

T. C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SANATTA DİSİPLİNLERARASILIK VE TÜRK GRUP ESPAS

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Aslı Kırmızıer

Öğrenci No: 2100008270

Anabilim Dalı: Sanat Yönetimi

Program: Sanat Yönetimi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK

TEMMUZ 2025

T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SANATTA DİSİPLİNLERARASILIK VE TÜRK GRUP ESPAS

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Aslı Kırmızıer

Öğrenci No: 2100008270

Anabilim Dalı: Sanat Yönetimi

Program: Sanat Yönetimi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK

Jüri Üyeleri: Prof.Dr. Mehmet Emin Kahraman

Dr. Öğretim Üyesi Beste Gökçe Parsehyan

TEMMUZ 2025

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ	iv
ÖZET	xviii
ABSTRACT	xix
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı ve Hipotezi	1
1.2. Çalışmanın Yöntemi	2
1.3. Çalışmanın Kapsamı	4
1.4. Çalışmanın Kısıtlılığı	6
2. SANATTA DİSİPLİNLERARASILIK KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ	8
3.TARİHSEL SÜREÇTE SANATTA DİSİPLİNLERARASILIK	25
3.1. Modernizme Kadar Olan Süreç	25
3.1.1. Antik Çağlar	25
3.1.2. Rönesans ve Sonrası	29
3.2. Modern Sanatta Disiplinlerarasılık	39
3.2.1. Ondokuzuncu Yüzyıl Sanatı ve Disiplinlerarasılık	29
3.2.1.1. Dünya Fuarları ve Kültür ve Sanatın Yayılması	41
3.2.1.2. Arts & Crafts	42
3.2.1.3. Art Nouveau	46
3.2.1.4. Diğer Etkileşimler	51
3.2.2. Yirminci Yüzyıl Sanatı ve Disiplinlerarasılık	56

3.2.2.1. Yirminci Yüzyılın İlk Yarısındaki Kültürel Ortam ve Sanatta Disiplinlerarasılık	56
3.2.2.2. Bauhaus ve De Stijl	59
3.2.2.3. Art Deco	67
3.2.2.4. Rus Avangardı	71
3.2.2.5. Fütürizm ve Diğer Etkileşimler	76
3.2.2.6 Sürrealizm	85
3.2.3. İkinci Dünya Savaşı Sonrası Sanatta Disiplinlerarasılık	92
3.2.3.1. İkinci Dünya Savaşı Sonrası Kültür Sanat Ortamı	92
3.2.3.2 Avrupa’da Avangard Akımlar ve Sanatta Disiplinlerarasılık	96
3.2.3.2.1. Alberto Giacometti	99
3.2.3.2.2 Alexander Calder	101
3.2.3.3.3 Rudolf Belling	106
4. FRANSIZ AVANGARDI ve LE GROUPE ESPACE	109
4.1.Sanatta Avangard Kavramı ve Disiplinlerarasılığa Etkileri	109
4.2.Sanatta Disiplinlerarasılık Açısından Espas Kavramı	112
4.3. Sanata Disiplinlerarası Yaklaşım Bakımından Le Groupe Espace	115
4.3.1 André Bloc	124
4.3.2 André Bruyère	127
4.3.3. Jean Prouvé	130
4.3.4. Le Groupe Espace’tan Diğer Örnekler	132
4.3.4.1. Jean Gorin	132
4.3.4.2. Edgard Pillet	134

4.3.4.3. Nicolas Schöffer	136
5.TÜRKİYE’DE SANATTA DİSİPLİNLERARASILIK	139
5.1. Cumhuriyet Dönemi’ne Bakış	139
5.1.1. Cumhuriyet Döneminde Kültür ve Sanat	142
5.1.2. Cumhuriyet Döneminde Sanatta Disiplinlerarasılık	158
5.2. İkinci Dünya Savaşı Sonrası ve Türk Grup Espas	166
5.2.1.İkinci Dünya Savaşı Sonrası Türkiye’de Kültür Ve Sanatı Etkileyen Ortam	166
5.2.2.Türk Grup Espas, Kare Metal Atölyesi ve Türk Grup Espas Üyeleri	173
5.2.2.1. Kare Metal	184
5.2.2.2. İlhan Koman	190
5.2.2.3.Sadi Öziş	197
5.2.2.4.Şadi Çalık	202
5.2.2.5. Hadi Bara	208
5.2.2.6 Tarık Carım	215
6. SONUÇ	220
7. KAYNAKÇA	222

ŞEKİL LİSTESİ

ŞEKİL 1. Ur şehrinden ayinsel obje

Plazy, Gilles. *Histoire de l'art en images: L'art occidental de la préhistoire à nos jours*. Préface de Jean Lacouture. Paris: Société Nouvelle Adam Biro, 1999.s.27

ŞEKİL 2. Luxor'daki Amon Tapınağı

Plazy, Gilles. *Histoire de l'art en images: L'art occidental de la préhistoire à nos jours*. Préface de Jean Lacouture. Paris: Société Nouvelle Adam Biro, 1999.s.25

ŞEKİL 3. Erechtheion

Bozoğlu, Begüm. “Atina Akropolis'i'nin Sessiz Tanığı: Erechtheion Tapınağı.” *Arkeofili*, 2 Ekim 2023. <https://arkeofili.com/atina-akropolisinin-sessiz-tanigi-erechtheion-tapinagi/> (erişim: 6 Nisan 2025).

ŞEKİL 4. Stock Exchange Tower

Finlayson, Lachlan. “The Deco's in the Detail – Art Deco Features in the San Francisco Financial District.” *Art Deco Society*, 28 Şubat 2023. <https://www.artdecosociety.org/the-decos-in-the-detail> (erişim: 23 Mayıs 2025).

ŞEKİL 5. La matanza de los inocentes (Çocukların Katli)

“Giotto di Bondone: frescos en la Capilla Scrovegni: «La Masacre de los Inocentes» y «El Beso de Judas»,” *The Art Wolf*, <https://www.theartwolf.com/giotto-scrovegni-frescos.htm> (erişim: 23 Mayıs 2025).

ŞEKİL 6. Emevî Camii'nin Kapısında

Teke, Selim. “Doğu'yu Resmetmek.” *GZT.com*, 27 Kasım 2023. <https://www.gzt.com/mecra/doguyu-resmetmek-3429856> (erişim: 24 Mayıs 2025).

ŞEKİL 7. The Sleeping Beauty (Uyuyan Güzel)

hoakley. “The Story in Paintings: Pre-Raphaelite tableaux.” *The Eclectic Light Company*, 6 Şubat 2016. <https://eclecticlight.co/2016/02/06/the-story-in-paintings-pre-raphaelite-tableaux/> (erişim: 24 Mayıs 2025).

ŞEKİL 8. Şömine Paravanının Önünde Meryem ve Çocuk İsa

The Virgin and Child before a Firescreen. The National Gallery. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/follower-of-robert-campin-the-virgin-and-child-before-a-firescreen> (erişim: 24 Mayıs 2025).

ŞEKİL 9. Lobster Telephone (İstakoz Telefon)

Photos by Gail. “Modern Art Monday Presents: Salvador Dali, Lobster Telephone.” *The Worley Gig*, 2 Mayıs 2022. <https://worleygig.com/2022/05/02/salvador-dali-lobster-telephone/> (erişim: 23 Mayıs 2025).

ŞEKİL 10. Primitive Seating

“Primitive Seating”, Dorothea Tanning: *Life and Work Timeline*.
<https://www.dorotheatanning.org/life-and-work/view/138> (erişim: 23 Mayıs 2025).

ŞEKİL 11. La Sagrada Familia (Kutsal Aile Kilisesi) içinden bir görüntü

Spiller, Neil. Architecture and Surrealism. Londra: Thames & Hudson Ltd., 2016.

ŞEKİL 12. The Scythed Chariot (Savaş Arabası)

“Italian Renaissance Art.” “Leonardo Da Vinci – Weapons of War.” Erişim 23 Mayıs 2025.
[https://www.italian-renaissance-art.com/Da-Vinci-weapons.html#gallery\[pageGallery\]/2/](https://www.italian-renaissance-art.com/Da-Vinci-weapons.html#gallery[pageGallery]/2/).

ŞEKİL 13. Şaha Kalkmış Koç Ya da Çalılıktaki Koç

Çalılıktaki Koç – Sümerler – Mezopotamya (MÖ 4000 – MÖ 2350),” Bir Dakikada Geziyorum, <https://www.birdakikadageziyorum.com/caliliktaki-koc-sumerler-mezopotamya-mo-4000-mo-2350/>, erişim 09.06.2025.

ŞEKİL 14. Yamaç Evler, Bir Roma Evi

Türkiye Kültür Portalı. “Yamaç Evler - İzmir.” Fotoğraf: Murat Öcal.
<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/izmir/gezilecekyer/efes-yamac-evler> (erişim: 23 Mayıs 2025).

ŞEKİL 15. Vitruvius’un Şehir Planı

Akkerman, Abraham ve Jingkun Shao. “The Bagua as an Intermediary between Archaic Chinese Geomancy and Early European Urban Planning and Design.” *ResearchGate*, Şubat 2021.

https://www.researchgate.net/publication/349572459_The_Bagua_as_an_Intermediary_between_Archaic_Chinese_Geomancy_and_Early_European_Urban_Planning_and_Design (erişim: 23 Mayıs 2025).

ŞEKİL 16. Codex Atlanticus’tan undan Bir Şehir Planı

“The Smart City That Leonardo Da Vinci Dreamed up 500 Years Ago.” *Ferrovial Blog*, 4 Ekim 2019. <https://blog.ferrovial.com/en/2019/10/the-smart-city-that-leonardo-da-vinci-dreamed-up-500-years-ago/> (erişim: 23 Mayıs 2025).

ŞEKİL 17. Sacro Bosco di Bomarzo ‘dan Siren ve açık ağzı ile Orcus

Travelingintuscany.com. “Sacro Bosco di Bomarzo ‘dan Siren ve açık ağzı ile Orcus.” *Traveling in Tuscany*, <http://www.travelingintuscany.com/gardens/bomarzo.htm> (erişim: 24 Mayıs 2025).

ŞEKİL 18. Bernard Palissy’nin seramiklerinden bir örnek

Ferdinand, Juliette (2016). “Placere et docere: le jardin minéral de Bernard Palissy,” s. 92, In Zel, [der.] *From Art to Science: Experiencing Nature in the European Garden 1500-1700*, Treviso: Zel edizioni.

https://www.academia.edu/24529984/Placere_et_docere_le_jardin_min%C3%A9ral_de_Bernard_Palissy_in_From_Art_to_Science_Experiencing_Nature_in_the_European_Garden_1500_1700_Treviso_Zel_edizioni_2016 (erişim: 24 Mayıs 2025).

ŞEKİL 19. Fil Desenli Porselen Şamdan

Staatliche Museen zu Berlin, *The Worlds of Rococo* sergisi.

<https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/the-worlds-of-rococo/> (erişim: 24 Mayıs 2025).

ŞEKİL 20. Piranesi'nin çeşitli Tasarımları

"18. Yüzyılda Bozulan Ezber: Piranesi," *e-skop*,

<https://www.e-skop.com/skopdergi/18-yuzyilda-bozulan-ezber-piranesi/578> (erişim: 24 Mayıs 2025).

ŞEKİL 21. Piranesi Sokrates'in Mezarı

Gallica, Bibliothèque nationale de France,

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53166127r?rk=364808;4> (erişim: 24 Mayıs 2025).

ŞEKİL 22. 19.Yüzyılda Gelecek Vizyonlarını Yansıtan izimler

Steamfashion LiveJournal, "FRENCH VICTORIANS' HISTORIC VISIONS OF THE FUTURE," 11 Eylül 2012, 11:32 AM,

<https://steamfashion.livejournal.com/3288980.html> (erişim: 24 Mayıs 2025).

ŞEKİL 23. Exposition Universelle Betimleyici izim

THOLOZANY, Pauline de, "*The Expositions Universelles in Nineteenth Century Paris, Paris: Capital of the 19. Century*", doktora tezi, Brown University, 2011, Brown University Library Center for Digital

Scholarship.<https://library.brown.edu/cds/paris/worldfairs.html>

ŞEKİL 24. The Red House (Kırmızı Ev)

Tinniswood, Adrian. *The Arts & Crafts House: Design For Living – The Origins of Movement*. Londra: Mitchell Beazley, Octopus Publishing Group Ltd., 1999.

ŞEKİL 25. The Red House (Kırmızı Ev) İ Mekânından bir Görüntü

Tinniswood, Adrian. *The Arts & Crafts House: Design For Living – The Origins of Movement*. Londra: Mitchell Beazley, Octopus Publishing Group Ltd., 1999.

ŞEKİL 26. St. Andrew Kilisesi içi ve iç tasarım izimi

Prior, Edward, Mackintosh, Charles Rennie, Maybeck, Bernard. *Arts & Crafts Masterpieces*. Architecture 3 Serisi.

ŞEKİL 27. Hector Guimard (1867–1942) tarafından tasarlanan, Paris yapımı 1903 tarihli sehpa.

Guimard, Hector. *Pedestal table, Paris, c. 1903*. Musée des Arts Décoratifs. Ateliers d'Art et de Fabrication Guimard, üretici. Erişim: <https://madparis.fr/Hector-Guimard-1867-1942-Pedestal-table-Paris-c-1903> (erişim tarihi: 24 Mayıs 2025).

ŞEKİL 28. Jules Lavirotte'un 29 Avenue Rapp, Paris, Fransa'daki binası
Barbier, Laetitia. "Jules Lavirotte's 29 Avenue Rapp." *Atlas Obscura*.
<https://www.atlasobscura.com/places/jules-lavirottes-29-avenue-rapp> (erişim: 24 Mayıs 2025).

ŞEKİL 29. Eglise Saint-Jean de Montmartre, Paris
Miyake, Riichi. *Architecture Fin-de-Siècle 2*. Fotoğraflar: Keichi Tahara. Köln: Taschen GmbH, 2017.

ŞEKİL 30. Porte Dauphine Metro İstasyonu girişi, Paris
Tanrikulu, Ferdane Esra. "Art Nouveau Akımı". *Yapı, Mimarlık, Kültür, Sanat Dergisi*.
<https://yapidergisi.com/art-nouveau-akimi/> (erişim: 24 Mayıs 2025).

ŞEKİL 31. Palais Idéal (İdeal Saray)
Cheval, Ferdinand. *Palais Idéal*. Gallica – Bibliothèque nationale de France dijital koleksiyonu.
Erişim adresi: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10668879w.r=palais%20ideal?rk=236052;4> (Erişim tarihi: 24.05.2025).

ŞEKİL 32. Palais Idéal (İdeal Saray)
Tahara, Keichi, *Architecture FIN-DE-SIECLE 2*, Essays by Riichi Miyake, Taschen GmbH, Köln, 2017, s. 309. Tüm fotoğraflar: Keichi Tahara, BUILT Ltd.

ŞEKİL 33. Goetheanum, Rudolf Steiner and the Anthroposophical Society
Goetheanum. "Rudolf Steiner and the Anthroposophical Society." *Goetheanum*.
<https://goetheanum.ch/en/society/rudolf-steiner> (erişim: 24 Mayıs 2025).

ŞEKİL 34. İnsanlığın Temsilcisi (Dünyanın Mizahı)
Kugler, Walter. *Rudolf Steiner und die Anthroposophie: Wage zu einem neuen Menschenbild*. DuMont Taschenbücher, 1991, DuMont Buchverlag, Köln.

ŞEKİL 35. Park Güell-Barcelona , Mozaik bir Heykel, Salamander
"Park Güell Official Website," <https://parkguell.barcelona/en>, erişim 09.06.2025.

ŞEKİL 36. Metropolis Filminden Bir Sahne
ERGÜL, Ali Murat, "Distopya Janrının Kurucusu Metropolis Faşist mi?", *Art Dog, İstanbul, Contemporary Deductions*, 15 Şubat 2024,
<https://artdogistanbul.com/distopya-janrinin-kurucusu-metropolis-fasist-mi/>

ŞEKİL 37. Lath Chair (Marcel Breuer)

GABET, Olivier ve MONIER, Anne (genel yayın yönetmenleri), *The Spirit of the Bauhaus*, Fransızcadan çeviren: Ruth Sharman, ilk basım, Thames & Hudson Ltd., Londra – New York, 2018.

ŞEKİL 38. Duvar Resmi ,Wassily Kandinsky

GABET, Olivier ve MONIER, Anne (genel yayın yönetmenleri), *The Spirit of the Bauhaus*, Fransızcadan çeviren: Ruth Sharman, ilk basım, Thames & Hudson Ltd., Londra – New York, 2018.

ŞEKİL 39. Çocuk Odası İçin Halı, Benita Otte

GABET, Olivier ve MONIER, Anne (genel yayın yönetmenleri), *The Spirit of the Bauhaus*, Fransızcadan çeviren: Ruth Sharman, ilk basım, Thames & Hudson Ltd., Londra – New York, 2018.

ŞEKİL 40. Joseph Maria Jujol, Duvar Lambası

LLINÁS, José ve SARRA, Jordi, *Joseph Maria Jujol*, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln, 1994.

ŞEKİL 41. Joseph Maria Jujol, Mobilya Çizimleri

LLINÁS, José ve SARRA, Jordi, *Joseph Maria Jujol*, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln, 1994.

ŞEKİL 42. Joseph Maria Jujol, Casa Iglesias'ın Asansör

LLINÁS, José ve SARRA, Jordi, *Joseph Maria Jujol*, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln, 1994.

ŞEKİL 43. Bruno Taut, Cam Saray

FERNANDEZ, Cristina, “Bruno Taut’s ‘Glass Utopia’ and the German Werkbund”, *Weimar Architecture*, <https://weimararchitecture.weebly.com/werkbund--taut.html>

ŞEKİL 44. Bruno Taut, Cam Saray’ın İç

FERNANDEZ, Cristina, “Bruno Taut’s ‘Glass Utopia’ and the German Werkbund”, *Weimar Architecture*, <https://weimararchitecture.weebly.com/werkbund--taut.html>

ŞEKİL 45. Apollon et les muses – étude, Champs-Élysées

BOURDELLE, Emile Antoine, “Champs-Élysées, Apollon et les muses – étude”, *Musée Bourdelle*, <https://www.bourdelle.paris.fr/explorer/collections/un-musee-des-collections/sculptures/champs-elysees-apollo-et-les-muses-etude>

ŞEKİL 46. General Electric Binası

MILLER, Tom, “Gotik-Art Deco General Electric Binası - 570 Lexington Avenue”, *Dayton in Manhattan*, 6 Aralık 2011,

<http://daytoninmanhattan.blogspot.com/2011/12/gothic-art-deco-general-electric.html>
(Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 47. Matkaplı Kadın Metro İşçisi

Le Salon de Verre (Cam Saray) için tasarlanmış Eileen Gray Mobilyaları
DOYLE, Michelle, “Eileen Gray: An Architect and Designer You Should Know”,
Royal Academy, 2 Mart 2021, <https://www.royalacademy.org.uk/article/eileen-gray-architect-designer> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 48. Samokhvalov, Alexander. “Matkaplı Kadın Metro İşçisi”, *The Virtual Russian Museum*, 1937. https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/zh-7565/index.php?lang=en (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 49. Rodchenko, Aleksandr. “Stepanova, ‘Tarelkin’in Ölümü’ için ‘Performans Mobilyası’nı Sergilerken”

Five Colleges and Historic Deerfield Museum Consortium, 1922.
<https://museums.fivecolleges.edu/detail.php?museum=&t=objects&type=ext&f=&s=&record=0&maker=rodchenko> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 50. Ergonomik Çaydanlık, Vladimir Tatlin

MCLEAN, James, “Let Us Declare War on Chests of Drawers and Sideboards! — The Utopian Domestic Objects of Vladimir Tatlin”, *Medium.com*, 8 Nisan 2017, <https://medium.com/@thatjamesmclean/let-us-declare-war-on-chests-of-drawers-and-sideboards-cdc139ee6855> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 51. Monument to the Third International’in Modeli, Vladimir Tatlin

TATLIN, Vladimir Yevgrafovich, *Britannica*,
<https://www.britannica.com/biography/Vladimir-Yevgrafovich-Tatlin> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 52. Sant’Elia’nın ‘La Città Nuova (Yeni Şehir) Perspektif çizimi

VIDLER, Anthony, *Mimarlık Manifestoları*, çeviri: Ayşe Boren, e-Skop, 7 Temmuz 2016, <https://e-skop.com/skopbulten/mimarlik-manifestolari/2999> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 53. Mavi Dağlar’’(Blue mountains), Le Corbusier

COHEN, Jean-Louis, *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*, giriş: Barry Bargdoll, fotoğraflar: Richard Pare, Thames & Hudson, 2019.

ŞEKİL 54. Unité d’Habitation, Marseille

COHEN, Jean-Louis, *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*, giriş: Barry Bargdoll, fotoğraflar: Richard Pare, Thames & Hudson, 2019.

ŞEKİL 55. Ville Radieuse (İşildayan Şehir)

“Ville Radieuse”, *Arkitektuel Mimarlığın Türkçesi*, 6 Mart, <https://www.arkitektuel.com/ville-radieuse/> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 56. Ville Radieuse (İşildayan Şehir)

COHEN, Jean-Louis, *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*, giriş: Barry Bargdoll, fotoğraflar: Richard Pare, Thames & Hudson, 2019.

ŞEKİL 57. Eileen Gray, ‘E-1027 Evi

SAYER, Jason, “The Sordid Saga of Eileen Gray’s Iconic E-1027 House”, *Metropolismag*, 12 Eylül 2018, <https://metropolismag.com/viewpoints/e1027-villa-eileen-gray-crowdfund-preservation/> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 58.Diego Rivera,Yaratılış

FLORES, Tatiana, “Devrim, Ulus İnşası ve Avangard: Meksika Muralizminin Çelişkileri”, *e-Skop*, 12 Kasım 2019, çeviri: Elçin Gen, <https://www.e-skop.com/skopbulten/devrim-ulus-insasi-ve-avangard-meksika-muralizminin-celiskileri/5533> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 59. Loup-table (Kurt-Masa),Victor Brauner

CRDP de Strasbourg, “Loup-table, Victor Brauner”, 1947, Centre Pompidou, Suzie Templeton, *Arts Plastiques à Rolliant Argenton-sur-Creuse*, <https://artspla36.jimdofree.com/art-et-animaux-jeux-sport-pubs/loup/> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 60. Loup-table (Kurt-Masa),Victor Brauner

"Atmospheric Chair", *Catalogue Raisonné – Sculpture*, Salvador Dalí Foundation, <https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne-sculpture/obra/84eab9bd42ece411947100155d647f0b/atmospheric-chair> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 61. Chambre 202, Hôtel du Pavot

Women’n Art, “Chambre 202, Hôtel du Pavot by Dorothea Tanning”, <https://women-n-art.com/chambre-202-hotel-du-pavot-by-dorothea-tanning/> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 62. Radyumdan Kaynaklı Ölümlere İlişkin Gazete Haberi ve Radioactive Toothpaste

Messynessy, “The Radium Girls and the Generation that brushed its Teeth with Radioactive Toothpaste”, *Messynessy Cabinet Of Curiosities*, 6 Nisan 2020, <https://www.messynessychic.com/2015/07/02/the-radium-girls-and-the-generation-that-brushed-its-teeth-with-radioactive-toothpaste/> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 63. Nisan 1945'te Alman Ganimetleri Ellingen, Bavyera'da Bulunan Kale Kilisesi'nde Saklanıyor

Stańska, Zuzanna, "10 Most Important Masterpieces Lost During World War II", *Daily Art Magazine*, 8 Mayıs 2025, https://www-dailyartmagazine-com.translate.goog/10-important-masterpieces-lost-ii-world-war/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 64. Germania'nın Büyük Salonu Tasarımı

Connolly, Kate. "Story of cities #22: how Hitler's plans for Germania would have torn Berlin apart". *The Guardian*, 14 Nisan 2016. Görsel: Interfoto / Alamy Stock Photo. <https://www.theguardian.com/cities/2016/apr/14/story-of-cities-hitler-germania-berlin-nazis> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 65. The Guéridon, Georges Braque

Smith, Roberta. "The Other Father of Cubism", *The New York Times*, 13 Ekim 2011. <https://www.nytimes.com/2011/10/14/arts/design/georges-braque-pioneer-of-modernism-review.html> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

Görsel: San Francisco Museum of Modern Art. Telif: Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.

ŞEKİL 66. Le Poing, Aplik Çifti, Alberto Giacometti

Giacometti, Alberto. *Le Poing Aplik Çifti*, bronz ve alçıtaşı, 1935. Mutual Art. <https://www.mutualart.com/Artwork/Pair-of--Le-Poing--Sconces/1D9405C12919E28D> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 67. Polygones noirs, Alexander Calder

Calder, Alexander. *Polygones noirs*, 1947. Plaka metal, tel ve boya. Özel Koleksiyon. <https://calder.org/works/hanging-mobile/polygones-noirs-1947/> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 68. Polygones noirs, Alexander Calder

Belling, Rudolf. *Skulptur 23*, 1923 (1960'larda döküm). Pirinç. Kröller-Müller Müzesi Koleksiyonu. <https://krollermuller.nl/en/rudolf-belling-sculpture-23> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 69. Tanzcasino Scala, Berlin, Walter Wurzbach ve Rudolf Belling

Wurzbach, Walter ve Belling, Rudolf. *Tanzcasino Scala, Berlin*, 1920. Arthur.io. <https://arthur.io/art/walter-wurzbach-and-rudolf-belling/tanzcasino-scala-berlin-1920> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 70. Monogram, Robert Rauschenberg

Rauschenberg, Robert. *Monogram*, 1955–1959. Robert Rauschenberg Foundation. <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/art-context/monogram> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 71. Espace Grubu Tarafından Düzenlenen ‘‘L’Été 1954 à Biot’’

Espace Grubu Tarafından Düzenlenen ‘‘L’Été 1954 à Biot’’

Barbansey, Pierre. ‘‘Le groupe espace, quand l’art investissait l’architecture.’’ *L’Humanité*, 30 Ağustos 2016. <https://www.humanite.fr/culture-et-savoir/expositions/le-groupe-espace-quand-l-art-investissait-l-architecture> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 72. Manifeste du Groupe Espace

‘‘Manifeste du Groupe Espace.’’ *Musées de la ville de Boulogne-Billancourt*. <https://musees.boulognebillancourt.com/fr/notice/2010-0-64-manifeste-du-groupe-espace-0680d736-4436-406f-b1d9-cc76b592d6e4> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 73. Villa Bellevue, Meudon, André Bloc

‘‘Bloc, André (1896–1966), France.’’ *WA Design Gallery*. <https://www.gallery-wa.com/en/designers/bloc-andre-en/> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 74. Habitable 1, Andre Bloc, 1962, Villa Bellevue Bahçesindeki Heykel Çalışması

‘‘Bloc, André (1896–1966), France.’’ *WA Design Gallery*. <https://www.gallery-wa.com/en/designers/bloc-andre-en/> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 75. Boomerang Masa, André Bloc, Villa Bellevue

‘‘Rare freeform ‘Boomerang’ desk, villa Bellevue.’’ *WA Design Gallery*. <https://www.gallery-wa.com/en/archive/rare-bureau-boomerang-villa-bellevue-andre-bloc/> (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2025).

ŞEKİL 76. Çok Renkli Köy Projesi, André Bruyère ve Fernand Léger

Gluckin, Thomas. ‘‘André Bruyère et la synthèse des arts : projet de Village polychrome avec Fernand Léger (1953)’’, *In Situ. Revue des patrimoines*, sayı 32, 2017, <https://journals.openedition.org/insitu/14622>, (erişim: 29 Mayıs 2025).

ŞEKİL 77. École de Bouqueval, Jean Prouvé, Demonte Kırsal Okul Prototipi

Jean Prouvé – Architecture. Galerie Patrick Seguin, 2016. Çevrimiçi erişim: <https://www.patrickseguin.com/fr/expositions/2016/jean-prouve-i-architecture-2/>. (Erişim: 29 Mayıs 2025).

ŞEKİL 78. Piramitten Yayılan Uzak-Zaman Yapısı N° 10, Jean Gorin

Jean Gorin – Sammlung Marli Hoppe-Ritter. Museum Ritter, <https://www.museum-ritter.de/en/inhalt/collection/works-in-the-collection/artists-g-l/jean-gorin.html>, (erişim: 29 Mayıs 2025).

ŞEKİL 79. GENESE Filmi Afiş, Edgard Pillet

Edgard Pillet – Peinture, Sculpture, Artiste Français. <https://www.edgardpillet.fr/edgard-peinture-sculpture-artiste-francais.html>, (erişim: 29 Mayıs 2025).

ŞEKİL 80. 1956 – CYSP-1, Nicolas Schöffer

1956 – CYSP-1 – Nicolas Schöffer – (Hungarian/French), 15 Ekim 2009, Cyberneticzoo.com, a history of cybernetic animals and early robots, <https://cyberneticzoo.com/cyberneticanimals/1956-cysp-1-nicolas-schoffer-hungarianfrench/>, (erişim: 29 Mayıs 2025).

ŞEKİL 81. Cordova Frères Apartmanı'ndaki Duvar Resimlerinden Biri

Kuru, Burak. *Bina çürük ama sanatsal değeri büyük: Hamit Görele eserlerini ağırlayan apartmanda son durum.* Hürriyet Pazar, 24 Kasım 2019. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hurriyet-pazar/bina-curuk-ama-sanatsal-degeri-buyuk-hamit-gorele-eserlerini-agirlayan-apartmanda-son-durum-41380757> (erişim: 29 Mayıs 2025).

ŞEKİL 82. Mektebe Kayıt, Şeref Akdik

Şeref Akdik (1899-1972), Türkiye Kültür Portalı, <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/seref-akdik>, (erişim: 29 Mayıs 2025).

ŞEKİL 83. Nargile İçen Adam, Nurullah Berk

Nurullah Cemal Berk (1904-1982), Türkiye Kültür Portalı, <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/nurullah-cemal-berk->, (erişim: 29 Mayıs 2025).

ŞEKİL 84. Bedia'nın Başı, Sabiha Ziya Bengütaş

Sabiha Ziya Bengütaş - Bedia'nın Başı, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, <https://irhm.msgsu.edu.tr/collection/sabiha-ziya-bengutas-bedianin-basi/>, (erişim: 29 Mayıs 2025).

ŞEKİL 85. Barbaros Anıtı, Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu

Barbaros Monument, Beşiktaş Belediyesi Resmî Web Sitesi, <http://en.besiktas.bel.tr/entry/barbaros-monument/>, (erişim: 29 Mayıs 2025).

ŞEKİL 86. Pietro Canonica'nın Türkiye'de gerçekteőirdiđi Anıt Heykellerinden Bazı Örnekler

Dindar, İhsan. “Taksim’den Ankara’ya Atatürk’ün Heykeltıraşı: Pietro Canonica”, *10 Haber*, <https://10haber.net/kultur-sanat/genc-cumhuriyetin-sanatci-tanigi-pietro-canonica-296378/>, (erişim: 29 Mayıs 2025).19 Kasım 2023

ŞEKİL 87. Atatürk Anıtı, Ali Hadi Bara

“Ali Hadi Bara Kimdir?”, *Okur Yazarım*, 10 Aralık 2020, <https://okuryazarim.com/ali-hadi-bara-kimdir/>, (erişim: 29 Mayıs 2025).

ŞEKİL 88.Tayyare Apartmanları, Mimar Kemalettin

Demircioğlu, Emine. “Tayyare Apartmanları”, <https://eminedemircioglu.wordpress.com/2018/11/20/tayyare-apartmanlari/>, (erişim: 29 Mayıs 2025).

ŞEKİL 89. Vedat Tek Evi

Algan, Uluç. “Nişantaşı’nın baş yapıtlarından Vedat Tek Evi”, *GZT – Arkitekt*, 14 Haziran 2023, <https://www.gzt.com/arkitekt/nisantasinin-bas-yapitlarindan-vedat-tek-evi-3757404>, (erişim: 29 Mayıs 2025).

ŞEKİL 90.Musiki Muallim Mektebi Binası

“Erken Cumhuriyet Döneminin Medar-ı İftiharı: Musiki Muallim Mektebi Binası'nın mimarî projesinin arkasındaki felsefe ve elde edilen sonuç hakkında bir irdeleme.”, *Sanattan Yansımalar*, 23 Mart 2020, <https://www.sanattanyansimalar.com/erken-cumhuriyet-doneminin-medar-i-iftihari/5086/>, (erişim: 29 Mayıs 2025).

ŞEKİL 91. Anıtkabir Tören Alanındaki Yer Süslemeleri

Tekeli, Safa. “Anadolu tarihinin izleri Anıtkabir’de”, *Milliyet Arkeoloji*, 21 Kasım 2022, <https://www.milliyet.com.tr/arkeoloji/anadolu-tarihinin-izleri-anitkabirde-6859061>, (erişim: 29 Mayıs 2025).

ŞEKİL 92.Aslanlı Yol’un Taş döşemeleri ve 24 Aslan Heykeli, Anıtkabir

“Anıtkabir aslanlı yol hikayesi: Aslanlı yol ne anlama geliyor, yol üzerindeki taşlar neden aralıklı?”, *Gazete Vatan*, 29 Ekim 2020, <https://www.gazetevatan.com/gundem/anitkabir-aslanli-yol-hikayesi-aslanli-yol-ne-anlama-geliyor-yol-uzerindeki-taslar-neden-aralikli-1351061>, (erişim: 29 Mayıs 2025).

ŞEKİL 93. Anıtkabir'in Girişinde Yer Alan Kadın Heykel Grubu

Günel, Çilse Merve, “Anıtkabir’in Mimarisi Ne Anlatıyor?”, *İç Mimarlık Dergisi*, 10 Kasım 2018, <https://www.icmimarlikdersisi.com/2016/11/10/anitkabirin-mimarisi-ne-anlatiyor/>, (erişim: 29 Mayıs 2025).

ŞEKİL 94. Kompozisyon, Mozaik Pano,Eren Eyüboğlu, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ)

Kaynak: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ),Kompozisyon,“Eren Eyüboğlu 1965 Mozaik Panosu”, Fotograf: Aslı Kirmizier

ŞEKİL 95. Soyut Kompozisyon (Kuşlar), Kuzgun Acar, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ)

Kuzgun Acar, “Soyut Kompozisyon (Kuşlar), 1967, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ), *Fotograf: Aslı Kirmizier*

ŞEKİL 96.4. Levent Duvar Mozaikleri, Nurullah Berk

Demir Ünlü, Ayşe. “4. Levent Duvar Mozaikleri”, Beşiktaş Tarihi, 20 Haziran 2018. <https://bes1453.blogspot.com/2018/06/4-levent-duvar-mozaikleri.html> (erişim: 29 Mayıs 2025).

ŞEKİL 97.Moulin Rouge, Fikret Mualla

“Fikret Moualla un des peintres de l’école turque de Paris”. Couleurs d’Istanbul. Yayına Hazırlayan: Nina d’Istanbul, 15 Nisan 2014. <https://couleurs-d-istanbul.over-blog.com/2014/04/fikret-moualla-un-des-peintres-de-l-ecole-turque-de-paris.html> (erişim: 29 Mayıs 2025).

ŞEKİL 98. IV Bienal de São Paulo - Catálogo Geral - 1957

“IV Bienal de São Paulo - Catálogo Geral - 1957”. Anaforas - Archivo digital de publicaciones periódicas de la Facultad de Información y Comunicación. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/93295?mode=full> (erişim: 29 Mayıs 2025).

ŞEKİL 99.Arşiv Belgelerinde 1957 São Paulo Bienali Türkiye Sergisi

“Arşiv Belgelerinde 1957 São Paulo Bienali Türkiye Sergisi”. Salt Online. <https://saltonline.org/en/2364/arsiv-belgelerinde-1957-sao-paulo-bienali-turkiye-sergisi> (erişim: 29 Mayıs 2025).

ŞEKİL 100.The Turkish Pavilion for Expo 58, Brussels

“The Turkish Pavilion for Expo 58, Brussels.” GetArchive.net. <https://itoldya420.getarchive.net/amp/media/the-turkish-pavilion-for-expo-58-brussels-14646856526-9a66f5> (erişim: 29 Mayıs 2025).

ŞEKİL 101. Geometric, Sadi Öziş, Kare Metal Atölyesi

“Geometric”. Datum, Kare Metal Atölyesi. Erişim: 2 Haziran 2025. <https://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=145>

ŞEKİL 102. Şezlong, Kare Metal Atölyesi, Kare Metal Atölyesi

“Şezlong”. Datum, Kare Metal Atölyesi. Erişim: 2 Haziran 2025. <https://datumm.org/tr/tasarimci?ID=27>

ŞEKİL 103. Kubistische Compositie, Rudolf Edwin Belling
“Kubistische Compositie”. *MutualArt*. Rudolf Edwin Belling, 1950. Erişim: 2 Haziran 2025. <https://www.mutualart.com/Artwork/-Kubistische-Compositie-/35AC60109120FAA66C5892079DE7BB21>

ŞEKİL 104. Soyut Taş , İlhan Koman
“Kaleydoskop: İlhan Koman”. *e-skop*. Erişim: 2 Haziran 2025. <https://www.e-skop.com/skopbulten/kaleydoskop-ilhan-koman/3593>

ŞEKİL 105. Le Grand Coq, Fernand Léger
“Le Grand Coq”. *MutualArt*. Fernand Léger, 1952. Erişim: 2 Haziran 2025. <https://www.mutualart.com/Artwork/Le-grand-coq/AE9591951950928C>

ŞEKİL 106. Sadi Öziş, Heykellerinden Biri
Sadi Öziş Resmi Web Sitesi. “Sculptors” bölümü. Erişim: 2 Haziran 2025. <https://sadiozis.com/index.php/sculpters/>

ŞEKİL 107. Sehpa 1 'Youmou' , Sadi Öziş
“Sehpa 1 'Youmou' – Coffee Table 1 'Youmou'.” *SALT Araştırma*. Sadi Öziş, 1959. Erişim: 2 Haziran 2025. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/82518>

ŞEKİL 108. Konak Sineması Rölyefleri, Şadi Çalık
Kültür Envanteri. “Konak Sineması.” Erişim: 2 Haziran 2025. <https://kulturenvanteri.com/yer/konak-sineması/#17.1/41.050295/28.988411>

ŞEKİL 109. Cumhuriyet’in 50. Yılı Anıtı, Şadi Çalık
“Cumhuriyet’in 50. Yılı Anıtı.” *SALT Araştırma Arşivi*. Erişim: 2 Haziran 2025. <https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/39169/1/TAKPH249.jpg>.

ŞEKİL 110. La Méditerranée, Maillol Aristide
Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais (RMN). “La Méditerranée.” Erişim: 2 Haziran 2025. <https://images.grandpalaisrmn.fr/ark:/36255/02-000037>

ŞEKİL 111. Havva, Ali Hadi Bara
“Ali Hadi Bara – İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.” *Sergi Rehberi*. Erişim: 2 Haziran 2025. https://sergirehberi.com/m/artist_detay.aspx?gorsel=1&a_id=219&q1=-Gorseller&q=Ali%20Hadi%20Bara%20Istanbul%20Resim%20ve%20Heykel%20Muzesi.

ŞEKİL 112. Boş-Dolu, Ali Hadi Bara
Üstünipek, Mehmet. “Hadi Bara’nın Sanatsal Kişiliği ve Yapıtları.” Yüksek Lisans Tezi, T.C. Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Programı, İstanbul, Haziran 1994.

ŞEKİL 113. Tuval Üzeri Yağlı Boya, Tarık Carım

“Tarık Carım – Tuval Üzeri Yağlı Boya, 40×60 cm.” *Antika ve Sanat Galerisi*. Erişim: 2 Haziran 2025. <https://www.antikavesanat.com/urun/3035526/tarik-carim-tuval-uzeri-yagli-boya-40x60-cm>.

ŞEKİL 114. Un pavillon turc à la Cité Universitaire" (Paris Üniversitesi'nde Türk Pavyonu) “N°73 Pavillon turc à la Cité Universitaire de Paris.” *Centre Pompidou*. Erişim: 2 Haziran 2025. <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cdqnXXk>.

ŞEKİL 115. Jean Prouvé, Tarık Carım ve Bir çalışma Arkadaşı
“Jean Prouvé with Tarık Carım and an associate in his office at the Ateliers Jean Prouvé, Maxéville, 1952.” *Jean Prouvé Official Website*. Erişim: 2 Haziran 2025. <https://www.jeanprouve.com/en/fiche/jean-prouve-with-tarik-carim-and-an-associate-in-his-office-at-the-ateliers-jean-prouve-maxeville-1952>.



Üniversite	: İstanbul Kültür Üniversitesi
Enstitü	: Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Bölüm	: Sanat Yönetimi
Danışman	: Prof. Dr. Mehmet Üstünipek
Yıl	: Lisansüstü-Temmuz - 2025

ÖZET

SANATTA DİSİPLİNLERARASILIK VE TÜRK GRUP ESPAS

Ash Kirmizier

Güncel sanat, küresel ölçekte yaşanan sosyo-politik, kültürel ve teknolojik dönüşümler doğrultusunda yalnızca biçimsel değil, kavramsal düzlemde de yeniden tanımlanmakta; disiplinler arası ilişkiler aracılığıyla toplumsal ve mekânsal dönüşümlere eşlik eden kültürel bir pratik hâline gelmektedir. Bu bağlamda disiplinlerarası sanat, mimarlık, plastik sanatlar ve tasarımın sosyoloji, şehircilik ve felsefe gibi alanlarla buluştuğu, sınırların geçirgenleştiği bir yaklaşımı temsil eder. Bu yaklaşım, yalnızca yöntemsel değil, aynı zamanda estetik ve düşünsel düzlemde “yeni bir dünya” tahayyülünün bir aracı olarak değerlendirilmelidir.

II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa’da oluşan yeniden yapılanma sürecinde, Fransa’da kurulan Groupe Espace, sanatın mekân, toplum ve yaşamla bütünleşmesini amaçlayan disiplinlerarası sanat anlayışının öncü örneklerinden biridir. Bu anlayış, Türkiye’de de karşılık bulmuş; modernleşmeci kültürel politikaların etkisiyle Türk Grup Espas adı altında benzer bir kolektif üretim modeli gelişmiştir. Türk Grup Espas, sanatı yalnızca estetik bir alan değil, toplumsal dönüşümün bir aracı olarak ele almıştır.

Bu çalışmada, Türk Grup Espas’ın oluşum süreci, sanatçı profilleri ve Batı’daki sanat hareketleriyle kurduğu ilişki ele alınmış; bu bağlamda değerli katkılarıyla sürece yön veren Prof. Dr. Mehmet Üstünipek ve Doç. Dr. Reyhan Uludağ Eraslan’a teşekkür edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Disiplinlerarası Sanat, İkinci Dünya Savaşı Sonrası Sanat, Türk Grup Espas

University : İstanbul Kültür University
Institute : Institute of Graduate Studies
Department : Art Management
Supervisor : Prof. Dr. Mehmet Üstünipek
Degree Awarded and Date : MA-June - 2025

ABSTRACT

INTERDISCIPLINARY ART AND THE TURKISH GROUP ESPAS

Ash Kirmizier

Contemporary art, influenced by global socio-political, cultural, and technological transformations, has undergone a redefinition not only in formal and technical terms but also conceptually. It has evolved into a cultural practice that accompanies social and spatial transformations through interdisciplinary interactions. In this context, interdisciplinary art represents an approach in which architecture, plastic arts, and design intersect with fields such as sociology, urbanism, and philosophy. This approach should be understood not merely as methodological diversity but as a tool for societies to envision and construct a “new world” on both aesthetic and intellectual grounds.

In the post–World War II reconstruction period, Groupe Espace, established in France, emerged as a pioneering example of interdisciplinary art, aiming to integrate art with space, society, and everyday life. This vision found resonance in Turkey, where modernization-oriented cultural policies fostered a similar collective artistic model known as the Turkish Groupe Espace. This group positioned art not only as an aesthetic domain but also as an instrument for social transformation.

This study examines the formation of Turkish Groupe Espace, its artistic profiles, and its interactions with Western art movements. The author extends sincere thanks to Prof. Dr. Mehmet Üstünipek for his guidance in developing a methodological model and to Assoc. Prof. Dr. Reyhan Uludağ Eraslan for her support in literature review and methodological structuring.

Keyword: Interdisciplinary Art, Post-World War II Art, Turkish Grup Espas

1.GİRİŞ

1.1 Çalışmanın Amacı ve Hipotezi

Disiplinlerarası sanat ve Türk Grup Espas adını taşıyan bu çalışma başta plastik sanatlar ve mimari olmak üzere seramik, tasarım, şehir planlaması, peyzaj mimarlığı, vs.' de içine alan farklı disiplinlerden sanatsal yaratımların biraradalığına odaklanmıştır. Bu çalışmada farklı dönemlerdeki kültürel, siyasi sosyal değişimler çerçevesinde sanatta disiplinlerarasılığın oluşum şekli, bu oluşumla yaratılmak istenen etki tarihsel süreç içinde ele alınarak tartışılmıştır.

Bu çalışma ile sanat tarihinden çeşitli örneklerle yer verilerek sanatta disiplinlerarası yaklaşımın toplumu etkilediğinin, toplumsal gelişmelerden etkilendiğinin ortaya konulması hedeflenmiştir.

Tez, gelecekteki sanatsal yaratımları da etkileyebilecek olan disiplinlerarası sanatın ortaya çıktığı topluma kültürel, bir vizyon kazandırma potansiyelinin olduğunu tartışmaya açmayı hedeflemektedir.

Bu doğrultuda çalışmanın hipotezi aşağıdaki gibidir;

1. İçinde bulunulan çağ ve coğrafi koşullar içinde insanın “yeryüzü cenneti”, “düşsel kentler”, hayali içinde sanatsal yaratımlarında bütünsel bir sanatsal yaklaşım içindedir.
2. Dünya savaşları gibi büyük küresel yıkımlardan sonra ortaya konan kültür ve sanat fikirleri bu yıkımın yarattığı “boşluk”u doldurma gayreti ile sanatta disiplinlerarasılığa yaklaşmaktadır.

3.1950'lerden sonra yeni bir döneme hazırlanırken ortaya konan modern sanat ve yaşam yaklaşımı disiplinlerarası sanat kavramı içinde kendine yer bulmaya çalışmış, Türkiye'deki sanatçılar ve sanat grupları da bu yaklaşımdan etkilenmiştir ve bu yaklaşım Türkiye'nin gelecekteki kültür- sanat yaklaşımını da biçimlendirilecek bir potansiyel taşımaktadır.

4. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kurulan, etkileri çeşitli coğrafyalara yayılan, Groupe Espace'ın Türkiye'deki yansıması olan Türk Grup Espas hakkındaki akademik çalışmalar sınırlı olduğundan bu çalışma yeni bakış açıları ile sanat tarihi yazımındaki bu eksiklik giderilmeye çalışılmıştır.

1.2. Çalışmanın Yöntemi

Çalışmanın tamamında çeşitli basılı ve dijital kaynaklara odaklanarak literatür taraması yapılmış, tezin ilerleyişi içindeki konulara göre ilgili konu hakkındaki çeşitli akademik makaleler ve tezlerden de yararlanılmıştır. Bunlar dışında farklı dönemlerdeki sanatta disiplinlerarasılığı meydana getiren sanat eserleri ile disiplinlerarası sanatın yaratım ortamını örnekleyen çeşitli görsellere yer verilmiştir.

Literatür taraması sırasında özellikle Türkiye'de disiplinlerarası sanat ve Türk Grup Espas'ın incelendiği bölümlerde Arkitekt Dergisi'nin arşivleri o döneme ait konu ile ilgili sanatçı ve mimarların birinci ağızdan aktarımları ile önemli bir süreli yayın kaynağı olmuştur.

Çalışma sırasında, disiplinlerarası sanatın mimari ile ilgili konuları araştırılırken TMMOB (Türkiye Mimarlar Ve Mühendisler Odası Birliği) Büyükkent Kütüphanesi Şubesindeki basılı kaynaklar ve bültenlerden, yine bu kuruma ait Mimarlık Dergisi arşivlerin dijital kaynak olarak yararlanılmıştır.

Bunun dışında, sanat ve tasarıma özel ihtisas kütüphanesi olan Zeytinburnu Belediyesi Kazlıçeşme Sanat Kütüphanesi'nin basılı yerli ve yabancı kaynakları kullanılmıştır.

Türkiye’de Kare Metal Atölyesi ve Türk Grup Espas’a yönelik kaynakların araştırılması bakımından Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kütüphanesi’nden ve İstanbul Modern Sanatlar Müzesi Kütüphanesi’nden yararlanılmıştır.

Özellikle Fransız Grup Espace ve İkinci Dünya Savaşı sırası ve sonrası dönemde Fransa’da eğitim alan Türk sanatçıların araştırmalarında Fransızca dijital kaynaklardan ve bazı dijital süreli yayınlardan, bu konular hakkında yazılmış İngilizce ve Fransızca akademik tez ve makalelerden yararlanılmıştır.

Akademik derinlik açısından çeşitli akademik süreli yayınlar ile yüksek lisans ve doktora tezleri önemli kaynaklar olmuştur.

Araştırma sırasında; kapsam ve açılımı geniş tutulmuş yabancı kaynağın -örneğin Fransa’daki Uluslararası Fuarların anlatıldığı bölüm gibi- özetlemeye gidilmesi gerekliliği nedeniyle hem çeviride hem özetlemede yapay zekâdan yardım alınmıştır.

Yine özellikle yabancı kaynakların taraması sırasında özel belgelere ilgili kütüphanelerden ulaşmasını sağlamak için, bazı detaylı metinlerin dolaylı anlatımlarının düzenlenmesinde yapay zeka olanaklarından yararlanılmıştır.

Bunun dışında çalışma boyunca kullanılan görsellerin seçiminde konu anlatımı ile yakından ilişkili, hipotezi destekleyen, sanat tarihindeki süreçlere konu açısından tutarlı örnek oluşturabilecek görsellere yer verilmeye çalışılmıştır. Bu görsellere olabildiğince seçici bir bakış açısı ile yaygın ve bilinen örneklerinin dışında olacak şekilde yer verilmiştir.

Çalışma ilk olarak disiplinlerarası sanat kavramının sınırlarını belirlemeye yönelinmiştir. Bu sınırlamanın amacı disiplinlerarasılık kavramının sanatla olan ilişkisinde ekonomi, ekoloji, politika, edebiyat, felsefe vb. tüm disiplinleri hepsinin birden ele alınmasının hem karışıklığa hem de dağınıklığa neden olacak olmasıdır.

Bu nedenle disiplinlerarasılık kavramı, hem dönemsel örneklemeler, hem de tezin ikinci bölümünü oluşturan, “Le Groupe Espace” ve “Türk Grup Espas” ı içerir şekilde mimari, şehircilik, tasarım, heykel, resim açısından ele alınmıştır.

Bir diğerk ayrım olarak, disiplinlerarası etkileşim, disiplinlerarası biraradalık ve disiplinlerarası birlik kavramlarının birbirine benzese de aslında farklı anlamlar içerdığıne değinilmiştir.

Daha sonra yukarıdaki sınırlılık ile sanat tarihinde disiplinlerarasılık, kavramı olabildiğince geniş şekilde kapsayan örneklerle incelenmiştir.

Bu incelemede yine sanat tarihinin farklı dönemlerinden örnekler, disiplinlerarasılığı etkileyen sosyoloji, kültür, ekonomi, düşünce akımları, teknoloji, vb. bağlamlar yardımıyla araştırılmıştır.

Çalışmada I. Dünya Savaşı ve II. Dünya Savaşı sonrası dönemler batı sanatı açısından ayrı ayrı ele alınmıştır.

Son iki bölümde II. Dünya Savaşı sonrası dönemi ortamının sanat anlayışının disiplinlerarası sanatı nasıl etkilediğine, bu etkileşimin oluşturduğu sanat gruplarına yer verilmiş, Fransa'daki bu akımların Türkiye'deki bir yansıması olan "Türk Grup Espas" bu etkileşim dahilinde grup içinde yer alan belli başlı sanatçılar ile değerlendirilmiştir.

Çalışma içinde çeşitli akım ve sanatçıların adları geçse de bu tezde Fransız "Le Groupe Espace" ve "Türk Grup Espas" dahil olmak üzere belli bir grubu ve bu grubun içinde yer alan sanatçıları detaylı bir şekilde incelemeyi hedeflemektedir. Bu nedenle adı geçen tüm grup ve sanatçılar sanatta disiplinlerarasılığı ortaya çıkaran kavram, vizyon, ortam, ve ortak yaratıcı motivasyon açısından bir birleriyle ilişkilendirilerek değerlendirilmiştir.

Bununla birlikte disiplinlerarası sanat açısından önemli olan çeşitli olaylar, fuarlar, bienal ve sergilere örnekler verilmiştir.

1.3. Çalışmanın Kapsamı

Tez, bir bütün olarak sanatta disiplinlerarasılık kavramının hangi koşullar altında ortaya çıktığına, bu koşulların neden mimarları, şehir tasarımcılarını, tasarımcıları ve

plastik sanatçıları sanatın farklı disiplinlerini bir arada algılamaya ittiğini araştırmaktadır.

Bu araştırmada, ilk olarak, sanatta disiplinlerarasılık kavramından ne anlaşılması gerektiği çeşitli örnek ve ayrımlarla verilmiştir. Seçilen örnekler çeşitli dönemlerden disiplinlerarası sanatın farklı şekillerde algılanışını ve uygulanışını ortaya koymaktadır.

İkinci kısımda sanat tarihi açısından sanatta disiplinlerarasılık kavramı, Antik Çağlarda şehir devletlerinin inanca bağlı birleştirici çatısında, Rönesans, Barok ve Rokoko dönemlerinde bu dönemi etkileyen, sanat akımları, coğrafi keşifler, kentler, yaşam tarzındaki değişimler ışığı altında, 19. yüzyılda, sanayi devriminin toplumları ve bireyi nasıl değiştirdiği sorusu ile 20. Yüzyılda ise ardı ardına gelen iki dünya savaşının yeni doktrinler, kutuplar yaratması, bu iki savaşın neden olduğu ekonomik, kültürel, sosyal çöküş ortamında değerlendirilmiştir.

II. Dünya Savaşı sonrası Batı dünyasındaki sosyal ve kültürel boşluğun sanatta disiplinlerarasılık kavramına yönelişe neden olmasına değinilmiştir. Bu bağlamda özellikle Avrupa’da hemen her şeyin tanımı yapılırken, kentlerle birlikte yıkıma uğrayan kültürün yeniden canlandırılmasında disiplinlerarası sanat anlayışının ne ölçüde etkili olduğu belirtilmiştir.

Daha sonra ülkemizde 20. yüzyılın sanat ortamına Cumhuriyet’in ilk dönemi ile II. Dünya Savaşı sonrası döneminden sanatta disiplinlerarasılık açısından bakılmıştır.

Bu ayrımda Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk dönemlerinde Türkiye Cumhuriyeti için yeni bir kültürel kimlik oluşturulurken sanatta disiplinlerarasılığa yönelinmesi anlatılmıştır.

Son olarak Fransa’da II. Dünya Savaşı sonrası dönemde eğitim alan Türk sanatçıların Fransa’da sanatta disiplinlerarasılık kavramına derin ve kapsayıcı bir bakış açısı getiren ve bu düşüncelerini açılımcı bir şekilde ortaya koyan “Le Groupe Espace” sanatçılarından etkilenecek, Türkiye’de benzer bir şekilde disiplinlerarası çalışmalar yapan “Türk Grup Espas”’a yer verilmiştir.

1.4. Çalışmanın Kısıtlılığı

Disiplinlerarası sanat kavramının geniş bir düzleme yayılmaya açık bir kavram olması, çalışmayı belirli alanlarda sınırlamayı gerektirmiştir. Bu sınırlama sırasında disiplinlerarası sanat kavramının ekonomik, politik, sosyal, vs. etkilerinin, hipotezi oluşturan “ yeni bir dünya yaratmak” vizyonu açısından daraltılması çalışmanın kısıtlayıcı yönlerinden biri olmuştur. Bu kapsam daraltımı, ister istemez konuyu etkileyen bazı sosyal, ekonomik, politik, vs. olaylarla bunların etkilendiği veya bunları etkileyen sanat yapıtlarını ve akımlarını dışarda bırakmayı gerektirmiştir.

Sanat tarihi açısından disiplinlerarasılık antik çağlardan günümüze çok geniş bir tarihsel yelpazeyi içine alan bir kavramdır. Ancak çalışma sırasında bu tarihsel sürece kısaca değinilmiş, 20. Yüzyıl ve özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemin dinamiklerinin, savaş gibi önemli etkenlerin, sanatın “yenidünya yaratmak” vizyonu açısından etkilerinin hem tarihsel yakınlık hem de kapsayıcılık açısından daha belirgin olması nedeniyle bu döneme daha geniş yer verilmiştir.

Avrupa’da etkileri geniş bir alana yayılmış, özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısında sanata yeni bakış açıları getirmiş olan Fransız Groupe Espace’a ilişkin Türkçe kaynakların sınırlılığı, yabancı dilde konu hakkındaki basılı kaynakların yurt dışındaki bazı kütüphanelerde bulunması ve bu kaynaklara erişim zorluğu nedeniyle yabancı dildeki dijital kaynaklar ile sınırlı tutulmak zorunda kalınmıştır.

Ayrıca, Fransız Groupe Espace ‘ı oluşturan sanatçı ve mimarların tek tek çalışmalarına ait kaynaklar daha zengin olmakla birlikte, grubun ortak çalışmalarına ait kaynaklar daha sınırlıdır, bu nedenle gruptaki sanatçılardan, disiplinlerarası çalışmalara etkileyici örnekler vermiş olan sanatçılara ağırlıklı olarak yer verilmiştir.

Türk Grup Espas’a yönelik araştırmalarda kaynak sınırlılığı çalışmayı kısıtlamıştır.

Fransız Grup Espas için geçerli olan grubu oluşturan sanatçılara ait bireysel çalışmalarına ait örnekler daha ulaşılabilir iken, grubun ortak çalışmalarına ait örnekler (Kare Metal Atölyesi hariç) daha sınırlıdır. Örneğin grubun, disiplinlerarası sanat vizyonunu yansıtarak düzenledikleri Kandilli’deki Yalı ‘ya ait çok az yazılı

kaynak bulunmuş, görsel kaynağa ulaşamamıştır. Grubun bu döneme ait çalışmaları daha geniş ve kapsamlı ayrı bir çalışmayı gerektirmektedir.

Özellikle Tarık Carım'a ait Türkçe kaynaklar oldukça sınırlı olduğundan, Fransızca olarak yayınlanmış “*Des étudiants de 1919 à 1969*, İstanbul: Institut français d'études anatoliennes,” isimli Michèle JOLÉ ‘den alınan, sanatçı hakkında kapsamlı bir çalışma olduğundan, bu kaynaktan alıntılara geniş yer verilmiştir.

Bunun dışında, Türk Espas hakkında önemli bir belge olan, 21 Ocak 1955 yılında Hadi Bara ve Tarık Carım tarafından André Bloc'a yazılmış olan bir mektup olduğu bilgisine ulaşılmış, mektubun bulunduğu Bibliothèque Kandinsky'den kaynağın paylaşımı talep edilmiş, ancak kütüphaneden kaynağın paylaşımı gerçekleşmediğinden bu belgeye çalışmada yer verilememiştir.

İlhan Koman hakkında İlhan Koman Heykel ve Resim Müzesi’de çeşitli basılı kaynak ve arşiv belgeleri olabileceğine ilişkin bilgi alınmış ancak zaman kısıtlılığı nedeniyle Edirne’deki müze ziyareti gerçekleşmediğinden bu kaynaklara da ulaşamamıştır.

2. SANATTA DİSİPLİNLERARASILIK KAVRAMINA

GENEL BİR BAKIŞ

Sanatta disiplinlerarasılık kavramına girerken kavramın etimolojik olarak içerdği eğitim ve öğretime yönelik anlamları sanat açısından önemli bir çıkış noktası oluşturacak niteliktedir. Buna göre etimolojik köken olarak disiplin, dilimize Fransızca'dan geçmiştir.

''Nişanyan Sözlüğü'ne göre 'disiplin' : ''Fransızca '*discipline* 'eğitim, terbiye, edep, 2. öğrenim dalı' sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Latince *disciplina* "çıraklık, öğrencilik, edep" sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Latince *discipulus* "edep öğrenen, şakirt, öğrenci" sözcüğünden +in° ekiyle türetilmiştir. Bu sözcük Latince *discere* "edeplenmek, öğrenmek" fiilinden +ul° ekiyle türetilmiştir. Bu fiil Latince *decere* "edebe uymak" fiilinden türetilmiştir. Bu fiil Hintavrupa Anadili yazılı örneği bulunmayan **dek-* "uymak, benimsemek" kökünden türetilmiştir.'' ¹

Sözcüğün bu etimolojik tanımından yola çıktığımızda sanat açısından disiplin, sanatsal bir eğitim, bu eğitimde izlenen yol gibi anlamlar taşımaktadır. Bu açıdan disiplin izlenecek metod ve teknikler ile bunların uygulamasında kullanılacak olan malzemelere kadar çeşitli öğeleri içerebilir.

Geçmişten günümüze sanatsal gelişim sürecinde sanatçılar bu uygulamalardan birinde ya da bir kaçında uzmanlaşarak var olan teknikleri kullanmış, geliştirmiş ve sanattan bağımsız düşünülmeyecek siyasi, felsefi, teknolojik ve ekonomik gelişmeler ışığında sanatın varoluşunu sağlamışlardır.

Yine tarihsel süreç içinde, sanat eğitimi ve uygulamasına yönelik yöntem ve kurallar her zaman kesin bir çizgi oluşturmamış görünmektedir. Bazen bir sanat disiplini diğer sanat disiplinlerinin etki alanına girmiş, bazen de aynı sanatçı tarafından farklı sanat disiplinlerinden eserlerin yaratıldığı görülmüştür.

¹ "Disiplin," *Nişanyan Sözlük*, <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/disiplin> (erişim 6 Nisan 2025).

Sanat Tarihi açısından Mezopotamya'nın antik uygarlıklarından Rönens'a oradan da günümüz sanatını da içine alan disiplinlerarasılık kavramının geniş alanı içinde sanattaki disiplinlerarası yaklaşımı iki açıdan ele almak mümkün gibi görünmektedir.

Bu açıdan sanatın farklı disiplinler ile olan bağlantısı, sanatın kendi içindeki sanat disiplinleri olan bağlantısı ayrı ayrı olarak ele alınabilir.

Bu açıdan değerlendirildiğinde sanat kavramının kültürün bir parçası olan din, edebiyat, bilim, teknoloji, matematik, felsefe, sosyoloji ve ekonomi gibi diğer alanlarla güçlü bir bağının ve etkileşiminin olması kaçınılmazdır.

Farklı yaratım alanlarının birbirinden etkilendiği varsayımından yola çıkarak bu etkileşimin teorik ve çok yönlü sonuçlarına baktığımızda örneğin edebiyatın plastik sanatlar ile olan ilişkisinden bahsedebiliriz.

Bu etkileşim özellikle belirli dönemlerde plastik sanatlar üzerindeki kuramsal tartışmalarda da kendine yer bulmuştur. Plastik sanatların ve edebiyatın imgeleri yansıtma potansiyeli üzerinde yapılan tartışmalarda bu iki alanın birbiri ile nasıl bir yakınlık içinde olduğunu izleyebiliriz.

Ekphrasis, tarihsel olarak bir sanat eserinin yazılı anlatımla betimlenmesi olarak ele alınsa da, günümüzde bu kavramın disiplinlerarası sanat bağlamında çok daha geniş bir karşılığı bulunmaktadır. Görsel ve sözel sanatlar arasındaki ilişki artık yalnızca temsil üzerinden değil, aynı zamanda ortak bir anlam ve deneyim alanı yaratma potansiyeli üzerinden okunmaktadır. Antik dönem filozoflarının bu ilişkiye dair farklı bakışları, zamanla estetik ve düşünsel çerçevesini genişletmiş; modern dönemde ekphrasis, sanatlar arasında bir tür çeviri ya da dönüşüm sürecine işaret eder hale gelmiştir. Bu bağlamda, örneğin *Danteum* gibi mimari bir proje üzerinden sözün mekânsal bir düzleme aktarılması, ekphrasis kavramının sadece görsel-sözel ilişkiyle sınırlı kalmadığını, aynı zamanda şiirsel düşüncenin fiziksel formlara bürünmesiyle genişleyen bir yaratım sahasına dönüştüğünü göstermektedir. Böylece kavram, yalnızca temsil değil, sanatlar arasında karşılıklı üretkenliği mümkün kılan bir yaratım biçimi olarak değerlendirilmektedir.²

² Duygun, Elifcan, "Sözün Ekfrasisi: Danteum", *Akademik Açı*, Cilt 3, Sayı 1, 2023, ss. 8-10.

Ancak bu çalışma boyunca sanatın yukarıda sayılan alanlar ile etkileşimlerine yönelik analizler saklı kalmakla birlikte temel olarak sanat, sanat disiplinlerinin arasındaki etkileşimi ve iç içe geçmiş sanatsal disiplinleri içeren üretimler ve kavramlar açısından incelenecektir. Bu şekilde sanatın farklı disiplinler ile olan bağı açısından kapsamını kısmen sınırlamak mümkün olabilecektir.

Yine sanatta disiplinlerarasılık, incelenirken bu kavrama dahil olan sanatsal üretimler de sanat tarihi açısından sanatsal üretimlerin ortaya konuluşu açısından da bir ayrıma tabi tutularak değerlendirilebilir. Böylece disiplinlerarasılık kavramı metodik bir bakış açısı ile incelenebilecektir.

Böylece sanatta disiplinlerarasılıktan bahsedilirken;

Farklı disiplinlerin aynı çatı altında farklı yaratıcı faaliyetler olarak ortaya konulması,

Bir eserin farklı disiplinlere değinmesi, etkileşim halinde olması,

Bir sanat eserinde farklı disiplinlerin kavramsal olarak iç içe geçmiş olarak kullanılması,

Sanatı bir bütün olarak disiplinlerarası bir kavram olarak algılayarak bu yaklaşım içinde birlikler oluşturmak ve eserler ortaya koymak. Şeklinde ele alınacaktır.

Bu başlıkların içeriklerini kısaca şöyle özetleyebiliriz:

Farklı disiplinlerin aynı çatı altında farklı yaratıcı faaliyetler olarak ortaya konulması açısından sanatta disiplinlerarasılık;Yukarıda bahsi geçen din, edebiyat, bilim, teknoloji, matematik, felsefe, sosyoloji ve ekonomi gibi alanların birinin ya da bir kaçının etkisi ile sanatın belirli bir disiplininin diğerlerine bir öncül olduğu gözlemlenebilmektedir.

Sanat tarihi açısından bu yaklaşımın en önemli çatısını (belirli dönemlerde)mimarinin oluşturduğu izlenebilmektedir.

İnsanlık kültür tarihinin geçmişten bugüne ortaya koyduğu eserlerde mimarinin heykel ve resim gibi diğer sanatların uygulama alanı için bir çerçeve oluşturduğu söylenebilir.

Bir açıdan mimarının sanatın gelişimindeki rolü kentlerin, (özellikle şehir devletlerinin) ortaya çıkması ile yakından bağlantılı gibi görünmektedir. Mezopotamya şehir devletlerinde örneklerine rastladığımız kentlerin sanat üzerindeki koruyucu ve yaratıcı etkisi bu kentlerin şehir devletleri örgütlenmesi ile de ilişkilidir.

Bu şehir devletlerinin örgütlenmesinde ve sanat ve mimariye çatı oluşturmada daha sonraki dönemlerde etkisini çokça görebileceğimiz din ve inanç önemli bir rol oynamaktadır.

İnançlar ve dini sistemler kentler gelişip güçlenirken sanat ve mimariye de önderlik etmiş oldular.

Lewis Mumford, "Tarih Boyunca Kent" adlı eserinde, eski kralların, tapınakları büyük bir ekonomik temel üzerine inşa etmeye katkıda bulunduklarını belirtmektedir. Bu krallar, toplumun zorunlu emeğini tapınağa yönlendirerek, onu sadece dini bir merkez değil, aynı zamanda kentleri güçlü bir tanrının evi olarak inşa etmek için büyük bir ekonomik ve sosyal güç haline getirmişlerdir. Mumford, kentlerin sadece birer köy ya da kasaba değil, anıtsal yapılarıyla ve tanrısal simgeleriyle büyük bir üstünlük sağladığını vurgulamaktadır. Ayrıca, Mısır yazıtlarında, hükümdar Ptah'ın sadece eyaletler kurmakla kalmadığı, aynı zamanda tanrıları kutsal mekânlara soktuğu ifade edilmiştir ³

İnanç ve din sistemlerinin çok etkili olduğunu gözlemlediğimiz Mezopotamya şehir devletlerinde gelişen mimari, tapınak mimarisi içinde diğer sanat dallarının da gelişimine alan oluşturmuştur.

Denilebilir ki bir ölçüde bu dönem eserlerinde mimari ve özellikle heykel birbiri tamamlayan unsurlar oluşturmuştur. Hatta bu tapınaklar seramik, resim ve rölyef gibi diğer sanatsal uygulamaların da sergilenmesini sağlamıştır.

“Örneğin Sümerler, tapınakları için devasa yürüyüş yolları, zigguratlar inşa etmişlerdir. Kireçtaşından yontulmuş veya kilden modellenmiş heykelcikler Hammurabi dönemine Babil'in nasıl kültürel gelişim ortaya koyduğunu

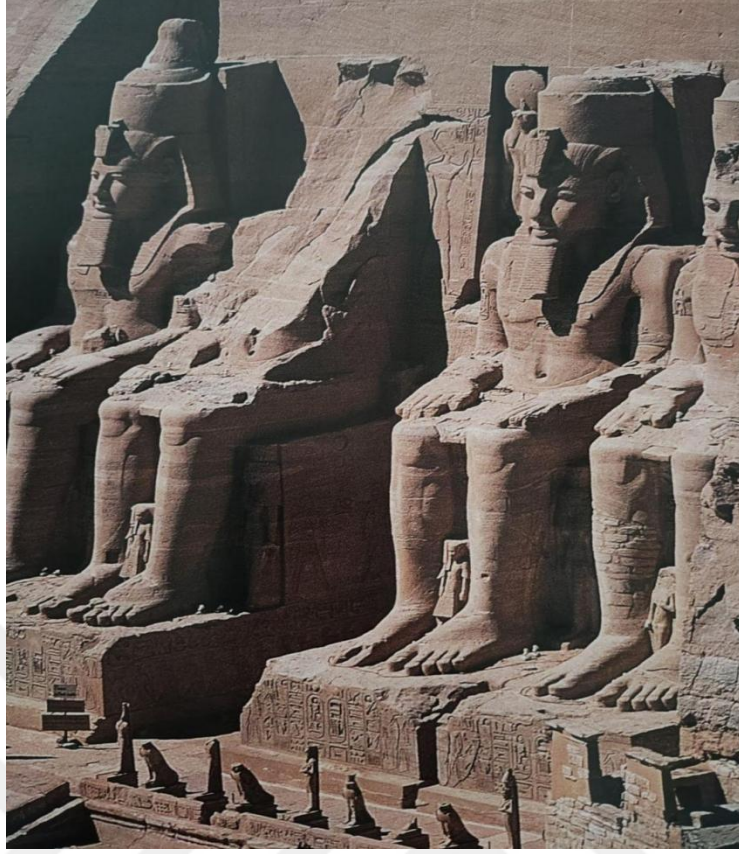
³Mumford, Lewis, "Tarih Boyunca Kent: Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği", *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, çev. Gürol Koca ve Tamer Tosun, İstanbul, Ayrıntı Yayıncılığı, 1991, s. 52–53, 63.

göstermektedir. Asur İmparatorluğu da daha sonra Mezopotamya sanatının en iyi seramik rölyef örneklerini sunmaktadır.”⁴



Şekil 1. “Ur şehrinden ayinsel obje”. M.Ö.3. binyıl ortaları. Ahşap çekirdek üzerine bitüm ile sabitlenmiş kabuklar, kireç taşı ve lapis lazuli. Ur kökenli.”

⁴ Plazy, Gilles, *Histoire de l'art en images: L'art occidental de la préhistoire à nos jours*, önsöz: Jean Lacouture, Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1999, s. 27.



Şekil 2. ''Luxor'daki Amon Tapınağı'', 18. Hanedan (M.Ö. yaklaşık 1340 yılı)''

Sümerlerin antik şehirlerinde gördüğümüz tapınak mimarisi ile özdeşleşmiş hem bu mimarinin parçası olan hem de onun çevresinde gelişen sanatın daha sonra Antik Mısır ve Yunan mimari yapılarında da tekrar ettiği izlenebilir.

Bu yapılarda görülen başta heykel olmak üzere diğer sanatsal disiplinler bu yapıların bir parçası, bir tamamlayıcı unsuru gibidir.



Şekil 3. ‘‘Erechtheion’’, M.Ö 406 yılında Athena ve Poseidon adına inşa edilmiştir.

Yine antik çağ mimarisinden bir örnek bugün Yunanistan’ın Atina kentinde bulunan Tanrıça Athena adına yapılmış bir tapınak olan Erechtheion’dur. Bu yapıda mimari unsur olan sütunlar yerine kullanılan heykeller(koreai ya da karyatid) tapınak binasının bir parçası olarak yükselmektedir.

‘‘Erechtheion’un ana binasını ve kuzey sundurmasını çevreleyen İonik bir friz, muhtemelen tapınağın kapsadığı mitler ve kültlerle ilgili sahneler oluşturan tanrı, kahraman ve ölümlü figürleriyle süslenmişti. Beyaz Paros mermerinden yapılan figürler, metal bağlantı elemanlarıyla gri kireçtaşından levhalara tutturulmuşlardı. Erechtheion’un belki de en ikonik özelliği, çatısı sütunlarla desteklenmek yerine, Karyatidler olarak bilinen 6 Kore heykelinin üzerinde duran güney sundurması olabilir.’’⁵

⁵ Bozoğlu, Begüm, ‘‘Atina Akropolisi’nin Sessiz Tanığı: Erechtheion Tapınağı’’, *Arkeofili*, 2 Ekim 2023, <https://arkeofili.com/atina-akropolisinin-sessiz-tanigi-erechtheion-tapinagi/>, erişim tarihi: 6 Nisan 2025.



Şekil 4. San Francisco, Stock Exchange Tower. Mimar: Pflueger, Heykeltıraş: Ralph Stackpole (Heykelin ismi: *İlerleme*)

“ O dönem arka plandaki dekoratif sembollerin yağmuru, suyu, elektriği ve gücü temsil ettiği söyleniyordu. Yüksek rölyefteki devasa erkek figürü, ilerici emeğin rolünü temsil ettiği söylenen daha küçük erkek figürleriyle birlikte heykele haktır.”

Antik çağların şehir devletlerinin dini örgütlenme çerçevesinde yarattıkları mimari eserlerde görülen mimari disiplinin diğer sanat alanlarını aynı fikri, inançsal, ritüel motif içinde barındırması bir sanat disiplinin diğerlerini kapsayıcı olmasına örnek teşkil eder durumdadır. Bu etki daha sonraki dönemlerde de kendini göstermiş, sanattaki başat konu ve etkileşimlerin değişmesi ile (örneğin dinin yerini felsefi düşüncenin alması gibi) aynı şekilde heykel gibi plastik sanat unsurlarının mimari ile bütünleştiği modern örnekler ortaya çıkmıştır.

Disiplinlerarasılığın diğer bir göstergesi olan bir sanat eserinin farklı sanat eserlerine değinmesi, bunlardan ilham alması oldukça sık rastlanılan bir durumdur.

Burada belli bir sanat eserini üreten sanatçı farklı disiplinlerden ilham almıştır ve eserin içinde bunlara yer vermiştir. Söz gelimi resim sanatında sıkça rastlanılan bir şekilde resmin içinde heykel, mimari, dokuma vb. unsurlara yer verilebileceğini görürüz. Örneğin Erken Rönesans sanatçılarından Giotto eserlerinde hem heykel hem de mimari unsurlara çokça yer vermiştir.



Şekil 5. Giotto di Bondone, “La matanza de los inocentes”, Çocukların Katli”, Scrovegni Şapeli (1304-1305).

“Giotto’nun tasvirinde arka planda mimari unsurlar görülmektedir.”

Mimari yalnızca bir yapı inşa etme sanatı değil, aynı zamanda fiziksel olarak sunma biçimiyle de sanatsal bir ifade biçimidir. Mimari, resim sanatını mekân sunumunun bir parçası olarak dahil etmeye başladığında, resimlerin fiziksel yapıya uyum sağlaması gereken tamamlayıcı unsurlar hâline geldiği görülmektedir. Bu bağlamda resim sanatının, kaçınılmaz olarak mimariden etkilenmiş olabileceği düşünülmektedir. Ayrıca, tarihsel süreçte resmin heykel ve mimariden etkilenme biçimlerinin birbirinden farklı olduğu; heykelin biçim verme gücünün resme ilham kaynağı olurken, mimarinin mekân ve uzam kavramı açısından ressamlar üzerinde ayrı bir esin yarattığı da göz önünde bulundurulmalıdır ⁶

⁶ Ülger, Kani, “Gotik, Rönesans ve Barok Dönem Resim Sanatının Heykel ve Mimari Disiplinleriyle Etkileşiminin Sanat Eserleri Odağında İncelenmesi (Investigation of the Interaction of Gothic, Renaissance and Baroque Painting Art with Sculpture and Architectural Disciplines in the Focus of Painting Artworks)”, *Art and Society Dergisi*, sayı: 21, 2024, s. 127–150, doi:10.34189/asd.2024.21.009.

Mimarının resim sanatına etkisini görebileceğimiz çok sayıda örnek mevcuttur. Bu durum bazen bir dini olayın sahnelendiği mekânı göstermek, bir öyküye arka plan oluşturmak, bazen de uzak diyarların düşlerinin sanatçının hayal gücünden izleyiciye ulaştırmak şeklinde kendini gösterebilir.

Örneğin Oryantalist Batı Sanatı'nda doğu manzaralarına arka planda mimari öğeler eşlik etmektedir.



Şekil 6. Gustav Bauernfeind'in *Emevî Camii'nin Kapısında* adlı eseri.

Yine resim sanatında gözlemleyebildiğimiz şekilde özellikle interior kullanımlarında vitray, dokuma, mobilya, seramik, vb tasarım unsurlarına yer verilmiştir. Bu unsurlar tek başına ressamın bir yaratıcı düşüncesinden çıkabildiği gibi dönemin tarzını yansıtan tasarımlar da olabilmektedir. Hatta bazı sanat eserlerinde bu unsurların tek başlarına bir ikonografi oluşturduğu bile söylenebilir.



Şekil 7. John Collier (1850–1934), Uyuyan Güzel (The Sleeping Beauty) (1921), tuval üzerine yağlı boya, 111.7 x 142.2 cm.

“Sanatçı betimlemesinde mobilya, tekstil, vitray gibi unsurlara yer vermiştir.”



Şekil 8. Robert Campin, “Şömine Paravanının Önünde Meryem ve Çocuk İsa” (The Virgin and Child before a Firescreen), National Gallery, Londra.

” Meryem ve Çocuk İsa’nın resmedildiği birçok Rönesans tablosunda iç mekan ve mekanı oluşturan tasarım unsurları alegorik bir imge oluşturacak şekilde kullanılmıştır.”

“Örneğin Robert Campin Şömine paravanının önünde meryem ve çocuk İsa” betimlemesinde Meryem’in kişiliğini onu çevreleyen objelerle anlatmaktadır. Meryem’in arkasında duran paravanın halesi, üç ayaklı tabure, k

kitap, Meryem'in parmağındaki yüzük, elbisenin yarı yarıya örttüğü fayans, vb yoluyla ressam bize Meryem'i anlatmaktadır.”⁷

Sanat tarihinin çeşitli dönemlerdeki eserlerinden yola çıkarak yaratıcı ifadeyi güçlendirmek için bir sanat disiplinin diğeri ile güçlü bir etkileşim içinde olduğu sonucunu çıkarabiliriz.

Bir sanat eserinde farklı disiplinlerin kavramsal olarak iç içe geçmiş olarak kullanılması, konusu sanat tarihinde daha az örneklendirilebilir niteliktedir. Bir sanat eserinin aynı zamanda farklı bir sanat eseri gibi gösterilmesinin görece daha modern bir yaklaşım olmasından kaynaklanır.

Bu açıdan bakıldığında sanat tarihinde mimari, bezeme, heykel, tasarım ve bazen seramik sanatlarının bir arada kullanılması, bu biraradalığın farklı disiplinlerin niteliklerinin geçirgenleştiği bir yapı içinde sunulması görülmektedir.

Bu yaklaşım kaynağını tanrılar için ve onların evleri olan tapınaklar inşaa etme geleneğinden almış, 20.yüzyılda 1.Dünya savaşı sonrasında yıkıma uğrayan Avrupa'da yeniden ve gerçekliğin fantezi ile bütünleştiği bir dünya vizyonu oluştururken kuramsal olarak sürrealizm, futurizm gibi akımların etkisi ile farklı sanat disiplinlerinin iç içe geçtiği eserler ortaya koymuştur.

Bu eserlerde resim ve heykel sanatındaki unsurların mimaride, mimarideki bazı unsurların resim ve heykelde kullanıldığını, gündelik hayat objelerinin başlı başına bir sanat eseri gibi sunulduğunu görebiliriz.

⁷ Manguel, Alberto, “Resimleri Okumak: Sanata Baktığımızda Düşündüklerimiz”, çev. Armağan Ekici, 2. basım, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2021, s. 63.



Şekil 9. Salvador Dalí, ‘‘İstakoz Telefon’’ (Lobster Telephone), 1936.

Sürrealizmin nesneleri sanatsal olarak yorumlanmasına bir örnek.



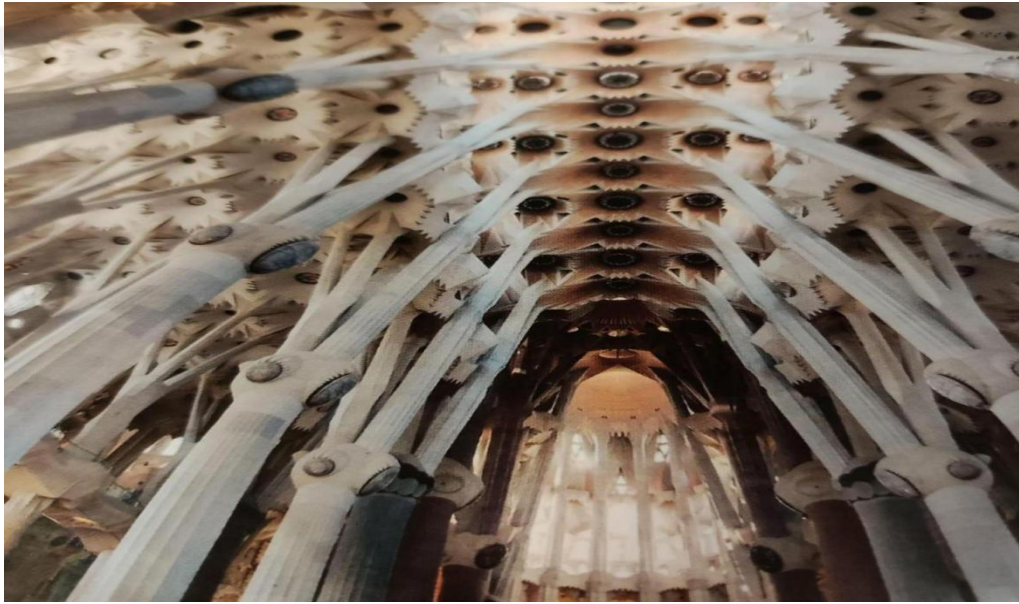
Şekil 10. Dorothea Tanning, ‘‘Primitive Seating’’, 1982. Kumaş, döşemeli ahşap sandalye ve yün.

113 x 66 x 148 cm.

Sürrealizmin gerçekliği alt-üst etmeye yönelik rastlantısallığı plastik sanatlar ve mimariyi iç içe geçirerek şiirsel bir bütünlüğe taşımıştır. Bu açıdan mimari ve plastik sanatların disiplinlerarası birlikteliğinde mekân- eser ilişkisi dışında mekân ve eser

bir ve aynı olmuştur. Bu bakış açısının önemli bir savunucusu Sürrealizmin önemli isimlerinden Salvador Dali olmuştur.

“Dali, mimariyi gerçeküstücü söylemin içine katmak için en çok çaba harcayan sanatçıydı, ama önce Le Courbuseir'in Modernizm'inin temiz ve işlevselci dindarlığıyla çelişen bir mimari tarz bulması gerekiyordu. Art Nouveau bu tasarıya mükemmel bir şekilde uyuyordu, özellikle de versiyonları Hector Guimard ve Antoni Gaudi tarafından yazılmıştır. 1933'ün sonunda sürrealist dergi Minotaure, Dali'nin 'Art Nouveau Mimarisinin korkunç ve yenilebilir güzelliğini korumak' makalesini yayınladı.”⁸



Şekil 11. “Kutsal Aile Kilisesi” iç mekândan bir görüntü (La Sagrada Familia), Antoni Gaudí.

Gaudí'nin heykelsi sütunları, yalnızca taşıyıcı mimari öğeler değil, aynı zamanda plastik sanatlarla eşlenik değer taşıyan estetik nesnelerdir.

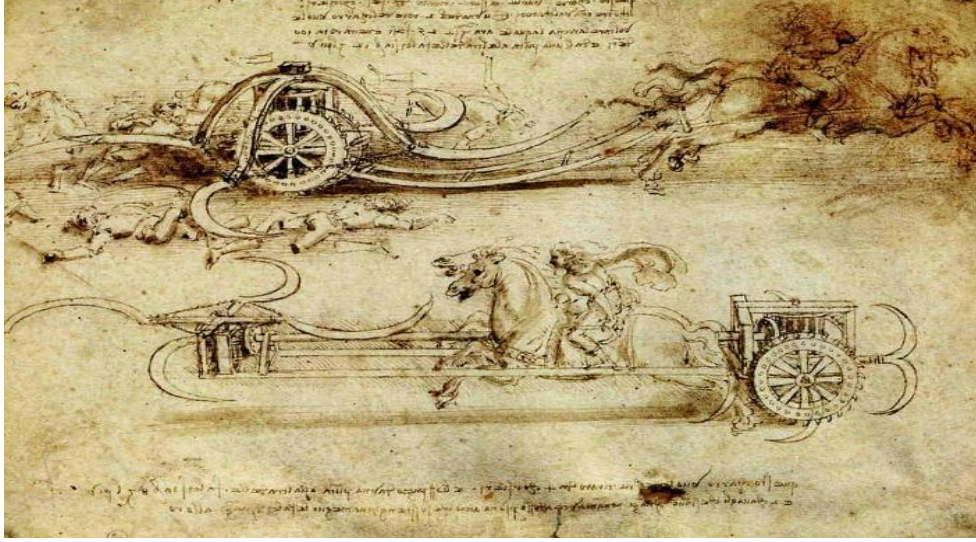
⁸ Spiller, Neil, “Architecture and Surrealism”, London, Thames & Hudson, 2016, s. 195.

Gaudi'nin sanatta disiplinlerarasılık etkisi tek başına konuya örnek teşkil edecek birçok örnek ortaya koymuştur. Bununla birlikte yine 20.yüzyılda Avrupa'da sanatın farklı disiplinlerde iç içe geçmesi açısından Art Nouveau, Arts & Crafts gibi akımların da konuya önemli örnekler sunduğunu söyleyebiliriz.

Sanatı bir bütün olarak disiplinlerarası bir kavram olarak algılayarak bu yaklaşım içinde birlikler oluşturmak ve eserler ortaya koymak açısından disiplinlerarasılık da yine görece olarak modern bir yaklaşım olsa da örneklerine yine antik çağ kent devletlerinden Antik Roma'ya oradan, Rönesans İtalya'sındaki bottegalara kadar çeşitli dönemlerde rastlayabiliriz.

Burada, sanattaki disiplinlerarasılık, yukarıda örnekleri verildiği üzere tam bir iç içe geçmişlik göstermese de belirli bir organizasyon içinde yetişen sanatçıların farklı disiplinlerde uzmanlaşarak sanatı bütünsel bir kavram olarak ele almalarını sağlamış gibi görünmektedir. Burada yetişen sanatçılar çok yönlü bir eğitimden geçerek mühendislikten mimariye, heykelden tasarıma, resim sanatına kadar farklı alanlarda uzmanlaşmaktadırlar. Daha sonra kendi atölyelerini kurarak gitgide belli ekolleri oluşturmaktadırlar.

Bu yaklaşım her ne kadar yeni bir yaklaşım olmasa da sanatta birlik düşüncesinin temelini oluşturması açısından etkileyicidir. Bu örgütlenme ve anlayış daha sonraki dönemlerde farklı disiplinlerden sanatçıların bir araya gelmeleri, sanatçı işbirlikleri ve eser üretimlerini etkileyecektir.



Şekil 12. “Leonardo Da Vinci’nin tasarımlarına bir örnek: The Scythed Chariot.”

Da Vinci’nin oraklı savaş arabası, antik çağ makinelerinden esinlenmiş bir geri dönüş tasarımıdır.

Sanat stüdyolarının çıkış odağı olan İtalyan Bottegalar’ında örneğini gördüğümüz bu atölyeler, bir yandan bir çeşit eğitim kurumu görevi görürken bir yandan da mimari, heykel ve resim üzerine çeşitli tartışmaların yapıldığı ve sanatçı iş birliklerinin oluştuğu merkezler olarak kendini göstermektedir.

Sanat stüdyosu, yalnızca üretim değil, aynı zamanda düşünme sürecinin de ayrılmaz bir parçası olan düşünümsel bir mekân hâline gelmiştir. Sanatçının düşünsel ve fiziksel üretim alanı olarak şekillenen bu mekân, uzun bir dönem boyunca – Ortaçağ’dan 19. yüzyıl sonlarına dek– yapısal olarak değişmeden kalmıştır. Geleneksel atölye sisteminde usta bir sanatçı ve ona bağlı çalışan öğrenciler yer alırken, bu hiyerarşik yapının karşısına 19. yüzyılda Fransız Akademisi tarafından kurulan daha kurumsal bir sanat eğitimi modeli çıkmıştır.⁹

Oldukça geniş bir açıdan ele alınabilecek olan sanatta disiplinlerarasılık kavramı insan kültür ve medeniyetinin gelişimin bir parçası olarak hem sanat dışı disiplinlerden etkilenmiş hem de sanatın kendi içindeki disiplinler ile bağlar kurmuştur.

⁹ Wallace, Ian, “Sanat ve Emek: Rönesans Bottega’sından Montaj Hattına Sanatçı Stüdyosunun Gelişimi,” çev. Ayşe Boren, *E-Skop*, 26 Haziran 2014, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-ronesans-bottegasindan-montaj-hattina-sanatci-studyosunun-gelisimi/2010>, erişim tarihi: 6 Nisan 2025.

Tüm bunlarla beraber sanatta disiplinlerarası yaklaşım ortaya koyduğu eserler bütününde ‘‘Tanrılar için inşaa etmek, tanrısal kentler kurmak gibi antik motivasyonlardan yola çıkmış, değişen zaman içinde savaşlar, salgınlar ve ekonomik yıkımlarla sınanan insan için ‘‘daha güzel bir dünya’’ya ulaşma düşlerine dönüşerek bu dünyayı kuran tüm sanatsal disiplinleri içine alan bir bütünsellik ortaya koyma arayışına girmiştir.

Resmin mimariye mimarının heykele heykelin tasarıma yaklaştığı bu vizyonda sanat tarihi boyunca bu arayışın izlerini sürmek mümkün olabilmıştır.



3. TARİHSEL SÜREÇTE SANATTA DİSİPLİNLERARASILIK

3.1. Modernizme Kadar Olan Süreç

3.1.1. Antik Çağlar

Antik çağ kültür ve medeniyetlerinde kentlerin kapsayıcı bir iklim ortaya koyduğu söylenebilir. Bu kentler ana bir mitolojik tema üzerinde örgütlenirken ortaya koydukları sanat ve mimari unsurları ile gündelik yaşam objeleri de bu kapsayıcı motiften payını almış gibi görünmektedir.

Bu şekilde kentler, tapınaklar, kütüphaneler gibi kamu yapıları başta olmak üzere evlerden açık alanlara ve caddelere kadar hep aynı inançsal, mitolojik yapıyı ortaya koymaktadır.

Tarihte birçok örnekte bu kentlerin ya mitolojik bir figürün ya da mitleşmiş bir kralın adıyla anıldığını gözlemleyebiliriz. Böylece tüm antik kent yaşayanları için kenti dışarıdan ayrıksılaştıran ve yine dışarıya karşı koruyan bir psikolojik temelin bu kentlerle ortaya çıktığını söyleyebiliriz.

Bu anlamda kent örgütlenmelerinin ilk örneklerine rastladığımız Mezopotamya'da da durumun böyle olduğunu söyleyebiliriz. Mezopotamya'da Sümer, Babil, Elam, Akad gibi uygarlıklara ait önemli şehirlerin aynı şekilde tanrı, kral ya da tanrı-kral motifi çevresinde oluştuğunu gözlemleyebiliriz.

Bu durum Mezopotamya kentlerindeki sanat ve mimarinin de bir bütünlük içinde aynı tematik yapı içinde şekillenmesini sağlamıştır diyebiliriz.

Bunun örneklerine bu kentlerde yapılan arkeolojik kazılarda elde edilen mimari ve sanatsal kalıntılarda rastlamak mümkündür.

Antik Mezopotamya’da kralların ve hanedanların tanrılarla ilişkilerini tanımlama biçimleri, mimari ve sanatsal üretim üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Bu etkinin en dikkat çekici örneklerinden biri, Nebukadnezar döneminde Babil şehrinde görülür. Bu dönemde yalnızca anıtsal yapılar değil, aynı zamanda tören yolları, saray kompleksi ve tapınak mimarisi de politik güçle dini sembollerin iç içe geçtiği yeni bir düzene kavuşmuştur.¹⁰



Şekil 13. Ur Kraliyet Mezarı’ndan ‘Şaha Kalkmış Koç’ Ya da ‘Çalılıktaki Koç’

Ahşap üzerine altın, lapis lazuli, deniz kabuğu ve kırmızı kireç taşı kullanılarak yapılmış olan bu eser, M.Ö. 26. yüzyıla tarihlenmektedir. Günümüzde Londra British Museum’da sergilenmektedir.

Mezopotamya medeniyetlerinin organize şehir devletlerinde izleyebildiğimiz sanat ve mimarinin, kentlerin temel psikolojik ve mitolojik arka planına uyumlu bir şekilde oluşması durumu daha belirgin bir şekilde Antik Yunan şehir devletlerinde de görülmektedir.

¹⁰ Milano, Lucio, “Antik Yakın Doğu,” çev. Leyla Tonguç Basmacı, *Antik Çağ*, editör Umberto Eco, İstanbul, Alfa Yayınları, 2015, ss. 287–290. (Orijinal eser: *L’Antichità: Le civiltà del Vicino Oriente. Il Vicino Oriente Antico Dalle Origini ad*, Elkost Intl. Literary Agency.)

Anadolu ve bugünkü Yunanistan topraklarında bu kentlerin aynı şekilde mitolojik bir karakter çevresinde kurulduğunu bu karakterin bir tanrı olabildiği gibi bazen Atina ya da Efes gibi şehirlerde bir ana tanrıça motifi de olabildiğini görebiliriz.

Sanat ve mimarinin bu kentlerde bir arada örgütlenmesi kentlilerin de hem sosyal hem hem siyasi açıdan bir kimlik oluşturduğu, sanat ve mimarinin bu kimliği perçinlediğinden bahsedilebilir.

Antik çağda sanatın disiplinlerarası örgütlenmesi ile ilgili diğer önemli bir uygarlık Antik Mısır Uygarlığıdır. Antik Mısır uygarlığındaki sanat ve mimari yapıları yukarıda sözü geçen şekilde temel tanrısal bir kent oluşturma motivasyonu çerçevesinden eserler ortaya koymuştur.

Bu kentlerde özellikle dini mimariyi tamamlayan sanat eserleri ile mobilya ve mücevher gibi günlük kullanıma yönelik tasarım objelerinde tekrarlayan motif yine aynı şekilde dini mimarinin bir parçası olarak dinidir. Ancak saray mimarisi ile birlikte yavaş yavaş din dışı tasvir ve ifadelerin sanata ve tasarıma girdiği görülmektedir. Bu açıdan Mısır sanatında bir tema çevresinde tekrarlayan bir sanatsal bütünlük ile gündelik hayatın da dahil edildiği bir sanatsal aktarımın sağladığı disiplinlerarası bütünlük bir aradadır.

Geniş topraklara yayılarak zenginleşen ve kozmopolit bir kültürel çeşitliliğe ulaşan Roma'nın birçok şehrinde sanat ve mimarinin, hatta gündelik yaşamın ve gündelik yaşamı tamamlayan unsurları olan gündelik yaşam objelerinin bu ekonomik ve kültürel zenginleşmeden payını aldığını söyleyebiliriz.

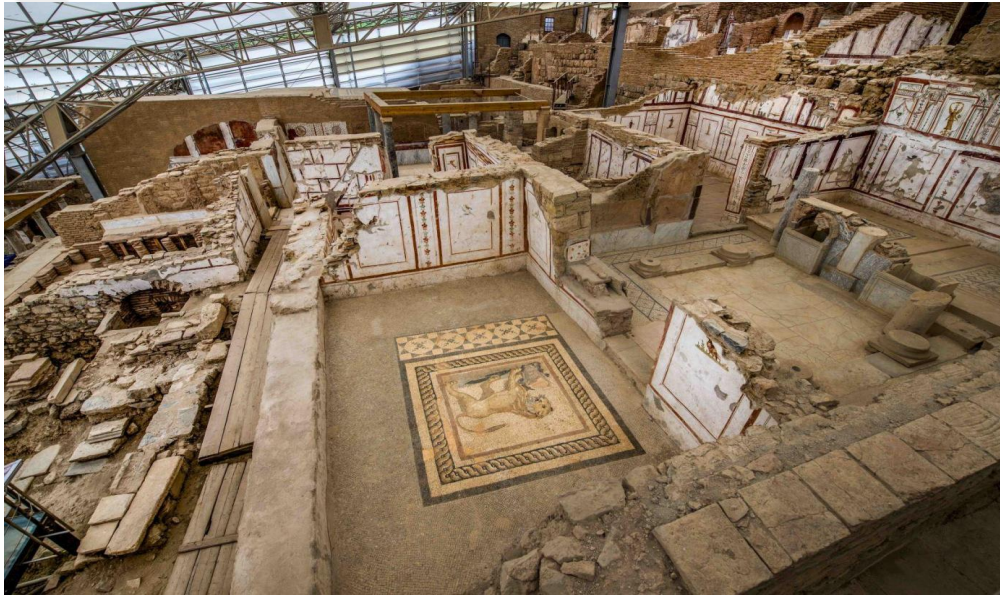
Roma zenginliğinin zirvede olduğu dönemlerde inançsal yapı taşlarının yavaş yavaş inançsal unsurlarla seküler unsurların bir arada olduğu örneklerle rastlamak mümkündür. Böylece evlerin içinde sanatsal ifadelerde, hem kenti oluşturan kimliğe, hem de o kentin bir yurttaşı olmaktan duyulan ayrıcalığın izlerine rastlamak mümkün olabilmektedir.

Efes, Roma, Pompei gibi önemli Roma kentlerinin yalnız meydan, cadde, çarşı, tapınak, hamam, tiyatro gibi kamusal alanlarında değil, evlerin içinde bu sanatsal izlere rastlamak mümkündür. Evlerin içi de artık heykel, resim, seramik, mozaik gibi

sanatsal uygulamaların mekanı olmaya başlamıştır. Bu evlerin içindeki yaşam hem belli bir sanatsal zevki hem de kentin temel ruhunu taşır niteliktedir.

Bu açıdan Roma sanatta disiplinlerarasılığı gündelik hayata taşıyan en erken örnekleri barındırmaktadır. Roma sivil mimarisinden evler ve bu evlerin içlerindeki sanat, ilgi çekicidir.

Efes evlerinin dış görünüşü sade olsa da, iç mekânları oldukça estetik biçimde düzenlenmişti. Duvarlara yapılan resimlerle hem doğa hem de mitolojik ve günlük yaşam sahneleri canlandırılarak, yaşayanlara dört duvar arasında değil, sanki dış dünyayla iç içe bir ortam sunulmuştu. Ayrıca bu evlerde uzanarak yemek yeme alışkanlığına uygun yataklar ve süslemeli masa ayakları gibi özenle tasarlanmış mobilyalar da bulunmaktaydı.¹¹



Şekil 14. Efes Yamaçevler’den “Bir Roma evinin içi.”

Efes Örenyeri sınırları içinde yer alan Yamaçevler, Roma Dönemi’ne ait yedi evden oluşan bir yerleşim alanıdır. Çok iyi korunmuş bu evler, Bülbül Dağı eteklerindeki teraslar üzerine inşa edilmiştir.

¹¹ Türkoğlu, Sabahattin, “Efes’in Öyküsü”, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1992, s. 70–71.

3.1.2. Rönesans ve Sonrası

Avrupa’da Hristiyanlık etkisi ile Ortaçağ boyunca ortaya konan çeşitli eserlerde (ağırlıklı olarak dini mekan ve bu mekanların iç tasarımları) disiplinlerarası bazı uygulamalar bulunmakla birlikte sanatın yeni bir kimlikle ortaya çıkmaya başladığı Rönesans dönemi eserlerinde disiplinlerarası sanat çalışmaları daha belirgindir.

Avrupa sanat ve mimarisinde “Nadire Kabineleri”ile oluşturulmaya çalışılan bu dünya ile öbür dünya arasında kozmolojik benzerlik esasına dayalı imgelem Rönesans’tan önce bir hayali dünya yaratma isteğinin filizlenmekte olduğunu gösterir niteliktedir. Bu imgeler bazen Marco Polo’nun seyahatlerinin anlatıldığı edebi eserlerde kendini gösterir ve o dönemin bulunduğu yerden ayrılmayan insanları için hayali kentlerin çok renkli bir imgesini oluşturur.¹²

Rönesans’ın sanatla olan doğrudan bağlantısını dönemin ekonomik, siyasi, felsefî ve bilimsel gelişmeleri ile birlikte değerlendirmek, dönemin sanatındaki disiplinlerarasılığı açıklamak açısından geniş bir bakış açısı sağlayacak niteliktedir.

Avrupa kentlerinin tarihine baktığımızda kent örgütlenmesinin manastırlardan, loncalara kadar geniş bir organizasyon halinde Ortaçağ sonlarında bile görüldüğünü tespit etmek mümkündür.

Bu yapılar zaman içinde gelişip güçlendikçe ve kentler çeşitli nedenlerle kalabalıklaştıkça bu yapı içindeki kültürel, sanatsal ve ekonomik üretimlerin de arttığını görürüz.

Ortaçağ kentlerinin ekonomik yapılanması, özellikle ilk dönemlerinde, kentlerin surlarla çevrili güvenli yapısı ile dışarıdaki düzensiz ve tehlikeli taşra yaşamı arasındaki keskin karşıtlık üzerine kurulmuştu. Bu kentler, tüzel birlikler (loncalar vb.) aracılığıyla korporatif bir üstünlük sağlayarak, ekonomik faaliyetleri hem düzenleyici hem de yönlendirici bir rol üstlenmişlerdir. Böyle bir yapı, bireyleri

¹²Avanoğlu, Bahar, “Mimarlık Harikaları (Mirabilia)”, *Şiir Mimarlık: Binanın İhlali*, çev. Akın Terzi ve Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2021, ss. 54–59.

disiplinli bir ekonomik yaşam biçimine alıştırmakla kalmamış; aynı zamanda çeşitli teşvik mekanizmaları ve kazanç vaatleriyle bireysel yeteneklerin gelişmesine zemin hazırlamıştır. Bu durum, uzun bir dönem boyunca taşradaki düşük ücretlerin sanayi için cazip bir unsur hâline gelmesini engellemiş; sanayi, taşrada var olan zanaatkâr tekniklerinin yetersizliği ve standart düşüklüğü nedeniyle bu alanlara yönelmemiştir. Ancak Ortaçağın sonlarına gelindiğinde, özellikle maden ve cam sanayileri daha belirgin bir önem kazanmaya başlamış; bu sanayilerin faaliyet alanları ise çoğunlukla kent dışındaki bölgelerde şekillenmiştir. Bunun nedeni ise, söz konusu sektörlerin hem çevresel atık ve kirletici unsurlar üretmeleri hem de kereste gibi geniş alan gerektiren hammaddelere ve büyük depolama sahalarına ihtiyaç duymalarıdır. Bu gereksinimler, onları kent merkezinin dışında yapılanmaya zorlamıştır.¹³

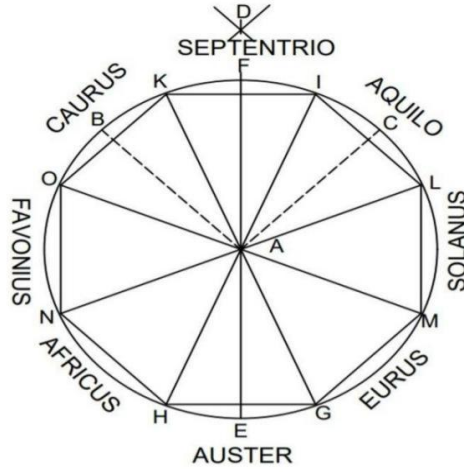
Tarihte sıkça belirtildiği gibi coğrafi keşifler Avrupa kültür ve sanatı açısından ivmelendirici bir güç olmuştur. Avrupa'nın denizcilik yolu ile zenginleşmesi, Avrupa'daki birçok kentin kozmopolitleşmesine yol açmış, zaten Ortaçağ sonlarından itibaren başlayan kentsel örgütlenmeler bu zenginlikle beraberinde kültür, sanat ve gündelik hayattaki gelişmeleri de etkilemiştir.

Batı kültüründe Platon'dan itibaren gözlemlenen "İdeal bir kent" oluşturma fikri daha sonraki dönemlerde de sanatçıların aydınların ilgisini çekmeye devam etmiştir. Bu açıdan "ideal kentler" beraberinde sanatsal disiplinlerin birlikteliğini de beraberinde getirmiştir. Bir "ideal kent" bir ütopya kenti o kentin içinde yer alan tüm unsurları içerdiğinden sosyal yaşam, ekonomi, yönetim gibi sosyal alanlarla kentte yaşayan kişiler için estetik, işlevsel ve tematik bir etki oluşturacak sanatsal alanları içermek durumundadır.

Antik Çağ'dan Rönesans'a kadar uzanan süreçte yalnızca düşünürler ya da mimarlar değil, sanatçılar da ideal kent fikri üzerine düşünmüş ve bu doğrultuda çeşitli tasarımlar geliştirmiştir. Örneğin, 12. yüzyılda Fransız yazarların ütopyası olan "Cognagne"dan başlayarak, Vitruvius'un şehir planlama anlayışına kadar pek çok örnekte ideal kent düşüncesine rastlanabilir. Bu vizyon, yalnızca düşsel bir yaklaşım değil, aynı zamanda akılcı bir planlama anlayışıyla da şekillenmiştir. Francesco di

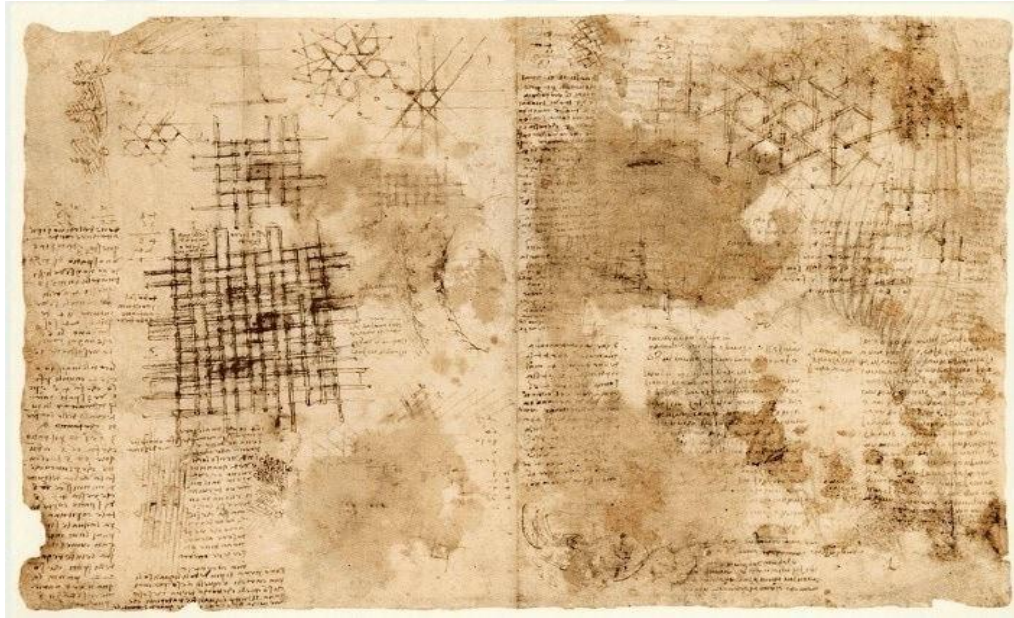
¹³ Mumford, Lewis, "Tarih Boyunca Kent: Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği" (*The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*), çev. Gürol Koca ve Tamer Tosun, İstanbul, Ayrıntı Yayıncılığı, 1991, s. 400–401.

Giorgio Martini'nin 1475-1495 yılları arasında kaleme aldığı *Trattato dell'architettura civile e militare* adlı eseri de bu anlayışın örneklerinden biridir.¹⁴



Şekil 15. “Vitruvius’un şehir planı”, 1511, Fra Giovanni Giocondo’nun gravüründen.

Bu gravür, Vitruvius’un şehir planlamasında sekiz rüzgâr yönüne göre dairesel kent tasarımı önerisini görselleştirmektedir. Fra Giovanni Giocondo’nun 1511 tarihli *De architectura* baskısında yer alan bu ahşap baskı, Rönesans dönemi şehir planlaması anlayışını yansıtır.



Şekil 16. Leonardo Da Vinci’nin “Codex Atlanticus”’unda bir şehir planı tasviri.

Leonardo’nun şehir planı, kent içi kanalizasyon ve ulaşım sorunlarına çözüm bulmayı hedefleyen, üst ve alt olmak üzere iki seviyeye ayrılmış, modern "akıllı şehir" fikrinin erken örneklerinden biri olarak değerlendirilir.

¹⁴ Baba, Ece Ceylan, “İdeal Kent: İdeal Kent Arayışında Mimari Ütopylar”, 1. baskı, İstanbul, YEM Yayınları, 2020, s. 41, 49.

Bütün bunların yanında Avrupa kentlerinin Rönesans kentlerine baktığımızda bu kentlerin gelişimle birlikte sorunları da beraberinde yaşadığını görürüz. Kalabalıklaşan ve hareketlenen bu kentlerde veba gibi salgın hastalıkların ortaya çıkması ya da temiz su kaynaklarına ulaşma zorluğu gibi sorunlar dönemin sanatçıların yakından etkilemiştir. Bu nedenle de Leonardo Da Vinci gibi sanatçılar da ‘‘ideal kent’’üzerine çalışmalar yapmışlardır.

Leonardo Da Vinci Codex Atlanticus adlı yapıtında nehir üzerinde bir kenti ele alır. Bu kentte nehrin kanallarla yollara ayrılması öngörülmektedir. Kente gelmeden önce kollara ayrılan nehir, akış yönüne göre kentten çıktıktan sonra tekrar birleştirilecektir.¹⁵

Leonardo’nun şehir planlaması üzerine geliştirdiği fikirleri çeşitlidir. Onun şehir projesi seleflerinin yaptıklarının çoğunu içeriyordu. Ancak beş yüz yılı aşkın bir süre önce usta İtalyan tarafından tasarlanan akıllı şehir Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci gibi kendisine ait bazı yenilikler de vardı.

Roma tarzı bir ızgara düzlemi oluşturan dikey sokaklar. Bu model, yüzyıllar sonra Avrupa şehirlerinin çevresel konut geliştirmeleri olarak bilinen genişlemelerinin çoğunda kopyalanacaktı.¹⁶

Rönesans’ın çok yönlü imgelem dünyasında mühendislik, mimari, şehir planlaması, felsefe, din, sanat iç içe geçmiş kavramlar olarak yer alıyordu. Bir ölçüde hümanizma gibi felsefi akımların etkisi, bir ölçüde de reform hareketleri ile Avrupalı aydının aklında ve hayal gücünde ‘‘yeryüzü cenneti’’ni yaratma vizyonu oluşuyormuş gibi görünüyordu.

Bu yenedünyalar yaratma vizyonu çok yönlü bir sanatsal düşünce ve yaratma disiplini de beraberinde getirmeliydi. Bu noktada bu düşsel dünyayı oluşturmak için onu meydana getirecek her imgelem, her düşünce, her teknik kullanılabilir olmalıydı.

Elbette Rönesansta sanatın bu çok yönlü ve disiplinlerarası işleyişinde İtalya’daki Bottega’ların rolü çok önemlidir.

¹⁵ Baba, Ece Ceylan, ‘‘İdeal Kent: İdeal Kent Arayışında Mimari Ütopyalar’’, 1. baskı, İstanbul, YEM Yayınları, 2020, s. 49.

¹⁶ ‘‘The Smart City That Leonardo Da Vinci Dreamed up 500 Years Ago’’, *Ferrovial Blog*, 22 Ekim 2019, <https://blog.ferrovial.com/en/2019/10/the-smart-city-that-leonardo-da-vinci-dreamed-up-500-years-ago/>, (erişim: 4 Mayıs 2025).

Rönesans döneminde sanatçılar, çalışmalarını genellikle bottega adı verilen atölyelerde yürütüyor ve mesleklerine çıraklıkla başlayarak ustalarının yanında öğreniyorlardı. Geçimlerini büyük ölçüde hamilik sistemi üzerinden sağlayan bu sanatçılar, zamanla özellikle Kuzey Avrupa’da natürmort ve otoportre gibi türlere yönelmiş, teknik ilerlemeler sayesinde gündelik nesneleri alegorik anlamlarla hiper-gerçekçi biçimde betimleyebilmişlerdir.¹⁷

Sanat koruyucularının sivil mimari siparişlerinin karşılanması açısından bottegalar önemli bir rol oynamıştır.

Bu sivil siparişler, dönemin sanatçıları için nispeten özgür bir yaratım ortamı oluşturmuş, bu dönemde ortaya konan bu eserlerde sanatçılar, sanatsal yaratımlarını farklı disiplinleri bir arada kullanacak şekilde ortaya koyma fırsatı bulabilmişlerdir. Bu eserler mimari, heykel, resim ve hatta peyzaj mimarlığını da içine alacak şekilde geniş bir kapsam oluşturmuştur.

Bu şekilde İtalya’da birçok örneğine rastladığımız ve çevrenin, doğanın, edebiyatın, mimari heykel ve peyzajın iç içe geçtiği kompleksler karşımıza çıkmaya başladı.

Bugün Bomarzo Monster Park (Il parco dei Mostri di Bomarzo/ Parco dei Mostri) olarak bilinen ve 16.yüzyılda Vicino Orsini tarafından yaptırılan ve mimarları Pirro Ligorio ve Jacopo Barozzi olarak bilinen bu eserlere örnek verilebilir.

16.Yüzyıl Toskana’da birçok mimari esere park ve bahçeler de eşlik eder. Vicino Orsini'nin Il Sacro Bosco di Bomarzo'yu yalnızca karanlık bir mitoloji bahçesi olarak değil, aynı zamanda simya, ezoterizm ve mitolojiyle harmanlanmış özgün bir düşünsel mekân olarak kurguladığı öne sürülmektedir.¹⁸

¹⁷ Wallace, Ian, “Sanat ve Emek: Rönesans Bottega’sından Montaj Hattına Sanatçı Stüdyosunun Gelişimi”, çev. Ayşe Boren, *E-Skop*, 26 Haziran 2014, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-ronesans-bottegasindan-montaj-hattina-sanatci-studyosunun-gelisimi/2010>, (erişim: 6 Nisan 2025).

¹⁸ Güneri, Şehnaz Hare, “*Il Sacro Bosco Di Bomarzo Parco Dei Mostri'deki Heykel ve Yapıların Analizi*”, yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, 2012, s. 24.



Şekil 17: Sacro Bosco di Bomarzo'dan “Siren” ve açık ağzı ile “Orcus”.

Bu tanrısal dünyanın imgelemleri plastik sanatlardan mimariye kadar çeşitli disiplinlerde ürün veriyordu. Gerek bir Hristiyan cenneti yaratma itkisi ile meydana getirilmiş dini eserlerde gerekse mitolojik bir evrene götüren unsurlarla dolu bahçe saraylarda bu düşsel, ütöpik imgeleme rastlamak mümkündür.

Yeryüzü cenneti yaratma vizyonu çerçevesinde gelişen bu etki Rönesans’tan sonra Barok’ta devam etmiş ve Rokoko döneminde zenginleşen burjuvazinin yenedünyadan egzotik ürünlerle karşılaşmaları ile doruk noktasına ulaşmıştı. Ayrıca coğrafi keşifler, doğa bilimlerine olan merakı da uyandırmış, bu merak, mimariden plastik sanatlara kadar birçok yaratıcı alana ilham olmaya başlamıştı. Doğa ile olan etkileşim bir yandan düşsel ve ezoterik bir yandan pozitivist bir yaklaşımla dönemin sanatçılarını etkiliyordu.

Bu dönem ayrıca yeni üretim tekniklerinin de geliştiği bir dönem olarak kendini göstermekteydi. Yeni üretim tekniklerinin gelişimi ile bazı kullanım eşyalarının

saray ve katedrallerden evlere kadar ulaşması ile tasarım da sanatın bir parçası olarak önem kazanmıştı.

Bu dönemde tekstil, metal işçiliği, cam ve ayna işçiliği gibi yöntemler kendilerine burjuva villalarında ve saraylarda yer bulmuşsa da en yaratıcı örnekleri özellikle seramik sanatında görebiliriz. Seramik, tarihi antik dönemlere kadar uzanan bir teknik olmakla birlikte bu dönemde artık sanatın bir parçası haline gelmeye başlamıştır.

16.Yüzyılda seramik sanatının disiplinlerarası sanatı nasıl etkilediğinin en iyi örneklerinden biri Bernard Palissy'dir.

“Vitruvius'un öğrenilmiş ampirizminin mimari ve jeolojik araştırma paradigması olarak sınırlamaları, jeolojik araştırmayı mimari uygulamayla sentezleyen bir sanatçı olan on altıncı yüzyıl doğa filozofu, seramikçi ve mağara mimarı Bernard Palissy'nin (yaklaşık 1510-1590) eserlerinde örtük bir eleştiri buldu. Palissy, on altıncı yüzyılın sonlarına doğru depremler, taşların oluşumu ve bozulması ve şu anda 'fosil' olarak adlandırdığımız şeylerin oluşumu gibi jeolojik konular üzerine yazarken birden fazla mağara komisyonu üstlendi. Palissy'nin 1563 tarihli *Mimari* ve *Recepte véritable* (Gerçek Tarif) eserlerindeki jeolojik tartışmalar ve 1580 tarihli *Discours admirables*'ı, Aristoteles'in ay altı kimyası çerçevelerini ve Plinius'un *Naturalis historia*'sına yapılan özel atıfları, Girolamo Cardano (1501–1576) gibi modern doğa filozoflarından ödünç alınanlarla birleştirir.”¹⁹

¹⁹ Elizabeth J. Petcu, “Renaissance Architectural Culture and Geological Inquiry,” *Synagonism: Theory and Practice in Early Modern Art*, der. April Oettinger ve Evonne Levy (Edinburgh Research Explorer, Nisan 2024), s. 442, https://doi.org/10.1163/9789004693142_013.

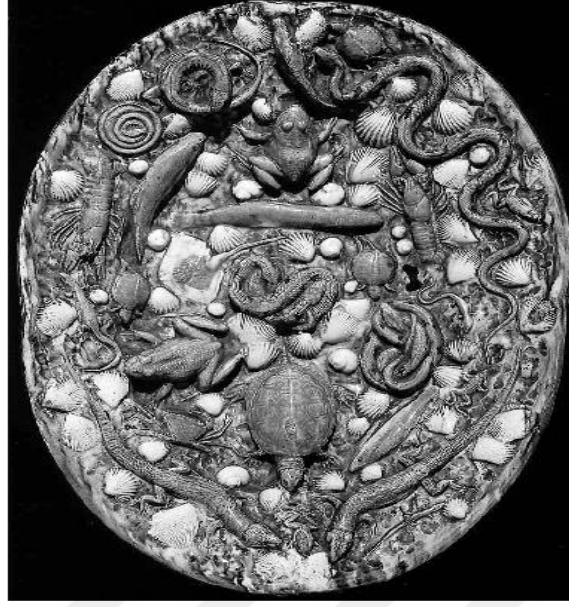


Fig. 1. Bernard Palissy, *Plat à décor rustique*, deuxième moitié du XVI^e siècle, Paris, Musée du Louvre.

92

Şekil 18: Bernard Palissy'nin seramiklerinden bir örnek.

Cam, metal işçiliğinde olduğu gibi seramikte de Çin'den gelen özel teknikler sayesinde porselen 18.yüzyıl boyunca Avrupa saray ve burjuvazisi için yeni bir hazine durumuna yükseldi. Gündelik kullanım eşyalarından heykellere kadar birçok örnek üretilmeye başlandı.



Şekil 19: ‘Fil desenli porselen şamdan’, 1735, Johann Joachim Kaendler, Johann Benjamin Thomae, Berlin.

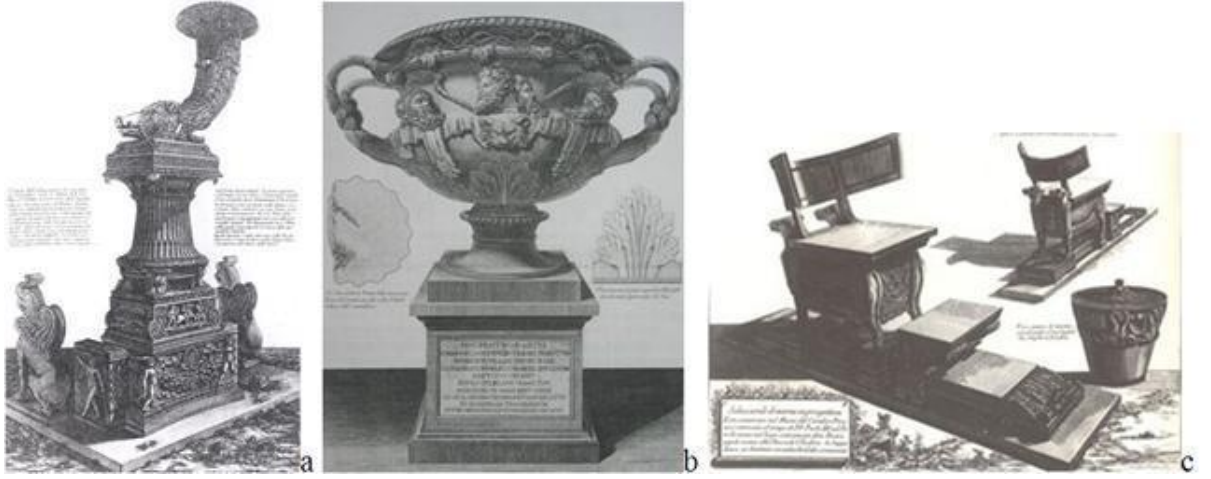
18.yüzyıl sanat ve mimarının birleştiği noktalarda cesur duruşların gözlemlendiği bir dönemdir. Bu dönemde sanatçıların hayal gücü artık Hristiyanlığın etkisinden çıkarak düşsel olanla maddesel olanın birleştiği bir noktaya gelmiş gibi görünmektedir.

Bu dönemin sanatta disiplinlerarasılık vizyonunu taşıyan önemli sanatçılardan biri de Piranesi'dir.

“Çağının ayırıştırıcı eğilimlerinin aksine, burada Piranesi mimarlıktan, mekan ve nesneyi bir arada kaplayan bir disiplin olarak bahsetmektedir. Nitekim yapıya ait mekan, strüktür, kabuk tasarımını ‘büyük mimarlık, iç dekorasyon ve nesne tasarımını ‘küçük mimarlık’ olarak adlandırmaktadır.

Piranesi'nin nesne ve mekan bağlamında gerçekleştirdiği en büyük eserlerinden biri Vasi, Candelabri, Cippi, Sargofagi, Tripodi, Lucerne ed Ornamenti Antichi Disegni (Vazolar,Şamdanlar,Kısa Sütunlar,Lahitler, Üçayaklar, Fenerler ve Antik Tasarımlı Süslemeler,1778) başlıklı, vazo, şamdan gibi tasarımlarını içeren çalışmasıdır. Diğer taraftan, Diverse Maniere'de (1769) yayınlanan şömine ve iç mekan tasarımları ile mimari envanter çizimleri de nesne / mekan bağlamında ele alınması gereken önemli tasarımlarıdır. ‘²⁰

²⁰ Altınyıldız Artun, Nur ve Roysi Ojalvo, der., *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*, İpek Ek, “18. Yüzyılda Bozulan Ezber,” ss. 17-45; “Bozulan Nesne / Mekan,” ss. 30-39, 3. baskı, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2022, s. 33.



Şekil 20: Piranesi'nin çeşitli tasarımları:

- a. Augustus Urbanus'un cenaze anıtı için domuz kafalı boynuz şeklinde kupa, Vasi, 1778;
- b. Warwick Vazosu, Vasi, 1778;
- c. Sedia curule di marmo (Mermer Curule Sandalyesi), Vasi, 1778.

Yine 19.yüzyılın düşsel ve sanatsal olarak iç içe geçmiş bir algı uyandıran sanatçılarından Jean-Jacques Lequeu(1757-1836) sanatta disiplinlerarası bir yaklaşım sunmaktadır.

Gotik bir yapının yeraltı mekânlarına dair anlatımda, hem fiziksel hem de psikolojik yoğunlukla yüklü sahneler dikkat çeker. Bu anlatımda, puslu, dumanlı iç mekân atmosferi içinde tanrıça heykelleri, hareketli otomat mekanizmaları, çeşmeler ve ateş unsurları iç içe geçmiştir. Özellikle “Rüyalarında Gördükleri” başlıklı bölümde, betimlenen bir nesnenin koltuk mu, şömine mi, heykel mi ya da bir otomat mı olduğunun belirsizliği, mimari anlatının nesneyle kurduğu ilişkiyi sorguladır.²¹

²¹Altınıyıldız Artun, Nur ve Roysi Ojalvo, der., *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*, İpek Ek, “18. Yüzyılda Bozulan Ezber,” ss. 17-45; “Bozulan Nesne / Mekan,” ss. 30-39, 3. baskı, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2022, s. 33.



Şekil 21: ‘‘Sokrates’in Mezarı’’, Jean-Jacques Lequeu (1757-1826), tasarımcı.

3.2. Modern Sanatta Disiplinlerarasılık

3.2.1. Ondokuzuncu Yüzyıl Sanatı ve Disiplinlerarasılık

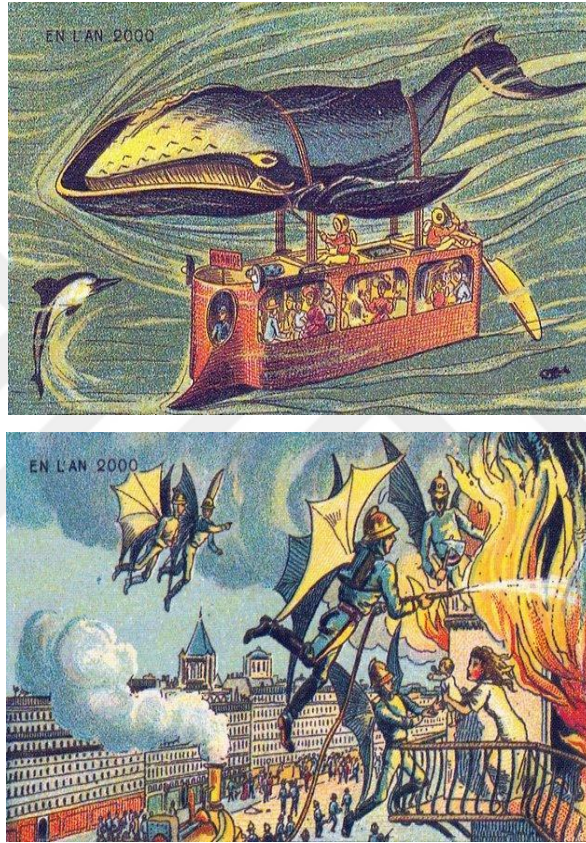
19.yüzyıl Avrupa için çok yönlü değişimlerin gözlemlendiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde bir İngiltere Victoria döneminin Hindistan’a kadar yayılan hükümdarlığı ile batı dünyası bir yandan farklı ve uzak kültürlerin egzotizminden, bir yandan da sanayi devrimi ve endüstrileşme ile gelişen teknolojiye etkilenmiştir.

Bu durum dönemi iki yönlü bir kültürel algıya taşımıştır diyebiliriz: Çoğalan teknolojik yenilikler ve bunların halkın kullanımına açık icatlara dönüşmesi (Film makinesi, fotoğraf makinesi, daktilo, morfin, verem ve kuduz aşılı, aydınlatmada hava gazı gibi yenilikler ve elektriğin kullanılmaya başlaması, vb.)

Özellikle İngiltere başta olmak üzere Avrupa’nın güçlü devletlerinin Kuzey Afrika, Hindistan, Uzak doğu gibi öncenin egzotik ülkeleri ile yakınlaşması ve buraların kültürünün bahsi geçen Avrupa ülkelerini etkilemesi (buna bu dönemde etkili olan ezoterik örgütlenmeleri ve okültizm gibi inançları da dahil edebiliriz.)

Bu temel iki koşul bir yandan modernizmin etkisi ile aydınlar ve halk arasında teknolojinin hakim olduğu gelecek fantezilerinin doğmasına yol açarken, bir yandan da daha ruhsal ve duygusal eğilimlerin, romantik diyebileceğimiz ve kaynağını özellikle belirsiz bir zamanın geçmişinden alan etkileşimlerin sanat, kültürel ve sosyal yaşamda görüldüğü bir dönemdir.

19.Yüzyıl Fransız sanatçılarının gözünden 21.yüzyıla ait vizyonlarını yansıttıkları posta kartları bu modernist hayallere örnek oluşturacak niteliktedir.



Şekil 22. Denizaltı olarak balina ve uçarak ateş söndüren itfaiyeciler. 19. Yüzyılda gelecek vizyonlarını yansıtan çizimler.

3.2.1.1. Dünya Fuarları ve Kültür ve Sanatın Yayılması

19. Yüzyılda, teknolojik gelişmelerin yarattığı heyecanın halk arasına yayıldığı bir dönemdir. Buna bağlı olarak da sanatta yenilikler, yeni bakış açıları kendini göstermiştir. Bu durum ülkelerin gelişmelerini ve yarattıkları hem teknolojik hem sanatsal yenilikleri dünyaya sergileme motivasyonu doğurmuştur. Başta Endüstriyel olan bu fuarlar zamanla sanat fuarları ile birlikte faaliyet göstermiş,bu ortam içinde Dünya Fuarları, nitelikleri gereği sanatın disiplinlerarası bir yansıması olarak kendine yer bulmuştur.

1851 yılında Londra’da gerçekleştirilen ilk uluslararası Dünya Fuarı’nın ardından, Fransa bu büyük organizasyonları Paris’te *Exposition Universelle* adı altında 1855’ten 1900’e dek s rd rm ştir. Sergiler, yalnızca sanayi ve sanat alanındaki yenilikleri tanıtılmakla kalmayıp, dönemin siyasi ve kültürel vizyonlarını da yansıtan kentsel, mimari ve ideolojik projelere d n şm ştir. 1855’te Champs- lys es bölgesinde düzenlenen ilk fuar; *Palais de l’Industrie*, *Palais des Beaux-Arts* ve *Galerie des Machines* gibi yapılarla şekillenmiş, başta endüstriyel sergiler için planlanan *Palais de l’Industrie*, zamanla fuarların merkezi mek nlarından biri hâline gelmiştir. 1867 sergisinde *Palais du Champ-de-Mars* ve çok sayıda köşkün yer aldığı bir plan izlenmiş, İmparator Napolyon’un alt sınıflara olan ilgisini ve sosyal düşüncesini görünür kılmak amacıyla bir işçi evi inşa ettirilmiştir. 1878 sergisi, politik ve ekonomik istikrarsızlık koşullarına rağmen, Paris’in kültürel başkent olma iddiasını sürdürmüş; bu doğrultuda *Champ-de-Mars* ve *Trocad ro* alanlarında yer alan *Palais du Champ-de-Mars*, *Palais du Trocad ro* ve çeşitli pavyonlarla desteklenmiştir. Bu fuar için inşa edilen *Palais du Trocad ro* daha sonra kalıcı bir konser salonuna dönüştürülmüş, görkemli şelaleler ve heykellerle süslenen  n avlusu ile Paris’in temsil gücünü pekiştirmiştir. 1889’da gerçekleşen fuarda ise *Champ-de-Mars*, *Trocad ro* ve *Esplanade des Invalides* gibi geniş alanlar kullanılmış; bu sergiye özel olarak inşa edilen Eyfel Kulesi, kolonyal sergilerin yer aldığı alanlar ve çok sayıda pavyon fuarın çekim merkezleri olmuştur. *Palais des Arts Lib raux* tıp, coğrafya, eğitim, müzik aletleri ve fotoğrafçılık gibi çeşitli alanlara ayrılmışken; *Palais des Beaux-Arts*, Natüralist ressamların eserlerine ev sahipliği yapmış, ancak İzlenimcilere büyük oranda yer verilmemiştir. Sergilenen sanatçılar arasında Burne-

Jones ve Millais gibi Ön-Rafaelci ressamlar da yer almıştır. Bu yapının arkasında yer alan *Palais des Expositions Diverses* ise mobilyadan kristale, giysiden mücevhere kadar birçok farklı zanaat ve dekoratif sanat ürününün sunulduğu çok işlevli bir sergi alanı olarak konumlanmıştır.²²



Şekil 23. Etat actuel (Ekim 1888), des travaux de l'exposition Universelle. Fuar alanının genel görüntüsü

3.2.1.2. Arts & Crafts

19.Yüzyılda özellikle İngiltere’de sanayileşme ile yeniden şekillenen toplumsal çerçeve, kent yaşamını da etkilemiştir. Buna bağlı olarak kentler kalabalıklaşmış, doğal unsurlardan uzaklaşmış, salt bir işlevsellik içinde estetik ikinci planda kalmış haldedir. Bu durum, karışık bir yaklaşımın ortaya çıkmasına neden olmuş ve insanın, doğa ile olan etkileşiminin sanat ve kültür yoluyla devam ettirebileceği, makineleşen dünyada doğadan ilham alan estetik unsurlarla teknolojinin beraber var olabileceği düşüncesi ortaya çıkmıştır.

Arts & Crafts akımı bahsi geçen bu ortam içinde doğmuştur.

Arts & Crafts hareketi, adını 1888 yılında Londra’daki New Gallery’de açılan Arts and Crafts Exhibition Society’nin ilk sergisiyle resmen almıştır. Bu sergi, yalnızca

²² de Tholozany, Pauline, “Paris: Capital of the 19th Century: The Expositions Universelles in Nineteenth Century Paris”, Ph.D. Tezi, Brown University, 2011, <https://library.brown.edu/cds/paris/worldfairs.html>.

adlandırma açısından değil, aynı zamanda hareketin estetik ve etik değerlerini kamuya gösterme yönünden de dönüm noktası olmuştur. Sergide, William Morris'in duvar halıları, William de Morgan'ın çinileri, Walter Crane'in duvar kağıtları ve Edward Burne-Jones'un vitray tasarımları gibi dikkat çekici örnekler yer almış; ziyaretçilerin bu eserler karşısında hem sanatsal hem de duygusal düzeyde derin bir etki yaşadıkları ifade edilmiştir.

Bu hareketin mimarideki en erken ve en simgesel örneklerinden biri olan “Kırmızı Ev” (Red House), 1859–60 yıllarında William Morris için Philip Webb tarafından Kent'teki Bexleyheath bölgesinde tasarlanmıştır. Viktorya dönemi mimarisi içerisinde önemli bir yere sahip olan bu yapı, yalnızca Morris'in kişisel konutu olması açısından değil, aynı zamanda Arts & Crafts hareketinin ilkelerini mimari düzlemde somutlaştırması yönüyle de dikkat çekmektedir. Philip Webb, yalnızca bu yapının değil, aynı zamanda tüm hareketin mimari anlamda en idealist ve öncü figürlerinden biri olarak kabul edilir. Onun tasarımları, süsleme anlayışından yapı ölçeğine kadar tüm sanat ve el sanatlarını bir araya getiren bütüncül bir tasarım idealiyle şekillenmiştir.²³



Şekil 24. ” The Red House (Kırmızı Ev) ”.

Philip Webb tarafından William Morris için tasarlanan, mimari ile iç mekân tasarımının bütünleştiği Arts & Crafts hareketinin öncü örneklerinden biridir.

²³Tinniswood, Adrian, “The Arts & Crafts House: Design for Living, The Origins of the Movement,” Mitchell Beazley, 1999, s. 6–14.



Şekil 25. “The Red House (Kırmızı Ev) iç mekânından bir görüntü.”

Arts & Crafts hareketine özgü tasarım dili, mimarinin yanı sıra mobilya ve dekorasyon öğelerinde de bütüncül bir yaklaşımla yansıtılmıştır.

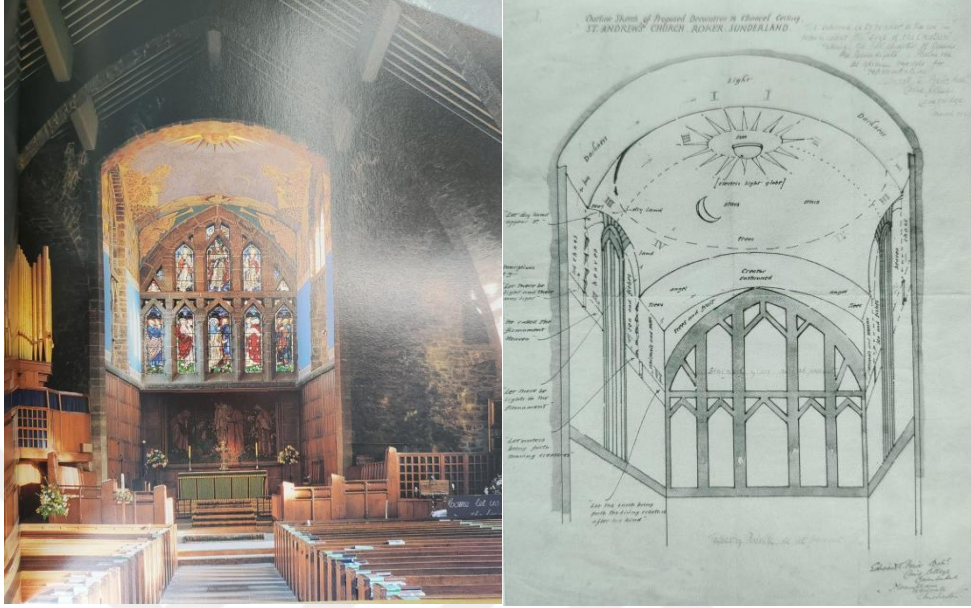
Arts & Crafts akımı içinde mimar, Edward Schroeder Prior da önemli bir yere sahiptir. Arts & Craft akımı içinde mimariden tasarıma kadar birçok üretime imza atmış, bu dönemin farklı disiplinlerdeki sanatsal üretimlerin aynı çatı altında bir arada olabileceğine dair teorilerin savunucularından olmuştur.

Onun sanat ve mimariye olan bu yaklaşımını Sunderland'teki 1905 tarihli Aziz Andrew's Kilisesi tasarımında görebiliriz.

“Işık olsun ve ışık olsun” Edward Prior, St Andrew Kilisesi'nin kanalını süslemek için bu tema için İncil'deki Yaratılış mitini bu sözlerle harekete geçirmiştir. Roker bunun için yaptığı eskiz, Yaratılış'tan alıntılar, cenneti ve dünyayı tamamlanmış bir "zevk bahçesi" olarak tasvir eden genel bir şema içine yerleştirir. - Prior'ın tasarımı, bu dünyevi vizyonu yorumlayan MacDonald Gill (Eric Gill'in Kardeşi) tarafından yumurta temperasında yapılmıştır. Çocuksu bir naiflikle cennet; her ağaç, her yaprak, her meyve, denizdeki tüm balıklar, havadaki kuşlar, karadaki hayvanlar net bir çizgiyle tek renge boyanmıştır.”²⁴

²⁴Garnham, Trevor, “Arts & Crafts Masterpieces: Edward Prior, Charles Rennie Mackintosh, Bernard Maybeck. Architecture 3,” s. 1.

Prior'ın ortaya koyduğu bu eserde yaratılmaya ve mekanda bulunan kişilere “yeryüzü cenneti” ideali sunulmaya çalışılırken yine plastik sanatlar ve mimari unsurları bir arada kullanmaya yönelik bir yaklaşım izlendiği görülmektedir.



Şekil 26. ” St. Andrew Kilisesi iç tasarımına dair bir çizim” ve kilise içindeki süslemelerden bazı örnekler.

Edward Prior'ın öncülüğünde şekillenen yapı, Arts & Crafts hareketinin mimari ve sanatsal bütünlüğünü yansıtmaktadır.

19.yüzyıl ve 20.yy'ın başlarında sanat, sadece evlerin içlerine girmekle kalmamış artık herkesin sanatsal üretimler yapabileceği bir atmosfer yaratmıştır. Bu durum sanat çevrelerinin dışından kişilerin de Avrupa sanat dünyasına eserler yaratabildiği bir ortamın doğmasına neden olmuştur.

Bu dönemde şiir ve edebiyatın, bilim ve felsefenin, plastik ve sanatlar ve mimarinin, din ve ezoterizmin iç içe geçtiği ve birbirini etkilediği gözlemlenmektedir.

Dante Gabriel Rossetti ve William Blake gibi hem şiir hem plastik sanatlar alanında eserleri üreten sanatçılar bu dönemde sınırsız yaratım olanakları bulmuştur. Ayrıca dönemin aydınları oluşturdukları birlik ve toplantılarında, sanatın bu yeni disiplinler arası olanaklarını değerlendirmişlerdir. Decadan yaşam görüşü ve bu yaşam görüşünün sosyal çevresi ve yaşam tarzı disiplinlerarası üretimlerin bu grup içinde yayılmasını sağlamıştır.

3.2.1.3. Art Nouveau

Aynı şekilde oryantalizm ve romantizm bu dönemde batı sanat ve mimari ile tasarımda kendine yer bulmuştur.

19.yüzyılın doğaya dönüş, tarihsel ve ulusal romantizminin etkisi bu dönemin birçok sanat akımını etkilemiştir. Bu akımlardan biri de ‘‘Yeni Sanat’’ anlamına gelen Art Nouveau akımıdır. Bu akımın sanatta disiplinlerarasılık açısından önemi akımın hem üretim olarak tekstil, grafik tasarım, mobilya, günlük kullanım eşyaları, mücevher, mimari, resim, seramik, vb.birçok alanı etkilemesi hem de bu alanların birbiri içine geçmiş ve bir birbiri ile etkileşim halinde olmasından kaynaklanmaktadır.

19.yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında gelişen Art Nouveau hareketi, Arts & Crafts düşüncesinin aksine teknolojiyi dışlamamış, aksine doğa ile makine arasında yeni bir bağ kurmaya çalışmıştır. Sanatçılar ve tasarımcılar, doğanın içgüdüsel ve biçimsel güzelliklerini tasarımın temel girdisi olarak kabul ederken, makine estetiğiyle bu doğallığı bir arada ele alma çabasına yönelmişlerdir. Bu bağlamda, zanaat, sanat ve sanayi ilişkisi yeniden yorumlanmış; sanatçılar makine üretiminin biçimsel eksikliklerini gidererek daha geniş bir tüketici beğenisi yaratma amacı gütmüşlerdir. Yeni stilin öncü mesajları, ilk kez 1880 yılında Belçikalı ressam ve heykeltıraşlardan oluşan Les Vingt Grubu’nun *L’Art Moderne* dergisindeki çalışmalarıyla ortaya konmuştur. Aynı dönemde, Japon sanatını Batı’ya tanıtan Siegfried Bing’in Paris’te 1895’te açtığı ‘‘Maison de l’Art Nouveau’’ adlı galeri, bu sanat anlayışına adını vermiştir. Art Nouveau’nun gelişiminde Japon baskı sanatı, Kelt süslemeleri, Pre-Raphaelite resimler, Rokoko ve Gotik mimarinin Flamboyant dönemi gibi farklı kaynaklardan esinlenilmiştir. Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde farklı isimlerle anılan bu hareket — Almanya’da *Jugendstil*, Avusturya’da *Secession Style*, İtalya’da *Stile Liberty*, Katalonya’da *Modernista* ve İngiltere-Amerika’da *Art Nouveau* olarak — geniş bir coğrafyada etkili olmuştur. Art Nouveau, teknolojik gelişmeler ile sanatın geleneksel duyarlılıkları arasında bir sentez kurarak, sanat ile yaşam arasında yeni bir

bütünlük oluşturmaya hedeflemiştir. Bu çerçevede, akılcı ve romantik yaklaşımların birleşmesiyle şekillenen mimari anlayış, mekânı yalnızca sanatın sergilendiği bir alan olmaktan çıkarıp, doğrudan sanatın kendisi hâline getirmiştir. Mimari, iç mimari, resim, grafik ve endüstriyel tasarımda doğaya ve onun organik akışına dayalı biçimsel bir anlayış benimsenmiştir. Bu hareketin önde gelen temsilcileri arasında resimde Alphonse Mucha, Gustave Klimt, Gauguin, Van Gogh ve Toulouse-Lautrec gibi isimler; mimaride Victor Horta, Hector Guimard, Otto Wagner gibi sanatçılar yer alırken, mobilya tasarımı, seramik ve cam sanatında da Louis Majorelle, Emile Gallé ve L.C. Tiffany gibi sanatçılar dikkat çekmektedir.²⁵



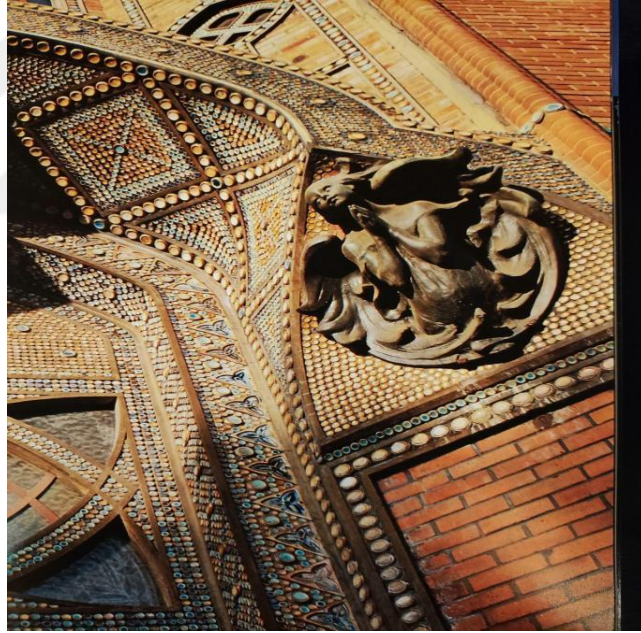
Şekil 27. Hector Guimard (1867–1942) tarafından tasarlanan, Paris yapımı 1903 tarihli sehpa. Müze: Musée des Arts Décoratifs. Atölye: Ateliers d’Art et de Fabrication Guimard. Oyulmuş ve kalıplanmış armut ağacı kullanılarak üretilmiştir. Inv. 32650. Bu eser, Art Nouveau tarzı mobilyalara örnek teşkil etmektedir.

²⁵ Yılmaz, Murat, “Sanat Tasarım / Sanat-Tasarımcı,” Genel Yayın Yönetmeni Aydın Şimşek, İstanbul: Dorlion Yayınları, Ekim 2020, s. 238–240, 242.



Şekil 28. Jules Lavirotte'un 29 Avenue Rapp, Paris, Fransa'daki binası.

Art Nouveau mimarisinde heykel ve kabartma örneklerinin yer aldığı, 20. yüzyıl başında Paris'te büyük ilgi uyandıran skandal niteliğinde bir mimari işbirliği örneği.



Şekil 29. Anatole de Baudot tarafından tasarlanan "Eglise Saint-Jean de Montmartre", Paris (1894-1904).

Art Nouveau mimarisinde mozaik ve heykel detaylarının öne çıktığı yapıya dair bir dış cephe detayı.

Avrupa'da özellikle resim ve grafik sanatlarında belirginleşen Uzak Doğu etkisi, mimarlık alanında da biçimsel düzeyde bazı yansımalar bulmuştur. Bu durum, Art Nouveau akımının öncülerinden olan Hector Guimard'ın mimari üretimlerinde dikkat çekici biçimde gözlemlenmektedir. Guimard'ın eserlerinde, Batı sanatında yaygın olmayan motiflerin yer aldığı ve tasarımlarında mistik, estetik bir atmosferin

hâkim olduğu görülmektedir. Bu atmosfer, özellikle Paris'teki metro girişleri gibi kamusal alanlarda kentsel belleğe yerleşmiş olan bazı yapılarında daha görünür hale gelmiştir. 20. yüzyılın başında tasarlanan bu girişler, biçimsel olarak Japon sanatlarından etkilenmiş bir yaklaşımın izlerini taşımaktadır. Örneğin Porte Dauphine metro istasyonunun giriş tasarımında, Guimard, yapı elemanlarını yalnızca taşıyıcı unsurlar olarak değil, aynı zamanda estetik birer unsur olarak değerlendirmiş ve bu amaçla demiri öne çıkarmıştır. Bu tasarımda saçak kısmının demir ve camla biçimlenişi, Uzak Doğu kültürüne özgü “rice paper” (pirinç kâğıdı) estetiğini çağrıştıracak şekilde düşünülmüş; camın dışa doğru hafifçe genişleyerek oluşturduğu yelpaze benzeri organik formlar aracılığıyla da bu izlenim pekiştirilmiştir. Benzer bir biçimsel anlayışın, Abbesses metro istasyonunun girişinde de tekrarlandığı görülmektedir. Guimard'ın bu yaklaşımı, Uzak Doğu sanatının Batı'daki modern mimarlık diline katkı sağladığı özgün örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.²⁶



Şekil 30. Hector Guimard tarafından tasarlanan Porte Dauphine Metro İstasyonu girişi, Paris, 1900.

Art Nouveau akımının karakteristik özelliklerini taşıyan kamusal mimari örneklerinden biridir.

Ayrıca, milliyetçilik akımları, Avrupa'nın monarşik hanedanlıklarının eski güçlerini kaybetmeye başlamaları, Fransız devrimi ile ortaya çıkmaya başlayan devrimci siyasi görüşler, yeni ekonomik doktrinlerin ortaya konulması gibi düşünsel hareketler dönemi sosyal, siyasal ve kültürel olarak etkilemiştir.

²⁶ Tanrıkulu, Ferdane Esra, “Art Nouveau Akımı,” *Yapı Mimarlık Tasarım Kültür Sanat Dergisi*, <https://yapidergisi.com/art-nouveau-akimi>, erişim tarihi 7 Nisan 2025.

Bu durumun, başta sanayii devriminin en dominant sosyal etkilemenin görüldüğü İngiltere olmak üzere genel olarak Avrupa’da aile yaşamına kadar indiği söylenebilir.

Bu sosyal ve kamusal devrimci yaklaşımlar sanat ve tasarımın da katedral ve saraylardan evlerin içlerine, sokak ve caddelere kamusal alanlara işlemesine neden olmuştur.

Sanatın topluma yönelik bir işlev kazanmaya başladığı 19. yüzyılda, Sanayi Devrimi’nin getirdiği mekanikleşmeye ve hızlı kentleşmeye bir tepki olarak Romantizm akımı doğmuştur. 1800–1850 yılları arasında özellikle edebiyat ve sanat alanlarında etkili olan bu akım, endüstriyel yaşam tarzının ruhsuzluğuna karşı, geçmişe ve doğaya duyulan özlem üzerinden şekillenmiştir. William Wordsworth, Lord Byron ve William Blake gibi İngiliz şairleri tarafından savunulan Romantizm, Aydınlanma düşüncesinin katı rasyonalizmine karşı duyguları ve bireysel deneyimi yüceltmış, ortaçağ estetiği ile halk sanatını ön plana çıkarmıştır. Bu yönüyle, makineleşen dünyaya karşı insani duyguların ön plana alınması gerektiğini vurgulamıştır.

Bununla birlikte, romantizme karşı bir başka tepki olarak Realizm akımı ortaya çıkmış; hem klasisizmin hem de romantizmin idealize edilmiş yapay anlatılarına karşı, toplumsal sınıfları, gündelik yaşamı ve gerçekliği nesnel biçimde ele almayı amaçlamıştır.

Kentleşmenin biçimlenişi açısından ise bu dönemde, Sanayi Devrimi’nin kent mekânı üzerindeki etkileri bariz şekilde görülmüştür. Özellikle Paris’te Georges-Eugène Haussmann’ın 1853–1870 yılları arasında yürüttüğü büyük kentsel dönüşüm projesi, dar ve sağlıksız mahalleleri yıkıp yerlerine geniş bulvarlar, yeni meydanlar, parklar, su kemerleri, kanalizasyon sistemleri ve çeşmeler yapmasıyla, modern şehir planlamasının öncüsü olmuştur. Bu dönüşüm, kenti sadece işlevsel değil, aynı zamanda estetik ve kontrollü bir mekânsal düzenlemeye tabi tutmuştur.²⁷

²⁷ Kale, Rana, “19. YY Sanat, Tasarım ve Mimarlık Ortamları,” *Arkitera Dergisi*, 8 Kasım 2021, <https://www.arkitera.com/gorus/19-yy-sanat-tasarim-mimarlik-ortamlari/>, erişim tarihi 7 Nisan 2025.

3.2.1.4. Diğer Etkileşimler

Bu dönem ayrıca bağımsız, sanat eğitimi almamış bazı sanatçıların da üretimlerini sergileyebileceği bir dönemdir.

Henri Rousseau gibi kendi kendini eğitmiş ressam kadar kendileri için konut inşaa eden sanatçılar da bu dönemde görülmektedir. Ferdinand Cheval (1839-1924) bu isimlerden biridir. Sanatçının en önemli eseri olan Palais Idéal düşsel olanı gerçeğe dönüştürme, bunu yaparken bir heykeltıraş ve hatta bir şair gibi düşünme tavrına örnek gösterilebilecek niteliktedir.

“Breton, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Fransa’nın Drôme bölgesinde posta dağıtıcılığı yapan eğitimsiz postacı Cheval’in, 40 yıl boyunca tek başına uğraşarak, yalnızca rüyalarında bulduğu esinle evinin arka bahçesinde inşa ettiği, hiçbir işe yaramayan Palais Idéal’i mimarlıkta akıldışılığın somut göstergesi olarak kabul eder. Bu yapı herkesin şiir yazıp resim yapabileceği bir düzende, adeta herkesin mimar olabileceğinin bir kanıtıdır. Breton bununla kalmaz, akılcılığın ve işlevselciliğin şahikası olan Le Corbusier’nin mimarlığında bile akıldışı kimi unsurlar bulunduğunu öne sürer. Bunları, şiire özgü olduğu sanılanın, eninde sonunda işlevsellik gerekçesinin arkasına saklanan mimarlığı da ele geçireceğinin işaretleri olarak kabul eder.”²⁸

²⁸ Altınyıldız, Nur, “Sunuş / Mimarlığı Baştan Çıkarmak,” *E-Skop Dergisi*, no. 6, 21 Mayıs 2014, <https://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-mimarligi-bastan-cikarmak/1930>.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque municipale de Grenoble

Şekil 31. “Palais Idéal”, Ferdinand Cheval (1839-1924).

Heykelsi ve şiirsel bir ilhamla, tek tek toplanmış rastgele taş parçalarından inşa edilen yapının dış cephesi.



Şekil 32. Joseph Ferdinand Cheval, “Palais Idéal”, 1879–1912.

Sanatçının heykelsi vizyonunu yansıtan, bireysel emekle inşa edilmiş düşsel yapı.

19.yüzyıl'ın beraberinde getirdiği kültürel çeşitlilik çok yönlü bir etkileşim yaratmıştır. Bu etkileşim Ferdinand Cheval gibi akademik eğitim almamış vizyon sahibi bir çok sanatçının ortaya çıkmasına yol açarken bir yandan da teknoloji, sanat, mimari ve felsefenin bulunduğu çok yönlü disiplinlerarası üretimlerin de ortaya çıkmasını sağlamıştır.

İngiltere ve Fransa'nın içinde bulunduğu ve Endüstri Devrimi ile gelen ekonomik zenginliğin ve edebiyat gibi sanat dallarının etkisinde gelişen kültürel ortam, Almanya'da daha çok ulusalcı hareketler ve Alman felsefe akımlarının etkisinde şekillenmiştir. Bu dönem Alman ulusalcılığının etki alanı eğitimden ekonomiye kadar yayılırken, ulusalcılığı destekler nitelikte ezoterizm, mitoloji ve antropoloji de sanat ve kültürü etkilemiştir.

Bu dönemin bu özelliklerini yansıtan isimlerden biri olarak Avusturya asıllı Rudolf Steiner'dan bahsetmek gerekir.

Rudolf Steiner, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında ezoterizm, okültizm, eğitim ve felsefe alanında önemli çalışmalar yapmış, Goethe, Fichte ve Schelling gibi Alman idealistleri hakkında çalışmıştır.

Ezoterist ve okültist bir duruşla ortaya koyduğu çeşitli çalışmaları bazı açılardan tinsel bazı açılardan uygulamaya dayalıdır. Eğitimden biyo-dinamik tarıma kadar çok çeşitli alanları görebileceğimiz isim Rudolf Steiner'dır.²⁹

Steiner'in çok yönlü ilgi alanlarının mimari ve plastik sanatlar doğrultusundaki bir yansımaları içeren eseri Goetheanum'dur.

“Goetheanum Yirminci Yüzyılın başyapıtlarından biridir.Mevcut bina Dr Rudolf'un ikinci versiyonudur. Goetheanum, Antroposofi Cemiyeti'nin küresel merkezi ve bir tiyatro olarak tasarlandı.Yapı, İsviçre'nin Dornach köyünde,şehre bakan bir tepedeki alan için Steiner'in organik mimari fikirlerini ortaya koyacak şekilde tasarlandı.

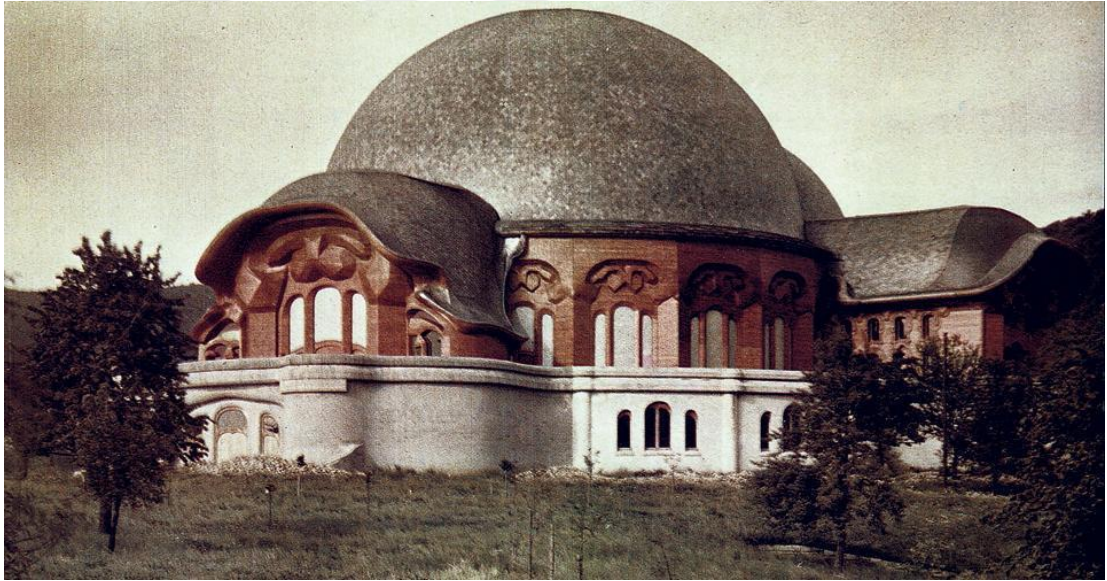
²⁹ Özdoğan, Mücahit, “World of Thought and Works of Rudolf Steiner,” *İnsan ve Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 9, sayı 4, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü, 23 Ekim 2020, s. 667, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1219389>.

Goetheanum I 26 Eylül 1920'de açılan, tamamen ahşaptan yapılmış ilginç bir yapıydı.³¹ Aralık 1922'de Goetheanum I yangınla yok edildi. Temmuz 1923'e gelindiğinde yeni bir yapı yapılması için gerekli fon toplanmış oldu. Noel Konferansından kısa bir süre sonra 1923 yılında Rudolf Steiner Goetheanum'un 1:100 ölçekli kil modelini sundu.

Haziran 1924'te inşaat başvurusu yapıldı ve Kasım ayında onaylandı. Şantiye çalışmaları Rudolf Steiner hayattayken başladı ancak Steiner 30 yaşında öldü.

Mart 1925. 29 Eylül 1928'de Goetheanum II resmi olarak açıldı.

Oyunlar, konferanslar ve Eurythmy performansları sergilendi. Mobilya, iç mekanın gelişimi sonraki on yıllar boyunca devam etti.”³⁰



Şekil 33. ” Goetheanum”, Rudolf Steiner tarafından tasarlanan Antroposofi Topluluğu’nun merkezi.

³⁰ Paull, John, “Goetheanum II: Masterpiece of Organic Architecture by Rudolf Steiner,” *European Journal of Architecture and Urban Planning*, cilt 1, sayı 4, 5 Temmuz 2022, s. 9, <http://dx.doi.org/10.24018/ejarch.2022.1.4.9>, erişim 7 Nisan 2025.



Şekil 34. “İnsanlığın Temsilcisi” (Dünyanın Mizahı) ahşap heykel modelinden detay, Goetheanum içinden.

Sanatta disiplinlerarasılığa yönelik ilk tanım, Gesamtkunstwerk adı altında yapılmıştır. Bu tanım çatısı altında

“Gesamtkunstwerk: ‘Tümel sanat yapıtı’ a nlamında Almanca sözcük. Aynı üslup ve sanatsal anlayışla gerçekleştirilmiş resim, heykel, bezeme, mobilya ve diğer uygulamalı sanat ürünlerin bir mimarlık ürününün bünyesinde bütünleşip bir araya gelişi. Böyle bir tutumla oluşturulmuş sanat yapıtı. İlk olarak, Barok ve Rokoko üsluplarında gözlenen bu bütünleştirici anlayıştaki ürünler için kullanılmıştır. Günümüzde ise, yukarıdaki temel ilke doğrultusunda yaratılmış tüm çağ ve uygarlıklara ait yapıtları niteler. Örneğin, Gesamtkunstwerk niteliğinde Art Nouveau ürünleri vardır.”³¹

Sanatta disiplinlerarasılığın çok çeşitli ve zengin örneklerini 19 yüzyıl boyunca Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde izlemek mümkündür. Bu etki 19. Yüzyılın sonları 20. Yüzyılın başlarında katlanarak yeni ortaya çıkan sürrealizm gibi akımların etkisi ile yeni bir boyut kazanmış gibi görünmektedir.

Bu etkinin İspanya’daki en önemli temsilcilerinden biri de Antoni Gaudí’dir.

³¹ Sözen, Metin ve Uğur Tanyeli, "Sanat ve Kavram Terimleri Sözlüğü", 2. bs., Remzi Kitabevi, 2020, s. 116. (İlk basım 1986)



Şekil 35. ''Park Güell-Barcelona ,Mozaik bir heykel olarak ''Salamander''Antoni Gaudi

Antoni Gaudi bitmeyen eseri Sagrada Familia ile tanınsa da disiplinlerarası sanatın belirgin örneklerini sergilediği birçok eseri bulunmaktadır.

Bunlar arasında şu yapılar öne çıkmaktadır: *Cripta de la Colònia Güell* (Santa Coloma de Cervelló, Barselona, İspanya, 1900–1905); *Park Güell* (Barselona, 1900–1918); *Casa Batlló* (Barselona, İspanya, 1904–1906) ve *Casa Milà* (Barselona, İspanya, 1906–1910).³²

3.2.2. Yirminci Yüzyıl Sanatı ve Disiplinlerarasılık

3.2.2.1. Yirminci Yüzyılın İlk Yarısındaki Kültürel Ortam ve Sanatta Disiplinlerarasılık

20.yüzyıl sanattaki disiplinlerarası yaklaşımlar bakımından politika, felsefe, ekonomi gibi alanlarda yeni fikirlerin ve yeni düşüncelerin oluşmaya başladığı bir dönemdir. Özellikle 20.yüzyılın başları, önceki yüzyılın belirleyici etkisi olan ''Sanayi

³² Tahara, Keichi, ''Architecture Fin-de-Siècle 2. Deneme Yazıları Riichi Miyake, Tüm Fotoğraflar Keichi Tahara'', Taschen GmbH, 2017, BUILT Ltd., Köln, s. 33.

Devrimi’’ne ve bunun yarattığı toplumdan etkilenmiş hem de buna bir karşıtlık oluşturma eğilimindedir. Sanayi toplumu ile başlayan bant sistemi üretim metodu ve buna bağlı olarak iş gücünün otomasyonu, hızla kalabalıklaşan şehirler, artan konut ihtiyacı, doğal kaynakların sanayi adına hızla tüketilmesi, çevre sorunlarının ortaya çıkmaya başlaması, sosyal sınıflar arasında sermaye sahipleri ile üretici sınıf arasındaki farkların belirginleşmesi, teknolojik gelişmeler, vb. gibi birçok etki bu dönemin fikir ve sanat dünyasında her biri kendi içinde yayılan bir etki yaratmıştır.

Ayrıca artık iyiden iyiye belirginleşmeye başlayan milliyetçilik akımları ile dağılmakta olan Avrupa imparatorlukları ve bunu takip eden ve artık değişen siyasi güç dengeleri I. Dünya savaşını hazırlamıştır.

I.Dünya Savaşı ile savaşın yarattığı ortam 20.yüzyılın ilk yarısının en en önemli olayı sayılabilir.

Sanat, edebiyat, felsefe ve fikir, sanat, edebiyat ve fikir dünyasında sürrealizm, futurizm, nasyonalizm, sosyalizm, konstrüktivizm, süprematizm, gibi akımlar bu atmosfer içinde kendilerine yer bulmuştur.

20.yüzyılda sanatta disiplinlerarasılığa ortam oluşturan tüm bu etkiler (özellikle birinci dünya savaşından sonra) savaş sonrasının yıkılan yeniden şekillenen batı dünyasının yeni vizyonlarının etkisinde şekillenmiştir.

İkinci Dünya Savaşı’na kadar devam eden ve kendinden sonraki yarıyı da etkileyen bu dönemde ekonomi, endüstri kentleşme, sosyal ve kültürel yapıyı çok boyutlu olarak etkilemiştir. Sinemanın kitlesel etkisi kültürel anlamda dönemi hem etkileyen hem de ışık tutatan bir nitelik kazandırmıştır.

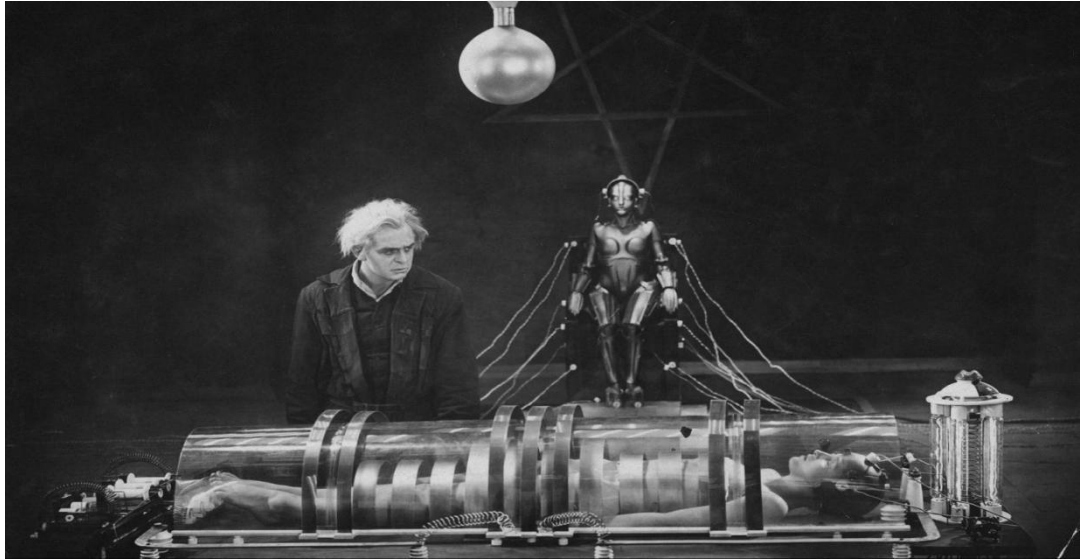
İnsan, teknoloji, endüstriyel yapı içindeki insanın yeri ve konumu bu dönemin sinema dilinde sıkça yer bulmuştur. Metropolis(1927) ve Modern Zamanlar(1936) gibi filmler yüzyılın ilk yarısında toplumun içinde bulundukları çağa ve geleceğe nasıl baktıklarının örnekleri olarak gösterilebilir.

İnsan ile makine arasındaki benzeşimler çok eski dönemlere kadar uzanmaktadır. İnsanı anlamak için makine metaforu kullanılmasının yanı sıra, makinelerin geliştirilmesinde insan bedeni örnek alınması da oldukça sık rastlanan bir durumdur. İnsanlığın “insan” ve “makine”yi algılayarak kurduğu bağ, modernizmin yaşandığı

dönemlerde daha da belirginleşmiştir. Marksist bir yaklaşımla, makinelerin çarklarıyla birlikte çalışan insanın o çarkların bir parçası hâline geldiği ve yaptığı işe yabancılaştığı, bu nedenle de işi içselleştiremediği bir dram yansıtılmaktadır.

Pek çok sinema eleştirmenine göre Chaplin'in *Modern Zamanlar* filmi, diğer eserleriyle birlikte (örneğin *City Lights*, *The Gold Rush*, *The Great Dictator*) dönemin sosyal gerçekliğini, “insan”daki dönüşümü ve “modern insan” kavramının ortaya çıkışını anlamamız açısından önemli bir kaynaktır. *Modern Zamanlar*, 1930’lu yıllardaki Büyük Buhran döneminde çekilmiş ve bu dönemi konu edinmiştir. Filmde kaotik ortam, açlık, yoksulluk ve işsizlik gibi meseleler ele alınmaktadır.

Grace’e göre, “teknokrasi çağı ve endüstrileşmenin insanlık deneyimlerini doldurması; makinelerin ‘dizginleri’ ele geçirmesi; insanlığın savaşa hazırlanması; o günlerin duyguları, kargaşaları; işlerdeki yüksek iş devri ve montaj hatlarındaki monotonluklar”, *Modern Zamanlar* filminin ana temalarını oluşturmaktadır.³³



Şekil 36. “Metropolis” filminden bir sahne

“20. Yüzyılın ilk yarısında İnsan-makine-toplum-endüstri ilişkilerini işleyen filmlerden sinema tarihinden bir örnek”

³³ Orhan, Kamil, “Modern Zamanlar Filmi ve Dönemsel Bir Çalışma İlişkileri Yorumlaması,” *Çalışma ve Toplum*, no. 1, 2010, Pamukkale Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Bölümü, s. 138, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2576158>, erişim tarihi: 12 Nisan 2025.

Bu açıdan 20.yüzyılın ilk yarısındaki sanatta disiplinlerarası çalışmaları tek bir açıdan ele almak eksik kalacaktır. Bu dönemin sanata ve bakışını etkileyen çeşitli durumlar arasında, 20.Yüzyılın özgür düşünsel ortamında ortaya çıkan sanat akımlarını,Nasyonalizm ve Sosyalizm gibi ekonomik, sosyal ve siyasi doktrinlerin etkisi altındaki disiplinlerarası çalışmaları,modernizm ve yeni ortaya çıkan bilimsel alanların etkisinde ortaya çıkan disiplinlerarası çalışmalar ile faydacılığı ve işlevselliği temel alan, bu açıdan planlamacı bir bakış açısı ile sanata yaklaşan akımları sayabiliriz

Görüldüğü üzere 20.yüzyılın ilk yarısındaki sanatta disiplinlerarasılığı tek bir çerçevede ele almak mümkün görünmemektedir. Bu nedenle bu dönemin belli başlı disiplinlerarası sanat çalışmalarını bu başlıklar altında ele almaya çalışacağız.

3.2.2.2. Bauhaus ve De Stijl

Bauhaus akımı tıpkı önceki dönemde Arts & Crafts akımı gibi sanatsal üretimin sadece plastik sanatlar ve buna bağlı atölye çalışmaları içinde değil, kapsayıcı bir yaratımı içine alacak şekilde olmasını öngörüyordu.

Böylece sanatsal çalışmalar, kültürel ve ekonomik gelişimi de sağlayacak şekilde genişleyecek ve örgütlenecekti.

Ayrıca bu örgütlenme eğitimi de içine aldığından kuruluna çeşitli okullar atölye çalışmalarına sürekli yeni sanatçılar kazandırabilcekti.

Arts and Crafts hareketinin İngiltere'deki romantik ve el işçiliğine dayalı tasarım anlayışı, Almanya'da modernist ve işlevselci bir dönüşüm geçirir. John Ruskin ve William Morris'in ütopyacı idealleri, Peter Behrens ve Hermann Muthesius gibi figürler aracılığıyla sanatın mühendislik ve endüstriyle bütünleştiği bir zemine evrilir.

Muthesius'un "tipler" kuramı, bireysellik yerine standardizasyonu ve çağdaş yaşamla uyumlu geometrik biçimleri savunur. Behrens'in AEG için geliştirdiği kurumsal kimlik, tasarımı estetik olduğu kadar iletişimsel ve işlevsel bir araç olarak konumlandırır.

Bu süreçte, Art Nouveau'nun öncülerinden Henry van de Velde'nin Almanya'daki faaliyetleri, "bütüncül sanat" anlayışıyla Bauhaus'un düşünsel temellerini atar. 1907'de Weimar'daki Uygulamalı Sanatlar Okulu'nu kuran van de Velde, 1915'te yerini Gropius'a önererek Bauhaus'un kurumsallaşmasını sağlar. Böylece Bauhaus, bireysel yaratıcılıktan çok, modern toplumun kolektif üretim vizyonunu yansıtan bir sanat ve tasarım okuluna dönüşür.³⁴

Bauhause akımı Arts & Crafts gibi sanat, mimari ve zanaatın tüm alanlarını kapsayıcı bir yaklaşım getiriyor olsa da Arts & Crafts'tan bu yaklaşıma modernist bir bakış açısı getirmesi bakımından ayrılmaktadır.

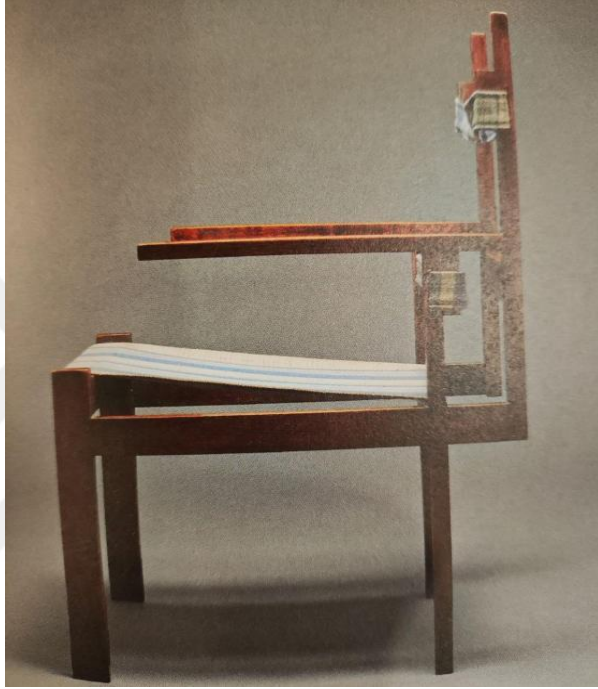
Bauhaus avangard bir söylem taşımakta ve ortaya konan çeşitli disiplinlerden eserler bu tarzı yansıtmaktadır.

Arts & Crafts (Sanat ve Zanaat) Hareketi, 19. yüzyılın ikinci yarısında Sanayi Devrimi'ne karşı gelişen eleştirel bir tutumun ürünü olarak şekillenmiş; estetik bir üsluptan ziyade, yaşamı dönüştürmeyi amaçlayan bütüncül bir düşünsel yönelim olarak ortaya çıkmıştır. Özellikle el işçiliğiyle sanatçının üretim sürecine doğrudan katılımını savunan bu hareket, yalnızca nesne üretimini değil, mekân, gündelik yaşam ve etik değerler arasında bir uyum arayışını da içermiştir. El emeğiyle biçimlenen özgünlük, doğal formlar ve Gotik sanata duyulan ilgiyle birleşmiş; böylece plastik sanatlar ile mimari arasında kopmayan bir bağ kurulmuştur. Bu bağlamda, mimarlığın salt işlevsel bir alan olmanın ötesine geçerek, zanaatla birleşen bir sanatsal alan olarak yeniden konumlandırıldığı görülmektedir.

Arts & Crafts anlayışı, ilerleyen dönemlerde Bauhaus ile de düşünsel düzlemde kesişmiştir. Sanatın ve tasarımın gündelik hayatla bütünleşmesi yönündeki bu

³⁴ Ali Artun, "Geometrik Modernlik: Bauhaus Enternasyoneli ve Türkiye'de Sanat", *"Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı. Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus"* içinde, İstanbul: İletişim Yayınları/SanatHayat, 2009, s. 183-201. Ayrıca bkz.: <https://aliartun.com/yazilar/geometrik-modernlik-bauhaus-enternasyoneli-ve-turkiyede-sanat>, erişim tarihi: 7 Haziran 2025.

yaklaşım, Bauhaus'un da temel ilkelerinden biri olmuştur. Paul Klee, Josef Albers, Oskar Schlemmer ve Lyonel Feininger gibi sanatçılar, Bauhaus bünyesinde sanat ile mimari arasındaki geçirgenliği güçlendiren figürler olarak öne çıkarken, Arts & Crafts'tan miras kalan bu disiplinlerarası etkileşim ruhunu modernist bir çerçevede yeniden yorumlamışlardır. Sanatın sadece estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda toplumsal ve ahlaki bir değer taşıdığı düşüncesi, bu hareketin sonraki kuşaklar üzerindeki kalıcı etkisini göstermektedir.³⁵



Şekil 37. Marcel Breuer'' Lath Chair 1922-1924''

³⁵ "Arts & Crafts Hareketi üzerine kapsamlı özet ve değerlendirme için bkz. *Arts & Crafts Movement Overview*, The Art Story, erişim tarihi: 6 Haziran 2025, <https://www.theartstory.org/movement/arts-and-crafts/>."



Şekil 38. Wassily Kandinsky' nin bir duvar resmi tasarımı (1922)



Şekil 39. Benita Otte, Çocuk Odası İçin Halı (1923)

Bauhaus akımı gittikçe bir kuram ve uygulamadan kavramsal bir bütünlüğe ve bir okula dönüşmüş, böylece hem düşünce hem de bu düşünceyi temsil eden uygulamalar açısından gittikçe güçlenmiştir. Bu çerçevede Bauhaus sanatçıları, kollektif bilinci organizasyonlar ile daha da genişletmişlerdir.

1923 yılında düzenlenen “Bauhaus Haftası”, okulun hem düşünsel hem de üretimsel dönüşümünü simgeleyen bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilir. Bu etkinlikte,

Bauhaus'un ilk dört yılına ait üretimler Haus am Horn'da sergilenmiş; Walter Gropius'un "sanat ve teknik: yeni bir birlik" sloganı çerçevesinde konferanslar düzenlenmiş ve Oscar Schlemmer'in Triadik Bale ile Mekanik Bale performansları gerçekleştirilmiştir. Sergi yalnızca yaratıcı ürünlerin sunumu değil, aynı zamanda Bauhaus'un içinde bulunduğu ideolojik çatışmanın kamusal bir ifadesi olmuştur. Gropius'un akılcı yaklaşımı ile Itten'in mistik eğilimleri arasında süregelen tartışmanın sonucu olarak, okulun rasyonalist çizgiye yöneldiği görülmektedir. De Stijl hareketinin etkisi, okul içi çatışmalar ve dış dünyadan gelen endüstriyel talepler, Bauhaus'un sanatı kendi iç amacı ile sürdürmesi gerektiği yoksa toplumsal ve teknolojik talepler doğrultusunda üretime mi yönelmesi gerektiği sorusunu gündeme getirmiştir. Sonuçta, Bauhaus idealist bireysel sanat anlayışından kısmen vazgeçerek, endüstriyle iş birliği yapan, daha kolektif ve işlevsel bir üretim anlayışına yönelmiştir.³⁶

20.yüzyılın ilk on yılında hala 19.yüzyılın sanatsal etkilerini izlemek mümkündür. Burada yine makineleşmeye karşı insanın doğa ile olan ve biraz da bilinçaltındaki psikolojik etkileri yansıtmaya yönelik, disiplinler arası bir sanat anlayışı gerçekleştirmektedir. İspanya'da Gaudi'nin vizyonundan etkilenmiş olan Josep Maria Jujol bunlardan biridir.

Josep Maria Jujol'un mimarlık pratiği, akademik eğitimin ötesinde ustalardan edinilen pratik deneyimler ve kişisel sezgilerle şekillenmiştir. Gaudi'nin projelerinde gözlemlenen organik ve rastlantısal müdahalelerde Jujol'un imzasını görmek mümkündür. Jujol, akademik veya kolektif mimari yaklaşımlardan ziyade, bireysel yaratıcılık, doğa ve yerel geleneklerle kurduğu öznel ilişki temelinde üretim yapmış; bu yaklaşımıyla mimariyi canlı, dinamik ve özgün bir ifade alanı haline getirmiştir. Onun mimarlık anlayışında, doğanın biçimsel karmaşıklığı ve geleneksel yapı elemanları, kişisel yorumlarla bütünleşerek yapıların organik bir bütünlük kazanmasını sağlamıştır.³⁷

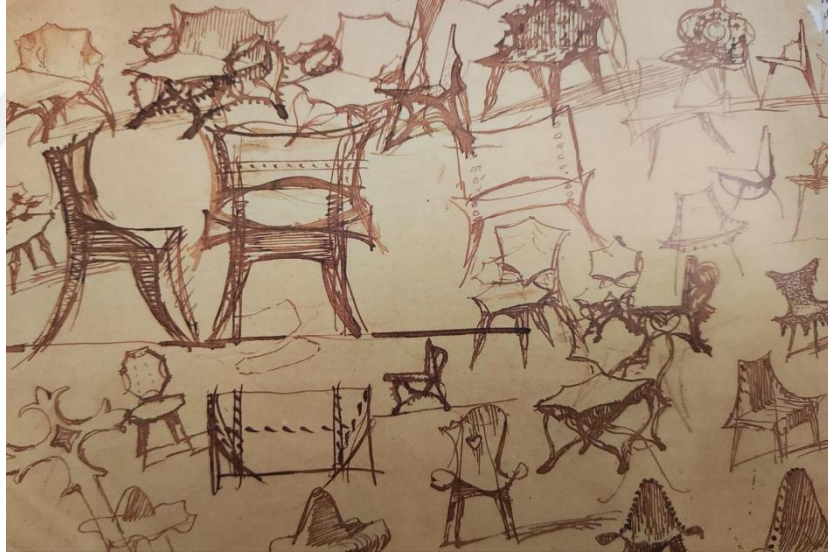
³⁶ Solmaz Bunulday, "Bauhaus'ta Eğitim: El Sanatlarından Endüstriyel Üretime, Bireyselden Kolektif Yaratıma", *MSGÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 1, sayı 23, 2021, s. 499, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2394380>, erişim tarihi: 12 Nisan 2025.

³⁷ Fatıma Ebrar Deniz, "Gaudi'nin Gölgesinde: Josep Maria Jujol", *Archnetwork*, <https://archnetworktr.com/gaudinin-golgesinde-josep-maria-jujol/>, erişim tarihi: 6 Haziran 2025.



Şekil 40. Joseph Maria Jujol, “Botiga Mañach, Duvar Lambası”

Modernist mimaride dekoratif sanat anlayışını yansıtan bir iç mekân ögesi.



Şekil 41. Joseph Maria Jujol, Mobilya Çizimleri

Jujol’un modernist tasarım anlayışını yansıtan özgün mobilya eskizleri.



Şekil 42. Jujol tarafından Casa Iglesias'ın merdiven boşluğuna dikilen asansör, dev bir madenci lambası gibi yukarı-aşağı hareket ediyor

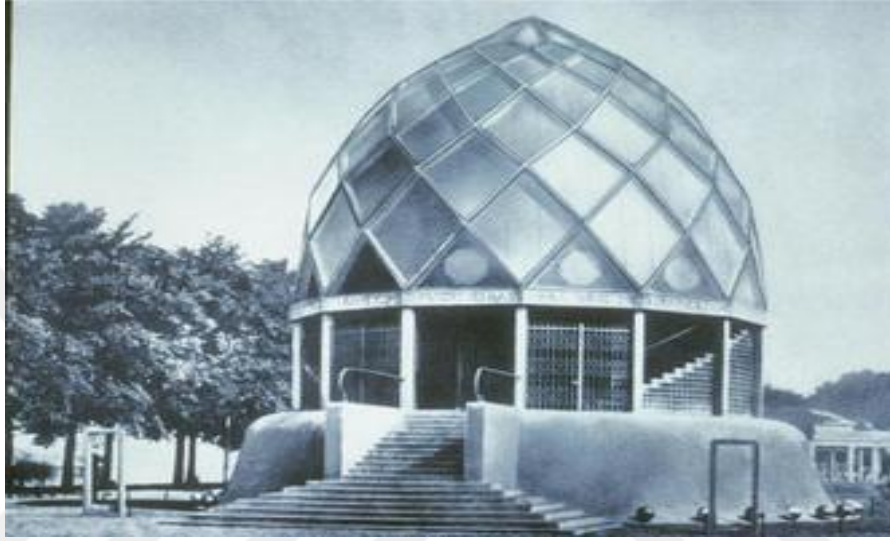
Mekâna heykelsi ve işlevsel bir yaklaşım sunan özgün bir tasarım örneği.

Görüldüğü üzere İspanya'da Gaudi ile başlayan ve onun tarzının bir yansıması olan mimari etkileri disiplinlerarası sanatın mimari etkileşimlerinde görebilmek mümkündür.

Burada aynı şekilde 20. Yüzyılın başlarında yüzyılın çok çeşitlilik içeren ruhuna ütöpik bir yaklaşım getiren sanatçı ve mimar Bruno Taut'tan da bahsedebiliriz

“Burada Werkbund'un mimariye katkısının etkisine özellikle Bruno Taut'un "Glashaus"u üzerinden bakıyoruz. Taut'un Glashaus'u, 1914'te Werkbund tarafından düzenlenen Köln sergisinde sergilendi. Ancak bu orijinal yapı, sergiyi düzenleyenler tarafından değil, cam endüstrisi tarafından sergiye ev sahipliği yapmak üzere bir siparişti. Glashaus'un kendisi, özellikle iç mekandaki basamaklı şelale ve duvarlardaki cam işçiliğinin yarattığı renkli manzara çevresinde, çelik ve cam yapıcı modernliği güçlü on dokuzuncu yüzyıl işçiliğiyle "uzlaştırmanın" zor olması sorununu ortaya çıkardı. Franz Schwartz'ın belirttiği gibi teknik yenilik, tasarımın merkezi yönü olan "kristal mistisizmi" ile çatışıyordu.(...)

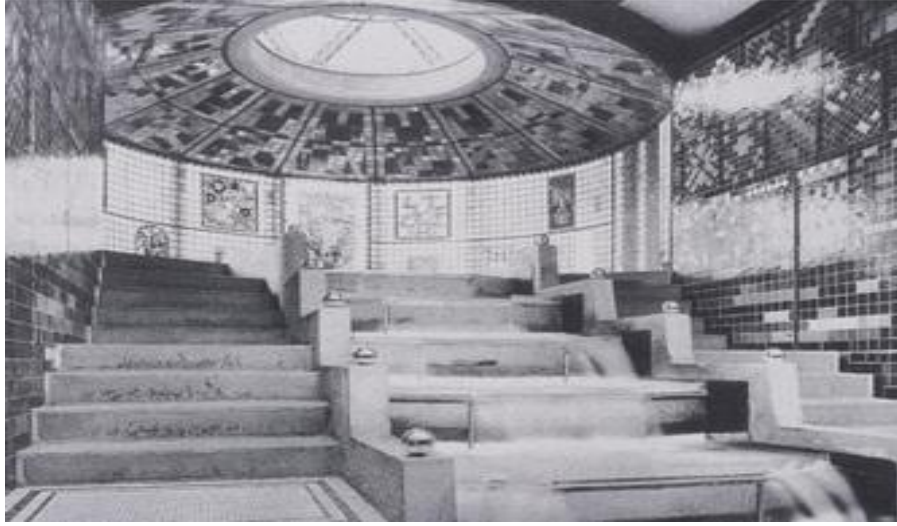
Binanın kendisi, Taut ile şair Paul Scheerbart arasındaki fikir alışverişinin bir sonucuydu; Bu fikirler, teknik ütopya anlayışıyla uyumlu olmasa da, binayı şiirsel bir ütopya, mimaride parlak, kristal cam biçiminde bir ütopya olarak tanımladı. Binanın tasarımı, ziyaretçileri, binanın üst ve alt odaları ile karakterize edilen parlak, renkli bir alana girmeden önce, dışarıdaki gerçek dünyaya bir bakış sağlayan, dikkatle inşa edilmiş merdivenlerden yukarıya doğru yönlendirdi ‘³⁸



Şekil 43. Bruno Taut’un şiirsel bir ütopyayı yansıtan ‘‘Cam Saray’’

Erken 20. yüzyıl Alman mimarlığında idealist ve simgesel bir mimari arayışın ifadesi.

³⁸ Cristina Fernandez, ‘‘Bruno Taut’s ‘Glass Utopia’ and the German Werkbund’’ ve ‘‘Scheerbart, Taut, and the Glass House’’, *Kaleidoscope-Architecture*, <https://weimararchitecture.weebly.com/werkbund--taut.html>, Erişim tarihi: 12 Nisan 2025.



Şekil 44. Cam Saray'ın içinden bir görüntü

Buradan anlıyoruz ki birinci dünya savaşı ve onun sonrasındaki dönemde hala düşsel ütopyaların etkisi bir yandan kendini göstermektedir. Ancak Avrupa ve Rusya'da görülmeye başlayan ve gerçekçilik etkisindeki bazı akımlar da dönemi etkiler niteliktedir.

3.2.2.3. Art Deco

Avrupa'da endüstriyel fuarların bilim ve teknolojiye gelişmeleri uluslararası arenaya sergilediği dönemde ortam, I.Dünya Savaşı'nın Avrupa'yı alt üst etkisinin yeni ve aydınlık, teknolojinin yarattığı futurist fantezilerin yaygınlaştığı bir atmosfer oluşturuyordu. Elektriğin etkileyici gücü gündelik hayattaki nesnelerin kullanımında yaygınlaşmıştı. Lüks ve konforun teknoloji ile birleştiği transatlantik gemi yolculukları ve demiryollarının genişleyen ağları bir yandan coğrafi yakınlık kurarken bir yandan kültürel etkileşimleri de arttırmaya başlamıştı.

Yeni inşaat teknolojileri olağanüstü yüksek binaların inşa edilmesine izin veriyor, hava taşımacılığı ile ilgili zeplin gibi yeni buluşlar büyük bir heyecanla takip ediliyordu.

Bu canlılığa ekonomik gelişmeler, sanayileşme eşlik ederken bir sanat, mimari ve tasarım bu etkileşimden uzak kalamıyordu. İşte bu ortam içinde, adını

Art déco, kendisinden önceki sanatsal akımlardan farklı olarak, genellikle sert ve güçlü çizgilere sahipti. Önceki art nouveau'nin kadınsı özelliklerinden, çizgisiz geçişlerinden ve çiçeksel sıcaklığından ayrılıyordu. Ayrıca, Art déco'nun, sanattaki endüstriyel gelişmenin bir yansıması olarak kabul edilebileceği ve makine çağıyla ilişkilendirilen tasarım öğelerini barındırdığı belirtiliyor. Buna rağmen, Art déco nesnelerinin çoğu endüstriyel olarak üretilmemiş, çoğunlukla el üretimi ve özgün örnekler olarak kalmıştır³⁹

İnsanoğlunun sınır tanımaz gibi görünen özgüveni, makineleşen dünyanın maskülen bir romantizmde, modern bir izlenim ile eşleşik olarak ortaya çıkmış, bu ortam içinde Art Deco, mimarlık, heykel, kabartma, tasarım, vb. birçok alanda çok belirgin bir üslup çizgisi ile kendini göstermişti. Bu üslup ortaya çıkış yöntemleri bakımından disiplinlerarası bir sanat anlayışını da benimsemişti. Bu anlayış içinde mimari heykel ile tasarım mimari ile bir arada yaşam alanı bulmuştu.



Şekil 45. Champs-Élysées, “Apollon et les muses – étude”

Emile Antoine Bourdelle'nin mitolojik betimlemeleri kamusal alanda sanatsal bir ifade olarak ele aldığı çalışmalardan biri.

³⁹ Karabıyık, Ali, “Art Déco”, *kulturmeydani.com*, 2021, https://www.academia.edu/81531575/Art_D%C3%A9co, erişim tarihi: 7 Haziran 2025.



Şekil 46. ‘‘General Electric Binası’’

Taç kısmı dünyadaki en etkileyici yapılardan biri olarak tanımlanmıştır — fotoğraf MegaMatic tarafından çekilmiştir.

Art Deco akımı günlük kullanım eşyaları yoluyla kitlelere sanatsal bakış açısı kazandırma açısından da etkili olmuştur. Böylece modern düşsel yaşamın vizyonu evlerin içine kadar sanatsal bir yol bulabilmiştir. Bu etkinin yaratılmasında dönemin üslubundaki mobilya tasarımları da etkili olmuştur.

Art Deco dönemi mobilya tasarımcıları, geleneksel teknikleri kullanarak özenli işçilikler yapıyorlardı. Yonga levhalar henüz üretilmezken, 3 cm kalınlığında kaplamalı levhalar kullanılıyor ve yüzeylere marküteri süslemeleri ekleniyordu. Ayrıca, mobilya yapımında kullanılan ağaç türleri, belirgin desenlere sahip kökler, dallar ve gövdelerden seçiliyordu. Özellikle 1930'lar öncesinde, maun, abanoz, gül ağacı ve Afrika zeytini gibi değerli ağaçlardan üretilen mobilyalar yaygın olarak kullanılıyordu. Ayrıca, dönemin önemli mobilya tasarımcıları arasında Léon Jallot, Jacques-Emile Ruhlmann, Eileen Gray ve Andre Leleu'nun yer aldığı ifade edilmektedir.⁴⁰

⁴⁰ Çiftci, Süphan Kaan ve Deniz Demirarslan, ‘‘20. Yüzyılda Mobilya Tasarımı Akımlarına Genel Bir Bakış’’, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 20, sayı 79 (Temmuz 2021), s. 1614, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1453206>, erişim tarihi: 12 Nisan 2025.

Bu dönemin mimari eserlerinde gözlemlenen etkiler, iç mimari ile bütünleşmiş haldeydi. Sanat, sinema, sanayi, medya dünyasından özellikle orta üst gruptan birçok Avrupalı ilerlemenin, modernliğin, doğal unsurların vahşiliği ile harmanlandığı çelik, yüksek kalite ahşap ve deri gibi materyallerle yaratılan modern lüksü ev ve iş yerlerinin içlerinde de görmek istiyordu.

Bu nedenle Art Deco akımı belirgin stil ve çizgilerini ev eşyası ve iç mimarlıkta taşıyan eserler üretebiliyordu. Bu mimar ve sanatçıların ortaya koydukları bu disiplinlerarası sanat üretimleri Eileen Gray gibi çok yönlü sanatçıların elinde hayat buluyordu.



Şekil 47. Paul Ruau tarafından tasarlanmış ‘‘Le Salon de Verre (Cam Saray)’’ için tasarlanmış Eileen Gray mobilyaları ve iç mekan, Paris, 1922

Modernizm akımı içinde önemli bir tasarım örneği olarak iç mekan ve mobilya tasarımı.

Avrupa’da ve Amerika’da sermaye çevresinde gelişen ve yine bu çevrenin talep ettiği modern 20. Yüzyıl yaşam tarzının ortaya koyduğu sanatsal çalışmalar Batı’da kendine avangarda, modernizme ve özgür sanat üretimlerine doğru coşkun bir akış oluştururken, bir yanda daha sonra Sovyet Avangardı, ulusal akımlar, sosyalist sanata yönelecek bir fraksiyon yaratıyordu.

Bu dönemde Karl Marx ve onun getirdiği ekonomik ve siyasi doktrin, Çarlık Rusyası'nın sona ermesi ile birlikte ortaya çıkan sosyalist fikirler sanat ve mimarlık açısından yeni söylemlerin ve üretimlerin gözlemlendiği bir dönem olmuştur.

Yukarıda da bahsedildiği gibi tek yönlü ve tek bir etki altında incelenemeyecek kadar yaygın 20.Yüzyılın ilk yılının sanatı zengin olanakları ile yüzyılın ikinci yarısı için de temel oluşturacak birbirinden farklı çeşitli sanatsal söylemleri ortaya koymaktaydı.

3.2.2.4. Sovyet Avangardı

Bu ortam içinde 2.Dünya savaşı sırasında ve sonrasında ortaya çıkan dinamikler özellikle Sovyetler Birliği'nde ve Almanya'da halka yönelik güçlü bir propaganda ile kendini göstermiştir. Bunu sağlayan en önemli unsur da devlet eliyle organize edilmiş manüpülatif bir kültür oluşturma girişimidir.Bu çaba aslında henüz yüzyılın ikinci çeyreğine gelinmediği 1920'li ve 1930'lı yıllarda başlamıştır aslında.

Bu dönem Bolşevik Devrimi sonrasında Sovyetler Birliği'nin kültürel anlamda yeni oluşumlara gittiği bir dönemdir. Bu oluşumlar konstrüktivizmin etkisi altında Sovyetler Birliği'nde sanatın devrim ile olan pratik bağlarının gözlemlendiği bir dönemdir.

1924'te Lenin'in ölümünden sonra Stalin'in iktidarı ele geçirdiği döneme kadar geçen sürede, Sovyet sanatında görece bir çoğulculuk görülse de, Parti yönetimi gerçekçi sanat anlayışını avangard deneyimlere kıyasla giderek daha fazla desteklemiş ve bu eğilim zamanla resmi bir yön kazanmıştır. ⁴¹

Bu açıdan sanat, ideolojinin bir destekçisi, öğretici bir unsuru olarak görülmüş ve kullanılmıştır. Marksist ideolojiden türeyen “yeni Sovyet bireyi” anlayışı, bireyin zihinsel, ahlaki ve fiziksel olarak maksimum potansiyele ulaşabileceği uyumlu bir toplum fikrine dayanıyordu. Ancak Stalinizm bu anlayışı, kolektif sosyalist hedefleri

⁴¹ Clark, Toby, "Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge", çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, 2017, s. 108. (Özgün eser: *The Political Image in the Age of Mass Culture*, 1997).

gerçekleştirmekle görevli insanüstü figürlere dönüştürerek, bireyin gelişimini otoriter ve öğretici bir ideolojik yapıya indirgemıştır.⁴²



Şekil 48. Alexander Samokhvalov, “Matkaplı Kadın Metro İşçisi”, 1937.

Tuval üzerine yağlı boya, 205 x 130 cm.

Sovyetler Birliği döneminde sosyalist gerçekçiliğin simgesel eserlerinden biri olan bu tablo, işçi sınıfı kadınların kamusal alandaki temsiliyetine dair güçlü bir ideolojik ve estetik söylem sunar.

İkinci Dünya Savaşı sırasındaki kültür ve sosyal yaşam çeşitli sanatsal ve kültürel unsurların yoğun bir propaganda içerdiği bir dönem olmuştur. Cepheleşen dünyanın her iki tarafında da bu yoğun propagandanın izlerini savaşın atmosferinin sindiği her yerde görmek mümkündür.

Ancak Sovyetler Birliği’nde sanatın bu devrimci söylemlerine karşıt bazı fikirlerin sanatın disiplinlerarası yaklaşımına uygun olarak rastlamak mümkündür.

1917 Devrimi sonrasında, sanatın toplumsal işlevine dair beklentiler radikal biçimde değişmiş, birçok sanatçı üretimlerini yalnızca estetik bağlamda değil, doğrudan toplumsal fayda temelinde şekillendirmeye başlamıştır. 1921 yılında Moskova’da açılan ve Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova, Liubov Popova, Alexander

⁴² Clark, *a.g.e.*, s. 111.

Vesnin ile Alexander Exter gibi sanatçıların katıldığı “5x5=25” sergisi, sanatın deneysel sınırlarının zorlandığı ve hatta bu sınırların nihayete erdiğine dair tartışmaların ortaya çıktığı kritik bir döneme işaret eder. Bu serginin ardından Rodchenko’nun VKhUTEMAS bünyesindeki Metal Atölyesi’nde yürüttüğü çalışmalar, devrimci topluma hizmet edecek gündelik nesnelerin tasarımı ve üretimi doğrultusunda şekillenmiştir. Onun bu dönemdeki yaklaşımı yalnızca eğitimsel bir çerçevede öğrenci yetiştirmeyi değil, aynı zamanda grafik tasarım, sinema jenerikleri, iç mekân düzenlemeleri ve mobilya üretimi gibi alanlara yayılan çok disiplinli bir üretim pratiğini de kapsamıştır.⁴³

“Konstrüktivistlerin giriştiği projelerin çoğu endüstriden çok sanat alanında olduğundan ötürü, bu sanatçıların yapıtlarının amacı olarak belirttikleri toplumsal işlevsellik iddiasını yeniden düşünmemiz gerekmektedir. Üretilen yapıtların çoğu piyasa hedefli tasarımlar değil de sanatsal işbirlikleri olsa da, bunlar sanatsal bilgiyi pratik amaçlara dönüştürme konusunda yol gösterici olduklarından dolayı Konstrüktivistler için önemlidir”⁴⁴



Şekil 49. Aleksandr Rodchenko, “Stepanova, ‘Tarelkin’in Ölümü’ için ‘Performans Mobilyası’nı Sergilerken”, 1922.

Fotoğrafta, Rodchenko’nun eşi ve sanatçı iş birliği yaptığı Varvara Stepanova, Meyerhold Tiyatrosu’nda sahnelenen Sukhovo-Kobylin’in oyunu “*Tarelkin’in Ölümü*” (1922) için tasarladığı katlanabilir sahne mobilyalarından biri üzerine uzanmış şekilde görülmektedir. Bu mobilyalar hem sahne tasarımı hem de işlevsel prototip olarak ele alınmıştır. Yapılar daha sonra tek tip beyaza boyanmıştır.

⁴³ Margolin, Victor, “Ütopya Mücadelesi: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917–1946” (çev. Mehmet Emir Uslu), İstanbul: Espas Sanat Kuramları Yayınları, 2012, s. 29-34.

⁴⁴ Margolin, a.g.e., s. 98-99.

Bununla birlikte 1.Dünya Savaşından sonra parçalanan İmparatorlukların yerini 1930'larda ulusal devletler aldığıında bu imparatorluklardan gelen miras, Sovyetler birliği ve Almanya gibi ülkelerde bir ölçüde hala devam etmektedir.

Rusya, sanatsal nesnenin bütünselliği irdelenirken süprematizm ve konstrüktivizm gibi fikirler de bu dönemde ortaya çıkmıştır. Ancak zaman içinde toplumsal gerçekçilik bu ülkeyi etkileyen bir akıma dönüştükçe sanatsal olarak da kavramsal olandan toplumsal gerçekliğe bir yönelim olmuştur.

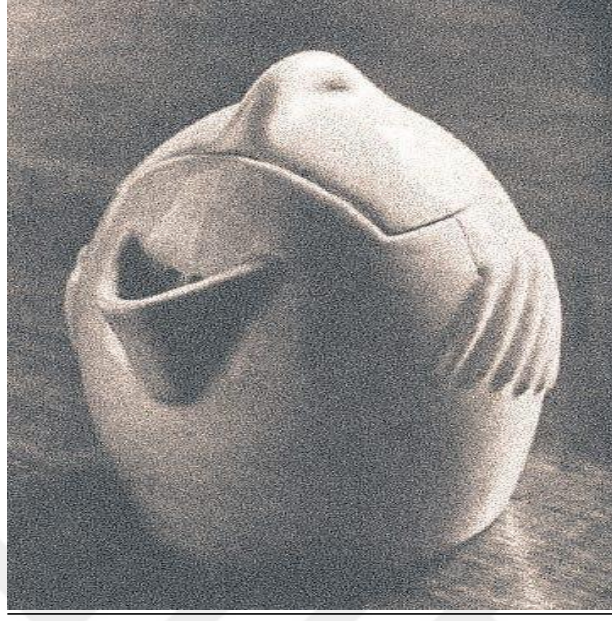
20. yüzyıl sanatındaki köklü dönüşüm süreci, natüralizmin yetersizliğine karşı bir tepki olarak şekillenmiş; Cezanné'nin etkisindeki sanatçılar, sanatın yalnızca gerçeği yansıtmakla sınırlı kalamayacağını, yeni bir dünyanın inşası için yeni bir estetik yaklaşım gerektiğini savunmuşlardır. Bu düşünsel zemin, kübizmin ve soyut sanatın gelişimine olanak sağlarken; süprematizm ve konstrüktivizm gibi avangard hareketler de Rus sanatında etkili olmuş, Maleviç, Gabo, Pevsner ve Tatlin gibi isimler aracılığıyla sanatın nesnesizliğe ve yapısal ilkelere yönelmesine öncülük etmiştir. Aynı dönem Avrupa'da da Fransa, İtalya, Almanya ve İskandinavya'da farklı modernist akımlar gelişmiş; Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı toplumsal ve zihinsel kaos ortamı bu sanat devrimini derinleştirmiştir.⁴⁵

Vladimir Tatlin'in çok yönlü düşünce yapısı ve gündelik yaşamı sanatla yakınlaştırmaya çalışan bunu yaparken de sanat nesnesinin ne olduğu üzerine düşüncelerini geliştirmesi onu 20. yüzyıldaki disiplinlerarası sanat yaklaşımı açısından ayrı bir yere konumlamaktadır.

“Tatlin, Rus Devrimi'nden sonra bile alışılmadık bir konumda kalmaya devam etti. Onun ütöpik sanat programı, gündelik nesnelerin yeniden tasarlanarak günlük yaşamın dönüştürülmesini öneriyordu. Ancak, çağdaşlarının aksine, tamamen işlevselci bir estetiği reddetti. Tatlin'in tasarımları, toplumsal sorunları çözmeye yönelik pratik çabalar olsa da biçim

⁴⁵ Avaşer, Işıl, "Süprematizm: Nesnesiz Dünya," *e-skop*, 13 Temmuz 2022, <https://www.e-skop.com/skopbulten/suprematism-nesnesiz-dunya/6407>, erişim tarihi: 12 Nisan 2025.

ve işlev açısından romantikti, çünkü modern görünümüleri muhafazakar köylü ahlakından alınan unsurları maskeliyordu. ‘’⁴⁶



Şekil 50. Ergonomik Çaydanlık, 1930 – Vladimir Tatlin

Tatlin'in ütopyacı ev eşyaları yaklaşımını temsil eden tasarımlarından biri.

⁴⁶ Fredrickson, Laurel, "Vision and Material Practice: Vladimir Tatlin and the Design of Everyday Objects," *Design Issues* 15, no. 1 (Spring 1999): 49, <https://doi.org/10.2307/1511788>, erişim tarihi: 12 Nisan 2025.



Şekil 51. ‘‘Monument to the Third International’’ model, Vladimir Tatlin,1920
(Çalışma daha sonra 1968 yılında tamamlanmıştır. İsveç Ulusal Müzesinde sergilenmiştir.)

3.2.2.5. Diğer Etkileşimler

20.Yüzyılın ilk yarısı sanat dünyasının disiplinlerarası yaklaşımlarının birçok uygulamasına sahne olmuştur. Bu dönemde çeşitli düşünce akımları, insan, toplum, doğa arasındaki ilişkileri sorgularken sanat dünyası da bu düşünce akımlarının etkisi ile sanatsal ifadenin nasıl olabileceği konusunda çeşitli yorumlar sunmuştur.

Bu sanatsal yorumlar gerek teknik, gerek konu, gerekse ifade üzerine çeşitlendirilmiş anlatımlar içermektedir.

Bahsi geçen bu çalışmalar, sanatın, nesnelliği, zihinsel, ruhsal, olarak öznelliği, gibi kavramsal konular üzerinde olabildiği gibi kübizm ve fovizmde olduğu gibi teknik üzerine de çeşitli sorgulamaları içermektedir.

I. Dünya Savaşı sonrası ortamı, yeni yüzyılın şekillenışı için gelecek düşleminin sanata yansıdığı futurizm gibi akımların doğmasına da ortam oluşturmıştır. Yine bunun gibi psikoloji bilimi, Freud’un psikanaliz ve rüyalara yönelik çalışmaları,

insan zihni üzerine yapılan bilimsel çalışmalar, Sürrealizm, Dadaizm, gibi akımların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Bu çerçevede diğer bir önemli isim olan Antonio Sant'Elia'dan bahsetmek gerekir. Sant'Elia'nın sanatta disiplinlerarasılığa olan en önemli etkisi onun sanat ve mimarlığa getirdiği futurist etkisidir denebilir. Her ne kadar ve 1914 yılında "Lacerbe"de yayınlanan "Fütürist Mimarlık Manifestosu"nun Sant'Elia'nın elinden çıktığına dair tartışmalı görüşler bulunsa da Sant'Elia'nın vizyonu futurist anlayışı yansıtır nitelikte görülmektedir.

Sant'Elia'ya atfedilen ve Fütürizmin temel özelliklerini içeren bu manifestoda şu ifadeler yer verilmektedir:

"Savaşıyorum ve küçümsüyorum:

- 1) Avangardın, Avusturyalıların, Macarların, Almanların ve Amerikalıların tüm sözde mimarileri;
- 2) Klasik, görkemli, hiyerarşik, gösterişli, dekoratif, anıtsal, güzel ve hoş olan tüm mimari;
- 3) Antik anıtların ve sarayların mumyalanması, yeniden inşası ve çoğaltılması;
- 4) Statik, ciddi, baskıcı ve yeni duyarlılıklarımızdan tamamen uzak dik ve yatay çizgi, kübik ve piramidal formlar;
- 5) Hacimli, dayanıklı, eski ve pahalı malzemelerin kullanımını ilan ediyorum

İlan ediyorum:

1) Fütürist mimari hesaplamanın mimarisidir: aceleci cesaretin ve basitliğin mimarisi; maksimum esneklik ve hafiflik sağlayan betonarme, çelik, cam, karton, tekstil elyafları ve ahşap, taş ve tuğla yerine geçen her türlü malzemeden oluşan mimari;

2) Fütürist mimarinin pratiklik ve kullanışlılığın birleşimi olmadığı, bir sanat, yani bir sentez, bir ifade olarak kaldığı;

3) Eğik ve eliptik çizgilerin dinamik olduğunu, doğaları gereği dikey ve yatay çizgilerden bin kat daha fazla duygusal güce sahip olduklarını ve onlarsız hiçbir dinamik, bütünleşik mimarinin var olamayacağını;

4) Mimariye uygulanan dekorasyonun saçma olduğu ve Fütürist mimarinin dekoratif doğasının yalnızca kaba, süssüz veya aşırı renkli malzemelerin kullanımı ve orijinal düzenlemesi yoluyla gerçek anlamda elde edilebildiği;

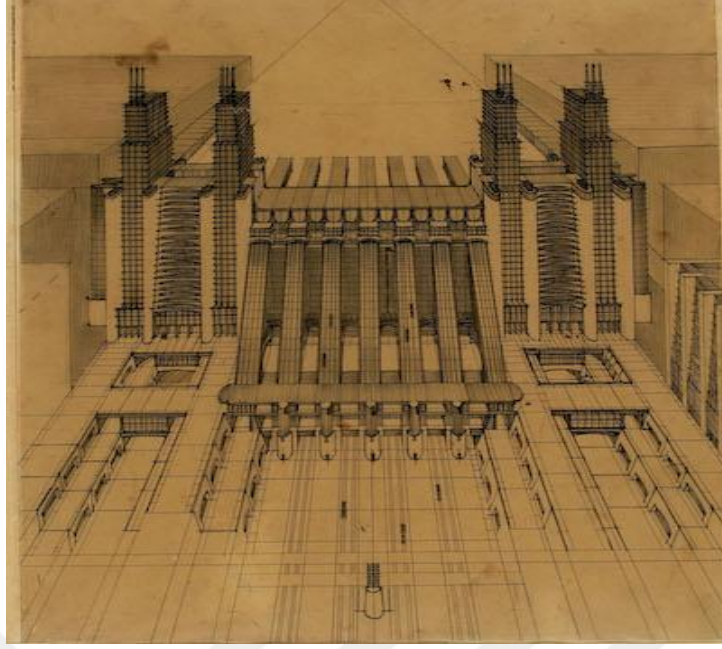
5) Tıpkı eskilerin ilhamlarını doğal unsurlardan aldığı gibi, maddi ve manevi olarak yapay olan bizler de ilhamımızı yarattığımız yeni mekanik dünyada bulmalıyız ve mimarimiz onun en güzel ifadesi, en eksiksiz sentezi, en eksiksiz sentezi olmalıdır. en etkili entegrasyon;

6) Yapılı biçimleri ödünç alınmış ölçütlere göre elden çıkarma sanatı olarak mimarlık bittiğini,

7) Mimarlık derken, insanı çevresiyle özgürce ve cesurca uyumlu hale getirme çabasını, yani maddi dünyayı manevi dünyanın doğrudan bir yansıması haline getirme çabasını kastediyorum;

8) Bu şekilde tasarlanmış bir mimariden hiçbir plastik veya doğrusal gelenek türetilemez çünkü geçicilik ve geçicilik Fütürist mimarinin temel nitelikleri olacaktır. Binalar bizden daha az dayanacak. Her nesil kendi şehirlerini inşa etmek zorunda kalacak. Mimari çevrenin bu sürekli yenilenmesi, Özgür Sözler, Plastik Dinamizm, Dörtlü Olmayan Müzik ve Gürültü Sanatı tarafından zaten onaylanmış olan Fütürizmin zaferine yardımcı olacaktır. Pasif korkaklığa karşı amansız bir mücadele vereceğiz.”⁴⁷

⁴⁷Sant'Elia, Antonio, "Manifesto of Futurist Architecture," *Design Manifestos*, <https://designmanifestos.org/antonio-santelia-manifesto-of-futurist-architecture/>, erişim tarihi: 12 Nisan 2025, (Orijinali Lacerba Temmuz 1914'ten alınmıştır)



Şekil 52. Sant'Elia'nın "La Città Nuova (Yeni Şehir) perspektif çizimi", 1914

Erken 20. yüzyıl modernist mimarlık vizyonunu yansıtan önemli bir manifestasyon.

21. Yüzyılın başında kentlerde yaşanan ve kaynağını çoğunlukla endüstrileşmenin yan etkilerinden alan sorunlar bu dönemin mimar ve sanatçıları etkilemiştir. Bu durum futurist sanatçıların da kayıtsız kalmadığı bir durum olmuş ve onları geleceğin kentlerini hayal etmeye yöneltmiştir. Antonio Sant'Elia da bunlardan biridir ve 1914'te temelini Futurist manifestodan alan ve adına "La Città Nuova (Yeni Şehir)" verdiği bir şehir planı çizmiştir.

20. Yüzyılın başında mimar ve sanatçıların gerek mimariye ve onunla ilişkilendirilen sanat üretimlerine ve şehirlere bakışlarında göze çarpan özellik sanayi toplumunun beraberinde getirdiği kentsel ve mimari sorunlar olmuştur. Bu sorunlar ekonomik olarak işçi sınıfı ve onların yaşadığı sorunlar olabildiği gibi konut ihtiyaçları ve en önemlisi de kirlilik ve bununla beraber gelen salgın hastalıkların yarattığı sorunlar olmuştur. Böylece Ruskin ile başlayan güzel olanı yaratmanın yanında temiz ve düzenli olanaklara yönelik eğilimler bu dönemde işlevsel, temiz ve kullanışlı olana daha önemli hale gelmiştir.

Mumford, şehir planlamasının hijyenle olan ilişkisini vurgulayarak, "Kentte tekrar temiz hava, temiz su, açık yeşil alan ve gün ışığı getirmek doğru planlamanın gereği haline geldi". Ayrıca, bu sürecin beden bakımını hem ahlaki hem de estetik bir disiplin haline getirdiğinden bahseder. Florence Nightingale'in hastaneler için

geliştirdiği yeni ışıklandırma, havalandırma ve temizlik standartlarının, Le Corbusier'nin modern mimarisinin hijyenik ilkeleri için bir başlangıç oluşturduğunu da belirtir.⁴⁸

20.Yüzyılda sanat ve estetik algıları şekillenirken beraberinde işlevsellik de dönemin mimarlık ve sanat dünyasında tartışılır bir konu olmuştur. Bu açıdan makinesel işlevsellik kavramının geleceğin dünyasını şekillendirmeye yönelik fikirleri başta mimari olmak üzere iç mimarlık, tasarım gibi alanları da etkilemeye başlamıştır.

Bu bakış açısından Le Corbusier (1887-1966) ve onun vizyonu önemlidir.

Le Corbusier(Charles-Eduard Janneret-Gris) İsviçre'de doğdu. Mimari düşüncelerinde Charles L'Eplattenier'den etkilendi.1910'da Berlin, Balkanlar, Türkiye, Yunanistan ve İtalya'yı içine alan yolculuklarına başladı. Bu yolculuklarında Akdeniz'in mimarisinden ve atmosferinden etkilendi. 1917'de sürekli olarak kalacağı Paris'e yerleşti. Burada Amede Oznfant 'la birlikte L'Esprit nouveau (Yeni Ruh) dergisini yayınlayarak strüktürel gerekliliği temel alan toplumsal duyarlılığa dayalı yeni bir mimarlık kuramını ortaya koydular. Towards a New Architecture(Bir Mimarlığa doğru)adındaki manifestosunu yayınladı. Bu manifestodaki temel fikir, makineleşmenin etkisi ile uçakların, buharlı gemilerin ve otomobillerin işlevsellik ve yetkinliklerinden tam olarak yararlanabildikleri ve bu niteliklerin mimariye de uyarlanabileceği doğrultusundaydı. Modern mimarlığı işlevinin tam olarak belirlenebilmesi için mimari bir yapının otomobil tasarlar gibi yapıldığında uygun forma ulaşacağını savunuyordu.⁴⁹

⁴⁸ Mumford, Lewis, "Tarih Boyunca Kent: Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği" (*The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*), çev. Gürol Koca ve Tamer Tosun, İstanbul: Ayrıntı Yayıncılığı, 1991, s. 555.

⁴⁹ Roth, Leland M., "Mimarlığı Anlamak: Öğeleri, Tarihi ve Anlamı", çev. Ergün Akça, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000, s. 622-629.



Şekil 53. ‘‘Mavi Dağlar’’(Blue mountains), Le Corbusier 1910, Kağıt üzerine karakalem, suluboya ve mürekkep

Le Corbusier’in düşlemindeki yaşam alanları sadece konutlar ile sınırlı değildi. Ona göre sanat, mimarlık, şehir, yaşam ilişkisi geçmişte olduğu gibi içinde bulunduğu 20.yüzyılda da ortak bir vizyonu yansıtacak şekilde bir bütünlük oluşturmalıydı. Bu nedenle mimarlık projeleri kadar kent tasarımlarına da yönelmişti. Bu kentler inşaa edilmekten çok onun kent ütopyalarını tasarımsal olarak yansıtmak içindi.”İşıldayan Kent’’ (Ville Radieuse) bunlardan biriydi.

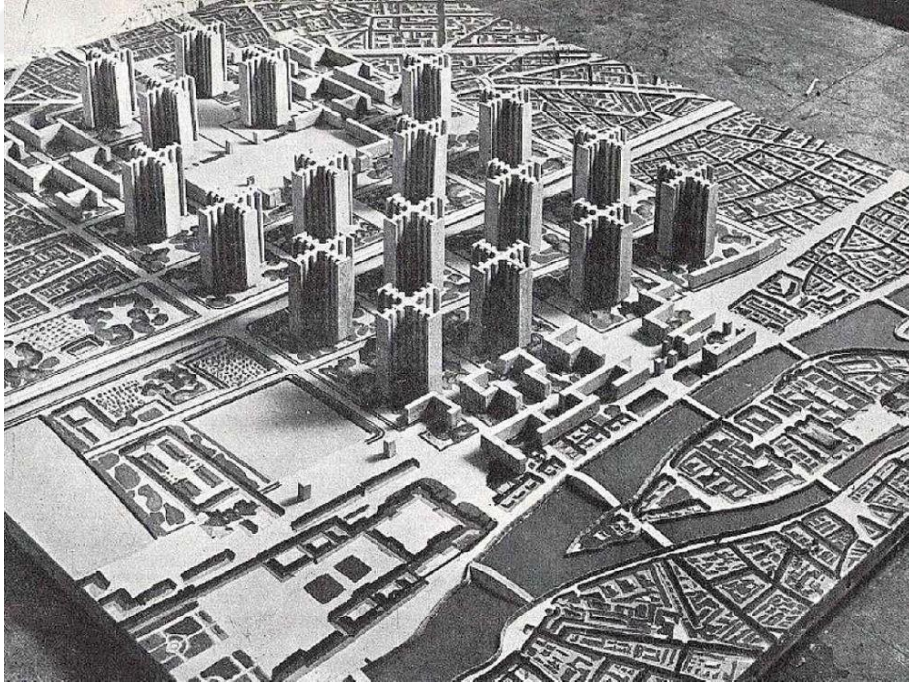
Le Corbusier’nin *Ville Radieuse* projesi, yalnızca mimari ve kent planlama bağlamında değil, aynı zamanda sanatın disiplinlerarası doğasına dair güçlü bir örnek olarak okunabilir. Geometrik düzenin estetik ilke hâline gelmesi, mekânın işlevsellik kadar görsel dengeyle de tanımlanması ve toplum mühendisliği üzerinden oluşturulmak istenen ideal yaşam kurgusu, bu projenin mimarlık ile sosyal bilimler, şehircilik ile görsel sanatlar, hatta siyasal ütopyalarla ilişkilendirilebilecek ölçüde çok katmanlı olduğunu gösterir. Le Corbusier'nin “şehir yaşayan bir makine olmalıdır” sözüyle ifadesini bulan bu yaklaşım, mimari bir manifestonun ötesinde, sanatın farklı alanlarının kent ölçeğinde nasıl iç içe geçebileceğinin göstergesidir.⁵⁰

⁵⁰ Merin, Gili, "Ville Radieuse / Le Corbusier", Archdaily.com, <https://www.archdaily.com/411878/ad-classics-ville-radieuse-le-corbusier> (Erişim: 6 Haziran 2025).



Şekil 54. “Unité d’Habitation, Marseille”, 1945–1952 — Loca’dan Manzara

Fotoğraf: Lucien Hervé, *The Museum of Modern Art*, New York.



Şekil 55. “Işıldayan Şehir” (Ville Radieuse), 1924, Le Corbusier

Modern kent planlamasında ütöpik ve fonksiyonel yaklaşımın önemli örneklerinden.



Şekil 56. ‘‘Buenos Aires Planı’’, Le Corbusier, 1938

Yollar, yapılar ve değişiklikleri gösteren genel plan.

Yeni mimarlık ve modernizm, mimarlık, iç mimarlık, tasarım unsurlarını bir araya getirmekte açık fikirli bir bakış açısına sahiptir. Bu vizyonu çok yönlü olarak yansıtan sanatçılardan biri de Eileen Gray’dır.

Eileen Gray için mimarlık, yüzyıl ilk yarısında duygulardan arındırılmış bir makineleşmeye, sanattan uzaklaşan bir işlevselliğe doğru yöneliyordu. Bu nedenle Gray’e göre binalar içinde yaşayanlar için hem konforlu bir yaşam alanı oluşturmali hem de aşırı süslemeden uzak ancak materyal kullanımı ile zenginleşmiş olabilirdi. Zanaatkarlığın değerini tekrar kazandıracak bu yaklaşımda binaların dışı kadar içi de önem kazanıyordu. Dolayısıyla Gray, sadelik, işçilik ve işlevselliği belirli bir estetik içinde eriten eserler ortaya koyma çabasındaydı.

‘‘Eileen Gray, 1929’da evinin E 1027 çizimlerinin yayınlanması vesilesiyle avangard modernizmin soyutlamanın "soğuk hesaplamalarına" düşüşünü eleştiren bir makale yazdı. Mimarlık’ın nihai amacının "gün ışığında bir araya gelen kitlelerin oyunu" olduğu varsayımını sorguladı. "İnsan saf akıl değildir" diye gözlemledi. Binalar, "özel yaşamın en mahrem ihtiyaçlarına" dokunarak sakinlerine hem bedenlen hem de zihinsel olarak hizmet etmelidir. Dolu, duysal ve insancıl bir mimarının tarihselciliğe veya süslemeye dönmesine gerek olmadığını savundu, "Bazen gerekli olan tek şey, samimi bir

sadelikle işlenmiş güzel bir malzemenin seçimidir." Soyutlamaya karşı panzehiri çalışma materyallerindeydi.

Erken modern dönem mimarları arasında tasarımdaki görsel soyutlamayı eleştiren neredeyse tek kişi oydu ancak sözleri kendinden emindi. Onun inançları, evinin gün boyunca ve farklı hava koşullarında bedensel olarak nasıl deneyimleneceğine dair ayrıntılı bir açıklama ile destekleniyor “⁵¹



Şekil 57. Eileen Gray, ‘E-1027 Evi’, 1929

İrlandalı mimar ve tasarımcı Eileen Gray tarafından tasarlanan 1929 tarihli Fransız Rivierası villası, Le Corbusier için bir takıntı olmuş; 1999 yılında korumacılar tarafından satın alınmadan önce harabeye dönmüştür.

⁵¹ Read, Gray, "Eileen Gray and the Slow Craft of Lacquer", *Journal of Potential Architecture*, Florida International University, 2007, s. 1, https://www.academia.edu/48875246/Eileen_Gray_and_the_Slow_Craft_of_Lacquer (Erişim: 11 Mayıs 2025).

3.2.2.6 Sürrealizm

Yüzyılın ilk yarısı, dönemin batı toplumunu ve sanatını etkileyen faktörlerin çeşitliliği çerçevesinde disiplinlerarası sanat yaklaşımı bakımından örneklemelerin zengin olduğu bir dönemdir.

Batılı mimar ve sanatçıların fikir ve üretimleri, birbirinden kesin çizgilerle ayıramayacağımız bir çok etkileşim içinde bazen birbirine karşıt bazen de bütünlük oluşturan bir sentez halinde karşımıza çıkabilmektedir.

20.Yüzyılın ilk yarısı felsefi anlamda bir yandan “ideal toplum” ve “ideal kent” arayışında real olarak uygulanabilir toplum, kent,mimarlık eserleri üretirken ve buna paralel olarak ekonomik ve politik doktrinler üzerine tartışmalar ortaya çıkarken bir yandan da insan bilincinin derinlikleri, ruh ve madde arasındaki ilişkinin incelenmesi üzerine bir merakın olduğu bir dönemdir.

Bu dönemde görece olarak yeni denilebilecek ve iyiden iyiye aydınları etkileyen psikoloji bilimine ve olan yönelim ilgi çekicidir.

Bu nedenle bir yandan Sovyet avangardının Le Coubusier gibi uygulamacı mimar ve sanatçıların üretimleri ortaya çıkarken bir yandan da sanat ve mimarlığın, psikoloji ve insan varoluşu ile ilgili soyut etkileşimi ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Bu nedenle plastik sanatlarda form, mimaride de “inşaa etmek” tartışılır hale gelmiştir.

Sanat ve mimarlık üzerine kavramsal birçok tartışmanın olduğu bu dönemde çeşitli etkinlikler, sanatçı ve mimar birlikleri de görülmeye başlamıştır.

Bu tartışmalardan doğan örneklerden biri de “Bilinmeyen Mimarlar” sergisidir.

"Bilinmeyen Mimarlar Sergisi (Ausstellung für unbekannte Architekten), aslında mimarlığa karşı bir gösteri. Hayallerin, düşlerin, ütopyaların, fantezilerin uyandırdığı şiirsel bir mimarlığı ifade eden desenlerden oluşuyor. Çoğu, Bruno Taut'un rehberi saydığı şair Paul Scheerbart'ın Cam Mimarlığı'ndan esilenerek geliştirdiği ve camı ilahlaştırdığı, kubbeli, kuleli yapıları hatırlatıyor. Taut'un Glashaus'u gibi “güzel

olmaktan başka amacı olmayan” eserler. Daha 1905 yılında, ilerde Taut’un da paylaşacağı “Dağların Kristal Mimarlığı” ütopyasını ortaya atan Wenzel Hablik’in eserleri de sergide. Katılımcılar arasında mimar olmayan pek çok ressam olduğu gibi, ne mimar ne de ressam olan Jefim Golyscheff ve Hermann Finsterlin de var.”⁵²

Tüm bu etkilerin içinde Psikoloji biliminin etkisi dönemin sanatçıları ve mimarları tarafından mistik bir algı ile yeni akımların ortaya çıkmasına neden oluyor. Bu akımlardan en önemlisi “Sürrealizm” olarak karşımıza çıkıyor.

“Sürrealizmin baş örgütleyicisi ve kural koyucusu olan yazar Andre Breton (1896- 1966) tıp eğitimi görmüştü ve Freud’un düşüncelerine aşinaydı. Sürrealist Manifesto’da Sürrealizmin yetkin bir tanımını yapan da Breton’du”⁵³

Britannica’daki tanımı ile Sürrealizm,

"Breton, Paul Éluard, Pierre Reverdy ve diğerlerinin şiirlerinde Sürrealizm, mantıksal değil psikolojik -yani bilinçsiz- düşünce süreçleri tarafından belirlendiği için şaşırtıcı olan kelimelerin yan yana gelmesiyle kendini gösterdi. Ancak Sürrealizmin en büyük başarıları resim alanında. Sürrealist resim yalnızca Dadaizm'den değil, aynı zamanda Hieronymus Bosch ve Francisco Goya gibi daha önceki ressamın ve Odilon Redon, Giorgio de Chirico ve Marc Chagall gibi daha yakın çağdaşlarının fantastik ve grotesk görüntülerinden de etkilenmiştir. Sürrealist sanat pratiği, sanat eserinin kişisel psişik araştırmayı ve açığa çıkmayı teşvik eden bir araç olduğunu vurgulayarak, metodolojik araştırma ve deneyleri güçlü bir şekilde vurguladı.”⁵⁴

Bilincin kontrollü yanını bir kenara koyan sürrealist yaklaşımda temel olan “rastgelelik”ti bu rastgelelik yaşamın içindeki çeşitli ‘2 rastlantısal karşılaşmaları keşfetmeye yönelik. Bu nedenle bu sanatçılar “Flanörlük” adı altında serbestçe

⁵² Skopbülten, "Bilinmeyen Mimarlar", e-skop.com, 28 Aralık 2021, <https://www.e-skop.com/skopbulten/kaleydoskop-bilinmeyen-mimarlar/6301> (Erişim: 11 Mayıs 2025).

⁵³ Lucie-Smith, Edward, "20. Yüzyılda Görsel Sanatlar" (*Visual Arts in the 20th Century*), Laurence King, 1996, çev. Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, Akbank Kültür Sanat Dizisi, 2004, s. 135.

⁵⁴ "Surrealism", *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/Surrealism> (Erişim: 11 Mayıs 2025).

dolaşmayı bir yöntem, bir uygulama olarak benimsemişlerdi. Bu şekilde bilincin dışında, bilincin altında, kontrolsüzce tetiklenen hayal gücü kendine yeni bir yaratım alanı bulabilecekti.

Sürrealizm kendine bulduğu yeni yaratımı, edebiyattan resme, heykele kadar sanatın birçok alanında özgün eserler vermeye başlamıştı bile. Ancak söz konusu mimari olduğunda mimarlığın materyal katılığı ve inşaa etme problemi mimarlığı sürrealist bakış açısından uzak bir disiplinmiş gibi gösteriyordu.

Mimarının sürrealizm ile bağlantısı sürrealizmin diğer plastik sanat disiplinlerine olan etkileşiminden tarihsel olarak daha sonraki bir döneme dayanmaktadır. Ancak etkileri mimaride disiplinlerarası yaklaşım bakımından daha büyük bir etki bırakmıştır.

Dadaizmin etkisinde nesnenin özne olan ilişkisi “kendiliğindenlik ve rastlantısallık” temelinde irdelenirken mimari, başlangıçta yapısal olma hali nedeniyle sürrealistler tarafından dışlanmıştır.

Ancak başta Salvador Dali olmak üzere sürrealist sanatçıların Minotaure gibi dergilerde yer alan yazılarında mimarının sürrealist sanatın bir parçası olduğu vurgulanmıştır.

Sürrealistler, modern mimarlığı genellikle bir kabusa benzetmişlerdir. La Corbusier gibi modernist mimarların rasyonel yaklaşımları, hayal kurmanın ve içsel dünya ile bağ kurmanın hayati önemini göz ardı etmesine neden olmuştur. Bu bağlamda mimarlık, yalnızca fiziksel bir yapı değil, aynı zamanda başka nesneleri ve özneleri de barındıran bir alan olmalıdır. Sürrealist felsefecisi Bachelard, insanın evini düşünerek, hayal kurarak ve anımsayarak var ettiğini savunur; bu yüzden her yeni ev, önceki yaşam deneyimlerini de içinde taşır. Ayrıca, sürrealistlerin “objets trouves” adı verilen rastgele buldukları nesneleri birleştirerek oluşturdukları asamblajlar ve heykeller, beklenmedik, şiirsel anlamlar ve çağrışımlar üretir.⁵⁵

Sürrealizm ve onunla birlikte ortaya çıkan çeşitli sanat akımları etkisini yalnız Avrupa kıtasında değil ulusal ve devrimci kimlikleri de içine alarak Amerika kıtasına

⁵⁵ Altinyıldız Artun, Nur, ve Roysi Ojalvo, derl., "Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek", Nur Altinyıldız Artun, "Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesneler", ss. 119-153; "Sürrealist Sanatçıların Evi", ss. 124-130, 1-2. bs., İstanbul: İletişim Yayınları, 2012-2018.

kadar göstermiştir. Amerika kıtasındaki bu ulusalcı sürrealist etkiyi yansıtan çeşitli disiplinlerarası sanat çalışmaları örneklerini ile Güney Amerika'da görebiliriz.

Bu çalışmaların etkileyici örneklerinin bazıları duvar resimlerinde izlenebilmektedir.

Müral üretimi 1921'de başlar; ancak müralizm, bir form hareketi olarak değil, dönemin Halk Eğitim Bakanı José Vasconcelos tarafından verilen siparişlerle doğmuştur. Vasconcelos, devrim sonrası başlatılan okuma yazma ve genel eğitim seferberliği kapsamında köy okulları açar, ucuz kopyalar bastırır ve Meksika halkına hitap edecek didaktik ve anıtsal sanat eserlerinin yaratılmasını teşvik eder. 1921-1924 yılları arasında, Mexico City'deki kamu binalarının duvarlarını boyamaları için çok sayıda sanatçıyı görevlendirir. Ancak 1924'te Vasconcelos'un bakanlık görevini bırakmasının ardından, hareketin dinamizmi azalmaya başlar. Bu değişimle birlikte, Diego Rivera'nın eserleri ezici bir şekilde tercih edilmeye başlanır ve diğer sanatçılar, ya özel sipariş bulmak ya da Mexico City'den ayrılmak zorunda kalırlar.⁵⁶



Şekil 58. Diego Rivera, Yaratılış, 1922. San Ildefonso Koleji, Mexico City

Meksika muralizminin devrimci ve ulus inşası bağlamındaki çelişkilerini yansıtan önemli bir eser.

⁵⁶ Flores, Tatiana, "Devrim, Ulus İnşası ve Avangard: Meksika Müralizminin Çelişkileri", çev. Elçin Gen, e-skop.com, 12 Kasım 2019, <https://www.e-skop.com/skopbulten/devrim-ulus-insasi-ve-avangard-meksika-muralizminin-celiskileri/5533> (Erişim: 11 Mayıs 2025).

Yukarıda bahsedildiği şekilde rastgele nesneler kavramı sürrealist sanatçıları bu nesneleri günlük kullanım eşyalarına uyarlamak itkisini de beraberinde getirmiş gibidir.

Böylece sürrealist fikirler sanatta disiplinler arasılık açısından şiir-mimarlık, tasarım-heykel, mimarlık - enstelasyon vb. çalışmaların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Sürrealizmin sanattaki yeni söylemleri sanatta disiplinlerarasılığa birçok örnek oluşturmuştur.

Bunlar arasında günlük kullanım eşyalarının sürrealist heykel formları olarak ortaya konulmasına sıkça rastlanır.



Şekil 59. Victor Brauner (1903-1966), Loup-table (Kurt-Masa), 1947

Bu eser, yarı hayvan yarı nesne olan hibrit bir objedir. Hem zararsız hem de öfkeli olan bu “Loup-table”, insanın orijinal hayvaniliğine dair korkuyu uyandırır. Sürrealist sanatçısı Victor Brauner’in bu eseri, sürrealist objelerin beklenmedik iki gerçekliğin çarpışmasıyla oluşan kolajları arasında yer alır.

“Eserlerinde metafor olarak kullandığı mobilyaları günlük yaşamda kullanılan nesneler olarak da tasarlayıp üreten Dali, bu mobilyaların bazılarını resimlerinde de imge olarak kullanmıştır. Hemen her alanda eser üreten ve kendisini delilik ile normallik arasındaki ince çizgide kabul eden sanatçının (Dali, 1948,s.3) önemli mobilya tasarımları bulunmakta, bu mobilyalar halen daha üretilmekte ve iç mekânlarda tercih edilmektedir.(...)”

Dali'nin çok sayıdaki illüstrasyon, eskiz ve tablosunda mobilya fikirleri ürettiği de görülmektedir. Ayrıca mobilya kullanarak ürettiği sanat eserleri de bulunmaktadır (1938 yılında Paris Sergisi için yatak kullanarak bir enstalasyon çalışması ortaya koyarken; “Atmospheric Chair-Atmosferik İskemle” (1933) sanatçının arkadaşı dekoratör Jean-Michel Frank tarafından kendisine hediye edilen 1900'lü yıllara ait iki iskemleyi dönüştürerek yaptığı “dengesiz bir denge” olarak tanımladığı bir sanat eseridir. Dali mobilyayı gündelik eşyadan ziyade bir sanat eseri olarak görmekteydi ‘’⁵⁷



Şekil 60. Atmosferik Sandalye (Chaise Atmosphérique), 1933

Bu sürrealist nesnenin tanımlanması, 1933'te Pierre Colle Galerisi'nde gerçekleşen *Exposition surréaliste* sergisinde yer alan eserlerin bazılarının görülebildiği Man Ray'in söz konusu fotoğrafı sayesinde mümkün olmuştur. Aynı fotoğraf, günlük gazete *L'Intransigeant*'ta yayımlanan bir makaleye eşlik etmiş ve “La chaise atmosphérique” başlığıyla verilmiştir.

⁵⁷ Demirarslan, Deniz, ve Oğuz Demirarslan, “Salvador Dali, Sürrealizm ve Mobilya”, *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, cilt 6, no. 2, 2021, ss. 735-766, Journal of Architecture and Life, 2021, s. 747, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1812871> (Erişim: 11 Mayıs 2025).

Sürrealizmin mimari, sanat ve tasarımla olan etkileşimi 20.yüzyılın ilk yarısında olduğu gibi daha sonraki dönemlerde bu gibi disiplinlerarası eserlerin üretilmesine yol açmıştır.

“Dorothea Tanning'in *Chambre 202, Hôtel du Pavot* adlı eseri, soluk bir ışıkla aydınlatılan ve halı, çiçekli duvar kağıdı, sahte paneller ve ahşapla dekore edilmiş yapay bir odadır. Bu dehşet verici çalışmanın kökenleri, 1930'lara ve Tanning'in kariyerinin başlangıcına kadar uzanır. Sanatçı, gerçeküstücülüğü keşfettiği ve hayalindeki ilk tabloyu yaratmaya başladığı dönemi, 1930'ların sonlarına dayandırmaktadır. Eserin ilk sunumu ise 1974 yılında Paris'teki Centre National d'Art Contemporain'de yapılan retrospektif sergide gerçekleşmiştir. Bu odada, sanatçı yün dolgulu kumaştan beş heykelini bir araya getirmektedir”⁵⁸



Şekil 61. “Chambre 202, Hôtel du Pavot”, Dorothea Tanning tarafından yapılmış yerleştirme eseri

20. Yüzyılın ilk yarısındaki kültürel, siyasi, ekonomik, vs. etkiler sanatın disiplinlerarası yaklaşımında geniş, yenilikçi, çeşitli eserler üretilmesine yol açmış,

⁵⁸ Nathashamoura, "Chambre 202, Hôtel du Pavot by Dorothea Tanning," Women'n Art, 27 Ocak 2021, <https://womennart.com/2021/01/27/chambre-202-dorothea-tanning/> (Erişim: 11 Mayıs 2025).

daha sonra gelecek olan nesiller için yepyeni bir vizyon yaratma motivasyonunu doğurmuştur.

Ancak gelecek için kurulan hayaller ve yenilikçi düşünceler günümüze kadar kalacak olan etkiler doğursa da II. Dünya Savaşı'nın çıkması ardından gündem tamamen değişmiş, sosyal, ekonomik, siyasal, psikolojik, olarak paramparça olmuş Avrupa'nın bu sefer yüzyılın ikinci yarısı için yeni umut ve canlılık ile yeni sanatsal üretimler meydana getirmesine yol açmıştır.

3.2.3. İkinci Dünya Savaşı Sonrası Sanatta Disiplinlerarasılık

3.2.3.1. İkinci Dünya Savaşı Sonrası Kültür Sanat Ortamı

Avrupa, Amerika ve Japonya'yı etkisine alan 2.Dünya Savaşı, öncesi ve sonrası olumlu ve olumsuz anlamlarda kültür sanat ortamını geniş kapsamlı olarak etkilemiştir. İkinci Dünya Savaşı'nı hazırlayan ortam aslında politik ve ekonomik olarak temelini 1.Dünya Savaşı sonrasında bozulan ekonomiden, özellikle 1929'da yaşanan "Büyük Ekonomik Bunalım"dan, yine 1.Dünya Savaşı'nda yaşanan toprak kayıplarından, milliyetçi akımlardan almıştır.

İkinci Dünya Savaşı öncesi kültürde gözlemlenen, endüstrinin kitlesel anlamda şehir yaşantısını etkilemesi ve yaşam için üretimden savaş için üretime dönen bir fabrikasyon eğilimi gösteriyor olması, bu sırada doğa ve insan arasındaki bağlaman bir süreliğine askıya alınması, metal, beton, elektrik, motor ve kimyanın (ki burada radyoaktif elementler de artık tanışıklık ortaya çıkmış, daha sonraki birkaç yıl içinde radyoaktivitenin nasıl bir yıkıcı etkisi olduğu da gözlemlenecektir.) dev finansal olanaklara sahip olmasının getirdiği etkilerdir.



Şekil 62. Radyumdan kaynaklı ölümlere ilişkin gazete haberi Toryum ve radyum içerikli diş macunu reklamı, 20. yüzyılın başlarında radyumun faydalı olduğuna inanılıyor, sağlık ürünlerinde kullanılıyordu. Bu dönemde radyumlu diş macunları reklamlarla pazarlanmış, ancak özellikle saat kadranı boyayan kadın işçiler (“Radyum Kızları”) ölümcül sonuçlarla karşılaşmıştır.

Ayrıca bu dönem, hem savaş ekonomisinin “işlevsellik” ya da “çok işlevlilik” kavramlarının yaygınlaştığı bir dönemdir.

Geçmişte mitoloji, büyü, sembolizma, ardından inanç ve daha sonra insan çevresinde yeşeren ve kendi içinde düşsel bir yapı barındıran kültürde, bu dönemde düşsellik realizmle, estetik işlevsellikle, büyüsellik ise teknoloji ile kaynaşır gibidir. Bu durumda inancın yerini de artık propaganda almaya başlamıştır.

II. Dünya Savaşı'nın kaotik atmosferinde kültür ve sanat adına olan kayıplar yalnızca savaş sırasında hayatını kaybeden sanatçılar ve aileleri, yıkılan tarihi binalar, ideolojik olarak yasaklandığı için imha edilen eserler ile kalmamıştır. Bunların yanında çeşitli dönemlere ait onlarca sanat eseri akıbeti belli olmayacak şekilde kaybolmuştur.

Bu dönem Avrupa için kültürün maddi mirasının kaybolma tehlikesi altında kaldığı bir dönemdir. Savaş sonrasında ise yeni bir Avrupa vizyonu yaratılırken bir yandan yenilikçi fikirler geliştirilmiş, bir yandan da bu miras tekrar toplanmaya çalışılmıştır.

Yenilikçi fikirler sanatçı birliklerinin kolektif aklı ile gelişme olanakları ararken, kaybolan mirasın geri kazanılması ise müzecilik ve koleksiyonculuk adına yapılan organizasyonel çalışmalar ile olmuştur.

Bu eserler arasında Raphael'in "Genç Bir Adamın Portresi", Vincent Van Gogh'un "İşine Giden Ressam Tablosu", Gustave Courbert'in "Taş Kıranlar", Gustave Klimt'in "Felsefe, Tıp, Hukuk" adlı eserleri, Bellini'nin "Çocuklu Madonna"sı, Edgar Degas'ın "Beş Dans Eden Kadın" adlı eseri ve Andreas Schlüter'in "Catherine Sarayı'nda bulunan Amber Oda"sının tamamı sayılabilir.⁵⁹



Şekil 63. Nisan 1945'te Alman Ganimetleri Ellingen, Bavyera'da bulunan Kale Kilisesi'nde saklanıyor.

II. Dünya Savaşı'nın son aylarında, Nazilerin yağmaladığı kültürel varlıklar çeşitli korunaklı yapılar içerisinde gizlenmişti. Bu fotoğraf, savaş sırasında kaybolan başyapıtlardan bazılarının geçici olarak yerleştirildiği mekânı belgelemektedir.

20.yüzyılın ortasında, mimarinin yalnızca estetik değil aynı zamanda ideolojik bir araç olarak da kullanıldığı görülmektedir. Stalin dönemi Sovyetler Birliği'nde, her ne

⁵⁹ Stańska, Zuzanna, "10 Most Important Masterpieces Lost During World War II", *DailyArt Magazine*, 18 Haziran 2024, www.dailyartmagazine.com/10-important-masterpieces-lost-ii-world-war/ (Erişim: 11 Mayıs 2025).

kadar Çarlık Rusyası'yla ilişkilendirilebilecek biçimsel unsurlar barındırsa da, mimarlık güçlü bir ulusal kimlik ve dünya sahnesinde etkili bir konumun simgesi olarak görülmüştür. Bu dönemde geliştirilen mimari anlayış, sade çizgilerden uzak, gösterişli ve hatta zaman zaman abartılı süslemelerle bezeli bir yapıya bürünmüştür; öyle ki dönemin yapıları, neredeyse bir “düğün pastası”nı andıracak kadar yoğun bezemelere sahipti. Benzer bir eğilim, Nazi Almanyası'nın mimari yaklaşımında da gözlemlenir. Üçüncü Reich döneminde, Hitler'in mimari danışmanı ve daha sonra Üretim Bakanı olarak görev yapan Albert Speer, mimari anlayışını Alman Klasisizminin öncülerinden Karl Friedrich Schinkel'in eserlerinden esinlenerek geliştirmiştir. Ancak Nazi yönetiminin mimariye yaklaşımı, sanıldığı kadar tekil ya da katı çizgilerden oluşmuyordu; biçimsel anlamda çoğulcu bir yaklaşıma sahiptiler. Bu durum, farklı yapı türlerinde kullanılan mimari üsluplarda açıkça görülmektedir. Örneğin toplu konutlar, geleneksel Alman köy mimarisine öykünen, beyaz badanalı duvarlara ve eğimli çatılara sahip evlerden oluşan Heimatstil (Ev Stili) anlayışıyla inşa edilmekteydi. Buna karşılık, sanayi tesisleri gibi işlevsel yapılarda daha sade ve modernist çizgiler tercih ediliyordu.⁶⁰



Şekil 64. Germania'nın Büyük Salonu Tasarımı, 1940'lar.

Adolf Hitler ve baş mimarı Albert Speer tarafından Üçüncü Reich'in başkenti olması planlanan Germania için tasarlanan ve dünyanın en büyük kapalı alanı olması hedeflenen Büyük Salon.

Nazizmin etkisindeki sanat, Nazi programının çerçevesinde olmanın sınırlılığı içinde şekillenmiştir.

⁶⁰ Lucie-Smith, *a.g.e.*, s. 152-153.

Dejenere sanatı halk ve izleyici gözünde karalamaya yönelik çabalar, ters tepmiş, reddedilenlerin “ifşa” edilmesi için düzenlenen sergi yüksek bir izleyici kitlesi ile karşılaşmıştı.

Nazi Almanyası’nda avangard sanat, özellikle dışavurumculuk (ekspresyonizm) gibi modern akımlar, yozlaşmış olarak damgalanmış ve müzelerden toplatılmıştır. Bu dönemde modernizmin Alman sanatını bozmaya çalışan bir komplo olduğu iddia edilmiş, “Dejenere Sanat” başlıklı gezici bir sergiyle yüzlerce yapıt aşağılayıcı bir şekilde sergilenmiştir. Buna karşılık, Hitler’in beğendiği klasik üsluptaki eserlerden oluşan bir başka sergi ise daha az ilgi görmüş ve beklentileri karşılayamamıştır.⁶¹

Avrupa halkının geçmişinden getirdiği ve her daim sanatta yeniliği arzulayan hafızasının, bu baskıcı ortamın içinde dahi yeni, özgün, farklı olanı arzuladığı söylenebilir.

Sanatı Nazi ideolojinin bir enstrüman haline getirme çabasına rağmen yenilikçi sanat kendine yer bulmayı başabilmişti.

3.2.3.2 Avrupa’da Avangard Akımlar ve Sanatta Disiplinlerarasılık

Çağlar boyunca savaş, toplumları psikolojik, ekonomik, kültürel olarak etkilemiştir ve sanatın her zaman savaş ve sonrasının yarattığı bu etkilerle bir ilişkisi olmuştur. Ancak 20. Yüzyıl ardı ardına gelen iki dünya savaşının yaşandığı özel bir yüzyıldır. Bu savaşlar savaşa sahne olan ülke ve toplumları birçok acı deneyimle karşılaştırmıştır. Bununla birlikte doğrudan savaşa dahil olmayan ülkeler de bu buhrandan dolayı olarak etkilenmişlerdir. Üstelik 20. Yüzyıl artık kitle iletişimin de önceki çağlara göre yaygın olduğu bir dönemdir. Bu nedenle dünya artık küçülmüştür ve farklı coğrafyalarda yaşayan farklı kültürlerden insanlar artık birbirinden haberdar haldedir.

⁶¹ Nazi Almanyasında Avangard Düşmanlığı”, e-skop, 17 Mart 2014, <https://www.e-skop.com/skopbulten/nazi-almanyasinda-avangard-dusmanligi/1855>.

Sanat ve kültür bağlamında da bu böyledir. Ardı ardına yaşanan iki dünya savaşı özellikle Avrupa kültürünü de dağılma, çözülme, kaybolma eşiğine getirmiştir. Ancak bir yandan da tarihsel süreç içinde sıkça gördüğümüz haliyle bu buhran dönemleri dağılanı yeniden toplama, yeni bir algı ile yeni bir dünya kurma, itkisini de beraberinde getirmiştir.

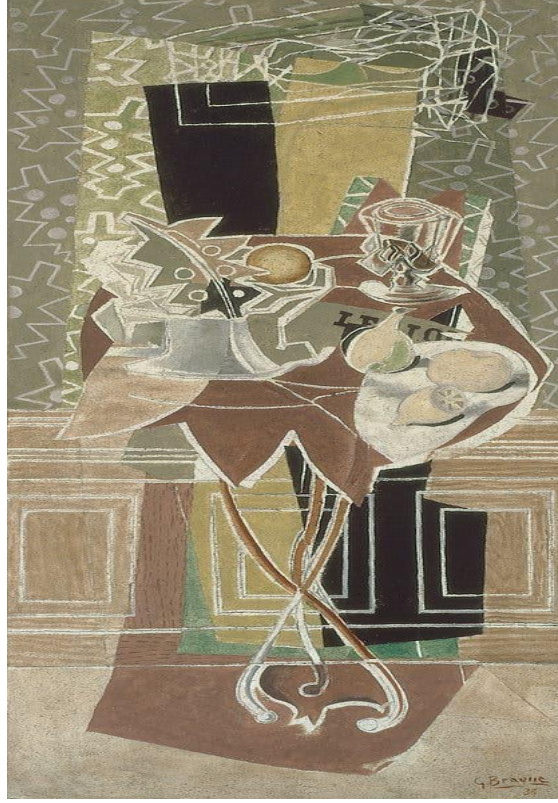
Bu açıdan bakıldığında II. Dünya Savaşı ve sonrası dönemde sanatta da son derece yenilikçi düşüncelerin, yepyeni bir vizyonun görüldüğü bir dönemdir.

Bu bakış açısı ilk olarak savaşın “parçalanmış”lığının sanatçılar tarafından kavranılması ve yansıtılması olarak kendini göstermiştir.

Böylece önceki dönemlerde yer alan düşsellik yerini katı ancak parçalanmış bir gerçekliğe yöneltmiştir.

Engin Aslan ve Suat Karasslan, “Sanatta Gerçeklik Kavramına Savaş Olgusu Üzerinden Bakmak” başlıklı çalışmalarında, Hüsamettin Çetinkaya’nın *Başkaldırının Sonu* adlı eserinden aktardıkları bir değerlendirme doğrultusunda, Kübizm’in ortaya çıkışını yalnızca sanatsal bir dönüşüm olarak değil, aynı zamanda dönemin ruhsal ve toplumsal çalkantılarına verilen estetik bir tepki olarak yorumlamaktadır. Bu bağlamda, 19. yüzyılın sonlarında Cezanne’nin öncülüğünde ilk izlerini göstermeye başlayan ve 20. yüzyılın başlarında Braque ile Picasso gibi sanatçılar tarafından geliştirilen Kübizm’in, yalnızca biçimsel bir deneyim değil; aynı zamanda savaşın, ölümün, yaşamın geçiciliğinin ve güvensizlik duygularının sanatsal bir dil aracılığıyla dışavurumu olduğu ifade edilmektedir. Savaşların sanatçılarda yarattığı varoluşsal endişe, onların görsel anlatımlarında parçalama, yok etme ya da dağıtma gibi eylemlerle somutlaşmış; böylelikle Kübizm, sadece nesneleri parçalayarak betimleme yöntemi değil, aynı zamanda çağın ruhunu, kırılmanlığı ve kaotik gerçekliğini anlamaya çalışan diyalektik bir görme biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Kübist yaklaşım, geleneksel sanat anlayışında olduğu gibi yalnızca maddenin görünüşüne odaklanmak yerine, maddeyi ve gerçekliği yeniden tanımlamayı amaçlayan devrimci bir estetik anlayışı temsil etmektedir.⁶²

⁶² Aslan, Engin ve Suat Karaaslan, “Sanatta Gerçeklik Kavramına Savaş Olgusu Üzerinden Bakmak,” *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, cilt 6, sayı 28 (2016), s. 57-58, <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1482735349.pdf>, DOI: 10.7816/idil-06-28-04.



Şekil 65. Georges Braque, “The Gu  ridon”, 1935.

Georges Braque’ın Kübizm dönemine ait bu eseri, 2011 yılında Acquavella Galleries’de düzenlenen sergide sergilenmiştir. Eser San Francisco Museum of Modern Art koleksiyonuna aittir.

Fotoğraf: San Francisco Museum of Modern Art. Telif: Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris. Kaynak: The New York Times.

Bu parçalanma obje ve süje, bakan ve bakılan arasındaki bağlantıyı, yeniden tanımlarken sanatçının sanat algısının nasıl değişebileceği üzerine de yenilikçi fikirler edinmesine yol açmıştır.

Plastik sanatlarda ba  layan daha sonra disiplinlerarası sanatı etkileyen, sanat ve mimari algı üzerine düşünceler yüzyılın ikinci yarısında belirleyici olmuştur. Böylece gerçekçilik ya da düşsellik üzerine değil, gerçeğin yepyeni bir bal-kı   açısı ile algılanışı ön plana çıkmaya başlamış, estetik algı da bu yenilikçi bakı   a  ılarından etkilenmiştir.

Bundan sonra sanat, mimari ve tasarımda ve bunların birliğinde bu algı izlenebilecektir.

Avrupa’da sanatın bu doğrultuda gelişimine tanık olurken, savaş sonrası avangard akımların gelişiminde Amerika Birleşik Devletleri’nin de etkisi olmuştur.

Burada hem ekonomik hem siyasi anlamda daha rahat bir ortam bulmaları nedeniyle savaş sonrası Amerika Birleşik Devletleri’ne giden Avrupalı sanatçılar bir şekilde Avrupa sanatını Amerikaya taşımış oldular.

Başlangıçta resim sanatında daha yaygın olarak gözlemlenen düşünceler zaman içinde üç boyutlu nesneye yöneldi ve heykel sanatında hareket, espas, biçim, vs. üzerine yenilikçi sanat üretimlerine dönüştü.

Bu üretimlerde fikir kadar malzeme kullanımı da ön plandaydı ve savaş sonrası eserlerde mix media gibi yeni tekniklerin kullanımı da yaygınlaştı.

3.2.3.2.1. Alberto Giacometti

Yirminci yüzyılın ikinci yarısını etkileyen sanatçılardan biri de Alberto Giacometti’dir. Onun sanata getirdiği çok yönlülük yüzyılın ikinci yarısındaki disiplinlerarası sanatı da etkilemiştir. Bir yandan ilkellerin sanatına, bir yandan gerçeküstücülüğe duyduğu ilgi, nesnelerin belirli bir işlev için tasarlamış olmasına rağmen aynı zamanda sanatsal bir anlatımın ifadesi olup olmayacağını sorgulamaya itmiştir. Gerçeküstücülüğün “nesne” ve “özne” üzerine olan grift algısı Giacometti’nin sanatsal algısında disiplinlerarası yaklaşıma bir açılma yaratmış gibi görünmektedir.

Alberto Giacometti’nin sanatsal gelişimi, klasik sanat eğitimiyle şekillenmiş erken dönem çalışmalarıyla başlamış, zamanla modern ve varoluşçu yaklaşımlarla derinleşmiştir. 1901 yılında İsviçre’nin Borgonovo kentinde doğan sanatçı, küçük yaşlarda yaptığı ilk çizim ve büstlerinde erkek kardeşini model olarak kullanmıştır. Bu dönemde Diego, Dürer ve Rembrandt gibi klasik sanatçılardan etkilenmiştir. 1919 yılında Cenevre Güzel Sanatlar Fakültesi’nde yontu eğitimi almış, ardından İtalya’da klasik ve Mısır sanatlarını inceleyerek bu alanlardan beslenmiştir. Tintoretto, Giotto ve Cimabue gibi sanatçıların eserlerinden yaptığı kopyalar

aracılığıyla kendi tekniğini geliştirmiş; bu süreçte ortaya koyduğu bazı büst çalışmalarını daha sonra yok etmiştir. 1925 yılına dek Bourdelle'in atölyesinde çalışmayı sürdürmüş; 1930 yılında ise kardeşi Diego ile birlikte geçimini sağlamak amacıyla mobilya tasarımlarına yönelmiştir. 1931'de portre ve figür çalışmalarının zorlukları nedeniyle modelden çalışmayı bırakmış ve Sürrealist harekete katılmıştır. 1932 ve 1934 yıllarında Paris ve New York'ta kişisel sergiler düzenlemiş; fakat 1935'te yeniden canlı modellerle çalışmaya başlamasıyla Sürrealizmden uzaklaşmıştır. Bu süreçte Jean-Paul Sartre ile tanışması, onu varoluşçuluk felsefesiyle tanıştırmış ve sonraki çalışmalarında bu düşünsel altyapı belirleyici olmuştur. II. Dünya Savaşı sırasında Paris'ten kaçarak Cenevre'ye yerleşmiş, 1945'te Paris'e döndüğünde ise sanatının en karakteristik biçimini oluşturan uzun ve ince figürlerle "Giacometti üslubunu" geliştirmiştir. Savaş sonrası dönemde New York başta olmak üzere birçok şehirde önemli sergilere katılmıştır.⁶³

Onun sanatsal imzasının belirgin özellikleri sürrealist döneme aittir. Bu dönemdeki çalışmalarında form üzerine araştırırken kullandığı teknikler mimariden, Bronz Çağı objelerinin tasarımlarına kadar çeşitlilik göstermektedir.

"Giacometti'nin 1930'ların başında, bir kaç sürrealist sergiye katıldığı dönemde yaptığı çalışmalar büyük bir çeşitlilik gösterir; bazıları yekpare ve ağırdır, formları Yunan Siklat Adaları'nın Bronz Çağı sanatını çağırıştır; bazılarıysa çeşitli gizemli nesnelerin eklendiği mimari modellere benzer. Bütün bu çalışmaların ortak noktası, doğada bulunan şeylere sadece sembolik göndermelerde bulunan, bütünüyle hayal edilmiş formlara sahip olmalarıdır"

64

Giacometti dönemin diğer sanatçılarındaki sıkça gözlemlendiği gibi figüratiften, ilkel sanata, gerçeküstücülüğe kadar çeşitli etkileşimleri sanatına taşımıştır.

Bu etkileşim içinde çok yönlü bir sanatçı olarak resim, heykel, grafik sanatlar, dekoratif sanatlarda eserler vermiştir.

⁶³ Çağlı, Alev, "Alberto Giacometti ve Varoluşçuluğu," *Artful Living*, <https://www.artfulliving.com.tr/project/4591/alberto-giacometti-ve-varolusculugu>, erişim 18 Nisan 2025.

⁶⁴ Lucie-Smith, s. 175, a.g.e.

Bu çok yönlülüğün bir yansıması olarak zaman zaman sıradan nesneleri bir sanat eseri formu vererek sanat-tasarım birlikteliğinde yeniden yaratması gibi, farklı disiplinler arasındaki ilişkiyi de incelemiştir.



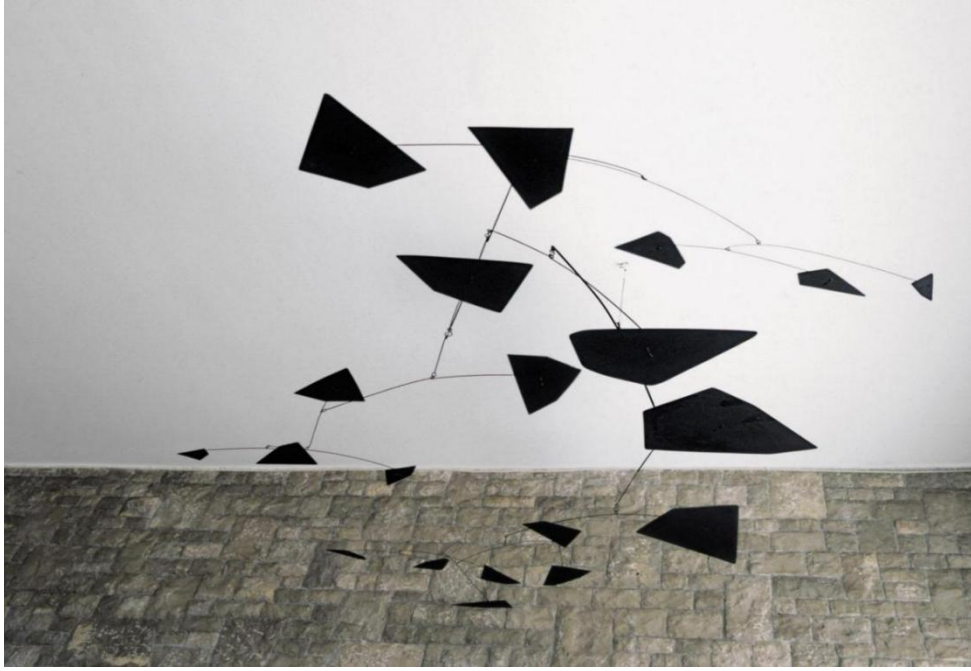
Şekil 66. Alberto Giacometti, “Le Poing”, Aplik Çifti, bronz ve alçıtaşı, 1935.
Mutual Art Koleksiyonu.

3.2.3.2.2 Alexander Calder

Alexander Calder heykel ile özdeşleşmiş bir kavram olan statikliği sarsmış, heykele hem kavram hem teknik hem de malzeme olarak yenilikler getirmiştir.

“Mühendis olarak yetişen Calder, 1930 yılında Paris’te atölyesini ziyaret ettiği Mondrian’ın sanatından çok etkilenmişti. O da Mondrian gibi, evrenin matematiksel yasalarını yansıtan bir sanat özlüyordu, fakat ona göre böyle bir sanat katı ve hareketsiz olmamalıydı. Evren sürekli bir hareket halindedir, ama gizemli bir güç tarafından dengede tutulur. İşte bu denge düşüncesi Calder’e hareketli kompozisyonlar (mobil) kurma esinini vermiştir. Calder, çeşitli şekildeki ve biçimdeki renkleri asarak onların boşlukta dönüp

sallanmalarını sağladı. Bu kompozisyonlarda “denge” soyut bir kavram olmaktan çıkmış, gerçeğe dönüşmüştür”⁶⁵



Şekil 67. Alexander Calder, “Polygones noirs”, 1947. Plaka metal, tel ve boya. 60 x 320 x 120 cm. Özel Koleksiyon.

Heykel sanatında bu çoklu malzeme kullanımı ve heykelin içinde bulunduğu “mekan” ile birlikte’ bir bütünlük içinde değerlendirilmesi sanatsal bütünlük kavramını derinleştirdi. Hem mimari bir yapı konumlandırılan hem resim gibi boyanan hem de heykel olan sanat eserleri görülmeye başlandı.

Bu dönem ayrıca sinemanın da yeni yeni ortaya çıkan ancak halk arasında popülerleşen etkisi ile de kendini gösterdiği bir dönemdir. Sinema bu dönemde askere alma, ideolojiyi yaygınlaştırma gibi çeşitli amaçlara hizmet eden filmler üretmiştir.

Böylece sanat ve mimari 2.Dünya savaşı öncesi ve sırasındaki dönemde temel olarak politik söylemlerle şekillendirmiş diyebiliriz.

Ancak 2.Dünya Savaşının bittiği 20.yüzyılın ikinci yarısına girilen dönem, hem dünyada özellikle kentlerde yeni bir yaşam tarzının gözlemlendiği bir dönemdir.

⁶⁵ E. H. Gombrich, “*Sanatın Öyküsü*” (çevirenler: Erol Erduran ve Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş., 1997), s. 184.

Artık sanat hem gündelik yaşamın içine iyiden iyiye yerleşmiş (sinema,fotograf,tasarım,vb.ile) hem de yıkılan Avrupa kentleri yeniden inşaa edilirken kamusal alanlarda kendine özel bir yer bulmuş gibidir.

Doğu Blok'u ülkelerinde meydanlar anıtsal heykellerle savaşın zaferini kutlarken kapitalizmin ve onun etkisindeki ülkelerde Pop-Art gibi akımların ilk etkileri yansımaya başlamıştır.

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından hızla gelişen ekonomi ve yükselen tüketim kültürü, Pop sanatının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu sanat anlayışı, reklamcılık ve tüketimi yalnızca bir tema olarak ele almakla kalmayıp, onları sanatsal bağlamda öne çıkararak gündelik yaşam imgelerini sanatın merkezine taşımıştır. Pop sanat, yüksek kültür ve alt kültür ayrımını önemsemeksizin kitle kültürünün görsel dilini benimsemiş, bu yönüyle sanatın elitist yapısını sorgulamıştır. Başlangıçta eleştirmenlerin mesafeli durduğu bu akım, kısa sürede sanat piyasasında kabul görerek hem Amerika'da hem de Avrupa'da etkili olmuştur. Pop sanatçılarının, izleyicinin aşına olduğu objeleri kullanarak sanatı günlük yaşama yaklaştırdığı görülmektedir.⁶⁶

Bir yandan gündelik yaşam nesneleri sanatsal ifade ile birleşirken bir yandan toplumsal ütopyacı yaklaşımlar ile düşünsel alan genişlemiş, İkinci Dünya Savaşı sonrası toplumun yeni bir dönemin başlangıcına yönelik hayalleri sanata yansımıştır.

Yirminci yüzyılın ortaları, sadece sanatsal ya da mimari değil, aynı zamanda toplumsal ve siyasal açıdan da yoğun bir dönüşüm dönemine işaret eder. Bu süreçte sokaklara taşan tartışmalar, insanların yeni bir toplum arayışını görünür hale getirirken, dönemin düşünsel iklimi de ütopyacı yaklaşımları beslemiştir. Manfredi Nicoletti, bu dönemle ilgili fikirlerini dile getirirken, İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan gelişmeleri benzeri görülmemiş bir fırsatlar çağı olarak değerlendirir ve bu dönemdeki heyecanı adeta yeni bir kıtanın keşfiyle eşdeğer tutar.⁶⁷

İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da modernizm, çeşitli ülkeleri içine alacak şekilde yayılmıştır. Bu yayılmadan Almanya da payını almış gibi görünmektedir.

⁶⁶ Canan Zöngür, "Mütevazi Nesneler ve Açık Alan Heykelleri" (idil, cilt 7, sayı 51, 2018, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi), s. 1320, doi:10.7816/idil-07-51-03.

⁶⁷ Akın Sevinç, "İkinci Dünya Savaşı Sonrası Mimarlık Hayalleri: Ütopya Eskizleri" (doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Aralık 2015), ss. 6-7.

Bu durum çeşitli modern sanat organizasyonlarının da oluşmasını sağlamıştır. Bunlardan biri de Almanya’da düzenlenen ‘‘Documenta Sergisi’’idi.

İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sırasında Nazi yönetiminin faşist kültürel idealleri içinde kendine yer bulamayan Alman Modernist sanatçıları için savaş sonrası dönem yenilikçi sanatı ortaya koyabilmek için uygun bir ortamın oluşmaya başladığı dönemdir. Modern sanatın Almanya’daki sanatçılara kolektif bir güç kazandıran, daha sonraki dönemlerde de dünyanın çeşitli yerlerinden gelen sanatçıları bir araya getirecek geleneksel bir sanat etkinliğine dönüşen ‘‘DOCUMENTA’’ sergileri önemli bir olay olmuştur.

II. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkilerinden on yıl sonra, Almanya'nın Kassel kentinde düzenlenen ilk Documenta sergisi, hem kültürel bir yeniden doğuşun hem de savaş sonrası travmadan doğan modernleşme arzusunun bir sembolü haline geldi. Arnold Bode'un öncülüğünde gerçekleşen bu girişim, Nazi rejimi tarafından bastırılan avangard sanatı yeniden tanıtmayı ve modern sanatın kökenlerini görünür kılmayı amaçlıyordu. Bode'un yaklaşımı yalnızca sanatı sergilemek değil, aynı zamanda çağdaş sanatın tarihsel sürekliliğini vurgulamak üzerineydi. Sergi, dönemin iyimserliğini yansıtan büyük bir başarıya imza atarak kısa sürede uluslararası modern sanatın önemli bir durağına dönüştü.⁶⁸

2.Dünya Savaşı'nı hazırlayan yüzyılın birinci yarısında gözlemlenen teknolojik gelişmeler bir ölçüde silahlanmanın gölgesinde ve savaş atmosferinde ortaya çıkmış gibi görünmektedir. Savaşın sona ermesi ile bu dönemden kalan birçok teknolojik yenilik artık hem gündelik hayatın hem de sanat ve mimarinin alanına girmiştir.

Örneğin zaten savaş öncesi dönemde mimarların ve sanatçıların ilgisinde olan metal kullanımı alüminyum gibi yeni malzeme olanaklarına evrilerek savaş sonrası dönemde yenilikçi bir malzeme olarak kullanılmaya başlamıştır.

‘‘1949 yılında mimarlara yönelik çeşitli girişimler başlatıldı. Alüminyumun sunduğu olanaklar hakkında mimarları bilgilendirmek amacıyla Fransa çapında Konferanslar organize edildi. Şubat ayında 200'e yakın mimar ve iş dünyası temsilcisi BRIA'nın girişimiyle, Lille'de toplandılar.

⁶⁸ "Art of the XXth Century. International Exhibition," Documenta, 16 Temmuz – 18 Eylül 1955, www.documenta.de/en/retrospective/documenta#. Erişim: 18 Nisan 2025.

Aynı yıl alınan bir kararla Jean Prouvé ile ilişkiler kurumsallaştırıldı. Eylül ve Ekim 1949 tarihleri arasında Paris'te düzenlenen Fransız Birliği Teçhizat Sergisi, Prouvé'nin prefabrik evlerinin tanıtılması için bir fırsattı''⁶⁹

Metalin bir mimari ve sanatsal malzeme olarak kullanımının İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde yaygınlaştığı izlenmektedir. Bu etki 1950'lerden sonra da kendini çeşitli mimari projelerde, kamusal alanlara yerleştirilen çeşitli heykel ve kabartmalarda görüldüğü üzere devam edecektir. Metalin bir malzeme olarak potansiyeli yalnız mimarlık ve heykel projelerinde değil, ayrıca dönemin mobilya gibi günlük kullanım eşyalarında da görülmektedir.

Bu durum bir ölçüde bu malzemenin kullanımı konusunda sanatsal ve mimari pratikler ile uzmanlaşmış dönemin mimar ve heykeltıraşlarının mobilya gibi tasarım unsurlarına yakınlaşmalarına ve bu alanda eserler üretmelerine yol açmıştır denebilir. Bu noktada geçmişte Rönesans döneminde görülen örneklerde olduğu gibi tasarım, sanatsal ve hatta mimari denebilecek bir nitelik kazanmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde yaşanan büyük yıkım ve yeniden yapılanma süreci, daha hızlı, kaliteli ve ekonomik üretimi esas alan yeni bir endüstriyel üretim anlayışını beraberinde getirmiştir. Bu süreçte mobilya tasarımında sentetik yapıştırıcılar ve çeşitli plastik bazlı malzemeler kullanılmış; Minimalizm, Postmodernizm, Pop Art, İskandinav Modernizmi gibi birçok farklı tasarım akımı etkili olmuştur. İnsan doğaya üstünlük kazanmış, düşsel olanın yerini bilimsel olan almıştır. Bu anlamda Hi-Tech, yeşil tasarımlar önem kazanmaya başlamıştır. Tasarımın işlevselliği ön plana çıkarken, sade geometrik biçimler, temel renkler ve endüstriyel malzemelerle karmaşıklıktan uzak, anlaşılır ortamlar yaratılmaya çalışılmıştır.⁷⁰

⁶⁹ Hachez-Leroy, Florence, "L'aluminium et le pari du nouvel âge architectural, 1945–1955" (18 Mart 2023, HAL Id: hal-04035957, <https://hal.science/hal-04035957/document>), s. 8. Erişim: 18 Nisan 2025.

⁷⁰ Çiftci, Süphan Kaan ve Deniz Demirarslan, "20. Yüzyılda Mobilya Tasarımı Akımlarına Genel Bir Bakış / An Overview of Furniture Design Styles in the 20th Century," *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 20, sayı 79, Temmuz 2021, s. 1615, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/esosder/issue/60801/842189>. Erişim: 18 Nisan 2025.

3.2.3.3.3 Rudolf Belling

Savaş sonrası ekonomik ve toplumsal yapısı, savaşın harap ettiği kentleri ve hayatları şekillendirirken mimariyi yeni form arayışına yönlendirmiş, bu durum yenilikçi ve sade modern bir anlatımın ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Kentler yeniden şekillendirilirken, sanat ve kültürü de yeniden şekillendirme çabası görülmüyordu. Bu etki plastik sanatların çeşitli alanlarında olduğu kadar heykelde de görülebilirdi. Almanya'da modernizm hem organizasyonlar hem sanatçılar açısından verimli bir dönem geçiriyordu. Bu sanatçılardan biri de Rudolf Belling'tir.

20.yüzyılda sanatın temelinde bireyin evrensel düzeydeki önemi vurgulanmış, bu anlayış sanatın yalnızca belirli bir sınıf ya da çevreye değil tüm insanlığa hitap etmesi gerektiği düşüncesiyle şekillenmiştir. Özellikle Kübizm ve Dışavurumculuk gibi savaş öncesi sanat hareketleri, doğayı birebir yansıtmaktan uzaklaşarak çağın düşünsel değişimlerine uygun anlatım biçimleri geliştirmeyi amaçlamıştır. 1914 öncesi 1918 sonrası dönemde Almanya'nın yenilmez olduğuna dair inanç, savaş sonrasında yerini halkın hayal kırıklıkları ile şekillenen bir öfke ve yılgınlığa bırakmıştır. Bu noktadan sonra Almanya'daki sanat ortamı da değişim geçirmiştir. Bu dönemden itibaren eskiyi terk eden, yeniyi kucaklayan düşünce akımları ışığında yeni sanat akımları görülmeye başlamıştır. Bu bağlamda Rudolf Belling'in sanatı da tek bir stile bağlı kalmaksızın farklı dönemlerin sosyal, siyasal ve düşünsel atmosferine göre biçimlenmiştir. Almanya'daki sanat ortamından dışlanmasının ardından Türkiye'ye gelişiyle birlikte sanat eğitimi ve anlayışında etkili olmuş, özellikle hacim ve mekân ilişkilerine dair yaklaşımı, öğrencileri üzerinde uzun süreli etkiler yaratmıştır.⁷¹

Rudolf Belling, 1912 yılında Kunstakademie'de heykel eğitimi almaya başladı. Bu dönemde Berlin-Charlottenburg'da bulunarak çeşitli kübik ekspresyonistlerle iş birliği yaptı. Sanat Konseyi (*Arbeitsrat für Kunst*) ve kurucu üyesi olduğu Kasım Grubu (*Novembergruppe*) gibi oluşumlarla Almanya'nın sanat kültürünü yeniden şekillendirme çabalarına katıldı. Her iki grup da farklı disiplinleri – resim, heykel ve mimarlık – bir araya getiren, *Gesamtkunstwerk* (bütüncül sanat eseri) anlayışı doğrultusunda hareket etmekteydi.

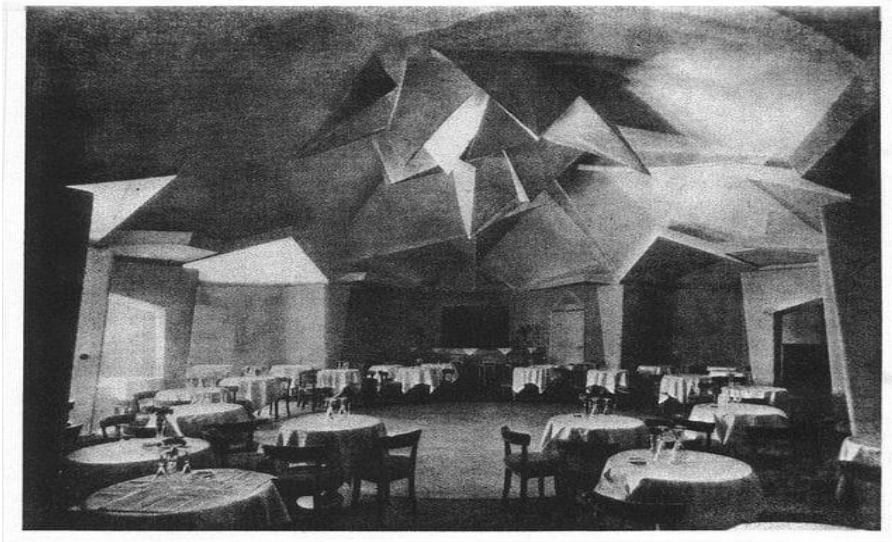
⁷¹ Çetintaş, Vildan, "Rudolf Belling ve Atölyesi," Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, doktora tezi, Ocak 2003, ss. 13-25.

1920 yılında Belling, bu dönemin ekspresyonist coşkusunu yansıtan etkileyici bir eser olan *Geste Freiheit*'ı üretti. Bu süreçte çeşitli mimari projelerde yer aldı; örneğin, Scala Casino'nun merkezi çeşmesi ve stilize kristal tavanının tasarımı sırasında mimar Walter Würzbach ile birlikte çalıştı. 1920'lerin başlarında, soyut ile figüratif yaklaşımlar arasında üretimlerini çeşitlendirdi. 1920'lerden 1930'lara kadar olan süreçte natüralizm (*Porträt Friedrich Ebert*, 1927; *Max Schmeling*, 1929) ve sosyal gerçekçilik (*Bergarbeiter*, 1930) bağlamında pek çok sipariş aldı. Almanya ve Hollanda'daki sendikalar için heykeller üretti; 1932 yılında Berlin'deki Gewerkschaft Gesamtverband için hazırladığı altı bronz panelde emek ve sanayi temalarını işledi. 1928'de *Cahiers d'Art* dergisinde Carl Einstein, Belling'in çeşmeleri üzerine kaleme aldığı "*Les Fontaines de Rudolf Belling*" başlıklı makalesinde, onun Alman heykel geleneği içinde en güçlü tepkiyi veren sanatçılardan biri olduğunu vurguladı. Einstein'a göre Belling, "ışık ve havayı arkitektonik formlar ve yapılar olarak kullanmayı başarmıştır" demektir.⁷²



Şekil 68. Rudolf Belling, "Skulptur 23", 1923 (1960'larda dökümü yapılmıştır). Pirinç, 42 × 21,3 × 22 cm. Katalog No: KM 130.603. Kröller-Müller Müzesi Koleksiyonu.

⁷² Paul Monty Paret, "Forget Rudolf Belling: Getting the Carl Einstein We Deserve", ed. Moritz Baßler, Werner Frick ve Monika Schmitz-Emans (De Gruyter, 2014), ss. 157–162, https://www.academia.edu/9267330/Forget_Rudolf_Belling_Getting_the_Carl_Einstein_We_Deserve,



Şekil 69. Walter Wurzbach ve Rudolf Belling, “Tanzcasino Scala, Berlin”, 1920. Fotoğraf Henrik Sputnes tarafından yüklenmiştir.

Bu etki İkinci Dünya savaşı sonrası dönemi ve Yüzyılın ikinci yarısında etkilemeye devam edecek ve disiplinler arası yaklaşımda malzeme kullanımının önemini ortaya çıkaracaktır.

Bu açıdan sanatta disiplinlerarası yaklaşımda oluşturulmaya çalışılan yaşam alanlarının bütünsel bir izlenim yaratmasında kent fantezilerinin, ütopyaların, psikolojinin, mitlerin ve anlatıların yanında kullanılan malzeme ve teknolojinin de ne ölçüde önemli olduğunu göstermektedir.

4. FRANSIZ AVANGARDI ve LE GROUPE ESPACE

4.1.Sanatta Avangard Kavramı ve Disiplinlerarasılığa Etkileri

20.Yüzyılın ikinci yarısında önemli tartışma alanlarından biri da ‘‘Avangard’’ kavramı olmuştur.

Modernizm ile birlikte çokça ele alınan ve üzerinde daha sonraki dönemlerde de çeşitli tartışmaların oluşmasına neden olan Avant-garde kavramı sanatta disiplinlerarasılığa sunduğu bakış açısından önemlidir.

Askeri bir terime dayanan ve yenilikçi ve öncü bir düşünceyi ifade eden Fransızca kökenli bir sözcük olan avant-garde sözcüğünün ilk olarak Henri de Simon tarafından *Edebiyat, Felsefe ve Sanayi Üzerine Görüşler* (1825) başlıklı kitabında kullanıldığı kabul edilmektedir. Burada Simon temel olarak konuyu şu şekilde ele almaktadır.

Simon, burada sanattaki öncü duruşu, sanatçılar için yüklenilmesi gereken bir misyon olarak algılar. Ona göre toplumun sınıfları arasına sıkışmış olan kapalı düşünce formları, toplumun her kesiminden, her sanat türünden sanatsal üretimler yapan sanatçılar sayesinde açılacaktır. Bu şekilde toplum sanatçılar eliyle değişecek ve gelişecektir.

Sanatçının, geleneksel egemen sınıfların (aristokratlar, rantiyeler ve diğer "aylaklar") yerini "üç büyük yeteneğin" aldığı bir toplumda sanatın rolüne ilişkin vizyonunda çağrıştırdığı "avangard" kavramı, on dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren üstleneceği biçimsel yenilik çağrışımlarıyla hiçbir ilgisi yoktur. Estetik sorunlarıyla büyük ölçüde ilgilenmeyen Saint-Simon ve onun ilk takipçileri (sanatı müzikten retoriğe kadar geniş bir faaliyet yelpazesini ifade eden bir terim olarak kabul etmişlerdi.) geleceğin sanatçıları yalnızca toplumsal değerleri açısından önemsiyorlardı.. Bu şekilde anlaşıldığında, toplumsal ilerlemeyi destekleyen fikirleri, akademisyenler ve sanayicilerle birlikte tasarlanan rasyonel ve söylemsel fikirleri

özümstedikleri ve bunları halkın desteğini kazanmak için erişilebilir ve ilgi çekici biçimlere dönüştürdükleri ölçüde bir “avangard” oluştururlar.⁷³

Anlaşılabacağı üzere avangard, ilk ortaya çıktığı zaman itibariyle sanatsal bir duruşu ifade etmekten çok, sanatçıların toplum içindeki yerini belirlemeye ve sanatçının toplumun ilerleyişi öncü olmalarına yönelik bir kavramdı.

Ancak sanatçının toplum için öncü olması fikri, zaman içinde kaçınılmaz olarak beraberinde sanatın içinde öncü fikirlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Buna bağlı olarak sanatçının topluma yön verecek öncü misyonunu üstlenmesi sanatı çok geniş bir yelpazede ele almayı gerektirmiştir.

Böylece bu gelişim içindeki fikirler, sanatın uygulama ve uygulanma alanları konusunu da beraberinde getirmiş, bu durum avangard sanatı sıkça disiplinlerarası yaklaşıma taşımıştır.

Ancak Avangard tanımı bugün kullandığımız anlamı bir döneme ait bir sanatsal grubu ifade eder.

Peter Bürger’in düşüncelerine göre Avangard, sanatın burjuva toplumundaki estetizm yoluyla özerkleşmesine karşı radikal bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bürger, Dada, Sürrealizm ve Rus Yapısalcılığı’nı bu bağlamda avangard hareketler olarak değerlendirirken, Kübizm’i yalnızca perspektif sorununa odaklandığı için sınırlı ölçüde Avangard içinde görür. Richard Murphy ise Bürger’in bu çerçevesinin eksik olduğunu savunur. Özellikle Alman Ekspresyonizmi’nin dışarda bırakılmasını önemli bir ihmal olarak niteler. Murphy’ye göre bu hareket, Modernizm ile Avangard arasında köprü işlevi görmüş; hem modern sanatın biçimsel ve içeriksel sorularını barındırmış hem de Avangard’ın anti-diskursif ve devrimci niteliğine yaklaşmıştır. Murphy, Modernizm ve Avangard arasında karşılıklı bir diyalektik ilişki olduğunu; Avangard’ın Modernizm’in boşluklarını sorguladığını, Modernizm’in ise bu sorgulamalara tepki vererek kendini yeniden tanımladığını ileri

⁷³ Henri de Saint-Simon, *"L'Artiste, le Savant et l'Industriel, 1824"* (derleyenler: Neil McWilliam, Catherine Méneux ve Julie Ramos; bilimsel editörler: Catherine Fraixe, Estelle Thibault, Bertrand Tillier ve Pierre Vaisse; yayımlayanlar: Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, Presses universitaires de Rennes, 2014), <https://books.openedition.org/inha/5083>.

sürer. Böylece Avangard'ın başarısızlıkları bile Modernist poetikanın malzemesine dönüşmektedir.⁷⁴

Sanatsal tartışmalar avangard kavramını, içerik, dönem, uygulama, vb. çeşitli açılardan ele almışlardır. Bugün, çağdaş sanatı etkileyen tarafında avangard, sanatın ifade gücünün genişlemesi anlamında modernizme, ahlaki olandan çok estetik olana önem vermektedir.

Modernist sanat anlayışı, özellikle 20. yüzyıldan itibaren estetik değerleri merkeze alarak, sanatın toplumsal ve politik meselelerden arındırılması yönünde bir yönelim geliştirmiştir. Bu yaklaşım, sanatı seküler bir tinsel alana yerleştirirken; biçimsel (formel) kaygıları ön planda tutar. Böylelikle sanat, etik ya da politik yüklerinden bağımsızlaşarak kendine özgü bir özerklik kazanır. Katsiaficas'ın da belirttiği üzere, bu durum modernizmin temel karakteristiklerinden biri olarak görülür. Ancak Avangard kavramının tarihsel gelişimi incelendiğinde, bu yaklaşımın dışında kalan bir yön ortaya çıkar. Nitekim “modern” dönem öncesinde, avangard sanat hareketleri yalnızca estetik bir yenilikle sınırlı kalmamış, aynı zamanda toplumu dönüştürme misyonunu da üstlenmiştir. Bu bağlamda avangard, yalnızca sanatın değil, toplumun da ilerlemesini hedefleyen bir praksis olarak değerlendirilmiştir.⁷⁵

Çağdaş sanat için avangard “sanat sanat içindir” söyleminde ve sanatsal ifadenin çeşitliliğine yönelmiş gibi görünmektedir. Bu durumda sanatın temel söylemi toplumdan arındırılmıştır. Ancak yaşadığı toplum bir parçası olan sanatçının toplumdan bir şekilde etkilendiğini söylemek mümkündür. Bu bakımdan, Toplum mu? Sanat mı? Açmazına girmeksizin avangard, bir ifade biçimi olarak açık ve geniş bir perspektif içinde her şeyden önce “yenilikçi” olarak algılanabilir. Bu şekilde avangard düşünce, malzeme, alan, anlatım, vs. konulardan kapsayıcı ve özgür bir duruşa sahiptir.

⁷⁴ Sorguç, Gülce, “Sanata Karşı Başkaldırı: Avangard”, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, sayı 24, 2017, s. 42-43, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/804368>, erişim: 20 Nisan 2025.

⁷⁵ Katsiaficas, George, “Estetik ve Politik Avangardlar”, çev. Ayşe Boren, *SkopBülten*, 11 Haziran 2019, <https://www.e-skop.com/skopbulten/estetik-ve-politik-avangardlar/5104>, erişim: 20 Nisan 2025, (George Katsiaficas'ın *Aesthetic and Political Avant-Gardes* başlıklı yazısından kısaltılarak çevrilen makaleden alınmıştır.)

Avangard kavramı bu kapsayıcılığı ile 20. yüzyıl sanatını konumuz olan sanatta disiplinlerarasılık açısından da şekillendirmiştir.

4.2.Sanatta Disiplinlerarasılık Açısından Espas Kavramı

Bir sanat eseri onu tamamlayan çevre, mekan, toplum, düşünce, yaşam tarzı, vs. gibi unsurlardan ayrı olarak değerlendirilemez. Bu açıdan avangard akımlar özellikle Fransız avangardı, bahsi geçen diğer tüm alanları içine alan bir bütünselliği kapsamaktadır. Bu durum sanatta "Espas" kavramı ile yakınlık kurulmasını sağlar.

Espas kavramı genel bir tanım olarak derinlik, uzay, boşluk gibi anlamlar taşımakla birlikte sanattaki kullanımı daha çok sanat eserinin konumlandırılması, boşluk ve doluluk karşıtlığı üzerinden bir yorumlamayı içermektedir.

Bu durumda espas ve sanat ilişkisinde hem bir sınırlama hem bir sınırsızlandırma algısından söz edilebilir. Plastik sanatlar, mimari, fotoğraf, tasarım ve sinemada kullanımı farklılıklar gösterse de temel olarak espas kavramı bir sanat eserindeki boşluk doluluk karşıtlığının kullanımını ifade etmektedir.

Bir sanat eserinin çevresel bağlamı onun varoluşsal olarak yerleştiği boşluk, mekan ve çevre ile bağlantılıdır. Bu durum sanatın tasarım ve mimari unsurlarla tamamlandığı, birlikte ifade edildiği ürünler meydana getirmesine yol açar. Böylece sanatsal açıdan bir bütünsellik, hatta bir ölçüde iç içe birlikte var olma hali meydana getirir.

Bu açıdan espas kavramını kullanan sanatçılar için sanat eserinin konum ve durumun boşluk içindeki kullanımı esastır.

Bu karşıtlığın yarattığı etkiyi ve "gösteren-gösterilen" ilişkisini değerlendirirken edebiyattan örnekle açıklamak için Lefebvre şöyle demektedir:

"Rabelais'in metinleri okunur olan ile okunmaz olan arasındaki, beliren ile gizlenen arasındaki şaşırtıcı bir ilişkiyi gösterir. Söylenen şey; bir belirleme ve ortaya çıkma şeklinde kavranır. "Görülen"(görünüşün tersi) görene ya da

görünür olana değil, gün ışığına çıkmakta olan olan geceye özgü görünmez olana gönderme yapar ‘’⁷⁶

Ancak espas kavramını bu derece dar bir algılayış içinde değerlendiremeyiz. Espas ve mekan kavramı sadece bu yapısal bakış açısından sığ kalıyor gibi gözükmemektedir. Bu nedenle espas kavramı tarihsel süreç içinde sanat, mimari ve tasarımda bütünlüğe ulaşırken eseri oluşturan çevre, yaşam tarzı, sosyal hayat ve hatta politika ile yakınlaşmalar yaşamıştır.

Bu nedenle espas kavramı genişletildiğinde sanat, mimari, tasarımı ve bu eserlerin içinde bulunduğu şehirlere, doğal ortamlara, iç mekana, edebiyat ve felsefeye, ütopyaya ve düşsel yaratımın tüm unsurlarına genişletecek bir özü taşımaktadır.

20. Yüzyılda Espas kavramı sanat nesnesini bir mekan içinde konumlandırırken hem sanat nesnesini, hem onun işlevini hem de konumlandığı ‘mekan’ kavramını yeniden ele almak durumundadır. Nesne- sanat- mekan arasındaki ilişkiye yeni bir bakış açısı gelmiş, sıradan nesnelerin bir anlam ifade edecek şekilde bir mekan içinde yerleştirilmesine dayanan ‘Enstalasyon’ doğmuştur.

Modern sanatta sanat nesnesinin tanımı yeniden şekillenmiştir. Sanatçılar, endüstriyel üretimden çıkan gündelik nesneleri estetik bir değerlendirmeye tabi tutmaksızın, onları işlevsel bağamlarından kopararak sanat alanına dâhil etmişlerdir. Bu müdahale ile nesne hem kullanışsız hale gelir hem de yeni bir bağlama taşınarak ‘fiili’ bir sanat yapıtına dönüşür. Bu yaklaşıma paralel olarak, resim yüzeyine dışsal nesnelerin dâhil edilmesiyle birlikte kolaj tekniği gelişmiş; Picasso ve Braque’ın öncülüğünü yaptığı bu anlayış, daha sonra Max Ernst, Hans Arp, Joan Miró, Ben Nicholson ve Man Ray gibi sanatçılar tarafından benimsenmiş ve çeşitlendirilmiştir. Bu doğrultuda, özellikle Kurt Schwitters’ın kolaj deneyimleri, nesnenin sanat içindeki anlamına dair en dikkat çekici örnekler arasında yer almaktadır.⁷⁷

⁷⁶ Lefebvre, Henri, “*Mekânın Üretimi*” (orijinal adı: *La production de l’espace*), çev. Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, 2014, s. 290.

⁷⁷ Laçınbay, Kerim ve Azılioğlu, Kürşat, “Disiplinlerarası ve Çok Alanlı Yaklaşımlarda Bir Varlık Göstergesi Olarak Sanat Nesnesi”, *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, cilt 5, sayı 11, Kasım-Aralık 2020, s. 158-162.



Şekil 70. Robert Rauschenberg, Monogram, 1955-59

“Resim, heykel, kaide ve hazır nesnenin “kolaj” olarak ortaya konduğu çok boyutlu bir sanat eseri”

Görüldüğü üzere “hazır nesne” ve “kolaj” gibi yeni sanat teknikleri mekan ve sanat eseri arasındaki bağlamın sorgulandığının örnekleridir.

Parçalama ve birleştirme fikrinin savaş sonrası Avrupa’ında gerek kübizim gerekse kolaj sanatı olarak kendini göstermesi arkasındaki faktör yine savaş sonrasının toplumsal psikolojik etkileri gibi görünmektedir.

Böylece alan-boşluk-nesne-mekan-sure-obje arasındaki ilişkiler dağılma ve yeniden bir araya getirme üzerinden sanatsal yolla tanımlanmaya çalışılmaktadır.

II. Dünya Savaşı sonrası sanat ortamında espas kavramının sıkça gündeme gelmesi bu dönemin bu kavramın kapsayıcı sanat yaklaşımına uygun ortam içinde olması ile ilgilidir. “dağılan” çevrenin “yeniden tanımlanması” bağlamında Le Group Espace sanatçılarının da içinde yer aldığı Fransız avangardında da yine bütünsellik ve hatta iç içe geçmişlik gündeme gelmiştir.

4.3. Sanata Disiplinlerarası Yaklaşım Bakımından Le Groupe Espace

Le Groupe Espace sanatçılarının eserlerinde gözlemlenen üslup ve duruşun benzer şekilde bütünsel bir yaklaşımı (boşluk ve doluluk kavramına anlamlı bir yorum getirme) meydana getirdiği söylenebilir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemin ekonomi, teknoloji, sinema gibi iletişim araçları ile küreselleşmeye başladığı bir dönemdir. Bu dönemden itibaren sanat ve kültür daha geniş kitlelere ulaşmakta, savaş sonrası dünya için bir kültürel benzeşiklik yaratmaktadır.

Japonya örneğinde olduğu gibi önceki dönemlerde oryantal ilham alınan doğu ülkelerinde kültür, tersine bir etki ile batıya yönelmeye başlamıştır. Bu ülkelerde söz konusu olan küreselleşme bilim ve teknolojinin bu ülkelere yeniden ele alınarak yorumlanması ile yeni bir dönemin başlamasına neden olmuştur.

Bu dönem 19.yüzyılda etkili olan oryantalizmin tersine bir şekilde batıdan doğuya bir kültürel akım yaratmıştır.

Ayrıca Amerika'nın İkinci Dünya Savaşı'nda mütteffiki olduğu Avrupa ülkeleri ile olan yaklaşması, Amerika'nın bu dönemde başta ''soğuk savaş''ta aldığı rol olmak üzere kitle iletişim araçlarında (sinema ve sonraları televizyon) , endüstri ve silahlanmada, bilimsel çalışmalarda liderliği Avrupa kültür ve sanatını da etkilemiştir.

Bu bağlamda Avrupa için yeni bir dünya fiziksel olarak şekillenirken düşsel olarak da şekillenmeye başlamıştır.

O halde Group Espace'ın da içinde yer aldığı İkinci Dünya Savaşı sonrası sanatçıların sanattaki disiplinlerarasılığa bakışları da bu etkiler nedeniyle genişlemiş bir haldedir.

Teknoloji, ekoloji, sosyal bağlamlar, futurizm, işlevselcilik ve özgürlükçülük dönemin sanatçılarını etkilemiştir.

Avrupa'da sanat, mimari ve yaşam tarzı yeniden şekillenirken, örneklerine daha önce Arts&Crafts ve Bauhause'da gördüğümüz sanatsal örgütlenmelerin ortaya çıktığı

görülür. Bu örgütlenmeler, sanatta disiplinlerarasılığı ‘‘espas’’ ve ‘‘avangard’’ kavramları çerçevesinde ‘‘ bir aradalıktan’’, ‘‘birliğe’’, ‘‘ bütünlüğe’’ taşımak eğilimindedirler.

II. Dünya Savaşı sonrası dönemde, birçok kavramla birlikte sanat da yeniden tanımlanırken, sanatın kapsamı da tartışılan konulardan biri olmuştur.

Burada, sanatın, mekan, birey, toplum, kent, alan, vs. ile olan ilişkisinde dağılan’’ çevrenin ‘‘ yeniden tanımlanması da gündeme gelmiştir.

Le Groupe Espace da işte bu ortam içinde, sanata bütünsellik getirme isteği ile 1951’ de bir çok mimar, sanatçı ve tasarımcının katılımı ile kurulmuştur.

Groupe Espace, 1951 yılında mimar André Bloc’un öncülüğünde ve *Art d’Aujourd’hui* dergisinin katkılarıyla kurulan bir Fransız avangard sanat hareketidir. Bu grup, sanatı bireysel bir ifade biçiminden ziyade toplumsal bir olgu olarak ele almış ve çağdaş toplumun ihtiyaçlarına uygun yeni mekân ve ortamlar yaratmayı amaçlamıştır.⁷⁸

1951 yılında yayımlanan manifestoyla birlikte, Groupe Espace üyesi olan yirmi üç sanatçı ve mimar, figüratif olmayan ve çağdaş tekniklerle bütünleşen bir sanat anlayışını savunmuşlardır. Bu anlayış, plastik sanatların işlevsellik kazanmasını ve gerçek mekânın bir parçası olmasını öngörüyordu. Işığın yapıtlara nüfuz etmesiyle mekânsallığın somut biçimde oluşturulabileceği inancı, bu yeni sanat yaklaşımının temelini oluşturmuştur. Hareket, Fernand Léger, Sonia Delaunay, Victor Vasarely gibi dönemin önde gelen sanatçılarının yanı sıra mimarlar, heykeltıraşlar ve diğer zanaatkarların da katılımıyla geniş bir etki alanına ulaşmıştır.⁷⁹

Sanatta disiplinlerin birleştirilmesi kavramın teorisinin ortaya konuluşu kadar olmayacaktır. Bu arada ele alınması gereken birçok konu var gibi görünmektedir. Örneğin, hangi disiplinler hangi başlıklar altında birlikte çalışacak? Farklı sanat dallarının uygulama teknik ve alanları birbirleriyle nasıl uyumlanacak? vs.

⁷⁸ Petersen, Stephen, “The Dynamics of ‘Space’ in Postwar Art: ‘Le Groupe Espace’ and ‘Arte Spaziale,’” *Saggi e Memorie di Storia dell’Arte*, cilt 39, 2015, s. 226–237.

⁷⁹ Guibert, Claude, “Seuphor, Libre Comme l’Art : Le Groupe Espace”, *Chroniques du Chapeau Noir*, 25 Nisan 2021, <https://chroniquesdunchapeaunoir.wordpress.com/2021/04/25/seuphor-libre-comme-lart-le-groupe-espace>, Erişim: 23 Nisan 2025.

Groupe Espace, sanat disiplinlerini bir araya getirme ve sentezleme arzusunu taşısa da, bu hedef pratikte kolaylıkla hayata geçirilememiştir. Mimarlar sanatçılardan binaları süslemelerini istese de, bu etkileşim çoğu zaman dekoratif düzeyde kalmış; heykelin mimarlığa evrilmesi gibi dönüşümler ise yapısal ve mesleki sınırlar nedeniyle mümkün olmamıştır. Öte yandan, savaş sonrası dönemde gelişen soyut ve jestsel sanat akımları—Tachizm, Lirik Soyutlama, Aksiyon Resmi ve Soyut Dışavurumculuk gibi—sanatta bireysel ifade özgürlüğünü öne çıkarmış ve resmin geleneksel sınırlarından kurtulmasını amaçlamıştır. Bu yeni yönelimler, malzemenin doğasına ve kaligrafik ifade biçimlerine duyulan ilgiyi artırmıştır.⁸⁰

Aslında Le Groupe Espace'tan önce lirik soyutlama gibi kavramlar ortaya çıkmış ve sanat dünyasında ses getirmişti. Bu kavram içinde sanatın alışkanlıkları sarsılıyor, yeni söylemler ortaya çıkıyordu.

Dönemin bu yeni söylemlerinden birini dile getiren kişilerden bir de Georges Mathieu'ydü.

“1921'de Boulogne-sur-Mer'de (Pas-de-Calais) doğan sanatçı, geometrik soyutlamaya şiddetle tepki gösteren ilk Fransız sanatçıydı. 1947'de resimde jest, hareket ve duyguyu öne çıkaran, ‘lirik soyutlama’ adını verdiği, tüm klasik kısıtlamalardan ve alışkanlıklardan arınmış bir sanat lehine bir dizi gösteri düzenledi. Pollock'u Fransızlara tanıtan Georges Mathieu ‘oluş’un habercisiydi. André Malraux'nun ‘Batılı hattat’ olarak tanımladığı ressam, 1960'lı yılların sonu ve 1970'li yıllarda grafik sanatçısı, mimar ve tasarımcı olarak çalıştı”⁸¹

Georges Mathieu, sanatın kısıtlamalardan arındırılması konusunda bir dizi gösteri düzenlemişti. Böylece kavramsal olan birçok sanat tartışması gitgide güçlü söylemlere bir harekete dönüşmeye başlamıştı. Bu hareket Michel Tapié de Céleyran gibi sanat eleştirmenlerinden de olumlu yanıt aldı ve kendisi tarafından desteklendi.⁸²

⁸⁰ Guibert, a.g.e.

⁸¹ “Mort du peintre Georges Mathieu,” *Le Point*, 12 Haziran 2012, https://www.lepoint.fr/culture/mort-du-peintre-georges-mathieu-12-06-2012-1472264_3.php#11, Erişim: 23 Nisan 2025.

⁸² Guibert, a.g.e.

Bu dönemde Fransa’da sanat, artık bir aktivizmi de içine dahil etmeye başlamıştı. Bir araya gelen birçok sanatçı, mimar ve tasarımcı sanatın kalıplarını yıkan yeni söylemlerini dahil oldukları alanların dışına çıkacak ve bütünü kapsayacak şekilde genişletmekteydiler.

Bu doğrultuda çeşitli sanat etkinlikleri ve organizasyonları da düzenleniyordu. Ayrıca çalışma alanları kent planlamasına, malzeme kullanımının nasıl çeşitlendirileceğine kadar genişliyordu. Savaş sonrası dönem, Avrupa’da siyasi anlamda ayrılma ve kırılmalar yaratmışsa da sanatsal olarak birleşmeyi getirmişti.

Ayrıca bu dönemin sanatçıları için yalın işlevselcilik artık bu yeni ütopyanın ideallerini karşılayacak durum değildi.

1954 yazında Espace Grubu tarafından Biot’ta özgün bir etkinlik düzenlendi: “Architecture Formes Couleur” sergisi. Sanatçılar ve mimarlar tarafından tasarlanan bu yapı, onlara göre insanlığın hakkı olan "plastığın temel varlığını" somutlaştırmaya çalışıyordu. 1951 yılında André Bloc ve Félix Del Marle tarafından kurulan dernek, sanat birliğini sağlamak için mimarlar ve sanatçılar arasındaki ayrılığı ortadan kaldırmayı amaçlıyordu. Manifesto, bu idealin cesur deneyler yoluyla ilerlemesinin gerekliliğinin altını çiziyordu. Modernist ütopyaadan yola çıkan grup, kentsel planlama karmaşasının ortasında büyük siparişlerden faydalanmayı umuyor ve yeni yaratıcı malzemelerle ilgileniyordu. Bazı üyeler, insanın işlevsel ihtiyaçlarının basit bir şekilde karşılanmasını değil, kolektif duyguların dikkate alınmasını talep ediyordu. Neo-plastikçiler bu öznel uygulamayı reddediyorlar. 1955 yazında Saint-Cloud milli parkında ikinci bir açık hava etkinliği düzenlendi, ancak son bölünmeler, Fransa’daki grup için ölüm çanını çalarak, sanatın ulusal sentezine yönelik bu girişimi teste tabi tuttu.⁸³

⁸³ Gay, Diana, “Fernand Léger et le groupe Espace à Biot. Un terrain d’expérimentation pour une modernité critique / Fernand Léger and the Espace Group at Biot, a Field of Experimentation for Critical Modernity,” *In Situ: Revue des patrimoines*, no. 32, 2017, <https://journals.openedition.org/insitu/14660>, Erişim: 20 Nisan 2025.



Şekil 71. Espace Grubu tarafından düzenlenen ‘L’Été 1954 à Biot’ ‘Architecture Formes Couleur’(Mimari, şekiller, renkler).Sergisi. Sergide yer alan Maxime Descombin, Michel Chauvet, Fernand Léger ve Nicolas Schöffer'in 1954 tarihli çalışmalarının fotoğrafı. Fotoğraf Dimitri Tibislavsky

Grubun çalışmalarında temel olan cesur ve yenilikçi bir plastik görüşü aktif ve yaygın bir şekilde ortaya koymaktı. Bunun için deneysellik önemliydi. Bu denysellik asıl amaç olan disiplinlerarasılığı içerdiği kadar, form ve malzeme kullanımını içeriyordu.

Böylece rengin, formun, imgelemin, yeniden yorumlandığı sanat eserleri, içlerinde bulundukları ‘mekan’ ve ‘çevre’ ile birlik olacak şekilde sergileniyor, dahası etkinliğe katılan için izleme eylemi deneyimlemeye dönüşüyordu.

Burada Le Groupe Espace sanatçılarının tüm bu görüşlerini ortaya koydukları manifestoları L’Architecture d’Aujourd’hui dergisinin Ekim 1951’deki 37.sayısında ve aynı anda Art d’Aujourd’hui’nin Ekim 1951’deki 8. sayısında yayınlandı ve manifesto, Paris sokaklarına da asıldı.

Manifesto şu şekildedir:

“Aşağıda imzası bulunan Mimarlar, Yapı Kurucular ve Görsel Sanatçılar, çok sayıda sanatçının yanı sıra halk kitlelerine de nüfuz eden bazı zararlı kalınlılardan kendini kesin olarak kurtarmak için GRUP ESPAS'ı oluşturur.

Şunu öne sürerler:

Bir non-figüratif sanat...

Gerçek Mekanın bir parçası olan, işlevsel ihtiyaçlara ve insanın en basitinden en yükseğine kadar tüm ihtiyaçlarına cevap veren bir Sanat.

Özel ve kolektif yaşam şartlarıyla ilgili bir Sanat, estetik değerlerden en az etkilenen insan için bile zorunlu bir Sanat.

Etkili gerçekleştirmeler aracılığıyla insan topluluğuyla doğrudan eyleme katılan yapı kurucu bir Sanat.

Işığın esere duyarlı ve modüle edilmiş nüfuzu yoluyla mekansal hale gelen bir Sanat, anlayışı ve uygulaması üç boyuttaki yönlerin eş zamanlılığına dayanan, ima edilmeyen ancak somut olan bir Sanat.

Renk ve Formun, ilişkilerin ve oranların ideal bir ifadesinde, içsel ve mimari nitelikleriyle ayrılmaz bir şekilde birbirine bağlandığı bir Sanat.

Şunu ortaya çıkarırlar:

Devasa inşaat işlerinin çoğunlukla bir konut grubunun, bir şehrin, hatta bir ülkenin geleceğini taahhüt etmeye yeterli olmayan kişilere emanet edilmesi.

Şehir Planlama ve Şehir İnşaatı sorumlularından sadece teknik nitelikler değil, aynı zamanda sosyal, psikolojik bilgi ve belli bir sanat kültürü de beklenmesi.

Bu bilgi ve kültürün genel olarak yetersiz olduğu, bu Şehirlerin kusurlu planlar ve şüpheli bir şekillendirme ile yeniden İnşasına çok sık tanık olduğumuz

Mimarların çoğunun yeni görevlere hazırlıklı olmadığı

Gelecek nesillerin yaşayacağı çevreyi yaratmaktan sorumlu olanların çevrelerini mekan sorunlarına aşına, yasa ve yönetmeliklerle desteklenen ve yardım edilen Teknisyenler ve Görsel Sanatçılar ile çevrelemeleri gerekmektedir.

Şunu önerirler:

Başlıca çağdaş görevler ve özellikle de şehir planlama çalışmaları, Kitle Planları, günlük yaşamdaki tüm uzantıları içeren Mimari Plastik Çalışmalar, Mimarlıkta renk olayı gibi önemli çağdaş görevlere katkıda bulunmaya çağrılabilirler herkes arasında yakın bağlantıların yaratılması.

Bu nedenle, halkı gerekli plastik icatlara alıştırmak için, Grup Espas Sanatçıları'nın özellikle Festivaller, Sergiler ve büyük halk kutlamaları sırasında yardımlarına çağrılması arzu edilir.

Bu etkinliklerde büyük ölçekli plastik gösteriler daha kolay kabul edilecek ve kalıcı başarıların yolu açılacaktır.

Belirli sorunların incelenmesi için derhal aşağıdaki Komisyonlar oluşturulacak ve Mimarlar, Ressamlar, Heykeltıraşlar ve Görsel Sanatçıların her birini içermesi gerekecektir: ŞEHİR PLANLAMA, KİTLE PLANLARI, RENKLER, SERGİLER, SÖYLEŞİLER, NESNELERE UYGULANAN PLASTİK.

Şunu talep ederler:

TÜM İNSAN FAALİYETLERİNİN UYUMLU GELİŞİMİ İÇİN
PLASTİĞİN TEMEL VARLIĞI'⁸⁴

Manifestonun altında şu isimler bulunmaktadır:

⁸⁴ "Groupe Espace – Lexique Artistique," *One ArtY Minute*,
<https://oneartymminute.com/lexique-artistique/groupe-espace>, Erişim: 23 Nisan 2025.

‘Mimarlar:

Andre Bruyere, Jean Fayeton, Jean George, Jean Ginsberg, Pierre Gueret, GUEVREKIAN, Paul Herbe, Andre Jacobsen, Jean De Mailly, Richard J. Neutra, Alfred Roth, Andre Sive, B.-H Zehrfuss

İnşaatçılar:

Bernard Lafaille, Le Ricolais, Jean Prouve

Plastik Sanatçılar:

Aergard Andersen, Ole Baertling, Etienne Beothy, Andre Bloc, Silvano Bozzolini, Burgoine-Diller, Del Marle, R.Desserprit, Jean Dewasne, Piero Dorazio, P.Etienne- Sarisson, Pierre Faucheux, A.R.Fleischmann, G.Folmer, Jean Gorin, Robert Jacobsen, Berto Lardera, Georges L.K Morris, Edgard Pillet, Nicholas Schöffner, S.Servanes, V.Vasarely, Nicolas Ward

İlişkili Sanatçılar:

Ole Baertling, Etienne Beothy, Andre Bloc, Walter Bodmer, Andre Borderie, Silvano Bozzolini, Andre Bruyere, Jo Delahaut, Sonia Delaunay, Roger Desserprit, Jean Dewasne, Burgoyne Diller, Piero Dorazio, Gillo Dorfles, Pierre Faucheux, Jean Fayeton, Adolf Fleischmann, Georges Folmer, Jean George, Emile Gilioli, Jean Ginsberg, Jean Gorin, Pierre Gueret, Paul Herbe, Alexandre Istrati, Robert Jacobsen, Berto Lardera, Remy Le Caisne, Fernand Leger, Jean Leppien, Felix Del Marle, Jean De Mailly, Georges L. K. Morris, Richard Neutra, Edgar Pillet, Serge Poliakoff, Jean Prouve, Alfred Roth, Marcel Roux, Paul- Etienne Sarisson, Ionel Schein, Nicolas Schöffner, Simone Servanes, Andre Sive, Pierre Szekely, Victor Vasarely, Nicolas Waarb, Jean Weinbaum, Bernard-Henri Zehrfuss’’⁸⁵

⁸⁵ One ArtY Minute, “Groupe Espace – Lexique Artistique,” a.g.e., erişim: 23 Nisan 2025.



Şekil 72. Le Groupe Espace Manifestosu, André Bloc ve Félix Del Marle tarafından kurulan grubun 1951 tarihli bildirisi. Basılı afiş; ölçüler: 63,5 x 42 cm. Eser, Musée des Années 30 koleksiyonundadır.

Le Groupe Espace için artık sanat kitlelere yakınlaşmalıdır. Bunun için sergiler, etkinlikler vb, düzenlenmelidir. Bunun dışında plastik nitelik her zaman göz önünde olmalıdır. Ayrıca artık bir bütün olarak ele alınan sanatsal disiplinler, insan ve onu oluşturan toplumdan, yaşamdan uzak kalamazlar. Bu nedenle şehir planlamayı da dahil eden bir alan içinde gelecek nesiller için bir “çevre” yaratma vizyonu ortaya konmalıdır.

Savaş sonrasında “ sıfırlanmış” ve belki” boşaltılmış” diyebileceğimiz sosyal, politik, ekonomik, kültürel ve çevresel ortamında boşluk-doluluk, karşıtlığı yeni bir bakış açısı oluşturmuştur.

Bu eğilim malzeme - teknik, işlevsellik-estetik gibi önceki dönemlerin sanatsal tartışmaları için kapsayıcılık getirmiştir.

Groupe Espace, grup içinde yer alan sanatçı, mimar, tasarımcı, vs. tüm katılımcılar birlikte ortaya koydukları fikirler ile kendilerinden sonraki dönemler için de ilham kaynağı olmuşlardır.

Bu fikirler, grubun tüm ruhunda görülmektedir. Bununla birlikte grup üyelerinin bir kaçının incelenmesi hem grubun disiplinlerarası çalışmalarının anlaşılmasında, hem de Türkiye’de kurulacak olan Türk Grup Espas’ı nasıl etkiledikleri açısından önemlidir.

4.3.1 André Bloc

Groupe Espace’ın kurucusu olan Andre Bloc, plastik sanatlar, mimari ve tasarıma bütünsel bir yaklaşım getirmek niyetindeydi. Bununla birlikte kendi eserlerindeki yaklaşımlarında da espas kavramından gelen özellikleri görmek mümkündür.

André Bloc’un kariyeri mühendislikle başlamış, ancak 1920’lerde Auguste Perret ve Le Corbusier ile tanışması onu mimarlığa yönlendirmiştir. Mimar kimliğinin yanı sıra, özellikle 1940’lardan itibaren heykeltıraş olarak da özgür ve anıtsal bir ifade biçimi geliştirmiştir. Meudon’daki Villa Bellevue adlı evi, hem modernist mimari anlayışını hem de heykelsi formları sentezleyen, mekân ve malzeme arasında dinamik bir diyalog kuran özgün bir yapıdır. Evin mobilyalarından bahçesindeki “Habitacles” adlı heykel-mimari arası yapıtlarına kadar her detay, onun işlevsel soyutlama anlayışını yansıtır. Ayrıca Science et Industrie” dergisinin genel sekreterliğini yaptı, daha sonra ‘‘Revue de l’Ingénieur’’a geçti ve mimarlık ve sanat konularında çok önemli iki dergi olan “L’Architecture d’Aujourd’hui” ve “L’Art d’Aujourd’hui” dergilerini kurdu.⁸⁶

Andre Bloc’un konumuz olan sanatta disiplinlerarasılık açısından en önemli katkısı Le Groupe Espace’ın kuruluşuna ön ayak olmasıdır.

Bu dönemin temelinde, mimarlık ve heykel arasındaki ilişkiyi tartışan bir düşünsel çerçeve bulunmaktadır. André Bloc’un kurduğu L’Architecture d’Aujourd’hui (Günümüzün Mimarisi) dergileri, mimarlık ve heykel arasındaki ilişkiyi ve bu iki disiplinin sentezini araştıran önemli bir platform oluşturdu. Bloc, sanatı ve mimariyi birleştirerek yeni bir anıtsal sanat formu yaratmayı savunmuş, bu düşüncesini resim

⁸⁶ Bloc, André, “Bloc André (1896–1966), France.” *WA Design Gallery*, <https://www.gallery-wa.com/en/designers/bloc-andre-en/>, erişim 23 Nisan 2025.

ve heykelin mimariyle entegrasyonu yoluyla ortaya koymuştur. Bloc'un bu vizyonu, aynı zamanda Sigfried Giedion'un anıtsallık üzerine olan teorileriyle paralellik gösterir. Giedion, sanatçılar ve mimarların birlikte çalışarak ortak bir dil yaratmalarını savunmuş ve bu düşünceler Bloc'un çalışmalarına da ilham vermiştir. Bloc'un dergileri Art d'Aujourd'hui (Bugünün Sanatı) ve Aujourd'hui Art et Architecture (Günümüz Sanatı ve Mimarlık), bu tartışmanın yayılmasını sağlarken, mimari heykel ve heykel mimarisi örneklerine yer vererek okuyucuları bu yeni düşünsel akımla tanıştırmıştır. Bloc'un görüşleri, Groupe Espace, Joop Beljon, Jacques Gillet, Mathias Goeritz, Claude Parent, Jacques Moeschal, Pierre Székely gibi sanatçılarla da daha geniş bir tartışma alanı yaratmıştır. 1950'lerde sanatçılar, heykeltıraşlar ve mimarlar, betonun kitlesel kullanılabilirliğinden faydalanarak, mimari ve heykelin birleşimini mümkün kılmaya başladılar. Bu süreç, özellikle savaş sonrası sanatın simgesi haline gelen "kaba" estetiği yaratmada önemli bir rol oynadı. Betonun pürüzlü, tamamlanmamış hali, sanatçılara malzemenin esnekliği ve ucuzluğunu kullanarak büyük ölçekli kamu projeleri üretme imkanı tanıdı. Bu estetik yaklaşım, sanatın saf bir nesne olarak bırakılmasını ve özel bir şekilde görüntülenmesini de beraberinde getirdi.⁸⁷

Daha önce Le Groupe Espace 'tan bahsederken birçok yeniliğin yanında malzeme kullanımının da önemli olduğundan bahsedilmişti.

Andre Bloc'un heykellerinde avangard yaklaşımın etkilerini gözlemlerken onun mimari eserlerinde dönemin Avrupa mimarisinde çok etkili olan "beton" malzemenin olanaklarını nasıl bir fütüristik bakış açısıyla kullandığını görebiliriz.

Andre Bloc, birçok alanda eser vermiştir. Mimarlık projelerinden olan Villa Bellevue, açık alanları, camın kullanımı ve modern mimariden taşıdığı unsurlar ile öne çıkmaktadır.

⁸⁷Campens, Angelique, "Béton Brut: André Bloc and the Architecture-Sculpture Debate", Ghent University, Ocak 2022, https://www.researchgate.net/publication/361243217_Beton_Brut_Andre_Bloc_and_the_architecture-sculpture_debate (Erişim: 23 Nisan 2025).



Şekil 73. André Bloc, “Villa Bellevue”, Meudon, 1953.

Modernist mimarinin önemli örneklerinden biri olan bu yapı, André Bloc’un sanat, heykel ve mimariyi birleştirme çabasının ürünüdür.

Andre Bloc, Villa Bellevue bahçesinde sergilenmek üzere heykeller çalışmıştır. “Habitacle” adını verdiği bu eserler, alan kullanımı, heykel ve mimarlık birlikteliği izleri taşıması bakımından Bloc’un disiplinlerarası yaklaşımını yansıtmaktadır.



Şekil 74. “Habitacle 1”, Andre Bloc, 1962, Villa Bellevue bahçesindeki heykel çalışması

Andre Bloc Villa Bellevue için iç tasarımı için tasarlanacak mobilyalar da tasarlamıştır. Bu mobilyalarda da yine heykelsi formlar göze çarpmaktadır.



Şekil 75. André Bloc, “Boomerang Masa”, Villa Bellevue, Meudon, 1951.

André Bloc’un özel evi ve atölyesi olan Villa Bellevue için tasarladığı bu masa, heykelsi mobilya anlayışının bir örneğidir. Meşe ve kaplamalı kontrplaktan yapılmıştır.

4.3.2 André Bruyère

Savaş sonrası dönemde birçok mimar ve sanatçı hem savaşın içinde aktör yer almış hem de savaş sonrası siyasi hareketlerde yer almıştı.

André Bruyère de bunlardan biri olarak sanat ve mimari çalışmaları dışında çeşitli eylem ve etkinlikler düzenledi. Bu şekilde savaş sonrasında Avrupa’nın yeniden şekillenmesinde önemli roller oynadı.

“André Bruyère (gerçek adıyla André Bloch-Nathan), 1912 yılında Orléans’da doğmuş ve 12 Nisan 1998’de Paris’te vefat etmiştir.

1934 yılında Ecole Spéciale d'Architecture'dan mezun olan Bruyère, savaş öncesine kadar Émile Aillaud ve André Ventre’ün yanında çalıştı (özellikle 1937 Paris Uluslararası Sanat ve Teknikler Sergisi’ndeki Zarafet ve Süs Pavyonu projesi). İkinci Dünya Savaşı sırasında FFI (Fransız İç Direnişi) bünyesindeki Bertrand ağına katıldı. Kurtuluştan sonra direniş ve toplama kampı mağdurlarına adanmış organizasyonların etkisi altındaki yapılarda çalıştı (birçok anıt projesi gerçekleştirdi). 1945 yazında yayımlanan *L’Architecture d’aujourd’hui* dergisinin ‘Acil Çözümler’ konulu ikinci sayısını koordine etti ve Mayıs 1975’e kadar bu derginin yayın kurulunda yer aldı. Bu

tarihte savaş sonrası dönemin ‘eski muhafızları’ dergiden ayrıldı. Acil inşaat teknikleri arasında, Jacques Couëlle tarafından savaş öncesinde geliştirilen ve parabolik eğrilikte kemerlerin ekonomik biçimde inşa edilmesini sağlayan ‘füze-seramik’ yöntemi üzerinde çalıştı.

André Bruyère, duyusallığın ifadesine ve bir tür büyüleyici güzelliğin peşine düşen özgün bir duyarlılığı temsil etmiştir. Önemli fakat az bilinen Fransız mimarlar arasında yer alır – hakkında bugüne dek hiçbir monografi yayımlanmamıştır – ve en sıra dışı mimarlardan biri olarak kabul edilir”⁸⁸

André Bruyère, yenilikçi mimariyi benimsemişti. Bu mimari anlayışta, insanın varoluşsal çabası şiirsel bir görüşle yer alır. Bu görüş ortaya konulurken, modern ve kışkırtıcı bir üslup ortaya konulmaktadır.

‘‘Yalnızca şiirsel bir evren yaşanabilir.’

Kamuoyunun çok az tanıdığı André Bruyère ise Émile Aillaud'un izinden giderek, geleneklere uymayan mimarlık vizyonu ile kendi kuşağının mimarlarına damgasını vurdu. Direniş'te yer alan Özel Mimarlık Okulu'nun eski bir öğrencisi olarak, ilk olarak savaş deneyimiyle bağlantılı birkaç proje tasarladı. (...) Daha sonra *La Caravelle* oteli ve Sausset-les-Pins'deki konaklama onun en bilinen başarıları arasındaydı.

On yıl sonra *L'Œuf/The Egg*, mimarın New York için önerdiği yumurta şeklindeki gökdelen projesini teorileştirmek için kullanılacaktı.

André Bruyère kariyerine 1998'deki ölümüne kadar devam etti. Mesleği gereği provokatif olan çalışmaları ve düşünceleri aynı zamanda insanlarla, bireye ve onların var olma mücadelesine ilişkin her şeye aşırı bağlılığının ifadesidir. Proje ve söz, anlam ve öz, varlık ve oluş birleşerek sürekli karşı karşıya gelerek zengin ve karmaşık bir ilişkiler ağı oluşturur”⁸⁹

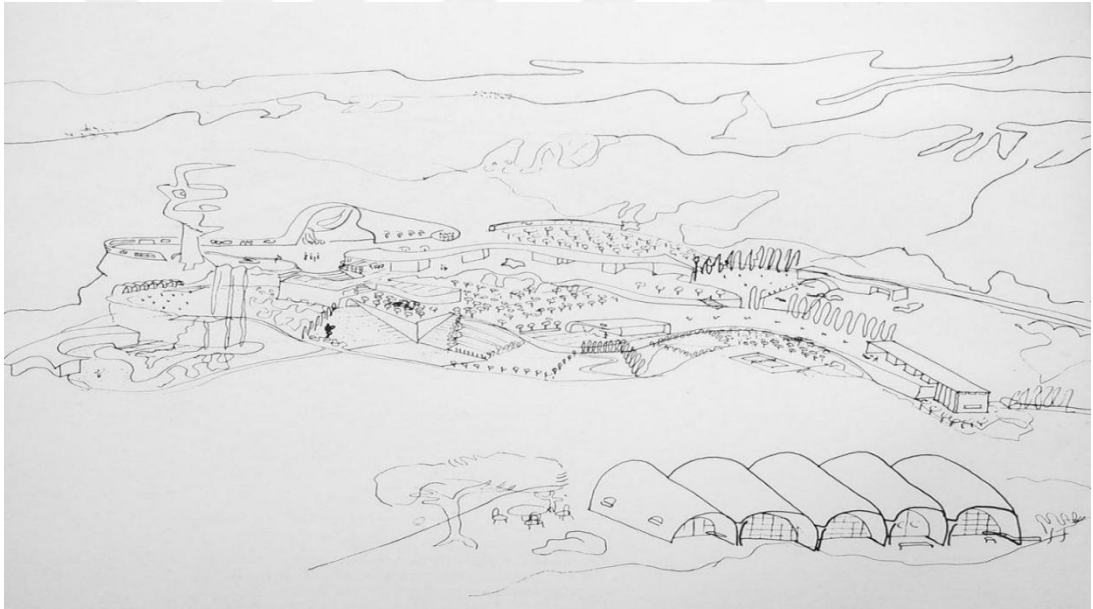
André Bruyère'in en önemli çalışmalarından biri Fernand Léger ile birlikte tasarladığı ve kolektif yaklaşımı yansıtan Polychrome adlı köy projesidir. Bu Proje Bruyère'in hem siyasi ve sosyal aktivizminin de bir yansıması gibidir. Ayrıca bu

⁸⁸ Centre d'archives d'architecture contemporaine, “Bruyère, André (1912–1998),” *Archiwebture*, 28 Şubat 2025, https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/archive/fonds/FRAPN02_BRUAN.

⁸⁹ Cité de l'architecture & du patrimoine, “André Bruyère (1919–1998) Projets & Paroles,” *Expositions Virtuelles*, <https://expositions-virtuelles.citedelarchitecture.fr/EXPO-VIRTUELLE-BRUYERE/00-INTRODUCTION.html>, erişim 11 Mayıs 2025.

proje çağlar boyunca savaş başta olmak üzere birçok nedenlerle toplumlarda meydana gelen değişimlerden sonra sanatçıların kendilerinden sonra gelecek nesiller için yeni bir dünya kurma vizyonlarının güzel bir örneğidir.

1950'lerin başında André Bruyère ve ressam Fernand Léger, sanatın ve mimarinin birleştiği çok renkli bir köy projesi olan *Village polychrome* üzerinde çalışmak üzere görevlendirilmişti. Biot (Alpes-Maritimes) yakınlarında yer alacak bu köy, sanatçılar için bir tatil ve sanat köyü olarak düşünülmüştür. Her ne kadar proje hayata geçirilmesede, sanatların sentezi yoluyla modernist mimarinin katı çizgilerine alternatif sunan ve mekâna özgü yaşam alanı kavramını yeniden düşünen bu yaklaşım, dönemin önemli mimari arayışlarından biri olarak değerlendirilebilir. Bu köy projesi ile bireyin çevre ve yaşam ile olan ilişkisine yönelik bir mimari anlayışı içermektedir.⁹⁰



Resim 76. "Çok Renkli Köy Projesi" (André Bruyère ve Fernand Léger, Biot, 1952-1953): havadan perspektif, kâğıt üzerinde diazotip (38,1 x 51,3 cm).

⁹⁰Gluckin, Thomas, "André Bruyère et la synthèse des arts: projet de Village polychrome avec Fernand Léger (1953)," *In Situ. Revue des patrimoines*, no. 32, 2017, <https://journals.openedition.org/insitu/14622>, doi:10.4000/insitu.14622. Erişim: 23 Nisan 2025.

4.3.3. Jean Prouvé

Savaş sonrası dönemde sanatta disiplinlerarasılık bakımında Jean Prouvé'nin etkisi büyüktür. Jean Prouvé savaş sonrası dünyayı mimariden mobilyaya ve günlük kullanım eşyalarına bütün olarak tasarlamış, bu açıdan savaş sonrası dönemde disiplinlerarası çalışmalar yapacak olan Türk sanatçıları etkilemiştir.

Jean Prouvé, mimarlık tarihine yalnızca estetik anlayışıyla değil, aynı zamanda toplumsal sorumluluk bilinciyle de damga vurmuş bir modernisttir. Sanat ile sanayiye birbirinden ayırmayan yaklaşımı, onu dönemin diğer tasarımcılarından ayırmış; özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası konut kıtlığı ve kitlesel göç bağlamında geliştirdiği prefabrik yapılar bu anlayışın en somut örneklerinden biri olmuştur. Mobilya tasarımından bina cephelerine kadar uzanan üretimi, hem mühendislik hem de tasarım açısından çığır açıcı nitelikler taşımaktadır. Ferforje yerine bükülmüş çelik sac kullanması ve "içi boş gövde" gibi yenilikçi tekniklerle geliştirdiği yapı sistemleri, hem hafiflik hem de dayanıklılık sağlamıştır. 1945'te prefabrik mülteci evleri inşa etmekle görevlendirilmiştir. Futuristik çizgiler taşıyan École de Bouqueval (1949) ve hafif bir alüminyum yapı olan Tropik Ev gibi eserleri bu yenilikçi yaklaşıma örnektir. Diğer mimar ve tasarımcılarla birlikte Prouvé estetiğini yansıtan işbirlikleri yapmıştır. Ayrıca eşitlikçi ve şefkatli bir yaklaşım benimseyerek mimariyi yalnızca işlevsel bir çözüm değil, aynı zamanda toplumsal adaletin bir aracı olarak görmüştür.⁹¹

⁹¹ Simpson, Veronica, "Jean Prouvé: Architecte des Jours Meilleurs (Architect of Better Days)," *Studio International*, 21 Ekim 2018, <https://www.studiointernational.com/jean-prouve-architecte-des-jours-meilleurs-review>. Erişim: 23 Nisan 2025.



Şekil 77. Jean Prouvé, École de Bouqueval, 1949: demonte kırsal okul prototipi.

Jean Prouvé'nün 1949 yılında tasarladığı École de Bouqueval projesi, demonte kırsal okul prototipleri arasında öne çıkmaktadır.

Savaş sonrası ekonomisinin sanat ve mimariye uyarlandığı işlevselcilik yaklaşımı, gerekse malzeme kullanımı açısından Prouvé çok yönlü bir modernistti. Ancak hem üretim hem yaklaşım olarak geçmişteki teknik kullanımının, disiplinlerarası yaklaşımının etkisini taşıyordu. Hem bir mimar hem mühendis olduğu kadar zanaatkarlığa da önem veriyordu.

Jean Prouvé'nin tasarım yaklaşımı, sadece işlevsellik ve teknik yeniliklerle değil, aynı zamanda kök saldıgı sanatsal çevreyle de şekillenmiştir. Babası Victor Prouvé'nin Art Nouveau'nun önemli figürleriyle olan yakın ilişkileri, Jean Prouvé'nin teknik malzeme ilgisini besleyen temel bir kültürel zemini oluşturmuştur. Camın teknik sınırlarını zorlayan sanatçılarla olan bu erken dönem etkileşimleri, onun metal işçiliğine duyduğu ilgiyi ve Modernizmin işlevsellik, araç ekonomisi ve yalınlık ilkelerine bağlı tasarımlarını doğrudan etkilemiştir. Her ne kadar geleneksel anlamda bir mimar olmasa da, Prouvé'nin üretime dayalı pratik yaklaşımı dönemin mimarları üzerinde büyük etki yaratmış; Le Corbusier ve Mallet-Stevens gibi isimlerle kurduğu işbirlikleriyle mimarlık alanına önemli katkılar sağlamıştır. Ancak uygulamaya dayalı el işçiliğine olan bağlılığı, onu zamanla hem mimarlık hem mühendislik disiplinlerinden marjinalleştirmiş, bu da Ecole de Nancy'nin zanaatkâr estetiğinin bir

uzantısı olarak görülmesine ve nihayetinde anakronik bir figür olarak damgalanmasına neden olmuştur.⁹²

4.3.4. Le Groupe Espace'tan Diğer Örnekler

4.3.4.1. Jean Gorin

Le Groupe Espace'ın çatısı altında her sanatçı, mimar, vb. katılımcı grubun var ettiği evreninin bir parçası olarak kendi çalışmalarına yön vermiştir. Bu çalışmalar sanatçıların kendi alanlarını genişleterek disiplinlerarasılığı yorumlamalarını sağlamıştır. Bunlardan heykel çalışmaları ile ön plana çıkan Jean Gorin, çalışmalarında kübizmin etkisinde heykeller meydana getirdi.

Jean Gorin'in sanatsal gelişimi, hem Mondrian etkisinin izlerini taşıyan erken dönem neo-plastik resimleri hem de özgün bir uzamsal anlayışla şekillenen rölyefleri arasında açık bir evrim süreci olarak değerlendirilebilir. Kübist resimlerle ilk kez Paris seyahatinde karşılaşan ve ardından Mondrian'la tanışarak onun atölyesinden derin bir ilham alan Gorin, sanatı sadece yüzeyle sınırlamayıp üç boyutlu uzama taşıyan ilk adımlarını bu dönemde atmıştır. 1928–1930 yılları arasında gerçekleştirdiği ilk rölyefler, renkli düzlemlerin mekânda dinamik bir şekilde konumlandığı, merkezci ve merkezkaç hareketlerin sürekli etkileşimde bulunduğu kompozisyonlarla konstrüktivist sanatın önemli örnekleri arasına girmiştir. Döneminin diğer sanatçılarından izole şekilde çalışan ve ekonomik zorluklar nedeniyle Paris dışında yaşayan Gorin'in bu yalnız yaratım süreci, onun eserlerinde hissedilen bireysel sadeliğin ve yapısal derinliğin temelini oluşturur. Zamanla heykellerindeki renkli düzlemlere siyah ve beyaz çizgiler ekleyerek yapılarını

⁹² Rabeneck, Andrew, "Jean Prouvé / Dominique Ciayssen, Renzo Piano / Massimo Dini, Cedric Price / Architectural Association," *Design Book Review*, sayı 8, Kış 1985, s. 43–45, https://www.academia.edu/106224490/Jean_Prouv%C3%A9_Renzo_Piano_Cedric_Price_r_eview_of_monographs.

sadeleştirmiş, 1950'lerden itibaren ise doğrusal düzenlemelerle dört ana eksene uzanan renk yüzeylerine odaklanarak daha rafine ve simgesel bir dile yönelmiştir.⁹³



Şekil 78. Jean Gorin'in 1955-1957 yılları arasında oluşturduğu "Piramitten Yayılan Uzay-Zaman Yapısı N° 10" adlı eseri, Museum Ritter'in Marli Hoppe-Ritter Koleksiyonu'nda yer almaktadır. Eser, ahşap üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılmış olup, 81,5 x 56,5 x 56,5 cm boyutlarındadır.

⁹³ "Jean Gorin (1899–1981)," *Société d'Histoire du Vésinet*, 2007, www.histoire-vesinet.org/jeangorin.htm, erişim 24 Nisan 2025.

4.3.4.2. Edgard Pillet

Groupe Espace ‘ın ortaya koymaya çalıştığı yaklaşımı, kavramsal olarak iç içe geçmişlikle yeniden inşa ya da yeniden yaratma düşüncesinde çevre-şehir, mekan-alan-yaşam açısından tüm unsurların aynı etkiyi tamamlaması esastır.

Sanatta disiplinlerarasılık Le Groupe Espace çerçevesinde öylesine geniş bir kavrayışa ulaşmıştır ki sanatçılar çalışmalarına yalnız plastik sanatlar, mimari, tasarım gibi bu güne kadar uygulanagelen disiplinleri değil, sinema, animasyon, vs gibi bu güne kadar daha dışarıda bırakılmış alanları da çalışmalarına dahil etmişler, bu çalışmaları plastik sanatlarla sentezlemişlerdir. Bu sanatçılardan biri de Edgard Pillet’dir.

Geometrik soyutlama onun eserlerinin öne çıkan niteliğidir.

“Edgard Pillet, Bordeaux Güzel Sanatlar Okulu (1928) ve Paris Güzel Sanatlar Okulu (1931) öğrencisidir. Onun sanatsal faaliyeti, savaş sonrası yılların sanat yaşamında önemlidir. ‘Art d'aujourd'hui’ dergisinin Genel Sekreteri, ‘Gazette des lettres’ ile işbirliği yapıyor. Jean Dewasne ile birlikte Soyut Sanat Atölyesi’ni (Academy de la Grande Chaumi re, Paris, 1950) kurdu; Buranın dönemin genç ressamı  ları üzerinde kesin bir etkisi vardır.

1951’de soyut bir film olan ‘Genesis’i yönetti. Pillet uzun bir süre Amerika Birleşik Devletleri’ne yerleşti ve burada önce Louisville  niversitesi’nde (Kentucky), ardından da Chicago Sanat Enstitüsü’nde profesör oldu.

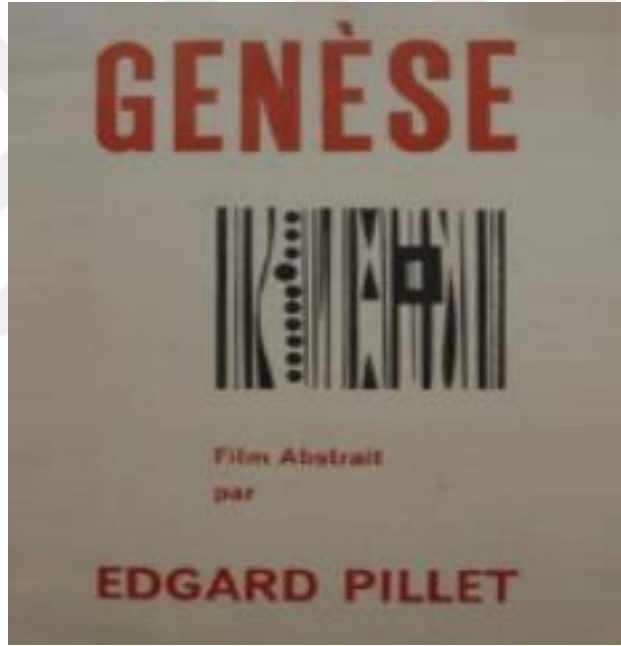
Ressam, heykeltıraş, mimar, grafiker, muralist, duvar halısı sanatında çalışan tasarımcı, çok sayıda karma sergiye katılıyor ve Fransa’da ve yurt dışında kendisine ithaf edilen birçok kişisel sergi var. Birçok önemli ödül alıyor.

 lk olarak, neo-Kübist olarak Pillet’in evrimini 1948 yılı civarında soyutlamaya doğru konumlandırmak gerekiyor. Kendisi muhtemelen geometrik soyutlamanın ilk destekçilerinden biridir ve ona oldukça sadık kalmıştır. Çoğu zaman oldukça ciddi bir detaylandırmadan oluşan eserleri, büyük bir buluş zenginliği sergiliyor. Güneşin soyut sembolü olan daire, eserlerinde tekrarlanıyor; monokromun ağırba lılığının uygun olduğu kendi karakteristik kabartmaları (‘Les creusets’) ile gelişir

Pillet'in sanata olan bağlılığı, bağlanmayı seçtiği tüm formlarda varoluşsaldır. İştahı yüksek bir adam, sürekli olarak ilahi olanı arayan bir sanatçıdır”⁹⁴

.....

Dipnot: Edgard Pillet'in sanatsal pratiği yalnızca geometrik soyutlamaya sadık kalmasıyla değil, aynı zamanda multidisipliner yaklaşımıyla da dikkat çekmektedir. Ressam, heykeltıraş, film yapımcısı ve eğitmen kimliklerini bir arada taşıması, onu 20. yüzyıl Fransız soyut sanatının çok yönlü temsilcilerinden biri hâline getirmiştir. Sanat eğitimi sürecinde farklı kuşakları etkileyen çalışmaları, özellikle Jean Dewasne ile kurduğu Soyut Sanat Atölyesi aracılığıyla yaygınlaşmış ve dönemin genç sanatçılarına biçimsel ve düşünsel katkılar sunmuştur.



Şekil 79. Edgard Pillet'in 1951 tarihli animasyon filmi "GENESE" afişi, Edgard Pillet'in 1951 tarihli "Genèse" adlı kısa animasyon filmi, basit geometrik şekillerin etkileşimini konu alır ve Fransız soyut sanatının önemli örneklerinden biridir.

⁹⁴ "Edgard Pillet," *Gallery MC*, www.mchampetier.com/biography-Edgard-Pillet.html, erişim 24 Nisan 2025.

4.3.4.3. Nicolas Schöffer

Group Espace sanatçılarının sanatta disiplinlerarasılık yaklaşımında sadece sanatın farklı disiplinlerinin, mimarinin ve tasarımın bir arada veya birliklikteliğini değil sanat eserini etkileyen tüm diğer plastik unsurları da dahil etmeye çalıştıkları görülür. Bu plastik unsurlar kavramsal olarak hareket, ışık, espas, ses, çevre, vs. ile düşünsel bağlam gibi sanat eserine yaşam veren tüm hücrel bilgileri içermektedir.

Bu açıdan örneklerini daha önce Colder'in dinamik heykellerinde verdiğimiz şekilde hareket önemli unsurlardan birdir. Hareket unsuru sanat nesnesine algısal derinlik katarken sanat izleyicisi için yaşayan ve dönüşen bir izlek oluşturur. Bu modernist yaklaşımın Group Espas içindeki önemli isimlerinden bir de Nicolas Schöffer'dir.

"Schöffer, 1932'den 1935'e kadar Budapeşte Güzel Sanatlar Okulu'nda ve ardından Paris'teki École des Beaux-Arts'ta resim okudu. 1948'de Fransız vatandaşı oldu. 1941 ile 1951 arasında dökümhane işçisi ve otel kapıcısı gibi çeşitli işlerde çalıştı.

Schöffer'in 1940'ların ortalarından itibaren yaptığı erken dönem metal heykelleri, Konstrüktivizm ve Neoplastisizmin sert, bilinçli 'modern' etkilerini yansıtır. Daha sonra izleyicinin uzay, ışık ve zaman deneyimiyle çeşitli şekillerde ilgilenen kinetik eserlere Schöffer 'mekânsal dinamik', 'aydınlatıcı dinamik' ve 'kronodinamik' adını verdi. Bu eserler karakteristik olarak, örneğin Liège'deki (1961) uzaysal dinamik kulede olduğu gibi, sürekli değişen renk ve gölge desenlerinin yansıtıldığı dönüş cihazları, ses makineleri ve ekranlar kullanır. Eserleri sıklıkla deneysel tiyatroyla birlikte kullanıldı (örneğin, Şiir Gecesi, 1956–57)"⁹⁵

Bu çoklu etkileri sanatında ve yapıtlarında kullanan Nicolas Schöffer, değişim ve dinamiğe yalnızca hareket unsurundan değil, doğada var olduğu gibi zamansal etkiye açık bir şekilde yaklaşmıştır. Nicolas Schöffer yaşam ve zaman kavramını da dahil ettiği eserlerinin yaratımında modernist bakış açısının etkisi ile içinde bulunduğu dönemde görsel algıları hiç olmadığı kadar değiştiren video gibi makine teknolojik

⁹⁵ "Nicolas Schöffer," *Encyclopaedia Britannica*, Encyclopaedia Britannica, Inc., <https://www-britannica-com.translate.goog/biography/Nicolas-Schoffer>, erişim 24 Nisan 2025.

elemanları da kullanmıştır. Hatta sanatın disiplinlerarasılığına ilk vurguları yapan Wagner'de gördüğümüz gibi plastik sanat uygulamalarında tiyatro gibi sahne sanatlarında da kullanılmıştır.

Schöffer'in sanatsal üretimi yalnızca görsel sanatlarla sınırlı kalmamış, mimariden müziğe, şehircilikten televizyona kadar çok çeşitli alanları kapsayarak disiplinlerarası bir karakter kazanmıştır. Özellikle Pierre Henry ile yaptığı işbirliği ve 1950'li yıllarda ışık, zaman ve hareket kavramlarını içeren deneysel çalışmalar, onun sanatta dinamizmi temel alan yaklaşımını yansıtır. Schöffer, sanatında karmaşık ilişkileri anlamak ve yapılandırmak için sibernetik teorilerden yararlanmış ve CYSP 1 adlı çalışması bu bağlamda ilk sibernetik heykel olarak öne çıkmıştır.⁹⁶

Nicolas Schöffer sanatında elektronik, ses, hareket vs. gibi unsurları oluştururken insan zihninin kompleks yapısının çok boyutlu algısını uyandıracak çalışmalar üretiyordu. Bu tür algısal oynamalar kendisinden sonra gelecek olan ve algısal etki üzerine düşünen Ólafur Eliasson, dinamiği doğal ve yaşamsal bir unsur gibi kullanan Theo Jansen gibi sanatçıları da etkileyecek bir genişliğe sahip olacaktı.

“Plastikoloji” kavramını kullanarak, görsel ortamın retina görüntüsü ve dolayısıyla insanların davranışları ve hatta morfolojileri üzerindeki etkisine ikna olmuştu. 1952'den 1955'e kadar Claude Parent ile mekansal-dinamik mimari üzerine çalıştı. Zamanın en ileri teknolojilerini temel alan mekansal çalışmaları yavaş yavaş ışık, renk ve ses gibi diğer parametreleri de entegre etmeye başladı. 1954'te ilk Tour spatiodynamique, cybernétique et sonore'un inşasından sonra, 1956'da Nicolas Schöffer, Paris'teki Sarah Bernhardt Tiyatrosu'nda Pierre Henry'nin müziği eşliğinde sahnede sunulan ilk bağımsız sibernetik heykel olan CYSP'yi yarattı. Bu parçayı 1961'de Tour Lumière spatiodynamique et cybernétique (52 m) ve Liège'deki Palais des Congrès'deki Mur Lumière coloré et mouvant izledi; her ikisi de 1998'den

⁹⁶ “Nicolas Schöffer – Monoskop,” *Monoskop*, https://monoskop.org/Nicolas_Sch%C3%B6ffer, erişim 24 Nisan 2025.

beri Patrimoine des Monuments Historiques'e (tarihi binaların ulusal kaydı) dahil edildi.”⁹⁷



Şekil 80. “CYSP1” 1956, Nicolas Schöffer, Robotik heykellerle dans eden balerinler

Nicolas Schöffer’in 1956 yılında geliştirdiği **CYSP-1**, sibernetik ve spatyodinamik ilkeleri birleştiren, çevresel etkilere tepki verebilen ve dans eden ilk robotik heykel olarak kabul edilir. Bu eser, Paris'teki Théâtre Sarah-Bernhardt sahnesinde ve Le Corbusier’nin Cité Radieuse binasında Maurice Béjart’ın dansçılarıyla birlikte sergilenmiştir.

⁹⁷ “Nicolas Schöffer Artist (1912–1992),” *Frac Centre-Val de Loire*, <https://collections.frac-centre.fr/en/art-and-architecture-collection/schoffer-nicolas-316.html?authID=253>, erişim 24 Nisan 2025.

5.TÜRKİYE’DE SANATTA DİSİPLİNLERARASILIK

5.1. Cumhuriyet Dönemi’ne Bakış

Türkiye’nin batıdaki sanatsal ve kültürel ortamla tanışması ve etkileşim halinde olması yeni bir durum değildir.

Özellikle 19.yüzyılda, biraz da Osmanlı Devleti’nin çeşitli kurumlarının desteği ile Türk sanatçılar Fransa gibi ülkelerde eğitimler almışlar, batı tarzı sanatla tanışmışlar ve bu konuda hem teorik hem de uygulamalı eserler üretmişlerdir.

Örneğin Osman Hamdi Bey gibi sanatçıların sanata bütünsel bir bakış açısı getirdiklerini, sanatsal üretimden, kurumların oluşturulmasına kadar çeşitli alanlarda katkıda bulunduklarını görmek mümkündür.

19. yüzyıl ve 20. yüzyılın başı bu dönemde Osmanlı’da kültür sanat ortamının batı tarzı bir değişim görülmektedir. Bu değişim yalnız kültür ve sanatta değil, içine mimariyi de alacan şekilde yaşam tarzında da görülmektedir.

Özellikle İstanbul’da olmak üzere yeni bir şehirli yaşam tarzı ortaya çıkmaya başlamıştır. Örneğin İstanbul’da Pera gibi yeni yerleşim yerlerinin bu yeni yaşam tarzını yansıttığı görmek mümkündür.

“Gerçekten de 19. Yüzyılın Konstantiniyye kentinde, özellikle Pera ve Galata bölgelerinde yoğun bir imar faaliyeti yürütülmüştür ve evlerin sadece dışının değil, içinin ve içinde yaşayanların da değişmeye başladığı bir dönemdir bu. Yeni konut tipleri, kentin bu bölgesine yeni yaşam biçimleri eşliğinde gelmişti ve özellikle Pera bölgesi, alafranga bir hayatın yaşandığı yeni kentin merkezidi”⁹⁸

⁹⁸ Kayaalp, Ali, “Bizans’a Aşına Olmak,” *Sanat Dünyamız*, sayı 186, Yapı Kredi Yayınları, 2023, s. 16.



Şekil 81. Cordova Frères Apartmanı'ndaki duvar resimlerinden biri; içinde Hamit Görele'ye ait eserler de bulunmaktadır.

Yukarıda bahsi geçen Pera gibi bölgelerde görülen yeni konut tarzı Osmanlı'nın "Apartman" mimarisi ile tanıştığı bir dönemdir. Apartmanların müstakil yaşam tarzlarından kollektif yaşam tarzına dönüş, şehirlerin modern yüzlerini yansıtmaları açısından özel bir önemi vardır.

19.yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı İmparatorluğu'nda, özellikle Batılı yaşam tarzına daha açık olan Pera ve Galata gibi bölgelerde apartmanlaşma süreci hız kazanmıştır. Bu yapı türünün tercih edilmesinde artan nüfus, göç hareketleri, sanayileşme ve toplumsal yapının dönüşmesi gibi faktörler etkili olmuştur. Beyoğlu başta olmak üzere gayrimüslim ve Avrupalılarla yoğun temas içinde olan semtlerde apartmanlar süratle inşa edilmiş, bu da kentin mimari çehresinde belirgin bir değişime yol açmıştır. Osmanlı mimari geleneği içinde yeni sayılabilecek bu çok katlı yapılar, dönemin sanat anlayışını yansıtan süslemeleriyle hem estetik hem de sosyal bir dönüşümün göstergesi hâline gelmiştir.⁹⁹

Yine özellikle 19. Yüzyıl ve 20.yüzyılın başlarında Osmanlı İmparatorluğu içinde batı tarzı sanat eğitiminin de verilmeye başlandığını görürüz.

⁹⁹ Karaaslan, Muzaffer, "Cordova Freres Apartmanı Duvar Resimleri," *Sanat Dünyamız*, sayı 181, Yapı Kredi Yayınları, 2023, s. 68.

Ancak 19. Yüzyıl ve 20.yüzyılın başlarında Osmanlı'yı etkileyen Balkan Harbi, Osmanlı'nın toprak kayıpları ve ardından I. Dünya Savaşı, dönemin en önemli olayları olmuştur. Bu olaylar, Osmanlı'yı siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel olarak etkilemiştir.

I. Dünya Savaşı'nın kaybedilmesi olması, beraberinde yaşanan göçler, maddi ve manevi kayıpların toplumsal olarak bir boşluk yaratması mümkündür.

Yukarıda çeşitli dönemlerden örneklerini verdiğimiz şekilde toplumda sanatta disiplinlerarasılığa yönelik çalışmaların hep bu önemli siyasi, askeri ve ekonomik değişimlerden sonra olduğunu görürüz. Bu aslında savaş, ekonomik kriz, siyasi rejim değişiklikleri, vs gibi nedenlerle bozulan eski yapı yerine yeni bir vizyonla ve düşsel bir arzu ile yeni bir dünya kurma isteğinden geçmektedir.

Bu açıdan Türk kültür ve sanatını etkileyen en önemli olaylardan birinin Birinci Dünya Savaşı, ardından Osmanlı Devletinin yıkılıp yerine Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması olduğunu söyleyebiliriz.

Türkiye için bu itkinin en derin görüldüğü dönem, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu ve yeni kültür politikalarının uygulanmaya başladığı 1920 ile 1950 arasındaki dönemdir.

Türkiye'de sanatta disiplinlerarasılığa yönelik çalışmaları Cumhuriyet Dönemi'nden başlatmak, yukarıda bahsedilen yeni bir vizyon yaratma isteği çerçevesinden ele almak açısından gerekmektedir.

5.1.1. Cumhuriyet Döneminde Kültür ve Sanat

Cumhuriyet Döneminde Sanatta disiplinlerarası yaklaşıma geçmeden önce bu dönemde Avrupa’da ortaya çıkan sanat akımlarının Cumhuriyet Dönemi sanatçıları nasıl etkilediğine bir bakmak gerekebilir.

20.Yüzyılın ilk yarısında Türkiye’de kültür ve sanat ortamını etkileyen en önemli gelişme Atatürk’ün önderliğinde meydana gelen devrimler ve yine Atatürk’ün ortaya koyduğu kültür politikalarıdır.

Yeni Türkiye Cumhuriyeti kültürel politikalarında genel olarak Batı’ya yönelik bir eğilim olduğu söylenebilir. Bu politikalar Türkiye Cumhuriyeti’nin yeniçağ vizyonu belirlenirken çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmiştir.

Cumhuriyet Döneminde, batı tarzı kültür- sanata yönelik Cumhuriyet öncesinden gelen bir tanışıklık olmasına rağmen yine de geleneksel yapı içinden doğan çeşitli tartışmalar görülmektedir.

Tanzimat öncesi Osmanlı toplum yapısında İslam medeniyetine özgü kültürel öğeler belirleyici bir konumdayken, Tanzimat süreciyle birlikte Batı etkisi kendini göstermeye başlamıştır. Bu dönemde Batı’dan alınan kültürel unsurlar, geleneksel İslamî yapının içine dâhil olmuş ve bu durum Osmanlı toplumunda kültürel bir ikileme yol açmıştır. Bu ikilem en çok eğitim alanında görünür hâle gelmiştir; zira bir yandan klasik medrese sistemi devam ettirilirken, diğer yandan Batılı tarzda eğitim veren kurumlar yaygınlık kazanmıştır. Bu paralel yapı, hem devletin hem toplumun kültürel yönelimi üzerinde dönüştürücü etkiler yaratmıştır.¹⁰⁰

Görüldüğü üzere Cumhuriyet Döneminde kültür konusu önemli bir tartışma alanı olmuştur. Dönemin aydınları bu yeni kültürün hangi temeller üzerine oturacağını, tamamen batı tarzı bir eğitim ve kültürden mi yoksa milli unsurların da bulunduğu bir kültür politikası izleneceği konusunu tartışmışlardır.

Cumhuriyet’in ilk yıllarında kültür ve medeniyet kavramları üzerine yapılan tartışmalar, dönemin aydınları arasında farklı yaklaşımların ortaya çıkmasına neden

¹⁰⁰ Gök, Hacı Veli, *Atatürk ve İnönü Dönemi Kültür Politikaları*, Yüksek Lisans Tezi, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, s. 8.

olmuştur. Bazı aydınlar kültürü tamamen ulusal bir çerçevede ele alarak dış etkilere arındırılması gerektiğini savunurken, bazıları ise kültürün de tıpkı medeniyet gibi uluslararası bir boyut taşıyabileceğini belirtmişlerdir. Bu bağlamda Atatürk'ün görüşleri oldukça önemlidir. Afet İnan'ın aktardığına göre Atatürk, Türk aydınlarının Avrupa'nın kültür ve yöntemlerinden yararlanması gerektiğine inanmış; kültür alışverişini teşvik etmiş fakat bu etkileşimde milli kültürün korunması gerektiğini vurgulamıştır. Atatürk'e göre kültür, yalnızca bilgi edinmek değil; onu anlamak, sorgulamak ve düşünsel olarak gelişmekle ilgilidir. "Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli kültürdür" sözü ise onun milli kültürü Cumhuriyet'in temel taşı olarak gördüğünü açıkça ortaya koymaktadır.¹⁰¹

Bu tartışmanın sonucu olarak, Cumhuriyet Dönemi kültür politikalarının bir yandan batı anlayışında bir çizgi izlerken bir yandan da ulusalcı bir yapıyı saklı tuttuğu görülmektedir.

Henüz Osmanlı İmparatorluğu döneminde başlayan batı tarzı sanat anlayışının Cumhuriyet'in ilk yıllarında yeni ve ilerici bir vizyonla yeniden yorumlanarak ve çok yönlü bir örgütlenme ile güçlü bir şekilde ortaya konulduğu söylenebilir.

Bu vizyon yeni Türkiye Cumhuriyetinin topyekün kimliğini belirlemeye, bir ölçüde yeniden doğan bir ulusa yeni bir kişilik kazandırmaya yönelik sanatsal çalışmalarla desteklenmektedir. Edebiyat, bilim, ekonomik kalkınma, sosyal devrimler gibi çeşitli unsurlar bu vizyonu destekleyici nitelikte olsa da esasen plastik sanatlar ve mimari bu vizyonu gözle görülür kılmış ve özellikle kamusal alanlardaki eser ve yapılarla halk tarafından özümsemesi sağlanmaya çalışılmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin bahsedilen yeni kimliği ve kişiliği, gelecek vizyonu şekillenirken eğitim de bu şekillenişin önemli parçalarından biri olmuş, konumuz gereği bir sanat eğitimi de eğitim çalışmalarının önemli bir parçası haline gelmiştir.

Ayrıca sanatın ilerlemesi konusunda yalnız akademik eğitim değil, sanatın yayılıp yaygınlaşmasına yönelik birçok çalışma ve proje de doğrudan devlet kurumları tarafından desteklenmiştir.

¹⁰¹ Gök, a.g.e., s. 24–25.

Milli Mücadele yıllarında yaşanan büyük kayıplar ve savaşların ardından, toplumun toparlanma süreci oldukça güç bir hal almıştır. Bu zor süreçte sanatçılar, hem duygusal bir vefa duygusuyla hem de sunulan yeni imkânlarla, figüratif anlatımları tercih etmiş ve bireysel tarzlarını bu doğrultuda şekillendirmişlerdir. Osmanlı'nın son dönem ressamaları, dönemin siyasi ve sosyal değişimlerini sanatlarına yansıtmışlardır. Cumhuriyet'in ilanı ise kültür ve sanat alanlarında köklü bir dönüşümün başlangıcı olmuş; sanatçılar için özgür düşünce ve üretim ortamları yaratılmıştır. 1920'li yıllarda yaşanan politik ve toplumsal kargaşaya rağmen kültürel faaliyetlerin hızla artması, Türkiye'nin modernleşme sürecinin temel taşlarından biri olarak değerlendirilmiştir. Bu dönemde sanatçılar, gelişen toplum yapısına kayıtsız kalmamış, halkı sanata yönlendirmek ve yeni Cumhuriyet ideallerini yansıtmak adına üretimlerine devam etmişlerdir.¹⁰²



Şekil 82.Şeref Akdik 1935 ‘‘Mektebe Kayıt’’

¹⁰² Başbuğ, Fatih, ve Zuhel Başbuğ, ‘‘Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türk Sanat Politikası’’, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (BAUNSOBED)*, c. 26, sayı 49-1, Cumhuriyet’in 100. Yılı Özel Sayısı (Ekim 2023), s. 58–71, doi:10.31795/baunsobed.1345485.

Bu dönemde plastik sanatlar anlayışının Anadolu'nun geneline yayılması hedeflenmiştir. Bu hedef Halkevleri sergileri yoluyla gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

Cumhuriyet Dönemi kültür politikalarının bu genel çerçevesi içinde, sanat eğitimi de batılı tarzı bir tedrisata yönelmiş, dönemin sanatçıları (ki bunların bir bölümü Avrupa'da aldıkları eğitimlerin de etkisi ile) Avrupa'daki sanat akımlarının etkilerini Türkiye'ye taşımışlardır.

Bu açıdan Türkiye'de plastik sanatlar resim, heykel, seramik, vb. disiplinlerinde bir yandan bu tarzı yansıtırken bir yandan da ulusal söylemi saklı tutmuşlardır.

Konu hakkında: Germaner, S. (1999). "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı, Cumhuriyet'in Renkleri," adlı çalışmadan yapılan bir aktarımda şu ifadeye yer verilmiştir:

"1938-1943 yılları arasında ise düzenlenen Yurt Gezileri ile ressamlar yurdun çeşitli illerine yollanarak, folklorik değerlerin araştırılması istenir. Yapılan ödeme ve ödüllendirmelerle sanatçılar desteklenir. Sanatın halka yayılmasını, belli bir işlev kazanmasını ve sanatçının ülke gerçeklerini yakından tanımasını amaçlayan bu yaklaşımın, Türk resim sanatında folklorik öğelerin ilk kez görülmeye başlamasına ve konuda yerellik eğilimlerine yol açtığı gözlemlenir"¹⁰³

İnkılap Sergileri ile verilmek istenen, Yeni Cumhuriyet'in ruhunu halka yaymaktır.

Bu anlayışın örneklemeleri ile ilgili olarak Mehmet Üstünipek,Türkiye'de Sanat Dergisi'nde yayınlanan "1931 Yılından Genç Bir Etkinlik: Müstakillerin 4. Sergisi" yazısında şunu belirtmektedir:

"Cumhuriyet, bir an evvel resme dönüşmelidir. Bu resim izlenilmeli ve izlenildiğinde onun içinde taşıdığı tüm modernlikleri göstermelidir. Bu amaçla düzenlenen, yarışmalı sergilerle, siparişlerle ve sanatçıların yoğun biçimde devlet kuruluşlarında istihdam edilmesiyle devlet, sanatın hamiliğini üstlenmiş, yönlendirici bir güç olmuştur. İnkılâp sergisinin ilkini gezen

¹⁰³ Akengin, Gültekin, ve Ahmet Musa Koç, "Cumhuriyet Dönemi İdeolojisinin Türk Resim Sanatına Etkileri," *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi / Journal of Social Research and Behavioral Sciences*, cilt 9, sayı 18, 2022, s. 150, ISSN: 2149-178X.

Atatürk, özellikle Türk İnkılâbı'nı yansıtan çalışmalara ilgi gösterir ve Şeref Akdik'in 'Millet Mektebi' adlı resminin önünde uzun uzun durarak yanındakilere; 'Resmi çok beğendim, bu resmi aldınız mı?' diye sorar. Bu resim, köylü kadınlarına yeni harfleri öğreten bir kadın öğretmeni göstermektedir ve serginin içeriğine oldukça uygun düşmektedir ''¹⁰⁴

1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği kurulur. Ancak asıl batılı tarzda yeni plastik sanatlar anlayışının ortaya çıkması D grubu ile olur.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk resim sanatında etkin rol oynayan D Grubu, her ne kadar "yaşayan sanat" iddiasıyla yola çıksa da, eleştiriye açık biçimde Avrupa'da etkisini yitirmiş kübizm ve konstrüktivizm gibi sanat anlayışlarını Türkiye'ye taşımakla suçlanmıştır. Batı sanatını biçimsel olarak taklit eden bir yaklaşıma sahip oldukları iddiasına rağmen, bu grup, dönemin doğa ve nesne taklitçiliğine dayanan akademik sanat anlayışlarına alternatif oluşturarak sanat ortamında önemli bir hareketlilik yaratmıştır. D Grubu, biçimsel yenilikleri gündeme getirmenin yanı sıra, yerel öğelerin sanata dâhil edilmesini teşvik etmiş ve böylelikle Türk resim sanatında yeni kavramsal açılımların önünü açmıştır. Nurullah Berk, Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi sanatçılar doğu ve batı sanat anlayışlarını bir araya getirerek kültürel bir sentez oluşturmayı amaçlamış; sanat ve kimliğin, toplumun tarihsel belleğiyle kurduğu bağ sayesinde anlam kazanacağını savunmuşlardır.¹⁰⁵

.....

Dipnot: (Üstünipek, 1999:42).1931 Yılından Genç Bir Etkinlik: Müstakillerin 4. Sergisi. Türkiye'de Sanat, Mart-Nisan; 38; 42-45.

¹⁰⁴ Akengin ve Koç, a.g.e., s. 149

¹⁰⁵ Akengin ve Koç, a.g.e., s. 152.



Şekil 83. Nurullah Berk ‘Nargile İçen Adam’

Plastik sanatlarda resim sanatı ile tanışıklık Osmanlı dönemine kadar dayansa da Türk toplumunun heykel ile tanışması çok daha sonraki bir dönemde olmuştur. Çeşitli sebepler dahilinde (belki de minyatür ile başlayan tasvir geleneğinin resim sanatında devam etmesini mümkün kılması, buna rağmen heykelin İslami gelenekte yer almaması nedeniyle) heykel sanatına yönelik bir gelenek bulunmamaktadır.

Osmanlı’da heykel sanatının resmi anlamda girişi, Sultan Abdülaziz döneminde Avrupa’dan getirtilen G.F. Fuller’in Sultan Abdülaziz’in heykelini yaptırması yoluyla gerçekleşmiştir. Ancak bu sanat dalı, halk nezdinde uzun bir süre kabul görmemiştir. Örneğin, Osmanlı’nın ilk Türk heykeltıraşı olarak kabul edilen İhsan Özsoy, eğitimi tamamlayıp yurda döndükten sonra mesleğini icra ederken halktan ciddi tepkiler görmüş, hatta bir rölyef çalışması nedeniyle karakola götürülmüştür. Bu durum, heykelin toplumun büyük bir kısmı tarafından değil, daha çok saray ve elit çevrelerce benimsenmiş bir sanat dalı olduğunu göstermektedir.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Öztürk, Ömer Tayfur, “Cumhuriyet Dönemi Kültürel Değişim Hareketleri ve Heykel Sanatına Yansıması”, *Sanat ve İnsan Dergisi / Journal of Art and Human*, c. 1, sayı 2 (2009), s. 32, ISSN: 1309-7156, <https://sanatveinsan.com/cumhuriyet-donemi-kulturel-degisim-hareketleri-ve-heykel-sanatina-yansimasi/>.

Bunun dışında heykel sanatının resimden daha çok kamusal alanla ilişkilendirilmesi de plastik sanatların bu dalının halkın bu imgeye negatif bakışını tetiklemiştir. Disiplinlerarası sanatın mimari ile olan birlikteliği açısından heykel sanatı her ne kadar oldukça etkili eserler vermişse de bu etki, bu birlikteliğin neden olduğu bazı toplumsal eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Bu örneklerden biri İlhan Özsoy'a aittir.

“1897 yılında Arkeoloji Müzesi rektörlüğüne atanan Özsoy, yaşadığı dönemde heykel yapmasıyla alakalı sıkıntılar çekmiştir; İstanbul'a döndükten sonra arkadaşlarıyla bir inşaat şirketinin kapısına asılmak üzere, üç sanat kolunu temsil eden bir kabartma levha yaparlar. Üzerine de bir melek figürü işlerler. Sonu gelmeyen uzun muamelelerden sonra hükümet bu levhanın asılmasına izin verir. Levha asılır. Fakat ertesi günü Özsoy ve arkadaşları geldiklerinde, levhanın yerinde olmadığını görürler. Araştırmalar neticesinde, levhanın o gece hükümet tarafından yerinden indirildiğini öğrenirler. Bunun üzerine müracatlarda bulunarak ruhsatı alınmış bir şeyin neden kaldırıldığını sorarlar. Aldıkları cevap şöyle olur: -Bu levha, halkın taassubunu tahrik ettiği için kaldırılmıştır!”¹⁰⁷

Bununla birlikte, heykel sanatının bu kamusal alanla buluşması hali Cumhuriyet döneminde heykel sanatının önem kazanmasına neden olmuştur. Bu dönemde birçok öğrenci yurtdışına heykel eğitimi almak üzere gönderilmiş, bu sanatçılar ülkeye döndüklerinde anıtsal heykeller üretmişlerdir.

Cumhuriyet öncesinde Türkiye’de heykel sanatı oldukça sınırlı kalmış ve yalnızca birkaç isimle temsil edilmiştir. Bu sanatçılar arasında İhsan Özsoy, İsa Behzat, Mahir Tomruk ve Nijat Sirel gibi isimler öne çıkarken, yalnızca isimleri bilinen Mesrur İzzet, Mehmet Bahri ve Basri de bu dönemin önemli figürleri arasındadır. Bu sanatçılar, Batılı meslektaşları kadar üretken olamasalar da, Cumhuriyet’in öncesindeki kırk bir yıllık süreçte ilk olmaları sebebiyle önem arz etmektedirler. Dönemin olanaklarının kısıtlı olması nedeniyle genellikle alçı ve pişmiş toprak gibi kısa ömürlü malzemelerle çalışılmış, bu nedenle de günümüze ulaşan eser sayısı

¹⁰⁷ Aydın, Derya Uzun, “*Türk Heykel Sanatı ve İlk Heykeltıraşlar*”, 1. baskı, Gece Kitaplığı, 2014, s. 166.

sınırlı kalmıştır. Sanayi Nefise Mektebi'nin heykel eğitimine başlamasıyla birlikte, bu sanat dalı ilk kez akademi ve elit çevreler aracılığıyla toplum içinde tanınmaya başlamış, burada yetişen iki kuşak sanatçı ise Cumhuriyet dönemi heykel sanatının temellerini atmıştır. Cumhuriyetle birlikte devlet, sanat ve teknik alanda eğitimli kadro eksikliğini gidermek amacıyla öğrencilere yurt dışı bursları sağlamış ve bu süreçte yabancı uzmanlardan destek alınmıştır. Örneğin, Alman heykeltıraş Rudolf Belling 1937 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Heykel Bölümü'nü yeniden yapılandırmak üzere görevlendirilmiştir. Yurt dışında eğitim alan ilk heykeltıraşlardan biri olan Ratip Aşir Acudoğlu'nun ardından, Hadi Bara, Zühtü Mürtoğlu ve Nusret Suman gibi isimler de bu imkândan faydalanmış ve dönüşlerinde Cumhuriyet'in dinamizmiyle önemli katkılar sunmuşlardır.¹⁰⁸



Şekil 84. Cumhuriyet Dönemi ilk kadın heykeltıraşlarından Sabiha Ziya Bengütaş “Bedia’nın Başı”, İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi 1930

Avrupa’da eğitim alan heykeltıraşlar, batıda aldıkları eğitimi Cumhuriyet’in kültürel kimliği ile sentezleyerek, batılı tarzda ancak milli söylemlerin dile getirildiği heykeller yaratmışlardır.

¹⁰⁸ Öztürk, Ömer Tayfur, “Cumhuriyet Dönemi Kültürel Değişim Hareketleri ve Heykel Sanatına Yansıması”, *Sanat ve İnsan Dergisi / Journal of Art and Human*, cilt 1, sayı 2, 2009, s. 33, ISSN: 1309-7156, <https://sanatveinsan.com/cumhuriyet-donemi-kulturel-degisim-hareketleri-ve-heykel-sanatina-yansimasi/>.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında küresel ölçekte yaşanan siyasi, ekonomik ve teknolojik gelişmeler, sanat anlayışını da dönüştürmüş ve bu dönüşüm Türkiye Cumhuriyeti'ni de etkilemiştir. Batı ile giderek daha fazla bütünleşen Türkiye, bu süreçte sanat alanında da siyasi ve ekonomik bağımlılıkların etkisini hissetmiştir. Yağcı'nın belirttiğine göre, 1950 sonrası Avrupa ve Amerika'da ortaya çıkan sanat hareketlerinin Türkiye'deki yansımaları, yeni bir sanat ortamının oluşmasına katkı sağlamıştır. Bu ortamda yetişen Hüseyin Gezer, Ali Teoman Germaner, Tamer Başoğlu, Zerrin Bölükbaşı, Hakkı Karayığitoğlu, Mehmet Aksoy ve Kuzgun Acar gibi sanatçılar, geometrik soyutlama ve figüratif soyutlama gibi farklı tarzlarda üretimlerini sürdürmüşlerdir. Özellikle Kuzgun Acar'ın 1961 Paris Sanat Festivali kapsamında düzenlenen heykel yarışmasında ödül kazanması, Türk heykelinde soyut yönelimlerin başarıya ulaştığını göstermiştir. Soyut sanat eğilimlerinin bu derece yaygınlaşması, Avrupa'da 20. yüzyılın başlarına, özellikle 1910'lara kadar geri giden tarihsel gelişmelerin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Türkiye'de bu eğilimler, 1950'li yıllarda kültürel deneyimlerin bir parçası olarak sergiler aracılığıyla hayata geçirilmiş ve yalnızca bir yenilik arayışından ibaret olmaktan çok daha derin bir sanatsal yönelimin göstergesi olmuştur. Yağcı'ya göre Türk heykel sanatının başarısının temelinde, 1950-1960 yılları arasında soyutlama yönündeki yoğun çabalar yer almaktadır.¹⁰⁹

Yurdun çeşitli yerlerindeki "Atatürk Heykelleri" veya "Kurtuluş Savaşını temsil eden heykeller" bu dönemde heykel sanatının milli duygular uyandırma yolu ile halk arasında kabul görmesini sağlamıştır.

Zaman içinde bu anıt heykellerin milli ve resmi törenlerde anma objelerine dönüşmesi ile heykeller ve bulunduğu meydanlar kamusal alanın önemli parçası haline gelmiştir.

Bu açıdan heykel sanatının oldukça kısa süre içinde halk tarafından kabulü kısmen mümkün olabilmektedir.

¹⁰⁹ Yağcı, Necmettin, "Cumhuriyet Sonrası Türk Heykel Sanatı Eğitimi Etkileyen Faktörler ve Heykel Eğitiminde Soyutlama," *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, cilt 8, sayı 60, Ağustos 2019, s. 1054–1055, doi:10.7816/idil-08-60-10, <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1561463215.pdf>.



Şekil 85. Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu, "Barbaros Anıtı", 1942, bronz döküm. Anıt, 1944 yılında Barbaros Hayreddin Paşa Türbesi önüne yerleştirilmiştir.

Kamusal alanın kültürel inşası birçok açıdan devlet eliyle ve gerçekleşirken Anadolu'nun yeni bir oluşumla, yeniden düzenlenen şehirlerine Cumhuriyet bilinci en etkili şekilde anıtsal heykeller vasıtası ile taşınmıştır.

Tüm sanatsal faaliyetler içinde kamusal alan için heykel sanatının seçimi hem kamusal alana en kolay ve en ekonomik yoldan ulaşabilen disiplin olmasından kaynaklanmaktadır. Örneğin bu dönemde sinemanın gelişimi bazı ülkelerde bu etkiyi sağlayan bir unsur olarak ortaya çıkmış, ancak özel girişimler ile desteklenmesi gerektiği ve arka planda teknoloji ve alt yapı eksikliği bulunduğundan heykel kadar etkili olmamıştır.

Ayrıca daha önce dini mimari örnekleri ve çeşitli antik Roma dönemi eserlerinden artefaktlar (sütunlar gibi) kültürel özdeşlik kurulabilecek anıtsal yapılara aşina olmayan halk için anıtsal heykeller etkin bir imgelem oluşturmuştur.

"Türkiye'de heykel sanatının benimsenmesinde, Cumhuriyet rejiminin çağdaşlaşma programında anıtlara ideolojik olarak gereksinim duymasının payı büyüktür. Cumhuriyet Halk Fırkası'nın 'cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, devletçilik, lâiklik ve inkılâpçılık' olarak belirlediği ilkelerin, 'Türk tarihi, millî kültür, ilmî hareket tavavvuru' içinde

görselleştirilmesinde ve kamuya benimsetilmesinde önemli unsurlardan biri de anıtlılık hareketi oldu. Emperyalizme karşı sürdürülen savaşın, kurtuluşun ve bağımsızlığın kazanılması, cumhuriyetin kurulması, uygarlaşma ve modernleşme olarak özetlenebilecek tüm bu ilke ve değerlerin en önemli simgesi Atatürk'tü. Atatürk'ün lâik kişiliğinde r esim/heykel imgesi ve bu imgenin simgesel değeri, Cumhuriyet tarihinde radikal bir anlam kazanmış, bu yeniden biçimlenme eylemi sanatsal olduğu kadar ideolojik ve karşıt bir siyasi yeğlemenin temel taşı olarak fütüristik 'modern' söyleminde odaklanmıştır. Nitekim Atatürk kadar çok resmedilen ve heykelleştirilen, kentlerden köylere değin görsel olarak tüketilen başka bir Türk büyüğü yoktur"¹¹⁰

Bu heykellerin bir bölümü Cumhuriyet'in ilk yıllarında henüz eğitimlerini tamamlayarak yurda dönen Türk heykeltıraşlar yetişmediğinden heykel sanatı ve özellikle anıtsal heykel konusunda deneyim sahibi İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica gibi yabancı heykeltıraşlara yaptırılmıştır.



Şekil 86. Pietro Canonica'nın Türkiye'de gerçekleştirdiği anıt heykellerinden bazı örnekler. İtalyan heykeltıraş, Taksim Cumhuriyet Anıtı (1928) ve Ankara'daki Atatürk Heykeli (1927) gibi erken Cumhuriyet dönemine damga vuran önemli anıtların sanatçısıdır.

¹¹⁰ Yasa Yaman, Zeynep, "Siyasi/Estetik Gösterge Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel," *METU Journal of the Faculty of Architecture*, cilt 28, sayı 1, 2011, s. 74, doi:10.4305/METU.JFA.2011.1.5, <https://open.metu.edu.tr/handle/11511/50789>.

Anıtsal heykel, daha sonraki dönemlerde yeni ve özgün tasarımlar ile Türk heykeltıraşlar tarafından devam ettirilmiştir.

Bu anıtsal heykeller, sadece yukarıda bahsi geçen ulusal kimlik oluşturma çabası dışında yeni Cumhuriyet'te kent kültürünün oluşması ve gelişmesi açısından da etkili olmuştur. Bu yeni kentler inşaa edilirken meydan-park-anıt üçlemesinin (belki bu meydan ve parklar çevresinde yer alan kamusal binalar da dahil edilebilir) bir bütün olarak ele alındığı projeler de göze çarpmaktadır.

Türk heykeltıraşların yaklaşımı ile üretilen bu eserlere Ali Hadi Bara'nın Adana'daki Atatürk Parkı için yaptığı Atatürk Heykel'i örnek verilebilir.

Adana'daki Erken Cumhuriyet Dönemi'nde inşa edilen anıtlardan biri, Adana'daki Atatürk Anıtı'dır. Çoklu figür gruplarının oluşturduğu bir kompozisyon üzerine, basamaklı bir platformla tasarlanmıştır. Anıtın, göze çarpan ilk özelliği anıtın merkezinde bulunan yüksek mermer kaidedir. Burada üniformalı bir Atatürk figürü iki eliyle kılıcını kavramış şekilde, uzaklara bakan bir duruşla temsil edilmiştir. Kaidenin kuzey cephesine Adana'nın kurtuluş tarihi olan 5 Ocak 1922, güney cephesine ise heykelin adıyla birlikte açılış tarihi olarak planlanan 5 Ocak 1935 tarihi işlenmiştir. Batı cephesinde ise Atatürk'ün "Bende bu vakayiin ilk hissi teşebbüsü bu memlekette, bu güzel Adana'da vücut bulmuştur" sözüne yer verilmiştir. Ayrıca, Atatürk heykelinin çevresinde bulunan heykel grupları anıtlarla bir bütünlük oluşturacak şekildedematik olarak Adana'nın Milli Mücadele sürecin yanıtmaktadır.¹¹¹

¹¹¹ Çanak, Erdem, "Adana'daki Erken Cumhuriyet Dönemi Eserlerinden Atatürk Parkı ve Anıtı", *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, cilt 11, sayı 6, 2024, s. 3875, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4271479>.



Şekil 87. Adana'daki parkta sergilenen Atatürk Anıtı "Ali Hadi Bara"

Adana'daki bir parkta yer alan Atatürk Anıtı, Türk heykel sanatının önemli temsilcilerinden Ali Hadi Bara tarafından yapılmıştır. Heykel, sanatçının Cumhuriyet dönemi anıtsal form anlayışını yansıtan örneklerden biridir.

Cumhuriyet Dönemi sanat ve kültürünün en önemli temsil unsurlarından biri de mimaridir. Cumhuriyet Dönemi mimarisi kendine özgü stilini oluşturmaya, gerek özel mimaride gerekse kamusal mimarlık eserlerinde bu izleri yansıtmaya çalışmıştır.

1910'lardan itibaren başlayan Birinci Ulusalçı Mimarlık Akımı, Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de eserler üreten yabancı mimarlar, 1930'lardaki mimarlık çalışmaları ve 1940'lardaki İkinci Ulusalçı Mimarlık akımı başlıklarında değerlendirebileceğimiz Cumhuriyet mimarisi her dönemde Cumhuriyet atmosferinin temel unsurlarını okunur kılmıştır.

"1910 yılında mimar Kemalettin Bey ve arkadaşları tarafından ilk örneklerini vermeye başlayan I. Ulusal Mimarlık akımı ile Türk mimarlar Selçuklu ve Osmanlı mimarisi ile geleneksel Türk evinin biçim-kütle ve dekorasyonda egemen olduğu yeni bir stile yönelirler. Tarihsel mirasın yeniden canlandırılmaya çalışıldığı bu dönemde bu eğilimler ile eskiye

göndermeler yapan bir Türk eklektisizmi ortaya çıkar. Dönemin hükümeti tarafından da desteklenen bu stil çok sayıda kamu yapısında kullanılır"¹¹²

Bu dönemde 1918 yangınından kurtulanlar için betonarme bir üslupta Mimar Kemalettin tarafından yaptırılan Harikzedegan (Tayyare) apartmanları döneme iyi bir örnektir.



Şekil 88. Mimar Kemalettin tarafından 1922-1926 yılları arasında inşa edilen “Tayyare Apartmanları”, İstanbul’da erken Cumhuriyet dönemi mimarisinin anıtsal örneklerinden biridir. Yapı, hem mimari üslubu hem de fonksiyonu bakımından dönemin modernleşme sürecini yansıtmaktadır.

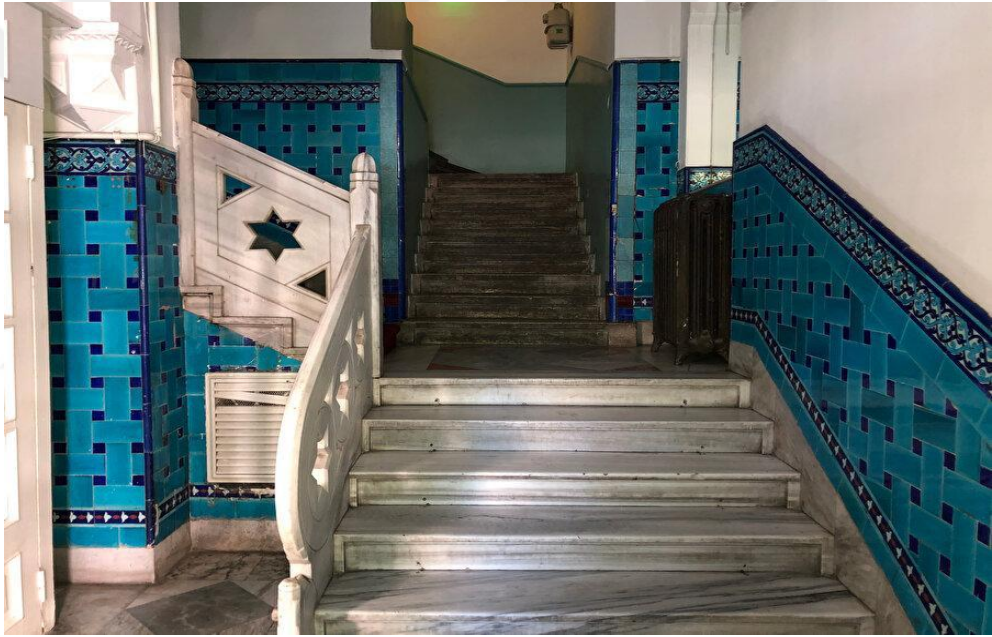
Bu döneme damgasını vuran diğer önemli Cumhuriyet mimari Vedat Tek’tir. Avrupa’da eğitim alan Vedat Tek, eserlerinde hem batıdan aldığı teknikleri uygulamış, hem de ulusal unsurları mimarlık eserlerine yansıtmıştır.

Vedat Bey, mimarlık eğitimini Fransa’da almış ve Batı mimarisine ilgi duymuş olsa da, çalışmalarını Türk mimari üslubu doğrultusunda sürdürmüştür. Elli civarında mimari projeye imza atan Vedat Bey, eserlerinde millî mimari anlayışını yansıtmaya çalışmıştır. 1908’de tamamlanan Defter-i Hakani Binası, Selçuklu, Osmanlı ve modern unsurların birleşimiyle tasarlanmış; taş duvarları, çini bezemeli pencereleri ve merkezi koridor yapısıyla dikkat çekmiştir. Beş katlı olarak inşa edilen Postahane-i Amire binasında ise Hereke taşları ve yerli çiniler kullanılmış, dönemin

¹¹² Çolak, Sena, ve Alev Erarslan, “Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Konut Yapıları; İstanbul Örnekleri,” *ABMYO Dergi*, cilt 16, sayı 62, Nisan 2021, s. 203, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1816704>.

gelişmiş yapım teknolojisiyle gerçekleştirilmiştir. 1924'te açılan I. Türkiye Büyük Millet Meclisi binası ise kesme taş malzeme, ahşap tavan işlemleri ve çini panolarla millî üslubu sürdürmüştür. Vedat Bey'in Nişantaşı'nda kendisi için inşa ettiği konut ise eğimli bir araziye rağmen ustalıkla yerleştirilmiş, diğer eserlerinden farklı bir kompozisyona sahip olsa da çini süslemeler gibi karakteristik öğeleri barındırmıştır.¹¹³

Vedat Tek'in Anadolu'nun geçmişinden gelen sanatsal uygulamaları (Selçuklu ve Osmanlı Döneminde örneklerine rastladığımız şekilde) mimari üslubuna yansıtma çabasını izlediğimiz eserlerinden biri de kendisi ve ailesi için yaptırdığı Vedat Tek Evi'dir.



Şekil 89. Vedat Tek'in Nişantaşı'ndaki kendi evi, özellikle giriş holündeki detaylarla Osmanlı neoklasik üslubunun önemli örneklerinden biridir. Mimari öğeleri ve bezemeleriyle hem kişisel hem de ulusal mimarlık anlayışını yansıtmaktadır.

Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin kültürel ivmelenmesi sanat ve kültürün tüm alanlarını kapsayan bir bütünlük içinde tasarlanmıştır. Bu bağlamda kurumlar, bu kurumlara yönelik eğitim, sanatsal üretimler ve bunlara çatı oluşturan yapı ve

¹¹³ Sezgin, Ahmet, "*Mimar Vedat Tek ve Eserleri*", Çankırı Karatekin Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, 31 Mart 2022, s. 124-127, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2286675>.

mekanlar aynı bütünselliği ve Türkiye Cumhuriyetinin yeni yüzünü yansıtır niteliktedir.

Bunun dışında kültürel miras ve modern mimari uyumu devam etmekle birlikte Cumhuriyet dönemi mimarisinde modern çizgiler de kendine yer bulur, bu yaklaşım Cumhuriyetin modern yüzünü yansıtır niteliktedir. Bu çabanın örneklerinden biri de Musiki Muallim Mektebi binasıdır.

Cumhuriyet döneminde yalnızca mimarlık alanında değil, müzik gibi kültürel alanlarda da modernleşme süreci, doğrudan Batı'dan aktarılan modellerle değil, ulusal kökene dayalı bir sentez anlayışıyla şekillendirilmiştir. Atatürk'ün halk ozanlarından esinlenen çok sesli Türk müziği düşüncesi, yalnızca müzikte değil, tüm kültürel reformlarda benimsenen Batılılaşma modelinin niteliğini ortaya koymaktadır. Mimarlıkta da benzer bir yaklaşım Egli'nin çalışmalarında gözlemlenir. Egli, Anadolu'ya özgü mimari formları modern bir yaklaşımla yeniden yorumlamayı hedeflemiş ve bu doğrultuda özgün bir Türk mimarlığı arayışına girişmiştir. Bu anlayışın mimari alandaki somut örneklerinden biri olarak inşa edilen Musiki Muallim Mektebi, klasik Osmanlı medrese plan şemasına gönderme yapmasının yanı sıra, işlevsel ve zarif bir tasarım diliyle, müzik ve mimarlık arasında kültürel bir uyum yakalamayı amaçlamaktadır.¹¹⁴

¹¹⁴Kahramankaptan, Şefik, *“Erken Cumhuriyet Döneminin Medar-ı İftiharı, Musiki Muallim Mektebi Binası'nın mimarî projesinin arkasındaki felsefe ve elde edilen sonuç hakkında bir irdeleme”*, Sanattan Yansımalar, 23 Mart 2020, <https://www.sanattanyansimalar.com/erken-cumhuriyet-doneminin-medar-i-iftihari/5086/>.



Şekil 90. Musiki Muallim Mektebi, Erken Cumhuriyet döneminin kültürel ve mimari modernleşme vizyonunu yansıtan, özgün cephe düzenlemesi ve işlevsel planlamasıyla dikkat çeken simgesel bir yapıdır.

Cumhuriyet'in ilk dönemlerine damgasını vuran yukarıda sayılan eserler, mimari olarak yansıttıkları üslupların ve üslupları ortaya çıkaran fikirleri yansıtmakla birlikte ayrıca disiplinlerarası sanat unsurları taşımaları bakımından da zengindir.

Bu dönemde mimari, heykel, tasarım, seramik vb. çeşitli sanatsal disiplinlerin bir arada olduğu birçok örnek bulunmaktadır.

Yine de yaklaşımın belli başlı örnekleri üzerinden bir değerlendirme yapmak Cumhuriyet Dönemi'nde sanatta disiplinler arasılığın nasıl ortaya konulduğunu anlamak açısından yararlı olacaktır.

5.1.2. Cumhuriyet Döneminde Sanatta Disiplinlerarasılık

Her ne kadar bu dönemi 1950'ye kadar olan dönem ve sonrası olarak ikiye ayırmak bu etkileri ölçmek bakımından bir sınır tanıyacak olsa da disiplinlerarasılık ile sağlanan Cumhuriyet vizyonu açısından ortaya konulmak istenen imgeler ortaklık

gösterdiğinden bu döneme ait kültürel unsurları, mimari, plastik sanatlar, tasarım, vs. bir arada değerlendirmek mümkün görünmektedir.

Yine de Kurtuluş Savaşı'ndan ve ardından kurulun Yeni Cumhuriyet'in kültürünün oluşmaya başladığı ilk dönemlerde sanatta disiplinlerarası uygulamalarının daha ulusalcı bir kimlik taşıırken daha sonraki dönemlerde batıdaki modern akımların (ve belki Türkiye'nin Nato'ya dahil olması ve Amerika Birleşik Devletleri'nin globalleşen kültürünün etkisi ile) daha etkili olduğunu söyleyebiliriz. Tam da bu noktada Türkiye'de gerçek anlamda disiplinlerarası sanat yaklaşımının özellikle 1940'lardan sonra belirgin örnekler verdiği görülmektedir.

Ancak 1940'lardan sonra üretilen disiplinlerarası sanat çalışmaları Cumhuriyet'in ilk yıllarından farklı olarak devletin desteğinin azaldığı, özel projelerin ortaya konulmaya

Başladığı döneme denk gelir.

Türkiye'de sanatta disiplinlerarası yaklaşımı, kentleşme ve Ankara gibi planlı olarak düzenlenmiş kentlerdeki mimarinin gelişimi ile yakından ilgilidir. Bunun yanında modern kentlinin yenilenen yaşam tarzı ile de ilişkilidir.

Sanatta disiplinlerarasılık yaklaşımı ile yeni Cumhuriyetin kültürel kimliği oluşturulmaya çalışılmış, 1940'lardan sonra da solunulan aynı hava içinde Cumhuriyetin yenilikçi mirası çeşitli disiplinlerarası sanat projelerinde yaşatılmaya çalışılmıştır. Bu çalışmalar başlangıçta devletin desteği ile olmuş, daha sonraki dönemlerde özel kurum ve kuruluşlar, edinilen bu yenilikçi bilgiyi sahiplenerek bu projelerin hayata geçirilmesine ön ayak olmuşlardır.

Her ne kadar bu dönemde disiplinlerarasılık, büyük ve küçük birçok projede yaşam bulmuşsa da burada konuya örnek teşkil etmesi bakımından belli başlı bir kaç projeyi ele alınacaktır.

Cumhuriyetin yeni kentlere getirdiği vizyonun en belirgin örneği Ankara'dır. Ankara ile gözlemlenen "Cumhuriyet Şehri" vizyonunun disiplinlerarası sanat açısından en etkileyici eseri Anıtkabir'dir.

Disiplinlerarası sanat açısından Anıtkabir, mimari, çevre düzenlemesi, heykel, mozaik, bezeme, tasarım, vb. unsurları içine alan birçok uygulamayı içine alır şekilde inşaa edilmiştir. Bu unsurlar ortak bir ruh ve etki yaratmak üzere bir biri ile uyumlu olarak düzenlenmiştir.

Anıtkabir'in yerinin belirlenmesinde Rasattepe tercih edilirken, bu kararın ardından projelendirme süreci için bir yarışma düzenlenmiştir. Yarışma sonucunda değerlendirmeye alınan üç eser arasından, 7 Mayıs 1942 tarihinde hükümet tarafından Prof. Dr. Emin Onat ve Doç. Dr. Orhan Arda'nın projesi tercih edilmiştir. Bu seçimi etkileyen temel etkenin, söz konusu projenin millî temayı en güçlü biçimde yansıtan tasarım olması olduğu belirtilmektedir. Kamulaştırma işlemlerinin ardından inşaat süreci, II. Dünya Savaşı koşullarında 9 Ekim 1944'te atılan temelle başlamış ve 1953 yılında tamamlanmıştır. Projenin üçüncü revizyonuna göre inşa edilen Anıtkabir, Anıt Bloku ve Barış Parkı olmak üzere iki ana bölümde planlanmıştır. Anıt Bloku, Aslanlı Yol, Tören Alanı ve Mozole gibi simgesel bölümleri içerirken; Barış Parkı'nda Türkiye'nin farklı bölgelerinden ve yurtdışından getirilen çeşitli süs ağaçları ve bitkiler yer almaktadır. Şeref Salonu'nun mimari kurgusu, Türk geleneksel mimarisinde sıkça görülen eyvan formunu çağrıştıran bir niş içinde yükseltilmiş olarak konumlandırılmış ve iç mekânda kullanılan doğal taşlar ile ışık düzenlemesi, ziyaretçilerin dikkatini doğrudan lahde yönlendirecek şekilde tasarlanmıştır. Yapıda yer alan mermer kaplamalar, mozaik süslemeler, bronz şebekeler ve kurşun çatı gibi detaylar, dönemin modern mimarlık anlayışının milli yorumunu temsil etmektedir.¹¹⁵

¹¹⁵ Çakmakoglu Kuru, Alev, "Anıtkabir'deki Renkli Taş Süslemeler – İkonografik Bir Yaklaşım", *Sanat Tarihi Dergisi* (STD), cilt XXVI, sayı 1, Nisan 2017, ss. 70-73, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/298265>.



Şekil 91. Anıtkabir tören alanındaki yer süslemeleri, Anadolu medeniyetlerinden esinlenilerek oluşturulmuş motiflerle, tarihsel süreklilik ve kültürel miras vurgusunu yansıtır.

Anıtkabir, mekan, alan, heykel, mimari, rölyef ve süslemeler açısından sanat ve tasarımın bakımından sanatta disiplinlerarasılığın unsurlarını taşımaktadır. Bu unsurlar birbirleriyle bir bütünlük ve ortak tema içinde ve benzer bir üslupta bir araya getirilmiştir. Bunlar içinde özellikle heykel grupları ve rölyefler göze çarpmaktadır.

Bu heykel grupları ve rölyefler Atatürk, milli ruh, milli mücadele gibi temalara mekanı ziyaret edene ilk adımdan itibaren bir yüksek bir duygu yaratmak amacıyla ve mekanla uyumlu bir şekilde yerleştirilmiştir.

Yoğun bir sembolizma taşıyan bu eserler, mekanı bir bütün olarak sanat eseri gibi kavranır hale getirmiştir.

Aslan heykelleri, Yürüyüş Yolu boyunca simetrik olarak dizilmiş ve ziyaretçilere sakin bir atmosfer içinde, Atatürk'ün huzuruna çıkmaya psikolojik olarak hazırlık yapmalarını sağlayan bir etki yaratmaktadır. Sanatçı Hüseyin Özkan tarafından yapılan bu heykeller, Türk mitolojisinde gücü ve ulusal birliği simgeleyen aslan figürleriyle temsil edilmektedir. Yürüyüş yolu boyunca her iki yanda yer alan 12 çift aslan, Türk kadını ve erkeğinin savaşta sergiledikleri dayanışmayı da sembolize eder. Aslan heykellerinin yerleştirilme biçimi, Hititler gibi eski medeniyetlerin aslan

heykelleriyle benzerlik gösterir; zira Hititler de aslanları, kent kapılarında düşmanı engellemek amacıyla kullanırlardı. Bu heykellerin, hem işlevsel hem de sembolik açıdan aynı etkiye sahip olduğu söylenebilir.¹¹⁶



Şekil 92. Anıtkabir’de yer alan Aslanlı Yol’un taş döşemeleri ve 24 aslan heykeli, Türk kültürüne özgü simgelerle tasarlanmıştır. Yol üzerindeki taşların aralıklı dizilimi, yürüyenlerin yavaşlamasını ve saygı duygusunu hissetmesini sağlamak amacıyla planlanmıştır.

¹¹⁶ Alper Kaya, “Anıtkabir’de Bulunan Rölyef Heykel ve Diğer Unsurların Plastik Sanatlar Açısından İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim ve Baskı Sanatları Anabilim Dalı, Giresun 2019, ss. 147-148.



Şekil 93. Anıtkabir'in girişinde yer alan kadın heykel grubu, başlarında yazma taşıyan ve ellerinde buğday başağı tutan üç kadın figürüyle temsil edilir. Bu kompozisyon, Türk kadınının ulusal bağımsızlıktaki yerini, emeğini ve yasını simgeler.

Bu dönemin sanatta disiplinlerarasılık açısından belki en görkemli eseri Anıtkabir'dir diyebiliriz. Ancak bu dönem kamusal olduğu kadar sivil mimarlık ve sanat uygulamaları açısından da zengin bir dönemdir.

Cumhuriyet Döneminin 1950'lerden sonraki disiplinlerarası örneklerinde yavaş yavaş devlet desteği olmayan çeşitli kamusal ve özel alanların uygulamaları gözlenmektedir.

Ancak disiplinlerarası çalışmalar özellikle kamusal alanlar söz konusu olduğunda hem maddi açıdan hem de uygulama açısından zorluklar taşımaktadır. 1950'lerden itibaren devlet, yavaş yavaş bu projelerden desteğini çekmiş gibi gözükmemektedir. Bu durum sanatçıları bir ölçüde sanatçıları bir başlarına bırakmış, bir ölçüde de sanatsal yaratım konusunda özgürleştirmiştir.

1950'ler itibarıyla, uluslararası üslubun zirveye ulaşan mimarlık ürünlerinde, çoğunlukla Anadolu kültürüne ait el işlerinin, halı motiflerinin ve halk figürlerinin stilize edilmiş motiflerine rastlanmaktadır. Bu eserlerin büyük bir kısmı, özellikle 1940'larda Cumhuriyet Halk Partisi'nin düzenlediği Yurt Gezileri'ne katılan ve halk

kültürünü daha derinlemesine anlamaya çalışan sanatçılar tarafından tasarlanmıştır. Bu sanatçıların modernizmle yerellik arasında bir denge kurmaya çalışarak, Türkiye'nin kimlik arayışlarını modernist bir üslupla dışavuran yapıları yaratmaları, dönemin sanatsal atmosferiyle uyumlu bir özellik taşır. Bu yapılar, evrensellik ve yerellik arasındaki dengeyi sağlama çabası içinde şekillenmiştir ve yerel öğeleri modern bir şekilde harmanlayarak kendine özgü bir sanat yapıtı ortaya koymuştur.¹¹⁷

Sanatta Disiplinlerarasılık açısından İstanbul'da örnek olabilecek diğer bir yapı İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ)'dir.

1950'lerin uluslararası stilinden farklı olarak, İstanbul'daki bazı yapıların tasarımları, ana caddeye açılan koridor duvarlarıyla kamusal alanla doğrudan ilişki kurmayı amaçlamaktadır. Bu tür yapılar, konutlar ve Cumhuriyet dönemi temsili binalar arasında bir bağ kurarken, kot farkları ve mekanın çok parçalı yapısını dikkate alarak tasarlanmıştır. Özellikle İMÇ blokları, hem dönemin tekstil uzmanlaşmalarını hem de tüketim kalıplarındaki değişimleri yansıtan yeni bir mekân anlayışının izlerini taşır. Bu dönemde yarışmalar, mimarlık ortamının canlanmasına ve ofis kurulumunun teşvik edilmesine olanak sağlamıştır.¹¹⁸

¹¹⁷ Yavuz, Didem. "Cumhuriyet Dönemi Mimarisi: Mimarlık–Sanat Birlikteliğinde 1950-70 Aralığı," *Mimarlık Dergisi* 344, Kasım-Aralık 2008, <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=357&RecID=2138>.

¹¹⁸ Yavuz, Didem, a.g.e.



Şekil 94. İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ),Kompozisyon, 1965,Eren Eyüboğlu,
“Geleneksel Anadolu yaşamından izler taşıyan duvar mozaikleri”

Eren Eyüboğlu'nun 1965 yılında İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ) 1. Blok'ta gerçekleştirdiği mozaik pano, geleneksel Anadolu yaşamını ve folklorik öğeleri soyut bir kompozisyonla yansıtır. Eserde, kilim motifleri, heybe, çorap ve testi gibi detaylar dikkat çeker. Bu mozaik, İMÇ'nin sanatla bütünleşen mimari anlayışının önemli örneklerinden biridir.

Fotograf: Aslı Kırmızıer (2025)



Şekil 95. Kuzgun Acar, “Soyut Kompozisyon (Kuşlar), 1967, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ)

Kuzgun Acar tarafından 1967 yılında İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ) 1. Blok'un dış cephesine yerleştirilen “Soyut Kompozisyon (Kuşlar)” adlı metal rölyef, sanatçının soyut anlatım gücünü yansıtan önemli bir kamusal sanat eseridir.

Fotograf: Aslı Kırmızıer (2025)

Türkiye'nin çeşitli yerlerinde özellikle 1950'lerden sonra bir çok benzer mimari, plastik sanatlar ve tasarım birlikteliği bulunmaktadır. Bu örnekler bazen bir konut grubu olabileceği gibi, otel, okul, işhanları, bankalar,vb çeşitli mimari yapılarla bir bütün ve birlik oluşturur nitelikte işlenmiştir.



Şekil 96. 4. Levent konutlarında yer alan ve Nurullah Berk tarafından yapılan 19 numaralı mozaik pano, 1950'li yıllarda gerçekleştirilen modern konut projelerinde sanatı gündelik yaşamla bütünleştirme çabasının bir örneğidir.

5.2. İkinci Dünya Savaşı Sonrası ve Türk Grup Espas

5.2.1.İkinci Dünya Savaşı Sonrası Türkiye’de Kültür Ve Sanatı Etkileyen Ortam

Türkiye Cumhuriyeti İkinci Dünya Savaşına katılmamış olsa da 20. Yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da yaşanan siyasi, ekonomik, kültürel gelişmelerden etkilenmiştir. Bir ölçüde bu etkileşimde kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasının, özellikle batı kültürünün Japonya gibi uzak ülkelere kadar yayılmasının, askeri ve siyasi paktlar oluşmasının, soğuk savaşın, teknolojik ve endüstriyel gelişmelerin etkisi vardır.

İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesi öncelikle savaşa katılan uluslar için önemli sonuçlar doğurmuşsa da Türkiye için de ikiye bölünen dünyada yer aldığı konum nedeniyle belirli koşulların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Türkiye'nin 1952 yılında Nato'ya üye olması ile soğuk savaş döneminde yer aldığı taraf içinde kendi kültürel etkileşimlerini difüze etmiştir diyebiliriz.

1950 ve sonrası dönemde Türkiye'deki siyasal, sosyal ve günlük yaşam ile kültürel ortam bir yandan ABD tarzı bir modernizme yaklaşıırken, bir yandan da gelenekçi ve muhafazakar söylemlerin görüldüğü bir dönemdir.

1950 ve sonrası dönemde Cumhuriyet'in ilk yıllarında görülen destekli ekonomi, milli ekonomi, milli kültür gibi yaklaşımlar yerini çok partili sistemin siyasi hayatta da aktifleşmesi ile özel sermaye ve devlet desteğinden daha da uzaklaşmış bir kültür sanat ortamının oluşmasına yol açmıştır.

Yine Türkiye açısından savaş sonrası dönem değişen tüm global dinamiklerle birlikte şekillenmiş, savaşa girmediği halde bu global ortam nedeniyle savaştan etkilenen ekonomi Türkiye'deki sosyal ve siyasi yaşamın birinci önceliği olmuştur.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Türkiye, savaşın etkisiyle zayıflayan ekonomisini güçlendirmek için çeşitli politikalar geliştirmiştir. Bu dönemde, karaborsacılık ve hayat pahalılığı gibi ekonomik sorunlarla mücadele edilirken, özellikle temel gıda maddelerinin üretimi artırılmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda, 1945 yılında Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu çıkarılarak, çiftçilere destek verilmiş ve üretimin artırılması hedeflenmiştir. Ayrıca, Marshall Planı kapsamında sağlanan yardımlar ve kredilerle zirai kalkınma teşvik edilmiştir. Truman Doktrini çerçevesinde Türkiye'ye yapılan maddi yardımlar da ekonomik toparlanmaya katkı sağlamıştır. Ekonomik faaliyetleri canlandırmak amacıyla ithalat ve ihracatı artırmaya yönelik tahditlerin kaldırılması gibi adımlar atılmıştır.¹¹⁹

Bu ortam içinde Türkiye'de Cumhuriyet'in ilk yıllarına kıyasla daha fazla özel girişimcinin üretim, hizmet ve inşaat gibi alanlara yatırım yapmış, bu özel

¹¹⁹ Aydemir, Burak, "II. Dünya Savaşı Sonrasında (1945-1950) Türkiye'nin İktisadî Durumu ve Sosyal Hayatta Yaşanan Gelişmeler", *İçtimaiyat Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 5, sayı 1, 2021, s. 73.

girişimlerin sağladıkları ekonomi II. Dünya Savaşı sonrasında Türkiye'yi şekillendirmiştir.

Çoklu yönlü olarak incelenebilecek bu koşullar çerçevesinde köyden kente göç, doğu- batı veya modern-geleneksel ayrımında görülen kültürel çatışmalar, sinema, radyo, medya ile şekillenen toplum yapısı, banka ve finans dünyasındaki değişimler, askeri yatırımlar, Cumhuriyet'in etkisinin köy ve kasabalara yayılıp yayılmadığına ilişkin tartışmalar, iç siyaset, vs. bir çok konu dönemin kültürel ve sanat ortamını etkilemiştir.

Bu açıdan, II. Dünya Savaşından sonra Türkiye'de disiplinlerarası sanat da yeni bir evreye girmiştir.

Disiplinlerarası sanatın etkilerinin tarihsel süreç içinde, çoğunlukla mimari ve dolaylı olarak kentlerle ilişkilendirilmiş olduğundan, Türkiye'deki disiplinlerarası sanat üretimlerini de mimari ve kentleşme ile bir arada değerlendirebiliriz:

Türkiye Cumhuriyeti, 1789 Fransız Devrimi'nden bu yana dini bir toplumu sekülerleştiren tek devrim olma niteliğine sahiptir. Bu devrim, kentsel mekânlar açısından da derin izler bırakmış ve İstanbul'un fethi ile Osmanlı külliyelerinin avlularına dönüştürülen Greko-Romen kentsel yapıları, 1937 Planı çerçevesinde yeniden ele almıştır. Özellikle Prost Planı'nda yer alan "espaces libres" (açık alanlar) kavramı, kentteki Greko-Romen mirasının korunması ve Osmanlı öncesi tarihe yönelme çabasıyla örtüşür. Bu bağlamda, İstanbul'daki kentsel dönüşüm, Roma-Bizans dönemine yeniden bağlanma çabasıyla, "kamusal mekân" geleneği ile özdeşleşme amacını taşımaktadır. Modernleşme sürecinde, Türkiye'yi Osmanlı döneminde kaybolan bir geleneğe ve farklı bir kültürel mirasa bağlama çabası da görülmektedir. 1940'ların sonlarına doğru, İstanbul'un çeşitli sorunları; ulaşım, belediye hizmetleri ve uluslararası liman rekabeti gibi konular ele alınarak şehirdeki modernleşme eksiklikleri tartışılmaya başlanmıştır. Mimarlar, plancılar ve gazeteciler bu konularda eleştirel bir söylem geliştirmiş ve 1950'lerde Demokrat

Parti'nin (DP) politikacıları bu söylemi ödünç alarak, İstanbul'un kentleşme sorunlarına çözüm arayışlarını başlatmışlardır.¹²⁰

İkinci Dünya Savaşı sonrası Türkiye'de mimari bir yandan kamu mimarisi olarak kendini gösterirken bir yandan da sivil mimaride konut mimarisinin önem kazandığı bir dönemdir. Bunun böyle olmasının sebeplerinden biri de bu dönemde gözlemlenen konut sorunudur.

Savaş sonrası dönemde İstanbul'da, özellikle 1945-1950 yılları arasında, hızla artan şehir nüfusu ve köyden kente göç nedeniyle büyük bir mesken buhranı yaşanmıştır. Nüfus artışının yarattığı buhrana karşı İstanbul Belediyesi çeşitli tedbirler almış, ucuz fiyatlarla arsa temin edilmesine yönelik bir karar alarak, mesken inşasına yönelik çalışmalar başlatmıştır. Ayrıca, dönemin İstanbul Valisi Fahrettin Kerim Gökay başkanlığında İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi öğretim üyeleri ve iktisatçılarla, mesken sorununu çözmeye yönelik bir ekip oluşturulmuş, İstanbul Belediyesi'ne dört milyon lira tahsis edilmiştir. Ancak, gecekonduların yıkılmasına yönelik yapılan yasal düzenlemeler, mesken sorununu daha da ağırlaştırmış ve çarpık kentleşmeye yol açmıştır. Bu dönemde, yerel yönetimlerin güçlü bir şekilde müdahale etmesi gereken bir konuyu gündeme getirmiştir.¹²¹

Konut ihtiyacının artışı (özellikle köyden kente göçün artışı ile) beraberinde gecekondulaşma gibi oluşumları beraberinde getirmiş, ancak konut ihtiyacının asıl sonucu hızlı bir şekilde betonarme konutların inşası olmuştur.

Burada teknik yardım, yapılarda çimentonun kullanımının yaygınlaşması ve betonarme inşaat tarzı olmuştur.

1950'li yıllara kadar Türkiye'de betonarme, hem teknolojik yeterlilik hem de kültürel kabulleniş açısından yaygın bir inşa yöntemi olarak benimsenmemiştir. 1930'lu yıllarda çimentonun büyük ölçüde ithal edilmesi nedeniyle lüks bir yapı malzemesi olarak görülen betonarmenin, devletin ve eğitici kadroların tüm çabalarına karşın yeterince gelişemediği gözlemlenir. Bununla birlikte, betonarme sadece bir yapı tekniği değil; aynı zamanda modernleşme sürecinin söylemsel ve toplumsal bir

¹²⁰ Altan Ergut, Elvan ve İmamoğlu, Bilge, "Fransız Devrimi Işığında 'Sekülerleştirici' Türk Devrimi ve Greko-Romen 'Espaces Libres'", *Cumhuriyet'in Mekanları Zamanları İnsanları*, derleyenler Elvan Altan Ergut & Bilge İmamoğlu, İstanbul: Dipnot Yayınları, 2010, s. 117-120.

¹²¹ Aydemir, a.g.e., s. 81-82.

unsuru olarak öne çıkmıştır. Sahip olduğu tektonik özellikler, onu Türkiye'nin toplumsal yapısına uygun hale getirirken, savaş sonrası dönemde bu malzeme ile olan temas, yalnızca fiziksel değil, kültürel ve ideolojik boyutlarda da bir dönüşüm yaratmıştır. Bu dönemde betonarme, onu inşa eden toplumsal aktörlerin, mimarların ve politikacıların değişen konumlarıyla birlikte farklı anlamlar kazanmış; kentleşme, altyapı yatırımları ve mimari üretimle beraber yeniden tanımlanmıştır. Demokrat Parti iktidarı ile şekillenen Batı yanlısı politikalar çerçevesinde, Avrupa merkezli modernleşme anlayışı yerini Amerika'ya yönelen bir kültürel modele bırakırken; betonarme, bu yeni bağlamda ulusun modernliğini temsil eden baskın bir inşa biçimi haline gelmiştir.¹²²

Yukarıda bahsi geçen ve artan konut ihtiyacına cevap veren inşaat patlaması mimari açıdan ‘işlevsel’ olarak değerlendirebilecek bir nitelik taşımaktadır.

Ancak işlevsellik dışında imari açısından da üslup ve uygulama açısından çeşitli konuların tartışıldığı,

Ancak evrensel mimari anlayışı açısından bu dönem, üslup ve uygulama açısından çeşitli konuların tartışıldığı, Türkiye’de yeniçağın mimarisinin şekillenmeye başladığı bir dönem olmuştur.

Bu oluşum içinde Türkiye’de özel girişimler artarken mimaride de özel mimarlık bürolarının artışı konuya yeni ve modern bakış açıları getirmiştir.

Bu bürolar, açılan çeşitli mimarlık yarışmaları, özel sektör siparişleri, yalnız konut inşaatını değil, kamusal mimari projelerini de kapsayacak şekilde yayılmasını sağlamıştır.

1950’li yıllara kadar Türkiye’de mimarlık eğitimi alanında seçkin akademik pozisyonlar, kamu projelerinin gerçekleştirilmesinde önemli bir rol oynamaktaydı. Akademik unvanlar, özellikle kamu yapılarının tasarımında belirleyici bir etkiye sahipti. Ancak 1950’li yıllarda serbest mimarlık bürolarının ortaya çıkmasıyla bu durum değişmeye başladı. Devletin yeni binalarının projelerini yarışma usulüyle elde

¹²² Tekin, İlke – Akpınar, İpek, “Betonarmenin Anonimleşmesi: Türkiye’de İkinci Dünya Savaşı Sonrası Yapılı Çevrenin İnşası”, *Mimarlık*, sayı 377, Mayıs-Haziran 2014, ss. 21-23.

etmeye başlaması, akademik başarıdan ziyade tasarım yetkinliğinin ön plana çıkmasını sağladı. Bu gelişmeler, mimarlık alanında akademik pozisyonların hegemonik etkisinin azalmasına ve serbest mimarlık bürolarının saygınlık kazanmasına katkıda bulundu.¹²³

II. Dünya Savaşından sonra Türkiye’de mimarlık ve kentleşme yeni bir döneme girmiş, bu yeni dönem modernizm etkisinde kendi kimliğini yaratma çabasına girmiştir.

Bunun yanında, savaş sonrası dönemde kültür ve sanatı şekillenmesi sadece mimarlık, kentleşme ve yaşam tarzı olarak kendini göstermemiştir. Bu dönem plastik sanatların da Avrupa etkisinde yenilikçi ve modern sanatsal üretimlerin görüldüğü bir dönemdir.

II. Dünya Savaşı’ndan sonra Türkiye’de çağdaş sanatın şekillenmesi, Avrupa’da eğitim alan ve buradaki avangard akımlardan etkilenen sanatçılar eliyle olmuştur.

“Paris’te her dönem olduğu gibi, o yıllarda da yeryüzünün dört bir yanından gelen sanatçılar, savaşın yıkıntıları ardından, yeni bir sanatın ortaya çıkmasını kaçınılmaz olarak görüyorlardı. Büyük savaş, insanoğlunun inandığı bütün değerleri yerle bir etmişti. Sanatçılar, düşünürler, Batı kültür ve uygarlığını sorgulamaya başlamışlardı. Bu sorgulama sonunda ortaya çıkan mutsuzluk tablosunda yer alan birey, tarihe de, sanatın, felsefenin değerlerine de kuşkuyla bakmaya başlamıştı. Varoluşçuluk, Fransa’da işte böylesi bir ortamda ortaya çıkıp yayıldı.(Sayfa:196)

(...)En önemlisi de, bu akımın (bir manifestosu olmamasına karşın, burada *akım* sözcüğünü kullanabiliriz) tüm sanatçıların 2. Dünya Savaşı’nın yıkımını yaşamış olmalarıdır.

Onları bir araya getiren, yeni resim dilini ortak olarak kullanmaktan başka bir şey değildi.

¹²³ Tekeli, İlhan, “II. Dünya Savaşı Sonrası Türkiye’inde Mimarlık Kuramı ve Pratiğinin Yeniden Yapılanması: İçine Baysal-Birsel Rasyonalizmi Nasıl Yerleştirilebilir?”, Haluk Baysal Melih Birsel Rasyonalizmi, der. N. Müge Cengizkan ve Ali Cengizkan, Ankara: TMMOB Mimarlar Odası, Mayıs 2017, ss. 13-30.

Bunlar tuvalden yalnız konuyu atmakla yetinmediler, resim sanatına yepyeni anlatım olanakları getirdiler. Daha açık bir deyişle, eski iplikle yeni bir kumaş dokunmayacağını gösterdiler.

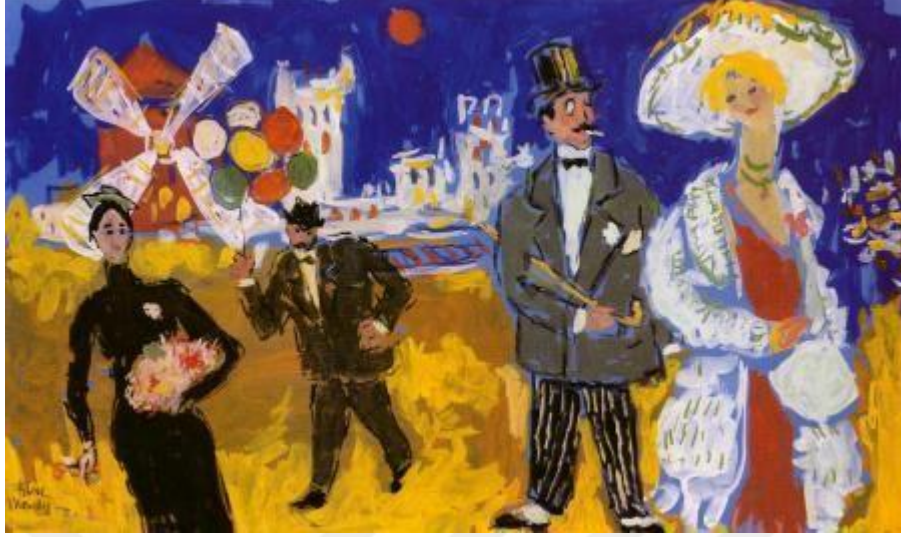
(...)Paris'te yaşayan Türk ressamalar da (figüratif resmi sevenler de soyut resmi benimseyenler de) onların arasındaydılar.”¹²⁴

Bu dönemdeki Türk sanatçıların, sanatta modern akımları takip ettiğini söylemek mümkündür. Bu etkilenimin başlıca sebeplerinden biri bu sanatçıların Paris ekolünde eğitim almalarıdır. Bu eğitim sırasında bahsi geçen sanatçılar yalnızca akademik eğitim almamış, buradaki çeşitli sanatsal etkinliklerde yer almış ve yine Paris başta olmak üzere Fransa'daki çeşitli sanatsal gruplarla ilişki içinde olmuşlardır.

II. Dünya Savaşı sonrasında Paris, yalnızca bir sanat merkezi olarak değil, aynı zamanda Türkiye'den gelen sanatçılar için entelektüel ve sanatsal bir buluşma noktası olarak öne çıkmıştır. Fovizm ve Kübizm gibi avangard hareketlerin doğduğu ve Picasso, Braque, Léger, Matisse gibi öncü isimlerin hâlâ etkili olduğu bu dönemde, Paris'in savaş ve işgale rağmen uluslararası cazibesini koruduğu görülmektedir. Paris'teki bu sanatsal canlılık, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde profesör olan Léopold-Lévy'nin öğrencisi olan bir grup Türk sanatçının da ilgisini çekmiştir. 1901–1931 yılları arasında doğmuş bu kuşaktan yaklaşık on sanatçı, savaş sonrası dönemde Paris'i tercih etmiş, kimileri burada yaşamlarını sürdürmüş, kimileri ise 1970'lerden sonra Türkiye'ye ya da başka bir ülkeye dönmüştür. Bu sanatçılar arasında Fikret Mualla, Avni Arbaş, Mübin Orhon, Selim Turan, Nejad Melih Devrim gibi isimler yer almakta; kimileri Schola Cantorum gibi kurumlarda konaklamış, kimileri ise Cité Internationale Universitaire de Paris gibi ortamlarda uluslararası sanatçılarla ilişki kurmuştur. Montparnasse bölgesindeki galeriler ve kafeler, bu dönemin önemli sosyal ve entelektüel buluşma alanları olmuş; farklı kuşaklardan sanatçılarla birlikte lirik, geometrik ya da biçimsel olmayan soyut sanat akımlarının temsilcileri burada bir araya gelmiştir.¹²⁵

¹²⁴ Edgü, Ferit, “Paris'te Soyut Sanat Yılları (1945-1960)”, *Görsel Yolculuklar – Toplu Sanat Yazıları*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011, s. 197.

¹²⁵ Scordia, Clotilde, “Trois décennies d'art turc à Paris à redécouvrir, 1945-1975”, *Hommes & Migrations*, sy. 1338, 2022, “Artistes étrangers à Paris (1945-1972)” özel sayısı, s. 87-91, <https://journals.openedition.org/hommesmigrations/14245>, erişim: 14 Mayıs 2025.



Şekil 97. Paris Türk Ekolünden Fikret Mualla, ‘Moulin Rouge’

Paris Türk Ekolü’nün önde gelen temsilcilerinden Fikret Mualla’nın “Moulin Rouge” adlı eseri. Sanatçının Paris yaşamına ve bohem kültüre duyduğu ilgiyi yansıtan bu tablo, onun karakteristik ifadesi ve renk anlayışıyla dikkat çeker.

5.2.2. Türk Grup Espas, Kare Metal Atölyesi ve Türk Grup Espas Üyeleri

II. Dünya Savaşı sonrası dönem, savaşa doğrudan dahil olan ülkeleri sosyal, ekonomik, siyasal ve kültürel olarak etkilemiştir. Bu dönemde Avrupa’nın önemli başkentleri yıkımla yüzleşmiş, bu maddi yıkım dışında insanlar manevi yıkıma da uğramıştır.

Buna rağmen Avrupa’nın sanat etkinliğinin hale sürmekte olduğu, Paris’in hala sanat eğitimi ve üretimi için önemli merkezlerden biri olduğu bir dönemdir.

Bu dönemde Paris’te eğitim alan ve buranın sanat atmosferinde yetişen Türk sanatçılar kaçınılmaz olarak savaş sonrası Avrupa sanatının etkisinde kalmışlardır.

Türk Grup Espas’ı oluşturan sanatçılar da bunlar arasındadır.

Aslında Fransa’da kurulan Le Groupe Espace’in Türkiye’deki yansıması diyebileceğimiz ve bazı açılardan ortak vizyonu taşıyan Türk Grup Espas,

Avrupa'daki savaş sonrası düşüncelerden etkilenmiş, ülkelerine döndüklerinde buradan edindikleri fikir ve ilhamı beraberlerinde getirmişlerdir.

Türk Grup Espas'ı Le Groupe Espace'a bağlayan asıl konu sanatta disiplinlerarasılık fikridir.

Avrupa'da savaş sonrası disiplinlerarasılık fikri, yıkılın Avrupa'nın kültürel olarak yeniden yapılandırılması olarak ortaya çıkmıştır. Bu açıdan Türk Grup Espas, birebir aynı etkilenim içindedir denebilir. Buna rağmen Türk Grup Espas sanatçıları hem Le Groupe Espace sanatçıları için de ortak motivasyon, yeni yüzyılı karşılayacak, yenilikçi sanatı disiplinlerarası bir kucaklayıcılık ile var etmektir.

Bu fikrin Türk sanatçılar tarafından benimsenmesi, hem bu sanatçıların kendi geçmişleri, hem de Fransa'daki eğitim ve sanat ortamları sayesinde olmuştur.

Fransa'da kurulan Le Groupe Espace çok etkili olmuştur. O kadar ki bu ekolde yer alan sanatçılar, dünyanın çeşitli yerlerinde Espas grupları oluşturmuşlardır.

“Üç sene evvel bir kaç kişiyle kurulan Fransız «Groupe Espace» ının bugün yüz elli âzası vardır. Groupe Espace anlayışı modern san'at muhitlerinde yirminci asır estetiğinin bir kurtarıcısı telâkki edildi ve akabinde İsviçrede, İngilterede, İsveç ve İtalyada mahallî Groupe Espace'lar teşekkül etti. Venezuelâ'nın merkezi Caracas da inşa edilen «Çite Universitaire»in mimarı Villanueva, Fransız Groupe Espace'ının yardımıyle bu sahada ilk tecrübeyi yaptı.”¹²⁶

Bu açıdan bakacak olursak bu sanatçıların ortak çalıştıkları ve eğitim aldıkları sanatçılar ile etkileşimlerini şu şekilde ifade edebiliriz:

Bunun dışında grubu oluşturan sanatçılar ortak bir ekolden geliyordu ve Fransa'da birlikte okuma ve çalışma fırsatı bulmuş sanatçılardı. Ayrıca buradaki tanışıklarını Türkiye'ye döndüklerinde de sürdürmüşler ve yurda döndüklerinde birlikte ortak projeler geliştirmişlerdi.

¹²⁶ Bara, Hadi, “Plastik Sanatları Sentezi, ‘Grup Espas’”, *Arkitekt*, sy. 279, Ocak 1955, s. 21, 24.

1950'li yıllarda Türkiye'de sanat ve mimarlık çevrelerinde önemli bir ortak üretim ve fikir alışverişi süreci yaşanmıştır. Bu dönemde Paris'e eğitim amacıyla giden İlhan Koman ve Sadi Öziş'in aynı atölyede birlikte çalışma fırsatı bulmaları, hem kişisel hem de sanatsal açıdan yakınlaşmalarına olanak sağlamıştır. Akademide İlhan Koman'ın hocası olan Hadi Bara da o sıralarda Paris'tedir ve üçlü, aynı stüdyoda birlikte üretim gerçekleştirme şansı elde etmiştir. Bu etkileşim yalnızca bireysel sanat pratiğiyle sınırlı kalmamış; Anıtkabir için yapılan rölyef tasarımı gibi sembolik önemi yüksek bir projede birlikte çalışmalarlarıyla kurumsal düzeyde de iş birliğine dönüşmüştür. Anıtkabir için yapılan sanat üretiminde İlhan Koman, Hadi Bara ve Zühtü Müritoğlu'nun başı çektiği ekibe, üretim sürecinde Şadi Çalık ve Sadi Öziş de dâhil olmuştur. Aynı yıllarda askerlik hizmeti sırasında tanışan İlhan Koman ve Tarık Carım, ortak sanatsal düşünce yapıları üzerinden kısa sürede yakınlaşmış, Koman'ın aracılığıyla Hadi Bara ile de tanışan Carım, bu grupla daha güçlü bir ilişki kurmuştur. Bu ortaklık, uluslararası Group Espace'ın etkisiyle 1953 yılında Hadi Bara, İlhan Koman ve Tarık Carım'ın öncülüğünde kurulan Türk Grup Espas'a dönüşmüş, kısa süre içinde Sadi Öziş'in de katılımıyla daha geniş bir yapıya kavuşmuştur. Grup, 1955 yılında yayınladıkları manifesto ile düşünsel ve estetik yönelimlerini kamusal biçimde duyurmuştur.¹²⁷

Daha önce tarihsel süreçte sanatta disiplinlerarasılık kavramını incelerken bu kavramın, sanat tarihinde farklı şekillerde vücut bulduğundan bahsedilmişti. Buna göre sanatta disiplinlerarasılık bir çok örnekte bir mekan ve bu mekan içinde diğer sanat disiplinlerinin yer alması şeklinde anlaşılmış ve uygulanmıştı.

Ancak Türk Grup Espas sanatçılarının amacı, kaynağını Fransa'dan aldıkları anlayış çerçevesinde tüm görsel sanatları bir biri ile organik ve bütünsel bir ilişki içinde anlayarak yorumlamak üzerineydi.

Konu hakkında Arkitekt Dergisi'nin 1955 tarihli 282 numaralı sayısında plastik sanatların sentezinden ne anlaşılması gerektiğine ilişkin bir yazı Türk Grup Espas'ın çalışmalarının da nasıl bir disiplinlerarasılık içerdiğini anlatır niteliktedir.

¹²⁷ Yavuz, Ezgi, "Designing the Unity: Türk Grup Espas and Architecture in Postwar Turkey," *METU Journal of the Faculty of Architecture*, cilt 32, sayı 2 (2015), s. 117-118, <https://doi.org/10.4305/METU.JFA.2015.2.9>.

‘Plâstik sanatlar sentezinin tam mânasiyle tahakkuku için, bu sanatların muhtelif sahalarında yapılan araştırmaların birbirlerine muvazi anlayışta olması; inşaî, plâstik ve fonksiyonel düşüncelerin sentezine varılarak, doğacak herhangi bir eserin muhiti ile plâstik münasebetler tesis etmesi lâzımdır.

Bu düşünce ve endişe, plâstik' sanatların her kısmında, abstre, yani, sırf plâstik kıymeti anlamış olan mimar, ressam ve heykeltıraşları, tekniklerin tekâmülünü yakından takibe ve kendi branşlarından başkalarında da bu teknikleri tatbik etmeğe sevketmektedir.

Dünyaca tanınmış mimarlar arasında bulunan Arne Jacobsen, mimarî ibdalarında, dahilî, spatial teşkilât ve teşhizatı ile bir dahilî mimar ve dekoratörden daha fazla alâkalanmış ve mimarideki plâstik anlayışına muvazi olarak möbleler ibda ederek, plâstik sanatların bu branşında da şöhret sahibi olmuştur.

Fernand Leger, daima figüratif elemanlarla kompoze ettiği şövale esprisindeki tablolarının yanında, tamamen hendesî şekillerle muazzam mimarî polikromi eserleri yaratmıştır.

Bertoia gibi, doğrudan doğruya madenle çalışan heykeltıraşlar, estetik anlayışlarından fedakârlık etmeden, koltuk, masa vesaire gibi fonksiyonel ve aynı zamanda plâstik eserler vücuda getirmişlerdir.

Memleketimizde plâstik sanatlar sentezi ile meşgul pek nadir sanatkârlardan

İlhan Koman'ın bu mevzuda yapmış olduğu ve maalesef, arzu ettiği şekilde tahakkuk ettiremediği portatif dükkânlar projesini Arkitekt'in 279 uncu sayısında neşretmiştik. Bu proje, Koman'ın plâstik anlayışını, yani, demir çubuklarla inşa ettiği heykellerinin bir görüş noktasından dört buudu ve mekân bütünlüğünü ifade etme endişesini taşımaktadır. İlhan Koman bir müddetten beri, dekoratör Sadi Öziş'le beraber, unsurlarının yine demir çubuk, boru ve plâstik maddeden ibaret olan bina teşhizatı meseleleri ile meşgul olmaktadır. Sanat anlayışını değişik şekillerle, mimarî ve hayatla

birleştirmiş, plâstik vahdeti, şekillerin «concret» araştırmalarıyla temin etmiştir.

Son zamanlarda vücuda getirdiği «creation» larında, fonksiyonel şartlar, sanatkârın plâstik anlayışını hiçbir zaman rencide etmemektedir. ''¹²⁸

Plastik sanatların bahsi geçen şekilde sentezlenmesi fikri, Groupe Espace'ın Paristeki toplantısında 1955 senesinin ocak ayında okunmuş, aşağıdaki şekilde beyan edilerek yayımlanmıştı:

''Plâstik sanatlar sentezi meselesi hakkında, vaziyet ve düşüncelerimizi serahatla tayin etmeyi faydalı bulduk.

Bizim için sentez, resim ve heykelleri, en münasip ve elverişli olsa dahi, mimarî veya tabiî çerçeveler içine yerleştirmekten ibaret değildir. Bu, nihayet, müze programı etüdüne ait bir meseledir. Fotoğraflardan gördüklerimize nazaran, bize öyle geliyor ki, Caracas'da ve bilhassa Biot'da (Biot'daki esasen bir açık hava sergisidir) ancak yukarıda söylediğimiz meseleler tahakkuk ettirilmiştir. Bu fikirlerimizle, kendilerini çok beğendiğimiz Caracas ve Biot sanatkârlarının gayret ve çalışmalarını küçümsemeği hiç bir zaman düşünmediğimizi ilâve ederiz. Hakikî sentez, bizim için mimarî eserdir ve doğuşunun ilk devrelerinde başlar. Daha doğrusu, kendi çerçeveleri içinde tasarlanmış mimarî, resim ve heykeltraşi eserlerinin birbirleriyle ahenkleştirilmesi değil de, daha ziyade, ressam, heykeltraş ve mimarın görüş ve düşüncelerinin bir tek eser üzerinde, spatial münasebetler plâstiğinin bir bütününde birleşmesidir. Bu düşünce belki, bugünkü anlaşılan mânada resim ve heykeltraşını, birer muhtar sanat olduklarını inkâra sevkeder.

Ne şövale resminden ne de abstre veya başka mevzulu heykellerden bahsetmediğimiz aşikârdır. Fikrimizce, konulacak yerler için düşünülmüş olsa dahi, figüratif bir freskin yerinen non-figüratif bir kompozisyon, yahut, bronzdan bir insan heykelinin yerine organik veya hendesi bir volüm koymak kâfi değildir. Nihayet denilebilir ki, figüratif engellerden kurtulmuş olan bu

¹²⁸ "Plastik Sanatlar Sentezi, Arne Jacobsen - Fernand Léger - İlhan Koman," *Arkitekt Dergisi*, sayı 282, 1955, s. 152.

eserlerin çerçevelerine intibak etme şansları daha fazladır. Fakat problemin bu anlayışı, her zaman, klâsik denilen sanatın büyük devirlerinde gerçekleştirilmiş sentezden farksız, bir nevi (â posteriori) sentez tahakkuk ettirecektir. Başka bir şekilde söylenirse, sentezin mekanizmasının künhüne varmak, plâstik, inşai, fonksiyonel düşüncelerin sentezinden doğmuş ve ifadesini teşkil eden unsurlarının, resim, mimarî, heykeltraşi olmayıp, zaman ve mekân içinde hudut çizen veya birbirine karşı koyan (kelimenin tam mânasıyla) renkli satırlar olan, tam plâstik esere erişmek lâzımdır. Zaten, bu da bize, kül halinde plâstik sanatın, yani, urbanizmin, tarifine tekabül eder gibi görünüyor. ’’¹²⁹

Türk Grup Espas üyeleri, aynı Groupe Espace gibi disiplinlerarası sanat fikrinin yalnızca sanat düşüncesi ve sanat eserlerinin üretilmesi olarak görmüyorlardı. Tıpkı onlarda olduğu gibi Türk Grup Espas sanatçıları da aktif olarak çeşitli etkinliklerde yer almaya, disiplinlerarası sanat fikrini daha geniş kitlelere duyurmaya çalışıyorlardı.

1955 yılında Paris’teki Saint-Cloud Parkı’nda düzenlenen *İlk Uluslararası İnşaat Malzemesi ve Yapı Ekipmanları Sergisi*, yalnızca inşaat teknolojilerindeki yenilikleri değil, aynı zamanda plastik sanatlarla mimari uygulamaları bütünleştiren güncel fikirleri de sergileme iddiasındaydı. Türk Grup Espas da bu sergiye davet edilmişti; ancak Marsilya’dan Paris’e taşınacak sanat eserleriyle ilgili yaşanan mali sorunlar nedeniyle fiziksel katılım mümkün olmadı. Buna rağmen sergiye özel olarak üretilen eserlerin fotoğrafları, dönemin saygın mimarlık dergilerinden *L’Architecture d’Aujourd’hui*’de yayımlandı. Grubu temsilen Paris’te bulunan Tarık Carım sergiyle ilgili bağlantıları yürütürken, Hadi Bara da daha sonra kaleme aldığı yazısında bu organizasyondan söz etmiş, özellikle Nicolas Schöffer’in dikkat çeken *Spatiodynamique* adlı kulesine olan ilgiyi vurgulamıştır.¹³⁰

Türk Grup Espas bu amaç doğrultusunda hem çeşitli uluslararası fuar ve sergilere hem de çeşitli bienallere katılmıştı.

¹²⁹Bara, Hadi, “Plastik Sanatları Sentezi: ‘Grup Espas’,” *Arkitekt Dergisi*, sayı 279, Ocak 1955, s. 21, 24, <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/211/2871.pdf> (Erişim: 8 Haziran 2025).

¹³⁰Yavuz, Ezgi, *An Aesthetic Response to an Architectural Challenge: Architecture's Dialogue with the Arts in Postwar Turkey*, Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Bölümü, Ankara, 2015, s. 137.

Bu sergilerden biri 1957’de düzenlenen Sao Paulo Bienali’ydi. Türk Grup Espas sanatçılarından Ali Hadi Bara, İlhan Koman, Şadi Çalık gibi sanatçılar bu bienal kapsamında yenilikçi eserlerini sergileme fırsatı bulabilmişlerdir. Serginin düzenlenmesinde yine grubun üyelerinden mimar Tarık Carım ön ayak olmuştur.

Bu dönem Brezilya’nın kendini sanat dünyasında tanıtmaya gayretinde olduğu bir dönemdir. Bienal, Venedik Bienali örnek alınarak düzenlenmiştir.

Savaş sonrası dönemin kültürel, politik ve ekonomik dinamikleri doğrultusunda şekillenen ve uluslararası sanat ortamında köklü bir yere sahip olan São Paulo Bienali, zamanla dünyanın en eski ikinci sanat bienali olarak sanat tarihindeki yerini almıştır. Türkiye’nin bu bienale ilk katılımı 1957 yılında gerçekleşmiş, IV. São Paulo Bienali’nde Türkiye, heykel sanatında soyut arayışlarıyla öne çıkan üç önemli sanatçı ile temsil edilmiştir. Bu sanatçılar arasında yer alan Hadi Bara’nın yapıtları, malzeme ile form arasındaki ilişkiyi ön planda tutan, plastik sanatlar sentezi düşüncesini yansıtan heykellerdir. İlhan Koman ise 1946’dan itibaren soyut sanatla ilgilenmeye başlamış ve 1950’li yıllar boyunca demir gibi endüstriyel malzemelerle deneysel çalışmalar yürütmüştür. Sergiye katılan diğer sanatçı Zühtü Müridoğlu’nun gönderdiği heykel ise, 1953 yılında Londra’daki Çağdaş Sanatlar Enstitüsü tarafından düzenlenen “Bilinmeyen Siyasi Mahkûm” yarışmasında ödül kazanmış ve bu eseri, İlhan Koman’ın heykeliyle birlikte New York Modern Sanatlar Müzesi (MoMA) koleksiyonuna dâhil edilmiştir. Bu katılım, yalnızca bireysel sanatçıların başarısı açısından değil, aynı zamanda 1954 sonrasında kurulan metal atölyesiyle şekillenen yeni heykel vizyonunun ve 1955’te etkinlik göstermeye başlayan Türk Grup Espas’ın temsil ettiği plastik sanatlar sentezi düşüncesinin somut bir yansıması olarak da değerlendirilmiştir.¹³¹

Bienalin Portekizce olarak yayınlanan kataloğunda Türkiye’den katılan sanatçılar için ve sergilenen eserler için Sabri Berkel şöyle yazmaktadır:

“19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı anlayışına göre çalışmaya başlayan Türk sanatçıları, Fransız sanatını örnek aldılar. Ondan sonra gelen

¹³¹ Gürlemez Arı, Aynur, “1957 São Paulo Bienali Türkiye Sergisi,” *Sanat Tarihi Dergisi*, cilt 30, sayı 1, Nisan 2021, ss. 369-373.

kuşaklar, önce realist-natüralist ruhu, sonra empresyonizmi, en sonunda da Paris'i kendine yurt edinen ve daha sonra çeşitli sanat merkezlerinde gelişen çağdaş akımları Türkiye'ye getirdiler.

Ancak uluslararası nitelikteki bu eğilimler, kişisel bulguların eksik olmadığı ilginç ve özgün işler üretmeyi bilen sanatçılarımızın karakterine göre başkalaşım geçirdi.

Günümüz Türk sanatını iki ana akıma ayıracak olursak, bir yanda müze sanatına tutkun gerçekçilerin, diğer yanda bakışı geleceğe dönük, yeni formlar arayan, icat etmek isteyenlerin varlığını görürüz.

Türkiye, IV. São Paulo Bienali'ne ilk katılımı için "modern" kategoriyi en iyi temsil eden, yaşları olan altı sanatçıyı seçti.

Bu sanatçıların çoğu, zamanımızın büyük öncüleriyle temas halinde olan Paris atölyelerinde eğitim gördü.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, zengin Anadolu folklorunun modernleşmesinin destekçisidir. Popüler sanatın motif ve renklerinden yola çıkarak yarattığı eserler çok özel bir karaktere sahip.

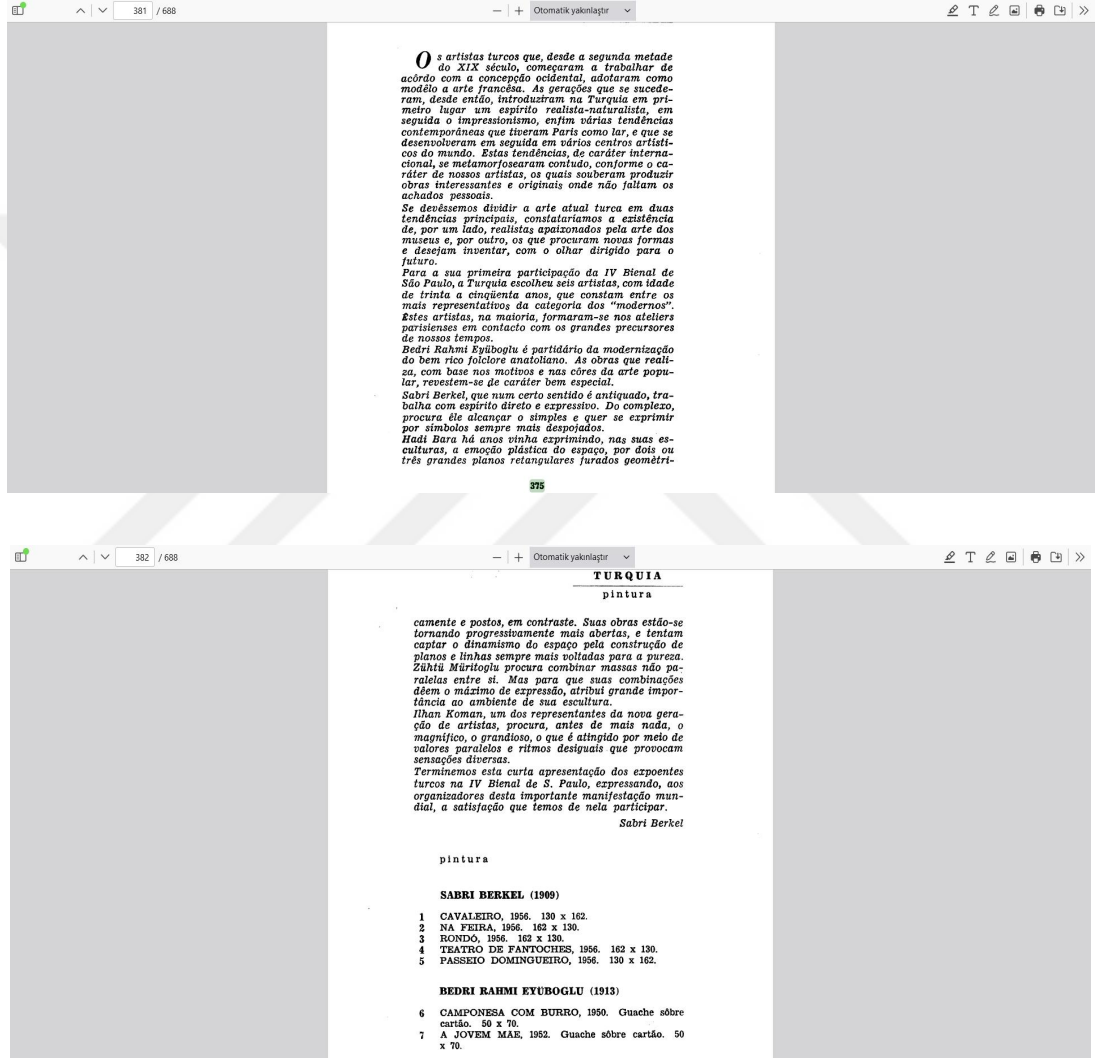
Bir anlamda eski kafalı olan Sabri Berkel, doğrudan ve anlatımcı bir ruhla çalışıyor. Karmaşıklıktan basite ulaşmayı amaçlıyor ve kendini giderek daha sadeleştirilmiş sembollerle ifade etmek istiyor.

Hadi Bara yıllardır heykellerinde mekanın plastik duygusunu geometrik olarak delinmiş ve kontrast oluşturan iki veya üç büyük dikdörtgen düzlemle ifade ediyordu. Eserleri giderek daha açık hale geliyor ve her zaman saflığa daha fazla odaklanan planlar ve çizgiler inşa ederek mekanın dinamizmini yakalıyor.

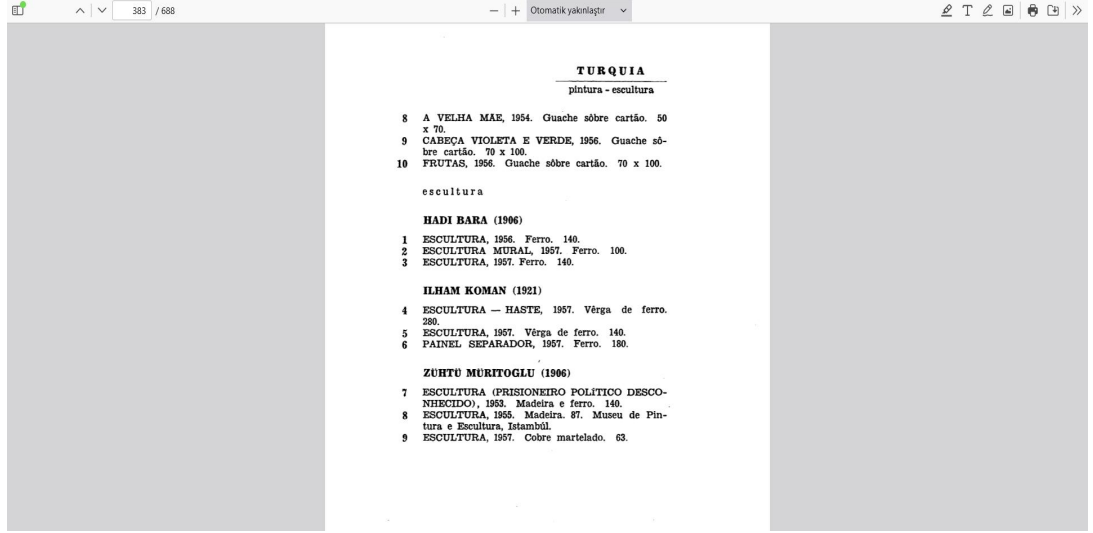
Zühtü Müritoğlu birbirine paralel olmayan kitleleri birleştirmeyi amaçlıyor. Ancak kombinasyonlarının maksimum ifadeyi vermesi için heykelinin ortamına büyük önem veriyor.

Yeni nesil sanatçıların temsilcilerinden İlhan Koman, her şeyden önce, paralel değerler ve farklı duyumları harekete geçiren eşitsiz ritimler aracılığıyla elde edilen muhteşemliği, ihtişamı arıyor.

IV. São Paulo Bienali'ndeki Türk temsilcilerin bu kısa sunumunu, bu önemli küresel etkinliğin organizatörlerine katılmaktan duyduğumuz memnuniyeti dile getirerek sonlandıralım.”¹³²

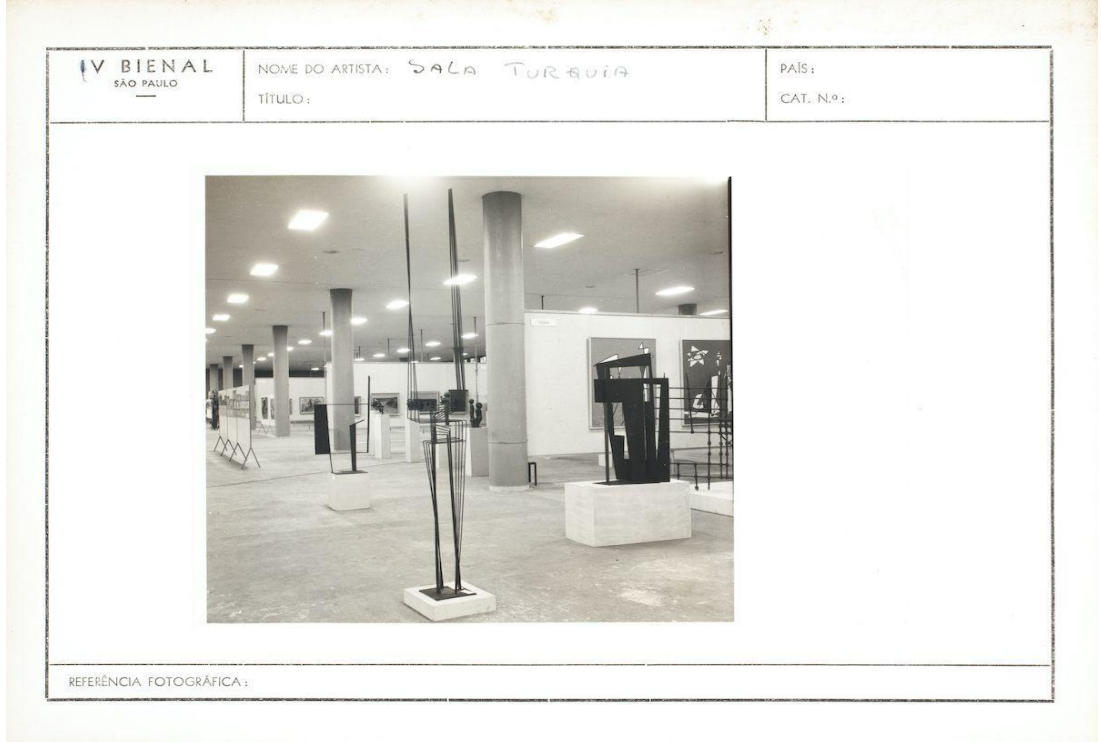


¹³² Bienal de São Paulo, "IV Bienal de São Paulo: catálogo geral", São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1957, s. 375-376. (Kaynağa daha önce çevrimiçi olarak erişilmiştir; erişim tarihi: 12 Mart 2024, mevcutta erişim sağlanamamaktadır.) <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/93295?mode=full>



Şekil 98. 1957 IV. Sao Paulo Bienali kataloğundan Türkiye Bölümü

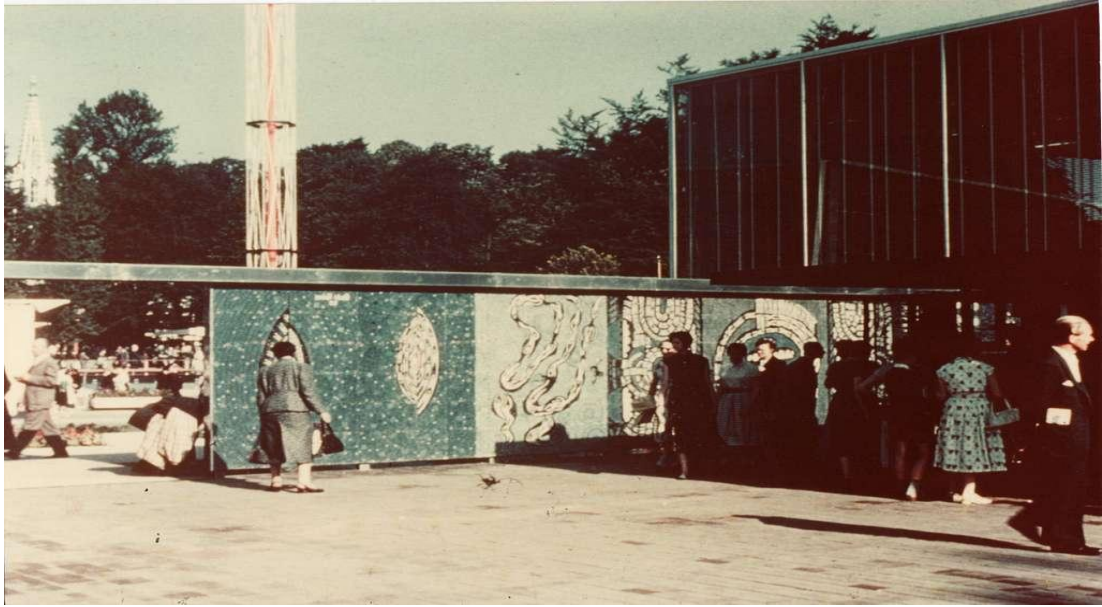
1957 yılında düzenlenen IV. São Paulo Bienali'nin resmi kataloğunda Türkiye bölümüne ait sayfalar. Bu katalogda, Türkiye'nin bienale katılımına dair sanatçı bilgileri, eser listeleri ve ulusal sergi düzenlemesi hakkında bilgiler yer almaktadır. Katalog, Türkiye'nin modern sanat alanındaki uluslararası tanınırlığını belgeleyen önemli bir birincil kaynaktır.



Şekil 99. 1957 yılında düzenlenen São Paulo Bienali Türkiye Pavyonu'ndan bir kare. Fotoğrafta, dönemin öncü heykel sanatçılarından Ali Hadi Bara ve İlhan Koman'ın eserleri yer almaktadır. Bu bienal, Türk modern heykelinin uluslararası platformda görünürlük kazandığı önemli bir dönüm noktasıdır.

Türk Grup Espas sanatçılarının disiplinlerarasılık ilişkin görüş ve eserlerini sergileme fırsatı buldukları diğer bir etkinlik Expo 58 Brüksel Fuarıdır.

1950’li yıllarda Türkiye’de sanat ve mimarlık işbirliği, mimari modernleşmenin önemli bir boyutunu oluşturmuş; bu süreçte mimarlar, “Gesamtkunstwerk” anlayışı doğrultusunda sanatla bütünleşik tasarımlara yönelmiştir. Expo ’58 kapsamında inşa edilen Türk Pavyonu, bu yaklaşımın özgün bir örneği olarak, sanat ve mimarinin eşitlikçi ve bütüncül bir zeminde bulunduğu bir üretim sürecini yansıtmaktadır. Pavyonun tasarımı, dönemin kültürel atmosferinde öncü bir birleşik yaratım anlayışını temsil etmiş; sanat yapıtları hem yaratıcı hem temsil edici işlev üstlenerek öne çıkan sanatçıları görünür kılmıştır. Süreç, mimar, sanatçı ve yöneticiler arasında etkileşimli ve uzlaşmacı bir anlayışla yürütülmüş; tüm öğeler çağdaş üretim ruhunu yansıtan bütüncül bir yapı oluşturmuştur.¹³³



Şekil 100. Brüksel Expo 58 Türk Pavyonu önünden bir görüntü

1958 yılında Belçika’nın Brüksel kentinde düzenlenen Expo 58 (Brüksel Evrensel ve Uluslararası Sergisi) kapsamında inşa edilen Türk Pavyonu’nun ön cephesinden bir görüntü. Modernist mimari anlayışı yansıtan bu yapı, Türkiye’nin çağdaşlaşma vizyonunu uluslararası kamuoyuna tanıtmayı amaçlamıştır.

¹³³ Selda Bancı, “*Turkish Pavilion in the Brussels Expo ’58: A Study on Architectural Modernization in Turkey During the 1950s*,” Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 2009, ss. 76-90.

5.2.2.1. Kare Metal

Bauhaus'tan Art Deco'ya kadar çeşitli dönemlere ait disiplinlerarası sanat çalışmalarında iç mekan ve mobilya tasarımının önemine değinilmişti. Bu çalışmaların diğer örnekleri yine Groupe Espace içinde verilmişti.

II. Dünya Savaşı sonrası Türkiye'deki disiplinlerarası çalışmalar açısından da mobilya üretimleri ve iç tasarım bu açıdan önemlidir.

Ancak konumuz olan ve Türk Grup Espas'ın çalışmalarını dahilinde kendine yer bulmuş olan disiplinlerarası sanat açısından mobilya üretimine geçmeden önce kısaca ülkemizde bu konuda son yüzyılda yapılmış çalışmalara bir göz atmak Türk Grup Espas'ın ve Karemetal Atölyesi'nin yenilikçi yaklaşımını anlamak bakımından önemlidir.

Osmanlı Devleti döneminden itibaren özellikle saray, köşk, yalı gibi yüksek gelir düzeyindeki insanların yaşadığı konutlarda mobilya kullanımına önem verilmiştir. Ancak Türkiye'de mobilya üretimi ve sanat ile olan bağlantısı 1930'lu yıllara kadar uzanmaktadır. Burada en önemli gelişme Akademi'de tasarım bölümünün kurulmasıdır.

1930'ların sonlarına doğru Sanayi-i Nefise Mektebi'nde önemli yapısal değişiklikler yaşanmış, bu süreçte alanında tanınmış isimler eğitim kadrosuna katılmıştır. Örneğin, Prof. Helmuth Teodor Bossert, Dr. Martin Wagner, Rudolf Belling ve Leopold Levy gibi akademisyenler bu dönemde görev almıştır. 1939 yılında ise Robert Vorhölzer, Mimarlık Bölümü Şefi olarak atanmış ve Wilhelm Schütte de öğretim üyeliği görevine başlamıştır. Bu dönem, akademik ve tasarımsal açıdan önemli bir dönüşüm sürecini işaret eder. Özellikle bu ustaların yeni yaklaşımları, Zeki Kocamemi'nin mobilya tasarımındaki yakınlık ve ilgi alanının şekillenmesinde etkili olmuştur. Genel olarak, 1930'lu yılların sonlarında tasarım alanında köklü değişimlerin yaşandığı söylenebilir.¹³⁴

¹³⁴ Küçükerman, Önder, "Sanayi-i Nefise Mektebi'nden Endüstri Tasarımına Mobilya," Prof., OAİB, Aralık 2015, Ankara, ss. 198-199.

Görüldüğü üzere bu 1930'larda mobilya tasarımının artık Akademi bünyesinde yer almaya başlaması, plastik sanatlarla tasarımın birlikteliği için bir kilometre taşıdır.

Bunun dışında savaş sonrası dönem Türkiye'de çeşitli alanlardaki gelişmelerin halka açık olarak sergilendiği birçok fuar, sergi ve organizasyon düzenlenmiştir.

Bu etkinlikler ile atölye üretimleri ile sanayii üretimleri yenilikçi eserleri bir arada sergileme fırsatı bulabilmişlerdi.

Bu açıdan 1949 yılında ilki düzenlenen "İstanbul Sergileri" önemlidir.

1949 yılında İstanbul Valiliği ve Belediye Başkanlığı'nın yanı sıra İstanbul Sanayi ve Ticaret Odası ile Bölge Sanayi Birliği'nin koordinasyonunda, yeni inşa edilen Spor ve Sergi Sarayı'nda düzenlenen İstanbul Sergisi, dönemin Başbakanı Şemsettin Günaltay tarafından açılmıştır. 1863 yılında gerçekleştirilen Sergi-i Umûmi-i Osmani'den sonra İstanbul'da düzenlenen en kapsamlı sergi olma iddiası taşıyan bu organizasyon, şehrin ticaret ve sanayi alanındaki potansiyelini ortaya koymayı amaçlamıştır. Gördüğü yoğun ilgi ve beğeni sayesinde, serginin devamlılığı sağlanmış; 1953 yılına kadar toplam dört sergi düzenlenmiştir. Yerli özel ve kamu kuruluşlarının yanı sıra İngiltere, Almanya, Fransa, İtalya, İsviçre ve Pakistan gibi ülkelerden yabancı firmalar da bu etkinlikte yer almıştır. Sergiler hem ekonomik hem de kültürel açıdan önemli bir vitrin işlevi görmüştür.¹³⁵

Buradan anlaşılacağı üzere, 1950'lere gelindiğinde özel girişimler, küçük atölyeler için özgün tasarımlarını sergileyebilecekleri ve satışa sunabilecekleri bir ortam oluşmuştur diyebiliriz.

İşte Bu ortam içinde Karemetal Atölyesi'nin kurulması tasarım ve plastik sanatları sentezleyen bir çatı olması bakımından önemlidir.

Türk Grup Espas'ın plastik sanatların sentezi fikri ve Karemetal Atölyesinin kurulması ticari olduğu kadar sanatsal bir aksiyon olarak değerlendirilebilir.

¹³⁵Memiş, Şefik, "İstanbul Sergileri (1949 - 1952) - İstanbul'un ilk sergi binasında ve çevresinde düzenlenen dünya sergileri özelliğindeki sergi, (İstanbul, 1 Ekim 1949 - 1952)," *Türkiye Turizm*, 2020, <https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/istanbul-sergileri-1949-1952>, (erişim tarihi: 17 Mayıs 2025).

Bu döneme gelindiğinde tasarım açısından Türkiye’de zaten bazı çalışmalar yapılmaktaydı. Akademi’de mobilya ve heykel çalışmalarının aynı çatıda birleşmesi de Karemetal’in kurucuları için önceden bir çalışma alanı bulmalarını sağlamıştı.

Bu sırada Türk Grup Espas kurulmuş ve sanatçılar Groupe Espace’tan aldıkları ilham ile isimlerini yurtdışında temsil etmek amacıyla çeşitli yurtdışı etkinliklerine katılmaya çalışmışlardır. Bu çalışmaların bir kısmı da kurdukları demir atölyesinde olmuştur.

Türkiye’de mobilya endüstrisi ve mobilya tasarımı açısından sanatçılar yalnızca mali sorumluluklarıyla değil, aynı zamanda estetik ve yaratıcı çözümleriyle de öncü bir rol üstlenmişlerdir. Dönemin kısıtlı üretim malzemeleri, sanatçıları elektrik kabloları, su boruları, balık ağları gibi farklı kullanım alanlarına ait nesnelerle işlevsel heykeller üretmeye yönlendirmiştir. Bu yaratıcı yaklaşımlar, aynı zamanda inşaat malzemesi endüstrisinin ve teknik bilginin yeterince gelişmediği bir dönemde ortaya çıkmıştır.¹³⁶

Malzeme kısıtlılığının ortaya koyduğu bu yeni yaratım süreci, tasarıma da yeni bir ışık tutmuştur. Tasarım ve plastik sanatın, ortak ve iç içe geçmişliğinden doğan bu modern anlayış, yeni bir atölye çalışmasına yol açmıştır.

1950’li yılların başlarında Türkiye’de mobilya tasarımı alanında bireysel girişimlerin ötesine geçilerek ilk grup çalışmaları gerçekleştirilmeye başlanmıştır. 1953 yılında Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde kurulan demir atölyesi, mobilya ile heykel üretimini bir araya getiren yenilikçi bir alan sunmuş; burada ortaya konan yapıtlar dönemin sanat ve tasarım anlayışı açısından önemli bir ivme kazanmıştır. Paris’te düzenlenecek bir sergiye davet almalarına rağmen, çeşitli sebeplerle bu katılım sağlanamamıştır. Bu gelişmenin ardından İlhan Koman, Sadi Öziş ve Şadi Çalık, Akademi dışında yeni bir atölyede bir araya gelerek üretimlerine devam etmiş; ürünlerinin bir mobilya galerisinde sergilenmesi ve satışa sunulması fikri de bu dönemde ortaya çıkmıştır. Ortaya konan mobilyaların gerek sanat çevreleri gerekse

¹³⁶ Bancı, *a.g.e.*, s. 86-87.

halk nezdinde ilgi görmesi ve hatta prototiplerin dahi satılmış olması, bu girişimin başarılı bir örnek oluşturduğunu göstermektedir.¹³⁷

Girişim üretim açısından başarılıdır. Bu dönemde, Türkiye’de modern, etkileyici ve yeni şehirlinin estetik ve işlevsel ihtiyacını karşılayacak mobilya üretimi açığı vardır. Eskinin basit ve alışlagelmiş malzemelerden üretilen mobilyalarının yerine, modern mobilyalara karşı bir ilgi ortaya çıkmaya başlamıştır.

1950’li yıllarda Türkiye’de mobilya üretimi sınırlıydı; halk genellikle ithal mobilyaları tercih ediyor, yerli üretim ise çoğunlukla yabancı veya Rum ustalar tarafından gerçekleştiriliyordu. Ahşap malzeme temini zor olduğundan, ahşap sanayii denince akla genellikle basit ürünler geliyordu. Bu dönemde, 1951’de Paris’ten dönen İlhan Koman, Güzel Sanatlar Akademisi’nde asistan olarak göreve başladı. 1953’te akademi bünyesinde kurulan metal atölyesinde Koman, Sadi Öziş, Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu ile birlikte çalışmalara başladı; daha sonra Şadi Çalık da ekibe katıldı. Heykel satışlarının yetersizliği nedeniyle, sanat eseri niteliğinde metal mobilyalar üretmeye karar verdiler. Mobilyaların ergonomik olması için, kum üzerine oturup alçı kalıplar alarak insan vücuduna uygun formlar geliştirdiler. Bu çalışmalar, dönemin Avrupa ve Amerika’sında moda olan metal mobilya akımıyla da örtüşüyordu. İstanbul’daki Moderno firması ve mimar Sedad Hakkı Eldem’in ilgisiyle, mobilyaların siparişleri arttı ve seri üretime geçildi. Bu süreçte Mazhar Süleymangil’in de katılımıyla Şişli’de “Karemetal” adlı bir atölye kuruldu; ürünler Moderno ve Harbiye’deki Oskar galerilerinde sergilendi. Karemetal’in çalışmaları, Türkiye’de modern metal mobilya üretiminin öncüsü oldu ve tasarım tarihimizde önemli bir yer edindi.¹³⁸

Atölyede üretilen mobilyalar büyük ilgi görür. Ancak mobilyaların üretilmesinde kullanılan malzemeleri elde etmek önemli bir zorluktur. Bu dönemde Türkiye’de bu çeşit malzemelerin hazır üretimleri bulunmamaktadır.

Bu durum sanatçıları yaratıcı çözümler bulmaya iter.

¹³⁷ Ünansal, Nurten, “Türkiye’de İçmimarlık Tarihine Bakış I, II, III,” Türkiye’de İçmimarlık ve İçmimarlar, der. Umut Şumnu (Ankara: TMMOB İçmimarlar Odası, 2014), s. 31, 31–49. https://www.academia.edu/6890257/T%C3%BCrkiyede_%C4%B0%C3%A7mimarlar%C4%B1k_ve_%C4%B0%C3%A7mimarlar (Erişim: 8 Haziran 2025).

¹³⁸ Ayyıldız Hocaoglu, Dilek, “Türk Tasarım Tarihinde Bir Parantez: İlhan Koman ve Metal Mobilyalar”, *Türkiye’de Tasarımı Tartışmak: 3. Ulusal Tasarım Kongresi Bildiri Kitabı*, 2006, s. 4–6.

Sanatçı ve Kare Metal Firması'nın (1955-1966) kurucu ortağı Sadi Öziş'in oğlu Neptün Öziş, firmanın malzeme eksikliğini telafi etmek için bulduğu diğer yaratıcı malzeme çözümlerini şu şekilde açıklıyor:

“Ek olarak elektrik kabloları buluyorlar; bunları fayans döşemek için kullanıyorlar. Sonra bunun bir geri tepme yaratmadığını fark ediyorlar ve teli çıkarıp sadece plastik kısmını kullanıyorlar...

Delikli levhalar kullanmak istiyorlar, ancak bunları bulmak yine mümkün değil. Bu nedenle, elde olanı düşünüyorlar. Fındık eleklerini görüyorlar ve bunları kullanmayı düşünüyorlar.

Balık ağları olduğunu görüyorlar, bu yüzden balık ağlarını mobilyada nasıl kullanacaklarını düşünmeye başlarlar. Balık ağını metal çerçeveye örerek bir sandalye oluşturuyorlar”¹³⁹

Karemetal Atölyesinde üretilen mobilyalar dönemin yenilikçi, modern ruhunu yansıtmaktadır. Atölye'nin çalışmaları beklenenden daha başarılı olmuştur.

“Ancak 1958’de İlhan Koman, 1960’da Şadi Çalık, 1963’te Sadi Öziş’in Avrupa’ya gitmesiyle, başlangıcı ile bitişi arasında ortalama 10 yıl geçen bu uğraş sona ermiştir”¹⁴⁰.

¹³⁹Ultav, Hasırcı ve Atmaca Çetin, “Materiality of Mid-Century Modern Furniture in Turkey – Türkiye’de Yüzyıl Ortası Modern Mobilyanın Materyallliği,” Art-Sanat, sayı 15, 2021, s. 357. (Neptün Öziş ile yapılmış röportaj tarafımdan Türkçeye çevrilmiştir.)

¹⁴⁰Ünansal, a.g.e., s. 31..



Şekil 101. Kare Metal Atölyesi'nden, Sadi Öziş, 'Geometric'



Şekil 102. Kare Metal Atölyesi'nden, İlhan Koman, 'Şezlong'

İkinci Dünya Savaşı döneminde sanatçı, mimar ve tasarımcıların geliştirdikleri disiplinlerarası sanat vizyonu, bu dönemdeki siyasi, ekonomik ve sosyal durumun yarattığı belirsizlikler nedeniyle önceki dönemlerden farklı olarak daha zorlayıcı bir ortam içinde gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Kare Metal Atölyesinin çalışmaları da bu ortam içinde sürdürülmüştür.

Karemetal'i kuran ve işleten bu sanatçılar, plastik sanatların sentezine getirdikleri bakış açısını yüksek bir motivasyonla yaşama geçirmişler, Türkiye'de kendilerinden sonra gelen sanatçılar için tasarım ve sanat sentezi kavramını şekillendirmişlerdir.

5.2.2.2. İlhan Koman

Disiplinlerarası sanat bakımından sahip oldukları kozmopolit yapısı nedeniyle Anadolu ve Rumeli toprakları geçmişten beri geniş etkileşimlere açıktır.

Osmanlı İmparatorluğu'na başkentlik yapmış, sosyal ve kültürel olarak çeşitlilik gösteren Edirne de bu yerlerden biridir.

İlhan Koman bu çeşitlilik içinde 17 Haziran 1921'de, Edirne'nin Kaleiçi semtinde dünyaya gelen sanatçının doğduğu ev, sonradan Kültür Bakanlığı tarafından kamulaştırılarak müzeye dönüştürülmüştür. Ailesi, Edirne'nin tanınmış simalarından olup; babası doktor, dedesi ise Rumeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti'nin kurucularındandır. Aile kökeni Yugoslavya'dan Edirne'ye uzanmaktadır.¹⁴¹

İlhan Koman'ın doğduğu ev başlı başına mimari tarz, süslemeler ve sanat açısından farklı disiplinlerin buluştuğu bir yapıdır.

Hem mimarisinde hem de iç mekanında çeşitlilik barındıran bu ev, İlhan Koman'ın mekan, plastik sanatlar, tasarım birlikteliğini daha çocukken algılamasını sağlamış olabilir.

“Çeşitli bordürlerle kuşatılan tavanın merkezinde akant yaprakları ve kıvrım dalların kuşattığı bir madalyon içerisindeki stilize çiçekten oluşan bir göbeğe yer verilmiştir. Köşelerde de barok tarzı madalyonlar içerisinde çeşitli manzara tasvirleri yer almaktadır. Bunlardan kuzeydoğu köşedekine Fenerbahçe Burnu, diğerlerine ise hayali manzaralar resmedilmiştir. Fenerbahçe resminin merkezinde fener, bunun sağında ağaçlık yarımada, solunda da deniz yer almaktadır.

Denizde, kıyıya yakın kayalıklar ile açıkta belli belirsiz şekilde kayık ve gemiler görülmektedir. Geride, silüet hâlindeki kara parçası; üstte, bulutların arasından ışıldayan güneş yer almaktadır. Batmak üzere olan güneşin su ve

¹⁴¹ Kıranlar, Öner, “20. Yüzyıl Heykeli İçerisinde İlhan Koman'ın Yeri”, Yüksek Lisans Tezi, T. C. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, 05 Şubat 2008, s.10, https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=24E861vqDxps_C5YFmtZoQ&no=Xlcmn8wy_Vg9xnPzHzF7dw (erişim tarihi: 8 Haziran 2025).

gökyüzünde yansıyan kırmızı rengi, resme romantik bir hava katmaktadır. Odanın güneybatı köşesindeki tasvirde, kıyıda dev kayaların yer aldığı dalgalı bir denizdeki yelkenliye yer verilmiştir.

Genel itibarıyla romantik manzara duyarlılığını yansıtan bu resimler renk ve ışık dağılımı bakımından empresyonist etkiler de barındırmaktadır. Tavanı kenarlardan çeşitli bordürler kuşatmakta olup bunların birinde stilize bitkisel motiflere yer verilmiştir. Tavan eteğinde de akant yaprağı ve lotuslarla bezemeli bir friz dolanmaktadır.”¹⁴²

İlhan Koman’ın sanatsal algı zenginliğini besleyen kaynaklardan biri de onun deniz ve gemilere olan düşkünlüğüdür.

“Yazları İstanbul’a, dedesini (annesinin babası) ziyarete gitmektedir aile. Bu gidişlerinde, Koman’ın en hoşlandığı şeylerden biri, Haliç’teki vapurları izlemektir.(...)Daha beş-altı yaşlarında gemi maketleri yapmaya başlamasında, böylece ilk tasarımlarını gerçekleştirmesinde, belleğine kazınan bu Haliç izlenimlerinin büyük payı vardı.”¹⁴³

İlhan Koman Edirne Lisesi’ni bitirdikten sonra 1941-1945 yılları arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nde Rudolf Belling’in öğrencisi olduğu dönemde temellenmiştir. Figüratif heykel çalışmalarıyla başlayan bu süreç, Akademi’deki son yılında yöneldiği soyut arayışlarla gelecekteki biçim dilinin ipuçlarını vermiştir. 1947’de burslu olarak gittiği Paris’te bireysel üretime ağırlık vererek dönemin önemli sanat çevreleriyle ilişkiler kurmuş, Art d’aujourd’hui dergisi yazarları ve Group Espace kurucularıyla yakın temaslarda bulunmuştur. Koman, bu dönemde şekillenen "sanatların sentezi" düşüncesini 1981 yılında verdiği bir röportajda da vurgulamış, farklı sanat

¹⁴² Dündar, Mesut, “Edirne Kaleiçi’nde Neoklasik Bir Sivil Mimarlık Örneği: İlhan Koman Evi (An Example of Neoclassical Civil Architecture in Kaleiçi, Edirne: İlhan Koman House)”, *Art-Sanat*, İstanbul Üniversitesi Yayınevi, cilt 21, 2024, s. 276, <https://cdn.istanbul.edu.tr/file/JTA6CLJ8T5/31D3E6AAF5004B1AA239974A83EE7F52>, DOI: 10.26650/artsanat.2024.21.1353253 (erişim: 8 Haziran 2025).

¹⁴³ Özsezgin, Kaya, “İlhan Koman: Deney Birikiminden Bulgular Dünyasına”, *İlhan Koman Retrospektif / Retrospective*, yayına hazırlayanlar: Mine Haydaroğlu, Fany Torre, çevirenler: Mary Işın, Elif Gökdere, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık AŞ, s. 37.

disiplinlerinin bir arada çevreyi inşa edebilme potansiyeline duyduğu ilgiyi dile getirmiştir.¹⁴⁴

Sanatçının Hocası olan Rudolf Belling'in sanatsal eğitiminden geçmesi İlhan Koman'ın form ve figür konusunda ondan etkilenmesine neden olmuştur. İlhan Koman Rudolf Belling'in öğrencisi olmakla kalmamış, onunla birlikte çalışma fırsatı da bulabilmiştir.

“1951'den itibaren Belling'in asistanlığını İlhan Koman yapıyordu. O yıllarda Belling Anıtkabir'e yapılacak heykel ve rölyeflerin “teknik hususlarını idare ve kontrol etmek” üzere görevlendirildi. Belling bu iş için açılacak müsabakaya yalnızca Türk sanatçıların katılmasını istiyordu”¹⁴⁵

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde kısa sürede hocalarının dikkatini çeken ve okulu birincilikle tamamlayan İlhan Koman, bu başarısıyla normal koşullarda Paris'e gönderilecek öğrenciler arasında yer alabilecek nitelikteydi. Ancak II. Dünya Savaşı'nın yarattığı koşullar nedeniyle uygulama bir süreliğine durdurulmuş, bu nedenle Koman mezuniyetinin hemen ardından bu fırsattan yararlanamamıştır. Savaşın 1945'te sona ermesiyle birlikte yeniden başlatılan program kapsamında açılan yarışmayı kazanarak 1947 yılında üç yıllık bursla Paris'e gitmiştir. Ancak burada aldığı eğitimin içeriği, özellikle hocası Marcel Jumont'un klasik anlayışı, onun sanatsal eğilimleriyle örtüşmemiştir. İstanbul'da öğrencilik yıllarının son döneminde soyut arayışlara yönelmiş olan Koman, geleneksel yöntemlerin ötesine geçen bir ifade biçimi arayışındaydı ve bu nedenle akademik kalıplara bağlı öğretim onu tatmin etmemiştir.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Erden, Burcu, “İlhan Koman'ın Form Araştırma Süreciyle 1970 Sonrası Dönüşen Heykel Dili”, *Sanat Yazıları*, sayı 47, 2022, s. 407, SANAT YAZILARI, 2022; (47): 405-422, Araştırma Makalesi, ORCID ID: 0000-0002-5831-3494, https://www.academia.edu/98576346/%C4%B0LHAN_KOMAN_IN_FORM_ARA%C5%9ETI_RMA_S%C3%9CREC%C4%B0YLE_1970_SONRASI_D%C3%96N%C3%9C%C5%9EEN_HEYKEL_D%C4%B0L%C4%B0 (erişim: 8 Haziran 2025).

¹⁴⁵ “Rudolf Belling İstanbul'dayken...”, *E-Skop Bülten*, 25 Nisan 2017, <https://www.e-skop.com/skopbulten/rudolf-belling-istanbuldayken%E2%80%A6> (Erişim tarihi: 18 Mayıs 2025).

¹⁴⁶ Özsezgin, a.g.e., s. 37.



Şekil 103. Rudolf Edwin Belling,
‘Kubist Kompozit’ 1950



Şekil 104. İlhan Koman, Soyut Taş , 1950, Paris



Şekil 105. Fernand Leger Le Grand Coq, 1952

İlhan Koman'ın Paris'te eğitim aldığı yıllarda akademideki atölye çalışmalarının dışında Türk ve yabancı sanatçılardan oluşan bir çevre edinmiştir.

Bu çevre İlhan Koman'ın teknik ve pratik olarak sanatında ilerlemesini sağlarken, bir yandan da dönemin avangard akımlarını anlamasına ve takip etmesine yardımcı olmuştur. Ayrıca bu ortam içinde İlhan Koman, plastik sanatların sentezi fikrini iyiden iyiye benimsemiştir.

İlhan Koman, Paris'teki klasik akademik sanat eğitiminin sınırlandırıcı yapısından sıyrılarak bağımsız çalışmalara yönelmiş ve bu yaklaşımı, sanat yaşamında önemli bir kırılma noktası oluşturmuştur. Model üzerinden çalışmak yerine doğrudan soyut biçimsel araştırmalara ağırlık vermesi, o dönem Paris'te öğrenci müfettişi olan Ahmet Kutsi Tecer ile arasında gerilim yaratmış ve bursunun tehlikeye girmesine yol açmıştır. Ancak Zühtü Müridoğlu'nun araya girmesiyle bu durum yatışmış, Koman serbest bırakılmıştır. Koman, bu sürecin ardından Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu'nun dostluklarının, yalnızca sanat anlayışını değil, aynı zamanda uygar bir birey olma yönündeki kişisel gelişimini de etkilediğini ifade etmiştir. Ayrıca Louvre Müzesi'ndeki eski Mısır ve Mezopotamya sanatından etkilenmesinin yanı sıra Rodin, Brancusi ve Giacometti gibi çağdaş sanatçılar da onun estetik yönelimleri üzerinde etkili olmuştur. Zühtü Müridoğlu'nun desteğiyle içinde bulunduğu özgür çalışma ortamı, Sadi Öziş ile paylaştığı atölyede taş heykel çalışmalarına yönelmesine olanak sağlamıştır. Bu çalışmalar, onun 1948'de Paris'te düzenlenen “Yeni Gerçeklikler” sergisine katılımıyla sonuçlanmıştır.¹⁴⁷

Paris'teki sanat ortamı İlhan Koman'ın Le Groupe Espace sanatçılarının aralarında olduğu avangard sanatçılardan etkilenmesine neden olur ve Türkiye'ye döndüğünde sahip olduğu sanatsal birikimi kullanacağı bir ortam hazırlar.

Bu birikim, İlhan Koman ve akademiden arkadaşlarını plastik sanatların sentezi çerçevesinde Le Groupe Espace sanatçılarının yaptığı şekilde mimari, tasarım, plastik sanatlar disiplinlerinin iç içe geçtiği çalışmalara ve mobilya tasarımlarına ulaştırır.

İlhan Koman, Paris'te resim, heykel ve tiyatro gibi farklı sanat dallarından gelen üç arkadaşla, Modigliani'nin eski atölyesinin üzerinde bulunan mütevazı bir mekânda ortak atölyede çalışma imkânı bulmuştur. Koman, bu dönemde yoğun olarak desen çalışmaları yapmış ve arkadaşlarının ısrarıyla Fernand Léger'nin atölyesine de katılmıştır. Paris'teki burslu uzmanlık eğitimi 1951'de sona eren Koman, Türkiye'ye dönerek Güzel Sanatlar Akademisi'nde asistanlığa başlamış ve bölümde maden

¹⁴⁷ Kıranlar, Öner, 20. “Yüzyıl Heykeli İçerisinde İlhan Koman'ın Yeri, Yüksek Lisans Tezi”, T.C. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Edirne, 2008, s. 15-16.

https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=24E861vqDxps_C5YFmtZoQ&no=Xlcmn8wy_Vg9xnPzHzF7dw

atölyesini kurmuştur. Ekonomik zorluklar nedeniyle 1955'te Şadi Çalık, Sadi Öziş, Mazhar Süleymangil ile birlikte "Kare Metal" adlı bir mobilya atölyesi açmış, burada modern mobilya tasarımları üretmişlerdir. 1957'den önceki dönemde, Amerikan Haberler Merkezi'nde düzenlenen grup sergisine katılmış; 1953'te Hadi Bara ve mimar Tarık Carım ile "Espace" grubunu, ayrıca Sadi Öziş, Şadi Çalık ve Mübin Orhon ile "Soyut Sanat" atölyesini kurmuştur. 1958'de Brüksel Dünya Fuarı için düzenlenen Türk Pavyonu yarışmasını kazanarak, mimarlarla birlikte fuarda görev almıştır. Anıtkabir'in heykel ve rölyefleri için 1944-1953 arasında jüri başkanlığını Rudolf Belling'in yaptığı yarışmayı kazanarak çıkış merdivenlerinin doğu kanadını düzenleme görevini üstlenmiştir.¹⁴⁸

Sanatçının, izlediği sanat serüveninin aktif girişimci bir tavır içinde olduğunu söyleyebiliriz. Group Espace'ın da dahil olduğu yenilikçi ve senteze dayalı sanat görüşü, kendini açmak, kitlelere tanıtmak şeklinde olmuştur. Aynı tavrın Türk Grup Espas'ta ve dolayısıyla İlhan Koman'da olduğunu görebiliriz.

Buna göre İlhan Koman'ın sanatçı olarak katıldığı Sao Paulo Bienali'nden, girişimci ve tasarımcı olarak rol aldığı Karemetal Atölyesine kadar bu tavrı izlemek mümkündür.

İlhan Koman'ın bu dönemdeki çalışmaları Türkiye'deki disiplinlerarası sanat açısından çok önemlidir. Ancak bu dönem sanatçının aynı zamanda sanatsal anlamının da evrimleştiği bir dönemdir.

Bu dönemden sonraki çalışmalarında matematik, geometri, uzam gibi kavramlar İlhan Koman'ın sanatının simgesi haline gelecek, bu eserler çeşitli şehirlerde sergilenecekti.

İlhan Koman'ın 1970 öncesi demir heykelleri ile sonraki dönemdeki üretimleri arasında biçim dilinde belirgin farklılıklar gözlemlenir. Bu farklılaşma, organik soyut formların, matematiksel olarak formüle edilebilen ve tanımlı soyut geometrik formlara dönüşümü şeklinde açıklanabilir. Bu biçimlendirme anlayışındaki dönüşüm, Koman'ın İsveç'teki yaşamı, 1954 yılında Akademi'de Metal Atölyesi'nde ürettiği yaratıcı Kare Metal mobilyaları, İkinci Dünya Savaşı sonrası Paris sanat ortamını gözlemlemesi, Group Espace'un sanatların sentezi düşüncesine yakınlığı ve

¹⁴⁸ Özsezgin, a.g.e., s. 18-22.

çocuklukta Haliç'ten geçen gemilere bakarak yaptığı maketlere kadar uzanan çok boyutlu etkenlerle şekillenmiştir. 1955'te gerçekleştirdiği Portatif Dükkanlar adlı çalışmasında, açık uçlu ve parçalarla uzatılabilen tasarım anlayışı, 1970 sonrası soyut geometrik heykel dönemiyle akıl yürütme bakımından paralellik taşımaktadır. Sanatçının formu süreklilik yaratacak şekilde ele alış biçimi, ilerleyen yıllarda sonsuzluğun imgesi olarak kullanılan biçimlendirme çözümlerinde önemli yer tutmuştur.¹⁴⁹

İlhan Koman'ın disiplinlerarası sanat yaklaşımı, O'nun Fransa'da eğitim aldığı yıllardan Türki'de yaptığı çalışmalara ve oradan İsveç'e kadar uzanan geniş bir coğrafi alana yayılmış, bugün bile yeni nesile ilhan veren projelerin gelişmesine yol açmıştır. Bugün Koman'ın vizyonu "Hulda, the European Arts and Sciences Sailing Festival" gibi organizasyonlar ile varlığını sürdürmektedir. Onun sanata çok yönlü bakışını günümüze taşıyan bu organizasyonda;

Festival, bilim ile sanat arasında köprüler kurarak, estetik deneyim aracılığıyla bilimi doğrudan değil, dolaylı yollarla sunmayı tercih etmiş; böylelikle bilimsel konulara karşı ilgi ve merakı tetiklemeyi amaçlamıştır. Bu yaklaşım, bilimsel bilgiye salt aktarım yoluyla değil, yaratıcı düşünce ve sanatsal duyarlılıkla erişilebileceği fikrini desteklemekte, bilimin gündelik yaşamla ilişkilendirilmesini sağlayarak disiplinlerarası diyalogun güçlü bir örneğini sunmaktadır.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Erden, a.g.e., s. 408-409.

¹⁵⁰ European Commission, "Hulda, the European Arts and Sciences Sailing Festival," CORDIS, içerik arşiv tarihi 18 Haziran 2024, <https://cordis.europa.eu/project/id/217651>

5.2.2.3.Sadi Öziş

Türk Grup Espas'ın disiplinlerarası sanat yaklaşımında tasarım ve plastik sanatların sentezini ortaya koyan diğer bir isim Sadi Öziş'tir.

Sadi Öziş'in Türk Grup Espas içindeki çalışmalarının temelleri ve tasarıma yaklaşımı O'nun Güzel Sanatlar Akademisi'nde aldığı eğitime kadar uzanır.

Sadi Öziş'in Türkiye'de Akademi'nin farklı sanat disiplinlerinden bölümlerin açıldığı bir dönemdir. Sahne ve kostüm dekorasyonu da bu bölümlerdendir. Ancak sahne ve kostüm tasarımından heykele ve oradan mobilya tasarımına kadar ulaşan geniş bir yelpaze yaratıcı ürünler vermesi aldığı eğitimin de çeşitliliğindedir.

Sadi Öziş'in sanat anlayışının ve üretim biçiminin disiplinlerarası bir yön taşımasının temelinde, çok yönlü bir eğitim sürecinden geçmiş olması önemli bir rol oynamaktadır. Nitekim sanatçı, 26 Şubat 1923 tarihinde İstanbul'da doğmuş, orta ve lise öğrenimini İstanbul Erkek Lisesi'nde tamamladıktan sonra 1947 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin Dekorasyon Bölümü moda atölyesini Kenan Temizan'ın öğrencisi olarak bitirmiştir. Öziş, bir yıl sonra 1948'de Avrupa sınavını kazanarak devlet bursuyla Tiyatro Dekor ve Kostümü eğitimi için Paris'e gitmiştir. 1952 yılına kadar süren bu süreçte sanatçı, André L'hote Atölyesi'nde, Academie Grande Chaumiere ve Atelier de L'art Apstrait gibi kurumlarda resim çalışmaları yapmış, aynı zamanda Ecole du Louvre, Academie Julian ve Paul Colin Atölyesi gibi önemli sanat kurumlarında tiyatro dekoru ve kostümü alanlarında eğitim almıştır. Bu çok yönlü eğitimin yanı sıra heykel çalışmalarına da bu dönemde başlamıştır. 1952 yılında Türkiye'ye dönen Öziş, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim üyeliğine atanmıştır. Bu kapsamlı ve çok katmanlı eğitim süreci, onun hem uygulayıcı hem de eğitici olarak farklı disiplinleri bir araya getiren üretimlerinin altyapısını oluşturmuştur.¹⁵¹

Bu eğitim çeşitliliğinin başında onun sahne ve dekorasyon üzerine aldığı eğitim gelir. Bu eğitim, Nazi dönemi Almanyası'ndan Türkiye'ye sığınan çeşitli sanatçıların eğitimlerinden geçmesini sağlamış, moda, sahne ve kostüm tasarımı onu

¹⁵¹ "Sadi Öziş" *Datumm, Dokümantasyon ve Arşivleme Türkiye'de Modern Mobilya*. <https://datumm.org/tr/tasarimci?!ID=19> (Erişim: 21 Mayıs 2025).

“Gesamtkunstwerk kavramında” olduğu gibi yapısı ve içeriği gereği farklı disiplinler ile çalışmasına itmiştir.

Nazi yönetiminin Almanya’da iktidara gelişi, birçok sanatçı ve akademisyenin ülkesini terk etmesine neden olmuş, bu kişiler farklı ülkelere göç etmek durumunda kalmışlardır. Türkiye, bu dönemde özellikle sanat ve bilim alanlarında önemli isimleri kabul ederek, modern eğitimin temellerini atmış ve geliştirmiştir. 1937 yılında Güzel Sanatlar Akademisi müdürlüğüne getirilen Burhan Toprak’ın öncülüğünde, mimarlık, resim, heykel, tezyini sanatlar ve sanat tarihi gibi pek çok alanda Almanya kökenli uzman akademisyenler görevlendirilmiştir. Bu eğitmenler arasında Almanya’da tiyatro mimarisi ve dekoru üzerine çalışan isimler de yer almış, on yıllık bir süreçte akademik yapının ve sahne tasarımı eğitiminin temellerini oluşturmuşlardır. Bruno Taut, Rudolf Belling, Leopold Levy ve Marie Louis Süe gibi Avrupalı hocalar; bu dönemde Türk sanat ve mimarlık eğitiminde önemli rol oynamışlardır. Öte yandan, aynı süreçte Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Edip Hakkı Köseoğlu, Cemal Tollu, Zühtü Müridoğlu, Hadi Bara, Nijat Sirel, Zeki Kocamemi ve Sedat Hakkı Eldem gibi Türk sanatçılar da Akademi’deki eğitimin gelişiminde etkili olmuşlardır. 1940’lı yıllardan itibaren ise özellikle resim ve iç mimarlık bölümlerinden mezun olan bazı öğrenciler, yurt dışında tiyatro ve opera alanlarında yaptıkları stajlar sayesinde Türkiye’de sahne tasarımı disiplininin ilk temsilcileri olmuşlardır.¹⁵²

Böylece Sadi Öziş, henüz Akademi’de öğrenciyken hem Fransız Ekolüyle tanışır, hem de hocalarının farklı disiplinleri içeren eğitimi sayesinde disiplinlerarası sanat ile tanışır.

Sadi Öziş’in Paris’te geçirdiği yıllar hem farklı sanat atölyelerinden aldığı eğitimlerle zenginleşmiş hem de çeşitli sanat dallarından sanatçılarla paylaştığı ortam sanatsal vizyonunu geliştirmiştir. Bu dönem için Sadi Öziş;

“(…) Türkler arası ilişkiler devam ederken kısa sürede aramıza çeşitli uluslardan sanatçılar, fikir adamları ve tabii geniş bir Fransız çevresi de katılmıştı. Bir gün ünlü japon heykeltıraş Tajiri aramıza katılıyor, bir

¹⁵²Özdoğan, Başak Lütfiye, “Güzel Sanatlar Akademisi, Sahne Tasarımı Eğitiminde Köklü Bir Ekol; ‘Tiyatro Dekor ve Kostümleri Atölyesi’”, *Journal of Arts*, cilt 6, sayı 4 (2023): s. 284, <https://journals.gen.tr/index.php/arts/article/view/2187/1444> (erişim: 8 Haziran 2025).

gün uzun boylu İlhan'ın yanına kısacık Cesar çıkageliyor, başka bir gün Amerika'dan yeni gelmiş Joseph Pillet, Charles Maussion, Devasne gibi ünlüler bizleri toplantıya çağırıyorlardı. Bu fikri sarhoşluk bizi sarmıştı, ama anlattığımız ortam içinde çarçabuk adapte olduk’’¹⁵³

şeklinde anlatmaktadır.

Bu dönemde Sadi Öziş, birlikte Türk Grup Espas'ı kuracak olduğu arkadaşlarından İlhan Koman'la birlikte atölye çalışmalarına da başlamıştır.

Birlikte Paris'e yolculuklarını ve buradaki atölye günlerini “Açık Radyo”da yaptığı röportajda şu şekilde anlatmaktadır:

“Bizden 6 ay önce Paris'e gitmiş olan Zühtü Müritoğlu karşıladı bizi, hemen eksik olmasın bizleri yerleştirme yoluna baktı. Tesadüfen bir otel Montparnasse da. Ben olur dedim, en üst katta ufak bir oda idi. Hepimiz bu şekilde yerleşmiş olduk. Paris hayatı orada başladı. İlhan geldi, bir taraftan dil dersleri için gidiyoruz oradaki okullara, bir taraftan da bize verilen program icabı ben, Neşet resim dersleri için başladık etüdlere. Velhasıl böyle bir taraftan geçiyor, bir taraftan biz çalışıyoruz, fakat bir türlü adapte olamadık sanat yönünden, bize verilen program icabı gittiğimiz o ressam atölyelerinde, zira hangi çalışma mekânına giderseniz gidin, ancak kendi yaptıkları gibi yaparsan beğeniyorlar, eğer sen onların disiplinin dışına çıkarsan pek hoşlarına gitmiyor, o bakımdan bizim de hoşumuza gitmemeye başladı, biz de bıraktık, kendi kendimize çalışmaya başladık. Türk olarak çok az kişi vardı, değişik branşlardan gelen insanlar vardı, yıllar geçiyor bir taraftan, Sebahattin Eyüboğlu vardı, Cavit Irgat, Mübin Orhon, Mübin Orhon benim çok eski arkadaşım, İstanbul'da ortaokuldan beri beraber olduğumuz çok sevdiğim bir arkadaşım. O sırada Bedri Rahmi Eyüboğlu geliyor, Hadi Bara geldi, Zühtü Hoca bir atölyede kalıyor, Nejat –Prens Nejat derdik-. Tabii herkes atölye sahibi olmak için çok güçlükler çekiyor. Şans eseri Nejat'ın, Zühtü Müritoğlu'na bırakmış olduğu bir atölye vardı, o atölyede çalışıyordu, ki Zühtü Müritoğlu gidince o atölye sonra bana

¹⁵³ Öziş, Sadi. “Çizgilerle Dostlar”. Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1990.

devroldu. O atölye benim kaldığım Modigliani'nin atölyesiydi, ki orada her şey olduğu gibi muhafaza edilir. Üst katımızda başka bir atölyede bir zamanlar, bir süre Gaugen çalışıyormuş. ''¹⁵⁴

Sadi Öziş, Paris'te geçirdiği sanatsal açıdan çok yönlü bir dönemden sonra, hem dönemin Fransız avangardının hem de Groupe Espace sanatçılarından aldığı ilhamı da yanında taşıyarak Türkiye'ye döner. Türkiye'de ilk olarak Akademi'de öğretmenliğe başlar. Bir akademi eğitmeni olarak kariyeri daha sonraki yıllarda da devam edecek, farklı disiplinlerden öğrencilerine dersler verecekti.

Ancak Sadi Öziş'in Türkiye'deki disiplinlerarası sanat çalışmaları bakımından asıl etkisi tasarım ve plastik sanatların sentezini örnekleyen mobilya tasarımlarıdır. Bu çalışmalar, İlhan Koman ile birlikte kurucusu oldukları Kare Metal altında olmuştur.

Sadi Öziş, 1953 yılında İlhan Koman ile birlikte Türkiye'de metal mobilya üretiminin öncüsü sayılabilecek Kare Metal atölyesini kurmuştur. 1958'de Şadi Çalık'ın da katılımıyla genişleyen bu girişim, modern mobilya üretimi konusunda Türkiye'nin ilklerinden biri olmuştur. Öziş, 1959 yılından itibaren Kare Metal'deki çalışmalarını tek başına sürdürmüş; heykel ve mobilya tasarımlarını birleştirdiği yaratıcı çalışmalarıyla yalnızca Türkiye'de değil, Avrupa'da da dikkat çekmiştir.¹⁵⁵

Kare Metal, plastik sanatlar ile tasarımı sentezleyen eserler çıkarmış, ayrıca endüstriyel tasarım anlayışının sanatsal bir çerçevede gelişimini de sağlamıştır.

Endüstri ürünleri tasarımının, dünyada bağımsız bir disiplin olarak kurumsallaşmasından önceki süreçte, bu alandaki üretim çoğunlukla mimarlık kökenli tasarımcıların yönlendirmesiyle şekillenmiştir. Türkiye'de de benzer bir durum söz konusudur; İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde (İDGSA) bağımsız bir bölüm kurulmadan önce, özellikle mobilya alanında çok sayıda özgün tasarım ortaya konmuştur. Bu tasarımlar arasında Hayati Görkey, Sedat Hakkı Eldem, Nazimi Yaver Yenal, Zeki Kocamemi gibi mimar ya da sanatçı kimlikli akademisyenlerin yanı sıra Sadi Öziş ve İlhan Koman gibi heykeltıraşların çalışmaları da önemli yer tutmaktadır. 1950'li yıllarda ise hem ithalatın zorluğu hem

¹⁵⁴ Öziş, Sadi. "Sadi Öziş İlhan Koman'ı Anlatıyor", *Açık Dergi*, Açık Radyo, 25 Mayıs 2005. Erişim: <https://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/sadi-ozis-ilhan-komani-anlatiyor>

¹⁵⁵ Sadi Öziş, a.g.e., <https://datum.org.tr/tasarimci?ID=19> (erişim: 21 Mayıs 2025).

de gelişmiş bir mobilya endüstrisinin yokluğu, sanatçıları yaratıcı çözümler geliştirmeye sevk etmiştir. Bu bağlamda Sadi Öziş ve İlhan Koman, İDGSA Heykel Bölümü'ne bağlı metal atölyesinde, daha sonra Kare Metal adını alacak bir girişimi hayata geçirerek yaklaşık elli özgün model üretmişlerdir. Bu çalışmalar, yalnızca mobilya tasarımı değil, aynı zamanda atölye ölçeğinde seri üretim tekniklerinin uygulanması bakımından da Türkiye'de endüstri ürünleri tasarımının öncü örnekleri arasında değerlendirilmektedir. Akademinin bu dönemde alternatif üretim tekniklerinin denendiği bir merkez haline gelmesiyle birlikte, Kare Metal atölyesi yalnızca yaratıcı tasarımların değil, aynı zamanda deneysel üretim anlayışının da sembolü olmuştur.¹⁵⁶



Şekil 106. Sadi Öziş, heykellerinden biri.

¹⁵⁶ Küçükerman, Önder; Şen, Özkaraman, Saniye Meltem, "Türkiye'de İlk Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümünün; İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne 50 Yıllık Serüveni", Tasarım Kuram, 2021, 17 (Özel Sayı 4): 1-28, s. 3, derleme makale, erişim: 21 Mayıs 2025, https://www.researchgate.net/publication/363870054_DTJ_17_SUP_4_1_28.



Şekil 107 .Sadi Öziş, “Sehpa 1 'Youmou' – Coffee Table 1 'Youmou'”, 1959.

Sadi Öziş'in disiplinlerarası sanata kavramına getirmiş olduğu vizyon, günümüzde tasarım ve sanat arasındaki ilişkinin yorumlanmasına da yol gösterici olmuştur.

5.2.2.4.Şadi Çalık

Şadi Çalık'ın Türk Heykel sanatı açısından önemi onun heykel sanatına getirdiği minimalist yaklaşımıdır. Bu yaklaşım, 1950'lerde Türkiye'deki avangard sanat ve yaşam tarzına katkılarda bulunmuştur.

Sadi Çalık'ın Türk heykel sanatında çok da alışık olunmayan minimalist anlayışla dünya getirdiği bu eserler, kamusal alanlarda sergilenmesi açısından ses getirmiştir.

Türk heykel sanatının önemli temsilcilerinden biri olan Şadi Çalık, özellikle minimalizm anlayışını Türk heykel sanatına taşıyan öncü sanatçılardan biri olarak kabul edilmektedir. Girit doğumlu olan ve daha sonra babasının ismi olan "Şadi" ismini kullandığı bilinen sanatçı, ilk sanat eğitimini İzmir'de almış; burada resim öğretmeni olarak görev yapan Elderoğlu'nun yönlendirmesiyle Güzel Sanatlar Akademisi'ne geçmiştir. 1948 yılında Belling'in öğrencisi olarak akademinin Yüksek Heykel Bölümü'nden mezun olmuş, ardından Paris'te bulunarak özgün ve bağımsız çalışmalara imza atmıştır. 1959 yılında öğretim üyesi olarak Devlet Güzel Sanatlar

Akademisi'nde görev yapmaya başlayan sanatçının plastik anlatımı güçlü, duyarlılığı ise dikkat çekicidir.¹⁵⁷

Şadi Çalık birlikte daha sonra Türk Grup Espas'ı kuracak olduğu arkadaşları İlhan Koman, Sadi Öziş, Ali Hadi Bara gibi Paris'te gelişen ve hem nitelik hem nicelik olarak yaygın ve etkin bir sanat görüşü ortaya disiplinlerarası sanat ya da plastik sanatlarla mimarinin sentezi fikrinden etkilenmiştir.

Bu düşünce içerisinde yer alan yenilikçi sanat üretimleri, Avrupa'nın savaş sonrası sanat ve kültür ile yeniden şekillendirme çabası, mekan ve sanat arasındaki ilişkilerin yorumlanması gibi konular Şadi Çalık'ın da ilgi alanları arasına girmiştir.

1950 yılında Paris'e giden Şadi Çalık, burada hem Rue Grand Chaumière'deki Soyut Sanat Atölyesi'nde hem de Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim alarak, savaş sonrası Paris'teki modern sanat ortamının tam merkezinde bulunmuştur. Bu dönemde Paris, klasik anlayıştan yenilikçi akımlara, toplumsal gerçekçilikten soyut sanata kadar birçok eğilimin tartışıldığı, genç sanatçıların sanatın yeniden yapılanması adına mücadele verdiği bir odak noktasıydı. Özellikle sanat ve mimarlığın birlikteliğini savunan André Bloc'un önderliğinde kurulan "Groupe Espace" gibi oluşumlar, dönemin estetik tartışmalarına yön vermekteydi. Çalık, bu yoğun ortamda yer alarak hem güncel sanatı yakından takip etmiş hem de soyut anlatımı merkezine alan heykeller üretmiştir. Alçı ve demir gibi malzemelerle çalıştığı bu süreçte "Paris Kuşu" adlı soyut heykelini üretmiş, ardından 1952'de İlhan Koman ve Zühtü Müridoğlu ile birlikte Anıtkabir kabartmalarını tasarlamıştır. Paris'te geçirdiği bu dönem, sanatçının kübist ve soyut anlatım diliyle şekillenen özgün heykellerini yaratmasında belirleyici olmuştur.¹⁵⁸

Çalık 1951'de yurda döndüğünde soyut çalışmalarına devam etmiştir. Serbest çalışmaları dışında, yurda döndüğünde kamusal alanlar için çeşitli heykel ve rölyef çalışmaları da yapmıştır.

Şadi Çalık'ın 1950'li yıllarda Zühtü Müridoğlu, İlhan Koman ve Ali Hadi Bara gibi sanatçılarla kurduğu dostluklar ve ortak sanat dili, bu dönemdeki eserlerine

¹⁵⁷Uzun Aydın, Derya, "Minimalizm Sanat Akımı ve Heykeltraş Şadi Çalık", *Route Education and Social Science Journal*, sayı 21 (2018), s. 1162, s.s. 1153-1170.

¹⁵⁸ Alp, Seda, "Eskişehir'de Bulunan Şadi Çalık Heykelleri Üzerine Bir Değerlendirme", *Art-Sanat*, sayı 16 (2021), s. 35-36.

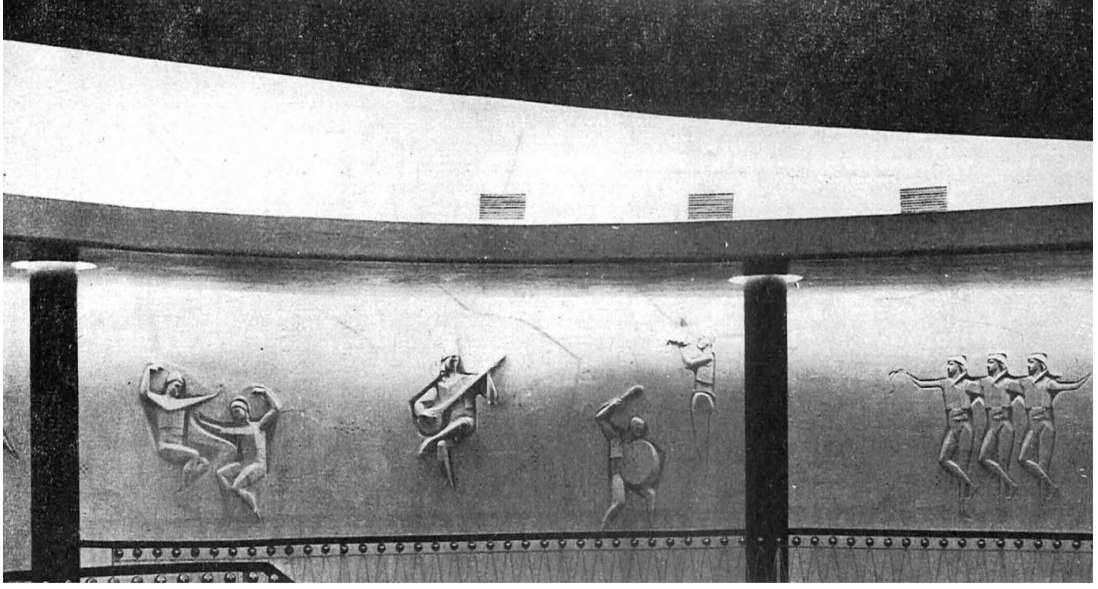
yansımaya başlamıştır. Özellikle 1955'te mimariyle ilişkili olarak tasarladığı Etibank Rölyefi ile sanat ve tasarımı birleştirdiği Demir İskemle, Koltuk ve Demir Kompozisyonu I. gibi çalışmalarda, hocası Belling'in etkisi açıkça görülmektedir. Sanatçı, 1959'da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin metal atölyesinde çalışmaya başlayarak hem sipariş aldığı işler aracılığıyla daha geniş kitlelere ulaşmış hem de Paris'teki soyut sanat tartışmalarının Türkiye'deki yansımalarına aktif biçimde katılmıştır. Bu bağlamda, Avrupa'daki Groupe Espace oluşumunun Türkiye ayağının kurulmasında yer alması da, onun sanat anlayışını ve dönemin sanat çevresiyle olan güçlü etkileşimini göstermektedir.¹⁵⁹

Yurda döndüğünde yapmış olduğu heykel rölyef çalışmalarında geleneksel olan teknikler ile yenilikçiliği bir arada kullanmıştır.

Çalık, İzmir Fuarı için çeşitli çalışmalar yapmış, ancak sonradan kaldırılan Yavuz Sultan Selim Büstü ile Yatan Kadın bunlardan sadece bazılarıdır. Bunun yanında, oldukça bilinen Atbaşları heykelini de gerçekleştirmiştir. 1952 yılında İlhan Koman ve Zühtü Müridoğlu ile birlikte Anıtkabir rölyeflerinde çalışması, sanatçının önemli ortak projelerinden biridir. Sanat hayatında eski ve yeniye birleştiren özgün bir sanatsal yaklaşım benimseyen Çalık, yenilik arayışı içinde olmakla birlikte Rönesans ve Antik sanatın etkisine de açık olmuştur. Eserlerinde kütlenin hafifliğini hedeflemiş, geleneksel tekniklerden başlayıp soyutluk metaforuna doğru ilerlemiştir. Detaylardan kaçınan yalın üslubu, azlık imgesine verdiği önemle birlikte kendini göstermektedir. Üçlü dengeyi tercih eden sanatçı, üçgeni yol gösterici bir biçim olarak kullanmıştır. Türkiye'deki ilk büyük soyut heykel olarak kabul edilen ODTÜ Üçlü Anfisi Soyut Heykeli ile Galatasaray 50. Yıl Anıtı, özellikle hafızalarda yer etmiş eserler arasındadır. Galatasaray 50. Yıl Anıtı, tabanında oluşturduğu dik üçgenle dikkat çekmekte, Pembe Demir Kompozisyonu ise üçlü denge örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Alp, Seda, a.g.e., s. 36.

¹⁶⁰ Uzun Aydın, a.g.e., s. 1166.



Şekil 108.Şadi Çalık, Konak Sineması Rölyefleri, 1960.

Şadi Çalık'ın bu kamusal çalışmalarında da farkedilen mekan, boşluk, hafiflik algısı onun minimalist çalışmalarında daha belirgin hale gelecektir. Bu şekilde espas kavramının yeniden yorumladığı eserler ortaya koyacaktır.

Onun heykelleri ile ortaya koymaya çalıştığı derinlik, boşluk, mekan algısı onu mimarlık ve heykel arasındaki ilişkiyi sorgulamaya itmiştir.

Çalık, heykelin mimari ile kaynaşması gerektiğine inanmakta ve soyut anlayışını yalınlık, hafiflik, uçuculuk ve kütlenin çizgisel ifadesi olarak tanımlamaktadır. Çizginin, çok tutumlu kullanılması gereken ancak çok şey ifade eden önemli bir unsur olduğunu vurgular. Sanat anlayışını şu sözlerle dile getirmiştir: “Şadi Çalık sanatta araştıran bir yenilikçidir, ama biçimci değildir, fizikçidir. Bizim anladığımız sanat metafizik değil, fizik sanat, yani rasyonel sanattır. Gereçlerin olanaklarını zorlayarak, deneyerek yapılan sanattır.” 1950’lerde yaptığı ilk soyut heykellerinde nesnel dünyanın peşinde olduğunu belirtmiş, 1956 yılında ESİ dergisine verdiği röportajda ise yeni heykel anlayışını açıklayarak, resim ve heykelin artık mimariye eklenen ayrı unsurlar değil, mimarinin bünyesine dâhil olduğunu ifade etmiştir. Böylelikle resmin tuvalden, heykelin ise biblo olmaktan kurtulduğunu, abstré sanatın ise objenin deformasyonundan çıkarak daha saf ve kendi olanaklarıyla hitap etmeye

çalıştığını belirtmiştir. Bu yaklaşımın, 20. yüzyıl için bir zorunluluk olduğunu dile getirmiştir.¹⁶¹

Arkitekt Dergisi'nde yayınlanan bir makalede Şadi Çalık'ın Nuri İyem ile birlikte Şehir Galerisi'nde açmış oldukları sergide yer alan heykelleri için şöyle denmektedir:

“Üç heykelle sergiye iştirak etmiş olan Şadi Çalık'ın eserleri birbirine zıt iki zihniyet taşımaktadır: Mekân içinde, umumî şekli ve satırların hafif değişikliklerinden

meydana gelen ı ışık gölge oyunlariyle kıymet bulan deliksiz blok heykel, ve, mekânı tamamiyle içine alan, şekillendiren, bir görüş noktasından eserin umumî vaziyeti idrak edilebilen inşai demir heykel.

Şadi Çalık'ın esprisinin ve icad kabiliyetinin bu ikinci heykel anlayışına daha elverişli olduğu, ufkî demir çubuklarla temin ettiği diagonal kare ve üzerindeki renklendirilmiş satırlı, güzel heykelinden anlaşılıyor.”¹⁶²

Şadi Çalık'ın disiplinlerarası sanat yaklaşımı sadece heykel ve mimari arasındaki ilişki açısından olmamıştır.

Bunun yanısıra Şadi Çalık, Türk Grup Espas'tan arkadaşları ile Kare Metal Atölyesi'nin çalışmalarında da yer almıştır.

Şadi Çalık'ın sanatsal görüşü Paris yıllarından getirdiği, mekanla birlikte var olan, sanat kavramı çerçevesinde, yorumlanabilir.

Bu açıdan onun daha sonraki eserlerinde de gözlemlenen, malzeme, ışık, gölge, mekan, doluluk-boşluk, hareket ve statik arasındaki ilişki, bir sanat eserinin nasıl onu çevreleyen dünyadan ayrı olamayacağını gösterir niteliktedir.

¹⁶¹ Şen, Metin, “Abstract Sculptures of Şadi Çalık in the Context of Rudolf Belling's Contributions to Turkish Sculpture Art”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 6, Sayı 14, 2016, s. 6.

¹⁶² “Nuri İyem ve Şadi Çalık,” *Arkitekt Dergisi*, Sayı 282, Nisan 1955, s. 155, <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/219/2983.pdf>.

Bu bakımdan Şadi Çalık'ın disiplinlerarası sanat yaklaşımında plastik sanatlar ve mimari arasındaki ilişki iç içe geçmiş haldedir denebilir.

Bu şekilde bir heykel aynı zamanda bir mimari eserdir, çevresi ile birlikte yorumlanır, çevresi ile şekillenir. Onun Galatasaray'da sergilenen 50. Yıl Anıtı bu açıdan önemlidir.

Bu eserinde heykel, paslanmaz çelik ve granitin malzeme uyumu, Cumhuriyet'in "sarsılmaz"lığını yansıtırken, ileri doğru bir hareket yaratan dinamizmi geleceği temsil eder.

Paslanmaz çelik yüzeyin yansıtıcı yüzeyi çevreyi yansıtır ve bu şekilde heykel çevrenin, çevre heykelin bir parçası olur.



Şekil 109. Şadi Çalık, "Cumhuriyet'in 50. Yılı Anıtı", 1973.

5.2.2.5. Hadi Bara

Türk Grup Espas ve disiplinlerarası sanat kavramı içinde Ali Hadi Bara, kendi yamanından, eğitiminden, içinde bulunduğu çağın çeşitli etkileşimlerinden aldığı ilhamla var olmuştur.

Bu etkileşim, onun ailesinin farklı coğrafyalarla olan bağı, Cumhuriyet öncesini sonraya bağlayan bir kuşakta yer alması, Fransa'daki eğitimi ve burada farklı kişilerle kurduğu tanışıklık ile ilişkilidir.

“Cumhuriyet dönemi Türk heykelinin ilk kuşak sanatçılarından olan Ali Hadi Bara, 9 Eylül 1906'da Tahran'da dünyaya gelmiştir. Babası Cafer efendi Afganistan'ın Herat bölgesinde yerleşmiş bir dereboyu ailesindendir. Annesi Bezmi hanım ise bulgar göçmenidir ve elçiliklerde görevli bir memurun kızıdır. (...)Aile yaklaşık 1910 yılına kadar Tahran'da yaşar. Bu sırada İran; Ruslar ve İngilizlerin siyasi emellerinin çatıştığı bir ülke olmasının yanı sıra, içte de kraliyet ve milliyetçi muhalefet arasında bir gerginlik vardır.(...)

1910 ve sonrasının İstanbul'u da İstanbul'u da toplumsal ve siyasi karışıklıklarla içiçedir.”¹⁶³

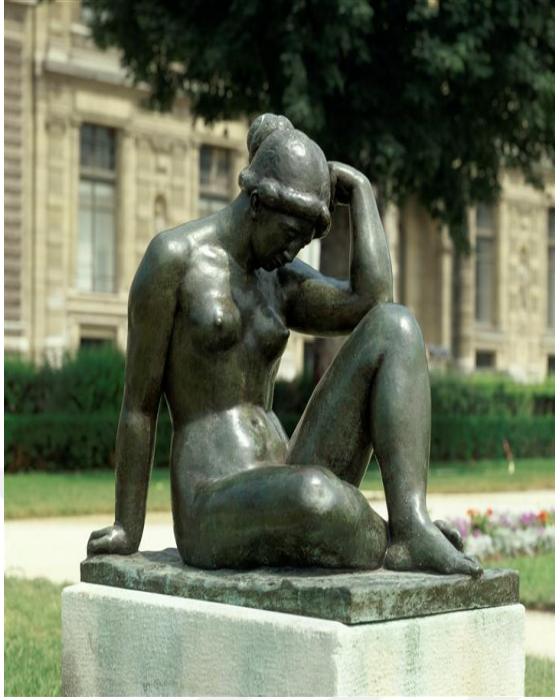
Görüldüğü üzere Ali Hadi Bara'nın sanat eğitimine başladığı ortam siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel olarak karışık, belirsizlikler dolu bir ortamdır.

İşte bu ortam içinde 1923 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne başlar. Akademideki eğitimine bir süre ara verdikten sonra 1925 yılında tekrar döner.

Hadi Bara, 1927 yılında sanat eğitimi amacıyla Paris'e gitmiş, burada önce Académie Julian'da eğitim almış ve ardından Montparnasse bölgesinde bir atölye kurmuştur. Paris'te geçirdiği bu yıllarda, Charles Despiau'nun özel atölyesinde çalışarak Maillol geleneğine yaklaşmış, özellikle 1950'li yıllara kadar ürettiği büst ve nü heykellerinde bu etkinin izleri gözlemlenmiştir. Ayrıca, sanatçının form

¹⁶³ Üstünipek, Mehmet, “Hadi Bara'nın Sanatsal Kişiliği ve Yapıtları”, Yüksek Lisans Tezi, T. C. Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ark. ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Programı, İstanbul, Haziran 1994, s. 9.

anlayışındaki kitlesellik ve yalınlık unsurları, eski Mısır heykelinden aldığı ilhamla bütünlüştür. özgün bir ifade biçimi oluşturmuştur.¹⁶⁴



Şekil 110. La Méditerranée / Maillol Aristide



Şekil 111. Hadi Bara "Havva"

1930 yılında Türkiye'ye dönen Hadi Bara, Güzel Sanatlar Akademisi'nde kütüphane memuru olarak başladığı görevine daha sonra asistan olarak devam etmiştir. Ancak dönemin yaşlı akademisyenleriyle yaşadığı fikir ayrılıkları nedeniyle 1932 yılında kısa bir süreliğine görevinden ayrılmıştır. Sanat yaşamında önemli bir kırılma noktası olan 1949 Paris seyahatine kadar, figüratif heykel anlayışına bağlı kalmıştır. Bu dönemde, Paris'te 1927-1930 yılları arasında aldığı sanat eğitiminin etkisiyle Despiau ve Maillol'un sadeleştirilmiş ideal güzellik anlayışı, bütünlüklü form yapısı ve altyapıya verdiği önem doğrultusunda kütesel ve sağlam plastik yapıya sahip eserler üretmiştir. Özellikle 1939 tarihli Atatürk Başı bu anlayışın güçlü örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Anıt heykel çalışmaları da bu döneme denk gelir; bunların ilki 1935'te yaptığı Adana Milli Kurtuluş Atatürk Anıtı, en bilineni ise 1941-1943 yılları arasında Zühtü Müridoğlu ile birlikte gerçekleştirdiği İstanbul Beşiktaş Barbaros Anıtı'dır. 1949 sonrası dönemde sanat anlayışı köklü bir

¹⁶⁴Özşen,Derya, "Reading the History of Turkish Sculpture at the Istanbul Painting and Sculpture Museum", *JOURNAL OF INTERNATIONAL MUSEUM EDUCATION*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, c. 5, Özel Sayı, 29 Ekim 2023, s. 131-132, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3459882>

değişime uğramış, tamamen soyut heykellere yönelmiştir. Bu yeni yaklaşımında boşluk-doluluk dengesi, hacim ve uzam ilişkileri gibi heykel sanatının temel meselelerini ele almıştır. Bara, yalnızca Türkiye’de değil, yurt dışında da sergilerde yer almış, 1929, 1931 ve 1936’daki Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sergileri ile 1940-1945 arasında katıldığı Devlet Resim ve Heykel Sergileri sayesinde uluslararası bir sanatçı kimliği kazanmıştır.¹⁶⁵

Ali Hadi Bara’nın Türkiye’ye döndükten sonraki heykel çalışmalarının bir bölümü figüratif tarzdadır. 1951-1953 yılları arasındaki Anıtkabir için yapmış olduğu heykel çalışmaları da bunlar arasındadır.

Ancak sanatçının 1950’lerden sonraki heykel çalışmaları soyut nitelikler taşımaya başlamıştır. Bu çalışmaları ile çeşitli yurtdışı sergilere katılmıştır.

“1953’te Lonra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nün Bilinmeyen Siyasi Mahpus’a Anıt yarışmasına katılır. Birçok ülkeden sanatçının katıldığı bu yarışmada soyut çalışmaların ağırlıkta olması dikkat çekicidir.”¹⁶⁶

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonraki dönem Avrupa’da yeniliklerin dönemidir. Avrupa’nın birçok ülkesi savaş nedeniyle dağılmış, ekonomik olarak çökmüş durumda olmasına rağmen, savaşın yaralarını sarmak, ekonomi, sosyal yaşam ve kültürün yeniden canlandırılma motivasyonunun güçlü olduğu bir dönemdir. Bu dönemde Avrupa’da plastik sanatlar bu yenilik ve teknolojinin etkisinde kalmıştır.

Teknolojinin egemenliğini kurduğu yeniçağda, bireyin çevresini algılayış biçimi de önemli ölçüde değişmiş, bu durum sanata da yansımıştır. Özellikle plastik sanatlarda, gerçekçi betimlemeler yerini doğanın soyutlanmasına dayalı biçim arayışlarına bırakmıştır. Heykel sanatında ise insan vücudu ve parçaları, tarihsel süreçte hem doğaya uygun bir gerçekçilikle hem de soyut ve fantastik yorumlarla ifade edilmiştir.

¹⁶⁵Koyunoğlu, Ömer Eren, “Türkiye’de Heykel Sanatının Çağdaşlaşma Süreci 1950-1980”, Doktora Tezi, T. C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Kasım 2018, s. 47-48.

¹⁶⁶ Üstünepek, a.g.e., s. 21.

Bu değişim, heykel eğitiminin temel yaklaşımlarını da etkilemiş ve yeni biçim anlayışları doğurmuştur.¹⁶⁷

Ali Hadi Bara soyut çalışmalarını Plaj yolu atölyesi'nde devam eder.

1950'li yıllarda Türk heykel sanatında öne çıkan geometrik-soyut anlayış, özellikle konusuz, salt biçim arayışına dayalı yapıtlar üzerinden kendini göstermiştir. Bu yaklaşımda, biçimsel denge, hacim ilişkisi ve mekân algısı öne çıkarken, içeriğin yerini geometrik düzenlemeler almıştır. Ali Hadi Bara'nın "Sac Heykel" adlı yapıtı bu dönemin karakteristiklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Eserde, yatay ve dikey olarak birleştirilen geometrik formlar aracılığıyla boşluk-doluluk dengesi kurulmuş ve soyut plastik estetik, biçimsel bir uyum üzerinden inşa edilmiştir.¹⁶⁸



Şekil 112. Ali Hadi Bara, "Boş-Dolu", 1952.

Ali Hadi Bara'nın daha sonra Türk Grup Espas içindeki görüşlerini de etkileyen kavram "espas" kavramı ile yaratmak istediği "boşluk-doluluk- mekan- insan arasındaki ilişkinin yeniden yorumlanmasıdır.

¹⁶⁷Yaęcı, Necmettin, "Cumhuriyet Sonrası Türk Heykel Sanatı Eğitiminin Etkileyen Faktörler ve Heykel Eğitiminde Soyutlama", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, c. 8, sayı 60, Ağustos 2019, s. 1052, <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1561463215.pdf>.

¹⁶⁸Coşkun, Emel, "1950-1960 Yılları Arası Türk Heykel Sanatı", *Cumhuriyet Üniversitesi* 

Henüz figüratif çalışmalarında bile izlenebilen heykelin bir mekan ve çevre ile olan ilişkisi soyut çalışmalarında daha belirgindir.

Zühtü Mürtoğlu sanatçının vefatının ardından Arkitekt dergisine yazdığı yazıda onun soyut heykel çalışmalarını ve sanatçını bu yıllardaki yaşamını şu şekilde tanımlamaktadır:

1950'den sonraki çalışmalarında, biçimi dolu ve boşlukların dengelenmesiyle bulma çabaları başlar. Çoğu saç levha ya da demir olan bu yapıtlarda geometrik biçimler büyük bir titizlikle ölçülmüş, hesaplanmış, doluların boşluklarla dengesi sağlanmıştır. Sağlık durumunun bozuk olduğu son yıllarda, eskisi gibi sürekli çalışmıyordu. Biraz

Sağlığı düzelince yine atölyesine kapanıyor, yeni yeni aramalara başlıyordu. Bu son yılların heykelleri daha hiç sergilenmemiş, ,başka bir deyimle gün ışığına çıkmamıştır.¹⁶⁹

Böylece heykel ve heykelin konumlandığı çevre ilişkisini yorumlaması onun plastik sanatların sentezi hakkındaki görüşleri ile örtüşmektedir. Bu yönelim onun kişiliğinde var olan çok yönlülüğü ile birleşmiştir.

“Aynı zamanda dünyada olup bitenlere karşı meraklı bir yapıya sahiptir. Sadece kendi uzmanlık alanı olan heykel sanatına değil, resimden mimariye, zamanın müzüğünden siyasete çevresinde gelişin her türlü olaya karşı ilgilidir. Yenilikleri heyecanla izler ki tüm bunlar onun daima ileriye dönük kişiliğini ortaya koyar.(...)”

1955 Ocak ayında mimar Tarık Carım ve İlhan Koman’la birlikte Türk Grup Espas’ı kurarlar. Fikirlerini Plastik Sanatların Sentezi başlıklı yazıda toplayıp, Fransa’ya aynı fikirleri taşıyan grubun başkanı Andre Bloc’a yollarlar. Bu bildiri grubun genel kurulunda okunur ve Architecture d'Aujourd'hui dergisinde yayınlanır.

Kandilli Yılları: Bu dönemde Anıtkabir çalışmalarından elde ettiği geliri de kullanarak Kandilli’deki yalayı alır ve 1956-57’de Plajyolu’ndan buraya taşınır. Aldıktan sonra burasını elden geçirir. Mobilyalar, binanın cephesi,

¹⁶⁹ Mürtoğlu, Zühtü, “Hadi Bara 1906–1971,” *Arkitekt Dergisi*, c. 1971, sayı 1971-04 (344), s. 160–161.

metal işler hep İlhan Koman, Sadi Öziş, Tarık Carım'ın yardımıyla yapılır.Burası da sanatçıların kaynaştığı mekana bir ortam oluşturur.”¹⁷⁰

Çok yönlü kişiliğinin Türk Grup Espas bünyesinde hayat bulması disiplinlerarası sanata bakışını da tanımlar niteliktedir.

Ali Hadi Bara'nın mimari polikromi ve disiplinler arası sanat hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

“Plâstik san'atlar sentezinin gayesi olan ve mimariyi, resim ve heykeltraşiyi aynı zamanda ihtiva eden mükemmel esere varmak için, mimar, müşavir - mühendisinkine muvazi bir rol oynayacak olan müşavir - plâstisyenlerle teşriki mesai etmelidir.

Mimarî polikromide şekillendirilmiş renklerin iyi veya kötü kullanılması, bir binanın bütün plâstik kıymetlerini, teyit, tâdil veya sakatlar.

Memleketimizde yapıldığı gibi, polikromi, aklîselim ve mimarî mâna haricinde renklendirmek değildir.

Mimarî polikromi bir zevk işi değil, zihnî bir iştir.”¹⁷¹

Ali Hadi Bara mekan ve mimarlık üzerine düşüncelerini de çeşitli makalelerde yazmıştır. Bunun yanında kendi düşünceleri ile örtüşen çeşitli yazılardan yaptığı çevireler de yine onun düşünce ufğunun izlerini bulabiliriz. Örneğin yine Arkitekt dergisinde Richard Neutra'dan yaptığı çeviri yazısını konusu “*Mimari Mekan-Zaman, (Espace - Temps) Fiziolojisi*” adını taşımaktadır. Bu yazıda;

“Mimar, beş duygu sahibi insan değilde, milyonlarca alma uzuvlu yeni bir arayıcı olan müşteri, müşahit için ibda ediyor. Onun kâinat hayali, yıldız bulutlarından derisine gidiyor fakat orada duraklamıyor. \ Vücudun, oturmuş, uzanmış, yürüyüş halindeki her vaziyeti, ufki veya meyilli zeminin elastikiyeti, sertliği, her şey, dahili duygular tarafından kaydediliyor. Fiziki civarımızı inşa eden mimar, fizyolojik muvazenemizi tehlikeye sokabilir.

¹⁷⁰ Üstünipek, a.g.e., s. 20–22.

¹⁷¹ Bara, Hadi, “Mimari Polikromi Hakkında Notlar”, *Arkitekt Dergisi*, sayı: 284 (1956-02), s. 66-67.

Eskiden, objektif ve sübjektif ihsasî görünüşümüzü, cehalete veya indî hükümlere tevdi ederlerdi. Hilken intibak ettiğimiz hayat, çoğalan sun'î bir giriftliğe (complexite) gidigidiyor. Evlerimiz için olduğu gibi şehirlerimiz için de bu giriftlikle âhen.kli bir plân takibetmek lâzımdır. Ampirizm, manevî mevcudiyetimize kadar tesir eden bu sahada kabul edilmez oldu.

(...)İfratlardan da sakınmalıyız. Değişik deri renkleri altında, Asya, Afrika ve Avrupa insanların, gelecek asırda, kendilerini tehdit eden iki büyük atomik kuvvet karşısında müşterek menfaatları olabilir. İyi niyetli bir insanlığın hizmetinde sulhperver arayıcı bizler için dünya şantiyemizdir.

Otostradlardan ve buildinglerden çok evvel, hayatî mekânımız hendesevi aşıyordu. Geometr için ne yukarı ne aşağı vardır, fakat, yaşayan insan, basarî intibalarını, mütemadiyen, cazibei arzın mânasiyle birleştirir. Gözlerimizi, semada yükselen bir çan kulesine doğru kaldırsak veya bir merdiven trabzanma indirsek, yukarı ve aşağının, mekânın fiziolojik mefhumu içinde bir esas mânası vardır. Başın hareketleri hakikî geometre hiç bir şey ifade etmez. Yukarı ve aşağı, bir cami veya kilisede dua eden ve bir proje yapan mimar için semboller olan esas prensiplere aittir.

Mekânın simetrik olmayan, lâkayd olmayan bir istikameti vardır. Sağ, sol değildir. Gözlerimizle idrak edilen önümüzdeki mekân, arkamızdaki görünmeyen mekândan farklıdır. Basarî kuvvet, retinanın hassas mıntakasına tekabül eden görme sahasının küçük bir kısmına inhisar eder. Fakatlidir. ve bunu, dünyanın muhiti bir görüşü içinde yapabilir.

Gözün, müdrik olsun olmasın, her vaziyette gördüğü evvelden tayin edilmelidir.

Mekân intibaka ve iki gözle görüşe de tabidir. Bugün,uzaktan yakına, ve aynı şey olmayan yakından uzağa intibakı için hasrettiği çok kısa zaman, ölçülüyor.(...)Mimar, bugünkü bilgilerin vasıtasıyla, insanlığın kadîm cevherine bütün vakarını vermek için kendi kudret ve rolünü anladığı zaman,

kromdan plastiklere kadar yeni malzemeleri birleştirmeği bilenden fazla istikbalin eserini yapıyor.''¹⁷²

5.2.2.6 Tarık Carım

1950'lerde İlhan Koman, Şadi Çalık, Sadi Öziş ile birlikte Fransa'da eğitim alan ve Türk Grup Espas'ın kurulmasında yer alan bir diğer sanatçı ve mimar Tarık Carım'dır.

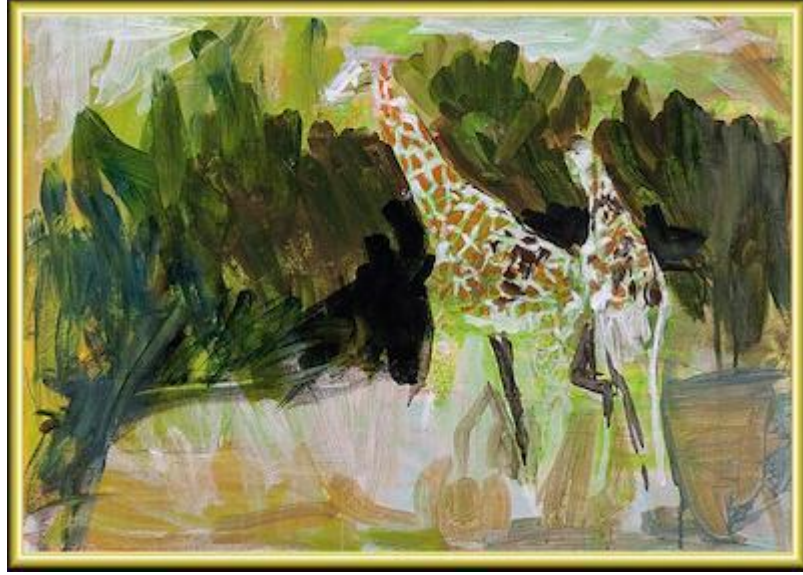
Yaşamı hakkında çok fazla bilgi olmamakla birlikte, sağlığında kendisini tanıyan aile dostlarından ve okul arkadaşlarının aktardıklarından elde edinilen bilgilere göre Tarık Carım, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu 1923 yılında Moskova'da doğmuş. Modern Türkiye'nin kuruluşu sırasında Atatürk'e yakın olan babası konsolosmuş. Annesinin Bolşoy balesinde balerin olan bir Rus olduğu biliniyor. Ancak annesi tübelküloz nedeniyle genç yaşıta hayatını kaybeder.

Biraz da annesinden aldığı yetenek ve onun sanat çevresine yakınlığı nedeniyle Tarık Carım, resim çalışmaya başlar.

Ailesi hakkında bilinen bir diğer konu da babasının Kafkas kökenli, sert mizaca sahip birisi olduğudur.¹⁷³

¹⁷² Neutra, Richard, "Mimari ve Mekan-Zaman (Espace-Temps) Fizyolojisi", çev. Heykeltraş Hadi Bara, *Arkitekt*, cilt 1955, sayı 1955-03 (281), s. 121-122.(Orijinal Makale başka bir dilde yayınlanmıştır.)

¹⁷³ Jolé, Michèle, "Des étudiants de 1919 à 1969, Institut français d'études anatoliennes", "Chapitre 4, Notices biographiques, portraits" içinde, "Le vide urbain et l'art urbain başlıklı tez "(Robert Auzelle danışmanlığında, Paris Kentsel Planlama Enstitüsü, 1955) hakkında bilgiye yer verilmektedir, <https://books.openedition.org/ifeagd/2189#anchor-toc-1-39>, (erişim 23 Mayıs 2025).



Şekil 113. Tarık Carım, *Tuval Üzeri Yağlı Boya*, 40×60 cm.

Anlaşıldığı kadarıyla farklı kültür ve coğrafyaların havasında doğmuş, bir diplomat baba ve bir sanatçı annenin çocuğu olarak büyümüş olan Carım'ın çok yönlü ve zengin imgelem gücü onun aldığı eğitimlerle gelişmiş ve güçlenmiştir. Böylece Tarık Carım, resimden mimariye ve kent planlamasına kadar geniş bir alana ilgi duymuş ve disiplinlerarası yaklaşımı bu şekilde oluşmuş ve genişlemiştir.

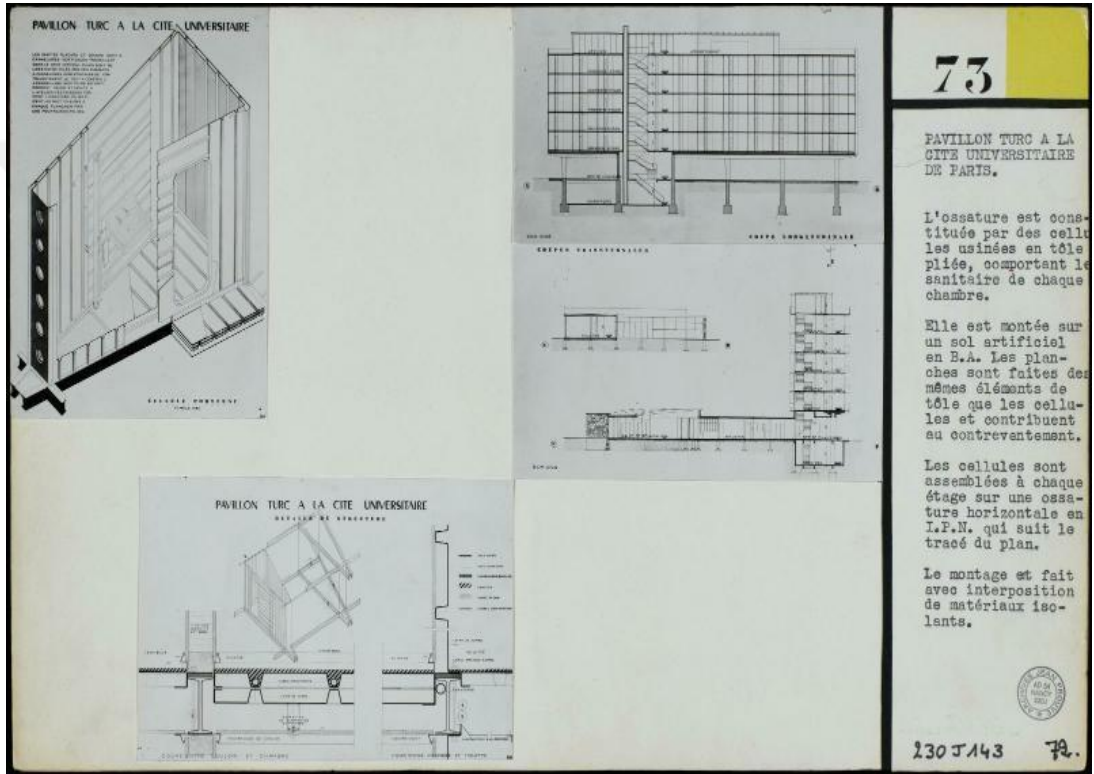
Tarık Carım'ın mimarlık ve şehircilik eğitimine Fransa'nın Grenoble kentinde başladığı, École des Beaux-Arts ve IUUP'de sürdürdüğü anlaşılmaktadır. 1949'da şehircilik eğitimini tamamlayan Carım, 1955'te Robert Auzelle danışmanlığında yazdığı *Le vide urbain et l'art urbain* başlıklı yüksek lisans tezinde, kent projesi tasarımıyla “duygusal içerik” kavramını kuramsal bir zemine oturtmuştur. Mimarlık stajlarını Le Corbusier, Oscar Niemeyer ve Jean Prouvé gibi önemli isimlerle gerçekleştirmesi, onun estetik ve kentsel forma yönelik ilgisini derinleştirmiştir.¹⁷⁴

Tarık Carım, projelerinde bir yandan fonksiyonelliğe önem vermiş, bir yandan da mimaride malzeme kullanımını araştırmıştır. Bu açıdan Jean Prouvé, onun hem etkilendiği hem de birlikte çalıştığı bir isim olmuştur.

Tarık Carım'ın Paris Cité Universitaire'de gerçekleştirdiği Türk Pavyonu, prefabrike çelik elemanlarla inşa edilmiş, işlevsel modüller ve modernist malzeme anlayışıyla dikkat çeken özgün bir yapı örneğidir. Her biri duş, lavabo ve dolap içeren bu

¹⁷⁴ Michèle Jolé, a.g.e., “Chapitre 4, Notices biographiques, portraits” içinde Tarık Carım'a dair bölüm.

modüller, fabrikada üretilip sahada monte edilmiş; oluklu çelik levhalar hem duvar hem döşeme olarak kullanılmıştır. Mekânda düralit ve düfelit gibi modern kaplama malzemeleri tercih edilmiş; odaların dışa açılımı doğal ışık ve manzara odaklı, statik açıdan avantaj sağlayan trapez hacimlerle sağlanmıştır. Yapının teknik çözümlmeleri Jean Prouvé ile Nancy’de yürütölmüş, dış cephede ve çatı elemanlarında alüminyum kullanılmıştır. Pilotiler üzerinde yükselen doğu-batı yönelimli oda blokları çağdaş estetikle örtüşürken, zemin katta bar, kütüphane, toplantı salonu gibi sosyal mekânlar serbest planlama anlayışıyla kurgulanmıştır.¹⁷⁵



Şekil 114. Tarık Carım, 1948 yılında Paris'teki École des Beaux-Arts'ta mimarlık eğitimine başlamış ve 1952 yılında "Un pavillon turc à la Cité Universitaire" (Paris Üniversitesi'nde Türk Pavyonu) başlıklı bir diploma projesiyle mezun olmuştur. Bu proje, Jean Prouvé'nun 1953 yılında gerçekleştirdiği "Pavillon turc" (Türk Pavyonu) projesiyle benzerlik göstermektedir.

İstanbul’a dönüşü tam olarak bilinmemekle birlikte 1950’lerin sonu, 1960’ların başı olduğu tahmin ediliyor. İstanbul’dakiş mimari çalışmalarına örnek olarak sadece Boğaz’da inşa etmiş olduğu bir bina olduğu biliniyor.

¹⁷⁵ Tarık Carım, Tarık, “Paris’te ‘Cité Universitaire’de Türk Pavyonu Projesi,” *Arkitekt*, Cilt: 1954, Sayı: 275–278, s. 171–172,

Grup Espas grup üyelerinin bir araya gelişi Hadi Bara'nın Kandilli'deki bir yalı projesiyle başlamıştır. Bu projede ortak üretim fikrinin ilk kez denendiği görülmektedir. Tarık Carım yapının mimari projelerini çizerken, Koman kapı ve pencere doğramalarına ait metal işleri üstlenmiş, Sadi Öziş ise yapı için resimler yapmıştır. Tarık Carım'ın, Hadi Bara'nın sanatsal yaklaşımıyla örtüşen bir proje arayışında olduğunu belirtmesi, bu işbirliği fikrinin bilinçli bir sanatsal stratejiye dayandığını göstermektedir.¹⁷⁶

Tarık Carım, bir mimari projenin çok yönlü olarak ele anışında projenin bulunduğu çevreyi de önemli bir yere koymuştur. Bu açıdan kendisinin şehir planlamasına yönelik çalışmaları da önemli bir yer teşkil etmektedir.

1960'ların başında İstanbul Belediyesi bünyesinde Doğu Marmara Bölge Planlama Ekibi'nde görev alan Tarık Carım, bu ekipte başkanlık görevini yürüten ve Paris'te tanışmış olabileceği Tuğrul Akçura ile bir pozisyon rekabeti yaşamıştır. Aralarındaki yaklaşım farkının da bu ayrışmada etkili olduğu, Carım'ın morfolojik bir planlama yaklaşımı yerine çok disiplinli bir kalkınma anlayışını benimsediği anlaşılmaktadır. Carım'ın, bu süreçte görevdeki kişiyi değiştirmek üzere harekete geçtiği ve ekipte yer alan bir demografin desteğini aldığı belirtilmektedir. Neticede yaşanan bu gerilimli süreçten sonra, Birleşmiş Milletler'den aldığı uzmanlık teklifini kabul ederek İstanbul'dan ayrılmıştır. Carım'ın bu dönemde sanat dünyasıyla olan bağını da koparmadığı, resim yapmayı sürdürdüğü ve *Espace Turc* grubunu kurduğu bilinmektedir.

Birleşmiş Milletler'deki kariyeri 1966 yılında Seul'e taşınmasıyla başlar; burada kentin nazım planından sorumlu olmuştur ve 17 yıl görev yapmıştır. Ardından Nairobi'ye geçerek çeşitli kalkınma projelerinde uzman olarak çalışmıştır. Ancak kızlarından birinin trajik ölümü nedeniyle Türkiye'ye erken dönmek zorunda kalmıştır. 1984'te Mimar Sinan Üniversitesi'ne Şehir Planlama Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak davet edilmiş ve kentsel tasarım programında ders vermeye başlamıştır. 1995'teki vefatına dek bu görevini sürdürmüştür.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Yavuz, Ezgi, a.g.e., s. 134.

¹⁷⁷ Michèle Jolé, a.g.e., s. 4, Chapitre 4, "Notices biographiques, portraits".

Tarık Carım, kent çalışmalarına yönelik fikir ve projelerinde demografi ve ekoloji gibi unsurları da incelemiş, yaşanılabilir kentler yaratmak üzerine düşüncelerinde bu unsurların da göz önünde bulundurulması gerekliliğini ortaya koymuştur.

Fransız ziraat uzmanı ve ekoloji öncüsü Rene Dumont'nun 1960'lı yıllardan itibaren dünya ve Afrika üzerine yaptığı sert uyarılar, yalnızca çevresel değil, aynı zamanda kentleşme ve nüfus politikaları açısından da dikkat çekicidir. Dumont, karbon emisyonlarının ciddi biçimde azaltılması, dünya çapında ağaçlandırma kampanyalarının başlatılması ve nüfus artışının kontrol altına alınması gerektiğini vurgulamıştır. Özellikle Afrika için önerdiği acil önlemler ile, metropol kentlerdeki hızlı ve kontrolsüz büyümenin doğrudan çevresel ve kültürel yıkımlara yol açtığını ifade etmiştir.¹⁷⁸



Şekil 115. Jean Prouvé, Tarık Carım ve bir çalışma arkadaşı, Ateliers Jean Prouvé, Maxéville, 1952.

¹⁷⁸ Carım, Tarık, "Çevresel Değerlendirmeli Kentsel Tasarım", I. Kentsel Tasarım ve Uygulamalar Sempozyumu, 23–24 Mayıs 1991, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, s. 14-15, <https://acikerisim.msgsu.edu.tr/xmlui/handle/20.500.14124/9282> (Erişim: 8 Haziran 2025).

6. SONUÇ

Hem sanat yönetimi hem de sanat tarihi açısından disiplinlerarası sanat, sınırları ve olanakları açısından geniş bir alandır. Günümüzde çağdaş sanatın ve çağdaş sanat ortamının değerlendirilmesinde, sanatın gelişen teknoloji, bu teknolojiye bağlı olarak ‘‘kültür’’ ve ‘‘sanat’’ kavramlarının yeniden tanımlanmasında disiplinlerarası sanat, sanat tarihi açısından ufuk açıcı bir nitelik taşımaktadır.

Çağlar boyunca sanat ve hayat birbirlerine koşut gitmiştir. İnsanoğlunun bilinen en eski kanıtlarından yola çıktığımızda insan çevresini sanat yoluyla tanımlamaya ve algılamaya çalışmış, bu çevre gelip karmaşıklıkça şehirler kurmuş, bu şehirlerin çevre (sosyal ve doğal) ile olan bağı yine sanat yoluyla olmuştur.

Bu durum, bu şehirlerde yaşayan insanları şehire, bir birlik bilincine, tarihsel süreç içinde bazen dinsel, bazen düşünsel bazen de ekonomik olarak bağlarken, bu bağlayıcılık sanat yoluyla olmuştur.

Ancak tarih boyunca kültür, bir yandan yaratılırken bir yandan da yıkımla karşılaşmıştır. Bu yıkımda kuraklık, deprem, sel, iklim değişikliği gibi doğal nedenler etkili olabildiği gibi, salgın hastalıklar, göçler, küresel sosyo-ekonomik değişiklikler de etkili olmuştur.

Bununla birlikte kültürde en kalıcı etkiyi, yaşanan büyük savaşlar ortaya çıkarmıştır. Bu nedenlerin tümü, insanlık kültürünü, sorunların çözüldüğü, aydınlık ve sağlıklı bir toplum olarak yaşanan, güzel, anlamlı bir toplumsal yaşantının nasıl var olabileceği sorusuna yöneltmiştir. Sanat tarihi içinde bu sorunun cevabının mitsel, büyüsel, dinsel, düşünsel olarak ütopyaalar içinde arandığını görürüz. Mimari, plastik sanatlar, tasarım ve şehir planlamasının dahil olduğu disiplinlerarası sanat çalışmaları işte bu ütopyaaların görsel ve imgesel olarak tanımlanmasına yardımcı olmuştur.

Savaşların kültürü eskisinden çok daha büyük yıkımlarla alt-üst ettiği I. ve II. Dünya Savaşlarının yaşandığı 20. Yüzyıl, bu açıdan daha büyük soruların sorulduğu dönem olmuştur.

Bu soruya cevap arayışı, sanatın kapsamını ve olanaklarını geliştirerek onu geniş ve kapsayıcı bir çerçevede ele almak, bu çerçevede özellikle mimari, tasarım, plastik

sanatlar ve şehir planlamasını bir bütün olarak olarak değerlendirmek doğrultusunda çalışmaların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Bu çalışma ile elde edilen veriler, kültürün, özellikle savaş gibi toplumsal yıkımlardan sonra tekrar toplanabilmesi, özlem duyulan yeni bir toplumsal yaşantıya geçebilmesi için sanatın, ,daha özelde disiplinlerarası sanatın ne kadar önemli bir görev üstlendiğini ortaya koymaktadır.

Literatüre yönelik yapılan bu araştırmada, sanatın toplumsal etkisinin, sanatın kendi içindeki disiplinler bir araya geldiğinde daha geniş çaplı olabileceği ortaya konulmuştur. Bu etki toplumsal olduğu kadar sanatçılar ve sanatın organize olması açısından da önemlidir.

Bu açıdan incelendiğinde, sanatın farklı disiplinlerinin aynı çatı altında değerlendirilmesi günümüzde sanat yönetimi açısından esin kaynağı olabilecek bir çalışma alanı yaratabileceği yönündedir.

Ayrıca, özellikle yirminci yüzyıl batı sanatının yenilikçi vizyonlarının, yeniden şekillenen dünya haritası üzerinde geniş alanlara yayıldığı da varılan sonuçlardandır. Bu sonuç, Türk sanat tarihinde özellikle 20. Yüzyıl sanat çalışmalarının nasıl ve ne şekilde etkilendiğine de ışık tutabilecek niteliktedir.

Özellikle Türk sanat tarihi açısından, disiplinlerarası sanat çalışmalarının derinlemesine araştırılması da akademi dünyamızdaki önemli bir boşluğu dolduracak nitelikte görünmektedir.

Disiplinlerarası sanat çalışmaları, toplumları, bireyleri, teknoloji ile yoğrulan dünyamızda sosyal ve bireysel kültürel kimlik arayışında yepyeni ufuklar açmaktadır.

7. KAYNAKÇA

Akengin, Gültekin, ve Ahmet Musa Koç, “Cumhuriyet Dönemi İdeolojisinin Türk Resim Sanatına Etkileri,” *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi / Journal of Social Research and Behavioral Sciences*, cilt 9, sayı 18, 2022, ss. 149–162.

Akın, Sevinç, “İkinci Dünya Savaşı Sonrası Mimarlık Hayalleri: Ütopya Eskizleri” (doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Aralık 2015), ss. 6-7.

Ali Artun, “Geometrik Modernlik: Bauhaus Enternasyoneli ve Türkiye’de Sanat,” “Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı. Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus” içinde, İstanbul: İletişim Yayınları / SanatHayat, 2009, ss. 183-201. Ayrıca bkz.: <https://aliartun.com/yazilar/geometrik-modernlik-bauhaus-enternasyoneli-ve-turkiyede-sanat>, erişim tarihi: 7 Haziran 2025.

Alp, Seda, “Eskişehir’de Bulunan Şadi Çalık Heykelleri Üzerine Bir Değerlendirme,” *Art-Sanat*, sayı 16, 2021, ss. 31–54.

Altan Ergut, Elvan, ve Bilge İmamoğlu, “Fransız Devrimi Işığında ‘Sekülerleştirici’ Türk Devrimi ve Greko-Romen ‘Espaces Libres’,” *Cumhuriyet’in Mekanları Zamanları İnsanları*, derleyenler Elvan Altan Ergut & Bilge İmamoğlu, İstanbul: Dipnot Yayınları, 2010, ss. 117-120.

Altınıyıldız Artun, Nur ve Roysi Ojalvo, derleyenler, *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*, 3. baskı, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2022. İpek Ek, “18. Yüzyılda Bozulan Ezber,” ss. 17-45; “Bozulan Nesne / Mekan,” ss. 30-39.

Altınıyıldız Artun, Nur ve Roysi Ojalvo (derl.), "Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek". İçinde: Altınıyıldız Artun, Nur, "Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesneler," ss. 119-153; "Sürrealist Sanatçıların Evi," ss. 124-130. 1–2. bs., İstanbul: İletişim Yayınları, 2012-2018.

Altınıyıldız, Nur, “Sunuş / Mimarlığı Baştan Çıkarmak,” *E-Skop Dergisi*, sayı 6, 21 Mayıs 2014. <https://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-mimarligi-bastan-cikarmak/1930>.

“Art of the XXth Century. International Exhibition, *Documenta*”, 16 Temmuz – 18 Eylül 1955. <https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta>, erişim tarihi: 18 Nisan 2025.

“Arts & Crafts Movement Overview,” *The Art Story*. <https://www.theartstory.org/movement/arts-and-crafts/>, erişim tarihi: 6 Haziran 2025.

Aslan, Engin ve Suat Karaaslan, “Sanatta Gerçeklik Kavramına Savaş Olgusu Üzerinden Bakmak,” *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, cilt 6, sayı 28 (2016), ss. 57-58. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1482735349.pdf>. DOI: 10.7816/idil-06-28-04.

Avanoğlu, Bahar, “Mimarlık Harikaları (Mirabilia),” *Şiir Mimarlık: Binanın İhlali*, çevirenler Akın Terzi ve Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2021, ss. 54–75.

Avaşer, Işıl, “Süprematizm: Nesnesiz Dünya,” *e-skop*, 13 Temmuz 2022. <https://www.e-skop.com/skopbulten/suprematizm-nesnesiz-dunya/6407>, erişim tarihi: 12 Nisan 2025.

Aydemir, Burak, “II. Dünya Savaşı Sonrasında (1945-1950) Türkiye’nin İktisadî Durumu ve Sosyal Hayatta Yaşanan Gelişmeler,” *İçtimaiyat Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 5, sayı 1, 2021, ss. 74-89

Aydın, Derya Uzun, *Türk Heykel Sanatı ve İlk Heykeltıraşlar*, 1. baskı, Gece Kitaplığı, 2014, s. 166.

Ayyıldız Hocaoglu, Dilek, “Türk Tasarım Tarihinde Bir Parantez: İlhan Koman ve Metal Mobilyalar,” *Türkiye’de Tasarımı Tartışmak: 3. Ulusal Tasarım Kongresi Bildiri Kitabı*, 2006, ss. 4–6.

Baba, Ece Ceylan, *İdeal Kent: İdeal Kent Arayışında Mimari Ütopyalar*, 1. baskı, İstanbul: YEM Yayınları, 2020, ss. 41-49.

Bancı, Selda, “Turkish Pavilion in the Brussels Expo ’58: A Study on Architectural Modernization in Turkey During the 1950s,” Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 2009

Başbuğ, Fatih ve Zuhal Başbuğ, “Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türk Sanat Politikası,” *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (BAUNSOBED), cilt 26, sayı 49-1, Cumhuriyet’in 100. Yılı Özel Sayısı (Ekim 2023), ss. 58–71.
doi:10.31795/baunsobed.1345485.

Bara, Hadi, “Mimari Polikromi Hakkında Notlar,” *Arkitekt Dergisi*, sayı 284, Şubat 1956, ss. 66-67.

Bara, Hadi, “Plastik Sanatları Sentezi: ‘Grup Espas’,” *Arkitekt Dergisi*, sayı 279, Ocak 1955, ss. 21, 24. <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/211/2871.pdf> (Erişim: 8 Haziran 2025).

Bienal de São Paulo, *IV Bienal de São Paulo: katalog geral*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1957, ss. 375-376. (Daha önce çevrimiçi erişildi, Erişim tarihi: 12 Mart 2024; güncel erişim sağlanamamaktadır.)
<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/93295?mode=full>.

Bloc, André, “Bloc André (1896–1966), France,” *WA Design Gallery*.
<https://www.gallery-wa.com/en/designers/bloc-andre-en/> (Erişim: 23 Nisan 2025).

Bozoğlu, Begüm, “Atina Akropolis’i’nin Sessiz Tanığı: Erechtheion Tapınağı,” *Arkeofili*, 2 Ekim 2023. <https://arkeofili.com/atina-akropolisinin-sessiz-tanigi-erechtheion-tapinagi/> (Erişim: 6 Nisan 2025).

Bunulday, Solmaz, “Bauhaus’ta Eğitim: El Sanatlarından Endüstriyel Üretime, Bireyselden Kolektif Yaratıma,” *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 1, sayı 23, 2021, ss. 489–507. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2394380> (Erişim: 12 Nisan 2025).

Campens, Angelique, “Béton Brut: André Bloc and the Architecture-Sculpture Debate,” Ghent University, Ocak 2022.
https://www.researchgate.net/publication/361243217_Beton_Brut_Andre_Bloc_and_the_architecture-sculpture_debate (Erişim: 23 Nisan 2025).

Carım, Tarık, “Çevresel Değerlendirmeli Kentsel Tasarım,” I. Kentsel Tasarım ve Uygulamalar Sempozyumu, 23–24 Mayıs 1991, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, ss. 14-15. <https://acikerisim.msgsu.edu.tr/xmlui/handle/20.500.14124/9282> (Erişim: 8 Haziran 2025).

Carım, Tarık, “Paris’te ‘Cité Universitaire’de Türk Pavilyonu Projesi,” *Arkitekt*, Cilt 1954, Sayı 275–278, ss. 171–172.

Centre d'archives d'architecture contemporaine, “Bruyère, André (1912–1998),” *Archiwebture*, 28 Şubat 2025.
https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/archive/fonds/FRAPN02_BRUAN.

Cité de l'architecture & du patrimoine, “André Bruyère (1919–1998) Projets & Paroles,” *Expositions Virtuelles*. <https://expositions-virtuelles.citedelarchitecture.fr/EXPO-VIRTUELLE-BRUYERE/00-INTRODUCTION.html> (Erişim: 11 Mayıs 2025).

Clark, Toby, *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017 (Özgün eser: *The Political Image in the Age of Mass Culture*, 1997)

Coşkun, Emel, “1950-1960 Yılları Arası Türk Heykel Sanatı,” *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 35, sayı 2, Aralık 2011, ss. 121-140, s. 136.
<http://cujos.cumhuriyet.edu.tr/tr/download/article-file/49870>.

Çağlı, Alev, “Alberto Giacometti ve Varoluşçuluğu,” *Artful Living*.
<https://www.artfulliving.com.tr/project/4591/alberto-giacometti-ve-varolusculugu> (Erişim: 18 Nisan 2025).

Çakmakoglu Kuru, Alev, “Anıtkabir’deki Renkli Taş Süslemeler – İkonografik Bir Yaklaşım,” *Sanat Tarihi Dergisi* (STD), cilt XXVI, sayı 1, Nisan 2017, ss. 69-93.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/298265>.

Çanak, Erdem, “Adana’daki Erken Cumhuriyet Dönemi Eserlerinden Atatürk Parkı ve Anıtı,” *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, cilt 11, sayı 6, 2024, s. 3875.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4271479>.

Çetintaş, Vildan, "Rudolf Belling ve Atölyesi," Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ocak 2003, ss. 13-25.

Çiftçi, Süphan Kaan ve Deniz Demirarslan, "20. Yüzyılda Mobilya Tasarımı Akımlarına Genel Bir Bakış / An Overview of Furniture Design Styles in the 20th Century," *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 20, sayı 79, Temmuz 2021, ss. 1607–1627, s. 1615. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/esosder/issue/60801/842189> (Erişim: 18 Nisan 2025).

Çolak, Sena ve Alev Erarslan, "Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Konut Yapıları; İstanbul Örnekleri," *ABMYO Dergi*, cilt 16, sayı 62, Nisan 2021, ss. 191–210. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1816704>.

de Tholozany, Pauline, "Paris: Capital of the 19th Century: The Expositions Universelles in Nineteenth Century Paris," Doktora tezi, Brown University, 2011. <https://library.brown.edu/cds/paris/worldfairs.html> (Erişim: 23 Nisan 2025).

Demirarslan, Deniz ve Oğuz Demirarslan, "Salvador Dali, Sürrealizm ve Mobilya," *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, cilt 6, sayı 2, 2021, ss. 735-766. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1812871> (Erişim: 11 Mayıs 2025).

Deniz, Fatıma Ebrar, "Gaudi'nin Gölgesinde: Josep Maria Jujol," *Archnetwork*. <https://archnetworktr.com/gaudinin-golgesinde-josep-maria-jujol/> (Erişim: 6 Haziran 2025).

Duygun, Elifcan, "Sözün Ekfrasisi: Danteum," *Akademik Açı*, cilt 3, sayı 1, 2023, ss. 8-10.

Dündar, Mesut, "Edirne Kaleiçi'nde Neoklasik Bir Sivil Mimarlık Örneği: İlhan Koman Evi," *Art-Sanat*, İstanbul Üniversitesi Yayınevi, cilt 21, 2024, ss. 261–288. <https://cdn.istanbul.edu.tr/file/JTA6CLJ8T5/31D3E6AAF5004B1AA239974A83EE7F52>, DOI: 10.26650/artsanat.2024.21.1353253 (Erişim: 8 Haziran 2025).

"Edgard Pilet "Gallery MC." www.mchampetier.com/biography-Edgard-Pillet.html (Erişim: 24 Nisan 2025).

Edgü, Ferit, “Paris’te Soyut Sanat Yılları (1945-1960),” *Görsel Yolculuklar – Toplu Sanat Yazıları*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011, s. 197.

Erden, Burcu, “İlhan Koman’ın Form Araştırma Süreciyle 1970 Sonrası Dönüşen Heykel Dili,” *Sanat Yazıları*, sayı 47, 2022, ss. 405-422, https://www.academia.edu/98576346/%C4%B0LHAN_KOMAN_IN_FORM_ARA%C5%9ETIRMA_S%C3%9CREC%C4%B0YLE_1970_SONRASI_D%C3%96N%C3%9C%C5%9EEN_HEYKEL_D%C4%B0L%C4%B0 (Erişim: 8 Haziran 2025).

European Commission. “Hulda, the European Arts and Sciences Sailing Festival”, *CORDIS*, içerik arşiv tarihi: 18 Haziran 2024, <https://cordis.europa.eu/project/id/217651> (Erişim: 8 Haziran 2025).

Fernandez, Cristina. “Bruno Taut’s ‘Glass Utopia’ and the German Werkbund” ve “Scheerbart, Taut, and the Glass House”, *Kaleidoscope-Architecture*, <https://weimararchitecture.weebly.com/werkbund--taut.html> (Erişim: 12 Nisan 2025).

Flores, Tatiana. “Devrim, Ulus İnşası ve Avangard: Meksika Muralizminin Çelişkileri”, çev. Elçin Gen, *e-skop*, 12 Kasım 2019, <https://www.e-skop.com/skopbulten/devrim-ulus-insasi-ve-avangard-meksika-muralizminin-celiskileri/5533> (Erişim: 11 Mayıs 2025).

Fredrickson, Laurel. “Vision and Material Practice: Vladimir Tatlin and the Design of Everyday Objects”, *Design Issues*, cilt 15, sayı 1, Bahar 1999, ss. 49-74, <https://doi.org/10.2307/1511788> (Erişim: 12 Nisan 2025).

Garnham, Trevor. “Arts & Crafts Masterpieces: Edward Prior, Charles Rennie Mackintosh, Bernard Maybeck”, *Architecture* 3, s. 1.

Gay, Diana. “Fernand Léger et le groupe Espace à Biot. Un terrain d’expérimentation pour une modernité critique / Fernand Léger and the Espace Group at Biot, a Field of Experimentation for Critical Modernity”, *In Situ: Revue des patrimoines*, sayı 32, 2017, <https://journals.openedition.org/insitu/14660> (Erişim: 20 Nisan 2025).

Gluckin, Thomas. “André Bruyère et la synthèse des arts: projet de Village polychrome avec Fernand Léger (1953)”, *In Situ: Revue des patrimoines*, sayı 32, 2017, <https://journals.openedition.org/insitu/14622>, doi:10.4000/insitu.14622.

Gombrich, E. H. “Sanatın Öyküsü”, çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997, s. 184.

Gök, Hacı Veli. *Atatürk ve İnönü Dönemi Kültür Politikaları*, yüksek lisans tezi, Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, ss. 8–25

“Groupe Espace – Lexique Artistique”, One ArtY Minute, <https://oneartyminute.com/lexique-artistique/groupe-espace> (Erişim: 23 Nisan 2025).

Guibert, Claude. “Seuphor, Libre Comme l’Art: Le Groupe Espace”, *Chroniques du Chapeau Noir*, 25 Nisan 2021, <https://chroniquesduchapeaunoir.wordpress.com/2021/04/25/seuphor-libre-comme-lart-le-groupe-espace> (Erişim: 23 Nisan 2025).

Güneri, Şehnaz Hare. *Il Sacro Bosco Di Bomarzo Parco Dei Mostri’deki Heykel ve Yapıların Analizi*, yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, 2012, s. 24.

Gürlemez Arı, Aynur. “1957 São Paulo Bienali Türkiye Sergisi.” *Sanat Tarihi Dergisi*, c. 30, sayı 1, Nisan 2021, ss. 369-389. <https://doi.org/10.29135/std.833974>.

Hachez-Leroy, Florence. “L’aluminium et le pari du nouvel âge architectural, 1945–1955”, 18 Mart 2023, HAL Id: hal-04035957, <https://hal.science/hal-04035957/document> (Erişim: 18 Nisan 2025), s. 8.

“Jean Gorin (1899–1981).” Société d’Histoire du Vésinet, 2007, www.histoire-vesinet.org/jeangorin.htm (Erişim: 24 Nisan 2025).

Jolé, Michèle. “Des étudiants de 1919 à 1969. Institut français d’études anatoliennes”, *Chapitre 4, Notices biographiques, portraits* içinde, “Le vide urbain et l’art urbain” başlıklı tez (Robert Auzelle danışmanlığında, Paris Kentsel Planlama Enstitüsü, 1955) hakkında bilgi, <https://books.openedition.org/ifeagd/2189#anchor-toc-1-39> (Erişim: 23 Mayıs 2025).

Kahramankaptan, Şefik. “Erken Cumhuriyet Döneminin Medar-ı İftiharı, Musiki Muallim Mektebi Binası’nın mimarî projesinin arkasındaki felsefe ve elde edilen sonuç hakkında bir irdeleme.” *Sanattan Yansımalar*, 23 Mart 2020,

<https://www.sanattanyansimalar.com/erken-cumhuriyet-doneminin-medar-i-iftihari/5086/>.

Kale, Rana. “19. YY Sanat, Tasarım ve Mimarlık Ortamları.” *Arkitera Dergisi*, 8 Kasım 2021, <https://www.arkitera.com/gorus/19-yy-sanat-tasarim-mimarlik-ortamlari/> (Erişim: 7 Nisan 2025).

Karaaslan, Muzaffer. “Cordova Freres Apartmanı Duvar Resimleri.” *Sanat Dünyamız*, sayı 181, Yapı Kredi Yayınları, 2023, s. 68.

Karabıyık, Ali. “Art Déco.” *kulturmeydani.com*, 2021, https://www.academia.edu/81531575/Art_D%C3%A9co (Erişim: 7 Haziran 2025).

Katsiaficas, George. “Estetik ve Politik Avangardlar.” Çev. Ayşe Boren. *SkopBülten*, 11 Haziran 2019, <https://www.e-skop.com/skopbulten/estetik-ve-politik-avangardlar/5104> (Erişim: 20 Nisan 2025).

Kaya, Alper. “Anıtkabir’de Bulunan Rölyef Heykel ve Diğer Unsurların Plastik Sanatlar Açısından İncelenmesi.” Yüksek Lisans Tezi, Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim ve Baskı Sanatları Anabilim Dalı, Giresun, 2019, ss. 147-148.

Kayaalp, Ali. “Bizans’a Aşina Olmak.” *Sanat Dünyamız*, sayı 186, Yapı Kredi Yayınları, 2023, s. 16.

Kıranlar, Öner. “20. Yüzyıl Heykeli İçerisinde İlhan Koman’ın Yeri.” Yüksek Lisans Tezi, T.C. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Edirne, 2008, ss. 15-16.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=24E861vqDxps_C5YFmtZoQ&no=XIcmn8wy_Vg9xnPzHzF7dw (Erişim: 8 Haziran 2025).

Koyunoğlu, Ömer Eren. “Türkiye’de Heykel Sanatının Çağdaşlaşma Süreci 1950-1980.” Doktora Tezi, T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Kasım 2018, ss. 47-48.

Küçükerman, Önder; Şen, Özkaraman, Saniye Meltem. “Türkiye’de İlk Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümünün; İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nden,

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne 50 Yıllık Serüveni." *Tasarım Kuram*, c. 17, özel sayı 4, 2021, s. 3.
https://www.researchgate.net/publication/363870054_DTJ_17_SUP_4_1_28 (Erişim: 21 Mayıs 2025).

Küçükerman, Önder. "Sanayi-i Nefise Mektebi'nden Endüstri Tasarımına Mobilya." *Prof.*, OAİB Yayınları, Aralık 2015, Ankara, ss. 198-199.

Laçınbay, Kerim ve Azılıoğlu, Kürşat. "Disiplinlerarası ve Çok Alanlı Yaklaşımlarda Bir Varlık Göstergesi Olarak Sanat Nesnesi." *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, c. 5, sayı 11, Kasım-Aralık 2020, ss. 158-162.
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1833397>

Lefebvre, Henri. *Mekânın Üretimi*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014, s. 290. (Orijinal eser: *La production de l'espace*)

Lucie-Smith, Edward. *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar (Visual Arts in the 20th Century)*. Çev. Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay. İstanbul: Akbank Kültür Sanat Dizisi, 2004, ss. 135, 152-153, 175.

Manguel, Alberto. *Resimleri Okumak: Sanata Baktığımızda Düşündüklerimiz*. Çev. Armağan Ekici. 2. basım. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2021, s. 63.

Margolin, Victor. *Ütopya Mücadelesi: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917–1946*. Çev. Mehmet Emir Uslu. İstanbul: Espas Sanat Kuramları Yayınları, 2012, ss. 29-34, 98-99.

Memiş, Şefik. "İstanbul Sergileri (1949 - 1952) - İstanbul'un ilk sergi binasında ve çevresinde düzenlenen dünya sergileri özelliğindeki sergi, (İstanbul, 1 Ekim 1949 - 1952)." *Türkiye Turizm*, 2020. <https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/istanbul-sergileri-1949-1952> (Erişim: 17 Mayıs 2025).

Merin, Gili. "Ville Radieuse / Le Corbusier." *Archdaily.com*, <https://www.archdaily.com/411878/ad-classics-ville-radieuse-le-corbusier> (Erişim: 6 Haziran 2025).

Milano, Lucio. “Antik Yakın Doğu.” Çev. Leyla Tonguç Basmacı. *Antik Çağ*, ed. Umberto Eco. İstanbul: Alfa Yayınları, 2015, ss. 287–290. (Orijinal eser: *L’Antichità: Le civiltà del Vicino Oriente. Il Vicino Oriente Antico Dalle Origini ad*, Elkost Intl. Literary Agency.)

“Mort du peintre Georges Mathieu.” *Le Point*, 12 Haziran 2012.
https://www.lepoint.fr/culture/mort-du-peintre-georges-mathieu-12-06-2012-1472264_3.php#11 (Erişim: 23 Nisan 2025).

Mumford, Lewis. *Tarih Boyunca Kent: Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği* (The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects). Çev. Gürol Koca ve Tamer Tosun. İstanbul: Ayrıntı Yayıncılığı, 1991, ss. 52-53, 63, 400-401, 555.

Mürtoğlu, Zühtü. “Hadi Bara 1906–1971.” *Arkitekt Dergisi*, cilt 1971, sayı 1971-04 (344), ss. 160–161.

Nathashamoura. “Chambre 202, Hôtel du Pavot by Dorothea Tanning.” *Women’n Art*, 27 Ocak 2021. <https://womennart.com/2021/01/27/chambre-202-dorothea-tanning/> (Erişim: 11 Mayıs 2025).

“Nazi Almanyasında Avangard Düşmanlığı.” *e-skop*, 17 Mart 2014. <https://www.e-skop.com/skopbulten/nazi-almanyasinda-avangard-dusmanligi/1855> (Erişim: 17 Mayıs 2025).

Neutra, Richard. “Mimari ve Mekan-Zaman (Espace-Temps) Fizyolojisi.” Çev. Hadi Bara. *Arkitekt*, cilt 1955, sayı 1955-03 (281), ss. 121-122. (Orijinal makale başka bir dilde yayımlanmıştır.)

“Nicolas Schöffer – Monoskop.” *Monoskop*.
https://monoskop.org/Nicolas_Sch%C3%B6ffer (Erişim: 24 Nisan 2025).

“Nicolas Schöffer Artist (1912–1992).” *Frac Centre-Val de Loire*.
<https://collections.frac-centre.fr/en/art-and-architecture-collection/schoffer-nicolas-316.html?authID=253> (Erişim: 24 Nisan 2025).

“Nicolas Schöffer.” *Encyclopaedia Britannica*. Encyclopaedia Britannica, Inc. <https://www-britannica-com.translate.goog/biography/Nicolas-Schoffer> (Erişim: 24 Nisan 2025).

“Disiplin.” *Nişanyan Sözlük*. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/disiplin> (Erişim: 6 Nisan 2025).

“Nuri İyem ve şadi Çalık.” *Arkitekt Dergisi*, sayı 282, Nisan 1955, s. 155. <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/219/2983.pdf>

Orhan, Kamil. “Modern Zamanlar Filmi ve Dönemsel Bir Çalışma İlişkileri Yorumlaması.” *Çalışma ve Toplum*, sayı 1, 2010, Pamukkale Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Bölümü, s. 138. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2576158> (Erişim: 12 Nisan 2025).

Özdoğan, Başak Lütfiye. “Güzel Sanatlar Akademisi, Sahne Tasarımı Eğitiminde Köklü Bir Ekol; ‘Tiyatro Dekor ve Kostümleri Atölyesi’.” *Journal of Arts*, cilt 6, sayı 4 (2023), s. 284. <https://journals.gen.tr/index.php/arts/article/view/2187/1444>

Özdoğan, Mücahit. “World of Thought and Works of Rudolf Steiner.” *İnsan ve Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 9, sayı 4, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü, 23 Ekim 2020, s. 667. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1219389>

Öziş, Sadi. *Çizgilerle Dostlar*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1990.

Öziş, Sadi. “Sadi Öziş İlhan Koman’ı Anlatıyor.” *Açık Dergi*, Açık Radyo, 25 Mayıs 2005. <https://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/sadi-ozis-ilhan-komani-anlatiyor>

Özsezgin, Kaya. “İlhan Koman: Deney Birikiminden Bulgular Dünyasına.” İlhan Koman Retrospektif / Retrospective, yayına hazırlayanlar Mine Haydaroğlu, Fany Torre; çevirenler Mary Işın, Elif Gökdere. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Aş.

Özşen, Derya. “Reading the History of Turkish Sculpture at the Istanbul Painting and Sculpture Museum.” *Journal of International Museum Education*, Mimar Sinan

Güzel Sanatlar Üniversitesi, cilt 5, Özel Sayı, 29 Ekim 2023, ss. 126-136, özellikle s. 131-132. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3459882>

Öztürk, Ömer Tayfur. “Cumhuriyet Dönemi Kültürel Değişim Hareketleri ve Heykel Sanatına Yansıması.” *Sanat ve İnsan Dergisi / Journal of Art and Human*, cilt 1, sayı 2 (2009), s. 32. ISSN: 1309-7156. <https://sanatveinsan.com/cumhuriyet-donemi-kulturel-degisim-hareketleri-ve-heykel-sanatina-yansimasi/>

Öztürk, Ömer Tayfur. “Cumhuriyet Dönemi Kültürel Değişim Hareketleri ve Heykel Sanatına Yansıması.” *Sanat ve İnsan Dergisi / Journal of Art and Human*, cilt 1, sayı 2 (2009), s. 33. ISSN: 1309-7156. <https://sanatveinsan.com/cumhuriyet-donemi-kulturel-degisim-hareketleri-ve-heykel-sanatina-yansimasi/>

Paret, Paul Monty. “Forget Rudolf Belling: Getting the Carl Einstein We Deserve.” Moritz Baßler, Werner Frick ve Monika Schmitz-Emans (der.), *De Gruyter*, 2014, ss. 157–162. https://www.academia.edu/9267330/Forget_Rudolf_Belling_Getting_the_Carl_Einstein_We_Deserve.

Paull, John. “Goetheanum II: Masterpiece of Organic Architecture by Rudolf Steiner.” *European Journal of Architecture and Urban Planning*, cilt 1, sayı 4, 5 Temmuz 2022, s. 9. <http://dx.doi.org/10.24018/ejarch.2022.1.4.9>. Erişim tarihi: 7 Nisan 2025.

Petcu, Elizabeth J. “Renaissance Architectural Culture and Geological Inquiry.” April Oettinger ve Evonne Levy (der.), *Synagonism: Theory and Practice in Early Modern Art*, Edinburgh Research Explorer, Nisan 2024, s. 442. https://doi.org/10.1163/9789004693142_013.

Petersen, Stephen. “The Dynamics of ‘Space’ in Postwar Art: ‘Le Groupe Espace’ and ‘Arte Spaziale.’” *Saggi e Memorie di Storia dell’Arte*, cilt 39, 2015, ss. 226–237. www.jstor.org/stable/44843851.

Plastik Sanatlar Sentezi, Arne Jacobsen - Fernand Léger - İlhan Koman. *Arkitekt Dergisi*, sayı 282, 1955, s. 152.

Plazy, Gilles. *Histoire de l'art en images: L'art occidental de la préhistoire à nos jours*. Önsöz: Jean Lacouture. Paris: Société Nouvelle Adam Biro, 1999, s. 27.

Rabeneck, Andrew. "Jean Prouvé / Dominique Ciayssen, Renzo Piano / Massimo Dini, Cedric Price / Architectural Association." *Design Book Review*, no. 8, Kış 1985, ss. 43–45.

https://www.academia.edu/106224490/Jean_Prouvé%20Renzo_Piano_Cedric_Price_review_of_monographs.

Read, Gray. "Eileen Gray and the Slow Craft of Lacquer." *Journal of Potential Architecture*, Florida International University, 2007, s. 1.

https://www.academia.edu/48875246/Eileen_Gray_and_the_Slow_Craft_of_Lacquer.

Erişim tarihi: 11 Mayıs 2025.

Roth, Leland M. *Mimarlığı Anlamak: Öğeleri, Tarihi ve Anlamı*, çev. Ergün Akça, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000, ss. 622-629.

"Rudolf Belling İstanbul'dayken..." *E-Skop Bülten*, 25 Nisan 2017. <https://www.e-skop.com/skopbulten/rudolf-belling-istanbuldayken%E2%80%A6/3355> (Erişim: 18 Mayıs 2025).

"Sadi Öziş." *Datumm, Dokümantasyon ve Arşivleme Türkiye'de Modern Mobilya*. <https://datumm.org/tr/tasarimci?ID=19> (Erişim: 21 Mayıs 2025).

Saint-Simon, Henri de. "L'Artiste, le Savant et l'Industriel, 1824." Neil McWilliam, Catherine Méneux ve Julie Ramos (der.), bilimsel editörler: Catherine Fraixe, Estelle Thibault, Bertrand Tillier ve Pierre Vaisse; *Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, Presses universitaires de Rennes*, 2014.

<https://books.openedition.org/inha/5083>.

Sant'Elia, Antonio. "Manifesto of Futurist Architecture." *Design Manifestos*.

<https://designmanifestos.org/antonio-santelia-manifesto-of-futurist-architecture/> (Erişim: 12 Nisan 2025).

Scordia, Clotilde. "Trois décennies d'art turc à Paris à redécouvrir, 1945-1975."

Hommes & Migrations, sy. 1338, 2022, "Artistes étrangers à Paris (1945-1972)" özel

sayısı, ss. 87-91. <https://journals.openedition.org/hommesmigrations/14245> (Erişim: 14 Mayıs 2025).

Sezgin, Ahmet. “Mimar Vedat Tek ve Eserleri.” Çankırı Karatekin Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, 31 Mart 2022, ss. 124-127. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2286675>.

Simpson, Veronica. “Jean Prouvé: Architecte des Jours Meilleurs (Architect of Better Days).” *Studio International*, 21 Ekim 2018. <https://www.studiointernational.com/jean-prouve-architecte-des-jours-meilleurs-review> (Erişim: 11 Mayıs 2025).

Skopbülten. “Bilinmeyen Mimarlar.” *E-Skop*, 28 Aralık 2021. <https://www.e-skop.com/skopbulten/kaleydoskop-bilinmeyen-mimarlar/6301> (Erişim: 11 Mayıs 2025).

Sorgu, Gülce. “Sanata Karşı Başkaldırı: Avangard.” *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, sayı 24, 2017, ss. 42–43. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/804368> (Erişim: 20 Nisan 2025).

Sözen, Metin ve Uğur Tanyeli. *Sanat ve Kavram Terimleri Sözlüğü*. 2. baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2020, s. 116. İlk basım 1986.

Spiller, Neil. *Architecture and Surrealism*. London: Thames & Hudson, 2016, s. 195.

Stańska, Zuzanna. “10 Most Important Masterpieces Lost During World War II.” *DailyArt Magazine*, 18 Haziran 2024. www.dailyartmagazine.com/10-important-masterpieces-lost-ii-world-war/ (Eriřim: 11 Mayıs 2025).

“Surrealism.” *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/Surrealism> (Erişim: 11 Mayıs 2025).

Şen, Metin. “Abstract Sculptures of Şadi Çalık in the Context of Rudolf Belling’s Contributions to Turkish Sculpture Art.” *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 6, Sayı 14, 2016, ss. 1–10, s. 6. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/318059> (Erişim: 11 Mayıs 2025).

Tahara, Keichi. *Architecture Fin-de-Siècle 2. Deneme Yazıları Riichi Miyake, Tüm Fotoğraflar Keichi Tahara*. Köln: Taschen GmbH, 2017, BUILT Ltd., s. 33.

Tanrikulu, Ferdane Esra. “Art Nouveau Akımı.” *Yapı Mimarlık Tasarım Kültür Sanat Dergisi*. <https://yapidergisi.com/art-nouveau-akimi> (Erişim: 7 Nisan 2025).

Tekeli, İlhan. “II. Dünya Savaşı Sonrası Türkiye’inde Mimarlık Kuramı ve Pratiğinin Yeniden Yapılanması: İçine Baysal-Birsel Rasyonalizmi Nasıl Yerleştirilebilir?” *Haluk Baysal Melih Birsel Rasyonalizmi*, der. N. Müge Cengizkan ve Ali Cengizkan, Ankara: TMMOB Mimarlar Odası, Mayıs 2017, ss. 13-30.

Tekin, İlke – Akpınar, İpek. “Betonarmenin Anonimleşmesi: Türkiye’de İkinci Dünya Savaşı Sonrası Yapılı Çevrenin İnşası.” *Mimarlık*, sayı 377, Mayıs-Haziran 2014, ss. 21-23.

“The Smart City That Leonardo Da Vinci Dreamed up 500 Years Ago.” *Ferrovial Blog*, 22 Ekim 2019. <https://blog.ferrovial.com/en/2019/10/the-smart-city-that-leonardo-da-vinci-dreamed-up-500-years-ago/> (Erişim: 4 Mayıs 2025).

Tinniswood, Adrian. *The Arts & Crafts House: Design for Living, The Origins of the Movement*. Mitchell Beazley, 1999, ss. 6–14.

Türkoğlu, Sabahattin. *Efes’in Öyküsü*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1992, ss. 70–71.

Ultav, Zeynep Tuna, Hasırcı, Deniz ve Atmaca Çetin, Hande. “Materiality of Mid-Century Modern Furniture in Turkey – Türkiye’de Yüzyıl Ortası Modern Mobilyanın Materyallliği.” *Art-Sanat*, sayı 15, İstanbul University Press, 2021, s. 357. (Bu sayfadaki Neptün Öziş ile yapılmış röportajdan alınmış ve tarafımdan Türkçeye çevrilmiştir.) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/luarts/issue/60231/875063> (Erişim: 11 Mayıs 2025).

Uzun Aydın, Derya. “Minimalizm Sanat Akımı ve Heykeltraş Şadi Çalık.” *Route Education and Social Science Journal*, sayı 21, 2018, ss. 1153-1170, s. 1162. https://www.researchgate.net/publication/322660269_MINIMALIZM_SANAT_AKIMI_VE_HEYKELTRAS_SADI_CALIK (Erişim: 11 Mayıs 2025).

Uzun Aydın, Derya. “Minimalizm Sanat Akımı ve Heykeltraş Şadi Çalık.” *Route Education and Social Science Journal*, sayı 21, 2018, ss. 1153-1170, s. 1166.
https://www.researchgate.net/publication/322660269_MINIMALIZM_SANAT_AKIMI_VE_HEYKELTRAS_SADI_CALIK (Erişim: 11 Mayıs 2025).

Ülger, Kani. “Gotik, Rönesans ve Barok Dönem Resim Sanatının Heykel ve Mimari Disiplinleriyle Etkileşiminin Sanat Eserleri Odağında İncelenmesi.” *Art and Society Dergisi*, sayı 21, 2024, ss. 127–150. doi:10.34189/asd.2024.21.009.

Ünansal, Nurten. “Türkiye’de İçmimarlık Tarihine Bakış I, II, III.” *Türkiye’de İçmimarlık ve İçmimarlar*, der. Umut Şumnu, Ankara: TMMOB İçmimarlar Odası, 2014, ss. 31-49, s. 31.
https://www.academia.edu/6890257/T%C3%BCrkiyede_%C4%B0%C3%A7mimarlık_ve_%C4%B1k_ve_%C4%B0%C3%A7mimarlar (Erişim: 8 Haziran 2025).

Üstünipek, Mehmet. “Hadi Bara’nın Sanatsal Kişiliği ve Yapıtları.” Yüksek Lisans Tezi, T.C. Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Programı, İstanbul, Haziran 1994.

Wallace, Ian. “Sanat ve Emek: Rönesans Bottega’sından Montaj Hattına Sanatçı Stüdyosunun Gelişimi.” Çev. Ayşe Boren. *E-Skop*, 26 Haziran 2014. <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-ronesans-bottesasindan-montaj-hattina-sanatci-studyosunun-gelisimi/2010> (Erişim: 6 Nisan 2025).

Yağcı, Necmettin. “Cumhuriyet Sonrası Türk Heykel Sanatı Eğitimini Etkileyen Faktörler ve Heykel Eğitiminde Soyutlama.” *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, cilt 8, sayı 60, Ağustos 2019, ss. 1049–1062, s. 1052. doi:10.7816/idil-08-60-10.
<https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1561463215.pdf> (Erişim: 6 Nisan 2025).

Yasa Yaman, Zeynep. “Siyasi/Estetik Gösterge Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel.” *METU Journal of the Faculty of Architecture*, cilt 28, sayı 1, 2011, ss. 65–84. doi:10.4305/METU.JFA.2011.1.5. <https://open.metu.edu.tr/handle/11511/50789> (Erişim: 6 Nisan 2025).

Yavuz, Didem. "Cumhuriyet Dönemi Mimarisi: Mimarlık–Sanat Birlikteliğinde 1950-70 Aralığı." *Mimarlık Dergisi*, sayı 344, Kasım-Aralık 2008.

<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm>

Yavuz, Ezgi. "Designing the Unity: Türk Grup Espas and Architecture in Postwar Turkey." *METU Journal of the Faculty of Architecture*, cilt 32, sayı 2, 2015, ss. 117-118. <https://doi.org/10.4305/METU.JFA.2015.2.9>.

Yavuz, Ezgi. "An Aesthetic Response to an Architectural Challenge: Architecture's Dialogue with the Arts in Postwar Turkey." Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Bölümü, Ankara, 2015, ss. 134, 137.

Yılmaz, Murat. *Sanat Tasarım / Sanat-Tasarımcı*. Genel Yayın Yönetmeni: Aydın Şimşek. İstanbul: Dorlion Yayınları, Ekim 2020.

Zöngür, Canan. "Mütevazi Nesneler ve Açık Alan Heykelleri." *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, cilt 7, sayı 51, 2018, s. 1320. doi:10.7816/idil-07-51-03.