

JOSEPHINE BAKER'IN PORSELEN FİGÜRİNLERİ: MAKİNE ESTETİĞİ ÇAĞINDA EGZOTİZM VE DIŞIL CAZİBENİN DOĞALCI SUNUMLARI

Josephine Baker's Porcelain Figurines: Naturalist Presentations of Exoticism and Feminine Attraction in the Age of Machine Aesthetics

Ersoy Yılmaz*

Öz

Ses, dans ve erotizmi eşsiz biçimde birleştiren performanslarıyla Josephine Baker (1906-1975), savaşlar arası döneminin en ikonik figürlerinden biridir. "Bronz Venüs", "Siyah İnci" ve bir Afro-Amerikan oluşuna atıfla "Kreol Tanrıça" gibi lakaplarla anılan Josephine Baker, dönemin sanat ve tasarım dünyası üzerinde belirgin bir etki yapmıştır. Bu etkinin izlenebileceği yerlerden biri de Rosenthal, Wallendorf ve Boch Freres gibi önemli seramik firmalarının figürinleridir. Modern Türk seramik sanatının kurucu isimlerinden Ömer Vedat Ar (1907-2001) ve İsmail Hakkı Oygur'ın (1907-1975) da Baker esinli figürinleri vardır. Özel olarak Baker'ı genel olarak savaşlar arası dönemin "yeni kadın"ını betimleyen bu çalışmalarda makinelerin silüetine ve fabrikaların montaj hatlarına gönderme yapan "makine estetiği"nin köşeli, düz hatlara dayalı erkeksi görünümü yerine Art Deco makyajlı bir klasisizm tercih edilmiştir. Bu tercih, yarı-makine haline getirmek yoluyla kadın bedeninin dışıl cazibesi gölgelemekten kaçınmak isteğiyle ilgili gibi görünmektedir. İster egzotik bir dansçı ister Avrupalı bir "flapper" olsun, porselen figürinler hemen daima erotiktir.

Anahtar Kelimeler: Josephine Baker, Makine Estetiği, Seramik Figürin, Art Deco

Abstract

With performances that uniquely combine sound, dance and eroticism, Josephine Baker (1906-1975) is one of the most iconic figures of the interwar period. Known with nicknames such as "Bronze Venus", "Black Pearl" and "Creole Goddess" in reference to being an African American, Josephine Baker had a significant impact on the art and design world of the period. One of the places where this effect can be observed is the figurines of important ceramic companies such as Rosenthal, Wallendorf and Boch Freres. Ömer Vedat Ar (1907-2001) and İsmail Hakkı Oygur (1907-1975), who are among the founding names of modern Turkish ceramic art, also have Baker-inspired figurines. In these works, which specifically depict Baker and generally the "new woman" of the interwar period, a classicism with Art Deco make-up was preferred instead of the angular, straight-lined masculine appearance of the "machine aesthetics", which refers to the silhouette of machines and the assembly lines of factories. This preference seems to be related to the desire not to overshadow the feminine appeal of the female body by making it semi-machine. Whether it's an exotic dancer or a European flapper, porcelain figurines are almost always erotic.

Keywords: Josephine Baker, Machine Aesthetic, Ceramic Figurine, Art Deco

* Prof. Dr. Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Seramik Bölümü, ersoyilmaz@karatekin.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4185-3101

Extended Summary

The title of a ceramic work dated 1930 by Ömer Vedat Ar (1907-2001), one of the founding names of modern Turkish ceramic art, is *Josephine Baker*. In his figure, a woman with her hands stretched upwards and her body slightly curved in an S shape is depicted with a highly stylized approach. The monochromatic shiny glaze obscuring its details reinforces the plain and monolithic appearance. The work of İsmail Hakkı Oygur (1907-1975), Ar's colleague in the ceramics branch of the Fine Arts Academy, entitled *Crazy Dancers*, also dates to about the same period.

The context in which these ceramic works composes of three intersecting main fields: 1) machine aesthetics as the dominant art/design understanding of the interwar period (1918-1939), 2) *Josephine Baker* and *negrophilia*, and 3) In terms of figurine design, the style of the ceramic industry of the period.

"Machine aesthetics" is an aesthetic based on the "machine", which is the most concrete metaphor of the period with its plain, angular lines and seemingly non-stop progress, and which is mentioned by many as the new religion of the twentieth century. This aesthetic is about a view that regards the formal structures of machines, especially their plain, angled shapes and reflective (glossy) surfaces, as beautiful. Machine aesthetic is the basis of art movements such as *Cubism*, *Neo-Plasticism*, *Purism*, *Constructivism*, *Vorticism* and *Futurism*. Besides, the German *Bauhaus*, which is seen as the most influential art school of the modernist period; *Art Deco* as a French modern style; *Streamline Moderne*, which shaped US design during the Great Depression era, and *Scandinavian design*, which interprets the *Bauhaus* approach with more natural materials and pastel colours, all were also based on this aesthetic. These movements, collectively called "international style", were based on the "functionalism" doctrine, which equates beauty with usefulness and economics in the context of architectural and daily use objects, and adopted the view that "form follows function" that epitomizes this.

The dominance of machine aesthetics over Western visual culture coincided with both the rise of "modern dance" and "negrophilia" which means a passion for negro culture. The most famous figure in this context was *Josephine Baker*, who, with her debut as a solo dancer in *La Revue Nègre*, became an internationally acclaimed performer and one of the most famous faces of the Jazz Age. When Baker arrived in Paris in 1925, he became the face of this racist frenzied passion, and his body and personality became emblematic of the exotic, used to satisfy colonial sexual fantasies. It is emphasized that Baker's shows were one of the examples of the marketing of black sexuality and the black female body and its transformation into a fetish object. This fame has made Baker, who is known by nicknames such as "Bronze Venus", "Black Pearl" and "Creole Goddess", a source of creation for the art world.

A notable part of Baker's images is her small, decorative statues, that is her figurines. The primary material for figurine production is porcelain rather than traditional sculptural materials such as cast bronze or marble. Therefore, to focus on figurines of the interwar period means to focus largely on the production of porcelain figurines of the period. When we look at these figurines in general, we come across *Art Deco*, which is the undisputed dominant movement of the interwar period in the context of decorative arts. With its geometric and/or stylized forms, smooth, shiny surfaces, and inclination to synthetic materials, *Art Deco* is of course related to machine aesthetics in some way or another. However, this relationship was ambivalent, different from the clear attitude exemplified by the German *Bauhaus*, which is seen as the very concept of "modern design" today. So much so that *Art Deco* is sometimes defined as "a 20th-century style that is curious about the 'modern' but not 'modernist'".

These 'hybrid' and sometimes not even 'modern' characteristics of *Art Deco* constitute the basic context of the stylistic study of interwar period figurines. The main choice of figurine

production in the subject selection is “women”: The self-confident, self-standing Western women of the period following the end of the First World War were clearly at the centre of attention of the sculptors/designers working for ceramic companies of the period. Another source that is frequently fed is the "dancing women" in parallel with the rise of modern dance and jazz, and Josephine Baker's models form a very important part of this group.

Looking at the figurines/ceramic figurines of the period on this basis, it can be said that Art Deco figurines based on pure machine aesthetic are relatively rare. The works of Turkish ceramists Ar and Oygur were among this group of figurines that exemplified the "machine-body" representation and even "machine-body fetishism". In addition, these works typically reflect the Bauhaus and Art Deco aesthetics that dominated the design style of the Early Republican Period (1923-1950) in Turkey. However, such designs based on the "machine-body" representation did not correspond to the general design approach in the interwar period figurines, and the dominant preference in this regard was to maintain mainly a classical style. This means that organic and curved lines dominated the design instead of straight and angular ones, and the final look has a naturalistic or classical character. Of course, this was such a classicism that was "touched up" by the use of certain Art Deco features, such as vibrant colours or decorative patterns.

It is noteworthy that in the description of Baker in particular, and the "new woman" of the interwar period in general, a masculine appearance based on angular, straight lines referring to the silhouette of machines and the assembly line of factories is not preferred. This seems to be related not only to the continuation of the essential classicist style of industrial ceramic figurine production, which began in Meissen (Saxony) in the early 18th century but also to the unwillingness to reduce the feminine appeal of the female body by making it semi-machine. Whether it's an exotic dancer or a European flapper, porcelain figurines are almost always erotic.

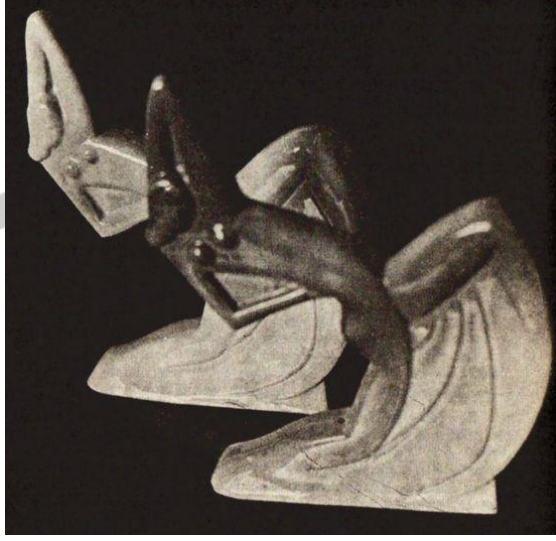
Giriş

1990'da kurulan ve geleneksel hale getirilecek seramik sergileri düzenlemek kararı alan Türk Seramik Derneği'nin (TSD) böylesi ilk etkinliği 1994'te Destek Reasürans Sanat Galerisi'nde (İstanbul) gerçekleştirilen "Ateşle Çeyrek Asır" adlı sergidir. Modern Türk seramik sanatını var eden ilk üç kuşak sanatçıyı bir araya getirmek amacındaki sergide seramik sanatında en az 25 yılı geride bırakmış 28 sanatçının toplam 85 eseri yer alır. Serginin artık hayatta olmayan katılımcıları İsmail Hakkı Oygur, Vedat Ar, Hakkı İzet, Sabit Karamani ve Ünal Cimit için bir saygı köşesi oluşturulur ("Ateşle Çeyrek Asır", 1994, s.22).

Sergide yer alan eserlerden biri, İsmail Hakkı Oygur ve Hakkı İzet'le beraber modern Türk seramik sanatının ilk kuşağını oluşturan isimlerden Ömer Vedat Ar'ın (1907-2001) Josephine Baker adını verdiği figürinidir (Bkz. Resim 1). Figürinde elleriyle yukarıya doğru uzanmış, bedeni hafifçe S biçiminde kıvrılmış bir kadın, oldukça stilize bir yaklaşımla betimlenmiş, ayrıntılarını belirsizleştiren tek renkli parlak sır, yalın ve yekpare görünümü pekiştirmiştir. En tepede, figürün ellerinin üzerinde duran küre biçimli kırmızı renkli bir nesne de dikkat çekmektedir.



Resim 1. Ömer Vedat Ar, *Josephine Baker*, sırlı seramik, yükseklik 58 cm., 1930'lar. (Bakla, t.y.-a)



Resim 2. İsmail Hakkı Oygur, Çılgın Dansözler, sırlı seramik, 1932. (Bakla, t.y.-
b)

Türk sanat eleştirisi geleneğinin önemli isimlerinden biri olan Necmi Sönmez (d.1968) sergiyi gazetedeki köşesine taşıırken, bu seramik eser üzerinde özellikle durur:

Bu sergide ilgimi çeken iki çalışma oldu. İlki Vedat Ar'ın 1930'da yaptığı "Josephine Baker" isimli heykel-şamdanlığıydı. 1920-30 arasında Paris'te ölümsüz bir üne kavuşan zenci dansçı Baker aynı tarihte burslu öğrenci olarak bu şehirde bulunan Ar'ı o kadar derinden etkilemiş olmalı ki bir çalışmasına ilham kaynağı olabilmiş. 1930'larda ülkemizde daha seramiğin esamesi okunmazken Ar'ın yetkin bir teknik ve sağlam bir kübizm öğretisiyle gerçekleştirdiği bu çalışma hiç kuşkusuz ki çağdaş Türk sanatı açısından da "öncü" bir karakter taşımaktadır. Sergi kataloğunda son derece karanlık olarak basılmış bu çalışma, en kısa sürede kurulma hazırlıkları yapılan Dr. Nejat Eczacıbaşı Çağdaş Sanat Müzesi'ne kazandırılmalıdır. (Sönmez, 1994, s.15)

Bu değerlendirmesinde Sönmez, Baker'ın kimliğine, Ar'ın ünlü dansçının gösterileriyle çakışan Paris'teki eğitim sürecine, seramik dalının 1930'lar Türkiye'sindeki durumuna ve çalışmanın stilistik yönüne ("sağlam bir kübizm öğretisi") değinerek okuyucularına özlü ama zengin bir bilgilendirme yapmakta ve konunun hemen tüm yönlerini 3-4 cümle içine sığdırmayı başarmaktadır. Bununla birlikte, farklı

yönlerine de değinerek Ar'ın eserini kuşatan bağlamın daha geniş kapsamlı bir değerlendirmesini yapmak da elbette mümkündür. Bu makale, Ar'ın eserini hareket noktası olarak alan böylesi bir değerlendirmeye ilişkindir. Bu doğrultuda konunun kesişen üç ana kümesi ele alınacaktır: 1) Savaşlar arası dönemin (1918-1939) başat sanat/tasarım anlayışı olarak makine estetiği, 2) Josephine Baker ve negrofiliya ve 3) Figürin tasarımı bağlamında dönemin seramik endüstrisinin biçim dili.

Bu çerçevede makalede önce yalın, açısız hatları ve görünüşe göre hiç durmadan ilerliyor oluşuyla dönemin en somut metaforu olan (Brummett, 1999, s.50), pek çokları tarafından yirminci yüzyılın yeni dini olarak söz edilen (Lucic, 1991, s.9) “makine”ye dayalı bir estetik olan “makine estetiği” ele alınacaktır. Ardından Josephine Baker'ın renkli kişiliği ile onun dönemin görsel kültürü üzerindeki devasa denilebilecek etkisinden söz edilecektir. Yani Vedat Ar'ın esinlenişi kişiye özgü, ayrıksı bir tercihten çok dönemin hayli popüler bir temasına yönelimi örneklemektedir. Burada “popüler tema” olarak atıfta bulunulan sadece Baker değil fakat 1920'lerde ortaya çıktığı düşünülen “modern dans” olgusunun kendisidir. Bu bağlamda Ar'ın Güzel Sanatlar Akademisi'nin seramik şubesindeki meslektaşısı İsmail Hakkı Oygur'ın da yaklaşık aynı tarihte yapılan *Çılgın Dansözler* adlı figürin grubu (Bkz. Resim 2), konunun Türkiye'den bir diğer örneğidir. *Çılgın Dansözler*, “kübizm öğretisi”nin daha belirgin biçimde yansıtıldığı bir çalışmadır. Buradan hareketle gerek Ar'ın gerekse Oygur'ın söz konusu döneme tarihlenen az sayıdaki seramik eserinde makinelerin görümlerine atıfta bulunarak hız, ilerleme ve modernleşmeye gönderme yapan “makine estetiği”nin belirleyici olduğu söylenebilir. Bu durum, erken Cumhuriyet dönemi Türk sanatının, hatta bütün bir Batı dünyasındaki estetik anlayışın makine estetiğine dayalı genel yönelimiyle paralellik taşır. Fakat bu paralellik dönemin seramik figürin endüstrisinin tasarım anlayışı için de söz konusu mudur? Bu makalede bir yandan makine estetiği, egzotik ve erotik yönleriyle Josephine Baker ve onun görsel kültürdeki devasa etkisi konuları ele alınırken bir yanda da bu soruya cevap aranacak, Ar ve Oygur'ın çalışmalarını kuşatan bağlam daha geniş biçimde sunulmaya çalışılacaktır.

1. Makine Estetiği

Avrupa tarihinde “savaşlar arası” dönem, iki dünya savaşı arasındaki istikrarsız ve değişken on yıllara (1918-1939) işaret eder. Bu, Rusya’daki Ekim Devrimi (1917), I. Dünya Savaşı’nın bitişi (1918), Benito Mussolini’nin faşist partisinin İtalya’daki yükselişi (1920’ler), Almanya’da Nazilerin iktidar oluşu (1933), ABD’deki Büyük Buhran (1930’lar) ve II. Dünya Savaşı’nın ufukta belirişi gibi olaylara tanıklık eden büyük bir politik, entelektüel ve sosyal değişim dönemidir. Savaşlar arası dönem sanatı, Christensen, Hjort ve Jensen (2001, s.7) tarafından ifade edildiği gibi, kendisini toplumsal ve ideolojik yeniden yapılanmanın bir parçası olarak ortaya koymuş, eserler modern, değişken ve belirsiz dünyaların bir kesişim noktası haline gelmiştir. Dada ve Sürrealizm gibi akımlar saçmalığı, akıldışılığı ve bilinçaltını kucaklayarak I. Dünya Savaşı’nın eşi görülmemiş ölüm ve yıkım bilançosuna tepki gösterirken bazı sanatçılar da Amerikan Bölgeselciliği, Rus Toplumcu Gerçekçiliği ve Meksika Duvar resimciliğinde olduğu gibi daha klasik bir anlayışa geri dönmüşlerdir. Bununla birlikte yüzyıl başından beri süregelen ve bugün “makine estetiği” şemsiye terimiyle işaret edilen sanat/tasarım anlayışı, savaşlar arası dönemde de ana akım olmayı sürdürmüştür.¹ Makine estetiği terimi, makinelerin biçimsel yapılarını, özellikle onların yalın, açılı biçimlerini ve yansıtıcı (parlak) yüzeylerini güzel addeden bir bakışa atıfta bulunur. 1920’ler ve 30’ların modern sanatının öne çıkan unsuru olan bu estetik, Kübizm, Yeni Plastikçilik, Pürizm, İnşacılık (Konstrüktivizm), Vortisizm ve Gelecekçilik (Fütürizm) gibi sanat akımlarını ortaya çıkarmanın yanı sıra uçak ve otomobillerden ve mutfak eşyalarına varıncaya kadar pek çok endüstriyel nesnenin makine benzeri ve/ya da akışkan çizgili (streamlining) tasarımlara bürünmesine de etki etmiştir. Konunun çok önemli bir yönünü de elbette mimari oluşturur. 1918 dolaylarında Fransa’da ressam Amédée Ozenfant ile birlikte Kübizmin bir türevi olarak görülen Pürizm akımını

¹ I. Dünya Savaşı’nın yıkıcı sonuçları teknoloji güdümlü ilerleme fikrinin sorgulanması kadar bu fikrin pekişmesine de sebep olmuştur. Örneğin Silk (2003, s.264) ABD’de savaş ilerledikçe bir dizi düşünür ve sanatçının daha kontrollü, dizginsiz öznelliğe kapalı tarzların benimsenmesine dönük “Düzen Çağırısı”ndan söz eder. Buna göre teknoloji artık körcesine kucaklanmamalı ve o, iyi insanların lehine olacak şekilde akılcı ve dikkatli bir tutumla dizginlenmeliydi. Teknolojinin kontrolü sanatlardaki resimsel kontrolle paraleldi ve bu daha katı bir geometriyle sınırlandırılmış tarzlarla yani makine estetiğiyle örnekleniyordu.

başlatan mimar/ressam Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) (1887-1965) tarafından öne sürülen ve uygulanan görüşler/projeler, makine estetiğinin mimarideki ilk ve en etkin karşılığı olarak görülür. Le Corbusier, 1923'te yayınlanan *Yeni Bir Mimariye Doğru (Vers une Architecture)* adlı kitabında bir evi, “içinde yaşam sürülecek bir makine” olarak tanımlamıştır (Pile, 2005, s.339). Makine estetiği, matbuatın yanı sıra galeriler ve müzeler yoluyla da yayılır ve Batı görsel kültüründe gözle görülür bir tahakküm kurar. Örneğin New York'ta 1927'de gerçekleşen *Makine Çağı* sergisi ile Amerikan kamuoyu ilk kez makinenin biçimsel bir estetik kod sunabileceği fikriyle karşılaşırken 1934'te New York'ta, bu kez Modern Sanatlar Müzesi'nde (MoMA) gerçekleşen *Makine Sanatı* sergisinde makinenin, makine aksamalarının ve makine-yapımı nesnelere estetiği öne çıkarılır (Kentgens-Craig, 2001, s.71,78).

Makine estetiğine karşılık gelen en önemli tasarım ekolleriyse adını modernist dönemin en etkili sanat okulu olarak görülen oluşumdan alan Alman Bauhaus; Fransız menşeli Art Deco; makine ile organik bedenlerin sentezine dayalı aerodinamik tasarımlarıyla Büyük Buhran döneminde ABD tasarımına yön veren Akışkan çizgili modern (Streamline Moderne) ve Bauhaus anlayışını daha doğal malzemelerle ve pastel renklerle yorumlayan İskandinav tasarımıdır. Topluca “uluslararası tarz” olarak adlandırılan bu akımlar, mimari ve gündelik kullanım nesnelere bağlamında güzelliği kullanışlılık ve ekonomik oluşla eşitleyen “İşlevselcilik” öğretisine dayanır ve bunu özetleyen “form, işlevi izler” görüşünü benimser. Bu doğrultuda kullanıma dönük nesnelere bağlamında makine estetiğinden “makine-tarzı işlevselcilik” (Josephson, 2016, s.123) olarak söz etmek de mümkündür.

1910'larda kural tanımaz, alabildiğine özgür bir karşı-sanat akımı olarak ortaya çıkan Dada'da bile bu doğası gereği kuralcı estetiğin etkisi büyüktür. Bay-Cheng (2005, s.36) tarafından ifade edildiği gibi, Dada üyeleri kendilerini birer makine olarak görmek konusunda çok hevesliydi ve Georg Grosz ve Hannah Höch gibi Dadacılar kendilerini ve Dada arkadaşlarını birer makine olarak betimleyen resimler yapıyorlardı. Bu çerçevede Foster (1994, s.162) 1929'dan başlayarak öne çıkan ve fotoğraftan performans sanatlarına kadar görsel kültürün tümü üzerinde etkin olan bir “makine-beden fetişizmi”nden söz eder.

Makine estetiği, resim ve heykelden mimariye, gündelik kullanım nesnelereinden fotoğrafa, sinema ve tiyatrodan modern dansa varıncaya değin her yerdedir ve savaşlar arası dönem görselkültürünün tarişmasız biçimde egemen yöneliminin adıdır.

2. Josephine Baker

Makine estetiğinin Batı görsel kültürü üzerinde egemen olmaya başlaması, “modern dans” olgusunun öne çıkışı ile çakışır zira modern dansın sanatsal bir tür olarak tanındığı ve aynı zamanda ayırt edici biçimde “modern” bir karakter kazandığı dönem, savaşlar arası dönemdir² (Dickinson, 2017, s.17). Dolayısıyla Vedat Ar’ın figürinine esin kaynağı olan ve modern dansın popülerliğinde açıkça etkin bir rol oynayan Josephine Baker, buraya kadar ele alınan bağlamın doğrudan bir parçası olarak görülebilir. Ayrıca McCarren’in (2003) *Dans Eden Makineler (Dancing Machines)* adlı dikkate değer araştırmasında ifade ettiği gibi dans eden beden, her ne kadar organik hareket ve doğal dürtü ile karakterize edilse de, paradoksal biçimde makine olarak beden söylemine katkıda bulunmuştur ve mekanik oluş, erken modernist dans retoriğine ve onun sahne pratiklerine de içkindir.

Green (2022, s.8) tarafından özetlendiği gibi Fransa, ABD’deki ırk ayrımcılığına dayalı baskı ve sindirmeden kaçmak isteyen siyahî kadınların özgürlük arayışına girdikleri yerdir ve savaşlar arası dönemde icracı, yazar, aktivist ve sanatçılardan oluşan pek çok Afro-Amerikan kadın, bu ülkeye yerleşmiştir. Bu kadınlar arasında Jessie Fauset, Laura Wheeler, Eslanda Goode Robeson, Ethel Waters ve Alberta Hunter’ın yanı sıra Josephine Baker (1906-1975) da vardır.

1906’da St.Louis’nin (ABD) varoşlarında hayli yoksul bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Baker, 15 yaşından itibaren müzikli gösterilerde çalışmaya başlamış ve 1925’te tümü siyahlardan oluşan bir revünün üyesi olarak Fransa’da çalışmak üzere bu ülkeye göç etmiştir. Ünlü revü salonlarında kalabalık bir beyaz izleyici önünde müzikli gösteriler yapmaya başlayan Baker kısa sürede büyük bir başarı yakalar. Baker, inci

² Aynı zamanda modern dansın ortaya çıkışı, sinemanın doğuşu ve resimsel soyutlama ile birlikte Avrupa görsel kültüründe eşzamanlı gerçekleşen üç devrim olarak görülmektedir ve bu olgular arasında kaçınılmaz ve yeterince araştırılmamış bir etkileşim söz konusudur (Andrew, 2020, xv).

kolyeler, bileklik ve 16 kauçuk-muzdan oluşan etekten³ ibaret olan kostümüyle bir palmye ağacından sahneye inmekte ve özgün dansına başlamaktadır (Jerkins, 2016, parag.1). “Vahşi dans” (Danse sauvage) denen bu dans, Baker’ı dünyanın en büyük siyahî kadın yıldızı haline getirir. O, artık, güzelliği neredeyse evrensel ölçekte kabul edilen bir kadın ve Avrupa’nın en çok kazanan gösteri sanatçısıdır. Tracy Sharpley-Whiting’e göre Paris’in yaratıcılık ve cinsel cazibeye değer veren özgür ortamında hiç kimse, bu özellikleri Baker kadar iyi kullanmamıştı (aktaran Green, 2022, s.9).

Bu başarıda Baker’ın kişisel yeteneği ve yaratıcılığı kadar dönemin koşullarının da büyük bir payı vardır: Bu dönemde Fransızlar, D’Amato’nun (2004) ifade ettiği gibi, küresel emperyalizm ve kolonyalizm üzerinden Afrika halk sanatını tanımış, resim, heykel, film ve performanslar aracılığıyla siyahlık olgusunu bir fetiş ögesine dönüştürmüş ve “yabanî” siyah bedeninin ırkçı betimlemeleriyle büyülenmeye başlamıştır. 1920’lerin başlamasıyla, siyah Amerika ve Fransız Antilleri’nin yanı sıra güney-Saharan Afrika’sının “ilkel” kültürünü de kapsayan, Batı metropolleri içinde özellikle Paris’i -adeta- esir alan ve moda reklamcılığından yüksek sanatlara kadar her şeyi etkileyen bu moda (Matera ve Kent, 2017, s.23), “siyahî kültüre yönelik tutkunun ticarileştirilmesi” (Francis, 2021, s.51) olarak özetlenebilecek olan “negrofilia”dır. Bu doğrultuda 1920’lerin başlarında Parisli avangard sanatçılar, siyahî kültürü, modernliğin değişen nosyonları ile “ilkelliğin” yan yana getirilişini keşfetme aracı olarak kullanmaya başlamışlardır. D’Amato’ya (2004) göre Josephine Baker 1925’te Paris’e vardığında, bu ırkçılık temelli çılgın tutkunun yüzü haline dönüşmüş, onun bedeni ve kişiliği, kolonyalist cinsel fantezileri tatmin için kullanılarak egzotik olanın simgesi haline gelmiştir. Hatta Baker’ın gösterilerinin siyah cinselliğinin ve siyah kadın bedeninin pazarlanmasının ve bir fetiş nesnesine dönüştürülmesinin örneklerinden biri olduğu (Henderson, 2003) üzerinde durulur. Cheng (2011,s.193) de Baker’ın dişil köleliğe dair zaten mevcut olan Avrupalı fanteziye hitap ettiği tespitini yapar. Ruiz’e (2012, s.137) göre Baker, modern ve kolonyal bir çağda, post-kolonyal ve postmoderndir ve O, çok yönlü yorumlamalara kapı aralayacak biçimde sanatını ve kimliğini durmaksızın

³ Baker muz eteğini ilk kez 1926’daki *La Foile du Jour* adlı gösterisi esnasındaki “Fatou” dansında giymiş ve bu etek, çarçabuk onun belli başlı alametifarikalarından biri olmuştur (Cheng, 2011, s.193).

yeniden inşa etmiştir. Yazara göre Baker, egzotik, erotik, içirme ve dışlanma kavramlarının kesiştiği sıra dışı bir kişilik içinde müzikhol sanatçısının, avangard bir esin perisinin, iş kadınının, annenin ve sivil haklar savunucusunun aynı kavşakta buluşmasını simgelemektedir.

3. Art Deco Tarzı ve Baker Figürinleri

Öte yandan Baker'ın bu şöhreti, tıpkı Vedat Ar'ın çalışmasında örneklediği gibi, Baker'ı dönemin sanat dünyasının tutkuyla beslediği bir kaynak haline getirmiştir. Öyle ki Paris'te Baker, bir tür teşhir nesnesi, ikonik imgesi birçok sanatçı tarafından yeniden üretilen bir sanat eseri olarak görülmektedir (McCarren, 2003, s.168). Bu doğrultuda Avrupa'da binlerce muz etekli oyuncak bebek satılır; güzellik uzmanları Baker gibi koyu tenli görünebilmeleri için kadınlara yüzlerini ceviz yağıyla ovmalarını tavsiye eder; Baker'ı düz, parlak saçlı, çıplak göğüslerine dikkatle konumlandırılmış mücevherleri ve ünlü muz eteği içinde gösteren posta kartları her yere dağılır (Jerkins, 2016, parag.1). Böylelikle Sowinska'nın (2006, s.51) ifadesiyle Josephine Baker imgelerinden oluşan sarsıcı büyüklükte bir "arşiv" ortaya çıkar.

Bu "arşiv"in dikkate değer bir kısmını da Baker'ın küçük, dekoratif heykelcikleri yani figürinleri oluşturur. Figürin üretiminin birincil malzemesi, döküm-bronz ya da mermer gibi geleneksel heykeltçilik malzemelerinden çok porselendir.⁴ Bu nedenle savaşlar arası dönemin figürinlerine odaklanmak, büyük ölçüde dönemin porselen figürin üretimine odaklanmak demektir.

Porselen olsun ya da olmasın, bu figürinlerin geneline bakıldığında dekoratif sanatlar bağlamında savaşlar arası dönemin tartışmasız biçimde egemen hareketi olan Art Deco ile karşılaşılır. Dünya sahnesine çıkışı 1925'te Paris'te düzenlenen ihtişamlı bir uluslararası sergi olan Dekoratif Sanatlar Sergisi'yle (Exposition des Arts Décoratifs) gerçekleşen Art Deco⁵, kısa sürede tüm dünyaya yayılarak, daha önce ifade edildiği gibi, savaşlar arası dönemin öncü tasarım anlayışı haline gelir. Bu stilin etkisi

⁴ "Küçük figür" anlamındaki İtalyanca "figurine" kelimesinden Fransızcaya ve oradan da İngilizceye geçmiş bir terim (Douglas Harper, t.y.) olan figürin "genellikle seramik ya da porselenden yapılan küçük bir insan modeli" (Cambridge, t.y.) olarak tanımlanır.

⁵ "Dekoratif sanatlar" anlamındaki Fransızca "Arts Décoratifs" ibaresinin kısaltmasıdır.

New York ve Şanghai'daki gökdelenlerden gece elbiselerine, mücevherler ve pudra kutularından ve plastik radyolara varıncaya değin endüstriyel üretimin hemen her köşesinde hissedilir. Elbette seramik figürinler de bu bağlamdan ayrı değildir.

Geometrik ve/ya da stilize formları, pürüzsüz, kaygan yüzeyleri ve sentetik (insan yapımı) malzemelere meyledişiyle Art Deco elbette makine estetiğiyle bir şekilde ve bir düzeyde ilişkilidir. Fakat bu ilişki, günümüzde “modern tasarım” anlayışının ta kendisi olarak görülen Alman Bauhaus'un örneklediği net tavidan farklı, ikircikli bir ilişkidir. Çünkü Art Deco, geçmişe (geleneğe), Batı-dışı kültürlerle ve egzotizme dönük güçlü bir ilgiden beslenen süslemeci bir yön de barındırır. Ayrıca bu stil, ihtişam, lüks ve hazcılıkla da sıkı biçimde ilişkilidir. Bu doğrultuda örneğin Benton ve Benton (2003, s.13) Art Deco'yu “modern'e meraklı fakat modernist olmayan bir 20.yy. stili” (alıntılayan Elliot ve Windover, 2019, s.2) olarak tanımlar. Potvin'se (2021, s.135, 136) temel itkisi 20.yy. modern yaşamına en iyi şekilde uyacak formları üretmek ve bunu sınırlı bir seçkin tabaka için değil fakat mümkün olduğunca çok insan için yapmak olan modernizmin, seçkinci ve müsrif Art Deco'dan açıkça farklılaştığını; Art Deco ve modernizm (özellikle Le Corbusier tarafından karakterize edilen şekliyle) öteden beri ayrı ve karşıt olarak görülmekte olduğunu söyler.

Savaşlar arası dönem figürinlerinin stilistik incelemesinin temel bağlamını, Art Deco'nun bu “melez” ve hatta kimi zaman “modern” bile sayılmayan biçim dili oluşturur. Figürin üretiminin konu seçimindeki başlıca tercihiyse “kadın”dır: I. Dünya Savaşı'nın bitimini takip eden dönemin öz güveni yüksek, kendi ayakları üstünde duran Batılı kadınları, dönemin seramik firmaları için çalışan heykeltıraşlarının/tasarımcılarının açıkça ilgi odağındadır. Hayli sık beslenen bir diğer kaynaksa, modern dansın ve cazın yükselişine paralel olarak, “dansçı kadın”lardır ki Josephine Baker'ın modellemeleri, bu grubun çok önemli bir parçasını oluşturur.

Avusturyalı Stefan Dakon'ın (1904–1992) Resim 3'teki seramik figürünü, modern giyiminden başka üzerine oturmakta olduğu valiziyle de sözü edilen özgür kadın karakterini vurgulamaktadır. Dakon'ın Resim 5'teki *Güzellik* adlı figürininde olduğu gibi, egzotik kıyafetler ve davetkâr tavırlar içinde dans eden kadınları betimlediği çok sayıda çalışması da bulunmaktadır.



Resim 3. Stefan Dakon tarafından Goldscheider (Viyana) firması için yaklaşık 1935'te tasarlanan figür. Sırlı seramik, yük. 15 cm. (Artnet, 2021)



Resim 4. Stefan Dakon'ın *Güzellik (Beauty)* adlı dansçı kadın figürünü. Firma: Goldscheider (Viyana). Sırlı seramik, yük. 39 cm., 1942. (1stDIBS, 2022)

Waylande Gregory'nin (Amerikan, 1905-1971) caz ve blues tarzı müzikler eşliğindeki kıvrak danslarıyla ünlene Gilda Gray'ı betimlediği *Nautch Dansçısı* adlı eseri (Resim 5) ile Charles Catteau'nun (1880 – 1966) *Josephine Baker* adlı figürünü (Resim 6) ise biçim dili bakımından Art Deco'nun farklı bir kolunu örnekler. Her iki çalışma da, insan-makine birlikteliğini (ya da “makine-beden” fikrini) başarıyla

örnekleyecek şekilde geometri ve örüntü tekrarının hâkim olduğu bir tarzla stilize edilmiş, tekrenkli renklendirmeyle de makinenin farz edilen yalın ve temiz görünümüne atıfta bulunulmuştur. Öte yandan kadın bedeninin yuvarlak hatlarının bu şekilde ortadan kaldırılışı, bedene erkeksi bir güç ve sertlik kazandırarak, kadınsı erotizmi şu veya bu düzeyde törpülemektedir.



Resim 5. Waylande Gregory tarafından Cowan Pottery (ABD) için 1930'da hazırlanan *Nautch Dansçısı* adlı figürin. Sırlı seramik, yük.44,2 cm. (Cleveland Museum of Art, t.y.)



Resim 6. Charles Catteau'nun Boch Freres Keramis firması için hazırladığı Josephine Baker adlı figürin, y.1925, yük. 31,7 cm. (Catawiki, t.y.).

Fakat Josephine Baker'ı konu alan diğer figürinler ki Art Deco figürinleri içinde kendi başına bir kategori oluşturacak denli zengindir, Stefan Dakon'ın eserlerinde örneklenen doğalcı biçim diline ve erotik bir içeriğe sahiptir. Dorothea Charol (1889-1963) tarafından Roshental Seramik fabrikası (Almanya) için hazırlanan böylesi bir çalışmada Baker, çıplak göğüsleri ve muz eteğiyle ünlü "vahşi dans"ını icra ederken gösterilmiştir. (Resim 7). Charol'ın tasarımında Art Deco'ya özgü canlı renklerin yanı sıra oldukça "gerçekçi" bir betimleme anlayışı da dikkat çeker. Baker'ın bir diğer porselen imgesine ise sırtına iliştirilen pudra kutusuyla işlevsellik de kazandırılmıştır (Resim 8). Bu pudra kutusunda da Baker'ın "Vahşi Dans"ından izler taşıyan erotik bir hava dikkat çekmektedir.



Resim 7. Dorothea Charol tarafından Roshental Seramik fabrikası için hazırlanan Josephine Baker figürünü, sırlı seramik, yük. 27,5 cm., 1930'lar. (Schmidt Art Auctions, t.y.)



Resim 8. Pudra kutulu J. Baker figürünü, porselen, tahminen Alman yapımı, tahminen 1930'lar. (Worthpoint, t.y.)

Aynı durum Resim 9 ve Resim 10'da görülen Baker figürinleri için de geçerlidir. Özellikle Resim 9'daki çalışmadaki 1960'lar gibi daha geç bir tarihte Wallendorf Porselen (Almanya) tarafından üretilmiştir, Baker'ın görece beyaz bir ten ve güçlü bir figüratif anlayışla ve yarı çıplak halde betimlendiği görülmektedir. Paris müzikhollerindeki gösterilerinde ikonik dansçının göğüsleri açıkta bırakan bu tarz bir kostüm kullanmadığı göz önünde bulundurularak, dönemin seramik endüstrisinin Baker'ı erotik ve egzotik yönünü abartarak sunmak düşüncesinde olduğu genellemesi yapılabilir.



Resim 9. J. Baker figürünü, porselen, Wallendorf Porselen, 1960'lar, y. 29 cm. (Catawiki, 2021)



Resim 10. J. Baker figürini, Hedi Schoop California Art Pottery, tahminen 1940'lar, yük. 34, 3 cm. (WorthPoint, t.y.)

Sonuç

1920'lere varıldığında Batı seramik sanatı, Büyük Britanya, kıta Avrupa'sı ve ABD'deki dikkat çekici atılımlarla, Japonizmle sarmalanmış Viktorya çağı hamlığında dekoratif sanatların çarpıcı bir koluna doğru evrilir (Miller, 2005, s.107). Seri üretilmiş seramik/porselen figürinler de bu büyük endüstrinin özgün ve sanatsal dokunuşlara daha açık bir kolunu oluşturur.

Savaşlar arası dönemde bu kolun genel tasarım eğilimi nasıl olmuştur?

Bu sorunun cevabı için dönemin egemen tasarım stili Art Deco'ya bakmak gerekir. Art Deco, geçmiş ve gelecek; geleneksel ve modern; zanaatkârlık ve seri üretim ve makine ve insan arasında bir ittifak kurmak isteyen "melez" bir akım ve şemsiye bir terimdir. Bu melez karakteri nedeniyle Art Deco, örneğin Bauhaus'da olduğu gibi katı bir geometrik anlayışa dayalı bir estetikten çok, makineyi çağrıştırmakla yetinen bir biçimsel dil kullanır. Örneğin tekrarlanan örüntüler (pattern) ya da ışıltılı yüzeylerle endüstriyel, seri üretime ve modern teknolojiye gönderme yapılır. Bazı Art Deco tasarımcılarıysa bu akımın fovist ressamlardan ödünç alınan canlı, göz alıcı renklerini öne çıkarmakla yetinerek makine estetiğini büyük ölçüde ya da tamamen dışlamıştır.

Dönemin figürinlerine/seramik figürinlerine bu temelde bakıldığında safça makine estetiğine dayalı Art Deco figürinlerin görece daha nadir olduğu söylenebilir. Gregory'nin, Catteau'nun ve Oygur'un dansçı figürinlerindeki tarz ki Adolf Loos'u⁶ hoşnut edecek şekilde süslemenin tamamen dışlandığı, yalın bir geometrik yapı ve dikkat çeker, Le Corbusier'nin söylemleriyle şekillenen ve Bauhaus tarafından örneklenen "klasik" modernist tasarım anlayışına daha yakındır.⁷ Bu üç örnek, "makine-beden" temsilinin, hatta Foster'ın (1994, s.162) ifadesiyle "makine-beden fetişizmi"nin hayli tipik ifadeleridir. Hatta Vedat Ar'ın *Josephine Baker*'ını da yalın, stilize formu ve tek renkli yüzeyiyle bu gruba dâhil etmek mümkündür. Üstelik Ar, Baker'ı bir "şamdan"a dönüştürmüş olmakla modernist tasarımın "işlevselcilik" öğretisinden de ayrı düşmemeye çalışmış gibi görünmektedir. Oygur ve Ar'ın çalışmaları, erken Cumhuriyet dönemi (1923-1950) Türkiye'sinin tasarım diline egemen olan Bauhaus ve Art Deco estetiğini (Yasa Yaman, 2009) tipik biçimde yansıtır.

Fakat "makine-beden" görüşünü cisimleştiren böylesi tasarımlar, savaşlar arası dönem figürinlerindeki genel tasarım anlayışının karşılığı değildir ve bu konudaki baskın yönelim, klasik bir anlayışı ana hatlarıyla sürdürmek yönündedir. Bu, düz ve köşeli olanların yerine organik ve kıvrımlı çizgilerin tasarıma egemen olması, nihai görünümün doğalcı ya da klasik bir karakter taşıması anlamına gelir. Elbette bu görünüm, canlı renkler ya da süslemeci örüntüler gibi Art Deco'ya özgü bazı özelliklerin kullanımıyla "rötuşlenmiş" bir klasisizmdir. Özetlemek gerekirse seramik/porselen figürinlerin stili bağlamındaki temel konusu 1920'li ve 30'lu yılların yeni "kadın"ıdır, Art Deco makyajlı bir klasisizmden söz etmek mümkündür. La Revue Nègre'de (Siyahî Revü) solo dansçı olarak ilk kez sahneye çıkmasıyla uluslararası tanınırlığı olan bir sahne sanatçısına ve Caz Çağı'nın en ünlü yüzlerinden biri haline gelen (Shen, 2020, s.16) Josephine Baker'ın figürinleri de, genel olarak, bu Art Deco "makyajlı" klasikçi tarz içindedir.

⁶Avusturyalı mimar Adolf Loos (1870-1933) 1908'de yayınlanan "Süsleme ve Suç" (Ornament and Crime) adlı makalesiyle işlevselcilik görüşünün en güçlü ve en ünlü manifestolarından birini ortaya koymuştur.

⁷Biblo ve figürin gibi küçük, seyirlik süs eşyaları modernist tasarımın biricik ilkesi olan işlevsellik açısından hayli sorunlu bir alan oluşturur. Konunun bu yönü, makalenin kapsamı gereği hariç tutulmaktadır.

Özel olarak Baker'ın genel olarak savaşlar arası dönemin “yeni kadın”ının betimlenişinde makinelerin silüetine ve fabrikaların montaj hattına gönderme yapan köşeli, düz hatlara dayalı erkeksi bir görünümün tercih edilmemesi dikkat çekicidir. Bu, endüstriyel anlamda seramik figürin üretiminin 18.yy.ın başlarında Meissen’de (Saksonya) başlayan ve o günden bu yana esasen klasikçi anlayışta devam tarzının sürdürülmesi kadar, yarı-makine haline getirmek yoluyla kadın bedeninin dişil cazibesinden taviz vermek istenmeyişiyile de ilgili gibi görünmektedir. İster egzotik bir dansçı ister Avrupalı bir “flapper” olsun, dönemin porselen figürinleri hemen daima erotiktir.

Kaynakça

1stDIBS. (2022). Goldscheider Vienna Art Deco Dancer 'Beauty', by Stephan Dakon, Around 1942. 5 Şubat 2022’de https://www.1stdibs.com/furniture/dining-entertaining/ceramics/goldscheider-vienna-art-deco-dancer-beauty-stephan-dakon-around-1942/id-f_26509582/ adresinden alındı.

Andrew, N. (2020). *Moving modernism: The urge to abstraction in painting, dance, cinema*. Oxford University Press.

Artnet Worldwide Corporation. (2021). Past Auction. 11 Mart 2021’de <http://www.artnet.com/artists/stefan-dakon/stephan-dakon-a-young-lady-with-a-small-hat-c8gAEKSKl0-h-oSKMFw05Q2> adresinden erişildi.

Ateşle Çeyrek Asır. (1994, 17 Şubat). Milliyet, s.22.

Bakla, E. (t.y.-a). VEDAT AR, "İstanbul'un 100 Çini ve Seramik Sanatçısı", 2010 (Erdoğan Bakla archive) [Pinterest gönderisi]. 13 Mayıs 2021’de <https://tr.pinterest.com/pin/548102217125044774/> adresinden erişildi.

Bakla, E. (t.y.-b). İsmail Hakkı Oygur 1932 Çılgın Dansözler (Erdoğan Bakla Archive) [Pinterest gönderisi]. 13 Mayıs 2021’de <https://tr.pinterest.com/pin/537476536757625337/> adresinden erişildi.

Bay-Cheng, S. (2005). *Mama Dada: Gertrude Stein's avant-garde theatre*. Routledge.

Brummett, B. (1999). *Rhetoric of machine aesthetics*. Praeger.

Cambridge University Press (t.y.). Figurine. *Cambridge Dictionary* içinde. 31 Mart 2022'de <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/figurine> adresinden erişildi.

Catawiki. (t.y.) Charles Catteau for Boch - Josephine Baker figure. 24 Mart 2022'de

<https://www.catawiki.com/en/1/441189-charles-catteau-for-boch-josephine-baker-figure> adresinden alındı.

Cheng, A. A. (2011). *Second skin: Josephine Baker & the modern surface*. Oxford University Press.

Christensen, H. D., Hjort, Ø ve Jensen, N. M. (2001). Introduction. H. D. Christensen, Ø. Hjort ve N. M. Jensen (Ed.), *Art between the wars: New perspectives in art history* içinde (ss.7-11). University of Copenhagen.

Cleveland Museum of Art. (t.y.). *Nautch Dancer*. 21 şubat 2021'de <https://www.clevelandart.org/art/1930.118> adresinden erişildi.

D'Amato, L. (2020, 24 Eylül). The legacy of black musicians: Entertainer Josephine Baker. Clevelandclassical. <https://clevelandclassical.com/wp-content/uploads/2020/09/JosephineBaker092220DAmttoFeature.pdf>

Dickinson, E. R. (2017). *Dancing in the blood: Modern dance and European culture on the eve of the First World War*. Cambridge University Press.

Douglas Harper. (t.y.). Figurine. *Online Etymology Dictionary* içinde. 29 Mart 2022'de <https://www.etymonline.com/word/figurine> adresinden erişildi.

Elliot, B. ve Windover, M. (2019). Introduction: What's the use of style? The case of Art Deco. B. Elliot ve M. Windover (Ed.), *The Routledge companion to Art Deco* içinde (ss.1-11). Routledge.

Francis, T. F. (2021). *Josephine Baker's cinematic prism*. Indiana University Press.

Green, T. T. (2022). *See me naked: Black women defining pleasure in the interwar era*. Rutgers University Press.

Henderson, M. G. (2003). Josephine Baker and La Revue Negre: From Ethnography to Performance. *Text and Performance Quarterly*, 23 (2), 107-133. <https://doi.org/10.1080/1046293032000141338>

Jerkins, M. (2016, 3 Haziran). *90 years later, the radical power of Josephine Baker's banana skirt*. Vogue. <https://www.vogue.com/article/josephine-baker-90th-anniversary-banana-skirt>

Josephson, S. G. (2016). *From Idolatry to Advertising: Visual Art and Contemporary Culture*. Routledge.

Kentgens-Craig, M. (2001). *The Bauhaus and America: First Contacts, 1919-1936* (L. Widder, Çev.). The MIT Press. (Orijinal eserin yayın tarihi 1993).

Lucic, K. (1991). *Charles Sheeler and the cult of the machine*. Harvard University Press.

Matera, M. ve Kent, S. K. (2017). *The global 1930s: The international decade*. Routledge.

McCarren, F. M. (2003). *Dancing machines: Choreographies of the age of mechanical reproduction*. Stanford University Press.

Miller, J. (2005). *Art Deco (Collector's guides)*. DK Pub.

Pile, J. (2005). *A history of interior design* (2.bs.). Laurence King Publishing.

Ruiz, M.I. (2012). Black states of desire: Josephine Baker, identity and the sexual black body. *Revista de Estudios Norteamericanos*, (16), 125-139. <https://core.ac.uk/download/pdf/51385209.pdf>

Schmidt Art Auctions (t.y.). *AUCTION 04 07/09/2005*. https://schmidt-auktionen.de/12_artikel_details.php?nr=04&knr=333

Shen, A. (2020). *Nevertheless, she wore it: 50 iconic fashion moments*. Chronicle Books LLC.

Silk, G. (2003). "Our future is in the air": Aviation and American art. D. Pisano (Ed.), *The airplane in American culture* içinde (ss.250-299). University of Michigan Press.

Sönmez, N. (1994, 21 Şubat). Eksikleri olan bir 'Türk seramik sanatı' sergisi. *Cumhuriyet*, 15.

WorthPoint. (t.y.). *Vintage California Pottery Hedi Schoop Josephine Baker*. 13 Mart 2022'de <https://www.worthpoint.com/worthopedia/vintage-california-pottery-hedi-schoop-josephine> adresinden alındı.

Yasa Yaman, Z. (2009). Bauhaus ve söylemleştirilen iç mekân anlayışı: Yeni yaşam, yeni dekorasyon, yeni mobilya. A. Artun ve E. Aliçavuşoğlu (Ed.). *Bauhaus: Modernleşmenin tasarımı: Türkiye'de mimarlık, sanat, tasarım eğitimi ve Bauhaus* içinde (s. 201-240). İstanbul: İletişim Yayınları.