

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**BAUHAUS EKOLÜ'NÜN ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ
MODERNLEŞMESİ ÜZERİNE ETKİLERİ: 1933'TE ALMANYA'DAN GÖÇ
EDEN BİLİM İNSANLARININ TÜRKİYE SANAT EĞİTİMİNE KATKILARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Emel ERDEN

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

**Tez Danışmanı: Dr. Öğretim Üyesi Şirin YILMAZ
Tez Eş Danışmanı: Dr. Öğretim Üyesi Âdil Emre ZEYTİNOĞLU**

MAYIS-2019

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

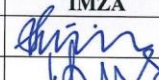
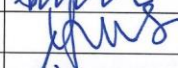

BAUHAUS EKOLÜ'NÜN ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ
MODERNLEŞMESİ ÜZERİNE ETKİLERİ:1933'TE
ALMANYA'DAN GÖÇ EDEN BİLİM İNSANLARININ TÜRKİYE
SANAT EĞİTİMİNE KATKILARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Emel ERDEN

Enstitü Anasanat Dalı : Resim

"Bu tez ~~15/12~~ 15/12/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir."




JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Dr. Öğr. Üyesi Şirin YILMAZ	Başarılı	
Prof. Dr. Zubun YAĞCI	Başarılıdır.	
Doç. SAPIYE BAŞAR	BAŞARILI	



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

Öğrencinin	
Adı Soyadı :	Emel ERDEN
Öğrenci Numarası :	Y146017001
Enstitü Anasanat Dalı :	Resim
Enstitü Sanat Dalı :	Resim
Programı :	<input checked="" type="checkbox"/> ÜKSEK LİSANS <input type="checkbox"/> DOKTORA
Tezin Başlığı :	Bauhaus Ekolü'nün Erken Cumhuriyet Dönemi Modernleşmesi Üzerine Etkileri:1933'te Almanya'dan Göç Eden Bilim İnsanlarının Türkiye Sanat Eğitime Katkıları
Benzerlik Oranı :	%16
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,	
<input type="checkbox"/> Sakarya Üniversitesi Enstitüsü Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.	
 06/05/2019 Öğrenci İmza	
<input type="checkbox"/> Sakarya Üniversitesi Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.	
Bilgilerinize arz ederim.	
...../...../20..... Öğrenci İmza	
Uygundur	
Danışman Unvanı / Adı-Soyadı: Dr. Öğretim Üyesi Şirin YILMAZ	
Tarih: 06/05/2019 İmza: 	
<input type="checkbox"/> KABUL EDİLMİŞTİR <input type="checkbox"/> REDDEDİLMİŞTİR EYK Tarih ve No:	Enstitü Birim Sorumlusu Onayı 

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
SUMMARY	iv
RESİM LİSTESİ	v
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1. BAUHAUS’UN TARİHSEL GELİŞİMİ VE EĞİTİM SİSTEMİ	5
1.1. Bauhaus’un Kuruluşu ve Amaçları	5
1.2. Bauhaus’un Eğitim Programı ve İlkeleri	10
1.3. Bauhaus’ta Sanat Eğitimi ve Eğitimciler	17
BÖLÜM 2. ALMAN BİLİM ADAMLARININ TÜRKİYE’YE GELİŞİ VE CUMHURİYET SONRASI MODERNLEŞME SÜRECİNE ETKİLERİ	28
2.1. Cumhuriyet Dönemi Sanat Eğitimi Ortamı	28
2.2. Erken Cumhuriyet Döneminde Modernleşme ve Sanatın Gelişim Süreci	36
2.3. Atatürk Dönemi’nde Darülfunun Reformu	44
2.4. Bilim Adamlarının Göçü ve Üniversite Reformu Süreci	47
2.4.1. 1933’te Türkiye’ye Göç Eden Alman Bilim Adamları ve Sanat Eğitimi .	49
2.4.2. Göç Sonrası Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nun Yapılanması	62
BÖLÜM 3. CUMHURİYET DÖNEMİ MODERNLEŞMESİ ve BAUHAUS İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA YAŞANANLAR ve KARŞILAŞTIRMALAR	68
3.1. Bauhaus’un Türk Sanat Eğitimi Etkisi Kapsamında Benzeri Bir Okul Olan Gazi Eğitim Enstitüsü’nün Yeri	68
3.1.1. Cumhuriyet Sonrası Sanat Ortamında Etkiler ve Kübizm Tartışmaları.....	70
3.2. Bauhaus ve Köy Enstitüleri	74
3.2.1. Eyleme Dayalı Öğrenim.....	81
3.2.2. Köy Enstitülerinin Sanat Ortamına Etkisi	84

3.3.Erken Cumhuriyet Aydınının Yeni İnsan Modeli.....	89
EKLER.....	99
SONUÇ.....	107
KAYNAKÇA.....	111
ÖZGEÇMİŞ.....	115

Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	<input checked="" type="checkbox"/>	Doktora	<input type="checkbox"/>
Tezin Başlığı: "Bauhaus Ekolü'nün Erken Cumhuriyet Dönemi Modernleşmesi Üzerine Etkileri: 1933'te Almanya'dan Göç Eden Bilim İnsanlarının Türkiye Sanat Eğitimine Katkıları"			
Tezin Yazarı: Emel ERDEN Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Şirin YILMAZ Eş Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Âdil Emre ZEYTİNOĞLU			
Kabul Tarihi: 17.05.2019 Sayfa Sayısı: vii (ön kısım) + 115			
Anasanat Dalı: Resim			
<p>Bauhaus, usta-çırak ilişkisine dayanan, eğitimde yeni yöntemler geliştirme esasına dayanan eğitim ve öğretim modeli ile çok önemli bir yere sahiptir. Uygulanan bu eğitim modeli sayesinde atölye sistemi kurulmuş, sanat ve zanaat ayrımı ortadan kaldırılmıştır. Bu eğitimden geçen öğrenciler, tek bir alanla sınırlı kalmamış, çeşitli pek çok alanda çalışmalar yürütmüşlerdir. Öğrenciler, Bauhaus'tan mezun olduktan sonra her türlü ev eşyasını tasarlayabilecek yetkinliğe erişmişlerdir. Ülkemizde, bir uygulamalı sanatlar okulu olarak, Bauhaus Okulu'nun örnek alındığı pek çok eğitim modeli geliştirilmiştir.</p> <p>Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte, ülkemiz savaştan henüz yeni çıkmıştı. Savaştan yeni çıkan ülkemizin eğitim ve öğretmen konusunda pek çok açığı vardı. Yeni Cumhuriyet, eski alışkanlıkları bir tarafa bırakarak, herkesin bir modernleşme sürecinden geçmesini, Batılı toplumlarla eşit bir düzeye erişilmesini arzu ediyordu. Ancak yeterli sayıda eğitimci yoktu ve henüz savaşın yaraları sarılmamıştı. Tam da bu noktada Nazi Almanyası'ndan Türkiye'ye göç eden profesörlerin verecekleri eğitim, genç Cumhuriyet'in modernleşme arzusuyla örtüşüyordu. Bu bağlamda; hızla eğitimde reform çalışmaları başlamıştır. Yabancı profesörlerin Türk müfredatına kattıkları en önemli derslerden biri de 'Temel Sanat Eğitimi' dersidir. Bununla birlikte Bauhaus Okulu'nun eğitim ve öğretimde pek çok yansıması bulunmaktadır. Türkiye'de benzer bir eğilimle Köy Enstitüleri eğitimi de uygulamalı bir eğitim modelini benimsemiş, "iş içinde, iş aracılığıyla, iş için öğretme" temeline dayanan bir esasa oturtulmuş ve üretim içinde eğitim anlayışı benimsenmiştir. Pek çok bakımdan uygulamalı eğitim ülkemize de uyarlanarak bir temele oturtulmuştur. Bu çalışmada; Erken Cumhuriyet'in modernleşme "arzusu" ile birlikte, yabancı profesörlerin Türkiye'ye göçü ve bu kapsamda eğitime olan katkıları incelenmiştir. Cumhuriyet'in kuruluşunda "toplumsal ve kültürel alanın yeniden inşası" oldukça önem taşıyordu. Cumhuriyet'in modernleşme hareketi her alana; günlük yaşam, sosyal ve kültürel ortam gibi alanlara nüfuz etmesi gerekirdi. Bu bağlamda kurulan yeni Cumhuriyet; "ideolojisinin" sağlamlaşmasını da sanat aracılığıyla gerçekleştirmek istiyordu. Bu bakımdan önem taşıyan dönemin sanat anlayışı ve sanatın gelişim süreci incelenmiştir.</p>			
Anahtar Kelimeler: Bauhaus, Eyleme Dayalı Öğretim, Köy Enstitüleri, Erken Cumhuriyet, Modernizm			

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	<input checked="" type="checkbox"/>	Ph.D.	<input type="checkbox"/>
Title of Thesis: "The impact of Bauhaus School on the modernization of the Early Republic Period: The contributions of the Immigrant German Scientists, arriving in Turkey in 1933, to the Art Education in Turkey."			
Author of Thesis: Emel ERDEN		Supervisor: Assist. Prof. Şirin YILMAZ Co-Supervisor: Assist. Prof. Âdil Emre ZEYTİNOĞLU	
Accepted Date: 17.05.2019		Number of Pages: vii (pre text)+ 115	
Department: Painting			
<p>Bauhaus has had prominent role with its education model, based on master-apprentice relationship and on developing new methods in education. Thanks to this education model, studio was brought into the scene as well as eliminating the difference between art and craft. The students passing through this education model has embarked on working more than one areas rather than restricting their works into one field. After graduation from Bauhaus, the they reached to a competence level in designing each kind of household goods. In our country, some education models has been developed, imitating Bauhaus, as an applied art school.</p> <p>At the moment of proclamation of the Republic, our country had just come out of war, so there was a shortage of instructors as well as lack of education. The New Republic, by setting aside old customs, desired that everyone should have passed through a modernization process and to be equal with western societies. There was, however, insufficient number of instructor and the damages of the war had not been recovered until that time. At this point of the process, the education given by professors immigrated from Nazi Germany and the desire of the new republic overlapped. In this context, reformation in the education was initiated at once. The one of the most significant subjects contributed by foreign professor to Turkish Curriculum was the class of "Basic Art Education." In addition, there are some other reflections of Bauhaus School in education and training. In Turkey, accordingly, Village Institutes adopted applied art education model, the education was established on the concept of "teaching within work, through work, for work," and the idea of "education within production" was accepted. In many aspects, applied art education was settled in Turkey by "adjustments." In this thesis, the immigration of Foreign professors to Turkey and in this respect, their contribution to the education system, together with the desire of Early Turkish Republic are explained. At the beginning of the foundation of the Republic, "Reconstruction of social and cultural fields" has had a significant role. The modernization movement was supposed to penetrate almost all areas such as daily life, social and cultural areas. The New Republic, established on this context, desired to ensure its ideological consolidation through art. Thus, from this perspective, the sense of art, considered as significant in this period will be explained in this text.</p>			
Keywords: Bauhaus, Action-based Education, Village Institutes, The Early Turkish Republic, Modernism			

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Bauhaus. Elsa Slatted Chair, Marcel Breuer, 1924	9
Resim 2: Nisan 1919, Weimar'daki Staatliches Bauhaus Manifestosu	12
Resim 3: Bauhaus'un Weimer kentindeki ilk sanat fakültesi binası (1904-1911). Mimar: Henry van de Velde/Foto: Louis Held	14
Resim 4: Bauhaus, Dessau, zemin ve birinci kat planları	14
Resim 5: Bauhaus binası, Dessau Tasarım: Walter Gropius, Fotoğraf: Lucia Moholy, 1926	15
Resim 6: İkiz evlerden birinin maketi/Bauhaus ustalarının lojmanları için perspektif etüdü.	16
Resim 7: Lucia Schulz Moholy, Bauhaus Binası, Dessau: Atölye kanadının kuzeybatı köşesi, 1926.....	16
Resim 8: Bauhaus Dessau'da marangoz atölyesi, Foto: Edmund Collein, 1928-1929	17
Resim 9: Bauhaus "Usta"ları Dessau'daki Bauhaus binası terasında(1926). Soldan sağa: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feiniger, Gunta Stölzl, Oskar Schlemmer.	18
Resim 10: Gropius'un Eğitim Programı	20
Resim 11: Üstte: Porselen moka makinesi. Tasarım: Theodor Bogler, 1923.Sağ altta: Çaydanlıklar. Tasarım: Theodor Bogler, 1923. Sol altta: Kapaklı kavanoz 1924. Tasarımcı: Otto Lindig.	21
Resim 12: Üstte: Testi (1923). Tasarımcı: Max Krehan, Yanda: Seramik Etüdü (1921). Tasarımcılar: Gerhard Marcks ve Teo Bogler.	21
Resim 13: Weimar'da dokuma atölyesi, 1923	21
Resim 14: Solda:Gunta Stölzl, sözgü çekerken/Sağda: Bauhaus dokuma atölyesinde dokumacılar	22
Resim 15: Solda: Duvar halısı (1926-27). Tasarımcı: Gunta Stölzl/Sağda: Gunta Stölzl, Jakarlı dokuma parçası, Dessau, 1928.....	23

Resim 16: Solda: Duvar halısı (1926-27). Tasarımcı: Gunta Stözl/Sağda: Gunta Stözl, Jakarlı dokuma parçası, Dessau, 1928.....	23
Resim 17: Wilhelm Wagenfeld, Kahve ve Çay Servisi, 1924-25.....	23
Resim 18: Josef Albers, Çay bardağı tutacağı, 1926	24
Resim 19: Oskar Schlemmer, "Triadic Ballett" için hazırlanan figür planı, 1924-26.....	24
Resim 20: Oskar Schlemmer, Üçgen Balesi'nin Figürleri, Metropol Tiyatrosu, Berlin 1927, Fotoğraf: Ersnt Schneider.	25
Resim 21: Weimar 1923'te Bauhaus sergisinin afişi, Tasarım: Joost Schmidt	25
Resim 22: Wassily Kandinsky, Küçük çalışmalar I, 1922	26
Resim 23: László Moholy-Nagy, Konstüriksiyon, 1922.....	26
Resim 24: László Moholy-Nagy, Işık Alanı Modilatörü (elektrik sahnesinin ışık desteği), 1922-1930	26
Resim 25: Paul Klee, Kentsel perspektif, 1928	27
Resim 26: Osman Hamdi Bey, Şaçlarını Taratan Kız, 1881	31
Resim 27: Feyhaman Duran, Ressamlar Grubu, 133x162 cm, tuval üzerine yağlıboya. Sırasıyla, soldan: Sami Yetik, Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, 1921.....	32
Resim 28: Hikmet Onat, Manzara, 1932, Tual Üzerine Yağlı Boya, 68x85 cm.	33
Resim 29: Namık İsmail, Ayakta Duran Kadın, 1927	33
Resim 30: Mihri Müşfik Hanım, Kadın Portresi	34
Resim 31: Melek Celal Sofu (Melek Ziya), (1896-1976). TBMM'de Kadın Konuşmacı.	36
Resim 33: Ali Avni Çelebi, Maskeli Balo, 1928	40
Resim 34: Hale Asaf, Otoportre, (1905-1938)	41
Resim 35: Şeref Akdik, Millet Mektebi, Tuval üzerine yağlıboya, 180x150cm.	42
Resim 36: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1935.....	51
Resim 37: Rudolf Belling Akademi'de İsmet İnönü büstü yaparken	52
Resim 38: Rudolf Belling İsmet İnönü ile birlikte Akademi'de.....	52
Resim 39: Rudolf Belling, Alfred Frechtheim'in Portresi (Rudolf Belling'in Satıcısı), 1927.....	53
Resim 40: Rudolf Belling, Organik Form, 1921, Bronz	53

Resim 41: Heykeltraş Belling'in yaptığı Taksim'e konulacak İnönü heykelini Vali Lütü Kırdar ile incelerken, 1944	54
Resim 42: Creator: Abidin Dino, Milliyet Sanat Dergisi, 1982.03.15; Sayı: 20, (Sayfa: 14-17), İstanbul	56
Resim 43: İlhan Koman, Akdeniz Heykeli, Taksim Yapı kredi Kültür Merkezi	57
Resim 44: Clemens Holzmeister, Milli Savunma Bakanlığı, 1927-1931	60
Resim 45: Clemens Holzmeister, Genel Kurmay Başkanlığı Binası, 1929-1930	60
Resim 46: Clemens Holzmeister, İçişleri Bakanlığı, 1930-1934.....	61
Resim 47: Clemens Holzmeister, TBMM Binası, 1938-1963.....	61
Resim 48: Clemens Holzmeister, TBMM eskizi	62
Resim 49: Kardeşi Altan Baltacıoğlu'nun çizimleriyle, İsmail Hakkı Baltacıoğlu	72
Resim 50: Hasanoğlan Köy Enstitüsü, soldan ikinci sıra; İsmail Hakkı Tonguç, İsmet İnönü, Hasan Âli Yücel	74
Resim 51: Köy Enstitüleri'nde karma eğitim yapıyordu.	76
Resim 52: Enstitü binası yapımına yardım eden öğrenciler	78
Resim 53: Ağaç işi yapan bir Köy Enstitülü öğrenci	83
Resim 54: Aksu Köy Enstitüsü'nde Kemal ve Hikmet motosiklet öğrenirken, 1940	83
Resim 55: Hasanoğlan Köy Enstitüsü'nde binalar tamamlanıyor	84
Resim 56: Londra'da UNESCO Toplantısı, 4 Kasım 1945; Yücel (sol tarafta, 5.sırada)	85
Resim 57: Öğrencilerin kendi elleriyle yaptıkları müzik aletleri ve enstitüde müzik dersi.	86
Resim 58: Köy Enstitülerinde dışarıda resim dersi.....	87
Resim 59: Köy Enstitülü bir öğrenci mandolin çalışırken.	88
Resim 60: Ünlü ressamlar Çallı İbrahim ile Feyhaman Duran ve Yücel.....	91
Resim 61: Prof Egli, bir şehircilik tashihi sırasında. (Sağdan itibaren; Kemâl Ahmet Arû, Prof. Egli, Ahsen Yapanar. En arka plânda (gözlüklü), Asım Mutlu. Resmin solundan itibaren ikinci Emin Necip Uzman, üçüncü Seyfi Arkan, 1935)	93
Resim 62: Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, 1937-39, Bruno Taut	95
Resim 63: Tatbikat Bürosu Şefi Prof. Bruno Taut ile.(Haziran 1938).....	96

Resim 64: Cam Ev, 1914, Dış görünüş.	97
Resim 65: Cam Ev, 1914, İç görünüş.....	97

GİRİŞ

Bu çalışmada, 20.yüzyıl başından itibaren yaşanan toplumsal ve kültürel gelişmeler ve bunun sanata olan tezahürleri incelenmiştir. Siyasal ve toplumsal açıdan yeni bir devlet rejimi olarak Cumhuriyet kurulmuştur. Çağdaşlaşma hareketinin belli bir seviyeye ulaşması için, kültür ve sanat ortamının, bu yeni devlet bilinciyle gelişmesi ve sağlamlaşması oldukça önem arz ediyordu. Kurulan yeni Cumhuriyet, özgür, bağımsız yeni nesillerin ortaya çıkması ve yeni sanatçı kuşakların yetişmesi için oldukça çaba gösteriyordu. Yeni Cumhuriyet ile "ümmit toplumundan ulus aşamasına" geçilerek çağdaş, ulusal ve kültürel değerlerin oluşması ve olgunlaşması bekleniyordu. Bu kültür ve sanat ortamında verilen eğitimlerde, Batı sanatı ve yaşam şekli örnek alınmış, ancak bu örnek aynı zamanda kendi millî kültürümüze de uyarlanarak bir temel esasa oturtulmak istenmiştir. Bu dönemde birbiri ardına gelişen akımların oldukça fazla olduğunu söyleyebiliriz. Yeni Cumhuriyet ise, kendisine uygun olan bu akımlar içerisinde bir yer bulmak istiyor ve bir rol eğitim modelini oturtmayı amaçlıyordu.

20. yüzyıl artık, endüstri çağı ile birlikte tekniğin geliştiği bir ortam sağlıyordu. Endüstri çağı sadece Batı toplumlarını değil, tüm insanlık tarihini yakından ilgilendiriyordu. Klasik dönem öncesinde sanat üretimi ustalık ve zanaat işi olarak görülürken, sanat alınan ve satılan bir meta olarak görülmezdi. Modern dönemde ise sanat üretimi statü kazanmakta, sanatçı ve tasarımcılar entelektüel üretimlerde bulunmaktaydı. Bu konuda Yüksel Bingöl de "Bauhaus'ta Eğitim-Öğretim ve Etkileri"¹ adlı bir konferans konuşmasında; rönesansa kadar sanatın alınan satılan bir meta olmadığını, rönesanstan sonra alınan ve satılan bir meta haline geldiğini, sanatın zenginlerin özel koleksiyonlarında saklandığını söyler. Ancak tam da bu noktada Bauhaus, hayattan koparılan bu sanatın ve sanatçının toplumda sorumluluk alması gerekliliğini vurgular, sanatı hayatla entegre etmeye çalışır. Böylece estetik tasarımlarla sanat gündelik hayatımıza giriş yapmış olur. 1919 yılında mimar Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus, 1933 yıllarına kadar sanat alanında pek çok yenilikler sağlamış, deneysel çabalar yürütmüş ve ayrıca bu eğitimden geçen öğrenciler atölye sistemini adeta bir

¹ Konuşmacı: Prof. Yüksel Bingöl, Başlık: Bauhaus'ta Eğitim-Öğretim ve Etkileri, Yer: Kemal Zaim Sunel Konferans Salonu, <https://www.youtube.com/watch?v=3NuqbUmlp4>

"laboratuvar" gibi kullanmıştır. Bauhaus ekolü, teknolojik ilerlemenin önümüze sunduğu imkânlarla yeni yöntemler geliştiren uygulayıcı bir eğitim modeli olmuştur. Bauhaus endüstri ile sanatı birleştiren bir eğitim kurumudur. Gropius bu konu hakkında; "ürünlerin makine imalatının elverişli yanlarını sürdürmelerini ama el yapımı eşyanın soylu görüntüsüne sahip olmalarını da sağlamalıdır"² der. Gropius'un; "sanat, sanayi ve zanaatın biraraya getirilmesiyle el işinin asalete kavuşması"³ cümlesi yine bu görüşünü destekler niteliktedir.

Bu açılardan tez, birkaç temel üzerinden şekillenmektedir. Bunlardan ilki, Bauhaus ekolünün ülkemize nasıl bir katkı sağladığı sorusudur. Bu ekol ülkemizde nerede durmaktadır, hangi konumda yer almaktadır ve kimler eğitim modeli olarak bu ekolü uygun bulmaktadır? Bir başka temel dayanak ise; Cumhuriyet öncesi ve sonrası gelişen kültür sanat ortamının hangi düzlemlerde geliştiği, bu dönem sanatında nasıl bir ortamın var olduğu konusudur. Tezin ikinci bölümünde, erken Cumhuriyet'in modernleşme arzusu ile toplumu kuşatma durumundan bahsedilmektedir. Yeni kurulan Cumhuriyet, eğitim ve eğitimci eksikliğini oldukça fazla hissetmekteydi ve savaş sonrası dönemde, Cumhuriyet'in ilânı sonrası eğitimde pek çok reform hareketleri gerçekleşti. Tam da bu dönemde, Cumhuriyet'in modernleşme arzusu ile birlikte ülkemize Almanya'dan göç eden yabancı profesörlerin verecekleri eğitim, erken Cumhuriyet döneminin reform hareketleriyle son derece örtüşmektedir. Söz konusu bilim insanları ülkemize ne gibi katkılar sağlamışlardır, hangi alanlarda, hangi hocalar göç etmişlerdir ve yanlarında kimleri getirmişler, hangi konularda görev verilmiştir, sanat ve kültür bağlamında hangi tarzda yenilikler getirmişlerdir... gibi sorular tezin ana gövdesini oluşturmaktadır.

Tezin son bölümünde ise bu sorulara yanıt aranmış ve olgular sonuçlandırılmıştır. Bu bölümde Bauhaus Ekolü'nün sanat eğitimine yansımaları, bunun sonucu olarak Devlet Tatbiki Okullarının açılması, reform kapsamında yer alan Temel Sanat Eğitimi derslerinin uygulanması incelenmiştir. Yukarıda sorduğumuz soruların bir diğer tezahürü ise Bauhaus programı ile benzerlikler barındıran Köy Enstitülerinin kurulması

² Forgács, Eva, (2017), Çev. Alp Tümertekin, Bauhaus 1919-1933, Janus yayınları, İstanbul, ss.23

³ Forgács, Eva, (2017), Çev. Alp Tümertekin, Bauhaus 1919-1933, Janus yayınları, İstanbul, ss.18

meselesidir. Bu kapsamda da eyleme dayalı öğretim modeli anlatılmıştır. Tüm bu sonuçlar ışığında kurulan yeni Cumhuriyet'in nasıl bir eğitim modelini benimsediği ve sanatta hangi eğilimleri kendisine yakın bulduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu bağlamda; oluşturulan bu eğitim modelleriyle Cumhuriyet aydınının "yeni insanın inşası" konusuna değinilmiştir.

Çalışmanın Konusu

Araştırmanın konusu, tezin ilk bölümünde; Bauhaus eğitiminin kuruluş ve amaçlarını, Bauhaus Okulu'nun eğitim program ve ilkelerini, okuldaki sanat eğitimi ve eğitimcileri kapsamaktadır. Tezin ikinci bölümünde; Türkiye'deki sanat eğitimi, erken Cumhuriyet Döneminde eğitim reform hareketleri, Türkiye'de modernleşme hareketleri bağlamında sanatın yeri ve önemi, Bauhaus Okulu'nun kapanması ile birlikte yabancı hocaların Türkiye'ye göçü ve bunun Türkiye sanat eğitimine olan yansıması incelenmektedir. Tezin üçüncü bölümünde ise; Türkiye'de Bauhaus benzeri okullar incelenmiştir. Türkiye sanat ortamındaki tartışmalara yer verilmiş, Cumhuriyet sonrası sanat ortamı incelenmiştir. Sonrasında ise Köy enstitülerinin kuruluş aşamasına ve Bauhaus eğitimi ile ilgili benzer eğitim uygulamalarına yer verilmiştir.

Çalışmanın Amacı

Araştırmanın hedefi, sanayileşen modern dünya ile endüstriyel tasarımların öne çıkmasıyla birlikte, Bauhaus öğretisine de ülkemizde oldukça önem verilmiştir. Bauhaus modeli, işlevsel ürünlerin aynı zamanda estetize edilmesiyle mimarî ve tasarım alanlarında pek çok yenilikler getirmiştir. Bu yenilikler başka pek çok ülkeleri etkilediği gibi, Türkiye Cumhuriyeti aydınlarını ve entellektüellerini de etkilemiştir. Bu çalışmada; Cumhuriyetin "demokrasi" tanımıyla yola çıktığı "modernleşme" olgusunun, Bauhaus modeli ve estetiği üzerinden mimari, heykel, plastik sanatlar alanlarıyla nasıl bir ilişki kurduğunu, ülkemize olan yansımasını ve ülkemizde gelişen mevcut koşulları incelemektedir.

Çalışmanın Önemi

Sanat alanında yüksek lisans ve sanatta yeterlilik çalışması, kuşkusuz sanat üretim süreci ile kişinin gelişmesini, alanı hakkında derinleşmesini, daha geniş bir çerçeveden

bakabilmesini ve başka diğer sosyal disiplinlerle ilişki kurmasını sağlar. Tezde hedeflenen konular; Cumhuriyet öncesi ve sonrası sanatın gelişim süreci, Bauhaus ekolünün bu alanlara nasıl bir etki sağladığı, yeni kurulan Cumhuriyetin "arzu" ettiği sanat akımlarının ne olduğu sorusu, gelişen toplumsal süreç, reform hareketleriyle gelişen eğitim modelleri ve aynı zamanda reform sonrası ülkemize göç eden yabancı profesörlerin sanat konusunda ne gibi katkılar sağladığı sorularıdır. Tezde öne çıkan bu konular, sosyal ve kültürel alanda sanat aracılığıyla toplumun nasıl biçimlendiği sorusunu ortaya koymakta ve buna yanıt bulmaktadır.

Çalışmanın Yöntemi

Tezde "Bauhaus Ekolü'nün Erken Cumhuriyet Dönemi Modernleşmesi Üzerine Etkileri: 1933'te Almanya'dan Göç Eden Bilim İnsanlarının Türkiye Sanat Eğitimine Katkıları" konusunu incelemek amacıyla, Bauhaus'un kuruluşu, gelişimi ve tarihçesinden yararlanarak yazılı kaynaklar incelenmiş ve ilgili gerekli bölümlerden yararlanılmıştır. Genel akış gözetilerek, olay kesitlerinden yararlanılarak konunun kuramcılarıyla ilgili alıntılar ve karşılaştırmalar yapılmış ve bir yapı bütünlüğü sağlanmıştır. Tüm bu verilerden ortaya çıkan sonuçlarla, bu durumun günümüz sanatına olan tezahürü incelenmiş, dönemin sanatının mevcut durumu hakkında tespitler yapılarak bir karşılaştırma sağlanmıştır. Ortaya çıkan konunun sanata olan yansımaları sanatçılar ve yapıtlar üzerinden örneklerle değerlendirilmiştir. Konuyla ilgili, makale, yayın, kitap ve internet verilerinden yararlanılmış, sanatçı işleriyle ilgili metinler ve görseller üzerinden yorum sağlanmıştır. Bu bağlamda; tezin son bölümünde ilk ve ikinci bölümden yararlanılarak yeni bağlamlar kurulmuş ve sonuca ulaşılmıştır.

BÖLÜM 1. BAUHAUS'UN TARİHSEL GELİŞİMİ VE EĞİTİM SİSTEMİ

1.1. Bauhaus'un Kuruluşu ve Amaçları

Bauhaus, usta-çırak ilişkisine dayanan öğretim modeli ile çok yönlü uğraşları birleştiren, teşvik eden ve yeni yöntemler geliştirme üzerine kurulan yaratıcı bir eğitim modelidir. Bauhaus, Nisan 1919'da mimar Walter Gropius yönetiminde Weimar'da kuruldu. Saksonya Grandükalık Sanat Okulu'nun devamı olarak kurulmuş ve Grandükalık Sanat Okulu, I.Dünya Savaşı ortaya çıkınca kapanmıştır. Bauhaus Ekolü, 'geleceği kurmak' idealiyle açılmış, estetik olana değil, toplumsal olana yönelmiştir (Bilgin, 2011:103).

Bauhaus:Modernleşmenin Tasarımı adlı kitabın "*Bauhaus'un Zamanı ve Yeri*" bölümünde İhsan Bilgin; Bauhaus ortamının 20. yüzyıl boyunca, sanat, zanaat ve sanayide bir dizi "radikal" dönüşümlerin habercisi olduğunu belirtir. Bauhaus'un yaklaşık on dört yıl süren, Weimar, Dessau ve Berlin olmak üzere; üç ayrı yerde gelişen eğitim öyküsü, "endüstrisi kültürü tarihinin kırılmalarını" bizlere aktarması açısından önemlidir. Ancak, Bauhaus'u geriden okuduğumuzda, Bauhaus'un kuruluşu içinde bulunduğu ortam aynı zamanda yanlış izlenimler edinmemizi sağlayabilir (Bilgin, 2011:95). Bu noktada Bilgin, şu sözleri söyler;

Çalkantılı ve spektaküler tarihi kadar, aktörlerinin özellikleriyle de beslenen bu izlenim, Bauhaus'u var eden son derece spesifik koşulları gözden kaçırmamıza neden oluyor. Bauhaus tarihini yazan kitaplar her ne kadar bu koşullara değinerek öyküyü başlatsa da, izleyen bölümler başlangıcı silikleştiren bir hegemonik atmosfer kurarak Bauhaus'u içinden çıktığı yerel koşullardan uzaklaştırarak sürdürürler genellikle anlatılarını.⁴

1901'de Grandük Wilhelm Ernst, Henry van de Velde'yi Weimar'da oluşan sanat ortamına katılması için onu şehre davet eder. Van de Velde kendisini ispat etmiş, tecrübeli, Avrupalı bir profesyoneldi ve Weimar şehrine sanat ve yaratıcılık alanında

⁴ İhsan Bilgin, (2011), "Bauhaus'un Zamanı ve Yeri", Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, İletişim Yayınları, ss:95

katkı sağlaması için getirildi. Henry van de Velde, gelir gelmez 1902 yılında Sachsen bölgesinin "Endüstri ve Tatbiki Sanatlar Danışmanlığı" ve sanat okulu direktörlüğünü kabul etti daha sonra ise "Uygulamalı Sanat Seminerlerini" vermeye başladı. Bu seminerler van de Velde'ye Weimar şehrindeki zanaat yapılanmalarını kendine çekmek ve etrafında toplamak açısından kendisine pek çok katkı sağladı. Bazı seramik ve cam atölyelerine, gümüş firmalarına danışmanlık yaptı. 1907'de binalar inşa etti ve Okulu bu alanlarda kurdu. Okul, seramik, kuyumcu, metal, halı, dokuma ve nakış atölyelerinin yanı sıra resim, perspektif, iç mimari gibi dersleri de bünyesinde barındırıyordu. Okul kısa zamanda şehirde çok önemli etkiler yaratsa da, 1914'te çıkan savaştan etkilendi ve dört yıl boyunca süren savaş Weimar'da barınma ortamını oldukça etkiledi. 1915'e kadar Henry van de Velde ile yapılan sözleşmenin uzatılmasına rağmen okul savaş ortamından etkilendiği için kapandı ve 1917'de van de Velde İsviçre'ye taşındı (Bilgin, 2011:100-102).

Heny van de Velde'nin şehirden ayrılacağı kesinleşince daha sonra kendi yerini alacak olan, Gropius'u okul müdürü olarak önerdi. Gropius 1916'da Tatbiki Sanatlar Okulu'na direktör olarak geldi ve van de Velde'nin yolunu takip etti. Gropius sanatçılarla zanaatçıları tek bir çatı altında toplamaya çabaladı. "Bauhütte" (şantiye) tarzında bir model oluşturmayı amaçlıyordu. Şantiye, uygulama bütünlüğüne vurgulama yapan bir "mecaz"dı. 1919'da Tatbiki Sanat Okulu ile Yüksek Sanat Okulu'nu bir araya getirerek oluşturduğu okula, "Bauhaus" adını vermesi de tam anlamıyla bu vurgu nedeniyledir (Bilgin, 2011:103).

Bauhaus'u önemli kılan etkenlerden en önemlisi belki de okul bünyesinde toplanan kişilerden kaynaklanıyordu. Johannes Itten, Paul Klee, Vasili Kandinsky, Moholy-Nagy gibi her biri kendi alanında uzman ve ünlü kişilerdi. Bu da okulun savaş öncesinde olduğu gibi "kendi yağıyla kavru lan bir okul olmayacağını" habercisiydi. Bu anlamda her biri iddialı bu kişilerin birarada bulunması önemlidir ancak aynı zamanda bu kişiler, kendi dünyaları ve kendi işleriyle meşgul insanlardı. Öncüsü olacakları bu ekolün "temsilcilik sıfatıyla" biraraya gelmemişlerdi, onlar sadece deniyor ve çalışıyorlardı. Bu okulda, bir akımı, bir şeyi ya da kendi isimlerini temsil etmek amacıyla bulunmuyorlardı (Bilgin, 2011:104). Bauhaus'un kurulduğu yıllarda, Weimar'ın tam olarak kendine özgü maddi

koşulları ve istekleri alçak gönüllüdür fakat bu "üsluplu gerçekliği" ile, zamanın entelektüel ve sanatsal değişim vaatlerini farklı yönlerde doğru çekme eğilimi ve becerisine sahip olanlar "sinerjik bir girdabın içinde bulunmuşlar" daha da çoğalmışlardı. Sonrasındaysa Dessau yıllarıyla devam eden "deneyden sisteme", "ekspresyondan konstrüksiyona", "sanat ve zanaattan endüstriye" doğru Bauhaus'un eğilim gösterdiği tespit edilmiştir. Bu sıfatlandırmalar yanlış da bulunmamıştır (Bilgin, 2011:107).

Bauhaus, Weimer Cumhuriyeti ile hemen hemen aynı dönemlerde gelişme göstermiş ve I. Dünya Savaşı gibi bir ortamda oluşmuştur. Hiç şüphe yok ki savaş sonrasında oluşan atmosferden son derece etkilenmiştir. Savaş sonrası hem bir hezeyan hem de bir rahatlama ortamı oluşmuştu ve Bauhaus, böyle bir ortamda hayatta kalma mücadelesi verecekti... Bauhaus, Almanya'nın gittikçe faşizme doğru yol almasından çok etkilendi. "Nazi Partisi'nin yaptığı ilk iş ise, Nisan 1933'te Bauhaus'u kapatmak oldu." Bauhaus bireylerin ve farklı grupların, kırgınlıklarının, birbirleriyle uyuşmayan inanç ve görüşlerin ters düştüğü bir ortamdı. Oysa ki Bauhaus'ta, hocalar ve öğrenciler daha iyi bir dünyanın olabileceği konusunda örnek teşkil etmek istemişlerdi (Forgacs, 2017:16).

Bauhaus'un amacı, uygulamalı sanatlar ile güzel sanatlar arasındaki mesafeyi yok ederek, bu uğraş anıların karşılıklı olarak deneyimlenmesine olanak sağlamaktı. Uygulanan bu eğitim sayesinde ise becerilerini geliştirebilecekleri bir atölye sistemi kurulmuştur. Bauhaus'ta amaç sadece bir zanaatkar yetiştirmek değildi. Atölyeler "araştırma laboratuvarları" işlevi gördü; sanayileşmenin ihtiyacı olan gereçler, oluşturulan atölyelerde yapıldı. Bauhaus'ta ilk kez endüstrinin ihtiyaçlarını giderme amacıyla tasarımlar yapıldı. Örneğin; tekstil, cam ve seramik atölyelerinde örnek modüller üretildi, fabrikalarda üretimler geliştirildi. Böylece toplum ilk defa sanatçılar elinden çıkmış, "hayata geçirilen tasarımları" kullanma olanağı buldu (Erkmen, 2011:17-18).

Sanayileşme ile beraber küçük atölyelerin fabrikalara dönüşmesi, el işçiliğinin önemini yitirmesine ve işlevselliğin, faydanın ön plana çıkmasına sebep oldu. Bu da sanatçının yüceltilmesine ve zanaatlardan ayrılmasına ve halktan daha da kopmasına sebep oldu. Bu açıdan bakıldığında, Bauhaus'un bu kopmayı yeniden birleştiren, işlevsel olanın aynı zamanda estetik olabileceğini gösteren bir modeli olduğunu söyleyebiliriz. Seri üretim,

aynı zamanda estetik de olabilecektir. Bu anlamda sanat ile endüstri birleşmiş, Bauhaus, endüstri çağı düşüncesinin bir eğitim merkezi olmuştur.

Bauhaus Gropius tarafından, Almanya'da büyük bir karışıklık içerisindeyken kuruldu. Bauhaus, bir devlet kurumuydu; Weimar'daki güzel sanatlar yüksekokulu ile uygulamalı sanatlar okulunu bünyesinde biraraya getirmiş, birleştirmiştir. Eğitimde "serbest" ya da "uygulamalı" sanat ayrımı yapılmamaktaydı. Gropius, güzel sanatlar ile tasarım sanatlarının ortak noktalarını görerek bağları yeniden kurmayı amaçlamıştır (Erkmen, 2011:18). Bir tarafta güzel sanatlar olarak kabul edilen resim, heykeltıraşlık ve mimari güzel sanatlar kabul edilirken, diğer bir tarafta ise zanaat olarak adlandırılan nakışçılık, mobilyacılık gibi kategoriler yer almaktaydı. Sanatçı ve zanaatçı terimleri birbirlerinden ayrı görülürken, Bauhaus modeli bu terimleri birleştirmiştir. Bauhaus'a göre, biçimi belirleyen şey aynı zamanda işlevsel olmasıdır.

Postmodern kuramcılar, "Biçim zincire vurulamaz!" ya da başka bir deyişle "Biçim, kendi mantığı dışında hiçbir dış gerçeklikten emir alamaz" söylemleriyle ortaya çıkmışlardır. Bu söylemler, Bauhaus'un biçimine yönelik direkt göndermelerdir. Postmodernistler "Bauhaus tasarımlarına" bilhassa "Bauhaus mobilyalarına mekan" düzenlemelerinde yer verdiler. Bu davranış, oldukça paradoksal bir durumdu. Çünkü Bauhaus, modernizmin kurumsallaşmasında ve Postmodernistlerin karşı çıkacağı kuralları söyleme dökmede etkili olmuşlardır. Ayrıca Bauhaus'un "modernist devrimin tartışmasız en büyük savunucularından biri" olmaları da bu çelişkili durumu desteklemektedir. Postmodernistler, modernizme karşı koyarlarken, Bauhaus'un 1920'li yıllarda oluşturduğu "biçim dağarcığını" hiçbir açıklama yapmadan kabul etmişlerdir. Bunu bir "karşı-söylemin karşıtını" içerdiği teziyle veya bütün Postmodernistlerce görülen ince alay duygusuyla açıklama yoluna gitmek kolaylık olurdu (Köksal, 2002:15).

Bauhaus tasarımlarını algılayabilmemiz için endüstri toplumu ve tarım toplumu arasındaki farkların ayırdına varmamız gerekir. Tarım toplumu çağında sanat yapıtı bireyselliğin dışında, "gayri keyfi, zorunlu" bir şekilde gerçekleşirken endüstri toplumunda durum tam tersi yönde gelişmiştir. Artık sanat yapıtları bireyselliğin ön planda olduğu, dilin "kurmaca" ve keyfi bir biçim özgürlüğüne bırakır. Bu durum,

"Modern Mimarlığın Öncüleri" kitabında Aykut Köksal'ın da belirttiği gibi aslında büyük bir karmaşa yaratmıştır. Çünkü; "Resimden dansa dek tüm sanatlar zorunlu bir dilin kurallarına uyar. Sanat tarihçilerinin üsluplar dönemi olarak adlandırdığı bu doğal dil çağının kapanmasıyla 19. yüzyılın büyük karmaşalar dönemi de başlayacaktır." Dilin kalkması ve yerine "yeni kurmaca" dillerin ortaya çıkmamasıyla neo dönemin başlamasına sebep olmuştur. Modernizm yeni bir dil kurarken yeni bir dil kurmuş aynı zamanda bu yeni kurdukları dilin kuralları dışına taşmışlardır. Bu durum, postmodernizmle birlikte endüstri çağındaki sanatçıların "kendi kurmaca dillerini yaratma özgürlüğünü" kazanmasına olanak sağlamıştır. Bauhaus'un modernizmin uzağına düşmesindeki sebep ise çalışmalarında yeni kurmaca dili benimsemesi ve çalışmalarını bu yeni dile göre oluşturmasıdır (Köksal, 2002:16).

Resim 1: Bauhaus. Elska Slatted Chair, Marcel Breuer, 1924



Kaynak:<https://www.bauhaus100.de/das-bauhaus/werke/tischlerei/lattenstuhl-ti-1a/>

"Bauhaus Okulu ve takipçileri için makine elin bir uzantısıydı. Onlar için ev, yaşam makinası; sandalye/koltuk, oturma makinasıydı ve bir çeşit makine çağı klasisizmi yaratılıyordu." (Yasa, Yaman, 2011:217). Breuer'in tasarladığı "yeni" mobilyalar, geleneksel mobilyalardan, daha rahat, aydınlık, temiz, toz tutmayan, ucuz ve hantal değidi. Mobilyalar insan bedenine uyumlu, ergonomik ve "rahatlatıcı açılar" sağlanarak tasarlanıyordu (Yasa, Yaman, 2011:217).

Bauhaus Okulu'nun kurulduğu yıllarda önce öğrenci olan, daha sonra bu okulda hoca olan Breuer'in tasarımlarında yaşadığı evreleri görmek mümkündür. Breuer, önceleri ekspresyonist eğilimler gösterirken, daha sonra yapmış olduğu tasarımlarda "de Stijl" grubu etkisiyle konstruktivist eğilimler gösterir. Breuer, yaptığı ilk dönem işlerinde ahşap mobilyalar ve el sanatları ağırlık gösterse de, seri üretime uygunluk açısından "konstruktif" bir mantık sergilemektedir. Breuer, Das neu Frankfurt'ta şöyle yazmaktadır:

"Mobilyalar, hatta odaların duvarları da artık hareket edemeyen ve sonsuza kadar dayanabilecek şekilde üretilen masif ve anıtsal olma özelliklerini yitirmektedir. Bu özelliklerin yerine açılabilen hatta hacim içinde çizilenler gelmektedir. Ne bedeninin, ne de gözün hareketi engellenmelidir. Odalar artık kendi içinde kapalı kutular olarak kompozisyonlar yaratmamakta, boyutları ve farklı öğeleri her türlü değişebilmektedir"

(<http://acikradio.com.tr/arsiv-icerigi/marcel-breuer-bauhaus-modern-klasikleri>)

Gropius ve beraberindeki sanatçılar sanayi üretimini bir kültür kaynağı olarak gördüler, estetik yönü güçlü olan ürünler üretmeye çabaladılar, fabrikasyon olan bir ürün sadece işlevsel değil, aynı zamanda estetik ve sanatsal da olabilirdi. Bauhaus sanatçıları için, herhangi bir mutfak gerecinin, bir mobilyanın veya bir otomobilin, bir vantilatörün bile Alman kültürünü bir resim gibi veya bir şiir gibi temsil etmesi gerekirdi (Forgacs, 2017: 24)

1.2. Bauhaus'un Eğitim Programı ve İlkeleri

Bauhaus Manifestosunu diğer bildirilerden ayrılan noktasını anlayabilmek için Gropius "kişinin o zaman ki ruhuna aşına olması gerekir" demiş ve sözlerine şu şekilde devam etmiştir:

"Geri dönüp o günlere baktığımızda, nesnel bir görev için yapılan nesnel bir çağrının, yeni fikirler ve bu fikirleri gerçekleştirmek isteğiyle dolup taşan bütün bu genç insanlara asla erişemeyeceğini görürüz. Manifesto'nun bu kadar başarılı olması da bundandır; gençler evlerinden ve ülkelerinden kopup bize geldiler, ama 'doğru' masa lambası tasarlamak için değil, yeni bir çevrede yeni bir insan yaratmak isteyen bir topluluğa katılmak için geldiler." (Forgács, 2017:43).

Walter Gropius Bauhaus Manifestosunda sanatçı ve zanaatçı arasında herhangi bir ayrım olmadığını vurgular ve geleceğin bütün sanatlarla hep birlikte inşa edilmesi gerektiğini söyler. Gropius bu konu hakkında şu sözlere yer vermektedir:

Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar, hep birlikte zanaatlara geri dönmeliyiz! Çünkü sanat bir 'meslek' değildir. Sanatçı ve zanaatçı arasında önemli bir ayrım yoktur. Sanatçı yüceltilmiş bir zanaatçıdır. İstencinin bilincini aşan o ender esinlenme anlarında, ilahi bir güç yaptıklarının sanata dönüşmesine neden olabilir. Öte yandan, her sanatçının bir zanaatta becerisi olması zorunludur. Yaratıcı hayal gücünün temel kaynağı burada yatar. O halde, zanaatçı ve sanatçı arasında kibir engelleri yükselten sınıf ayrımının olmadığı yeni bir zanaatçı loncası kuralım! Mimarlık, heykel ve resmi tek bir bütün olarak kucaklayacak ve bir gün, bir milyon işçinin ellerinde yeni bir inancın kristal simgesi gibi göğe doğru uzanacak olan, geleceğin yeni yapısını hep birlikte arzulayalım, kavrayalım ve yaratalım. ⁵ *Walter Gropius*

Bauhaus öğretisi, bütün sanatları tek bir çatı altında toplayarak, resim, heykel, el sanatları ve zanaatlarını yeni mimarlık anlayışının ayrılmaz bir parçası olarak yeniden biçimlendirme çabası gösterir. Bauhaus'un tüm amacı bütünleşmiş bir sanat anlayışıdır. Bauhaus, her düzeyden mimar ve ressamaları yeteneklerine göre eğitir ve bu şekilde yaratıcı sanatçı ya da usta zanaatçı olarak bir çalışma topluluğu kurmalarını ister. Sanatın özünde öğretilemez olduğu gibi zanaatlar ise öğretilebilirdir. Bu bakımdan Bauhaus, mimar, ressam ve heykeltıraşların zanaatkar olduğunu söyler bu nedenle de her sanatsal üretimin işliklerde deney ve uygulama eğitiminde kapsamlı bir zanaat eğitimi almaları istenir. Kendi atölyelerinde eğitim almalarının yanı sıra dışarıdaki atölyelerde de çıraklık eğitimi almaları gerekmektedir. Bauhaus'ta öğretmen-öğrenci ilişkisi değil, usta-çırak ilişkisi bulunur (Conrads, 1991:37).

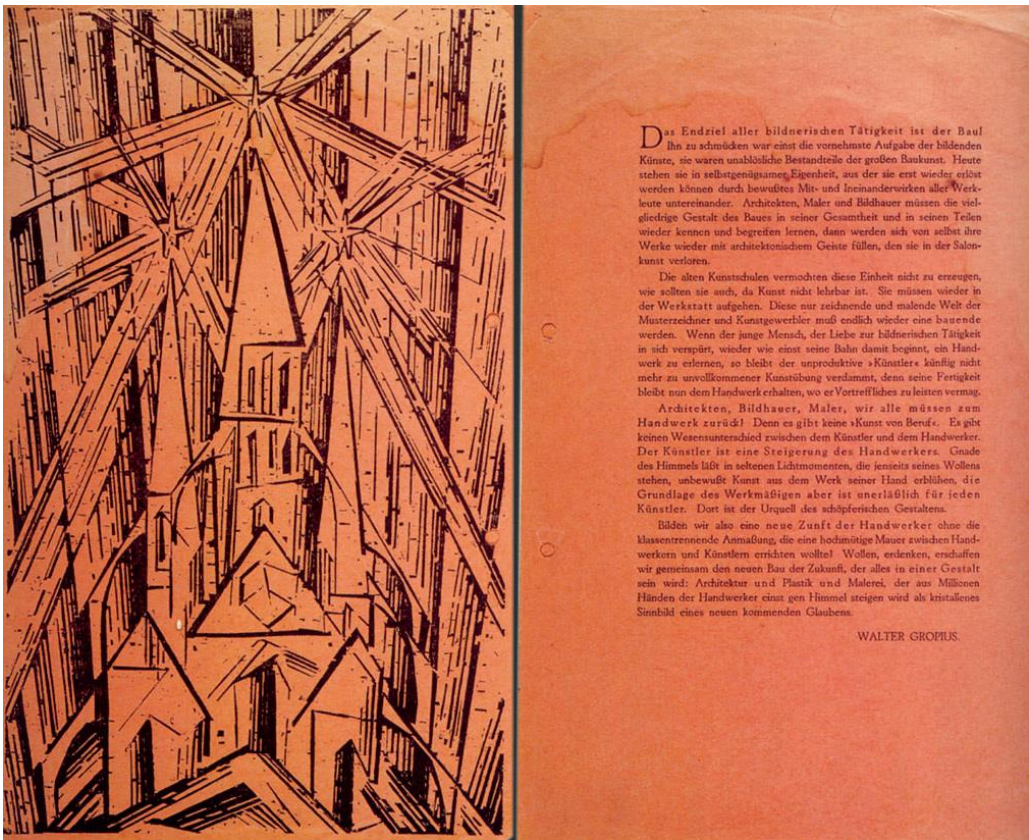
Bauhaus okuluna kabul konusunda yaş ya da cinsiyete bakılmadan, Ustalar Kurulu tarafından yeterli görülen herkes eğitimin kapsamı içinde yer alır. Okul ücreti ise ayda 180 marktır (Conrads, 1991:38). Bauhaus'ta iki temel eğitim düzeyi mevcuttur. Okulda metal, baskı, çömlekçilik, dokuma gibi derslerin yanı sıra, bunlara ek olarak sahne, duvar resmi gibi dersler bulunuyordu. Bu eğitim temelleri taş, ahşap, çamur, maden, cam ve

⁵ Ulrich Conrads, (1991), 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, ss.36-38 (Bauhaus Manifestosu)

dokuma atölyelerini kapsar. Bir diğer ikinci temel eğitim düzeyi ise daha çok kurumsal eğitimi kapsar. Eğitim sürenin en yoğun geçtiği yer ise ilk grup, işliklerdir.

Bauhaus'ta sol eğilimleri ortaya koyan bir tasarım anlayışı olduğu söylenmektedir. Aşağıda bulunan Bauhaus manifesto kapağında Lyonel Feininger tarafından hazırlanan ve yıldız alemlili sosyalizm tapınağı imgesi yer almaktadır. (Fide Lale Durak, <http://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/bauhaus-ve-koy-enstituleri-haberi-54003>)

Resim 2: Nisan 1919, Weimar'daki Staatliches Bauhaus Manifestosu



Kaynak: <https://housekeepingggg.com/Manifesto-of-the-Staatliches-Bauhaus-in-Weimar-April-1919>

Bauhaus, günümüz konutlarının gelişmesine oldukça katkı sağlamıştır. Bauhaus üretimleri, en küçük bir malzemedan, eşyadan, konutun bitme noktasına kadar estetik bir işlevselliği amaçlamıştır. Bir nesnenin tasarımını; nesnenin doğal işlevinden ve ilişkisinden türeterek kurgulamak istemiş, ev aletleri ve eşyaların birbirleriyle uyumlu, ilişkili olmasını savunmuştur. Bauhaus ekolü "Artık tarihi kıyafetleri bir yana atarak

modern giysiler kuşanan modern insan için aynı zamanda, kendine ve çağına uygun, bütün gündelik modern aletlerle donatılmış modern bir konut" ihtiyacı hissedildiğini belirtir (Condras, 1991:80).

Bauhaus'taki hocalar, bir nesneyi tanımlayan şeyin onun doğası olduğunu belirtirler. Bir konut, bir kap ya da bir iskemle tasarlanacaksa, önce o nesnenin doğasının incelenmesi gerektiğine vurgu yaparlar. Bunun nedeni ise; dayanıklı, güzel, kullanışlı ve ekonomik olması sebebiyledir.

Yeni gelişen teknikle birlikte, yeni malzemelerin ortaya çıkması ve bu nesnelerin biraraya getirilmesinde yeni yollar bulunmalıdır. Nesnelere tasarlayacak yaratıcı kişiler, tasarım ve gelenek konusunda ilişki kurmalı, tasarıma karşı yeni bir boyut getirmelilerdir. Bu yeni boyut ise bugünkü koşullara bağlı biçimde organik olarak tasarlanmalı, "herkesin kolaylıkla erişebileceği karakteristik ana biçim ve renklerle sınırlı kalmalı"dır. Çeşitlikle sadelik sağlanmalı böylece, malzeme, mekân, zaman ve paranın ekonomik kullanılması mümkün olacaktır. "Hergün kullanılan pratik eşyalar için standart tiplerin yaratılması toplumsal bir gereksinimdir." (Conrads, 1991:80). Bu bağlamda Bauhaus atölyeleri, toplu üretime elverişli bir ortam sağlar, günümüzün ihtiyaçlarına uygun ürünlerin örnekleri dikkate alınarak, ürünlerin sürekli geliştirilerek daha iyiye kavuşmasını sağlayan bir "laboratuvar" ortamı barındırır. Bauhaus bu laboratuvarlarda, endüstri ve zanaat ilişkisini birleştirerek, teknoloji ve biçimi aynı oranda gören, kavrayan yeni bir çalışan insanı eğitmeyi amaçlar. (Conrads, 1991:81).

Gropius; Bauhaus üretimlerinin endüstri ya da zanaatlarla bir yarış içinde olmadığını, gelişmeler için üretim sürecine güç sağladığını belirtmektedir. Ona göre, Bauhaus'un geliştirdiği "prototipler"lerle çoğaltılan ürünlerin satılabilmesi ancak endüstride toplu üretimin kullanılması ve toptan satışla sağlanacaktır. Bu nedenle de malzeme ve işçilik niteliğinde bir düşüş tehlikesi olabilir. Bauhaus bu duruma karşı, kötü işçiliğe, ucuz taklitlere karşı, "nitelikli ürün standardı için savaştaktadır." (Conrads, 1991:81).

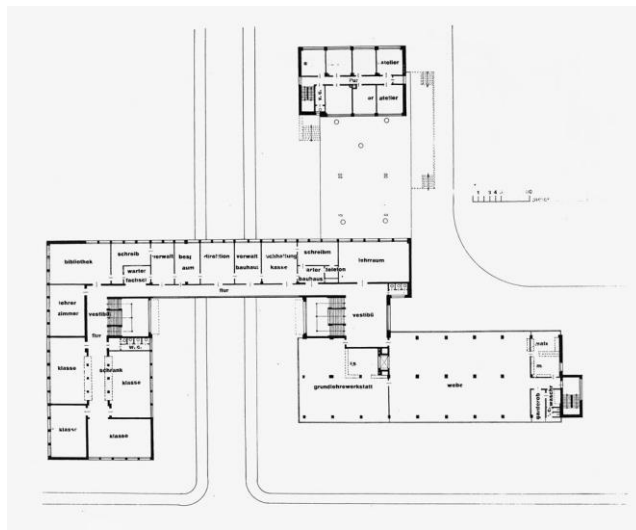
Resim 3: Bauhaus'un Weimer kentindeki ilk sanat fakültesi binası (1904-1911). Mimar: Henry van de Velde/Foto: Louis Held



Kaynak: <https://www.bauhaus100.de/das-bauhaus/phasen/vorgeschichte/>

Böylelikle sanat-zanaat ve sanayi dünyasıyla sıkı bir bağlantı kurulduğunu, Bauhaus'un toplumun ihtiyaçlarına cevap verecek olan yeni bir "sanatçı tipi"ni oluşturduğunu söyleyebiliriz. Yetişen bu yeni sanatçıların tekniğe karşı olmadıklarını ve teknikle beraber çalıştıkları görülmektedir.

Resim 4: Bauhaus, Dessau, zemin ve birinci kat planları



Kaynak: Walter Gropius ve Bauhaus, Modern Mimarlığın Öncüleri Dizisi 3, Boyut Yayın Grubu, s.35

Bauhaus, sanayi gruplarıyla yakın ilişki içerisindeydi, böylece 20.yüzyılın başlarında hızlı üretim yapan fabrikalara ve piyasaya egemen olmaya başlamıştı. Fabrikalardan siparişler alıyorlar, sanatçılar bu üretimlere yeni bir biçimle kaliteli ürünler ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Bu şekilde "Bauhaus üslubunun" halk arasında kabul görmesini ve yaygınlaşmasını sağlıyorlardı (İpşiroğlu, 1993:87).

Böylelikle sanat-zanaat ve sanayi dünyasıyla sıkı bir bağlantı kurulduğunu, Bauhaus'un toplumun ihtiyaçlarına cevap verecek olan yeni bir "sanatçı tipi"ni oluşturduğunu söyleyebiliriz. Yetişen bu yeni sanatçıların tekniğe karşı olmadıklarını ve teknikle beraber çalıştıkları görülmektedir.

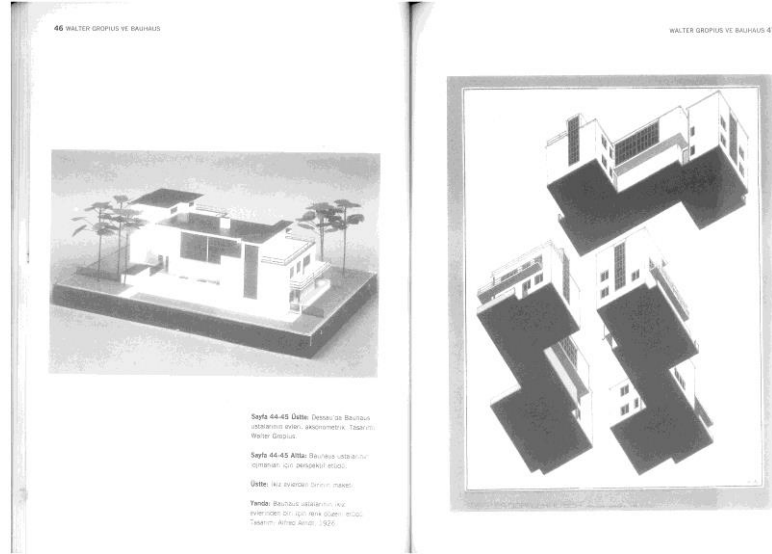
Resim 5: Bauhaus binası, Dessau Tasarım: Walter Gropius, Fotoğraf: Lucia Moholy, 1926



Kaynak: <https://www.bauhaus100.de/das-bauhaus/phasen/dessau/>

Bauhaus Weimar'da kurulmuştur ancak Nazi iktidarının yükselişe geçmesiyle beraber Dessau'ya taşınmıştır. Belediye'nin sağladığı olanaklarla üç adet "ikiz-usta" evler şeklinde lojmanlar yapılmıştır. Burada mimarlar kendi tasarımlarıyla örtüşen binalar yapmışlardır. Bu yapılar mimarların kendi tasarımsal savlarını örnek olarak üretmesi sebebiyle ayrıca önemlidir. Kurum, 1932'de Berlin'e taşınana dek bu üretilen "küllüye"de varlığını sürdürmüştür. Naziler Okulu kapatana dek Bauhaus varlığını Berlin'de sürdürmüştür (Köksal, 2002:31).

Resim 6: İkiz evlerden birinin maketi/Bauhaus ustalarının lojmanları için perspektif etüdü.



Kaynak: Modern Mimarlığın Öncüleri Dizisi 3, Walter Gropius ve Bauhaus, Boyut Yayın Grubu, s.46-47

Resim 7: Lucia Schulz Moholy, Bauhaus Binası, Dessau: Atölye kanadının kuzeybatı köşesi, 1926



Kaynak: <https://www.harvardartmuseums.org/tour/the-bauhaus/slide/6338>

Resim 8: Bauhaus Dessau'da marangoz atölyesi, Foto: Edmund Collein, 1928-1929



Kaynak: <https://www.bauhaus100.de/das-bauhaus/lehre/werkstaetten/tischlerei/>

1.3.Bauhaus'ta Sanat Eğitimi ve Eğitimciler

Bauhaus Okulu'nun eğitimcileri, dönemin hem tanınmış kişileri, hem de kendi alanlarında birer uzman ve önemli kişilerdir. László Moholy-Nagy, Vasili Kandinsky, Teo van Deusbourg, Paul Klee, gibi kişiler buradaki programlarda, atölyelerde dersler vermiştir. Bu nedenle Bauhaus'un çok önemli tarihsel bir fırsat yakaladığını söylemek yerinde olacaktır (Balcıoğlu, 2011:414).

Resim 9: Bauhaus "Usta"ları Dessau'daki Bauhaus binası terasında(1926).Soldan saga: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feiniger, Gunta Stölzl, Oskar Schlemmer.



Kaynak: <https://www.bauhaus100.de/das-bauhaus/phasen/dessau/>

Öğrencilerden; çalışmalarını gerçekleştirirken biçimleri olduğu gibi temsil etmesini değil, kendi yaratıcılıklarını kullanarak yeni biçimler oluşturmaları isteniyordu. Bu nedenle, Klee, Moholy-Nagy, Kandinsky gibi isimler atölyelerin başına geçirilmiştir. Paul Klee, cam, vitray ve dokumacılık dersleri verirken, Moholy-Nagy metal atölyesinde eğitim vermekteydi (İpşiroğlu, 1993:86).

Bauhaus taşındığı şehirlere göre üç ayrı dönemden oluşmaktadır. Bu sıralama şu şekildedir: Weimar (1919-1925), Dessau (1925-1932) ve Berlin (1932-1933). Bauhaus'un, hem bulunduğu yerdeki politik tavır ve eğilimlerle hem de kendi içlerinde yaşadığı çatışmalarla sürekli olarak değişim göstermiştir. Eğitim ve öğretim programlarını ve okulun sistemini, tutumunu oluşturan değişimler en çok kadrodaki etkili sanatçıların, hocaların ve yönetimdekilerin kişiliği ve önderliğiyle alakalıdır. Bu şekilde bakıldığında ise dört ayrı dönemden bahsedebiliriz. (Balcıoğlu, 2011:396).

Bu dönemler;

1.Kuruluş yılları,1919-1923. (Walter Gropius başkanlığında idare edilen okul, Johannes Itten- Walter Gropius çekişmesi ekseninde gelişir. Weimar)

2.Gelişim yılları, 1923-1928. (Walter Gropius dönemi, Weimar, Dessau)

3.Sosyalist yıllar, 1928-1939, (Hannes Meyer dönemi, Dessau)

4.Apolitik yıllar,1930-1933, (Mies van der Rohe dönemi, Dessau- Berlin)

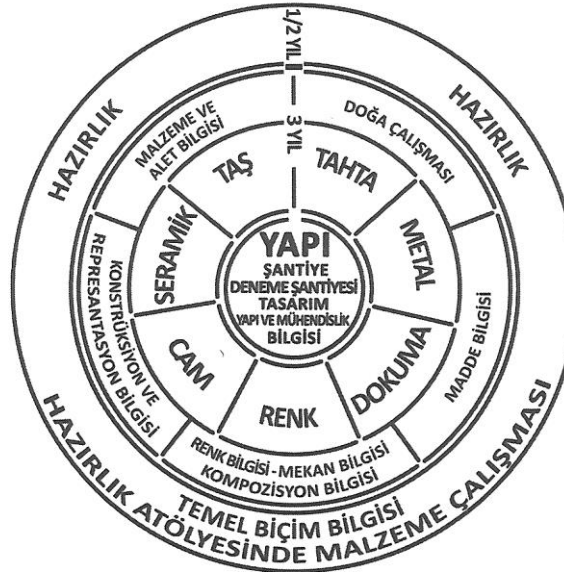
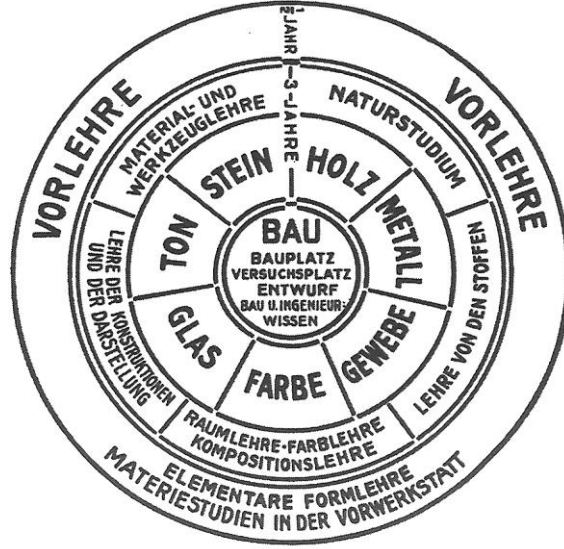
Bauhaus, bir devlet kurumu olmasına karşın eğitim ve öğretim esaslarıyla diğer devlet okullarından farklılık göstermekteydi. Eğitimleri yontu, mimarlık, resim gibi üç anasanaat dalında toplanmıştı. Ancak bu uygulamalı alanlar birbirlerinden ayrılmamıştır. Eğitimden geçen öğrenciler tek bir alanla sınırlı kalmadığı için buradan çıktıkları zaman her türlü kullanım eşyası tasarımını da yapabilecek konuma gelmişlerdir (İpşiroğlu, 1993:85).

19. yüzyılın sonlarına kadar sanatın misyonunu üstlenenler saray, kilise ve burjuva sınıfları iken, endüstri çağında sanat daha geniş halk kitlelerine ulaşmak amacındaydı. Fakat Klee'nin sözlerinden yola çıkacak olursak halkın bundan haberi yoktu. Klee verdiği bir konferansta şu sözleri söylemiştir: "...Tasarılarımızı gerçekleştirmeye gücümüz yetmiyor; çünkü bizi taşıyan halk yok. Ama biz bu halkı arıyoruz. Bauhaus'ta bu işe başladık. Orada her şeyimizi, nemiz varsa verebileceğimiz küçük bir toplulukla, bir ortaklıkla işe başladık. Daha fazlası elimizden gelmiyor."

Sanatın yeni taşıyıcılarının halk olacağı düşüncesiyle yola çıkan Bauhaus, kapılarını herkese açmıştır. Bu yüzden ilk iş olarak halkın aydınlatılması amaçlanmış ve bu doğrultuda eğitilmiş, eğitimsiz, genç, yaşlı herkese kapılarını açarak eğitim programları düzenlemişlerdir (İpşiroğlu, 1993:92).

Bauhaus Okulu, Gropius eğitim programı, bazı atölyeler ve tasarım örnekleri aşağıda şu şekildedir:

Resim 10: Gropius'un Eğitim Programı



Gropius Eğitim Programı.

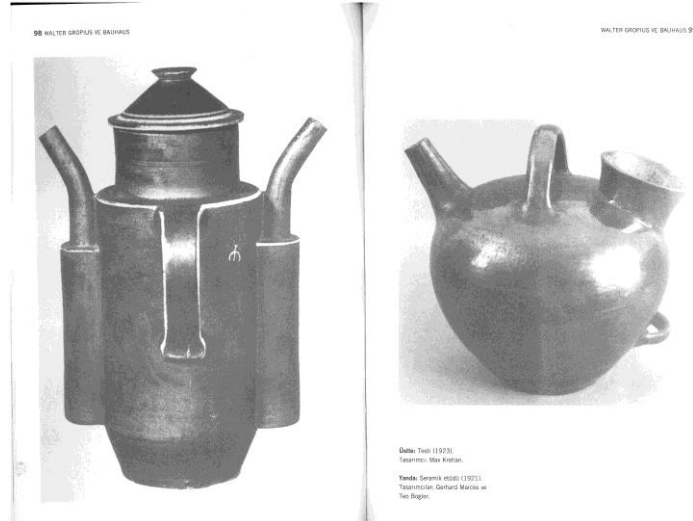
Kaynak: Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, Der. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, İletişim Yayınları (İçimizdeki Bauhaus: İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Eğitim Programları, Tefik Balcıoğlu), ss: 399, İstanbul, 2009

Resim 11: Üstte: Porselen moka makinesi. Tasarım: Theodor Bogler, 1923.Sağ altta: Çaydanlıklar. Tasarım: Theodor Bogler, 1923. Sol altta: Kapaklı kavanoz 1924. Tasarımcı: Otto Lindig.



Kaynak: Bu görsel Modern Mimarlığın Öncüleri Dizisi 3, Walter Gropius ve Bauhaus, Boyut Yayın Grubu, s.96-97'den alınmıştır.

Resim 12: Üstte: Testi (1923). Tasarımcı: Max Krehan, Yanda: Seramik Etüdü (1921). Tasarımcılar: Gerhard Marcks ve Teo Bogler.



Kaynak: Bu görsel Modern Mimarlığın Öncüleri Dizisi 3, Walter Gropius ve Bauhaus, Boyut Yayın Grubu, s.98-99'den alınmıştır.

Resim 13: Weimar'da dokuma atölyesi, 1923



Kaynak: <https://www.bauhaus100.de/das-bauhaus/lehre/werkstaetten/weberei/>

Resim 14: Solda:Gunta Stölzl, sözgü çekerken/Sağda: Bauhaus dokuma atölyesinde dokumacılar



Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/521080619383773302/>

Resim 15/16: Solda: Duvar halısı (1926-27). Tasarımcı: Gunta Stölzl/Sağda: Gunta Stölzl, Jakarlı dokuma parçası, Dessau, 1928



Kaynak: <https://tr.pinterest.com/ebakla/bauhaus/?lp=true> ;
<https://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Dessau-Fabrics/i-CqKHgnt>

Resim 17: Wilhelm Wagenfeld, Kahve ve Çay Servisi, 1924-25



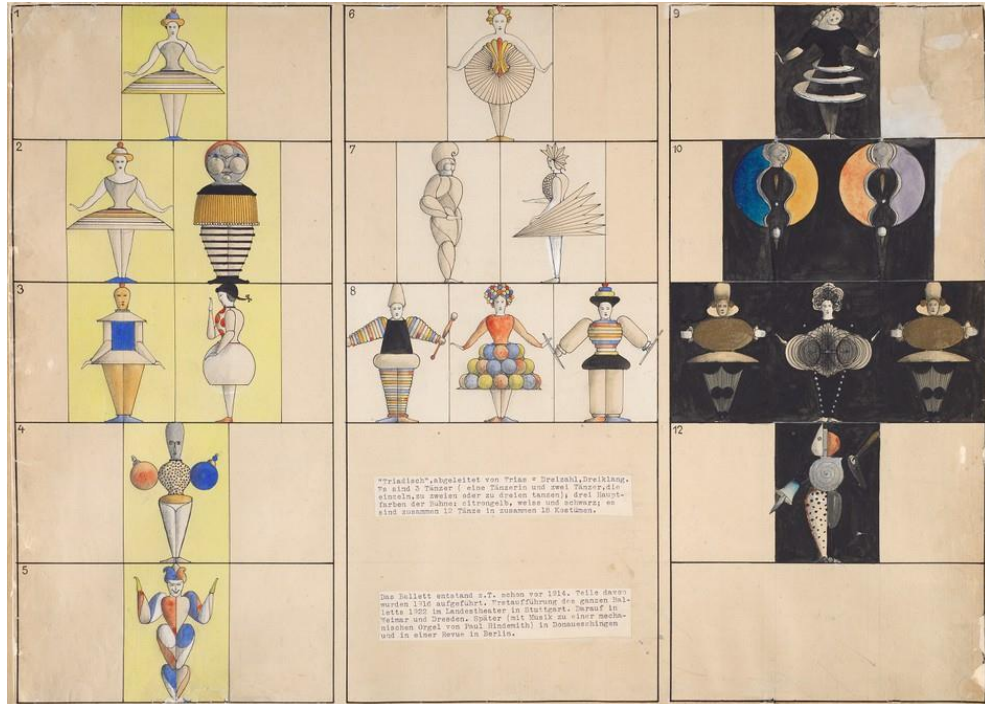
Kaynak: <https://www.harvardartmuseums.org/tour/the-bauhaus/slide/6355>

Resim 18: Josef Albers, Çay bardağı tutacağı, 1926



Kaynak: <https://www.harvardartmuseums.org/tour/the-bauhaus/slide/6355>

Resim 19: Oskar Schlemmer, "Triadic Ballett" için hazırlanan figür planı, 1924-26



Kaynak: <https://www.harvardartmuseums.org/tour/the-bauhaus/slide/6338>

Resim 20: Oskar Schlemmer, Üçgen Balesi'nin Figürleri, Metropol Tiyatrosu, Berlin 1927, Fotoğraf: Ernst Schneider.



Kaynak: <https://www.bauhaus100.de/das-bauhaus/phasen/dessau/>

Resim 21: Weimar 1923'te Bauhaus sergisinin afişi, Tasarım: Joost Schmidt



Kaynak: <https://www.bauhaus100.de/das-bauhaus/phasen/weimar/>

Resim 22: Wassily Kandinsky, Küçük çalışmalar I, 1922



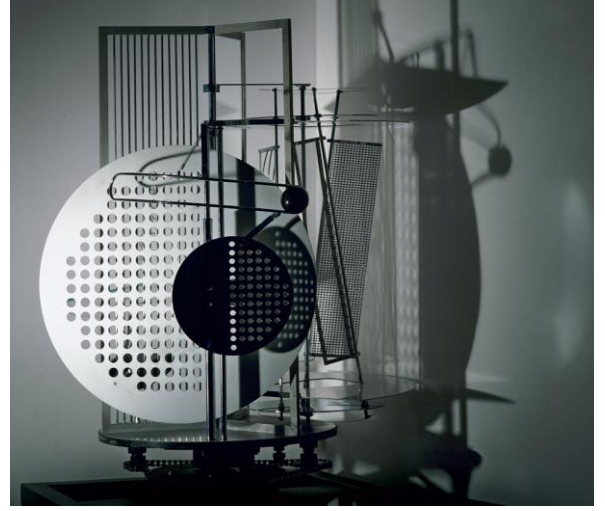
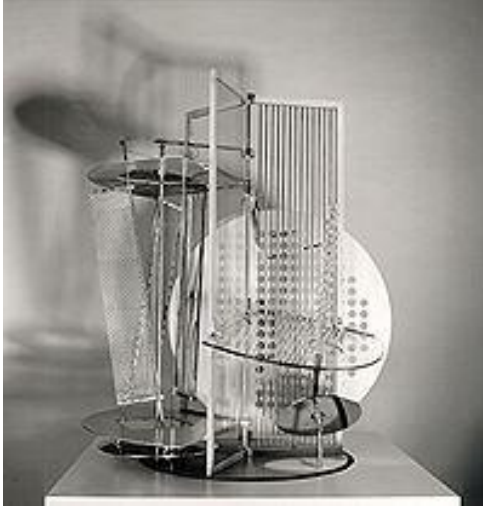
Kaynak: <https://www.harvardartmuseums.org/tour/the-bauhaus/slide/6338>

Resim 23: László Moholy-Nagy, Konstrüksiyon, 1922



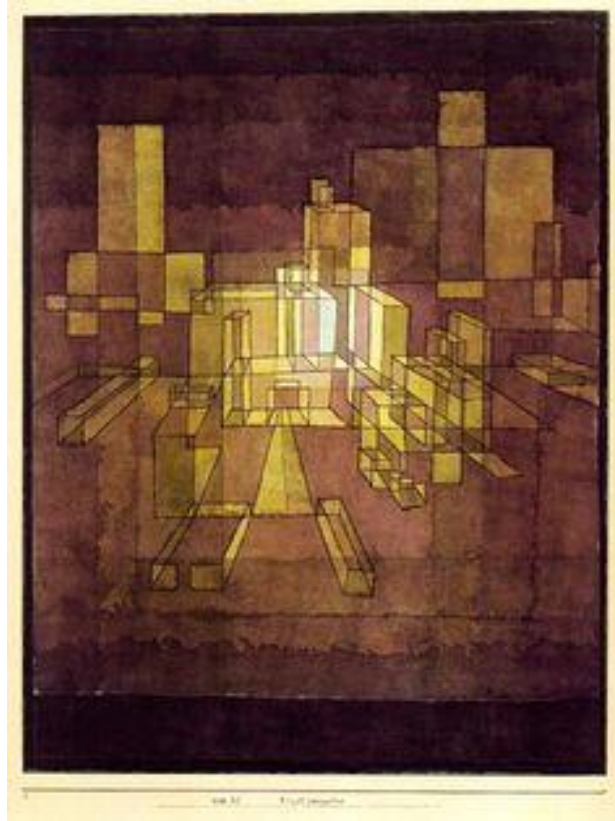
Kaynak: <https://www.harvardartmuseums.org/tour/the-bauhaus/slide/6338>

Resim 24: László Moholy-Nagy, Işık Alanı Modilatörü (elektrik sahnesinin ışık desteği), 1922-1930



Kaynak: http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/o_mod/moholy0.htm

Resim 25: Paul Klee, Kentsel perspektif, 1928



Kaynak: <https://tr.pinterest.com/irfansirin/paul-klee/?lp=true>

BÖLÜM 2. ALMAN BİLİM ADAMLARININ TÜRKİYE'YE GELİŞİ VE CUMHURİYET SONRASI MODERNLEŞME SÜRECİNE ETKİLERİ

2.1.Cumhuriyet Dönemi Sanat Eğitimi Ortamı

Osmanlı'daki ve Batı'daki modernleşme süreçleri birbirinden farklılıklar göstermektedir. Türk modernleşmesi batıdaki modernleşmeye *uyarlamacı* bir tavrı ortaya koymaktadır. Çünkü Türk modernleşmesi batıdan farklı bir tarihselik ve toplumsallık içeren kapitalistleşme sürecinden geçmiştir. Türkiye'deki modernleşme bu sebeple "oryantalistleşme" ile son bulmuştur. Oryantalizm, Doğu ile Batı arasında farklar olduğunu öne sürmektedir. Buna göre Doğu toplumları durağan iken; Batı toplumları ise dinamiktir (Pelvanoğlu, 2017: 35). Birçok kaynakta bu durmu Doğu'ya has *asya tipi üretim* tarzı ve bu nedenle Batı'ya göre daha geç gündeme gelen modernleşme süreçleri ile açıklanmaktadır.

Türkiye'de Modernleşme ve Sanat adlı kitapta Burcu Pelvanoğlu, Modernizmin oryantalizmle sonuçlanmasının toplumda iki ayrı durum oluşturduğunu söylemektedir; bir tarafta Batı'nın modern değerlerinin sorgulanmadan kabul görmesi, bir diğer tarafta ise geleneksel değerlere bağlı kalmanın, yani sonuç olarak oryantalizmin, toplum zihin yapısını ikiye böldüğü söylemektedir. Pelvanoğlu'nun modernleşme üzerine değindiği bir diğer önemli nokta ise, "modernleşme krizleri" meselesidir. Bu problemin elit kesimin problemi gibi gösterildiği ve Batılılaşmanın büyük bir "kent meselesi" olarak görüldüğünden bahseder. Ancak İstanbul ve etrafında yaşayan zengin çevreler için kuşatıcı bir modernleşmeden bahsedilemez. Modern-geleneksel düzlemde bakıldığında toplumun çoğu kesiminin dışarıda kaldığını; kırsal kesimlerin, esnafın vb. gibi hayatlarını geleneksel şekilde devam ettirini söylemektedir. "Modernleşmenin elit bir kesimin" sorunu olması, Osmanlı sonrası da varlığını devam ettirmektedir (Pelvanoğlu, 2017:37). Oryantalizm tartışması bu bağlamda Türkiye'deki Sanat Tarihi anlatısına da yansımıştır.

Türk çağdaş resmimizin ilk temsilcilerinden olan Şeker Ahmet Paşa, Servili Ahmet Emin, Osman Hamdi gibi ressamlar batı tekniğinden yararlanmışlardır. Ancak batı resim

tekniklerini örnek alan bu ressamınlar "19'uncu yüzyıl ortalarından daha gerilere gidemeyen" kısa bir dönemin "devamcılarını olmak gibi sınırlı bir geleneğin mirasçılarını" olmuşlardır (Berk ve Özsezgin, 1983:13).

Batı tekniklerinden yararlanan kurucu ressamlarımız, Batı tarzındaki resmi örnek aldıkları için, Osmanlı minyatürcülüğünü "geçerli bir temel" olarak devam ettiremezlerdi. Minyatür, sanat anlayışı, işçiliği, kullanmış olduğu gereçleri, boyutları bakımından ve ayrıca eski toplum içindeki misyonu bakımından batılılaşmaya başlayan Türkiye'nin yeni plastik sanatıyla uyuşmuyordu. Bu nedenle çağdaş resim sanatımız eski Osmanlı sanatını kopya edemezdi ya da örnek alarak bir senteze varamazdı. Osmanlı'da minyatür sanatı İslam dinine paralel olarak ilerlemekte, İslam dinini çizgiler ve renkler aracılığıyla anlatmaktaydı. Fakat Batılılaşma yolunda ilerleyen Türkiye, müslümanlık çerçevesinden ayrılmamakla birlikte, Batı'nın sistemlerini ve tekniklerini kendisine uyarlamak ve benimsemek zorundaydı (Berk ve Özsezgin, 1983:14).

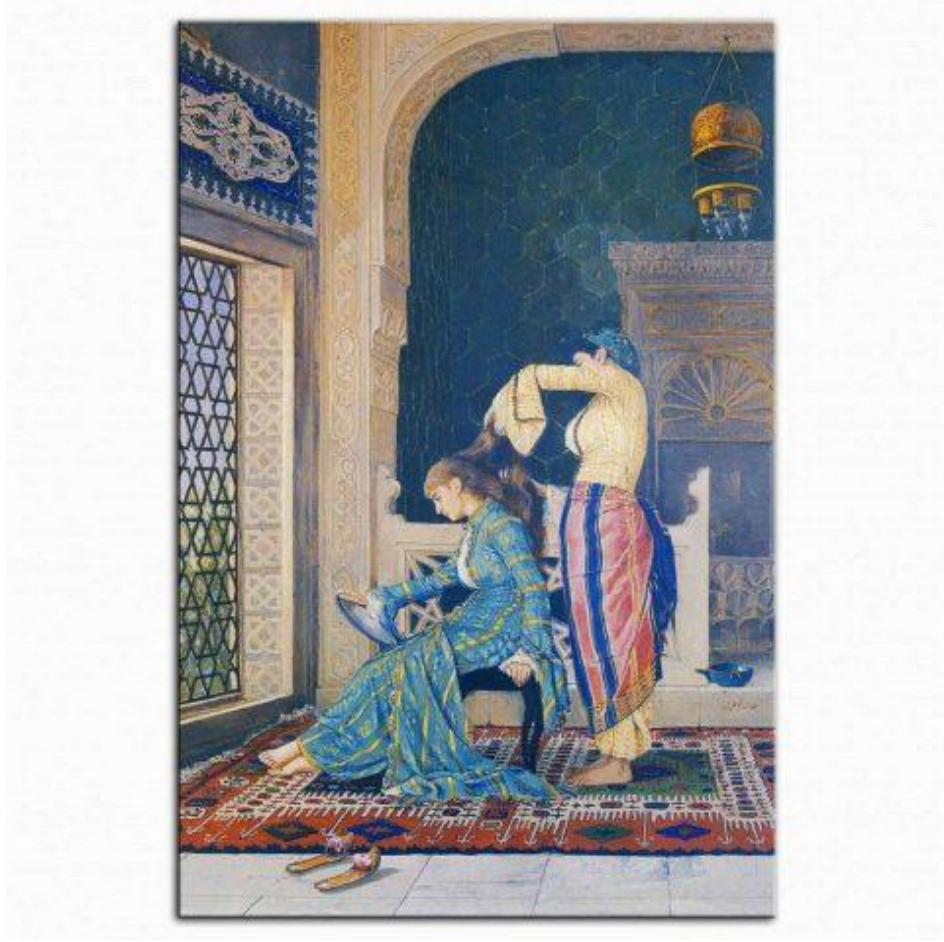
Sanayi-i Nefise Mektebi ülkemizin pek çok heykeltıraş ve ressamını yetiştiren en önemli kurumlarımızdandır. Sanat ve kültür dünyamız açısından bu önemi anlayabilmemiz için başka ülkelerin sanat ve akademi dünyasıyla karşılaştırmalar yapmamız gerekir. Başka ülkelerde Resim ve Heykel Akademileri büyük sanatçılar yetiştirmiş ancak bununla sınırlı kalmışlardır ve geleneklere bağlı kalmışlardır. Bir anlamda, "sanat işçisi yetiştirmekten öteye" varamamışlardır. Fransa'nın 1793'te kurulan "Akademik Okul" adıyla anılan Güzel Sanatlar Akademisi buna örnek teşkil edebilir. Başka ülkelerde ressam ve heykeltıraşlar ya resmi akademilerde ya da akademinin dışında gelişim göstermişlerdir. Ülkemizde ise yabancı memleketlerin aksine özel akademi ve atölyelerin yokluğundan, Avrupa'daki gibi ünlü sanatçıların ve atölyelerin yokluğundan dolayı ve ayrıca ülkemizin güzel sanatları öğreten tek bir kurum olması sebebiyle farklı gelişim göstermiştir. Ülkemizde 19. yüzyılın sonlarında Güzel Sanatlar Akademisi'nde müdür olan Osman Hamdi Bey döneminde bu eğitim kurumuna yabancı hocalar atanmıştır. Yılların geçirdiği değişimlere uyum sağlanmış, geleneklerin dışına çıkılmış, öğrenciler için yeni ve canlı bir sanat ortamı yaratılmıştır (Berk ve Özsezgin, 1983:18-19).

Sanayi-i-Nefise'de bu sanatçıların eğitim gördüğü dönemlerde resim yapmak çok zordu, ne erkek, ne de kadın çıplak model yoktu. Dönemin ortamı, mektebi "ahlaksızlıkla ve

dinsizlikle" suçluyordu. Modeller genellikle hamallardı ve sadece portre ve büst yapılabilirdi. Daha sonra Osman Hamdi Bey, bu sanatçılara Avrupa'ya gönderilecekleri haberini verdi. Mektepteki yarışmayı kazanan Nurullah Berk, İbrahim Çallı, Ruhi Arel 1910-1914 yılları arasında Paris sanat ortamında bulundular. Ancak 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle beraber Avrupa'ya eğitim amacıyla giden ressamlar memlekete birer birer dönmek zorunda kaldılar. Almanya'dan, Fransa'dan, İtalya'dan dönen ressamlar, Batı tekniklerini Türk sanat eğitimine katmak istediler. Ancak o yıllarda ne "Türk basını" ne de "kültür ortamı" yeni bir sanat gelişmesi ile ilgilenen düzeyde değillerdi (Berk ve Özsezgin, 1983: 17-18).

Bu döneme kadar sınırlı bir yapı içerisinde çalışmalarını gerçekleştiren sanatçılar 1914 yılı sonrası ilk olarak konularında bu sınırlı çerçeveyi genişlettiler. Dönemin sanatçıları empresyonist akımının kurucusu olan Claude Monet'in çalışmalarından etkilenmiş ve işlerinde bu akımın özelliklerini açık bir şekilde uygulamışlardır. Empresyonist ressam olarak bilinen bu sanatçılar "açık havaya çıkmış, İstanbul'un çeşitli görünümünü izleyip" üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Osman Hamdi dışında başka hiçbir ressam figür ve portre çalışmalarına henüz başlamamıştı. Çıplak kadın figürünü resmimize ilk yerleştiren Osman Hamdi Bey'dir ve bu durum seyirciyi oldukça sarsmıştır. Sanat dünyamız açısından bu durum cesaret verici bir tutum göstermiştir. Saray sahneleri, eski sokak ve mezarlıklar, dondurulmuş hareketsiz konular seyircinin ilgisini artık çekmez. Bundan böyle insanların insanların sevinçleri ve hüznüleri, yaşayan kadın ve erkeklerin portreleri, İstanbul'un çeşitli görünümü sanat hayatımıza girmişti. Artık "sanat, Saray'a sırt çevirmektedir." (Berk ve Özsezgin, 1983:25).

Resim 26: Osman Hamdi Bey, Şaçlarını Taratan Kız, 1881



Kaynak:<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-saclarini-taratan-kiz-11154/>

Modern resim sanatımızın kurucusu olan, aynı zamanda Resim ve Heykel Müzesinin ilk müdürü Halil Dikmen bu konu hakkında şunları yazmıştır:

1914'de ilk eserlerini vermeye başlayan Empresyonist cereyanı tam zamanında gelmiş, resmimize taze ve çok daha serbest bir hava getirmişti. Şunu da ilave etmek gerekir ki en kuvvetli temsilcileri İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Namık İsmail, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat olan bu yeni cereyan, Empresyonist kaideleri yüzde yüz tatbik edememişti. Bir kere Empresyonizm o tarihte Avrupa'da bile sönmüş bulunuyordu, tesir kudreti azalmıştı. Sonra ressamlarımız, Empresyonizmi formüleştirmiş olan Lucien Simon, Chabas, Besnard gibi Fransız ressamlarını sevmişler, onların biraz da akademik olmuş Empresyonizm'ini tatbik başlamışlardı (Berk ve Özsezgin, 1983:26).

Resim 27: Feyhaman Duran, Ressamlar Grubu, 133x162 cm, tuval üzerine yağlıboya. Sırasıyla, soldan: Sami Yetik, Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, 1921.



Kaynak: http://www.asosjournal.com/Makaleler/1883899848_12129%20Ahmet%20ALBAYRAK.pdf

1908'de kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti olarak adını değiştirmiş, sonraları ise adı 1926 yılında Güzel Sanatlar Birliği olması konusunda hemfikir olunmuştur. Kurulmasından beş yıl geçtikten sonra ise aylık sanat yayını çıkartmaya da başlamıştır. Bu gazetenin sanat dünyamız açısından yeri de son derece önemlidir. 1914'lü yıllardan 1940'lı yıllara kadar Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Sanayi-i Nefise Birliği yenilikçi bir tutum sergilemiştir. Çağdaş Türk sanatının oluşumu, modern akımlarımızın meydana çıkmasını sağlayanlar bu topluluklardır (Berk ve Özsegin, 1983:42-43).

Resim 28: Hikmet Onat, Manzara, 1932, Tual Üzerine Yağlı Boya, 68x85 cm.



Kaynak: <https://www.tarihnotlari.com/hikmet-onat/>

Hikmet Onat, Namık İsmail ve Nazmi Ziya özellikle manzara resimleri ile tanınırlar. Işık ve renk kullanışlarıyla, sembolist eğilimler gösterirler. Resimlerinde İstanbul'un gittikçe Batılılaşan yaşam biçimini ve şehrin görünüşünü konu alırlar.

Resim 29: Namık İsmail, Ayakta Duran Kadın, 1927

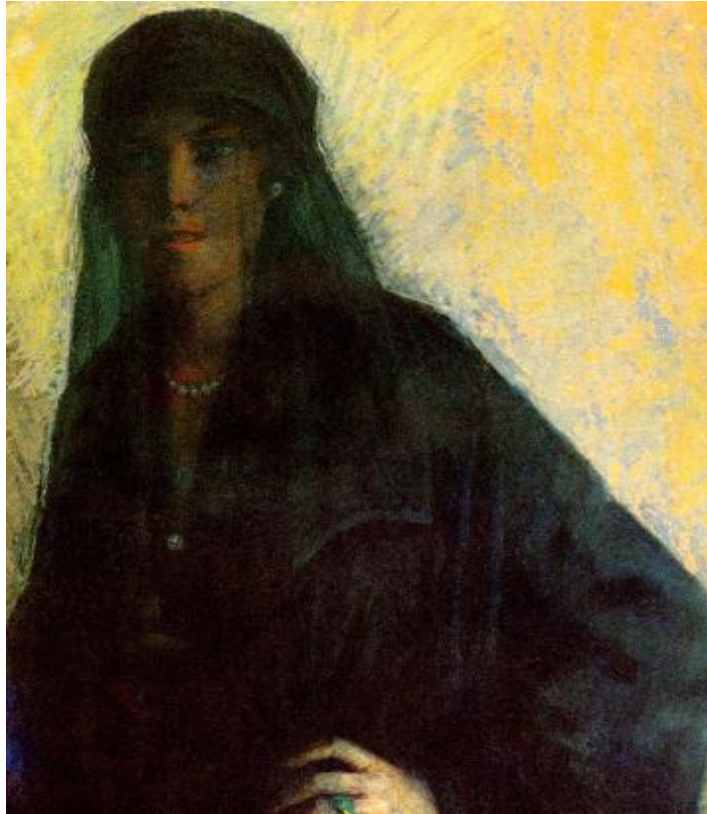


Kaynak: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=368

Ressam Namik İsmail, *Ayakta Duran Kadın* resmiyle, batılı giysiler içinde, modern kadını resmetmiştir.

Kadın sanatçıların çoğu, Cumhuriyet öncesi ve erken Cumhuriyet dönemlerinde toplumun elit kesiminden, İstanbullu aydın ailelerden oluşmaktaydılar. Pelvanoğlu, Erken Cumhuriyet döneminde kadın sanatçıların da, tıpkı Osmanlı dönemindeki gibi kendilerine has bir sanat anlayışını benimsemediklerini belirtir. Bu döneme uygun olarak, zamanın sanat anlayışıyla örtüşen, "dış dünyanın gerçekliğini" yansıtmaya yönelik portreler, ölüdoğalar veya manzaralar resmettikleri görülmektedir. Pelvanoğlu, durum bu şekilde olsa bile, kadın ressamların betimledikleri portrelere başka bir yerden daha bakmak gerektiğini söylemektedir. Örneğin; Osmanlı dönemi kadın ressamı olan Mihri Hanım'ın yaptığı peçeli ve çarşafli otoportrelerinde önemli bir nokta bulunmaktadır: Portresi yapılan kadının en önemli özelliği, peçenin arkasından gösterdiği özgüven ve kendinden emin duruşudur. Bu dönemin kadın portreleri, Osmanlı'daki elitist kadınların "konumları" hakkında bize bilgi vermektedir (Pelvanoğlu, 2017:54).

Resim 30: Mihri Müşfik Hanım, Kadın Portresi



Kaynak: <http://www.leblebitozu.com/mihri-musfikin-eserleri-ve-hayati/>

Bu portrede, sol elini beline koyan kadın özgüvenli, kendinden emin, üst sınıfa mensup güçlü ve iyi eğitilmiş bir duruş sergiliyor.

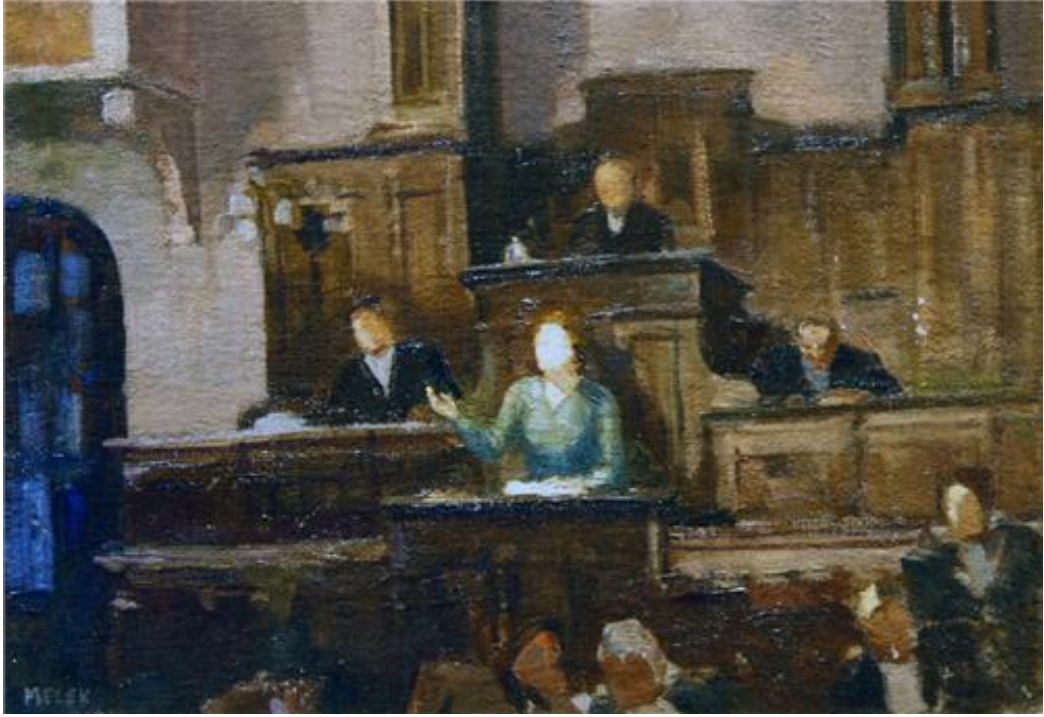
Mihri Müşfik Hanım, 1886 yılında İstanbul Moda'da bir Paşa kızı olarak dünyaya gelir. Babası Rasim Paşa, çocuklarının güzel sanatlar eğitimi almasına oldukça önem vermiştir. Mihri Müşfik henüz 9-10 yaşlarında iken II. Abdülhamit dönemi Osmanlı saray ressamı olan Zonaro'dan resim dersleri almış, Batı tarzında bir eğitim anlayışını benimsemiştir. Bir süre sonra Mihri Hanım Roma'ya gitmiş ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitimine devam etmiştir. O dönem Paris, 19. yüzyılın kalbi gibi görülmektedir ve bu nedenle Mihri, Roma'dan Paris'e geçer. Paris'te tanıştığı Maliye Nazırı Mehmed Cavid Bey, Mihri Hanım'ın yeteneğini İstanbul'a duyurur. 1913 yılında "Mihri Müşfik Hanım Kız Darülmüallimat Mektebinde" öğretmen olur ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulmasında etkisi olur. Kadın-erkek modellerin teminini sağlar, açık havada kız öğrencilerin resim yapması gibi sorunları aşar. Resim ve cemiyet hayatında oldukça etkindir. Kendisi Mustafa Kemal'in Mareşal üniformalı üniformalı portresini yapan ilk kadın ressamdır ve Cumhuriyet döneminin ilk kadın ressamı olarak anılır. En önemli portrelerinden bir de Naile Hanım portresidir. 1954 yılında New York'ta kişisel sergisini açar, hayatı ise Amerika'da son bulur (Özcan, Nezahat, 2016 Güz:(25): ss.153-174, Selim İleri'den Bir Ressama Yorum Mihri Müşfik: Ölü Bir Kelebek, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi).

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde de kadın, Batılılaşma döneminde olduğu gibi, modernleşmenin simgesi haline getirilmiş ve kamusal alana taşınan kadın, kadın sanatçıların yapıtlarında da görselleştirilmiştir. Anne ve öğretmen olarak eğitimci yanının altı çizilen kadın, bu dönemde cinsiyetsiz bir kimlikle ele alınmış ve böylelikle Batı'nın Doğu kadını imajını da değiştirmeyi hedefleyerek, kadının erkeklerin özel alanına itilmiş olmadığı mesajı verilmeye çalışılmıştır (Aktaran, Pelvanoğlu, 2017: 55).

Cumhuriyet modernizminin temsillerinden biri olan ve bu bağlamda öne çıkartılan "kadının kamusal alana taşınmasının" ilk örneklerinden biri sayılan resimlerden biri ise Melek Celal Sofu'nun 1936'daki resmi *Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Kadın* resmidir. Melek Celal, 1934 tarihinde yapılan kadınlara seçme ve seçilme hakkının tanınmasının

ardından bu resmi yapmış, "kürsüde konuşan" bir kadın milletvekilini resmetmiştir. (Pelvanoğlu, 2017:55).

Resim 31: Melek Celal Sofu (Melek Ziya), (1896-1976). TBMM'de Kadın Konuşmacı.



Kaynak:<https://i.pinimg.com/originals/a1/12/39/a11239c49da5176bfe763be2.jpg>

2.2. Erken Cumhuriyet Döneminde Modernleşme ve Sanatın Gelişim Süreci

1923 yılında Ankara'da Cumhuriyet ilan edilmiş, tüm kurumlarıyla çağdaşlığı, ilericiliği kabul etmiş bir devlet kurulmuştur. Artık her müessese, tüm sosyal ve kültürel yapılarda *eski*'yi değil, pek tabii olarak *yeni*'yi örnek alacaktır. Dolayısıyla 'eski' yi benimseyen ve devam ettiren her türlü zihniyetin bu ortamda varlığını sürdürmesi söz konusu bile değildir. Bu bakımdan yüzyılın başlarında yer alan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşuna yol gösteren talep ve idealler günün koşullarına uyum göstermeli ve yeniden biçimlenmelidir (Başkan, 1997:74).

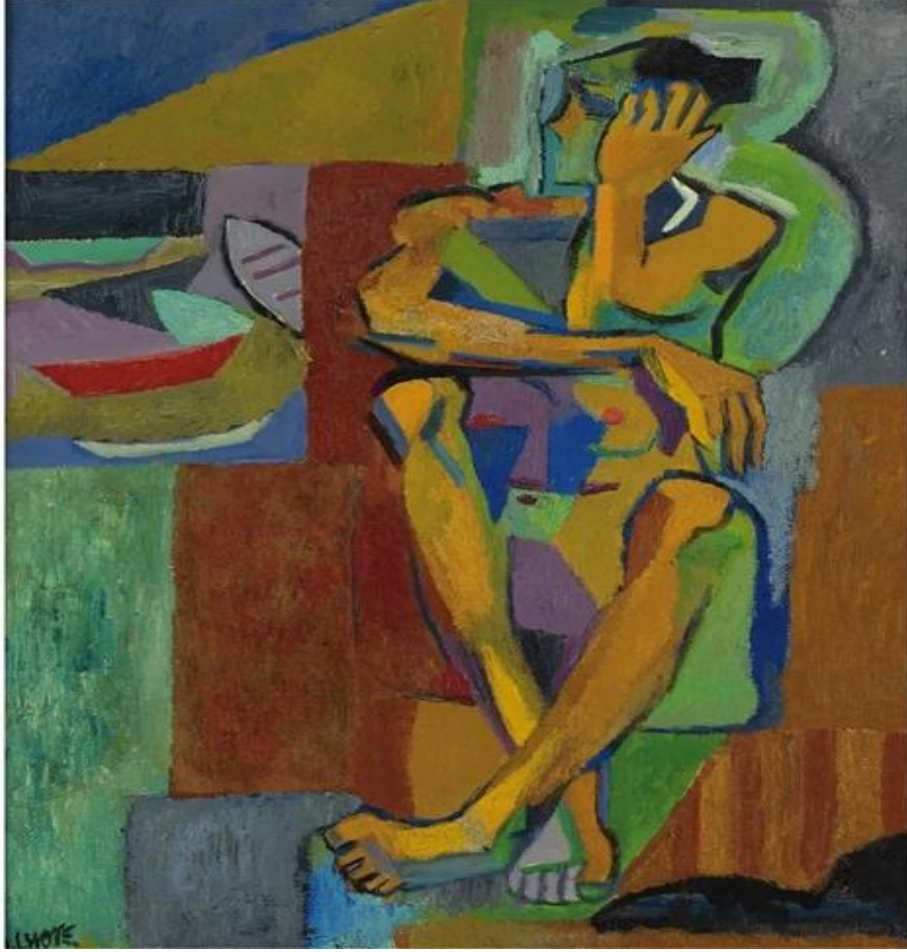
Batılılaşma hareketleri içinde Fransa, Osmanlı için rol model oluşturuyordu. Fransa ile ticari ilişkilerin olması, Aydınlanma dönemi sonrasında Fransa'nın bir otorite hâlini alması da bu durum için bir etki oluşturmaktaydı. 19. yüzyılda İstanbul'un elit kesimi için *Batılılaşma ve Fransız etkisi* oldukça fazla hissediliyordu. Bu dönem Osmanlı, askeri okullardan ilk kez Batı'ya öğrenci göndermiş ve Batı tekniğinden faydalanmak istemiştir. Bu dönemde askeri çıkışlı Süleyman Seyyid, Şeker Ahmed Paşa Paris'te resim eğitimi almışlardır ayrıca bu sanatçılar arasında Osman Hamdi Bey de bulunmaktadır. Paris sanat açısından bir merkez işlevi görmekteydi ve pek çok ülkeden, Amerika, İtalya, Almanya gibi ülkelerden pek çok kişi eğitim amaçlı Paris'e gidiyordu. Pelvanoğlu, 1648'de Paris'te kurulan Académie des Beaux-Arts (Güzel Sanatlar Akademisi) ve aynı yıl çerisinde kurulan L'Ecole des Beaux-Arts'ın (Güzel Santalar Okulu) çok uzun yıllar dünya sanat ortamının "belirleyicisi" olduğunu söylemektedir. Türk sanatçıları açısından Paris Güzel Sanatlar Okulu atölyelerinden kabul almak çok üstün bir başarıdır (Pelvanoğlu, 2017:81-83). Türkiye'de de Batılılaşma hareketi ile beraber sanatta Fransa'nın rol model olarak ele alınması 1960'lı yıllara kadar devam etmiştir. Bu nedenle, Erken Cumhuriyet döneminin anlaşılması açısından sanatta Cumhuriyet öncesi varolan etkiyi buradan okumak yerinde olacaktır.

19.yüzyılda olduğu gibi, 20.yüzyılda da Paris bir "merkez" işlevi görüyordu ve dünyanın her yerinden öğrenciler sanat eğitimleri için buraya geliyorlardı. 20. yüzyıla gelindiğinde Paris'in var olan akımlara katılmadığı ve sanatçıları kendi bünyesinde toplayarak daha farklı bir "Fransız sanatı" meydana getirdiklerini görürüz. Fransa'da bu yıllarda "art déco ile harmanlanmış bir geç kübizm dili" Türk resminde oldukça etki uyandırmıştır. 20. yüzyılın makineleşme ve endüstrileşme çağı olması nedeniyle pek çok dönüşüm yaşanmış ve bu gelişmeler sanatta "akımlaşmalar" olarak yansımıştır. Bu durumun temel dayanak noktası ise sanatta akademilere karşı çıkış tutumudur. Buna rağmen, Fransa merkez olma özelliğini kaybetmemektedir. Paris Okulu sanatçılarını birleştiren etken ise, "geç kübist dili" dir ve bu dil Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile beraber Türk sanat ortamını etkilemiştir. Geç kübizm dendiğinde ise akla gelen ilk isim Hale Asaf ve D Grubu sanatçılarının hocası Andre Lhote'dur (Pelvanoğlu, 2017: 88-89).

Paris Okulu'ndan ve Mnh Őehrinden 1928'de dönen genÇ sanatÇılar 'Mustakil Ressamlar ve HeykeltraŐlar Birliği' adında toplanırlar. Yaklaşık on beş kişilik ressam ve heykeltıraŐtan oluşan bu yeni grup, ilk sergisini Ankara Etnografya Müzesi'nde aŐmıŐtır. İkinci sergilerini ise İstanbul'da, Cağaloğlu'ndaki Türk Ocağı'nda aŐarlar. Böylece Cumhuriyet'in ilk burslu Ğrencileri Avrupa'daki eğitimlerini tamamlayıp böylece yurda dönmüŐler ve Cumhuriyet'in ilk sanatÇı birliğini böylece kurmuŐlardır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin Ankara'daki ilk sergisi ŐeŐitli eğilimleri gösteren sanatÇıların sertbest bir "sanat kürsüsü"yd. Bu eğilimler ŐeŐitli olmakla birlikte Şok farklılıklar gösteriyordu. EĞilimlerin baŐlıcaları ise; *Realizm*, *Ekspresyonizm* ve az da olsa *Kübizm*'dir. Türkiye'de modern resmin öncüsü diyeceğimiz iki isim ise Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'dir (Berk ve zsezgin, 1983:45-46).

Müstakil Ressamlar ve HeykeltraŐlar Birliği sanatÇılarının bazılarında ve D Grubu sanatÇıları tarafından gerŐekleŐtirilen yapıtlarda Andr Lhote atölyesi etkisi yukarıda belirtilmiŐti ancak, Pelvanoğlu, Lhote'nin yapıtlarıyla bizim sanatŐılarımızın yapıtları arasında Şok önemli bir fark olduğunu söylemektedir. Lhote'un resimlerinde, "insan öğesi nesnel bir anlayışla" değerlendirilir ve duygulara yer verilmez. Lhote işin fiğrler kompozisyonu "birer eleman olmaktan" başka bir yere varamamaktadır. Türkiye'de ise resim, yeni kurulmuş olan Cumhuriyet'in değerlerini yansıtılmaktadır, modernleşmesinin temel taşlarını oluşturan eğitim, kadın, kılık kıyafet devrimi gibi konuları "geÇ kübizm biÇim dilini kullanarak" duygusal bir ŐerŐeveden ele alır (Pelvanoğlu, 2017: 90).

Resim 32: Andre Lothe, Baigneuse, FullFormat:,year,1957, Oil on canvas, 25 5/8 by 21 1/8 in. (alt: 65 by 53.6 cm)



Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/Baigneuse/195F58F5E2619221>

Lhote öğretisinde, kübizme renk öğesini eklediği gibi, sanat öğretisinin form, hacim, plan, boşluk gibi değerleri de kapsadığını belirtmektedir. Ona göre, tuval üzerinde bulunan her öge, ne olduğu ayırt adılmeksizin plastik değerleri ön plana çıkarmalıdır; nesnenin kavramı önemlidir ve bu nesnenin kapalı ya da açık boşluklarla çevrelenip mekan içerisinde kurgulanması esastır. (Aktaran, Pelvanoğlu, 2017: 90).

Resim 33: Ali Avni Çelebi, Maskeli Balo, 1928

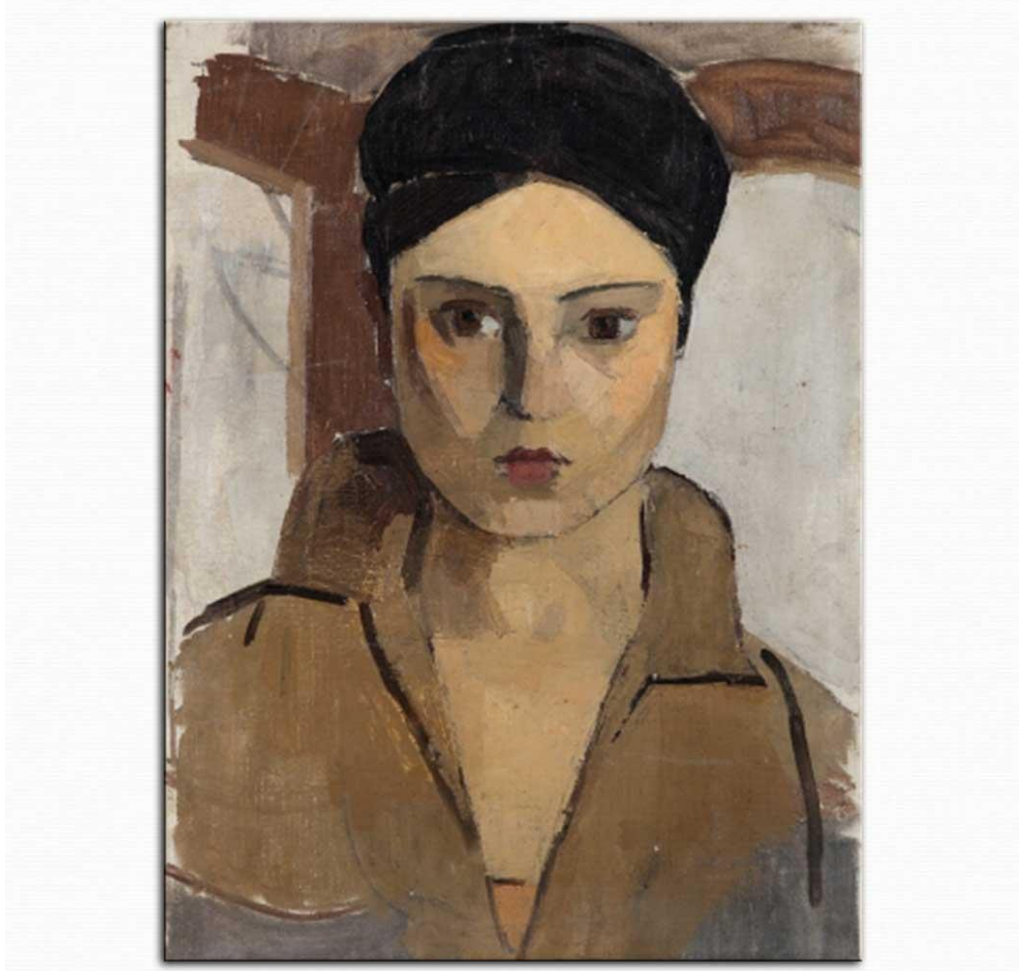


Kaynak:http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/sanat_yapiti_2.htm

Nurullah Berk, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi* adlı kitapta "Maskeli Balo" tablosunun Türk resminde konstrüktivist-inşacı bir tutum sergilediğini söyler. Konstrüktivizm, nesnelere "parçalayarak" farklı tasarı oluşturan kübizmin bir başka dalı olarak görülmektedir. Konstrüktivistler, "görünümleri" kübist sanatçıların yaptığı gibi dağıtmadan, nesnelere boşluk içinde doldurdukları alanları, hacim ve ağırlıklarını, yaptıkları plan ayrıntılarını, çizgiler ve renklerle meydana getirmeyi amaçlamışlardır. Böylece konstrüktivizm, nesnelere "hava içinde eriten" empresyonizmden çok farklı ve tam anlamıyla karşıtı olmaktadır (Berk ve Özsezgin, 1983:47). Ali Avni Çelebi, bu anlamda modern resmin Türkiye'deki ilk uygulayıcılarından biridir. Çelebi bu resimle (Maskeli Balo) Türk sanatını sarsacak bir bakış, bir teknik geliştirir. Ögüne kadar böyle bir konu hiç ele alınmamıştır. 1928 yılında Türk Ocağı'nda açılan sergide tüm dikkatleri üzerine çeken *Maskeli Balo* tablosu olmuştur. Ali Avni Çelebi, Hans Hoffman'ın özel akademisinde çalışmış ve bu atölyede pek çok deneyim kazanmıştır. En önemli eserleri, teknik gücü yüksek, *Vitrin*, *Yaralı Asker*, *Hücum*, *Berber* resimleridir. Ayrıca desenlerini genel olarak *fützen* tekniğiyle yapmıştır (Berk ve Özsezgin, 1983: 47).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin bazı sanatçıları ve etkilendikleri akımlar şu şekildedir; Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi kübist ve *ekspresyonist*, Refik Epikman, Hale Asaf, Muhittin Sebati, Fahri Arkunlar *kübist* eğilimler gösterir, Şeref Akdik, Elif Naci *realist*, Cevat Dereli *lekeci* ve *lirik* anlatım oluşturmuşlardır. (<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80253/mustakil-ressam-ve-heykeltiraslar-birligi-1929.html>)

Resim 34: Hale Asaf, Otoportre, (1905-1938)



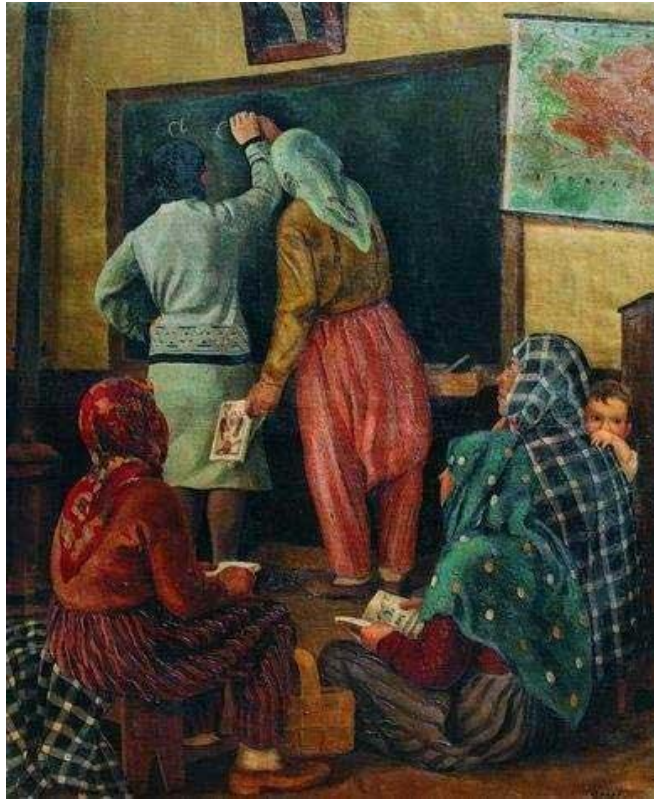
Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2018/05/hale-asaf-otoportre-02.jpg>

Hale Asaf, hem Osmanlı kültürünün son dönemlerine tanıklık etmiş bir ressam, hem de Erken Cumhuriyet kültürünün yeni yeni yerleştiği bir ortamda sanat eserlerini ortaya koymuş bir ressamdır. 1930'larda Paris'e yerleşen sanatçının yaşamı erken yaşta son bulmuştur. Teyzesi de yine kendisi gibi ressam olan *Mihri Müşfik Hanım*'dır. Hale Asaf'ın

kübist ve biçimsel öğelerle çalıştığı resimler *Otoportreler*'inde oldukça belirgindir. Bu dönemin sanatçıları, Cumhuriyet modernleşmesini kılık kıyafet gibi devrimleri, geç kübizm diliyle konu almışlardır.

Bu dönem sanatçılarının yaptığı çalışmalarda portrelerde ve natürmortlarda "sıkıştırılmış mekân" etkisi görülmektedir. Burcu Pelvanoğlu, bu durumun "geç kübizm dili" ve Lhote etkisiyle yakından bir ilişkisi olduğunu söylemektedir. 1940'ların ortalarına kadar sanatçılar Lhote'nin etkisinde kalmışlardır. Fakat bu etkilenme, onu kopya etmek şeklinde gerçekleşmemiştir. Sanatçıların Lhote'nin öğretilerini art deco sanatıyla sentezlemesinden, kendilerine "özgü" yeni yollar bulmuş, samimi, yalın ve kıvrımlı desenler geliştirmişlerdir (Pelvanoğlu, 2017: 92).

Resim 35: Şeref Akdik, Millet Mektebi, Tuval üzerine yağlıboya, 180x150cm.



Kaynak:http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=326

Erken Cumhuriyet döneminde devrim ideolojisinin sanat yapıtlarına yansımaları ele almadan önce, kuşkusuz "ideoloji"yi tanımlamak gerekir. Marx ve Engels'in *Sanat ve*

Edebiyat Üzerine adlı kitabında, insanların *bilinçlerini belirleyen şeyin onların toplumsal varlıkları* olduğu belirtilir. "İnsan aklı, insanın içinde bulunduğu tarihsel şartları algılamasına karşı bir sınır koyar. Bir başka deyişle insan, kendi durumunu ancak *o andaki* görüş imkânlarının sınırları içinde değerlendirebilir." Bu anlamda Pelvanoğlu, Hegel'in 'weltanschauung'u, yani dünya görüşüyle Marx'ın 'ideoloji' kavramı arasında bir paralellikten söz etmenin mümkün olduğunu aktarmaktadır (Pelvanoğlu, 2017:146).

Marx, *Alman İdeolojisi* kitabında şu noktalara değinir: İlk tarihsel eylemin, maddi ihtiyaçlarımızın karşılamak amacıyla "üretim yapmak" olduğunu söyler. Ancak maddi ihtiyaçlarımızı karşıladıktan sonra ve bunun için ürettikten sonra, "banço çalabilir, erotik şiir yazabilir ya da ön verandayı" boyayabiliriz. Kültürün temeli kuşkusuz emek süzgecinden geçer. Marx'a göre, maddi üretim olmadan uygarlığın var olması mümkün değildir (Eagleton, 2011:126).

Marx'ın bakış açısına göre iki temel nokta vardır. İlk toplum yaşamındaki ekonominin oynadığı rol, ikincisi ise tarihlerden beri süren "üretim biçimlerinin birbirini" takip ettiği fikridir. Bu noktada Oliver Goldsmith'in, "Terk Edilmiş" şiirine bakmak yerinde olacaktır:

"Senin organlarını yumuşacık bir tembellikle saran giysi

Komşu tarlaların yarısını gelişimden yoksun bıraktı" (Eagleton, 2011:49).

Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı adlı kitapta Ali Artun, modernleşme için toplumsal örgütlenmenin bir dönüşüm ve reform geçirmesi gerektiğini, bunun bir kültürel politika olduğunu söylemektedir. Burada Foucault'nun tabirinden yararlanarak "disiplin teknolojisi" tanımını kullanmaktadır. Toplumun bir ulus olarak yeniden inşa edilebilmesi için, halkın da disipline girmesi gerektiğini, bir "yurttaş terbiyesi"nden geçmesi gerektiğini belirtir (Artun, 2011:193).

Cumhuriyet döneminde, özellikle de Mustafa Kemal, Türkiye'de yaşayan herkesin bir modernleşme süresinden geçmesini, Batı uygarlığına eşit düzeyde, laik bir düzlemde ve homojen bir toplum olarak ortaya konmasını istiyordu. Bu nedenle Türkiye'de harf inkılabı, kılık kıyafet devrimi gibi pek çok yenilikler yapıldı. Halk nezdinde bu

devrimlerin kanıksanması için de sanatçılara büyük misyonlar düşüyordu. Resim sanatına bu nedenle çok önem verildi. Modernleşme bağlamında yeni bir toplum yaratma düşüncesi, Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür politikasıydı. Bu noktada Halkevleri'nin açılması, Köy Enstitülerinin kurulması ve Anadolu köylerinde Yurt Gezileri'nin yapılması oldukça önem arzeder. Cumhuriyetin kuruluşunda "toplumsal ve kültürel alanın yeniden inşası" çok büyük önem taşımaktadır. Türkiye, bu dönemde savaşın yaralarını sarmaya çalışmaktadır ve aydın, okumuş insanlara ihtiyaç duymaktadır. Bu bağlamda reform hareketlerini incelerken ve Almanya'dan Türkiye'ye göç eden bilim insanlarını ve Türkiye'ye katkılarını incelemek son derece önemli ve gerekli hale gelmektedir.

2.3. Atatürk Dönemi'nde Darülfunun Reformu

Darülfunun medrese dışında açılan ve gelişerek üniversiteleşecek bir eğitim kurumuydu. 1845'te kurulmasına karar verilen Darülfunun, fikir ortaya atıldıktan ancak 18 yıl sonra 1863 yılında açılabilirdi. Darülfunun modern anlamda bir üniversite değildi ancak bir Rüştiye ya da bir İdadi de değildi. Yetişmiş eğitimciler henüz yoktu bu nedenle derslerden çok konferanslar veriliyordu. Öğretim üyesi sıkıntısı olmakla birlikte, öğrenci niteliği de düşüktü. Öğretim üyelerinin yoksunluğundan ötürü, devletin üst kademelerinde yer alan memurlar burada daha çok konferanslar veriyordu. Darülfunun açılmasından iki yıl sonra 1865'te bulunduğu ahşap yapının yanmasıyla tatile girdi. 1870 yılında tekrar açıldı. Ders programlarında Fransa'daki uygulamalar esas alındı. Daha sonra adı, *Darülfunun Sultani* ve *Darülfunun Şahane* olarak yıllarına devam etti. Abdülhamit döneminde 1900 yılında Darülfunun Şahane, İstanbul Kız Lisesi binasında eğitimine başladı. Bu dönemlerde Batı etkisi Osmanlı'da artık iyiden iyiye hissettiriyordu. Tanzimatla beraber aydın insan tipi oldukça gelişmişti. Ancak, 1908 yılında İstibdat yönetimi Darülfununu da etkisizleştirmişti (Öklem, 1973:22-24).

Cumhuriyet, Darülfunun'un eksiklerini görüyordu. Kurumda bilimsel çalışmalar yoktu, meslek derslerinden öteye varılamamıştı, öğrenciler ile öğretim üyeleri arasındaki ilişki zayıftı. Öğrenciler dar kalıplar, düşünceler arasında hapsolmaktaydı. Darülfununda öğretim üyeleri, dışarıdaki işleriyle okuldakinden daha çok ilgileniyorlardı ve bu nedenle

kitap, makale, bilimsel çalışmalar ortaya çıkmıyordu. Cumhuriyetin ilan edilmesiyle, Türk toplumunun batılı ve uygar bir seviyeye ulaşması, kültürce ilerlemesi için yapılan devrimlerin ardı arkası kesilmiyor, yenilikler ve reform hareketleri birbirini kovalıyordu. Siyasi güçler ile girişilen "yeniden kurma hareketleri" için katkının en çok gelmesi gereken yerin kültür ve bilim alanından gelmesi beklenirdi ancak böyle olmadı. Darülfünun, katkıda bulunmak bir tarafa, bu "gidişe ayak bile uyduramıyordu" (Öklem, 1973:26).

Bu durum karşısında şu şekilde bir sonuç çıkıyordu: Kendi topraklarının güncel meselelerine bu kadar yabancı olan Darülfünun nasıl olur da, başka ülkelerin kültür ve bilim hareketlerinin takipçisi olabilirdi? O halde, Darülfünun bir bilim ve kültür yuvası ya da bir inceleme ve eğitim merkezi olması zaten söz konusu değildi (Öklem, 1973: 28).

Mustafa Kemal, kültür ile uygarlığı birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak görüyordu. Fakat onun kültür adına yaptığı devrimler bazı çevreler açısından, "aşırı" bulunuyordu. Ancak toplum bir "şok" etkisi yaşamadan kendisini bulamazdı.

Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte, "medeni milletler seviyesine" gelebilmek için çok önemli adımlar atılıyordu. Eğitim konusuna çok önem veren Mustafa Kemal, bu konuda çok hızlı çalışmalar yürüttü. Meclis konuşmalarında da, eğitim konusuna her zaman yer vermiştir.

Darülfünun reformu 1932 yılında ortaya çıktığında bu reformun raporunu verecek olan, Profesör Malche 1933 yılında İstanbul'a geldi. Malche, Milli Eğitim Bakanlığı Teknik Danışmanlık görevindeydi. Malche'in raporu, hükümet çevresinde hoş ve olumlu karşılanmıştı. Cumhuriyet'le birlikte yapılan reform hareketleri, görülüyordu ki Darülfünun'u da kapsıyordu. Bazı dersler için, dışarıdan profesörler getirilmesi konusunda bütün fakülteler hemfikir olmuştu (Öklem, 1973:38).

İstanbul'a geldiğinde bir demeç veren Prof. Malche, Üniversitede; uygulama ve pratiği uzman olan kişiler ve gelecek kuşaklar için bilgin yetiştirmenin amaç olduğunu vurgulamıştır. Prof. Malche'a göre, profesörlerden tüm memleket fayda sağlamalıydı. Bundan ötürü de Avrupa'da olduğu gibi bütün vakitlerini Üniversite'ye vermelerinin önemli olduğunu söyledi (Öklem, 1973:41).

Hilmi Ziya Ülken ise, Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi adlı kitabında yabancı eğitimciler hakkında şu sözleri söylemektedir:

1933'de Üniversitenin kuruluşu Türkiye'de yeni felsefe akımlarının başlangıcı sayılabilir. Çünkü bu dönüm noktası hem batıda veya Türkiye'de yetişmiş yeni nesillerin üniversitede görev alarak yeni fikir cereyanlarını getirmelerinin başlangıcı olmuş, hem de daha çok Hitler Almanyasının aynı yıllarda memleketten çıkardığı birçok değerli ilim adamının İstanbul Üniversitesinde görev alması yüzünden o güne kadar tanımadığımız en yeni fikirlerin Türkiye'ye girmesine sebep olmuştur. (...)Bununla birlikte biz burada yeni Üniversitenin ne dereceye kadar yeni ve sağlam fikirler getirdiği noktasında duracağız (Taşdemirci, 1992:30).

Türkiye, ilköğretimden yükseköğrenime kadar hep ezberci eğitimle terbiyeli! ve belleği güçlü hafızalar yetiştirmeye çalıştı. 1933'ten sonra ise bunu "aşma" çabaları başlamıştır. Ancak bu çabalar, kimileri nezdinde hiç de iyi karşılanmıyordu. Mustafa Kemal, "her ilerici ve yenilikçi gelişmeye karşı çıkan kuvvet irticadır"⁶ derken bu durumu çok açık ifade etmektedir. Darülfünun'da köklü değişikliklerin yapılması, bir takım tepkilere neden oldu özellikle de kadroların "yerinden olma" endişesi sebebiyle.

Üniversite'ye getirilecek yabancı profesör sayısı 38 olarak belirlendi, çoğu alanlarında ünlü ve çok değerli bilim insanlarıydı. Darülfünunun adının değişmesi ile beraber Beyazıt'ta bulunan eski Harbiye Nazırlığı binasının kapısına mermer bir plak üzerine yazılmış bir şekilde (İstanbul Üniversitesi) "levhası" asıldı. Darülfünun öğretim üyeleri 155 kişiden oluşuyordu. Ancak bu kişilerden yalnızca 59'u yeni kadroya alınabildi, 96'sı ise kadronun dışında bırakılmak zorunda kaldılar (Öklem, 1973:47-48).

1863 yılında başlayan Darülfünun, 1 Ağustos 1933 günü yerini, Atatürk'ün Üniversite devrimiyle İstanbul Üniversite'sine bırakmıştı. İstanbul Üniversitesi yapılan bir törenle 19 Kasım 1933 yılında böylece açıldı (Öklem, 1973:66)

⁶ M. Tahir Hatipoğlu, (1998), Türkiye Üniversite Tarihi (1845-1997), Selvi Yayınları:26, Ankara, ss.55

2.4. Bilim Adamlarının Göçü ve Üniversite Reformu Süreci

30 Ocak 1933'de Almanya'da iktidara gelen Naziler, ırkî gerekçeler ve ideolojilerden dolayı beğenmedikleri üniversite hocalarını ya emekliye ayırdılar ya da uyarılar ve tehditlerle görevlerinden ettiler, hatta teker teker tutuklamaya başladılar. Öğretim üyelerinin büyük bir çoğunluğu İsviçre'ye sığındı. Faşist Hitler uygulamasından kaçan, "Yahudi" veya "nazi" olmayan bilim insanları, kendilerine farklı ülke üniversitelerinde veya yüksek öğretim kurumlarında iş aramak için, Zürih'te Yurtdışındaki Alman Bilim Adamlarına Yardım Derneği adı altında bir yapılanma oluşturdular. Derneğin başına ise tıp doktoru Prof. Philipp Schwartz getirildi. Bu sıralarda ise, Türkiye'de üniversite reformu çalışmaları hızlı bir şekilde devam ediyordu. "Milli Eğitim Teknik Danışmanlığı" görevini yapan A.Malche, Zürih'de bulunan Yurtdışındaki Alman Bilim Adamlarına Yardım Derneği'ne Mayıs 1933'de yolladığı bir postayla mülteci Alman bilim insanlarına Türkiye'de çalışma imkanı olduğunu haber vermiştir (Taşdemirci, 1992:10-11).

Dönemin Maarif Vekili Reşit Galip Bey, öğretim kadrosu ilan edildikten sonra profesörlerin görevleri konusunda şunları aktarmaktadır: Üniversitede her profesörün, o yıl tüm dünyada kendi alanına ait olup biten şeyleri, yeni bulguları ve ilerlemeleri, önemli yayımlarla ilgili kendi eleştirel bakışlarını yansıtmak konferanslar vermelerini ve bu konferansların bir ay içinde Türkçe ve en az bir yabancı dile çevirilerek basılmalarını; bu yayınların bütün dünya Darülfünunlarında her profesörün ilim koluna uygun kürsülere, enstitülere, akademiye gönderilmesi, ayrıca dışarıdan gelecek eleştirilere cevap verebilecek bir düzeyde itina ile hazırlanıp gönderilmeleri gerekmektedir. Profesörlerin, profesör yardımcılarının ve öğretmenlerin, orijinal eser hazırlama ya da ilmî ve fennî araştırmalar hakkında alanlarında neler kaydettiklerini iki yılda bir göstermesi, ne kadar verimli oldukları, katedilen yolda verimliliğin ne aşamada olduğunun gözlem yapılmasına imkan sağlamalıdır (Hirsch, 1950:318-19).

Yeni Üniversitede hocalardan istenen çalışmalar ise aşağıdaki gibidir:

İzlenilen öğretim yolu,

Bir yıllık çalışmaları,
Aldıkları sonuçlar,
Avrupa'nın bilimsel eserlerinden hangilerini getirtip inceledikleri,
Özel incelemelerinde ne derece ilerledikleri.

Malche, raporunda öğretim kadrolarına uygun, tatmin edici miktarlarda maaş verilebilmesi için sayılarının belirli ölçüde olması, hatta azaltılma yoluna gidilmesi düşüncesindeydi ve yeni Üniversite'de toplamda 200 kişilik öğretim üyesinin göreve başlamasını uygun görmüştü. Bu kadrolar ise şu şekildedir; 88'i ordinaryüs, 36'sı profesör ve doçent olmak üzere, 72'si ise asistandır. Ayrıca doçent ve asistan sayısının, ordinaryüs profesörlerden daha az olması dikkat ise çekicidir (Taşdemirci, 1992:10).

Ord. Prof. Dr. E. Ernst Hirsch, 1 Türk Lirasının 2 Alman Markına eşit olduğunu, Türkiye'deki yaşamın ise Almanya'dakinden çok daha uygun olduğunu söyleyerek, alınan maaşların iyi miktarlarda olduğunu belirtmiştir (Taşdemirci, 1992:24). Bu da savaş sonrası bir ortamda, ekonomik bakımdan pek çok zorluk yaşanmasına ve henüz savaşın yaralarının bile sarılmamış olmasına rağmen, eğitim konusunun ne kadar elzem bir öneme sahip olduğunu bize göstermektedir.

1935-1945 yıl aralığında Üniversite konferans konuşmalarının hemen hemen yüzde 75'i ise yabancı bilim insanlarına aittir (Taşdemirci, 1992:24-25).

Yabancı bilim insanları beraberlerinde öğretim yardımcılarını da yanlarında getirdiler. Bu bilim insanları Nazi Almanyası'ndan kaçtıkları için, asistanları da aynı durumdadı. Türkiye tarafından asistanların profesörlerin yanlarında getirilmesi olumlu karşılanmıştır. Böylece profesörlerin daha verimli çalışacakları düşünülmekteydi Hemen hemen yarı yarıya çoğu profesörün asistan veya yardımcıları yanlarındaydı. Bu profesörlerin yanlarında sınıftaki ders notlarını tutmak adına, ya da ders kitaplarının hazırlanması adına tercümanlar, ya da az sayıda doçentler yer alıyordu. Yabancı profesörler aynı zamanda bu dönemde Türkçe öğrenmedikleri için de eleştiriliyorlardı. Yabancı bilim insanlarının Türkçe bilmemeleri, öğrencilerin de yabancı dil bilmemeleri alınan verimi sınırlandırmaktaydı (Taşdemirci, 1992:24-25).

Tüm bu gelişmelerin yanında, Atatürk devrimlerinin yönü çağdaşlaşmaya, bilime ve

aydınlığa doğru olduğu için karşıdevrimciler bu yenilikler konusunda hep bir engel çabası gütmüşler ve yenilikleri kabul etmek istememişlerdir. Prof. Ernst Hirsch bu konuda; Alman bilim insanlarının gelişine gerici çevreler ve bazı siyasetçilerin, "yeterli profesörlerimiz var" diyerek karşı koyduklarını belirtmektedir. Mustafa Kemal ise bu kişilere; "yabancı profesörler genç Türk profesörlerin kurmay sınıfını yetiştireceklerdir. Bu kurmaylar da genç yeterli sayıda Türk profesörünü yetiştirecek, yetiştirilen Türk profesörleri ülkenin ihtiyaç duyduğu sayıda öğretmeni, hekimi, hukukçuyu ve başkalarını eğiteceklerdir" cevabını vermiştir. Hirsch, bu karşı çıkışlar için ise şunları söylemektedir: "Oysa biz aslında, sadece eşeğin sırtındaki çuvallardık, esas dövülen eşektir, yani hükümetti" demiştir (Hatiboğlu, 1998:111).

2.4.1. 1933'te Türkiye'ye Göç Eden Alman Bilim Adamları ve Sanat Eğitimi

Bu göç hikayesinde kuşkusuz 1922-23 yılından itibaren Türkiye Cumhuriyeti'nin izlediği devrim hareketi oldukça etkilidir. Mustafa Kemal, işgal altındaki Osmanlı devletinden modern bir Cumhuriyet'e geçişi olanaklı kıldı. Bu yeni Cumhuriyet, Türk toplumunun, kendi ulus kültürünü de koruyarak, batı medeniyetleri seviyesine getirmek için devrim çalışmalarına hız verdi. Böylece Türkiye'de, yeni Cumhuriyet'in modernleşme sürecini başlattığını da söyleyebiliriz. İslam hukuk sistemi yerine Batılı modern hukuk kanunları getirildi, laik eğitime geçildi, halifelik ve saltanat kaldırıldı. Mustafa Kemal, ekonomiyi ve adaleti en temelinden değiştirmedikçe diğer ilerici amaçlarını gerçekleştiremeyeceğinin farkında olan bir önderdi.

Almanya'da ise bu yıllarda zorlu zamanlar yaşanıyordu pek çok üretken ve dallarında isim yapmış akademisyen, bilim yapmanın temel koşulu sayılan özgürlüklerini Nazi Almanyası nedeniyle kaybetti ve yeniden çalışma ortamı bulacakları bir ülke arayışı içerisine girdiler. Ülkelerini ve evlerini geride bırakarak, başka bir ülkede yeni bir yaşam kurmak istediler. Bu süreç ancak 1945'li yıllara kadar devam etmiştir. Türkiye ise, bu önemli bilim insanlarına ev sahipliği yapmıştır.

Almanya'da sıkı yönetimin başa geçmesiyle Zürih'te akademisyenlerin oluşturduğu

küçük bir göçmen grup bir araya geldi. Gelecek zorlu zamanların öngörüsüyle, başını Schwartz'ın çektiği "Alman Bilim Adamları Danışma Merkezi" adı daha sonra "Yurt Dışındaki Alman Bilim Adamları Yardımlaşma Cemiyeti" olarak değişmişti. 1933 Temmuz ayı itibariyle Schwartz İstanbul'da kişisel bağlantılar kurmaya başladı. Bu noktada, pedagoji profesörü olan Albert Malche, Türk hükümeti aracılığıyla yenilik önerileri hazırlamak için görevlendirildi. Malche'nin önerileriyle Yüksekokul reform Kanunu'na gidildi. İstanbul Üniversitesi'nin açılmasıyla eski doçentlerin çoğu öğretim görevlisi olarak kabul edilmedi. Schwartz, Türkiye'de, Türk Hükümeti ile beraber yükseköğretimi yeniden yapılandırmak için ve bu yapılandırmayı da Almanya'dan göç eden profesörlerle yapmak amacıyla Malche'yi de yanına çekti. Bu şekilde Yardımlaşma Cemiyeti bu bilim insanlarının gelmesinde etkin bir ortam sağladı (Schwartz, 2003:9-10).

Böylece, 1933 yılı sonrası başta İstanbul Üniversitesi olmakla birlikte, Ankara Üniversitesi de dönemin en büyük göçmen üniversitesi oldu. Bu grubun en temel göç etme nedenleri ise ırkçı nedenlerdir ve elbette görevlerinden uzaklaştırılmış olmalarıdır.

Türkiye'ye gelen üniversitelerdeki yabancı akademisyen sayısına baktığımızda, bu rakamların oldukça yüksek olduğunu görürüz. 1933'te İstanbul'da 27 Türk, 38 yabancı ordinaryus bulunmaktadır. Asistanlar ile beraber 323 üniversite mensubundan 85'i yabancı hocalardan oluşmaktaydı (Schwartz, 2003: 18).

Göç eden bu profesörlere bazı koşullar konulmuştu. Bunlar arasında; derslerin önce tercümanla verileceği, daha sonra tek başına akademik makaleler, ders kitapları ve yazılar çıkartılması gerektiği, dersleri türkçe verebilmeleri için belirli bir zaman içerisinde türkçeyi öğrenmeleri ve dil öğrenmeleri için beş yıllık bir kota konulması, bilimsel çalışmalar ortaya koyabilecek bir neslin ortaya çıkmasını sağlamaları, üniversitenin izmi olmadan başka bir işte çalışma yasağının konulması, devletin izniyle bilirkşi raporu çıkartabilmeleri, halkın aydınlatılması ve eğitilmesi ile ilgili çabalara katılım. (Schwartz, 2003:20).

1911-12 yılları arasında kendisi de Prusya Sanatlar Akademisi'nde Peter Bürger'in öğrencisi olan Rudolf Belling de Türkiye'ye göç eden akademisyenler arasındadır. Nazi rejimi onu "dejenere" olmakla suçlamış ve hapse atmıştır. 1935 yılında bir yıl için ABD'ye, ardından 1937 yılında ise Türkiye'ye sığındı. Belling, 1951 yılına kadar Güzel

Sanatlar Akademisinde Heykeltraşçılık Bölümünün yönetimini üstlendi (<http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/arc/bel/trindex.htm>).

Resim 36: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1935



Kaynak: <http://icivelekoglu.blogspot.com/2016/06/9-haziran-44-yil-once-bugun-alman.html>

Rudolf Belling, Almanya'da ilk soyut heykel çalışması gerçekleştiren sanatçılardan biridir. Henüz öğrencilik yıllarında iken akademik tavra karşı kübist eğilimler göstermiştir. Boşlukları, doluluklara "karşıt değerler" olarak kullandığı eserleri, modern heykel sanatında önemli yer bulmuştur, çalışmaları onu soyut heykelle yönlendirmiştir. Akademi'de çağın getirdiği yeniliklere uygun bir eğitim dönemi başlatmıştır. Öğrencileri arasında; İlhan Koman, Hakkı Atamulu, Şadi Çalık, Hüseyin Anka Özkan, Yavuz Görey, Turgut Pura, Hüseyin Gezer, Zerrin Bölükbaşı, bulunmaktadır (Şen, 2016:Sayı:6).

Resim 37: Rudolf Belling Akademi’de İsmet İnönü büstü yaparken



Kaynak: <http://www.e-skop.com/skopbulten/rudolf-belling-istanbuldayken%E2%80%A6/3355>

Resim 38: Rudolf Belling İsmet İnönü ile birlikte Akademi’de.



Kaynak: <http://www.e-skop.com/skopbulten/rudolf-belling-istanbuldayken%E2%80%A6/3355>

Belling, bir dizi reform çalışmasıyla okuldaki eğitimi Sanayi-i Nefise çizgisinden çıkararak, çağdaş anlayışa uygun bir hale getirdi. "Eski, klasik tarzda ve tamamıyla realist" heykel eğitimi Celal Esat Arseven'e göre Belling sayesinde "modernleşiyor." (<http://www.e-skop.com/skopbulten/rudolf-belling-istanbuldayken%E2%80%A6/3355>)

Resim 39: Rudolf Belling, Alfred Frechtheim'in Portresi (Rudolf Belling'in Satıcısı), 1927



Kaynak: <https://theartstack.com/artist/rudolf-belling/portrait-alfred-flechth-1>

Resim 40: Rudolf Belling, Organik form, 1921, Bronz



Kaynak: <https://theartstack.com/artist/rudolf-belling/organische-formen-1921>

Resim 41: Heykeltıraş Belling'in yaptığı Taksim'e konulacak İnönü heykelini Vali Lütfi Kırdar ile incelerken, 1944



Kaynak: <http://www.ismetinonu.org.tr/1938-1950-arasinda-yapilanlar/>

İstanbul'un en görkemli anıtlarından biri olan bu anıt, İnönü Gezisi(Taksim Gezisi) için tasarlanmıştır. Anıtın kaidesinin İnönü Gezisi'ne dikilmesine karşın, anıt kaidesiyle bu parkta hiç buluşmamıştır. *Atlı İnönü Anıtı*, adeta bize yeni Cumhuriyet'in modernleşme projesini anlatır. Profesör Belling anıtın yapımına 1940 yılında başlar. Ancak heykel atölyesinin tavan yüksekliği anıtın boyutları için yeterli gelmez ve atölyenin çatısı sökülerek yükseltilir. Anıtın yapımında, öğrencisi Hüseyin Anka Özkan ve ona tercümanlık yapan Nijat Seral de yardımda bulunur. Bu yıllarda İstanbul'da üç anıt-heykel bulunmaktadır. Bunlar; Sarayburnu Atatürk Anıtı, Taksim Cumhuriyet Anıtı ve Harbiye Atatürk Anıtı'dır. Bu üç anıttan ikisi yabancı profesörlere aittir. Yine öğrencisi Hüseyin Gezer bu anıt için şunları söylemektedir: "Özellikle Atlı İnönü Heykeli'nin çalışmaları, Türk heykeltıraşları için çok ilgi çekici ve öğretici olmuştur(...) Belling, önce heykelin ölçekli bir maketini tam titizlikle gerçekleştirdi. Onu 1/3 ölçeğe büyüttü ve heykelin 1/1'e büyütülmesi için Almanya'dan özel olarak bu iş için getirttiği Engels'e teslim etti....Bu

teknik, o tarihten sonra bizde de kullanılmaya başlanmış ve anıt işlerini kolaylaştırmıştır. Hatta onun kullandığı büyütme (*pantograf*) aletinden, birkaç sanatçı kopyalar yaptırmıştır." (<http://besiktaskultursanat.com/haberler/besiktas/cezalandirilan-anit/>)

20. *Yüzyıl Heykeli İçerisinde İlhan Koman Heykelinin Yeri* adlı yüksek lisans tezinde Öner Kıranlar; Belling'in akademideki eğitimi teknik bakımdan düzenlediği, ancak klasikçi üslubunu devam ettirdiğini söylüyor. Klasik eğitim tamamlanmadan soyut ve modern çalışmanın doğru olmadığı düşüncesinde olduğu ve öğrencilerine de bu şekilde çalışmaları konusunda eğitim verdiğini aktarıyor. Bu konu hakkında Hüseyin Gezer ise şunları söylemektedir;

Üzüntüyle belirtmek gerekir ki, Belling gibi dünya sanatına yenilik getirmiş, çalışkan, dinamik, büyük çaplı bir sanatçı, Türkiye’de kalışı uzadıkça ülkemizin besleyici olmayan fikir ve sanat atmosferi içinde, zamanla yorulmuş, yeniliğe yönelik çalışmaları durmuştur. Hatta, 1950’lerden sonra büsbütün ağırlaşmış, öğretmenlik görevini bile şevkle yapmaz olmuştur. (Kıranlar, 2008:27-28)

Göç nedeniyle gelen Batılı sanatçılar kuşkusuz ülkemizde pek çok önemli isimleri yetiştirdiler. Belling'in yetiştirdiği öğrencilerden biri de İlhan Koman'dır. 1947'de bursla üç yıllığına Paris'e gider. Sanatçı dünyaca ün yapmış bir heykeltıraştır, özellikle de İsveç'te. Koman, Paris'te zamanını genellikle *Louvre ve Rodin Müzesinde* geçirir ve Rodin'in yapıtlarına hayrandır. Devlet bursuyla gittiği Paris eğitimi 1951'de bittikten sonra, İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde asistan olarak göreve başlar.

Abidin Dino Milliyet Sanat Dergisinde, Koman'ın sanatına dair yazdığı bir makalede Koman'ın sanatına dair pek çok özellikleri maddeler halinde sıralamıştır. Bu maddelerde Dino, İlhan Koman sanatı için; doğa, insan, insan-insan ilişkisinde yeni bir yaklaşımın peşinde olduğu, çağımızın çelişkilerini derinlemesine yansıttığı gibi konulara değinir. Sözlerine ise şu şekilde devam eder: "Ustalığın temelinde şöyle bir yaklaşım var bence: Koman, yerlerde serili duran "cansız"ların , kendi kuralları içinde var olduklarını bilmiş, İlhan'ın elinde çelik, demir, tahta, kil uzun bir alışveriş sonunda canlanmıştır. Bilir ki Koman, maddenin kendine göre istekleri, cilveleri, domuzlukları, şeytanlıkları, meleklikleri var. Örneğin, çeliğin "suyuna", tahtanın, mermerin "damarına" uyulmazsa,

tutulan iş sarpa sarar, geri teper, orta yerinden çatlar. Boşuna değil "sabır taşı" imgesi. Maddeyi içten bilmek, onu anlamak gerekiyor. Çelikse çelik; kilse kil, basbayağı bir aşk ilişkisi kurulmadıkça, bir kara sevdaya tutulmadıkça, gerdeğe girmedikçe madde ile, ordan bir hayır gelmez..." Makalenin tamamı ise aşağıda görsel olarak konulmuştur.

Resim 42: Creator: Abidin Dino, Milliyet Sanat Dergisi, 1982.03.15; Sayı: 20, (Sayfa: 14-17), İstanbul

Kim bu İlhan Koman?

Abidin Dino, Paris

Nasıl da bilmiş Yunus Emre: "Dervişler uçar kuşlar deniz kenarın kışlar."

İlhan Koman yıllardır bir İsveç limanında, kış kıyamette, Nuh misali bir gemide yaşar, kuşlarla kar kaplı "deniz kenarın kışlar."

İçimde hep bir kuşku: Tufanı mı bekler, ne?

Yontularını ve kendisini otuz yıldır bilirim. Nasıl tanımlasam kimliğini?

1 - Maddenin iç yapısını araştırır, bulgularını dışsallaştırır.

2 - Yer çekimi yasası ile kıyasıya çekişir.

3 - Yontularında basınç ve baskının daima karşısındadır.

4 - Doğa - insan, insan - insan ilişkisinde yeni bir yaklaşımın peşindedir.

5 - Dikey biçimlerin dirilik gücüne dayanarak, ölümün yataylık eğilimine meydan okur sürekli.

6 - Çağımızın çelişkilerini yansıtır, derinlemesine.

Evet, doğanın o yapışkan yer çekimi yasasını yenmek işi gücü.

Simyacı gibi bir şey, suratım ve dalgın sıcak gözlerini görseyiz, bunu anlarsınız.

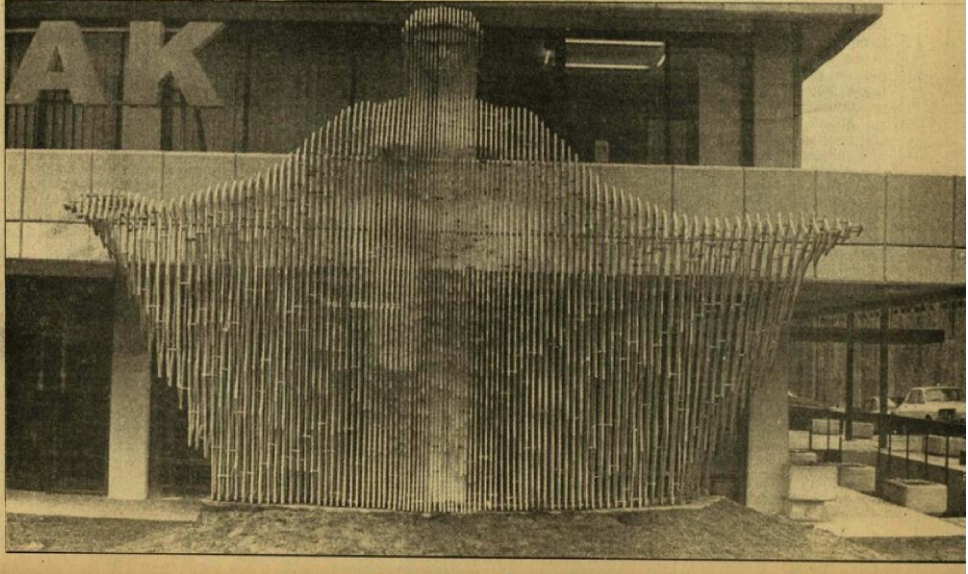
Ustalığın temelinde şöyle bir yaklaşım var bence: Koman, yerlerde serili duran "cansız"ların, kendi kuralları içinde var olduklarını bilmiş, İlhan'ın elinde çelik, demir, tahta, taş, kil, uzun bir alışveriş sonunda canlanmıştır. Bilir ki Koman, maddenin kendine göre istekleri, cilveleri, domuzlukları, şeytanlıkları, meleklikleri var. Örneğin, çeliğin "suyuna", tahtanın, mermerin "damarına" uyulmazsa, tutulan iş sarpa sarar, geri teper, orta yerinden çatlar. Boşuna değil "sabır taşı" imgesi. Maddeyi içten bilmek, onu anlamak gerekiyor. Çelikse çelik; kilse kil, basbayağı bir aşk ilişkisi kurulmadıkça, bir kara sevdaya tutulmadıkça, gerdeğe girilmedikçe madde ile, ondan bir hayır gelmez.

Eski ustalar bunu çok iyi bilirdi. Bakırcının bakırla, taşçının taşla, marangozun tahta ile, tesbihçinin kehribarla alışverişi "aşkı" idi.

Hattatların yumurtalı kâhatla, keskin yontulmuş kâhatla, asma yaprağı dalından damlatılmış siyah mürekkeple "halvet"e girdiklerini bilirim. İlhan Koman yaptığı her işte böylesi bir yöntem uyguluyor. Meraklı adam. Yaptığı her işte, diyorum, çünkü "yontu" sözcüğü pek yerinde değil, genelde yontuyor ki Koman, binbir araçla "yaratıyor", birtakım yaratılar, yaratıklar meydana getiriyor. Kendilerine özgü anatomileri olan, iç yapısı olan birtakım "mahlukat" üretiyor. 10 yıl mı sürdü bu dönem, fazla mı, bilemiyorum, dalgınca benzer bir cam başlıkla yüzünü gözünü korumuştur bu ara, demirleri bitişirmiş, kaynatmış, lehimlemiştir ateş kusan bir burudan kıvılcımlar saçarak. Bu uğurda saçını sakalını ağartmış, sarartmış, yakmıştır kaç kez. Elleri yanıklar içinde kalmış, aşırı ışıktan gözlerine kan oturmıştır, bir sipahiler ordusunun atlarını tek başına nallasaydı, bu kadar yorulmazdı Allah'ın günü. Günler, aylar, yıllar boyunca, yeryüzü etrafında dönmeye hazır gezegenlere, kimi zaman da uçtu uçacak insanlara benzer sürü ile küçüklü büyüklü "Koman"lar üretmiş bulundu. Yaman bir tutku hani.

Yıllardan beri bu biçimlerden biri ile yaşadım Paris'te, odamda durur, ben tükenirim, o tükenmez, ne acı şey! Ben gidiciyim, o kalıcı, İlhan'ın ateşten çıkma biçimi ile bunu konuşuruz, uzun uzun ve sevinçli.

Zincirlikuyu'daki "Akdeniz" heykeli



Akdeniz Heykeli İlhan Koman'ın en bilinen eserlerindedir. Koman heykeli, o yıllarda Halk Sigorta (Yapı Kredi Sigorta) adına yapmıştı ve 1980 yılında İstanbul'da şirketin Büyükdere Caddesi'ndeki genel müdürlük önüne dikilmişti. Ancak 2014 yılında İstanbul'da İsrail Başkonsolosluğu önünde toplanan bir grup insan, Gazze'ye yapılan karadan saldırıyı protesto ediyordu. Konsolosluk önünde bulunan Koman'a ait Akdeniz Heykeli bu gruptan nasibini almış ve heykel saldırıya uğramıştı. Gazze saldırısına öfke duyan bu insanlar, her ne hikmetse sınırlarını heykelden çıkarmak istemişlerdi. Saldırganların amacı heykeli tamamen yıkmaktı. Oysa İlhan Koman, heykelin yapım aşaması için ise şu sözleri söylemiştir: "İnsanın kucaklaşması, sevgisi anlatılırken, Akdeniz aklıma geldi. Akdeniz büyüktü, bizden bir denizdi. Kucak açmayı bu adla anlatmak istedim."⁷ Ancak 4,5 ton ağırlığındaki bu heykel saldırıya karşı direndi. Heykelin tamirini ise; Akdeniz Heykeli "uzmanı" olan Ferit Özşen üstlendi. 2017 yılında bu heykel İstiklal Caddesi'nde bulunan Yapı Kredi Kültür Sanat binasının 3. katına yerleştirildi. Burada ortaya çıkan durum, heykel ve kamusal alan bağlamında ayrı bir tartışmanın konusudur.

Resim 43: İlhan Koman, Akdeniz Heykeli, Taksim Yapı Kredi Kültür Merkezi



Kaynak: <https://www.campaigntr.com/yapi-kredi-kultur-sanat-ile-beyoglu-sanat-ile-yeniden-kucaklasti/>

⁷ Ertuğ Uçar ve Nur Gayretli, Sanat Dünyamız 2017 İzlenimleri, "Akdeniz'in Hikayesi", Sayı: 161, Yapı Kredi Yayınları, Dergi.

Boğaziçi'ne Sığınanlar adlı kitabın yazarı Prof. Fritz Neumark da Türkiye'ye sığınanlar arasındadır. Kendisi birkaç yıl içinde Nazilerin gideceğini umar ve sadece birkaç yıllığına Türkiye'ye geleceğini düşünür. Ancak ne Naziler birkaç yılda gider, ne de kendisi birkaç yılda Almanya'ya geri döner. Akademide en verimli yılları Türkiye'ye geldiği yıllarda, bu topraklarda geçer ve 1953 yılına kadar da Türkiye'de kalır. Neumark, Avrupa'da okutulan "iktisat biliminin" İktisat Fakültesi'ne taşınmasına katkı sağlamıştır. Neumark İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesinde görev almıştır. *Boğaziçi'ne Sığınanlar* kitabı, yabancı hocaların hem gelmeden önceki yaşadıkları süreç açısından, hem de geldikleri zamandaki izlenimleri açısından ortaya çok önemli tahliller sunmaktadır. O nedenle ayrıca bir yere ve öneme sahiptir. Nazi baskısını ve o günün koşullarını bu kitap sayesinde ilk ağızdan öğrenmekteyiz.

Neumark'ın ilk izlenimlerini şu şekilde aktarmaktadır:

Cenova'dan bir gemiyle gelip, sisli bir sonbahar sabahında İstanbul'un o eşsiz güzelliğini ilk kez gördüğümde, aramızdan çoğunun bu şehirde on ve hatta yirmi yıl geçireceğini hiç düşünmemiştim. Çünkü, vatanda kalan ve Nazi olmayan birçok kişi gibi ben de, ilk Hitler kabinesinde güçlü muhafazakâr çevrelerin de yer aldığını göz önünde bulundurarak, Hitlerciliğin en kötü ihtimalle iki veya üç yıl süreceği bir kâbus olduğunu sanıyordum. Bu yanlış değerlendirmemiz, 1934 Rohm darbesiyle daha da pekişti. Ancak zamanla, durumu daha gerçekçi değerlendirmeye başladık ve içimizden çoğu, "Bin yıllık imparatorluğun (Hitler Almanyası'nın)" bin yıl olmasa bile, on veya daha fazla yıl sürebileceği kanısına vardı. (Neumark, 1982:35).

Türk Hükümeti, vatansız kalan bu göçmen bilim insanlarına her zaman koruyucu bir tutum sergilemiş, onları bir "partner" olarak görmüştür. Bu durumu Neumark, şöyle anlatmaktadır: "Türk Hükümeti'nin en zor zamanlarda bize hiç engel çıkarmamasını ve büyük bir cömertlikle bu zor zamanı atlatmamızı sağlamasını minnet duyguları ile anıyoruz." (Schwartz, 2003:25).

Türkiye'deki hoca öğrenci arasındaki ilişki için ise Fritz Neumark, şu yorumlarda bulunmuştur:

Yine de söylemek isterim ki, genel olarak öğrenci ve öğretmen arasında kurulan bağ hiçbir yerde Türkiye'deki kadar kalpten ve uzun ömürlü olmamıştır. Gerçekten de hiç abartmadan iddia edilebilir ki, bir öğrenci ile- ilk,orta, lise veya üniversiteli olsun- <hocam> diye andığı profesörü arasında kurulan ilişki ancak tarafların birinin ölümüyle sona erer. Ayrıca, laiklik ilkesinin onyıllardır hüküm sürmesine rağmen, bir kişinin o günkü veya eski öğretmenine derin bir saygı ve hürmet göstermesi de değişmemiştir. Böyle bir saygı kendini, hala rastlanan ve sadece yirmi yaşındakilerin veya yeni mezunların değil, hatta bu arada bakan olmuş büyüklerin bile el öpmesi ile açığa vurur (Neumark, 1982:86).

Neumark, öğrencileri ve asistanları ile olan ilişkilerini her zaman taze tutmuş, mektuplaşma ve ziyaret yolu ile ilişkilerini devam ettirmiş ve bu ilişkilerden büyük memnuniyet duymuştur. Bilimsel çalışmalarını öğrencileriyle her zaman devam ettirmiştir.

Boğaziçi'ne Sığınan bu bilim insanlarının, eğitim konusunda pek çok katkı sağlamalarının yanı sıra, bu başlık altında son olarak Avusturyalı mimar, akademisyen Clemens Holzmeister'den de söz etmek gerekmektedir. Yeni Cumhuriyet Türkiye'sinin kimlik edinme süreci ve kent gibi alanların yeniden biçimlenmesinde etkin rol oynayan Holzmeister, göç eden profesörler arasında yer almasa da, kurulan bu yeni Cumhuriyet ve modernleşme sürecinin önemi bakımından tezde yer alması önemli ve yerinde olacaktır. Holzmeister, bu süreç için bizzat Mustafa Kemal tarafından çağrılmış ve yeni kurulan Türkiye'nin başkenti Ankara için, bakanlıkları ve askeri tesisleri inşa etmekle görevlendirilmiştir. Holzmeister, Büyük Millet Meclisi için projeler hazırlamıştır. TBMM binalar topluluğunun yapımına yoğunlaşmıştır. *Yargıtay Binası, Milli Savunma Bakanlığı Binası, Güven Park'taki Güven Anıtı, Pembe Köşk* yaptığı mimarî yapıların başlıcalarıdır. Holzmeister, genç nesil mimarlar üzerinde büyük bir etki yaratmıştır.

Resim 44: Clemens Holzmeister, Milli Savunma Bakanlığı, 1927-1931



Kaynak: : <http://web2.bilkent.edu.tr/bilkentpost/2017/01/19/modern-ankarayi-taclangiran-mimarlar-1-clemens-holzmeister%EF%BB%BFer/>

Resim 45: Clemens Holzmeister, Genel Kurmay Başkanlığı Binası, 1929-1930



Kaynak:<http://web2.bilkent.edu.tr/bilkentpost/2017/01/19/modern-ankarayi-taclangiran-mimarlar-1-clemens-holzmeister%EF%BB%BFer/>

Resim 46: Clemens Holzmeister, İçişleri Bakanlığı, 1930-1934



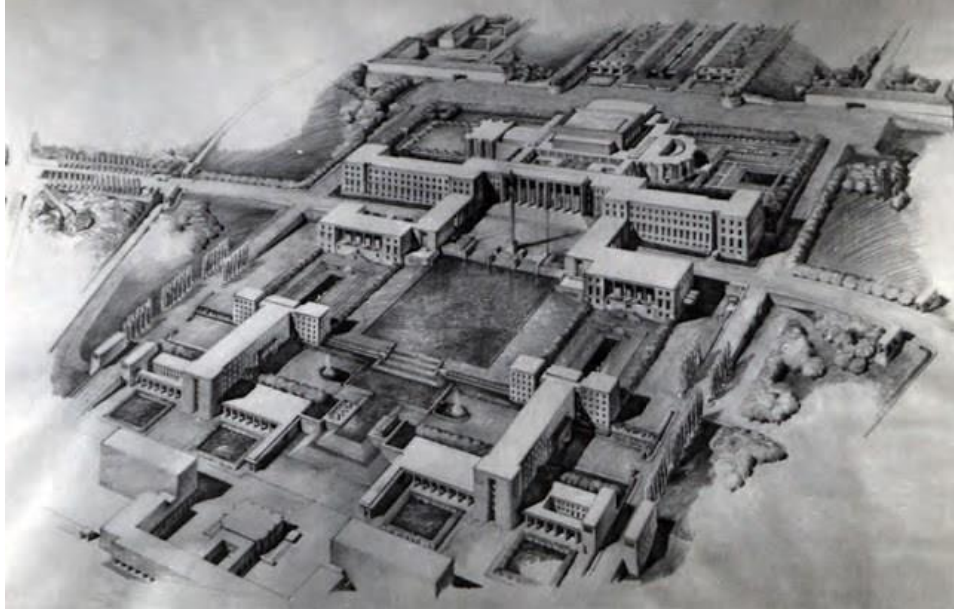
Kaynak: <http://web2.bilkent.edu.tr/bilkentpost/2017/01/19/modern-ankarayi-taclangiran-mimarlar-1-clemens-holzmeister%EF%BB%BFer/>

Resim 47: Clemens Holzmeister, TBMM Binası, 1938-1963



Kaynak: <http://web2.bilkent.edu.tr/bilkentpost/2017/01/19/modern-ankarayi-taclangiran-mimarlar-1-clemens-holzmeister%EF%BB%BFer/>

Resim 48: Clemens Holzmeister, TBMM eskizi



Kaynak:<http://web2.bilkent.edu.tr/bilkentpost/2017/01/19/modern-ankarayi-taclandiran-mimarlar-1-clemens-holzmeister%EF%BB%BFer/>

2.4.2. Göç Sonrası Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun Yapılanması

Yeni Cumhuriyetin modernleşmesi sürecinde yaşanan gelişmelere değinen Sait Yada, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı* adlı kitabın "Tatbikî Güzel Sanatlar Okullarının Doğuş Sebepleri ve Fonksiyonları"⁸ bölümü, *Endüstri ve Tekniğin Zararlı Tesirlerine Karşı Bir Reaksiyon Olarak Tatbikî Güzel Sanatlar Hareketlerinin Doğuşu* başlığında; endüstrinin zevksiz ve çirkin eşyanın çoğalmasına sebep olduğunu, rekabeti tehlikeli bir şekilde artırdığını, bu sebeple el sanatlarının değer kaybetmesiyle halkın giderek fakirleştiğini, milli endüstrinin rekabet edememesiyle "milli istiklaller"in tehlikeye girdiğini böylece politik ve ekonomik kapitülasyon devrinin başladığını, "meslek nizamının" bozulduğunu, eğitim ve sanat sisteminin ortadan kalktığını belirtmektedir (Yada, 2011:545).

⁸ İlgili başlık; Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda 2 Haziran 1966 tarihinde konferans olarak verilmiştir. Bu bilgiye; Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı adlı kitap, sayfa 525'den ulaşılmıştır.

Dolayısıyla, her alanda bütünlüklü bir kalkınmanın hedeflenmesi doğrultusundaki amaçlara hizmet etmesi bakımından, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu 1956-57 yılları arasında bir uygulamalı sanatlar yüksek okulu olarak açılır. Yurt dışında özellikle Almanya'da bulunan ve benzer okulları inceleyen Milli Eğitim Bakanlığı'nın bürokrat ve eğitimcileri 1950'li yılların ortalarına doğru Türkiye'de de böyle bir okulun açılmasını gerekli bulmuşlardır. Milli Eğitim Bakanlığı kendi ülkesinde deneyimli olan Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi'nden Prof. Schneck ile bir sözleşme yapar ve el sanatları için yaratıcı insanlar yetiştiren bir okul açılması konusunda katkılarını isterler. Milli Eğitim adına incelemeler yapan bir isim de Almanya'da eğitim görmüş olan İsmail Hakkı Tonguç'tur. Tatbiki'nin oluşum sürecinde önce danışmanlık yapan, daha sonra ise okulun kuruluşu ve inşası görevini üstlenen Schneck, 1920-30 yılları arasında, Almanya'da Bauhaus Okulu'nu iyi tanıyan, sanat ve tasarım eğitiminde çağdaş eğilimler uygulamış, benzeri okulların Almanya ve başka ülkelerde de kurulmasında önyak olmuş, uzman bir eğitimcidir (Ak, 2011:315-316).

Mimar Prof. Dr. Adolf Schneck, yeni okul için yaklaşık bir buçuk sayfalık bir rapor düzenlemiş, öngördüğü eğitim-öğretim ilkeleri ve bölümleri sunmuştur. Okulun beş bölümü olmasına karar verilmiştir: Dekoratif Resim, Seramik Sanatları, Tekstil, Mobilya ve İç mimarlık, ve Grafik. Öğrencilerin yetenek sınavlarıyla alınmasına karar verilir. Bütün bölümlerde birinci sınıfların, haftanın dört günü Temel Sanat Eğitimi dersi almaları planlanmıştır. Yetenekleri yetersiz bulunan öğrencilerin ise kayıtları ikinci yıl silinmesi kararlaştırılmıştır. Prof. Schneck, raporunda ikinci yıl itibariyle hangi çalışmaların yapılacağını birinci yılın sonunda alınan sonuca göre okul kurulunun karar vereceğini belirtir (Aslier, 2011:304).

Prof. Schneck, Avrupa'da bu okulların nasıl işlediğini raporunda devletin eğitim sorumluluğunu üzerine aldığını ve finanse ettiğini; bu sorumluluğu sanayi işletmelerinin gerçekleştirmelerini beklemediklerini ve bunun onlar açısından alışık olunan bir durum olmadığını belirtir, Avrupa ülkelerinde durumun tam tersi olduğundan, zatkârların ya sanayi kuruluşlarının işlettiği atölyelerde ya da bağımsız zanaatkârların yanlarında yetiştiklerinden söz eder. Onların meslek okulları, bir zanaat okulunda öğrenilemeyecek, ancak ek derslerin alınabileceği yerlerdir. Burada amaç

çıraklara ustalarının yanında yapamayacakları bazı dersler ve işler yapmalarıdır. Bu dersler haftada bir gün olur ve çırak diğer beş gün ustasının yanında eğitim alır. Prof. Schneck, bizim ülkemizdeki eğitim uygulamaları için ise şunları söyler:

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

Bu nedenle, Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nun çalışanları ve yöneticileri, çok önemli bir görev üstlendiklerini, bunun büyük bir sorumluluk olduğunu bilmelidir. Çünkü, söz konusu olan yalnızca Doğu'nun kültür mirasını korumak değil, ülkenin ekonomisine ve kalkınmasına yardımcı olacak yeni yollar da bulmaktır (Ak, 2011: 317-318).

Sözü edilen yüksek ideallerle Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu, 1957 yılı itibariyle açılmış ve 1960 yılında ilk mezunlarını vermiştir. Prof. Schneck ise, yaklaşık kırk sayfalık raporunu, üç yıllık uygulama sonrası, 1959 yılında vermiştir. Schneck, bu üç yıllık zamanda uygulamayı başarılı bulmuş, programlarda herhangi bir değişiklik yapmamıştır. Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu için en büyük etki, Alman okullarının deneyimlerini bizim ülkemizde yaşatan, Temel Sanat Eğitim ilkelerini burada da uygulayan Almanya'dan gelen öğretim elemanlarının katkılarıyla olmuştur. Schneck, Temel Sanat Eğitimi için öğretim elemanlarının çekirdek kadrosunu Almanya'dan seçmiştir. Türk çekirdek kadro ise bu okulun açılmasını öneren; Hayrullah Örs, Hakkı İzet ve Sait Yada'dır (Aslier, 2011:304).

Tatbiki'de görev alan ilk müdür Sabri Oran'dır. Öğretim elemanları Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi'nden seçilir. Öğretim elemanları kendi alanlarında yetkin olmalarının yanı sıra diğer alanlarda da yetkin ve uzmanlık eğitimi almışlardır. Prof. Schneck seçtiği öğretim elemanlarını ve nasıl seçildiklerini raporunda şöyle anlatır:

"Öğretim elemanlarının görevlendirilmesiyle ilgili olarak da konuştuk. Ben önceden bazı öneriler hazırlamıştım ama sonuçta Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi'nden öğretim üyelerinde karar kıldık." (Ak, 2011:323).

Bu öğretim üyelerinin bazıları ise şu şekildedir:

Mobilya ve İç Mimarlık için Fraulein Vollmer,
Dekoratif Duvar Resmi için Herr Schubert,
Grafik için Herr Metzger,
Tekstil için Fraulein Prof. Ruland (Ak, 2011:324).

D.T.G.S.Y. Okulu mezusu olan Prof. Güngör Güner, *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik-Cam Bölümünün 50. Kuruluş Yılında Türk Seramik Tasarım ve Teknoloji Tarihindeki Yeri* adlı makalesinde; okulun bir Bauhaus örneği olarak kurulduğunu, teorik ve uygulama atölyelerinin iç içe bir eğitim olduğunu belirterek hazırlık sınıfındaki en önemli dersin ise Temel Sanat Eğitimi dersi olduğunu belirtir. Bu ders Türkiye'nin o günkü koşullarında hiç alışılmamış bir çalışma yöntemi içerir. Öğrenci, değişik malzeme ve konularla kendi yaratıcılığını geliştirme ve kendini keşfetme sürecinden geçer. Prof. Güner'in belirttiği üzere bu dönem her bölümde bir Alman konuk öğretim görevlisi bulunmaktadır ve Temel Sanat Eğitimi dersleri bu Alman konuk hocalar tarafından yürütülür. Tüm bölümlerde konuk öğretim görevlisi olduğu gibi, seramik bölümünde de Güngör Güner'in hocası Almanya'dan Jan Grove'dir. Güner, bu eğitim sırasında Alman disipliniyle çalışmasını öğrendiklerini ve bu hocalara çok büyük bir teşekkür borçları olduklarını belirtir. Okulda öğrenci sayısının az olması nedeniyle zaman zaman Alman hocaların evlerine konuk olduklarını, böylece bu hocaların yaşam biçimlerine de tanık olduklarını söyler. Bu hocaların yurtdışı ile kurdukları bağlantılar sayesinde, bugünün önemli ismi Güngör Güner de Almanya'da eğitim almış ve deneyim edinmiştir. Kuşkusuz Güngör Güner, günümüzün en önemli hocalarından biri olmuş ve pek çok öğrenci yetiştirmiştir.

Türkiye'de sanat ve tasarım eğitimi veren en önemli üç kurum: Akademi, Gazi ve Tatbiki'dir. Bunlardan Akademi; 1883 yılında şehircilik, mimarlık, resim ve heykel gibi alanlarda Batılı anlamda eğitime başlamıştır. Eski adıyla Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluş gerekçesi, "yapı sanatı" ile ilgili eleman gereksinimidir. Kurum, yeni bölümler açılması ve yabancı öğretim elemanlarıyla zenginleştirilmiştir. Ancak Bircan Ak, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı* adlı kitabın; "Bauhaus, Schneck ve Devlet Tatbikî

Güzel Sanatlar Okulu (DTGSO)" başlığında kurum için içeriğinde endüstriye hizmet veren bölümler olmasına karşın, Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'na (DTGSO) gereksinim duyulmasını da, Akademi'nin kuruluş misyonuna bağlamanın mümkün olduğunu söylemektedir (Ak, 2011:313).

Temel Sanat Eğitiminden sonra beş ayrı bölümde mesleki eğitim iki yıl sürmüştür. Mesleki eğitim ise; serbest şekillendirme ve mesleki şekillendirme olarak ikiye ayrılmıştır. Bu iki eksen üzerinde devam eden derslerin haftalık ders saati ise toplamda en az 36 ilâ 40 saat arasındadır. Teorik, teknolojik ve bilimsel ders saati ise 6 saati geçmez. Okul uygulamalarının Bakanlığın uygulamalarıyla örtüşmeyen noktaları da olmuştur. Örneğin; birinci ve ikinci yarı yılın sonunda başarısız olan öğrencilerin kayıtlarının silinmesi gibi. Ancak uygulama, "Türkiye'de hiçbir okulda iki yıl üst üste kalmadan kayıt silinemez" gerekçesi ile TBMM kararıyla kaldırılmıştır. Uygulamaların ters düştüğü bir diğer durum ise okulun derecesi sebebiyledir. Benzer Alman okullarında, mecburi öğretimden sonra mezunlar devlet memuru ya da yedek subay olmak gibi bir durumla karşılaşmadıklarından okulun derecesi önemli değildir. Ancak ülkemizde, öğrenciler ve veliler üç yıl okula gittikten sonra memuriyete lise mezunu gibi alınmalarını ya da yedek subay olamamalarını kabul edemeyip tepki gösterdiler. Daha sonra okul kurulları, üç yılın sanat ve tasarım eğitimi için yeterli olmadığı sonucuna vararak okulun dördüncü yıl eğitimine geçmesine karar verdi (Aslier, 2011:305).

Almanya'da eğitim ve incelemeler yapmış olan ekip, Almanya'daki okulların benzerlerini Tatbiki'de oluşturmak istemişlerdir. Bu kişiler arasında İsmail Hakkı Tonguç, Hayrullah Örs, Sait Yada, Hakkı İzet okulun kuruluş aşamasında görev almış olanlar ve akla ilk gelenlerdir. Bu kişiler arasında ayrıca felsefi ve öğretileriyle katkı sağlayan İsmail Hakkı Baltacıoğlu da unutulmamalıdır. Özellikle Baltacıoğlu ile Tonguç'un farkına vardığı, ülkenin geleceğinin kurtuluşu olarak gördükleri Bauhaus'un ülkemizde gerçekleştirilmesi çalışmalarının en önemli kurumu Tatbiki olmaktadır. Baltacıoğlu ve Tonguç yurtdışında yaptıkları incelemelerin farkına varmışlar, çok önemli katkılar sunmuşlardır. Bu isimler aynı zamanda Türkiye'de modernleşme

hareketlerinin de önde gelen isimleridir. Bu sebeple ayrıca önem arz ederler (Ak, 2011:314).

1957 yılında öğrenime açılan Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu, 1971 yılında ise Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu adıyla anılmış lisans düzeyinde öğretim veren bir kurum olmuştur. 1982'de ise Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olarak adı değişmiştir (Asher, 2011:307).

BÖLÜM 3. CUMHURİYET DÖNEMİ MODERNLEŞMESİ ve BAUHAUS İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA YAŞANANLAR ve KARŞILAŞTIRMALAR

3.1. Bauhaus'un Türk Sanat Eğitimine Etkisi Kapsamında Benzeri Bir Okul Olan Gazi Eğitim Enstitüsü'nün Yeri

Bauhaus, ekonomik, işlevsel, kalıcı ve aynı zamanda sanatsal ürünler ortaya koymak amacı güdüyordu. Toplumun tüm kesimini, okumuş okumamış, genç yaşlı bu eğitime davet ediyor, toplumun kendini ifade etme biçimini, yeteneklerini hayata geçirmelerine olanak sağlıyordu. Bauhaus'un temel bakış açısından biri de "yaşamın her alanında sanat" felsefesidir.

Bauhaus'un "kullanışlılık ve güzellik" önerileri doğrultusunda estetize edilmiş mimari ve tasarımları, modernleşen ülkeleri etkilemiş ve bunlardan biri olan Türkiye Cumhuriyeti'nin aydınları ve devlet adamları Bauhaus öğretisini önemsemiştir. (Yaman, 2011:201).

Almanya'da 1890'lardan itibaren resim ve iş eğitimi farklı açılardan başka devletlerin ilgisini çektiği gibi Türkiye'de de yeni Cumhuriyet'in aydınları tarafından önemli bulunmuştur. İsmail Hakkı Baltacıoğlu ve İsmail Hakkı Tonguç gibi önemli isimlerin, Almanya'da "Sanat Pegadojisi", "Sanat Terbiyesi", "İş Eğitimi" gibi dersler almış olması ve bu sistemi inceleme ve özümseme fırsatı yakalamış olmaları oldukça önemlidir (Pekmezci, 2011:289). Baltacıoğlu; Dewey, Rousseau gibi düşünürlerden ilham almıştır ve "yaşayarak öğrenmenin" temel bir eğitim modeli olduğunu söylemektedir. Bauhaus modeli, zanaata verilen önem ve "sanayi ile insanı birleştirme çabası" bakımından Cumhuriyet ideolojisinin, yenilikçi ve akılcı insan modeline denk düşüyordu. Baltacıoğlu bunu anlamış ve Bauhaus tarzı bir modernist sanatın genç Cumhuriyet'in ihtiyaçlarına cevap verebileceğini hissetmişti (Köksal, Duygu, 2011:256-257). Baltacıoğlu'nun önerisiyle Almanya ve Avusturya'ya gönderilen İsmail Hakkı Tonguç, Malik Aksel, Şinasi Barutçu, Hayrullah Örs ve Sait Yada gibi isimler, Alman eğitim sistemini yerinde görerek eğitim almış ve tekrar ülkeye dönerek aldıkları eğitimi burada yaşatmışlardır. Bu

sanatçıların Almanya'da aldıkları eğitim sanat ile zanaat ayrımını ortadan kaldırmayı amaçlayan Bauhaus Okulu'ndan etkilenmelerini sağlar ve böylece Bauhaus modeli Türk sanat eğitimine hızlı bir giriş sağlar (Aliçavuşoğlu, 2011:23).

Bauhaus, yaşamın her alanında gündelik eşyaların kullanımında bile sanatsal bir kaygı taşıyordu. Bu anlamda, sanatın beğeni ve zevklere hitap eden bir amaç olmasından ziyade günlük yaşama olan katkısını ve yansımalarını gözeterek, kendine özgü sistemler geliştiriyor, toplumsal bir sorumluluk taşıyordu. Bu bağlamda bu yeni akım; Fransız sanatından farklılık gösteriyordu: "Güzel, güzel olmalı, ama topluma da mal edilmeli. Toplumla ve yaşamla paylaşılacak hale getirilmeli." (Pekmezci, 2011:289-290).

Kurulan yeni Cumhuriyet'in temel noktası ise, toplumun yeniden canlandırılması, çağdaş toplum anlayışının benimsenmesi, eğitim sisteminin yerleşmesi, kültür ve sanat yolu ile yeni bir çağdaş toplum değerinin yaratılması düşüncesi idi. Bu anlamda çağdaş toplumlardaki gelişmeler takip edilmiş ve genç cumhuriyete uyarlanarak bu eğitim ve yaşam modelleri hayata geçirilmiştir. Burada bir diğer önemli nokta da uzun savaşlar ve yıkımlar geçirmiş bir toplumun varlığıdır. Ülke yerli üretim kaynaklarını ve küçük el sanatlarını kullanamaz noktadadır. Bu bakımdan çağdaş toplum anlayışının temelinde de toplum yapısının yeniden canlandırılması yatmaktadır ve çağdaş toplumsal değerler de her alanda eğitimde, sanayide, kültür ve sanat ortamında örnek alınmıştır.

Almanya'daki Bauhaus eğitiminin yansımalarından biri yine Türk eğitim örneklerinden biri de Gazi Eğitim Enstitüsü'nün kuruluşudur. Türkiye'de sanat eğitimini eğitecek kurumlara oldukça ihtiyaç vardı. Gazi Eğitim Enstitüsü öğretmen yetiştirme politikalarında önemli bir yere sahiptir. 1932 yılında, resim eğitimi derslerinin yanı sıra, iş eğitimi prensibine de öncelik tanınarak Resim-İş Bölümü kurulmuştur (Pekmezci, 2011:291).

Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü, güzel sanatlar eğitiminin temel disiplinini veren, sanatı temel amaç edinmiş ve aynı zamanda kültür sanat birikiminin Türk eğitim sistemi için "çeşitli eğitim kademelerine" nasıl uygulanması gerektiği konusunda pedagojik bir eğitimi planlamıştır. Bu eğitim kurumu, İsmail Hakkı Baltacıoğlu önderliğinde Güzel Sanatlar Akademisi mezunları olan Refik Epikman, Şeref Akdik, Malik Aksel gibi sanatçıların katılmasıyla ve yeterli kadronun sağlanmasıyla beraber

1932 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-iş Eğitimi Bölümü olarak açılmıştır (Pekmezci, 2011:292).

Bu eğitim kurumu "tutarlı bir okullaşma politika" izlemesi bakımından önemlidir. Bu kurum, Cumhuriyet ilkelerine bağlı, eğitimi "bir disiplin olarak" topluma sunmaktadır. Resim-İş eğitiminin başlamasındaki temel amaç, sanat eğitiminin Anadolu'daki her okulda verilmesidir. Burada amaç sadece "soyut bir eğitim modeli ve elitist bir sanat ayrımı yerine, sanatı yaşamın önemli bir parçası sayan üretici eğitimci-sanatçı" profilinin sağlanabilmesidir (Pekmezci, 2011:293).

Bauhaus öğretisi görüldüğü üzere, Türkiye'de önemli eğitim hareketlerinin başlamasında, olgunlaşmasında ve yorumlanmasında örnek teşkil etmiştir. Bu öğretinin yorumlanması ve uyarlanmasıyla birlikte; Gazi Eğitim Enstitüsü, yine eğitim hareketlerinden biri olan Halkevleri-Halk Odaları çalışmaları, akabinde "iş içinde, iş vasıtası ile eğitim" esasıyla kurulan Köy Enstitüleri buna örnek verilebilir.

3.1.1.Cumhuriyet Sonrası Sanat Ortamında Etkiler ve Kübizm Tartışmaları

Burcu Pelvanoğlu, "Doğu'nun tarifinin Batı'nın kavramlarıyla anlaşılmaya çalışılması, kuşkusuz bir başka problemi" doğurduğunu belirterek, "Doğu, Batı'da ne varsa onun yokluğuyla tarif edilir" der (Pelvanoğlu, 2017:36). Cumhuriyet dönemi, eski alışkanlıkları geride bırakarak yerine "yeni" alışkanlıkların edinileceği bir ortam yaratmak istiyordu. Tanzimat'tan Cumhuriyet dönemine kadar kamusal alanda Türk toplumu modernleşmiş; ancak bu durum özel alana yansımamıştı. Modernleşme, Tanzimat döneminde sadece üst sınıfları kapsarken, Atatürk devrimleri tüm toplumu kuşatacak bir modernleşme yaratmak istemektedir. Böylece, Cumhuriyet aydınları yeni rejimi kurmak isterlerken, "gecikmişlik" duygusuyla reformların hızlandırılması da eleştirilir. Cumhuriyet'in "tepeden inme" bir modernleşme kurduğu bunun da ortaya başka problemler yarattığı düşünülmekte ve tartışılmaktadır.

Bu tartışmalara ek olarak, modernist akımların Türkiye'de ortaya çıkması, Erken

Cumhuriyet aydınları için daha çok bir "çağdaş olma meselesi", rejimin "rüşünü" ispatlama çabasıdır. Pek çok eleştirmen resimde kübizmin geç ortaya çıkmasını aynı zamanda sosyoekonomik ve düşünsel arka plandan yoksun olarak Türkiye'ye getirilmiş olduğunu ifade eder (Köksal, Duygu 2011:249).

Bu bağlamda, Cumhuriyet'in ideolojisi, tüm alanlar gibi sanatsal alanın da revize edilmesiyle tüm toplumu "muasır medeniyetler seviyesine" getirecektir. Bu noktada kurulan Cumhuriyet kendisine uygun bir sanat akımının ne olduğu sorusuyla da ilgilenmektedir.

Köksal, Bauhaus modelinin, "estetik ile aklın, yaratıcılık ile tekniğin, devrimcilik ile olumlu yapıcılığın" birarada bulunmasıyla, Cumhuriyet aydınlarının kendileri için Bauhaus modelinin "sağlıklı bir modernite" sunduğunu düşündüklerini söylüyor. Böylece, Avrupa'daki varolan modernist akımların içerisinde Cumhuriyet aydınlarının kendilerini en yakın hissettikleri model Bauhaus modeli oluyor. Cumhuriyet'in kuruluş aşamasında eğitim konusunda pek çok katkısı olan İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun 1931'de yazdığı *Demokrasi ve Sanat* adlı kitap bu bağlamda modern insanı anlatıyor ve mimari, resim ya da dekorasyonda kübizmin yaşamımızın bir parçası olmasının son derece normal olduğunu söylüyor. Seri üretimin bu model ile ele alınması, işlevsellik, fayda ve pratiklik üzerinde durmayı zorunlu hale getiriyor ve yeni insan rahatlık, sadelik ve bireyselliğin önem verildiği bir güzellik anlayışına kavuşmuş oluyordu. Bu açıdan, Baltacıoğlu'na göre kübizm, "asrî demokrasilerin" sanatıydı (Köksal, Duygu, 2011:254-255).

Baltacıoğlu, pek çok Cumhuriyet aydınından önce "modernizm ve zamanın ruhunu" üzerine düşünüyor, "aklın yaratıcılıkla birleştiği" bir eğitim modeli olması gerektiğini vurguluyordu. Baltacıoğlu'na göre resim, "bir ders olarak değil, lüzum ve ihtiyaç üzerine iş olarak" öğretilmesi gerekirdi. "Resim Devrimini Nasıl Yaptım" adlı yazısında da, resim dersinin, el işi (zanaat) olarak uygulanması gerektiğini ve toplumda ihtiyaç duyulan yerlerde; poster, afiş, tiyatro dekoru gibi alanlarda üretim yapılması gerektiğini söylemiştir. Baltacıoğlu, kübizmi eleştirenlere yanıt olarak ise bu akımın doğru bir akım olduğunu, aşırılıkları olsa bile "iddia edildiği gibi hasta bir sanat olmadığını" özellikle vurgular. Ayrıca Baltacıoğlu, dönemin Bauhaus modelini açıkça işaret ediyor ve isim vermese de "çağın ruhunu" yansıttığını söylüyordu (Köksal, Duygu, 2011: 255).

Resim 49: Kardeşi Altan Baltacıoğlu'nun çizimleriyle, İsmail Hakkı Baltacıoğlu



Kaynak: Bu görsel, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı adlı olan kitabın, Kaya Özsezgin (2011), "Yeni Adam, Baltacıoğlu ve Sanat", bölümü s. 264'den alınmıştır.

Kübizmin Türkiye'ye özgü yorumlanmasında, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile D Grubu sanatçılarının benimsedikleri yeni Cumhuriyet'e sanatlarıyla katkı sağlamak ve her alana yayılan reform hareketlerinin sanatta da çağdaş Batı düzeyine çıkabilmesi, sanatçılar için ortak bir görevdi. "Kübizmin beslendiği iddia edilen" düşünsel ortamdan ziyade, bu sanatçılarda özgün Türk resmini ortaya çıkarmak son derece önemlidir. Özgün Türk sanatı oluşturmak ise; Batı'nın taklidi olmamakla başlar. Burada başlayan sorgulama "Batılı olmak" ve "kendimiz olmak açmazıyla" sanatçıları başbaşa bırakır.⁹

⁹ Aktaran, Nilüfer Öndin, (2005), Kübizm ve Türkiye, Sanat Tarihi Dergisi, Sayı 14/2, Ekim

Duygu Köksal, Erken Cumhuriyet döneminde estetik modernizmin daima bir "süzgeçten" geçirildiğini ve yeni rejimin siyasal-sosyal koşullarının "tartılarak" benimsenip yaşandığını belirtir. Bu yeni rejim, Avrupa modernizminin, Avrupa'da sanatın geldiği en "uç nokta ve yenilik" olduğunu kabul etmekte ama aynı zamanda "*millî sanat ve millî kültür*" tartışmaları içinden bakıldığında, Avrupa modernist sanatını eleştirdiklerini söyler. Köksal, Cumhuriyet aydınlarının ideolojik konumlarına göre tavır aldıklarını belirtir. Modernist akımlar söz konusu olduğunda, bunun geç kalmışlıktan ziyade, bir tartma ve ikircikli durumun varlığından söz eder (Köksal, Duygu, 2011:248-49).

Köksal, erken Cumhuriyet Türkiye'sinde modernist sanatın aydınlar tarafından ne tam anlamıyla kabul edildiğini, ne de tam anlamıyla reddedildiğini söyler. Bu aydınların, Cumhuriyetin kültürel projesine miliyetçi bir çerçeveden baktıklarını "modernist sanatın yıkıcı özelliklerinden ürktüklerini" belirtir, ama aynı zamanda modern zamanların ihtiyaçlarına tekabül ettiğini, bunu reddetmenin yenileşmeye de itiraz anlamına geldiğinin farkında olduklarını belirtir. Buradan şu sonucu çıkarmak mümkündür; yeni ulus-devletin kültürel kadroları modernist sanata mesafeli yaklaşmışlardır ancak yine de resmî olarak teşvik edilmiştir. Modernizmi, zamanın ruhu olarak nitelendiren Baltacıoğlu bu aydınlardan biridir. Köksal'a göre Baltacıoğlu, modernizmle çatışmalı değil, temkinli ve benimseyici bir ilişkiye girmiştir (Köksal, Duygu, 2011:253).

İsmail Hakkı Baltacıoğlu, sanatı "teknik ve değer" bileşimi olarak görmektedir, ona göre; çağdaş sanat yapıtını en önemli kılan şey, toplumsal yaşanmışlıklar ve bu gelişimlerden elde edilen deneylerdir. Baltacıoğluna göre; "demokrasinin mimarîdeki tecellisi", Kübizm denilen "cereyandır" ayrıca Kübizm'in, endüstriyel ve ekonomik değişimler nedeniyle modern/asrî demokrasilerin sanatı olduğunu vurgular (Yasa, Yaman, 2011: 204-5).

3.2. Bauhaus ve Köy Enstitüleri

Ülkemizde Bauhaus modeli ile ortaklaşan bir uygulama olarak kabul edilen ve 1940 yılında kurulan Köy Enstitüleri, modernleşme bağlamında önemli bir yere ve etkiye sahiptir. 1919 yılında kurulan Bauhaus Okul'nun eğitim ve prensipleri olarak sanat ve zanaatın bütünsel bir eğitim modeli ile kurgulanması ile Köy Enstitüleri yapılandırılmıştır. Köy Enstitüleri, dönemin Milli Eğitim Bakanı, Hasan Ali Yücel ve İsmail Hakkı Tonguç'un çabaları ile yönetilmiştir. Dönemin Cumhurbaşkanı ise İsmet İnönü'dür.

Köy Enstitüleri, 17 Nisan 1940 tarihli 3803 sayılı kanunla kurulmuştur. "İş içinde, iş aracılığıyla, iş için öğretme", bir başka deyişle "üretim içinde eğitim" esasıyla köylere öğretmen, eğitimci ve sağlık memuru yetiştirmek amacıyla, köylere kalkındırmak ve geliştirmek için kurulmuştur (Başaran, 1999:16).

Resim 50: Hasanoğlan Köy Enstitüsü, soldan ikinci sıra; İsmail Hakkı Tonguç, İsmet İnönü, Hasan Âli Yücel.



Kaynak: Bu görsel Mustafa Çıkar'ın Hasan Âli Yücel ve Türk Kültür Reformu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları adlı kitaptan alınmıştır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye "yarı feodal" bir tarım ülkesi olmakla beraber nüfusun yüzde 81'i ise köylerde yaşamakta, gelirler ise topraktan gelen para ile sağlanmaktaydı. Üretim araçları ise henüz gelişmemişti. Bakımsızlık ve bilgi eksikliklerinden ekilen toprak gittikçe daha da kuraklaşıyordu. İnsanlar çağdışı koşullar altında topluma ve kendisine, dünyaya yabancılaşmış, yoksulluğu, zorlukları ve sıkıntıları kader olarak nitelendiriyordu (Başaran, 1999:13).

Böylesine bir toplumda Kurtuluş Savaşı kazanılmışsa bile yerleşmiş bir feodalizmin kalıntıları hâlâ devam etmekteydi. Toplumun sosyal ve ekonomik yapısını değiştirerek çağdaşlaşma yolunda ilerlemek son derece gerekiyordu. Yeni kuşaklara verilmesi gereken eğitimin cumhuriyet değerleri kapsamında laik, çağdaş ve ulusal olması gerekiyordu.

Cumhuriyet kurulmadan önce de Muallim Mektepleri vardı. Buradan yetişen öğretmenlerin çoğu şehirde yaşayan insanlardı ve köy hayatına adapte olamadıkları gibi, köy sorunlarını da anlayamıyorlar, iletişim kuramıyorlardı. Bu öğretmenler köye gitseler bile kısa sürede geri döndüklerinden eğitim konusunda kalıcılık sağlanamıyordu. Tüm bunların yanında yetişmiş öğretmen ise çok azdı ve öğretmen yetişmesi için ise zaman gerekiyordu. Bu nedenle Mustafa Kemal, kısa yoldan köylüye ulaşarak okuma-yazma öğrenilmesi için eğitimci yetiştirme yoluna gitti. 1937'de 3238 sayılı Köy Eğitimcileri Yasası çıkarıldı. Eğitimciler gittikleri her yerde öncelikle önderlik ederek imece yoluyla köy okulları yapıyorlardı sonrasında ise okuma-yazma öğretiyorlar, meslek kursları açıyorlardı (Atlıhan, 2011:452). Her ağaç altı, her duvar dibi, her karış toprak öğrenme ve uygulama alanı oluşturuyordu. Yüzbinlerce tuğla pişiren, yüzlerce barınak kuran, kilometrelerce ötelere kanallarla su getiren, yeni bir kurtuluş savaşının erleri gibi çalışıyorlardı. Her Enstitü, ürettikleriyle yaklaşık bin kişilik bir toplumun beslenme, barınma, giyinme vb. ihtiyaçlarını kendisi karşılayabilecek bir işletme, kendi kendini yöneten çağdaş bir yaşam şekli olarak geliyordu (Başaran, 1999:14).

Mustafa Kemal, bu dönemde kalkınma hedefi için, "yaptığımız ve yapacağımız devrimlerin amacı, Türkiye halkının tümünü çağdaş ve tam anlamıyla uygar bir toplum durumuna getirmektir. Devrimlerimizin temel ilkesi budur" demektedir.¹⁰

Resim 51: Köy Enstitüleri'nde karma eğitim yapılıyordu.



Kaynak: Bu görsel, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı adlı olan kitabın, Şerife Atlıhan (2011), "Cumhuriyet'ten 1970'li Yıllara Kadar Öğretmen Okullarındaki Sanat Eğitiminde Bauhaus Benzeri Uygulamalar", bölümü s. 466'dan alınmıştır.

Köy okulu da işliğı (marangozluk, demircilik, yapıcılık) dersliğı, uygulama toprağı, geçim arazisi, öğretmeneviyle bir üretim ve yaşama birimi, sürekli eğitim merkezi, olarak gelişecekti. Böylece köy okulları Bölge Okulları'na, Bölge Okulları Enstitüler'e ve Enstitüler de Hasanoğlan'da kurulan; Enstitüler'e ve Bölge Okulları'na öğretmen, araştırmacı teknisyen yetiştiren Yüksek Köy Enstitüsü'ne bağlı olarak, uyumla çalışacak, karşılaşılan yeni sorunlara bilimsel çözümler aranacaktı. 1940'ta yasalaşan Köy Enstitüleri "On Yıllık Plan"a bağlanmıştı ve 1956'da çağdaş eğitimden geçmemiş tek bir yurttas bırakılmayacaktı (Başaran, 1999:16).

¹⁰ Mevlüt Kaplan, (2002), Aydınlanma Devrimi ve Köy Enstitüleri, Ankara T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, ss.144.

Yüksek Köy Enstitüsü Ankara'ya 32 km. uzaklıkta açıldı. Öğrenciler yeteneklerine göre Yüksek Bölüm'de şu kollara ayrılmaktaydı:

- 1- Güzel Sanatlar Kolu (Kız ve erkek öğrenciler için)
- 2- Maden İşleri Kolu (Erkekler)
- 3- Hayvan Bakımı Kolu (Erkekler)
- 4- Kümes Hayvancılığı Kolu (Kızlar için)
- 5- Tarla ve Bahçe Ziraatı Kolu (Erkekler)
- 6- Yapıcılık Kolu (Erkekler)
- 7- Ev ve El Sanatları Kolu (Kızlar için)
- 8- Zirai İşletme Ekonomisi Kolu (Kız ve erkek öğrenciler için)

Her "kol"dakiler, kol dersleri yanında, aşağıdaki dersleri de takip ederler:

- 1- Devrim Tarihi ve Türkiye Cumhuriyeti Rejimi,
 - 2- Türkçe: a)Yazma, b) Okuma ve Anlama,
 - 3- Yabancı Dil (İngilizce, Fransızca, Almanca)
 - 4- Öğretmenlik Bilgisi: a)Toplumbilim, b) İş Eğitbilimi, c) Çocuk, İş Ruhbilimi, d) Öğretim Metodu ve Ders Uygulamaları, e) Eğitim ve İş Eğitimi Tarihi,
 - 5- Türkçe: a)Yazma, b) Okuma ve Anlama,
 - 6- Yabancı Dil (İngilizce, Fransızca, Almanca)
 - 7- Askerlik.
- (Başaran, 1999:19-20)

Yüksek Bölüm, Köy Enstitüleri'nin "beyni ve kalbi" olarak nitelendirilir. Devrimci ve çağdaş eğitimi sırtlayanlar buradan yetişenler olacaktır. Eğitim süresi en az üç yıldır ve her ders yılı iki sömestr'dir. Her öğrenim yılı sonunda, alınan eğitimi pekiştirmek, kültür ve sanat merkezlerini görmek, yurdu her yöneye daha iyi tanımak adına "İnceleme Gezileri" yapılır. Her "kol" toplu bir tartışma sonucu gideceği bölgeyi saptar, yapılacak gezinin planını hazırlar. Bu uygulama için yöreyi tanımak adına 60 km. yol yürünmek zorunludur. Dönüşte ise rapor hazırlanır. İncelemelerin ardından ise "staj"lar başlar. Staj süresi 45 gün ile 3 ay arasında değişir ve Enstitü'de yapılır (Başan, 1999:20-21)

Resim 52: Enstitü binası yapımına yardım eden öğrenciler



Kaynak: <http://siirsofrasi.blogspot.com/p/bir-turkiye-efsanesi-koy-enstituleri.html>

Kurulan Cumhuriyet ile beraber değişme ve yenileşme sancıları yaşıyordu. Toplumun büyük çoğunluğu ortaçağ karanlığına gömülmüştü. İşte böyle bir zamanda Enstitüler son derece önem arz etmekteydi. "Köy Enstitüleri için girişilen toplumun "canlandırma" modelini, "Tabanda başlayan bir rönesans hareketi" sayanlar haklıydılar" (Başaran, 1999:83). Üretim her toplum için önemli olduğu gibi Türkiye Cumhuriyet'i için de son derece önemliydi, amaçlanan yaşam biçimi bu eğitim çalışmalarısıyla üretimi canlandırmak, halkı sorunlarına çözüm getirebilecek seviyeye getirebilmek, kişinin tolumdaki yeri, dünya toplumundaki konumu açısından bilinçlendirilecek düzeye getirilmeliydi. Enstitü "iş" ve "eylem" in harmanlandığı biraraya geldiği bir ortamdır.

Yüksek Köy Enstitüleri'nin aslı görevi, köy enstitülerine öğretmen yetiştirmenin yanı sıra, ülkenin gerçeklerinden kopmayan, çağdaş, yepyeni bir üniversitenin çekirdeğini oluşturacak bir kurum yaratılmasıdır.

"Türkiye bu Üniversite ile Türkiye'nin yüksek öğrenim sorununu çözemez... 1933'de üniversite reformu yapıldı ama Üniversite geleneğinden kopmadı. Üniversite oturan bir kurumdur, hareketsiz

bir kurum. Biz bu kurumla 21. Yüzyıl'a hazırlanamayız... Daha hareketli, toplumla içiçe, toplum içinde kanatları olan bir kurum olması gerek. Canlı, hareketli bir üniversite olması gerek. Biz köy enstitülerinde yüksek bölümler açacağız. Ve o, olması gerektiği gibi olacak. Yani önümüzdeki 21. Yüzyıl'a bizi götürebilecek bir kurum olacak..." (Aktaran, Tonguç, 1997:25).

Halkımız zor koşullar içinde, devrimci bir eğitim imecesine sokulmuştu. Bir tür yeni bir kuvayi milliye destanıydı bu. Tam bağımsızlık idealiyle emeğe dayalı bir kalkınmaydı amaçlanan. Değer ölçüsü ise "iş"ti. Eğitim, üretimin içindedir. "Enstitüler, Enstitüler arası, Enstitüler köyler arası" eğitim imeceleriyle gelişen koşullara göre destekleniyordu. Öğrenciler yönetime katılıyor ve demokrasi yaşıyordu.

Mustafa Kemal için eğitim ve öğretim, uygulama ve iş içinde öğrenme ilkesine dayanmaktaydı ve bunu da söylediği sözle ayrıca desteklemiştir: "Erkek ve kız çocuklarımızın hepsi için, öğrenimin her basamağındaki eğitim ve öğretimin iş ilkesine dayalı olması önemlidir" ¹¹ demektedir.

Yine Köy Enstitülerin gelişmesinde büyük emeği olan İsmail Hakkı Tonguç, Atatürk ilkelerine bağlı bir eğitimcidir. Köy Enstitüleri oluşumunun mimarıdır. Kuşkusuz aldığı eğitim de Köy Enstitülerini biçimlendirmesinde etkin bir rol oynamaktadır. Kendisi, 1916'da İstanbul Muallim Mektebi'nde parasız yatılı okumuştur. Okulu bitirdikten sonra ise 1918'de Almanya'ya, daha üst öğrenim için gönderilmiştir. 1918-1919 yılları arasında sekiz ay Almanya'nın Karlschule şehrinde Ettingen Öğretmen Okulu'nda eğitim görmüştür. 1919'da Anadolu'ya dönmüş ve Eskişehir Muallim Mektebi'nde Resim ve Elişi öğretmeni olarak görev almaya başlamıştır. 1922 yılında yeniden öğrenim görmek için Almanya'ya gönderilmiştir. 1922-24 yılları arasında Konya'da öğretmenlik yaptıktan sonra 1925 yılında mesleki incelemelerde bulunmak adına beş aylığına yeniden Almanya'ya gitmiştir (Atlıhan, 2011: 454-455).

Görüldüğü üzere Tonguç, farklı farklı dönemlerde Almanya'da pek çok eğitim almıştır. Tonguç'un temel felsefesi "iş için, iş içinde iş, işle eğitimidir." Eğitim sistemleri

¹¹ Nadir Gezer, (1999), Mustafa Kemal Ulusal Eğitim Köy Enstitüleri, Güldiken Yayınları, Ankara, ss.28

konusunda inceleme yapmak üzere üç defa Almanya'da bulunmuş; birçok eğitimciyle tanışmıştır. Köy Enstitüleri'nin eğitim ve öğretim programlarının planlanmasında, hem eğitim almış olması hem de sonrasında incelemeler için gittiği Almanya'daki eğitim sisteminden etkilenmemiş olması kaçınılmazdır. Tonguç, başka ülkelerden aldığı eğitimi kendi ülkesine uygulamış ve uyarlamıştır. Tonguç' a göre uygulanmayan bir bilgi geçerli değildir ve ezbere dayanan eğitim biçimi doğru değildir. Aslolan eğitimin uygulanmasıdır.

Bauhaus ile Köy Enstitüleri'nin birleştiği odak nokta "iş içinde" eğitimin gerçekleşmesidir, eğitimin uygulanmaya konulmasındadır. Böylece kişi becerilerine göre yön bulacaktır. Öğrenciler, yeteneğine göre ve yeteneğince eğitim göreceklendir. Bauhaus Okulu'nda da Köy Enstitüleri'nde de kişiye öğrenmeyi öğretmek öğretilmiştir. Her iki okulun kaderi ise Komünizm eğitimi yapılıyor diye kapatılmasıdır.

1946'dan sonra reform bahanesiyle Enstitüleri yozlaştırma ve yok etme çabaları başlamıştır ancak bunun Yüksek Köy Enstitüsü'nün kapatılması ile son bulacağı biliniyordu. Böylelikle, Hasan Ali Yücel'den sonra gelen Milli Eğitim Bakanı Reşat Şemsettin Sıral tarafından, "Sol fikirlerin yayılmasını önlemek" amacıyla 1947 yılında Yüksek Köy Enstitüsü kapatılmıştır. Yüksek Bölüm çıkışlılar, Milli Eğitim Bakanlığı telgraflarıyla askere çağırılmışlardır. Cumhuriyet Döneminde ilk kez, bir yüksek okulu bitirenlerin tamamı askere alınmış, askerliklerini bitirenler ise köy öğretmenliklerine, gezici başöğretmenliklere atanmış ve Enstitülere gönderilmemişlerdir (Başaran, 1999: 24).

Köy Enstitüleri'nde alınan eğitimler elbette köy ağalarının ve tutucuların hoşuna gitmedi. 1946'dan sonra çok partili yönetime geçildi, devrimci Ulusal Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel ve İlköğretim Genel Müdürü İsmail Hakkı Tonguç devre dışı bırakıldı. Sahipsiz bırakılan Köy Enstitüleri umulmadık saldırılara maruz kaldı. Atatürk devrimlerini bolşeviklikle nitelendiren kesimler, şimdi aynı şeyi Köy Enstitüleri için söylüyorlardı. Bağımsızlığı ve üretici eğitimi savunanlara savaş açıldı. "Oy avcıları", Köy Enstitüleri'ni komünistlikle suçladılar. 1947 yılında manipüle edilen Köy Enstitüleri,

1954 yılında İlköğretmen Okulu'na dönüştürülerek tamamen kapatıldılar (Kaplan, 2002:147).

3.2.1.Eyleme Dayalı Öğrenim

Köyler, bölgeler arası imecelerle toplumun yaratıcı güçleri ortaya çıkıyor ve toplum şekillendiriliyordu. Tarım kesiminde çalışan yoğun nüfus meslekleştiriliyor, çağdaş üretim araçları kullanımı ve bakımı öğretiliyordu. Herkes yeteneğine göre verimli ve yararlı olmanın olanaklarını zorluyordu.

Çifteler Köy Enstitüsü kurucusu Rauf İnan, bu eğitim imecelerinde oluşturulan yeni yaşam şeklini şöyle betimliyor:

Toprak kazanlar, kirizma yapanlar, at davar sığır sürüleri güdenler, hayvanlara bakanlar, sirke yoğurt peynir yapanlar, makarna bulgur, turşu, tarhana hazırlayanlar, araba sürenler, duvar örenler, taş yontanlar, sıva yapanlar, tuğla pişirenler, kireç yakanlar, çatı kuranlar, plan çizenler, keşifname düzenleyenler, demir dövenler, kaynak yapanlar, tahtayı ve çeşitli gereci esere çevirenler, orman ve bahçe kuranlar, motosiklet traktör kullananlar, mandolin saz çalanlar, şiir yazarlar, kendi hazırladıkları oyunları sahneye koyanlar, yol yapanlar, kanal açanlar...(...) ¹²

Mustafa Kemal'in; "Bilgi söz olmaktan çıkmalı, işe yaramalıdır" ¹³ sözü eyleme dayalı öğretim konusunun dayandığı temel bakımında açıklayıcı olacaktır. Mustafa Kemal bu sözü ilk kez Köy Enstitüleri için söylemiştir.

Köy Enstitüsü'nün amacı hem üretimde etkin bir rol oynamak ve ülkeyi kalkındırmak, hem de Atatürk ilkeleri doğrultusunda bir eğitim modelinin yerleşmesiydi. Amaç ülkeyi hep birlikte kalkındırmak, ayağa kaldırmaktı. Bu şekilde eğitilen çocuklar, güçlü, özgüven sahibi, ülkeye katkı sağlayan, üretken insanlar olacaklardır. Enstitü'de

¹² Mehmet Başaran, (1999), Devrimci Eğitim Köy Enstitüleri (Tonguç Yolu), Papirüs Yayınları, İstanbul, ss:15

¹³ <http://blog.milliyet.com.tr/egitimde-ezber-bozan-bilinc-devrimi--koy-enstituleri/Blog/?BlogNo=412191>

öğrencinin aktif rol oynaması, ilgilendiği alanlarda gelişme göstermesi için ortamlar sağlanırdı.

İsmail Hakkı Tonguç Enstitüler'de, bilginin uygulamaya girmesi noktasında şu sözleri söylüyor:

Uygulanmayan bilgi boş ve gereksiz bilgidir. Bilmek demek, yapmak demektir. Bir şeyi yapabiliyorsak, biliyoruz demektir. Doğru, iyi, düzgün yazamıyor ya da resim yapamıyorsak, anlatmak istediğimiz konuyu bilmiyoruz demektir. Bir olayın deneylerini yapmaktan, müzik parçalarını bir alet ile çalmaktan ya da notaya uygun olarak söylemekten aciz isek, o olayı ya da parçayı bilmediğimiz anlaşılır. İlgili kitabı veya dergiyi okuyarak, doğayı ve toplumsal yaşamı inceleyerek bilgi edinemiyorsak, kitapta yazılanı ya da öğretmenin anlattığını ezberleme yolunu tutmuşsak skolastiğin tutsağı olmuşuz demektir. Köy Enstitüleri'nde yetiştirilen çocuklar skolastiğe köle olmaktan kurtarılmaya çalışılmıştır. Onların bilgileri, cila şeklinde ezberlenerek benimsenmemiş bilgi değil, iş içinde, iş aracılığıyla öğrenilen gerçek ve öz bilgidir.¹⁴

İsmail Hakkı Baltacıoğlu'na göre; Enstitü; "okutma ve öğretme yeri" değil, "yaşama ve olgunlaştırma laboratuvarı" olmalıdır (Özsezgin, 2011:273).

¹⁴ Mehmet Başaran, (1999), Devrimci Eğitim Köy Enstitüleri, Papirüs Yayınları, İstanbul, ss:33

Resim 53: Ağaç işi yapan bir Köy Enstitülü ğrenci



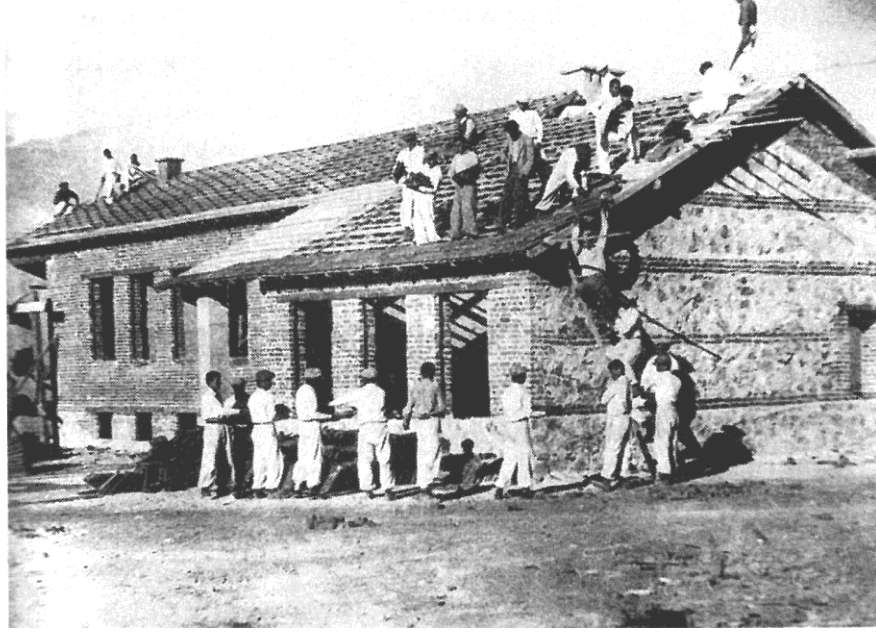
Kaynak: Bu görsel, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı adlı olan kitabın, Şerife Atlıhan (2011), "Cumhuriyet'ten 1970'li Yıllara Kadar ğretmen Okullarındaki Sanat Eğitiminde Bauhaus Benzeri Uygulamalar", bölümü s. 458'den alınmıştır.

Resim 54: Aksu Köy Enstitüsü'nde Kemal ve Hikmet motosiklet öğrenirken, 1940



Kaynak: Bu görsel, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı adlı olan kitabın, Şerife Atlıhan'ın (2011), "Cumhuriyet'ten 1970'li Yıllara Kadar ğretmen Okullarındaki Sanat Eğitiminde Bauhaus Benzeri Uygulamalar", bölümü s. 466'dan alınmıştır.

Resim 55: Hasanoğlan Köy Enstitüsü'nde binalar tamamlanıyor



Kaynak: Bu görsel, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı adlı olan kitabın, şerife Atlıhan (2011), "Cumhuriyet'ten 1970'li Yıllara Kadar  ğretmen Okullarındaki Sanat Eğitiminde Bauhaus Benzeri Uygulamalar", bölümü s. 463'den alınmıştır.

3.2.2.Köy Enstitülerinin Sanat Ortamına Etkisi

Cumhuriyet döneminde Mustafa Kemal Atatürk'le başlayan Türk kültür reformu hareketi, onun ölümünden sonra, 1938-1946 yılları arasında Milli Eğitim Bakanı olan Hasan  li Yücel tarafından sürdürülmüştür. Hasan  li Yücel adı, Köy Enstitülerinin ve Devlet Konservatuvarı'nın kurulması, bilim dilinin Türkçeleştirilmesi, ansiklopedi, dergi, sözlük gibi yayımlar, dünya edebiyatından Türkçe'ye çeviriler,  niversiteler Kanunu ve Türkiye'nin UNESCO'ya girişi gibi etkinliklerle anılmıştır (Aktaran, Atlıhan, 2011:454).

Resim 56: Londra'da UNESCO Toplantısı, 4 Kasım 1945; Yücel (sol tarafta, 5.sırada)



Kaynak: Bu görsel Mustafa Çıkar'ın Hasan Âli Yücel ve Türk Kültür Reformu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları adlı kitaptan alınmıştır.

İsmail Hakkı Tonguç'a göre; Türk ulusu köylü bir ulustur. "Ulusal bağımsızlığın ve toplumca kalkınmanın köylüye dayanması, özüne köylüyü dayandırması tarihsel bir zorunluluktur." (Başaran, 1999:10).

Köy enstitülerinde yapılması gereken şey, burjuvazinin geliştirdiği tüketerek eğiten, ezberci ve aktarmacı eğitim modelini bir kenara bırakarak, bilgi edinme işini gerçek bir düzlemde ülkede devrimci eğitimin imcesinin başlatmaktır. "İş içinde, iş aracılığıyla, iş için yetişenler", yaratıcı işin etkileriyle, kendilerini ve çevrelerini, etrafındakileri geliştirebilirler.

Resim 57: Öğrencilerin kendi elleriyle yaptıkları müzik aletleri ve enstitüde müzik dersi.



Kaynak: <https://biacaip.com/cumhuriyet-kimsesizlerin-kimsesidir-cumhuriyet-her-seydir/>

Köy Enstitüleri'nde müzik aleti çalmak halk türküleri derlemek, folklor gösterilerinde yer almak, resim ve heykel yapmak ayrıca önemli bir yer oluşturuyordu. Özellikle müzik günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak görülüyordu. Dersliğe, tarlaya, işliğe giderken topluca marşlar ve türküler söylenirdi. Talip Aydın "Köy Enstitüleri'nde Müzik Eğitimi" adlı yazısında şunları aktarmaktadır:

Müzik eğitimine özel bir önem verilirdi. Yüz yıllardır durgun bir yaşamı sürdüren köy insanını canlandırıcı, yaşama bağlayıcı, onda yaşama sevinci uyandırıp çalışma gücünü ve değişme isteğini kamçılایıcı bir eğitim öngörülürdü. Öyle ki köylü insan, iç dinamiklerini ortaya koysun, kapalı kalmış yetenekleri dirilsin ve kalkınma gücü harekete geçsin.¹⁵

¹⁵ Mevlüt Kaplan, (2002), Aydınlanma Devrimi ve Köy Enstitüleri, T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss:164

Resim 58: Köy Enstitülerinde dışarıda resim dersi



Kaynak: Bu görsel, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı adlı olan kitabın, Şerife Atlıhan (2011), "Cumhuriyet'ten 1970'li Yıllara Kadar Öğretmen Okullarındaki Sanat Eğitiminde Bauhaus Benzeri Uygulamalar", bölümü s. 462'den alınmıştır.

Köy Enstitüleri Resim-iş dersinde öğrenciler istediği malzeme ve teknikle resim yapabiliyordu. Okulun herhangi bir köşesine, duvarına yine öğrenciler tasarlar resim yaparlardı. Ayrıca Resim-iş dersinde güzel yazma dersleri de vardı. *İş Bilgisi* dersinde, köy okullarında kullanılacak araç gereçler yine öğrencilerin tasarımlarıyla yapılırdı. Örneğin; saat, kitap ve dergi ciltleri, geometri aletleri, çanta, Atatürk heykeli, ağaç oyma, valiz, mutfak aletleri gibi... Kızlar ek olarak, dikiş-nakış, ev ekonomisi gibi dersler de alıyorlardı (Atlıhan, 2011: 462).

Enstitü'lerde günlük çalışmalara bir gün beden eğitimi, ertesi gün yarım saatlik ulusal oyunlarla başlanırdı. Cumartesi günleri ya da çarşamba günleri öğleden sonra okul genel kurul olarak toplanırdı. O toplantılarda okulun haftalık işleyişi konuşulur, olumlu, olumsuz tarafları tartışılırdı. Konuşmalar, demokratik bir ortamda sağlanır, özgürlük havası içinde gerçekleşirdi. Her yıl kırk altı hafta çalışılır, bu sürenin yarısı kültür derslerine ayrılır; dörtte biri tarım çalışmalarına, dörtte biri ise teknik sanat ve yazı

çalışmalarına verilirdi. Her öğrencinin bir müzik aleti çalması, ata, bisiklete binmesi zorunluydu (Kaplan, 2002:51).

Resim 59: Köy Enstitülü bir öğrenci mandolin çalırken.



Kaynak: Bu görsel, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı adlı olan kitabın, Şerife Atlıhan (2011), "Cumhuriyet'ten 1970'li Yıllara Kadar Öğretmen Okullarındaki Sanat Eğitiminde Bauhaus Benzeri Uygulamalar", bölümü s. 460'dan alınmıştır.

Köy Enstitüleri'nde öğrenciler dünya klasiklerini okuyarak, müzik dinleyerek, tiyatro yaparak, dünya değerleriyle tanışıyorlardı. Dünya klasikleri yanında kendi yazdıkları oyunları sahneye koyabiliyorlardı. Köy Enstitüleri, köye yönelik bir eğitim modeli olma özelliğini taşımasının yanı sıra, edebiyat, resim, müzik, tiyatro, gibi sanat alanlarında da etkili rol oynamıştır (Kaplan, 2002:159).

Köy Enstitüleri, üretici yaşam ve "ruhça" gelişmenin en elverişli ortamını sağlıyordu. Bu sayede herkes yeteneğine göre ve yeteneğince üretime katkı sağlıyor, duygularını, düşüncelerini sazla sözle, bilinçle ve ustalıklarla dile getiriyordu. Yüksek Köy Enstitüsü'nün; Güzel Sanatlar, Yapı ve Ev, El Sanatları Kolları doğrudan doğruya sanatla

ilgiliydi. Heykel ve iç süslemeciliği de taze bir anlayışla işleniyordu. Ünlü Heykellerin kopya çalışmalarıyla Enstitü alanları donatılmıştı.

1905 yılında Selanik'te dünyaya gelen Nusret Suman, Osmanlı Savaşı'nın Balkan Savaşı yenilgisi sonrası ailesi ile İstanbul'a göç etti. Sanatçı 1922'de Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girdi çalışmaları olan "Tayyareci Fethi ve Sadık Anıtı" ile Avrupa ödülü kazandı. Kendisi Türkiye Cumhuriyet'nin yurtdışına gönderdiği ilk devlet burslu heykeltıraşlarından biridir. 1934'te yurda geri döndü. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ni kurma çalışmalarına katıldı. 1941'de D Grubu sanatçıları arasına girdi. 1943'te ise Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı. Nusret Suman'ın yeri Türkiye'de varolan sanat "kronolojisi" bakımından da önemlidir (<http://www.kimkimdir.net.tr/kisiler/mustafa-nusret-suman>)

Yaşamı boyunca Mustafa Kemal'i konu eden yirmiye yakın anıt çalışması bulunan Nusret Suman, İstasyon Tepesine , "Tohum Saçan Çiftçi (köylü)" heykelini yapmıştı (Başaran, 1999:85). Cumhuriyetin modernleşme projesi bakımından Nusret Suman'ın da pek çok sanatçı gibi önemli bir yeri vardır ve güçlü temsilcilerinden biridir. Anıt heykel çalışmalarının yanı sıra, pek çok portre çalışmaları da vardır. Heykellerinin ortak özelliği ise ayrıntıdan uzak olmasıdır.

Anıtlar, şehir meydanlarına dikilen, tarihsel bir önemi olan büyük ve önemli olayları ya da bir olayın kalıcılığını sağlamak adına gelecek kuşaklara aktarılması için yapılan heykellerdir. Cumhuriyet Döneminde "anıt" son derece önemlidir çünkü ulusal bilinci güçlendirmek ve yeni cumhuriyet düzeni yerleştirmek ve sağlamlaştırmak adına pek çok anıt yapılmıştır.

3.3.Erken Cumhuriyet Aydınımın Yeni İnsan Modeli

Kurulan yeni Cumhuriyet için başka türlü bir modernlik özlemi duyulmuştur, başka türlü yaşam biçimi ön plana çıkmıştır. Bu düşüncenin kurulmasında ve ve kuramının işleminde ise Bauhaus öğretisine başvurulmuştur.

Cumhuriyet'in demokrasi anlayışı "köye ve köylüye yönelim" ile gerçekleşecektir.

Mustafa Kemal'in "köylü milletin efendisidir" sözü, "aile birimini köye yöneltmiş" ve modernleşme arzusunu köylüye yöneltmiştir. Pek çok gazete ve dergilerde Anadolu'nun çeşitli kent ve köylerinin fotoğraflarla tanıtılması sağlanmış ve mimarlardan "modern köy ve konut" tasarımları yapmaları istenmiştir. Walter Gropius Nisan 1919 tarihli manifestosunda, "zanaatçı ile sanatçı arasındaki sınıfsal ayrımı yok etmeye, geleceği hep birlikte kavramaya ve biçimlendirmeye" yönlendiren "çağrısı", Zeynep Yasa Yaman'a göre; Türkiye Cumhuriyeti'nde , "Türk milletinde sınıf farkı yoktur" söylemiyle Anadolu ve köylü gerçeği üzerinden yorumlanıyordu (Yasa, Yaman, 2011: 210).

Mustafa Kemal, Cumhuriyet ve devrimlerin sözle değil, eylemle olmasını ve kalıcı olmasını istiyordu. Bunun için devrimlerin korunması, yaygınlaşması ve yaşama geçirilmesi gerekiyordu. Ulusal bağımsızlık elde edilir edilmez eğitim çalışmalarına hız verildi. Ülke savaştan yeni çıkmasına rağmen, Öğretmenler Kurultayları toplatıldı, ülkeye uygun bir eğitim modeli tartışılmaya başlandı. Köy Enstitü'leri de bu devrimsel süreci hızlandırdı, emekçilerin bilinçlenmelerinde önayak oldu.

Mustafa Kemal, 16 Temmuz 1921'de ilk kez toplanan Ulusal Eğitim Kongresi'nde çok önemli bir konuşma yaparak; "ulusça kurtuluşun, ulusal eğitimden geçtiğini" vurgulamıştır (Kaplan, 2002:10).

Cumhuriyet ve Türk devrimleri sadece kentlerle sınırlı kalmamalı, Anadolu'nun en uç noktalarına kadar inmeliydi. Devrimler köylerde de yaygınlaşmalı ve anlaşılmalıydı, bu demokrasi için kaçınılmaz bir şeydi.

İsmail Hakkı Tonguç'a göre; Köy Enstitüleri'nin temeli, Eğitim Kurulları ile başlamıştır (Kaplan, 2002:35). Eğitimci, birçok köyde öncü rol model oldular, eğitimci ilk halk eğitimcileriydiler. Önce bağımsız olarak çiftliklerde, sonra dört Köy Öğretmen Okulu'nda ve Köy Enstitüsü'nde yetiştirildiler. Daha sonra ise Köy Enstitülerine bilgili, bilinçli öğretmen kadrosu yetiştirmek için 1942' de Yüksek Köy Enstitüsü açıldı (Kaplan, 2002:39).

Her Enstitü'nün kendisine yetecek binlerce dönümlü toprağı vardı. Kuruluş yerleri bizzat kentlerden uzak seçilirdi. Seçilen yerler, verimsiz, susuz, kurak arazilerdi. Amaç,

öğretmen, çırak, işçi, usta, öğrenci ile o verimsiz toprakları yeşil araziye nasıl

dönüştürüleceğinin öğrenilmesi, elektiriğinin, suyunun, yolunun, binalarının, ekim alanlarının nasıl yapılacağıın planlanılmasıydı. Üretim içinde, iş içinde, öğrenerek alınan eğitimler ile uygulamaya sokuluyordu. Eğitim ve öğretim iş içinde gerçekleştirildi.

Köy Enstitüleri'nde kafanın etkinliği kadar bedeninin de çalıştırılması gerekiyordu (Kaplan, 2002:56). Köy Enstitüleri, Cumhuriyet'in önemli adımlarını tabana yaymak için gerçekleştirilmiş ve Türk toplumuna, kendi özbenliğimize uygun bir şekilde tasarlanarak uygulanmış, toplumun bilinçlenmesine ve Cumhuriyet ilkelerinin benimsenmesine katkı sağlamıştır. Yaratıcılık ve üretkenlik Enstitü'nün temel taşlarını oluşturuyordu. O günün şartları altında kentli ve köylü yaşamı arasında büyük uçurumlar vardı. Enstitüler bu aradaki uçurumu ortadan kaldırmayı sağlamıştır. Cumhuriyet'in modernleşme hareketi bağlamında eğitimde pek çok reform yapılarak köylünün de modern eğitim anlayışına uygun olarak eğitim görmeleri sağlanmıştır.

Cumhuriyet Türkiye'sinde sanat, halka "millî değerlerin benimsetilmesi" ve kültür seviyesinin yükseltilmesinde bir araç olarak işlem görmüştür (Çıkar, 1997:79).

Resim 60: Ünlü ressamlar Çallı İbrahim ile Feyhaman Duran ve Yücel



Kaynak: Bu görsel Mustafa Çıkar'ın Hasan Âli Yücel ve Türk Kültür Reformu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları adlı kitaptan alınmıştır.

Köylerde bu modern eğitim anlayışı Köy Enstitüleri aracılığıyla "iş" esasına dayanırken ve köye uygun, köyün ihtiyaçlarına göre bir eğitim modeline göre dizayn edilirken, kentlerde ise eğitim kurumlarındaki programların reforme edilmesiyle yabancı hocaların üniversiteye olan katkılarıyla, bu hocaların yaptıkları mimari projelerle sanat eğitiminin çağdaş seviyeye getirilerek modernleşme hareketinin kalıcı olması tasavvur edilmiştir. Bu hocalar Türkiye'de pek çok mimar ve sanatçı yetiştirmişler hatta bir kısmı daha sonra Köy Enstitüleri'nde hocalık yapmışlardır. Enstitülerde hocalık yapan eğitimciler ise yabancı hocalardan eğitim almışlardır ve kuşkusuz yabancı hocalardan aldıkları eğitim, yurtdışındaki eğitim tecrübeleri verdikleri eğitimi de etkilemiştir. Temelde Bauhaus'un etkisi bu nedenle Köy Enstitülerine de yansımıştır. Bu eğitim modeli de Türkiye'nin modernleşme projesine, "yeni insanın yaratılması" konusunda katkı sağlamıştır. Yabancı hocaların da katkılarıyla Cumhuriyet'in modernleşme projeleri üniversitelerde pek çok reform hareketini de başlatmıştır.

Ernst Arnold Egli, Cumhuriyetin erken yıllarında Türkiye'de Batı kuram ve kurumlarını örnek almış ve bunu Türkiye'de inşa ettiği yapılarla uygulamış çok önemli bir isimdir. Eğitimin çağdaş bir hale getirilmesi konusunda önde gelen isimlerdendir. Güzel Sanatlar Akademisi'nde yaptığı reformlarla Türkiye'nin modernleşme çabaları için büyük katkılar sağlamıştır. Kendisi, TBMM mimarı Clemens Holzmeister'in asistanı olarak ve onun tavsiyesi olarak gelmiş Avusturyalı bir mimardır. Almanya'nın 1938 yılında Avusturya'yı egemenliği altına almasına bir tepki olarak İsviçre vatandaşlığına geçmiştir (Demir, 2008:26)

(...)1926 yılında Ankara başka ilhamlar aradı... Osmanlı tarzına karşı saldırılar başladı. "Ankara Palas" oteli ile Vedat Bey gözden düştü. Mongeri "Kuleli Osmanlı" tarzındaki "Gazi Köşkü" projesini geçiremedi. Başka hazırlıklar ve temaslar belirdi. 1930'a kadar olan yıllar içinde Holzmeister'ler, Oerley'ler, Egli'ler atandı, yeni bir mimarî arandı. Bu mimarînin modern, batılı olması gerekiyordu. Osmanlı Rönesans ve restorasyonları geçmişe terk edildi. O zaman Avrupa'da savaş sonu uydusu biçiminde bir kübik sanat almış yürümüşü... Çeşitli gelişmeler, gözümüzü ve tercihimizi bunlardan yana döndürdü... ve Türkiye için en modern uygulama şeklinde kabul edildi (Aktaran, Demir, 2008:29).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin devamı olan Güzel Sanatlar Akademisi ve onun da devamı olan günümüzdeki Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi-Mimarlık Bölümü'ndeki eğitim, yıllar içinde bazı "revizyonlara" tabi tutulmuş olmasına

rağmen hâlâ Prof. Ernst Arnold Egli'nin koyduğu sistemi omurga olarak kabul eden bir model halinde sürdürülmektedir (Demir, 2008:27).



Kaynak: Bu görsel, Prof. Ataman Demir'in Arşivdeki Belgeler Işığında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yabancı Hocalar, 2008 adlı kitap ss.25'den alınmıştır.

"...Ernst Egli fonksiyoncu, konstrüksüyoncu bir yol izleyen iyi bir hocaydı... Projeler, yalın geometrik formların birleşmesiyle bir araya gelirdi. Meyilli çatıya az yer verilirdi. Teraslar hakimdi. Öğrencileri; Rebiî Gorbon, Emin Necip Uzman, Leman Tomsu, Recai Akçay, Orhan Safa, Kemal Ahmet Arû, Kemalî Söylemezoğlu, Mahmut Bilen, Halit Femir'dir." (Aktaran, Demir, 2008:32). Profesör Egli Türkiye'de en çok bina inşa eden yabancı mimardır ve kentimizin imâr plânlarını hazırlamıştır. (Demir, 2008:34). Ernst Egli, kısa sürede Türkçe öğrenmiş, fonksiyonun önemini belirten ve buna göre şekil vermeyi amaçlayan 'Bina Bilgisi' dersleri ve öğrencilerine 'Şehircilik Projeleri' dersleri vermiştir.

Görüldüğü üzere Cumhuriyet yönetimi yalnızca toplumsal ve sosyal alanlarla sınırlı kalmamış, Cumhuriyet'in hemen ilk yıllarından imar planları yapılmaya başlanmış,

kentlerin yeniden imar edilmesine önem verilmiştir. Cumhuriyet'in Ankarası'nın başkent inşası gibi, savaşta yıkılan, yanan yerlerin imarı gibi önemli adımlar atılmıştır. Bu modern proje aynı zamanda halkın yaşam şeklini değiştirmeyi, davranış biçimlerini değiştirmeyi amaçlıyordu. Bu nedenle modernleşme projesinin bu bağlamda kalıcı olması gerekiyordu. Modernleşme kapsamında yeni devletin başkentinin Ankara olmasının önemi büyüktü çünkü burası yeni bir yaşamın "öncü kenti" olma özelliğini taşıyordu. Resmî ideoloji burada uygulanmış, politik ve bürokratik merkez olmuştur. Mekânlar, pastaneler, açık alanlar, açılan sinemalar sosyal bir ortam oluşturmuş ve bu yeni mekânlar, meydanlar, resmî yapılar parklar, Cumhuriyet'in merkezi olma özelliğine göre şekillenmiştir.

Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı adlı kitabın, "Cumhuriyet İdeolojisi ve Estetik Modernizm:Baltacıoğlu, Yeni Zamanlar ve Bauhaus" bölümünde aktaran, Duygu Köksal, Erken Cumhuriyet dönemi aydınlarının, II. Dünya Savaşı'na kadar Türkiye'yi diğer Avrupa ülkelerindeki *rejimlerle* bir "eşzamanlılık" içerisinde gördüklerini söyler. Türkiye'nin "iki savaş arası" dönemde Almanya ve İtalya gibi diktatörlüklerin yaşandığı bir durumda, başka pek çok Avrupa ülkesi gibi kendisini liberal demokrasinin sorguladığı bir ortamda bulduğunu aktarır. Dünya'nın ulus-devlet kurma çabasının ve ekonomik buhranlarının, Türkiye rejimini ve liberalizmi de sorguladığını söyler. Bu dönemin birçok aydınının "Cumhuriyet rejimini" Avrupa ve Rusya'daki devrimci rejimlerle bir tuttuğunu ve "Ankara" modelinin, Moskova, Atina ya da Roma gibi ülkelerle kıyaslamaya gittiğini aktarır (Köksal, Duygu, 2011: 246).

Köksal, Türkiye aydınlarının hem modernleşmeyi amaçladıklarını, hem de Avrupa'daki "çağdaşları" gibi modernitenin buhranlarından ve hastalıklarından dem vurduklarını ancak "buhran ve kriz" kavramlarının tesadüf olmadığını söyler. Türkiye için durumun ironik ve karmaşık olduğunu belirtir çünkü erken dönem Cumhuriyet aydınlarının *hızlı* bir şekilde modernleşmenin "zorunluluğuna" inandıklarını ancak Avrupa'daki "anti-modernite" dalgasının etkisiyle, "koşulsuz modernleşme"den de kaçındıklarını belirtir. Hem moderniteye inandıklarını, hem de modernitenin tehlikelerini her zaman gündemlerinde tuttuklarını vurgular (Köksal, Duygu, 2011:247).

Zeynep Yasa Yaman'a göre; Cumhuriyet Türkiye'sinin "modernlik" yaklaşımı ile II.

Meşrutiyet'in "modernleşme" isteği birbirinden oldukça farklıdır. 19. yüzyılın sonlarına doğru, 20. yüzyılın başlarında, Batı'ya yönelme isteği kısa vadeli kaldığından, Osmanlı'nın kendi geleneğiyle hesaplaşabilme zamanı kalmamıştır. Cumhuriyetle birlikte, "modernleşme" hareketi "geleneği sorgulamayı" zorunlu hale getirmiştir, bu sorgulama hali ise "geçmişten uzaklaşma" ile sonuç bulmuştur (Yasa, Yaman, 2011:203).

Resim 62: Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, 1937-39, Bruno Taut



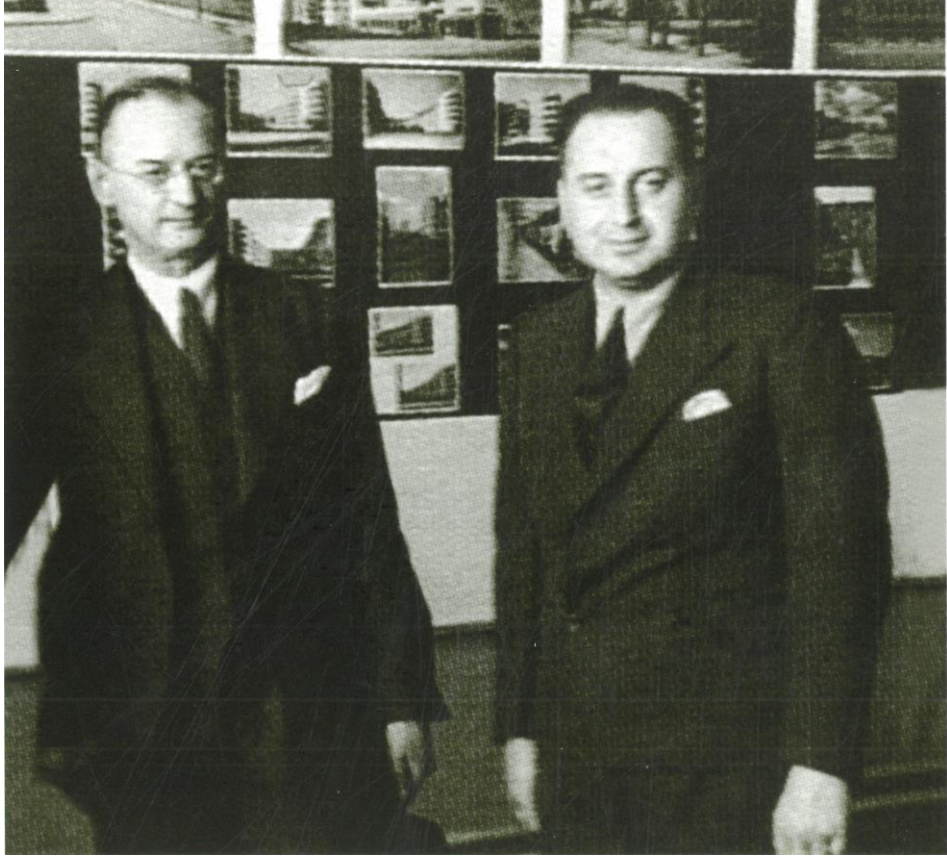
Kaynak: <http://www.e-skop.com/skopbulten/bruno-taut-bir-utopya-duskunu/2260>

Bu başkent'in "yeniden inşası" görevinde yabancı profesörlerin etkisi çok büyüktür. Pek çok devlet binasını bu yabancı mimarlar yapmışlardır. Bakanlığın proje işlerini üstlenmişlerdir.

Modern mimarlığın en önemli isimlerinden biri olan Bruno Taut, Nasyonal Sosyalistlerin iktidara gelmesiyle 1933 yılında İsviçre üzerinden Japonya'ya kaçmak zorunda kalmıştır. Taut, Theodor Fischer'in Stuttgart'taki bürosunda öğrencisi olmuş, Almanya'da olduğu dönemde ise Franz Hoffmann ile beraber Berlin'de bir mimarlık bürosu açmıştır. 1936 yılında Türkiye'ye sığındıktan sonra sonra İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık bölüm başkanlığı görevini üstlenmiştir. Ayrıca, Mustafa Kemal'in katafalkını

tasarladıktan sonra 1938'de İstanbul'da vefat etmiştir.
(<http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/arc/tau/trindex.htm>)

Resim 63: Tatbikat Bürosu Şefi Prof. Bruno Taut ile.(Haziran 1938)



Kaynak: Bu görsel, Prof. Ataman Demir'in Arşivdeki Belgeler Işığında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yabancı Hocalar, 2008 adlı kitap ss. 41'den alınmıştır.

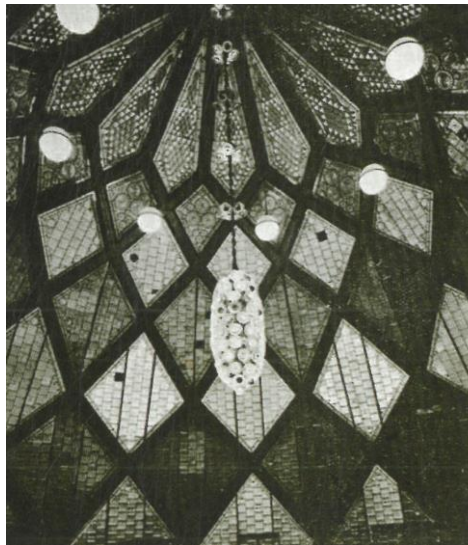
Resim 64: Cam Ev, 1914, Dış görünüş.



Kaynak: <http://www.e-skop.com/skopbulten/bruno-taut-bir-utopya-duskunu/2260>

1914' de Köln Werkbund Sergisi'nde "Cam Ev"i tasarlamıştır. Alman cam ensütrisinin manifestosu gibi görüldü. Bu yeni malzeme mimarî tasarımda yenilik getirdi. Cam Ev, kullanılan cam tekniği ile beraber, mimarlık sanatında büyük bir ivme yarattı. "Cam kubbe, bir sineği gözü gibi, her yöne bakabilen bir şeffaflık veriyordu." (Aktaran, Demir, 2008:51).

Resim 65: Cam Ev, 1914, İç görünüş



Kaynak: Bu görsel, Prof. Ataman Demir'in Arşivdeki Belgeler Işığında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yabancı Hocalar, 2008 adlı kitap ss. 51'den alınmıştır.

Bruno Taut, yeni Cumhuriyet'in en önemli mimarı, bir anlamda Cumhuriyet'in simge isimlerinden birdir. Türkiye'de yaklaşık olarak yirmiye yakın projesi vardır. Taut, I. Dünya Savaşı'nda Walter Gropius'un da içinde olduğu Werkbund akımının içinde yer almıştır. Bruno Taut, "sanatta piramidi andıran bir hiyerarşi olduğunu ve bu hiyerarşiden kurtulmanın yolunun *inşadan* geçtiğini" söyler. Doğadan esinlenerek yapılarak organik formların insanlık için daha iyi bir dünya yaratılabileceğini savunur. Taut için cam "ilahi" bir malzemedir ve ona göre mimarîde cam, "ışığı getirmek" demektir. Işığı kullanarak mekânda yansımaların yarattığı olanaklar mekânda oyun yaratır (<http://www.eskop.com/skopbulten/bruno-taut-bir-utopya-duskunu/2260>)

Üniversitede yapılan reform hareketleri sonu imzalanan mukaveleye göre; bu akademisyenler siyasi ve ticari işlerle uğraşmayacak, Kültür Bakanlığı tarafından verilen Devlet Binalarının projelerini parasız yapacaklardır. Taut, Türkiye'de ya da dışarıda özel kuruluşlarda "ücreti karşılığı" teklif edilecek işleri sadece Kültür Bakanlığı'nın izni ile alabilir ancak resmî işlerini sekteye uğratmayacaktır. Bu mukabele süresi ise üç yıl olarak belirlenmiştir (Demir, 2008:52). Göç eden yabancı profesörlerin mukavele detaylarına ise bu tezin ikinci bölümünde bahsedilmiştir.

"...Taut'un cenaze töreni Akademi holünde oldu. Sandukasının başucunda ünlü kemancı "Mischa Elman" Bethoven'ın bir sonatını çaldı, öyle istemiş. O güne kadar hiç öyle bir cenaze töreni görmemiştim. Cenazesini Edirnekapı Şehitliği'nde toprağa verdik. Doğduğu ülkeden dışlanan bu ünlü mimar, kendine kucak açan ve mesleğini uygulamaya yönelik olanak sağlayan ülkenin toprağına gömülmeyi istemişti" (Aktaran, Demir, 2008:54).

EKLER:

"Bauhaus Ekolü'nün Erken Cumhuriyet Dönemi Modernleşmesi Üzerine Etkileri: 1933'te Almanya'dan Göç Eden Bilim İnsanlarının Türkiye Sanat Eğitimine Katkıları" konu başlıklı tezin, Devlet Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun kuruluş aşaması ve eğitim süreci ile ilgili bölümü kapsamında saygıdeğer Güngör Güner hoca ile yapılan röportaj:

1) Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi öğretim üyelerinden Prof. Rudolf Schneck, Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nu bir Bauhaus örneği olarak beş bölüm çatısı altında toplamıştır. Bauhaus Okulu örneğini açacak olursak Tatbiki ile Bauhaus eğitim modeli arasındaki benzerlikler ya da farklar nelerdir?

Almanya'da çıraklık kurumu çok güçlüdür. Aklınıza gelebilecek her mesleğin, bir iş yerinde üç yıl gibi kesin kuralları olan bir öğrenim süreci vardır. Bölgede ki çıraklar haftada bir gün merkezi bir okulda öğrenmekte oldukları meslekle ilgili teoriler, Almanca, yabancı dil, sanat, defter tutma gibi dersleri görürler. İş yeri sahibi haftada bir gün çıraklarını bu okullara göndermekle yükümlüdür. Tabii ki bu çıraklar için bu durum çok değerlidir. Haftada bir gün okullu olup hem bilgi sahibi olmaya devam ederler, hem de yaşlıları ile bir araya gelerek sosyalleşme olanağı bulabilirler. Bizde böyle bir çıraklık sistemi olmadığı için Prof. Schneck eğitim öncesi bir yıl süreli staj zorunluluğu koymak istemiş. Ancak 1957 yılında (DTGSYO kuruluş tarihi) onun idealinde ki staj yerlerini bulmak da o kadar kolay olmadığı için bundan vaz geçilmiş; eğitim sürecinde yaz tatillerinde 90 iş günü staj yapma zorunluluğu konulmuş. Bu arada o dönemde mevcut olan Kız ve Erkek Sanat Enstitüsü mezunları (Şimdiki Meslek Liseleri) bu eğitim için daha ideal bulunmuşsa da normal lise mezunlarına da yetenek sınavına girerek öğrenci adayı olma hakkı tanınmış.

Berlin Güzel Sanatlar Akademisinde öğrenci olarak bulunduğum sırada tanık olmuşum: Heykel atölyeleri öğretim üyelerinden Prof. ULMAN zanaat dallarından birinde üç yıllık mesleki eğitimi resmen almamış birisini öğrenci olarak atölyesine kabul etmiyordu. Bunun için iki neden öne sürüyordu: 1. Herhangi bir zanaat eğitimi almamış kişi el becerilerinden ve çalışma disiplininin yoksundur! 2. Sanatçı adayının sanatçı

olarak başarılı olabileceğinin garantisini hiç kimse veremez! O nedenle ben bir insanı hayata sadece sanatçı olarak salıvermenin sorumluluğunu taşımak istemiyorum....
(Prof.Ulman'nın Berlin kentinin değişik yerlerinde, paslanmaz çelik heykelleri mevcuttur.)

2) 1933 yılında Nazi Almanyası'ndan ülkemize göç eden pek çok akademisyen, mimar ve sanatçı sanat eğitimi bağlamında pek çok katkı sağladılar. Bu yabancı hocaların etkisi Tatbiki'de görülmekte midir, nasıl hissedilmektedir? Yabancı akademisyenler ile Türk hocaları kıyaslayacak olursak ya da bir karşılaştırma yapacak olursak, alınan sanat eğitimlerinde ne gibi farklar yaratılmıştır? Eğitimler nasıl, ne şekilde ve hangi yöntemler ile işlenmekte idi?

Güngör Güner, 'Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik-Cam Bölümünün 50. Kuruluş Yılında Türk Seramik Tasarım ve Teknoloji Tarihindeki Yeri' adlı bu konu ile ilgili makalesinde; Tatbikî Okulunun bir Bauhaus örneği olarak kurulduğundan bahseder, bunun sonucu olarak da teorik eğitim ve uygulama atölyelerinin iç içe olması anlamına geldiğini söyler. Güner'e göre; hazırlık sınıfı niteliğindeki ilk sene en önemli ders Temel Sanat Eğitimi (Basic Design) dersi idi. Bu ders Türkiye'nin o günkü koşullarında hiç alışılmamış bir çalıştırma yöntemini içeriyordu. Öğrencilerin geçmişteki alışkanlıkları sıfırlanarak ilk önce hepsinin bir paydaya gelmesine özen gösteriliyordu. Öğrenci çok değişik malzeme ve konularla yüz yüze getirilerek, her ödevde kendi yaratıcılığını irdelemesi ve kendisini keşfetmesi doğrultusunda yönlendiriliyordu. Güngör Güner, okulda her bölümde bir Alman konuk öğretim görevlisi bulunduğunu ve özellikle Temel Sanat Eğitimi derslerinin Alman konuk öğretim üyeleri tarafından verildiğini belirtiyor.

3) Ülkemiz eğitiminde bir örnek model olarak görülen Bauhaus modeli Türkiye sanat ortamında yeni bir akım yaratmış mıdır? Neden Bauhaus modeli Türkiye'de bir örnek model olarak görülmüştür? Bu anlamda Bauhaus'un önemi ve yeri nerede durmaktadır?

Bauhaus modelinin önemi hakkında Güngör Güner, "Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus" konulu Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 15-16 Mayıs 2018 tarihinde yapılan sempozyumda bu soruların tartışıldığını ve bu sempozyumun önemli olduğunu söylüyor. Bu soruya cevap ise ilgili sempozyumun bir bölümünden alıntı olarak aşağıda belirtilmektedir:

"Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü RESİM-İŞ Bölümü 1932 yılında kurulur. Bu girişim, Cumhuriyet ertesinde sanatla sanayiye, özerk sanatlarla uygulamalı sanatları bileştirmenin ilk etabı sayılır. Kurucu kadro, önceden İsmail Hakkı Baltacıoğlu tarafından seçilerek Almanya'ya gönderilmiş ve burada *Bauhaus* etkisine girmiştir. Enstitü'nün başında olan Baltacıoğlu, aynı zamanda İstanbul Üniversitesi Rektörü ve İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi estetik ve resim metodu hocasıdır. Meşrutiyet'ten başlayarak eğitimin modernleşmesinin önderleri arasında yer alır. Avrupa'nın modernleşme deneyimlerinden yola çıkarak, sanatı ulus kurmanın, yurttaş terbiyesinin özü olarak kavramıştır. Resim-İş Bölümü'nün yetiştireceği "Cumhuriyet Öğretmeni"nin, Anadolu'daki bütün orta öğretim kurumlarına dağılarak, resim ve iş, sanat ve zanaat çalışmalarıyla, ahlaken, zihnen ve bedenen gelişmiş modern yurttaşların yaratılmasında bir devrim gerçekleştireceği tasarlanmıştır. "Bir ulusun bütün ruhunun ve aklının sanatıyla ifade edildiği" inancıyla, sanatı halkın hizmetine adanmış ilk filozof John Ruskin'in öğretilerini hatırlatan bu tasarı, halkevleri ve köy enstitülerinin örgütlenmesiyle eklemlenir. Bu hamlelerde William Morris'e atfedilen, sanatın toplumsal eşitlik vaadine ilişkin düşünceler de oldukça etkindir. Resim-İş programını kuran, Baltacıoğlu'nun öğrencisi olan ve Almanya'ya güzel sanatlar eğitimine gönderildiği sırada *Bauhaus*'u inceleyen İsmail Hakkı Tonguç ile bir dönem Enstitü'nün başına geçen Hasan Ali Yücel, sanat terbiyesine odaklanan bütün bu eğitim devriminin mimarlarıdır.

(...)

Bu süreçte, özellikle Fransa, İtalya, Almanya, Rusya gibi ülkelerde, I. Dünya Savaşı'ndan sonraki otokratik rejimlerde örgütlenen makineye ve Taylorizm'e öykünen rasyonalist estetiklerin, örneğin Le Corbusier'in Pürizminin, Rodchenko ve Tatlin'in Konstrüktivizminin, Marinetti'nin Fütürizminin, ama hepsinden baskın olarak da *Bauhaus*'un etkisi olur. Öyle ki, *Bauhaus*'un farklı dönemlerinin izlerini, farklı okulların

programlarından seçebilmek olanaklıdır: Itten'in ütopyacı pedagojisi Gazi'nin; Gropius'un sanatı endüstriye, tasarımı üretime koşan fonksiyonalizmi Tatbiki'nin; Meyer'in toplumsal öncelikleri ve Mies'in yapılı çevreyi mimara teslim eden profesyonelizmi ODTÜ Mimarlık'ın işliklerinde ve stüdyolarında belirir." ¹⁶

4) Sizde Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun ilk mezunlarından birisiniz, ülkemizde seramik alanında en önemli isimler arasında yer almaktasınız ve seramik sanat alanında kuşkusuz pek çok katkı sağladınız, pek çok öğrenci yetiştirdiniz. Peki Tatbiki'den sizin gibi başka hangi önemli isimler yetişti? Konuk yabancı hocalar kimlerdi ve ülkemizde o dönemin (bugünün) hangi önemli sanatçıları yetiştirmişlerdir acaba örnek isimler vermeniz mümkün mü? Tatbiki'de yetişen (bu)günün hocaları nasıl bir eğitim anlayışı benimsemişlerdir ve bu kişiler kimlerdir?

Güngör Güner, grafik bölümünde dönemin hocaları arasında yer alan öğretim üyesi **Frank Metzger**'in Temel Sanat Eğitimi Derslerine girdiğini, hocalarının o güne dek Türkiye'de alışılmışın dışında sanat eğitimi sürdürdüğünü belirtir. Hemen hemen her hafta ya da on beş günde bir yeni bir malzeme ile çalıştıklarını, bu sırada gazete kağıdıyla yüzeysel ya da üç boyutlu çalışmalar yürüttüklerini, kağıt hamuruyla karakteristik portreler oluşturduklarını, ertesi hafta evde bulunan eski kumaşlarla onları resmedercesine giydirdiklerini ortaya çıkan kuklaları oynattıklarını ya da onları anlamlı bir biçimde okulun küçük vitrinlerine yerleştirdiklerini belirtiyor. Bütün bir yıl boyunca yeni malzeme (*malzemeler hep kolay elde edilebilen en ucuz malzemelerden seçiliyordu*) ve yeni projeler ile yoğrulduklarını söylüyor. Bunun tadına doyum olmayan, yaratıcılıklarını geliştirdikleri harika bir çalıştırma yöntemi olduğunu söylüyor. Hem kendilerini, hem de günlük yaşam içinde ki malzeme zenginliğini keşfettiklerini belirtiyor.

Güner, yabancı konuk hocalar için ayrıca şunları söylüyor: Çalışma konusunda biraz rahatça olan biz Türklere, Alman disipliniyle çalışması da öğretiyordu. Alman hocalarımıza değişik bir konuda da büyük bir teşekkür borçlu olduğumuz kanısındayım.

¹⁶ Ali Artun, "Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 15-16 Mayıs 2018 tarihinde yapılan sempozyum

Hocalarımız sanatçı; II. dünya harbi sonu ve harp sonrası yıllarının sıkıntılarıyla çocukluktan gençliğe geçiş sürecinde yüz yüze gelmiş, alçak gönüllü, duyarlı kişilerdi .

Hocalarımız bizim bakıp ta göremediğimiz nesnelere hemen altını çizerek, bizim kendi değerlerimize bakış açımızı çok sağlıklı ve olumlu bir biçimde yönlendiriyorlardı. Altmışlı yıllarda henüz D.T.G.S.Y .Okulunda öğrenci sayısının çok az olması nedeniyle sık sık Alman hocalarımızın evlerine, yaşam biçimlerine de konuk olabiliyorduk. Hocamız Jan Grove ve eşinin evine ilk kez (*eski Üsküdar da ahşap kiralık, müstakil bir ev*)gittiğimde, kendimi birden bire gerçek bir Türkiye’de hissetmişim... Birlikte yaşamayı seçtikleri nesnelere geçici olarak yaşadıkları coğrafyayı öylesine güzel özetlemişlerdi ki! Ben onların gördüklerini niye şimdiye dek görememiş ve birlikte yaşayacağım nesnelere seçimlerini niye kendi ulusumu dolayısı ile yaşadığım coğrafyayı simgeleyen ürünler doğrultusunda yapmamışım? Çok gençtik bu bağlamda şanslıydık farkı, fark edebildik.

Güngör Güner, 'Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik-Cam Bölümünün 50. Kuruluş Yılında Türk Seramik Tasarım ve Teknoloji Tarihindeki Yeri' adlı makalesinde; yabancı konuk hocaların tüm bölümlerde olduğu gibi seramik bölümünde de eğitimin yabancı ülkelere davet edilen konuk öğretim elemanlarıyla desteklendiğini belirtiyor. Bu isimler arasında Almanya’dan **Jan Grove**, **Ralf Buss** , Japonya’dan **Kenji Kato**, Norveç’ ten **Karin Christansen** gibi isimlerin yer aldığını belirtiyor. Kendisi, **Jan Grove**'nin öğretncisi olmuştur.

Güner, Tatbikî’deki hocaların geleneğinden gelen ve bu okulda yetişen (bu)günün önemli sanatçıları hakkında ise şu yorumlarda bulunuyor:

Eskişehir Anadolu Üniversitesi Seramik Bölümü tamamen Bizim yetiştirdiğimiz öğrencilerimiz tarafından kurulmuştur. Anadolu Üniversitesinin olanaklarının bizden çok daha iyi olması nedeniyle bizleri aştıkları söylenebilir. Örneğin Prof. Zehra Çobanlı; Prof. Bilgehan Uzuner AÜGSF Dekanlığı da yapmışlardır. Bunun dışında çok sayıda öğrencimiz endüstride ve kişisel olarak başarılı sonuçlara imza atmışlardır.

5) Gelen yabancı hocalar aynı zamanda Türkiye'de önemli pek çok sanatçı yetiştirdiler, siz de bu sanatçılardan birisiniz. "Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik-Cam Bölümünün 50. Kuruluş Yılında Türk Seramik Tasarım ve Teknoloji Tarihi " adlı makalenizde konuk Alman hocanızın bağlantıları ile Almanya'da eğitim aldığınızı ve bu eğitimin size pek çok katkı sağladığını belirtiyorsunuz. Almanya'da aldığınızı eğitimi biraz daha açabilir misiniz? Ne gibi deneyimler yaşadınız? Almanya'da eğitim aldığınız dönemin mevcut sanat eğitimi anlayışı hakkında neler söylersiniz?

Söz konusu yazımda ('Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik-Cam Bölümünün 50. Kuruluş Yılında Türk Seramik Tasarım ve Teknoloji Tarihindeki Yeri' adlı makale) Almanya'da almış olduğum eğitimden değil stajımdan bahis etmişim. Orada bir eş ve bir çırak kadrosundan ibaret seramik atölyesi ile de konforlu bir yaşam sağlanabileceğine tanık oldum. Bunu sadece çömlekçi çarkında ki çalışmaları ile başarabiliyorlardı. Bahçeli müstakil evleri, Mercedes arabaları ve Stuttgart operasına abonemanları vardı. Onların evlerinde dört ay birlikte yaşadım, çalışkanlıklarına birbirlerine olan saygı ve uyumlarına hayran oldum. Türkiye'de o yıllarda görme fırsatım olmayan operaya, evin beyinin yerine dört defa ben gittim. Yan komşuları bir ressam aile idi. Arada onlarla birlikte de çalışmama olanak tanıldılar. Bir seramik fabrikasında yeni inşa edilmekte olan bir ilk öğretim okulunun olimpik yüzme havuzunun duvarına seramik pano yapımına baştan sona tanık oldum. Diğer bir yan komşuları da tablo taciri idi. Düşünün o tarihte koca İstanbul'da henüz bir opera binası yoktu, ve tek bir sanat galerisi vardı, o da belediyenin idi . Ve ben dört ay süreyle böyle bir ortamda yaşıyordum . Etkilenmemek ya da hayran olmamak mümkün değildi.

6) Tatbiki'nin kuruluş aşamasında dönemin Avrupa sanat eğitimi ile Türkiye sanat eğitimi arasında ne gibi farklar ya da benzerlikler bulunmaktadır? Yurtdışında aldığınız eğitim sırasında dikkatinizi çeken şeyler ya da gözlemleriniz nelerdi?

Kamuya açık olarak inşa edilen yapılarda giderlerin binde ikisinin sanata tekabül etme zorunluluğu vardı. Ama buna bireysel yapılarda ayak uyduruyordu. Dolayısı ile sanat

yapıtları üretiliyordu ve tüketiliyordu. İşsiz sanatçı yoktu. Olsa da belediyeden gidip sanat bağlamında sipariş talebinde bulunabiliyordu.

7) Kuruluş aşamasında ve sonrasında Tatbiki'de yaşanan zorluklar nelerdir ya da bir zorluk yaşanmış mıdır?

Kuruluş aşamasında bir önce ki yazımda da belirttiğim gibi bize her şey çok güzel geliyordu. Sonraları öğrenci sayısının zorunlu olarak kapasitenin çok üzerinde arttırılması bütçenin da aksi oranda azaltılması tabii ki işleri zorlaştırıyordu. 1980 yılında YÖK kararı ile MÜ (Marmara Üniversitesi) bağlanmamız dolayısı ile İstanbul Beşiktaşta'ki binamızdan Acıbadem'de çatısı olmayan çok bakımsız bir binaya sıfır bütçe ile taşınmak zorunda kalmamız bize çok zaman kaybettirmiştir.

8) Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ile Gazi Eğitim Enstitüsü bir Bauhaus örneği olarak kurulmuştur. Bu iki okul arasındaki eğitim ve öğretim anlayışında ne gibi farklar ya da benzerlikler bulunur, kuruluş aşamaları hakkında neler söyleyebilirsiniz ya da kuruluş itibariyle hangi yönlerden ayrılırlar, kuruluş amaçlarında ne gibi farklar bulunur?

Gazi eğitim Enstitüsü hakkında çok fazla bilgi sahibi değilim. Ancak Gaziden mezun olanların Öğretmen olarak atanacakları “çanta da keklik” gibi bir şey olduğu için acaba bir rehavet söz konusu olmuş mudur bilemem. Ama oradan da kuşkusuz çok iyi sanatçılar çıkmıştır.

9) Son olarak; yaratıcı olmanın koşulu ya da kuralı nereden geçmektedir?

Bu bağlamda Güngör Güner, "Türkiye'de Güzel Sanatlar Fakültelerinde Yaratıcılık Eğitimi" adlı makalesinde, Temel Sanat Eğitimi bağlamında çok büyük bir şans olduğunu, DTGSO'nun 1958-62 ikinci dönem öğrencisi olduğunu belirtiyor ve bu süreçte Frank Metzger'in öğrencisi olduğunu söylüyor.

Yukarıdaki ilgili makalenin 'yaratıcılık nedir?' başlığı altında, yaratıcılık konusu hakkında şunları söylemektedir: Düş gücü ve becerilerin alış-veriş süreci ve bu süreçte yakalanan ipuçlarının değerlendirilebilmesidir! Söz konusu sürecin içine; araç gereçleri kullanma ya da bu kullanım kaynaklarının çok iyi tanınması ve onları doğru zamanda, doğru alanlara yönlendirebilme yeteneği girer

Tanrı vergisi yeteneğin yanı sıra bunun tek formülü araştırmak ,denemek, çalışmak ve çalışmaktır! Geçmişten günümüze gıpta ettiğimiz tüm yaratıcıların yaşam biçimine baktığımızda hepsinin yaşamlarını ölesiye çalışmakla tükettiklerini görürüz.

Kısaca: Çalışmak, çalışmak! Tanrı vergisi yetenek varsa ne mutlu... Ama inanın Bauhaus yöntemi ile çalışarak da bir yerlere gelmek mümkündür.

SONUÇ

Sanatın günlük yaşam içinde yer alması gerekliliği inancıyla kurulan Bauhaus okulu, bir tasarım okulu olarak açılmış; sanat, zanaat, endüstri ve el sanatlarını birleştirmiştir. Bauhaus öğretisi, işlevsel olanın aynı zamanda estetik bir görünüm kazanmasını sağlamıştır. Günümüz sanat eğitiminin gelişim süreci bakımından da Bauhaus etkili bir model olmuştur. Okul, Almanya'nın Hitler yönetimi ile zorlu yıllar yaşasa da yaklaşık 14 yıl kadar kısa bir sürede pek çok alanda etki göstermiştir. 1933 yılında kapatıldıktan tam 63 yıl sonra yeniden açılmış ve günümüzde hala geçerliliğini ve önemini koruyarak Weimar şehrindeki ilk binasında 1994 yılından itibaren eğitime kaldığı yerden devam etmektedir. Bütün disiplinleri bünyesinde barındırmayı temel amaç edinen Bauhaus, sanatın gündelik yaşamla olan ilişkisinin gerekliliğine inanmaktadır. Bu anlamda Bauhaus ekolü için Ali Artun; "1870-1950 arasında adeta hangi taşı kaldırırsanız bir Bauhaus izi keşfediyorsunuz"¹⁷ demektedir.

Tezin ikinci bölümünde Osmanlı ve Batı'daki sanat anlayışı üzerine durulmakta, Doğu ile Batı arasındaki farklar ortaya konulmaktadır. 19. yüzyılın pek çok değişim çağı olmasıyla birlikte Osmanlı Türkiye'sinde pek çok değişim görülmüştür. Osmanlı döneminin minyatürcü sanatı ile Batılılaşma yolunda ilerleyen Türkiye'nin yeni plastik sanatı birbiri ile uyum gösterememiştir. Bu bakımdan çağdaş resim sanatımız Osmanlı sanatı ile bir sentez yoluna da gidememiştir. Ancak Türk sanatı Batı tekniklerini kendisine uyarlamak istemiştir. Sanatta Batılılaşma eğilimlerinin başlamasında kuşkusuz Sanayi-i Nefise Mektebi ve Osman Hamdi Bey'in önemi oldukça büyüktür. Osman Hamdi Bey, Paris'te eğitim görmüş, aydın, bilgili ve Batılılaşma bilinci ile yetişmiş bir kişidir. "Osman Hamdi adı Türkiye açısından yeniliğe ve ilericiliğe atılan bir adım olarak değerlendirilmelidir."¹⁸ Osman Hamdi'yi önemli kılan bir başka özellik ise resim sanatında figürün önemine ilk değinen ressam olmasıdır. Sanayi-i Nefisenin en önemli amaçlarından biri de resimde figür çalışmalarının başlamasıdır. Bu anlamda Sanayi-i Nefise Mektebinde öğretim kadrosunun yabancı hocalardan oluşmuş olması bir rastlantı

¹⁷ Ali Artun, (2011), "II. Türk Modernleşmesi ve Bauhaus", Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, Der. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul, ss.183

¹⁸ Adnan Çoker, Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi, (1983), Mimar Sinan Üniversitesi 1983 Yayını, "Toplu Sergiler" 8, ss.7

değil, bilinçli bir seçimdir. Resim sanatında figüre ağırlık veren, figürlü resmin temel eğitimini Batı akademilerinden almış olan eğitimciler seçilmiştir. Ayrıca figüre dayalı resmin bilgilerini öğretebilecek eğitimci yokluğundan mektebin çoğunluğunu yabancı hocalar oluşturmuştur. Bu yeni oluşturulacak sanatçı kuşağının temel eğitim bilgisini, Osman Hamdi'nin bizzat seçtiği öğretim kadrosu belirleyecektir. Böylece figüre temellenen bir eğitim modeli başlamış olacaktır. Sanayi-i Nefise mektebi daha sonra ise Güzel Sanatlar Akademisi adını almıştır.

Yeni Cumhuriyet'in kurulduğu yıllara gelinine dek, çağdaş Batılı sistemler kavranmaya çalışılmıştır. Bu dönemde artık geleneksel sanat anlayışından çağdaş sanat kültürüne geçilmeye başlanmıştır. Cumhuriyet öncesi sanat birikimleri kuşkusuz oldukça önemlidir. 1914 yılı itibariyle genç ressamlar Fransa, İtalya ve Almanya'da eğitim almışlar ancak Birinci Dünya Savaşı ile ülkeye geri dönmüşlerdir ve bu sanatlar İstanbul'da toplanarak yeni bir sanatsal hamle ihtiyacının gerekli olduğuna inanmışlardır. Avrupa'da çeşitli yerlerde eğitim alan bu ressamların resimleri oldukça ilgi çekici, "yeni bir ruh ve yeni bir teknik getirmişti ve Avrupa'daki hocaların etkisinden de kurtuldukları görülüyordu."¹⁹

Tezde, bu eğitim modelleri arayışları arasında Cumhuriyet dönemi aydınları arasında ilgi çekici bir akım haline gelen kübizm meselesine de değinilmiştir, olgular sonuçlandırılmıştır. Kübizm her gittiği ülkelerde farklılık göstermiştir. Ülkemizde ise bir geç kübistleşme eğiliminden bahsedilir. Dönemin en önemli kişilerinden biri sayılan İsmail Hakkı Baltacıoğlu kübizmle modernleşme arasında bir bağ kurmaktadır ve kalkınmayı hedefleyen, gelişen ülkemiz için en uygun akımın kübist akım olduğunu belirtmektedir.

Darülfünun sonrası Atatürk devrimleriyle eğitimde pek çok reform yoluna gidilmiştir. Darülfünun sonrası eğitim baştan ayağa değişmiştir. Modernleşme dinamikleri ile birlikte Türkiye'de Batı yaşamına ve eğitimine uygun bir anlayışla eğitim modeli oluşturulmaya çalışılmıştır. Ancak ülkede savaş sonrası bu zorlu dönemde ne eğitim kurumları ve de eğitimci istenilen düzende ve sayıda yoktur. Bu bağlamda Hitler Almanya'sından

¹⁹ Berk ve Özsezgin, (1983), Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, ss.23

Türkiye'ye zorunlu göç eden bilim insanlarının gelişi, Cumhuriyet rejiminin eğitimci ihtiyacını karşılayacağı ve istenilen düzeyde eğitim ve öğretim sağlanabileceğini düşündürmüştür, bu bakımdan da Cumhuriyet ideolojisi ile göç edecek hocaların ihtiyaçları örtüşmüştür. Bu bakımdan yabancı hocaların Üniversite'deki sanat eğitimine olan katkıları ve Türkiye sanat ortamına etkileri değerlendirilmiştir.

Buna ek olarak Türkiye ve Batı sanatının tarihçesi ve Bauhaus ekolü, Türk sanat eğitiminin gelişim sürecine olan etkileri bakımından incelenmiştir. Yabancı hocaların modernleşmedeki etkisinin oldukça önemli olduğu tezde çokça dile getirilmiştir. Bu sonuçla beraber, Devlet Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun kuruluşunda, yine bu isimlerden biri olan Milli Eğitim Bakanlığı tarafından görevlendirilen mimar Prof. Adolf Schneck önemli isimlerden biridir. Yeni okul için öngördüğü eğitim ve öğretim ilkelerini bir rapor halinde bakanlığa sunmuştur. Bunun yanısıra öğrencilerin haftanın dört günü Temel Sanat Eğitimi çalışması yapmaları yine bu eğitim ve öğretim kapsamı içinde yer almaktadır. Kuşkusuz Temel Sanat Eğitimi dersi güzel sanatlar okullarında oldukça önemli bir yere sahiptir. "Bu eğitimin başarılı bir şekilde okullarda uygulanmasını sağlayan Almanya'dan gelen öğretim elemanları olmuştur."²⁰ Mustafa Aslıer, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı* adlı kitapta, Bauhaus denemesinden üç önemli ilke edindiğimizi söyler. Bunlardan ilki, haftada üç dört gün bütün dallarda Temel Sanat Eğitiminin uygulanması; ikincisi, meslek eğitiminin "sanat ve uygulama" olarak iki temel eksende yürütülmesi ve son olarak her öğrenciye deneme ve yaratıcı kişiliğinin keşfedilmesinin sağlanmasıdır.

Cumhuriyet'in ilânı süreci ile beraber çağdaşlaşma adına pek çok reform hareketleri gerçekleştirilmiş ve modernleşme zorunlu hale gelmiştir. Bu bağlamlarla; Cumhuriyet aydınlarının yeni rejim ve kültür dünyasını biçimlendirme çabası sonucu Almanya'da eğitim almış, Bauhaus modernizmini takip eden ve ülkemizde bu eğitim modelleri düşünceleri ile sanat eğitimine verdikleri biçim ve model üzerine vurgu yapılmıştır. Bauhaus modeli, endüstri ile sanatı birleştiren bir eğitim kurumu olması sebebiyle, modernleşmeyi ve kalkınmayı hedefleyen Türkiye aydınları için kendilerini yakın

²⁰ Mustafa Aslıer, (2011), "Tatbikî Güzel Sanatlar Okulu Eğitim İlkelerinin ve Çalışma Yöntemlerinin Uygulanmasında Alman Bauhaus ve Werkkunstschule Adlı Okulların Etkinlikler", Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, Der. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, İletişim Yayınları, ss.305

hissedecekleri bir öğretim modeli oluşturmuştur.

Sanayinin gelişim göstermesiyle birlikte, Türkiye'nin kalkınma hamlesini gerçekleştirecek, toplum ihtiyaçlarına cevap verebilecek bir aracı eğitim modeline ve kurumlara ihtiyaç duyulur. Bu noktada Cumhuriyet aydınlanmasının simgesi haline gelen Köy Enstitüleri bu konuda bir aracı eğitim modeli işlevi görmüş 1935 yılı itibari ile çalışmalara başlanmış ve 1937 yılında kurulmuştur. Amaç kendi üretimini yapabilen kendi kendini kalkındırabilecek bir devlet rejimi ve toplum modeli oluşmasıdır. Bu noktada eğitimin amacı öğrenciye sadece bilgi vermek değil gelecekte karşısına çıkabilecek her konu ile başedebilme ve eleştirel bakabilme gücünü kendisinde bulabilme imkânının yaratılmasıdır. Bu noktada eğitimin amacı öğrenciye sadece bilgi vermek değil gelecekte karşısına çıkabilecek her konu ile başedebilme ve eleştirel bakabilme gücünü kendisinde bulabilme imkânının yaratılmasıdır. Tüm bu süreçte modernleşme hareketleri beraberinde cumhuriyet vatandaşı niteliğinin sağlanması konusunda sanatın aracı rolünün önemli bir işlevsellik barındırdığı görülmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Artun, Ali, (2011), "*Geometrik Modernlik: Bauhaus Enternasyoneli ve Türkiye'de Sanat*", *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, Der. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, ss:193
- Ak, Bircan, (2011), "*Bauhaus, Schneck ve Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu*", *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, Der. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, ss: 313,314,317,318
- Aliçavuşoğlu, Esra, (2011), "*Bauhaus Geleneği ve Günümüz Sanatına Yansımaları*", *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, Der. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, ss:23
- Aslier, Mustafa, (2011), "*Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu Eğitim İlkelerinin Uygulanmasında Alman Bauhaus ve Werkkunstschule Adlı Okulların Etkinlikleri*", *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, Der. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, ss:304,305,307
- Atlıhan, Şerife, (2011), "*Cumhuriyet'ten 1970'li Yıllara Kadar Öğretmen Okullarındaki Sanat Eğitiminde Bauhaus Benzeri Uygulamalar*", *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, Der. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, ss:452,454,455,462,464
- Balcıoğlu, Tefik, (2011), "*İçimizdeki Bauhaus: İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Eğitim Programları*", *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, Der. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu,ss:396,414,415
- Başkan, Seyfi, (1990), *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları Yayınlar Dairesi Başkanlığı Başvuru Eserleri Dizisi; 150, Ankara
- Başaran, Mehmet, (1999), *Devrimci Eğitim Köy Enstitüleri (Tonguç Yolu)*, Papirüs Yayınları, İstanbul
- Berk, Nurullah ve Özsezgin, Kaya, (1983), *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara
- Bilgin, İhsan, (2011), "*Bauhaus'un Zamanı ve Yeri*", *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, Der. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, ss: 95-100-102-103-107-108
- Conrads, Ulrich, (1991), Çev. Dr. Yavuz, Sevinç, *20.Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara
- Çıkar, Mustafa, (1997), *Hasan-Âli Yücel ve Türk Kültür Reformu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara

- Demir, Ataman, (2008), *Arşivdeki Belgeler Işığında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yabancı Hocalar Philipp Günther'den (1929)- (1958) Kurt Erdmann'a Kadar*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları
- Doğramacı, İhsan, (2000), *Günümüzde Rektör Seçimi ve Atama Krizi/Türkiye'de ve Dünyada Yükseköğretim Yönetimine Bir Bakış*, Türkiye'de 1933 Reformu ve Sonrası, Meteksan Yayınevi, Ankara
- Erkmen, Nazan (2011), "*Bauhaus ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*", *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, Der. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, ss:17-18
- Forgács, Eva , (2017), Çev. Alp Tümertekin, *Bauhaus 1919-1933*, Janus yayınları, İstanbul
- Gezer, Nadir, (1999), *Mustafa Kemal Ulusal Eğitim Köy Enstitüleri*, Güldikeni Yayınları, Ankara
- Hatipoğlu, Tahir, M., (1998), *Türkiye Üniversite Tarihi(1845-1997)*, Selvi Yayınları:26, Ankara
- Hırş, E., (1950), Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesinde Ord.Profesör, *Dünya Üniversiteleri ve Türkiye'de Üniversitelerin Gelişmesi*, Ankara Üniversitesi Yayınları: no: 23, İstanbul
- İpşiroğlu, Nazan-Mazhar, (1993), *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Kaplan, Mevlüt, (2002), *Aydınlanma Devrimi ve Köy Enstitüleri*, Ankara T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- Köksal, Duygu, (2011), "*Cumhuriyet İdeolojisi ve Estetik Modernizm: Baltacıoğlu, Yeni Zamanlar ve Bauhaus*", *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, Der. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, ss.245, 246, 249, 254, 255
- Köksal, Aykut, (2002), "*Bauhaus Versus Bauhaus*", *Modern Mimarlığın Öncüleri Dizisi 3, Walter Gropius ve Bauhaus*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, ss: 15-16-31
- Marx-Engels, *Sanat ve Edebiyat Üzerine*, (2001), Çev. Murat Belge, Birikim Yayınları, İstanbul
- Neumark, Fritz , (1982), *Boğaziçi'ne Sığınanlar ,Türkiye'ye İltica Eden Alman İlim Siyaset ve Sanat Adamları 1933-1953*, Çev. Şefik Alp Bahadır, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Maliye Enstitüsü
- Öktem, Necdet, (1973), *Atatürk Döneminde Darülfunun Reformu*, Ege Üniversitesi Devrim Tarihi Öğretmeni, Bornova Ege Üniversitesi Rektörlük Yayınları: no:36, Ege Üniversitesi Matbaası, İzmir
- Özsezgin, Kaya, (2011), "*Yeni Adam, Baltacıoğlu ve Sanat*", *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, Der. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, ss.273

- Pelvanoğlu, Burcu, (2017), *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız/Türkiye’de Modernleşme ve Sanat*, Ed. Emre Zeytinoğlu, Corpus Yayınları, no:010, İstanbul
- Pekmezci, Hasan, (2011), *"III. Bauhaus Etkisindeki Eğitim Programları"*, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, Der. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, ss.289, 291, 292
- Schwartz, Philipp, (2003), *Kader Birliği, 1933 Sonrası Türkiye’ye Göç Eden Alman Bilim Adamları*, Belge Yayınları, İstanbul
- Taşdemirci, Ersoy, (1992), *Belgelerle 1933 Üniversite Reformunda Yabancı Bilim Adamları*, Erciyes Üniversitesi Öğretim Üyesi, Bizim Bür Basımevi, Ankara
- Tonguç, Engin, (1997), *Bir Eğitim Devrimcisi: İsmail Hakkı Tonguç (yaşamı, öğretisi, eylemi)*, Güldiken Yayınları, Ankara
- Togay, Nuray, (2002), *Modern Mimarlığın Öncüleri Dizisi 3, Walter Gropius ve Bauhaus*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul
- Yada, Sait, (2011), *"Tatbikî Güzel Sanatlar Okullarının Doğuş Sebepleri ve Fonksiyonları"*, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, Der. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, ss.544, 545
- Yasa, Yaman, Zeynep, (2011), *"Bauhaus ve Söylemleştirilen İç Mekân Anlayışı: Yeni Yaşam, Yeni Dekorasyon, Yeni Mobilya"*, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, Der. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, ss.203, 204, 205, 210

Yüksek Lisans Tez Kaynakları

- KIRANLAR, Öner, (2008), *"20. Yüzyıl İçerisinde İlhan Koman Heykeli'nin Yeri"*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Diğer Kaynaklar

- Prof. Güngör Güner, *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik-Cam Bölümünün 50. Kuruluş Yılında Türk Seramik Tasarım ve Teknoloji Tarihindeki Yeri*

- Şermin Alyanak: *Marcel Breuer - Bauhaus & Modern Klasikleri*, 10/04/2019, <http://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/marcel-breuer-bauhaus-modern-klasikleri>

- Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği*, 11/04/2019,
<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80253/mustakil-ressam-ve-heykeltraslar-birligi-1929.html>
- Bir Başkent'in Oluşumu 'Rudolf Belling'*, 12/04/2019,
<http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/arc/bel/trindex.htm>
- Rudolf Belling İstanbul'dayken*, e-skop bülten, 12/04/2019, <http://www.e-skop.com/skopbulten/rudolf-belling-istanbuldayken%E2%80%A6/3355>
- Ferda Çağlayan: *Cezalandırılan Anıt*, 12/04/2019,
<http://besiktaskultursanat.com/haberler/besiktas/cezalandirilan-anit/>
- Mustafa Nusret Suman Kimdir?*, 13/04/2019,
<http://www.kimkimdir.net.tr/kisiler/mustafa-nusret-suman>
- Necati Tüfekçi: *Eğitimde Ezber Bozan Bilinç Devrimi; Köy Enstitüleri*, 13/04/2019,
<http://blog.milliyet.com.tr/egitimde-ezber-bozan-bilinc-devrimi--koy-enstituleri/Blog/?BlogNo=412191>
- Bir Başkent'in Oluşumu 'Bruno Taut'*, 15/04/1019,
<http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/arc/tau/trindex.htm>
- Göksu Kunak: *Bruno Taut: Bir Ütopya Düşkünü*, e-skop bülten, 17/04/2019,
<http://www.e-skop.com/skopbulten/bruno-taut-bir-utopya-duskunu/2260>
- Bauhaus ve Köy enstitüleri*, 30 Nisan 2019, <http://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/bauhaus-ve-koy-enstituleri-haberi-54003>
- Nilüfer Öndin, *Kübizm ve Türkiye*, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/152345>
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/73845>
<http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/arc/bel/trindex.htm>
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/318059>
<https://dergipark.org.tr/download/article-file/583958>

Dergi

- Keskin, Candaş, (2014), *I.Dünya Savaşı ve Sonrası Türkiye'de Kültür Sanat Ortamı ve Türk Resmi*, Akademik Bakış 263, Cilt 7, Sayı 14, (Yaz)
- Uçar, Ertuğ ve Gayretli, Nur, *Sanat Dünyamız, 2017 İzlenimleri "Akdeniz'in Hikayesi"*, Sayı: 161, Kasım-Aralık, Yapıkredi Yayınları
- Şen, Metin, (2016), *Rudolf Belling'in Türk Heykel Sanatına Katkıları Bağlamında Şadi Çalık'ın Soyut Heykelleri*, Akademik Dergi, DergiPark, Sayı:6, No:14

ÖZGEÇMİŞ

1987 yılında Sakarya'da doğdu. 2014 yılında Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'nü bitirdi. Aynı yıl Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde yüksek lisans eğitimine başladı.

İletişim: emel.erdemmm@gmail.com