

Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science

Yıl: 5, Sayı: 19, Ocak 2018, s. 235-252

Yrd.Doç. Semra GÜR ÜSTÜNER

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Bölümü,
semra.gur@marmara.edu.tr

TEKSTİLDE SANAT ve TASARIMIN ENDÜSTRİ ile BULUŞMASI: BAUHAUS DOKUMA ATÖLYESİ

Özet

İngiltere’de, Endüstri Devrimi sonrasında, William Morris’in öncülüğünde gelişen Arts and Crafts, sanat-zanaat birlikteliğini savunan ve makineyi reddeden bir sanat/tasarım hareketidir. Bu hareket, Avrupa’da Art Nouveau ve Jugendstil gibi tasarım hareketlerinin doğmasına yol açmıştır. 1919’da Almanya’da ise Bauhaus Okulu, Arts and Crafts hareketinin sanat-zanaat birlikteliğine makineyi de ilave ederek, endüstriyel üretime yönelik disiplinlerarası bir eğitim programı uygulamıştır. Okul, usta-çırak ilişkisi içinde atölyelerde verdiği eğitimde, 20. yüzyılın değişen plastik dilini, kadrosunda bulunan sanatçı ve mimarların önderliğinde ‘Biçim işlevi izler’ ilkesi ile tasarımlara aktarmıştır. Bauhaus okulunun tekstil tasarım tarihi için önemi başlangıcından itibaren var olan ‘Dokuma Atölyesi’dir. Bauhaus’ta dokuma, sanatsal bir ifade aracı olmanın ötesinde tekstilin temel ögesi olarak yeni malzemeler ve yeni teknolojiler ile işlevsellik ekseninde ele alınmıştır. 20. yüzyılın en zor döneminde kurulan Bauhaus, yarattığı estetik dil, deneysellik arayışı ve sorguladığı işlevsellik ile günümüz tekstil tasarımının var olmasında öncü bir role sahiptir.

Anahtar kelimeler: Bauhaus, Dokuma atölyesi, Tekstil tasarımı, Dokuma, Baskı, 20. Yüzyıl

COLLABORATION of ART AND DESIGN with INDUSTRY in TEXTILES: BAUHAUS WEAVING WORKSHOP

Abstract

After the Industrial Revolution in England, Arts and Crafts, which is an art/design movement promoting art-craft unity and rejecting the machine, was developed under the leadership of William Morris. This movement had led to the birth of design movements like Art Nouveau and Jugendstil in Europe. In Germany in 1919, the Bauhaus School implemented an interdisciplinary training program intended for industrial production, adding machinery to the arts and crafts movement. The school transferred the changing plastic language of the 20th century to designs with the principle of 'Form follows function' under the leadership of the artists and architects in the cadre, in the training given in the workshops by the master-apprentice relation. The 'Weaving Workshop', which had existed since the beginning of the Bauhaus school, is its significance for textile design history. In Bauhaus, weaving was taken not only as an artistic expression tool but also a function of functionality with new materials and new technologies as the basic element of textile. Founded in the toughest period of the 20th century, Bauhaus has a leading role in the existence of today's textile design with its aesthetic language, its quest for experimentality and with its functionality it has questioned.

Keywords: Bauhaus, Weaving workshop, Textile design, Weaving, Printing, 20th century

GİRİŞ

20. yüzyılın tasarım dilini yaratan Bauhaus'un düşünsel ve sosyo-kültürel kökleri bir önceki yüzyıl ortalarına kadar ulaşmaktadır: Avrupa kıtasındaki değişim rüzgârı 18. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere'de Endüstri Devrimi ile başlamıştır. Sanayileşme önce Avrupa'ya daha sonra tüm dünyaya yayılmıştır. Ancak İngiltere, 19. yüzyılın ortalarına kadar bütün ülkelerden öndedir. Endüstri Devrimi döneminde İngiltere, 'Dünyanın atölyesi' olarak anılmaktadır (Günay, 2002:12).

Bauhaus'un doğduğu Almanya, yüzyıllar boyunca ulusal birliğini kuramamış, kendi içinde birçok küçük prensliğe ve düklüğe bölünmüş bir ülkedir. 1871 yılında birleşen Almanya'nın yükselişi, 19. yüzyılın son 30 yılında, kendi sanayi devrimlerini gerçekleştirecek noktaya ulaşmıştır (Günay, 2002:12). 1890 yılında yönetimin değişmesi ile I. Dünya Savaşı'nın çıkmasında etkin bir güç olan Almanya oluşmaya başlamıştır. 1918 yılında biten savaştan yenik çıkan Almanya'da, monarşik hükümet feshedilmiş ve yerine Weimar Cumhuriyeti kurulmuştur. Weimar Cumhuriyeti, Nasyonal Sosyalist Parti'nin iktidara gelişine kadar varlığını sürdürebilmiştir (Storer, 2015:19). I. Dünya Savaşı'ndan büyük güç olarak çıkan Amerika'da yaşanan 'Great Depression'/'Büyük Depresyon' ekonomik krizi, bu ülkeye borçları olan başta Almanya olmak üzere tüm ülkeleri derinden etkilemiştir. Savaş yenilgisi ve yaşanan büyük

ekonomik kriz, Almanya’da milliyetçi akımların yükselmesine sebep olmuş bu da Bauhaus’un kapanmasına giden süreci hızlandırmıştır.

Endüstrileşmenin sonucu olarak gelişen hızlı makineleşme ile değişen dünyada, insanın gerçekliğe dair algıları yıkılmıştır. Bu yıkım ile toplumsal yapıda meydana gelen dönüşümler, 19. yüzyılda yaşanan sanatsal değişimlerin başlıca nedenidir ve 20. yüzyılın sanat ve tasarım dilini biçimlendirmiştir. 19. yüzyılda bu gelişmeyi temsil etmeye çalışan sanatçılar, eserlerinde yeni konulara ek olarak, yeni biçimsel ve teknik arayışlarla ‘güzel duyu’yu aşmayı amaçlamışlar, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değiştirme çabası içine girmişlerdir (Antmen, 2008:18).

Bu makalede, Bauhaus Okulunun, geleneksel tekstil üretiminden modern tekstil tasarımına geçişin başlangıcı olan Dokuma Atölyesinin önemi, eğitimcileri, öğrencileri ve tasarımları bağlamında tarihsel arka planı ile anlatılmıştır.

1. Bauhaus Öncesi Almanya’da Sanat/Tasarım Hareketleri

Endüstrileşmenin ilk başladığı yer olan İngiltere’de ortaya çıkan Arts and Crafts hareketi, sanat-zanaat ayrımını ortadan kaldırarak, makineleşmenin karşısında el emeğine dayanan üretimi yeniden canlandırmayı savunmuştur. El emeğini ve özgün yaratıcılığı yücelten Arts and Crafts, 19. yüzyılın sonlarına doğru Fransa’da Art Nouveau, Almanya’da Jugendstil, Avusturya’da Sezessionstil gibi hareketler ile İngiltere’de Omega Workshop, Avusturya’da Wiener Werkstate ve Fransa’da Atelier Martin gibi oluşumların doğmasına neden olmuştur. “Arts & Crafts hareketi politik ve büyük çapta sosyal bir harekettir. Bu hareketi Bauhaus ve erken modernizm hareketleri izler” (Özay, 2001:25).

Art Nouveau’nın Alman yorumu olan Jugendstil, 1896’da Münih’te ortaya çıkmıştır. Bu hareketin öncülerinden ressam ve grafik sanatçısı Otto Eckmann, hareketli organik imgeler içeren dokuma kumaş tasarımları ve göz alıcı, ritmik eğrilerden oluşan duvar kâğıtları yapmıştır. Uzun saplı çiçekler, sarkık yapraklar, sembolik kuşlar ve özellikle kuğular, Jugendstil’in desen anlayışının kilit elemanlarıdır. (Jackson, 2002:30-31). Ayrıca Jugendstil, kullanım nesnelerinin ve biçimlerinin esteteze edildiği, elit bir topluluğa hizmet eden ve rafine yaşam biçimini yansıtan bir hareket olarak tanımlanabilir. Jugendstil’de “Arts and Crafts hareketinde olduğu gibi, herhangi bir sosyal kaygı söz konusu değildir” (Celbiş, 2017:171).

Endüstrinin hızla gelişmesi ile Almanya da tıpkı İngiltere’deki gibi seri üretimin nasıl olması gerektiği sorusuna cevap aramıştır. 1907’de Münih’te aralarında Peter Behrens (1868-1940), Josef Hoffman (1870-1956) ve Henry van de Velde (1863-1957) gibi dönemin önde gelen on iki sanatçı ve mimarı, on iki şirketle ‘Deutsche Werkbund’u (Alman İş Derneği) kurmuşlardır. Kuruluş amacını “Sanat kurumları, sanayi ve ticaret kuruluşlarıyla işbirliği içerisinde eğitim, propaganda ve ortak bildirimler yoluyla sanat ve zanaatın gelişimine katkıda bulunmak” (Werkbund 100 Yaşında, 2007:102) olarak açıklayan topluluk, Bauhaus’a giden yol için önemli bir adım atmıştır. Werkbund kuruluşundan itibaren var olan iki rakip yaklaşımı barındırmaktadır: Velde, sanatsal bireyselliğin gelişimi ve açılımını vurgularken Werkbund’un bir diğer önemli ismi mimar Hermann Muthesius (1861-1927) ise endüstriyel standartlaşma ve

ürünlerin tek tipleştirilmesi ilkesini savunmaktadır (Celbiş, 2017:171). Werkbund'dan on beş yıl sonra kurulan Bauhaus da bu iki yaklaşım arasında kalacaktır.

Arts and Crafts Hareketi'nin el sanatı ile yarattığı görsel anlatım biçimlerinin yerini, I. Dünya Savaşı'ndan sonra Modernizmin etkisinde makine üretimi ile olumlu bir ilişki kurmaya çalışan fikirler almıştır. Süslemelerde azalmaya gidilmesi ve işlevselliğin sorgulanması, Bauhaus'un ilk referansları olarak nitelendirilmektedir. 1920'den itibaren tekniğe bağlı form düşüncesi, süslemeden kaçınma, makine ile üretime uygun form arayışları, malzeme ve işçilikten tasarruf gibi ilkelerin ortaya çıkmasında, savaştan yenik çıkmış Orta Avrupa devletlerinin maddi sıkıntısı ve fakirliği de büyük rol oynamıştır (Yada, 2017: 556).

Sanat ile teknolojinin yeni birliğini ilan eden Bauhaus Okuluna zemin oluşturan iki önemli hareket bulunmaktadır: İlki Almanya'da otuz yıla yakın süren sanat okulları reform çalışmaları, ikincisi de endüstrileşmenin ayrıştırdığı sanatsal ve teknik birlikteliğin yeniden oluşturma uğraşlarının sonucunda kurulan Deutsche Werkbund'tur. (Celbiş, 2017:169).

2. Bauhaus Okulu

I. Dünya Savaşı patlak verince Saksonya Grandüklüğü Uygulamalı Sanatlar Okulu savaş süresince kapatılmıştır. Okulun yöneticisi ressam ve mimar Henry van de Velde, Belçika vatandaşı olduğu için Almanya'dan ayrılmak zorunda kalmıştır, ancak okul tekrar açılırsa yerine önerdiği üç isimden biri Walter Gropius'tur (1883-1969) (Whitford, 1992:14). Bauhaus Okulu, Nisan 1919'da mimar Walter Gropius yönetiminde Weimar'da, eski Saksonya Grandüklüğü Plastik Sanatlar Yüksekokulu ile eski Saksonya Grandüklüğü Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun birleştirilerek bir Yapı Sanatı Bölümü eklenmesi ile 'Staatliches Bauhaus'/ 'Devlet Bauhaus Okulu' adı altında kurulmuştur (Forgács, 2017:41).

Gropius'un "mimarlar, ressamlar ve heykeltıraşlar bir yapının bileşik niteliğini hem bir bütün hem de ayrı ayrı parçalarıyla yeniden tanımalı ve kavramaya çalışmalıdır" görüşü ekseninde Bauhaus okulunda mimarlık, resim ve heykel gibi üç ana sanat dalı altında eğitim verilmektedir. Eğitim; döküm, marangoz, dokuma, seramik, vitray, duvar resmi, sahne tasarımı ve dekorasyonu, gravür atölyeleri gibi üç ana sanat dalının zanaat eğitimini içeren atölyelerde, usta-çırak ilişkisi çerçevesinde verilmektedir (Conrads, 2002:19-25).

Bauhaus'taki eğitim-öğretim; Hazırlayıcı Öğretim, Teknik Öğretim ve Strüktürel Öğretim olmak üzere üç ana bölümden oluşmaktadır. Hazırlayıcı öğretim, 'Vorkurs' adı ile verilen, tüm öğrencilerin teknik öğretime geçebilmek için başarılı olmak zorunda oldukları iki sömestrik bir temel eğitim kursudur (Bingöl, 1985:26). Teknik öğretimin esası, atölyelerde yapılan, taş ve ağaç yontuculuğu, seramik, duvar resmi, mozaik, vitray, özgün baskılar, tipografi, fotoğrafı, ciltçilik ve dokuma gibi uygulamalı çalışmalardır (Bingöl, 1985:27). Strüktürel öğretim ise, mesleğe yönelik çalışmaları içermektedir. Öğrenciler, mezun olabilmek için final projesi yapmaları gerekmektedir (Weltge, 1993:54). Bauhaus'taki eğitim; çıraklar, kalfalar ve genç ustalar için hazırlanan ders programları ile üç düzeyde verilmektedir (Conrads, 2002:26).

Bauhaus'un açılış manifestosunda okulun sanat eğitimi ilkelerini özetleyen Gropius, öncü yaklaşımları ile dikkat çekmiştir: "Okul atölyenin hizmetindedir, günün birinde atölyenin içinde eriyecektir. Bunun için Bauhaus'da öğretmenler, öğrenciler yok, ustalar, kalfalar, çıraklar

vardır” (Turan, 2003:237). “Mimarlar, heykeltıraşlar, hepimiz zanaata dönmeliyiz! Çünkü ‘sanat mesleği’ diye bir meslek yoktur. Sanatçıyla zanaatçı arasında özden gelen bir ayrım yoktur. Sanatçı zanaatçının bir yüksek derecesidir” (Turan, 2003:237-238).

Gropius, temel estetik ilkelerin teorik kavrayışından sorumlu ressam ve heykeltıraşlar ile yetenekli zanaatkârları işe almıştır. Ressam ve heykeltıraşlar, ‘Formmeister’ (Form/Biçim Ustaları), zanaatkârlar ise ‘Werkstattmeister’, ‘Handwerkmeister’ (Atölye/Zanaat Ustaları) adı altında, birbiri ardına koşullu bir eğitim yapmışlardır: Öğrencilerin, biçim dersleri veren ustaların atölye çalışmalarına ve derslerine devamı zorunludur (Forgács, 2017:51). Sanatçılar, öğrencilerin yaratabileceği şeyleri anlamalarını ve zanaatkârlar da uygulamada bunu nasıl gerçekleştirebilecekleri konusunda bir öğretim metodu yarattılar (Whitford, 1992:31). Form Ustaları ve Atölye Ustaları atölyelerde eşit statüde bulunan eğitimcilerken zamanla Form Ustalarının öne çıkması eğitime yansıyan gerilimlere neden olmuştur (Celbiş, 2017:174).

Bauhaus’un tasarım anlayışının biçimlendiği yer; temel el becerileri ile renk, form, doku ve kompozisyon gibi tüm sanatsal yaratıcılığın temel konularını içeren ‘Vorkurs’ adı verilen temel eğitim dersidir. İlk eğitimciler; okulda 1922’den 1933 yılına kadar bulunan Wassily Kandinsky (1866-1944), Oscar Schlemmer (1888-1943), Paul Klee (1879-1940) ve Johannes Itten (1888-1967) gibi soyut sanat akımının öncüleridir. Eğitimde vurgu, yaratıcı bir kişilik olarak bireyin, klasik sanat eğitiminde verilen koşullandırılmış bilgilerden arınarak, kendi kendini keşfetmesi yönündedir. “Kandinsky’nin önceki yıllarda Rusya’daki Vkhutemas okulları için hazırladığı ama fazla bireysel bulunan program, bireysel yaratı sürecini dışlamayan Bauhaus’ta, özellikle ilk yıllarda, benimsenmiştir” (Antmen, 2008:107). Vorkurs’da öğrenciler, grafik uygulama yoluyla malzemeyi anlayabilmek için iplik, kumaş ve kürkler çizerek; sert-yumuşak, mat-parlak, kalın-ince, pürüzlü-pürüzsüz gibi zıtlıkların kullanımını araştırmışlardır (Droste, 1987:13). “Sanatın temel öğeleri ve her türlü malzemenin olanakları zorlanarak yapılan deneysel çalışmalar ilk döneme damgasını vurmuştur” (Celbiş, 2017:174).

Vorkurs, eski bir ilköğretim öğretmeni olan ve daha sonra Viyana’da kendi özel sanat okulunu yöneten ressam ve teorisyen Itten tarafından tasarlanmıştır (Whitford, 1992:33). “Özellikle biçim, renk teorileri ve tasarım ilkelerine odaklanan bu derslerde Itten, öğrencilerin malzemeye ve tekniklere farklı bir açıdan yaklaşımlarını sağlamaya çalışmıştır. Her öğrencinin bireysel yaratıcılığını ortaya çıkarmasını isteyen Itten aynı zamanda bir renk teorisi geliştirmiştir” (Özpınar, 2009:68). Vorkurs’da Itten, Kandinsky ve Klee’nin biçimlendirmeye yönelik kursları zorunlu, yazı ve desen çalışmaları ise seçmeli olarak sunulan tamamlayıcı kurslardır. Ayrıca öğrencilerin ikinci sömestrden itibaren Klee’nin ‘Modüler Teoriler’ adlı dersi almaları zorunludur. Temel eğitimden sonra öğrenciler seçtikleri atölyelerde uygulamalı yapılan çalışmaları tamamlayıcı, teknik ve teorik bilgiler içeren seçmeli dersler almaktadır. Bunlardan bazıları, alet ve malzeme bilgisi, teknik ve tabiat bilgisi, tasarım metotları, pazarlama ve proje hesapları ile plastik sanatların her alanına yönelik seminer ve konferanslardır (Bingöl, 1985:26-27).

Bauhaus’ta öğrencilere, tasarımın amacını göz ardı etmemek koşuluyla, hayal güçlerini zorlamaları teşvik edilmiş, böylece deneyselliğin önü açılmıştır. Bauhaus’un savunduğu kuramlar, çoğunlukla ‘İşlevselcilik’ (Fonksiyonalizm) ile özetlenmektedir. İşlevselcilikte, eğer bir şey amacına uygun tasarlanırsa, güzellik kendiliğinden gelecektir görüşü temeldir. Ancak

işlevine uygun olduğu halde güzel olmayan tasarımlar da bulunmaktadır (Gombrich, 2002:560). Bu açıdan sanat ve tasarım arasındaki ilişkinin sadece işlevsellik bağlamında ele alınması büyük bir eksikliktir. “Tasarımcı, bir sanatçı kişiliğiyle duygu, düşünce ve hayal gücünü, sesler, tonlar, çizgiler ve renkler gibi fizik olgulara aktarır ve buradan da endüstri ürünü, bir plastik ifade içinde somutluk kazanır” (Tunalı, 2004:53). Bauhaus’da tasarımlar, okulun işlevsellik ilkesini betimleyen sloganı ‘Form follows function’ / ‘Biçim işlevi izler’ temelinde, kadrosunda bulunan sanatçı ve mimarların önderliğinde, dönemin sanat dili olan soyutlama ile biçimlendirilmiştir.

1917 yılında Hollandalı bir grup mimar ve ressamın oluşturduğu De Stijl grubu, mimarî ve tasarımda doğal biçimden uzaklaşarak, makine estetiğini ifade etmek için geometrik şekillerle sınırlı sayıda renk kullanmaları ile öne çıkmışlardır. De Stijl grubu ile Konstrüktivizm akımı, Bauhaus’un estetik düşüncesinin önemli referansları olarak gösterilmektedir. 1920’li yıllarda Rusya’da Konstrüktivizm akımının etkisinde üretilen yapıtlar ile Bauhaus’takiler karşılaştırıldığında, farklı koşullarda üretilmiş olsalar da üretim süreçleri, malzemeleri ve geometrik biçimsellikleri açısından ortak noktalar görülmektedir (Antmen, 2008:103).

Sanat eğitime yeni bir yön veren okulun, neden on dört yıl devam ettiğini anlamak için Bauhaus’un doğduğu toprakların dinamikleri ile değerlendirilmesi gerekmektedir: Bauhaus’un kurulduğu şehir olan ve aynı zamanda cumhuriyetin başkenti Weimar, modern gelişmelere rağmen hala bir Ortaçağ kenti özellikleri taşımaktadır (Whitford, 1992:21). Bu da şehir ile Bauhaus Okulu arasındaki gerilimi özetleyen bir durumdur. Weimar’da istenmeyen Bauhaus Okulu önce Dessau’ya, artan siyasi baskılar yüzünden daha sonra da Berlin’de taşınmak zorunda kalmıştır. Üç farklı şehirde eğitim vermek zorunda kalan Bauhaus’un tasarım anlayışının da değiştiği görülmektedir.

3. Bauhaus Dokuma Atölyesi

Gropius’un açılış manifestosunda açıkça belirttiği üzere atölyeler, Bauhaus Okulunun merkezinde yer almaktadır. Bauhaus’ta sanat eğitime tamamen yeni bir yön kazandıran bir olgu olarak karşımıza çıkan atölyelerden bazıları (ciltleme atölyesi gibi) kısa ömürlü olmuştur. Tekstil tasarımını, sanat ve teknik ile ele alıp yeni bir biçim dili kazandıran dokuma atölyesi, Bauhaus’un açılışından kapanışına kadar varlığını sürdürmüş tek atölyedir (Weltge, 1993:16). Bauhaus’a başvuran kadın öğrencileri Ustalar Kurulu, ciltleme, seramik ve dokuma atölyelerine yönlendirmişlerdir. Ancak seramik atölyesi Form Ustasının bu duruma olumlu yaklaşmaması ve 1922’de ciltleme atölyesinin de kapanması ile kadınlara uygun görülen sadece dokuma atölyesi kalmıştır (Weltge, 1993:42), (Droste, 2014:86).

Bauhaus dokuma atölyesi, diğer atölyelerden farklı olarak makine ve teçhizat ile donatılmış durumdadır. Henry van de Velde’nin yönetimi sırasında da dokuma öğreticisi olarak çalışan Helen Börner tezgâhların sahibidir. Bauhaus yönetimi ile imzaladığı anlaşmaya göre Börner, atölyeye kira vermemiş, okul da tezgâhlardan ücretsiz faydalanmıştır. Atölyede çalışan öğrenciler ise Bauhaus’un kural ve ücretlendirmesine göre çalışmışlardır (Weltge, 1993:42). Atölyede jakar tezgâh bile bulunmaktadır (Droste, 2014:86). Weimar’daki dokuma atölyesi açıldığı andan itibaren işleyen küçük bir işletme özelliği göstermektedir. Bauhaus’un açılmasından kapanmasına kadar eğitimin sürdüğü dokuma atölyesi, okulun şehir değiştirmeleri ile anılan Weimar, Dessau ve Berlin dönemleri ekseninde ele alınmıştır.

3.1. Weimar Dönemi (1919-1925)

Endüstri çağı düşüncesinin oluştuğu bir eğitim merkezi olmayı hedefleyen Bauhaus'un öğretim kadrosu sabit tutulmamış ve öğretim programları her sömestir yeniden hazırlanmıştır. Kuruluş yılları olarak nitelendirilen ve sürekli bir gelişme içinde olan okulun Weimar Döneminde, koşullara ve gereksinimlere göre yeni atölyeler kurulmuş ya da kapanmıştır (İpşiroğlu, 2017:82).

Gropius, Dokuma Atölyesinin başına Form Ustası olarak önce Itten'ı, 1921'de ise genç bir ressam olan Georg Muche'yi (1895-1987) getirmiştir (Weltge, 1993:59). Atölye Ustası olarak da Velde'nin zamanında dokuma atölyesinin başında bulunan Helene Börner (yaklaşık 1870- yaklaşık 1938) ile devam etmiştir (Forgács, 2017:50). Börner, Jugendstil geleneği içinde, dokumanın yanı sıra örgü, nakış, düğümleme gibi diğer el işlerini de öğretmektedir. Bauhaus'un çağdaş el sanatları-teknik ağırlıklı öğretisiyle fazla uyum sağlamayan Börner'in Jugendstil'den kaynaklı eğitimi çerçevesinde öğrettiği geleneksel işler, Anni Albers (?-1976) ve Otti Berger (1898-1944) gibi yeniyi arayan genç öğrenciler tarafından reddedilmiştir (Alyanak, 1998: 116).

1922 yılında, diğer atölyelerden daha fazla öğrenci kabul edebilen dokuma atölyesinde, öğrencilerin staja başlamayabilmeleri için 1921'de zorunlu olan Vorkurs'ta başarılı olmaları gerekmektedir. Öğrenciler, aynı yıl dokuma atölyesinde nakış, tarak atma, düğümleme, örme, kroşe ve dikiş bilgilerinin yanı sıra kayıt tutma ve muhasebe dersleri almışlar ve dokuma literatürü okumalarından sorumlu tutulmuşlardır (Weltge, 1993:54).



Görsel 1.



Görsel 2.

Görsel 1. 'African Chair', Marcel Breuer'in mobilya tasarımı, boyanmış meşe. Gunta Stölzl'ün farklı teknikler ve malzemelerle dokuması, 1921 (Wolsdroff, 2014:95).

Görsel 2. Marcel Breuer'in sandalye tasarımı, karartılmış ahşap. Gunta Stölzl'ün dar dokuma ile elde ettiği şeritler, 1921 (Müller, 2009:44).

1921 yılında, marangoz atölyesinden Marcel Breuer (1902-1981) ve dokuma atölyesinden Gunta Stölzl (1897-1983) birlikte deneysel bir çalışmaya imza atmışlardır. Breuer'in ilk

mobilya tasarımı olan ‘African Chair’ın dokumalarını Stölzl yapmıştır. Bauhaus’un erken dönem dışavurumcu tarzının özeti niteliğinde olan sandalye, aynı zamanda Afrika ve Macar halk sanatından Itten’in öğretilerine kadar eklettik izler taşımaktadır. Beş bacaklı, kabaca planlanmış ve parlak olarak boyanmış, tahtı anımsatan sandalye iskeletini Stölzl, dokumasının tezgâhı olarak kullanmıştır (Weltge, 1993:58), (Görsel 1). Breuer’in diğer sandalyesinde Stölz’ün dokuması, De Stilj akımının etkisindedir (Görsel 2).

Bauhaus’un eğitim kadrosuna 1921 yılında katılan Klee, sanat eğitiminde yeni bir yöntem uygulamaya başlamıştır. Geleneksel atölyelerde modelden çalışılırken, Klee’nin atölyesinde modelden çalışma yapılmamaktadır. Böylece öğrenciler verilmiş biçimi tekrarlamayarak biçim oluşturmayı öğrenmektedirler (İpşiroğlu, 2017:74). Dokuma atölyesinde ortaya çıkan ilk işlerin, Klee’nin renk anlayışının etkisinde biçimlendirilen duvar halıları ve resimsel dokumalar olduğu görülmektedir (Özpınar, 2009:66).

Bauhaus’ta 1920’lerde biçimlenen tasarımlarda, yeni geometrik formlar ile soyut kompozisyonlar baskındır, bunun nedeni soyut sanatın en önemli savunucuları arasında yer alan Kandinsky ve Klee gibi iki eğitime sahip olmasıdır (Weltge, 1993:49). Kandinsky ve Klee’nin dersleri, özellikle renk seçimi, kompozisyonu ve yüzeyin sistematik bölünmeleri ile dokuma öğrencilerinin çalışmalarını açıkça etkilemiştir (Görsel 3-4). Bauhaus, dokunmuş kumaşta doku, yapı, ara renk tonları, yatay ve dikey koordinatları ile yeni desen sistemlerinin ele alınmasında öncü olmuştur (Özay, 2001:27).

1921 yılında Gropius’un ofisinde bulunan, Hedwig Jungnik’e ait soyut desenli tapestry, dokumacıların erken dönem tasarım anlayışa göre ne kadar farklı bir noktaya geldiklerini göstermektedir. Jungnik’in soyut tasarımı geleneksel tapestry yöntemlerinin yoğun kullanımı ile hacimsel bir özellik göstermektedir (Weltge, 1993:64). Bu dönemde yüzeyin yapısal şekillendirilmesi ile ortaya çıkan soyut resimli halılar, soyut sanatın dekoratif bir öğe olarak tekstillere yansımalarının bir kanıtıdır (Alyanak, 1998: 116). Rengin ikinci plana atılarak soyutlamanın başlamasında, hem dönemin sanat dilinin soyutlama olması hem de Gropius’un malzeme ve yapıya önem veren mimarlık kuramlarının etkisi büyüktür.

Öğrenciler, Itten, Muche ve daha sonra Klee’nin sınıflarında desen ve renk tasarımının temel etkilerini öğrenmişlerdir. ‘İşlev’ dokuma için sihirli kelimelerden biri olmasına rağmen güçlü estetik kaygının, işlevin önüne geçtiği görülmektedir. Kalın ve ince veya mat ve parlak iplik arasındaki zıtlık genellikle temel estetik uygunluk olarak değerlendirilmiştir. (Droste, 2014:86).

Bauhaus’un 1919 yılında Gropius tarafından kaleme alınan manifestosundaki fikirlerin nasıl ürünlere dönüştüğünün halkla paylaşılması, 1923 yılında açtığı ilk resmi sergi ile olmuştur. Muche’nin tasarımı olan ‘Haus am Horn’ evi, serginin bir parçası olarak, okulda üretilen tüm çeşitlilikteki eserleri sergilemek amacıyla inşa edilen deneysel bir yapıdır. Dokuma atölyesi de evin döşenmesi için üretime geçmiştir (Weltge, 1993:49). Sergideki çoğunluğu boyut olarak çok büyük olan tekstiller, dokumacıların endüstrileşmesinin ve Bauhaus’un hedeflerini özümlediklerinin kanıtı niteliğindedir. Sergiden sonra sanayiden gelen siparişler, Bauhaus’un “ülkenin zanaat ve endüstrisinde önde gelenlerle sürekli yakın ilişki ile sergiler ve diğer

etkinlikler yoluyla kamu yaşamı ve halka ilişki” amaçlarına yaklaştığının bir göstergesidir (Conrads, 2002:23).



Görsel 3.



Görsel 4.

Görsel 3. Max Peiffer Watenphul, duvar halısı, 1921 (Droste, 2014:87).

Görsel 4. Benita Koch-Otte, çocuk odası için halı, 1923/24 (Alyanak, 1998:115).

Itten, 1923 yılında Bauhaus’tan ayrıldığında yerine Macar Konstrüktivist László Moholy-Nagy gelmiş, onu da ilk mezunlardan Josef Albers asiste etmiştir (Whitford, 1992:35). Josef Albers’in yönetiminde temel eğitimde vurgu, tekstile uyarlanmaya uygun olmayan malzeme ekonomisi ve mantıksal yaratıcılık üzerinde kaymıştır. Josef Albers’in sanatsal çalışmalarında kullandığı negatif-pozitif ilişki Anni Albers’in dokumalarını etkilemiştir (Alyanak, 1998:116), (Görsel 3). Okulun tasarım felsefesinin nasıl oluştuğuna dair ipuçlarının bulunabileceği Bauhaus dergisinde, yayımlanan makalelerde dokuma atölyesinin çalışmaları hakkında da bilgi alınabilir: 1926’da yayınlanan bir makalesinde Stölzl, dokunmuş kumaşın, estetik özünde bir kompozisyonu, rengi ve malzemeyi bütün olarak içerdiğini ancak dokumaya kuramsal yaklaşımlarla başladıklarında yünden yapılmış bir resim gibi olduğunu belirtmiş ve artık kumaşın bir işlevinin olması gerektiğini söylemiştir (aktaran Özey, 2001:27).

Dokuma Atölyesinin bu dönemdeki en büyük sorunu, Börner ve Muche’nin yetersizlikleri nedeniyle öğrencileri teknik alt yapı oluşturacak bilgilerden yoksun bırakmalarıdır. Ayrıca bu dönem tekstillerinde yeni bir tasarım dili oluşturmak için geleneksel tapestry dokumasından uzaklaşıldığı görülmektedir (Weltge, 1993:49). Weimar dönemi dokuma atölyesinin özel yetenekleri ve farklı hedefleri olan kadınların ilgisini çekmiştir. Bunlardan bazıları sanatsal yeteneklerini farklı alanlarda kullanmışlarsa da Stölzl, Otte, Margarete Willers, Gertrud Arndt, Anni Albers ve Marli Ehrman gibi mezunlar ise tekstil tasarımında öncü

olmuşlardır (Weltge, 1993:64). Weimar'ın sağ kanat politik güçlerinin okulun 'yabancı' ve 'Yahudi' sanatı niteliklerine sahip olmakla suçlayarak, Bauhaus'a yaptıkları maddi desteği kesmeleri ile okulun Weimar dönemi sonlanmış (Forgács, 2017:59).

3.2. Dessau Dönemi (1925-1931)

Weimar'da 'Staatliches Bauhaus' adı altında bir devlet okulu olan Bauhaus, Dessau'da devlet desteğinden yoksundur ve adı 'Bauhaus – Die Hochschule für Gestaltung' (Bauhaus Tasarım Fakültesi) olarak değiştirilmiştir. Gropius tarafından tasarlanan ve bir endüstri şehri olan Dessau'un yönetimi tarafından finanse edilen tasarım okulu 1926'da açılmıştır. Ayrıca Dessau'daki kamu inşaat projelerinin Bauhaus'a verilmesi ile okul, endüstriyel seri üretim modelleri tasarlamak için ideal ortamını bulmuştur (The Bauhaus Dessau, 2017).

Okul, Dessau'da Weimar'daki mekânlara göre daha geniş ve çalışmaya uygun mekânlara sahip olmuştur. İç mekânların tasarımı ve uygulanması, okulun personeli ve öğrencileri tarafından yapılmıştır. "Yeni okulun tasarımı, endüstriyel işlevselliğin ortaya çıktığı Bauhaus'un yeni yöneliminin işaretlerini vermiştir. Eğitim sisteminde de farklılaşmaya gidilmiştir" (Şen, 2010:110). Gunta Stölzl, Marcel Breuer, Josef Albers (1888-1967) ve Hinnerk Scheper gibi ilk kuşak öğrenciler mezun olunca Bauhaus'ta 'Young Master'/'Genç Ustalar' olarak görev almışlar ve daha sonra atölyelere liderlik etmişlerdir (Müller, 2009:12) Fonksiyonalizm ve Konstruktivizm diye adlandırılan Dessau döneminde, Gropius atölyelerin çifte yöneticisi olmasına son vermiştir. Yeni mezun Stölzl, Mucche'nin 1927 yılında ayrılmasından sonra dokuma atölyesinin başına geçmiştir (Forgács, 2017:173). Mucche iki yıl daha atölye yöneticisi olarak görevine devam etse de 'dokumacı kızlar'ın tepkisi neticesinde okuldan ayrılmıştır. "Tepkinin temel nedeni Mucche'nin öğretilerini Klee, Kandinsky ve Itten gibi teorik bir temele oturtmamasıdır" (Alyanak, 1998: 116).

Stölzl'ün, erkek iş arkadaşlarına göre daha az hakları olmasına rağmen Dessau'daki atölyeyi tekrar makine ve teçhizatla donatmıştır. Tezgâhların kapasitesini anlaması, geniş malzeme bilgisi ve araştırmacı yönü ile atölyeyi çok hızlı zamanda çalışır hale getiren Stölzl, aynı zamanda müfredatı yenileyerek 8 semestrlik bir eğitim programı yaratmıştır. Stajerlikle başlayıp final sınavı ile sona eren bu program 1929'dan sonra diploma verilen bir programa dönüşmüştür (Droste, 2014:86). "Stölzl'ün, derslerinde öncelikli olarak zanaata odaklandığı ve yaratımda sezgiye önem verdiği söylenmektedir" (Özpınar, 2009:66). 1931 yılındaki bir makalesinde Stölzl, okulun artistik görüşünün tekrar biçimlendirilmesinde, kaynakları idare edebilmek için bazı şeyleri basitleştirmek istediklerini ve amaca odaklandıklarını ve bu dönemin sloganının ise 'a model for industry!'/ 'endüstri için bir model!' olduğunu belirtmiştir (aktaran Müller, 2009:47). 1922 yılında Stölzl ve öğrencilikten arkadaşı Benitta Koch-Otte (1892-1976), Krefeld Tekstil Okulunda boyacılık kursuna katılmışlardır (Droste: 1987:12). Stölzl, daha sonra Velde'nin döneminden itibaren çalıştırılmayan boyama atölyesini aktif hale getirmiştir (Weltge, 1993:49).

Dessau dönemi dokuma atölyesinde, tek parça sanatsal ürünler jakar tezgâhlarında yapılan deneysel çalışmalarla devam etse de geri plandadır. Anni Albers'in, sınırlı sayıda kullandığı renk ve form öğelerini sıkça tekrarlayarak oluşturduğu kompozisyonlar, el sanatının

sanatsal yaratıcılıkla buluştuğu dönemin en iyi örnekleri arasında yer almaktadır (Alnayak, 1998:116), (Görsel 5).



Görsel 5.



Görsel 6.



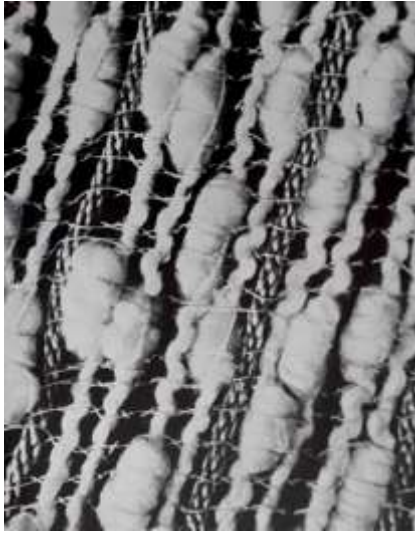
Görsel 7.

Görsel 5. Anni Albers, duvar halısı, pamuk ve ipek, 1927 (www.albersfoundation.org, 01.11.2017).

Görsel 6. Gertrud Arndt, duvar halısı, çift kat dokuma, yün ve rayon, 1927 (Droste, 2014:91).

Görsel 7. Otti Berger, dokunsal eskiz, 1928 (Wolsdroff, 2014:47).

Gropius'un, atölyelerin çifte yöneticisi olmasına son vermesi ile eğitim ve üretim atölyelerinin ayrı yönetilmesi sonucunda bu dönemde metraj üretim için uygun çalışmalar ortaya çıkmıştır. Polytex firması, Bauhaus dokuma atölyesinin desen örneklerini sürekli olarak almaya karar vermiştir (Droste, 1987:21). Ayrıca, bu dönemde atölyede sentetik lifler, rayon ve selefyon ile denemeler yapılmıştır (Droste, 2014:86). Yeni malzemelerin dokuma atölyesine girmesi farklı kumaş tiplerinin geliştirilmesine neden olacaktır. Buna en iyi örnek: Breuer'in metal konstrüksiyonlu koltuklarında kullanılan 'Eisengarn' (demir iplik) kumaşları gelmektedir. Pamuk ipliğinin balmumu ve parafinle işlem görmesi sonucu dayanıklılığının artması ile elde edilen iplik, dar dokuma olan kolon şeklinde ve metraj halinde dokumalarda kullanılmıştır. Ortaya çıkan dokuma her yöndeki gerilime yüksek mukavemet gösterdiği için demirle hiçbir ilişkisi olmadığı halde bu adla anılmıştır (Alnayak, 1998:116). Stölzl'ün yönetimi altındaki dokuma atölyesinde hem yeni malzemelerin hem de deneyselliğin desteklenmesi sonucunda ortaya çıkan yapısal ve görsel farklılıklar, rölyef etkisi kazanan dokumalara kadar yaratıcı tasarımlara dönüşmüştür (Görsel 8 ve 9).



Görsel 8.



Görsel 9.

Görsel 8. Margarete Leischner, nopeli iplik ile leno dokuma, 1931 (Droste ve Ellwagner, 1987:137).

Görsel 9. Perdelik kumaş desen örnekleri, çözgüde selofan ve atkıda viskoz kullanılarak yapılan bezayağı dokuma 1927/8 (Droste ve Ellwagner, 1987:82).

246

1927 yılında açılan Mimarlık Bölümü, iç mekânda kullanılmak üzere dokuma atölyesinden teknik olarak iyi çözümlenmiş ve modern ürünler talep etmiştir. Bu dönemde, dokuma atölyesi daha büyük siparişler almıştır: Dessau'daki tiyatro kafesinin perdesi ve duvar kaplamalarını, öğrenci yatakhaneleri için Stölzl'ün tasarımı battaniyelerini, Bruer'in tüp çelik sandalyesinin kumaşını ve Bernau'daki Ticaret Okulunun döşemeliklerini üretmişlerdir (Müller, 2009:47).

1928 yılına kadar Bauhaus'u yöneten Gropius, programda ve öğretim yöntemlerinde değişiklik yapılması, zanaatların mimarlıktan üstün tutulmaya başlanması üzerine istifa ederek yönetimi İsviçreli mimar Hannes Meyer'e (1889-1954) devretmiştir (Şen, 2010:110). Bu yönetim değişikliği Dessau döneminde eğitim ve tasarım anlayışında değişiklikleri de beraberinde getirmiştir. Meyer, Bauhaus'un sosyal hedefleri üzerine odaklanarak iyi tasarlanmış ürünlerin ve binaların herkes için nasıl uygun fiyatlı hale getirilebileceği sorusu üzerinde durmuştur. Bernau'daki Volkswohnung (halk evleri), Balkon Erişimli Evler ve ADGB Sendikalar Okulu, Meyer'in toplumsal ideal ile birlikte toplu tasarım düşüncesinin mimari örnekleri olarak ön plana çıkmaktadır (The Bauhaus Dessau, 03.11.2017).

Meyer, tekstil çalışmalarında dekoratif öğelerin azaltılarak endüstri tarafından üretilebilecek standart örneklerin geliştirilmesini istemiştir. Stölzl'ün yerini alan Otti Berger ile tekstil tasarımların hangi amaçla kullanılacağını kesin olarak belirtilmesi gerektiği yeni dönem başlamıştır.

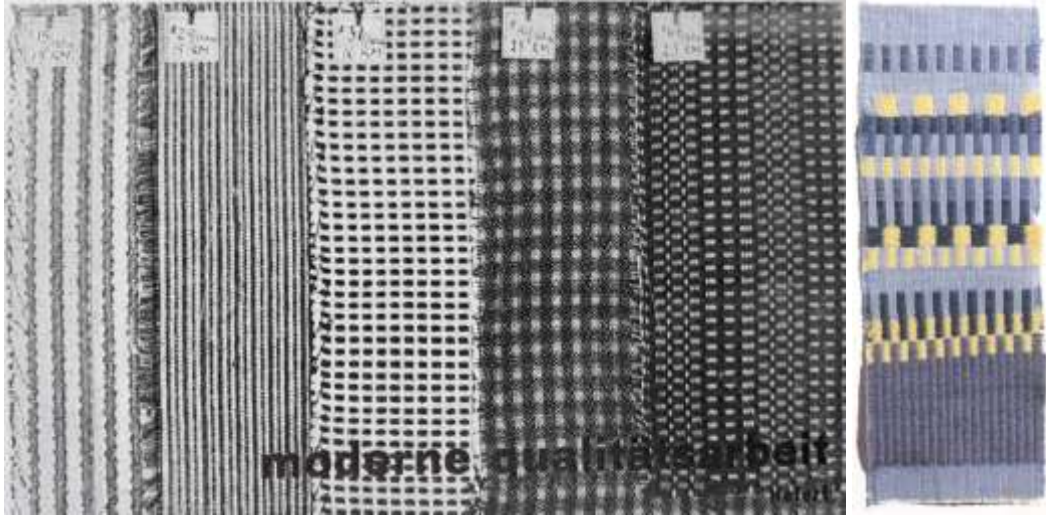


Görsel 10. Josef Albers, Marcel Breuer, Gunta Stölzl, Oscar Schlemmer, Wassily Kandinsky, Walter Gropius, Herbert Bayer, László Moholy-Nagy, Hinnerk Scheper, 1928 (Droste ve Ellwagner, 1987:29).

Otti Berger, 1930'da Bauhaus'tan mezun olduktan sonra bir perde fabrikasında ve çeşitli firmalarda çalışmıştır. Deneyimlerine dayanarak atölyenin çalışmasında değişiklik yapmak isteyen Berger, yalnızca üretimi artırmaya odaklanmamış, Meyer'den aldığı fikirlerin de etkisi ile atölyedeki çalışma şartlarının nasıl olması gerektiğini de sorgulamıştır (Droste, 1987:23). Ayrıca Berger, Polytex firmasının sürekli olarak Bauhaus dokuma atölyesinin desen örneklerini almasına Bauhaus'un bir okul olması ve yaratıcılığın kısıtlanmaması gerektiği için itiraz etmiştir (Droste, 1987:21).

Meyer, iki yıl gibi kısa bir sürede, tasarımları üreticilere lisanslı olarak satmayı başarmış ve okulun ticari başarısını arttırmıştır (Şen, 2010:110). Ancak yönetimi sırasında politik olarak sol görüşe yakın ve radikalleşen öğrenciler yüzünden, 1930 yılında görevinden alınmıştır (The Bauhaus Dessau, 03.11.2017). Meyer'in yerine yine bir mimar Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) gelmiş, Rohe da dokuma atölyelerinin başına iç mimar ortağı Lilly Reich'i (1885-1947) atamıştır. Bu dönemin en önemli olayı dokuma haricinde baskı üretimine de başlanmasıdır. Endüstriye yönelik baskı tasarım yarışmaları, Bauhaus'taki erkek öğrenciler dâhil olmak üzere büyük bir katılımı ile gerçekleştirilmiştir. Bu dönem üretilen tasarımlar, az renk kullanımı ve iki yüzün kullanılabilme olanağı ile dikkat çekmektedir (Alyanak, 1998: 116). Dessau döneminde endüstri ile birlikte yoğun çalışıldığının bir kanıtı olarak hazırlanan kumaş örneklerini içeren kartelalar gösterilebilir (Resim 11).

Weimar döneminde görülen zanaat karakterli ve ustaların etkisinde görünen çalışmalar, bu dönemde temel geometrik biçimlere indirgenmiş, endüstriyel olarak üretilebilen, işlevsel ürünlere dönüşmüştür (Celbiş, 2017:175), (Görsel 12).



Görsel 11.

Görsel 12.

Görsel 11. Dokuma atölyesi ürünlerini gösteren kumaş kartelası, 1929 (1987:139).

Görsel 12. Lena Bergner, giysilik kumaş örneği, 1930 (Whitford, 1992:237).

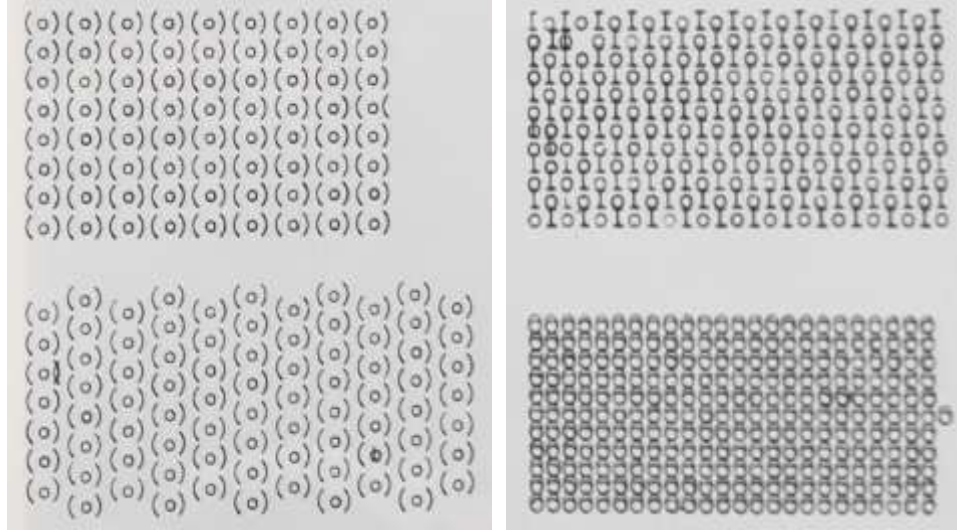
3.3. Berlin Dönemi (1932-1933)

1931 yılında Nasyonal Sosyalist Parti'nin Dessau yönetimini ele geçirmesi sonucunda okulun siyasallaşması gerekçesi ile 9 Eylül 1930'da hemen kapatılmasına karar verilmiştir. 1932 yılında Berlin'de kullanılmayan bir fabrika binasına taşınan ve artık özel bir okul statüsünde olan Bauhaus, üçüncü dönemini bir yıl sürdürebilmiştir.

Berlin döneminde, atölyeler içinde en çok öğrencisi bulunan dokuma atölyesinin bile tamamı kızlardan oluşan dört öğrencisi bulunmaktadır. Dessau döneminin öğrencilerinin bazıları endüstride, bazıları da tek başına açtıkları atölyelerinde bazıları ise başka bir eğitim kurumunda çalışmaktadırlar (Alyanak, 1998: 116). Bauhaus'un son iki yılında duvar kâğıtları için üretilen albümler gibi üç tekstil albümü de üretilmiştir. 1933'de duvar kâğıtlarının lisanslanmasının kesintiye uğramasına rağmen tekstillerin duvar kâğıtlarının başarısını yakalayamadıkları görülmektedir (Droste, 2014:86). Dönemin imkanlarını kullanarak, yeniyi aramaya gösterilecek belki de en iyi örnek Hajo ve Katija Rose'un daktiloda yapılan baskı tasarımlarıdır (Görsel 13). Stölzl'den sonra dokuma atölyesinin yönetimini alan Berger ve Reich dönemlerindeki tekstillerde, basitlik ve yalınlık vurgusunun hâkim olduğu görülmektedir (Droste, 2014:86), (Görsel 14).

Bauhaus Okulu yeniyi biçimlendirmede dönemin sanatının biçimlendirme dili olan soyutlamayı ustaca kullanmış, yeni teknolojileri yaratı süreçlerinin bir parçası haline getirerek geleneksel tekstil anlayışının süslemeci tarzını derinden sarsmıştır. Bugün kullandığımız anlamda “Modern tekstil tasarımı süreci, sanatla teknolojiyi birlikte ele alan Bauhaus dokumacıları tarafından başlatılmıştır” (Akboşancı, 2012:9). Bauhaus “dokuma atölyesinde benimsenen en önemli ilke, dokumada atkı ipliğinin çözgü ipliği kadar önemli olması ve çözgünün arkasına gizlenmemesi gerektiğidir” (Özpınar, 2009:68).

On dört yıl eğitim verebilmesine karşılık toplam 1250 öğrencisi olan (Forgács, 2017:51) Bauhaus Okulu, sadece bir tasarım felsefesi yaratmakla kalmamış, dönemin önde gelen tasarımcılarını yetiştirmiş, kapanmasından sonra da dağılan öğrenci ve öğretmenleri aracılığı ile de dünyaya sanat eğitimi için farklı bir yol çizmiştir.



Görsel 13. Hajo ve Katija Rose, daktiloda yapılan baskı tasarımlarına örnek (detay), 1932 (Droste ve Ellwagner, 1987:141).



Görsel 14. Baskı tasarımları, 1932 (Droste, 2014:90).

SONUÇ

Bauhaus'un kuruluş ilkelerinden biri olan endüstri ile yakın ilişki ancak okulun geç dönemlerinde gerçekleştirilebilse de yarattığı estetiği yükseltmiş tasarım dili günümüzü hala etkileyecek güçtedir. Bauhaus'u sadece bugünkü kullandığımız anlamda tasarım anlayışı geliştiren uygulamalı bir güzel sanatlar okulu olarak ele almak mümkün değildir. Deutsche Werkbund'un başlattığı, kitlesel üretimde endüstrinin standardizasyonu ve ürünlerin tek tipleştirilmesi ile sanatsal kişiliğin ürünlere yansıtılması konularının tartışıldığı dönemde ortaya çıkan Bauhaus, yeni yaşam biçimlerinin oluşturulmasında öncü bir rol oynamıştır. Bu iki kurumun çabaları sonucu "tasarım mesleği ve tasarımcının modern endüstri toplumlarındaki yeri ancak 20. yüzyılın başlangıcında biçimlenmeye başlamıştır" (Celbiş, 2017:180). 1930 ve 1940'ların dokumacısı, süsleme ve dekorasyonu reddederek, modernizmin indirgenmiş estetiği ile elde ettiği işlevsel kumaşın tasarımcısı sayılmaktadır. Bu dönemde elle dokunmuş izlenimi veren fakat tekstil fabrikalarında üretime geçirilebilen tasarımlar yapılmıştır (Özay, 2001:25).

Sanat eğitiminde atölyelerin önemini, sanatçı-zanaatçı arasındaki bağın güçlülüğünü hatırlatan Bauhaus'un atölyeleri, "güncel sorunların pratik projelere dönüştüğü seri üretimler için modüller hazırlayan gerçek laboratuvarlar" gibidir (Bingöl, 1985:26). Bauhaus dokuma atölyesi de bu açıdan okulun en başarılı atölyesidir. Dönemin sanatsal eğilimleri ile toplumun ihtiyaçlarını birleştirerek bir tasarım dili yaratabilmiştir. Bauhaus tasarım dilinin kilit elemanları, iki-üç boyutlu geometrik biçimlerin temel renklerle kullanılması ve sanatın biçimlendirme dili olan soyutlamanın tercih edilmesidir. Böylece, okulun sanatsal yaratıcılığı ve deneyseelliği cesaretlendiren eğitim anlayışı ile dokuma atölyesinde, tekstilin geleneksel süsleyici desenlendirmeden uzaklaşarak tekstil el sanatlarının modern tekstil sanatına dönüşümünün adımı atılmıştır. Tasarımda işlev ve biçim ilişkisinin belirleyici olduğu bu anlayış ve kitlesel üretime yönelik tasarım yapma düşüncesi ile üretim ve malzeme ilişkilerinin nasıl olması gerektiğinin cevabı da aranmıştır. Okul, 20. yüzyılın değişen plastik dilini biçim-işlev ilkesi temelinde, atölyelerdeki usta-çırak ilişkisi içinde geliştirdiği eğitim ile tasarımlara aktarmıştır. Böylece, Bauhaus, sanat eğitiminin nasıl olması gerektiğini irdeleyen, pedagojik kavramların geliştirildiği ve uygulandığı bir kurum olarak da öne çıkmaktadır. Bu yönü ile Türkiye'nin de içinde olduğu birçok ülkelerde çeşitli sanat/tasarım okullarının açılmasına esin kaynağı olmuştur.

KAYNAKLAR

- Alyanak, Ş. (1998). “Bauhaus Dokuyor” Bauhaus’un Tekstil Atölyeleri. *Arredamanto Mimarlık*, Sayı 108, 114-119.
- Akbostancı, İ. (2012). 21. Yüzyıl Lif Sanatında Teknoloji Etkisi. Odessa 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu Bildiriler Kitabı, İstanbul: Kemerburgaz Matbaası.
- Antmen, A. (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bingöl, Y. (1985). Bauhaus ve Endüstriyel Gelişmenin Sanat Eğitime Etkileri. *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı 32, 25-27.
- Celbiş, Ü. (2017). Artun, A. ve Aliçavuşoğlu, E. (Yay. haz.). Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı içinde (s.169-181). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Conrads, U. (Yay. haz.). (2002). Çev. Sevinç Yavuz. Walter Gropius ve Bauhaus içinde (s.19-29). İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Droste, M. (1987). Bauhaus Archive Berlin (Ed.). Gunta Stölzl Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt içinde (s.9-25). Berlin: Bauhaus Archive Berlin.
- Droste, M. (2014). Bauhaus Archive Berlin (Ed.). The Bauhaus Collection içinde (s.86-93). Berlin: Bauhaus Archive Berlin.
- Droste, M ve Ellwagner, M. (1987). Bauhaus Archive Berlin (Ed.). Gunta Stölzl Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt içinde (s.27-36), (107-142). Berlin: Bauhaus Archive Berlin.
- Forgács, É. (2017). Bauhaus 1919-1933. Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Günay, D. (2002). Sanayi ve Sanayi Tarihi. *Mimar ve Mühendis Dergisi*, Sayı:31, 8-14.
- Gombrich, E. H. (2002). Sanatın Öyküsü. Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2017) Sanatta Devrim Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Jackson, L. (2002). Twentieth-Century Pattern Design. New York: Princeton Architectural Press.
- Müller, U. (2009). Bauhaus Women: Art, Handicraft, Design. Paris: Flammarion.
- Özay, S. (2001). Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özpınar, C. (2009). Lif Sanatında Kavram. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Storer, C. (2015). Weimar Cumhuriyeti’nin Kısa Tarihi. Çev. Sedef Özge. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şen, M. Ö. (2010). Modernizmin Öncüsü “Bauhaus” ve Ürün Tasarımına Etkileri. *Evdeyiz: Ev, Dekorasyon ve Tasarım Dergisi*, Sayı: 9, 108-113.
- Turan, T. (2003). Weimar Devlet Yapıevi (Bauhaus) Programı. Batur, E. (Yay. haz.). Modernizmin Serüveni içinde (s.236-238). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Tunalı, İ. (2004). Tasarım Felsefesine Giriş. İstanbul: Yapı Yayın.
- Weltge, S. W. (1993). Bauhaus Textiles Women Artist and the Weaving Workshop. London: Thames and Hudson.
- Whitford, F. (1992). The Bauhaus Masters&Students by Themselves. London: Amazon Publishing Limited.
- Werkbund 100 Yaşında. (2007) *Arredamento Mimarlık Dergisi*. Sayı: 202, 102-106.
- Yada, S. (2017). Artun, A. ve Aliçavuşoğlu, E. (Yay. haz.). Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı içinde (s.525-567). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wolsdroff, C. (2014). Bauhaus Archive Berlin (Ed.). The Bauhaus Collection içinde (s.46-49), (s.94-105). Berlin: Bauhaus Archive Berlin.
- The Bauhaus Dessau. <https://www.bauhaus-dessau.de/en/history/bauhaus-dessau.html>, 03.11.2017.
- <http://www.albersfoundation.org/art/anni-albers/wallhangings/#slide2>, 01.11.2017.