

## LOTTE BAUHAUS'DA: KADININ MİMAR-ÖZNE OLARAK TEMSİLİ

### Işıl Baysan Serim

Ormanda, rengârenk toz bulutlarının arasında bir grup genç çıplak olarak göle doğru koşmaktadır. Ekranda “Weimar 1920” yazar. Gökyüzünün ışık oyunları altında, adeta Goethe'nin renk çemberinden<sup>1</sup> uçuşan boyalarla<sup>2</sup> kuşatılmış bir performansın fantazmagorisine kapılıp gideriz. Yer-imesiyle ses-imesi birbirlerine eklenir, kadraja girmekte olan bisikletli iki genç kıza, Lotte ve ablasına ulaşır. Renklerin, bedenlerin ve dokuların koreografisi için olduğu özgürlük esintisinden, aşkınlık emaresinden öteye geçer. Yüzüne yerleşen küçümseyici bir ifadeyle, *Bauhäuslers* (Bauhauslular) der, abla. Çıplak bedenleri dikizlemek (*voyeurism*) ile bakmak arasında bir tereddüt yaşasalar da bu yalın dışavurumu bir süreliğine gizlice seyretmekten geri durmazlar. Abla, böylesine bir görüntüye tanıklık etmiş olmanın utancını göstermeye niyetlidir; oradan uzaklaşmak için kardeşini uyarır. Lotte ise *Bauhäuslers*'den gelen sesli davetin çekiciliğine karşılık koyamayacağını ima eder. Jenerikte filmin ismi ve künyesi akmaya başlar: *Lotte Bauhaus'da* (Lotte am Bauhaus).

<sup>1</sup> J. Von Wolfgang Goethe. *Renk Öğretisi*. Çev.: İlnur Aka. İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2013.

<sup>2</sup> Burada Paul Klee'nin Weimar Bauhaus'unda öğrencilerine verdiği 'renk' dersiyle ilgili anekdotunun bir temsil dili yarattığını düşünüyorum. Klee şöyle diyor: “Renksiz bir yüzeyde renk değerlerinin hareketini betimleyin. Rengin nasıl zafer kazandığını, tahta çıktığını büyüdüğünü, büyümenin ta kendisi halini nasıl aldığını resmedin” Aktaran: Helene-Schmith-Nonne, “How Did Paul Klee Teach in Weimar and Dessau”, içinde Klee, Paul. *Pädagogisches Skizzenbuch*, NeueBauhausbücher Series, Maizn, Berlin:Florian Kupferberg Verlag 1965. Türkçe çeviri için bkz. Éva Forgács. *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. (Budapest: Central European University Press, 1997), s.118



Weimar Almanyası'nın [1919-1933] siyasi, ekonomik, toplumsal ve kültürel ikliminden<sup>3</sup> doğan bu sekans, pekâlâ mimarlık ve film ittifakının potansiyel etkileşimlerinin<sup>4</sup> tescillendiği bir zamandan ve mekândan, modernitenin “simge ormanı”ndan<sup>5</sup> gelmektedir. Vizör, suyun içinde hareket eden bedenlerin yarattığı anlam ve eylem uzamını çerçevelerken, adeta tasarım okulunun kurucusu **Walter Gropius**'un *Bauhaus fikri* dediği durumu, *sınırları aşmak* deneylerini ve deneyimini ima etmektedir.<sup>6</sup>

Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra, 1919'da kurulan Bauhaus, modernite kültürünün, “daha eşitlikçi bir toplum umudunu yeşerten devrimci ruhun”, “ütopyacı ideallerin” ve özgürlüklerin alametifarikası haline gelmiş, ilk Alman Cumhuriyeti olan Weimar'ın bir anlamda “görsel sembolü” olmuştur.<sup>7</sup> Tarihçi **Detlev Peukert**, Weimar modernitesine şu özellikleri atfeder: “endüstri, işlevsel estetik, politik demokrasi, sosyal reformlar, sivil haklar ve bireysel özgürlük.”<sup>8</sup> Tüm dünyaya ilham veren sloganında ifade ettiği gibi “Dünyayı yeniden düşünmek” için kurulmuş, “geleceğin katedrali” olarak inşa edilmiştir.<sup>9</sup> 1933'de, Berlin'de Nazi

<sup>3</sup> Colin Storer. *Weimar Cumhuriyeti'nin Kısa Tarihi*, Çev. Sedef Özge (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), s.181-189

<sup>4</sup> Mimarlık ve film üzerine çalışmalar, avant-garde akımlarla birlikte ortaya çıkmıştır. Bkz. Dietrich Neuman. *Film Architecture From Metropolis to Blade Runner* (Prestel, 1996); Işıl Baysan Serim. “Mimarlık ve Sinema İttifakının Soykütüğü Üzerine”. *Betonart* 41, 2014

<sup>5</sup> David Frisby. *Modernlik Fragmanları*, Çev. Akın Terzi (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), s.337

<sup>6</sup> Éva Forgács. *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. (Budapest: Central European University Press, 1997), s.120

<sup>7</sup> Kathleem James-Chakraborty. “Bauhaus Kültürü”. Çev. Elçin Gen, *Skop Dergi*-sayı 14, 2019 ([bağlantı](#))

<sup>8</sup> Detlev Peukert. “The Weimar Republic: The Crisis of Classical Modernity”, Trans. Richard Deveson (New York: Hill and Wang, 1992)

<sup>9</sup> James-Chakraborty, 2019

rejimi nedeniyle kapatılıncaya dek pek çok politik açmazla karşılaşmasına karşın, mimarlık ve tasarım kültürü konusunda kurumsal varlığı aşkınlaşarak, zaman(lar)ın ve mekân(lar)ın ötesine geçecek bir harekete dönüşecektir.<sup>10</sup>

**Lotte Bauhaus'da** (*Lotte am Bauhaus*, Gregor Schnitzler, 2019), anlatısal güzergâhını belirleyen bu olaylar dolayımı ile salt dramatik bir yapımlardan oluşur, sürecin görsel ve düşünsel bir arşivi haline gelir. Böylece türler arasında var olan geleneksel ayrımları yıkar, kökensel varlığını borçlu olduğu Weimar'ın *avant-garde* ortamında tohumları atılan bir "Deneme Film" [*Essay film*] niteliği kazanır. İlk olarak, 1940'larda mimar-sanatçı **Hans Richter** [1888-1976] tarafından kavramsallaştırılan *deneme film*'in temeli, sinema ve mimarlıkta, yeni bir 'evrensel dil' ve 'evrensel tasarım' arayışlarının iklimlendiği, soyutlama deneylerinin ortaya çıktığı, 'film, hareket ve mimarlık' ilişkisinin bilimsel ve estetik veçhelerinin araştırıldığı 1920'lerde atılmıştır.<sup>11</sup> **Richter** şöyle yazar: "Deneme filmi, hayal gücünün, düşüncelerin ve fikirlerin görünmez dünyasını görünür kılmaya girişiminde, saf belgesel filmin yapabileceğinden kıyaslanamayacak kadar geniş bir ifade aracı deposundan yararlanabilir. *Deneme film*'de, film yapımcısı dış fenomenlerin tasviri ve kronolojik sekansların kısıtlamaları ile sınırlı olmadığı, aksine, her yerden malzeme almak zorunda olduğu için mekânda ve zamanda serbestçe dolaşabilir."<sup>12</sup>

**Lotte Bauhaus'da**, tam da **Richter**'in ifade ettiği gibi, "nesnel temsilden fantastik alegoriye ve oradan da sahnelenmiş bir sahneye" geçer<sup>13</sup>; nesnel olaylarla, belgeler bir araya getirilir, tarihsel olan ile kurmaca olan, anlatı ile söylem kurguda hikâyeleştirilir ve ortaya *temel fikri görünür kılmaya* hizmet eden bir film çıkar.<sup>14</sup> 1919-1933 yılları arasında, Bauhaus'un zamansal-mekânsal güzergâhı

---

<sup>10</sup> Ali Artun ve A., Aliçavuşoğlu E., (Derl.) *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009

<sup>11</sup> Hans Richter. "The True Sphere of Film", içinde Detlef Mertins and Michael W. Jennings (Ed.), *G: An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design and Film (1923-1926)*, (London: Tate Publishing, 2011) s. 223; Hans Richter. The Film as an Original Art Form. (1955) "The Film as an Original Art Form" First published in *Film Culture* 1, January 1955. Reprinted in Sidney, P.A. (ed.): *Film Culture Reader*. (New York: Praeger Publishers, Inc. 1970), s.18

<sup>12</sup> Hans Richter. "The Film Essay: A New Type of Documentary Film". İçinde, *Essays on the Essay Film*. (Ed) Nora M. Alter, Timothy Corrigan, Film and Culture Series, (Columbia University Press, 2017)

<sup>13</sup> Richter, 2017

<sup>14</sup> Thomas Elsaesser, T., *New German Cinema. A History*, (New Brunswick: Rutgers University Press, 1989)

Weimar'dan Dessau'ya ve Berlin'e uzanırken, sürecin toplumsal, kültürel, politik ve tarihsel olayları bir yandan Lotte Brendel'in tüm toplumsal cinsiyet dayatmalarına karşı, bir kadın olarak "mimar-özne" olmak için verdiği mücadelenin izleğini belirler; öte yandan da entelektüel süreçlerle kent ve mimarlık hafızası arasındaki rizomatik<sup>15</sup> ilişkileri ortaya çıkartır. Film ve mimarlık arasında gerçekleşen bu dinamik ilişkiyi, tam da bu bağlamda "Şimdinin tarih[ler]i olarak soykütüğü" veya Almanca'da söylene geldiği gibi *zeitgeschichte* ("şimdiki zamanın tarihi") olarak sorunsallaştırıyorum. Burada amacım, şimdiki zamanın, güncel olayların geçmişten kaynaklandığını göstermek değil; **Michel Foucault**'nun ortaya koyduğu gibi, tarihi, *şimdi*'yi teşhis etmenin, "şimdinin sorunlarına yanıt bulmanın" bir yolu olarak kullanmak.<sup>16</sup>

Bauhaus'un 100. Yılı için tasarlanan **Lotte Bauhaus'da** (2019) filmi, senarist **Jan Braren** ile yönetmen **Gregor Schnitzler**'in çok katmanlı zaman silsileleriyle haritaladıkları, bu türden bir diyagramatik düşünce modelinin ürünüdür. Film, sürecin toplumsal cinsiyet sorunlarıyla Bauhaus'un "cinsiyetlendirilmiş dünyası"<sup>17</sup> ve mimarlık eğitimi arasındaki ilişkiyi geleceğe açılan bir "düşünce-imgesi"<sup>18</sup> olarak kurgulamıştır. **Jean Luc Godard**'in söyleyişiyle, bu yaklaşım, *deneme film*'in "düşünen biçim ve biçimlendiren düşünce" olmasıyla bağlantılıdır.<sup>19</sup>

### Filmin Arkaplanı

**Lotte Bauhaus'da** büyük ölçüde Berlin Bauhaus Arşivi'nden doğan monografik bir filmidir. Dramatik kurgusu için, *Staatliches Bauhaus* programını oluşturan **Walter Gropius** ile takım arkadaşları **Johannes Itten**, **Paul Klee**, **Wassily**

---

<sup>15</sup> Deleuze ve Guattari'ye göre "rizom" (rhizome, köksap) gerçekliğin temellük edilmesi anlamında bir model değildir, belli başlı karşılaşmaların, mekânların, nesnelerin, insanların, bedenlerin, olayların ve/veya oluşların bilgisine dayalı bir düşünme girişimidir. Gilles Deleuze, and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.,1987) s.10-12; Felicity J. Colman. "Rhizome", içinde *The Deleuze Dictionary: Revised Edition*, Ed. Adrian Parr, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010) s.233-234

<sup>16</sup> Gavin Kendall ve Gary Wickham. *Foucault'nun Yöntemlerini Kullanmak*. Çev. U. Y. Kara, T. Sivrikaya. (İstanbul: Işık Yayınları, 2016), s.22; 84

<sup>17</sup> Anja Baumhoff. *The Gendered World of the Bauhaus: The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919- 1932*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001

<sup>18</sup> Gilles Deleuze. *İki Konferans*. Çev. Ulus Baker, (İstanbul: Norgunk Yayınları), 2003

<sup>19</sup> Penelope Haralambidou. "Architectural Essay Film." *Architectural Research Quarterly*, 19, s.234-248

**Kandinsky, Oscar Schlemmer, Ludwig Mies van der Rohe** gibi Bauhaus'un maskülen figürleri etrafında dolaşan bir anlatıdan ziyade; çoğu zaman isimleri bile zikredilmeyen kadın tasarımcılar ve öğrenciler temel alınır. Bauhaus, kadınlarının katılımına açıkça izin veren ilk eğitim kurumu olmasına karşın, cinsiyet eşitliği konusunda pek çok çatışma ve ihtilafın da zemini haline gelmiştir.<sup>20</sup> 1920'lerde Bauhaus'a girmiş olan **Alma Siedhoff-Buscher, Anni Albers, Benita Koch-Otte, Gertud Arndt, Gunta Stölzl, Lucia Moholy, Lou Scheper-Berkenkamp, Margarete Heymann, Marianne Brandt** gibi kadın sanatçıların yaşamlarına ve çalışmalarına odaklanılır. Filmin tasarım sürecine katkıda bulunan arşiv yöneticisi **Annemarie Jaeggi**, "Bauhaus olarak bilinen bu deney merkezinde yer alan kadınların yaratıcılığına, merak ve tutkusuna dair fikir" verdiği için bu yapıyı çok kayda değer bulduğunu söyler.<sup>21</sup>

**Lotte Bauhaus'da** ile aynı tarihlerde ortaya çıkan *Bauhausmädels: A Tribute to Pioneering Women Artists* (Bauhaus Kızları, Öncü Kadın Sanatçılara Bir Armağan, 2019) adlı kitap da filmin anlatısal akışı ve karakterlerin seçimi açısından önemli olmuştur.<sup>22</sup> Yazarı **Patrick Rössler** arşivdeki fotoğraflık malzemelere dayanarak, *Dessau Bauhaus'daki* kız öğrencilerin ve sanatçıların çalışmalarını kaleme almıştır. Tasarımcı, fotoğraf sanatçısı, ressam ve heykeltıraşların yanısıra; okul-öncesi modüler çocuk mobilyaları, ahşap oyuncaklar tasarlayıp üreten **Alma Siedhoff-Buscher**; lambaları, kül tablalarıyla günümüzde Alessi'nin yeniden ürettiği muhtelif ev eşyalarını tasarlayan ve imal eden metal işleri programının ilk yürütücüsü **Marianne Brandt**; mimarlık eğitimi almak isterken okul yönetimi tarafından dokumacılık atölyesine yönlendirilen ancak sonra tutkulu bir fotoğraf sanatçısı olan **Gertrud Arndt**; soyut tekstil tasarımından yeni dokuma benzeri endüstriyel malzemelerin üretimine yönelen **Grete Reichardt** ve Bauhaus'da ilk kadın öğretim görevlisi olmaya hak kazanan **Gunta Stölz**'ün de aralarında bulunduğu avant-garde devrimci kadınlar, özel ve kamusal yaşamlarıyla kitabın ve filmin içeriğine katkıda bulunmuşlardır.

**Susanne Radelhof**'un *Bauhaus100* çerçevesinde gerçekleştirdiği **Die Bauhausfrauen** (Bauhaus Kadınları, 2019) adlı belgesel filmi de mevcut arşivi hareketli görüntülere taşıyan bir başka yapıt olarak karşımıza çıkar.<sup>23</sup> Yapımcılar,

---

<sup>20</sup> Baumhoff, 2011

<sup>21</sup> "Lotte am Bauhaus". ([bağlantı](#))

<sup>22</sup> Patrick Rössler. *Bauhausmädels- A Tribute to Pioneering Women Artist*. (Germany: Taschen Books, 2019)

<sup>23</sup> IMDb.com, "Bauhausfrauen" ([bağlantı](#))

**Lotte Bauhaus'da** ile bu belgeselin birbirini tamamladığına dikkat çekerler, hatta Lotte'nin dramatik kurgusundaki romantizme yönelik eleştirilere açıklık getirdiğini söylerler.<sup>24</sup>

Bu belgeye, Almanya'nın demokratikleşme sürecine ve Weimar Cumhuriyeti'nin [1919-1933] kaotik tarihine ilişkin belgelerle, Bauhaus fotoğrafçısı **Lucia Moholy**'nin makinesinden çıkan gündelik yaşam kayıtları<sup>25</sup> ve sürecin dinamiklerini analiz eden kişilerle yapılan canlı söyleşiler yön vermiştir. Yönetmen, **Bauhaus Kadınları**'nın birer toplumsal-özne olarak bireysel özgürlüklerini kazanabilmek için üretim ilişkilerine katılarak cinsiyet kalıplarına ve ayrımcılığa karşı verdikleri mücadeleye vurgu yapar; kadınların nasıl aile, ev, mahalle, refah, konfor gibi değerlerden ödün verdiklerini ve *göçebe* bir sürecin içine girdiklerini gösterir.

Senarist **Braren**, Lotte Brendel için yapılan karakter-mekân analizlerinde, belgeselde bahsi geçen kadınların öykülerini incelediklerini, ancak daha çok **Alma Siedhoff-Buscher** (1899-1944) adlı tasarımcının yaşamındaki bazı kesitlerden esinlenerek bir mimar-kadın kurguladıklarını söyler.<sup>26</sup>

### Weimar'da Kentsel Mekân ve Toplumsal Cinsiyet

Filmin açılış sekansı<sup>27</sup>, Weimar kenti ile Bauhaus arasındaki çatışmanın ilk ve temel göstergesidir. 1920'li yıllarda Bauhaus Çömlek bölümü öğrencisi **Lydia Driesch-Foucar**, Bauhaus'daki "çıplak yüzmeye" deneyimini, "en mutlu anılarından" biri olarak şöyle betimler: "Sıcak cumartesi ve pazar günleri, ama aynı zamanda işten sonra sıcak akşamlarda birlikte yüzmek için Saale'ye giderdik... Etrafı ağaçlarla ve uzun çalılarla çevriliydi, böylece kimse sokaktan göremezdi, yüksekteydi ama oldukça uzaktaydı... Yüzmek için ideal bir yer!... Sanki

---

<sup>24</sup> Bauhaus.daserste.de ([bağlantı](#))

<sup>25</sup> Mary Jo Bang. Lucia Moholy ve "Nesne Fotoğrafçılığı" Çev. Mithat Yıldız. *E-Skop Sanat Tarihi*, Eleştiri ([bağlantı](#))

<sup>26</sup> Bauhaus.daserste.de ([bağlantı](#))

<sup>27</sup> Bu sekansla ilgili bir başka yaklaşım da -ki muhtemel bir şehir efsanesi de olabilir- Bauhaus'a 1921'de kaydolan ve mimarlık eğitiminin ardından Walter Gropius'un ofisinde çalışmaya başlayan Farkas Ferenc Molnár'ın ifadesine dayanır. Molnár, okulda her yıl yapılan festivaller için geliştirilen çeşitli oyunlar arasında, filmdekine benzer bir "su oyunu" da olduğunu ve oyunda Bauhaus'luların *mayolarını hep unuttuklarına*, çıplak yüzdüklerine rivayet edildiğini söylemiştir. Bu olay, kuşkusuz konservatif kent sakinleriyle Bauhaus arasında süregiden kültürel, siyasi ve etik çatışmalar için sembol niteliğindedir. Farkas Molnár. "Life at the Bauhaus (1925)" *From Between Two Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes 1910-1930*. Cambridge: The MIT Press, 2002

cennetteymiş gibi güçlü, yakışıklı genç erkekler ve kadınlar suyun, güneşin ve yemyeşil çevrenin içinde eğleniyorlardı. Gerçekten Dionysosçulardı.”<sup>28</sup>

Filmin, böylesine bir imayla başlaması oldukça anlamlıdır; çünkü bu durum, modernist söylemi biçimleyen *dışarıdakiler-içeridekiler*, *ben (biz)-öteki*, *beden-ruh*, *kadın-erkek*, *dişil-eril*, *kamusal-özel* gibi modernite deneyiminin hiyerarşik ve karmaşık ilişkilerini, mekânsal biçimlerini inşa eden rasyonalist-işlevselci [Kartezyen-Kantien] ikili karşıtlıkların refleksine vurgu yapmaktadır. Bu nedenle, çekimlerin yapıldığı tüm lokasyonlarda, toplumsal cinsiyet tabanlı hiyerarşilerin<sup>29</sup> kentsel mekânı nasıl belirlediği ima edilir. Evde, okulda, sokakta, meydanlarda “bireysel bedenler, toplumsal beden ve dilsel yapı” arasındaki hegemonik ilişkiler mercek altına alınır.<sup>30</sup> İlk sekanstan itibaren, kadın ve erkek arasında kültürel olarak kurgulanmış toplumsal cinsiyet duvar(lar)ını yıkma yönündeki devrimci edimlere dikkat çekilir. Kuşkusuz bu edimler hem marjinal hem de politiktir; aynı zamanda cinsiyet rolleri ve/veya erkeklik-kadınlık biçimleriyle ilgili “normalleştirme” pratiklerini de görünür kılar.

Açılış sekansındaki “*Weimar 1920*” vurgusu, bu yüzden sadece tarihsel bir kayıt değildir, Weimar Cumhuriyeti’ndeki pek çok radikal gelişmenin, düşünsel-toplumsal edimlerin ve güçlü kadın hareketlerinin ortaya çıkmasına yol açan devrimci olayların da miladıdır.

### **Lotte, Ev ve Kadın-Özne Olmak**

*Çünkü kadınlar milyonlarca yıl boyunca evlerin içinde oturdu,  
şimdi ise bu duvarlar onların yaratıcı güçleri tarafından delinmiştir.*

*Virginia Woolf*

Lotte kursiyeri olduğu resim atölyesinden evine dönerken; aralarında *Bauhäuslers*’ın da olduğu solcu göstericilerle şehrin kolluk kuvvetleri arasındaki çatışmada sıkışıp kalır. Bauhaus öğrencisi olan Paul ile çarpışır, nümayişten kurtulmak için birlikte bir evin avlusuna sığınır.

---

<sup>28</sup> Lydia Driesch-Foucar, “Memories of the beginnings of the Bauhaus Pottery at Dornburg,” içinde Whitford, *Masters and Students*, 1984, s.115. Frank Whitford. *Bauhaus* (London: Thames and Hudson, 1984)

<sup>29</sup> R.W.Connell. *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, Çev: C. Soydemir, (İstanbul:Ayrıntı Yayınları, 2016) s.156

<sup>30</sup> Connell, 2016, s.212



Bu panik sırasında, Lotte resim dosyasını düşürmüştür. Kamera, avluya savrulan eskizlere zoom yapar. Çizimler, Paul'ün bakışlarında çerçevesizdir. Saklandıkları yerden ayrılırken, Paul, Lotte'yi Bauhaus'a davet eder. Tasarım okulunun ilk binası kadrage girmeye başlar. Kapısından girer girmez, okulun atmosferi, atölyelerde ve koridorlarda yer alan, sergilenen ürünler, kız-erkek öğrenciler arasındaki özgürlükçü ilişkiler Lotte'yi büyülemiştir.



Eve geç saatlerde dönebildiği için ailesinin öfkesiyle karşı karşıya kalmasına rağmen, Lotte Bauhaus'dan geldiğini saklamaz, eğitimini orada sürdürmeye karar verdiğini söyler. Babasının tepkisi “o komünistlerin arasına mı gireceksin” olacaktır. **Éva Forgács**, Bauhaus ile Weimar şehri sakinleri arasında hüküm süren bu türden gerilimler üzerine, “Görüldüğü kadarıyla Bauhaus *demos*'un ta kendisinin (en yüksek resmi görevlilerden ev kadınlarına kadar bütün Weimar nüfusu) karşı çıktığı bir kentte açık, demokratik bir kurum gibi işlemek üzere kurulmuştu” der.<sup>31</sup>

Filmin açılış sekansından sonra, Lotte'nin *Bauhäuslers* ile ikinci karşılaşmasına tanıklık ettiğimiz bu nümayiş sahnesi, **Forgács**'ın tespitini ete kemiğe büründürmektedir. Bauhaus öğrencilerinin de aralarında olduğu sol radikal bir topluluğun, sınıf mücadelesi, demokratik hak ve özgürlükler, feminizm, etnik ve cinsel kimlikler, sanat eğitiminde reform gibi hegemonik düzen karşıtı taleplerin yazıldığı dövizlerle yaptığı gösteriye müdahale sadece polis örgütünden gelmez; muhafazakâr kent sakinleri de polise destek vermiştir. Weimar halkı, geleneksel-

<sup>31</sup> Forgács, 2017, s.38



modern arasındaki çatışmayı gösteren her türlü olayı, açıkça mevcut toplumsal, ekonomik ve siyasi sisteme yönelik ciddi tehditler olarak görmektedir.<sup>32</sup>

Lotte'nin eğitimini Bauhaus'da sürdürme kararlılığı da bu tehdidin evdeki izdüşümüdür. Bauhaus'un temsil ettiği değerler patriyarkal mikrokozmosun bozulması demektir. Ayrıca baba, Lotte'yi uygun gördüğü bir tüccarla evlendirmek istemektedir. Feministlerin anayasal düzenlemelerde etkili olmaya başlamasına ve özellikle savaştan sonra erkek nüfusun azalması nedeniyle kadın çalışanlara duyulan ihtiyacın artması, kadınların aile içindeki temel haklarına yönelik kazanımlar elde etmelerini sağlamıştır.<sup>33</sup> Ancak buna karşın, evde yükselen gerilim kadının hâlâ geleneksel olarak eril-özneye bağlı bir nesne olarak görüldüğünü göstermektedir. Lotte'nin yaşamı, babasının (ve gelecekte de müstakbel eşinin) belirlediği sınırlarla tanımlandığı ima edilir. Ev, "itaat, uyum, uzlaşma, disiplin gibi öğelerin yaygınlaşmasını" sağlamaktadır.<sup>34</sup> Aile toplumsallaşma işlevini yerine getiren bir kurum olarak inşa edilmiştir; sınıf, mülkiyet ve üretim ilişkilerini patriyarkal normlar belirlemektedir. Mimarlık kritiği **Elizabeth Farrelly**'nin deyişiyle, kadınlık zaten mitolojiden moderniteye, modern psikolojiden feminist kurama dek her zaman iç[erisi] ile özellikle ev içiyle özdeşleştirilmiştir.<sup>35</sup> Bu yüzden, filmde evde geçen sahnelerin atmosfer tasarımları adeta örtülü zihinlerin gölgeleriyle biçimlenmiştir. Kamera, orta sınıf Protestan düzeninin muhtelif imgeleri, mobilyaları, anne ve ablanın domestik, "özne olmayan"<sup>36</sup> görünüşleri arasında dolaşırken, seyirciye modern toplumsal inşa sürecinin arka bahçesini gösterir.

Lotte'nin hem toplumsal mekân ile ilişkisini ortaya koyan hem de ona Bauhaus'un yolunu açan resim eğitimi yaşanan bu ikiliği yansıtır. **Linda Nochlin**'in "19. yüzyılın adab-ı muaşeret kitaplarıyla oluşturulan ve dönemin edebiyatıyla da desteklenen bir 'hanım ressam' imgesi"ne ilişkin anekdotu, geleneksel-modern arasındaki çatışmanın nasıl birbirine içkin kılındığına dikkat

---

<sup>32</sup> Age, s.38

<sup>33</sup> Frevert Ute. *Women in German History: From Bourgeois Emancipation to Sexual Liberation*. (Oxford: Berg Publishers, 1997)

<sup>34</sup> Aristoteles *Politika*'da, ailenin hiyerarşik yapısını, bir cinsiyetler siyasetiyle açıklar; aile kurmak, ilk siyasal birliğin kurulmasıdır ve "her aile monarşik biçimde en yaşlı erkek tarafından yönetilir." Aristoteles, *Politika*, 1, 56, 1522; Yıldız Ecevit, "Aile, Kadın ve Devlet İlişkilerinin Değerlendirilmesinde Klasik ve Yeni Yaklaşımlar", *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 1993, Sayı 1, s.31

<sup>35</sup> Farrelly, 2015, s. 103-104

<sup>36</sup> Elsaesser, 1989, s. 120

çeker.<sup>37</sup> Ebeveynlerinin de Lotte'den beklediği budur; resim sanatı, yalnızca genç kadını evliliğe hazırlayacak bir hobi olarak düşünülmemelidir.



Lotte Brendel'in Bauhaus'a gidebilmek için ailesini ve evini terk etmek zorunda kalması, "evcilleştirilmeye", patriyarkanın temsil ettiği bu değerlere karşı bir meydan okumadır; mekânsal, toplumsal, kültürel, iktisadi ve siyasi dönüşümlere açık hale gelmek demektir. Bauhaus, Lotte için, bir yandan *yeni* bir dünya tasarımının, *yeni* deneylerin, ütopyacı ideallerin başlangıcıdır öte yandan kırılmaların, kopuşların, belirsizliklerin eşiği...

Film, ev ve *dışarı*, ev ve *Bauhaus* arasındaki gerilimi gösteren muhtelif sahnelerle, yirmili yıllarda, Weimar kadınlarının moderniteyle "huzursuz ittifakı"nı, aidiyetsizliklerini ve yersizyurtsuzlaşmasını mükemmel bir şekilde ortaya koyar. Kamera, Lotte ve Bauhaus'lu arkadaşlarıyla özdeşleşen "Yeni Kadın" imgesinin farklı "alegorik parçalarını" yan yana getirerek, seyirciye montaj bir Bauhaus kadınları anlatısı sunar. Bu anlatı, son kertede 1930 tarihli, Die Woche gazetesinde yazıldığı gibi yansıtılacaktır: "Gerçek bir Bauhaus kızı ne olur? Çağdaş, neşeli ve havalı, kendine güvenen, hevesli bir tavrı, kısa bir bob'u (*saç stili*) ve güzel sanatlar ve uygulamalı sanatlar konusunda yeteneği var. (..)Bauhaus kızı ne

---

<sup>37</sup> "Genç bir hanımın resim sanatıyla ilgilenmesi diğer sanat dallarına göre çok daha avantajlıdır, çünkü, (..) resim çizmek, insanın zihnini gündelik meselelerden uzaklaştırır. (..) Bütün diğer uğraşlar içinde resim, insanın kendi kendine odaklanmasını engelleyen ve o toplumsal, domestik görevlerin bir parçası olan genel bir sevimli hali korumasına yardımcı bir uğraştır. (..) Hem koşullara göre istediğin zaman resmi bırakıp sonra yeniden devam etmek pek o kadar büyük bir kayba da yol açmaz." Örneğin "hem A.B.D. hem de İngiltere'de bir elkitabı" olarak yaygınlaşan Mrs. Ellis'in "The Family Monitor and Domestic Guide" adlı çalışmasında, kadınların kendilerini çok yönlü geliştirmeleri için tavsiyelerde bulunulmuştur. Aktaran Linda Nochlin. "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" içinde, *Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi Ve Feminist Eleştiri*, Ed. Ahu Antmen. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008) s. 143; s. 144-145

istediğini biliyor ve onu her yerde başaracaktır'- kim ya da ne onu engellemeye çalışırsa çalışsın.”<sup>38</sup>



### Lotte'nin Bauhaus'u

*Güzel ve güçlü bir cinsiyet arasında hiçbir fark yoktur.  
Mutlak eşitlik ama aynı zamanda kesinlikle eşit görevler.*

*Walter Gropius*

**Walter Gropius**'un 1919'da ilan ettiği kuruluş bildirgesindeki şu sözleri, Lotte'nin Bauhaus'da karşı karşıya kalacağı ayrımcılığı düşünmek açısından oldukça ufuk açıcıdır: “Bugün mimarlık diye bir şey var mı? Peki, mimar diye bir şey var mı? (..) Mimarlıktan bihaber, mimarlığın eksikliğini hissetmeyen ve dolayısıyla mimarlara da ihtiyaç duymayan her şeyi bir çırpıda tüketen bir toplumun insafına kalmış durumdayız!.. Mimarlık eğitiminde, güzel ve güçlü cinsiyet arasında bir fark olmamalıdır. Her iki cins için de eşit imkânlar sağlanacaktır.”<sup>39</sup>

**Gropius**, “cinsiyet” sorunsalını “eşitlik” talebiyle bertaraf etmek isterken, yaptığı “güzel ve güçlü cinsiyet” vurgusuyla adeta toplumsalın bilinçaltında saklı tutulan cinsiyetçi söylemini açık etmiştir. Hiç kuşkusuz, bu vurgu kadın ve erkeğin yasalar karşısında eşit eğitim haklarına sahip olduğuna ilişkin bir dizi güncel düzenlemeyi yansıtır. Ancak öte yandan “güzel cins” ve “güçlü cins” yani Kartezyen ‘kültür’ (güçlü/erkek) ve ‘doğa’ (güzel/kadın) ayrımıyla, ataerkil kod sistemine içkindir; kapitalist üretim ilişkileriyle birlikte erkek cinsinin, yani *güçlünün* merkeze alındığı bir toplumsal iktidar düzenine işaret etmektedir. Nitekim, **Gropius** okulda yaptığı ilk konuşmasının bir bölümünde, erkek öğrencilerin sahip oldukları

<sup>38</sup> Charlotte Jansen. “Bauhausmädels: Meet the trailblazing women of Bauhaus” ([bağlantı](#))

<sup>39</sup> Walter Gropius. “Birinci Bauhaus Bildirgesi” (1919), içinde: Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, (Londra: The Architectural Press, 1960) s. 277

deneyimlerin onları kadınlardan daha iyi sanatçı haline getirdiğini çünkü “...travma, korku, terör, zorlu yaşam deneyimleri, aşk yoluyla bir adamın uyanışına, özgün sanatsal ifadeye” yol açtığını söyleyecektir.<sup>40</sup>

Toplumsal cinsiyet rollerinin okulun eğitim modelini ve yönetsel sistemini nasıl belirlediği meselesi, Lotte'nin okula kabul sürecinde daha da görünür hale gelecektir. **Gropius**'un yaşları 16-40 arasında olan kadınları ve erkekleri *Bauhaus*'a katılmaya davet eden çağrısının ardından, seçmeler yalnızca erkeklerden oluşan bir jürinin onayıyla yapılmaktadır.<sup>41</sup> **Baumhoff**, Bauhaus müfredatının ve organizasyon yapısının ilerici görüntüsüne rağmen, dikkate değer bir şekilde, “erkeğin üstünlüğü ve kadının tahakkümüne ilişkin geleneksel cinsiyet ilişkilerini” koruduğuna dikkat çekmektedir.<sup>42</sup> Kadın ve erkek öğrenci sayısı, ilk Bauhaus tüzüğünde öngörüldüğü gibi, 1920'den sonra hiçbir zaman vaat edildiği gibi eşit olmayacaktır. **Gropius**'a göre, bu eşitlik arayışı zaman kaybıdır, *gereksiz bir deneydir*.<sup>43</sup>



Lotte, okula kabul edilmek için, önce seçici kurulun (*Masters Council*)<sup>44</sup> tasarım eğitimi konusunda değişken ve birbirleriyle çatışan söylemlerinin arasından geçmek, sonra da hazırlık sınıfının çok disiplinli “Temel Tasarım” (*Vorkurs*) eğitimini tamamlamak zorundadır.<sup>45</sup> Böylece, Lotte'nin, program ve atölyelere dağılımda belirleyici olan *güzel ile güçlü cinsiyet* kriterleriyle mücadele süreci başlayacaktır. Çünkü Bauhaus'da kadın-özne olmak, bir yandan yeniden üretim ve

<sup>40</sup> Katerina Rüedi Ray. “Bauhaus Hausfrau: Gender Formation in Design Education”, *Journal of Architectural Education* (1984-), Vol. 55, No. 2, *Gender and Architecture* (Nov., 2001), s.73-80

<sup>41</sup> Forgács, s.51; Ray, 1984

<sup>42</sup> Baumhoff, 2001, s.54

<sup>43</sup> Magdalena Droste. *Bauhaus 1919-1933* (Cologne:Benedikt Taschen, 1993) s.40. Anja Baumhoff, “Women at the Bauhaus-a Myth of Emancipation,” içinde Fiedler and Feierabend: *Bauhaus*, s.97

<sup>44</sup> *Masters Council*, şu isimlerden oluşmaktadır: Walter Gropius, Johannes Itten, Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy ve Hannes Meyer. Filmde de kendi isimleri altında oynamışlardır.

<sup>45</sup> C. Slessor. “Bauhaus Histories tend to be disproportionately Dominated by Male Protagonist” *Dezeen*, 20 November, 2018.

tasarımdaki özgül yerini belirlerken, öte yandan da “cinsiyetlendirilmiş kimliklerin” yarattığı bir iktidar sistemine karşı varoluş savaşı vermek anlamına gelmektedir. **Ulrike Muller**’in işaret ettiği gibi “güçlü cinsiyet”, “resim, ahşap oyma, metal işleme, mimarlık gibi alanlara” yönlendirilirken; “güzel” cins ise dokuma ve tekstil atölyelerine (*Frauenklasse*) uygun görülmektedir.<sup>46</sup> “Kadın nüfusunu, mimarlıkla daha doğrudan bağlantısı olan metal işleri veya mobilya gibi diğer “erkeksi” atölyelerden ayırmak istiyordu; böylece neyin sözde kadın işi olup olmadığını belirleyen bir politika oluşturuldu.”<sup>47</sup>



Nitekim Gropius’a göre kadının Neue Baulehre’e (Yeni Bina Teorisi) yani mimarlık bölümüne alınması imkânsıza yakın bir olaydır; çünkü “erkekler üç boyutlu düşünebilme yeteneğine sahipken kadınlar yalnızca iki boyutlu düşünebilmektedir.”<sup>48</sup>

### **Bauhaus Sergisi: Horn’da bir Ev**

15 Ağustos 1923’te Weimar’da açılacak ilk *Bauhaus Werkschau* (sergisi) için inşa edilen “Haus am Horn”<sup>49</sup> (Horn’da bir Ev) , Lotte’nin sanat, mimarlık ve tasarım üzerine çalışmalarını zanaatla birleştiren uygulamalarının fark edilmesini sağlayacaktır. Sergi evinin mimari tasarım sürecinde Paul ile birlikte çalışan Lotte, başta **Walter Gropius** olmak üzere, pek çok jüri üyesinin engeline karşın, mimarlık bölümüne geçme çabası içine girer. Ancak Temel Tasarım dersinin (*Vorkurs*) ve mobilya atölyesinin yürütücüsü olan Johannes Itten ve Lotte’nin

<sup>46</sup> Ulrike Müller. *Bauhaus Women: Art, Handicraft, Design*. Paris London : Flammarion Thames & Hudson, 2009.

Elke Beilfuß (2009) *Das Bauhaus und die neue Frau: bauhaus feminin – ein Mythos*, GRIN verlag, s.3

<sup>47</sup> T’ai Smith. *Bauhaus Weaving Theory From Feminine Craft to Mode Design*. (Minnesota: University of Minnesota Press, 2014), s.xxvii

<sup>48</sup> Slessor, 2018

<sup>49</sup> Monika Markgraf, (ed.) (2018) *Bauhaus World Heritage Site* (English edition). (Leipzig: Spector Books, 2018)

dokuma atölyesine karşı gösterdiği dirence kaygısız kalmayacak ve sergi evinin mimarı Georg Büche, onu sergideki çocuk odası mobilyalarıyla oyuncaklarının tasarım ve imalatına yönlendirecektir.



Burada, Lotte karakteri için çok işlevli modüler çocuk mobilyalarının ve ahşap oyuncakların tasarımcısı olduğu bilinen **Alma Siedhoff-Buscher**'i model alındığı anlaşılıyor. Ancak birebir sinematik *döppelgänger* yaratmanın hikâyede yaratacağı kısıtlar nedeniyle, doğrudan **Alma** profilinin izi sürülme de; Lotte'nin de, **Alma** gibi sergi evinin çocuk odasında yer alan mobilyaları, oyuncakları<sup>50</sup> ve kukla tiyatrosunu tasarladığını, imalatını gerçekleştirdiğini görüyoruz. Mobilya atölyesindeki bu becerileri, Klasik Yunan'a özgü "babaya ilişkin bir kalıtım hayalinin"<sup>51</sup> yansıması olarak, marangoz ve ağaç ticaretiyle uğraşan babasıyla ilişkilendirilir. Lotte'nin Bauhaus'dan önce, babasının yanında çalıştığı sahneler seyirciye hatırlatılır.



*Haus am Horn*'daki sergi sekansları, Weimar'daki demokratikleşme sürecine rağmen, toplumsal cinsiyet normlarını inşa eden hegemonik iktidar ilişkilerini ve süregiden konservatif yapıyı kavraması açısından da seyirciye çok malzeme vermektedir. Örneğin çocuk odasındaki mobilyalarla ilgilenen bir imalatçı-

<sup>50</sup> Örneğin *Bauhaus Bauspiel*. Bkz. Emine Merdim Yılmaz. "Bauhaus Tarzı Bina Blokları", 2019 ([bağlantı](#))

<sup>51</sup> Agacinski,1998, s.43

tüccarın, Lotte Brendel yerine erkek arkadaşı Paul Seligmann ile konuşmayı tercih etmesi, Weimar'ın yarattığı “yeni kadın”<sup>52</sup> imgesinin muğlaklığına işaret etmektedir. Nitekim Theresia Enzensberger'in *Blaupause* (2017) adlı romanında, 1920'lerde Bauhaus'daki genç kadınların, sadece sanatı-zanaatı yeniden tanımlamakla uğraşmadıklarını, aynı zamanda kendilerini kadın olarak tanımlamak için de büyük mücadele verdiklerini yazar.



Lotte'nin mimar-özne olma çabasına dikkat çeken bu sahneler, sürecin sınıf ve cinsiyet normlarını gösteren toplumsal iktidar sistemini ve bu sistemin değerler hiyerarşisini ima eden mekânsal-kurumsal pratikleri de görünür kılmaktadır.<sup>53</sup>

### **Anne, Eş ve Mimar-Özne olarak Lotte**

Lotte, önce Paul'ün eşi, sonra anne olur. *Kadın-oluş*'a dair bu silsile, bir yandan “mimar-özne” olarak varlık kazanmasına ket vururken, öte yandan da sistemli cinsiyet ayrımcılığının içselleştirildiği bir güzergâhı belirler. Okul içindeki kadınlar, “erkeklerle özgü mekânsal hayal gücü eksikliğine” inandırılmışlardır.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Colin Storer. *Weimar Cumhuriyeti'nin Kısa Tarihi*, çev.: Sedef Özge, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015) s.185

<sup>53</sup> Weimar Cumhuriyeti, başlangıçta, kadınların ekonomik özgürlüklerini kazanmaları için toplumsal pratiğin mekânına yani *dışarı*'ya çıkmasını teşvik ettiyse de erkeklerin savaştan dönmeye başlamasıyla birlikte, devlet yasallaşan bu haktan kadınların feragat etmelerini isteyecektir. Agacinski 1998, s.68

<sup>54</sup> Bauhaus öğrencisi Helene Nonné Schmidt şöyle yazmıştır: “...kadının görme şekli deyim yerindeyse çocuksu, çünkü o bir çocuk gibi resmin tamamı yerine ayrıntıları görüyor... [Kadınların bakış açısına rağmen doğasının bu yönünün değişeceğini düşünerek kendimizi kandırmayalım...” Helene Nonné-Schmidt, “Women's Place at the Bauhaus,” *Vivos voco* (Leipzig), Vol. V, No. 8/9 (August- September 1926), in H. M. Wingler, *Bauhaus*, s.116

**Baumhoff**un söyleyişle, bu içselleştirilmiş toplumsal cinsiyet stereotipleri birçok kız öğrencide görülmektedir.<sup>55</sup> Lotte'de de gözlemleneceği gibi, gerek annelik ve eş olma ideallerinin hâlâ yüksek öncelikli olması, gerek fiziksel ve biyolojik kısıtlar, toplumsal cinsiyet normlarını işlevsel kılmaktadır.



Mesleki başarısının önündeki tek engel, cinsiyet kalıpları ve aile yaşamının taleplerini uzlaştırmak değildir. Ulusal muhafazakâr eğilimlerin ortaya çıkması nedeniyle Bauhaus'un Dessau'ya taşınması (1926) ve Paul'un yeni binanın yönetici mimarı olması, genç çiftin Berlin'de ortak bir mimarlık firması kurma planlarına müdahale edecektir. Buna karşın, Lotte, Paul'ün aldığı mimari proje işlerine evden destek verir. Potsdam'dan zengin bir çiftin modern konut tasarımını birlikte gerçekleştirirler ancak müşteriler, mimari proje görüşmesi sırasında Lotte'ye güvenmezler ve işi Walter Gropius'un yürütmesini isterler. İş akdi ve etiği konusunda yaşanan bu hayal kırıklığı kuşkusuz *Zeitgeist* (zamanın ruhuyla) ilgilidir. Lotte, Gropius ile yüzleşecektir ve nihayetinde, mimarlık ofisinin "yönetici mimarı" sıfatıyla, proje ve yapı üretimini denetlemesi sağlanır.

1930'lar itibariyle, Bauhaus'un öncü programları ve siyasi eğilimlerinin Nasyonal Sosyalistler tarafından incelemesine maruz kalması da, Lotte'nin önüne çıkan muhafazakâr engellerin arasında yer alacaktır. Aslında Bauhaus'un tarihi itibariyle, ilkin muhafazakâr milliyetçiler ve ardından da Naziler, okulun programını, yaşam tarzını ve ideolojisini Alman olmamakla ve daha da kötüsü Komünist olmakla eleştirmişlerdir. Bauhaus'un Nazi partisinin etkisi altında olan kent yönetiminin baskısı sonucu 1932'de Dessau'dan ayrılarak, Berlin'de konuşlanmaya başlamasına kadar olan tüm evrelerde Lotte ve Paul vardır. Berlin Bauhaus'un 1933'de Nazi iktidarının baskısıyla kapatılması sekansında, filmin açılışında gördüğümüz renklerin koreografisi parçalanır, solmaya yüz tutar ve kurumu temsil eden üç

---

<sup>55</sup> Baumhoff, s.57



geometri, “kare, üçgen ve daire” boşlukta salınmaya başlar. Lotte ve Paul’ün Bauhaus güzergâhı artık İsrail’de devam edecektir.



Soykütüksel olarak düşünüldüğünde, bu durum, mimarlık tarihçisi **Elaine Hochman**’ın yazdığı gibi, “[Gropius ve Bauhaus] daha iyi bir gelecek yaratmak için geçmişi sımsıkı” tutarak; Wilhelm’ci muhafazakârlığın ilahı olan Weimar’ın, gelecekte kaçınmak için geçmişe sarılmaları”na delalet etmektedir.<sup>57</sup>

### Sonuç yerine....

**Lotte Bauhaus’da** filmi, okulun dünya tasarım mirasına etkisini görünür kılması açısından sadece bir mimarlık arşivi niteliği taşımaz; aynı zamanda bir “deneme film” olarak, kültürden siyasete, iktisattan teknoloji ve endüstriye, endüstriyel üretimden, tasarım ve mimarlığa çok katmanlı okumalara, düşünme biçimlerine imkân verir.

Bu yazıda, söz konusu katmanlara içkin olan toplumsal cinsiyet normlarının, Bauhaus kadınlarının mimarlık ve/veya sanat eğitimi alma ve savaş sonrası reform hareketine katılma fırsatına yönelik arzularını nasıl yönettiği konusu temel alınmıştır. Bauhaus, özellikle filmin tarihsel izleğini oluşturan 1920’ler itibarıyla, modada yeni üsluplar, birlikte yaşama biçimlerinin yeni biçimleri, beden-mekân deneyleri, arzu ve hazzın aşkınlaştığı ünlü sene sonu partileri ile gündelik yaşamın modernizasyonunun odak noktası olmasına ve Mazdaznan gibi ezoterik teoriler ve tekniklerle her iki cins için de ütopyacı sanat ve tasarım eğitimi aracılığıyla kişisel farkındalıkların katalizörü haline gelmesine karşın, cinsiyetlendirilmiş emek ve mekân arasında oluşan uçurumu ve muğlaklığı aşamamıştır. Bu durum, tekil bir mimarlık kültüründen kentsel mekâna doğru yayılarak, dramatik biçimde kutuplaşmış ve “cinsiyet-mekân” koşulunun gelişmesine yol açmıştır.

<sup>57</sup> Elaine Hochman. *Bauhaus: Crucible of Modernism*. (New York: Fromm International, 1997), s.44