



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı

**BEDEN VE MEKÂN DİYALEKTİĞİ BAĞLAMINDA BAUHAUS DÜŞÜNCESİ:
TASARIM EĞİTİMİ ÜZERİNDEN MEKÂN TANIMLARI**

Ebrar KURUÇAY GÖK

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı

BEDEN VE MEKÂN DİYALEKTİĞİ BAĞLAMINDA BAUHAUS DÜŞÜNCESİ:
TASARIM EĞİTİMİ ÜZERİNDEN MEKÂN TANIMLARI

Ebrar KURUÇAY GÖK

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022

BEDEN VE MEKÂN DİYALEKTİĞİ BAĞLAMINDA BAUHAUS DÜŞÜNCEİ: TASARIM EĞİTİMİ ÜZERİNDEN MEKÂN TANIMLARI

Danışman: Doç. Dr. Emre DEMİREL

Yazar: Ebrar KURUÇAY GÖK

ÖZ

Mekân bedenın duyuğu ve hareketleriyle devinen/tanımlanan bir oluşuğu içermektedir. Beden kavramı ise günümüze kadar yapılan çalışmaların genel çerçevesinde *yaşayan*, *nesnelleşen* ve *deneyimleyen* olarak farklı tanımlamalara bürünmekte ve beden algısında birçok farklı veriyi ortaya koymaktadır. Bu verilerin, zaman ve mekâna bağılı ihtiyaçların karşılanması amacıyla insan bedeninin fiziksel özellikleriyle nicelleştirildiğı ve sayısal ölçütler olarak mekân tasarımına yansıtıldığı fakat süreç içerisinde tasarım bilgisinin ezberleri haline geldiğı görülmektedir. Bu bağlamda çalışma, mekân tasarım kuramlarında geçen mimari elemanlara ve ergonomik ilkelere bağılı ezberlerin mekân tasarımı pratiklerinde sorgulanması gerekliliğinden doğmaktadır. Kapsamı ise, referansı olan ekolün farklı yöntemlerle farklı mekân tanımlarının ve uygulamaya dayalı tasarım öğretilerinin incelenmesi ile bedenın mekânı duyumsayarak kavrayışının ve mekân tanımında bedensel deneyimin farklı biçimlerine odaklanan çalışmaların okumaları üzerinden şekillenmektedir.

Güncel eğitim yaklaşımları için güçlü bir referans niteliğinde olan Bauhaus, kendi dönemi içinde yeni bir eğitim modeli oluşturmaktadır. Ustaların *Bauhaus Düşüncesi* altında temellenen düşünce yapılarının pratikteki karşılıkları yazın alanında öne çıkmaktadır. Okulun tasarım öğretisi kapsamında sahip olduğı farklı eğitim pratiklerinin/izlencelerinin incelenmesiyle beden deneyimi üzerinden farklı mekân tanımlarının nasıl oluştuğunun bilgisine ulaşılmaktadır. Bedenin mekân içindeki fizikselliliğinden çok bedensel kavrayışının yani deneyiminin ön planda tutulması gereken bir yaklaşım olduğı örnek mekân tanımlarıyla pekiştirilmektedir. Bu sayede mekânı duyumsama, algılama ve deneyimleme odaklı bir düşünce sistemi yaratmayı amaçlamaktadır. Ayrıca bu çalışma, beden etkileşimli mekân tasarımı

düşüncesinin güncel eğitim pratikleri içine dahil edilmesi yönünde farklı yaklaşımlar ve tartışmalar sunmaktadır.

Anahtar sözcükler: Beden, mekân, deneyimleyen beden, Bauhaus Okulu, tasarım eğitimi.

BAUHAUS THOUGHT IN THE CONTEXT OF THE DIALECTIC OF BODY AND SPACE: SPACE DEFINITIONS THROUGH DESIGN EDUCATION

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Emre DEMİREL

Author: Ebrar KURUÇAY GÖK

ABSTRACT

Space includes a formation that moves/identifies with the sensations and movements of the body. The concept of body, on the other hand, takes on different definitions as living, objectifying and experiencing within the general framework of the studies carried out until today, and reveals many different data in body perception. It is seen that these data are quantified with the physical characteristics of the human body in order to meet the needs of time and space and are reflected in the spatial design as numerical criteria, but in the process they become the memorization of design knowledge. In this context, the study arises from the necessity of questioning the memorizations based on architectural elements and ergonomic principles in space design theories in space design practices. Its scope, on the other hand, is shaped through the study of different definitions of space with different methods and application-based design teachings of the school, which is its reference, and the readings of studies that focus on the body's perception of space and the different forms of bodily experience in the definition of space.

Bauhaus, which is a strong reference for current education approaches, creates a new education model in its own period. The practical equivalents of the mindsets of the masters based on Bauhaus Thought come to the fore in the field of literature. By examining the different educational practices/curriculums that the school has within the scope of its design teaching, it is possible to reach the knowledge of how different definitions of space are formed through the body experience. It is reinforced by exemplary definitions of space that the body's understanding of the body, that is, the experience, is an approach that should be prioritized rather than its physicality in space. In this way, it aims to create a thought system focused on sensing, perceiving and experiencing the space. In addition, this study presents different

approaches and discussions on incorporating the idea of body-interactive space design into current educational practices.

Keywords: Body, space, experiencing body, Bauhaus School, design education.

TEŞEKKÜR

Tasarım eğitimimin başlangıcından itibaren alıŐmalarımnda değerli katkılarını esirgemeyen kıymetli Hocam ve danışmanım Doç. Dr. Emre DEMİREL baŐta olmak üzere daha iyi bir tez ortaya koyabilmem için emek sarf eden kıymetli Hocam Prof. Pelin YILDIZ'a; akademik olarak attığım ilk adımdan itibaren bana yol gösteren ve çok mühim katkılarıyla her zaman esin kaynağı olan Doç. Dr. Umut ŞUMNU'ya; bu süreci keyifli hale dönüŐtürmemi sağlayan ve hep yanımda olan sevgili eŐim Fatih GÖK'e; desteklerini her zaman hissettiğim sevgili annem ve babama teŐekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

| | |
|--|-----------|
| ÖZ | i |
| ABSTRACT | iii |
| TEŞEKKÜR | v |
| İÇİNDEKİLER DİZİNİ | vi |
| GÖRSEL DİZİNİ | viii |
| TABLolar DİZİNİ | xvii |
| KISALTMALAR DİZİNİ | xviii |
| GİRİŞ | 1 |
| 1. BÖLÜM: BEDEN | 3 |
| 1.1. Yaşayan Beden | 4 |
| 1.2. Nesnelleşen Beden | 6 |
| 1.3. Deneyimleyen Beden | 20 |
| 2. BÖLÜM: BEDEN VE MEKÂN | 25 |
| 2.1. Bedensel Mekân Kavrayışı | 26 |
| 2.2. Fenomenoloji Kuramının Mekân Kavrayışına Etkisi | 27 |
| 2.3. Mekân Deneyimi ve Algılanabilirliği | 31 |
| 2.3.1. Algısal Mekân Kavrayışı | 36 |
| 2.3.1.1. Dokunsal ve Kinestetik Algı | 41 |
| 2.3.1.2. Görsel Algı | 43 |
| 2.3.1.3. İşitsel Algı | 45 |
| 2.3.1.4. Kokusal ve Tatsal Algı | 46 |
| 3. BÖLÜM: BAUHAUS OKULU | 49 |
| 3.1. Bauhaus Paradigmasını Oluşturan Etkenler | 51 |
| 3.2. Bauhaus Süreci | 54 |
| 3.2.1. Weimar Dönemi (Staatliches Bauhaus, 1919-1925) | 56 |
| 3.2.2. Dessau Dönemi (Tasarım Akademisi, 1925-1932) | 59 |
| 3.2.3. Berlin Dönemi (Bağımsız Eğitim ve Araştırma Enstitüsü, 1932-1933) | 62 |
| 3.2.4. Entelektüel Göç | 63 |
| 3.2.5. Bauhaus'ta Disiplin ve İçerik Bakışı | 65 |
| 3.3. Bauhaus'ta Tasarıma Giriş | 68 |
| 3.3.1. Öğretimin Kapsamı | 69 |

| | |
|---|------------|
| 3.3.2. Vorkurs Dersleri | 71 |
| 4. BÖLÜM: BAUHAUS'TA DENEYİMLEYEN BEDEN KAVRAMI BAĞLAMINDA TASARIM EĞİTİMİ | 74 |
| 4.1. Johannes Itten | 74 |
| 4.1.1. Johannes Itten'in Vorkurs Dersi | 75 |
| 4.2. László Moholy-Nagy | 79 |
| 4.2.1. László Moholy-Nagy'nin Vorkurs Dersi | 80 |
| 4.2.2. Kinetik Heykel Çalışmaları | 85 |
| 4.2.3. Işık ve Gölge Çalışmaları | 89 |
| 4.3. Oskar Schlemmer | 91 |
| 4.3.1. Kostüm Çalışması | 93 |
| 4.3.1.1. Üçlü Bale (The Triadic Bale)..... | 96 |
| 4.3.1.2. Değnek Dansı (Stäbetanz/Pole Dance)..... | 98 |
| 4.3.2. Hausbau Bauhaus Önerisi | 100 |
| 4.4. Gunta Stölzl | 103 |
| 4.4.1. Gunta Stölzl'ün Dokuma Atölyesi | 104 |
| 4.5. Lyonel Feininger | 107 |
| 4.6. Bauhaus'ta Malzemenin Farklı Deneyimlerle Ele Alınışı | 108 |
| 4.7. Bauhaus'ta Malzeme Olanakları Deneyi | 112 |
| SONUÇ | 114 |
| KAYNAKLAR | 118 |
| ETİK BEYANI | 126 |
| YÜKSEK LİSANS ORJİNALLİK RAPORU | 127 |
| MASTER'S DEGREE ORIGINALITY REPORT | 128 |
| YAYIMLANMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI | 129 |

GÖRSEL DİZİNİ

- Görsel 1:** Rembrandt van Rijn. Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi / The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp. 1632. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 169.5x216.5 cm). Erişim: 08.10.2021. <https://www.wikiart.org/en/rembrandt/the-anatomy-lesson-of-dr-nicolaes-tulp-1632> 6
- Görsel 2:** Cesare Cesariano. Homo ad Circulum. 1521. Erişim: 28.09.2021. https://www.researchgate.net/figure/Cesare-Cesariano-Homo-ad-circulum-1521_fig3_299547377 8
- Görsel 3:** Leonardo da Vinci. Vitruvius Man. 1487. Erişim: 04.10.2021. <https://www.leonardodavinci.net/the-vitruvian-man.jsp#prettyPhoto> 10
- Görsel 4:** Leonardo da Vinci. Anatomik İnsan Bedeni Çalışmaları. 1500-1510. Erişim: 09.10.2021. <https://www.wikiart.org/en/Search/leonardo%20da%20vinci> 10
- Görsel 5:** Francesco Giorgio Eskizi. Ay Birsöz, Şadiye Betül. (2015). *Mimari Tasarımda Bedensel Farkındalık: Bir Arayüz Olarak Dans*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, s. 7. 11
- Görsel 6:** Leonardo da Vinci Eskizi. Ay Birsöz, Şadiye Betül. (2015). *Mimari Tasarımda Bedensel Farkındalık: Bir Arayüz Olarak Dans*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, s. 7. 11
- Görsel 7:** Le Corbusier Çalışma Eskizleri, Pic.100 ve Pic.18. Le Corbusier. (1961). *El Modulor*. Peru: Editorial Poseidon, s. 223 ve 49. 14
- Görsel 8:** Unité d'Habitation'ın Cephe Detayı. 1965–1968. Le Corbusier. (2015). *Architecture Form, Space and Order*. New Jersey: John Wiley & Sons, s. 332. 15
- Görsel 9:** Eileen Gray. E.1027 Kağıt Üzerine Mürekkep ile Üst Kat Planı Çizimi. 1926. Erişim: 29.09.2021. https://soa.utexas.edu/sites/default/disk/E.1027_Seminar_Course_Desc_18Apr17.pdf 16

| | |
|--|----|
| Görsel 10: E.1027 Salon ve Yatak Odası Manzarası Görünüşü. Fotoğraf: Eileen Gray. 1926. Erişim: 29.09.2021. https://soa.utexas.edu/sites/default/disk/E.1027_Seminar_Course_Desc_18Apr17.pdf | 17 |
| Görsel 11: Le Corbusier. Kabinin İlk Eskizleri ve Planı Üzerinde Modüller'ün Şematik Olarak İfadesi. 1951. Erişim: 28.09.2021. https://arquiscopio.com/archivo/2013/09/03/petit-cabanon/?lang=en | 17 |
| Görsel 12: Le Corbusier. Le Cabanon Dış Cephe Görüntüsü. 1951. Erişim: 28.09.2021. https://arquiscopio.com/archivo/2013/09/03/petit-cabanon/?lang=en | 18 |
| Görsel 13: Le Corbusier. Le Cabanon İç Mekân Görüntüleri. 1951. Erişim: 28.09.2021. https://arquiscopio.com/archivo/2013/09/03/petit-cabanon/?lang=en | 18 |
| Görsel 14: Le Corbusier, Referanslı Kompozisyon Çalışmaları Le Corbusier. (1961). <i>El Modulor</i> . Peru: Editorial Poseidon, s. 200. | 19 |
| Görsel 15: Alison Furuto. On Space Time Foam Exhibition, Studio Tomas Saraceno. 2012. Erişim: 09.10.2021. https://www.archdaily.com/292447/on-space-time-foam-exhibition-studio-tomas-saraceno | 23 |
| Görsel 16: Pierre Bonnard. İç Mekânda Çıplaklık / Nude in An Interior. 1921. Erişim: 13.11.2021. https://www.wikiart.org/en/pierre-bonnard/nude-in-an-interior | 31 |
| Görsel 17: Vincent van Gogh. Arles'deki Yatak Odası / Vincent's Bedroom in Arles. 1889. Erişim: 11.12.2021. https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/vincent-s-bedroom-in-arles-1889-1 | 34 |
| Görsel 18: Constant Nieuwenhuys. Odeon'a Saygı/ Tribute to Odeon. 1976. Wigley, Mark. (1998). <i>Constants New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire</i> , Rotterdam: oio, s. 198. | 35 |
| Görsel 19: Şekil-Zemin Organizasyonu. Vecera, Shaun P. ve O'Reilly, Randall C. (1998). <i>Figure-Ground Organization and Object Recognition Processes: An Interactive Account</i> . <i>Journal of Experimental Psychology Human Perception & Performance</i> , s. 455. | 37 |

| | |
|---|----|
| Görsel 20: <i>ID Sessions I Future Retails: Algı, Deneyim ve Düşünce, Günümüz Pazarlama Stratejileri ve Amiral Mağazalar Üzerine.</i> Okan Üniversitesi. (Kişisel İletişim: 26 Ekim 2021) | 38 |
| Görsel 21: Fagus Factory. Walter Gropius ve Adolf Meyer. 1911. Erişim: 01.01.2022. https://www.archdaily.com/612249/ad-classics-fagus-factory-walter-gropius-adolf-meyer | 49 |
| Görsel 22: Bauhaus (Dessau). Walter Gropius. 1926. Erişim: 01.01.2022. https://www.arkitektuel.com/dessau-bauhaus/ | 49 |
| Görsel 23: Max Pechstein. Arbeitsrat für Kunst. 1919. Erişim: 01.01.2022. http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/3207/the-art-that-s-one-thing-when-it-s-there | 55 |
| Görsel 24: Weimar'daki Eski Grand-Ducal Sakson Güzel Sanatlar Akademisi'nin Binası, Mimar: Henry van de Velde. 1904/11. Siebenbrodt, Michael ve Schöbe, Lutz. (2012). <i>Bauhaus: 1919-1933</i> . New York: Parkstone Press International, s. 11. | 57 |
| Görsel 25: Weimar'daki Eski Grand-Ducal Sakson Güzel Sanatlar Akademisi'nin Binası, Mimar: Henry van de Velde. 1905/06. Siebenbrodt, Michael ve Schöbe, Lutz. (2012). <i>Bauhaus: 1919-1933</i> . New York: Parkstone Press International, s. 12. | 57 |
| Görsel 26: Lyonel Feininger. Geleceğin Katedrali, Weimar'daki Staatliches Bauhaus İçin Manifesto ve Program İçin Başlık Sayfası. 1919. Siebenbrodt, Michael ve Schöbe, Lutz. (2012). <i>Bauhaus: 1919-1933</i> . New York: Parkstone Press International, s. 14. | 58 |
| Görsel 27: Walter Gropius. Manifesto ve Weimar'daki Staatliches Bauhaus İçin Program. 1919. Siebenbrodt, Michael ve Schöbe, Lutz. (2012). <i>Bauhaus: 1919-1933</i> . New York: Parkstone Press International, s. 15. | 58 |
| Görsel 28: Walter Gropius. Dessau'daki Bauhaus Binaları, Junkers'ın Havadan Görünümü. 1926. Siebenbrodt, Michael ve Schöbe, Lutz. (2012). <i>Bauhaus: 1919-1933</i> . New York: Parkstone Press International, s. 23. | 60 |

| | |
|--|----|
| Görsel 29: Dessau'daki Bauhaus Binası. 1935. Siebenbrodt, Michael ve Schöbe, Lutz. (2012). <i>Bauhaus: 1919-1933</i> . New York: Parkstone Press International, s. 35. | 61 |
| Görsel 30: Iwao Yamawaki. Bauhaus Okulu'na Saldırı / The Attack on the Bauhaus Collage. 1932. Erişim: 08.01.2022. https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/4762/the-attack-on-the-bauhaus | 61 |
| Görsel 31: Bauhaus Binası (Dessau) Çatısı Üzerinde Bauhaus Ustaları. Soldan sağa: Josef Albers, Hinnerck Scheper, George Mucho, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl ve Oskar Schlemmer. Artun, Ali ve Aliçavuşoğlu, Esra. (2019). <i>Bauhaus: Moderleşmenin Tasarımı</i> . İstanbul: İletişim Yayınları, s. 156. | 68 |
| Görsel 32: Bauhaus Ustaları. | 68 |
| Görsel 33: Paul Klee. Bauhaus'un Fikri ve Yapısı / Idea and Structure of the Bauhaus. 1922. Siebenbrodt, Michael ve Schöbe, Lutz. (2012). <i>Bauhaus: 1919-1933</i> . New York: Parkstone Press International, s. 18. | 70 |
| Görsel 34: Walter Gropius. Bauhaus'ta Çalışma Modeli / Model of Studies at the Bauhaus. 1922. Siebenbrodt, Michael ve Schöbe, Lutz. (2012). <i>Bauhaus: 1919-1933</i> . New York: Parkstone Press International, s. 18. | 70 |
| Görsel 35: Vorkurs Dersi Çalışmaları. 1923. Itten, Johannes. (1975). <i>Design and Form the Basic Course at the Bauhaus and Later (Revised Edition)</i> . New York: Litton Educational Publishing, s. 10. | 72 |
| Görsel 36: Vorkurs Dersi Çalışmaları. 1923. Itten, Johannes. (1975). <i>Design and Form the Basic Course at the Bauhaus and Later (Revised Edition)</i> . New York: Litton Educational Publishing, s. 11. | 72 |
| Görsel 37: Johannes Itten. 1920. Itten, Johannes. (1975). <i>Design and Form the Basic Course at the Bauhaus and Later (Revised Edition)</i> . New York: Litton Educational Publishing, s. 14. | 75 |
| Görsel 38: Itten Koleji'nin Çatısında Sabah Egzersizi / Morning Exercise on the Roof of the Itten Collage. 1931. Itten, Johannes. (1975). <i>Design and Form the</i> | |

| | |
|--|----|
| <i>Basic Course at the Bauhaus and Later (Revised Edition)</i> . New York: Litton Educational Publishing, s. 14. | 76 |
| Görsel 39: E. Bäumer. Çeşitli Materyallerin Montajı. 1927. Itten, Johannes. (1975). <i>Design and Form the Basic Course at the Bauhaus and Later (Revised Edition)</i> . New York: Litton Educational Publishing, s. 35. | 77 |
| Görsel 40: Çeşitli Materyallerin Kontrast Etkileri. 1920. Itten, Johannes. (1975). <i>Design and Form the Basic Course at the Bauhaus and Later (Revised Edition)</i> . New York: Litton Educational Publishing, s. 36. | 77 |
| Görsel 41: M. Bronstein. Mekânsal Üç Boyutlu Montaj. 1921. Itten, Johannes. (1975). <i>Design and Form the Basic Course at the Bauhaus and Later (Revised Edition)</i> . New York: Litton Educational Publishing, s. 38. | 78 |
| Görsel 42: G. Schunke. Kübik Formlarla Üç Boyutlu Çalışma. 1921. Itten, Johannes. (1975). <i>Design and Form the Basic Course at the Bauhaus and Later (Revised Edition)</i> . New York: Litton Educational Publishing, s. 84. | 78 |
| Görsel 43: Willy Zierath. Dokunsal Tahta / Tactile Board. 1927/28. Çelik Alexander, Zeynep. (2017). <i>Kinaesthetic Knowing: Aesthetics, Epistemology, Modern Design</i> . Chicago: The University of Chicago Press, s. 219. | 81 |
| Görsel 44: Moholy-Nagy'nin Vorkurs'undan Dokunsal Cihazların Koleksiyonu / Collection of Tactile Devices from Moholy-Nagy's Vorkurs. 1923. Çelik Alexander, Zeynep. (2017). <i>Kinaesthetic Knowing: Aesthetics, Epistemology, Modern Design</i> . Chicago: The University of Chicago Press, s. 222. | 81 |
| Görsel 45: Rudolf Marwitz. Dönen Dokunsal Cihaz / Revolving Tactile Device. 1928. Çelik Alexander, Zeynep. (2017). <i>Kinaesthetic Knowing: Aesthetics, Epistemology, Modern Design</i> . Chicago: The University of Chicago Press, s. 223. | 82 |
| Görsel 46: Charles Niedringhaus (Yeni Bauhaus, İkinci Dönem Öğrencisi). Koku Ölçer / Smell-o-Meter. 1938. Moholy-Nagy, László. (1947). <i>The New Vision</i> . New York: Dover Publications. | 82 |
| Görsel 47: Walter Kaminsky. Dokunsal Dönen Cihaz / Tactile Revolving Device. 1927. Çelik Alexander, Zeynep. (2017). <i>Kinaesthetic Knowing: Aesthetics,</i> | |

| | |
|---|----|
| <i>Epistemology, Modern Design</i> . Chicago: The University of Chicago Press, s. 221. | 83 |
| Görsel 48: Gustav Hassenpflug (Bauhaus, İkinci Dönem Öğrencisi). Titreşim ve Basınç Köprüsü (Farklı malzemelerden şeritler ile spiral yay konstrüksiyonu; altında, grafik yorumu). 1927. Moholy-Nagy, László. (1947). <i>The New Vision</i> . New York: Dover Publications. | 83 |
| Görsel 49: Alexander Corrazzo (Yeni Bauhaus, Birinci Dönem Öğrencisi). Üç Sıra Halinde Dokunsal Bir Senfoni. 1937. Moholy-Nagy, László. (1947). <i>The New Vision</i> . New York: Dover Publications. | 84 |
| Görsel 50: Çubukların Konumuyla İfade Edilen Mekân ve Berenbrock (Bauhaus, İkinci Dönem Öğrencisi). Mekânsal ilişkinin incelenmesi. 1926. Moholy-Nagy, László. (1947). <i>The New Vision</i> . New York: Dover Publications. | 85 |
| Görsel 51: Albert Ballin. Hapag Vapuru, Makine Dairesinin Merdiven Boşluğu (Yukarı bakarken fotoğraflanmıştır). Moholy-Nagy, László. (1947). <i>The New Vision</i> . New York: Dover Publications. | 86 |
| Görsel 52: O. Firlle. Asansör Boşluğu. 1928. Moholy-Nagy, László. (1947). <i>The New Vision</i> . New York: Dover Publications. | 86 |
| Görsel 53: New York'ta Bir Sokak Kavşağı / A Street Intersection in New York. Moholy-Nagy, László. (1947). <i>The New Vision</i> . New York: Dover Publications. | 86 |
| Görsel 54: Engelli Yarış / Hurdle Race. Moholy-Nagy, László. (1947). <i>The New Vision</i> . New York: Dover Publications. | 86 |
| Görsel 55: R. Koppe (Yeni Bauhaus, Birinci Dönem Öğrencisi). Bir Tel Konstrüksiyonun Döndürülmesiyle Üretilen Sanal Hacim. 1937. Moholy-Nagy, László. (1947). <i>The New Vision</i> . New York: Dover Publications. | 88 |
| Görsel 56: N. Lerner (Yeni Bauhaus, Birinci Dönem Öğrencisi). Işık-Hacim Çalışması. 1937. Moholy-Nagy, László. (1947). <i>The New Vision</i> . New York: Dover Publications. | 88 |
| Görsel 57: László Moholy-Nagy. Işık Teşhir Makinesi: Kinetik Bir Heykel. 1922/30. Moholy-Nagy, László. (1947). <i>The New Vision</i> . New York: Dover Publications. | 89 |

| | |
|--|----|
| Görsel 58: László Moholy-Nagy. H. G. Wells'in "Things to Come" Filminde Özel Efeetler İçin Ayar. 1936. Moholy-Nagy, László. (1947). <i>The New Vision</i> . New York: Dover Publications. | 90 |
| Görsel 59: László Moholy-Nagy. Sahne seti ("Hoffmann Masalları" Devlet Operası, Berlin). 1928. Moholy-Nagy, László. (1947). <i>The New Vision</i> . New York: Dover Publications. | 90 |
| Görsel 60: Bedenlerin Kübik ve Soyut İfadesi. Dodds, George ve Tavernor, Robert. (2001). <i>Body and Building Essays on the Changing Relation of Body and Architecture</i> . London: The MIT Press. | 92 |
| Görsel 61: Schlemmer'in Beden Algısı. Schlemmer, Oskar. (1987). <i>The Theater of the Bauhaus</i> . Middletown: Wesleyan University Press. | 93 |
| Görsel 62: Soyut Mekânın Yasaları. Schlemmer, Oskar. (1987). <i>The Theater of the Bauhaus</i> . Middletown: Wesleyan University Press. | 94 |
| Görsel 63: Organik Adamın Yasaları. Schlemmer, Oskar. (1987). <i>The Theater of the Bauhaus</i> . Middletown: Wesleyan University Press. | 94 |
| Görsel 64: Kübikleşen Bedenler (1. ve 2. Adım). Schlemmer, Oskar. (1987). <i>The Theater of the Bauhaus</i> . Middletown: Wesleyan University Press. | 95 |
| Görsel 65: Kübikleşen Bedenler (3. ve 4. Adım). Schlemmer, Oskar. (1987). <i>The Theater of the Bauhaus</i> . Middletown: Wesleyan University Press. | 95 |
| Görsel 66: Oskar Schlemmer. The Triadic Bale (Stuttgart Landestheater). 1922. Schlemmer, Oskar. (1987). <i>The Theater of the Bauhaus</i> . Middletown: Wesleyan University Press. | 97 |
| Görsel 67: Oskar Schlemmer. Üçlü Bale / The Triadic Bale. 1926. Erişim: 29.01.2022. https://www.gsd.harvard.edu/2019/05/in-space-movement-and-the-technological-body-bauhaus-performance-finds-new-context-in-contemporary-technology/ | 98 |
| Görsel 68: İcosahedron. Ay Birsöz, Şadiye Betül. (2015). <i>Mimari Tasarımda Bedensel Farkındalık: Bir Arayüz Olarak Dans</i> . (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, s. 18. | 99 |

| | |
|--|-----|
| Görsel 69: Laban'ın Hareket Modeli. Ay Birsöz, Şadiye Betül. (2015). <i>Mimari Tasarımda Bedensel Farkındalık: Bir Arayüz Olarak Dans</i> . (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, s. 50. | 99 |
| Görsel 70: Oskar Schlemmer. Yürüyüşçüler / Stilt Walkers. 1927. Erişim: 29.01.2022. https://www.gsd.harvard.edu/2019/05/in-space-movement-and-the-technological-body-bauhaus-performance-finds-new-context-in-contemporary-technology/ | 99 |
| Görsel 71: Georg Muche, Gropius Architecture Studio. Haus am Horn (Kuzey-Batı Cephe Görüntüsü). 1923. Siebenbrodt, Michael ve Schöbe, Lutz. (2012). <i>Bauhaus: 1919-1933</i> . New York: Parkstone Press International, s. 20. | 101 |
| Görsel 72: Haus am Horn. 2011. Erişim: 30.01.2022. https://en.wikipedia.org/wiki/Haus_am_Horn | 101 |
| Görsel 73: Oskar Schlemmer. Hausbau Bauhaus. 1923. Dodds, George ve Tavernor, Robert. (2001). <i>Body and Building Essays on the Changing Relation of Body and Architecture</i> . London: The MIT Press, s. 235. | 102 |
| Görsel 74: Gunta Stölzl. Dessau Bauhaus, 1927-1928. Erişim: 19.05.2022. https://en.wikipedia.org/wiki/Gunta_St%C3%B6lzl#/media/File:Stolz_bauhaus_au_sweis.jpg | 103 |
| Görsel 75: Gunta Stölzl. Kumaş Tasarımı, 1923. Erişim: 19.05.2022. https://www.moma.org/collection/works/3489?artist_id=5675&page=1&sov_referer=artist | 105 |
| Görsel 76: Anni Albers. Duvar Halısı İçin Ön Tasarım, 1926. Erişim: 19.05.2022. https://www.moma.org/collection/works/3746?artist_id=96&page=1&sov_referrer=artist | 106 |
| Görsel 77: Gunta Stölzl. Duvar Halısı, 1924. Erişim: 19.05.2022. https://www.moma.org/collection/works/1997?artist_id=5675&page=1&sov_referer=artist | 106 |
| Görsel 78: Lyonel Feininger. Gaberndorf II ve Church of the Minorities in Erfurt I. 1924. Erişim: 12.02.2022. https://www.wikiart.org/en/lyonel-feininger | 108 |

| | |
|---|-----|
| Görsel 79: Kesilmiş Kağıdın Yapısı (Mikrofotoğraf). Moholy-Nagy, László. (1947). <i>The New Vision</i> . New York: Dover Publications. | 109 |
| Görsel 80: Metalin Yapısı, Birlikte Kaynaklanmış İki Parça Bakır (2½ kez büyütülmüş). Moholy-Nagy, László. (1947). <i>The New Vision</i> . New York: Dover Publications. | 109 |
| Görsel 81: Mantarla Büyümüş Çürük Bir Elmanın Dokusu. Moholy-Nagy, László. (1947). <i>The New Vision</i> . New York: Dover Publications. | 109 |
| Görsel 82: 130 Yaşındaki Bir Adamın Derisinin Dokusu (Minnesota). Moholy-Nagy, László. (1947). <i>The New Vision</i> . New York: Dover Publications. | 109 |
| Görsel 83: Josef Albers'in Kursu İçin Hazırlanan Kağıt Çalışmanın Rekonstrüksiyonu. Forgács, Èva. (1995). <i>The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics</i> . Budapest: Central European University Press, s. 141. | 110 |
| Görsel 84: Bruneck (Bauhaus, Birinci Dönem Öğrencisi). Yüzey İşleme Çalışmaları: Standart Ahşap Parçalarından Yapılmış Oyuncak. 1924. Moholy-Nagy, László. (1947). <i>The New Vision</i> . New York: Dover Publications. | 111 |
| Görsel 85: Gerda Marx (Bauhaus, İkinci Dönem Öğrencisi). Kağıdın Yüzey İşlemleri: Tek Bir Malzeme Üzerine Farklı Araç Kullanımı. 1927. Moholy-Nagy, László. (1947). <i>The New Vision</i> . New York: Dover Publications. | 111 |
| Görsel 86: R. Koppe (Yeni Bauhaus, Birinci Dönem Öğrencisi). Ağaç İşleri. 1937. Moholy-Nagy, László. (1947). <i>The New Vision</i> . New York: Dover Publications. | 112 |
| Görsel 87: Grace Seelig (Yeni Bauhaus, Birinci Dönem Öğrencisi). Kendinden Destekli Tel Örgü Yapı: "Kesilen ve bükülen malzeme cam plakaları tutar." 1947. Moholy-Nagy, László. (1947). <i>The New Vision</i> . New York: Dover Publications. | 112 |

TABLULAR DİZİNİ

| | |
|--|----|
| Tablo 1. 20. Yüzyıl Kuramcılarının Mekân Kavramı Eleştirileri. Ulubay, Serhat ve Önal, Feride. (2020). Mekân Üzerine Sorunsallar ve Kavrayışlar: Fenomenoloji Kuramının Yirminci Yüzyılın Mekân Anlayışına Etkileri. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, s. 606-613. | 30 |
|--|----|

KISALTMALAR DİZİNİ

Bkz: Bakınız

Ltd: Limited Şirket

GİRİŞ

Kartezyen Düşünce'deki mekân anlayışının yarattığı ideal bedende, akıl ve form tanımıyla insanın mekân ihtiyacı zamana ve mekâna bağlı olarak keskin ve katı kurallar çerçevesinde şekillenmektedir. Günümüzde ise mimari disiplinler mekânı, hali hazırdaki sayısallaştırılan beden verileri ile ele almaktadır. Duyulara dayalı farklılıkların göz ardı edilmesi, kullanıcının özne olarak mekânı şekillendirmesini engellemektedir. Bu çalışma ile mekân ve beden arasındaki diyalekte hem kuramsal bilgide yer edinenin hem de pratikte asıl inşa edenin yani bedenin vurgusu yapılmakta ve Bauhaus Okulu'nda beden konusunun ele alınış biçimi üzerine yapılan araştırmalarla konu desteklenmektedir.

Duyularımız yoluyla nesnel dünyayı deneyimlemeye, tanımlamaya ve anlamlandırmaya çalışmaktayız. Ancak bireysel olarak duyular aracılığıyla algılanan nesnel dünyanın birebir net bir tanımı oluşmamaktadır. Çünkü algı, her bireyde farklılık göstermekte ve sürekli değişmekte olan zihin hacminde farklı deneyimler inşa etmektedir. Birçok farklı biçimde ilişki kurabildiğimiz mekân da bu algıya bağlı olarak gelişen bir deneyim haline gelmektedir. Pek çok kaynakta mekân algısındaki asıl amacın mekânı bedensel deneyimlere dökülmekten geçtiği ve mekânın böylelikle insan bedeni için çalışmaya başladığı vurgulanmaktadır. Bu bağlamda ele alınan birinci bölümde yaşayan, nesnelleşen, deneyimleyen olarak bedenin farklı tanımları üzerinde durulmaktadır. İkinci bölümde fenomenoloji kuramı ile birlikte Kartezyen düşünce yöntemi eleştirilmiş, mekânın farklı anlamları, farklı yöntemlerle ele alınışı ve kuramcılarının yaklaşımlarıyla irdelenmektedir. Burada beden algısı metodolojik bir incelemeye dökülerek bedenin mekân içerisindeki varoluşu/iletişimi üzerinde durulmaktadır. Alt başlıklarında ise duyulara ve mekân yaratımındaki rollerine değinilmektedir. Edinilen bu bilgiler ile, mekânın hem maddesel hem de çokduyulu bir deneyimle şekillendiği bilgisi öngörülmektedir.

Bugüne kadar Bauhaus ile ilgili pek çok araştırma yapılmıştır fakat bu ekoldeki öğretilerin ve çalışmaların üzerinden bedenin işleyişini temel alan; insan formu ve buna bağlı şekillenen mekân tanımlarına değinilmemiştir. Bu çalışma kapsamında bedenin farklı kalıplarda yorumlanması ve deneyim olgusunun alt başlığını oluşturan duyuların ele alınmasıyla birlikte Bauhaus Okulu'nun eğitim

pratiklerinden yararlanılarak çalışmanın üçüncü ve dördüncü bölümü oluşturulmaktadır. Almanya'nın Weimar kentinde 1919-1933 yılları arasında eğitim vermiş olan Bauhaus'un entelektüel göçle birlikte düşünce yapısının farklı ülkelerde de yer edindiği görülmektedir. *Bauhaus Düşüncesi* kurucuları ve geliştiricileri önderliğinde; sanatçı, zanaatkar, mimar ve tasarımcı gibi pek çok farklı disiplindeki düşünürlerle ortak paydada sanat-yaşam ilişkisi üzerine çalışmalar yapılmıştır. Bauhaus paradigmasını oluşturan etkenler ile başlayan anlatıda; Bauhaus düşüncesinin mimari yaratımda insanı bedeniyle, kimliğiyle, duyuları yoluyla nesnel ele alınışı sorgulatıp beden deneyimini öne çıkaran öğretileri mevcuttur. Bu bağlamdaki ilk öğretilerin olduğu Temel Tasarım Eğitimi dersi; farklı dönemlerde dersin eğitimini vermiş ustaların yöntemleri ve çalışma verileri ile birlikte konuya atıfta bulunan farklı derslerin izlenceleri üzerine de incelemeler yapılmaktadır.

Bu tez çalışması ile zamana ve mekâna bağlı olarak tasarım kuramları haline gelen insan beden ve davranışlarının sayısallaştırıldığı yaklaşımların günümüzde tasarım ezberlerine dönüşmesine karşın; mekânın sadece salt ölçülerden, biçimsel oranlardan, belli standartlardan ibaret olmadığı; mekânın fizikselliğinden çok *mekân deneyiminin* önde tutulması gereken bir değer olduğu yönünde farkındalık kazandırılmak amaçlanmaktadır. Beden ve mekân etkileşimi, mekân tasarımı eğitimi pratiklerinde güçlü bir dayanak olan *Bauhaus Düşüncesi* altında yapılan konu özelindeki çalışmaların analizi ile pekiştirilmektedir. Bugüne kadar yapılan çalışmalarda Bauhaus ekolü altındaki çıktılarının biçimsel değerlerinin estetik kriterler bağlamında ele alındığı görülmektedir. Fakat bu tez çalışması, biçim yaratımında özneyi/bedeni ve deneyimini, Bauhaus'u oluşturan paradigmaların ve düşünce sistemlerinin temelinde ele alınan bir mesele olduğu bilgisini göstermeyi hedeflemektedir.

Bir diğer yönüyle bu çalışma, mekân tasarımı öğretimi pratikleri içerisinde mekânın biçimlenişi, okunabilirliği ve içselleştirilmesi problemi özelindeki eksikliklerin kurallı bir yaklaşımın aksine, mekân kavramının farklı yöntemlerle deneyimletilerek benimsetilmesi yönündeki kazanımına da vurgu yapmaktadır.

1. BÖLÜM: BEDEN

Beden, farklı disiplinler tarafından ele alınan bir kavram olarak farklı biçimlerde yorumlanmış ve zaman içerisinde farklı yaklaşımlarla yeni anlam boyutları kazanarak zenginleşmiştir. Konu özelinde kronolojik olarak ele alındığında Antik Yunan, Roma ve Rönesans dönemlerinden günümüze kadar yapılan bilimsel çalışmalarda beden algısında birçok farklı veri ortaya konulmuştur. Roma Dönemi'nde Kartezyen düşünce sistemine bağlı olarak ele alınan beden ve mekân anlayışı Rönesans Dönemi'nde bedenin mekân içindeki temsili Vitruvius Man'e dayandırılarak anlatılmıştır. Endüstri Devrimi ve onu takip eden sonraki dönem içinde Le Corbusier'nin Fibonacci dizisine dayalı ölçüler sisteminden oluşan Modüler kavramıyla bedenin kavrayış yöntemine farklı bir bakış açısı ortaya konmuştur.

Vitruvius (2020), güzellik kavramının doğada yer aldığını ve doğanın içinde var olan güzellik anlayışının evrensel orantı ve simetri yasalarına dayandığını savunmaktadır. Ona göre doğal ölçüleriyle insan bedeni gerekli oran ve orantılarla mekân tasarımı için ölçü-model teşkil etmektedir.

4. O halde doğa insan bedenini, azaları ile tüm biçimi arasında orantılı bir ilişki olacak şekilde tasarlamışsa, demek ki eskiler de yapıların mimarisinde tek tek her elemanın bütün yapının şemasına tam tamına uygun düşmesini isterken haklı bir gerekçeye dayandılar.

5. Aynı şekilde bütün yapılar için zorunlu olduğu açıkça anlaşılan ölçü düzenini de yine insan vücudunun azalarından hareketle geliştirdiler; parmak, avuç (karış), ayak ve ön kol (arşın) gibi (s. 105).

17. yüzyılda Kartezyen düşüncenin gelişmesiyle beden sadece nesnel oranlarla değil, görsel algı ile birlikte irdelenmeye başlanmıştır. Bu düşüncenin temelini, parçalayarak ele alma ve indirgeme yoluyla analiz yapma oluşturur. Bu parçalayıcı yöntemin ardından parçaları tekrar bir araya getirerek bütünü oluşturan bir sistem öngörülür. Bu bağlamda Kartezyen düşünceye göre çözümlenen beden algısal bir sistemdir (Ay Birsöz, 2015).

Sanayi Devrimi ve sonraki dönemde, Le Corbusier insan bedeninin ölçülerini mekân tasarımında uygulanabilecek bir standarta oturtma çabasında olmuştur. Ortaya

koyduğu bu standartlaştırılmış beden oranları sistemiyle, tasarım sürecinde çok daha hızlı, doğru sonuçlara ulaşılabilir bir yöntem önermiş ve bu yöntemin yapım sürecindeki olası hataları da minimize edeceği düşüncesiyle eleştiri ortamına açık bir mimarlık tavrı sergilemiştir.

Bu gibi örneklerin aksine nesne(l)leştirilen beden düşüncesinin üzerine çalışılmış ve standartlarla oluşturulan yöntemin farklı tanımları yapılmıştır. Bedenle ilgili yapılan pek çok araştırmaya göre, özellikle Kartezyen düşünceyi eleştiren fikirlere rastlanılmaktadır. Vitruvius, Leonard da Vinci, Michel Foucault ve Maurice Merleau-Ponty gibi düşünürlerin teorilerinin güncel okumalarında yeni bakış açıları oluşturduğu görülmektedir.

1.1. Yaşayan Beden

Beden duyguların, ortamların ve fiziksel hallerin dünyasını resmeden; değişebilir olanı algılayan ve onu tanımlamak için farklı yollar keşfeden bir dünyadır (Corbin vd., 2021a, s. 9). Mauss'a (1960) göre bu dünya, en doğal hareketlerimizin bile kültürle birlikte ortak normlar tarafından üretildiğini vurgulayarak göstermeyi başarmıştır: Örneğin; bu yürüme, oynama, çocuk doğurma, uyuma veya yemek yeme şeklimize göre değişebilmektedir (akt. Corbin vd., 2021a). Bu yeni bakış açısıyla beden, iç ile dış, et ile dünya arasındaki iletişim gibi tamamlayıcı bir dengenin varlığında ortaya çıkmaktadır. “Bir kurallar bütünü, görünümlerin ve karmaşık etkileşim alışkanlıklarının gündelik işleyişi, herkesin ortak biçimle, dayatılan tavırlarla, tutumlarla oynama konusunda sahip olduğu özgürlük, olağan bakma, duyumsama ve yer değiştirme tarzları bedeninin toplumsal yapısını oluşturur” (Corbin vd., 2021b, s. 10). Dolayısıyla bu çok boyutlu bakışla yaşayan bedene ve çevresine dair pek çok değer bilgisine ulaşılabilir. Peki, canlı organik bir sistem olan beden hakkındaki olguları anlamak için, onun yaşanan ortamdaki nesnelere ilişkisi nasıl ele alınmalıdır?

Sistem Yaklaşımı olarak bilinen *Genel Sistem Teorisi*¹'ni ortaya koyan Avustralyalı biyolog Ludwig Von Bertalanffy (1968); yaşanan ortamda nesnelere arasında

¹ Genel Sistem Teorisi, II. Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda disiplinlerarası bilimsel konuların ortak bir yöntem oluşturma amacıyla evrenin bütünü üzerinden *tümdengelim* yöntemi kullanılarak her şeyin

devingen, karşılıklı bir ilişkinin varlığı düşüncesiyle; algılama, düşünme ve öğrenme/keşfetme edimlerinin parça parça değil bir bütün olarak ele alınması gerektiğini belirtmiştir (Bertalanffy, 1968).

Benzer bir yaklaşımla Ponty (2019), “Bir vücudun canlılığı, onun kısımlarının yan yana bitştirilmesi değildir -ne de başka yerden gelmiş bir tinin otomata inmesidir, ki bu hala vücudun kendisinin içsiz ve ‘kendi’siz olduğunu varsaymak olacaktır” (s. 34) diyerek beden araştırmalarında bütüncül yaklaşımı savunmaktadır. Bedeni bölümlerinin birleştirilmesiyle değil; “Bir insan vücudu, gören ile görünür arasında, dokunan ile dokunulan arasında, bir gözle diğeri arasında, el ile el arasında bir çeşit kesişme olduğunda, hissedilen-hissedilir’in kıvılcımı parladığında,” (s. 34) şeklindeki ifadeyle bu bütüncül yaklaşımını desteklemektedir.

Geçmişte bedenin kontrollü, esnek ve öznenin iradesine boyun eğebilen olarak ele alındığı görülmektedir. Böyle bir anlayışta, bedenin bir nesne (varolan, eğitilen, düşünen ya da devinen) olarak varlığını sorgulamadığını; vücudun özne, fail ya da etken olarak anlaşılabilmesi olasılığının düşünülmediği görülmektedir. Bu esnek beden, Foucault'nun (1997) öngörülemez bir fiziksel boyutu olsa da *uysal* olarak tanımladığı şeydir. Bu uysallık Foucault'nun iddia ettiği gibi öncelikle dışsal düzenleme, denetim ve kısıtlama ile işlev görmez, daha çok, öze yoğunlaştırılmış bir düşüncenin sonucudur: Öz-düzenleme, öz-yönetim ve öz-denetim (akt. Grosz, 1995). Bu durumda kısıtlara karşı uysal bir beden düşüncesinden öte; iradeye, arzuya ve zihne dayalı uysal bir beden tanımı yapmak mümkün olacaktır.

Bu bağlamda ele alınan fikirlerde bedenlerin, göz ardı edilen veya ilgi odağı olarak görülmeyen şekilde okunduğu görülmektedir. Fakat yakın tarihli kaynaklarda tıp, matematik, mimarlık ya da cinsellikle ilgili birçok düşüncede bedenlerin her zaman teorik ve pragmatik ilginin nesnelere yani bireyi *uysal* ve *yararlı* hale getirmek için geliştirilen disiplinlerin ve tutumların olduğu görülmektedir. Aynı zamanda bedenin

birbirine bağlı olduğu fikri ile savunulmuştur. Ancak elde edilen sonuçlara bağlı olarak *tümevarım* ile ele alınışı yaygınlaşmıştır. Bütün bu verilerle uygun tanımın *sistem* olduğu fikrine varılmıştır. Biyolojide sistemlerin gözlemlenebilirliğinin ve pek çok bilim dalına göre daha pratik okunabilirliğinin olması bu yaklaşımın ilk kez bu alanda önem arz etmesinin nedenlerinden biri olmuştur. Bertalanffy, biyolojide uyguladığı sistem teorisini diğer alanlara da uygulamak istemiş ve çeşitli disiplinler için ortak prensiplerin var olduğunu göstererek hepsine uygulanabilecek genel bir analitik model geliştirmeye çalışmıştır (https://tr.wikipedia.org/wiki/Sistem_teorisi, Erişim: 13.09.21).

yaşayan, fizyolojik ve psikolojik anlamda devinen yapısının bütüncül yaklaşımla incelenmesi gereken bir sistem olduğu görülmektedir. Beden bir sonraki bölümde nesne olarak, parçaları arasında veya kendisiyle diğer nesnelere arasındaki farklı ilişkilerle mekanik anlamda tartışılmaktadır.

1.2. Nesnelleşen Beden

“Beden bir kurgudur, bir düşünsel tasarımlar bütünüdür; öznenin tarihi boyunca, toplumsal söylemler ve simgesel sistemler aracılığıyla gelişen, dağılan, yeniden yapılanan bilinçdışı bir imge²dir” (Corbin vd., 2021b, s. 11). “Nesnel beden oluşumu ise nesnenin kuruluşunun momentlerinden biri olduğundan, beden, nesnel dünyadan kendini geri çekerek, onu çevresine bağlayan yönelimsel bağları da beraberinde getirir ve nihayet algılanan dünyayı olduğu gibi algılayan özneyi de bize açar” (Merleau-Ponty, 2017a, s. 115).



Görsel 1: Rembrandt van Rijn. Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi / The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp. 1632. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 169.5x216.5 cm). <https://bit.ly/3w3UGCq>

Mauss, bedeninin tarihinden bahsederken duyguların, ortamların ve fiziksel hallerin asli dünyasını resmeden; değişebilir olanı algılayan ve onu tanımlamak için farklı yollar keşfeden bir dünya olduğunu söylemiştir (Corbin vd., 2021a, s. 9). Buna göre, birçok değerini somut bedensel alışkanlıklarından okuyabileceğimiz *bütünsel bir*

² “Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan -birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar” (John Berger, 2016, s. 8).

insana işaret etmektedir. Başka bir deyişle ise beden, fiziksel varlığıyla olduğu kadar tasarımlarının dayandığı referanslarla da vardır ve bunlar da yine kültüre, zamana göre değişebilen *öznel* mantık olmaktadır.

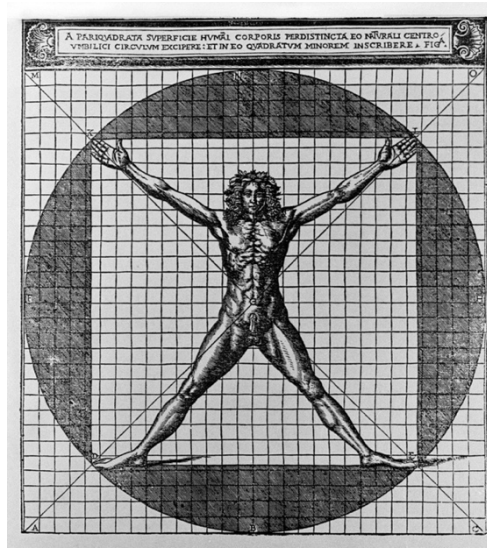
Bedeni pek çok bilim dalı kendi disiplini içerisinde ele alırken; duyular, teknikler, yöntemler, epistemolojik ve fenomenolojik bağlamda çeşitlendirmektedir. Bedensel şemanın zaman içindeki kavramsal çerçevesi değişmiştir: Örneğin; 17. yüzyılda mekanik, 19. yüzyılda enerjisi üzerine kurulu mantık, 20. yüzyılda ise bilişsel mantık. Özellikle mantık bedensel girdilere ve çıktılara yeni bir bakış açısı getirmiş, bunların *verimli* hale getirilebileceğini telkin etmiş, harcananlara ve birikenlere anlam kazandırmıştır. Bilişsel mantık ise kontrol ve duyarlılık mekanizmaları üzerine vurgu yaparak kendini kontrol edebilmeye ve uyum sağlayabilmeye anlam kazandırmıştır (Corbin vd., 2021a, s. 13-14).

Bu bağlamda bedenin bu gibi anlamlarının yanında somut bir tecrübeyi, bedenin yoğunluğunu ve zihindeki yansımaları ön plana çıkaran bilginin merkezinde yer aldığı görülmektedir.

Beden, mimari anlam sorunu içerisine dahil edildiğinde güçlü bir kaynak niteliğinde olan ve giriş noktası olarak yapıtı okumaktan ziyade, doğru ya da yanlış olan gerçeklerin vurgusunun bir ifadesi olarak Vitruvius'un *De Architectura*'sı, Rönesans'ta ortaya çıkmıştır. Metin tarihsel olarak okunduğunda onu ya bilimsel devrimle sona eren mimari geleneğin başlangıcı olarak ya da Yunanlılarla başlayan ve onların anlayışına sahip olan geleneğin sonu olarak ele alındığı görülmektedir. Neredeyse tamamen Yunan kaynaklarından çalışan Vitruvius, konu bağlamında bir tür pencere işlevi görmektedir. *De Architectura*, bir sürekliliğin parçası olarak, mimarlar için sürekli bilgilendirici olan veya olması gereken bir metafor ve içgörü kaynağı olarak okunma eğiliminde olmaktadır. Vitruvius aynı zamanda mimari incelemelere referans veren başlıca kişidir. Vitruvius'un geçmişten gelen (Yunanlılardan) otoriter sesi hem ilk kez dile getirmiş hem de mimarlıkta önemli konuların neler olduğunu tanımlamıştır: Bu amaçla tüm insanlar için temel referans terimlerini ortaya koymuştur. Bunların içinden, insan vücudunun bir yansıması olarak mimarlık metaforu esastır (McEwen, 2002).

Pierre Gros, mevcut Vitruvius araştırmalarına lider olarak kabul edilmiştir. Gros'un Vitruvius üzerine çalışmaları geniş bir yelpazede yer almıştır ancak bir klasik arkeolog olarak başlıca meşguliyeti, Geç Cumhuriyet ve Erken İmparatorluk dönemindeki Roma yapı pratiğinin özellikleri açısından De Architectura'yı okumak olmuştur. İncelemeler sonucu ortaya konan, genel olarak Vitruvius'un çalışmalarının uygulayıcılar için sistematik bir el kitabı oluşturma amacıyla değil; rasyonel sistematizasyonun ifade edilmesine yönelik, mimarlığı retorik bir sanat haline getirerek mimarlık mesleğini yüceltmek amacıyla ilgili bir proje olduğu sonucuna varılmıştır.

Peki *beden* ve *mimari* nedir? Mimarlık -yapı- ve beden arasındaki önemli fizyolojik ayrımların dışında, mimarlık neden metaforik bir bedendir? Vitruvius'a (2020) göre uzuvların kendine özgü simetrik orantıları vardır ve bu orantıları dikkate alarak eserlerini oluşturan antik dönemin ünlü ressam ve heykeltıraşları büyük ve sonsuz övgüler almıştır (Görsel 2).



Görsel 2: Cesare Cesariano. Homo ad Circulum. 1521. <https://bit.ly/3MLAB9J>

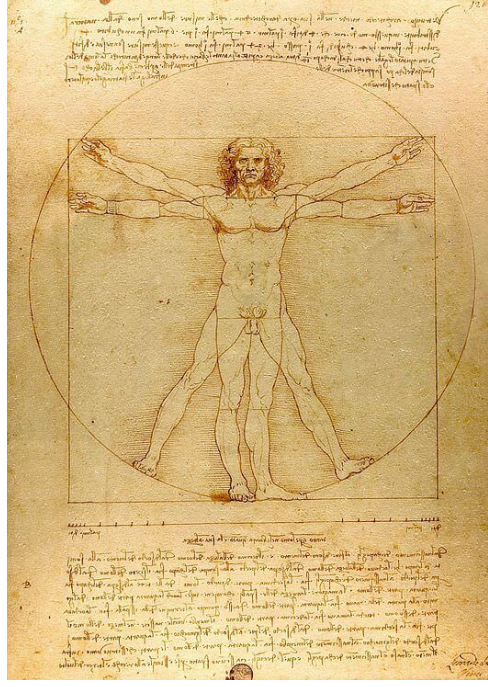
İnsan vücudunun merkezi, doğal olarak göbek deliğidir. Elleri, ayakları iki yana açık halde sırtüstü yatmış bir insanın göbek deliğini merkez alıp pergeli buraya yerleştirirsek bu noktadan çepeçevre bir daire çizersek, onun tüm el ve ayak parmakları bu dairenin çevresine değecektir. Hatta bu vücutta bu şekilde bir daire şekli çıktığı gibi, bir kare şekli de çıkacaktır. Çünkü ayak tabanlarından başın tam tepesine kadar olan mesafeyi ölçersek ve bu ölüyü iki yana açık elleri arasındaki mesafe ile karşılaştırırsak, genişliğin uzunluğa eşit olduğunu anlarız; tıpkı tam kare olan düz yüzeylerde olduğu gibi (s. 104).

Aynı şekilde, tapınak öğelerinin her bir parçası arasında, binanın toplam boyutuna tam olarak karşılık gelen orantılar olduğunu savunmuştur.

O halde doğa insan bedenini, azaları ile tüm biçimi arasında orantılı bir ilişki olacak şekilde tasarlamışsa, demek ki eskiler de yapıların mimarisinde tek tek her elemanın bütün yapının şemasına tam tamına uygun düşmesini isterken haklı bir gerekçeye dayandılar. Bu yüzden bütün yapılardaki mimari düzenleri bize aktarıırken, özellikle sevabıyla günahıyla sonsuza dek yaşayacak mimari eserler olan tanrı tapınaklarının düzenlerini aktarmaya ayrı bir özen gösterdiler (s. 105).

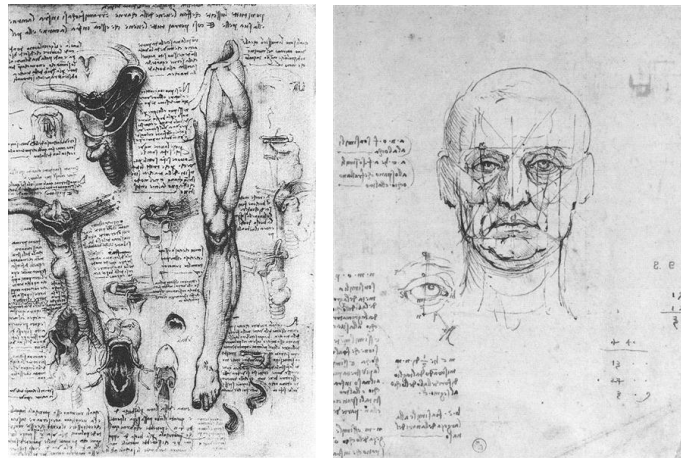
Vitruvius tarafından ele alınan bu konuların bilgisi, insan düşüncelerinin doğanın işleyen tarafıyla tanınmasını sağlamak amacıyla temel kaynak olarak görülmektedir. Doğa, bir mimarın en iyi örneği ve eğitmenidir. Oranın ve simetrinin özü doğadadır ve Vitruvius için doğa yapının öncülü olarak görülmektedir. Doğadaki her şey, ateş, hava, su ve toprak gibi temel unsurlardan meydana gelmiştir. Cinsler, türler vb. bu faktörlerin her birindeki orantılı dağılımı sayesinde ve tabii matematiksel bir hesaplama yardımıyla biçimlendirilmiştir. Bir mimarın, doğanın işçiliğinin bilincinde oluşu, onun tüm tasarımlarının birinci adımıdır. Tıpkı doğanın, çerçevenin tüm bileşenleri arasında uygun oranı oluşturması ve bunları birbirine ilişkilendirmesi gibi beden de; özellikle baş, kol, el, bacak ve ayak, çerçeveye simetrik bir görünüm yüklemekte ve aynı çerçeve içinde ilintili olmaktadır.

Bu bağlamda bir mimar ilk adımdan itibaren uygun bir şekilde parça-tam ilişkisini kurabilir ve bu sayede inşa ettiğinde oluşturduğu her çerçeve; orantılı, simetrik ve uyumlu bir görünüme sahip olacaktır. Vitruvius'un bu birincil mimari bilgisi, Rönesans döneminde yazılarının yorumlanmak yerine doğrudan okunabilmesi için çalışmalar yürütülmüştür. Yazılarında görsel anlatım olmadığı için söylemlerinin resmedilmesi için çalışmalar yapılmıştır. Böylece bu iki dünya, iki çağ ve iki farklı dil arasındaki aktarım, yeni ve devrimci bir durumu ortaya çıkarmıştır. Sayısallaştırılarak grafiklerle araştırılan bedenin uyumu fizikselliğe dökülmüştür. Böylece bedenin öznel düzeni ile nesnel, matematiksel ve gerekli doğal düzen arasındaki uyumu kanıtlanmıştır (Palumbo'dan akt. Ay Birsöz, 2015).



Görsel 3: Leonardo da Vinci. Vitruvius Man. 1487. <https://bit.ly/3q2S9ES>

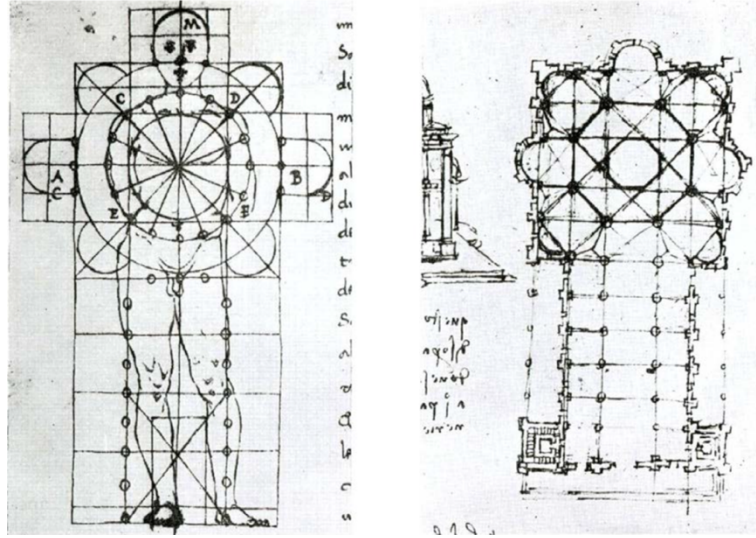
Leonardo da Vinci insan bedeninin evrenin işleyişinin bir analogisi olduğunu söylemektedir. Vitruvius'tan esinlenerek yaptığı çizimde (Görsel 3) görülen karenin maddesel, dairenin ise ruhsal varlığın ifadesi olduğu bilinmektedir. Bu şemada insanın ruh ve madde olmak üzere iki yönünün ifade edildiği düşünülmektedir (Heydenreich'den akt. Ay Birsöz, 2015). Ayrıca 16. yüzyıl Rönesans'ının tıp alanındaki incelemelerinde ana konunun kas sistemi olduğu görülmektedir. Leonardo birçok hareket halindeki bedenin kas durumlarını gözlemlemiş ve resmetmiştir (Görsel 4).



Görsel 4: Leonardo da Vinci. Anatomik İnsan Bedeni Çalışmaları. 1500-1510.

<https://bit.ly/3pWXe19>

Rönesans'ta parçaların bütünle ideal ilişkisi olarak okunan insan bedeninin bir kilise planına yansıtılarak diyagramlarla sembolik olarak ifade edilmiştir (Steadman, 2008). Örneğin; Francesco di Giorgio Martini'nin kilise tasarımı için yaptığı çizimde (Görsel 5) Leonardo da Vinci'nin eskizi (Görsel 6) ile benzer bedensel oran ve ölçü arayışında olduğu görülmektedir. Beden merkezli oranların, mimari bir üslup oluşturmada bir yöntem olduğu bilgisine dönemin eskiz çizimlerinden de ulaşılabilmektedir.



Görsel 5: Francesco Giorgio Eskizi. Ay Birsöz, Şadiye Betül. (2015). *Mimari Tasarımda Bedensel Farkındalık: Bir Arayüz Olarak Dans*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, s. 7.

Görsel 6: Leonardo da Vinci Eskizi. Ay Birsöz, Şadiye Betül. (2015). *Mimari Tasarımda Bedensel Farkındalık: Bir Arayüz Olarak Dans*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, s. 7.

Rönesans'tan başlayan ve 19. yüzyılın ortalarını da içine alan, Antik Çağ anıtlarının ayrıntılı arkeolojik incelemesi ve sanat tarihi biliminin büyümesiyle hem insan yapımı hem de doğal tasarımın anahtarı olarak klasik orantı sistemlerine olan ilgi yeniden canlanmıştır. Bir başka deyişle, bedenin oransal bir düzene indirgenerek okunmasıyla mekânın oluşumunda beden, özne olarak mekânın oluşumunun izdüşümü durumuna gelmiştir ve nesnelleşmiştir.

20. yüzyıl ve sonrası ele alındığında, mimarlık söylemleriyle birlikte teknolojik gelişmeler, standart arayışları ve seri üretim ihtiyacı bağlamında mimarlık, kullanıcının fiziksel çevresini şekillendirmesini ve onu nasıl kullanarak yaşaması

gerektiğini belirli kalıplarla empoze etmektedir. Modernistler tarafından ele alınan insan modeli, fiziksel olarak sayısallaştırılabilen, parçalara bölünebilen ve evrensel doğası ile tanımlanan, benzer duygu, akıl ve duyulara sahip; tasarlanmış ve değiştirilebilen belirli durumlara tepkileri olan bir bedenden oluşmaktadır.

Bu durum standart arayışları ve seri üretim ihtiyacı bağlamında incelendiğinde özellikle Birinci Dünya Savaşı'nın ardından işçi sınıfının acil konut ihtiyacının ve asgari yaşam gereksinimlerinin karşılanması yani Existenzminimum³un sağlanması için yeni konut standartlarının belirlenmesi arayışına girilmiştir. Alexander Klein'in bu arayıştaki dikkate değer ölçüdeki en önemli katkısı; yenilikçi matematiksel tasarım metodolojisi yöntemiyle nesnel terimlerin belirlenmesini amaçlayan çeşitli konut türlerinin tasarım kalitesinin değerlendirilmesi ile olmuştur. Klein bir anlamda, yaşam koşullarının insan ruhuna yol açtığı etkileri göz önünde bulundurarak karmaşıklık içinde ikamet etme sorununa değinmiştir (Bevilacqua, 2011, s. 297-313). Klein'in konut üzerindeki standartlaştırmaya yönelik çalışmaları Le Corbusier'nin yenilikçi mimarlık anlayışını etkilemiştir. Walter Gropius ve dönemin önde gelen mimarları aynı düşünce altında birleşerek *Existenzminimum* başlığı altında bir deklarasyon yayımlamışlardır. Walter Gropius, Bruno Taut ve Martin Wagner gibi Le Corbusier de bu fikri benimsediğini ifade etmiştir.

1887'de İsviçre'de doğan, Fransız vatandaşı olan Le Corbusier (asıl adı Charles Edouard Jeanneret) akademik dogmalara karşı bir tavırla Modern mimarlığın yaratıcılarından olmuştur. 1910 yılında Berlin'de birkaç ay Peter Behrens ile çalışan Le Corbusier, standartlaşma ve endüstrileşme sorunlarıyla ilgilenmeye başlamış olan Deutscher Werkbund'un çalışmalarını takip ederek; 1917'den başlayarak Avrupa'nın her yanını gezmiş ve 1920'de toplu üretim için bir yapı estetiği

³ Existenzminimum: Yaşama ücreti, bir işçinin temel ihtiyaçlarını karşılaması için gereken asgari gelir olarak tanımlanır. Bu biyolojik bir asgariye işaret eden geçim ücreti ile aynı şey değildir. İhtiyaçlar yiyecek, barınma ve giyim gibi diğer temel ihtiyaçları içerecek şekilde tanımlanır (https://en.wikipedia.org/wiki/Living_wage, Erişim: 04.09.21).

Umut Şumnu, Gedik Üniversitesi'nin İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü için çevrimiçi olarak gerçekleştirdiği *Modern İç Mekânın Tuhaf Kısa Yaşamı* adlı sunumunda Existenzminimum için 19. yüzyılın durgun, geleneksel ve tarihi iç mekânlarının aksine, Meyer'in anlattığı iç mekânın tarihsel iç mekân akışında herhangi bir devamlılık sunmadığını böylelikle göçebe ve dışa dönük bir varoluşu savunan çıplak, sade ve süssüz bir mekân yaratımından bahsetmektedir. Meyer, iç mekânın artık güvenlik, inziva, barınma ve aidiyet kavramlarıyla anılamayacağını ve iç mekân kullanıcısının iz bırakamayacağı geçici bir yapı olarak ele alınması gerektiğini belirtmektedir (Kişisel İletişim, 23 Aralık 2021).

geliştirmeye başlamıştır. “Hesapla çalışan mühendisler geometrik biçimler kullanırlar, bunların geometrisiyle gözlerimizi, matematiğiyle de kafamızı doyururlar; yapıtları iyi sanatla aynı doğrultudadır” (Conrads, 2019, s. 45).

Le Corbusier manifestosunda, endüstriyel üretimin nesnelere temel biçimlere indirgeyip saflaştıracağını, ardından mimarın onları bir tasarımın ana unsurları haline getireceğinden söz etmektedir (Melvin'den akt. Berkin, 2021). Le Corbusier (2019) mekânı, yaşama gözlerimizi açtığımız dakikadan başlayarak duyarlığımızın rolünü oynadığı başlıca sahne olarak tanımlar ve ekler;

1920'de “Yeni Düşünce”yi çıkarmaya başladığımızda ev'e temel önemini vermiştim. “İçinde oturan makina” diyordum ona ve böylece doğru ortaya konmuş bir soruna tam ve kusursuz bir çözüm bekliyordum ondan.

....

Sözcüklere bakılırsa makine sözcüğü, bize Yunanca ve Latince'den *sanat* ve *kurnazlık* anlamlarıyla geliyor: “Kimi etkileri yaratmak üzere yapılmış düzenek”. Kurnazlık sözcüğü, bizi soruna çok şaşırtıcı bir biçimde yaklaşıyor: belirsizliği -o devingen geçiciliği- yakalayıp, onunla bir yaşamın gerekli ve yeterli çerçevesini oluşturmak sorunu bu; elimizde bu yaşamı, sanatın yöntemleriyle toprağın üstünde yükselterek aydınlatma gücü var (s. 27).

Bu tema, 1973 yılında Paris'te yapılan *Konut ve Boş Zamanlar* konulu, 5. C.I.A.M. Kongresi'nin çalışmalarına bir giriş oluşturmuştur. “Makine uygarlığı ... *yeni bir konutun yaratılmasıyla* evrensel bir yapı üretimi dönemine giriyor. Eyleme dönük, iyimser, insancıl ve ‘temel sevinçleri’ bize taşıyacak bir uğraş bu. Teknik sorunların (akılcılığın ve işlevciliğin) kabına sığmayan bir çaba” (Le Corbusier, 2019, s. 28).

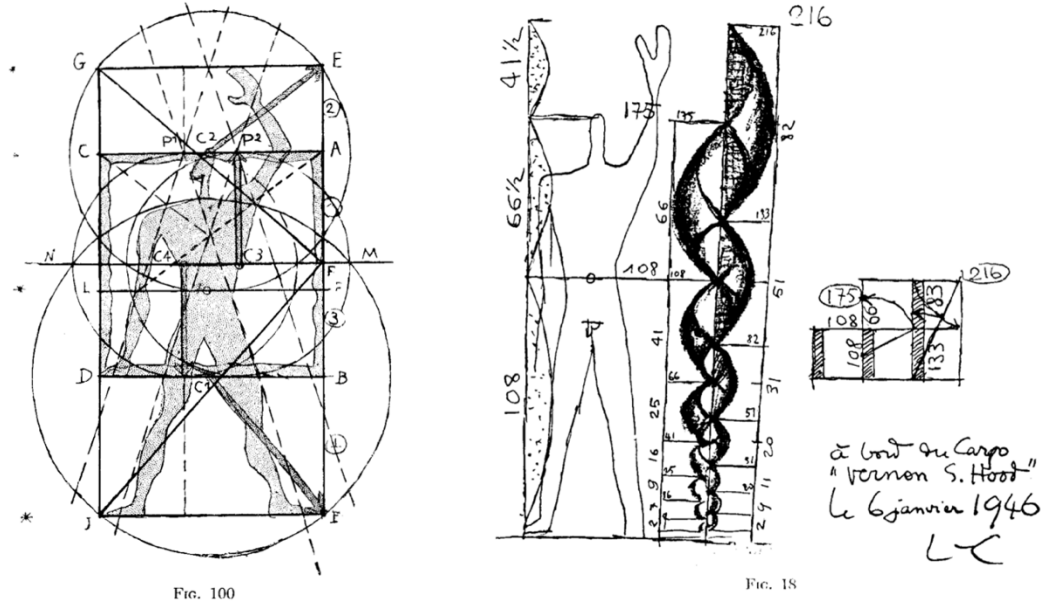
Böyle bir anlayışın ötesinde Le Corbusier'nin *Modulor Beden*'inden önceki standartlaştırma çalışmalarının, şantiyeyi makine pratikliğindeki uygulama yöntemiyle disipline etmeyi amaçladığı görülmektedir. Bu disipline etme çabası yapının pratikteki yapım süresini azaltmayı ve malzeme israfını önlemeyi sağlayacaktır. Böylece çalışanlar ne yaptıklarına tam olarak hakim olabilecekler; o süreçteki karmaşa halinden ve belirsizliklerden kurtulma idealine kavuşacaklardır.

Hayalim, bir gün şantiyelerde tüm ülkeye yayılacak, duvara çizilmiş ya da demir şeritten yapılma, projenin tümünde bir ölçü olarak farklı kombinasyonların ve oranların bitimsiz serileri için hizmet edecek bir normu, bir ‘oranlar ızgarası’nı

devreye sokmak; duvarcı, marangoz, doğramacı ne zaman işlerine göre bir ölçü seçecek olsa ona başvuracak; ve yaptıkları her şey, ne kadar farklı ve çeşitli olursa olsun uyumlu birleşecek. Benim hayalim bu (Le Corbusier'den akt. Şentürk, 2007, s. 5).

Bir anlamda bu mekanik indirgeme zamana ve mekâna bağlı kılınarak alt sınıftan insanlara kendi barınma ihtiyaçlarına cevap verebilecek şekilde asgari mülkiyet hakkını da sağlayacaktır. Aynı zamanda bu yaklaşımın Existenzminimum'un sağlanması için yeni konut standartlarının belirlenmesi arayışına benzer bir yaklaşım olduğu görülmektedir.

Le Corbusier düşüncesinin bilimsel altlığı hazırlarken bedeni geometrik şekiller ile ideal biçimde formüle etmeye çalışmıştır. Kareden başlayan bir dizi işlemle kurduğu bu düzenek yavaş yavaş üremektedir. Aslında Le Corbusier anlamdaki beden üzerine statik, kararlı ve soyut bir hal getirecek bilgiyi üretmektedir.



Görsel 7: Le Corbusier Çalışma Eskizleri, Pic.100 ve Pic.18. Le Corbusier. (1961). *El Modulor*.

Peru: Editorial Poseidon, s. 223 ve 49.

Kareden başlayarak beden, üçgen, daire gibi basit geometrik şekillerin altın oranla desteklenerek doğru bir ifadeyle çerçevelenmektedir (Görsel 7). "Topolojik açıdan karenin bedene, beden de kareye yaklaştırılmasının nedeni, aralarında ekonomik bakımdan faydalanılabilir bir ilişki kurmaktır. Öte yandan, rasyonelleştiren soyut

çerçeve, *Modulor*'un evrensel ölçüm iddiasının da ideolojik altlığıdır” (Şentürk, 2007, s. 6).

Kareden bedene giden bir dizi düşünde, matematiğin yaratıcı bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Le Cobusier Fibonacci dizisinin işleyerek ve basit geometrik anlatıma dökerek Vitruvius ve Leonardo da Vinci referansı ile kendinden sonra gelecek nesil için Şentürk'ün (2007) de tabiriyle *Oranlandırılmış Izgara* mirası bırakmak istemiştir (s. 6). Modulor'ü cepheden görünen insan bedeninin dik duruşunun ölçeği olarak da okumak mümkündür.

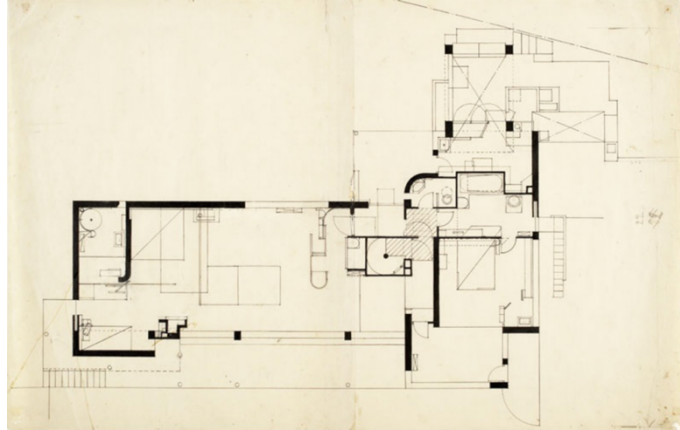
Le Corbusier'nin Modulor'un kullanımını örnekleyen başlıca eseri, Marsilya'daki *Unité d'Habitation*'ında bir formülasyonun varlığından söz edilebilir. Modulor'un 15 ölçüsünü 140 metre uzunluğunda, 24 metre genişliğinde ve 70 metre yüksekliğindeki bir binayı insan ölçeğine indirgemek için kullanmıştır. Le Corbusier, Modülör oranlarıyla elde edilebilecek panel boyutlarının ve yüzeylerin çeşitliliğini göstermek için bu diyagramları kullanmıştır (Ching, 2015, s. 332). Modulor sonsuz kombinasyonlara uygun olmakta ve çeşitlilik ile bütünlüğü sağlamaktadır (Görsel 8). Burada dönemin koşulları nedeniyle sadece duylara dayalı olarak beslenen bir mimari tavır beklemek zordur. Fakat Le Corbusier'nin yapının çatı teraslarının doğa ile olan ilişkisi ve kozmolojisi ile hareket ve oyuna dair sofistike bir yaklaşım sergilediği bedene ve algısına dayalı esneklik sağladığı da söylenebilir.



Görsel 8: Unité d'Habitation'in Cephe Detayı. 1965–1968. Le Corbusier. (2015). *Architecture Form, Space and Order*. New Jersey: John Wiley & Sons, s. 332.

Le Corbusier bu mimarlık anlayışına, kullanıcıların bir anda adapte olamadığını farketmiş ve sorunun çözümüne küçük bir hücre (arketip) ile ulaşılabileceğini düşünmüştür. Bu fikrinin gelişmesinde ise Eileen Gray ve Jean Badovici'nin katkılarıyla inşa edilen *E.1027 Ev*'nin rolü oldukça büyüktür. Bu ev modern mimariye en önemli katkılardan biri olarak kabul edilmektedir. Jean Badovici, Eileen Gray ve Le Corbusier arasındaki deneyim, tasarım kalitesinin -entelektüel niteliğinin- bir göstergesi olmaktadır. Le Corbusier, E.1027'nin duvarlarına 8 tane duvar resmi çizmiştir. Bu duvar resimleri, Le Corbusier'nin binayı sahiplenici girişiminin bir ifadesi olarak yorumlanmaktadır. Fakat bir yıl sonra Evi, Le Corbusier'nin tasarımı olduğuna inanan bir hayranı tarafından satın alınması ile, Le Corbusier benzer bir konumda *Le Cabanon* adını verdiği ahşap kulübe tasarımını gerçekleştirmiştir

(https://soa.utexas.edu/sites/default/disk/E.1027_Seminar_Course_Desc_18Apr17.pdf, Erişim: 29.09.2021).



Görsel 9: Eileen Gray. E.1027 Kağıt Üzerine Mürekkep ile Üst Kat Planı Çizimi. 1926.

<https://bit.ly/3CGjoKA>

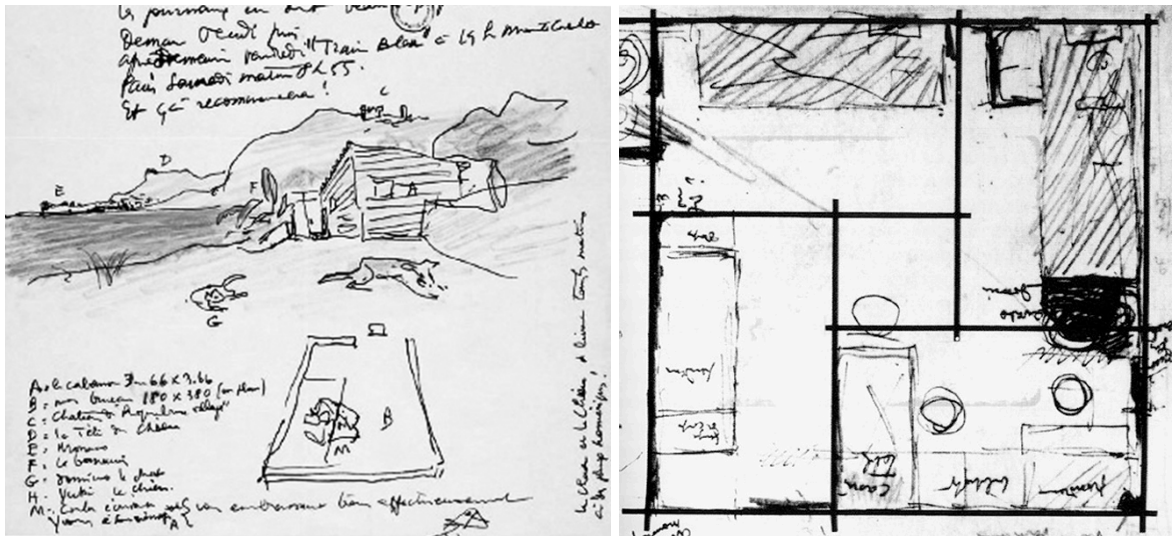
Eileen Gray E.1027'yi, rüzgargülü formasyonundaki karelerden oluşan yaşam alanlarını, sosyalleşmeye olanak tanıyan farklı işlevlere dönüşebilecek şekilde tasarlamıştır (Görsel 9). Mimari söyleminin standardizasyon, alan ekonomisi ve herkes için iyi tasarım kalitesinin satın alınabilirliği kavramları çerçevesinde şekillendiği söylenebilir. Ana tema, tasarımı ve yapımına odaklanılan *minimum varoluş* şeklinde de tanımlanabilir (Görsel 10).



Görsel 10: E.1027 Salon ve Yatak Odası Manzarası Görünüşü. Fotoğraf: Eileen Gray. 1926.

<https://bit.ly/3CGjoKA>

“Kabin mimarisi kökeninde ‘log cabin’, yani işlem görmemiş kütüklerden yapılmış kulübelere kadar gitmektedir. Ancak bu oluşum farklı bölgelerde, farklı yöntemlerle, farklı anlayış ve kültürlerle işlenmiş ve karşılaşılan koşullara göre yeniden şekillenmiştir” (Kurnalı ve Koca, 2018, s. 305). Le Corbusier’in kabininde işlev alanlarının E.1027 Evi’nin oluşumuna benzer bir formasyonda fakat dört ana bölgeye ayrılarak şekillendiği görülmektedir (Görsel 11). Le Cabanon, 183 cm uzunluğundaki bir insanın beden ölçülerinden oluşturulmuş 140x226 cm’lik modüllerden üretilmektedir.



Görsel 11: Le Corbusier. Kabinin İlk Eskizleri ve Planı Üzerinde Modül’ün Şematik Olarak İfadesi. 1951. <https://bit.ly/3KKxldf>

Le Corbusier binayı sabun köpüğünden oluşan bir balona benzetmekte ve içine üflenen hava dengeli ve düzenliyse balonun mükemmel olacağını söylemektedir. Ayrıca, dışın için bir sonucu olduğunu vurgulayarak buradaki balon metaforunu da güçlendirmektedir (Corbusier, 2015, s. 196).



Görsel 12: Le Corbusier. Le Cabanon Dış Cephe Görüntüsü. 1951. <https://bit.ly/3KKxldf>

İnsan ölçüleri referansı ile oluşan orantı sistemi Modulor'a göre tasarlanan kabin, bir masa, kitaplıklar, iki yatak, bir gardırop, küçük bir lavabo ve odanın bir köşesinde tuvalet de dahil olmak üzere sıkı bir şekilde düzenlenmiştir. Le Corbusier, tuvaleti *endüstrinin ürettiği en güzel nesnelere* biri olarak görmüştür. Mutfak yoktur, çünkü mimar yemek ihtiyacını Cabanon'un yanındaki küçük bir kafeden sağlamaktadır (Viladas ve Ballentine, 2001, s. 68-74) (Görsel 13).



Görsel 13: Le Corbusier. Le Cabanon İç Mekân Görüntüleri. 1951. <https://bit.ly/3KKxldf>

“Yapı UNESCO Dünya Mirası listesindeki en küçük yapıdır. Modernizm ile ortaya çıkan ‘biçim işlevi izler’ fikri ile yapı tasarımında öncelikli konunun işlev ve mekânın

yararlılığı olması gerektiği vurgulanmıştır. Mimar, bu fikirle ürettikleri yapılarında işlevi öne alarak biçimi her türlü süs ve dolaylı anlatımdan kurtarmıştır” (Kurnalı ve Koca, 2018, s. 306).

Benzer şekilde Le Corbusier'nin resimlerini oluştururken kompozisyonlarını referanslı bir oran sistemiyle kurguladığı görülmektedir (Görsel 14).

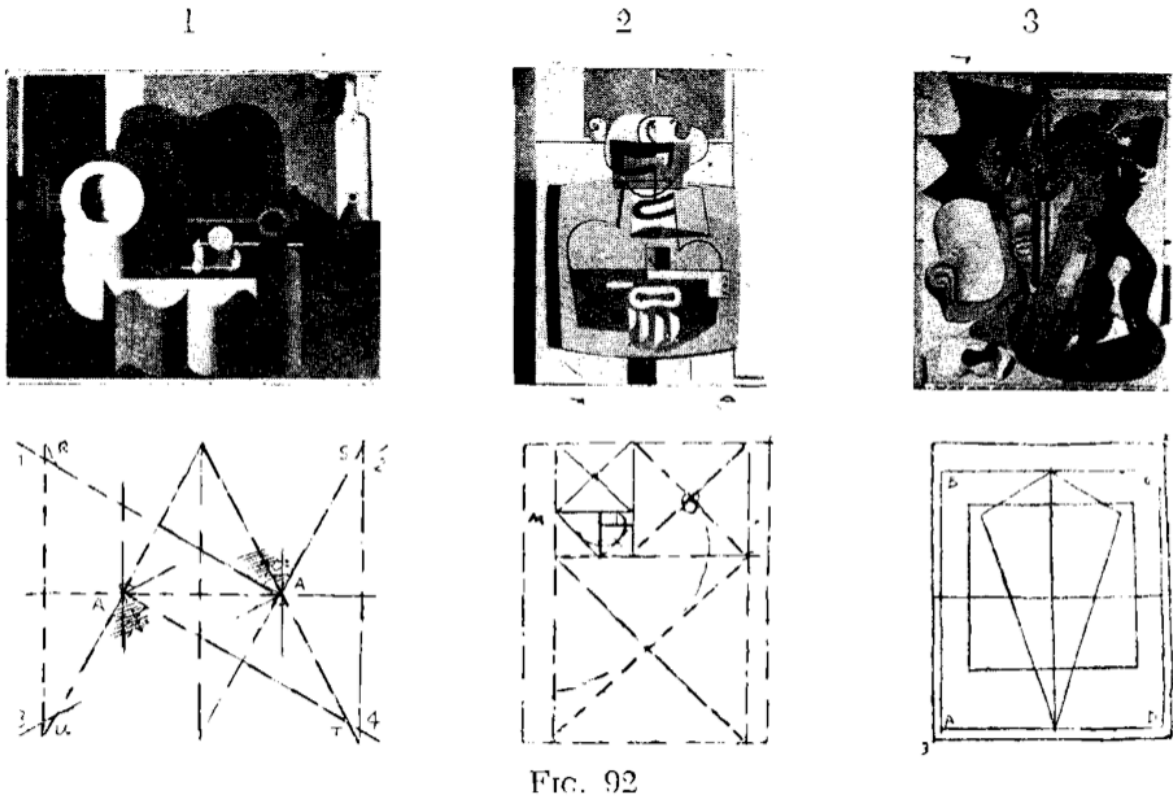


FIG. 92

Görsel 14: Le Corbusier, Referanslı Kompozisyon Çalışmaları Le Corbusier. (1961). *El Modulor*. Peru: Editorial Poseidon, s. 200.

“Öncü bir ‘Modernist’ (ve Formalist) olan Le Corbusier çok yönlü ve entelektüel kişiliği ile bir düşünür gibi yaşamış ve üretmiştir. Yeni form arayışları içine girerek heykelsi özellikler sergileyen yapılar çizmiş, insanların kendi tasarladığı ve şekillendirdiği yaşama uymalarını istemiştir” (Ergüven, 2021, s. 37). Fakat fazla ütopyik bulunan fikirleri toplum kontrollü düzen arzusunu dayattığı düşüncesiyle uygulamada yer edinememiştir. Ancak modern toplumun geleceğine yön veren fikirlerin gelişmesine katkı sağlamıştır.

Bu bölümde beden, mekân algısında yaşanan değişimlerin öznesi olarak yer almaktadır. Kartezyen düşüncenin hüküm sürdüğü, verimlilik ve kar odaklı bu

sistemde nesneleşmek ve nesnelleşmek bir çözüm yolu olmuştur. Bu standardize sürecinde insan bedeni kısmi ve eklemeli ölçüleriyle planlanarak sayısallaştırılmıştır. Fenomenolojik bağlamından koparılan bu stabilize görüşler -bir anlamda aynılaştırma eylemi olarak nitelendirilebilir- modern düşünce sisteminde etkin bir şekilde yer almıştır. Bu kalıba sığdırma edimi kimi düşünür tarafından eleştirilerek *Molar Kafes* olarak tanımlanmıştır. Bu tanımın özünde, baskıcı düşüncelerin molar sistemini terk ederek yaratıcı gücünü, özgürlüğünü ve öznelliğini koruyabilecek düşüncesi yatmaktadır. Benzer tavırla tanım, Talu'nun (2018): "Modern dünyadaki nesnelleşmenin, yerden kopuşun, yabancılaşmanın, zihinsel evsizliğin metaforu oluşu, bir nesne olarak evin sahiplenilmesini hepten imkansız ve anlamsız kılar" (s. 110) ifadesiyle özetlenebilir.

1.3. Deneyimleyen Beden

"Doğa içeridedir,' der Cezanne. Nitelik, ışık, renk, derinlik -ki orada, önümüzdedirler- ancak vücudumuzda bir yankı uyandırdıkları için, vücudumuz onlara kabul verdiği için oradadırlar."
Merleau-Ponty, Maurice (2019)

İç mekân, mimari için temel olan algısal bir deneyim taşımaktadır. Antik Çağlardan beri bu deneyim, yapısal bir kütlelerin veya modüllerin somutlaşması yoluyla meydana geldiği varsayılan mekân fenomenolojisiyle ilişkilendirilmiştir (Pasqualini vd., 2013). Tarihsel olarak ele alındığında ilkel yerleşim yerlerinin iç mekânlarında görülen bazı estetik değerlerin insani bir duygunun oluşumu üzerine etkisi olduğu görülmektedir. Bu duygu, iç mekânların estetik deneyimine ve iç mekâna aktarılan *nesnelleştirilmiş* bir perspektife dayandırılmaktadır. Bu nedenle, mekânlaşma teorileri için önemli olan şeyin, mekân deneyiminin kitlelere veya boşluklara fenomenolojik olarak aktarılmasıyla, dolayısıyla öznenin beden algısının arkitonik boyutlara dönüştürülmesi ile olacağı vurgulanmaktadır.

Bu bağlamda Vitruvius'un görüşlerinden ilham alan mimarlar, çeşitli somut kavramları geliştirerek; mekânın çok duyulu deneyimlenmesi gereken bir yaratım olduğu fikrini ileri sürmüşlerdir. İç mekânın bedensel deneyimi olarak karakterize edilen klasik (Francesco di Giorgio Martini'nin kilise tasarımı örneği gibi),

fenomenolojik bir bakış açısının modülerlik ve dikeyliği kapsayan arkitektonik bir sürekliliğe dahil olduğu görülmektedir.

Güncel mimari söylemlerce; dokunma, görme, duyma, koku alma nitelikleri ve vücudun mekândaki hareketlerini bilgi kaynağı olarak bir dizi algısal duyarlılıkla tasarıma dahil etme fikri savunulmaktadır. Bu fikir, tasarımın estetik anlamda değerlendirilmesi için ihtiyaç duyduğumuz görsel bilgileri bize sunan, yaygın olarak kullandığımız temsillerin ve mekânla kurulan iletişim biçimlerinin alışlagelmişin dışında deneyimle yapılanmasının bilgisini vermektedir. Bir diğer açıdan teknik çizimler ve modeller gibi kurallar ve mimari temsiller tasarım eğitiminin temel araçları olarak varlığını sürdürmektedir. Bu temsil biçimleri net ve etkili mimari iletişim araçları olmasına rağmen deneyimden çok nesneyi vurgulama ve ortaya çıkarma eğiliminde olmaktadır.

Chambers for a Memory Palace (1996) adlı kitapta Donlyn Lyndon ve Charles Moore, bir dizi mekân temasını, çeşitli algıların mümkün kıldığı deneyimlere dayandırmaktadır. Bu temaları oluşturan koşullar, birey için deneyimsel olarak unutulmaz anlar yaratmaktadır. Lyndon ve Moore, mekânlarda gezinmekten, onlarla etkileşim kurmaktan ve unutulmaz deneyimler yaşamaktan türetilen görsel estetiğin ötesindeki duyarlılıkları ele almaktadır. Ayrıca günümüz yapılarının anlaşılmasız olmakla birlikte; basit bir fikirle karakterize olma, açıkça ilan etme ve baskın olma tavrı arasında bocalıyor gibi görünmekte olduklarını vurgulamışlardır. Henüz tanımlanmamış yapı karmaşaları ile insan deneyimine açık olan soyutlanmış mimari arasında seçim yapmamız gerektiğini de ifade etmektedirler (s. 241).

Dolayısıyla mekân algısında, mekânın kavramsal olarak anlaşılmasının bilişsel bir deneyim olduğu bilgisine ulaşılmaktadır. Erwin Straus, bu zihin/beden ikiliğini iki kişisel deneyim yöntemi olarak tanımlamaktadır: *Gnostic*; bilgiye dayalı ve *pathic*; pasif, boyun eğen şeklinde. *Gnostic* yöntem, nesnelere kendinden farklı olarak *bakmaktan* oluşmakta ve nesnenin bilişi ile ilgilenmektedir. *Pathic* yöntem, dokunmada algımıza rehberlik etmekte ve kavram öncesi fenomenal deneyimlere ve mekânda hareket ederken şeylerin doğrudan duyularımıza değişen yollarla vurgu yapması durumu olarak tanımlanmaktadır. Fiziksel bedende ve hafızada kayıtlı bilgiler yoluyla, yerlerin kimliğine dair derin bir anlayış geliştirmekte ve onlarla olan

duygusal bağlarımızı bu şekilde güçlendirmekte olduğumuz belirtilmektedir (O'neill, 2001, s. 3-12).

Merleau-Ponty (2017) ise bedenimizin motor deneyiminin tikel bir bilgi örneği olmadığını söylemektedir. Bizi dünyaya ve nesneye ulaşmanın bir yöntemini sunmaktır; özgün ve belki de kökensel olduğu kabul edilmesi gereken bir *praktognozi*⁴ sunmaktadır. Bedenimizin bir dünyası olduğunu ve bu dünyayı anlamlandırmanın temsillerden, sembolik veya nesnelleştirilen işlemlerin egemenliği altına girilmesine gerek olmadığını söylemektedir (s. 203).

Lyndon ve Moore (1996) yerlerle ilgili diğer tüm gözlemlerin ve algıların altında yatan şeyin, tepkilerimiz ve beklentilerimiz için temeli oluşturan genel organizasyon kümeleri olduğunu söylemektedirler. Genellikle aynı kullanım kümelerine hizmet eden aynı türden düzendeki aynı ilişki kümelerinin ise tekrar eden alışılmış kullanımının, deneyimlerimiz yoluyla ortaya çıktığını vurgulamaktadırlar (s. 237). Bu bağlamda Stüdyo Tomas Saraceno'nun, *On Space Time Foam Sergisi*'ndeki (23 Kasım 2012) çalışması ile mekânsal deneyimi ele almak mümkündür. Toplam 1.200 metrekare olmak üzere, 20 metre yükseklikte asılı ve 400 metrekareyi üç kat halinde kaplayan, ziyaretçilerin erişebileceği şeffaf bir yüzeyden oluşan alan üzerine kuruludur (<https://www.archdaily.com/292447/on-space-time-foam-exhibition-studio-tomas-saraceno>, Erişim: 09.10.2021). Sanatçının/mimarın ziyaretçiyi sıra dışı uzamsal ve duygusal deneyimlere çeken, yumuşak ve havada uçuşan büyük filmle, ziyaretçilere kendilerini zemin ile tavan, yeryüzü ve gökyüzü arasındaki metaforunda hareket ederken bulma deneyimini sunmaktadır. Ayrıca On Space Time Foam, mimariyi deneyimleten bir organizmaya dönüştürerek içinden geçenlerin hareketleri sayesinde nefes alan, ziyaretçiyi mekâna bağlayan ilişkileri görselleştirmektedir (Görsel 15).

⁴ *Praktognozi*: Bedenin pratik bilgisi.



Görsel 15: Alison Furuto. On Space Time Foam Exhibition, Studio Tomas Saraceno. 2012.

<https://bit.ly/3KzsQBY>

Steven Holl (2003), akıl-beden-çevre ilişkisinin yeniden kurgulayacak olanın mimarlık aracı olduğunu söylemektedir. Sübjektif olarak yorumlanan görsel alanda, zihnin beden yoluyla algıladığı fenomenal duygulardan ayrılamayacağını belirtmektedir. Bu nedenle mimarın fenomenal yönleri; görebildiği, duyabildiği, dokunabildiği, koklayabildiği, tadabildiği gibi durumların mekânın yaratımında yer edineceğini savunmaktadır. Ayrıca detay, ışık, gölge, malzeme, renk ve doku gibi etkili unsurların mimari deneyimde farkındalığı artıran özellikler olduğunu vurgulamaktadır (akt. Dervişoğlu, 2018).

Gibson'ın çalışmasından ilham alan Bloomer ve Moore, *Body, Memory, and Architecture* (1977) adlı kitaplarında fiziksel çevre hakkında bildiklerimizin ve hissettiklerimizin çoğunu dokunsal algı ve temel yönlendirme sistemimiz aracılığıyla öğrendiğimizi öne sürmektedirler. Bu bağlamda mekânla olan fiziksel temas, insanlara tek başına görsel yollarla elde edilemeyecek duyular ile ilgili bilgiyi formüle etme fırsatı vermektedir. Fakat tasarım eğitiminin, tasarım araçları olarak bir dizi mekânsal deneyimi uygun şekilde keşfetmek için pedagojik yöntemler

oluşturmada başarısız olduğu görülmektedir. Tasarım ğreniminde ve öğrenme biçimlerinde kültürel ve bireysel olarak geliştirilmiş deneyimlerin nadiren ele alınıp keşfedildiği görülmektedir.

Konuyu destekleyen şekilde Gropius'un Bauhaus içindeki tutumunda sanatsal alanları malzeme ve tekniklere göre radikal bir şekilde yeniden yapılandırma girişimi üzerine değinilebilir. Bu pedagojide, iki ilkeyi (teorik bilgi ve pratik beceri) geliştirmeye dayanan eğitim yöntemleri yer almaktadır. Müfredatın biçim teorisine yaptığı vurguyla teorik bilgi desteklenmekte ve bu biçimin oluşumunda duyuşal deneyimlerin pratik bilgisiyle bedenın mekân yaratımındaki rolü ön plana çıkmaktadır. Teorik ve pratik bilgiyle desteklenen yeni biçim, malzeme ve üretim ilkeleri bilgisiyle Bauhaus'un teorisine ve çalışmalarına giriş olarak tanımlanmıştır.

2. BÖLÜM: BEDEN VE MEKÂN

Bilimsel araştırmalarla yorumlanan insan bedeni, cansız bir varlığın, ölçölüp, belli ölçülerde ayarlanmış ve var olduğu yerden koparılarak sadece fiziksel görüntüsüyümüş gibi kabul edilmektedir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren beden, mekân ve toplumsal özelliklerin göstergelerinin çözümlenmesiyle deneyim alanına girmiştir. Böylece mekân ve beden arasındaki ilişki ön plana çıkmaktadır.

Pallasmaa (2016) ise “Bedenlerimiz ve hareketlerimiz çevreyle sürekli etkileşim içindedir; dünya ve kendilik birbirine durmaksızın bilgi sağlar ve birbirini tanımlar” (s. 51) şeklindeki ifadesiyle mimarlığın birincil zihinsel görevinin uyum sağlamak ve bütünleşmek olduğunu ve sadece kurgusal/hayali dünyalarda yaşamak olmadığını, dünyada olma deneyimimizi yorumlamak ve gerçeklik-benlik duygumuzu güçlendirmek için var olduğuna vurgu yapmaktadır. Mimarlık deneyiminde bedenin ve duyguların rolünü değerlendiren Bloomer ve Moore (1977) *Body, Memory and Architecture* adlı kitaplarında benzer yaklaşımla “Bugün barınaklarımızda eksik olan, beden, imgelem ve çevre arasındaki potansiyel alışverişlerdir” (s. 44) şeklinde açıklamaktadırlar.

Pek çok tasarım projesi aslında bir ölçeğe, alana ya da bir statüğe -iç ya da dış mekânda- odaklansa bile, deneyimlerimizin yani tüm duyularımızın eş zamanlı algısıyla var olmaktadır (Dodds ve Tavernor, 2001, s. 280). Bu bağlamda bedeni, mekânla sarmalanan ve mekân içindeki devingen yapısıyla ona anlam kazandırarak biçimlendiren şekliyle tanımlamak mümkündür. Beden, var olan ve var olma hissi veren fiziksel bir yapıya sahipken, diğer yandan mekândaki hareketleri ve tepkileriyle her an algılayan, deneyimleyen, devingen bir varlık olarak okunmaktadır. Mimari bir çevrelemenin içinde ve dışında olmak, aynı zamanda Kartezyen felsefenin farklı düşünme biçimlerinin varsayımlarına rağmen Pallasmaa (2016), “Mimari mekân fiziksel mekândan ziyade yaşanan mekândır ve yaşanan mekân geometriği ve ölçülebilirliği aşar” (s. 79) şeklinde ifade etmektedir.

Pek çok tasarım projesi, bir ölçeğe, alana ya da bir statüğe -iç ya da dış mekânda- odaklansa bile, deneyimlerimizin yani tüm duyularımızın eş zamanlı algısıyla var olmaktadır (Dodds ve Tavernor, 2001, s. 280). Pallasmaa'nın (2016) *Tenin Gözleri*

adlı kitabındaki ifadesiyle; bir mimari yapıt, bir dizi yalıtılmış retinal görsel olarak değil, onun kaynaşmış maddi/bedensel ve tinsel özüyle deneyimlenmektedir. “Gözün ve diğer duyuların dokunuşu için kalıba dökülmüş, haz veren şekiller ve yüzeyler sunar, ama aynı zamanda fiziksel ve zihinsel yapıları içine alır ve bütünleştirir, varoluş deneyimimize pekişmiş bir tutarlılık ve anlam verir” (s. 14).

Tüm bu yaklaşımlarda beden, mekân üretimi için fiziksel ölçüm sisteminin nesnel boyutuyla değil mekânı algılamadaki bedensel deneyimin anlamlı tinsel boyutuyla işlevlenmektedir. Bir sonraki başlık mekânı kavrayışta bedenin rolüne odaklanmaktadır.

2.1. Bedensel Mekân Kavrayışı

Son yüzyılda Kartezyen felsefeye dayalı somut mekân algısı düşünülmüş ve mekân okumaları üzerine tartışmalar yapılmıştır. Benzer bir zaman diliminde fenomenolojik teorinin zenginleşmesi ile birlikte Kartezyen kavramı eleştirilmiş ve mekânın birden çok anlamı teorisyenler tarafından pek çok farklı yöntemle irdelenmiştir. Mekânın varoluşa dayalı kökeni ve tarihselliği, toplumların geçmişte mekânı nasıl tasavvur ettikleri, mekânın toplumsal ve gündelik boyutla ilintisi bu bağlamda teorisyenlerin ilgi odağı olmuştur.

Pallasmaa'ya (2016) göre “Mimarlık salt görsel ayartma nesnelere yaratmaz, anlamlara aracı olur ve onları yansıtır. Anlamlı mimarlık kendimizi bedenle ve tinsel tam varlıklar olarak deneyimlememizi sağlar. Aslında bu her türlü anlamlı sanatın en önemli işlevidir” (s. 14). Bu bağlamda mekân, bedenleri yönlendirerek hareketlerini tanımlamakta; potansiyel özne çerçevesinde çeşitli eylemlerin bir deneyim alanına dönüştüğü mimari bir hacim olarak anlam kazanmaktadır.

2.2. Fenomenoloji Kuramının Mekân Kavrayışına Etkisi

Fenomenoloji⁵ özellikle yüzyılımızın ilk yarısında çok etkili olmuş, dönemin birçok ünlü düşünürü fenomenolojik görüşten etkilenmiş, kimilerinin yazılarında bu görüşün derin izleri görülmüş, kimileri eserlerini betimlemek için fenomenolojik sıfatını kullanmıştır. Fenomenoloji, yüzyılımızın ikinci yarısında analitik ve pozitivist felsefenin egemenliğine rağmen varlığını ve etkinliğini korumayı başaran felsefi akımlardan biri haline gelmiştir (Husserl, 2003, s. 7).

Fenomenolojik kuramın öncüsü olarak kabul edilen Husserl, Brentano'nun *yönelimsellik*⁶ söyleminden yola çıkarak radikal bir sorgulama izlemiştir ve somut (fiziksel) görünenden (fenomen⁷den) ziyade, içsel (psikolojik) görüneni (fenomeni) sorgulamayı amaçlamıştır. Husserl'in bilinç edimleri (algılama, hatırlama, zevk alma vb.), *deneyim* olarak tanımladığımız algısal fenomenlere karşılık gelmektedir (Ökten, 2006). Bu bağlamda Husserl, özneye nesne arasındaki ilişkileri gözlemlemek amacıyla, olguların nasıl meydana geldikleri sorusunu öne alıp, öznenin olgularla olan ilişkisinin bilinç yoluyla olduğunu dile getirmiş ve bilincin yönelim özelliğini kanıtlamıştır. Bunu yaparken de deneyim dediğimiz eylemler aracılığıyla yeni bir şekilde anlamaya çalışmamızın yolunu açmaktadır (Unat, 2012, s. 11).

Husserl'in ortaya koymaya çalıştığı şey, bilginin nesnel geçerliliğinin temel ilkelerinden nasıl kavranabileceğidir. Başka bir deyişle, Husserl'in ifadesi, saf mantık

⁵ Literatürde Türkçe'ye *görüngübilim* olarak çevrilmektedir (<https://sozluk.gov.tr/>, Erişim: 30.08.2021).

Fenomenoloji, eski Yunancada görünüş, görüngü demek olan fenomen sözcüğünden gelmektedir. Bu felsefe anlayışının kurucusu Edmund Husserl (1859-1938), fenomenoloji felsefesini, pozitivist eleştirerek ele almaktadır (Tunalı, 2020, s. 67).

⁶ *Yönelimsellik*, "zihnin bir şeyin, özelliğinin veya vaziyetinin üzerine eğilme, yerine geçme veya onları temsil etme gücü" şeklinde tanımlanmıştır. Terim, zihnin tasarımlar oluşturma yeteneğine işaret etmekte ve niyet ile karıştırılmaması gerekmektedir. Terim, Orta Çağın Skolastik Felsefe'sinin sona ermesiyle beraber tartışma gündeminden düşmüş fakat yakın dönemde empirist psikolog Franz Brentano tarafından yeniden ele alınmış ve Edmund Husserl tarafından benimsenmiştir. Brentano yönelimselliği tüm bilinçli eylemlerin bir özelliği olarak tanımlamış, böylelikle bu eylemlerin, doğal ve fiziksel fenomenlerden ayrılarak *psişik* veya *zihinsel* fenomenleri teşkil ettiğini ileri sürmüştür (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Y%C3%B6nelimsellik>, Erişim: 30.08.21).

⁷ "Fenomen sözcüğü, *görünen* (Erscheinen) ile *görünen şey* (Erscheinendem) arasındaki özsel bir bağlantı nedeniyle çift anlamlıdır. *Phainomenon* aslında görünüşe gelen demektir; ancak öncelikle görünenin kendisi için, yani (psikolojinin yanlış anlamaya açık olan bu ifadesi kullanılabilirse) öznel fenomen için kullanılır" (Husserl, 2003, s. 43).

ve epistemolojinin yeni bir temeli olarak okunabilir. Bu bağlamda Husserl *saf bilinci* şu şekilde anlatmaktadır:

Eğer tüm dünya, benim kendi deneysel varlığım, kendi deneysel Benim de içinde olmak üzere, ayraç içine alınmış, bir yana bırakılmışsa geriye ne kalır? Bu indirgemeden geriye kalan "artık" (*Residuum*) yeni bir varlık alanıdır, kendinde "saf bilinç" in oluşturduğu bir varlık alanıdır. Bu alana ancak *epokheyle*, *epokhe*⁸ gerçekleştirildikten sonra girmek mümkün olmaktadır. Böylece bilincin, kendi saltık varlığında fenomenolojik ayraca almadan etkilenmeyen bir kendinde varlığa sahip olduğu dile getirilmiş olmaktadır (Ideen'den akt. Husserl, 2003, s. 18-19).

Fenomenolojinin araştırma alanının, yani saf bilincin bu varoluş alanı; *saf Benlik* olarak görülmektedir. Peki saf olarak tanımlanan öz'e ulaşmak için ne gerekmektedir?

"Saf" olana, "özler" e ulaşabilmek için öncelikle "doğal tavır alma"nın, "doğal tavır almanın genel savı"nın "ayraç içine alınması", bir yana bırakılması gerekmektedir. "Doğal tavır almanın genel savı", benim de içinde yaşadığım dünyanın, benim dışımda, benim ona ilişkin söylediklerimden bağımsız bir gerçeklik olarak varolduğudur, insanlar hep bir çevre içinde yaşamakta, bu çevrede farklı biçimlerde algılanan çeşitli nesnelere bulunmaktadır. "Doğal tavır alma" bu nesnelere, etrafımda yer alan şeyleri olduğu gibi, naif bir biçimde görmedir; bu bizi kuşatan yalın gerçekliğin varlığının dile getirilmesi ise "doğal tavır almanın genel savı"dır (Ideen'den akt. Husserl, 2003, s. 18).

Fenomenoloji teorisine, özne ve nesne arasındaki ilişkileri yeniden gözlemlemek ve yorumlamak için fenomenlerin radikal bir yönelimle nasıl ortaya çıktığını sorgulayan bir felsefe yaklaşımı olarak baktığımızda, onu nasıl tasarım bilgisine dönüştürebiliriz?

Fenomenoloji, görerek, aydınlatarak, anlam belirleyerek ve anlam ayrımı yaparak ifade bulmaktadır. Fenomenoloji karşılaştırır, ayırt eder, birleştirir, ilişkilendirir, parçalara ayırır ve her şeyi saf bir görmeyle yapar. Teorileştirmez, matematikleştirmez; çünkü tümdengelim teorisi anlamında hiçbir açıklama yapmaz. İlkeler olarak bilimi nesnelleştirmenin olanaklarına egemen olan (ama nihayetinde

⁸ Epoché eski bir Yunanca terimdir. Helenistik felsefede bu, tipik olarak "yargılamanın askıya alınması" olarak çevrilen teknik bir terimdir, aynı zamanda "rızanın engellenmesi" olarak da çevrilmiştir. Modern Fenomenoloji felsefesinde, varsayımları ve inançları bir kenara bırakma sürecini ifade etmektedir (<https://en.wikipedia.org/wiki/Epoch%C3%A9>, Erişim: 30.08.2021).

temel kavramlarını ve temel ilkelerini yansıtıcı aydınlanmanın nesnesi yapan) temel kavram ve ilkeleri açıklayan fenomenoloji, nesneleştirme biliminin başladığı yerde sona ermektedir. (Husserl, 2003, s. 82-83).

Aynı zamanda Tunalı (2020) fenomenolojiyi olayların özüne ulaşmak için kullanılan bir yöntem olarak niteleyen Husserl'ın, fenomenolojinin özle duygulara dayandığını ancak duygularla kavranan nesnelere ayrı bir alan oluşturduğundan söz etmektedir. "Fenomenin özü, duyuşsal verilerle elde edilen bilimsel bilgilerle temellenir. Bu nedenle fenomenlerin kavranabilmesi için onların olgulardan, duyuşsal yaşantılardan ayıklanması gerekir" (s. 67). Bu bağlamda mekânın belli bir yerinde bulunan, duyuşlarımızla algıladığımız, özellikleriyle nitelendirdiğimiz nesnenin tüm duyuşsal niteliklerini yok saydığımızda geriye kalan özün -bir anlamda fenomenin- ifadesinin fenomenolojinin konusu olduğu anlaşılmaktadır.

20. yüzyılın ilk yarısı mekân üzerine kavramsallaşmaların oldukça yoğunlaştığı bir dönem olduğu görülmektedir. Daha sonra; baskın Kartezyen felsefenin rasyonelleştirici ve nesnelleştirici varsayımlarla matematiksel örüntülere dayandırılmasıyla, mekânı anlama biçimi yön değiştirmiş, duyuşların, algıların ve bilincin vurgulandığı ve mekânın çokanlamlılığına önem verilen anlama biçimi ön plana çıkmıştır. Bu durum farklı disiplinlerde de olmak üzere mekân okumalarının anlamını farklı bakış açıları ve sorgulama yöntemleriyle zenginleştirmiştir. Buradaki önemli rol, fenomenolojik düşünme tarzının neden olduğu kendi eylemlerimizin kökeni hakkında sorular sorma ve onları önemseme etkinliğine ait olmaktadır (Ulubay ve Önal, 2020, s. 606-613).

Fenomenoloji düşüncesinin, 20. yüzyıl mekân kavrayışına ilişkin çok yönlü tartışmalar yarattığı görülmektedir. Bir anlamda toplumsal, kültürel ve psikolojik açılımlarla mekân kavrayışının sahasını, bir anlamda da matematiksel ölçütlerin bedensel kısıtlamaları ile algılama pratiğine sıkışmış mekân düşüncesinin sınırlarını genişletmiştir.

Mekân algısının değişimi anlatımlarından sonra çalışmanın akışında, Kartezyen felsefeye yönelik farklı kuramcılarının eleştirilerine değinilmiş ve fenomenolojik bir yaklaşımla mekân okumaları değerlendirilmiştir.

Kartezyen kavrayışın nesne tanımını Husserl'a ek olarak Merleau-Ponty (2005), fenomenolojik bir yaklaşımla özne-nesne ayırımına son vererek, bedenimizin deneyim yoluyla mekânı *yer'e* dönüştüren temel unsur olduğuna dikkat çekmektedir (akt. Ulubay ve Önal, 2020). Merleau-Ponty'ye (2017) göre "Bedenimiz mekânda barınır ya da mekâna dadanır, elin aleti kavraması gibi mekânı kavrar... çünkü o bizim bedenimizdir ve onunla doğrudan doğruya mekâna ulaşırız" (s. 22). Bedenimizin mekânla olan duyusal hareketleri, algı ve kavrama ilişkisi, Kartezyen düşüncenin ölü bir kavrama deneyiminden oldukça farklı olmaktadır (akt. Ulubay ve Önal, 2020). Bir anlamda da "Her tasarımın taşıyıcısı olarak saf Ben'i, her tasarımın zorunlu bir ögesi olaya iter. Tasarımı olanaklı kılan yapı, tasarlayan özne ('saf Ben') olmaksızın tasarım da olamaz. Böylece *saf Ben*, kendine özgü bir aşkınlık, yaşantı akışının içkinliği içinde bir aşkınlık gösterir" şeklinde bir ifade, bu kavrayışın bireysel bir deneyime dönüştüğünü ifade etmektedir (Ideen'den akt. Husserl, 2003, s. 19).

| Mekân Kuramcıları | Kartezyen felsefeye yönelik mekân okuması ve eleştirel tavrı | Fenomenolojik bakış açısıyla mekân okuması ve eleştirel tavrı |
|-----------------------|---|---|
| Martin Heidegger | Kartezyen felsefe bir tür, 'nesneleştirme', 'hesaplama', 'formüle etme' eylemidir. Bu anlamıyla mekân, standardize edilerek indirgenir. | Fenomenolojik bakış açısı, toplumsal yaşantının açığa çıkardığı formüle edilemez 'şeyler'le mekândan ayrılarak yer kavramının önünü açmıştır. |
| Juhanni Pallasma | Mimariye ait unsurlar (kubbe, kemer, taşıyıcı vs.) mekânın formlarıdır. | Psikolojik, kültürel, düşünsel bir çok edim veya toplumsal 'şeyler' bu formlara anlamsallık katarak mekânı tanımlar. |
| Henri Lefebvre | Mekân temsilleri; belirli kodlarla oluşturulmuş, mesleki bilgilerin, planlama kabullerinin, uluslararası kanonların ve ölçütlerin bir üretimidir. | Temsil mekânları; imge ve sembollerin, 'oturanların', 'kullanıcıların' ve kimi sanatçıların işaretlerini taşıyan, 'yaşanan mekân'dır. |
| Michel de Certeau | Geometrik hesaplamalarla oluşturulan olgu, pratik edilmeden önce boş bir hacimsellikten ibarettir. | Hacimsellik, insan etkinliği ile pratik edildiğinde mekâna dönüşür. |
| Maurice Merleau-Ponty | Nesnelerin mekânda bulunma hali, hacimsel bir okuma halidir. | Beden-mekân okuması üzerinden, mekân, algısal kavrayışımız aracılığıyla şekillenir. |

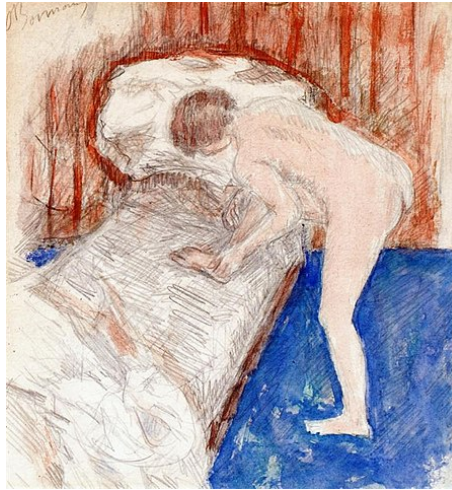
Tablo 1: 20. Yüzyıl Kuramcılarının Mekân Kavramı Eleştirileri. Ulubay, Serhat ve Önal, Feride. (2020). *Mekân Üzerine Sorunsallar ve Kavrayışlar: Fenomenoloji Kuramının Yirminci Yüzyılın Mekân Anlayışına Etkileri*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, s. 606-613.

Husserl'in, hayatının son yıllarında da fenomenolojik düşüncenin temel ilkelerinin anlaşılması üzerine çabalamakta olduğu görülmektedir. Husserl'den sonra onun görüşleri, yardımcıları olan Eugen Fink (1905-1975) ve Ludwig Landgrebe (1902-1991) ve diğer bazı fenomenologların çabalarıyla sürdürülmeye çalışılmıştır. Heidegger, Scheler, Sartre ve Merleau-Ponty onun gösterdiği yolu izlememişlerdir (Husserl, 2003, s. 27). Bu durumda onların çalışmalarını Husserl'in felsefesi gibi tamamen fenomenolojik olarak adlandırmak doğru olmayacaktır.

2.3. Mekân Deneyimi ve Algılanabilirliği

Mimarlık, dünyanın algılanması ve anlaşılması için ufuklar ve referans çerçeveleri yaratmaktadır. Mimarlığın farklı bir amaç ve kullanımdan doğduğu bilgisinde, bir binanın işlevi tamamen faydacı veya tamamen ritüel ve sembolik olabilir; ancak her zaman belirli bir amaca hizmet etmektedir. Faydacı amaçlarına ek olarak, mimarın önemli bir varoluşsal ve zihinsel görevi de vardır. Yapılar anonim, tek biçimli ve sınırsız doğal alanı insani öneme sahip farklı yerlere dönüştürerek insan işgali için evcilleştirmektedir. Aynı zamanda dönüşüme insani ölçüsünü vererek sonsuz zamanı tahammül edilebilir kılmaktadırlar (McCarter ve Pallasmaa, 2012, s. 11-15).

Maurice Merleau-Ponty (2016); "Oturduğum dairede dolaşırken, onun kendini bana sunduğu farklı görünüşler, eğer onların her birinin şuradan veya buradan görülen dairemi temsil ettiğini bilmeseydim, kendi hareketimin ve bu hareketin evreleri boyunca kendiyile özdeş olan bedenimin bilincinde olmasaydım, aynı şeyin farklı profilleri olarak bana görünmezdi" (s. 279-284) şeklindeki söyleminde nesne ve beden arasındaki bir korelasyon kurduğunu ve karışıklıkların fiili olarak birbirinden koparıldığını ifade etmektedir. Gaston Bachelard'ın (2018) da belirttiği gibi ev, kozmosa karşı koyma aracıdır. Aynı zamanda, soyut ve tanımlanamaz kozmos kavramı her zaman bir şekilde mimaride ve insan manzarasında mevcuttur ve temsil edilmektedir. Bu nedenle peyzajlar ve binalar yoğunlaştırılmış dünyalardır. Sonuç olarak, insan yerleşimi için inşa edilen alan her zaman metaforik bir mekân olmaktadır (s. 33-61).



Görsel 16: Pierre Bonnard. İç Mekânda Çıplaklık / Nude in An Interior. 1921. <https://bit.ly/3i1DVPU>

Ortak anlayış, mekânı sanki bir sahnede yaşıyormuşuz gibi tamamen gözlemcinin dışında bir boyut olarak algılamaktadır. Ancak 20. yüzyılın ortalarına geldiğimizde Martin Heidegger, aslında bunun tam tersinin kabul edilebilir olduğunu öne sürerek, "İnsan ve mekândan bahsettiğimizde, sanki insan bir tarafta, mekân diğer tarafta duruyormuş gibi geliyor. Oysa mekân insanın karşı karşıya olduğu bir şey değildir. Ne dışsal bir nesne ne de içsel bir deneyimdir. İnsanların var olması değil, onların ötesinde ve üstünde mekân..." şeklinde ifade etmektedir (McCarter ve Pallasmaa, 2012, s. 11-15).

Mekân duyularımızla kavranmakta, bedenlerimizle ve hareketlerimizle ölçülmektedir. Beden şemamızı, kişisel anılarımızı ve anlamlarımızı mekâna yansıtmaktayız; mekân, bedenlerimizin deneyimini tenimizin ötesine taşımakta ve fiziksel alan ile zihinsel alanlarımız birbiriyle kaynaşmaktadır. Fenomenolojik anlayışa göre, mekân ve zihin, Maurice Merleau-Ponty'nin nosyonu⁹ ile *kiazmatik olarak* birleşmekte, karışmakta veya iç içe geçmektedir. Fiziksel ve zihinsel olanın iç içe geçmesi ve özdeşleşmesi tüm mimari deneyimlerde de yer almaktadır. Tüm mimari mekânların yaratılma gücü burada yatmaktadır; bu şekilde içselleşmekte ve benlik duygularımızla bütünleşmektedir.

Genel olarak yaşanan mekân, fiziksel ve geometrik mekândan ayırt edilebilmesi için varoluşsal mekân olarak adlandırılmaktadır. Varoluşsal mekân, bir birey veya bir grup tarafından bilinçli ve bilinçsiz olarak kendisine yansıtılan anlamlar, niyetler ve değerler temelinde yaşanır ve yapılandırılır. Varoluşsal alan her zaman kişinin *hafızası ve yönelimselliği* aracılığıyla yorumlanan benzersiz bir durumsal uzamdır (McCarter ve Pallasmaa, 2012, s. 11-15).

Liotard (1981) "deneyim modern bir figürdür" (s. 274) söylemiyle deneyimin, her anın bir öncekinin diyalektik olarak yadsınmasıyla gelişen bir yaşam dünyası sunduğunu ifade etmektedir. Barthes ise "deneyim, dünyayı bellek ve beden olarak, bedenin belleği olarak algılamaktır" (s. 275) şeklinde yorumlar; "bedenin arzusu kadar belleğinin de yeniden-metinleştirilmesi yoluyla deneyim gerçekleşir. Beden, duyumsal karşılaştırmalara aç, arzulayan bedendir" (akt. Aydın, 2018, s. 275).

⁹ Maurice Merleau-Ponty, Claude Lefort (Evanston: Northwestern University Press, 1959) tarafından ele alınan "The Intertwining- The Chiasm" ve "The Visible and The Invisible" adlı denemelerinde dünyanın bedeni kavramını tanımlamaktadır. Nosyon ifadesiyle bu kavrama atıfta bulunmaktadır.

Bu durumda deneyimleyen beden; yaşanmış mekân içinde -bu sadece geometrik ya da fiziksel mekân olarak değil- hem mimarının yapılmasının hem de deneyimlenmesinin öznesi ve bağlamı olmaktadır. Aynı zamanda sanatsal ve mimari eserler sadece öznenin resmedildiği veya hayatın sembolik temsillerinin vurgulandığını değil, yaşanmış bir gerçekliği de yansıtmaktadır.

Merleau-Ponty'nin söz konusu yeni varlık anlayışı Aydınlı'ya (2018) göre "fenomenin algıdaki muğlaklığı ve çok anlamlılığıyla belirir; 'duyumsama' yoluyla yakalanır" (s. 275) şeklinde ifade edilmiştir. Yaşamsal olandan tinsel veya mantıksal olana kadar potansiyel bilginin gelişimi; belirsizden kesine doğru bir yol izlemektedir. Algı, bir işlemde çok bir yöne sahiptir; "davranışın anlamı ve görünende gizli kalan tarafından yönlendirilen bir 'oluş' olarak (s. 276) tanımlanmaktadır. Aynı şekilde Merleau-Ponty de, bir deneyimi gerçeklik düzleminde özüne kavuşturmak için ondan uzaklaşmamız, onu ve kendimizi düşünselin şeffaflığına sokmamız ve üzerinde hiçbir dayanağı olmadan düşünmemiz gerektiğini söylemektedir (Aydınli, 2018, s. 277).

Mekânlar genellikle görsel terimlerle anlaşılakta; ancak tinsel anlamda gerçek yaşanmış mekânlar her zaman çok-duyulu bir şekilde deneyimlenmektedir. Görsel özelliklerine ek olarak mekânlar; işitsel, dokunsal ve kokusal niteliklere sahiptir ve belirli mimari malzeme veya formlar ile duyuları uyandırmaktadır.

Mimari mekân deneyimi, yalnızca ek bir deneyim olarak algılanmamalıdır. Merleau-Ponty'nin (2016) tanımladığı gibi, "algım görsel, dokunsal ve işitsel verilerin toplamı değildir. Bütün varlığımla, bütünlüklü bir şekilde algılarımla: Aynı anda tüm duyularıma konuşan biricik bir yapıyı, biricik bir varlık biçimini kavrarım" (akt. Pallasmaa, 2016, s. 27). Bu bağlamda duyusal deneyim görsel sınırlardan, dokunsal ve kokusal niteliklerden, ışık ve gölgeden aynı zamanda mekânın bir yankısından kaynaklanabilir. Mekâna dair bu deneyim anıtsallık veya cana yakınlık, sertlik veya hafiflik, reddetme veya davet şeklinde okunabilir.

Bir başka düşüncede insan zihni, beden ve duygular tarafından algılanan mekâna tepki vermekte ve bu tepkiler mekânda geçirilen zamanı doğrudan etkilemektedir. Taşçıoğlu'na (2020) göre bu durum *klostrfobi* ile örneklendirilmektedir. Asansör

gibi dar yerlerde ve sinema gibi kalabalık yerlerde pek çok kişinin rahatsız olmasına ve nefes darlığına neden olan bir hastalık olan klostrofobinin insan vücudunun ve beyнинin benzer durumlarda konfor alanından uzaklaşmak ve bir an önce o bölgeden ayrılmak istemesiyle sonuçlanmaktadır (s. 45-53). Bu bağlamda mekân algısı fiziksel olarak kişiden kişiye çok büyük farklılık göstermese de duygusal olarak bir mekân bir kişiden diğerine bir başka kişinin gördüğünden çok farklı olabilmektedir. Bu durum mekân algı psikolojisi ile insan aklının ve ruhunun mekânla olan ilişkisini tanımlamaktadır.



Görsel 17: Vincent van Gogh. Arles'deki Yatak Odası / Vincent's Bedroom in Arles. 1889.

<https://bit.ly/3J8XXnL>

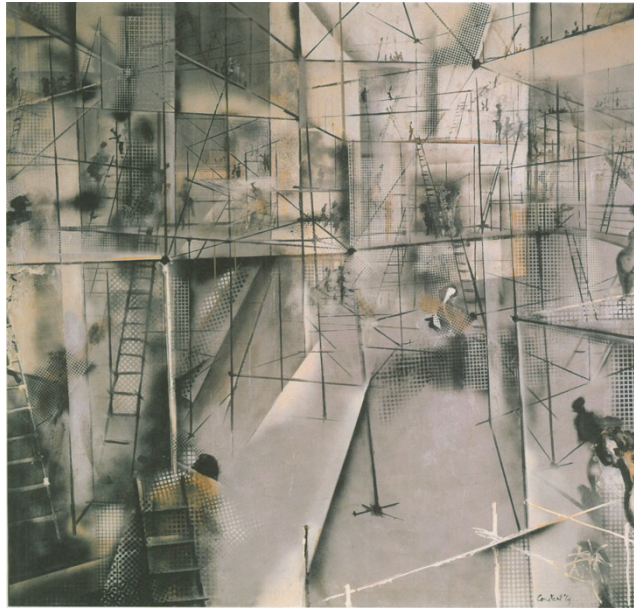
Resimlerinin onun hissettiklerini ifade etmesini isteyen Van Gogh'un *distorsiyon*¹⁰ yöntemi başka bir örnek olarak bahsedilebilir (Görsel 17). Mekânın farklı insanlar ve farklı gözler tarafından nasıl algılandığına ilişkin ipuçları veren eserlerinde nesnelerin görünüşlerini abartıp değiştirmesi amaca ulaşmasında ona yardımcı olmaktadır. Buna benzer mekân ve beden metaforu üzerine yapılan uygulamalar söz konusu oranların alışıl gelmiş ölçeklerinin dışına çıkıldığında meydana gelen algı farklılıklarına göndermeler yapmaktadır.

Potansiyel disiplin içerisinde ise, mimarının temelde somutlaşmış doğası nedeniyle, çizimler ve fotoğraflar herhangi bir yapının varoluşsal alandaki deneyimine dair yalnızca birkaç sığ ipucu sağlayabilmektedir. Gerçek bir mimarlık deneyiminde ise

¹⁰ *Distorsiyon:* Çarpıtılan objektif anlamına gelmektedir.

bağlam ve nesne; uzak ve yakın, dış ve iç, maddi ve manevi gibi sürekli etkileşim halinde olan bir ilişkiler sistemiyle yaşamın özelliklerini vurgulamakta ve animistik bir şekilde deneyimlenmektedir.

Bu bağlamda Constant Nieuwenhuys'un Yeni Babil'i (Görsel 18) incelendiğinde, Le Corbusier tarafından tanımlanan şehrin; yaşamak, çalışmak, dinlenmek ve trafik işlevlerine ütopyik bir alternatif olarak geliştiğinden bahsedilmektedir. Constant, çağdaş rekreasyonu anlamsız, trafiği gereksiz yere aşırılık, çalışmayı ise yabancılaştırıcı ve sonuç olarak hayatı yoksullaştıran olarak algılamaktadır. Constant için mesele, psikolojik durumlara duyarlı mimari tavır ile yeni bir estetik üretmek ve bu mimariyi, modernist mimarinin ve şehir planlamasının soğuk işlevselciliğinin bir eleştirisi olarak ele almaktır. Mekândan; bir yaşam biçimi olarak öncelikle oyun, eğlence, hareketlilik ihtiyacına ve insanın kendi yaşamını özgürce yaratmasını kolaylaştıran tüm koşullara yanıt vermesini beklemektedir. Constant insanın başlıca faaliyetinin, doğal çevresini keşfetmek olduğunu vurgulamakta ve bu çevreyi yeni ihtiyaçlarına göre dönüştürmeye, yeniden yaratmaya çalışacağını söylemektedir. Bu sayede çevrenin keşfi/deneyimi ile yaratım edimi çakışacak ve böylece insan kendi alanını kurgularken yaratılışını keşfetmeye başlayacaktır (Wigley, 1998).



Görsel 18: Constant Nieuwenhuys. Odeon'a Saygı/ Tribute to Odeon. 1976. Wigley, Mark. (1998). Constants New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire, Rotterdam: oio, s. 198.

Günümüzde mimari, yapılandırılmış farklı sembolik anlatılar bağlamında bireyleri algılayan, düşünen ve hissedeni öznelere dönüştürmekte ve onları paradoksal bir gerçeklik düzeyine taşımaktadır. Fakat deneyimin azaldığı denetimin arttığı sosyal yaşam içinde, bireylerin özgür olduklarını düşündükleri ama tam olarak özgür olmadıkları bir varoluş yanılsaması yaratılmaktadır. Bu durum deneyimin artması ve denetimin zayıflatılması, dolayısıyla mevcut düzenin mimarlığının yeniden düşünülmesi gerektiğini hatırlatmaktadır.

2.3.1. Algısal Mekân Kavrayışı

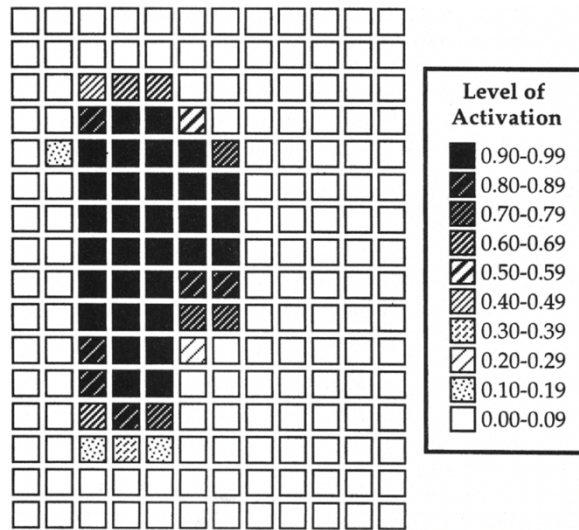
"Size anlatmak istediğim daha gizemlidir, varlığın köklerine, duyuların ele gelmeyen kaynağına karışmıştır."
J. Gasquet, Cézanne

"Algı, çevredeki uyaran görüntülerinin organizasyonu ve yorumlanması süreci olup, duysal verilerin bütünsel bir örüntü halinde bir araya getirilmesi ile belirmektedir" (Atkinson ve Hilgard'dan akt. Beyoğlu, 2015). Algı; göz, kulak, deri, burun ve dil gibi beş duyu ile alınan uyaranların nesnel gerçeklik ve öznel deneyim boyutlarında etkileşime girerek organizmayı harekete geçiren anlamlı uyaranlara dönüştürülmesi sürecidir. Bir uyarının anlamlı olması için önce bilinmesi gerekir. Bir şey hakkında bilgi sahibi olunmazsa, uyarıcıya anlam vermek imkansız olacaktır (Turan, 2006, s. 12).

2. Sanayi Devrimi'nin de etkisiyle mimarlıkta estetik teorilerin etkisi azalırken, mühendisliğin nesnel disiplinleri daha iyi bir gelecek vaadiyle performans göstermeye devam etmektedir. Estetik araştırmaları, deneysel yöntemlerin yanında duyguları ve vücut tepkilerini açıklama mücadelesinde yetersiz kalmıştır. Bu yüzyılın ilk yıllarında, duyu algısının incelenmesinde deney yöntemini kullanan ve bunu yaparken, nesnellik iddiasını mühendisle paylaşabilen psikologlardan söz edilmektedir. 1910'dan başlayarak, *Berlin Deneysel Psikoloji Okulu*'nun bulgularından yeni bir teorik model ortaya çıkmıştır. Bu Gestalt¹¹ modelinde

¹¹ "Almanca 'biçim, boy, durum, yapı, form, kılık, kışve' anlamına gelen 'Gestalt' kavramı 'koymak, durmak, sıraya koymak' anlamlarına gelen 'stel-' kelimesinden türemiştir. Psikolojik olayların bir bütün olduğunu savunan görüşe karşılık gelen, Gestalt psikolojisi parçalarının toplamından daha fazla olarak algılanan organize bir bütün üzerine deney ve çalışmalar yürütür. Husserl, dokunma duyusunu çoğunlukla bir eylem sonucu ortaya çıkan ilişkisel bir bağlamda ele alırken, Merleau-Ponty

teorisyenler, aslında algılama eylemindeki irrasyonel kuvvetlerin algılanan nesneye tepki verdiğini ve onu dönüştürdüğünü göstererek deneysel olarak kanıtlamışlardır. Ayrıca, bu gözlemlerde dikkat çekici olan şey, bireylerin karmaşık organizasyonlar yerine yatay ve dikey modeller şeklinde ilişkileri basitleştirme eğiliminde olduğu görülmektedir: Asimetriden ziyade simetriye, rastgele olanlardan ziyade temel geometrik gruplara doğru. Örneğin; yönelimi ve düzenliliği nedeniyle bir karenin en akılda kalıcı ve tarafsız bir biçim olduğu gösterilmiştir. Aynı zamanda Gestalt deneylerinin görsel algıdaki verileri, 20. yüzyıl Modern mimari hareketlerinin gelişimi üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Estetiğin rasyonel ve keyfi olmayan teorileri artık sistematik mühendislik deneylerine paralel olarak deneysel bulgularla geliştirilmiştir. Aynı zamanda insanların basitleştirme ve uyarıcıları düzenleme eğilimine (iradesine) sahip olduğu gözlemiyle desteklenen bu algı modeli ile tasarımdaki sadeliği ve dekoratif süslemenin dışlanmasını bir erdem ve ahlaki bir gereklilik olarak gören kuramcılar da desteklemiştir (Bloomer vd., 1977, s. 31-32).



Görsel 19: Şekil-Zemin Organizasyonu. Vecera, Shaun P. ve O'Reilly, Randall C. (1998). *Figure-Ground Organization and Object Recognition Processes: An Interactive Account*. Journal of Experimental Psychology Human Perception & Performance, s. 455.

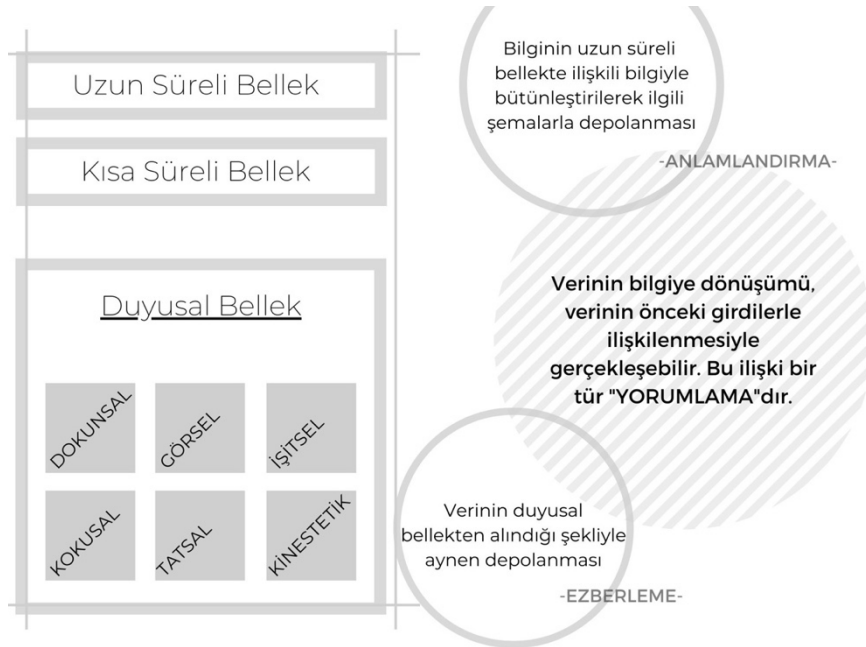
“Gestalt psikolojisine göre bir nesne, ‘anlam’ı (meaning) yoluyla değil, algımız içerisinde sahip olduğu özel yapı nedeniyle belirgin hale gelir.” “Belirli *duyusal* özellikler ile tanımlanabilen bu yapının kendisi çözümlenir: örneğin zeminde yer alan

gestaltçı bir yaklaşımla figür ve zemin arasında bir ayrım üzerinden fikirlerini geliştirmektedir (Paterson’dan akt. Şahin, 2020, s. 33).

renklerin ayırım eşiği figürde yer alanlarınkinden daha yüksektir¹² (Merleau-Ponty, 2017, s. 26) (Görsel 19).

Pallasmaa'nın (2012) ifadesiyle; mimari deneyimin özgünlüğü, inşa etmenin tektonik dilinde ve inşa etme eyleminin duyulara göre anlaşılabilirliğinde temellenmektedir. Tüm bedensel varlığımızla dünyayı görür, dokunur, dinler ve ölçeriz. Deneysel dünya, bedenin merkezi etrafında organize olmakta ve ona eklemlenmektedir. Mekân bir anlamda bedenimizin, hafızamızın ve kimliğimizin bir sığınağı, çevre ile sürekli diyalog ve etkileşim halinde olduğumuzun bir göstergesi olmaktadır (s. 69).

Tüm fiziksel nesnelere bir uyarana neden olur ve zihinde bir tepki yaratarak bir duyguya ya da algıya dönüşmektedir. Evrensel bir terim olan algıyı Cratty (2013), farklı alanlarda farklı anlamlarda kullanılmasına rağmen algıyı en basit şekliyle "algı, zeka ve kişilikle eş anlamlıdır" sözleriyle tanımlamaktadır (s. 71-72) Daha açık bir ifadeyle, algısal girdiler; görsel, dokunsal ve kinestetik duyularını birleştirerek deneyime anlam verme ve deneyimi düzenleme süreci olarak tanımlanabilir.



Görsel 20: *ID Sessions I | Future Retails: Algı, Deneyim ve Düşünce, Günümüz Pazarlama Stratejileri ve Amiral Mağazalar Üzerine.* Okan Üniversitesi. (Kişisel İletişim: 26 Ekim 2021)

¹² Algı; Gestalt modelindeki yardımcı ilkelerle birlikte (şekil-zemin ilişkisi, yakınlık, tamamlama, benzerlik, süreklilik yasası olarak) nesnel dünyanın duyular yolu ile öznel bilince aktarılma biçimi olarak tanımlanmaktadır.

Görsel algı biçim, renk ve ışık gibi değerlerin birleşiminden oluşmaktadır. Bakılan nesnenin algısı, bakışa bağlı olarak iki gözün bir derinlik içinde yer ile ilişkisindeki yakınsama, düzleşme, görünüşünün farklılaşması gibi etkenlerle şekillenmektedir. Yükseklik ve genişlik gibi faktörlerden oluşan mekânın derinliği, yakınlık-uzaklık, perspektifte büyüklük ve küçüklük karşılaştırması, ışık ve gölge, netlik ve bulanıklık gibi atmosferik perspektif özellikleri, dolu-boş mesafeler, yükseklik konumu gibi kriterlerle algılanmaktadır (Hesselgren'dan akt. Dervişoğlu, 2008).

Bu bağlamda algılanan dünyada, görüntü taranırken belli bir bakış açısı tarafından da boyunduruk altına alınmaktadır. Dolayısıyla *mekân algısı lineer değildir* bilgisine ulaşılabilir; görüntülenen her nesne yakınlık-uzaklık ilişkileriyle yeniden yapılandırılır ve aynı nesnenin algıları farklı odaklara göre zamansal değerlerle değişmektedir. Bir anlamda bütünü detaylarından değil; genel izleniminden hareket edilerek, nesnenin belirli ipuçlarından yararlanılarak algılama süreci gerçekleşmektedir.

Mevcut mimari söylem, bilginin oluşumunda görsel algının başlı başına yeterli oluşunu eleştirmekte ve mekânı kavramada dokunsal ve işitsel özellikler, koku nitelikleri ve bedenin mekân hareketlerinden oluşan kinestetik algıların önemini ortaya koymaktadır. Benzer şekilde Steven Holl, bir tasarımı yönlendiren kavramsal mantığın onun nihai algısına ilişkin sorularla özneleri arası bir bağlantıya sahip olduğunu vurgulamaktadır. Pencere kenarındaki bir odada masaya oturduğumuzda manzara, pencereden gelen ışık, zemin malzemesi, masanın ahşabı ve eldeki silgi algısal olarak birleşmeye başlar. Bu örtüşme, mimari mekânın yaratılmasında kritik bir konudur. Mekân; ışık, renk, geometri, detay ve malzeme deneysel bir süreklilik olarak bütüncül ele alınmalıdır. Bu öğeleri tasarım sürecinde parçalarına ayırıp ayrı ayrı inceleyebilirsek de, son durumda birleşmektedirler (Holl vd., 2007, s. 40-45). Pallasmaa (2016) ile vurgulamak gerekirse: "Mimarlık tüm duygulara birden seslenmeli ve kendilik imgemizi dünya deneyimimizle kaynaştırmalıdır" (s. 14).

Bu doğrultuda çok-duyulu deneyim beş temel duyunun olduğu fikri ile ele alındığında; Aydınlanma Çağı boyunca genel olarak kabul edilmiş; vücudun çeşitli duyu organlarını tanımlama ve kategorize etme çabalarının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Vücudun duyu organlarını, algılanmış gibi görünen birçok farklı duyumu ilişkilendirmeye odaklanılmıştır. Özellikle dokunma duyusu Aristoteles'in beşinci

duyu tanımıyla, detaylı bir incelemeyle bütünsel görünmemektedir. Göz gibi bir organ olmamakla birlikte; kulak, burun, ağız gibi cilt duyu organı fikrine de uymamaktadır. Böylece dokunma duyusu beş duyuya bölünmüştür: Basınç, sıcaklık, soğuk, ağrı ve kinestezi (hareket duyarlılığı) şeklinde. Bedendeki duyuların farklı sistematik ifadeleri aşırı derecede karmaşık hale gelmiş ve psikologlardan çok fizyologlar için daha faydalı hale gelmiştir. Mimaride modern hareketin başlangıcından çok sonra, onu sistematize etmek için yeni stratejiler geliştirilmiştir.

J. J. Gibson, fizyolojik organların araştırmacısı olmaktan çok bir çevre psikoloğu gibi hareket ederek, dokunma duyusunun net bir ifadesi için büyük katkıda bulunmuştur. Stratejisini, duyuları yalnızca pasif duyu alıcıları olarak değil; sürekli olarak çevreden bilgi edinen aktif algılama sistemleri şeklinde nitelendirerek geliştirmiştir. Bunu, vücudun çeşitli duysal tepkilerinden ziyade, çevresel bilgi türlerine odaklanarak yapmıştır. Aristoteles gibi, Gibson da beş temel duyuyu sistemleştirir ancak Aristoteles'ten farklı olarak, onları entelektüel bir sürecin müdahalesi olmaksızın (pratik olarak) dünyadaki nesnelere hakkında bilgi edinebilen algısal 'sistemler' olarak tanımlamıştır. Aristoteles görme, ses, koku, tat ve dokunma duyuları şeklinde sıralarken; Gibson duyuları görsel, işitsel, tat-koku, yönlendirme ve haptik sistem olarak sıralamaktadır. Mimari ve psikolojik literatürde daha önemli olan, Gibson'ın temel yönlendirme ve dokunsal sistemleri olmuştur. Çünkü bu iki duyunun, mimari deneyimin olmazsa olmazı olan üç boyutluluk anlayışımıza diğerlerinden daha fazla katkıda bulunduğu yönündedir. Ayrıca duyular, tüm duyu biçimlerinin birbirini tamamlayan temel etkileşimi nedeniyle canlandırıcı ve iyileştiricidir; gerçeklik duygumuz böylece güçlenmekte ve eklenmektedir. Duyular yalnızca aklın yargısı için bilgiye aracılık etmez; onlar aynı zamanda duysal düşünceyi ifade etmenin birer aracı olmaktadır (Bloomer vd., 1977, s. 32-36).

Günümüzde ise Pallasmaa'ya (2012) göre mimarlık üzerindeki deneyimin, nesnenin, mekânın ve ölçeğin çoklu duysal nitelikleri olarak yansıdığına; göz, kulak, burun, cilt, dil, iskelet ve kas tarafından eşit olarak ölçüldüklerini belirtmektedir. Mimarlık, birbiriyle etkileşim içinde olan ve birbirini besleyen farklı duysal deneyim alanlarını içermektedir. Ayrıca görme de dahil olmak üzere duyuların ten dokusunun özelleşmiş hali olduğuna ve tüm duysal deneyimlerin

dokunsallıkla ilintili olduğuna vurgu yapılmaktadır (s. 11-15). Genel anlamda bedensel varoluş; deneyim, algı ve ten/temas üzerinden ifade kazandığında yaşamla bütünleşmektedir.

2.3.1.1. Dokunsal ve Kinestetik Algı

Haptik algı, psikolojide mekânı anlamının bütünsel bir yolunu tanımlamak için kullanılan bir terimdir. 1956'da Jean Piaget ve Baerbel Inhelder, çevresel algı araştırmalarında bu kavramı tanıtmışlardır. Dokunsal algı, 1966'da Gibson tarafından "kişinin çevresinin bedeniyle yaklaşımı" olarak tanımlanmıştır (O'Neill'den akt. Dervişoğlu, 2008, s. 40). Haptik duyu sadece dokunma niteliğinden ziyade tüm vücudu kapsayacak şekilde yeniden ele alınan dokunma duyusudur. Dokunsal olarak algılamak, nesnelere gerçekten dokunarak (bir dağa bakmak yerine bir dağa tırmanarak) deneyimlemektir. Algısal bir sistem olarak ele alınan haptik, fiziksel teması içeren (basınç, sıcaklık, soğuk, ağrı ve kinestetik) algılamanın tüm yönlerini kapsamaktadır. Örneğin; vücudumuz boyunca eklemlerin ve kasların hareketini algılayarak vücut hareketlerini dokunsal olarak hissedebiliriz. Dokunsal algılamanın bu özelliğine ise kinestezi denmektedir. Başka hiçbir duyu, üç boyutlu dünyayla doğrudan olarak ilgilenmez veya onu algılama sürecinde çevreyi değiştirme olasılığını taşımaz; yani başka hiçbir duyu aynı anda hem hissetmek hem de yapmakla meşgul değildir. Haptik algının bu eylem/tepki özelliği, onu, kıyaslandığında oldukça soyut görünen diğer tüm algılama biçimlerinden ayırmaktadır (Bloomer vd., 1977, s. 34-35).

Dokunsal deneyim genellikle kinestetik deneyimle (kas hareketlerinin ve duyu organı yüzeylerinin hareketlerinin duyuları) birlikte düşünülmektedir. Bu dokunsal-kinestetik duyular, bireyin bedenini çevreleyen ortamdaki kendini ayırt etmesini sağlamaktadır. Bu durum, vücudun algısal bir referans olduğu bilgisini; yani nesnelerin mesafelerinin ölçüldüğü bir standart olarak işlev görebileceği anlamına gelmektedir. Bununla birlikte, kişinin kendi bedeninin algısı zaman zaman değişebileceğinden, standart bir rolü yoktur. Bu durumda, çevrenin algılanma şeklinin de kişinin bedeninin hareketlerini etkileyebileceği yorumunu yapmak doğru olacaktır.

Temel yönelim, yerçekimine olan bağımlılığımız nedeniyle, yer düzlemi hakkındaki bilgimizi oluşturan yukarı ve aşağı postüral duruşumuzdan temellenmektedir. Bu postüral yönelim; görme, ses, dokunma ve koku duyularına çarpan uyararı önden simetrikleştirme ihtiyacımızdan doğmaktadır. Örneğin; bir avcı tehlikeyi sezerse, bir saldırı veya savunma hazırlığı için başını çevirmekte, gözlerini ve kulaklarını simetrik olarak kaynağa odaklamaktadır. Bu mobilize yönelim, vücudun dengesini sağlamaktadır. Gibson'ın bu yönelim duygusuna yaptığı gönderme, klasik duyuların yanında listelendiğinde net bir anlam kazanmaktadır. Benzer şekilde; beden dik konumdayken büyüme, ulaşmaya ve arzuya, yukarıya doğru hareket etmek gibi yeryüzü ve gökyüzü yatay düzlemleri arasında bir bağlantı oluşturur; aşağı doğru hareket etme ise bir eğilim, içe doğru bir dalış ve daralma duygusu olarak okunabilir. Yatay düzlemdeki beden ise iletişim ile ilgili kavramları içerir; bu düzlem, iletişim ve sosyal etkileşim alanı olarak düşünülebilir (Bloomer vd., 1977, s. 34-35). Bu bağlamda mekân, duyuların yanında düşüncenin de bir nesnesi haline gelmektedir.

İnsan bedeni ve hareketleri mekânla sürekli iletişim halinde olmaktadır. Mekânı oluşturan elemanlar vücudun hareketlerini içermekte, onları sınırlamakta ve yönlendirmektedir. Çocukların kaldırımdaki çizgilerin arasından yürümeye çalışması, vücut hareketlerinin mekânın gridal yapısına uyarlanmasının bir örneğidir. Seksek oyununda ise yere çizilmiş kutuların dışına çıkmamaya çalışmak, vücudu yan yana iki kutunun olduğu yerde dinlendirmek ve oyunu tek ayak üzerinde tamamlamak, insan vücudunun mekân ve mekândaki izlerle etkileşiminin basit bir örneği olarak ele alınabilir (Taşçıoğlu, 2020, s. 45-53).

Bu bağlamda, dokunsal ve kinestetik algılarımızın deneyimimizi nasıl yönlendirdiği Pallasmaa'nın (2016) ifadesi ile şu şekilde özetlenebilir: Bir kapıyı açtığımızda bedenimizin ağırlığı kapının ağırlığı ile buluşmakta; bir merdiven çıkarken bacaklarımız basamakları ölçmekte, elimiz tırabzanı okşamakta ve bütün bedenimiz mekânda çaprazlamasına ve dramatik biçimde hareket etmektedir. Sahici mimarlık deneyimleri ise; bir cephenin biçim bakımından alımlanmasından ziyade, bir binaya yaklaşmak ya da bina ile karşı karşıya olmaktan meydana gelmekte; yalnızca kapının görsel tasarımından değil, girme ediminden; maddi bir nesne olarak pencerenin kendisinden değil, bir pencereden içeri ya da dışarı bakmaktan; bir

görsel tasarım nesnesi olarak şömineden değil, sıcaklık mekânını işgal etmekten meydana gelmektedir (s. 75-79). “Mimari mekân fiziksel mekândan ziyade yaşanan mekândır ve yaşanan mekân geometriyi ve ölçülebilirliği daima aşar” (s. 79).

2.3.1.2. Görsel Algı

“Bir nesne görmek her zaman bir soyutlama yapmak demektir, çünkü görmek, bütün ayrıntıları fark gözetmeksizin kaydetmekten çok, bütünü oluşturan asıl

öğeleri seçmektir”

Arnheim, Rudolf

Rönesans'ta ve özellikle Batı kültüründe görmeye, tarihsel olarak duyuların en soylusu olarak bakılmıştır. Görmenin diğer duyular üzerindeki egemenliği birçok filozof tarafından gözlemlenmiştir. Greklerle başlayan göz-merkezci bir paradigmanın, bilgi, hakikat ve gerçeklikle ilgili görme-kaynaklı, görme-merkezli bir yorumun Batı kültürüne egemen olduğu ileri sürülmektedir. Dünyayla ilişkimiz ve bilgi kavramımızdaki gözmerkezci paradigma (görmeye atfedilen epistemolojik ayrıcalık), diğer duyularla ilişkili olarak görmenin soyluluğunu; mimarlığa bir göz sanatı olarak bakılmış olmasını da desteklemektedir. Aynı zamanda görme algısının en önemli duyumuz olmasının fizyolojik, psikolojik ve algısal olgularda sağlam temelleri vardır.¹³ Fakat problem; gözün diğer duyularla olan doğal etkileşiminden yalıtılmasıyla ve diğer duyuların, dünya deneyimini giderek azaltacak ve onu görüş alanıyla sınırlayacak şekilde devre dışı bırakılması ve bastırılmasından kaynaklanmaktadır (Pallasmaa, 2011, s. 19-24).

Mimari yaratımdaki mekân algısında görmeyi diğer duylardan üstün tutan faydacı-estetik bakış açısı olan gözmerkezci paradigmanın, görme duyusunun mekânsal deneyimde baskın unsur bir unsur -mekânı algılamamızın birincil gücü- haline gelmesinin bir diğer nedeni olarak; önemli bir kavram olan akıl ile ilişkilendirilerek

¹³ Optik sinirin, kulaktaki salyangoz sinirinin sahip olduğunun 18 katı kadar sinir ucuyla ve 800 bin lifiyle, fazla miktardaki enformasyonu ile diğer duyu organlarını geride bırakan bir hızda beyne aktarma yetisine sahip olduğu görülmektedir. Her gözde kabaca 500 karanlık ve ışık düzeyine dair enformasyon alan 120 milyon çubukçuk, bir milyondan fazla renk kombinasyonu arasında ayırım yapabilmemizi sağlayan yedi milyondan fazla koni içermektedir (Jay'den akt. Pallasmaa, 2011, s. 49).

tanımlanmasından kaynaklandığını ve bu durumun onu duyular arasında birincil konuma getirdiği söylenebilir (Öktem Erkartal ve Ökem, 2015, s. 92). Görmenin akıl ile ilişkilendirilmesi onu, öznel değerlerinden ziyade nesnel değerleri üzerinden ele almak demektir. Ayrıca mekânsal deneyimin duyusal zenginliğinin ve poetik ifadesinin tek bir duyunun vurgusu altında azaldığı söylenmektedir. Oysa mekân sadece görülen değil, tüm duyularla birlikte hissedilen, deneyimlenen bir kavram olmaktadır (Pallasmaa, 2011, s. 24-28).

Öznenin deneyimlemesi sırasında bedensel ve zihinsel algıya bağlı olarak mekânla etkileşim ve entegrasyon yoluyla kavranabilen dokunma olgusu, göz merkezli paradigmaya aykırı olarak; mimariyi düşünme, anlamlandırma kaynağı olabilecek başka bir başlangıç noktasının varlığına işaret etmektedir. “Yalnızca baktığımız şeyleri görürüz. Bakmak bir seçme edimidir. Bu edimin sonucu olarak gördüğümüz nesne -her zaman elimizle dokunabildiğimiz bir nesne anlamında olmasa da- ulaşabildiğimiz bir alana getirilmiş olur. İnsanın bir şeye dokunması demek, kendisini o şeyle ilişkili bir duruma sokması demektir” (Berger, 2016, s. 8).

Bu bağlamda potansiyel konu içerisinde *deneyimleyen* kavramı özelinde görsel algıyı, hareket kavramı ile ilişkisi üzerinden ele almak faydalı olacaktır.

Yükseklik ve genişliğe göre olan mekân algımız üzerine yapılmış çalışmalarda¹⁴ *dikey, yatay* ya da *eğik* olma özelliklerinin, başımızın ve bedenimizin ekseni olan retina yapıları zihinsel bir referans yoluyla görme alanının çizgilerine ulaştığı söylenmektedir. Benzer şekilde Wertheimer, duyusal alanımızın bazı önemli noktalarının (demirleme noktaları), mekânsal bir düzeyde belirleyici olduklarını ve alan çizgilerinin ne bir yargı ne de bir karşılaştırma olmadan, *yukarı doğru* ve *aşağı doğru* giden belirtilerden etkilenmekte olduğunu ifade etmektedir (Merleau-Ponty, 2017b, s. 31). Bu durumda hareket kavramının görme edimine olan bağlılığından söz etmek mümkündür.

Kuban’a (2019) göre; mekân hareketle belirlenmektedir. Hareket ise bir boşlukta gerçekleşebilir. Böylece mekânın, içindeki potansiyel hareket olanaklarına göre

¹⁴ Bkz. sayfa 39.

tanımlanması mümkün olacaktır. Bu hareket sadece yapı içerisinde bir yerden bir yere gitme şeklinde olmayıp aynı zamanda içerideki insanın bakışı ile yapı sınırlarına doğru uzanan görsel bir hareket olarak da okunabilmektedir (s. 15). Bu bağlamda mekânı algılamada, görme ediminin mekân deneyiminin bir basamağı olduğu şu şekilde örneklenebilir: Bir odadaki insan bir bakışta içinde bulunduğu küpün en fazla üç tarafını görmesine karşın altı düzlemden oluşan bir küpün içinde olduğunu algılama yeteneğine sahiptir.

Benzer şekilde Merleau-Ponty (2017a) masasında duran lambaya baktığında, ona sadece kendi yerinden görülür olan niteliklerini değil, şöminenin, duvarların, masanın “görebileceği” nitelikleri de atfettiğinden bahsetmektedir. Devamında; nesnelerin bir sistem ya da bir dünya oluşturduğunu; seyircileri ve kendi kalıcılığının güvencesi olarak diğerlerini etrafına yerleştirdiği ölçüde bir nesneyi görebildiğini ifade etmektedir. “Başka bir deyişle: Bir nesneye bakmak, gelip onda ikamet etmektir ve tüm şeyleri oradan itibaren, bu nesneye doğru döndükleri yüzlerine göre yakalamaktır” (s. 110). Merleau-Ponty (2017b) benzer ifadesinde “Form, duygusal bilginin kendisinde mevcuttur” (s. 10) şeklinde özetlemektedir.

2.3.1.3. İşitsel Algı

Walter J. Ong, *Sözlülük ve Okuryazarlık* adlı kitabında, sözlü konuşmadan yazılı konuşmaya geçişin esasında sesten görsel uzama geçiş olduğuna dikkat çekmektedir. Onun ifadesiyle, ilkel bir işitme hakimiyetinin yerini yavaş yavaş görme almıştır (akt. Holl vd., 2007, s. 27-38).

Tenin Gözleri kitabında Pallasmaa (2016) mekâna dair işitsel tanımlamayı özetle şu şekilde ele almaktadır: Görmek bizi yalnızlaştırır, işitme ise bir bağlantı ve yönlenme duygusu yaratır; bakışımız bir katedralin karanlık derinliklerinde yapayalnız dolaşır ama orgun sesi mekânla olan yakınlığımızı anlamamızı sağlar. Sirkin heyecanını tek başımıza görürüz ama gerilimin azalmasının ardından gelen alkış sesleri bizi kalabalıkla birleştirir. Sokaklardan gelen kilise çanlarının sesi, vatandaşlığımızın farkına varmamızı sağlar. Asfalt bir sokaktaki adımların yankısı duygusal bir yük taşır. Çünkü çevredeki duvarlardan yansıyan ses mekânla doğrudan etkileşime girer; ses mekânı ölçer ve ölçeğini anlaşılır kılar. Alanın sınırlarını kulaklarımızla

tartabiliriz. Kulağın izini sürdüğü mekân, zihnin içinde yontulmuş bir oyuk haline gelir (s. 62-67).

Mekâna dair deneyim; kendine özgü bir yakınlık veya anıtsallık, reddedilme veya davet, konukseverlik veya düşmanlık şeklinde okunabilmektedir.¹⁵ Mekâna dair bu deneyimin, bağ ve dayanışma duygusu yaratımında kendine özgü sesine sahip olduğunu göstermektedir.

Mimarinin yarattığı en temel işitsel deneyim sükunettir. Mimarlık, maddenin ve mekânın içinde susturulmuş bir yapı dramı sunar; mimarlık taşlaşmış sessizlik sanatıdır. Binanın kalabalığı sona erdikten ve işçilerin bağırışları sustuktan sonra bina, bekleyen, sabırlı bir sessizliğin müzesi haline gelir. Mısır tapınaklarında firavunların sessizliğiyle karşılaşırız, Gotik bir katedralin sessizliğinde bir Gregoryen ilahisinin son ölmekte olan notasını hatırlatırız ve Roma ayak seslerinin yankısı Pantheon'un duvarlarında az önce kaybolmuştur (Holl vd., 2007, s. 27-38).

Steen Eiler Rasmussen, *Yaşanan Mimari*¹⁶ adlı kitabının *Mimarlığı İşıtmek* başlığı altında akustik niteliklerin çeşitli boyutlarını betimlemektedir. Mimarinin ışık çıkarmadığını fakat yapının yansıttığı ışığı gördüğümüzü; aynı şekilde yapı içindeki farklı biçimlerdeki odalarda, malzemelerin sesi farklı yansıttığını; bu ses yansımalarını duyabildiğimizi, böylece biçimi ve malzemesi hakkında bir izlenim edinebildiğimizi belirtmektedir (Rasmussen, 2018, s. 227- 240).

2.3.1.4. Kokusal ve Tatsal Algı

Bir mekânın en kalıcı anısının çoğu zaman onun kokusu olduğu söylenmektedir. Özel bir koku, retinal belleğimizden tamamen silinmiş bir alana gizlice yeniden sokulmamızı sağlamakta; burun delikleri arka planda kalmış bir görüntüyü zihnimizde uyandırmakta ve bu sayede canlı bir düşün içine girmeye ikna edilmekteyiz. Gaston Bachelard'ın ifadesinde yer aldığı gibi bellek ve imgelem birbirleriyle ilişkili olmaktadır. "... Başka bir yüzyıla ait anılarımda bir tek ben açabiliyorum o eşsiz kokuyu, hasır tepside kuruyan kuru üzüm kokusunu, bir tek

¹⁵ Bkz. sayfa 33.

¹⁶ Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, MIT Press (Cambridge), 1993 (Türkçesi: *Yaşanan Mimari*, çev. Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2018).

benim için koruyan derin dolabı ... Üzümlerin kokusu! Koklaması çok fazla imgelem gerektiren bir koku" (akt. Holl vd., 2007, s. 27-38).

Günümüzde koku deneyimi üzerine farklı çalışmalar mevcuttur. Örneğin; Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi'nde gerçekleşen *Koku ve Şehir* sergisi ile (5 Ocak 2018 – 31 Mart 2018), insanların koklama duyusunun ve kokunun; insanlara tarihin kültürel mirasının bir parçası olduğu hakkında düşüncelerini sağlamak için farklı deneyim alanları sunulmuştur. Bu sergi ile mekânı bütüncül bir şekilde deneyimlediğimizi; duyularımızın bütün parçalarını mekânlara ve hatıralara erişmek için kullandığımıza vurgu yapılmaktadır. Ziyaretçiler için kokular, mekânlar ve günlük deneyimler ile etkileşimli bir alan oluşturmaktadır. Aynı zamanda, tarihteki uygarlıklardan farklı deneyim alanları sunularak koku- koklamak hakkındaki bilinç vurgulanarak mekânları tanımlamada kokuların yerine vurgu yapılmaktadır. Bu sayede kültürel ve sosyal süreç içinde koku algısının nasıl dönüştüğü açıklanmaktadır.

Vedat Ozan (2014), koku-bellek ilişkisi üzerine odaklanan konuşmasında koku kavramı üzerinden duyumsama sürecini, kokunun; nelerle, niçin ve ne şekilde etkileşime girdiği konularını tartışmaya açmaktadır. Bu bağlamda, kişisel geçmişe ilişkin kesitlerin anımsanmasında kokunun belirleyici rolü üzerinde durarak bunların kültürel bellek ile bağlantısını sorgulamaktadır (<https://www.youtube.com/watch?v=x4c-GnkFEdo&t=3417s>, Erişim: 20.11.2021).

Tatsal algıya dair Pallasmaa (2007), yazılarında dokunsal ve tatsal deneyimler arasında ince bir aktarım olduğunu dile getirmektedir. Görüş tada aktarılmakta; belirli renkler ve hassas detaylar oral duyumlar uyandırmaktadır. Örnek olarak; hassas bir şekilde renklendirilmiş cilalı taş yüzeyin, dil tarafından bilinçaltı olarak algılandığını söylemektedir. Dünyayla ilgili duysal deneyimlerimizin ağzın iç duyumunda doğduğunu ve mimari mekânın en arkaik kökeninin ağız boşluğu olduğunu eklemektedir (Holl vd., 2007, s. 27-38).

Bu bağlamda beden ve duyumsal deneyimlerin; biçim, malzeme, üretim ilkelerinin bilgisini farklılaştırarak oluşturduğu Bauhaus düşüncesi içinde yer edinerek farklı bir bakış ve yoruma sahip olduğu görülmektedir. Oluşturulan yeni mimarlık tavrında

beden ve eylem arasında kurulan diyalekte yaratıcı temaların oluşturulduğu; deneyimletilerek öğretme ve öğrenme yaklaşımlarının yer edindiği görölmektedir. Bu yaklaşımların temelinde duyuların analizi ile ulaşılan farklı yöntemler yer almaktadır. Konu akışında, bu yöntemlerin geliştii Bauhaus düşüncesini oluşturan bilginin kuruluşundan bir topluluk modeli oluşturan disiplinine ve bu modele yönelik bedensel deneyimi destekleyen çalışmalarına doğru uzayan bir anlatı yer almaktadır.

3. BÖLÜM: BAUHAUS OKULU

Bauhaus eğitiminde beden-mekân deneyimi konusu ele alınmadan önce döneminin tasarım akımlarından farklılaşan biçim, malzeme ve üretim ilkelerinin bilgisinin temelinde yatan düşünce yapısı araştırılmaktadır. Burada ilk olarak kurucusu Walter Gropius'un, Bauhaus'u yaratım sürecindeki rolüne değinilmektedir.

1910 gibi erken bir tarihte Walter Gropius, *Estetik Olarak Birleştirilmiş Bir Temelde Kurulan Mimari Lonca'nın* kurulması için önerisini sunmuş; ekonomik hız ve verimliliğe odaklanan, teknolojik olanakları göz önünde bulunduran fabrika yapımı bina kavramına ulaşmıştır. Enternasyonalist olan bu yaklaşım, Gropius'un eskinin yanında yeni yaklaşımın hayatta kalmasının mümkün olup olmadığı ve bu mümkünse hangi koşullar altında gerçekleşeceği, Bauhaus tarihinin evrensel olarak geçerli bir cevap veremeyeceği bir soru olmuştur ve halen olmaktadır. Fakat yaklaşımın varlığını çevreleyen tarihsel koşullar çok özeldir. Gropius'un ilk büyük başarısı olan ve 1911'de Alfeld yakınlarında inşa edilen Fagus Ayakkabı Fabrikası'nın (Görsel 21) simgelediği yenilenmenin her bir parçası bu yaklaşımın bir temsili olmaktadır. Bu bina, köşeleri saran cam duvarları, betonarme bir çerçeveye desteklenen perde duvarları ve tanımlı eklemlenmeleriyle işlevselci mimarinin ilk gerçek saf ve naif düzenlemesi olarak, mimari modernizmin gerçek bir manifestosunu oluşturmaktadır (Forgács, 1995, s. 1-5).



Görsel 21: Fagus Factory. Walter Gropius ve Adolf Meyer. 1911. <https://bit.ly/311rUVv>

Görsel 22: Bauhaus (Dessau). Walter Gropius. 1926. <https://bit.ly/318tepF>

Bauhaus'un varlığı Weimar Cumhuriyeti'nin tarihi ile neredeyse aynı zamana denk gelmiştir. Okul, Birinci Dünya Savaşı'nın sonundaki yıkıcı bir ortamın içinde doğmuş, Demokratik Cumhuriyet yıllarında hayatta kalmak için mücadele etmiş ve bu kademeli değişimden dolayı olumsuz etkilenmiştir. Nisan 1933'te kapanması Nazi'lerin¹⁷ ilk eylemlerinden biri olmuştur. Fakat bu kadar basit bir yargının yanında Bauhaus'un, kişisel ve grup hırslarının, çeşitli inançların çatışmasına da sahne olduğu farklı kaynaklarca belirtilmektedir: Oskar Schlemmer'in Otto Meyer'e yazdığı bir mektupta Bauhaus'ta bir krizin varlığından; bu krizin bir tarafta oryantal kültürün istilası ile diğer tarafta Amerika'ya öykünme, teknoloji mucizesi, yenilik, büyük kent idealleriyle oluştuğuna dair bir ifadesi mevcuttur. Fakat okulun ustaları ve öğrencileri, daha iyi bir dünyanın var olduğunu kendi örnekleriyle kanıtlayarak, tüketen değil yaratıcı olan demokratik bir topluluk modeli geliştirmeye yönelik bir deneyin parçası olmayı amaçlamışlardır.

Peter Gay, savaş sonrası Almanların neslini, savaşın eşi benzeri görülmemiş dehşetine ve kaybına karşılık *mirastan mahrum bırakılmış ve eksik (Halbheit)* olarak tanımlamıştır. Savaş sonrası; olumlu ve iyileştirici mesajları olan, basit ve net değerlere dönüşü vaat eden liderler ve ideolojiler aranmıştır. Gropius ve savaşa ilk elden tanık olan birkaç uzantısı da yeni bir tür birey yetiştirmeye adanmışlardır. Savaş çıkmadan önce Bauhaus'un ütöpik bulunan görüşüne kısmi bir kesim tarafından inanılırken, savaştan sonra bu eğitimin toplumsal bir gereklilik haline geldiği görülmektedir. Eğitimli bireylerle prototipler yaratılıp bir anlamda belli standartlar inşa edilerek Alman endüstrisi yönlendirilecek, yeni Alman tasarım ilkeleri ilan edilecek ve yeni bir Alman kimliği inşa edilecektir (Dodds ve Tavernor, 2001, s. 229). Bu bağlamda bir diğer amaç, meslekten olmayanları sosyal kültürleri bağlamında bilinçlendirme ve onlara bir anlamda sorumluluk yükleme, komisyonlara ve sergilere dahil etme düşüncesiyle *yeni bir sanat ve mimari bakış* aracılığıyla *yeni bir topluluk* yaratmak olmuştur. Genel anlamda tüm görsel sanatların yapı yaratım sürecinde bütüncül bir yaklaşım sergileme fikri doğrultusunda yeni bir anlayış gelişmiştir.

¹⁷ 1919 yılında Almanya'da kurulan Weimar Cumhuriyeti, Bauhaus'un kuruluşuyla paralellik göstermektedir. Weimar Cumhuriyeti savaş sonrası karşı karşıya kaldığı siyasal ve sosyo-ekonomik sorunlar karşısında gerekli liberal desteği bulamayarak güçsüz düşmüş ve 1933'te Adolf Hitler'in Şansölye seçilmesi ile son bulmuştur (Forgács, 1995, s. 38-46).

3.1. Bauhaus Paradigmasını Oluşturan Etkenler

19. yüzyılın ikinci yarısında, *Arts and Craft* hareketi, endüstriyel seri üretimdeki artışa ve zanaatkar üretim tarzının geri itilmesine bir tepki olarak İngiliz tasarımcı William Morris önderliğinde gelişmiştir. Bu hareket zanaat kalitesine vurgu yaparak malzemenin gerçekliğini ve basit formlara dönüşü talep eden bir yaklaşım olarak karşılanmaktadır. Savunucularından John Ruskin, makine üretiminin çalışanı yabancılaştırdığını savunarak fabrika çıkışı üretim biçimine karşı çıkmaktadır. Benzer savunmayla William Morris, Art Nouveau ve benzeri hareketlerle uygulamalı sanatların tekrar canlanmasına sebep olmuştur. Ayrılma anlamına gelen *secession* kelimesinden şekillenen *Secessionstil*; Almanya'da *Jugendstil*, Fransa'da ise *Art Nouveau* ismini taşıyan hareket; kullanım nesnelere ve biçimlerinin estetezede edildiği doğa ilhamlı, basit ve tanımlı geometrik kontrüksiyonu olan bir üslubu tanımlamaktadır. Bu iki ismin düşünce ve eylemleri bir anlamda restoratif olarak değerlendirilse de bir diğer anlamda tasarımcılara sosyal sorumluluk ilkesini hatırlatmaktadır. Bu hareketlerin ve takip eden yeni hareketlerin ortak noktası, gündelik hayattaki nesnelere yansıyan sanatsal bir yaşam duygusunu yakalamak olmuştur. Üslupların üslup unsurları doğaya dayalı süsleme/dekoratif yapı özelliğine sahip (Celbiş, 2019, s. 169-173). Bunun paralelinde 19. yüzyılın sonlarına doğru Almanya'da çoğunlukla bireysel ve dağınık olarak yürütülen bir takım sanatsal/sosyal yenilenme çabaları olmaktadır. 1907'de sanatçılar ve sanayiciler Almanya ekonomisi için *zanaat desteği* oluşturmak ve Münih'te bu yenilenme çabalarını bir dernek çatısı altında birleştirmek ve kurumsallaştırmak amacıyla Deutscher Werkbund'u (Alman Sanatlar ve Zanaatlar Derneği) kurmuşlardır (Ergüven, 2021, s. 39).

Akademilerin yükselişi, tüm insanların yaşamına nüfuz etmiş olan spontane geleneksel sanatın kademeli olarak çöküşüne sızıyor. Geriye kalan tek şey, XIX. yüzyılın ortalarına gelindiğinde yalnızca bireysel virtüözlük alıştırımlarına dönüşen gündelik hayattan tamamen uzak bir "Salon Sanatı"ydı. İşte o zaman bir isyan başladı. Ruskin ve Morris, sanat dünyasını iş dünyası ile yeniden birleştirmenin bir yolunu bulmaya çalıştılar. Yüzyılın sonlarına doğru Kitadaki Van de Velde, Olbrich, Behrens ve diğerleri onları izledi. Darmstadt'ta 'Sanatçılar' Kolonisi'nin inşasıyla başlayan ve Münih'te Deutscher Werkbund'un kurulmasıyla sonuçlanan bu hareket, başlıca Alman şehirlerinde Kunstgewerbeschulen'in kurulmasına yol açtı. Bunlar, yükselen sanatçılar kuşağına el sanatları ve endüstri için pratik bir eğitim

vermeyi amaçlıyordu. Ancak akademik ruh, bu "pratik eğitim" içine çok sıkı bir şekilde yerleştirilmişti. Proje ve 'kompozisyon' müfredatlarında gururla yer aldı. Eski gerçek dışı sanat için sanat tavrından kurtulmaya yönelik ilk girişimler, yeterince geniş bir cephede planlanmadıkları ve kötülüğün köküne dokunacak kadar derine inmedikleri için başarısız oldu (Gropius, 1965, s. 61-62).

1911 yılında Werkbund çatısı altında Hermann Muthesius'un kurucu üyeleri arasında olmadığı fakat derneğin programını ilk ortaya koyan kişi olarak; *malzemenin ve tekniğin üzerinde biçimin haklarını yeniden elde etmesine yardımcı olmak ve çağımızın temel görevi olarak nitelendirdiği sanatsal reform çalışmasının içeriğini şu şekilde belirtmektedir: "Odalarımızın iç dekorasyona yeni bir biçim, el sanatlarına yeni bir soluk veren ve mimarlığın verimli esin kaynağı olan 'Sanat ve Zanaat Akımı'nın gelişimi, beklentilerimiz için sadece ufak bir başlangıç sayılabilir."* Ayrıca Muthesius, bir ulusun beğeni düzeyini belirlemek için sokaklarını ve yerleşim alanlarını dolduran binalardan tutarlı bir üretimin saptanması gerektiğini düşünmektedir. Bunun için gereken enerjinin var olduğunu ancak bu enerjinin beklentileri karşılamaya yetmediğini; çabaların beklentiler karşısındaki yetersizliğinin günümüzün kültürel durumuna da etki ettiğine vurgu yapmaktadır. Uygulamalı sanatın dar çerçevesi içinde tanımladığı, yastıklarla iskemlelere düzen verme tavrını, biçime karşı işlenen bir suç olarak görmektedir. Amacın; malzeme ve tekniğin ötesinde biçim anlayışımızla olacağını; bu nedenle entelektüel anlayışın yeniden canlandırılması gerektiğinin mimari duyarlılığın, kültürel bütünlüğünün diriltilmesinin önemli bir görev olduğunu ve biçime tam bir saygı olmaksızın kültürün düşünülmemeyeceğine, bunun yanında biçimsizliğin kültürsüzlükle eş anlamlılığına değinerek *Modern* tavrı savunmaktadır (Conrads, 2019, s. 14-15).

İnsanlar, *Modern sanatı* genellikle geçmişin geleneklerinden tamamen kopan ve hiçbir sanatçının daha önce hayal bile edemeyeceği şeyleri yapmaya çalışan bir sanat türü şeklinde algılamışlardır. Ancak Modern sanatın da eski sanattan daha az olmayan belirli sorunlara yanıt olarak ortaya çıktığı açıktır (Gombrich, 1950, s. 423).

Bu bağlamda 1920'den beri tekniğe ilişkin düşünceyi; eşyalarda süslemeden kaçınılması, formların makine üretimine göre tasarlanması veya şekillendirilmesi, malzeme ve işçilikten tasarruf edilmesi -özellikle Orta Avrupa devletlerinin mali

sıkıntısı ve yoksulluğu- gibi ilkeler oluşturmaya başlamıştır.¹⁸ Werkbund'un kurucusu ve üyelerinden olan Walter Gropius'un sanatta bu yeni fikirleri daha kuvvetli ve daha sosyal bir hareket halini almasını istemesi Bauhaus denemesiyle gerçekleşmiştir (Yada, 2019, s. 553-561). Bauhaus'un dayandığı teoriler, *kurgusalılık* sloganında yoğunlaştırılan içeriği desteklemektedir: Bir şey yalnızca amacına uygun şekilde tasarlanmışsa, "güzelliğin kendi başının çaresine bakmasına izin verebiliriz" (Gombrich, 1950, s. 423). Bu düşüncedeki gerçeklik, 19. yüzyıl sanat fikirlerinin mekânlarımıza karıştırdığı gereksizlerden kurtulmamıza yardımcı olan Werkbund düşüncesinin sloganını da desteklemektedir.

Bu bağlamda Werkbund'un sergi, konferans ve benzeri etkinliklerle yeni yüzyılın tasarımının oluşmasında çok önemli katkılarda bulunduğu söylenebilir. En önemli etkinliklerinden biri olan Stuttgart'taki Weissenhof yerleşkesi uygulamasında, evden kahve fincanına kadar her şeyin temel bir tasarım fikrine göre tasarlanması (*Gesamtkunstwerk*¹⁹) Bauhaus'un düşünsel yapısıyla özdeş bir yaklaşımda olmaktadır (Celbiş, 2019, s. 172). Toplumsal düzenin sistemleşmesi adına tasarım tanımları getiren bir diğer grup Arbeitsrat für Kunst'a konu devamındaki başlıkta değinilecektir.

Dönemin sanatına bakıldığında; Mavi Süvari Akımı içinde Wassily Kandinsky'nin dışavurumcu, sineztezik sanat tavrının karşısında daha toplum tarafı bir tavır sergileyen George Grosz ve Otto Dix tarafından başlatılan, toplumsal eleştiri niteliğindeki Yeni Nesnelcilik Akımı'nın varlığı görülmektedir. Aynı dönemde yine Almanya'da, Robert Wiene'nin yönettiği tarihte sanatsal anlamda etki uyandıran dışavurumcu tavrı ele alınan Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920) ve Yönetmen Fritz Lang tarafından Metropolis (10 Ocak 1927) filmlerinin çekilmesi; Alman tiyatro yazarı Bertolt Brecht'in Üç Kuruşluk Opera'yı

¹⁸ Bkz. sayfa 12-13.

¹⁹ *Gesamtkunstwerk*, aynı biçimleri kapsayan sanat formu veya bütünsel sanat eseri anlamına gelen Almanca terimdir. Mimari olarak, binanın bütünlüğünün (kabuk, aksesuarlar, mobilyalar ve çevre düzenlemesi) tasarımından ve/veya denetiminden sorumlu olduğu durumları belirtmek için kullanılmıştır. Genel bir uyumlaştırma etkisi yaratmak bu eğilimin amaçlarından olmuştur. William Morris, *Gesamtkunstwerk* üzerinden kendi yaşam biçimini "Evinizde yararlı olduğunuzu bilmediğiniz veya güzel olduğuna inandığınız hiçbir şey olmasın" cümlesiyle tanımlamaktadır. Terimin, Alman yazar ve filozof KFE Trahndorff tarafından 1827'de geliştirildiği ve Richard Wagner'in çalışmalarında bu terime atıfta bulunduğu görülmektedir (<https://en.wikipedia.org/wiki/Gesamtkunstwerk>, Erişim: 15 Ocak 2022).

(The Threepenny Opera, 31 Ağustos 1928) bestelemesi Bauhaus döneminin paralelinde gerçekleşmektedir. Bir anlamda, zamana ve mekâna bağlı olarak Weimar iç dinamiklerinin yansıması Bauhaus paradigması içinde de görülmektedir. Tüm bu ortam içindeki dinamiklerin oluşturduğu diyalektte, dönemin bir sonucunun getirisi olarak karakterize edilen bir Bauhaus'tan söz etmek mümkündür.

3.2. Bauhaus Süreci

Walter Gropius²⁰, soylu Schinkel²¹ geleneği içinde bir mimar olmak için Berlin'de eğitim görmüştür. 1907-1908'de Behrens'in baş yardımcısı olarak çalışmış; 1909'dan beri Adolf Meyer ile kendi işini kurmuştur. Gropius'un profesyonel hayatı Birinci Dünya Savaşı nedeniyle bir süreliğine kesintiye uğramıştır. Savaştan sonra, diğer birçok sanatçı gibi, eski toplumsal düzenin endüstriyel ve konut inşasını modern ihtiyaçlara duyarlı ve toplumsal olarak ilerici bir sistemsel düzende değiştirmeye çalışan devrimci gruplarla çalışmıştır (Roth, 2019, s. 612-617).

Bu gruplardan biri Arbeitsrat für Kunst (Sanat için Çalışma Kurulu): 1919'da Berlin'de programatik bir genelge yayınlamıştır. Bu genelgede yönlendirici ilke ve istemleriyle Bruno Taut'un 1918 yılında yazdığı Architektur-Programm (Mimarlık için Bir Program) ile özetlenmiştir. Arbeitsrat, Walter Gropius, Cesar Klein ve Adolf Behne tarafından yönetilmektedir. Meslek kurulunda ise Bruno Taut da yer almaktadır. Mimarlar, azınlık olmakla birlikte, karar verici ve grup içinde önderlik yapan konumda olmuşlardır. "Grup, tek yanlı meslek çıkarlarının korunmasının ötesinde, tüm sanatsal yaşamamızın yeni baştan oluşturulması için hep birlikte kararlılıkla çalışmak isteyen, dağınık ve bölünmüş enerjileri bir araya getirmeye çalışmaktadır" (Conrads, 2019, s. 31). Programda ana hatlarıyla verilen amaçlara ulaşmayı destekleyen yönlendirici ilkeler yer almaktadır. Bu amaçlardan biri sanatların büyük bir mimarlığın kanadı altında birleşmesi fikri olmuştur.

²⁰ Gropius, 18 Mayıs 1883'te Alman aydın soyundan gelen bir ailede dünyaya gelmiştir. Hem babası hem de büyükbabası mimardır; büyükbabası mimar Karl Friedrich Schinkel'in arkadaşısıdır. Büyükbabasının erkek kardeşi Martin Gropius, Berlin Uygulamalı Sanatlar Müzesi'ni tasarlamıştır ve 1867'de Berlin Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun yöneticiliğini yapmıştır (Forgács, 1995, s. 5).

²¹ Prusyalı mimar ve ressam olan Karl Friedrich Schinkel'e (1781-1841) atıfta bulunmaktadır.



Görsel 23: Max Pechstein. Arbeitsrat für Kunst. 1919. <https://bit.ly/3w2LUVs>

Nisan 1919'da Arbeitsrat für Kunst, Berlin'de *Tanınmamış Mimarlar Sergisi*'ni düzenlemiştir. Bu ilk Arbeitsrat sergisi için yayınlanan dört sayfalık broşür isimler içermemektedir, ancak Walter Gropius, Bruno Taut ve Arbeitsrat'ın sekreteri Adolf Behne tarafından yazılmış manifesto benzeri üç metin içermektedir:

Gropius (1919) bu yazısında *Mimarlık nedir?* sorusu ile başlamaktadır. “İnsan’ın en soylu düşüncelerinin, coşkusunun, insanlığının, inançlarının ve dininin kristalleşmiş anlatımı!” olarak mimarlığı tanımlamaktadır. Çağın pratik olmaya çalışan tavrından ve çağımızda yaşayanların, onun (mimarlığın) her şeyi kapsayan ve ruh veren yapısını anlayamadığından yakınmaktadır. Açıkça ifadesinde ise; “İçinde yaşadığımız ve çalıştığımız bu gri, boş ve ruhsuz yapı maketleri” olarak nitelendirdiği mimarlığın, “... neslimizin, *mimarlık* denen o yüce, eşsiz sanatı unutarak kendimizi ruhsal olarak cehenneme gömüştümüzün utanç verici kanıtları olarak gelecek nesillere kalacak” şeklindeki söylemiyle şüpheli bir tavır sergilemiştir. Konuşma, “Pratik gereksinimlerle zorunlulukların ortaya çıkardığı yapılar, baştan sona yeniden yaratılmış bir güzellikler dünyasına, Gotik katedrallerinin mucizesine erişen o tinsel birliğin yeniden doğuşuna duyulan özlemi gidermez” şeklinde devam etmektedir. Fakat bunun için bir tesellinin olduğunu da belirtmektedir: “Bir düşünce, mutlaka gelecek olan daha mutlu bir çağın gerçekleştireceği, coşkulu, cesur ve ileriye dönük bir mimarlık düşüncesinin oluşması” (akt. Conrads, 2019, s. 33). Sanatçıların, sanatlar arasında duvarlar koyan bozuk akademik eğitimin; artık yıkma vaktinin geldiğini; yeni bir mimarlık düşüncesini istemenin, geliştirmenin ve yaratımının gerekli olduğunu vurgulamaktadır. Bruno Taut (1919) ise, benzer şekilde çağın mimarlığından yakınmaktadır: “Bugün mimarlık var mı? Hiç mimar var mı? Erwin

von Steinbach, Sinan, Aben Cencid, Diwakara, Pöppelmann -bu ünlü adlar karşısında, bugün kim kendine 'mimar' demeye cesaret eder? Hayır, bugün ne mimarlık vardır, ne de mimarlar". Taut burada, kendilerinin tüketici bir toplumun insafına kalmış, mimarlık nedir bilmeyen; dolayısıyla mimara gereksinimi olmayıp mimarlık istemeyen bir toplumun bir parçası olduklarından bahsetmektedir. "Çünkü konutlar, ofisler, istasyonlar çarşılar, okullar, su kuleleri, havagazı ve itfaiye binaları, fabrikalar gibi bin türlü işlevsel nesneye hoş bir biçim vermeye mimarlık demiyoruz" (akt. Conrads, 2019, s. 34).

3.2.1. Weimar Dönemi (Staatliches Bauhaus, 1919-1925)

Serginin düzenlendiği sıralarda Gropius, Weimar'daki eski Vereinigten Grossherzoglichen Schulen für Bildende Kunst und Kuntsgewerbe'ye (Grandükalık Saxon Uygulamalı ve Güzel Sanatlar Okulu) yönetici olarak atanmış ve bu adı Staatliches Bauhaus'a²² değiştirmeyi başarmıştır. Gropius'un Weimar'da Henry van de Velde'nin (1914'te savaşın başlamasıyla görevi bırakmak zorunda kalan) yerine geçtiği gün, aynı zamanda Staatliches Bauhaus'un kuruluş tarihi olmuştur. Okulun yeni adı 12 Nisan 1919'da onaylanmıştır. Öğretimin programını temel tasarım ilkelerini vurgulayacak şekilde yeniden düzenlemiştir. Bauhaus'a dair hedeflerini çok sayıda manifesto ve yayınlara açıklamıştır; Bauhaus Manifestosu'nda (1919 tarihli) ise amacı şu şekilde belirtilmektedir:

Tüm görsel sanatların en büyük amacı yapı bütünüdür! Yapıları süslemek bir zamanlar güzel sanatların en soylu işleviydi: bunlar anıtsal mimarlığın zorunlu öğeleri sayılıyordu. Bugün sanatlar birbirinden ayrılmış durumda; ancak tüm sanatçıların bilinçli ortak çabasıyla bu durumdan kurtarılabilir. Mimarlar, ressam ve heykeltıraşlar bir yapının bileşik niteliğini hem bir bütün olarak, hem de ayrı ayrı parçalarıyla yeniden tanımalı ve kavramaya çalışmalıdır. Yapıtları ancak o zaman 'salon sanatı' iken yitirdikleri arkitektonik ruhu yeniden kazanacaktır.

....

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,

²² "Gropius, van de Velde'nin izini sürmenin yolunu arıyor, sanatçılarla teknikerleri ve tüccarları okul çatısı altında biraraya getirecek 'Bauhütte' (şantiye) tarzı bir örgütlenme modelini denemek istiyordu. Şantiye, 'praxis'in bir araya getiriciliğine vurgu yapan bir mecazdı ... okula 'Bauhaus' adını koyması da tamamen bu vurgu nedeniyleydi" (Bilgin, 2019, s. 103).

geleceğin yeni yapısını hep birlikte arzulayalım, kavrayalım ve yaratalım (Gropius'dan akt. Conrads, s. 36).

O halde, zanaatkar ile sanatçı arasında kibirli bir engel oluşturan sınıf ayrımları olmaksızın, yeni bir zanaatkarlar loncası yaratalım! Mimari, heykel ve resmi bir bütünlük içinde kucaklayacak, bir gün bir milyon işçinin elinden yeni bir inancın kristal simgesi gibi göğe yükselecek olan geleceğin yeni yapısını hep birlikte arzulayalım, tasavvur edelim ve yaratalım (Forgács, 1995, s. 27).

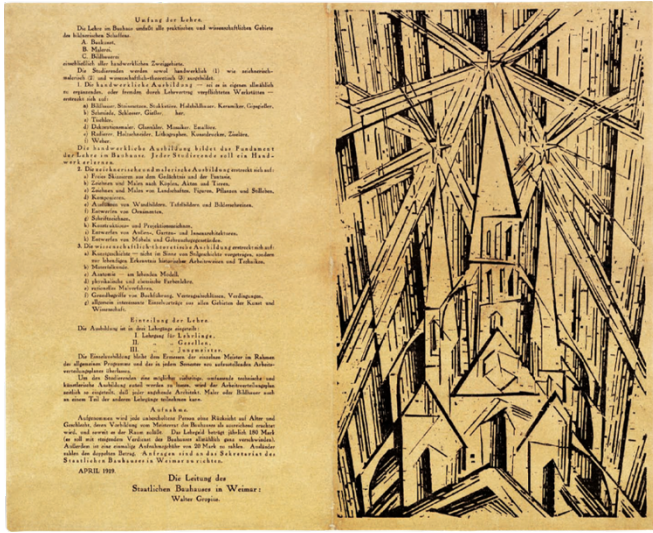


Görsel 24: Weimar'daki Eski Grand-Ducal Sakson Güzel Sanatlar Akademisi'nin Binası, Mimar: Henry van de Velde. 1904/11. Siebenbrodt, Michael ve Schöbe, Lutz. (2012). *Bauhaus: 1919-1933*. New York: Parkstone Press International, s. 11.

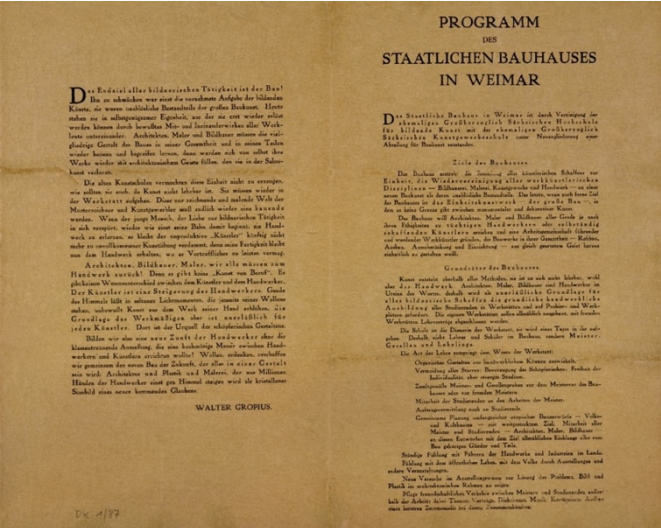


Görsel 25: Weimar'daki Eski Grand-Ducal Sakson Güzel Sanatlar Akademisi'nin Binası, Mimar: Henry van de Velde. 1905/06. Siebenbrodt, Michael ve Schöbe, Lutz. (2012). *Bauhaus: 1919-1933*. New York: Parkstone Press International, s. 12.

Manifesto'nun üslubu Gropius'un idealinin samimiyetini kabul etmemize ve genel kabul görmesine katkı sağlamıştır. Manifesto, nitelikleri nedeniyle, stratejik bir bakış açısında olduğunu kanıtlamıştır. *Zanaatkarlık* ve *mimarlık* farklı okuyucular için farklı şeyler ifade etmektedir. Gropius, yeni tip yaratıcı-üretken arasındaki çalışmaları pratiğini *profesyonel sanatçı* ile *zanaatkar* arasındaki dengeyi koruyacağını savunmuştur.



Görsel 26: Lyonel Feininger. Geleceğin Katedrali, Weimar'daki Staatliches Bauhaus İçin Manifesto ve Program İçin Başlık Sayfası. 1919. Siebenbrodt, Michael ve Schöbe, Lutz. (2012). *Bauhaus: 1919-1933*. New York: Parkstone Press International, s. 14.



Görsel 27: Walter Gropius. Manifesto ve Weimar'daki Staatliches Bauhaus İçin Program. 1919. Siebenbrodt, Michael ve Schöbe, Lutz. (2012). *Bauhaus: 1919-1933*. New York: Parkstone Press International, s. 15.

3.2.2. Dessau Dönemi (Tasarım Akademisi, 1925-1932)

13 Nisan 1922'de, öğrencilerin ve öğretmenlerin atölyelerinin ve yaşam alanlarındaki eksikliğin giderilmesi aynı zamanda da daha iyi atölye olanaklarına sahip yeni bir akademi binasının inşasının teşviği için *Bauhaus Geliştirme Kooperatifi* kurulmuştur. Haziran 1922'de Thüringen Eyalet Hükümeti, Bauhaus'un eğitim başarılarının kapsamlı bir sergisini talep etmiş ve Bauhaus daha fazla fon tahsisi için kaynak olarak düşünülmüştür. Gropius ve ekibinin planıyla 15 Ağustos-30 Eylül 1923 tarihleri arasında sergilenen ve tüm okulun güçlerini bu hedefe odaklayan *Büyük Bauhaus Sergisi* Weimar'da gerçekleşmiştir. Sergi, Ustaların ve öğrencilerin tasarımlarına dayanan birçok çalışmayı içermektedir. Gropius *Sanat ve Teknoloji- Yeni Bir Birlik* başlıklı açılış konuşmasında Bauhaus'un profiline odaklanmıştır. Bütün bunlar, 1923 yazında Alman para birimi tamamen çökerken ve Alman nüfusunun %60'ı işsizken başarılmıştır. Bauhaus'un gelişimini etkileyen maddi yetersizliklerin iyileştirilmesi konusunda Gropius, Thüringen Ulusal Bankası Başkanı ile Bauhaus ürünleri için bir dağıtım şirketi kurulması üzerine müzakerelere başlamıştır. Gropius tasarındaki Bauhaus Ltd.'nin, okulun atölyelerindeki üretim çabalarının artırılmasını da olumlu etkileyeceği düşüncesiyle ve ayrıca Bauhaus'u kamu finansmanından/siyasi etkiden kurtarmak amacıyla özel bir şirket kurma amacıyla ele almıştır. Bu model daha küçük bir ölçekte öğrenciler üzerinde test edilmiştir. Burslar, hibeler ve stüdyolar sadece sosyal ihtiyaç bazında değil, aynı zamanda başarı adı altında da verilmeye başlanmıştır. Ayrıca, öğrencilerine ürünlerinin gelirlerini (malzeme ve makineler için daha az maliyet) vermiş ve böylece lisans ücretlerini ödemedi nitelikli çalışmalarla eğitimlerini finanse etmeye yardımcı olmuştur. Üretim atölyelerindeki bu pratik yaklaşımın, Bauhaus tasarım çalışmaları için başka dikkat çekici bir itici güç anlamına geldiği görülmektedir. Dessau'nun Belediye Başkanı Fritz Hesse, Bauhaus'u ilk kez 1923'te Dessau'nun baş müzik direktörü Franz von Hoesslin'in kaleme aldığı bir gazete makalesinde duymuştur. Üne kavuşan okulun maddi yardımının kesilmesi üzerine, Frankfurt-am-Main, Mannheim, Münih, Hagen, Hamburg, Krefeld, Darmstadt gibi şehirler ve ayrıca Dessau Şehri, ihtiyaç halinde okulu barındırmak istemiştir. Dessau şehri eyalet yöneticisi Ludwig Grote, Weimar'da bir keşif üzerine okulu gezmiş ve olumlu bir izlenimle geri dönmüş; Hesse'yi Bauhaus'u devralmaya teşvik etmiştir. Bauhaus topluluğu ve özellikle Walter Gropius, Dessau şehrinin iki nehir arasındaki doğal

güzellikteki konumunu çekici bulmuştur. Dahası, kültürel olarak yetişmeleri gereken ve Weimar'da tasarı aşamasında kalan *Yeni Bina* fikirlerini burada gerçekleştirme konusunda iyi beklentilere sahip olmuşlardır. 20 Şubat 1925'te Wassily Kandinsky ve Georg Muche ile yerinde yapılan ilk görüşmenin ardından Bauhaus, Dessau'ya taşınma taahhüdü vermiştir. Fakat bazı parti ve yurttaş dernekleri gibi orta sınıfın geniş kesimleri Bauhaus'a karşı olmuştur. İlk devralma planları sırasında bile, Bauhaus bu gruplar tarafından saldırıya uğramış, ancak Dessau'da farklı bir siyasi durum geliştiğinden başarılı olunamamıştır. Siyasi yelpaze içinde Bauhaus propaganda aracı olarak kullanılmaya ve etkilenmeye çalışılmıştır. Çoğunlukla sanayi işçisi olan Dessau nüfusu ve endüstrilerin önde gelen temsilcileri kendilerini Bauhaus'un destekçileri olarak ortaya koymuşlardır (Siebenbrodt ve Schöbe, 2012, s. 8-37).

Bauhaus, Dessau'da yedi yıl geçirmiştir. Bu süre zarfında -bugün de dahil olmak üzere- Bauhaus imajını şekillendirmeye devam eden binalar ve ürünler ortaya koymuştur. 1923'te Weimar sergisi ile başlayan içerik netleştirme süreci, Dessau'da bir konsolidasyona yol açmış fakat bu zorunlu alan değişikliğinin üzerinde dengeleyici bir etkisi olmuştur. Bauhaus, Dessau'da benzersiz bir destek bulmuştur fakat Almanya'daki siyasi, sosyal ve ekonomik gelişmeler zamanla Dessau'yu da etkilemiştir. Yeni başlangıcı, ülkenin ekonomik bir yükseliş içinde olduğu bir dönemde gelişmiştir; 1929'dan sonra Bauhaus'un kalan yılları, artan işsizlik ve birbirini radikalleştiren siyasi güçlerin savaşları ile karakterize edilmeye çalışılmıştır.



Görsel 28: Walter Gropius. Dessau'daki Bauhaus Binaları, Junkers'ın Havadan Görünümü. 1926. Siebenbrodt, Michael ve Schöbe, Lutz. (2012). *Bauhaus: 1919-1933*. New York: Parkstone Press International, s. 23.



Görsel 29: Dessau'daki Bauhaus Binası. 1935. Siebenbrodt, Michael ve Schöbe, Lutz. (2012).
Bauhaus: 1919-1933. New York: Parkstone Press International, s. 35.

1928-1930 yılları arasında Bauhaus yöneticiliğini üstlenen Hannes Meyer, mimarlığın güzel sanatlarda barınan bir dal olmaması gerektiğini ve bu nedenle mimarların kişisel sezgilerine veya yaratıcı ilhamlarına göre tasarım yapma haklarının olmadığını savunmuştur. Ona göre mimari tasarımın, ölçülebilir ve gözlemlenebilir şeyler hakkında sağlam ve bilimsel bilgiye dayanması gerekmektedir (Jormakka, 2021, s. 40).



Görsel 30: Iwao Yamawaki. Bauhaus Okulu'na Saldırı / The Attack on the Bauhaus Collage. 1932.

<https://bit.ly/3w2CQQn>

Mimarlık fikrinin karakterize edildiği bu süreçte Bauhaus yöneticileri politik olarak tarafsız kalmaya çalışmıştır. Fakat o dönemde güç kazanmakta olan Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin dikkatinde olmaktan kaçınamamıştır. Parti kendi dünya görüşüne zıt bir entelektüeli bünyesinde barındıran okula karşı mücadelesini ilan etmiştir. Okula ayrılan bütçe fazlasıyla kısılmış ve böylece okul kendi çözümünü geliştirdiği lisans gelirine bağımlı hale gelmiştir. Kasım 1931'deki Dessau Belediye Meclisi seçimlerinde en güçlü parti haline gelen Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi, kurumun kapatılmasını önermiştir. 14 Eylül 1932'te Bauhaus Dessau'dan ayrılmıştır.

3.2.3. Berlin Dönemi (Bağımsız Eğitim ve Araştırma Enstitüsü, 1932-1933)

Fesih kararına karşı Dessau şehri son Bauhaus müdürü Mies van der Rohe ve Bauhaus Ustaları ile bir anlaşmaya dayanarak, öğretmenlere 1935'e kadar ödeme yapmaya; karşılığında Bauhaus'un mobilya ve teçhizatı ödünç verip devretmesiyle karara bağlanmıştır. Bununla birlikte öğrenim geliriyle, iki Sosyal Demokrat -Leipzig ve Magdeburg'un- kentin lobi yaptığı okulun varlığını sürdürmesi için en azından maddi bir olasılığın mevcut olduğunu düşünmüşlerdir. Ancak Mies van der Rohe, Dessau'daki Bauhaus'un kapanmasından önce, gereklilik halinde okulu Berlin'de özel bir enstitü olarak sürdürme niyetinde olmuştur. Berlin'in Steglitz semtindeki J. Berliner'in eski telefon fabrikasında, esas olarak öğrenciler tarafından geçici olarak donatılan ve gerekli odalarda teorik eğitim, resim ve fotoğraf derslerini barındıran iki katlı bir bina kurulmuştur (Forgács, 1995, s. 197).

Mies van der Rohe Berlin'de, Bauhaus'a *Bağımsız Eğitim ve Araştırma Enstitüsü* adı altında son halini vermiştir. Siyasi konumları nedeniyle alınmayan Alfred Arndt ve Joost Schmidt dışında, tüm öğretim kadrosu ve yüzden fazla öğrenci Berlin'e taşınmıştır. 1932 gibi bir tarihte okul Dessau kaydının beşte dördüne ulaşmıştır. Enstitünün statüsü özel bir kuruluş olduğu için, yetki Mies van der Rohe'ye ait olmuştur. Van der Rohe Dessau'da geliştirilen çalışma programının içeriğini Berlin'de sürdürmek istemiştir. Enstitü'ye ait amacını; *mimarları, küçük konut inşaatlarından kentsel gelişime, tüm mobilyalara ve tekstillere kadar mimariye dokunan tüm alanlara hakim olacak şekilde eğitmek* şeklinde belirtmiştir.

1933'ün başında Adolf Hitler, Alman Şansölyesi olarak atandığında, Berlin Bauhaus'un hayatta kalması ile ilgili düşünölmeye başlanmıştır. İlerici müze ve akademi yöneticilerine saldırılar düzenlenip Modern sanat eserleri müzelerden kaldırılmış; Bauhaus'a yönelik saldırılar artmıştır. 11 Nisan 1933'te, belediye başkanı Hessen'i soruşturmakta olan Dessau Başsavcısı'nın dilekçesi üzerine Berlin Bauhaus'un odalarına bir polis baskını düzenlenmiştir. Sözde suçlayıcı malzemelerin ele geçirildiği ve öğrencilerin geçici olarak tutuklandığı bina mühürlenmiştir (Siebenbrodt ve Schöbe, 2012, s. 34-37). Ludwig Mies van der Rohe ve birkaç öğrencinin çabaları sayesinde, tavizlerle yeniden açılması nihayetinde mümkün olsa da Bauhaus 20 Temmuz 1933'te okulun kapatıldığını ilan etmiştir. Ekonomik ve öncelikle siyasi nedenlerin devamını imkansız hale getirdiği görölmektedir.

3.2.4. Entelektüel Göç

1933'ten İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Joseph Albers ve László Moholy-Nagy gibi birçok Avrupalı sanatçı, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yoğunlaşan siyasi/ırksal baskılardan etkilenmişler ve Amerika'ya göç ettikleri bu sayede Amerikan entelektüel çevrelerinde etkili oldukları görölmektedir. 20. yüzyılda Amerika'da mimarlık eğitimi alanında var olan Bauhaus mirasının ustaları-üyeleri aracılığıyla kıtada oldukça etkili oldukları söylenebilir. Aydınların Amerika kıtasına göçünü ve bu kıtayı ne şekilde etkilendiklerini ele alan pek çok çalışma²³ karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmaların ortak temasında Avrupalı aydınların Amerika'ya gidişinin *entelektüel göç* olarak nitelendirildiği görölmektedir. Literatürdeki *mülteci entelektüeller*, Amerika Birleşik Devletleri'nde mimarlık eğitimi bağlamında geleneksel yaklaşımların sorgulandığı, yeni kavramsal ve pedagojik yaklaşımların tartışıldığı bir dönüşüm sürecine tanık olduklarını göstermektedir. Bauhaus fikirleri bu entelektüel bağlamda kimi zaman kabul görmüş kimi zaman da direnişle karşılaşmıştır.

²³ Konuyla ilgili detaylı bilgiler için bkz.

Burns, Carol (1996): *Review: Bauhaus in America by Judith Pearlman*

Fleming, Donald ve Bernard, Bailey (1969): *The Intellectual Migration. Europe and America*

Hirschfeld-Mack, Ludwig (1963): *The Bauhaus: An Introductory Survey*

Said, Edward (1983): *Traveling Theory*

Editörlüğünü Ali Artun ve Esra Çavuşoğlu'nun üstlendiği *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı* adlı kitapta Yorgancıoğlu'nun (2019, s. 153-169) verdiği bilgiye göre Amerika'da öncü olan Walter Gropius'un özellikle Harvard Tasarım Yüksek Okulu'ndaki çalışmalarını; New Yorklu bürokrat ve politikacı Robert Moses'in *buraya ait olmayan bir felsefeyi savunarak mimarimize zarar vermektedir* şeklinde bir yaklaşımla eleştirdiğinden bahsetmektedir. Fakat Moses'in Amerika'daki yabancılara karşı tutumunu eleştirenler arasında, Harvard tasarım yüksek okulunun kurucusu, Dekan Joseph Hudnut (Gropius'un Harvard'a gelmesinde etkili rol oynamıştır) bulunmaktadır. Hudnut, Moses'in eleştirilerini kuramsal açıdan temeli olmayan düşünceler olarak değerlendirmektedir. Bauhaus mimarlık anlayışının Harvard Tasarım Yüksek Okulu'nda gelişmesinde Gropius'un katkısı azımsanamaz ölçüde olmuştur. Fakat bu yaygın görüşün aksine okulda yaşanan ve eğitim programında bir reform olarak gerçekleştirilen *Beaux-Arts* geleneğinden uzaklaşma durumunun ve Modern mimari anlamında yaşanan dönüşümün tekil nesnesinin Bauhaus tasarım anlayışının olmadığını Pearlman; Dekan Hudnut'ın hümanist ilkelere dayanan modern pedagojik yaklaşımına ve eğitim felsefesine de dayandırmaktadır. *Fikirlerin yolculuğu* bağlamında Carol Burns'ün de desteklediği şekilde, Bauhaus aslında Almanya'yı hiç terk etmemiş ve Modern mimarlık eğitiminin özü Bauhaus ustaları tarafından Amerika'ya taşınmıştır (Yorgancıoğlu, 2019, s. 162).

Yaşanan akademik ve ideolojik çekişmelerin yanında eğitim kadrosu Almanya ve Avrupa'nın değişik okullarında ve en önemli kısmının Amerika'da yer edindiği görülmektedir. Bauhaus'un pedagojik etkileri ise diğer ülkeler bazında pratik çalışma ve deneyleme alanları oluşturmaya başlamıştır. Bu oluşuma, Gropius, Albers, Moholy-Nagy, Breuer, Mies van der Rohe gibi ünlü eğitimcilerin katkılarıyla Harvard, Yale, Black Mountain College, Chicago New Bauhaus gibi kurumlar eşlik etmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya'da yeniden yapılanma uğraşları arasında birçok alanda çalışmalar yapılmıştır. Bu bağlamda kuruluş yıllarında Gropius'un etkileri ve yönlendirmeleriyle birlikte 1953'te kurulan *Ulm Tasarım Yüksek Okulu*'nun misyonunun Bauhaus referanslı ve Alman endüstrisiyle yoğun bir ilişki içinde oluşu eğitim bilimselliğinin katmanının Bauhaus'un yarım kalmış misyonunu tamamlayıcı bir kurum rolü üstlenmiştir. İlk rektörü Bauhaus'ta eğitim görmüş Max Bill'dir ve okul dört bölüm olarak kurulmuştur (ürün tasarımı, endüstriyel yapı -mimarlık-, görsel

iletişim ve informatik). Bauhaus çizgisindeki eğitim planı *estetik faktörlerin tasarımda öncelikli belirleyici olmasını reddeden* bir tutum içine giren Aicher, Maldonado ve Gugelot'un (bir konferansta "ürün tasarımı sanat değildir, tasarımcı da sanatçı değildir" sözlerine sahip) düşünce yapılarıyla değişmiştir (Celbiş, 2019, s. 176-179).

3.2.5. Bauhaus'ta Disiplin ve İçerik Bakış

Walter Gropius (1965), *The New Architecture and The Bauhaus* adlı kitabında içinde yaşadığımız çağın teknik uygarlığına tekabül eden yeni bir mimari yönü tasavvur etmemizi sağlayan geçmişle aramızda bir boşluk açıldığını; ölü stillerin morfolojisinin yok edildiğini, düşünce ve duygu dürüstlüğüne dönmemiz gerektiğinden bahsetmektedir. Eskiden inşaatla ilgili her şeye derinden kayıtsız olan genel halkın, uyuşukluğundan sarsıldığını; günlük hayatımızda her birimizi ilgilendiren bir şey olarak mimariye olan kişisel ilginin yaygınlaştığını; *Yeni Mimarinin* dış biçimlerinin organik anlamda temelde eskisinden farklı olmasına rağmen, bunların her ne pahasına olursa olsun yeniliğe hevesli bir avuç mimarın kişisel kaprislerini değil, sadece çağımızın entelektüel, sosyal ve teknik koşullarının kaçınılmaz mantıksal ürünü olduğunu dile getirmektedir. Fakat *Yeni Mimarinin* gelişiminin çok erken bir aşamasında ciddi engellerle karşılaştığından, mimarların kişisel manifestolarında dile getirilen çelişkili teoriler ve dogmaların tümünün ana konunun karıştırılmasına neden olduğuna değinmektedir. Dönemin teknik zorluklarının, savaşı izleyen genel ekonomik gerilemeyle daha da artması ve hepsinden kötüsü olarak nitelendirdiği, *Modern mimarinin* birçok ülkede moda olmasının sonucu olarak, "biçimci taklit ve züppelik", bu yeniden doğuşun dayandığı temel gerçeği ve basitliği çarpıttığından endişelenmektedir. Bu nedenle, hareketin asıl hedeflerini "materyalizmin dar gömleğinden ve intihal veya yanlış anlamadan esinlenen sahte sloganlardan kurtulmak" olarak belirtmektedir. Gropius "işlevselcilik" (die neue sachlichkeit) ve "amaca uygunluk = güzellik" gibi popüler ifadelerin, Yeni Mimari'nin takdirini dış kanallara saptırma veya onu tamamen tek taraflı hale getirme etkisinde olduğunu; bu fikir sahiplerinin -Yeni Mimari'nin zıt düşünce kutuplarını birleştiren bir köprü olduğunu algılamayan yüzeysel zihinleri-, onu tek bir sınırlı tasarım alanına havale etmeye zorlayan bir *cehalet* olarak adlandırmaktadır (s. 19-51). Bir anlamda Gropius, Bauhaus için, çifte ahlaki sorumluluğu olduğunu hissettiği; öğrencilerini içinde yaşadıkları çağ hakkında tam

olarak bilinçlendirmek ve onların zekalarını ve aldıkları bilgiyi, bu bilincin doğrudan ifadesi olacak biçimlerin tasarımı pratik hesaba dönüştürebilmeleri için eğitildiğini ifade etmektedir.

Bu bağlamda Bauhaus, yaratıcı çabaları tek bir bütün halinde birleştirmeye, pratik sanatın tüm disiplinlerini (heykel, resim, el sanatları) yeni bir mimarlık tavrının ayrılmaz unsurları olarak yeniden birleştirmeyi amaçlamaktadır. Bauhaus, her seviyeden mimarın, ressamın ve heykeltıraşın yeteneklerine göre eğitilmesini, onlardan usta sanatçılar veya bağımsız yaratıcı sanatçılar olmalarını ve geleceğin önde gelen sanatçı-zanaatkarlarından oluşan bir çalışma topluluğu kurmalarını istemektedir. Bu bağlamda birbirine ruhen yakın olan bu insanlar, yapılarında, ince işlerinde, bezemelerinde ve donanımlarında uyumlu yapıları tek bir ruh içinde tanımlayıp tasarlamayı bileceklerdir (Gillian, 1968, s. 27-47).

Lefebvre (1991) *The Production of Space* adlı kitabında, mekânı ve üretimine dair farkındalığın ortaya çıkışını Bauhaus'un tarihsel rolüne bağlamıştır. Bauhaus, bütüncül bir sanat olgusunu ilerletmek için bir araya gelen sanatçılar olarak, bir gözlemcinin özel bir bakış açısı altında incelemenin de ötesinde; evler ve kamu binaları gibi sosyal alandaki herhangi bir nesnenin etrafında hareket edilebileceğini keşfetmiştir. Mekân; algıya, kavramsallaştırmaya açılmış, bir anlamda pratik eyleme dökülmüş ve sanatçı, mekândaki nesnelere mekân kavramının kendisini tanımlayabilmiştir:

1 *Mekânın* (çevresindeki bir nesnenin) keşfedildiği, bazen kasıtlı olarak ana hatlarına, planına veya tuvalin düz yüzeyine indirgeyerek ve bazen de tam tersine, düzlemleri parçalayıp döndürerek yeni bir mekân bilinci ortaya çıkarmış ve bu çok özel bir diyalektiğe yol açmıştır.

2 *Cephe* -gözlemciye dönük yüz olarak ve bir sanat eserinin ya da bir anıtın ayrıcalıklı yanı ya da yönü olarak- ortadan kaybolmuştur. (Faşizm, cephelere artan bir vurgu yapmış, böylece 1920'ler kadar erken bir zamanda tam bir 'gösterileştirme'yi seçmiştir.)

3 *Küresel mekân*, soyut olarak doldurulmayı bekleyen bir boşluk, sömürgeleştirilmeyi bekleyen bir ortam olarak kendini bulmuştur. Ancak nihayetinde bu alan ticari imgeler, işaretler ve nesnelere doldurulacaktır. Bu gelişme, sırayla, sahte çevre kavramının ortaya çıkmasıyla sonuçlanacaktır (Akla şu soruyu getirmektedir: Çevre, kimin ya da neyin?) (s. 125-127).

Bunun yanında *modernite*yle ilgilenen mekân tarihçileri, Bauhaus'un tarihsel rolünü oldukça güvenle karşılamışlardır. 1920'lere gelindiğinde büyük felsefi sistemler geride bırakılmıştır ve matematik- fizik araştırmalarının yanı sıra, mekân ve zaman hakkındaki tüm düşünce, sosyal pratiğe (endüstriyel pratiğe, mimari ve şehir araştırmalarına) bağlı kılınmıştır. Felsefi soyutlamadan sosyal pratiğin alanına geçiş vurgulanmaya değerdir. Sorumlular, Bauhaus grubu ve diğerleri kendilerinin yenilikçiden daha fazlası olduklarına, aslında devrimci olduklarına inanmışlardır. Elli yıllık geçmişe bakılarak böyle bir iddianın o dönemde hiç kimse için (bazı Dadaistler ve birkaç Sürrealist dışında) meşru olarak karşılanmadığı görülmektedir (Lefebvre, 1991, s. 125-127). Fakat bu bağlamda Bauhaus fikirleri Almanya'dan Amerika kıtasına yolculuğunda yeni fikirlere açık düşünsel ortamlarda mekânın ve zamanın süzgecinden geçerek farklı bağlamlarda anlaşılabilmiş ve kendine özgün koşullarda etki yaratabilmesi adına bir anlamda da dönüşerek varlık gösterebilmiştir.

Ludwig Mies van der Rohe Bauhaus'un duyuşsal anlamda güçlü düşünsel bir temele dayanmasını ve dünyadaki ilerici okullarda bu denli etkili bir yer ediniyor olmasını, Bauhaus düşünce organizasyonunun propaganda aracılığıyla gerçekleştirilebilecek etkiden daha fazlasını yaratabilmiş olmasına dayandırmaktadır (Mack'ten akt. Yorgancıoğlu, 2019, s. 156). Aynı zamanda Bauhaus'un düşünsel yapısı içinde bedensel ifadenin yarattığı mekân tanımlarının keşfiyle beden, hem fiziksel hem de kavramsal anlamda yer edinmektedir. Bu kapsamda, tezin akışında önce Vorkurs sonrasında ise diğer ders çıktıları ile desteklenen bir anlatı yer almaktadır.

3.3. Bauhaus'ta Tasarıma Giriş



Görsel 31: Bauhaus Binası (Dessau) Çatısı Üzerinde Bauhaus Ustaları. Soldan sağa: Josef Albers, Hinnerck Scheper, George Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl ve Oskar Schlemmer. Artun, Ali ve Aliçavuşoğlu, Esra. (2019). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 156.



Görsel 32: Bauhaus Ustaları.²⁴

²⁴ Diyagram oluşturulurken; Sabancı Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Bratislav Pantelić'in Bauhaus dersi için hazırladığı ders notlarından faydalanılmıştır.

Bauhaus'ta marangozluk, metal işleciliği, çömlekçilik, renkli cam, dokuma, duvar resmi, grafik tasarım/tipografi ve sahne tasarımı işlikleri bulunmaktadır. Bauhaus, Arts and Crafts ile başlayan, Jugendstil/Art Nouveau ile gelişen "Gesamtkunstwerk" (Toplam Sanat Eseri) kavramının modern versiyonudur (Ergüven, 2021, s. 29).

3.3.1. Öğretimin Kapsamı

The New Architecture and The Bauhaus adlı kitabında, bir insanın yaratıcı çalışmalarının kalitesini, yeteneklerinin uygun bir dengesine bağlı olduğunu söyleyen Gropius (1965), yeteneklerin tümünün benzer şekilde geliştirilmesi gerektiğinden, bunlardan birini veya diğerini eğitmenin yeterli olmayacağından bahsetmektedir. Bu nedenle Bauhaus'ta manuel ve zihinsel eğitimin aynı anda verilmesi gerektiğini belirtmektedir:

Genel müfredat şunlardan oluşmaktadır:

(1) *Pratik İçerik*: Taş, Ahşap, Metal, Kil, Cam, Pigmentler, Tekstil Tezgahlarının Kullanımı: Malzemelerin ve Araçların kullanımıyla ilgili dersler ve Defter Tutma, Maliyetlendirme ve Tekliflerin Hazırlanması ile desteklenir:

(2) Aşağıdaki başlıklar altında *Resmi Öğretim*:

(a) *Görünüm*

Doğa Çalışması

Malzeme Çalışması

(b) *Sunum*

Düzlem Geometri Çalışması

İnşaat Teknik Resim Modeli Yapımı Çalışması

(c) *Tasarım*

Hacim Çalışması

Renk Çalışması

Kompozisyon Çalışması

Tüm sanat dalları (hem eski hem de modern) ve bilim (ilköğretim biyoloji ve sosyoloji dahil) üzerine derslerle desteklenir.

Tam kurs üç dönemi kapsar:

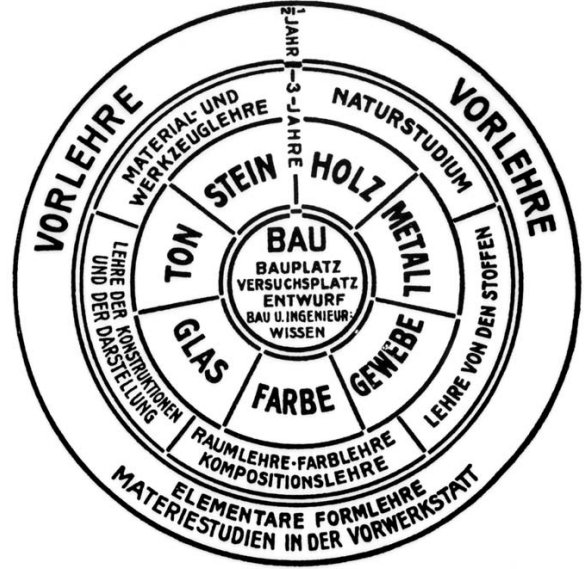
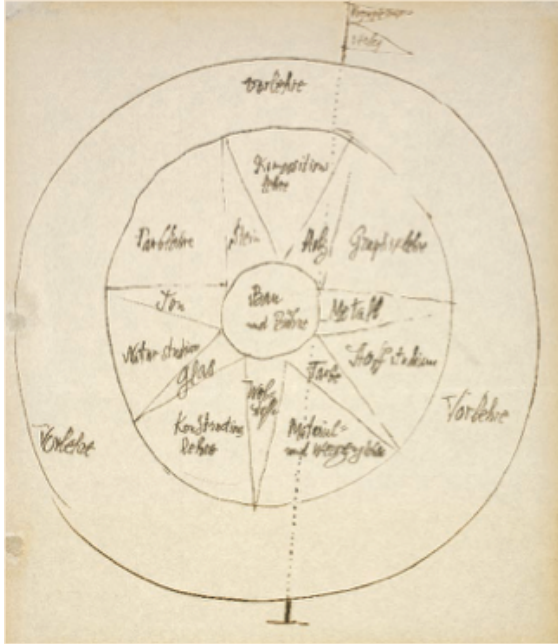
(1) *Hazırlık Eğitimi*, tasarımda temel eğitimden ve özel Başlangıç Atölyesinde farklı malzemelerle deneylerden oluşan altı ayı kapsar.

(2) *Teknik Eğitim* (tasarımda daha ileri düzey talimatlarla desteklenir): Eğitim atölyelerinden birinde yasal olarak kayıtlı çırak, üç yıl süren eğitimin sonunda (yeterince yetkinse) Kalfalık Sertifikası'nı ya yerel ticaret konseyinden ya da Bauhaus'un kendisinden alır.

(3) *Yapısal Öğretim*, özellikle gelecek vadeden öğrenciler için, süresi ilgili bireyin koşullarına ve yeteneklerine göre değişir. Bu, gerçek şantiyelerdeki manuel

çalışma ile Bauhaus'un Araştırma Departman'ındaki teorik eğitim arasında, halihazırda almış olduğu Pratik ve Resmi Eğitimi güçlendiren bir öğretimden oluşur. Yapısal Eğitimi'nin sonunda öğrenci (yeterince yetkin ise) yerel ticaret konseyinden ya da Bauhaus'un kendisinden İnşaat Ustası diplomasını alır (s. 66-68).

Gropius'un bilinen dairesel şemasında açıkça belirtildiği gibi *Resmi Öğretim*, hiyerarşik ve katmanlı olarak değil; bileşenlerinin iç içe geçtiği ve birbirlerinden beslenen bir süreci kapsayan şekilde olduğu görülmektedir. Altı aylık bir eğitim sürecini içeren giriş aşaması derslerini gösteren şematik dairenin dış kısmı *Vorkurları* simgelemektedir. Johannes Itten tarafından oluşturulan bu bölüm renk, form ve malzeme hakkında bilgileri içermektedir. Ortadaki daire ise 3 yıllık eğitimi simgelemektedir (Görsel 33 ve 34).



Görsel 33: Paul Klee. Bauhaus'un Fikri ve Yapısı / Idea and Structure of the Bauhaus. 1922. Siebenbrodt, Michael ve Schöbe, Lutz. (2012). *Bauhaus: 1919-1933*. New York: Parkstone Press International, s. 18.

Görsel 34: Walter Gropius. Bauhaus'ta Çalışma Modeli / Model of Studies at the Bauhaus. 1922. Siebenbrodt, Michael ve Schöbe, Lutz. (2012). *Bauhaus: 1919-1933*. New York: Parkstone Press International, s. 18.

3.3.2. Vorkurs Dersleri

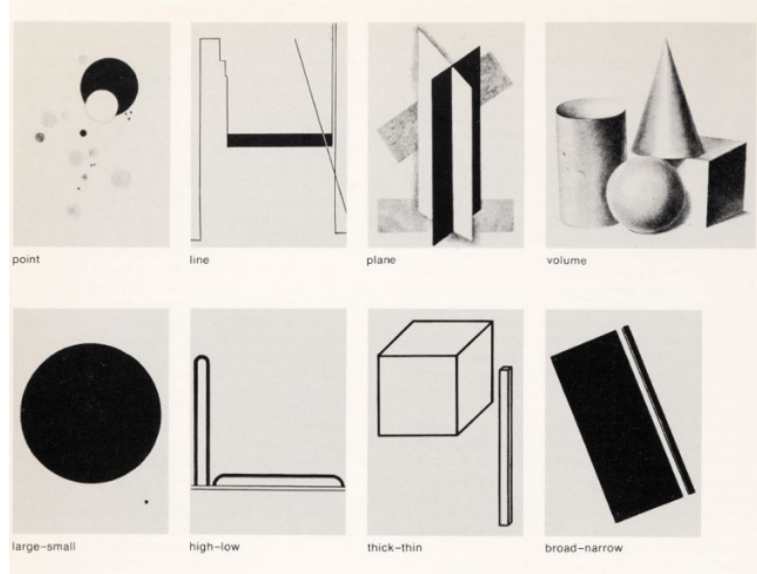
Kendi paradigmasında gelişerek günümüze ulaşan idealar kümesi içinde yer alan, *Vorkurs'un* (*Basic Design*, dilimizdeki yaygın kullanımıyla *Temel Tasarım* dersi) *insana saygının* tüm eğitimin başlangıç noktası ve amacı olduğunu savunan bir eğitim aşaması olduğu belirtilmektedir. İlk tasarlandığı şekliyle Vorkurs'un başlıca amacı, kişinin kendisini konvansiyonel düşünce kalıplarının dışında görebilmek ve bu düşünce kalıplarını kırarak özgür kalmasını sağlayacak edimi kazandırmaktır. Kişisel deneyimlerin önünü açan bu dersin yaklaşımıyla sanat, tasarım ve mimarlık eğitiminin buluşma noktalarını ortaya koyan yeni bir Gestalt'ın, bir fikir veya kavram haritasının yaratımının; bireyin kendi olanaklarını, sınırlarını ve sorumluluklarını görmesine yardımcı olacak keşiflerle mümkün olabildiğinden bahsedilmektedir (Aközer, 2019, s. 113). Bu bağlamda Temel Tasarım eyleme dayalı, eyleme algının dahil edildiği, dolayısıyla öğreneni aktif kılan güncel bir temel eğitim yaklaşımı olarak ele alınmaktadır. Bauhaus ekolünü takip eden ve Temel Tasarım'ı mesleğe giriş için en önemli bir başlık olarak gören ve mekân dilini kavramanın ön koşulu olarak benimsetmeye çalışan günümüz akademisinin eğitim sistemi içinde de mevcut olduğu görülmektedir.

Varnelis, Itten'in Vorkurs çıktılarının öğrencilerin mekânı deneyimlemeden ve mekân hakkında farkındalık geliştirmeden önce öğrendiklerinin yükünden kurtulmaları gerektiği düşüncesiyle özgür düşünme yaklaşımı sunduğuna dikkat çekmektedir (Varnelis, 1998). Vorkurs'un görmenin öğretilmesi ya da öğrenilmesi düşüncesine, gözardı edilemeyen, tasarıma büyük referans noktaları sunan bir pedagojik yaklaşım olduğu söylenebilir.

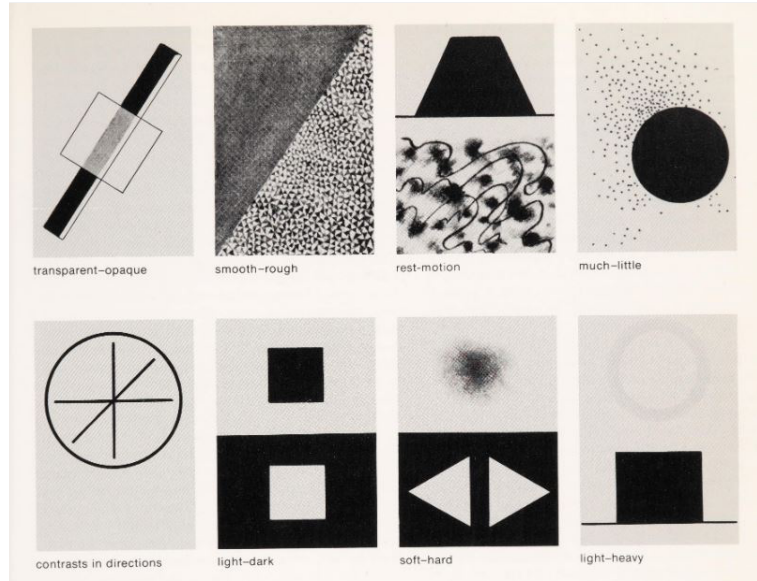
Öğrenci-öğretmen ilişkisindeki en değerli anlar, öğretmenin bir öğrencide en derine inerken entelektüel bir kıvılcım yakmayı başardığı anlardır ve bu anlar asla tekrarlanamaz. Tonlama, ritim, kompozisyon, zaman ve mekân, öğrencilerin zihinsel durumları ve dinamik bir atmosfer yaratan diğer tüm koşullar yeniden yaratılamaz; bu yaratıcı ortamın üretilmesine yardımcı olan, ortamdır.

Öğretimim, amacıma doğru ilerlerken yolumu sezgisel olarak hissettirmeye dayanıyordu. Benim konuya dahil olmam, öğrencilerde benim anlatımımı özümsemeye tam olarak hazır olmalarını sağlayan gerilimi yarattı. Coşkuyla öğretmek, peşin hükümlü, sadece metodik bir yaklaşımın tam tersidir. En iyi

öğrencilerim, kendi sezgilerinden ilham alarak; başka, yeni yollar seçen öğrencilerdi (Itten, 1975, s. 6).



Görsel 35: Vorkurs Dersi Çalışmaları. 1923. Itten, Johannes. (1975). *Design and Form the Basic Course at the Bauhaus and Later (Revised Edition)*. New York: Litton Educational Publishing, s. 10.



Görsel 36: Vorkurs Dersi Çalışmaları. 1923. Itten, Johannes. (1975). *Design and Form the Basic Course at the Bauhaus and Later (Revised Edition)*. New York: Litton Educational Publishing, s. 11.

İlk yıllarda Bauhaus'un ana içeriğinin büyük ölçüde temel Vorkurs -tasarıma giriş-hocası Johannes Itten'in (1888-1967) derslerinin etkisinde şekillendiği bilinmektedir (Resim 35 ve 36). 1923'te Itten'in yerini László Moholy-Nagy'nin almasıyla, Hollandalı mimar Theo van Doesburg'un gelişiyle, el sanatlarına odaklanan anlayış,

endüstriyel üretimi ve normatif endüstriyel standartların gelişimini vurgulayan anlayış karşısında zayıflamıştır (Roth, 2019, s. 612-617).

Moholy-Nagy, herkesin yetenekli olduğuna inanmış ve temelleri anlaşıldığı takdirde tasarımın herkes tarafından yapılabileceğini savunmuştur. Bu bağlamda Moholy-Nagy'nin yedi element ya da fiziksel dünyanın biyoteknik yapıtaşları diye anladığı prizma, küre, koni, plaka, şerit, çubuk ve burgu da silindir ve küreye benzer ideal formlar olarak algılanmaktadır. Bu yedi element işlevsel tasarımlar için kullanılan basit anahtar formlar olarak kullanılmak üzere tanımlanmıştır. Bu soyut dilden anladığımız ortak çıkarımda, temel katıların ideal formlarının algılanmasının ötesinde, deneyimlenmesini de sağlamak olduğu görülmektedir. Havada asılı duran katıların hareket halinde iken içlerinden geçirilen çubukların eksen olarak dönerken yeni formların algılanmasına ve öğrencinin etken bir algılayıcı olmasına yol açtığı görülmektedir (Özkar, 2019, s. 140-142).

Gropius'un Bauhaus kavramının, okulda göreve başlayan yeni hocalarla birlikte değiştiği görülmektedir. 1926'da Bauhaus (Gropius ve Meyer tarafından tasarlanan), Dessau'daki yeni binalarına yerleştikten sonra aynı tarihli makalesinde Gropius, Bauhaus güncel yaklaşımını şu sözlerle özetlemektedir:

Tüm günlük kullanım malları için standart tip yaratımı toplumsal bir gerekliliktir.

Genel olarak, yaşamın gereklilikleri insanların çoğu için aynıdır. Ev ve evin döşenmesi toplu tüketim mallarıdır ve tasarımları bir tutku sorunundan çok bir akıl sorunudur... Bauhaus atelyeleri esas olarak içlerinde seri üretime uygun ve zamanımıza özgü ürünlerin ilkörnelerinin özenle geliştirildiği ve sürekli olarak iyileştirildiği laboratuvarlardır (Gropius'dan akt. Roth, 2019, s. 616).

Programın bir başka açıklamasında Gropius, modern tasarımcının makinenin tasarım ve üretimdeki rolünü anlaması için eğitim programlarının teorik eğitiminin yanı sıra üretime aktif olarak katılabilecekleri uygulamalı eğitimlerle desteklenmesi gerektiğini savunmaktadır. Tasarıma ilişkin bu fikirlerin Bauhaus binası içerisinde verimli ve nesnel bir ölçekte gerçekleştirildiği görülmektedir.

4. BÖLÜM: BAUHAUS'TA DENEYİMLEYEN BEDEN KAVRAMI BAĞLAMINDA TASARIM EĞİTİMİ

Mimarlık, fiziksel boyutların ötesinde bir yerde olduğu için bir mekân, deneyimler yoluyla duyguları harekete geçirmelidir. Bu, insan hafızası ile beden arasında veya düşünce ile eylem arasında sürekli olarak kurulan, kendini yenileyen bir diyalekt olarak tanımlanabilir (Demirel, 2015, s. 233). Bu bağlamda Bauhaus ekolünün özellikle 1930'lu yıllarına bakıldığında; mimarlar, tasarımcılar, sanatçılar, zanaatkarlar ve teorisyenler gibi birçok farklı disiplinden düşünürlerin ortak bir sanat-yaşam ilişkisi anlayışı üzerinde yaptıkları çalışmalar sonucunda bedensel olana gösterilen ilginin arttığı görülmektedir. Bunun üzerine ilk olarak kurucuların Existenzminimum konusuna yaklaşımları örnek olarak verilebilir. Weimar Cumhuriyeti'ndeki ev sorununun 19. yüzyılın ikinci yarısında nüfusta kayda değer bir artışın sonucunda Gropius, May ve Klein'in yoğun faaliyetlerinin odak noktası olan Existenzminimum'un tespiti ile optimum standart yaşam tasarım fikirlerine - potansiyel konu bağlamında- tezin *Nesnelleşen Beden* başlığı altında değinilmektedir. Benzer tavrın anlatısı bu konu başlığı altında ele alınarak, özellikle okulda biçim ve renk teorisi üzerine temel hazırlık kursuyla tanınan mistik sanatçı Johannes Itten'in; yaratıcı temalarla Bauhaus yaşamının yenilikçi pedagojik programının öncü ustaları olarak László Moholy-Nagy'nin ve Oskar Schlemmer gibi ustaların beden merkezli ontolojileri hakkında, bedenin kimi zaman formüle edildiği kimi zaman ise deneyimleyen olarak algılandığı yaklaşımları üzerine odaklanılacaktır.

4.1. Johannes Itten

Bauhaus'un entelektüel ve pedagojik kültürünün inşası sırasında bir süre için yaygın olan ve Gropius tarafından sinsi olarak nitelendirilen bir etkiye sahip popüler Hıristiyan mistik kültü Mazdaznan'ın kapısının aralandığı belirtilmektedir. Bauhaus fakültesi ve öğrencilerinin çoğu, Gropius tarafından tasavvur edilen MoMA sergisi ve Bauhaus polemikçileri tarafından mitolojikleştirilen rasyonel bir yaklaşımla netlik aramak yerine, bunu *Mazdaznan arınma yöntemleri* aracılığıyla sağlamışlardır. Her ikisi de Bauhaus ustası olan Itten ve George Mucho, Mazdaznan lideri Osmanlı Zar-Adusht Ha'nish tarafından geliştirilen ilkeleri benimsemiş ve izlemişlerdir. Itten,

Bauhaus eğitiminin temeli ve girişı olan Vorkurs'a bir dizi Mazdaznan ilkesini de dahil etmiştir. Ayrıca Mazdaznan inanç sisteminin sağlıklı yaşam modellerini, makrobiyotik bir diyet de dahil olmak üzere Bauhaus kantinine²⁵ entegre etmiştir (Dodds ve Tavernor, 2001, s. 228).

4.1.1. Johannes Itten'in Vorkurs Dersi

Vorkurs (başlangıç) kursunun, Bauhaus'ta geliştirilen pedagojik programın en yenilikçi yönü olarak sıklıkla belirtilmektedir. Okulun ilk yıllarında Itten'in altında *Vorlehre* veya *Vorunterricht* olarak adlandırılan ders Itten'den ders verme görevini devralan Albers ve Moholy-Nagy, sırasıyla *Werkarbeit* veya *Werklehre* ve *Gestaltungsstudien*'i tercih etmiştir. Son olarak, okulun son yıllarında, Mies van der Rohe'nin direktörlüğünde, kursun adı *allgemeine Ausbildung* olarak değiştirilmiştir; matematik, sosyal bilimler, psikoloji, sanat tarihi dersleriyle desteklenen genel bir eğitim olarak gelişmiştir.



Görsel 37: Johannes Itten. 1920. Itten, Johannes. (1975). *Design and Form the Basic Course at the Bauhaus and Later (Revised Edition)*. New York: Litton Educational Publishing, s. 14.

²⁵ Itten'in eğitim programına şüpheyle bakan Schlemmer, onun teşvik ettiği özel ve kült güçlerin öğrencinin eğitimini baltaladığını; buna inananlar ve inanmayanlar arasında bir bölünmeye yol açtığını gözlemlemiştir. Bauhaus kantini Mazdaznan diyetini sunmaya başladığında, Schlemmer alaycı bir şekilde "mideye ve dudaklardan geçenlere bu kadar çok dikkat edilmesinin kişinin kendiliğindenliğini çalabileceğini" belirtmiş ve "saflığın saf bir mide tarafından garanti edilip edilmediğini" tartışmaya açmıştır (Dodds ve Tavernor, 2001, s. 229).

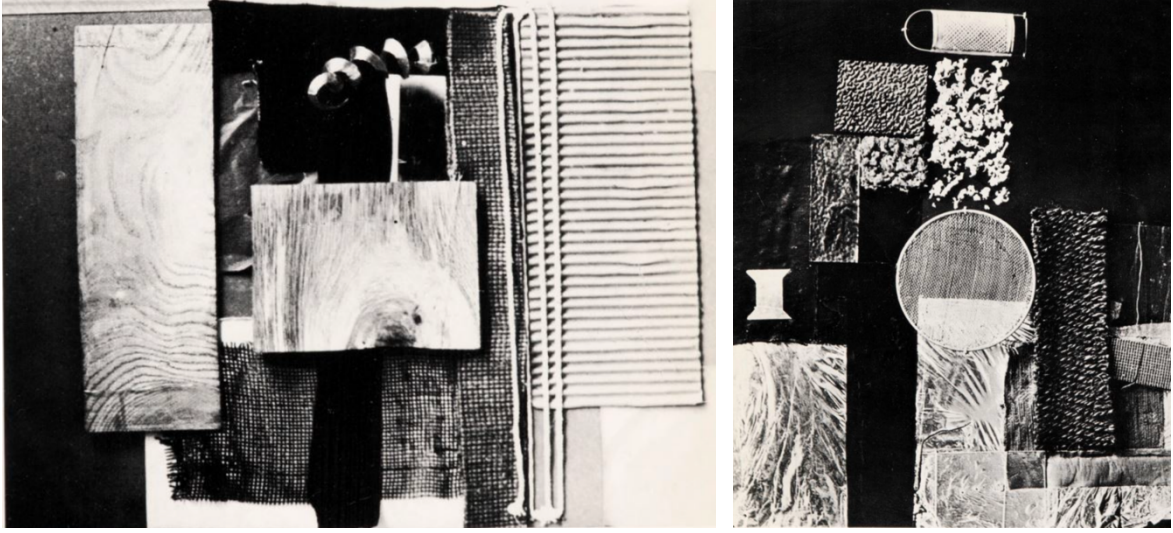
Itten'in Vorkurs versiyonu bedeninin birincil fiziksel öncülüğüyle başlamaktadır. Öğrencilerine katı bir formalist mantığı izinde jimnastik egzersizler yaptırarak derse başlamaktadır: Bunlar önce düz, sonra doğrusal ve son olarak uzamsal hareketlerdir (Görsel 38).



Görsel 38: Itten Koleji'nin Çatısında Sabah Egzersizi / Morning Exercise on the Roof of the Itten Collage. 1931. Itten, Johannes. (1975). *Design and Form the Basic Course at the Bauhaus and Later (Revised Edition)*. New York: Litton Educational Publishing, s. 14.

Bu egzersizlerin amacı, vücudun ifade kabiliyetini uyandırmak ve serbest bırakmaktır. Stuttgart'taki akademide öğrencilerine kaslarını güçlendirmek için her gün 1000 kalem vuruşu yapmaya teşvik eden Adolf Hölzel'in örneğini takiben Itten, bu tür egzersizlerin öğrencilerin kollarına, ellerine, parmaklarına ve aslında tüm bedenlerine, bedenlerinin ifade yeteneklerinin tam olarak farkına varana kadar *duygulara nüfuz etmesini* sağlamayı amaçlamaktadır. Öğrencilerden aynı anda iki elle çizim yapmalarını istemek aynı pedagojik gerekçeye dayanmaktadır: Buradaki amaç bilinçsiz hareketleri bilinçli hale getirmektir. Böylece Itten, karşılaştırmalı düşünmeyi zorlayarak muhakemeyi kolaylaştırdığını varsaydığı *büyük-küçük, uzun-kısa, düz-kaba, hafif-ağır* gibi zıtlıklara vurgu yapmaktadır. Itten, bu çalışmaların başarısının, öğrencinin zekasını ve duyularının işlevini aşma ve kendini tamamen spontan duygulara verme yeteneğine bağlı olduğunu yazmaktadır. Hazırlık kursu stüdyosunu ziyaret ettikten sonra Klee, Itten'in pedagojisini şu şekilde tariflemektedir:

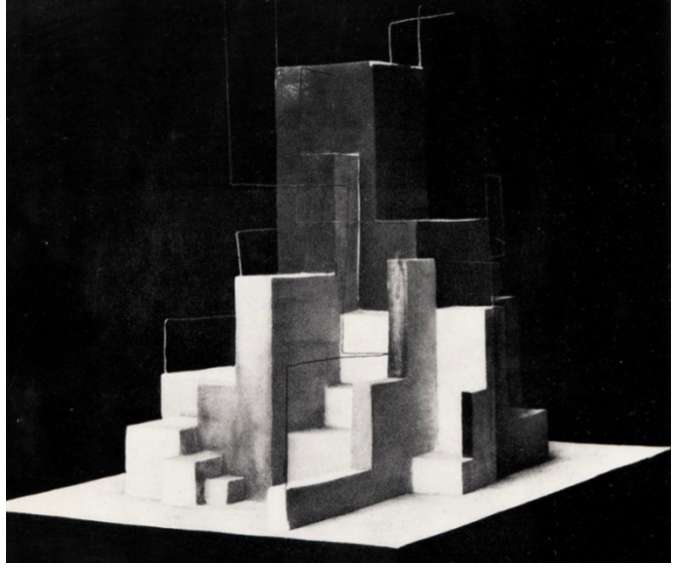
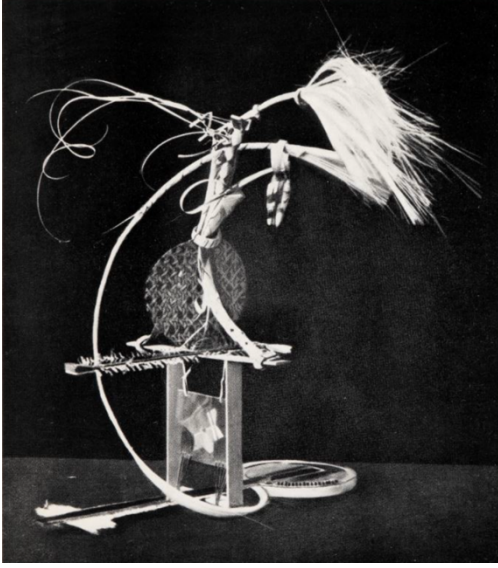
Itten, birkaç kez ileri geri yürüdüktan sonra elinde bir çizim tahtası ve karalama defteriyle şövaleye yaklaşır. Bir parça odun kömürü alır, vücudu sanki enerji yüklüymüş gibi gerilir ve sonra aniden harekete geçer; bir, iki. Öğrencilerden bunu tekrar etmeleri istenir. Usta işlerini kontrol eder, bazılarında bireysel olarak göstermelerini ister, duruşlarını düzeltir. Daha sonra, zamanı yenerek ritmik olarak yapmalarını emreder ve sonra aynı egzersizi ayakta yapmalarını ister. Amaçlanan, vücut makinesini hassas bir şekilde çalışması için eğitmektir. Daha sonra rüzgardan bahseder ve bazı öğrencilerden ayağa kalkıp duygularını rüzgar ve fırtına kılığında ifade etmelerini ister. On dakika içinde yapmalarına izin verir ve sonra sonuçları inceler. Bunu eleştirel değerlendirme takip eder. Bazı öğrenciler, bir seferde birkaç sayfa kullanacak kadar özgün çalışırlar. Sonunda hepsi biraz yorulur ve Temel Kurs öğrencilerine daha fazla pratik yapmak için ev ödevi olarak aynı görevi verir (Çelik Alexander, 2017, s. 218-231).



Görsel 39: E. Bäumer. Çeşitli Materyallerin Montajı. 1927. Itten, Johannes. (1975). *Design and Form the Basic Course at the Bauhaus and Later (Revised Edition)*. New York: Litton Educational Publishing, s. 35.

Görsel 40: Çeşitli Materyallerin Kontrast Etkileri. 1920. Itten, Johannes. (1975). *Design and Form the Basic Course at the Bauhaus and Later (Revised Edition)*. New York: Litton Educational Publishing, s. 36.

Bauhaus'ta, çeşitli dokuların dokusal değerlendirmesi için uzun kromatik malzeme örnekleri serisi yaptırıldı. Öğrencilerin bu doku dizilerini parmak uçlarıyla, gözleri kapalı hissetmeleri gerekiyordu. Kısa bir süre sonra dokunma duyuları çarpıcı biçimde gelişti. Daha sonra zıt malzemelerden doku montajları yapmalarını istedim (Görsel 39 ve 40). Fantastik yapılar üretildi ve etkileri o zamanlar tamamen yeniydi (Itten, 1975, s. 34).



Görsel 41: M. Bronstein. Mekânsal Üç Boyutlu Montaj. 1921. Itten, Johannes. (1975). *Design and Form the Basic Course at the Bauhaus and Later (Revised Edition)*. New York: Litton Educational Publishing, s. 38.

Görsel 42: G. Schunke. Kübik Formlarla Üç Boyutlu Çalışma. 1921. Itten, Johannes. (1975). *Design and Form the Basic Course at the Bauhaus and Later (Revised Edition)*. New York: Litton Educational Publishing, s. 84.

Bauhaus'taki Temel Kursta, malzeme ve dokularla yapılan egzersizler özellikle teşvik edici bulundu. Giriş olarak ahşap, cam, kumaş, ağaç kabuğu, kürk, metal ve taş gibi çeşitli malzemelerin uzun listeleri derlendi. Daha sonra, bu malzemelerin görsel ve dokusal duyularını daha sonraki sütunlarda karşılına aldım (Görsel 41 ve 42). Ancak özellikleri tanımlayan kelimelerin bilgisi yeterli değildi, malzemelerin karakterini deneyimlemek ve göstermek gerekiyordu. Pürüzsüz-kaba, sert-yumuşak, hafif-ağır gibi kontrastların sadece görülmesi değil, aynı zamanda hissedilmesi gerekiyordu. Tüm nesnelerin tipik özelliklerinin duyularla kavranması üzerinde her zaman özel bir vurgu yaptım. Mimarları, ressamı ve öğretmenleri Bauhaus Temel Kursu'nun sorunlarıyla tanıştırmak için bir kurstan sorumluydum, ilk kurduğum egzersiz bir natürmorttu. Beyaz bir tabakta iki sarı limon vardı, üzerine yeşil kapaklı bir kitap ekledim. Kursun üyeleri, kendilerinden bu kadar basit bir şey çizmelerinin istenmesi konusunda adeta hakarete uğramış hissettiler. Ana hatlar birkaç hızlı vuruşla belirlendi ve sonra herkes bana soru soran gözlerle baktı, şüphesiz onlara geometrik biçim problemlerine bir giriş vermemi bekliyorlardı. Tek kelime etmeden limonu aldım, kestim ve kurstaki her üyeye yemesi için bir dilim verdim ve sordum: 'Limonun özünü çiziminizde yeniden oluşturduunuz mu?' Cevap, tatlı-ekşi bir gülümsemeydi ve herkes natürmortu yeniden yoğun bir şekilde incelemeye başladı (Itten, 1975, s. 34).

Gropius, eğitimlerinin ilk altı ayında tüm Bauhaus öğrencilerinin ihtiyaç duyduğu Vorlehre'nin tüm sanatsal etkinliklerini biçim oluşturma başlığı altında birleştirdiğini

açıklamış ve Vorkurs'un pedagojik projesini açıklamak için üç pedagojik ilkeyi sıralamıştır: Doğa çalışması ve malzeme teorisi olarak alt bölümlere ayırdığı sezgisel düşünme (*Anschauung*); projeksiyon teorisi, inşaat teorisi ve mekânın çizimi ve modellenmesinde öğretimi içeren temsil (*Darstellung*); ve mekân teorisi, renk teorisi ve kompozisyon teorisi olarak ayrılabilen tasarım (*Gestaltung*) (Çelik Alexander, 2017, s. 218-231).

Gropius'un bu tutumu, sanatsal alanları malzeme ve tekniklere göre radikal bir şekilde yeniden yapılandırma girişimi olarak ele alınabilir. Okulun pedagojisinin, iki epistemolojik ilkeyi eşleştirmeye dayandığı görülmektedir; teorik bilgi ve pratik beceri. Müfredatın biçim teorisine yaptığı vurguya karşılık el sanatlarının ön plana çıkmasının hem teorik hem pratik bilgiyi öğreten sanatsal faaliyetlere dayandığı açıktır. Itten'in, Gropius ile artan gerilimleri nedeniyle 1923'te ayrıldıktan sonra bile, Vorkurs'un amacı resmi olarak biçim, malzeme ve üretim ilkeleri bilgisi yoluyla Bauhaus'un teorisine ve çalışmasına giriş olarak tanımlanmıştır. Moholy-Nagy ve Albers Bauhaus'un pedagojik temeli olarak ön kursu öğretmeye devam etmişlerdir.

4.2. László Moholy-Nagy

Moholy-Nagy ile ilk kez 1922'de Berlin'de tanışan Gropius, Moholy-Nagy'nin (1947) *The New Vision* adlı kitabının önsözünde Moholy-Nagy için sürekli yeni fikirler geliştiren; kendi gelişimi için verimli olduğu fotoğrafçılık, tiyatro, filmler, tipografi, reklam tasarımındaki çeşitli faaliyetlerinin ve bu mecralardaki tüm başarılı çabalarının, resimde yeni bir mekân anlayışının keşfine giden yolda dolaylı fakat gerekli yan yollar olduğunu vurgulamaktadır. Bu anlayışın modern sanatın liderliğine yaptığı en büyük katkı olduğunu ve böylece kendine özgü yeni bir resimsel bütünlük yarattığını da eklemektedir.

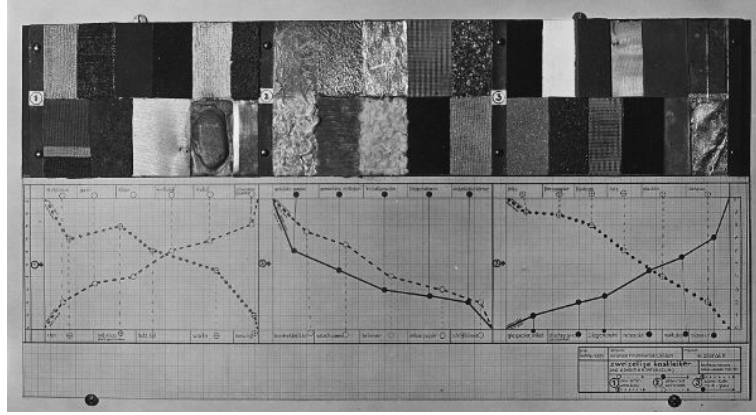
Uzamsal problemler bağlamında dönemin soyut ressamı, yaratıcı güçlerini yeni bir mekân karşılığı, yeni bir vizyon oluşturmak için kullanmışlardır ve bu onların başarısının özü olmuştur. Bu fikirden Moholy'nin vizyonunun mekânın yeni keşfine giden yolda uzun bir adım olduğu görülmektedir. Moholy resimlerinde ve diğer işlerinde mekân izlenimlerine hakim olduğu, onları yeni mekânsal ilişkilere

dönüştürdüğü ve yeni mekân anlayışı için nesnel tanımlar bulma dürtüsüyle çalışmalar geliştirdiği görülmektedir.

4.2.1. László Moholy-Nagy'nin Vorkurs Dersi

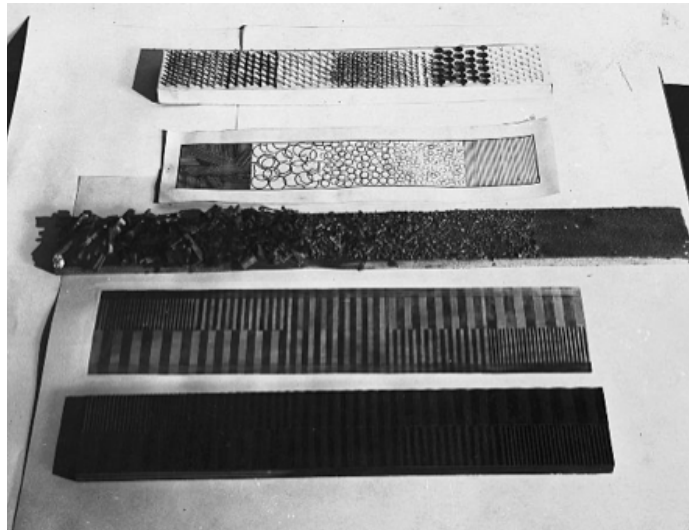
László Moholy-Nagy'nin *Von Material zu Architektur*²⁶ adlı kitabında yayınladığı birçok öğrenci projesi arasında Willy Zierath tarafından 1927'de Bauhaus'ta yapılan bir *dokunsal tahta* bulunmaktadır. Tahta iki bölümden oluşmaktadır: Üstte dokunsal bir ölçek ve altında Zierath'ın optik çevirisi dediği şey bulunmaktadır. Dokunsal ölçeğin kendisi, farklı malzemelerden bir araya getirilmiş üç adet ızgaradan oluşmaktadır: parşömen, kürk, karton, plastik, ahşap, balmumu, koyun derisi, tel örgü, vb. Ölçeğin altında, dokunsal değerleri (Tastwerte) çeviren üç çizelge vardır. Bu üç ızgaradaki malzemeleri, her bir dokunsal değer için ızgaralı kağıt üzerinde tek bir nokta olarak çizilmesiyle oluşturulan grafiğin görsel diline dönüşmektedir. Örneğin; ilk grafikteki X, iki parmağın birinci ızgara üzerinden yavaşça geçme hissini yakalamaktadır: Yüzeyler üst sırada giderek daha sert; alt sırada daha yumuşak hale gelmektedir. Komşu ızgaralar, pürüzsüzlük/pürüzlülük ve kuruluk/ıslaklık hislerini benzer şekilde karşılaştırmak içindir (Görsel 43). Yukarıdaki ızgaraların kompozisyon mantığı keyfi değildir, aşağıda titizlikle diyagramı çizilen dokunsal değerler tarafından dikte edilmiştir. Moholy-Nagy, Zierath'ın çalışmasındaki yorumunu, "Dokunsal değerler tamamen öznel bir tarzda kaydedildiği için gelişigüzel değil, kontrollü bir şekilde yani bilimsel bir deneydeymiş gibi kişinin duyularını böyle bir 'dokunsal diyagramda' sunması arzu edilir görünüyordu" şeklinde ifade etmektedir (Çelik Alexander, 2017, s. 218-231).

²⁶ Moholy-Nagy, çalışmalarından doğan yeni mekân anlayışı için nesnel tanımlar bulma dürtüsüyle 1923 ve 1928 yılları arasında Bauhaus'taki eğitim deneyimine ve verdiği derslere dayanan *Von Material zu Architektur*'u (Albert Langen Verlag, München) yazmıştır. Bu kitaba yönelik artan talep ile İngilizce edisyonu olan *The New Vision* Modern sanat ve tasarım öğrencileri için çok teşvik edici ve yardımcı bir kitap olmaktadır.



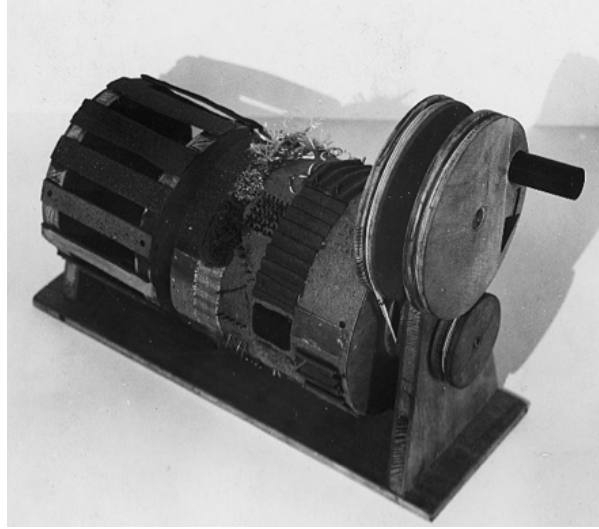
Görsel 43: Willy Zierath. Dokunsal Tahta / Tactile Board. 1927/28. Çelik Alexander, Zeynep. (2017). *Kinaesthetic Knowing: Aesthetics, Epistemology, Modern Design*. Chicago: The University of Chicago Press, s. 219.

Moholy-Nagy'nin (1947) *The New Vision* adlı pedagoji, malzeme, hacim (heykel) ve mekân (mimari) soruları olmak üzere dört bölüme ayırdığı kitabında, Bauhaus'taki öğretimin iddialı bir modernist *duyu, duygu ve düşünce olgunlaşması* olarak görülen projelerden örnekler içermektedir. Kitabın ilk bölümünde yayınlanan öğrenci ödevleri, bu amaç doğrultusunda Bauhaus'ta zorunlu ön hazırlık dersi (Vorkurs) çerçevesinde yapılmıştır. Bunların çoğu, *temel deneyimleri* sistematik bir şekilde kaydetmek, kategorize etmek ve analiz etmek için icat edilmiş mekanizmalar oldukları görülmektedir.



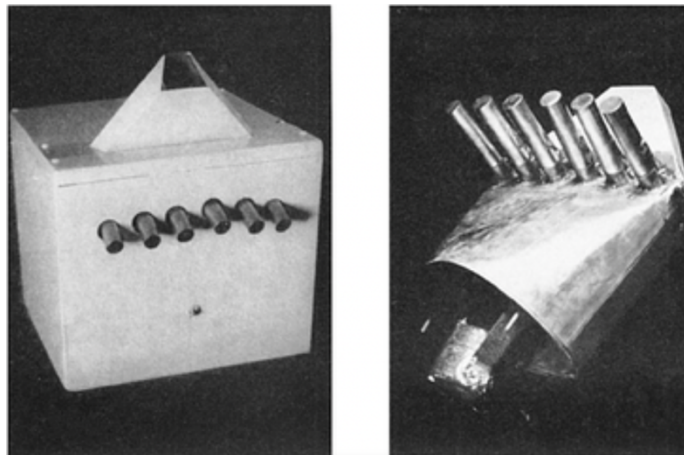
Görsel 44: Moholy-Nagy'nin Vorkurs'undan Dokunsal Cihazların Koleksiyonu / Collection of Tactile Devices from Moholy-Nagy's Vorkurs. 1923. Çelik Alexander, Zeynep. (2017). *Kinaesthetic Knowing: Aesthetics, Epistemology, Modern Design*. Chicago: The University of Chicago Press, s. 222.

Von Material zu Architektur'da Zierath'ın dokunsal diyagramının yanı sıra, dokuları yan yana getirmek için döndürülebilen iki eşmerkezli daireye sahip dönen bir cihaz yer almaktadır (Görsel 45).



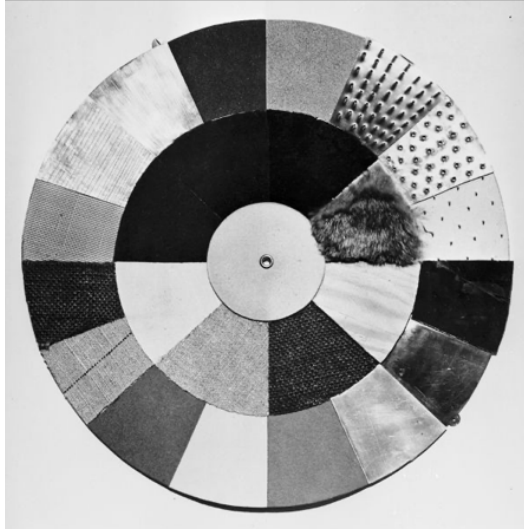
Görsel 45: Rudolf Marwitz. Dönen Dokunsal Cihaz / Revolving Tactile Device. 1928. Çelik Alexander, Zeynep. (2017). *Kinaesthetic Knowing: Aesthetics, Epistemology, Modern Design*. Chicago: The University of Chicago Press, s. 223.

1947'de yayımlanan *The New Vision* adlı kitabında, Moholy-Nagy'nin Almanya'dan ayrıldıktan sonra 1937'de Chicago'da kurduğu Yeni Bauhaus'ta daha zor duyuları manipüle etmeye çalışan bir öğrencinin, farklı kokuları karıştıran tüplerden yapılmış ve bunları bir fan kullanarak burna üfleme için kullanılan bir *smell-o-meter* (koku ölçer) çalışmasından söz edilmektedir (Görsel 46).

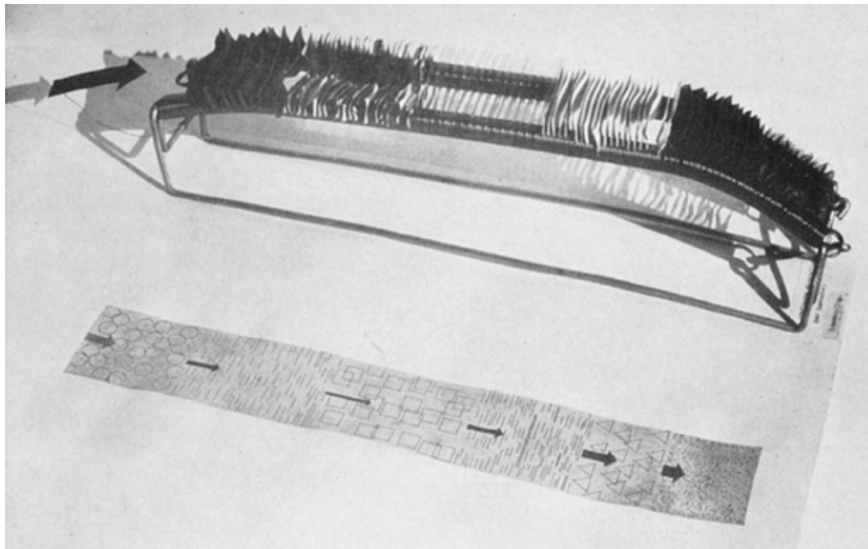


Görsel 46: Charles Niedringhaus (Yeni Bauhaus, İkinci Dönem Öğrencisi). Koku Ölçer / Smell-o-Meter. 1938. Moholy-Nagy, László. (1947). *The New Vision*. New York: Dover Publications.

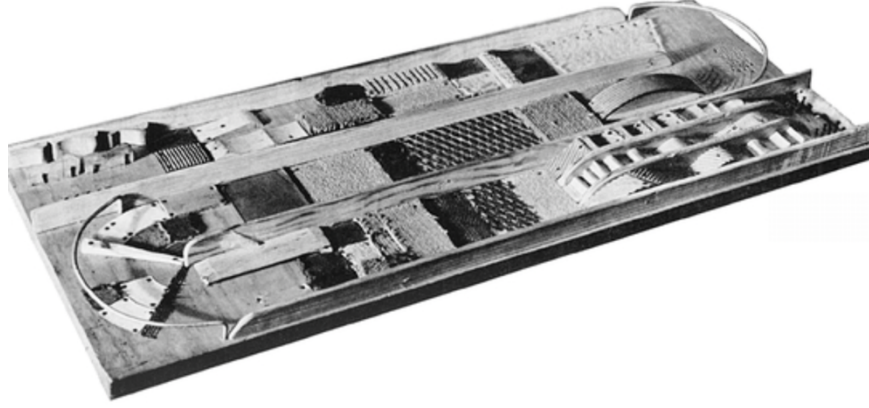
Tüm bu kurs öğrencileri dairelerin, karelerin ve üçgenlerin ana şekillerini kullanarak grafik bir dil icat etmişlerdir. Moholy-Nagy'nin ön kursundaki aletler, deneysel bir psikoloji laboratuvarında yaygın olarak bulunan kymograflar, esteziyometreler, renk karıştırıcılar vb. ile benzerlik taşımaktadır. Bu çalışmalar kinestetik duyumun deneysel olarak kullanıldığı ve nesneyi hedef alan *bedensel deneyim* çalışmalarıdır.



Görsel 47: Walter Kaminsky. Dokunsal Döner Cihaz / Tactile Revolving Device. 1927. Çelik Alexander, Zeynep. (2017). *Kinaesthetic Knowing: Aesthetics, Epistemology, Modern Design*. Chicago: The University of Chicago Press, s. 221.



Görsel 48: Gustav Hassenpflug (Bauhaus, İkinci Dönem Öğrencisi). Titreşim ve Basınç Köprüsü (Farklı malzemelerden şeritler ile spiral yay konstrüksiyonu; altında, grafik yorumu). 1927. Moholy-Nagy, László. (1947). *The New Vision*. New York: Dover Publications.



Görsel 49: Alexander Corrazzo (Yeni Bauhaus, Birinci Dönem Öğrencisi). Üç Sıra Halinde Dokunsal Bir Senfoni. 1937. Moholy-Nagy, László. (1947). *The New Vision*. New York: Dover Publications.

Çalışmaların sonuçlarından ve pratik uygulamalarından yola çıkılarak, bilim adamı bugün çalışma malzemelerindeki değişiklikleri ve iyileştirmeleri öngörebilir ve hatta bu değişikliklere, örneğin; dayanıklılık, paslanma, direnç, sıcaklık, diğer olağanüstü özellikler, vb. gibi belirli gereksinimleri karşılayarak istenen bir yöne doğru tasarımını evirebilir (Moholy-Nagy, 1947b, s. 25) (Görsel 49).

Duyumları analiz etmek, estetik olarak neyin etkili olduğuna dair belirli bir kavramı da beraberinde getirmektedir. Bauhaus'taki öğrenci çalışmaları herhangi bir gösterge olarak ele alınacak olursa; kinestetik bilgiye dayalı bir estetiğin, temelleri gözlemlenen yaygın eğilimin, biçimlere, çizgilere ve renklere duysal bir değer vermekle başarılı olduğu görülmektedir.

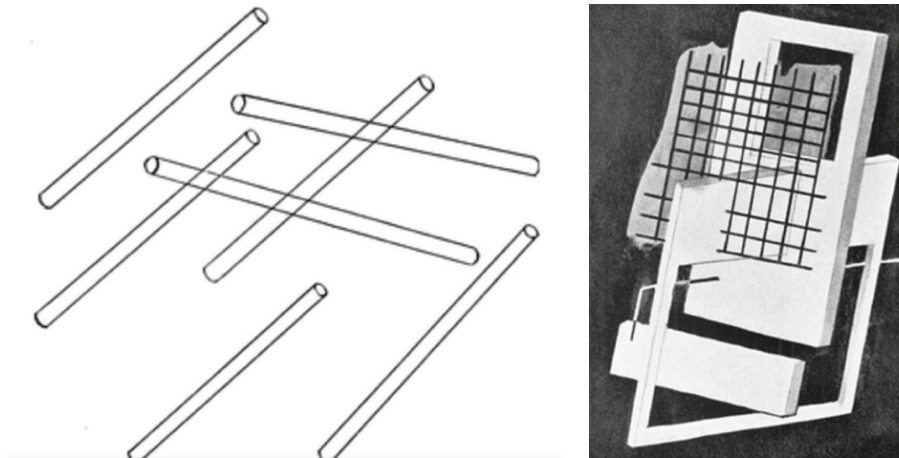
Peter Galison'un 1920'lerin sonlarında Rudolf Carnap'ın okula yaptığı ziyaretlere ilişkin yorumlarında, mantıksal ampirizm ile Bauhaus düşüncesi arasında birçok benzerlikler olduğunu ifade etmektedir. Yalnızca ön kursu (Vorkurs) öğreten Johannes Itten, Moholy-Nagy ve Josef Albers'in öğrencileri değil, aynı zamanda okul tarihinin büyük bölümünde Wassily Kandinsky ve Paul Klee'nin öğrencilerinin de Vorkurs'un form teorisi (Formlehre) üzerine dersler içeren ilk bölümlerinde fiziksel uyarın ile psikolojik duyum arasındaki ilişkinin formların *a priori* duygusal içerikle var olduğunu varsaymışlardır. Aynı şekilde Gropius, tasarımın maddi ve teknik yönlerinin yanı sıra psikolojik yönlerini de savunmaya devam etmiştir. Moholy-Nagy ve onun *yapılandırımcı* eğilimlerine karşı çıkanlar aynı psikofiziksel tekniklerin yanı sıra biçim ve duygunun dolaysızlığına ilişkin bir varsayımı benimsemişlerdir. Bu

anlamda Bauhaus ve Yeni Bauhaus, modernizm tarihinde bir bölümün başlangıcını ve aynı şekilde sonunu da kapsamaktadır (Çelik Alexander, 2017, s. 218-231).

4.2.2. Kinetik Heykel Çalışmaları

Moholy-Nagy bir hareket noktası olarak ele aldığı mekânı, cisimlerin konumu arasındaki ilişki olarak tanımlamakta ve bu nedenle mekânsal yaratımı, cisimlerin (hacimlerin) konum ilişkilerinin yaratılması olarak açıklamaktadır. Hacim analizinde tanımları, duyuşal deneyimlerimizle kavradığımız; uzantılar, sınırlar, sonlandırmalar ve açıklıklar arasındaki ilişkiler olarak ifade etmektedir. Bedenlerin konumunu kaydedebilen duyularımızın her biri, mekânı kavramamızı sağlamaktadır. Moholy-Nagy mekânın, beden tarafından ilk olarak görme duyusu aracılığıyla farkedildiğini; bedenin görme duyusu aracılığıyla mekâna ilişkin bu deneyimi, hareketle -konumun değiştirilmesiyle- ve dokunma yoluyla kontrol edilebildiğini; başka bir duyu tarafından da doğrulanabilir olduğunu söylemektedir (Moholy-Nagy, 1947).

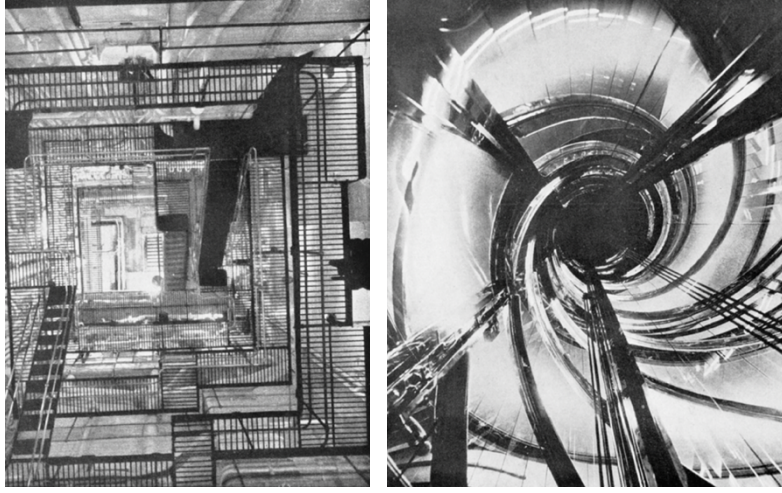
Bunun yanısıra Moholy-Nagy, mekânı deneyimlemek için mevcut bilginin duyu merkezlerinde yattığını; daha fazla bilginin -yeni bilinç alanlarının incelenmesi-, mimariye olduğu kadar insan çabasının diğer dallarına da büyük hizmetler sunacağından söz etmektedir: En basit formülüyle deneyimi duyular üzerinden verdiği örneklerle şu şekilde açıklamaktadır:



Görsel 50: Çubukların Konumuyla İfade Edilen Mekân ve Berenbrock (Bauhaus, İkinci Dönem Öğrencisi). Mekânsal ilişkinin incelenmesi. 1926. Moholy-Nagy, László. (1947). *The New Vision*.

New York: Dover Publications.

İnsan mekânı *görme duyusu* aracılığıyla çubuklar, sütunlar, gövdeler; yüzeylerin buluşması, birbirini kesmesi; iç içe geçen nesnelere; kütle, ışık ilişkileri; gölge; şeffaflık ve refleks, yansıtma ile algılamaktadır (Görsel 50).



Görsel 51: Albert Ballin. Hapag Vapuru, Makine Dairesinin Merdiven Boşluğu (Yukarı bakarken fotoğraflanmıştır). Moholy-Nagy, László. (1947). *The New Vision*. New York: Dover Publications.

Görsel 52: O. Firle. Asansör Boşluğu. 1928. Moholy-Nagy, László. (1947). *The New Vision*. New York: Dover Publications.

İşitme duyusu aracılığıyla; akustik olaylarla; denge -daireler, eğriler, sargılar (spiral merdivenler)- ile algılamaktadır (Görsel 51 ve 52).



Görsel 53: New York'ta Bir Sokak Kavşağı / A Street Intersection in New York. Moholy-Nagy, László. (1947). *The New Vision*. New York: Dover Publications.

Görsel 54: Engelli Yarış / Hurdle Race. Moholy-Nagy, László. (1947). *The New Vision*. New York: Dover Publications.

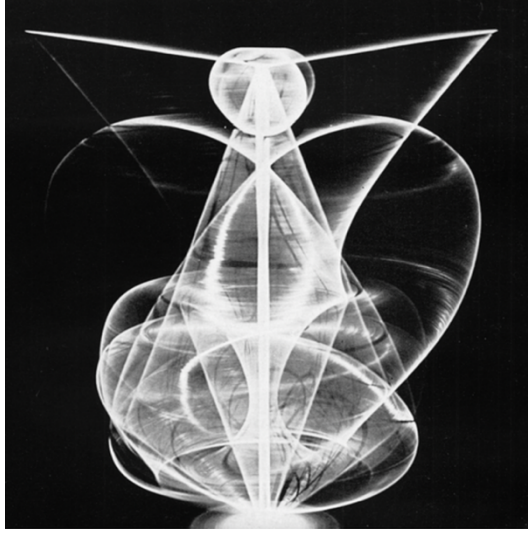
Hareket aracılığıyla ise; uzayda farklı yönlerdeki (yatay, dikey, çapraz) uzamlarla algılanmaktadır (Görsel 53 ve 54).

İnsan malzemesiyle yüzleşirken, onu deneyimlerken, heykelin deneyimini plastik olarak işleyebildiği en iyi orijinal form olduğu pratik bilgisine ulaşmaktadır. Hacmin özgür olarak kavranışının ve dolayısıyla ifadesini kavratmak için açıkça imkan veren bu hacmin işlenmesinde bedensel deneyimin dışavurumu daha ayrıntılı olarak karşılık bulmaktadır. Bununla birlikte, hacmi kavramanın en yoğun yönteminin; elle kavranabilen ve eklemlenebilen üç boyutlu bu kütlenin -heykelin orijinal rolü- kültürel tarihimiz boyunca formun, düşüncenin açıklanma şeklinin önüne geçtiğini göstermektedir.

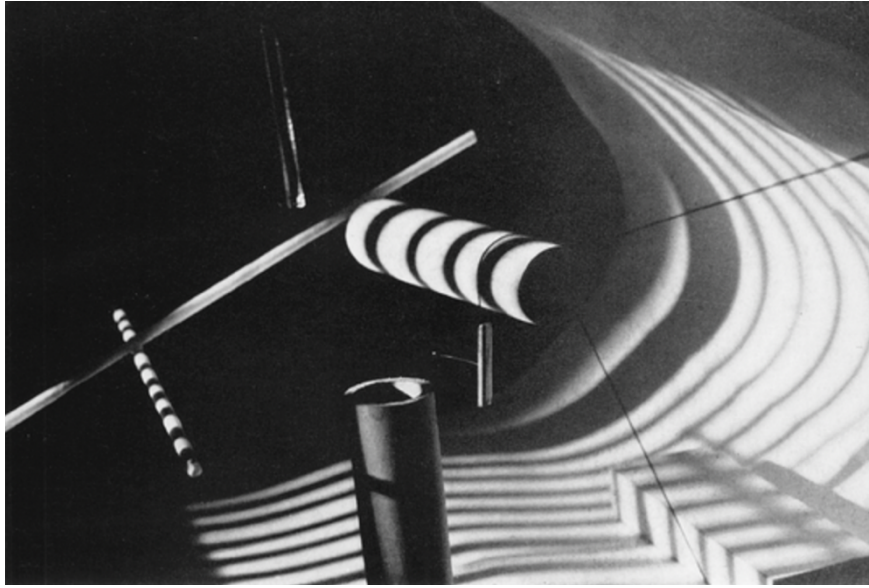
Moholy-Nagy (1947a) *hacmi, sınırlandırılmış kütle, üç boyutta somut olarak ölçülebilir ağırlıktaki cisim* olarak tanımlamaktadır. Negatif-pozitif hacimler; deliklerle, açıklıklarla ve farklı biçimlendirmelerle görsel olarak algılanmakta ve -bedensiz olmalarına rağmen- plastik unsurlar olarak hem maddi hacimden sanal hacme hem de dokunsal kavramadan görsel kavramaya doğru hareketli kütleyi (kinetik heykeli) oluşturmaktadır.

Kinetik heykelin tarihi, çok eski çağlarda, ilk olarak saatli otomatlarla başlar. Zamanımızda kinetik heykele doğru bir adım olarak bazı oyuncaklar, reklam tabelaları, çeşmeler, havai fişekler ve benzerleri örnek verilebilir. Bunlar genellikle deney için en ilginç önerileri içerir. Son zamanlarda fütüristler, sanatsal yaratımın bir ilkesi olarak kinetiğin bilinçli propagandacıları olarak öne çıktılar. Boccioni, "Pittura, scultura futurista (dinamismo plastico)" adlı kitabında ilk "kinetik" heykel parçalarını sundu. 1912'de şunları yazdı: Fütüristler, sükunet kavramını -statik- yıktılar ve hareket kavramını -kinetik- olanı öne sürdüler. İç ve dış olanı zıtlaştırarak mekânın yeni kavrayışını gösterdiler (Moholy-Nagy, 1947b, s. 49).

Bir kütlelerin hafifletilmesinde, halkaların, çubukların ve diğer kullanılan nesnelerin hacimsel ilişkilerinin hareketinden sağlanan bir kinetik dengenin birincil olarak ele alındığı görülmektedir. Burada malzeme, hareketlerin taşıyıcısı olarak kullanılmaktadır. Dengenin ötesindeki bir sonraki adım ise hacmin üç boyutuna dördüncü boyutun yani *zaman* faktörünün eklenmesidir (Görsel 55).



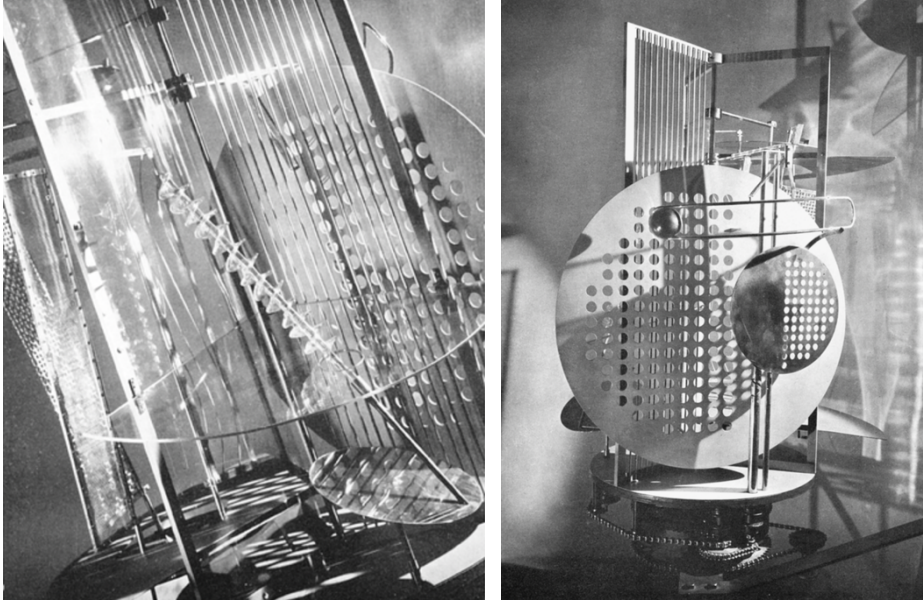
Görsel 55: R. Koppe (Yeni Bauhaus, Birinci Dönem Öğrencisi). Bir Tel Konstrüksiyonun Döndürülmesiyle Üretilen Sanal Hacim. 1937. Moholy-Nagy, László. (1947). *The New Vision*. New York: Dover Publications.



Görsel 56: N. Lerner (Yeni Bauhaus, Birinci Dönem Öğrencisi). Işık-Hacim Çalışması. 1937. Moholy-Nagy, László. (1947). *The New Vision*. New York: Dover Publications.

Bu kinetik heykel, değişen ışık gölge ve ışık efektlerinin otomatik olarak yansıtılması için tasarlandı (Görsel 56). Yavaş titreşen bir ritim dizisi çok çeşitli gölgeler, iç içe geçmeler ve eşzamanlı olarak kesişen desenler üretir. Aygıtın yansıtıcı yüzeyleri, düzenli aralıklarla deliklere sahip cilalı metalden yapılmış diskler, cam levhalar, selüloit ve farklı ortamlardan oluşur. Pek çok durumda bu tür yapıların durağan sanat eserlerinin yerini alacağını öngörmek mümkün görünüyor (Moholy-Nagy, 1947b, s. 50).

Lerner, yaptığı çalışmayla; ışığı kendi nitelikleri ve kendine has özellikleri nedeniyle gerçek bir ifade aracı olarak kullanmaktadır. Bu fotoğrafik deneyde ışığın; akışkan, yayılan, geçen, sızan, çevreleyen yeteneğini ortaya çıkararak yeni bir hacim/mekân tanımını oluşturarak mekân kavrayışına farklı bir bakış açısı kazandırmaktadır.



Görsel 57: László Moholy-Nagy. Işık Teşhir Makinesi: Kinetik Bir Heykel. 1922/30. Moholy-Nagy, László. (1947). *The New Vision*. New York: Dover Publications.

Verilen örnekler ile heykelin, malzemeyi ağırlığından kurtarmanın farklı bir ifadesi olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Moholy-Nagy'nin heykelleri incelendiğinde (Görsel 57) kapsamlı bir deneyim için *teknik kavrayışın* -sezgisel bir temel kavrayışla birlikte- öğelerin geometri, ışık yasaları, hareket, boyut, kütle (oran), yapı ilişkileri, doku, yüzey işleme, temsil, ifade, vb. gibi unsurlarla işlenerek heykel kütlesinin algılamayla ilgili tanımının eksiksiz olarak ifade edildiği görülmektedir.

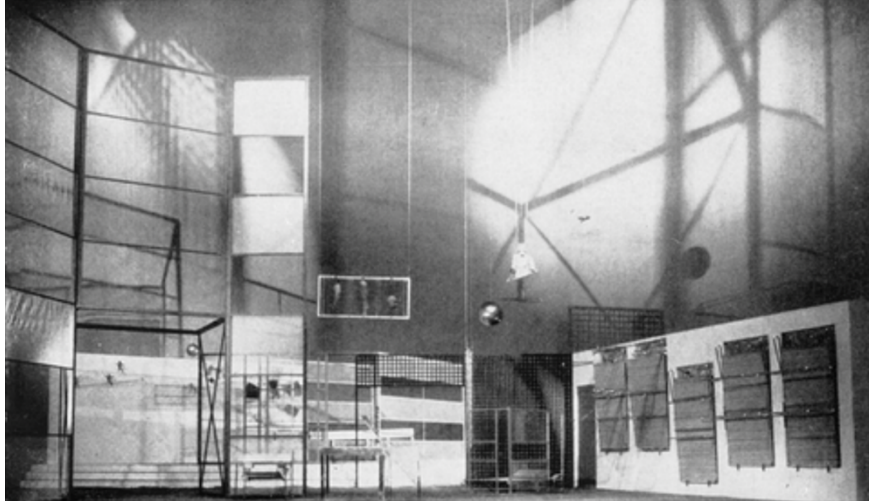
4.2.3. Işık ve Gölge Çalışmaları

Işık ve gölgeden alan yaratma problemiyle ilgili olarak Moholy-Nagy'nin bu yönteminde, belirlenmiş tüm şeffaf yüzeyler organize halde iyi algılanabilir bir alan düzenlemesi yapmak için birlikte çalışmaktadır. Mekânsal yaratımın en önemli aşaması, biyolojik olanaklar -deneyimleme- açısından kavranmasıdır. Bu bağlamda gölge ile yeni bir mekân hacmi yaratma (Görsel 58) *heykelsi* bir dış görünüşün ötesinde, deneyim bilgisini oluşturan mekân öğelerinin ilişkileriyle ilgili olmaktadır.

Bu ilişkide yapının içinin, mekânsal bölünmelerle ve belirli referanslarla dışarıyla bağlantılı olduğu görülmektedir.



Görsel 58: László Moholy-Nagy. H. G. Wells'in "Things to Come" Filminde Özel Efektler İçin Ayar. 1936. Moholy-Nagy, László. (1947). *The New Vision*. New York: Dover Publications.



Görsel 59: László Moholy-Nagy. Sahne Seti ("Hoffmann Masalları" Devlet Operası, Berlin). 1928. Moholy-Nagy, László. (1947). *The New Vision*. New York: Dover Publications.

Sahnede ve hareketli görüntülerde bu yöntemle edinilen mekânsal yaratımın (Görsel 59); dans dışında resim, heykel, müzik, şiir gibi içsel bir dürtüden insan ifadesinin bir biçimi olarak özgür bir tanımlama getireceğini düşünen Moholy-Nagy (1947a), bu yöntemin sunduğu olanakların yanında, bu geçici yapıların ciddi bir şekilde değerlendirilmesinin önemli olduğundan bahsetmektedir. Bu durumda

Moholy-Nagy beden-hareket ve mekân bağlamında yeni bir deneyim alanı tanımlamaktadır. Modern insan için yeni özgürleşme yolları sunan bu yaratımda mimariye, yani son tahlilde insana yardım sağlayabileceğinin bilgisini de vermektedir.

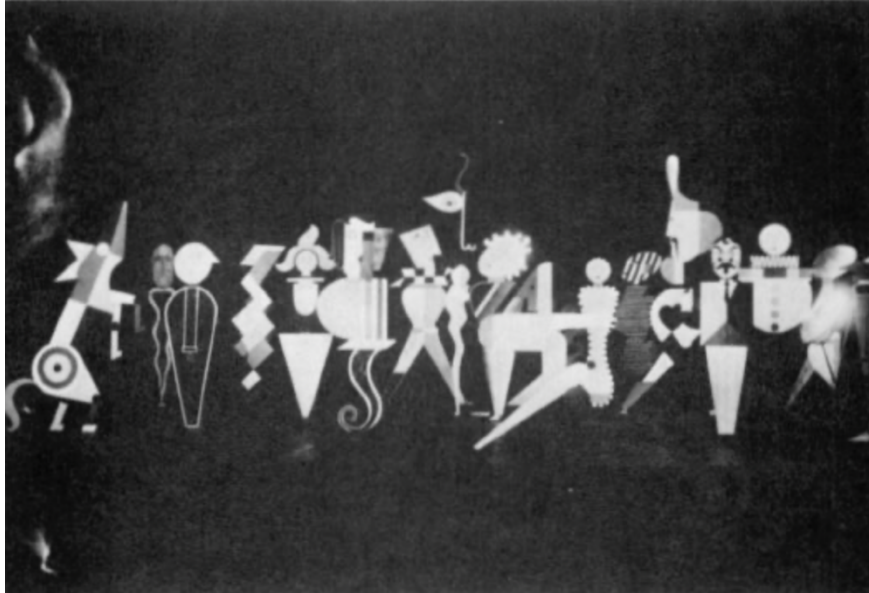
4.3. Oskar Schlemmer

“Öznenin bakış açısından, mekân en doğrudan hareketle deneyimlenir; bu durum dansla daha yüksek bir seviyede olabilir. Dans, aynı zamanda, mekân-yaratıcı dürtülerin gerçekleştirilmesi için temel bir araçtır: Mekânı ifade edebilir, düzenleyebilir.”

László, Moholy-Nagy (1947)

Gropius'un Gesamtkunstwerk'i mimari, zanaat ve teknolojinin bir sentezi olarak algılamasının olumlu sonuçlarının yanında insan vücudunun ve ait olduğu mekânın fenomenolojik deneyimine dair bir boşluğa sahip olduğu görülmektedir. Alman ressam, heykeltıraş ve koreograf Oskar Schlemmer ile yönetilen tiyatro atölyesi, 1921 yılında müfredata dahil edildiğinde heykel, dokuma ve seramik gibi diğer Bauhaus disiplinleri kadar önemle bakıldığında bu eksikliği kısmen doldurmaktadır. Schlemmer'in çalışmaları, oyuncularının hareketleri aracılığıyla, sahne ile izleyici arasındaki görsel karşılaşma sonrasında hem kendilerinin hem de seyircilerin mekân ve beden anlayışlarını yeniden şekillendirmektedir. Bu bağlamda Schlemmer'in tiyatroya dahil ettiği Gesamtkunstwerk'i kendi ölçeğinde ses, ışık, renk, biçim ve hareketin füzyonu olarak algılaması yoluyla Bauhaus eğitimine beden merkezli bir ontoloji formüle etmesi bakımından farklılık kazandırmaktadır. Harvard Üniversitesi, Tasarım Enstitüsünün “In Space, Movement, and the Technological Body, Bauhaus Performance Finds New Context In Contemporary Technology” adlı haber konuyu destekler şekilde Gropius'un, Schlemmer için "dansçıları ve oyuncularını hareketli mimariye dönüştürüyor" şeklindeki ifadesine değinmektedir (<https://www.gsd.harvard.edu/2019/05/in-space-movement-and-the-technological-body-bauhaus-performance-finds-new-context-in-contemporary-technology/>, Erişim: 29.01.2022).

Bauhaus'un sahnenin teknik olanaklarına ve vücudun biyo-mekanik işleyişine dayalı çalışmalara bakıldığında, insan formunun ve mekânla ilişkisinin ana araştırma konusu olarak önem kazandığı söylenebilir. Tiyatro ve dans, sahne ve beden, imge ve söz, ses ve ışık çelişkili yapısının içinde kendine yer edinmiştir (Dervişoğlu, 2008, s. 21). Bu bağlamda George Dodds ve Robert Tavernor'ın *Body and Building Essays on the Changing Relation of Body and Architecture* adlı kitabında değinildiği üzere sanatçı-mimar ve Bauhaus ustası Oskar Schlemmer'in, yapıtını insan vücudunu işgal ettiği ve tanımladığı alanla birleştirme fikrine dayandırdığı görülmektedir. Bu düşüncenin var olmasındaki tanım, Mazdaznan ilkeleri²⁷ konusunda Itten kadar bilgili olan Oskar Schlemmer'in, *yeni insan* vizyonunu oluşturmak için alternatif bir yöntem seçmesiyle oluşmuştur (s. 226-237).



Görsel 60: Bedenlerin Kübik ve Soyut İfadesi. Dodds, George ve Tavernor, Robert. (2001). *Body and Building Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*. London: The MIT Press.

Tiyatronun tarihi, insan formunun başkalaşımının tarihidir. Sahlıktan yansımaya, doğallıktan yapaylığa uzanan fiziksel ve ruhsal olayların aktörü olarak insanın tarihidir.

....

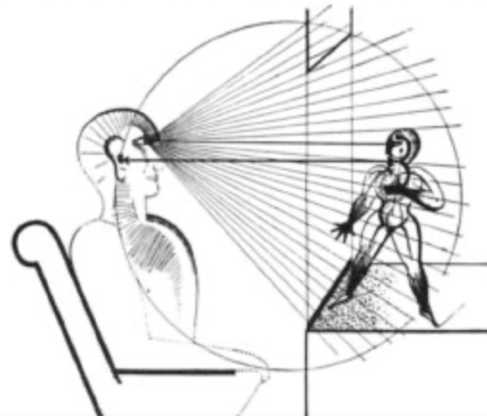
Bu başkalaşımda yer alan malzemeler, ressam ve heykeltıraşın malzemeleri olan biçim ve renktir. Bu dönüşümün arenası, mimarın alanı olan mekân ve binanın yapıcı birleşiminde bulunur. Bu malzemelerin manipülasyonu yoluyla, bu öğelerin sentezleyicisi olan sanatçının rolü belirlenir (Schlemmer, 1987, s. 16).

²⁷ Bkz. sayfa 74-75.

Schlemmer'in mekanikleşen, indirgemenin hakim olduğu bir ortamda; bedeni soyutlayarak, renk ve biçimlerin kurallarına uydurarak ve sahnenin kübik, soyut, makine özellikleri içinde kaynaştırdığı görülmektedir (Görsel 60). Bedenleri mimari nesnelere olarak ele almakta fakat bedenlerin hareketleriyle, bir bakıma bedensel özellikler taşıyan, canlanan mekânı bulmaya çalışmaktadır. Schlemmer insan ve mekân arasındaki ilişkiyi, insan hareketlerini, geometrik formlarla formüle ederek araştırmaktadır. Schlemmer kübik mekân yasalarını, organik insan yasaları ile karşılaştırmaktadır. "Schlemmer'e göre mekân insana uyarlandığında, sahne doğalcı ve illüzyonist olmaktadır. İnsan kübik mekâna uyarlandığında ise sahne soyutlaşacaktır. Bu bakış açısı da, soyut mekân yasalarının, görünmez çizgiler, planimetrik ve stereometrik ilişkilerden oluşacağı düşüncesini oluşturmaktadır" (Ka'dan akt. Dervişoğlu, 2008).

4.3.1. Kostüm Çalışması

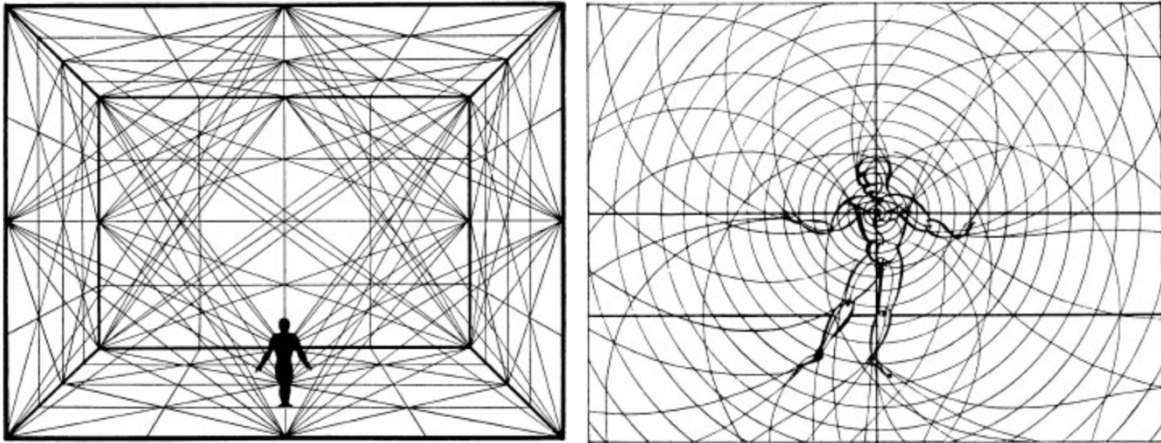
Schlemmer'in *yeni adamı* mekânsal tasarımının anahtarı olmaktadır. Bauhaus'ta görev yaptığı süre boyunca mekân ve yapımıyla ilgili olarak insan vücudu hakkındaki spekülasyonlarını ortaya koyan çalışmalarına odaklandığımızda Schlemmer mimari mekânı, beden için bir kaptan çok, dönüştürülmüş bedenin bir yönü olarak tanımlamaktadır (Görsel 61). Ayrıca Schlemmer'in çalışmalarının tamamında, bedenle ve bedenle dolu mekândan bahsedilmektedir.



Görsel 61: Schlemmer'in Beden Algısı²⁸. Schlemmer, Oskar. (1987). *The Theater of the Bauhaus*. Middletown: Wesleyan University Press.

²⁸ "Zamanımızın imgesi olması gereken ve belki de çağımızın en özel biçimde koşullandırdığı tek sanat biçimi olan tiyatro, bu işareti görmezden gelmemelidir" (Schlemmer, 1987).

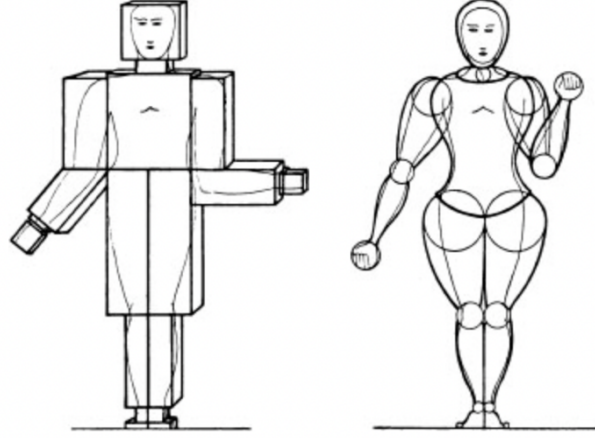
Dodds ve Tavernor (2001), Schlemmer'in geliştirdiği *Vordruck*'un (biçim) -bir erkek biçiminin- onun öğretisinin merkezinde yer aldığından bahsetmektedir. *Vordruck* gibi standartlaştırılmış bir vücut formu kullanmak, Bauhaus'un genel tip ve standardizasyon programı ile tutarlı olmaktadır. Schlemmer, kostüm üretimini temel vücut tiplerinin felsefi ve kompozisyonel olarak; insan vücudunun net ve temiz (standartlaştırılmış) biçiminin deforme edilen ve onunla çelişen belirli eylemlerle ve boşluklarla oluştuğunu ifade etmektedir. Kostüm, mimari, beden ve mekânın ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olduğunu savunmaktadır. Schlemmer (1987) için insan tipleri, insanın çeşitli doğalarına ve yaşam deneyimlerinden oluşmaktadır. Bu çeşitli insan tipleri, Eric Voegelin tarafından geliştirilen insan arketipinin teorisine paraleldir. Voegelin için arketipler, değişen insan deneyimlerinin yansımasıdır. Bu arketipler zamana ve duruma göre sürekli çeşitlenmektedir (s. 226-237).



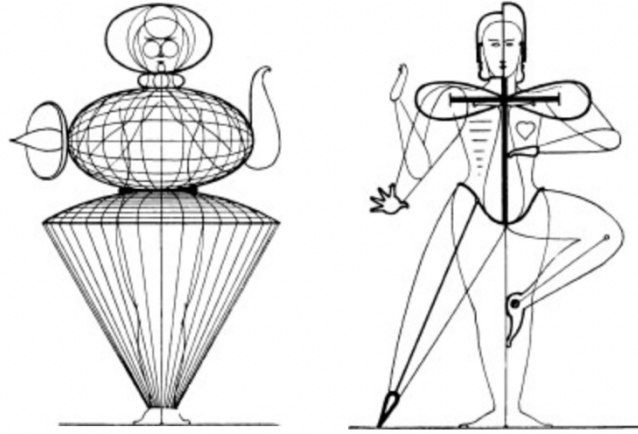
Görsel 62: Soyut Mekânın Yasaları. Schlemmer, Oskar. (1987). *The Theater of the Bauhaus*. Middletown: Wesleyan University Press.

Görsel 63: Organik Adamın Yasaları. Schlemmer, Oskar. (1987). *The Theater of the Bauhaus*. Middletown: Wesleyan University Press.

Schlemmer, kübik mekân yasalarının (Görsel 62 ve 63), planimetrik ve stereometrik ilişkilerden oluştuğunu belirtmektedir. Bu matematik, insan vücudunun doğasında bulunan matematiğe karşılık gelmektedir ve dengesini, doğası gereği mekanik ve rasyonel olarak belirlenen hareketler aracılığıyla oluşturmaktadır. Kostüm, insan vücudunun dönüşümünde temel olarak dört belirleyici unsurdan oluşmaktadır:



Görsel 64: Kübbikleşen Bedenler (1. ve 2. Adım)²⁹. Schlemmer, Oskar. (1987). *The Theater of the Bauhaus*. Middletown: Wesleyan University Press.



Görsel 65: Kübbikleşen Bedenler (3. ve 4. Adım)³⁰ Schlemmer, Oskar. (1987). *The Theater of the Bauhaus*. Middletown: Wesleyan University Press.

Mekân yasalarının, içsel benliğin kalp atışı, dolaşım, solunum, beyin ve sinir sistemi aktiviteleri gibi görünmez işlevlerinde bulunduğunu söyleyen Schlemmer; bunların merkezi, hareketleri ve yayılımları ile hayali bir alan yaratanın beden olduğunu söylemektedir. Bu hareketlerin ise organik ve duygusal olarak belirlendiğini; Dansçının (Tänzer Mensch) hem kendi algısını hem de mekânı kucaklama

²⁹ “1. Kübik formlar insan şekline aktarılır: kafa, gövde, kollar, bacaklar uzamsal-kübik yapılara dönüştürülür (ambulant architecture). 2. İnsan vücudunun mekânla ilişkilerindeki işlevsel yasalar: Bu yasalar bedensel biçimlerin bir tipleştirilmesini sağlar; başın yumurta şekli, gövdenin vazo şekli, kolların ve bacakların sopa şekli, eklemlerin top şekli (the marionette)” (Schlemmer, 1987).

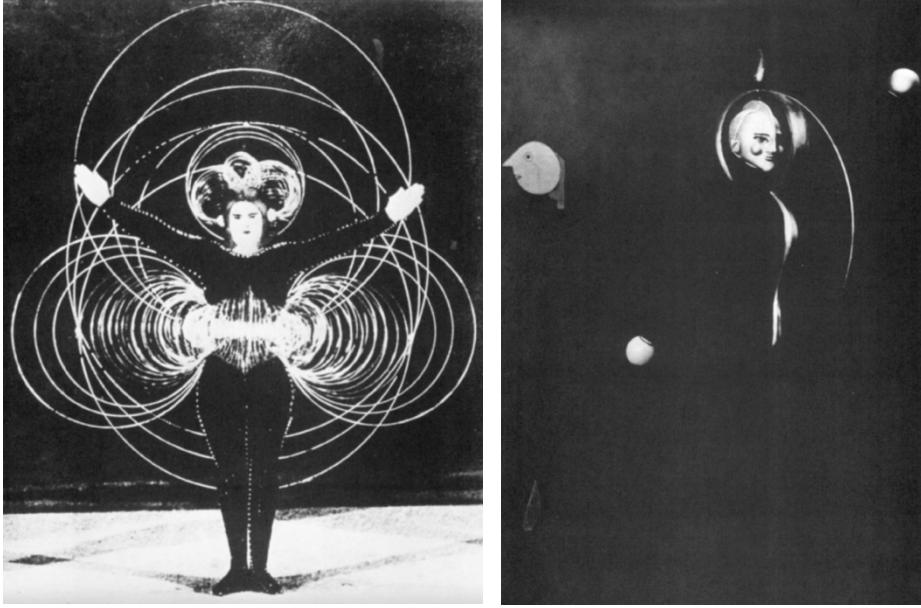
³⁰ “3. İnsan vücudunun mekândaki hareket yasaları. Burada, dönme, yön ve mekânın kesişiminin çeşitli yönlerine sahibiz: Topaç, salyangoz, spiral, disk (a technical organism). 4. İnsan vücudunun çeşitli üyelerini simgeleyen metafizik ifade biçimleri: Yayılmış elin yıldız şekli, katlanmış kolların ∞ işareti, omurganın ve omuzların çapraz şekli; çift kafa, çoklu uzuvlar, formların bölünmesi ve bastırılması (dematerialization)” (Schlemmer, 1987).

duygusunu takip ettiğini belirtmektedir. Burada sonsuz bir ifade yelpazesi içinde ister çıplak ya da kostümlü olarak sahnede, kurgulanmış bir manzara ortamında, özgür soyut harekette, sembolik bir pandomimde ve neredeyse sonsuz bir ifade yelpazesini doğuran biri olarak insan figürünün metamorfozu ve soyutlamasının burada özetleneceğini belirtmektedir.

4.3.1.1. Üçlü Bale (The Triadic Bale)

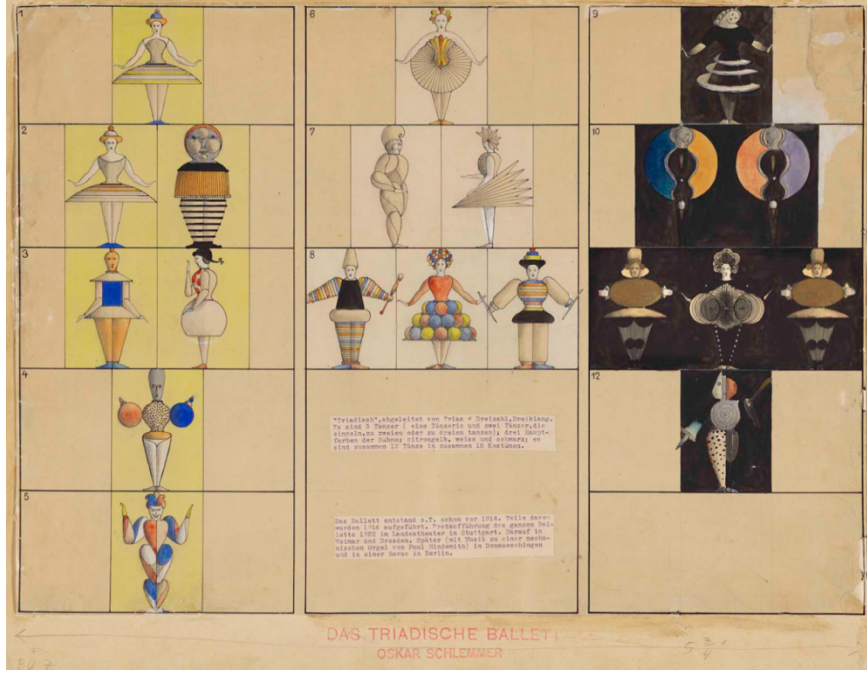
Bauhaus balesi olarak da isimlendirilen, Oskar Schlemmer tarafından geliştirilen *Triadic Bale*'de beden; katı, soyutlanmış ve stilize edilmiş hareketleri ortaya koyan koreografinin bir parçası olmaktadır. Standartlara indirgenen bedenle birlikte mizahiden ciddiye doğru gelişen, stilize dans sahnelerinden oluşan bir yapıdaki üç bölümden oluşmaktadır. On sekiz farklı kostüm içinde on iki farklı dans, iki erkek ve bir kadın olmak üzere üç kişi tarafından dönüşümlü olarak oynanmaktadır. Kostümler kısmen dolgulu kumaştan kısmen metalik veya renkli boya ile kaplanmış sert kartonpiyer formlardan oluşmaktadır (Schlemmer, 1987). Koreografide bedenden söz ederken, doğal sınırlamaların varlığı da göz ardı edilemez bir durum olmaktadır. Ancak bu koşullar altında vücudun hareketleri bir tür geometrik ve mekanik nesneye dönüşebilecek şekilde tasarlanmıştır. Aynı şekilde kostüm de buna hizmet etmektedir; kostümlerin fonksiyonu bedenin kimliğini vurgulamaktadır (Görsel 66). Bedenin tabiatının ifadesi veya dönüşümü, kostümler üzerinden tasarlanarak işlenmektedir:

Henüz mükemmelleştirilmiş bir mekanik aşamaya sahip olmadığımız için (kendi deney aşamamızın teknik donanımı, şu an için devlet destekli aşamaların çok gerisinde kalıyor), insan, zorunlu olarak temel öğemiz olmaya devam ediyor. Ve tabii ki sahne var olduğu sürece de öyle kalacaktır. Akılcı olarak belirlenmiş mekân, biçim ve renk dünyasının aksine, insan bilinçaltının, dolaylı ve deneyimin ve aşkın olanın kabıdır (Schlemmer, 1987).



Görsel 66: Oskar Schlemmer. *The Triadic Ballet* (Stuttgart Landestheater). 1922. Schlemmer, Oskar. (1987). *The Theater of the Bauhaus*. Middletown: Wesleyan University Press.

Aynı zamanda hareket çağına ayak uyduramayışının eleştirisi olarak ortaya çıkan *Üçlü Bale*'de mimari, heykel, resim gibi sanatların hareketsizliğinin, canlı kuklalarla birlikte performans sanatlarında görülen eksikliklerin giderilmeye çalışıldığı görülmektedir. Bu anlamda Schlemmer algısında mimari, heykel ve resmin birleşiminden oluşan, insanın dönüşümünün tarihini anlatan bir oyun olan bu balede, dışavurumcu dansın yerine analitik bir dans koreografisi sunmaktadır. Bu sayede, vücudun duygusal ifadesini eleştirmektedir. Bauhaus tiyatrosunda, oluşturulan biyo-mekanik bedenlerin algılanmasıyla mevcut kapalı sanat biçimlerinin kırıldığı ve bedeni merkezleyen performans sanatına ilk adımların atıldığı görülmektedir.



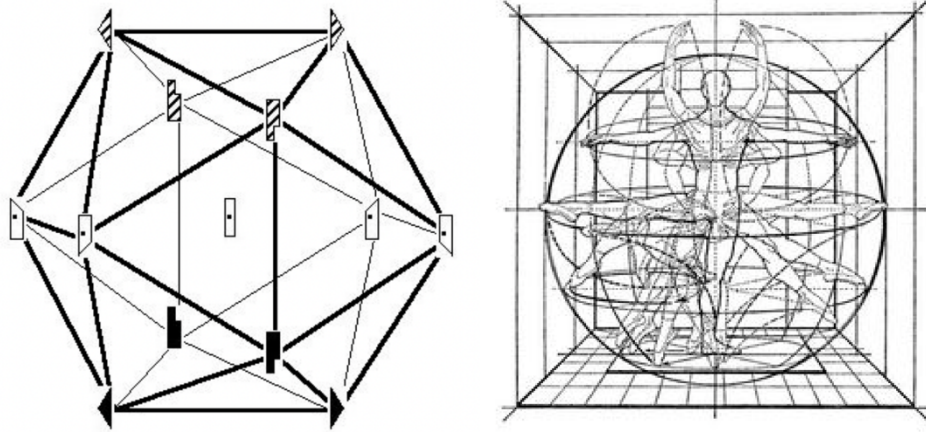
Görsel 67: Oskar Schlemmer. Üçlü Bale / The Triadic Bale. 1926. <https://bit.ly/36gML9R>

4.3.1.2. Değnek Dansı (Stäbetanz/Pole Dance)

Sahne bedeni tarafından tanımlanan bir mekân olgusunu arayan Schlemmer, bedenin hareketi ile mekân arasındaki ilişkiyi görünmez ağlar üzerinden kurmayı önermiştir. Var olduğu düşünülen ve bedene referansla çizilen bu ağlar, modern dansın önemli isimlerinden Laban'ın kurduğu *Icosahedron*³¹ mekân tarifine benzemektedir (Görsel 68 ve 69).

Laban'a göre dansçılar mekânı kendi yöntemleri ve içsel duyularıyla kavrayıp biçimlendirecek farkındalığa ulaşmış olmalıdır. Laban mekânı, harekete imkan sağlayan bir sabit olarak değil; mekânı hareket edenin yaydığı enerjiyle ifade bulan bir değer olarak görmektedir. Laban'a göre insanın uzuvlarının hareketleri *Icosahedron* adını verdiği 12 köşeli bir kristalin köşelerine doğru olduğunda uyumlu olmaktadır (Laban'dan akt. Ay Birsöz, 2015).

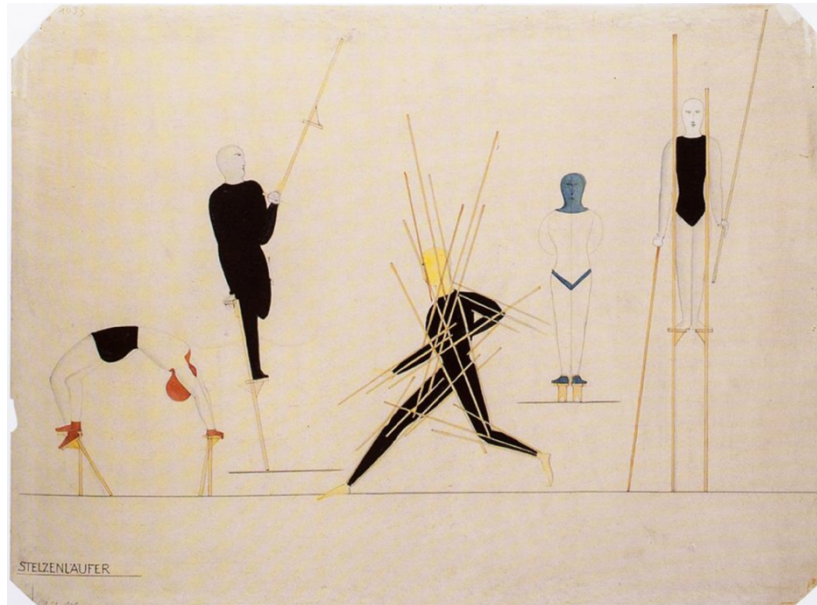
³¹ Rudolf von Laban'ın *Icosahedron* mekân tarifine detaylı olarak Laban, R. (1975). *Laban's Principles of dance and Movement Notation*. (R. Lange, Dü.) London: MacDonald and Evans kaynağına bakılabilir.



Görsel 68: Icosahedron. Ay Birsöz, Şadiye Betül. (2015). *Mimari Tasarımda Bedensel Farkındalık: Bir Arayüz Olarak Dans*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, s. 18.

Görsel 69: Laban'ın Hareket Modeli. Ay Birsöz, Şadiye Betül. (2015). *Mimari Tasarımda Bedensel Farkındalık: Bir Arayüz Olarak Dans*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, s. 50.

Benzer şekilde Laban'ın yaptığı gibi Schlemmer da canlı bir organizma olarak tanımladığı oyuncu-dansçı vücudunun hareketlerini kendisine rehber olarak bir mekân kavramı yaratmaya çalışmaktadır. Eserleri soyut kavramları somut bir mekânda yansıtmaya çabası olarak da okunabilir. Bu anlamda modern zamanların yenilikçi tavrına öncülük ettiği söylenebilir.



Görsel 70: Oskar Schlemmer. Yürüyüşçüler / Stilt Walkers. 1927. Erişim: 29.01.2022.

<https://bit.ly/36gML9R>

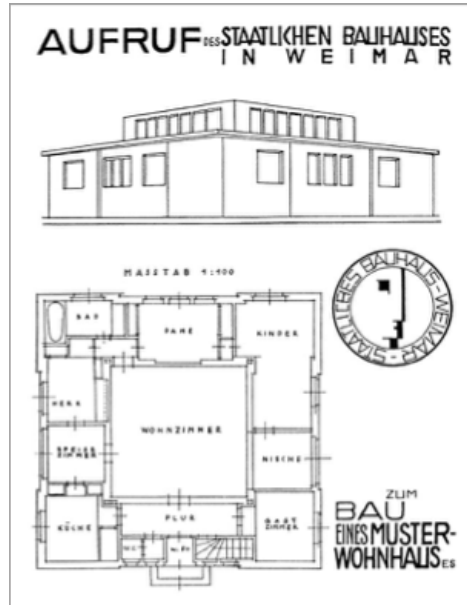
Bedenden uzanan sopalar (Görsel 70), bedeni olduğu kadar etrafındaki alana da referans vererek seyircinin o mekânla olan algısını ve dolayısıyla etkileşimini de değiştirmektedir. Bu, Dodds ve Tavernor (2001) tarafından *kendisiyle temasa geçen herkesi kapsayan ve karşılığında katılımcılarından yeni öznellikler talep eden bir tiyatro* olarak okunmaktadır. Bu okumanın aksine bazı eğitimcilerce, Schlemmer'in danslarında, dansçının vücuduna uygulanan sopa araçları tarafından kısıtlandığı dile getirilmiş; bu araçların aslında hareketi engellediğinden ve dansçının koreografideki hareketinin deneyimini kaybettirdiğinden şüphe duyulmuştur. Bu düşünceye eleştiri olarak ise bedenin ve sınırlarının farkındalığının, bedeni destekleyen veya hareketlerini kolaylaştıran teknolojinin farkındalığından daha önemli olduğu ve sanatsal ifadeyi asıl üreten şeylerin kesintiler ve engeller olduğu da öne sürülmüştür.

Bauhaus'un tiyatro reformuna katkıları bulunan Moholy-Nagy'nin ve Schlemmer'in tez kapsamında ele alınan mekânsal ifadelerinden hareketle; Schlemmer'in pratiğe aktarılan yöntemlerinin yanında Moholy-Nagy'nin yöntemlerinin teorik bir altlıkta kaldığı görülmektedir. Moholy-Nagy'nin tanımladığı deneyim alanında hareket, ses ve ışık bir sahne eyleminde mekanik ve kompakt biçimde tasavvur edilmekte iken Schlemmer'in insan bedeni üzerindeki deformasyonları ve bedene eklediği hareketi vurgulayan temsilleri ile koreografideki kinetik deneyimin pratikteki ifadesini güçlendirdiği görülmektedir.

4.3.2. Hausbau Bauhaus Önerisi

Schlemmer'in 1923 yılında Weimar'daki Uluslararası Bauhaus Sergisi için *Hausbau Bauhaus* evi önerisi, Georg Muche tarafından gerçekleştirilmiş Bauhaus Werkschau sergisi için inşa edilen *Haus am Horn*³² evi (Görsel 71 ve 72) ile keskin bir tezat oluşturmuştur.

³² *Haus am Horn*, Almanya'nın Weimar kentinde Georg Muche tarafından Bauhaus'un pratik deneyim yoluyla öğretme ve endüstri fikri ile çalışma felsefesine uygun olarak, projesine çok sayıda öğrencinin de katılımıyla tasarlanmıştır. Temmuz-Eylül 1923 arasında süren Bauhaus Werkschau sergisi için inşa edilmiştir. 20. yüzyıl mimari ve estetik düşünce ve pratiğinde devrim yaratan Bauhaus tasarım ilkelerine dayanan ilk bina olmaktadır. Aynı zamanda makine estetiğine gönderme yapan basit, sade, geometrik, dekore edilmemiş iç mekân temsilleri sunmaktadır.



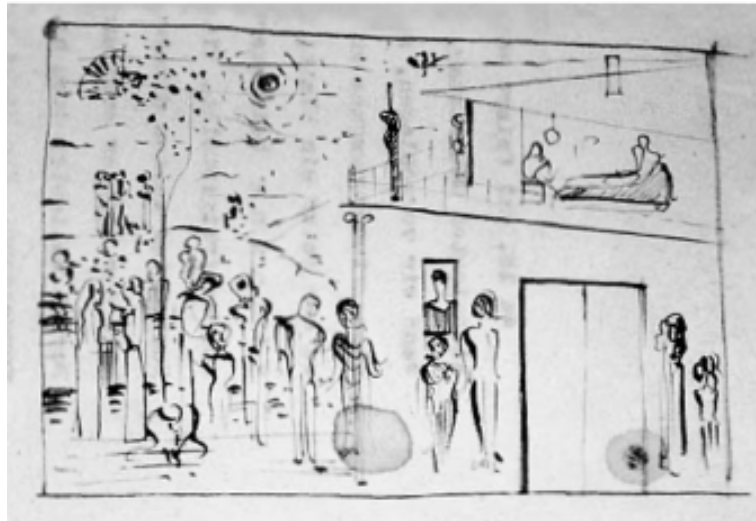
Görsel 71: Georg Muche, Gropius Architecture Studio. Haus am Horn (Kuzey-Batı Cephe Görüntüsü). 1923. Siebenbrodt, Michael ve Schöbe, Lutz. (2012). *Bauhaus: 1919-1933*. New York: Parkstone Press International, s. 20.



Görsel 72: Haus am Horn. 2011. <https://bit.ly/3KJrGnH>

Muche, tekil işlevli kompartımanlarla (odalarla) çevrili merkezi bir boşlukta, sakinleri merkezine çekerek topluluktan yalıtıma amacında olmuştur. Schlemmer'in Hausbau Bauhaus'u ise, bina ile içinde yaşayan bedenler arasında etkileşimli bir angajman oluşturmaktadır; burada yapı iç ve dış -beden ve yapı- birleşmiş ve bu sayede geniş aile topluluğu gibi bir dostluk ruhu yaratmak amaçlanmıştır. Hausbau Bauhaus projesinden bir yıl önce Schlemmer, aynı başlıkla hem alaycı hem de neşeli bir dille, Gropius ve meslektaşlarının popüler modernist temaları (hijyen, cam ve hareketlilik)

ve Paul Scheerbart ve Bruno Taut gibi teorisyenler hakkında şakalar içeren erken modernizmin de bir değerlendirmesi niteliğinde makale yazmıştır. Buradaki Schlemmer'in başlığındaki iki kelimenin *Haus* ve *Bau*, prototip bir ev tasarımından ziyade şiirsel bir ritme sahip olduğu görülmektedir. Sözdizimsel oluşumu, iki *haus* ile köşeli parantez içindeki iki *bau*'nun basit simetrisine dayanmaktadır. Başlık hem mevcut Bauhaus'u hem de gelecekte inşa edilecek bir evi çağrıştırmaktadır. Haus; ev, yuva ve evcillik anlamına gelmektedir. *Yaşamak*, *ev* ve *ikamet etmek* gibi çeşitli anlamlara gelen *hausen* fiili ise aileye atıfta bulunmaktadır. Bau; bina, inşaat, büyüme ve ekim anlamına gelmektedir. Schlemmer'e göre *Bau* yapıları çerçevelemekte ve Heideggerci bir insan yaşamı çerçevesi içinde sınırlar yaratmaktadır. Ortaya çıkan yapının *gerçek bir ütopya* olması amaçlanmıştır (Dodds ve Tavernor, 2001, s. 232-237).



Görsel 73: Oskar Schlemmer. Hausbau Bauhaus. 1923. Dodds, George ve Tavernor, Robert. (2001). *Body and Building Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*. London: The MIT Press, s. 235.

Schlemmer'in taslağının, Bauhaus topluluğu içinde *biçimlerin* inşa edilmiş parçalarından şakacı bir şekilde oluşturulmuş, ancak tamamlanmamış; bedenler ve binadan oluşan bir mimari yapıya ait olduğu görülmektedir (Görsel 73). Hausbau Bauhaus'un eskizi spontane tavırla bir kağıt parçasının arkasına çizilmiştir. Evin çizimi eşit aralıklı bir dizi dikey satır oluşturmaktadır. Çizilen kapı, çizimin çerçevesini kesintiye uğratarak, izleyiciyi sahneye ve ötesindeki alana girmeye, belki başka bir odaya girmeye ikna eder şekildedir. Muche'nin projesinden farklı olarak,

Schlemmer'in tasarımı iki farklı alandan oluşmaktadır; evin dış köşesi ve bir teras, ağaçlar ve bir tarla içeren bitişik doğal ortamın bir parçası görülmektedir. Evin düz bir çatısı ve iyonik benzeri bir sütunu vardır ve bir grup insan tarafından işgal edilmektedir. Bir insan figürü bir pencereden bakmakta; başka bir figür üst güvertede uzanmakta ve bir direğe bir şey sarmaktadır. Dost canlısı izlenimi veren sosyal faaliyetlerde bulunan insanlar, binanın yanındaki alanı doldurmaktadır (Dodds ve Tavernor, 2001, s. 232-237).

Schlemmer, tasarıma sentetik ve bileşik bir yaklaşım getirmektedir. Taslakta görüldüğü üzere, topluluğun genel yapısı iki tür mekân içermektedir: Mimari mekânı dolduran sosyal eylem mekânı ve iç- dış mekân arasındaki sınırsal mekân. İnsan ve insan eylemiyle dolu olan mekânda, asimetrik bir süreklilik duygusunun yanı sıra, içerisi ve dışarıyla ailesel bir birliği ifade eden sosyal yapıyı içermektedir. Burada benzer şekilde *Kostümlü Dansçıları* gibi, binaya işaret ederek hem evin hem de sahneyi dolduran bedenlerin, ne sadece bedenlerle ne de sadece binalarla ilgisi olmayan insan etkileşiminin bir temsilini ifade etmektedir.

4.4. Gunta Stölzl



Görsel 74: Gunta Stölzl. Dessau Bauhaus, 1927-1928. <https://bit.ly/3wGCWvr>

Gunta Stölzl'ün (doğum, 1897) Bauhaus'a teması Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun çok dar görüşlü ve tutucu olarak nitelendirdiği görüntüsünün yanında Weimar

Cumhuriyeti'nin kadınlara vaat ettiği reformlarıyla birlikte *Bauhaus Manifestosu'nda* sunulan yaşama ve çalışma ideali ile yeni bir başlangıç yapmaya karar vermesiyle başlamıştır. 1919'da okula kabul edilen Stölzl, 1920'de Gropius tarafından *Frauenklasse (Kadın Sınıfı)* ilan edilen dokuma atölyesinden devam etmiştir. Burada Stölzl tüm duyulara hitap etmek isteyen ve öğrencilerin bireysel güçlerini geliştiren ön kursun (Vorkurs) eğitmeni Johannes Itten'in öğretilerine çok uygun olarak proaktif yaratıcılık içinde beslenmektedir (Otto ve Rössler, 2019).

4.4.1. Gunta Stölzl'ün Dokuma Atölyesi

Stölzl dokuma departmanı içinde çok aktif yer almış ve lider olarak görülmüştür. Sigrid Wortmann Weltge'ye (1993) ait *Bauhaus Textiles: Women Artists and the Weaving Workshop* isimli kitapta; o dönemde sanatsal ifadeye ve Bauhaus ustası olarak görev yapan ressamların öğretilerini ve felsefelerini yansıtan bireysel çalışmalarına önem verildiğinden ve Georg Muche'nin zanaata az ilgi duymasından, dokuma ve diğer tekstil sanatlarının *kadın işi* olarak gördüğünden ve bu nedenle ilgili teknik süreçlerde yardımının az olduğundan bahsedilmektedir. Bu nedenle öğrencilerin zanaatın teknik yönlerini deneyimlemekte zayıf kaldığından söz edilmektedir. Bu duruma benzer şekilde, Yeni Dessau Bauhaus için Muche'nin okulun fonlarını kullanma şeklinden memnun olmayan öğrenciler ayaklanmaya yol açmıştır. 31 Mart 1927'de, bazı personelin itirazlarına rağmen, Muche Bauhaus'tan ayrılmıştır. Ayrılmasıyla Stölzl, dokuma atölyesini hem form ustası hem de usta zanaatkarı olarak devralmıştır. Anni Albers, Otti Berger ve Benita Otte dahil olmak üzere diğer birçok önemli Bauhaus kadını tarafından Stölzl'e yardım edilmiştir. Aynı zamanda onun yönetimi altındaki atölyede üretilen kumaşlar ve prototipler okulun en büyük gelir kaynaklarından biri haline gelmiştir.

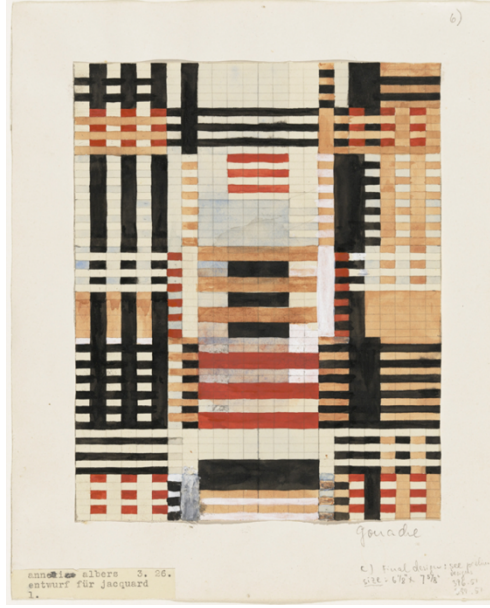


Görsel 75: Gunta Stölzl. Kumaş Tasarımı, 1923. <https://mo.ma/3MDbTrO>

Zaman içinde Stölzl geleneksel yöntemlerden uzaklaşmaya başlamış ve nesnelere, Kandinsky'nin iç benliğe atıfta bulunan öğretilerine dair soyut çalışmalarla ele almıştır (Wortmann Weltge, 1993).

Stölzl *Bauhaus Dokuma Atölyesinin Gelişimi* (1931) başlıklı bir makale yayınlamıştır. Bu makalede estetik niteliklerin ve taleplerin, dokuma kumaşların bir odadaki etkisinin ve hissiyatının objektif olarak tanımlamanın zor olduğundan; dokudaki parlak veya mat, yumuşak veya sert, güçlü veya zayıf tüm bu niteliklerin odanın türüne, işlevlerine ve en azından bireysel ihtiyaçlara göre değişeceğinden bahsetmektedir. Malzemenin canlılığının, tekstille uğraşan insanları her gün yeni şeyler denemeye, defalarca yeniden keşfetmeye, yaşamaya, zamanımızın ihtiyaçlarının hakkını vermek için görsel ve dokunsal deneyimle dolu bir uğraş olduğunu vurgulamaktadır. Mimarlığın sanatsal problemlerini anlamanın doğru bir yöntem sunan duyumsal deneyimlerin varlığıyla olacağını belirtmektedir (<https://archive.md/20130414232040/http://www.guntastolzl.org/gallery/1936287#selection-255.1-307.85>, Erişim: 19.05.2022).

Stölzl, dokumayı *kadın işi* çağrışımlarından uzaklaştırmaya çalışmıştır. 1928'e gelindiğinde pratik olarak malzemeyi deneyimleyen, dokuma ve boyama mekaniği eğitimini vurgulayan bir müfredat geliştirmiştir (Wortmann Weltge, 1993).



Görsel 76: Anni Albers. Duvar Halısı İçin Ön Tasarım, 1926. <https://mo.ma/3yPCePI>

O ve öğrencileri, özellikle Anni Albers, bir kumaşın özellikleri üzerine oldukça ilgilenmişlerdir (Görsel 76). Malzemeleri renk, doku, yapı, aşınmaya karşı direnç, esneklik, ışık kırılması ve ses emilimi gibi nitelikler açısından test etmişlerdir. Stölzl, dokuma işinin malzemenin özelliklerine uygun bir estetik yaratmak olduğuna inanmaktadır (Ulrike, 2009).



Görsel 77: Gunta Stölzl. Duvar Halısı, 1924. <https://mo.ma/3Npx8gB>

Atölyenin kişisel deneylerini ve öğretim yöntemlerini yansıtan bu çalışmalar, dokumanın yöntemlerden ve malzemelerden gelen yaratıcı bir ifade biçimi olduğunu göstermektedir. Yatay bantlar, ipliği dokuma bir yüzeye sokmanın çeşitli yöntemlerini göstererek ortamın hem sınırlarını hem de olanaklarını özetlemektedir. Bu sayede malzemenin renginin, dokusunun ve yapısının farklı biçimsel kompozisyonları oluşturarak mekân yaratımında bir yöntem olarak kullanılmasının bilgisini sunmaktadır.

4.5. Lyonel Feininger

Bauhaus'ta bir süre çalışmış olan Amerikalı Lyonel Feininger'in (doğum, 1871) resimleri, modern sanatçıların belirli *biçim* sorunlarını göstermek için konularını seçme biçimlerine iyi bir örnek teşkil etmektedir. Feininger, tasarımı bozmadan mekânı düz bir yüzeyde nasıl temsil edeceği problemiyle çalışmalarını ele almıştır. Resimlerini, sanki saydammış gibi görünen ve böylece bir dizi katman içinde, bazen sahnede görülen şeffaf perdelerle çok benzeyen, üst üste binen üçgenlerden oluşturduğu mekân anlatımlarıyla bir yöntem geliştirmiştir (Görsel 78). Bu şekiller arka arkaya uzanıyormuş gibi göründüklerinden, derinlik hissini yansıtır ve sanatçının, resmin düz görünmeden onu oluşturan nesnelere ana hatlarını basitçe ifade etmesine olanak sağlamaktadır. Feininger'in, Orta Çağ şehirlerindeki üçgen çatılı sokaklarına, üçgenlerine, köşegenlerine ilham veren yelkenli gemilerin biçimlerini motiflerine yansıtarak bu yöntemle boşluk hissinden çok okuyucuya farklı bir algısal yöntemle hareket hissini iletmeye çalışmıştır (Gombrich, 1950, s. 423).



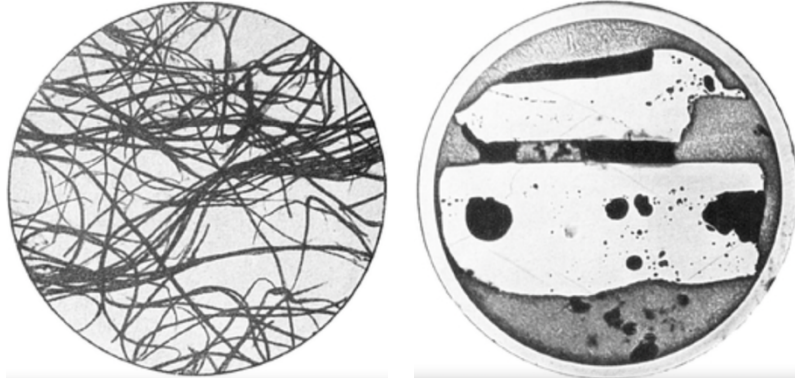
Görsel 78: Lyonel Feininger. Gaberndorf II ve Church of the Minorities in Erfurt I. 1924.

<https://bit.ly/3ilifyJ>

4.6. Bauhaus'ta Malzemenin Farklı Deneyimlerle Ele Alınışı

Moholy-Nagy'ye (1947a) göre malzemelerin yoğun bir şekilde incelenmesi, duyuların ölçülmesindeki doğruluk payını artırmaktadır. Bilimsel anlayış ile malzemenin fiziksel incelemesinin kristalografi, metalografi, kolorometri vb. gibi birçok özel analizi vardır ve bunlar henüz gelişim aşamasında olmalarına rağmen, çalışma malzemelerinin incelenmesinde önemli pratik sonuçlar sağlamaktadır. Araştırma çalışmasının sonuçlarından ve pratik uygulamalarından yola çıkarak, bilim adamı bugün çalışma malzemelerindeki değişiklikleri ve iyileştirmeleri öngörebilir ve hatta bu değişikliklere, örneğin dayanıklılık, paslanma gibi belirli gereksinimleri karşılayarak istenen bir yönde onu kullanabilme imkanı sağlamaktadır. Bu analizlerde, malzemelerin farklı görünüşleri için terminoloji genel olarak üç bileşen terim üzerinden açıklanmaktadır: yapı, doku, yüzey işleme.

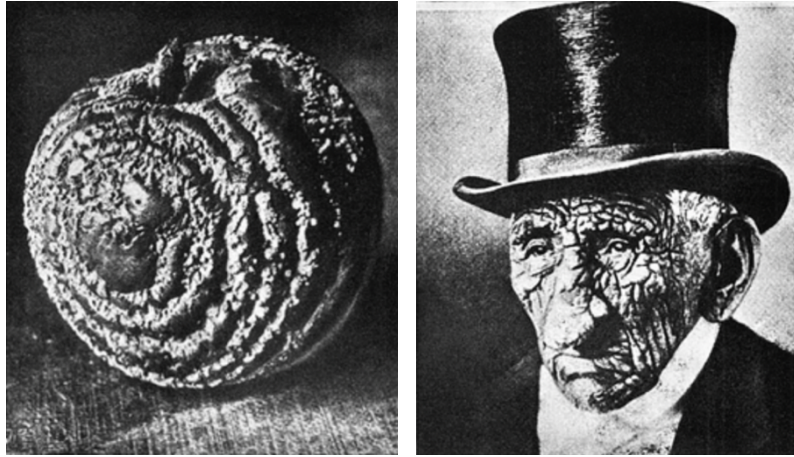
Yapı (Structure): “Malzemenin oluşturulma şekli onun yapısıdır. Böylece her malzemenin kendi yapısı vardır. Örneğin; metallerde kristaldir, kağıtta lifli” (Moholy-Nagy, 1947a).



Görsel 79: Kesilmiş Kağıdın Yapısı (Mikrofotoğraf). Moholy-Nagy, László. (1947). *The New Vision*. New York: Dover Publications.

Görsel 80: Metalin Yapısı, Birlikte Kaynaklanmış İki Parça Bakır (2½ kez büyütülmüş). Moholy-Nagy, László. (1947). *The New Vision*. New York: Dover Publications.

Doku (Texture): “Organik olarak dışa doğru ortaya çıkan yüzeye doku (epidermis, organik doku olarak denir” (Moholy-Nagy, 1947a).



Görsel 81: Mantarla Büyümüş Çürük Bir Elmanın Dokusu. Moholy-Nagy, László. (1947). *The New Vision*. New York: Dover Publications.

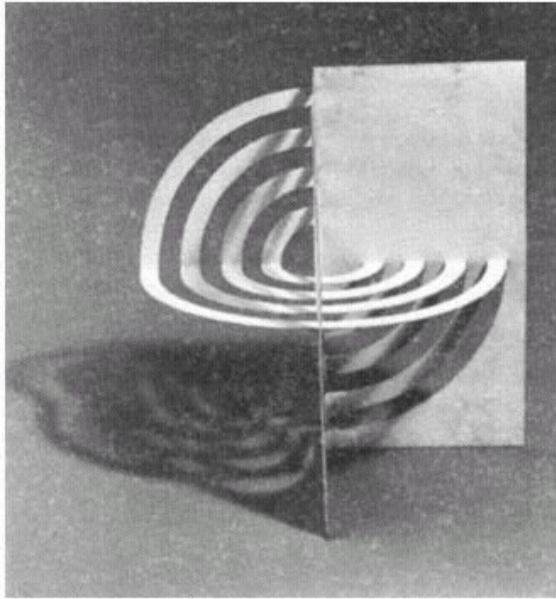
Görsel 82: 130 Yaşındaki Bir Adamın Derisinin Dokusu (Minnesota). Moholy-Nagy, László. (1947). *The New Vision*. New York: Dover Publications.

Yapı ve doku başlıkları malzemeyi tanımlarken; yüzey işleme malzemenin olanaklarına vurgu yapmaktadır.

Yüzey İşleme (Surface Aspect/Surface Treatment): Temel olarak yüzey işleme çalışmaları Almanya'daki Deneysel Psikoloji Okulu'nda Margarete Naumann'ın basit bir kağıt kesme alıştırmalarıyla başlamıştır. Bauhaus'ta ise Joseph Albers'in

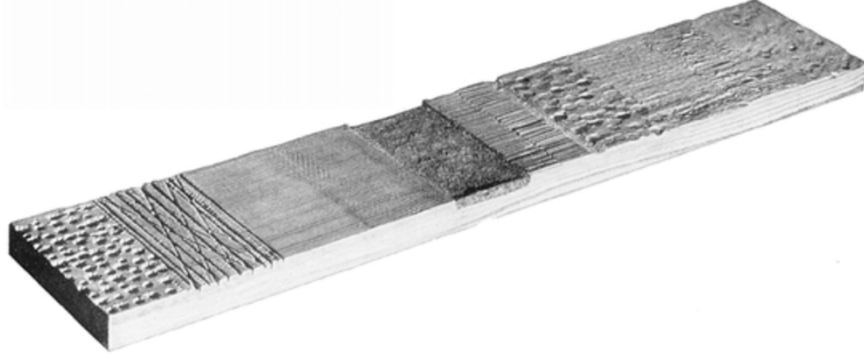
öğrencileri, çok çeşitli biçimler gösteren kağıt kesme ve katlama yöntemiyle çalışmışlardır.

Itten ve Moholy-Nagy'den farklı olarak Joseph Albers, dokusal alıştırmaları, gerçek dokusal deneyimler yerine, öğrencilerden çeşitli materyalleri ve dokuları grafik ve resimsel yollarla örneklendirmelerini isteyerek yorumlamıştır. Bu pratik deneyimde malzemelerin tamamen verimli kullanımı ile israf etmemenin önemi de vurgulanmıştır (Forgács, 1995, s. 140).



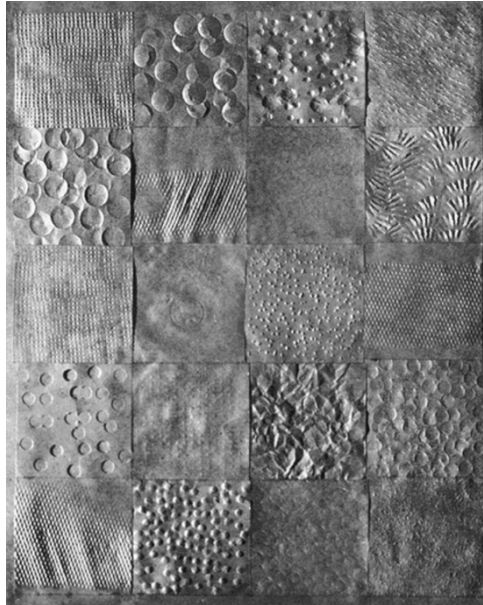
Görsel 83: Josef Albers'in Kursu İçin Hazırlanan Kağıt Çalışmanın Rekonstrüksiyonu. Forgács, Èva. (1995). *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Budapest: Central European University Press, s. 141.

Yeni Bauhaus'taki Hin Bredendieck aynı başlangıcı kullanmış ve olası kesim ve kıvrımların unsurlarını netleştirmek için sistematik bir yöntem geliştirmiştir (Görsel 83). Aynı yöntemi tek başına kağıt kesiminde değil, birçok başka ortamda da denemişlerdir: ahşap, metal, cam vb. (Moholy-Nagy, 1947a) (Görsel 84).



Görsel 84: Bruneck (Bauhaus, Birinci Dönem Öğrencisi). Yüzey İşleme Çalışmaları: Standart Ahşap Parçalarından Yapılmış Oyuncak. 1924. Moholy-Nagy, László. (1947). *The New Vision*. New York: Dover Publications.

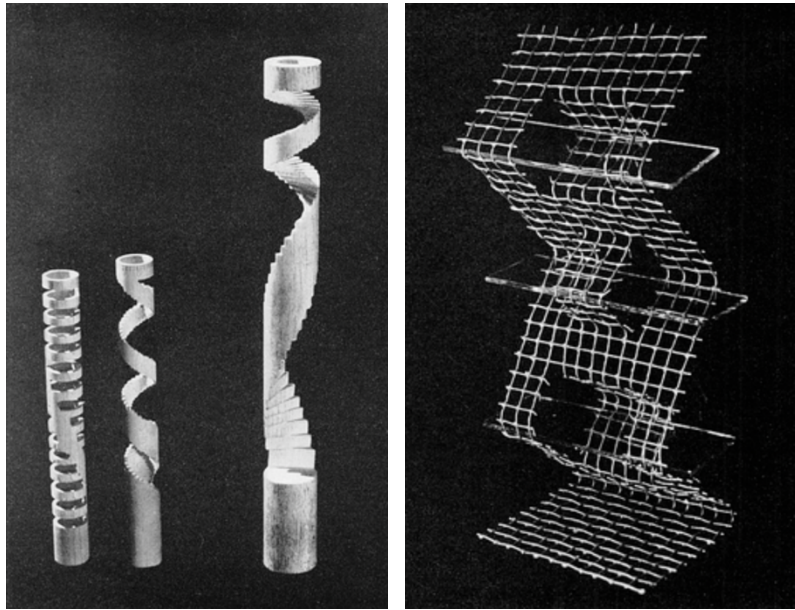
Yüzey görünümü veya yüzey işlemi, dış etkenler (kabartma efektlerle yapay olarak işleme yöntem olabilir) (Görsel 85) yoluyla değişime uğramış malzemenin üst yüzeyinde olduğu gibi, malzemenin herhangi bir şekilde işlenmesinden de elde edilebilmektedir. Nihai sonuç, temel nedenlere, doğanın etkilerine ya da makine işlemine ve benzerlerinde olduğu gibi mekanik nedenlere bağlı olabilmekte; malzemenin üzerine uygulanan kuvvetin yönü ve gücüne göre sonsuz çeşitlenebilmektedir. Buradan edinilen bilgi ise çalışma sürecinin duyuşsal olarak algılanabilir sonucunu (etkisini) ifade etmektedir.



Görsel 85: Gerda Marx (Bauhaus, İkinci Dönem Öğrencisi). Kağıdın Yüzey İşlemleri: Tek Bir Malzeme Üzerine Farklı Araç Kullanımı. 1927. Moholy-Nagy, László. (1947). *The New Vision*. New York: Dover Publications.

Yapı, doku, yüzey yönü vb. tanımlamaları ile bu kavramların tamamının nihai formüllerde yer alması ile oluşan yüzey işleme alıştırmaları kendi içinde değersiz bir malzemenin, seçilmiş bir ilişkiye yerleştirildiğinde değerli bir rol oynayabileceğini öğretmektedir. Deneyimle kazanılan ve istenilen temsillere dönüştürülen değerler, böylece yeni bir ifade tanımı oluşturmaktadır. Yapıyı, dokuyu ve yüzey işlemeyi etkileyen bu *dokunsal değerlerin* incelemelerinde farklı algılanabilir tanımlar oluşmaktadır.

4.7. Bauhaus'ta Malzeme Olanakları Deneyi



Görsel 86: R. Koppe (Yeni Bauhaus, Birinci Dönem Öğrencisi). Ağaç İşleri. 1937. Moholy-Nagy, László. (1947). *The New Vision*. New York: Dover Publications.

Görsel 87: Grace Seelig (Yeni Bauhaus, Birinci Dönem Öğrencisi). Kendinden Destekli Tel Örgü Yapı: "Kesilen ve bükülen malzeme cam plakaları tutar." 1947. Moholy-Nagy, László. (1947). *The New Vision*. New York: Dover Publications.

Eski Bauhaus'ta Joseph Albers'in öğrencileri, çok çeşitli biçimler gösteren kağıt kesme ve katlama ile çalışmışlardır. Yeni Bauhaus'taki Hin Bredendieck aynı başlangıcı kullanarak, olası kesim ve kıvrımların unsurlarını netleştirerek sistematik bir yöntem geliştirmiştir. Burada malzemenin bilenen olanaklarının aksine bilinmeyen olanaklarının sınırları tanımlanmaya çalışılmıştır (Görsel 86 ve 87).

Eskiden mimar, görünür, ölçülebilir ve orantılı hacimlerden oluşan kütleler inşa ederek buna “mekân yaratma” adını verdi. Ancak gerçek mekânsal deneyimler, içeri ve dışarının, yukarının ve aşağıının aynı anda iç içe geçmesine, mekân ilişkilerinin içeri ve dışarı akışına, malzemelerde bulunan genellikle görünmez güç oyunlarına dayanır (Moholy-Nagy, 1947b, s. 57).

Bu yöntemle ilgili olarak Moholy-Nagy açıklamasında; malzemenin yapısıyla ilgili sadece gözlemlerin hiçbir değeri olmadığını ve bu tür gözlemlerin etkili ifadesinin malzemelerin anlamlı uygulamalarından elde edildiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda elimizdeki yapı malzemelerinin birçok performansa sahip olduğundan ancak mekân yaratma konusunda ifadelerinin zayıf olarak kullanıldığından yakınmaktadır. İşlevsel çıkışlarımızın mekânsal ifadelerinde form ilişkilerinin statik-hiyerarşik düzenlerinin aksine, ilişkilerin tüm öğelerinin dengeli uygulamasında dinamik (kinetik) yakalanacağını söylemektedir.

SONUÇ

Çalışmada Rönesans'tan günümüze kadar tarihsel bir bakış açısıyla ele alınan bedenin, çağın güncel eğilimlerinin ve bilimsel gelişmelerinin yönetiminde farklı algı kurgularında konumlandığı görülmektedir. İlk olarak, beden algısı tıbbi gelişmelerin de paralelinde; vücudun sınırlarıyla, sinir ve kas sistemleriyle farklı koşullara uyum sağlayan ve iç dengesini kurabilen yaşayan bir sistem olmasıyla yazın alanında ele alınmaktadır. Devamında, Kartezyen mekân anlayışından gelen ve dönemin koşullarının ve gereksinimlerinin zemin hazırladığı geometrik tanımlı mekân yaratımlarından söz edilmektedir. Dönemin savaş ortamı tahribatının bir an önce iyileştirilmesi için öncelikli olarak ele alınan barınma ihtiyacının çözümüne yönelik girişimlerin; işçi kapasiteleriyle orantılı, standart bir pratiğe dökülen seri üretime dayalı konutların inşasındaki ideal düzenin beden deneyimini/özneyi arka planda bıraktığı görülmektedir. Mekânı deneyimleyen, onu asıl üreten, değiştiren özne zorunlu şartların da getirisiyle yaratım sürecine dahil edilmemiştir.

Bu yaklaşımlar modernite fikrinin özüne doğru giden ve fenomenolojik çizgiden bağımsız ilerleyen bir tartışmaya da yol açmaktadır. 1800'lerin ortaları 1900'lerin hemen başlarında bedene dair iki farklı yaklaşım sergilenmektedir. Biri, insanın duygularına, deneyimine, anılarına göre tanımlanan içe kapalı bir bakış: Mekânın fenomenolojik boyutu ve tinsel değerleri öznenin deneyimi ile biçimsel bir değer kazanan ifadeyi oluşturarak, zengin anlam katmanları oluşturmaktadır. Mekânı deneyimleyen her öznenin ise farklı anlam katmanlarında yer edindiği görülmektedir. Bu farklılığı oluşturan ise algıdır. Mekân yaratımı bu anlamda ele alındığında sürekli devinen, bitmemiş bir süreç olmaktadır. Biçimsel olarak ifade kazanmış bir mekân, deneyimle birlikte içselleştirilebilmeye ya da belli ölçüde dönüşebilmeye de açık olmaktadır. Diğerinde ise beden deneyimi rasyonalite, akıl, nesnel kavramları ile farklı ele alınış biçimlerine dönüşmüştür. Bu bağlamda modernite fikrinin, bu iki tarafın birbirleriyle sürekli gerilimindeki ortak etkiden doğan bir ilişki olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Bu yaklaşımlar sayesinde mekân ve beden arasındaki diyalektin oluştuğunu söylemek mümkündür.

Çalışmanın ikinci bölümünde beden ve mekân arasındaki diyalekt, çok boyutlu algısal deneyimlerle ifade bulmaktadır. Bedensel ifadenin yarattığı mekân tanımları

hem fiziksel hem de kavramsal anlamda keşfedilmektedir. Mekâna özne olarak bakma bilincini kazanmak/kazandırmak; deneyim alanı oluşturan, zaman-uzamsal formlardan oluşan mekân bilgisine ulaşmaya da imkan vermektedir.

Bu bağlamda Bauhaus'un düşünsel sürecinin de tanımlanan kazanımlara benzer özellikler taşıdığı görülmektedir. Bauhaus, Weimar'da başlayan, Dessau'da devam eden ve Berlin'de son bulan, on dört yıllık bir süreçte gelişmeye devam eden düşünce sistemiyle hikayesini bugün bile sürdürmektedir. Bununla birlikte, endüstri kültürünün kırılmalarına tanıklık eden modernleşmeye dayalı ortamında bedensel deneyimin ön planda tutulduğu pek çok veri sunmaktadır. Çalışmada Bauhaus'un modern eğitim yaklaşımları için güçlü bir referans ve ilham kaynağı teşkil etmesi; günümüzde pek çok sanat, tasarım ve mimarlık okulu için bir ekol oluşu ve bu etkin durumda sunduğu veriler *Bauhaus Düşüncesi* temelleriyle incelenmekte ve vurgulanmaktadır.

Gropius'un tasarımcılar, sanatçılar ve zanaatçılardan oluşan topluluk hayali gerçeğe bir komün olarak yansımıştır. Bu komün içinde Itten'in, Moholy-Nagy'nin ve Schlemmer'in Bauhaus düşünce yapısı içinde şekillenen imaja katkı sağlayan, mekânın farklı tanımları üzerine çalışmaları mevcuttur. Itten çalışmalarından önce vücudu ritüel bir temizlikle hazırlamanın gerekliliğinden bahsederek vücudun ifade kabiliyetini uyandırarak-serbest bırakarak bedeni deneyimleyen sürece hazırlamaktadır. Moholy-Nagy'nin Vorkurs'taki çalışma verilerinde ise duyumların analizi ile birtakım okumalar yapılmaktadır. Moholy-Nagy'nin öğretisi; mekân ve niteliklerinin görülebilen, dokunulabilen, algılanabilen, duyumsanabilen olduğu bilgisi özeline odaklanan, öznenin duyuşsal keşifleri üzerine deneysel çalışmaları içermektedir. Hacmin özgür olarak kavranışına açıkça imkan veren heykellerinde ise sınırlandırılan negatif-pozitif hacimler; deliklerle, açıklıklarla ve farklı biçimlendirmelerle görsel olarak algılanmakta, hem maddi hacimden sanal hacme hem de dokunsal kavramadan görsel kavramaya doğru hareketli kütleyi oluşturarak *kinetik heykellere* dönüşmesini, bedensel deneyimin dışavurumunu, ayrıntılı bir yöntemle ifade etmektedir. Bu bağlamda Moholy-Nagy'nin heykelleri incelendiğinde kapsamlı bir deneyim için *teknik kavrayışın* -sezgisel bir temel kavrayışla birlikte- öğelerin geometrik, ışık yasaları, hareket, boyut, kütle (oran), yapı ilişkileri, doku,

yüzey işleme, temsil, ifade, vb. gibi unsurlarla işlenerek heykel kütesinin algılamayla ilgili tanımının eksiksiz olarak ifade edildiği görülmektedir.

Benzer şekilde, ışık ve gölgeden alan yaratma problemiyle ilgili olarak Moholy-Nagy, yüzeylerin organize olarak, iyi algılanabilir bir alan düzenlemesi yaratmaları için çalışmaktadır. Mekânsal yaratımın en önemli aşaması, deneyimlenerek kavranmasıdır. Bu bağlamda Moholy-Nagy, gölge ile yeni bir mekân hacmi yaratmanın *heykelsi* bir dış görünüşün ötesinde, deneyim bilgisini oluşturan mekân öğelerinin ilişkileriyle ve genel görünümündeki *biçimi* ile ilgili olduğuna vurgu yapmaktadır.

Schlemmer *oyunun* yaratıcılığı mümkün kılan bir güç olduğuna inanmıştır. Deneysel aşamalarla şekillenen yöntemleriyle, insan vücudu yapısını tahrip ederek ifade ettiği kostümlerinde -deforme ettiği bedenlerle- ve dansçının sahnede o kostümle bir kuklaya dönüştüğü anlarında bu gücün yol açtığı bir takım mekân tanımlarına vurgu yapmaktadır.

Güncel eğitim programlarında dokudan, hareketten bahsederken hep donmuş ve sonlanmış ilişkiler tanımlanmaktadır. Buna karşın Gunta Stölzl ise dokuma atölyesinde kişisel deneylerini ve öğretim yöntemlerini yansıtan çalışmalarıyla, dokumanın yöntemlerden ve malzemelerden gelen farklı biçimsel kompozisyonların yaratıcı bir ifade biçimini oluşturabileceğini göstermektedir. Aynı zamanda ipliklerle tanımlanan yatay bantların farklı dokularla, renklerle, diğer biçimlerle ilişkisi, ipliğin yüzeye sokmanın çeşitli yöntemleri gibi mekânın hem sınırlarını hem de mekân yaratımında fiziksel bilgiyle birlikte kavramsal bilgiyi de bize sunmaktadır. Bu sayede başka bir bakış açısına sahip olduğumuz zaman dilimimizde Bauhaus çıktılarının sürece verimli kazanımları olacağı aşikardır.

Klee, Kandinsky Vorkurs'un form teorisi üzerine şekillenen derslerinde fiziksel uyaran ile psikolojik duyum arasındaki ilişkide formların duyusal içerikle oluştuğunu varsaymışlardır. Bunun yanında Mondrian ile birlikte Bauhaus'un amaçlarının yorumlanmasında daha dışa dönük; sosyal yönelimli olmuşlardır. Tanımlanabilir faaliyetlere odaklanan Moholy-Nagy ve Gropius gibi ortak bir dil ile ifadesi bulunan

entelektüel platform ya da çalışma programı içinde konu bağlamında yer edinmemişler ve dolayısıyla yazın içine dahil edilmemişlerdir.

Bu tez çalışması ile, mekân ve beden arasındaki farklı yaklaşımlarla oluşan diyalekte, tasarım eğitiminin hem akademik hem de gündelik boyutları içinde *mekân deneyiminin* yaratım sürecinde bir değer olduğu bilgisi yönünde farkındalık kazandırılmak amaçlanmıştır. Bauhaus eğitiminin temelini oluşturan tasarım düşüncesi, günümüz eğitim koşullarında deneyimleyen bedenin pratikte iletişimin, mekânsal kısıtların ve koşulların yetersizliği gibi nedenlerle istenilen düzeyde ve bilinçte benimsetilememektedir. Fakat Bauhaus'un düşünce ve eğitim yapısı içindeki farklı yöntemlerle beden deneyimine imkan tanıyan çalışmaları ile desteklenen yazın, mekânın biçimsel oluşumunun; matematiksel boyutun ötesinde deneyimleyen bir bedenin varlığında tanımlanarak ele alınması gerekliliğine ve eğitim pratikleri içindeki uygulamalarda yer edinmesi gereken önemli bir mesele olduğu bilgisine vurgu yapmaktadır. Bu sayede tasarlama yöntemi geliştirme bağlamında bir izlençe sunan Bauhaus'un düşünce yapısının irdelenmesi ve ekolün tasarım eğitiminin başlangıç dersinden itibaren iyi kurgulanmış sistemi içindeki öznenin/bedenin analiz edilmesi ile teorik bilginin yanında bedensel deneyim yoluyla uygulamalı bir eğitim modeli çizmesi güncel eğitim pratikleri içindeki tasarım dersleri için fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Aközer, Emel. (2019). Mimarın Özgürlüğü. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, (Ed.). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, s. 111-133. İstanbul: İletişim Yayınları.

Archive.md. Erişim: 19.05.2022.

<https://archive.md/20130414232040/http://www.guntastolzl.org/gallery/1936287>

Ay Birsöz, Şadiye Betül. (2015). *Mimari Tasarımda Bedensel Farkındalık: Bir Arayüz Olarak Dans*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. Mimarlık Anabilim Dalı. İstanbul.

Aydınlı, Semra. (2018). Aylak-Muğlak Kent Deneyimleri. Nur Altınyıldız Artun ve Roysi Ojalvo, (Ed.). *Arzu Mimarlığı*, s. 257-295. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bachelard, Gaston. (2018). *Mekânın Poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Belardi, Paolo. (2018). *Ölçmek, Çizmek, Bilmek* (N. U. Dalay, Çev.). İstanbul: Janus Yayıncılık.

Berger, John. (2016). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Berkin, Genco. (2021). *Modulor ve Le Corbusier’nin Kulübesi*. İstanbul: Yem Yayın.

Bertalanffy, Ludvig Von. (1968). *General System Theory: Foundations, Development, Applications*. New York: George Braziller.

Bevilacqua, Giorgio Marco. (2011). Alexander Klein and the Existenzminimum: A ‘Scientific’ Approach to Design Techniques. *Nexus Network Journal*, 13, s. 297–313.

Beyoğlu, Aylin. (2015). Sanat Eğitiminde Algı, G3rsel Algı ve Yanılsama: Victor Vasarely'nin çalışmaları zerine Bir İnceleme. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17/1, s. 333-348.

Bilgin, İhsan. (2019). Bauhaus'un Zamanı ve Yeri. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, (Ed.). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, s. 95-109. İstanbul: İletifim Yayınları.

Bloomer, Kent C., Moore, Charles Willard., yudell, Robert J., ve diğerleri. (1977). *Body, Memory and Architecture*. New Haven: Yale University Press.

Celbiş, mit. (2019). Bauhaus'un Alman Tasarım Kültürüne Etkileri. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, (Ed.). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, s. 169-181. İstanbul: İletifim Yayınları.

Ching, Francis D. K. (2015) *Architecture Form, Space, and Order*. New Jersey: John Wiley & Sons.

Conrads, Ulrich. (2019). *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* (S. Yavuz, ev.). İstanbul: şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.

Corbin, Alain., Courtine, Jean-Jacques., Vigarello, Georges. (2021). *Bedenin Tarihi 1* (S. zen, ev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Corbin, Alain., Courtine, Jean-Jacques., Vigarello, Georges. (2021). *Bedenin Tarihi 2* (O. Türkay, ev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Cratty, Bryant J. (2013). Psychological Bases of Physical Activity. *Journal of Health*. 36, s. 71-72.

Demirel, Emre. (2015). Innovation and Sensual Sustainability From Materials to Cities. *The Cities: Security and Poverty. The 2013 meeting of the World Society for EKISTICS*. s. 231-247.

Dervişoğlu, Elvan. (2008). *Mekân ve Beden İlişkisi: Mekânın “Bedenle Kavrayış” Üzerinden Değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. Mimarlık Anabilim Dalı. İstanbul.

Dodds, George., Tavernor, Robert. (2001). *Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*. Cambridge: The MIT Press.

Ergüven, Ardan. (2021). *İyi Tasarım Nedir?*. İstanbul: Humanist Kitap.

Forgács, Éva. (1995). *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, Budapest: Central European University Press.

Furuto, Alison. (2012). 'On Space Time Foam' Exhibition / Studio Tomas Saraceno. *ArchDaily*. Erişim: 09.10.2021. <https://www.archdaily.com/292447/on-space-time-foam-exhibition-studio-tomas-saraceno>

Gombrich, Ernst. (1950). *The Story of Art*. New York: Oxford University Press.

Grosz, Elizabeth. (1995). *Space. Time and Pervision: Essays on the Politics of Bodies*. New York: Routledge.

Gropius, Walter. (1965). *The New Architecture and The Bauhaus*. USA: The MIT Press.

Holl, Steven., Pallasmaa, Juhani., Gomez, Alberto Perez. (2007). *Questions of Perception Phenomenology of Architecture*. San Francisco: William Stout Publishers.

Husserl, Edmund. (2003). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Itten, Johannes. (1975). *Design and Form The Basic Course at the Bauhaus and Later (revised edition)*. New York: Van Nostrand Reinhold Company.

Kuban, Doğan. (2019). *Mimarlık Kavramları: Tarihsel Perspektif İçinde Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş*. İstanbul: Yem Yayın.

Kurnalı, Melih., Koca, Duygu. (2018). Mimarlıkta Bir Mekân Üretim Aracı Olarak Kabin. *Ulakbilge*. 6/22, s. 297-319. DOI: 10.7816

Le Corbusier, (2015). *Bir Mimarlığa Doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Le Corbusier, (2019). *Mimarlık Öğrencileriyle Söyleşi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Lefebvre, Henri. (1991). *The Production of Space*. Cambridge: Basil Blackwell.

Lyndon, Donlyn., Moore, Charles Willard. (1996). *Chambers for a Memory Palace*. New York: The MIT Press.

McCarter, Robert., Pallasmaa, Juhani. (2012). *Understanding Architecture*. China: Phaidon Press.

McEwen, Indra Kagis. (2002). *Vitruvius: Writing the Body of Architecture*. Cambridge: The MIT Press.

Merleau-Ponty, Maurice. (2017). *Algının Fenomenolojisi* (E. Sarıkartal ve E. Hacımuratoğlu, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Merleau-Ponty, Maurice. (2019). *Göz ve Tin* (A. Soysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Merleau-Ponty, Maurice. (2017). *Algının Önceliği* (Y. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Moholy-Nagy, László. (1947a). *The New Vision*. New York: Dover Publications.

Moholy-Nagy, László. (1947b). *The New Vision and Abstract of an Artist*. Wittenborn: Shultz.

Müller, Ulrike. (2009). *Bauhaus Women*. Paris: Flammarion.

Naylor, Gillian (1968). *The Bauhaus*. London: Studio Vista.

O'neill, Máire Eithne. (2001). Corporeal Experience: A Haptic Way of Knowing. *Journal of Architectural Education*. 55/1, s. 3-12.

Otto, E., Rössler, P. (2019). *Bauhaus Women a Global Perspective*. London: Herbert Press.

Öktem Erkartal, Pınar., Ökem, Hikmet Selim. (2015). Mimari Tasarımda Dokunma Olgusu ve Dokunsal Haritalamaya İlişkin Bir Alan Çalışması. *Megaron*. 10/1. S. 92-111. DOI: 10.5505/MEGARON.2015.30602

Ökten, Kaan. H. (2006). *Heidegger Kitabı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Özkâr, Mine. (2019). Soyut Düşünme ve Yaparak Öğrenme: Temel Tasarım Eğitiminin Amerika'daki Başlangıçları. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, (Ed.). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, s. 135-151. İstanbul: İletişim Yayınları.

Pallasma, Juhani. (2016). *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular* (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Yem Yayın.

Pallasmaa, Juhani. (2012). *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Great Britain: John Wiley & Sons.

Pasqualini, Isabella., Llobera, Joan., Blanke, Olaf. (2013). "Seeing" and "Feeling" Architecture: How Bodily Self-Consciousness Alters Architectonic Experience and Affects the Perception of Interiors. *Frontiers in Psychology*. 25/4, s. 1-10. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00354>

Rasmussen, Steen Eiler. (2018). *Yaşanan Mimari* (Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Roth, Leland M. (2019). *Mimarlığın Öyküsü* (E. Akça, Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayıncılık.

Schlemmer, Oskar. (1987). *The Theater of the Bauhaus*. Middletown: Wesleyan University Press.

Shafaieh, Charles. (2019). *In Space, Movement, and the Technological Body, Bauhaus Performance Finds New Context in Contemporary Technology*. Erişim: 29.01.2022. <https://www.gsd.harvard.edu/2019/05/in-space-movement-and-the-technological-body-bauhaus-performance-finds-new-context-in-contemporary-technology/>

Siebenbrodt, Michael., Schöbe, Lutz. (2012). *Bauhaus 1919-1933*. New York: Parkstone Press.

Steadman, Philip. (2008). *The Evolution of Designs: Biological Analogy in Architecture and the Applied Arts*. New York: Routledge.

Şahin, İlke. (2020). *Algı Fenomenolojisi Bağlamında Haptik Sanat Nesnesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı.

Şentürk, Levent. (2008). Molar Kafes: Le Corbusier ve Modüler. *Orta Doğu Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*. 25/2, s. 119-132.

Şentürk, Levent. (2007). *Modüler'in Bedeni*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. Mimarlık Anabilim Dalı. İstanbul.

Taşçıoğlu, Melike. (2020). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekân*. Ankara: Dost Kitabevi.

Talu, Nilüfer. (2018). Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev. Nur Altınyıldız Artun ve Roysi Ojalvo, (Ed.). *Arzu Mimarlığı*, s. 73-117. İstanbul: İletişim Yayınları.

Tunalı, İsmail. (2020). *Felsefeye Giriş*. Ankara: Fol Kitap.

Turan, Duriye Esra. (2006). *Alt Sosyo-Ekonomik Düzeyde Anasınıfına Devam Eden ve Etmeyen 60-71 Ay Çocuklarında Görsel Algılama Davranışının İncelenmesi (Konya İli Örneği)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Çocuk Gelişimi ve Ev Yönetimi Eğitimi Anabilim Dalı. Konya.

Türk Dil Kurumu. Erişim: 30.08.2021. <https://sozluk.gov.tr>

Ulubay, Serhat., Önal, Feride. (2020). Mekân Üzerine Sorunsallar ve Kavrayışlar: Fenomenoloji Kuramının Yirminci Yüzyılın Mekân Anlayışına Etkileri. *Megaron*. 15/4, s. 606-613.

Unat, Oğuz. (2012). Husserl ve Görüngübilimcilik. *Dört Öge*, 1, s. 11-16.

Varnelis, Kazys. (1998). The Education of the Innocent Eye. *Journal of Architectural Education*. 51/4. s. 212-223.

Vecera, Shaun P., O'Reilly, Randall C. (1998). Figure-Ground Organization and Object Recognition Processes: An Interactive Account. *Journal of Experimental Psychology Human Perception & Performance*. 24/2, s. 441-62. DOI: 10.1037//0096-1523.24.2.441

Viladas, P., & Ballentine, S. (2001). Le Shack. *New York Times Magazine*, 6, s. 68-74.

Vitruvius, Marcus. (2020). *Mimarlık Üzerine* (Ç. Dürüşken, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Yada, Sait. (2019). Tatbikî Güzel Sanatlar Okullarının Doğuş Sebepleri ve Fonksiyonları. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, (Ed.). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, s. 525-567. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yorgancıoğlu, Derya. (2019). 20. Yüzyılın İlk Yarısında Bauhaus Fikirlerinin Amerika Kıtadaki Yolculuğu. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, (Ed.). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, s. 153-168. İstanbul: İletişim Yayınları.

Youtube. Erişim: 20.11.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=x4c-GnkFEdo&t=3417s>

Wang, Wilfried. (2017). E.1027 Layered Atmospheres: Color, Materials, Fitted and Loose Furniture. *The University of Texas at Austin*. Erişim: 29.09.2021. [https://soa.utexas.edu/sites/default/disk/E.1027 Seminar Course Desc 18Apr17.pdf](https://soa.utexas.edu/sites/default/disk/E.1027_Seminar_Course_Desc_18Apr17.pdf)

Wigley, Mark. (1998). *Constants New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*, Rotterdam: oio.

Wikipedia. Erişim: 30.08.2021. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Y%C3%B6nelimsellik>

Wikipedia. Erişim: 30.08.2021. <https://en.wikipedia.org/wiki/Epoch%C3%A9>

Wikipedia. Erişim: 04.09.2021. https://en.wikipedia.org/wiki/Living_wage

Wikipedia. Erişim: 19.05.2022. https://en.wikipedia.org/wiki/Gunta_St%C3%B6tzl#/media/File:Stolz_bauhaus_au_sweis.jpg

Wortmann Weltge, Sigrid. (1993). *Bauhaus Textiles: Women Artists and the Weaving Workshop*. Thames & Hudson.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

27/05/2022

Ebrar KURUÇAY GÖK

YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Beden ve Mekân Diyalektiği Bağlamında Bauhaus Düşüncesi:
Tasarım Eğitimi Üzerinden Mekân Tanımları

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporunun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

| Raporlama Tarihi | Sayfa Sayısı | Karakter Sayısı | Savunma Tarihi | Benzerlik Oranı (%) | Gönderim Numarası |
|------------------|--------------|-----------------|----------------|---------------------|-------------------|
| 27.05.2022 | 125 | 174943 | 18.05.2022 | 8 | 1845448602 |

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (27/05/2022)

Ebrar KURUÇAY GÖK

Öğrenci No.: N19138743
Anabilim Dalı: İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı
Program (işaretleyiniz):

| Yüksek Lisans | Sanatta Yeterlik | Doktora | Bütünleşik Doktora |
|---------------|------------------|---------|--------------------|
| X | | | |

DANIŞMAN ONAYI
UYGUNDUR

Doç. Dr. Emre DEMİREL

MASTER'S DEGREE ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title: Bauhaus Thought in the Context of the Dialectic of Body and Space: Space Definitions Through Design Education

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

| Date Submitted | Page Count | Character Count | Date of Thesis Defence | Similarity Index (%) | Submission ID |
|----------------|------------|-----------------|------------------------|----------------------|---------------|
| 27.05.2022 | 125 | 174943 | 18.05.2022 | 8 | 1845448602 |

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (27/05/2022)

Ebrar KURUÇAY GÖK

Student No.: N19138743

Department: Interior Architecture and Environmental Design

Program/Degree:

| Master's | Proficiency in Art | PhD | Joint Phd |
|----------|--------------------|-----|-----------|
| x | | | |

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Assoc. Prof. Dr. Emre DEMİREL

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

27/05/2022

Ebrar KURUÇAY GÖK

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kurulu'na bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

