Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi
The Journal of International Social Research
Cilt: 10 Sayı: 51 Volume: 10 Issue: 51
Ağustos 2017 August 2017
www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581
Doi Number: http://dx.doi.org/10.17719/jisr.2017.1776

BAUHAUS'TA BİR DOKUMA USTASI: GUNTA STÖLZ

A WEAVING MASTER IN BAUHAUS: GUNTA STOLZ

Banu Hatice GÜRCÜM•
Ayçin ÖNEŞ**

Öz

Bauhaus, mimar Walter Gropius tarafından 1919'da Almanya'nın Weimar kentinde kurulmuş, daha sonra politik nedenlerle Dessau ve Berlin'e taşınmış ve Naziler tarafından 1933 yılında kapatılmış bir tasarım okuludur. Dönemin tasarım okulları arasından sanat ve zanaatı birleştirme fikriyle sıyrılan Bauhaus düşünce sistemi, tasarım sorununa o günün şartlarında yeni çözümler aramıştır. Sanatın tüm kollarını birleştirmeyi amaçlayan okul, 1920'lerde Almanya'da modern tasarımın merkezi haline gelmiştir. Geçmişinden arınmak isteyen Almanya'da, Bauhaus kurmayı düşündüğü arınmayı sadece kendinden önce gelen karmaşık formları saf geometrik formlara dönüştürmekte değil, insan için sosyal hayattaki eski normlardan, giyim tarzına, fiziksel zindelikten düşüncenin serbestliğine kadar pek çok alanda, modernliği geçmişle olan bağları koparmakta aramıştır. Bauhaus ekolu radikal bir tavırla halkla bütünleşerek, hem estetik, hem de sosyal amaçlarla hareket etmiş, döneminde estetiğin programlı bir toplumsal reform hareketine dönüştürülmesinde katkıda bulunmuştur. Ondört yıllık Bauhaus okulunun en başarılı atölyelerinden olan dokuma atölyesi ise, ressam ve tasarımcıların etkisiyle soyut odaklı resimsel arayışlarıyla dikkati çekmiştir. Bauhaus her türlü teknik imkânı sunan bir okul olarak, gözlem ve deneye dayanan güçlü ilkeler doğrultusunda ürettiği özgür tasarımlarıyla ve öncü sanatçılarıyla, bugünkü lif sanatının oluşumunda kuşkusuz çok önemli bir yere sahiptir. Kariyerine başladığında Bauhaus atölyeleri arasında en ihmal edilmişi olan dokuma atölyesini endüstiyel dokuma üretiminde bir marka haline getiren kişi de şüphesiz Gunta Stölzl'dür. Adelgunda Stölz, Gunta Stolzl ya da Gunta Staedler olarak çeşitli isimlerde rastladığımız sanatçı 20. yüzyılda ilerleyen teknolojinin ve modern mimarinin ihtiyaçlarına cevap verebilmek üzere, yeni açılımlara giren Bauhaus dokumacılarının öncüsü, hocası, mentoru olmuştur. Stölzl, kendinden sonra gelen dokumacı sanatçıların sanat-teknoloji ilişkisini incelemelerine, deneysel çalışmalar ve yenilikçi materyaller kullanmalarına imkan sağlamış ve Bauhaus ekolünü tekstil alanına aktaran modern tekstil tasarımının temellerini atmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dokuma Atölyesi, Dokuma Tasarımı, Stölz, Bauhaus.

Abstract

Bauhaus, which was found in 1991 in Weimar by Walter Gropius, moved to Dessau and Berlin because of political reasons and closed in 1933 in Berlin by the Nazis, was a design school in Germany. It differed amongst the design schools of its era depending upon its principles of uniting arts and crafts and the solutions it seeked for the technical weaving problems. In the twenties it became the head quarter for the modern design in Germany with many world famous artists joining the school as educative members. It not only seeked the purification in the transforming complex art forms into simple and neat geometrical forms, but also searched for the humanitarian purification in fitness of human body,vigour of clothing and independence of mind and the social purification in disengagement of the community's history and social norms. With a radical attitude, it acted as a reformist in transforming aesthetics into a programmed social reform movement. Weaving workshop was one of the most successful workshops of the Bauhaus school in all the fourteen years. Bauhaus has a very decent place in transforming textile from crafts into an industrial design and fiber art. The biggest credit has to be given to Gunta Stölzl who had entered her carier in one of the most neglected workshops of Bauhaus and trabsformed this workshop into one of the brands of Bauhaus industrial manufacture cults. With various names we come across as Adelgunda Stölz, Gunta Stolzl or Gunta Staedler, Stölzl has been the pioneer, teacher and mentor to 20th century weaving artists with an aim to answer the developing technology and industrialization of the weaving technology. She enabled all the weaving students for the examination of the art and technology relationship and put the foundations of modern textile design by encouraging her students in the use of innovative technologies together with traditional crafts with novice materials and transferring the Bauhaus gist into their textiles.

Anahtar Kelimeler: Weaving Workshop, Weaving Design, Gunta Stölzl, Bauhaus.

Bugün bile, en önemlisinin hayatın kendisi olduğuna inanıyorum..
Stölzl, 1968

GİRİŞ

Fransız Devrimi'nin getirdiği eşitlik, özgürlük arayışları toplumsal dönüşümleri körüklemiş, bu dönüşümler ekonomik, sosyal ve kültürel tüm olguları etkilemiş ve toplumun en hassas bireyleri olan sanatçıların da bu durumda topluma öncülük etmesi kaçınılmaz olmuştur. Bu nedenle 19. yüzyılın son dönemleri, 20. yüzyılda ortaya çıkacak olan Kübizm, Fovizm, Ekspresyonizm, Fütürizm, Dadaizm, Strüktüvizm, Konstrüktüvizm ve Sürrealizm gibi sanat akımlarının tohumlarının atıldığı dönemler olmuştur. Beyazova (2012: 33) bu çok arayışlı, kültürel buhranlı dönemde, "… tüketim alışkanlıklarının değiştiği dünyada üretim tarzlarının da değişime paralel olarak farklı çevrelerce başka söylemlerle kendilerini var etmeye çalıştığını" belirtir. 19. yüzyılın sonları gelindiğinde hızla yaşanan teknolojik, gelişmeler ve yaşanan yıkıcı içsavaşlar sonucu sosyal ve kültürel normların yıkılmış olduğu; ülkelerarası

• Doç.Dr., Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil Tasarımı Bölümü, Ankara, banugurcum@gmail.com
** Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tezli Yüksek Lisans Öğrencisi, aycinones@gmail.com

iletişimin ve bireylerin seyahat imkânlarının artmasıyla tüm insanlık için geçerli, evrensel normlara ve genel inançlara ihtiyaç duyulduğu görülmüştür. Bu nedenle tüm diğer alanlarda olduğu gibi sanat alanında da tartışmalar yoğunlaşmıştır. Bu döneme modern dönem adının verilmesinin nedeni de şüphesiz toplumun her alanında görülen bu çöküntüdür. 1919 yılında teknolojik olarak güçlü bir Almanya yaratma idealiyle kurulan Bauhaus ekolu modernizasyon yolundaki radikal tavrını ortaya koyarak ve halkla bütünleşerek, hem estetik, hem de sosyal amaçlarla hareket etmiştir. Dönemin pekçok sanatsal akımında olduğu gibi estetik, toplumsal bir ideoloji yaratmak için kulanılmıştır. Bu nedenle de Bauhaus ideolojisi, Avrupa'daki birçok otoriter modernleşme hareketinin önemli bir ayağını oluşturmuştur. Ayrıca [Bauhaus] Almanya'nın kolonyal kültürel nüfuz politikasının aktif bir öğesi" olarak kabul edilmektedir. (Artun, 2012: 93; akt. İnal,2015: 57). Terlikli (2013: 31), Bauhaus'u, eğitimde reform hareketi olarak kabul eder ve "ilk kez, elden makine üretimine geçişte teorik ve pratik yaklaşımlar akılcı bir biçimde, endüstri için tasarımcı eğitiminin temeline oturtulmuştur" diye yazar. Bunun nedeni döneminde ve sonrasında sanat eğitimini kökten etkileyen bir kurum olan Bauhaus'un, endüstrileşmenin ayrıştırdığı sanat, zanaat ve üretimi birleştirmek amacıyla bilimsel çalışmalar yapmasıdır.

İmparatorlukların parçalandığı, Krallıkların yıkıldığı, yeni bir sınıfın doğduğu, farklı bir tür zenginliğin oluştuğu toplumlarda, tüm kalıplar kırılmakta; sanatın toplumsal yönü tartışılırken, yeni ve farklı stil, modern sanat anlayışı toplumu etkisi altına almaya başlamaktadır. Bu nedenle Bauhaus, genellikle tanımlandığı gibi bir akım, bir pedagojik program, bir estetik değil, bunların çok ötesine geçen bir sosyo-kültürel politika olarak yapılanmıştır. Özellikle bu dönemin dönüşüm ideallerine yürekten bağlı hayatını aldığı eğitime adamış Weimar ve Dessau öğrencilerinin ifade imkânı buldukları siyasi hareketlere katıldıkları, yerel yönetimle ters düştükleri görülmüştür. Berlin'de Mies van der Rohe ve Lilly Reich önderliğinde daha apolitik bir Bauhaus tavrı varlığını sürdürülmüşse de, 1933'te okul Nasyonel Sosyalistlerin baskısıyla sık baskınlarla taciz edilmiş ve Adolf Hitler'in talimatıyla kapatılmıştır. Chicago'da Laszlo Moholy-Nagy tarafından açılan yeni tasarım ve mimarlık okulu ise, 1938'de finansal problemlerden sonucu kapanıncaya kadar sadece mimarlık okulu olarak görev yapmıştır.

Esasen, 14 yıl süren Bauhaus ideası nesnelerin tasarlanmasıyla insanların düzeninin inşa edileceği ideolojisidir. Bu ideoloji üzerinden hayatın işlevselliği ve güzelliğini nesnelerin akıllılığına bağlamış, *şantiye* anlamına gelen *bauhütte* kelimesinin benzerliğinden dolayı *bauhaus* ismini almıştır. Bu kelime Ortaçağ'da inşaat ve duvar ustaları loncasının ismi de olduğundan, kurucu Walter Gropius'un Bauhaus içerisinde zanaatçıları birlikte projeler üretecekleri ortak konumlarda gördüğü ifade edilebilir. Bauhaus içinde zanaat ustası ve biçim ustası kişilerin fikirlerini biraraya getirerek, modern binalar yapan, yeni düzenin modern şantiyesi olarak düşünülmüştür. İnal (2015: 57), tasarım eğitimiyle, beden eğitiminin aynı zamanlarda yüceltilmesinin tesadüfi olmadığını, hocaların "Bauhaus demek, yeni bir insan, yeni bir sanat, yeni bir ruh, yeni bir dünya demektir" diyerek, nesneler arasındaki düzen ile insan bedenini hareket, işleyiş ve yöneliş olarak rasyonelleştirmek ve bedeni disipline etmek amacında olduklarına vurgu yapmaktadır. Şüphesiz geçmişinden arınmak isteyen Almanya'da Bauhaus'un kurmayı düşündüğü arınmayı sadece kendinden önce gelen karmaşık formları saf geometrik formlara dönüştürmek çabasında aramak yanlış olur. Bauhaus insan için topyekün bir arınma tasarlamıştır. Bu arınma sosyal hayattaki eski normlardan, giyim tarzına, fiziksel zindelikten düşüncenin serbestliğine kadar pek çok alanda olmaktadır. Bauhaus insanı modernliği geçmişle olan bağları koparmakta aramaktadır.

19.yüzyılın ikinci yarısından başlayan endüstrileşme sürecini ve sonrasında Avrupa'daki ekonomik ve toplumsal alanda yaşanan değişimleri Almanya, Avrupa ülkelerine göre daha yavaş yaşamış, buna rağmen bu dönüşüm Almanya'ya da yeni bir politik ve toplumsal düzeni beraberinde getirmiştir. Ekren (2006: 30) Bauhaus'un ortaya çıktığı dönemi şöyle tarif etmektedir:

> Birinci Dünya Savaşı ile birlikte büyük bir yıkım yaşanan Avrupa'da, tüm geleneksel dengeler bozulmuş, geleneksel üretim biçimleri ayakta duramaz hale gelmiş ve savaş toplumsal bir çöküntüye neden olmuştu. Sadece Almanya'da iki milyon kişinin hayatını kaybetmesine neden olan savaşın ardından üretimin sağlandığı bütün fabrikalar, tarlalar, atölyeler tahrip olmuştu. Monarşik yönetimlerin yerini yeni devlet modellerine bırakmaya başladığı, büyük imparatorlukların yıkıldığı Avrupa'da sınırlar yeniden çiziliyordu. Rusya'da komünistler başa gelmiş, büyük Avusturya-Macaristan İmparatorluğunun ardından savaştan ağır bir yenilgiyle çıkan Almanya'da da 1918 yılında Kasım Devrimi olarak bilinen ayaklanma ile Alman Hanedanlığına son verilerek 1919 yılında kadınların da katıldığı bir seçimle Demokratik bir Cumhuriyet kurulmuştu…Bauhaus böyle bir dönemin fikri olarak ortaya çıktı.

Devrimci yapısı ile Bauhaus, sanatçı ve zanaatçı arasındaki hiyerarşik uçurumu, teknoloji ve sanat arasındaki endüstriyel uçurumu kapatmaya çalışırken, kadın ve erkek arasındaki sosyal uçurumu da kapatmaya çalışmıştır. Bauhaus'un en önemli özelliklerinden biri derslerin karma sınıflarda yapılması ve desen derslerinde kadın öğrencilerin model olarak kullanılmalarıdır. Bauhaus'un en önemli ayrıştırıcı

özelliklerinden biri devrin koşullarına göre oldukça feminist yaklaşımı ve kadın sanatçıların ve tasarımcıların da atölyelerde cinsel ayrımcılığa karşı durur nitelikteki varlıklarıdır. Modernizmin ilk kadın tasarımcıları olarak kadının toplumdaki demokratik yerini işaret eden bu kadınlar, el işlerinin ve sanatın bir araya gelmesinde büyük emek harcamışlar, yaptıkları tasarımlarla modern dünyada yerlerini almışlardır. Erkek egemen dünyadan, bazen de kendi okullarından gelen engellemelere rağmen, Nazi Almanyasında hayatta kalabilen kadın tasarımcılar mobilya ve aydınlatma tasarımı, tekstil tasarımı, mimarlık, iç mimarlık, seramik, resim, heykel gibi alanlarda kendilerini göstermişlerdir. Bu ekolden gelen kadın tasarımcılardan en ünlüleri Gunta Stölzl, Lilly Reich, Eileen Gray ve Charlotte Perriand'dır. Bu nedenle bu araştırmanın konusu Bauhaus dokuma atölyesinde önemli çalışmalar ortaya koymuş dokuma ustalarından Gunta Stölzl'ü ve Bauhaus ideasını tekstil tasarımına katkıları bakımında açıklamak olarak belirlenmiştir.

2.Alman Zanaatkârlar Birliği ve Bauhaus

19. yüzyılın sonlarında Avrupa'ya paralel olarak, Almanya'da etkin iki sanat akımı Sanat ve Zanaat (Arts and Crafts) ve Yeni Sanat (Art Nouveau), farklı seviyelerde de olsa el yapımı ürünlerdeki zanaatkârlığı savunmakta, teknolojiye karşı durarak el işçiliğinin getirdiği abartılı ve aşırı süsleme ile estetik yaratmayı amaçlamaktadır. İngiliz Sanat ve Zanaat akımı, Almanya'da Genç tarz (Jugendstil) akımı olarak benimsenmiş ve bu akımın takipçileri, endüstri üretiminin yeni yeni gelişmekte olduğu ve tam olarak müşterilerin isteklerini karşılamadığı savıyla zanaat tarzı üretimi savunmuşlardır. Dönemin sanatkâr ustalarının süslemenin en güzel örneklerini ortaya koyarken, müşterilerinin tüm isteklerini karşılamaya ve üründe mükemmeliği yaratmaya çalışırken, teknolojik üretimin istediği standartlaşmayı ve üretim hızını sağlayamadıkları için pazar kaybettikleri görüşü hâkimdir. Bu nedenle şatafat ve aşırılık açısından Genç Tarz'dan ayrılan, bu aşırı lüksün yerine form ve fonksiyonu koyan, yalın ve basit formlarla, yeni malzeme ve teknikler kullanan yeni bir kuruluşun yer alması kaçınılmaz olmuştur. Almanya'nın 1871 yılında endüstrileşme hamlesinde büyük bir ivme yakalaması sonrasında el işi ürünlerin pazar payını artırmak ve ekonomiyi kalkındırmak amacıyla 1907 yılında Alman Zanaatkârlar Birliği (Deutscher Werkbund) kurulmuştur. İngiltere'de kaldığı dönemlerde İngiliz Sanat ve Zanaat akımından etkilenen mimar Muthesius, Werkbund Kurumu'nun kurulmasında oldukça etkin bir rol oynamıştır. Ona göre Alman Zanaatkârlar Birliği sayesinde "mimaride, endüstride ve uygulamalı sanatlarda oluşturulacak *standartlaştırılmış tipler*, Alman imalatçılarının tüketim ve ihraç malları üretiminde ciddi bir artış sağlayacaktır. Bu, Almanya'nın ekonomik refah düzeyini yükseltip uluslararası alandaki gücünü arttırmakla kalmayacak, küresel ticaret sahasında bütünleşmiş, kendi bilincinde olan ve niteliksel olarak üstün bir Alman stili de yaratacaktır "(İspirli Gönülkırmaz,2012: 40).

Birinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası Almanya'sının avant-garde çevrelerinde çelişkili deneyimler sıkça görülmekteydi. Bir yanda teknik gelişmeler ve fonksiyoncu-rasyonel çizgide bir mimarlığı kabullenen yeni akım, diğer tarafta modern yaşam ve makineleşen insana karşı, insanın iç dünyasına inmeyi öngören Dışavurumcular. Kurulduğu 1907'den beri *Deutscher Werkbund*'un tasarımcılarını uğraştıran konulardan en önemlisi makina çağının gereği, hem objelerin tasarımında, hem de mimarlıkta kaliteli standart tiplere ulaşılması konusu olmuştu. Bir grup tasarımcı akılcı ve objektif görüşle *Typisierung* ve kollektif çalışmayı savunurken, karşılarındaki grup *Kunstwollen*'e yani yaratma gücüne, sübjektif, bireysel görüşe inanmaktaydı (Aslanoğlu, 1988: 61).

1914 yılında Werkbund deklerasyonu, 20. yüzyıl Alman mimarisinin ve tasarımının yarını üzerinde ciddi etkiler yaratmış bir dönüm noktasıdır. Sonuç olarak teknolojik gelişmenin sanatçı ve zanaatçının bakış açısını ortadan kaldırmış olduğu ve toplumda yeni bir estetik biçimlenmenin gereği açıklıkla ortaya konmuştur. Sanat ve zanaatı birbirinden ayırmayan Gropius, Nisan 1919'da Bauhaus'un kurulması için yazdığı manifestoda şöyle söylemiştir; "Meslek olarak sanat yoktur. Sanatkâr ile işçi arasında hiçbir fark yoktur. Sanatçı, işçinin takviye edilmişidir" (Alpar,2006: vi). [Bu bakış açısıyla hareket eden] Bauhaus, uygulamalı sanatlar ile güzel sanatlar arasındaki engeli ortadan kaldırarak, her iki uğraş alanının karşılıklı etkileşmesine uygun bir ortam hazırlamayı amaçlamıştır(Erkmen, 2009: 17; akt. Bulat, Bulat ve Aydın, 2014: 106).

Alman Zanaatkârlar Birliği'nin sloganı olan *iyi form*, teknolojik bir rasyonalizmi ve işlevselciliğin doğurduğu bir kalite anlayışını ifade eder. "Süsten arınmış bir bütünlük içerisinde çevresiyle ve kendisiyle uyum sağlayan objeler üreten Werkbund, süsün her türlüsüne Art Nouveau ve Arts and Crafts akımlarının aksine, aşırı ve lüks olarak bakmıştır" (Şahinkaya,2009: 36). Alman Zanaatçılar Birliği Birinci Dünya Savaşının sonrasında yenilginin ağır koşulları içinde her şeye sıfırdan başlamak durumunda kalan Almanya'nın ortaya koyması için bir teknolojik rasyonalizmin koşullanması olmuştur. Bunun olumlu yanı geleneklere karşı çıkan davranışların daha kolay kabullenilir hale gelmesidir. Geçmişe ait birçok sistemi savaşta gerçekleşen büyük yıkımdan dolaylı olarak sorumlu tutan genç nüfus yeni olan her şeye büyük bir

sevinç ile tepki vermiştir. Bu ortamı Ekren (2006: 37) şu şekilde açıklar: "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'un kurulduğu dönem, tüm dünyada bilimsel çalışmaların yapıldığı, fizik alanında büyük devrimlerin gerçekleştirildiği, kinetik yasalarının gündeme geldiği, insan davranışlarının büyüteç altında incelemeye alındığı, renklerin duyular üzerindeki etkilerinin ortaya konduğu bir dönemdir. Bu dönemde ortaya çıkan düşüncelerin, ürünlerin ancak bilimsel araştırmalara dayanarak kabul edilmesi anlayışı, modern insanın en önemli erdemlerinden biri sayılır (Alpar,2006: 5). Deutscher Werkbund, 1919 yılında Walter Gropius'un Weimar'da kuracağı Bauhaus'un temellerini atan bir kurum olarak görülmüştür. İspirli Gönülkırmaz (2012: 41) bu durumu şöyle açıklar:"Dernek birçok bakımdan Bauhaus'un öncüsü sayılabilirdi. İlk yıllarında daha çok el sanatlarının destekleyicisi olmuştu."

Almanya'da savaş sonrası yapılanmayı eğitimde arayan yetkililer mimar Henri Van de Velde tarafından 1906'da kurulmuş olan Saksonya Grandüklüğü Tatbiki Sanat Okulu'nu yapılandırmayı düşünmüş ancak 1914'lerde başlayan yabancı karşıtı hareketler sonucu görevinden alınan Van de Velde'nin yerine o yıllarda tasarım alanındaki sıra dışı görüşleri olan mimar Walter Gropius atanmıştır. Gropius 1916 yılında askerlik görevini yaparken, Saksonya Grandüklüğü Devlet Bakanlığı'na endüstri, ticaret ve zanaat alanında sanatsal danışmanlık hizmeti verecek bir eğitim kurumu kurulması önerisini sunmuş, ancak görevlendirildiği eğitim kurumunda katı mimarlık eğitimine ve tektip eğitim disiplinine karşı olmuştur. Savaşın bitmesiyle 1919'da diplomatik bağlantıları ve Berlin Müzesi Müdürü Wilhelm von Bode'nin referansıyla 20 Mart 1919'da resmen kurulan "Staatliches Bauhaus"'un yöneticiliğine atanır. Gropius'un hayali, mimar, heykeltıraş ve ressamların hep birlikte el ele zanaatlara dönebildikleri eğitim ve öğretimin yapıldığı bir okul kurmaktır. Bu okul, hem endüstrinin ortaya koyduğu sorunları çözecektir, hem de ekonomiye büyük katkı sağlayacaktır. Böylece Bauhaus, 1919'da Gropius'un iki ayrı eğitim kurulusu olan Alman Güzel Sanatlar Fakültesi ile Henry Van De Velde'nin Uygulamalı Sanatlar Okulunun birleştirilmesiyle Weimar'da 'Staatliches Bauhaus' adıyla kurduğu tasarım enstitüsüdür. Kuruluş bildirisi ve ayrıntılı bir program dört sayfalık bir broşür halinde Gropius tarafından yayınlanarak yürürlüğe konmuştur (İspirli Gönülkırmaz, 2012: 47). Bildiride tüm sanatları toplumculuk katedralinde bir araya gelmeye çağıran Gropius'un çağrısına "gelenler, Paul Klee, Ida Kerkovius, Johannes Itten, Gunta Stölzl, Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer, Lyonel Feininger, Alma Buscher, Laszlo Moholy-Nagy gibi sanatçılar olmuştur" (Alpar,2006: xxxvii). Bauhaus Okulu, o zamana kadar alışılagelmiş sanat anlayışının dışına çıkarak tüm güzel sanatları mimarlık altında birleştirmek istemiş, kendi bünyesinde zanaat ve sanatı buluşturan bir tür modern zanaatçı loncası olarak düşünmüştür.

3. Bauhaus'un Amacı, İlkeleri ve Manifestosu

Bauhaus'un kurulduğu dönemde sanat ve teknik karşı karşıya gelirken, gerçek ve ütopya da çelişmiştir. Gerçekliğin çirkinliğinin karşısına sanatçıların düş alemlerinde kurguladıkları sanal dünyalar konmuş, gerçeği soyutlama aracılığı ile ütopyaya 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 *Konstrüktivizm* dediği bu prensip, uygulamalı sanatların *İşlevselcilik* (*Fonksiyonalizm*) diye adlandırdığı bir yaklaşım olmuştur.

Hollanda'da 1917 yılında ilk kez yayınlanan *De Stijl* (Stil) dergisi, Konstrüktivizm'in ilkelerini yaygınlaştırmayı amaçlamıştır. Hayatla sanat arasında bir sentezin hayalini kuran tüm ressamlar, heykeltıraşlar ve mimarlar bu dergide yazı yazmışlardır. 1919'da Alman mimarı Walter Gropius tarafından kurulan Alman mimarlık ve tasarım okulu Bauhaus'un etrafına kümelenen sanatçıların ideali de aynı (Krausse, 2005: 96; akt. Terlikli,2013: 30) olmuştur.

Gropius'a göre: "Sanat toplumun ihtiyaçlarına cevap vermeli, güzel sanatlar ve uygulamalı zanaatlar arasında ayırım yapılmamalıdır". Bu felsefeyi ilke edinen Bauhaus Okulu, sanatçı ve zanaatçıları bir çatı altında toplayarak tasarım sorununa kuramsal yaklaşımın yanı sıra, uygulamacı yöntemi de geliştirmek adına büyük adımlar atmıştır. İspirli Gönülkırmaz (2012: 47) bu anlayışın aynı zamanda günümüz endüstri tasarımı uygulamalarının da temelini oluşturduğunu söylemektedir. Kavukçu (2015: 32) ise, Bauhaus'un amacını sanat ile zanaatı birleştirmesi ve toplumun gereksinimlerine çözüm üretebilecek sanatçıların yetiştirileceği bir okul olması şeklinde açıklar.

Bauhaus'a göre sanat, tüm yöntemlerin üstündedir; özünde öğretilemez, oysa zanaatlar kuşkusuz öğretilebilir. Mimarlar, ressamlar ve heykeltıraşlar zanaatçıdır: Bu nedenle öğrencilerin tümünden her türlü

sanatsal üretimin temel koşulu olarak işliklerde, deney ve uygulama alanlarında elde edilecek kapsamlı bir zanaat eğitimi almaları istenmektedir. İlişkiler zamanla geliştirilecek ve dışarıdaki işliklerle çıraklık anlaşmaları yapılacaktır. Okul, işliğin hizmetindedir ve bir gün onun içinde eriyecektir. Bu nedenle Bauhaus'ta öğretmenler ve öğrenciler yerine ustalar, kalfalar ve çıraklar olacaktır. Elbecerilerinden ortaya çıkan organik biçimler, katı olmaktan kaçınma, yaratıcılığa öncelik verilmesi, bireyselliğin özgür olması ve sıkı bir çalışma disiplini, bütün bunlar Bauhaus'un ilkeleri olarak sıralanabilir (Alpar,2006: 19-20).

Bauhaus'un asıl amacı, herkesin el emeği koyarak ortaklaşa bir yapıt ortaya çıkarmasıdır. Hoca-öğrenci ilişkisine dayanan bir eğitim sistemi yerine Ortaçağ'da yaygın olan usta-çırak ilişkisine dayalı bir eğitim sisteminin uygulandığı Bauhaus'da ustalar, çıraklarına pratik içinde her şeyi öğretmiş, aynı zamanda sanatçılar ile zanaatçılar bir arada çalışmıştır. Bauhaus, varlığını ancak grafik atölyesiyle sağlayabilmiş, davetiyeler, kartpostallar, afişler yaparak para kazanabilmiştir. Walter Gropius'un ve dolayısıyla Bauhaus'un sanat eğitimi ve sanatta öğretilebilir olanla öğretilemez olan hakkındaki düşünceleri önemlidir. Bu konuda Bilirdönmez (2014: 6) şöyle der:

> Tüm sanatlar mimarlıkta birleşip bütünleşirler. Sanat, el becerisi ve el sanatlarına dayanır. Sanatların bu el sanatlarına dayalı bölümü öğretilebilir. Her sanatsal öğretim, el sanatlarını, desen çizimini ve resim boyamayı ve arada bilimsellik ve kuramsallığı kapsar.

Bauhaus sanat, teknoloji, zanaat ve mimarlık arasında bir köprü kurmaya çabalamıştır. Endüstri çağıyla birlikte üretim biçimi, üretilen ürünler ve toplum yapısı devasa değişimler geçirmiş, sanat ise tüm bu değişimlere koşut bir yönelim gösterememiştir. Tasarım elemanlarını, prensiplerini ve etkilerini derinlemesine araştıran Bauhaus eğitmenleri, bu tasarım araçlarını modernizmin yenilikçi anlayışı ile ele almışlardır. De Stijl, ekspresyonizm, yapısalcılık gibi diğer sanat ve mimarlık akımlarından da etkilenen Bauhaus, Deutscher Werkbund akımının endüstri alanında getirdiği yeniliğin etkisinde kalmış ancak kendi döneminde hem sanata hem de teknolojiye aynı mesafede durmayı başarmıştır, kendi teorisini ve pratiğini üretmiştir (Şahinkaya,2009: 13).

Bauhaus bir tasarlama, dizayndan çok bir model yaratır. Bu model bakmaya alışagelinen en sıradan gündelik şeyi dahi estetize ederek, bir günün her evresinde, bir evin her odasında yalın, sindirilmiş bir stil haline gelmek ister. Bu yüzden estetik ile şeyi, sanat ile işlevselliği, soyut ile kesinliği buluşturan geometrik formdadır (Artun, 2009: 190). Bu keskin formlar aynı zamanda Bauhaus derslerinde görmeyle ilgili bir eğitim tekniğinin formlarıdır. Bauhaus eşyayı yaşama ve eşyayı izleme arasında kurulan bir köprüdür. Bu köprünün hatları geometriktir (Beyazova,2012: 34).

Frank Whitford, *Bauhaus* adlı kitabında Gropius'un yazmış olduğu manifestodan yola çıkarak Bauhaus'ın üç temel amacını özetler (Whitford, 1984: 10): Sanatkâr ve zanatkar arasındaki sınıf ayrımını ortadan kaldırmak; sanatçıların ve zanaatkârların birlikteliğinden doğacak ortak bir sanat çalışması ortaya koyabilmek; Almanya'daki endüstri ve zanaat liderleriyle ile bağlantı içinde olarak Bauhaus okulunu dış dünya ile ilişkilendirmek. Bauhaus'un 1919 yılında yayınlanan ilk manifestosunda Gropius'un detaylı olarak hazırladığı Bauhaus programı, eğitimin amaçlarını, prensiplerini ve yönergesini belirtmiş, zanaat ve sanat arasında kurulacak birlik, bütünlük ve işbirliği için şu cümleler kullanılmıştır:

> "Bugün sanatlar birbirinden ayrılmış durumda; ancak tüm sanatçıların bilinçli ortak çabasıyla bu durumdan kurtarılabilir. Mimarlar, ressamlar ve heykeltıraşlar bir yapının bileşik niteliğini hem bir bütün olarak, hem de ayrı ayrı parçalarıyla yeniden tanımalı ve kavramaya çalışmalıdır. Yapıları ancak o zaman 'salon sanatı' iken yitirdikleri arkitektonik ruhu yeniden kazanacaktır. Eski sanat okulları bu birliği yaratamadı; sanat öğretilemeyeceğine göre, nasıl yapabilirlerdi ki. Bunlar yeniden işliklerle birleşmeli. Desen yaratıcısı ile uygulamalı sanatçının sadece çizim ve resimden oluşan dünyası, yeniden inşa eden bir dünya haline gelmeli. Sanatsal yaratıcılıktan zevk alan genç insanlar çalışma yaşamlarına yine bir meslek öğrenerek başlarsa, üretken olmayan 'sanatçı' da artık yetersiz sanat etkinliği yerine becerisini zamanlara aktararak bu alanda kusursuzluğa ulaşabilir. Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamlar, hep birlikte zanaatlara geri dönmeliyiz! … O halde, zanaatçı ve sanatçı arasında kibir engelleri yükselten sınıf ayrımının olmadığı yeni bir zanaatçı loncası kuralım! Mimarlık, heykel ve resmi tek bir bütün olarak kucaklayacak ve bir gün, bir milyon işçinin ellerinde yeni bir inancın kristal simgesi gibi göğe doğru uzanacak olan, geleceğin yeni yapısını hep birlikte arzulayalım, kavrayalım ve yaratalım." (akt. İspirli Gönülkırmaz,2012: 49)

4. Bauhaus Dönemleri

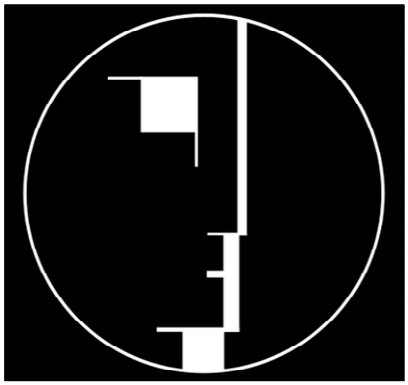
Bauhaus, 1919 ile 1933 yılları arasında Almanya'da eğitim öğretim yaptığı 14 yılda üç farklı şehirde faaliyet göstermiştir: Weimer (1919–1925), Dessau (1925–1932) ve Berlin (1932–1933). Yönetim açısından irdelendiğinde ise, Bauhaus'un üç mimar tarafından yönetildiği görülmektedir: 1919'dan 1928'e kadar Walter Gropius, 1928'den 1930'a kadar Hannes Meyer ve 1930'dan 1933'e kadar Mies Van der Rohe.

Weimar Dönemi (1919-1925): Weimar kenti Almanya'nın kültür kentidir. Burada kurulan okulda ders veren ilk hocalar Lyonel Feininger, Gerhard Marcks, Johannes Itten, Georg Muche, Oscar Schlemmer,

Paul Klee ve 1922'de Wassily Kandinsky olmuştur. Öğrenciler hem yaparak öğrenmeli, hem de makine üretimine yakınlıkları olmalıydı düşüncesini savunan Gropius'a göre, fikirlerini görsel olarak ifade edebilmeleri için formla ilgili tüm sorunları bilmeliydiler. Gropius'un kurduğu okul birçok açıdan diğer sanat ve zanaat okullarından farklıydı. Öğretmen ve öğrencilere farklı adlarla hitap ediliyordu. Öğretmenlere *master* yani usta, öğrencilere ise başarılarına göre *çırak* veya *kalfa* deniyordu. Sınavlar ise çıraklara kalfa veya usta payesi verme yetkisine yasal olarak sahip loncalara aitti. Okul atölyeler şeklinde düzenlenmişti ve her çırak belli bir zannatı öğrenmek için aynen geleneksel lonca sisteminde olduğu gibi gerçek projeler üzerinde çalışan bir atölyeye katılmak zorundaydı (Bunulday,2001: 7-8). Atölyelerde biçim ustası ve zanaat ustası olmak üzere iki usta ders vermekteydi. Bauhaus'un bu dönemini Özer Kabaş "… aşağı yukarı sonuna kadar bir *el sanatı* biçimciliği kendini duyurmuştur. Fakat bu devrenin sonunda endüstri ile sıhhatli ilişkiler kurulduktan sonra, toplu üretim sorunları çözümlenmeye başlamıştı" diye tanımlar (akt. Bunulday,2001: 12).

Bauhaus öğretim programıyla olduğu kadar idealist ve teorisyen pekçok öğretmenin ilginç ve yenilikçi dersler verdiği bir okul olmuştur. Ressam, sanat teorisyeni ve öğretmen olan Johannes Itten, Bauhaus'daki temel tasarım eğitiminin temelini oluşturan Vorkurs (hazırlık kursu) fikrine, ekspresyonist bir ressam olan Lyolel Feininger ile birlikte öncülük etmiştir. Bu ders ile ilk yıl başlangıç dersinde ele alınan oyunlar ve serbest uygulama çalışmaları ile öğrencilerin tasarım düşüncelerini önyargılardan kurtarıp, özgür bırakma amacı güdülmüştür. 1923 yılında Bauhaus'tan ayrılan Itten yerine kendi öğrencisi olan Josef Albers'i bırakır. Albers'in malzeme ve strüktür sorununu ele alış biçimi Itten'den farklı olur ve strüktür deneyleri yapılır. Itten'den bazı dersleri devralan Moholy-Nagy ise, daha esnek bir yaklaşımla malzemelerin fonksiyonel ve rasyonel bir şekilde birçok tekniğe uygulamaktan kaçınmayan deneysel çalışmalar da yaptırır. Lothar Schreyer de Tiyatro mimarisi ve sahne tasarımı alanında yenilikçi öncü denemelerde bulunmuş, daha çok dışavurumcu akıma bağlı olarak 1921'de Bauhaus'ta kurulan atölyede başarılı çalışmalar yapmıştır. Onun yönetiminde Bauhaus sanatçıları, ilk yıllarda dışavurumculuğun izinde yürümüşler, daha sonra 1923'te, Oskar Schlemmer'in atölye yönetiminin başına geçmesiyle, dışavurumculuktan bağımsızlaşarak, tümel bir görsel sanatlar anlayışını kurmaya yönelmişlerdir. Alpar (2006: 8), Itten ve Schreyer'in ayrılışlarını Bauhaus için ekspresyonist dönemin sonu olarak bildirir.

1923 yılı yazında, Bauhaus'un dört yıllık bütün ürünlerinin sergilendiği ve Gropius'un "sanat ve teknik, yeni bir birlik" sloganını ön plana çıkardığı *Bauhaus Haftası* gerçekleştirilir. Eğitimler ve çalışmalar sonucunda oluşan ilk sergilerini kuruluşundan 4 yıl sonra 1923'te Weimar'da kamuya açan Bauhaus ustaları ve öğrencileri, ilk logolarını da bir manifesto ile sergilemişlerdir. Rasyonel formlar, çizgi ve yazı tipolojisinden oluşan, el işlerine ve yaratıcılığa verilen önemi vurgulamak amacıyla insan yüzünün soyutlaması olarak tasarlanan bu logo Bauhaus'un radikal karakterini de yansıtmaktadır. Klasik estetik anlayışını yıkma yolundaki bu ilk sergide, Oskar Schlemmer, mimarlık altında birleşen sanat ve teknolojinin ütopik ve geleceğe yönelik fikirler üretmedeki kararlılığına ve makine estetiğinin toplumsal ve sanatsal alanda yarattığı değişim ve dönüşüme işaret etmiştir (Şahinkaya,2009: 14) (Görsel 1).



Görsel 1-Oskar Schlemmer tarafından tasarlanmış Bauhaus logosu (Url1)

Serginin başarısına rağmen, sorunlar bitmez, Berlin'de yeni bir milliyetçi hükümetin iktidara gelmesi, ülke genelinde olduğu gibi Weimar'ı da etkiler. Bauhaus mimariyi merkeze alarak, sanatı bir bütünlük içinde yeniden örgütlemeyi ve bu örgütleme doğrultusunda, yeni bir sanatçı tipi yetiştirme amacı zamanla başlangıç romantik ve idealist fikirlerinden kopmuştur. Whitford (1992: 9) bu durumu "1925'in sonlarına doğru Bauhaus'ta kişisel dışavurumların ve romantik kavramların yerini daha akılcı ve bilimsel görüşler almaya başlamıştır. Fakat 1925'in sonlarına doğru çeşitli iç çelişkiler ve özellikle politikanın yarattığı dış baskılar Bauhaus'u doğrudan etkilemiş ve okulun Weimar'da daha fazla kalmasına imkân

tanımamıştır." şeklinde ifade eder.

Bunulday (2001: 7-8), Weimar kentinin, Bauhaus gibi yenilikçi bir okula için pek uygun bir yer olmadığını belirtir. Okulun sanat ve zanaatı birleştirme çabaları yerel esnafı ve zanaatçıları rahatsız etmiş, okulun mevcut zanaat okulunu içine alması ise ressam ve heykeltraşların hoşuna gitmemiştir. Bauhaus öğrencilerinin bohem yaşantısı halkı rahatsız etmiş, genel olarak zanaatçı halkın tepkisini çekmiştir Personel ve öğrencileri arasında pek çok yabancı olan okulun Alman değerlerine zarar vereceği düşüncesi milliyetçileri tedirgin etmiştir. Bütün bunlar, 1919'da sosyal demokratların hâkim olduğu Thuringia eyaletinde radikal sağcıların iktidara gelmesi ile daha tehlikeli bir hal almıştır. Sağcı radikal gruplar ve "El Sanatçısı Ustalar" grubunun da destek verdiği bir karalama kampanyası yürütmüşler ve yerel yönetimden okula verilen yardımların kesilmesi için uğraşmışlardır.

Dessau Dönemi (1925-1932): Bauhaus 31 Mart 1925'te Dessau'ya taşınmıştır.1919'a kadar bir prenslik kenti olan Dessau, Weimar gibi bir başkenttir. Ancak Berlin'e iki saat mesafede olan önemli bir endüstri kentidir. Kömür madenciliğinin yanısıra, Almanya'nın kimya endüstrisinin %25'e yakınının kaynağı ve aynı zamanda Junkers adlı ağır sanayi ve uçak fabrikasının bulunduğu bu yer, Bauhaus'un endüstri ile işbirliği içinde olma hedefi için oldukça uygun bir yerdir (Bunulday, 2001: 14-15). Weimar'da tatsız olayların yaşandığı bir dönemde Dessau şehrinin Bauhaus ustalarını davet etmiş olması olumlu bir rastlantı olmuştur. Aynı zamanda Frankfurt Sanat Okulu da Bauhaus'daki bütün ressamları kadrosuna almak istemiş, ancak okuldan bu amaçla ayrılan olmamıştır. Bu olumlu gelişmeler okula yeni bir heyecan katmıştır (Alpar, 2006: 10). Joost Schmidt, Marcel Breuer, Herbert Bayer, Hinnerk Scheper ve Gunta Stölzl Bauhaus'daki eğitimlerini tamamlayarak öğretim kadrosuna geçmişlerdi. Böylece biçim ustası ve zanaat ustası olarak olarak iki ayrı eğiticiye gerek kalmamıştı. Bauhaus'un kendi alt yapısından yetişen isimler her iki alanda da yeterliydiler (Ekren, 2006: 48). Bauhaus 1926'da Dessau'ya taşınırken, Gropius yenilenen öğretim programının esaslarını şu sözleriyle özetlemiştir:

> "Artık geçmişin giysilerini değil modern giysileri giyen modern insan, modern gündelik kullanım araçlarıyla donatılmış, kendisine ve zamanına uygun modern bir eve de ihtiyaç duyuyor. Bir nesnenin doğası ne yaptığıyla belirlenir. Bir kabın, bir sandalyenin ya da bir evin uygun olarak iş görebilmesi için önce onun doğası incelenmelidir. Çünkü nesne amacına kusursuzca hizmet etmelidir. Başka bir deyişle işlevini pratik olarak yerine getirmeli, ucuz olmalı, dayanıklı olmalı ve güzel olmalıdır". (İspirli Gönülkırmaz 2012: 65).

1926'da *Tasarım Enstitüsü* adını alan Bauhaus'un sadece adı değil, tüzük ve öğretim programı da değişmiştir. Artık hocalara *usta* yerine *profesör* denmeye başlanmıştır. Her atölyede bulunan iki usta sistemi terk edilmiş, zanaatçılar artık profesörlere bağlı olarak çalışır hale gelmişlerdir. Gropius'un ikili (tandem) öğrenim sistemini pek istemediği ancak okul kurulduğunda hem yaratıcı yeteneği olan hem de zanaat becerisi olan öğretmenler bulmak mümkün olmadığından bu durumun devam ettiği bilinmektedir. Josef Albers, Marcel Breuer, Herbert Bayer, Gunta Stölzl , Joost Schmidt gibi genç ustaların yetişmesi ile artık biçim ve teknik sorunları bir arada çözebilecek yetenekte usta öğreticilerin atölyelerin başına geçmiştir. Gropius mimarlık atölyesinin kuruluşunu, diğer atölye çalışmaları belli bir aşamaya gelinceye kadar ertelediği ve 1927 yılından sonra mimarlık bölümünün kurulduğu görülmüştür. Hannes Meyer ve Mies Van der Rohe gibi dönemin ünlü mimarlarının bu bölümde öğretmenlik yapması mimari tasarımlar konusunda büyük atılımlar ortaya konmasına sebep olmuştur. Meyer ve Van der Rohe, Gropius gibi Uluslararası Üslup'un öncülüğünü yapmış mimarlardı. Süslerden uzak, fonksiyonel yapıların toplumsal bir ihtiyaç olduğu görüşündeydiler. Sadelik anlayışı Van der Rohe'de saydam ve binanın çelik iskeletini tamamen gözler önüne seren bir noktaya ulaşmıştı. Böylece büyük gökdelenler, heykelsi ve işlevsel bir estetik kazanmaktadır (Baysar Boerescu, 2008: 73).

1927'de Mimari Bölümü'nün kurulmasından sonra, bölümün başına Baselli mimar Hannes Meyer ve Hans Wittwer getirilmiştir. Meyer'in yönetiminde Bauhaus'ta ideolojinin ağırlık kazanmasıyla durum, Schlemmer tarafından "Bir parça aristokrasi Gropius ile birlikte ayrıldı" şeklinde eleştirilir (Ekren, 2006: 49). Albers, Klee, Schlemmer v Kandinsky, eski geleneğin hocaları olarak yeni programa ve yeni akademik kadroya alışamazlar. Bir dönemin önem verilen dersi temel sanat eğitimi dersi de bir problem haline dönüşür. Çözülme Schlemmer'in 1929'da Breslau Akademisi'nden gelen teklifi kabul etmesiyle başlar, Meyer sakıncalı görülerek 1930 yılında görevden alınarak, yerine yine Gropius'un önerisiyle mimar Ludwig Mies van der Rohe getirilir.

Bu tarihlerde Bauhaus'ub finansal sıkıntılarını çözmek için atölyelerde üretilen prototiplerin endüstriye ulaştırılması ve bu yolla okula gelir sağlanması için "Bauhaus GmbH" (Bauhaus Limited Şirketi) kurulmuştur. Bu dönemde kapatılan ve birleştirilen atölyelerin yanısıra Reklam Atölyesi ve Fotoğraf Atölyesi gibi yeni açılan atölyeler de olmuştur. 1931'de Nasyonal Sosyalistler Bauhaus'a karşı yürüttükleri yıpratma kampanyası hızlandırırlar. 1932 yılında Bauhaus'u kapatmak üzere önce personel sözleşmelerini fesh eder,

okulun mali desteğini keserler (Bunulday,2001: 15). Okul kapanmadan birkaç gün önce öğrencilere okulun Berlin'de devam edileceği duyurulur.

Berlin Dönemi (1932-1933): Okul 1932 Ekimi'nde faaliyete Mies tarafından Berlin'in güneybatısındaki Steglitz'de kiralanmış eski bir telefon fabrikasında Albers, Engemann, Hilberseimer, Peterhans, Lilly Reich, Rudelt ve Kandinsky öğretim kadrosuyla başlar. Berlin dönemi oldukça kısa sürmüştür. Bauhaus'un programı Dessau'dakine yakındır. Ancak aşırı sağcılar burada da onları rahat bırakmazmış ve çok geçmeden saldırılara başlarlar.

Nazi basını Bauhaus'u "Bolşevizmin ürediği yuva" olarak nitelendirmiştir. 11 Nisan 1933'de Berlin Bauhaus Dessau savcılığının emriyle aranmaya başlamış, komünist broşürler bulunduğu iddiasıyla da Berlin Polisi olaya müdahale etmiştir… Yapılan aramalarda yasadışı herhangi bir şey bulamayan Nazi birlikleri elleri boş dönmemek için yanında kimlik kartı bulunmayan öğrencileri kamyonlara doldurmuşlar, okul binasının kapısını da mühürlemişlerdir. (Alpar, 2006: 16)

Bauhaus'un etkileri kapanmasına rağmen, öğrenci ve hocaları sayesinde tüm dünyada özellikle ABD'de görülür. 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).

5. Bauhaus Dokuma Atölyesi (1919-1933)

Dokuma atölyesi Buhaus'un öğrenci yetiştirdiği 14 yıllık süre boyunca açık kalan tek atölyedir. Açıldığı ilk günlerde yumuşak hayvanlar ve bez bebekler üretmek gibi, tekstil bağlantılı birkaç faaliyeti olmuş olsa da, 1921'lerde öğretim programının dokuma etrafında şekillendiği görülür. Johannes Itten tarafından programı yapılan ve onun 1923 yılında ayrılmasından sonra Josef Albers ve Lázsló Moholy Nagy tarafından verilen hazırlık kursunun tamamlanmasından sonra tüm öğrenciler dokuma atölyesine kabul edilmiştir. Bu hazırlık kursu Itten'in sanat dünyasına bir armağanı olarak renk teorisi ve tasarım üzerine odaklanmakta ve bilinen tekniklerle yeni materyallerin denenmesi üzerine çalışılmaktaydı. Dokuma atölyesine ise hazırlık kursunun ileri uygulamaları ve avangard stil denemeleri, farklı malzeme çalışmaları yapılarak, Bauhaus tasarım ilkelerine ve felsefesine sadık kalınmıştır.

Görsel 2-(solda) Bauhaus'ta kadın öğrenciler (Url2)
Görsel 3-(sağda) Bauhaus Dokuma Atölyesinde dokumacılar (Url3)

Bauhaus hareketi 20. yüzyıl ortalarında ve sonlarında Walter Gropius, Mies van der Rohe gibi önemli mimarların alana yapmış oldukları katkılarla bilinse de, Bauhaus bünyesinde kurulmuş olan dokuma atölyesinin de tekstil tasarımına katkıları büyük olmuştur. Bauhaus kuruluşunda öğrencilerin cinsiyetlerine bakılmaksızın bir zanaatta başarı göstermeleri beklenmiştir. Buna rağmen çömlekçilik, ciltçilik ve dokuma atölyelerine kaydolmak isteyen kadın öğrencilerin sayısı oldukça fazla olmuştur. Çömlekçilik atölyesinin başında bulunan Gerhard Marcks, kadın öğrencileri bu alana kabul etmekte istekli olmayınca ve ciltçilik atölyesi de 1922'de kapanınca dokuma atölyesi kadın öğrencilerin egemenlik alanı haline dönüşmüştür (Benson, 2003:4). Dokuma atölyesi kuruluşundan bu yana oluşan pek çok önyargı ve yanlış anlaşılmayla savaşmak zorunda kalan bir "Dişi Getto" haline dönüşmüştür. O dönemin pek çok önde gelen ressamı ve sanatçısı, Bauhaus dokuma öğrencilerinin eğitimiyle bizzat ilgilenmiş olsalar da, dokumayı "gerçek sanat" olarak görememişler ve resim, metal işleri ile heykele göre daha zorluklu alanları tercih edemeyen kadınlar için bir çalışma alanı olarak kabul etmişlerdir.

Bauhaus'un erkek modernliği, 20. yüzyılın yeni biçim dili olarak çok bakışlı, gördüğüyle yetinmeyen, nesneleri kristalleştiren, sert, köşeli, kararlı, rasyonel duruşuyla aslında kadını ve kadınsılığı parantez dışına alıyordu. Nitekim "modernlik" öğretisi adına yüklendiği görevde Bauhaus, başlangıçta öğrenci kabul politikasını "50 kadın, 100 erkek" olarak belirliyor, okul kimliğini açıklarken referanslarını bir yandan da kadının yaratıcılığı, eşitliği, özgürlüğü, sorumluğu üzerinden yapıyor, buna karşın daha 1920'de hepsi erkek öğretim/yönetim kurulu, onların eğitimini dokumacılık, çömlekçilik, ciltçilik ile sınırlıyordu. Hiçbir kadın, mimarlık eğitimine kabul edilmedi. Kadın yaratıcılığı, feminen ve el becerisine dayalı (akıl ve zekâdan yoksun) olması nedeniyle kabul görmüyordu. 1923'ten sonra Bauhaus, "her iki cinsin yararı için" giderek kadınlardan (Yasa Yaman,2011: 201) temizlenmiştir.

Ulrike Müller kitabı *Bauhaus Kadınları*'nda Bauhaus'un cinsiyet politikasına yönelik şunlar yazar:

> 1919 yılında Bauhaus'un açıldığı Alman kenti Weimar'da bir "müze eğitimcisi" tarafından cinsiyetler arasında eşitlik olarak tanımlandı. Alman kadınları özel öğretmenlerle evde sanat eğitimi alırken, Bauhaus'ta derslere katılmak bedavaydı. Ve bu görünürde özgürlüklerine kavuşmuş kadınların fotoğrafları en iyi haliyle gerçeğin sadece yarısını yansıtıyordu. Evet, dünyanın en ünlü çağdaş sanat okulu kadınları kabul ediyordu. Ancak pek azı tanındı. Bauhaus erkekleri (Gropius, Paul Klee, Wassily Kandinsky, László Moholy - Nagy ve Ludwig Mies van der Rohe) ünlü olurken, Gunta Stölzl (bir dokumacı), Benita Otte (başka bir dokumacı), Marguerite Friedlaender-Wildenhain (seramikçi), ilhan Fehling (heykeltıraş ve set tasarımcısı) veya Alma Siedhoff-Buscher (oyuncak yapımcısı) gibi isimler daha az değer gördü. (Glancey, 2009)

Pek çok dokuma atölyesi öğrencisi bu atölyeye sıkıştırılmış olsa bile, diğer öğrencilerle aynı hazırlık kursuna gidip, aynı hocalardan aynı dersleri almış, zamanın en önemli sanatçılarından aynı teori ve tasarım prensiplerini öğrenmiştir. Esas olarak sanatsal yeterlilikleri tartışılan bu atölye, zaman içinde yaptığı üretim ve aldığı siparişlerle kendi masraflarını ödeyebilen ilk atölye haline gelmiştir, çünkü bilindiği gibi Bauhaus'un finansal prensiplerinden birisi de maddi anlamda otonomisini kazanmak ve öğrencilerinin kazanmasını sağlamak olmuştur (Benson, 2003: 5).

Weimar Dokuma Atölyesi: 1919 ile 1925 yılları arasında dokuma atölyesi deneyselliğe, dışa vurumculuğa ve parça üretime odaklanmıştır. Genellikle bu çalışmaların sonucu düzensiz kumaş kenarları, büzgülü kumaşlar ve bitmemiş desenler olmuştur. Bu durum ilk 9-10 yıllık dönemlerinde dokuma atölyesinde gerçek bir öğreticinin olmadığı düşünüldüğünde oldukça anlaşılabilir bir durum olmaktadır. Anni Albers, Sigrid Wortman Weltge'ye 1997'de şunları açıklamıştır: "Tekstil atölyesinde gerçek öğretmen yoktu. Bizim derslerimiz olmadı. Şimdi bana 'bunu Bauhaus'tan öğrendin diyorlar'. Başlangıçta hiçbir şey öğrenmedik. Ben harika bir öğretmen olan Gunta'dan öğrendim. Birlikte oturur ve yapmaya çalışırdık. Bazen de birlikte yapısal problemleri çözmek için uğraşırdık." (akt. Benson, 2003: 10).

1921 yılına gelindiğinde Bauhaus yönetimi dokumacıların gerekli teknik bilgi ile donatılmadıkları takdirde mesleki yeterlilikler geliştiremeyeceklerini farkederek, Gunta Stölzl ve Benita Otte'yi Krefeld'e boyama ve bir yıl sonra da dokuma ve lif teknolojisi öğrenmeye göndermişlerdir. İki kadının Bauhaus'a getirdiği bilgi atölyelerdeki öğrencilerin daha önceki deneysel çalışmalarında tamamen başarısız sonuçlar ortaya koydukları ifade yöntemlerinde tasarım kalitesini yakalamalarına ve bu sayede kaliteli tekstiller üretmeye başlamalarına neden olmuştur. Dokumacıların çoğu Goblen duvar dokuması (tapestry) tekniklerini deneyimleyerek, kendi duvar dokumalarını üretmişler, böylece döneminin en belirgin tekstil özeliği olan "Bauhaus tarzı" dokumalar ortaya çıkmıştır. Dokuma atölyesi ve mobilya atölyesi ile ortak çalışmalar Bauhaus tarzının ilk prototiplerinin ortaya çıkmasını ve ikonik tasarımlardan bir tanesi olan Breuer sandalyelerinin tasarlanmasına sebep olmuştur.

1919 yılında okula erkeklerden çok kadınlar başvurmuştu. Bunun nedeni ya Gropius'un "güzel ve güçlü cins arasında fark olmayacağını" vurgulaması ya da dönemin kadınları için evde ders görmenin Bauhaus'ta ders görmekten daha maliyetli olması olabilir. Ancak Gropius'un Orta Çağ zihniyetli bakış açısı, Bauhaus kadınları için farklı bir oyun alanı ayırmış, 1927'den sonra okul yeni bir mimarlık anlayışı ile kadınlara neredeyse kapanmıştı. Weimar dönemindeki dokuma atölyesinin en üstün çalışmalarına örnek olarak Weimarera Bauhaus tekstilleri sayılmaktadır. Buna rağmen, pekçok araştırmacı Bauhaus tekstillerinin öneminin Dessau'ya taşındıktan sonra ortaya daha belirgin bir şekilde çıktığını ifade etmektedir.

Görsel 4-(solda) Gertrud (Hanschk) Arndt ve Marianne Gugg: Bauhaus Weimar'da halı dokurken, 1925 (Url5)
Görsel5-(sağda) Gunta Stölzl, Bauhaus dokuma ustası, (Url6)

Dessau Dokuma Atölyesi: 1926 yılında taşındıktan sonra, dokuma atölyesinin önem verdiği nokta, deneysel çalışmalardan daha çok endüstriyel üretime aktarılmak üzere tasarlanmış üretim tasarımlarının elde üretilmesi olmuştur. Yine de öğrencilerin kişisel denemelerini yapmaları için yüreklendirildikleri de söylenebilir. Endüstriyel ortamda tasarımlar oluştururken, renkleri birlikte kullanmak için daha uygun bir yöntem olarak çok katlı dokumalar bu dönemde daha popüler olmuş ve bu "Bauhaus tarzı"nın özelliği olan düzenli geometrik şekilli tasarımların artmasına neden olmuştur. Öğrencilerin kumaş tasarımlarında yenilikçi materyalleri kullanmaları desteklenmiş, özellikle Anni Albers ve Otti Berger kumaş tasarımlarında selofanın kullanılmasına öncülük etmişlerdir.

Dessau'daki Bauhaus dokuma atölyesinin ilkeleri sanatsal yaklaşım ve teknik olarak iki ayrı başlık biçiminde saptanmış ve iki ayrı kişi tarafından yürütülmüştür. Sanatsal yönlendirme, Weimar Bauhaus'ta "formların üstadı" olarak ünlenen George Muche tarafından gerçekleştirilmiş, teknik alanda ise ona Gunta Stölzl asistanlık yapmıştır. 1926 yılında Muche dokumadan çekilmiş yerine, Gunta Stölzl atölyeleri idare etmiştir (Özay,2001: 27). 1927'de Dessau'daki dokuma atölyesinin öğretim programı Bauhaus'un en çok saygı duyulan ve sevilen öğretmeni olan Paul Klee tarafından büyük ölçüde geliştirilmiş ve özellikle dokumacılara yönelik bir tasarım içeriği oluşturulmuştur. 1931 yılında okuldan istifa etmesine kadar bu dersleri okutmuştur. Bununla birlikte öğretim programı Weimar 'dakinden daha çor ve kapsamlı hale gelmiş, malzeme ve ekipman bilgisi, boyama ve bitim teknikleri ve endüstriyel üretim konuları tasarımın yanısıra öğrencilere öğretilmektedir.

Dessau'daki atölyelere jakar tezgâhlarının getirilmesi dokuma atölyesinin repertuvarını oldukça genişletmiş ve Gunta Stölzl özellikle jakarlı tezgâhlarda yenilikçi ve heyecan veren desenlerin usta yaratıcısı haline gelmiştir. 1928 yılında 5 Koro (5 Chöre-5 Choirs) isimli tasarımı üç boyutlu görünüm nedeniyle şüphesiz Bauhaus'tan gelen en sofistike jakar tasarımı olmuştur. Jakar tezgahlarının varlığı görsel etkisini strüktür ve tekstürün bir karışımından alan yapısal kumaşların yaratılmasını sağlamıştır (Benson, 2006: 11-12). Bauhaus'ta öğrenciler yenilikçi ve etkili tasarımlar ortaya koymuş olsalar da, Gropius modernlikten uzak Ortaçağ vizyonu ile okula bakmış olduğundan, kadın tasarımcıları "öncelikle moda evleri ve sanayi üretimi için modern kumaş dokunan tezgâhların olduğu yerlerde" tutmayı amaçlamıştır. O, kadınların "iki boyutlu" olarak düşündüğüne inanırken, erkeklerin üç boyutla uğraştığını düşünüyordu (Glancey, 2009). 1920'lerin sonuna doğru sanayi Bauhaus dokumacılarıyla birlikte çalışmayı keşfetmiş, Polytextil şirketi ile okul dokuma atölyesinin ortak çalışması "bauhausdessau" etiketi ile tasarımların işletmede seri olarak üretilmesi sağlanmıştır. Bauhaus dokumacılarının bilgilerinin derinliği, üretimin her alanında etkin bir şekilde görev alabilmelerini sağlamaktaydı. Ancak Dessau okulunun son iki yılına çevredeki siyasi kargaşa etkili olmuş ve daha verimli endüstriyel ortaklıklar kurulmasına engel olmuştur.

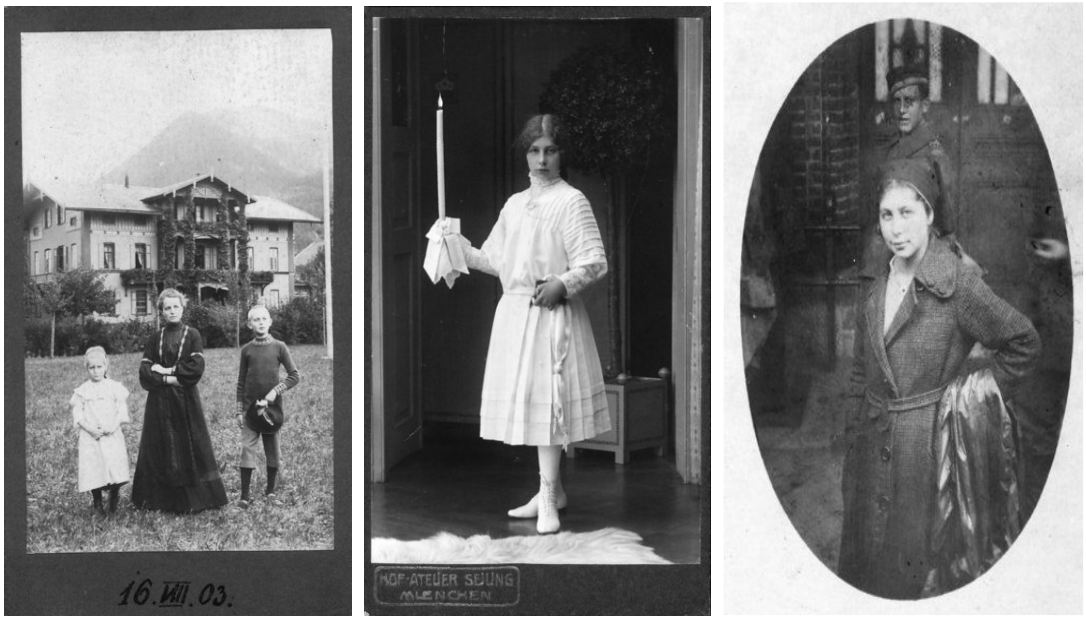
Mies van der Rohe 1930 yılında yönetici olarak atandığı zaman, aslında Bauhaus bir mimarlık okulu haline gelmiş ve kadınların başarısına oldukça az bir yer ayrılmıştır. 1931 yılında Gunta Stölzl'ün istifa etmesinden sonra Lilly Reich ve onun asistanı olarak Otti Berger atölyenin başına geçirilmiş (Benson, 2006: 12), ancak 1933 yılında Dessau Bauhaus binasının basılması ve öğrencilerin tutuklanması ile dokuma tasarımı eğitimi de sona ermiştir. Dokuma atölyesinde pek çok başarılı kadın erkek egemen ve statükocu yönetimde başarılı olamamışlarsa da, Anni Albers gibi kadınlar ancak Bauhaus'u terk ettikten sonra başarılı olmuşlardır. Albers 1933 yılında ABD'ye gitmek için Almanya'dan ayrılmış, kocası ressam Josef Albers ile

Kuzey Carolina'da yeni Black Mountain College'da öğretmenlik yapmış ve Knoll, Rosenthal gibi şirketler için öncü tasarım kumaşlar üretmiştir. Benita Otte dokuma bölümü başkanıyken görevinden ayrılmak zorunda bırakılmış ve Almanya'nın başka bir bölgesinde kendi yapım evini kursa da kumaşları üretim aşamasında kalmıştır. Oyuncak yapımcısı olan Alma Siedhoff-Buscher 1944 yılında bir bombardıman sırasında ölmüş, 1939 yılında annesini görmek için Yugoslavya'ya bir geziye giden Otti Berger, Moholy-Nagy'nin Şikago'da açılan yeni Bauhaus'ta çalışmak için bir teklif aldığında ABD'den vize alamamış ve Auschwitz'de 1944 yılında ölmüştür.

Görsel 6-(solda) Gunta Stölzl, 1897-1983 (Url4)
Görse 7 ve 8-(ortada ve sağda) Gunta Stölzl'ün öğrenci kartı ve öğretmen olduktan sonra üzerine çizgi çekerek usta yazdığı görülmektedir (Url7)

5.Adelgunda Stölz (Gunta Stölzl)

Gunta Stölzl, Bauhaus dokuma atölyesinin gelişmesinde önemli bir rolü bulunan Alman tekstil sanatçısıdır. Bauhaus'un tek kadın ustası olarak kabul edilen Stölzl, dokuma bölümünde ferdi resimsel eskizleri endüstriyel tasarımlara dönüştürmek amacıyla teknik ve estetik unsurlar üzerinde çalışmıştır. Bauhaus'da öğretilen sanat uygulamalarını geleneksel tekstil teknikleriyle birleştiren Gunta Stölzl, tekstil alanında muazzam bir değişim yaratarak okuldaki ilk kadın dokuma ustası olmuştur. Dokuma bölümü atölyesinin yaratılmasına katkıda bulunmuş ve 1925 yılında Bauhaus'un Dessau'ya taşınması sırasında dokuma atölyesinin yönetimi kendisine verilmiştir. Bauhaus'da olduğu süre boyunca dokuma uygulamalarını, çağdaş endüstriyel tasarımın ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde, daha işlevsel bir hale getirerek Bauhaus dokuma atölyesini en başarılı tesislerinden biri durumuna getirmiştir.

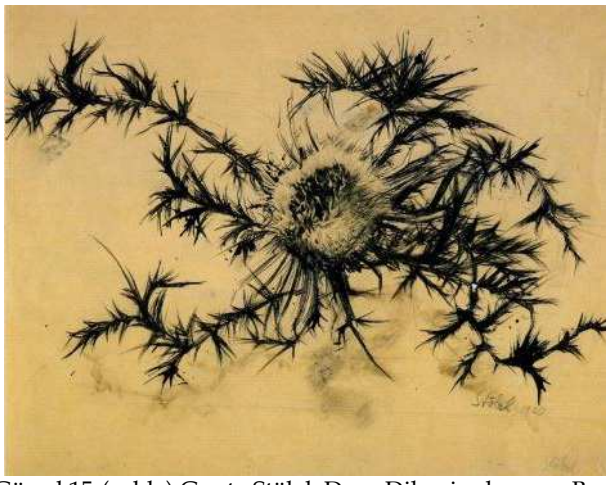


Görsel 9-(solda) Gunta Stölzl, Annesi ve ağabeyi ile (Url8)
Görsel 10-(ortada) Gunta Stölzl, İlk Takdim Töreni (Url9)
Görsel 11-(sağda) Gunta Stölzl, I. Dünya Savaşı'nda Kızılhaç heşiresi (Url10)

5 Mart 1897'de Bavyera eyaletinin Münih kentinde Adelgunda Stölzl olarak doğmuş ve ilk eğitimini öğretmeni ve okul müdürü olan babasından almıştır. 1913-16 yılları arasındaUygulamalı Sanatlar Okulu (*Kuntsgewebeschule*)'nda lise öğrenimi görmüştür. Burada cam reçine, dekoratif sanatlar ve seramik alanlarında ünlü yönetmen Richard Riemerschmid'in yanında çalışmıştır (Baumhoff, 1999:351). Bu yıllarda genç Gunta (Görsel 9,10) tarafından yapılan çok sayıda eskiz çizimleri ve sulu boyaları günümüze ulaşmıştır.

1917-18 yılları arasında gönüllü Kızılhaç hemşiresi olan Stölzl, savaş sonuna kadar İtalyan ve Fransız cephelerinin gerisinde, erkek kardeşi ise cephede görev yapar (Görsel 11). Bu dönemde oldukça detaylı bir günlük tutmuş ve eskizlerini de saklamıştır (Görsel 12-14). Savaş sona erince 1918'de yeniden Münih'teki Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun okul müfredat reformuna katılarak eğitimini tamamlamış ve o dönemde Bauhaus manifestosu ile karşılaşmıştır. Savaş yorgunu, yıkıntılarından doğmaya çalışan Almanya'da yeni kurulan Bauhaus okulu sanat alanında çalışmak isteyen gençleri kendi katedraline çağıran ilahi bir ışık gibi görünmüş, pek çok alanda başarılı gençlerin okul çatısı altında birleşmesine imkan tanımıştır. Sanat çalışmalarına burada devam etmeye karar veren Stölzl, 1919 yazını Bauhaus'un cam atölyesi ve duvar resmi derslerini takip ederek geçirmiş, Johannes Itten'in ön kurs seçmelerine kabul almış ve bu kurslarda kendini kanıtlayarak (Görsel 15,16), 1920 yılında Bauhaus okuluna burs ile kabul edilmiştir.

Görsel 12-(solda) Gunta Stölzl, erken dönem (1915-1919) eskizleri (Url11)
Görsel 13-(ortada) Gunta Stölzl, sulu boya çalışmaları (Url12)
Görsel 14-(sağda) Gunta Stölzl, tarafından yapılan ilk dönem eskizleri (Url4)



Görsel 15-(solda) Gunta Stölzl, Deve Dikeni çalışması, Bauhaus arşivi (Kaplan, 2014: 24)
Görsel 16-(sağda) Gunta Stölzl, Bauhaus Weimar'da tekstil tasarımı için sulu boya eskiz (Url13)

Stölzl ilk yıl, Bauhaus 'ta okul içindeki cinsiyet rollerine karşı koyamayarak dokuma atölyesi ile eş anlamlı hale gelen "kadın departmanı"nda çalışmaya başlamıştır. Weimar Bauhaus'ta öğrencilerin birbirlerine çok bağlı oldukları, ancak okul dışında mevcut şartlara göre rahat bir ortamda hem çalışıp hem eğlendikleri görülmektedir. O dönemde bölüm, Bauhaus ustaları olarak görev yapan ressamların öğretilerini ve felsefelerini yansıtan sanatsal anlatım ve bireysel eserler üzerine yoğunlaşıyordu. Stölzl'ün dokuma bölümünde çok aktif olduğu ve bir öğrenciden çok bir lider olarak diğer öğrencileri yönlendirebildiği

görülmüştür. Dokuma atölyesinin yöneticisi Georg Muche , bu zanaata çok az ilgi duyduğundan ve dokuma ile diğer tekstil sanatlarını "kadın işi" olarak gördüğünden bu alandaki teknik süreçlerin geliştirilmesi konusunda etkili çalışmaları olmamıştır (Wortmann Weltge, 1993) . Ancak, sanatsal açıdan kendini geliştirmek isteyen Stölzl, 1921 Mayıs ayında, Münih'teki Uygulamalı Sanatlar Okulundan iki kadın arkadaşıyla birlikte Tuscany, İtalya'ya seyahat etmiştir. Bu gezide İtalyan sanat ve mimari eserlerini görüp, İtalyan çiftçilerinden ilham alarak çok sayıda eskiz çizer.

Görsel 17-(solda) Gunta Stölzl, çözgü çekerken,(Url14)
Görsel 18-(sağda) Gunta Stölzl, Georg Munch ve dokuma atölyesi öğrencileri, 1923, Weimar, (Url15)

Öğrencilerle olan yakın ilişkisini dokuma atölyesinde deneysel çalışmaların başlatılmasında kullanan Gunta Stölzl, bir dokuma öğrencisi olarak kalfalık sınavını geçtikten sonra vazgeçilen boya çalışmalarını yeniden başlatır ve boya stüdyolarını işler hale getirmeyi başarır (Görsel 17,18). Biçim ustası Munche ya da zanaat ustası Helene Börner'in bu atölyede başaramadığı bir konu olan zanaatın teknik unsurlarının öğretilmesi konusunu Stölzl bir kalfa olarak başarmış ve diğer öğrencileri gayrı resmi açıdan yönlendirmiştir. Bu başarısında şüphesiz okul yönetimi tarafından 1921 yılında Krefeld'de gönderildiği boyama kursunun da etkisi büyüktür. Dokuma atölyesinde gerçek bir zanaat ustasından ders almadan bu atölyeye başlatılan Stölzl ve Otte 1922 yılında da Krefeld'de dokuma ve lif teknolojisi öğrenmek üzere gönderilirler. Bu etkinlik de Bauhaus dokuma atölyesinde ortaya konan tasarımların dokuma tekniği olarak gelişmesine ve deneysel çalışmalarda başarılı sonuçların artmasına neden olmuştur. Sanatsal açıdan irdelendiğinde ise, Stölzl'ün üç boyutlu tasarımda yenilikçi ve deneysel olduğu görülür. Buna örnek olarak 1921'de boyalı ahşap konstrüksiyonun üzerine dokunan renkli bir tekstil dokumasından oluşan Afrikalı Sandalye (African Chair) tasarımında Marcel Breuer ile birlikte çalışması verilebilir. Kâğıt üzerindeki soyut çalışmalarında ise Paul Klee ve Wassily Kandinsky'nin etkileri bulunmaktadır. 1923'ten itibaren üretilen cesur renkli soyut duvar dokumaları ve battaniyeleri ile öne çıkar.

İlk resmi Bauhaus sergisi, Eylül 1923'te *Haus am Horn* binasında gerçekleştirilir. Binanın kendisi, öncelikle Georg Muche tarafından tasarlanmış, çelikten ve betondan yapılmış oldukça modern bir küp yapısıdır. Evin her odası kendi özel fonksiyonu etrafında dizayn edilir ve Bauhaus atölyelerinde üretilen özel mobilya ve donanımlar ile döşenir. Dokuma atölyesi de, çeşitli odalar için halı, duvar asması ve diğer nesneler yaratarak bu etkinliğe katılır ve hepsinde olumlu eleştiriler alır. Walter Gropius , bu sergi ile dokuma atölyesinin kadınların üzerinde büyük etkiye sahip olduğu düşünülen "*Sanat ve Teknoloji - Yeni Birlik*" başlıklı bir makale yayınlar. Çalışmalarına gelen olumlu eleştirilere rağmen kadınlar zamanla bu noktaya kadar çalıştıkları resimsel imgelemlerden ve geleneksel yöntemlerden uzaklaşmaya başlar ve Kandinsky'nin ' iç benlik ' konusundaki öğretilerine paralel olarak nesneleri daha fazla kullanmaya çalışırlar. (Wortman Weltge, 1999). Nisan 1925'de, Weimar Bauhaus kapatılıp 1926'da Dessau'da yeniden açıldığında, Stölzl, mezun olarak ayrıldığı ve Itten'in İsviçre Zürih 'te kurduğu Herrliberg Ontos Dokuma Atölyeleri'ne yardım etmek için bıraktığı Bauhaus'a geri döner; Helene Börner'in yerini alan form master Georg Muche ile çalışır. Resmen 1927 yılına kadar genç usta olmasa da, atölye çalışmasının organizasyonu ve içeriği Stölzl'ün kontrolü altındır. Buna karşın, Muche ve Stölzl'ın eşleştirilmesi her iki tarafın da hoşuna gitmez ve 1926'dan itibaren Stölzl, atölyeyi neredeyse tek başına çalıştırır.

Görsel 19- Bauhaus öğretmenleri, Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl, (Url 16).

Dessau kampüsünde Georg Muche tarafından üretimi yoğunlaştırmaya yardımcı olmaları için getirilmiş Jakarlı dokuma tezgahları ve gelişmiş boyama tesisleri bulunuyordu. Bu durum Stölzl'ün daha yapılandırılmış teknik bir çevre yaratması için uygun bir imkan vermiştir. Atölyeler, Dessau Bauhaus için ana kaynak olduğundan yönetim atölyelerde yapılan üretimleri çok önemli görüyor ve öğrencilerin ücret karşılığı yoğun çalışmalarını teşvik ediyordu. Ancak bu yoğun çalışma saatlerinin dayatılmasından ve Muche'nin okul fonlarını kullanma biçiminden rahatsız olan öğrenciler ile yönetim arasında anlaşmazlık oluşmuş. Bunun sonucunda dokuma bölümünde çıkan bir öğrenci ayaklanması ile 31 Mart 1927'de, bazı personelin itirazlarına rağmen, Muche Bauhaus'u terk etmiştir. Bu olayın ardından Stölzl, dokuma stüdyosunu hem biçim ustası hem de zanaat ustası olarak devralmış (Görsel 19) ve Anni Albers , Otti Berger ve Benita Otte'nin de aralarında bulunduğu diğer önemli Bauhaus kadınları ile beraber çalışmıştır.

1929'da o dönemde tanınmış olmayan ancak daha sonra İsrail'de tanınan bir mimar olacak olan Arieh Sharon ile evlenen Stölzl'ün bu evlilikten Yael adında kız çocuğu olmuştur. Ancak, Yahudi bir adamla evlendiği için Gunta Stölzl'ün Alman vatandaşlığı alınmış ve Bauhaus yöneticisisi olan Van der Rohe, çevredeki siyasi atmosfer nedeniyle 1931'de istifasını istemiştir. Öğrenciler, bu haksız harekete karşı oldukları için okul gazetesinin bir numaralı maddesini Stölzl'e ve görevden alındığı yere adamıştır. Ancak 1931'de Gunta ve Yael Almanya'daki artan gerginlikler nedeniyle İsviçre'ye taşınarak ortağı Gertrud Preiswerk ve eski Bauhaus öğrencilerinden Heinrich-Otto Hürlimann ile birlikte SPH Stoffe (SPH Kumaşlar) adlı özel bir el işi işletmesi kurmuştur. Stölzl bu dönem hayatını ve eserlerini ilham verici ya da özgür olarak kabul etmez. 1932'de İsviçre Werkbund'a üye olur. Aynı yıl Almanya'da Bauhaus'un Dessau kampüsü Naziler tarafından kapatılır ve Bauhaus Dessau'dan Berlin'e taşınır ancak Berlin'de de ömrü uzun olmaz, 19 Temmuz 1933'te fakültenin oylarıyla resmen kapatılır. 1933 yılı İsviçre'de Stölzl için de kolay geçmez ve maddi zorluklar yüzünden kurdukları şirketi kpatmak zorunda kalır. 1934'de Werkbund'un resmi dergisi "*Das Werk*" tarafından kariyerinin profili çizilen Stölzl, Zürih sinemasında perdeler yapmak için büyük bir komisyon alır. 1935'te Stölzl ve eski ortağı Heinrich-Otto Hürlimann ile S&H Stoffe'yi kurarlar. 1937''de ise, Handweberei Flora (*El Dokuma Stüdyosu Florası*)'nın tek sahibi olur ve İsviçre Kadın Ressamları Derneği, Heykeltıraşlar ve El Sanatları Zirvesi Topluluğu (Gesellschaft Schweizer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerbenennen)'na katılır. 1942'de Willy Stadler ile evlenerek, İsviçre vatandaşlığına geçer ve 1943'te Monika adında bir kızı daha olur. 1967'den sonra ölünceye kadar Gunta Stölzl, el dokumacılığı yaptığı işinden ayrılarak kendini duvar dokumalarına adamış ve kendi tasarımlarını dokumuştur. Takip eden yıllar boyunca New York Modern Sanat Müzesi ile Massachusetts Cambridge'deki Busch Reisinger Müzesi, Stölzl'ün eserlerini ve özellikle iç mekan tasarımı için yaptığı tekstilleri toplamaya başlayarak büyük bir koleksiyon elde eder. Yine, 1967 yılında Victoria ve Albert Müzesi bir Stölzl koleksiyonu oluşturmuştur (Benson, 2003:20; Baumhoff, 1999:351). 22 Nisan 1983 tarihinde 86 yaşında Zürih'te ölmüştür. Ölümünden sonra kızları Yael ve Monika, Gunta Stölzl'ün günlüklerini ve özel eserlerini bir araya getirerek Gunta Stölzl Vakfını kurmuşlar ve çeşitli konferanslarda bu döneme ait bilgileri paylaşmışlardır.

Görsel 20 -Gunta Stölzl, 1961 yılında atölyesinde çalışırken, (Url17)

6.Gunta Stölzl'ün Tekstil Tasarımına Katkıları

Gunta Stölzl, Bauhaus 'ta tek kadın dokuma ustası olarak muazzam bir değişim yaratmış ve dokumanın modern endüstriyel tasarımlarla birlikte resimli eserlere dönüşümüne öncülük etmiştir. Bauhaus tekstil atölyesi, özellikle tasarımcı ve dokumacı Stölzl yönetiminde, Bauhaus mimarisine göre tasarlanan özel mekânlarda kullanılmak üzere soyut tekstiller yaratmıştır. Öğrencileri renk teorisi ve tasarımı ile dokumanın teknik yönlerini incelemiştir. Itten'in ortaya koyduğu, ana geometrik formlar ilkesi daha sonraki aşamalarda belirginleşmiştir. Açık-koyu, ince-kalın, mat-parlak gibi kontrastlıklar'ın oluşturduğu kompozisyonlar bilhassa Gunta Stölzl'ün dokumalarında dikkat çekmiştir (Yetik,2009: 86).

1920'de kariyerine Bauhaus'un ihmal edilmiş ve teknik bakımından zayıf bir atölyesinde öğrenci olarak başlayan Stölzl, kısa bir süre sonra diğer öğrenciler için bir mentor haline gelmiş ve 1925'de Weimar'da okulun dokuma yönetmeni olmuştur. Dokuma konusunda tutkusunu Bauhaus Dessau'da gösermiş, dokuma ve boyama tesislerini artırmak için departmanı genişletmeye çalışmıştır. 1927'de usta olduğu dönemdem 1931 yılında siyasi nedenlerle görevden alınıncaya kadar dokumanın "kadın işi" çağrışımlarından uzaklaşmasına endüstriyel tasarım olarak kabul görmesine uğraşmıştır.

Stölzl'e göre üretimi etkileyen dört faktör vardır: *(i)* yanlızca belirli bir yüzeyde serbest bir düzenle yapılan serbest örgü yapısı, *(ii)* üç boyutlu hatta heykelimsi yüzey meydana getiren birbirine kenetlenmiş iplik çeşitliliği, *(iii)* parlak ve matlaştırılarak belirginleştirilen renk yumuşatmaları, *(iv)* karakteristik özelliklerde kullanımı kısıtlayan malzeme çeşitliliği. Bauhaus öğretilerine bağlı kalsa da yenilikçi materyaller ve dokuma tekniklerinde deneysel arayışlara bu dört faktör üzerinden çeşitlemelerle dokuyu tasarımlarında artırarak kullanmıştır.

Dokuma atölyesini deney yapmak için uygun bir yer olarak görmüş ve öğrencilerini doğaçlamayı teşvik etmiştir. Stölzl ve öğrencileri, kumaşın teknik özellikleri ve sentetik liflerle çok ilgilenmiş, renk, doku, yapı, aşınma direnci, esneklik, hafif kırılma ve ses emme gibi nitelikler için malzemelerin sınırlarını araştırmışlardır. Stölzl, ressam ve tasarımcı olarak makine estetiğine ağırlık vermiş ve modern izlenim uyandıran üretimler gerçekleştirmiştir. Stölzl'ün, ilk dönem dokumalarında zengin renk çeşitliliği ve ince işlemeli kumaşlar dikkat çeker (Yetik,2009: 86). Sanatçı, dokumanın zorluğunun malzemenin özelliklerine uygun bir estetik yaratmak olduğuna inanmış, 1928 yılından başlayarak selofan, fiberglas ve metal gibi alışılmışın dışındaki materyal kullanımını teşvik ederek, dokuma atölyesinde üretilen kumaşlar sayesinde atölyeye maddi bir gelir de sağlamıştır (Glancey, 2009). Yetik (2009: 87-88), Bauhaus dokumaclığı için "Bauhaus'ta dokumacıların serbest deneyler yapma tekniği, malzemenin ve materyallerin seçimindeki serbestlikle sonuçlandı. Elyaf 20. yüzyılın içeriği içinde yer almaya başladı"şeklinde yazar.

Stölzl gibi sanatçıların ürettiği Bauhaus tekstillerinin bu ekolün ayırıcı stilini simgelediği düşünülmektedir. Ancak dokuma atölyesinin önemini sadece üretilmiş tekstillerle sınırlamak yanlış olur, Bauhaus dokuma atölyesinin öğretim programı da beceri eğitimi açısından irdelendiğinde eşsiz olmuştur. Stölzl, dokuma ve boyamada mekanik eğitimin ve matematik ile geometride derslerin yanı sıra örgü teknikleri ve atölye talimatı gibi daha teknik konular üzerinde durulması gerektiğini vurgulayan bir müfredat geliştirmiş, sanatsal anlatımın yerine basitlik ve işlevselliği vurgulayan bir tasarım yaklaşımı uygulamıştır (Wortman Weltge, 1999). Bu atölye Anni Albers (1899-1994) dâhil modernist tekstilleri

yaratmaya ve bu alanda yazmaya devam eden bir dizi seçkin tekstil sanatçısını eğitmiştir. Bir dönem dokuma atölyesinin yönetiminde de bulunan Munch'un makineleşmenin getirdiği sorunlar üzerinde durarak pratikte makineden yararlanmanın yollarını araması ve Josef Albers'in yönettiği malzeme ekonomisine dayalı temel eğitim, tekstil alanında çok etkili olamamakla birlikte Anni Albers'in dokumalarını etkilemiştir. El sanatı teknikleriyle, renkleri ve formları belli bir kompozisyon anlayışı ile kurgulayan Anni Albers'in dokumaları bu anlamda dikkat çekicidir (Yetik,2009: 87). Laszlo Moholy Nagy'in doku, strüktür ve boyut arayışları Otti Berger'in dokumalarında çıkış noktası olmuştur.

Bauhaus dokuma atölyelerinde üretilen ilk tapestryler ressam Paul Klee'nin etkisiyle olmuştur. Çok kısa bir süre sonra Gropius'un mimari konseptleri yaygınlaşmıştır. Gropius'un ileri sürdüğü görüşlerin temelinde, malzeme ve konstrüksiyonun önemsendiği, mimariyi ve makine sanatını yansıtmak için renklerin etkisiz hale getirildiği görülür. Temalar önce soyut, sonraları somutlaşmıştır. Bu tarzda Anni Albers, Otto Berger ve Gunta Stölzl gibi Bauhaus sanatçıları sanatsal değeri yüksek duvar dokumaları üretmişlerdir (Özay,2001: 26).

Tasarımda temel ögeleri, saf renklerle birleştiren, biçimleri basit geometrilerine indirgeyen ve bunların bir araya gelmesiyle bütünde sadelik ve mükemmellik arayan yaklaşımın öncüsü olan Bauhaus tasarımcılarının kullandığı üç basit form vardır: Yatay ve dikey özellik gösteren kare, kösegen özellik gösteren üçgen ve dairesel özellik gösteren çember. Herkes tarafından bilinen bu basit ve geometrik formlar toplumun geneline hitap ederken, aynı zamanda yalın bir çizgiyi benimseyen tasarımcılara saf ve minimal ürünler yaratma imkânı sunmuştur. Geometrinin gücüyle olusturulmuş tasarımlarla, Bauhaus'un dokuma atölyesinde de benzer çalışmalar yapılmıştır (Baktır,2006: 69).

Görsel 21-(solda)-Gunta Stölzl tasarımı yastık kılıfı, 1920/21, Weimar, (Url18)
Görsel 22-(sağda)-Gunta Stölzl tasarımı perde kumaşı, 1925, Weimar, (Url19)
Görsel 23-(solda)-Gunta Stölzl tasarımı saçaklı örtü, 1923, Weimar, (Url20)

Görsel 24-(sağda)-Gunta Stölzl tasarımı jakarlı dokuma parçası, 1928, Dessau, (Url21)
Görsel 25-(solda)-Gunta Stölzl tasarımı perde parçası, 1926/7, Dessau, (Url22)
Görsel 26-(sağda)-Gunta Stölzl tasarımı koltuk şalı parçası, 1927, Dessau, (Url23)

(soldan sırasıyla) Görsel 27-jakarlı duvar dokuması, 1930, Dessau, (Url24)
Görsel 28-Jakarlı duvar dokuması, 1928, Dessau, (Url25)
Görsel 29–Guntal Stölzl tasarımı, yarım goblen tekniği, düz dokuma, 1924, (Url27)
Görsel 30–Gunta Stölzl tasarımı, düz dokuma, 1923, Weimar (Url28)

Stölzl, 1930'da ilk kez Bauhaus dokuma atölye diplomalarını çıkarmış ve Bauhaus ile Berlin Polytex Textile şirketi arasında Bauhaus tasarımlarını toplayıp satan ilk ortak projeyi başlatmıştır. 1931'de *Bauhaus Journal* gazetesinde "Bauhaus Dokuma Atölyesinin Geliştirilmesi" başlıklı bir makaleyi yayınlamıştır. Karmaşık form kompozisyonlarını elde dokunan parçalar halinde tercüme etme yeteneği ile birlikte makine üretimi için tasarlama becerisi, dokuma atölyesinin sahip olabileceği en iyi eğitmeni olmasını sağlamış ve Stölzl'ün yönlendirmesi altında, dokuma atölyesi Bauhaus'un en başarılı atölyelerinden biri haline gelmiştir.

20. yüzyılda Bauhaus'un günlük yaşamda tasarımın önemini savunarak kendi deneysel yaklaşımının bir parçası olarak goblen, kumaş ve iğne işini benimsemesi önemli bir kırılma noktasıydı. Gunta Stölzl Bauhaus çatısı altında nakış ve dokuma atölyelerinin gelişmesinde etkili olan sanatçıların başında yer aldı. Stölzl, Johannes Itten, Josef Albers, Paul Klee ve Wassily Kandinsky gibi renk konusunda uzman olan soyutlamacı sanatçılarla birlikte çalışınca, goblenleri de birer soyut resim gibi kurgulamaya başladı ve böylece Bauhaus, gobleni sanatta yeni bir modernizmin amblemi haline getirdi (Keser, 2016: 169). Yukarıda Gunta Stölzl tarafından üretilen çeşitli dokumalar verilmiştir (Görsel 21-30). Bauhaus, doku, yapı, ara renk tonları, yatay ve dikey koordinatları ile dokunmuş kumaşta yeni desen sistemlerinin yeniden ele alınmasına öncü olmuştur. Yeniden keşfedilen tekstil eğitim düzeni, Anni Albers, Gunta Stölzl gibi sanatçıların yazı ve bildirileri ile evrensel bir etkileşim alanı sağlamıştır. Bauhaus'un etkin tekstil sanatçısı Gunta Stölzl, 1926'da Leibzig'de yayınlanan "Offset Buch und Webekunst"daki *Weberei am Bauhaus* adlı bildirgesinde mekanikleşme ile el işçiliği üretimlerindeki problemleri birbirinden ayırarak düşüncelerini şöyle açıklar;

> "Dokunmuş kumaş, estetik özünde bir kompozisyonu, rengi ve malzemeyi total olarak içerir. Bugün bütün tasarım alanlarında bir düzen ve kuram araştırması vardır. Nitekim Bauhaus çalışmasına kuramsal yaklaşımlarla başladık. Dokuma, yünden yapılmış bir resimdi adeta. Bugün biliyoruz ki kumaş, her zaman işlevsel bir obje konumundadır ve dokunun orjinini belirtir." (Özay,2001: 27)

Stölzl'e göre statik, dinamik, heykelimsi, işlevsel, konstrüksiyonel ve uzamsal doğanın unsurları göz önünde bulundurulmalıdır. Bu unsurlar, yüzey tasarımının aracı oldukları ve düzlem geometrisinin kurallarına bağlı kaldıkları sürece geçerli sayılır. Günümüzdeki tüm teknolojik gelişmelere karşın makine dokumacılığı, el dokumacığının kıvraklığını sergileyecek bir noktaya ulaşamamıştır. İnsan yaratıcılığının gelişmesi, teknolojiyle kurulan ortaklığın zorunluluğu ile el dokumacılığı olanaklarının birleştirilmesini zorunlu kılmıştır. Stölzl, yanlızca el tezgâhındaki çalışmanın fikir geliştirmek için tolerans sağlayacağı konusunda yoğunlaşmıştır (Özay,2001: 27-28)

Bauhaus dokuma atölyelerinde, ressam ve tasarımcıların etkisiyle soyut odaklı resimsel arayışlar dikkat çekmiştir. Bauhaus her türlü teknik imkânı sunan bir okul olarak, gözlem ve deneye dayanan güçlü ilkeler doğrultusunda ürettiği özgür tasarımlarıyla ve öncü sanatçılarıyla, bugünkü lif sanatının oluşumunda kuşkusuz çok önemli bir yere sahiptir. 20. yüzyılda ilerleyen teknolojinin ve modern mimarinin ihtiyaçlarına cevap verebilmek üzere, yeni açılımlara giren Bauhaus'da dokumacılar, sanat-teknoloji ilişkisini irdeleyerek modern tekstil tasarımının temellerini atmışlardır. Bauhaus mimarisi, eğitim

felsefesi ya da cinsiyetler arası eşitlik modeli o dönem için geleceğin uzak vizyonu olmuş olsa da, Bauhaus kumaşları dönem tekstilleri arasında teknik, tasarım ve felsefe alt yapılarıyla kullanışlı, dokunulabilir ve özel kaldılar. Gunta Stölzl bu konuda şunları ifade eder:

> "Biz yeni bir yaşam tarzı için çağdaşlığa uygun yaşayan şeyler yaratmak istedik. Tecrübe için büyük potansiyel bizden önce sunuldu. Bu durum hayali dünyamızı tanımlamak ve malzeme, ritm, oran, renk ve biçim aracılığıyla deneyimlerimizi şekillendirmek için önemliydi." (akt. Glancey, 2009)

7. Sonuç

Almanya'da kurulan ve tasarımı endüstrileşmenin getirdiği olanaklarla bütünleştirmeyi amaçlayan Bauhaus ekolü sanatsal tasarımın temellerinin bilimsel temelli bir eğitime dayandırmayı hedeflenmiştir. Kurucularından Gropius'a göre, plastik sanatlar ile endüstriyel eylemler birbirine yaklaşması gereken iki karşıt kutup gibidir (Gropius,1967). Bauhaus'ta bütün plastik sanat ve zanaatların aynı çatı altında toplanması, teknik-sanat birlikteliğinin sağlanabilmesi ve bunu gerçekleştirecek elemanların yetiştirilebilmesi hedeflenmiştir (Birol,t.y: 10). Güzel Sanatlar ve Uygulamalı Sanatlar arasındaki ayrımı kaldıran okulda sanatçı ve zanaatçılar bir çatı altında toplanarak tasarım sorununa kuramsal yaklaşımın yanı sıra, uygulamacı yöntemi de geliştirmiş, böylece günümüz endüstri tasarımı uygulamalarının da temelini oluşturmuştur. Bauhaus kısıtlı imkânlarla, türlü kurumsal ve siyasi engellemeler ve karşı propagandalarla sadece 14 yıl eğitim verebilmiş olmasına rağmen, felsefi ve eğitim temelleri ile önemini günümüzde de devam ettirmektedir. Bauhaus'un nasıl böyle bir etki alanı yarattığını Mies van der Rohe şöyle dile getirmiştir:

> Bir düşünce olması gerçeği Bauhaus'un dünya üzerindeki her ilerici okul üzerindeki olağanüstü büyük etkisinin nedenidir; bunu örgütle yapamazsınız, bunu propaganda ile yapamazsınız. Yalnız bir düşünce böyle hızlı yayılır.

Şüphesiz, Bauhaus'u bugüne taşıyan okulun sanatın ve eğitimin uygulanmasındaki devrimci düşünceleridir. Sanatı yaşamın ve insanın olgunlaşmasının bir parçası olarak ortaya koyması ve toplumun gelişmesinde söz sahibi olmaya çalışan öncü bir eğitim politikasına bağlı kalması Bauhaus'un sonunu hazırlamış ancak bu kadar hayatta kalmasına da katkı sağlamıştır. Bauhaus dokuma atölyesi Bauhaus stiline desen, renk ve kompozisyon olarak bağlı kalmış olsa da, duvar dokuması, halı, tekstil dokuma, hasır dokuma gibi alanlarda soyut yaklaşımları ile yenilikçi malzemelerden yaratıcı eserler ortaya koymuştur. Endüstriyel tekstil üretimine sanatçının bakış açısını katarak tasarım ürünü tekstiller elde edilmesinde Bauhaus'un ve tasarımcılarının etkisi büyük olmuştur. Bauhaus tasarımcıları ve sanatçıları tüm tasarım atölyelerinde 20. yüzyılda devrim yaratacak yeniliklere imza atmışlar, çağa uygun hareket etmişler, öğrencilerine de bu yönde eğitim vermişlerdir. Modern tasarım eğitiminin temellerini oluşturmuşlardır. Bauhaus atölyelerinde tasarlanmış ürünler endüstriyel yöntemlerle çoğaltılmıştır. Süssüz, işlevine uygun biçimde tasarlanmıs gündelik esyanın yaygın bir kabul görmesinde Bauhaus'un büyük rolü olmuştur. Öğretim üyeleri ve öğrencileri Bauhaus'un öğretim yöntemi ve anlayışını dünyanın her yanına yaymışlardır. Bugün hemen bütün sanat eğitimi programlarında temel kurslar öngörülmekte, bunlarda Bauhaus modeli göz önünde tutularak öğrencilere tasarımın temel ögeleri öğretilmektedir.

Bauhaus için sanat eğitim modelleri arasında reformun başlangıcı ifadelerinin kullanılması, makine üretiminde yetersiz kalan el işçiliğinin ortaya koyduğu problemleri akılcı yöntemlerle aşmayı prensip edinmesindendir. Gropius tıpkı William Morris gibi sanatçının kitle retiminin görsel dili konuşunda toplumu bilinçlendirmesi gerektiğini düşünmektedir. Bauhaus estetik ve sosyal ideallerini birbirinden ayırmadığı gibi, teknolojiyi zanaat üretiminin insani boyutuyla birleştirmek ve topluma teknolojik bir vizyon vermek amacını gütmüştür. Modern sanattan dokuma, sentetik malzemelerle deneyler yapma ve bölümün teknik öğretimini matematiği kapsayacak şekilde geliştiren fikirler uygulayarak Bauhaus dokuma atölyesini önderliğinde en başarılı tesislerinden biri konumuna getirmiştir. Öğretilerinden ve eserlerinden yola çıkarak günümüz tekstil tasarımının çeşitli alanlarında, tasarımcılara ilham kaynağı olmuştur.

KAYNAKÇA

ALPAR, Sibel (2006) *Bauhaus'un Sahne Tasarımına Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

ASLANOĞLU, İnci (1988) *Modernizmin Tanımı, Sınırları, Erken Yirminci Yüzyıl Mimarlığında Farklı Tavırlar*, Ankara: ODTU MFD. 8:1 s:59-66.

BAKTIR, Özlem (2006) *Bauhaus felsefesi ve Endüstriyel tasarımdaki İşlevsellik Boyutu*, Yüksek Lisans Tezi, Antalya: Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü /

BAUMHOFF, Anja (1999). *The Token Women Master*, http://www.guntastolzl.org/Literature/Articles-and-Essays/Anja-Baumhoff-The-Token-Woman/ Erişim Tarihi; 26.07.2017

BAYSAR BOERESCU, Zuhal (2008) "Bauhaus'un Başarısı", *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları* S.18, ss.61-71.

BENSON, Julia E. (2003) Weaving at the Bauhaus: Origins and Influences, http://artofthefirebird.com/wp-content/uploads/2013/11/Bauhaus%20Slides.pdf , Erişim Tarihi; 26.07.2017

BEYAZOVA, Petek (2012) "Bauhaus Geleneğine Bakış", *Sosyoloji Notları Dergisi* Sayı: 9, Ocak-Şubat-Mart, ss.33-39.

BİLİRDÖNMEZ, Tuba (2014). *Bauhaus Tasarım Okulu ve Günümüze Yansımaları*, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
BULAT, Serap, BULAT, Mustafa ve AYDIN, Barış (2014). "Bauhaus Tasarım Okulu", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* ss:105-120.
BUNULDAY, Solmaz (2001) *Bauhaus'un Türkiye'deki Sanat Eğitimine Etkileri ve Yansımaları,* Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü/
EKREN, Elvan (2006) *Türkiye'de Bir Eğitim Modeli Bauhaus,* Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
GLANCEY, Jonathan (2009) *Bauhaus Kadınları*, Çev: Selin Biçer, http://v3.arkitera.com/arsgratiaartis.php?action=displayNewsItem&ID=47253 , Erişim Tarihi; 26.07.2017
İNAL, İnsel (2015) "Tasarım ve Sanat Pratiklerinin Tarihsel Süreç Üzerinden Toplumla İlişkilenmeleri", *Eğitim Bilim Toplum Üç Aylık Hakemli Dergi s. 52*, ss.43-66.
İSPİRLİ GÖNÜLKIRMAZ, Yasemin (2012) *Bauhaus'un Türkiyedeki İç Mekan Tasarımlarına Yansımaları*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul : Marmara Ünviversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü/
KABAŞ, Özer (1976), *Tüm Çevresel Gerçeklik,* Doçentlik Tezi, İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi/
KAPLAN, Semih (2014) "Doğal Yoldan Temel Sanat Eğitimi Doğanın Atölyesi", *Akdeniz Sanat Dergisi*, S:7, ss:21-34.
KAVUKCU, Evren (2015) "Ütopya ve Sanat", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, S:27,ss:29-37.
KESER, Nimet (2016), "İplik Sanatı: Sanat Alanına Kabul Edilme Mücadelesi ve Çağdaş Bir Sanat dalı olarak Yükselişi" , *Humanitas*, s:165-179.
ÖZAY, Sühandan (2001) *Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı,* Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları/
SONER, Tuba Şükrüye (2006) *Endüstrilesme Sürecinde Tasarım ve William Morris*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Fen Bilimleri Enstitüsü
ŞAHİNKAYA, Sezen Burçe (2009) *Bauhaus Mobilya Tasarımının Günümüz Mobilya Tasarımına Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
TERLİKLİ, Serap (2013) *"1850 ve 1950 Yılları Arası Batı Toplumlarında Sanat, Toplumsal Yapı ve Moda Etkileşimi,* Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
WHİTFORD, Frank (1992),*Bauhaus: Masters and Students by Themselves*, Londra: The Overlook Press
WORTMANN WELTGE, Sigrid (1993) *Bauhaus Textiles: Women Artists and the Weaving Workshop,* Thames and Hudson/
YASA YAMAN, Zeynep (2011) *Bauhaus ve Söylemleştirilen İç Mekân Anlayışı: Yeni Yaşam, Yeni Dekorasyon, Yeni Mobilya,* Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı- Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus, derleyen: Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, İstanbul: İletişim Yayınevi, s: 201-240.
YETİK, Semra (2009) *20. ve 21.Yüzyıllarda Türk Resim Sanatında Tekstil Etkisi,* Yüksek Lisans Tezi, İstanbul*:* Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü/
Url1-https://tr.pinterest.com/pin/134474738847008275/ Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url2-https://tr.pinterest.com/pin/285697170081618803/ Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url3-https://tr.pinterest.com/pin/137711701078389815/ Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url4-http://www.textileartist.org/textile-artist-gunta-stolzl-1897-1983/ Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url5-https://tr.pinterest.com/pin/433190057893213386/ Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url6-https://tr.pinterest.com/pin/495396027734029844/ Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url7-https://tr.pinterest.com/pin/43980533843928489/ Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url8-http://www.guntastolzl.org/Works/Early-Period-1915-1919/Early-Photos/i-24tC7Vq/A Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url9-http://www.guntastolzl.org/Works/Early-Period-1915-1919/Early-Photos/i-2WvJDrg/A Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url10-https://tr.pinterest.com/pin/88453580157833716/ Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url11-https://tr.pinterest.com/pin/346284658819162867/ Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url12-https://tr.pinterest.com/pin/468585536213565349/ Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url13-https://tr.pinterest.com/pin/426786502178420316/ Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url14-https://tr.pinterest.com/pin/345792077622946749/ Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url15-https://tr.pinterest.com/pin/335447872220271885/ Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url16-https://tr.pinterest.com/pin/431641945518850152/ Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url17-https://tr.pinterest.com/pin/436004807646823503/ Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url18-http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Weimar-1919-1925/Weimar-Fabrics/i-t8GFsF3 Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url19-http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Weimar-1919-1925/Weimar-Fabrics/i-GzzVVCh Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url20-http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Weimar-1919-1925/Weimar-Fabrics/ Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url21-http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Dessau-Fabrics/i-CqKHgnt Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url22-http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Dessau-Fabrics/i-f8x7Xtm Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url23-http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Dessau-Fabrics/i-PwCBHnR Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url24-http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Wall-Hangings/i-7qvQJK9 Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url25-http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Wall-Hangings/ Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url26-http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Weimar-1919-1925/Wall-Hangings-and-Carpets/i-3ZMsh3B Erişim Tarihi: 26.07.2017
Url27-http://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Weimar-1919-1925/Wall-Hangings-and-Carpets/i-HGSmqXM Erişim Tarihi: 26.07.2017