Bauhaus Dokuma Atölyesi Üzerine

Prof. Dr. Banu Hatice Gürcüm

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9687-9598>

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil Tasarımı Bölümü, Ankara –
TÜRKİYE

Makale Geçmişi

Geliş: 25.11.2019

Kabul: 29.12.2019

On-line Yayın: 31.12.2019

Anahtar Kelimeler

Bauhaus Tasarım Okulu

Dokuma Atölyesi

Tekstil Tasarımı

Almanya

20. Yüzyıl

Araştırma Makalesi

DOI: [10.9761/JASSS39899](https://doi.org/10.9761/JASSS39899)

Öz

Weimar'da (1919-1925) altı ve Dessau'da yedi (1925-1932), Berlin'de (1932-1933) bir yıllık kısa varlığına rağmen, Bauhaus 20. yüzyılın en etkin tasarım hareketlerinden birisi olarak kabul edilmektedir. 1919 yılında modern bir sanat okulu olarak kurulan Bauhaus, kurucusu ve yöneticisi olan Walter Gropius ve görev alan diğer tanınmış mimarlardan dolayı 20. yüzyıl mimarlığına katkılarıyla tanınmaktadır. Oysa 1919 yılından 1933 yılına kadar Bauhaus öğretim programının önemli bir parçası olan Dokuma Atölyesi'nin tekstil tasarımına katkıları uzun zamandan beri göz ardı edilmiştir. Itten tarafından düzenlenen Vorkurs'da temel zanaat dallarından birisi olarak görülen, ancak daha sonra kadın öğrencilerin uzmanlaşması için yönlendirildiği Dokuma Atölyesi Weimar'da teknik olarak gelişmiş, Dessau'da ise altın çağını yaşamıştır. Bauhaus'da bir kadın kültürü yaratan Dokuma Atölyesi'nin tekstil çalışmaları kumaş dokuma, kilim dokuma ve hasır dokuma tekniklerinde olmuştur. Bireysel ve sanatsal denemelerin yapılmasının ardından tekstil işletmeleri için prototip üretimine ve daha sonra Dessau-Bauhaus etiketiyle kumaşlarını ticari olarak lisanlatmaya uzanan bir başarı öyküsünü 14 yıla sığdıran okul tekstil alanında tasarımcı yetiştirip tekstil diploması veren ilk program olduğu için de ayrı bir öneme sahiptir. Bauhaus kapatıldıktan sonra Amerika ve Avrupa'ya dağılan tasarımcılar Bauhaus geleneğini sürdürmüşler ve efsane bugüne kadar süregelmıştır. Bu makale Bauhaus Dokuma Atölyesi bağlamında Bauhaus dönemine bakmayı amaçlamıştır.

Atıf Bilgisi / Reference Information

Gürcüm, B. H. (2019). Bauhaus Dokuma Atölyesi Üzerine. *Jass Studies- The Journal of Academic Social Science Studies*, Number: 77, Winter, p. 187-203.

On Bauhaus Weaving Workshop

Prof. Dr. Banu Hatice Gürcüm

Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Arts and Design, Department of Textile Design, Ankara
– TURKEY

Article History

Submitted: 25.11.2019

Accepted: 29.12.2019

Published Online: 31.12.2019

Key Words

The Bauhaus Design School

Weaving Workshop

Textile Design

Germany

20. Century

Abstract

Despite short life span, Bauhaus has been accepted as one of the most significant design movements of the 20th century. Founded as a modernist art school in 1919 by Walter Gropius, it is famous for its contributions to the 20th century architecture because of Walter Gropius and other architects at Bauhaus. However, the contributions made by the Weaving Workshop from foundation till closure to textile design have been neglected for years. Depending upon one of the basic handicrafts at the Vorkurs prepared by Itten, the Weaving Workshop, which has improved technically in Weimar and has lived its golden years in Dessau, has been accepted as the only profession for female students. The practical implementations of the Weaving Workshop have been on tapestry weaving, fabric weaving and wall mat weaving. It is one of the greatest success stories in Bauhaus ranging from primitive artistic weaving designs to the licencing of the fabrics as Dessau-Bauhaus in a period of 14 years. The Workshop has another importance since it educated the first textile designers on the first diploma curriculum. After its closure the Bauhaus designers scattered and continued the Bauhaus legacy. Thus this article aims to investigate the Bauhaus period from the context of the Weaving Workshop.

Research Article

DOI: [10.9761/JASSS39899](https://doi.org/10.9761/JASSS39899)

1. Giriş

Avrupa'da 19.yüzyılın son yarısında başlayan hızlı makineleşme süreci, toplumsal yapıda daha önce yer almayan bir sınıfın - orta sınıfın - doğmasına neden olmuş, bu sınıf gücü elde tutmak amacıyla düşük etik değerlerle üst sınıfın egemenlik alanlarını zorlamış ve gücünü aldığı ekonomik varlığını geliştirmek için önceden var olmayan -modern- tüketim alışkanlıklarının ve sosyokültürel normların oluşmasını teşvik etmiştir. Böylece 20. yüzyılın başı, toplumlar da yeni ve keskin yönlendirmelerin ortaya çıktığı, insanlığın genel geçer kurallarını sorguladığı, teknolojik gelişmelerin hayat tarzını değiştirdiği, toplumun üst ve alt sınıflarında ekonomik buhranların yaşandığı, yıkıcı içsavaşların ve nihayetinde 1. Dünya Savaşı'nın din ve inanç sistemlerini yok ettiği zor bir dönem olmuştur. Bu durumun doğal bir sonucu olarak, yaşadığı sosyal, kültürel ve ekonomik çöküntüyle bunalan toplumların, sanatçılar, filozoflar ve yazarlar aracılığıyla tüm insanlığı kurtaracak bir ütopya kurguladığı görülmektedir. Bu ütopya özleminin öncül ifade biçimleri ondokuzuncu yüzyılda John Ruskin ve William Morris'in söylemlerinde ve yazılarında görülmektedir. Bu durumu Aslan (2015:37) şu şekilde ifade etmektedir:

John Ruskin ve ardından William Morris, sanayileşmenin getirdiği üretim biçimlerinden kaynaklanan yabancılaşmaya, seri üretime ve kötü zevke karşı savaş açmış, el emeğinin ve zanaatin önemini vurgulamaya çalışmışlardır. Bu, kapitalist sistemin mallarını büyük bir hızla kitlelere ulaştırabilmesine olanak veren üretim mekanizmalarına karşı açılmış, kaybedilmeye mahkûm bir savaşı ve bu anlamda bir ütopya idi.

Morris'e göre sanat insanlığa ait kılınmazsa medeniyet yüzünden yok olacaktır, zira sanat faydalı olmalı, paylaşılmalı ve herkes için olmalıdır (Woods Dick, 1984:1). Sanatın kendi toplumuna yabancılaşmış sanatçılar tarafından toplumdan uzaklaştırıldığını, Rönesans'tan beri estetiğin ulu rahipleri gibi davranan sanatçıların, geleneksellikten sanat için sanat yaptıklarını ve faydalı olandan uzaklaştıklarını ifade eden William Morris'in sanatsızlıkla suçladığı bu dönemin özelliği olarak, Avrupa pazarının "modern" diye ifade edilen ve emsallerine göre ucuz malzeme, ucuz işçilik ile daha hızlı üretilen, ancak estetik ve incelikten yoksun, orta sınıfın beğenisini yansıtan ürünlerle doldurulduğu görülmektedir. Ayrıca makine üretiminin sanatı - hatta sanatçıyı - ticarileştirerek rafine zevkten ve estetikten uzaklaştırdığını söylemek de yanlış olmaz.

Endüstriyelleşmenin getirdiği yeni hayat şartları içerisinde sanat-hayat ilişkilerine dair alternatif arayışlar, 19. yüzyıl sonlarında William Morris'in öncülük ettiği Arts and Crafts Hareketi'nden, 20. yüzyılda Art Nouveau, Bauhaus, Konstrüktivizm, Sürrealizm, Sitüasyonizm gibi akımlar ya da hareketlere kadar büyük bir çeşitlilik göstermiştir (Aslan, 2015:40). Bu dönemde birkez daha insanın nasıl yaşayıp çalıştığı ile ilgilenen, hayatı ve güncel olayları sorgulayan ve insan için sanat yapan sanatçı, dönemin konjonktürünün de etkisiyle sosyal ve politik olaylarda daha etkin olmuştur. Birinci Dünya Savaşı'na ülkelerinin girmesini destekleyen İtalyan Fütüristlerin ya da savaşın anlamsızlığını savunan Dadacıların yaptığı gibi sanatın politize edilmesi kaçınılmaz olmuştur. Kaplan (2003:14)'a göre bu dönemde sanatın toplumsal işlevi yeniden belirginleşmiş ve sanat, yaşama karışarak insanla doğa arasına giren endüstri dünyasını tasarlayıp, ona biçim vermek ve bu arada dünya insanının yaşam üslubunu oluşturmak görevlerini üstlenmiştir (akt. Gürcüm ve Kartal, 2017:1772). Bu nedenle sanat, toplumsal görevinin ağırlığıyla toplumları yönlendirmeye çalışan, çözüm arayışları için sanatçıları, aydınları zorlayan tartışmaları ateşlemiştir. Arts and Crafts felsefesinin en önemli etkisi, tüm zanaatların sanat dünyasına ve oradan sanayi dünyasına geçişini sağlayan büyük tartışmalara yol açması olmuştur. Ancak William Morris, Arts and Crafts akımını açıklayan söylemlerinin dışında, 1862'de kurduğu Morris, Marshall and Faulkner Şirketi ile fikirlerinin pratik uygulamalarını gösteren, makineleşmeye karşı çıkan, sıradan insanın yaşadığı sıradan dünya için zanaatkârlığın önemsendiği,

incelikli ve estetik tasarımlar ortaya koyması nedeniyle tasarım tarihi açısından ayrıca büyük önem taşımaktadır. İngiliz Arts and Crafts akımının Almanya’da bazı prensipleri çok farklı olsa da temel olarak Jugendstil (Genç tarz) olarak benimsendiği görülmektedir.

Jugendstil, kullanım nesnelerinin ve biçimlerinin estetize edildiği, elit bir topluluğa hizmet eden ve rafine yaşam biçimini yansıtan bir hareket olarak tanımlanabilir (Gür Üstüner, 2018:237). Jugendstil, süslemenin en güzel örneklerini ortaya koyan zanaatkarların, müşteri taleplerini en mükemmel şekilde karşılamaya çalışırken, gereken standartlaşmayı ve üretim hızını sağlayamadıklarını, bu nedenle standart üretimde yalın formların, yeni malzeme ve tekniklerin kullanılmasının şart olduğunu savunmuş, lüksü ihtiyaç olarak değil, gereksiz olarak görüp yerine işlevselliği koymuştur. Esas olarak Jugendstil, Almanya’nın 1870’den sonra hızla sanayileşmesi karşısında, üretimde elişçiliğinin yerini teknolojinin alması için uygun bir ortam hazırlamış, yakaladığı sanayileşme ivmesini doğru yönlendirebilmek için Almanya’da kurulması planlanan yeni birlik arayışlarını ütopyaadan ayırarak bir ölçüde rasyonelleştirmiştir. Bu ortam 1907’de Almanya’da reform niteliğinde bir yapılanma olan Alman Zanaatkârlar Birliği (Deutscher Werkbund)’un Herman Muthesius öncülüğünde kurulmasına evrilmiştir.

Birlik, zanaatkâr, mühendis, sanatçı ve imalatçı üyelerinin kendi aralarında pratik işbirlikleri oluşturmalarını sağlayarak üretim süreçlerinde ortaya çıkan sıkıntıları aşmalarını ve tasarım konusunda üstün bir Alman stili oluşturmalarını sağlamak amacıyla kurulmuştur. İngiltere’de kaldığı 1896-1903 yılları arasında sanatçı-filozof William Morris’in fikirlerinden etkilenen Muthesius’un ortaya koyduğu Werkbund söylemi, Arts and Crafts’tan daha farklı olarak “yükselen Almanya” ütopyasını ve sanayileşmiş “Alman stili” kurumun merkezinde tutmuştur. Werkbund anlayışında kalite için lüks, estetik ve sanattan çok, işlevsel form ve teknolojik rasyonalizm gereklidir. Şahinkaya (2009: 36) “süsten arınmış bir bütünlük içerisinde çevresiyle ve kendisiyle uyum sağlayan objeler üreten Werkbund, süsün her türlüşüne Art Nouveau ve Arts and Crafts akımlarının aksine, aşırı ve lüks olarak bakmıştır” diye yazmaktadır.

Werkbund tasarımcılarını uğraştıran konulardan en önemlisi makina çağının gereği olarak hem objelerin tasarımında, hem de mimarlıkta kaliteli standart tiplere ulaşılması konusu olmuştur. Bir grup tasarımcı akılcı ve objektif görüşle *Typisierung* ve kollektif çalışmayı savunurken, karşılarındaki grup *Kunstwollen*’e yani yaratma gücüne, subjektif, bireysel görüşe inanmaktaydı (Aslanoğlu, 1988: 61).

Esas itibarıyla Aslanoğlu’nun ifade ettiği bu iki uçlu ayrışma genel olarak tüm Almanya’nın bir yansıması olarak da görülmelidir. O dönem teknik gelişmeleri ve işlevsel rasyonalizmi savunan Modernistlere karşı, makineleşmenin karşısında insanın iç dünyasıyla duracağını savunan Ekspresyonistler, Alman sanat ve tasarım alanında iki karşıt ucu oluşturmuşlardı.

1914 yılında patlak veren Birinci Dünya Savaşı’ndan yenik ayrılması sonucunda Almanya, farklı bir toplumsal çöküntünün içine girmiş, savaşta ölen iki milyondan fazla genç ile fabrikalar, atölyeler, tarlalar sahipsiz kalmıştır. O döneme kadar bilinen en kanlı ve en çok kayıp verilen savaş olan Birinci Dünya Savaşı’nın Almanya’ya bilançosu bu kadarla da kalmamış, yakın coğrafyada yaşanan Ekim Devrimi ile komünistlerin Rusya’da başa gelmesi, Alman proteleryasına ilham kaynağı olmuştur. 1918 yılında Kasım ayında yapılan devrim - Kasım Devrimi - sonucunda Alman İmparatoru II. Wilhelm tahttan çekilmiş, kısa bir süre sonra, kadınların da katıldığı bir seçimle Sosyalist Cumhuriyet ilan edilmiştir. Bu dönemde Almanya’nın hızlı ve güçlü kalkınma çabasını Birinci Dünya Savaşı’nın sonuçlarını düzeltme, süreçten yeni ve olabildiğince istikrarlı bir politik düzen çıkarma gayreti olarak görmek mümkündür.

Staatliches Bauhaus Okulunun Kuruluşu

Werkbund, 1914 yılında yayımladığı bildirgeyle Almanya’da modern mimarinin ve endüstriyel

tasarımın temellerinin atılmasında önemli katkısı olan teknolojik rasyonalizmin, tüm paydaşlar tarafından kabul edilmesini sağlayan ve dolaylı olarak Bauhaus'un kurulmasına yol açan koşulları oluşturan temel bir bilinç oluşturmıştır. Bu bilinçlenme Walter Gropius gibi teknik eğitim görmüş pekçok Alman genci üzerinde etkili olsa da, Birinci Dünya Savaşı ile genç neslin modernleşme atılımı yarıda kalmıştır.

Gelecek vaad eden mimarlık kariyerini bırakarak Birinci Dünya Savaşı'na katılan ve cephede bulunduğu dönemde endüstri, ticaret ve zanaat alanında sanatsal danışmanlık hizmeti verecek bir okul yapısını tasarlayan, Saksonya Grandüklüğü Devlet Bakanlığı'na bu eğitim kurumunun kurulması önerisini sunan Walter Gropius, 1919'da savaşın bitmesiyle Saksonya Grandüklüğü Tatbiki Sanat Okulu ve Weimar Güzel Sanatlar Akademisi'ni birleştirmek ve önerisine uygun bir okul kurmakla görevlendirilmiştir. Aynı yıl Mart ayında iki okulun programlarından geliştirilen ve mimari ile doğrudan etkileşimi olan zanaatları da çatısı altına alan "Staatliches Bauhaus" okulu resmi olarak açılmış olur. Bauhaus'un kurulduğu yılları Gürcüm ve Öneş (2017:403) şu şekilde aktarmaktadır:

Bauhaus'un kurulduğu dönemde sanat ve teknik karşı karşıya gelirken, gerçek ve ütopya da çelişmiştir. Gerçekliğin çirkinliğinin karşısına sanatçıların düş âlemlerinde kurguladıkları sanal dünyalar konmuş, gerçeği soyutlama aracılığı ile ütopya benzetme yüzyılın etkinliği olmuştur. Sanatçılar insanlık için uyumu, ideali ve güzelliği aramaktadır. Bunun için sanat saflaşmalı, insanın ütopyasıyla uyumlaşmalı ve hayatın her alanına etki etmelidir. Bu dönemde sanatçıların hayatın her alanına müdahale ettikleri, soyut düşüncenin somut alanlarda, sanatın da teknik tasarımda ve mimari tasarımda etkili olduğu görülmektedir. Sanatçılar nesnelerin işlevselliği hakkında daha geniş düşünmüş, işlevsellikten ilham almışlardır. Görsel sanatların Konstruktivizm dediği bu prensip, uygulamalı sanatların İşlevselcilik (Fonksiyonalizm) diye adlandırdığı bir yaklaşım olmuştur.

Sanat ve zanaatı birbirinden ayırmayan Gropius, Nisan 1919'da Bauhaus'un kuruluş manifestosunda şöyle demektedir: "Meslek olarak sanat yoktur. Sanatkâr ile işçi arasında hiçbir fark yoktur. Sanatçı, işçinin takviye edilmişidir" (Alpar, 2006: vi). Gropius'un hayali, mimar, heykeltıraş ve ressamların hep birlikte el ele zanaatlara dönebildikleri tarzda bir eğitim modelinin uygulandığı, hem sanayinin ortaya koyduğu sorunları çözecek, hem de ekonomiye büyük katkı sağlayacak bir atölye-okul oluşturmaktı. Bu ütöpik amaçla kurulan Bauhaus, 1919-1933 yılları arasında Almanya'da çok sert değişimler ortaya koyan sosyal ve politik ortama uyum sağlamıştır. Bununla birlikte Bauhaus'un nüvesinde Gropius'un okulla ilgili yenilikçi - belki de dönemine göre avangard - fikirleri değişmeden korunmuştur. Bu fikirler savaş ile birlikte yıkımı yakından yaşamış ve bundan geçmiş nesilleri sorumlu tutan genç nüfusu çok etkilemiştir. Bu ortamı Ekren (2006: 37) şu şekilde açıklamaktadır: "Bauhaus ile sunulan yeniliklere açık eğitim ortamının çekiciliğine kapılan pek çok genç insan ülkenin her tarafından akın etti. Klasik akademilerin katı eğitiminden hoşnut olmayan öğrenciler için yeni deneysel yaklaşım umut doluydu".

Bauhaus okulu kuruluşundan kapanışına kadar geçen on dört yıl içinde üç mimar müdür - Walter Gropius (1919-1928), Hannes Meyer (1928-1930) ve Mies Van der Rohe (1930-1933)- tarafından yönetilmiş ve üç farklı şehirde - Weimar (1919-1925), Dessau (1925-1932) ve Berlin (1932-1933)- faaliyet göstermiştir. 1925 yılında Weimar'dan taşınmak zorunda kalan okul derslik, atölye, kütüphane, kafeterya ve lojmanların da bulunduğu bir kampüs inşaatına yönelik destekle birlikte Dessau'ya davet edilmiştir. Weimar'da tatsız olayların yaşandığı bir dönemde, Dessau kentinin Bauhaus ustalarını davet etmiş olması olumlu bir rastlantı olmuş, okulda heyecanla karşılanmıştır. 1926'da Tasarım Okulu haline dönüşen Bauhaus'un sadece adı değil, tüzük ve öğretim programı da değişmiştir. 1927 yılından sonra Gropius'un mimarlık bölümünü kurması, Hannes Meyer ve Mies Van der Rohe gibi dönemin ünlü

mimarlarının bu bölümde öğretmenlik yapması, mimari tasarımlar konusunda Bauhaus ekolünün oluşmasına sebep olmuştur. Ancak 1931 yılında Nasyonal Sosyalistlerin Bauhaus'a karşı yürüttükleri yıpratma kampanyası hızlanmış ve Dessau kent konseyi önce personel sözleşmelerini feshetmiş, daha sonra 1932 yılında Bauhaus'u kapatmak amacıyla okulun mali desteğini kesmiştir. Bunun üzerine Gropius'un istifa etmesinin ardından müdürlüğe atanan Mies van der Rohe, okulu Berlin'e taşımaya karar vermiş, okul aynı yılın Ekim ayında Berlin'de Albers, Engemann, Hilberseimer, Peterhans, Lilly Reich, Rudelt ve Kandinsky öğretim kadrosu ve Dessau'da uygulanan öğretim programına benzer bir program ile öğretime başlamıştır. Nisan 1933'de Dessau savcılığının emriyle okul binasının mühürlenerek kapatılması ile Bauhaus'un Berlin dönemi bir yıldan az sürmüştür. Bauhaus eğitimcilerinin ve öğrencilerinin bir çoğu Nazilerin o dönemde Yahudilere yönelik yürütmekte oldukları baskı politikası nedeniyle Almanya'da kalamamış ve Amerika Birleşik Devletleri ile Avrupa'nın farklı kentlerine göç etmişlerdir. Bununla beraber, Almanya'da ya da diğer ülkelerde yakalananlar ise örneğin aralarında Otti Berger ve Fiedl Dicker¹'in de bulunduğu yirmiden fazla Bauhauslunun Nazi toplama kamplarında ölmüştür.

Almanya'nın içinde bulunduğu politik durum sonucu okulun da kapatılması ile Almanya'dan ayrılan Bauhaus öğretim elemanları ve öğrencileri, okulun öğretim yöntemini ve programlarını dünyanın birçok yerine yayarlar (Bunulday,2001:16-17).

Mies van Der Rohe'nin yıllar sonra ifade ettiği gibi "Bauhaus belirgin bir öğretim programı olan bir kurum değildi, o bir fikirdi" (Woods Dick, 1984:6). Nasyonel Sosyalistlerin Okulu kapatmasıyla öğrenciler ve öğretmenler tarafından taşınan Bauhaus fikir tomurcukları savruldukları yerde yeniden açmış, okul felsefesi yıllar sonra anlaşılacak bir efsaneye dönüşmüştür.

2. Bauhaus Dokuma Atölyesi

Bauhaus'un kuruluşu sırasında öğrencilerin cinsiyet ayrımı olmaksızın derslere kabul edilmesi kararlaştırılmış ve 1919 yılında Gropius tarafından okul manifestosunda "yaş ve cinsiyetine bakılmaksızın Ustalar Konseyi [Masters' Council] tarafından yeteneği ve eğitim alt yapısı uygun bulunan her saygın kişi çırak öğrenci olarak kabul görecektir"² çağrısını yayımlamıştır. Bu çağrı karşılık bulmuş ve yoğun bir talep ile karşılaşılmıştır. Bauhaus'un üzerinde yapılandığı Saksonya Grandüklüğü Tatbiki Sanat Okulu Almanya'da kadın öğrencileri kabul eden az sayıdaki sanat okullarından birisi olmasının da etkisi ile 1919 yaz döneminde 84 kadın ve 79 erkek öğrenci okula kayıt yaptırmıştır (tüm kayıtların % 55'ini kadın öğrenciler oluşturmuştur). Ustalar Konseyi, kadın öğrencilerin bu ilgisi karşısında şaşırmıştır. Ancak Gropius "kayıt sonrasında kesin bir ayrımcılık" ile "beklenenden daha fazla temsil edilen" cinsiyetin bazı atölyelere yönlendirilmesiyle bu durumu çözmüştür. Smith (2014:14) Bauhaus'da kayıt ve atölyelere dağıtım sırasında öğrencilere cinsel bir ayırım uygulanmasının nedeninin Almanya'da zanaatkarlığın daha çok erkeklerin uğraştığı alanlardan oluşması olduğunu ifade etmektedir. Ona göre Gropius kadınların zanaatkar olmasını istemiş olsa da, profesyonel olarak bu işleri devam ettiremeyeceklerini düşünmüştür (Smith, 2014:14). Gerçekten de Almanya'da o dönem irdelendiğinde yüksek sanat ve düşük sanat ayrımının geleneksel olarak yerleştiği görülmektedir. Yüksek sanat, ya da zanaat (Handwerk) daha çok erkek cinsiyetinin etkinlik alanlarıyken, kadın uygulama alanları olan el(işi)sanatları (uygulamalı sanatlar) (Kunstgewerbe) ise düşük sanat olarak görülmüştür.

¹ Berger ve Dicker 1944 yılında Polonya'da Auschwitz kampında ölmüştür.

² Aslında çağrıda "no differences ...between the fairer sex and the stronger sex" Yani güçlü cinsiyet ile cinsi latif arasında bir fark olmayacağı belirtilmekteyse bile daha sonra Gropius'un bu kelime tercihinin dildeki kibarlıktan dolayı yapmadığı, ayrımcılık yaklaşımıyla kararlarında daima güçlü cinsiyet lehine davrandığı görülecektir.

Gropius'un bulduğu çözüm ile kadın öğrenciler Vorkurz sonrasında seramik, ciltçilik ve dokuma atölyelerine zorunlu bir şekilde yönlendirilmişlerdir. Bu durum seramik atölyesinin başındaki Gerhard Marcks'ın kadın öğrencileri almak istememesi ve atölyedeki tek kadın öğrenci olan Margarete Heymann-Loebenstien'in yapılan yıldırma sonucunda okuldan atılmasına kadar sürmüştür. 1920'de okula kaydolun ve Itten'in verdiği Vorkurz'a devam ederek başarı gösteren Lobenstein, bölüm olarak Seramik Atölyesi'ni tercih etmiştir. Ancak bir dönem süren yıldırmanın sonunda Domburg'daki atölyenin usta öğreticileri Gerhard Marcks ve Max Krehan'ın "yeteneğinin atölye için uygun olmadığı" beyanıyla 1920 yılında Lobenstein okuldan gönderilmiştir (URL2). Böylece seramik atölyesinde eğitim imkânı da kadınlara kapanmıştır. 1922 yılında Ciltçilik atölyesi de kapanınca kadın öğrenciler için tek seçenek olarak Dokuma Atölyesi kalmıştır.

Görsel.1-Bauhaus'da hayat, Dokuma Atölyesi'nin (Webereiwerkstatt) dokumacıları toplu halde, 1927

(üst sıra soldan sağa) İsimsiz, Marli Heimann, Gertrud Arndt, Meister Wanke, Gunta Stölzl.
(orta sıra soldan sağa) İsimsiz, İsimsiz, Lene Bergner, Lis Beyer (Beyer-Volger), Otti Berger, Gertrud Dirks.
(alt sıra soldan sağa) Ruth Hollos (Hollos-Consemuller), Grete Reichardt, Anni Albers. (URL1)

Bauhaus'da mezuniyet derecesine sahip olan 186 öğrencinin, sadece 36 sı kadın öğrencidir (URL3). Bu sayı ile 1919 ile 1933 yılları arasında okulda öğrenim görev, kayıt yaptıran 780 erkek ve 500 kadın öğrenci sayısı ile kıyaslandığında Bauhaus'da okumanın zorluğu ve kadın öğrencilere yönelik ayrımcılığın derecesini anlamak da mümkün olmaktadır. Bu durum aslında mimarlık ya da seramik tasarımcısı olmak isteyen kadınların önünü tıkamış, bu tasarımcıları "kadın sınıfı" olarak aşağılayıcı bir şekilde adlandırılan Dokuma Atölyesi'ne yönlendirmiştir. Ayrıca Bauhaus'da bir kadın kültürü (Frauenkultur) oluşturmuş, önyargılarla ve yanlış anlaşılmalara başa çıkmak zorunda kalan kadın öğrenciler için dokuma atölyesi bir getto haline gelmiştir. Önyargılara örnek olarak; Bauhaus'ta kadın sınıfının eğitimine en yakından katılan hocalar bile dokumanın "gerçek sanat" olmadığını ve kadınların resim, metal atölyesi veya heykel gibi sınıflarda ders alma yetkinliğinin olmadığını savunmuşlardır. Yine Johannes Itten'in görüşüne göre kadınlar sadece "iki-boyutlu" görebilir, o nedenle düzlemsel çalışmalar yapmaları uygundur. Ressam Georg Muche, Dokuma Atölyesi'nin form ustası olmasına rağmen, bir ipliğe asla dokunmayacağına yemin etmiştir ve burada yapılan işlerin sanat olmadığını ifade eder. Bu nedenle Bauhaus dokuma atölyesinde üretim dışında teori geliştirme üzerine eğitsel bir yaklaşım yapılamamıştır. Zira Bauhaus'da seçebildikleri alanlar kısıtlanmış olsa da, temel kursları erkek öğrencilerle birlikte alarak dönemin çok önemli sanatçılarından aynı teori ve tasarım prensiplerini

öğrenen pek çok kadın tasarımcı dokuma alanında buluş yoluyla öğrendiklerini teorize ederek tekstil alanının ilk ve en temel yazılarını kaleme almışlardır.

Özellikle Weimar döneminde Dokuma Atölyesi'nde eğitim gören öğrencilerin kendileriyle diğer atölyeler arasındaki prestij farkları anlayamadıkları ve bu durumu sorguladıkları anlaşılmaktadır. Anni Albers öğrencilik yılları için "çalışmalarım kâğıt üzerinde sanat eseri olarak tanımlanmakta ancak tekstil tasarımında benzer bir desen birden bire zanaat haline gelmektedir" diye ifade etmektedir.

Görsel.2- Bauhaus kadınları, Dokuma Atölyesi'nde toplu fotoğraf (Dessau, 1928, URL4)

Bauhaus'un temelinde olan etkileşimli ve disiplinlerarası bir tasarım eğitimi anlayışı, mimari ile bağlantılı zanaat alanlarının uygulamalı öğretilmesini gündeme getirmiştir. Bu nedenle Çömlek Atölyesi, Dokuma Atölyesi, Metal Atölyesi, Mobilya Atölyesi, Vitray ve Duvar Boyama Atölyesi, Ahşap Oyma ve Taş Heykel Atölyeleri, Ciltleme Atölyesi, Grafik Baskı Atölyesi ve Tiyatro Atölyesi gibi çeşitli atölyeleri bir çatı altında toplayan bir müfredat düzenlenmiştir. Dokuma Atölyesi 14 yıllık Bauhaus döneminin tamamında olan tek atölyedir. İlk başta doldurulmuş hayvan ve bebek oyuncakların yapımı gibi projelerle başlamış olsa da, 1921'de atölyenin öğretim programı genel olarak dokuma üzerine oturtulmuştur.

Bauhaus ilk kurulduğu dönemde zıt ideolojiler ve amaçlardan beslenmiştir. Bir tarafta mimar bir aileden gelen ve Deutscher Werkbund üyesi tanınmış bir mimar Gropius, diğer tarafta İsviçre doğumlu ilkokul pedagojisi alanında modernist çalışmaları olan Ekspresyonist bir ressam Itten vardır. Kurulduğu yıl Gropius tarafından davet edilerek getirilen Itten, Vorkurs adını verdiği ve okulun ilk yılında tüm öğrencilerin alması gereken bir kursun müfredatını kurgulamıştır. Bu dönem esas olarak Ruskinci fikirler ile Ortaçağ lonca sistemi (Bauhütte)'nin birleştirilmesi ile kurulan okulda Alman dışavurumcu spiritüalist idealleri ön plana çıkartmıştır. Smith (2014:10) Bauhaus'da bu dönemde zanaatın, endüstrinin değil, idealize edilen toplumların hizmetini gören işçinin üretimi olarak yeniden tanımlandığını ifade eder.

Bauhaus'a kayıtlı olan tüm öğrencilerin uzmanlaşacakları atölyelere geçmek için hazırlık eğitimi (Vorkurz) almaları zorunlu tutulmuştur. Vorkurz'da arınma, saflaşma, en aza ulaşma prensibi ile soyutlama çeşitleri aranmıştır. Bununla beraber Bauhaus için, geçmişini unutmak isteyen Almanya'da kurmayı düşündüğü arınmayı sadece kendisinden önce gelen karmaşık formları saf geometrik formlara dönüştürmek çabasıyla Vorkurs'da aramıştır dememiz çok yanlış olur. Zira

Bauhaus insan için topyekün bir arınma tasarlamıştır. Bu arınma sosyal hayattaki kabullerden giyim tarzına, fiziksel zindelikten düşüncenin serbestliğine kadar pek çok alanda olmaktadır. Bauhaus insanın modernliğini geçmişle olan bağlarını koparmakta aramaktadır. Itten için Bauhaus demek yeni bir insan, yeni bir sanat, yeni bir ruh, yeni bir dünya demektir. Nesneleri saflaştırmak bedeni disipline etmekle birlikte ele alınmış ve tasarım eğitimiyle beden eğitimi birlikte düşünülmüştür. İlk dönemlerde baskın Bauhaus ideası nesnelerin tasarlanmasıyla insanların düzeninin inşa edileceğini savunmuştur. Ancak daha sonra Itten'in ayrılmasıyla spiritüalizm biraz dağılmış ve ütopya, üretim etrafında rasyonel bir temele oturtulmuştur.

Dokuma Atölyesi açısından Bauhaus, elden makine üretimine geçişte teorik ve pratik uygulamalarla endüstri için tasarımcı eğitimini ele almış, sanat eğitime önemli bir ağı yaparak tekstil alanında eksik olan tasarımcının yetiştirilmesi konusunu teorize etmeye çalışmıştır. Bu çabanın en sanatsal ve belki de en soyut safhası Vorkurz'dur. Zira Vorkurz sanat eğitiminin temellerinin verildiği bir kurs değil, Bauhaus'da derslere giren öğretmenlerin yönlendirdiği felsefi tartışmalar ve deneysel çalışmaların yapıldığı, öğrencilerin el becerilerinin geliştirilip ustalık seviyesine getirilmesinin hedeflendiği bir eğitim dönemi olmuştur. Vorkurz, önceleri Johannes Itten tarafından, daha sonra 1923'te Itten'in ayrılmasıyla birlikte Josef Albers ve Lazslo Moholy-Nagy tarafından verilmiştir. Eğitimin içeriği tasarım, zanaat uygulamaları, renk teorisi ve malzemelerle deneysel çalışmalara dayanmaktadır. Dokuma öğrencileri tasarım, renk teorisi ve yenilikçi malzemelerle deneysel çalışmalar yaparak dokuma teorisinin oluşturulmasına yönelik çalışmalar yaptıklarından bu açıdan bu kursun devamı sayılabilir. Atölye çalışmalarında kadınların etkin rol oynadığı, desen ve motif öğretilerine bağlı olarak gelişen bu atölyede, halı dokuma, tekstil dokuma, hasır dokuma gibi alanlarda etkinlik göstermiştir. İki boyutlu geometrik kompozisyonları sayısal değerlerle ifade ederek dokuyan öğrenciler, endüstriyel dokuma tekniklerine tasarım ögesini sokarak örnek teşkil eder nitelikteki soyut çalışmaları ile dikkat çekmiştir. Tasarladıkları kumaşlar ve halılar ile modern mekânların geniş yüzeylerini renklendiren ve akustik yarar sağlayan tasarımcılar, böylece yeni malzemelerden üretilmiş tekstilleri de farklı dokuma yöntemleri kullanarak, yaratıcılıkları ile keşfetmektedirler (Şahinkaya, 2009: 27).

Görsel.3 (solda) Dokuma atölyesi (Weimar, URL5,URL6)

Görsel.4 (sağda) Dokuma atölyesi (Weimar, URL7)

Gropius'un kurduğu okul sisteminine göre atölyelerin kendi masraflarını karşılaması gerekmektedir. Zira üretim ve satış sonrasında elde edilen gelirle eyalet ödeneklerinden bağımsız bir bütçe oluşturulması hedeflenmiştir. Okulun kuruluşundan sonra düzenlenen ilk Noel kermesinde ürettiği kâğıttan süsler, doldurulmuş hayvan ve bebek oyuncakları satarak gelir sağlamış olan tek

atölye olan Dokuma Atölyesi bu açıdan okul yönetimine kendisini kanıtlamıştır.

1919-1925 yılları arasında Weimar kentinde bulunan “Staatliches Bauhaus” okulunda yapılan dokumacılık incelendiğinde, deneysellik, dışavurumsallık ve tek parçaların üretimi üzerine odaklanmış olduğu görülür. Oysa diğer atölyelerle kıyaslandığında Dokuma Atölyesi daha donanımlıdır (Görsel.3 ve 4). Van de Velde zamanında okulda öğretici olarak çalışan Helene Börner okulda bulunan dokuma tezgâhlarının sahibidir ve Weimar Bauhaus kurulduğunda, okulda dokuma ustası olarak kayıt edilmiştir (Smith, 2014:xviii). Dosyasında uzmanlık alanı dikiş nakış olarak yazmaktadır. Helen Börner’in 1905-1920 yılları arasında Kadın Elsanatları Sendikasının başkanlığını yapması, kadınların elişlerini satabilmeleri için çaba göstermesi sonucu Granddüşüş Pauline tarafından 5 adet İsveç el dokuma tezgâhı ile ödüllendirilmiş, daha sonra diğer tezgâhlar alınmıştır. Bauhaus kurulunca Börner’le yapılan anlaşma uyarınca Börner atölyeye kira vermemiş, okul da bu tezgâhlardan ücretsiz faydalanmıştır. Börner Devlet Bauhaus Okulu (Staatliches Bauhaus)’nun ilk günlerinden son günlerine kadar görev yapan tek kişidir. Ancak o dönemde Börner’in dokuma konusunda bilgisi sınırlıdır. Buna rağmen Weimar’daki ilk yıllar Dokuma Atölyesi’nin yönetimi Georg Muche ve Helene Börner’e verilmiştir. İki ustanın dokuma alanındaki teknik yetersizlikleri nedeniyle bu dönemde dokuma anlamında teknik çalışmalar yapılamamıştır.

Bu dönemde ortaya konan parçalara bakıldığında düzensiz kenarlar, dengesiz (sıklık ayarlarındaki dengesizlik) kumaşlar dikkati çekmektedir. Atölyenin ilk dönemlerinde eksik olan teknik bilgi nedeniyle anlaşılabilir bir durumdur bu. Anni Albers o dönemleri anlatırken atölyede gerçek bir öğretmen olmadığını deneysel yollarla Gunta Stölz ile birlikte denediklerini, Stölz’ün iyi bir öğretmen olduğunu anlatır. Bu durumun farkına varan yöneticiler atölyenin gerekli teknik bilgiden yoksun olduğunda başarılı olamayacağını anlayarak Gunta Stölz ve Benita Koch-Otte’yi 1921 yılında boyama öğrenmek için Boyama Teknik Okulu’na (Dyeing Technical School) ve 1922 yılında dokuma ve lif teknolojisi öğrenmeleri için Tekstil Teknik Okuluna (Textile Technical School) Krefeld’e gönderirler. Her iki öğrencinin getirdiği teknik bilgiler sonucunda Dokuma Atölyesi yeniden yapılandırılmış ve öğrencileri ihtiyaç duydukları teknik desteği sağlamıştır. 1922 yılından sonra pekçok öğrenci duvar askılarını ve kilimlerini üretirken goblen tekniğini kullanmış, sanatsal bakış açısıyla bireysel denemeler de yapmışlardır. Mobilya Atölyesi ile Dokuma Atölyesinin birlikte çalışmasıyla Bauhaus hareketinin ilk ikonik çalışması olan Breuer sandalyeleri ortaya çıkmıştır (Görsel.5 ve 6). Bu sandalyelerden African Chair döşemelerinde Itten’in eklektik öğretilerinin Afrika ve Macar halk sanatlarının izlerini taşımaktadır. Stölz tahta iskeleti tezgâh olarak kullanarak yapmıştır. Diğer sandalyede ise dokuma DeStijl etkisindedir (URL9).

Görsel.5- (solda) Marcel Breuer ve Gunta Stölz tarafından tasarlanan African Chair , (1921, URL8)

Görsel.6-(sağda) Breuer/Stölz sandalyesi kumaş desni DeStijl etkisindedir (URL9)

1921 yılında soyut sanatın en önemli isimlerinden Vassily Kandinsky ve Paul Klee Bauhaus'a katılmıştır. Bu nedenle Dokuma Atölyesi'nde ortaya çıkan ilk eserlerin Klee'nin renk anlayışıyla şekillendirildiği görülür. Yeni geometrik formlarla soyut kompozisyonlar, renk seçimi, yüzeyin sistematik bölünmesi, ara renk tonları, doku yapı çalışmaları görülmektedir.

1923 yılının Ağustos Eylül aylarında Bauhaus ürünlerinin sunulduğu bir sergi Zürih'de yapılmıştır. Bu serginin sonunda Berlin merkezli Gerson şirketinden, Leipzig ticaret fuarından siparişler alınmıştır. Gropius bu dönem yapılan başarılı çalışmaları bir raporda toplamıştır. Raporundan ve diğer kaynaklardan Bauhaus dokuma atölyesinin Almanya'daki dokuma atölyeleri içindeki en donanımlı atölye olduğu ve 1923'te çalışan 21 tezgâhın 4'ünün okula ait olduğu, diğerlerinin Börner'e ait olduğu anlaşılmaktadır. Dokuma Atölyesi o dönem 7 ustabaşı ve 14 çırak ile en kalabalık atölyedir. Dokuma atölyesi 1923 yılında Muche tarafından Bauhaus'un prensiplerini ve yapılan ürünleri göstermek için tasarlanan bir proje ev olan "Haus am Horn" için evde kullanılacak tekstilleri tasarlayıp üretmiştir (Görsel.7 ve8). Büyük boyutlu ve endüstriyel üretime prototip olacak tekstillerin burada sunulmasıyla yoğun sipariş alınmıştır.

Yine aynı yıl (1923) Itten'in ayrılmasıyla onun dersleri Bauhaus'a yeni katılan Lazslo Moholy-Nagy'ye verilmiştir. İlk mezunlardan Josef Albers onu asiste etmektedir. Negatif pozitif ilişkisi ve uygun olmayan malzemelerin ekonomisi gibi çalışmaları olan Albers'in öğretileri dokuma atölyesindeki sanatçıları çok etkilemiştir.

Görsel.7- 1923 Bauhaus Sergisi Haus am Horn adı verilen deneysel proje için yapılan binada sergilenmiştir. Stözl'ün düğümlü halısı ve Breuer/Stözl sandalyesi sağda görülmektedir (URL10).

Weimar dönemi boyunca ortaya konan Bauhaus tekstilleri sanatsal ortamın en yüksek örnekleri olmasına rağmen, tekstil alanına Bauhaus'un katkısı Dessau'ya taşınınca gerçekleşmiştir. Staatliches Bauhaus devlet statüsünde bir okul olduğundan Thüringen eyaletinde 1924 yılında meydana gelen hükümet değişikliğinden etkilenmiş ve okulun kapatılması bildirilmiştir. Gropius bu nedenle okulu davet aldığı Dessau'ya taşımaya karar vermiştir. Ancak Bauhaus Okulu ve eyalet bu dönemde üretilmiş 900'den fazla tekstil ürünü üzerinde ortak hak sahibidirler. Weimar sanat direktörü Wilhelm Köhler ve Gropius bu ürünlerin nasıl bölüneceği konusunda anlaşır ancak 4 parçayı iki tarafın da istemesi üzerine Helen Böhler'in bu eserlerin kopyalarını ücret karşılığı dokumasına karar verilir. 1925 yılında reproduksiyonlar yapılır ve Weimar Bauhaus Dokuma Atölyesi ile Helen Börner'in yolları ayrılır. Börner in 1937' ye kadar tekstil çalışmalarına devam ettiği kayıtlarda mevcuttur. Bunun üzerine 1925 yılında okul endüstri kenti olan Dessau'ya taşınmıştır. Bu dönemde eğitim gören Gertrud Arndt, Gunta

Stölz, Anni Albers, Marli Ehrman gibi mezun tasarımcılar “Staatliches Bauhaus” okulunun tekstil tasarımına kattığı çok değerli ve öncü tasarımcılardır.

Görsel.8- 1923 yılında yapılan sergi 40 numaralı oda tefriş edilmiştir. Stölzl'ün ağaç desenli kilimi duvarda asılıdır (URL11)

1925 ile 1931 yılları arasında Dessau'da öğretim veren Bauhaus, burada altın çağını yaşamıştır. Taşındıktan bir yıl sonra Gropius'un tasarladığı yeni binaların da tamamlanarak hizmete girmesiyle okulun çehresi değişmiş, “Staatliche Bauhaus” devlet okulundan bir tasarım okuluna dönüşmüştür. 1926'dan sonra Weimar Eyaleti Bauhaus Okulu olarak (Weimar State Bauhaus) olarak bilinen okul resmi olarak Bauhaus-Tasarım Okulu (Bauhaus-School of Design) ismini almıştır (Görsel.9). Eski okulda verilen zanaatkâr sertifikası (journeyman's certificate) yerine burada tasarım diploması verilmiş ve öğretmenler de usta yerine profesör olarak atanmıştır. Weimar'da Itten'in kafaları traşlı ve cübbeli öğrencileri ile prestij kaybeden okul, Dessau'da öğrencilerinin giysilerinden ürettikleri ürünlere kadar modernliğin öncülüğünü ele almıştır. Erkek öğrencilerin modern dar takım elbiseleri ve kadın öğrencilerin bob saçları, diz boyu etekleri ve pantolon giymeleri ile Dessau Bauhaus oldukça farklı bir havaya bürünmüştür. Stölz 1926 yılında yazdığı bir makalesinde “okulun artistik görüşünün tekrar biçimlendirilmesi için, kaynakları tekrar elde edebilmek için bazı şeyleri basitleştirmek istediklerini” ifade etmiştir. Dessau'da slogan “endüstri için bir model” olmuştur.

Görsel.9- Binaların tamamlanmasıyla okulun çehresi değişmiş, “Staatliche Bauhaus” devlet okulundan bir tasarım okuluna dönüşmüştür (URL12)

Birbirine bağlı birkaç bölümden oluşan bu binalar kompleksinde atölyeler, konferans salonu, yemekhane, öğrenci yurdu ve bir de meslek okulu yer alıyordu. Ayrıca okulun yakınlarında Bauhaus yönetici ve hocaları için evler inşa edilmişti. Gropius aynı zamanda Dessau'da sosyal problemleri çözmeye yönelik konut projelerini gerçekleştirme imkânı bulmuş ve Törten konut projesi yapılmıştı.

Gunta Stölz, Josef Albers ve Hennerk Scheper gibi ilk kuşak öğrenciler mezun olunca young master/ genç usta olarak görev verilmiştir. Dokuma atölyesinin başına 1925 1927 yılları arasında Georg Muche, 1925 1931 yılları arasında Gunta Stölz, 1931 1933 yılları arasında Lilly Reich ve Otti Berger getirilmiştir. Muche'un öğretileri Klee, Kandinsky ve Itten gibi teorik bir temele oturmadığından dokuma atölyesinde tepkiyle karşılaşılmıştır.

Dessau' ya taşındıktan sonra Dokuma Atölyesi'nde dikkatler endüstriyel üretim için uygun olan döşemelik ve perdelik kumaşlar üzerine yoğunlaşmıştır. Öğrencilerin bireysel tasarım kumaşlar üzerinde çalışmaları devam etmiştir. Ancak endüstriyel anlamda etkili tasarımlar için prototipler yapılması önemslenmiş, bunun için çeşitli teknikler denenmiştir. Örneğin rengin etkisini artırmak için katlı dokuma tekniği kullanılmış; selofan gibi viskon gibi yeni liflerden mamul iplikler ile pamuk, keten ve yün gibi bilinen iplikler karıştırılarak yüzey etkileri incelenmiştir. Hem Anni Albers, hem de Otti Berger dokuma kumaşlarda selofanın kullanıldığı tasarımlar yapmışlardır. Geometrik dokuma desenleri ve çok katlı dokuma tekniği tekstilde Bauhaus tarzını oluşturmuştur.

Görsel.10-Bauhaus Dokuma Atölyesi'nde ders (Dessau, 1927, URL13)

Görsel.11-Bauhaus Dokuma Atölyesi (Dessau,URL14)

Bauhaus'un belki de en sevilen ve sayılan öğretmeni olan Paul Klee özellikle dokumacılar için yeni bir öğretim programı geliştirmiştir. Bu programın üzerine Gunta Stölz 1929'da Dokuma Atölyesi programını diploma veren 8 sömesterlik bir program olarak düzenlenmiş ve 1931'de okuldan ayrıldığı döneme kadar bu programı yönetmiştir (Görsel12 ve 13). 1927 yılında Bauhaus'da İsviçreli mimar Hannes Meyer yönetiminde mimarlık bölümü açılır ve Meyer Gropius'un yerine Bauhaus'un yönetimine geçer. 1929 yılında Fotoğrafçılık bölümü açılır.

Görsel.12-(solda) Dokuma Atölyesi Mezuniyet Partisi, Öğrenciler Gunta Stölzl tarafından hazırlanan diplomaları tutmaktadır (Dessau, URL15)

Görsel.13-(sağda) Dokuma Atölyesi Mezuniyet Partisi, Öğrenciler Gunta Stölzl tarafından hazırlanan diplomaları tutmaktadır (Dessau, URL16)

Dessau'daki atölyeye jakar tezgâhlarının getirilmesi ile Bauhaus dokumacılarının repertuarı oldukça genişletilir. Stölz 1927'de dokuma atölyesinin başına geçince burayı tekrar tezgâh ve teçhizatla doldurmuştur. Jakar tezgâhlarını çalışır hale getirmiş, kendisi de bu tezgâhlarda yenilikçi desen ve prototipler çalışmıştır. Özellikle 1928 yılında tasarladığı 5 Chöre 3 boyutlu gibi algılanmasını sağlayan desenleriyle Bauhaus tekstilleri arasında en sofistike jakarlı dokuma tasarımıdır. Jakar tezgâhlarının varlığı, dokuma tekniği açısından en gelişmiş tekstillerin yaratılması için denemeler yapma imkânı sağlamıştır. 1930 yılında Ploytextil Company ile bir anlaşma imzalanmış ve bu anlaşmanın sonucu ortak çalışma ürünleri olan dokuma kumaşları "Bauhaus-Dessau" etiketi altında üretip pazarlamayı kabul etmiştir. Bu anlaşma ile Bauhaus Dokuma Atölyesi öğrencilerinin kumaş üretiminin tüm endüstriyel aşamalarını da görerek deneyimlemeleri ve mezunların şirkette uygun pozisyonlara girmeleri de sağlanmıştır. Bu anlaşma Meyer'in iki yıl gibi kısa bir sürede Bauhaus'a kazandırdığı ticari başarı olarak kabul edilmiştir. Meyer, kumaş tasarımlarını lisanslı olarak üretilmesini sağlayarak okulun ticari başarısını da artırmıştır. Dessau döneminde Dokuma Atölyesi'ndeki kumaş üretim yaklaşımını irdeleyecek olursak Fonksiyonalizm ve Konstruktivism etkisinde işlevsel endüstriyel kumaşların üretimi olarak ifade etmek mümkündür.

1930 yılında Meyer politik sebeplerden dolayı ayrılır ve yerine ünlü mimar Mies van der Rohe gelmiştir. Ancak Almanya'da olan karmaşık sosyal ve politik durum okulda da karmaşayı getirmiştir. Dessau'daki son iki yıl Dokuma Atölyesi için de sıkıntılı bir dönemi getirmiştir. 1931 yılında Nasyonal Sosyalist partinin Dessau'da yönetimi ele geçirmesiyle okulun 9 Eylül 1931'de kapatılmasına karar verilir. Böylece Dessau'da kalamayan Bauhaus'u Van der Rohe Berlin'e taşımaya karar verir. Okul 1932 yılının Ekim ayında Berlin'de kiralık bir fabrikada açılır. Kadrosunda Albers, Engemann, Hilberseimer, Peterhans, Reich, Rudelt ve Kandinsky vardır. Bauhaus'un programı Dessau'dakine yakındır. 1931 yılında ayrılan Gunta Stölz'ün yerine Lilly Reich atölyenin başına getirilmiş, Otti Berger de asistanı

olarak görevlendirilmiştir. Ancak Reich dokumacıdan çok bir dekoratör ve modacı olması dokuma atölyesinde yapılan çalışmaların yön değiştirmesine neden olmuştur. Velde döneminden beri kullanılmayan boyama atölyesini çalıştırmış ancak kumaş baskısını Dokuma Atölyesi'ne entegre edemeden okul kapatılmıştır. Yine de bu dönemde dokuma kumaşların patentlerinin alındığını görmekteyiz (Berger'in 1932 de almış olduğu patent gibi (Smith, 2014:114).

Aşırı sağcılar Berlin'de de Nazi basını tarafından "Bolşevizmin ürettiği yuva" olarak nitelendirilen Bauhaus'u rahat bırakmamış ve çok geçmeden saldırılara başlamıştır. 11 Nisan 1933'de Berlin Bauhaus Dessau savcılığının emriyle aranmış, komünist broşürler bulunduğu iddiasıyla da Berlin Polisi olaya müdahale etmiştir. Yapılan aramalarda yasadışı herhangi bir şey bulamayan Nazi birlikleri elleri boş dönmek için yanında kimlik kartı bulunmayan öğrencileri kamyonlara doldurmuşlar, okul binasının kapısını da mühürlemişlerdir. Nihayetinde Berlin dönemi oldukça kısa sürmüştür.

Berlin'de etkin bir çalışma imkânı bulamayan Dokuma Atölyesi Dessau'da ortaya koyduğu Bauhaus tarzını ortak çalışmalarla sürdürmeye gayret etmiştir. Bauhaus, 1933 yılında kapandığı zaman Dokuma Atölyesi on dört yıl boyunca kesintisiz üreten, okulun en başarılı ve en araştırmacı atölyelerinden biridir. Ortaya koyduğu eğitim felsefesi doğrultusunda, sanatla yoğrulmuş, estetik ve işlevsel ürünler ortaya çıkaran pek çok tekstil tasarımcısı ve sanatçısı yetiştirmiştir.

3. Sonuç

On dört yıllık kısa varlığına rağmen, 20. yüzyılın en etkin tasarım hareketlerinden birisi olarak kabul edilen Bauhaus, kurucusu ve yöneticisi olan Walter Gropius ve görev alan diğer tanınmış mimarlardan dolayı, 20. yüzyıl mimarlığına katkılarıyla tanınmaktadır. Oysa 1919 yılından 1933 yılına kadar Bauhaus öğretim programının bir parçası olan Dokuma Atölyesi'nin de tekstil tasarımına katkıları uzun zamandan beri göz ardı edilmiştir. Bilindiği gibi on sekizinci yüzyılda zanaat ve güzel sanatlar arasında ortaya çıkan ayrışma sanatı yüksek ve düşük olarak ikiye ayırmıştır. Oysa Rönesans'ın tüm sanatçıları birer loncaya kayıtlı zanaatkârlardı. Buradan hareketle -belki de- Gropius Bauhaus'u kurgulamış, Orta Çağ'da olduğu gibi yetenekli öğrencilerin uzun yıllar süren çıraklık eğitimini tamamlayarak meslek ehli anlamına gelen ustalık payesini aldıkları, endüstrinin gereklerinden kopmayan, endüstriye kılavuzluk eden bir okul ütopyasını gerçeğe dönüştürmüştür. Bauhaus müfredatından atölye eğitimindeki ustalık çıraklık etkileşiminden gerekli bilgileri alan, sanat eğitimini de devrin en önemli sanatçılarından alarak mezun olan pekçok öğrenci, usta tasarımcılar olarak sanayinin pekçok dalında endüstriyel tasarımlar yapmışlardır. Bunlar arasından Josef Albers, Marcel Breuer, Herbert Bayer, Gunta Stölzl, Joost Schmidt gibi bazı öğrenciler öğretmen -genç usta seviyesine çıkmış, hem Bauhaus'da hem de başka öğretim kurumlarında tasarım dersleri vermişlerdir. Bauhaus'dan mezun olan tasarımcılar tasarım dünyasına her alanda yön verebilecek biçim ve teknik sorunları bir arada çözebilecek yetenekte usta tasarımcılar olarak eğitilmişlerdir.

Endüstri Devrimi'nin tasarımı sanattan ayırarak değersizleştirdiği bir dönemde buna tepki olarak gelişen ve karşılığını bulan Bauhaus, ürünlerin tasarıma ihtiyacı olduğu ve iyi tasarlanmış bir ürünün hem göze hoş görüneceği hem de işlevsel olacağını savunmuştur. Bauhaus Tasarım Okulu, uluslararası rekabete karşı Alman endüstrisini öne geçirmek, bir stil yaratmak amacıyla el sanatlarının incelik, form ve güzelliğini endüstriyel ürünlerde aramaya çalışmış, ilk defa endüstrinin gereksinimlerini karşılamak amacıyla tasarımlar hazırlanarak, tekstil, cam, metal, mobilya, baskı ve seramik atölyelerinde prototipler yapılmış, fabrikalarda üretimler gerçekleştirilmiştir.

Bauhaus'un en önemli özelliği zanaatın tasarıma dönüştürüldüğü katılımcı atölye ortamının oluşturulmasıdır. Çeşitli dallarda tasarım atölyelerini bir çatı altında toplayarak etkileşimli ve disiplinler arası bir tasarım eğitimi anlayışının öncüsü olmuştur. Bünyesindeki tekstil, çömlek,

mobilya, metal, vitray, afiş ve tiyatro atölyeleri ile zanaatı tasarım ile buluşturarak varolduğu dönemde ve sonrasında tasarımdan ayrı olarak sanat eğitimi etkilemiştir. Bauhaus'un sanat eğitimine kazandırdığı Vorkurz, ressam ve sanat teorisyeni olan Itten'in pedagojisi ile şekillendirilmiştir. Sanat eğitiminde karşılaşılan problemleri gidermek amacıyla oluşturulan bu eğitimde, öğrencilerin doğal obje ve malzemelerle çalışarak büyük ustaları inceleyerek kendi ritimlerini bulmaları amaçlanmıştır.

Itten tarafından düzenlenen Vorkurz'da temel zanaat dallarından birisi olarak görülen, ancak daha sonra kadın öğrencilerin uzmanlaşması için yönlendirildiği Dokuma Atölyesi Weimar'da teknik olarak gelişmiş, Dessau'da ise altın çağını yaşamıştır. Bauhaus'da bir kadın kültürü yaratan Dokuma Atölyesi'nin tekstil çalışmaları kumaş dokuma, kilim dokuma ve hasır dokuma tekniklerinde olmuştur. Bireysel ve sanatsal denemelerin yapılmasının ardından tekstil işletmeleri için prototip üretimine ve daha sonra Dessau-Bauhaus etiketiyle kumaşlarını ticari olarak lisanlatmaya uzanan bir başarı öyküsünü 14 yıla sığdıran okul tekstil alanında tasarımcı yetiştirip tekstil diploması veren ilk program olduğu için de ayrı bir öneme sahiptir. Bauhaus kapatıldıktan sonra Amerika ve Avrupa'ya yerleşen tasarımcılar Bauhaus geleneğini sürdürmüşler ve bir efsane olarak Bauhaus'u günümüze kadar taşımışlardır.

KAYNAKÇA

- Alpar, S. (2006). Bauhaus'un Sahne Tasarımına Etkileri, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Aslan, R. (2015). Gerçeküstücü Harekette Ütopya Kavramı, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık-2015 17(2):37-47.
- Aslanoğlu, İ. (1988). Modernizmin Tanımı, Sınırları, Erken Yirminci Yüzyıl Mimarlığında Farklı Tavrılar, *ODTU MFD*. 8(1):59- 66.
- Bunulday, S. (2001). *Bauhaus'un Türkiye'deki Sanat Eğitimine Etkileri ve Yansımaları*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Droste, M. (2018). *Bauhaus*, Taschen.
- Ekren, S. E. (2006). *Türkiye'de Bir Eğitim Modeli "Bauhaus"*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Gür Üstüner, S. (2018). Tekstilde Sanat ve Tasarımın Endüstri ile Buluşması: Bauhaus Dokuma Atölyesi, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(19):235-252.
- Gürcüm, B. H. ve Öneş, A. (2017) Bauhaus'ta bir Dokuma Ustası: Gunta Stölz. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(51):400-418.
- Gürcüm, B.H. ve Kartal, S. (2017). Bauhaus ile Tasarıma Dönüşen Zanaat. *İdil*, 6(34):1767-1798.
- Kaplan, S. (2003). *Gestalt Görsel Algı Teorilerinin Bauhaus Ekolü İçinde Seramik Temel Teknikleriyle Uygulanması*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Şahinkaya, S. B. (2009). *Bauhaus Mobilya Tasarımının Günümüz Mobilya Tasarımına Etkileri*, Basılmamış Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Smith, T. (2018). *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design*. University of Minnesota Press: Minneapolis
- Woods Dick, L. (1984). *Art and Political Ideology: The Bauhaus As Victim*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, The Kansas State University, Department History of Art, Kansas.
- URL1-<https://bauhaus-movement.tumblr.com/post/163566292719/lotte-beese-life-at-the-bauhaus-group-portrait> Erişim tarihi: 11 Ekim 2019.
- URL2-<https://www.privateroom.uk/journal/remembering-the-women-of-bauhaus-margarete-heymann> Erişim tarihi: 11 Ekim 2019.
- URL3-<https://www.dw.com/en/forgotten-and-unrecognized-female-artists-at-the-bauhaus/a-48306352> Erişim tarihi: 11 Ekim 2019.
- URL4-<https://www.anothermag.com/art-photography/gallery/10317/bauhausmodels-a-tribute-to-pioneering-women-artists/6> Erişim tarihi: 11 Ekim 2019.

- URL5-<https://www.guntastolz.org/Works/Bauhaus-Weimar-1919-1925/Weimar-Photos/i-BNC8BFf> Erişim tarihi: 11 Ekim 2019.
- URL6-<https://www.guntastolz.org/Works/Bauhaus-Weimar-1919-1925/Weimar-Photos/i-CmNTbhG> Erişim tarihi: 11 Ekim 2019.
- URL7-<https://venetianred.files.wordpress.com/2009/10/looms.jpg> Erişim tarihi: 11 Ekim 2019.
- URL8-<https://www.guntastolz.org/Works/Bauhaus-Weimar-1919-1925/Chairs-with-Marcel-Breuer/i-P9n46KJ/A> Erişim tarihi: 11 Ekim 2019.
- URL9-<https://www.guntastolz.org/Works/Bauhaus-Weimar-1919-1925/Chairs-with-Marcel-Breuer/i-d5BVrvz/A> Erişim tarihi: 11 Ekim 2019.
- URL10-<https://www.guntastolz.org/Works/Bauhaus-Weimar-1919-1925/Weimar-Photos/i-RH8ZJxC/A> Erişim tarihi: 11 Ekim 2019.
- URL11-<https://www.guntastolz.org/Works/Bauhaus-Weimar-1919-1925/Weimar-Photos/i-cHwHwFK> Erişim tarihi: 11 Ekim 2019.
- URL12-<https://www.grandtourofmodernism.com/magazine/the-bauhaus/phasen-des-bauhauses/bauhaus-dessau/> Erişim tarihi: 11 Ekim 2019.
- URL13-<https://www.guntastolz.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Bauhaus-Dessau-Photos/i-wGSCXZB/L> Erişim tarihi: 11 Ekim 2019.
- URL14-<https://www.guntastolz.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Bauhaus-Dessau-Photos/i-RMbgVvF/L> Erişim tarihi: 11 Ekim 2019.
- URL15-<https://www.guntastolz.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Bauhaus-Dessau-Photos/i-5WQC73r/L> Erişim tarihi: 11 Ekim 2019.
- URL16-<https://www.guntastolz.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Bauhaus-Dessau-Photos/i-MMcpqwT/L> Erişim tarihi: 11 Ekim 2019.