim unsurları' olduğunu söyler. Bu durumun modern mimari pratiğini rasyonellik ve fonksiyonellik ilkelerine indirgeyerek bağlam ögesiyle sorunlu bir mesafe oluşturduğunu vurgular (Frampton, 2007: 9). Ancak Bauhaus okulunun oluşturduğu etik anlayış ve 'özgürlük, eşitlik, birlik' gibi kavramlar ile birlikte yoğurulan çoğu mimar evrensellik temasını yalnızca bir form meselesi olmaktan öteye taşır. Böylece Bauhaus ideali modern mimariyi yalnızca bir üslup olmaktan çıkararak dünya üzerinde farklı coğrafyalarda ortak bir kültür unsuru haline gelmesine sebep olur. Buradan hareket eden metin Bauhaus etkisinin modern mimari kültürün yayılmasındaki rolünü evrensellik ilkesi üzerinden araştırırken, göçün Batı Avrupa ve Amerika eksenine alternatif olarak farklı ülkelerdeki mimarlık pratiğine etkilerini tartışmaya açmayı, modern mimarinin ve üzerinde büyük etkisi olan Bauhaus modelinin yayılma alanlarını yeniden değerlendirmeyi amaçlar. 

Özge Sezer, Dr. Mimar, Misafir Öğr. Gör., Berlin International University, ozgesez@gmail.com

Notlar

1. 1920'lerde çeşitlenen öncü akımlar modern mimarlık repertuarının oluşturulmasında etkilidir. Amerika'da Buckminster Fuller, Henry-Russell Hitchcock, Frank Lloyd Wright, Sovyetler'de konstraktif modernizmin öncüleri El Lissitzky, Alexander Rodchenko, De Stijl ve pürizmin öncüleri Theo van Doesburg, Ozenfant, Le Corbusier, Alman ekspresyonizminin öncüleri Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Ludwig Mies van der Rohe, Bruno Taut, Walter Gropius gibi aktörler modern mimari anlayışın şekillenmesi bakımından önemlidir. Bu konuda daha kapsamlı bir okuma için bkz. Mallgrave ve Contandriopoulos, 2008:143-232.
2. Deutscher Werkbund (Alman Zanaatçılar Birliği), 1907'de aralarında Peter Behrens'in de bulunduğu bir grup tarafından sanat ve tasarımın endüstri ve ekonomiyle ilişkili biçimde geliştirilmesi amacıyla kurulur. Birliğin ilk sergisi 1914'te Köln'de gerçekleşir. Deutscher Werkbund'un kuruluşu ile ilgili daha detaylı bir okuma için bkz. Schwartz, 1996.
3. Sergiye katılan 17 mimar arasında başta Ludwig Mies van der Rohe olmak üzere Le Corbusier, Walter Gropius, Peter Behrens, Bruno Taut, Hans Scharoun gibi dönemin önemli aktörleri de yer almaktadır. Bkz. Hammerbacher ve Krämer, 2015.
4. 1928 CIAM La Sarraz Bildirisi şu ifade ile başlar: "Modern mimarların ulusal gruplarını temsil eden ve aşağıda imzaları bulunan mimarlar, mimarlığın temel kavramları-



Resim 8. Kooperatif evleri, Mimar Arie Sharon, Tel Aviv, 1935 (Sharon, 1976).

na ve topluma karşı mesleki sorumluluklarına ilişkin konularda görüş birliği içinde olduklarını onaylarlar" (Conrads, 2007: 92).

5. Alman mimar ve şehir plancısı Ernst May Frankfurt'taki konut sorununu çözmek adına "Yeni Frankfurt" sloganı altında 1925'ten 1930'a kadar süren 5 yıllık bir planın uygulamasına başlar. Bu programa uluslararası ilginin artmasıyla birlikte 1929'da CIAM buluşması için Frankfurt şehri seçilir. Kongrede modernist mekân tartışması rasyonellik, fonksiyonellik, ekonomik verimlilik gibi konuların ötesine geçerek minimum yaşam alanı (Existenzminimum) teması üzerinden yeniden değerlendirilir (Mohr, 2011: 51-67). 1959 yılına kadar devam eden CIAM kongreleri, II. Dünya Savaşı yıllarında gerçekleşmez. 1947'den itibaren yeniden toplanmaya başlayan grup, savaş sonrası kentlerin yeniden inşası ve acil iskân soruna çözüm arama gibi konulara ağırlık verir. CIAM kongreleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Mallgrave ve Contandriopoulos, 2008:303-332. 1933 CIAM Atina Tüzüğü için bkz. Conrads, 2007: 117-124.

6. 1915'te görevden ayrılana kadar van de Velde zanaatçılar için sanat seminerleri (*Kunstseminar*) düzenler. Bkz. Frampton, 2007: 123.

7. 1919'da okulun yeni bir program altında "Staatliches Bauhaus" olarak açılmasına kadar geçen süre içinde Walter Gropius resmi makamlarla program önerileri konusunda yazışır, fakat bir sonuç alamaz. Bkz. Forgacs, 1995: 22-23.
8. 1918'de Arbeitsrat für Kunst (Sanat İçin Çalışma Kurulu) içinde Walter Gropius'un da katkısıyla Bruno Taut mimarlığı temel ilkelere dayandırdığı *Architektur-Programme* (Mimarlık Programı) başlıklı metni yayımlar. 1918 Kasım Devrimi'ne katılan sanatçı ve mimarların sloganları 'Özgürlük, Eşitlik, Birlik' temalarını barındıran metin 1919'da Bauhaus Programı'nın açıklanmasından hemen önce bir kez daha özetlenerek yayımlanır. Buradaki üç ilke önemlidir: "Sanat ve halk bir birlik oluşturmalıdır. Sanat artık yalnızca bir azınlığın zevki değil, kitlelerin yaşamı ve mutluluğu olacaktır. Amaç sanatların büyük bir mimarlığın kanadı altında birleşmesidir" (Conrads, 2007: 31). Ayrıca bkz. Forgacs, 1995: 15-20.
9. Staatliches Bauhaus programının Türkçe metni için bkz. Conrads, 2007: 36-40.
10. Bauhaus'un kapanışının politik sebepleri ve Mies van der Rohe'nin rolü için bkz. Forgacs, 1995:194-199. Bu konuda daha genel bir okuma için bkz. Wingler, 1975.
11. Walter Gropius Amerika yılları boyunca özel konut ve toplu konut projelerinin yanında, eğitim ve kamu yapıları, resmi kurum yapıları gibi birçok farklı programda ve kentsel bağlamda çalışmıştır. 1957-1960 arasında Bağdat'ta inşa edilen üniversite binası, 1957'de (Batı) Berlin'de inşa edilen Interbau Apartman Bloğu, 1960'ta (Batı) Berlin'de inşa edilen Gropiusstadt toplu konut projesi ve 1961'de Atina'da inşa edilen Amerikan Konsolosluk Binası, Amerika dışında uygulanan projeleri arasında önemli yer tutar. Projeler için bkz. Lupfer ve Sigel, 2004. Walter Gropius'un Bauhaus sonrası yılları için bkz. Isaacs, 1984.
12. Benzer bir yorum için bkz. Doblin, 1974, URL 4. Ludwig Mies van der Rohe'nin Chicago Illinois Teknoloji Enstitüsü'ndeki verdiği dersler için bkz. Wolsdorf, 1986. Mies van der Rohe, pürist tavrını mimarlık kariyerinde de devam ettirir. Özellikle strüktürün yalınlığı ve malzemenin en saf halinde kullanılmasıyla birleşen şeffaflık vurgusu 1930'ların sonundan itibaren uyguladığı projelerin ortak dilini oluşturur. Bkz. Frampton, 2007: 231-237.
13. Bkz. Wingler, 1975; Moholy-Nagy'nin Yeni Bauhaus için ortaya koyduğu eğitim programının bir yorumu için bkz. Doblin, 1974 URL 4. Moholy-Nagy'nin ikinci tasarım okulu kurma girişimi daha başarılı olur. Okul 1944'te Tasarım Enstitüsü haline gelir, 1949'da da IIT bünyesine geçer. Bkz. Wingler, 1975.
14. Hannes Meyer ile birlikte Moskova'ya gelen gruba kısa sürede Bauhaus kadrosundan Klaus Meumann, Rene Mensch, Antonin Urban, Tibor Wiener gibi isimler de eklenir. Sergi bu aktörlerin öncülüğünde düzenlenir. Bkz. Muscheler, 2016: 31-48.
15. Hannes Meyer Moskova'da Bauhaus ideolojisini SSCB'ye taşımanın yanı sıra, modernizmin bir üsluptan öte toplumsal ve ekonomik boyutlarda sorun çözme idealine vurgu yapan meslektaşlarıyla da bir araya gelmiştir. Başka bir deyişle, buradan modernist mimarlık anlayışının evrensel değerler altında birleştiği bir ortam yaratma istenci doğmuştur. Sovyetler Birliği'nde projelerde görev almış Ernst May, Bruno Taut, Margarete Schütte-Lihotzky gibi isimlerin Meyer ile burada kurdukları ilişki için bkz. Muscheler, 2016.
16. Bkz. URL 2. Ayrıca aynı yıllarda Almanya'yı terk eden mimarlarla birlikte Le Corbusier ve Auguste Perret gibi dönemin avangart mimarlığının önde gelen isimlerinin de buraya uğramış olmaları, modern mimarinin nüfuz etmesini olanaklı kılar. Erich Mendelsohn'un yanında 1930'larda Türkiye'de de mimari eğitim ve pratiğe katkıda bulunmuş olan Hans Poelzig ve Bruno Taut gibi isimler de bölgede aktif rol oynarlar. Bkz. Levin, 1984.
17. Kibbutz yerleşmeleri 1920'lerin başlarında Siyonist hareketin hem sosyalist hem de muhafazakâr kolları içinden doğan kolektif üretim ve yaşam alanları yaratma ideali ile

ortaya çıkar. 1930'larda sosyalist tarafa doğru evrilir ve İsrail'in ulus inşası ve bağımsızlık hareketinde önemli rol oynar. İlk yerleşmeler Richard Kauffmann tarafından tasarlanır. Bahçeler, konut alanı, yemekhane, ortak aktiviteler için tasarlanmış yapılarla birlikte kreş ve üretim alanlarından oluşan bir program tüm Kibbutz yerleşmelerinde tekrar eder. Detaylı okuma için bkz. Rayman, 1981 ve Bar-Or vd, 2012. İsrail'in bağımsızlığından sonra 1950'lerde yerleşmelerinin nasıl dönüştüğü ile ilgili bir okuma için bkz. Simons ve Ingram, 1997.

18. 1935'te Arie Sharon, Zeev Rechter, Dov Karmi, ve Joseph Neufeld, Yakın Doğu'da İnşaat (*Construction in the Near East (Habinyan Bamisrah Hakarov)*) – adında bir dergi çıkarmaya başlarlar. 1937 yılında Filistin'de modernist üslupta inşa edilmiş konut projelerine yer verdikleri bir sayı çıkarırlar. Grup hem toplumda modern mimarinin algısını arttırmayı amaçlarken hem de onu Siyonist hareketin temsili haline getirmeye çalışır. Bkz. Levin, 1984.

19. Davidov, "beyaz şehri" bu bağlamda Weissenhof (1927) yerleşmesine benzetir. Bkz. Davidov, 2004: 82-87.

20. Bu proje için bkz. Sharon, 1976. Sharon sosyal konut, kamu yapıları, kibbutz yerleşmelerinde uygulanan projelerin yanında 1948-53 yılları arasında İsrail'in fiziksel planlamasına katılır. Mimarlık, planlama projeleri ve projeleri raporları ile ilgili daha detaylı bir okuma için bkz. Arie Sharon, URL 1.

21. Türkiye'de modernist mimari kültürünün temel okuması için bkz. Bozdoğan, 2002.

22. İsmail Hakkı Tonguç 1918-19'da Almanya'nın Karlsruhe kentinde pedagoji ve iş eğitimi üzerine öğrenim görmüştür. Bkz. Pekmezci, 2009: 284.

23. Duygu Köksal Tuna Baltacıoğlu'ndan aktarıyor. Bkz. Köksal, 2009: 256.

24. Tatbiki Güzel Sanatlar Fakültesi'nin kuruluşu ve Bauhaus Programı ile ilişkisi için bkz. Ak, 2009: 314-315.

25. ODTÜ Mimarlık Fakültesinin Bauhaus Programı ile ilişkisi için bkz. Uysal, 2009: 380-381.

Kaynakça

- Ak, B. "Bauhaus, Schnek ve Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu", *Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı, Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, Ed. Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu, İletişim, İstanbul, s.313-330.
- Bar-Or, G., P. Oswalt, W. Möller, I. Sonder, K. Lehmann, N. Minten-Jung (2012), *Kibbutz und Bauhaus, Pionere des Kollektivs*, Stiftung Bauhaus Dessau, Dessau.
- Bozdoğan, S. (2002), *Modernizm ve Ulusun İnşası, Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, Metis Yayınları, İstanbul
- Conrads, U. (2007), *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, çev. Sevinç Yavuz, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul
- Davidov, N. (2004), "Tel Aviv – Capital of the 'Weissenhof Style'", *Revival of the Bauhaus in Tel Aviv, Renovation of the International Style in the White City*, Bauhaus Center, Tel Aviv, s. 82-87
- Forgacs, E. (1995), *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, çev. John Batki, Central European Press, Budapest
- Frampton, K. (2007), *Modern Architecture, A Critical History*, Thames & Hudson, London
- Hammerbacher, V., A. Krämer (2015), *Die Weissenhofsiedlung Stuttgart – Werkbundaustellung "Die Wohnung" 1927*, ed. Stiftung Bauhaus Dessau, Spector, Leipzig
- Isaacs, R. R. (1984), *Walter Gropius, Der Mensch und Sein Werk*, Band 2, Mann, Berlin
- Köksal, D. (2009), "Cumhuriyet İdeolojisi ve Estetik Modernizm: Baltacıoğlu, Yeni Zamanlar ve Bauhaus", *Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı, Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, ed. A. Artun, E. Aliçavuşoğlu, İletişim, İstanbul, s. 241-259
- Levin, M. (1984), "The White City", *Progressive Architecture*, Penton/IPC, Stamford, S. 11, s. 114-121
- Lupfer, G., P. Sigel (2004), *Gropius 1883-1969, The Promoter of a New Form*, ed. Peter Gössel, Taschen, Köln

- Mallgrave, H. F., C. Contandriopoulos (2008), *Architectural Theory, Vol. II, An Anthology from 1871 to 2005*, Blackwell, Malden
- Meyer-Bergner, L., H. Meyer (1980), *Hannes Meyer, Bauen und Gesellschaft, Schriften, Briefe, Projekte*, VEB Verlag der Kunst Dresden, Dresden
- Mohr, C. (2011), "Das Neue Frankfurt – Wohnungsbau und Großstadt 1925-1930 / The New Frankfurt – Housing Construction and the City 1925-1930", *Ernst May 1890-1970*, ed. C. Quiring, W. Voigt, P. Cachola Schmal, E. Herrel, Prestel, München, s. 51-67
- Muscheler, U. (2016), *Das rote Bauhaus, Eine Geschichte von Hoffnung und Scheitern*, Berenberg, Berlin
- Nikolai, B. (2011), *Modern ve Sürgün, Almanca Konuşan Ülkelerin Mimarları Türkiye'de*, çev. Y. Pöğün Zander, Mimarlar Odası Yayınları, Ankara
- Pekmezci, H. (2009), "Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü ve Bauhaus (Yeni İnsanın Tasarımı-Yeni Toplumun Tasarımı)", *Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı, Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, ed. A. Artun, E. Aliçavuşoğlu, İletişim, İstanbul, s. 277-302
- Rayman, P. (1981), *The Kibbutz Community and Nation Building*, Princeton University Press, Princeton, N.J.
- Schwartz, F. J. (1996), *The Werkbund, Design, Theory and Mass Culture Before the First World War*, Yale University Press, New Heaven, London
- Sharon, A. (1976), *Kibbutz + Bauhaus, Der Weg eines Architekten Ausstellung veranstaltet vom Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung in Verbindung mit der Akademie der Künste*, Bauhaus-Archiv, Berlin
- Simons, T. ve P. Ingram (1997), "Organization and Ideology: Kibbutzim and Hired Labor, 1951-1965", *Administrative Science Quarterly*, 42, s. 784-813
- Uysal, Y. (2009), "ODTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nde 1956-1980 Yılları Arası Eğitim Sistemi", *Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı, Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, ed. A. Artun, E. Aliçavuşoğlu, İletişim, İstanbul, s. 375-392
- Wingler, H. M. (1975), *Das Bauhaus, 1919-1933 Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Verlag Gebr. Rasch & Co. und M.DuMont Schauberg, Köln
- Wolsdorff, C. (1986), *Der vorbildliche Architekt, Mies van der Robes Architekturunterricht 1930 - 1958 am Bauhaus und in Chicago*, Bauhaus-Archiv, Berlin
- Yavin, S., R. Erde (2004), *Revival of the Bauhaus in Tel Aviv, Renovation of the International Style in the White City*, Bauhaus Center, Tel Aviv
- Zevi, B. (1976), "Foreword by Bruno Zevi", *Kibbutz + Bauhaus, Der Weg eines Architekten Ausstellung veranstaltet vom Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung in Verbindung mit der Akademie der Künste*, Bauhaus-Archiv, Berlin, s. 3-4
- URL 1: Arie Sharon, <https://www.ariesharon.org/>
- URL 2: Bauhaus Center Tel Aviv, <https://www.bauhaus-center.com/>
- URL 3: Bauhaus Dessau, <https://www.bauhaus-dessau.de/en/>
- URL 4: Doblin, J. (11 Mayıs 1974) "Chicago Bauhaus: Past, Present and Future", <https://web.archive.org/web/20110719213122/http://www.id.iit.edu/index.php?id=1109>
- URL 5: Moholy-Nagy Foundation, <https://www.moholy-nagy.org/>

The Role of Bauhaus on the Sprawl of Modernist Architectural Culture

Bauhaus School, first established in 1919 in Weimar, then moved in Dessau in 1926 and in Berlin in 1932, paved the ways for the remarkable contributions of artists, architects, as well as students to the aesthetical culture, even after its closure in 1933. The cadre, who followed the fundamentals of Gesamtkunstwerk, established the methodology for modernist aesthetics through the experimentalism, new production technics and standardization principles manifesting that the modernist aesthetics assisted as a tool for the democracy by reaching to all social, economic and cultural layers of the modern society. Although, Bauhaus ideology was perceived as a significant threat by the conservative wave within the political climate of 1930s in Germany, it spread to the world remaining the liberalizing motives in design, art, and architecture. And, it became the ground for the international practices of Modernist Movement in the following years. After 1933, the immigration of the Bauhaus actors to the western European countries and the USA had a great influence on re-institutionalization of the school, hence continuation of Bauhaus formula. Nevertheless, the ideals, carried through the School, did not remain in only these territories, they were translated into architectural practices in many other countries, which put the modernisation on their political agenda. These attempts generated a sprawl of Modernist Architecture – and 'Bauhaus' style – repeating in different geographical, cultural and social conditions in the world starting from the mid 1930s. Focusing on this point of view, this article investigates the internationality of Modernist Architecture pointing to the impact of the School and its expansion as the architectural vocabulary in various contexts. And, it demonstrates the sphere of influence of Bauhaus approaching all around the world.

Bauhaus'dan önce: Deutscher Werkbund ve Osmanlı İmparatorluğu

İdil Erkol Bingöl

Bauhaus'un Türkiye'deki yansımalarını konu edinen dosyanın bu bölümü, Bauhaus'un öncüsü olarak kabul edilen Deutscher Werkbund'a odaklanır. Deutscher Werkbund, Bauhaus'un kurulmasını sağlayan tasarım anlayışında öncü bir role sahiptir. Grubun önde gelen üyelerinden Walter Gropius, Werkbund'un ideolojilerinin büyük bölümünü, 1919'da kurduğu Bauhaus tasarım okuluna yansıtmıştır. İki oluşumun ortak noktalarından biri, tasarım ve üretim arasında bir bağ oluşturmaktır. Böylece ortaya konacak nitelikli ürünlerle, Almanya'nın tasarım alanında dünya pazarında bir yer edinmesi mümkün olacaktır. Metinde, XX. yüzyıl başında Deutscher Werkbund'un etki alanının ülke dışına genişlemesi ve bu etki çerçevesinde

Türk-Alman ilişkileri irdelenmektedir. Bu çerçevede, iki ülke arasındaki işbirliğinin izleri sürülmüş, bu işbirliğinin mimari bir çıktısı olarak 1916 yılında gerçekleştirilen Türk-Alman Dostluk Evi Yarışması konu edilmiştir.

Deutscher Werkbund

1907 yılında kurulan Deutscher Werkbund, Alman kültürünü temsil edecek sanatsal faaliyetler ile ülke ekonomisinde giderek artan bir öneme sahip endüstri arasında işbirliği zemini oluşturmuştur. Werkbund'un temel hedefi, tasarım ve sanayi alanlarının ortak çalışması ile zanaatın ve sanatın gelişmesine katkı sağlamak, nitelikli ürünler elde etmektir. Böylece Almanya uluslararası platformda rakipleri ile yarışacak bir pozisyona gelecekti. Alman devlet adamları, nitelikli üretimin gerekliliğini 1876 yılında gerçekleştirilen Philadelphia Centennial Exhibition'da açıkça görmüşlerdi. Bu sergide yer alan Alman ürünleri, endüstriyel üretiminin önemli aktörleri İngiltere ve Amerika tarafından "niteliksiz" olarak değerlendirilmiş, hem tasarımın hem de kullanılan malzemenin niteliğinin geliştirilmesi yönünde eleştirilerde bulunulmuştu. 1870 yılında Alman birliğinin kurulmasından, 1890'da Bismarck'ın yönetimi devretmesine kadar geçen 20 yıllık süre zarfında ülke sanayinin gelişmesine dair önemli adımlar atılmamış, bu süreçteki en önemli gelişme, 1883 yılında AEG'nin (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) kurulması olmuştur (Frampton, 2004: 110). Mevcut durumun değerlendirilmesi ve ortaya konan ürünlere yapılan eleştiriler, bu konudaki değişim isteğini tetiklemiş, yeni çıkış yolları aranmıştır. 1896 yılında Hermann Muthesius'un İngiliz mimarisini ve tasarımını incelemek üzere atase olarak Londra'daki Alman Büyükelçiliği'ne gönderilmesi bu değişim hareketinin ilk hamlesi olarak değerlendirilebilir. Muthesius, 1904 yılında ülkeye döndüğünde, uygulamalı sanatlar eğitiminin programında reform yapma göreviyle Prusya Ticaret Kurulu'na meclis üyesi olarak atanır. Muthesius, aynı yıl yayımladığı *Das Englische Haus* (İngiliz Evi)

Resim 1a-b. Alman-Türk Dostluk Evi Mimari Proje Yarışması'nda 1. Ödül'ü kazanan German Bestelmeyer'in projesi (Heuss, 1918: 19, 20).



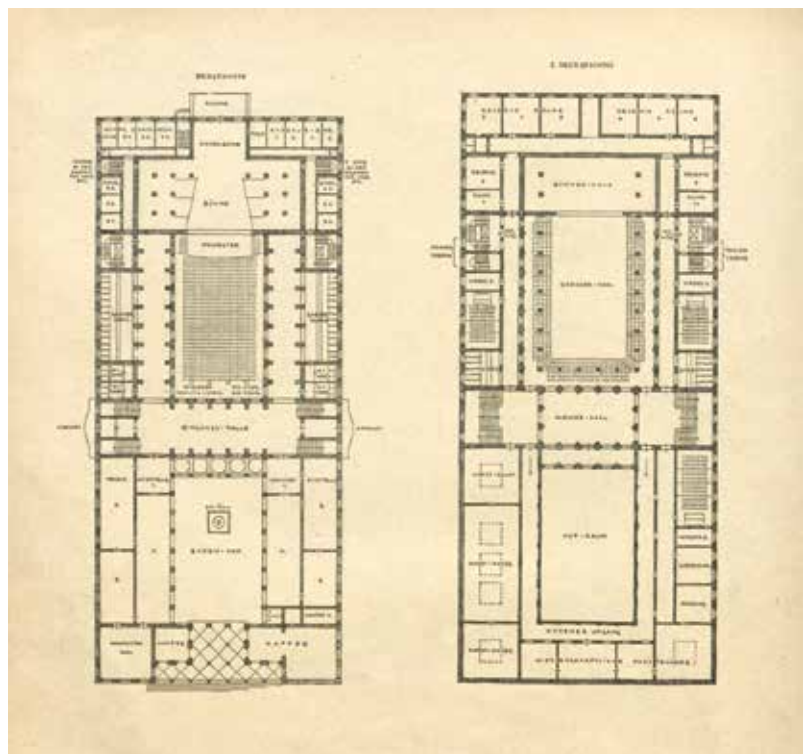
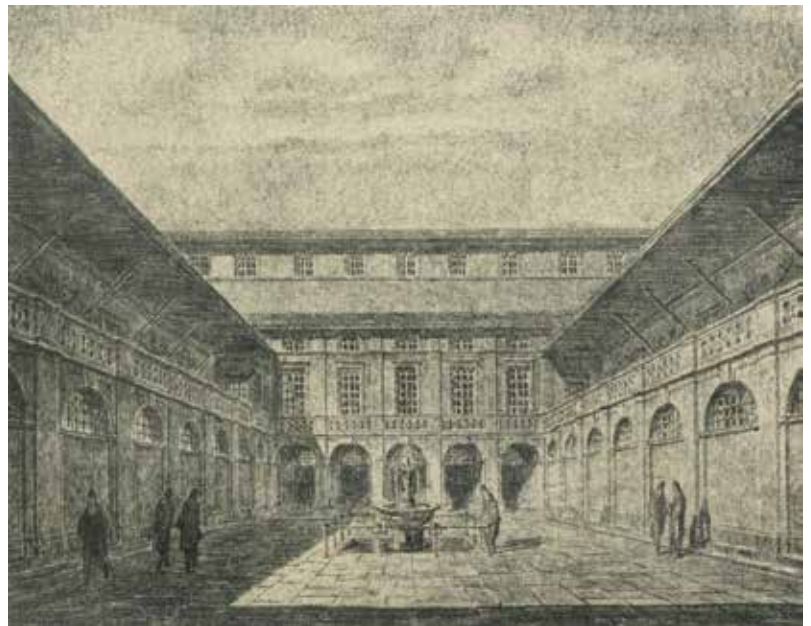
başlıklı kitabında yerli zanaat kültürü için ideal modeli betimler. Ona göre İngiliz Arts & Crafts üslubunun önemi, zanaatkârlığın ve ekonominin, iyi tasarımın temeli olarak gösterilmesinde yatmaktadır (Frampton, 2004: 110). Muthesius'un Almanya'daki mevcut üretime ilişkin eleştirileri ve çözüm önerileri, muhafazakâr ve korumacı bir pozisyona sahip sanat çevrelerinde kısa sürede karşılık bulmaz. 1906 yılında düzenlenen III. Alman Arts & Crafts Sergisi'nde yer alan çoğu eser, muhafazakâr yaklaşımın izlerini taşır. Muthesius'la birlikte Friedrich Naumann ve Karl Schmidt bu muhafazakâr tutuma karşı pozisyon alarak, ortaya konulan üretimi eleştirdiler. Aynı üçlü, sergiden bir yıl sonra, 12 bağımsız tasarımcı ve 12 şirketin katılımıyla, Deutscher Werkbund'u kurdular. Werkbund'un tasarımcıları, Peter Behrens, Theodor Fischer, Josef Hoffmann, Wilhelm Kreis, Max Laeuger, Adelbert Niemeyer, Joseph Maria Olbrich, Bruno Paul, Richard Riemerschmid, Jakob Julius Scharvogel, Paul Schutze-Naumburg ve Fritz Schumacher'den oluşuyordu. Deutscher Werkbund'un üyeleri, çalışmalarının kapsamı "*Vom Sofakissen zu Städtebau*" (kanepe yastısından şehirciliğe) mottosu ile özetleniyordu. Werkbund'un ilgi alanı, tasarım ve sanayi odaklı üretim ile sınırlı kalmıyor, grubun kurucularından Muthesius, yeni çağın tasarım okullarının müfredatına ilişkin de öneriler getiriyordu. Muthesius'un önerileri arasında en temel maddelerden biri zanaat ve sanatın birlikteliği idi. Bu birliktelik, ilerleyen yıllarda kurulacak olan Bauhaus tasarım okulunun da temel ilkelerinden biri oldu. Werkbund, düzenlediği sergi, konferans gibi etkinliklerle, düzenli olarak basılan yıllıklarla ve ortaya konan tasarım ürünleriyle, yeni yüzyılın tasarım anlayışına yön verdi.¹

1914 yılında Köln'de düzenlenen sergi, XX. yüzyıl Alman tasarımına ve mimarisine önemli etkileri olmuş bir dönüm noktasıdır (Maciuka, 2017: 35). Werkbund Sergisi'ne paralel olarak düzenlenen, ülkenin ileri gelen mimarları, sanatçıları ve sanayi üreticilerinin katıldığı toplantıda Hermann Muthesius ve Henry van de Velde iki farklı yaklaşım nedeniyle karşı karşıya geldi.² Muthesius, hazırlamış olduğu 10 maddelik "kılavuz ilkeler" (Leitsätze) listesinde, Werkbund'un izlemesi gereken yol konusunda, tanımlı bir çerçeveye sahip, katı bir önerge oluşturur. Ona göre temel hedef standardizasyon olmalıdır. Tasarım, ancak tiplleşme ile evrensel bir öneme kavuşabilir (Muthesius ve Velde, 1970: 28). Henry van de Velde ise tasarımcının

özgürlüğünden ve tasarımın tikelliğinden yanadır. Norm ile form, tip ile özgünlük arasındaki ayrım, Deutscher Werkbund'un üyelerini iki gruba ayırır. Bu iki farklı yaklaşım, Köln'deki sergide yer alan yapılarda açıkça gözlemlenir. Peter Behrens'in imzasını taşıyan festival salonunun tasarımında Muthesius'un üzerinde durduğu tiplleşme, nitelikli malzeme kullanımı gibi konular ön plana çıkarken, Henry van de Velde'nin tasarladığı tiyatro yapısı ekspresyonist yaklaşımıyla ayrışır.

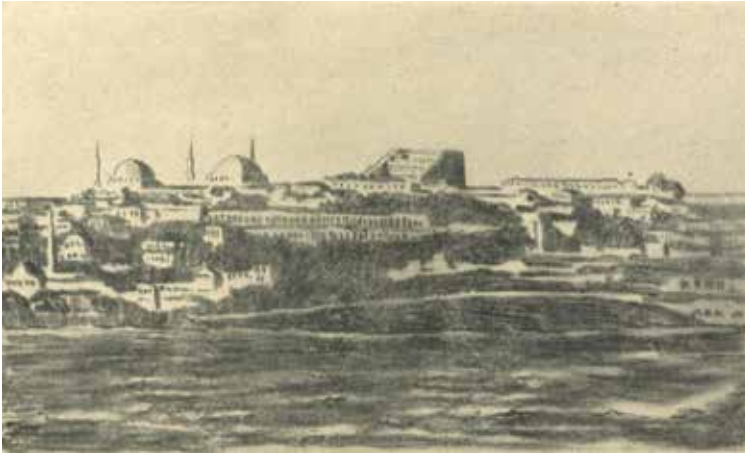
Muthesius'un norm üretmeye yönelik yaklaşımı ve "kılavuz" ilkeleri, özel sektörün büyük bölümünü ve küresel ticareti düzenleme amacı taşıyan yeni ulusal politikalarla örtüşür. Temel

Resim 1c-d. Bestelmeyer, Divanyolu'na yönelen avlulu bir plan şeması önermiştir (Heuss, 1918: 13, 16).

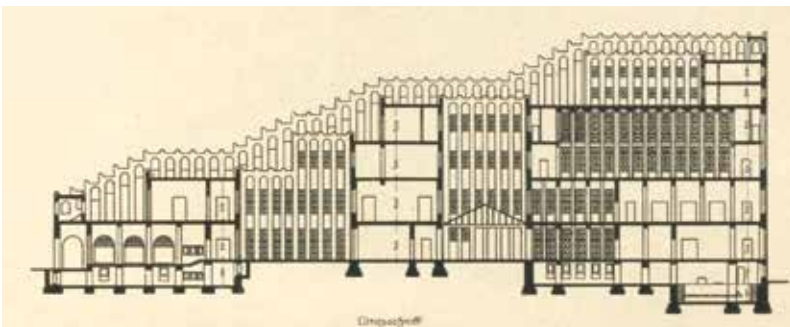




Resim 2a-b. Hans Poelzig, önerdiği megaformu tarihi yarımada silüetine yerleştirip, yapının ölçeğini vurgular. Babil'in Asma Bahçelerini andıran projede teras bahçeler oluşturulmuştur (Heuss, 1918: 68, 69).



Resim 2c. Poelzig'in önerdiği Dostluk Evi'nin kesiti (Heuss, 1918: 71).



turulmasında Muthesius'un yanı sıra Ernst Jäckh'in rolü önemlidir. Jäckh, Türk-Alman ilişkilerinin güçlenmesinde de önemli bir figür olarak karşımıza çıkar.

Ernst Jäckh ve Osmanlı İmparatorluğu'nda Reform Hareketleri

1912 yılında Ernst Jäckh'in Werkbund'un genel müdürlüğüne atanması, derneğin tarihinde bir kırılma noktası oluşturur. Jäckh, yakın tarihin dünya meselelerini ellerinde tutmuş büyük çaptaki çoğu devlet adamını tanımış, döneminde Almanya'nın tüm yönetimini elinde tutan Kayzer ile demokrasiyi tartışmış bir devlet adamıdır (Kuturman, 1999). Jäckh'in güçlü siyasi bağlantılara sahip, reformist bir yönetici olması Werkbund'un yol haritasının ve pozisyonunun belirlenmesi açısından önemlidir. 1912-1914 yılları arasında Berlin'deki bakanlık politikalarına paralel olarak Jäckh, Almanya öncülüğünde Avusturya-Macaristan İmparatorluğu, Balkanlar ve Osmanlı İmparatorluğu'nun katılımıyla "Berlin'den Bağdat'a uzanan" bir ticaret ittifakını savunur (Maciuka, 2017: 41, 58). Bu amaç doğrultusunda Jäckh, Osmanlı İmparatorluğu'nda uluslararası bağlantılar kurmak ve Werkbund'un etki alanını Almanya sınırı dışına taşımak istiyordu. Aynı dönemde Jäckh, Osmanlılar ile Almanlar arasında iyi ilişkiler kurma amacıyla, Alman-Türk Birliği'ni (*Die Deutsch-Türkische Vereinigung* - DTV) kurdu ve yöneticilik görevini üstlendi.³ Almanya'nın etki alanının genişlemesine ve güçlü ilişkiler kurulmasına yönelik bu amacı, Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkan Savaşı sonrası modern bir devlet yaratma amacıyla örtüşür.⁴ Bu amaç doğrultusunda, Alman yetkililerin danışmanlığında, Osmanlı İmparatorluğu'nda başta askeri eğitim olmak üzere, hukuk, sağlık, tarım, zanaat, sanayi gibi birçok alanda reformlar yapılır, öğrenciler eğitim almak üzere Almanya'ya gönderilir,⁵ Alman profesörler Osmanlı İmparatorluğu'nda ağırlanır.

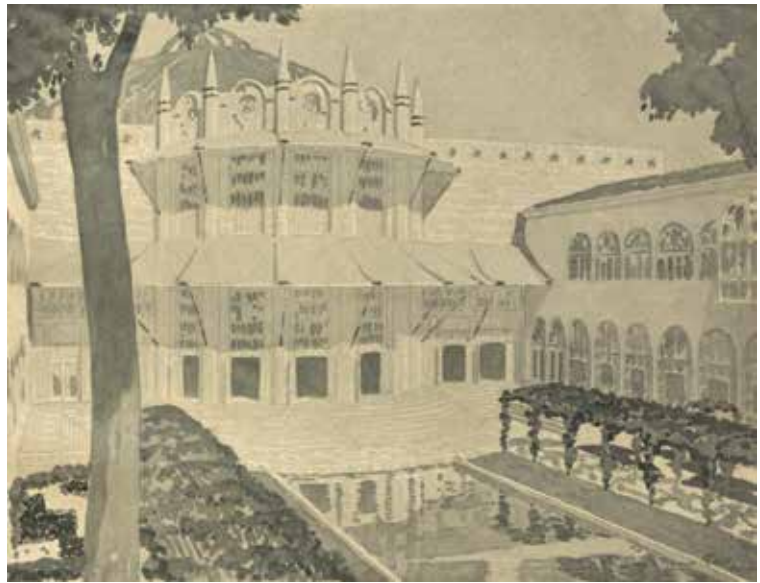
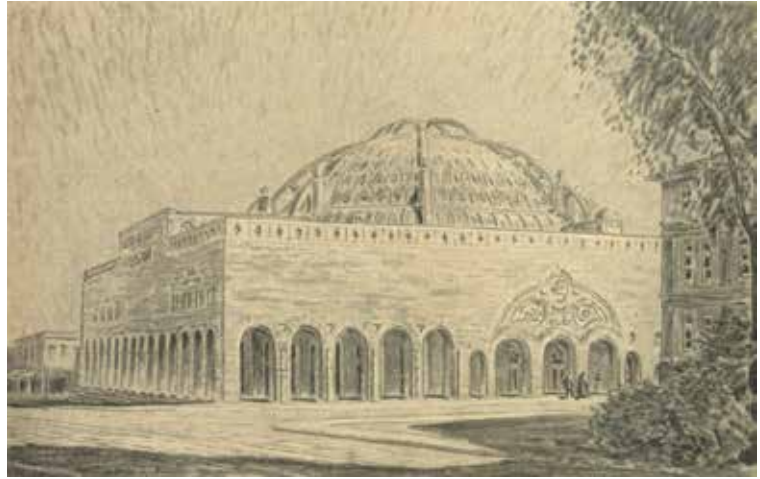
I. Dünya Savaşı sırasında Osmanlı Sultaniğinde görevli olan Alman öğretmen W. Blankenburg, iki ülke arasındaki eğitim politikasına dayalı ilişkilerin Osmanlı'nın Balkan Savaşı yenilgisi sonrası güçlendiğini, yenilgi sonrası eğitimde reform yapılması gerekliliğinin idrak edilmesini sağladığını belirtir (Blankenburg, 1915: 6-8'den aktaran Gencer, 2015: 110-111). Alman entelektüellerinden eğitim reform konusunda destek alınırken, Osmanlı memurları da Alman eğitim sistemini incelemek üzere

Almanya'ya ziyarette bulunurlar (Gencer, 2015: 114). Reformların yükseköğretim kurumlarına yansımaları ise gecikmeli olur. Darülfünun'da yeni açılan kürsülere yirmi Alman profesör atanır (Gencer, 2015: 125, 127). Bu profesörler, I. Dünya Savaşı sonlanana kadar Darülfünun'da tarih metodolojisi, arkeoloji, jeoloji, botanik vb çok sayıda enstitünün açılmasını sağlar. I. Dünya Savaşı sonlanana kadar, öncelik temel bilimlerde ve hukuk alanında olmak üzere birçok alanda eğitim reformuna ilişkin çalışmalar yürütülür (Gencer, 2015: 131).

Alman-Türk Dostluk Evi

Reform programlarıyla aynı dönemde Almanya tarafından "Alman-Türk Dostluk Evi" projesi gündeme getirilir. Dostluk Evi projesi, Almanya'nın Türkiye'deki kültürel etki alanını genişletmek amacıyla kurgulanır. Bu dönemde Fransa'nın Türkiye üzerinde önemli bir kültürel etkisi olduğu, projenin mevcut dengeyi değiştirecek bir etki yaratacağı düşünülür.⁶ Dostluk Evi'nin, Berlin ve İstanbul'da iki şubesi olması planlanır. İstanbul'daki yapı, Almanya'yı tanıttak, iki ülke arasında kültürel bir bağ kuracak ve böylece devletler arasında kurulan işbirliğinin halk tarafından da benimsenmesine aracılık edecekti.⁷ Kayzer Wilhelm II projeyi desteklemekte birlikte, maddi bir katkıda bulunmaz. Almanya'da maliyetli olduğu gerekçesiyle eleştirilen projenin finansmanı Alman sanayi kuruluşları tarafından sağlanır (Heuss, 1918: 5). Bu noktada, 1876 yılında düzenlenen Philadelphia'daki sergide Alman ürünlerinin tasarımlarıyla birlikte, kullanılan malzemenin niteliğinin de eleştirildiğini, Almanya'nın dünya pazarında rekabet gücüne sahip olabilmek için yeni kaynak ve pazar arayışında olduğunu hatırlamak anlamlı olacaktır. Alman sanayi kuruluşları, hem hammadde temini, hem de pazarda yer edinmek için yüzlerini Doğu'ya çevirmiştir. Dostluk Evi projesinin ortaya çıkmasında Fransız kültürel etkisiyle rekabet etme niyeti olduğu gibi, projenin sürdürülmesinde ve desteklenmesinde sanayi kuruluşlarının hammadde ve yeni pazar arayışı olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır.

İki imparatorluğun dostluğunu sembolize edecek "Türk-Alman Dostluk Evi" için 1916 yılında Almanya'da davetli bir mimari proje yarışması düzenlenir. Yarışmaya ülkenin önde gelen 11 mimarı Peter Behrens, German Bestelmeyer, Paul Bonatz, Hugo Eberhardt, August Endell, Martin Elsaesser, Theodor Fischer, Bruno Paul, Hans Poelzig, Richard Riemersch-



midt ve Bruno Taut davetli olarak katılır. Yarışmaya katılacak mimarlara yer görme zorunluluğu şartı koşular ve İstanbul'a gitme imkânı sağlanır. Heuss, yarışma sürecine dair 1918 yılında yayımladığı kitabında, yarışmanın özel kurumların desteğiyle düzenlenmesi ve kısa sürede organize edilme kısıtı nedeniyle, herkesin katılımına açık bir yarışma yerine, davetli bir yarışma açılmasının tercih edildiğini belirtir.⁸

Yarışmanın organizasyonunda Berlin gerekli para kaynaklarını temin etme, İstanbul ise yapı için uygun araziye bulma görevini üstlenir (Gencer, 2015: 259). Dostluk Evi için yer seçimi stratejik olarak belirlenir. Yapının inşası için, yabancı nüfusun yoğunlukta olduğu Pera veya Galata yerine, Türk nüfusun yoğunlukta olduğu tarihi yarımada, Divanyolu üzerinde bir alan seçilir. Böylece Alman kültürünün Türk halkına Osmanlı İmparatorluğu'nun "kalbinde" tanıtılması planlanır (Heuss, 1918: 5). Yapı için hazırlanan ihtiyaç programında da Alman kültürünün aktarılacağı mekânlar listelenir: Alman kültürüyle ilgili dokümanların sergileneceği kalıcı sergi salonları, Alman müziğinin sunulacağı bir

Resim 3a-b. Yarışmadaki tek kubbeli yapı önerisini getiren Bruno Taut'un projesinde kubbe, ana salonun üzerini örter (Heuss, 1918: 84, 85).

dinleti salonu, Alman gazetelerinin yer alacağı bir okuma salonu, Alman dilinin öğrenileceği dersliklerin yanı sıra geçici sergi salonu ve sinema salonu (Heuss, 1918: 7; Gencer, 2015: 259).

Projenin yeri ve programından sonra, akıllarda beliren temel sorulardan biri, projenin mimari diline ilişkindir. Alman devleti Osmanlı İmparatorluğu'nda nasıl temsil edilmelidir? Peter Behrens, yakın tarihte tasarladığı St. Petersburg'daki elçilik binasında, devleti temsil edecek bir mimari dil kullanmıştır. Ancak burada durum farklıdır. Söz konusu olan devletin değil, ulusun temsilidir (Heuss, 1918: 6). Tek ve tanımlı bir Alman mimarisinden söz etmek mümkün müdür? Yanıtı aranan başka bir soru, Dostluk Evi'nin mimarisinin tarihi yarımada silüetini nasıl etkileyeceğidir. Proje alanı, tarihi yarımada tepesinde yer aldığından, inşa edilecek proje, silüetin bir parçası olacaktır. Bu nedenle, İstanbul'a yapılacak projenin yerel mimariden izler taşıyıp taşımayacağı da akla gelen sorular arasındadır.⁹ Yarışmaya katılan mimarlar, sıralanan bu sorulara farklı cevaplar verir. Yarışma projelerinin değerlendirilmesi, aralarında Mimar Kemalettin ve Vedat Tek'in de olduğu dernek temsilcileri tarafından yapılır. Değerlendirmede, Berlin Charlottenburg'daki Teknik Yüksek Okulu'nda mimarlık profesörü olan German Bestelmeyer'in projesi Birincilik Ödülü'ne layık görülür.

Bestelmeyer, Dostluk Evi için avlulu bir plan şeması önerir. Buna göre, Divanyolu aksına yerleşen revaklı avludan, ana salonun fuayesine ve tiyatro salonuna geçilir. Avluyu çevreleyen iki katlı yapılarda sergi alanı, kafe vb işlevler yer alır. Tiyatro salonu başta olmak üzere, bina progra-

mının büyük bölümünü içeren ana yapı kütleli ise, Divanyolu'ndan geriye çekilir. Yapının, çevre dokunun ölçeği gözetilerek, mümkün olduğunca alçak tutulmasına, proje alanının yakın çevresindeki II. Mahmud Türbesi ile benzer yalınlıkta bir mimari dil kurulmasına çalışılır. Heuss, Bestelmeyer'in projesinin tercih edilme nedenini, projenin net plan kurgusu ve yalın cephe dili ile açıklar (Heuss, 1918: 18, 19).

Bestelmeyer'in projesinde çevre dokunun ölçeğine dair gösterilen hassasiyete tezat olarak, Hans Poelzig tarihi yarımada bir megaform önerir. Yarışma için teslim edilen paftalarda, yapının tarihi yarımada silüetine yerleştirilmiş perspektifleri yer alır. Teras bahçeli megaform önerisi, ilk bakışta Babil'in asma bahçelerini andırır. Heuss, Mezopotamya ile Türkiye arasında bir ilişki olmadığını, burada mimar "oryantalist" bir etki yaratmak istediği için Babil'in Asma Bahçeleri'nin seçildiğini ifade eder. Projenin sokak kotuyla ilişkisi de tartışmalıdır. Önerilen form, şehir silüetlerinde açıkça görülmekle birlikte, sokak kotunda algılanması mümkün olmamaktadır (Heuss, 1918: 35, 36). Poelzig'in önerdiği form, yarışmadan yaklaşık 80 yıl sonra Frampton'ın da dikkatini çeker. 12 Şubat 1999'da verdiği bir seminerde Frampton, modern mimarlıkta megaform aranacaksa, bunun için Akdeniz yerine Kuzey Avrupa'ya gidilmesi gerektiğini söyler. Bruno Taut'un "Die Stadtkrone" (şehrin tacı) projesi (1919), Hugo Häring'in Gut Garkau projesi (1924), Fritz Höger'in Chilehaus projesi (1925) ile birlikte Poelzig'in Dostluk Evi projesini de sıralar. Poelzig'in bu kanonik çalışması, yatay şehir silüetine, dikey bir megaform ile karşılık vermektedir (Frampton, 2015: 24).

Tarihi yarımada silüetinde yeni yapının nasıl bir pozisyon alacağı, yarışmaya katılan mimarlar için önemli bir tasarım problemidir. Bestelmeyer bu probleme mütevazı ölçekli yapı kütleli ile çekingen bir cevap verirken, Poelzig megaformuyla silüete adeta meydan okur. Silüetle başa çıkmanın başka bir çözüm yolu olarak, silüetin barındırdığı mimari formlara referans verme yaklaşımından söz edilebilir. Başka bir deyişle, Dostluk Evi yarışmasının kimi mimarları, projelerinde Alman mimarisi ile Türk mimarisinin bazı öğelerini sentezlemişlerdir. Aynı dönemde Türk mimarlar "Birinci Milli Mimarlık" üslubu çerçevesinde ürünler vermekte, Osmanlı Mimarisinin temel özelliklerine ve mimarlıkta kimlik arayışlarına dair tartışmalar yürütmektedirler. İlginçtir ki, Dostluk Evi yarışmasına katılan

Resim 4. Martin Elsässer'in projesinin cephe dilinde oryantalist bir yaklaşım dikkat çeker (Heuss, 1918: 41).



Alman mimarlar ile dönemin Osmanlı mimarları arasında diyalog zemini kurulmamıştır.¹⁰

Bruno Taut'un önerisi referans verme yaklaşımı çerçevesinde ele alınabilir. Yarışmadaki tek kubbe önerisi Taut'undur. Projenin baskın mimari ögesi olan kubbe, mevcut kent silüetine eklemlenmeyi sağlarken, üzerini örttüğü büyük boşluk tiyatro salonunu tanımlar. Taut'un Köln'deki Werkbund Sergisi'nde ürettiği "Glass Pavilion" (1914) ile kıyaslandığında, bu önerideki kubbe hem ölçeği hem de niteliği açısından başka bir pozisyona sahiptir. Heuss, Taut'un kubbe önerisinin İslam mimarisine ilişkin bir referans olmadığını belirtir, ancak önerinin Türk kesimi tarafından, camiye benzetilerek yanlış anlaşılmasından endişe ettiğinden söz eder (Heuss, 1918: 31). Gerçekten de plan şemasına bakıldığında, ana mekânın üzerini örten büyük kubbe ve giriş kısmındaki revaklı avlu ile birlikte, bir caminin plan kurgusunu anımsattığı söylenebilir. Aslında Taut önerisinin temelinde merkezi bir plan kurgusu yatar. Silüet ile ilişkilendirme veya İslam mimarisiyle bağ kurma çabaları, sonradan yapılan değerlendirmelerde projeye atfedilen özelliklerdir.

Martin Elsässer'in önerdiği plan şeması,¹¹ Bestelmeyer'inkiyle benzerlikler taşır. Divanyolu'na açılan revaklı avlu, bu avlunun etrafını saran alçak kütle ve işlevlerin çoğunu barındıran, geriye çekilmiş büyük hacim. İki projenin kütle kompozisyonunda görülen benzerlik, cephenin mimari dilinde yerini farklılıklara bırakır. Bestelmeyer'in yalın mimari dilinin aksine Elsässer'in projesinde, doğunun izlerini taşıyan bezemeler, sivri kemerler ve taç kapılar dikkat çeker.¹² Heuss, projeyi oryantal mimarinin en yüksek seviyesi olarak tanımlar (Heuss, 1918: 26). Yarışma projeleri arasında üzerinde en az durulan proje ise, Bruno Paul'un projesidir. Projeler arasında en yalın biçim diline sahip olduğu için geri planda kalan projenin güçlü tarafı ise kentsel doku ile kurduğu ilişkidir. Paul'un önerisinde yapının revaklı giriş kısmı, aynı zamanda sokağın devamı niteliğindedir. Divanyolu'ndan çizilen perspektifte de mimar bu niyetini kalabalık giriş kısmı tasviri ile ifade eder. Bu metinde anılmayan diğer projelerde de, Divanyolu ile nasıl bir ilişki kurulduğu, tarih yarımada ile silüetine nasıl eklemlendiği ve Dostluk Evi'nin mimari temsil dilinin ne olması gerektiğine dair farklı çözüm önerileri getirilmiştir.

Dostluk Evi Projesi'nin temel atma töreni Nisan 1917'de gerçekleşir. Projenin inşasına,



Resim 5. Bruno Paul'un projesi sokağa arkadlı bir yapıyla eklemlenmektedir (Heuss, 1918: 62).

savaşın tüm zorluklarına rağmen 1918 yılının ilkbaharında başlanması planlanır, ancak Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılmasıyla birlikte proje önce ertelenir, sonra iptal olur (Gencer, 2015: 263, 265). I. Dünya Savaşı'nın ardından kurulan yeni Osmanlı hükümeti, İtilaf Devletleri'nin istekleri doğrultusunda, Almanya ile yapılan anlaşmaları bozar, böylece Almanların desteği ile yapılan reform çalışmaları da sonlanır (Gencer, 2015: 121). Kazanan projenin inşası mümkün olmasa da, Alman mimarların İstanbul'a önerdikleri projeler farklı tartışmaların ortaya atılmasına, yarışmaya katılan mimarlar ile Osmanlılar arasında bir tanışıklık sağlanmasına vesile olur. Savaşın hemen ardından, kısa vadede iki ülke arasındaki işbirlikleri sekteye uğrasa da, sonraki dönemlerde bu işbirliklerinin ürünleri görülür. Dostluk Evi yarışmasına katılan mimarların bir kısmı, Cumhuriyet döneminde Türkiye'ye ziyaretlerde bulunur ve başta kamu yapıları olmak üzere çok sayıda yapının tasarımına imza atarlar.¹³ Muthesius'un ve Jäckh'in dönemin ulusal politikalarına paralel olarak hazırladıkları Werkbund programı, Türk ve Alman devletleri arasındaki ilişkileri güçlendirmiştir. İki devlet arasındaki bu ilişkide, Alman devletinin amaçlarının ve etkinliğinin baskın olduğu, Osmanlı-Türk tarafının pasif bir rol üstlendiği söylenebilir. 1908 yılı sonrasında güçlenen bu ilişkilerin etkileri ileriki dönemlere de yansımıştır.

İdil Erkol Bingöl, Dr., Öğr. Üyesi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, idilerkol@gmail.com

Notlar

1. Deutscher Werkbund ile ilgili kapsamlı bir araştırma için bkz. Schwartz, 1996.
2. Muthesius'un ve Van de Velde'nin önerileri arasında detaylı bir karşılaştırma için bkz. Anderson, 1992, s. 462-467.
3. Jäckh, 1908 yılından itibaren çeşitli vesilelerle İstanbul'u ziyaret eder. Uzun bir süre zarfına yayılan bu ziyaretlerde Jäckh, hem Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemine, hem Jön Türkler idaresindeki döneme, hem de Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna tanıklık eder (Jäckh, 1999: 21). Jäckh, 1915 yılında Alman-Türk Birliği'nin kardeş organizasyonu olan Türk-Alman Birliği'nin İstanbul'da kurulmasına da ön ayak olur (Gencer, 2015: 252).
4. Gencer, 2015: 115. Bu kaynak kitap, M. Gencer'in 2001 yılında Almanya'nın Bochum Ruhr Üniversitesi Tarih Fakültesi tarafından kabul edilmiş doktora tezinden hazırlanmıştır. Alman-Türk Derneği ile ilgili detaylı bilgi için bkz. s. 223-270.
5. Mustafa Gencer, zanaat, sağlık ve tarım alanlarında yetişmesi için yaşları 12 ile 18 arasında değişen 700 gencin Almanya'ya gönderildiğini ifade eder. Reformlar kapsamında iki ülke arasında yapılan işbirlikleri hakkında detaylı bilgi için bkz. Gencer, 2015:110-140.
6. Alman kültürünün Osmanlı'ya tanıtılmasını hedefleyen projenin fikir babası Ernst Jäckh'dir, "Dostluk Evi" ismini ise Talat Paşa vermiştir (Heuss, 1918: 5). Werkbund'un hedeflerine dair eleştirel bir okuma için bkz. Tanju, 2010.
7. İstanbul'da Deutsche Bank ofis binası, Haydarpaşa Garı ve Sirkeci Garı gibi Alman mimarların tasarladığı yapılar olsa da, Dostluk Evi için inşa edilecek bina ile sadece Alman mimarisinin değil, Alman kültürünün halka tanıtılması hedeflenmiştir (Özkan, 1975: 177).
8. Yarışmaya Walter Gropius da davet edilmiştir. Ancak yarışma savaş yıllarında açıldığı ve Gropius askerde olduğu için yarışmaya katılamaz (Heuss, 1918: 5).

Before the Bauhaus: The Deutscher Werkbund and The Ottoman Empire

This paper discusses the impact of the Deutscher Werkbund, the pioneer of the Bauhaus, in the beginning of the 20th century and examines the relationship between Turkey and Germany in this framework. The Deutscher Werkbund plays a significant role in the design ideas that enables the establishment of the Bauhaus. Walter Gropius, a leading member of the group, reflected most of Werkbund's ideologies in the Bauhaus design school founded in 1919. One of the common purposes of the two organizations is to establish a connection between design and production. Founded in 1907 as a state-sponsored organization, the main purpose of the Deutscher Werkbund was to emerge a cooperation between the designers/craftsmen representing the German culture and the industry with an important role in the country's growing economy. In 1912, Ernst Jäckh became the director of the Werkbund and this was a turning point in the history of the organization. In line with the German government policies, Jäckh advocated a trade alliance between Berlin and Baghdad with the participation of the Austro-Hungarian Empire, the Balkan countries and the Ottoman Empire. Jäckh, a successful director with strong political links, wanted to establish international contacts in the Ottoman Empire and to extend the influence of the Werkbund outside the German border. In the same period, Jäckh founded the German-Turkish Association (Die Deutsch-Türkische Vereinigung DTV) to establish good relations between the Ottomans and the Germans. Germany's goal of expanding its sphere of influence and establishing strong relations overlaps with the aim of creating a modern state after the Balkan War of the Ottoman Empire. In this study, traces of cooperation between the two countries were pursued and the German-Turkish House of Friendship Competition, which was held in 1916 as an architectural output of this cooperation, was examined.

9. Yapının iç mekân kurgusunda da Türklerin gündelik yaşam pratiklerini göz önünde bulundurmak gerekiyordu. Buna göre haremlik-selamlık bazı uygulamaların plana dahil edilmesi, tiyatro salonuna kadınlar için ayrı bir loca eklenmesi gibi konular proje tanımına dahil edilmişti (Heuss, 1918: 6, 7).
10. Bozdoğan, Dostluk Evi yarışmasının jürisinde Kemalettin Bey ve Vedat Bey olmasına rağmen, Türk ve Alman mimarlar arasında bir diyalog kurulmamış olmasını ilginç bulur. Türk mimarların "milli üslup" ile çok meşgul oldukları için, klasik geleneklerden kopan modern eğilimlerle pek ilgilenmemiş olabilecekleri yorumunda bulunur (Bozdoğan, 2002: 61). Yarışmada Osmanlı'nın etkinliği yok denecek kadar azdır. Diyalog kurulmamasının temel sebebi, bu fiili yoksunluk olabilir.
11. Elsässer'in Dostluk Evi için hazırladığı yarışma projesine ilişkin kapsamlı bir okuma için bkz. Schlunk, 2018.
12. Elsässer, Dostluk Evi Yarışması'nı kazanamaz, ancak yarışmadan yaklaşık yirmi yıl sonra, benzer bir biçim dilini kullandığı Sümerbank merkez binasını Ankara'da inşa etme fırsatı bulacaktır. 1937 yılında eski şehrin tam merkezinde inşa edilen yapıda, en yeni betonarme yapı sistemlerini kullanacak, cephede ise taş kaplı, klasik bir mimari dili tercih edecektir. Detaylı bilgi için bkz. Bozdoğan, 2002: 151-155.
13. Dostluk Evi Yarışması'na katılan mimarlardan Paul Bonatz, erken Cumhuriyet döneminde ülkedeki mimari üretime önemli katkılarda bulunur. Konuyla ilgili kapsamlı bir okuma için bkz. Can, 2017.

Kaynakça

- Anderson, S. (1992), "The Deutscher Werkbund - the 1914 Debate: Herman Muthesius and Henry van de Velde", in *Companion to Contemporary Architectural Thought*, ed. Ben Farmer and Hentie Louw, Routledge, Londra, s. 462-467
- Blankenburg, W. (1915), "Die Zukunftsarbeit der deutschen Schule in der Türkei", *Länder und Völker der Türkei*, ed. Hugo Grothe, Leipzig, s. 6-8
- Bozdoğan, S. (2002), *Modernizm ve Ulusun İnşası*, Metis Yayınları, İstanbul
- Can, N. A. (2017), *Paul Bonatz'ın Türkiye Yılları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ
- Gencer, M. (2015), *Jöntürk Modernizmi ve Alman Ruhu*, İletişim Yayınları, İstanbul, 3. Basım
- Frampton, K. (1999), *Megaform as Urban Landscape*, The University of Michigan
- Frampton, K. (2004), "The Deutsche Werkbund 1898-1927", *A Critical History: Modern Architecture*, Thames&Hudson, New York, 4. Basım
- Heuss, T. (1918), *Das Haus der Freundschaft in Konstantinopel: ein Wettbewerb deutscher Architekten*, Bruckmann, Münih (Bu kitabın içeriğine ulaşmamı sağladığı için, Elifsimge Fettahoğlu Özgen'e teşekkürü bir borç bilirim.)
- Jäckh, E. (1999), *Yükselen Hilal: Bir Millet'in Doğuşu, Türkiye'nin Dünü, Bugünü, Yarını*, Temel Yayınları, İstanbul
- Kuturman, P. (1999), "Önsöz", *Yükselen Hilal: Bir Millet'in Yeniden Doğuşu*, E. Jäckh, Temel Yayınları, İstanbul
- Maciuiika, J. (2017), "Deutscher Werkbund ve Osmanlı İmparatorluğu: Birinci Dünya Savaşı Öncesinde Tasarım Reformu, Ekonomi Politikası ve Dış Politika", *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, ed. A. Artun, E. Açıvuşoğlu Muthesius, H., Velde, H. van de (1970), "Werkbund Thesis and Antitheses", *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture*, ed. Ulrich Conrads, MIT Press, Cambridge, s. 28-31
- Özkan, S. (1975), "Türk-Alman Dostluk Yurdu Öneri Yarışması-1916", *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, c. 1, S. 2, s. 177-210
- Schlunk, T. (2018), *Das „Haus der Freundschaft“ und der Genius loci*, Wasmuth Ernst Verlag, Berlin
- Schwartz, F. J. (1996), *The Werkbund*, New Haven, Yale University Press, Londra
- Tanju, B. (2010), "Türk Alman Dostluk Evi Yarışması: Bir Yarışmanın "Unterhaltung" Olarak Hikayesi", *Arredamento Mimarlık* (Ocak), 231, s. 93-102

Bauhaus Öğrencileri

F. Duygu Saban

1919 ile 1933 yılları arasında Weimar'da başlayıp Dessau ve son olarak da Berlin'de hizmet veren, kısa sayılabilecek bu sürede sadece Almanya'da değil tüm dünyada sanat ve mimarlık eğitimi etkileyen Bauhaus Okulu, çeşitli ülkelerden gelen öğretmenleri ve öğrencileri ile farklı bir eğitim anlayışının öncülüğünü yapmıştır. Bauhaus'dan önce Almanya'da mimarlık, sanat ve zanaat eğitimi birleştiren başlıca okullar Peter Behrens'in yöneticiliğini yaptığı Düsseldorf Sanat ve Zanaat Okulu ile Hans Poelzig'in başında olduğu Breslau Akademisidir (Cimino, 2003: 8). Bauhaus'un bu okullardan en önemli farkı, zanaat eğitimi mevcut sanat eğitimine ilave etmeden, sanat akademilerinde verilen teorik bilgi ile uygulamalı zanaat eğitimi bütünləştiren müfredatıdır (Efland, 1990). Bu yenilik, farklı disiplinlerden sanatçıların özgür bir yaratıcı ortam oluşturma ideali ile birleştikenden Bauhaus standart eğitim almak istemeyen gençler için cazip bir okul haline gelmiştir.

Kurucusu mimar Walter Gropius ile birlikte ressam Lyonel Feininger, heykeltıraş Gerhard Marcks ve İsviçreli ressam Johannes Itten ile eğitime başlayan okulda (Droste, 1998: 22; Forgács, 1997: 28, 29; Wingler, 1969) eğitim kadrosuna 1920'de heykeltıraş Oskar Schlemmer ile ressamlar George Muche ve Paul Klee katılmıştır (Wingler, 1969; Droste, 1998). Bauhaus'un ilk iki yılında kadroda Alman kökenli olmayan tek kişi Johannes Itten'dir. Daha sonra 1922'de Rus ressam Wassily Kandinsky ve 1923'te Macar ressam László Moholy-Nagy davet üzerine kadroya katılan sanatçılardır.

Bauhaus'un kurulduğu yıl yarıya yakını kız öğrencilerden oluşmak üzere kayıt yaptıran 150 öğrenciden (Droste, 1998: 17; Wingler, 1969) 16-18'i 1916 ile 1919 yılları arasında Viyana'da kendi adına bir okulu olan Itten'ı takip ederek gelmiş (Droste, 1998: 31; Wingler, 1969) ve Bauhaus'un Almanya dışından gelen ilk öğrencilerini oluşturmuştur. Weimar Döneminde sayısı son derece sınırlı olan yabancı öğrencilerin oranı Dessau ve Berlin yıllarında giderek artmış ve kültürel çeşitlilik zenginleşmiştir.

Bu çalışmada Bauhaus'taki öğrenci çeşitliliğini sorgulamak amaçlanmış, bu amaç doğrultusunda Weimar, Dessau ve Berlin dönemlerinde eğitim gören öğrencilere ait kayıtlar incelenmiş, arşiv belgeleri ile bazı öğrencilerin anıları ve mektupları aracılığıyla okuldaki öğrenci çeşitliliği ve yaşamı araştırılmıştır. Yazının bir diğer amacı birkaç mezun mimar ile okulla etkileşime giren Türk öğrenci Semih Rüstem Temel hakkında bilgiler sunmaktır.

Bauhaus Öğrencileri

Sanat okullarındaki eğitimi monoton bulan ve yenilikçi bir model denemek isteyen öğrenciler için ufuk açıcı bir eğitim fırsatı sunan Bauhaus'un öğrenci kabul yöntemine dair çıkan abartılı söylentilerin de sıra dışı bir deneyim arayışında olan gençleri cezbediği savunulmaktadır (Cimino'nun [2003] Bayer'den [1967: 112] aktarımı). Bu söylentilerden birisine göre aday karanlık bir odaya kilitlenmekte, şimşek ve gök gürültüsü seslerine maruz bırakılmakta ve yaşadığı tecrübeyi çizim ya da resimle ne kadar iyi ifade ettiğine göre kabul edilmektedir (Cimino, 2003: 16). Bununla birlikte öğretmenler gibi öğrencilerin de genellikle davet üzerine okula kayıt yaptırdığı düşünülmektedir (Bajkay, 2005: 71).

İlk kayıt yaptıranların bir kısmının iki yıl içinde ayrıldığı okulda, 1919'da 150 öğrencinin eğitime başladığı, 1921'e gelindiğinde 132 (Cimino, 2003: 17-18), 1925'te Dessau'ya taşınırken ise 130 öğrencinin kayıtlı olduğu bilinmektedir (Wingler, 1969: 622). Öğrencilerin okuldan ayrılmasında ise Bauhaus'un radikal gelenekten kopuş idealine ayak uyduramamalarının, I. Dünya Savaşı sonrası dönemde Weimar'ın şartlarının beklentileri karşılamamasının ve gezgin bir rahibin öğrencileri (20 kişi) İtalya'ya hac ziyaretine gitmeye ikna etmesinin ana nedenler olduğu savunulmaktadır (Cimino'nun [2003: 18] Schlemmer'den [1972: 98-100] aktardığına göre).

Bauhaus'un Weimar döneminde kayıtlı olan öğrencilerin tam listesine ulaşmak mümkün

olmamakla birlikte, 1925'te Dessau'ya taşınana kadar toplamda 600 öğrencinin eğitim aldığı düşünülmekte, bu sayının Dessau ve Berlin dönemlerinde 650 olduğu tahmin edilmektedir (Wingler, 1969). Buna ilave olarak, I. Dünya Savaşı sonrasında açılan okulda başlangıçta %50 oranında kız öğrenci olduğu, tamamen erkeklerden oluşan kabul komisyonunun 1920'de kız öğrencilerin toplam öğrenci sayısının üçte birinden fazla olamayacağı kararını aldığı ve kabul edilen kız öğrencilerin dokuma atölyesine katılmaları için teşvik edildiği bilinmektedir. Özellikle Gropius'un kız öğrenci sayısından pek hoşnut olmadığı ve onun çabaları sonucunda bu oranın Dessau'ya geçildiğinde %22'ye düşürüldüğü ifade edilmektedir (Wingler, 1969: 622). Bauhaus'da eğitim almış kadın sanatçılardan önde gelenleri arasında metal sanatçısı Marianne Brandt ile tekstil sanatçısı Gunta Stözl sayılabilir. Her iki sanatçı da daha sonra eğitimden ayrılmıştır (Droste, 1998).

Yabancı öğrenci sayısının giderek arttığı okulun ilk yıllarında Yahudi öğrenciler nedeniyle sorunlar yaşanmış, devlet desteği ile yürütülen eğitimde "Alman ırkı"ndan olmayanlara daha fazla imkânlar sunulduğu, onlara ücretsiz yemek veya burs verildiği iddiaları ortaya atılmış ve yapılan açıklamada Alman olmayan sadece üç öğrencinin burs aldığı, sayısı 17 olan Yahudi öğrencilerin 1920'de 200 olan toplam öğrenci sayısı içinde ağırlığının olmadığı savunulmuştur (Ministry of Culture in Weimar, 1920). Bununla birlikte öğrencilerin bir kısmının kaydını sil-

dirmesinde bazı öğrencilerin rahatsız edici davranışlarının etkili olduğu, 1919-1924 arasında kayıtlı olan 526 öğrencinin bir bölümünün hazırlık eğitiminden sonra devam etmediği de bilinmektedir (Gropius, 1924: 85).

Öğrencilerin isimleri kaydedilirken farklı yazılabildiğinden listedeki öğrencilerin milliyetini sağlıklı bir şekilde takip etmek mümkün olmasa da, 29 farklı ülkeden gelen (URL 1) Bauhaus'daki yabancı öğrencilerin ağırlıklı olarak Avusturya, Macaristan, Çekya ve Slovakya, kısaca Doğu Avrupa ülkelerinden geldikleri kayıtlarda yer almaktadır (Novakova, 2008; Sipos, 1986; Wingler, 1969). Buna ilave olarak Arjantin, İsrail, Bosna-Hersek, Japonya ve Amerika Birleşik Devletlerinden gelen öğrenciler de bulunmaktadır. 1932 yılına ait bir kayda göre 168 kayıtlı öğrenciden 135'i Alman, sekizi Amerikalı, dördü İngiliz ve altısı İsviçrelidir (Hesse, 1932).

Mimarlık Öğrencileri

Bauhaus öğrencilerine dair Wingler (1969: 615-625) tarafından derlenmiş olan ve okulun arşivlerinin incelenmesi sonucunda en kapsamlı öğrenci kayıt bilgilerini barındıran liste (650 kişi) incelendiğinde, 3 mimarlık öğrencisinin adı özellikle dikkat çekmektedir. Bu kayıtlardan ilki Weimar'dan Dessau'ya aktarılan 125 numaralı öğrenci olarak listede yer alan "Halil Bey, Seif Naki" ye aittir (Wingler, 1969: 62). Bir Müslümana ait olduğu düşünülen ismin doğru yazılmış olduğuna dair şüpheler vardır, zira mimarlık alanında 1 numaralı Bauhaus diplomasının sahibi bu kişinin adı bir başka kayıta Seifi-Naki Halil Bey olarak geçmekte ve diploma tarihi 10.9.1929 olarak gösterilmektedir (Bauer, 2003: 72). Bauer (2003) aynı zamanda mimarlık bölümünün açılışından 3 yıl sonra, dördü yapı alanında olmak üzere toplamda 13 öğrenciye diploma verildiğini ve bu öğrencilerin hiçbirinin mimarlık öğrencisi olmadığını ifade etmektedir. Yapılan incelemede Bauhaus arşivinde ve diğer kaynaklarda 1 numaralı diplomanın sahibinin doğru adına veya Wingler'da (1969) adı geçen kişinin meslek hayatına dair sağlıklı bir veriye ulaşılamamıştır. Ancak 100 numaralı diploma sahibi ve listede dikkat çeken diğer isim olan mimar Selman Selmanagić ile ilgili kaynakta benzer bir isme rastlanmaktadır. 397 öğrenci numaralı Bosna-Hersek kökenli ve Müslüman olan Selmanagić 1927 yaz döneminde kayıt yaptırmış (Resim 1), 1935 yılında mezun olduktan sonra meslek hayatının büyük

Resim 1. Selman Selmanagić'in Bauhaus Öğrenci Belgesi (URL 2).



bölümünü o dönem Filistin olarak adlandırılan İsrail'de geçirmiştir (URL 2). İsrail'e gitmeden önce bir dönem İstanbul'a da gelen mimarın 1933 yılının nisan ayından 1934 yılının mart ayına kadar Hans Poelzig'in Berlin'den öğrencisi olan Halil Seyfi'nin bürosunda çalıştığı bilinmektedir (Hodžic ve Sonder, 2011: 70). Halil Seyfi ismi Hodžic tarafından 2018 tarihli yayında Seyfi (Nassih) Arkan olarak geçmektedir (Hodžic, 2018: 5). Sonuç olarak incelenen belgelerden Bauhaus kayıtlarında "Halil Bey, Seif Naki" olarak adı geçen kişinin erken Cumhuriyet döneminin en önemli mimarlarından Seyfi Arkan olabileceği düşüncesi ortaya çıkmaktadır.

Seyfi Arkan'ın 1928 yılında Sanayi-i Nefise Mektebinden mezun olduktan sonra Çanakkale Abidesi için düzenlenen yarışmayı kazanarak yurtdışına üç yıllığına inceleme ya da staj yapmaya gönderildiği bilinmekle birlikte (Onay, 1992: 98), tam olarak hangi tarihte yurtdışına çıktığına dair bir belgeye ulaşılamamıştır. 1930 yılından sonra Hans Poelzig'in ofisinde çalıştığına dair yazışmalara ulaşılan mimarın ilk olarak Fransa'ya gittiğine dair ifadeler bulunmaktadır (Sayar, 1992: 96). Arkan'ın kendisinden önce Berlin'e yine burs ile incelemeye gelen ve Poelzig'in bürosunda çalışan Sedat Hakkı Eldem'e yazdığı mektuplardan birisi 1 Kasım 1930 tarihli ve Berlin'e geleli bir hafta olduğu ifade edilmektedir (Tanyeli, 2012: 54). Seyfi Arkan'ın Almanya'da bulunduğu tarihlerde Bauhaus, Dessau'ya taşınmıştır ve sadece düzenli olarak eğitime devam eden öğrencilerin bulunmadığı, sınav mecburiyeti olmadan misafir öğrenci olarak bazı derslere katılanların da olduğu, bu kişilere akşam kursları verildiği ve iki katı fazla harç alındığı bilinmektedir (Hesse, 1932: 179). Ayrıca 1928 yılında her hafta Doğu ve Batı Avrupa ile Amerika'dan 100 ile 250 arasında mimarın Bauhaus'u ziyaret ettiğine dair kayıtlar da vardır (Wingler, 1969: 9). Yapılan incelemeler isim benzerliği olabileceğini düşündürdüğü gibi, Seyfi Arkan'ın kısa bir dönem de olsa Bauhaus atmosferini tecrübe etmiş olabileceği ihtimalinin olduğunu da göstermektedir. Bu konunun arşiv kayıtlarına ulaşarak kapsamlı bir şekilde ele alınması gerekmektedir.

Kayıt listesinde 469 numaralı Iwao Yamawaki listede dikkat çeken ve Bauhaus'un öğrenci çeşitliliğini gösteren bir diğer öğrencidir. 1930-1931 güz döneminde kayıt yaptıran Japon mimar Iwao Yamawaki (Resim 2), Tokyo Ulusal Sanat Üniversitesi'ni bitirmiş, dört yıl bir



Resim 2. Iwao Yamawaki Paul Oud ile (URL 3).

mimarlık bürosunda çalıştıktan sonra Bauhaus ile ilgili yayınların ilgisini çekmesiyle eşini de alarak Dessau'ya gitmiştir (Yamawaki, 1985). Eşi Michiko'nun da (Resim 3) (470 numaralı Michiko Yamawaki) tekstil üzerine eğitim aldığı 1933'e kadar olan döneme ait hatıralarında, Bauhaus ortamı ve zengin öğrenci hayatı ile ilgili bilgiler vermektedir. Özellikle Amerikalıların sayısındaki artış ve okulun politik ortamı en çok dikkatini çeken ve anlamlandıramadığı durumlardır (Yamawaki, 1985: 64).

Bauhaus'un Weimar'da geçen ilk döneminde statik gibi dersler olsa da mimarlık eğitimi programa dahil edilmemiş, 1920 yılının Mayıs ayında Adolf Meyer'in başkanlığında kurulan mimarlık programı kısa süre sonra kapatılmış ve öğrencilerin eğitimlerini tamamlayarak mimar diploması



Resim 3. Michiko Yamawaki'nin Bauhaus Öğrenci Belgesi (URL 4).

Resim 4. Farkas Molnár
(Otto, 1987: 12).



almaları 1927 yılında Mimarlık Bölümü kurulana kadar söz konusu olmamıştır (Droste, 1998: 42, 135). Bu nedenle Bauhaus'da eğitimini tamamlayan ve yıllarca Weimar'daki mimarlık ofislerinde (özellikle Walter Gropius ile Hannes Meyer'in ofisinde) çalışmış olan Macar öğrencilerin yasalar gereği ülkelerine döndüklerinde mimarlık mesleğini uygulamaları mümkün olmamış, ya Macaristan'daki mimarlık okullarında eğitimlerini tamamlamış ya da mesleklerini uygulamak için başka ülkelere göç etmişlerdir. Bu kişilerden birisi ünlü mobilya tasarımcısı, mimar ve akademisyen Marcel Breuer, diğeri ise Bauhaus'da öğretmenlik yaptıktan sonra Macaristan'da önemli yapılar tasarlayan Farkas Molnár'dır (Resim 4). 1920'de Bauhaus'a gelen Breuer, 1923'te ilk profilli sandalyeyi tasarlamış, eğitimini tamamladıktan sonra Bauhaus'da mobilya atölyesinin başına geçmiş, 1934'te ülkesine dönmüş ancak aldığı eğitim yetersiz görülerek mimarlık mesleğini uygulamasına izin verilmediğinden önce İsviçre'ye, oradan İngiltere'ye ve son olarak meslek hayatında büyük başarılar kazanacağı Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmiştir (Sipos, 1986: 98). Molnár ise Budapeşte Teknik Üniversitesinde öğrenci iken Alfred Forbat tarafından Bauhaus'a davet edilmiş, 1921-1925 yılları arasında eğitim almasına rağmen diploma alamadığı için ülkesine döndüğünde yarım bıraktığı eğitimi tamamlamak zorunda kalmıştır (Gabor, 2010: 115, 132).

K.U.R.I. Grubu ve Semih Rüstem

Macar öğrenci Molnár ile Budapeşte Teknik Üniversitesinden arkadaşı Semih Rüstem, Bau-

haus'da ders veren Hollandalı sanatçı Theo van Doesburg tarafından organize edilerek 25-26 Eylül 1922'de Weimar'da gerçekleştirilen Dadaist ve Konstrüktivist Kongresi'nde bir araya gelmiş ve 15 arkadaşlarıyla birlikte Aralık 1922'de K.U.R.I. grubunu kurarak mimarlığın geleceği konusundaki fikirleri ile eğitim sistemi hakkındaki eleştirilerini iletmek amacıyla bir manifesto yayımlamışlardır (Bajkay, 2010: 28). K.U.R.I. grubu adını dört kelimenin (Konstrüktiv, Utilitar, Rationelle, International) baş harflerinden almış, mimarlığı insanoğlunun yaratımının en üst seviyesi olarak ifade etmiş ve Analiz ile Sentez bölümlerinden oluşan manifestolarında düzenin rastlantısalın yerini alacağını savunmuşlardır (K.U.R.I., 1923).

Grubun üyeleri arasında Molnár'ın üç Macar arkadaşı (Henrik Stefan, Hugo Johann ve Andor Weininger), Hırvat sanatçı Ludwig Čačnović, yedi Alman öğrenci (Kurt Schmidt, Walter Herzger, Paul Heberer, Otto Kahler, Franz Hessler, Walter Menzel ve Otto Umbehrr), Çek öğrenciler Heinrich Koch ve R. Kossnik, Avusturyalı Georg Teltscher, Estonya'dan Rudolf Paris ve Türkiye'den Semih Rüstem bulunmaktadır (Bajkay, 2005: 73). K.U.R.I. grubunu oluşturan öğrencilerden sadece Farkas Molnár ve Semih Rüstem mimarlık okurken, Semih Rüstem gibi Alman Paul Heberer ve Franz Hessler de Bauhaus'da kayıtlı öğrenci değildir.

K.U.R.I. manifestosu Bauhaus öğrencileri tarafından yayımlanan manifestolardan yalnızca birisidir; ancak ilkelerinin açık bir şekilde Bauhaus'un Weimar'da geçen ilk döneminin sona erdiğini gösterdiği savunulmaktadır (Droste, 1998: 51). Öğitmenlerden bazılarının Bauhaus'un kuruluş ilkelerinden uzaklaşıldığını dile getirmesinin ardından (Wingler, 1969), K.U.R.I. grubunun manifestoyla ortaya çıkışı ve özellikle içeriden gelen diğer eleştiriler (Forgács, 1997: 63-82) Walter Gropius'un Bauhaus için ortaya attığı ilkelerde değişikliğe yol açmış, 1919'da "Sanat ve Zanaat - Yeni Uyum" olarak lanse edilen Bauhaus "motto"sü, 1923 itibarıyla yine Gropius tarafından "Sanat ve Teknoloji - Yeni Uyum" olarak değiştirilmiştir (Droste, 1998: 58).

Yedi farklı ülkeden öğrencilerin oluşturduğu K.U.R.I. grubu Bauhaus'daki öğrenci çeşitliliğini gösteren örneklerden birisidir. Grubun tek Türk üyesi olan Semih Rüstem 1898'de İstanbul'da dünyaya gelmiş, Galatasaray Mektebi Sultanisi'nde 1911-1916 yılları arasında okuduktan sonra, 1910'da Macaristan'da oluşturul-

lan Turan Cemiyeti ile bağlantılı olarak İstanbul'da kurulan Tahsil-i Sanayi Cemiyeti'nin bursuyla Budapeşte'ye mimarlık eğitimi almaya gitmiştir (Resim 5) (Gümüş, 2014: 227, 228). Eğitimini tamamladıktan sonra İstanbul'a dönen mimar, Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretmenlik yapmış (Soygeniş ve Eldem, 2005: Önsöz), 1934 ile 1937 yılları arasında Jansen planının uygulanması aşamasında Ankara Belediyesi İmar Müdürlüğü görevini yürütmüş (Tankut, 1993: 134, 168; Sayar, 1986: 47), yurtiçinde yarışmalara katılmış, sınırlı mimari ürünlerinden birisi dışındakileri Adana için tasarlamıştır (Gümüş, 2015).

Bu yazıda bahsi geçen öğrenciler ile Semih Rüstem gibi Bauhaus öğrencisi olmasa da arkadaşları vasıtasıyla okulun atmosferini tecrübe etmiş ya da kısa bir süre için de olsa orada bulunmuş başka öğrencilerin Gropius'un tanımıyla "kimliklerinden vazgeçmeden işbirliği yapma isteğindeki bireylerin çeşitliliği"ni gösteren (Wingler, 1969: 11) Bauhaus Okulu'nu zenginleştirdiği açıktır.

Değerlendirme

Bauhaus Okulu XX. yüzyıldaki iki dünya savaşı arasına denk gelen Avrupa'daki politik ve ekonomik ortamın karmaşıklığına ve sorunlarına rağmen dünyanın farklı noktalarından gençleri çekmeyi başarmış ve o öğrenciler sayesinde farklı coğrafyalarda etkili olmuştur. Öğrenci çeşitliliğinin araştırıldığı bu çalışmada Weimar dönemine ait arşiv belgelerinin yetersiz olması özellikle öğrencilerin milliyetini tespit etme konusunda sınırlılık oluştursa da, 29 farklı ülkeden gelen öğrencilerin kayıt yaptırdığı okulda kız öğrencilere karşı ayrımcılık yapıldığı anlaşılmaktadır. Okulun müfredatı bazı öğrenciler için zorlayıcı olmakla birlikte, eğitim ortamının rahatlığı fikirlerini açıkça ifade etme imkânı vermiş ve K.U.R.I. gibi öğrenci gruplarının oluşturulması manifestoyu yayınlamalarına neden olmuştur. Bu durum bile 1920 ve 1930'ların ortasında önemli bir fırsattır.

Bauhaus'un kendi dinamiklerine ve özgün yöntemlerine öğretmenlerle birlikte öğrencilerin de katkısı olduğu savunulabilir. Hatta söz konusu katkı azımsanmayacak sayıdaki misafir öğrenci ve ziyaretçiler tarafından da verilmiş, dönemin en popüler ve cazip eğitim kurumunun yaratıcılığı yücelten sistemi dünyaya örnek bir model olmuştur. ■

F. Duygu Saban, Prof. Dr., Çukurova Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü



Kaynakça

- Bajkay, É. (2005), "Hungarians at the Bauhaus", ed. P. Weibel, *Beyond Art: A Third Culture: A Comparative Study in Cultures, Art and Science in 20th Century Austria and Hungary*, Wien: Springer
- Bajkay, É. (2010), "Molnár, The Unknown Painter", ed. E. Bajkay, *Molnár Farkas (1897-1945)*, Pecs, Oktatási es Kulturális Miniszterium, 13- 44
- Bayer, H. (1967), "Herbert Bayer", *The Bauhaus: Masters and Students by Themselves*, ed. Frank Whitford, The Overlook Press, New York, 112-119
- Cimino, E. C. (2003), "Student Life at the Bauhaus 1919-1933", Massachusetts Üniversitesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Dearstyne, H. (1986), *Inside the Bauhaus*, ed. David Spaeth, New York: Rizzoli International Publications
- Droste, M. (1998), *Bauhaus 1919-1933*, Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, Berlin: Benedikt Taschen Verlag
- Efland, A. (1990), *A History of Art Education: Intellectual and Social Currents in Teaching the Visual Arts*, New York: Teachers College Press
- Forgács, É. (1997), *Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, Budapest: Central European University Press
- Gabor, R. (2010), "The Architect Farkas Molnár-From Bauhaus to the Church of the Holy Land", ed. Eva

Resim 5. Semih Rüstem'in 1920'lerde çekilmiş aile fotoğrafı (Gümüş, 2015: 38).

- Bajkay, *Molnár Farkas 1897-1945*, Pecs: Oktatási es Kulturális Minisztérium
- Gümüş, D. (2014), "Unutulmuş Bir Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarı: Semih Rüstem Temel", *İstanbul Araştırmaları Yıllığı*, 3, 227-234.
- Gümüş, D. (2015), "A Turkish Architect at the Technical University of Budapest: Semih Rüstem", *Periodica Polytechnica Architecture*, 46 (1), 38-45
- Gropius, W. (1924), "The Staatliche Bauhaus and the Thuringian Landtag", *Deutschland*, 24.4.1920 (H. M. Wingler, *The Bauhaus, Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, 1969, 84-86)
- Hesse, F. (1932), "The Fate of the Bauhaus – a Final Hour Account", *Volksblatt für Anhalt*, 20 August 1932 (H. M. Wingler, *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, 1969, 178-179)
- Hodžic, A. A. ve İ. Sonder (2011), "Ein Kommunistischer Muslim im Lande Israel", *Bauhaus*, The Bauhaus Dessau Foundation's Magazine, 68-75
- Hodžic, A. A. (2018), "Selman Selmanagic at the Crossroads of Different Cultures: from Childhood Years in Bosnia to Bauhaus Education and Travels", *Berliner Denkmaldialog*, 10 April 2018, Bauhaus-Archiv/

Bauhaus Students

Bauhaus School which was established in 1919 had created a design approach and an education system associating arts, crafts and technology which has been influential thenceforth. The school has an important place in design history not only with its creative and free atmosphere but also with the people who contributed to it. German architect and founder Walter Gropius, Swiss Johannes Itten, Hungarian László Moholy-Nagy, Russian Wassily Kandinsky and many other world-renowned artists and designers were among the teachers of Bauhaus. The students of the school were also from a wide range of nationalities and were formed not only by registered ones, but also by auditors and guests. This article aims to examine the diversity of students, focusing on a number of students including Semih Rüstem and his Hungarian friend Farkas Molnár, who were the members of a group called K.U.R.I.. The group was established in 1922 under the leadership of Molnár, which was formed by students from seven different countries.

For the examination archival research was undertaken primarily concerning the roster of students, as well as their memoirs and diaries. The examination is undertaken in two stages: firstly the quantitative aspects of Bauhaus students are derived followed by a brief evaluation of architecture programme and secondly some of the students and guest students are discussed. The findings revealed that the curriculum, teachers and students all contributed to the unique atmosphere of the Bauhaus School, which was evident in the everlasting inspiration brought by the school.

- Museum für Gestaltung, Südhalle (<https://www.berlin.de/landesdenkmalamt/veranstaltungen/berliner-denkmalsalon/selman-selmanagic-eine-europaeische-biographie-682490.php> Erişim tarihi 1.5.2019)
- K.U.R.I. (1923), *Üt (Üjvidék)*, (15) 1-2
- Ministry of Culture in Weimar (1920), "Results of the Investigation Concerning the Staatliche Bauhaus in Weimar" (H. M. Wingler, *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, 1969) s. 39-42
- Novakova, J. (2008), *Čeřtí a slovenřtí fotografové na Bauhausu*, Slezká univerzita v Opavě Filozoficko-přirodovědecká fakulta Institut tvůrčí fotografie, Opava
- Onay, S. (1992), "Seyfi Arkan'ın Hayatı", *Arredamento Dekorasyon*, Sayı 3, 97-99
- Otto, M. (1987), *Molnár Farkas*, Akademia Kiado, Budapest
- Sayar, Z. (1986), "Meslekte 50 Yılı Ařanlar: Mimar Bedri Tümay", *Mimarlık*, (220) 47
- Sayar, Z. (1992), "Anılarda Seyfi Arkan ve Dünyası", *Arredamento Dekorasyon*, Sayı 3, 96
- Schlemmer, O. (1972), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, Wesleyan University Press, Middletown
- Sipos, E. H. (1986) "Hungarian Relations with Bauhaus and their Influence in Hungary", *Periodica Polytechnica Architecture*, 30 (1-4) 97-115
- Soygeniş, M. ve S. H. Eldem (2005), *Yapı 1-2-3-4*, İstanbul: Birsan Yayınevi
- Tankut, G. (1993), *Bir Bařkent'in İmarı: Ankara (1929-1939)*, İstanbul: Anahtar Kitaplar
- Tanyeli, U. (2012), "Seyfi Arkan Berlin'de: Üç Mektup, Dört Açıklama Denemesi", ed. Ali Cengizkan, A. Derin İnan, N. Müge Cengizkan, *Modernist Açılımda Bir Öncü: Seyfi Arkan*, Ankara: Mimarlar Odası Yayınları, 45-56
- URL 1: www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/students. Erişim tarihi: 25.4.2019
- URL 2: www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/students/selman-selmanagi. Erişim tarihi: 9.5.2019
- URL 3: www.tate.org.uk/art/artworks/yamawaki-untitled-portrait-of-yamawaki-with-paul-oud-p79914. Erişim tarihi: 9.5.2019
- URL 4: https://en.wikipedia.org/wiki/Iwao_Yamawaki#/media/File:Bauhaus-Studentenausweis_von_Michiko_Yamawaki.jpg. Erişim tarihi: 9.5.2019
- Whitford, F. (1992), *The Bauhaus: Masters and Students by Themselves*, New York: The Overlook Press,
- Wingler, H. M. (1969), *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, çev. W. Jabs ve B. Gilbert, ed. J. Stein, Cambridge: MIT Press
- Yamawaki, I. (1985), "Reminiscences of Dessau", *Design Issues*, 2 (2), 56-68

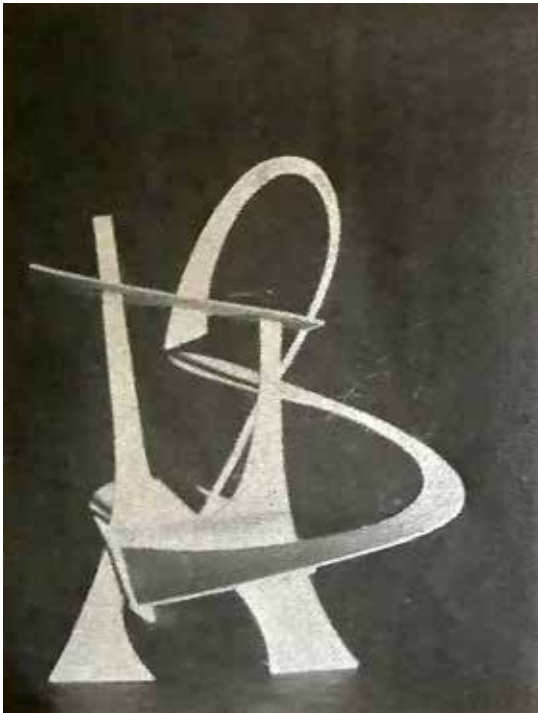
İTÜ'de Bauhaus Etkileri: Ercüment Kalmık ve Temel Tasarım Eğitimi¹

Medine Rasimgil

Modern tasarım eğitiminin öncüsü olarak kabul edilen Bauhaus 1919'da kurulduğunda mimarlık mesleğini diğer sanat ve zanaatlar içerisinde yeniden konumlandırmayı denerken öngördüğü mimar formasyonu için de yeni bir pedagojik model ortaya koymuştu. Malzeme odaklı uygulamalı sanat eğitimi ile kompozisyon odaklı form eğitimlerini bir araya getiren bu yenilikçi ve bütüncü yaklaşım, Bauhaus'la birlikte kurumsallaşarak ardından gelecek uzun yıllar boyunca modern mimarlık eğitiminin de temellerini atmıştır. Bauhaus'un mimarlık eğitimine bıraktığı en yaygın etkinin ise temel tasarım eğitiminin verildiği *Vorkurs* olduğu söylenebilir. Bir tür hazırlık eğitimi olarak adlandırılabilir bu ders, dünyada hızla birçok sanat ve mimarlık okulunun müfredatına girmiş, zaman içerisinde değişim ve dönüşümler geçirse de uzun bir süre modernist eğitimin önemli bileşenlerinden biri olmuştur.

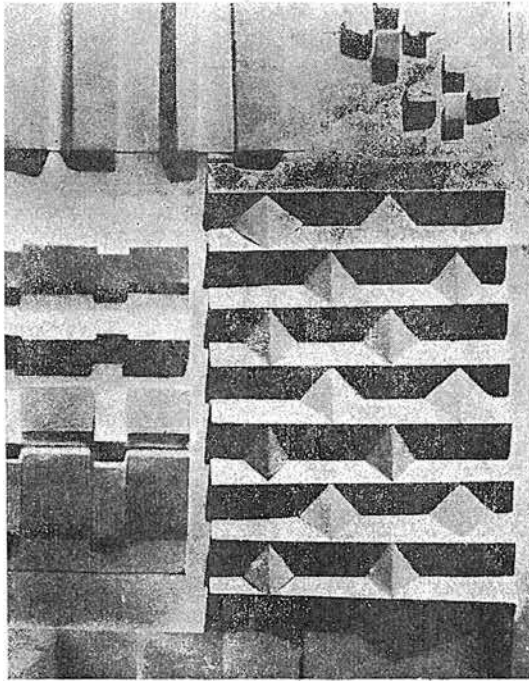
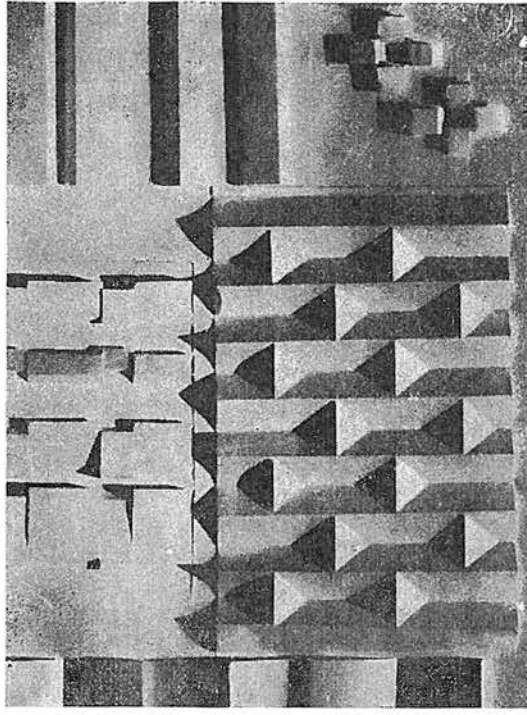
Türkiye'de mimarlık eğitiminin modernist anlayışa uygun olarak reforme edilmesi önce Güzel Sanatlar Akademisi'nde başlamış ve Yüksek Mühendis Mektebi İstanbul Teknik Üniversitesi'ne dönüşürken Mimarlık Fakültesi'nin

kurulmasıyla (1946) devam etmiştir. Yabancı mimarların bu kurumlarda eğitimci olarak istihdam edilmesi ve eğitim programlarındaki radikal değişimler, bu çabanın ilk etapları olarak karşımıza çıkmaktadır. İTÜ'de yeni mimarlık eğitim programının ve kuruluş kadrolarının oluşturulma sürecinin ayrıntılarına dair bilgiler sınırlı olsa da İsviçre Federal Teknoloji Enstitüsü² mezunu Emin Onat ile Clemens Holzmeister ve Paul Bonatz gibi yabancı mimarların fakültenin kurulmasında öncülük ettikleri bilinmektedir. Bu yeni okulun eğitim programında derslerden birinin Serbest Resim dersi olduğunu öğretim yıllıklarından öğrenmekteyiz. Kısa zaman içerisinde bu ders hem isim hem de içerik olarak revize edilecek ve temel tasarım eğitime dönüşecektir. Avrupa'da birçok okulda öğrencilerin yaratıcılıklarını geliştirmeye yönelik derslerin varlığı mühendis-mimar yetiştiren İTÜ'nün eğitim programına da benzer bir dersi dahil etme ihtiyacını doğurmuş olmalıdır. Söz konusu ders, kürsü başkanının Emin Onat olduğu I. Bina Bilgisi Kürsüsü dahilinde programlanmış (İTÜ Öğretim Kılavuzu, 1948-49), dersin yürütücülüğünü ise Emin Onat'ın yakın-



1955 yılı Serbest Resim dersi çalışmasından iki örnek.

İTÜ Mimarlık Fakültesi öğrencisi Aydan Akbaba tarafından yapılmış olan ışığın aynı doku üzerindeki farklı tesirlerini gösteren çalışma (Kalmık, 1964).



dan tanıdığı (Erinç, 1991) bir isim olan ressam Ercüment Kalmık yapmıştır (İTÜ Öğretim Kılavuzu, 1948- 49).

Ercüment Kalmık (1908-1971), yükseköğrenimine 1929 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde başlamıştır (Erinç, 1991). 1939'da Paris'e gitmiş ve kübist ressam André Lhote'un atölyesinde eğitim almış, ayrıca Sorbonne'da sanat tarihi ve estetik derslerine katılmıştır. Kalmık, daha sonra, II. Dünya Savaşı sebebiyle 1941 yılında Türkiye'ye geri dönmüştür (Erinç, 1991). İstanbul'a döndüğü sene ilk kişisel sergisini açtığı ve daha sonra Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı resim öğretmenleri olarak 1947 yılına

kadar çalıştığı bilinmektedir (Erinç, 1991). Döneminde ilgili çevrelerin dikkatlerini çekmiş olan bu sergi Kalmık'ın tanınırlığını da artırmış olmalıdır. 1946'da henüz resim öğretmeni olarak çalıştığı dönemde Mimarlık Fakültesi kadrosuna katılması için teşebbüste bulunulurken önerinin, eserlerinin yetkinliği ile gerekçelendirilmesi dikkat çekicidir (İTÜ Arşivi). İdari sürecin tamamlanmasının ardından Kalmık, Serbest Resim öğretim görevlisi olarak 1948-49 öğretim yılında göreve başlamıştır (İTÜ Öğretim Kılavuzu, 1948-49).

İTÜ Mimarlık Fakültesi'nin 1948-49 yılı eğitim programında Serbest Resim dersinin eğitimin ilk yılında, proje derslerinden önce yer alması planlanmıştır (İTÜ Öğretim Kılavuzu, 1950-51). 1950-1951 İTÜ Öğretim Kılavuzunda dersin içeriği ise şöyle özetlenmektedir:

Öğrencinin form anlayışı ve estetik duygusunun inkişafını sağlamak, tecrübe ile tefekkür ve yaratma kabiliyetini artırma ve aynı zamanda el, göz ve kafanın beraber çalışmasını ayarlamak gibi çeşitli hususların göz önünde tutularak programlaştırıldığı bir derstir. Malzeme ile araştırma ve denemeler yaptırılır. Sonra da bütün bu elemanların muayyen prensipler dahilinde bir araya getirilmesi ile iki ve üç buutlu (dimension) kompozisyon esasları öğretilir. Bu çalışmalara ilaveten model karşısında çalışmalara yer verildiği gibi çeşitli resim malzemelerinin kullanılışı ile boya teknikleri gösterilir.

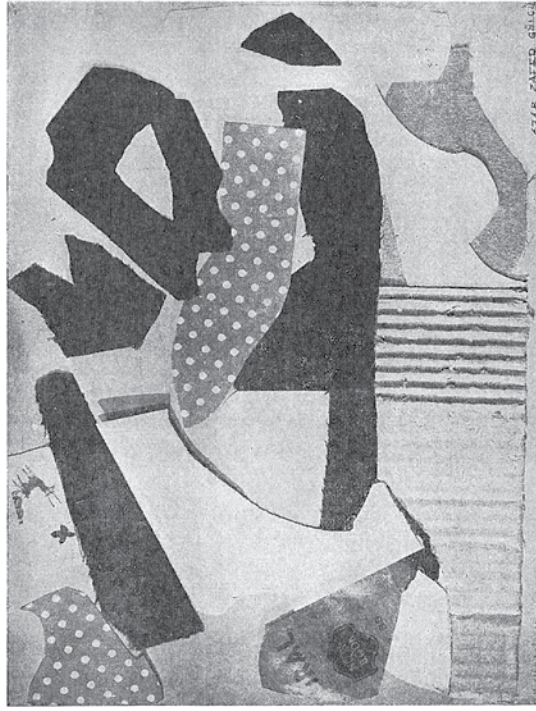
Serbest resim ve modelajın birbirini tamamlayan dersler olarak tanımlandığı kılavuzda dersin içeriğinin ise renk teorisi, desen çalışmaları, ışık ve gölge, kompozisyon, resimde perspektif, insan ve tabiat çalışmaları, çeşitli eskizler ve tarihi binaların rölöveleri³ gibi konulardan oluşacağı ifade edilmektedir (İTÜ Öğretim Kılavuzu, 1948-49). Kalmık, bu dersin programını plastik ifadenin esas elemanları ve atölye çalışmaları olarak iki ana bölümde planlamıştır. İlk kısım desen, renk ve kompozisyon bilgisinden oluşurken, ikinci kısımda malzemeyi tanıyarak kullanmak üzere yapılan çalışmalar yer almaktadır. Malzemenin özelliklerini kullanarak yapılan doku ve üç boyutlu çalışmalarda öğrencinin strüktürü kavraması, iki boyutlu renk ve desen çalışmalarında da kompozisyon becerilerini geliştirmesi sağlanır (Kalmık, 1969). Kalmık'a göre bu derslerde "talebeyi hiçbir zaman tesir altına bırakmamak ve talebeyi gerek fikri (intellectuel) gerekse hissi (emotional) âleme sokacak olan idraki yine ona tecrübe yolu ile buldurmak ve bunun için fırsatlar yaratmak" gerekir (Kalmık, 1969). Kalmık, bu derslerin işlenişine

yönelik getirdiği önerileri, Avrupa ve Amerika'daki muadil dersleri açıklayarak destekler (Kalmık, 1969).⁴

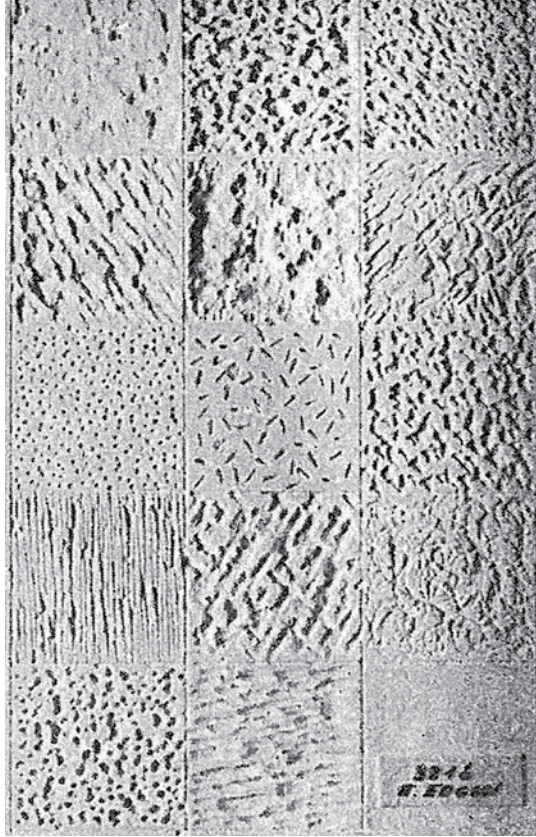
Kalmık, dersi mimarlık öğrencilerine daha uygun hale getirmek için 1952 yılında Avrupa'nın çeşitli teknik üniversitelerindeki mimarlık fakültelerinde Serbest Resim araştırmaları yapmak üzere görevlendirilmiştir (Kalmık, 1969). Avrupa'da ziyaret ettiği okulların⁵ eğitimlerini öğretim metotları, ders programları, kürsü teşkilatları, çalışma yerleri ve imtihan şekilleri bakımından incelemiş olduğunu üniversiteye sunduğu raporlarda dile getirmektedir (Kalmık, 1969). Avrupa'daki üniversitelerin mimarlık bölümlerinde uygulanan metotların dayandığı ortak prensibi “Deneme ve tecrübeden mahrum icat ve yaratma olmayacağı gibi icatsız tekâmül ve inkişaf da olmaz” olarak ifade etmektedir (Kalmık, 1969).

Kalmık 1957 yılında Kültür ve Mübadele Programı dahilinde Amerika'ya gitmiştir (Kalmık, 1969).⁶ Amerika'da yaptığı incelemeler dönüşünde yazdığı raporda Serbest Resim dersinin temel problemlerine değinmiş ve isminin dersin önemine olumsuz etkisini vurgulamıştır (Kalmık, 1969). Bu raporlarda Kalmık, Yale Üniversitesi Mimarlık Bölümü temel tasarım dersi yürütücüsü Prof. H. J. Gute⁷ (URL 1) aracılığıyla, “Bauhaus literatürü”nü getirtmiş olduğunu ifade etmektedir. Kalmık'ın ders içeriğini biçimlendirmede izlediği yolu doğrudan Bauhaus ile ilişkilendirdiğini açıkça ortaya koyan bu raporların ardından Serbest Resim dersinin isminin “Renk ve Şekil Kompozisyonu” olarak değiştiği görülmektedir (Kalmık, 1969). Ayrıca Kalmık'ın Yale Üniversitesi çizim ve resim derslerini yürüten ressam Gute ile irtibat kurmuş olması, Bauhaus vizyonunun Amerika'daki uygulamalarından da haberdar olduğunu göstermektedir. Kalmık “yeni Conception” olarak ifade ettiği Bauhaus fikrinin Amerika'da Design School'larda uygulandığı ve Walter Gropius ile Moholy-Nagy'nin bu yeni kavramın öncüleri olduğunu belirtmekte; amacın mimarlık okullarının ilk iki yılında öğrencinin “fikrî ve ruhî kabiliyetlerini azamiye çıkarmak” olduğunu ifade etmektedir (Kalmık, 1969). Başka bir ifadesine göre “Bu seneler zarfında öğrenci mesleğin kendisini değil, fakat o mesleğin icap ettirdiği hususiyetleri kavrar ve kendisini ona göre hazırlar” (Kalmık, 1969).

Serbest Resim dersi olarak başlayıp Renk ve Şekil Kompozisyonu ismiyle devam etmiş olan temel tasarım dersinin teorik bilgisini, Kalmık'ın



İTÜ Mimarlık Fakültesi öğrenci Zafer Gülcü tarafından kumaş, karton, kâğıt gibi malzemeler bir arada kullanılarak yapılan bir çalışma (Kalmık, 1964).



İTÜ Mimarlık Fakültesi öğrencisi E. Ergün tarafından alçı üzerine alet kullanılarak yapılmış doku çalışması (Kalmık, 1964).

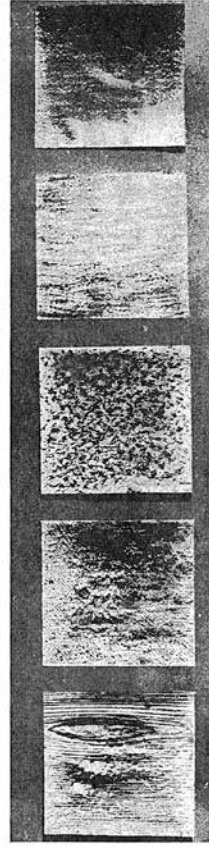
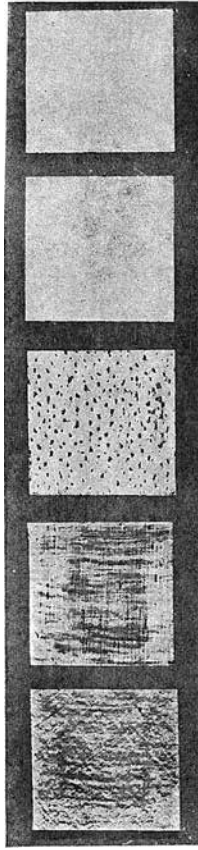
Renklerin Armoni Sistemleri ile *Tabiatta ve Sanatta Doku* adlı kitaplarının içeriklerinde bulunabileceği varsayılabilir. Kalmık'a göre renkler form için önemli bir etken olup mimarlık öğrencisinin temel tasarım eğitiminde bir yarıyla yayın önemli bir konu olarak karşımıza çıkmakta ve çizgi, biçim, doku gibi unsurları içeren atölye çalışmalarının ilk basamağını oluşturmaktadır (Kalmık, 1950). *Tabiatta ve Sanatta Doku* kitabında dokunun plastik ve görsel etkisi ile birlikte biçimsel ve duygusal niteliklerini açıklamaya

Renk ve Şekil Kompozisyonu dersi doku çalışmaları (Kalmık, 1964).

önemli yer ayırırken (Kalmık, 1964) Renk ve Şekil Kompozisyonu dersinde yaptırılan doku çalışmalarının gerekliliğini ise “Bu çalışmalar öğrencinin doku dilini zenginleştirmesi, doku estetiğinin farkına varması ve geliştirmesi için yaptırılır. Mimar yetiyecek öğrencide doku zevkinin gelişmesi tuğla, taş, beton, ahşap, demir, cam, plastik ve sair çok çeşitli malzemenin kullanışında yaratıcı bir seviyeye ulaşması gerekir. Doku, mimarın binasına kimliğini kazandıracak olan en önemli elemanlardan biridir (Kalmık, 1964)” sözleriyle ifade etmektedir. Kalmık’ın uygulamalı sanatlarla güzel sanatları bütünleştirmeyi amaçlayan Bauhaus sisteminin de doku araştırmalarını ön planda tuttuğuna işaret etmesi, eğitim modelinin Bauhaus olduğunu bir kez daha düşündürmektedir (Kalmık, 1964).

Kalmık’a göre dersler işlenirken “öğrenci etki altında bırakılmamalı, öğrencinin deneyerek yolunu bulması için fırsatlar yaratılmalıdır. Bu şekilde öğrenci, geçmiş kopyalamadan, problem çözme yeteneğini kazanır.” (Kalmık, 1969) Kalmık’ın ifadesindeki bu vurgunun, Bauhaus’un bireyin deneyim yoluyla kendi sınırlarını ve potansiyellerini keşfetmesi üzerine odaklanmış hazırlık derslerinin yöntemi (Bayer vd, 1938) ile benzerliği de dikkat çekicidir.

Temel Tasarım dersinin temelleri ilk defa Bauhaus okulu içinde Johannes Itten tarafından atılmıştır. Itten, Bauhaus’un hazırlık sınıfında görevinin, öğrencilerin yaratıcılıklarını ve yeteneklerini ortaya çıkarma, çeşitli malzeme ve dokularla çalışarak öğrencilerin kariyer seçimlerini kolaylaştırma ve temel tasarım prensiplerini öğrencilere aktarmak olduğunu ifade etmektedir (Itten, 1964). Işık ve gölge, form ve renk teorileri, hareket ve biçim çalışmaları derslerinin ana konusudur. Itten, çalışmalarında öğrencilerin dokunma ve görme becerilerini geliştirerek onların sanatsal yönlerini keşfetmelerini sağlayacak bir yöntem izler. Bu tutum Kalmık’ın Serbest Resim dersi için “her insanda bulunması gereken az ya da çok yaratıcı gücü meydana çıkarır, geliş-



tirir ve bu gücü mesleğinde uygulamayı amaç tutar” (Kalmık, 1969) olarak ifade ettiği yaklaşımla da örtüşmektedir. Bununla beraber Temel Tasarım dersinin sanatsal temellerinin soyut sanatın etkisinde oluştuğu da bilinmektedir (Lang, 1998). Bauhaus’un eğitim kadrosunda dönemin soyut çalışmalarını yapan Kandinsky, Klee, Schlemmer gibi avangart sanatçıların olduğu ve Kalmık’ın da *Tabiatla ve Sanatla Doku* kitabında bu sanatçıların çalışmalarından örnekler sunduğu görülmektedir (Kalmık, 1964). Bauhaus’un, soyut bir dille yaratılan çalışmaların öğrenciyi tasarımda özgürleştirdiğine dayanan tutumu kübizm

geleneği içinde yetişmiş olan Kalmık’ın sanatçı olarak duruşuyla da uyum içerisindedir.

Bauhaus’un farklı yıllardaki eğitim programlarına bakıldığında hazırlık derslerinin içeriğinin ve öğretim şeklinin sabit olmadığı görülmektedir. Itten’in Bauhaus’tan ayrılmasından sonra László Moholy-Nagy ve Josef Albers tarafından yürütülen *Vorkurs* teorik olarak aynı kalmış, pratikte ise farklılaşmıştır. Bauhaus-Dessau mezunu Hin Bredendieck *Vorkurs*’u geliştirip yaratıcı bir programa dönüştürenin Josef Albers olduğunu yazar (Bredendieck, 1962). Raleigh’e göre ise malzemeyi deneyimleyerek öğrenme metodu Itten’den sonra değişmemiştir, fakat Josef Albers ve László Moholy-Nagy soyut biçimcilğe ve tüme varan bir eğitim metoduna yönelmişlerdir (Raleigh, 1968). Moholy-Nagy’nin dersleri yeni tekniklerin kullanımını içeren strüktürel ve endüstriyel üretime odaklı, Josef Albers’in dersleri ise hocası Itten gibi malzeme dokusunun temsiline ve kompozisyonuna dayalı plastik çalışmalardan oluşmuştur.

Almanya’da başlayan *Vorkurs*’da uygulanan eğitim yaklaşımı 1933’te okulun kapanıp eğitimcilerinin birçoğunun Amerika’ya taşınmasıyla Amerika’da devam etmiştir. Bauhaus’daki temel tasarım eğitimine yön vermiş *Vorkurs* eğitimcileri de eğitim programlarını Amerika’da da aynı temeller üzerinde kurgulamış, ancak farklı çalış-

malarla zenginleştirmişlerdir. Kalmık'ın da *Tabiatla ve Sanatta Doku* kitabını yazarken kullandığı kaynaklardan biri olan László Moholy-Nagy'nin *Vision in Motion* kitabında dersin pedagojik yaklaşımının değişmediği görülmekte, fakat öğrencinin vizyonunu yeni ve keşfedilmemiş alanlara yöneltmek gerektiği vurgulanmaktadır (Moholy-Nagy, 1947).

Mies Van der Rohe "Bauhaus'un açık bir programı yoktu. Bauhaus bir fikirdi. Bu yüzden etkisi de büyük oldu" der (Wingler, 1975). Ercüment Kalmık'ın yürüttüğü dersin de benzer bir esneklik ve kapsayıcılığı barındırdığı söylenebilir. Kalmık, dersinde renk ve biçim teorilerinin kuramsal olarak dahil olduğu, pratikte ise bu kuramsal altyapının malzemeyi deneyimleyerek ortaya konduğu bir yöntem izlemiştir. Bu bağlamda son haliyle Renk ve Şekil Kompozisyonu dersi Bauhaus ile sanat eğitimine dahil olan *Vorkurs*'un sonradan Temel Tasarım dersine dönüştüğü örneklerden biridir. Yakın zamana dek Türkiye'deki birçok mimarlık eğitim kurumunun programında farklılaşarak yer alan Temel Tasarım dersini Türkiye'de ilk uygulayan kişi olduğu söylenebilecek olan Kalmık, Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki Temel Tasarım Kürsüsü'nün kurulmasında da bizzat görev almış (Mürtoğlu, 1973) ve bu modelin yaygınlaşmasında öncü bir rol oynamıştır. 

Medine Rasimgil, Araştırma Görevlisi, İTÜ Mimarlık Fakültesi, rasimgil.medine@gmail.com

Notlar

1. Bu makalenin ilk taslağı Prof. Dr. Zeynep Kuban Tokgöz yürütücülüğündeki Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Görsel Sanatlar dersi kapsamında hazırlanmıştır.
2. Almanca "Eidgenössische Technische Hochschule" olarak adlandırılan yükseköğretim kurumudur.
3. 1948-1949 Öğretim Yılı Kılavuzu'nda dersin içeriğinde "rölöve çizimleri"nin de olacağı ifade edilmekle birlikte Kalmık'ın dersin içeriğini ve yöntemini açıkladığı raporlarda böyle bir çalışma türü yer almamaktadır.
4. Kalmık, raporlarında Avrupa'daki okulların muadil derslerini yine "serbest resim" dersi olarak ifade etmektedir. Amerika'da ise, North Carolina School of Design'da muadil ders olarak "Design" dersinin ilk iki senesini gösterir.
5. Ercüment Kalmık, bu raporlarda Stockholm ve İsveç Kraliyet Teknoloji Enstitüleri ile Zürih, Münih, Stuttgart, Karlsruhe ve Hannover Teknik Üniversiteleri'ndeki serbest resim derslerinin içeriklerini açıklamaktadır.
6. Ercüment Kalmık, Amerika'da New York, Washington, Philadelphia, Kuzey Carolina, Georgia, Tennessee, Texas, New Mexico, Arizona, California, Minnesota, Illinois, Michigan, New Jersey ve Massachusetts eyaletlerinin meşhur üniversite ve sanat yüksekokullarını gezdiğini ifade etmektedir. Raporunda, Princeton Üniversitesi Mimarlık Bölümü ve Raleigh North Carolina School of Design'inin eğitim programlarından bahseder.
7. Herbert Jacob Gute (1907-1977), ressam ve 1938-1973 yılları arasında Yale Üniversitesi öğretim üyesidir. Yale'de çizim ve resim derslerinin yürütücüsü olmuştur.

Kaynakça

- Bayer, H., W. Gropius, I. Gropius, B. Newhall (1938), *Bauhaus, 1919-1928*, Museum of Modern Art, New York
- Bredendieck, H. (1962), The Legacy of the Bauhaus, *Art Journal*, Vol. 22, No. 1 (Autumn, 1962), s.16.
- Erinç, M. S. (1991), *Ercüment Kalmık*, Halk Bankası Yayınları, Ankara
- Itten, J. (1964), *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus*, Reinhold Publishing Corporation, New York
- İstanbul Teknik Üniversitesi 1948-1949 Öğretim Yılı Kılavuzu, İTÜ yayınları, İstanbul
- İstanbul Teknik Üniversitesi 1950-1951 Öğretim Yılı Kılavuzu, İTÜ yayınları, İstanbul
- İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi: Öğrenci Çalışmaları (1955), İTÜ yayınları
- Kalmık, E. (1950), *Renklerin Armoni Sistemleri*, İTÜ Yayınları
- Kalmık, E. (1964), *Tabiatla ve Sanatta Doku*, İTÜ Yayınları
- Kalmık, E. (1969), "Basic Design" konusunda İTÜ Mimarlık Fakültesi Dekanlığı'na sunulmuş olan raporlar, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Arşivi
- Lang, J. (1998), "Öğrenciler İçin Mimarlığa Giriş: Temel Tasarım Dersini Yeniden Düşünmek", *Temel Tasarım/ Temel Eğitim*, der. N. Teymur, T. Aytaç-Dural, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, Ankara, s. 4
- Moholy-Nagy, L. (1947), *Vision in Motion*, P. Theobald, Chicago
- Mürtoğlu, Z. (1973), "D.G.S. Akademisi Temel Sanat Eğitimi 71 - 72 Çalışmaları", *Arkitekt*, c. 1973, S. 1973-01 (349), s. 26-28
- Raleigh, P. H. (1968), "Johannes Itten and the Background of Modern Art Education", *Art Journal*, Vol. 27, No. 3 (Spring), s. 284
- Wingler, H. M. (1975), *Bauhaus*, MIT Press
- URL 1: http://prabook.com/web/herbert_jacob_gute/1048518. Erişim tarihi: 1.5.2019

The Impact of Bauhaus in Istanbul Technical University (ITU): Ercüment Kalmık and Basic Design Education

Basic Design course, which was firstly founded in Bauhaus, was introduced into architectural program of ITU in 1948 under direction of Ercüment Kalmık in the name of "Serbest Resim". The reports about Serbest Resim course, written by Ercüment Kalmık, give important informations about the educational method of the course. In these reports Kalmık states that he has made a contact with Prof. H. J. Gute, who was a scholar in the Architecture Department of Yale University and sent him the Bauhaus literature. Kalmık also expresses that he implemented Bauhaus system to the program of ITU and got the positive results from this. This experiments motivated him to do researches about this system in various architectural schools of Europe in 1952 and America in 1957. It is understood from these reports that Kalmık revised curriculum and instruction of this Course. As in Vorkurs, Kalmık suggests this course as a preparatory education for architectural students before project courses. This paper aims to discuss the Bauhaus effects in Kalmık's pedagogical approach through the basic design education according to reports of Kalmık and contents of the course.

Bauhaus'un 100. Yılında İDGSA'da Temel Tasar[ım]ın Zihin Haritaları

Elâ Güngören

Geçen yıl dünyada 50. yılı kutlanan Mayıs 68'in akabinde, eğitim tarihinde devrimci niteliğiyle bilinen Bauhaus'un 100. yılının anıldığı şu günlerde, 1969-82 yılları arasında "Temel Sanat Eğitimi" dersinin Akademi'deki uygulayıcıları hakkında olabildiğince detaylı bilgi vermek, bu makalenin ortaya çıkışının ana nedenlerinden biri. Yazı bu haliyle 2008-2010 yılları arasında MSGSÜ'de yürütülmüş olan bir bilimsel araştırma projesinin çıktılarını tamamlayıcı nitelikte olmayı hedefliyor.¹

Akla hemen gelebilecek bir soru, dersin Bauhaus ile ne açıdan ilintili olabileceği? Başlı başına yeni bir eğitim modelini öneren Bauhaus'un, Almanya'daki serüveninin başlıca üç aşamadan geçtiği, okulun kapatılması ertesinde de bir ekol haline geldiği açıktır.² Bauhaus okulunun kapatılması nedeniyle eğitimcileri dünyaya dağılmış, Bauhaus bundan böyle türlü veçhelere bürünmüştür. "Temel Sanat Eğitimi" dersinin, *Vorkurs*'tan/*Grundlehre*'den esinlenerek oluşturulmaya çalışıldığı düşünülmektedir. Hiç değilse ondan ilham aldığı öne sürülebilir. Dersin Bauhaus'un hangi döneminden türediği sorusu, konunun karmaşıklığı ve birden fazla bilinmeyen içermesi nedeniyle, bu makalenin kapsamı dışında bırakılmıştır. Makalemizde, daha çok dersi veren eğitimcilerin formasyonları ve derse yaklaşımları esas alınmıştır. Bu açıdan bakılmasının nedeni, söz konusu eğitimcilerin, ülkenin siyaset ve eğitim koşulları içinde, okulun geleneksel yapısına karşı verdikleri mücadelenin, dersi nasıl sembiyotik bir yapıya büründürdüğünü ortaya konması çabasıdır. Dersin önemi, eğitimcilerin bu pedagojik yöntemi kendi mesleki birikimleri doğrultusunda tasarlamalarında, bunun yanı sıra öğrencilerin de desteğini alarak, bütünleşik bir ekip haline gelmelerinde ve eğitimin bilimsel bir nitelik kazanmasını sağlamalarında yatar. Başlangıcında Temel Tasar[ım], her tür kalıplaşmış ve dogmatik yapıdan kurtulma girişimi şeklinde biçimlendirilmişti. Zamanla aynı kurum içinde, doğasını inkâr edencesine kürsüleşerek bir öğretiye dönüştürülen "Temel tasar"/Temel Sanat Eğitimi dersi, 12 yıllık kısa ömrüne rağmen,

okulun tarihinde devrimci nitelikler gösteren bir disiplin olarak hafızalarda yer etmiştir.

Dersi verenler arasında bulunan babam Erkal Güngören'den kalan belgeleri okuyucuyla paylaşmak, makalenin diğer bir amacını oluşturmaktadır. Temel Tasar dersi vermiş olan ilk nesil uygulayıcıların bazılarını, çocukluğumdan itibaren tanımış olmamın beni bir ölçüde öznel olmaya ittiği bir gerçek. Bu dersle ilgili yapılan araştırmaların azlığı, genel bilgilerin sözlü anlatılar üzerine kurulmuş olması, somut belgelerle arşiv malzemesinin dağınık veya ulaşılamaz olması, çözümlemelerin öznelliğini artırıcı bir rol oynamaktadır. Bunun ötesinde, yükseköğretim ve eğitim tarihimiz literatürde ancak son 10 yılda gelişen, yeni sayılabilecek alanlardandır. Örneğin dersin, o dönem müfredata konulma koşullarının bile halen belirsiz olması, konunun karmaşıklığını gözler önüne sermektedir.

İDGSA'da Temel Tasarım Eğitimi: Muğlak Bir Bilgi Alanı

Temel Sanat Eğitimi, daha baştan ismiyle kafaları karıştıran bir eğitim modeli olmuştur. Günümüzde "Temel Sanat Eğitimi" olarak anılan ders, eskiden "Temel Tasar" veya "Temel Tasarım" olarak nitelendirilmişti (Güngör, 1972; Bezeyiş, 1975; Özer, 1986). Şimdilerde genç araştırmacıların yadırgadıkları "temel tasar" terimi ise, dersi vermiş olan çekirdek ekibin kullandığı bir terimdi. Arkadaşları arasında Demirtaş Ceyhun'un, Cengiz Bektaş'ın bulunduğu, çocuklukları Cumhuriyet'in kurulduğu yıllara rastlayan, gençliklerinde ciğerleri Mayıs 68'in özgürlükçü nefesiyle dolan bir neslin temsilcileriydi dersi ilk uygulayan dördü. Dertleri, yeni bir gramer oluşturmaktı. Dersin içeriği ise, muhtemelen tasarımın evrensel bir dil kazanması gerektiğinden yola çıkılarak geliştirilmiş olmalıydı.

Yakın zamanlara kadar üzerinde uzlaşıya varılamayan bir diğer konu ise, adı dersle özdeşleşen ressam Ercüment Kalmık/Kalmuk'un (1909-71), bu dersi İTÜ'de kesin olarak hangi tarihten itibaren başlattığı konusuydu. Örneğin mimarlık tarihimizin saygın emekçilerinden, geçen yıl kay-

bettiğimiz Afife Batur’dan Kalmık’ın İTÜ’de serbest resim derslerine girdiğini, asistanlığını ise 1955’ten itibaren Şadan Bezeyiş’in üstlendiğini öğrenmekteydik (Cephanecigil ve Kuban, 2019).³ Şadan Bezeyiş Kalmık’tan 1952’den itibaren renk ve şekil kompozisyonu (*basic design*), yani temel tasarım denemeleri ve o yıllardaki plastik sanatların ortak yapısı üzerindeki incelemeleri nedeniyle “yeni bir sistemin ilk adımını getiren kişiliği” (Bezeyiş, 1975: 27) şeklinde söz etmişti. Bu tarihi Doğrusöz de benimserken (Doğrusöz, 2011) Artun, Kalmık’ın 1950’de İTÜ Mimarlık Fakültesi’nde “renk ve şekil” derslerine başladığını yazar (Artun, 2009: 15). Kalmık’ın yardımcılığını üstlenmiş olan Altan Gürman ise, “Kalmık 1940’ların sonlarında Türkiye’de temel tasarım uygulamalarına ilk girişen kişidir ve 1949’da İTÜ’de ders vermeye başlamıştır” (Gürman, 1975) düşüncesindedir. İTÜ’de kurum arşivindeki belgelere dayanarak yapılan bir araştırmaya göreyse, Kalmık’ın bu dersi 1948-49 öğretim yılında vermeye başladığı anlaşılmıştır (Rasimgil, 2019).

Artun, ülkemizdeki mimarlık, sanat, tasarım eğitimi ve Bauhaus eğitim modelinin okullardaki imalatlarını şu şekilde adımlamıştır: 1932’de Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü kurulur. Kurucu kadro içinde bulunan enstitünün müdürü İsmail Hakkı Baltacıoğlu, İstanbul Üniversitesi rektörü ve İDGSA estetik ve resim metodu hocasıdır (Artun, 2009, 13). İkinci adım 1957’de, gecikmeyle açılan bugünkü Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nin temelini oluşturacak olan Tatbiki Güzel Sanatlar Okuludur. Okulun eğitimcileri, Tonguç ve Baltacıoğlu gibi 1935’te uzmanlaşmaları için Almanya’ya gönderilmiştir (Artun, 2009). Karanlıkta kalan bir diğer varsayım, köy enstitülerinin fikir babalarının, Temel Tasarım dersinin oluşumunda rol oynamış olabilecekleri tezidir. Ne var ki SSCB’de aralarında Vkutemas’ın da bulunduğu avangart öncesi akımlarla, tesadüfi çakışmalar olmuş olabilir. Ancak bu önermeler şu aşamada spekülasyondan öteye gidememektedir.

Literatürde bu dersin Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde önceden verilen galeri eğitim sistemi yerine, gecikmeli olarak konulduğu ileri sürülse de (Germaner, 2009; Doğrusöz, 2011), ilk defa Akademi’de başladığını öne sürenler de mevcuttur.⁴ Gerçeklik payı tartışılacak olan diğer bir konu ise, Akademi’de eğitim programına 1969 yılında uygulamaya konan dersin, Bauhaus etkisindeki eğitim programları çerçevesinde geliştirilmiş olduğu varsayımdır (Artun ve Aliçavuşoğlu,

2009). Tanyeli’ye bildirdiğine göre⁵ Bauhaus okulunun varlığından Türkiye’de resmi bilgi edinilmesi çok geç gerçekleşmiştir. Öte yandan Bunulday, Dessau’daki Bauhaus’da, İstanbul doğumlu Seif Naki Halil Bey (d. 1902) adlı bir öğrencinin, 1926 kış sömestrinde temel öğreti derslerini aldığını, 1929’da da okulun Yapı Bölümü’nden mezun olduğunu ve kendisi gibi Bauhaus mezunu olan Yugoslav Selman Selmanagić ile kurdukları büroda çalıştıklarını yazar. Adı geçen Halil Bey’in 1937’de İDGSA’da profesör olarak çalıştığı bilinmektedir, ancak Türkiye’de yaptığı çalışmalarda Bauhaus’da öğrendiklerini uygulayıp uygulamadığı konusu henüz aydınlatılmış değildir (Bunulday, 2001: 28). Ne var ki bahsi geçen Seif Naki/Seyfi Nasih’in Abdurrahman Seyfi (Nasih) Arkan olmasının güçlü bir ihtimal olduğunu Saban öne sürmektedir.⁶

Dersi Kurgulayanlar:

Akademi’nin Reformist Eğitimcileri

Dersin hafızasını Germaner tutar (Germaner, 2009: 341-346). Pedagojik yöntemin kurumsal kimliğinin gelişimini, yani Temel Tasardan Temel Sanat Eğitimi Kürsüsüne dönüşümünü ise Karavit ve Germaner birlikte izlerler (Karavit, 2011: 5-14; Germaner, 2003: 279-80). Konuyla ilgili bir diğer başvuru kaynağı, Nuri Temizsoylu’nun yayımlanmamış doktora tezidir (Temizsoylu, 1978). Dersle ilgili bir diğer kaynak, Doğrusöz’ün makalesidir. Doğrusöz, kabaca Bauhaus ana başlığı altında çözümlenmeye çalışılan Temel Sanat Eğitimi dersinin kökenini ayrıntılarıyla araştırır (Doğrusöz, 2011). Yazara göre, Temel Sanat Eğitimi “dersi” ve o eğitimi verme amacıyla kurulan Temel Sanat Eğitimi akademik birimi, 1966’dan başlayarak çeşitli biçimlerde süren ve bir boyutu yönetsel, yasal ve politik, bir diğer boyutu ise “toplumsal” ve eğitsel olan bir “reform” sürecinin meyvesidir (Doğrusöz, 2011, 96).

1969 yılında, 3 yıllık bir çabanın sonunda İstanbul DGSA, 1172 No’lu yasayla, Kültür Bakanlığı’na bağlı, öğretim üyeleri “resmen” akademik nitelikli unvanlar taşıyan bir yükseköğretim kurumu niteliğine kavuşmuştu (Doğrusöz, 2011: 96). Germaner’e göre, Temel Tasarım dersinin ilk uygulaması 1969 yılında Heykel Bölümünün ilk yıl öğrencileriyle başlamış, konuk öğretim üyesi olarak Ercüment Kalmık ve Asistan Altan Gürman davet edilmiştir (Germaner, 2009: 342).

Okulun geçmişinde belirli bazı isimler öncü ve ilerici atılımlarıyla tanınırlar. Örneğin heykelde Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu’ndan

sıkça bahsedilir. Belling'in Akademi'den ayrılmasından sonra, her iki heykeltıraş da atölye hocaları olarak, 1950 yılından itibaren heykel bölümü eğitim anlayışında önemli bir değişim sürecini başlatmışlardır (Bulat, Bulat, Yağmur ve Aydın, 2014).

Arkadaşlarının “Aloş” olarak tanıdıkları heykeltıraş Ali Teoman Germaner'den öğrendiğimiz kadarıyla, Bruno Taut Akademi'de bir diğer efsane, bir diğer kilit isimdir. Yine Germaner'in deyimiyle Temel Tasarım dersi, güzel bir tesa-düf eseri olarak Taut Atölyesi'nde⁷ verilmektedir (Germaner, 2009). Okulun geçmişinde eğitimde reforma imza atan kişiler arasında Bruno Taut ile 1930'larda Mimarlık Bölümü'nün başına getirilen Ernst Egli sayılmaktadır. Bilindiği gibi her iki şahsiyet de, Bauhaus'un piri Gropius ile birlikte, kaynaklarda Novembergruppe üyeleri olarak anılmaktadır.

Reformist yönüyle anılan mimar ve kısa bir dönem eğitimci Utarit İzgi (1920- 2003), dersin müfredata konulmasını hazırlayanlar arasındadır. Öğrencilerinden ve daha sonra ortaklarından olan 1939 doğumlu mimar-eğitmen Ali Muşlubaş'ın (1939-2017)⁸ ilettiğine göre, İzgi derslerinde öğrencilerine “Ayasofya *über alles*”i öğütlemetedir⁹ (Muşlubaş, 2014). İzgi'nin Mimarlık Bölümü Başkanlığı yaptığı süreçte, çağdaş ve katılımcı bir yönetimin yapılmasına katkılarda bulunduğu aktarılmaktadır. İzgi okuldan 1975'te istifa etmiştir. Heykel Bölümü öğretim üyesi, Akademi Müdürü Hüseyin Gezer de (1920-2013), dersin 1969 yılında müfredata konulmasını destekleyenler arasında gösterilmektedir.

Dersi Kuranlar ve İlk Uygulayanlar

Ressam Altan Gürman, heykeltıraş Ali Teoman Germaner, mimar Erkal Güngören ve ressam Özer Kabaş, öğrencilerin deyimiyle çekirdek ekiptir. Bu ekibe bir yıl sonra ressam Nuri Temizsoylu da katılmıştır (*Resim 1, 2*).

(i)

Altan Gürman (1935, İstanbul - 1976, İstanbul), Dadaizm ile pop-art'tan esinlenen kavramsal resmin ilk uygulayıcılarından¹⁰.¹⁰ERCÜMENT KALKMİK'DAN (1909-71) el aldığı söylenir. Gürman, Canan Beykal'ın deyimiyle, resminde çevresinin tüm geleneksel, alışılmış beğenisine uyumsuz bir sanatçılık ortaya koymuştu (Beykal, 1991: 8). Böyle olması da şaşırtıcı değildi. Gürman 1963'te mezun olduğu Akademi'ye Kasım 1967'de asistan olarak girmişti. 12 Mart döneminde

Türkiye'den uzaklaşmak gereğine inandığından bir yıl Perugia'ya gitmişti. İtalya'da sanat eğitimi veren okulları incelemiş, Utarit İzgi'nin daha önce yaptığı gibi kapsamlı bir rapor hazırlamıştı. Ne var ki bu rapor, Akademi'de ilgi görmemişti (Onat ve Demirtaş, 1991). Beral Madra'ya göre, Gürman sanayi ve teknoloji gelişmelerine ve dış dünya ile olası iletişime koşut olarak, sanat üretimine nesnellik ve usçuluk getirmek amacıyla temel sanat eğitiminin yaratıcısı olmuştu. İsteddiği gibi tamamlayamadığı bu girişimi, aynı zamanda yaşlı kuşak ile 80'li yıllar kuşağı arasında kesin bir kırılma yaratmıştı (Madra, 2003).

(ii)

Babam Erkal Güngören (1934, Erzincan - 2002, İstanbul) mimarlık eğitimini 1954-60 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde görmüştü. Daha sonra Germaner'in de belirtmiş olduğu gibi, İtalya ve Fransa'da 5 yıl mimarlık bürolarında çalışmıştı (Germaner, 2009: 343). 1961-62 arasında Milano'da Studio Adorno Brini bürosunda çalışan Güngören, İtalya sonrasında 4 yıl boyunca Henri-Charles Delacroix (1907-74) ile mimar ve şehir planlamacısı Jean Pierre Courcoux (1912-2003) bürosuyla, bazı mektuplardan anlaşıldığı kadarıyla 1962-65 arasında da gene Fransa'da Henri Larrieu'nün kabinesinde çalışmıştı.

Genç bir mimar olarak Güngören'in gittiği Fransa, “la Reconstruction” olarak tabir edilen, II. Dünya Savaşı travması ertesi imar hareketlerinin yoğun olduğu bir tülkeydi.¹¹ Delacroix, Paris kökenli bir ailenin üçüncü kuşak son mimar-dekoratör ferdiydi. Normandiya çıkarması sırasında



Resim 1. Temel sanat eğitimi kuruluş yılları, 1971-72. Soldan sağa: Ali Teoman Germaner, Erkal Güngören, Altan Gürman.

Resim 2. Akademi Heykel Bölümü, 1970-71. Sol alt sıradan sağa: Zühtü Müridoğlu, yanında Altan Gürman, Erkal Güngören, Kuzgun Acar, Ali Teoman Germaner.

bombalanan Caen şehrinin 'Quatrans' yerleşke-siyle, Ver-sur-Mer sahil şeridinin yeniden imar edildiği dönemin faal ve kaynaklarda şimdilerde hakkı teslim edilen aktörlerindendi.¹²

Bu dönemde İstanbul'da okul yönetiminde söz hakkı isteyen öğrenci işgalinin, Paris'te 1968 öğrenci ayaklanmalarıyla eşzamanlılık göstermesi, okulun nabzının dünyadaki devrimci hareketlere göre attığının göstergesiydi. Babamın 1980'de İDGSA Yüksek Heykel Bölümü Temel Sanat Eğitimi Kürsüsüne bağlı olarak kabul gören yeterlilik tezinin adı "Plastik Sanatlar Eğitiminde Müzikten Yararlanma Zorunluluğu, Gerekçeleri ve Örnekleri" idi. Cildinden mizanpajına kadar sayfaların özenle daktilo edilerek hazırlandığı, fotoğrafların tabedilerek sayfalara yapıştırıldığı el yapımı tez, "Saptamalar", "Sav" ve "Örnekler" olmak üzere başlıca üç bölümden oluşmaktaydı.

Ona göre İGSA'ya bağlı bölümlerin ders programlarının ana niteliği, eğitimin görsel oluşuydu. Mimarlık Bölümü Mesleki Temel Eğitim Kürsüsünün, Resim Bölümü Adnan Çoker Atölyesi'nin, Temel Sanat Eğitimi Kürsüsünün ve son zamanlarda Dekoratif Sanatlar Bölümü'nden Ercüment Tarcan'ın zaman zaman eğitimde müzikten yararlanmayı denedikleri saptanmış bir gerçektir. Adı edilen uygulamalar sanatlar arası ilişkilerin açıklanması ve dolayısıyla, disiplinlerin kendi sınırları içerisine hapsolmaması gereğini vurgulayan önemli girişimler olmasına rağmen kürsü, atölye veya kişilerin bireysel uygulamaları olarak kalmış, bir metoda dayalı, devamlılığa sahip bir nitelik kazanmamıştı (Güngören, 1977: 16). Tezde yararlanılan bibliyografya arasında Kandinsky, Fernand Léger, Etienne Souriau, Thomas Munro, L. Moholy-Nagy, Worringer ve İlhan Usmanbaş'ı saymak mümkündür.

Konu başlıkları arasında insanın nasıl öğrendiği, toplu iletişim araçları, Türkiye'de toplu iletişim araçlarının yaygınlık ve etkinlikleri, Türkiye'de

plastik sanatlar eğitimine gelen öğrencinin sanat eğitimi öncesi sanatsal birikim kaynaklarının irdelenmesi gibi hususlar vardı. Bu son konuda, Türkiye'deki kuruluşların eğitim yöntemleri ve görsel ve duysal sanatların iç ilişkileri irdeleniyordu. Tezde, görsel ve duysal sanatların kendi içindeki ilişkileri, Kandinsky'nin nokta-çizgi-yüzey ilişkileri üzerinden anlatılırken, birkaç sayfa sonra Souriau'nun melodilerin mekânlaştırılması problemi tartışılmaktaydı (Resim 3).

Güngören'e göre ressamalar, heykeltıraşlar, müzisyenler, şairler aynı tapınağın müritleriydiler (Güngören, 1977: 23). Bu satırlar 1919'da Weimar'da yayımlanan Bauhaus'un bildirgesindeki pasajları hatırlatırcasına, bir taraftan sanatla zanaatın, öte yandan da çeşitli sanat kolları arasında varılması gereken bütüne gitmenin, yani entegrasyon zorunluluğunun tekrar altını çizmekteydi.

Müzik yapıtının istatistiksel kuruluşu, görsellerle anlatılmaktaydı bir sayfada. Bir diğerinde müziğin grafik noktalamasından söz edilmekteydi. Plastik sanatlar ve müzik elemanlarından örnekler bölümünde, boyutsuz eleman noktadan başlayarak, çizgi, biçimden geçerek, bu unsurların enstrümanların seslerindeki karşılığı çizilerek anlatılıyordu. Plastik sanatlarda "çok biçim", görsel kaosun müzikteki görsel etkileri araştırılıyordu. Daha sonra alandan mekâna geçiliyordu. Mekân ise resimsel, volümetrik ve uzaysal mekân olarak üç şekilde açıklanıyordu. Tez plastik sanatlar ile müzik prensiplerinden örneklerle sonlanıyordu. Denge resim, heykel, mimarlık ve müzikte araştırılıyordu. Müzikteki denge örnekleri Karacaoğlan'ın türküleri, Saffet Gündeğer'in geçiş taksiminden Beethoven'ın sonatları üzerinden Neil Diamond'ın blueslarına kadar yayılabilen bir çeşitlilik gösteriyordu. Ritim heykelde, mimarlıkta ve müzikte Louis Armstrong'dan, Vasilaki Efendi'nin Kürdili Hicazkâr Peşrevi'ne kadar uzanıyordu. Güngören yine Bauhaus'un



Resim 3. Erkal Güngören'in tezinden: a) Heykelde Denge, b) Heykelde Ritim, c) Mekân, d) Heykelde Mekân, e) Heykelde Mekân.

önerdiği şekilde endüstri tasarımına da merak duymuş, Akademi’de çalıştığı yıllarda ICOGRADA VIS-COM 71 uluslararası kongresine “Gelişme Sürecindeki Ülkelerdeki Eğitim Sorunları” temalı bir tebliğ hazırlamıştı.

(iii)

Derse 1971’de katılan Özer Kabaş’ın (1934, Mersin - 1998, İstanbul) formasyonuna baktığımızda Yale’de Albers’le yolunun kesiştiğini görmekteyiz. Öyle ki İDGSA Heykel Fakültesi bünyesinde 1976’da hazırlamış olduğu “Tüm Çevresel Gerçeklik, Bildirişim ve Sibernetik Kuramları Açısından Plastik Sanatların Oluşumuna Bir Bakış” adını taşıyan tezini, “Bu çalışmayı bugün artık aramızda olmayan Sevgili Hocam: Josef Albers ve sevgili dostum Sermet Çağan’ın anısına sunuyorum” sözleriyle başlatıyordu (Kabaş, 1976). Bilindiği gibi Josef Albers (1888-1976) 1920’lerde Bauhaus’un kurucuları Itten, Moholy-Nagy, Paul Klee’nin yanı sıra, tüm dünyaya çeşitli merhalelerden geçerek yayılan bu pedagojik yöntemin uygulayıcılarındandı. Albers Mohogoly-Nagy ile birlikte Itten’in öğrencisi olmuştu ve Dessau Bauhaus’unda da çalışmıştı. Berlin’de Bauhaus kapatılırken Dessau Şehir Meclisi üyeleri kararınca, “Bolşevizmin mikrop yuvası” olarak bilinen Bauhaus’un fikren ve aktif savunucusu olduğu ileri sürülerek, o da hedef tahatasına oturtulmuştu.¹³

Robert Kolejin 1957 mezunlarının bulunduğu öğrenci yıllığında, arkadaşları Kabaş’ın mimar olmak istediğini yazmışlardı (Anonim, 1957). Ancak Kabaş aynı yıl Yale Üniversitesi Resim Bölümü’ne başvurmuş ve aynı dönemde Bölüm Başkanı Albers’in yaptığı mülakatla okula kabul edilmiş, 1957-62 arası orada eğitim görmüştü. Gördüğü bu yetkin eğitim Kabaş’ı, Temel Tasar[ım]’ın düşünen beyinlerinden biri haline getirecekti.

Bauhaus’un kapatılması üzerine Kandinsky Paris’e yönelirken, Albers eşi Anni’yle birlikte ABD’nin yolunu tutacaktı. Albers 1933’te kurulmuş olan Kuzey Carolina’daki deneysel nitelikli Black Mountain’ın¹⁴ ilk eğitimcilerinden ve Yale Design School’un özgün eğitim deneyleri yönlendiricisi olmuştu.¹⁵

Kabaş yeterlilik tezini sekiz bölümde işlemişti. Çalışmasının en uzun bölümü “Tüm-Çevresel Tasarımda Öz ve Biçim Sorunu” olarak adlandırıldığı 7. bölümüydü. Kabaş burada Bauhaus’un kuruluşunun tarihçesini Albers’ten ince detaylar ekleyerek yazmıştı. Güncel sanat olayları ve kuramlarına hem politik, hem teknolojik, hem

de çevresel bir perspektiften yaklaşmaktaydı. Enformasyon teorisinde olan gelişmeler, sibernetikteki gelişmeler, teknolojiyle plastik sanatlar arasındaki ilişkiler, yeni renk çalışmaları işlenen konular arasındaydı. Kaynaklarda ise J. Berger, E. Fisher, Fethi Naci, Gombrich, Itten, G. Kepes, Klee, M. McLuhan, Panofsky, Adnan Turani başvuru yazar ve düşünürler arasındaydı.

Kabaş’a göre, “*form* biçim kavramından çok daha kapsamlı ve zengindir. Çizgi, leke, biçim, doku, renk, üç boyutlu dolu ve boş biçimler ve mekân ögesini de kendine katan tüm elemanların kapsamlı bir SENTEZİDİR. Gestalt ilkelerine ve nesnel algılama ölçülerine göre duyu organlarını olumlu etkiler, pozitif, yüreklendirici duygular yaratır” (Kabaş, 1990: 5). Görüldüğü gibi sanatçı için sanatlar arası sentez kavramı politik bazı konotasyonlar yüklenir; toplumsal sentez kavramıyla el ele gider. Yine Kabaş’a göre, “mimari ve heykelde üç boyutlu tutarlı formlar toplumsal sentez dönemlerinde daha iyi ortaya çıkmıştır. Ülkemizde 1990’lı yıllar toplumsal sentez dönemi değil, FORM’ların bozulma ve çözülme dönemidir” (Kabaş, 1990: 5).

(iv)

Çocukluk anılarımdaki Ali Teoman Germaner (1934, İstanbul - 2018, İstanbul) sessiz bir kişilikti. Bildirdiğine göre ortaokulu bitirir bitirmez henüz 15 yaşındayken 1949 sonbaharında Akademi’nin Heykel Bölümü’ne kabul edilmişti (Germaner, 1984: 4). Dersi vermiş olan ekip içinde okulda en uzun süre kalan yine kendisi olmuş, bu nedenle başından sonuna tüm gelişmelere tanıklık etmişti. 1976’da Altan Gürman’ın vefatından sonra kürsü başkanlığını üstlenmiş, bu görevi kürsü kapanana kadar sürdürmüştü. Ö. Kabaş, Germaner ile olan çok yakın dostluklarını ve 15 yıl aynı kürsüde çalışmış olmalarını öne çıkararak, onun için şunları der: “Öncelikle şunu hatırlamak gerekir, öğrencilere doku ile ilgili nefis uyarıcı ve hayal gücü geliştirici problemler sundu. Yaratıcı eğitiminin bir örneğini verdi” (Kabaş, 1990: 5). Yine Kabaş’a göre Germaner, sosyal kaosu arttığı dönemlerde tutarlı formlara yönelen bir sanatçıydı. Bunun doğal uzantısı olarak tutarlı malzeme ve kalıcı ustalık Germaner’in yapıtlarında kendisini ortaya çıkarıyordu (Kabaş, 1990: 6). Germaner’e göre arkadaşlarıyla birlikte hitap ettikleri öğrenci kesimi, tüm bölümlerin ilk yıl öğrencileri olduğu için, onları orta eğitimin şablonlarla sınırlandırılmış alışkanlıklarından arındırıp, meslek eğitiminin özelliklerine intibak etmelerini kolaylaştırma gereğine inanıyorlardı.



Eğitimin ilk adımlarında sanatı değil ama ABC'yi algılayabilme yollarını sunmaya uğraşıyorlardı (Antmen, 2007: 105) (*Resim 4*).

(v)

Kaynaklardan ve aktarımlardan anlaşıldığı kadarıyla ressam Nuri Temizsoylu (d. 1943, Eskişehir) da Saim Bugay ile birlikte dersin kuramsal bir eksene oturtulması yönünde uğraş veren kişilerden biri olmuştur. Temizsoylu'nun yeterlilik tezi (1978), dersin işleniş biçimiyle ilgili bir kırılmaya işaret etmektedir. Tezde çeşitli tasarım öğelerinin eğitimde hangi yöntemlerle efektif olacağını görmek mümkündür. Temizsoylu yüksek lisansını 1968-72 yılları arasında Londra'da Royal College of Art'da, General Studies Department'ında yapmıştı.¹⁶

Dersi Sürdürenler: İkinci Nesil

Dersin hâfızasını tutan bir diğer eğitmen sanatçı ise, ressam Serap Eyrenci Murathanoğlu'dur. 1974 yılında İDGSA Yüksek Resim Bölümü Neşet Günel Atölyesi'nden mezun olan Eyrenci, 1976 yılında aynı kurumun Temel Sanat Kürsüsü'ne asistan olarak atanmıştı. Akademi'nin üniversiteleşmesiyle birlikte ilgili eğitim birimlerinin temel eğitim müfredatını üstlenmesi sonucu, Eyrenci de resim bölümü içerisinde yerini almıştır. Eyrenci, zamanla desen konusunda uzmanlaşmıştı.

Eyrenci ile yaptığım iki uzun görüşmede naklettiklerini onun ağzından aktarmanın daha doğru olacağını düşünüyorum. Verdiği bilgilere göre, derse sırasıyla ressam Nuri Temizsoylu, kendisi, ressam Seyit Bozdoğan, doku anlatan ressam Erol Kınalı, heykeltıraş Saim Bugay, Tülay Baytuğ, Bihrat Mavitan ve Koray Arış alınmıştı. Sanatçının aktardıklarına göre:

76 Ağustos, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Temel Sanat Kürsüsü'ne asistanlık sınavı açıldı. Daha önce İzmit'de 42 Evler Ortaokulunda resim ve İngilizce öğretmenliği yapmıştım. 74'te İDGSA Yüksek Resim Bölümü Neşet Günel Atölyesi'nden ressam olarak mezun olmuştum. Seyit ve beni 1 ay süren bir asistanlık sınavından geçirdiler. Her ikimiz de kazandık. Çok

farklı bir deneyimdi. O yıllarda da bu üç aşamalı sınav kaldırıldı. Denilebilir ki okulda gördüğüm bu alıştırmalar sayesinde resimde ve minyatürde hiyerarşik gerçeklik olduğunu, fotoğrafik mekân olmadığı konusunda bilinçlendim.¹⁷

Yurtdışından 1416 sayılı kanun bursuyla heykeltıraş Saim Bugay ve Koray Arış de gelmişti. Altan Gürman da bir ara derslere katıldı bizlerle. Özer Kabaş renk, Aloş açılımlı doku, ben görsel doku, optik doku, resimdeki taklit doku, Erol gerçek doku anlatıyordu. Doku kalıpları aldırıyorduk. Tülay kâğıt üzerinde yüzeysel strüktür ve üç boyutlu biçimleme anlatıyordu. Toplu halde organik bir bütünlük içindeydik. Doğrudan Klee'den, Read'den ve Albers'ten anlatıyorduk. Bir saat süren konuşmaları dialar, problemin dağıtımı ve uygulama izliyordu. Haftanın 3-4 günü çizim yapıyorduk. İki farklı ders vardı. 10 gün sırayla giriyorduk. Neşet Bey Temel Eğitim'e gelirdi. Hocalara yani bizlere özel seminerler düzenlenirdi. Aziz Çalışlar, Bülent Özer, Hilmi Yavuz gelmiş, Yavuz semiyoloji semineri vermişti.

Akademi Kültür Bakanlığı'na bağlıydı. Dekorasyon, heykel, mimarlık, resim bölümlerinde çok fazla öğrenci vardı. Ertesi sene tekrar sınav açıldı. Bizlere yandaki odayı verdiler. Ekibimiz 10 kişiye tamamlandı: Bihrat Mavitan, Tülay Baytuğ, Saim Bugay, Yusuf Taktak, mimar Emel Erkmenol, Ruhi Görüney, Nedret'lerin döneminden Simin.

1980'de YÖK'ün kurulmasından önce Temel Sanat ve Bilimler Bölümü, Temel Sanat ve Bilimler Fakültesi'ne dönüştürüldü, 3. fakülte olarak.¹⁸ Temel Sanat ve Bilimler Bölümü YÖK Yasasından dört sene kadar önce kurulmuş, perspektif, anatomi, sanat tarihi gibi dersler o bölümde toplanmıştı. Fakülte iki dönemde mezun veriyordu. Bu fakülteden mezun olanların bir kısmı grafikerlik, bir kısmı ise ressamlık yaptı. Fakülte iki bölümden oluştu. Birinci bölüm teorik bazlı dersler, diğeryse resim, grafik, gravür, baskı gibi uygulamalı derslerden oluşmaktaydı. Bu dönemde odalar gitmeye başladı. Saim sahne görüntüye geçti, Bihrat istif etti. Bu yıllarda, Erkal müzikle ilgili bağlantıları kuruyordu. Berlioz'un trompet müziğiyle mimari strüktür arasında bağlantı kuruyordu.¹⁹

Sahne tasarımcısı ve eğitmen olan Burak Tansel ise, Güngören'in öğrencisi olmuş, öğrenciliği sırasında onun özellikle asma/germe sistem, soyut boşluk, ritim kavramlarını öğrencinin kavramasını istediğini söylemiştir.

Resim 4. Ali Teoman Germaner'in doku ödevleri, 1973.



Resim 5. Öğrencilerin yayımladığı *Devrimci Kültür ve Sanatta Dayanışma* dergisinin kapağı

Resim 6. *Devrimci Kültür ve Sanatta Dayanışma* dergisinin içindekiler sayfası.

Tansel, “Eldeki az malzemeye çıta, ip, bez, filli kâğıt gibi köprüleri, asma germe sistemlerini, kısaca formu nasıl statik hale getirebiliriz onları çözerdik. Bugüne kadar kimsenin yaşamadığı bir şehir, kimsenin bilmediği bir enstrüman konularımızdı” diyerek o dönemden bahseder.²⁰

S. E. Murathanoğlu’nun anlatısında o dönemin sonu ayrıntılı biçimde ortaya çıkmaktadır: “Fen Edebiyat Fakültesi kapandı; Erol Kınalı ve Seyit Bozdoğan Almanya’ya gittiler. Biz Akademi’ye Seyit ile beraber girdik. Derslerde temel tasarımın öğeleri nelerdi? Nokta, çizgi gibi, öğrencilere bu bilgileri aktarırdık. İlkeler birbirinden farklıydı.”²¹

Eyrenci’nin bahsettiği E. Kınalı 1944 doğumludur. 1968’de Gazi Eğitim Enstitü’nün resim bölümünden mezuniyetinden sonra 1416 sayılı yasayla Almanya’ya gitmiş, eğitimini 1970-75 yılları arasında Münih Güzel Sanatlar Akademisi’nde tamamlamıştır. Türkiye’ye döndükten sonra kendi sözleriyle, depo tayini, oraya buraya gönderilmiş, Hacettepe Üniversite’ne gitmiş, Kız Teknik Yüksek Öğretmen Okulu’nda memurluk yapmış, 1977’de Akademi’ye öğretmen olarak gelmiş ve Akademi’den 82’de ayrılmak zorunda kalmıştır. Ressam sonradan Almanya’ya gitmiş, orada 2004’e kadar yaşamıştır.²²

Dersin Sessiz ve Unutulmuş Tanıkları: Son Dönem

Derse Akademi’de kuşkuyla yaklaşıldığını çeşitli vesilelerde dersi verenler ifade etmişlerdi. 12 Eylül sonrası istifaya zorlanan dersin yürütücülerinden Erkal Güngören’in ardında bıraktıklarından anlaşıldığı kadarıyla, aynı ders müfredat zenginleştirilerek 1997-99 yılları arasında Yıldız Teknik Üniversitesi’nde Sanat ve Tasarım Fakültesi’nin çatısı altına alınmıştı. Notlardan

babamın fakültenin kurulmasında rol aldığı anlaşılır.²³

Bu dönemde Güngören’in Akademi’den söz açıldığında suskunluğa gömüldüğüne ailesi olarak şahit olmuştuk. Babamın okula kırgın olduğu her halinden belli oluyordu. Ülke genelinde üniversitelerdeki sağ-sol kavgası ardında bıraktığı mektuplardan anlaşıldığı kadarıyla kurum içinde bıyıklı-bıyiksız, kravatlı-kravatsız kavgasına dönüşmüştü.²⁴ 70’lerin sonlarında okulda aynı anda 8 fraksiyonun mücadele ettiği bu karanlık dönem, belli ki kurumun hafızasından silinmek istenmişti.

Sahaflarda tesadüf eseri DGSA öğrencilerinin dergisi olan *Devrimci Kültür ve Sanatta Dayanışma*’nın Aralık 1979 tarihli 4. sayısı karşıma çıktı (*Resim 5, 6*). Adı geçen sayıda babam Erkal Güngören ile Ali Teoman Germaner, Özer Kabaş, Nuri Temizsoylu, Saim Bugay ve Bihret Mavitan’ın, Mehmet Günsür yönetiminde gerçekleştirdikleri bir söyleşi, “Temel Sanat Eğitimi: Başlangıçtan Günümüze Sorunlar, Görüşler, Öneriler” başlığı altında yayımlanmıştı.²⁵

Marksist eğilimli öğrencilerin öğretmenlere yönelttikleri soru, temel sanat eğitimi kavramının günümüzde ne ifade ettiği, bu kavramın doğuşu ve ilk uygulamaları üzerineydi. Bu arada DGSA’da temel sanat eğitimi uygulamasının geçmişi ve genel evriminden de söz ediliyordu. Burada babamın dersle ilgili şu sözleri açıklayıcıdır:

68’li yıllarda Türkiye’de, dünyadaki öğrenci hareketlerine paralel biçimde doğan ve gelişen eylemler içinde, sanat eğitiminin somutlanması, sanat eğitiminin elitist bir yol izlemekten çıkıp, sanatın nedenini, niçinini daha akılcı, çağdaş bir biçimde açıklamaya doğru, anti-akademik bir yöne doğru kaydırılmasını talep eden bir ivme ortaya çıktı. Ancak bunu yalnızca öğrencilere bağlamak haksızlık olur. Öğrenci kitlesinin bu yenileşme dürtüsü, sorunların nedenlerine daha akılcı, daha bilimsel bir açıdan bakmaya hazır, yeni aydınlanmış eğitim kadrolarının benzer kaygılarıyla bütünleşti.

Ve 68 silkinışı içerisinde, akademik eğitimin yetmezliğini takviye etmeyi amaçlayan birtakım dersler devreye sokuldu. Örneğin sosyo-ekonomi. Gerçekten de, artık günümüzde, sosyolojiden, ekonomiden haberi olmayan kişinin sanatçı olamayacağı kesin olarak ortada. İkincisi, sanatın belirli bazı gizlerle, bazı mistifikasyonlarla öğretilmeyeceği ve sanat olayının toplumsal gerçek içindeki gerçek yerini alabilmesi için, önce bu gerçekliğin gözlenip kavranması, iletilmesi gereği de ortaya açıkça çıktı. Ve işte yine bu aynı silkinış döneminde, Akademi’de rahmetli hocalarımız Ercüment Kalmık ve Altan Gürman’ın başlattıkları, Aloş’un daha sonraları benim, Özer’in, Nuri’nin ve diğer arkadaşlarımızın katıldıkları temel sanat eğitimi uygulamasına girişildi.

Bugün temel sanat eğitimi olayına çeşitli düzeylerde gösterilen tepkiler, aslında 1968 hareketleri sonunda içine girilen akılcı yola karşı gösterilen tepkilerin bir uzantısıdır. Ve dikkat edilirse, yönünden ve başlangıç amacından saptırıldığı- nı duyduğumuz sosyo-ekonomi dersi gibi, temel sanat eğitimi de, aynı dış zorlamalarla daha akademik bir yöne doğru itilmeye çalışılıyor. Bu açıkça, 68 hareketinin yarattığı politik platformun deformasyonuna yönelik bilinçli bir çabadır (Dayanışma, 1979: 39-40).

Dersle ilgiliyse şöyle demişti:

Dünyada temel sanat eğitimine gerek duyulması olayı ile Türkiye’de aynı gereğin duyulması arasında paralel yönler olduğu gibi, farklı gereksinimlerden yola çıkmak da söz konusu. Dünyada temel sanat eğitimi uygulamasının başlangıcı, sanırım klasik anlamda akademik öğretim yerine, anti-akademik bir öğretim kurulması gerektiğinden çıktı. Bunun da en kesin olarak somutlandığı dönem, Bauhaus devresi oluyor. Tabii Bauhaus’u hazırlayan koşullar daha da gerilere uzanıyor. Wagnerien düşünceye dek. Tüm sanatları ses, söz, yazı sanatları ve mimariyi, tümünü aynı aile içinde görme, aynı kurallar içinde, farklı elemanlar, farklı araçlarla, farklı yöntemlerle ama aynı prensipler içerisinde oluştukları düşüncesinden kaynaklanıyor. Ve Batıda bu olay, akademik bir öğreti olmaktan çıkıp, doğrudan doğruya kendini bilimsel gerçeklere dayayan, bilimsel araştırmalara ve bunların sonuçlarına yaslanan bir eğitim sistemi oluşturuluyor. Temel sanat eğitiminin evrimi ve bugün bilinen adıyla Basic Design ismi altında uygulanması birçok evrelerden geçiyor (Dayanışma, 1979: 39).

Yıldız Teknik Üniversitesi’ndeki ders, görsel ve duysal sanatlara da yaygınlaştırılarak çok daha kapsamlı hale getirilir. Dersin eğitmen kadrosu Serhat Kiraz, Zerrin Boynudelik, Kave Bahçeban, Emine Önel, Ömer Yavuz, Ahmet Yürür, İnci Eviner, Beral Madra, Eylem Arıca, Utku Derven, Sadık Altınok, Alper Maral, Geyvan McMillan gibi isimlerle zenginleşir. Çok sayıda akademisyen de bu derse katkıda bulunmuştur ancak isimlerin tümüne ulaşmak mümkün olmamıştır. Dersin 1998 yılında oluşturulduğunu, Güngören’in notlarından ve toplantı tutanaklarından anlıyoruz.

Sonraki yıllarda dersin Erkal Güngören’in katkısı olmadan verildiği anlaşılmaktadır. Dersin kurgusu, hedefi ve ortaya çıkışıyla önemli etkilerde bulunduğu, daha sonra oluşacak benzer müfredatı etkilediği, dersi oluşturan ve veren tüm sanatçı ve akademisyenlerin kendi aralarında olduğu kadar, derse aidiyetleri açısından da bir gelenek oluşturdıklarını söylemek mümkündür. Bu yönleriyle temel tasarım eğitimi, içeriği, veriliş tarzı, hedefleri ve eğitmen/öğren-

ci ilişkisine özgün bakışıyla, sanat eğitiminde önemli bir kilometre taşı olmuştur. ■

Elâ Güngören, Yeni Yüzyıl Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı, ela.gungoren@yeniyyuzuil.edu.tr

Notlar

1. İDGSA’da “Temel Sanat Eğitimi Deneyiminin Mimarlık Eğitimindeki Sonuçları” adını taşıyan proje, “İDGSA’da Temel Sanat Eğitimi Ortak Atölye Deneyimi ve Mimarlık Eğitimi” adını taşıyan bir makaleye dönüştürülmüştü (Bkz. Ardaman ve Güngören, 2011: 24-30).
2. Droste’den naklen bu aşamaları kabaca şöyle sıralayabiliriz: Weimar Bauhaus’u, Dessau Bauhaus’u ve Mies Bauhaus’u (Droste, 1994).
3. Modlaj dersinin yürütücülüğünü bir dönem Belling’in de üstlendiği bilinir. Kalmık’la ilgili otobiyografik verilere, vefatı üzerine Devrim Erbil’in İDGSA Yüksek Resim Bölümünün 1975 yılı basımlı neşriyatından ulaşılabilir (Erbil, 1975).
4. Uğur Tanyeli’nin 18.4.2019 tarihinde İstanbul’da Mimarlar Odası’nda Bauhaus 100. Yılı etkinlikleri kapsamında “Bauhaus Bağlamında Güncel Tasarım Eğitimine Yeniden Bakmak” başlıklı konuşmasında belirttiği üzere.
5. Aynı konuşma.
6. Bu konuyla ilgili bir tartışma için bkz. Saban, 2019.
7. Taut Atölyesi şeklinde anılan mahal günümüz Akademi eğitim yapılarında bugünkü kütüphanenin tam ortasından geçen yüksek bir duvarın kaldırılmasıyla elde edilmiştir. Aysel 1948 yangını sonrası değişimleri Eldem’den yola çıkarak ikiye ayırmıştır. Buna göre I. Kısım yenilenmesi 1945-50 yılları arasında, II. Kısım yenilenmesi 1970-76 yılları arasına denk gelmiştir. Yazarın bildirdiğine göre, II. Kısım inşaatıyla birlikte, iki sarayın arasında yer alan harem bahçeleri birleştirilerek, bu alanda inşa edilen Merkez Kitaplığı ile Çiftesaray binaları bütünleştirilir (Aysel, 2014: 24).
8. Muslubaş mimarlık eğitimi 1960-65 yıllarında DGSA’da görmüş, 1966’da başladığı mesleğini 1969-84 yılları arasında Utarit İzgi ve Mustafa Demirkan ile İzgi-Demirkan-Muslubaş ortaklığında sürdürmüştü.
9. İzgi’nin bu ifadesi kesin olarak anlamlandırılmamakla birlikte, Ayasofya’yı yapısal olarak tüm diğer yapılardan daha üst seviyede değerlendirdiği anlamına çekilebilir.
10. Onat ve Demirtaş’ın kaleme aldıkları kitabın arka sayfasında Gürman ile ilgili yaşamöyküsel bilgiler yer alır. Örneğin Gürman’ın dedesinin Seyr-i Sefain ser mimarı Refet Bey olduğu öğrenilir (Onat ve Demirtaş, 1991: 113-117).
11. Okuyucu Fransa’daki imarın 1940-54 yılları arasına rastgelen dönemin siyasi anlatısı ile ilgili olarak Voldman’a (1997) bakabilir. Aynı konunun mimarlık tarihçisi gözüyle anlatımı için bkz. Abram, 1999: 22.
12. Konuyla ilgili daha fazla bilgi için bkz. Plum, 2011: 193-194.
13. Albers’le ilgili daha fazla bilgi için bkz. Kabaş, 1976.
14. 1957’de kapanan okuldaki eğitimciler arasında Willem ve Elaine de Kooning ve Buckminster Fuller’ı saymamız mümkündür.
15. Okul II. Dünya Savaşı’nda Almanya’dan kaçan Albers çifti gibi Avrupalı sanatçılar için güvenli bir sığınak olmuş olmalıydı. Toplumda muhafazakârlığın hüküm sürdüğü 1940’lar ve 50’lerde bu üniversite Amerikalı öncü sanatçılara kucak açmıştı.
16. Temizsoyulu doktorasını İstanbul DGSA’da Temel Sanat Eğitimi Kürsüsünde (1988) tamamlamış ve 1997 yılında Kocaeli Üniversitesi’nde profesör unvanını almıştır. Uzmanlık konuları arasında temel sanat kavramları, desen, görsel algılama, pigmentler sayılabilir. Yüksek lisans danışmanlarından Tom Hudson’ın (1922-97) oğlunun kaleme aldığı ölüm ilanından okuduklarımızdan, Hudson’ın sanatçı ve eğitmen olduğunu öğrenmekteyiz. Hudson uluslararası etkilere kucak açarak sanat ile tasarım arasındaki keskin ayrımları ortadan kaldırarak İngiltere’deki sanat okullarının dünya çapında en iyi okullar arasına girmesini sağlamıştı.

İşçi sınıfından mütevazı bir aileye mensuptu, o nedenle de sosyalistti. Londra'daki eğitimi sırasında Herbert Read'in 1943 tarihli *Education Through Art* kitabıyla, konstrüktivizm ile de Stijl hareketinin asamblaje temellenen stratejilerinden etkilenmişti. Anthony Blunt'ın tavsiyeleri sonucunda eğitimci olmuş, çocuklara yönelik sanatla ilgili araştırmaları onun yolunu Newcastle'da Bauhaus esinli Basic Course'un yaratıcılarından Victor Pasmore'la buluşturmuştu (<https://www.independent.co.uk/news/obituaries/obituary-tom-hudson-1137423.html>, Erişim tarihi: 4.4.2019).

17. Bu konuyla ilgili Murathanoğlu'nun Aralık 1981'de teslim ettiği "Minyatür ve Çağdaş Resim Sanatı Üzerine Bir İrdelem" adındaki yeterlik tezine bakılabilir (Murathanoğlu, 1981). Eyrenci'nin diğer akademik çalışmaları ise şöyledir: 1988 tarihli "Doku Üzerine Bir Araştırma" doçentlik takdim tezi, 1997 tarihli "Desen (Bir Dil)" profesörlük takdim çalışmasıdır.

18. Konuyla ilgili bir diğer kaynak Germaner, S., 2003: 279-280.

19. Serap Eyrenci Murathanoğlu'yla yapılan sözlü görüşmeden, 30.4.2019 ve 29.3.2019, Koşuyolu, İstanbul.

20. Tansel Burak ile sözlü görüşme, 22.4.2019, Topkapı, İstanbul.

21. Murathanoğlu, 1981.

22. <http://www.sanataak.com/view/cok-boyutlulugun-pesinde-erol-kinali>, Erişim tarihi: 22.3.2019.

23. Babamın bu konuyla ilgili tuttuğu toplantı tutanakları 1998-2000 yıllarını kapsar. Fakültenin kapsadığı programlar şöyledir: Bileşik Sanatlar Programı, Fotoğraf ve Video Programı, Sanat Yönetimi Programı, İletişim Tasarımı Programı, Modern Dans Programı, Müzik Toplulukları Programı ve Duysal Tasarım Programı.

24. Saim Bugay'ın babama 17 Ocak 1983'te yazdığı mektuptaki saptamalar bu yöndedir.

25. Söyleşinin ikinci bölümü de basılmıştı. Ne var ki *Dayanışma* dergisinin 1980 yılında basılan ve kayıtlarda Ankara'da Milli Kütüphanede olduğu belirtilen ocak sayısı, kütüphanedeki görevlilere göre kaybolmuştu. Bu nedenle söyleşinin ikinci bölümüne ulaşamadık.

26. Güngören bu kavramı şöyle açıklamaktadır: Richard Wagner müzik kökeninden çıkarak bütün sanatların birliğini savlanmış ve Gesamtkunstwerk'i müzik dramalarında şiirin, müziğin, resmin, heykelin, grafiğin, dans ve mimarlığın, aynı eski Yunan'daki gibi, tiyatrodaki bir araya geldiğini, ortak bir estetik etki yaratabileceğini ve tek bir sanat yaratısına olanak sağlayacağını göstermek üzere uygulamıştır (Güngören, 1977, 38).

Kaynaklar

- Abram, J., M. Gérard (1999), *L'Architecture Moderne En France, Du Chaos A La Croissance, 1940-66*, Picard, c. 2.
- Anonim (1957), İstanbul Amerikan Koleji, Kız ve Erkek Kısımları Öğrenci Yıllığı, c. 33, Çituri Biraderler Basımevi, İstanbul
- Antmen, A. (2007), *Ali Teoman Germaner'in Yaşamı ve Sanatı, Zamanların Belleği, Aloş 1957-2007, Restrospektif*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

- Ardaman, E., E. Güngören (2011), "İDGSA'da Temel Sanat Eğitimi Ortak Atölye Deneyimi ve Mimarlık Eğitimi", *Mimar.ist*, yıl 11, S. 41, s. 24-30
- Artun, A., E. Aliçavuşoğlu (ed.) (2009), *Modernleşmenin Tasarımı: Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Aysel, N. (2014), "Hafıza, Tarih ve İnşa", *Betonart*, S. 40, s. 20-25
- Beykal, C. (1991), "Önsöz", *Altan Gürman*, Derimod Kültür Merkezi Yayınları V, Asır Matbaacılık Ltd. Şti., s. 8-9
- Bezeviş, Ş. (1975), *Ercüment Kalmık ve Onu Anarken*, İDGSA Yüksek Resim Bölümü Yayını, S. 10, 25-26
- Bulat, M., S. Bulat, Ö. Yağmur, B. Aydın (2014), "Modern Türk Heykel Sanatının Doğuşu", *Asos Journal*, yıl 2, S. 2/2, s. 363-374
- Bunulday, S. (2001), "Bauhaus'un Türkiye'deki Sanat Eğitimi Etkileri ve Yansımaları", MSGSÜ, Yayınlanmamış YL tezi
- Cephanecigil, G., Z. Kuban (2019), "Afife Batur'un Okulu", *Arredamento Mimarlık* (Mart), s. 55-61
- Doğrusöz, U. (2011), "Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1968-70 Genel Eğitim Reformu", *Mimar.ist*, S. 4, s. 94-105
- Droste, M. (1994), *Bauhaus*, Benedikt Taschen, Berlin
- Erbil, D. (1975), *Ercüment Kalmık*, İDGSA Yüksek Resim Bölümü Yayını, S. 10, İstanbul
- Germaner, A. T. (2009), "İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Reform Çalışmaları Kapsamında Yer Alan Temel Sanat Eğitimi Dersi ve Uygulandığı On Yıllık Süre (1970-1981) Üzerine", *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı: Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, ed. A. Artun, E. Aliçavuşoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul, 267-283
- Germaner, S. (2003), *Akademi'ye Tanıklık I, Resim ve Heykel*, Bağlam, 269-283
- Güngör, H. (1972), *Temel Tasar*, Çeltüt Matbaacılık, İstanbul
- Güngören, Erkal (1977), *Plastik Sanatlar Eğitiminde Müzikten Yararlanma Zorunluğu Gereçekleri-Örnekler*, İDGSA Yüksek Heykel Bölümü Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü, Yayınlanmamış Yeterlik Tezi
- Gürman, A. (1975), "Kalmık ve DGSA'da Temel Sanat Eğitimi", *Ercüment Kalmık Retrospektif Resim Sergisi*, İDGSA Yayını, No. 10, s. 15-17
- Kabaş, Ö. (1976), *Tüm-Çevresel Gerçekçilik: Bildirilişim ve Siberetik Kuramları Açısından Plastik Sanatların Oluşumuna Bir Bakış*, İDGSA Heykel Fakültesi, İDGSA Yayını, No. 69
- Kabaş, Ö. (1990), "Aloş İçin, Doku, Dokun ve Form", *Sanat Çevresi*, S. 136, s. 4-7
- Karavit, C. (2011), "Temel Sanat Eğitimi Üzerine", c. 2, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni. Güzel Sanatlar Fak. Temel Eğitim Bölümü, MSGSÜ, s. 5-14
- Madra, B. (2003), İsimsiz, *Altan Gürman*, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul.
- Muslubuş, A. (2014), Sözlü Görüşme, Çağaloğlu, İstanbul
- Onat, T., S. Demirtaş (1991), *Altan Gürman, Asır Matbaacılık*, İstanbul
- Özer, B. (1986), *Yorumlar*, MSÜ, İstanbul
- Plum, G. (2011), *L'Architecture de la Reconstruction*, Nicolas Chaudun, Mayenne
- Rasimgil, M. (2019) "İTÜ'de Bauhaus Etkileri", *Mimar.ist*, S. 65
- Saban, D. (2019), "Bauhaus Öğrencileri", *Mimar.ist*, S. 65
- Söyleşi, (1979), "Temel Sanat Eğitimi Başlangıçtan Günümüze Sorunlar, Görüşler, Öneriler", *Dayanışma*, DGSA Öğrencilerinin Dergisi, Zafer Matbaası, S. 4, s. 38-49
- Temizsoylu, N. (1978), "İ.D.G.S.A. Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü İçin Yeni Bir Yöntem Önerisi", Yayınlanmamış doktora tezi, İDGSA TSB Bölümü TSE Kürsüsü
- Uğurlu, V. (1998), *Özer Kabaş*, Yapı Kredi Kültür Sanat, İstanbul
- Voldman, D. (1997), *La Reconstruction des villes françaises de 1940 à 1954, Histoire d'une Politique*, Paris

Basic Design in IDGSA in the 100th Anniversary of Bauhaus

The main purpose of this article is to give as much information as possible about the appliers of the "Basic Design" course at the Academy, as the Bauhaus is celebrating its 100th anniversary known for long as a revolutionary system in the history of education. As such this paper aims to complete the outputs of a Scientific Research Project conducted in 2008-2010 in MSGSU. The question concerning from which pedagogical method it is derived is not dealt upon because of the complexity of the subject. Instead the professional aspects of the instructors, their approaches to the course will be discussed. The main reason for this method is to set forth the coherence of the different ways and means employed to this aim, considering the political and educational context of the country.

Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu: Bauhaus'un Türkiye'de Tatbiki

Bircan Ak

Türkiye'de sanat ve tasarım eğitimi alanında üç önemli kurum vardır. İlki, 1883 yılında kurulmuş olan, sanat eğitimi veren Sanayi-i Nefise Mektebi'dir. Mimarlık, şehircilik, resim ve heykel gibi alanlarda eğitim veren kurumun kuruluş gerekçesi, yapı sanatıyla ilgili eleman ihtiyacını karşılamaktır. Güzel sanatlar eğitimi veren ikinci kurum olan Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü, 1932 yılında kurulduğunda, orta öğretim kurumlarına sanat eğitimi verecek öğretmen yetiştirmek amacındaydı.

Amacı ülke sanayiinin ihtiyacı olan tasarımcıları mükemmel bir şekilde yetiştirmek olan Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu (TGSO) ise, 1957 yılında öğretime başlamıştır. TGSO, daha önceki yıllarda eğitime başlamış olan ve yukarıda adı geçen iki kurumda TGSO'da açılacak bölümler bulunmasına rağmen bilim-teknik-sanat üçlemesini içinde barındıracak, ülkenin ekonomik kalkınmasına yardımcı olacak, yerli mallara kimlik kazandıracak, Türkiye'deki sanat ve tasarım eğitim kurumları içinde ayrı bir yere sahip olması düşünülen bir kurum olacaktır.

Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nü kuranlar, Almanya'da öğrenim gördükleri okulların benzerlerini ülkemizde de açmak istemişlerdir. Açık bir şekilde görülmektedir ki, bu görevi gerçekleştirenler, Gazi Eğitim Enstitüsü hocaları Hakkı İzet, Hayrullah Örs, Sait Yada, Ferit Apa, Hakkı Uludağ'dan oluşan ekiptir. Bu ekibin o yıllardaki Mesleki Teknik Öğretim Genel Müdürü olan mühendis Ferit Saner'e araştırmalarını bir öneri şeklinde sunduklarını tahmin etmek zor değildir. Nitekim Gazi Eğitim Enstitüsü mezunu olan Mustafa Ashier, 1953 yılında Almanya'ya grafik sanatlar öğrenimi için gönderildiğinde, bu gelişmelerin farkına varmış ve durumu "sanılır ki, yeni kurulacak bir kurumun hazırlığındalar" şeklinde ifade etmiştir (Ashier, 2007: 6).

Kuruluşu çok daha önceleri planlanmış olsa da, pek çok aksak-

lıkla bu gecikmiştir. İstanbul Teknik Üniversitesi öğretim üyesi Prof. Sabri Oran, 1954 yılında Prof. Paul Bonatz'ın önerisiyle, öğrencisi Prof. Dr. Ing. Adolf G. Schneck'e İstanbul'da TGSO'yu kurması için öneride bulunmuştur. Prof. Schneck öneriyi kabul etmiş ve 1 Kasım 1955 tarihinde resmen Maarif Vekâleti tarafından TGSO'yu kurmakla görevlendirilmiştir.

Prof. Schneck'in okulu kurmak için neden görevlendirildiğini anlamak için yaşamına bir göz atmakta fayda vardır: 1883 yılında Almanya'da doğan Schneck, önce aile şirketine saraf ve döşemeci çırağı olarak çalışmıştır. 1907-1917 yılları arasında Uygulamalı Tasarımcılık Okulu ve Stuttgart Teknik Yüksek Okulu'nda hem eğitim görmüş ve hem de aile işletmesini devralmıştır. Daha sonra mimar ve mobilya tasarımcısı olarak çalışmış, 1921-1949 yılları arasında Stuttgart Uygulamalı Tasarımcılık Okulu'nda ders vermeye başlamış, kürsü başkanı ve profesör olmuştur. 1926-1927 yılları arasında Stuttgart'taki Weißenhofsiedlung projesi için tek ailelik iki müstakil evin projesini çizmiş ve inşaatını gerçekleştirmiştir. Mimar Ludwig Mies von der Rohe'nin yanında bir konutun iç mekân tasarımını yapmış; 1948 yılında Yeni Baden-Württemberg Werkbund'unun kurucu üyesi olmuştur. Ayrıca çok sayıda onur ödülü almıştır. Bauhaus Okulu'nu iyi tanıyan, benzeri okulların Almanya ve başka ülkelerde kurulmasında görev almış bir uzman eğitimcidir.

Prof. Schneck, 16 Aralık 1954 tarihinde dönemin Milli Eğitim Bakanlığı olan Maarif Vekâleti tarafından Türkiye'ye davet edilmiş ve ziyaret 1955 yılının ocak ayında gerçekleşmiştir. 12 Ocak 1955 tarihinde Türkiye'ye gelen Prof. Schneck, Mehmet Irmak refakatinde Maarif Vekâleti'ne ait meslek okullarındaki eğitim sistemini incelemiş ve üç hafta boyunca yapılan incelemeler sonucunda TGSO'nun Türkiye için gerekli olduğuna karar vermiştir.



Prof. Schneck'in Alman Kültür Bakanlığı tarafından hizmet madalyası ile ödüllendirildiğini gösteren gazete kupürü, 1959.

1965 yılında yayımlanan *Yeni Gazete*'nin ekinde TGSO'nun açılmasının nedenleri şöyle açıklanmıştır:

Türkiye, bütün kalkınmasını Cumhuriyet devrine borçludur. Geç kalmış olmakla beraber, Cumhuriyet devriyle beraber atılan ileri adımlar, bizi komşularımızın seviyesine yaklaştırıyor. Lakin iktisadi alanlarda pazarlamanın ne kadar mühim rol oynadığını, bizde ise endüstrinin en büyük yardımcısı olan bu branşın ne kadar zayıf olduğunu neden sonra tam manasıyla hissetmeye başladık. İşte Prof. Schneck'in Türkiye'ye davet edilmesi, böyle bir okulun açılmasındaki zaruret, hep bu ihtiyaçtan doğdu.

Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun öğrenime başlaması ve yetiştirdiği elemanların muhtelif sahalarda gösterdikleri üstün başarı, nihayet Türk ekonomisinde de bir pazarlama inkılabı yaratmaya başlamış oldu. Muhakkak ki, bu nevi okullara daha çok ihtiyaç duyulacak, elbette bir yenisi, sonra bir yenisi daha kurulacaktır. (*Yeni Gazete* ilavesi, 1965: 7-8)

Prof. Schneck, üç hafta boyunca kaldığı ülkemizde, ona göre bir anlamda TGSO sayılan İstanbul, Ankara ve Bursa'da pek çok meslek okulunu ziyaret etmiştir. Bu ziyaretler sonucunda, sanat, zanaat ve sanayinin gündelik hayata katkı sağlayacak, bu alanları daha verimli hale getirecek; bunun yanı sıra bu okulların öğretim elemanı ihtiyacını da karşılayacak bir okulun mutlaka kurulması gerektiğine karar vermiştir.

Prof. Schneck, okulun kuruluşuyla ilgili olarak 22 Mart 1955 tarihinde Maarif Vekâleti'nde genel müdür olan Ferit Saner'e 42 sayfalık bir rapor sunmuştur. Raporunda okulu kurarken izleyeceği yolu açık ve kapsamlı bir şekilde açıklamaktadır. Prof. Schneck, bu raporunda Bauhaus ile ilgili görüşlerini ve Türkiye ile Avrupa'daki meslek okulları arasındaki uygulama farklılıklarını da ortaya koymuştur.

Prof. Schneck, raporunda bu görüşlerini şöyle aktarmıştı:

Devletin zanaat eğitiminin sorumluluğunu üzerine alıp, finanse etmesi; bu işi zanaat işletmelerinin ya da sanayicilerin üstlenmesi gerçekleşinceye ya da bunu üstlenecek bu türden işletmeler ortaya çıkıncaya kadar beklememesi, benim alışık olduğum bir durum değildir. Ama devletin iyi zanaatçılara ihtiyacı olduğunun ve bu iş için sağlam bir eğitimden geçmiş uzmanlar gerektiğinin farkındadır.

Avrupa ülkelerinde durum bunun tam tersidir. Zanaatkâr, gençler ya bağımsız zanaatkârların yanında yetişirler ya da işi, sanayi kuruluşlarının kendilerinin kurup işlettiği atölyelerde öğrenirler. Bizim ülkemizdeki meslek okulları ise, bir zanaat atölyesinde öğrenilemeyecek olan alanlarda ek dersler alınabilecek yerlerdir. Bunlar, kuramsal derslerin yanı sıra, alanın gerektirdiği alıştırmaları da içerir. Amaç, çıraklara ustalarının yanında yapma olanağı bulamadıkları bazı işler yaptırmaktır. Bu ders, haftada bir gündür; çırak, diğer beş gün ustasının yanında çalışır.

Ama sizin yönteminizin de pek çok avantajı var, çünkü bağımsız bir zanaatçılık olmadığı ve bir ülke için gerekli olan sanayi henüz kurulmadığı bir durumda, her şeyi yoktan var etmeniz gerekir. Sizin meslek okullarınız o kadar iyidir ki, daha büyük işlevler üstlenip, bir tür zanaat işletmesi haline gelmişlerdir.

Bu nedenle, bir Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nun çalışanları ve yöneticileri, çok önemli bir görev üstlendiklerini, bunun büyük bir sorumluluk olduğunu bilmelidirler. Çünkü, söz konusu olan yalnızca doğunun kültür mirasını korumak değil, ülkenin ekonomisine ve kalkınmasına yardımcı olacak yeni yollar da bulmaktır. (...)

İzin verirseniz bu noktada, Alman Werkbund'unun daha 1907'de kurulmuş olduğunu anımsatmak istiyorum. Bu Werkbund, öğretmenler, sanatçılar, bilim insanları, sanayiciler ve zanaatkârlar gibi yaratıcı kesimin, iyi tasarım sorununu siyasetçiler ve hükümetle birlikte çözmek amacıyla bir araya geldiği bir kurumdu. Daha sonra tüm Avrupa'da buna benzer kurumlar kuruldu.

Ama bu görevi yerine getirmeye yardım edecek olan sadece ihracat değildir. Kendi ülkenizde bundan faydalananak olan kullanıcılarıdır da... İyi aletlere, güzel mobilyalara ve hoş evlere sahip olacaklardır. Ülkenin kültürel seviyesinin artması da bunun olumlu sonuçlarından biridir.

İkinci Dünya Savaşı daha sürerken, Büyük Britanya'da kendisini "Utility" adıyla tanımlayan bir hareket hayata geçti. Bu harekete göre, yalnızca belli bir kurul tarafından, Council of Industrial Design adlı kurul tarafından eşya tasarımı yapılabiliyordu. Eşya ya da nesne için ne kadar malzeme, ahşap ya da başka bir madde kullanılacağı belli kurallara bağlanmıştı. Bu yolla ülke mümkün olduğunca az yabancı malzeme ithal edilmesini amaçlıyor, ayrıca kullanıcının beğeni düzeyini iyileştirmek istiyordu ki, bu en önemli görevlerden biriydi.

İsviçre, İsveç, Norveç, Danimarka ve Finlandiya gibi küçük ülkelerde de Tatbiki Güzel Sanatlar Okulları'nın haricinde bu türden birlikler mevcuttur. Tüm bu ülkelerin, rekabet ortamında

TSGO Hocaları ve öğrencileri bir sergide (Mustafa Aslier arşivi).



büyük rakiplerinin karşısında gerçekten önemli başarılar elde etmesi şaşırtıcıdır.

Bu nedenle, çok önemli ve değerli bir geleneğe sahip olan Türkiye'nin de bu okulu kurma girişimiyle doğru yolda ilerleyeceği ve bu çabaların, şimdiden zanaatkarlarının çalışmalarını layık olduğu yere taşıyacağı konusunda umutluyum. (Ak, 2008: 176-217)

Prof. Schneck, TGSO'nun kuruluşu ve daha sonra işleyişinin her aşamasında görev almıştır: Okul yönetmeliğini hazırlamış, ders programları ile uygulanacak yöntemleri saptamış ve ders verecek yerli ve yabancı öğretim elemanlarını belirlemiştir. Ayrıca her bölüm şefinin ilk derslerine girerek uygulanacak olan öğretim sistemini, ders malzemelerinin teminini ve atölyelerin kurulmasını, Almanya'daki bazı fabrikalarla iletişime geçerek, birçok ders malzemesi ve örneklerin bedelsiz olarak gönderilmesini de sağlamıştır. Prof. Schneck, okulun giriş sınavlarını düzenlemiş ve özellikle sınavlara katılarak, sınav sonuçlarının incelenmesinde jüri olarak görev almıştır. TGSO'nun 20-25 bin Mark tutarında ders aracı ve malzemelerini Alman hükümetinden 5 yılda tamamlanmak üzere karşılıksız olarak temin etmiştir.

TGSO, Prof. Schneck'in raporunda önerdiği 8 bölüm bulunmaktaydı. Bunlar, Mobilya ve İç Mimarlık, Grafik, Seramik (Keramik), Metal Teknikleri, Altın ve Gümüş İşçiliği, Endüstriyel Tasarım, Dekoratif Resim, Cam ve Cam Yontma bölümleriydi. 1957-1958 öğretim yılında açılan okulda 5 bölüm vardı. TGSO, bu koşullarda Beşiktaş Akaretler'de günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı olarak eğitim veren binada öğretime başlamıştır. Eksik kalan bölümlerin daha sonra açılması planlanmıştır. Açılan bölümler ise şunlardı: Mobilya ve İç Mimarlık Bölümü, Grafik Sanatlar Bölümü, Dekoratif Sanatlar Bölümü, Tekstil Sanatları Bölümü, Seramik Bölümü... TGSO, fakülte olana kadar bu bölümlerde eğitim devam etmiştir.

TGSO'nun Öğretim Elemanı Kadrosu

Bu kadro, Türk ve Alman hocalardan oluşmaktaydı. Prof. Schneck, her bölüm için yeterli sayıda Alman hocayı seçmişti. "Tüm öğretim kadrosu, dört Alman, üç Türk öğretim elemanı ve üç de Türk asistandan oluşmakta"ydı (Ak, 2008). Doç. Dr. Sabri Oran okul müdürü, Fethi Duyar müdür yardımcısı, Hakkı İzet Seramik Bölümü başkanı idi. Sait Yada Grafik Bölümü'nde, Cevdet Koçak Mobilya ve İç Mimarlık Bölümü'nde görevliydi. Okulun teknisyenleri ve uzmanları

arasında Yüksek Mimar Mühendis Ratıp Ertem, teknisyen Oktay Uzel, dikiş öğretmeni Neriman Doğu, Yüksek Kimya Mühendisi Hadi Tamer de yer almıştı.

1957 yılındaki giriş sınavı için hazırlanan tanıtım kitapçığında, öğretim elemanı kadrosuna da yer verilmiştir. Kitapçıkta Alman öğretim elemanlarından da söz ediliyordu. Şimdi bu kitapçığa bir göz atalım:

Maarif Vekâleti, okulda öğretimin her bakımdan mükemmel olması için hiçbir fedakârlıktan kaçınmamıştır.

Her bölüm için seçilerek tayin edilen Türk öğretim kadrosu arasında şimdilik aşağıdaki ecnebi profesör ve öğretmenler de vazife almış bulunmaktadır:

Tekstil Bölümü için; Prof. H. Ruland (Stuttgart)

Umumi Hazırlık Bölümü için; H. Metzger (Stuttgart)

Dekoratif Sanatlar Bölümü için; H. Schubert (Stuttgart)

Mobilya ve İç Mimarlık Bölümü için; A. Vollmer (Stuttgart). (TGSO Tanıtım Kitapçığı, 1957)

Prof. Schneck, okulun Grafik Bölümü için Mustafa Aslier'i de düşünmüştür. O yıllarda Almanya'da öğrenim görmekte olan Aslier, Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi'nden tanıdığı Hans Baurle'ye Türkçe dersi vermektedir. Baurle, TGSO'nun 1957-1958 öğretim yılının ikinci yarılı için Prof. Schneck'in seçtiği öğretim elemanlarından biri olacaktır. Aslier, bu vesileyle Prof. Schneck'le evinde tanışmıştır.

Prof. Schneck, Stuttgart Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'ndan mezun olan Aslier'e, TGSO'da görev almasını önermiş ve Aslier de bu öneriyi kabul ederek, 1958-1959 öğretim yılında öğretim elemanı olarak kuruluş kadrosu içinde yer almıştır. Aslier, yaşamının önemli bir kısmını kuruma adamıştır; kendisi bunu adeta bir misyon olarak benimsemiştir.

"İç mimaride, basit, ucuz, sağlam ve güzel araniyor" ve "Dev bir sene sonu sergisi" (Yeni Gazete ilavesi, 1965).





Seramik bölümünün ilk öğrencileri (Güngör Güner arşivi).

Grafik Bölümü hocası Mustafa Aslier ve öğrencileri (Mustafa Aslier arşivi).

TGSO'nun öğretim elemanı kadrosu zamanla genişlemiş, gelişmiş ve değişmiştir. Almanya'dan gelen öğretim elemanlarına, başka ülkelerden de katılımlar olmuştur. Ancak ilk yıllarda öğretim kadrosunda yer almış uzmanlara, ustalara ve teknikerlere daha sonraki yıllarda görev verilmeyecektir.

Öğretim Süresi ve Okulun İsmi

TGSO'nun öğretim süresini (mezuniyet şartlarını) Prof. Schneck üç yıllı sınırlamıştır. Üstün yetenekli öğrenciler için de eğitimin ardından bir tür "ustalık sınıfı"nı önermiştir. Ülke koşulları, ne üç yılın, ne de ustalık sınıfının hayata geçirilmesine olanak vermiştir. Aynı koşullarda öğrenci alan okullar yüksekokul olarak kabul görürken, TGSO yüksekokul olarak kabul edilmemekteydi. Bunun nedeni de, öğretim süresinin üç yıl olmasıydı. Oysa yüksekokulların öğretim süresi dört yıldır. Bu konu, ileride öğrencilerin ve kurumun büyük zorluklar yaşamasına neden olacaktır.

Öğretim süresini üç yıl olarak belirleyen kurum, ilk mezunlarını dört yıl sonra mezun edecektir. Kurumun yöneticilerinden Cevdet Koçak, öğretim süresinin üç yıldan dört yıla geçişini şöyle açıklamaktadır:

Benim zamanımda dördüncü sınıf teşekkül etmişti. Bir iki ay sonra da dördüncü sınıfların imtihanının yapılması gerekiyordu. Okulun dere-

cesi muallakta idi. Talebe ayağa kalkmıştı. Durum, [Maarif Vekâleti] Talim Terbiye Dairesi'ne intikal etti. Neticede dört yıllık öğrenim yapan okulun ilk iki sınıfı tekniker, diğer iki sınıfı da yüksek olmak üzere kabul edildi. (Ak, 2008)

Böylece TGSO, dört yıl eğitim veren yüksekokul haline gelmiştir. Okulun ilk yapılan yönetmeliğinde bu durum açıkça ifade edilmiştir. Yönetmelikte zamanla değişiklikler yapılmıştır. 1964 yılında okulun yönetmelik ve programları ile ilgili yapılan ve üç gün süren toplantıların konularından biri de okulun derecesi olmuştur. Konu şuydu: Okulun derecesi o tarihte "yüksekokul" olarak anılmasına karşın, bu tanımın resmi bir yönü yoktu. Toplantı sonucunda okulun adının Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (TGSYO) olması kararlaştırılmıştır.

Okulun ismi zamanla değişikliklere uğramıştır. Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu (TGSO) ile başlayan serüven, Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (TGSYO), İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (İTGSYO), Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (DTGSYO), ve 1982 yılında da Marmara Üniversitesi'ne eklenilerek, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olarak mekân değişikliği ile birlikte son bulmuştur. Okul, halen Acıbadem'de bulunmaktadır. Daha önceleri Beşiktaş'ta idi. Maarif Vekâleti Mesleki ve Teknik Öğretim Müdürlüğü'ne resmi bağlılık ise, Yüksek Öğretim Kurumu'na geçişle son bulmuştur.

Temel Sanat Eğitimi

TGSO'nun sanat ve tasarım eğitimine getirdiği en önemli yeniliklerden birisi de, hiç kuşkusuz "Umumi Hazırlık Bölümü", yani Temel Sanat Eğitimi (TSE) Bölümü olmuştur. Bu bölümün amacı, farklı eğitim kurumlarından gelmiş öğrencilerin eksiklerini tamamlamaya yöneliktir. Meslek okullarından gelenlere yaratıcılık eğitimi verilirken, meslek eğitimi almamış olanların da seçtikleri alanlarda mesleki yaratıcılıklarını desteklemek hedeflenmişti. Bölümün amacı, kişilerin yaratıcı güçlerinin ortaya çıkarılmasıydı. Bunun yanı sıra, bilgi ve araştırma ile öğrencilerin mesleki formasyonlarının geliştirilmesi idi.

Avrupa'da Bauhaus ve sonrasının TGSO'larında üzerinde en çok durulan konulardan biri TSE idi. Bu anlayış, genel bir deyişle, akademik eğitimin dışında, alışlagelmiş metotların, yönlendirmelerin ve formüle edilmiş becerilerin ötesinde yeni bir sanat eğitimi tarzıydı (İşingör, Eti, Aslier, 1986: 7).

Ders Geçme ve Uygulama Koşulları

Avrupa'daki benzeri okullarda başarısız olan öğrencilere yeni bir hak tanınmıyordu. Türkiye'de de TGSO'nun sınıf geçme kurallarından biri, başarısız öğrencilerin okulla ilişkisinin kesilmesi idi. 1961 yılında birinci grup derslerde ikinci bir sınav hakkı, ikinci ve üçüncü grup derslerde de üç kez sınav hakkı verilerek, bu kural kırıldı. Bu şekilde, ülke koşulları göz önüne alınarak, TGSO'nun yönetiminin de uygulanan sisteme uymaya mecbur kaldığı görülmektedir.

TGSO'da öğrencilere bölüm değiştirme imkânı tanınmıştı. Birinci ve ikinci sınıf öğrencilerinden üst sınıfa geçenler, bölüm değiştirebilirlerdi. Öğrenciler, vize sınavlarına alınmadan önce, okul müdürlüğüne resmi olarak başvururlardı. Girmek istedikleri bölüm ile eski bölümlerinin şefleri durumu inceleyip, kararlarını okul müdürüne bildirirlerdi. Uygun bulunduğu takdirde öğrenciler, girmek istedikleri bölümün vize sınavına katılabilirlerdi. Başarılı olanlar da, yeni bölümlerinin birinci sınıfından öğretime başlardı.

Misafir öğrenciler, okul müdürlüğü uygun gördüğü takdirde, atölyelere ve derslere alınabilirlerdi. İstenildiği takdirde kendilerine belge de verilirdi.

Öğrenci Temsilciliği

TGSO'nun önemli özelliklerinden birisi de, öğrenci temsilcilerinin bölüm kuruluna, okul genel kuruluna ve okul kuruluna katılabilişiydi. Tıpkı Bauhaus Okulu'nda olduğu gibi, TGSO'da da demokratik bir yönetim uygulanmıştı.

Okul Sergileri

TGSO, açıldığı ilk günden itibaren okul sergilerine önem veren bir kurum olmuştur. Her yıl düzenlenen sergiler, zamanla gelenek haline gelmiştir. Öğrencilerin yıl boyunca yaptıkları ve diploma ödevlerinden oluşan eserler, izleyicilere sunulur, sergi mekânını okul koridorları ve odaları oluştururdu. Bunun yanı sıra, yurtiçinde ve yurtdışında öğrenci ve öğretim elemanlarının çalışmalarından oluşan bireysel ve karma sergiler düzenlenmiştir.

Her yıl sonu düzenlenen okul sergileri, öğrencilerin ürettikleriyle sadece izleyicilerin eleştirilerini veya takdirelerini bekledikleri bir etkinlik değildi. İşverenler tarafından da takip edilen sergiler, yapılacak iş tekliflerini de kapsamaktaydı ki, böylece öğrencilerin iş imkânları da geliştirilmişti.

Sonuç

TGSO, ülke ekonomisine katkıda bulunması hedeflenen bir okul olarak tasarlanmasına rağmen,

günümüzde amaçlarından sapmış ve bir sanat kurumuna doğru evrilmiştir. Yıllar içinde pek çok kural, yönetmelik değişmiştir. Okulun adı, yeri, bölümleri (bazı bölümler kaldırılmış, bazıları eklenmiştir), bölüm adları, hocaların görevlendirilme kriterleri tamamen değişmiştir. Hemen hemen her bölümde olan yardımcı teknisyen ve uzmanların görevlerine son verilmesi, yabancı öğretim elemanların katkılarının yok-sunluk, bu olumsuz değişime katkıda bulunmuştur. Ancak yine de bazı bölümler hâlâ bu misyona hizmet etmektedir. 

Bircan Ak, Em. Dr. Öğr. Üyesi

Not: Fotoğraflar için TGSO'nun kuruluşunun 50. yılı nedeniyle mezunlardan ve öğretim elemanlarından toplanan arşivden yararlanılmıştır.

Kaynakça

- Ak, B. (2008), *Sanat ve Tasarım Eğitiminde Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu Gerçeği*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını
- Ak, B. (2009), "Bauhaus, Schneck ve Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu (DTGSO)", *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı* (Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus), der. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, İstanbul: İletişim Yayınları
- Asher, M. (2007), "Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'ndan Güzel Sanatlar Fakültesi'ne", *Bahariye Sanat Gazetesi*, Yıl: 1, Sayı: 2 (Ocak)
- İşingör, Mümtaz, Erol Eti, Mustafa Asher (1986), *Resim-I: Temel Sanat Eğitimi, Resim Teknikleri, Grafik Resim*, Ankara: Milli Eğitim ve Spor Bakanlığı Yayınları
- Milli Eğitim Bakanlığı Mesleki ve Teknik Öğretim Müsteşarlığı, İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu Yönetmeliği, Baha Matbaası, İstanbul, 1961
- Yeni Gazete* ilavesi (1965), "Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu", İstanbul

The State School of Applied Fine Arts: Applying Bauhaus in Turkey

Turkey possesses three important institutions in the art and design education sector. The first, founded in 1883, is the Sanayi-i Nefise Mektebi (School of Fine Arts), which provided art education. This institution gave education in fields such as architecture, urban planning, painting, and sculpture, and was founded in order to meet the need for qualified workers in the structural arts. A second institution providing fine arts education was the Gazi Education Institute's Arts and Crafts Department. Founded in 1932, this institute's purpose was to develop art education teachers for secondary schools.

The third institution is the State School of Applied Fine Arts (SSAFA), which opened in 1957. This institution's aim was to provide the highest quality education possible in order to develop designers to meet national industry's needs. For that reason, SSAFA holds a unique position among Turkey's art and design education institutions.

SSAFA's other important qualities included the departments providing lessons together and the presence of German instructors on the faculty. This made possible the immediate introduction of recent foreign innovations, and for those innovations to be reflected in the curriculum and teaching in a timely manner. Student representatives were also able to join the school's administration in an active manner.

Bauhaus'u Orta Anadolu'ya Aşılamak

Hikmet Eldek Güner - Deniz Güner

1920 yılında Moskova'da kurulan VKhUTE-MAS ile birlikte XX. yüzyılın en radikal ve öncü eğitim kurumu, uygulamalı sanat eğitimi modeli olan Bauhaus, zanaat ile sanayi karşılığında arabuluculuk yapmayı, mimarlık, güzel sanatlar ve uygulamalı sanatları bir arada eritmeyi misyon edinmiş, 1919 yılından itibaren günümüze dek mimarlık ortamındaki özgürleştirici etkisini bir asır sürdürebilmiş en sıra dışı kültürel fenomenlerden birisidir.

Bauhaus anlayışının Türkiye sınırları içinde yeşermesinde ve Anadolu'ya taşınmasında Ernst Egl'i'nin gerçekleştirdiği eğitim reformlarının yanı sıra İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Alman ekolünde gelişmesinde de etkili olmuş olan Clemens Holzmeister, Gustav Oelsner ve Paul Bonatz gibi isimler de önemli rol oynamışlardır. Mesleki ve Teknik Öğretim Müsteşarlığı'na bağlı olarak çalışan Yapı İşleri Proje Bürosu'nun başına getirilen Alman mimar Paul Bonatz, 1943-46 yılları arasında proje bürosunda yönetici olarak görev almış, uygulamalı sanatların gelişmesinde etkili olan Erkek Orta Sanat Okulları ve Erkek Sanat Enstitüleri'nin Türkiye'nin birçok yerinde inşa edilmesinde öncü rol oynamıştır.

Bu makale kapsamında ise, Bauhaus'un eğitim reformunu ve "tatbiki güzel sanatlar" müfredatını Anadolu'nun içlerine, Kayseri'ye taşımayı hedefleyen Paul Bonatz'ın 1943 yılında tamamlanan "Kayseri Erkek Sanat Okulu" ile mimarisinden programına uygulamalı sanat eğitimi anlayışını nasıl yorumladığı, Bauhaus'un tasarım-sanayi birlikteliğini Orta-Anadolu'ya nasıl aşılamaaya çalıştığı irdelenecektir. XIX. yüzyıl sonunda ıslahhaneler ve Mekteb-i Sanayi ile başlayan "teknik öğretim davası" ve "sanat erbabı yetiştirme" gayreti, Cumhuriyetin ilk yıllarında mübadele nedeniyle "kalifiye eleman açığını giderme" çabasına evrilmiş, Türkiye'nin her yerinde açılan cırac okulları, gezici zanaatkârlık kursları, akşam sanat okulları, orta meslek ve sanat okulları, teknik okullar, politeknikler (yüksek teknik okullar) ve hatta Köy Enstitüleri sayesinde Bauhaus'un

zanaat ile endüstriyel üretim arasındaki arabulucu rolü, Anadolu coğrafyasında "Kayseri Erkek Sanat Okulu" ile yeşertilmeye çalışılmıştır.

Werkbund'dan Bauhaus'a: Aktörler, Niyetler ve Devralınmış Miras

Yüzyıl dönemecinin sancılı geçiş yıllarında, dönemin tanınan mimar ve uygulamalı sanatçısı Belçikalı Henry van de Velde tarafından Weimar'da 1905-1906 yıllarında tasarlanıp, 1907'de açılan Tatbiki Sanatlar Okulu (*Werkbund*), zanaat ile endüstriyel üretim, sanat ile sanayi, kapitalizm ile modern kültür arasında arabulucu rolü üstlenmeyi hedefleyerek, endüstrileşmenin ve modernleşmenin sancılarını gidermeyi vaat ediyordu. Sancılı olduğu kadar sarsıcı da olan bu türbülans döneminin devamında gelen I. Dünya Savaşı ve onun politik olduğu kadar ekonomik dengeleri de altüst eden yıkıcı etkisi, van de Velde'nin Weimar'dan ayrılmasına ve tavsiyesi üzerine Walter Gropius'un okul direktörü olarak yerine atanmasına neden olmuştu. Bu ani değişim, teori ve pratiği birleştirmeyi, sanatçı-zanaatkâr-endüstriyi kaynaştırmayı hedefleyen okulun çizgisini, 1919-1925 yılları arasında daha keskin ve radikal bir pozisyona taşımıştır. Van de Velde'nin kurduğu Tatbiki Sanatlar Okulu "mücellit, metal, halı, seramik, kuyumcu, emaye, dokuma ve nakış atölyelerinin pratik faaliyetleri ile resim, perspektif, iç mimari ve konstrüksiyon derslerini bünyesinde barındırıyordu."¹ Walter Gropius ise, yönetimini devraldığı Tatbiki Sanatlar Okulu'nu 1919 yılında Sanat Yüksek Okulu ile aynı binada birleştirerek, atölye tabanlı eğitim yaklaşımına sahip Bauhaus okulunun da temellerini atmış oluyordu. Gropius, Van de Velde'den yalnızca okul direktörlüğünü değil, modernleşmenin ve endüstrileşmenin sorunlarını sağaltacak, zanaatı güncelleyerek modern dünya ile uzlaştıracak eğitim anlayışını devralınmış bir miras gibi benimsemiş ve okulun müfredatına cam, metal, baskı, çömlekçilik ve dokumanın yanı sıra sahne ve duvar resmi gibi atölyeleri de

eklemişti. Endüstrileşmenin eşiğinde, sanayi, piyasa ve sermaye ile olan ilişkisi hızla evrilen Bauhaus ve onu var eden “praxis”/tatbik/uygulama beklentisi, okulun kapitalist sistem ile giderek dolayimsız bir ilişkiye girmesine neden olmuştu.

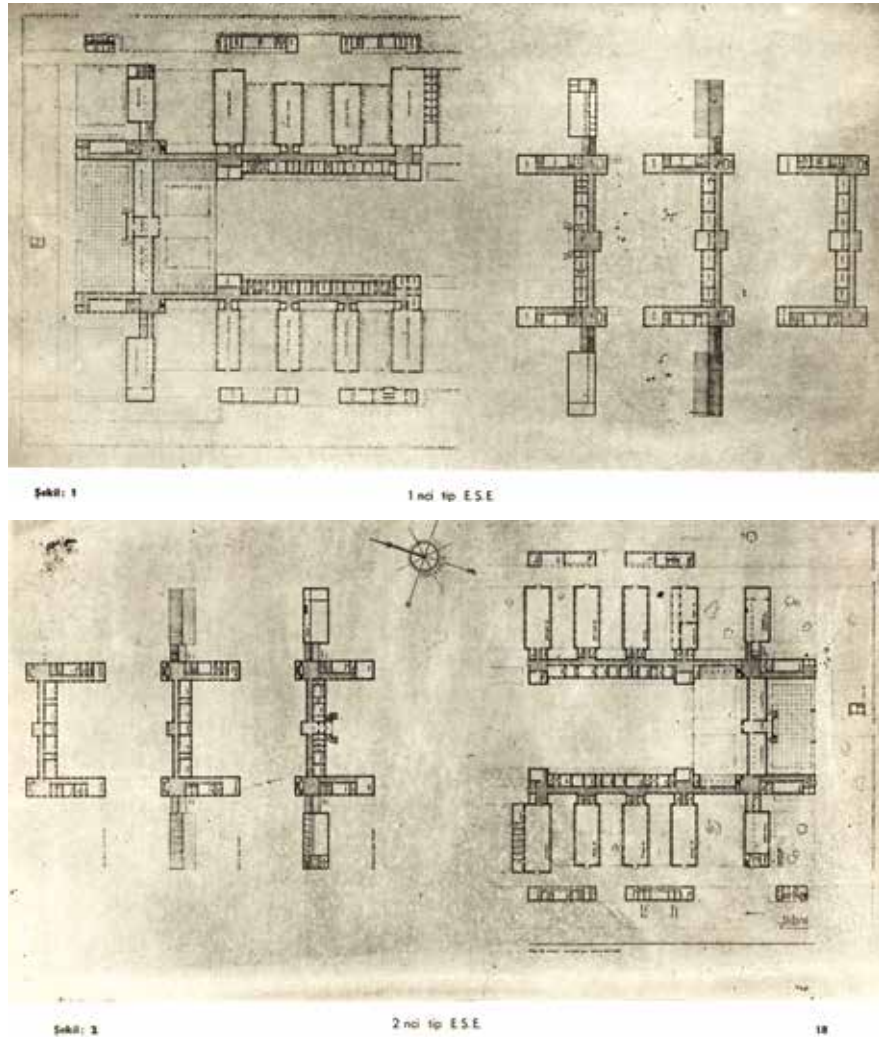
Bauhaus(lar) ve Mit

Bauhaus'un Weimar'da başlayıp Dessau'da devam ettikten sonra Berlin'de sonlanan 14 yıllık serüveni, sadece Akademi'nin kanonlara dayalı yüzlerce yıllık klasik mimarlık eğitimini tasfiye ederek yerine getirdiği, bireyselliği öne çıkaran ve uygulamaya dönük, atölye temelli radikal eğitim müfredatı ile değil, 1925 yılında Dessau'ya taşınan Bauhaus için Gropius'un inşa ettiği yeni okul yerleşkesi ile de farklı bir anlam kazanacaktır. 1923 yılında Weimar'da açılan ilk Bauhaus sergisinde tanıştığı ve hayran olduğu Gropius'un işlerini yakında takip eden, hatta daha sonra Gropius hakkında kitap² da yazan mimarlık tarihçisi Sigfried Giedion, saydamlığı nedeniyle çağın ruhunu yansıttığını düşündüğü Dessau'daki Bauhaus binasını modern mimarlığın başyapıtı olarak yüceltecek, etkisi günümüze kadar süren Bauhaus mitinin kurulmasında da başat rol oynayacaktır.³ Lucia Moholy tarafından 1926 yılında, henüz yapım aşamasında iken çekilen okulun stüdyo kanadının giydirme cam cepheli ikonik köşe fotoğrafı, mimarlık tarihçileri tarafından modernizmin görsel manifestosu olarak kutsanacak, mimari medya yoluyla pekiştirilerek, sabit ve donmuş bir imgeye dönüşecektir. Oysaki Bauhaus yapısı birçok değişikliğe maruz kalmış ve mekânsal kurgusu zaman içinde sürekli değişikliğe uğramıştır.⁴ Yapının imgesini sabitleyen ve mitleştiren bu histori-yografik anlatılar okulun pedagojik yapısındaki çeşitliliği de, eğitim metodolojisindeki çelişkileri de görünmez kılarak, çok sesliliğinin ve çoğulluğunun üzerini örtmüştür. Walter Gropius, Hannes Meyer ve Mies van der Rohe gibi Bauhaus'un üç direktörü arasında zaman zaman yaşanan gerilimler, her birinin angaje olduğu birbiriyle çatışan vizyonlar,⁵ okulun misyonunda görülen radikal dönüşümler bu histori-yografik anlatılar nedeniyle görünmez kılınmıştır. Oysaki çeşitli yönelimlere, motivasyonlara ve programlara sahip bir dizi farklı Bauhaus'dan bahsetmek mümkündür. 1923 yılında eğitim yaklaşımları arasındaki derin farklılık nedeniyle Gropius görevini, Rus konstrüktivizminin kurucularından László

Moholy-Nagy'ye bırakması da bu vizyon çatışması nedeniyledir: “Bu tarihten [1923] sonra Bauhaus, sanat-zanaat birliği yerine sanat-sanayi birliğine yöneliyor ve Fordizmi, Taylorizmi, endüstriyel üretimi ve kitlesel tüketimi destekliyor. Bu doğrultuda tasarımın standartlaştırılmasına sarılıyor. Standartlaşma sayesinde insan hayatının da düzene sokulabileceğine ve bir makine gibi işlevselleşebileceğine inanıyor. Piyasanın da buna göre yapılandırılabilceğini düşünüyor ve çağdaş reklamcılık, ‘markalandırma’ gibi ‘iletişim tasarımı’ disiplinlerinin önünü açıyor. Kısacası baştan ideali olan ‘topyekûn sanat eseri’ (*Gesamtkunstwerk*) yerine, topyekûn bir sembolik iktidar dili geliştiriyor.”⁶ Artun'un da dikkat çektiği üzere, Itten'in ütopyacı pedagojisi, Gropius'un sanatı endüstriye, tasarımı üretime koşan işlevselciliği, Meyer'in toplumsal öncelikleri, van der Rohe'nin yapıli çevreyi mimara teslim eden profesyonelizmi gibi okulun eğitim ve yönetim kadrolarında yer alanların birbiriyle çatışan vizyon ve angajmanları Bauhaus'un değişken bir içeriğe sahip olmasına neden olmuş, başlardaki ütopyacı-avangart duruştan zaman içinde

1000 öğrenciye hizmet verecek çift öğretimli
1. tip erkek sanat enstitüleri
(Oran, 1952: 17).

600 öğrenciye hizmet verecek çift öğretimli
2. tip erkek sanat enstitüleri
(Oran, 1952: 18).



tavizler verilerek sisteme giderek daha fazla entegre olunmuştur.⁷ Bilgin'in de dikkat çektiği üzere, Dessau yıllarından başlayarak Bauhaus'un deneyden sisteme, ekspresyondan konstrüksiyona, sanat ve zanaattan endüstriye doğru meylettirdiği tespiti sıklıkla yapıla gelmiştir.⁸ Mimari modernizmin manifestosuna dönüşen eğitim yapısı, avangart sanatçılardan oluşan sıra dışı eğitim kadrosu, bireyselliğin üretimini teşvik eden deneysel ve bütüncül sanat eğitim programı, çoğulluğuna ve tüm çelişkili yapısına karşın, Bauhaus'u tekil bir imge ve anlatı içine hapseden modernist mimarlık historiografisi neticesinde homojenleştirilmiş, idolleştirilmiş bir Bauhaus imgesi ve miti yaratılmıştır. Ali Artun'un yerinde tespiti ile "Bauhaus sıklıkla bir okul, bir pedagoji, avangart bir akım, bir estetik, bir stil vs gibi ele alınır. Oysa bunların çok ötesindedir. Olsa olsa bir kavrayış, anlayış ve anlamlandırma stilidir. Modernleşmenin dayattığı toplumsal örgütlenmenin gerçekleştirilmesi yolunda bir dönüşüm –reform– politikası, bir kültürel politikadır."⁹

Kültürel Tercümelere, Temellük Pratikleri ve Reformist Kültür Aygıtları Olarak Tatbiki Sanat Okulları

Bauhaus'un bu coğrafyadaki etkileri de yukarıda bahsedilen anlatılar gibi çoklu ve art zamanlıdır. Türkiye'deki en erken ve yaygın etkisi mimari stil olarak alımlanışı sayesinde oluşur. Bauhaus yerleşkesinin sahip olduğu *Neues Bauen* stili bu coğrafyaya "kübik" anlayış olarak tercüme edilip hızla benimsenir.¹⁰

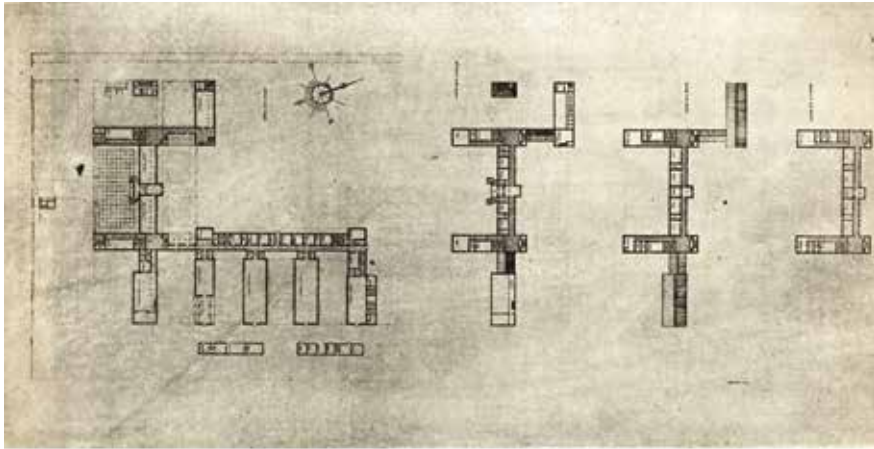
Bauhaus'un pedagojik eğitim modeli ise, Cumhuriyetin kurulmasını takiben Almanca konuşan ülkelerden çeşitli nedenlerle gelen Paul Bonatz, Ernst Arnold Egli, Bruno Taut ve Adolf Schneck gibi Bauhaus ilkelerine bağlı veya karşıt olan, ama "güzel sanatlar" yerine "uygulamalı sanatlar"a inanan mimarlık hocaları tarafından Türkiye'deki mevcut mimarlık eğitimine aşılarmaya çalışılmıştır. Bu aşılama çabaları, hem mimarlık eğitiminde çeşitli reform hareketlerine hem de sanatın topluma mal edilmesi, işlevselleştirilmesi ve cumhuriyet ideallerine hizmet etmesi konularına da öncülük etmiştir.¹¹ Diğer yandan Bauhaus'un bütünlük pedagojik eğitim modelinin Türkiye'deki temel sanat eğitimi için benimsenmesi ve temellük edilebilmesi için, Prof. Paul Bonatz'ın önerisiyle Türkiye'ye danışman olarak davet edilen Alman mimar Prof. Dr. Ing. Adolf G. Schenk'in öncülüğünde 1957 yılında Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nun (1982 yılından itibaren Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin) kurulmasını beklemek gerekecektir.¹²

Ancak tüm bu kültürel tercüme ve temellük pratiklerinin çok daha öncesinde, Osmanlıların sanayi ile ilk kez karşılaşmalarından itibaren süregelen gerilimli ilişkileri, kültürel dönüşüm dinamiklerini hızlandırmış, sanayi odaklı eğitim politikalarının üretilmesini zorunlu kılmış ve Tatbiki Sanat Okulları'nın reformist kültür aygıtları olarak ortaya çıkmalarına neden olmuştur.

İlk kez 1863 yılında Niş'te Tuna Valisi Midhat Paşa tarafından kurulan ıslahhaneler, "sanat erbabının çoğalmasında ihtiyacı"nı gidermek, yetim ve öksüz veya aileleri kendilerine bakamayacak kadar fakir olan Müslüman ve gayrimüslim çocuklara temel eğitim vermek ve meslek kazandırmak amacıyla hızla yaygınlaşmıştır.¹³ Cumhuriyet dönemine kadar faaliyet gösterecek olan ıslahhaneler, sanayi mekteplerine de zemin ve model olmuşlardır. Tıpkı ıslahhaneler gibi yetim, öksüz ve kimsesiz

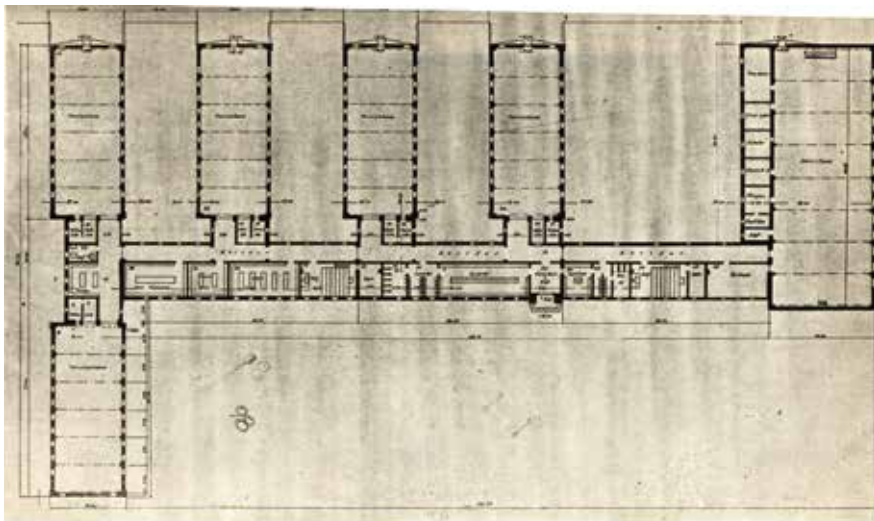
300 öğrenciye hizmet verecek çifte öğretimli 3. tip erkek sanat enstitüleri (Oran, 1952: 19).

İnşaatı yarım kalan Kayseri Erkek Sanat Okulu'nun yapılan kısımlarının planı (Oran, 1952: 37).



Şekil: 3

3. nolu tip E.S.E.



Şekil: 30

Kayseri E.S.E. Yapılan Kısımların Planı

çocuklara mesleki teknik eğitim vermek amacıyla 1868 yılında İstanbul'da Sultanahmet'te Mekteb-i Sanayi ve 1869 yılında Yedikule'de Kız Mekteb-i Sanayii açılmıştır. II. Abdülhamid döneminde ise diğer vilayetlerdeki ıslah-haneler de sanayi mektebi haline getirilmeye başlanmıştır. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte, çocukların ve gençlerin eğitimi için yeni eğitim sistemleri oluşturulmuş, konfor ve sağlık koşulları yüksek olan okullar inşa edilerek çağdaş eğitim sisteminin temelleri atılmıştır. Yetişkin insanların eğitilebilmesi için de Halkevleri, akşam sanat okulları ve kurslar açılarak sadece gençlerin eğitimine önem verilmemiş, ulusun topyekûn eğitilmesi yönünde çalışmalar yürütülmüştür. Savaştan çıkan halkın profesyonel eğitimciler tarafından eğitilebilmesi, Anadolu'ya gitmek istemeyen ve çok az sayıda bulunan öğretmen sayısını hızla artırmak amacıyla birçok kasaba ve köyde kendi kendine yeten "Köy Enstitüleri" kurulmuş ve çağdaş eğitim verebilecek öğretmenlerin yetiştirilmesi sağlanmıştır. Cumhuriyet'in ilanı ile neredeyse eşzamanlı yürütülen ekonomik gelişmenin lokomotif olan sanayide görev alacak kişilerin eğitimine de ayrıca önem verilmiş, fabrikada çalışabilecek kalifiye elemanlar için "sanat ve teknik okulları"nın sanayi kenti olması hedeflenen şehirlere yapılması planlanmıştır. Bu hedef doğrultusunda 1934-1936 yılları arasında "Mesleki Tedrisatın İnkişaf Planı" hazırlanmış, çırak okulları, sanat ve orta sanat okulları, akşam sanat okulları, tekniker okulları, mühendis okulları ile gezici köy kurslarının açılması öngörülmüştür. Ayrıca aynı plan kapsamında ülke dokuz bölgeye ayrılarak, bölge sanat okulları oluşturulmuştur.¹⁴ 1935 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nda "Mesleki ve Teknik Öğretim Genel Müdürlüğü" kurulmuş ve 1936 yılında "Teknik Eğitim Planı", 1941 yılında ise "Teknik Öğretim Yasası" oluşturulmuştur.¹⁵ Teknik Eğitim Planı'nda alınan ana kararlar ise şöyledir:

- Endüstri alanında çalışacak eleman yetiştirmek amacıyla var olan sanat okullardaki öğrenci sayılarını iki kat artırmak,
- Ankara'da yeni bir yüksek teknik okulu açmak,
- Özellikle İstanbul'da bulunan okullar için, gerekli mekânsal eklerin yapılmasını sağlamak
- Endüstri alanında var olan ihtiyaca göre okullar açmak ve eleman yetiştirmek,
- Ankara ve İstanbul'a kalfa okulları açmak,

- Gündüz çalışanlar için akşam sanat okulları, pratik sanat okulları ve kurslar açmak,
- Yeni 67 adet erkek sanat okulu açmak ve toplam sayıyı 76'a yükseltmek,
- Doğu illerine de sanat okulları açmaktır.¹⁶

Bu plan doğrultusunda, meslek okulları beş ayrı kategoride (erkek sanat okulları, inşaat usta okulları, erkek terzilik okulu, ticaret okulları ve kız enstitüleri) eğitim vermeye başlamış, erkek sanat okullarının eğitim sistemi ve okulların düzeni Mesleki ve Teknik Eğitim Müsteşarlığı'na bağlı olan "Erkek Teknik Öğretim Müdürlüğü" tarafından oluşturulmuştur. Müfredat kadar mimari tasarımlar da oldukça önemsenmiş ve müsteşarlığa bağlı bulunan Yapı İşleri Proje Bürosu'nun başına Stuttgart ekolünü benimseyen Alman mimar Paul Bonatz getirilmiştir.

Kayseri Erkek Sanat Enstitüsü'nün bitmiş tesviye atölyesi ile betonarme çerçeve kirişleri dökülen demirhane atölyesi (Oran, 1952: 64).



Resim : 21

Kayseri E.S.E.
(Tepsiye Atelyesi)



Resim : 22

Kayseri E.S.E.
Betonarme Çerçeveler Dökülürken

“Mesleki ve Teknik Öğretim Davası”: Bonatz, A. Sabri Oran, Erkek Sanat Okulu ve Enstitüleri

Cumhuriyetin kuruluş yıllarından itibaren Türkiye’deki eğitim reformlarına ve seferberliğine yön veren Paul Bonatz, Ernst Arnold Egli, Bruno Taut ve Adolf Schneck gibi Almanca konuşan ülkelerden gelen mimarların sahip oldukları motivasyon ve vizyonlar da tıpkı Bauhaus okulunun iç yapısındakine benzer biçimde çatışmalı ve değişken olmuştur. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu’na yön veren bu farklı kişilikler içerisinde özellikle Paul Bonatz, Bauhaus okulunun vizyonerliği karşısında konumlandırılan ve Alman mimarlık ortamının “muhafazakârlık kalesi” olarak bilinen Stuttgart Mimarlık Okulu’ndan mezun olması ve milli gelenekleri canlandırmayı hedefleyen Alman “Heimatschutz” akımını benimsemiş olması nedeniyle, yeni kurulan Cumhuriyet Türkiye’sinin ulusalcı-tarihselci mimarlık talepleri ile paralellikler taşımıştır.¹⁷

1943 yılında Milli Eğitim Bakanlığı Mesleki ve Teknik Öğretim Müsteşarlığı Yapı İşleri Bürosu (Teknik Büro) Müşavir Mimarı olarak Türkiye’ye çağrılan Paul Bonatz, 1946 yılına kadar bu işte çalışmak üzere görevlendirilmiştir.¹⁸ Sonrasında ise, Stuttgart Mimarlık Okulu’nda öğrencisi olmuş Arif Hikmet Holtay, Mithat Yenen, Kemali Söylemezoğlu ve Ahmet Sabri Oran sayesinde Türkiye’de çok sayıda uygulamaya imza atmış ve İstanbul Teknik Üniversitesi’nde yürüttüğü öğretim üyeliği sayesinde 1954 yılına kadar 11 yıl boyunca Türkiye’de kalarak mimarlık ve eğitmenlik faaliyetlerini sürdürmüştür.¹⁹

Paul Bonatz, bir yandan İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Şubesi için hazırladığı rapor ile “mimarlık eğitimine ‘terbiye esasları’ olarak nitelendirdiği zanaatkârlık odaklı bir bakış doğrultusunda” revizyon önerileri yapmakta,²⁰ diğer yandan ise “Mesleki ve Teknik Öğretim Davası”na²¹ yönelik olarak farklı il ve ilçelerde yapımı sürdürülen erkek sanat enstitüleri (ESE) ve erkek orta sanat okulları (EOSO) tip projeleri sayesinde teorik argümanlarını pratiğe geçirebilme fırsatını yakalamıştır. Bu “dava”nın tüm ülke sathına nasıl yayıldığını ise Stuttgart Mimarlık Okulu’nda Bonatz’ın öğrencisi olmuş, Teknik Öğretim Müsteşarlığı Yapı İşleri Bürosu’nda uzun süre çalışmış olan, Bulgar asıllı Türk mimar Ahmet Sabri Oran’ın²² (Achmed Sabrieff) 1952 yılında basılan “Erkek Sanat Okulları ve Erkek Sanat Enstitüleri” baş-

lıklı yeterlilik çalışmasından takip etmek mümkündür.²³ Oran, geçen 10 yıllık süre içerisinde projeleri hazırlanmış ve inşaatları kısmen tamamlanmış bazı okul projelerini irdelemektedir. Beş yıllık eğitim veren enstitüler (ESE) ve üç yıllık eğitim veren ortaokullar (EOSO) biçiminde kurgulanmış olan bu okullar için, il ve ilçelerde yapılmak üzere taraklı plan şemasına ait 400, 300 ve 200 kişilik olmak üzere üç tipte şema geliştirilmiştir.²⁴ Enstitüler genellikle, yoğunluk olarak daha büyük kentlere inşa edilirken, orta sanat okulları daha az yoğunluklu kentlerde ve kasabalarda kurulmuştur. Okulların tasarımında öğrenci sayıları, kentte bulunan fabrikaların eleman ihtiyacı temel etken olarak kabul edilmiştir. Buna göre enstitüler öğrenci sayısı bakımından bin, altı yüz ve üç yüz kişilik planlanırken, ortaokullar dört yüz, üç yüz ve iki yüz kişilik olarak planlanmıştır.²⁵ Oran bu okulların müfredatından, mekânsal gerekliliklerine, sınıf ve atölye tefrişlerinden, dış mekânda yapılar arasında kalan alanların ışık kalitesini sağlamak üzere bahçe düzenlemelerine kadar planlama sürecinden uygulama sürecine kadar dikkat edilecek birçok hususta detaylı bilgi vermektedir. Ayrıca atölyelerin hangi işlev için kullanılacağı, mekânsal düzenlemeleri, gerekli servis birimleri de okul eğitim programına göre tasarlanmıştır. Okullardaki bölümler şöyledir:

- Tesviyecilik,
- Demircilik,
- Marangozluk-Modelcilik,
- Dökümcülük,
- Motorculuk,
- Elektrikçilik-Radyoculuk,
- Camcılık.

Bir nevi teknik öğretim mekânlarının tasarımı ve yapım rehberi görevini üstlenen çalışması, inşaatı tümüyle veya kısmen tamamlanmış ESE ve EOSO’ya ait planlara, strüktür sistemlerine dair detaylı çizimler ile yapıların bitmiş, kullanım esnasında veya inşaat sürecine dair fotoğraflar eşlik etmektedir. Oran çalışmasında, Samsun, Denizli, Urfa, Tire, Elazığ, Kayseri, Afyon, Uşak, Antakya, Ankara’da yapılan ESE’lerin çizim ve fotoğrafları yer alırken, yapılması planlanan Çanakkale, Tokat, Ordu ve Niğde’deki ESE’lerin de detaylı bilgileri verilmektedir. Diğer yandan EOSO olarak Elazığ ve Niğde’de tamamlanan iki okul ile Bergama’da yapılması planlanan EOSO hakkında kısa bilgiler verilmektedir. Eğitim ve sanayi seferberliğinin tam orta noktasında bulunan bu sanat okulu yerleşkeleri, tip proje olarak merkezden tasarlanmış olmalarına karşın uygula-

ma aşamasında yerel malzeme ve inşaat teknikleri ile ilişkilendirilmişlerdir. Kayseri Erkek Sanat Okulu'nun ilk On Yıllık Plan içerisinde yapılması planlanan okullar kapsamında ele alınmasının gerekçesi ise, Türkiye Cumhuriyeti tarafından yapılan en kapsamlı sanayi yatırımlarından biri olan Sümerbank Kayseri Bez Fabrikası'nda çalışacak kalifiye elemanın bulunmamasıdır.²⁶ Milli Eğitim Bakanlığı'nca hazırlanan tip proje doğrultusunda 1943 yılında inşa edilen ve bugün de aynı işlev ile kullanımını sürdüren okul, sahip olduğu tesviye ve demir atölyeler ile dönemindeki sanat okulları arasında en kapsamlı programa sahip olması ile de öne çıkmıştır.

Bitirirken

Osmanlıların Sanayi Devrimi ile karşılaşmasından doğan gerilimli ilişki, Cumhuriyetin ilanından sonra da devam etmiş, geç kalmışlık psikolojisi sanayi ve reformist kültürel yatırımların hızlanmasına, yurtdışından farklı eğitim modelleri ve uzmanların transfer edilmesine neden olmuştur. Her kültürel transfer gibi Alman eğitim modellerinin ve Bauhaus'un bu coğrafyaya tercümesinde de farklı temellük pratikleri, dışlama, dönüştürme ve uyarlama becerileri geliştirilmiştir. II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar Bauhaus bu coğrafyada avangart bir mimarlık pratiği ve eğitimi olmaktan ziyade sanat-sanayi işbirliğinin ideal modeli, kapitalist sisteme entegre olmanın ve sanayi temelli kalkınmanın kaldırıcı olarak alınılanagelmıştır. Bu pragmatik bakışın en sıra dışı özelliği ise, Bauhaus'un ilerici ve devrimci görüşlerini Türkiye'ye uysallaştırarak adapte edecek olan kişinin Bauhaus Okulu'nun muhalifi konumundaki muhafazakâr Stuttgart ekolünden gelen Paul Bonatz'ın olmasıdır. 

Hikmet Eldek Güner, Dr. Öğr. Gör., Erciyes Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, heldek@erciyes.edu.tr

Deniz Güner, Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, deniz.guner@deu.edu.tr

Notlar

1. İhsan Bilgin, "Bauhaus'un Zamanı ve Yeri", A. Artun, E. Aliçavuşoğlu (der.), *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı; Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 100.
2. Sigfried Giedion, *Walter Gropius: Work and Teamwork*, New York: The Architectural Press, 1954.
3. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture; The Growth of a New Tradition*, Massachusetts: Harvard University Press, 1941.
4. Ralf Kölner, "Uses of the Bauhaus Building, 1926-1989", Margret Kentgens-Craig (ed.), *Stiftung Bauhaus Dessau, The Dessau Bauhaus Building, 1926-1999*, Basel: Birkhäuser Verlag, 1998, s. 142-159.
5. Éva Forgács, *Bauhaus 1919-1933*, çev. Alp Tümmertekin, İstanbul: Janus Yayıncılık, 2017.



6. Ali Artun, "Bauhaus'un 100. Yılı", *skopbülten, E-Skop* (27.2.2019), <http://www.e-skop.com/print.aspx?PageID=4591> (Son erişim: 30.4.2019).

7. Ali Artun, "Önsöz", A. Artun, E. Aliçavuşoğlu (der.), *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı; Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 16.

8. İhsan Bilgin, *age*, s. 107.

9. Ali Artun, "Geometrik Modernlik: Bauhaus Enternasyonal ve Türkiye'de Sanat", A. Artun, E. Aliçavuşoğlu (der.), *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı; Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 193.

10. Bu alımların detaylı incelenmesi için bkz. Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, İstanbul: Metis Yayınları, 2002. Özellikle Bölüm 5: Modern Yaşam: Kübist Evler ve Apartmanlar.

11. Bruno Taut'un mimarlık eğitim reformları için bkz. Bernd Nicolai, "Bruno Taut'un Akademi Reformu ve Türkiye İçin Yeni Bir Mimariye Uzanan Yolu", *Atatürk İçin Düşünmek*, İstanbul: İTÜ Yayını, 1998.

İsviçreli Ernst Egli'nin etkileri için bkz. Neslinur Hızlı, Nezih R. Aysel, "Ernst Egli'nin Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Eğitimi Reformu Çalışmaları", A. Cengizkan, S. Bancı, M. Cengizkan (ed.), *Ernst A. Egli: Türkiye'ye Katkıları; Yerel Yorumlar; Eğitimde Programlar, Pratiğin Muhasebesi*, Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Yayını, 2017, s. 75-84 ve Neslinur Hızlı, Nezih R. Aysel, "1930-1936 Güzel Sanatlar Akademisi'nde Mimarlık Eğitim Reformu ve Ernst A. Egli", *Mimarlık*, 389, Mayıs-Haziran 2016, s. 16-21. Paul Bonatz'ın İTÜ'deki eğitim reformları ve Milli Eğitim Bakanlığı görevi nedeniyle daha geniş kapsamlı olmuş olan etkileri için bkz. Yüksel Pöğün Zander, "Paul Bonatz İstanbul Teknik Üniversitesi'nde", *Arredamento Mimarlık*, 248, 2011, s. 66-70 ve Emine Seda Kayım, "Bonatz ve Söyleme-

Kayseri Erkek Sanat Enstitüsü Demirhane Atölyesi betonarme makas kirişleri (Deniz Güner arşivi, 2017).



Kayseri Erkek Sanat Enstitüsü Demirhane Atölyesi (Deniz Güner arşivi, 2017).

zoğlu: On yıllık Bir 'Öğretmen-Öğrenci' İlişkisi", *Arredamento Mimarlık*, 248, Ağustos 2011, s. 71-77.

12. Mustafa Asher, "Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu Eğitim İlkelerinin ve Çalışma Yöntemlerinin Uygulanmasında Alman Bauhaus ve Werkkunstschule Adlı Okulların Etkinlikleri", A. Artun, E. Aliçavuşoğlu (der.), *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı; Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım*

Crafting Bauhaus to Middle Anatolia

At the 20th century, Bauhaus that was a model, the most radical and pioneering educational institutions with VKhUTEMAS, got a mission to melting architecture, fine arts and applied arts together and mediated craft with the industry. From 1919 to today it is still one of the most extraordinary phenomena that have sustained its effect for a century in the architectural environment.

It is possible to talk about a series of Bauhaus purchases which had different images, due to the occasional tensions, radical transformations in the schools mission and the conflicting visions that they engaged, among Bauhaus' three directors who were Walter Gropius, Hannes Meyer, Mies van der Rohe. Since the modernist architectural historiography that imprisoned the Bauhaus into a single and homogeneous image as an glazed manifesto of architectural modernism, have been created a homogenized and idolized Bauhaus myth despite of the extraordinary staff of avant-garde artists, the experimental and holistic art education program that promotes the production of individuality and all its diversity and contradictory structure.

The Bauhaus images and myths had emerged in the borders of Turkey not only by Ernst A. Egli's educational reforms but also Clemens Holzmeister, Gustav Oelsner and Paul Bonatz who was influential in the development of the German education style to the Istanbul Technical University had tried the Bauhaus educational model to adopt to the Anatolian geography.

The German architect Paul Bonatz, who worked as the head of the "Yapı İşleri Proje Bürosu" of the "Mesleki ve Teknik Öğretim Müsteşarlığı", served as a manager in the project office between 1943-1946. In the context of this article, how the Bauhaus principles are tried to be instilled into Middle Anatolia, how to interpret the concept of applied art education from the architecture to the program within the how to make the craft-industry association by Bauhaus educational reform according to "Kayseri Erkek Sanat Okulu" which was built as "Erkek Sanat Enstitüleri" and "Erkek Orta Sanat Okulları" projects in 1943.

Eğitimi ve Bauhaus, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 107.

13. Cemil Ürek, "İslahhaneler", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 19, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1999, s. 190-191.

14. Cevat Alkan, Hıfzı Doğan ve S. İlhan Sezgin, *Mesleki ve Teknik Eğitimin Esasları*, Ankara: Alkım Yayınları, 1998.

15. Sabri Oran, *Erkek Sanat Okulları ve Erkek Sanat Enstitüleri*, İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul: Pulhan Matbaası, 1952, s. 6-7.

16. Yahya Akyüz, *Türk Eğitim Tarihi. M.Ö. 1000-M.S. 2008*, Ankara: Pegem Akademi. 22. Baskı, 2012.

17. Emine Seda Kayım, *agm*, s. 71, özellikle dn 35.

18. Sabri Oran, *age*, s. 10.

19. Paul Bonatz'ın Türkiye'deki mimarlık kariyeri, iş elde ediş yöntemleri ve Stuttgart Mimarlık Okulu'ndan mezun Türkiye'li öğrencileri ile olan giriş ilişkisinin detayları için bkz. Emine Seda Kayım, *agm*.

20. Emine Seda Kayım, *agm*, s. 71, özellikle dn 36. "Bonatz, 'yeni teknik ihtiyaç ve terakkilerin icaplarını milli geleneklerin iyi, devamlı, daimi ve ruhlı tarafları ile birleştirmeğe' çalıştığı bu raporda, Schmitthenner'in geleneksel yapı detaylarına yönelik olarak kurguladığı rölöve (Bauaufnahmen) derslerinin bir benzerinin okul tedrisatına eklenmesini önerir." Emine Seda Kayım, *agm*, s. 74.

21. Oran, bu eğitim seferberliğini "Mesleki ve Teknik Öğrenim Davası" olarak tanımlamaktadır. Oran, *age*, s. 9.

22. "Ahmet Sabri Oran (Achmed Sabrieff) (1905-1972), Bulgar asıllı Türk mimar. Stuttgart Mimarlık Okulu'nun yirminci yüzyıl içerisindeki ikinci Türk öğrencisi olan Sabri Oran, Stuttgart Mimarlık Okulu'ndaki eğitimine 1929 yaz yarıyılında başlamıştır. Eğitimini Mithat Yenen ile (Stuttgart'taki kayıtlara göre Midhat Izzet) ile neredeyse paralel bir şekilde sürdüren Oran, sekiz yarıyıl boyunca ve kesintisiz olarak öğrenim gördüğü Stuttgart Teknik Yüksek Okulu'ndan 1930/31 kış yarıyılında mezun olmuştur." Emine Seda Kayım, *agm*, dn 8.

23. Ord. Prof. Dr. Paul Bonatz, Ord. Prof. Emin Onat ve Prof. Dr. Mukbil Gökdoğan tarafından 3.1.1947 tarihinde jüri değerlendirilmesi yapılarak İTÜ Mimarlık Fakültesi'nce kabul edilmiş olan bu çalışma, Y. Mimar Sabri Oran'ın yeterlilik imtihanı için hazırlamış olduğu ve 1952 yılında basılarak kitaplaştırılan yeterlilik çalışmasıdır.

24. Oran, teknik öğretim programında olmasına karşın farklı plan ve organizasyon şemasına sahip kız sanat okullarını ve ticaret okullarını çalışmasının kapsamı dışında tuttuğunu kitabın başında belirtmektedir. Oran, *age*, s. 10.

25. Hikmet Eldek Güner, Faruk Tuncer, "Paul Bonatz İmzalı Tipolojik Bir Deneme: Kayseri Erkek Sanat Okulu", *Mimarlık*, 402, s. 54-60.

26. Halit Erkiletlioğlu, *Geniş Kayseri Tarihi*, Kayseri: Can Matbaa, 2006.

Mimarlık Eğitiminde UNESCO-UIA Validasyonunun Önemi: Türkiye’de Bir İlk Olarak MSGSÜ Mimarlık Eğitimi Validasyonu (I)

Demet Binan - Nazire Papatya Seçkin

Yaşam mekânı yaratma bilgisi ve becerisi olan mimarlık, küresel hale gelen dünyada mesleki açıdan kolay dolaşıma izin veren mesleklerden. Hem mimarlar hem de işverenler, küreselleşen dünyada farklı kültür, dolayısıyla farklı tasarımları yansıtan mimariler için bir araya gelmek istiyorlar. Küreselleşmenin aynı tip projelerin farklı bağlamlara sahip yerlerde inşa edilmesi gibi olumsuz sonuçları dışında, mesleki dolaşım ve deneyimlerin artması açısından mimarlar için avantaj olduğu açıktır. Dolayısıyla mimarların hem eğitimleri süresinde öğrenci olarak hem de sonrasında mimar olarak bu dolaşımı kolayca yapabilmesi için mimarlık eğitim sisteminin standartlarının ve gerekliliklerinin ölçütlerinin oluşturulması zorunlu hale gelmiştir.

Küreselleşmenin etkisiyle mimarlık mesleğinin uygulanmasında ve eğitimindeki farklılıkların artması doğrultusunda nitelikli mimariyi üretmek, mimarlık mesleğinin uygulanmasındaki dengesizliği ve eşitsizliği uzun vadede düzeltebilmek amacıyla eğitim sistemlerinin uluslararası geçerlilik değerlendirmesine yönelik oluşumlar mevcuttur.

Uluslararası Mimarlar Birliği (International Union of Architects) UIA ile UNESCO tarafından oluşan Mimarlık Validasyon Konseyi mimarlık bölümlerinin ve okullarının uluslararası tanınırlığı ve eşdeğerliliği için onaylama yetkisine sahip olan mimarlık alanında uluslararası bir oluşumdur. Bu konsey, UIA ve UNESCO arasında imzalanan ve 2002 Berlin Genel Kurulu’nda onaylanan anlaşma sonucunda kurulmuştur. Konsey mimarlıkta validasyon (geçerlilik onaylama) çalışmalarının yürütülmesinde RIBA (Royal Institute of British Architects) ile ayrıca sözleşme yaparak sistemi genişletmiştir.

UNESCO-UIA Mimarlık Eğitimi Şartı (1996), Mimarlık Pratiği İçin Tavsiye Edilen Uluslararası Profesyonellik Standartları Konusunda UIA Mutabakat Metni (1999) ve UNESCO-UIA Mimarlık Eğitimi İçin Validasyon Sistemi (2002) uluslararası belgeleri mimarlık mesleği için tüm dünyada kılavuz niteliğindedir.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi içinde yer alan Mimarlık Bölümü ülkemizdeki üniversiteler arasında mimarlık

eğitimi alanında UNESCO-UIA Validasyon Sistemine başvuran ve UNESCO-UIA Geçerlilik Onayı alan tek mimarlık bölümüdür. UNESCO-UIA Geçerlilik Onayı (Validasyonu) almakla mimarlık okulları küresel ağının içinde yer alma şansı edinmekte, öğrenci ve akademik personel bu ağın bir parçası olmaktadır. Bu tanınırlık ve eşdeğerlilik ilanı hem öğrenciler hem mezunlar için önemli avantajdır ve küresel rekabet şansını artırmaktadır. Konsey tarafından sonrasında yapılacak düzenli izlemeler de mimarlık eğitimimiz, akademisyenlerimiz ve mezunlarımızın evrensel ölçütlerde olmasını sürekli kılmanız için itici güç oluşturacaktır.

Söz konusu uluslararası geçerlilik onayına sahip olma, ülkemizde var olan mimari mirasın korunması ve ona çağın teknolojisi, estetik değerleriyle yeni tasarımların eklenmesi ve sürdürülebilir gelişme doğrultusunda çağdaş yapıları çevreler ve kentler yaratmada önemli bir açılım ve potansiyel sağlayacaktır.

Birbirinin devamı niteliğinde yayınlanacak iki makale ile kurumsal deneyimimizin ülkemizde var olan mimarlık bölümleriyle paylaşılması ve üniversitelerinin bu evrensel ağın bir parçası olmalarının önemine dikkat çekmek amaçlanmıştır. Bir mimarlık eğitimi programının, UNESCO-UIA onay sürecini başarıyla tamamlayabilmesi için, üç aşamadan oluşan bir süreçten geçmesi gerekmektedir. Bunlar: ‘Uygunluk’, ‘Adaylık’ ve ‘Tam Tanınma (Onaylama)’ *aşamalarıdır* (Manual, 2017). Bu makalede, UNESCO-UIA Onay Sisteminin oluşumu, nitelikleri ve onay sürecinin temel unsurları tanımlanarak, bu süreçteki üç önemli aşamanın ilki üzerinden MSGSÜ Mimarlık Bölümü’nün deneyimleri aktarılacaktır. Bir sonraki makalede ise, onay sürecindeki diğer iki aşamanın gerekleri üzerinde durularak, bu süreçte MSGSÜ Mimarlık Bölümü’nün edindiği deneyimler paylaşılacaktır.

UNESCO-UIA Onay Sisteminin Oluşumu

UIA tarafından 1996 yılında ‘Mimarlık eğitiminin gelişmesine katkıda bulunmak ve dünya mimarları, mimarlık öğrencileri ve mimarlık öğretmenlerinin arasındaki iletişimi kolaylaştırmak’ ilkesinden yola çıkılarak, UIA Eğitim Komisyonu kurulmuştur.

1970’li yılların başından itibaren, UIA ile UNESCO’nun ‘Mimarlık eğitimi’ konusunda ortaklaşa çalışmaları süregelmektedir. Araştırma ve çalışmalar, 1970’te Zürih’teki bir uzman toplantısında başlatılmış, ardından 1974’te Lomé, 1976’da Paris ve Chandigarh başta olmak üzere uluslararası seminerlerle devam etmiştir (Recommendations, 2014).

Bu ortaklığın sonucu olarak, “UNESCO-UIA Mimarlık Eğitimi Şartı” (UNESCO-UIA Charter for Architectural Education) hazırlanarak, 1996 yılında Barselona’daki UIA Genel Kurulu tarafından onaylanmıştır. Bu şart, XXI. yüzyıl toplumunun karşılaştığı zorlukların üstesinden gelmek için olumlu bir şekilde katkıda bulunabilecek mimarlar yetiştirecek mimari öğretim için kesin bir çerçeve tanımlamaktadır (Validation System, 2014). UNESCO-UIA Mimarlık Eğitimi Şartı’nın amacı, ilk etapta bireysel kazanımların herkes tarafından paylaşılabilmesini sağlayacak küresel bir mimarlık eğitimi ağı kurulmasına öncülük etmek ve mimarlık eğitiminin çağdaş dünyadaki en önemli çevresel ve mesleki zorlukları içinde barındırdığı anlayışını yaymaktır (Charter, 2017). Eğitim Şartı’nda eğitimin içermesi gereken 16 ölçütün önemi ve bunun yanı sıra eğitim ve uygulama arasındaki ilişkinin nasıl olması gerektiğine dayanan değerlendirmeler yapılmaktadır.

UNESCO-UIA Mimarlık Eğitimi Onay Konseyi Kuruluşu ve Amacı

Şartın doğru yorumlanması ve gelişimi hedefiyle, UIA ile UNESCO arasında 16 Mayıs 2000 tarihinde imzalanan protokolle UNESCO-UIA Mimarlık Eğitimi Onay Konseyi kurulmuştur. Bu protokolle birlikte komite, UIA’nın dünya çapında kaliteli mimarlık eğitimini destekleme sürecini denetlemekte ve farkındalığı artırmaktadır (Recommendations, 2014). Bu protokol, komitenin amaçlarını dört maddede özetlemektedir (Validation System, 2014):

1. Kendi özgür iradelerini talep eden okullar ve üniversiteler tarafından yürütülen çalışma programları ve etkinlikleri için şarta uygunluğun onaylanması.
2. Bu programların kalite düzeyinin önceden belirlenmiş, açıkça tanımlanmış kriterlere göre değerlendirilmesi ve onaylanması.
3. Şartı daha kapsamlı bir şekilde yorumlamak ve eğitim kalitesini artırmak için küresel ve bölgesel ve belki de yerel düzeylerde tavsiyelerin oluşturulması.
4. Şartın içeriğinin geliştirilmesi için teknik destek sağlanması

İlk baskısı UIA Meslek Pratiği Komisyonu tarafından yayımlanan ve 1996 yılında Barselona’daki UIA Genel Kurulu’nda onaylanan,

Mimarlık Pratiği İçin Tavsiye Edilen Uluslararası Profesyonellik Standartları Konusunda UIA Mutabakat Metni (UIA Accord on Recommended International Standards of Professionalism in Architectural Practice), 1999 yılında Pekin’de gerçekleşen 21. Genel Kurulda güncellenerek yeniden onaylanmıştır.

“UNESCO-UIA Mimarlık Eğitimi Şartı” ile başlayan ve UIA “mutabakat” metinleriyle de ilişkili olarak gelişen sürecin bir devamı niteliğinde, 2002 yılında Berlin’de gerçekleştirilen 22. UIA Genel Kurulu’nda mimarlık eğitimi konusunda iki önemli belge, ilkesel olarak kabul edilmiştir. Bunlardan biri, UIA Mimarlık Eğitimi Komisyonu tarafından hazırlanan ve “UIA ve Mimarlık Eğitimi: Düşünceler ve Tavsiyeler” (UIA and Architectural Education Reflections and Recommendations) başlığını taşıyan, diğeri ise UNESCO-UIA Mimarlık Eğitimi Onay Konseyi tarafından hazırlanan “UNESCO-UIA Mimarlık Eğitimi Onay Sistemi” (UNESCO-UIA Validation System for Architectural Education) başlığını taşıyan dokümanlardır (Şentek, 2003). İlk versiyonları 2002’de onaylanan bu dokümanların, 2011 yılında Tokyo’da gerçekleşen 25. UIA Genel Kurulu’nda ve 2014 yılında Durban’da gerçekleşen 26. UIA Genel Kurulu’nda onaylanan düzeltilmiş versiyonları bulunmaktadır. “UNESCO-UIA Mimarlık Eğitimi Onay Sistemi”ne dair prosedürlerin yer aldığı el kitabının güncel versiyonu 2017 yılı sonunda yayımlanmıştır. Mimari eğitim için önerilen UNESCO-UIA Onay Sistemi, bu temeller üzerine inşa edilmiştir. Buna ek olarak, Mimarlık Pratiği için Tavsiye Edilen Uluslararası Profesyonellik Standartları Konusunda UIA Mutabakat Metni (UIA Accord on Recommended International Standards of Professionalism in Architectural Practice) ve Mimarlık Pratiği için Tavsiye Edilen Uluslararası Profesyonellik Standartları Konusunda UIA Mutabakat Metni İçin Önerilen Kılavuzlar (Recommended Guidelines for the UIA Accord on Recommended International Standards of Professionalism in Architectural Practice) metinlerinin hemen hemen tüm bölümlerinde standartlarla ilişkili olarak mimarlık eğitimi yer almaktadır. Bu belgeler, uluslararası sınırların ötesinde akademik ve profesyonel bilgilerin aktarılabilirliğini artırmaya yönelik koordine edilmiş ilkeleri ve prosedürleri sunarak, eğitimin hedeflerini, rolünü, sorumluluklarını, sınırlarını, organizasyonunu ve içeriğini, mimarın temel gereksinimlerini, mesleki bilgi ve becerileri, pratik eğitim ve akreditasyonu tanımlamaktadır.

UNESCO-UIA Onay Sisteminin Nitelikleri

UIA ile UNESCO tarafından oluşturulan Mimarlık Validasyon Konseyi, mimarlık bölümlerinin ve

okullarının uluslararası tanınırlığı ve eşdeğerliliği için onaylama yetkisine sahip olan mimarlık alanında uluslararası bir oluşumdur. Bu konsey mimarlıkta validasyon çalışmalarının yürütülmesinde RIBA ile ayrıca sözleşme yaparak sistemi genişletmiştir. İlgili sözleşme 2008 yılında Torino Genel Kurulu öncesinde, 29 Haziran tarihli konsey toplantısında UIA başkanı ve RIBA yetkilisi tarafından imzalanmıştır (Tağmat, 2008). Konsey, validasyon konusunda uluslararası ortamlardaki gelişmeleri izlemeyi sürdürmekte, ayrıca RIBA'nın çalışmaları için de kılavuzluk yapmaktadır.

Onay (validation) sistemi ile eş kredilendirme (akreditasyon) sisteminin birbirinden farkını ifade etmek gerekirse, "UIA ve Mimarlık Eğitimi: Düşünceler ve Tavsiyeler" başlıklı dokümanda belirtildiği üzere, 'akreditasyon', eğitimi oluşturan "girdi"lerin esas alındığı, 'validasyon' sistemi ise "çıktı"ların esas alındığı bir değerlendirme sürecidir (Şentek, 2003). Ancak her iki sistemin de aynı gereksinimlerden kaynaklandığı ve aynı doğrultuda sonuçlara yönelik olduğu belirgindir.

UIA aracılığıyla mimarlık eğitiminde uluslararası düzeyde bir "onay" sistemi getirmeyi amaçlayan UNESCO-UIA Mimarlık Eğitimi Onay Sistemi, onaylama sistemlerinin önemli ölçüde denkliğini tanıyan küresel bir sistem olan Canberra Anlaşması'na da önemli bakış sunmaktadır. Bilindiği gibi, Canberra Anlaşması, mimarlık eğitiminde 7 adet akreditasyon/onaylama kurumu tarafından hazırlanan bir belge olup, Nisan 2008'de imzalanmıştır. Canberra Anlaşması, anlaşmayı imzalayan akreditasyon/onaylama kurumlarının bulunduğu ülkeler¹ arasındaki eğitim bilgilerinin taşınabilirliğini kolaylaştırmayı amaçlarken, farklı ülkelerin öğretim programlarının yerel çeşitliliği ve bu çeşitlilik içinde asgari koşulları oluşturma gereğinden doğmuştur. Bu anlaşma, UNESCO-UIA Mimarlık Eğitimi Şartı'nın temel ilkelelerini ve mimarlık pratiğinin akademik gereksinimlerini karşılamak için uluslararası standartlar olarak önerilen Mimarlık Pratiği için Tavsiye Edilen Uluslararası Profesyonellik Standartları Konusunda UIA Mutabakat Metni'nin ilgili bölümlerini yansıtmaktadır (Canberra, 2014; URL 1).

UNESCO-UIA Onay Sistemi, kanıta dayalı bir süreçtir. Örneğin mimarlık öğrencilerinin ürettiği bir çalışma, rapor grubunun üzerinde öneriler-tavsiyeler geliştirdiği temel öğelerdir; öğrencileri ve çalışmalarını UNESCO-UIA Validasyonunun merkezine yerleştiren kanıta dayalı bir yaklaşımdır. Organizasyonun (ve UIA tarafından tanınan okulların/ülkelerin çeşitliliği) uzun ömürlülüğü ve uluslararası erişimi, bu kriterlerin saygın ve güvenilir olduğuna dair kanıttır. UNESCO-UIA Validasyonu, mimarlık okulları,

akademik kadroları ve öğrencileri arasında küresel ağın oluşmasına katkıda bulunur.

Onay sisteminde kullanılan 16 kriterin ilk 11'i RIBA ve Commonwealth Association of Architects'in de dahil olduğu, uluslararası alanda çalışan diğer köklü onaylama sistemlerinin temelini oluşturmaktadır. Bununla birlikte, UNESCO-UIA tarafından kullanılan ilave 5 kriter, akademik standartların ve öğrenme çıktılarının daha ileri bir düzeyini oluşturmada ve mirasın, korumanın yanı sıra kaynak etkin ve sürdürülebilir mimarının gelişimine yönelik tutumları da içermektedir. Bu 16 temel hedefe göre bir mimari eğitim;

- 1) Hem estetik hem de teknik gereksinimleri karşılayan mimari tasarımlar yapabilme becerisini,
- 2) Mimarlık tarihi ve teorileri ile ilgili sanat, teknoloji ve insan bilimleri hakkında yeterli bilgi birikimini,
- 3) Mimari tasarım kalitesini etkileyecek güzel sanatlar bilgisine sahibi olmayı,
- 4) Kentsel tasarım, planlama ve planlama sürecine dahil olan beceriler hakkında yeterli bilgi birikimini,
- 5) İnsan ve bina ilişkisinin, binaların kendi aralarındaki ve binalarla çevre arasındaki ilişkilerin, binaların ve aralarındaki boşlukların insan ihtiyaçları ve ölçeğiyle ilişkilendirilmesi gereğinin anlaşılmasını,
- 6) Özellikle sosyal faktörleri dikkate alan çalışmalar yaparken mimarlık mesleğinin ve mimarın toplumdaki rolünün anlaşılmasını,
- 7) Bir tasarım projesi çalışması için inceleme ve hazırlama yöntemlerinin anlaşılmasını,
- 8) Bina tasarımı ile ilgili yapısal tasarım, yapım ve mühendislik problemlerinin anlaşılmasını,
- 9) İklim koşullarına karşı korunma ve iç mekân konfor koşullarını sağlayamaya yönelik, yapıların fiziksel sorunları ve ilgili teknolojileri ve işlevleri hakkında yeterli bilgiye sahip olmayı,
- 10) Maliyet faktörleri ve bina yönetmeliklerinin getirdiği kısıtlar dahilinde bina kullanıcılarının gereksinimlerini karşılamak için gerekli tasarım becerilerini,
- 11) Tasarım kavramlarının binalara dönüştürülmesinde ve tasarımların genel planlamaya entegre edilmesinde yer alan endüstriler, kuruluşlar, yönetmelikler ve prosedürler hakkında yeterli bilgi birikimini,
- 12) Mimari mirasın yanı sıra insan, sosyal, kültürel, kentsel, mimari ve çevresel değerlere karşı sorumluluk bilincini,
- 13) Ekolojik açıdan sürdürülebilir tasarım, çevre koruma ve iyileştirme çalışmalarının sağlanmasına yönelik araçlarla ilgili yeterli bilgiyi,
- 14) Mimarlık ile ilgili disiplinlerin ve yapım yöntemlerinin kapsamlı bir şekilde anlaşıl-

- ması üzerine kurulmuş olan yapım tekniklerinde yaratıcı bir yetkinliğin geliştirilmesini,
- 15) Proje finansmanı, proje yönetimi, maliyet kontrolü ve proje teslimi yöntemleri hakkında yeterli bilgi birikimini,
 - 16) Hem öğrencilere hem de öğretmenlere yönelik olarak, mimarlık öğreniminin içsel bir parçası olan araştırma teknikleri eğitimini kapsamalıdır (Charter, 2017). Mimarlık Eğitim Şartı, mimarlık eğitiminin içermesi gereken 16 ölçüt dışında mimarlık eğitiminin kazandırması gereken nitelikleri Tasarım, Bilgi ve Beceri başlıkları altında tanımlanmıştır.

UNESCO-UIA Onay Süreci ve MSGSÜ Mimarlık Bölümünün Deneyimi

Bir mimarlık eğitimi programının, UNESCO-UIA Onay Sürecini başarıyla tamamlayabilmesi için üç aşamadan oluşan bir süreçten geçmesi gerekmektedir. Bunlar. ‘Uygunluk’, ‘Adaylık’ ve ‘Tam Tanınma (Onaylama)’ aşamaları olarak ifade edilmektedir (Manual, 2017).

Uygunluk

Bir eğitim programının tanınma sürecindeki ilk aşama, başvuru yapan programın uygunluğunun onaylanmasıdır. Mimarlık programının uygunluğu, Validasyon Konseyinde bölge üyesi tarafından doğrulanmakta ve aşağıdaki gibi tanımlanmaktadır:

- Program, yükseköğretim kurumu tarafından onaylı olmalı.
- Program, ulusal akreditasyon almış olmalı.
- Mimarlık, eğitim programının ana bileşeni olmalı.
- Program, mimari eğitimin teorik ve pratik (uygulama) yönleri arasında bir denge kurmalıdır.
- Program, öğrencilerin UNESCO-UIA Mimarlık Eğitimi Amaçlarının 16 maddesiyle eşleştirilen bilgi, beceri ve yeterliliklerin kazanılmasını garanti etmelidir.
- Program, üniversite seviyesinin başarılı bir şekilde tamamlanmasını sağlayacak toplam en az 5 yıllık tam zamanlı çalışma (veya yarı zamanlı eşdeğer) sunmalıdır.
- Program, 5 yıllık eğitim programından en az bir öğrenci grubunu mezun etmelidir.

Yukarda sıralanan 7 kriterin en az 6’sını sağlayan program, uygun kabul edilir. Bu kriterlerin denetimi, istenen belgelerin UIA Mimarlık Eğitimi Onay Konseyi’ne (UIA Validation Council for Architectural Education - VCAE) ön sunumu ile belirlenir. Onaylama sürecinde programın “uygunluğu” onaylandıktan sonra, ön rapor grubunun ziyareti söz konusu olur. Programın uygunluk süresi,

bunu onaylayan VCAE toplantısından itibaren 2 yılı aşamaz. Bu dönemin öncesinde veya sonunda, çalışma programının bulunduğu üniversite iki karardan birini vermelidir:

- UNESCO-UIA Onaylama Sistemi tarafından tanınma talebini sürdürme niyetinde olmadığını belirtebilir veya
- UIA’nın ön rapor grubunun ziyaret yapmasını talep edebilir. Bu durumda, ön rapor grubu ziyaretinin tarihi, üniversitenin talebinden itibaren genellikle 12 ayı geçmez. Ön rapor grubu, iki üye UNESCO-UIA Bölgesel Validasyon Konseyinden, 1 üye RIBA’dan (grup raportörü) olmak üzere toplam 3 üyeden oluşmaktadır.

Daha önce belirtildiği üzere, UNESCO-UIA Onaylama Sistemi, kanıta dayalı bir süreçtir. Başvuru yapan program tarafından ziyaret öncesinde, bir veri dokümanı (raporu), bununla birlikte, öğrencilerin çalışmalarının kalitesini ve UNESCO-UIA Mimarlık Eğitimi Şartı’nda tanımlanan temel amaçlara uygunluğunu gösteren bir *çalışmanın* hazırlanması gerekmektedir. Doküman, program tarafından hazırlanır ve ziyaret heyetine ziyaret tarihinden 10 hafta önce sunulur.

MSGSÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü eğitiminin uluslararası alanda eşdeğerliliği ve tanınırlığı kapsamında MSGSÜ, UNESCO-UIA Mimari Eğitim Konseyinin yöneticileri Profesör Fernando Ramos ve Profesör Kate Schwenssen aracılığıyla UNESCO-UIA Mimarlık Eğitimi Validasyon Konseyi’ne denklik almak için resmi bir talepte bulunmuştur. Bu talep, konseyin 2016 sonbaharındaki toplantısında değerlendirilmiş ve UNESCO-UIA’nın bir validasyon grubu ziyareti düzenlemesinin uygun olduğuna karar verilmiştir. “Uygunluğu”nun onaylanmasının ardından, ön rapor grubunun ziyareti için talepte bulunulmuştur. Bu kapsamda, UNESCO-UIA Onaylama Konseyi Başkan Yardımcısı ve Ecole Speciale d’Architecture öğretim üyesi Prof. Dr. Jana Revedin, UNESCO-UIA Onaylama Konseyi üyesi Prof. Rodney Harber ile RIBA üyesi ve Westminster Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dekanı Prof. David Dornie’den oluşan heyet, 22-24 Mart 2017 tarihlerinde Mimarlık Bölümü eğitiminin uluslararası denkliğinin ön değerlendirmesi için üniversiteyi ziyaret etmişlerdir. Ziyaret öncesinde akademisyen ve öğrencilerin çalışmalarının kalitesi ile UNESCO-UIA Mimarlık Eğitimi Şartı’nda tanımlanan temel amaçlara uygunluğu gösteren verilerin yer aldığı tanıtım kitabı hazırlanarak heyete sunulmuştur.

Rapor grubunun kurum ziyareti, tam zamanlı ve standart bir takvime bağlı olarak en az üç gün sürer. Bu süre;

- Mevcut tesislerin,

- Bir önceki yılda tamamlanan, tüm konulardaki öğrenci çalışmalarını içeren geniş kapsamlı bir serginin,
- Eğitimin her yılına ait müfredatın,
- Her konuda ve her yıla ait, mükemmelden vasata kadar tüm dereceleri gösteren, öğrencilerin hazırlık çalışmalarının, sınavların, ödevlerin,
- Öğrencilerin sene sonu çalışmaları ve projeleri ile öğretim üyeleri tarafından yürütülen araştırmaların denetimini içerir.
- Ziyaret sırasında, rapor grubu, akademik personel, ders yürütücüleri, her sınıftan öğrenciler, okuldan mezun olan mimarlar, yerel meslek örgütleri üyeleri ve ayrıca kurumun üst düzey akademik yöneticileri ile özel toplantılar yaparlar.
- Ön rapor grubunun ziyareti sırasında yapılan inceleme ve değerlendirme toplantılarına bölüm başkanı katılamaz.

Ziyaret sırasında hazır bulunması gereken notlandırılmış akademik portfolyolar ile ders çıktıları, öğrencilerin çalışmalarını değerlendirmenin ve UNESCO-UIA Mimarlık Eğitim Şartı'nın 16 temel ölçütüne uygunluğunun sağlanması için kullanılan birincil araçlardır. Bu ders çıktıları, akademik yıl içinde yer alan tüm derslerde, öğrencilerin çalışmalarının derinliğini, kapsamını, dersler boyunca gösterdikleri gelişmeyi ortaya koyan unsurlardır. Ön rapor grubunun ziyareti sonunda, başvuruyu yapan okulun "adaylık aşaması"na geçip geçmediği belli olur.

MSGSÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü eğitiminin "ön değerlendirme" sürecinde, ön rapor grubu olarak adlandırılan ziyaret heyeti, Rektörlük ve Dekanlığı ziyaret etmiş, Mimarlık Bölümü öğretim üyeleriyle, öğrencileriyle, mezunlarıyla, profesyonel mimarlarla özel görüşmeler yapmış, mimarlık eğitimini, öğrenciler, akademik personel, dersler, öğrenci çalışmaları ve eğitim çıktıları açısından incelemiştir (*Fotoğraf 1*). Programın öğrenim çıktıları ile UNESCO-UIA onay kriterlerine uyumluluğunu bir matriks üzerinden takip ederek, her derse ve her yıla ait, mükemmelden vasata kadar tüm dereceleri gösteren, öğrencilerin hazırlık çalışmalarını, sınavlarını, ödevlerini içeren portfolyoları, öğrenci çalışmaları sergisini detaylıca gözlemlemiştir.

Ön değerlendirme sürecinde hazırlanan sergiler, üniversite içinde yer alan Güzel Sanatlar Fakültesi ve Mimarlık Fakültesi'ndeki 3 ayrı alanda gerçekleşmiştir. Sergide üniversitemizin ve mimarlık eğitiminin kuruluşundan itibaren tarihsel süreçteki tanıtımı, olaylar, aktörler, kanunlar, reform çalışmaları, önemli kırılma noktalarını içeren bilgilerin bir zaman tablosu üzerinde ilişkilendirilmesiyle aktarılmıştır.



Fotoğraf 1. Ön rapor grubunun mimarlık bölümü öğretim programı üzerinde incelemelerde bulunması.

Ön rapor grubu, ziyaret sırasında şu noktaları göz önünde bulundurmuştur (Preliminary Visit Report, 2017):

- Lisans ve yüksek lisans programlarının işleyişi ve strüktürü, UNESCO-UIA Onay Sisteminde geçerli 16 kriteri her iki müfredatın tüm alanları için karşılayarak program kalitesini sağlamaya yönelik yeterli özeni içermekte midir?
- Öğrenci çıktıları hem tasarım projelerinde hem de teorik derslerin yazılı teslimlerinde entelektüel yetenek ve pratik anlayış kanıtları sergilemekte midir?
- Eğitim kurumunun öğrenci başarısı eşik standartları, UNESCO-UIA tarafından belirlenen standartlarla uyumlu mudur?
- Öğrencilerin ve mezunların eğitimleri için birçok kurum arasından seçim yapabildikleri bu global ekonomide, üniversitenin her iki programını (lisans ve lisansüstü) tamamlayan mezunlarının nitelikleri, onların diğer uluslararası mimarlık okullarına girişlerini kolaylaştıracak mıdır?
- Mimarların uluslararası çalıştıkları bu küresel ekonomide, üniversitenin mezun profili, uluslararası profesyonel çalışma standartlarında başarı elde edebilir mi?

Öğrenci Çalışmalarının Değerlendirilmesi

Öğrenci çalışmalarının yer aldığı serginin birinci bölümü, Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümündeki "bir öğrencinin eğitim sürecini hikâyeleştirme teması" üzerine kurgulanmıştır. Bu bağlamda eğitim programımız, belirlenen öğrenci profilleri üzerinden, 8 dönemi kapsayan zaman-dizimsel bir anlatı yoluyla aktarılmıştır. Serginin ikinci bölümü, mimarlık eğitiminin ana omurgasını oluşturan proje atölyeleri üzerine kurgulanmış, proje atölyelerinde farklı yaklaşım ve üslupların oluşturduğu zenginlik, küratöryel bir yaklaşımla değerlendirilerek öğrenci çalışmaları ve atölye/hoca kimlikleri bağlamında aktarılmıştır. Sergilenen çalışmalar hakkında detaylı bilgi vermek üzere akademik kadromuz ve öğrenci temsilcimiz heyete eşlik etmiştir. Sergiyi destekleyen öğrenci ders çıktıları heyetinin incelemesi amacıyla hazır bulundurulmuştur.

Fotoğraf 2. Ön rapor grubunun ön değerlendirmeye ilişkin raporu Mimarlık Bölümü'ne sunuşu.



Bu dokümanların öğrencilerin ödevleri için alternatif yaklaşımlar geliştirirken geçirdikleri zihinsel gelişim sürecinin anlatılıp sunulmasına yönelik nitelikte olmasına dikkat edilmiştir.

Gerek sergilenen öğrenci çalışmalarını gerekse sunulan dokümanları detaylıca inceleyen ön rapor grubu,

- Serginin içeriği ve ders çıktılarının genel kalitesindeki mükemmellik,
- İçerik, kullanıcı ihtiyaçları ve mimari öneriler arasındaki güçlü ilişki,
- Atölyelerin aktif kullanımı ve tasarım sürecinin son ürünlerinin başarısı,
- Koruma ve restorasyon alanındaki mimari düşünsel verilerin güçlülüğü ve çıktıların başarısı,
- Teorik temeller ile atölye çalışmalarındaki tasarım süreci arasındaki entegrasyon,
- Çevre, sürdürülebilirlik, toplum gibi konulara hassas yaklaşımların tasarım çalışmalarıyla bütünleşmesi ve sinerjik bir bağ kurulabilmesi,
- Teorik derslerdeki kazanımların tasarım çalışmaları ile bütünleşmesi gereği

konuları üzerinden değerlendirmelerde bulunmuştur.

Yönetim Kadrosuyla Görüşme

Ziyaret heyeti, sırasıyla üniversite ve fakülte yöneticileri ile görüşülerek, üniversite ve mimarlık bölümünün ülkedeki en eski kurumlardan biri olarak önemli bir geleneği temsil ettiği ve bölümün, üniversite içerisinde büyük önem taşıdığı; uluslararasılık ve kültürel iletişim üzerinde durulan, eğitim sisteminin değerlendirildiği toplantılar gerçekleştirmiştir. Bu görüşmelerde eğitim sistemini doğrudan ya da dolaylı etkileyen koşul ve yaklaşımlar üzerinde durulmuş ve

- Politik ve kültürel yaklaşımların etkileri,
- Kuruma özel bilimsel sınav ve sanatsal yetenek sınavından merkezi sınav sistemi sürecine geçiş,
- Akademi dönemindeki 5 yıllık mimarlık eğitiminin üniversite olma sürecinde 4 yıllık programa sığdırılması nedeniyle programın yoğunluğu,

- Lisansüstü programların sayısı ve özellikleri,
- Mimaride sosyal, kültürel ve ekolojik alanlara duyarlılık,
- Programın profilini uluslararası anlamda geliştirmek için sahip olunan atölye imkânları
- Uluslararası iletişimin HD, web konferansı gibi dijital teknolojilerle geliştirilme potansiyeli,
- Çok-disiplinli derslerin atölye dersleriyle entegrasyon potansiyeli,
- Tarihi miras, restorasyon ve koruma alanlarının yanı sıra bir meslek insanı olarak mimarın yasal ve etik sorumlulukları açısından programın taşıdığı güçlü yönler konularında bilgi alışverişi gerçekleştirilmiştir.

Akademik Kadro ile Görüşme

Ziyaret heyeti, kıdem, okulda bulunma süresi, cinsiyet dengesi, yaş, deneyim ve özgeçmiş açısından akademik kadroyu temsil eden, yaklaşık 40 kişilik bir akademik grup ile görüşmüştür. Birçok konuda etkin bir bilgi alışverişinin olduğu toplantıda,

- Uluslararası işbirliklerine açık olma,
- Öğrenci ve öğretim elemanı değişimi doğrultusunda uluslararası kurumlarla bağlantılar,
- Mimarın sosyal kimliği ve mimarın rolü,
- Mimarlığın sosyal ve kültürel yönlerinin daha fazla vurgulanması, İstanbul'un karakteri ve konumu ile göçmenlik ve çok-kültürlülük konularında çalışmaların olması gereği konularında değerlendirmelerde bulunulmuştur.

Mezunlar ve Profesyonellerle Görüşme

Ziyaret heyetinin, 35 yılı aşkın bir süreyi temsil eden mezunlar ve profesyonellerden oluşan yaklaşık 15 kişilik bir grupla gerçekleştirdiği toplantıda genel olarak;

- 4 yıl süren bir lisans eğitimi sonrasında bir öğrencinin mesleki yeterlik açısından herhangi bir sınava tabi tutulmadan mesleki hayata başlaması,
- Programın uluslararası yapısı,
- Öğrencinin mezun olmadan önce bir ofiste geçireceği sürenin uzatılmasının olasılıkları ve kısıtlamaları ile pedagojik bir takip ile 6 ile 12 aylık staj modelleri konularında görüşler paylaşılmıştır.

Öğrencilerle Görüşme

Ön raporlama ekibi hem lisans hem de lisansüstü programın farklı seviyelerinden 22 kişilik bir öğrenci grubu ile görüşerek, öğrencilerin müfredat ve eğitim hakkındaki düşüncelerini değerlendirmiştir.

- Programın çok yoğun olduğu, eğitimin 5 yıldan 4 yıla indirilmesinin açtığı sorunlar,
 - Bazı dersleri bütünleştirip, dersler arasında tekrarlar izin vermayerek (veya bazı dersleri master seviyesine alarak), ders programı yapısını basitleştirmek ve atölyelere disiplinlerarası ve deneysel eğitim alanı –laboratuvar– olarak odaklanma gereği,
 - Doğal, çevresel ve sürdürülebilir tasarım becerilerinin atölyelerde bütünleştirilmesi gereği,
 - 3+2 sisteminin avantajları,
 - Master derecesiyle mezun olmanın Türkiye dışında üniversitelere yeterlilik açısından sağladığı avantajlar,
 - Eğitimde ekip çalışmalarının gereği ve olanağı,
 - Ulusal ve uluslararası yarışmalara katılma imkânları ve kazandırdıkları
- vb birçok konuda fikir alışverişi gerçekleştirilmiştir.

Ön raporlama heyetinin yaptığı incelemeler ve görüşmeler sonucunda, 22-24 Mart 2017 tarihlerinde RIBA yönetiminde gerçekleştirilen UNESCO-UIA Validasyonu ön değerlendirme süreci, MSGSÜ Mimarlık Bölümü adına, kriterlere tam uygunluk doğrultusunda başarıyla sonuçlanmıştır. Heyet, hazırlamış olduğu raporu, ziyaretlerinin son günü bölüm başkanı ve toplantıya katılan diğer kıdemli ve idari görevdeki akademisyenlere sözlü olarak sunmuştur (Fotoğraf 2). Ön rapor grubu tarafından ziyaret sırasında göz önünde bulundukları başlangıçta belirtilen 5 ölçütün tamamını bölümün başarıyla karşıladığı ifade edilmiştir.

Sonuç ve Değerlendirme

Yukarıda süreçleri ve yapısı anlatılan UNESCO-UIA Onay Sistemi, mimarlık bölümlerinin ve okullarının uluslararası tanınırlığı ve eşdeğerliği için onaylama yetkisine sahip olan mimarlık alanında uluslararası bir sistemdir. MSGSÜ Mimarlık Bölümü, UNESCO-UIA Onay Sistemi'ne Ekim 2016 tarihinde başvurmuştur. 'Uygunluk' aşamasını geçen bölüm, 22-24 Mart 2017 tarihlerinde gerçekleşen ön değerlendirme sürecini başarıyla tamamlayarak, aday okullar arasında yerini almıştır. Onay sürecinin devamında yer alan 'Adaylık' ve 'Tam Tanınma' aşamaları yazımızın gelecek bölümünde anlatılacaktır. ■

Demet Binan, Prof. Dr., MSGSÜ Mimarlık Fak. Mimarlık Bölüm Başkanı, demet.binan@msgsu.edu.tr

Nazire Papatya Seçkin, Doç. Dr., MSGSÜ Mimarlık Fak. Mimarlık Bölüm Başkan Yardımcısı, papatya.seckin@msgsu.edu.tr

Not

1. Avustralya (The Australian Institute of Architects), Kanada (Canadian Architectural Certification Board), Çin (National Board of Architectural Accreditation), İngiltere (Commonwealth Association of Architects); Kore (Korea Architectural Accrediting Board - KAAB); Meksika (Consejo Mexicano de Acreditación de; Enseñanza de la Arquitectura - COMAEA); ABD (National Architecture Accrediting Board).

Kaynaklar

- Binan, D., N. P. Seçkin (2018), "Mimarlık Eğitimi UNESCO-UIA Validasyonu'nun Önemi ve Süreç Üzerine: MSGSÜ Mimarlık Bölümü UNESCO-UIA Validasyonu Deneyimi", MOBBİG 46, Adana
- Canberra (2014), Canberra Accord Rules and Procedures Charter (2017), UNESCO-UIA Charter for Architectural Education, Revised Edition
- Manuel (2017), UNESCO-UIA Validation System Procedures Manual for Study Programmes and Systems, Revised Edition (June)
- Preliminary Visit Report (2017), UNESCO-UIA Validation System Study Programme Preliminary Visit Report, 23-24 March, MSFAU
- Recommendations (2014), UIA and Architectural Education Reflections and Recommendations, Revised Edition
- Şentek, A. (2003), "Mimarlar Odası, UIA ve Mimarlık Eğitimi", *Mimarlık*, S. 310
- Tağmat, T. S. (2008), "UIA Validasyon Çalışmaları", *Mimarlık*, S. 343
- UIA Accord (2014), UIA Accord on Recommended International Standards of Professionalism in Architectural Practice, Durban
- URL 1: <http://www.canberraaccord.org/aboutus/history.aspx>. Erişim tarihi: 2018
- Validation System (2014), UNESCO-UIA Validation System for Architectural Education, Revised Edition

The Significance of UNESCO-UIA Validation in Architectural Education: "The Validation of MSFAU Architectural Education" as a Pioneer in Turkey

The UNESCO-UIA Validation System aims to promote access to high quality education globally, focusing on increasing the international mobility of architectural education and set an international standard for excellence in architectural education, ensuring the prestige and integrity of validated schools. For this reason, the recognition of architecture programs by the UNESCO-UIA Validation System corresponds internationally benchmarked assessment of quality in architectural education.

In October 2016, Mimar Sinan Fine Arts University made a formal request for validation to the UNESCO-UIA Validation Council for Architectural Education (VCAE). At the fall meeting of the Council, the date of the full report group visit VCAE agreed it was appropriate for UNESCO-UIA to convene a validation group visit to the school. A preliminary visit took place on 23-24th March 2017, and followed by a full visit on 20-23rd November 2017. MSGSU Department of Architecture successfully completed the stages and the process on 23 November 2017 and validated for five years. MSGSU Department of Architecture is the only study programme in our country, that obtained UNESCO-UIA Validation. In this study, which is prepared as two articles, the UNESCO-UIA validation system, validation system process and our experiences in this process has been shared with colleagues. In the first part of the study, the basic elements and process of UNESCO-UIA validation system, and the experiences of the MSGSU Architecture Department of first stage of validation will be defined. In the second part of the study, the requirements and the details about the other stages of the validation process and through this process, the experiences of the MSGSU Architecture Department will be shared. By sharing our experiences with the other Architecture Departments in our country, we wish to continue to serve as a pioneer for universities to be a part of this global, universal network.

Modern Bir Anıtın Rekonstrüksiyon Hikâyesi: Bauhaus-Dessau Usta Evleri (*Meisterhäuser*)

Koray Güler

2019 yılında kuruluşunun 100. yılı kutlanan Bauhaus ekolü, endüstrileşme sonrası dönüşen toplumsal gereksinimleri karşılamak üzere tasarım ve yapı üretim alanında ortaya konulan eğitim programları arasında önemli bir yer tutmaktadır. Bilgin (2009: 95), Bauhaus'un sanat, zanaat ve sanayide XX. yüzyıl boyunca gerçekleşen bir dizi radikal dönüşümün hazırlayıcılarından biri olarak görülebileceğini belirtmektedir.

1907'de Münih'te aralarında Peter Behrens, Richard Riemerschmid, Hermann Muthesius, Josef Hoffmann gibi sanatçı ve mimarların bulunduğu bir grup tarafından kurulan Deutscher Werkbund ile endüstrinin sanatçılar ve zanaatkarlarla işbirliği kurması ya da bir diğer deyişle geleneksel zanaatın seri üretimle buluşturulması ile ürün kalitesinin artırılması ve böylece Alman sanayinin küresel ölçekteki rekabet gücünün geliştirilmesini amaçlamıştır (Droste, 2006: 11-12). Walter Gropius'un da 1912'de üyesi olduğu, mobilyadan kentsel tasarıma, endüstriyel üretimin her alanında sanatsal kalitenin yükseltilmesini hedefleyen Werkbund'un gerçekleştirdiği sergiler, yayınlar, konut ve şehircilik modelleri ile Bauhaus'un eğitim modeli üzerinde önemli etkileri olduğunu söylemek mümkündür. Belçika vatandaşı olması nedeniyle I. Dünya Savaşı'nın başlangıcı sonrasında Saksonya Büyük Dukalığı Sanat ve Zanaat Okulu'nun (Großherzoglich-Sächsische Kunstschule) yöneticiliği görevini bırakmak zorunda kalan Henry van de Velde,¹ bulunduğu pozisyona Hermann Obrist, August Endell ve Walter Gropius'u önermiştir (Forgács, 2017: 22).

Savaşın sona ermesinin ardından 1919'da Walter Gropius, Weimar'daki Saksonya Büyük

Dukalığı Sanat ve Zanaat Okulu ile Güzel Sanatlar Akademisi'ni birleştirmiş ve "Staatliches Bauhaus in Weimar" adıyla yeni bir okul kurmuştur. Bauhaus'un kuruluş manifestosunda (Gropius, 1919); mimar, ressam ve heykeltıraş gibi sanatçılara öncelikle zanaat temelinde bir eğitim verileceğini ve zanaatkarlar ile sanatçılar arasındaki sınırların kaldırılması yolu ile sanat ve zanaatın birleştirilmesinin hedeflendiği belirtilmektedir. Erzen (2009: 63), tasarım tarihinde önemli bir yer edinen Bauhaus'un hedeflerinde başarıya ulaşmasında aralarında Joseph Albers, Marcel Breuer, Lyonel Feininger, Laszlo Moholy-Nagy, Wassily Kandinsky, Johannes Itten ve Paul Klee gibi tanınmış ve güçlü sanatçıların bulunduğu öğretim kadrosunun yaratıcı uygulamalar üretmesi ve bu kişilerin aracılığı ile ilkelerini yaygınlaştırabilmesinin etkili olduğunu öne sürmektedir. Weimar kentinin mali yardımlarını kesmesi sonrasında 1925 yılında Dessau'ya taşınan Bauhaus'un adına resmen Tasarım Okulu (Hochschule für Gestaltung) tanımı da eklenmiştir (Thöner, 2014: 33). Bauhaus müdürü Walter Gropius ile Dessau Kent Yönetimi arasındaki görüşmelerde belediye başkanı Fritz Hesse'nin desteğiyle yeni bir okul binası ve Bauhaus ustaları için konutların yapılması kabul edilmiştir. Bu çerçevede 1925-26 yılları arasında kent yönetimi tarafından öngörülen komisyonun denetiminde Walter Gropius'un mimarlık ofisi tarafından projelendirilen Bauhaus okulu ve yedi Bauhaus ustası için lojmanlar inşa edilmiştir.

Lüttich (2014: 199-205) Usta Evleri'nin kuruluşundan günümüze kadar geçirdiği evreleri, 1) İnşa ve kullanım, 2) Olumsuzlama, 3) Yeniden uyarılma ve kısmi yok olma, 3) Var olan yapıların korunması, 4) Boşlukların ve bozulmaların üstesinden gelinmesi için yön arayışı, 5) Tasarımın aranması, 6) İki aşamalı yarışma, 7) Nijo Mimarlık'ın tasarım planlaması, 8) Çoklu Komisyon ve 9) Bruno Fioretti Marquez Mimarlık'ın tasarımının uygulanması olmak üzere dokuz döneme ayırmıştır. Bu makale, Bauhaus'un kapatılmasının ardından bir dizi değişikliğe konu olan Usta Evleri'nin ve özellikle içlerinden

Şekil 1. Bauhaus'un Weimar'da kullandığı ilkokul binasından bir görünüm (Fotoğraf: K. Güler, 2016).



Yönetici Evi'nin yapım, yıkım, bakımsızlık, restorasyon ve rekonstrüksiyon evrelerini modern mimarlık mirası ve sahip olduğu özgünlük değeri bağlamında tartışmayı hedeflemektedir.

Dessau Usta Evleri (*Meisterhäuser*)

Usta Evleri, Gropius'un kullandığı Yönetici Evi (Direktorenhaus) ile ilk kullanıcıları dünyaca ünlü sanatçılar László Moholy-Nagy ve Lyonel Feininger, Georg Muche ve Oskar Schlemmer ile Wassily Kandinsky ve Paul Klee olan üç ikiz evden oluşmaktadır.

Gropius'un Usta Evleri'nde tercih ettiği mimari biçimlenişin izlerini daha önceki yıllarda uyguladığı tasarımlarda izlemek mümkündür. 1920-21 yılları arasında Berlin-Dahlem'de projeleri Gropius ve Meyer tarafından hazırlanmış olan ve mimari elemanlarının bir bölümü Bauhaus öğrencileri tarafından üretilen Sommerfeld Evi bu bağlamda değerlendirilebilir (Şekil 2). Gropius ve Meyer'in ahşap olarak tasarladıkları Sommerfeld Evi'nin hemen ertesinde Berlin-Zehlendorf'ta inşa edilen Otte Evi, Sommerfeld Evi'nde oluşturulan tasarım dilinin kübik formda sadeleştirilerek uygulandığı başka bir versiyonudur. 1922'de aynı tasarım prensiplerinin uygulama şansı olmayan Berlin-Zehlendorf'taki Kallenbach Evi projesinde de görüldüğü izlenmektedir. Kallenbach Evi, Gropius'un teras çatı kullandığı ilk yapı olma özelliğine sahiptir (Thöner, 2014: 35).

Gropius ve Meyer'in birlikte tasarladıkları son yapı 1924 yılında Jena'da inşa edilmiş olan Auerbach Evi'dir. Auerbach Evi'nin Usta Evleri'nin öncülü olduğu söylenebilir (Şekil 3; Thöner, 2014: 36).

Gropius (1930: 12), Mayıs 1925'te sanatçılar kolonisinin ve Bauhaus Okulu'nun (Şekil 4) tasarımı ile ilgili sözleşmeyi imzalandıktan sonra, projelerin planlama ve uygulama sürecine kendi mimarlık ofisi ile ilişkili, aralarında Karl Fieger, Ernst Neufert, Hans Volger, Friedrich Hirz, Max Krajewski, Fritz Levedag, Otto Meyer-Ottens, Heinz Nösselt, Richard Paulick, Herbert Schipke, Bernhard Sturtzopf, Franz Throll ve Walter Tralau gibi isimlerin de olduğu kişilerin katkı sağladığını belirtmektedir. Gropius'un modern konut tasarımı için evrensel ölçekte öngördüğü standartlaştırılmış mekânların prototipinin yoğunlukla Usta Evleri yerleşkesindeki ikiz evlerde hissedildiği söylenebilir.

Gropius'un Yönetici Evi'nde öngördüğü çalışma, dinlenme ve yeme-içme gibi işlevlerin bir arada olduğu açık mekân kullanımı, eskinin



Şekil 2. Sommerfeld Evi (Droste, 2006).



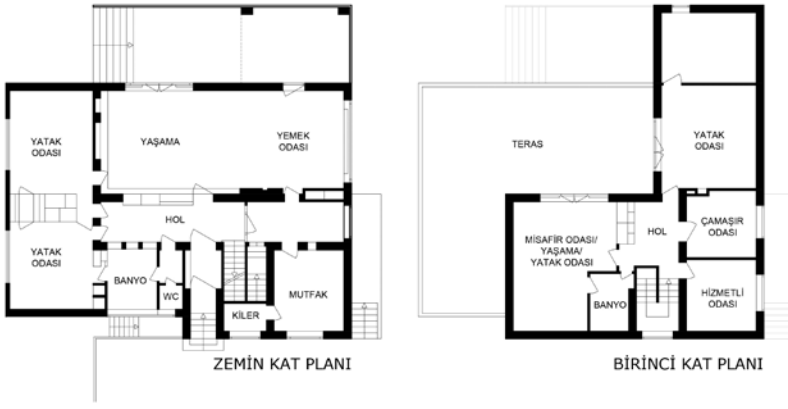
Şekil 3. Auerbach Evi (Hiepler ve Brunier).



Şekil 4. Dessau'daki Bauhaus okul binası (Fotoğraf: K. Güler, 2016).

kapalı odalarına kıyasla büyük farklılık göstermektedir. Duvar içerisine gömülü olarak tasarlanan mobilyalar, mekânlar arasında ayrıcalık işlevini üstlenmiş ve odalar arası geçişleri daha akışkan hale getirmiştir. Zemin kat, önündeki terasa açılan bütüncül yaşama mekânı, iki yatak odası, mutfak, kiler ve ıslak hacimlerden, üst kat ise, biri genellikle misafirlerin ağırlanması için kullanılmak üzere, iki yatak odası, teras, çamaşır, hizmetli odası ve ıslak hacimlerden oluşmaktadır (Şekil 5-6). Kendine özgü ayrı bir girişi olan bodrum kat ise, yerleşkede bulunan yedi konutun bakımından sorumlu olan görevli için bir lojman ve ısıtma vb teknik mekânlardan oluşmaktadır. İkiz Evler'de Yönetici Evi'ndeki mekânlardan farklı olarak üst katta her bir sanatçı için düşünülmüş stüdyolar yer almaktadır (Şekil 7-8).

Bittner (2014: 47), "yeni konut" (Neues Wohnen) ve yaşam biçimi çevresinde süren tartışmaların, modern toplumun sosyo-mekânsal ilişkileri üzerinde yoğunlaştığını ve konutun modern çağda bir deneme alanı haline geldiğini belirtmektedir. 1920'lerde konut konusuna özel bir önem



Şekil 5. Yönetici Evi zemin ve birinci kat planları (Gropius, 1930'dan uyarlayan K. Güler)



Şekil 6. Yönetici Evi'nin eski tarihli bir fotoğrafı (Gropius, 1930).

verilmesinin altında yatan iki nedenden birincisi, I. Dünya Savaşı'nın ertesinde Weimar Cumhuriyeti'nde yaşanan konut sorunu, ikincisi ise toplumun radikal modernleşme hızı karşısında yaşadığı kültürel yabancılaşmadır. Sparke (2008: 12), modern hareketin, konut iç mekânlarının kullanıcılarının sosyal statü ve bağımsız kimliğini yansıtmaması fikrini benimsemediğini, bunun yerine işlevsellik ve ekonomik verimlilik kriterlerinin ön plana taşınmış olduğunu belirtmektedir.

Gropius çiftinin kullandığı Yönetici Evi'ndeki modern yaşamın, kadının eşit bir birey olarak yeni-

den konumlandırıldığı yeni toplumsal düzen için bir örnek olarak yansıtıldığı söylenebilir. 1926-28 yılları arasında Ernst Jahn tarafından çekilen ve Walter ve Ise Gropius, Bruno Taut, Ernst May, Adolf Behne ve Leberecht Migge gibi isimlerin doğrudan yer aldığı "Nasıl sağlıklı ve verimli yaşarız?" (Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?) filminde modern yaşam biçimine uygun bir konut ve önerilen yeni yaşam biçimi örneklenmektedir (Şekil 9; Bittner, 2014: 47- 49).

Tarihsel Gelişim

Yönetici Evi'nde Üç Farklı Yaşam: Gropius, Meyer ve Van der Rohe Dönemleri

Mart 1925'te Bauhaus'un Weimar'da uzun süre yaşamını sürdüremeyeceğinin anlaşılması ve küçük bir endüstri şehri olan Dessau'nun yeni bir okul binası ile öğretmenler için yeni konutlar yapma vaadinde bulunması üzerine gözler Dessau'ya çevrilmiştir. Bauhaus'un Dessau'ya taşınması kararının netleşmesinin ardından sanatçıların Dessau'da bağımsız konutlarda mı, yoksa okulun kuruluşunun ilk yıllarında dillendirilen komünal bir koloni olarak aynı çatı altında mı yaşayacakları tartışması tekrar gündeme gelmiştir (Friedewald, 2014: 69-72).

Gropius Dönemi

Gropius çifti, 1926 yılının temmuz ayında inşaatın tamamlanmasının ardından o dönemki adıyla Burgkühnauer Allee 1'deki Yönetici Evi'ne taşınmışlardır. Yönetici Evi, tamamlanmasının ardından Dessau'daki birçok sosyal etkinliğin gerçekleştiği ve aralarında modern mimarlığın öncüleri olarak kabul edilen Bruno Taut, Max Taut, Hugo Häring, Ludwig Hilbersheimer ve Ludwig Mies van der Rohe gibi konukların da ağırlandığı önemli bir merkez haline dönüşmüştür. Açılışından itibaren Bauhaus'un yeni binasını ve Usta Evleri'ni görmeye gelen ziyaretçilerin sayısı her geçen gün artmıştır. Yapı grubunu filme alan Rus konstruktivist El Lissitzky, besteci Béla Bartók, sanatçılar Kazimir Malevich, Kurt

Şekil 7. Moholy Nagy/Feininger Evi zemin ve birinci kat planları (Gropius, 1930'dan uyarlayan K. Güler).



Şekil 8. Kandinsky/Klee İkiz Evi'nin eski tarihli bir fotoğrafı (Gropius, 1930).



Schwitters ve mimar Hendrik Petrus Berlage, Gropius Evi'nin misafir odasında ağırlandı (Friedewald, 2014: 75-79).

Gropius'un (1930: 112), o dönemin konutlarında lüks olarak görülebilecek donatıların ilerleyen yıllarda norm haline dönüşeceği konusundaki öngörüsünün gerçekleştiği söylenebilir. Yeni teknik donanımlarının sağladığı olanaklar, ev ortamında konforu artırmış ve ev işlerine ayrılan zamanı azaltarak kişisel özgürlüğü ve boş vakti artırmıştır.

Friedewald (2014: 84), Yönetici Evi'nde zamandan ve emekten büyük tasarruf sağlayan tüm donatılara rağmen Gropius çiftinin çok sayıdaki ziyaretçiyi burada ağırlamalarının yanı sıra Walter Gropius'un şehir dışından aldığı birçok seminer, ders ya da bilimsel etkinlik davetine katılması nedeniyle Dessau'daki yaşamlarında yeterince dinlenecek ya da kişisel ve ortak ilgilerine yoğunlaşacak zamanı bulamadıklarını ifade etmektedir. Walter Gropius'un Şubat 1928'de Bauhaus müdürlüğünden istifasını duyurmasının ardından nisan ayında kendisini "bilimsel Marksist" olarak tanımlayan İsviçre kökenli mimar Hannes Meyer bu göreve atanmış ve yeni bir dönem başlamıştır.

Hannes Meyer Dönemi

Meyer, Bauhaus'un müdürü ve 1927'de kurulan Mimarlık Bölümü'nün başkanı olacağı anlaşıldıktan sonra, önce geçici olarak Oskar Schlemmer'in evine taşınmak istemiş ve ancak pozisyonu kalıcı hale dönüşürse kendi tasarımı olacak deneysel bir yapıda kalmayı uygun görmüştür. Schlemmer Evi'nin mekânsal olarak küçük olacağının anlaşılması üzerine ilk olarak Meyer ailesinin 1927 yılının sonbahar aylarında tamamlanmış olan Georg Muche ve Richard Paulick tasarımı Törten konut yerleşkesindeki Çelik Ev'e taşınması düşünülmüşse de Meyer ailesi, Dessau'daki yaşamlarını Yönetici Evi'nde sürdürmeye karar vermiştir (Friedewald, 2014: 87-88). Meyer ailesinin Yönetici Evi'ne taşındığı sırada Dessau kentinde önemli izler bırakan Gropius'un ağırlığının yoğun şekilde hissedildiğini söylemek mümkündür.

1930 yılı yaz aylarında Meyer'in siyasi düşüncelerine yönelik artan eleştiriler ve baskılar üzerine Dessau Belediye Başkanı, Hannes Meyer'i yanına çağırarak bir Marksistin Bauhaus'u yönetmesinin olanaksız olduğu gerekçesiyle işine son verildiğini kendisine bildirmiştir. Meyer, müdürlüğü süresince Yönetici Evi'nin özgün tasarımına küçük değişiklikler dışında herhangi bir müdahalede bulunmamıştır.

Mies van der Rohe Dönemi

Meyer'den boşalan Bauhaus müdürlüğü ve Mimarlık Bölümü Başkanlığı'na 8 Ağustos 1930'da Ludwig Mies van der Rohe getirilmiştir. Van der Rohe'nin yaşayacağı mekânın kendi stilini yansıtmaması gerektiği düşüncesiyle Yönetici Evi'nde uygulaması tamamen Bauhaus Bitirme Atölyesi tarafından tamamlanan birtakım değişiklikler gerçekleştirdiği bilinmektedir (Friedewald, 2014: 91). Kendisinden önceki Bauhaus müdürlerinin aksine Dessau'da yalnızca üç gün kalan Mies Van der Rohe'nin Bauhaus'ta görev yaptığı süre boyunca Berlin'in merkezi noktalarından biri olan Karlsbad Caddesi'ndeki evinde yaşamaya devam ettiği bilinmektedir.

1932'de Almanya genelinde ve Dessau'da sertleşen siyasi iklim ve Nazi Partisi'nin artan gücü, Dessau Kent Konseyi'nde Bauhaus'un kapatılmasının oylanması ve kapanma kararı ile sonuçlanmış, bunun üzerine Mies van der Rohe, önemli sayıda Bauhaus öğrencisi ve öğretim elemanı ile birlikte Bauhaus'u Berlin'e taşıyarak özel bir enstitü olarak yoluna devam etmesini sağlamıştır. Ancak yaşanan olumsuz gelişmeler Bauhaus'un 1933'te tamamen kapanmasını engelleyememiştir.

Bauhaus Sonrası Usta Evleri'nin Kullanımı

Bauhaus'un kapatılmasının ertesinde bir süre boş kalan ve kentin yönetiminde çoğunluğa sahip Nazi Partisi tarafından yabancı bir mimari üslup olarak değerlendirilen Usta Evleri'nin geleceği de tartışmalara konu olmuş, yapılar bir süre sonra Junkers Fabrikası'na önce kiralanmış sonrasında ise satılarak devredilmiştir. Dessau Kent Konseyi'nde iktidarda olan Nazi Partisi, satışı "yabancı yapı stili şehir görünümünden silinmelidir" koşuluna bağlamıştır. 27 Temmuz 1939 tarihli *Mitteldeutsche Zeitung* gazetesinde "Bauhaus'un hataları düzeltilecek" başlığıyla çıkan haber Nazi Partisi'nin ve kamuoyunun Bauhaus'a bakışı hakkında ipuçları sağlamaktadır (Markgraf, 2014: 138).

Bauhaus'un kapatılmasının ertesinde 1935 yılına kadar daha önce Gropius, Meyer ve van der Rohe'nin ikamet ettiği Yönetici Evi'nin ilk sakinleri Junkers Fabrikası'nın şef mühendisi Dr. Kurt Retschy, eşi ve dört çocuğudur. 1936 yılında ise Junkers fabrikasının birden fazla çalışanına tahsis edilen Yönetici Evi'nde çeşitli mekânsal değişiklikler gerçekleştirilmiş ve yapı giriş bölümüne eklenen duvarlar aracılığıyla iki bağımsız kat olarak bölünmüştür. II. Dünya Savaşı'nın başlaması sonrası olası hava saldırılarından korunmak için tüm Usta Evleri'nin bodrum katlarına gaz geçirmeyecek biçimde tasarlanmış güçlendi-



Şekil 9. "Nasıl sağlıklı ve verimli yaşarız?" filminden bir kesit (Gropius, 1930).

Şekil 10. Savaş sonrası Moholy Nagy Evi'nin kalıntıları (Markgraf, 2014).



rilmiş betonarme ile üretilen sığınaklar inşa edilmiştir (Markgraf, 2014: 135-137).

II. Dünya Savaşı sırasında Dessau'ya yapılan hava saldırılarında Yönetici Evi ile Moholy-Nagy / Feininger ikiz evinin Moholy-Nagy bölümü bombalara maruz kalmış ve yapılar ağır hasar görmüştür (Şekil 10). Savaşın sona ermesinin ardından moloz yığınının kaldırılması ile Moholy-Nagy Evi'nin tamamen yıkıldığı, Yönetici Evi'nden ise geriye yalnızca bodrum katın kaldığı anlaşılmıştır.

Savaş sonrası Doğu Almanya sınırlarında kalan Dessau'da savaşın yaralarının sarılması ile uğraşan yönetimin kentin Bauhaus mirasının nasıl korunacağına öncelik veremediği söylenebilir. Bu dönemde Usta Evleri'nin savaştan zarar görmeyen bölümleri, konut ve medikal merkez işlevi ile kullanılmaya devam etmiştir.

1956 yılında ise Dessau şehri tarafından Yönetici Evi'nin bodrum katı üzerine Emmer Evi'nin inşa edilmesine izin verilmiştir. 1950'li yıllarda Yönetici Evi'nin bulunduğu cadde üzerindeki yapıların kabul edilen imar kuralları gereği kırma çatılı olması önkoşulu, Emmer ailesinin Gropius tasarımı yeniden inşa etmek isteğiyle uyuşmaktadır. Emmer Evi'nin mimarı Halle Burg Giebichenstein Üniversitesi'nde mimarlık ve iç mekân tasarımı dersleri veren Alfred Müller'dir. Doğu Almanya yönetiminin yapı maliyetlerini düşürme yaklaşımını benimsemesi, Emmer Evi'nde Gropius Evi enkazından kurtarılabilen kimi yapı malzemelerinin dönüştürülerek kullanılması sonucunu getirmiştir (Schwartzing, 2014: 183-187). Alfred Müller'in tasarımında tercih ettiği geleneksel dil,

Gropius'un modernist yaklaşımı ile büyük bir aykırılık yaratmaktadır (Şekil 11). Möller (2014: 193) Emmer Evi'nin tasarım dilinin dönemin SSCB ve Doğu Almanya yönetimlerince benimsenen "içerikte sosyalist, formda ulusal" bir ideolojik arka plandan etkilendiğini belirtmektedir.

Rekonstrüksiyon Tartışmaları

Son yıllarda giderek artan uygulamaları ile koruma kuramında daha çok tartışılmaya başlanan mimari rekonstrüksiyonun bir "koruma" eylemi sayılıp sayılamayacağı üzerinde henüz bir uzlaşma sağlanamadığı belirtilmektedir (Mazlum, 2014: 72). Çeşitli nedenlerle ortadan kalkan ya da strüktürel zayıflıkları gerekçe gösterilerek yıkılan tarihi yapıların yeniden inşası konusundaki tartışmalar, mimari koruma ölçütleri arasında önemli bir yeri olan özgünlük kavramını da gündeme getirmektedir (Ahunbay, 2017: 32).

II. Dünya Savaşı ertesinde Varşova kent merkezi başta olmak üzere savaştan zarar gören birçok Avrupa kentinin ve Bosna Savaşı ertesinde yıkılan Mostar Köprüsü'nün yeniden inşası rekonstrüksiyonun önemli tarihsel örnekleridir. 1990'lı yıllarda SSCB'nin dağılması ve Doğu ile Batı Almanya'nın birleşmesi gibi önemli ideolojik ve yönetsel değişimlerin gerçekleşmesinin özellikle bu dönüşümün yaşandığı toplumlarda geçmişin yitirilen kültür mirasının yeniden canlandırılması için girişimleri hızlandırdığı söylenebilir (Eres, 2017: 81). Almanya Dresden'deki Frauenkirche, Berlin'deki Karl Friedrich Schinkel Bauakademie ve Berliner Schloss, Ukrayna'da Pirogoscha Kilisesi ve St. Michael ve Assumption Katedralleri, Belarus'ta Minsk Belediye Binası, Letonya Riga'daki Schwarzhaupterhaus, Litvanya Vilnius'taki Kraliyet Sarayı ve Rusya Moskova'daki Kazan ve Kurtarıcı İsa Katedralleri gibi yapımların tarihi XIII. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar değişen bir aralıktaki yapıların yeniden inşası bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Dushkina, 2009: 85-87).

ICOMOS Demokratik Alman Cumhuriyeti Milli Komitesi'nin davetiyle 1982 yılında Dresden'de düzenlenen uluslararası sempozyumun ertesinde kabul edilen "Savaşın Harap Ettiği Anıtların Rekonstrüksiyonu Hakkında Dresden Deklarasyonu"nda ise savaş sonrasında yıkılmış ya da ağır hasar görmüş tarihi anıt ve yerleşmelerin taşıdıkları anlam ve etkileri nedeniyle yeniden inşasının (geri kazanılmasının) kabul edilebilirliği üzerinde durulmuştur.

Avrupa'da XX. yüzyıl boyunca malzemenin ve tarihsel sürecin izlerinin özgünlük ile doğrudan ilişkilendirilen kavramlar olduğu gözlenirken Batı

Şekil 11. Emmer Evi'nden bir görünüm (Bauhaus Dessau Vakfı).



coğrafyası dışındaki toplumlarda yapıların maddi varlığının ötesinde üretim sürecinin, tekniğin ve becerilerin yaşatılmasının önemsendiği bir yaklaşım farklılığı görülmektedir (Cameron, 2009: 134).

2000 yılında Riga’da bir araya gelen ICO-MOS ve ICCROM uzmanlarının kabul ettikleri “Kültür Mirasının Özgünlüğü ve Tarihi Rekons-trüksiyonu Hakkında Riga Tüzüğü” kültürel mirasın kopyalanmasının genellikle geçmişin izlerinin yanlış temsiline yol açacağı, her mimari eserin yaratıldığı zamanı yansıtmayı gerektiği ve çevresel bütünlüğün ancak dokuyla uyumlu çağ-daş tasarımlarla korunabileceği belirtilmektedir. Tüzükte yeniden yapımın ancak doğa ya da insan kaynaklı felaketler gibi sıra dışı koşullar sonucun-da yitirilen ve bulunduğu coğrafyanın tarihi ve kültürleri için üstün sanatsal, simgesel veya çev-reysel önem ve anlam taşıyan kültür mirası için kabul edilebileceği çekincesi konulmuştur.

Yukarıda sıralanan yapılara kıyasla daha yakın tarihlerde üretilmiş modern mimarlık örneklerinin de yeniden yapılara konu olduğu gözlenmektedir. Özellikle uluslararası sergiler için geçici olarak inşa edilen 1925 tarihli Le Corbusier tasarımı Paris’teki L’Esprit Nouveau Pavyonu’nun 1977’de Bologna’da, 1929 tarihli Mies van der Rohe tasarımı Barcelona’daki Alman Pavyonu’nun 1986’da özgün konumunda ve 1966 tarihli Aldo van Eyck tasarımı Sonsbeek Pavyonu’nun 2005’te Otter-lo’daki Kröller-Müller Müzesi’nde yeniden yapılması dikkat çekici rekonstrüksiyon uygulamalarıdır (Solà-Morales, 1998: 45-49).

Omay Polat (2018: 28) modern mirasın res-torasyonunun özgün tasarım ilkelerine uygun olarak rekonstrüksiyonundan, özgün malzemenin mümkün olduğunca korunmasına dek uzanan farklı yaklaşımları içerdiğini ve ilk uygulamaların tasarımın temelini oluşturan fikrin yeniden üretilmesine odaklandığını özgün malzemenin korunmasının ikinci planda kaldığını belirtmiştir. Docomomo’nun 1997 tarihli raporunda özgünlüğün kapsamının modern mimarlık mirası bağ-lamında genişletilerek fikrin, biçimin, yapım sis-teminin, detayların ve malzemenin de dikkate alınması gerektiği ifade edilmiştir.

II. Dünya Savaşı’nda ağır hasar gören ve sonrasında çeşitli müdahaleler görmüş olan Dessau Bauhaus okul binasının yitirilen bölümlerinin yeniden yapımını da içeren 1976 tarihli iyileştirme çalışmaları da modern bir anıtın res-torasyonu için erken sayılabilecek bir uygulama olarak değerlendirilebilir.

Doğu Almanya yönetimi, Bauhaus Okulu ve Usta Evleri’ni tarihi bir anıt olarak 1970 yılı gibi

erken sayılabilecek bir tarihte tescil ederek koruma altına alsa da yapı gruplarında herhangi bir kap-samlı onarım ya da restorasyon gerçekleştireme-miştir. 1990 yılında Doğu ve Batı Almanya’nın birleşmesi sonrasında Emmer Evi dışında kalan Usta Evleri’nin mülkiyeti Dessau Belediyesi’ne geçmiş ve Bauhaus’un yapılarının geleceği tekrar tartışılmaya başlanmıştır. 1996 yılında UNESCO, Bauhaus’un mirasının korunması için önemli bir adım atarak Gropius tasarımı Dessau’daki Usta Evleri ve okul binası, 1919-25 yılları arasında Bauhaus’a hizmet veren Henry van de Velde’nin tasarımı Weimar’daki üniversite binası ile Georg Muche ve Adolf Meyer’in tasarımı Haus am Horn’u Dünya Mirası Listesi’ne dahil etmiştir. 1990-2002 yılları arasında Emmer Evi ve tama-men yıkılan Moholy-Nagy Evi dışında kalan Usta Evleri’nin bakım, onarım ve restorasyon çalışmaları ile yaya yollarının, yeşil alanların ve ağaçların rehabilitasyonu gerçekleştirilmiştir.

2000’li yıllarla birlikte Gropius ve Moholy-Nagy Evlerinin geleceği hakkındaki tartışmalar giderek yoğunlaşmış, 2002 yılında Emmer Evi’nin mülkiyeti Dessau Belediyesi’ne geçmiştir. 2003 yılında ise Bauhaus Dessau Vakfı’nın çağrısıyla Yönetici Evi’nin restorasyonuna odaklanan “Modernizmin Yeniden İnşası” isimli bir toplantı düzenlenmiştir. Vakıf, 2004 yılında Modernizmin Güncellenmesi (Aktualisierung der Moderne) adıyla aralarında mimarların, koruma uzmanlarının, UNESCO temsilcilerinin, gazetecilerin ve kent halkının da olduğu çok paydaşlı uluslararası bir kolokyuma ev sahipliği yapmıştır. Toplantı süresince tartışılan ve öne sürülen farklı görüşler, Matthias Hollwich ve Rainer Weisbach’ın editörlüğünde derlenerek kitaplaştırılmıştır. Hollwich ve Weisbach, kolokyuma katılan farklı kesimlerden çok sayıdaki “arkitektonik” ya da açık fikirli düşünürlerin bilinen yöntemlerin bir kenara bırakılıp yenilikçi bir tavrın geliştirilmesi olasılığını tartışmak üzere bir araya geldiğini ifade etmişlerdir. Usta Evleri’ni yaşama döndürmek üzere bir araya gelen bu kişilere “geçici bir düşünürler kolonisi” (temporäre Denkerkolonie) benzetmesi yapılması dikkat çekicidir (Hollwich ve Weisbach, 2004: 138-143).

Modernizmin güncellenmesi kolokyumunda, birincisi Emmer Evi’nin yıkılması sonrası Gropius ve Moholy-Nagy Evi’nin geçmişte var olduğu boşluğun aynen korunarak yerleşkenin yıkım ve yeniden yapımına yönelik tarihinin bir belge olarak korunması, ikincisi Yönetici Evi’nin ve Moholy-Nagy Evi’nin rekonstrüksiyonunun yapılması, üçüncüsü yitirilen kütlelerin yerine

Şekil 12. "Modernizmin Güncellenmesi" kolokyumunda sunulan fikir projelerinden örnekler (Hollwich ve Weisbach, 2004).



var olan yapıların özgünlük ve bütünlük değerlerine saygılı çağdaş tasarımlar yapılması, dördüncüsü yitirilen kütlelerin yerine var olan yapılarla kontrast oluşturacak ve Bauhaus fikrinin çağdaş bir yorumu olacak yeni tasarımlar yapılması olmak üzere dört farklı yaklaşımın ve yedi proje önerisinin öne çıktığı söylenebilir (Şekil 12; Hollwich ve Weisbach, 2004: 138-143).

UNESCO Dünya Mirası Listesinde bulunan Usta Evleri'nin özgünlük ve bütünlüklerinin korunması ve Gropius ile Mogoly-Nagy Evleri'nin yeniden yapımları konusundaki tartışmalar sürerken 2006 yılında bir araya gelen Saksonya-Anhalt Eyalet Miras Yönetimi ve Arkeoloji, Eğitim ve Kültür İşleri, Bölgesel Kalkınma ve Ulaştırma Birimleri ile Bauhaus Dessau Vakfı temsilcileri, bir kent parçası olarak Usta Evleri'nin onarımını ele alacak bir mimari proje yarışmasının açılmasına karar vermişlerdir.

İki aşamalı olarak gerçekleştirileceği duyurulan yarışma için, UNESCO'dan yarışma hakkında görüş istenmesi, Moholy-Nagy Evi'nin temel duvarlarının kalıntılarının ortaya çıkarılması için bir arkeolojik kazı ve belgeleme çalışmasının gerçekleştirilmesi, Yönetici Evi'nin günümüze ulaşan bodrum ve temel duvarları ile döşemelelerin statik açıdan durumunun ve potansiyel taşı-

yıcılıklarının belirlenmesi gibi konularda kapsamlı bir ön hazırlık çalışması yürütülmüştür.

Mimari Proje Yarışması ve Uygulama

Dessau-Roßlau kenti tarafından açılan mimari proje yarışması, "Usta Evleri Yerleşkesinin Kentsel Çevre Bağlamında Onarımı" başlığıyla duyurulmuş, şartnamede ilk aşamada fikir projesinin ikinci aşamada ise ortaya konulan konseptin detaylı olarak geliştirilmesinin istendiği belirtilmiştir. Şartnamede yarışmacılardan Usta Evleri yerleşkesinin kentsel bağlamının ve yitirilen parçalarının geleceğinin ele alınması istenmiş, geliştirilecek yeni tasarımlarda var olan yapıların yapım sistemleri, yükseklikleri, renkleri ve kütle kompozisyonlarında herhangi bir değişiklik yapılamayacağı vurgulanmıştır. Usta Evleri yerleşkesinin Yedi Sütunlar'ı (Sieben Säulen) da içine alacak şekilde yakın çevresinin ulaştırma altyapısının geliştirilmesi, çevre duvarları ve Mies van der Rohe tasarımı eski dinlenme köşkünün de kapsayacak biçimde bütüncül olarak kentsel ve mekânsal gelişiminin çerçevesinin belirlenmesi de yarışmacılardan çözüm önerisi istenen diğer konulardır.

Yarışmanın uzman jüri üyeleri C. Schäfers (jüri heyeti başkanı), Prof. O. Akbar, Prof. R. Diener, B. Holzer, L. Hutton, Prof. P. Kahlfeldt, Prof. G. Mörsch ve V. Staab'tan oluşmaktadır. 2007 yılının şubat ayında toplanan jüri heyeti 215 başvuru arasından 26 projeyi bir sonraki aşama için seçmiştir. Haziran 2008'de yarışmanın ikinci aşaması için tekrar toplanan jüri heyeti, sunulan projelerden hiçbirine birincilik ödülü vermemiş, ancak biri Stralsund merkezli Gmw Mimarlık'ın diğeri ise Zürih merkezli Nijo Mimarlık'ın olmak üzere iki projeye ikincilik ödülü verilmesini kararlaştırmıştır. Jüri, yarışmadan birincilik ödülü çıkmamasına rağmen, Nijo Mimarlık tarafından sunulan tasarımın uygulanmasına karar vermiştir (Şekil 13). Alınan karar ertesinde Nijo Mimarlık ve Danışma Kurulu proje üzerinde belirsiz olan ya da uzlaşma sağlanamamış konuları görüşmek üzere birçok kez bir araya gelmiştir.

Nijo Mimarlık'ın tasarımlarını detaylı bir şekilde tartışan danışma kurulu, Dinlenme Köşkü ve Usta Evleri yerleşkesini çevreleyen bahçe duvarlarının özgün haliyle yeniden yapılmasını önerirken, yerleşkedeki mevcut yapılaşmayı artıran ya da dokuyu değiştiren yeni binaların gereksiz ve zararlı olacağını belirtmekte, kültür varlıklarının bulundukları çevre ve özgün kentsel bağlamları ile birlikte korunması gerektiğini vurgulamaktadır. Bununla birlikte Kurul, Nijo Mimar-

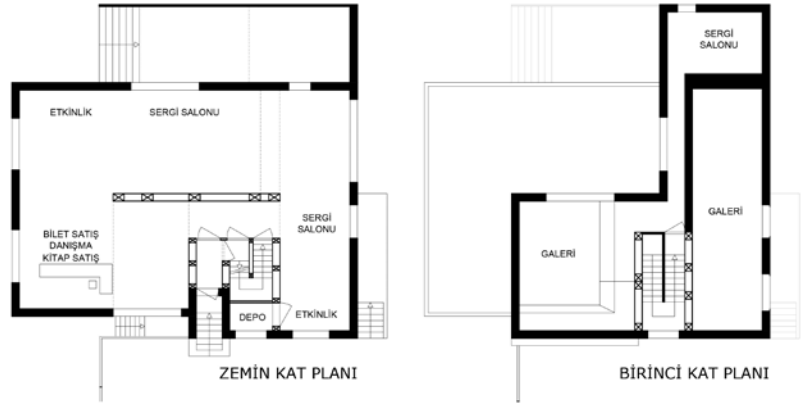
Şekil 13. Nijo Mimarlık'ın proje önerisi.



lık'ın Moholy-Nagy ve Gropius Evleri için geliştirdiği avan projelerin temel alınıp tasarımın geliştirilebileceğini, tarihi kat planlarının okunabilir olması ve yapıların iç mekân kullanımları ve cephelerine ilişkin daha detaylı çalışmaların sunulmasını istemiştir (Lüttich, 2014: 202).

2009 yılının ilk aylarında projeye yönelik itirazları azaltmak ve kamuoyu desteğini artırmak için ICOMOS Almanya Milli Komitesi ve ICOMOS Uluslararası ile işbirliğinin genişletilmesi kararlaştırıldı da Bauhaus Dessau Vakfı, proje hakkında gelen eleştiriler sonrası önce uygulamanın erteleneceğini, ertesinde ise kent yönetiminin Nijo Mimarlık ile yollarını ayırdığını duyurmuştur. Usta Evleri ve kentsel çevresinin onarımında balkonların ve kullanılamaz terasların korkuluklarının yeniden yapımından vazgeçilmesi, Usta Evleri yerleşkesine giriş noktasını oluşturan Yönetici Evi'nde en azından tanıtım sergisi, bilgilendirme gibi minimum bir turizm altyapısının sağlanması, yapılarda yangın korunma önlemlerinin ve engelli ulaşımının düşünülmesi gibi konuların gözden geçirilmesi kararlaştırılmıştır. Bununla birlikte savaşta yıkılan Moholy-Nagy Evi'nin yerine yapılacak yeni yapı ve Feininger Evi'nin, Dessau dünyaca ünlü besteci Kurt Weill'in anısını yaşatacak ve içerisinde sergileme, müzik arşivi, kütüphane ve medya merkezi gibi mekânların olacağı bir merkez olarak yeniden işlevlendirilmesi kararlaştırılmıştır (Lüttich, 2014: 203).

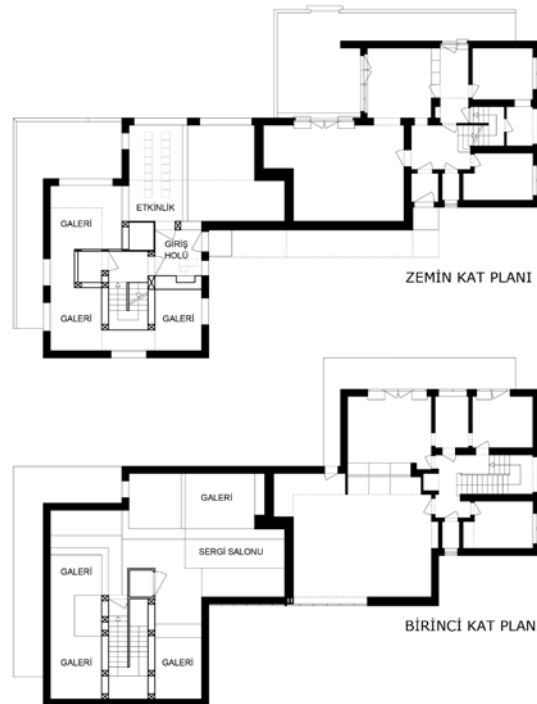
İlk yarışmada ödül alan mimarlık ofisiyle yolların ayrılmasının ardından yarım kalan sürecin yeniden başlaması için aralarında Dessau Kent Yönetimi, Bauhaus Dessau Vakfı, Saksonya-Anhalt Eyaleti Eğitim ve Kültür İşleri Bakanlığı ile Miras Yönetimi ve Arkeoloji Birimi temsilcileri ve mimar David Chipperfield'ın da bulunduğu geniş katılımlı bir panel düzenlenmiş ve çoklu bir komisyon² kurulması kararlaştırılmıştır. Komisyon, davetli ofislerden bitmiş uygulama projeleri değil, felsefi anlamda konuya yaklaşımlarını sunmalarını istemiş ve Mart 2010'da yapılan değer-



lendirme sonucu Bruno Fioretti Marquez Arhitekt'ın (BFM) projesini ödüllendirmiştir (Şekil 14-19; Lüttich, 2014: 204).

BFM, Usta Evleri yerleşkesinin ve yakın çevresinin bütüncül olarak korunması için Yönetici Evi'nin bodrum katındaki özgün döneme ait kalıntıların taşıyıcılık kapasiteleri gibi kısıtlamalar çerçevesinde hem koruma kuramını hem de mimarlığın yaratıcı rolünü tatmin edecek bir tasarım stratejisi geliştirmeye çalıştıklarını ifade etmiştir. BFM, tasarım stratejisini Walter Gropi-

Şekil 14. BFM'in Gropius Evi'nin yeniden yapımı sonrası önerdiği iç mekân kullanımı: Zemin ve birinci kat planları.



Şekil 15. BFM'in Moholy-Nagy/Feininger Evi'nin yeniden yapımı sonrası önerdiği iç mekân kullanımı: Zemin ve birinci kat planları.

Şekil 16. Uygulama sonrası Gropius Evi'nden bir görünüm
(Fotoğraf: K. Güler, 2016).



Şekil 17. Uygulama sonrası Gropius Evi'nden bir görünüm
(Fotoğraf: K. Güler, 2016).



Şekil 18. Uygulama sonrası Moholy Nagy/Feininger Evi'nden bir görünüm
(Fotoğraf: K. Güler, 2016).



Şekil 19. Rekonstrüksiyon sonrası Usta Evleri'nin iç mekânı
(Fotoğraf: K. Güler, 2016).



us'un tasarımında kullandığı bir alçı modelin fotoğrafından esinlenerek "belirsizlik ve bulanıklık (Unschärfe und Ungenauigkeiten)" olarak adlandırmıştır (Şekil 16-19).

BFM, yitirilen kütlelerin yeniden yapımı için önerisinde aynı form, yükseklik ve cephe oranlarına bağlı kalmış ve hafif beton malzeme kullanarak üretilecek yeni kabuğun eski kompozisyonun bir tür soyutlanmış hali olacağını öngörmüştür. Doluluk-boşluk düzeninin geçmişteki biçiminin tekrar edildiği tasarımda "bulanıklık" perspektifinin bir yansıması olarak pencere açıklıklarında yarı şeffaf cam kullanımının tercih edildiği görülmektedir. Usta Evleri yerleşkesinin özgün kentsel bağlamı açısından çevre duvarlarının ve Dinlen-

me Köşkü'nün yeniden inşası, Yedi Sütunlar'la kurulan mekânsal ilişkinin onarılması, Bauhaus Ustaları arasındaki sosyal hiyerarşinin de bir yansıması olarak diğer Usta Evleri'nden farklılık gösteren Yönetici Evi'nin kütle olarak yeniden inşası ile tasarım bütünlüğünün sağlandığı söylenebilir. Yeni eklenecek kütlelerin geçmiş ile ayrışmasında herhangi bir yanılsamaya yol açacak hiçbir ayrıntıya yer verilmemiştir. İç mekânlarda ise yeniden kullanıma uygun olarak yeni bir düzenlemeye gidilmiştir (Şekil 19).

2011 yılının mayıs ayında projelendirme çalışmalarının sonlanması ile birlikte ICOMOS Almanya Milli Komitesi ve BFM'in koordinasyonu ile hazırlanan rapor UNESCO'ya iletilmiş, ardından haziran ayında düzenlenen "Gropius Bahçe Partisi" ile uygulama aşamasına resmen geçilmiştir (Lüttich, 2014: 205). Tüm Uygulama süreci boyunca UNESCO ve yerel yönetim arasında koordinasyonu sağlamak üzere ICOMOS Almanya Milli Komitesi'nden bilimsel danışmanlık, Eyalet Miras Yönetimi ve Arkeoloji Birimi ile koruma kurullarından da konservasyon desteği alınmıştır.

Emmer Evi'nde yürütülen kapsamlı belgeleme çalışmaları sonrası, yapı parçaları dikkatlice sökülmüş ve koruma altına alınmak üzere Bauhaus Dessau Vakfı Arşivi'ne gönderilmiştir. Emmer Evi'nin döşemelerinin sökülmesi sırasında özgün bodrum kata bulunan müdahaleler sonrasında üzerine gelecek yapının yüklerini de karşılamak üzere güçlendirmeler yapılmış ve var olan strüktürle yeni binanın birleşim noktaları tekrar ele alınmıştır. Bodrum duvarlarında günümüzde var olan ve zaman içerisinde büyük bir bölümü değiştirilen sıvalar belgelenerek kaldırılmış ve yapıdan alınan örneklerin analizi sonucunda belirlenen özgün döneme ait sıva içeriğine sadık kalınarak üretilen yeni sıva tüm duvar yüzeylerine uygulanmıştır.

Yitirilen Moholy-Nagy Evi'nin kalıntılarının ve Feininger Evi ile birleşim noktalarının durumunun araştırılması için de raspa çalışmaları gerçekleştirilmiş ve mevcut durum üç boyutlu tarama teknolojisi kullanılarak belgelenmiştir. Raspa sonrası ulaşılan Moholy-Nagy Evi'nin stüdyosunun kalıntıları strüktürel açıdan yeni yapı ile uyum sağlamayacağı gerekçesiyle kaldırılmıştır. Mart 2014'te tamamlanan Usta Evleri halkın da geniş katılımıyla hizmete açılmıştır.

Bitirirken

Uygulama örnekleri daha çok XIX. yüzyıl ve öncesi dönemde üretilmiş mimarlık mirasında

görülen rekonstrüksiyonun modern mimarlık tarihinde önemli bir yeri olan Dessau Usta Evleri yerleşkesinin savaş sonrası yitirilmiş parçalarında uygulanma biçimi, sıra dışı bir yorum olarak dikkat çekmektedir. Bauhaus mirasının bir parçası olarak Dünya Mirası Listesi'nde yer alan Gropius ve Moholy-Nagy Evleri'nin gelecek kuşaklara nasıl aktarılacağına belirlenmesi için izlenen süreç sonrasında özgün tasarımın bir kopyasının aynen tekrar edilmesi yerine aynı kütsel kompozisyonun çağdaş bir tasarım dili ile yeniden kurgulanması, Gropius ve Bauhaus'un ilerlemeci felsefesinin bir devamı niteliğindedir. Dessau Usta Evleri'nin kayıp parçalarının yeniden yorumlanmasında ve sunumunda izlenen yaklaşımın mimari koruma ve yaratıcılık uzlaşmasının olumlu bir örneği olduğu düşünülmektedir. Yerleşkenin bütünlüğünü sağlamak için Doğu Almanya döneminde Gropius Evi'nin temel duvarları üzerine inşa edilen Emmer Evi'nin sökülerek kaldırılması kararı ise Usta Evleri tarihinin bir parçasının yitirilmesine yol açmıştır. ■

Koray Güler, Dr. Öğr. Üyesi, MSGSÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü

Notlar

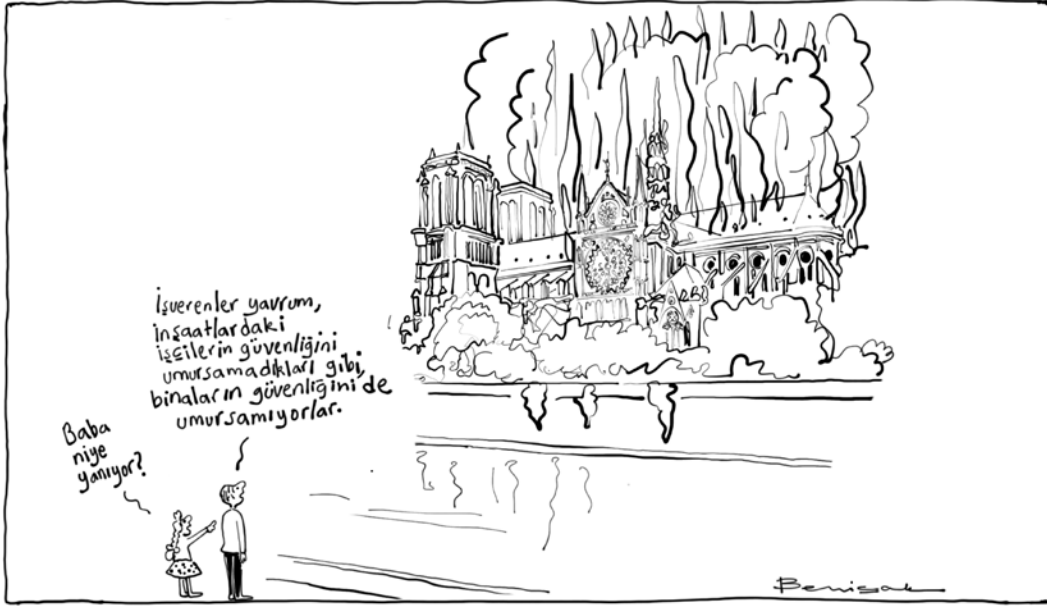
1. Bauhaus'un Weimar'da kullandığı ilkokul binası, Henry van de Velde tarafından tasarlanmıştır (Şekil 1).
2. Oluşturulan çoklu komisyon (Bruno Fioretti Marquez, Dressler, Jamie Fobert, Jabornegg Pfally, Knerer&Lang ve Kuehn Malvezzi) olmak üzere beş mimarlık ofisinin davetli olduğu yeni bir yarışma açılmasını kararlaştırmıştır.

Kaynaklar

- Ahunbay, Z. (2017) "Yeniden Yapım (Rekonstrüksiyon) İçin Koşullar", *Mimar.ist*, S. 60, s. 32-37
- Bayer, H., W. Gropius, I. Gropius (1938), *Bauhaus 1919-1928*, The Museum of Modern Art, New York
- Bilgin, İ. (2009), "Bauhaus'un Zamanı ve Yeri", ed. A. Artun, E. Alipaşaoğlu, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 95-110
- Bittner, R. (2014), "Putting 'Dwelling' on Show: The Master's House as Model House", ed. W. Thöner, A. Pooth, *The New Masters' Houses in Dessau, 1925-2014 Debates, Positions, Contexts*, Spector Books, Leipzig, s. 47-54
- Bruno Fioretti Marquez Arhitekten (2014) "Memoria and Imprecision", ed. W. Thöner, A. Pooth, *The New Masters' Houses in Dessau, 1925-2014 Debates, Positions, Contexts*, Spector Books, Leipzig, s. 287-300
- Cameron, C. (2009) "The evolution of the Concept of Outstanding Universal Value", ed. N. Stanley-Price, J. King, *Conserving the Authentic: Essays in the Honour of Jukka Jokilehto*, ICCROM, Roma, s. 83-94
- Droste, M. ve Bauhaus Archiv (2006), *Bauhaus*, Taschen, Köln
- Dushkina, N. (2009), "Historic Reconstruction: Prospects for Heritage Preservation or Metamorphoses of Theory?", ed. N. Stanley-Price, J. King, *Conserving the Authentic: Essays in the Honour of Jukka Jokilehto*, Roma, ICCROM, s. 83-94
- Eres, Z. (2017) "Koruma Bilimini Açmazı: Politik Söylemin Aracı Olarak Rekonstrüksiyonlar", *Mimar.ist*, S. 60, s.77-84
- Erzen, J. (2009), "Bauhaus'un 90. Yılında", *Mimarlık*, S. 349, s. 62-66
- Forgács, E. (2017), *Bauhaus 1919-1933*, Janus Yayıncılık, İstanbul
- Friedewald, B. (2014), "The Director's House: Three Lives", ed. W. Thöner, A. Pooth, *The New Masters' Houses in Dessau, 1925-2014 Debates, Positions, Contexts*, Spector Books, Leipzig, s. 69-96
- Gropius, W. (1919), *Bauhaus-Manifest*, Weimar
- Gropius, W. (1930), *Bauhausbauten Dessau*, Albert Langen Verlag, Münih
- Hollwich, M., R. Weisbach (ed.) (2004), *UmBauhaus: Aktualisierung der Moderne / Updating Modernism*, Jovis Verlag GmbH, Berlin
- ICCROM & Litvanya UNESCO Milli Komisyonu (2000), *Riga Charter on Authenticity and Historical Reconstruction in Relationship to Cultural Heritage*
- ICOMOS Almanya Demokratik Cumhuriyeti (1982), *The Declaration of Dresden on the Reconstruction of Monuments Destroyed by War*
- Lüttich, M. (2014) "Masters' Houses: Timeline", ed. W. Thöner, A. Pooth, *The New Masters' Houses in Dessau, 1925-2014 Debates, Positions, Contexts*, Spector Books, Leipzig, s. 199-206
- Markgraf, M. (2014), "Architectural History: Building and Usage from 1932 to 2010 Director's House, Moholy-Nagy House, and Grounds with Garage, Wall and Refreshment Kiosk", ed. W. Thöner, A. Pooth, *The New Masters' Houses in Dessau, 1925-2014 Debates, Positions, Contexts*, Spector Books, Leipzig, s. 135-156
- Mazlum, D. (2014), "Koruma Kuramının Mimari Rekonstrüksiyona Bakışı", *Mimarlık*, S. 380, s. 72-75
- Möller, W. (2014), "From Emmer to Almere Critical Remarks on the Culture of Remembrance", ed. W. Thöner, A. Pooth, *The New Masters' Houses in Dessau, 1925-2014 Debates, Positions, Contexts*, Spector Books, Leipzig, s. 193-196
- Omay Polat, E. E. (2008), "Türkiye'nin Modern Mimarlık Mirasının Korunması: Kuram ve Yöntem Bağlamında Bir Değerlendirme", Basılmamış Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul
- Schwartz, A. (2014), "The House as Palimpsest Some Remarks on the Emmer House in Dessau", ed. W. Thöner, A. Pooth, *The New Masters' Houses in Dessau, 1925-2014 Debates, Positions, Contexts*, Spector Books, Leipzig, s. 181-192
- Sparke, P. (2008), "The Modern Interior Revisited", *Journal of Interior Design*, S. 34(1), s. 5-12
- Solà-Morales, I. de (1998) "The Reconstruction of the Barcelona Pavilion", *Hefte des ICOMOS Deutsches Nationalkomitee*, 24, s. 45-49
- Thöner, W. (2014) "Model Houses and Artists' Colony: The Design and Construction of the Masters' Houses", ed. W. Thöner, A. Pooth, *The New Masters' Houses in Dessau, 1925-2014 Debates, Positions, Contexts*, Spector Books, Leipzig, s. 33-46

The Reconstruction Story of a Modern Monument: Bauhaus-Dessau Masters' Houses

Bauhaus, of which 100th anniversary is being celebrated in 2019, plays an important role in the educational programmes put forward in the field of design and building production to meet the social needs that have evolved after the industrialization. This article aims to discuss the historical evolution and reconstruction of lost parts of the Masters' House ensemble, which is designed by Gropius for the teaching staff of the Bauhaus. Masters' Houses comprised of the detached Director House used by Gropius himself and three double units of which first users were famous artists László Moholy-Nagy and Lyonel Feininger, Georg Muche and Oskar Schlemmer, and Wassily Kandinsky and Paul Klee. Re-interpretation of lost parts of the Dessau Masters' Houses, which have an important place in the history of modern architecture, is a noteworthy version of reconstruction practice. After the process for determining how to transmit Gropius and Moholy-Nagy houses which has been listed in UNESCO World Heritage List as a part of Bauhaus heritage to the future generations, a contemporary design concept reflects original mass composition preferred rather than building a replica of authentic design. This approach can be considered as a continuation of the Bauhaus' progressive philosophy. It is thought that the interpretation and presentation approach for the lost parts of Dessau Masters' Houses is a positive case of reconciliation of creativity and architectural conservation.



YENİ YER ÇEKİMİ

Dünyanın en çok tercih edilen zemin kaplaması **LVT** (Luxury Vinyl Tiles) şimdi Türkiye'de **ADOFloor** kalitesiyle üretiliyor!

TUTKULARINIZIN YERİ DEĞİŞİYOR

LVT (Luxury Vinyl Tiles), doğal ahşap, doğal taş ve metal görünümlü seçenekler sunan bir vinil zemin kaplama malzemesidir. Farklı iç mekan uygulama alanlarında **geniş desen, boyut ve kalınlık seçenekleri** ile eşsiz mekanlar yaratabilirsiniz.



Sağlıklı ve
Güvenilir



Tozsuz
Kurulum



Geri
Dönüşümlü



Phthalat
İçermez



2,5 - 5 mm.



Sudan
Etkilenmez



Kolay Bakım



Kolay
Kurulum



Çevreci



Antibakteriyel



Sıcak Yüzey



Ses Yalıtımı

GRIT
LVT Collection

LAAG
LVT Collection

adofloor.com



ADO
Floor

İnce zevklere
zarif dokunuşlar katıyor,
kusursuz mutfağı tasarlıyoruz...



Matrix



www.vanucci-tr.com

f VanucciMutfak @vanuccitr

vanucci
MUTFAK & BANYO

ANTALYA Opal Yapı 0242 311 08 00 • **AYDIN** Alya Design 0256 614 83 83 • **DENİZLİ** Çine Mimarlık 0258 377 72 62 • **ELAZIĞ** Elmina Mobilya 0424 248 01 00
ERZİNCAN Cng Tasarım 0 446 223 69 20-21 • **İSKENDERUN** Saçlı Yapı 0326 618 20 70 • **İSTANBUL** Sistemart Nispetiye 0 212 324 80 80 | Sistemart Modoko 0216 420 77 77
Form Yapı Tasarım 0212 347 57 54-55 | Deka Dizayn 0212 572 00 51 | Nur Yapı 0216 463 13 84-85-86 | Aslan Yapı 0216 577 74 45 | Trio Mimarlık 0212 423 40 40
Otağ Tedarik Merkezi 0212 675 24 84 • **KAHRAMANMARAŞ** M'art Yapı Dekorasyon 0344 215 79 00 • **KAYSERİ** Savran İnşaat 0352 503 04 07
MERSİN Nacar Granit 0324 341 25 46 • **MUĞLA** Dekora Yapı Dekorasyon 0252 319 11 75 | Özyapı Antik 0252 712 98 38 • **ORDU** Altaş 0452 888 08 27
SAKARYA Via Mutfak 0264 270 18 16 • **SAMSUN** Simpa Yapı 0362 447 33 33 • **ŞANLIURFA** Sunay Dayanıklı Tüketim Malları 0414 312 21 51