



Ferdiyetçilik, Kolektivizm ve Sanayi Üçgeninde Sanat ve Zanaat: "Geleneksel Sanatlar" Meselesinin Avrupa'da Yükselişi ve Düşüşü Yusuf Civelek*

Öz

Son zamanlarda "geleneksel sanatlar"ın canlandırılması Türkiye'de önem kazanmış olan bir konudur. Kadim zanaatların üretim yöntemlerine yönelik bu ilgi, genellikle millî kimlik yaratma idealinin bir parçası olan ve geçmişin şekillerine dayanan bir karşı-estetik meydana getirmek amacını taşır. Bu makalenin amacı, Britanya'da artizanal sanatların canlandırılmaya başlamasından, Almanya'da modern endüstriyel tasarımın doğuşuna kadar geçen sürede, "geleneksel sanatlar" meselesinin kısa tarihinin geçmişin estetiğini canlandırma arayışlarında dikkate alınmasını önermektir. 19. Yüzyılın ortasında Britanya'da ortaya çıkan Arts and Crafts hareketi, sanatçı ve zanaatçıların endüstriyelleşmiş kapitalizm karşısında güçlerinin eriyip gitmesine duyulan tepkinin sonucunda, Ortaçağ loncalarının kolektif el üretimini canlandırmayı denemişti. Arts and Crafts'ın siyasî-ideolojik eğilimine karşılık, yüzyıl dönümünde kıta Avrupa'sında saf estetik bir hareket olarak ortaya çıkan Art Nouveau, bu tür bir içerikten büyük ölçüde yoksundu. Sonuçta, sanatın tasarım estetiği olarak kapitalist sanayi üretimiyle uzlaşmasıyla Avrupa'da el sanatları hareketi sona ermiş oldu.

Anahtar Kelimeler: John Ruskin, Arts and Crafts, Deutsche Werkbund, Bauhaus, geleneksel sanatlar.

* Yrd. Doç. Dr., Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İstanbul/Türkiye, ycivelek@fsm.edu.tr, orcid.org/0000-0003-4754-4737

The Arts and Crafts in the Triangle of Individualism, Collectivism and Industrialism: The Rise and Fall of the “Traditional Arts” Ideal in Europe

Abstract

Nowadays, revitalization of the so-called “traditional arts” is in vogue in Turkey. The penchant for the artistic crafts of the past aims to generate a counter-aesthetics as part of the ideal of creating national identity, depending on the shapes of the past. This paper suggests that from the beginning of the revitalization of artistic crafts in Britain to the birth of modern industrial design in Germany, the short history of the “traditional arts” must be taken into account in considerations of reviving the aesthetics of the past. In the mid-Nineteenth Century, in Britain, the Arts and Crafts movement tried to revive the collective hand production of the Medieval guilds. Despite the political-ideological orientation of the Arts and Crafts movement, the continental Art Nouveau that emerged as pure aesthetics around the turn of the century was usually devoid of such content. As a consequence of the reconciliation of art as design aesthetics with the capitalist industrial production, the history of handicrafts came to a halt in Europe.

Keywords: John Ruskin, Arts and Crafts, Deutsche Werkbund, Bauhaus, traditional arts.

Giriş

Ülkemizde son zamanlarda sıkça kullanılmaya başlanan "geleneksel sanatlar" tabiri, içi yeterince doldurulmamış, hedefi belli olmayan, daha çok kimlik meselesiyle ilişkili bir söylem olarak göze batıyor. Türkiye'de "geleneksel" olarak adlandırılan üretimin görece çok yeni olan "sanat" kavramıyla bir arada kullanılmasının çelişkisi bir yana, geleneksel üretim ve yaşayış tarzlarının ve hatta sanatın politik, ekonomik ve sosyal koşullarla ilişkisinin neredeyse hiç sorgulanmıyor olması ayrıca yadırgatıcıdır. Bunun neticesinde geleneksel olarak kabul edilen kadim üretim şekilleri, "sanat" kavramı altında ayrı ayrı diriltilmeye çalışılan bir karşı-estetik aracı olarak İslâmî/millî kimlik meselesinin bir bileşeni olarak görülmüyorlar. Bu nedenle Avrupa'da merkezinde mimarlığın olduğu bu meselenin ilk ortaya çıkışı, ele alınışındaki kapsam ve geçirdiği dönüşüm bakımından, bizim için iyi bilinmesi gereken bir tecrübe teşkil ediyor.

Avrupa'da Ortaçağ'ın sonuna kadar mimarlık, yani yapı ustalığı, diğer birçok zanaat gibi bir meslekti ve loncası vardı. Bilindiği gibi 15. Yüzyılda İtalya'da bağımsız sanat düşüncesi mimarlığı değiştirmeye başladı. O andan itibaren serbest bir sanata dönüşen mimarlık, bağımsız, özgür düşünen ve tabii ki hümanist "sanatçı"ların elinde şekillenmeye başladı. Floransa'da Santa Maria del Fiore'nin kubbelerini bir yarışma sonucunda inşa etme hakkını kazanan Brunelleschi bir mücevher ustasıydı. Roma'da San Pietro katedralinin kendisine emanet edildiği Michelangelo ise bir heykeltıraştı. Duvar ustası bir başka adam, Andrea Di Pietro della Gondola, Vicenza'da, Kont Gian Giorgio Trissino'nun Akademisinde Antikite'nin bilgisiyle tanıştırdıktan sonra Palladio adını alarak sanatçı-mimar olarak yeniden doğmuştu.¹ Bu adamların hepsi geleneği değiştirme lisansına sahip olan, bireysel duyuş ve düşünüşlerini yaşadıkları zamanın dışındaki fikirler ve imgelerle birleştirme özgürlüğüne sahip insanlardı. Bu sayede Hristiyan toplumlarında sanatta geleneğin anlamı değişti. Bilgili ve yetenekli bir fert olmak ile özdeşleşen sanatçılık, Batılı toplumlara yüzyıllar boyunca dinamizm verdi.

19. Yüzyılda Avrupa'da bağımsız sanatçının ilk defa bir eleştiri konusu yapıldığını görüyoruz. Ama bu eleştirinin asıl nedeni, bir fert olarak sanatçının makineleşme ile gelen kapitalist üretim karşısında güçsüz kalmış olmasıdır. Hem sanatçının ferdi özgürlüğünü korumak, hem de kapitalizme alternatif bir hayat tarzı yaratmak isteyen orta ve üst-orta sınıfa mensup sanatçıların ve mimarların birdenbire Ortaçağın loncalarını keşfetmeleri şaşırtıcı değildir. John Ruskin ile

1 Robert Tavernor, "Introduction", Andrea Palladio – The Four Books on Architecture, çev. Robert Tavernor & R. Schofield, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1997, s. viii.

başlamak üzere, Arts and Crafts hareketinde yeniden önem kazanan lonca türü örgütlenmeler (*guild*), sanayileşmenin beşiği İngiltere’de uzun süre bu romantik arayışı sürdürmeye çalıştılar. Sanatçıların zanaatçılarla etle tırnak gibi olmasını, kolektif bir üretim ve yaşam tarzını ve tabii ki el işçiliğini amaçlayan loncaların, 20. Yüzyıl tasarım ve mimarlığında önemli bir yere sahip olan Bauhaus okuluna da (*Bauhütte* = yapı ustası loncası) örnek teşkil etmesi dikkate değer. Mâmafih, makine yoluyla seri üretime yönelen Bauhaus’un tasarım ekolü, bütün sanatların ve zanaatların birliğinin amaçlandığı modern lonca idealinin aynı zamanda son noktası olacaktı.

Arts and Crafts Hareketi ve Loncacılık

Hüner sahibi (sanatkâr/artizan) zanaatçının (*craftsman*) Hristiyan cemaat yapısının önemli bir parçası olduğuna ilk dikkat çekenin Welby Pugin olduğu söylenebilir. Sanayinin ve kapitalizmin yozlaştırdığı toplum yapısına tepki göstererek Ortaçağ’ı bir alternatif olarak sunan Pugin, kaybolan manevî değerleri toplumsal örgütlenmeyle, dolayısıyla üretim şekliyle ilişkilendirmişti.² Böylece el üretiminin şekillendirdiği Gotik mimari ve bezemenin estetiği ile manevî değerler arasında bir ilişki kurulmuş oldu. Neoklasik biçim ve bezemeleri “pagan” kabul eden Pugin’e göre Ortaçağ’ın Gotik yapılarında, eşyalarında ve dokumalarında kullanılan bezemelerin tamamı bir amaca hizmet eden, “Hristiyanca” bir dilin kelimeleriydiler.³ Bu minvalde bozulma emarelerinin izini süren Pugin, Hügenot bir aileden gelmesine rağmen Katolikliğe intisap ederek Ortaçağ değerleri konusunda ne kadar kararlı olduğunu göstermiştir.

2 A. Welby Pugin, *Contrasts: Or Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Similar Buildings of the Present Day; Shewing the Present Decay of Taste*, Londra, 1836.

3 Pugin’e göre “sivri kemerli veya Hristiyan Mimarisinin” iki yüce ilkesi vardır: “birincisi, bir binada işlevin, inşaat şartlarının veya uygunluk ölçülerinin gerektirdiklerinin dışında hiçbir şey olmamalıdır; ikincisi, her tür bezeme binanın aslı strüktürünü zenginleştirme amacını taşımalıdır [...] Halis mimaride en küçük ayrıntı *bir anlam ifade etmeli veya bir amaca hizmet etmelidir*; ve hatta yapım yöntemi *kullanılan malzemeye göre değişiklik göstermeli*, ve tasarımlar uygulandıkları malzemeye uygun olmalıdır”. Pugin’in bezemenin işlevsel olması gerektiği ile ne demek istediği “Hristiyan” mimarisi ile Klasikçi üslûptaki St Paul Kilisesi’nde kullanılan uçan payandaları karşılaştırmasında görülebilir. Ortaçağ’da bu payandalar küçük kemerli birçok parçalardan müteşekkil olarak bir bezeme haline getirilir ve teşhir edilirken, St. Paul’un kaba payandası bir de devasa bir parapetin arkasında gizlenmiştir (ss. 4-5). Pugin’e (1863, s. iii) göre “kelimenin tam ve hakikî anlamında bezeme, kendisi kullanışlı olan bir şeyi uygun bir tarzda süslemek anlamına gelir. Lâkin tabirin bozulması sonucunda şahsî zevk ve arzuların şekillendirdiği, anlamı olmayan ayrıntı, basit bir zenginleştirmeyle özdeşleşmiştir. Bezeme tabirini hak edecek her ayrıntının özel bir anlam ihtiva etmesi, mantık çerçevesinde akli bir gerekçe ile yapılmış olması gerekir.” A. Welby Pugin, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, Londra, W. Hughes, 1841, s. 1.

Ortaçağın zanaatkârlarına olduğu kadar modern sanatçılara da ilgi ve saygı duyan eleştirmen John Ruskin, Pugin'in aksine yeniden canlandırmacı değildi. Meseleye daha çok ahlâkî açıdan bakıyor ve geçmişten günümüze uygulanabilir dersler çıkarmaya gayret ediyordu. Modern zamanlarda "artist" ile "artizan" arasında temel buluşma noktasını John Ruskin'in işaret ettiği söylenebilir.⁴ Onun için de sanat eserinde de, zanaatlarda olduğu gibi sanatkâr bir elin varlığı, onun bıraktığı iz, çok önemliydi. Çünkü elin meydana getirdiği şekillendirmeler, sanatçının dünyayı, tabiatı nasıl temaşa ettiğini gösteriyordu. Ortaçağ söz konusu olduğunda, bu Tanrı'nın yaratımlarını, güzelliklerini takdir edişin sanatkârane ifadesi demekti. Bu nedenle makine üretimine karşı olan Ruskin, Ortaçağın değil de, modern zamanlarda zanaatların canlandırılması gerektiği sonucuna vardı. Bu amaç doğrultusunda lonca sistemini yeniden canlandırmaya çalışması, sanatların ve zanaatların ortaklığı (Arts and Crafts) meselesine yeni bir ivme verdi.

Ruskin, Britanya'nın eskiden olduğundan çok daha iyi durumda ve zengin olduğunu öne sürenlere, çirkin şehirlerle, fakir, aç ve cahil insanlarla, kirletilmiş topraklarla dolu bir ülkeye "zengin" denemeyeceğini söylüyordu. Hatta "Millî Borç" kavramını "Millî Birikim" ile değiştirecek bir ülke istiyordu.⁵ Bu nedenle 1871 yılında St. George Cemiyetini, veya loncasını, şehirden uzakta, kolektif ve çevreci bir tarımsal üretimi sağlamak için kurdu. 1878'de Totley kasabasında faaliyete geçen loncanın başlıca amacı, insanın tabiatla kopan bağının yeniden kurulmasıydı. Cemaat örgütlenmesi açısından Ortaçağ'dan ilham almış olsa da, kırsal yaşam ile sanat ve zanaatkârlığı birleştirmenin oldukça yenilikçi bir fikir olduğu açıktır. Bilimsel buluşların yarattığı sanayinin bozuculuğuna karşı tabiata adeta sığınan Ruskin, burada bugünkü anlamda çevreci (buharlı makine olmadan, ırmakları kirletmeden) ve kolektif bir tarım ve hayvancılık yapan, ekonomisi tarıma dayanmakla beraber okullar, kütüphaneler ve özellikle de tabiata dayalı bir sanat eğitimiyle ruhen yükselen yeni bir toplumun nüvesini meydana getirmeyi amaçlıyordu. Cemiyet ayrıca bir vakıf sistemine sahip olacaktı; mülk edinerek kiraya verilecek ve yüksek gelir sahiplerinden alınan kira fakirlere harcanacaktı.⁶ Ancak Cemiyet faaliyete geçtikten bir süre sonra ruhî bunalıma giren Ruskin, amaçlarını sadece kısmen başarabildi ve Cemiyet daha çok bir tarım kooperatifi olarak kaldı.

Ruskin'in bir tarım cemaati olarak yeni bir bakış açısıyla kurguladığı lonca örgütlenmesini, onun giderek kuvvetlenen sosyalist fikirlerinin bir sonucu ola-

4 John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, New York, John Wiley, 1849; *The Nature of Gothic – A Chapter of The Stones of Venice*, Hammersmith, Kelmscott House, 1892.

5 John Ruskin, *Fors Clavigera: Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain*, Londra, George Allen, 1907, s. 13, 423.

6 Ruskin, *Fors Clavigera*, s. 422.

rak da görmek gerekir. Britanya'daki emekçiler için yazdığı mektuplar (Fors Clavigera), üst-orta sınıftan bir beyefendinin sanayileşmenin sıradan, fakir insanlara getirdiği acımasız yük karşısında nasıl bir üzüntü ve tiksinti duyduğunu çok açık bir şekilde gösteriyor. Dönemin eğitilmiş sınıfları arasında önemli derecede yaygın olan bu görüşler, Britanya'da sosyalizme bir nevi örnek teşkil eden kapitalizm öncesi toplumsal hayata ve üretime ilgiyi besliyordu. Sosyalizm bu şekilde sanatla ilişkili hâle geldi. Bu sayede sosyalist ilerlemeci görüş, paradoksal bir şekilde onun tersini savunan ve makine üretimini reddeden, romantik, Hristiyan, Puginci-Ruskinci görüşle birleşerek Britanya'da sanat-zanaat loncalarının yaygınlaşmasına vesile oldu. İleride Marksist bir devrimci çizgiye gelecek olan William Morris de böyle bir entelektüel ortamda üretmeye başlamıştır. Ruskin'in toplumcu fikirlerinden ve Gotikçiliğinden bir hayli etkilenmiş olan Morris, iki arkadaşıyla birlikte 1862 yılında Londra'da elit olmayan dekoratif ürünler üretmek için bir şirket kurdu. Bu şirket ve onunla bağlantılı Arts and Crafts hareketi, ustalık-çıraklık sistemine ve el sanatlarına dayalı üretimin Avrupa'da ve Amerika'da tanınmasına ve taklit edilmesine öncülük etti (Resim 1,2).

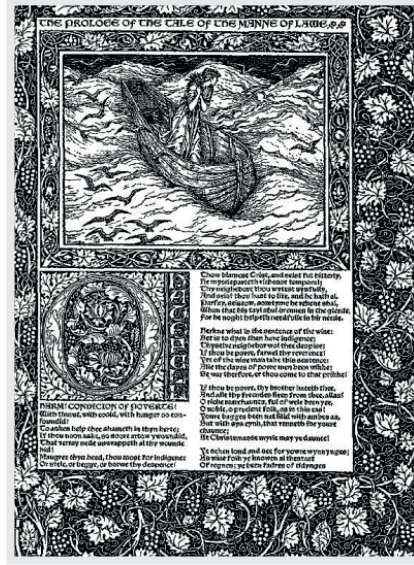
Morris'in sistemi, yüksek sanata ait görülen tekniklerin zanaatkârlar tarafından dekoratif sanatlara aktarılmasına dayalıydı. Yani kendinden önceki Neo-Gotikçiler gibi, mesela Pugin veya Gilbert Scott gibi Gotik bezemeyi aynen kullanmayı değil, eski zanaat tekniklerini yeniden canlandırmayı ve bunu sanatla buluşturmayı amaçlıyordu. Zaten kendisi de resim yapmayı bırakarak konusu tabiat olan bezemeye yönelmişti. Duvar kâğıtları, koltuk kaplamaları, perde ve fayanslar için stilize motifler tasarladı ve bunları mümkün olduğu kadar geleneksel teknikleri kullanarak seri üretime geçirdi. "Pre-Raphaelite Artists" olarak tanınan gruba mensup ressam arkadaşlarının üretimlerini, özellikle Dante Gabriel Rossetti ve Edward Burne-Jones'un resimlerini vitraya aktararak mimarlıkta unutulmaya yüz tutmuş olan bir sanat/zanaatı yeniden canlandırmış oldu.⁷ Hatta "Kelmscott Press" adlı bir yayınevi kurarak eski tahta baskı tekniğini ihya etti; kendi ürettiği Gotik tipolarla, gravürlü koleksiyonerlik kitaplar bastı.⁸

7 Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, New York, Thames and Hudson, 1996, s. 44.

8 Morris'in Kelmscott Press'i kurmasının nedeni ve baskı karakterleri hakkındaki örnekli açıklamalar için bkz. May Morris, "Introduction", *Collected Works of William Morris*, c. XV, Londra, Longmans Green and Company, 1912, s. xvj-xxxj.



Resim 1. William Morris'in bir desen tasarımı: "Çilek Hırsızı"



Resim 2. William Morris'in Kelmscott Yayınevi'nin gravürlerle bastığı Chaucer'in şiirleri, 1896

1884 yılında kurulan Art Workers's Guild, ilhamını İngiliz geleneksel kır evlerinden alan Norman Shaw'un mimarlık ofisinden, Morris'in fikirlerden etkilmiş beş genç mimar tarafından kurulmuştu. Bunu 1887 yılında aynı yoldan giden "Arts and Crafts Exhibition Society" izledi. Zanaatçı-tasarımcı işbirliğini tanıtmak amacıyla düzenli olarak sergiler düzenleyen bu cemiyet, ortak bir zihniyeti ve onu destekleyen bir hareketi ifade etmeye başladı ve bu tür örgütlenmeler Arts and Crafts adı ile anılmaya başlandı. Bu örgütlenmeler ilk başlarda entelektüel bir hareketi desteklemek amacıyla toplanmayı hedeflerken, daha sonra lonca örgütlenmesiyle kolektif üretim fikrini birleştirmeyi deneyenler de oldu. Bunlar Ortaçağ loncalarını örnek alsalar da, Morris'in şirketinde olduğu gibi farklı zanaat kollarını ve tasarımcıları aynı işte birleştirmeleri bakımından onlardan ayrılıyorlardı.

Charles Robert Ashbee'nin 1887'de Londra'da başlattığı Guild of Handicraft, özellikle metal üzerine çeşitli zanaatçıların birlikte üretim yaptıkları bir lonca teşkilatı olarak Arts and Crafts hayalini gerçekleştirme yolundaki önemli örgütlenmelerden biriydi. Bu loncanın 1902'de Chipping Campden adlı bir kasabaya taşınması, kolektif üretim yapmak adına sanatçı ve zanaatçıların birlikte yaşaması konusunda ne kadar ciddi olduğunun bir delilidir. Ashbee'nin

öncülük ettiği Guild of Handicraft örgütlenmesi Britanya'nın çeşitli yerlerinde, mesela Newlyn, Keswick, Surrey ve Birmingham gibi kasaba ve şehirlerinde başka topluluklarca tekrarlandı. Ruskin'in hamilik yapmış olduğu Arthur Heygate Mackmurdo'nun öncülüğünde 1882 yılında kurulan Century Guild of Artists ise daha serbest bir bağımlılık ilişkisine dayanıyordu. Sadece üç kişinin üye olduğu lonca, çalıştığı farklı tarzlardaki sanatçı ve zanaatçıların haklarını gözeterek, tasarımlarını daha geniş bir kesime ulaştırmayı amaçlıyordu. Böylece Vitray'dan mobilyaya, metal işlerinden mimarlığa kadar çok çeşitli alanları kapsayan lonca-şirketlerin üretimi, sergilerle de kendini tanıtmayı başardı. Ama özellikle Ashbee ve Macmurdo'nun işlerine baktığımızda, bu noktada artık Ortaçağ estetiğinin etkisinin iyice azaldığını ve el üretimine yönelik iş yapan tasarımcının oldukça bireysel diyebileceğimiz ürünler meydana getirdiğini söyleyebiliriz. Sonuç olarak Ruskin ve Morris'in Ortaçağcı sosyalizmi ve makine karşıtlığı sadece Klasik olmayan bir estetik meydana getirmişti; ama bu estetiği taşıyan ürünler bir türlü üst ve orta sınıfların dışına hitap edemiyordu. Mesele kıta Avrupa'sına taşındığında durum buydu.

Dönüşüm: Bir Estetik Meselesi Olarak Sanat

Arts and Crafts'ın kıta Avrupa'sına yansması Art Nouveau şeklinde olmuştur. Tamamen Britanya'da hazırlanmış olmasına rağmen, Art Nouveau, Arts and Crafts'ın açık siyasî-ideolojik temellerinden yoksun olmasıyla göze çarpar. Adından da anlaşıldığı gibi, Art Nouveau (Yeni Sanat) “yenilikçi” idi ve daha geniş bir tüketim toplumuna hitap etmekteydi. Pahalı veya ucuz birçok üründe kullanılan Art Nouveau estetiğinin tüketim toplumuna yönelik albeni yaratma konusundaki mahareti, halen sanata atfedilmekte olan yüksek değerlerle çelişki içerisindeydi. Bunu resim sanatının kullanıldığı ticarî afişlerde kolaylıkla görebiliriz. Ama bu yeni olgu, yani sanat vasıtasıyla “katma değer” yaratma, kısa zaman sonra özellikle Almanya'da merkezinde devletin yer aldığı bir örgütlenme ile millî bir sanayi politikasının ana fikrine dönüşecekti.

El işçiliğine dayalı ama artık açık bir tarihsel-ideolojik bağlamı olmayan dekoratif sanatlar hareketi olarak Art Nouveau, sanatın sanat (form) için yapıldığı ve fakat hala sanatla toplumun değiştirilebileceğine naif bir şekilde inanıldığı yoğun bir üretim dönemini tanımlar. Art Nouveau akımının neden gerçek bir siyasî içeriğe sahip olmadığını Century Guild'in manifestosu olarak kabul edebileceğimiz Hobby Horse dergisinin başlangıç yazısında Mackmurdo'nun kullandığı ifadelerden çıkarabiliriz. Bu yazıda Morris'in zanaatkârlığını ve bunun topluma katkılarını öven Mackmurdo, buna karşılık onun siyasî fikirlerle sanat arasında ilişki

kurma çabasını eleştirir ve buna açıkça karşı çıkar.⁹ Ona göre sanatçı vâkıf ve etkin olamadığı büyük sosyal veya iktisadî meseleleri sanatına yansıtmakta âcizdir. Avrupa'da Art Nouveau akımının temsilcilerinin ekseriya sol-liberal tandanslı olmalarına rağmen, Arts and Crafts hareketinin aksine sosyo-ekonomik meselelere ilgilerinin zayıf olmasından kaynaklanan çelişkiyi, belki bu sanatçıların doğrudan değiştiremeyecekleri büyük meseleleri bir yana bırakıp, 18. Yüzyılın ortalarından beri romantiklerde gördüğümüz, sanatı toplumu değiştirici bir olgu, kişiyi meydana getiren (*bildung*) bir şey olarak görme eğilimine sarılmış olmalarıyla açıklayabiliriz.¹⁰ Yine Mackmurdo'nun sanatın neyi temsil etmesi gerektiği meselesi hakkında söyledikleri de bu noktada anlam kazanıyor: dünyayı olduğu gibi, yani natürel veya realist bir şekilde temsil etmek bir sanatçı için yeterli olmaz; sanatçı, dünyayı dışarıdan bakarak değil, kendi içinden başlayarak temsil etmeli, yani eserine "iç dünyasını" yansıtmalıdır. Bu ferdî ve psikolojik bakış açısı, Art Nouveau estetiğinde belirleyici olacak "empati" kavramıyla ilişkilidir.¹¹ Sonuçta Ruskin ve Morris için çok önemli olan tabiatın stilize edilerek taklidi, dönüşerek iç dünyanın süzgecinden geçirilmiş tabiatın tasarıma yansıtılmasıyla sonuçlanmıştır. İslam medeniyetinin estetiğinin de önemli bir unsuru olan stilizasyonu geleneksel soyutlama olarak kabul edersek, Macmurdo ile başlayan ferdî-psikolojik yorumlamayı modern soyutlamanın başlangıcı olarak görebiliriz.

Belçikalı Henry Van de Velde'nin tasarımlarında, Art Nouveau estetiğinde soyutlamanın ileri bir aşamaya ulaştığı görülebilir. Van de Velde, Gotiğin bir yaşam gücünü ifade ettiğini ama bütün mimarilerin soyutlama eğiliminde olduğunu, soyut bir ifade kazanmış yeni bir yaşam kudretinin yeni estetiğin ana damarı olacağını düşünüyordu. Geometrik bezemenin hiçbir hayatiyeti olmadığını düşünen Van de Velde, bunun aksine eğri çizginin hâkim olduğu – ki Mackmurdo ve Victor Horta'dan beri Art Nouveau'nun ayırıcı bir özelliğidir – bezemenin soyutlamacı bir estetikle kullanılmasını tercih etmişti.¹² Van de Velde'nin 1904'te Arts and Crafts hareketinin loncacılığını esas alan çıraklık eğitimi sistemini uygulayan Weimar'daki Kunstgewerbe (artizanal sanat) okulunun başına getiril-

9 Arthur Heygate Mackmurdo, "The Guild's Flag Unfurling", *The Century Guild Hobby Horse*, 1, 1884, ss. 1-13.

10 Bu konuda bkz. Michel Löwy & Robert Sayre, *İsyan ve Melankoli: Moderniye Karşı Romantizm*, çev. Işık Ergüden, İstanbul, Alfa Yayınları, 2015; ve Besim F Dellaloğlu, *Romantik Muamma*, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2002.

11 Bu konuda bkz. Harry Francis Mallgrave & Eleftherios Ikonomu (Haz.), *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873 – 1893*, Santa Monica, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994.

12 Elie G Haddad, "On Henry van de Velde's Manuscript on Ornament" *Journal of Design History*, 16 (2), 2003, s. 121-3.

mesi, o sıralarda Almanya’da günlük kullanım nesnelерinin yenilikçi bir şekilde estetize edilmesine ne kadar önem verildiğini gösteriyor. Nitekim bu okul ileride müfredatını ve ismini yenileyerek Modern tasarımın yuvası olacak bir okula, Bauhaus’a dönüşecektir.

“Qualitätsarbeit” ve Bauhaus

Van de Velde’nin okulunun Walter Gropius’un Bauhaus’una dönüşmesi ile Deutsche Werkbund arasında doğrudan bir ilişki vardır ve bu ilişki, bir hünere dayalı geleneksel sanat uygulamalarında belirleyici olacaktır. Alman sanatçı, tasarımcı ve iş adamlarından oluşan elit bir birlik olan Werkbund, üretim ile estetik arasındaki ilişkiyle ilgilenen yaygın örgütlenmelerden, sanayi toplumunun değerlerini kabul etme eğiliminde olması bakımından ayrılıyordu. Bunların başında, 19. Yüzyılın sonunda hızla artan sanayileşme ve yeni kapitalist ilişkilerin, fiziksel çevrenin doğal ve yapay (mimari) özelliklerini bozmasına tepki olarak kurulan Heimatschutz (vatani koruma) örgütleri geliyordu. Başlangıçta tarihi yapıları ve doğal güzellikleri koruma amacını taşıyan ve orta sınıfların her kesiminden insanların üye olduğu bu örgütler, kısa zaman içerisinde geleceğin Alman mimarisi ile de ilgilenmeye başladılar.¹³ Heimatschutzcular her ne kadar gelişmeye tamamen karşı değil idiyse de, bu hareketin genel itibarıyla oldukça muhafazakâr ve milliyetçi olduğu açıktır. Sanayiciler dâhil olmak üzere toplumun bir çok kesiminden destek gören bu hareketin, Alman ürünlerinin uluslararası piyasadaki rekabeti konusunda söyleyecek pek bir şeyi yoktu.

Heimatschutz hareketinin tıkadığı düşünülen yolu açmak için bizzat Alman devletinin örtük bir şekilde devreye girdiğine dair birçok emare vardır. Devir, ekonomik rekabet devridir ve rekabetin başlıca unsuru sanayi ürünleridir. Bu noktada mimar Hermann Muthesius’un öne çıktığını görüyoruz. Muthesius’un Londra büyükelçiliğinde kültürel ateşe olarak görev yaptığı 1894-1904 yılları arasındaki asıl görevi İngiliz Arts and Crafts hareketini incelemektir. Özellikle aradığı şey, tamamen tarihselci olmayan bir tasarım üslubunun nasıl geliştirilebileceği idi. Almanya’ya döndüğünde ise binlerce katılımcısı olan Alman Artizanal Sanatlar Birliği’ni (Verband des deutschen Kunstgewerbes) organize etti ve bunun ardından ülkenin her tarafında artizanal sanat (Kunstgewerbe) müzeleri ve okulları açıldı. Yüzyılın sonunda Britanya’daki Arts and Crafts lonca örgütlenmelerine benzer birlikler çeşitli ülkelerin yanı sıra zaten Almanya’da da faaliyete geçmişti. Buna örnek olarak mesela Münih’teki “El İşçiliğine Dayalı Sanat için Birleşmiş

13 Thomas Lekan, “Regionalism and the Politics of Landscape Preservation in the Third Reich”, *Environmental History*, 4 (3), 1999, s. 384-404.

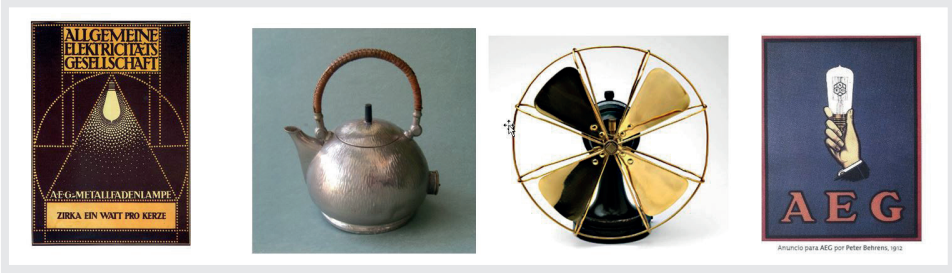
İşlikler"i (Der Vereinigten Werkstätten Für Kunst im Handwerk) gösterebiliriz. Bu birlik, sanatçılar ve ustalar arasında karşılıklı çıkara dayalı gevşek bir yapıydı ve Morris'in şirketinin veya Sigfried Bing'in Paris'teki Art Nouveau mağazasının aksine¹⁴, ortak bir üslûp aramak yerine sanatçıları - daha çok Macmurdo'nun Century Guild'indeki gibi - tasarımlarında özgür bırakıyordu. Muthesius bu tür birlikleri ortak bir hedefe doğru yönlendirmek istiyordu ama Almanya'da sanat ile üretimi buluşturmakta çok önemli olan bir başka önemli isim olan Friedrich Naumann böyle bir işin kalabalık gruplarla yapılamayacağını ispatlanmış olduğunu düşünüyordu. Böylece yine Muthesius'un öncülüğünde daha küçük ve elit bir organizasyon olarak 1907'de kurulan Alman İşbirliği (Deutsche Werkbund), modern hayatı çevreleyen "sofa yastıklarından şehirlere kadar" bütün nesnelerin tasarımını estetikle buluşturmayı amaçlayan bir birlik olarak ortaya çıktı. Kunstgewerbe çalışmaları sırasında kavramlaştırılmış "görünüş kültürü" (*die Kultur des Sichtbaren*) meselesi, estetiğin başlıca katma değer yaratma aracı olarak kabul edildiği Werkbund'da çok önemli olacaktır.¹⁵

Werkbund'un manevî lideri konumunda olan Friedrich Naumann, papaz nâipliği yaptığı sırada işçi sınıfından cemaatine Marx okutan, milliyetçi-sosyalist eğilimli bir düşünür ve politikacı olarak yazılarıyla "görünüş kültürü" meselesiyle ilgilenenler üzerinde etkili olmuştur. Naumann, hayatından tatminsiz ve köksüz işçi sınıfını ülke için bir tehlike olarak görüyor ve bu sınıfın üretim koşullarının düzeltilmesi sayesinde Almanya'nın sınıf çatışması ve devrimcilik sorunundan kurtulabileceğine ve ekonomik olarak bütün sınıfların faydalanacağı bir seviyeye gelebileceğine inanıyordu. Bu amaç doğrultusunda milliyetçilik, sosyalizm, Hristiyanlık ve liberalizm arasında bir sentez yaratmaya çalışıyordu ki Werkbund'un mensupları da zaten az-çok bu yelpazenin içinde yer alan elit bir gruptu.¹⁶ Çoğu Darmstadt Sanatçı Kolonisinden 12 bağımsız sanatçı ve 12 üretim şirketi Werkbund'un ilk üyeleri olmuştur. Grandük Ernst-Ludwig'in daveti ve desteğiyle Art Nouveau-Jugendstil tazında çalışan mimar ve sanatçıların kendi evlerini yapıp yerleştikleri bu koloniden Werkbund'a katılan önemli isimlerden biri olan Peter Behrens, 1907-1914 yılları arasında ünlü AEG şirketinin baş tasarımcısı olarak afişten vantilatöre ve fabrika binasına kadar şirketin bütün ürünlerine damgasını vuracaktı (Resim 3). Naumann'ın istediği tam da buydu: iyi tasarımcı ile başarılı, ufku açık sanayiciyi buluşturmak.

14 Nancy Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven & Londra, Yale University Press, 1991.

15 Mark Jarzombek, "The "Kunstgewerbe", the "Werkbund", and the Aesthetics of Culture in the Wilhelmine Period", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 53 (1), 1994, s. 8-9.

16 Matthew Jefferies, "Industrial Architecture and Politics In Wilhelmine Germany", (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Oxford University, Londra, 1990, s. 105.



Resim 3. Peter Behrens için elektrikli eşya şirketi AEG için yaptığı bazı tasarımlar

Muthesius ve Naumann, toprak soylu aristokrasiye mensup kesimin (*Junker*) desteklediği tarihselciliğe (historisizm) karşı çıkıyorlar, ve onun yerine şehirli (*bürgerlich*) bir toplumu yansıtan yeni “burjuva mimarisi”ni destekliyorlardı.¹⁷ Bu konuda Naumann’ın birçok kişiyi etkileyen ve harekete geçiren bir tespiti vardı: Gelecek el işçiliğinde değil, sanayi üretimindeydi. Ama Almanya kalitesiz seri üretimle bir yerlere gelemezdi. Zaten orta vadede başkaları, özellikle “yarı-eğitilmiş” Doğu milletleri sanayiden pay almaya başlayacaklar ve o gün geldiğinde onların ucuz ve bol iş gücüyle rekabet edilemeyecekti. Öyleyse Alman ürünleri “kalite”leri ile rakiplerinden ayrılmalıydı. Teknik kadar sanat da bu kalitenin meydana getirilmesinde önemli bir rol oynayacaktı. Bir ürünün kendisinin yanı sıra paketinden posterine, hatta üretildiği fabrikaya kadar her şey, Alman tasarımını yansıtarak İngiliz ve Fransızları geçecek bir kültürel kimlik oluşturmalıydı. “Qualitätsarbeit”, böylece Werkbund felsefesinin düsturu haline geldi. Bu kelime ürün kalitesi anlamına geldiği kadar üretim şekli ve şartlarının kalitesi anlamına da geliyordu.¹⁸ Bu bağlamda iş kalitesi kavramının kapitalizmi sanayi çağında hep özlemi çekilen insanî bir çehreye büründürdüğü söylenebilir.

Werkbund kapsamında işveren ve tasarımcı arasındaki işbirliğine güzel bir örnek, 1911 yılında Walter Gropius ve Adolf Meyer’in Anfeld’de Carl Benscheidt için tasarladıkları ortopedik ayakkabı tabanı fabrikasıdır (Resim 4). Benscheidt’in geçmişi değil yeniliği yansıtan bir fabrika istemesi, ürününün yeniliği ve kalitesi, yapının seri üretime uygun planı ve yenilikçi cam cephesi, Naumann’ın Werkbund’da görmek istediği şeyi yansıtıyordu. Werkbund ile aynı ideolojiyi paylaşan şirketlerin çalışma saatlerini sağlıklı sınırlara çekmesi, işçilere demokratik haklar tanınması ve hatta bir kısmının kârı paylaşması, yine Qualitätsarbeit kavramının

17 Maiken Umbach, “The Vernacular International: Heimat, Modernism and the Global Market in Early Twentieth-Century Germany”, *National Identities*, 4 (1), 2002, s. 55.

18 Jefferies, a.g.e., s. 239.

sonuçları arasındadır. İşçilerin şartlarını iyileştirmek tabii ki verimliliği artırmak içindi. Verimlilik en önemli güç olan ekonomik güç demektir.¹⁹ Sanatın işe karışmasının anlamı da buradaydı; estetiği dikkate almak ekonomiyi güçlendirdiği için ahlakî bir vazifeydi. Sanatın amacı artık ne Tanrı'nın yaratımını taklit etmek, ne de sermayedardan bağımsız çalışan sanatçı ve zanaatçıların biraderliğini sağlamaktı. Tasarıma dönüşmüş olan sanat, toplumu işe yaramaz geçmişin görüntülerine olan romantik bağlılığından kurtaracak ve ona makine yaşamını sevdirecekti. Kısacası Pugin'den beri sanatçı ve mimarların reddetme eğiliminde oldukları kapitalist ve mekanik seri üretimle sonunda Werkbund uzlaşmış oldu.



Resim 4. Walter Gropius & Adolf Meyer: Fagus Ayakkabı Fabrikası, Alfeld an der Leine, Almanya, 1911

Werkbund'un hüviyetinin netlik kazanması, ondan başka şeyler uman insanları doğal olarak hayal kırıklığına uğrattı. Bunlardan biri olan Avusturyalı eleştirmen Joseph August Lux, bir zamanlar parçası olduğu Werkbund hareketini daha sonra "Protestan rasyonalist bir dünya görüşüne teslim olmak"la suçlayacaktı. Lux'u da dâhil edebileceğimiz "Katolik Modernizmi" adı verilen arayış, bu noktadan sonra Batı kültüründe belli-belirsiz bir dip dalgası olarak varlığını sürdürdü.²⁰ Loncaların usta-çırak yapısına göre bir eğitim modeli benimsemiş olan Bauhaus'da, başlarda Johannes Itten'in temsil ettiği spiritüalizm de, okulun açıkça seri üretimin değerlerine yönelmesi üzerine sanatçının okuldan ayrılmasıyla büyük ölçüde son bulacaktı. Okulun Temel Tasarım (Vorkurs) dersini veren Itten,

19 Jefferies, a.g.e., s. 105.

20 Mark Jarzombek, "Joseph August Lux: Werkbund Promoter, Historian of a Lost Modernity", *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 63 (2), 2004, s. 202-219.

Zerdüştlükten türetilmiş Mazdaznan dininden bir vejetaryendi ve iç sesini dinlemek için meditasyon yapıyordu. 1919 yılında Gropius'un başkanlığında yeniden örgütlenen okul, her birinin başında bir ustanın (*meister*) olduğu marangozluk, dokuma, seramik, duvar resmi, metal işçiliği, heykel, cam boyama, ciltçilik ve grafik baskı atölyelerinden oluşuyordu. Bu atölyelerde uzmanlaşan öğrencilerin çalıştıkları iş koluyla ilgili üretim yapan bir fabrikayla ortak bir ürün geliştirmeleri gerekiyordu. Itten'in ayrılması ve 1927'de Marksist Hannes Meyer'nin Bauhaus direktörü olmasıyla, makine estetiğini öne çıkaran işlevselci yaklaşım (*Neue Sachlichkeit*) daha da ağırlık kazandı.²¹ Böylece kullanım nesnesinin biçim ve renk olarak analizinin yerine onun işlevsel analizi temel belirleyici oldu.²²

Sonuç olarak Bauhaus'ta Van de Velde'nin eğri-çizgi bezemesi yerine, Adolf Loos'un daha 1909'da propagandasını yaptığı²³, neredeyse tamamen bezemesiz bir estetiğin tercih edildiğini görüyoruz. Bunda Loos'un etkisinden ziyade okulun sanat derslerini veren uluslararası modern sanatçıların benimsedikleri soyutlamanın etkili olduğu söylenebilir ki Itten da bunlar arasındadır. Böylece saf renkler veya malzemenin doğal görünüşüyle elde edilen soyut form, seri üretime uygun elementer bir estetik meydana getirerek modern tasarım için belirleyici oldu. Bunun sonucu olarak da geleneksel el sanatlarıyla özdeşleşmiş çok önemli bir olgu - bezeme - tasarımdan silindi ve onun boşluğunu malzeme ve üretimin doğasına göre şekillenmiş nesnenin albenisi doldurdu (Resim 5, 6).



Resim 5. Marianne Brandt: Masa Lambası, Bauhaus, 1930 c.



Resim 6. Marce Breuer: Sandalye Model B3, Bauhaus, 1925-1926

21 Magdalena Droste, *Bauhaus (1919-1933)*, Berlin, Benedikt Taschen Verlag, 1998, s. 32.

22 Droste, a.g.e., s. 171-5.

23 Adolf Loos, "Süsleme ve Suç", U. Conrads (Haz.), *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, Ankara, Şevki Vanlı Vakfı, 1991, s. 8-12.

Bauhaus estetiğinin bu doğrudan doğruya ilk algıya hitap etme özelliği, her ne kadar kendisi ferdî olmayan, nesnel (*sachlich*) bir üretime karşı gelmişse de, Van de Velde'nin ilkel insandan beri varlığını sürdürdüğüne inandığı, içgüdüsel, dinamik eğriçizgisel bezemenin, tarihsel ve kültürel değerlerin zorladığı temsili (*representational*) unsurlardan ârî olduğu iddiası ile ilişkilidir (Haddad, 2003, 125). Nitekim canlılık ifade eden dinamik çizgi, İtalya'da Fütüristler (kısmen de Mendelsohn'un ekspresyonizmi ile) devam ederek bugüne kadar geldi.²⁴ Makine çağı sevgisini fanatik bir tutkuya dönüştürmüş olan Fütürizmin kitle kültürüyle buluşma çabaları, hareketin belli başlı özelliklerinin sosyalist bir devrim gerçekleştirmiş olan Rusya'da benimsenmesinde etkili olmuştur. Ancak, Bauhaus dâhil olmak üzere Avrupa'daki Modern Hareket'i yakından takip eden hatta bir ara modern sanat ve mimariye öncülük eden Rusya'lı avangart sanatçılar, zaten devrimci bir sanat ve mimari arayışındaydılar. Daha 1918'de Moskova'da yüksek teknik-sanat atölyeleri (VKHUTEMAS) kurulmuştu.²⁵ Ancak hem Rusya'da Lenin'in 1921'de ilan ettiği "Yeni Ekonomi Politikası" ile birlikte Konstruktivizmin önemli bir bileşeni olan modern sanatın gözden düşmeye başlaması²⁶, hem de Bauhaus'un 1932'de iktidardaki Ulusal Sosyalist Parti tarafından kapatılmasının neticesinde, modern tasarım fikri İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar ertelenmiş oldu.

Bauhaus sisteminin savaş sonrasında A.B.D.'ye taşınmasında Harvard'da ders veren Walter Gropius ve Marcel Breuer ve Armour Institute'te (IIT) ders veren Mies van der Rohe gibi eski Bauhausluların apolitik tutumlarının etkili olduğu söylenebilir. Her türden sosyalizme mesafeli duran bu ülkede modern tasarım, başlangıçta sadece yenilik özelliği ile kendine yer bulabilmiştir. Bu bağlamda modern tasarımın Amerika'ya mimarlık vasıtasıyla girdiği söylenebilir. Nitekim Gropius A.B.D.'ye göç ettikten sonra burada Bauhaus'u öncelikle bir "modern mimarlık okulu" olarak tanıtmıştır - ki Bauhaus'ta mimarlık eğitimi ancak 1927'de başlamıştı.²⁷ A.B.D.'de Modernizmin benimsenmesinde Avrupa'daki gibi toplumsalçı saiklerden ziyade Avrupaî kent kültürünün son moda tezahürlerini benimsemeye hazır ve maddî yönden güçlü bir elit zümrenin etkili olması mânîdardır.²⁸ A.B.D.'nin Avrupa ile ilişkisini tersine çevirme ve öncülüğün Yeni

24 Civelek, Yusuf, "Manifestoların Perspektifinden: Antonio Sant'Elia Fütürist mi?", *Megaron*, 10 (4), 2015.

25 Bektaş, Dilek, "Sovyet Devrimi'nin Ardından Sanat, Tasarım ve Mimarlık 1917-2017", *Arredamento Mimarlık*, (10), 2017, s. 79.

26 Bektaş, a.g.e., s. 80.

27 Kentgens-Craig, Margarate, *Bauhaus and America. First Contacts 1919-1936*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999, s. 155.

28 Kentgens-Craig, Margarate, a.g.e., s. 219.

Dünya'ya geçmesi arzusunun savaş sonrası güçlenmiş olması, Modernizmin benimsenmesinde başka bir etkidir. Nitekim Modernizm, sanayiye öne çıkaran özelliği ile A.B.D.'nin dinamikleriyle örtüşmekteydi. Her ne kadar Avrupa'dan "kaçan" mimarların Amerikan mimarisini esir aldıklarına inansa da, dönemin en önemli Amerikalı mimarı Frank Lloyd Wright, daha yüzyılın başından beri Amerikan mimarisini Avrupa'nın tarihsel üsluplarından koparmayı ve yeni topraklara has, makinenin şekillendirdiği "organik" bir yapısal çevreyi yaratmayı savunuyordu.²⁹ Ama Bauhaus fikriyatının A.B.D.'ye taşınmasıyla tarihselcilik karşıtı bir yapısal çevre hızla ülkeyi şekillendirirken, Wright kendi "organik-Amerikan" mimarisinin gözden düştüğünü şaşkınlık ve öfkeyle izledi. Her hâlükârda modern tasarımın Amerikan seri üretim ve kitle tüketim kültürüne çabucak entegre olduğu açıktır. Sonuç olarak sanayi ve ekonomide başat rol oynayan bu ülkede mimarlık okullarıyla yaygınlaşan modern tasarım, sosyal içeriğini büyük ölçüde kaybetmiş bir halde dünyanın genelinde kabul gördü. Hatta Sovyetler Birliği'nde bile bir zamanlar "kapitalist kozmopolitanizm" olarak suçlanmış³⁰ olan modern tasarımın tekrar benimsenmesinde A.B.D.'nin belirleyici rolü olduğu söylenebilir. Bu arada her iki "süper güç"ün ve peyklerinin Modernizm ile tecrübelerinin yabancılaşma duygusunu kaçınılmaz kılan yapısal çevreler üretmiş olmasını her zaman göz önünde bulundurmak gerekir.

Sonuç ve Değerlendirme

Bütün bu süreci özetleyecek olursak, Avrupa'nın sanayileşme ve kapitalleşme tecrübesi içinde el sanatına ve kolektif üretime dayalı geleneksel üretimi diriltme çabası, kapitalist sanayinin aradığı seri üretilmiş tüketim nesnelere uygun bir estetik yaratmakla sonuçlandı. Estetiği katma değer yaratma amacı görmek açısından Viktorya Çağı İngilteresi'nde endüstriyel tasarımı geliştirmeye azmeden Henry Cole ile, Almanya'da Weimar Cumhuriyeti sırasında aynı şeyin peşinde koşan Friedrich Naumann, bu sürecin başında ve sonundadırlar. Sonuçta bugünden geçmişe doğru bakacak olursak, Avrupa'da, bizim geleneksel sanatlar dediğimiz şeye karşılık düşecek olan artizanal sanatların (*artistic crafts*) kaderini bu bakış açısının belirlemiş olduğunu söyleyebiliriz. Bu arada meseleyi manevî değerlerle, millî kimlikle, sosyal sınıfların durumuyla bağdaştırmaya çalışan bütün diğer yaklaşımlar, seri üretim yönünde değişimi sağlayacak olan gelişmelere hız vermekten öteye gidememişlerdir. Arts and Craft hareketinin tanınmış simalarından olan William Lethaby 1910 yılında yazdığı bir makalesinde (The Arc-

29 Wright, Frank Lloyd, "The Art and Craft of the Machine", The New Industrialism - Volume I: National League of Industrial Art, 1902.

30 Bektaş, a.g.e., s. 83.

hitecture of Adventure), eski çabalarının çağıyla uyummadığının farkındalığının getirdiği umutsuzluk içinde şöyle diyecekti:

“İnşa etmek belki hep bir sanat olmuştur; hayalci, şiirsel ve hatta mistik ve sihirli bir sanat. Şiir ve sihir insanların ve çağın içinde varsa sanatlarda da ortaya çıkar. Yoksa ‘haydi sihir dolu binalar yapalım’ demenin bir faydası yoktur”.³¹

Ülkemizde Kemaleddin ve Vedat Bey’lerin başlattığı millî mimarlık akımı, taş işçiliğinden çiniciliğe kadar geleneksel Osmanlı mimari unsurlarını canlandırmayı ve sürdürmeyi amaçlıyordu. Ama devletin desteğiyle yaşayan bu hareket, yine devletin eliyle 1927 yılında sonlandırıldı ve Modernizm Avrupa’dan doğrudan ithal edildi. O günden beri Batı’daki eğilimlerin değişmesine koşut olarak ara sıra ortaya çıkan bir dip dalgası gibi varlığını sürdüren “millî mimari”, bugün yine kısmen devletin desteği ile hissedilir olmaya başladı. Ancak kültürel alanda Avrupa’daki gibi bireysel çabalar, örgütlenmeler, toplumun farklı kesimleri arasında ülkü birliği sağlayan hedefler veya sermayenin bir ideali samimî olarak desteklemesi gibi olgular ise pek vuku bulmadı. Bu nedenle çağdaş “millî mimari” üretiminin 1900’lerin başındaki arayışların seviyesine bile ulaşmaktan epey uzak olması şaşırtıcı değil. Bütün bunlara rağmen kişisel çabalarla sürdürülen “geleneksel” sanatların bir geleceğinin olduğunun en azından “şüpheli” olduğu iddia edilebilir. Kaldı ki Avrupa tecrübesi geleneğin kapitalist sistem içerisinde sürdürülmesinin imkânsız ve manasız olduğunu göstermiş bulunuyor. Belki bu noktada meseleye geleneksel sanatların içinden değil de, o sanatları üretmiş olan dünya görüşünün penceresinden bakmak ve onun yaratmış olduğu “görünüş kültürü”nün bugün neyi istemesi, neyi reddetmesi gerektiğini sormak gerekir.

Ülkemizin kültürel atmosferi böylesi tartışma ve araştırmaların gerçekleşmesini neredeyse sadece üniversitelere bırakıyor. Halbuki her türlü nesneden oluşan yapay fiziksel çevrenin topyekûn tasarımı söz konusu olduğunda “akademik” araştırmaların etkisiz kaldığını ve kalacağını görmek hiç de zor değil. Tasarım söz konusu olduğunda, ilgili okulların üniversite sisteminin bir parçası olmalarının her türlü yeniliği, değişimi ve fark yaratmayı zorlaştırıyor olduğu ihtimalinin henüz tartışmaya dahi açılmamış olması, akademik bakış açısının körleşme emarelerinden sadece birini teşkil ediyor. Bu ortamda ayrıca tasarımın bir birleriyle ilişkileri giderek azalan çok çeşitli uzmanlık dallarına ayrılmasının ise ayrıca sorgulanması gerekiyor. Batılı ülkelerde asırlık “Güzel Sanatlar” okulları “Tasarım Okulu” adı altında yeniden örgütleniyor ve “dijital çağın Bauhaus’unu kurma” düşüncesi sorgulanıyorken, ülkemizde meslekî sınırları çoğaltmaya ve

31 William R Lethaby, *Form in Civilization: Collected Papers on Arts & Labour*, Londra, Oxford University Press, 1922, s. 92.

belirginleştirmeye yönelik girişimler, meselenin hâlâ felsefî bir altyapısı olmadığını kanıtlıyor. Bauhaus, topyekûn bir çevre tasarımı idealini hedef alarak bütün sanat/zanaatları birleştirmeyi (*gesamptkunstwerk*) amaçlayan bir atölye sistemi idi. Bir tarafta çinicilik ve hat sanatı, başka bir tarafta resim ve heykel, daha başka bir tarafta ise mimarlık, iç mimarlık veya endüstriyel tasarımın öğretilmeye çalışıldığı sistemimizde, tarih, kültür, ekonomi, toplumsal ihtiyaçlar veya küresel rekâbetle nesnelerin tasarımının ilişkisini kurmaya tenezzül eden yönetici düşüncelerin eksiliği derinden hissediliyor. Hâlen gerçek atölye sistemini, gerçek üretimi ve disiplinlerarası bakış açısını merkeze alan yeni bir okul sistemi üzerinde düşünmüyor olmamızın sebebini buna bağlayabiliriz. Nitekim Nauman'ın öngörüsü bugün gerçekleşmiş bulunuyor: “Doğulular” üretimde Batı'yı geçmeye başladılar ama başta Almanya olmak üzere her anlamda kaliteyi hedeflemiş olan toplumlar güçlerini korumaya devam ediyorlar. Sonuç olarak Türkiye'nin aynı anda maruz kaldığı küresel ekonomik rekâbet ve millî kimlik tanımı sorunlarının doğal zıtlığını çözüme kavuşturabilmek için düşünce ile her türlü üretimi bütünleştirmeyi amaçlayacak yeni sistemler aramak zorunda olduğu katı bir gerçek olarak karşımızda duruyor.

Kaynakça

Bektaş, Dilek, "Sovyet Devrimi'nin Ardından Sanat, Tasarım ve Mimarlık 1917-2017", *Arredamento Mimarlık*, (10), 2017.

Civelek, Yusuf, "Manifestoların Perspektifinden: Antonio Sant'Elia Fütürist mi?", *Megaron*, 10 (4), 2015.

Dellaloğlu, Besim F., *Romantik Muamma*, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2002.

Droste, Magdalena, *Bauhaus (1919-1933)*, Berlin, Benedikt Taschen Verlag, 1998.

Frampton, Kenneth, *Modern Architecture: A Critical History*, New York, Thames and Hudson, 1996.

Haddad, Elie G., "On Henry van de Velde's Manuscript on Ornament" *Journal of Design History*, 16 (2), 2003.

Jarzombek, Mark, "The "Kunstgewerbe", the "Werkbund", and the Aesthetics of Culture in the Wilhelmine Period", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 53 (1), 1994.

_____, "Joseph August Lux: Werkbund Promoter, Historian of a Lost Modernity", *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 63 (2), 2004.

Jefferies, Matthew, "Industrial Architecture and Politics In Wilhelmine Germany", (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Oxford University, Londra, 1990.

Kentgens-Craig, Margarate, *Bauhaus and America. First Contacts 1919-1936*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999.

Lekan, Thomas, "Regionalism and the Politics of Landscape Preservation in the Third Reich", *Environmental History*, 4 (3), 1999.

Löwy, Michel, Sayre, Robert, *İsyan ve Melankoli: Moderniye Karşı Romanizm*, çev. Işık Ergüden, İstanbul, Alfa Yayınları, 2015.

Lethaby, William R., *Form in Civilization: Collected Papers on Arts & Labour*, Londra, Oxford University Press, 1922.

Loos, Adolf, "Süsleme ve Suç", *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, haz. U. Conrads, Ankara, Şevki Vanlı Vakfı, 1991.

Mackmurdo, Arthur Heygate, "The Guild's Flag Unfurling", *The Century Guild Hobby Horse*, 1, 1884.

Mallgrave, Harry Francis, İkonomu, Eleftherios (haz.), *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873 – 1893*, Santa Monica, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994.

Morris, May (haz.), *Collected Works of William Morris*, c. XV, Londra, Longmans Green and Company, 1912.

Pugin, A. Welby, *Contrasts: Or Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Similar Buildings of the Present Day; Shewing the Present Decay of Taste*, Londra, 1836.

_____, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, Londra, W. Hughes, 1841.

_____, *Glossary of Ecclesiastical Ornament and Costume*, Londra, Bernard Quaritch, 1863.

Ruskin, John, *The Seven Lamps of Architecture*, New York, John Wiley, 1849.

_____, *The Nature of Gothic – A Chapter of The Stones of Venice*, Hammersmith, Kelmscott House, 1892.

_____, *Fors Clavigera: Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain*, Londra, George Allen, 1907.

Tavernor, Robert, “Introduction”, *Andrea Palladio – The Four Books on Architecture*, çev. Robert Tavernor & R. Schofield, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1997.

Troy, Nancy, *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven & Londra, Yale University Press, 1991.

Umbach, Maiken, “The Vernacular International: Heimat, Modernism and the Global Market in Early Twentieth-Century Germany”, *National Identities*, 4 (1), 2002.

Wright, Frank Lloyd, “The Art and Craft of the Machine”, *The New Industrialism - Volume I: National League of Industrial Art*, 1902.